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

VI

DAUGAVPILS UNIVERSITĀTES
AKADĒMISKAIS APGĀDS "SAULE"

2014

Grauzdiņa I., galv. red. *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais. VI. Zinātnisko rakstu krājums*. Daugavpils: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds "Saule", 2014. 316 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., doc. ***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)

Krājums iekļauts starptautiskajā datu bāzē INDEX COPERNICUS

Krājuma izdošanu atbalsta Daugavpils Universitāte un Valsts Kultūrkapitāla fonds

ISSN 1691-6034
ISBN 978-9984-14-670-6

© Daugavpils Universitāte, 2014

Saturs

Priekšvārds 7

I. ANSAMBLIS TRADICIONĀLAJĀ MŪZIKĀ

Ромуальдас Апанавичюс
Проблемы реконструкции и употребления этнических музыкальных инструментов в Литве. Часть II: процесс установления стандартов ансамблей 13

Vida Palubinskienė
Traditional *Kanklės* Ensembles in Lithuanian Ethnic Culture (the Second Half of the 19th Century – the Beginning of the 21st Century) 32

II. MŪZIKAS DZĪVE LAIKMETA KONTEKSTĀ

Лайма Будзинаускене
Станислав Монюшко и Вильнюсская церковная музыка XIX века: новый взгляд на Остробрамские литании 53

Леонидас Мельникас
Место и время как факторы творческой биографии Максимилиана Штейнберга 64

Līga Pētersone
Klavieru trio muzicēšanas tradīcijas Latvijas brīvvalstī (1918–1940) 77

Eglė Šeduikytė-Korienė
The Last Decade (1939–1949) of Professional Organ Education in Lithuania in the Years of German and Soviet Occupation 95

Ramunė Kryžauskienė
Development Trends of Lithuanian Piano Music 109

Ramunė Kryžauskienė
Piano Culture of Lithuania in the USA: Past, Present and Future 116

III. MAINĪGAIS UN PASTĀVĪGAIS ŽANRA SPECIFIKAS IZPAUSMĒS

Галина Цмыг
Композиционные типы европейского хорового концерта 124
Jeļena Ļebedeva
Koncertžanrs latviešu mūzikā 136
Andris Vecumnieks
Dramaturģiskā daudzveidība Jura Karlsona instrumentālajos koncertos 149
Zane Saulīte
Imanta Kalniņa mūzika spēlfilmai *Pūt, vējiņi!*: jauna koncepcija latviešu filmmūzikas vēsturē 163
Ēvalds Daugulis
Kadences individualizācija džezā 175

IV. KOMPONISTS UN SKAŅDARBS

Екатерина Окунева
Первая книга *Структур* Пьера Булеза: от автоматизма к индивидуальному изобретению 190
Оксана Александрова
Звукоизобразительность в системе музыкальных символов (на примере музыки Георгия Свиридова) 205
Ирина Горная
Семантика ночи в финской камерно-вокальной музыке 220
Ирина Копосова
Феномен свободной пульсирующей композиции в симфониях Лейфа Сегерстама 230
Дануте Калавинскайте
Гимн солнца: церковное творчество Кристины Василяускайте 244
Татьяна Мдивани
Онтология европейской академической музыки: история и современное состояние 262

V. MŪZIKAS PEDAGOĢIJAS AKTUALITĀTES

Виргиния Апанавичене
Особенности и проблемы преподавания курса *Музыкальный язык* в Литовской академии музыки и театра 272

Людмила Казанцева
Курс *Теория музыкального содержания* в современном вузе 288

Татьяна Литвинова
Тембровый слух: стратегия и подходы 297

Maciej Kołodziejski
Tests and Rating Scales to Research the Musical Aptitudes and Achievements – a Review of Survey Tools and Methods for Professional Education 303

PRIEKŠVĀRDS

Daugavpils Universitātes Mūzikas un mākslu fakultātes iniciētā ikgadējā zinātnisko rakstu krājuma saturu šoreiz veido 23 pētījumi, kuru autori pārstāv dažādu Latvijas, Lietuvas, Baltkrievijas, Krievijas un Polijas mūzikas augstskolu un pētniecisko institūtu zinātnieku saimi. Krājums ietver piecas tematiskās sadaļas, un nu jau tradicionāli to atklāj pētījumi, kas iedziļinās dažādos etnomuzikoloģijas aspektos.

Pilnībā piekrītot Regīnas Vaišnorienes domai, ka valstij, kurā netiek attīstītas tautas mūzikas tradīcijas, nav savas sejas[1], lietuviešu muzikologi aktīvi turpina darboties šajā laukā, pētot pagātnes mantojumu un apzinot mūsdienas. Šajā krājumā tradicionālajai mūzikai veltīto rakstu uzmanības centrā ir izvirzīta ansambļu muzicēšana. **Romualda Apanaviča** pētījums pamato atziņu, ka tautas instrumentu ansambļu standartsastāva veidošanās Lietuvā bija saistīta ar šo instrumentu modifikācijām un to sniegto spēles iespēju paplašināšanos; tādējādi jau 20. gadsimta 50. gadu vidū izkristalizējās visai racionāli ansambļu sastāvi, kuri ir dzīvotspējīgi līdz pat mūsu dienām. **Vida Palubinskiene** kankļu ansambļu tradīcijā saskata spēku, kas palīdz vairot nacionālās identitātes izjūtu. Interesanti uzzināt, ka 20. gadsimta pirmajā pusē kankle Lietuvā bija populāra jauniešu un intelektuāļu aprindās un ka toreiz kankli spēlēja visur – kāzās, talkās un baznīcā. Un patīkami lasīt, ka kankļu ansambļu spēles tradīcija daudzos ciemos un pilsētās turpinās arī mūsdienu Lietuvā.

Izveidot sadaļu *Mūzikas dzīve laikmeta kontekstā* krājuma sastādītājus vedināja fakts, ka virknē rakstu spilgti izgaismojas vēstures diktēto apstākļu ietekme uz mūziķu likteņiem. **Laimas Budzinauskienes** rakstā tas attiecas uz poļu nacionālā romantisma pārstāvja Staņislava Moņuško gandrīz divdesmit gadus ilgo, Lietuvā aizvadīto dzīves periodu. Šajā laikā sacerēto reliģisko skaņdarbu izvērtējums ļauj Moņuško daiļradē saskatīt daudzas līdzības ar citu 19. gadsimta vidusdaļā Viļņā darbojušos komponistu sakrālo mūziku. Raksta autore viņu radīto stilu piedāvā dēvēt par *Viļņas pseidoklasicismu*. Savukārt **Leonīds Meļņiks** sniedz savveida *paraugstundu*, kā caur viena cilvēka dzīvi iespējams parādīt globālas vēsturiskas pārmaiņas. Viņš stāsta par

[1] Vaišnorienė, Regina (2004). Tautinės muzikos integravimas į šiuolaikinį jaunimo ugdymą: aktualijos ir problematika. *Tautinė muzika ir jaunimas. Proceedings of scientific methodological conference*. Vilnius: Lietuvos liaudies kultūros centras, 42–43

Maksimilianu Šteinbergu (1883–1946), kurš izdzīvojis "trīs dzīves" un "katrai no tām bija savs ritms, sava virzība un loģika". Tā pirmā aizvadīta ebreju inteliģences garīgi augstas kultūras vidē Viļņā, otrā – studiju un patstāvīgo gaitu sākumposmā – Nikolajam Rimskim-Korsakovam tuvo cilvēku (arī mūsu Jāzepa Vītola) sabiedrībā Sanktpēterburgas mūziķu aprindās. Bet trešā pagājusi Petrogradā/Ļeņingradā, piedzīvojot vecās Sanktpēterburgas bojāeju un staļinisko represiju laiku.

Ar laikmeta diktētiem noteikumiem pavisam tieši ir saistīti arī citu šīs sadaļas rakstu galvenie personāži – atskaņotājmākslinieki. **Līgas Pētersones** pētījumā iepazīstam Latvijas brīvvalsts perioda izcilākās personības kamermuzicēšanā. Viņu darbošanās klavieru trio žanrā ļauj saskatīt procesu, kura gaitā latviešu publika mācās novērtēt kamermūzikas žanru vispār, iepazīst ne vien klasiski romantisko repertuāru, bet arī dažu jaunlaiku kompozīciju. Latviešu kamermūzikai līdzīga izaugsme, kā to atklāj **Egles Šeduikītes-Korienes** pētījums, 30. gadu otrajā pusē vērojama lietuviešu ērģeļmākslā. Tobrīd tā jau ir tuva Rietumeiropas līmenim – repertuāra, meistarības, nacionālo un rietumniecisko strāvojumu līdzsvarojuma ziņā. Tam visam svītru pārvelk 1949. gada valdības lēmums, ar kuru ērģeļspēle uz vairākiem gadu desmitiem no Lietuvas mūzikas skolu un augstskolu programmām tiek svītrota.

Aptverošu pārskatu par lietuviešu klaviermākslas attīstību sniedz divi **Ramunes Križauskienes** raksti. Šis žanrs tā īsti savu ceļu uzsācis 19. un 20. gadsimta mijā ar Mikolaja Konstantīna Čurļoņa un viņa laikabiedru kompozīcijām. Līdzīgi latviešu klaviermūzikai, tas atspoguļo romantisma estētiku un Eiropas kompozīcijas skolu iespaidu, iezīmē dažāda līmeņa saikni ar folkloru. Līdzīgi bijuši arī trimdā dzīvojošo komponistu un pianistu likteņi – mūziķi spējuši sevi teicami apliecināt kā atskaņotājmākslā, tā pedagoģiskajā darbā. Diemžēl jāpiekrīt arī autores paustajai dalītajai attieksmei pret šodienas procesiem: no vienas puses, lepnums par mūziķiem, kuri nes Baltijas vārdu pasaulē, no otras – satraukums, ka mūsu labākie jaunie mākslinieki savas zināšanas un talantu arvien biežāk atdod citu valstu kultūrai.

Vienmēr interesants pētniekiem šķitis skaņdarbu vērtējums žanra prizmā – to apliecina raksti sadaļā *Mainīgais un pastāvīgais žanra specifikas izpausmēs*. Trīs no tiem veltīti koncertam – žanram, ko īpaši pievilcīgu vērš tā invariantā ietvertā spēle, saspēle un komunikatīvā būtība. **Gaļinas Cmigas** pētījums piedāvā ieskatu koncertžanra veidošanās sākumcēlienā. Īpašu uzmanību viņa veltī tolaik pastāvošajiem žanra variantiem un to atšķirībām atskaņotājsastāva un faktūras ziņā; tās izpaužas, piemēram, Venēcijas autoru Andrea un Džovanni Gabrieli daiļradē. **Jeļenu Ļebedevu** savukārt interesējusi koncerta žanra kopaina latviešu mūzikā, kur intensīvāka attīstība sākusies 20. gad-

simta 30. gados, bet īsti ražena kļuvusi gadsimta nogalē. Raksta autore ar *revizora precizitāti* pārlūkojusi šī žanra situāciju dažādos rakursos un iezīmējusi arī stila attīstības ģenerāllīnijas plašā skatījumā. J. Ļebedevas minēto ideju, ka koncertēšanu šobrīd jau dažkārt uzskata par īpašu muzikālās domāšanas metodi, citā rakursā turpina **Andris Vecumnieks**, kurš atklāj šīs metodes darbību Jura Karlsona klavierkoncertos. Literāri pievilcīgi un analītiski dziļi ievedot lasītāju katra koncerta pasaulē, autors parāda, ka tajos tiešām var saskatīt "vairāku literāro paradigmu spektru – traģēdiju, drāmu, komēdiju, noveli", kā arī dažādu laikmetu stilu mijiedarbi.

Divi nākamie šīs sadaļas raksti pavisam tieši būs noderīgi arī mūzikas skolu pedagogiem un audzēkņiem. Jo **Zanes Saulītes** aplūkotā Imanta Kalniņa *Pūt, vējiņi!* mūzika sen jau iekļāvusies atskaņotāju repertuārā un pelnījusi iekļaušanu arī mūzikas literatūras kursā. Piedāvātais materiāls sniedz vispusīgu priekšstatu gan par pašu kinofilmu, gan par mūzikas lomu tajā, pierādot virsrakstā minēto apgalvojumu: šis darbs piesaka jaunu koncepciju latviešu filmmūzikas vēsturē. Katrā ziņā pēc raksta izlasīšanas rodas liela vēlēšanās vēlreiz noskatīties filmu nu jau ar daudz *dzirdīgākām ausīm*. Līdzīga sajūta pārņem arī pēc **Ēvalda Dauguļa** raksta iepazīšanas, jo autora zinātniski pētnieciskais skats te teicami korespondē ar pedagoģisko vajadzību izpratni. Ar šī materiāla kārtīgu apjēgšanu un apguvi, šķiet, varētu sākties ne viena vien akadēmiskās tradīcijās auguša mūziķa izpratne par līdzīgo un atšķirīgo akadēmiskās mūzikas un džeza harmonijā.

Sadaļā *Komponists un skaņdarbs* iekļautos rakstus vieno laika nogrieznis – 20. gadsimta otrā puse – un autoru vēlme rast atslēgu izraudzīto skaņdarbu tēlainības un mūzikas valodas izpratnei. Zīmīgs ir kopas uzsākums ar **Jekaterinas Okuņevas** pētījumu par Pjēra Bulēza *Struktūru* pirmo grāmatu. Šis 20. gadsimta 50. gadu darbs, kas šodien tiek uzskatīts par "seriālisma klasiku", savulaik skaņradim izvirzīja dilemmu: radīt *paradigmu* vai *mākslu*. Tieši to parāda raksta autore, izsekojot *Struktūru* pirmās grāmatas triju skaņdarbu kompozīcijas tehnikas detaļām: kā komponists no pirmā skaņdarba absolūtā *automātiskuma* jeb pilnīgas pakļaušanās matemātiski radītām likumsakarībām pāriet uz šo likumsakarību brīvāku, radošāku traktējumu cikla nākamajās daļās, arī jaunajā tehnikā atrodot vietu savas personiskās gribas izpausmei. Savukārt **Irinas Koposovas** atspoguļotā komponista Leifa Sēgerstama daiļrade virzījusies it kā pretēju ceļu: viņš savās simfonijās, kuru kopskaits jau pārsniedz 250, pakāpeniski atteicies no *personiskās gribas*. Šis process vainagojies ar totāli aleatorām partitūrām, kurās orķestris spēlē bez diriģenta un nošu teksta, vadoties tikai no īpašām autora norādēm, turklāt dažkārt jaunas simfonijas tekstu var sastādīt no iepriekšējo simfoniju fragmentiem.

Vairāki šīs sadaļas raksti mūzikas analīzi saista ar dzejas semantikas skaidrojumiem. **Oksana Aleksandrova** veltījusi plašāku uzmanību Georgija Sviridova mazajai kantātei *Snieg*, atklājot tajā komponistam īpaši raksturīgo vizuāli asociatīvās domāšanas tipu, savukārt **Irina Gornaja** iedziļinājusies somu komponistu vokālajos kamerdarbos. Izzinot nakts semantikas izpausmes dzejā un mūzikā dažādu gadalaiku atspoguļojumā, autore konstatē somu mentalitātei raksturīgo nakts tēla saikni ar domām par nāvi, iznīcību, vientulību (blakus minot, interesanti būtu šos rezultātus salīdzināt ar līdzīgiem pētījumiem par nakts semantiku, teiksim, itāļu vai spāņu profesionālajā mūzikā. Šķiet, kopaina būtu radikāli atšķirīga). Toties **Danutes Kalavinskaites** rakstā par Kristīnes Vasiļauskaites baznīcas mūziku dominē emocionālā spektra pretējās krāsas. Pat cilvēka dzīves smagākos brīžus skaņās paužot, Vasiļauskaites mūziku apstaro ticības gaisma, esības prieks. Ļoti rosinošs ir šim rakstam pievienotais skaņdarbu saraksts, kas nepārprotami piesaka jauna pētījuma intrigu: visu šo kompozīciju literārais pirmpamats ir 13. gadsimta mūka Asīzes Franciska slavas dziesma Radītājam.

Sadaļu noslēdz **Tatjanas Mdivani** apcere par Eiropas tradīcijas akadēmiskās mūzikas *klasiskajiem parametriem* un to atšķirībām no citu funkciju mūzikas – tradicionālās, sadzīves un reliģiskās. Bet galvenais – par šo *klasisko parametru* paplašināšanu 20. gadsimta pēdējās trešdaļas un 21. gadsimta Baltkrievijas mūzikā. Šīs valsts komponistu daiļradē konstatētās iezīmes pilnībā sasaucas ar agrāko robežu paplašināšanas procesiem mūsdienu mākslā kopumā.

Un, visbeidzot, šim zinātnisko rakstu krājumam jau tradicionālā sadaļa *Mūzikas pedagoģijas aktualitātes*. Tajā līdzās **Maceja Kolodzejska** rakstam, kurā lietpratīgi analizētas Gordona testu adaptācijas iespējas Polijas mūzikas pedagoģijā, tiek prezentētas trīs praksē pārbaudītas, mūzikas augstskolu pedagogiem noderīgas idejas. Sadaļas pirmais raksts izklāsta jau 20. gadsimta 80. gados aprobēto un 21. gadsimta sākumā no jauna aktualizēto Lietuvas pedagogu pārliecību, ka atskaņotājspecialitāšu studentiem teorētisko izglītošanu labāk virknēt nevis no atsevišķām teorētiskām disciplīnām (harmonija, polifonija, analīze), bet veidot to kompleksi, apgūstamo materiālu sniedzot vēsturiski hronoloģiskā secībā. Raksta autore **Virgīnija Apanavičiene** ir viena no kursa *Mūzikas valoda* atjaunotās programmas autorēm un īstenotājām Lietuvas mūzikas un teātra akadēmijā, tādēļ aizrautīgi spējusi raksturot kursa pedagoģisko mehānismu, parādot ieguvumus, bet neslēpjot arī dažu *zemūdens akmeni*. Gana daudz piekritēju ir arī mūzikas augstskolas kursam *Mūzikas satura teorija*, kura iniciatore savulaik bija Valentīna Holopova. **Ludmilas Kazancevas** raksts akcentē šī kursa pamatideju: iemācīt atskaņotājspecialitāšu

studentiem palūkoties uz skaņdarbu viņiem vissvarīgākajā rakursā, proti, intuitīvi sajustajam saskatīt teorētisko pamatojumu un atrast iespējamo jēdzienisko skaidrojumu. Studentu atsaucība ir liela, jo šāda pieeja attīsta kritisko domāšanu un ir īpaši noderīga situācijās, kurās *nedarbojas* klasiski romantiskajā mūzikā ierastās likumsakarības, turklāt docētājam paveras iespēja izmantot mūsdienīgas pedagoģiskās metodes. Vēl patiešām prieks, ka līdz ar **Tatjanas Ļitvinovas** rakstu šī krājuma lappusēs tiek aktualizēta tembru dzirdes attīstības nozīme solfedžo kursā, kā arī piedāvāti daži konkrēti, pakāpeniski ejami metodiskie ceļi, izkopjot šo katram atskaņotājam tik vērtīgo dzirdes veidu.

Ilma Grauzdiņa

I. ANSAMBLIS TRADICIONĀLAJĀ MŪZIKĀ

Проблемы реконструкции и употребления этнических музыкальных инструментов в Литве. Часть II: процесс установления стандартов ансамблей

Габилитированный доктор этнологии **Ромуальдас Апанавичюс**
Профессор Университета имени Витаутаса Великого (Каунас)

Введение

Вопрос об установлении стандартов ансамблей реконструированных литовских этнических инструментов не только недостаточно изучен, но и практически до сих пор не был поднят на рассмотрение.

Пранас Стяпулис в 1955 году указал, что известный пропагандист струнного инструмента канклес Пранас Пускунигис (*Pranas Puskunigis*) в тридцатые годы XX века в своих рукописных и изданных пособиях, кроме примеров сольной игры, включил также и несложные сочинения для ансамбля (трёх или четырёх партий) этих практически ещё неусовершенствованных инструментов, а также дал нотные примеры двух таких сочинений (Stepulis 1955: 24–25). Подобные сведения встречаем у Витаутаса Алянскаса (Alenskas 2003), который однако нотных примеров из репертуара ансамбля Пускунигиса не предоставил.

Мария Балтренене в 1980 году впервые осветила историю усовершенствования и применения всех модифицированных концертных образцов литовских этнических инструментов, назвала составы их ансамблей, однако вопроса установления стандартов данных ансамблей не поднимала. Она лишь указала, что в практике музицирования на канклес самым популярным является ансамбль, для которого пишутся четыре партии. Таким образом, партитура состоит из четырёх строчек (Baltrėnienė 1980: 51). Относительно ансамблей духовых язычковых инструментов бирбине Балтренене подчёркивает, что самим ранним составом следует считать дуэт; трио этих инструментов особой популярностью не пользовался, а самый популярный ансамбль – квинтет бирбине (Baltrė-

nienė 1980: 27). В ансамбле модифицированных духовых свистковых многоствольных инструментов скудучяй, по её наблюдению, играют шесть исполнителей. Каждому исполнителю пишется отдельная партия. Партитура ансамбля состоит из шести строчек (Baltrėnienė 1980: 10).

Альгирдас Вижинтас, в 1975 году рассмотревший процесс модификации скудучяй, акцентирует лишь то, что оркестровая группа скудучяй состоит из шести исполнителей (Vyžintas 1975: 21).

Автор данной статьи (Apanavičius 1980) изучил процесс усовершенствования этнических инструментов бирбине, проанализировал конструктивные и звуковые качества инструментов этого семейства, но вопроса о создания ансамблей бирбине он также не касался.

Цель статьи – исследование основных принципов установления стандартов ансамблей модифицированных литовских этнических инструментов и соотношения этих стандартов с составами ансамблей традиционных этнических и академических классических, а также усовершенствованных этнических музыкальных инструментов других народов[1].

Данные – образцы усовершенствованных литовских концертных инструментов, их основные характеристики, ноты и партитуры сочинений для ансамблей народных инструментов, факты из опубликованных работ.

Методы исследования – анализ, обобщение, синтез.

Результаты – выдвигается мысль, что процесс установления стандартов ансамблей усовершенствованных литовских этнических инструментов прежде всего предполагал расширение их исполнительских возможностей; он был основан на принципах литовского этнического и общеевропейского академического музицирования, а также был продиктован требованиями того времени и в середине XX века привёл к созданию довольно рациональных составов ансамблей модифицированных инструментов, которые в профессиональном и самодеятельном музицировании используются и в наши дни.

Ключевые слова: ансамбли, стандарты, этнические и академические инструменты, модификация, усовершенствование.

---

[1] Исследование проведено в рамках выполнения проекта структурных фондов Европейского Союза, программа 2007–2013 гг. *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 в. – начале XXI в.,* выполняется в 2011–2015 гг. в Университете имени Витаутаса Великого.

Народные ансамбли и их модификации

На практике литовского народного музицирования ансамбли этнических инструментов применялись лишь на определённой территории северо-восточной Литвы. Здесь издавна были известны ансамбли однородных духовых инструментов скудучяй (пять-восемь многоствольных свистковых закрытых в одном конце дудочек; играли четыре-шесть исполнителей), рагай (четыре-шесть деревянных труб, напоминаюших рога диких животных; играли четыре-шесть исполнителей), даудите (две-три длинные деревянные трубы; играли два-три исполнителя). Эти ансамбли применялись лишь для исполнения свойственной этому краю многоголосной полифонической музыки – инструментальных пьес и вокальных сутартине (полифонических песен, основанных на контрапунктных секундовых созвучиях). На остальной территории Литвы ансамбли этнических инструментов не были известны вплоть до конца XIX века, когда на юго-западе Литвы возникли ансамбли струнных инструментов канклес. Этнические инструменты в основном использовались для сольной игры, и только изредка они включались в состав ансамблей танцевальной музыки, состоящих из европейских инструментов.

С 1890 года на юго-западе Литвы (Сувалкия) по инициативе местных исполнителей и мастеров канклес, братьев Бонавентурас и Амброзеюс Калвайтисов (*Bonaventūras, Ambroziejus Kalvaitis*), а также, возможно, и по примеру популярных в то время ансамблей европейских инструментов танцевальной музыки, организовались кружки канклистов, состоящие из четырёх-шести исполнителей. Сын Б. Калвайтиса Валентинас, также известный исполнитель и мастер канклес, кроме основных народных моделей, уже изготавливал и употреблял басовые канклес (Stepulis 2003: 26), тем самым расширяя функции инструментов и звуковую палитру самого ансамбля.

Ансамбль канклес в деревне Скряуджяй Мариямпольского уезда был учреждён Пранасом Пускунигисом в 1906 году. Данный коллектив в 2006 году отметил столетнюю годовщину своей деятельности и сегодня является старейшим художественным коллективом Литвы. Инструменты ансамбля ещё не были распределены на отдельные партии. Участники коллектива играли в унисон, сопровождая своё пение или исполняя несложные инструментальные наигрыши.

Пранас Стяпулис еще в 1955 году указал, что распределение на отдельные партии практически ещё неусовершенствованных, лишь модифицированных на типы, канклес Пускунигисом было проведено лишь

после того, как он в 1930 году в Каунасе стал преподавателем в Школе музыки канклес, учреждённой Обществом канклистов Литвы (Stepulis 2003: 23). Стяпулис утверждал, что Пускунигис в то время уже разделил ансамбль канклес на три-четыре партии – сопрано (I), альт (II), тенор (III), бас (IV), а также писал сочинение и для четырёх сопрановых канклес (Stepulis 1955: 24–25). Витаутас Алянскас (Alenskas 2003) пояснил, что, кроме основных – сопрановых канклес, в распоряжении Пускунигиса в то время уже были и канклес п и к к о л о , звучащие на октаву выше, он их называл пиплюкес (от лит. *pypti* – «пищать» – *Р. А.*), а также альтовый и даже басовый инструмент. Последний из-за больших размеров и веса применялся крайне редко.

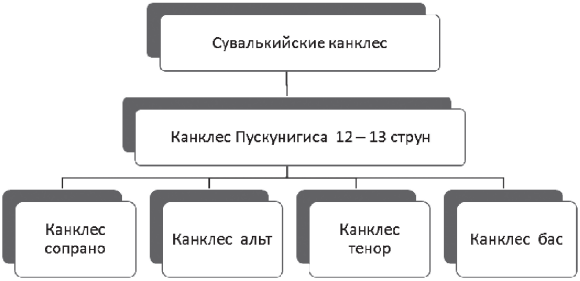


Диаграмма 1. **Ансамбль канклес Пускунигиса 1930–1932 гг.**

Ансамбли канклистов в межвоенное время организовались и в других регионах Литвы. Их деятельность координировало Общество канклистов, которое распространяло репертуар, напечатанный цифровым способом. Ансамбли играли и в унисон, и в распределении на три-четыре партии, что пропагандировалось Пускинигисом и его сподвижниками.

Оценивая состав самого ансамбля канклес Пускунигиса и нотные примеры несложных сочинений для данного ансамбля, нетрудно заметить, что состав коллектива в основном ориентировался на академический струнный квартет или на струнную группу симфонического оркестра. Нет даже намёков на то, что Пускунигис мог бы брать в качестве примера так называемый неаполитанский оркестр, состоящий из мандолин и гитар, или, например, описанный Павлом Лукьяновым (Лукьянов 2013) состав квартета модифицированных в самом начале XX века русских звончатых гуслей, родственных литовским инструментам канклес. Однако, в отличие от классического струнного квартета, в ансамбле Пускунигиса применялся теноровый инструмент, а место второй скрипки занял альт.

Таким образом, первая попытка установления некоторого стандарта ансамбля ещё неусовершенствованных, лишь модифицированных на отдельные типы этнических инструментов в 1930–1932 годах, не была основана на образцах традиционных составов народных ансамблей однородных или разных инструментов: скорее в качестве примера послужил состав ансамблей классических музыкальных инструментов и, в первую очередь, струнных. Данный принцип, кстати, стал основополагающим и в дальнейшем пути стандартизации ансамблей усовершенствованных канклес.

Ансамбли однородных духовых этнических инструментов, как уже отмечено, издавна существовали лишь в северо-восточной Литве, в регионе, где была распространена полифоническая народная музыка. Ансамбль скудучяй состоял из четырёх-шести исполнителей, каждый из которых имел в руках в основном по одной дудочке, за исключением исполняющего самую нижнюю партию – он играл также и на самой высокой дудочке комплекта. Партии состояли не из мелодических, а из монотонно повторяемых ритмических формул, которые в народной практике выражались в виде произношения отдельных слогов, например, «ти ти тий, ти тют», что в нотных расшифровках, опубликованных ещё в начале XIX века (Sabaliauskas 1916), обычно означало две восьмые, потом четвертную ноту и опять две восьмые с последующей четвертной паузой. Совокупность различающихся между собой ритмических формул, исполняемых одновременно всеми участниками ансамбля, дала внушительный результат – сложную полифоническую и политональную музыкальную ткань, которая образовалась благодаря применению простых средств, а именно, исполнению вышеупомянутых формул.

Рациональность самого состава ансамблей скудучяй и особенно функциональная дифференциация их партий была отмечена и другими авторами (*Lietuvių liaudies instrumentinė muzika* 1959: 13–17; Vyžintas 1975: 13–14; Baltrėnienė 1980: 6–8; Žarskienė 1993: 24–34; Šimonytė-Žarskienė 2003: 55–58). Именно эти качества легли в основу создания модифицированных ансамблей скудучяй.

Ансамблевое музицирование на скудучяй с 1925 года пропагандировал филолог и фольклорист Стасис Палюлис (*Stasys Paliulis*), с 1930 года – тромбонист и композитор Йонас Швядас (*Jonas Švedas)*. Палюлис, уроженец северо-восточной Литвы, работавший учителем в разных уголках страны, распространял в основном традиционную полифоническую музыку скудучяй, используя самый популярный состав ансамбля, включающий шесть исполнителей. Руководствуясь опытом пропаган-

дистов игры на канклес, он также использовал цифровую систему нотации, на основе которой переложил самые популярные полифонические образцы из печатных изданий Адольфаса Сабаляускаса (Sabaliauskas 1904, 1911, 1916), а также из репертуара, собранного им самим в родном краю. Для ансамбля скудучяй Палюлис переложил также и народные песни, и созданные им самим несложные произведения в народном стиле (Vyžintas 1975: 14–15). Нотацию автор излагал в шести линиях, партии назвал именами, принятыми в народном исполнении, а набор дудочек применял как традиционный, так и несколько расширенный.

Диаграмма 2. **Ансамбль скудучяй Палюлиса 1925–1930 гг.**

Диаграмма 3. **Ансамбль скудучяй Швядаса 1934–1936 гг.**

Как в народном музицировании, так и в ансамбле Палюлиса у каждого исполнителя было, как правило, по одной дудочке, за исключением исполнителей пятой и, изредка, четвёртой партии (у каждого по две дудочки), что, кстати, было характерно и для народного музицирования.

Швядас, родом из северо-западной Литвы, где традиционные скудучяй не были известны, в своей работе учителя в школах Каунаса (временной столицы Литвы) пропагандировал народную музыку европейского стиля и собственные несложные произведения. За основу ансамбля он, как и Палюлис, брал традиционный состав скудучяй северо-восточной Литвы из шести исполнителей.

В изданном им в 1936 году пособии Швядас также применил цифровую нотацию, но позже он начал писать ноты для ансамбля скудучяй в обычных шести нотных линиях. Для ансамбля из шести исполнителей Швядас установил три комплекта дудочек, которые практически изго-

тавливались, как и традиционные народные, без всякого усовершенствования. Малый походный комплект состоял из 14, расширенный походный – из 19, а хоровой комплект – из 30 дудочек. Каждый член ансамбля, в отличии от народных исполнителей, имел в руках уже по две и три дудочки.

Оценивая модификации традиционного ансамбля скудучяй, которые были проведены в тридцатых годах XX века, нетрудно заметить, что состав ансамбля, установленный Палюлисом, практически содержал все основные черты народного состава, сохраняя вместе с этим и традиционный репертуар. Ансамбль Швядаса, хотя также был основан по образцу традиционного состава ансамбля скудучяй, от последнего отличался тем, что использовал больше дудочек и исполнял не традиционный, а созданный специально для такого коллектива новый репертуар. Значительно отличались и функции самих инструментальных партий. В составе Палюлиса они сохранили былую самостоятельность, продиктованную исполнением полифонической музыки. Ансамбль скудучяй Швядаса все партии подключал к исполнению мелодии и её сопровождению гармоническими созвучиями гомофонной музыки, поэтому былая народная самостоятельность голосов была утеряна.

Очевидно, что состав ансамбля Швядаса и функции отдельных партий не соответствовали также и принципу составов ансамблей народной танцевальной музыки, которые, как и традиционные ансамбли канклес, играли в основном в унисон, без отчётливого распределения инструментальных голосов. Ансамбль Швядаса, как бы странно это ни показалось, больше всего был ориентирован на принцип игры на инструментах семейства гармоник, где музыкант своей правой рукой обычно исполняет мелодию и двух-трёхголосные созвучия, а левой – бас и аккордовое сопровождение. Именно три верхние партии ансамбля скудучяй Швядаса практически соответствуют игре гармониста правой рукой, в то время как три нижние – левой.

Установление стандартов

Установление стандартов усовершенствованных этнических инструментов прежде всего связывается с тем, что Совет народных комиссаров 20 октября 1940 года учредил Народный ансамбль при Государственной филармонии Литовской ССР. Ансамбль состоял из трёх групп – оркестра, хора и танцоров. Всего в коллективе было 36 участников. Его художественным руководителем был назначен Йонас Швядас, танце-

вальной группой руководила Мария Баронайте (*Marija Baronaitė*), а группой канклес – Юстинас Стримайтис (*Justinas Strimaitis*) и Пранас Стяпулис. С самого начала деятельности ансамбля возникла острая необходимость создания оркестра народных инструментов, в который, по замыслу Швядаса, должны были входить только этнические инструменты. Включить в состав оркестра и широко в народной практике применявшиеся европейские и классические инструменты Швядас отказался наотрез, мотивируя это тем, что для оркестра достаточно и национальных инструментов, нужно лишь усовершенствовать их и найти для них исполнителей (Švedas 1941). Основываясь на традиции народного ансамблевого и академического музицирования, Швядас уже в 1941 году создал оркестр литовских народных инструментов, состав которого определился исполнением его же рапсодии *Эхо долин* (*Klonių aidai*). Это первое в истории оригинальное произведение для оркестра литовских народных инструментов.

Оркестр состоял из двух основных групп – струнных и духовых. Струнная группа состояла из канклес, в духовую входили скудучай, ламздялис (свирель), тошяле (трость), бирбине, даудите (Baltrėnienė, Apanavičius 1991: 170). Канклес, как отмечалось в предыдущей статье автора (Апанавичюс 2013), до этого уже были усовершенствованы – увеличено число их струн и, благодаря несложному механизму, появилась возможность изменять высоту издаваемого звука каждой струны на полутон.

Группа канклес первого в истории оркестра литовских народных инструментов состояла из четырёх партий. Канклес сопрано модели 1933 года были разделены на первые и вторые, а также применялись басовые и контрабасовые инструменты.

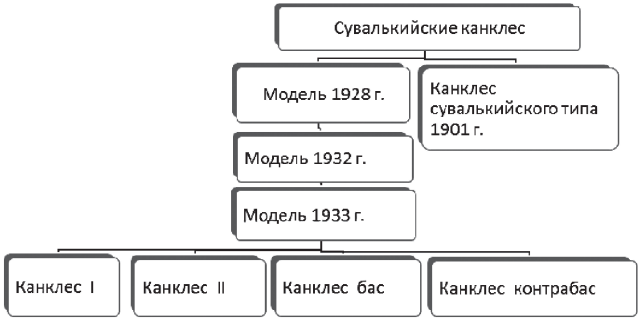


Диаграмма 4. **Стандарт ансамбля канклес 1941 г.**

Совершенно очевидно, что в оркестре 1941 года квартет канклес был образован как на основании ансамбля канклес Пускунигиса 1930–1932 годов, так и по примеру струнного квартета и группы струнных инструментов симфонического оркестра. В отличие от состава Пускунигиса, в новом стандарте отсутствовал альтовый инструмент: его место, по аналогии со второй скрипкой струнного квартета, заняла вторая партия сопрановых канклес, а вместо тенора был использован бас. Введённый контрабас, без всякого сомнения, занял функцию струнного контрабаса симфонического оркестра или струнного квинтета.

Группа скудучяй в оркестре состояла не из шести, а из семи партий, однако их распределение ничем не отличалось от ансамбля Швядаса 1930–1932 годов.

Ансамбль бирбине состоял из шести инструментов, половина из которых были транспонирующими. Группу этих инструментов составляли две бирбине *in D*, две *in C*, одна *in G* и бирбине бас. Поскольку ансамбль бирбине никаких народных традиций, за исключением редко встречаемой игры дуэтом, не имел, группу этих инструментов пришлось создать практически заново. Основой для изготовления новых инструментов послужил народный тип Сякминю рагялис (рожок Тройцы), распространённый в южной Литве.

Диаграмма 5. **Группа бирбине оркестра народных инструментов 1941 г.**

Группа бирбине оркестра народных инструментов 1941 года, без всякого сомнения, была образована по примеру группы деревянных духовых инструментов симфонического оркестра. На это указывает не только транспонирующие модели данных инструментов, но и сам принцип их использования в рапсодии *Эхо долин* Швядаса. Очевидно, что две бирбине *in D* должны были соответствовать двум гобоям симфонического оркестра, две *in C* – двум кларнетам, бирбине *in G* – английскому рожку, бирбине бас – фаготу или бас-кларнету (Baltrėnienė, Apanavičius 1991: 170). Кстати, соответствие было довольно ощутимое и успешное, поскольку тембр транспонирующих бирбине *in D* напоминал звучание гобоя,

in C – кларнета, гнусавое звучание также транспонирующей на кварту ниже бирбине *in G* – такой же гнусавый тембр английского рожка, а звук бирбине бас – фагота или бас-кларнета. Если иметь в виду, что звучанию флейт практически полностью соответствовало звучание двух ламздялис, то перенесение принципа образования группы деревянных духовых инструментов симфонического оркестра на новосозданную подобную группу литовского народного оркестра в 1941 году станет более чем очевидным.

Стандарт квартета канклес, установленный ещё в 1941 году, без малейших изменений существует и в наши дни, поменялись лишь модели в дальнейшем усовершенствованных инструментов. Состав квартета можно оценивать как довольно рациональный: созданы все условия для оптимального использования диапазонов звучания и функций всех инструментов.

Однако квартет канклес в качестве самостоятельного ансамбля начал функционировать лишь в 1955 году, когда были созданы три пьесы Швядаса для массового исполнения ансамблем канклес на Песенном празднике Литвы того же года. До этого были известны лишь два несложных произведения Швядаса для ансамбля канклес – *Песенка* и *Песня без слов*, которые не были распространены в широком кругу исполнителей. Канклисты государственного ансамбля играли танцы Литвы и других республик тогдашнего СССР, а также аккомпанементы песням и остальные оркестровые партии лишь в общем оркестре народных инструментов (Stepulis 2003: 59–60).

Следует отметить, что наряду с квартетом использовался и ансамбль канклес, состоящий из трёх партий, без контрабаса. Ансамбль такого типа также можно считать довольно рациональным, поскольку отказ от контрабаса – практически дублирующего басовые канклес инструмента – заметного ущерба звучанию не причиняет. Трио канклес как модификацию квартета следует считать ещё одним стандартом ансамбля канклес, поскольку именно этот стандарт лёг в основу деятельности Трио канклес Художественного музея Литвы в 1971 году, а также Квартета народных инструментов (состав – трио канклес и бирбине) при Государственной филармонии Литвы в 1974 году.

Что касается стандарта ансамбля скудучяй, то он практически остался неизменным по сравнению с предвоенным ансамблем, установленным ещё Швядасом. Ансамбль и в наши дни состоит из шести партий, используются 14–30 дудочек.

Иное положение сложилось с установлением стандарта ансамбля бирбине. Поскольку струнная группа канклес оркестра литовских народных инструментов, в отличие от струнной группы симфонического оркестра, не могла быть ведущей из-за ограниченных возможностей извлечения продожительных звуков, возникла острая необходимость усилить функцию канклес духовыми инструментами, в частности, бирбине. В отличие от симфонического, в оркестре литовских народных инструментов уже с самого начала был заложен принцип взаимодействия групп. Данный принцип считается основным и сегодня (Baltrėnienė, Apanavičius 1991: 170–171). Однако было очевидно, что группа диатонических бирбине от такого стандарта, какому уже в то время соответствовала группа канклес, ещё далека. С целью достижения уровня канклес в 1950–1956 годах были изготовлены полухроматические модели бирбине, на которых с помощью аппликатурных комбинаций (сопрано) или благодаря дополнительным внутренним устройствам (тенор и контрабас) можно извлечь полный хроматический звукоряд, о чём писалось в предыдущей статье (Апанавичюс 2013).

Так, в 1945 году диатонический бас ещё заменил такой же контрабас, но с появлением в 1950 году полухроматического сопрано, а в 1953 году – тенора и в 1956 году контрабаса, семейство бирбине уже включало три основных типа инструментов, способных не только усилить функцию канклес, но и занять в оркестре литовских народных инструментов ведущее положение, что до этого группа канклес выполнить не могла.

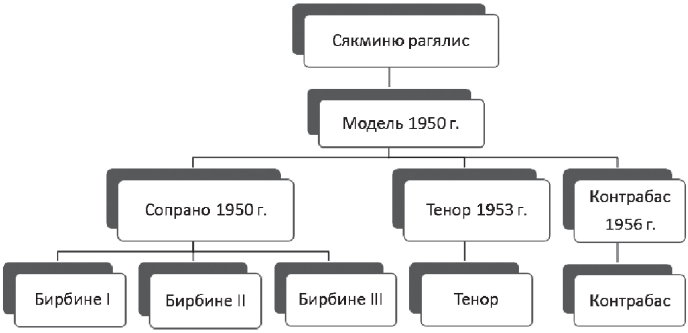


Диаграмма 6. **Стандарт ансамбля бирбине 1956 г.**

Новые модели бирбине в оркестровой группе были разделены не на шесть, как раньше, а на пяти партий, из которых три были сопрановыми, одна теноровой и одна контрабасовой. Группа бирбине была окончатель-

но определена и установилась в 1956 году – она осталась неизменной до настоящего времени. Квинтет бирбине стал широко известен и как состав камерного ансамбля, поэтому оркестровую группу 1956 года в полной мере следует считать стандартом ансамбля бирбине.

Как стандарт ансамбля канклес 1941 года, так и стандарт квинтета бирбине 1956 года является довольно рациональным: созданы благоприятные условия для использования функций всех инструментов ансамбля. Некоторым недостатком квинтета бирбине следует считать лишь отсутствие альтового инструмента, роль которого третья партия сопрано всё-таки не способна полноценно выполнить. Поэтому в 1968 году на основе конструкции тенора была изготовлена альтовая бирбине, однако она не прижилась и в состав квинтета бирбине не была включена.

Таким образом, процесс установления стандартов ансамблей литовских этнических инструментов был довольно успешным – он опирался как на народные, так и на академические традиции и привёл к созданию рациональных составов, которые оправдались на практике исполнительства. Стандарты ансамблей усовершенствованных этнических инструментов были установлены вместе с формированием оркестра литовских народных инструментов. Прежде всего стандарты служили для определения оркестровых групп, но в дальнейшем, вместе с развитием исполнительства и созданием основанного на литовской фольклорной музыке репертуара, стали признанной базой для ансамблей камерного инструментального музицирования.

Именно исполнение созданного на основе фольклорной музыки самобытного репертуара, по мнению опроса респондентов, проведённого в 2011–2013 годах, следует считать составной частью общего движения фольклорной музыки в Литве, яркими представителями которого являются не только фольклорные коллективы, но и ансамбли усовершенствованных этнических инструментов. Респонденты – организаторы и участники этого движения из всех больших городов – как основной вклад данных ансамблей в деле пропаганды этнической музыки указали на их постоянное участие в программах Песенних праздников, на поиск новых форм сочетания традиций и новаторства, аутентичности и стилизации, а также на привлечение молодёжи к обновлённой с помощью современных авторских средств литовской фольклорной музыке (VDU EMGP, A 6, b 2, l 2; b 3, l 2; b 5, l 1–2; b 6, l 1–2; b 7, l 1–2[2]).

[2] VDU EMGP – Архив Кафедры Студий культур и этнологии Университета имени Витаутаса Великого, фонд проекта *Движение этнической музыки в Литве в 70-х годах XX в. – начале XXI в.*; A – опись, b – дело, l – лист.

Опыт соседних народов

Подобным путём – от реконструкции этнических инструментов до создания их семейств и оркестровых групп – шёл процесс установления стандартов ансамблей русских народных инструментов. В изданной в 1887 году *Школе для балалайки* известный деятель, создатель оркестра реконструированных народных инструментов Василий Андреев указал строй не только основной примы, но и второй – аккомпанирующей балалайки. В том же году были изготовлены и другие виды этого инструмента, «которые и сегодня занимают важное место в оркестрах народных инструментов: после создания примы и альта появилась балалайка бас; несколько позднее был создан и контрабас» (Имханицкий 1987: 57–58). Таким образом, стандарт ансамбля балалаек, ставший основой созданного Андреевым Великорусского оркестра (1896), уже в 1887 году был определён по примеру группы струнных инструментов симфонического оркестра и, как и в случае с ансамблем литовских канклес Пускунигиса 1930–1932 годов, состоял из четырёх инструментов единого семейства. Однако оркестровую группу реконструированных домр – также струнных инструментов – Андреев в том же самом 1896 году образовал лишь из двух партий, малой и средней (альтовой) домры. Группа домр до четырёх-пяти партий была расширена лишь в XX веке.

Что касается гуслей, то они отдельной группы в андреевском оркестре не составили. Андреев ввёл в оркестр лишь так называемые шлемовидные гусли, которые наверняка в народе возникли от европейского псалтериона, а звончатые гусли, родственные инструментам балтийских народов, остались вне поля зрения создателя Великорусского оркестра. Квартет звончатых гуслей, как самостоятельный инструментальный ансамбль, был создан лишь в 1903 году известным исследователем русских народных инструментов, сподвижником Андреева, гусляром Великорусского оркестра Николаем Приваловым. В состав данного коллектива входили две примы, альт и бас (Лукьянов 2013). Таким образом, ориентация на квартет академических струнных музыкальных инструментов была более чем очевидной.

Путь ориентации на составы академических струнных инструментов наблюдается и в подобном процессе стандартизации ансамблей реконструированных этнических инструментов Балтийских народов.

Семейство усовершенствованных латышских кокле в 30–40-е годы XX века включало пикколо, сопрано, альт, тенор и бас. Для рижского ансамбля этих инструментов приблизительно в 1930 году были изго-

товлены следующие типы: сопрано, альт, бас и контрабас (Marozienė 2008: 44). Также пять моделей – пикколо, сопрано, альт, тенор и контрабас – включало и в 1934 году усовершенствованное семейство карельских кантеле (Rahkonen 1989: 77–79); три модели усовершенствованных каннель – сопрано, тенор и бас – в 1947 году были изготовлены и в Эстонии (Вертков, Благодатов, Язовицкая 1975: 91).

Установление стандартов ансамблей данных инструментов в Латвии и Карелии, как и в Литве, связывалось в основном с деятельностью государственных ансамблей песни и танца, где они составляли оркестровые группы. В Эстонии подобный стандарт не прижился, так как, во-первых, коллектив соответствующего вида не был учреждён, а во-вторых, в процесс обучения консерватории не был включён предмет исполнительства на концертных каннель.

Несколько иным путём развивалось финское ансамблевое музицирование.

Уже на Первом Песенном празднике Финляндии, состоявшимся в небольшом городе Ювяскюля в 1887 году, участвовал и трио кантелистов. В нём играли известная исполнительница кантеле народной модификации Креета Хаапасало (*Kreeta Haapasalo*) и её сподвижницы – дочь Креета София Ряйсянен (*Kreeta Sofia Räisänen*) и Санна Йостермарк (*Sanna Östermark*). В Музее кантеле в Ювяскюля хранится 25-струнный инструмент, на котором играла Хаапасало и её дочь Ряйсянен (Dahlblom 2011: 48–49). Судя по фотографии, снятой на Песенном празднике, где запечатлён этот трио, все исполнительницы играли на одинаковых инструментах, наверняка – как и литовские канклисты того времени – в унисон. Подобная мысль возникает и при изучении фотографии с Песенного праздника, состоявшегося в 1900 году в Хельсинки. В группе участников данного праздника из Восточной Карелии запечатлены и двое мужчин кантелистов, играющие на несколько других, но также одинаковых инструментах.

Концертные финские кантеле изготовлены уже в 1920 и 1925 годах, когда к популярному типу народной модификации был приспособлен механизм арфы (Sopanenas 1994). Однако эти кантеле стали по существу инструментами лишь сольного исполнения, поскольку отдельные типы так и не были созданы. По той причине, что в финском ансамблевом музицировании используются лишь однотипные инструменты, они не разделены на разнотиповые секции, как это имеет место в ансамблях остальных балтийских народов. В финских ансамблях обычно бывают две или три партии, которые играют одновременно (Rahkonen 1989: 159).

Таким образом, очевидно, что финское ансамблевое музицирование, в отличие от других соседних народов, не подверглось процессу стандартизации и до наших дней сохранило народные традиции игры в унисон.

Попытки создания полноценных оркестровых и ансамблевых групп духовых инструментов, что сравнительно успешно было сделано в Литве, в практике соседних народов, за исключением лишь русских рожечников, успехом не увенчались. Латышские мастера, например, шли по пути приспособления академических клапанных механизмов, что в действительности было трудно совместимо с продолжением народных традиций в отшошении внешности и принципа извлечения звука усовершенствованных гану рагсов – этнических духовых язычковых инструментов. Русские рожки, как и литовские бирбине, были модифицированы, используя лишь внутренние средства: полный звукоряд извлекается с помощью применения разных аппликатурных комбинаций. Группа рожечников Государственного русского народного хора им. Митрофана Пятницкого, например, с середины XX века состоит из пяти партий: двух сопрано, двух альтов и тенора (Широков 1990). Национальный академический оркестр народных инструментов России им. Николая Осипова в настоящее время включает четыре партии рожков. В других известных коллективах эти инструменты используются крайне редко.

Что касается оркестровых групп белорусского оркестра народных инструментов, то основной является группа цимбалов – общенародного и общекультурного инструмента. Поскольку и остальные инструменты оркестра также европейские и лишь некоторые из них являются этническими, вопросы установления стандартов ансамблей белорусских народных инструментов в поле зрения настоящего исследования не попадают. То же самое следует сказать и о составе оркестров всемирно известных польских государственных ансамблей песни и танца *Мазовше* и *Шлёнск*, которые объединяют исключительно академические и европейские инструменты.

Выводы

Процесс установления стандартов ансамблей литовских этнических инструментов был довольно успешным: он одновременно основывался как на народных, так и на академических традициях ансамблевого музицирования и привёл к созданию рациональных составов, которые оправдались на практике исполнительства.

Стандарты ансамблей усовершенствованных этнических музыкальных инструментов были установлены вместе с формированием оркестра литовских народных инструментов. Прежде всего стандарты служили для определения оркестровых групп, но в дальнейшем, вместе с развитием исполнительства и созданием основанного на литовской фольклорной музыке репертуара, стали признанной базой для ансамблей камерного инструментального музицирования.

Именно исполнение созданного на основе фольклорной музыки самобытного репертуара, по мнению опроса респондентов, проведённого в 2011–2013 годах, следует считать составной частью общего движения фольклорной музыки в Литве.

Оценивая процессы установления стандартов ансамблей усовершенствованных этнических инструментов соседних народов в целом, можно заметить: стандартизация, подобная литовскому пути, произошла лишь в тех странах, где свою деятельность развивали народные оркестры или ансамбли песни и танца. Там, где такие коллективы, как, в частности, в Финляндии и Эстонии, не были учреждены, попытки создать стандарты ансамблей реконструированных этнических инструментов успехом не увенчались, так как в этом не было острой творческой необходимости.

Problems of Reconstruction and Using Ethnic Musical Instruments in Lithuania II: Estimation of the Standard of the Ensembles

Romualdas Apanavičius

Summary

Process of reconstruction of the ethnic musical instruments in Lithuania, which began at the end of the 19th century and was continued in the 1900s–1940s made a possibility to use new models of these instruments to play not only solo, but as well to develop the traditions of folk instrumental performing.

According to the new purpose, the ensembles of these instruments were estimated using the model of the ensembles of European classical musical instruments. Thus, ensemble of very popular stringed instrument *kanklės* in the 1930s was oriented to the classical string quartet, and there were the *kanklės*-prima, *kanklės*-seconda, *kanklės*-viola *and kanklės*-bass (Figure 1). Later this quartet was modified: viola was changed to the bass, and bass – to the double-bass (Figure 4).

The ensemble of *skudučiai* – multi-pipe whistles in the 1930s – consisted of three sections using various number: from 14 to 30 pipes played by six performers (Figures 2, 3).

The ensemble of *birbynė* (reed-pipes) for the first time as the group of newly formed orchestra of Lithuanian folk instruments was found in 1941. It was consisting of six instruments: two sopranos in D, two – in C, alto and bass (Figure 5). In 1950–1956 the quintet of these modified instruments included three sopranos, tenor and double-bass (Figure 6).

The orchestra of Lithuanian folk instruments in 1941 united all the ensembles of modified ethnic musical instruments and was directly oriented to the constitution of the classical symphony orchestra. The wind instruments were two *lumzdeliai*, flutes, six *birbynės*, *skudučiai* (six parts), four *daudytės* (trumpets), string instruments (quartet of the *kanklės*) and the drums (*kelmas* and *skrabalai*).

Orientation of the new formed folk instruments ensembles to the constitution of the ensembles of the classical musical instruments was inspired by the movement of revealing ethnic music and musical instruments and the efforts of the leaders of this movement to integrate Lithuanian folk culture into European cultural process.

The data of the interviews of 2011–2013 where the respondents were leaders and participants of the movement of the ethnic music – shows that, according to theirs opinion, the ensembles of the modified ethnic musical instruments, which perform the repertoire based on Lithuanian folk music, are the participants of the movement revealing ethnic music in Lithuania.

Comparative data of these processes in the neighbouring nations give the chance for the conclusion that standards of the modified ethnic musical instruments, like the ensembles in Lithuania, were estimated only in the countries where the folk song or dance ensembles or the folk instrument orchestras were found.

Литература и иные источники

Alenskas, Vytautas (2003). Pranas Puskunigis – tradicinės ir naujosios kanklių kultūros tarpininkas. *Tradicija ir dabartis* 3. Klaipėda: Klaipėdos universitetas, 110–115

Apanavičius, Romualdas (1980). *Birbynė ir jos evoliucija.* Vilnius: Lietuvos TSR aukštojo ir specialiojo vidurinio mokslo ministerijos Leidybinė redakcinė taryba

Baltrėnienė, Marija (1980). *Lietuvių liaudies muzikos instrumentai* II. Vilnius: Lietuvos TSR Aukštojo ir specialiojo vidurinio mokslo ministerija; Kauno J. Gruodžio aukštesnioji muzikos mokykla

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

Dahlblom, Kari (2011). *Keski – Suomen kantele*. Saarijärvi: Saarijärven Offset Oy

Lietuvių liaudies instrumentinė muzika. Pučiamieji instrumentai (1959). Sudarė ir paruošė S. Paliulis. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla

Marozienė, Regina (2008). *Lietuvių koncertinės kanklės ir akademinis kankliavimas: kilmė, raida ir perspektyvos (XX a. – XXI a. pradžia)*. Daktaro disertacija: humanitariniai mokslai, menotyra (03 H), muzikologija (H 320). Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija

Rahkonen, Carl John (1989). *The Kantele Traditions of Finland*. Submited to the Graduate School in partial fulfillment of the requirements of the degree Doctor of Philosophy in Folklore and Ethnomusicology. Bloomington: Folklore Institute, Indiana University

Sabaliauskas, Adolfas (1904). Sutartines ir musu muzikos inrankiai. *Dirva – žinynas*. Shenandoah, Pa, 25–39

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

Sopanenas, Ismo (1994). Kantelė – suomių profesinis muzikos instrumentas. *Liaudies kultūra* 6: 53–54

Stepulis, Pranas (1955). *Kanklės*. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla

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

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

Švedas, Jonas (1941). Filharmonijos liaudies ansamblio klausimu. *Tarybų Lietuva*. 1941 m. lapkričio 25 d.

VDU EMGP – Архив кафедры Студий культур и этнологии университета имени Витаутаса Великого, фонд проекта *Движение этнической музыки в Литве в 70-х годах XX в. – начале XXI в.*

Vyžintas, Algirdas (1975). *Skudučiai*. Vilnius: Lietuvos TSR Kultūros ministerija; Lietuvos TSR Liaudies meno rūmai

Žarskienė, Rūta (1993). *Skudučiai ir jų giminaičiai. Lyginamieji tyrimai*. Vilnius: Etnomuzikos institutas; "Visuomenės" žurnalo priedas

Апанавичюс, Ромуальдас (2013). Проблемы реконструкции и употребления этнических музыкальных инструментов в Литве. Часть I: процесс усовершенствования. *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais* V. Sast. I. Grauzdiņa un Ē. Daugulis. Daugavpils: DU Akadēmiskais apgāds *Saule*, 9–28

Вертков, Константин & Георгий Благодатов, Эльза Язовицкая (1975). *Атлас музыкальных инструментов народов СССР.* Издание второе, дополненное и переработанное. Москва: Музыка

Имханицкий, Михаил (1987). *У истоков русской народной оркестровой культуры.* Москва: Музыка

Лукьянов, Павел (2013). Новые тенденции в современной музыке звончатых гуслей. *Tarptautinė mokslinė konferencija "Liaudies instrumentinė muzika: tradicija ir dabartis"*, skirta profesoriaus Prano Stepulio 100 – mečiui. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija. 2013 m. lapkričio 4 d.

Широков, Александр (1990). Рожечники хора имени Пятницкого. *Русские рожечники.* Сборник статей. Составитель Н. Сладкова. Москва: Советский композитор, 237–276

Traditional *Kanklės* Ensembles in Lithuanian Ethnic Culture (the Second Half of the 19th Century – the Beginning of the 21st Century)

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

Introduction

The first facts about the so-called *kanklės* ensembles reached us from Užnemunė. The activities of Ambroziejus, Bonaventūras and Valentinas Kalvaitis in Šakiai district laid the foundation for the first *kanklės* players' groups in Zanavykija, Suvalkija, later in Aukštaitija and elsewhere. The *kanklės* of Suvalkija region was chosen as the Lithuanian symbol in the second half of the 19th century and in the first half of the 20th century. *Kanklės* started to be modified and spread all over Lithuania. In particular, this type of *kanklės* took root in Aukštaitija in the first half of the 20th century. They were popular among young people and intellectuals. *Kanklės* used to be played anywhere and on various occasions: weddings, funerals, in churches, harvest festivals, song festivals and on other occasions. *Kanklės* were heard not only in public places but also at home, where they were played for pleasure. A certain revival of a traditional modified *kanklės* of Suvalkija type in Aukštaitija and of traditional *kanklės* of Žemaitija type in Žemaitija has been observed over the last couple of decades.

While travelling through Lithuanian villages and small towns during ethno-instrumental expeditions, one sees 'monuments' of soviet heritage: culture centres built not so many years ago with broken windows and neglected, whereas people working in the sphere of culture rally in small wooden buildings. Then insensibly you remember thoughts by Jonas Jasaitis about the possibility for young people to have a place, which may be referred to as their native land (Jasaitis 2011: 7). However, not everybody is able to do this. Due to various reasons, young people have been deprived of motivation to live in Lithuania and to be in charge of its welfare. On the other hand, the situation perhaps is not so bad…

The attitude towards a positive influence of ethnic and cultural values on education of a young individual has existed in our society at all times,

i.e., even under strict regulations of ethno-cultural studies introduced by occupational structures. Protection of Lithuanian ethnic self-awareness, continuity of folklore and "dissemination depend on ethnic culture education in schools of general education to a big extent" (Kirdienė 2004: 83). Under fast integration of Lithuania into the European Union, each citizen is obliged to protect own ethnic and cultural identity, striving for nurturance of national cultural, artistic and spiritual values and employing all the possible measures. Ethnic music is unique; however, it has become a gradually deteriorating value. European examples prove that "insufficient or delayed attention to preservation of national music has resulted in forgotten national songs and instrumental music in a big number of countries. A nation without continuation of traditions and folk music is a nation without its face" (Vaišnorienė 2004: 42).

While preparing this article, an attempt was made not to focus on bare facts about the people, who used to establish groups or ensembles of *kanklės* players, to teach their members to play this instrument and who simultaneously contributed or have been contributing to preservation of Lithuanian ethnic culture and have prevented our society from extinction in the process of globalisation. The majority of people and particularly young people in rural areas, perceive playing *kanklės* as the basics of music education and expression of their ethnic identity.

Having overviewed the most significant works of the first half of the 20th century on ensembles of *kanklės* players in Lithuania, it can be stated that *Lietuvių kanklės* [Lithuanian *Kanklės*] by Zenonas Slaviūnas (Slavinskas /Slaviūnas/ 1937) deserves this status. The study is an attempt to consistently systemise and classify the material on *kanklės*, which was available at that period. Other most valuable works were written by Romualdas Apanavičius (1986, 1989; Baltrėnienė, Apanavičius 1991) and by Marija Baltrėnienė-Gaščiauskaitė (1997; Baltrėnienė, Apanavičius 1991). Following Pranas Stepulis (1955, 2003), the latter author emphasised the contribution of Ambroziejus, Bonaventūras and Valentinas Kalvaitis to establishment of groups of *kanklės* players in Užnemunė in her publication *Devyniastygės kanklės: kankliavimo tradicijos ir dabartis* [Nine-String *Kanklės*: Traditions and Present of Playing *Kanklės*] (Baltrėnienė-Gaščiauskaitė 1997). They are thought to have given the beginning to the spread of *kanklės* ensembles in Lithuania. This work was continued by Pranas Puskunigis in Skriaudžiai and Kaunas, later by Petras Vinkšnelis, Ona and Stanislovas Rudis-Rudys in Aukštaitija. Contemporary propagators of *kanklės* ensembles in Lithuania have been successfully working in this sphere.

In the monograph *Kanklės lietuvių etninėje kultūroje* [The *Kanklės* in Lithuanian Ethnic Culture] (Tarnauskaitė-Palubinskienė 2009), the author of this article presents the results of the detailed research on the heritage related to the instrument itself, *kanklės* players, playing *kanklės* and *kanklės* music as a cultural whole in order to disclose the multiplex socio-cultural spread and dynamics of the phenomenon as well as its role in Lithuanian ethnic culture from the second half of the 19th century to the beginning of the first half of the 20th century. However, the activities of *kanklės* ensembles were not separately analysed in that work.

The most extensive information on participation of *kanklės* ensembles from Skriaudžiai region in various festivals is presented in the works by Vytautas Alenskas (Alenskas 1993, 2005).

Information on the birth and activities of the modified Suvalkija-type *kanklės* ensemble *Pasagėlė* [Lil' Horseshoe] in Utena district, approximately at the end of the 20th century, can be found in Asta Motuzienė's short publications (Motuzienė 2001, 2008) and articles (Motuzienė 2002).

The works dedicated to history of *kanklės* and playing *kanklės* have been numerous. The aforesaid works mainly focus on activities of *kanklės* players in Suvalkija and Utena region, but only one article of the author (Palubinskienė 2012) makes an attempt to carry out the regional overview of *kanklės* ensembles. On the basis of the previously published works, the data of the ethno-instrumental expeditions conducted from 1987 to 2012, the data of the research carried out from 2010 to 2012, the information submitted by leaders of ensembles and teachers, an attempt will be made to overview traditions of using *kanklės* in ensembles, to define their development and situation in contemporary Lithuania.

The object of the research: traditional *kanklės* ensembles in Lithuanian ethnic culture.

The goal of the research: to define the place of traditional *kanklės* ensembles and their importance.

The objective of the research: to overview the traditions of playing the *kanklės* in Lithuania; to describe the development of traditional *kanklės* ensembles and their situation in contemporary Lithuania.

Methods of the research: comparative, observation, analytical methods.

Key words: *kanklės, kanklės* players, *kanklės* ensembles, festivals, traditional, nationality.

The instruments in traditional *kanklės* ensembles

The members of the ensembles used to play earlier and have been playing the *kanklės* of Western Aukštaitija and Žemaitija, Northwestern Aukštaitija and Suvalkija type as well as the modified instruments of Suvalkija type.

To enable readers to easier understand the variety of types of instruments, short descriptions of them are presented.

Kanklės of Western Aukštaitija and Žemaitija are attributed to the second type. It is characteristic of them to have the wide end cut very sharply, a carved body, wooden turning holders with metal strings placed through them. A resonance hole in a nicely-ornamented flower shape with six leaves carved on the top is more characteristic of *kanklės* with a widened body. The carving of the resonance hole of *kanklės* with a rectangular thin end is usually oval. Their body is made higher and has a rougher appearance. The traditional number of strings is from 9 to 12, but there may be instruments with 8 to 14 strings. *Kanklės* is painted black, dark grey or brown, and the top flat panel is usually a little bit brighter. The *kanklės* of the second type are found in pre-historic Semigalian lands in Northwestern Aukštaitija (districts of Joniškis, Pakruojis, Šiauliai) and in territories of Veliuona in Western Aukštaitija, Zanavykai (districts of Jurbarkas, Šakiai, Kaunas) and in Žemaitija.

The instruments of the third type are similar to *kanklės* of the second type, only one end of it has a twisted (snail-shaped) form or a small circle. *Kanklės* of Suvalkija type are actually modified instruments of Northwestern Žemaitija. Their size, form of the body and the number of strings are almost the same, only the narrow end extends more sharply and finishes in a round circle. Similar to *kanklės* of Northwestern Žemaitija, the wide end of the instrument of Suvalkija type finishes in a twisted piece, only it is much bigger. The Suvalkija *kanklės* are glued. The typical number of strings is from 9 to 12 (and sometimes from 10 to 13) and strings are fixed to a metal bar fastened onto the body by wooden supports in the narrow end. The strings in the wide end are turned around wooden and later metal lighteners. The top of the body of the instrument has one or several six-edged stars, which are surrounded by cuttings of leaf shape. Some of the exhibits of the beginning of the 20th century have two holes that remind of those in a violin. *Kanklės* are sometimes abundantly but tastefully decorated.

The instruments of Suvalkija type differ from those of Northwestern Žemaitija in colour as well. Though they sometimes are black (especially the older instruments), the dark brown, chestnut or yellow colours prevail. The top of the body is usually not painted and only covered by achromatic

polish. The rounding of the narrow end of *kanklės* of Suvalkija type was most probably conditioned by the music instruments of West European origin. Western culture had a particularly strong impact on people in Suvalkija, where it influenced not only their lifestyle but also the world concept (Apanavičius, etc. 1994: 49).

In Lithuania the *kanklės* of the third type are found in pre-historic Curonian lands in Northwestern Žemaitija, in current districts of Kretinga, Telšiai and Mažeikiai. Such *kanklės* could have been introduced to Suvalkija by *žemaičiai* (Samogitians), who originated from Curonian territories during colonisation of Užnemunė carried out by the Grand Duchy of Lithuania in the 15th–17th centuries (Apanavičius 1986: 18–19).

Kanklės of Western Aukštaitija and Žemaitija type as well as those of Suvalkija type were made and have been made by the old and contemporary *kanklės* masters from Šakiai (Ambraziejus, Bonaventūras and Valentinas Kalvaitis), Zapyškis (Simas, Motiejus and Jonas Staniulis), Skriaudžiai (Pranas Puskunigis, Jurgis Alenskas, Juozas Baltrukonis, Antanas Banionis, Juozas and Vladas Kučinskas, Jonas Kulbušauskas, Kajetonas Naudžius, Andrius Navickas, Andrius Siaurusaitis, Edvardas Bielokopitovas), Plungė (Alfredas and Vytautas Lučinskas), Kelmė (Mindaugas Dimšlys), Šiauliai (Albertas Martinaitis), Klaipėda (Antanas Butkus), Gargždai (Zigmas Liutikas), Vilnius (Jonas Bugailiškis, Egidijus Virbašius) and other regions.

The facts confirm that strengthening of necessity for enhancement of nationality and continuation of traditions (the second half of the 19th century – the first half of the 20th century) resulted in choosing the *kanklės* from Suvalkija as a symbol of Lithuanian identity. Their modification and spread started and the instruments reached all the parts of Lithuania. People used to play *kanklės* in groups and ensembles. *Kanklės* of this type played a particular role in Aukštaitija in the first half of the 20th century (in districts of Panevėžys, Pasvalys, Radviliškis, Pakruojas, Utena, Anykščiai, Kupiškis, Rokiškis). Since the instrument had a rich and sonorous timbre, broad range, was variously and elaborately decorated and had a considerably bigger case it was liked by the intelligentsia, various organisations of Young Lithuanians, Catholic *Pavasaris* [Spring] and others.

The body of the modified *kanklės* of Suvalkija type is glued and most frequently with flat bottom. The longest end has a big horn or small horn and sometimes may even have the head of a dog or dragon, whereas the rounding is found in the narrow end of the body of the instrument.

The most common number of single strings is from 13 to 32, whereas that of double strings equals 17 to 24. The instruments are decorated mostly

by oval resonance carvings of star shapes with four or six to seven petals, or various ornamental drilled holes. *Kanklės* usually are painted black, sometimes brown, or yellow or even cerise.

In the first half of the 20th century, when modified *kanklės* of Suvalkija type spread in Lithuania, such instruments were produced by Stanislovas Rudis-Rudys from Krekenava, Juozas Lašas from Svėdasai and Jonas Liuima from Utena.

The instruments produced by Lašas and Luima are similar to those made by Rudys, since the masters started making *kanklės* under the influence of the latter.

In the first half of the 20th century a big number of Lithuanian enlightened people involved in revival of ethnic culture and its popularisation: Juozas Balčikonis, Jonas Basanavičius, Kazys Būga, Jonas Jablonskis, Tumas Vaižgantas, Žemaitė, Antanas Žmuidzinavičius, Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, Petras Rimša, Antanas Jaroševičius, Jonas Balys, Jadvyga Čiurlionytė, Zenonas Slaviūnas, Kazys Banaitis and others.

Approximately in the middle of the 20th century the role of folk traditions and customs naturally weakened because some of their previous functions were assumed by the state, public organisations and school. However, even under such conditions, the customs did not lose "the role of moral developer" particularly in the country (Kudirka 1991: 5). Ensembles of *kanklės* players became not only a place for communication and gathering of people, a form of youth leisure activities in Lithuanian villages and small towns but also a school of ethnic and cultural identity.

Kanklės ensembles from Užnemunė and their establishers

During public events (dances) on Saturdays in Užnemunė (Zapyškis), where public playing was organised, there were ensembles of very interesting composition: *kanklės*, scythe, kitchen frying pan and the bottom of pot or tub. Simas, Jonas and Motiejus Staniulis used to play the fiddle (Buračas 1942). Since the ensembles of that time mainly consisted of family members or close relatives, the instruments, which determined the composition of the ensembles, depended on the instruments possessed by musicians at that time.

At the end of the 19th century Ambraziejus, Bonaventūras and Valentinas Kalvaitis from Šakiai county also made and played *kanklės* of Western Aukštaitija and Žemaitija type. Ambraziejus Kalvaitis[1] was not only a *kanklės*

[1] Ambroziejus Kalvaitis (born in 1857; died in 1916, Katiliai village, Sintautai rural district, Šakiai county).

player but also their master and improver. He closely collaborated with Pranas Puskunigis[2], the most famous *kanklės* player, reviver and populariser at the end of the 19th century and the beginning of the 20th century. A. Kalvaitis frequently consulted the master how to produce *kanklės* and make the instrument sound good. It is thought that P. Puskunigis and A. Kalvaitis made *kanklės* of similar forms to their followers. In 1912 A. Kalvaitis started producing *kanklės* glued from separate elements with metal turning string holders and made about 32 of such instruments to musicians in neighbourhood. Later this tradition was successfully continued by Valentinas Kalvaitis, a nephew of A. Kalvaitis (son of Bonaventūras Kalvaitis).

Bonaventūras Kalvaitis[3] together with his brother Ambraziejus organized groups of young *kanklės* players in surrounding villages: Pentiškės, Lepšiai, Kampiniai, Šlamai, Navatkiai, Vaitiekupiai, Griškabūdis and others. They consisted of four-six musicians. He also established the first such group in his native Katiliai village in 1890.

Valentinas Kalvaitis[4] was a gifted *kanklės* player, a master of these instruments, an establisher of *kanklės* groups and a teacher, who surpassed his own teachers, i.e., his father and uncle. In 1928 he moved to Skaisgiriai village and rallied a group of 20 *kanklės* players. V. Kalvaitis produced about 200 very nicely encrusted *kanklės* (including boss instruments) (Stepulis 1955: 27).

In 1904 Justinas Strimaitis[5] saw *kanklės* possessed by Jurgis Jablonskis (a brother of famous linguist Jonas Jablonskis) in Griškabūdis surroundings as well as the instruments made by master Bernotas (the father of Jablonskienė) in Rygiškės village, at Krapkus' and Pikčilingis' in Tupikai village, as well as at Katilius' and Pranas Puskunigis' in Katiliai village (Strimaitis 2007: 17). He remembered that there were a lot of *kanklės* in Zanavykai in the period of 1904–1910 (Strimaitis 2007: 10). In the aforesaid surroundings of Griškabūdis, *kanklės* were very popular at that time and young people eagerly attended *kanklės* ensembles.

---

[2] Pranas Puskunigis-Vaitiekus (also known as Kriaučiukas, Dainius, and Kanklininkas; born in 1860, Kaitiliai village, Sintautai rural district, Šakiai county; died in 1946, Skriaudžiai small town, Marijampolė county).

[3] Bonaventūras Kalvaitis (died in 1908, Katiliai village, Sintautai rural district, Šakiai county).

[4] Valentinas Kalvaitis (also known as Medžiagonas /Material/; born in 1888; died in 1950, Katiliai village, Sintautai rural district, Šakiai county).

[5] Justinas Strimaitis (born in 1895, Rygiškiai village, Griškabūdis rural cistrict, Šakiai county; died in 1960, Kaunas).

The analysis of historic resources revealed that by the end of the 19th century the male tradition of playing *kanklės* (most frequently solo) had prevailed in villages. The activities of A., B., V. Kalvaitis were linked with the beginning of the tradition of playing *kanklės* in groups in Zanavykija, later in Kapsai of Suvalkija, Aukštaitija and all over Lithuania in the first half of the 20th century.

Pranas Puskunigis (*Katilių Dainius*, i.e. songster from Katiliai) is seen as the greatest contributor to revival and popularisation of *kanklės* and establishment of ensembles of *kanklės* players. He was born into a family of a farmer. The real surname of Pranas' father was Jokūbas Vaitiekus. Uncle Simanas Katilius-Kalvaitis[6], who lived in neighbourhood and was a *kanklės* player and a good story teller, taught eight-year old Pranukas to play *kanklės*. After this experience *kanklės* accompanied him all his life. Being concerned with popularisation of *kanklės* and frequently sacrificing his personal life, Pranas Puskunigis refused a rather lucrative position of an organist in Skriaudžiai and Plutiškės twice. He used to teach others to play *kanklės* for little money and frequently without any pay leaving all the hard work on the farm to his family. In his memoirs about his father, Leonas Puskunigis[7] (a *kanklės* player as well) used to write: "Pranas Puskunigis managed to earn a land slot of 3.36 hectares, a horse and a cart working as an organ player in Skriaudžiai but had never broken ground with the plough"[8].

After the press ban was lifted, Pranas Puskunigis actively involved in revival of *kanklės* and its playing (he moved to Skriaudžiai in 1906), made tens of eleven-twelve string *kanklės* to his followers and himself. While playing in small groups of *kanklės* players, Puskunigis divided these instruments into soprano, alto, tenor and bass *kanklės*. Bass *kanklės* were not frequently used. He taught to play *kanklės* about 120 people and among this huge number of his followers there were Puskunigis' children: Vytautas, Leonas, Kunigunda Puskunigis, and such people as Juozas and Antanas Degutis, Kazys Lekeckas, J. Ališauskas, V. Saugaitis, Juozas Genys, Juozas Jankauskas, Elzė Alenskaitė, Kazys Olšauskas, Jurgis Alenskas, Kazys Banionis, K. Banionytė, A. Bagdonaitė, Jonas Šeškus, Justinas Strimaitis, Stanislovas Rudis-Rudys (who brought

[6] Simanas Katilius-Kalvaitis (born ca. 1783; died in Katiliai village, Sintautai rural district, Šakiai county).

[7] Leonas Puskunigis (born in 1890; died in 1994, Skriaudžiai small town, Marijampolė county).

[8] Puskunigis, Leonas (?). *Atsiminimai apie Praną Puskunigį*. LTR-3081 (534).

drawing of *kanklės* and the technique of playing *kanklės* to Krekenava, Panevėžys district), Pranas Stepulis and many others.

Pranas Puskunigis did not confine himself only to teaching to play *kanklės* and to establishment of *kanklės* groups and ensembles but was also an active public figure. He set up the first group of *kanklės* players in Skriaudžiai in 1906, which has become a big ensemble over years (in 1984 his ensemble was named *Kanklės*); in 1914–1916 Puskunigis was leader of ensemble of *kanklės* players of employees in Kaunas Saliamonas Banaitis Publishing House; in 1923–1928 he was head of the School of Disabled *Kanklės* Players of Lithuanian Army in Kaunas; in 1925 Puskunigis joint the Lithuanian Association of *Kanklės* Players; in 1925 he became head of the group of school learners – *kanklės* players in Kaunas Šančiai Primary School No. 27 (Kipras Petrauskas used to perform with this group not once); when the School of *Kanklės* Players was founded in 1930, he became a teacher of playing *kanklės* in Suvalkija manner. Puskunigis and his *kanklės* ensembles performed in a big number of places in Lithuania and not only: in Skriaudžiai, Veiveriai, Sasnava, Višakio Rūda, Pakuonis, Marijampolė, Kaunas, Telšiai, Rambynas, Klaipėda, Palanga, Dotnuva, Šiauliai, Alytus, Vilnius, Karaliaučius and others. Under the influence of *kanklės* players from Skriaudžiai, *kanklės* ensembles were established all over the country.

When Pranas Puskunigis moved to work as an organist in Plutiškes in 1920–1929, former students of Puskunigis took over leadership of this ensemble such as Antanas Degutis and Jurgis Alenskas (in 1932). They all retained the specific style of playing music of the ensemble.

The group of *kanklės* players established in Skriaudžiai by Puskunigis in 1906, which has developed into an ensemble, has played the greatest and the most essential role preserving *kanklės* of Suvalkija type as well as the tradition of playing this instrument. The ensemble, which has been functioning for 107 years already, may be heard during various public events. This is a unique phenomenon in the history of Lithuanian culture.

Kanklės ensembles from Aukštaitija and their establishers

Stanislovas Rudis-Rudys was the most considerable populariser of Suvalkija *kanklės*, a founder of *kanklės* players' groups in the town of Krekenava (Panevežys county) in Aukštaitija[9]. He was a self-taught carpenter, furniture

[9] Stanislovas Rudis-Rudys (born in 1880, Mučiūnai village, Krekenava rural district, Panevėžys county; died in 1949, Krekenava small town, Panevėžys county).

maker, builder, *kanklės* player and *kanklės* master. According to the informant Ona Slavinskaitė-Rudienė[10], master Rudis-Rudys became interested in *kanklės* approximately in 1920 after encouragement of panpipe player Vytautas Kadžys[11]. The latter saw the twelve string *kanklės* of Suvalkija type in home of *kanklės* player Puskunigis from Skriaudžiai (Prienai district), learnt to play this instrument himself and recommended that Rudis-Rudys (as a capertner and furniture maker) should go and see the instrument. The master brought back the drawings, *kanklės* repertoire and playing techique and later improved them. Initialy, 12 string instruments were produced. Later, the master was encoraged by Justinas Strimaitis, a nurturer of *kanklės* culture, to produce glued *kanklės* with 16,18 and 20 double strings. Together with his wife Ona, Rudis-Rudys created interesting decorative ornaments and monograms with the initials of clients, date of production and own surname. Rudis-Rudys made about 2000 instruments.

Ona Rudienė also contributed considerably to organisation of groups of *kanklės* players and popularisation of playing *kanklės*. In 1932 she got interested in *kanklės* and started to learn playing this instrument taught by Stanislovas Rudis-Rudys, who became her husband in 1934. Ona used to play less in her youth but after the death of her husband in 1949, she began to play more intensively. She knew about 100 various songs and melodies. All her life was dedicated to the dissemination of the beauty of *kanklės* music.

S. and O. Rudis-Rudys taught people from their immediate and other surroundings to play *kanklės*. By 1930 they had already rallied a group of 20 *kanklės* players in Krekenava. It included inhabitants of Krekenava: L. Varanauskas, J. Ivaškevičius, O. Rudienė, V. Nebilevičienė, L. Čepurnaitė, V. Debeikytė, L. Nebilevičiūtė, J. Nebilevičius, Z. Svirskytė, A. Povilaitytė, V. Mataitytė, E. Raziūnaitė, S. Kručaitė and others.

Musicians used to play *kanklės* and sing for their own pleasure, they also used to give concerts in surrounding places such as Panevėžys, Radviliškis and Ukmergė rather frequently. The first followers of Rudis-Rudys gave a public concert "as early as 1932. The concert was held in the church of Krekenava. The inhabitants of Krekenava are said to have cried because they

---

[10] Ona Slavinskaitė-Rudienė (born in 1910, Pavermenys manor, Ramygala rural district, Panevėžys county; died in 1993, Krekenava small town, Panevėžys county); vaster S. Rudis-Rudys' wife.

[11] Vytautas Kadžys (leader at the Young Lithuanians organisation; shot in 1941).

liked it very much. Later they played publicly in various places in Lithuania, to visit many towns and small towns of Lithuania participating in various events and festivals"[12]. The musicians taught by O. and S. Rudis-Rudys (a huge number of them) spread not only in surroundings of Krekenava but also in other regions: Panevėžys, Rozalimas, Utena, Anykščiai, Radviliškis, Ariogala, Gėluva, Telšiai and even in the United States of America. Their tradition of 'male' playing of *kanklės* was continued by their son Kęstutis Rudis[13] and has been supported by grandsons Mindaugas, Žygimantas and Vytenis.

In the spring of 2013, Danguolė Junevičiūtė[14] , a distant relative of Ona from Panevėžys, bought the homestead of Rudis-Rudys. She promised to reconstruct the house and to memorialise the activities of Ona and Stanislovas Rudis-Rudys and her son Mykolas promised to acquire *kanklės* and learn to play this instrument (EIA[15], 2012).

Another centre of modified *kanklės* of Suvalkija type and playing this instrument was in Svėdasai in Anykščiai district. The organist Petras Vinkšnelis[16], who had lived in Svėdasai since 1909, formed a group of 12 *kanklės* players in 1936. The master Juozas Lašas[17] produced *kanklės* for this ensemble and also played in it himself. The learners in Vinkšnelis group of *kanklės* players included such people as Julija Starkuvienė[18], Adelė Matulevičienė[19],

---

[12] Pažemeckienė, Irma (2009, parengė). *Krekenavos kanklininkai. Atsiminimai apie kanklių meistrą Stasį Rudį ir kanklininkę Oną Rudienę*. http://www.balsas.lt/naujiena/370694/krekenavos-kanklininkai/3 http://www.grazitumano.lt/wiki/index.php/Krekenavos_kanklininkai (accessed April 6, 2013).

[13] Kęstutis Rudis /Rudys/ (born in 1926, Krekenava small town, Panevėžys county; lived in Panevėžys).

[14] Danguolė Junevičiūtė (born in 1955, Krekenava small town, Panevėžys county; lived in Panevėžys).

[15] EIA – Archive of the Institute of Ethnic Music (*Etnomuzikos instituto archyvas*).

[16] Petras Vinkšnelis (for 1909 lived in Svėdasai small town, Anykščiai county; died ca. 1976, Svėdasai small town, Anykščiai county).

[17] Juozas Lašas (born in 1912; died in 2005, Savičiūnai village, Svėdasai rural district, Anykščiai county).

[18] Julija Baltuškaitė-Starkuvienė (born in 1925, Juodoniai village, Kamajai rural district, Rokiškis county).

[19] Adelė Niauraitė-Matulevičienė (born in 1922, Juodoniai village, Kamajai rural district, Rokiškis county; lived in Kalviai village, Kamajai rural district, Rokiškis county).

Paulina Tumėnienė[20], Aldona Vanagienė[21], Ona Mikuckienė[22], Elena Žvirblienė[23] and a big number of other players, who disseminated *kanklės* playing in surroundings of Svėdasai, Anykščiai, Utena, Rokiškios and other districts. Successors of Vinkšnelis have been continuing the tradition of playing *kanklės* in Aukštaitija up to now.

In 1934 Juozas Lašas started producing instruments according to exact measures of *kanklės* model by Stanislovas Rudis-Rudys[24]. Thus, the tradition of making *kanklės* of Suvalkija type was continued in Aukštaitija.

Other *kanklės* ensembles from Aukštaitija

The journalist and *kanklės* player Egidija Lekavičienė[25] remembered a group of *kanklės* players of her youth in Savičiūnai village (Anykščiai district) and its surroundings (Netikiškiai village – in Anykščiai district; Juodoniai, Vygėliai, Kyšūnai villages – in Utena district; Kalviai, Narbūčiai, Kamajai, Duokiškis villages – in Rokiškis district) (Lekavičienė 2002: 20–26). They represented a wide range of professions: farmers, teachers, priests, organists and even journalists. Jonas Paršonas[26], a friend of Juozas Lašas' youth, was one of the first *kanklės* players, who acquired the *kanklės* made by master Lašas. Paršonas was not married and lived at his brother's. He used to play in summer evenings on the bench and "the melody of *kanklės* used to reach Niaurai grange of the same Judoniai village, where three sisters Eleonora, Adelė and Liucija Niauraitės enjoyed it immensely" (Lekavičienė 2002: 21).

In 1952 an ensemble of *kanklės* players[27] was established in Juodoniai village, which, after several short rehearsals and practicing, started playing in various festivals in villages and towns of Rokiškis district.

---

[20] Paulina Gikytė-Tumienė (born in 1920, Svėdasai small town, Rokiškis county; died in Kalviai village, Svėdasai rural district, Rokiškis county).

[21] Aldona Žemaitytė-Vanagienė (born in 1922, Nataučiai village, Anykščiai rural district, Rokiškis county; lived in Kišūnai village, Utena county).

[22] Ona Mikuckienė (born in Svėdasai small town, Anykščiai county).

[23] Elena Vinkšnelytė-Žvirblienė (born in Svėdasai small town, Rokiškis county; lived in Užpaliai small town, Utena county).

[24] Lašas saw measurements of Rudis-Rudys' model of *kanklės* at priest Jonas Kraniauskas', Svėdasai parson.

[25] Egidija Makuškaitė-Lekavičienė (born in 1960, Vygėlė village, Utena county; lived in Vilnius).

[26] Jonas Paršonas (born ca. 1910, Juodoniai village, Rokiškis county).

[27] Paulina Tumienė, Julė Starkuvienė, Adelė Niauraitė, Liucija Niauraitė.

Kanklės playing was also supported by Duokiškis parson Lionginas Neniškis[28], who was an enlightened person and "as if another Strazdelis" (Lekavičienė 2002: 21), who was good at playing *kanklės*, accordion and mouth organ. He was fond of *kanklės* music and therefore, was a keen supporter of *kanklės* ensemble of Juodoniai.

Around the same year, i.e., 1952, another ensemble of *kanklės*[29] was founded. It used to perform in culture centres of surrounding villages during various events. During the period of 1970–1980, the re-established trio from Juodoniai village[30] was giving concerts in culture centres of Kalviai, Duokiškis and Kamajai.

Approximately in 1964 the duet of *kanklės* players was set up in Vilučiai village (Utena district)[31]. More than three decades this duet played in festival and other events of Kyšūnai, Bekinčiai, Užpaliai, Vyžuona, Utena, Jotaučiai, Daugailiai, Ilčiukai and Adutiškis (Švenčioniai district). The duet participated in four programmes of Lithuania television, were awarded several acknowledgements or certificates of appreciation. The tradition of *kanklės* playing has been continued by their children and grandchildren.

Justinas Strimaitis described *kanklės* players of Utena region in his *Kanklininko prisiminimai* [Memories of *kanklės* players] (Strimaitis 2007). Librarian Henrikas Raštikis[32] established an ensemble of *kanklės* players, which functioned in 1931–1940. The representatives of intelligentsia from Utena played in this ensemble. Raštikis no only was head of the ensemble but also made *kanklės* himself.

The *kanklės* ensemble *Sigutė* from Panevėžys should also be mentioned. The most senior and active member of the ensemble is Regina Daniūnienė[33], who started learning to play *kanklės* in the ensemble of *kanklės* named after Mikalojus Konstantinas Čiurlionis under leadership of Ona and Alfonsas Mikulskis. Approximately in 1954–1960 an ensemble of *kanklės* of pharmacists was set up under leadership of violin and *kanklės* player Konstancija Marcinkevičienė[34]. Regina Daniūnienė was actively involved in the activities

[28] Lionginas Neniškis (born in 1915; died in 1989, Duokiškis small town, Rokiškis county).

[29] Julė Augulytė, Stasė Rudokaitė, Aldona Niauraitė, Liucija Niauraitė.

[30] Paulina Tumienė, Julė Starkuvienė, Adelė Matulevičienė.

[31] Liucija Makuškienė, Aldona Vanagienė.

[32] Henrikas Raštikis (born in Utena).

[33] Regina Dešrytė-Daniūnienė (born in 1919, Panevėžys).

[34] Konstancija Viržonytė-Kligienė-Marcinkevičienė (born in 1924, Jonava; died in 2007, Panevėžys).

of this ensemble. In the period of 1976–1980 Daniūnienė set up an ensemble of *kanklės* players together with Marcinkevičienė in the textile company *Linas* and souvenir company *Tulpė*. Propagating *kanklės* and striving for music education of young people, Daniūnienė started teaching learners of Panevežys primary school No. 1 and Panevežys Secondary School No. 2 to play *kanklės*. Since 1984 Daniūnienė has been collaborating with *kanklės* players Ona Rudiene, Jadvyga Krikščiūnaitė and Elena Vanda Vaitekūnienė from Krekena. She even used to play together with them. For many years, Daniūnienė and Marcinkevičienė have played in the Panevėžys *kanklės* ensemble *Sigutė* (leader Marcinkevičienė, later Vida Grikšelienė, Vida Krikščiūnienė), where she is still playing with young players helping them penetrate into secrets of music education.

The tradition of playing modified *kanklės* of Suvalkija type has been still alive in Aukštaitija (Visockaitė-Lungienė 2000: 16). It has been continued both by the *kanklės* players of the older generation and by the young ones.

After master Juozas Lašas from Svėdasai complained that he had produced so many *kanklės* but still could not hear them anywhere, teacher Asta Kirvelytė-Motuzienė from Užpaliai (Utena district) founded the *kanklės* ensemble *Pasagėlė* in 1991, where school learners played (leader Loreta Liaugaudė since 2008). They went to their first concert to the international festival of children folklore *Daigelis* [Little Sprout] held in Rumšiškės in 1992. In 1998 they were invited to take part in the Song Festival in Vilnius together with *kanklės* players from Skriaudžiai and Panevėžys. Since then they have been regular players in the Song Festivals.

A rather big number of *kanklės* players from Aukštaitija participated in the Lithuanian Song Festival of School Learners organised in 2005, the Lithuanian Song Festival '*Būties ratu*' [In the Circle of Being] held in 2007, in the concert *Skambėkite, kanklės* [Let the *Kanklės* Play] of the Millennium Song Festival of Lithuania *Amžių sutartinė* [Song of the Centuries] organised in 2009 and in *Mūsų vardas – Lietuv*a [Our Name is Lithuania], which was held in 2012. It included ensemble *Skambantys kankleliai* [Old Sounding Strings] (leader Asta Motuzienė) of Užpaliai (Utena district) summer camp with over 100 participants from town and villages of Aukštaitija. *Kanklės* players from all over Lithuania learnt to play this instrument in the abovementioned camp: villages and towns of Anykščiai, Biržai, Kupiškis, Rokiškis, Pasvalys, Panevėžys, Utena, Šalčininkai, Klaipėda, Kretinga, Mažeikiai, Naujoji Akmenė districts (Motuzienė 2008: 9). These young people are believed to grow up as patriots of their country.

Kanklės ensembles from Žemaitija

Over the last several decades the renaissance of traditional *kanklės* has been observed not only in Aukštaitija but also in Žemaitija. Big numbers of *kanklės* ensembles participated in the concerts *Skambėkite, kanklės* [Let the *Kanklės* Play] of the Lithuanian Song Festivals held in 2005, 2007 and 2009 and in the National Song Festival of School Learners *Mūsų vardas – Lietuva* [Our Name is Lithuania], which was held in 2012. A particularly big number of young *kanklės* players from all over Žemaitija played in the concert *Amžių sutartinė* [Song of the Centuries] of the Millennium Song Festival of Lithuania organised in 2009. This was the ensemble *Lai skamba žemaitiškos kanklės* [Let the Samogitian *Kanklės* Play] (leader Jolanta Dobrovolskienė) of Mažeikiai region summer camp, where about 150 participants played *kanklės*. Musicians from villages and towns of Naujoji Akmenė, Šilalė, Klaipėda, Kretinga, Kelmė, Mažeikiai, Šiauliai, Plungė districts were involved in these activities. It is a joyful fact that the majority of young people in Žemaitija play *kanklės* in ensembles.

The biggest number of *kanklės* ensembles in Žemaitija region were established in the second half of the 20th century, when young people from villages and small towns were provided with an opportunity to go to Vilnius and participate in the Song Festivals. For a long period young people used to play the improved concert *kanklės*, whereas groups playing traditional *kanklės* were not invited to the representative Song Festivals. In 1998 Lina Naikelienė 'broke the ice' and the first concerts only of small groups or ensembles of traditional *kanklės* players were held in Skarga Yard of St. John church in Vilnius. Next to concert-type *kanklės*, the music performed by groups and ensembles of traditional *kanklės* has been heard since then. Since 2005 performances of groups of traditional *kanklės* players have been included into the programme of Ensemble Concert held in Kalnai Park (under initiative of Alvyda Česienė) (Palubinskienė 2012: 135). Thus, young musicians became more motivated to attend *kanklės* groups and ensembles and to play music.

Distribution of *kanklės* ensembles

The discussion of movement of *kanklės* and *kanklės* playing in Lithuania during the period of almost 100 years allowed concluding that *kanklės*, which had previously been an instrument for individual playing, left village houses for public places and became head not only in villages but also in small towns. The new phenomenon of ethnic playing *kanklės*, i.e., *kanklės* ensembles,

originated namely in the countryside and later spread all over Lithuania. Undoubtedly, *kanklės* ensembles were based on customs of communal activities in our villages, which encouraged every individual to involve in joint work activities, relaxation and forms of leisure time. Ensembles of *kanklės* are seen as one of the more innovative methods of acquisition of new knowledge, which have contributed a lot to development of Lithuanian rural culture and to national culture. People not only learnt to play the old national instruments but also mastered reading the music, learnt new melodies, songs and dances and, thus, expanded their outlook and disseminated the beauty of music to people around them (Palubinskienė 2012: 135).

The distribution of ensembles of *kanklės* is more or less equal in the region of old *kanklės* in Western and North Lithuania. No evident data on *kanklės* ensembles in Dzūkija are available. This is also supported by historic sources and data gathered during expeditions, which proves that single cases of *kanklės* playing in Dzūkija have to be ascribed to exceptions of musical culture of this region.

Moreover, it can be concluded that the movement of revival of *kanklės* playing in Lithuania in the 20th century did not find support in this region due to the old music playing tradition in Dzūkija but the spread of *kanklės* ensembles was influenced by the old tradition of music playing.

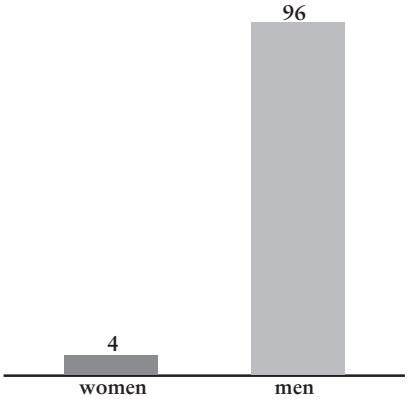


Figure 1. **Distribution of *kanklės* players according to gender in the second half of the 19th century – in the first half of the 20th century**

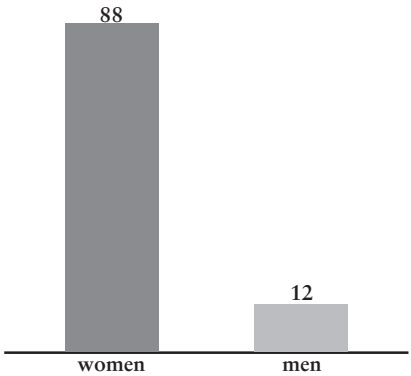


Figure 2. **Distribution of *kanklės* players according to gender in the second half of the 20th century – the beginning of the 21st century**

The comparison of figures reveals that various ethno-cultural, ethnomusic, historic, political events, economic factors, civilisation changes and winds of globalisation have changed these centuries-old traditions. The male *kanklės* players had prevailed by the first half of the 20th century (96 %). The closer to contemporary times, the stronger are, according to Romualdas Apanavičius, 'female' tendencies (Apanavičius 2009: 85–86). In the beginning of the 21st century, only 12 percent of teachers and leaders of groups of *kanklės* players are men and women make up as many as 88 percent. This is an innovative trend because women did not play traditional *kanklės* until the beginning of 20th century. As it has already been mentioned, men used to be the makers and propagators of *kanklės*, establishers and leaders of *kanklės* ensembles.

We think that establishment of *kanklės* ensembles has been positively influenced by annually organised summer courses of *žemaičiai* (Samogitian) ethnic music playing and traditional crafts. Such courses have been held in Kelmė Folklore Centre (initiator Prof. Romualdas Apanavičius) since 1988. The author of this article is one of the initiators and teachers of courses. People from various villages, towns and small towns all over Lithuania (mainly from Žemaitija/Samogitia) and from different age groups (from 5 to 70 year old), representatives of various professions attend these courses. A big number of Lithuanians from foreign countries (Canada, England, Germany, Latvia, Russia, including the Kaliningrad region) and even foreigners (from Sweden) are interested in these courses. In 2012 the courses celebrated the 25th anniversary. All the participants of the summer courses eagerly learn playing *kanklės* in ensembles and after the courses they popularise *kanklės* and organise groups of *kanklės* players all over Lithuania. As an outcome of these courses several Lithuanian *kanklės* ensembles were set up abroad (Canada, Kaliningrad region) (Palubinskienė 2012: 137).

Currently, *kanklės* ensembles of Skriaudžiai, Užpaliai, Mažeikiai and Kaunas district have been playing a considerable role in Lithuanian ethnic culture. More of such enthusiasts as the old establishers and leaders of *kanklės* ensembles in the second half of the 19th century – the first half of the 20th century or as teachers of the second half of the 20th century – the beginning of the 21st should be available in Lithuania and more men should join activities of playing *kanklės*. Then young people would become more active, their cultural and ethnic identity would be strengthened and such situation would improve music education of youth. Emigration of young people may decrease and they would be ready to work for their country. Perhaps globalisation would not be such a threat any more! (Palubinskienė 2012: 137)

Conclusions

1. The overview of traditions of playing the *kanklės* in Lithuania revealed that the members of the ensembles played the *kanklės* of Western Aukštaitija and Žemaitija, Northwestern Aukštaitija and Suvalkija types as well as the modified instruments of Suvalkija type.
2. The first facts about playing *kanklės* in ensembles in the second half of the 19th century – the first half of the 20th century reached us from Užnemunė. The activities of Ambraziejus, Bonaventūras and Valentinas Kalvaitis in Šakiai county laid foundations for emergence of first *kanklės* ensembles in Zanavykija, Kapsai of Suvalkija, later in Aukštaitija and all over Lithuania.
3. On the basis of the data acquired in 2010–2012, it can be stated that a big number of *kanklės* ensembles have already been established in villages and small towns of Lithuania. Their activities contribute to music education of young peoples considerably. However, the 'male' tradition of playing *kanklės* has almost died and the majority of organisers, teachers and leaders of *kanklės* ensembles are women.
4. *Kanklės* ensembles had a significant influence on village culture in Lithuania and encouraged young people to strive for education, personal improvement and to feel full members of their community.
5. The past traditions have been maintained in contemporary *kanklės* ensembles. However, fewer men have been involved in activities of such ensembles and, therefore, the problem of equal engagement of both genders in *kanklės* playing has also been observed.

Tradicionālie kankļu ansambļi Lietuvas etniskajā kultūrā (19. gs. 2. puse – 21. gs. sākums)

Vida Palubinskiene

Kopsavilkums

Ceļojot pa Lietuvas laukiem etnomuzikoloģisko ekspedīciju ietvaros, bieži nākas vērot padomju *mantojumu*: pirms daudziem gadiem celtos kultūras centrus, kas tagad ir pamesti, nereti pat ar izsistiem logiem. Šie skati vēl jo vairāk aktualizē Jona Jasaiša domu, ka jauniem cilvēkiem nepieciešama kāda vieta, kas viņus saistītu ar dzimto zemi (Jasaitis 2011: 7). Diemžēl mūsdienās bieži jauniešiem pietrūkst motivācijas dzīvot Lietuvā, un viņi dodas uz ārzemēm. Tomēr, iespējams, ir faktori, kas spētu šo situāciju mainīt.

Etniskās un kultūras vērtības pozitīvi ietekmējušas jaunatni visos laikos – pat okupācijas gados, kad darbošanās šajā jomā tika stingri ierobežota. Lietuviešu nacionālās pašapziņas izaugsmi, pēctecību folkloras mantojuma apguvē daudzējādā ziņā stimulē norises vispārizglītojošajā skolā ilgākā laika periodā (Kirdienė 2004: 83). Turpretī pasivitāte šajā jomā var veicināt tautasdziesmu un tradicionālās instrumentālās mūzikas izzušanu, kas jau noticis daudzās pasaules valstīs. Jāpiekrīt Regīnas Vaišnorienes atziņai, ka valstij, kurā netiek attīstītas nacionālās tradīcijas, tai skaitā tautas mūzika, nav savas sejas (Vaišnorienė 2004: 42).

Lietuvas kontekstā īpaši spilgta nacionālā vērtība ir kankles spēles tradīcijas, kas ietver arī plaši sazarotu kankļu ansambļu darbību. Šis raksts veltīts to vēsturei.

Pirmie kankļu ansambļi Lietuvā, kas pieminēti vēsturiskos dokumentos, veidojušies Užnemunē. Ambrozija, Bonaventūra un Valentīna Kalvaišu darbība Šaķu apkaimē kopš 19. gadsimta nogales rosināja kanklētāju ansambļu rašanos Suvalkijā, vēlāk arī Aukštaitijā un citviet Lietuvā.

19. gadsimta otrajā pusē un 20. gadsimta pirmajā pusē Suvalkijas reģiona kankles tika uzskatītas par Lietuvas simbolu. Radās dažādas šo instrumentu modifikācijas, tās tika izplatītas visā Lietuvā. Īpaši daudz Suvalkijas tipa kankles izmantoja Aukštaitijā 20. gadsimta pirmajā pusē. Tās bija populāras jauniešu un intelektuāļu aprindās. Kankles tika spēlētas visur un visdažādākajos gadījumos: kāzās, bērēs, baznīcās, ražas svētkos, dziesmu svētkos u. c. Tās skanēja ne tikai saviesīgos pasākumos plašākai auditorijai, bet iekļāvās arī mājas muzicēšanā.

Statistika liecina, ka 20. gadsimta pirmajā pusē 96 % no kanklētājiem bija vīrieši. Taču turpmāk, kā rāda arī Romualda Apanaviča pētījumi, arvien vairāk pieaug kanklētāju sieviešu īpatsvars (Apanavičius 2009: 85–96). 21. gadsimta sākumā tikai 12 % no kankļu ansambļu vadītājiem ir vīrieši, savukārt 88 % – sievietes. Šis pavērsiens ir ievērojams, jo līdz pat 20. gadsimta sākumam sievietes kankli nespēlēja vispār.

Pēdējos divdesmit gados, šķiet, iezīmējas kankļu spēles uzplaukums; it īpaši tas attiecas uz modificētām tradicionālajām Suvalkijas kanklēm Aukštaitijā un tradicionālajām žemaitiešu kanklēm Žemaitijā. Sevišķi nozīmīgu lomu kanklētāju ansambļi guvuši Skraudžu, Užpaļu, Mažeiķu un Kauņas apkaimē. Kanklētāji neapšaubāmi ievēro lauku iedzīvotāju tradīcijas, atbalstot katra indivīda iesaistīšanos kopīgā darbā un atpūtā. Spēlējot kankļu ansamblī, cilvēks ne tikai ļoti labi iepazīst senu etniskās mūzikas instrumentu, bet arī apgūst nošu rakstu, iemācās virkni jaunu melodiju, dziesmu un deju,

tādējādi paplašinot savu redzesloku. Ciemos un pilsētās pastāv dažāda veida kankļu ansambļi. To darbs veicina jauniešu muzikālo izglītību.

Tā kā Lietuvas valsts integrēšanās Eiropas Savienībā norit visai strauji, katra pilsoņa pienākums ir saglabāt nācijas etnisko un kultūras identitāti, visos iespējamos veidos attīstīt valsts kultūras, mākslas un garīgās vērtības. Etniskā mūzika ir unikāla, lai arī lēnām izzūdoša vērtība. Mūsdienās nācijas garīgo vērtību, kā arī etniskās un kultūras identitātes saglabāšana, uzturēšana un aizsargāšana ir tikai un vienīgi jaunu cilvēku rokās.

Atslēgvārdi: kankles, kankļu mūzika, kanklētāji, ansamblis, festivāls, tradīcija, nācija.

References

Alenskas, Vytautas (1993). *Pranas Puskunigis ir Skriaudžių kanklininkai*. Klaipėda: UAB *Pozicija*

Alenskas, Vytautas (2005, parengė). *Jurgis Alenskas – 100: suvalkiečių kanklininkas, kanklių meistras*. Klaipėda

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

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

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

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

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

Baltrėnienė-Gaščiauskaitė, Marija (1997). *Devyniastygės kanklės: kankliavimo tradicijos ir dabartis*. Vilnius: Etnomuzikos institutas, Vilniaus pedagoginio universitetas

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

Jasaitis, Jonas (2011). Pratarmė / Foreword. *Kaimo raidos kryptys žinių visuomenėje* 2 / *Trends of Rural Development in the Knowledge Society* 2. Sudarytojas ir atsakingasis redaktorius Jonas Jasaitis / Compiled by Jonas Jasaitis. Šiauliai: Šiaulių universitetas, 7–11

Kirdienė, Gaila (2004). Etninės kultūros ugdymo padėtis bendrojo lavinimo įstaigose. *Liaudies kultūra* 4: 83–84

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

Lekavičienė, Egidija (2002). Čia skambėjo ir tebeskamba Juozo Lašo kanklės. *Juozo Lašo asmenybė. Kankliavimo tradicijos Aukštaitijoje: konferencijos, skirtos kanklių meistro Juozo Lašo 90-mečiui, medžiaga*. Sudarė Asta Motuzienė. Užpaliai: UAB *Utenos spaustuvė*, 20–26

Motuzienė, Asta (2001). *Kanklių giesmė*. Utena: Indra

Motuzienė, Asta (2002). Užpalių kanklių ansamblis Pasagėlė. Dešimtmečio veikla. *Juozo Lašo asmenybė. Kankliavimo tradicijos Aukštaitijoje: konferencijos, skirtos kanklių meistro Juozo Lašo 90-mečiui, medžiaga*. Sudarė Asta Motuzienė. Užpaliai: UAB *Utenos spaustuvė*, 14–19

Motuzienė, Asta (2008, sud.). *Tradicinis kankliavimas šiuolaikinės kultūros plotmėje*. Utena: UAB *Utenos spaustuvė*

Palubinskienė, Vida (2012). Kanklininkų rateliai kaimo jaunimo muzikiniam švietimui. *Kaimo raidos kryptys žinių visuomenėje* 3 / *Trends of Rural Development in the Knowledge Society* 3. Sudarytojas ir atsakingasis redaktorius Jonas Jasaitis / Compiled by Jonas Jasaitis. Šiauliai: Šiaulių universitetas, 125–140

Pažemeckienė, Irma (2009, parengė). *Krekenavos kanklininkai. Atsiminimai apie kanklių meistrą Stasį Rudį ir kanklininkę Oną Rudienę*. http://www.balsas.lt/naujiena/370694/krekenavos-kanklininkai/3; http://www.grazitumano.lt/wiki/index.php/Krekenavos_kanklininkai (accessed April 6, 2013)

Puskunigis, Leonas (?). Atsiminimai apie Praną Puskunigį (rankraštis). LTR[35]-3081 (534)

Slavinskas /Slaviūnas/, Zenonas (1937). Lietuvių kanklės. *Tautosakos darbai* 3: 244–320

Stepulis, Pranas (1955). *Kanklės*. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla

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

Strimaitis, Justinas (2007). *Kanklininko atsiminimai*. Sudarė Danutė Šimakauskaitė. Kaunas: Naujasis lankas

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

Vaišnorienė, Regina (2004). Tautinės muzikos integravimas į šiuolaikinį jaunimo ugdymą: aktualijos ir problematika. *Tautinė muzika ir jaunimas. Proceedings of scientific methodological conference*. Vilnius: Lietuvos liaudies kultūros centras, 42–43

Visockaitė-Lungienė, Nida (2000). Liaudies muzikos instrumentai Aukštaitijoje. *Aukštaitija ir muzika*. Vilnius: Atkula, 10–24

[35] LTR – The Institute of Lithuanian Literature and Folklore, Manuscripts of Lithuanian Folklore (*Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto Lietuvių tautosakos rankraštynas*).

II. MŪZIKAS DZĪVE LAIKMETA KONTEKSTĀ

Станислав Монюшко и Вильнюсская церковная музыка XIX века: новый взгляд на Остробрамские литании

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

Объект статьи – *Остробрамские литании* Станислава Монюшко (*Stanisław Moniuszko*, 1819–1872) в контексте репертуара коллективов, выступавших в католических храмах города Вильнюса в первой половине XIX века. Цель – раскрыть и оценить связь между ранним церковным творчеством Монюшко (а именно, *Остробрамской литанией* № 1) и сочинениями местных творцов – в первую очередь, Адальберта Данковского (*Adalbert Dankowski,* 1760–1814?) – включенными в репертуар капеллы Вильнюсского Кафедрального собора и других церковных капелл.

Связь Монюшко с Вильнюсом на протяжении всей его жизни была тесной. Этот город оставил глубокий след в его биографии, композитор отдал ему также много. В первый раз Монюшко посетил Вильнюс в возрасте 17 лет. Завершив студии в Берлине, один из самых ярких творцов польского музыкального романтизма провел в Вильнюсе значительную часть своей жизни – целых 19 лет (1839–1858), почти до своего сорокалетия. Уже покинув Вильнюс, Монюшко всегда ощущал огромную тягу к этому городу, его жителям, костелу Святых Йоаннов, Острой Браме. Видимо, не случайно – в этом городе прошли самые лучшие годы работы и семейной жизни творца. Известно, что Монюшко был глубоко верующим человеком и примерно придерживался религиозных обрядов. Первый биограф композитора Александр Валицкий (*Aleksander Walicki*) отмечает, что «перед тем, как покинуть дом и дирижировать своей оперой, Монюшко всегда закрывался в своем кабинете и, встав на колени перед образом Остробрамской Богоматери, отдавался ее воли» (Walicki 1873:

47). Уже в молодости Монюшко имел сформировавшиеся внутренние правила – искреннюю веру и чувствительность по отношению к ближнему своему. Жизнь композитора прошла в рамках Библейских указаний. Не случайно среди сочинений Монюшко, созданных в Вильнюсе, центральное место занимают четыре Остробрамские литании, посвященные увековечению Часовни Острых Ворот и иконы Богоматери, которым поклонялась семья Монюшко.

Приехав в Вильнюс, Монюшко сразу завоевал признание и уважение жителей города. Спектр деятельности композитора очень широк: он давал частные уроки игры на фортепиано, несколько лет дирижировал оркестром театра города Вильнюс, играл по праздникам на органе в костеле Святых Йоаннов. Стараясь сохранить профессиональную церковную музыку, он в 1854 году основал содружество Святой Цецилии, заботился об издании нот, публиковал статьи, устраивал концерты и много сочинял. Как серьезный и порядочный горожанин, Монюшко (отец десятерых детей!) работал для своей семьи и творил для своих современников. В его творчестве отсутствует конформизм, оно искренне и талантливо. Эти черты его творчества помогли преодолеть, казалось, неизбежную провинциальность и превзойти городскую атмосферу, тем самым, воспитывать и развивать ее с учетом потребностей людей и того, какая музыка могла бы ими исполняться и приниматься, пониматься. В письмах Монюшко, написанных несколько дней до отъезда в Варшаву, чувствуется глубокая грусть, исходившая из внутреннего конфликта между привязанностью к Вильнюсу и долгом перед семьей и творчеством: «Я изо всех сил стараюсь переехать в Варшаву, в первую очередь для детей и их польского языка, учебы музыке, поскольку здесь мне жалко тратить на это время и деньги. Но говорю это Господу Богу по секрету. Мне жалко Вильнюса! Бывшего Вильнюса...» (письмо Монюшко 1857 г.; Moniuszko 1969: 251). Переехав в Варшаву, Монюшко еще не раз возвращался в Вильнюс и тепло отзывался о нем в своих письмах.

В общем контексте творчества Монюшко церковная музыка Вильнюсского периода, по сравнению с другими произведениями композитора, пропитанными польским романтизмом и яркой индивидуальностью творца, оставалась как бы в стороне. Исторически так сложилось, что Монюшко не имел соотечественника-вдохновителя церковной музыки. Позднее у него не было также учеников, которые шли бы по стопам его как создателя церковной музыки. Однако не хотелось бы согласиться с мнением некоторых биографов Монюшко о малоценности его церковной музыки: он шел по проторенной тропе, но, если вспомнить куль-

турную ситуацию Вильнюса и звучавшую в городе церковную музыку, умел делать это наиболее убедительно. Увы, наверное, по объективным и субъективным причинам, церковное творчество Монюшко не получило достойной оценки ни со стороны Вильнюсского духовенства, ни местных издателей, ни руководства церковных капелл.

Рассматривая репертуар и деятельность музыкальных церковных коллективов Вильнюса, становиться ясно, что на изменение положения повлияло несколько факторов. Во-первых, это историческая и политическая ситуация. В середине XIX века в Вильнюсском епископстве все сокращалось количество церквей, а влияние Церкви очевидно слабело. Во-вторых, церковная музыка Вильнюса в первой половине и в середине XIX века сильно менялась: появилось много местных творцов, которые не только следовали примерам произведений западноевропейских композиторов, но и старались оригинально взглянуть на литургические композиции. Все сильнее выражался индивидуализм, как бы трудно ему не было раскрываться в рамках церковной музыки и литургии. Даже в таких неблагоприятных исторических условиях Церковь оставалась одним из основных центров музыкальной культуры Вильнюса: именно здесь на протяжении XIX века особенно активно поощрялось творчество местных композиторов и деятельность исполнителей; именно в XIX веке процветали капеллы Вильнюсского Кафедрального собора, других церквей, а произведения, звучавшие в то время в церквях, сформировали даже особый стиль церковной вокально-инструментальной музыки.

В данный период в самых крупных, сохранивших влияние церквях (таких как Вильнюсский Кафедральный собор) во время обрядов звучала музыка в исполнении вокально-инструментальных капелл разного состава: от небольших вокальных ансамблей в сопровождении органа до многоголосных хоров и оркестров. Членами капелл были светские люди, которых петь и играть на разных музыкальных инструментах научили музыканты или представители музыкальных школ – т. н. бурс (*bursa*), основанных при церквях. Типичный хор капеллы был четырехголосным. В нем пели ученики церковных школ (дисканты, альты) и вокалисты мужчины (теноры, басы). В составе вокально-инструментальных капелл (10–15 человек) были включены также струнные, духовые инструменты, литавры и орган.

Церковное творчество Вильнюса в период Монюшко зарождалось на фоне таких великих польских и местных творцов, как Йозеф Козловский (*Józef Kozłowski*, 1757–1831), уже упомянутый Адальберт Данковский, Флорян (?) Бобровский (*Florjan* (?) *Bobrowski*, 1779–1846?), Станис-

лав Пешко (*Stanisław Pieszko*, год рождения неизвестен, умер 1874), Михаил Ковалевский (*Michał Kowalewski*, годы рождения и смерти неизвестны) и другие. Произведения одного из них – Данковского – были особенно популярными в первой половине XIX века, к ним обращались церковные капеллы как Польши, так и Литвы. Например, в списке нот Вильнюсского Кафедрального собора, составленного в 1835 году, наблюдаем 15 позиций, в 1850 году – 21[1]. Это разные мессы, литании, вечерни, песнопения и пр.

Своим творчеством Монюшко старался обновить репертуар Вильнюсских церквей. Как известно, за всю жизнь он создал около 90 церковных произведений. В течение Вильнюсского периода композитор написал около 60 произведений на церковную тематику (тексты более половины которых написаны на польском языке). Это мессы (3), кантата, Остробрамские литании (4), произведения для хора, композиции для органа и др. В одном из писем Монюшко писал: «В конце концов, наша церковная музыка нуждается в чем-то, что для восхваления Господа (если не для человеческого слуха) наконец-то привело бы ее в порядок» (письмо Монюшко 1862 г.; Moniuszko 1969: 497). В другом письме мы читаем: «Надеюсь, что Бог поддерживает меня в этом тяжелом труде» (письмо Монюшко 1855 г.; Moniuszko 1969: 186). Композитор думал о необходимости изменить церковную музыку. По мнению Монюшко, основной целью музыки, звучащей в церкви, должно быть оживление духа молящихся; его слух резало то, что музыка, созданная для обрядов (особенно та, которую он слышал в церквях города Вильнюса), была наполнена элементами, характерными для светской музыки (письмо Монюшко 1862 г.; Moniuszko 1969: 497).

Но вот парадокс – композиции Монюшко и местных творцов, преобладавшие в репертуаре Вильнюсских церковных капелл, имели много общего. Это словно своеобразно насыщена Вильнюсская школа церковной музыки первой половины XIX века со своими традициями и правилами. В условиях Вильнюса того времени говорить о новаторском или правильном направлении невозможно. Большую часть тогдашнего религиозного творчества стоит воспринимать, в первую очередь, как по-

[1] *Vilniaus Katedros Muzikos komiteto posėdžių protokolų knyga*. Vilnius, 1823–1864. Lietuvos mokslų akademijos Vrublevskių biblioteka, Rankraščių skyrius, Vilniaus kapitulos fondas, f43-19679 (*Книга Комитета Музыки в Вильнюсском кафедральном соборе*. Вильнюс, 1823–1864. Библиотека Литовской академии наук имени Врублевских, Отдел рукописей, фонд Вильнюсской Капитулы, f43-19679)

пытку по-своему интерпретировать традиции церковной музыки, а только потом – как ответ на требования и потребности литургии. *Ненаправленность* церковных произведений Монюшко в данной ситуации является логической: в его сакральных композициях отражается глубокая вера и величие религиозных переживаний.

Жанр литании в творчестве польских и местных композиторов первой половины XIX века встречался нечасто. В годы своего проживания в Вильнюсе Монюшко несомненно слушал сочиненные здесь литании. Например, репертуар капеллы Вильнюсского Кафедрального собора в то время постоянно включал литании композиторов конца XVIII – начала XIX века: Йозефа Антона Бауера (*Joseph Anton Bauer*, 1725–1808), Франца Билера (*Franz Bühler*, 1760–1823), уже упомянутых Данковского, Козловского, Бобровского[2].

Четыре *Остробрамские литании* (тексти литании Лорето) обрамляют все церковное творчество Монюшко Вильнюсского периода. *Остробрамская литания* № 1 была написана в 1843 году; в 1849 году Монюшко создал уже вторую *Остробрамскую литанию*; примерно в 1854 году на свет появилась *Остробрамская литания* № 3, а годом позже – последняя, четвертая; как известно, она посвящалась Джоаккино Антонио Россини (*Gioachino Antonio Rossini*, 1792–1868). По инициативе Монюшко все четыре литании исполнялись не только в часовне Острой Брамы, но и в костеле Святых Йоаннов во время обрядов и концертов. Дирижировал сам композитор.

Таблица.

Время создания, строение цикла и исполнительский состав *Остробрамских литаний* (*Litanie ostrobramskie*)

Название	Год сочинения	Части, темпы	Состав исполнителей
1	2	3	4
Остробрамская литания № 1 *F-dur*	1843	1. *Kyrie eleison* (*Maestoso*) 2. *Sancta Maria* (*Andante*) 3. *Salus infirmorum* (*Moderato*) 4. *Agnus Dei* (*Lento*)	Солисты, хор (SATB), оркестр

[2] *Vilniaus Katedros Muzikos komiteto posėdžių protokolų knyga*. Vilnius, 1823–1864. Lietuvos mokslų akademijos Vrublevskių biblioteka, Rankraščių skyrius, Vilniaus kapitulos fondas, f43-19679 (*Книга Комитета Музыки в Вильнюсском кафедральном соборе*. Вильнюс, 1823–1864. Библиотека Литовской академии наук имени Врублевских, Отдел рукописей, фонд Вильнюсской Капитулы, f43-19679)

1	2	3	4
Остробрамская литания № 2 *F-dur*	1849	1. *Kyrie eleison* (*Moderato*) 2. *Christe audi nos* (*Grave*) 3. *Sancta Maria* (*Allegro moderato*) 4. *Rosa mystica* (*Moderato*) 5. *Agnus Dei* (*Allegro moderato*)	Солисты, хор (SATB), оркестр (или фортепиано)
Остробрамская литания № 3 *e-moll*	1854 (?)	1. *Kyrie eleison* (*Moderato assai*) 2. *Christe audi nos* (*Andante*) 3. *Sancta Maria* (*Molto agitato*) 4. *Janua coeli* (*Andantino*) 5. *Agnus Dei* (*Andante*)	Солисты, хор (SATB), оркестр (или фортепиано)
Остробрамская литания № 4 *C-dur*	1855 (?)	1. *Kyrie eleison* (*Moderato*) 2. *Christe audi nos* (*Andante*) 3. *Refugium peccatorum* (*Lento*) 4. *Agnus Dei* (*Vivace*)	Солисты, хор (SATB), орган

Монюшко всем сердцем и жизнью был связан с часовней Острой Брамы: здесь молились родители композитора, здесь в 1839 году (за год до свадьбы) Монюшко *обменялся кольцами* с Александрой Мюллер (*Aleksandra Müllerówna*), здесь он крестил своих детей. В своем творчестве Монюшко не раз обращался к Святой Деве Марии: для ее восхваления было создано несколько песнопений, гимнов, органные их аранжировки. Поэтому к *Остробрамским литаниям*, самым ценным церковным творениям Монюшко, нельзя относиться только как к литургическим произведениям.

Монюшко как создатель церковной музыки был космополитом. Во всех *Остробрамских литаниях* (особенно в № 1) нет ни тени национального характера. Наоборот – эти произведения близки к вильнюсскому псевдоклассицизму. Но Монюшко, пополнив жанр литании особенностями кантаты, объединил аспекты литургического и концертного жанра. Взгляд Монюшко на литургию и музыкальную композицию раскрывается в свободно трактуемом тексте Лорето: он модифицируется, части опускаются, слова меняются местами, текст заменятся другим и т. д. Например, в конце *Agnus Dei* из *Остробрамской литании* № 1 повторяется целый эпизод *più mosso* части *Kyrie eleison* (как текст, так и музыка); таким образом, повторяя нехарактерный для *Agnus Dei* текст, создается музыкальная арка, обрамляющая композицию.

Как известно, жанру литании типичен постоянно повторяющийся текст. Это обуславливает определенную монотонность музыкального про-

изведения. Стремясь достичь большего разнообразия мелодики и избежать повторений, Монюшко испробовал немало средств. Например, в повторении слов *Kyrie eleison* слышна смиренная просьба, лирическое воспевание, драматический эпизод пунктирного ритма и др. Это отражает рано раскрывшийся профессионализм автора.

По составу исполнителей, расположению частей и объему *Остробрамская литания* № 1 очень близка к литаниям других композиторов из репертуара Вильнюсских церковных капелл. В *Остробрамской литании* № 1 Монюшко, как и в литаниях Данковского, Бобровского, задействованы солисты, смешанный четырехголосный хор и инструментальная капелла – 2 гобоя, 2 фагота, 2 валторны, 2 трубы, тромбон, струнные инструменты.

Остробрамская литания № 1 состоит из 4 частей:

1. *Kyrie eleison* (*Maestoso*). Композиция начинается с пунктирного ритма 9-тактного оркестрового *tutti*, готовящего вступление хоровых партий. Здесь мы не обнаружим свойственную *Kyrie eleison* просьбу выслушать: это повторяющиеся обращения к Богу. Вся часть *Kyrie eleison* и основная ее тема очень близка к части *Kyrie eleison* Литании (*Litania C-dur*), написанной Адальбертом Данковским в 1827 году: характер мелодики, эпизод *tutti*, пунктирный ритм почти идентичны *Kyrie eleison* из *Остробрамской литании* № 1 Монюшко. Это еще раз подтверждает предположение, что Литанию Данковского Монюшко знал и вероятно изучал.
2. *Sancta Maria* (*Andante*) – лирический диалог соло сопрано и голосов хора (АТВ), повторяющих ответ *ora pro nobis.*
3. *Salus infirmorum* (*Moderato*) – дуэт солистов и ответного хора. Опять же возможна взаимосвязь с Литанией Данковского: здесь вторая часть *Jesu fili* – дуэт сопрано и альта, а третья *Jesu speculum* – дуэт тенора и баса.
4. *Agnus Dei* (*Lento*) – кульминация всей *Остробрамской литании* № 1. Музыкальные линии тем данной части выразительны, диапазон вокальных партий широк, а медленный темп создает торжественное настроение. Кода *Agnus Dei* – музыкальная реприза на основе темы эпизода *più mosso* из части *Kyrie eleison*.

Остробрамские литании оказали влияние на все дальнейшее церковное творчество Монюшко. О них в свое время прекрасно отзывались Владислав Вислицкий (1829–1889), Цезарь Кюи (1835–1918) и другие композиторы. Из письма Феликсу Завадскому (*Feliks Zawadzki*): «[..]

очень люблю эту музыку. Она словно незаменимый позывной к пожертвованиям Великой Пятницы у Святых Йоаннов или Францисканцев!» (письмо Монюшко 1862 г.; Moniuszko 1969: 497)

Хотелось бы завершить статью словами Яна Клечинского, написанными после смерти Монюшко: «Творчество Монюшко было очень серьезным, чувствительным, более глубоким и религиозным, чем жизненным или драматичным. Его религиозность [..] также повлияла на популярность. В сердце каждого из нас Монюшко останется бессмертным автором *Остробрамских литаний*» (Kleczycski 1872: 233).

Выводы

- Середина XIX века – период подъема Вильнюсских церковных капелл и лучшее время для раскрытия *творческого* потенциала местных авторов.
- *География* развития творческой мысли в Вильнюсе XIX века была сложной и зависела от взаимодействия разных центров. Церковные капеллы Вильнюса действовали изолированно и не делились литургическим репертуаром. Поэтому не удивляет факт, что церковные произведения Монюшко не отличались популярностью и не так часто появились в репертуаре главных церковных капелл Вильнюса. До нас дошла единственная информация: в 1855 году на первом концерте Святой Цецилии, состоявшемся в Кафедральном соборе, в исполнении объединенного коллектива звучала Месса композитора (*e-moll*).
- Монюшко – автор *Остробрамских литаний*, месс и других церковных композиций – в своих произведениях Вильнюсского периода не был романтиком. Если быть точным, в них он – представитель вильнюсского псевдоклассицизма, последовательно развивавший музыкальные идеи своего времени.
- В *Остробрамской литании* № 1 усматривается прямая связь с Литанией композитора Адальберта Данковского (*Litania C-dur*). Возможно предположение, что Монюшко был знаком с партитурой этого произведения или слышал его исполнение в Вильнюсском Кафедральном соборе.
- *Остробрамские литании* Монюшко установили грань, разделяющую церковную музыку классиков и романтиков, и даже наметили невидимые вехи преодоления традиции. Но в своих Вильнюсских ком-

позициях Монюшко еще не переступал черту между этими двумя стилями: созревшие идеи были осуществлены только отчасти, и под влиянием окружения композитор пошел на своеобразный компромисс, помешавший ему стать одним из первых провозгласителей романтизма в храмах Литвы.

Stanisław Moniuszko and Sacred Music in Vilnius of the 19th Century: New Insights into *Litanies of the Gates of Dawn*

Laima Budzinauskienė

Summary

In the 19th century Vilnius political and cultural situation was extremely complicated. For the survival and strengthening of the nation the support could be provided only by the Church as a significant moral resistance. In music this attitude was expressed by the leaders and members of the Church vocal-instrumental choirs, local creators.

While researching composers and genres of Vilnius sacred music of the 19th century, one may find a lot of space for interpretation: which were the dominant genres, why they were dominant, what determined their popularity, etc. The repertoire of vocal-instrumental ensembles in Vilnius churches was greatly diverse. All facts prove that in the 19th century Lithuanian and Vilnius Church was the main center of the activities of local composers and local musical culture. The sources are historian's treasures and while identifying them this time it's important to accentuate what was innovative, what strengthened or weakened Lithuanian sacred repertoire.

In the 19th century Lithuanian sacred choir repertoires consisted of compositions including various genres, consistencies and forms. Most of the time in a certain choir dominated one method of musical composition, which was based on the music sounding during the mass and on the professionalism of the local composers. Therefore, the amplitude of the sacred genre was extremely vast – from the Gregorian chant to multi-voice choirs *a cappella* and vocal-instrumental creations (masses, litanies, litanies, vespers, etc.). Even if during the composition the genres were the same, in the end their structure, form, scope, musical material and other characteristics were quite different.

During the reviewed period genres of the sacred music were created in two ways. The first group – the direction towards sacral purity and tradition.

The second group of compositions was close to exaltation – elevated by the sensual Romanticism, creations of the freer form.

In Vilnius churches Polish and Lithuanian compositions prevailed. The majority of them were written by Florjan (?) Bobrowski (1779–1846?) and Adalbert Dankowski (1760–1814), who influenced the works of other local composers. Composer Stanisław Moniuszko (1819–1872) while living in Vilnius created the major part of his sacred compositions, which is a wide and little analysed subject. It is an attempt to reveal an uneasy situation of sacred music in Vilnius of the 19th century and the problem of performance and establishment of professional music in church vocal-instrumental ensembles repertoires at the time.

The object of the article is *Litanies of the Gates of Dawn* composed during the Vilnius period (1839–1858). In this article there are analyzed origins of unfortunately forgotten Moniuszko's *Litany of the Gates of Dawn* Nr. 1, new insights in the general context of sacred compositions which were performed in Vilnius in that period are presented.

This article is a continuation of the author's publications dedicated to the research of the Lithuanian sacred music of the 19th century.

Key words: 19th century, Lithuania, Vilnius, sacred music, Stanisław Moniuszko, *Litanies of the Gates of Dawn*.

Литература и другие источники

Anastasiou, Gregorios (2010). The musical "language" of the psaltic art. *Muzikos komponavimo principai: sakralinė muzika / Principles of Music Composing: Sacred Music* 10. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 148–165

Budzinauskienė, Laima & Daiva Kšanienė (2011). Bažnytinės muzikos mokyklos. *Bažnytinė muzika. Enciklopedinis žinynas*. Sud. J. Vilimas. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos centras, 65–68

Budzinauskienė, Laima (2011). Stanisławo Moniuszkos Vilniaus laikotarpio bažnytinė kūryba. I dalis: bendra apžvalga, giesmės ir kūriniai vargonams. *Menotyra* 3: 214–226

Budzinauskienė, Laima (2012). Stanisławo Moniuszkos Vilniaus laikotarpio bažnytinė kūryba. II dalis: "Aušros Vartų litanijos" ir mišios. *Menotyra* 3: 200–216

Chrenkoff, Magdalena (2008). Pięsni religijne Stanisława Moniuszki – od łacińskiego psalmu patriotyczanej modlitwy. *Muzyka religijna – między epokami i kulturami* 1. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 86–104

Chrenkoff, Magdalena (2009). Litanie ostrobramskie Stanisława Moniuszki – utwory zapomniane? *Muzyka religijna – między epokami i kulturami* 2. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 71–87

Dziębowska, Elżbieta & Krystyna Duszyk (2000). Moniuszko Stanisław. *Encyklopedia muzyczna PWM* 6. Kraków: Polskie Wydaw. Muzyczne, 303–335

Kalavinskaitė, Danutė (2011). Bažnytiniai žanrai šiuolaikinėje lietuvių kūryboje: tarp bažnytinės muzikos paveldo ir atnaujintos liturgijos poreikių. *Lietuvos muzikologija* 12. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 61–88

Kalavinskaitė, Danutė (2010). Litany as a genre of piety. *Muzikos komponavimo principai: sakralinė muzika / Principles of Music Composing: Sacred Music* 10. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 18–22

Kleczyński, Jan (1872). [Stanisław Moniuszko]. *Tygodnik Iliustrowany*. [Warszawa] 15 czerwca 1872 r.

Levinskaitė, Laima (1998). Vilniaus katedros ir Viešpaties Jėzaus (Trinitorių) bažnyčios kapelos. *Menotyra* 4: 11–19

Mazur, Krzysztof Antoni (1970). *Pierwodruki Stanisława Moniuszki*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe

Moniuszko, Stanisław (1965–1978). *Dzieła*. T. 1–6. Red. W. Rudziński. Kraków: PWM

Moniuszko, Stanisław (1969). *Listy zebrane*. Red. W. Rudziński. Kraków: PWM

Rudzinskis, Vitoldas (1993). *Stanislavas Moniuška – žmogus ir kūrėjas*. Vilnius: Muzika

Vilimas, Jonas (2011). Litanija. *Bažnytinė muzika. Enciklopedinis žinynas*. Sud. J. Vilimas. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos centras, 243–248

Vilniaus Katedros Muzikos komiteto posėdžių protokolų knyga. Vilnius, 1823–1864. Lietuvos mokslų akademijos Vrublevskių biblioteka, Rankraščių skyrius, Vilniaus kapitulos fondas, f43-19679 [*Книга Комитета Музыки в Вильнюсском кафедральном соборе*. Вильнюс, 1823–1864. Библиотека Литовской академии наук имени Врублевских, Отдел рукописей, фонд Вильнюсской Капитулы, f43-19679]

Walicki, Aleksandr (1873). *Stanisław Moniuszko*. Warszawa: Aleksandr Walicki

Место и время как факторы творческой биографии Максимилиана Штейнберга

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

Аннотация

Творчество музыканта всегда тесно связано с эпохой и художественной средой, в которой осуществляется его деятельность. В соприкосновении с окружением складывается система ценностей, определяются модели мышления, формируются ключевые качества художественного видения мира.

Человек вообще всегда испытывает связь с эпохой и местом – он думает в привычных категориях, генерирует новые идеи в русле общих тенденций, обретает возможность понимать других в системе представлений и суждений, выработавшихся в его окружении.

Таким окружением для Максимилиана Штейнберга, талантливого композитора и чуткого, в высшей степени компетентного педагога, были Вильнюс и Санкт-Петербург, в последствие ставший Петроградом, еще позднее Ленинградом. В этих городах он формировался как личность, обрел те ориентиры, которыми руководствовался на протяжении жизни. В свою очередь эпоха, с которой он неразрывно связан – это первая половина XX века с ее революциями, войнами, насилием и страданиями.

С точки зрения формообразующих факторов *место* и *время* несомненно оказались достаточно противоречивыми, порой трагическими лейтмотивами жизни и творчества Максимилиана Штейнберга. В предлагаемой статье факты его творческой биографии рассматриваются в связи с окружавшим его историческим, художественным, интеллектуальным контекстом, а процессы его художественного становления и творчества – как своеобразная проекция места и времени.

Ключевые слова: Максимилиан Штейнберг, первая половина XX века, Вильнюс, Санкт-Петербург, Ленинград, Николай Римский-Корсаков, Игорь Стравинский, Дмитрий Шостакович

Введение

Композитор, педагог и видный музыкальный деятель Максимилиан Штейнберг был значимой фигурой русской музыкальной культуры. Поразительно, насколько символичным оказалось *время и место* в его судьбе. Вильнюс, Санкт-Петербург и Петроград/Ленинград знаменовали собой три кардинально разные системы исторических, художественных и чисто человеческих координат, обусловивших его мышление и деятельность, определивших возможности творческого самовыражения. Казалось бы, это три жизни, каждая из которых имела свой ритм, свою направленность и логику. С другой стороны, и это было знаком времени, подобные переломы сопутствовали многим его сверстникам и современникам.

Жизнь и творчество Штейнберга отразили противоречивый облик эпохи, сплели воедино многие характерные тенденции времени. Тем важнее изучение его судьбы, позволяющее отчетливее понять ход музыкальной истории, определить ее основные векторы.

Вильнюс

Максимилиан Штейнберг (1883–1946) родился в Вильнюсе и рос в духовно богатой, интеллектуальной среде. Его близкими были известнейшие литераторы, мыслители, лингвисты – знатоки Талмуда и древнееврейского языка.

Его отец Оссей (Иехошуа) Штейнберг (1825–1908), выпускник Виленского раввинского училища, позднее раввин в Белостоке и Вильнюсе, к моменту рождения сына преподавал в Виленском еврейском учительском институте – единственном в Российской империи учебном заведении, готовившем учителей для еврейских школ, находившихся в ведении государства. Оссей Штейнберг занимал должность инспектора института, которая в служебной иерархии являлась второй после должности директора (руководить государственное учреждение в царской империи не могло лицо, придерживавшееся иудейского вероисповедания).

Оссей (Иехошуа) Штейнберг был блестящим лингвистом и авторитетным ученым в области иудаики, пользовался международной славой. Его аналитические работы, связанные с этимологией древнееврейского и арамейского языков, переводы и комментарии Ветхого Завета, словари и грамматики, поэтические издания даже по прошествию столетия сохраняют свою ценность и вызывают интерес. Вот лишь маленький отрывок из его текстов, позволяющий воскресить строй мыслей и образов, в окружении которых рос его сын Максимилиан Штейнберг:

«Изучение коренного языка Книги книг [Ветхого Завета], языка, представляющего собою самое блистательное воплощение творческого духа, языка, который дивною своею техникою и прозрачностью своих форм как бы открывает нам сокровеннейшие тайны возникновения слова и как бы развертывает пред нами таинственную историю мысли, языка, имеющего самое решительное влияние на начальную религиозную письменность, а затем и на самый склад мыслей образованных народов Европы, – изучение такого языка не может не быть в высшей степени важно для всякого, кто интересуется словесною наукою и историею человеческой цивилизации» (Штейнберг 1878: III).

Увлеченность Оссея Штейнберга древними языками и глубокие знания культуры древности оказали существенное воздействие на всех, кто имел возможность ближе соприкоснуться с этим удивительным человеком. Максимилиан Штейнберг на всю жизнь сохранил тягу к искусству античности и Востока, его сестра Надежда Штейнберг-Щупак (*Nadine Stchoupak*, 1886–1941) стала признанным авторитетом в области санскрита, преподавала в Сорбоннском университете Парижа, прославилась научными исследованиями древнеиндийской литературы и языка, его одноклассник и близкий друг Игнатий Крачковский (1883–1951) выдвинулся в число крупнейших российских арабистов, создал свою научную школу, был избран академиком Советской академии наук. Игнатий Крачковский вспоминал, как отец Максимилиана Штейнберга, заметив его попытки читать по-еврейски, подарил ему свой учебник и потом неоднократно шутя проверял, умеет ли он разбирать Библию[1].

Не менее известна в интеллектуальных кругах была семья рано умершей матери Максимилиана Штейнберга. Ее отец Абрахам Дов (Адам) Лебенсон (1794–1878) был поэтом и известным деятелем еврейского просвещения, автором многих книг на иврите. Прославился он и своим участием в публикации 17-томного издания Библии в переводе на немецкий язык выдающегося философа и деятеля еврейского Просвещения Мойсея Мендельсона (текст в этом издании печатался еврейскими письменами). Лебенсон являлся предшественником Оссея Штейнберга в Виленском раввинском училище, где, как впоследствие и Штейнберг, преподавал арамейский язык и иврит. Штейнберг несомненно испытывал его влияние, тем более, что был его учеником.

---

[1] Киперман, Семен. *Ничто человеческое: Надежда Щупак-Штейнберг и Евгений Тарле*. http://velelens.livejournal.com/260141.html (просмотр 15 июня 2013)

Широкую известность получил и сын Адама Лебенсона, брат матери Максимилиана Штейнберга Миха Иосеф (Михал, 1828–1852). Он был поэтом и переводчиком и безукоризненно владел не только ивритом, но и русским, немецким, французским, польским языком. Свои первые переводы с немецкого он сделал в двенадцатилетнем возрасте. На иврит он переводил классиков немецкой литературы – Иоганна Вольфганга фон Гете и Фридриха Шиллера. Миха Лебенсон получил прекрасное образование, стремился к знаниям. Даже после того, как у него был обнаружен туберкулез, он не прекратил своих занятий – в 1849 году по рекомендации врачей поехав лечиться в Берлин, использовал пребывание там для посещения лекций Фридриха Вильгельма Шеллинга. Поэтическое наследие Михи Лебенсона богато и содержательно, оно внесло существенный вклад в еврейскую литературу на иврите. Его произведения переводились на русский и французский язык, а Оссей Штейнберг перевел на немецкий и издал состоящую из шести поэм книгу Михи Лебензона *Песни дочери Сиона*.

Максимилиан Штейнберг в отцовском доме отчетливо ощущал духовные традиции своих близких, следовал им. Он проявлял способности в разных областях, блестяще учился, гимназию закончил с золотой медалью. Максимилиан не последовал по стопам отца, не стал ни филологом, ни специалистом иудаики. Значительно больше его привлекала музыка, ей он уделял все свое свободное время, жил ею. Он посещал вильнюсскую музыкальную школу Императорского русского музыкального общества, по классу скрипки учился у Ильи Малкина, у которого позднее занимались также Яша Хейфец и Саша Шнейдер (скрипач легендарного Будапештского квартета).

В широко известной автобиографической повести *Дорога уходит в даль...* Александры Бруштейн, жившей в Вильнюсе в то же время, что и Максимилиан Штейнберг, сохранился его облик той поры: «Как будто обыкновенный мальчик, но заиграл – и мы вдруг, неожиданно для себя, увидели его новым! Что-то глубокое, скрытно-благородное есть в его глазах, похожих на бархатистые лепестки самых темных, почти черных цветков «анютиных глазок» [..]. Мы могли не видеться годами, не переписываться, но стоило нам встретиться, и мы радостно ощущали свое неистребимое братство: Замковую гору, Ботанический сад, «Андрея Кожухова»[2], студенческие годы...» (Бруштейн 1969: 590–591).

[2] Популярный в тогдашней молодежной среде роман Сергея Степняка-Кравчинского, в английском оригинале называвшийся *The Career of a Nihilist* (Жизнь нигилиста).

Действительно, образы пестрого и многоликого в национальном и художественном отношении родного Вильнюса навсегда остались в жизни и памяти Максимилиана Штейнберга. Он сохранил накопленный в Вильнюсе интеллектуальный багаж, и приобретенный здесь музыкальный опыт позволил ему уже скоро утвердиться в музыкальной культуре его времени.

Санкт-Петербург

В 1901 году закончив Первую виленскую гимназию, Штейнберг поступил на Естественный факультет Санкт-Петербургского университета и, следуя зову сердца, – в Санкт-Петербургскую консерваторию. Начался петербургский период его жизни.

В консерватории Штейнберг посещал классы Николая Римского-Корсакова, Анатолия Лядова и Александра Глазунова. Великие русские композиторы высоко оценили его дарование, прочили ему большой творческий успех. Римский-Корсаков особо выделял Штейнберга среди своих учеников, характеризовал его как «близкого человека и великолепного музыканта» (Римский-Корсаков 1935: 356), а в воспоминаниях Дмитрия Толстого находим свидетельство и о том, что «в последние годы жизни Н. А. Римского-Корсакова Штейнберг был его любимым учеником» (Толстой 1995: 161). Это тем более примечательно, что общее число воспитанников Римского-Корсакова превышало двести человек, а по крайней мере трое из них стали известнейшими композиторами XX века – это Игорь Стравинский, Сергей Прокофьев и Отторино Респиги.

Столь высокая оценка и внутренняя тяга побудили Штейнберга полностью посвятить себя музыкальному искусству. Хотя в 1907 году он успешно завершил обучение в Санкт-Петербургском университете (получив даже награду по гистологии), к тому времени его будущее уже было полностью предопределено – в 1908 году закончив с медалью и премией Михайловского дворца консерваторию, он не мыслил свое жизнь вне музыки.

Творческая карьера Штейнберга в петербургский период складывалась очень благоприятно. Еще будучи студентом, он обрел возможность познакомить столичную публику со своими первыми сочинениями, его творчество было очень благожелательно встречено слушателями и критикой. В год окончания консерватории он был приглашен на работу в ней в качестве преподавателя, профессором стал в 1915 году. Переняв

традиции учителей, в первую очередь Римского-Корсакова, Штейнберг строго придерживался их в собственном творчестве, стремился приобщить к ним своих учеников и добился в этом многого.

Первые симфонические произведения Штейнберга позволяли видеть в нем продолжателя русской композиторской школы. Его музыку исполняли такие прославленные артисты, как Александр Зилоти, Артур Никиш, Альберт Коутс, Феликс Блуменфельд, Надежда Забела-Врубель, Зоя Лодий, Ксения Дорлиак. О нем писали в самых восторженных тонах, Александр Глазунов посвятил ему увертюру *Песнь судьбы*.

Прочная творческая связь Максимилиана Штейнберга с корифеями русского музыкального искусства конца XIX – начала XX века имела в его жизни и неформальное, глубоко личное выражение: в 1908 году он женился на дочери своего учителя Надежде Римской-Корсаковой. Это событие получило свое музыкальное *отражение* – оно стало поводом для Игоря Стравинского, в те годы близкого друга Штейнберга, сочинить по случаю свадьбы красочное симфоническое произведение *Фейерверк* (*Feu dsartifice*, фантазия для большого оркестра, ор. 4, 1908), которое было посвящено молодым супругам.

Большим успехом Штейнберга стал музыкально-театральный триптих *Метаморфозы* по Овидию, средняя часть которого *Мидас* в 1914 году была включена в балетную программу легендарных дягилевских *Русских сезонов* в Париже и Лондоне. В процессе работы над этим сочинением Штейнберг сблизился с выдающимися представителями творческого объединения *Мир искусств*, проникся их эстетикой, оказавшейся созвучной его собственным взглядам. Сценарий балета совместно с ним разрабатывал Александр Бенуа, восторгавшийся идеями Штейнберга. Постановку осуществляли балетмейстер Михаил Фомин, реформатор русского балета, и художник Мстислав Добужинский; кстати, некоторые из находок, воплощенных при постановке *Мидаса*, он впоследствии применял в своих постановках в Государственном театре в Каунасе. Заглавную роль танцевала Тамара Карсавина. В этом балете Штейнберг в качественно обновленном виде как бы воссоздал образы древнего мира, которыми был проникнут вильнюсский дом его отца.

Окунувшись в богатую событиями художественную жизнь Санкт-Петербурга, Штейнберг сохранил память и теплые чувства к родному Вильнюсу. Об этом знали его друзья. Нет ничего удивительного в том, что имя его родного города всплывает в его переписке со Стравинским:

«И. Стравинский – М. Штейнбергу
[Вильна (Вильнюс)]
[11 (24) апреля 1908]
Милый и дорогой Максимилиан,
Шлю тебе свой поклон с твоей родины. Ты вчера мне тщетно тужился говорить по телефону, ибо я не был дома. Очень жалко.
Твой Игорь Стравинский»[3].

С Санкт-Петербургом связаны наиболее счастливые и плодотворные годы Штейнберга. Здесь он поверил в себя, сумел себя реализовать, почувствовать радость первого большого творческого успеха.

Петроград/Ленинград

Переломным для Штейнберга, как и для всей русской культуры, стал 1917 год. Штейнберг вполне мог бы произнести слова художника Мстислава Добужинского, как и он, в юности жившего в Вильнюсе, а затем познавшего творческий успех в Санкт-Петербурге:

«Я пережил в Петербурге все революционные годы. С революцией 1917 года Петербург кончился. На моих глазах город умирал смертью необычайной красоты, и я постарался посильно запечатлеть его страшный, безлюдный и израненный облик. Это был эпилог всей его жизни – он превращался в другой город – Ленинград, уже с совершенно другими людьми и совсем иной жизнью» (Добужинский 1987: 23).

Как и многие представители интеллигенции своего поколения, Штейнберг скоро разочаровался в пути, по которому пошла Россия. Демократические устремления, близкие почитаемому им Римскому-Корсакову и многим из тех, кто окружал его в дореволюционные годы, оказались далеки от послереволюционной действительности. «Короткая вспышка революционного романтизма сменилась неприятием изменившейся действительности. Безверие в силу социальных преобразований спровоцировало “внутреннюю эмиграцию” художника, означающую отказ от признания официальной пролетарской эстетики,» так определила отношение Штейнберга к происходящим процессам исследователь его творчества Оксана Луконина (Луконина 2013: 24–25).

---

[3] Стравинский Игорь Федорович. *Письма 1888–1911.* http://andron.sitecity.ru/ltext_3101202117.phtml?p_ident=ltext_3101202117.p_3101205048 (просмотр 20 апреля 2013)

Новые власти чувствовали такое отношение и со своей стороны также с подозрением смотрели на композитора – длительное время его музыка не публиковалась и не исполнялась. «После Октябрьской революции произведения Штейнберга причислялись к рудиментам “старого режима”, а сам мастер воспринимался в рамках официальной идеологии как представитель контрреволюционного дворянского класса, подлежащего ликвидации» (Луконина 2013: 7).

Близкие Штейнбергу люди покидали Россию. Юргис Карнавичюс (Юлий Карнович, *Jurgis Karnavičius*), близкий друг Штейнберга, его одноклассник по вильнюсской гимназии, позднее его же студент в Санкт-Петербургской консерватории и, наконец, консерваторский коллега, человек, с семьей которого в годы гражданской войны он делил квартиру в Петрограде, писал ему, что логика и инстинкт заставляют людей эмигрировать тогда, когда земля перестает родить хлеб, когда желание заниматься музыкой вызывает просто смех (Burokaitė 2004: 126). Карнавичюс, впоследствии ставший известным литовским композитором, покинул с сыном Петроград в 1927 году, его жена, певица Нина Карнавичене (Воротникова), не успевшая вовремя с семьей уехать из большевистской России, была сослана из Петрограда в Саратов, и лишь в 1936 году, благодаря усердию и требовательности литовского посла в Москве поэта Юргиса Балтрушайтиса (*Jurgis Baltrušaitis*), ей удалось воссоединиться с семьей.

Мысли об отъезде посещали и Штейнберга. В 1921 году он пытался выяснить у Язепа Витола, к тому времени ректора Латвийской консерватории, возможно ли ему перебраться в Ригу (Даркевиц 1969: 285). Если вдуматься, уже сама по себе мысль оставить Петроград, начать все с начала должна была быть крайне болезненной для Штейнберга. Но он не мог иначе – окружающая действительность становилась все более чуждой ему. Даже консерватория перестала быть тихой заводью. «[..] у нас в консерватории царит полный хаос,» в 1924 году делился он своими мыслями все с тем же Витолом (Даркевиц 1969: 293).

Все же Штейнберг нашел в себе силы перебороть неблагоприятный вектор развития ситуации и продолжить творческую деятельность. Она была разнообразной и плодотворной. Не будучи в состоянии оспорить негласный запрет на творчество, он нашел себя в других областях. В первую очередь это была музыкальная педагогика. В этой сфере заслуги Штейнберга совершенно исключительны. Почти четыре десятилетия преподавая в Санкт-Петербургской/Петроградской/Ленинградской консерватории, он очень много времени и энергии уделял ученикам и подготовил большое число композиторов. Конечно, наиболее извест-

ный среди них – Дмитрий Шостакович. О своем учителе он писал: «Учился я с большим увлечением, я бы сказал, даже восторженно. Все, чему меня учил Штейнберг, я воспринимал с жадностью, впитывая, как губка, все его указания и советы. Штейнберг умело и чутко воспитывал в своих учениках хороший вкус. Ему я прежде всего обязан тем, что научился ценить и любить хорошую музыку» (Яковлев 1980: 193).

Не только в словах, но и в поступках Шостаковича можно найти свидетельства его уважения, любви и благодарности своему учителю. Об этом, в частности, свидетельствует посвящение Штейнбергу Скерцо *fis-moll* для симфонического оркестра – произведения, обозначенного Шостаковичем первым опусом. Это посвящение очень знаменательно, ибо Шостакович, как известно, крайне тщательно и скрупулезно, особо не сообразуясь с хронологией, выбирал композицию, которая была бы «достойна» того, чтобы обозначить ее в качестве первого опуса (Дигонская 2006). То, что этой композицией стало произведение, посвященное Штейнбергу, говорит само за себя.

Штейнберг жил в тяжелые времена. На его глазах разворачивался сталинский террор, затронувший и близких ему людей. Он очень достойно вел себя в этих непростых условиях – не побоялся вступиться за Шостаковича, когда после разгромной редакционной статьи *Сумбур вместо музыки* в газете *Правда* (28 января 1936) его ученик стал объектом нападок и возникла реальная угроза не только его творчеству, но и жизни.

Возможно, в какой-то мере *охранной грамотой* для Штейнберга служило родство с великим Римским-Корсаковым, однако эта защита была иллюзорной. Штейнберг в полной мере отдавал себе отчет в преступной сущности сталинского режима и опасности, которой он подвергал себя, вступившись за тех, кто преследовался властью. Он, однако, не мог поступить иначе, такова была его натура: «Штейнберг был истый петербуржец, всегда абсолютно правдив, честен, благороден, нелицемерен,» писал о нем Дмитрий Толстой (Толстой 1995: 161).

В этом смысле знаменательно, что готовность откликнуться на беды других была семейной чертой Штейнбергов – вильнюсские корни играли здесь не менее важную роль, чем нравственный кодекс *петербуржца*. Так, сестра Штейнберга, Надежда Щупак, в те же годы развернула во Франции кампанию в поддержку видного российского историка академика Евгения Тарле, арестованного и сосланного в начале тридцатых годов в Казахстан. С Тарле ее связывала давняя дружба, начавшаяся в начале века, когда она была слушательницей Бестужевских курсов в Санкт-Петербурге, а он – учителем истории этих курсов. Позднее они

поддерживали дружеские и научные связи. В борьбе за свободу российского ученого она сплотила многих французских интеллектуалов, в том числе Ромена Роллана и Эдуарда Эррио. В результате общих усилий Тарле был освобожден[4].

Заключение

История искусства являет собой замысловатую арабеску разнообразных связей и пересечений. В этом смысле жизнь и творчество Максимилиана Штейнберга является свидетельством того, как смена места и течение времени, выражающееся в исторических катаклизмах, качественным образом меняют судьбу художника.

Родной Вильнюс, где прошло детство и юношество Штейнберга, дал ему элитарное ощущение богатой интеллектуальной среды; Санкт-Петербург обогатил радостью соприкосновения, отчасти и сопричастности с эпохой Серебряного века – временем небывалого подъема русской культуры; последующие десятилетия подтолкнули к сохранению и строгому соблюдению традиций как возможности в этом переменчивом мире опереться на раз и навсегда устоявшийся порядок, утвердили понимание этических и эстетических норм – он твердо знал, что хорошо, а что плохо и в искусстве, и в жизни.

Судьба распорядилась таким образом, что Штейнберг оказался на рубеже совершенно разных эпох и разных миров. В его жизни прошлое и настоящее слились воедино, и учитывая, скольких молодых музыкантов он подготовил, можно смело утверждать, что ему удалось возвести мост между искусством вчерашним и сегодняшним.

Восприятие дела жизни художника часто не поддается логике линейного измерения. Это очевидно и в отношении Штейнберга. С одной стороны, может казаться, что его творческая судьба сложилась достаточно трагически – познав в самом начале карьеры большой успех, в дальнейшем он видел, как она теряет свою стремительность и гаснет. С другой стороны, точка отсчета может быть совершенно иной и его судьба показаться завидной – на протяжении всей жизни он был рядом с теми, кто определял траекторию истории музыки и ныне воспринимаются как великие творцы искусства своего времени, он и сам всегда был в центре событий, оставил на них свой след. Такова парадоксальная сущность судьбы этого музыканта.

---

[4] Киперман, Семен. *Ничто человеческое: Надежда Щупак-Штейнберг и Евгений Тарле*. http://velelens.livejournal.com/260141.html (просмотр 15 июня 2013)

Place and Time as Factors of the Artistic Biography of Maximilian Steinberg

Leonidas Melnikas

Summary

The creative work of a musician is always tightly connected with the era and artistic environment in which he works. Interacting with the environment forms a system of values, determines the modes of thinking, and molds the key qualities of an artist's creative vision of the world. For Maximilian Steinberg, a talented composer and a sensitive, superbly competent pedagogue, Vilnius and St. Petersburg/Petrograd/Leningrad, formed such an environment. They formed his character and provided signposts which guided him throughout his life. In turn, the era with which he is inextricably connected is the first half of the 20th century, with its revolutions, wars, violence and suffering. From this point of view, the place and time certainly were contradictory and sometimes tragic leitmotifs of his life and work.

Steinberg's life and creative fortunes reflect the sharp changes constantly encountered by him. His childhood and youth took place in **Vilnius**, in the environment of Jewish intellectuals. Famed rabbis and writers were among his ancestors; his father was an eminent philologist and commentator on the language of the Bible. The tensions of modernization, though, were clearly present in this environment. On the one hand, there were the traditions of the Lithuanian Jews, adhered to for centuries and constituting the foundation of their way of life. On the other, were the tidings of Haskala, the Jewish enlightenment, a sign of a new historical era connected with qualitative changes in all such traditions. Steinberg's parents and their generation were active proponents of the Haskala, and they managed to find their place between the past and the present. Steinberg and his generation, however, were placed before a more radical choice. In many ways they severed their connection with the traditional Jewish way of life. Nevertheless, their traditions continued, on a subconscious level, to affect their perception of the world.

In musical terms, the Vilnius years also played a large role in Steinberg's future, providing him with the wonderful professional foundations and knowledge that became crucial to his subsequent dynamic creative growth.

Images of his beloved Vilnius, colorful and multifaceted in both the national and artistic spheres, forever remained in the life and memory of Maximillian Steinberg. He retained the intellectual baggage accumulated in

Vilnius, and the musical knowledge and experience gathered by him there enabled him quickly to take his due place in the musical culture of his time.

Saint Petersburg opened brand new artistic horizons for Steinberg. This was the era of an unprecedented growth burst in Russian art. Here, old and new intertwined into one, creating a fertile soil for artistic activity. Innovative ideas percolated, finding multifaceted expression in the art of the 20th century. Steinberg came to be in the very vortex of these events. His closeness to Nikolai Rimsky-Korsakov and friendship with Igor Stravinsky placed him strategically at an intersection where, while feeling himself at home amidst the acknowledged authorities of the Russian musical school, he also moved among those who spearheaded the paths of its reform.

Saint Petersburg is tied to Steinberg's happiest and most productive years. Here he started to believe in himself, was able to realize his potential, to feel the joy of his first significant artistic success.

The transformation of Saint Petersburg into Petrograd/Leningrad once again heralded a sharp turn in Steinberg's fate. Like many representatives of the intelligentsia of his generation, Steinberg quickly grew disappointed in the path which Russia seemed to have taken. The democratic yearnings of many who surrounded him, including his idol and mentor Rimsky-Korsakov, turned out to be far from post-revolutionary reality. People close to Steinberg were leaving Russia.

Nonetheless Steinberg found the strength to continue with artistic work despite the unpromising vector of development in the situation. His work was multifaceted and productive. Unable to challenge the unspoken prohibition on creative activity, he found professional satisfaction in other areas, first and foremost in musical pedagogy. He became a wonderful teacher, with Dmitry Schostakovich his most famous student.

The perception of the life's work of an artist often cannot be subjected to the logic of a linear measure. This is also true with respect to Steinberg. On the one hand, his creative fate may seem to have turned out to be rather tragic. Having known great success at the very beginning of his career, in the future he saw his promise lose its momentum and dim. On the other hand, it is possible to choose an entirely different starting point for an assessment. From this point, Steinberg's fate can seem enviable. Throughout his life he was close to the people who determined the trajectory of the history of music – the people who are now perceived as the greatest creators of art of their time. Steinberg himself was always in the center of these events and left his imprint on them. This is the paradoxical essence of the fate of this musician.

Key words: Maximilian Steinberg, first half of the 20th century, Vilnius, St. Petersburg, Leningrad, Nikolai Rimsky-Korsakov, Igor Stravinsky, Dmitry Schostakovich.

Литература и другие источники

Burokaitė, Jūratė (2004). *Jurgis Karnavičius. Gyvenimo ir kūrybos kelias. Laiškai. Straipsniai apie kūrybą. Amžininkų atsiminimai.* Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga

Бруштейн, Александра (1969). *Дорога уходит в даль...* Трилогия. Москва: Детская литература

Даркевиц, Арвид (1969, сост.). *Витол Язеп. Воспоминания. Статьи. Письма.* Ленинград: Музыка

Дигонская, Ольга (2006). Первый опус Мити Шостаковича (К проблеме датировки Скерцо ор. 1). *Шостакович – Urtext.* Москва: Дека-ВС, 170–205

Добужинский, Мстислав (1987). *Воспоминания.* Москва: Наука

Киперман, Семен. *Ничто человеческое: Надежда Щупак-Штейнберг и Евгений Тарле.* http://velelens.livejournal.com/260141.html (просмотр 15 июня 2013)

Луконина, Оксана (2013). *Максимилиан Штейнберг: личность и творчество в контексте отечественной культуры первой половины XX века.* Автореферат на соискание ученой степени доктора искусствоведения. Ростов-на Дону: Ростовская государственная консерватория (академия) имени С. В. Рахманинова

Римский-Корсаков, Николай (1935). *Летопись моей музыкальной жизни.* Москва: Государственное музыкальное издательство

Стравинский Игорь Федорович. *Письма 1888–1911.* http://andron.sitecity.ru/ltext_3101202117.phtml?p_ident=ltext_3101202117.p_3101205048 (просмотр 20 апреля 2013)

Штейнберг, Оссей (1878). *Еврейский и халдейский этимологический словарь к книгам Ветхого Завета.* Том I. Вильна: Типография Л. Л. Маца

Толстой, Дмитрий (1995). *Для чего все это было. Воспоминания.* Санкт-Петербург: Библиополис, Композитор

Яковлев, Михаил (1980). *Д. Шостакович о времени и о себе. 1926–1975.* Москва: Советский композитор

Klavieru trio muzicēšanas tradīcijas Latvijas brīvvalstī (1918–1940)

Mag. art. **Līga Pētersone**
Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas doktorante

Latvijas pirmās brīvvalsts izveidošanās (1918) savulaik iezīmēja pavērsienu visās mūzikas dzīves jomās. Viena no būtiskākajām tā izpausmēm: bijušā Rīgas Pilsētas (Vācu) teātra un privāto mūzikas skolu vietā priekšplānā izvirzījās jauni mūzikas dzīves centri – divas Latvijas valsts subsidētas un jebkurai kultūrtautai būtiskas institūcijas. Viena no tām bija nacionālais operteātris[1], kura paspārnē jau kopš 1918. gada nogales noritēja ne vien operizrādes, bet arī intensīva simfoniskās un kamermūzikas[2] dzīve. Savukārt par otru centru kļuva nacionālā mūzikas augstskola – 1919. gada beigās dibinātā Latvijas Konservatorija.

Raksta mērķis ir atklāt, kādu attīstību šajos jaunajos apstākļos piedzīvoja viena no kamermuzicēšanas pamatformām – klavieru trio. Uzmanības centrā būs gan atsevišķi ansambļi un to ieguldījums mūzikas dzīvē, gan arī zīmīgākās repertuāra vadlīnijas. Tādējādi raksts turpina iepriekšējos krājumos aizsākto (Pētersone 2012, 2013), Latvijas klavieru trio vēsturei veltīto publikāciju virkni.

Pētot 20.–30. gadu koncertprogrammas, redzam, ka tajās krietni biežāk nekā jebkad agrāk minēti latviešu tautības komponisti, solisti un kamermūziķi, tomēr nebūt nevar apgalvot, ka viņi pilnībā izspiestu no Rīgas mūzikas dzīves tajā agrāk dominējošos cittautiešus. Gluži otrādi – jo īpaši instrumentālās kamermūzikas sfērā vērojams, ka latviešu mākslinieki nereti iesaistījušies ansambļos kopā ar cittautu mūziķiem, kuru bijis daudz gan Nacionālās operas orķestrī, gan arī Konservatorijas mācībspēku vidū.

Kādu laiku kamermūzikas vakari regulāri rīkoti gan operteātrī, gan (kopš 1919) Konservatorijas paspārnē. Tomēr ilgstošākā periodā operteātrim šāda spēku sadale acīmredzot kļuvusi apgrūtinoša, un pēc 1921. gada 27. februāra tā darbība regulāru kamerkoncertu organizēšanā apsīkusi. Tieši Kon-

---

[1] Nosaukumi sākumperiodā bijuši mainīgi: Latvju opera (1918), Padomju Latvijas opera (1919. gada sākumā, boļševiku varas periodā), tad atkal Latvju opera un kopš 1919. gada nogales Latvijas Nacionālā opera.

[2] Plašu informāciju par operteātra rīkotajiem kamerkoncertiem sniedz Antras Jankavas (Bigačas) maģistra diplomreferāts (Jankava 2009).

servatorija turpmāk, līdz pat brīvvalsts pastāvēšanas beigām, bijis galvenais kamermūzikas dzīves centrs; tās paspārnē atskaņoti pirmie trio žanra jaundarbi (Jāņa Mediņa, Jāņa Ķepīša, Paulas Līcītes sacerējumi[3]) un savu darbību izvērsis izcili augstas klases ansamblis – *Vītola trio*. Tas noticis 30. gados – laikmetā, kuru var uzskatīt par latviešu klavieru trio attīstības pirmo kulmināciju; taču, iekams pievēršamies šim periodam, izvērtēsim arī, kā veidojies ceļš līdz tam.

Brīvvalsts pastāvēšanas sākumposmā Nacionālās operas un Latvijas Konservatorijas koncertos lielākoties muzicēja stīgu kvarteti. Operas kvartetā tolaik spēlēja Alberts Bērziņš (pirmā vijole), Verners Taube (otrā vijole), Jānis Smiltiņš (alts) un Vladimirs Ciganovs (*Владимир Цыганов*, čells). Savukārt Konservatorijas kvartetā sākotnēji muzicēja, attiecīgi, Jānis Lazdiņš, Edmondo Lučīni (*Edmondo Luccini*), Augusts Jungs (*August Jung*) un Alfrēds Ozoliņš[4]. Uz šo kvartetu bāzes ik pa laikam izveidojās arī kāds klavieru trio; parasti gan tā darbība aprobežojās tikai ar vienu līdz trim koncertiem. Pianisti – sadarbības partneri – visbiežāk bija Pauls Šūberts, Ludmila Gomane-Dombrovska, Bonifācija Roge un Helēna Gubene-Zandere. Lūk, daži no programmās minētajiem sastāviem:

- Pauls Šūberts – Alberts Bērziņš – Alfrēds Ozoliņš (1920. gada 18. janvāris, 6. aprīlis),
- Ludmila Gomane-Dombrovska – Arvīds Norītis – Vladimirs Ciganovs (1920. gada 19. novembris, 17. decembris; 1921. gada 21. janvāris),
- Pauls Šūberts – Ādolfs Mecs – Vladimirs Ciganovs (1923. gada 16. marts).

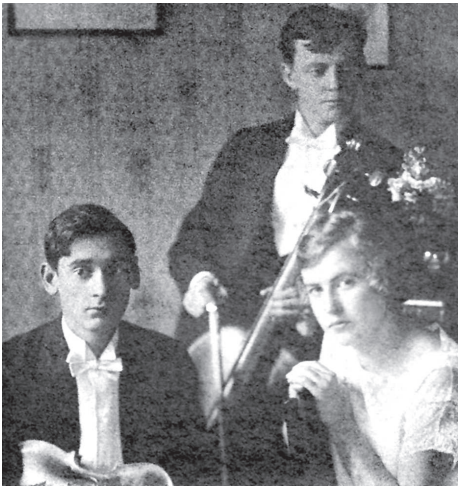
Zīmīgu liecību par trio vietu kamermūzikas dzīvē sniedz Jūlija Sproģa apkopotā statistika. Tā publicēta 1920. gada laikraksta *Latvijas Kareivis* 74. numurā un raksturo 1919./1920. gada sezonu, taču atspoguļo dažādu žanru proporcijas, kas raksturīgas 20. gadu pirmajai pusei kopumā. Proti, abu kvartetu (Latvijas Konservatorijas un LNO) rīkotajos koncertos izskanējuši 18 stīgu kvarteti, pieci klavieru trio, divi kvinteti ar pūšaminstrumentiem un viens klavieru kvartets (Sproģis 1920).

---

[3] Vēl agrāk (gads nav zināms) tapis vienīgi Nikolaja Alunāna Klavieru trio (Straume 1926: 75), kurš nav saglabājies, un nav arī ziņu par tā atskaņojumiem.

[4] Kvarteta sastāvs ir pastāvīgi mainīgs: no 1920. gada novembra pirmais vijolnieks ir Arvīds Norītis, no 1921. gada novembra – V. Zamiko (*В. Замыко*), no 1922. gada novembra – Ādolfs Mecs (*Adolph Metz*); otro vijolnieku Edmondo Lučīni no 1920. gada novembra nomaina Aleksandrs Arnītis (pilnā uzvārdā Arnis-Arnītis), epizodiski arī Eduards Vīnerts. Altists Augusts Jungs savas pozīcijas gan saglabā nemainīgas, bet šī kvarteta čellisti ir Alfrēds Ozoliņš un Vladimirs Ciganovs.

Pētot koncertprogrammu veidošanas principus, redzams, ka ļoti izplatīts bijis šāds modelis: malējie skaņdarbi ir stīgu kvarteti, bet kā vidējais (otrais) priekšnesums izskan klavieru trio[5]. Repertuāra izvēles ziņā interpreti bijuši samērā konservatīvi – nav tiekušies meklēt jaunus, mazdzirdētus skaņdarbus un galvenokārt pievērsušies pārbaudītām pagātnes vērtībām, proti, klasiķu un romantiķu mūzikai: programmās sastopam gan Johannesa Brāmsa (*H dur* op. 8) un Franča Šūberta (*B dur* op. 99), gan arī Pētera Čaikovska (*a moll* op. 50) un Antona Arenska (*d moll* op. 32) trio. Tomēr visbiežāk skanējuši Ludviga van Bēthovena trio[6]. Tendence aprobežoties galvenokārt ar žanra klasikas stūrakmeņiem Latvijas klavieru trio vidē dominējusi visā 20. gadu gaitā. Tikai vēlāk, 30. gados, to mainījis *Vītola trio*.



1. attēls. **Klavieru trio ansamblis: Arvīds Norītis, Alfrēds Ozoliņš, Lilija Kalniņa (vēlāk Kalniņa-Ozoliņa)** (foto no JVLMA bibliotēkas Attēlu datubāzes)

Tieši uz Konservatorijas stīgu kvarteta bāzes 1923. gadā izveidojies pirmais regulāri muzicējošais Latvijas brīvvalsts klavieru trio – jauniešu ansamblis, kura koncertdarbībai bijis lemts nepilnus vienpadsmit gadus ilgs mūžs, līdz pat pianistes traģiskajai nāvei 1934. gada 9. februārī. Šajā ansamblī spēlējuši toreizējie divdesmitgadnieki – pianiste **Lilija Kalniņa** (vēlāk **Kalniņa-Ozoliņa,** 1903–1934), vijolnieks **Arvīds Norītis** (1902–1981) un viņu nedaudz vecākais kolēģis, čellists **Alfrēds Ozoliņš** (1895–1986)[7].

1923. gada 19. oktobrī šī trijotne Rīgas koncertdzīvē aizsākusi jaunu tradīciju – sonāšu un

[5] Piemēram, 1921. gada 18. martā 5. kamermūzikas vakarā izskan Fēliksa Mendelszona Stīgu kvartets op. 44 nr. 2, Roberta Šūmaņa Klavieru trio op. 63 un pēc starpbrīža – Kloda Debisī Stīgu kvartets op. 10.

[6] Vispopulārākie to vidū bijuši trio *c moll* op. 1 nr. 3, *D dur* op. 70 nr. 1 un *B dur* op. 97.

[7] Pianiste Lilija Kalniņa-Ozoliņa klavierspēli apguvusi pie Ludviga Bētiņa. Strādājusi par koncertmeistari Rīgas Radiofonā, uzstājusies gan solo, gan dažādu kamer-

trio vakarus[8]. Komponists un kritiķis Jēkabs Graubiņš (pseidonīms *Arnolds*) viņu debiju atzīst par labāko koncertu 1923. gada rudens sezonā – ne tikai kamermūzikas dzīves ietvaros (Arnolds 1923). Kā īpašu notikumu šī ansambļa rašanos izceļ arī Jānis Zālītis:

"Gandrīz visa mūsu interese līdz šim piekļāvās vai vienīgi vokālai mūzikai – dziedāšanai. Šie mākslinieki rāda nu arī citus ceļus – uz instrumentālo mūziku. Konservatorijas kvartets un viņi sekmīgi vairo izpratni kamermūzikā, rada instrumentālās mūzikas tradīcijas" (Zālīts 1924).

Visi ansambļa dalībnieki guvuši plašu ievērību 20.–30. gadu Rīgas mūzikas dzīvē arī kā solisti. Trio atpazīstamību visvairāk veicināja pianiste Lilija Kalniņa-Ozoliņa – romantiska personība, kuras attēls, jo īpaši 30. gadu sākumā, nereti rotāja žurnālu (*Atpūta*, *Daile* u. c.) lappuses.

Lasot tālaika presi, brīžam šķiet, ka interese par mākslinieces personisko dzīvi[9] aizēnoja viņas pianistisko veikumu; tačū arī tas parasti izpelnījies

ansambļu sastāvā. Viņai veltīti vairāki Jāņa Mediņa klavierdarbi – Septītā un Astotā daina, arī Balāde.

Vijolnieks Arvīds Norītis ir pirmais neatkarīgajā Latvijā akadēmiski izglītotais vijolnieks un arī pirmais Latvijas Konservatorijas absolvents (beidzis Edmondo Lučīni vijoles klasi 1921). 1924. gadā viņš papildinājies Parīzē pie franču vijolnieka Lisjēna Kapē (*Lucien Capet*). Norītis bijis vairāku stīgu kvartetu un citu kameransambļu pirmais vijolnieks, Latvijas Nacionālās operas orķestra vijolnieks tās darbības sākumposmā, Rīgas Radiofona jaundibinātā simfoniskā orķestra pirmais koncertmeistars, ievērojams solists un vijoļspēles pedagogs Latvijas brīvvalstī; šajā laikā aizsācis arī diriģenta darbību Latvijas Nacionālajā operā, vadot baleta izrādes. Otrā pasaules kara beigu posmā atstājis dzimteni un mūža atlikušo daļu aizvadījis Zviedrijā, kur turpinājis aktīvu vijolnieka un pedagoga darbību.

Čellists Alfrēds Ozoliņš čella spēles pamatiemaņas ieguvis Rīgā pie Jāzepa Mediņa un Oto Fogelmaņa, 1916.–1917. gadā studējis Maskavas konservatorijā pie Alfrēda fon Glena (*Alfred von Glenn*), 1920.–1923. gadā papildinājies Berlīnē pie Hugo Bekera (*Hugo Becker*) un Leipcigā pie Jūliusa Klengeļa (*Julius Klengel*). Kopš Latvijas Konservatorijas dibināšanas Ozoliņš vadījis čella klasi un spēlējis Konservatorijas stīgu kvartetā, no 1927. gada bijis Rīgas Radiofona orķestra čellu grupas koncertmeistars, kā arī Latviešu mūziķu biedrības priekšsēdis. 1944. gadā devies trimdā uz Vāciju, bet 1949. gadā izceļojis uz ASV, kur 1951.–1955. gadā darbojies Sirakūzu Universitātē kā pasniedzējs, savukārt 1955.–1965. gadā spēlējis Bufalo simfoniskajā orķestrī. Miris Bufalo, ASV.

[8] Nosaukums *sonāšu un trio vakari* sastopams galvenokārt 1923. un 1924. gada koncertdzīves apskatos, vēlāk jau presē sniegtas atsauksmes vienkārši par trio vakariem (sk., piem., Brēms 1926).

[9] Sk. par to arī Ingrīdas Zemzares komentāros Jāņa Mediņa grāmatai *Toņi un pustoņi* (Zemzare 1992: 235–238).

2. attēls. **Pianiste Lilija Kalniņa-Ozoliņa** (attēls no žurnāla *Atpūta* 442. numura 1933. gada 21. aprīlī)

kritikas cildinājumus. Jēkabs Graubiņš jau 1923. gadā norāda: "L. Kalniņa izgājusi priekšzīmīgu skolu pie klavieru lielmeistara L. Bētiņa, viņa jāatzīst par visapsološāko no mūsu jaunajiem pianistiem" (Arnolds 1923). Vairāki recenzenti, piemēram, Jūlijs Ziediņš (-nsch 1923), Jānis Sudrabkalns (Sudrabkalns 1934), kā spilgtu Kalniņas-Ozoliņas spēles iezīmi min smalku ritma precizitāti. Pianistes īsā mūža noslēgumā Sudrabkalns sniedz arī plašāku viņas radošās darbības raksturojumu:

"Dzirkstoša tehniska virtuozitāte, sievišķīga grācija, dzidrs lirisms [..]. Viņas delikātums neļāva dažkārt izvirzīties tur, kur bieži droši uzstājās nevarīgi ļaudis" (Sudrabkalns 1934).

Vijolnieku Arvīdu Norīti Jānis Zālītis portretē šādi:

"[..] plašais, droši veidotais, vairāk cildeni vēsais nekā silti jūsmīgais tonis [..] Norīša vijoles valoda neapbur, bet valdzina ar savu tīro un dzedro skaņu plūsmi. Ne vīna karsta reiba, bet avotu nektāra veldze" (Zālīts 1923).

Zāliša pieminētais Norīša "cildeni vēsais" tonis piesaistījis arī citu vērtētāju uzmanību – tas reizēm licis pārmest viņam "vienaldzību, nepietiekošu dedzību, aizrautības trūkumu" (Arnolds 1923). Taču, neraugoties uz iebildēm, jaunais mākslinieks baudījis lielu atzinību, un to apliecina Jūlija Ziediņa rakstītais par Otro sonāšu un trio vakaru 1924. gada 8. februārī (Roberta Šūmaņa *g moll* trio op. 110):

"Norītis jau sen no kritikas un sabiedrības ir atzīts par spējīgāko un apdāvinātāko latviešu vijolnieku. Pārsteidzoši viņa kristāltīrā intonācija, sulīgais tonis, labā ritma sajūta" (Ziediņš 1924).

Pieredzējušākā trio dalībnieka, čellista Alfrēda Ozoliņa, spēles raksturiezīmju vidū Zālītis izceļ "atturīgu eleganci un īstu mākslas nosvērtību. Viņa lociņa vilcieni slaidi, mierīgi un sevišķi labi atbilst kantilēnes prasībai" (Zālīts 1923). Savukārt Jēkabs Graubiņš par Ozoliņa spēles stipro pusi atzīst dziļu lirismu un emocionalitāti, kas, iespējams, bija zināms pretstats Arvīda Norīša spēles veidam:

"[..] brīnišķs siltums dveš [..] no čella zem Ozoliņa glāstošā locīņa. [..] radniecīgākais, tuvākais (lirisms) atdarinās viņa spēlē ar lielāku pilnību nekā pārējais. Tas arī citādi nevar būt: šķietama vispusība bieži vien ir indiferentisma pazīme. [..] Bezbēdība, bravūra, kas prasa izpildījumu "con brio", Ozoliņa stiprā puse nekad nebūs. Tas, zināms, nenozīmē, ka mākslinieks nebūtu arī šajā daļā parādījis savas lielās spējas" (Arnolds 1923).

Ansambļa kopējo veidolu pēc debijas koncerta ieskicējis Jānis Zālītis: viņa uztverē šī trio spēle saistās ar "dzīviem, gaišiem mākslas centieniem," tā ir "pilna rīta rasas [..] dzidra dzestruma. Viņu saule vēl rīta cēlienā, mēreni silta, bet spoža" (Zālīts 1923).

Raksturojot trio repertuāru, vispirms vērts citēt Zālīša vārdus, ko viņš ansamblim devis ceļamaizei pēc debijas 1923. gadā ar Brāmsa Klavieru trio *H dur* op. 8:

"Ir taču bez klasiķiem vēl tik daudz brīnišķas mūzikas, par kuru citur priecājas un jūsmo" (Zālīts 1923).

Arī kāds cits, anonīms autors – laikraksta *Latvijas Vēstnesis* recenzents – pēc pirmā koncerta jo īpaši mudina ansambli nodoties jaunu skaņdarbu meklējumiem, turklāt pauž visai kritisku skatu uz tālaika Rīgas mūzikas dzīvi:

"Un katrā ziņā koncertos nepieciešami dodams vārds jaunās mūzikas priekšstāvjiem; koncertu dzīvē esam pusgadu-simtu nopakaļ vakarzemju kultūrai. [..] Būtu patīkami, ja jaunā ansambļa attīstība ietu tieši jaunās mūzikas kultivēšanā un popularizēšanā mūsumājās. Klasiķiem mums pastāv ansamblis, kura mērķis vairāk seno tradīciju glabāšana[10]: jauniem jaunus ceļus lauzt" (-ans 1923)[11].

Neraugoties uz šiem mudinājumiem, arī Kalniņas-Ozoliņas – Norīša – Ozoliņa trio repertuāra izvēlē lielākoties aprobežojies ar 19. gadsimta mūziku.

---

[10] Tā kā cita regulāri koncertējoša klavieru trio tolaik Latvijā nebija, visticamāk, runa ir par Latvijas Konservatorijas stīgu kvartetu.

[11] Interesanti atzīmēt, ka vienlaikus presē sastopam arī pretējus viedokļus – tas liecina, ka modernismam Rīgas mūzikas aprindās tolaik bijuši gan kaismīgi aizstāvji, gan pretinieki. Raksturojot 1923. gada 19. oktobra sonāšu un trio vakara programmu, laikraksta *Latvijas Sargs* recenzents Jūlijs Ziediņš raksta: "Sezārs Franks, R. Štrauss un J. Brāmss pieskaitāmi pie labākiem kamermūzikas radītājiem. Tikai jaunie mākslinieki jābrīdina no pārāk krasas novirzīšanās no klasiķiem uz modernistiem. Tas nu gan pagaidām vēl nav vērojams, bet viena, otra tendenc[e], mūziķu un apmeklētāju grupa uz to viņus skubināt skubina. [..] Protams, lai neiestātos zināms sastingums, jeb vienpusība, ar laiku varētu pasniegt vienu otru gabalu no tā saucamās "jaunās" mūzikas. Bet tieši nodoties viņas popularizēšanai un kultivēšanai, pagaidām pie mums varētu rasties visai nevēlamas sekas" (-nsch 1923).

Tomēr uzmanību piesaista kāda iezīme, kas piešķir savdabību jauno mūziķu koncertprogrammām: līdzās vācu mūzikai (Bēthovena Trio *c moll* op. 1 nr. 3, jau pieminētie Brāmsa, Šūmaņa trio) otra prioritāte ansamblim bijusi franču skaņumāksla. Programmās iekļauts Sezāra Franka Trio *fis moll* op. 1 nr. 1 (1924, 14. oktobrī) un Vensāna d'Endī Trio *B dur* op. 29 (1924, 9. aprīlī). Iespējams, ka interesi par franču mūziku rosinājušas Norīša studijas Parīzē. Vienlaikus šeit izpaužas jauna paradigma, kas, pēc vēsturnieku atziņas, raksturīga 20.–30. gadu Latvijas kultūrai kopumā – proti, agrāko orientāciju uz Vāciju un Krieviju jaundibinātajā Latvijas brīvvalstī (iespējams, arī, lai garīgi atbrīvotos no iepriekš tik stiprās abu lielvaru ietekmes) nomaina dziļa interese par franču kultūru, tiekšanās uz Parīzi kā uz modernās Eiropas centru[12]. Par to raksta, piemēram, Benita Smilktiņa (Smilktiņa 1999: 24). Lai gan ansambļa spēle nav fiksēta skaņierakstos, gribētos paust pieņēmumu, ka arī tā spēles manierē, iespējams, izpaudusies saikne ar franču mūzikā dominējošajiem estētiskajiem ideāliem[13]: par to varētu liecināt gan Kalniņas-Ozoliņas "grācija, dzidrs lirisms [..] apskaužams ritmiskums [..] delikātums" (Sudrabkalns 1934), gan Norīša "cildeni vēsais" tonis un Ozoliņa "atturīgā elegance" (Zālīts 1923).

1924. gadā Norītis saņem Kultūras fonda stipendiju mācībām Parīzē. Pēc šīm studijām viņa ceļš periodiski ved gan atpakaļ uz Latviju, gan arī uz Austrāliju, Lietuvu, līdz tikai 1934. gadā viņš pavisam atgriežas Latvijā. Tas, protams, kaitē trio muzicēšanas regularitātei, taču sadarbība pilnībā neapsīkst. Gan preses publikācijas, gan koncertprogrammas liecina, ka ansamblis turpina uzstāties līdz pat 1934. gadam, tomēr Norīša prombūtnes laikā atsevišķi trio dalībnieki iesaistās arī kopspēlē ar citiem tobrīd pazīstamiem Rīgas kamermūziķiem. Piemēram, Lilija Kalniņa-Ozoliņa un Alfrēds Ozoliņš kopā ar ebreju cilmes vijolnieku Ādolfu Mecu[14] 1932. gada kamermū-

---

[12] Kamermuzicēšanas jomā šo jauno pieeju apliecina arī fakts, ka Vensāna d´Endī skaņdarbs Rīgā pirmoreiz izskanējis jau iepriekš – 5. Operas kamermūzikas koncertā 1921. gada 27. februārī, Paula Šūberta, Alberta Bērziņa un Nikolaja Graudāna sniegumā. Viss šis koncerts bija pilnībā veltīts franču mūzikai – blakus d'Endī arī Žana Rožē-Dikasa (*Roger-Ducasse*), Morisa Ravela un Kloda Debisī daiļradei (Valle 1921).

[13] Šie ideāli (skaidrība, loģika, precizitāte, tieksme nevis uz vērienu, bet smalki, filigrāni izstrādātām niansēm) bieži pieminēti franču mūzikai veltītos pētījumos. Dažādos aspektos tos skāris, piemēram, grāmatas *French Pianism* autors Čārlzs Timbrels (Timbrell 1992: 75 u. c.).

[14] Ādolfs Mecs (1888–1943) vijoļspēli apguvis Pēterburgas Konservatorijā pie profesora Leopolda Auera, papildinājies pie beļģu vijolnieka un komponista Ežēna

zikas rītā atskaņojuši Pētera Čaikovska Klavieru trio *a moll* op. 50 (Graubiņš 1932) – šis arī ir vienīgais krievu klasikas paraugs ansambļa repertuārā.

Īpašu izcēlumu pelnījis vēl kāds sastāvs – Pauls Šūberts[15], Ādolfs Mecs un Alfrēds Ozoliņš; lai arī šāds ansambļa variants izveidojies tikai uz vienu koncertu, tomēr tieši tas iegājis vēsturē, pirmoreiz iekļaujot savā repertuārā latviešu komponista klavieru trio – Jāņa Mediņa Pirmo klavieru trio, kas pirmatskaņots 1931. gada 20. aprīlī. Šis darbs sacerēts jau 1930. gadā un ir agrīnākais klavieru trio žanra paraugs latviešu mūzikā, kurš saglabājies līdz mūsdienām. Pēc pirmatskaņojuma kritiķi jauno opusu raksturo kā improvizatoriska rakstura kompozīciju ar kuplu faktūru un temperamentīgu izstrādājumu (Zālīts 1931). Dažiem recenzentiem gan improvizatoriskums šķiet pārmērīgs: "Jāņa Mediņa jaunais trio no sausas noras[16] ievada kuplā jaunlaiku dārzā. Tikai ātri tur nogurst viesis, dārzs ir juceklīgs, celiņi pinas, tinas – kurp viņi ved?," retoriski taujā Jānis Sudrabkalns (Sudrabkalns 1931). Savukārt Volfgangs Dārziņš raksta:

"Šis neizsīkstoša zemesspēka pārpilnais darbs iecerēts drīzāk simfoniskā, kā kamerstilā. Kā savā muzikālā vielā, tā formas līnijās tas šķiet kā plašs dramatiska rakstura simfonijas fragments, un prasa no izpildītājiem lielu izteiksmes spēku, enerģiju" (Dārziņš 1934).

Komentējot šo atziņu, jāsecina, ka simfonisko iespaidu nosaka pirmām kārtām klavieru partijas piesātinātība – tajā nozīmīga loma ir akordu faktūrai, un izmantots arī zvanu efekts, kas piešķir īpašu, episki smagnēju svinīgumu (otrā daļa); "zemesspēka" iespaidu rada gan plašais melodiskais elpojums, gan daudzviet dominējošā diatonika, arī liels mēreno/lēno tempu īpatsvars (*Moderato con motto – Adagio – Allegro moderato*). Stīgu instrumentu patstāvība izteikta maz: tie daudzviet piebalso klavierēm vai arī atskaņo plašas

---

Izaī. 1922. gadā Mecs uzsācis pedagoģisku darbu Latvijas Konservatorijā, vēlāk ieguvis profesora nosaukumu. Bieži koncertējis gan kā Konservatorijas stīgu kvarteta pirmais vijolnieks, gan solo. 1943. gadā gājis bojā koncentrācijas nometnē Kaizervaldē.

[15] Pauls Šūberts (1884–1945) bijis viens no populārākajiem un pieprasītākajiem Latvijas brīvvalsts pianistiem, solists un koncertmeistars. 1903.–1911. gadā viņš studējis Pēterburgas Konservatorijā Annas Jesipovas klavieru klasē, ko beidzis ar lielo sudraba medaļu. No 1919. gada Šūberts bijis Latvijas Konservatorijas klavieru klases vadītājs, 1926.–1934. gadā arī LK prorektors.

[16] Ar "sauso noru" šai gadījumā domāti pirms Mediņa trio izskanējušie Harija Ores Stīgu kvarteta un Stīgu trio pirmatskaņojumi, kuros, kritiķa ieskatā, nav bijis "ne vēsts no dziļākas izdomas, krāsām un dzīvības" (Sudrabkalns 1931).

elpas kantilēnu (biežāk ritma unisonā, retāk ar polifonijas elementiem); arī uz virtuozitāti šo instrumentu partijās Mediņš nav tiecies.

Līdz 1934. gada nogalei, kad ar nākamo trio sevi piesaka Jānis Ķepītis, šis ir vienīgais trio žanra opuss latviešu mūzikā. Un tam, attiecīgi, arī ir sava – stabila vieta 30. gadu koncertprogrammās: Mediņa darbs izskan astoņos no aptuveni 30 koncertiem ar klavieru trio līdzdalību, kas notikuši 1931.–1940. gadā.

Pēc Lilijas Kalniņas-Ozoliņas nāves ansamblis vēl līdz 40. gadu sākumam (pēdējais zināmais koncerts datējams ar 1941. gada 13. septembri) turpina pastāvēt nedaudz mainītā veidolā: 1934. gadā līdzās Arvīdam Norītim un Alfrēdam Ozoliņam tā sastāvā iekļaujas Pauls Šūberts – pianists, kura vārds kopš Konservatorijas dibināšanas regulāri lasāms kamermūzikas koncertu programmās, tai skaitā dažādu trio sastāvā.

3. attēls. **Klavieru trio sastāvs: Arvīds Norītis, Pauls Šūberts, Alfrēds Ozoliņš**
(foto no JVLMA bibliotēkas Attēlu datubāzes)

Domājams, ka līdz ar Šūberta iesaisti ansamblis saglabājis tam raksturīgo franciskas elegances niansi. Tā rosina spriest Knuta Lesiņa rakstītais:

"Šūberta priekšnesumam piemīt savs īpatns, mazliet atturīgs, korektības un nobleses pilns stils. Ar pilnskanīgu dzidri sudrabainu piesitienu un vieglu tehniku apveltīts, viņš spēj piešķirt atskaņojamam darbam vizmainu ārēju spožumu, tanī pašā laikā iekšējo pārdzīvojumu ieliedēdams viegli, bet asi zīmētās formas līnijās" (Lesiņš 1939).

Šādā sastāvā trio koncertējis arī ārzemēs: Tallinā, Kauņā, Helsinkos un Kopenhāgenā.

* * *

1933. gadā publika iepazīst ansambli, kura artava trio žanra attīstībā Latvijā ir neatsverama. Tas ir prof. Jāzepa Vītola vārdā dēvētais trio jeb t. s. ***Vītola trio*** – pianists Jānis Ķepītis (1908–1989), vijolnieks Voldemārs Rušēvics (1907–1995) un čellists Atis Teihmanis (1907–1987).

4. attēls. ***Vītola trio*: Voldemārs Rušēvics, Jānis Ķepītis, Atis Teihmanis**
(materiāls no JVLMA bibliotēkas Attēlu datubāzes)

1935. gadā Rušēvics ar zināmu humoru raksturo ansambļa dalībnieku kopīgās iezīmes:

"Visiem mums ir sievas – dziedātājas [..]. Visi esam vienādi, maza auguma. Dzimuši arī gandrīz vienā gadā. Interesanti bija mūsu iepazīšanās konzervātorijas laikos, kad nodibinājām savu draudzību, un visi beidzām konservātoriju kā laureāti" (*Trīs mākslinieki dodas uz Parīzi* 1935).

Savā pirmajā koncertā 1933. gada 21. martā ansamblis sevi piesaka ar nosaukumu *Laureātu trio*: kā jau minēts, visi trīs tā dalībnieki nesen ar izcilību beiguši Latvijas Konservatoriju[17]. Pēc septiņiem mēnešiem jaunie mūziķi lūdz profesoram Vītolam atļauju saukt trio viņa vārdā, kas viņiem netiek liegts. Pats Vītols šai sakarā raksta:

[17] Jānis Ķepītis 1931. gadā absolvē Jāzepa Vītola kompozīcijas klasi, bet 1932. gadā – Paula Šūberta klavieru klasi; Voldemārs Rušēvics beidz Ādolfa Meca vijoles klasi 1931. gadā, bet Atis Teihmanis Alfrēda Ozoliņa čella klasi – 1930. gadā.

"[..] ansamblis vēlas vēl vairāk pasvītrot savu piederību pie Latvijas nacionālās mākslas un šinī nolūkā griezies pie manis ar lūgumu piešķirt tam nosaukumu "Prof. J. Vītola trio". No sirds priecājos par pagodinājumu, kas šinī aktā slēpts arī manai kā jauno mākslinieku līdzvadītāja personai. Ar prieku izpildu arī ansambļa otro lūgumu: to, ka "Prof. Vītola trio" pats ievadu muzikālā pasaulē un atklātībā. Savu pretveltījumu – trio klavierēm, vijolei un violončellam gan pagaidām vēl palieku parādā" (Vītols 1933)[18].

Pirmais koncerts ar jauno nosaukumu *Prof. Vītola trio* notiek 1933. gada 23. novembrī. Jau no paša sākuma ansambļa dalībnieki postulē, ka viņu "mērķis nav viens vai divi koncerti, nedz dzīšanās pēc seklas popularitātes, bet gadiem strādājot, sasniegt to līmeni, ko prasa no īsta ansambļa" (Ķepītis 1933). Tas arī nosaka trio darbības plašo vērienu. Vītola vārds pasvītro vēlmi pārstāvēt nacionālo mūziku, taču reizē jau kopš darbības sākuma jūtami jauno mūziķu centieni iekļauties starptautiskā apritē – iepazīt jaunāko gan pasaules atskaņotājmākslā, gan klavieru trio literatūrā. Šai ziņā lieti noder Kārļa Ulmaņa valdības un Kultūras fonda finansiāls atbalsts sešu mēnešu studijām Parīzē, kas piešķirts 1935. gada oktobrī. Sākotnēji mūziķi plāno studēt pie pasaulslavenā Korto trio dalībniekiem Alfreda Korto (*Alfred Cortot*), Žaka Tibo (*Jacques Thibaud*) un Pablo Kazalsa (*Pablo Casals*). Tomēr šī vēlme neīstenojas. Neraugoties uz to, visi trīs mākslinieki dodas uz Parīzi, un viņu pedagogu vidū ir interpreti ar pasaules vārdu – Ķepītim ir iespēja mācīties pie Robēra Kazadesī (*Robert Casadesus*), Rušēvicam – pie Ivana Galamjana (*Ivan Galamian*), bet Teihmanim – pie Kazalsa asistenta Morisa Eizenberga (*Maurice Eisenberg*)[19]. Pieredzējušais kritiķis S. Almazovs atsauksmē par koncertu pēc atgriešanās no Parīzes raksta:

"[..] koncertanti nav braukuši uz ārzemēm velti – katrs no viņiem ir savā mākslā pilnveidojies, tādējādi koncerts atklāja visas labās īpašības, kas piemīt kamerspēlei – saliedētu skaņu, izturību un pakļaušanos stila likumiem" (Алмазов 1936).

Mēģinot ieskicēt katra mūziķa portretu kopējā ansambļa gleznā, izgaismojas šāda aina:

---

[18] Diemžēl iecerētais *pretveltījums* – Jāzepa Vītola Klavieru trio – tā arī nav tapis.

[19] Šeit minēti slavenākie pedagogi, pie kā ansambļa dalībnieki papildinājušies. Vēl detalizētāks pedagogu uzskaitījums sniegts Ilzes Krojes (Kroje 1991) un Lolitas Fūrmanes (Fūrmane 2011) darbos; Lolitas Fūrmanes pētījumā ietverts arī ieskats Jāņa Ķepīša apmācības procesā, kura pamatā ir dokumentālas liecības – Ķepīša vēstules Latvijas Kultūras fondam (Fūrmane 2011: 55, 61 u. c.).

- par ansambļa garīgo vadītāju nereti tiek dēvēts Jānis Ķepītis (sk., piemēram: Günther 1936). Laikabiedru atsauksmes liecina, ka viņš bijis nepārtraukti enerģijā kūsājošs ideju *ģenerators*. Eduards Ramats, raksturojot komponista Pirmo klavieru trio un tā atskaņojumu, atzīmē: "Viss viņā kūsā, gavilē, dzied un laužas uz āru un pats autors nespēj ietilpt nospraustās tekās – skaistie tempu apzīmējumi jaucas viens ar otru un pat "sapnis" (Ļoti lēni), iznāca stipri drāmatisks, ar paātrinātu pulsu. [..] Sevišķi paša autora spēlē bija spēja uzliesmojuma vietas" (Ramats 1934);
- Voldemārs Rušēvics 30. gadu otrajā pusē uzskatīts par vienu no izcilākajiem vijolniekiem solistiem (Brusubārda 1937). Visspilgtāk viņš izpaudies romantiski virtuozajā mūzikā, savukārt Rušēvica spēle kamermuzicējot raksturota šādi: "Viņa tonis tīrs, valgi kolorēts, tehnika viegla un vingra, frāzējums izteiksmīgs un bez "čigānismiem"" (Zālīts 1933);
- Atis Teihmanis dzīvē un tātad, iespējams, arī trio pildījis *pelēkā kardināla* lomu – tā vedina domāt Marisa Vētras rakstītais: "Atis allaž dominēja [..] tikai neviens to nekad nemanīja. Viņš tik diplomātiski prata panākt savus uzskatus mūzikā, ka nekad nevarēja just, kas kuru pamāca un kas kuram paklausa. Atis pat draugu mūzikā mācēja tā izbārt, ka draugs jutās priecīgs un pagodināts" (Vētra 1959). Savukārt, rakstot par Teihmaņa māksliniecisko sniegumu, Vētra izceļ "suverēnu spēles tehniku un mulsinoši kaislu locīņu" (Vētra 1959). Vācu laikraksts *Badische Zeitung* jau pēc Otrā pasaules kara (1970) atzīmējis, ka "Teihmaņa čellam ir kultivēts, aristokrātisks un reizē ekspresīvs, vitāls tonis, ar nemaldīgu tehnisku precizitāti" (citēts pēc: Mauriņa 1970). Jāpiebilst, ka Teihmanis piederējis pie nedaudzajiem trimdas latviešu mūziķiem, kas pēc Otrā pasaules kara guvuši plašu atsaucību ne vien savu tautiešu aprindās, bet arī mītnes zemes (Rietumvācijas) auditorijā kopumā; Zenta Mauriņa viņa iemantoto atzinību salīdzina ar Tālivalža Ķeniņa reputāciju (Mauriņa 1970).

Vītola trio ir viens no pirmajiem ansambļiem Latvijas klavieru trio vēsturē, par kuriem varam spriest ne tikai pēc laikabiedru atsauksmēm: tā spēle fiksēta arī skaņierakstā. Šis ieskaņojums glabājas Latvijas Valsts kinofotodokumentu arhīvā, ir pavisam īss un ietver fragmentu no Ķepīša Otrā klavieru trio *Largo* daļas ar hronometrāžu 3'25'' (skaņas dokumenta fonda nr.: F 22–2). Nav norādīts ieskaņojuma gads, bet, tā kā skaņdarbs sacerēts 1940. gadā, tad acīmredzot tas ir ieskaņots 40. gadu sākumā – ansambļa darbības beigu posmā.

Ieraksts nepārprotami liecina, ka spēlē ļoti augsta līmeņa mākslinieki. Rušēvica vijoles dziedājums, ar ko iesākas daļa, izskan ar spēcīgu un reizē liegu toni, to caurvij meistarīgi lietots, pārdomāts vibrato. Kad ar savu melodiju iestājas čellists, saklausāma iezīme, kas raksturo jebkura ansambļa meistarības virsotni – mūziķis it kā turpina tikko spēles partnera aizsākto melodiju; vēlāk, jau kopā muzicējot, dzirdams saliedēts, gandrīz identisks vibrato un nevainojama intonācija; frāzējums izskan tā, ka klausītājs jau no pusvārda *elpo līdzi* interpretiem. Un tikai pēc brīža attopamies, ka pamatu šai kantilēnai rada Ķepītis ar delikātu, it kā nemanāmu, bet stabilu pavadījumu, uz kura fona stīdzinieki rod iespēju *dziedāt*.

Līdz šim apzinātajās recenzijās par *Vītola trio* koncertiem gandrīz nav nācies sastapties ar recenzentu izteiktām iebildēm par ansambļa kopspēli. Lielākoties sastopami tikai cildinājumi, turklāt gan latviešu, gan cittautu presē. Piemēram, ansambļa dalībnieku saliedētību, ko atspoguļo jau aplūkotais skaņieraksts, netieši apliecina arī laikraksta *Ventas Balss* anonīmā kritiķa H. D. rakstītais: "[..] klausoties divos no tiem (Ķepītis–Rušēvics, Ķepītis–Teihmanis) jau domājam par trešo" (H. D. 1936). Savukārt krievu avīzes *Сегодня Вечером* līdzstrādnieks S. Almazovs uzsver, ka "Prof. Vītola trio uzstāšanās arvien ir atpūta "recenzenta izmocītajai dvēselei". Šī ansambļa programmas un priekšnesumi vienmēr ir augstā līmenī un vienmēr ieinteresē" (Алмазов 1936).

Tieši *Vītola trio* Latvijas brīvvalsts laikā veicis gluži vai revolūciju r e p e r t u ā r a jomā, un šai ziņā tam ir divējādi nopelni. Pirmkārt, ansamblis dod lielu ieguldījumu latviešu instrumentālās kamermūzikas attīstībā – gan to popularizējot, gan arī stimulējot jaunradi. Skaidri jūtama trio dalībnieku vēlme gandrīz ik programmā iekļaut kādu latviešu komponista darbu. Tas arī rosina skaņražus pievērsties šim žanram, un samērā īsā laikposmā – sešos gados – rodas īsts latviešu trio *bums*: līdz šim vienīgajam Jāņa Mediņa Pirmajam trio (*Vītola trio* to pirmatskaņojis 1934. gada 18. aprīlī) piepulcējas veseli trīs opusi. Tie ir Paulas Līcītes Trio (pirmatskaņots 1934. gada 31. martā), kā arī paša Jāņa Ķepīša Pirmais (pirmatskaņots 1934. gada 9. decembrī) un Otrais trio (pirmatskaņots 1940. gada 8. aprīlī).

Otra jauna, iepriekš Latvijas trio muzicēšanai neraksturīga tendence: *Vītola trio* iestudē ne vien visiem labi pazīstamus klasiķu un romantiķu opusus (lai gan bez tiem, protams, neiztiek), bet nozīmīgu savu programmu daļu veido no laikmetīgām kompozīcijām un maz dzirdētu komponistu darbiem. Šāda repertuāra politika bijusi apzināta, un to apliecina Ķepīša rakstītais:

"Mūsu [..] nolūks – iepazīstināt publiku ar kaimiņvalstu komponistu darbiem, vispirms ar Lietuvas un Igaunijas. Tad stāties sakaros ar Poliju,

Somiju un Zviedriju. Tur ceram arī popularizēt latvju mūziku šai nozarē. Cerēsim, ka jaunie komponisti neslinkos, bet dos mums spožus darbus" (Ķepītis 1933).

Modernā repertuāra daļu pārstāv tādi skaņdarbi kā šveicieša Folkmāra Andrē (*Volkmar Andreae*) Trio *f moll* op. 1 un trio *Es dur* op. 14, krievu komponista Aleksandra Dzegeļonoka (*Александр Дзегеленок*) Trio poēma, Anatolija Drozdova (*Анатолий Дроздов*) Klavieru trio, spāņa Hoakīna Turīnas (*Joaquin Turina*) Trio *d moll* op. 35, vācu skaņraža Paula Grēnera (*Paul Graener*) Trio *f moll* op. 61, somu komponista Toivo Kūlas (*Toivo Kuula*) Trio op. 7 u. c. Uzreiz gan jākonstatē, ka šī repertuāra izvēle nav rosinājusi Rīgas mūzikas kritiķos tādu pašu sajūsmu kā *Vītola trio* spēles augstais līmenis – par izraudzītajiem skaņdarbiem ansamblis nereti saņēmis pārmetumus. Piemēram, laikraksta *Сегодня Вечером* pārstāvis Vidvuds Jurēvičs, rakstot par kādu koncertu 1934. gada aprīlī, pauž viedokli, ka jaunā šveicieša Andrē agrīnais opuss (*f moll*) un Turīnas trio šķituši garlaicīgi, jo abi ir "eklektiķi bez noteiktas mākslinieciskās fizionomijas, bez spilgtas fantāzijas un stingras formas izjūtas. Savukārt visbūtiskāko – plašu melodijas plūdumu, dinamismu, kontrastus – šajās partitūrās neatrast pat ar uguni" (Юревич 1934).

Protams, prasīt no 20. gadsimta mūzikas plašu melodijas plūdumu ne vienmēr ir pamatoti – šai ziņā acīmredzot izpaužas paša kritiķa uzskatu konservatīvisms. Tomēr jāatzīst, ka repertuāra izvēle tieši modernās literatūras jomā ansamblim nemaz tik viegla nebija. Tiesa, arī periodā no 20. gadsimta sākuma līdz 30. gadiem klavieru trio žanrā radušies daži šedevri – piemēram, Morisa Ravela (1914)[20], Gabriēla Forē (1923), Bohuslava Martinū (1930) skaņdarbi, taču kopumā jāpiekrīt klavieru trio pētniekam Bazilam Smolmenam, kurš 20. gadsimta pirmās desmitgades atzīst par repertuāra ziņā trūcīgām: tālaika izcilākie komponisti šim žanram pievērsās ļoti reti, jo acīmredzot neredzēja tajā pietiekošas eksperimentēšanas iespējas, bet, ja arī pievērsās, tad nereti ārpus sava parastā (modernā) stila – mūzikai aizplūstot atpakaļ uz romantiskā skanējuma pasauli (Smallman 1990: 172).

Iepazīšanās ar Latvijas brīvvalsts mūzikas dzīvi apliecina, ka latviešu klavieru trio muzicēšanas vēsturē 20., bet jo īpaši 30. gadus var uzskatīt par savveida *zelta laikiem* – šajā periodā samērā ilgstoši darbojušies pastāvīgi ansambļi, un to darbību stimulējis kultūras institūciju (Latvijas Konserva-

[20] Pagaidām apzinātajās 20.–30. gadu koncertprogrammās Ravela Trio gan pieminēts tikai vienreiz: 1925. gada 23. janvārī Konservatorijas 3. kamermūzikas vakarā to atskaņoja Ludmila Gomane (agrāk Gomane-Dombrovska), Ādolfs Mecs un Alfrēds Ozoliņš.

torijas, Latvijas Kultūras fonda) regulārais labvēlīgais atbalsts – gan morāls, gan nereti arī materiāls. Tieši tolaik radīts pamats nacionālajam repertuāram klavieru trio jomā, un aizsāktas tās atskaņotājmākslas tradīcijas, kuras pēc kara Jānis Ķepītis nodeva jau citu paaudžu mūziķiem.

Piano Trio Performance Traditions in Latvia During the First Independence Period (1918–1940)

Līga Pētersone

Summary

During the First Independence period of Latvia (1918–1940), comparing with the previous epochs there outlined several important changes in the music life. Instead of The City (German) Theatre (Rigaer Stadttheater) as well as the private music schools appeared the Latvian National Opera Theatre where already since the end of 1918 not only the opera genre was actively cultivated but also symphonic and chamber music genres. The second centre was the national higher music education institution – Latvian Conservatoire, founded at the end of 1919.

The objective of the article is to give insight into the development of piano trio performance traditions during the above-mentioned period in Latvia, by analyzing the musical activities of the most remarkable piano trio ensembles and their repertoire.

At the beginning of the Independence period, there were mostly string quartets, which could be heard in the chamber music concerts of The National Opera and Latvian Conservatoire. There were some piano trio ensembles, which were founded on bases of the quartet. Unfortunately, the existence of those trios usually prolonged just from one to three concerts. In 1923, the first piano trio ensemble performing on regular basis was founded from the quartet of the Conservatoire, the ensemble, which performed for almost 11 years until the tragic death of the pianist (1934). The members of the trio were the pianist **Lilija Kalniņa** (later **Kalniņa-Ozoliņa**, 1903–1934), the violinist **Arvīds Norītis** (1902–1981), and the cellist **Alfrēds Ozoliņš** (1895–1986). All of them were remarkable also as soloists in 20's–30's.

The repertoire of the ensemble of Kalniņa-Ozoliņa – Norītis – Ozoliņš mostly included the music of the 19th century. Nonetheless, the priority together with works of German composers (trios by Ludwig van Beethoven, Johannes Brahms, and Robert Schumann) was also the French music. The

concert programmes include the Trio op. 1 No. 1 by César Franck as well as Trio op. 29 by Vincent d'Indy. It is possible that the interest towards the French music arose because of the violinist's Norītis studies in Paris in 1924. At the same time, we can see a new paradigm, which characterises the culture in Latvia in 20's–30's overall: probably to get mentally freer from the historical influence of Germany and Russia in previous epochs, there is a deep interest towards the French culture and a striving to see Paris as a centre of the *modern* Europe.

Although more than ever before musicians of Latvian nationality were named in the concert programmes of 20's–30's they did not *show the door* to the previously dominant musicians of other nationalities. The tendency appears even the opposite; Latvians very often created various chamber ensembles with musicians of other nationalities from the Opera orchestra and Conservatoire. The example is the ensemble where the Latvian pianist Pauls Šūberts and the cellist Alfrēds Ozoliņš played together with the Latvian Conservatoire professor of Jewish origin Adolph Metz – the former student of Eugène Ysa'e and Leopold Auer. The concert of this ensemble on 20th of April 1931 is noticeable because of the historical first performance of the First Piano trio by Jānis Mediņš. The piece was composed in 1930 and it is the most long-standing composition in piano trio genre in Latvian music extant until nowadays.

In 1933, the new trio ensemble started to perform. Its role in the development of the piano trio genre in Latvia is invaluable – it was so-called ***Vītola trio***, named after the composer and the founder of Latvian Conservatoire Jāzeps Vītols. The members of the trio were the pianist **Jānis Ķepītis** (1908–1989), the violinist **Voldemārs Rušēvics** (1907–1995), and the cellist **Atis Teihmanis** (1907–1987). This is the ensemble, which made a kind of *revolution* in the sphere of the repertoire. It was developed in two directions: the members of the trio paid attention to Latvian music by playing it and stimulating the Latvian composers to write new pieces for the ensemble. During just 6 years (1934–1940) three new trios were written by Paula Līcīte (1934), and Jānis Ķepītis (1934, 1940).

The second tendency, which was new for the piano trio performance in Latvia: beside well-known compositions of Classical and Romantic era *Vītola trio* staged contemporary, unknown pieces, which made a very significant part of the concert programs. Among those were trios by, for example, Volkmar Andreae, Alexander Dzegeljonok, Anatoly Drozdov, Joaquin Turina, Paul Graener, and Toivo Kuula.

The choice of the contemporary music was not an easy choice for the ensemble. Studies about the history of the piano trio in the 1st half of the 20th century show that there was a lack of valuable trio compositions during this period. Of course, there were some masterpieces, but as considers also a piano trio genre researcher Basil Smallman, at the beginning of the 20th century only few eminent composers of the world found the piano trio genre attractive enough for new searchings in music. They paid attention to it just returning from the usual (modern) style to the world of the romantic harmony (Smallman 1990: 172).

As a result of the study the following conclusions can be drawn – the 20's but especially the 30's of the 20th century can be referred as the *golden age* of the piano trio performance in Latvia. Ensembles performing on regular bases were active for a remarkable period. Several Cultural institutions (Latvian Conservatoire, Latvian Culture Foundation) stimulated their existence regularly morally as well as financially. Exactly in that period, the basis of the national repertoire of the piano trio genre was created. As well as those traditions of the piano trio performance arose which Jānis Ķepītis handed over to the next generation of musicians after World War II.

Literatūra un citi avoti

-ans (1923). Sonātu vakars. *Latvijas Vēstnesis*. 20. oktobris

Arnolds, J. [Graubiņš, Jēkabs] (1923). Sonātu un trio vakars. *Latvis*. 24. oktobris

Brēms, Maksis (1926). Sestais trio vakars. *Latvijas Kareivis*. 5. decembris

Brusubārda, Ernests (1937). Vijolnieka Voldemāra Rušēvica koncerts. *Jaunākās Ziņas*. 2. decembris

Dārziņš, Volfgangs (1934). Sonātu un trio vakars konservatorijā. *Rīts*. 9. novembris

Fūrmane, Lolita (2011). *Darba bite. Ķepītis*. Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija

Graubiņš, Jēkabs (1932). Kamermūzikas rīts. *Latvis*. 2. marts

Graubiņš, Jēkabs (1936). Prof. J. Vītola trio koncerts. *Brīvā Zeme*. 10. decembris

Graubiņš, Jēkabs (1940). Jāņa Ķepīša klavierkoncerts. *Brīvais Zemnieks*. 6. septembris

Günter, Richard (1936). Konzert des Wihtol-Trio. *Rigasche Rundschau*. 10. Dezember

H. D. (1936). Prof. J. Vītola trio koncerts. *Ventas Balss*. 1. decembris

Jankava [Bigača], Antra (2009). *Latvju operas un Padomju Latvijas operas 1918./1919. gada sezonas kamermūzikas koncertu vēsture*. Maģistra diplomreferāts. Glabājas JVLMA

Kroje, Ilze (1991). Profesora Jāzepa Vītola trio. *Latvju Mūzika* 20: 2126–2137

Ķepītis, Jānis. Otrais klavieru trio [*Largo* daļas fragments Vītola trio ieskaņojumā]. Glabājas Latvijas Valsts kinofotodokumentu arhīvā, fonda nr.: F 22–2

Ķepītis, Jānis (1933). Kāpēc nodibinājām kamermūzikas trio? *Jaunākās Ziņas*. 20. oktobris
Lesiņš, Knuts (1939). Pauls Šūberts. *Problēmas un sejas latviešu mūzikā*. Rīga: A. Gulbis, 316–317
Mauriņa, Zenta (1970). Atis Teihmanis Bēthovena tulks. *Laiks*. 16. decembris
-nsch [Ziediņš, Jūlijs] (1923). Sonātu un trio vakars. *Latvijas Sargs*. 21. oktobris
Pētersone, Līga (2012). Klavieru trio muzicēšanas pirmsākumi Rīgas vācbaltu vidē. *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais* IV. Sast. I. Grauzdiņa un Ē. Daugulis. Daugavpils: DU Akadēmiskais apgāds *Saule*, 93–108
Pētersone, Līga (2013). Latviešu klavieru trio pirmsākumi kamermuzicēšanas tradīciju attīstības kontekstā. *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais* V. Sast. I. Grauzdiņa un Ē. Daugulis. Daugavpils: DU Akadēmiskais apgāds *Saule*, 143–166
Ramats, Eduards (1934). Prof. J. Vītola trio koncerts. *Latvijas Kareivis*. 11. decembris
Smallman, Basil (1990). *The Piano Trio: Its History, Technique, and Repertoire*. Oxford: Clarendon Press
Smilktiņa, Benita (1999). Laikmeta konturējums. *Latviešu literatūras vēsture*: 2. sējums. Redkolēģijas zinātniskais vadītājs Viktors Hausmanis. Rīga: LZA Literatūras, folkloras un mākslas institūts, Apgāds *Zvaigzne ABC*, 8–47
Sproģis, Jūlijs (1920). Pēdējie kamermūzikas vakari. *Latvijas Kareivis*. 20. maijs
Straume, Jānis (1926). Nikolajs Alunāns. *Mūzikas Nedēļa* 4: 73–76
Sudrabkalns, Jānis (1931). Notikumi mūzikas dzīvē. *Sociāldemokrāts*. 29. aprīlis
Sudrabkalns, Jānis (1934). Lilijas Kalniņas-Ozoliņas piemiņai. *Sociāldemokrāts*. 11. februāris
Timbrell, Charles (1992). *French Pianism. An Historical Perspective. Including Interviews with Contemporary Performers*. London: Kahn & Averill
Trīs mākslinieki dodas uz Parīzi (1935). *Rīts*. 16. oktobris
Valle, Bernhards (1921). 5. Operas kamermūzikas koncerts. *Latvijas Sargs*. 1. marts
Vētra, Mariss (1959). Tālu tikuši. *Laiks*. 14. oktobris
Vītols, Jāzeps (1933). Mākslinieku kopa "Prof. J. Vītola trio". *Latvijas Kareivis*. 11. oktobris
Zālīts, Jānis (1923). Sonātu un trio vakars. *Jaunākās Ziņas*. 20. oktobris
Zālīts, Jānis (1924). Sonātu un trio vakars. *Jaunākās Ziņas*. 15. oktobris
Zālīts, Jānis (1931). Latvju kamermūzikas vakars. *Jaunākās Ziņas*. 21. aprīlis
Zālīts, Jānis (1933). Prof. Vītola dēbijkoncerts. *Jaunākās Ziņas*. 23. oktobris
Zemzare, Ingrīda. Komentāri. Grām: Mediņš, Jānis (1992). *Toņi un pustoņi*. Ievada un komentāru autore Ingrīda Zemzare. Rīga: Liesma, 235–250
Ziediņš, Jūlijs (1924). 2. sonātu un trio vakars. *Latvijas Sargs*. 10. februāris
Алмазов, С. (1936). Камерный вечер трио им. Витоля. *Сегодня Вечером*. 10 декабря
Юревич, Видвуд (1934). Концерт трио им. Витоля. *Сегодня Вечером*. 19 апреля

The Last Decade (1939–1949) of Professional Organ Education in Lithuania in the Years of German and Soviet Occupation*

Dr. art. **Eglė Šeduikytė-Korienė**
Lecturer at the Lithuanian Academy of Music and Theatre

With the approach of the threat of World War II, the cultural life of Lithuania had acquired a momentum that connected the national and the Western origins in music. Lithuanians who had studied in music schools of Lithuania and elsewhere in Europe educated their own generation of soloists, instrumentalists and composers. Lithuanian organists gave concerts not only in Lithuania but also in Italy, Germany, France, the Czech Republic and the USA. Interest in Lithuanian music, including organ music, was on the rise. Opera was no longer a centralised factor shadowing other musical spheres, while symphonic, chamber, choral and organ music became equally important branches of music (Jakubėnas 1990: 694).

However, just like the whole fast-developing Lithuanian cultural life, the integration of European traditions into Lithuanian organ culture was terminated by World War II that started the era of breaking culture and art. On the threshold of World War II, in March 1939, German army occupied the region of Klaipėda, while in September of the same year the Soviet army occupied Vilnius. On the basis of secret protocols signed by Soviets and Germany, Vilnius was supposedly given back to Lithuania. Various artists and active scholarly figures started moving to Vilnius from Kaunas and other Lithuanian cities. The University of Steponas Batoras that was functioning in Vilnius was reformed to Vilnius University. 1940 was the year of the establishment of the Academy of Art and Vilnius Drama Theatre; the Radiophone started to function, the symphonic theatre of Radiophone (led by Jeronimas Kačinskas) moved from Kaunas, the City symphonic orchestra (led by Balys Dvarionas) was established. The meeting of the Lithuanian musicians' fellowship (led by Nikodemas Martinonis) was also held in that same year.

* The article was prepared during the implementation of the project *Performer's Polyfunctionality in Musical, Cultural and Social Processes*. The research was funded by a grant (No. MIP-095/2013) from the Research Council of Lithuania.

Higher education in music was already spread in the largest Lithuanian cities: Kaunas Conservatoire was open since 1933, which had its roots in the State school established by Naujalis (1922); in 1940 Vilnius Music School was established with the majority of its staff coming from the Lithuanian public music school that operated in 1930–1940 and was supported by Elena Laumenskienė. Klaipėda music school (1923–l939) established by Stasys Šimkus continued its work in Šiauliai music school that started its activity in 1939. The specialty of organ playing was taught in all of these schools. Teaching in these schools was based on the curriculum of Kaunas Conservatoire. Apart from their main work, teachers of these schools organised music courses in Lithuanian provinces[1].

First Soviet occupation. When Lithuanian activists in culture, arts and science started to revive the national foundation and to develop cultural life, on the 15th of June 1940 Lithuania was occupied by the Soviet rule. An independent life of the Republic of Lithuania was over. The first Soviet occupation that shook the whole country, also considerably affected Lithuanian music life. Musical pieces were started to be divided into permissible and non-permissible ones, the collection of the Radiophone was started to be *cleansed* by taking valuable Lithuanian compositions to the paper factory or by tearing out some of the pages of the repertoire of the Song Festival. The state theatre, instructed by Moscow, signed contracts with composers, Soviet songs were pre-scheduled and ordered to be played (Jakubėnas 1990: 695).

Germans, who occupied Lithuania in 1941, were not so interested (as in the period of the first Soviet occupation) in Lithuanian cultural life and higher education in music. The attention and efforts of the Nazi rule were around political and diplomatic affairs that did not directly include art. Contrary to the situation in Latvia, Lithuanian opera did not have to stage operas in the German language. However, Germans strictly forbade performances of Russian composers[2]. This fact is confirmed by the programmes of

[1] A letter by acting director of Kaunas Conservatoire Kazimieras Viktoras Banaitis to Education Management Science and Art Department, Kaunas, September 25, 1942. Lithuanian Archive of Literature and Art (hereafter LALA), fund 84, record 5, file 7, p. 71

[2] A letter by deputy general adviser on education Antanas Rukša to all institutions of education management, [Vilnius], December 10, 1941. LALA, fund 84, record 5, file 7, p. 22

private and public concerts of Kaunas Conservatoire and Vilnius Music School students. These programmes include no names of Russian composers during the German rule. In addition, school curricula were also amended by withdrawing disciplines of the Russian language and history and teachers of these subjects were laid off.

With no doubt, Nazis strictly forbade any kind of Jewish artists' activity in Lithuania such as exhibitions, concerts, theatre performances, etc. They were forbidden to work in the field of education. The lists of Kaunas Conservatoire and Vilnius Music School personnel reflect their tragic destinies by such records as "discharged from work on the 22nd of June due to Jewish nationality"[3]. Contrary to other teachers, these records do not include any information regarding their education, work experience, knowledge of languages and other facts of that kind. It seems as if the aim was to depersonalise them, to erase their past, to rob them of their future. Lithuania lost many bright personalities and excellent professional educators.

Support for studies by collecting donations. Higher musical education, just like the whole culture, existed under unfavourable conditions. Together with musicians, many instruments also disappeared[4]. Part of the instruments and the necessary equipment were successfully retrieved and taken over from educators of Jewish and Russian origin who had to move suddenly to East and West as well as to the USA and left their homes empty[5]. However, space for studies was not enough, there was a necessity for a dormitory, and there was shortage of teaching materials[6]. With living conditions getting more and more complicated, at the end of 1942 an urge was made by addressing all educational and scholarly institutions to start supporting science

[3] Baytė Adelė, Berštelmanas Samuelis, Brumbergienė Ida, Feigusienė Ona, Galpernienė Cirel, Goldbliataitė Rachelė, Golynskienė Olga, Kapilovienė Gitel, Malbergienė Halina, Plotnikovaitė Marija, Rachtdikaitė Sara, Šeiniukienė Riva, Zakomas Jokūbas, Žukauskaitė-Levinaitė Basė. See: Lists of Vilnius Music School employees who were laid down since June 22, 1941. LALA, fund 270, record 1, file 9, pp. 1–14

[4] A letter by Kaunas Conservatoire director Kazimieras Matiukas to the director of Kaunas Flat Community Management, [Kaunas], August 6, 1941. LALA, fund 84, record 5, file 7, p. 5

[5] Correspondence between Kaunas Conservatoire director Kazimieras Matiukas and Kaunas City Flats Management Office, [Kaunas], August 9, 1941, and September 4, 1941. LALA, fund 84, record 5, file 7, pp. 6–7

[6] Information on the premises of Kaunas Conservatoire, [Kaunas], June 09, 1941. LALA, fund 84, record 5, file 7, p. 10

financially and collecting private donations[7]. Those who were studying, took initiative and engaged in this charitable activity. Hardly making their own ends meet, facing shortage of money and food, not having proper living and work conditions, students, for whom it was enough to donate 80 Rpf (*Reichspfennig*), instead donated maximum sums – from 1 to 10 RM (*Reichsmark*). The most frequent sum was 2, 3 or 5 RM. However, some of them donated as much as 20 and 25 RM[8]. These facts reflect their serious approach towards studies. Teachers donated the salary of their day, i.e. from 2 to 12 RM[9].

Compulsory works in agriculture and fuel production. Kaunas and Vilnius gymnasia and special schools had to take care of the fuel necessary for winter seasons on their own. Compulsory works in agriculture and fuel production had to be carried out by all teachers and last-year male students, irrespective of their status or availability[10]. Taking into consideration the specificity of a musician-performer's profession, such works can hardly be combined, therefore they would frequently ask to exempt them from such tasks. However, such exceptions would only be made for school principal and keeper, pupils under 14, women over 45 who were raising kids under 17, men over 50 as well as persons who provided a doctor's notification. In rare cases exceptions would be made to teachers who were away to perform during summer time or those who worked in army orchestra[11]. Students who did not perform this obligation, were expelled from schools.

Table 1 reflects the disciplines taught in Kaunas Conservatoire in the study year of 1942–1943.

---

[7] A letter by general adviser on education Dr. Pranas Germantas to the administration of all institutions of education management, [Vilnius], December 3, 1942. LALA, fund 84, record 5, file 7, p. 83

[8] Reports on the donations collected from Vilnius Music School students, [Vilnius], 1942. LALA, fund 270, record 1, file 20, pp. 10–35

[9] A list of donations of Vilnius Music School employees one-day wage (November 1943), [Vilnius], December 6, 1943. LALA, fund 270, record 1, file 20, p. 7

[10] A letter by director of the Kaunas Department of Education Management A. Juška to the director of Kaunas Conservatoire, [Kaunas], June 30, 1942. LALA, fund 84, record 5, file 7, p. 56

[11] A letter by acting director of Kaunas Conservatoire Kazimieras Viktoras Banaitis to the Kaunas Department of Education Management, [Kaunas], October 16, 1942. LALA, fund 84, record 5, file 7, p. 77

Table 1.

Disciplines taught in Kaunas Conservatoire in the study year of 1942–1943[12]

1	2
Special subjects	Piano Singing Composition Organ
Department of string instruments	Violin Cello Contrabass
Department of wind instruments	Flute Oboe Clarinet Bassoon Trumpet The French horn Trombone
Department of pedagogy	Different specialties
Classes of general subjects	Elementary music theory Solfeggio Harmony Forms of music Symphonic instrumentation Choir; Choir management History of music Improvisation Percussion instruments Military instrumentation Lithuanian language phonetics Music methodology of secondary schools Psychology History of pedagogy Plastic Acting techniques Vocal ensembles (Opera class) Chamber ensembles of string instruments Chamber ensembles of wind instruments

[12] Kaunas Conservatoire in the study year of 1942–1943. LALA, fund 84, record 5, file 8, p. 6

1	2
	Orchestra ensemble Compulsory singing Compulsory piano Chant; Liturgics; Score reading Italian; German; Lithuanian

Kaunas Conservatoire. The most outstanding figures representing German, French and Italian organ playing traditions in Lithuanian organ schools of the first part of the 20th century were educators who worked in Kaunas Conservatoire: Juozas Naujalis, Nikodemas Martinonis, Konradas Kaveckas, Jonas Žukas and Zigmas Aleksandravičius. They created a specific methodological system of Lithuanian organ school, based on their individual pedagogical principles. Up to the third decade of the 20th century Lithuanian organ school followed the methodological practice acquired by organists Juozas Naujalis and Jonas Bendorius in Germany (higher schools of Regensburg and Leipzig) and Poland (Warsaw Music Institute). These musicians were pioneers not only in organ but also piano methodology in Lithuania. Nikodemas Martinonis was guided by the Moscow organ school based on German organ playing traditions. The methodology of Jonas Žukas who graduated from Paris Conservatoire which reflected the interpretational principles of Marcel Dupré, was founded on improvisation basis and free treatment of thought. Whereas the pedagogical principles of organ methodology, such as virtuosity, melodiousness, emphasis of the romantic element, were characteristic features in the whole European organ playing experience of the first part of the 20th century. Continuing the traditions of the romantic school of France, Konradas Kaveckas paid more attention to phrasing and register in comparison to other organists. Teaching methodology of Zigmas Aleksandravičius (who had graduated the Conservatoire *Santa Cecilia* in Rome and the Vatican Institute of Church Music) based on fundamental theoretical works introduced organists of that time with the relevant literature on Italian organ art and provided the latest information that has remained relevant for contemporary organists.

The Organ Department of Kaunas Conservatoire had high requirements of the acquisition of the repertoire. Along with subjects aimed at preparing students for examinations both in specialty and piano fields, the study year included extensive programmes that were not part of the requirements of obligatory credits or examinations. Each year the requirements in the Organ Department were getting higher and involved a wider spectrum of subjects

taught. In the study year of 1940–1941, the study plan of the organ class was supplemented by a few more compulsory disciplines. The newly introduced improvisation studies took three years to complete from the fifth to the seventh year of study on a two-weekly-hour basis. Starting with the Gregorian chant and choral melody harmonisation during the first year (fifth year of study), in their second year of improvisation studies organists were already studying counterpoint and forms of homophonic music. During their examinations at the end of the study year organ students would improvise such pieces as preludes and fugues from two to four voices. In their last, i.e. seventh year all the attention was focused on fugue and variations, and the free theme. Along with improvisation, another compulsory subject was specialty methodology and teaching practice. Organ building was added also only in the last year of study. In 1940–1941, Kaunas Conservatoire Statute still included ensemble practice and accompaniment. The disciplines of organ, Gregorian chant and liturgics were taught by Zigmas Aleksandravičius; those of organ, improvisation and general piano – by Jonas Žukas; the specialties of organ and solfeggio – by Nikodemas Martinonis. Unfortunately the studies of organist students in Kaunas Conservatoire, studied on the basis of the seven-year Organ Department programme (1942) with three years of improvisation and 2 years of specialty courses, lasted only for a few years. In 1943, together with numerous other schools, Germans closed Vilnius University and Kaunas Conservatoire (its inactivity lasted for a year and in 1944 it was opened again and functioned until 1949, i.e. the year of merging Vilnius and Kaunas Conservatoires).

Table 2 reflects the disciplines taught in Vilnius Music School in the study year of 1941–1942.

Table 2.

Table of disciplines taught in Vilnius Music School in the study year of 1941–1942[13]

1	2
Special subjects	Organ Piano Singing
Department of string instruments	Violin Cello Contrabass

[13] Vilnius Music School in the study year of 1941–1942. LALA, fund 270, record 1, file 5, pp. 1–7

1	2
Department of wind instruments	Clarinet Flute Oboe Bassoon Trombone The French horn Trumpet Choir conducting
Classes of general subjects	Choir Harmony Counterpoint Solfeggio Music history Elementary music theory Compulsory piano Compulsory singing Vocal ensemble Wind instrument ensemble Military instrumentation Orchestra Italian

Vilnius Music School. Differently from Kaunas, Vilnius was a multicultural city, therefore there were students from different countries studying in Vilnius Music School during World War II. The list included the following facts related to students' nationalities: Lithuanian – 193, Polish – 112, Russian – 9, Belorussian – 3, other 1[14]. Up to the year of the German occupation, Jewish students were also studying music in this school. The studies of Vilnius Music School were based on the programme of Kaunas Conservatoire. In the study year of 1941–42, there were 9 students of organ specialty; wind instrument department included 27 students, there were 32 students of string instruments. A surprisingly high number of students studied in the piano and singing specialties. Singing specialty included 69 students, while there were as many as 103 pianists[15]. These were much higher numbers in comparison to Kaunas Conservatoire which was open since 1933. The School inclu-

[14] Vilnius Music School (Vilnius, Skapo street 11), Statistics News, [Vilnius], January 1, 1942. LALA, fund 270, record 1, file 12, p. 75

[15] Vilnius Music School report on the study year of 1941–1942, [Vilnius], July 14, 1942. LALA, fund 270, record 1, file 12, p. 351

ded well-known teachers of different nationalities who resided in Vilnius: the piano specialty was taught by Leopoldas Szpinalskis, Elena Laumenskienė; singing specialty – by Adomas Liudwigas, Juozas Bieliūnas; theoretical disciplines – by Konstantinas Galkauskas, Tadas Šeligovskis (Tadeusz Szeligowski) and others. Organ playing was taught by the founders of this School Jonas Bendorius and Konradas Kaveckas, as well as Zenonas Nomeika[16].

Table 3.

Percentage of the distribution of organ specialty in Lithuanian music education institutions in the study year of 1942–1943

	Music education instition	Total number of students	Organ specialty
1	Kaunas Conservatoire	300	10%
2	Vilnius Music School	300	8%
3	Šiauliai Music School	200	20%
4	Panevėžys Music Course (3 years)	150	20%
5	Telšiai Music Course (3 years)	100	20%
6	Kaunas Music Course (3 years)	100	30%

Second Soviet occupation in 1944. The tendency to refuse organ specialty was especially strong after the second Soviet occupation, when the approach towards organ was narrowed down to its view as an instrument of church ceremonies. Having granted Vilnius Music School the status of a State Conservatoire (since 1945), for some time the Department of Piano and Organ was still working. Pianists could choose the specialisation of organ. There were only a few students who studied organ as a second specialty. It was taught by Zigmas Aleksandravičius and Konradas Kaveckas. But there was no organ in the Conservatoire, the only thing students could use was a harmonium, the library of the Conservatoire had almost no literature on organ.

In 1945, a separate organ department in Kaunas State Conservatoire was closed down and instead the department of piano and organ was established. In this department organ specialty was taught by Nikodemas Martinonis, while organ as an obligatory discipline was taught by Albinas Čeičys. In 1945, organ was taught episodically by Zigmas Aleksandravičius[17]. In the study year of 1946–1947, the department of piano and organ included

[16] Vilnius Music School. Teachers' pay-sheets. Subjects taught, July – December, 1941. LALA, fund 270, record 1, file 5, pp. 1–7

[17] Kaunas State Conservatoire: lists of teachers. LALA, fund 84, record 1, file 36, p. 22

44 pianists, 8 of whom studied organ as a second specialty, there were 7 pianists who chose organ as a compulsory discipline[18]. However, organ specialty no longer had prospects, there were fewer and fewer students choosing it. In this epoch permeated with fear, the concept of organ art acquired a negative connotation as it had a direct relation with church. In 1948, before the merger of Vilnius and Kaunas Conservatoires, the most important role was played by the department of Marxism-Leninism. Along with it, there were the departments of piano, solo singing, choral conducting, theory and composition, languages, physical education, compulsory piano and the chamber class[19]. In 1949, having joined Kaunas and Vilnius Conservatoires, the specialty of organ in the Lithuanian SSR State Conservatoire was abolished. For some time religious music concerts were still taking place in churches, but when the organ was started to be considered an instrument of religious ceremonies, organists could no longer have public performances and were forced to choose other professions close to their original one.

The second Soviet occupation, which started in 1944, was especially threatening period not only for Lithuanian music but also for the whole Lithuanian culture. With the particularly persistent persecution of churches, organ, as an instrument of church ceremonies, was forbidden, no longer relevant and removed from Lithuanian concert life. There was no more place for it in the official culture.

In the Soviet period instruments themselves were also ruined: the organ at Šiauliai Music School was demolished together with the whole building, the organ at Kaunas Jesuit church was disassembled and removed part by part, in Panevėžys the metal pipes were used by melting them and making household items. Kaunas Conservatoire organ that had been moved to the basement, was also ruined and dismantled by parts and the remains of it were exchange for a piano.

With the implementation of physical and spiritual genocide by the Soviet government, the majority of Lithuanian musicians were forced to move to the West. The community of Lithuanian organists lost numerous outstanding educators and players whose further contribution to organ culture was cherished in foreign countries. The list of people who moved to West Europe

---

[18] Table of disciplines taught in Kaunas State Conservatoire in the study year of 1946–1947, [Kaunas]. LALA, fund 84, record 1, file 36, p. 27

[19] Kaunas State Conservatoire: composition of teachers across departments. LALA, fund 84, record 1, file 36, p. 42

and later to the USA included organists Zenonas Nomeika, Jonas Narkevičius (Narkus) and many other bright personalities. One of them was Jonas Žukas who moved to Germany in 1944 and left for the USA in 1949 where he spent the rest of his life. During his composition studies in Church Music Institute in Heidelberg (1946–1948, supervised by W. Forner), he created two sonatas for piano, which, unfortunately did not remain, just like his graduation thesis about the history of Lithuanian organ art. Musicians that stayed in Lithuania, were involved into the art system controlled by the Soviet Union.

Having replaced the German occupation, the Soviet authority was strictly persecuting even the smallest expressions of national identity in cultural and especially spiritual field, withdrew organ and organ playing from the cultural sphere as an instrument of church ceremonies, while organists had to retreat from further public professional, educational and performance-involving activities because they could no longer participate in public musical life. Organ art further developed in a closed environment which included no professional competition, while professional requirements were set by organists themselves. Persecuted by the Soviet rule, organists worked in the underground and again had to fight for Lithuanian independence, denationalization, just like in the time of the *organists' epoch* (*vargonininkų gadynė*); they were concerned with the preservation of Lithuanian identity, Catholic faith, therefore the artistic level of music was not the top priority. Unfavourable political state that had developed during the prime of the whole Lithuanian national culture, also prevented the development of organ school in the peak of professional achievements. The traditions of organ art which was not played for more than a decade, was not allowed to disappear thanks to organists who worked in churches and to musicians who emigrated during the World War II who continued their concert and educational activity on the other side of the Atlantic, in the USA. As a result of the varied political and ideological conditions, in the second half of the 20th century Lithuanian organ school was forced to adapt to the new developmental circumstances. The organ class established by the initiative of Prof. Leopoldas Digrys (b. 1934) in 1962 in the Lithuanian State Conservatoire (currently Lithuanian Academy of Music and Theatre) was oriented only to concert organ playing. The specialisation of church organist was reintroduced after three more decades (1991).

Profesionālas ērģeļmākslas izglītības pēdējā desmitgade (1939–1949) Lietuvā padomju un vācu okupācijas apstākļos

Egle Šeduikīte-Koriene

Kopsavilkums

Lietuviešu ērģeļmāksla 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta pirmajā pusē piedzīvojusi vairākas attīstības fāzes. Pakāpeniski un mērķtiecīgi šajā periodā veidojās ne vien ērģelnieku, bet visu Lietuvas mūziķu profesionālā izglītība. Nacionālās ērģeļskolas tradīciju un sakņu apzināšana ļauj labāk izprast lietuviešu ērģeļskolu pastāvēšanas vēsturisko fonu 20. gadsimta otrajā pusē un mūsdienās.

20. gadsimta 30. gadu beigās Lietuvas ērģeļmāksla jau bija tuva Eiropas līmenim: strauji bagātinājās ērģelnieku repertuārs, visai komplicētās koncertprogrammas ietvēra dažādu laikmetu vācu, franču un itāļu meistaru šedevrus. Ērģeļmākslas uzplaukumu šajā laikā veicināja arī Lietuvas ērģelnieku atgriešanās no studijām Francijā, Itālijā, Čehoslovākijā un Vācijā.

Tādējādi Otrā pasaules kara priekšvakarā Lietuvas kultūras dzīvē nacionālais un rietumnieciskais jau bija vienādi augstā attīstības līmenī. Karš šo uzplaukumu pārtrauca. Tomēr profesionālā mūzikas izglītība arī okupētajā un sašķeltajā Lietuvā pastāvēja lielākajās pilsētās, un galvenais centrs bija Kauņa. Kauņas konservatorijas mūzikas izglītības plāns bija pamats, uz kura balstījās arī labi nostādītā profesionālā izglītība Šauļu Mūzikas skolā (1939–1944), Viļņas Mūzikas skolā (1940–1945) un pēc kara Viļņas Konservatorijā (1945–1949).

Otrā padomju okupācija (1944) cirta robus visā Lietuvas kultūrā, taču jo īpaši postoši ietekmēja baznīcas pārziņā esošo mākslu, tai skaitā visu ar ērģeļspēli saistīto. Baznīcas vajāšana izpaudās arī kā ērģeļmākslas izslēgšana no publiskās mūzikas aprites, un 1949. gadā (kad apvienojās Kauņas un Viļņas konservatorijas) profesionāla ērģeļspēles apmācība Lietuvā valstiskā līmenī tika pārtraukta. Ērģeļmākslas tradīcijas turpināja baznīcu ērģelnieki, kā arī mūziķi, kas emigrēja Otrā pasaules kara beigu posmā: pēckara periodā viņi koncertēja un strādāja pedagoģisku darbu galvenokārt ASV.

Raksta ietvaros, balstoties uz arhīvu dokumentiem, atklāts, kā padomju (1940, 1944) un vācu (1941) okupācijas vara iespaidoja prominentu mūziķu un pedagogu dzīvi, Kauņas un Viļņas mūzikas augstskolu mācību plānus un koncertrepertuāru Lietuvā. Pētījumā aplūkoti arī mākslinieku pedagoģiskā darba un koncertgaitu sociokulturālie aspekti.

A t s l ē g v ā r d i : profesionāla ērģeļspēles apmācība, ērģeļskolas, Otrais pasaules karš, padomju okupācija, vācu okupācija, Kauņas Konservatorija, Viļņas Mūzikas skola, Viļņas Konservatorija, ērģeļmākslas tradīcijas.

References

A letter by acting director of Kaunas Conservatoire Kazimieras Viktoras Banaitis to Education Management Science and Art Department, Kaunas, September 25, 1942. Lithuanian Archive of Literature and Art (hereafter LALA), fund 84, record 5, file 7, p. 71

A letter by acting director of Kaunas Conservatoire Kazimieras Viktoras Banaitis to the Kaunas Department of Education Management, [Kaunas], October 16, 1942. LALA, fund 84, record 5, file 7, p. 77

A letter by deputy general adviser on education Antanas Rukša to all institutions of education management, [Vilnius], December 10, 1941. LALA, fund 84, record 5, file 7, p. 22

A letter by director of the Kaunas Department of Education Management A. Juška to the director of Kaunas Conservatoire, [Kaunas], June 30, 1942. LALA, fund 84, record 5, file 7, p. 56

A letter by general adviser on education Dr. Pranas Germantas to the administration of all institutions of education management, [Vilnius], December 3, 1942. LALA, fund 84, record 5, file 7, p. 83

A letter by Kaunas Conservatoire director Kazimieras Matiukas to the director of Kaunas Flat Community Management, [Kaunas], August 6, 1941. LALA, fund 84, record 5, file 7, p. 5

A list of donations of Vilnius Music School employees one-day wage (November 1943), [Vilnius], December 6, 1943. LALA, fund 270, record 1, file 20, p. 7

Correspondence between Kaunas Conservatoire director Kazimieras Matiukas and Kaunas City Flats Management Office, [Kaunas], August 9, 1941, and September 4, 1941. LALA, fund 84, record 5, file 7, pp. 6–7

Information on the premises of Kaunas Conservatoire, [Kaunas], June 09, 1941. LALA, fund 84, record 5, file 7, p. 10

Jakubėnas, Vladas (1990). Istorinė lietuvių muzikos apžvalga. *Lietuvių enciklopedija*, t. 15 (II-asis leidimas), Vilnius, 1990, 694

Kaunas Conservatoire in the study year of 1942–1943. LALA, fund 84, record 5, file 8, p. 6

Kaunas State Conservatoire: composition of teachers across departments. LALA, fund 84, record 1, file 36, p. 42

Kaunas State Conservatoire: lists of teachers. LALA, fund 84, record 1, file 36, p. 22

Lists of Vilnius Music School employees who were laid down since June 22, 1941. LALA, fund 270, record 1, file 9, pp. 1–14

Reports on the donations collected from Vilnius Music School students, [Vilnius], 1942. LALA, fund 270, record 1, file 20, pp. 10–35

Table of disciplines taught in Kaunas State Conservatoire in the study year of 1946–1947, [Kaunas]. LALA, fund 84, record 1, file 36, p. 27

Vilnius Music School in the study year of 1941–1942 LALA, fund 270, record 1, file 5, pp. 1–7

Vilnius Music School report on the study year of 1941–1942, [Vilnius], July 14, 1942. LALA, fund 270, record 1, file 12, p. 351

Vilnius Music School. Teachers' pay-sheets. Subjects taught, July – December, 1941. LALA, fund 270, record 1, file 5, pp. 1–7

Vilnius Music School (Vilnius, Skapo street 11), Statistics News, [Vilnius], January 1, 1942. LALA, fund 270, record 1, file 12, p. 75

Development Trends of Lithuanian Piano Music

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

It was not until the early 20th century that Lithuanian piano music assumed the national identity. The development of professional music had been impeded by an unfavourable historical situation, and the most important positions had been occupied by foreign composers, performers and educators.

National piano music began to be composed at the turn of the 20th century, after a number of Lithuanian composers for the first time graduated from the conservatoires of St. Petersburg (Mikas Petrauskas, Česlovas Sasnauskas, Jurgis Karnavičius, Juozas Tallat-Kelpša, Stasys Šimkus), Warsaw (Juozas Naujalis, Mikalojus Konstantinas Čiurlionis) and Leipzig (Čiurlionis). However, it was vocal music that predominated in their works. Instrumental pieces, including ones for piano, were being composed just occasionally (except Čiurlionis and Karnavičius).

The first authors of Lithuanian piano music aimed to answer the cultural needs of the time and mostly wrote genre pieces. The national repertoire then consisted of such works as preludes by Juozas Naujalis (1869–1934), arrangements of Lithuanian folk dances by Mikas Petrauskas (1873–1937) and miniatures by Juozas Tallat-Kelpša (1889–1949). These compositions featured both vivid elements of Lithuanian folk art and, in a wider context, connections with the Russian compositional style and the 19th-century West European traditions.

A separate chapter in the history of Lithuanian piano music was written by Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911) who contributed greatly to the development of the piano culture. Highly innovative and truly national, his piano works could be compared to the greatest achievements of the West European composers of the time. His more than 150 piano compositions – preludes, mazurkas, sonatas, variations, fugues, canons, etc. – reflected various methods of using elements of the national folklore, from direct quotations and imitations of the most obvious external features to the display of the deepest layers, embodied the aesthetics of Romanticism, and promoted the ideas of the European compositional school. Čiurlionis' piano music led to the formation of the national performing style and inspired further trends in the development of the art of piano.

After Lithuania gained its independence, the professional piano music culture began to develop rapidly. The cultural life became more active and the art more modern due to the growing relations with many European countries, where Lithuanian musicians studied and gave concerts. Concert pianists often included Lithuanian pieces into their repertoire, which in turn was an inspiration to Lithuanian composers, whose new works reflected many features characteristic of young cultures, such as issues of originality of creative style, and the synthesis of folk elements and new means of expression.

Though many composers of this period followed traditions, their composing styles were quite different. Juozas Tallat-Kelpša and Stasys Šimkus remained faithful to the Romantic style, however, their means of musical expression gradually changed to become more modern. Works of Jeronimas Kačinskas (1907–2005), Julius Gaidelis (1909–1983) and Vytautas Bacevičius (1905–1970) were full of experiments and attempts to employ 20th-century innovations. As often as not, these composers were criticised for going for modern trends of the art world, especially impressionism and expressionism, which supposedly ruined the national character of their music.

The fairly active development of the Lithuanian national piano school was interrupted by World War II and Soviet occupation. Many distinguished artists emigrated to devote their knowledge and talents to the cultures of foreign countries. Those who remained at home were forced to change their artistic beliefs. All fields of art were greatly influenced by the specific lifestyle of the time, political and cultural isolation, and the new Marxist ideology. The imposed method of socialist realism encouraged to reflect the reality of life and dictated the choice of themes and genres.

In the field of piano music, the first two decades after World War II were rather poor. No more than several piano concertos and a number of short pieces, often grouped into cycles, suites or collections, were added to Lithuanian piano literature. At the time, piano music was composed by Juozas Gruodis (1884–1948), Juozas Tallat-Kelpša (1889–1949), Antanas Račiūnas (1905–1984) and the renowned pianists Balys Dvarionas (1904–1972) and Stasys Vainiūnas (1909–1982), who all adapted themselves to the aesthetic beliefs of the time and continued the deep-rooted traditions of the national professional art. Their compositions feature links with the tradition of folk singing and playing and the ability to combine principles of classical art with more restrained ideas of modernism.

The 1960s saw the beginning of an important stylistic revival that inspired creative changes in many areas of art. At that time, it was customary to strongly highlight the positive relationship between man and the world

and to promote optimistic moods and the belief in a better life, which was to be brought by social changes in the Soviet Union, and the universal industrialisation and technologization.

At that time, more and more composers began to write instrumental chamber music. Piano music was often treated as a kind of experimental research laboratory. Many Lithuanian composers broke with the long-established national romantic tradition and lyrical elements, and the sincere and narrative character of music was replaced by a rational and emphatic expression. In the field of music composition, aesthetic beliefs were changing and a re-orientation towards new stylistic trends, characteristic of Béla Bartók, Sergei Prokofiev, Igor Stravinsky and other colossuses of the early 20th century, was taking place.

The new aesthetic ideals and artistic criteria resulted in the need of new means of expression. The significance of rationality increased, new compositional techniques, such as dodecaphony, serial technique and aleatory, began to be used, and individual principles of sound organization were being created.

In the fields of form, rhythm and intonation, processes of intensive innovation took place and touched also the modal and harmonic expression and textural solutions. However, the most important Lithuanian piano works still retained national individuality, though the use of folk sources changed radically. Direct quotations of Lithuanian tunes and sketchy imitations of their elements were replaced by a more creative attitude towards folklore and its thorough studies.

Having extended the range of tonality and traditional major/minor scale system, the composers began using polytonal and polymodal means of expression, in which the unity of the horizontal and vertical can often be observed. Quite often, extended tonalities with an indefinite chord function can be found there. These works abound in altered chords with additional fleeting sounds and harmonic structures based on the intervals of second and fourth. Other composers' stylistic attitude was to further develop the possibilities of expression of tonal music.

As functional harmonic relations had weakened, other elements of musical expression, and especially rhythm, became more important. Strictly organised, sharp and tense pulse often restricted by steady metro-rhythmic patterns was often used to enhance the emotional and dynamic tension. Very often, a syncopation based on the Lithuanian *sutartinė* tradition was used. Some authors renounced regular rhythmic structures to avoid symmetry and squarishness and to enjoy free and constantly changing rhythmic patterns reminiscent of expressive prose speech.

The composers' attitude to instrumental sound was also changing radically. Many of them extended the range of dynamics, highlighted the nature of the piano as a percussion instrument, and used huge dynamic contrasts. This was reflected in the piano texture. The multi-layered romantic sounding was often replaced by a transparent and graphically clear two-voice texture and harmonic figurations of non-traditional intervallic structure. Toccata-like pianistic patterns, *martellato*, repetitions and cluster-type chords became widely employed.

The question of form was being solved in many different ways. Alongside the classically clear binary and ternary forms, pieces of an improvisatory nature, seemingly considerably remote from standard musical schemes, began appearing more and more often. The range of genres of piano music was increasing, and the composers were showing their inclination towards large-scale forms, such as concertos, sonatas and piano cycles.

After Lithuania restored its independence and the social and political life changed radically, the process of the development of Lithuanian piano music went on. As the *Iron Curtain* was raised, it became possible for artists to freely participate in international art forums, which broadened their worldview, encouraged their creative freedom and search for more diverse styles and techniques and more effective means of expression. According to Rūta Rudvalytė, "From a store of concert works for solo piano, clear stylistic trends are hard to be distinguished. At the end of the 20th century, composers employed innumerable quantities of techniques, creative principles and ways of music-making, which they combined, changed and fragmented in search of the most diverse methods to create their own original style, often characteristic of a single composition" (Kryžauskienė, Rudvalytė 2004: 119).

New concert venues and possibilities began to be looked for, and the composers' work has been inspired by commissions from competitions, festivals and other arts events. The increasing number of young talented pianists and their playing skills and intensive concert activities, including the promotion of new piano works, has been providing a stimulus for music creation. With its rich texture and endless possibilities of expression, Lithuanian piano music is a medium to express performers' artistic individualities and to display their virtuoso skills, artistic temperament and intellectual thinking. In the promotion of the national pianism, the most important events are the international piano competitions of Balys Dvarionas, Stasys Vainiūnas and Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, which include performances of compulsory pieces by these Lithuanian authors. The International Čiurlionis Piano

Competition, alongside pieces by this genius, features brand new Lithuanian piano works commissioned especially for this event.

Lithuanian piano music is now undergoing new artistic changes. Many creative experiments are taking place before our very eyes. With no historical retrospect, it is hard to assess objectively the facts, events and circumstances and to analyse them fully. However, many phenomena still offer an optimistic prognosis for the further development of Lithuanian piano music.

Lietuvas klaviermūzikas attīstības tendences

Ramune Križauskiene

Kopsavilkums

Gandrīz līdz pat 20. gadsimta sākumam Lietuvas klaviermūzikā neizpaudās nacionālais kolorīts, un šajā žanrā dominēja cittautieši – komponisti, atskaņotājmākslinieki un pedagogi. Nacionālā klaviermūzika sāka veidoties 19./20. gadsimta mijā. Repertuārs šajā laikposmā ietvēra galvenokārt miniatūras; to autori bija Jozs Naujalis, Miks Petrausks, Jozs Tallatkelpša un citi komponisti. Šajos skaņdarbos parādījās saikne ar lietuviešu folkloru, bija jūtama arī 19. gadsimta krievu un Rietumeiropas mūzikas ietekme. Jaunu, spilgtu lappusi žanra attīstībā pavēra Mikolajs Konstantīns Čurļonis. Vairāk nekā 150 viņa klaviersacerējumos – prelūdijās, mazurkās, sonātēs, variācijās, fūgās u. c. – izpaudās dažādas metodes darbā ar nacionālo folkloru: no tiešiem citātiem un ārējo pazīmju atdarinājuma līdz dziļai iekšējai radniecībai; šie darbi atspoguļoja romantisma estētiku un Eiropas kompozīcijas skolas iespaidu.

Lietuvas neatkarības atjaunotne 1919. gadā ievērojami stimulēja klaviermūzikas uzplaukumu. Kultūras dzīves aktivizāciju un mākslas modernizāciju veicināja ciešākas saiknes ar daudzām Rietumeiropas zemēm, kurās lietuviešu mūziķi studēja un koncertēja. Tādējādi daudzveidīgāka kļuva arī stilistiskā panorāma: Jozs Tallatkelpša un Stasis Šimkus palika uzticīgi romantiskajam virzienam mākslā, lai gan arī viņu daiļradē iezīmējās evolūcija, savukārt Jeronīms Kačinskis, Juļus Gaidelis un Vītauts Bacevičs daudz eksperimentēja un izmantoja 20. gadsimta jaunās kompozīcijas tehnikas.

Lietuviešu nacionālās klaviermākslas aktīvo atjaunotni pārtrauca Otrais pasaules karš un padomju okupācija. Liela daļa no spilgtākajiem mākslas pārstāvjiem emigrēja, savas zināšanas un talantu turpmāk atdodot citzemju kultūrai. Tiem, kas palika dzimtenē, nācās mainīt savas daiļrades pamatno-

stādnes. Tālaika dzīves specifika, izolācija, kas izpaudās gan politikas, gan kultūras sfērā, un jaunā marksistiskā ideoloģija ietekmēja visas mākslas jomas.

Pavērsienu iezīmēja 20. gadsimta 60. gadi. Šajā laikā lietuviešu komponistu daiļradē arvien lielāku lomu guva instrumentālie kamerdarbi, un klaviermūzika kļuva par šī žanra savveida laboratoriju. Bija vērojama estētisko uzskatu maiņa, pārorientācija uz jauniem stilistiskiem modeļiem – jo īpaši Bēlas Bartoka, Sergeja Prokofjeva, Igora Stravinska un citu 20. gadsimta korifeju daiļradi.

Jauni mākslinieciskо vērtību kritēriji stimulēja arī jaunu izteiksmes līdzekļu meklējumus. Klaviermūzikas autoru redzeslokā nokļuva laikmetīgās kompozīcijas tehnikas – dodekafonija, sērijtehnika, aleatorika, tika izstrādāti arī individuāli skaniskās organizācijas principi.

Intensīvā atjaunotne formas, ritma, intonatīvā ziņā iespaidoja harmoniju un faktūru. Paplašinājās mūzikas skaņkārtiskais spektrs, arvien biežāk komponisti izgāja ārpus ierastās mažorminora sistēmas ietvariem, brīvi lietoja politonālas un polimodālas saskaņas, nereti bija vērojama horizontāles un vertikāles vienotība.

Vienlaikus sāka radikāli mainīties priekšstati par pašu instrumenta skanējumu. Paplašinājās dinamikas gradāciju spektrs un to savstarpējie kontrasti, tika akcentēts klavieru perkusīvais efekts. Tas iespaidoja arī skaņdarbu faktūru. Romantisko daudzslāņu izklāstu bieži nomainīja dzidra, grafiski reljefa divbalsība, harmoniskā figurācija uz netradicionālu intervālisko struktūru pamata. Daudz tika izmantotas tokātiskas formulas, *martellato,* repetīcijas, klasterveida akordi utt.

Formas jomā bija sastopami dažādi risinājumi. Līdztekus klasiski skaidrām, proporcionālām divdaļu un trijdaļu struktūrām arvien biežāk parādījās arī improvizatoriskas uzbūves, kas nebija balstītas kādās standartizētās shēmās. Paplašinājās skaņdarbu žanriskais diapazons, pieauga apjomīgu sacerējumu (koncertu, sonāšu, cita veida ciklu) īpatsvars.

Lietuviešu komponistu klavierdarbi ar to plašo izteiksmes diapazonu sniedz daudzveidīgas iespējas interpretam atklāt savu radošo individualitāti – demonstrēt gan virtuoza dotības un spilgtu temperamentu, gan intelektuālu dziļumu.

Arī patlaban lietuviešu klaviermūzikā vērojamas progresīvas pārmaiņas. Daudzi radošie eksperimenti norit mūsu acu priekšā. Bez laika distances grūti izvērtēt daudzos faktus, notikumus un apstākļus. Tomēr neapšaubāmi ir pamats optimistiskam skatam uz lietuviešu klaviermūzikas turpmāko attīstību.

References

Ignatonis, Eugenijus (2002). Fortepijono meno raidos dabartis. *XX amžiaus muzika ir teatras: paveldas ir prognozės*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 79–82

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

Narbutienė, Ona (1968). Jaunųjų kompozitorių kūrybinės problemos. *Pergalė* 2: 134–143

Rudvalytė, Rūta (2003). *Lietuviška muzika fortepijonui* (Katalogas). Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga

Piano Culture of Lithuania in the USA: Past, Present and Future

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

The piano culture of Lithuanian emigrants, which has long been known to us only from episodic events, unfolds itself more and more. Many prominent pianists began their careers in Lithuania, improved their skills in exile camps in Western Europe, and reached their artistic maturity already overseas. Some of them worked as accompanists and piano teachers, while others, who had better living and working conditions, appeared in concerts as soloists and chamber musicians.

The Lithuanian piano school has been functioning in the USA for many decades. Nevertheless, it has never been properly analysed and discussed. This paper is the first attempt to investigate problems in this sphere.

The development of Lithuanian piano culture in the USA has not been consistent for many years. Various historic events conditioned its more active or peaceful existence. Although Lithuanian emigration occurred throughout all periods of the country's existence, there were historic moments during which it was more intense and would become an important ordeal for the whole nation.

Lithuanian emigration in the USA had already started in the mid of the 19th century and became more active in the years 1905–1907 when young people being oppressed and seeking to avoid military service in the Tsar's army moved from Lithuania on a mass scale.

A vastly growing community of Lithuanian emigrants settled in big cities in the USA. Nostalgia for their native land encouraged them to gather at parish churches. For a long time a Lithuanian parish became the main rather closed centre which had determined the development of Lithuanian cultural life during the whole century.

In the musical educational system developed by Lithuanian emigrants in the USA, an important role was played by the Lithuanian Music Conservatoire, founded by Mikas Petrauskas (1873–1937), and the Beethoven Conservatoire, set up by Antanas Pocius (1884–1953), both established in Chicago, where piano classes were given by Pocius, Bruno Lauraitis and Kostas Gaubis among others. There were also a number of private music

studios with universal programmes offering more amateurish than serious professional training.

The universal character of some schools and the fact that the same teachers taught not only instrumental music (piano, violin), but also singing is quite amazing. Partly, this proves that these schools were more of an amateur character, provided only primary music education and were not able to prepare serious professional musicians. As often as not, a rather dilettante approach to art prevailed there.

With neither special musical training nor knowledge of piano methodology, choirmasters and other instrumentalists still taught the piano. Many of them had a lack of knowledge of elementary music theory, harmony and counterpoint, and a very poor experience in music analysis. A scarce understanding of pedagogy and child psychology is also evident from the principles of choosing an educational repertoire, which usually included too many nice sentimental piano pieces of low artistic value.

Being music training centres of fairly closed nature, these studios disrupted further development of pedagogical thought. A shortage of new methodological ideas and more interesting forms of activities as well as poor integration into the American system of music education was characteristic of theses establishments. However, their contribution to the development of music education is highly considerable. It was there that the basic fundamentals of professional pedagogy were being developed and talented performers were being discovered and properly directed. These schools helped young people develop their musical abilities, understand the language of music, exercise their intellects and broaden their horizons, and learn to evaluate different phenomena of art.

After World War II, a great number of well-known artists left Lithuania. Among them were many pianists, including Andrius Kuprevičius (1921–1997), Aleksandras Kučiūnas (1914–2002), Vladas Jakubėnas (1904–1976), Aleksas Mrozinskas (1914–1969), Galina Juodakytė-Leonienė (1909), Aldona Kepalaitė (1929–2005) and Julija Rajauskaitė (1922–1988) whose performing and teaching activities stimulated further development of piano culture.

These artists were not satisfied with a poorly developed cultural level of countrymen and sought to expand the horizons of artistic activity. They organised recitatives, played with orchestras, in various chamber ensembles, played accompaniment for vocalists and choirs at prestigious concert halls – *Carnegie Hall* in New York, *Orchestra Hall* in Chicago or others. They managed to form a nucleus of emigrants' piano culture. Furthermore, they

managed to develop the art of performance to its professional heights by infusing it with masterly completeness, filling it with artistic expression and a profound emotional content.

Searching for a variety of programmes, pianists often attune musical compositions of different style and genres in recitatives. This allowed them to better reveal their artistic possibilities to render interpretation subtleties. Modern opuses of the 20th century were performed at the concerts, excluding the compositions of traditional classical and romantic music. Lithuanian piano music was often represented by miniatures of the classics (Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, Juozas Gruodis, Juozas Tallat-Kelpša) and by works of emigrant composers (Vladas Jakubėnas, Julius Gaidelis, Darius Lapinskas, Jonas Švedas, Giedra Gudauskienė).

Performers combined concert activity with their educational work.

Owing to their professional skills, training of young pianists was transformed into a systematically organised educational process. Lithuanian pedagogues' progressive educational ideas and the experience they had acquired from the famous Russian piano school in their early youth were creatively complemented by methodological ideas from other piano schools, making it possible for them to carry on the professional piano teaching and to prepare students for various piano competitions.

A great contribution was made by pianists of a younger generation: Nijolė Bogutaitė-Dėdinienė (1939), Darius Lapinskas (1934), Nijolė Stadalnykaitė-Ulėnienė (1935) and Manigirdas Motekaitis (1938). Born in hard war times in Lithuania, in the post-war DP camps and then in emigration they got a music education degree at music departments of American universities, continued fostering ethnic culture and carried on the traditions of yearly culture. However, an unfavourable cultural situation in the USA urged young people to choose better-paid specialties of applied science which would ensure a more stable future. This narrowed a circle of active performers, preventing them from developing comprehensively their own artistic capabilities.

This paper reviews also their methodological experience, analyses their repertoire and highlights the changes in the development of Lithuanian piano school.

A big majority of these pianists worked also as teachers and owned private piano studios, which were quite popular: the number of students was steadily increasing and sometimes reached 30–40. After the war, piano playing became extremely popular among children of the Lithuanian diaspora,

and the growth in quantity was matched by the growth in quality. The students of Lithuanian educationalists performed regularly at student concerts and the best became the laureates of serious piano competitions, which added to the international prestige of their teachers. Successful appearances by Lithuanian pianists' pupils, as well as a good evaluation by press showed that their artistic activities often had encouraged the authorities of American universities to invite Lithuanian teachers to work in state schools of art, also including higher schools of music. Julija Rajauskaitė worked at the Westminster Choir College of Princeton University; Vytautas Bacevičius at the Long Island Institute of Musical Art (from 1965), the Conservatoire of Musical Art (1943–1947) and the Union City Conservatory (from 1952) in New York; Andrius Kuprevičius and Birutė Smetonienė spent their most productive years at the Music School Settlement in Cleveland; and Kuprevičius taught also at the Cleveland State University (from 1971). Progressive pedagogical ideas that they had brought along from their homeland, their independent work experience and the fundamentals of professional piano school that they had acquired in their youth allowed these pedagogues to establish an important position in the music world, to do their favourite job and to achieve excellent results.

Private schools established by Lithuanian piano teachers in the United States became also important centres of national art and a kind of core of local cultural life, and continued developing the principles of piano pedagogy. As compared to the former private piano studios, these had a marked advantage in terms of professionalism. The teachers' great concern about the development of students' pianistic skills, about correct hand and body position, accurate note reading, technical mastery, sound culture and pedalling skills produced highly positive results.

However, not every pupil in these piano studios provided emotional satisfaction for their teachers. It was quite often that American mass culture, so contradictory to the criteria of artistic professionalism, made the pedagogues work especially patiently and constantly revise their working principles. Despite this, Lithuanian pedagogues established quite high professional standards. They sought to avoid superficiality, outward brilliance, virtuoso display and groundless emotional outbursts. Being also teachers of elementary music theory, harmony (on which Jakubėnas was particularly strong) and history, they taught the fundamentals of musical analysis and encouraged to recognise, understand and listen very carefully to changes in form, harmony and texture of a composition being performed.

Though the majority of Lithuanian pedagogues were very creative and resourceful in their work, they also sought to give practical pieces of advice about how to play difficult virtuoso passages, how to choose the proper fingering and how to better hear every modulation or harmonic side-step. They were also very much concerned about the development of their pupils' piano technique. The basis for technical improvement was considered the playing of scales and piano exercises (mostly by the French author Charles Louis Hanon), which were recommended, by some teachers, to be played in all possible keys. Equally important was considered the playing of studies and etudes by various authors, the most popular among whom were Carl Czerny, Frederic Nicolas Duvernoy and Henry Lemoine, and virtuoso concert pieces by German composers.

Pianistic quality was usually achieved through a rich and diverse repertoire. The majority of Lithuanian teachers did not confine themselves to strict programme requirements in order that their students could get better acquainted with work of different composers and music from various periods. All Lithuanian teachers knew the repertory very well, perfectly understood its pedagogical aims, artistic and methodic value and pianistic difficulties.

Many Lithuanian pedagogues ignored light music and took a dim view of simplified piano transcriptions of popular music, which are becoming increasingly popular in piano pedagogy in the United States: pupils have a desire to approach the greatest works of music as soon as possible, but are not patient enough to learn systematically and in a progressive manner.

Unfortunately, contemporary music was represented by only few examples in the educational repertory, which was especially lacking in 20th-century opuses with their colourful harmony and modern rhythms.

Also, the works of Lithuanian composers (mostly easier piano compositions by Čiurlionis) made up only a very small percentage of the whole educational repertory. This was mostly due to objective reasons, such as severed connections with homeland and complete unawareness of what was happening or what was being created there.

In summing up the methodical principles of Lithuanian piano teachers, a synthesis of different theories and personal experiences can be noticed. These principles were often based on teaching and performing experiences of teachers themselves as well as on what they had found out from their own teachers and from works by other authors.

Lithuanian piano teachers were never fond of passive art. They always encouraged to approach music artistically and logically and to make bold

artistic decisions. Yet, not all students were talented and well-prepared virtuosos, so that the work with them could reveal their teachers' true pedagogical abilities and knowledge and expertise in music.

Some of Lithuanian pianists' teaching activities were too episodic to make it possible for them to outline their own pedagogical principles. However, their contribution to the development of Lithuanian national piano school is also considerable and as important as a tiny tile in a mosaic.

After the restoration of Lithuanian independence and several decades of cultural isolation, there emerged a possibility to study abroad at higher schools of music, perform at different concert halls around the world, and participate in competitions and interpretation masterclasses conducted by experienced educationalists. Dramatic reforms occurred in the music sphere changed the lives of many performers in essence. Cultural emigration of young performers and integration into the USA and Western Europe turned artistic spaces into a common phenomenon.

Lithuanian pianists having recently arrived in the USA attributed new colours to cultural life of countrymen. Nowadays no one gets surprised at the prize-winning places at international competitions, successful performance with various symphony orchestras, the evenings of chamber music, recitals discussed in broadsheet papers. Having already grown in the USA music life, young musicians fascinate listeners by virtuosity, a broad repertory, intellect and artistic individuality.

Some new emigrants in the USA readily absorb the traditions of Lithuanian culture having already existed for many years, others isolate from countrymen with the aim of associating themselves with a new country as quickly as possible and integrating into its cultural life. On the other hand, good means of communication, visiting native land and general cultural programmes do not make people lose contact with their homeland.

On the one hand, the spread of young Lithuanian pianists in the USA delights us, on the other – worries. Many performers who went to the USA to study or intern and accumulated new knowledge and artistic impressions stay there for a long time. Lithuanians performing at prestigious concert halls around the world and teaching at higher schools of art are like ambassadors of culture, making it known far beyond its boarders. However, it is pity to acknowledge that we loose the best specialists due to *brain drain*, while their knowledge and professional skills become part of a foreign country's culture.

Lietuviešu klavierspēles māksla ASV: pagātne, tagadne, nākotne

Ramune Križauskiene

Kopsavilkums

Klavierspēles mākslas attīstība ASV ilgu gadu gaitā noritēja pakāpeniski. Lai gan lietuvieši emigrējuši uz šo zemi visos tās pastāvēšanas periodos, tomēr emigrācijas intensitāte dažādos laikposmos atšķīrās.

Lietuviešu izceļošana uz ASV aizsākās jau 19. gadsimta vidū; aktīvāka tā kļuva 1905.–1907. gadā, kad nabadzība un nevēlēšanās dienēt cariskajā armijā mudināja jaunatni masveidā pamest dzimteni. Arvien pieauga to lietuviešu emigrantu skaits, kas apmetās uz dzīvi ASV lielajās pilsētās. Ilgas pēc dzimtenes rosināja viņus saliedēties, un lietuviešu baznīcu draudzes daudzu gadu desmitu gaitā kļuva par nozīmīgiem kultūras centriem, kas vērotājiem *no malas* tomēr bija mazpieejami.

Pēc Otrā pasaules kara Lietuvu pameta daudzi izcili mūziķi. Viņu vidū bija ievērojami pianisti – Andrus Kupravičs (1921–1997), Vītauts Bacevičs (1905–1970), Birute Smetoniene (1912–2003), Aleksandrs Kučins (1914–2002), Vlads Jakubēns (1904–1976), Jūlija Rajauksaite (1922–1988), Alekss Mrozinskis (1914–1969), Gaļina Judakīte Leonien (1909), Aldona Kepalaite (1929–2005) u. c. Šie mākslinieki nesamierinājās ar samērā niecīgajām kultūras prasībām apkārtējā vidē, bet meklēja plašākas radošās darbības iespējas. Viņi uzstājās prestižās koncertzālēs – Ņujorkas *Carnegie Hall*, Čikāgas *Orchestra Hall* u. c. – gan ar solokoncertiem, gan kameransambļu sastāvā, gan kā solistu un koru pavadītājpianisti. Šie mūziķi arī veidoja emigrācijas klavierspēles mākslas kodolu, pacēla to profesionāli augstā līmenī gan virtuozi tehniskā, gan emocionālā satura ziņā.

Tiecoties paplašināt koncertprogrammas, pianisti savos solokoncertos bieži iekļāva dažāda stila un žanra darbus. Tādējādi viņi varēja vispusīgāk parādīt savas spējas. Blakus klasiķu un romantiķu mūzikai nereti skanēja arī 20. gadsimta kompozīcijas. Lietuviešu klaviermūziku pārstāvēja gan klasiķi (Mikolajs Konstantīns Čurļonis, Jozs Grodis, Jozs Tallatkelpša), gan emigrācijas komponisti (Vlads Jakubēns, Juļus Gaidelis, Darjus Lapinskis, Jons Šveds, Ģiedre Gudauskiene). Blakus atskaņotājmākslai pianisti arī aktīvi pievērsās pedagoģijai.

Īpašu ieguldījumu klavierspēles attīstībā deva pianistu jaunākā paaudze: Nijole Bogutaite-Dediniene (1939), Darjus Lapinskis (1934), Nijole Stadalnikaite-Uleniene (1935) un Maniģirds Motekaitis (1938). Bērnību viņi pavadījuši Lietuvā grūtajos kara gados, kā arī pēckara nometnēs vai emigrācijā,

vēlāk ieguvuši mūzikas izglītību Amerikas universitāšu mākslas fakultātēs. Šie mūziķi stiprināja lietuviešu kultūras tradīcijas, lai gan ASV kultūrpolitika to nestimulēja, tāpēc daļa no viņiem bija spiesta izraudzīties labāk apmaksātu darbu *praktiskās* specialitātēs, kas sniedza iespēju nodrošināt stabilu nākotni. Līdz ar to emigrācijas aktīvi koncertējošo pianistu loks būtiski sašaurinājās.

Pēc Lietuvas neatkarības atjaunotnes, kas nomainīja vairākas desmitgades ilgo kultūras izolāciju, Lietuvas jaunatnei radās iespēja mācīties ārzemju mūzikas augstskolās, spēlēt slavenākajās ārvalstu koncertzālēs, piedalīties koncertos. Daudzi t. s. jaunie emigranti labprāt iekļāvās jau ASV izveidotajā lietuviešu kultūras tradīciju vidē, taču bija arī citi, kas izvairījās no kontaktiem ar tautiešiem, cenšoties ātrāk iesaistīties jaunās mītnes zemes kultūras dzīvē. Tomēr mūsdienu komunikācijas, plašās iespējas apmeklēt Lietuvu, kopīgas kultūras programmas stiprina emigrantu saikni ar dzimteni.

Lietuviešu pianistu panākumi ASV priecē un vienlaikus rada zināmas bažas. Daudzi no jaunajiem māksliniekiem dodas turp tikai studēt vai stažēties, gūt jaunas zināšanas un radošos iespaidus, tomēr paliek šajā zemē ilgu laiku. Lietuvieši, kas demonstrē savu atskaņotājmākslu ievērojamās pasaules koncertzālēs un pasniedz prestižās mūzikas augstskolās, nenoliedzami ceļ Lietuvas reputāciju, ir dzimtenes kultūras sūtņi tālu aiz tās robežām. Tomēr satrauc, ka *smadzeņu noplūdes* dēļ Lietuvu pamet vislabākie speciālisti, kas savas zināšanas un spējas turpmāk ziedo citas valsts kultūrai.

References

Bacevičius, Vytautas (1933). Pabaltijo valstybių meno vienybės idėjos reikšmė. *Muzika ir teatras* 3: 74–75

Geniušas, Rimas (1997). Fortepijono poetas, gamtos apdovanotas, darbo užgrūdintas. *Muzikos barai* 6: 4–6

Jakubėnas, Vladas (1994). Neužmirškime atsakomybės. *Straipsniai ir recenzijos*. T. 2. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija

Kačinskas, Jeronimas (1966). Vytautas Bacevičius. *Aidai* 1: 8

Kreivėnas, Juozas (1957). V. Jakubėno paskaita ir J. Švedo muzika. *Draugas* 7 (gegužis)

Palionytė, Dana (1995). Julius Gaidelis. *Menotyra* 1: 57–59

Petrauskaitė, Danutė (1997). *Jeronimas Kačinskas*. Vilnius: Baltos lankos

Sakadolskienė, Emilija (1983). Romantiku gimęs, romantiku ir karš? *Draugas* 19 (lapkritis)

Vyliūtė, Jūratė (1999). *Čikagos lietuvių opera*. Vilnius: Scena

Žilevičius, Juozas (1999). *Lietuvių muzikai vakaruose. Žilevičiaus vardynas*. Stickney, Illinois: Amerikos lietuvių bibliotekos leidykla

III. MAINĪGAIS UN PASTĀVĪGAIS ŽANRA SPECIFIKAS IZPAUSMĒS

Композиционные типы европейского хорового концерта

Dr. art. **Галина Цмыг**
Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси

Европейский хоровой концерт – это полихорная композиция, которая наполнена красочными фактурными эффектами, напряженным движением, частой сменой фактурных приемов. Хоровая концертная фактура, организующая художественное пространство, является специфическим жанровым параметром хорового концерта. Она раскрывает природу многоголосной музыкальной ткани, ее стилистические особенности. Поэтому в центре нашего внимания фактура европейского хорового концерта, которая здесь рассматривается в функциональном аспекте. Данный подход обусловлен вокально-хоровой спецификой объекта исследования, запечатленной в ткани музыкального произведения. Отсюда исходит и стоящая перед нами задача – определение общих признаков хоровых концертов в зависимости от фактурных средств (состав исполнителей или хоровая органика) и фактурных приемов (способов группировки голосов). Это дает основание выявить виды хоровой концертной фактурной организации и охарактеризовать композиционные типы европейского хорового концерта.

В зависимости от исполнительского состава и способов группировки голосов хоровой концерт делится на три жанровых типа, сформировавшиеся в творчестве венецианских композиторов: *малый* хоровой концерт, предназначенный для восьми (и менее) голосов, которые могут дублироваться инструментами (*a cappella* или *colla parte ad libitum*); *большой* хоровой концерт для восьми и более голосов, которые, как правило, дублируются инструментами (*colla parte ad libitum*); хоровой

гранд-концерт (*грандиозный*, самый большой) для двенадцати и более голосов и включает инструментальные партии, выписанные отдельно (*colla parte* и *obligato*). В рамках каждого из этих типов сформировались определенные приемы хоровой композиционной техники, которые впоследствии были развиты в других жанрах европейской музыки. Остановимся на их характеристике.

Различия между определенными выше типами хорового концерта лежат прежде всего в области способов группировки голосов (строения хоровой фактуры). Все три типа венецианского хорового концерта – это полихорные концертные композиции. Вместе с тем полихорность выступает в каждом типе в разных своих видах. В *малом* – это скрытая и мобильная в силу постепенного выявления и изменяющегося состава концертирующих групп (прием временных *cori spezzati*). Здесь намечается тенденция к группировке голосов в концертирующие группы, состав которых носит временный характер. В *большом* – это оформившийся темброво-регистровый принцип разделения исполнительского массива на стабильные группы (*явная* полихорность). Прием *cori spezzati* представлен в наиболее *классическом* своем виде. Причем, в отличие от *гранд*-концерта, где состав тембровых комплексов выявляется не в начале, а в процессе развертывания композиции (*мобильная* полихорность), в *большом* хоровом концерте группы исполнителей определены и показаны уже в начале сочинения.

Ансамблевый вид антитезы исполнительских составов (количественный фактор) свойственен и *малому*, и *большому*, и *гранд*-концерту. Что же касается сольно-ансамблевой антитезы исполнительских составов, то она является прерогативой *гранд*-концерта. Антитеза исполнительских средств (тембровая) в *большом* хоровом концерте представлена хоровым и смешанным тембром при взаимодействии вокально-хорового и инструментального начал на основе дублировки. В *гранд*-концерте это антитеза инструментальных и смешанных (вокально-инструментальных) тембровых групп на основе дублировок, контрастирования и корреспондирования. В *малом* антитезы инструментального и вокального начал в партитуре не зафиксировано.

Малый хоровой концерт (*Cantate Domino* Джованни Габриели) апеллирует к мотету и мадригалу, включая свойства этих жанров[1] в арсенал

[1] «Мотет второй половины XVI века предстает в двух своих основных вариантах: в форме преднамеренно простой пьесы, песенного, почти народного характера, большей частью гомофонного строения, с мелодией в верхнем голосе,

концертных средств[2]. Типичные признаки концертного жанра имеют здесь утонченный, *камерный* характер в силу детализации, искусной разработки тематического материала, тонких градаций в области эмоционального наполнения.

Большому хоровому концерту (*Buccinate* Дж. Габриели) свойственны черты, впоследствии присущие ораториальным жанрам: монументальность и эпичность, объективность высказывания, сюжетность, что в определенной степени напоминает композиционную структуру оратории – например, помещение туттийных (*omnes*) разделов в узловых точках формы[3].

Хоровой *гранд*-концерт (*In ecclesiis* Дж. Габриели) близок к кантате, что проявляется в цикличности формы; сочетании частей по принципу контраста или репризности; обобщающей функции финального раздела, тематических и тональных связях, способствующих единству циклической формы[4].

и в форме искусной контрапунктической пьесы, нередко многочастной, выполненной в сложной полифонической технике, где преобладают разного рода имитационные формы, охватывающие все без исключения голоса, количество которых нередко доходит до восьми-двенадцати» (Симакова 1985: 80).

[2] «Мадригал XVI века, как правило, пишется для пяти-шести (реже четырех) голосов и отличается от других жанров этого времени необычайной свободой, гибкостью в отношении и композиционной структуры, и метроритма, в котором нередко меняется тактовый размер (точнее, мензуры), а также и в отношении фактуры, где построения имитационного характера чередуются с аккордовыми разделами» (Симакова 1985: 131).

[3] «Оратория (итал. *oratorio*, позднелат. *oratorium* – молельня, от лат. *oro* – говорю, молюсь) – это вокально-инструментальная циклическая форма (и жанр) на духовный, мифологический или исторический текст значительного или даже героического содержания [..]. По своему строению оратория довольно близка ораториальным “страстям”, но представляет внецерковный жанр для концертного исполнения. [..] Повествовательный характер оратории (когда события не показываются как в опере, но представляются в изложении “рассказчика”) подобен “страстям”, равно как музыкальный состав, включающий хоры, арии, речитативы. Существенное отличие состоит в отсутствии хоралов, а также в особо значимой роли хоров [разрядка моя – *Г. Ц.*], обусловленной эпической природой жанра оратории» (Кюрегян 2003: 167).

[4] «Кантата (итал. *cantata*, от *cantare* – петь) – это вокально-инструментальная циклическая форма духовного или светского содержания, более камерного, чем оратория, характера и без ясно выраженного сюжета» (Кюрегян 2003: 167).

«Самые компактные из всех вокально-инструментальных циклических форм, кантаты обнаруживают наиболее выраженную автономно-музыкальную организацию цикла» (Кюрегян: 2003: 168).

Композициоые решения венецианского хорового концерта характеризуются индивидуализированным подходом к структуре. Преимущественно это рондо, двух- и трехчастные и *рефренные* формы (Катунян 1994: 71), которые к тому времени еще не обрели законченный вид[5]. Это произошло позже в творчестве композиторов-классиков. Поэтому важнейшим организующим качеством данных форм является принцип повторности. Хоровые композиции отличает масштабность, грандиозность и многочастность. Венецианский хоровой концерт – это всегда крупные хоровые (вокально-инструментальные) сочинения для хора, солистов и оркестра (ансамбля). При этом принцип повторности распространяется на строение части, раздела, а также, если произведение не циклическое – на форму целого.

Сравним мотет *Jubilate Deo* Андреа Габриели и *малый* хоровой концерт на тот же текст Джованни Габриели. Важнейшим критерием, по которому мы определяем принадлежность сочинения к жанру хорового концерта (наряду со спецификой хоровой концертной ткани), является формообразование: в концерте структурной доминантой является циклический контраст – в мотете он отсутствует; в концерте тема утверждает себя в тутти, благодаря чему воспринимается как главная, ведущая – в мотете преобладает свободно-текучий мелос без претензии на статус темы; в концерте тематическая устойчивость рефрена обусловлена тональной стабильностью и наличием каденций – в мотете таких параметров нет. Возможно, венецианский хоровой концерт явился переходным жанром от мотета к кантате и оратории[6].

---

[5] «Рефренной мы называем такую текстомузыкальную форму, которая основана на чередовании повторяющейся хоровой или же инструментальной темы (рефрена, ритурнеля) с вокальными строфами. К специфическим ее чертам относится противопоставление тутти в повторяющейся части и соло или ансамбля в строфах либо контраст инструментального и вокального исполнения. Нередко это сопровождается контрастом метрики: в рефренах – совершенной, в строфах – несовершенной» (Катунян 1994: 71).

[6] См. об этом также у Дениса Арнольда: «“Мотет” представляется неверным словом для “*In ecclesiis*”. Таким множеством способов он напоминает нам будущее, что “кантата” представляется более соответствующим. Там есть соло, отчетливое отделение оркестровой симфонии, хоровые возгласы – все это получит дальнейшее развитие на протяжении семнадцатого века» (“*‘Motet’ seems the wrong word for ‘In ecclesiis’. In so many ways does it remind us of the future that ‘cantata’ appears more appropriate. There are the solos, the distinct sectionalism of the orchestral symphony, the choral interjections all of which will be developed through the seventeenth century*”) (Arnold 1977: 68).

В основе логики композиции хорового концерта венецианцев лежат исконные принципы концертности, основанные на идее антитезы, тогда как в мотете этот важнейший параметр отсутствует. Процесс циклизации особенно наглядно протекал в хоровом *гранд*-концерте и *большом* хоровом концерте. Попутно отметим и разные виды контраста, также сформировавшиеся в концертах венецианцев: сопоставление исходного, вариантного и нового музыкального материала внутри разделов формы, например, в рамках эпизодов или рефренов, а также контраст тематизма, темпа (темпуса совершенного и несовершенного – 3/1, 2/2) и фактурного оформления. Таких контрастов в мотете тоже нет.

В венецианском хоровом концерте, особенно в хоровом *гранд*-концерте и в *большом* хоровом концерте, сформировались и основные закономерности концертного формообразования: концертный тип развития (без достижения нового качества) и контрастирование (по типу *тутти-соло* в инструментальном концерте). Например, в *In ecclesiis* проведение тематического материала хора из рефрена у всего состава исполнителей и контрапунктическое соединение элементов темы рефрена в эпизодах нивелируют тематический, но укрупняют фактурный контраст. В том же концерте образы субъективного характера подаются в эпизодах в исполнении солистов (своего рода ариозо), а объективное начало в рефрене выражается составом исполнителей, ансамблем вокалистов и хора на основе музыки предыдущего эпизода, содержащего тематизм юбиляционного и фанфарного свойства. Поскольку композиция венецианского хорового концерта обычно масштабная, то масштаб также является одним из параметров жанра.

Авторы венецианского хорового концерта применяли разнообразные способы объединения форм в единое целое. Среди них система интонационных арок и тематическая интеграция в финале – «единовременный контраст» (Ливанова 1980). В качестве примера приведем *Plaudite, psallite, jubilate Deo omnis terra, In ecclesiis* Дж. Габриели. Важнейшую объединяющую роль циклической формы играет зарождающаяся мажоро-минорная функциональность, которая шла на смену модальности. Для венецианского хорового концерта характерно сближение этих звуковысотных систем и звуковысотных принципов организации, которые были положены в основу формы. Ладотональная координация структурных разделов также была важнейшим скрепляющим фактором формы. В ней еще не было и четкой расчлененности на завершенные композиционные разделы, т. е. части.

Музыкальной форме хорового концерта XVI века еще не присуща конструктивная ясность и функциональная определенность частей, свойственная классической эпохе. Однако функциональные особенности разделов структуры определяются уже достаточно четко: начальный, серединный, завершающий (иногда реприза). Разделы формы, будучи структурными единицами, из которых складывается целое (детали находятся в функциональном подчинении, специфичном для каждого произведения), выполняют конкретную функцию (экспозиционную, развивающую или серединную, заключительную или завершающую). Каждый этап становления музыкальной композиции характеризует и определенная совокупность исполнительских приемов, с которыми связан фактурный рисунок (структура хорового изложения). Сюда входят сгущение и разрежение фактуры (заключительные разделы – это тутти, серединные – антифоны в соединении с техникой *cori spezzati*), а также метрическая и фактурная переменность. Другими словами, форма *создается* фактурой. По мнению Сергея Скребкова, процессы формообразования в музыке рассматриваемого периода характеризуются калейдоскопичностью (Скребков 1973).

Как отмечалось выше, архитектоника венецианского хорового концерта в целом направлена к гомофонным принципам, к репризности (о чем свидетельствуют, например, возвращение одной характерной мелодической фразы или появление и взаимодействие интонационно сходных элементов на расстоянии). Неоднократная же повторность музыкального материала, более-менее оформленного структурно (начальная тема), вносит в форму элемент рондообразности (рефренности). Специфика таких форм в венецианском хоровом концерте заключается в том, что форма рондо в классическом ее понимании к тому времени еще не сформировалась (Катунян 1994, 2003; Холопов 1994; Цуккерман 1988). В произведениях венецианских мастеров преобладает своеобразное *хоровое рондо*, которое зиждется на тематических и фактурных контрастах темы (рефрена) и интермедийного материала (эпизода); кода обычно выполняет функцию вывода, обобщения или строится либо на прежнем материале, либо на новом или же интегрирует материал сочинения. В целом форма относится к разряду «барочных многочастных» (Кюрегян 2003: 132) с элементами рондо различных типов (с одним, двумя рефренами, четное рондо, нечетное рондо, четное и нечетное рондо и пр.). Конкретное воплощение форм рассматривается нами в процессе анализа музыки.

В каждом сочинении вопрос контрастирования, антитезы определяется текстом: количество строф корреллирует с числом эпизодов; рефрен повторяется с одинаковым текстом, причем зачастую основу для рефрена выбирает сам композитор в тексте с неповторяющейся структурой. Отсюда контраст фактурных решений и тематическое наполнение эпизодов и рефрена.

Особое значение в форме хорового концерта имеет традиция респонсория и антифона. Респонсорность возникает тогда, когда чередуется соло и хор. Отсюда контраст эпизодов (в исполнении солистов в сопровождении органа) и темы (с участием хора) в *гранд*-концертах. Так образовывается респонсорная форма (сольно-ансамблевая антитеза исполнительских составов). Антифонное же начало лежит в основе контрастного сопоставления групп (*cori spezzati*, ансамблевая антитеза исполнительских составов) в эпизодах и тутти в рефрене *больших* хоровых концертов. В этом случае возникает форма антифонного типа (сопоставление тутти и ансамбля). Контраст в ней приобретает различные виды: контраст тембровый, средств музыкального языка в виде, прежде всего, сопоставления. Сопоставляются «псевдомонодия» (Malinowski 1981: 59) и простые имитации, а также простые имитации коротких мотивов в соединении с приемом *cori spezzati*. На наш взгляд, дифференциация между респонсорным и антифонным типами концертного хорового рондо лежит не в области схемы (все указанные формы имеют одинаковую схему – чередование *рефрена* и эпизодов), а касается различия генезиса, специфики сольного, ансамблевого и коллективного концертирования. Особенности типов сопоставления и приводят к типизации приемов контрастирования в эпизодах и рефренах.

Специфика рефрена сближает форму концертов с другими формами. Так, ритурнельный рефрен характеризуется текучим, неустойчивым тематизмом, мотивным обновлением; в его основе – простейший оборот. В пользу *темы* говорят наличие в нем каденции и повторяемость мотивов. Рефрен-ритурнель диктует куплетность с ее атрибутикой, связанной с выполнением функции обрамления. Некоторая автономность рефрена не оказывает на эпизоды существенного влияния. Его функция окаймляющая, а значит, цементирующая. Так, в концерте Дж. Габриели *Plaudite, psallite, jubilate Deo omnis terra* рефрен повторяется в неизменном виде, а эпизоды, имеющие полифоническое строение, содержат сходный музыкальный материал и контрастируют рефрену. Возникает сближение с куплетностью, которая предполагает изменение текста при кон-

стантности музыкального ряда и наличии припева. Функцию припева в данном случае и выполняет рефрен.

В хоровых *гранд*-концертах становится нормой и такое строение: эпизоды контрастируют, но таким образом, что каждый раздел обретает определенную структурную автономность, а контраст поляризуется как в темброво-колористической области (сопоставление сольного, ансамблевого, хорового вокала и инструментария), так и в сфере других средств воплощения музыкального содержания (разнопланового тематизма, метроритмических формул). Эти явления имеют место и в рамках одного раздела, и между ними, например, между рефреном и кодой.

На другом полюсе находятся формы, в которых рефрен непосредственно участвует в процессе формообразования. Примером такой формы является концерт *Jubilate Deo*, где властвуют сквозные процессы. Здесь рефрен при повторении варьируется, а контрастирование эпизодов основано на активном полифоническом преобразовании основного музыкального материала. При ближайшем рассмотрении он оказывается производным от основного тематизма рефрена, благодаря чему нивелируется контраст. Весь композиционный процесс предстает как сквозное интонационное движение одинаковой фактурной ориентации. Расширение темы за счет интермедийного характера развития ограничено возвращением к главным мотивам и узнаваемым интонационным оборотам, а также к характеру звучания, ладотональной определенности и типу фактуры. Особо отметим проведение рефрена не в основной *тональности* (первое проведение в *тональности* доминанты), а также отсутствие его последнего проведения, вместо которого поставлена кода на материале рефрена (троекратное проведение). Сам рефрен излагается в измененном виде (полифонические вариации). Тонико-доминантовые соотношения рефренов (в том числе и доминанто-тонические) позволяют усмотреть рассредоточенную фугированную конструкцию – предтечу «вокальных фуг» (Jeppesen 1971: 206) последующих эпох. Итак, форма данного концерта многопланова. В ее рамках наблюдается действие полифонических и гомофонно-гармонических формообразующих принципов.

В конструкции венецианского хорового концерта весьма существенную роль играет форма второго плана. Это представляет интерес с точки зрения процесса кристаллизации приемов формообразования, свойственных доклассической эпохе. Но, поскольку данный вопрос не является темой нашего исследования, отметим существенную роль уже самого наличия форм второго плана, которые создают эффект полиплановости. Полиплановость формы (наряду с неисчерпаемой вариант-

ностью музыкального ряда и его взаимосвязями с повторяющимся, либо обновляющимся текстом, разрежением и сгущением фактуры, сменой фактурных форм) приводит к различным архитектоническим образованиям высшего порядка, подчеркивая объемность, пышность, величие, грандиозность и многоаспектность звучания вокально-инструментальных композиций венецианских мастеров.

Кристаллизация приемов концертности и концертного композиционного метода в целом проходила в *малых*, не столь масштабных, как *большие* хоровые концерты, сочинениях, и не столь полярно контрастных, как *гранд*-концерт. В них шли процессы жанрового поиска музыки, еще не порвавшей с традициями мотетно-мадригальных полифонических композиций эпохи вокальной полифонии. Поэтому, несмотря на менее *эффектные*, с точки зрения средств концертирования, *малые* хоровые концерты также привлекают внимание в связи с процессами кристаллизации феномена «концертной формы» (Холопов 1974: 149).

Форма *малого* хорового концерта соединяет два-три или более крупных достаточно автономных раздела, которые отличаются характером движения, фактурой, метром и имеют в основе полифоническое ядро в своем развитии. Возникающая определенная мозаичность строения сглаживается элементами повторности музыкального материала. Так, в композициях трехчастного строения повторение первоначального музыкального материала в конце произведения является не результатом целенаправленного развития в центральных разделах, а следствием стремления придать форме завершенность и равновесие. Например, в концерте *Cantate Domino* средний раздел обрамляется: *da capo* после контрастной середины дополняется кодой на материале последней фразы начального построения; кода модулирует в основную *тональность*, придавая тем самым форме симметричность, а значит, и завершенность (достаточно автономные полифонические разделы).

Итак, подведем итоги. Композиционные типы хорового концерта, которые сформировались в рамках венецианского хорового концерта (*малый* хоровой концерт, *большой* хоровой концерт и хоровой *гранд*-концерт), стали основой крупных хоровых концертных композиций доклассической эпохи и в других странах Западной Европы (*западноевропейский* хоровой концерт), а затем проявили себя в Восточной Европе (*восточноевропейский* хоровой концерт). Они представлены в различных видах спецификации жанра: историко-стилевой (барочный, классико-романтический, современный), национальной (русский, белорусский), социо-культурной (сакральный, светский, фольклорный), индивидуаль-

но-авторской (Джованни Габриели, Генрих Шютц, Самуил Шейдт, Мартин Мельчевский, Николай Дилецкий, Василий Титов, Максим Березовский, Дмитрий Бортнянский, Александр Архангельский, Сергей Рахманинов, Вадим Салманов, Георгий Свиридов, Альфред Шнитке, Владимир Рубин, Андрей Бондаренко, Андрей Мдивани, Людмила Шлег и др.).

Composite Types of the European Choral Concerto

Galina Tsmyg

Summary

The European Choral Concerto is a polichoral composition filled with colourful impressive effects, intense movement and frequent change of the texture methods. The Choral Concerto Texture is organizing art space and is the specific genre parameter of the Choral Concerto. It opens the nature of many-voiced musical texture and its stylistic features. Therefore, we put a spotlight on the texture of the European Choral Concerto, which is considered here in functional aspect. This approach is specified by vocal-choral specific character of the research object, imprinted in the texture of a work. This is where the task facing us proceeds, i.e. the definition of the general signs depending on the Choral Concerto texture means (performers or choral organic) and the Choral Concerto texture methods (ways of voice grouping). It gives ground to revealing the types of the Choral Concerto Texture organization and to give the characteristic of composite types of the European Choral Concerto.

The Choral Concerto falls into three Composite Types that were created within the Venetian Choral Concerto: the *Small* Choral Concerto intended for eight (or fewer) voices which can be duplicated by instruments (*a cappella* or *colla parte ad libitum*); the *Big* Choral Concerto for eight and more voices, which as a rule are duplicated by instruments (*colla parte ad libitum*); the Choral *Grand* Concerto (*grandiose*, the biggest) for twelve and more voices and it also includes instrumental parts written out separately (*colla parte* and *obligato*).

Within each of these types there are certain receptions of choral composer's methods which were subsequently developed and also created in other genres of music.

The Polichorality acts in each type in its different variety. In the S*mall* one, it is hidden and mobile owing to gradual identification and changing

structure of concert groups (method of temporary *cori spezzati*). In the *Big* one, it is the issued timbre-register principle of division of the performing extract into stable groups (an *Obvious* Polichorality). And unlike the *Grand* Concerto where the structure of timbre complexes comes to light not at the beginning but in the course of composition expansion (a *Mobile* Polichorality), in the *Big* Choral Concerto groups of performers are defined and shown already at the beginning of the composition.

The Ensemble type of an Antithesis of Performing Structures (quantitative factor) is peculiar to both the *Small* and the *Big* and the *Grand* Concerto. As for a Solo and Ensemble Antithesis of performing structures, it is the *Grand* concerto prerogative. The Antithesis of Performing Means (timbre) in the *Big* Choral Concerto is presented by the choral and mixed timbre with interaction of the vocal and choral and instrumental beginnings on a doubling basis. In the *Grand* Concerto it is an antithesis of the instrumental and mixed (vocal and instrumental) timbre groups on the basis of doubling, contrasting and corresponding. In the *Small* one the antithesis of the instrumental and vocal source in the score is not recorded.

These three types became a basis of *a Large* Choral Concerto Compositions of the preclassical epoch both in other countries of the Western Europe (the *West European* Choral Concerto) as well as in the Eastern Europe (the *East European* Choral Concerto). They are presented in different types of a Genre Specification: historical-stylistic (Baroque, Classic-Romantic, Modern), national (Russian, Belarussian), sociocultural (sacral, secular, folklore), individual and author's (Giovanni Gabrieli, *Heinrich Schütz*, Samuil Sheydt, Martin Melchevsky, Nikolay Diletsky, Vasily Titov, Maxim Berezovsky, Dmitry Bortnyansky, Alexander Arkhangelsky, Sergey Rakhmaninov, Vadim Salmanov, Georgy Sviridov, Alfred Schnittke, Vladimir Rubin, Andrey Bondarenko, Andrey Mdivani, Lyudmila Shleg, etc.).

Литература и другие источники

Arnold, Denis (1977). *Giovanni Gabrieli*. London, New York, Toronto: Oxford University Press

Gabrieli, Giovanni (1962). Cantate Domino [score]. *Opera omnia. Motetta. Sacrae Symphoniae*. Rome: American Institute of Musicology, 87–96

Gabrieli, Giovanni (1988). Buccinate [Partitur]. *Festmotette für neunzehn Stimmen in vier Chören (auch mit Instrumenten) aus den "Symphoniae Sacrae" (1615)*. Neueinrichtung von Paul Winter. Frankfurt, New York, London: C. F. Peters

Gabrieli, Giovanni (1996). In ecclesiis. Grand Concerto [score]. *Norton Anthology of Western Music*. New York, London: Norton & Company, 330–355

Jeppesen, Knud (1971). *Kontrapunkt: Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie*. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag

Malinowski, Włodzimierz (1981). *Polifonia Mikolaja Zieleńskiego*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne

Катунян, Маргарита (1994). Рефренная форма XVI–XVII веков (К становлению музыкальных форм эпохи барокко). *Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза*. Москва: РАМ им. Гнесиных, 70–101

Катунян, Маргарита (2003). «Beatus vir» Клаудио Монтеверди: рефренный мотет в истории концертной формы. *SATOR TENET OPERA ROTAS. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа (к 70-летию со дня рождения)*. Москва: МГК им. П. И. Чайковского, 124–134

Кюрегян, Татьяна (2003). *Форма в музыке XVII–XX веков*. Москва: Композитор

Ливанова, Татьяна (1980). *Музыкальная драматургия И. С. Баха и ее исторические связи*. Москва: Музыка

Симакова, Наталья (1985). *Вокальные жанры эпохи Возрождения*. Москва: Музыка

Скребков, Сергей (1973). *Художественные принципы музыкальных стилей*. Москва: Музыка

Холопов, Юрий (1974). Концертная форма И. С. Баха. *О музыке. Проблемы анализа*. Москва: Музыка, 119–149

Холопов, Юрий (1994). Три рондо. К исторической типологии музыкальных форм *Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза*. Москва: РАМ им. Гнесиных, 70–101

Цуккерман, Виктор (1988). *Анализ музыкальных произведений*. Москва: Музыка

Koncertžanrs latviešu mūzikā

Dr. art. **Jeļena Ļebedeva**
Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas profesore

Instrumentālais koncerts ir viens no latviešu komponistu iecienītākajiem žanriem. Tomēr tā attīstība dažādos laikmetos nav bijusi vienlīdz intensīva. Koncertžanra pirmsākumi rodami 19. gadsimta beigās, bet pastāvīgu vietu latviešu mūzikā tas ieguvis daudz vēlāk – pagājušā gadsimta 30. gados. Pamazām koncerts, salīdzinot ar simfonijas žanru, izvirzījies priekšplānā. Ievērības cienīgs ir fakts, ka Latvijas Mūzikas informācijas centra (LMIC) kataloga 2012. gada sadaļā iekļauti deviņi koncertžanra skaņdarbi: Pētera Vaska *Klātbūtne* čellam un stīgu orķestrim, Ērika Ešenvalda *Arktikas nakts vīzijas* klarnetei ar orķestri un elektronikai, kā arī Koncerts koklei un orķestrim, Andra Dzenīša *E(GO)* saksofonam un orķestrim, Kristapa Pētersona *Otrais Liepājas koncerts* čellam un orķestrim, Riharda Dubras *Trešais Liepājas koncerts* klavierēm un orķestrim, Vinetas Līces *Jūras balsis* altsaksofonam un kamerorķestrim, Valta Pūces Koncerts obojai un orķestrim un Zigmara Liepiņa Koncerts vijolei un orķestrim. Savukārt simfonijas žanru 2012. gada katalogā pārstāv tikai divi skaņdarbi: Nika Gothama Kamersimfonija un Anitras Tumševicas kamersimfonija *Die Stimme* (*Balss*)[1].

Šādu situāciju veicinājuši vairāki faktori. Viens no tiem ir koncertatskaņojuma specifika: pirmkārt, spēles elements, kas *slēpjas* pašā žanrā, otrkārt, tā komunikatīvā būtība, kas šķiet saistoša gan komponistam, gan atskaņotājmāksliniekam, gan, visbeidzot, klausītājam[2]. Nav nejaušība, ka tieši šīs koncerta iezīmes bieži pārceļo uz citiem žanriem, un beidzamajos gados tas notiek arvien biežāk. Tāpēc arī jēdzienu *koncertēšana* daži pētnieki traktē jau kā muzikālās domāšanas metodi (Кузнецов 1981)[3]. Turklāt kopš 19.–20. gadsimta mijas (latviešu mūzikā, kā iepriekš minēts, no 20. gadsimta

---

[1] Katalogi. *Latvijas Mūzikas informācijas centrs*. http://www.lmic.lv/core.php?pageId=731&l=A&name=&afftor=&autors=&zanrs=38&Sastavs=&year=2012 (skatīts 2014. gada 22. janvārī)

[2] Cits faktors: komponistiem bieži tiek pasūtīti tieši koncertžanra darbi. Turklāt simfonijas tradicionāli lielais apjoms arī bremzē šī žanra attīstību.

[3] Jāatgādina, ka arī Latvijas muzikoloģijā, turpinot Borisa Asafjeva aizsākto tradīciju (1926), kā muzikālās domāšanas metode visbiežāk tiek skaidrots cits jēdziens – *simfonisms* (Асафьев 1926; 1972).

30. gadiem) koncertēšanas metode kļūst īpaši populāra, tās nozīme paplašinās, tā atspoguļojas gan pašā koncertā, gan citos žanros. Piemēram, samērā bieži ir sastopami ne vien koncertžanra, bet arī koncertveida skaņdarbi – vienam vai vairākiem solistiem un orķestrim.

Iepriekšminētajā 2012. gada kataloga sadaļā ir iekļauti 19 skaņdarbi, no kuriem deviņi ir jau nosauktie koncerti, četri – koncertveida skaņdarbi, pieci – skaņdarbi orķestrim (tai skaitā divas simfonijas), un viens skaņdarbs pārstāv vokāli simfoniskās mūzikas žanru[4].

Koncertžanra attīstība Latvijā ietver gan jaunu žanrisko variantu rašanos, gan senāku žanrisko modeļu atdzimšanu. Šī daudzveidība vienlaikus zināmā mērā atspoguļo 20.–21. gadsimta mūzikas žanru panorāmu kopumā. 40.–70. gados latviešu komponistu daiļrade, līdzīgi kā citās bijušajās PSRS republikās, bija zināmā mērā norobežota no Rietumu pasaules mūzikas attīstības procesiem, turpretī šobrīd ir saskatāmas vienotas tendences visā Eiropas reģionā: proti, mūsdienu latviešu mūzika organiski iekļaujas Eiropas kontekstā (iespējams, arī plašākā tendenču lokā, jo analoģiski procesi norit arī ārpus Eiropas).

Tomēr šī vienotība, kas piemīt visam Eiropas reģionam, ir nosacīta, jo žanram ir milzīgs variantu skaits – gan stilistiskā ziņā, gan ņemot vērā dažādas lokālās tradīcijas, tai skaitā Latvijā. Vienā kultūrtelpā sastopami gan barokāli, klasiski un romantiski akcenti, gan džeza un folkloras iezīmes. Visa šī daudzveidība izpaužas gan atsevišķu autoru daiļradē, gan konkrētos skaņdarbos. Taču individuāls, autora piedāvāts risinājums – tā ir, iespējams, žanra interpretācijas visbūtiskākā, primārā iezīme (starp citu, te parādās arī spēles elements – spēle gan ar žanru, gan ar tiem, kam tas ir adresēts, t. i., ar klausītājiem).

Koncertžanrs Latvijā, kā jau iepriekšminēts, intensīvāk sācis attīstīties pagājušā gadsimta 30. gados[5]. Šajā desmitgadē tapuši 11 koncerti dažādiem

---

[4] Vēl viens ievērojams fakts: LMIC mūzikas katalogos (līdz 2011. gadam) minēts šāds kamerorķestra skaņdarbu skaits – 20 simfonijas, 71 koncerts un 60 koncertveida skaņdarbi.

Sk.: Katalogi. *Latvijas Mūzikas informācijas centrs*. http://www.lmic.lv/core.php?pageId=731 (skatīts 2013. gada 22. maijā)

[5] Līdz 30. gadiem koncerti ir komponēti neregulāri: katalogos minēts tikai Jāzepa Mediņa Vijolkoncerts (1911), Andreja Jurjāna (1889), Jāzepa Mediņa (1923), Jāņa Mediņa (1928/43) čellkoncerti, Jūlija Sproģa *Zemgales* vijolkoncerts poēma (1926), Nilsa Grīnfelda (1927/36) un Viktora Babina (1928/30) klavierkoncerti. Sk.: *Latvian Symphonic Music 1980–2008 / Latviešu simfoniskā mūzika 1980–2008* (2009).

soloinstrumentiem un orķestrim; to autori ir Jānis Mediņš (klavierēm, 1932), Volfgangs Dārziņš (klavierēm, 1934), Marģeris Zariņš (klavierēm, 1936), Jānis Ķepītis (klavierēm, 1937; arfai, 1938), Jānis Ivanovs (čellam, 1938) u. c. Vēl jo vairāk koncerts paplašina savu *dzīves telpu* kopš 50. gadiem: saspēlē iekļaujas dažāda veida orķestra vai ansambļa sastāvi – resp., parādās koncerti soloinstrumentam (-iem) ar kamerorķestri, bet 70. gados – ar pūtēju orķestri. Attīstības kvantitatīvā virsotne, pagaidām vēl nepārspēta nevienā orķestra[6] sastāva variantā, sasniegta 80. gados, kad komponēti 43 koncerti (19 no tiem – soloinstrumentam ar simfonisko orķestri, 21 – ar kamerorķestri, četri – ar pūtēju orķestri). Tomēr mūsdienu komponistu interese par koncertžanru ir tik liela, ka var prognozēt līdzšinējās virsotnes pārvarēšanu (jau šīs desmitgades sākumā ir tapuši vairāk nekā 20 koncerti).

Aplūkojot koncertžanru soloinstrumenta izvēles aspektā, jāsecina, ka tradicionāli latviešu mūzikā dominē klavierkoncerts (44), vijolkoncerts (29) un čellkoncerts (18)[7]. Var piebilst, ka klavieres un čells apvienojas ar visiem trim orķestra veidiem (piemēram, ir arī pa vienam koncertam ar pūtēju orķestri – Ilzes Arnes Klavierkoncerts, 1977, un Anitras Tumševicas čellkoncerts *Saules mūzika*, 2010), turpretī vijole saistīta tikai ar simfonisko vai kamerorķestri. Samērā daudz ir koncertu pārējiem soloinstrumentiem, tai skaitā pūšamajiem.

Interesanta likumsakarība vērojama cita žanra komponenta, proti, orķestra traktējumā. Līdz 50. gadiem sastopams tikai viens variants – koncerts soloinstrumentam ar simfonisko orķestri, turklāt soloinstrumenti ir ļoti dažādi. 50. gados radīts pirmais koncerts ar kamerorķestri latviešu mūzikā – Jēkaba Mediņa Koncerts ērģelēm un stīgu orķestrim (1954). Līdz pat 1969. gadam tas ir arī vienīgais koncerts, kurā piedāvāts šāds tembrāls salikums. Sākot ar 60. gadiem, aug komponistu interese, no vienas puses, par kamerorķestri, no otras – par dažāda veida instrumentu kombinācijām. Tādējādi palielinās tembru krāsainības loma, kas sagatavo tembra sonorikas dominanti latviešu mūzikā.

Jāatzīmē arī, ka 50.–70. gados koncertžanra prioritāte ir simfoniskais orķestris, turpretī 80. gados priekšplānā izvirzās kamerorķestris, un 21. gad-

---

[6] Domāti trīs orķestra sastāva pamatvarianti – ar simfonisko, pūtēju un kamerorķestri.

[7] Šie ir dati līdz 2013. gada maijam. Var atgādināt, ka pirmā čellkoncerta autors ir Andrejs Jurjāns (*Concerto elegiaco*, 1889); savukārt pirmo vijolkoncertu sacerējis Jāzeps Mediņš (1911), pirmos klavierkoncertus – Nilss Grīnfelds (1927/36), Viktors Babins (1928/1930) un Jānis Mediņš (1932).

simta pirmajā desmitgadē šī orķestra dominējošā loma izpaužas īpaši spilgti[8].

Savdabīgu skaņdarbu grupu latviešu mūzikā veido koncerti ērģelēm (katalogos minēti 23 sacerējumi[9]), kas rakstīti atskaņojumam ar orķestri, ansambli un arī solo. Tieši šajā koncertu grupā ir labi saskatāma žanra stilu daudzveidība, to apliecina kaut vai instrumentālais sastāvs. Piemēram, koncerts soloinstrumentam (bez orķestra) – tā ir gan barokāla, gan zināmā mērā arī romantiska tradīcija[10], koncerts ar ansambļa pavadījumu – gan barokāla, gan arī 20. gadsimta tradīcija utt. Pirmo ērģeļkoncertu latviešu mūzikā sacer Jēkabs Mediņš (1954, ar stīgu instrumentiem), savukārt pagaidām pēdējais šī žanra skaņdarbs ir Renātes Stivriņas Koncerts ērģelēm ar simfonisko orķestri (2011, līdz šim vienīgais koncerts šādam atskaņotājsastāvam).

Īpatnēja attieksme pret ērģelēm vērojama divu komponistu daiļradē. Viens no viņiem ir Marģeris Zariņš, kura radošajā mantojumā ir četri koncerti ar šī instrumenta solo: *Concerto innocente* (1969), *Concerto triptichon* ar kamerorķestri (1971), *Concerto patetico* ar sitaminstrumentiem un arfu (1975), Ceturtais koncerts ērģelēm un čellu ansamblim (1977). Vēl biežāk ērģeļkoncertam pievērsies Romualds Jermaks. Ērģeles izmantotas 13 viņa koncertos, to vidū ir četri koncerti vienam instrumentam ar pavadījumu: Pirmais (1969) un Otrais (1976) koncerts ar kamerorķestri, Trešais (1978) koncerts ar vijoļansambli un Koncerts ar sitaminstrumentiem (1992). Divos koncertos ērģeles iekļautas solistu grupā dažādās kombinācijās: te jāmin Koncerts divām ērģelēm, trim trompetēm, stīgu orķestrim un sitaminstrumentiem (1992), kā arī Koncerts čellam, ērģelēm un kamerorķestrim. Starp koncertiem bez orķestra jāmin divi koncerti ērģelēm solo (1984 un 1988 – *Concerto in barocco*), kā arī pieci *dueta* koncerti – vijolei un ērģelēm (1977,

---

[8] Kvantitatīvi to apstiprina šādi dati: koncerti ar simfonisko orķestri un ar kamerorķestri 50. gados veido attiecību 17:1, 60. gados – 13:6, 70. gados – 17:10, 80. gados – 19:21, 90. gados – 12:8, bet 21. gadsimta pirmajās desmitgadēs – 16:23.

[9] Domāts katalogs *Latvian Symphonic Music 1980–2008 / Latviešu simfoniskā mūzika 1980–2008* (2009), kā arī interneta resurss: Katalogi. *Latvijas Mūzikas informācijas centrs*. http://www.lmic.lv/core.php?pageId=731 (skatīts 2013. gada 22. maijā)

[10] Šajā gadījumā domāts ne tikai ērģeļkoncerts, bet koncerts kopumā. Var atgādināt, ka, piemēram, Johans Sebastiāns Bahs ir pārlicis ērģelēm vai klavihordam/klavesīnam solo daudzu citu komponistu, tai skaitā Antonio Vivaldi, koncertus. Savukārt speciāli sacerētu koncertu tikai vienam instrumentam (biežāk ērģelēm, klavierēm vai to priekštečiem), protams, ir krietni mazāk. To vidū jāatzīmē arī Baha *Itāļu koncerts* klavesīnam (1735), kā arī jau krietni vēlāk tapušais Ferenca Lista *Grand solo de concert* klavierēm (1850).

1985), trompetei un ērģelēm (1981), čellam un ērģelēm (2005) un klarnetei un ērģelēm (2008). Romualds Jermaks ir vienīgais latviešu komponists, kurš kā teicams ērģeļu pārzinātājs visā radošās darbības gaitā saglabājis uzticību gan šim instrumentam, gan arī koncertžanram kopumā.

Līdzās jau minētajiem ērģeļkoncerta žanra paraugiem var atzīmēt Dmitrija Kuļkova Koncertu ērģelēm, stīgu orķestrim un timpāniem, kas tapis vienā gadā ar Jermaka Pirmo koncertu un Zariņa *Concerto innocente* (1969), kā arī koncertus ērģelēm solo, ko radījuši Pēteris Vasks (1984) un Juris Ābols (1991). Pašlaik viens no pēdējiem opusiem šajā žanrā ir Andra Vecumnieka *Concertino* ērģelēm un klavierēm (2010).

Aplūkojot koncertžanra attīstības pamatvirzienus, jāsecina, ka samērā ilgi (no žanra pirmajiem paraugiem līdz pat 20. gadsimta 50. gadiem) latviešu komponistu daiļradē dominēja klasiski romantiskā tradīcija, ko raksturo daudzas kopīgas iezīmes. Pirmām kārtām te izceļami divi aspekti. Viens no tiem saistīts ar **kompozicionālām likumsakarībām** – raksturīga ir cikla trijdaļība, reljefs, skaidrs un izteiksmīgs tematisms, tematiskās organizācijas dominējošā loma formveidē, sonātes formas prioritāra nozīme, variācijformas iekļāvums ciklā un arī variēšanas principa plašs izmantojums kopumā, kas jau liecina par romantiskā koncerta tradīcijām. Otrs aspekts aptver **žanra specifiskās iezīmes** – *tutti-solo* attiecību būtisko nozīmi ciklā, paritātes koncerta tipu[11], simfonisko orķestri kā *tutti* komponenta pārstāvi, solista kadences lomas lielo lomu utt. Tieši šo koncerta variantu pārstāv vairums koncertu, kas tapuši līdz 20. gadsimta 50. gadiem (to vidū Jāņa Ķepīša, Jāņa, Jāzepa un Jēkaba Mediņu, Jāņa Ivanova, Arvīda Žilinska u. c. komponistu darbi)[12], un arī daudzi vēlāk radīti sacerējumi. Romantiskais gars, kas tik raksturīgs latviešu mūzikai kopumā, saglabā savu nozīmi mūzikā līdz pat mūsdienām un atspoguļojas dažādos žanros, tai skaitā arī koncertā. Viens no piemēriem ir Mārītes Dombrovskas Koncerts klarnetei un orķestrim (2003), ko raksturo tradicionāla trijdaļība, spilgts un izteiksmīgs tematisms, formveides tematiskās organizācijas princips, variēšana u. c. iepriekšminētās iezīmes.

Pagājušā gadsimta 60.–70. gadi latviešu mūzikā iezīmīgi kā jaunu stilistisko meklējumu un kompozīcijas tehniku apguves laiks. Neobaroks un

[11] *Paritātes koncerts* ir Igora Kuzņecova jēdziens (Кузнецов 1981).

[12] Jāatgādina Jāņa, Jāzepa un Jēkaba Mediņu lielā nozīme latviešu koncertžanra attīstībā. Katram no viņiem ir savs ieguldījums šajā jomā, tomēr sevišķi izceļams Jēkabs Mediņš (1885–1971); viņa darbu klāstā ir koncerti klarnetei (1948), mežragam (1949, 1963), vijolei (1951, 1958), koklei (1952), trompetei (1955), čellam (1955), fagotam (1961), trombonam (1964) un simfoniskajam orķestrim, kā arī koncerts ērģelēm un stīgu orķestrim (1954).

neoklasicisms, sērijtehnika un sonorika pakāpeniski ienāk skaņražu uzmanības lokā. Bagātinās arī pats koncertu instrumentārijs: šis process skar gan soloinstrumentu, gan orķestri. Pastiprinās interese par kamerstilu, kamerorķestri un arī par pūtēju orķestri: tieši šajā laikā radies pirmais latviešu komponista koncerts pūtēju orķestrim (Georgs Pelēcis, 1971) un pagaidām vienīgais koncerts klavierēm un pūtēju orķestrim (Ilze Arne, 1977). Savukārt kameržanrā top latviešu mūzikā pirmais koncerts saksofonam (Ģederts Ramans, ar stīgu orķestri un klavierēm, 1962) un *Concerto grosso* (Oļegs Barskovs, 1962/1967); intensīvi sāk attīstīties ērģeļkoncerts (jau iepriekšminētie Marģera Zariņa un Romualda Jermaka darbi). Radniecīgas tendences izpaužas koncertā soloinstrumentam ar simfonisko orķestri – arī šeit vērojama interese par *concerto grosso* (Marģeris Zariņš, 1968, Romualds Kalsons, 1977) un dažādi oriģināli risinājumi (Pēteris Plakidis, Koncerts orķestrim un klavierēm, 1975, *Sasaukšanās*, 1977).

Arī 80.–90. gadiem raksturīga kompozīcijas tehniku atjaunotne (sonorika, aleatorika, repetitīvā tehnika u. c.) un koncertžanra, nosacīti, *vecās* un *jaunās* tradīcijas attīstība. Komponisti sacer koncertus arvien biežāk, tāpēc par specifisku īpatnību kļūst žanrisko versiju daudzveidība. Piemēram, koncerti ar pūtēju orķestri bijuši tuvi Gunāram Ordelovskim, kurš radījis trīs šī žanra paraugus – divām trompetēm (1982), fagotam (1984) un mežragam (1988). Andris Vecumnieks ar pūtēju orķestri pirmoreiz koncertžanrā sadarbojies 1989. gadā (Koncerts pūtēju orķestrim).

Koncertos ar kamerorķestri vērojama liela soloinstrumentu dažādība, pieaug arī **sitaminstrumentu** loma: tie sastopami gan kā specifisks tembra komponents *tutti* grupā (Romualda Jermaka Koncerts divām ērģelēm, trim trompetēm, stīgu orķestrim un sitaminstrumentiem, 1983, Tālivalža Ķeniņa Koncerts flautai, ģitārai, stīgu orķestrim un sitaminstrumentiem, 1985), gan sologrupas sastāvā (Tālivalža Ķeniņa Koncerts pieciem sitaminstrumentālistiem un simfoniskajam orķestrim, 1983, Ilzes Arnes *Concerto BACH* sitaminstrumentiem, klavierēm un stīgu orķestrim, 1986, Ilonas Breģes Koncerts marimbai un stīgu instrumentiem, 1986). Vispopulārākie soloinstrumenti ir **klavieres** (Georgs Pelēcis, 1983, Ilona Breģe, 1984, Pauls Dambis, 1987, Romualds Jermaks, 1987) un **vijole** (Andris Riekstiņš, 1996, Edmunds Goldšteins, 1997, Pēteris Vasks, 1997), taču reizēm solopartiju atskaņo arī **klarnete** (Romualds Kalsons, 1982), **oboja** (Pēteris Plakidis, 1982, ar stīgām), **mežrags** (Egīls Straume, 1984), **kokle** (Romualds Jermaks, 1987). Nereti solistu loma uzticēta dažāda veida instrumentu k o m b i n ā c i j ā m ; tas vēlreiz apliecina, ka pieaug interese par skaņdarba **tembra** aspektu. Piemēram, Romualds Jermaks apvieno čellu, ērģeles un kamerorķestri (1995), Pēteris Plakidis –

divas vijoles, klavieres un stīgu instrumentus (1984) vai stīgu orķestri ar divām aizskatuves vijolēm un klavieres (1988), Andris Vecumnieks – divas flautas, stīgu instrumentus un klavieres (1985), Ilze Arne – sitaminstrumentus, klavieres un stīgu instrumentus (1986), Egīls Straume – altsaksofonu, divas klavieres un stīgu instrumentus (1986). Kā oriģināla parādība koncertžanrā jāvērtē Georga Pelēča **sešu koncertu cikls** *Oxbridge Brassfest* metāla pūšaminstrumentiem un simfoniskajam orķestrim (Pirmais koncerts *Prologs* – mežragam, trompetei, trombonam, tubai, t. i., pilnai metāla pūšaminstrumentu grupai; Otrais koncerts tubai; Trešais – trompetei; Ceturtais – mežragam; Piektais – trombonam; Sestais jeb *Epilogs* – visai instrumentu grupai).

21. gadsimtā visas iepriekšminētās tendences turpina attīstīties, bet parādās arī jaunas. Dažreiz tās uztveramas kā pagātnes atbalsis – piemēram, džeza elementi Kārļa Lāča Klavierkoncertā (2013) zināmā mērā sasaucas (vai rosina paralēles) ar Ģederta Ramana *Concerto leggiero* deviņiem džeza instrumentiem un stīgām (1970)[13]; šajā pašā Lāča skaņdarbā un arī Riharda Dubras Klavierkoncertā (2012) ir saklausāmas stilistiskas alūzijas. Atdzimst interese par *concerto grosso*: šis žanrs sastopams Artura Maskata (1996), Valda Zilvera (2001), Leona Amoliņa (2002), Romualda Kalsona (2003, 2005) un Indras Rišes (2003) daiļradē[14]. Solista funkciju gūst jauni instrumenti: piemēram, tuba Andra Vecumnieka koncertā (2003, ar pūtēju orķestri), kontrabass Alvila Altmaņa koncertā (2007, ar simfonisko orķestri). Biežāk nekā agrāk sologrupas funkcija ir sitaminstrumentiem – to vērojam Andra Baloža (2007) un Kristapa Pētersona (koncerts *Vega*, 2008) daiļradē. Elektroniku izmantojuši Anitra Tumševica skaņdarbā *Sentenza II. Itāļu koncerts* (2011, dubultkoncerts obojai, basklarnetei, elektronikai un kamerorķestrim) un Ēriks Ešenvalds Ceturtajā Liepājas koncertā *Arktikas nakts vīzijas* (2012, klarnetei ar orķestri un elektronikai). Parādās arī kompozīcijas tehnikas un koncepcijas ziņā gluži unikāli darbi: Kristaps Pētersons savā koncertā klarnetei un simfoniskajam orķestrim *Ligeija* (2011) izmanto ceturtdaļtoņu sistēmu, kura apvienota ar alfabētu, lai tādējādi sintezētu mūziku un skaņdarba impulsu – Edgara Po noveles *Ligeija* teksta fragmentu.

Kā vēl vienu raksturīgu tendenci var izcelt aizraušanos ar papildnosaukumiem. Šajā ziņā interesanti salīdzināt koncertžanra attīstību latviešu mūzikā līdz 20. gadsimta 90. gadiem un turpmāk. Lai gan papildnosaukums dots jau pirmajam latviešu komponista koncertam (Andreja Jurjāna *Concerto elegiaco*), tomēr kopumā šādu piemēru līdz 20. gadsimta 90. gadiem nav

[13] Protams, līdzība izpaužas tikai vienā aspektā – pašā džeza elementu klātbūtnē.
[14] Visi šie skaņdarbi rakstīti kamersastāvam.

daudz. Turklāt biežāk sastopami nosaukumi, kas precizē žanru (*concerto grosso*, *concerto divertimento,* koncerts balāde utt.); krietni retāki ir oriģināli, savdabīgi nosaukumi, kas virza klausītāju uzmanību uz kādu stilu (Artūra Grīnupa *In modo classico* trombonam, stīgu orķestrim un timpāniem, 1975) vai veltīti kādai personībai/notikumam (Ilzes Arnes *Concerto BACH* sitaminstrumentiem, klavierēm un stīgu orķestrim, Egīla Straumes Č + Č jeb *Černobiļa un Čelendžers* altsaksofonam, divām klavierēm un stīgu orķestrim; abi koncerti sacerēti 1986). Skaņdarbos ar simfonisko orķestri papildnosaukumi sastopami agrāk – bez jau minētā Andreja Jurjāna koncerta šeit jāatzīmē lokāla kolorīta nosaukumi, kas doti Jūlija Sproģa vijolkoncertiem (*Zemgales*, 1926, un *Vidzemes*, 1936). Taču turpmākajos gados veidojas ilga hronoloģiskā pauze, un tikai 1977. gadā parādās koncerts ar nosaukumu – Pētera Plakida *Sasaukšanās* solistu grupai un simfoniskajam orķestrim.

Savukārt laikposmā kopš 90. gadiem tieši pieaugusī interese par papildnosaukumiem kļūst par vienu no koncertžanra individualizācijas iezīmēm. Tie arvien biežāk izraudzīti tā, lai radītu galveno intrigu skaņdarba uztveres procesā. Pēdējos 13 gados (t. i., 21. gadsimtā) koncertžanra sacerējumu vidū skaņdarbi ar oriģināliem nosaukumiem gūst dominējošo lomu[15]. Var minēt tādus piemērus kā Romualda Kalsona *Concerto grosso* nr. 2 *Hendeliāna* (vijolei, altam, čellam un kamerorķestrim, 2003), Indras Rišes *Pavasars, pavasars* (*concerto grosso* vijolei, marimbai, klavierēm un stīgu orķestrim, 2003), Andra Riekstiņa *Rhapsody in Pink* (koncerts klavierēm un stīgu orķestrim, 2006) u. c.

Daži komponisti papildnosaukumus koncertžanrā izmantojuši neregulāri, paretam. Piemēram, Pēteris Vasks koncerta apzīmējumu devis deviņiem skaņdarbiem: agrīnākie no tiem pārstāv vokālo mūziku (*Mazs koncerts* balsīm, diriģentam un komponistam, 1976, un *Concerto vocale* jauktajam korim, 1978), vēl divi ietver savdabīgus instrumentālos risinājumus, kas liek pievērst uzmanību noteiktiem tembriem – *Concerto per timpani e strumente di percussione* (1979) un *Cantus ad pacem. Concerto per organo* (1984). Jāatzīmē arī koncerti angļu ragam (1989), čellam (1994, 2012), vijolei (1997) un flautai (2008; visi ar orķestri). Tikai trim skaņdarbiem ir papildnosaukumi – ērģeļkoncertam *Cantus ad pacem*, vijolkoncertam ar stīgu orķestri *Tālā gaisma* un otrajam čellkoncertam *Klātbūtne* (arī ar stīgu orķestri). Savukārt Andris Vecumnieks vienpadsmit koncertžanra skaņdarbus radījis laikā no 1985.

[15] No 63 koncertiem, kas sacerēti minētajā laikposmā, 33 skaņdarbiem ir papildnosaukumi, kas turklāt neaprobežojas tikai ar žanra versijas apzīmējumu. Sk. katalogu *Latvian Symphonic Music 1980–2008 / Latviešu simfoniskā mūzika 1980–2008* (2009).

gada (pirmais koncerts – divām flautām un stīgu orķestrim ar klavierēm) līdz 2010. gadam (*Concertino* ērģelēm un klavierēm), un arī šo kompozīciju klāstā papildnosaukumi ir tikai diviem, turklāt abos gadījumos tie saistīti ar atskaņotājsastāvu – *Altera veritas* flautai, akordeonam un koklei ar simfonisko orķestri (2005) un *Fagotissimo!* diviem fagotiem ar orķestri (2009).

Georga Pelēča daiļradē nosaukumu izvēles ziņā saskatāma savveida *modulācija*: diviem agrīnajiem koncertiem (balalaikai, saksofonam un simfoniskajam orķestrim, 1970, un lielam pūtēju orķestrim, 1971) nosaukumu nav, toties, sākot ar *Concertino bianco in C* klavierēm un kamerorķestrim (1983), šāds oriģināls papildinājums žanra apzīmējumam dots vienmēr. Tādējādi no komponista desmit koncertiem astoņiem ir nosaukumi: *Bērnu koncerts*[16] klavierēm un orķestrim (1985), *Tomēr* (koncerts vijolei, klavierēm un kamerorķestrim, 1994), cikls *Oxbridge Brassfest* mežragam, trompetei, trombonam, tubai un simfoniskajam orķestrim (1998), koncerts divām klavierēm, kamerorķestrim un fonogrammai *Veltījums skolotājam* (2003), koncerts vijolei un kamerorķestrim *Kādas biogrāfijas lappuses* (2007), končertīno kamerorķestrim *Pēdējais skolas zvans* (2011), koncerts simfoniskajam orķestrim *Endorphin Music* (2011).

It īpaši labprāt oriģinālus nosaukumus izvēlas jaunās komponistu paaudzes pārstāvji. Aprobežošanās tikai ar žanra fiksāciju sastopama ārkārtīgi reti. Piemēram, no pieciem Andra Dzenīša koncertiem vienīgi pirmais apzīmēts tikai kā Koncerts (čellam ar orķestri, 1996); turpmāk jau seko *Stones and Veils* (*Akmeņi un plīvuri*) mežragam un kamerorķestrim (2005), *Urban Translated* (*Pilsētas tulkots*) klarnetei un orķestrim (2008), *Duālisms* klavierēm ar orķestri (2010) un *E(GO)* saksofonam un orķestrim (2012)[17]. Anitras Tumševicas trīs koncertu nosaukumos apvienojas individuālais un kopīgais: līdztekus koncertam čellam un pūtēju orķestrim *Saules mūzika* (*Sun Music*, 2010) viņas darbu klāstā ir divi dubultkoncerti – *Sentenza I. Norvēģu koncerts* flautai, klarnetei un kamerorķestrim (2009) un *Sentenza II. Itāļu koncerts* obojai, basklarnetei, elektronikai un kamerorķestrim (2011).

Ir vēl kāds nosaukumu aspekts, kas pelnījis ievērību. Tieši pēdējos gados latviešu komponistu koncertžanra darbu klāstā parādās sacerējumi ar vienādiem nosaukumiem (vai nosaukumu sastāvdaļām). No vienas puses, te izpaužas tendence apvienot līdzīgas ieceres darbus sērijās; no otras, atdzimst

---

[16] Starp citu, šāds nosaukums sastopams kā papildinājums žanra apzīmējumam arī agrāk: Jāņa Ķepīša Trešajā klavierkoncertā (*Bērnu koncerts*, 1974).

[17] Vienlaikus jāpievērš uzmanība soloinstrumenta neatkārtojamībai (vismaz pagaidām) Andra Dzenīša koncertos.

interesanta tradīcija, kuras pirmsākumi meklējami jau 18. gadsimtā: var atgādināt kaut vai Baha *Brandenburgas koncertus* (nosacīti datēti ar 1721), no vēlāka laika darbiem – Ģerģa Ligeti *Hamburgas koncertu* (1998/2003). Sešiem *Brandenburgas koncertiem*[18] ir visiem viens autors, savukārt *Hamburgas koncerts* ir vienīgais skaņdarbs ar šādu nosaukumu. Arī latviešu mūzikā ir divas koncertu sērijas, kuru nosaukumos fiksēts pilsētas vārds. Šīs tradīcijas sākums saistīts ar Ilonas Breģes daiļradi. 2005. gadā viņa sacerēja koncertu divām vijolēm, čellam, stīgu orķestrim un sitaminstrumentiem, kam deva nosaukumu *Rīgas koncerts*. 2007. gadā šo sēriju turpināja jau *Otrais Rīgas koncerts* vijolei, altam un kamerorķestrim, visbeidzot, 2011. gadā – Trešais Rīgas koncerts *Teātris* obojai, čellam un orķestrim. Kā redzam, visu trīs *Rīgas koncertu* sologrupās dominē stīgu instrumenti, vienīgi pēdējā koncertā tos papildina arī oboja.

Bet šī nav vienīgā *pilsētas koncertu* sērija! Andra Dzenīša koncertam *Duālisms* klavierēm un simfoniskajam orķestrim (2010) ir arī papildapzīmējums – *Pirmais Liepājas koncerts*. Šim darbam sekoja vēl trīs dažādu autoru sacerējumi atšķirīgiem soloinstrumentiem, ko vieno gan saikne ar Liepājas simfonisko orķestri, gan iepriekšminētais nosaukums: Kristaps Pētersons radījis *Otro Liepājas koncertu* čellam (2012), Rihards Dubra – *Trešo Liepājas koncertu* klavierēm (2012), Ēriks Ešenvalds – Ceturto Liepājas koncertu *Arktikas nakts vīzijas* klarnetei ar orķestri un elektronikai (2012). Šo sēriju turpinās *Piektais Liepājas koncerts* saksofonu kvartetam un orķestrim, kas pasūtīts Rihardam Zaļupem[19].

Tādējādi varam secināt: lai gan tradīcija veidot koncertu sēriju ar līdzīgiem papildnosaukumiem ietiecas tālā pagātnē, tomēr latviešu skaņražu tvērumā tā gūst jaunus, oriģinālus vaibstus un labi demonstrē komponistu un atskaņotājmākslinieku ciešo mijiedarbi.

Secīgi aplūkojot koncertžanra attīstību latviešu mūzikā, ir acīmredzams, ka nemitīgi noritējušas izmaiņas, transformācijas: ik pa laikam iezīmējusies gan atkāpšanās no kādiem iepriekš dominējošiem prinicpiem, gan atgriešanās pie tiem jau uz cita pamata – resp., žanra evolūcija bijusi nepārtraukts process. Taču, salīdzinot koncerta attīstības sākumposmu ar 20./21. gs. miju, kļūst acīmredzams, ka žanrs ilgstošās izaugsmes gaitā ieguvis jaunu skanisko veidolu. Lai arī saglabājas vairākas klasiski romantiskajam koncertam (un lat-

[18] Kā jau zināms, šie koncerti tika veltīti Brandenburgas-Švedas (*Brandenburg-Schwedt*) markgrāfam Kristiānam Ludvigam.

[19] Šīs koncertu sērijas tapšanā liela loma bijusi Liepājas simfoniskajam orķestrim un tā diriģentam Atvaram Lakstīgalam.

viešu koncerta attīstības sākumposmam) raksturīgas iezīmes, bieži tām ir vairs tikai formāla, ārēja atribūta nozīme, un atjaunotne izpaužas krietni spilgtāk un daudzveidīgāk. Piemēram, joprojām pastāv **trijdaļu cikla** vai **viendaļas** (monocikliski) **kompozīcijas modeļi** (turklāt viendaļkompozīcijai pēdējās desmitgadēs tiek dota priekšroka), tomēr sastopami arī divdaļkoncerti (Pētera Plakiža Koncerts orķestrim un klavierēm, 1975, Jura Karlsona Otrais koncerts klavierēm un orķestrim, 1983), četrdaļkoncerti (Romualda Kalsona Koncerts vijolei un orķestrim, 1977, Kārļa Lāča Klavierkoncerts, 2013) un pat piecdaļkoncerti (Pētera Vaska Koncerts čellam un orķestrim, 1994). Kompozīcijas **tematiskā uzbūve** nav vairs tik noteikta un stabila kā agrāk: samazinās **sonātes formas** un sonātiskās domāšanas loma kopumā, savukārt **variēšana** kļūst par galveno, visaptverošāko formveides un attīstības principu; tā izpaužas jebkurā struktūras veidā, un variēšanai tiek pakļauti dažādi elementi. Un šī nosacīti jaunā iezīme tomēr nebūt nav sveša koncerta būtībai: gluži otrādi, variabilitāte slēpjas koncertžanra dabā, tā *spēles* būtībā. Tieši variēšana šī jēdziena plašākā izpratnē labi vienojas ar žanra sniegtajām iespējām – ar tā plašo tembru spektru, mobilo instrumentāriju, kas gūst daudzveidīgas kombinācijas, arī ar repetitīvo ievirzi, kas tāpat visnotaļ spilgti parādās vairāku komponistu daiļradē (no vecākas paaudzes te varētu minēt Georgu Pelēci, no vidējās – Rihardu Dubru). Mazinoties tradicionālā tematisma lomai, pieaug sonorikas un tembrikas nozīme, kas jo sevišķi spilgti vērojams Anitras Tumševicas koncertos.

Koncerts ir žanrs, kura attīstību paredzēt ļoti grūti, jo tā perspektīvas ir praktiski bezgalīgas. To pārliecinoši pierāda arī viss žanra evolūcijas ceļš latviešu komponistu daiļradē.

The Genre of Concerto in Latvian Music

Elena Lebedeva

Summary

The concerto is one of the most popular genres having a long tradition in modern musical art. Latvian music is a good example to that. In creativity of the Latvian composers the concerto is presented very diversely – as the active and mobile phenomenon in its development. Though the history of Latvian concerto as a genre began in the 19th century (the first concerto is dated 1883 – Andrejs Jurjāns, *Concerto elegiaco* for violoncello and symphonic orchestra), nevertheless, intensive development of the genre began later: in the 30s of the 20th century. Further the particular interest in the genre of concerto

was shown in the 80s of the past and the first decade of this century (at that time the number of concertos exceeded the quantity of works in other genres).

The notion of 'concertity' (*концертность*) itself by some researchers is seen as a method of musical thinking (Кузнецов 1981)[20]. Starting from 19th–20th centuries (in Latvian music from 30s of the 20th century) this method acquired a sort of universal significance, finding itself not only inherent in the genre of the concerto, but also in other genres. In Latvian music, for example, in addition to the concerto, there are concerto-type works of another kind – for the soloist (or soloists) and orchestra. In the symphonic music catalogue in Latvia for 2012 there are introduced 19 works, among which there are 9 concertos, 4 concerto-type pieces, two symphonies, 3 other orchestral works, and one work in vocal-symphonic genre[21].

The genre of concerto is considered from different points of view. In particular, the instrumental composition allows to allocate the leading directions both in relation to the solo instruments (in this case a great variety and unpredictability is evident), and in relation to the orchestral component. One more viewpoint reflects an aspect of interaction with a word characteristic for new music that is reflected first of all in the titles of concertos. In particular, the emergence of two series of concertos – *Riga concertos* by Ilona Breģe (2005, 2007, 2011) for different solo instruments and orchestra and *Liepāja concertos* of different authors and different solo instruments, but always with a symphony orchestra (Andris Dzenītis, *Dualism*, concerto for piano, 2010; Kristaps Pētersons, Cello Concerto, Rihards Dubra, Piano Concerto, Ēriks Ešenvalds, *Night Vision of the Arctic*: clarinet concerto 2012). The ratio of tradition and new trends is also an important factor in the history of Latvian concerto. In the genre of concerto of Latvian composers as well as in music of the 20th century as a whole it is possible to mark some tendencies:

- development orientation from a stable genre canon (the first half of the century) to its gradual transformations, to individual treatment;

---

[20] More often in our musicology the notion of 'symphonism' is interpreted as a method of musical thinking, the concept of which was developed by Boris Asafyev (Асафьев 1926; 1972).

[21] Katalogi. *Latvijas Mūzikas informācijas centrs*. http://www.lmic.lv/core.php?pageId=731&l=A&name=&afftor=&autors=&zanrs=38&Sastavs=&year=2012 (accessed January 22, 2014)

In the same time in catalogues until 2011 for chamber orchestra there are 20 symphonies, 71 concerts and 60 concert works. Cf. Katalogi. *Latvijas Mūzikas informācijas centrs*. http://www.lmic.lv/core.php?pageId=731 (accessed May 22, 2013)

- on the one hand, preservation of the genre bases (two basic principles), on the other – their free and diverse interpretation, but on the whole, invariability of the dialogue form as the leading constant of the genre, dialogue-game in its various manifestations;
- preservation of the genre form only in general limits (one-part or cycle);
- the thematic structure of the composition is no longer as certain and stable as before, the dominance of sonata principle disappears, and variations become virtually the basic guiding principle of formation and development, penetrating literally any structural combination.

When considering the development of the concerto in Latvian music, even choosing individual stages, there are continuous trend changes, transformations, departing from the principles, returning to them already on a quite different basis, etc. Comparing the early years of the concerto development with the second half of it in 20th–21st century, new qualities become apparent which the concerto acquired in the process of its progress, its new sound image.

The concerto is a genre, which is difficult to predict, but its prospects are virtually endless. These characteristics become evident following the history of the genre in Latvian music.

Literatūra un citi avoti

Katalogi. *Latvijas Mūzikas informācijas centrs*. http://www.lmic.lv/core.php?pageId=731 (skatīts 2013. gada 22. maijā)

Katalogi. *Latvijas Mūzikas informācijas centrs*. http://www.lmic.lv/core.php? pageId=731&l=A&name=&afftor=&autors=&zanrs=38&Sastavs=&year=2012 (skatīts 2014. gada 22. janvārī)

Latvian Symphonic Music 1980–2008 / Latviešu simfoniskā mūzika 1980–2008 (2009). Catalogue/Katalogs/. Projekta iniciatore un vadītāja: I. Šarkovska-Liepiņa. Rīga: Latvian Music Information Centre/Latvijas Mūzikas informācijas centrs

Ļebedeva, Jeļena (2013). Latvijas komponistu orķestra skaņdarbu žanriskā panorāma: statistikas un hronoloģijas aspekti. *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais* V. Sast. I. Grauzdiņa un Ē. Daugulis. Daugavpils: DU Akadēmiskais apgāds *Saule*, 130–142

Асафьев, Борис (1926). Симфонизм как проблема современного музыкознания. Предисловие редактора. *Пауль Беккер. Симфония от Бетховена до Малера*. Ленинград: Тритон, 3–10

Асафьев, Борис (1972). О симфонизме. *Из истории советской бетховенианы*. Сост. и ред. Н. Фишман. Москва: Советский композитор, 47–49

Кузнецов, Игорь (1981). Теория концертности и её становление в русском и советском музыковедении. *Вопросы методологии советского музыкознания*. Москва: МГК, 127–157

Dramaturģiskā daudzveidība Jura Karlsona instrumentālajos koncertos

Mag. art. **Andris Vecumnieks**
Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas asociētais profesors

Ievads

Instrumentālā koncerta žanrs jau kopš pirmsākumiem ir veidojies kā teatrāla darbība – sacensība[1] starp orķestri un solistu (solistiem), kuri atkarībā no laikmeta un stila vai nu konsolidējas (barokālais *concerto grosso*), vai iesaistās konfrontācijā (20. gadsimts). Taču jebkurā gadījumā nemainīgs ir pats savstarpējās mijiedarbes princips – komunikatīvās attiecības starp subjektu (solists) un objektu (orķestris). Savukārt tādas koncertžanra iezīmes kā virtuozitāte, spožums, parādiskums, dialogs šo attiecību ietvaros var izpausties dažādos līmeņos. Koncerta virsuzdevums ir prezentācija (priekšnesums, *priekšā nešana*), un tās atšķirīgās formas nosaka katra atsevišķa skaņdarba unikalitāti.

Raksta mērķis ir atklāt instrumentālā koncerta žanra invarianta mobilās un daudzveidīgās izpausmes Jura Karlsona daiļradē. Kā uzdevumus esmu izvirzījis četru šī žanra darbu salīdzinošu izvērtējumu mūzikas teatralitātes un *teātra telpas* kontekstā. Galvenās darba metodes ir zinātniskās literatūras un publicistikas izpēte, nošu materiāla analīze, iepazīšanās ar audio un videomateriāliem par komponista daiļradi dažādos dzīves posmos, mani personiskie kolēģa, komponista un diriģenta kompetences ietvaros tapušie novērojumi, kā arī regulāras sarunas ar Juri Karlsonu vairāku gadu gaitā.

Atslēgvārdi: teatralitāte, skaņdarba *teātra telpa*, koncerts, koncertiskums, koncertžanra invariants, tā stabilie un mobilie elementi, koncertžanra subjekts un objekts, dramaturģija, dramaturģijas daudzveidība, universālais un unikālais, individuālo intonāciju dramaturģija, solista (tēla) personifikācija un individualizācija, koncertžanra lakonizācija, simfonisma intensifikācija.

---

[1] *Sacensties* – viena no latīņu vārda *concertare* nozīmēm.

1. Instrumentālie koncerti Jura Karlsona daiļradē

Koncertžanrs Jura Karlsona daiļradē ieņem nozīmīgu vietu. Viens no galvenajiem cēloņiem ir tā sniegtā iespēja spilgti atklāt daiļrades teatrālisma principus, jo koncerts kā sacensība postulē divu *personāžu* – solista un orķestra (t. sk. diriģenta) procesuālo mijiedarbi un radošo *sazobi* dramaturģiskās koncepcijas īstenojumā. Turklāt tieši instrumentālā koncerta žanrs ļauj Karlsonam apliecināt maksimālu mobilitāti, daudzveidību. Tā universālais invariants kļūst par pamatu dažādiem formas un dramaturģijas modeļiem. Jānis Torgāns piedāvā salīdzināt simfoniju ar romānu un koncertu – ar lugu (Torgāns 1993: 39), savukārt Karlsona koncertos varam saskatīt vairāku literāro paradigmu spektru – traģēdiju, drāmu, komēdiju, noveli u. c., turklāt komponists *ieskatās* un ieklausās dažādu laikmetu stilistikā – no klasicisma līdz mūsdienām, piedāvājot klausītāja izvērtēšanai savu muzikālo vēstījumu.

Jura Karlsona spalvai pieder četri dažādi koncertžanra darbi soloinstrumentam ar orķestri[2]:

- **Pirmais koncerts** klavierēm un kamerorķestrim (stīgu orķestrim, 1974)
  1. *Allegro moderato*
  2. *Largo*
  3. *Grave. Presto*
- **Otrais koncerts** klavierēm un simfoniskajam orķestrim (1983)
  1. *Moderato*
  2. *Allegro vivace*
- Trešais koncerts jeb **Koncerts simfonija** divām klavierēm un orķestrim (2002)[3]
- Ceturtais koncerts jeb *Zvaigžņoto debesu balsis...*, fantāzija klavierēm un orķestrim (2009)

Lai gan nosaukumos izmantoti dažādi žanriskie apzīmējumi, tomēr uzdrīkstos visus šos darbus vienoti apzīmēt kā koncertus, jo šādi tos interpretē pats autors, ik pa brīdim patētiski norādot uz komponista sūrā un grūtā darba zemūdens akmeņiem: "Nu cik tad var tos klavierkoncertus rakstīt – priekš četriem jau ir grūti ko jaunu izdomāt!" (Karlsons 2012) Tiesa, zinot

[2] Kaut arī katram darbam ir atšķirīgs nosaukums, turpmāk identifikācijai lietošu koncertu rašanās hronoloģijai atbilstošu numerāciju, jo to izmanto arī pats komponists – gan ērtības labad, gan arī žanra invarianta kopības dēļ.

[3] Šī darba sīkāku analīzi veicis Endijs Renemanis (Renemanis 2010).

komponista fantāzijas neizsmeļamo dabu, nav šaubu, ka pirmatskaņojumus piedzīvos vēl jauni koncertžanra paraugi[4].

Par žanra invariantu Jura Karlsona daiļradē uzskatāmi visi tie stabilie elementi, kas norāda uz tradicionālismu cikla izveidē, formas un dramaturģijas konstrukcijā. Savukārt invarianta mobilitāti apliecina mainīgās pazīmes, kas universālo žanra pamatu unikalizē, rosina individualizētus un daudzveidīgus dramaturģiskos risinājumus. Jura Karlsona koncertos var saskatīt gan universālo, gan unikālo – neraugoties uz šo darbu kopīgajām iezīmēm, katrs no tiem ir neatkārtojams. Turklāt universālais (objektīvais, orķestrālais) faktors mijiedarbē ar unikālo (subjektīvo, solistisko) aspektu Karlsona instrumentālajos koncertos iezīmē papildus dramaturģiskās šķautnes.

2. Žanra invariants – stabilie elementi

Ir divas būtiskas iezīmes (stabilie elementi), kas vieno Karlsona koncertus.

1) Visi koncertžanra darbi ir sacerēti klavierēm (vai divām klavierēm) kā soloinstrumentam (-iem).

Pasaules komponisti kā soloinstrumentus koncertžanrā izmantojuši praktiski visus iedomājamos un neiedomājamos akadēmiskos un tautas instrumentus, taču Juris Karlsons kā vienīgo soloinstrumentu izvēlējies visplašāk aprobēto – klavieres; līdz ar to viņš uzlicis sev vēl lielāku profesionālo atbildību, jo par klavierkoncertu trūkumu sūdzēties tiešām nebūtu pamata. Instrumentālo koncertu citiem instrumentiem Karlsonam vienkārši nav – nedz stīgu, nedz pūšam- un sitaminstrumenti, nedz arī visi citi *skanošie rīki* nav izpelnījušies Meistara vēlmi prezentēt tos *sazobē* ar orķestri. Šajā sakarā ir interesanti novērtēt arī paša autora viedokli, kādēļ visi četri instrumentālie koncerti saistīti tikai un vienīgi ar klavierēm: "Klavieres ir instruments – orķestris. Diapazona plašums, spēlveides tembrālās nianses un tehniskās iespējas rada bagātīgu krāsu paleti radošās fantāzijas pasaulei" (Karlsons 2012).

2) Koncertu tapšanai ir raksturīga regularitāte, periodiskums:
   - Pirmo un Otro koncertu šķir deviņu gadu starpība (1974–1983),
   - Trešo un Ceturto koncertu – septiņu gadu starpība (2002–2009).

[4] Šobrīd jau ir pabeigts koncertskaņdarbs klavierēm, jauktajam korim un krotāļiem *Le lagrime dell' anima* (*Dvēseles asaras*), savukārt 2015. gadā paredzēts *Liepājas koncerta* (jeb Koncerta orķestrim) pirmatskaņojums.

Tātad koncerti ir radušies divos *blokos* ik pa deviņiem vai septiņiem gadiem. Juris Karlsons savā dzīvē sekojis uzskatam, ka ik pēc septiņiem/deviņiem gadiem jāmaina nodarbošanās vai vismaz darba vieta, jāpārvērtē paveiktais un padarītais, un kāpēc gan šajā sakarā neuzrakstīt kādu jaunu klavierkoncertu? Savukārt pauze 19 gadu garumā starp Otro un Trešo koncertu rosināja veselu pavērsienu koncertžanra traktējumā, jauna modeļa piedāvājumu[5], un te iezīmējas sasaukšanās arī ar pārmaiņām komponista personiskajā dzīvē. Turpmāk Karlsons vairs neatgriežas pie *tradicionālā* koncerta, bet meklē jaunus žanra risinājumus, ko apliecina arī izraudzītie nosaukumi (Koncerts simfonija un fantāzija *Zvaigžņoto debesu balsis*...).

3. Žanra varianti – mainīgie (mobilie) elementi

Četri koncerti piedāvā četrus dažādus koncertžanra risinājumus, kas atšķiras atskaņotājsastāva, žanra un stila aspektā; tas arī nosaka dramaturģisko risinājumu mobilitāti. Turpinājumā vispirms pakavēšos pie atšķirību ārējām izpausmēm, kas pamanāmas arī bez rūpīgas un detalizētas mūzikas materiāla analīzes.

1) Skaņdarba nosaukums (žanriskais apzīmējums)
   - Pirmais koncerts klavierēm un kamerorķestrim
   - Otrais koncerts klavierēm un simfoniskajam orķestrim
   - Trešais koncerts – Koncerts simfonija divām klavierēm un orķestrim
   - Ceturtais koncerts – *Zvaigžņoto debesu balsis*..., fantāzija klavierēm un orķestrim
2) Koncerta žanrisko pazīmju sistemātiska transformācija
   - Pirmais koncerts – kamerkoncerts
   - Otrais koncerts – koncerts
   - Trešais koncerts – simfonija (kamersimfonija, dubultkoncerts)
   - Ceturtais koncerts – fantāzija
3) Daļu skaits
   - Pirmais koncerts – trīs daļas
   - Otrais koncerts – divas daļas[6]

---

[5] Turpinot iesākto analoģiju – ne vien darbavietas maiņa, bet arī pilnīgi cita nodarbošanās.

[6] Viens no koncertžanra darbu *neakadēmiskākajiem* modeļiem daļu skaita ziņā.

- Trešais koncerts – pusotra daļa[7]
- Ceturtais koncerts – viena daļa

4) Solistu skaita variabilitāte
   - Pirmais koncerts – viens solists
   - Otrais koncerts – viens solists
   - Trešais koncerts – divi solisti
   - Ceturtais koncerts – viens solists

5) Orķestra sastāva mobilitāte un diferenciācija
   - Pirmais koncerts – stīgu orķestris
   - Otrais koncerts – lielais simfoniskais orķestris
   - Trešais koncerts – stīgu orķestris un sitaminstrumenti
   - Ceturtais koncerts – stīgu orķestris un sitaminstrumenti

6) Autora nodarbošanās (darbavieta) kā *teātra telpa*
   - Pirmais koncerts – LVK (JVLMA) kompozīcijas nodaļas absolvents, skaņu režisors Latvijas Radio
   - Otrais koncerts – JVLMA mācībspēks, Mūzikas teorijas katedras vadītājs
   - Trešais koncerts – JVLMA rektors
   - Ceturtais koncerts – Nemateriālā kultūras mantojuma valsts aģentūras direktors

Šis nav tikai formāls ārējo faktoru uzskaitījums – daudzos gadījumos tajā fiksētās iezīmes arī nosaka komponista dramaturģiskos meklējumus. Tā, piemēram, skaņdarba žanriskais apzīmējums un tā sistemātiska transformācija norāda uz komponista centieniem *intensificēt* žanra simfonizāciju, savukārt daļu skaita pakāpeniska samazināšanās liecina par formas un satura *lakonizāciju*. Visbeidzot, solista/orķestra attiecības un atskaņotājsastāva kvantitatīvās atšķirības nosaka arī kvalitatīvo aspektu – dramaturģisko savdabību katrā no koncertiem. Turklāt svarīgi arī fiksēt, kā mūziku ietekmē autora darba vieta un nodarbošanās (metaforiski izsakoties, *teātra telpa*) konkrētā koncerta (un arī citu skaņdarbu) tapšanas brīdī. Tā atspoguļo subjektīvo faktoru, resp., komponista psiholoģiskās izjūtas, un izpaužas kā savdabīgs *skats no malas*[8].

---

[7] Šāda neparasta daļu skaita izvēli pamatošu raksta turpmākajā gaitā.
[8] Šī tēma sīkāk aplūkota raksta turpinājumā.

4. Dramaturģiskās daudzveidības raksturojums[9]

Iepriekšminētās koncertu atšķirības norāda uz žanra ārējo pazīmju mobilitāti, to individualizāciju. Taču vēl jo būtiskāks ir solista un orķestra dramaturģisko funkciju izkārtojums un to daudzveidīgais risinājums, kas tad arī ir izšķirošais, nosakot katra koncerta saturisko un teatrālo savdabību.

4.1. Žanra un formas dramaturģija

Pirmais koncerts ir žanra un formas visakadēmiskais paraugs, savveida *mācību* darbs, ko iedvesmojis (šī vārda vislabākajā nozīmē) Jura Karlsona pedagogs Jānis Ivanovs. Kopumā tas ir ļoti lakonisks un sastāva dēļ (stīgu orķestris) traktējams arī kā kamerkoncerts; tradicionāla ir gan trijdaļu uzbūve, gan sonātes formas un cikla izmantojums (tēze – antitēze – sintēze). Otrais koncerts ir solis žanra simfonizācijas virzienā: to apliecina pievēršanās liela simfoniskā orķestra sastāvam un vēstījuma monumentalitāte. Koncertžanra simfonizācijas ideja pilnībā īstenota Trešajā koncertā jeb Koncertā simfonijā divām klavierēm, stīgām un sitaminstrumentiem – tā ir simfonijas žanra apoteoze dubultkoncerta veidolā. Par savdabīgu dramaturģisko kodu kļūst Ceturtais koncerts – fantāzija *Zvaigžņoto debesu balsis...*; šis darbs iezīmē ceļu uz koncertpoēmu, un tajā jaušama liela programmatisma[10] ietekme, kas izpaužas koncertžanra lakonizācijā. Fantāzija ir viendaļīgs visu koncertu epilogs[11], atslodze no formas un dramaturģijas inovāciju meklējumiem un saturiskās spriedzes.

4.2. Programmatisms

Programmatismam Jura Karlsona daiļradē ir būtiska vieta. Daudziem skaņdarbiem doti īpatnēji filozofiski nosaukumi, kas paver ceļu arī uz citu kompozīciju satura izpratni un atšifrējumu. Interesanti izsekot, kā programmatisma elementi izpaužas instrumentālajos koncertos. Pirmā koncerta objektīvais risinājums neprasa detalizētāku verbālo skaidrojumu, savukārt Otrajā programmatisms jau iešifrēts netieši, tautasdziesmas deformētajās intonācijās. Trešajam koncertam autors piedāvā epigrāfu "Pasaule mūžīgi rit starp gaismu un tumsu..."[12], ko varētu apzīmēt kā šī skaņdarba

---

[9] Par mūzikas dramaturģiju latviešu simfoniskās mūzikas kontekstā sīkāk sk. Ineses Leites (Bites) rakstā (Bite 1980).

[10] Vienīgais Jura Karlsona koncertžanra darbs, kuram ir nosaukums.

[11] Sīkāk par to sk. raksta turpinājumā.

[12] Ķīniešu domātāja Laodzi vārdi viņa reliģiski filozofiskajā darbā *Daodedzin* (apmēram 600 gadu pirms mūsu ēras).

dramaturģijas *pievienoto vērtību*. Visbeidzot, Ceturtais koncerts pozicionē skaidru programmatismu gan nosaukumā, gan arī ar to saistītajā impresionistiskajā skaņveidē. Līdz ar to četri koncerti parāda ceļu no **neprogrammatisma** caur **netiešo programmatismu** uz **epigrāfu** un **programmatisku nosaukumu**. Šis process ne tikai iezīmē pakāpenisku programmatisma nozīmes pieaugumu skaņdarba saturā (neprogrammatisms → netiešais, semantiski asociatīvais programmatisms → epigrāfs → programma), bet arī liecina par visu četru instrumentālo koncertu cikla vienotību, kas izpaudīsies arī citos aspektos.

4.3. Pāra dramaturģija

Pāra dramaturģija ir viena no spilgtākajām koncertžanra skaņdarbu iezīmēm. Subjekta (solists) un objekta (orķestris) pretnostatījums ļauj konceptuāli risināt subjektīvā un objektīvā prioritātes meklējumus. Tie vērojami gan mūzikas saturā, gan tehniskajos līdzekļos (aleatorika, polimetrija un poliritmija, improvizācija u. c.), radot asociācijas ar teātra mākslu. Pāra dramaturģijas izpausmes sastopamas visos koncertos, tikai to dramaturģiskā slodze ir atšķirīga.

- Pirmais koncerts

Otrajā daļā tiek piedāvāta divu dažādu slāņu, subjekta un objekta (solists un orķestris), attīstības polifonija, kas ietver pāra dramaturģiju vertikālē. Subjekta/objekta mijiedarbe un dialoģiskums realizējas kā divplānu scenogrāfija, kur abi plāni netraucē, bet papildina viens otru.

- Otrais koncerts

Šī koncerta finālā sastopama t. s. *izkliedētā* kadence – solista kadence nav viengabalaina, bet parādās kā izmisīgi un spontāni iespraudumi starp orķestra replikām. Orķestris traucē solistam *runāt*, tas ik pa brīdim *iespraucas* ar saviem komentāriem. Divas pasaules – indivīds un pūlis, personība un masas – šeit nevis sacenšas, bet stihiski un atklāti konfliktē, iesaistās konfrontācijā, radot spilgtu pāra dramaturģiju horizontālē. Zīmīga ir arī koncerta kulminācija – totāla visa orķestra un solista aleatorika *fortissimo* dinamikā, kur neviens neieklausās citos, negrib un nevar dzirdēt pilnīgi neko, pat ne sevi.

- Trešais koncerts

Autors piedāvā divkāršu pāra dramaturģiju – *divu aktieru teātri*. Abu solistu mūzikas materiāls tiek izklāstīts imitācijveidā, kur viens partneris, nedaudz aizkavējies ar savu pieteikumu, veido savdabīgu kolēģa *ēnu* vai atbalsi. Risinās dubultdialogs – tas izpaužas gan kā saskarsme starp abiem

solistiem (savstarpēji papildinoša *saruna*), gan arī solistu un orķestra attiecībās. Tādējādi veidojas divkārša pāra dramaturģija diagonālē.

- Ceturtais koncerts

Arī šeit dramaturģija risināta vairākās dimensijās. Paralēlā darbība, *saruna* starp solistu un orķestri, kur solopartija ir uztverama kā orķestra sastāvdaļa un krāsa, rada priekšstatu par suverēnām, apcerīgām pārdomām, pat klusēšanas sajūtu, izbaudot skanējuma akustisko pievilcību un mirkļa burvību. Specifiski *karlsonisks* ir impresionistiski (simbolistiski) poetizētais skaņdarba nosaukums – pāra dramaturģija telpā glezno ar tautasdziesmu saistītas impresijas un vīzijas, kas rosina vispārējas labsajūtas, svētlaimes noskaņu. Tieši pāra dramaturģijas kontekstā īpašas ir diriģenta funkcijas: sakārtot, koordinēt un vadīt, kontrolēt un paredzēt, novērot un palīdzēt, būt starpniekam starp subjektu/objektu (solistu/orķestri) – līdzīgi kā režisoram teātra izrādē.

5. Koncertēšanas izpausmes

Dramaturģiskā ziņā ir vērojama arī cita interesanta tendence. Pirmais koncerts iezīmē objektīvā elementa pārsvaru pār subjektīvo, spēle (un sacensība) norit komfortablos apstākļos, turpretī Otrajā koncertā viss *sagriežas kājām gaisā* – sacensība pārtop konfrontācijā, klausītāji dzird (un arī redz!) subjektīvā diskomforta drāmu. Virtuozās gammu pasāžas traktētas nevis kā etīde, vingrinājums, iesildīšanās, iespēlēšanās, bet kļūst par svarīgu dramaturģijas elementu – darbība ir stihiski nevaldāma, improvizācija pārvēršas meklējumos, bēgšanā no īstenības. Galēju kontrastu rada spilgtie teatrālie efekti skaņdarba beigās: drāma noslēdzas ar orķestra dziedājumu[13] un klavieru vāka aizciršanu – metaforiski izsakoties, ugunsdroša dzelzs priekškara (nevis skatuves priekškara!) nokrišanu, kas līdzinās filmas pārrāvumam un vēstījuma pārtraukumam.

Trešais un ceturtais koncerts savukārt iezīmē subjektīvā/objektīvā līdzsvara un harmonijas meklējumus[14]. Trešajā koncertā tie ietverti jau pieminētajā Laodzi filozofiskajā epigrāfā, un līdzsvara izjūta sasniegta tikai kodā, savukārt Ceturtajā koncertā viscaur valda emocionāla komforta un labsajūtas izjūta, impresionistiska gaisotne. Koncertēšana no spēles, sacensības un dialoga izpausmes (Pirmais koncerts) pāraug konfliktā, konfrontācijā (Otrais koncerts) un sekojošos komforta meklējumos (abi pēdējie

[13] Orķestra mūziķi tiešām dzied nevis pārnestā, bet burtiskā nozīmē!

[14] "Tur jau var saklausīt ludziņu!" (Karlsons 2012)

šī žanra darbi). Līdz ar to visus četrus koncertus var uztvert arī kā **vienotu dramaturģisku ciklu** – komforts (spēle un sacensība) → diskomforts (konflikts un konfrontācija) → komforta meklējums → komforta piedāvājums. Rodas iespēja koncertus diferencēt arī **stilistiski**, parādot to maksimālu dramaturģisko daudzveidību:

- Pirmais koncerts – komforts (spēle un sacensība) = (neo)klasicisms
- Otrais koncerts – diskomforts (konflikts un konfrontācija) = ekspresionisms
- Trešais koncerts – komforta meklējums = romantisms
- Ceturtais koncerts – komforta piedāvājums = impresionisms[15]

Ja atceramies, ka koncerti komponēti *pa pāriem*, tad pirmos divus var traktēt kā ceļu *uz diskomfortu*, savukārt divus pēdējos – kā atpakaļceļu un atgriešanos *komforta* zonā.

6. Individuālo intonāciju dramaturģija[16]

Jura Karlsona klavierkoncertu dramaturģiskās daudzveidības atklāsmē ļoti nozīmīga loma ir mūzikas materiālam. Katra koncerta savdabības izpausmi veido arī tā individualizētās intonācijas – skaņdarba **identitātes zīmes**, kurās saskatāma gan tematisma, gan faktūras un kompozīcijas tehniku daudzveidīga palete.

Būtisks ir **folkloras elementu** (1) izmantojums. Tautasdziesma ir svarīga dramaturģijas sastāvdaļa – garīgais kodols, labestības zīme, samierinājuma un izlīdzinājuma simbols, kas katrā koncertā realizēts citādi. Pirmajā koncertā neitrāli eksponētā tautasdziesma rada īpašu semantiku, savukārt Otrajā tā ir transformēta, pat deformēta: tritona intonācijas kāpina spriedzi. Trešajā koncertā folkloras citātu nav, komforta meklējumi norisinās bez aktīvas to iesaistes, turpretī Ceturtajā koncertā komforts tiek rasts tieši ar tautasdziesmas palīdzību: tā kļūst par skaņdarba dramaturģisko centru[17].

Arī **faktūras risinājums** (2) katrā koncertā ir unikāls. Pirmajā dominē vertikāla strukturālā domāšana, akordu faktūra, kas rada harmonisku un

---

[15] Jūtami arī neofolklorisma elementi, kas saistīti ar tautasdziesmas citātu.

[16] Sīkāk par intonatīvās attīstības lomu Jura Karlsona koncertžanra mūzikā sk. Endija Renemaņa rakstā (Renemanis 2010: 157).

[17] Līdzīga dramaturģija raksturīga arī Jura Karlsona simfoniskajai vīzijai *Vakarblāzma*; abi darbi tapuši laikā, kad Karlsons bija Nemateriālā kultūras mantojuma valsts aģentūras direktors, respektīvi, atradās tiešā saskarsmē ar tautas mutvārdu daiļradi.

pamatā konsonantu skaņvidi. Otrajā koncertā sasniegta tematiskā piesātinājuma kvintesence, ko nosaka sarežģītas polifonas struktūras horizontālā izklāstā. Trešajā koncertā polidramaturģija un ar to saistītā politonalitāte iezīmē harmonisku deformāciju; totāla imitāciju polifonija un diagonāla, mikropolifona pārstatījumu faktūra rada vizuālas asociācijas ar kinematogrāfiski nenoteiktu, *izplūdušu* kadru, kurš skaidri *fokusējas* tikai apskaidrību raisošajā kodā. Harmonijas un komforta meklējumi šeit parādās saiknē ar homofoni harmonisku izklāstu; savukārt, faktūras tipam radikāli mainoties, koncerta pamattematisms pārtop savā pretpolā un sadala šo skaņdarbu divās daļās – *pirms un pēc pusnakts*, "starp nakti un tumsu"[18]. Ceturtā koncerta aleatorais izklāsts un mobilā faktūra rada īpašu *polipasaules* izjūtu, kur prioritāte ir ārpuspasaulīgajam jeb ārpuslaicīgajam.

Intonāciju dramaturģijas augstākais līmenis ir **reprīzes princips** (3) kā cikla cementējums un koncentrēts koncepcijas atspoguļojums, balstoties uz konkrēta tematiskā materiāla atkārtojumu vai, gluži otrādi, atteikšanos no tā. Pirmā koncerta finālā izklāstīts pirmās daļas ievada un galvenās partijas tematisms, veidojot arhitektoniski stabilu intonatīvo arku. Otrajā koncertā visam ciklam ir spēcīgi dinamizēta reprīze – skan pirmās daļas kulminācijas materiāls, kas rada maksimālu ekspresionistisku spriedzi. Trešajā koncertā vērojama gan tematiskā, gan arī semantiskā un tembrālā reprīze – sitaminstrumentu un īpaši vēja zvaniņu (*Linebells*) izmantojums rosina priekšstatu par teātra zvanu un priekškara atvēršanos/aizvēršanos. Turklāt radikālā faktūras maiņa liek tieši reprīzi uzvert kā patstāvīgu *pusdaļu* (30. partitūrnumurs, *Andante*), kurā tiek rasts miers un apskaidrība[19]. Savukārt Ceturtā koncerta saīsinātā reprīze reminiscence rada kontinuitātes, bezgalības iespaidu.

Dramaturģisko savdabību atspoguļo arī solista **kadence** un tās vieta skaņdarbā (4). Karlsona mūzikā šī koncertžanram tik raksturīgā sastāvdaļa kļūst par satura intensitātes izpausmi. Kadences invariants ir *izkliedētā* kadence. Pirmajā koncertā nav vērojama kadence tās tradicionālajā nozīmē, savukārt Otrajā sastopama tieši *izkliedētā* kadence, kas rada īpašu dramatisko spriedzi un slodzi. Trešajā koncertā divu klavieru nemitīgā imitācijveida sasaukšanās pati par sevi atstāj kadences iespaidu, tāpēc īpaša kadence nav nepieciešama, turklāt ik pa brīdim parādās fragmentāri kadenč-

[18] Tādējādi šo koncertu var traktēt kā pusotras daļas formu – viena daļa + koda kā *pusdaļa*.

[19] Līdzīgs paņēmiens vēlāk izmantots arī Karlsona simfonijā korim un orķestrim *Adoratio*.

veida iespraudumi kā dialogs starp solistiem un orķestri. Ceturtais koncerts ir uztverams kā *totāla* vienlaidus kadence ne tikai solistam, bet arī orķestrim – kadence, ko var pielīdzināt izvērstam monologam vai pat monoizrādei. Tā eksponē subjektu dramaturģiskajā saskarsmē ar objektu.

Visbeidzot, svarīgs dramaturģijas faktors ir **solista** (subjektīvā, individuālā) un **orķestra** (objektīvā, kolektīvā) **attiecības** (5). Jo lielākas ir skaitliskās atšķirības abu *pušu* atskaņotājsastāvā, jo intensīvāka kļūst dramaturģiskā attīstība. Vismazākā kvantitatīvā atšķirība raksturīga Pirmajam un Ceturtajam koncertam, kur viens solists lielākoties pretstatīts tikai stīgu orķestrim. Savukārt visspēcīgāk tā izteikta Otrajā koncertā, kur solists *cīnās* ar lielo simfonisko orķestri. Trešajā koncertā Karlsons izmanto divus solistus, taču to dramaturģiskā funkcija un tehniskais risinājums (imitācijas u. tml.) ļauj tos uztvert kā vienotu veselumu – viena personāža divas šķautnes.

7. Jura Karlsona klaviersonātes un to koncertiskums

Blakus instrumentālajiem koncertiem nozīmīgs žanrs Jura Karlsona daiļradē ir viņa klaviersonātes[20]. Ievērojot žanra invarianta mobilitāti, varam uzskatīt, ka arī tās ir kopā četras:

- Pirmā – **Sonatīne** klavierēm (1967)
- Otrā – **Pirmā sonāte** klavierēm četrās daļās (1971, 2. red. 1986)
  1. *Moderato*
  2. *Larghetto*
  3. *Vivace*
  4. *Andante*
- Trešā – **Otrā sonāte** klavierēm trīs daļās (1984)
  1. *Moderato*
  2. *Allegro*
  3. *Lento*
- Ceturtā – **Trešā sonāte** klavierēm trīs daļās (2011)
  1. *Allegro giusto*
  2. *Lento*
  3. *Allegretto*
  4. *Allegretto*

[20] Un atkal redzam, ka sonātes ir tikai taustiņinstrumentiem (klavierdarbiem piepulcināma vēl viena Ērģeļsonāte).

Salīdzinot ar koncertiem, sonātes žanrā vērojama daudz lielāka invarianta stabilitāte (izņēmums ir Sonatīne), lai gan var saskatīt arī koncertiem pretēju mobilitātes izpausmi – pakāpenisku formas un satura dinamizāciju un augmentāciju (viendaļība – četrdaļība – trijdaļība – četrdaļība), jo tieši pēdējā – Trešā sonāte ir visapjomīgākais cikls. Arī sacerēšanas periodiskums ir stabilāks: skaņdarbi tapuši trīs kārtās, ik pa 15–17 gadiem. Taču jāņem vērā, ka Pirmo sonāti autors ir pārstrādājis (kas savukārt nav tipiski viņa koncertžanra sacerējumiem) un otrā redakcija radusies praktiski vienlaikus ar Otro sonāti.

Arī sonātēs izpaužas Karlsona daiļradei raksturīgā teatralitāte, un šos darbus var salīdzināt ar monokoncertiem vienam solistam. Šajā sakarā interesanta ir koncertiskuma un ar to saistītās dramaturģijas izpausme klaviersonātes žanrā. Norit savdabīga spēle – *koncerts bez orķestra*, *viena aktiera teātris*[21], turklāt *aktieris* (subjekts) arī bez *teksta* un objekta (orķestris) var piepildīt priekšnesumu saturiski, atklāt dramaturģijas daudzveidību un žanra invarianta mobilitāti. Šī tēma gūs plašāku risinājumu manā nākamajā pētījumā, kas būs veltīts Jura Karlsona klavierkoncertu un klaviersonāšu analītiskam salīdzinājumam.

8. Koncertiskuma iezīmes citos Jura Karlsona skaņdarbos

Koncertiskuma un koncertžanra iezīmes var saskatīt arī citos Jura Karlsona sacerējumos. Komponista mūzikas (t. sk. instrumentālo koncertu) sakarā pieminēšanas vērts ir solistu personifikācijas, individualizācijas aspekts, kas rosina analoģiju ar darbojošos personu sarakstu un lomu sadalījumu teātra izrādē, un līdzība izriet no pašas koncertiskuma būtības. Šai ziņā koncerta iezīmes vērojamas pirmām kārtām ***Lauku svētā*** simfoniskajam orķestrim, kur katra personāža raksturojumam ir izraudzīts cits žanrs (gaiļi – enerģisks maršs, zosis – lempīga gavote, kaķi – pieglaimīgs valsis, žurkas – impulsīvs galops). Ikvienas grupas tēli *izrāda sevi* saskaņā ar komponista iecerētajām pamatnostādnēm. Līdz ar to žanra universālais invariants (maršs, gavote, valsis, galops) iegūst mobilitāti, atbilstību katra personāža/solista unikālajai, emocionāli pamatotajai žanra transformācijai un tās zemtekstam.

[21] Dažos gadījumos veidojas *divu roku teātris*; katra roka ir kā *aktieris* šajā unikālajā sacensībā.

Secinājumi

- Žanra invarianta universālo un stabilo elementu transformācija rada tā unikālos un mobilos variantus, kas ir viens no dramaturģijas daudzveidības priekšnosacījumiem.
- Dramaturģijas daudzveidības būtisks faktors ir solista/subjektīvā (indivīda) un orķestra/objektīvā (kolektīva) attiecību realizācija, kas vislabāk ir iespējama tieši koncerta žanrā.
- Koncertēšana un koncertiskums kā teatralitātes spilgtākās izpausmes bagātina šo dramaturģisko daudzveidību ar ārpusmuzikāliem/teatrāliem paņēmieniem.
- Dramaturģijas daudzveidība Karlsona instrumentālajos koncertos tiek panākta galvenokārt ar stabilu elementu (klavieres, kadence, solists, orķestris u. c.) mobilu realizāciju.
- Karlsona instrumentālie koncerti piedāvā plašu un daudzpusīgu panorāmu un tehniskos paņēmienus žanra invarianta mobilajā traktējumā, un šai ziņā visbūtiskākā loma ir individuālo intonāciju dramaturģijai.

Diversity of Dramaturgy in Instrumental Concertos of Juris Karlsons

Andris Vecumnieks

Summary

Theatricality is amongst the most significant characteristics of the instrumental concerto genre. It is clearly present in the music of Juris Karlsons, who usually chooses piano as the solo instrument. The concertos he has composed on regular basis throughout the years share the characteristic trend of *mobility* – the search for diversity of genres and forms. Next to the characteristic elements of the instrumental concerto, references to the genres of symphony and poem are also present. The First Concerto (for piano and chamber orchestra, 1974) represents an academic example of form and genre. The Second Concerto (for piano and symphony orchestra, 1983) is a step towards the symphonization of the concerto genre. The third concerto (Symphony Concerto for two pianos and orchestra, 2002) can be described as an apotheosis of symphony genre in a double-concerto form. The fourth concerto (*Voices of the Starry Sky*, fantasy for piano and symphony orchestra, 2009) embarks on the path towards the genre of concerto-poem.

Influence of programmatism, monolith-like seamlessness and, at the same time, laconism of cycle are characteristic to the concertos of Juris

Karlsons. The texture of the piano part plays a remarkable role in the transformation of genre. Piano sonatas by Karlsons should also be perceived as *mono-concertos* for one soloist, *theatre for two hands*, concertos *without orchestra*.

During the research process, several conclusions have been drawn:

- the transformation of the universal and stable elements of genre invariant creates unique and mobile variants – prerequisites for the diversity of dramaturgy;
- the implementation of soloist's/subjective (individual) and orchestra's/objective (collective) relationship is a significant factor of the diversity of dramaturgy and is very effective in the concerto genre;
- the inherently theatrical nature of concerto genre enriches this diversity of dramaturgy with extra-musical/theatrical techniques;
- the diversity of dramaturgy in the instrumental concertos of Karlsons is mainly achieved through mobile realizations of stable elements (piano, cadenza, soloist, orchestra, etc.);
- the instrumental concertos of Karlsons offer a broad and multifaceted scope as well as a multitude of techniques for mobile treatment of the genre invariant, due to the dramaturgy of individual intonations.

Key words: theatricality, the theatrical space of a piece, nature of concerto, invariant of concert genre, its stable and mobile elements, subject and object of concerto genre, diversity of dramaturgy, pair dramaturgy, dramaturgy of individual intonations, universal and unique, personification and individualization of soloist (role), laconism of concertos, intensification of symphonism.

Literatūra un citi avoti

Karlsons, Juris (2012). Intervija Andrim Vecumniekam 16. augustā Zosēnos. Ieraksts glabājas CD, A. Vecumnieka privātkolekcijā

Leite (Bite), Inese (1980). Par muzikālo dramaturģiju. *Latviešu mūzika* 14. Rīga: Liesma, 25–55

Renemanis, Endijs (2010). Jura Karlsona Koncerts simfonija divām klavierēm un orķestrim: kompozīcijas tehnikas un klavierspēles specifikas izpausmes. *Mūzikas akadēmijas raksti* 7. Rīga: Musica Baltica, 140–159

Torgāns, Jānis (1993). *Koncertēšana un koncertiskums. Koncertžanra specifikas jautājumi*. Kopsavilkums zinātniskajiem darbiem, kas centrēti ap šo tēmu, – reflektēšanai uz habilitētā mākslas doktora grādu. Rīga: Latvijas Mākslas augstskolu asociācijas Habilitācijas un promocijas padome

Torgāns, Jānis (2010). *Latviešu mūzikas virsotnes*. Rīga: Zinātne

Imanta Kalniņa mūzika spēlfilmai *Pūt, vējiņi!*: jauna koncepcija latviešu filmmūzikas vēsturē

Mag. art. **Zane Saulīte**
Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas doktorante

Latviešu mūzikas vēsturē Imants Kalniņš bijis pirmais komponists, kas darbojies tik plašā žanru spektrā – no rokmūzikas līdz simfonijai. Un vienlaikus arī – pirmais, kurš šos izcelsmes ziņā visnotaļ atšķirīgos žanrus radikāli tuvinājis, ar savu Ceturto simfoniju (1973) radot gluži vai apvērsumu latviešu klausītāju tradicionālajos priekšstatos. Jāatzīst, ka viņa novatorisms šai jomā jau ticis novērtēts – var atzīmēt vairākus I. Kalniņam veltītus pētījumus (Grauzdiņa 1971, Šteinberga 1976, Ašme 2011), kur tieši vai netieši skarti šī komponista orķestra mūzikai raksturīgie un viņa laika latviešu simfonismā tik neierastie stilistiskie avoti un attīstības principi.

Taču mazāk pētīts ir cits I. Kalniņa sacerējums, kas arī ienesis daudz jauna mūsu kultūras vēsturē. Tā ir viņa partitūra spēlfilmai pēc Raiņa *Pūt, vējiņi!* motīviem[1]; turklāt zīmīgi, ka šis darbs tapa vienā gadā ar Ceturto simfoniju (1973). Mūzika, līdzīgi kā pati filma, guva plašu atsaucību gan publikas vidū, gan kinokritikā, un savu popularitāti tā saglabājusi līdz mūsdienām. Mana raksta mērķis ir divējāds: pirmkārt, apzināt visus vēsturiskos avotus par filmas un mūzikas tapšanu, tās rezonansi laikabiedru vidū; otrkārt, sniegt plašāku analītisku pārskatu par *Pūt, vējiņi!* mūzikas galvenajām raksturiezīmēm, cenšoties rast atbildi uz jautājumu: kas ir jaunais, ko šis darbs ienesa latviešu kinomākslā?

***

Imants Kalniņš[2] radījis mūziku 28 spēlfilmām[3], 3 dokumentālajām[4] un 7 animācijas[5] filmām. Komponista pazīstamāko kinopartitūru vidū ir tādas

---

[1] Muzikoloģe Auriga Jermaka šim darbam pievērsusies, salīdzinot to ar citiem *Pūt, vējiņi* tēmas risinājumiem latviešu mūzikā (Jermaka 2010).

[2] Sk. arī: *Kino muzejs. Mūzikas autors, dziesmu mūzikas autors. Imants Kalniņš.* http://www.nfc.lv/lmdb/people/people.php?pep_id=330 (skatīts 2014. gada 16. janvārī)

[3] *Elpojiet dziļi* (1967), *Pūt, vējiņi!* (1973), *Uzticamais draugs Sančo* (1974), *Piejūras klimats* (1974), *Ezera sonāte* (1976), *Buras* (1977), *Tavs dēls* (1978), *Pavasara ceļazīme* (1978), *Vanadziņš* (1978), *Nakts bez putniem* (1979), *Novēli man lidoju-*

spēlfilmas kā *Elpojiet dziļi* (1967, režisors Rolands Kalniņš), *Pūt, vējiņi!* (1973, režisors Gunārs Piesis), *Ezera sonāte* (1976, režisori Gunārs Cilinskis, Varis Brasla), *Sprīdītis* (1985, režisors Gunārs Piesis), *Emīla nedarbi* (1985, režisors Varis Brasla), *Aija* (1987, režisors Varis Brasla), *Maija un Paija* (1990, režisors Gunārs Piesis).

Viens no pirmajiem, kas novērtēja Kalniņa potenciālu spēlfilmu mūzikā, bija Rīgas kinostudijas mūzikas redaktors Nikolajs Zolotonoss[6]. Scenāriste un Rīgas kinostudijas filmu redaktore Austra Zīle stāsta, ka Zolotonosam "esot piemitusi prasme saost muzikanta dotības. Viņš cienīja Imantu Kalniņu jau tad, kad šis vārds ļaužu vairumam vēl neko neizteica" (Zīle 2007: 254). No Zīles rakstītā izriet, ka acīmredzot Zolotonoss pratis disciplinēt jauno komponistu, lai neatkārtotos *stiķis* ar *Vella kalpiem*[7], kad režisora Aleksandra Leimaņa asistente no Liepājas atveda filmas partitūras fragmentu, kas izrādījās kādas "pasen komponētas simfonijas fragments" (Zīle 2007: 254). Zīle atzīst, ka "vairāki režisori vēlējās, lai viņu filmām mūziku raksta Imants Kalniņš, – Varis Brasla, Gunārs Piesis, bieži Rolands Kalniņš, Gunārs Cilinskis, arī vecmeistars Arnolds Burovs, kura lelles nemēdza runāt, bet izjūtas izteica Imanta Kalniņa mūzikā" (Zīle 2007: 254).

Mūzika Raiņa lugas ***Pūt, vējiņi!*** ekranizējumam bija Kalniņa otrā kinopartitūra. Pati filmas rašanās atspoguļo 20. gadsimta 70. gadu latviešu kinematogrāfam raksturīgo tendenci arvien biežāk pievērsties klasikas ekranizēju-

---

mam nelabvēlīgu laiku (1980), *Laikmetu griežos* (1981), *Aizmirstās lietas* (1982), *Tereona galva* (1982), *Akmeņainais ceļš* (1983), *Mans draugs Sokratiņš* (1984), *Parāds mīlestībā* (1984), *Sprīdītis* (1985), *Emīla nedarbi* (1985), *Bailes* (1986), *Saulessvece* (1986), *Aija* (1987), *Ja mēs visu to pārcietīsim* (1987), *Par mīlestību pašreiz nerunāsim* (1988), *Viktorija* (1988), *Maija un Paija* (1990), *Mērnieku laiki* (1991), *Ūdensbumba resnajam runcim* (2004).

[4] *Zemes balsis* (1969), *Paaudze* (1973), *Bēgums* (2009).

[5] *Pigmalions* (1967), *Pasaka par vērdiņu* (1969), *Eža kažociņš* (1972), *13* (1974), *Bimini* (1981), *Laimes lācis* (1985), *Vecā sētnieka piedzīvojumi* (1985).

[6] Nikolajs Zolotonoss (1914–1987) no 1954. līdz 1987. gadam strādāja par mūzikas redaktoru Rīgas kinostudijā.

[7] Mūziku Aleksandra Leimaņa 1970. gada filmai sacerējis Raimonds Pauls. Taču mazāk zināms ir fakts, ka sākotnēji partitūras komponēšana tika uzticēta Imantam Kalniņam. Kad pienāca darba iesniegšanas termiņš, komponists nebija sazvanāms, tādēļ režisors sūtīja uz Liepāju savu asistenti uzmeklēt *pazudušo* mākslinieku. Pabeigta darba vietā tika iesniegts materiāls, kas neatbilda režisora gaidītajam. Tā kā filmas pabeigšanas termiņš tuvojās beigām, tad tās veidotāji uzrunāja Raimondu Paulu, kurš filmas mūziku sacerēja dažu dienu laikā (Zīle 2007: 254).

miem. Analizējot Gunāra Pieša (1931–l996) spēlfilmas *Nāves ēnā* (1971), *Pūt, vējiņi!* (1973) un Rolanda Kalniņa *Cepli* (1972)[8], kinovēsturniece Silvija Līce secina, ka "pagātnes materiāls deva iespēju tēlainai un šķietami distancētai sarunai ar skatītāju par šodienu, par parādībām, kas satrauc filmas autoru sava laika sabiedrībā" (Līce 1989: 190–191). Šī pati autore norāda, ka jau spēlfilmā *Nāves ēnā* iezīmējās režisora Gunāra Pieša savdabīgais stils, ko raksturo saasināta interese par cilvēka iekšējo pasauli, tieksme uz vairāku psiholoģisko tēmu polifonu risinājumu, uz lielu pārdzīvojumu amplitūdu, tēlu kāpinot līdz atkailinātam pašatklāsmes brīdim, kā arī savas tautas kultūras teicama pazīšana (Līce 1989: 195). Zīmīgs ir fakts, ka pirmais Gunāra Pieša mēģinājums uz ekrāna risināt Līces minētās tēmas spēlfilmā *Kārkli pelēkie zied* (1961, Gunāra Priedes scenārijs) cieta neveiksmi, pēc kuras režisors desmit gadus darbojās dokumentālajā kino, jo viņam vairs neuzticēja spēlfilmu veidošanu. Tikai *Nāves ēnā* gūtie panākumi sniedza viņam iespēju uzņemt *Pūt, vējiņi!* (1973). Savas karjeras laikā Piesis režisējis arī pēc Annas Brigaderes darbu motīviem tapušās filmas *Sprīdītis* (1985), *Maija un Paija* (1990), kā arī pēc Andreja Upīša romānu *Kunga pātaga* un *Pirmā nakts* motīviem uzņemto *Laikmetu griežos* (1981).

1970. gadā režisors Gunārs Piesis kopā ar rakstnieku Imantu Ziedoni uzsāka darbu pie scenārija spēlfilmai *Pūt, vējiņi!*. Tas bija pirmais Raiņa lugas ekranizējums un līdz ar to nebūt ne viegls darbs, jo bija skaidrs, ka filmas versijai jāatšķiras no līdzšinējiem teātra iestudējumiem: tekstu nācās īsināt. Turklāt šī bija pirmā latviešu spēlfilma, kurā aktieri runā dzejā; Pēteris Pētersons to apzīmēja kā filmu, "kas pieskārusies mūsu dramaturģijas tradīciju būtiskajai daļai – dzejas drāmai" (Pētersons 1974: 18). Taču tieši pats dzejas drāmas žanrs raisīja aktīvas diskusijas par filmas veidotāju tiesībām brīvi interpretēt Raiņa tekstu. Šīs tiesības aizstāvēja, piemēram, Māris Pauzers, kurš žurnālā *Karogs* rakstīja: "Šķiet, paradoksāli, bet kinematogrāfistiski izteiksmīgas runas jomā "Pūt, vējiņi!" veidotāji tomēr sasnieguši daudz vairāk nekā to Rīgas filmu autori, kuru varoņi dzīvo mūsdienās un skandē pat gluži prozaiskus tekstus" (Pauzers 1974: 163). Līdzīgu uzskatu paudis arī Pēteris Pētersons žurnālā *Liesma*: "[..] filmas autori [..] ir gājuši dzejā, nevis no tās prom. Tas viņus apvieno, kaut arī brīžiem dzird tos strīdamies" (Pētersons 1974: 18). Jo īpaši tiek uzteikta Elzas Radziņas spēja organiski iejusties tēlā, runājot dzejā: "Radziņa runā Raini, runā dzeju, elpo tautas dzejas ritmā.

[8] Presē šīs filmas lielākoties raksturotas kā veiksmīgi latviešu literatūras klasikas ekranizējumi, kaut arī daudz tiek diskutēts par režisoru pieļautajām atkāpēm no oriģināla.

Nevairās no šīs ritmikas un nezaudē nekā no psiholoģiskās patiesības. Paceļ to jaunā pakāpē. [..] Viņai šī dzeja ir mūzika. Tikpat laba kā Imanta Kalniņa šai filmai rakstītā, arī sīkos akcentos neskaldītā, dramatiski dziļi piesātinātā, lielus iekšējā sprieguma posmus veidotāja mūzika" (Pētersons 1974: 19).

Tomēr atrodams arī pretējs viedoklis par filmas veidotāju izvēlēto ceļu. "Tas mūsu kinematogrāfijā ir vēl nepieredzēts gadījums, ka diametrāli pretējās domās par filmu ir ne vien skatītāji, bet arī paši filmas veidotāji", uzsver kinokritiķis Juris Pabērzs, un arī viņa paša skatījums izrādās visai kritisks. Tiek minēti vairāki trūkumi, bet "pats svarīgākais, kas filmā pietrūkst: tas ir latviešu tautas dziesmas dzidruma un tīrības. Un pats galvenais, kā filmā ir par daudz: tas ir pārliecīgs darbošanās un ārišķīgu efektu sabiezinājums" (Pabērzs 1974). Tiesa, recenzents atzīst: tas, ka par šo filmu presē raksta un strīdas vairāk nekā par jebkuru citu Rīgas kinostudijas ražoto lenti, liecina – tai ir ne vien trūkumi, bet arī veiksmes, nopietni mākslinieciski ieguvumi (Pabērzs 1974).

Kritikas atsauksmju polaritāti, iespējams, ietekmēja arī tas, ka scenārija līdzautora Imanta Ziedoņa vīzija atšķīrās no režisora Gunāra Pieša redzējuma: režisors veidoja savu versiju par Raiņa darbu, savukārt Imants Ziedonis vēlējās precīzu oriģināla atainojumu. Uz sev uzdoto, itin kā retorisko jautājumu ("Vai tiešām filmā nesaskatu nekā laba?") Ziedonis godīgi atbild, ka pirmām kārtām novērtē aktieru sniegumu, kuri "strādājuši nopietni, ar godīgu atdevi un cieņu pret Raiņa varoņiem. Un tāpēc ir ievērojamas aktieriskas veiksmes." Kā otru pozitīvo iezīmi viņš min "šodienīgi un senatnīgi sintezēto" Imanta Kalniņa mūziku, piebilstot, ka tā arī "iznes filmas galveno emocionālo slodzi." Bet treškārt, viņaprāt, "filma ir nozīmīga kā kārtējais kinematogrāfiskās domāšanas mēģinājums klasikas ekranizācijā" (Ziedonis 1974). Savukārt lielākais pārmetums režisoram: "[..] mūzikā emocionālās un skatu rindā operatoriski emocionālās beigu ainas netiek režisoriski novestas līdz domas pilnskanībai, līdz Gatiņa un Baibas ideju uzvarai. Raiņa koncepcijā uzvarēts ir Uldis, ne Baiba un ne Gatiņš." Raksta noslēgumā Imants Ziedonis piebilst: "[..] noskatījies filmu, kā scenārija līdzautors nevaru neizteikt savas domas par režisora koncepciju, kura man liekas Raiņa "Pūt, vējiņi!" filozofijai un scenārijā iezīmētajai filmas satura virzībai visai tāla" (Ziedonis 1974). No savas puses piebildīšu: iespējams, Ziedoni nav apmierinājusi filmas veidotāju vēlme rādīt Baibu un Gatiņu ne tik daudz kā dvēseliski radniecīgus, bet drīzāk kā būtiski atšķirīgus raksturus; vēlāk piedāvātā analīze apliecinās, ka tas spilgti atspoguļojas arī abu tēlu muzikālajā risinājumā.

Kaut arī Gunāra Pieša veidoto Raiņa lugas ekranizāciju pavadīja asas diskusijas, 1974. gadā tā saņēma četras prēmijas VII Vissavienības kinofestivālā Baku (par labāko klasikas ekranizējumu; par mūziku; otrās pakāpes

prēmija par Mātes lomas tēlojumu aktrisei Elzai Radziņai; prēmija Esmeraldai Ermalei par debiju kinomākslā). 1975. gadā *Pūt, vējiņi!* tika demonstrēts Starptautiskajā Sansebastjanas kinofestivālā (*Festival de San Sebastián*)[9].

Presē cildināti arī filmas panākumi 1975. gada Maskavas starptautiskajā kinofestivālā. *Literatūrā un Mākslā* lasāms: "[..] pazīstamais franču kritiķis un teorētiķis, žurnāla *Cinéma*[10] redaktors Marsels Martēns (*Marcel Martin*, 1926) ļoti atzinīgi izteicās par vizuālajām kvalitātēm un tās poētisko nacionālo kolorītu, kam nepiemītot sīkumainas un naturālas folklorizēšanas tieksmes, bet gan meklēts (lai arī ne vienmēr atrasts) arhaisks lielums. [..] ļoti patikusi mūzika, dziedājumi" (Freimane 1975).

Pašā filmmūzikas radīšanas procesā daļēju ieskatu sniedz kinovēsturniece Silvija Līce. Viņa atzīmē, ka komponists Imants Kalniņš piedalījies filmas veidošanā no scenārija rakstīšanas brīža līdz pilnīgi gatavam darbam; taču mūzika bija tapusi jau pirms filmēšanas sākuma. To klausījušies gan aktieri, gan režisors, gatavojoties kārtējās ainas uzņemšanai – "noskaņojoties i tai, i katrs savam tēlam, i filmas koptēlam" (Līce 1979: 84). Autore salīdzina spēlfilmas *Pūt, vējiņi!* audiovizuālo risinājumu ar režisora Sergeja Eizenšteina un komponista Sergeja Prokofjeva kopdarbu pie filmas *Aleksandrs Ņevskis* (1938). Apcerot savas filmas *Aleksandrs Ņevskis* veidošanas procesā veikto neskaitāmo meklējumu rezultātus, Eizenšteins atzīmējis: "Daudzos gadījumos gatavā mūzika rosināja tādus plastiski tēlainos risinājumus, kādus ne viņš (komponists), ne es agrāk nebijām iecerējuši." Līces ieskatā, šo secinājumu var attiecināt arī uz Gunāra Pieša un Imanta Kalniņa radošo tandēmu *Pūt, vējiņi!* ekranizācijā (Līce 1979: 84). Abu mākslinieku sadarbība turpinājās arī spēlfilmās *Tavs dēls* (1978), *Laikmetu griežos* (1981), *Sprīdītis* (1985), *Maija un Paija* (1990).

Līdzīgi kā filma kopumā, arī Imanta Kalniņa partitūra guva dažādas atsauksmes. Piemēram, jau citētais Juris Pabērzs bija visai kritisks: "[..] nav noliedzams, ka tai [mūzikai – *Z. S.*] ir visai liela, tā teikt, pašvērtība. Gluži organiski tā sakļaujas ar filmas dramatiskajām kolīzijām, darbības kāpinājumiem un sabiezinājumiem. Bet rainiskās tautas dziesmas dzidruma, Baibas dvēseles skaistuma tai pietrūkst. Atkal vaina ir tā, ka arī mūzika rakstīta it kā pēc Raiņa lugas motīviem, bet ne pašas lugas" (Pabērzs 1974). Turpretī Andra Krauzes recenzijā slavēta "savdabīgā, arhaiski un reizē mūsdienīgi skanošā mūzika, kura lielā mērā palīdz radīt filmas lirisko noskaņu" (Krauze

[9] Sansebastjanas festivāls dibināts 1953. gada 21. septembrī un norit ik gadu Spānijā, Basku zemē.

[10] Kinožurnāls *Cinéma* iznāca Francijā no 1954. līdz 1999. gadam.

1974). Savukārt *grāmatā Padomju Latvijas kinomāksla* Imanta Kalniņa mūzika filmai *Pūt, vējiņi!* raksturota šādi: "Tā [..] atklāja tēlu dziļāko būtību – dvēseli; apdziedāšanās un darba dziesmas liecināja par komponista iejušanos latviešu folkloras melodikā un ritmikā, pildīja arī etnogrāfiski ilustratīvas funkcijas. Muzikālā dramaturģija šoreiz bija līdztiesīgs komponents vizuālajam risinājumam un dialogam – to mijiedarbībā veidojās vienreizīga jauna struktūra" (Līce 1989: 197).

Citāta autore Silvija Līce ļoti precīzi fiksējusi iezīmes, kas atšķir šo darbu no citiem tālaika latviešu kinomūzikas paraugiem: gan plaši izmantotos etnogrāfiskos motīvus, gan mūzikas līdztiesību vizuālajam risinājumam. Taču blakus šīm iezīmēm *Pūt, vējiņi!* partitūra ietver vēl vairākas novitātes izpausmes. Tām plašāk pievērsīšos turpinājumā – raksta analītiskajā sadaļā.

***

Iekams formulēju *Pūt, vējiņi!* muzikālā lasījuma savdabību, vispirms piedāvāju īsu secīgu ieskatu šajā partitūrā saiknē ar filmas sižetu[11]. Nepakavēšos pie katras epizodes, bet koncentrēšu uzmanību uz dramaturģiskajiem mezgla punktiem.

Filma sākas ar episku ievadu, kamerai slīdot pār Daugavas loku plašumiem (***Titri***). Iespējams, tā ir tikai sakritība, taču izraudzītā tonalitāte (Fa mažors) rosina asociācijas ar dabas semantiku senāku laikmetu mūzikā, piemēram, Ludviga van Bēthovena *Pastorālajā simfonijā* vai Hektora Berlioza *Fantastiskās simfonijas* trešajā daļā (*Aina laukos*). Mūzika, sasaucoties ar ainavas krāšņumu, rada bezgalīga plašuma ilūziju, kurā laiks šķiet apstājies un daba stāv pāri visam. Vēlāk filmas gaitā šī doma tiek attīstīta, jo galvenie varoņi smeļas spēku dabā, uz tās fona risinot savus iekšējos monologus. Ievadā apvienojas divas tēmas:

---

[11] Izmantota partitūra, kas glabājas Latvijas Nacionālās bibliotēkas Reto grāmatu un rokrakstu nodaļā, fonda nr. RXA161,83 (138 lpp.+16 lpp. varianti). Tā ietver šādus numurus: 1. *Titri*. 2. *Vēja, ūdens un lietus mūzika*. 3. *Zanes dziesma maltuvē*. 4. *Gatiņa stabule pie maltuves*. 5. *Andas dziesma*. 6. *Precinieku ierašanās*. 7. *Goda pagalms, I apdziedāšanās*. 8. *Didža dziesma*. 9.a. *I rituāls un meklēšana*. 9.b. *II rituāls un Zanes iznākšana*. 10. *Apdziedāšanās un līgavu izrādīšana*. 11a. *Baibas un Gatiņa bēgšana*. *11b*. *Gatiņa svētnīca*. *12*. *Gatiņa stabule*. *13*. *Dabas himna*. 14. *I Baibas tēma*. 15. *II Baibas tēma A*. 16. *Zanes buršanās*. [17. numura partitūrā nav]. 18. *II Baibas tēma B*. 19. *Uldis gatavojas aizbraukšanai un Zanes meklēšana*. 20. *Krauja*. 21. *Baibas monologs*. [22. numura partitūrā nav; ir nosaukums *Baiba un Uldis* un norāde, ka tam atbilst mūzikas materiāls *II Baibas tēma A*]. 23. *Baibas balss motīvs*. 24. *Fināls*.

- pati *Pūt, vējiņi!* tēma, kas uztverama kā Mūžības, pārlaicības simbols; lai cik traģisks būtu lugas atrisinājums, tā gan sākumā, gan vēlāk filmas beigās skan gaiši un vareni – kā Laika plūduma atveids;
- otra tēma, kas attīstības gaitā (no 16. t.) uzslāņojas *Pūt, vējiņi!* – liriskāka, saviļņotāka, ne tik plašu melodiju, kaut arī mažorīga, tomēr ar nopūtu intonāciju. Ņemot vērā tās funkciju filmā (tēma skan Baibas tēla attīstības kulminācijā, no 848. t.; šeit viņa pirmoreiz apzinās savu mīlestību pret Uldi), piedāvāju apzīmēt to kā Mīlas tēmu.

Turpinājumā apcerīgo ainavu nomaina negaisa plosītas dabas skats – ***Vēja, ūdens un lietus mūzika.*** Tas kļūst par visa darba refrēnu, kas jau sākumā savij galveno varoņu – Ulda, Zanes, Baibas un Gatiņa – likteņus, pakāpeniski filmas gaitā tos atšķetinot, slāni pa slānim. Sešpadsmitdaļu figurācija ar tremolo stīgu instrumentu grupā vēlāk parādās tieši dramatiskākajās ainās: *Baibas un Gatiņa bēgšana*, *Zanes buršanās*, *Uldis gatavojas aizbraukšanai un Zanes meklēšana.*

Baibas un Gatiņa bēgšanas kontekstā šī tēma skan destruktīvi, atsaucot atmiņā viņu vajātāju Uldi – sešpadsmitdaļu figurācijai flautu grupā pretstatītas elektroģitāras un metālpūšaminstrumentu fanfaras ar bungu ostinato pavadījumā; tembrālā nokrāsa rada priekšstatu par ļaunu, agresīvu spēku, kas liek bēgt neatskatoties. Savukārt *Zanes buršanās* ainā elektroģitāras sešpadsmitdaļu figurācija izskan kā uzstājīgs dzinulis, kas neļauj Zanei apstāties, iekams viņa nav atguvusi Uldi. Līdz ar to *Vēja, ūdens un lietus mūzika* kļūst par filmas dramatisko kodolu, vēl pirms esam iepazinuši tās saturu un sižeta attīstības gaitu. Tēmām arvien ciešāk savijoties un uzslāņojoties uz sitaminstrumentu ostinato fona, mūzika gūst dramatiski piesātinātu un nepielūdzamu raksturu. Tematiskā nepastāvība un nenoturība rada *perpetuum mobile* efektu, kas arī ir Ulda un Zanes iekšējais dzinulis. Vēja liektie koki kadrā simboliski ataino galveno varoņu likteņus, kas filmas gaitā tiks plosīti un salauzti, vētrā nolauztā egle ir kā Baibas likteņa ļaunais priekšvēstnesis. Svarīgi atzīmēt, ka *Vēja, ūdens un lietus mūzika* krasi atšķiras no daudzviet filmā valdošās, tautiski diatoniskās intonatīvās sfēras; tā iezīmīga ar ekspresīvu, hromatismiem bagātu mūzikas valodu un caurvijattīstības principu formveidē. Tiesa, *pārceļoties* uz citām filmas epizodēm, nosacītā refrēna intonācijas brīžam zaudē savu hromatisko raksturu un iekļaujas valdošajā diatonikā – klausītājam zemapziņā paliek vien nojausma par šī materiāla saasināto hromatiku.

Sākotnēji var šķist, ka daudzas vēlāk filmas gaitā skanošās tēmas tiek atvasinātas no *Titru*, kā arī *Vēja, ūdens un lietus mūzikas*, taču patiesībā katram varonim ir arī savs atšķirīgs tematiskais materiāls. Tā vietā, lai mūs

pakāpeniski iepazīstinātu ar galveno varoņu muzikālo portretējumu, komponists, līdzīgi kā režisors, rada priekšnojautu par stāsta beigām jau tā sākumā.

Ļoti zīmīga ir ***Zanes dziesma maltuvē.*** Dziedot un pašai to vēl neapjaušot, Zane priekšvēsta filmas izskaņu[12]. Sākumā gaišā, diatoniskā melodija ar rotaļīgajām flautu replikām ir pavisam vienkārša, bet vārdi atmiņā paliekoši – jo īpaši brīdī, kad Astrīdas Kairišas tēlotās Zanes vaigs aptumšojas, iepriekš jautro dziesmu noslēdzot drūmās pārdomās. Vēlāk šis pats materiāls izmantots *Zanes buršanās* ainā, bet ne kā vienots veselums. Vairs nav ne miņas no melodijas rotaļīguma: no sākotnējās tēmas palikušas tikai atsevišķas intonācijas, kas tiek skaņkārtiski un tembrāli variētas, fonā skanot uzstājīgam basģitāras *perpetuum mobile*.

Var atgādināt, ka spēlfilmu mūzikā saliedēta vēstījuma radīšanai dziesmas bieži tiek izmantotas kā vienojošs elements. Melodija vai vārdi asociējas ar kādu konkrētu laiku, situāciju vai emocionālo stāvokli, viegli pārnesot skatītāju citā filmas darbības laikā vai telpā. Vai nu skatītājs neapzināti atsauc atmiņā dziesmas tekstu ikreiz, kad ieskanas tās melodija vai melodiskā intonācija, vai arī viņš patur prātā melodiju, vēl nenojaušot tās vārdisko saturu. Abi veidi ir vienlīdz iedarbīgi. *Pūt, vējiņi!* gadījumā *Zanes buršanās* ainas dramatismu pastiprina *Zanes dziesmas maltuvē* savveida *deformēšana*, kas izskan kā likumsakarīgs apstiprinājums viņas pašas pareģojumam[13].

Interesanti, ka abu pozitīvo varoņu portretējumu tēlainā amplitūda un arī mūzikas valodas spektrs krasi atšķiras. Visas Gatiņa tēmas ir raksturā tuvas – diatoniskas, gaišas, to attīstība saistīta ar variāciju principu. Savu

---

[12] "Skalojosi, velējosi Daugaviņas maliņāi, rairidu, rairidu, Daugaviņas maliņā.
Attek zaļa līdaciņa, norauj manu vainadziņu, rairidu, rairidu, norauj manu vainadziņ'.
Vainadziņu sniedzotiesi, iekrīt manis gredzentiņis, rairidu, rairidu, iekrīt manis gredzentiņis.
Gredzentiņu sniedzotiesi, redzu tautas atjājoti, rairidu, rairidu, redzu tautas atjājot.
Vai būs slīgti ūdenī, vai tautāmi līdzi jāti, rairidu, rairidu, vai tautāmi līdzi jāt."

[13] Kā pretēju piemēru varētu minēt vienu no Marģera Zariņa komponētajām tēmām spēlfilmai *Ceplis*, ko autors filmas gaitā meistarīgi ietērpj dažādās stilistiskās variācijās, tikai filmas beigās atklājot to visā krāšņumā un skaudrumā kā *Restorāna dziesmu* ar Pāvila Rozīša vārdiem (*Es sirdi izrauju un aizmetu to suņiem*). Filmas gaitā tēma ir skanējusi neuzkrītoši, taču gana daudz, lai iespiestos skatītāju atmiņā, bet tikai caur vārdiem atklājas tās patiesā būtība. Līdz ar to dziesmas spēlfilmās saliedēta vēstījuma radīšanai var izmantot daudzveidīgi: viss atkarīgs no komponista radošās pieejas.

kulmināciju tēla evolūcija gūst ***Gatiņa svētnīcai***[14] sekojošās un ar šo numuru tematiski vienotās ***Dabas himnas*** ainā, kuras gaitā pirmo un otro vijoļu dziedājumā uz pārējo orķestra balsu fona tiek sasniegta ļoti spēcīga, gaiši himniska apoteoze. Tā parāda visu Gatiņa jūtu kaismi un sirds siltumu, kas tomēr traģiski izrādās veltīgs. Tiesa, nezinot Raiņa lugas sižetu, skatītājam šeit varētu rasties arī *laimīgo beigu* ilūzija. Taču jau drīz pēc tam Baibas tēmas (*I Baibas tēma* no 833. t. – diatoniska, ar rokam raksturīgu sinkopi, *II Baibas tēma A* no 881. t. – hromatiska[15]) liek iejusties citā satura dimensijā. Mūzikā atspoguļojas šaubas, smeldze, priekšnojautas, vēlme tikt skaidrībā par savām jūtām; abām tēmām, lai cik atšķirīgām, raksturīgs paņēmiens, kas akcentē romantisko ekspresiju – tā ir sekvenčveida attīstība. *I Baibas tēma* savijas ar ievada (*Titru*) otro tēmu, un tieši šajā ainā tā iegūst nozīmi, kuras dēļ apzīmēju to kā Mīlas tēmu. Būtiska ir skaņkārtiskā dramaturģija: parādoties *Mīlas tēmai*, fa minoru nomaina Labemol mažors, un vizuālā risinājuma kontekstā varam iztēloties, ka jautājums (*mīlestība?...*) pēc ilgiem meklējumiem un neziņas rod apstiprinošu atbildi. Tieši Baibas tēmas iezīmē krasu pavērsienu filmas dramaturģijā, jo parādās kā spējš pretstats *Gatiņa svētnīcai* un *Dabas himnai*: kļūst skaidrs, ka viņa iztēlotā harmoniskā idille nav tas, uz ko tiecas Baiba. Gan *I Baibas tēmas*, gan Mīlas tēmas materiāls atgriežas arī Baibas pirmsnāves ainā (*Baibas monologs*), taču pēdējoreiz abas Baibas tēmas parādās finālā, kur savijas ar *Pūt, vējiņi!* (Mūžības tēmu), kā arī Mīlas tēmu (jeb otru *Titru* tēmu). Tagad jau tās vieno tonalitāte – Sibemol mažors.

***

Viens no galvenajiem filmmūzikas *Pūt, vējiņi!* formveides principiem ir variēšana – sākot jau ar ievada (*Titru*) dubultvariācijām un beidzot ar plaši izmantoto strofu formu (*Zanes dziesma maltuvē* un vēlāk *Zanes buršanās*, *Andas dziesma*, *Precinieku ierašanās* kā netiešs Ulda portretējums) vai variācijām (*Gatiņa svētnīca*, *Baibas tēma*, *Baibas monologs* u. c.). Interesanti šai ziņā salīdzināt Imanta Kalniņa *Pūt, vējiņi!* ar citu tālaika filmmūzikas paraugu – Marģera Zariņa *Ceplī* (1972): variāciju principa dažādā izmantojumā spilgti parādās abu komponistu atšķirīgā daiļrades ievirze. *Ceplī* dominē žanriskās un stilistiskās variācijas (var atgādināt, ka polistilistika vispār tuva

[14] Izmantotas galvenokārt pastorāli idilliski tēliem raksturīgās krāsas (harmonijā – mažora diatonika ar bagātīgu mediantu lietojumu, instrumentācijā – arfas un koka pūšaminstrumentu tembri; vienlaikus skan arī kontrabass un elektroģitāra).

[15] *II Baibas tēma B* atvasināta no abu iepriekšminēto tēmu intonācijām.

Zariņa mūzikas būtībai – atcerēsimies *Partitu baroka stilā*). Turpretī Kalniņš konsekventi izmanto melodijas ostinato, ko bieži vēl paspilgtina ar kādu ritma ostinato formulu, un veido variācijas kā mērķtiecīgu kāpinājumu, slāņojot klāt arvien jaunus un jaunus faktūras un ritma slāņus. Šai ziņā, iespējams, izpaužas sasaukšanās ar tiem attīstības principiem, kas redzami viņa simfoniskajā mūzikā, piemēram, tajā pašā gadā radītajā Ceturtajā simfonijā, kas tik ļoti sajūsmināja 70. gadu sākuma koncertpubliku, īpaši jauniešus. Jāteic, ka ostinato kā maģiski suģestīvs attīstības princips – folkloras, it īpaši tās arhaiskāko slāņu neiztrūkstoša iezīme – tolaik ienāca latviešu mūzikā visnotaļ spilgti kā t. s. jaunā folkloras viļņa izpausme; to redzam, piemēram, Paula Dambja kordziesmās, kas 60. gadu beigās/70. gados tapa sadarbībā ar kamerkori *Ave Sol* un bieži ietvēra gan melodijas ostinato (vienlaikus variējot faktūru), gan arī kādu perkusīvu pavadījumu – ritma ostinato (piem., *Danču dziesmas*). Imants Kalniņš ostinato saista ne vien ar folkloru, bet arī ar citu žanru, kuram šis attīstības princips ne mazāk raksturīgs – proti, roku, un tieši uz šī pamata pirmoreiz latviešu filmmūzikā rada folkloras/roka organisku sintēzi. Roka klātbūtni nepārprotami apliecina arī instrumentārijs (elektroģitāra, basģitāra).

Otra *Pūt, vējiņi!* īpatnība – neraugoties uz pārsvarā valdošo mūzikas vienkāršību (lielākoties diatonika, ostinato, strofu forma utt.), kopējā filmmūzikas kompozīcija tomēr ir visai komplicēta. Izmantota īsti sazarota vadtēmu un vadintonāciju sistēma, ko arī centos iezīmēt iepriekšējās analīzes gaitā. Tā ļauj saskatīt divus formveides principus, kas atspoguļo citu, ne vairs no folkloras vai roka, bet no akadēmiskajiem žanriem aizgūtu muzikālo domāšanu. Pirmkārt, tas ir **sintezējošas reprīzes** princips. Lai gan reprizitāte tās vienkāršākajās izpausmēs bieži sastopama arī citu komponistu filmmūzikā (filmas pirmo un pēdējo kadru muzikāla sasaukšanās), tomēr sintezējoša reprīze, kurā sākummateriāls organiski savijas ar filmas vidusepizodēs izklāstīto, apliecina jaunu vispārinājuma līmeni, savveida dialektiskas attīstības ideju: t ē z e kā objektīvais laika plūdums, resp., *Pūt, vējiņi!* tēma ievadā jeb *Titros*; a n t i t ē z e kā subjektīvās izjūtas – resp., Baibas tēmas filmas vidusepizodēs; šo mūzikas materiālu s i n t ē z e kā vispārinājums finālā.

Akadēmiskās mūzikas ietekmi atspoguļo arī partitūrā vērojamais **sonātiskums**, tiesa, ļoti brīvā traktējumā. Respektīvi, kā nosacītu galveno partiju ar divām tēmām (*Pūt, vējiņi!* un Mīlas tēma) var uztvert ievadu (*Titrus*). Lai gan filmas beigās šīs tēmas maina tonalitāti (ievads – Fa mažors, fināls – Sibemol mažors), tās saglabā episki monumentālo raksturu. Savukārt nosacītā blakus partija ir abas Baibas tēmas: *I Baibas tēma* sākotnēji skan fa minorā/Labemol mažorā, *II Baibas tēma A* vispār apveltīta ar izteiktu tonālo nenotu-

rību, sekvenčveidā *klejojošu* raksturu (šī *klejojuma* sākums – fa minors, noslēgums – Sibemol mažors). Un tikai finālā šīs abas tēmas (nosacīti – blakus partija) vienojas ar *Pūt, vējiņi!* un Mīlas tēmu (nosacīti – galvenā partija) saskanīgā Sibemol mažorā, bet, galvenais – maina savu raksturu, zaudējot trauksmi un it kā pakļaujoties *Pūt, vējiņi!* rāmi mierīgajam plūdumam.

Varam secināt, ka Imanta Kalniņa filmmūzikā ir spilgti izteikta trīs kultūrslāņu sintēze, kas izpaužas tiem raksturīgo attīstības paņēmienu mijiedarbē – akadēmiskās mūzikas formveides principi parādās vienlaikus ar roka un folkloras arhaisko slāņu elementiem. Tādējādi *Pūt, vējiņi!* spēj iedarboties uz skatītāju un klausītāju dažādos uztveres līmeņos: mūzika ietver gan pirmatnēji tiešas emociju izpausmes, gan filozofiski pamatojamu dialektiku. Šāda pieeja atspoguļo I. Kalniņa partitūras unikalitāti viņa laika latviešu filmmūzikas kontekstā.

Imants Kalniņš' Score for the Movie *Blow the Wind!*: A New Concept in the History of the Latvian Film Music

Zane Saulīte

Summary

In the 1973 in the Latvian movie theaters was screened director's Gunārs Piesis' contradictorly acclaimed movie with composer's Imants Kalniņš' music – *Blow The Wind!*. Film historian Silvija Līce believes, that movies general atmosphere, as well as the mood of the separate scenes, can be affected by music. While describing composers' Imants Kalniņš' contrubution to setting films emotional atmosphere, she writes: "Composer Imants Kalniņš participated in film's production from script till post production. Music was composed before the filming. Actors and director were listening to it, while preparing for the next scene and whole films atmosphere in general. The music required appropriate visual setting" (Līce 1979: 84).

Silvija Līce compares *Blow The Wind!* author's searches for film's audio visual concept with director's Sergey Eisenstein's collaboration with composer Sergey Prokofiev on movie *Alexander Nevsky* (1938). While analyzing ways of searching countless audio visual concepts during the film's production process, Sergey Eisenstein marked: "In many cases music iniciated such figurative resolutions, which nor composer, nor I could have imagined of." Silvija Līce believes, that this conclusion might be referable to director's Gunārs Piesis and composers Imants Kalniņš collaboration on *Blow The Wind!* adaptation as well (Līce 1979: 84).

Imants Kalniņš has worked in a wide spectrum of genres – from rock music to symphony. He has also composed scores for movies (28 scores), documentaries (3 scores) and animated movies (7 scores). He is one of the first Latvian composers, who brought together completely different genres – academic music, rock music and archaic folk music elements, thus changing the traditional perception of music among the listeners and creating new philosophical dimensions in the understanding of music. There are some researches about the 4th Symphony (1973), which was the turning point in the composer's career and intruduced the Latvian audience with the Kalniņš' unique style, but there are no special researches about the film score for the *Blow The Wind!*, which was written the same year and has many similarities with the 4th Symphony. Both, the film score and the 4th Symphony, got positive rewievs from the audience and critics, and are very popular still nowadays.

Literatūra un citi avoti

Freimane, Valentīna (1975). *Pūt, vējiņi!* Maskavas starptautiskajā kinofestivālā. *Literatūra un Māksla*. 2. augusts, 3

Jermaka, Auriga (2010). *"Pūt, vējiņi" fenomens latviešu mūzikas kultūrā*. Bakalaura diplomdarbs (glabājas JVLMA). Rīga

Kalniņš, Imants (1973). *Mūzika mākslas filmai "Pūt, vējiņi", partitūra un varianti* (autogrāfs, glabājas Latvijas Nacionālās bibliotēkas Reto grāmatu un rokrakstu nodaļā). Šifrs RXA161, 83

Kino muzejs. Mūzikas autors, dziesmu mūzikas autors. Imants Kalniņš. http://www.nfc.lv/lmdb/people/people.php?pep_id=330 (skatīts 2014. gada 16. janvārī)

Krauze, Andris (1974). Sena dziesma jaunās skaņās. *Rīgas Balss*. 11. marts, 4

Līce, Silvija (1989). Aktuālu estētisko problēmu atklāsme literatūras klasikas ekranizējumos. Mūsdienīgas kinovalodas meklējumi. *Padomju Latvijas kinomāksla*. Redaktoru kolēģija: L. Dzene, V. Hausmanis, S. Līce, M. Zvirbulis. Rīga: Liesma, 190–207

Pabērzs, Juris (1974). Mazliet pietrūkst, mazliet par daudz. *Dzimtenes Balss*. 21. marts

Pauzers, Māris (1974). Skatuves grīdas četrstūris un uzņemšanas laukuma krāsainā bagātība. *Karogs* 9: 163

Pētersons, Pēteris (1974). Kā laika mirkļus, ko būs minēt jums... *Liesma* 4: 18

Ziedonis, Imants (1974). Vai lepoties? *Literatūra un Māksla*. 8. marts, 13

Zīle, Austra (2007). *Sarunas aiz kadra*. Rīga: Atēna

Kadences individualizācija džezā

Dr. art. **Ēvalds Daugulis**
Daugavpils Universitātes profesors

Ievads

Kadences akordu sastāvs, komponista individuālās kadences formulas un to ietekme uz dramaturģiskā plāna veidojumu – tās ir tēmas, kas pietiekami labi izpētītas akadēmiskās mūzikas kontekstā, savukārt džeza mūzikas teorijā kadences uzbūve, akordi un to lietojuma modeļi līdz šim aplūkoti samērā maz. Džeza pētnieku grāmatās atrodama vispārēja informācija par tipveida akordu secībām, bet skopi rakstīts par kadences saikni ar formveidi, skaņkārtisko pamatu, funkcionalitāti un citiem būtiskiem mūzikas valodas aspektiem. Visi pētnieki ir vienisprātis – kadence ir nozīmīga harmoniska secība un formveides sastāvdaļa –, taču sīkāku lietišķu raksturojumu pagaidām nav. Tādējādi kadence kļuvusi par savveida *vientuļo salu* plašajā džeza mūzikas izteiksmes līdzekļu *okeānā*. Acīmredzot tas skaidrojams tādējādi, ka džeza mūzikas pētnieki tomēr pirmām kārtām ir praktiķi un ar analīzi, salīdzināšanu vai vispārināšanu īpaši neaizraujas. Bez tam džezs ir improvizācijas māksla, un varētu rasties jautājums: kāda jēga analizēt un vispārināt, ja tāpat nākamā improvizācija jau skan savādāk un gan akordi, gan to loma formveidē jau ir cita? Zināma taisnība te ir... Un tomēr var atrast būtiskas likumsakarības, kas raksturo džeza kadences un formveides mijiedarbi. Turpinājumā aplūkosim tās dziļāk, pievēršot uzmanību dažādu džeza stilu kadenču analīzei, atrodot kopīgo un atšķirīgo.

Kadences būtība

Terminu *kadence* (itāļu *cadenca*, no latīņu *cadere* – krist) Ludvigs Kārkliņš skaidro kā īpaša veida harmonisku secību, kas noslēdz, noapaļo mūzikas domu, tās daļu vai visu skaņdarbu (Kārkliņš 2006: 76). Līdzīgu priekšstatu par kadenci sniedz arī Jurija Holopova raksts izdevumā *Музыкальная энциклопедия* (Холопов 1974: 629) un enciklopēdija *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Badura-Skoda, Jones, Drabkin 2001: 779). Harmonijas vēsture būtībā ir kadences evolūcijas vēsture. Starp pirmajiem autoriem, kas lietojuši kadences jēdzienu mūzikas kontekstā, bijuši itāļu mūzikas teorētiķis un priesteris Florentijs de Fasoli (*Florentius de Faxolis*,

1461–1496, darbs *Liber musices*, 1496) (Холопов 1988: 438) un Džozefo Carlīno (*Gioseffo Zarlino,* 1517–1590, darbs *Le istitutioni harmoniche*, 1558) (Badura-Skoda, Jones, Drabkin 2001: 781). Kadences nozīme pakāpeniski pieaugusi, un tās izpēte aktivizējusies 16.–17. gadsimta mūzikas teorijā; vispārpieņemtu skaidrojumu šis termins guvis franču klavesīnista un izcilā teorētiķa Žana Filipa Ramo (*Jean-Philippe Rameau,* 1683–1764) traktātā par harmoniju (*Traite de I'harmonie,* 1722). Daudzbalsīgajā modālajā mūzikā kadenču izkārtojumu dēvējam par kadenču plānu (vācu val. *Kadenzplan*), savukārt klasiskajā tonālajā mūzikā to klātbūtne ļauj spriest par tonālo plānu. Tonālais un kadenču plāns pārstāv skaņkārtas svarīgākos balstus (noturība un nenoturība) visas mūzikas formas līmenī.

Neiedziļinoties kadenču formulu vispusīgā skaidrojumā un to vēsturiskās attīstības apskatā, turpinājumā norādīšu tikai svarīgāko: kadences harmoniskās secības ir nemitīgā evolūcijas procesā. Jau viduslaiku mūzikas autori ir tiekušies koncentrēt dzirdes uzmanību, intonatīvo spriegumu un nenoturību tieši pirms noturības. Turpmajos gadsimtos arvien spēcīgāk iezīmējusies kadenču melodiska individualizācija, un īpaši daudz šajā jomā devis Rihards Vāgners: viņa skaņdarbos formas skaidrību notušē nepārtraukta neatrisinātu kadenču virkne. Līdz ar to Vāgnera mūzikas faktūra varētu šķist amorfa un neuztverama, ja tajā nefigurētu vadmotīvi, kas, līdzīgi kā nīderlandiešu *cantus firmus*, vieno arī formu.

Krievu muzikologs Boriss Asafjevs (*Борис Асафьев*) pētījumā *Музыкальная форма как процесс* pamatoti norāda: "[..] visa mūzikas attīstība jeb formveide ir noturīgs līdzsvara stāvoklis, kas atrodas starp iegrūdienu un noslēguma formulu – kadenci. Kadence ir visnozīmīgākā intonatīvā sfēra un vismuskuļotākā vieta skaņdarbā" (Асафьев 1971: 77). Asafjevs uzsver, ka mūzikas virzību stimulē arī konsonanses un disonanses, to mijiedarbe.

Katram mūzikas stilam vai laikmetam ir kopīgi kadences uzbūves principi, tāpēc varam runāt, piemēram, par baroka kadenci, Vīnes klasiķu kadenci, romantiķu, impresionistu kadenci u. c.; vienlaikus tomēr atsevišķu komponistu daiļradē kadences atšķiras. "Katram laikmetam ir raksturīgas savas kadences, kuras vieni komponisti sevišķi bieži intonē, bet citi no tām izvairās, piedāvā savu harmoniju secību", norāda Boriss Asafjevs (Асафьев 1971: 232). Sevišķi būtiski kadences funkcijas, saturs un nozīme mainās 20. gadsimta jauno kompozīcijas tehniku un atonālās mūzikas ietekmē.

Savukārt džeza mūzikā ar terminu *kadence* saprotam īpašu akordu secību kvintu apļa ietvarā. Negaidīta harmoniska atvirze no kvintu apļa kustības ir džeza kadences raksturīga pazīme. Dažkārt kadence ir izvērsta akordu

secība, citreiz – tikai daži akordi. Atšķiras arī džeza mūzikas teorētiķu atziņas par šo tēmu[1]. Klasiskajā harmonijā kadences atrašanās vietu un tās saturu nosaka formveide. Līdz ar to klasiskajā periodā gandrīz katrs teikums noslēdzas ar puskadenci, pārtrauktu vai noslēguma kadenci. Vai varam klasificēt arī džeza kadences pēc to vietas formā, harmoniski funkcionālā sastāva un pabeigtības pakāpes? Uz šiem jautājumiem meklēsim atbildi raksta turpinājumā. Vispirms, lai tuvāk iepazītu džeza kadenci, ieskatīsimies formas un kadences mijiedarbē.

Formas un kadences mijiedarbe

Nav noslēpums, ka 20. gadsimta laikmetīgā mūzika tomēr saglabājusi saikni ar iepriekšējo gadsimtu mūzikas izteiksmi tieši formas līmenī. Formveides pamatprincipi palikuši nemainīgi, līdz ar to varam uzskatīt skaņdarba formu par vienu no pašiem svarīgākajiem mūzikas izteiksmes līdzekļiem. To pašu varam attiecināt arī uz džeza mūziku.

Tradicionāli džeza skaņdarba forma ir tēma ar variācijām, savukārt tēmas taktis mēdz apzīmēt kā kvadrātu. Blūzam tipiski 12 vai 16 taktu kvadrāti. Sastopami arī 32 taktu kvadrāti. Šāda tipa uzbūves raksturīgas arhaiskā (lauku), klasiskā (pilsētas) un laikmetīgā blūza formveidei. Klasiskā blūza forma ir 12 taktis, proti, trīs četrtaktu frāzes (aa_1b). Svarīgi arī uzsvērt, ka kvadrāta struktūra nav periods: kvadrāts nedalās teikumos, un katra teikuma izskaņā nav kadences. Blūza formai raksturīga caurviju attīstība ar kadenci pašās beigās, un tai piemērojama vispārināta funkcionālā shēma T–S–D–T. Harmoniskā secība var ietvert foniski[2] iezīmīgus akordus (pārsvarā mazie septakordi) uz visām diatoniskajām vai hromatiskajām pakāpēm, neizejot ārpus galvenās tonalitātes. Kā zināms, frāžu skaits un lielums mēdz būt

[1] Amerikāņu džeza harmonijas teorētiķu skolas ievērojamākie pārstāvji ir Deivids Beikers (*David Baker*), Marks Boulings (*Mark Boling*), Džerijs Kūkers (*Jerry Coker*), Džordžs Rasels (*George Russel*), Stīvs Šenkers (*Steve Schenker*) u. c.; no Rietumeiropas mūzikas zinātniekiem džeza harmoniju plašāk pētījuši Franks Haunšilds (*Frank Haunschild*), Marks Levins (*Mark Levine*), Rons Millers (*Ron Miller*), Akselis Džangbluts (*Axel Jungbluth*) u. c. Savukārt no krievu skolas džeza teorētiķiem un praktiķiem būtiskas atziņas harmonijas jomā pauduši, piemēram, Jurijs Čugunovs (*Юрий Чугунов*), Aleksandrs Rogačevs (*Александр Рогачев*), Jurijs Holopovs (*Юрий Холопов*) u. c.

[2] Jurijs Tjuļins definē foniku jeb fonismu (no grieķu *phonē* – skaņa) kā akorda skanējuma nokrāsu neatkarīgi no tā tonāli funkcionālās nozīmes (Тюлин 1966: 148). Foniku nosaka šādi faktori: saskaņas struktūra, skaņu divkāršojumi, reģistrs, akordu secība, balssvirze, instrumentācija.

dažāds – tas atkarīgs no skaņdarba žanra, piemēram, 16 taktu blūza kvadrāts aptver četras četrtaktu frāzes (4+4+4+4).

Līdzīgi kā akadēmiskajā mūzikā, arī džezā ar kadenci[3] saprotam daļas noslēgumu. Parasti tās ir divas taktis pēc tēmas izskaņas. Te jāatgādina, ka tēma blūzā beidzas ātrāk nekā mūzikas struktūra kopumā. Zināmā mērā to ietekmē verbālais teksts. Šīs divas taktis, kurās vairs neskan tēma, tiek aizpildītas ar improvizāciju vai vienkārši ar noteiktu akordu secību. 12 taktu blūza pēdējās divas taktis pieņemts uzskatīt par instrumentālo kadenci, kas savieno noslēguma frāzes beigu posmu ar jaunā kvadrāta sākumu. Pakāpeniski šī struktūras īpatnība no blūza pārceļoja uz citiem džeza žanriem, kļūstot par savdabīgu kadences modeli.

Jāatzīst, ka džeza vēsturnieku teorijas par formas jautājumiem bieži vien ir visai atšķirīgas un pat pretrunīgas. Droši var apgalvot vienīgi to, ka džezs nav kādas atsevišķas personas radīts žanrs, bet gan dažādu mūzikas kultūru mijiedarbes produkts, kas izveidojies 19. un 20. gadsimta mijā ASV. Katrs džeza harmonijas pētnieks kadences uzbūvi un tās atrašanās vietu skaidro savādāk. Dalās arī krievu zinātnieku uzskati šajā jautājumā. Piemēram, džeza teorētiķis Jurijs Čugunovs[4] norāda, ka blūza kvadrātu veido četras astoņtaktu frāzes (32 taktis) un kadencei tiek atlicinātas katras frāzes pēdējās divas taktis (6+2) (Чугунов 1980: 14). Turpretī komponists un teorētiķis Aleksandrs Rogačevs[5] 12 taktu kvadrātā (trīs frāzes) kadenci saskata tikai pēdējās frāzes divās taktīs (Рогачев 2000: 53).

Iepriekš izklāstītie viedokļi liecina par formas un kadences izpratnes atšķirībām. Uzskatu, ka profesora Rogačeva skaidrojums par blūza formu un kadenci, raugoties no mūsdienu viedokļa, ir precīzāks. Taču, lai cik dažādi būtu blūza formas skaidrojumi, visi pētnieki ir vienisprātis – tipiska un neatņemama blūza 12 taktu kvadrāta kadences akordu secība ir šāda: V–IV–I. Tā ir ierasta akordu secība džezā, bet nav raksturīga klasiskajai funkcionālajai harmonijai (sk. *1. tabulu*).

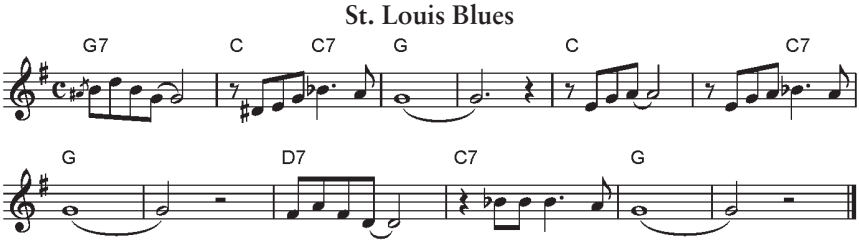
1. tabula.

12 taktu kvadrāts

Frāze				Frāze				Frāze			
a				a_1				b			
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
I				IV		I		V	IV	I	

[3] Daži zinātnieki džeza kadenci apzīmē ar terminu *breiks* (no angļu *break* – pārtraukums, pauze). Taču šo jēdzienu lieto arī sitaminstrumentu mūziķi, attiecinot to

Uzskatāms piemērs ir Viljama Hendija (*William Hendy*, 1873–1958) *Sentluisas blūzs*[6] (sk. *1. piemēru*):



1. piemērs. **Viljams Hendijs.** ***Sentluisas blūzs***

Var paredzēt arī trešās frāzes variantus ar V, IV un I pakāpes septakordiem (sk. *2. tabulu*).

2. tabula.

Akordu secību varianti klasiskajā blūzā

Frāze				Frāze				Frāze			
a				a_1				b			
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
I_7				IV_7		I_7		V_7	IV_7		I_7
I_7				IV_7		I_7		V_7	IV_7	I_7	V_7

Tomēr šī nav vienīgā iespējamā blūza kvadrāta akordu secība. Laika ritumā blūza harmonija bagātinājusies, iekļaujot alterēto pakāpju akordus. Laikmetīgā blūza kvadrāta akordu secību 20. gadsimta 40. gados ieviesa izcilais džeza komponists un saksofonists Čārlijs Pārkers (*Charlie Parker*)

---

uz solo pārejas posmos; tādējādi breiks ne vienmēr sakrīt ar kadenci. Breiks pilnveidojās blūza žanrā.

[4] Jurijs Čugunovs (*Юрий Чугунов*, dz. 1938) ir krievu džeza mūzikas komponists, teorētiķis, pedagogs. Augstāko mūzikas izglītību viņš ieguvis Gņesinu Mūzikas pedagoģijas institūtā (tagad akadēmijā), kur beidzis kompozīcijas klasi pie Arama Hačaturjana. Vadījis dažādus džeza orķestrus un ansambļus, piedalījies džeza festivālos un konkursos.

[5] Aleksandrs Rogačevs (*Александр Рогачев*, dz. 1949) ir krievu komponists un džeza mūzikas teorētiķis.

[6] *Sentluisas blūzs* (1914) ir viens no populārākajiem tradicionālā džeza skaņdarbiem. Pirmo reizi tas ierakstīts skaņuplatē 1925. gadā. To iedziedājusi Besija Smita (*Bessie Smith*) kopā ar Luiju Ārmstrongu (*Louis Armstrong*).

un viens no pasaules dižākajiem džeza trompetistiem Dizijs Gilespijs (*Dizzy Gillespie*). Viņu improvizācijās varam saklausīt sekvences, kuru nebija tradicionālajā blūza harmonijā. Vienlaikus atrodam arī smalki, pat izmeklēti detalizētu, diferencētu akordu virknes. Praktiski katrai melodijas skaņai seko savs akords. Līdzīgi piemēri mūzikas vēsturē jau bijuši: atsauksim atmiņā Johana Sebastiāna Baha prelūdijās vērojamo pulsāciju, kur katra astotdaļa harmonizēta savādāk. Tādējādi varam secināt, ka atsevišķu frāžu harmoniskās shēmas blūza attīstības gaitā veidojās pakāpeniski un mērķtiecīgi, līdz kļuva par raksturīgām šī žanra iezīmēm (sk. *3. tabulu*).

3. tabula.

Akordu secības laikmetīgajā blūza kvadrātā

Frāze				Frāze				Frāze			
a				a_1				b			
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
I_7	IV_7	I_7	V_mI_7	IV_7	IV_7	I_7	VI_7	II_m	V_7	I_7 VI_7	II_m V_7
I_7	IV_7	I_7	V_mI_7	IV_7	VII^b_7	I_MII_m	III_m III^b_7	VI^b_7	V_7	I_7	$VI^b_7V_7$
I_7	IV_7	I_7	V_mI_7	IV_7	VII^b_7	I_7	III_mVI_7	II_m	V_7	III_mVI_7	II_mV_7
I_7	IV_7	I_7	V_mI_7	IV_7	VII^b_7	I_7VII_7	$VII^b_7VI_7$	II_m	V_7IV_7	III_mVI_7	II_mV_7
I_7	$IV_7IV^{\#}_O$	III_m	V_mI_7	IV_7	IV_m	III_m	III^b_7	II_m	V_7	$III_mIII^b_m$	$II_mII^b_7$

Pakāpeniski izkristalizējās vēl diferencētāki harmonisko secību varianti trešās frāzes izskaņā, piemēram, $I–III^b_m–II_m–V_7$ vai secība $I–I_7–IV–IV^{\#}_O–I/V–II^b_7–I_7$, kur I/V akordu uztveram un izprotam kā K_{64}. Kadences kvartsekstakords tomēr ir rets viesis džeza skaņdarbu kadencēs. To saklausām regtaimā un bugi-vugi, savukārt citos džeza žanros tas nav sastopams. Vai tādējādi džeza kadence kaut ko zaudē? Visticamāk, atbilde būs noliedzoša. Analizējot blūza akordu variantus, nonākam pie negaidīta secinājuma – blūza kvadrātā ietvertajai harmoniju secībai primāra nav virzība uz toniku, drīzāk gan tās uzdevums ir panākt maksimālu spriedzi starp pavadījumu un melodisko balsi, kas izpaužas disonantu akordu virknēs jeb eliptiskās secībās. Vienlaikus jāpatur prātā, ka džeza harmonija ir funkcionāla un vairums akordu savienojumu atbilst klasiskās harmonijas likumībām.

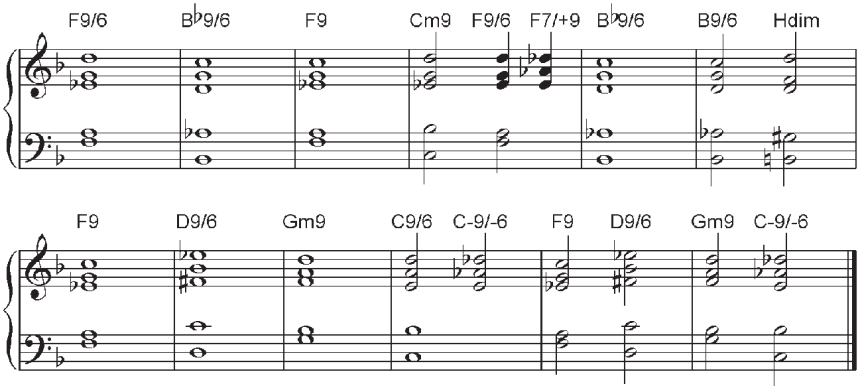
Salīdzinot klasiskā blūza kvadrāta harmonijas akordus (*2. tabula*) ar laikmetīgā blūza kvadrāta akordu secību (*3. tabula*), saskatām nepāra taktīs lielākoties līdzīgus akordus, jebkurā gadījumā piederīgus vienai un tai pašai vai tuvai funkcijai, savukārt pāra taktīs akordu skaits pieaudzis, līdz ar to vienā taktī iekļauti vismaz divi akordi, kuri mērķtiecīgi veido frāžu nobeigumus un vienlaikus iezīmē turpmāko funkcionālo virzību (sk. *4. tabulu*).

4. tabula.

Akordu secības klasiskajā un laikmetīgajā blūza kvadrātā: salīdzinājums

Frāze				Frāze				Frāze			
a				a_1				b			
1	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**7**	**8**	**9**	**10**	**11**	**12**
I_7	I_7	I_7	I_7	IV_7	IV_7	I_7	I_7	V_7	IV_7	I_7	V_7
I_7	IV_7	I_7	$V_m I_7$	IV_7	$VII^b{}_7$	$I_7 VII_7$	$VII^b{}_7 VI_7$	II_m	$V_7 IV_7$	$III_m VI_7$	$II_m V_7$

Mūsdienu 12 taktu blūza standarta akordu secībai raksturīgs septakordu un nonakords blīvs līdzāsnostatījums. Gandrīz visos akordos kā īpaša džeza harmonijas zīme iekļauta seksta. To apliecina *2. piemērā* redzamā blūza kvadrāta akordu secība *F dur*.



2. piemērs. **Blūza kvadrāta akordu secība *F dur***

Kadence un džeza žanri

Daudzveidīgajos džeza mūzikas žanros un stilos atrodam atšķirīgas formas un kadences izpausmes. Agrīnais regtaims[7] parasti ir astoņtaktu vai sešpadsmittaktu periods (aa_1) ar divām kadencēm. Piemēram, Skota Džoplina[8] regtaima

[7] Regtaims ir īpašs džeza klavierspēles paņēmiens, tuvs tautiskajai bandžo spēles manierei. Specifiska regtaima iezīme ir regulāra ritma pulsācija kreisās rokas partijā, kas uzslāņojas brīvi akcentēti sinkopētai melodijai.

[8] Skots Džoplins (*Scott Joplin*, 1867/68–1917) bija izcils amerikāņu komponists un pianists, regtaimu interprets.

Izmeklētās sinkopes (*Elite Syncopations,* 1902) pirmā kvadrāta struktūra ir divteikumu 16 taktu periods ar tipisku autentisku puskadenci (II_7^{+3}–V) un pilnu pabeigtu noslēguma kadenci (II_{43}^{+3}–V_7–I).

Afroamerikāņu skanīgās garīgās dziesmas – spiričueli (*spiritual*) – veidotas galvenokārt kā vienotas tematiskās uzbūves 16 taktu periodi. Šāda struktūra izmantota, piemēram, spiričuelos *Lejup pa upi* (*Down by the Riverside*) un *Nolaidies lejā, Mozu* (*Go Down, Moses*).

Savukārt astoņtaktu uzbūves kvadrāts jeb *horuss*[9] ir pamatā dziesmu tēmām. Dziesmas forma[10] ietver četrus kvadrātus (32 taktis), un to struktūra ir šāda: *aaba* (8+8+8+8) vai aa_1ba, vai *abab*, vai aa_1bb_1. Tēmas izklāstam (kvadrāts *a*) seko tās variēts atkārtojums (*a* vai a_1) un pēc tam – kvadrāts *b*, kuru mūziķi apzīmē ar terminu *bridge* (tulkojumā *tilts*; saites funkcija, kadence dažkārt izpaliek). Trešajā kvadrātā tematiskais materiāls skan jaunā (subdominantes) tonalitātē, un *bridge* posms zināmā mērā uztverams kā tēmas kulminācijas zona. Reprīzē (kvadrāts *a*) atgriežas pamattonalitāte. Kvadrāta pēdējās divas taktis iezīmē kadenci (sk. *5. tabulu*).

5. tabula.

Džeza dziesmas forma

Tēma A			
a	**a**	**b**	**a**
8 taktis	8 taktis	8 taktis	8 taktis
6+2	6+2	6+2 vai 8	6+2

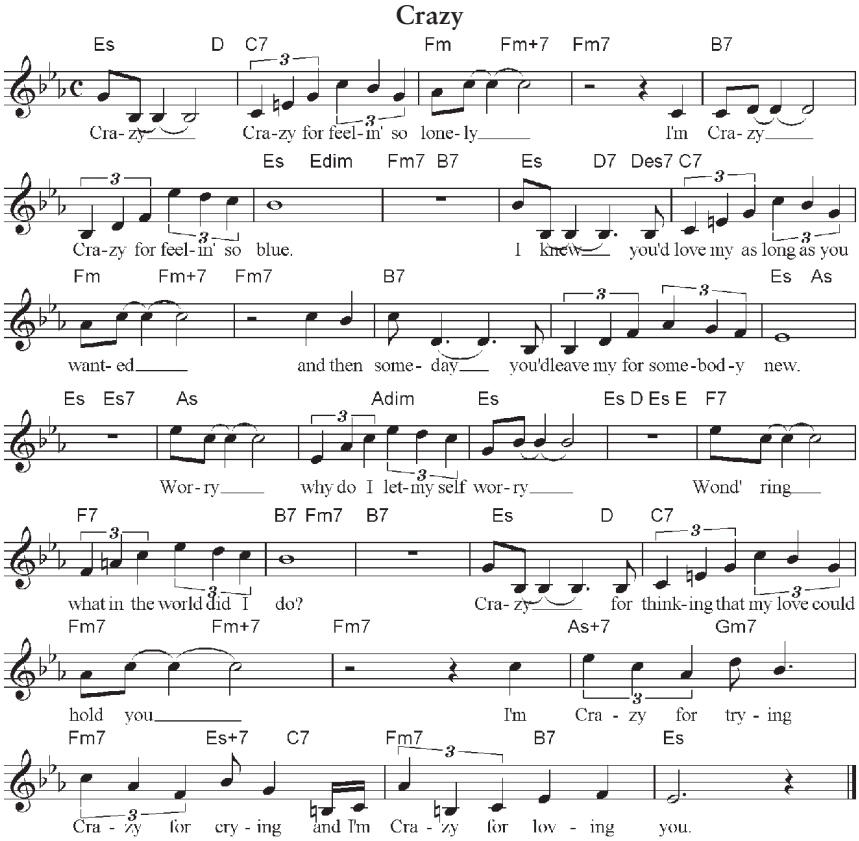
Daudzu populāru dziesmu melodiju pamatā ir forma *aaba*. Piemēru vidū var minēt mūziklu autora Ričarda Rodžera (*Richard Rodger*) dziesmu *Zilais mēness* (*Blue Moon*, 1934), Hogija Karmaikla (*Hoagy Carmichael*) dziesmu *Sirds un dvēsele* (*Heart and Soul*, 1938), Villija Nelsona (*Willie Nelson*) *Trakais* (*Crazy,* 1961; sk. *3. piemēru*) u. c.

Dziesmas *Trakais* (*Crazy*) struktūras pamatā ir četri astoņtaktu kvadrāti ar kadencēm: puskadence 7. un 8. taktī ietver secību I–$I^{\#}_{O}$–IIm_7–V_7, savukārt pabeigta kadence īstenota 15. un 16. taktī ar akordiem I–IV–I. Trešo kvadrātu noslēdz kadence 23. un 24. taktī ar akordiem V_7–II_7–V_7, un dziesmas tēmas izskaņā, noslēguma kadencē 31. un 32. taktī, izklāstīti akordi IIm_7–V_7–I.

[9] Horuss (*chorus*) ir Rietumeiropā pieņemts blūza kvadrāta apzīmējums.

[10] Dziesmas forma *aaba* ir plaši izmantota balādes žanrā dažādos mūzikas stilos, tostarp rokā un populārajā mūzikā. 20. gadsimta sākumā šī forma izkonkurēja trijdaļu *da capo* (*aba*) formu. Pirmās 16 taktis uztveramas kā pants, tam seko piedziedājums.

Pirmie divi kvadrāti atbilst divteikumu periodam ar klasisku puskadenci un noslēguma kadenci un pilda panta funkciju, savukārt otrais 16 taktu periods atbilst piedziedājumam. Kā redzam, dziesmas melodija puskadencē jau izskanējusi un mēs klausāmies tikai akordu secību. Veidojas tā sauktais *izvērstais noslēgums*. Džeza formveides kontekstā iekļaujas jauns termins – *instrumentālā kadence*[11] (blūza kvadrāta pēdējās divas taktis).



3. piemērs. **Villijs Nelsons.** ***Trakais*** **(*Crazy*)**

[11] Klasiskajā mūzikā ar instrumentālo kadenci saprotam solista virtuozitātes demonstrējumu īsi pirms skaņdarba vai tā daļas beigām, taču džezā šis jēdziens apzīmē īpašu kadences akordu secību, kas izskan, kad beigusies dziesmas tēma.

Strukturāli noapaļotai dziesmas vai instrumentāla skaņdarba tēmai seko virkne brīvu variāciju solo vai ansamblī. Atšķirībā no klasiskajām variācijām, džeza improvizāciju kvadrātos izmaiņas gandrīz vienmēr saistītas tikai ar ritmu un tēmas pavadījuma akordiem. Skaņdarba forma veidojas, kā jau šādos gadījumos ierasts: vispirms izskan tēma, tad trīs improvizācijas (dažādi instrumenti) un atkal tēma. Tās izklāsts sākumā un beigās līdzsvaro un noapaļo formu, labvēlīgi ietekmē skaņdarba uztveri un izpratni (sk. 6. *tabulu*).

6. tabula.

Villija Nelsona dziesmas *Trakais* (*Crazy*) struktūra

Tēma	Improvizācija	Improvizācija	Improvizācija	Tēma
A	A_1	A_2	A_3	A
a a b a	**a a b a**	**a a b a**	**a a b a**	**a a b a**
32 taktis	32 taktis	32 taktis	32 taktis	32 taktis

Praksē pieņemtie džeza skaņdarbu formas standarti nav dogma. Daudz retāk sastopam četrtaktu frāzes. Tās izvēršot, iegūstam astoņtaktu uzbūvi, kas iekļauta visbiežāk divdaļu reprīzes (*aaba*), krietni retāk trijdaļu formā (*aba* jeb 12+12+12 taktis vai 16+12+16 taktis, vai 12+16+12 taktis). Kā redzam, iespējami visdažādākie varianti, it īpaši mūsdienu džeza ietvaros – *trešās straumes*[12], modālā džeza, džezroka, fjūžena[13] arsenālā ir arī sarežģītākas struktūras, kas aizgūtas no Eiropas akadēmiskās mūzikas vai pasaules etnokultūrām.

Kadence un skaņkārta

Par kadences un skaņkārtas attiecībām līdz šim izdotajās džeza harmonijas grāmatās atrodama visnotaļ trūcīga informācija. Atsevišķas atziņas izklāstītas teorētiķu Džordža Rasela (Russell 1953), Marka Sabatellas (Sabatella 1992), Marka Levina (Levine 1996), Franka Haunšilda (Haunschild 1997), Jurija Holopova (Холопов 1974), Jurija Čugunova (Чугунов 1980) u. c. autoru pētījumos. Ir būtiski vispārināt dažādu zinātnieku paustos vie-

[12] *Trešā straume* (angl. *third stream*) – mūsdienu džeza eksperimentālais virziens, radies 20. gadsimta 50. gados; tiecas apvienot džezu ar akadēmisko, tostarp arī mūsdienu akadēmisko mūziku.

[13] Fjūžens (angl. *fusion*), burtiski s*akausējums* – džezroka atzars, kas integrē džeza, roka, fanka, elektroniskās mūzikas, etniskās mūzikas un mūsdienu akadēmiskās mūzikas kompozīcijas tehniku elementus.

dokļus atbilstoši mūsdienu skatījumam uz akorda, skaņkārtas un kadences mijiedarbi, tās nozīmi.

Kadences akordu izvēli džezā daudzējādi ietekmē izraudzītās skaņkārtas veids. Līdz ar to harmoniskajā mažorā ienāk minoram raksturīgie subdominantes grupas disonējošie akordi, savukārt melodiskajā minorā ieskanas mažora akordi un sastopami arī citi skaņkārtu veidi (līdiskā, miksolīdiskā, doriskā, frīģiskā u. c.). Turpinājumā mēģināšu apkopot svarīgākās tai vai citai skaņkārtai atbilstošās akordu secības.

Pamats jebkuram džeza skaņdarbam ir tipiska un mažoram raksturīga kadences akordu formula IV–V–I vai ii–V–I, vai V–IV–I. Savukārt dabiskajam minoram atbilst secības v–iv–i, VII^b–iv–i, VI^b–VII^b–i, iv–VII^b–i u. c. Harmoniskajam minoram raksturīgas ir akordu virknes iv–V–i, V–iv–i, VI^b–V–i. Attiecīgi, harmoniskajam mažoram piederas secības iv–V–I, V–iv–I u. c., melodiskajam minoram – IV–V–i, ii–V–i, melodiskajam mažoram – v–iv–I, VII^b–iv–I, divkārši harmoniskajam minoram – VI^b–vii–i. Tādējādi varam secināt, ka skaņkārtas veids nosaka akorda struktūru (mažora, minora, mazais vai pamazinātais septakords), savukārt funkcionālās attiecības kvintu apļa ietvarā ir pamats kadenču formulu izveidei.

Turpinājumā izklāstītas vienkāršāko kadenču shēmas mažorā un minorā. Šīs akordu secības dažkārt tiek iekļautas arī uzbūves sākumā vai vidū. Mažoram ir tipiskas šādas secības: I–VIm–IIm–V_7, I–VI_7–IIm–V_7, I–VI_7–II_7–V_7, I–IV_7–I–VI^-_7–I_7, IIIm–VI_7–IIm–V_7, IIIm–VI_7–II_7–V_7. Savukārt minoram atbilstošas secības ir Im–IIø–V_7–Im, Im–IIm–V_7–Im, Im–II_7–V_7–Im, Im–IV_7–IIø–V_7, Im–VIø–IIø–V_7, IIIm–II_7–V_7, Im–III_7–II_7–V_7.

Daudzas džeza tēmas sākas ar tipveida harmonijas secībām[14], kuras ir līdzīgas kadenču secībām. Lūk, dažas biežāk sastopamās: I–VIm–IIm–V_7, I–VI_7–IIm–V_7, I–$I^{\#}_{O}$–IIm–V_7, I–III^b_{O}–IIm–V_7, II_7–IIm–V_7, IIm–V_7–IIIm–VIm, II_7–V_7–IIIm–VI_7, VI_7–IIm–V_7, I_7–IV–IVm, I–I_7–IV–IVm, I–I_{7v}–IV–$IV^{\#}_{O}$, I–III_7–VIm–I_7, I–IIm–VII_7–IIIm, I–IIm–$II^{\#}_{O}$–IIIm, I–III^{+3}_{43}–VII^b_7–VI_7.

Pakāpeniski kadenču secībās iekļaujas arī alterācija un hromatisms. Dažkārt, kā atzīmē pētnieks Jurijs Čugunovs, šīs secības veido "izvērstus noslēgumus" (Чугунов 1980: 43). Raksturīgākās mažora secības ir šādas: I–$I^{\#}_{O}$–IIm–V_7, I–$I^{\#}_{O}$–IIm–$II^{\#}_{O}$, I–III^b_7–II_7–V_7, I–I_{7v}–IV–$IV^{\#}_{O}$, IIIm–III^bm–IIm–II^b_7, IIIm–VI_{13}–IIm–V_{13}, IIIø–VI_{13}–IIø–V_{13}, IIIm–VI^{-5}_7–IIm_9–V^{-9}, VII^b_7–VI_{13}–II_{43}^{-5+3}–V_{13}, III_7–VI_{13}–IIø–V_7, I–III_7–VIm–I_7, II_7–V_7–IIIm–VIm, IIm–V_7–IIIø–VI_7, IIm–

[14] Tā sauktā *frizieru harmonija* (angļu *barbershop harmony*, *barbershop sequence*) ir paralēlu hromatiski slīdošu septakordu vai kvartu-kvintu attiecību akordu secība, kas plaši lietota agrīnā džeza (ap 1865–1895) periodā.

V_7–$VII^b{}_7$–VI_7, IM–IV_7–IIIm–VIm–II_7–V_7, $VI^b{}_7$–V_7–VII^b–VI_7, I–II_7–V_7–I, I–II_7–V_7–$VI^b{}_7$–V_7, I–I_7–IV–IVm–I, I–$VII^b{}_9$–I–IV–I, IIIm–VIm–II_7–V_7–I. Vairāki modeļi iezīmīgi arī minora secību vidū: Im–VIø–II_7–V_7, Im–IV_7–IIm–V_7, Im–IV_7–IIø–V_7, Im–Im_2–$VI^b{}_7$–V_7, Im–II_7–$II^-{}_7$.

Savukārt akordu secībām I–$I^{\#}{}_O$–IIm–$II^{\#}{}_O$, I–I_7–IV–IV$\#_O$ vai I–III_7–VIm–I_7 ir nepieciešams turpinājums, un tās atrodamas galvenokārt uzbūves sākumā. Kopumā varam nodalīt gan autentiskas (V_7–I, VII_7–I, II_7–V_7), gan plagālas (IV–I, $II^b{}_7$–I, V_7–$II^b{}_7$, $VI^b{}_7$–I, $VII^b{}_7$–IV), gan pilnas kadences (II_7–V_7–I).

Dažas atziņas

No iepriekš izklāstītā izriet, ka galvenie akordi džeza kadencē tomēr pārstāv IV–V–I pakāpi (te iekļaujam arī septakordus). Izanalizējot vairākus desmitus kadenču veidu, izkristalizējas tipiskas kadences secības: I–VI–II–V un IIm_7–V_7–VI^bmaj_7. Vai džeza harmonijā būtu nepieciešami apzīmējumi *puskadenc*e, *pārtrauktā* un *noslēguma kadence*? Visticamāk, tomēr ne: blūza periods jau nedalās teikumos, kaut arī harmonisko secību akordi pēc būtības līdzīgi klasiskajā harmonijā lietotām secībām, kuras apzīmējam ar terminiem *puskadence* vai *pārtrauktā* kadence. Šo tēzi nevaram attiecināt uz visiem džeza mūzikas žanriem. Vispārzināms, ka regtaima formas pamats ir divteikumu periods, savukārt dziesmas 32 taktu forma ir divdaļu reprīzes forma vai divi periodi. Arī te katra kvadrāta beigās ieskanas kadenčveida harmoniskā secība. Tiesa gan, akordu daudzums un to funkcionālā piederība kadencēs ikreiz atšķiras.

Līdzīgi kā klasiskajā mūzikā, arī džeza harmonijā atrodam autentiskas harmoniskas secības un līdz ar to autentisku kadenču formulu (V_7–I), plagālas harmoniskas secības, kas ir pamats plagālai kadencei (IV–I), un pilnas pabeigtas noslēguma kadences (II_7–V_7–I) akordus. Secība ii–V džeza mūzikas harmonijā tiek lietota visbiežāk un atkarībā no atrašanās vietas skaņdarbā (funkcijas formā) tā klasificējama vai nu kā parasta, vai arī kā kadences akordu secība Vienlaikus, kā jau raksta gaitā parādīts, K_{64} džeza kadenču formulām nav tipisks.

Tādējādi varam secināt, ka kadences džezā klasificējamas gan pēc to vietas formā, gan harmoniski funkcionālā sastāva un pabeigtības pakāpes. Atšķirīgo nosaka džeza stilu un žanru formveides īpatnības, dalījums izvērstās frāzēs un caurviju izklāsta princips.

Raksta nobeigumā šķiet lietderīgi citēt klasiskās mūzikas teorijas pamatlicēja Žana Filipa Ramo atziņu mūzikas estētikas jomā: "Mūzika rada jūtas un sagādā prieku" (citēts pēc: Мазель, Рыжкин 1934: 67). Pārfrāzējot gribētos teikt: kadence džeza mūzikā sagādā īpašu prieku, tur tad arī slēpjas tās nozīme.

Individualization of Cadence in Jazz

Ēvalds Daugulis

Summary

The questions concerning the progression of chords in a cadence, a composer's individual formulas of cadences, and the formations of dramatic plan are studied rather sufficiently in the classic harmony, but in the theory of jazz music the summary of the use of cadences is hardly to be found. Obviously, jazz music theoreticians are more practical and are not eager to analyze, compare and generalize. We, in our turn, consider it necessary to thoroughly study the development of cadences, paying special attention to the analysis of cadences in different jazz styles and clarifying the common and the different.

The term 'cadence' is used to denote a harmonic progression of a particular type; cadence concludes, finishes a musical thought, its part or the whole composition. But in jazz 'cadence' is understood as a peculiar succession of chords in the framework of the circle of fifths. An unexpected harmonic deviation from the order of the circle of fifths is a peculiar feature of a jazz cadence. Sometimes a cadence is an extended succession of chords, sometimes it consists of a few chords only. Jazz music theoreticians' findings in this question also are various.

The interaction of form and cadence deserves a special attention. The form of jazz composition includes commonly a theme and variations. The bars containing the theme are named a quadrat. But the structure of the quadrat in blues theme is not a period. The basis of ragtime formation is an eight-bar period (aa_1) with two cadences. But spirituals are mainly formed of periods with common thematic structure. Apart from ragtime and bugi-vugi one will not find the cadential six-four chord in the cadence of a spiritual. The leading order of chords in the cadence is IV–V–I, IImin^7–V^7–I (seventh chords and other chords). A typical cadence formula in the 12-bar quadrat of blues is V–IV–I. In total, among 25–30 cadential progressions we have found both authentic (V^7– I), and plagal (IV–I, II^{b7}– I), as well as complete (II^7–V^7–I) cadences.

The simplest cadence schemes are sometimes used also in the beginning or the middle part of a structure. Also alteration and chromatism are gradually introduced into cadential progressions. It is observed that the chord structure in a cadence is determined by the type of the scale.

From the above-said it follows that the leading chords in jazz cadence still are the IV–V–I chords (including also seventh chords). Among several tens of cadence types, a typical cadential progression is I–VI–II–V and IImin^7–V^7–$VI^b maj^7$ Do the designations 'imperfect cadence', 'interrupted cadence' and 'final cadence' exist in jazz harmony? Supposedly not, since blues period is not divisible into sentences, though the chords of harmonic sequences in their essence are similar to the ones used in classical harmony, which are designated by the terms 'imperfect cadence' or 'interrupted cadence'. This statement can hardly be referred to all the genres of jazz music. It is a well-known fact that the basis of the ragtime form is the period of two sentences, but the 32-bar form of a song is the rounded binary form or two periods. Also in this case, there is a harmonic cadential progression at the end of every quadrate. Although, it should be admitted that the number of chords in cadences and their functional belonging are various.

In the same way as in classical music, also in jazz harmony one finds authentic harmonic progressions and thus also the formula of authentic cadences (V^7–I), plagal harmonic progressions that form the basis of the plagal cadence (IV–I) and the chords of the complete perfect final cadence (II_7–V_7–I). The sequence of chords ii–V is the most frequently used progression in the harmony of jazz music and, depending on its position in the composition, it can be classified both as an ordinary harmonic sequence of chords and as a cadential progression. At the same time we have clarified also the non-existence of the cadential six-four chord in the formulae of jazz cadences.

Thus we can conclude that cadence in jazz is to be classified according to its position in the form, as well as according to its harmonic and functional composition and the degree of its completeness. Various peculiarities are determined by the compositional specifics of jazz styles and genres, the division into extended phrases and the principle of continuous exposition.

Key words: jazz styles, jazz form, cadence, mode.

Literatūra

Badura-Skoda, Eva & Andrew V. Jones, William Drabkin (2001). Cadenza. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd edition. Edited by Stanley Sadie; Executive editor John Tyrrell. Volume 4. London, etc.: Maxmillan, 779–783

Kārkliņš, Ludvigs (2006). *Mūzikas leksikons*. Rīga: RaKa

Haunschild, Frank (1997). *Die neue Harmonielehre: Ein musikalisches Arbeitsbuch für Klassik, Rock, Pop und Jazz*. Bd. 2. Brühl: AMA-Verlag

Levine, Mark (1996). *Das Jazz Theorie Buch*. Rottenburg: Advance Music

Miller, Ron (1992). *Modal Jazz Composition & Harmony*. Vol. 1. Rottenburg: Advance Music

Russell, George (1953). *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*. New York: Concept Publishing CO

Sabatella, Marc (1992). *A Jazz Improvisation Primer*. Colorado: Colorado Conservatory Press

Асафьев, Борис (1971). *Музыкальная форма как процесс*. Книга первая и вторая. Издание 2-е. Ленинград: Музыка

Рогачев, Александр (2000). *Системный курс гармонии джаза. Теория и практика*. Москва: Владос

Мазель Лев, и Иосиф Рыжкин (1934). *Очерки по истории теоретического музыкознания*. Вып. 1. Москва, Ленинград: Музгиз

Тюлин, Юрий (1966). *Учение о гармонии*. Москва: Музыка

Холопов, Юрий (1974). Каденция. *Музыкальная энциклопедия*. Главный редактор Юрий Келдыш. Том 2. Москва: Советская энциклопедия, 629–633

Холопов, Юрий (1988). *Гармония. Теоретический курс*. Москва: Музыка

Чугунов, Юрий (1980). *Гармония в джазе*. Издание 2-е. Москва: Советский композитор

IV. KOMPONISTS UN SKAŅDARBS

Первая книга *Структур* Пьера Булеза: от автоматизма к индивидуальному изобретению

Dr. art. **Екатерина Окунева**
Ассоциированный профессор Петрозаводской государственной консерватории (академии) имени Александра Глазунова

Первая книга *Структур* Пьера Булеза (*Pierre Boulez*) возникла в 1951–52 годах, став классическим образцом сериальной музыки и оказав существенное влияние на некоторых композиторов-авангардистов. Из трех пьес цикла наибольшую известность получила *Структура 1a*, считающаяся ныне своеобразным памятником музыкального структурализма. Ее детальный анализ, содержащий критическую оценку, впервые был предложен Дьёрдем Лигети (*György Ligeti*) в сборнике *Die Reihe* в 1958 году и также приобрел статус классического (Ligeti 1958). С тех пор сочинение неоднократно и с различных аспектов исследовалось зарубежными учеными. Сравнительно менее изученными остаются две другие пьесы цикла, *Структуры 1b* и *1c*. Между тем их анализ позволил бы сделать некоторые выводы о развитии сериального метода Булеза в достаточно сложный и противоречивый для него период, когда не только формируется и теоретически обосновывается новая музыкальная грамматика, но и возникают сомнения в истинности поставленных целей, сомнения, приводящие композитора к дилемме – «создавать парадигмы или искусство» (Griffiths 2010: 40).

Общеизвестно, что рассматриваемое сочинение, прежде всего для самого Булеза, было экспериментальным. Так, в беседе с Селестином Дельежем (*Celestin Deliege*) он признавался, что рассматривал *Структуру 1a* как «эксперимент в отношении того, что можно было бы назвать картезианским сомнением: вновь поставить все под вопрос, начисто избавиться от наследия и начать все заново, с нуля...» (Boulez 1976: 55).

Пьеса была создана стремительно, всего за одну ночь. Свою цель композитор определил так:

«Я хотел использовать потенциал данного материала, чтобы узнать, как далеко может зайти автоматизм музыкальных отношений с индивидуальным изобретением, проявляющимся лишь в некоторых очень простых формах диспозиции, касающихся, например, плотности» (Boulez 1976: 55).

Английский музыковед Пол Гриффитс (*Paul Griffiths*) справедливо усматривает в этом *разоблачающем* утверждении свойственный Булезу «дуализм автоматического (как порождения безличного процесса) и индивидуального (как проявления акта свободной воли композитора)» (Griffiths 2010: 38). Двойственность, даже противоречивость, отмечает в цитированном выше утверждении и другой исследователь, австралийский ученый Ричард Тууп (*Richard Toop*). Он напоминает, что Булез изначально хотел дать первой пьесе *Структур* название картины Пауля Клее (*Paul Klee*) *На границе плодородной земли*[1]. Тууп считает, что эстетика *tabula rasa*, провозглашаемая в *Структуре 1a*, идет вразрез с этим намерением, иными словами, название пьесы «едва ли предполагает полный отказ от эстетики» (Toop 1996: 68).

Рассмотрим первую книгу *Структур* с точки зрения соотношения автоматического и индивидуального в творческом процессе композитора.

Последовательность пьес в цикле не соответствует их хронологии. *Структуры* изначально создавались в ином порядке: *1a*, *1c* и *1b*. Булез намеренно изменил устройство цикла, дабы «создать антиэволюционное впечатление от целого» (Boulez 1976: 56). И действительно, если расположить пьесы в хронологическом порядке, то процесс «переоткрытия личного изобретения», используя выражение композитора, станет более очевидным.

Булез не раз подчеркивал, что *Структура 1a* является чисто автоматической. С целью исключить любые *стилистические реминисценции* и снять с себя всякую ответственность за изобретение материала (Boulez 1976: 56), он заимствовал звуковысотную серию для своей пьесы из второго *Ритмического этюда* Оливье Мессиана (*Olivier Messiaen*) *Mode de valeurs et d'intensités.* При этом показательно, что материал мессиановского сочинения, модальный по своей сути, Булез преобразовал в авто-

[1] «Эта картина построена в основном на горизонтальных линиях с несколькими наклонными, так что она очень органична в своем изобретении. Первая «Структура» была вполне сознательно составлена аналогичным образом» (Boulez 1976: 55).

матическую серийную последовательность, на что в свое время обратил внимание Ричард Тууп (Toop 1974: 144). Напомним, что Мессиан рассматривал звуковысотную структуру своего этюда как лад из 36 звуков, дифференцированный на три подразделения. Каждое подразделение включало 12 звуков, размещенных в определенных октавах. Корреляция с иными параметрами (ритмом и динамикой) обуславливала различие всех тонов по высоте, длительности и интенсивности (см. подробнее Мессиан 2002: 230). Заимствовав первое подразделение мессиановского лада, Булез нивелировал все его характерные особенности, сведя к простой последовательности звуков в пределах одной октавы. По справедливому замечанию Туупа, тем самым он фактически лишил «лад Мессиана [..] его выразительного содержания» (Toop 1974: 144), но зато сам ряд стал пригоден для различных сериальных процедур.

Способ ритмической организации в *Структуре 1a* был также заимствован из *Mode de valeurs et d'intensités* Мессиана. Ритмо-временнуе пространство пьесы регулировалось *хроматическим* рядом длительностей[2], содержащим 12 различных единиц в диапазоне от одной 𝅘𝅥𝅯 до ♩. [3]. Сериальной упорядоченности подверглись также динамика и артикуляция, однако они использовались иначе, чем у Мессиана. Хотя прекомпозиционный материал предполагал тонкую градацию элементов[4], артикуляционные и динамические значения в пьесе Булеза предназначались для всей серийной структуры, то есть каждому высотно-ритмическому ряду соответствовала одна конкретная интенсивность и артикуляция, не изменяющиеся на всем его протяжении.

Благодаря переводу всех музыкальных параметров в числовое измерение композитор создал матрицу *Структуры 1a*, материалом для которой выступили квадраты примы и инверсии. Таблицы репрезентировали единство материала и формы, отражая все аспекты композиции от микро- до макроуровня. В частности, в них содержалась последовательность серийных рядов пьесы, причем законы упорядочивания му-

---

[2] Термины *хроматические длительности* и *хроматическая гамма длительностей* принадлежат Мессиану (см., например, Мессиан 2002: 231).

[3] Напомним, что до *Структур* Булез исследовал иной вид ритмической организации. Так, основу ритмического структурирования во Второй фортепианной сонате, в *Полифонии X* составляют ритмические ячейки и их преобразования. Об этом подробнее см. в книге Надежды Петрусёвой (Петрусёва 2002).

[4] Серия динамики складывалась из 12 различных значений, а серия артикуляции – из 10.

зыкального целого получали отчетливые графические очертания. Так, в первом разделе транспозиции высотных рядов у фортепиано I двигались по номерам звуков I_1 (то есть верхней строчки квадрата инверсии), а у фортепиано II – по номерам звуков P_1 (то есть верхней строчки квадрата примы). Последовательность ритмических рядов у фортепиано I соответствовала числам нижней строчки квадрата инверсии, читаемой справа налево (то есть числам RI_{12}), а у фортепиано II – числам нижней строчки квадрата примы (то есть числам R_5). В результате в обоих музыкальных параметрах функционировали ряды высшего порядка, которые можно назвать также макрорядами. Динамические и артикуляционные значения устанавливались соответственно числовому порядку диагоналей, направленных в противоположные углы каждого квадрата. Если выделить в числовых таблицах все обозначенные выше последовательности рядов, то внутри поля матрицы появится графическое изображение песочных часов, служащих олицетворением текучести времени (*пример 1а*).

Во втором разделе пьесы порядок высотных и ритмических рядов вновь определялся нижней и верхней строчками числовых таблиц. Значения же для артикуляции и динамики композитор получал от диагоналей квадратов, помещенных внутрь матрицы и опирающихся на свою вершину (*пример 1b*). Данное графическое изображение есть символ покоя, стабильности и порядка.

Таким образом, в матрице была запрограммирована вся композиция. Требовалось лишь перевести числовые структуры в звучащую область, что Булез и предпринял (но, как известно, с *неточностями*[5]). Подобный автоматизм фактически не оставлял места для личностного, творческого начала и тем самым, очевидно, придавал сочинению статус объективной данности.

Проявления *индивидуального изобретения* в *Структуре 1а* минимальны. Они касаются прежде всего темповой дифференциации и плотности музыкальной фактуры. В пьесе функционируют три темпа: *Très modéré* (Очень умеренно), *Modéré, presque vif* (Умеренно, почти живо), *Lent* (Медленно). Булез чередует их таким образом, чтобы в каждом разделе сочинения возникла зеркально-симметричная последовательность (*при-*

[5] Лигети, иронизируя по поводу чрезмерной строгости сериальной композиции Булеза, говорил, что из этих *ошибок* можно образовать собственную серию, отражающую степень точности реализации серийного материала: 1) без ошибок; 2) с незначительными отклонениями; 3) с радикальными отклонениями; 4) с довольно радикальными отклонениями (см. Ligeti 1958: 61).

мер 2). Темповый контраст между самими разделами для слушателя достаточно очевиден. Количество одновременно функционирующих серийных голосов целиком зависит от авторской воли. Их максимальное число в первом разделе приходится на медленный темп, а минимальное — на умеренный, во втором разделе звуковая плотность оказывается более стабильной.

а
Последовательность серийных рядов в первом разделе сочинения

1	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**7**	**8**	**9**	**10**	**11**	**12**
2	**8**	4	5	6	11	1	9	12	3	**7**	10
3	4	**1**	2	8	9	10	5	6	**7**	12	11
4	5	2	**8**	9	12	3	6	**11**	1	10	7
5	6	8	9	**12**	10	4	**11**	7	2	3	1
6	11	9	12	10	**3**	**5**	7	1	8	4	2
7	1	10	3	4	**5**	**11**	2	8	12	6	8
8	9	5	6	**11**	7	2	**12**	10	4	1	3
9	12	6	**11**	7	1	8	10	**3**	5	2	4
10	3	**7**	1	2	8	12	4	5	**11**	9	6
11	**7**	12	10	3	4	6	1	2	9	**5**	8
12	**10**	**11**	**7**	**1**	**2**	**9**	**3**	**4**	**6**	**8**	**5**

б
Последовательность серийных рядов во втором разделе сочинения

1	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**7**	**8**	**9**	**10**	**11**	**12**
2	8	4	5	**6**	11	1	**9**	12	3	7	10
3	4	1	**2**	8	9	10	5	**6**	7	12	11
4	5	**2**	8	9	12	3	6	11	**1**	10	7
5	**6**	8	9	12	10	4	11	7	2	**3**	1
6	11	9	12	10	3	5	7	1	8	4	**2**
7	1	10	3	4	5	11	2	8	12	6	**8**
8	**9**	5	6	11	7	2	12	10	4	**1**	3
9	12	**6**	11	7	1	8	10	3	**5**	2	4
10	3	7	**1**	2	8	12	4	**5**	11	9	6
11	7	12	10	**3**	4	6	**1**	2	9	5	8
12	**10**	**11**	**7**	**1**	**2**	**9**	**3**	**4**	**6**	**8**	**5**

Пример 1. **Пьер Булез. *Структура 1а*. Квадрат примы**

	1-й раздел тт. 1–64					**2-й раздел** тт. 65–115					
Темпы	*Très modéré*	*Modéré, presque vif*	*Lent*	*Modéré, presque vif*	*Très modéré*	*Lent*	*Modéré, presque vif*	*Très modéré*	*Modéré, presque vif*	*Lent*	*Très modéré*
Такты	тт. 1–7	8–31	32–39	40–56	57–64	65–72	73–81	82–89	90–97	98–105	106–115
Количество серийных голосов	2	4–3–1	6	2–5	1	5	3	4	4	2	6

Пример 2. **Пьер Булез. *Структура 1а*. Схема темпов и фактурной плотности**

Автоматизм был лишь первым шагом на пути к персонализированному стилю, необходимым условием, обеспечивающим, по выражению Булеза, очищение от «ненужных ассоциаций» с любыми проявлениями «традиционного» (Boulez 1976: 56). Но эксперимент не удовлетворил композитора. Полнейшая рационализация обеднила выразительность собственно музыкального звучания, предельная дифференциация ме-

лодических, гармонических, ритмических и иных элементов привела к их индифферентности, а непрерывное изменение обернулось монотонией.

Свое исследование соотношения автоматизма и индивидуального изобретения Булез продолжил в следующей пьесе цикла. В основе *Структуры 1с* лежит тот же самый серийный материал[6], регулируемый теми же числовыми таблицами.

Большое значение в развитии булезовского сериального метода приобретает способ ритмического структурирования, который становится альтернативным. В пьесе, наряду с рядами, содержащими 12 *хроматических* длительностей, присутствуют также структуры, состоящие из одинаковых ритмических величин (то есть ряды из 12 𝅘𝅥𝅰, из 12 𝅘𝅥𝅯, из 12 𝅘𝅥𝅮 и т. п.)[7]. Благодаря этому в произведении возникает *поляризация* регулярных и нерегулярных ритмических образований, а высотные ряды движутся с переменной скоростью[8]. Если в каждой части *Структуры 1а* серийное целое четко артикулировалось посредством одновременной смены рядов у обоих фортепиано[9], то теперь эта смена осуществляется асинхронно. В результате синтаксические границы внутри всех трех разделов пьесы *1с* как бы размываются, становятся подвижными, а звуковая плотность остается более или менее постоянной.

При работе с таблицами Булез отдает явное предпочтение не прямому, а диагональному способу чтения. Так, все ряды второго и третьего раздела *1с* основаны на числовых структурах, образованных различными диагоналями квадратов примы и инверсии. Организация рядов по такому принципу обнаруживает тенденцию к их внутренней унификации (ведь числа в диагоналях повторяются). По сути, такие структуры оказываются промежуточными между регулярными (гомогенными) и нерегулярными

---

[6] Серия артикуляции теперь состоит из 12 элементов.

[7] Точно так же альтернативными оказываются динамика и артикуляция.

[8] Так, начало пьесы шестиколейно, у каждого инструмента излагаются одновременно по три серийных голоса. В фортепиано I высотные ряды R*es*, P*fis* и R*cis* движутся регулярными длительностями с числовыми показателями 2, 6 и 9 соответственно, то есть музыкальное звучание измеряется рядами из 12 𝅘𝅥𝅯, из 12 𝅘𝅥𝅮, из 12 𝅗𝅥. . В фортепиано II крайние серийные голоса (ряды RI*b* и RI*fis*) опираются на регулярные ритмические структуры с числовыми индексами 8 и 12, а средний голос основывается на ряде *хроматических* длительностей (P_8).

[9] Разграничению рядов в немалой степени способствовали также междутактовые фермaты.

(гетерогенными). Сказанное относится ко всем параметрам, кроме высотной сферы, где неповторяемость двенадцати тонов остается незыблемым законом композиции.

Диспозиция серийного материала *Структуры 1с* имеет достаточно сложную планировку и основывается как на противопоставлении инструментов, так и на их тесном взаимодействии. Например, первый раздел пьесы делится на две комплементарные половины. Серийный материал обоих фортепиано поначалу противополагается: прямым формам отвечают инверсионные, убывающей арифметической прогрессии – увеличивающаяся, регулярным рядам – нерегулярные. В середине раздела фортепиано как бы обмениваются рядами, то есть материал одного инструмента переходит в другой (*пример 3*). Как и в *Структуре 1а*, композиционное целое регулируется макрорядами, числовая структура которых нередко модифицируется за счет перестановки гексахордов (см. в *примере 3* макроряды динамики и артикуляции, начинающиеся у фортепиано II).

Числовые структуры, лежащие в основе макрорядов динамики и артикуляции в 1-м разделе:

P_1:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
R_{12}:	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
I_{12}:	12	9	11	6	5	4	10	8	2	7	3	1

Числовая последовательность рядов (макроряд) динамики в 1-м разделе:

Ф-но I	**12**	**11**	**10**	**9**	**9** (8)	**7**	1	2	3	4	5	6
Ф-но II	7	8	9	10	11	12	**6**	**5**	**4**	**3**	**2**	**12** (1)

Числовая последовательность рядов (макроряд) артикуляции в 1-м разделе:

Ф-но I	**1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	12	9	11	6	5	4
Ф-но II	10	8	2	7	3	1	**7**	**8**	**9**	**10**	**11**	**12**

Пример 3. **Пьер Булез. *Структура 1с*[10].**
Макроряды динамики и артикуляции в 1-м разделе

[10] В данной пьесе так же, как и в *1а*, Булез допустил ряд неточностей. Например, в последовательности рядов динамики, которая соответствует верхней строчке квадрата примы, читаемой справа налево (то есть R_{12}), вместо P_8 повторен ряд P_9, вместо P_1 дан ряд R_{12}. Правильные числа приводятся в *примере 3* в скобках.

Серийная конструкция второго раздела усложняется еще больше. Макроряды разбиваются на мелкие сегменты (по 2–3 элемента), которые перемешиваются уже не только между инструментами, но и между различными параметрами.

1c, таким образом, тесно связана с предыдущей пьесой. Здесь продолжает доминировать *безличное* начало, по существу генерирующее не только музыкальный материал, но и весь композиционный процесс. И все же показательно, что Булез пытается *воздействовать* на автоматику, расширяя пространство для *personal invention*. Контраст свободно чередующихся регулярных и нерегулярных рядов, асинхронность их смен, предпочтение структур промежуточного типа, возникающих на основе диагонального способа чтения, активная работа с макрорядами, направленная на их преобразование, наконец, попытка сделать контрапункт параметров проницаемым – все это свидетельствует об изменении отношения к материалу и творческому процессу как таковому.

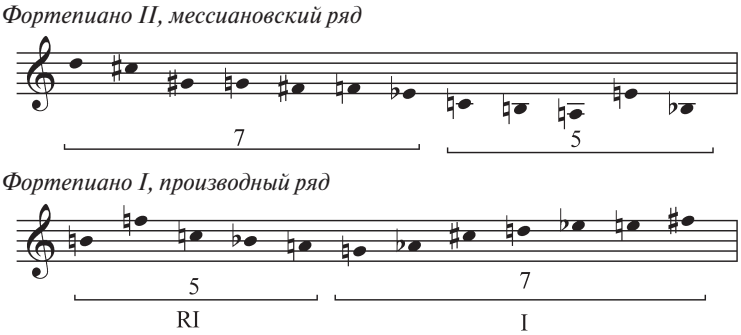
Пьеса *1b* – самая большая и сложная в первой книге *Структур*. Прекомпозиционный материал в основе своей остается прежним, однако стремление композитора «сделать что-то из материала» (Boulez 1976: 55) приводит к новым методам работы[11]. Наиболее отчетливо развитие сериальной техники Булеза проявляется в высотной и ритмической сфере.

Фактически пьеса *1b* опирается на два вида высотных рядов. Один из них – мессиановский, представленный в 4-х традиционных формах (прямой, инверсионной, ракоходной и ракоходно-инверсионной), другой – производный от него. Деривативные ряды получаются посредством асимметричного разделения мессиановской серии на два сегмента (7+5 и 5+7)[12], каждый из которых по сути оказывается автономным и может читаться независимо от другого в любой последовательности. Так, уже в самом начале пьесы противостояние автоматического и индивидуального изобретения выражается в контрапункте заимствованного (у фортепиано II) и производного (у фортепиано I) рядов. В *примере 4* можно видеть, что последний возникает путем перестановки сегментов мессиановского ряда и соответствующей замены их ракоходной и инверсионной формами, взятыми в транспозиции:

---

[11] Относительно подробный анализ *Структуры 1b* содержится в статье Паскаля Декрупе (Decroupet 1995) и книге Вернера Штринца (Strinz 2003).

[12] Это ассиметричное разделение будет иметь место и в других параметрах, а также проявляться на разных уровнях композиции.



Пример 4. **Пьер Булез. *Структура 1b*. Высотные ряды в тт. 1–17**

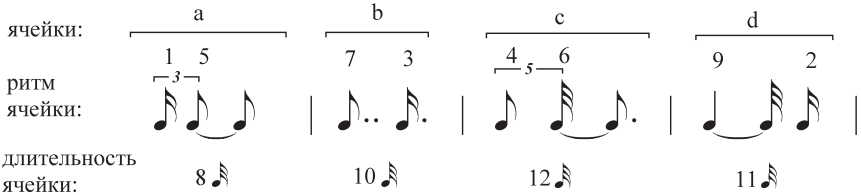
Булез также часто прибегает к приемам пермутации и ротации звуков. Он меняет способы развития материала фактически в каждом разделе сочинения.

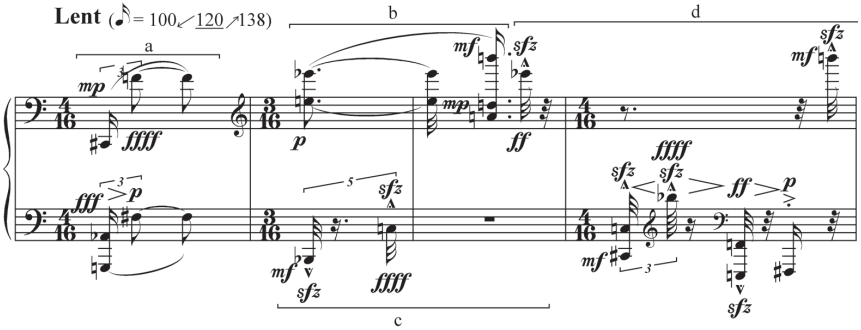
Не менее важные сдвиги происходят и в ритмической области. В *Структуре 1b* существенно расширяется спектр длительностей. Если в предыдущих пьесах самой мелкой единицей измерения выступала 𝅘𝅥𝅰, а самой крупной – 𝅗𝅥., то теперь диапазон колеблется от одной стодвадцатьвосьмой до длительности, равной сумме 18 четвертей. Увеличение спектра значений осуществляется при помощи таких методов преобразования, как умножение и деление. Например, в самом начале пьесы ритмическая организация в партии фортепиано II базируется на числовом ряде 5–11–10–6–7–8–6 / 3–2–11–2–3, образованном двумя диагоналями квадрата примы (с ассиметричным делением 7+5) и данном в пятикратном увеличении (то есть как 25–55–50–30...)[13].

1b демонстрирует также синтез принципов ритмического структурирования, основанных на рядах длительностей (регулярных и нерегулярных) и ритмических ячейках. Числовые последовательности, взятые из таблиц, реализуются в большинстве случаев сложным комбинированным способом. Так, в начале второго раздела (*Lent*, тт. 18–21) организация ритмических структур у фортепиано I определяется числовым рядом верхней строчки квадрата инверсии, то есть I_1: 1–7–3–10–12–9–2–11–6–4–8–5. Из чисел данного ряда Булез образует четыре ритмические ячейки с соотношением длительностей 1–5, 7–3, 4–6 и 9–2 (*пример 5*). Мельчайшая единица в каждой ячейке различна. В структурах *b*

[13] 1 = одной 𝅘𝅥𝅰

и *d* из *примера 5* она соответствует одной 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯, в *a* – одной 𝅘𝅥𝅯 триоли, в *c* – одной квинтоли. Каждая ячейка имеет также общую длительность, измеряемую в тридцатьвторых (см. нижнюю строку на схеме из *примера 5*).



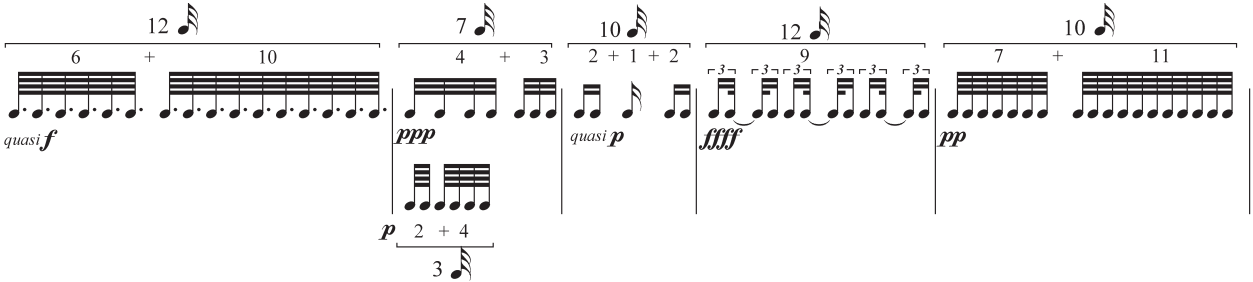


Пример 5. **Пьер Булез. *Структура 1b*. Ритмическая организация в тт. 18–21**

Комбинация всех структур осуществляется по следующему принципу:

1		7 3	→	10	12	9 2	
					↑	↓	
5	→	8		4 6		11	

Хотя артикуляция ритмических ячеек поначалу мало очевидна, в дальнейшем ходе сочинения она выявляется посредством тождества динамических нюансов или видов аттаки, а также благодаря ритмической регулярности. Например, в тт. 227–250 ритмические ячейки состоят из двух (реже трех) длительностей, разделенных на равнодольное количество элементов. Границы ячеек маркирует не только группировка, но и смена динамических нюансов (см. *пример 6*).



Пример 6. **Пьер Булез.** ***Структура 1b*****. Ритмическая схема тт. 227–243**

Числовые ряды, лежащие в основе тт. 227–250:

Диагональ	12		2	4	2	9	10	5	2	10	5	9	8
квадрата примы:	↑			↓	↓	↓	↑	↑		↓	↑	↑	↓
R_8 с ракоходным	6	4		3	10	12	7	11	1	2	9	5	8
2-м сегментом:					↑				↓			↗	
P_{10}:	10	3	→	7	1	2	8	12	4	5	11	9	6

Ритмическая организация в целом предстает как сложная многоуровневая система, в которой действует принцип иерархии: элементы → ячейки → ряды →поле.

Композиционное целое *Структуры 1b* складывается из чередования быстрых и медленных разделов, которые в своих эскизах Булез обозначил как «первоначальные» и «промежуточные» структуры[14] (*пример 7*). Благодаря предельному контрасту мелких и крупных длительностей создается особое темпо-временнуе ощущение: медленная музыка воспринимается как быстрая и наоборот.

Структуры	a	b	a	b	a	b	a	b	a
Темпы	*Très rapide*	*Lent*	*Très modéré*	*Lent*	*Rapide*	*Très lent*	*Modéré, presque vif*	*Lent*	*Assez rapide*
Такты	1–17	18–40	41–59	60–115	116–132	133–250	251–286	287–324	325–341
Количество рядов в каждом параметре	P:1 R:1 D:1 A:1	P:9 R:8 D:21 A:10	P:3 R:3 D:3 A:3	P: 21 R:10 D:8 A:9	P:2 R:2 D:2 A:2	P:10 R:21 D:9 A:8	P:4 R:4 D:4 A:4	P:8 R:9 D:10 A:21	P:2 R:2 D:2 A:2

Пример 7. **Пьер Булез. *Структура 1b*. Схема композиционного целого**[15]

Итак, первую книгу *Структур* в буквальном смысле можно считать творческой лабораторией композитора. Эксперименты, направленные на создание и разработку правил музыкальной грамматики, являлись вместе с тем опытами в области творческого процесса, исследующими границы между автоматизмом и личным изобретением (актом индивидуального творения).

Первая книга *Структур* – показательный пример развития булезовского сериального мышления. Цикл демонстрирует путь, преодолеваемый композитором в поисках новых конструктивных приемов, ставших излюбленными в последующих сочинениях. К таковым, в частности, относятся сегментация и ротация серий, стремление к асимметрии, образование производных рядов, синтез различных видов ритмических структур (регулярных и нерегулярных рядов, ритмических ячеек), новые методы образования (умножение и деление ритмических единиц), иерархия серийных структур, попытки преодоления горизонтальной трактовки серии.

---

[14] См. подробнее: Decroupet 1995: 117.

[15] В *примере 7* буквами a и b обозначены соответственно *главные* и *промежуточные* структуры. В последней строчке буква P условно соответствует параметру высоты *(pitch)*, R – ритму (*rhythm*), D – динамике (*dynamics*), A – артикуляции (*articulation*).

В беседе с Пьером-Мишелем Менгером Булез признавался:

«Я, пожалуй, шесть месяцев был сериалистом, в ранние годы, в 1952, в период сочинения “Структуры 1а” и очень скоро познал границы. Я говорил, что необходимо пройти через эту строгость, чтобы найти плодородную землю. Серийность является лишь границей плодородия. Однако нельзя двигаться на границе» (цит. по: Петрусёва 2002: 296).

Признавая важность экспериментирования в композиторской работе, Булез в итоге пришел к идее «движения вне границ», к свободе от априорных законов: «[..] закон должен действовать локально, лишь внутри произведения он должен иметь свою определенность и отсутствовать вне композиции» (цит. по: Петрусёва 2002: 296). Первая книга *Структур*, как это ни парадоксально, стала важной вехой на данном пути.

The First Book of Pierre Boulez's *Structures*: From Automatism to Individual Invention

Ekaterina Okuneva

Summary

The first book of Pierre Boulez's *Structures* for 2 pianos was written in 1951–52. It became the classical sample of serial music, having made essential impact on generation of young composers of the avant-garde. The *Structure 1a* has received the greatest popularity from three pieces of this cycle. *Structures 1b* and *1c* are relatively less studied. Meanwhile their analysis would allow to make some conclusions about the development of Boulez's serial technique during difficult and inconsistent period for his creation, when the new musical grammar is only formed and theoretically proved. But there's no denying, that the composer was not sure in the truth of the selected purposes, and these doubts led him to the dilemma – to create paradigms or art.

It is known, that *Structures* were an experiment for Boulez. The composer has defined the purpose so: “I wanted to use the potential of a given material to find out how far automatism in musical relationships would go, with individual invention appearing only in some very simple forms of disposition – in the matter of densities, for example” (Boulez 1976: 55). In my paper the first book of Boulez's *Structures* is considered from the viewpoint of a correlation between automatic and individual in the creative process.

The sequence of pieces in the cycle does not correspond to the chronology of their occurrence. *Structures* were originally created in a different order: *1a*, *1c* and *1b*. Boulez has intentionally changed the construction of the cycle, "so as to give an anti-evolutionary impression of a whole" (Boulez 1976: 55). Comparative analysis shows how the composer's method is transformed from piece to piece.

If in *Structures 1a* and *1c* the pitch material is borrowed entirely from Olivier Messiaen's *Mode de valeurs et d'intensités* (with the purpose to exclude any "stylistic reminiscences" and to remove from himself any responsibility for the invention), then *1b* shows a clear desire "to make something out of the material" (Boulez 1976: 55). The piece is based on two series, the second of which is derived from the mentioned series of Messiaen. Another important distinguishing feature of *Structures 1b* is a permanent transformation of pitch rows by means of permutations.

The evolution of Boulez's method is shown especially clearly in rhythmic sphere. The rhythmic-temporary space of *Structures 1a* is regulated by the *chromatic* duration row, which contains 12 different units in the range of one 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 to 𝅗𝅥. . In addition to it the piece *1c* contains also the structures, consisting of the same rhythmic values (i.e. the rows of 12 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯, of 12 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯, of 12 𝅘𝅥𝅯, etc.). So, the polarization of regular and irregular rhythmic formations is formed within the work. In the *Structure 1b* the spectrum of durations essentially expands by means of such methods of transformation as multiplication and division. The contrast of regular and irregular durations of the piece *1c* became the opposition between the perfect static and extreme density of the musical texture in the piece *1b*.

The first book of *Structures* is the real creative laboratory of the composer. The experiments directed on creation and working out of musical grammar rules were simultaneously the experiences in area of the creative process, investigating boundaries between automatism and personal invention. In this respect intention of Boulez to name the first piece *At the Limits of the Fertile Land* looks like a manifestation of own intentions. The first book of *Structures* demonstrates "the process of re-introducing personal invention" (Boulez 1976: 55) within the limits of the new paradigm created by total serialism.

Литература

Boulez, Pierre (1976). *Conversations with Celestin Deliege*. London: Eulenburg Books

Decroupet, Pascal (1995). Renverser la vapeur…: Zu Musikdenken und Kompositionen von Boulez in den fünfziger Jahren. *Musik-Konzepte* (Die Reihe über Komponisten), Heft 89/90: *Pierre Boulez*. München: Edition Text + Kritik, 112–131

Griffiths, Paul (2010). *Modern Music and After*. 3rd edition. New York: Oxford University Press

Ligeti, György (1958). Pierre Boulez: Entscheidung und Automatik in der Structure Ia. *Die Reihe* 4: 38–63

Strinz, Werner (2003). *Variations sur l'inquiétude rythmique*: *Untersuchungen zur morphologischen und satztechnischen Funktion des Rhythmus bei Oliver Messiaen, Pierre Boulez und Jean Barraqué* (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI, Musikwissenschaft; Bd. 223). Frankfurt am Main; New York: Peter Lang

Toop, Richard (1974). Messiaen / Goeyvaerts, Fano / Stockhausen, Boulez. *Perspectives of New Music* 13/1 (Fall-Winter): 141–169

Toop, Richard (1996). The aesthetics of a tabula rasa: Western art music's avant-garde from 1949–1953. *Literature and Aesthetics: The Journal of the Sydney Society of Literature and Aesthetics* 6: 61–76

Мессиан, Оливье (2002). Анализ «Четырех ритмических этюдов» для фортепиано (1949–1950). В кн.: Цареградская, Татьяна. *Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана*. Москва: Классика–XXI, 225–260

Петрусёва, Надежда (2002). *Пьер Булез: Эстетика и техника музыкальной композиции*. Москва; Пермь: Реал

Звукоизобразительность в системе музыкальных символов (на примере музыки Георгия Свиридова)

Dr. art. **Оксана Александрова**
Доцент Харьковской гуманитарно-педагогической академии, докторант Харьковского национального университета искусств им. И. П. Котляревского

Для современного композиторского творчества актуальными являются вопросы взаимодействия музыки с другими видами искусства. Механизм порождения изобразительности в музыке связан с метафизикой звукообразного творчества и зачастую конкретизируется в процессе восприятия произведения благодаря программе, которая может быть представлена словесно или визуально.

Тесная взаимосвязь звукоизобразительных возможностей музыки в союзе со словом открывает широчайшие возможности визуальной семантики, что создаёт богатейшие перспективы для современного музыкального творчества и его научного познания. Звукоизобразительность – сложная, специфическая сфера проявления визуальности в музыкальном искусстве. А её стилистика (средства музыкального искусства, направленные на создание звукоизобразительности) принадлежит не столько процессуально-динамическому, сколько визуально-ассоциативному типу «мышления музыкой» (Бонфельд 2006: 39). Иначе говоря, изобразительность является одной из главных сфер смыслообразования в музыкальном искусстве. Её изучение представляет значительный интерес для современного музыковедения, поскольку в ней сфокусированы всевозможные в и з у а л ь н о -воспринимаемые, объективно существующие явления и свойства м а т е р и а л ь н о г о м и р а. Отсюда актуальным представляется:

- системный анализ воплощения з в у к о и з о б р а з и т е л ь н о с т и как т и п а м у з ы к а л ь н о й с е м а н т и к и, сложившегося в различных историко-культурных контекстах;
- раскрытие теоретических аспектов изучения звукоизобразительности в музыке.

Ц е л ь с т а т ь и – выявить важнейшие жанрово-эстетические и интонационно-драматургические принципы звукоизобразительности в музыке.

Материалом исследования избраны хоры Георгия Свиридова из цикла *Снег идёт* на слова Бориса Пастернака.

Степень изученности темы. Роль звукоизобразительных явлений в поэтическом тексте привлекала внимание многих исследователей (Воронин 2006; Журавлев 1981; Лотман 1992; Любимова, Пинежанинова, Сомова 1996). Звукоизобразительность изучалась, например, через стилистические приемы и экспрессивные средства. В музыкознании специальные труды, связанные с раскрытием семантического контекста, принадлежат Вячеславу Медушевскому (Медушевский 1973), Людмиле Шаймухаметовой (Шаймухаметова 1999), Ирине Стогний (Стогний 2006), при этом звукоизобразительные способы организации музыкального текста (знаковости) изучены недостаточно, особенно в композиторской практике ушедшего XX столетия.

Методологической основой системного исследования предметностей изобразительности в музыке (пейзажность, портретность, звукопись, звуковые сигналы) избрана музыкальная семиотика. Общая семиотика вырабатывает когнитивные структуры языковой системы, которыми оперирует мышление/речь человека, поэтому, опираясь на семиотические механизмы художественного воздействия объектов музыкального творчества, музыковедение способно их смоделировать *и указать пути* их научного описания.

В современном искусствоведении в работах психологического направления (Беляева-Экземплярская 1973, Арановский 1998, Назайкинский 1998) логически и экспериментально доказана эквивалентность перевода музыкально-слуховых ощущений в область пространственных представлений. Существуют исследования, касающиеся образно-смысловых особенностей воплощения музыкального пейзажа в конкретных сочинениях Клода Дебюсси, Мориса Равеля, Сергея Рахманинова, Александра Скрябина (Парусова 2010: 4). Таким образом, семиотические понятия предоставляют музыковеду, исследующему язык музыки, не только общие ориентиры, но и критерий для оценки специфических моментов в музыкальном языке. Познание этой специфики также составляет одну из насущных задач семиотического исследования музыкальной изобразительности.

Перейдём к рассмотрению основных положений теории звукоизобразительности в музыке.

Ассоциативная соотнесенность конструктивной и содержательной (в данном случае – звукоизобразительной) сторон музыкального средства вполне охватывается семиотическим понятием знака. Как известно,

в музыке знаки отличаются особыми свойствами: в большинстве случаев они отсылают не к конкретным предметам или представлениям о них, но к обобщенным образам действительности и к внутреннему миру человека. Им присущ непроизвольно-интуитивный характер восприятия: глубокое осознание смысла музыки, помимо его интуитивного постижения, требует также размышлений, высокой внутренней культуры, знания истории искусства.

Знаковые системы в семиотике обычно исследуются в трех планах: синтаксическом, семантическом и прагматическом. Синтактикой называется раздел семиотики, в котором изучается внутренняя структура знаковых систем. В этом плане для музыковедения некоторый интерес могли бы представить данные о количественных соотношениях в организации систем. Как показали семиотические исследования, в знаковых системах, для условий функционирования которых характерен цейтнот, количество простых единиц, содержащихся в одной единице более высокого уровня, обычно не превышает семи. Эта особенность обусловлена ограниченностью оперативной памяти, в которой, как предполагают, осуществляются межуровневые переходы и объем которой также равен семи независимым символам. Оптимальным же соотношением с точки зрения легкости восприятия является наличие в одной единице высшего уровня от одной до четырех единиц низшего уровня. Поскольку музыка по формам ее бытования больше примыкает к знаковым системам с ограниченным временем восприятия (ибо ее движение нельзя остановить), в ее организации также можно ожидать указанного соотношения.

Более перспективно рассмотрение синтаксических отношений как особых знаков, отражающих обобщенные отношения действительности, смысл которых конкретизируется при индивидуальных интерпретациях.

В отличие от изобразительности в других видах искусства, обладающих возможностями непосредственного визуального отображения, музыкальная звукоизобразительность по своей природе уже с момента зарождения обнаруживает глубинную связь с психологией восприятия, шире – мировосприятия, миросозерцания.

Музыкальный психологизм в композиторской практике XX века ведёт к возрастанию звукоизобразительности, ко всё большему проникновению в предметное содержание пространства, воспроизведению не только символов невидимого, идеального мира, но и форм мира видимого – в виде звуко-аудиального аналога.

Звукоизобразительность в системе музыкальных символов имеет две формы проявления:

- реалистическую, или предметную (встречается в жанрах функционально-прикладной, программной и театральной музыки);
- условную, или символическую.

Природа условности – очень сложное явление. Перейдём к её рассмотрению. Именно из-за особой символики, самобытного символического круга звукоизобразительность в системе музыкальных символов обладает специфическими возможностями в передаче фоносферы: имитируются явления природы, определённые её состояния, соотносимые с теми или иными человеческими чувствами и переживаниями, которые воплощаются благодаря метафорическому ряду (обнаруженному уже в эпоху барокко и достигшему кульминации в XX веке).

Заметим, что звукопись в музыкальном искусстве имеет как монотембровую природу (подразумевается единство тембра при всём разнообразии его оттенков), так и политембровую – оркестровую.

Художественный метод Свиридова и обусловленный им мир музыкальной образности вокально-хоровых жанров заключаются в создании тематизма нового типа – темброво-полисемантического, с его символической многомерностью и множественностью подтекстов.

Мировосприятие жизни у Свиридова тесно связано с воссозданием и созерцанием природы, её художественно-музыкальным постижением. Все времена года, все слагаемые русского классического пейзажа нашли отражение в его творчестве: необозримые поля, дремучие леса, прозрачные озёра и полноводные реки, зимние вьюги, весна, жаркие лучи летнего солнца (*Поэма памяти Сергея Есенина*, циклы *Шесть романсов на слова Александра Пушкина*, *У меня отец – крестьянин*, *Курские песни*, *Деревянная Русь*, музыка к кинофильмам *Русский лес* и *Метель*, *Маленький триптих*, песни *Услышь меня, хорошая*, *Свежий день*, *Осенью*, *Лесная сторона*, *Эти бедные селенья*).

Символика присутствует в музыке Свиридова как глубинный смысловой уровень. Например, неизбывная тоска русского пейзажа передана при помощи знаков в первом номере *Поэмы памяти Сергея Есенина* (*Край ты мой заброшенный*), где в реалиях пейзажа предвестием беды звучит строка «Вороны без промаха в окна бьют крылом», оттенённая символом русской одушевлённой природы («Как метель, черёмуха машет рукавом») в медленно покачивающемся движении колыбельной. Восприятие пейзажа приводит в результате к символизации музыкальной речи и её философскому осмыслению через зрительный ряд.

Пейзаж в творчестве Свиридова – это конкретно-чувственное выражение идеи, что даёт возможность представить образ и как символ, и как реальность с совершенно достоверными деталями; пейзаж конкретен в своём звукоизобразительном воплощении и одновременно обобщён и символичен.

Рассмотрим воплощение звукоизобразительности в маленькой кантате *Снег идёт* Свиридова на слова Бориса Пастернака (жанр определён самим композитором и сложился именно в его творчестве), состоящей из трёх хоров – *Снег идёт*, *Душа* и *Ночь*. Начальные слова первой части легли в основу названия цикла (так же как и в маленькой кантате *Ночные облака* на слова Александра Блока).

Свиридова и Пастернака как художников духовного типа миросозерцания сближает символическое восприятие мира. Музыкальность стиха, покоряющая в поэзии Пастернака, имеет едва ли не первостепенное значение для Свиридова, у которого она получает не только психологическое, но и философско-эстетическое значение. Поэтические метафоры, аллегории, символы находят в произведении Свиридова оригинальные звукоизобразительные решения и визуальный ряд. Каждое слово как бы *расцветает*, *рассвечивается*, наполняясь объёмом, цветом и светом. Цикл построен на смысловых антитезах: контраст внешнего и внутреннего миров (образ природы – душа человека – объективный мир) имеет принципиальное значение для драматургии кантаты.

Первый хор кантаты (и цикл в целом) символизирует человеческую жизнь, кратковременность земного бытия и вместе с тем вечную смену и повторяемость, красоту, которая *спасает* мир. Композитор органично вводит в ткань музыкального повествования стилизацию псалмодического унисонного хорового пения.

На примере хора *Снег идёт* можно обобщить важнейшие особенности интонационного мышления Свиридова в контексте принципов звукоизобразительности. В этом произведении представлено мотивное *ostinato* вокальной партии; вариантное развитие звуковысотного, фактурного, гармонического, ритмического параметров музыкальной композиции создаёт психологический, импрессионистско-символический пейзаж, основанный на неуловимом, эфемерном, завуалированном художественном образе.

В хоре *Снег идёт* композитор рисует яркую художественную картину. Её гениально воссоздал в теленовелле *Музыка и Душа* Николай Ряполов. На фоне звучания хора *оживает* видеоряд, демонстрируя возможности звукоизобразительных свойств музыки.

Поскольку изобразительность в музыке может обнаруживать себя на уровне символа, содержащего не одно, а множество значений, и проявлять себя в более опосредованной форме, чем в живописи, она способна вызывать к жизни особую область музыкальной семантики, являть собой масштабный комплекс музыкально-риторических фигур. В хоре *Снег идёт* возникает иллюзия пространства; способствует этому гибкий ритмический рисунок, обладающий своеобразной экспрессией, ощущением одушевлённой телесности.

Наблюдается превалирование фонических свойств гармонии над функциональностью. Это – пейзаж-созерцание, в котором музыкальное решение тематического развития усиливает поэтическую образность и создаёт визуальный ряд произведения. В хоре *Снег идёт* можно усмотреть философско-медитативное начало, притом медитативность сопряжена с народными истоками. Если мыслить на языке символов, снег как семантический объект музыкально-изобразительного ряда способен многое раскрыть внимательному слушателю. В картине природы – одушевлённость, символичность, таинственность, дарящая изумление, возрождающая ощущение чуда жизни. Майя Элик так охарактеризовала творческий метод Свиридова, идущий от созерцания к осмыслению: «Композитору всякий раз удаётся совершить своего рода “скачок” от обострённо воспринятого пейзажа, знакомого и близкого с детства, к философскому осмыслению всеобщей связи времён» (Элик 1971: 58).

Наблюдается уход из внешней реальности во внутреннюю; представлен особый комплекс выразительных средств, среди которых – принципиально новаторские свойства аккордового фонизма и гармонической вертикали в целом, поиск новых свойств ладотональности и фактурных приёмов, создающих неповторимые качества звукоизобразительности. Эти факторы делают более различимым природное пространство смыслообраза, передают глубокое содержание (как художником в живописи посредством конкретной визуализации).

Анализ хора *Снег идёт* подтверждает тот факт, что музыкальная риторика напрямую может быть связана с таким феноменом звукоизобразительности, когда особой пейзажной семантикой наделяются ладотональные и гармонические, пространственно-фактурные и временные, мелодико-интонационные и регистровые факторы музыки. Речитация хоровой партии сопровождается красочно-изобразительным аккомпанементом (гармонические пятна в виде кластеров; флейтовый подголосок в ц. 4–5, остинатно повторяющийся в духе свирельного наигрыша с

квинтово-трихордовой основой), создающим народный элемент. С каждым новым этапом развития вариантно-строфической формы возрастает эмоциональная энергия, что ведёт к динамизации пространства и глубокому проникновению в образ природы.

Музыкальность хора *Снег идёт* поразительна. Кажется, что поёт, звенит, вибрирует и переливается сам воздух. Звуковое и визуальное пространство *дышит*. В этом новизна и естественность звучания, которое достигается благодаря особому характеру мотивной интонационности. Формульная основа тематизма (прослеживающаяся на уровне всех трёх хоров цикла) является источником формообразования, зарождением и ростом логических линий, развёртывания композиционного целого.

В первом хоре представлена звукоизобразительность снега, явления природы; образ вечной природы – возвышенный, воплощает божественную основу бытия, в жанровом плане наблюдается псалмодирование, слог равен звуку. Тембр женского хора обусловливает особую лёгкость и невесомость. Гармоническая неустойчивость, тонкая нюансировка, короткие фразы, разделённые паузами, создают ощущение зыбкости, неустойчивости, тревоги. Динамика в пределах *pp,* вырастающая до *f* и резко спадающая в репризном построении на *p*, ассоциируется с пространственным приближением, усиливает красочность, связанную с образом снега. В этом ключе стоит обратить внимание на удлинённые окончания каждой из коротких фраз (*tenuto*) на *diminuendo*, создающие эффект повисания в воздухе, истаивания, растворения в пространстве.

Второй хор *Душа* – и обращение к душе, и молитва о ней – эпически-повествовательная и одновременно глубоко трагическая и просветлённо-возвышенная композиция, погружение во внутренний мир человека. Представлен образ человеческой души, которая умиротворяется, соединяясь с божественным началом, мягко *убаюкивается*; такой эффект создаётся при помощи обращения к жанру колыбельной – возникает сосредоточенный образ ночных раздумий, молитвенного состояния. Слова Блока – «Музыка есть [..] мысль (текучая) мира» – подтверждаются в хоре *Душа* трагическим символом времени, образом текучего времени и напряжённой мысли.

Третий хор *Ночь* (*Animato*) основан на детски-наивном мотиве. В финале кантаты звучание детских голосов придаёт произведению особый смысл: детская сценка с подтекстом *вселенской* катастрофы (механистическая реальность с гротесковым оттенком) содержит аллегорию,

несущую глубоко человеческий и трагический смысл. Образ ребёнка как символ чистоты, истинности, духовного провидения вплетается в сложную и многозначную систему поэтических символов: это не просто детская песенка, но нечто зловещее, со множеством ассоциаций (тема детства в творчестве Фёдора Достоевского, детские голоса у Густава Малера, ангельское пение).

В хорах цикла *Снег идёт* на основе поэтического материала композитор образует самостоятельную музыкальную форму, не следует иллюстративно за каждым словом, не стремится к точной декламации. Он *распевает* поэтический текст, создавая яркие, интонационно и ритмически выразительные звукоизобразительные произведения. Хоровая ткань основана на псалмодической речитации на одном тоне (в хоре *Снег идёт*) или на остинатных мотивах (в хорах *Душа* и *Ночь*).

В композиционно-драматургическом плане кантата представляет собой органический синтез поэтики Пастернака и собственно свиридовского стиля. На первый план выведен контраст частей, однако на более глубоком уровне между ними выявляется родство, параллели и *арки* различного рода – композиционные, интонационные, ладовые. В каждом хоре – вариантно-строфическая основа композиции, сходный ладогармонический язык (опора на трихордовость, квинту лада, тоническое трезвучие с секстой), ощущение устремлённости ввысь, воздушности, благодаря восходящим мотивам.

Вариантность в творчестве Свиридова пронизывает все композиционные уровни музыкальной формы (*i:m:t*), развитие всех параметров первичного интонационно-конструктивного образования – звуковысотного, метроритмического, темброво-фактурного, артикуляционного. Анализ вариантной техники письма и её влияния на систему функциональных отношений в произведениях композитора подтверждает предельную рационалистичность звуковысотной организации, необычайную изобретательность в комбинировании различных вариантов тематических блоков.

Совершенство конструкции достигается благодаря умению отбирать минимальное количество материала и искусно его комбинировать. При помощи вариантного метода композитор добивается максимальной взаимосвязанности и взаимообусловленности звукоизобразительных элементов целого, непрерывности обновления композиционного процесса. Структурные закономерности подчиняются принципу вариантно-линеарного развертывания тематических блоков. Можно говорить о

минимализме в выборе средств выразительности. Вырастает роль ладогармонического языка и оркестрового стиля, в силу своих возможностей более склонных к передаче картинно-образного и колористического начал, работающих на создание звукоизобразительности.

Звукоизобразительный мир Свиридова строится по известным ему одному тайнам ремесла, которые раскрываются для слушателя через законы красоты и гармонии. Он писал: «[..] моя музыка ближе к стихотворению, псалму, притче» (Свиридов 2002: 135). И действительно, три хора кантаты объединены в целое тремя жанровыми ликами, подсказанными автором: стихотворение – *Снег идёт* (философская лирика), псалом – *Душа* и притча – *Ночь* (гротескный галоп, завершающийся философским кредо автора «Не спи, не спи, художник, не предавайся сну, ты вечности заложник у времени в плену»).

Звукоизобразительность в системе музыкальных символов Свиридова отличается богатством подтекстов, поэтичностью. В хорах цикла *Снег идёт* проявляется философский подход, символизация образов: снег как символ вечности, душа как символ духовного поиска, механистическая моторность – обыденная реальность. Если понимать символ как выхождение образа из собственных пределов, тогда с н е г, д у ш а и н о ч ь в претворении Свиридова являются символами, дающими богатую перспективу трактовки.

Эстетическое удовольствие от восприятия музыкального произведения достигается путём постижения его внутренней упорядоченности. Конструктивно-образная идея каждого из хоров раскрывается при помощи звуковысотных, акустических и тембровых средств. В семантику произведений внедряются ассоциации, рождённые звукоизобразительностью и создающие звуковую картину образов.

У Свиридова же не просто имитация, изображение картин природы. Звукоизобразительность, живописная конкретизация деталей способствует раскрытию глубинного смысла, подобно тому, что увидел и отметил Арнольд Сохор у Модеста Мусоргского: «“Рассвет на Москва-реке” – это не только пейзаж, да и главным образом не пейзаж, нечто гораздо более значительное: воплотившаяся в песню (хотя и без слов, но именно песню) мысль о России» (Сохор 1971: 8). Эта аналогия характеризует наличие не только личного опыта композитора, но и опыт культуры, без учёта которого невозможно адекватное истолкование ценностной семантики образов.

Наличие программы, текста всегда активизирует красочные, изобразительные возможности музыки. Это общее положение у Свиридова претворяется в рамках строгого отбора выразительных средств, аскетического самоограничения (как известно, цель аскезы – достижение определённых духовных целей). Большую значимость приобретает каждый из элементов, составляющих звучность: ни один из них не нейтрален, каждый осмыслен, содержательно насыщен и занимает своё незаменимое место в образной системе произведения. Важную роль играет точность тембровой характеристики – как вокальной, так и инструментальной.

Свиридов обладал особым строем художественного мышления, основанном на духовных реалиях: созерцательная статика, покой, состояние погружённого в глубокие раздумья человека, которые мы наблюдаем в хорах *Снег идёт* и *Душа*, становятся характерными приметами образности его музыки (особенно призведений 70–80-х гг. – хорового концерта *Пушкинский венок*, поэмы *Отчалившая Русь*, кантат *Гимны Родине*, *Светлый гость*, *Ночные облака*, *Песни безвременья*).

Обратившись к поэзии Пастернака, Свиридов тонко передал её недосказанность и символику, метафоры и аллегории. Исповедальный характер лирики, единый в различных *персонажах* (снег, душа, самолёт) цикла, подчиняется по воле автора глубокой и широкоохватной концепции жизни. В третьем хоре *Ночь* образ поэта представлен в контексте космического пространства.

В текстах Пастернака наблюдается резкое столкновение обыденных смыслов слов. Метафора, переносный смысл подчиняют себе логику прямых смысловых связей. Свиридов как раз и обращается к этому скрытому смыслу, *овеществляя* или *одушевляя* метафору, реализует её уже в музыкальном тексте при помощи звукоизобразительности. Анализ работы композитора со словом показывает, насколько ему важна целостность образа, отвечающая его композиторскому замыслу.

Для каждого из трёх хоров характерно эмоциональное единство, «эмоциональная монотональность» (выражение Екатерины Ручьевской – Ручьевская, Кузьмина 1990: 102). В соединении со сложным и неоднозначным образом такое пребывание в одном звукоизобразительном поле и создаёт символически-метафорический контекст. Интересно замечание Сохора (Сохор 1971) о том, что Свиридов рисует картины природы разными красками: *масляными*, густыми (хор *Поёт зима* из *Поэмы памяти Сергея Есенина*), *акварельными*, прозрачными (камерные произведения), аскетичными, скупыми, *несторовскими* по колориту (кантата

Деревянная Русь). В работе со словом композитор учитывает присущие поэзии аналитические знаки: рифму, ритм стиха, его размер, фоническое оформление.

В творчестве Свиридова наблюдается не поверхностно-литературная трактовка поэтического текста, а философско-эстетическая. Это подтверждает и рассматриваемый нами цикл, где чуть ли не каждое слово – метафора. Композитор так сумел *подключить* к стихам Пастернака свою музыку, что воздействие *музыки* метафорической умножилось музыкой реальной.

Как отмечают исследователи, в символе «скрыты как бы два плана – общий, абстрактный и конкретный, подобно тому, как в метафоре слово обретает переносный смысл, не теряя реального. Обращаясь к реальному смыслу, музыка сама наделяется также переносным смыслом» (Ручьевская, Кузьмина 1990: 99). Конкретные детали переосмысливаются в целостном контексте цикла, обретают иной смысл, не теряя своей первичной обобщённой сущности.

Свиридов отмечал: «Музыку я сочиняю “из глубины души”, и содержание избираемых мною текстов должно соответствовать моим чувствам. Смысл текста должен совпадать с тем, что я стремлюсь высказать как композитор» (Опарина 2008: 81). Звукоизобразительный тип семантики динамичен иначе, чем процессуальный образ; это связано со спецификой восприятия пространства как некоей объективной видимости.

Проанализировав избранный жанрово-стилевой материал, удалось выявить особенности звуковых элементов и их комплексов, определить характерный *смысловой рисунок* пейзажно-изобразительного образа.

Выводы. Теоретические аспекты изучения звукоизобразительности в кантате *Снег идёт* Свиридова в системе музыкальных символов выявили их тесную связь с поэтическим текстом, со словом. Музыкально-поэтический синтез в творчестве композитора связан с отказом от иллюстративной функции: он символичен и глубок по содержанию. Семиотическая ось музыкального смысла обнажает двойственность бытия художественного сознания. Открывается *НЕ*-линейная глубина символа: психологические метаморфозы пробуждают фантазию слушателя, провоцируют бесконечность смыслового погружения в метафизику музыкальной звукоизобразительности.

Свиридов в своей звукоизобразительности одухотворил природу: пейзаж прочувствован сердцем и воспет с любовью, поэтому находит в душе слушателя личный эмоциональный отклик. Музыка маленькой

кантаты *Снег идёт* ещё до осмысления её философских глубин воздействует своей конкретной эмоциональностью, её интуитивное, целостнее постижение представляется доступным. Глубинные же слои философско-эстетического содержания осмысливаются и открываются постепенно; обогащение происходит непрерывно, при каждом новом соприкосновении с циклом. Композитор стремится постичь насущные проблемы бытия; он прибегает к поэзии, к слову и создаёт произведение-символ, чьё метафорическое звучание обрастает разными смыслами. Отсюда и особенности музыкального времени и пространства: темпов, ритмов, интонационного языка, композиционной организации.

Таким образом, определение звукоизобразительности как образно-смыслового модуса в системе музыкальной символики способствует постижению её сущности и внутренней природы ассоциативно-визуального мышления в целом.

Sound Representation in System of Musical Symbols (with the Examples from Music by George Sviridov)

Oksana Aleksandrova

Summary

Semiotics is an exclusively interdisciplinary type of science. It gives the chance to apply the methods acquired in it for analyzing absolutely diverse objects of art and culture. Semiotics analyzes the cognitive structures a human operates with. The musical science functions as a way of structuring the world, generating methods of sound, intonation and figurative structuring.

The questions of interaction of music and visual arts are relevant for a modern creative activity. Musical art as the art that is associated with the sound, is its abstract type and it is defined, as it is known, by the program, which may be presented verbally or visually. The close interaction of sound and graphic means of music in connection with the word opens wide opportunities for creation of visual semantics. It gives wide prospects for modern musical creativity and its scientific studying. Sound and graphic means of musical art bring to the listener a semantic image and create a visual row.

Many investigators were attracted by the role of the sound pattern in a poetic text. At the same time the phenomena of the sound pattern is studied as stylistic devices and expressive means. The ways of the sound pattern of

organizing the musical text by the composers of the 20th century has not been studied enough.

The sound world consists of internal and external parts. The spiritual beauty is concealed in the inner part. The intonation layers have symbolical value and the outlook opens behind simple sounds. It is necessary that the composer should take into account the inherent characteristics of poetry in his work on the word: rhyme, rhythm, its size, phonic design. These characteristics severely restrict the composer's freedom, placing him within the framework of the specifics of the chosen poetic text. In addition to formal external structural indicators, it's necessary that she or he should take into account the presence of meaning, texture, background levels of information.

Georgy Sviridov's art method and the field of musical figurativeness of the vocal-instrumental genres caused by it, consists of building the themes of a new type – a timbre polysemantic type that receives a symbolic multidimensional and allows to identify the set of implications.

Poetic metaphors, allegories and symbols find the original musical decisions and visuals in Sviridov's compositions. The composer using a variant technique of writing and ostinato, creates a vivid picture in the chorus *It's Snowing* to words by Boris Pasternak, from the cantata of the same name. It is conveyed wonderfully in the TV-novel by Nikolai Ryapolov *Music and Soul*, dedicated to the life and work of the composer. The video clip which demonstrates the elements of the sound pattern runs against the background of the chorus.

Thereby, the symbolic world can be found in Sviridov's music as a kind of semantic formation in the realities of the landscape. We can recall as an example the first number of *Poem in Memory of Sergey Esenin* (*My Neglected Land*). The line "The crows hit the windows deadly by the wings", shaded by a bright symbol of Russian animated nature – "As a blizzard, the bird cherry tree is waving with the sleeve", sounds as a presage of trouble. Sviridov's music enhances the poetic imagery and the visual range of the poem. Inescapable melancholy of the Russian landscape is being expressed by the intonation of minor second in a slow, swaying motion of a lullaby. The symbolic perception of the landscape results in a philosophical understanding of the visual line.

Musical poetic synthesis in Sviridov's creativity rises over illustration level. It is symbolical and has deep meaning.

Литература

Арановский, Марк (1998). *Музыкальный текст. Структура и свойства*. Москва: Музыка

Белоненко, Александр (1990, сост.). *Музыкальный мир Георгия Свиридова*. Сборник статей. Москва: Советский композитор

Беляева-Экземплярская, София (1923). *О психологии восприятия музыки*. Москва

Бонфельд, Морис (2006). *Музыка: язык, речь, мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства*. Санкт-Петербург: Композитор

Верба, Оксана (1998). О специфике вариантности как творческого метода. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Наук.-метод. збірник: вип. 2. Харків: ХДІМ, 25–28

Верба, Оксана (2006). Вариантность как особенность музыкального мышления Г. Свиридова. *Свиридовские чтения: «Г. В. Свиридов. Композитор. Мыслитель. Христианин»*. Материалы II Всероссийской научно-практической конференции. Курск: Изд-во ФГУ *Курский ЦНТИ*, 17–21

Верба, Оксана (2008). Кантата в творчестве Г. Свиридова: особенности трактовки жанра. *Свиридовские чтения: «Г. В. Свиридов и судьбы русской культуры (к 10-летию со дня смерти композитора)»*. Материалы IV Всероссийской студенческой конференции. Курск: Изд-во ФГУ *Курский ЦНТИ*, 92–94

Воронин, Станислав (2006). *Основы фоносемантики*. Москва: Букинист

Гулеско, Инесса (1980). *Хор в кантатно-ораториальных произведениях Г. В. Свиридова (принципы хорового мышления)*. Автореферат *диссертации на* соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Киев: ИИФЭ им. М. Рыльского

Гулеско, Инесса (2006). Музыкальная поэтика Георгия Свиридова как новый тип художественного мышления. *Свиридовские чтения: «Г. В. Свиридов. Композитор. Мыслитель. Христианин»*. Материалы II Всероссийской научно-практической конференции. Курск: Изд-во ФГУ *Курский ЦНТИ*, 14–16

Журавлёв, Александр (1981). *Звук и смысл*. Москва: Просвещение

Лотман, Юрий (1992). Символ в системе культуры. *Избранные статьи*. Т. 1. Таллинн: Александра, 191–199

Любимова, Нина & Наталья Пинежанинова, Елена Сомова (1996). *Звуковая метафора в поэтическом тексте*. Санкт-Петербург: СПбГУ

Медушевский, Вячеслав (1973). К проблеме семантического синтаксиса. *Советская музыка* 8: 20–29

Назайкинский, Евгений (1988). *Звуковой мир музыки*. Москва: Музыка

Парусова, Екатерина (2010). *Пейзажные образы в фортепианном творчестве конца XIX – начала XX веков. К проблеме изобразительности в искусстве*. Автореферат *диссертации на* соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Саратов: Саратовская государственная консерватория (академия) им. Л. В. Собинова

Ручьевская, Екатерина & Н. Кузьмина (1990). Поэма «Отчалившая Русь» в контексте авторского стиля Свиридова. *Музыкальный мир Георгия Свиридова*.

Сборник статей. Сост. Александр Белоненко. Москва: Советский композитор, 92–123

Свиридов, Георгий (2002). *Музыка как судьба*. Сост. Александр Белоненко. Москва: Молодая гвардия

Сохор, Арнольд (1971). Свиридов и русская культура. *Георгий Свиридов*. Сборник статей. Сост. Дмитрий Фришман. Москва: Музыка, 5–29

Стогний, Ирина (2006). Музыкальная семантика и проблемы анализа музыкального содержания. *Музыкальное содержание: современная научная интерпретация*. Сборник научных статей. Ростов-на-Дону: Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова, 136–161

Шаймухаметова, Людмила (1999). *Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы*. Москва: ГИИ

Элик, Майя (1971). Свиридов и поэзия. *Георгий Свиридов*. Сборник статей. Сост. Дмитрий Фришман. Москва: Музыка, 58–124

Семантика ночи в финской камерно-вокальной музыке

Dr. art. **Ирина Горная**
Профессор Петрозаводской государственной консерватории (академии) имени Александра Глазунова

Особую роль ночи в жизни северных народов отметил еще классик финской литературы Сакрис Топелиус: «Суровая северная природа, обладая восхитительной, но короткой весной, не может позабыть своей длинной зимней ночи. Точно так же и житель севера не в состоянии всецело предаться радостным впечатлениям» (Топелиус 1894а: 93). Известный в XIX веке журналист и переводчик Орест Сомов (1793–1833) замечательно определил сущность северного лета: «[..] незаходимый день и нерассветающая ночь делят там годовые времена» (Пигарев 1972: 9). У финнов, как и у других народов Европы, зимнее и летнее солнцестояние были древнейшими и самыми главными из календарных праздников, магическая суть которых не исчезла с принятием христианства. Лето и зима противостоят друг другу, как день и ночь.

Симптоматично, что среди летних песен у финских композиторов наиболее часто встречается название *Летняя ночь* (*Kesäyö*). В антологию *Летних ночей* внесли свой вклад композиторы разных поколений: Ян Сибелиус (*Jean Sibelius*), Тойво Куула (*Toivo Kuula*), Эркки Мелартин (*Erkki Melartin*), Юрьё Килпинен (*Yrjö Kilpinen*), Селим Палмгрен (*Selim Palmgren*), Эмиль Кауппи (*Emil Kauppi*), Хейкки Клеметти (*Heiki Klemetti)*, Хейно Каски (*Heino Kaski*), Аарре Мериканто (*Aare Merikanto*), Эйнари Марвиа (*Einari Marvia*), Сеппо Нумми (*Seppo Nummi*), Вяйнё Песола (*Väinö Pesola*), Ахти Соннинен (*Ahti Sonninen*), Эйноюхани Раутаваара (*Einojuhani Rautavaara*), Хейкки Сарманто (*Heikki Sarmanto*), Лаури Сайккола (*Lauri Saikkola*), Йярмо Сермиля (*Jarmo Sermilä*). В песне Армаса Ярнефельта (*Armas Järnefelt*) *Лицо Родины* (*Isänmaan kasvot*) на слова Вейкко Антеро Коскенниеми (*Veikko Antero Koskenniemi*) именно белые летние ночи становятся символом Финляндии.

Финские поэты находят для белых ночей множество эпитетов и характеристик: свет ночи сравнивается с белизной лилий, с цветущим вишневым деревом. Вспоминается замечательное высказывание Сакриса Топелиуса: «Кисть живописца не в силах передать волшебного впечат-

ления такой ночи, когда все предметы кажутся самосветящимися и свет исходит не из одной определенной точки, а одновременно отовсюду» (Топелиус 1894b: 20).

Великолепно описал летнюю ночь знаменитый финский писатель, Нобелевский лауреат Франс Эмиль Силланпяя (*Frans Eemil Sillanpää*) в романе *Люди в летней ночи*:

«Вряд ли на севере бывает летняя ночь, есть только длящийся, чуть темнеющий вечер, но в легких сумерках своя невыразимая словами яркость. Она как предчувствие приближающегося летнего утра. Когда музыка полусвета погрузится в фиалково-темное пианиссимо [..], вот тогда-то пробуждается первая скрипка, издающая высокий нежный звук, к которому вскоре присоединяется виолончель, и эта внутренне ощутимая музыкальная картина получает внешнюю поддержку: с тысячи веток, из воздуха разливается трелями тысячеязыковый аккомпанемент; уже утро, хотя только что был вечер» (Варпио 1998: 49).

Выразительное описание Силланпяя перекликается с песней Мериканто *Летняя ночь* (*Kesäyö*) на слова Ааро Хеллаакоски (*Aaro Hellaakoski*). «Фиалково-темное пианиссимо» пронизывает все произведение. Элегическая вальсовая тема нигде не выходит за пределы динамики *pp*. Чрезвычайно характерной чертой становятся паузы, создающие эффект вслушивания в тишину. Ее всепоглощающее действие выражено через общее для голоса и фортепиано продолжительное паузирование. Пленэрные эффекты проявляются в использовании крайних регистров – четвертой и субконтроктавы. При всем различии музыкального языка произведение Раутаваары, использующее тот же текст Хеллаакоски, опирается на аналогичные динамические и фактурные элементы. Особо почитают финны ночь *Иванова дня*, или Юханнуса. В песне Марвиа *Середина лета* (*Mittumaari*) – название выступает как синоним Иванова дня – бльшая часть текста Эйнари Вуорела (*Einari Vuorela*) направлена на панорамное описание расцветающей под незаходящим солнцем природы, на осознание себя малой частицей природного универсума:

«Ворота света открыты, день в ночи прячется, долины покоем дышат. Ветер спит на лугах, леса сном забылись, туман отдыхает на болотах, тихие лесные озера сверкают. [..] Создатель улыбается всему, время стоит на месте».

Музыкальное воплощение стиха исполнено покоя. Струящиеся на динамике от *p* до *pppp* фигурации, с неспешной сменой гармонической вертикали (главная тональность *Des-dur*), обрисовывают идиллическую картину.

Многочисленность ночных песен Юханнуса – среди ярких примеров *Девушка гадает обвязкой в ночь перед Ивановым днем* (*Flickan knyter i Johannenatten*) Палмгрена, *Ночь Иванова дня* (*Juhannusyö*) Каски, *Ночь на Иванов день* (*Juhannusyö*) Нумми, *Ночь Иванова дня* (*Juhannusyö*) Песола, цикл *Ночь Иванова дня* (*Juhannusyö*) ор. 21 Соннинена – сравнима только с рождественскими песнями. Отмечаемый в первую субботу после дня солнцестояния, Юханнус уходит своими корнями к языческим традициям и ассоциируется с обрядами, призванными обеспечить богатый урожай, обильный удой молока и удачное замужество. Финны верят, что самая короткая ночь в году таит в себе волшебство. Чтобы приворожить жениха, девушка должна ночью поваляться обнаженной на поле, которое принадлежит понравившемуся молодому человеку. Осенью, когда желаемый юноша будет вкушать хлеб из зерна того самого поля, в его сердце непременно вспыхнет любовь к девушке, которая так старалась в ночь на Юханнус. В эту волшебную ночь молодые парни также могут понять, кто более всего подходит им в жены. Для этого нужно забраться на камень, окруженный со всех сторон водой, или залезть на крышу трижды перестроенного дома. Облик прекрасной девушки обязательно посетит будущего жениха. Молодые люди могут кидать в родник через кольцо булавки. После девятой следует посмотреть через кольцо в воду, где и появится лицо невесты. По народным поверьям, в ночь на Юханнус можно загадывать желания. Девушки собирают букет из семи полевых цветов и кладут его под подушку, чтобы увидеть во сне своего суженого. Если дать каждому цветку имя, а утром посмотреть, какой из них самый свежий и непримятый, то будет известен не только внешний вид жениха, но и его имя. В песне Палмгрена *Девушка гадает обвязкой в ночь перед Ивановым днем* (*Flickan knyter i Johannenatten*) весьма подробно описывается обряд обвязки молодых стеблей зеленых всходов шелковыми нитями разных цветов (красного, черного, зеленого). Если за ночь вырос зеленый стебель любви, то сердце девушки ликовало.

Считалось, что ночь Юханнуса столь же опасна, как Вальпургиева или пасхальная, ибо все нечистые силы грозят простым смертным неистовым разгулом. Высокие костры как раз и были призваны отгонять демонов и ведьм. Вокруг костров водили хороводы. Известно, что коллективные пляски с построением участников в круг возникли в глубокой древности. В крестьянской среде они были тесно связаны с аграрной магией календарных празднеств. Обрядовые хороводы выполняли охранительные функции, так как в пределы магического круга не могли

проникнуть злые духи. Круговые танцевальные фигуры восходили к культу солнца, являясь движениями символическими. Кульминацией праздника становилось венчание свадебных пар. Состояние восторженности в песнях Юханнуса часто изливается в патетических выражениях. Характерный пример представляет *Песня Иванова дня* (*Juhannuslaulu*) Каски на слова Хуго Ялканена (*Hugo Jalkanen*):

«Ты принесла весну, ты одарила меня полным счастьем, и я поверил в жизнь! Так ярко и днем, и ночью – ты дала солнце! Твоими дождями я украшал свою голову, и сердце мое было полно радости! Работа была для меня как игра! Не пугает меня ночь в глухом лесу, не угрожают мне гнетущая тоска и одиночество!»

Тема радостного упоения жизнью воплощается Каски с помощью мажорного лада, широкой пластичной мелодии, опирающейся на звуки мажорного трезвучия. Полнозвучие фортепианной партии усиливается в репризе простой трехчастной формы долгими арпеджированными аккордами, ассоциирующимися со звучанием кантеле.

В отличие от домашних, скромных по масштабу рождественских песен, часто исполняемых в семейном кругу, сочинения, посвященные Юханнусу, обычно несут на себе печать массового действа и эпической монументальности. Всё это ярко демонстрирует цикл *Ночь Иванова дня* (*Juhannusyö*) Соннинена на слова Колйонена, воплощающий картину праздничного действа. Названия четырех частей сочинения – *Таинственно* (*Salamyhkää*), *Любимая вода* (*Lempivesi*), *Дым Эхятюса*[1] (*Ehätyssavu*), *Танцы* (*Tanssit*) – отражают эмоциональные и обрядовые сферы праздника: от мистического таинства до веселого танца. В произведении наблюдается опора на ритмику тяжеловато-торжественной поступи и характерные интонации таких жанров коллективного действия, как марши, шествия, хороводы. Здесь затейливо переплетаются песенное и плясовое начало, инструментальные наигрыши и сигналы, возгласы, передающие энергию стихийных сил. Таким образом, в песнях Иванова дня охватываются все жанровые линии праздника – от гимна до танца.

Картины северной летней ночи не всегда побуждают финских композиторов к восторженному гимну. Наоборот, они склонны к оплакиванию лета, а вместе с ним и уходящей молодости, неразделенной любви. В песне Куулы *Ночь* (*Yö*) на слова Эйно Лейно (*Eino Leino*) сумеречный свет, упоминаемый в стихе, подтолкнул композитора к выбору *es-moll* в

[1] Эхятюс – деревня в Восточной Карелии, славившаяся своими танцами.

качестве главной тональности. Первая строфа печального монолога («Ночь наступает. День на исходе, сумерки ложатся на глаза. Уже далеко где-то слышится звук от дальних огней») в жанровом отношении близка к хоралу. Плотные аккорды фортепианного сопровождения расположены исключительно в низком регистре. Сдержанность высказывания создается не только обилием восходящих и нисходящих квартовых ходов, но и отсутствием в партии голоса VI ступени лада, порождающей лирическую напевность.

Летний пейзаж финских композиторов тесно связан с жанром элегии. Поэтические тексты рисуют окутанные сумерками луга и поля, тихую гладь воды, в которой отражаются погрузившиеся в сон деревья и кусты. Краткость чудесного летнего времени вызывает состояние печали, что сказывается и на выборе тональностей. Это *es-moll* в романсе Куулы *Ночь* (*Yö*) и *a-moll* в его же *Ночь над вересковым кустом* ор. 24 № 4 (*Yö nummella*), *a-moll* в *Летней ночи* (*Kesäyö*) Мериканто, *d-moll* в *Летней ночи* (*Kesäyö*) Килпинена.

Описание прелестного летнего вечера еще более усиливает трагическое одиночество человека. В песне Эрнста Линко (*Ernst Linko*) *Вечер* (*Ilta*) ор. 7 № 5 на слова Л. Онерва (*L. Onerva*) поначалу видится лишь картина умиротворяющей вечерней тишины:

«День опускается, наступает время чудесное, в вечерней заре плывут острова заплаканные. Не слышен шум серпа, работа закончилась. Деревенское крыльцо спряталось под покровом ночи. Всё тихо. Домишки сонные стоят».

Однако постепенно раскрывается и подтекст. Знаковым является, по всей видимости, образ облаков. Приметы окружающего мира неуловимы, изменчивы в вечерних сумерках. Тонально-гармонический язык песни предсказывает смысловые метаморфозы стиха, в конце которого так ясно обозначилось состояние человеческого одиночества: «Звездам одним собака лает, робко под окошком девочка прячется в мокрой траве». Малоподвижные аккордовые комплексы (началом их выступает фригийский тетрахорд) соединяются с мелодией речитативного склада, которая из них же и произрастает. К концу песни ассоциация с хоралом заметно усиливается, так как окончания стихотворных строк отмечены ферматами.

С летней ночью обычно связаны печальные размышления о скоротечности жизни, недолговечности счастья. Мотивы природного и жизненного круговорота тесно смыкаются с другой излюбленной темой

финского национального романтизма – темой смерти. В вокальном цикле Тауно Марттинена (*Tauno Marttinen*) *Летние облака* (*Suvipilvet*) на стихи Хеллаакоски неумолимо текущее время ассоциируется с плывущими облаками: «Вместе с мыслью о счастье время бежит вперед, золотые дни, дорогие дни убегают, пропадают». Вспоминается наблюдение Бориса Асафьева: «Элегический тонус [..] обусловлен созерцанием неизбежности вечного превращения жизни в смерть» (Асафьев 1966: 204).

Особенно часто образ смерти присутствует в романсах Куулы. В песне *Летняя ночь на церковном кладбище* (*Kesäyö kirkkomaalla*) на слова Коскенниеми только белая северная ночь может заставить лирического героя принять смерть «с улыбкой счастья на устах, благословляя день прошедший». Семантический блок *ночь – смерть* имеет в поэтическом искусстве очень давнюю традицию.

Таким образом, центральным жанром летних песен оказывается элегия, семантическим ядром которой выступают чувства одиночества и неразделенной любви, воспоминания о прошлом, размышления о бренности жизни. Подобная жанровая направленность, несомненно, отличает финскую летнюю песню от большинства летних песен, созданных европейскими мастерами.

Осень у финских композиторов, как правило, сопряжена с таким эмоциональным состоянием, которое лучше всего выразила дневниковая запись Сибелиуса: «Осеннее солнце и горькие мысли...» (Тавастшерна 1981: 189). В финской музыке не встречается, говоря словами Асафьева, «рубенсовская вакханалия осени, любовь к осени как времени сосредоточения творческих сил и творческого размаха», которые ученый связывает с именами Александра Пушкина и Александра Глазунова (Асафьев 1984: 72). Трагическая семантика осени у финских композиторов и поэтов была весьма стойкой.

Общая черта осенних песен – оплакивание лета. Соединение в одном тексте двух временных единиц – осени и ночи – вносит в семантику песен печальные обертоны. Смысл такого сочетания объясняется в одном из писем Куулы:

«Чему нас учит осень? Мне кажется, что осень учит нас намного большему, чем весна, а вечер учит большему, чем может научить утро. Когда мы думаем об осени и о вечере, в нас возникают мысли о смерти» (Elmgren-Heinonen 1983: 118).

Слова композитора находятся в русле известной мифологемы романтического сознания.

В кругу *осенних* песен особняком стоит масштабное сочинение Сибелиуса *Осенний вечер* (*Höstkväll*) на слова Виктора Рюдберга (*Viktor Rydberg*). В поэтическом тексте явления природы наделяются человеческими эмоциями: «[..] облако плывет с печальными чувствами, дождь, падающий на камни, просеивает грустные предания, вздыхает ручеек, голоса, дрожащие от боли, звучат в шторме, исходящем из глубины леса». В картине природы, нарисованной поэтом, есть эпическая широта: лес, гряда холмов, пустынные шхеры, расселины скал, горы, равнины, покрытые соснами, облако, плывущее через «пенистое море». Вид сверху, с птичьего полета, создает впечатление простора, манящей дали, общего величия природы, но «скорбящая осень» окутывает всю эту панораму состоянием элегической печали.

В камерно-вокальном наследии финских композиторов зимние ночные пейзажи наблюдаются значительно реже других календарных сезонов. Картина зимней ночи в песнях *Зимняя ночь* (*Talviyö*) Эйнари Марвиа и Сулхо Ранта (*Sulho Ranta*), *Зимней лунной ночью* (*Talvikuutamolla*) Леви Мадетойи (*Leevi Madetoja*) обычно связана с трагическим настроем человеческой души. Недаром декабрь финны называют волчьим месяцем, когда состояние тоски ассоциируется с волчьим воем. Свет и радость освещают только рождественскую ночь. Все стихи о зиме пронизаны грустным воспоминанием о прошедшем лете или призывом к радостям грядущей весны. В европейской поэзии зима отождествляется со смертью. Неслучайно песня *Зимняя ночь* (*Winternacht*) на слова Кристиана Моргенштерна (*Morgenstern*) включена Килпиненом в цикл *Песни Смерти* (*Lieder um den Tod*).

В вокальной музыке финских композиторов описания зимы обычно не имеют той степени подробности, которая свойственна другим календарным сезонам, и часто сводятся к упоминанию отдельных примет, таких, как снег, лед, иней, мороз, метель, вьюга. Примечательно, что в темное время суток пейзажные детали становятся как будто невидимыми, плохо различимыми. Небольшой пейзажный зачин встречается в рождественских песнях. Вероятно, ожидание рождественских праздников способно придать описанию зимы радостное звучание. Характерно, что зимние пейзажи в финской вокальной музыке несут в целом куда более светлое мироощущение, чем осенние, даже в изображении такого времени суток, как вечер или ночь. Таковы *Зимним вечером* (*Talvi-iltana*) Марвиа, *Зимней лунной ночью* (*Talvikuutamolla*) Мадетойи и *В зимнюю ночь* (*I vinternatten*) Раутаваары.

На рубеже XIX–XX веков тема весеннего обновления была особенно востребована в финском искусстве, что отразилось в огромном числе весенних песен. В самом этом факте как будто нет ничего необычного, ведь и другие европейские композиторы посвятили множество песен безостановочному круговороту, совершающемуся в природе. Финские композиторы (Сибелиус, Ярнефельт, Куула, Марвиа, Мелартин, Оскар Мериканто, Ааре Мериканто, Палмгрен, Килпинен, Сипиля) поклоняются отнюдь не абстрактной весне, а северной.

В финской музыке первого десятилетия XX века тема весны имеет глубоко символический смысл, выражая мечту о национальной независимости. Весенние песни финских композиторов обретают эпическое звучание, наивысшей формой воплощения которого становится гимн. Подобная ассоциативная связь кажется естественной, так как именно в весенних песнях более всего встречаются упоминания Финляндии, страны Суоми. Характерно, что весенние песни обычно связывались с таким временем суток, как утро, ночь представлена единичными образцами.

Трагические ноты звучат в *Весенней песне* (*Kevätlaulu*) Куулы. Середина произведения (главная тональность *c-moll*), несомненно, обусловлена строкой: «Когда ночь покроет тенью день, еще жарче станет тоска». В крайних разделах сочинения, решенных в жанре баркаролы, господствует гармонический *C-dur*. Понижение шестой ступени придает волнообразным фигурациям печальный оттенок. Семантика гармонического мажора соприкасается здесь с тем кругом значений, которые Лео Мазель отмечает в сочинениях Михаила Глинки, связанных с пейзажной лирикой, в частности, в романсе *Финский залив* (Мазель 1982: 97).

Итак, в летних, осенних, зимних и весенних ночных песнях финских композиторов действует определенный «жанрово-ассоциативный комплекс» (Назайкинский 1982: 172), вследствие чего каждая песенная группа тяготеет к конкретному жанру: летние и весенние ночные песни – к элегии, осенние – к хоралу-маршу, и лишь зимние песни, в зависимости от семантической направленности, обнаруживают две ветви: траурный хорал или эпический гимн.

Semantics of Night in Finnish Vocal Chamber Music

Irina Gornaya

Summary

With Finns, as well as with other nations of Europe, winter and summer solstice were the most ancient and most important of the calendar holidays whose magic essence hasn't disappeared with the acceptance of Christianity. Depictions of nature are closely connected not only with seasons but also with day calendar. Summer and winter resist each other, as day and night. In Finnish music of the first decade of the 20th century, the theme of spring night has a deeply symbolical sense, expressing the dream of national independence.

Among summer songs, Finnish composers prefer the name *A Summer Night*. The light of the night is compared to the whiteness of lilies. Finns believe that the shortest night of the year conceals magic in itself. The image of the midsummer night came to symbolise the irrational side of the Nordic psyche. The uniquely Northern phenomenon of the midnight sun became a powerful metaphor for the *ethnic otherness* of Northern identity in such works as *Summer Night at the Church Yard* by Toivo Kuula.

Summer landscapes of Finnish composers are closely connected with an elegy genre. Finnish composers are inclined to *mourning of summer*, and together with it – leaving youth, one-way love. Summer night generates sad reflections about rapidity of life, fragility of happiness. Motives of natural and vital circulation are closed with a death, which was the favourite theme of Finnish national romanticism. Especially the image of death is often present in songs by Toivo Kuula. The brevity of wonderful summertime generates a choice of tonalities (Es minor in *A Night* by Toivo Kuula, A minor in *A Summer Night* by Aare Merikanto, D minor in *A Summer Night* by Yrjö Kilpinen).

Especially Finns esteem the night of Juhannus Day. Large number of night songs of Juhannus can be compared only with Christmas songs. As a rule, Christmas songs have a modest volume. First of all, these songs are intended for singing in a house circle. The songs devoted to Juhannus, usually are monumental and epic. Composers often deliberately juxtaposed different harmonic styles as symbolic means: for example, use of chromaticism as a symbol of evil and diatonicism for goodness, naturalness and innocence. So, each song group gravitates to a concrete genre: summer and spring night songs to an elegy, autumn night songs to a funeral march, and only winter night songs have two branches – a mourning choral or a solemn hymn.

Литература и другие источники

Elmgren-Heinonen, Tuomi (1983). *Toivo Kuula*. Porvoo: WSOY

Асафьев, Борис (1984). Музыка моей Родины. *Советская музыка* 6: 62–75

Асафьев, Борис (1966). *Русская живопись. Мысли и думы*. Москва: Искусство

Варпио, Юрьё (1998). *Страна полярной звезды: введение в историю литературы и культуры Финляндии*. Санкт-Петербург: Адиа-М

Мазель, Лео (1982). *Статьи по теории и анализу музыки*. Москва: Советский композитор

Назайкинский, Евгений (1982). *Логика музыкальной композиции*. Москва: Музыка

Пигарев, Кирилл (1972). *Русская литература и изобразительное искусство: очерки о национальном пейзаже середины XIX века*. Москва: Наука

Тавастшерна, Эрик (1981). *Сибелиус*. Москва: Музыка

Топелиус, Сакрис (1894a). Народ. *Финляндия в X1X столетии, изображенная в словах и картинах финляндскими писателями и художниками*. Санкт-Петербург: Издание товарищества М. О. Вольф, 55–93

Топелиус, Сакрис (1894b). Страна. *Финляндия в X1X столетии, изображенная в словах и картинах финляндскими писателями и художниками*. Санкт-Петербург: Издание товарищества М. О. Вольф, 5–54

Феномен свободной пульсирующей композиции в симфониях Лейфа Сегерстама

Dr. art. **Ирина Копосова**
Ассоциированный профессор Петрозаводской государственной консерватории (академии) имени Александра Глазунова

В финском искусстве на протяжении всего XX века не ослабевает интерес к симфонии[1]. Традиционный для европейской музыки жанр здесь существенно видоизменяется, принимает новые формы[2]. В этом отношении показательно творчество Лейфа Сегерстама (*Leif Segerstam*, род. 1944), одного из крупнейших финских симфонистов. Он композитор-рекордсмен, автор более 250 симфонических опусов, а также внушительного корпуса других произведений[3].

Высочайшая продуктивность Сегерстама определяется целым рядом приёмов, отобранных и разрабатываемых этим автором, они позволяют создавать 20-минутное произведение всего за несколько дней. Композитор называет свои сочинения «свободно пульсирующими»; есть все основания считать «свободную пульсацию» авторским методом компо-

---

[1] В творчестве практически каждого финского автора симфония занимает важное место, образуя малые или более крупные по объёму циклы. По две, три симфонии создали Илкка Куусисто (*Ilkka Kuusisto*), Микко Хейниё (*Mikko Heiniö*), Герман Рехбергер (*Herman Rechberger*), Йоуни Кайпайнен (*Jouni Kaipainen*) и др.; по четыре – Йоонас Кокконен (*Joonas Kokkonen*), Сулхо Ранта (*Sulho Ranta*) и др.; по пять – Пааво Хейнинен (*Paavo Heininen*), Эркки Салменхаара (*Erkki Salmenhaara*) и др.; по шесть – Уско Мериляйнен (*Usko Marilainen*), Эйнар Энглунд (*Einar Englund*); по семь – Фридрих Брук (*Fridrich Bruk*), Леонид Башмаков (*Leonid Bashmakov*); по восемь – Аулис Саллинен (*Aulis Sallinen*), Эйноюхани Раутаваара (*Einojuhani Rautavaara*); пятнадцать симфоний у Калеви Ахо (*Kalevi Aho*). Кроме Сегерстама масштабный цикл (44 симфонии) представлен в творчестве Эрика Форделля (*Erik Fordell*).

[2] Так, вслед за появлением в финской музыке додекафонии, серийной техники, алеаторики тут сразу появляются додекафонные, сериальные, алеаторные симфонии.

[3] Сегерстаму также принадлежат более 30 концертов (13 скрипичных, 8 виолончельных, 4 альтовых, 4 фортепианных, 3 для валторны), 30 квартетов, большое число инструментальных и оркестровых опусов с иными жанровыми обозначениями.

зиции[4]. Характеризующие его особенности без труда прочитываются в сочинениях (в первую очередь симфониях), возникших на рубеже 1990–2000-х годов. Все опусы этого времени одночастны, складываются из звуковых пятен разной плотности, объединенных волновой драматургией. Звучания образуются слиянием отдельных партий, оформленных по законам фактурной алеаторики. Важнейшая роль здесь отводится исполнителям, поскольку музыка воспроизводится без дирижера, а партии, согласно разному хронометражу, должны сменяться несинхронно. Партитуры таких сочинений имеют схожий облик: они небольшие по объему (занимают 5–6 страниц), поскольку нотный текст содержит лишь конспект будущего звучания.

Уже это краткое описание обнаруживает оригинальность композиторского решения, к которому пришел финский автор. Как складывался его метод? Каким контекстом он обусловлен? Как преобразуется симфония по средствам этой техники? Существующая исследовательская литература о Сегерстаме малочисленна[5] и не дает исчерпывающего ответа на подобные вопросы. Попробуем ответить на них, опираясь на имеющиеся материалы (их неполный список см. в конце статьи): записи, партитуры, интервью композитора и т. д.

Художественную натуру Лейфа Сегерстама отличает удивительный универсализм. В его творческой реализации занятия композицией всегда сочетались с исполнительством и активнейшей дирижерской деятельностью. Он сразу формировался как разносторонний и весьма успешный музыкант: учился в Академии им. Сибелиуса как скрипач, пи-

---

[4] В своих интервью Сегерстам нередко указывает, что его музыка «опирается на принцип свободной пульсации» – см., например: *Composer / Conductor Leif Segerstam. A Conversation with Bruce Duffie*. http://www.kcstudio.com/segerstam.html (просмотр 6 сентября 2013).

Свою 13 симфонию он называет «свободно пульсирующим звуковым хэппенингом» (Segerstam 1989/1991), показательны также названия других его сочинений. Так, Симфония № 118 (2004) озаглавлена *Прогулка в звучаниях свободно пульсирующего пейзажа*; Симфония № 133 (2005) – *Луг свободно пульсирующих звуков...* (*A Meadow of freely pulsating Sounds...*). Исходя из сказанного, ясно, что Сегерстам понимает *свободную пульсацию* широко, считая её и принципом, и характером звучания, и жанром. Мы выбрали обобщающее эти линии понятие *метод композиции*.

[5] В основном это аннотации к дискам, интервью, небольшие статьи обзорного характера. В настоящий момент издана только одна монография, посвященная композитору (Lindgren 2005).

анист[6] и дирижер; как дирижер продолжил затем образование в Джульярдской школе в Нью-Йорке[7]. В дальнейшей карьере дирижирование долгое время находилось на первом месте; Сегерстаму посчастливилось руководить многими прославленными коллективами[8], к сегодняшнему дню он один из ведущих европейских дирижеров.

Композиция поначалу привлекала Сегерстама не так сильно, как разные формы исполнительства. В период учебы он не осваивал сочинение систематически[9]. Лишь с 1970-х композиторские штудии стали *набирать вес*. Однако акцент на дирижерской работе родил традицию сочинять преимущественно в летние месяцы[10], что до поры служило объективным фактором, сдерживающим композиторскую продуктивность.

Рост Сегерстама-композитора отражают жанровые пристрастия. Поначалу его интересовала камерная сфера (квартет, самостоятельные пьесы для разных составов) и концерт; его Первая симфония появилась только в 1978 году. Ситуация резко менялась к концу 1990-х. Согласно

---

[6] С 9 лет он играл на скрипке в национальном молодежном оркестре; первый сольный концерт, где Сегерстам выступил как скрипач, состоялся в 1963 году. В 18 лет Сегерстам одержал победу в престижном национальном конкурсе пианистов имени Май Линд (*Maj Lind*). Затем он нередко будет участвовать в одном или другом качестве в исполнении своих собственных сочинений.

[7] Обучение в Академии им. Сибелиуса продолжалось с 1952 по 1963 год, обучение в Джульярдской школе длилось с 1963 по 1965 год.

[8] За три десятка лет Сегерстам возглавлял или был приглашенным дирижером во многих известных европейских коллективах. Это оперные театры Хельсинки, Стокгольма, Западного Берлина, Вены и др.; симфонические оркестры Австрийского, Датского, Шведского и Финского радио, Стокгольмский и Хельсинский филармонические оркестры, Филармонический оркестр земли Рейнланд-Пфальц и др. С перечисленными симфоническими коллективами им записано больше 25 дисков: все симфонии Иоганнеса Брамса (*Johannes Brahms*), Густава Малера (*Gustav Mahler*), Александра Скрябина, Яна Сибелиуса (*Jean Sibelius*), а также призведения Карла Нильсена (*Carl Nielsen*), Эриха Корнгольда (*Erich Korngold*), Витольда Лютославского (*Witold Lutosщawski*), Пера Нёргорда (*Per Nørgård*), Альфреда Шнитке (*Alfred Schnittke*), Карла Бломдаля (*Karl Blomdahl*), Аллана Петтерссона (*Allan Pettersson*), Эйноюхани Раутаваары (*Einojuhani Rautavaara*), Эрика Бергмана (*Erik Bergman*) и др.

[9] Сегерстам брал отдельные уроки композиции на последнем этапе своего обучения в Академии им. Сибелиуса, затем прошел годичный курс в Джульярдской музыкальной школе у Винсента Персикетти (*Vincent Persichetti*).

[10] По этой причине Сегерстама нередко называют северным Малером (Корхонен 2008: 152).

списку произведений[11], именно тогда существенно возрасла интенсивность процесса сочинения и произошла вытеснение других жанров симфонией. Если до 1997-го каждый год приносил около 10 опусов (из них одну-две симфонии), то в 1998 году появляются 17 сочинений, из них 5 симфоний (с Двадцать третьей по Двадцать седьмую). В следующем – 6 симфоний и 5 иных сочинений; в 2000 году устанавливается своеобразный рекорд – 23 симфонии и 4 *не-симфонии*. Впоследствии творческий багаж Сегерстама будет пополняться в основном только за счет симфоний (по 15–20 ежегодно). В какой зависимости находится наблюдаемый *жанровый сдвиг* от формирования техники *свободной пульсации*?

По мнению Киммо Корхонена, «свободно пульсирующая стилевая фаза» в творчестве Сегерстама началась уже в 1970 году (Корхонен 2008: 152). Однако, тогда зародилось лишь общее представление о «свободно пульсирующем» сочинении, его характерные качества только начали оформляться. Это признает и Корхонен, он пишет: «В это время композитор представляет под свободной пульсацией только далеко идущую свободу музыкантов в отношении ритма, а иногда и динамики» (Корхонен 2008: 152). Собственно словосочетание «свободно пульсирующий» впервые появляется среди названий частей в трех масштабных квартетах композитора: Шестого (1974), Седьмого (1974–1975) и Восьмого (1975–1976), но пока оно больше указывает на тип музицирования, импровизационный по своей сути. Все опусы предназначались для ансамбля, основу которого составил семейный дуэт: Лейф Сегерстам (первая скрипка) и Ханнеле Сегерстам (*Hannele Segerstam*), его первая жена (вторая скрипка). Это стало важной причиной, способствовавшей воплощению в частях, названных свободно пульсирующими[12], идеи, которая тогда волновала композитора. Он назвал её «органичным музыкальным калейдоскопом» (Корхонен 2008: 152); её сутью была свободная игра музыкантов без нотного текста, только на основе авторских указаний. Но дальше камерного состава такую практику (явившуюся своеобразным аналогом интуитивных опытов Карлхайнца Штокхаузена)

---

[11] Наиболее полный список приведен на сайте Центра информации по финской музыке: *Leif Segerstam. List of Works.* http://composers.musicfinland.fi/music finland/fimic.nsf/WLCBND/segerstam+leif (просмотр 6 сентября 2013)

[12] Приведем названия частей двух из этих квартетов. Шестой квартет: I. *Free-pulsatively* (12:46); II. *Free-pulsatively* (11:12); III. *Con moto* (07:22); IV. *Adagissimo con spirito di Gustav Mahler* (12:08). Седьмой квартет: I. *Free-but-secure-pulsatively* (19:38); II. *Adagissimo* (06:14); III. *Free-and-secure-pulsatively* (12:44).

продвинуть не удалось. По словам Корхонена, она воспринималась как утопическая (Корхонен 2008: 152); более широкая исполнительская среда в Финляндии была к ней не готова[13].

При этом для самого Сегерстама подобный тип сочинения был близок к идеальному. Его не привлекает типично композиторская работа *за столом*. Суть собственного творческого процесса определена им так: «[..] я не конструирую, я пытаюсь улавливать вещи, которые исходят из природы, из самого звукового материала»[14]. В этих словах, в первую очередь в нежелании *вычислять* звучащее, со всей определенностью выражен отказ от процветающей в европейской музыке XX века практики опираться на аналитическое начало в композиторской работе[15]. Сегерстам своим творчеством примыкает к другой, имеющей внеевропейские корни ветви, исходящей из иррациональных, интуитивных истоков. Он уверен: «Человек не должен опираться только на разум. Нужно комплексно использовать все органы чувств. Не только видеть картину, слышать музыку, но и ощущать их животной интуицией. Не запрещайте себе быть животным. В человеке есть три особенности, которыми займутся следующие поколения ученых – интуиция, фантазия и подсознание. Эти три вещи открываются в настоящей музыке»[16].

---

[13] Такой тип сочинения был реализован б*о*льшим составом гораздо позже, в 1990-х, например, в *Музыке органичного калейдоскопа* (1991). Этот опус возник по заказу Ассоциации финских музыкальных школ и представляет собой хэппенинг, рассчитанный на 800 участников. Согласно авторским комментариям, целое может иметь любую продолжительность (от очень краткой до бесконечной); в реализации могут участвовать любые инструменты; исполнители должны импровизировать в стиле музыки Сегерстама.

[14] *Концерт классика*. http://www.kommersant.ru/doc/825278/print (просмотр 6 февраля 2014)

[15] Закономерно, что Сегерстам критикует Шёнберга (который, по его мнению, был опасным для молодежи сумасшедшим дураком) и додекафонию (полагая её настоящим преступлением). Главная причина отторжения в следующем: «Они [Шёнберг и его последователи – *И. К.*] не прислушиваются, решая, почему следующий звук должен быть именно таким, – они берут его из формулы» (*Композитор, словно пес, стремится обозначить свою территорию*. Интервью Лейфа Сегерстама Ярославу Тимофееву и Виктории Ивановой. http://izvestia.ru/news/514066, просмотр 6 декабря 2013).

[16] *Композитор, словно пес, стремится обозначить свою территорию*. Интервью Лейфа Сегерстама Ярославу Тимофееву и Виктории Ивановой. http://izvestia.ru/news/514066 (просмотр 6 декабря 2013).

Первостепенность интуитивного начала подтверждена разными моментами. Композиторы, по его мысли, являются чем-то «вроде терапевтов, прислушивающихся к природе», поэтому себя он называет весьма красноречиво – «избиратель звуков»[17]; в названиях опусов у Сегерстама лидируют разного рода *Мысли* и *Впечатления*[18]; комментарий о том, что представляет собой его процесс сочинения, также весьма характерен: «Как я сочиняю? Я жду, когда появится то, что требует фиксации. [..]. Если это приходит, записываю. Если нет, то я просто живу: принимаю сауну, плаваю. Жизнь ведь тоже есть большая партитура для интерпретации»[19].

Поэтому вполне естественно, что тип сочинения, который первоначально финский автор определил как «свободный органический калейдоскоп», после первых попыток художественной реализации не исчез, а искал нового воплощения. Постоянная работа с симфоническим оркестром, все большее овладение его ресурсами сделали естественным поиск методов воплощения идеалов «интуитивной композиции», как она виделась Сегерстаму, именно в симфонической сфере. Кратко обозначим изменения, наблюдаемые в партитурах от конца 1970-х до начала 2000-х. Это даст нам возможность ответить на интересующие нас вопросы: как формировался метод композитора и в чем его специфика.

В обозначенном временном промежутке происходит смена симфоний, разных с позиций количества частей (Первая, 1978 – три части; Четвертая, 1981 – две или три части; Восьмая, 1984 – две части и др.), на одночастную композицию единого хронометража (с Тридцать пятой по Шестьдесят первую – все по 25 минут; с Шестьдесят третьей и до конца, т. е. на данное время до № 270 – все по 24 минуты).

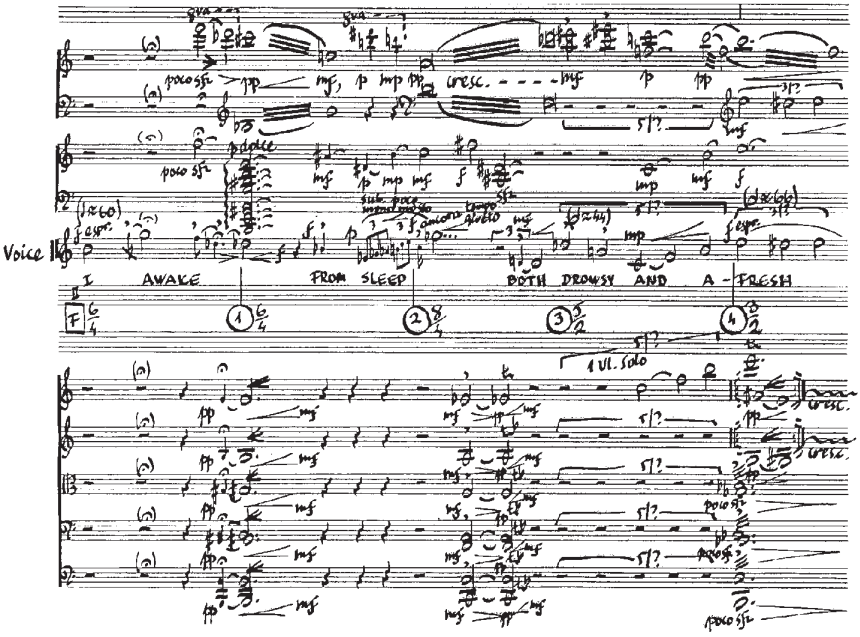
---

[17] Там же.

[18] Вот только некоторые из названий оркестровых опусов: *Мысли 1987 года* (*Thoughts 1987*); *Мысли 1988 года* (*Thoughts 1988*) и т. д.; *Ночные мысли* (*Nocturnal Thoughts*, 1992), *Впечатления от северной природы, №1, глядя на загадочные скалы в глубине души темного леса...* (*Impressions of Nordic Nature No. 1 looking at & into enigmatic cliffs & rocks deep in the souls of dark forests...*, 1992); Симфония № 28: *Симфонические мысли после смены тысячелетий* (Symphony No. 28: *Symphonic Thoughts after the Change of the Millenium*, 1999); Симфония № 33: *Мысли в третьем тысячелетии* (Symphony No. 33: *Thoughts into the 3rd Millenium*, 1999) и т. д.

[19] *Composer / Conductor Leif Segerstam. A Conversation with Bruce Duffie*. http://www.kcstudio.com/segerstam.html (просмотр 6 сентября 2013)

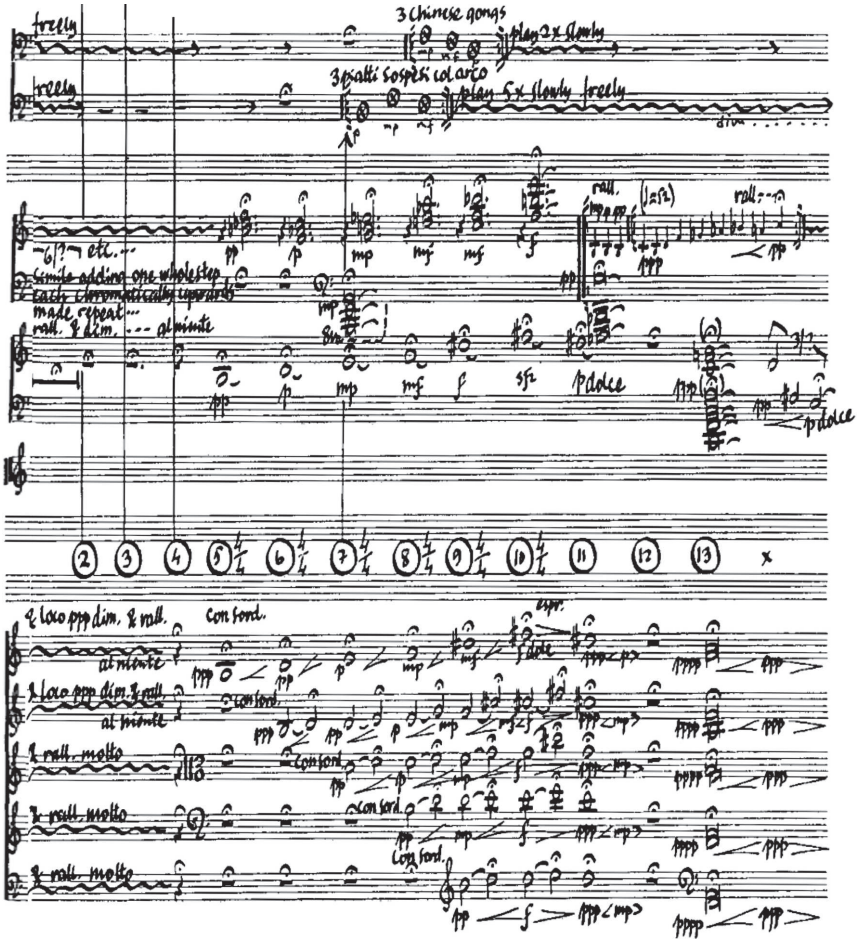
Изнутри музыкальная ткань также преобразовывалась. В ней очевидно постепенное движение ко всё более гомогенному, сонорному звучанию. Этот процесс был сопряжён с фактурными изменениями, а также изменением качества самого звукового материала. Так, в Четырнадцатой симфонии (1987) изложение насыщено протяженными, мелодическими линиями широкого диапазона. Это свойство усиливает присутствие солирующей вокальной партии: симфония вдохновлена афоризмами американского поэта Джона Брауна, его 16 избранных стихов легли в основу соответствующего числа эпизодов сочинения, перетекающих друг в друга:



Пример 1. **Четырнадцатая симфония: фрагмент партитуры**[20]

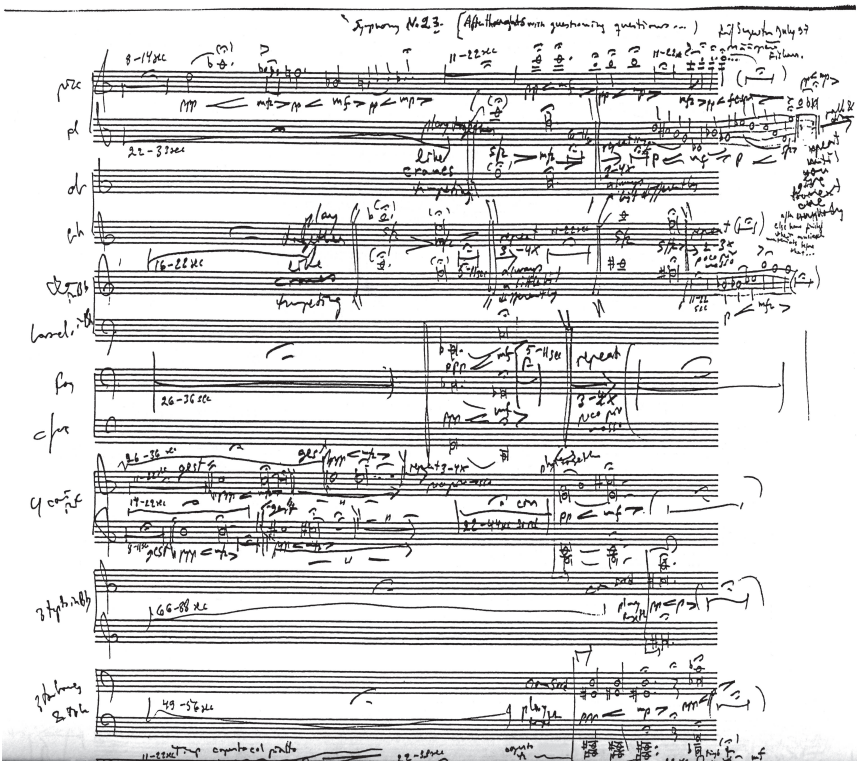
В фактуре этого опуса нередки типичные для мелодизированной ткани имитационные фрагменты:

[20] В этом и последующих примерах отображены фрагменты из манускриптов композитора.



Пример 2. **Четырнадцатая симфония: фрагмент партитуры (имитация в струнной группе)**

Изложение Двадцать третьей симфонии (1997) лишь отчасти сохраняет такой характер, например её начинает выразительное соло флейты пикколо; некоторые эпизоды тут также вырастают путем имитационного наращивания голосов (например, см. буквы E, F партитуры):



Пример 3. **Двадцать третья симфония: фрагмент партитуры (начало, соло флейты)**

Однако здесь начинают преобладать, а в более поздних опусах (Восемьдесят первой, 2002, и последующих симфониях) будут доминировать сонорные пятна, образованные наложением узкообъемных линий, или линий, связанных с движением по ярко характерным, красочным аккордам (увеличенному, уменьшенному трезвучиям, квинт-, кварта-кордам), интервалам (ходы на уменьшенную октаву, септиму, тритон), звукорядам (целотоновому, симметричным и т. д.).

Параллельно с этим в высказываниях композитора все чаще возникает речь о своего рода «звуковых сюжетах», на которых держится та или иная конструкция. Их он описывает как переход от одного ключевого звучания (интервала, аккорда, звука) к другому (см., например, Segerstam 1989/1991).

Изменялся драматургический рельеф формы: с уменьшением продолжительности сочинений вместо многочисленных всплесков и спадов (основанная на 16 эпизодах композиция Четырнадцатой симфонии имеет практически равное этому числу количество местных кульминаций) выстраивается линия из двух или трех таких волн. Уже названные изменения позволяют предположить, что композитор отходит от точно фиксированного, проработанного замысла в сторону более спонтанных, концептуальных решений. Наблюдения за графикой сегерстамовых партитур еще больше нас в этом убеждают.

Судя по нотной записи, в симфониях усиливаются алеаторные черты. Если Тринадцатая и Четырнадцатая симфонии только в некоторых местах опираются на фрагменты, связанные с ограниченной алеаторикой, то в более поздних опусах вся ткань будет определяться алеаторикой. При этом ткань зрелых сочинений имеет свою специфику. Как и должно быть в алеаторике, нотная запись тут представляет собой последование фактурных блоков, каждый из которых имеет приблизительный хронометраж. Однако, предполагаемое время звучания у партий внутри этих блоков разное, что ведёт к не жесткой синхронизации их между собой.

Это свойство партитур композитора требует отдельного внимания. Дело в том, что в зрелых сочинениях он переводит оркестровую игру на принцип самоорганизации. Такую систему Сегерстам именует «в с т р о е н н ы м д и р и ж е р с к и м м е х а н и з м о м»[21]. В окончательном варианте она подразумевает игру оркестра по звуковым ориентирам-маякам без участия дирижера. Выделенные в партитурах звучания появляются уже в *дирижируемых* симфониях, например, Двадцать третьей. Первое непосредственное указание на исполнение без дирижера встречается в оркестровом опусе *Hors d'oeuvre* No. 2, 1998 (*Закуска* № 2). С этого времени в сегерстамовой музыке для оркестра подобный тип исполнения станет нормой. Игра без дирижёра сама по себе является определённым испытанием для оркестрантов. В случае сегерстамовых сочинений ситуация усугубляется. Недетерминированная нотная запись может иметь разные варианты прочтения, но композитора это не пугает. «Мои обозначения,» пишет Сегерстам, «[..] дают возможность тем, кто ответствен за рождение звука, выбирать, когда ему родиться. Это не компьютерный бинарный либо тернарный выбор. Ситуация намного гибче. Все

[21] *Composer / Conductor Leif Segerstam. A Conversation with Bruce Duffie.* http://www.kcstudio.com/segerstam.html (просмотр 6 сентября 2013)

развивается естественно и органично. Например, предписанное соло деревянных духовых не может включиться, пока звучит труба»[22]. В партитурах Восемьдесят первой и более поздних симфоний смена одного, повторяемого n-ное количество времени, элемента на другой определяется наиболее рельефным на данный момент звучанием (указания на это имеются и в партитуре, и в партиях). Подобная фиксация звукового материала требует особой координации между оркестрантами. На существующих видеозаписях симфоний композитора видно, как она достигается: исполнители сами руководят процессом – привстают, подают определенные знаки.

Итогом проникновения алеаторных принципов в формообразование у Сегерстама становится концепция *Rosenkranz-Form*[23] . Она оформляется в начале 2000-х. С этим типом формы мы сталкиваемся, к примеру, в Симфониях №№ 166–172, имеющих подзаголовок Симфонии звезд (2006). Композитор пишет: «Вы можете комбинировать элементы из семи следующих симфоний в новом опусе. [..] Продолжительность каждой из этих, полученных путем комбинации материала, новых симфоний может варьироваться, в зависимости от выбранных элементов, в пределах между 21 и 28 минутами»[24]. В списке его композиций имеются два опуса 2006 года, сочиненных таким образом: *Три звезды из Большой медведицы* состоят из трех и *Четыре звезды Большой медведицы* – из четырех фрагментов, заимствованных из вышеназванных *Симфоний звезд.*

Выход на проблемы, связанные с алеаторикой, дает возможность увидеть метод Сегерстама в контексте современной музыки. «Многие композиторы XX столетия,» пишет Марина Переверзева, «тяготели к той или иной форме музыкального индетерминизма, называя свои алеаторные концепции по-разному»[25]. *Свободная пульсирующая композиция* Сегерстама по своей сути и есть еще одна индивидуальная концепция

---

[22] Там же.

[23] Само название указывает на основной композиционный принцип: сложение целого путём нанизывания по типу четок; собственно немецкое слово *Rosenkranz* является одним из обозначений четок.

[24] *Segerstam Leif. List of works*. http://www.fimic.fi/fimic/fimic.nsf/WLWOR?readform&comp=Segerstam,%20Leif&cat=contemporary_-_classical (просмотр 6 сентября 2013)

[25] Переверзева, Марина. *Свободная алеаторика и строгая форма – две вещи несовместные?* http://www.21israel-music.com/Svobodnaya_aleatorika.htm (просмотр 6 декабря 2013)

алеаторики, наряду с теми, что названы и проанализированы этим исследователем (*метод случайных действий* Джона Кейджа; *метод подсказывания* Кристиана Вольфа; *открытая форма* Эрла Брауна и др.). Как позволяют заключать проделанные наблюдения, концепция финского автора постепенно детализировалась, двигаясь в сторону усиления степени свободы в музыкальном высказывании, а также эстетического обоснования своих устремлений.

Как воздействует *свободная пульсация* на симфонический жанр? Первым напрашивается категоричный ответ: такой метод ведет к радикальному преобразованию симфонии, фактически ставит под вопрос её идентичность, поскольку здесь на основе не-симфонического изложения складывается не-симфоническая форма. Однако, возможен и иной вариант ответа.

Не исключено, что понимание симфонии выходит тут на иной, концептуальный уровень трактовки. Поясним нашу позицию. Поначалу кажется странным, что жанровая система Сегерстама, композитора с довольно радикальным мышлением, опирается на традиционные, классические элементы: её основу составляют симфония, концерт, квартет. Но в контексте сегерстамовых взглядов это объяснимо. Традиционные жанровые названия здесь можно считать своего рода знаками, идеями, направленными на исполнителя, аналогичными ключевым звучаниям в партитурах композитора. Жанровые обозначения помогают достичь нужного настроя; с их помощью конкретизируется смыслово-содержательная сторона музыки, зафиксированная в нотном тексте весьма приблизительно. Поэтому опять же не случайно, что названия симфоний с 1990 года становятся многослойными, вбирают в качестве дополнительных элементов индивидуальные сегерстамовы жанры (*Мысли*, *Впечатления* и другие подзаголовки).

Охватив основные моменты функционирования принципов *свободной пульсации* в симфониях Сегерстама, мы не исчерпали связанные с этим проблемы. Переосмысление симфонии в творчестве финского композитора продолжается и позволяет ожидать новых решений на этом пути.

The Phenomenon of Free Pulsating Compositions in the Symphonies by Leif Segerstam

Irina Koposova

Summary

During the 20th century interest in symphony has not diminished in Finnish music. Traditional genre for European music is transformed, taking on new forms. Works by Leif Segerstam (born 1944) are very significant in this respect. Segerstam is one of the greatest Finnish composers of the symphonic music. He wrote more than 250 opuses. The reason of the highest productivity lies in a special method of writing which is defined as "a free pulsative"[26].

The concept of free pulsating composition formed gradually. On a boundary of 1960s–1970s Segerstam developed the idea of "an organic musical kaleidoscope" (Корхонен 2008: 152) connected with music performance only under author's instructions without a musical notation (by analogy of Karlheinz Stockhausen's experiences). Then (from early 1980s) Segerstam began to develop principles of internal conductor's mechanism (free play of an orchestra on sound points-beacons) and "Rosenkranz-Forms"[27] (addition of forms like the structure of beads).

In addition to these signs, the character of sound texture is changed. Works by Segerstam show more homogeneous and resonant sound; the structural relief is leveled. The aleatory form of organization also took roots.

Segerstam's symphonies have become actually *freely pulsating* since the late 1990's. They contain the addition of a number of multi-timbral sound spots sequentially passing into each other. Each of these spots is organized under the laws of the texture aleatory. Music is performed without a conductor, therefore this reproduction assumes a special form of internal coordination between members of an orchestra and also a high measure of freedom in reading of musical scores.

The principles of this kind are the natural result in the evolution of the Finnish author. He prefers intuition in creativity. In his opinion the composer

---

[26] *Composer / Conductor Leif Segerstam. A Conversation with Bruce Duffie.* http://www.kcstudio.com/segerstam.html (просмотр 6 сентября 2013)

[27] *Segerstam Leif. List of works.* http://www.fimic.fi/fimic/fimic.nsf/WLWOR?readform&comp=Segerstam,%20Leif&cat=contemporary_-_classical (просмотр 6 сентября 2013)

is some kind of "therapist listening to the nature", and compositional process is a transfer in sounding of impulses borrowed in world around[28]. Therefore Segerstam's free pulsation must be understood as a complex phenomenon covering both compositional and precompositional stages of work.

The word 'free' which is included in the name of Segerstam's method of composition indicates the high role of spontaneous at all levels of existence of works: from conception to realization.

Key words: Finnish music of the 20th century, Leif Segerstam, free pulsative composition.

Литература и другие источники

Composer / Conductor Leif Segerstam. A Conversation with Bruce Duffie. http://www.kcstudio.com/segerstam.html (просмотр 6 сентября 2013)

Korhonen, Kimmo (1996). [Vorwort]. *Leif Segerstam. Symphony No. 18* [etc.]. CD ODE 877-2. Helsinki: Ondine Inc., 4–8

Leif Segerstam. List of Works. http://composers.musicfinland.fi/musicfinland/fimic.nsf/WLCBND/segerstam+leif (просмотр 6 сентября 2013)

Lindgren, Minna (2005). *Leif Segerstam NYT!* Helsinki: Teos

Segerstam, Leif (1989/1991). Symphony No. 13. *Leif Segerstam. Symphony No. 13* [etc]. BIS-CD-484. Djursholm: Grammofon AB BIS, 3

Композитор, словно пес, стремится обозначить свою территорию. Интервью Лейфа Сегерстама Ярославу Тимофееву и Виктории Ивановой. http://izvestia.ru/news/514066 (просмотр 6 декабря 2013)

Концерт классика. http://www.kommersant.ru/doc/825278/print (просмотр 6 февраля 2014)

Корхонен, Киммо (2008). *Композиторы Финляндии от средневековья до наших дней.* Ювяскюля: Gummerus Kirjapaino Oy

Переверзева, Марина. *Свободная алеаторика и строгая форма – две вещи несовместные?* http://www.21israel-music.com/Svobodnaya_aleatorika.htm (просмотр 6 декабря 2013)

[28] *Композитор, словно пес, стремится обозначить свою территорию.* Интервью Лейфа Сегерстама Ярославу Тимофееву, Виктории Ивановой. http://izvestia.ru/news/514066 (просмотр 6 декабря 2013)

Гимн солнца: церковное творчество Кристины Василяускайте

Dr. art. **Дануте Калавинскайте**
Доцент Литовской академии музыки и театра

Введение

Святым XIII века Франциском Ассизским восхищались и по сей день восхищаются множество людей. Его личность, деятельность и мировосприятие, раскрывающиеся в гимне *Славословие творений* (*Laudes Creaturarum*), стало основой для десятков музыкальных композиций. Среди них, например, кантата Ференца Листа, опера и трилогия Шарля Турнемира, гимн Карла Орффа, опера Оливье Мессиана, мотеты Хельге Юнга и Петра Эбена, композиции Софии Губайдулиной, Владимира Мартынова, Вальтера Штефенса, терапевтический проект Геральда Шпицнера (см. Приложение статьи: Отборный список произведений о св. Франциске и композиций, созданных на словах его *Славословия творений*). Гимн св. Франциска пользуется большой популярностью в церковном творчестве современных композиторов, звучит в кинофильмах и мюзиклах, встречается в альбомах рок-музыки, используется в музыкальной терапии[1], вдохновляет на сочинение инструментальных произведений[2].

В Литве францисканцев знают с XIII века, так что неудивительно, что даже четыре современных литовских композитора обратили внимание на Франциска и его кантикум: Иеронимас Качинскас (*Jeronimas Kačinskas*) сочинил ораторию *Песня солнца*, Алвидас Ремеса (*Alvidas Remesa*) – вокальный цикл и ораторию, Альгирдас Мартинайтис (*Algirdas Marti-*

---

[1] *Cantico delle creature – Entstehung*. https://sites.google.com/site/venitevenitevenite/cantico-delle-creature/cantico-delle-creature—entstehung (просмотр 1 февраля 2014)

[2] Например, Джеймс Кернау (*James Curnow*), *Canticle of the Creatures* (1984) – симфоническая сюита для духового оркестра в 6 частях; Кеннет Фукс (*Kenneth Fuchs*), *Canticle to the Sun* (2005) – концерт для валторны и оркестра; Андреас Вилшер (*Andreas Willscher*), *Insektarium* (2004), *Aquarium* (2008), *Vogelarium* (2011) – циклы для органа, вдохновлённые витражами *Славословия* церкви св. Франциска в Бармбеке (Гамбург), и др.

naitis) – кантатный цикл и другие произведения францисканской тематики[3], Кристина Василяускайте (*Kristina Vasiliauskaitė*) – мотет для двойного хора *a cappella* или с сопровождением (см. Приложение статьи).

В статье обсуждается форма и музыкальная риторика *Cantico delle Creature* Кристины Василяускайте. Однако духу и настроению св. Франциска близка не только эта композиция, но и всё духовное творчество Василяускайте, которое можем назвать гимном Творцу.

Цель данной статьи: анализ воплощения гимна св. Франциска в *Cantico delle Creature* Кристины Василяускайте и выявление духовного родства (внутренней радости), открывающегося через творческую деятельность этих двух личностей.

Ключевые слова: Кристина Василяускайте, Литва, Франциск Ассизский, кантикум, Гимн Солнца, литовская церковная музыка, религиозное творчество, современные композиторы.

Славословие творений св. Франциска

Гимн святого Франциска, сочинённый на умбрийском диалекте, считается одним из первых творений итальянской литературы и началом жанра нелитургической религиозной песни – лауды лирического рода[4]. Франциск призывал своих братьев к странствованию, проповедуя и восхваляя Бога, как это делают менестрели Господа или жонглёры Божие (*joculatores Dei*)[5].

С первого взгляда *Славословие творений* св. Франциска похоже на псалмым ликования, так называемые халели[6], восхваляющие Господа и милость Его. Но, по мнению литовского философа XX века Антанаса Мацейны, кантикум Франциска существенно отличается от псалмов: последние возникают из грехом поражённого бытия, с призывом «хвалите, прославляйте (*benedicite*)», а Франциск, говоря «*laudato si* – да прославится», зовёт «на торжество искупленного бытия»: мироздание воз-

---

[3] Произведения Ремесы и Мартинайтиса анализировала Виолета Тумасонене (Tumasonienė 2001).

[4] Переводы на русский язык со ссылками на Св. Писание см.: *Гимн брату Солнцу*. http://www.frere-rufin.com/pages/ru/francois/ecrits/prieres/cantique-des-creatures (просмотр 1 февраля 2014)

[5] Wilson, Blake. Lauda. *Grove Music Online*. http://www.oxfordmusiconline.com/public/ (просмотр 1 февраля 2014)

[6] Это псалмы 113–118 (в Септуагинте – псалмы 112–117).

вещает первобытную доброту и великолепие и одновременно сияет в эсхатологической славе преображённого мира (Maceina 1991: 391).

Святой Франциск видит природу такой же, как апостол Иоанн в Книге Откровения – как новый Иерусалим, освещённый Божией славой. Он начинает свой гимн, почти дословно повторяя слова из Откровения: «Всевышний, всемогущий, всеблагой Господь! Вся хвала – Твоя, вся слава, вся честь и всяческое благословение. Тебе единому, Всевышний, принадлежат они. Ничьи смертные уста не достойны произнести Твоё имя» (см. Откр. 5: 12; 7: 12). А в завершении песни он предостерегает об угрозе смерти второй: «Блаженны те, кого она застанет за исполнением воли Твоей! Вторая смерть не причинит им вреда» (ср. Откр. 20: 14–15). Итак, по мнению философа Мацейны, источником вдохновения для св. Франциска послужил новозаветный Апокалипсис, а не псалмы Ветхого Завета (Maceina 1982).

Гимн св. Франциска – это свидетельство о славе Божией, излучаемой через каждое Его творение. В качестве рефрена в нём восемь раз повторяются слова «Вся хвала да будет Тебе, мой Господь», а, заканчивая песню, святой зовёт ещё раз: «Хвалите и благословляйте Господа моего». По своей структуре гимн подобен форме рондо, но его содержание охватывает все сферы, от самой низкой до высочайшей – от небесных тел (солнца, луны, звёзд) через четыре стихии (воздух, воду, огонь, землю) до человека и его смирения, когда даже смерть принимается как дар Божий (*таблица 1*). Строение *Славословия творений* состоит из 4 этапов: вступления-поклона (строфы 1–2), славословия творений (3–10), медитации о человеке и славословия (строфы 11–13) и заключительного увещевания (14).

В гимне, которого объединяет настроение любви, верности, поклонения, содержатся и псалмодическая структура строк, и рондообразность, и разнообразие – контраст жизни и смерти, земного и небесного. Это даёт возможность композиторам использовать разные музыкальные приёмы и композиционные структуры[7].

---

[7] Ференц Лист, например, создал торжественную кантату *Sonnenhymnus des heiligen Franz von Assisi*, применяя квази-литургический унисон мужского хора и соло баритона. Оливье Мессиан в опере *Saint François d'Assise* совместил мистическое, экстатичное звучание оркестра и псалмодическую речитацию. Владимир Мартынов, в поисках *новой сакральности*, в основу своего кантикума *Гимн брату Солнцу. В восьми тонах* положил цифру 8 (8 строф – 8 творений, 8 церковных модусов, 8 мелодических диапазонов), конструируя восьмеричную структуру из по-

Таблица 1.

Строение *Славословия творений*

1.	Всевышний, всемогущий, всеблагой Господь! Вся хвала – Твоя, вся слава, вся честь и всяческое благословение.	Вступление-поклон
2.	Тебе единому, Всевышний, принадлежат они. Ничьи смертные уста не достойны произнести Твоё имя.	
3.	**Вся хвала да будет Тебе**, мой Господь, от всего Твоего творения, Прежде всего от господина брата **Солнца**...	Славословие творений
4.	Как прекрасен он, как сверкающ во всём своём великолепии, Напоминая о Тебе, Всевышний!	
5.	**Вся хвала да будет Тебе**, мой Господь, от сестры **Луны** и от **Звёзд**...	
6.	**Вся хвала да будет Тебе**, мой Господь, от братьев **Ветра** и **Воздуха**...	
7.	**Вся хвала да будет Тебе**, мой Господь, от сестры **Воды**...	
8.	**Вся хвала да будет Тебе**, мой Господь, от брата **Огня**...	
9.	**Вся хвала да будет Тебе**, мой Господь, от сестры **Земли**, матери...	
10.	**Вся хвала да будет Тебе**, мой Господь, от **тех, кто прощает** Ради Твоей любви; от тех, кто терпит немощи и искушения.	
11.	Блаженны те, кто переносит это в мире...	Медитация о человеке и славословие
12.	**Вся хвала да будет Тебе**, мой Господь, от сестры **Смерти**... Горе тем, кто умирает в смертном грехе!	
13.	Блаженны те, кого она застанет за исполнением воли Твоей! Вторая смерть не причинит им вреда.	
14.	**Хвалите и благословляйте** Господа моего, и благодарите Его, И служите Ему с великим смирением!	Заключительное увещевание

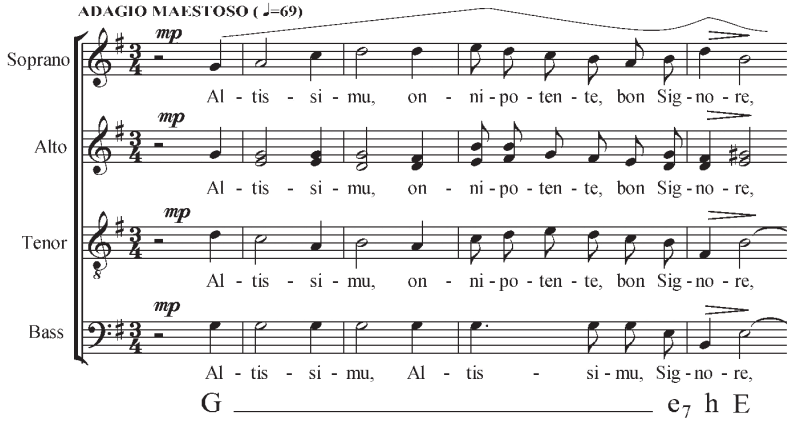
Музыкальная риторика и структура *Славословия* Кристины Василяускайте

Cantico delle Creature Кристины Василяускайте не претендует на новаторство. Это сочинение традиционно, красота кроется, с одной стороны, в подробностях (базовых структурах) композиции, а, с другой стороны, в контексте всего церковного творчества Василяускайте [8].

вторяющегося цикла *псалмодия-антифон-аллилуйя* – об этом подробнее см.: Катунян, Маргарита. *«Новое сакральное пространство» Владимира Мартынова.* http://www.irms.ru/martynov02.html (просмотр 1 февраля 2014). Альгирдас Мартинайтис сочинил лирический цикл семи разнородных частей (*Laudes creaturarum quas facit Beatus Franciscus ad laudem et Honorem Dei*), в которых используются принципы литовского народного пения (сутартинес, кантички), звучат электронные и народные инструменты. София Губайдулина создала *Sonnengesang* – почти монодраму для виолончели, максимально используя возможности этого инструмента; но хоровая интерпретация текста св. Франциска в этой композиции, хотя и выразительна, очень далека от того, что мы обычно называем восхвалением.

[8] Как и другие церковные произведения Василяускайте, *Cantico delle Creature* сочинён в нескольких вариантах: для двойного хора *a cappella* (1997), для хора,

Начнём с деталей. Вот первая фраза, открывающая произведение: обращение к Богу (*пример 1*) – неспешное восхождение на органном пункте *G* и как бы *поклон* – замедление к окончанию фразы, подчёркнутое гармоническим оборотом e_7-*h*-*E*:



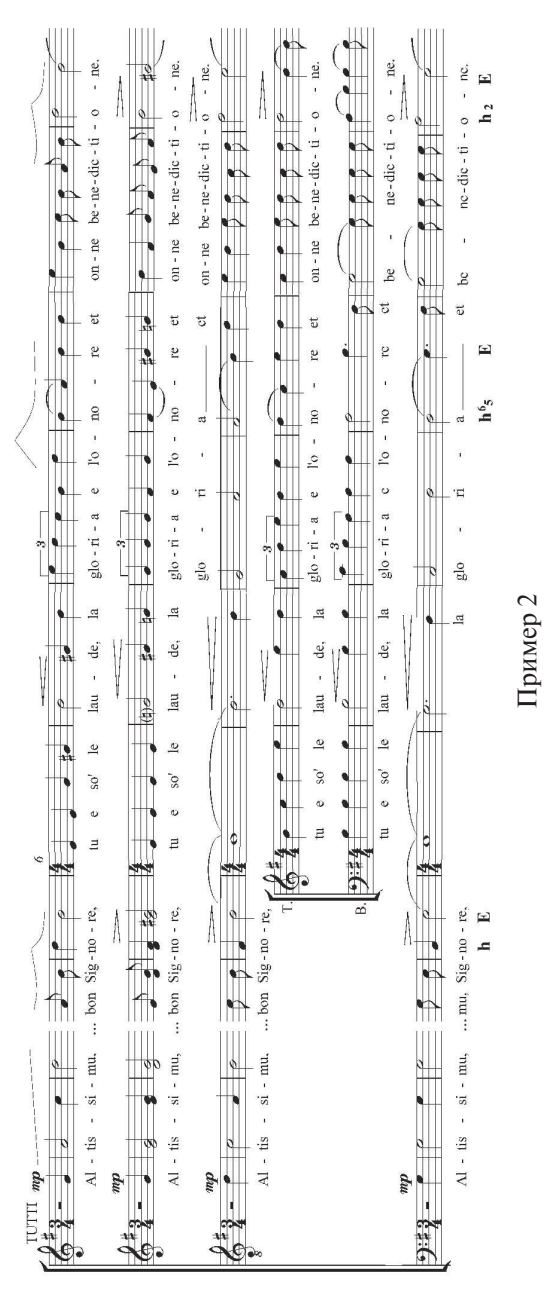
Пример 1

Тот же заключительный оборот-поклон во двух первых строфах звучит четырёхкратно: со словами «Господь» (*Signore*), «вся честь» (*l'onore*), «благословение» (*benedictione*; *пример 2*), «произнести Твоё Имя» (*Te mentovare*) и ещё раз – опять со словом «Господь» – появляется в седьмой строфе.

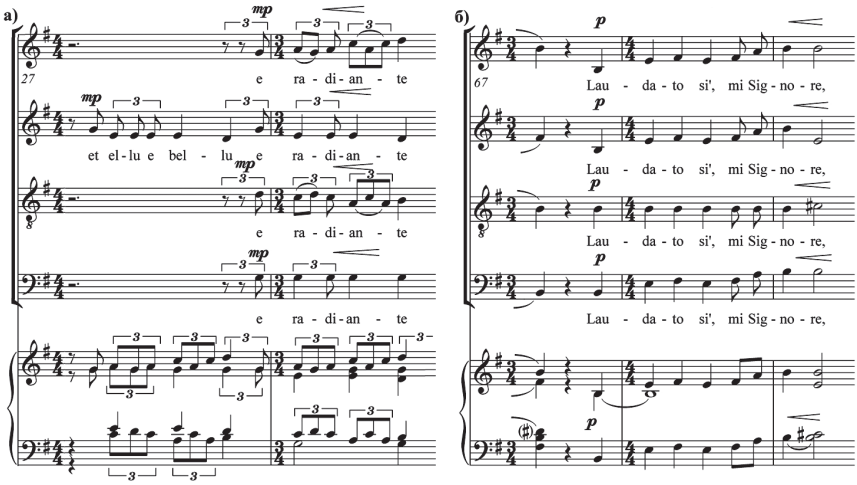
Таким образом закрепив интонацию поклонения Творцу, данный гармонический оборот сам становится знаком Господа и его благословения.

Весь первый стих *Славословия*, особенно его начальная восходящая интонация (в схеме композиции обозначенная буквой о), в композиции функционирует как варьированный рефрен: она открывает строфы 1, 3, 6, 8, в четвёртой используется её уменьшённый вариант (*пример 3а*; в схеме композиции он будет обозначен буквой [о]). В следующих строфах (9, 10, 13) восходящая интонация расширяется через добавление кварты снизу и переходит в тональность *E-dur* (*пример 3б*), а в коде (строфа 15) звучит в До мажоре.

флейты, двух скрипок, альта, виолончели и контрабаса (2001), для двойного хора и органа (2004).


TUTTI
mp
Al - tis - si - mu, ... bon Sig - no - re, tu e so' le lau - de, la glo - ri - a e l'o - no - re et on - ne be - ne - dic - ti - o - ne.
Al - tis - si - mu, ... bon Sig - no - re, tu e so' le lau - de, la glo - ri - a e l'o - no - re et on - ne be - ne - dic - ti - o - ne.
glo - ri - a et on - ne be - ne - dic - ti - o - ne.
T.
B.
Al - tis - si - mu, ... bon Sig - no - re, tu e so' le lau - de, la glo - ri - a e l'o - no - re et on - ne be - ne - dic - ti - o - ne.
Al - tis - si - mu, ... mu, Sig - no - re, la glo - ri - a et be - ne - dic - ti - o - ne.
h E
h6 5 E
h2 E

Пример 2



Пример 3

Итак, начальная интонация кантикума, обозначенная буквой о, (о), [о], О, играет ведущую роль в большей части композиции. Только одну треть её занимает контрастный раздел вместе с репризой.

Таблица 2.

Схема композиции

Музыкальная структура строф		Разделы и содержание	Тональность
1.	о + b	**Вступление** *Всевышний, всемогущий, всеблагой Господь!...*	**G-dur**
2.	b + b'		
		Славословие	
3.	о + с	*Вся хвала да будет Тебе, мой Господь*	
4.	[о][о][о] + с	*... от господина брата Солнца*	
5.	с + свободное развитие	*от сестры Луны и от Звёзд*	
6.	о + гарм. послед. *G-E-G-E*	*от братьев Ветра и Воздуха*	
7.	(о) + с	*от сестры Воды*	
8.	о + гарм. на басовом тоне *E*	*от брата Огня*	E-A^6_4-E-A^6_4... → E-dur
9.	OO'O" +[OO'][OO']	*от сестры Земли, матери нашей*	**E-dur**
10.	O'O" + секвенция ↑	*от тех, кто прощает ...*	E → секвенция

Продолжение Таблицы 2.

Музыкальная структура строф		Разделы и содержание	Тональность
		Медитация	
11.	5 ↑↓ (*e-h g-d b-f f-c b-f*)	*Блаженны, кто примут это в мире*	модуляция e → G → B-F
12.	x + 5↓ (*f-b f-b e-a g-c*)	*сестра Смерть; смертный грех....*	модуляция F-g-B → $h^5{}_1$
13.	O"O"O"'	*блаженны исполняющие волю Твою*	**E-dur**
14.	Развитие на басовом тоне *H*	**Заключительный призыв**	H-A-H-A... (H/A → C)
15.	O	**Кода:** *Всевышний, всемогущий, всеблагой Господь! Аминь.*	C-dur→ **G-dur**

Ферматами обособленные строфы 11 и 12 – медитация о мире, смерти телесной и смертном грехе, построенная на квинтовой интонации и гармонии (*пример 4*); тут намечается ладовый, интонационный и гармонический контраст.

Связью этого раздела с предыдущим становится минорный септаккорд – интонация *невозможности*, *недостижимости*, можно сказать, *тоски по бесконечности и бессмертию*. *Пример 5* для сравнения: в строфе 5 поётся о прекрасных звёздах в недостижимой высоте, а в строфе 12 – о телесной смерти, от которой никому не дано уклонится[9].

И кульминация в строфе 10-той (перед контрастным разделом): славословие через «тех, кто прощает ради Твоей любви» – секвенции, выражающие трансценденцию, выход за повседневность и спуск на тоническом органном пункте (T-II_7-T-II_2-T; *пример 6*).

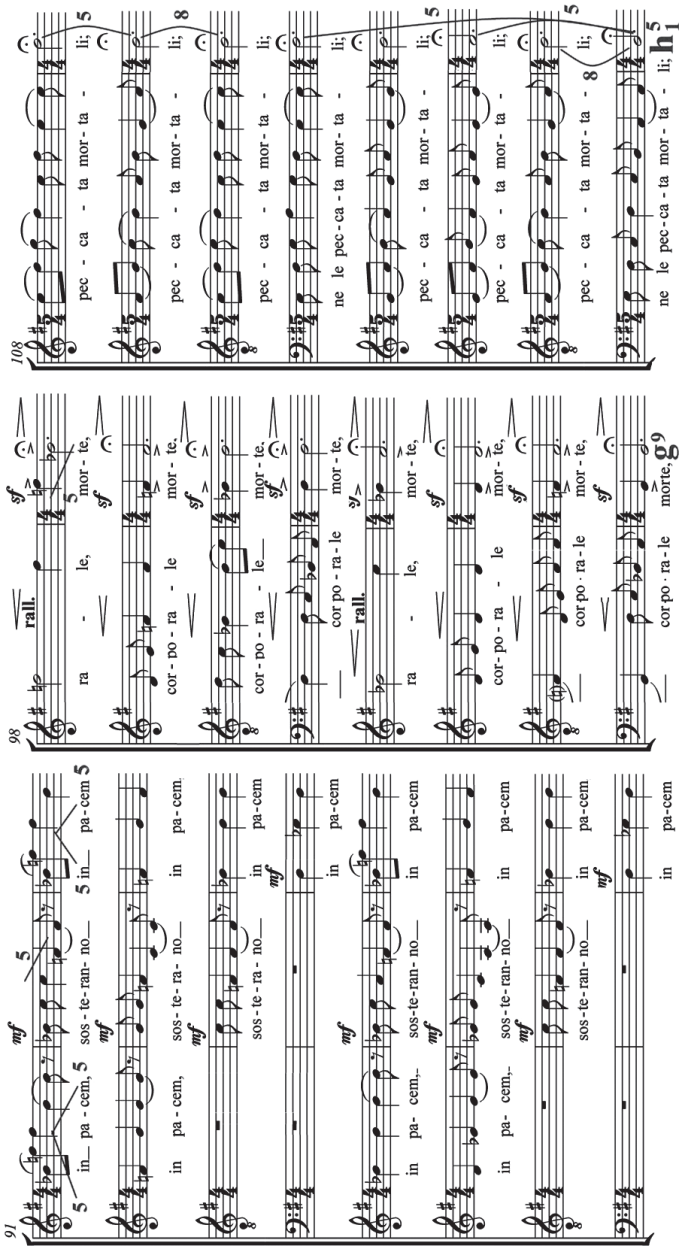
Возвышающиеся секвенции *любви* и их гармония (*A-H-*a_7, *C-D-C*, *C-D-E*) вместе с гармоническим оборотом *поклонения* (*h-E*, *G-E*) в общем указывают на одну особенность музыки Кристины Василяускаите: лёгкое *переключение* из одной тональности в другую, обычно того же лада, на расстоянии терции или большой секунды.

В её церковной музыке такие тональные сдвиги встречаются очень часто. Они прерывают мелодическое развитие на каком-нибудь одном созвучии или разрушают стремительные, *земные*, нарративные последовательности функциональной гармонии: тональную стабильность постоянно сводит на нет *вышибание* тональной опоры[10].

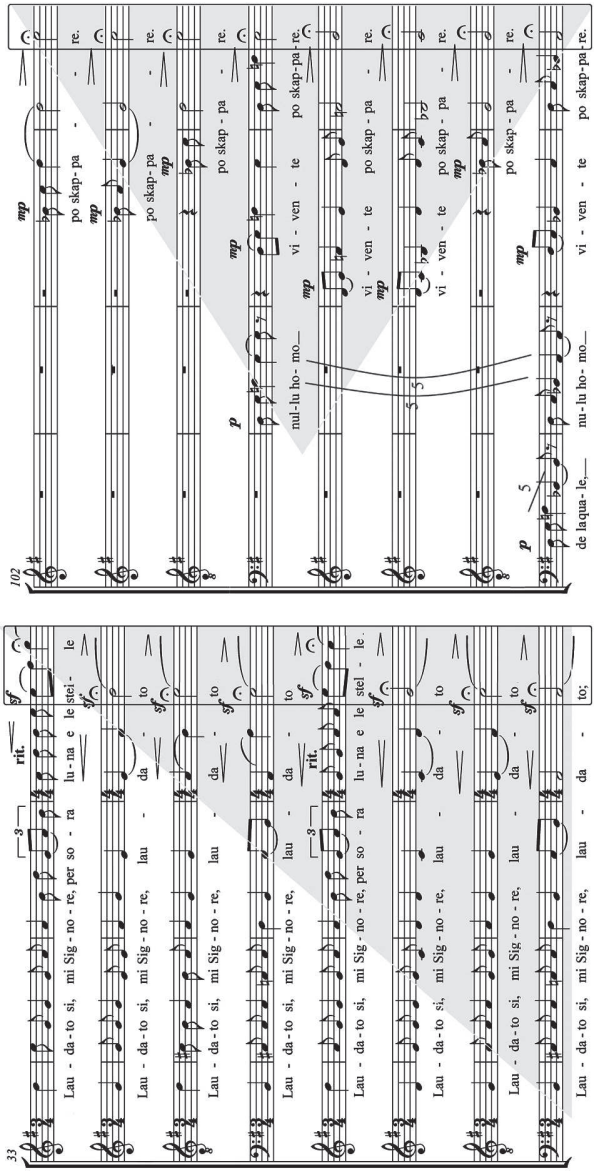
---

[9] Другие образы в этой композиции: «всякая погода» (строфа 6, гармоническая последовательность *G-E-G-E-G-E*), «могущество огня» (строфа 8, подъём мелодии на органном пункте *E-E-*$A^6{}_4$*-E-*$A^6{}_4$...).

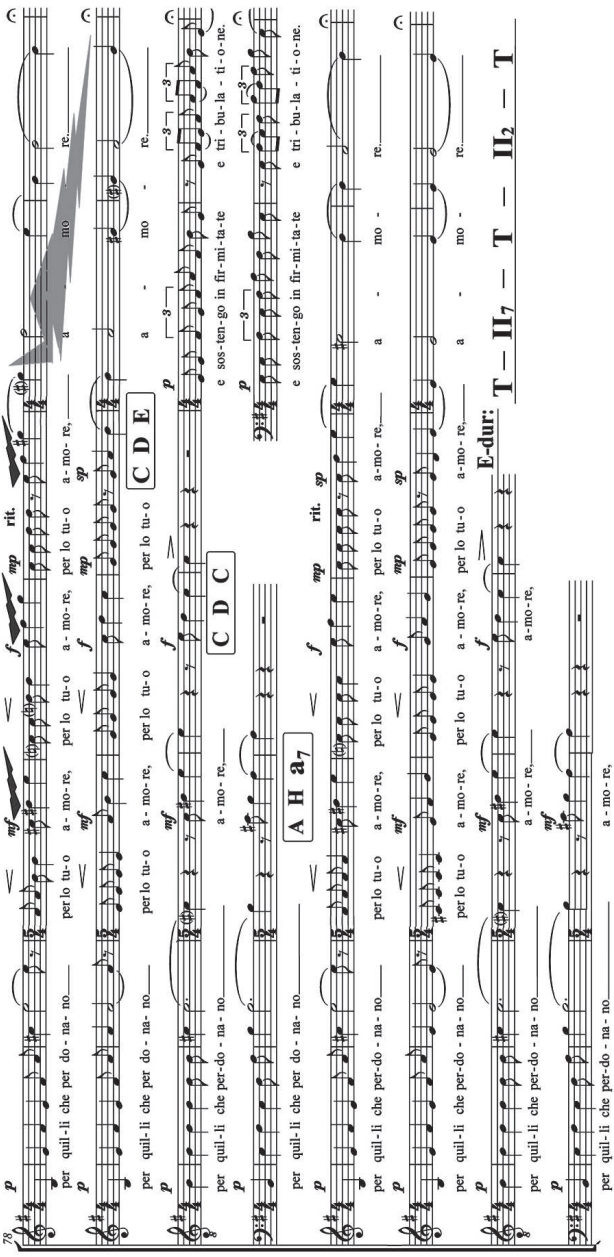
[10] Как видим в схеме композиции (*таблица 2*), общий тональный план кантикума: *G-E-*(*D B* g_7)-(*H H/A C*)-*G*.


91
98
108
in pa - cem, sos - te - ran - no in pa - cem
ra - le, mor - te,
cor - po - ra - le mor - te,
cor po - ra - le mor - te,
ne le pec - ca - ta mor - ta - li;
pec - ca - ta mor - ta - li;
rall.
sf
mf
5
8
g9
h1

Пример 4


33
rit.
Lau - da - to si, mi Sig - no - re, per so - ra lu - na e le stel - le
Lau - da - to si, mi Sig - no - re, lau - da - to
Lau - da - to si, mi Sig - no - re, lau - da - to
Lau - da - to si, mi Sig - no - re, lau - da - to
Lau - da - to si, mi Sig - no - re, per so - ra lu - na e le stel - le.
Lau - da - to si, mi Sig - no - re, lau - da - to
Lau - da - to si, mi Sig - no - re, lau - da - to;
102
po skap - pa - re.
po skap - pa - re.
po skap - pa - re.
nul - lu ho - mo— vi - ven - te po skap - pa - re.
vi - ven - te po skap - pa - re.
vi - ven - te po skap - pa - re.
po skap - pa - re.
de laqua - le,— nu - lu ho - mo— vi - ven - te po skap - pa - re.

Пример 5


per quil-li che per do-na-no
per lo tu-o a-mo-re, per lo tu-o a-mo-re, per lo tu-o a-mo-re,
a-mo-re,
rit.
C D E
C D C
A H a7
e sos-ten-go in fir-mi-ta-te e tri-bu-la-ti-o-ne.
E-dur:
T – II7 – T – II2 – T

Пример 6

Характеристика сакрального творчества Кристины Василяускайте

Творчеству Василяускайте (и особенно церковному; главные произведения см. в *таблице 3*) присущи некоторые общие черты[11].

Таблица 3.

Список главных церковных произведений Кристины Василяускайте

1992	*Missa brevis in honorem Beatae Mariae Virginis*	для смешанного хора *a cappella*
1995	*Christmas Missa Brevis*	для женского / детского или мужского хора и органа / ф-но
1997–2004	*Cantico delle Creature*	для двойного хора *a cappella* / с инструментальным ансамблем / с органом
2000–2003	*Mass in Honour of St Cecilia*	для хора *a cappella* или для смешанного / женского / детского / мужского хора и органа
2001	*In passione et morte Domini*	9 мотетов (респонсорий) Страстной Пятницы для смешанного хора *a cappella*
2003	*Ave Maria*	для смешанного хора *a cappella*
2003	*Песнь Иеремии*	для хора *a cappella* / с ф-ном
2005	*Magnificat*	для хора, флейты, гобоя, трубы и органа
2006	*Stabat Mater*	для смешанного хора и органа / для хора, инструментального ансамбля (*fl-2vn-va-vc-db*) и органа
2006	*Missa de Angelis*	для детского хора и органа / ф-но
2011	*Psalm of David*	для голоса и карильона / для хора в унисон и органа

Прозрачность и несложность фактуры – трезвучия, септаккорды – стали сознательным выбором композитора, когда она, окончив студии у профессора Эдуардаса Бальсиса (*Eduardas Balsys*), предпочитавшего драматизм и плотную гармонию, начала искать свой путь[12]. Сделанный

[11] Список всех сочинений Василяускайте см.: *Music Lithuania. Kristina Vasiliauskaitė*. http://www.mic.lt/en/persons/info/vasiliauskaite?PHPSESSID=889ae528b00c691b01898bb1620afff6 (просмотр 1 февраля 2014)

[12] Из личной переписки: «Я выбрала студии у профессора Эдуарда Бальсиса, так как мне очень импонировали его сочинения. Больше всего, наверно, при-

выбор гармонирует с чертами, присущим и творчеству св. Франциска – с простодушием и доверием в отношении к Богу, которого Василяускайте, благодаря родителям, познала с детства. Благозвучная вертикаль и постоянные перемены тональных опор создают обязательное в религиозном творчестве неземное, необычное и тем самым прозрачное, светлое *сакральное пространство и время*.

Большие усилия прилагаются некоторыми современными композиторами, повернувшим в поисках сакральности к *новой простоте*. Им – как правило привыкшим к сложности, обратившимся к Богу уже в зрелом возрасте – приходится изучать средневековый стиль и ритуальность, чтобы сотворить *сакральность*. А у Василяускайте, которая выросла в живой традиции церковной музыки и её продолжает, это получается гораздо легче. Стиль её музыки формирует религиозное мировоззрение. Вместо сконструированной сложной экстрамузыкальной структуры (о ней пишет Маргарита Катунян, разбирая *Гимн брату Солнцу. В восьми тонах* Владимира Мартынова[13]) Василяускайте создаёт тонально открытые композиции (*Cantico delle Creature* – исключение), в которых главная роль уделяется вербальному тексту, а материалом для творческой работы служат несколько характерных интонаций.

Можно утверждать, что разработанная композиторами ренессанса вариантно-строфическая форма и легко полифонизированная фактура в традиции церковной музыки существует по сей день как явление, в которое каждый композитор вносит свой вклад. Данную черту не следует искать в прошлом и пытаться воссоздать. В церковной музыке нет места чисто музыкальному конструированию – музыкальное и экстрамузыкальное в ней тесно связано[14].

влекал талант его как мастера мелодии, а также ясная музыкальная речь. [..] Профессор оказал влияние на мои первые, студенческие сочинения. Этот своеобразный оттенок драматизма, плотная гармония... Позже начала искать свой стиль, сама жизнь показала, где и как я могу себя наилучшим образом выразить». Vasiliauskaitė, Kristina. Письмо автору статьи 18 февраля 2011.

[13] Катунян, Маргарита. *«Новое сакральное пространство» Владимира Мартынова*. http://www.irms.ru/martynov02.html (просмотр 1 февраля 2014)

[14] По мнению Катунян, «в новой сакральности композиторы отчасти и возвращаются к тому, что было и продолжается в традиции: «Аналитическое мышление Нового времени, сформировавшее концепцию *opus perfectum et absolutum*, оперируя лишь имманентно музыкальными средствами, в пост-Новое время уступает место мышлению синтезирующему, занятому поисками контактов между музыкальным и экстрамузыкальным. [..] Пост-Новое время снимает оппози-

Сочинения Кристины Василяускайте в католических храмах Литвы довольно популярны. В годы оккупации она в основном писала музыку для ансамблей народных инструментов и всю свою творческую жизнь сочиняет музыку для детей. Поэтому в её творчестве преобладают миниатюры, длительность полифонических сочинений не превышает четверти часа. Музыку Василяускайте можно характеризовать теми же эпитетами, что и жизнь св. Франциска: лёгкость, прозрачность, радость, лучезарность, любовь. Это достигается, во-первых, как уже было упомянуто, соединяя элементарные созвучия со свободным чередованием тональностей (тональной открытостью); во-вторых, сочетая равномерное, *эпическое* ритмическое движение и постоянно изменяющийся метр или нерегулярные мелодические волны, фразы разной длины (см. *примеры 2, 3, 6*). Третье средство – это всеобъемлющая вариантность. Она, как знаем, прекрасно соединяет форму. Сама вариантность – как в рамках одной композиции, так и во всём творчестве Василяускайте – является выражением контемпляции: композитор не мчится вперёд без оглядки, но всё возвращается к тому же самому, останавливается, углубляется. Это характерно и для всех обрядов Церкви.

Выбор упомянутых музыкальных средств определяет мировоззрение, в котором преобладает радость быть в традиции церковного искусства[15] и убеждённость в любви Божией. В благополучные дни Василяускайте выражает свою радость через *Magnificat*; в испытаниях обращается к *Ave Maria*; страдая вместе со своими больными родителями, сочиняет *Stabat Mater*. Слушая радостные произведения (*Magnificat*, *Psalm of David*, гимны в честь святых, рождественские и пасхальные песнопения, *Gloria* и *Sanctus* из месс, также музыку для детей), замечаем гимничность, но не находим танцевальности, шумливости, острого синкопирования – того, что, по мнению композитора, свойственно бытовой, светской сфере.

А в скорбных произведениях Кристины Василяускайте (*Stabat mater*, *Песня Иеремии*, цикл мотетов *In passione et morte Domini*, *Kyrie* и *Agnus Dei* из месс) не обнаружим безнадёжности и уныния. Вот, например, цикл мотетов-респонсориев Страстной Пятницы (*In passione et morte Domini*), предназначенный для постижения сути Страстей Христовых. Но ком-

---

цию музыкального-внемузыкального». Катунян, Маргарита. «*Новое сакральное пространство» Владимира Мартынова*. http://www.irms.ru/martynov02.html (просмотр 1 февраля 2014)

[15] Подробно о традиционности в церковной музыке Кристины Василяускайте см. Kalavinskaitė 2011.

позитор в этой драме Бога и человечества в первую очередь видит любовь Бога! О мотете *Vinea mea electa* (*Мой избранный виноградник*) она говорит: «Как нежно Христос любит всех нас! Какие мучительные Его страдания и скорбь, какой тихий Его стон, когда за безмерную любовь он получает взамен лишь горечь, но, невзирая ни на что, Он остаётся Любовью, Искупителем человека...»[16].

Тема Божией любви проявилась в музыке Василяускайте даже в горькие годы смерти родителей. Композитор имела намерение написать *Реквием*, но вместо заупокойной мессы появился *Псалом Давида* (Пс 136: 1–9), прославляющий Господа – Творца неба, земли, воды, солнца, луны и звёзд:

1 Славьте Господа, ибо Он благ, ибо вовек милость Его.
2 Славьте Бога богов, ибо вовек милость Его.
3 Славьте Господа господствующих, ибо вовек милость Его;
4 Того, Который один творит чудеса великие, ибо вовек милость Его;
5 Который сотворил небеса премудро, ибо вовек милость Его;
6 утвердил землю на водах, ибо вовек милость Его;
7 сотворил светила великие, ибо вовек милость Его;
8 солнце – для управления днем, ибо вовек милость Его;
9 луну и звезды – для управления ночью, ибо вовек милость Его.

Композитор сама недоумевала: «Я хотела написать что-нибудь горестное памяти отца, но нечаянно вышло наоборот – радостный гимн!»[17] В нём вокальное соло сопровождает колокольный звон. Во псалме как рефрен повторяются слова «ибо вовек милость Его». В ситуации большой потери композитор величит Творца вселенной, а *неземное*, нетемперированное звучание карильона не заглушает триумфального мажора.

Таким образом не только одно сочинение, но и всё церковное творчество Кристины Василяускайте – как и жизнь св. Франциска – может быть названо *Гимном солнца*.

Приложение

Отборный список произведений о св. Франциске и композиций, созданных по словам его *Славословия творений*

Ференц Лист (*Ferenc Liszt*) – *Sonnenhymnus des heiligen Franz von Assisi* (1862, rev. 1880–81), кантата для баритона, мужского хора и оркестра

[16] Vasiliauskaitė, Kristina. Письмо автору статьи 24 февраля 2011
[17] Vasiliauskaitė, Kristina. Письмо автору статьи 25 сентября 2011

Герман Зутер (*Hermann Suter*) – *Le Laudi di San Francesco d'Assisi* (1923), оратория для хора, солистов, детского хора, органа и большого оркестра

Шарль Турнемир (*Charles Tournemire*) – *Faust* – *Don Quichotte* – *St François d'Assise* (1929), трилогия для солистов, хора и оркестра; *Il poverello di Assisi* (1938), опера

Лео Соверби (*Leo Sowerby*) – *Canticle of the Sun* (1944), кантата

Карл Орфф (*Carl Orff*) – *Laudes Creaturarum* (1954) для женского или детского хора

Хельге Юнг (*Helge Jung*) – *Laudes Creaturarum* (1982) для 4–8-голосного хора

Хоакин Родриго (Joaquin Rodrigo) – *Cantico de San Francisco de Asis* (1982) для хора и оркестра

Иеронимас Качинскас (*Jeronimas Kačinskas*) – *Saulės giesmė* (1982), оратория для двух солистов, хора и струнного оркестра

Оливье Мессиан (*Olivier Messiaen*) – *Saint François d'Assise* (1983), опера

Петр Эбен (*Petr Eben*) – *Cantico delle Creature* (1987), мотет для хора *a cappella*

Хильда Дианда (*Hilda Dianda*) – *Cántico* (1988) для хора и камерного оркестра

Альвидас Ремеса (*Alvidas Remesa*) – *Iš Saulės giesmės* (1989), трёхчастный цикл для хора и органа; *Šventasis Pranciškus Asyžietis* (1991), оратория для солистов, хора, детского хора и органа

Владимир Мартынов – *Гимн брату Солнцу. В восьми тонах* (1996) для тенора и струнного оркестра

Альгирдас Мартинайтис (*Algirdas Martinaitis*) – *Laudes creaturarum quas facit Beatus Franciscus ad laudem et Honorem Dei* (1996), цикл из семи частей для разных исполнителей

София Губайдулина (*Sofia Gubaidulina*) – *Sonnengesang* (1997), цикл для виолончели, камерного хора и ударных

Кристина Василяускайте (*Kristina Vasiliauskaitė*) – *Cantico delle Creature* (*Šv. Pranciškaus Saulės giesmė*), мотет для двойного хора (1997); для хора и инструментального ансамбля (2001); для двойного хора и органа (2004)

Ханс-Кристиан Бартель (*Hans-Christian Bartel*) – *Laudato si, mi Signore* (2000), мотет для хора

Вальтер Штефенс (*Walter Steffens*) – *Sonnengesang des Francesco d'Assisi* (2002) для голоса и колокольчиков или для голоса (сопрано) и альтовой флейты

Энйотт Шнейдер (*Enjott Schneider*) – *Sonnengesang* (2008), мотет для восьмиголосного хора

Геральд Шпицнер (*Gerald Spitzner*) – *Cantico delle Creature* (2009), музыкотерапевтический проект для двух хоров и оркестра

The Canticle of the Sun: Kristina Vasiliauskaitė's Church Music

Danutė Kalavinskaitė

Summary

The personality of St. Francis of Assisi and his *Canticle of the Sun* (*Laudes Creaturarum*, ca. 1224–1225) has been admired by artists for many centuries. Contemporary composers are no exception. For instance, such composers as Jeronimas Kačinskas (*Saulės giesmė* [Canticle of the Sun], an oratory for soloists, choir and string orchestra, 1982), Olivier Messiaen (*Saint François d'Assise*, an opera, 1983), Hilda Dianda (*Cintico* for choir and chamber orchestra, 1988), Alvidas Remesa (*Iš Saulės giesmės* [From the Canticle of the Sun], a three-part cycle for choir and organ, 1989; *Šventasis Pranciškus Asyžietis* [St. Francis of Assisi], an oratory for soloists, choir of children, mixed choir and organ, 1991), Algirdas Martinaitis (*Laudes creaturarum quas facit Beatus Franciscus ad laudem et Honorem Dei*, a cantata-like seven-part cycle for various performers, 1996), Sofia Gubaidulina (*Sonnengesang*, a four-section cycle for cello, chamber choir and percussion, 1997), and Kristina Vasiliauskaitė (*Cantico delle Creature* [The Canticle of the Sun by St. Francis] or *Šv. Pranciškaus Saulės giesmė* for double-choir, 1997; for mixed choir and instrumental ensemble, 2001; for double-choir and organ, 2004).

The *Canticle of the Sun* of St. Francis is a testimony to the praise of God that emanates from all His creatures. With its repetitions *Be praised, my Lord* it is close to the form of rondo; however, the content of the song embraces all spheres, from the celestial bodies (sun, stars, moon) through the four main elements (air, water, fire, earth) to man and his humility accepting even *Sister Death* as a gift from God. Therefore, as the mood of love, faithfulness and glorification unite all the *Canticle*, the contrast between life and death permits a variety of musical expressions.

The form and rhetoric of Kristina Vasiliauskaitė's *Cantico delle Creature* is discussed in the article. However, because Vasiliauskaitė's approach to God in her oeuvre (both church music and music for children) is very close to that of St. Francis, her music can be called a song of praise. The major part of her music has been inspired by belief, while the author's personal experiences are universalised, objectified and expressed through church music genres. Vasiliauskaitė's compositions *Magnificat*, *Psalm of David*, *Ave Maria*, hymns to saints, Christmas and Easter hymns, the glorious movements of

the masses (*Gloria*, *Sanctus*) as well as pieces for children with their pure texture and cheerful mood should be attributed to the joyous side of God's glorification, while *Stabat mater*, *Jeremiah Song*, a nine-motet cycle *In passione et morte Domini*, the repentant movements of the masses (*Kyrie*, *Agnus Dei*) belong to the dolorous side.

The article presents the main characteristics of her style through *Cantico delle Creature*: melodiousness and musical rhetoric, smooth non-contrasting flow, variability of various form levels and elements, subtlety and restraint of emotional expression. The joy in Vasiliauskaitė's music is never loud, while the sorrow is never hopeless.

Key words: Kristina Vasiliauskaitė, Lithuania, St. Francis of Assisi, *Canticle of the Sun*, Lithuanian church music, religious music, contemporary composers.

Литература и другие источники

Kalavinskaitė, Danutė (2011). Kristinos Vasiliauskaitės bažnytinė kūryba: gyvoji tradicija. *Meno procesas: tarp konstruktyvaus mąstymo, emocijų ir įkvėpimo*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 66–78

Maceina, Antanas (1982). Kūrinijos Giesmė. Poetinė šv. Pranciškaus egzistencija. *Aidai* 6: 384–398. http://www.aidai.us/index.php?option=com_content& task=view&id=6997&Itemid=474 (просмотр 1 февраля 2014)

Maceina, Antanas (1991). *Saulės giesmė*. Vilnius: Katalikų pasaulis, 454

Music Lithuania. Kristina Vasiliauskaitė. http://www.mic.lt/en/persons/info/vasiliauskaite?PHPSESSID=889ae528b00c691b01898bb1620afff6 (просмотр 1 февраля 2014)

Tumasonienė, Violeta (2001). Šventasis Pranciškus Asyžietis lietuvių šiuolaikinėje muzikoje. *Tiltai. Priedas* 8: 155–167

Vasiliauskaitė, Kristina (2005). *Šv. Pranciškaus "Saulės giesmė" (Cantico delle Creature) mišriam chorui ir instrumentiniam ansambliui*. Partitūra, solo partijos. Vilnius

Vasiliauskaitė, Kristina. Письма автору статьи 18 февраля 2011; 24 февраля 2011; 25 сентября 2011

Wilson, Blake. Lauda. *Grove Music Online*. http://www.oxfordmusiconline.com/public/ (просмотр 1 февраля 2014)

Катунян, Маргарита. *«Новое сакральное пространство» Владимира Мартынова*. http://www.irms.ru/martynov02.html (просмотр 1 февраля 2014)

Онтология европейской академической музыки: история и современное состояние

Dr. phil. **Татьяна Мдивани**
Профессор, ведущий научный сотрудник Института искусствоведения, этнографии и фольклори им. К. Крапивы Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси

Музыка всегда актуальна, всегда сохраняет свое значение как для слушателей, так и для исполнителей. Мы находим в ней ответы почти на все наши возможные запросы, отвечаем ей *органически*, чувственно, когнитивно и, в конечном итоге, своим духовным разумением.

В процессе развития европейской музыкальной культуры и искусства четко сформировалось

1) широкое представительство профессионального музыкального искусства, где выделяются классицистская (или доклассическая), классическая, романтическая и современная музыка (написанная профессиональным композитором согласно европейским эстетическим и мировоззренческим принципам, стилевой и жанровой классификации и нормам фиксации композиторской мысли);
2) класс народной (крестьянской) музыки, или музыки устной традиции (*традиционной музыки*) – музыкальный фольклор, в основе которого лежит устная традиция народного творчества, включающая народную песенно-танцевальной культуру, синкретическую в своей сущности (песня + танец). Между тем понятие *традиционная музыка* может быть отнесено не только к фольклору, но и к музыкальному стилю сочинения, написанного профессиональным композитором;
3) класс бытовой (городской) музыкальной культуры, или музыки в общественном быту, имеющей свою классификацию, как-то: музыка праздников, балаганных городков и т. п., а также противоположная ей ветвь – салонное музицирование с характерной отточенностью вкуса, навыками школы и чувством стиля;
4) религиозная музыка различных христианских конфессий западной церкви.

В европейской художественной культуре особое место принадлежит академической музыке, сформировавшейся в творчестве европейских

композиторов в Новое время. Важнейшими ее истоками являются венецианский хоровой концерт, жанровые разновидности которого имеют многообразные связи с вокально-инструментальным оформлением религиозного ритуала и светского церемониала, и придворное музицирование.

Феномен академической музыки (музыки академической традиции, *серьёзной* музыки) относится к классу музыки письменной традиции, предназначенной для специального слушания людьми (обычно имеющими общую или специальную музыкальную подготовку) в концертном или сценическом воплощении. В стилевом аспекте европейская академическая музыка подразделяется на классическую и современную, которые в свою очередь имеют свои внутренние классификации, живут и функционируют в рамках определенных постулатов и являются участниками культурной и социально-исторической эволюции. С этой точки зрения европейская музыкальная традиция есть постоянно обновляющееся – при сохранении существенных черт – музыкально-художественное явление, которое находится в тесной связи с социокультурными процессами как Европы, так и ее регионов в исторически определенный временной период. Специфической чертой европейской академической музыки является постоянная и всевозрастающая эволюция музыкального стиля, что было связано с движением музыки к автономизации как вида художественной деятельности и высвобождением ее от оков функционального, прикладного предназначения – сначала как раздела науки (античность), а затем – как обслуживающей церковный или светский церемониал (ренессанс).

В самом общем и вместе с тем специальном значении под академической музыкой понимается музыка европейских композиторов-профессионалов, представленная конкретными

1) музыкальными жанрами (опера, симфония, оратория, соната, романс и пр.),
2) принципами организации музыкального материала (сонатный, рондо, репризный и др.), динамической направленностью формы (развитие направлено к кульминации, после которой обычно наступает спад), имеющей начало и конец (с завершением в виде каденций),
3) системами: звуковысотности, основанной на темперированном строе; акцентной метрике (2/4, 3/4, 4/4 и их производные) и регламентированном ритме; мелодики (волнообразной, динамической); тональной гармонии; контрапункта (в виде полифонического многоголосия),

4) способами звукоизвлечения и пения (хорового и оперного) в границах 12-ступенной темперации,
5) формами записи (письменная музыкальная традиция),
6) типом инструментария (фортепиано, скрипка, фагот, валторна и т. п.), чье звуковое излучение создает особую ауру, а также
7) определенным способом интонирования и культурой исполнения.

Иными словами, это музыка, репрезентирующая собственно западную традицию с характерной для нее смысловой доминантой рационального, детерминированного начала; обращенная не только к чувству, но и интеллекту; отличающаяся строгостью композиционного решения, логицизмом построений и структурной замкнутостью (выраженной, в частности, принципами репризности и кадансового соответствия), допускающая импровизацию в качестве художественного приема (например, в инструментальных концертах или в практике цифрованного баса) и имеющая своей целью а) создание яркого образа или системы образов, обладающих художественной самостоятельностью и самодостаточностью, б) воплощение средствами искусства звуков конкретных творческих задач, в) воспитание духовной культуры личности и г) расширение горизонтов эстетического познания мира. Сложившийся в Западной Европе, то есть в границах *Abendland*, феномен академической музыки стал эталоном во всех аспектах композиторского творчества, сохранив свое значение до настоящего времени. Главная ценность музыки академической традиции заключается в возможности просветлять и преображать человеческую природу, возводить ее от низшего к высшему.

Таким образом, термин *академическая музыка* означает прежде всего европейскую музыку профессиональных композиторов (получивших специальное музыкальное образование в любой форме), где развитие и эволюция музыки как феномена культуры формируется на основе сложившихся традиций, наследуя их в различных формах, инспирируется поиском новых духовных миров и оценивается тонкой шкалой профессионального мастерства.

Амплитуда европейской академической музыки вбирает в себя, в частности, творчество западноевропейских композиторов, композиторов прибалтийского региона (Латвии, Литвы, Эстонии), Северной Европы (Норвегии, Швеции, Финляндии), Беларуси, Украины и европейской части России. Остановимся более подробно на академической музыке белорусских композиторов.

Последняя треть XX – рубежа XXI века была для белорусской академической музыки периодом смены поколений и творческих парадигм. С именами молодых связано расширение тематики, жанровое и стилистическое обогащение музыки, смелые эксперименты в области музыкального языка, творческая обработка глубинных пластов фольклора, с именами представителей среднего поколения – становление индивидуального стиля, формирование палитры музыкальных красок, расширение жанровой сферы, главным образом в сторону самых сложных жанров – оперы и балета, с именами старшего поколения – утверждение оригинальности почерка, привязанность к конкретным жанрам. В ней сохранили актуальность классические и романтические нормы композиторского мышления, активно развивались новые и новейшие стилистические тенденции, актуализировался интерес к фольклору. Не отрицая ничего целиком ни из своего прошлого, ни в своем настоящем, академическая музыка белорусских композиторов сохранила базисный стиль мышления и ориентацию на профессионализм как аксиологический критерий. Между тем, множественность методов сочинения музыки и индивидуальных стилей, идейного содержания и тематики, широта амплитуды эмоционального тонуса (от медитации и сосредоточенности на чем-то одном до абстрактного и многоликого хэппенинга) произведений свидетельствуют об отсутствии в национальном музыкальном искусстве единого смыслового центра, стержневой идеи и, следовательно, о господстве абсолютного плюрализма. В целом же, композиторский стиль белорусских композиторов предстал как несомненная реальность художественной жизни, как общее состояние композиторского творчества и как особый художественный феномен: постсоветская музыка, в которой были продолжены, с одной стороны, традиции, сформировавшиеся в советской музыке, с другой – расширены содержательный и стилевой слой музыкальной композиции. Отсюда, постсоветскую музыку следует рассматривать как явление историческое, преходящее, оценка которому может быть дана в аспекте художественного результата. Один существенный момент оговорим специально: благодаря тому, что народная культура Беларуси сохраняла свое непреходящее значение, академическая музыка этой республики бывшего СССР сохранила статус музыки национальной, включившись в таком качестве в кругооборот международной художественной жизни.

Главными стилевыми тенденциями развития белорусской академической музыки рассматриваемого периода являются:

1) *классическая* тенденция, где выделяются
   - неоклассический музыкальный стиль (отдельные произведения Сергея Бельтюкова, Владимира Дорохина, Андрея Мдивани);
   - современный, или новый классический стиль (новая классика, модернизированная классика: отдельные произведения Анатолия Богатырева, Евгения Глебова, Генриха Вагнера, Андрея Мдивани, Дмитрия Смольского);
2) *национальная романтика* как стилевая тенденция включает
   - фольклорно-ориентированный музыкальный стиль (отдельные произведения Виктора Войтика, Галины Гореловой, Андрея Мдивани, Ларисы Симакович, Вячеслава Кузнецова, Виктора Помозова, Людмилы Шлег);
   - музыкальный стиль, актуализирующий древнеславянский и православный этос и национальную историю (произведения Андрея Бондаренко, Виктора Войтика, Андрея Мдивани, Ларисы Симакович, Людмилы Шлег);
3) *Новая белорусская музыка* как стилевая тенденция представлена
   - экстраполяцией и творческим преломлением элементов западноевропейского музыкального авангарда (произведения Руслана Апановича, Сергея Бельтюкова, Андрея Бондаренко, Виктора Войтика, Валерия Воронова, Галины Гореловой, Владимира Дорохина, Владимира Кондрусевича, Владимира Корольчука, Сергея Кортеса, Вячеслава Кузнецова, Владимира Курьяна, Александра Литвиновского, Андрея Мдивани, Дмитрия Смольского, Олега Ходоско, Сергея Янковича);
   - своеобразным синтезом *нового* языка и *старых* форм (произведения Сергея Бельтюкова, Виктора Войтика, Галины Гореловой, Владимира Дорохина, Владимира Кондрусевича, Владимира Корольчука, Сергея Кортеса, Вячеслава Кузнецова, Владимира Курьяна, Александра Литвиновского, Андрея Мдивани, Дмитрия Смольского);
   - стилевыми реминисценциями (произведения Виктора Войтика, Галины Гореловой, Владимира Кондрусевича, Вячеслава Кузнецова, Владимира Курьяна, Андрея Мдивани), включая «реминисценцию стиля модерн» (термин Нелли Мацаберидзе, см. Мацаберидзе 2002: 99), или принцип «договаривания» (по Александру Соколову, см. Соколов 1999: 20).

Примечательной особенностью процесса образования новых форм и структур в области постсоветской музыки академической традиции является новое отношение к фольклору, связанное со стремлением воплотить в музыке глубинные основы национального менталитета и музыкального мышления. Новое отношения к национальному фольклору зиждется на принципе интерпретации, что выразилось в методах его обработки и способах преломления:

1) вместо прямого заимствования народных мелодий и их включения в контекст музыкального произведения композиторы предлагают модернизированный фольклорный мелос (Виктор Войтик, Андрей Мдивани, Валерий Иванов);
2) вместо использования непременного атрибута фольклора – образа, сюжета и т. д. – композиторы используют фольклорные жанры, в результате чего появляются уже композиторские *свадебные песни*, ритуалы, обряды, представления (творчество Леонида Захлевного, Виктора Помозова, Андрея Мдивани, Людмилы Шлег, Григория Суруса);
3) вместо цитирования фольклорного интонационного тезауруса композиторы обращаются к методу аллюзий (творчество Вячеслава Кузнецова, Виктора Войтика).

В итоге белорусский песенно-танцевальный фольклор предстал в академической музыке белорусских композиторов как одно из явлений, которое наиболее доступно и демократично раскрывало национальную идею и национальный менталитет. Общим, универсальным принципом композиторов явилась творческая интерпретация фольклорного начала, в результате чего сформировался модифицированный (модернизированный) фольклор. Фольклорный элемент присутствует в сценических, симфонических, крупных вокально-инструментальных, народно-оркестровых, хоровых и камерно-инструментальных жанрах.

Национальный акцент в белорусской академической музыке осуществлялся и с помощью цимбал, которые привлекали внимание композиторов своими богатыми колористическими возможностями.

Явление модифицированного фольклора ярко проявило себя в академизации народной музыки – в Национальном академическом народном хоре Республики Беларусь имени Геннадия Цитовича и Национальном академическом народном оркестре Республики Беларусь имени Иосифа Жиновича. Коллективы демонстрируют совершенно новое и в чем-то парадоксальное явление – *письменную* народную музыкальную традицию.

Другой примечательной особенностью процесса образования новых форм и структур в области постсоветской музыки академической традиции является ренессанс религиозного этоса в его композиторской интерпретации. Воскрешение на новой основе старославянского музыкального стиля, способа пения и легализация церковной тематики стало поворотным пунктом в развитии хоровой музыки (Андрей Мдивани, Людмила Шлег, Андрей Бондаренко) и определило интонационный стиль симфоний (Андрей Мдивани), опер (Андрей Бондаренко, Дмитрий Смольский), балетов (Андрей Мдивани).

Третьей примечательной особенностью процесса образования новых форм и структур в области постсоветской музыки академической традиции является рецепция техники и системы мышления западноевропейского музыкального авангарда, включая его радикальную ветвь. В наиболее полном виде композиторами были восприняты серийность и сериальность (Дмитрий Смольский, Владимир Дорохин, Александр Литвиновский, Вячеслав Кузнецов), алеаторика (Сергей Кортес, Дмитрий Смольский, Вячеслав Кузнецов), тембрика и сонорика (Виктор Войтик, Вячеслав Кузнецов), хэппенинг и перфоманс (Анна Короткина, Лариса Симакович, Вячеслав Кузнецов); последние связаны с парадигмой нелинейности.

Наконец, четвертой примечательной особенностью процесса образования новых форм и структур в области постсоветской музыки академической традиции является интерес к полистилистике (Вячеслав Кузнецов, Дмитрий Смольский). На рубеже столетий отчетливо наметилась общая тенденция к возвращению музыке одухотворенности ее интонационного строя и глубины содержания, что связано, в частности, со стиранием границ между радикальным и умеренным, случайным и закономерным, современным и прошлым.

Одной из специфических черт белорусской академической музыки последней трети XX – начала XXI вв. является своеобразие музыкально-интонационного мышления, которое формируется в соответствии с возникновением новых культурных доминант, основанных на активном усилении многонациональных связей в музыке типа *Восток – Запад* (Сергей Бельтюков), диалог различных музыкальных систем прошлого и настоящего (серийность и тональность у Вячеслава Кузнецова), взаимодействие и ассимиляция различных культур (древняя – современная у Людмилы Шлег), течений (классика – неоклассика у Владимира Дорохина), синтез академической музыки и эстрады и т. д. Здесь, на перекрестье культурных символов и кросс-стилевых парадигм, происходит

модификация феномена европейской академической музыки в сторону раздвижения его границ, что связано с переосмыслением статуса традиции, наследия при сохранении и неизменности критерия высоты художественности и профессионализма.

Расширение феномена музыки академической традиции проявило себя на разных уровнях музыкальной композиции:

- тезауруса (например, внедрение субкультуры в виде рок-интонационности в Девятой симфонии Дмитрия Смольского);
- формообразования (актуализация монтажного метода организации целого в опере *Визит дамы* Сергея Кортеса);
- музыкального текста, чаще всего приобретающего черты гипертекста (активизация различных видов синтеза – музыкального и внемузыкального, музыкального и не-музыкального в хэппенинге *В ожидании Фридерика* Вячеслава Кузнецова);
- жанровой целостности, где музыка находит продолжение в действии: создаются условный театр (хэппенинг, перфоманс), инсталляция, акция, флаксус (*Серада ў чаканні крывых вечароў*, *S-musica* Ларисы Симакович).

Определяющими формами репрезентации композиций, фиксирующих новое состояние академической музыки, стали алеаторика, музыкальная графика, тембрика, обильное вербальное комментирование по поводу способов исполнения и способа организации – итерации. Тип такого рода музыкальных опусов относится к классу нелинейных с преимущественно открытой формой.

Раздвижение границ музыки академической традиции было связано и с «влиянием кинематографа, что проявилось в визуализации музыкального мышления на базе взаимодействия с экранной культурой и кинообразностью, в сближении и взаимопроникновении исканий и достижений в области оперно-симфонических жанров и музыки кино, и, как результат, к ассимиляции кино- и автономной музыки» (Карпилова 2012: 198). В целом, расширение феномена привело к тому, что такие традиционно сложные виды творческой деятельности человека, как опера, балет, симфония стали позиционировать себя только в синтезе с выразительными средствами смежных искусств, а также неакадемических видов музыки, в частности эстрадной, находящихся с традиционной академической музыкой и средствами, ей присущими, в отношении паритета. Отсюда неизбежная модификация самого явления *академическая музыка*, которое стало вмещать в себя и акцентировать такие, ранее

не относящиеся к академической музыке жанры, как рок-опера, джаз, хореографическая пластика и пр. В итоге сформировалась новая музыкальная сущность, обладающая и новой семантикой, эмоциональным содержанием, и новыми жанровыми, стилистическими, композиционными характеристиками. Такое состояние академической музыки обозначается нами как Новый феномен академической музыки (или Новая академическая музыка), отражающий и выражающий духовность человеческого бытия в эпоху постмодернизма. Между тем, в связи с глобальным ростом потребительской культуры, коммерциализацией всех сфер музыки академическая ветвь профессионального композиторского творчества подчас не выдерживает конкуренции с продукцией масс-медиа и с трудом выживает в условиях шоу-бизнеса. Те модификации и существенные коррективы, которым подвергается феномен академической музыки во второй половине XX – начале XXI века, связаны с закономерностями как собственно музыкально-текстового порядка, так и художественно-эстетического.

The Ontology of European Academic Music: History and Modern Condition

Tatsiana Mdivani

Summary

Music as a kind of art is one of ways of interaction of the person with the world. The academic music is understood as the music of *elevated style* created by the European composers during Modern and Contemporary Times and presented concretely

1) by musical genres (opera, symphony, oratorio, sonata, etc.),
2) by principles of the organization of a musical material and structure (sonata, rondo, recapitulation), a dynamic direction of the form, with a beginning and ending with cadences;
3) systems: music sounds; the accent metrics and the regulated rhythm; melody, harmony; polyphony;
4) modes of phonation and singing (choral and opera) ways of soundphonetics and singing in borders equal to twelve-tone tempered scale;
5) types of records (written musical tradition);
6) types of instruments (piano, violin, bassoon, etc.);
7) a specific rendering culture and intonation.

All these features represent the Western musical tradition with its dominating idea of rationality and determinism, a strict compositional order, a logical and closed structure (particularly expressed in the principles of recapitulation and cadence correspondence), and improvisation technique (for instance, in instrumental concertos or basso continuo). The academic is aimed at a) creating bright independent and self-sufficient images or image systems, b) implementing artistic objectives with sounds, c) raising the audience's spiritual culture, and d) widening the horizon of aesthetic knowledge. Having evolved in Western Europe (or *Abendland*), the phenomenon of academic music has become a standard for every aspect of composer's art and remains important nowadays. In second half of the 20th century the European music of the academic tradition representing musical avant-garde, has appeared in crisis by virtue of domination in it of rationalistic principles at all levels of a musical composition. In the early 21st century under influence of subculture there were cardinal changes in the phenomenon of music of the academic tradition.

Литература

Карпилова, Антонина (2012). Специфика белорусской академической музыки в контексте влияния экранной культуры. *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі.* Мінск: Права і эканоміка, 196–201

Мацаберидзе, Нелли (2002). Авангард и модерн: к вопросу о стилевом своеобразии. *Вестник БГУ* 3: 95–100

Мдивани, Татьяна (2012). Академическая музыка и глобализация культурного пространства. *Весці БДАМ.* Минск: *Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі*, 119–124

Соколов, Александр (1999). О принципе «договаривания» в художественной культуре XX века. *Проблемы национальных музыкальных культур на рубеже третьего тысячелетия.* Минск: БелИПК, 20 –34

Холопова, Валентина (1991). *Музыка как вид искусства.* Москва: Московская государственная консерватория

Цмыг, Галина (2011). *Европейский хоровой концерт XVI–XX вв. Saarbrücken*: LAP LAMBERT Academic Publishing

V. MŪZIKAS PEDAGOĢIJAS AKTUALITĀTES

Особенности и проблемы преподавания курса *Музыкальный язык* в Литовской академии музыки и театра

Mag. art. **Виргиния Апанавичене**
Доцент Литовской академии музыки и театра

Введение

Основываясь на малочисленных архивных данных, можно утверждать, что преподавание музыкально-теоретических дисциплин с 1933 года в Литовской консерватории было связано с обучением игре на разных инструментах и композиции, а более объемный курс теоретических дисциплин – сольфеджио, гармония, полифония, анализ музыкальных произведений – стал преподаваться с 1949 года в виде специальности *Музыковедение*. До 1981 года студентам разных специальностей преподавались разные предметы музыкальной теории, а позже в Литовской музыкальной академии (до 1992 года – консерватория, с 2004 года – академия музыки и театра) студентам-бакалаврам исполнительских специальностей преподается курс *Музыкальный язык*, объединяющий традиционные теоретические музыкальные дисциплины (гармонию, полифонию, анализ музыкальных произведений, теорию музыкальных форм, инструментовку). Его преподавание связывается с практическим использованием специальных музыкальных компьютерных программ и методом конференции.

Цель статьи: охарактеризовать особенности преподавания курса *Музыкальный язык* в Литовской академии музыки и театра.

Данные исследования: программа курса *Музыкальный язык*, занимающая 5 семестров.

Методы исследования: ретроспективный, компаративный, анализ, синтез.

Результат исследования: комплексный метод анализа музыкальных произведений объединяет традиционные теоретические музыкальные дисциплины в единый комплекс, позволяя воспринимать тео-

рию музыки в историческом процессе и процессе развития академической музыкальной культуры в целом.

Ключевые слова: музыкальная теория, курс *Музыкальный язык*, преподавание, литовская музыка.

История преподавания теории музыки в литовских учебных заведениях

Традиции преподавания музыкальной теории в Литве связаны с Вильнюсским университетом – Вильнюсской академией иезуитов, где еще в 1679 году теорию музыки преподавал один из первых теоретиков музыки Николай Дилецкий (около 1630 – около 1690). Его исследования были изданы на польском и русском языках и повлияли на формирование русской многоголосной музыки (Gaudrimas 1958: 23).

Философ, риторик и теоретик музыки, доктор теологии, *отец* литовского музыковедения, профессор Вильнюсского университета Жигимантас Ляуксминас (*Žygimantas Liauksminas*, 1596–1670) создал музыкальный учебник на латинском языке *Ars et praxis musica* [Музыкальная наука и практика, издания 1667, 1669, 1693] (Jurkšas 2003: 282). В 1977 году учебник был издан на литовском языке (Liauksminas 1977).

По словам Юозаса Гаудримаса (*Juozas Gaudrimas*), большое влияние на развитие музыкальной науки оказала Кафедра музыковедения, учрежденная в начале XIX века в Вильнюсском университете. Руководил Кафедрой немецкий композитор и теоретик Иоганн Давид Голланд (*Johann David Holland*, 1746–1830), преподававший музыку в Вильнюсском университете в 1802–1825 годах. Он составил универсальный учебник *Traktat akademicki o prawdziwej sztuce muzyki* [Академический трактат о настоящем музыкальном искусстве], который был напечатан во Вроцлаве (1806). В этом учебнике, наряду с вопросами интерпретации фортепианного искусства, рассматривались основы композиции – цифрованный бас, контрапункт, гармония. После закрытия университета царскими властями в 1831 году преподавание музыкальной теории возобновилось лишь в частной школе, открытой в 1919 году Юозасом Науялисом (*Juozas Naujalis*) и ставшей в 1920 году государственной (Vainauskienė 2009: 238). В 1933 году, благодаря большим заслугам директора, композитора Юозаса Груодиса (*Juozas Gruodis*), Каунасская Музыкальная школа была удостоена звания консерватории и категории высшей музыкальной школы. Здесь теорию музыки преподавали музыканты высшей квалификации: Юозас Бяндорюс (*Juozas Bendorius*, выпускник факультета теории музыки Лейпцигской консерватории), Александрас Качянаускас (*Aleksandras Kača-*

nauskas, бывший ученик отделения Императорской школы, музыкальной школы Зигерта в Риге, в 1903–1916 годах; учился там по классу композиции: см. Karaška 2003: 89), композитор и теоретик Юргис Карнавичюс (*Jurgis Karnavičius*, выпускник класса композиции Санкт-Петербургской консерватории), Владас Якубенас (*Vladas Jakubėnas*, выпускник класса композиции Язепа Витола в Латвийской консерватории и Франца Шрекера в Берлинской Высшей Музыкальной школе), Викторас Жадейка (*Viktoras Žadeika*, выпускник Варшавского института музыки). Жадейка преподавал гармонию, контрапункт, анализ музыкальных произведений (Vainauskienė 2009: 250).

С 1928/1929 учебного года в Каунасской Музыкальной школе (в будущей консерватории) открылся класс композиции. Но специальности *Музыковедение*, которая преподавалась в университетах Европы или консерваториях России, в тогдашних литовских вузах не было.

С присоединением Клайпеды к Литве в 1923 году там при поддержке государства и местных властей была открыта частная музыкальная школа, которую литовцы и немцы стали называть Клайпедской консерваторией. Цикл дисциплин теории и истории музыки здесь преподавали выпускник Санкт-Петербургской консерватории Юозас Жилявичюс (*Juozas Žileviuius*) и выпускник Варшавского института музыки и Санкт-Петербургской консерватории Стасис Шимкус (*Stasys Šimkus*, гармония, музыкальная энциклопедия, композиция) (Petrauskaitė 2009: 257, 261). В 1939 году школу перевели в Шяуляй.

В Вильнюсе, который в 1920 году был присоединен к Польше, действовало несколько учреждений музыкального образования: Вильнюсская консерватория (1921–1935), музыкальная консерватория в г. Вильнюс им. М. Карловица (*Konserwatorium muzyczne im. M. Karłowicza w Wilnie*, 1923–1940) и Еврейский музыкальный институт (1924–1940). В Вильнюсской консерватории, статус которой подтвердило Министерство просвещения Польши, в 1923 году преподавались сольфеджио, гармония, контрапункт, анализ и история музыки (Ambrazas 2009: 81). Теоретические дисциплины преподавали Адам Вилежинский (*Adam Wyleżyński*) и Тадеуш Шелиговский (*Tadeusz Szeligovski*). В консерватории М. Карловица теорию музыки преподавала Станислава Шелиговска (*Stanisława Szeligowska*). В Еврейском музыкальном институте преподавались основы теории музыки, сольфеджио, гармония, инструментовка, контрапункт, музыкальные формы, история музыки, эстетика, композиция. В частности, общие предметы здесь преподавал выпускник класса компо-

зиции Николая Римского-Корсакова в Санкт-Петербурге Константинас Галкаускас (*Konstantinas Galkauskas*).

В 1949 году вместо Каунасской (действовала в 1933–1943 гг. и 1944–1949 гг.) и Вильнюсской (1945–1949 гг.) консерваторий была учреждена Государственная консерватория Литовской ССР – предшественница нынешней Литовской академии музыки и театра. Здесь была создана Кафедра теории музыки для подготовки музыковедов; ее первым заведующим стал академик Юозас Гаудримас (*Juozas Gaudrimas*).

Как правило, студенты разных исполнительских специальностей учились и теорию музыки. До 1981 года все предметы теории музыки преподавались отдельно, а позднее (Daunoravičienė 2001: 239–248) они стали единой дисциплиной под названием *Музыкальный язык*. Это дисциплина музыкального образования, теоретически обобщающая главные этапы развития музыки. Применяется комплексный метод анализа музыкальных произведений. *Музыкальный язык* объединяет традиционные музыкально-теоретические дисциплины – гармонию, полифонию, анализ музыкальных произведений, теорию музыкальных форм, инструментовку (Ambrazas 2003: 519–520).

В 2007 году группа педагогов Кафедры теории музыки под руководством доктора искусствоведения, доцента Виды Умбрасене (*Vida Umbrasienė*), подготовила обновленную программу курса *Музыкальный язык* на 5 семестров.

Диаграмма 1. **Программа курса *Музыкальный язык***

Как говорится в предисловии к курсу, «*Музыкальный язык* – это цикл пяти модулей, предназначенный для теоретического и практического изучения всех стилей музыки европейской традиции, включающий в себя три предмета, относящиеся к области музыкальной теории: анализ музыкальных произведений, полифонию и гармонию. Традиционные объекты изучения – музыкальная форма (анализ музыкальных произведений), техника контрапункта и полифонические формы (полифония), академическая теория функциональной и современной гармонии и практика

(гармония). В них представлены теоретические основы музыкальных форм, принципов, контрапункта и гармонического анализа» (Umbrasienė 2007: 4).

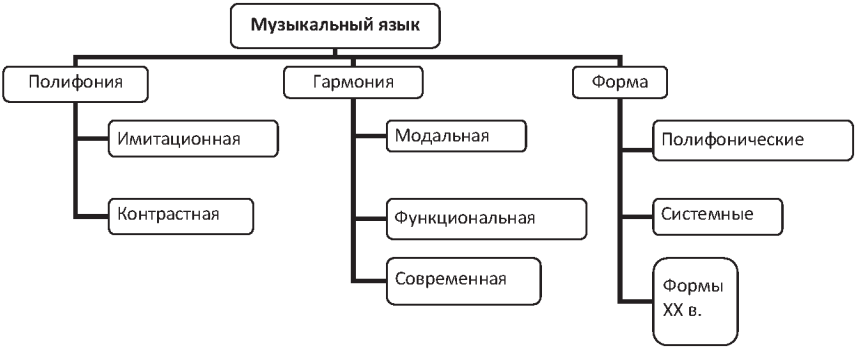


Диаграмма 2. ***Музыкальный язык*: цикл пяти модулей**

В процессе изучения музыкальное произведение анализируется в контексте исторического развития теории музыки. Создатели программы подчеркивают, что «объект курса *Музыкальный язык* – произведение музыки в контексте своего времени, историческом и теоретическом» (Umbrasienė 2007: 4). Изучение академической музыки невозможно без знаний о культуре Древней Греции, появлении христианства на Ближнем Востоке; важно также усвоить закономерности этнической музыки разных народов, а потом уже знакомиться с формами музыки эпох средневековья, ренессанса, барокко, классицизма, романтизма и XX века.

Обязательная подготовка и предназначение

Курс *Музыкальный язык* предназначен для студентов инструменталистов, этномузыковедов и студентов прикладного музыковедения. Так как при поступлении в академию будущие студенты сдают государственный или школьный экзамен по теории музыки, они должны иметь минимальное теоретическое образование, а именно: понятие о ладах, принципах классической гармонии, формах гомофонии и полифонии, уметь практически гармонизировать задание, определить схему анализируемых произведений (Umbrasienė 2007: 4).

Составители программы считают, что общие принципы программы позволят студентам разных специальностей индивидуально развить свои аналитические творческие способности и музыкальный опыт.

Цель и задания курса

Главная цель программы – научить правильно анализировать произведения всех эпох, доминирующих в исполнительском репертуаре. При этом ставятся задачи: оговаривается исторический и теоретический контекст каждой стилистической музыкальной эпохи; систематизируются и объясняются важные для теоретического анализа термины и понятия; исследуются жанры и формы каждого стиля; выбираются методы анализа, подходящие для каждого конкретного случая; формируются навыки анализа разных стилей: музыкального языка (мелодики, гармонии, ритмики), структуры, композиции (Umbrasienė 2007: 5); формируется умение реконструировать фрагменты музыки разных эпох.

Усвоенные навыки

При изучении этой программы студент осознает исторический и теоретический контекст анализируемых произведений разных исторических эпох. Он может объяснить исторические законы развития стилей с точки зрения композиции; способен проанализировать актуальный для своей специальности репертуар с точки зрения формы, гармонии и техники композиции; способен творчески применить полученные знания при реконструкции музыки разных стилей, использовать приемы стилизации (Umbrasienė 2007: 5). Например, студенты по программе реконструируют примеры имитационной и контрастной полифонии в строгом стиле ренессанса; пишут экспозицию фуги или полную фугу в свободном стиле барокко; реконструируют строгие орнаментальные вариации классицизма в разных видах фактуры; сочиняют для своего инструмента романтический прелюд, используя гармонию мажоро-минора, всевозможные модуляции, органные пункты, альтерации аккордов.

Формы обучения и отчета

Преподавание курса *Музыкальный язык* ведется на протяжении пяти семестров, 15 недель (лекция – 2 академических часа в неделю); также каждую неделю в течение семестра (15 недель) проводятся индивидуальные занятия с преподавателем продолжительностью 1/3 часа (в неделю).

Автор статьи с 2007 года преподает темы *Ars antiqua*, *Ars nova*, *Ренессанс*, *Барокко*, *Классицизм*, *Романтизм*. При изучении теоретических и музыкально-исторических дисциплин используются компьютерные программы, аудиотехника, мультимедиа, для изложения тем курса ис-

пользуется программа *PowerPoint*, записи музыкальных произведений на DVD, CD из фонотеки Литовской академии музыки и театра, а также интернет-сайт *YouTube*, виртуальная библиотека, архивы фонда им. Т. Врублевского Библиотеки Академии наук Литвы (в цифровом формате). Для реконструкции упомянутых эпох автор статьи пользуется программой *Sibelius*, предназначенной для записи нот и звуковой репродукции записанных партитур. Эта программа позволяет реконструировать, к примеру, двухголосные и трехголосные каноны и имитации, примеры контрастной полифонии эпохи Ренессанса в исполнении разных инструментов, которые по своему желанию выбирают студенты разных специальностей. Например, играющие на струнных выбирают струнные, а духовики – различные ансамбли духовых инструментов.

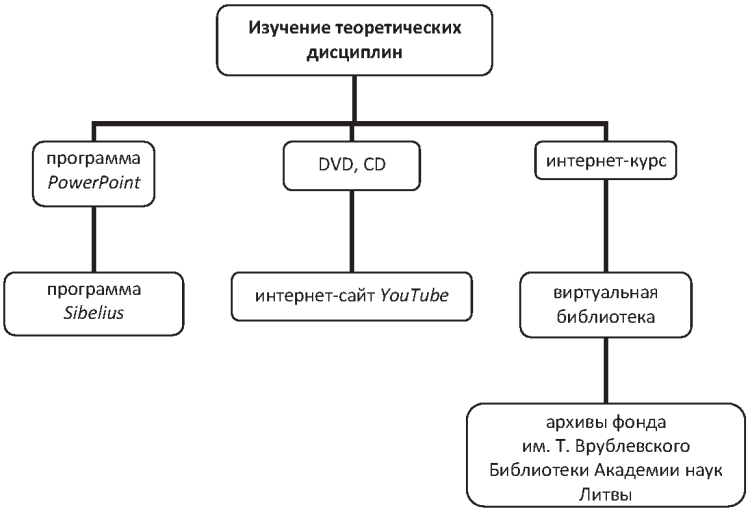


Диаграмма 3. **Изучение теоретических дисциплин**

Индивидуальные задания студенты получают по изучению новой темы каждую неделю и отчитываются преподавателю. Задания на анализ в форме конференции, экспозиции фуги или сочинения классических вариаций преподаватель объявляет в начале семестра. Две малые сессии – в середине и конце семестра – последний срок для представления отчета по индивидуальным заданиям; экзамен завершает проверку знаний по каждой стилистической эпохе. Так, например, в экзамене по стилистике барокко в начале преподавания программы в 80-х годах было

принято писать экспозицию фуги на заданную тему. При изменении форм отчета (разделенный отчет, две малые сессии) каждый студент пишет несколько экспозиций фуги в семестр и отчитывается во время малой сессии.

Диаграмма 4. **Индивидуальные задания**

Студенты, готовящие фрагменты музыки реконструированного стиля, пользуются программой дома. В библиотеке и читальне академии инсталлировано 6 программ *Sibelius* 6-й версии. Студенты также пользуются и обычными нотными тетрадями, так как не все хотят работать с компьютерной программой.

В настоящее время при анализе музыкальных произведений студенты пользуются программой *PowerPoint*, готовят презентации группами по 2–3 студента и отчитываются в период малой сессии. В презентациях анализируются произведения из репертуара учащихся (например, барочные сюиты Иоганна Себастьяна Баха, концерты Антонио Вивальди) в контексте стиля; наряду с анализом форм и жанров, принципов и систем композиции используются сканированные нотные примеры и аудиофрагменты анализируемого произведения.

Студентам нравится метод конференции, позволяющий им развивать навыки разговорной речи; в дискуссии вовлекаются другие студенты группы той же специальности, которые сравнивают мастерство, оценивая подготовленный материал. При подготовке анализа музыкального произведения в программе *PowerPoint* студенты активно ищут и находят примеры других искусств анализируемой эпохи. Например, фоном, на-

ряду с портретами композитора анализируемого произведения, могут служить различные картины эпохи ренессанса, барокко или импрессионизма, примеры исторических инструментов – прародителей инструментов Нового времени.

Педагог также активно участвует в подготовке анализа: сначала в классе устно анализируется выбранное произведение, иногда *черновик* анализа в *PowerPoint* высылается педагогу для консультаций и замечаний. Если в классе выясняется, что студент представил самостоятельную работу, но в ней есть ошибки, в конце презентации они открыто обсуждаются и исправляются прямо в компьютерной версии.

Подготовленный студентом показ на экране, например, экспозиции фуги прослушивается в программе *Sibelius*, анализируется в классе. Ошибки обсуждаются и исправляются.

Успешное решение практических заданий иногда стимулирует студента к изучению композиции. Так, студент автора статьи по специальности духового инструмента эуфониума Валдас Станайтис (*Valdas Stanaitis*) стал не только магистром Кафедры исполнителей на духовых инструментах, но и бакалавром композиции и в 2012 году сочинил Концерт для эуфониума. Студентки Кафедры исполнения на народных инструментах, с поощрения автора статьи, после курса *Классицизма* по программе *Музыкальный язык* начали посещать факультатив курса *Композиции*.

Но самостоятельно практикующиеся по композиции студенты разных курсов и специальностей часто имеют свое мнение по исполнению предлагаемых заданий, главная задача которых – при реконструкции фрагмента какого-нибудь стиля создать в этом стиле эпизод, соответствующий некоторым параметрам.

Иногда студент не соглашается с поправками. Например, давалось задание написать по предложенной преподавателем схеме (обширное применение аккордики системы мажоро-минора, энгармонических модуляций) прелюд в стиле романтизма. Студент-тромбонист, используя программу *Sibelius,* сочинил пьесу для своего инструмента с аккомпанементом фортепиано, в котором применил приемы гармонии, характерные для импрессионизма Клода Дебюсси, но остался при своем мнении, утверждая, что ничего исправлять не станет, мол, «так ему больше нравится». Так как студент участвовал в инструментальной группе, принимавшей участие в *Евровидении* (сам начал сочинять песни в стиле индирока, выступил с концертами группы исполнителей этого жанра), педагог согласился с его концепцией использования параллельных рядов септак-

кордов, чтобы не умалять творческого рвения... И прелюд был представлен в стиле неоимпрессионизма. Но письменную работу по программе (написать прелюд) студент выполнил.

Студент по специальности аккордеона написал не три заданные экспозиции фуги, а полную фугу, которая все же не отвечала стилю барокко. Студент не согласился исправить гомофонизированные эпизоды, соответствующие романтическому стилю, и в заглавии написал: «фугоподобие», с улыбочкой... Когда автор статьи предложила студенту продолжить обучение на Кафедре композиции, он ответил: «Я уже сочинил музыку, и мои произведения играет оркестр аккордеонов Даугавпилского Университета, а изучение композиции ограничит свободу моего творчества».

Так практические задания иногда стимулируют студентов к сочинению оригинальной музыки. И наоборот – студенты, занимающиеся композицией самостоятельно, проявляют себя в студенческих упражнениях более творчески, показывая пример другим, что упражнения по реконструкции заданного стиля не требуют незаурядных временных затрат.

Иногда в небольших задачах дисциплины *Музыкальный язык* проявляются способности студента к сочинению музыкального или – при текстовом анализе – литературного текста.

Интернет-курс

Студенты Литовской академии музыки и театра часто концертируют, играя в разных оркестрах, участвуют в международных конкурсах. Им особенно полезен интернет-курс *Средневековье. Ренессанс*. Он подготовлен автором статьи с использованием *Moodle* и представляет собой укороченный конспект всех изучаемых тем, нотные и DVD-примеры произведений по программе, правила имитационной и контрастной полифонии строгого стиля, примеры решения задач в программе *Sibelius*, выполненные студентами класса автора статьи на лекциях курса *Музыкальный язык* в 2007–2011 годах. В конце изучения каждой темы прилагаются вопросы с ответами для самоконтроля (Apanavičienė 2012).

С 2013 года автор статьи во время зачетов пользуется системой *Moodle*: она предоставляет широкие возможности создания тестов, которые решаются студентами в компьютерной версии.

Учебники и литература

К курсу *Музыкальный язык* прилагаются учебника: по музыкальному языку средневековья, ренессанса (*Muzikos kalba. Viduramžiai. Renesansas* 2003) и барокко (*Muzikos kalba. Barokas* 2006), по анализу (*Muzikos kūrinių analizės pagrindai* 2010) и по полифонии (Klova 1966, 1985), также используется музыкальная энциклопедия (*Muzikos enciklopedija* 2003). Эти учебники – т. н. *научные руководители* – дают широкое представление об историческом контексте развития музыкальной теории разных стилистических эпох. К теоретическим правилам прилагаются и обширные нотные примеры.

Тематический план курса *Музыкальный язык*

По замыслу составителя программы Виды Умбрасене, курс *Музыкальный язык* состоит из цикла пяти модулей в объеме 54 тем (Umbrasienė 2007), предназначенных для теоретического изучения музыки – музыкального языка, выразительных средств, фактуры, гармонии, формы, композиционной техники и пр. При изучении музыкального языка ставится задача: научить музыканта-профессионала эрудиции и практическим навыкам, обязательным для его деятельности (Daunoravičienė 2001: 248).

Примерный тематический план. III семестр (осенний)
Музыкальный язык. Средневековье. Ренессанс

Номер темы	Название темы	Количество часов
1	**2**	**3**
1	Объект и структура курса *Музыкальный язык*. Истоки европейской профессиональной музыки	2
2	Теория и практика монодии средневековья	2
3	Многоголосие средневековья. Органум	2
4	Связь искусства *Ars antiqua* и *Ars nova*. Музыкально-поэтические светские жанры	2
5	Музыкальная культура ренессанса. Понятие строгого стиля. Особенности мелодики, ритмики, ладовой организации	2
6	Понятие контрапункта. Простой двойной контрапункт	2
7	Сложный двойной контрапункт и его виды	2

1	2	3
8	Имитационный двухголосный контрапункт. Имитация, канон, каноническая секвенция	2
9	Простой и сложный трехголосный контрапункт	2
10	Имитационный трехголосный контрапункт. Трехголосный канон, каноническая секвенция	2
11	Мотет ренессанса. Разнообразие жанра. Вариантная строфическая форма. Композиционная техника изопериодики	2
12	Месса. Цикл мессы и ее разновидности	2
13	Мадригал, шансон, *Lied*, *quodlibet*	2
14	Обзор музыкальных жанров, форм и стилей инструментальной музыки ренессанса	2
15	Черты гармонии ренессанса	2

Практические письменные задания курса *Музыкальный язык*:
Средневековье, Ренессанс

- освоив названия и структуру старинных греческих ладов, записать нотами звукоряд каждого лада от любой высотной точки;
- сочинить примеры мелодики григорианского хорала;
- освоив принципы ладовой системы Октоиха, источники создания структуры ритмических модусов *Ars antiqua*, уметь записать их структуру;
- сочинить изометрический и панизоритмический мотет в стиле *Ars nova*;
- сочинить пример мелодики строгого стиля эпохи ренессанса;
- сочинить простой двойной контрапункт;
- сочинить двойной контрапункт октавы, горизонтальный и зеркальный контрапункт;
- написать эскизы разных имитаций: точную, увеличенную, уменьшенную, диминуционную, инверсионную (зеркальную), ракообразную;
- сочинить простой трехголосный контрапункт, тройной контрапункт; контрапункт октавы и трехголосный зеркальный контрапункт;
- сочинить двухголосный простой, зеркальный, ракообразный канон;
- сочинить трехголосный канон;
- анализировать имитационную разновидность мессы Палестрины *Ut re mi fa sol la*, фрагменты месс Якоба Обрехта, Гийома Дюфай;

- анализировать композиционную структуру мадригалов Палестрины, Орландо ди Лассо, Луки Маренцио, Клаудио Монтеверди, Джона Беннета, Томаса Уилкса;
- анализировать инструментальные жанры ренессанса;
- закончить заданный эскиз четырехголосной модальной гармонии, сочинить четырехголосный пример ренессанской гармонии, соответсвующий заданной мелодии.

В лекциях автора статьи в классе студенты сочиняют контрапункты, эскизы разных имитаций, каноны (*Средневековье, Ренессанс*), экспозицию фуги (*Барокко*), пользуясь компьютерной программой *Sibelius,* а домашние задания выполняются дома на собственном компьютере или в читальне библиотеки.

Выводы

1. Объективные причины вынудили создать новые модели преподавания курса *Музыкальный язык* в Литовской академии музыки и театра, чтобы обучить теоретическим и практическим навыкам, необходимым для каждого исполнителя-профессионала.
2. При изложении программы курса *Музыкальный язык*, охватывающего 5 семестров, иногда возникают противоречия между требованиями программы в теоретическом аспекте и ее практическим применением, которые связаны с музыкальными, практическими и творческими навыками студентов в области композиции и их оригинальными взглядами на выполнение задачи курса *Музыкальный язык*.
3. При преподавании курса *Музыкальный язык* в полной мере не используются все IT-возможности: *Moodle,* специальные программы (*Sibelius*) для сочинения музыки, *PowerPoint* для анализа музыкальных произведений и других письменных работ, виртуальные нотные библиотеки, электронные базы данных, интернет-сайты с записанной транслируемой музыкой.
4. Комплексный метод анализа музыкальных произведений объединяет традиционные теоретические музыкальные дисциплины в единый комплекс, позволяя воспринимать теорию музыки в историческом процессе и процессе развития академической музыкальной культуры в целом.

Problems of Teaching the Music Language Course at the Lithuanian Academy of Music and Theatre

Virginija Apanavičienė

Summary

Process of teaching of the Music Language course consists of theory, history and practice of music. These disciplines were taught separately until 1981 and according to the new methodology, that has been formed at the Department of Music Theory, the decision concerning unity of these related courses was adopted. This new course is prepared for the students of various performers specialities, for example, for string, wind, piano, folk music instruments, choir conductors, opera singers.

The Music Language course includes these main parts of the theory and history of musical periods: *Middle Ages* & *Renaissance*, *Baroque*, *Classicism*, *Romanticism* and *Modern Music of the 20th–21st Centuries*. During this five-semester course students acquire theoretical knowledge of musical forms, counterpoint and the analysis of harmony.

The lecture consists of three main parts:

- part 1. The theory is presented by the lecturer;
- part 2. Students do practical tasks – create reconstructions of different musical styles using the computer program *Sibelius* while supervised by the lecturer;
- part 3. Students present their individual *PowerPoint* analysis of a musical composition, related with the course. These analyses include parts of theory, scanned note texts, links to the sound records from internet and examples of fine arts of a particular period. This third part of the lecture is essential for the students, because one of the criteria of evaluation is the activity during seminars and lectures.

In addition, every student is obliged to do homework: to create a musical composition, according to the requirements of different musical periods.

The materials of teaching of the Music Language course are uploaded in the *Moodle* system. The internet course of the Music Language *Middle Ages. Renaissance* consists of theoretical part with note examples, videos and tests. The materials of other courses, such as *Baroque*, *Classicism*, *Romanticism* and *Modern Music of 20th–21st Centuries*, uploaded in *Moodle* system at this time are less comprehensive. *Moodle* system is used during examinations, at the end of each course. In year 2013 the author of this article prepared tests in the *Moddle* system. The students were examinated using

computers at a computer class. Various homeworks (analyses in *PowerPoint* program, own music composition examples) were uploaded by students until the examination day into *Moddle* system folders, created for the homework of the Music Language course. The tests are evaluated by the computer system. Each student can see his or her test results. The results of the whole course are graphically displayed to the lecturer. This way the lecturer is able to evaluate the academic record of the students.

The course, uniting both theoretical and practical aspects, grants theoretical erudition as well as practical knowledge that are essential to the future professionals.

Литература и другие источники

Ambrazas, Algirdas Jonas (2003). Muzikos kalba. *Muzikos enciklopedija*. II tomas: J–N. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 519–520

Ambrazas, Algirdas Jonas & Laima Budzinauskienė, Zita Medišauskienė, Tamara Vainauskienė (2009). Muzika lenkų okupuotame Vilniaus krašte (1920–1939). *Lietuvos muzikos istorija*. II knyga: *Nepriklausomybės metai 1918–1940*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 72–95

Apanavičienė, Virginija (2012). *Viduramžiai. Renesansas*. Internetinis kursas. Vilnius: LMTA, MUMS centras. http://moodle.lmta.lt/course/view.php?id=73 (просмотр 20 января 2014)

Daunoravičienė, Gražina (2001). Zur Reform der musikologischen Fächer an der Litauischer Musikakademie. *Dvidešimtojo amžiaus muzika muzikologijos akiratyje*. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga, 239–248

Gaudrimas, Juozas (1958). *Iš lietuvių muzikinės kultūros istorijos*. Vilnius: Valstybinė politinės ir mokslinės literatūros leidykla

Jurkšas, Vytautas Povilas (2003). Liauksminas Žygimantas. *Muzikos enciklopedija*. II tomas: J–N. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 282

Karaška, Arvydas (2003). Kačanauskas Aleksandras. *Muzikos enciklopedija*. II tomas: J–N. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 89

Klova, Vytautas (1966). *Polifonija*. Vilnius: Vaga

Klova, Vytautas (1985). *Polifonija,* II d. Vilnius: Vaga

Liauksminas, Žygimantas (1977). *Ars et praxis musica*. Vilnius: Vaga

Muzikos enciklopedija (2003). II tomas: J–N. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas

Muzikos kalba. Barokas (2006). Sudarytoja Gražina Daunoravičienė. Vilnius: Enciklopedija

Muzikos kalba. Viduramžiai. Renesansas (2003). I d. Sudarytoja Gražina Daunoravičienė. Vilnius: Lietuvos mokslų akademijos leidykla

Muzikos kūrinių analizės pagrindai (2010). Studijų vadovas. 2-asis pataisytas ir papildytas leidimas. Mokslinis redaktorius Algirdas Jonas Ambrazas. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija

Petrauskaitė, Danutė (2009). Klaipėdos muzikos mokykla. *Lietuvos muzikos istorija*. II knyga: *Nepriklausomybės metai 1918–1940*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 255–267

Umbrasienė, Vida (2007). *Muzikos kalba*. Studijų programa ir metodinės rekomendacijos. Sudarytoja dr. Vida Umbrasienė. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Muzikos teorijos katedra

Vainauskienė, Tamara (2009). Kauno valstybinė muzikos mokykla ir konservatorija. *Lietuvos muzikos istorija*. II knyga: *Nepriklausomybės metai 1918–1940*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 238–254

Курс *Теория музыкального содержания* в современном вузе

Dr. hab. art. **Людмила Казанцева**
Профессор Астраханской государственной консерватории и Волгоградского государственного института искусств и культуры

В последние десятилетия в музыкальных вузах России благодаря усилиям ряда ученых и педагогов – Валентины Холоповой (Холопова 2000), Людмилы Шаймухаметовой (Шаймухаметова 1998), Андрея Кудряшова (Кудряшов 2006) и др. – среди традиционных музыковедческих дисциплин появляются предметы, направленные на изучение содержательной стороны музыки. Они закономерно стали практической адаптацией научных идей, разрабатывающихся целым направлением музыкознания, которое сформировалось в исследованиях Марка Арановского, Бориса Асафьева, Вячеслава Медушевского, Татьяны Черновой, уже упомянутой Валентины Холоповой и др. авторов. В Астрахани, Волгограде, Майкопе, Кургане, Пензе, Брянске, Чите и некоторых других городах такую направленность несет собою предмет *Теория музыкального содержания*.

Существуют серьезные предпосылки к внедрению дисциплины музыкально-содержательной направленности в учебный процесс. Одна из них заключается в том, что музыкознание в союзе с эстетикой, филологией, лингвистикой, семиотикой и другими науками наработало немало знаний о художественных возможностях музыки. Среди таковых сведения о смысловой стороне музыкального звука и отдельных элементов музыки (мелодии, метроритма, фактуры, тембра и т. д.), музыкальной интонации, семантике в музыке, музыкальной образности, музыкальной драматургии, темах и идеях музыкального произведения, выразительном потенциале музыки как вида искусства. Громадный фонд посвященных художественным закономерностям музыки исследований заключает в себе ту ценную научную информацию, которая не только полезна, но и необходима музыканту-профессионалу. Естественно поэтому желание ввести эти знания в процесс обучения музыканта.

Наряду с изучением основ музыкального содержания, реальным становится восполнение теоретико-эстетических знаний, не затрагиваемых другими предметами. Практика показывает, что некоторые закономерности музыки, такие как золотое сечение, риторика и

символика в музыке, пространство и время в музыке, авторское начало в музыке, интертекстуальность, особенности взаимодействия музыки с другими видами искусства с трудом вписываются в традиционные дисциплины теории и истории музыки и часто остаются малоизвестными или вовсе неизвестными музыканту. Предмет музыкально-содержательной направленности помогает устранить эти пробелы.

Знания о содержательной, смысловой стороне музыки сегодня востребованы также в связи с тем, что в учебном процессе явно возобладал технологический уклон. Для него показательна детальная разработанность вопросов о том, как устроено музыкальное произведение – какими тонально-гармоническими, полифоническими, композиционными и другими средствами воспользовался композитор, какие исполнительские приемы он запрограммировал. При этом можно заметить, что теоретические познания обучающего оказываются сосредоточенными в области композиторской технологии – того, какие закономерности выработала композиторская практика. Безусловно необходимые любому музыканту-профессионалу, эти знания, однако, дают одностороннее представление о музыке. Вместе с тем все яснее становится недостаточность познаний о другой области музыки – о том, что, собственно, она выражает, о чем композитор говорит со своим слушателем, в конечном итоге – для чего пишется музыкальное произведение и как оно бытует в социуме. Повернуть музыканта к художественной стороне музыки, воздействующей на слушателя, призван предмет музыкально-содержательной направленности. Академические дисциплины, изучающие то, как сделано музыкальное произведение, должны быть уравновешены другими, позволяющим молодому музыканту постигать то, что именно высказано композитором.

Потребность в теоретико-аналитическом курсе, направленном на постижение природы и сущности музыки, усиливается также в связи с особенностями **современной социально-культурной ситуации**. Здесь большую сложность нередко представляют оригинальные способы высказывания авангардно мыслящих авторов, непосильные для академических методов изучения музыки, но подвластные новым аналитическим методикам, разработанным для проникновения в смысловую сторону музыкального произведения. Кроме того, образно-художественный подход к звуковому феномену позволяет молодому музыканту профессионально оснащенным приблизиться ко многим неакадемическим явлениям современности, таким как джаз, рок, и ориентироваться в сложных и многообразных социально-культурных процессах.

Цели дисциплины видятся как

- оснащение обучающихся знаниями из области музыкального содержания;
- получение практических навыков анализа музыкального содержания.

Музыкальное содержание понимается как необычайно сложная система, вбирающая в себя целый ряд компонентов. Большинство из них соотносятся в этой системе как уровни иерархии: мельчайшая – звуковая – единица музыкального произведения обладает как физическими (акустическими), так и выразительными свойствами. На основе выразительности звука рождается музыкальная интонация, интонационный процесс формирует собою музыкальный образ, взаимоотношения образов решают некую художественную тему, а та, в свою очередь, так или иначе преломляясь, кристаллизует художественную идею произведения.

Промежуточное место между уровнями структуры занимают средства музыкальной выразительности или элементы музыки, отчасти характеризующие звук, но отчасти оформляющие и музыкальную интонацию. Особая роль принадлежит драматургии, обеспечивающей движение, временной процесс развертывания на разных уровнях – звука, интонации, образа, художественной темы и идеи. Наконец, специфично проявляет себя компонент структуры музыкального содержания, названный мною авторским началом – авторская личность на территории музыкального произведения вездесуща, авторское начало распространено по всей структуре музыкального содержания.

Тематический план курса выглядит так:

- Выразительность звука
- Средства музыкальной выразительности
- Музыкальная интонация
- Музыкальный образ
- Музыкальная драматургия
- Тема и идея музыкального произведения
- Авторское начало

Таким образом, учебный предмет формирует у студентов представление не только о разрозненных смысловых составляющих, но и о целостной образно-художественной системе музыкального произведения.

Занятия длятся два семестра и носят групповой характер, однако при небольшой численности групп. На каждом уроке лекционные фраг-

менты сочетаются с аналитической практикой. Индивидуальные занятия не предусмотрены. Типовой формой практической работы стала творческая лаборатория – коллективный анализ музыкального произведения, вскрывающий изучаемые на данном этапе закономерности музыкального содержания. Активное, разворачивающееся как дискуссия, проникновение в музыку позволяет решать одну из важнейших задач нашего курса – развитие самостоятельного критического (наряду с аналитическим и историческим) мышления обучающегося, чему, как известно, в музыкально-образовательном процессе уделяется очень мало внимания.

Такое практическое освоение теории имеет определенную методологическую опору. Из известных педагогике двух принципиально отличных моделей общения на уроке – авторитарной (в центре системы находится педагог – носитель знаний, передающий их подчиненным его воле учащимся) и индивидуально-личностной (в центре системы находится учащийся, которого педагог развивает как профессионала и как личность) – более приемлемой оказывается вторая, определяемая скорее потребностями обучающегося, нежели знаниями и возможностями педагога.

Предпочтение, отдаваемое модели творческого общения, обусловлено особенностями изучаемого теоретического материала. Образно-художественный мир музыкального произведения, попадающий в центр внимания обучающегося, специфичен – его вполне объективные стержневые элементы (средства музыкальной выразительности, интонации, музыкальная драматургия, тематика) допускают субъективное *видение*. Будучи подвижным и достаточно индивидуальным, содержание музыки диктует иные взаимоотношения учителя и ученика в классе – педагог инициирует творчество учащихся. Ученик, поставленный педагогом в активную позицию, вынужден самостоятельно мыслить о музыке.

При анализе музыкального произведения развертывается процесс синтезирования знаний сообща педагогом и учащимися. Он переносит акцент с пассивного потребления декларативно преподносимых педагогом готовых знаний на их осмысление. При этом мобилизуются знания, полученные на других предметах – элементарной теории музыки, гармонии, полифонии, анализа музыкальных произведений (музыкальной формы), музыкальной литературы и истории музыки, инструментоведения и истории оркестровых стилей. *Теория музыкального содержания* становится обобщающим, структурирующим и централизующим знания о природе музыки дисциплиной. Имеющиеся у учащихся знания

востребуются неординарно, непривычно, в необычных ракурсах и сопряжениях, что противодействует схематизму и унифицированности, неизбежным в академических предметах. Комплексный, интегративный характер предмета заставляет учащегося прибегать к помощи своего тезауруса, причем не механически приводить объективные, абстрактно-отстраненные сведения в той или иной области, но – что гораздо важнее и ценнее – сопрягать, взаимодополнять, преобразовывать и тем самым усиливать имеющиеся познания, превращать их в личностно освоенные.

Теория музыкального содержания обладает проблемным характером. Он порождается не только способом получения знаний, но и тем, что каждая тема курса требует своего, особого подхода к музыкальному произведению, не оттачиваясь в типовые способы анализа музыки, как это имеет место на гармонии, полифонии, в курсе музыкальной формы. Постановка в каждой теме своих вопросов и поиск ответов на них требует от обучающихся и педагога постоянных активных размышлений о музыке.

Особенность курса состоит и в отборе музыкального материала. Здесь устраняются сложившиеся в педагогической практике традиции жанрово-стилевых ограничений классикой XIX века. Так, приоритетное значение музыки XX века в этом курсе вполне оправдано, поскольку сочинения, появившиеся в последние десятилетия, порой довольно остро обнажают закономерности музыкального содержания (например, временной и пространственный параметры художественного образа, особенности воплощения психических состояний человека и т. д.), нередко ускользающие при анализе музыки прошлого, и тем самым служат постижению всеобщих основ музыкального искусства.

Вспомним, что всевозможные переложения, обработки, редакции, транскрипции, попурри, фантазии и т. д. занимают видное место в репертуаре исполнителей и также требуют от музыканта умения осмыслять их не только как единичное явление, но и в культурологических *перекличках*. К серьезному аналитическому подходу давно вынуждают также джаз, эстрадная и рок-музыка, музыкальные феномены восточных культур. Наряду с известными сочинениями и авторами, постоянно подвергаются анализу также и менее знакомые пласты музыки, такие как старинная музыка, культовая музыка.

Безусловно, разработка курса потребовала определенной методической оснащенности. В качестве таковой опубликованы программа-конспект *Теория музыкального содержания* (Казанцева 2001); учебные пособия *Основы теории музыкального содержания* (Казанцева 2009с) и

Музыкальное содержание в контексте культуры (Казанцева 2009a) с изложением теоретических позиций курсов; книга *Анализ музыкального содержания* (Казанцева 2002), предлагающая методики анализа смыслового начала музыки; хрестоматия, включающая нотный материал и аудиозаписи по всем темам (Казанцева 2006); книга *Анализ художественного содержания вокального и хорового произведения* (Казанцева 2011) и другие издания, использующиеся в учебном процессе.

Научная и педагогическая разработка содержательной стороны музыки продолжается. Немалую роль в этом играют современные исследования, в частности, работа *Проблемной научно-исследовательской Лаборатории музыкального содержания* при Волгоградском государственном институте искусств и культуры, которую мне доводится возглавлять. Входящие в ее состав 18 исследователей и педагогов готовят докторские и кандидатские диссертации, статьи и доклады, методические и другие материалы, проводят курсы подготовки преподавателей по музыкальному содержанию. Результаты деятельности Лаборатории находят отражение в сборниках, составляемых по итогам ежегодных научно-педагогических *Чтений по музыкальному содержанию* (*Музыкальное содержание: пути исследования*: Казанцева 2009b, 2012), и на сайте http://www.muzsoderjanie.ru.

Как правило, занятия по музыкальному содержанию расцениваются студентами как – в одно и то же время – общеразвивающие и непосредственно помогающие овладению определенной музыкантской профессией. Неудивительно, что возникает естественная потребность в их продолжении. В этой связи много лет подряд овладение музыкально-содержательной проблематикой по просьбе студентов расширяется до третьего семестра, где изучается дополнительный курс *Музыкальное содержание в контексте культуры*. Здесь акцент делается на то, что содержание музыкального произведения не замыкается на композиторский опус. В последнем формируется лишь основа, стержень, которые затем корректируются исполнителем и слушателем в исполнительском и слушательском слоях содержания. Совокупность композиторского, исполнительского и слушательского слоев только и позволительно с полным правом именовать содержанием музыкального произведения.

В содержании музыкального произведения встречаются отнюдь не только три личности. Смысловая сторона музыки испытывает на себе мощное воздействие музыкальной культуры в виде системы ее жанров, стилей, законов композиции и в свою очередь активно воздействует на них. Музыкальное произведение вступает в интертекстуальный

смысловой диалог с другими музыкальными и – как показывает широкий контекст художественной культуры – не только музыкальными произведениями. Наконец, смысловое начало музыки сосредоточивается на пересечении множества токов духовной культуры, исходящих из эстетических, этических, научных, религиозных, философских идей культуры. Таким образом, благодаря содержательному подходу открываются перспективы понимания отдельно взятого музыкального произведения в крупномасштабном социокультурном процессе.

Многолетняя практика показывает, что сложившийся на сегодня авторский вузовский курс *Теория музыкального содержания* вооружает студента знаниями о важнейшем аспекте музыки, навыками его анализа и потребностью вдумчиво и профессионально серьезно относиться к музыке, а тем самым – эффективно способствует становлению личности музыканта.

Discipline *Theory of Musical Content* in the Modern Higher Music Education Institution

Liudmila Kazantseva

Summary

In recent decades at the Russian higher education institutions of music due to the efforts of many scientists and educators' (Valentina Kholopova, Andrey Kudryashov, Liudmila Shaimukhametova and others) courses, aimed for studying the content side of music, appear among the traditional disciplines of academic study courses of musicology. They naturally have a practical adaptation of scientific ideas that are being developed by a branch of musicology, which was formed in research of Mark Aranovsky, Boris Asafiev, Vyacheslav Medushevsky, Valentina Kholopova and others. In Astrakhan, Volgograd and some other cities of Russia the discipline *Theory of Musical Content* carries itself in such a direction.

Taught for about 20 years academic courses have been directing the attention of the learners to the musical intonation, the musical imagery, the musical drama, the artistic theme and the idea of the piece of music, program foundation, to the question of author's self-expression, genre and stylistic specificity of the opus, intertextual connections between artistic works, interaction of music with other arts, and other phenomena that determine the essence

of music, but don't receive the proper learning of the existing academic disciplines.

The need for this training course is dictated by the accumulation of a fair amount of knowledge of the artistic side of music – sphere, succumbed with great difficulty to the study. They are in demand due to the fact that in the educational process manifestly t e c h n o l o g i c a l bias prevails. Academic disciplines which study of **how** a piece of music is made must be balanced by other ones allowing to comprehend by the young musician **what** exactly is made by the composer.

The need for the theoretical and analytical discipline aimed on comprehension of the music nature and essence also enhances due to the peculiarities of the contemporary social and cultural situation. There are often great complexities in the original ways of expression of authors with an avant-garde thinking. These works of art turn out beyond academic techniques of music study power, but they are available to the new analytical techniques developed for penetrating into semantic aspect of the piece of music. In addition, the figurative and artistic approach to the phenomenon of sounding allows young musicians to draw near many of non-academic events of the contemporary culture, for example such as jazz, rock. Being professionally equipped, they are able to navigate in the complex and varied social and cultural processes.

The years of practice show that the author's course *Theory of Musical Content* for higher music education institutions equips students with knowledge about the most important aspect of music, experience of its analysis and the need for thoughtful and professionally serious approach to music. Thus, it effectively promotes formation of the personality of musician.

K e y w o r d s: theory of musical content, contemporary social and cultural situation, higher music education institution.

Литература и другие источники

Казанцева, Людмила (2001). *Теория музыкального содержания.* Программа-конспект для историко-теоретико-композиторских факультетов музыкальных вузов. Астрахань: Факел

Казанцева, Людмила (2002). *Анализ музыкального содержания.* Методическое пособие. Астрахань: Изд-во Астраханской государственной консерватории

Казанцева, Людмила (2006). *Хрестоматия по теории музыкального содержания.* Астрахань: Волга

Казанцева, Людмила (2009a). *Музыкальное содержание в контексте культуры.* Астрахань: Волга

Казанцева, Людмила (2009b). *Основы теории музыкального содержания*. 2-е изд. Астрахань: Волга

Казанцева, Людмила (ред., 2009c). *Музыкальное содержание: пути исследования*: сборник материалов научных чтений. Краснодар: ХОРС

Казанцева, Людмила (2011). *Анализ художественного содержания вокального и хорового произведения*. Астрахань: Волга

Казанцева, Людмила (ред., 2012). *Музыкальное содержание: пути исследования*: сборник материалов научных чтений, вып. 2. Майкоп: Магарин О. Г.

Кудряшов, Андрей (2006). *Теория музыкального содержания*. Санкт-Петербург: Лань

Музыкальное содержание. http://www.muzsoderjanie.ru (просмотр 5 февраля 2014)

Холопова, Валентина (2000). *Музыка как вид искусства*. Санкт-Петербург: Лань

Шаймухаметова, Людмила (1998). *Семантический анализ музыкальной темы*. Москва: Российская Академия музыки им. Гнесиных

Тембровый слух: стратегия и подходы

Dr. phil. **Татьяна Литвинова**
Старший преподаватель кафедры теории музыки Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, преподаватель Средней Специальной музыкальной школы-лицея при консерватории

Тембровый слух является одним из важнейших компонентов слухового развития музыканта-исполнителя. В композиторском творчестве весь XX век прошел под знаком тембра. Однако в практике преподавания музыкально-теоретических дисциплин, в курсе сольфеджио тембровый компонент не получил адекватного отражения. До сих пор это – *заповедная область*.

Требования времени обусловливают необходимость пересмотра отношения к тембру и другим компонентам «интонационной формы»[1] (термин Вячеслава Медушевского) как обязательным для изучения. Актуальным становится определение не только ступеневого значения звуков, их длительностей, но и качественных параметров звучания. В этой связи эволюция сольфеджио представляется как движение от развития только певческих навыков к развитию интонационного слуха, частью которого является восприимчивость к звуковым краскам.

Внимание к тембровой выразительности, штрихам, громкостной динамике – важный шаг по налаживанию связей между дисциплиной по воспитанию слуха и специальностью. Такой акцент на качественных параметрах звучания во многом *излечивает* эту традиционную дисциплину от всем известных проблем: отвлеченности задач, отчужденности от исполнительской практики. Чаша весов между *ортодоксальным* и исполнительским сольфеджио[2] перевешивает в сторону последнего.

Традиционный курс сольфеджио построен по линии усложнения звуковысотных, ладовых, гармонических трудностей. Но тембро-инто-

---

[1] Высотно-ритмическую сторону звучания Медушевский относит к аналитической, а сторону, основанную на слитном использовании всех свойств музыкального материала (высоты, ритма, тембра, регистра, громкости, артикуляции), обозначает как «интонационную форму» (Медушевский 1993: 57).

[2] Подробнее о направленности исполнительского сольфеджио см. в статье Ларисы Логиновой (Логинова 2012).

национные трудности не тождественны ладо-интонационным. Что может собою представлять шкала тембро-интонационных трудностей? При ее разработке нужно исходить из основных целей и задач развития тембрового слуха. Именно умением отличить один инструмент от другого чаще всего и ограничивается развитие тембрового слуха. Безусловно, этим задачи совершенствования чувства звуковой краски не исчерпываются.

Тембр может рассматриваться в узком смысле как тембр инструмента или голоса и в широком – как характер звучания, отражающий влияние различных тембро-образующих факторов. Соответственно, целями и критериями развития тембрового слуха могут быть слуховое освоение и распознавание:

- широкого круга различных тембров;
- градаций внутри одного тембра, возникающих в результате действия различных регистровых, артикуляционных, динамических условий;
- тембровых сочетаний;
- взаимодействий инструментального тембра с другими музыкально-выразительными средствами.

Таким образом, *линейка* тембро-интонационных трудностей должна включать не только слуховое освоение тембров солирующих инструментов, их сочетания, но и чередование по вертикали, взаимодействие инструментального тембра с артикуляцией, регистром, фактурой, гармонией, ритмом.

В курсе сольфеджио как практической дисциплины специфика освоения тембро-звукового материала заключается в формировании определенных слуховых навыков. Среди них: распознавание тембров отдельных инструментов, выделение слухом отдельного тембра из многоголосной ткани и другие.

При распознавании инструментов имеются свои трудности, среди усложняющих факторов: способы звукоизвлечения, влияющие на окраску звучания (*con sordino, col legno,* флажолеты), звучание в крайних регистрах диапазона, смена тембров при каждом звуке, сочетания тембров по горизонтали и вертикали. Если в тембро-различительном навыке главное – определить инструмент, то при дифференциации на слух одного из тембров, наоборот, тембр инструмента может заранее сообщаться преподавателем. При этом следует выявить особенности соотношения партий – параллельное движение, дублирование и т. п.

Считается, что развитием тембрового слуха можно заниматься посредством одной формы работы – тембрового диктанта. Но, если эту

форму понимать как обязательную запись звуковысотности, то она превращается в усложненный за счет менее знакомых тембров традиционный диктант. Цель тембрового диктанта другая – сосредоточить внимание на качественных особенностях звучания. Отсюда требования к материалу: как можно более разнообразный в тембровом, артикуляционном, регистровом отношении. Разностороннее представление об инструменте может сложиться, если он использован в разных регистрах, с разной артикуляцией. Кроме того, должны быть представлены самые разные инструменты. К тому же мы очень ограничиваем мелодии для диктантов рамками среднего регистра, тем самым теряя для учебного процесса благодатный, выразительный материал.

Внимание к тембро-ритму на первом плане – в тембро-ритмических диктантах, которые должны содержать не только соло ударных с неопределенной высотой, но и партии инструментов, выполняющих ритмическую функцию.

Уделять внимание тембровому решению можно и при работе над традиционным диктантом, при изучении тем, не связанных напрямую с тембрами (ритмических фигур, ладовых особенностей). Выяснение предполагаемого инструмента для исполнения данной мелодии поможет снять *регистровые ошибки*. Прослушивание же в оригинальном звучании усилит впечатление, сделает его более эмоциональным. Яркий в художественном отношении материал записывается легче.

Тембр – *ненотируемое* выразительное средство, поэтому в работе над тембром особое значение приобретает анализ на слух. Если объектом рассмотрения становится инструментальный тембр и его взаимодействие с другими выразительными средствами, то такой тип слухового анализа можно назвать тембровым. Он может сопровождать тембровый диктант или осуществляться без записи нот.

В процессе тембрового слухового анализа выявляются особенности трактовки инструмента, используемой артикуляции, регистрового положения. При слуховом анализе сочетаний инструментальных тембров следует разграничивать две ситуации: соединение инструментов либо в проведении мелодии, либо в различных компонентах фактуры. В проведении мелодии важно выявить:

- интервальное соотношение (в унисон, в дублировании в октаву или несовершенными интервалами);
- тембровое соотношение по степени слияния (смешанный тембр, с превалированием одного из компонентов, с сохранением характерного звучания);

- тембровое соотношение родственных (однородных) иди неродственных (разнородных) тембров.

Слуховое освоение политембрового звучания предполагает также рассмотрение фактурных, регистровых, спектро-динамических соотношений инструментальных тембров. Возможна слуховая дифференциация тембро-фактурных компонентов оркестровой фактуры:

- по количеству (двух-, трех- и многокомпонентная);
- по тембро-фактурным функциям (мелодия, бас, гармония, фигурация, педаль);
- по тембровым средствам, выполняющим определенную фактурную функцию.

Очевидно, что тембровый диктант – важная форма, но отнюдь не единственная. Тем более, что внимание к тембровой стороне максимально обеспечивается при сохранении звуковысотности в качестве инварианта и изменении тембрового решения. Важное условие, активизирующее чувство звуковой краски – разнотембровая среда, обилие звукокрасочных впечатлений различной стилевой принадлежности. Кроме того, можно рекомендовать творческие задания, междисциплинарные формы свободного оперирования тембровыми представлениями (переложения, аранжировки и др.).

Развитие тембрового слуха должно быть сквозной задачей на всех этапах музыкального образования с решением задач, соответствующих каждому из них. Следует учитывать и специфику тембрового восприятия у музыкантов различных специальностей. У пианистов лучше развит фактурный, регистровый слух; они *лепят* звучание без опоры на разнообразие инструментальных тембров. Поэтому данная сторона, как правило, отстает в развитии. Напротив, для композиторов, дирижеров-симфонистов инструментальный тембр занимает первую позицию в иерархии выразительных средств. Работа с учебным материалом в оригинальном звучании для них обязательна. Следовательно, при развитии тембрового слуха следует учитывать как сильные, так и менее развитые стороны тембровой восприимчивости.

К отдельным элементам музыкального языка как объектам изучения – ладу, ритму, гармонии и фактуре – должен прибавиться тембр. Во избежание одностороннего развития музыкально-слуховых способностей необходимо вовлечь в орбиту внимания совершенствование важнейшего качества любого музыканта – тембрового слуха.

Timbre Hearing: Strategy and Approaches

Tatiana Litvinova

Summary

Timbre hearing is one of the most important components of auditory development of a performing musician. In the composer activity, the whole 20th century stayed under the sign of timbre. However, in the ear-training course within the practice of teaching musical-theoretical disciplines, the timbre component has not been adequately involved, so far representing a sort of *reserved area*.

The developed ear-hearing course is built on the principles of increasing pitch, modal and harmonic difficulties. However, timbre-intonational difficulties are not similar to modal-intonational ones. When developing such a scale, one should proceed from basic tasks and goals of timbre hearing development.

Strictly, timbre may be considered as that of an instrument or voice, while in the broad sense it is the sound character showing influence of various timbre-creating factors. Therefore, the goals and criteria of timbre hearing development can be learning and recognition of:

- a wide range of various timbres;
- gradations within one timbre resulting from various register, articulation or dynamic conditions;
- timbre combinations;
- interactions of an instrument timbre with other musical means of expression.

The scale of timbre-intonational difficulties showing the order of study thereof should include not only auditory recognition of timbres of solo instruments but also their vertical alternation, interaction of instrumental timbres with articulation, register, texture, harmony, and rhythm.

Sound properties of instrumental combinations very much depend on correlation of intervals: duplication of the melodic line in unison, in an octave, with imperfect consonances, etc. Auditory perception of polytimbre sounding also implies study of texture, register, spectral and dynamic correlations of instrumental timbres. There can also be auditory differentiation of timbre-texture components of the orchestral music:

- by number (two-, three- and multicomponent);
- by timbre-texture functions (melody, bass, harmony, figuration, pedal);
- by timbre means performing particular texture function.

The demands of the time we live in make it necessary to review our attitude to timbre and other components of the "intonational form" (Vyacheslav Medushevsky's term – Медушевский 1993) to consider them mandatory for studying. It is being actual nowadays to determine not only gradation meaning or lengths but also qualitative parameters of sounding. "It is necessary to pay as much attention to expression as we do to notes" – these words of Lilias Mackinnon, author of a well-known book, about piano performance (Маккинон 1967) are becoming a motto of sol-fa nowadays.

Литература

Литвинова, Татьяна (2012). *Тембровый слух: онтологический и гносеологический аспекты*. Автореферат *диссертации на* соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Санкт-Петербург

Логинова, Лариса (2012). Имеющий уши, да услышит ли... *Южно-Российский музыкальный альманах* 2 (11). Ростов н/Д: Издательство РГК им. С. В. Рахманинова, 34–42

Маккинон, *Лилиас* (1967). *Игра наизусть*. Ленинград: Музыка

Медушевский, Вячеслав (1993). *Интонационная форма музыки*. Москва: Композитор

Tests and Rating Scales to Research the Musical Aptitudes and Achievements – a Review of Survey Tools and Methods for Professional Education

Dr. phil. hab. **Maciej Kołodziejski**
Assistant Professor Department of Music Education Faculty of Composition, Music Theory, Rhythmics and Music Education Academy of Music in Łódź

Abstract

The article acts as the compilation of the theses for the use of test measurements in the diagnosis of musical aptitudes and the willingness to take musical improvisation (harmonic and rhythm). The author believes that only the application of objective tests contributes to a fair and accurate recognition of musical ability in order to outline the optimal strategy for teaching and learning of music. The author also depicts the possibilities of musical achievements survey (musical attributes) through the rating scales. Measurement is objective and evaluation is subjective. Without measurement beforehand, a suitable evaluation would probably have been happenstance. The main purposes of testing include (among other things): selecting in the course of quantity research the most outstanding pupils to participate in extended musical activities, discovering pupil's strong points and weaknesses, adjusting the educational actions to the individual needs of a pupil within the frames of general musical education, qualifying pupils to participate in musical groups and individual lessons, helping a teacher to teach and a pupil to learn, identifying a (not only) talented pupil with the aim of adjusting the teaching programme to the pupil's individual possibilities, using the objective survey instead of subjective grade, and so on. Selectively, the author describes the following tests: *Audie*, *Am I Musical? Discover Your Music Potential*, *Intermediate Measures of Music Audiation*, *Musical Aptitude Profile*, *Harmonic Improvisation Readiness Record* & *Rhythm Improvisation Readiness Record*, *Iowa Test of Music Literacy* and *Instrument Test Timbre Preference, Advanced Measures of Music Audiation* by Edwin E. Gordon. In addition to this the author discusses the scales estimated to measure music achievements (vocal performance, instrument performance and, for example, improvisation performance). Rating scale is the technique of measuring/sampling

pupils' musical achievements/aptitudes performances. Usually it is multi-dimensional and it can be multi-levelled.

Key words: musical aptitude testing, measurement of musical abilities, rating scales and their usage, objective research, evaluation in music education.

Instead introduction[1]

In the educational perspective, the assumed objectivity of education is related to the issue of didactic survey of both musical aptitudes and achievements. There are some general intelligence quotient tests measuring the indicators of human intellectual aptitudes, some tests measuring mental and manual aptitudes and concurrently the musical psychometrics develops (Walker & Soltis 2000: 99–100). The test methods generally deduce on the subject psychological features out of its particular creations and activities. The tests measuring aptitudes – musical in particular – are used mainly for the selective and prognostic purposes, they help to identify the person's possibilities and to choose the directions of further, likely interactions (Wierszyłowski 1979: 175–179) as well as the optimal strategies of teaching/learning. Unusual in Polish environment, the strategy of musical aptitudes and achievements survey is presented by Edwin E. Gordon (1986, 1989, 1995, 1998, 1999, 2003, 2004) along with a series of various objective tests: musical aptitudes[2], instrument timbre preference[3], willingness (or readiness) to take musical improvisation[4], audiation achievements[5] and also the rating scales to measure the musical achievements (Gordon 2002). Due to dichotomous division of the musical aptitude into developing and stabilised ones, Edwin E. Gordon created a series of tests adjusting to this differentiation. The first group includes the tests measuring the musical aptitudes which according to the assumptions of music learning theory develop until the age of nine and they are the subject

[1] Some of the described tests I have discussed, in the context of general music education, in the scientific article *Testy Edwina E. Gordona w identyfikacji ucznia (nie tylko) zdolnego* (Kołodziejski 2012b).

[2] *Audie, Am I Musical? Discover Your Music Potential, Intermediate Measures of Music Audiation*, *Musical Aptitude Profile*, and *Advanced Measures of Music Audiation* by Edwin E. Gordon.

[3] *Instrument Timbre Preference Test* by Edwin E. Gordon.

[4] *Harmonic Improvisation Readiness Record* & *Rhythm Improvisation Readiness Record* by Edwin E. Gordon.

[5] *Iowa Test of Music Literacy* by Edwin E. Gordon.

of periodical surveys (even every six months). After the age of nine the musical aptitude does stabilise and owing to this fact it can be surveyed only once. To sample the musical aptitudes only the standard tests are used, whereas the musical achievements are sampled with the appropriate rating scales (continuous, additive and numeric) with the most possibly objective purpose of establishing a child's actual musical achievements level in accordance with their individual profile of musical intelligence in idiographical and prescriptive dimension.

Purposes of testing in artistic education (especially music education)

The main purposes of testing include:

- selecting – in the course of quantity research – the most outstanding pupils to participate in extended musical activities,
- discovering pupil's strong points and weaknesses,
- adjusting the educational actions to the individual needs of a pupil within the frames of general musical education,
- qualifying pupils to participate in musical groups and individual lessons,
- helping a teacher to teach (Gordon 1997: 18–21; idem 1999b: 409) and a pupil to learn,
- identifying a (not only) talented pupil with the aim of adjusting the teaching programme to the pupil's individual possibilities,
- using the objective survey instead of subjective grade (Gordon 1999b: 410–411),
- appropriate intentional musical guidance and conscious education in compliance with pupils' capacity leading to musical achievements regarding their potential understood as the combination of inborn inclination determining the acquisition of achievements/aptitudes/competences,
- designing the authentic evaluation so that a pupil's individual progress can be measured with relation to the programme frames,
- delivering information with the purpose of comparing a pupil's development line with the context of their own possibilities against their class (Brophy 2000: 64) – also with the context of recognition of a different profile of multiple intelligences,
- protection against exaggerated expectations of parents and over-ambitious teachers,
- deep analysis of musical aptitude and the verification of acquired this way reliable information against the knowledge arising from a child's observation at school and at home,

- projecting compensating activities against other aptitudes,
- possibility of comparing pupils' aptitudes with their peers which brings significant information of the quantity type thus completing the survey with quality data,
- objective evaluation of a pupil's progress in the domain of musical education (Gordon 1999a: 80–82) along with the evaluation of educational aims with keeping the pupils' subjectivity (comp. Oelszlaeger 2002),
- aligning the educational chances and creative guidance of pupils' development (comp. Hudáková & Bystrá 2011),
- eliminating educational relics in form of the teachers' common knowledge on inability of educational needs adjustment to a pupil's inclinations,
- defining the level of individual differences and, as a result, planning the individual teaching and upgrading pedagogical work (Kotarska & Kamińska 1990: 97–98; Niemierko 1975: 34; Brzeziński 2002; Ferguson & Takane 2004; Łobocki 2000),
- optimising the educational system in various scopes and phases with the diagnostic research enabling to constant control of its functioning (Kotarska & Kamińska 1984: 12).

Selected tests

Among the tests related to musical aptitude survey by Edwin E. Gordon, one has to highlight especially the ones which are used in general education. See the table below with the suggested tests.

Table 1.

Tests list

Test name:	General purpose:	Target group:
1	2	3
Audie	Discovery of a child's musical (melody and rhythm) potential	3–4 years old
Am I Musical? Music Audiation Games	Discovery of a child's musical potential in terms of melody, rhythm and harmony	From 7 to 12 years old and from 13 and more
Intermediate Measures of Music Audiation	Diagnosis of elementary musical aptitudes developing: tonal and rhythm	Kindergarten (pre-school) children and children from classes 1–3 of primary school but not older than the age of 9

1	2	3
Musical Aptitude Profile	Objective evaluation of stabilised musical aptitudes: melody and harmony, rate and metre, copulas, styles and phrasing; projecting musical activeness in accordance with musical potential, identifying a talented pupil	Children since class four of general primary school, adults, musicians and non-musicians
Harmonic Improvisation Readiness Record	Defining willingness to take harmony/ rhythm improvisation, observing the progress in achieving the willingness to take musical improvisation	Pupils from classes 1–3, school teenagers, adults
Rhythm Improvisation Readiness Record		
Advanced Measures of Music Audiation	Defining the level of basic musical aptitudes stabilised, tonal and rhythm	Students, musicians and non-musicians

Source: own elaboration based on Gordon (Gordon 1986, 1989, 1995, 1998a, 1998b, 2003, 2004).

Audie is a musical game designed to help a parent analyse and understand the musical aptitudes of a three- and four-year-old child. The knowledge of the child's possibilities is a tool enabling to design some activities oriented at the increase of the child's musical potential. Its results provide the information on individual needs of a child in the area of music. *Audie* (Tonal and Rhythm subtests) is a kind of a play which a child wants to play by themselves or with his or her parent. Understanding how *Audie* works is the key to effective use of test-play (Gordon 1989b: 1).

Am I Musical? Discover Your Music Potential. Music Audiation Games – test (musical game) consisting of two parts: the first one *Adult Game* is for persons of 13 of age and older; the other one *Young Game* is for persons of 12 of age and younger. Should one of the games be too easy, the other one should be used. The whole test lasts approximately 12 minutes (not longer) and consists of 40 questions/inquiries in each of the games. *The Adult Game* is about comparing so-called *Model Song* (here: the pattern melody) to another melody. The person under the test has to indicate whether the melody performed as the second one is the same as the pattern melody or whether it differs against the pattern melody in terms of intonation, rhythm or harmony. *The Youth Game* deals with telling the difference between the pattern melody and another melody in the

sampled pair without defining difference details. The purpose of this test is to be provided with the information on musicality or lack of it (Gordon 2003: 17–20).

Intermediate Measures of Music Audiation (IMMA) test measures two basic elements of a musical aptitude: tonal and rhythm aptitudes. Tasks include recordings of short phrases played from a CD, used in a group test. IMMA test is used for the following purposes:

- to periodically assess and compare melodic and rhythm talents in children – idiographic analysis,
- to identify talented children who could receive additional musical education in music bands at school, at dance classes, or musical instrument classes, and
- to periodically compare tonal and rhythm musical aptitudes in same age children – normative analysis (Kołodziejski 2010: 50).

Another tool used in the research quoted is *Musical Aptitude Profile* (MAP) by Edwin E. Gordon. The test is an advanced perceptive tool to measure stabilised aptitudes and is aimed at 4th to 12th-grade children in American schools and in Poland, the test is recommended starting from the fourth year of the primary school. The profile is made up of three parts: *Tonal Imagery Test* (includes Melody and Harmony tests), *Rhythm Imagery Test* (includes Tempo and Metre subtests) and *Musical Sensitivity Test* (includes 3 subtests: Phrasing, Balance and Style). MAP measures three basic components of a musical aptitude such as musical sensitivity, aural perception and kinaesthetic musical feeling. The main aim of the test is to provide an objective assessment of musical aptitude in pupils, based on an analysis of the profiles of specific results of the test parts. The test requires no musical preparation and may be used to test people with different levels of musical aptitude (Kotarska & Bogdan 1980: 5–13).

Readiness for harmonic and rhythm improvisation was studied using two research tools: *Harmonic Improvisation Readiness Record* (HIRR) and *Rhythm Improvisation Readiness Record* (RIRR) developed by Edwin E. Gordon. The results of HIRR and RIRR may be used for the following specific purposes:

- to determine objectively whether a given student has the required harmonic and rhythm readiness to develop his or her improvisation skill;
- to show which type of methodological influence preparing for improvisation is most useful for students who attained their harmonic and rhythm readiness and ones who haven't yet;

- to help the teacher adapt the improvisation teaching method to individual musical differences between every single student's level, harmonic and rhythm readiness (Gordon 1998a: 5; Kołodziejski 2010: 51).

The *Advanced Measures of Music Audiation* (AMMA) was published first time in 1989 in USA (Gordon 1989). There was no intent to use the test results to deny applicants admission to music programs in institution of higher education (Gordon 2004: 7). The *Advanced Measures of Music Audiation* test used in the research diagnoses the stabilised musical aptitude and contains two subtests: Tonal subtest and Rhythm subtest. The results obtained from the test may be used for the following purposes:

- as a partial recruitment criterion for higher musical or non-musical education institutions (where education is provided to future music teachers),
- to identify talented students who may achieve high standards in music aware of the fact. The knowledge of the student's actual potential in terms of musical aptitudes may help in designing a proper curriculum which may lead the student to achieve more than suggested by his or her potential, because work that takes account of individual differences includes many variable characteristics of individuals who are unique by nature,
- to establish objective and attainable expectations for musical achievement of graduates of musical and non-musical faculties at universities,
- to adjust music teaching to private lessons, group teaching in a school class or work with a musical band, to individual differences in musical aptitudes between students,
- to allocate students to relevant music classes/groups/individual classes whose curricula are designed in such a way as to address individual musical needs,
- as an aid for secondary school and university students in making decisions concerning their professional careers (Gordon 1989a: 7),
- to begin research into the interrelation between musical aptitude and achievement in foreign languages, school subjects and musical achievement (Kołodziejski 2010: 50–51).

Selected scales

In order to measure the musical achievements appropriate rating scales must be used which should be prepared individually by teachers (Gordon 1999b: 429). It gives the possibility of diagnosing and noting the progress of

a particular pupil and the whole class. Despite the fact that the words 'survey' and 'evaluation' are used as synonyms by some teachers, the difference, however, between these two is in the meaning 'subjective' (evaluation and assessment) against 'objective' (survey) (Gordon 2002: 5–6). Rating scale is the technique of measuring/sampling pupils' musical achievements/aptitudes/performances. Usually it is multi-dimensional and it can be multi-levelled. Edwin E. Gordon distinguishes three types of rating scales (Gordon 2002: 51) used to measure the musical achievements:

- continuous;
- additive;
- numerical (Gordon 2002: 15; Kołodziejski 2009: 60–80).

According to Edwin E. Gordon, there are various ways of designing a rating scale:

- a rating scale may have one or more dimensions,
- there may be any number of criteria in a dimension,
- the same rating scale may be used at the beginning and also at the end of instruction. That is, the same rating scale may be used repetitiously,
- different rating scales may be used at the beginning of instruction and at the end of instruction,
- some dimensions of rating scale may be used at the beginning of instruction and the same dimensions may be used at the end of instruction in the same or adjacent school grades. That is, the second set of dimension rather than the first set,
- a rating scale may be designed to measure vocal performance or instrumental performance,
- one teacher may be intended to serve as the sole judge when using a rating scale,
- two or more teachers may be intended to serve as multiple judges when using a rating scale (Gordon 2002: 25–26).

There are five dimensions related to the scales of a survey used to evaluate the musical achievements: tonal dimension, rhythm dimension, expression dimension, improvisation dimension and technical dimension. Within the dimension frames there are various criteria, like tonality (scale), major or minor (key), macro-bits (i.e. quarter notes in meter $^{2}_{4}$), micro-bits (i.e. eights in meter $^{2}_{4}$), usual meter (i.e. $^{2}_{4}$, $^{3}_{4}$, $^{4}_{4}$, $^{6}_{8}$), unusual meter ($^{5}_{8}$, $^{5}_{4}$) (Gordon 2002: 25–26). The survey is performed through the selection of criteria in one dimension which means that the criteria depend upon one another due to the continuous(increasing) difficulty of the task. In

case, considering the aforementioned conditions, it is not possible, there actually happens to be evaluation but not a reliable survey.

Table 2.

The example of continuous rating scales

Dimension: Tonal achievement	
Criteria	5 – performs chromatic patterns (such as fa–fi–so and do–te–la)
	4 – performs tonic, dominant, and subdominant patterns (fa–la–do)
	3 – performs dominant function patterns (so–ti–re–fa)
	2 – performs tonic function patterns (do–mi–do)
	1 – performs the tonic (do)

Source: Gordon 2002: 16.

Another scale is semantic differential scale. I do recommend this scale to be used to sample the vocal possibilities of a child during the process of recruitment to a school choir or a vocal band. The scale generally relates on juxtaposing a series of simple binary scales. While creating such a scale, one has to remember about selecting 10–14[6] pairs of opposite adjectival terms, elaborating the answer sheet with the use of rating scales and having completed the research, to analyse the results (Sagan 2004: 83–87). See the example of such a scale below.

Table 3.

Example of semantic differential scale used to sample a child's vocal during the recruitment to the school choir

	7	6	5	4	3	2	1	
confident	-	-	-	-	-	-	-	doubtful
sharp	-	-	-	-	-	-	-	dull
thin	-	-	-	-	-	-	-	thick
clear	-	-	-	-	-	-	-	unclear
light	-	-	-	-	-	-	-	dark
smooth	-	-	-	-	-	-	-	hoarse
vibrating	-	-	-	-	-	-	-	deaf

Source: own elaboration.

According to Edwin E. Gordon (quote Kołodziejski 2012a: 284–289), the verbal terms: 'excellent', 'good', 'average', 'satisfactory', 'poor' do not

[6] In this example only seven pairs of adjectives were used.

represent the continuous criteria of survey but serve as examples of evaluation which neither brings any detailed information on pupil's achievements nor the useful hints regarding what the pupil can or cannot. It is the traditional evaluation that can be observed on a daily educational basis at the lessons of musical education. Another proposal directed to the creative teachers is the evaluation technique – the use of numerical rating scale.

Table 4.

The example of numerical rating scale

Dimension: Intonation

Criterion:	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
	Poor					Average					Excellent

Source: Gordon 2002: 17.

The next of the scales (called the additive scale) is a scale in which all of five criteria are evaluated. The sum of the particular grades gives the pupil's result in the defined dimension (tonal, rhythm or improvisational). To grade, teacher uses the scale from 0 to 5. The additive scale is one of the least reliable (Gordon 2002: 17), but its quality is significant enough. See below the example of additive rating scale in tonal dimension.

Table 5.

The example of additive rating scale

Dimension: Tonal achievement	
Criteria	performs with good intonation
	performs with acceptable tone quality
	performs with appropriate vibrato
	performs with adequate breath control
	performs with few or no errors

Source: Gordon 2002: 16.

Conclusion

According to Lew S. Wygotski (Wygotski 2002: 89), "[..] each diagnosis should be based on critical and careful explanation of data received from various sources", therefore it is so essential to control the results of the survey against the usage of other sources with the information on a pupil – family

background, teachers' own observations and the pupil's self-assessment (see and comp.: Kołodziejski 2009; Trzos 2011). However, it has to be remembered that the unconstrained over-use of the test results can result in (1) false interpretation of numeral data, (2) the feeling of guilt and the fear of being accused of disregarding the available numeral data, (3) using the similarity rule where there is an inclination to consider people similar to us to be intelligent, (4) excessive reliance on numeral data (Sternberg & Spear-Swerling 2003: 20–21). We have to remember, that, according to Edwin E. Gordon, measurement is objective and evaluation is subjective. Without measurement beforehand, a suitable evaluation would probably have been happenstance (Gordon 2008: 99).

Testi un reitinga skalas mūzikas spēju un sasniegumu izpētē: profesionālās izglītības metodes un rīkus pārlūkojot

Macejs Kolodzejskis

Kopsavilkums

Raksts ietver idejas, kas varētu noderēt, izstrādājot testus mūzikas un jo īpaši improvizācijas spēju (harmonijas, ritma jomā) noteikšanai. Autors ir pārliecināts, ka tikai objektīvi testi ļauj taisnīgi un precīzi noteikt muzikālo apdāvinātību un līdz ar to izraudzīties paņēmienus mūzikas mācīšanai un mācībām. Raksta gaitā arī pētīts, kā sasniegumus mūzikā var atspoguļot reitinga skalas. Jāatceras bieži sastopamas kļūdas to lietojumā: nepareiza skaitlisko lielumu interpretācija; vainas sajūta, kas izpaužas kā centieni ignorēt iegūtos skaitliskos datus; *līdzības likumsakarība*, resp., kārdinājums atzīt par labiem tos skolēnus, kas kaut kādā aspektā līdzinās mums pašiem; to vai citu skaitlisko rādītāju nozīmes pārspīlēšana (Sternberg & Spear-Swerling 2003: 20–21). Konkrētu parametru mērīšana ir objektīva, taču pats vērtēšanas process – subjektīvs (Gordon 2008: 99). Tātad, ja mērīšana netiek izmantota, vērtējumos var būt pārāk liels nejaušības īpatsvars.

Edvīna E. Gordona izstrādātie testi iedalāmi divās grupās. Pirmā grupa ietver testus mūzikas spēju noteikšanai; saskaņā ar viņa teoriju, tās visintensīvāk attīstās, līdz bērns sasniedzis deviņu gadu vecumu, un šajā laikā jāmēra ļoti bieži (pat reizi sešos mēnešos). Pēc deviņu gadu vecuma mūzikas spēju līmenis stabilizējas, un ir lietderīgi izmantot dažādas reitinga skalas skolēna muzikālo sasniegumu mērīšanai.

Testēšanas galvenie mērķi cita starpā ir:

- kvantitatīvā pētījuma gaitā atlasīt spējīgākos skolēnus un iesaistīt viņus padziļinātās mūzikas nodarbībās,
- atklāt skolēnu stiprās un vājās vietas,
- ievērojot mūzikas izglītības vispārējās nostādnes, koriģēt darbu saskaņā ar skolēna individuālajām vajadzībām,
- sagatavot skolēnus mūzikas nodarbībām grupās un individuālā apmācībā; utt.

Autors izlases veidā apraksta vairākus testus, ko izstrādājis Edvīns E. Gordons: *Audie* [spēle], *Vai esmu muzikāls? Atklāj savu mūzikas potenciālu*, *Vidējā līmeņa mērījumi mūzikas iztēles noteikšanai*, *Mūzikas spēju profils*, *Gatavība harmoniskai improvizācijai* & *Gatavība ritma improvizācijai, Jovas mūzikas kompetences tests*, *Instrumentu tembru prioritāšu tests, Paplašinātie mūzikas iztēles mērījumi*. Autors arī analizē, kādas reitinga skalas lietot, mērot sasniegumus dažādās mūzikas jomās (vokālajā, instrumentālajā atskaņojumā un, piemēram, improvizācijā). Reitinga skalas piedāvā tehniku, kā izmērīt skolēna muzikālās spējas un sasniegumus. Parasti tās ir daudzdimensionālas un, iespējams, arī daudzlīmeņu skalas.

Atslēgvārdi: muzikālo spēju testēšana, muzikālo spēju mērījumi, reitinga skalas un to lietojums, objektīvs pētījums, vērtēšana mūzikas izglītībā.

References

Brophy, Timothy S. (2000). *Assessing the Developing Child Musician. A Guide for General Music Teachers*. Chicago: GIA Publications Inc.

Brzeziński, Jerzy (2002). *Metodologia badań psychologicznych*. Warszawa: PWN

Ferguson, George A. & Yoshio Takane (2004). *Analiza statystyczna w psychologii i pedagogice*. Warszawa: PWN

Gordon, Edwin E. (1986). *Intermediate Measures of Music Audiation. Test Manual*. Chicago: GIA Publications Inc.

Gordon, Edwin E. (1989a). *Advanced Measure of Music Audiation. Manual*. Chicago: GIA Publications Inc.

Gordon, Edwin E. (1989b). *Audie. A Game for Understanding and Analyzing Your Child's Music Potential*. Chicago: GIA Publications Inc.

Gordon, Edwin E. (1995). *Musical Aptitude Profile. Manual*. Chicago: GIA Publications Inc.

Gordon, Edwin E. (1997). *Umuzykalnienie niemowląt i małych dzieci*. Kraków: Zamiast Korepetycji

Gordon, Edwin E. (1998a). *Harmonic Improvisation Readiness Record and Rhythm Improvisation Readiness Record*. Chicago: GIA Publications Inc.

Gordon, Edwin E. (1998b). *Introduction to Research and the Psychology of Music*. Chicago: GIA Publications Inc.

Gordon, Edwin E. (1999a). *Podstawowa miara słuchu muzycznego i Średnia miara słuchu muzycznego. Testy uzdolnień muzycznych dla dzieci w wieku 5–9 lat. Podręcznik*. Warszawa: AMFC

Gordon, Edwin E. (1999b). *Sekwencje uczenia się w muzyce*. Bydgoszcz: WSP

Gordon, Edwin E. (2002). *Rating Scales and Their Uses for Measuring and Evaluating Achievement in Music Performance*. Chicago: GIA Publications Inc.

Gordon, Edwin E. (2003). *Am I Musical? Discover Your Music Potential (Adults and Children Ages 7 and Up). Music Audiation Games*. Chicago: GIA Publications Inc.

Gordon, Edwin E. (2004). *Music Aptitude and Related Tests. An Introduction*. Chicago: GIA Publications Inc.

Gordon, Edwin E. (2008). *Clarity by Comparison and Relationship. A Bedtime Reader for Music Educators*. Chicago: GIA Publications Inc.

Hudáková, Jana & Barbora Bystrá (2011). *Kreatívne počúvanie hudby*. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove

Kołodziejski, Maciej (2009). *Wybrane sposoby oceniania osiągnięć muzycznych uczniów ogólnokształcącej szkoły podstawowej*. Płock: PWSZ

Kołodziejski, Maciej (2010). Musical aptitudes vs. readiness of pupils and students for harmonic and rhythm improvisation based on Polish research. *Problems in Music Pedagogy*. Vol. 7. Daugavpils: Daugavpils University, 47–65

Kołodziejski, Maciej (2012a). Ocenianie i pomiar osiągnięć muzycznych jako integralny składnik procesu dydaktycznego na lekcjach muzyki. *Nauczyciel współczesnej szkoły. Oczekiwania – kompetencje*. Red. J. Flanz, V. Kopińska. Włocławek: Wydawnictwo PWSZ, 269–289

Kołodziejski, Maciej (2012b). Testy Edwina E. Gordona w identyfikacji ucznia (nie tylko) zdolnego. *Zdolni w szkole czyli o zagrożeniach i możliwościach rozwojowych uczniów zdolnych. Poradnik dla nauczycieli i wychowawców*. Praca zbiorowa pod redakcją W. Limont, J. Cieślikowska. Warszawa: Wydawnictwo Ośrodek Rozwoju Edukacji, 161–167

Kotarska, Halina & M. Bogdan (1980). Test Zdolności Muzycznych Edwina E. Gordona (Musical Aptitude Profile). *Podręcznik tymczasowy*. Warszawa: AMFC

Kotarska, Halina & Barbara Kamińska (1984). *Testy osiągnięć muzycznych dla dzieci i młodzieży szkolnej*. Warszawa: WSiP

Kotarska, Halina & Barbara Kamińska (1990). Metody pomiaru i oceny zdolności oraz osiągnięć muzycznych. *Wybrane zagadnienia z psychologii muzyk*. Red. M. Manturzewska. Warszawa: WSiP

Łobocki, *Mieczysław* (2000). *Metody i techniki badań pedagogicznych*. Kraków: Impuls

Niemierko, Bolesław (1975). *Testy osiągnięć szkolnych. Podstawowe pojęcia i techniki obliczeniowe*. Warszawa: WSiP

Oelszlaeger, Beata (2002). Podmiotowość uczniów klas I–III w działaniach edukacyjnych. *Przemiany w naukach o wychowaniu – idee, koncepcje, rzeczywistość edukacyjna*. Red. W. Korzeniowska. Kraków: Impuls, 229–240

Sagan, Adam (2004). *Badania marketingowe. Podstawowe kierunki*. Wydanie drugie, poprawione. Kraków: Wydawnictwo Akademii Ekonomicznej

Sternberg, Robert J. & Louise Spear-Swerling (2003). *Jak nauczyć dzieci myślenia*. Gdańsk: GWP

Trzos, *Paweł* A. (2011). The level of musical aptitudes and instrumental timbre preferences as determinants of music achievements (according to the author's own educational research). *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais* III. Sast. I. Grauzdiņa un Ē. Daugulis. Daugavpils: DU Akadēmiskais apgāds *Saule*, 221–231

Walker, Decker F. & Jonas F. Soltis (2000). *Program i cele kształcenia*. Warszawa: WSiP

Wierszyłowski, Jan (1979). *Psychologia muzyki*. Warszawa: PWN

Wygotski, Lew S. (2002). *Wybrane prace psychologiczne II. Dzieciństwo i dorastanie*. Red. A. Brzezińska, M. Marchow. Poznań: Zysk i S-ka

Tehniskās redaktores: **Baiba Jaunslaviete, Vita Štotaka**
Maketētāja: **Marina Stočka**

• • • • •

Izdevējdarbības reģistr. apliecība Nr. 2-0197.
Parakstīts iespiešanai 23.04.2014. Pasūtījuma Nr. 23.
Iespiests DU Akadēmiskajā apgādā «Saule» —
Saules iela 1/3, Daugavpils, LV–5400, Latvija.