

Eglė ŠEDUIKYTĖ-KORIENĖ

Lietuviškoji vargonų mokykla 1894–1949 metais: savitieji ir universalieji bruožai

The Lithuanian Organ School in 1894–1949: The Specific and Universal Features

Anotacija

Straipsnio tikslas – pagrįsti XIX a. pabaigos–XX a. pirmosios pusės *lietuviškosios vargonų mokyklos*, kaip savarankiško struktūrinio vienetą, gyvavimą. Remiantis muzikologo A. J. Ambrazo suformuluotu *kūrybinės mokyklos* bei *mokyklos sąvokos apibrėžimu*, kurį suponuoją svarbiausi komponentai: 1) programa, 2) vadovas, 3) žinių perteikimas, 4) lokalizacija, 5) ištakos, 6) tradicijos, bei susistemintomis sąvokomis, susijusiomis su atskirais muzikos *tautiškumo* kategorijos aspektais, siekiama nusakyti *lietuviškosios vargonų mokyklos sampratą*, jos meninį pobūdį, struktūrą, įvardyti esminius požymius, apibrėžti disciplinų lauką, apibūdinti pavaldžias muzikavimo formas ir sritis, įvertinti kūrybinį vargonininkų palikimą. Taip pat yra svarbu nustatyti tarpdiscipliniškumo nulemtas *vargonų mokyklos sampratos ribas*. Ši samprata aprėpia ne tik bažnytines, pedagogines ir metodines, koncertines bei interpretacines vargonavimo tradicijas, bet ir *vargondirbystę*. Straipsnio uždavinys – nubrėžti *lietuviškosios vargonų mokyklos* chronologines ribas, raidos etapus, įvertinti jos tradicijų tęstinumą. Be to, įvardyti savituosius ir universaliuosius bruožus ir jų sąveiką lietuviškosios vargonų mokyklos raidoje.

Reikšminiai žodžiai: lietuviškoji vargonų mokykla, mokyklos samprata, kūrybinė mokykla, meninė mokykla, vargondirbystė, programa, vadovas, žinių perėmimas, lokalizacija, ištakos, tradicijos, tradicijų tęstinumas, tautiškumas, universalumas, savitumas.

Abstract

The aim of the article is to ground the existence of the Lithuanian organ school in the period from the end of the 19th century to the first part of the 20th century as a complete, independent structural unit. On the basis of the definition of an artistic school and a wide definition of the concept of school provided by Algirdas Ambrazas (the main components of which are: 1) a programme; 2) a leader; 3) transfer of knowledge; 4) localisation; 5) roots; 6) traditions), as well as systemised concepts related to separate aspects of the “nationality” of music, this section aims at defining the concept of the Lithuanian organ school; estimating its artistic character and structure; describing its key features, defining the fields of disciplines, related forms and spheres of playing and at estimating the creative heritage of organists. It is important to estimate the depth of the organ school conception determined by trans-disciplinarity which comprises not only church, pedagogical, methodological, concert and interpretational tradition but also organ-making tradition. The goals of the article are to establish chronological boundaries, the developmental stages of the Lithuanian organ school, and to evaluate the continuity of traditions that existed in it. In addition, it also aims at determining the national and universal origins and their interaction in the development of Lithuanian organ school.

Keywords: Lithuanian organ school, the concept of school, creative school, artistic school, organ making, programme, transfer of knowledge, localisation, roots, continuity of traditions, nationality, universality, peculiarity.

Tautiškumo sąvoka

Lietuvos mokslo bendruomenėje jau keletą dešimtmečių vyksta diskusija dėl tautiškumo formų, raiškos ir sklaidos įvairovės XIX–XX a. Lietuvoje. Remdamiesi šiuolaikiniu sociologiniu mąstymu bei žymių pasaulio sociologų teorijomis, tautiškumo sampratą šiandien socialiniu ir kultūriniu atžvilgiu tiria Lietuvos mokslininkai. Romualdo Grigo straipsniuose socialiniu aspektu gvildinama tautos ir tautiškumo vieta valstybės gyvenime, pasitelkus modernias teorijas čia išskleidžiama tautos ir tautiškumo samprata, tuos reikšminius maitinantys šaltiniai, jų sąsajos su šiuolaikinės valstybės struktūromis, pilietiškumu¹. Jolantos Kuznecovienės straipsnyje nagrinėjamos lietuvių tautinės tapatybės problemos, bruožai ir specifiškumas

padeda suvokti tautinio identiteto (išskirtinumo) reikšmę šalies kultūriniame gyvenime. Išskyrusi du tautos modelius (remiantis A. Smithu) – pilietinį (arba teritorinį) ir etninį², autorė atskleidžia tautiškumo sampratos daugiaplaniškumą. Astos Ranonytės tautinio ir europinio tapatumo turinio struktūros ir raiškos specifikos, jos priklausomybės nuo politinio, kultūrinio, istorinio ir socialinio konteksto³ analizė patvirtina mintį, kad tautiškumo sampratoje gali dalyvauti ir universalioji patirtis. XIX a. paskutiniame dešimtmetyje užsimezgusi lietuvių vargonininkų mokykla rėmėsi ne tiek lietuviškomis (jos dar tik formavosi), kiek europinėmis krikščioniškosios Bažnyčios tradicijomis. Europietiško tradicijų integraciją į Lietuvos vargonų meną lėmė ir nelietuviška instrumento kilmė. Tačiau dauguma vargonininkų minimu laikotarpiu buvo tautinio sąjūdžio

iniciatoriai bei tautinės savimonės ugdytojai – tai lemia ryškų lietuviškosios vargonų mokyklos tautiškumą. Tautiškumo sąvoka vargonininkų kūryboje bei tautiškumo sklaida vargonininkų atstovaujamoje bažnytinėje muzikoje XIX a. pabaigoje–XX a. pirmaisiais dešimtmečiais buvo nuolat varžoma griežtų kanonų ir koreguojama besikeičiančios caro ir lenkų valdžios. Lietuviško teksto ar folklorinių elementų panaudojimas tuo metu buvo sunkiai pasiekiamas tikslas ir tautiškumą suponuojantis reiškinys: „Kalba buvo tapusi esminiu tautinio tapatumo, kultūros kūrybos ženklu, o jos paniekimas ir atėmimas – vienu pagrindinių nutautinimo, t. y. tautos kaip kultūrinio, socialinio, politinio vieneto panaikinimo, būdų.“⁴ Ištraukę į tautinį lietuvių judėjimą, vargonininkai buvo netoleruojami bažnyčioje, lenkinimo politikos paveiktų dvasininkų dažnai atleidžiami iš tarnybos. Taip atsitiko ir M. K. Čiurlionio tėvui, beveik 30 metų vargonininkavusiam Druskininkų bažnyčioje⁵. Tautiškumo sampratą bei su ja susijusias problemas Lietuvos kultūriniam gyvenime gvildena muzikinės ir tautinės kultūros tytinėtojai. Nagrinėdamas M. K. Čiurlionio kūrybą tautinio stiliaus požiūriu, Jonas Bruveris plačioje studijoje „M. K. Čiurlionis: tautiškumo problema“⁶ atskleidžia etninės kultūros bei religinės pasaulėžvalgos grindžiamąją reikšmę menininko kūrybai. Pasitelkusi faktografinius duomenis (tautinę aprangą, liaudies šokius bei papročius, rankdarbius, Lietuvos istorijos romantizavimo ir didvyrių kulto diegimo apraiškas šalyje), Lijana Šatavičiūtė straipsnyje „Tautinės keistenybės tarpukario Lietuvoje“⁷ nurodo tautinio judėjimo atsiradimo priežastis ir jo sklaidos būdus. Tirdama tarpukario Lietuvos teatro tautiškumo problemas, Šarūnė Trinkūnaitė išvelgė, kad 4-ojo dešimtmečio pradžios lietuvių kultūra tautiškumo sąvoką jau buvo pasiryžusi permąstyti visiškai naujai – „giliau, plačiau, universaliau ir suformuluoti gerokai modernesnę tautiškumo koncepciją, pralaužiančią ankštus tautinės ideologijos rėmus visuotinumui, bendražmogiškumo bei universalumo dėmenimis“⁸. Tautiškumo problematika Lietuvos vargonų meno raiškoje ir sklaidoje reikalauja gilios analizės, plataus apmąstymo. Šią mintį palaiko ir sociologų padaryta išvada, kad „tautą ir tautiškumą įmanoma suprasti tik išsiaiškinus konkretų socialinį kontekstą, kuriame šie dariniai išsiskleidžia“⁹. Remiantis XIX pabaigos–XX a. pirmosios pusės Lietuvos muzikinio gyvenimo sociokultūrinio kontekstu, galima daryti išvadą, kad Lietuvos vargonų menas plėtojosi *tautiškųjų* ir *universalųjų* tradicijų sąveikoje, todėl buvo įgavęs *savitą* pobūdį.

Chronologinės ribos

Chronologines lietuviškosios vargonų mokyklos ribas nubrėžė natūrali kultūrinių įvykių dinamika, kurioje išsiskyrė XIX a. paskutinių dešimtmečių–XX a. pirmosios

pusės tarpsnis iki Antrojo pasaulinio karo – kaip tautinio Lietuvos muzikinio ir kultūrinio gyvenimo formavimasis ir vyksmas, kuriame inicijuojamą pobūdį turėjo vargonininkų tautinis sąjūdis.

Anot Vytauto Landsbergio, pirmasis tautinio lietuvių meno formavimosi periodas (tautinės mokyklos užuomazgos) apima 1885–1910 m., per kuriuos tautinei lietuvių muzikos kūrybai buvo iškelti aukšti uždaviniai ir tikslai. Stiliaus atžvilgiu šis laikotarpis apima gana plačią amplitudę – nuo santūraus Č. Sasnausko, J. Naujalio klasicistinio romantizmo iki kupino ekspresijos bei originalių konstruktyvių atradimų vėlyvojo M. K. Čiurlionio romantizmo¹⁰. Kaip teigė Ona Narbutienė, pirmuoju profesinės muzikos etapu turėtume laikyti 1905–1928 m. laikotarpį, nes būtent po 1905 m. prasidėjo masinis chorų judėjimas (istorinį straipsnį, kuriame nurodytos tautinės muzikos gairės, parašė M. K. Čiurlionis). Tuo laikotarpiu gyvenimo ir kūrybos brandą pasiekė pirmoji lietuvių kompozitorių karta – J. Naujalis, Č. Sasnauskas, M. Petrauskas, populiariąsias dainas sukūrė S. Šimkus ir Juozas Tallat-Kelpša (1889–1949)¹¹.

Lietuvos vargonavimo raidoje pirmasis lietuvių vargonų meno (lietuviškosios vargonų mokyklos) brendimo periodas apima 1894–1920 m. – nuo J. Naujalio grįžimo po studijų į Lietuvą ir jo pradėtos bažnytinės muzikos reformos, gerokai pakėlusios profesinį vargonų muzikos lygį – iki išugdytų pirmųjų profesionalių vargonininkų pedagogų ir atlikėjų bei vargonų koncertinės muzikos apraiškų. Vargonininkų draugijų organizuotas profesinis vargonininkų mokymas padėjo pagrindą pirmajai tautinei profesinei vargonininkų mokyklai.

Antrasis – brandusis – lietuvių tautinės muzikos formavimosi ir klestėjimo laikotarpis beveik sutampa su aukščiausiai minėtų muzikologų pateikta periodizacija (pasak O. Narbutienės¹², tai 1928–1940 m., anot V. Landsbergio¹³ – 1919–1940 m.). Besiformuojančio vargonavimo meno srityje brandusis laikotarpis apima 1920–1940 metus. Palankios tautiniam menui bręsti sąlygos nepriklausomoje Lietuvoje išaugino naują muzikos kūrėjų ir atlikėjų kartą, kuri savo profesiniu lygiu integravosi į Europos muzikos pasaulį. Tada susiformavo lietuviškoji vargonų mokykla: aktyviai koncertavo vargonininkai, baigę Kauno konservatorijos vargonų skyrių. Trečiajame dešimtmetyje į Europos aukštąsias mokyklas (Italiją, Prancūziją, Čekiją) išvyko studijuoti pirmoji J. Naujalio išugdyta vargonininkų karta. Lietuvių vargonininkai sparčiai sėmėsi Prancūzijos, Italijos ir kitų Europos šalių ilgametės kultūrinių tradicijų patirties ir per gana trumpą laiko tarpą subrandino naują pedagogų kūrėjų kartą, išvedusią lietuvių profesinę vargonų muziką iš lyriško, dažnai mėgėjiško bei provincialaus būvio į universalų, prilygstantį tuometiniam Europos muzikos pasauliui. Intensyvią lietuviškosios vargonų mokyklos raidą nutraukė Antrasis pasaulinis karas.

Tautinės mokyklos samprata

Padarius prielaidą, kad XIX a. pabaigoje–XX a. pirmoje pusėje jau gyvavo *lietuviškoji vargonų mokykla*, buvo ieškoma pagrindinių kriterijų, būtinų siekiant pagrįsti *kūrybinės mokyklos* egzistavimą, taip pat plataus *mokyklos sąvokos* apibūdinimo. Tautiškumo sąvoka muzikologijoje yra vertinama nevienodai, o *tautinės mokyklos* sampratos diapazonas gali išaugti nuo kūrybos klasės kurioje nors muzikos mokymo įstaigoje iki visos tautos muzikinės kultūros¹⁴.

Iškėlus klausimą, ar XIX a. pabaigoje–XX a. pirmoje pusėje gyvavusią *profesinę vargonininkų mokyklą* galime laikyti savarankiška, struktūriškai susiformavusia bei savitais bruožais išsiskiriančia iš kitų instrumentinių mokyklų, – būtina nusakyti *vargonų mokyklos sampratą*, jos pobūdį, nurodyti esminius požymius, nustatyti jos vietą kitų giminingų sąvokų hierarchijoje, apibrėžti jos aprėpiamą disciplinų lauką, įvertinti vargonininkų kūrybą bei *savituosius* ir *universaluosius* jos bruožus.

Mokyklos sampratos esmę atskleidžia Algirdo Jono Ambrazo susistemintos sąvokos, susijusios su atskirais muzikos tautiškumo kategorijos aspektais ir jo suformuluotas *kūrybinės mokyklos* apibrėžimas, skirtas visų pirma Lietuvos kompozitorių mokyklai, tačiau juo remiantis galima pagrįsti kiekvienos kūrybinės, meninės ar instrumentinės mokyklos gyvavimą. Sąvoka „mokykla“ iš esmės yra neatšiejama nuo mokymo bei auklėjimo proceso – ar tai būtų mokslo, meno, amato srityje sukauptos patirties, žinių, įgūdžių perimamumas, ar tam tikros gyvenimo nuostatos, principų, elgesio normų perteikimas. Todėl kiekviena mokykla, kad ir kaip ji pasireikštų, suponuoja kai kuriuos bendrus komponentus. Svarbiausi jų būtų šie:

1. Kurios nors srities žinių, įgūdžių, požiūrių, taip pat jų įgyvendinimo principų bei metodų visuma – taigi tam tikra programa (ko yra mokoma, kas diegiama mokykloje).

2. Mokytojas (vienas ar kolektyvas), mokyklos programą perteikiantis savo aplinkai (kas moko).

3. Mokiniai, perimantys mokyklos programos turinį ir mokytojo patirtį (kam perteikiamos žinios).

4. Vieta, kurioje vyksta mokymo procesas (kur mokoma).

5. Mokymo laikas, trukmė (kada ir kiek laiko mokoma).

6. Mokymo turinio perimamumas, t. y. tradicijos, užtikrinančios mokyklos pastovumą ir tvarumą (kaip vyksta mokymas, įdiegiami jo rezultatai, kaip įsitvirtina pati mokykla)¹⁵.

Anot A. J. Ambrazo, šių požymių visuma savitai pasireiškia *kūrybinėse mokyklose*. Vargonininkų mokyklos pirmtakai kompozitoriai – Juozas Kalvaitis (1842–1900), Mykolas Racevičius-Račas (1829–1895), Juozas Dryja-

Visockis (1848–1916), žymieji jos pedagogai – Juozas Naujalis (1869–1934), Česlovas Sasnauskas (1867–1916), Zigmantas Aleksandravičius (1911–1965), Jonas Žukas (1907–2004), Konradas Kaveckas (1905–1996) ir daugelis jų mokinių buvo kūrėjai – jie ne tik vargonavo bažnyčiose ir koncertų salėse, bet ir rašė muziką vargonams bei chorams. Labai daug dėmesio tada skirta improvizacijai: improvizacijos kursas (treji metai) mokymo programose užėmė labai svarbią vietą. Visi vargonininkai bažnyčiose improvizavo. *Improvizacinis* vargonininkų potencialas XIX a. pabaigos–XX a. pirmosios pusės lietuviškajai vargonų mokyklai teikė kūrybinį pradą, todėl ją galime laikyti *originalia kūrybine mokykla*.

Programa

XIX a. pabaigos–XX a. pirmosios pusės vargonininkų profesinis mokymas turėjo aiškia savitą struktūrą ir nuoseklią programą. „Programa – reikšmingiausias, lemiantis kūrybinės mokyklos požymis, užtikrinantis jos vidinę vienybę¹⁶“. Vargonų mokyklos programa buvo ypač apgalvota, plataus profilio, profesiskai kryptinga, apimanti platų disciplinų spektrą bei visų epochų ir stilių kompozitorių kūrybą nuo ankstyvojo baroko iki XX a. pirmosios pusės vargonų opusų, taip pat ir lietuviškos vargonų muzikos. XIX a. pabaigoje Lietuvos dvarų mokyklose, rengusiose vargonininkus ir muzikantus orkestrui, daugiau dėmesio buvo skiriama teorinių disciplinų praktiniam taikymui. Studijuojantys bažnytinę muziką buvo mokomi improvizacijos, skaityti iš lapo, harmonizuoti melodijas. Manualinę techniką lavinta fortepijonu¹⁷. Rietavo Bogdano Oginskio (1874–1903) dvaro mokykloje, vadovaujamoje vargonininko J. Kalvaičio, ir Plungės Mykolo Oginskio (1873) mokykloje, be vargonavimo, mokiniai dar mokėsi groti styginiais ar pučiamaisiais instrumentais. Marijos Tyzenhauzaitės-Pšezdzieckienės (1827–1890) iniciatyva veikusi dvaro mokykla Rokiškyje (1883), vadovaujama čekų vargonininko Rudolfo Liehmanno (1855–1904), buvo stipriausia vargonininkų profesinio rengimo atžvilgiu. R. Liehmanno vadovaujamoje dvaro mokykloje galėjo būti dėstoma pagal Prahos vargonininkų mokyklos (1835–1889) programas. XX a. pirmaisiais dešimtmečiais vargonininkų profesiniam švietimui tapus sistemingu mokymu, Šv. Grigaliaus draugijos organizuojamuose kursuose, remiantis Vokietijos bei Lenkijos bažnytinių muzikos mokyklų studijų programomis, buvo dėstoma bažnytinės muzikos istorija, harmonija, grigališkasis giedojimas, solfedžiavimas, choro dirigavimas, vargonavimas bei vargondirbystės pradžiamokslis. Vargonuojama buvo iš Europos katalikų bažnyčiose populiarios literatūros ir natų leidinių¹⁸. Tie kursai, išjudinę ilgai trukusį bažnytinio muzikavimo sąstingį, buvo stiprus impulsas gabių vargonininkų profesiniams įgūdžiams ugdyti. Liturgijos

metu atliekamas vis įvairesnis vargonų muzikos repertuaras laikytinas pirmomis koncertinio vargonavimo užuomazgomis. Lietuvių vargonininkų kursams išaugus į vargonininkų mokyklą, prasiplėtė *mokymo programa*, vargonininkai privalėjo nuolat ugdyti improvizacinius gebėjimus, gerai išmanyti kontrapunktą. Visi studijuojantys vargonininkai turėjo laisvai improvizuoti ir duotomis (I kurse), ir laisvomis (III kurse) temomis. Antraisiais studijų metais buvo mokomasi kontrapunkto, improvizuojami preliudai, fugos, trio, mokomasi improvizacijas užrašyti natomis¹⁹. Turint omenyje, kad XX a. pradžioje buvo sunku rasti natas skaitantį vargonininką, mokymas vargonininkų mokykloje inspiravo profesinį šuolį: tuo metu naudota muzikinė literatūra ir vargonavimo praktika maždaug atitiko dabartinės vargonų mokyklos Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje bakalauro studijų I–III kurso lygį. Norint sustiprinti vargonininkų rengimą, 1926 m. buvo patvirtintas Šv. Cecilijos draugijos kvotimų komisijos statusas. Egzaminų programą sudarė tos pačios disciplinos, kaip ir prieš dešimtmetį, tačiau reikalavimai buvo griežtesni ir maždaug atitiko dabartinės aukštosios mokyklos bakalauro studijų lygį. Per egzaminus griežčiau buvo vertinami ne tik muzikiniai, bet ir techniniai gebėjimai, skaitymas iš lapo, transponavimas. Reikalauta išsamesnių žinių apie vargonų registravimą ir jų sandarą²⁰. Vargonininkų mokymo programos pamažu keitėsi ir Lietuvių muzikų draugijos vargonininkų bei chorvedžių kursuose. Valstybinės muzikos mokyklos vargonų skyriaus bendrųjų disciplinų spektras rodo, kad į profesinę vargonininko kompetenciją žvelgta labai rimtai: mokymas buvo orientuotas į skirtingus vargonavimo lygmenis – bažnytinį ir virtuozinį.

Nuo 1926/27 mokslo metų vargonų skyriuje buvo kamerinio ansamblio klasė, dauguma vargonininkų lankė kompoziciją (kai kurie kaip antrą specialybę), o kompozitoriai – vargonavimo pamokas. Simfoninės muzikos klestėjimo metu vargonininkams buvo dėstoma simfoninė ir „kariškoji“ instrumentacija. Iki pradedant dėstyti Jonui Žukui ir Zigmui Aleksandravičiui, vargonų specialybės programa nebuvo griežtai apibrėžta: per baigiamuosius egzaminus vargonininkai atlikdavo gana sudėtingas virtuozines kompozicijas, įvairių epochų kompozitorių kūrinius, turėjo skaityti iš lapo²¹. Pradėjus dirbti Jonui Žukui (1937) ir Zigmui Aleksandravičiui (1939), vargonininkų repertuaras papildytas garsiųjų prancūzų ir italų kompozitorių postromantikų kūriniais. Kasmet didėjant vargonų skyriaus reikalavimams, gausėjo ir mokomųjų dalykų. Improvizacijos studijose (nuo 1940), trukusiose trejus metus, vargonininkai improvizuodavo keturbalsius preliudus ir fugas. Buvo privaloma specialybės metodika, vargondirbystė, numatyta ansamblinė praktika ir akompanimentas²². Dideli profesiniai reikalavimai buvo keliami pereinamųjų ir baigiamųjų egzaminų metu.

Mokyklos kūrėjai

„Kiekvienoje tautinėje mokykloje mokytojų vaidmenį atlieka įžymūs kompozitoriai, sukūrę gana ryškių tautinio stiliaus pavyzdžių. O mokiniais laikytini nebūtinai tiesioginiai jų auklėtiniai, bet visų pirma sekėjai, perėmę savo didžiųjų pirmtakų bei amžininkų estetines pažiūras ir kūrybos principus, tęsiantys ir plėtojantys jų tradicijas“²³.

1894 m. įsteigta Kauno katedros grigališkojo giedojimo mokykla, Šv. Grigaliaus (1908), vėliau Šv. Cecilijos (1924) draugijų organizuoti vargonininkų kursai, Vargonininkų mokykla (1913), Kauno konservatorijos vargonų klasė (1922) – visos šios profesinio lietuvių vargonininkų rengimo pakopos iškėlė Juozą Naujalį. Iki jo vargonininkus rengė dvaro mokyklų mokytojai, didžiųjų Lietuvos bažnyčių vargonininkai, bet jų mokymas nebuvo sisteminis, neturėjo programos, tradicijų tęstinumo. XX a. pirmaisiais dešimtmečiais vargonų mokyklą kūrė ir kiti muzikai: Jonas Bendorius (1889–1954), Teodoras Brazys (1870–1930), Aleksandras Kačanauskas (1882–1957), Nikodemus Martinonis (1887–1957), bet meniniu, profesiniu ir dvasiniu požiūriu ryškiausia asmenybė buvo J. Naujalis. Lietuvos vargonininkų profesinio rengimo procese netrukus prasidėjo *Naujalis era*. Ir apskritai Juozas Naujalis darė labai didelę įtaką visai bažnytinei muzikai, jos kokybei, bendram muzikavimo lygiui, padėjo pamatus Lietuvos profesinei muzikos raidai. Baigęs Varšuvos muzikos institutą ir pusę metų tobulinęs Regensburgo bažnytinės muzikos mokykloje, 1894 m. grįžęs į Lietuvą jis ėmėsi bažnytinės muzikos reformos, kuri jau buvo pradėta anksčiau, tačiau įgudavo iškreiptų raiškos formų. Bažnytinio muzikavimo lygio kilimą skatino J. Naujalis pamažu diegiamos naujovės: Kauno katedroje jis įvedė grigališkąjį giedojimą, labai rūpinosi vargonininkų švietimu ir užmezgė ryšius su rytų Prūsijos spaustuvėmis, užsakydavo ir platindavo natas. 1905 m. jo iniciatyva Kaune buvo įsteigtas knygynas, kuriame buvo galima įsigyti užsienio ir lietuvių kompozitorių leidinių ir jo paties išleistų kompozicijų.

Profesinį Lietuvos vargonininkų mokymą ir bažnytinės muzikos reformą organizavo J. Naujalis įkurta Šv. Grigaliaus vargonininkų draugija: buvo steigiami bažnyčios vargonininkų kursai, mokyklos, susirūpinta profesiniu jų tobulėjimu, bažnyčių chorų stiprinimu. Šie chorai tapo pagrindine pasaulietinės lietuvių chorinės muzikos bei tautinių klotimų vakarų atspara. Reikšmingą vaidmenį atliko Juozo Naujalis rengiami vargonininkų kursai (nuo 1908), kuriuose pradinį muzikinį išsilavinimą įgijo daugelis lietuvių muzikų: Stasys Šimkus, Julius Štarka, Antanas Vanagaitis ir kt. Svarus veiksnys, prisidėjęs prie vargonininkų mokymosi kokybės ir tęstinumo, buvo jaunųjų vargonininkų mecenavimas. J. Naujalis, rūpindamasis profesiniu vargonininkų tobulėjimu, daug

dėmesio skyrė ir materialinei jų padėčiai, pagelbėdavo savo mokiniams – juos apgyvendindavo, surasdavo darbą mokykloje ar bažnyčioje, padėdavo įsigyti mokslui reikalingų natų ir knygų²⁴. J. Naujalis išugdė vargonininkų kartą, kuri išpuoselėjo bažnytinio muzikavimo meną bei vargonininko specialybei suteikė naują profesinės kokybės sampratą. Kaip teigia A. J. Ambrazas: „Mokyklos lyderio reikšmė tokia didelė, kad pati mokykla pavadinama jo vardu“²⁵. Europos vargonų mokyklų tradicijos ryškiausiai atsispindėjo Zigmo Aleksandravičiaus, Jono Žuko ir Konrado Kavecko kūrybinėje, pedagoginėje ir koncertinėje veikloje, dariusioje poveikį to meto vargonavimo raidai, sulaukusioje atgarsio ir šių dienų Lietuvos vargonavimo mene. Kaimyninėse Baltijos šalyse Latvijos vargonų menui pamatus dėjo Janis Cimze (1814–1881) ir Janis Betinis. Estijos nacionalinę vargonų mokyklą pagrindė Rudolfas Grivingas (1853–1922).

Žinių perteikimas

Mokiniui atitolus nuo savo buvusio mokytojo nuostatų ir priartėjus prie kitos pedagoginės mokyklos vadovo estetinių pažiūrų bei perėmus iš jo metodinius principus, susiformuoja *vietinės mokyklos*²⁶. XX a. ketvirtąjį dešimtmetį gambiausi J. Naujalis mokiniai pasiskirstė į keletą vargonų mokyklų pakraipų: Jonas Žukas – prancūzų, Konradas Kaveckas – vokiečių ir prancūzų, Zigmą Aleksandravičius – italų, Nikodemą Martinonį – vokiškomis tradicijomis grįstos Maskvos vargonų mokyklos atstovas. Vietinių mokyklų bruožai buvo būdingi lietuviškajai vargonų mokyklai, kuriai vadovavo keletas skirtingų krypties pedagogų, priklausiusių tam pačiam muzikiniam židiniui.

Ryškiausias *vietinės mokyklos* atstovas buvo Zigmą Aleksandravičius, studijavęs Paryžiuje ir Prahoje, tačiau po trejus metus trukusių studijų Italijoje tapęs šios šalies vargonų meno tradicijų puoselėtoju bei skleidėju Lietuvoje. 1939 m. jam pradėjus dėstyti Kauno konservatorijoje, tautinė vargonų mokykla įgavo naują pakraipą. Pedagoginę veiklą Z. Aleksandravičius grindė savo dėstytojo prof. Raffaele's Manari, grigališkojo giedojimo meistrų D. Paolo, M. A. Ferretti teoriniais veikalais, supažindino studijavusius to meto vargonininkus su aktualia italų vargonų literatūra ir teikė pačią naujausią informaciją. Svarbią mokomąją reikšmę turėjo vienas stambiausių, aprėpiančių daugiausiai metodinės medžiagos to meto lietuviškosios vargonų literatūros veikalų – Z. Aleksandravičiaus „Organografija“, keturių dalių studija apie italų, vokiečių, prancūzų ir apskritai XX a. vargonų meną²⁷. Ypač detalai ir aiškiai čia išdėstyti ne tik pagrindiniai vargonų balsuotės principai, bet įsigilinta ir į bendrą instrumento mechaninę konstrukciją bei veikimo principus. Z. Aleksandravičiaus sudarytame „Vargonų orkestracijos“²⁸ vadovyje sutelkta



Marcel Dupré

ir paties autoriaus praktinė patirtis, individualūs jo pamąstymai, komentarai, pavyzdžiai. Z. Aleksandravičiaus „Improvizavimo vadovėlis vargonininkams“ (12 pamokų) apima vargonų technikos, kompozicijos ir instrumentuotės sritis²⁹.

Kitas labai gabus J. Naujalis mokinys Jonas Žukas buvo Marcelio Dupré (1886–1971) mokinys ir sekėjas bei prancūziškos pakraipos vargonų mokyklos kūrėjas Lietuvoje. Tačiau J. Žuko atvejis artimesnis *asmeninių pedagoginių mokyklų perimamumo*³⁰ reiškiniai, kai mokiniai kuria mokyklą išlaikydami ir plėtodami savo mokytojo tradicijas, ir „šios naujai susiformavusios mokyklos pirminės mokyklos, kaip tam tikros sistemos, atžvilgiu atlieka subsistemų funkciją“³¹. J. Naujalis taip pat supažindindavo savo mokinius su teorine prancūzų vargonavimo mokyklų literatūra, skatino juos domėtis prancūzų vargonų muzika ir jos interpretacija: J. Žukas, perėmęs pirmojo savo mokytojo patirtį, praturtinęs ją Paryžiaus konservatorijos pedagogine ir metodine patirtimi, realizavo J. Naujalis lūkesčius. Vadovaudamasis savo mokytojo M. Dupré pedagoginiais principais, J. Žukas grindė mokymą improvizacija ir laisva minties traktuote. M. Dupré mokykla atspindi XX a. pirmojoje pusėje Europoje išgalėjusius vargonų interpretacinius principus³². Šiai mokyklai buvo artimi ir Konrado Kavecko metodiniai principai, grįsti neoromantiko Alexandre'o Guilmant'o (1837–1911) metodika, kurioje daug dėmesio skiriama frazuotės ir ritmo svarbai, ypač atliekant baroko epochos muziką. K. Kaveckas formavo tais laikais naują požiūrį į vargonų muzikos interpretavimą – autentišką atlikimą, neiškraipant stilistikos pasidavus tuo metu populiarioms romantiško vargonavimo manieroms³³.

Lokalizacija

Lietuviškosios vargonų mokyklos židynys per visą jos egzistavimo laiką buvo Kaune: pradėdant Kauno

katedros vargonininkų mokykla (1894), išaugusia į Vargonininkų mokyklą (1913), 1920 m. gavusia Valstybinės muzikos mokyklos statusą, ir baigiant 1933–1949 m. veikusia Kauno konservatorija. Kauno konservatorijos vargonų skyriaus mokslo programa vadovautasi rengiant vargonininkus Klaipėdos muzikos mokykloje, kurioje 1924–1927 m. veikė vargonų klasė. Mažonoje Lietuvoje stipresnės buvo vokiškos vargonavimo tradicijos – vokiško repertuaro ir instrumentinės kamerinės muzikos, ypač gana intensyvioje koncertinėje vargonininkų veikloje protestantiškose šio krašto bažnyčiose. J. Naujalio diegtą metodiką plėtojo ir Šiaulių muzikos mokyklos vargonų skyriaus pedagogai.

Vilniaus krašte profesinį vargonininkų mokymą inicijavo garsus Lenkijos vargonų pedagogas Władysław Kalinowski (1880–1951), XX a. pirmuosius keturis dešimtmečius čia veikė Juozapo Montvilos (Józef Montwiłł) vargonininkų profesinio rengimo mokykla (1928) ir Mieczysława Karłowicziaus konservatorija (1935). Jos gyvavo iki Antrojo pasaulinio karo ir turėjo daug bendrų sąsajų su lietuviškąja vargonų mokykla. Vilniaus vargonininkų mokyklose taip pat vyravo vokiškos vargonavimo tradicijos, kuriomis buvo pagrįsta Lenkijos vargonininkų mokymo sistema. Visa vargonininkų profesinio rengimo sklaida vyko bažnyčiose, turėjusiose bendras krikščioniškas nuostatas, koregavusias čia skambėjusią muziką ir joms privalėjusį paklusti vargonavimą. Vilniaus krašte vargonininkauti mokėsi tik keletas lietuvių, vėliau dalyvavusių formuojant lietuviškąją vargonų mokyklą. Tradicijų sąsajas patvirtina bendra Regensburgo vargonų mokykla, kurią baigė ir lenkiškosios, ir lietuviškosios vargonų mokyklos steigėjai. Kauno konservatorijoje panaikinus vargonų klasę (1943), į Vilnių perkeltas vargonininkų mokymas truko neilgai ir epizodiškai. Lietuviškoji vargonų mokykla buvo išsidėsčiusi didžiuliuose suskaldytose Lietuvos miestuose su centru laikinojoje sostinėje Kaune.

Ištakos

„Tautinio stiliaus susiformavimas ženklina ir tautinės mokyklos gimimo laiką, įvairuojantį skirtingose tautose.“³⁴ Sunkus ir atsakingas uždavinys yra nustatyti bet kurios tautinės mokyklos *gimimo laiką*. Didžiosiose Vakarų Europos šalyse (Vokietijoje, Anglijoje, Italijoje, Prancūzijoje), kuriose anksti suklestėjo profesionalioji muzika, tautinės mokyklos susiformavo dar Renesanso epochoje, o tautinės melodijos tapo pagrindiniu pasaulietinės ir bažnytinės muzikos šaltiniu. Į Europoje ilgiausiai išsilaikiusią pagonišką Lietuvos valstybę pirmieji vargonai buvo atvežti tik po jos krikšto (1387). Kad vargonų jau esama Lietuvoje, užfiksuota XV a. pradžioje. Esant instrumentui, turėjo atsirasti, kas juo moko groti, tad vargonų mokyklos pirmtakais Lietuvoje plačiąja prasme



Namas Kaune (Vilniaus g. 22), kur 1922–1934 m. gyveno J. Naujalio šeima. Čia vykdavo ir vargonavimo pamokos

galima laikyti kunigaikščio Vytauto Didžiojo, Žygimanto Augusto dvarus, taip pat jų mecenuojamas mokyklas prie bažnyčių (Vilniaus katedra). Tačiau pirmųjų tautiškumo apraiškų ne tik vargonų, bet ir visoje Lietuvos muzikinėje kultūroje reikėjo palūkėti dar keturis šimtmečius. Paskutinėms dvarų muzikos (orkestro) mokykloms užsidarius, vargonininkų mokymas nenutrūko, įgavo naują kokybę ir tvirtą profesinį pagrindą 1894 m. prie Kauno katedros pradėjusioje veikti vargonininkų mokykloje³⁵. Šią mokyklą, kuriai vadovavo profesionalus vargonininkas, chorvedys, kompozitorius Juozas Naujalis ir kuri, skirtingai nei anksčiau, rengė visų pirma lietuvius vargonininkus, reikia laikyti lietuviškosios vargonų mokyklos pradžia, kertiniu akmeniu. Romantizmo estetika, iškėlus tautinės savimones svarbą, skatino daugelio tautinių mokyklų susikūrimą, jų formavimosi banga XIX a. nusirito per visą Šiaurės ir Rytų Europą (Skandinaviją, Rusiją, Lenkiją, Čekiją, Baltijos šalis ir kt.). XIX a. paskutiniame dešimtmetyje Lietuvoje tautinis sąjūdis, įgaudamas vis didėjančią pagreitį, išjudinęs visus kultūrinius sluoksnius, budino sąmoningą tautiškumą visose meno srityse: dailėje, teatre, muzikoje; vargonininkų sambūriai atliko švietėjišką vaidmenį šalies kultūriniame gyvenime.

Vargondirbystė

Vargonų mokyklos samprata aprėpia ne tik bažnytinės, pedagoginės ir metodinės, koncertinės bei interpretacinės vargonavimo, bet dar ir vargondirbystės tradicijas, todėl, lyginant su kitomis instrumentinėmis mokyklomis, pavyzdžiui, fortepijono, styginių, pučiamųjų ir kitų instrumentų, kurie per amžius kito ne taip smarkiai kaip vargonai, ją pagrįstai galima laikyti platesne. Tokių vargonų mokyklos disciplinų spektrą lemia vargonų senumas ir pritaikomumas.

Pirmaisiais vargonais laikomi III a. pr. Kr. sukonstruoti hidrauliniai vargonai, kuriuose oro slėgis buvo sukuriamas panaudojant susisiekiančius vandens indus. Vandens vargonais buvo grojama Romos imperijoje per iškilmes, cirke, teatre, turtingieji turėjo juos savo namuose. Dėl dydžio ir nepatogumo vandens vargonus pakeitė pneumatiniai (dumpliniai) vargonai į Europą atkeliavo IV a. iš Bizantijos imperatoriaus rūmų. Daug šimtmečių atlikę pasaulietinę priedermę, XV a. vargonai tapo pagrindiniu krikščioniškos bažnyčios apeigų instrumentu. Nuo antikos laikų (per viduramžių, gotikos, Renesanso, baroko, rokoko, romantizmo epochas) vargonai gerokai pakito ir tebekinta. Šis instrumentas aiškiai atspindi stilistinę epochą ir vargonų mokyklą, kuriai priklauso atskiros vargondirbių gildijos. Vargonų instrumentų stilistiniai skirtumai tokie ryškūs ir nuolat kintantys, kad aukšto kultūros lygio šalyse yra skirstomi į dar smulkesnes – ankstyvosios, brandžiosios ir vėlyvosios gotikos, baroko, kai kur ir romantizmo (Vokietijoje) epochų gradacijas³⁶. Vargondirbiai, kaip ir pedagogai, kompozitoriai ar improvizuotojai, bažnyčių vargonininkai ir vargonininkai atlikėjai – yra vargonų mokyklų kūrėjai ir reprezentuotojai, jų instrumentai atspindi mokyklų skiriamuosius bruožus. Kai kuriais atvejais, ypač dažnai pasitaikančiais Vakarų Europos vargonų meno pasaulyje, visos šios profiliacijos glūdi viename asmenyje – vargonininke. Tačiau profesionalus vargonininkas (plačiau prasme – atlikėjas, pedagogas, bažnyčios vargonininkas), puikiai numanantis apie vargondirbystę, vargonų meistrystės paslaptis palieka vargondirbių kompetencijai.

XIX a. pabaigoje–XX a. pirmojoje pusėje Lietuvos vargondirbystei būdinga senųjų barokinių instrumentų permontavimo tendencija suformavo specifinę vargonų statybos tradiciją, išplėtusią estetinės vargonų stilistikos spektrą. Tik Lietuvai būdingas švelnaus skambesio registras *Jula*, taip pat varpelių karilionai ir karaliaus Dovydo skulptūra didžiųjų vargonų prospektuose bylojo apie vokiškosios ir prūsiosios mokyklos tradicijas, kurias XVIII a. perėmė Vilniaus meistrų mokykla³⁷.

Prie lietuviškosios vargonų mokyklos kūrimo tuo laikotarpiu prisidėjo talentingiausi vargondirbiai: Juozapas Radavičius (1835?–1908?), Martynas Masalskis (1858–1954) ir Jonas Garalevičius (1871–1943). Žymiausio to meto Lietuvos vargonų meistro *Juozapo Radavičiaus* instrumentuose ryškūs Vakarų Europos romantinės vargonų meistrystės laikų tradicijos atgarsiai: savarankiškų manualų sistemoje dominuoja aštuonių pėdų registrai, romantiniai *Gambe*, *Clarinetto*, *Cornet* balsai. Tipiškas ankstyvojo romantizmo vargondirbystės bruožas – orkestriškai paskirstyti balsai manualuose: pirmajame vyrauja principaliniai (*Principal 16'*, *Principal 8'*, *Octava 4'*), antrajame – fleitiniai (*Gemshorn 8'*, *Flutharmonie 8'*, *Flauto dolce 8'*, *Flauto dolce 4'*, *Gedacktblöte 4'*, *Flautine 2'*),

trečiajame – styginių instrumentų balsai (*Viola major 16'*, *Geigen principal 8'*, *Viola d'amour 8'*, *Geigen principal 4'*, *Viola 4'*). Vėlyvojo romantizmo įtaką šio meistro vargonams rodo pneumatinės sistemos pritaikymas klaviatūrai ir registrų traktūras valdyti barkeriais. J. Radavičiaus restauruoti Kauno arkikatedros bazilikos vargonai su prancūziško stiliaus liežuvelinių registrų chorą – ryškus XIX a. pabaigos vargonų meistrystės meno pavyzdys ne tik Lietuvoje, bet ir europiniame vargondirbystės kontekste. Istorinės vargonų vertės suvokimu pasižymėjęs J. Radavičius, rekonstruodamas vargonus, neretai palikdavo vertingus registrus, išsaugodavo autentiškus vargonų fasadus³⁸. *Martynas Masalskis* naudojo alikvotinius balsus (*Rauschquinte 2 2/3*, Pumpėnuose, Vaškuose), išskirtinis Lietuvos vargonų meistrystės bruožas – *Nasard 10 2/3* registras pedalų klaviatūroje (Vaškuose)³⁹. Nesudėtingos konstrukcijos, bet patvarių mechaninių M. Masalskio vargonų dispozicijoms būdingi romantiniai aštuonpėdžiai balsai ir tylūs gambiniai registrai. *Jono Garalevičiaus* nedideli, romantinio skambesio, kameriniai mechaniniai dviejų manualų vargonai, dažniausiai neviršijantys 10–15 balsų, pasižymi švelniu, minkštu skambesiu, imituojančiu styginių instrumentų tembrus (*Geigenprincipal 8'*, *Viola di gamba 8'*, *Violoncello 8'*, *Violonbass 16'*)⁴⁰. Kai kurie jų, pavyzdžiui, Platelių Šv. apaštalo Petro ir Pauliaus bažnyčios vargonai, pastatyti 1909 m., stebina ypatingu patvarumu, ilgaamžiškumu, derinimo stabilumu ir balsų skaidrumu. Šių trijų lietuvių vargonų meistrų darbai vaizdžiai iliustruoja XIX a. pabaigos–XX a. pirmosios pusės orkestrinę vargonų meistrystės erą Lietuvoje.

Tradicijos

„Reikia pabrėžti ypatingą tradicijų reikšmę būtent tautinėje mokykloje, nes jai susiformuoti reikia daug laiko. Tautinių tradicijų turinys ir pobūdis (tai, kas yra perimama iš pirmtakų ir perduodama sekėjams, kaip perimtieji ankstesni bruožai derinami su naujais reiškiniais) iš esmės lemia susiformavusios tautinės mokyklos vaizdą.“⁴¹ XIX a. pabaigoje bažnyčioje, kuri tuo metu buvo neatskiriama kultūrinio gyvenimo dalis, skambėjusi muzika turėjo paklusti griežtiems kanonams, prie kurių nesiderino folkloriniai elementai. Lietuvybė, tarsi prasčiokiškumo etiketė, buvo lipdoma kiekvienam bažnyčios tarnui ir atrodė tarsi neigiamas atspalvis polonizacijos paveiktiems Bažnyčios hierarchams. O folkloras, kaip yra teigę Lietuvos muzikologai, tyrinėję lietuviškosios vargonų muzikos ištakas, savo nišos vargonų muzikos kūryboje nerado⁴².

Kiekvienos tautinės mokyklos programos esminis bruožas turėtų būti sąmoningas jos atstovų tautinio savitumo siekis kūryboje. Tačiau čia ir atsiskleidžia tautinės mokyklos ir tautinės muzikos sąvokų skirtumai: „Tautinės mokyklos samprata gana artima tautinės muzikos sąvoka. Tautinės

*muzikos sąvoka yra platesnė už tautinės mokyklos sąvoką, nes apima ne tik profesionaliąją, bet ir liaudies kūrybą.*⁴³ Tautiškumo dvasią lietuvių vargonininkų kūryboje, nuolat veikiamoje estetinių Bažnyčios nuostatų ir liturginių reikalavimų, buvo galima pajusti tik retais atvejais. Giesmėms, nors ir pagal lietuviškus tekstus, dažniausiai buvo pritaikomos lenkiškos melodijos, mišios pagal lotyniškų tekstus negalėjo suponuoti tautiškumo, vargonų solo kūrinuose labai dažnai buvo cituojamos protestantiško choralo ar lenkiškų giesmių temos. Liaudies dainų motyvų, kaip ir liaudies instrumentų (kanklių, birbynės, lumzdelių), panaudojimas buvo nepriimtinas bažnyčios erdvėje. Mišios tik pagal lietuvišką tekstą (atsisakant lotyniško ar lenkiško) buvo sunkiai įgyvendinamas tikslas, galėjęs užtraukti autoriui dvasininkų neprielankumą, kaip nepriimtinas buvo ir vargonininkas, grojęs kompozicijas liaudies dainų temomis, kūręs lietuviškas giesmes ir giedodavęs lietuviškai.

Tautiškumo sklaida vargonininkų atstovaujamoje bažnytinėje muzikoje buvo labiau suvaržyta nei kitose muzikavimo srityse, gyvavusiose XX a. pirmosios pusės Lietuvoje. Kita vertus, iki spaudos draudimo panaikinimo (1904) Bažnyčia buvo vienintelė vieša institucija, kurioje galėjo skambėti lietuviškos dainos ir giesmės. Iš lietuvių vargonininkų suburtų chorų po bažnyčių skliautais gimė slaptos draugijos, kurių branduoliai vėliau tapo klijimų teatrų aktorių būreliais bei lietuviškojo teatro užuomazgomis.

Ypatingą reikšmę nepalankiomis sąlygomis tautiškumo, bažnytinės muzikos profesiniam augimui ir bendrai visuotinio meno sklaidai XIX a. antrojoje pusėje turėjo J. Kalvaičio 1866 m. sukurtos pirmosios lietuviškos mišios pagal A. Jakšto-Dambrausko tekstą „Mišios ant pamenklo sukaktuvių penkių šimtų metų nuo apkrikštyjimo Lietuvos, paskirtos kunigui Strazdeliui nabašninkui, sudėtojai „Pulkim ant kelių“, su vargonų pritarimu⁴⁴. Nors ir nepasizymėjusios didesne menine verte, jos buvo reikšmingos kaip pirmasis stambus ciklinis devynių dalių kūrinys lietuvių kalba. Šviesaus ir pakilaus pobūdžio liturginis ciklas greitai pasklido po Lietuvą, buvo dažnai atliekamas ir daugelyje bažnyčių išstūmė lenkiškų giesmių giedojimo paprotį⁴⁵. Tai svarbus tautinis visuomeninis reiškinys. Greitai prigijo, išpopuliarėjo ir buvo dažnai atliekamos bažnyčiose *Mykolo Racevičiaus-Račo* lietuviškos mišios mišriam chorui su vargonų pritarimu „Po kojų tavo sosto“ (1889 m.). Jos nebuvo išspausdintos tik dėl kryptingo lietuvių kalbos ignoravimo. Tuometinėje polonizacijos ir rusifikacijos terpėje po nesėkmingų bandymų kurti stambesnių formų muziką M. Račiui (kaip ir J. Dryjai-Visockiui, žmonių vadintam „dainų ir giesmių tėvu“⁴⁶, bei kitiems amžininkams) teko prisitaikyti prie bažnyčioje muzikuojančių parapiječių lygio ir kurti paprastas giesmes, kad jie įstengtų atlikti.

Kadangi nuolat trūko originalaus bažnytinio repertuaro, darbuodamasis Sankt Peterburgo Šv. Kotrynos bažnyčioje *Česlovas Sasnauskas* kūrė atskiras mišių ir mišparų dalis (1902)⁴⁷. Jos pasižymi savitomis kompozicinėmis ir estetinėmis vertybėmis ir būdingais Č. Sasnauskui stiliaus bruožais, išskiriančiais tuos kūrinius iš vokiečių („regensburgiškų“) ir lenkų bažnytinės muzikos kūrinių. Iki Č. Sasnausko lietuvių vargonininkų sukurtos bažnytinės kompozicijos dažniausiai neturėjo savarankiškos vargonų funkcijos, vargonuojama buvo pritariant chorui, retai rašomi ir kūriniai vargonams solo. Č. Sasnausko soliniai kūriniai vargonams, kurie ir sudaro instrumentinę jo kūrybą, atveria ryškų lietuviškosios vargonų muzikos etapą, pagrįstą senomis ir brandžiomis tradicijomis, bet labiau europinėmis nei lietuviškomis. Č. Sasnausko vargonų muziką sudaro septynios fugos ir dvi pjesės: preliudas „Il pensiero“ ir kanonas *Largo*⁴⁸. Fugas *a-moll* ir *A-dur* (lenkų bažnytinės giesmės „Twoja cześć i chwała“ tema) dėl laisvos formos pats kompozitorius yra pavadinęs Postliudijomis. Preludio ir fugos *a-moll* teminė medžiaga vientisa – preliudas sukomponuotas naudojant sustambintą fugos temą. Didžiausias Č. Sasnausko vargonų kūrinys – Introdokcija ir dvitėmė fuga *c-moll* su choralo intarpu. Paskutinė, nebaigtoji, fuga *B-dur* yra parašyta „Pulkim ant kelių“ giesmės tema. Vienų Č. Sasnausko kūrybos tyrinėtojų duomenimis, fuga, pagrįsta garsiojo choralo „Kyrie de Angelis“ tema (*Es-dur*), yra laimėjusi konkursą Regensburge, pasak kitų – tarptautiniame konkurse Tiubingene⁴⁹. Šiaip ar taip, lietuvių vargonininko kūryba jau buvo pasklidusi ir europinėje muzikos erdvėje.

Tautiniu požiūriu įdomus ryšys sieja *Juozo Naujalis* ir Antano Baranausko kūrybą. Daug giesmių, dainų, taip pat mišios „Prieš sostą Tavo puolam su viera“ buvo parašytos bendradarbiaujant su didžiuoju Lietuvos dainiumi, kurio intonacinis giesmių žodynas tapo J. Naujalis melodikos pagrindu. J. Naujalis kūrė muziką ne tik pagal A. Baranausko tekstus, bet, šiam leidus laisvai disponuoti jo kūryba, panaudodavo ir muzikalaus poeto kunigo melodijas. Daugelio bažnytinių giesmių („Sveika Marija, dangaus lelija“, „O skaisčiausia, o gražiausia rojaus lelija“, „Sveika Marija, Motina Dievo“ ir kt.) yra abiejų autorių kūriniai⁵⁰. J. Naujalis gebėjo labai subtiliai derinti *tautiškumą* ir *universalumą* bažnytinėje kūryboje. J. Naujalis kompozicijas, skirtingai nei M. Račo ir kitų anksčiau parašytą bažnytinę muziką, teigiamai vertino net pagrindinio to meto leidinio „Śpiew kościelny“ redaktorius J. Surzyński. Redaktorius nesukritikavo J. Naujalis išleisto „Lietuviško bažnytinio giesmyno“ (1906), tuo metu pagrindinio bažnytinės muzikos šaltinio, kuris plačiai pasklido po Lietuvos bažnyčias ir naudojamas iki šiol. Kai kurie griežtojo bažnytinio stiliaus veikalai buvo įtraukti į bendrus katalikų bažnytinės muzikos rinkinius, vienos jo mišios „Requiem“ keturiems balsams su vargonų

pritarimu laimėjo Varšuvoje S. Moniuszko konkurse pirmąją premiją. Didysis ir Mažasis giesmynai – svarbus J. Naujalio indėlis į lietuviškos giesmės kūrybą. Stambi Juozo Naujalio bažnytinės muzikos dalis – preliudai, postliudai ir fugos vargonams, taip pat „12 trio vargonams“ drauge su J. Naujalio bendramokslų kūrinių paskelbti Varšuvoje išleistame rinkinyje⁵¹ – pateko į europinius vargonų muzikos rinkinius ir skambėjo Lietuvos bei Lenkijos bažnyčiose.

Dažnai, ypač Klaipėdos krašto katalikų bažnyčiose, buvo atliekamos *Stasio Šimkaus* „Septynios giesmės – Mišios lietuviškai“ dvibalsiam moterų chorui ir vargonams (kitai pat vadinamos „Prieš Tavo altorių“). Tai vienas reikšmingiausių jo bažnytinės muzikos veikalų (išleistas 1921 m. Kaune). Nors tradicinių dalių pavadinimai lotyniški („Introit“, „Gloria“, „Credo“, „Sanctus“, „Benedictus“, „Agnus“, „Benedictio“), tekstas yra lietuviškas (autorius kunigas K. Urbonavičius). Neilgose, nesudėtingose Mišiose nemažai folkloro elementų. Greta daugybės lietuviškų giesmių S. Šimkus sukūrė vieną puikiausių „Tėve mūsų“ moterų chorui ir vargonams, taip pat „Kristaus Karaliaus himną“ mišriam chorui ir vargonams (skirtą pirmajam Lietuvos eucharistiniam kongresui)⁵².

Ryškesnės folkloro bei tautinių elementų apraiškos solinėje vargonų muzikoje Lietuvos vargonų muzikos tyrinėtojų⁵³ pastebėtos tik ketvirtajame XX a. dešimtmetyje. Liaudies melodijas vargonų (solo) kūryboje naudojo Vytautas Bacevičius (1905–1970). 1934 m. autoriniame vargonų muzikos koncerte Kauno konservatorijoje jis pats atliko septynis koncertinius vargonų opusus (sukurtus tais pačiais 1934 m.), du iš jų – lietuvių liaudies dainų temomis: „Putinėli raudonasai“ Nr. 1 ir „Ir atlėkė sakalėlis“ Nr. 2, op. 22⁵⁴. Tačiau, pasak Jūratės Landsbergytės, čia panaudotos lietuvių liaudies dainų temos taip laisvai ir moderniai varijuojamos pasitelkus šiuolaikišką, tirštą harmoniją, kad tai labiau buvo ryžtingas improvizacinis eksperimentas ir iššūkis konservatyviai lietuviškajai vargonų tradicijai negu lietuviškos dvasios akcentavimas. Kompozitorius to meto muzikos kritikų buvo kaltinamas pernelyg dideliu kosmopolitizmu, novatoriškumu ir modernizmu⁵⁵. Modernūs, įvairių žanrų V. Bacevičiaus vargonų kūriniai ir jų interpretavimas buvo naujų srovių, idėjų ir inspiracijų proveržis ne tik koncertiniame vargonų repertuare, bet ir visos Lietuvos muzikinės (koncertinės) kultūros kontekste.

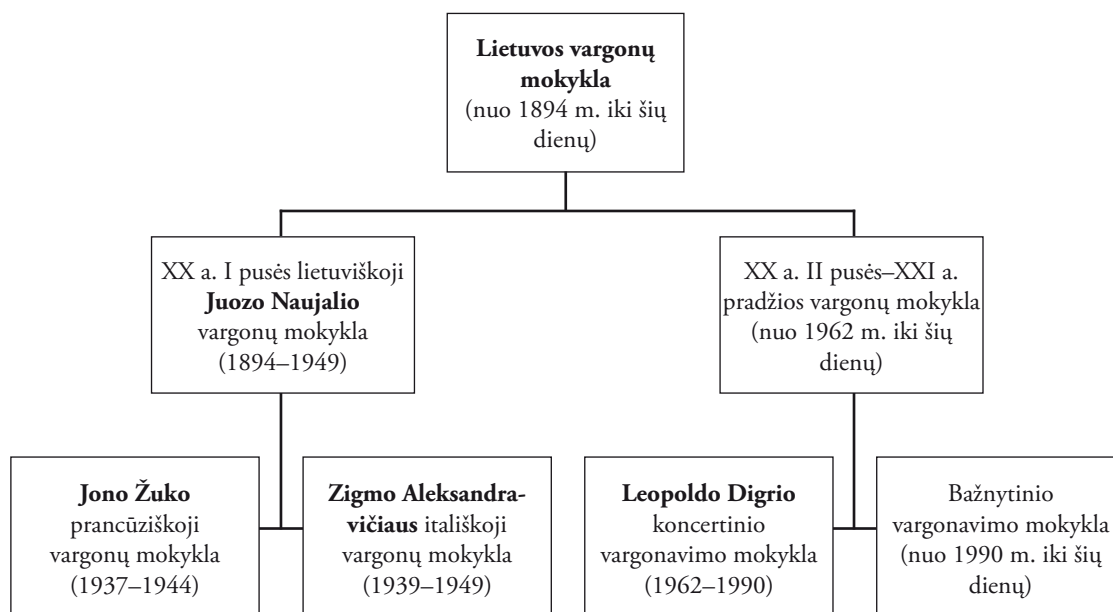
Lietuviško repertuaro trūko ne tik vargonų, bet ir jiems artimo instrumento – fortepijono – muzikai. XX a. pradžioje tebuvo Miko Petrausko (1873–1937) pritaikyti lietuvių liaudies šokiai: „Suktinis“, „Kikilis“, „Klumpakojis“, „Noriu miego“; J. Naujalis sukūrė du preliudus, Noktiurną (1914) ir neišspausdintus Gavotą ir dvi dainas

fortepijonui; Juozas Tallat-Kelpša (1889–1949) fortepijonui parašė per 20 kūrinių: Ekspromtą (*Impromptu*), keturias parafrazes, „Pasaką“ (išspausdinti 1920–1923) ir kt.⁵⁶

Tradicijų tęstinumas

„Tautinė mokykla, kaip istoriškai determinuotas reiškiny, vystydamasis gali ne tik išaugti, suklestėti, bet ir sunykti.“⁵⁷ Šiuos veiksnius didele dalimi lemia istorinė ir politinė šalies situacija. Nepalanki politinė padėtis, susiklosčiusi visos Lietuvos tautinės kultūros suklestėjimo laikotarpiu, sustabdė ir *lietuviškosios vargonų mokyklos* raidą. Vokiečių okupaciją pakeitusi sovietų valdžia, griežtai persekiojusi menkiausią tautos išskirtinumo apraiškas kultūrinėje ir ypač dvasinėje plotmėje, išstūmė iš viešosios kultūrinės erdvės ir vargonus kaip religinio kulto instrumentą, ir jais atliekamą muziką. Uždarius visas vargonų mokyklas, ilgiau kaip dvylika metų vargonininkai ne tik nebuvo profesiskai rengiami, bet turėjo išsižadėti savo profesijos ir negalėjo dalyvauti viešajame muzikiniame gyvenime. Koncertinėje Lietuvos erdvėje vargonai tylėjo ilgiau kaip dešimtmetį, bet šio instrumento meno tradicijoms neleido užgesti bažnyčiose dirbę vargonininkai bei Antrojo pasaulinio karo metu emigravę muzikai, kurie tęsė koncertinę ir pedagoginę veiklą Europos šalyse bei Jungtinėse Amerikos Valstijose. Beje, ir anapus Atlanto vargonininkai buvo pagrindiniai muzikinio gyvenimo iniciatoriai⁵⁸, bendradarbiavo su Lietuvos bažnyčiose dirbusiais vargonininkais. Nors ir turėdama silpnas profesines pajėgas, Lietuvos vargonų mokykla pokario ir sovietiniais laikotarpiais gyvavo pogrindyje ir išsaugojo senąsias tradicijas.

Po dvylikos metų (1962) Lietuvos valstybinėje konservatorijoje prof. Leopoldo Digrio (g. 1934) įkurta vargonų klasė rėmėsi kitais profesiniais ir dvasiniais pagrindais. Veikiama pakitusių politinių ir ideologinių sąlygų, atkurtoji vargonų mokykla turėjo derintis prie naujų raidos aplinkybių ir tapo orientuota į koncertinį vargonavimą. Senosios bažnytinio vargonavimo tradicijos atgijo tik praėjus dar beveik trims dešimtmečiams. 1990 m. į Lietuvos valstybinę konservatoriją sugrąžinus bažnytinio vargonininko profiliaciją, buvo sugrąžintos ir bažnytinio vargonavimo mokymo programos. Tad XIX a. pabaigoje–XX a. pirmojoje pusėje suklestėjusi lietuviškoji vargonų mokykla nežlugo, o transformavosi į kitos pakraipos *vietinę mokyklą*⁵⁹ – *Leopoldo Digrio* (vadovautą 1962–1995). Keičiantis politinei ir dvasinei ideologijai, ji ilgainiui peraugo į *bažnytinio vargonavimo mokyklą* (nuo 1990 m. iki šių dienų) bei išsišakojo į dar kelias *asmeninių pedagoginių mokyklų*⁶⁰ pakraipas.



Lietuvos vargonų mokyklos diagrama

Išvados

Lietuviškoji vargonų mokykla (1894–1949) gyvavo kaip savarankiškas struktūrinis vienetas, turėjęs visus kūrybinės ir meninės mokyklos sąvoką suponuojančius komponentus: programą, vadovą, žinių perėmimą, lokalizaciją, ištakas, tradicijas. Lietuviškosios vargonų mokyklos pirmatai kompozitoriai ir žymieji jos pedagogai: Juozas Kalvaitis (1842–1900), Juozas Naujalis (1869–1934), Česlovas Sasnauskas (1867–1916) ir kiti – be vargonavimo bažnyčiose, atlikėjiškos ir pedagoginės veiklos – kūrė bažnytinę muziką chorams ir vargonams bei improvizavo. *Meninis* ir *improvizacinis* vargonininkų potencialas suteikė lietuviškajai vargonų mokyklai savitą kūrybinį pobūdį.

Lietuviškosios vargonų mokyklos sampratos platumą lemia vargonų senumas (III a. pr. m. e.) ir vargonininko profesijos daugiaplaniškumas, todėl į vargonų mokyklos sampratą įeina ne tik bažnytinės, pedagoginės, metodinės, koncertinės, kompozicinės bei interpretacinės vargonavimo, bet ir vargondirbystės tradicijos. Vargondirbiai, kurių instrumentai atspindi stilistinius mokyklų bruožus ir tautinius ypatumus, taip pat yra lietuviškosios vargonų mokyklos kūrėjai ir reprezentuotojai. Lietuvos vargondirbystėje XIX a. pabaigoje–XX a. pirmojoje pusėje išryškėjusi senųjų barokinių instrumentų permontavimo tendencija suformavo specifinę vargonų statybos tradiciją, aprėpusią platų estetinės vargonų stilistikos spektrą.

Vargonininkų inicijuotame tautiniame sąjūdyje užgimusi ir reikšminius raidos etapus perėjusi lietuviškoji vargonų mokykla plėtojosi kaip tautinių ir universaliųjų

pradų sąveika. Dauguma tuometinių vargonininkų buvo tautinio sąjūdžio iniciatoriai bei tautinės savimonės ugdytojai, labai prisidėję prie Lietuvos nepriklausomybės atgavimo, – ir dėl to lietuviškoji vargonų mokykla įgijo ryškų tautinį aspektą. Sena vargonų instrumento ir vargonininko profesijos kilmė bei Vakarų Europos bažnytinio ir koncertinio vargonavimo meno tradicijų integravimas į Lietuvos vargonų meną lėmė lietuviškosios vargonų mokyklos universalumą. Nuolatinė tautinių ir universaliųjų veiksnių sąveika teikia lietuviškajai vargonų mokyklai savitumo, o mokyklos sampratos platumas išskiria ją iš kitų to meto instrumentinių mokyklų.

Vargonų atsiradimas Lietuvoje siejamas su XV a. pradžia, tada prasidėjo vargonų meno raida ir sklaida šalyje. Vargonų mokyklos pirmatais galime laikyti kunigaikščio Vytauto Didžiojo, Žygimanto Augusto dvarus, taip pat jų mecenuojamas mokyklas prie bažnyčių. XV–XIX a. bažnytinio muzikavimo buvo mokoma daugelyje bažnyčios mokyklų, tačiau pirmųjų tautiškumo apraiškų ir vargonų, ir visoje Lietuvos muzikinėje kultūroje sulaukta dar po keturių šimtmečių. Užsidarius dvarų muzikos (orkestro) mokykloms, paskutinį XIX a. dešimtmetį vargonininkų mokymas įgijo tautinių bruožų. Sistemingą lietuvių vargonininkų mokymą, pradėtą Kauno katedros grigališkojo giedojimo mokykloje (1894), kuriai vadovavo profesionalus vargonininkas, chorvedys, kompozitorius – lietuvis – Juozas Naujalis ir kuri rengė visų pirma lietuvius vargonininkus, turėjo tvirtą profesinį pagrindą, platų disciplinų spektrą ir konkrečią apgalvotą programą, – pagrįstai galima laikyti *lietuviškosios vargonininkų mokyklos*

pradžia, tolesnio lietuvių vargonininkų profesinio mokymo kertiniu akmeniu.

Vargonininkų rengimo procese prasidėjo *Naujalio era*: ryškios asmenybės veikla darė įtaką Lietuvos bažnytinės muzikos ir bendram muzikavimo lygiui, padėjo pamatus profesionaliai Lietuvos muzikai. Svarus veiksnys, skatinęs vargonininkų mokymosi kokybę ir tęstinumą, buvo jaunųjų vargonininkų mecenavimas. Rūpindamasis profesiniu vargonininkų tobulėjimu, J. Naujalis daug dėmesio skyrė materialinei jų padėčiai ir išugdė vargonininkų kartą, iš-tobulinusią bažnytinio muzikavimo meną ir praturtinusią vargonininko profesiją nauja kompetencija. XX a. ketvirtąjį dešimtmetį ryškiausiai J. Naujalio mokiniai atsiskyrė į dvi vargonų mokyklas, dvi pakraipas: *itališkąją* (Zigmas Aleksandravičius) ir *prancūziškąją* (Jonas Žukas).

Pirmasis profesinio vargonų meno formavimosi laikotarpis Lietuvoje apima 1894–1920 m. – nuo J. Naujalio pradėtos vykdyti bažnytinės muzikos reformos, žymiai pakėlusios bažnytinės vargonų muzikos lygį, iki subrandintų pirmųjų profesionalių vargonininkų pedagogų ir atlikėjų bei koncertinės vargonų muzikos apraiškų. *Brandusis* vargonų meno raidos etapas sutampa su lietuvių muzikos klestėjimo laikotarpiu 1920–1940 metais. Antrasis pasaulinis karas sustabdė išibėgėjusį Lietuvos kultūrinį gyvenimą, taigi ir lietuviškosios vargonų mokyklos raidą. Sovietų valdžiai ėmus persekioti Bažnyčią, vargonai ir vargonavimas buvo išstumti iš viešojo muzikinio gyvenimo, o 1949 m. – nutrauktas ir profesinis vargonininkų mokymas Lietuvoje.

Ilgiau kaip dešimtmetį koncertinėje Lietuvos erdvėje tylėjusių vargonų meno tradicijoms neleido užgesti bažnyčiose dirbę vargonininkai bei Antrojo pasaulinio karo metu emigravę muzikai, koncertinę ir pedagoginę veiklą tęsę Europoje bei Jungtinėse Amerikos Valstijose. Išaugusi ir suklestėjusi lietuviškoji vargonų mokykla nežlugo, ji transformavosi į kitokios pakraipos vargonų mokyklą. Veikiama pakitusių politinių ir ideologinių sąlygų, 1962 m. Lietuvos valstybinėje konservatorijoje įkurta vargonų klasė buvo priversta derintis prie naujų raidos aplinkybių, ji labiau orientavosi į koncertinį vargonavimą. Po trijų dešimtmečių į vargonų katedros programas gražinus bažnytinio vargonininko profiliaciją (1990), į Lietuvos vargonų mokyklą grįžo ir senosios bažnytinio vargonavimo tradicijos.

Nuorodos

- 1 R. Grigas. „Tauta ir tautiškumas nūdienos pasaulyje (sociologinė interpretacija)“. In: *Sociologija*, 2001, Nr. 1.
- 2 J. Kuznecovienė. Lietuvių tautinė tapatybė: uždaro ir atviro dėmenys. In: *Filosofija. Sociologija*, 2007, Nr. 2, p. 2.
- 3 A. Ranonytė. Tautinis ir europinis tapatumas: suderinamumas ir raiška. In: *Filosofija. Sociologija*, 2004, Nr. 4, p. 8.

- 4 J. Bruveris. „M. K. Čiurlionis: tautiškumo problema“. In: *Lietuvos muzikologija*, 2004, t. 5, p. 8.
- 5 J. Bruveris. „M. K. Čiurlionis: tautiškumo problema“. In: *Lietuvos muzikologija*, 2004, t. 5, p. 6.
- 6 J. Bruveris. „M. K. Čiurlionis: tautiškumo problema“. In: *Lietuvos muzikologija*, 2004, t. 5, p. 6–28.
- 7 L. Šatavičiūtė. „Tautinės keistenybės tarpukario Lietuvoje“. In: *Menotyra*, 2003, Nr. 2, p. 55–60.
- 8 Š. Trinkūnaitė. „Andriaus Olekos-Žilinsko „Šarūnas“ ir tautiškumo problema 3–4-ojo dešimtmečio sandūros lietuvių kultūroje“. In: *Menotyra*, 2007, Nr. 4, p. 7.
- 9 R. Grigas. „Tauta ir tautiškumas nūdienos pasaulyje (sociologinė interpretacija)“. In: *Sociologija*, 2001, Nr. 1.
- 10 В. Ландсбергис. Основные этапы развития литовской музыкальной культуры (возможности периодизации). Прибалтийский музыковедческий сборник (red. A. Tauragis), 1982, p. 124.
- 11 O. Narbutienė. Pirmasis nepriklausomybės dešimtmetis (1918–1928) ir muzika. In: *Dailė, muzika ir teatras valstybės gyvenime 1918–1998*, Vilnius, 1998, p. 88.
- 12 O. Narbutienė. Pirmasis nepriklausomybės dešimtmetis (1918–1928) ir muzika. In: *Dailė, muzika ir teatras valstybės gyvenime 1918–1998*, Vilnius, 1998, p. 88–89.
- 13 В. Ландсбергис. Основные этапы развития литовской музыкальной культуры (возможности периодизации). Прибалтийский музыковедческий сборник (red. A. Tauragis), 1982, p. 124–125.
- 14 A. J. Ambrasas. „Lietuvių tautinės kompozitorių mokyklos raida“. In: *Algirdas Jonas Ambrasas. Muzikos tradicijos ir dabartis*. Sudarytoja Gražina Daunoravičienė, Vilnius, 2007, p. 73.
- 15 Ten pat, p. 73–74.
- 16 Ten pat, p. 74.
- 17 Juozas Gruodis. *Straipsniai, laiškai, užrašai. Amžininkų atsiminimai*. Sudarė A. Ambrasas, Vilnius: Vaga, 1965, p. 264–266.
- 18 „Vargonininkų kursai Kaune“. In: *Viltis*, 1914, Nr. 100, p. 2.
- 19 „Programos vargonininkų kvotimams“. In: *Vargonininkas*, 1909, Nr. 2, p. 1–4.
- 20 „Šv. Cecilijos D-jos kvotimų komisijos statutas“. In: *Muzikos aidai*, 1926, Nr. 1, p. 26.
- 21 *Studentų bylos*. Pranas Sližys, LLMA, f. 84, ap. 3.
- 22 *Vargonų skyriaus mokslo programa*, 1943 02 02, LLMA, f. 56, ap. 1, b. 101.
- 23 A. J. Ambrasas. „Lietuvių tautinės kompozitorių mokyklos raida“. In: *Algirdas Jonas Ambrasas. Muzikos tradicijos ir dabartis*. Sudarytoja Gražina Daunoravičienė, Vilnius, 2007, p. 74.
- 24 Juozas Naujalis. *Straipsniai, laiškai, dokumentai. Amžininkų atsiminimai. Straipsniai apie kūrybą*. Sudarė O. Narbutienė, Vilnius, 1968, p. 27–32, 165, 171, 158.
- 25 A. J. Ambrasas. „Lietuvių tautinės kompozitorių mokyklos raida“. In: *Algirdas Jonas Ambrasas. Muzikos tradicijos ir dabartis*, p. 75.
- 26 Ten pat.
- 27 Z. Aleksandravičius. *Organografija: Vargonų istorijos studija, italų kalba*. Mašinarštis, LLMA, f. 56, ap. 1, b. 129, p. 54.
- 28 Z. Aleksandravičius. *Vargonų orkestracijos vadovėlis*. Rankraštis, LLMA, f. 56, ap. 1, b. 93, p. 1.
- 29 Z. Aleksandravičius. *Improvizavimo vadovėlis vargonininkams, 12 pamokų*. Autografas, LLMA, f. 56, ap. 1, b. 93 (33 l.).

- ³⁰ A. J. Ambrazas. „Lietuvių tautinės kompozitorių mokyklos raida“. In: *Algirdas Jonas Ambrazas. Muzikos tradicijos ir dabartis*. Sudarytoja Gražina Daunoravičienė, Vilnius, 2007, p. 76.
- ³¹ Ten pat, p. 76.
- ³² Jono Žuko natų biblioteka, asmeninis Jono Žuko archyvas (toliau JŽA).
- ³³ K. Kaveckas. „Vargonavimo menas“. In: *Muzikos barai*, 1938, Nr. 10/31, p. 243.
- ³⁴ A. J. Ambrazas. „Lietuvių tautinės kompozitorių mokyklos raida“. In: *Algirdas Jonas Ambrazas. Muzikos tradicijos ir dabartis*. Sudarytoja Gražina Daunoravičienė, Vilnius, 2007, p. 74.
- ³⁵ Z. Naujalytė-Didenkienė. *J. Naujalis*: referatas, LLMA, f. 369, ap. 2, b. 1.
- ³⁶ M. Šlechta. *Vargonų ir vargonų muzikos istorija*. Mašinraštis, 1990, d. I, p. 6–60. Iš čekų kalbos vertė B. Vaitkus.
- ³⁷ G. Povilionis. „Lietuvos barokinių vargonų vieta Europos vargonų kontekste“. In: *Vilniaus dailės akademijos darbai*, 2003, p. 63–86.
- ³⁸ R. Gučas. Lietuvos vargonai. In: *Lietuvos muzikos istorija, Tautinio atgimimo metai*, kn. I, Vilnius, 2003, p. 210–219.
- ³⁹ R. Gučas. „Lietuvos vargonų katalogas A–Ž“. In: *Lietuvos vargonai*, Vilnius, 2009, p. 487.
- ⁴⁰ R. Gučas. „Vargonų meistras Jonas Garalevičius“. In: *Muzika ir teatras*, 1974, p. 151–156.
- ⁴¹ A. J. Ambrazas. „Lietuvių tautinės kompozitorių mokyklos raida“. In: *Algirdas Jonas Ambrazas. Muzikos tradicijos ir dabartis*. Sudarytoja Gražina Daunoravičienė, Vilnius, 2007, p. 74.
- ⁴² J. Landsbergytė. „Folkloras lietuvių muzikoje“. In: *Menotyra*, 2005, Nr. 1, p. 35.
- ⁴³ A. J. Ambrazas. „Lietuvių tautinės kompozitorių mokyklos raida“. In: *Algirdas Jonas Ambrazas. Muzikos tradicijos ir dabartis*. Sudarytoja Gražina Daunoravičienė, Vilnius, 2007, p. 75.
- ⁴⁴ Vienintelis šio kūrinio egzempliorius šiuo metu yra saugomas Varšuvos bibliotekoje. 1958 m. šios Mišios buvo išleistos Vilniuje Jurgio Lebedžio pastangomis (D. Kšanienė. *Muzika Klaipėdos krašte*, Klaipėda, 2003, p. 314).
- ⁴⁵ J. Žilevičius. „Pažinkime savuosius“. In: *Muzikos žinios*, 1942, sausis, p. 4.
- ⁴⁶ J. Žilevičius. „Aušra ir lietuviškoji muzika“. In: *Muzikos žinios*, 1957, Nr. 4, p. 10.
- ⁴⁷ Antifonos: Nr. 1 „Sacerdos in aeternam“, Nr. 2 „Miserator Dominus“, Nr. 3 „Calicem salutaris“, Nr. 4 „Sicut novella olivarum“, Nr. 5 „Qui pacem point“, Nr. 6 „O quam suavis est“ (V. Landsbergis. *Česlovo Sasnausko gyvenimas ir darbai*, Vilnius, 1980, p. 161–162).
- ⁴⁸ Preliudas „Il pensiero...“ (1900–1901), Largo, Kanonas (189?), Preliudas ir fuga *a-moll* (1908), Fuga *F-dur* (189?), Fuga choralo „Kyrie de Angelis“ pagrindu (1906), Postliudija *a-moll* (1909), Introdukcija ir dvitemė fuga *c-moll* su choralo intarpu (1909), Postliudija giesmės „Twoja cześć i chwala“ tema (1913), Fuga giesmės „Pulkim ant kelių“ tema (fragmentas, 1914) („Česlovo Sasnausko kūrinių sąrašas“. In: V. Landsbergis. *Česlovo Sasnausko gyvenimas ir darbai*, Vilnius, 1980, p. 171–172).
- ⁴⁹ V. Landsbergis. *Česlovo Sasnausko gyvenimas ir darbai*, Vilnius, 1980, p. 152–155, 196, 205.
- ⁵⁰ O. Narbutienė. „Antanas Baranauskas ir lietuvių profesionalioji muzika“. In: *Menotyra*, 1998, Nr. 4, p. 46–52.
- ⁵¹ J. Strolia. *Trumpa muzikos istorija*, Istorinė lietuvių muzikos apžvalga (7 skyrius), 1936, p. 193.
- ⁵² D. Kšanienė. *Muzika Mažojoje Lietuvoje*, Klaipėda, 2003, p. 318–320.
- ⁵³ J. Landsbergytė. „Folkloras lietuvių muzikoje“. In: *Menotyra*, 2005, Nr. 1, p. 34–41.
- ⁵⁴ Autoriniame Vytauto Bacevičiaus koncerte nuskambėjo brandžiuoju kompozitoriaus kūrybos laikotarpiu (1934) sukurti opusai vargonams: „Antrasis žodis“ (*Deuxième mot*), op. 21; „Dvi lietuviškos giesmės“, op. 22; „Leggerezza“, op. 23; „Gedulingas maršas“ (*Marche funèbre*), op. 24; „Miniatiūra“, op. 25 ir „Jūros poema“, op. 26 (J. Landsbergytė. „Vytauto Bacevičiaus vargonų kūrybos modernizmas – prieštaravimų amžiaus jungtis“. In: *Vytautas Bacevičius. Gyvenimo partitūra*, t. I, sudarytoja O. Narbutienė, Vilnius, 2005, p. 361–380).
- ⁵⁵ J. Landsbergytė. „Folkloras lietuvių muzikoje“. In: *Menotyra*, 2005, Nr. 1, p. 35.
- ⁵⁶ L. Drąsutienė. „Lietuviškos fortepijono pedagogikos puslapiai“. In: *Muzika ir pedagogika*. Straipsnių rinkinys, sudarė Liucija Drąsutienė, Vilnius, 2002, p. 56.
- ⁵⁷ A. J. Ambrazas. „Lietuvių tautinės kompozitorių mokyklos raida“. In: *Algirdas Jonas Ambrazas. Muzikos tradicijos ir dabartis*. Sudarytoja Gražina Daunoravičienė, Vilnius, 2007, p. 78.
- ⁵⁸ D. Petrauskaitė. „Muzikinis lietuvių švietimas ir ugdymas JAV 1870–1940 metais: tautiškumo ir meniškumo sąveika“. In: *Kūrybos erdvės*, Nr. 1, 2004, p. 34–35.
- ⁵⁹ A. J. Ambrazas. „Lietuvių tautinės kompozitorių mokyklos raida“. In: *Algirdas Jonas Ambrazas. Muzikos tradicijos ir dabartis*. Sudarytoja Gražina Daunoravičienė, Vilnius, 2007, p. 75.
- ⁶⁰ Ten pat, p. 76.

Summary

The Lithuanian organ school (1894–1949) existed as an independent structural unit that possessed all components making up the notion of creative and artistic school, i.e. a programme, a leader, transfer of knowledge, localisation, roots, and traditions. The composers and most outstanding organ teachers such as Juozas Kalvaitis (1842–1900), Juozas Naujalis (1869–1934), Česlovas Sasnauskas (1867–1916) and others not only played organ in churches and were involved in other pedagogical practice but also wrote ecclesiastical music for choirs and organ and were also improvising. Creative and improvisational potential of organists provides creative character to the Lithuanian organ school.

Organ makers are also creators and representatives of the Lithuanian organ school as instruments they made also reflected stylistic features of schools and national peculiarities. The tendency to remake antique baroque instruments, which was distinct in Lithuanian organ making at the end of the 19th century—the first half of the 20th century, formed a specific organ building tradition which had a wide spectrum of aesthetic organ stylistics.

The Lithuanian organ school that was born and started its significant developmental stages in the national movement initiated by organists at the end of the 19th century—the first part of the 20th century, had strong national and universal origins. The majority of organists of the time were initiators of the national movement and educators of national self-awareness who made significant contribution to the restoration of Lithuania's independence. This particular feature adds to a clear national aspect to the Lithuanian organ school. The universal character of the Lithuanian organ school is determined by the old origin of organ as an instrument and organist as a profession as well as the basis of organ art traditions of West European church and concert playing. Constant interaction of national and universal factors gives the Lithuanian organ school features of exclusiveness and individuality and also distinguishes it by the depth of school concept from other instrumental schools of that time.

The first systematic education of Lithuanian organists at the Kaunas Cathedral Gregorian Chant School (1894) with Juozas Naujalis, a professional Lithuanian organist, choirmaster, and composer as its leader, can reasonably be considered the roots of the Lithuanian organ school. It trained, primarily, Lithuanian organists, and it had a strong professional background and a wide spectrum of disciplines and a specific teaching plan.

On the basis of artistic, professional and spiritual aspects, the most outstanding personality of Juozas Naujalis started the era of Naujalis in the training process of professional Lithuanian organists. It affected the rise of ecclesiastical music as well as the general level of playing music and laid foundations for Lithuania's professional music. Naujalis brought up a new generation of organists that raised the level of church music art and that gave a new conception of professional competence to the

notion of an organist's profession. In the 1930s the most outstanding students of Naujalis split into two trends of organ schools: the Italian (Zigmas Aleksandavičius) and the French (Jonas Žukas).

The first period of the formation of professional organ art in the art of Lithuanian organ playing includes the period of 1894–1920, starting with the music reform by Juozas Naujalis which markedly raised the level of ecclesiastical organ music and ending with the first trained professional educators and performers as well as the roots of concert organ music. The mature stage of the development of organ art coincides with the heyday of Lithuanian music in 1920–1940. World War II that interrupted the rising Lithuanian cultural life suspended the development of the Lithuanian organ school. When the Soviet authorities exercised the policy of church prosecution that ousted organs and organ playing from public music life, in 1949 professional education of organists was discontinued in Lithuania.

The traditions of organ art that were absent for more than a decade (1949–1962) were maintained by organists working in churches and musicians who had emigrated during World War II and continued concert and pedagogical practice in Europe and the United States. The newly developed successful Lithuanian organ school was not doomed but transformed into a school of different focus. Under the circumstances of new political and ideological factors, the organ department (established in 1962) in the Lithuanian Conservatoire was forced to adapt to new circumstances and development and shifted its focus on only concert organ playing activity. After three decades, when the speciality of a church organist was returned to the programmes of organ department (1990), the Lithuanian organ school reinstated the old traditions of church organ playing.