

Eglė ŠEDUIKYTĖ-KORIENĖ

Lietuvos vargonininkų profesinio rengimo pedagoginiai principai ir mokymo metodika XX a. pirmojoje pusėje

The Pedagogical Principles and the Methods of Training in the Professional Preparation of Lithuanian Organists in the First Half of the 20th Century

Anotacija

Vargonavimo pedagoginė raida ir mokymo metodika moksliniu požiūriu dar nebuvo nagrinėta, todėl straipsnio objektu ir pasirinkta ši Lietuvos kultūros istorijai svarbi tema. Straipsnyje siekiama atskleisti XX a. pirmojoje pusėje Lietuvos vargonų mokykloje gyvavusias vokiečių, prancūzų ir italų vargonavimo tradicijas, išskirti specifinius to meto vargonavimo metodikos ir pedagoginių principų bruožus. Tyrinėjama laikotarpiu atskiri Lietuvos regionai – būtent Klaipėdos ir Vilniaus kraštas – buvo stipriai veikiami kitų tautų kultūrų įtakos, todėl, pasitelkus komparatyvų bei retrospektyvų tyrimo metodą, siekiama Kauno, Vilniaus ir Klaipėdos krašto vargonininkų profesinį pasirengimą, taip pat vargonavimo pedagogiką palyginti su kitų muzikos sričių pedagogine raida, pateikti tai šalies muzikinio gyvenimo kontekste ir – pagal naudotą muzikinę literatūrą bei rankraštinę medžiagą – atkurti to meto pedagoginius principus.

Chronologines objekto ribas nulėmusi natūrali to meto kultūrinių įvykių dinamika XIX a. paskutiniųjų dešimtmečių–XX a. pirmosios pusės tarpinį išskyrė kaip tautinio Lietuvos muzikinio-kultūrinio gyvenimo formavimosi, vyksmo ir apogėjaus metą, nutrauktą Antrojo pasaulinio karo, metą, kai vargonų menas tame muzikinės kultūros gyvenime dalyvavo ne tik neatsiejamai, bet ir turėjo inicijuojamą pobūdį.

Šios temos tyrinėjimo pagrindas – archyvų dokumentai. Apie mokymą vargonuoti Kauno konservatorijoje daugiausia žinių pateikia Lietuvos literatūros ir meno archyvo 84 fondas, į kurį įeina penki aprašai – juose sudėti nuostatai, protokolai, mokslo programos, susirašinėjimas su Švietimo, Kultūros ministerijomis, dokumentai. Autorė kruopščiai išstudijavo Vargonų skyriaus studentų ir dėstytojų asmens bylas, iš kurių išryškėjo to meto pedagoginio darbo specifika ir naudota literatūra. Daug ir išsamios informacijos apie to meto vargonų metodiką ir vargonininką-pedagogą Z. Aleksandravičių teikia jo parengtų vargonavimo, vargonų istorijos, improvizacijos vadovėlių ir studijų vertimų iš italų kalbos rankraščiai, saugomi Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejuje. Svarbios ir naujos medžiagos galima rasti žymaus vargonininko, buvusio Kauno konservatorijos pedagogo, Paryžiaus konservatorijos auklėtinio Jono Žuko, emigravusio į JAV (1944), asmeniniuose archyvuose. Vertingos informacijos teikia korespondencijos iš XX a. pirmosios pusės periodinių leidinių.

Reikšminiai žodžiai: Lietuvos vargonų mokykla, vargonų interpretacijos tradicijos, mokymo metodika, pedagoginiai principai, vargonavimo technika, agogika, aplikatūra, registruotė.

Abstract

The pedagogical development of organists and the methods of their training have not been the object of discussion in research literature so far that is why they merit special attention. The article aims at discussing German, French, and Italian organ playing traditions cherished in the Lithuanian organ school in the first part of the 20th century; it also attempts to establish specific features of methodological and pedagogical principles of the then organ playing. As at that time Lithuania was partitioned into separate regions which underwent a heavy cultural influence of other countries, the article employs comparative and retrospective methods of analysis in order to compare the professional training of organ players from Kaunas, Vilnius, and the district of Klaipėda as well as the pedagogical development of other areas of music by presenting them against the background of the country's musical life; based on the musical literature used as well as manuscripts the pedagogical principles of those times are recreated.

Chronologically the investigation concerns itself with the end of the 19th century – the beginning of the 20th century which marked the formation, development and apex of Lithuanian musical-cultural life interrupted by the Second World War. A prominent role in this musical life was occupied by the art of the organ.

The present investigation is based on the documents of archives. The bulk of information concerning organ training at the Kaunas Conservatoire is available at the Lithuanian Archive of Literature and Arts, Section 84, which includes five inventories of regulations, records, study programmes, and correspondence with the ministries of Culture and Education. A close perusal of personal files of students and teachers in the Organ Section contributed to the increased awareness of the specificity of pedagogical work and the literature used at that time. Considerable information about Zigmąs Aleksandravičius, an organ player and teacher, as well as about the contemporary methods of organ may be gleaned from his manuscripts which contain his textbooks and studies of organ playing, organ history, and improvisation translated from Italian; they are stored at the Lithuanian Museum of Theatre, Music, and Cinema. New and important information is presented in the personal archive of Jonas Žukas, a prominent organ-player, and a former Kaunas Conservatoire teacher, an alumnus of the Paris Conservatoire who emigrated to the US in 1944. Valuable information is also obtained from the correspondence in the periodicals dating to the first half of the 20th century.

Keywords: the Lithuanian school of organ playing, the traditions of organ interpretation, training methods, pedagogical principles, the technique of organ playing, agogics, fingering, registration.

Aptariant Lietuvos vargonininkų profesinį rengimą, vykusį XIX a. pabaigoje, dar nėra ko kalbėti apie konkrečias mokslo programas bei sistemingą mokymo metodiką. Įžvalgas bei išvadas tenka daryti pasitelkus tuo metu dvarų mokyklose naudotą muzikinę literatūrą. Kunigaikščio Bogdano Oginskio Rietave įsteigta (1874) dvaro mokykla, vadovaujama vargonininko Juozo Kalvaičio (1842–1900), Bogdano brolio Mykolo Oginskio mokykla Plungėje (1873) ir garsiausia XIX a. pabaigos Tyzenhauzų dvaro mokykla Rokiškyje, nuo 1883 metų vadovaujama čeko vargonininko Rudolfo Liehmanno (1855–1904), rengė muzikantus dvaro orkestrui ir vargonai buvo privalomas instrumentas. Daug dėmesio rengiant vargonininkus buvo skiriama teorinėms disciplinoms bei praktiniam jų taikymui. Naudota vargonų literatūra buvo pritaikyta tik bažnytiniam vargonavimui, o ten pedalų technika nebuvo labai svarbi – pedalai tarnavo harmonijai palaikyti (vargonų punkto funkcija), o manualinė technika buvo lavinama fortepijonu. Be bažnytinės muzikos studijų, dar buvo mokoma improvizacijos, skaitymo iš lapo ir melodijų harmonizavimo. Teorija ir harmonija dėstyta pagal J. Sturzyńskio vadovėlių, mokytasi iš vargonų vadovėlių, kurių pagrindą sudarė preliudų sąsiuviniai, taip pat buvo išsamiai gvildenamos nedidelės apimties, nesudėtingos mišios¹.

XIX a. antrojoje pusėje Europos vargonų mokyklose gyvavusios vargonų interpretacijos tradicijos į Lietuvos vargonų mokyklą įsiliejo tik XX a. pirmaisiais dešimtmečiais. Panaši situacija buvo visose Lietuvos muzikinės kultūros ir meno apskritai srityse. Vilniuje išleistų saloninių kūrinių gausa rodo, jog iki XIX a. septintojo dešimtmečio pagrindinė fortepijono meno forma buvo mėgėjiškas muzikavimas, neturėjęs tvirto profesinio pagrindo, kuris būtinas virtuozistikumui ugdyti². XX a. pradžioje veikusios mokyklos, privatūs kursai ir pamokos vis dar negalėjo užtikrinti nuoseklaus muzikinio lavinimo, būtino nuo ankstyvos vaikystės ir leidžiančio pasiekti profesinių aukštumų. Didžiuosiuose Lietuvos miestuose veikusiose privačiose mokyklose ir kursuose mokę įvairaus pasirengimo mokytojai vadovavosi elementaria, formalia metodika, grindžiama natų teksto mokymusi, kartojimu, įvairiais pirštų miklinimo pratimais ir etiudais³. R. M. Breithaupto (1873–1945), C. A. Martiensseno (1881–1955) ir kitų metodininkų idėjos Lietuvos fortepijono pedagogikoje pradėtos taikyti tik trečiąjį dešimtmetį⁴.

Europos meno tradicijų vėlavimą į Lietuvos kultūrą lėmė istorinės ir politinės aplinkybės. Pokyčiai šalies kultūros ir meno srityje bei tautos savimonės formavimosi etapai ne visais atvejais sutapo su istorinių procesų lūžiais. Baudžios panaikinimas 1861 metais ir atsiveriančios vis didesnės galimybės lietuvių muzikams siekti aukštojo išsilavinimo į Lietuvos muzikinę kultūrą

permainų neįnešė, ryškėjo tik artejančių reikšmingų pokyčių bei naujų įvykių užuomazgos. Itin reikšmingo įvykio – baudžios panaikinimo rezultatai kultūrinėje (taip pat socialinėje ir ekonominėje) plotmėje ėmė reikštis po dviejų trijų dešimtmečių⁵.

XX a. pirmaisiais dešimtmečiais vargonininkų profesinis švietimas darėsi vis sistemingesnis. Šv. Grigaliaus draugijos organizuojamuose kursuose, remiantis Vokietijos bei Lenkijos aukštųjų muzikos mokyklų pavyzdžiu, į mokymo programą įtrauktos disciplinos, skirtos ne tik bažnytiniam muzikavimui, bet ir bendram muzikiniam išprusimui gilinti: muzikos teorija (elementarios žinios apie intervalus, muzikinius ženklus, ritmą), harmonija (pagrindinių akordų junginiai, septakordai ir jų apvertimai), grigališkasis giedojimas (pagal naujausius Vatikano nurodymus), figūrinis giedojimas (solfedžiavimas) bei vadovavimas chorui (dirigavimas), bažnytinės muzikos istorija, vargonavimas bei vargonų sandaros pradžiamokslis. Kursuose buvo naudojamos Europos bažnyčiose naudojama literatūra bei natų leidiniai⁶.

Žemiausiam kvalifikaciniam laipsniui įgyti užteko mokėti pagriežti vargonų kompozicijas nenaudojant pedalų⁷. Taip pat vargonininkai privalėjo patys atsinešti bažnyčioje naudojamas gaidas ir pailustruoti komisiškai, kaip jie sugeba vargonuoti pasirinktas kompozicijas – tai turėdavo daug įtakos bendram specialybės vertinimui⁸. Kaip matyti iš kursuose naudotos literatūros, daugiausia dėmesio buvo skiriama bažnytiniam vargonavimui. Vargonininkų kursai išjudino ilgus metus užsitęsusių sąstingų bažnytiniame muzikavime ir davė stiprų impulsą muzikalesniems ir gabesniems vargonininkams profesionaliai tobulėti. Ilgos iškilmingos preliudijos, dažniausiai improvizacinio pobūdžio, iki mišių pradžios, ilgai skambančios postliudijos mišioms pasibaigus, likus vienam kitam susidomėjusiam klausytojui, vis įvairesnis vargonų muzikos repertuaras, ėmęs skambėti per aukojimą ar komuniją, – šis muzikavimas, skirtas Dievo garbinimui ir tikinčiojo klausai, buvo pirmosios lietuvių vargonininkų koncertinio vargonavimo užuomazgos. Profesionalumo ir savo profesijos specifikos išmanymo buvo tikimasi iš vargonininkų, lankiusių J. Naujalio vargonininkų kursų ir įgijusių kvalifikacinį dokumentą. Kylant vargonininkų profesinei kompetencijai, koncertinis muzikavimas bažnyčiose populiarėjo ir pamažu tapo toleruojamas bažnyčios hierarchijos.

Vargonininkų kursams peraugus į mokyklą (1913) bei patvirtinus vargonininkų mokyklos įstatus, buvo papildyta ir mokymo programa. Vargonininkas privalėjo ugdyti improvizacinius gebėjimus. Harmonijos mokslas buvo praplėstas kontrapunkto studijomis; siekiant lavinti grojimo techniką, įvestas privalomasis fortepijonas. Norint išlaikyti egzaminus ir įgyti vargonininko



Vargonininkai iš Juozo Naujalio vadovautų kursų. Antroje eilėje trečias iš dešinės J. Naujalis, šalia jo (į kairę) sėdi kun. A. Brazys ir A. Kačanauskas (apie 1910 m.)

kvalifikaciją, reikėjo išmanyti grigališkąjį giedojimą, solfedžio bei liturgiją⁹. Antrojo ir trečiojo laipsnio kvalifikacijoms įgyti reikalavimai buvo atitinkamai mažesni. Pagal nurodytą egzaminų programą, nežinant pagal kokius kriterijus vargonų kompozicijos buvo skirstomos į „lengvesnes“ ar „sudėtingesnes“, kas tuomet buvo laikoma „geru“ kontrapunkto žinojimu arba kaip atrodė tema, pagal kurią reikėjo sukurti keturbalsę fugą, sunku tiksliai nustatyti profesionalumo laipsnį. Daugiausia apie tai galime spręsti iš tuomet naudotos muzikinės literatūros, kuri maždaug atitinka dabartiniams vargonų specialybės pirmakursiams keliamus reikalavimus. Tai didelis profesinis šuolis, turint omenyje, kad XX a. pradžioje buvo sunku rasti natas skaitantį vargonininką.

1926 metais Šv. Cecilijos draugija patvirtino vargonininkų rengimo statutą ir sudarė „kvotimų“ komisiją, reikalavimai, jei lyginsime su ankstesnių Šv. Grigaliaus draugijos kursų programa, buvo jau gerokai aukštesni. Vargonams pamažu darantis soliniu instrumentu, daugėjo ir su vargonavimu susijusių reikalavimų: buvo įvestas skaitymas iš lapo, daug dėmesio skiriama transponavimui, plėtėsi instrumento pažinimo amplitudė – reikalaujama žinių ne tik apie vargonų sandarą, bet ir „turėti elementarinį supratimą apie registravimą“¹⁰. Palengva keitėsi ir vargonininkų mokymo programos Kauno konservatorijos dėstytojų vedamuose Lietuvos muzikų draugijos vargonininkų bei chorvedžių kursuose, tęsusiuose ankstesnįjį Šv. Grigaliaus ir Šv. Cecilijos draugijų organizuotą mokymą.

Vakarų Europos bei Rusijos aukštosiose muzikos mokyklose studijavę lietuviai muzikai, į tėvynę pradėję grįžti pirmaisiais XX a. dešimtmečiais, sukūrė savitą lietuvių nacionalinę mokyklą, kurios pagrindą sudarė stipri Rusijos nacionalinės mokyklos ir modernios Vakarų patirties sintezė – tai atsispindėjo ir Valstybės

muzikos mokykloje nuo 1922 metų veikusioje vargonų klasės programoje. Platus privalomųjų disciplinų spektras rodo, kad jau tuomet į vargonavimą buvo žiūrima kaip į rimtą ir daugiaplanę profesiją. Iš teorinių muzikinių disciplinų vargonininkams buvo privaloma elementarioji muzikos teorija, harmonijos, kontrapunkto meno ir mokslo apie muzikos formas pagrindai. Siekiant supažindinti su bažnyčios liturgija, buvo dėstoma liturgikos teorija ir praktika, bažnytinės muzikos istorija, estetika ir literatūra bei lotynų kalba. Vargonų specialybė buvo suskirstyta į bažnytinį ir virtuozinį vargonavimą, abiem atvejais buvo dėstomi vargonų statymo ir instrumento sandaros pagrindai. Vargonininkams buvo privalomos fortepijono, dirigavimo, partitūrų skaitymo, instrumentacijos disciplinos. Balsui lavinti buvo skirtos dainavimo, giedojimo metodikos pamokos. Greta grigališkojo choralo giedojimo akcentuojamas choralo harmonizavimo gebėjimo ugdymas¹¹.

Platus požiūris į vargonininko profesinę kompetenciją dar iki Valstybės muzikos mokyklai tampa aukštąja mokykla rodo, kad Vargonų skyriuje vadovautasi Vakarų Europos aukštųjų mokyklų studijų programomis. Vokiečių vargonavimo mokyklos atstovas Juozas Naujalis, studijavęs Varšuvos muzikos institute (J. Sliwinkio vargonų ir Z. Noskowskio kompozicijos klasėse), stažavęs Regensburgo aukštojoje muzikos mokykloje (1894), ir Jonas Bendorius, baigęs Varšuvos muzikos institutą (M. Surzyńskio vargonų klasę, 1912) bei Leipciogo konservatoriją (S. Krehlio muzikos teorijos klasę, 1924), buvo ne tik vargonų, bet ir fortepijono pedagogikos pradininkai Lietuvoje. 1925 metais, grįžęs į Lietuvą po vargonų studijų Maskvos konservatorijoje (pas prof. A. Gedikę), prie jų prisijungė Nikodemus Martinonis – chorvedybos metodikos pradininkas. Išryškėjus naujoms kultūrinėms įtakoms ir užsidiarius

Lentelė. Kauno konservatorijos Vargonų skyriuje dėsciusių pedagogų specialybės (vargonų) krūvio paskirstymas

Mokytojai		Mokslo metai											
		Kauno muzikos mokykla					Kauno konservatorija						
		1928/1929	1929/1930	1930/1931	1931/1932	1932/1933	1933/1934	1934/1935	1935/1936	1936/1937	1937/1938	1938/1939	1939/1940
J. Naujalis (nuo 1923 m.)	val./sav.	17	17	17	17	17	17	-	-	-	-	-	-
N. Martinonis	val./sav.	4	4	4	4	4	13	13	12	12	8	8	7
J. Bendorius	val./sav.	-	-	-	-	-	-	6	7	7	6	8	8
J. Žukas	val./sav.	-	-	-	-	-	-	-	-	4	4	6	6
A. Kačanauskas	val./sav.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	4	4	4
Z. Aleksandravičius	val./sav.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	4

sienoms su Rusija bei Lenkija ir atsivėrus keliams į Vakarų, Vokietijoje 1922 metais studijavo nemažai lietuvių kompozitorių (J. Gruodis, K. V. Banaitis, S. Šimkus), teoretikų (J. Bendorius, J. Kamaitis), pianistų (B. Dvarionas, J. Dirvianskaitė, J. Čiurlionytė), smuikininkų (G. Matulaitytė), violončelininkų (E. Dambrauskaitė)¹².

Nuo 1926/27 mokslo metų Vargonų skyriuje veikė kamerinio ansamblio klasė, rengusi vokalinius ir instrumentinius ansamblius su vargonininkais¹³. Galima daryti prielaidą, kad ši klasė buvo atidaryta po susirašinėjimo ir programų derinimo su Klaipėdos muzikos mokykla. Klaipėdos krašte buvo labai populiarūs kamerinės instrumentinės muzikos koncertai su vargonais, o S. Šimkaus muzikos mokykla rengė daugiausia instrumentininkus, tai atsirado ir šio muzikos žanro specialistų poreikis, ypač protestantiškame krašte, kur bažnyčiose, skirtingai nei katalikiškose, vyko intensyvūs koncertiniai gyvenimai. Tačiau nei Kaune, nei – juo labiau – lenkiškame Vilniaus krašte, kuriame bažnytinė muzika buvo gana primityvi, o koncertinis gyvenimas apmiręs, nei periferijoje kamerinė instrumentinė muzika bažnyčioje neprigijo ir buvo atliekama tik retais atvejais. Kaune buvo populiarūs vargonų ir vokaliųjų ansamblių muzikos koncertai.

Pradėjus veikti Kompozicijos klasei (1927), vargonininkai buvo skatinami lankyti kompozicijos pamokas. Vyko ir savotiški mainai tarp katedrų – vargonininkai (V. Čiulada, B. Budriūnas) eidavo mokytis kompozicijos, o studijavusieji kompoziciją (A. Budriūnas, A. Dirvanauskas, A. Račiūnas, L. Andrejauskas ir J. Nabažas) – vargonuoti¹⁴. 1930/31 mokslo metais iš 25 Vargonų skyriaus studentų net 7 pasirinko dar ir kompoziciją kaip antrąją specialybę¹⁵. Kitiems tai buvo fakultatyvinė disciplina – pavyzdžiui, Jonas Narkevičius (1939–1941) baigė specialųjį kompozicijos kursą pas J. Gruodį¹⁶. Neretai pasitaikydavo, kad iš vargonų specialybės studentai pereidavo į kompoziciją (kartais ir priešingai – pvz., A. Dirvanauskas). Vargonų specialybės keitimo tendencija ypač sustiprėjo po antrosios sovietų okupacijos, kai vargonai, kaip bažnytinių apeigų instrumentas, buvo išbraukti iš kultūrinio-muzikinio Lietuvos gyvenimo.

1930/31 mokslo metais Valstybės mokyklos Vargonų skyriaus bendrosios disciplinos papildytos pedagogika ir psichologija, o vietoj lotynų kalbos pradėta dėstyti italų. Tais simfoninės muzikos klestėjimo Lietuvoje metais vargonininkams privaloma instrumentavimo disciplina buvo išplėtotą į simfoninę ir karinę instrumentuotę. Pastarosios atšakos įvedimą lėmė tai, kad nuo 1919 metų daug dėmesio buvo skiriama kariuomenės švietimui – karininkams rengiami koncertai, kuriuose savanoriškai dalyvaudavo žymūs muzikai (K. V. Banaitis, A. Kučingis, P. Oleka, S. Sodeika, K. Petrauskas, S. Šimkus), buvo skaitomos paskaitos apie meną ir kultūrą. Vargonininkai, tuomet vadovavę karininkų chorams ir orkestrams, privalėjo sugebėti dirbti su įvairiomis karinių ansamblių sudėtimis.

Juozo Naujalis ir Nikodemo Martinonio vargonų klasėse vargonų specialybės programa nebuvo griežtai apibrėžta. I kurse pagal J. Schneiderio pratimus buvo lavinama pedalų technika, po to, vargonuojant J. Lemmeno „Ecole d'Orgue“, M. E. Bossi „Metodo teoretico e pratico par organo“ pratimus, jungiama manualinė ir pedalų technika. Perėjimui nuo pratimų prie muzikos kūrinii dažniausiai būdavo pasirenkami R. Palmes „Orgelschule“ I dalyje esantys nesudėtingi opusai ir J. S. Bacho rinkinys „8 mažosios preliudijos ir fugos“, taip pat M. Brosigo „8 preliudai“ op. 46, G. Merkelio „Choralinės preliudijos“ op. 120. Viduriniuose kursuose – priklausomai nuo mokinio sugebėjimų ir pasirėngimo – buvo grojami J. S. Bacho preliudai ir fugos. J. Naujalis mėgdavo užduoti Dorinę tokatą ir fugą (BWV 538) arba Fantaziją ir fugą *g-moll* (BWV 542). Mokiniai vargonavo J. Lemmeno, J. Rheinbergerio, F. Mendelssohno, G. Merkelio ir F. A. Guilman'to sonatas, iš M. Regerio rinkinių – dažniausiai „Neun Stücke“ op. 92 arba „Zwölf Stücke“ op. 59. Paskutiniuose kursuose vargonininkai grieždavo J. S. Bacho Pasakaliją *c-moll* (BWV 582), tokatas: *C-dur* (BWV 564), *F-dur* (BWV 540), *E-dur* (BWV 566), koncertus (BWV 592–596) ir kitus stambesnius J. S. Bacho kūrinius. Populiarūs buvo M. Regerio Tokata *d-moll*, Ch. M. Widoro Gotiškoji simfonija (siuita), C. Francko choralai bei F. A. Guilman'to sonatos¹⁷.



1935 metai. Kauno konservatorijos vargonų klasė. Dėstytojai: Aleksandras Kačanauskas (sėdi antras iš kairės), Juozas Naujalis, Juozas Gruodis, Nikodemas Martinonis. Diplomantai: Jonas Žukas (sėdi pirmas iš dešinės), Antanas Jankauskas ir Zigmas Aleksandravičius (antroje eilėje dešinėje)

Baigiamajame VII kurso egzamine buvo privalomas ir skaitymas iš lapo, į vargonų klasės studentų programas įtraukiami gana sudėtingi visų epochų kompozitorių kūriniai, pagal apimtį tos programos atitinka šių dienų vargonų magistro studijų baigimo reikalavimus¹⁸.

Dar iki Valstybės muzikos mokyklai įgyjant aukštosios mokyklos statusą, iš vargonininkų specialybės studentų buvo reikalaujama gerai išmokti gana platų repertuarą. Greta egzaminams rengiamų dalykų tiek specialybės, tiek fortepijono užsiėmimuose per metus buvo išeinamos didelės programos, neįtrauktos į įskaitas ar egzaminus. Išskirtinai platų vargonų repertuarą mokiniai grieždavo J. Naujalio klasėje. J. Naujalio vidurinių kursų studentai, neskaitant privalomų pagal mokymo programą kūrinių, vargonuodavo po 5–6 stambiuosius J. S. Bacho preliudus su fugomis, J. Lemmens'o, J. Rheinbergerio, F. Mendelssohno, G. Merkelio ir F. A. Guilman't'o sonatas, atskiras M. Regerio pjeses¹⁹.

Vargonininkams Konradui Kaveckui (1929), Zenonui Nomeikai (1929) ir Jonui Žukui (1933) buvo suteiktos valstybinės stipendijos studijuoti Prancūzijoje, o Zigmui Aleksandravičiui (1936) – Italijoje. Jiems sugrįžus, Lietuvos vargonų mokykla buvo praturtinta prancūzų ir italų vargonavimo tradicijomis. Kai Kauno konservatorijos Vargonų skyriuje pradėjo dirbti Jonas Žukas ir Zigmas Aleksandravičius, vargonininkų programos pasipildė garsių postromantikų L. Vierne, M. Dupré, G. Langle, Th. Dubois, C. Saint-Saënso, M. E. Bossi, S. Karg-Elerto, Ch. Tournemire'o kūriniais.

Kiekvienais metais reikalavimai Kauno konservatorijos Vargonų skyriuje didėjo, daugėjo mokomųjų dalykų. 1940/41 mokslo metais vargonų skyriaus mokslo planas pasipildė dar keliomis privalomomis disciplinomis, V–VII kursui buvo įvestos specialios trejų metų

improvizacijos studijos (po 2 val. per savaitę), VI kurse – kontrapunktas ir homofoninės muzikos formos (2 val. per savaitę), VII kurse – vargonų statyba (1 val. per savaitę), kontrapunkto menas (2 val. per savaitę) ir specialybės metodika (1 val.). Minimais mokslo metais Kauno konservatorijos statute buvo numatyta ansamblinė praktika ir akompanimentas²⁰.

XX a. pirmojoje pusėje vargonininkų profesinis rengimas vyko didžiuosiuose šalies miestuose. Vilniuje Józefo Montvilos vargonininkų profesinio rengimo mokykloje (1928–1939) vargonininkai buvo parengiami labai gerai, tačiau tik darbui bažnyčioje. Skirtingai nei čia besimokantys kitų specialybių mokiniai, vargonininkai koncertinei veiklai nebuvo rengiami. Tik paskutiniaisiais mokslo metais absolventai vargonuodami imdavo naudoti pedalus. Išskirtinis dėmesys šioje mokykloje buvo skiriamas vargonų konstrukcijos ypatumams – net 16 valandų per savaitę. Todėl ją baigusieji puikiai išmanė technines vargonų instrumento ypatybes, mokėjo jį prižiūrėti, derinti, tvarkyti atsiradus gedimams. Tai labai svarbus vargonininko profesijos aspektas – instrumento priežiūra yra neatsiejama vargonininko profesinės kompetencijos dalis.

Vargonų skyrius Klaipėdos muzikos mokykloje gyvavo nepilnus trejus metus (1924–1927) ir vaisių duoti nespėjo. S. Šimkus daugiausia dėmesio skyrė orkestrui, ansambliams bei chorams, o vargonų klasė veikė pasyviai ir netrukus buvo uždaryta. 1938/39 mokslo metais naujo mokyklos direktoriaus J. Karoso pastangomis atgaivinta vargonų klasė vėl pritraukė nemažą būrį norinčiųjų mokytis vargonuoti. Deja, artėjant frontui, darbas vyko nesistemiškai, mokykla jau neturėjo vargonų. Tik persikėlus mokyklai į Šiaulius, Vargonų skyrius pradėjo veikti visu pajėgumu, mokyklą baigė kelios kartos absolventų, vyko koncertai. Lyginant su Kauno

ir Vilniaus konservatorijose veikusiomis vargonų klasėmis, Klaipėdos, vėliau Šiaulių muzikos mokyklose vargonininkų mokymas buvo periferinio pobūdžio, neturėjo stabilios pedagoginės sistemos, tačiau neleido užgesti vargonų tradicijoms šiuose Lietuvos kraštuose.

Lyginant įvairias Lietuvos XX a. pirmosios pusės vargonininkų mokyklas galima teigti, kad Kauno konservatorijoje profesinis jų rengimas turėjo stipriausią pagrindą, čia gyvavusios vokiečių, italų ir prancūzų muzikinės tradicijos ryškiausiai atsispindėjo Juozo Naujalio, Zigmo Aleksandravičiaus, Jono Žuko ir Konrado Kavecko metodikoje.

Juozo Naujalio (1869–1934) mokymo metodika buvo paremta populiaria XIX a. antrosios pusės J. Lemmeno „Ecole d’orgue“ (Prancūzija) ir R. Palmes „Orgelschule“ (Vokietija) metodine medžiaga. Tai rodo J. Naujalio pedagoginis principas griežtai laikytis nuostatos, kad stojantysis į vargonų klasę privalo būti baigęs bendrojo fortepijono kursą ir įgijęs skambinimo fortepijono technikos pagrindus. Iš C. Straubes, M. Dupré, J. Lemmeno ir kitų vargonų metodininkų sudarytų redakcijų, plačiai naudotų XIX a. antrojoje pusėje, matyti, kad vargonuojant reikalauta laikytis itin rišlaus *legato* atlikimo interpretacinių principų. *Legatissimo* vargonų aplikatūra buvo taikoma atliekant ne tik romantikų ir vėlesnių kompozitorių, bet ir ankstyvojo baroko vargonų meistrų bei J. S. Bacho ir jo amžininkų vargonų kūrinius. *Legato* jungimo techniką puoselėjo ir lietuviškoji vargonų mokykla. Vargonais tai nėra labai lengva pasiekti, nes – skirtingai nei fortepijone, – vargonais tik speciali ir dažniausiai ne visai patogi pirštuotė padeda visiškai sujungti garsus. Itin rišliam *legato* išgauti reikia tam tikro plaštakos suformavimo ir gulsčios pirštų padėties. J. Naujalio, J. Bendoriaus, N. Martinonio studentai daug dirbo mokydami šios vargonavimo technikos. Buvo grojami pratimai siekiant idealiai sujungti garsus tiek manualuose (keičiant pirštus ant stovinčių klavišų tercijų, sekstų, oktavų slinktyse arba grojant vien nykščiu chromatines slinktis), tiek pedaluose²¹. Nūdienos žvilgsniu, ypač atliekant baroko epochos muziką – tai pianistiškas ir nestilingas vargonavimo būdas. Tačiau tuomet vargonų ir fortepijono metodikoje buvo taikoma daug bendrų interpretacinių principų. XX a. antrojoje pusėje žymiausi vargonų muzikos žinovai *legatissimo* griežimo stiliaus atsisakė (jis nebepraktikuojamas ir 1962 metais Leopoldo Digrio įkurtoje Lietuvos vargonų mokykloje) – perėjo prie radikaliai priešingos *quasi legato* ir *non legato* artikuliacijos.

J. Lemmeno „Ecole d’orgue“ ir R. Palmes „Orgelschule“ vargonavimo vadovėliai, inspiruoti cecilianistinio sąjūdžio vykdomos bažnytinės muzikos reformos, propagavo grigališkąjį choralą, padedantį užpildyti buvusią katalikiškų apeigų muzikinės literatūros spragą.

Juose pateikti vargonų muzikos pavyzdžiai atspindi kiekvienos katalikiškos šventės ar jos dalies (pvz., aukojimo, komunijos ir kitų) charakterį, ir besimokantis vargonininkas to privalėjo laikytis, kad nepažeistų ir neiškreiptų liturgijos prasmės.

Remiantis J. Lemmeno „Ecole d’orgue“ metodine medžiaga, pradinis vargonininko ugdymas vyko fortepijone, ir tik išlavinus manualinę techniką bei įgijus pianistišką plastiškumą – maždaug nuo 12 metų – buvo patariama pereiti prie vargonų. XIX amžiuje – orkestrinio vargonų skambesio eroje, praturtinus vargonų instrumentus plačiomis registrų jungimo galimybėmis (ypač tai pasakytina apie garsiojo prancūzų vargonų meistro Aristide Cavaillé-Coll (1811–1899) vargonus, kurių konstrukcija leido vargonininkui apsieiti be asistentų pagalbos: juos galėjai valdyti įjungiant registrų kombinacijas rankomis ir kojomis), vargonininkui, ypač pradedančiam, kildavo didelė pagunda manipuluoti garsų įvairove. J. Lemmenas savo vadovėlyje, iš kurio mokėsi Lietuvos vargonininkai, griežtai kritikuoja piktnaudžiavimą registrų kaita ir sako, kad tokiu būdu „dažnu atveju norima kompensuoti savo improvizacijų skurdumą“²², ragina gilintis į kontrapunkto meną, harmoninę improvizuojamo ar atliekamo vargonų kūrinių struktūrą, kurią deramai pasirinkta ir panaudota garso spalva pabrėžtų, bet ne gožtų. Tačiau autorius nesiūlo ir neapartaria konkrečių registruotės principų, vadovaujasi orkestriniu vargonų skambesiu, išskirdamas solinius (liežuvelinius) balsus choraluose, *vargonų pleno* (*plein jeu*) – pilną orkestrinį skambesį preliuduose ar pritariančius fleitinius bei strykinis balsus.

Pedalai laikyti viena svarbiausiųjų vargonų dalių, jie naudoti ne tik pritarti, vargonų punktui ar harmonijai palaikyti, bet ir kaip lygiavertė solinė klaviatūra (viena iš trijų ar keturių). Todėl nemažiau dėmesio buvo skiriama kojų technikai lavinti, atsakyta ankstesnio griežimo būdo naudojant tik kairę koją. Siekiama, kad vargonininkas pagrotų kojomis pasažą taip pat lengvai, kaip ir rankomis. Pedalamis galiojo tas pats natų jungimas, buvo griežtai laikomasi *legato* principo, cezūros daromos tik tarp kūrinių dalių. Šiuo tikslu buvo duodami pedalinų pratimų pavyzdžiai, kuriuose garsai jungiami kaitaliojant kojos pirštus ir kulnus arba dešinę ir kairę koją. Lavinant virtuozinę pedalinę techniką buvo rekomenduojama naudoti tik 8^o registrus (to paties aukščio kaip ir manuale), kad kuo tikslesnis garsas be vėlavimo (kurį priduočiau 16^o, 32^o registrai) pasiektų vargonuojančiojo ausį. Tuometinis Lietuvoje naudotas pedaluotės (kojų aplikatūros) žymėjimas šių dienų vargonininkui, įpratusiam prie ženklų, nurodančių pirštus ir kulną (^ ^), gali būti nesuprantamas ir klaidinantis. Tuomet vadovautasi prancūziškuoju pedalų žymėjimu – kojų pirštai žymimi raide P (*point*), kulnas – T (*talon*)²³.



Juozas Naujalis su mokiniais:
Marcinkumi (kairėje) ir
Zigmū Aleksandravičiūmi

Kitas romantinės atlikimo manieros aspektas buvo agoginis vargonavimas, kuriam būdinga greitinti kulminacines vietas ir lėtinti frazių, net mažų motyvų ir ypač kūrinių pabaigas, neatsižvelgiant į jų sukūrimo epochą. Minėtas griežimo principas, ypač turint galvoje ankstyvojo ir vėlyvojo baroko epochos vargonų muziką, yra nepriimtinas dabar ir neatitinka XVII–XVIII a. naudotos kūrinių atlikimo technikos. XX a. pirmaisiais dešimtmečiais Lietuvos vargonų mokykloje vis dar neužsimenama apie baroko epochoje įsigalėjusio svarbiausio registruotės principo – vargonų balsų piramidės (vadinamojo *vargonų pleno*²⁴) naudojimą. Siekdami, kad vargonų skambesys griežiant J. S. Bacho didžiuosius preliudus ir fugas bei kitus stambiuosius kūrinius būtų maksimalus, vargonininkai įjungdavo *vargonų tutti*²⁵ arba naudodavo *crescendo veleną*²⁶ – specifinius romantinių vargonų įtaisus.

Vieni mokiniai teigia, kad Juozas Naujalis buvęs reiklus pedagogas, daug dėmesio skyręs rankų padėčiai, griežtai žiūrėjęs ritmo, frazuotės, kiti – kad laikysenai prie vargonų jis skyrė nedaug dėmesio ir neaiškino specifinės vargonavimo technikos. Tačiau visi jie mini gerą, kūrybišką atmosferą ir darbingą nuotaiką per vargonų pamokas, kurios vykdavo du kartus per savaitę prie pedalinės, dviejų manualų (Hinkelio firmos) fisharmonijos, stovėjusios Juozo Naujaliao namuose. Pasibaigus pamokai, dažnai užsimegdavo pokalbis, kurio metu mokiniai dalydavosi su mokytoju savo problemomis ar sėkme. Kadangi itin daug dėmesio buvo skiriama dėstomųjų dalykų praktiniam taikymui, liturginę praktiką besimokantieji vargonuoti atlikdavo Kauno Katedroje²⁷. Pradedantiesiems vargonininkams J. Naujalis rekomendavo nesunkius kūrinius, tinkamus atlikti mišių metu ir lavinančius vargonavimo techniką²⁸.

Kauno konservatorijoje dėstytojai labai vertino studento darbštumą. Gabumo sąvoka, randama beveik kiekvieno Vargonų skyriaus studento metų ataskaitoje, apimdavo ne tik gabumus kaip duotybę, bet ir gebėjimą dirbti. Geras įvertinimas dažniausiai buvo apibūdinamas žodžiais „darbštus, gabus, pažangus, stropus <...> daug dirba, rūpestingas“²⁹. Dėstytojų pastabos studentų bylose rodo, kad jie buvo geranoriški studentų atžvilgiu, juos palaikė, vertindavo kad ir menkiausią specialybės dalykų pažangą, suprato, kad tuo nelengvu Lietuvos valstybės kūrimosi metu „normaliai mokytis kliudė pašaliniai darbai ir tarnyba“³⁰ arba kad neretai „klausytojas turi sunkias darbo sąlygas“³¹. Tačiau studentai, kurių bylose atsirasdavo įrašai „mažai dirba“, „maža pažanga“, „išsiblaškęs“, „praleidžia pamokas be priežasties“, esant ne patiems blogiausiems pažymiams (pavyzdžiui, penkių balų sistemoje: muzikos teorija – 5, fortepijonas – 4+, solfedžio – 3), buvo paliekami antriems metams ir dažniausiai, prastai įvertinus specialybę, būdavo šalinami iš Konservatorijos „dėl stokos darbingtono“³².

Nuo Juozo Naujaliao vargonininkų mokyklos įkūrimo (1913) tarpukario Lietuvos vargonų mokyme gyvavusi tradicija – egzaminų ar koncertų programose įrašyti įtrauktų kūrinių redakciją – rodė pagarbų ir brandų to meto muzikų požiūrį į vargonų literatūrą. Galimybė išmėginti keletą traktuočių, kurios, pasitelkus skirtingą aplikatūrą, frazuotę ir ypač registruotę, gali neatpažįstamai pakeisti vargonų muzikos veikalą, formavo vargonininkų suvokimą, kad atlikimas – tai menas.

Tuo metu Kauno konservatorijos instrumentai buvo nepaprastai taupomi ir tausojami, todėl studentų naudojimosi jais laikas buvo smarkiai ribojamas. Tai rodo studentų prašymai leisti vasaros metu naudotis Konservatorijos vargonais. Antai Zenonui Nomeikai buvo leista

ruošti koncertui ne daugiau kaip dvi valandas per dieną, pabrėžiant, kad Konservatorijos vargonai yra labai tausotini, nes „vargonuojant naikinami patys vargonai ir eikvojama elektros jėga“³³. Net perspektyviam studentui Zigmui Aleksandravičiui, kuris 1937 metais rengėsi Romos Šv. Cecilijos muzikos akademijos baigiamajam egzaminui, nebuvo daroma išimčių – griežimo laikas ir jam buvo griežtai apribotas, pažymint, kad „prašytojas“ gali vargonuoti tik dvi valandas ir tik nurodytu laiku³⁴. Naudotis vargonais ne mokslo metų laiku buvo galima tik gavus Konservatorijos direktoriaus ir Švietimo ministerijos leidimus. Šie faktai rodo Vargonų skyriuje buvus griežtą tvarką – siekiama taupyti elektrą ir instrumentus (gal nebuvo žinoma, kad dažnas naudojimas tik ilgina vargonų amžių).

Zigmo Aleksandravičiaus (1911–1965) pedagoginė veikla paremta žymių muzikologų, žinomų vargonų meno tyrinėtojų bei jo paties teoriniais darbais. Greta rankraščiuose likusių vadovėlių vertimų³⁵ vargonininkams labai pravertė jo išversti vargonų profesoriaus Raffaele Manari paskaitų konspektai. Naudingas buvo ir iš italų kalbos verstas D. Paolo ir M. A. Ferretti vadovėlis „Gri-gališkojo giedojimo istorija“ (*Note di storia del canto Gregoriano*) bei paties Z. Aleksandravičiaus studija „Gri-galinio choralo teoretiški ir praktiški principai“³⁶.

Z. Aleksandravičius nuodugniai analizavo naujausią to meto vargonų literatūrą, supažindinančią su registruotės ir interpretavimo tradicijomis. Ja remdamasis, parašė tris stambius metodinius veikalus: „Vargonų orkestracija“, „Improvizavimo vadovėlis vargonininkams“ ir studiją „Vargonų registracijos menas“ (ji dar vadinta „Organografija“), kurioje pateikta daugiausia metodinės medžiagos ir kuri apskritai buvo stambiausias to meto lietuviškos vargonų literatūros veikalas. Tai keturių dalių darbas apie italų, vokiečių, prancūzų XX a. vargonavimo meną, kuriame, remdamasis žymių italų vargonų tyrinėtojų veikalais, autorius atveria italų vargonų mokyklos duris Lietuvos vargonininkams³⁷. Nemaža dėmesio čia skirta italų vargondirbių kūriniams. Tuomet tai buvo labai vertingos žinios Lietuvos vargonininkams, susipažinusiems tik su vokiečių ir prancūzų vargonų kultūromis. Itališki terminai, Z. Aleksandravičiaus išversti į lietuvių kalbą, manau, praverstų ir šių dienų vargonininkams. Daugelis registrų ar vargonų sąvokų šiandien jau nebevertojamos, tačiau jų pasitaiko vargonų literatūroje, pavyzdžiui, *flauti e piva* – antikinis registras, atitinkantis vėlesnį *corna musa* (mūzos ragas)³⁸. Remdamasis skirtingas vargonavimo tradicijas puoselėjusių vargonų meno žinovų nurodymais ir to meto teorine medžiaga, autorius pateikia vargonų registruotės taisykles, analizuoja senųjų vargonų registrų skambesio, jų tarpusavio jungimo principus. Čia išvardytas platus XX a. vargonų meno tyrinėtojų sąrašas teikė tuomet

pačią naujausią informaciją³⁹. Z. Aleksandravičiaus samprotavimai apie universalius vargonus, kuriais būtų galima atlikti ir senąją, ir šiuolaikinę muziką, atspindi tuo metu Europoje prasidėjusio vargondirbystės nuosmukio (XX a. pirma pusė) tendencijas, XX a. viduryje pasiekusias ir Lietuvos vargonų kultūrą. Antroje aptariamose studijos dalyje, parašytoje vėliau (apie 1962 metus), Z. Aleksandravičius pateikia vargonų balsų klasifikaciją. Gana savotiškas vargonų balsų skirstymas į pagrindinius (principalinius, strykinius ir fletinius), kintamuosius (paprastuosius ir sudėtinius) ir kombinuotuosius (vibruojančius) užduoda galvosūkį, kuri šių grupių priskiriama liežuveliniams.

Svarbią mokomąją reikšmę turėjusi Z. Aleksandravičiaus studija „Vargonų orkestracija“ yra tarsi „Organografijos“ pratęsimas ir papildymas. Šiame veikale labai detalai ir aiškiai išdėstyti ne tik pagrindiniai vargonų balsuotės principai, bet įsigilinta ir į bendrą instrumento mechaninę konstrukciją bei veikimo principus. Studiją sudaro įžanga, du skyriai ir priedas. Įžangoje vargonai prilyginami orkestrui (romantiškasis vargonų instrumento įvaizdis) ir pabrėžiama, kad neturėdamas jokios mokomosios priemonės apie vargonų registruotę, taip pat stokodamas „teorinių principų ir tikslų žinių, vargonininkas negali pilnai išnaudoti visų fonetiškų ir mechaninių instrumento galimybių“⁴⁰. Autorius ragina domėtis ir vargonų sandaros teorija pabrėždamas, kad išstudijuoti instrumentą, kuriame telpa visas orkestras, vargonininkui nemenka užduotis. Z. Aleksandravičius, aptardamas kiekvienos vargonų šeimos vamzdžių formą, sandarą, gamybos ir veikimo principus, diapazoną, tembrus, istorines jų atsiradimo aplinkybes, neapsiriboja italų vargonų statybos tradicija – įveda trumpus apžvalginius ekskursus į Prancūzijos ir Vokietijos vargonų statybos istoriją. Daug dėmesio skirta *Ripieno* (žr. 24 išnašą) analizei ir specifiniams itališkiems registrams bei jų balsų deriniams, taip pat ir seniausiems, kurie dabar jau nebepraktikuojami (pavyzdžiui, *Musette 8'*). Daugelio itališkų terminų vertimui į lietuvių kalbą Z. Aleksandravičius ilgai ieškojo lietuviškų atitikmenų, kurie turėjo tapti naujais lietuviškais vargonų terminais.

Aptardamas registrų naudojimą, jų tarpusavio derinimo galimybes ir apibūdinamas kiekvieno jų būdingą skambesį, Z. Aleksandravičius vartoja ryškius ir vaizdingus palyginimus: „*Voce celeste 8'* su *Salicionale 8'*, *Dulciana 8'* pritarimu duoda efektą, kaip *Violoncello*, angelo rankos paliesto“⁴¹. Vargonininkai raginami skirtingose mišrių dalyse nekartoti ne tik tų pačių, bet ir panašaus skambesio balsų derinių. Duodami patarimai moteriško (*Bordone 8'*, *Gamba 8'*, *Voce celeste 8'* II manualu) ir vyriško balso (ypač boso *Principale 8'*, *Bordone 8'*) bei choro pritarimui *forte* atveju (visus pagrindinius



Zigmantas Aleksandravičius ir jo studijų Romoje kvalifikacinis dokumentas



16', 8', 4' registrus kopuliuojant su liežuvėliniais uždarame II manuale), pabrėžiama, kad kiekvienų vargonų tų pačių registrų skambesys yra skirtingas ir kad tikrasis skambesys girdimas tik iš toliau – tie patarimai aktualūs ir šandien⁴². Z. Aleksandravičius taip pat išaiškino tuo metu dažnai painiojamo *Schweller*⁴³ ir *Walze* (*Rollschweller*) – *crescendo veleno* (žr. 26 išnašą) žymėjimą ir naudojimą. Remdamasis įvairiomis mokyklomis ir autoriais, jis labai detalai perteikė skaitytojui vargonų registruotės principus. Iš instrumentų Z. Aleksandravičius mini tobulos konstrukcijos ir idealaus skambesio italų vargonų meistro G. Serassi XIX a. pirmojoje pusėje statytus vargonus, kurių savito *Ripieno* skambesio paslapties negalėjo įminti joks kitas vargonų meistras.

XX a. pradžioje Lietuvos vargonininkai atlikėjai dar nestilizavo vargonų muzikos, todėl pastabos, kad „daugelis registrų, kuriais praturtėjo modernieji (turima galvoje romantiniai) vargonų instrumentai, senovinės muzikos atlikime yra nenaudojami. <...> Bacho veikalų pajėgumas priklauso labiau nuo stiliaus, nei nuo instrumento ypatybių, <...> taigi, gerbdami senovę, nepainiokime jos su moderniuoju menu“⁴⁴, buvo svarbios ir reikšmingos tuometiniams vargonų muzikos interpretuotojams. Analizuodamas J. S. Bacho kūrinis, Z. Aleksan-

dravičius aptaria J. Matthesono (1681–1764), A. Adlungo (1699–1762) taikytas registruotes⁴⁵. *Organo pleno* sąvoką jis gretina su XVII–XVIII a. naudotu L. N. Clerambault, N. de Grigny, F. Couperino prancūziškuoju *Plein jeu*. Tęsdamas vargonų muzikos stilizavimo temą, autorius teigia, kad atlikėjas privalo sukurti tų laikų, kuriais kūrinys parašytas, atmosferą, o perteikdamas kūrinį klausytojui privalo išlaikyti kompozitoriaus stiliaus savitumą⁴⁶. Duodamas patarimus apie vargonų skambesio specifiką vargonininkams, ketinantiems kurti vargonų muziką, Z. Aleksandravičius drąsiai ir kategoriškai kritikuoja kompozitorius (tarp jų ir F. Lisztą), transkribavusius fortepijoninius kūrinius vargonams: „tai sugriauna savitą vargonų subjektyvumo, monumentalumo, tarsi katedros statinio ypatumą <...>, o norintieji vargonais atlikti Bach-Gounod „Ave Marija“ ir panašaus pobūdžio veikalus negali figūruoti vargonininkų sąrašė“⁴⁷. Studijos priede išdėstyta medžiaga ypač aktuali praktiniu požiūriu: pirmajame skyriuje – trumpi pamokymai apie vargonų liežuvėlinių balsų derinimą ir nuolatinę instrumento priežiūrą; antrajame – detalus fis-harmonijos, tuomet Lietuvos bažnyčiose, seminarijose ir mokyklose labai plačiai naudoto instrumento, veikimo aprašymas, registrų ypatumai, praktiški priežiūros

klausimai. Ši medžiaga aktuali ir dabar – nėra į lietuvių kalbą išverstų instrumentų statybos ir priežiūros vadovų, kurių labai reikėtų, – didžioji dalis vargonininkų, ypač dirbančių Lietuvos provincijoje, atlieka ir vargonų meistrų darbus, nors žinių apie instrumento konstrukciją bei priežiūrą turi tikrai nepakankamai.

Z. Aleksandravičiaus vadovėlis „Vargonų orkestracija“, laikytas knygos vertimu, iš tiesų yra jo mokymosi Italijoje metu versta naujausia keleto autorių metodinė literatūra, sutraukta į vieną studiją, kurioje sutelkta paties Z. Aleksandravičiaus praktinė patirtis su jo individualiais pamąstymais ir pastebėjimais: „Galiosiausiai noriu atkreipti skaitytojo dėmesį į mano išbandytą veriančio efekto išpūdį: išlaikyti maždaug *tempo largo* pusantro takto finalinį akordą, ypač pilną, žemos srities su visais pagrindiniais *Ripieno* registrais – šis prailgintas rezonansas iššauks tokią klausytojo reakciją, jog šis, jei kalba – nutils, jei skaito – padės knygą į šalį“⁴⁸. Įdomu ir tai, kad Z. Aleksandravičiaus metodiniuose darbuose griežtai kritikuoti atlikimo bruožai – dažnas registrų ar manualų keitimas, nereikalingų natų užgavimas, nervinga grojimo maniera, lydima staigių judesių, perdėtas virtuoziško demonstravimas bei netikslumai, atsirandantys perjunginėjant registrus be asistento pagalbos, – vėliau buvo kritikų bei jo koncertų recenzentų užfiksuoti kaip būdingi pačiam autoriui.

Z. Aleksandravičiaus metodinių veikalų sąvadą papildė 12 pamokų „Improvizavimo vadovėlis vargonininkams“. Jame sujungtos vargonų technikos, harmonijos, kontrapunkto, grigališkojo choralo, kompozicijos ir instrumentuotės sritys. Šioje improvizavimo mokymo priemonėje pabrėžtinai akcentuojamas nuolatinis darbas nepriklausomai nuo įkvėpimo ir vaizduotės, metodiškas mokymasis, o norintiems improvizuoti vargonininkams skiepijama drausmė: stengtis „per kiekvieną pakartojimą ne varijuoti, bet atstatyti kiek galima tiksliau tai, ką mokinyš jau yra tinkamai suimprovizavęs“⁴⁹. Bet tai iš esmės prieštarauja improvizacijos menui. Išvados, padarytos remiantis paties autoriaus patirtimi („dešimtis metų mokymosi ir ruošimosi improvizavimo egzaminams Paryžiaus konservatorijoje, neginčijamai parodžiusiems, jog improvizavimas išsidirba vadovaujantis tais pačiais principais ir metodais, kuriais vadovaujamasi virtuoziško išpildyme“⁵⁰), yra kiek vienpusiškos ir taikytinos ne visais atvejais.

Vadovėlyje medžiaga išdėstyta 12-oje pamokų ir grindžiama autoriaus griežtai nurodytomis taisyklėmis (pvz., „pedalas privalo be paliovos eiti priešingu judėjimu duotai temai, išlaikant tą pačią tonacijų eilę“). Duoti pavyzdžiai – paties autoriaus kūriniai su griežtai nurodyta konkrečia registruote, harmoniniu ir tonaciniu planu, konstrukcija ir kūrinio forma⁵¹ palieka mažai vietos vargonininko fantazijai.

Pagal Z. Aleksandravičiaus sudarytą (1942) septynerių mokslo metų Vargonų skyriaus programą su trejų metų improvizacijos bei dvejų metų specializacijos kursais vargonų klasės studentai Kauno konservatorijoje mokėsi neilgai, tik keletą metų. 1943-iaisiais vokiečių valdžiai uždarius Kauno konservatoriją, nutrūko mokslas ir vargonų klasėje. Tiesa, 1945 metais Vilniaus konservatorijoje įsteigta vargonų klasė, kurioje buvo mokykla pagal Kauno konservatorijos Vargonų skyriaus programą⁵². 1949 metais, sujungus Kauno ir Vilniaus konservatorijas, vargonų klasė buvo panaikinta. Z. Aleksandravičius dar kurį laiką dėstė teorines disciplinas.

Jonas Žukas (1907–2004) nėra palikęs metodinių veikalų, jo publikuoti straipsniai apie vargonų meno raidą, garsiuosius prancūzų vargonininkus Alexandre Guilman ir Marcel Dupré yra istorinio pobūdžio, todėl įžvalgas ir išvadas apie jo pedagoginius principus tenka daryti vadovaujantis Marcel Dupré mokykla, spaudoje išdėstytais J. Žuko samprotavimais apie vargonų konstrukcijos ypatumus, laiškuose užfiksuotais jo amžininkų prisiminimais bei jo mokinių užrašytais tiesioginiais išpūdžiais bei pasakojimais.

1937 metais drauge su Jonu Žuku, grįžusiu po studijų Paryžiuje pas M. Dupré, į Kauno konservatorijos Vargonų skyrių įžengė prancūzų vargonavimo tradicijos. M. Dupré jaunąjį lietuvių vargonininką vertino kaip išskirtinės inteligencijos, talento ir darbštumo menininką: „Man malonu pareikšti, kaip aukštai aš vertinu šį jauną žmogų ne tik kaip muziką, bet ir visais kitais atžvilgiais. Iš anksto galiu patvirtinti, kad Lietuva juo didžiulis“⁵³. Plūstelėjus naujai bangai, Lietuvos vargonų mene buvo pasiektas kūrybinis apogėjus: išsiskleidė ryškiausių to meto Lietuvos vargonininkų žiedas, nuolat skambėjo jų atliekamos vargonų muzikos koncertai.

J. Žukas vadovavosi savo mokytojo M. Dupré įskiepytais pedagoginiais principais, kurie – skirtingai nei Z. Aleksandravičiaus metodika – buvo paremti improvizacija ir laisva minties traktuote. M. Dupré mokyklai buvo būdingi XX a. pirmojoje pusėje visoje Europoje dominavę vargonų interpretaciniai principai, galimybę juos perimti ir perduoti Lietuvos vargonų mokyklai turėjo Paryžiaus konservatorijoje studijavę vargonininkai Jonas Žukas, Konradas Kaveckas ir Zenonas Nomeika.

Dirbdamas su studentais J. Žukas šiai misijai pasišvėsdavo visa savo esybę. Faktas, kad dauguma jo studentų pasirinko vargonininko kelią, rodo jį buvus pedagogu iš pašaukimo. Ilgamečio Vilniaus arkikatedros bazilikos, vėliau Šv. Petro ir Povilo bažnyčios vargonininko Prano Sližio pasakojimai apie pagrindinius savo mokytojo pedagoginius principus patvirtina, kad XX a. pirmojoje pusėje Lietuvos vargonų mokykloje vyravo europinės vargonavimo tradicijos: „J. Žukui metodikos požiūriu buvo ypač svarbu legato natų jungimas, pirštuotė,



Prof. Marcel Dupré (sėdi antras iš dešinės) vargonų klasė Paryžiaus valstybinėje konservatorijoje (1933/34 mokslo metai). Trečias iš kairės sėdi Jonas Žukas

grojimas mintinai. Būdavo labai patenkintas leidus per egzaminą jam užversti natas. Be to, mokytojas mėgo romantizuotas, sulėtintas pabaigas, ar tai būtų C. Francas, ar J. S. Bachas⁵⁴. Jonas Žukas, siekdamas išgauti idealų *legato*, ypatingą dėmesį skyrė vargonų aplikatūrai (pirštuotei ir pedaluotei), o registruotę palikdavo kiek-

vieno vargonininko individualiam skoniui, nurodydavo tik skambesio pagrindą, pavyzdžiui: 8', 4' (taip žymimas vargonų registrų skambesio aukštis – pėdos) arba *mixtur* ir pan.⁵⁵ Pats vargonininkas koncertams rengdavosi labai rūpestingai, tam skirdavo daugybę laiko. Pagal galimybes pasitelkdavo keletą redakcijų ir dar prieš sėsdamas prie instrumento išmokdavo kūrinių mintyse. Iki smulkmenų išstudijuodavo programą, apsvarstydavo kiekvieną natų ženklą, pasižymėjo puikia virtuozine technika ir kruopščiai apgalvota registruote⁵⁶. Studentai jį gerbė, mylėjo ir vertino: „Nepriekabus, taktiškas, mandagus, gryna kultūra, savo tyliu buvimu kaip niekas kitas atskleisdavo ir palaikydavo mokinį. Ypač dvasine prasme tai buvo nepralenkiamą asmenybė“⁵⁷.



Rekomendacinio prof. M. Dupré laiško vertimas į lietuvių kalbą

Jesusu Baiznyčia

1936 m. birželio mėn. 9 d. 90 val.



Jono Sebastijono Bacho
kūrinių.

jo 250 metų gimimo jubilėjaus proga,
vargonų koncerto programa



Jesusu Baiznyčia sezonois proga
Koncertas Kaveckas

PROGRAMA

1. J. S. Bacho Choralas
a) Nuoširdžiai trokšti iš-
mintyso malonės
b) Kyrė. Trejopai kūry-
jam
2. — — — Preludė ir faga (Jūs)
Kadur
3. — — — Tocata Cadur
a) Tocata
b) Atanga ir
c) Faga
4. — — — Fandacija ir faga p. m. d. d.
5. — — — Tocata ir m. d. d.

Jono Sebastijono Bacho prėšėmė ži-
monė, kuri atgimė iš naujo 1685 m. birželio 21 d.
Eisemanns, Turlingojai. Būriūna mokytojas nuo su-
ma apyvokai buvo Jona, kuris buvo įgijimo
vargonininku Puchelto mokytojas, vėliau juo
J. Bėdning ir Eilms. Vargonininku tapo J. Bėd-
ningas ir vėliau J. Bėdningas. Jis, iš paties vargonų
Lindė (1750 m.) per vargonų B. Bėdningas
pasidomėjęs kompozicija ir vargonavimo
menas. Nuo 1777 m. jis buvo Lėipzigs m. Tu-
ma instigavęs vargonininku ir su paties mado
mokytojas Bėdningas.

Jis mirė 1788 m. birželio 28 d. Lėipzigs.
Bachas sukūrė daug vargonų kūrybų, pastų,
koncertų, mokyti ir instrumentalius muzikos
receptus. Būriūna išgys vargonams puošyti
savita stiliumi. Jo chorale, Mar Regere to-
dikiše tarimui, bei mokytojas komponavęs pame-
tis. Čia chorale mokytojas chorale įjungti
su kompozicija pabrėžimas, kuris puošti
ilustracija pušy arkai. Taip pat mokytojas
grovis chorale ir dikišes chorale, pabrėž-
tas, fandacija ir faga.

Konrado Kavecko (1905–1996) metodiniai principai atsispindi jo publikacijose tarpukario Lietuvos spaudiniuose. Autorius akcentuodavo, kad geras vargonininkas privalo būti „aukšto intelekto ir didelio išprusimo“⁵⁸. Atlikėjas privalo gebėti suvaldyti didžiausią muzikos instrumentą, organizuoti garsų pasaulį, nuolat jausti balsų spalvų derinius, kurie turi atitikti atliekamo kūrinio idėją. Vargonininko atlikėjo profesines žinias ir išprusimą atspindi atliekamo kūrinio ritmas, frazavimas ir stilistika.

K. Kaveckas pirmasis iš tarpukario vargonininkų mokyklos prabilo apie ritmo svarbą atliekant baroko epochos, ypač J. S. Bacho, muziką. Tiesa, jo taikytos artikuliacijos taisyklės, paremtos neoromantiko F. A. Guilman'to metodika (pavyzdžiui, siekiant pabrėžti stipriąsias takto dalis, prieš tai esančią silpnąją dalį šiek tiek uždelsti), dabar jau nenaudotinos. Tokia artikuliacinė technika suardo kūrinio ritminę struktūrą net ir tada, kai norima parodyti naujos temos atsiradimą fugoje. Tačiau daugelis jo taikytų agogikos taisyklių buvo mokliškai pagrįstos, sektingos ir atitinkančios kūrinio stilistiką, jos taikomos ir šiomis dienomis.

Kitas labiausiai akcentuojamas K. Kavecko vargonavimo metodikos aspektas – frazuotė. Čia pedagogas pirmiausia siūlo išstudijuoti kūrinio formą, suvokti pagrindines temas, motyvus, sekti jų polifoninį ar harmoninį plėtojimą, pajusti kulminacinius taškus. Daugia-

sia dėmesio kreipdamas į ankstyvojo baroko meistrų ir J. S. Bacho amžininkų kūrybos atlikimo meną, K. Kaveckas formavo pažangų tuo metu požiūrį į vargonų muzikos interpretavimą – kuo labiau priartėti prie atliekamo kūrinio epochos ir atlikti jį autentiškai, neiškraipant stilistikos tuomet populiariomis romantiškomis vargonavimo manieromis. Šį interpretacinį principą jis pirmiausia taikė J. S. Bacho kūriniams, rekomenduodavo pabrėžti juos monumentalia registruote „netraukiant kas keli taktai naujo registro“⁵⁹.

K. Kaveckas teigė, kad registruotės menas labai priklausau nuo vargonininko „teorinių žinių ir gero skonio“⁶⁰. Tačiau paties vargonininko metodikoje geras skonis buvo gerokai viršesnis už teorines žinias. Lyginant su Z. Aleksandravičiaus žiniomis, įgytomis visu dešimtmėčiu anksčiau, K. Kaveckas vargonų balsus klasifikuoja skurdžiau, skirsto juos į paprastuosius ir liežuvelinius neišskirdamas pagrindinių, strykinų ir fletinių šeimų. Abstraktūs ir apibūdinimai – neminimi balsų pavadinimai, pažymimas tik jų aukštis (pavyzdžiui, „dviejų pėdų balsai, sujungti su aštuonių pėdų balsu, teikia labai būdingą“ arba „<...> ypatingai patrauklią ir malonią spalvą“⁶¹), ir tai nedaro reikiamo įspūdžio. Tačiau K. Kaveckas turėjo išskirtinę meninę intenciją, muzikinį skonį ir puikų stiliaus pojūtį – šios savybės jam griežiant vargonų muziką su kaupu kompensuodavo galbūt nepakankamą gilinimąsi į vargonavimo teoriją.

Išvados

XIX a. pabaigoje vykęs vargonininkų mokymas dvaro mokyklose neturėjo nei fiksuotos mokslo programos, nei sistemos, todėl jo dar negalima laikyti sistemingu Lietuvos vargonininkų profesinio rengimo etapu. Diplomato lietuvių vargonininko ir pedagogo J. Kalvaičio, čeko R. Liehmanno bei kitų profesionalių vargonininkų darbas dvarų mokyklose davė impulsą profesinio metodinio vargonavimo raidai.

Istorinės ir politinės aplinkybės, trukdžiusios Europos meno tradicijoms anksčiau integruotis į Lietuvos kultūrą, lėmė ir tai, kad Europos vargonų mokyklose XIX a. antroje pusėje gyvavusios vargonų interpretacijos tradicijos Lietuvos vargonų mokyklą pasiekė tik XX a. pirmaisiais dešimtmečiais. Pažangios Vakarų Europos metodininkų idėjos maždaug pusę amžiaus vėlavo ir kitose muzikos srityse.

Iki XX a. trečiojo dešimtmečio Šv. Grigaliaus vargonininkų draugijos organizuojuose kasmetiniuose kursuose (nuo 1908) ir Juozo Naujalio vargonininkų mokykloje (įsteigta 1913) gyvavo vokiečių vargonavimo tradicijos, vadovautasi Vokietijoje (Regensburgo, Leipciogo aukštosiose mokyklose) bei Lenkijoje (Varšuvos muzikos institute) vargonininkų Juozo Naujalio ir Jono Bendoriaus įgyta metodine patirtimi. Šie muzikai buvo ne tik vargonų, bet ir fortepijono metodikos pradininkai Lietuvoje. Valstybės muzikos mokyklos vargonų klasė (įsteigta 1922) buvo praturtinta teorine prancūzų metodine vargonavimo medžiaga bei Rusijos nacionalinės mokyklos pedagogine praktika. XX a. ketvirtojo dešimtmečio pabaigoje į lietuvių tautinę vargonų mokyklą pradėtos diegti prancūzų ir italų vargonavimo tradicijos.

XX a. pirmosios pusės Lietuvos vargonininkų mokykloje gyvavusioms vokiečių, prancūzų ir italų vargonavimo tradicijoms ryškiausiai atstovavo vargonų pedagogai Juozas Naujalis, Nikodemus Martinonis, Jonas Žukas, Konradas Kaveckas ir Zigmas Aleksandravičius. Jie sukūrė savitą lietuvių nacionalinę vargonų mokyklą. Jono Žuko metodika atspindėjo M. Dupré propaguotus vargonų muzikos interpretavimo principus, kurių esmė – improvizacija ir laisva minties traktuotė. Pagrindiniai Jono Žuko vargonų metodikos pedagoginiai principai – virtuoziškumo, dainingumo, idealaus *legato* siekiamybė, romantinio prado išryškėjimas – buvo būdingi visai XX a. pirmosios pusės Europos vargonavimo praktikai. Konradas Kaveckas, tęsdamas romantiškosios prancūzų mokyklos tradicijas, daugiau dėmesio nei kiti vargonininkai skyrė frazuotei bei registruotei. Jis pirmasis iš tarpukario vargonų pedagogų akcentavo ritmo svarbą, taikė artikuliacijos taisykles. Zigmo Aleksandravičiaus dėstymo metodika, pagrįsta fundamentaliais teoriniais darbais, supažindino studijavusius to meto

vargonininkus su aktualia vargonų literatūra, atvėrė duris italų vargonų mokyklai ir teikė pačią naujausią informaciją, kuri aktuali ir šių dienų vargonininkams, turintiems mažai sąlyčio taškų su italų vargonų kultūra.

XX a. pirmojoje pusėje vargonininkų profesinis rengimas, kaip ir visas to meto Lietuvos muzikinis gyvenimas, vyko sparčiais šuoliais ir buvo įgijęs didelį pagreitį: XX a. antrojo dešimtmečio pabaigoje atitiko maždaug dabartinės vargonų mokyklos I–III kurso lygį, trečiąjį dešimtmetį – bakalauro studijų, o ketvirtojo dešimtmečio pabaigoje programos apimties atžvilgiu neatsiliko nuo šių dienų vargonų magistro studijų baigimo reikalavimų.

Vilniaus krašto vargonų mokyklose, kaip ir J. Naujalio muzikos mokykloje, vyravo vokiečių vargonavimo tradicijos. Tačiau iki 1940 metų M. Karlovicziaus konservatorijoje bei J. Montvilos vargonininkų mokykloje vargonininkai buvo rengiami darbui bažnyčiose, o ne koncertiniam vargonavimui. Vargonuoti epizodiškai buvo mokoma Vilniuje veikusioje Elenos Laumenskienės-Murauskienės išlaikomoje Liaudies konservatorijoje (1930–1940), tačiau čia vargonininkai buvo rengiami tik dvejus metus, todėl mokymo sistema nespėjo susiformuoti. Klaipėdos ir Šiaulių muzikos mokyklose vargonininkų mokymas buvo periferinio pobūdžio, neturėjo stabilios pedagoginės sistemos, tačiau neleido užgesti vargonų tradicijoms šiuose Lietuvos kraštuose.

Nuorodos

¹ Buvo privaloma išstudijuoti J. Grimo „Szkoła Organa“, apie 20 A. Führerio mišių, keletą Freyerio, Album-Hesse ir kitų preliudų sąsiuviniių. Juozas Gruodis. Straipsniai, laišškai, užrašai. Amžininkų atsiminimai. *Sudarė A. Ambrazas*, Vilnius, 1965, p. 264–266.

² Azizbekova M. Forteapijono menas Vilniaus muzikiniame gyvenime. XIX a. pirmoji pusė. Vilnius, 1999, p. 44–46.

³ Drašutienė L. Forteapijono metodikos tradicijos ir dabartis, Vilnius, 2004, p. 6–11.

⁴ Drašutienė L. Lietuviškosios forteapijono pedagogikos puslapiai // Muzika ir pedagogika, Vilnius, 2002, p. 50–78.

⁵ Ландсбергис В. Основные этапы развития литовской музыкальной культуры (возможности периодизации), Прибалтийский музыковедческий сборник (red. A. Tauragis), 1982, p. 117–118.

⁶ „Graduale romanum“, „Officium pro Defunctis“, „Graduale Rom“, „Vesperale Rom“ – grigališkajam giedojimui; Angelo Bertalotti 52 solfedžio pratimai balsui – solfedžiavimui; „Organum comitans ad Kyriale“, „Organum comit ad Vesperale“, „Organum Comitans ad ordinarium Missae“ – liturginėms valandoms. – Programos vargonininkų kvotimams // Vargonininkas, 1909, Nr. 2, p. 1–4.

⁷ Vargonuojama buvo iš J. Bliedo „60 trumpų ir lengvų preliudijų vargonams“, A. Führerio „26 Preludijų vargonams“, R. Palmes, W. Seringo, B. Kothe's ir kitų rinkinių vargonams. II laipsnio paliudijimui – iš W. Seringo „Ausgewalten Orgelkompositionen“ II t., J. S. Bacho lengvesnės fugos, „Album-

- Hesse“ II d., B. Kothe „Handbuch für Organisten“ II d., F. A. Guilman't'o, H. G. Goetz'o, J. Rheinbergerio kūriniai. – Programos vargonininkų kvotimams // Vargonininkas, 1909, Nr. 2, p. 1–4.
- ⁸ Vargonininkų kursai Kaune // Viltis, 1914, Nr. 100, p. 2.
- ⁹ Programos vargonininkų kvotimams // Vargonininkas, 1909, Nr. 2, p. 1–4.
- ¹⁰ Šv. Cecilijos D-jos Kvotimų komisijos statutas // Muzikos Aidai, 1926, Nr. 1, p. 29.
- ¹¹ Konservatorijos statuto projektas, 1925, LLMA, F. 84, ap. 1, b. 2.
- ¹² Jakubėnas V. Istorinė lietuvių muzikos apžvalga. Lietuvių enciklopedija, XV t., II leidimas, Vilnius, 1990, p. 689.
- ¹³ Valstybės muzikos mokykla 1920–1930 metais. Kaunas, 1932, p. 25.
- ¹⁴ Nabažas J. Pirmai lietuviškai kompozicijos klasei – 50 metų // Kultūros barai, 1977, Nr. 12, p. 49.
- ¹⁵ Valstybės muzikos mokykla 1920–1930 metais. Kaunas, 1932, p. 29.
- ¹⁶ Studentų bylos. Jonas Narkevičius, LLMA, F. 84, ap. 3, b. 570.
- ¹⁷ J. Naujalio mokinių Narkevičiaus Jono, Žuko Jono, Jankausko Antano, Kairio Andriaus studentų asmens bylos, LLMA, F. 84, ap. 3, b. 570, 823, 321, 367.
- ¹⁸ J. Žukas per baigiamąjį egzaminą atliko J. S. Bacho Fantaziją ir fugą *g-moll* (BWV 542), F. A. Guilman't'o Sonatą (Symphonie) *d-moll*, C. Francko Choralą *b-moll*, M. Regerio Scherzo, Tokatą *d-moll*. – Studento Jono Žuko asmens byla, LLMA, F. 84, ap. 3, b. 823.
- ¹⁹ J. Naujalio mokinių Narkevičiaus Jono, Žuko Jono, Jankausko Antano, Kairio Andriaus studentų asmens bylos, LLMA, F. 84, ap. 3, b. 570, 823, 321, 367.
- ²⁰ Z. Aleksandravičiaus sudaryta Vargonų skyriaus mokslo programa, 1943 02 02, LLMA, F. 56, ap. 1, b. 101.
- ²¹ Lemmens J. Ecole d'orgue. Baseé sur le Plain – Chant Romain, Mainz, 1862, 1 dalis, p. 5.
- ²² Lemmens J. Ecole d'orgue..., ten pat, p. 4.
- ²³ Lemmens J. Ecole d'orgue..., ten pat.
- ²⁴ *Organo pleno* (vok.), *Plein jeu* (pranc.), *Ripieno* (it.) – svarbiausias registruotės meno principas, įsigalėjęs baroko epochoje, sudarantis pilną vargonų skambesį, grindžiamą principalų choru.
- ²⁵ *Vargonų tutti* – įrenginys, įjungiantis visas garsų eiles visuose manualuose.
- ²⁶ *Walze (Rollschweller)* (vok.) – *Crescendo veleno* buvo stiprinamas garsas pridėdam registruotės eiles, nesivadovaujama per šimtmečius nusistovėjusiomis registruotės taisyklėmis.
- ²⁷ Juozas Naujalis. *Sudarė O. Narbutienė*, Vilnius: Vaga, 1968, p. 27–32, 165, 171, 158.
- ²⁸ G. J. Fröhlich Orgelschule I dalis – pratimai manualui, II – pedalui, III – nesudėtingos ir vidutinio sudėtingumo preliudijos, fugetės, postliudijos (Pustet); A. Freyer „26 preliudijos“ – trumpos ir lengvos preliudijos visose mažorinėse ir minorinėse tonacijose; R. Palme „Der angehende organist“ I dalis, op. 37 – preliudijos, II d., op. 40 – nesudėtingos postliudijos, III d. – (Hesse); C. F. Becker „Studien für Anfänger“, op. 14 – lengvutės preliudijos; J. Gruber „Praktisches Präludienbuch“; J. Schildknecht „100 Orgelstücke“, op. 27 – įvairiose tonacijose su registruočių nurodymais. – Naujalis J. Bažnytinių kompozicijų sąrašas (Vargonams pratimai) // Muzikos Aidai, 1926, Nr. 2, p. 29.
- ²⁹ Studentų bylos. Narkevičius Jonas, Nomeika Zenonas, LLMA, F. 84, ap. 3, b. 570, 586.
- ³⁰ Studentų bylos. Kairys Andrius, LLMA, F. 84, ap. 3, b. 367 (Balio Dvariono pastaba).
- ³¹ Studentų bylos. Aleksandravičius Zigmas, LLMA, F. 84, ap. 3, b. 13.
- ³² Studentų bylos. Markauskas Pranas, LLMA, F. 84, ap. 3, b. 511.
- ³³ Švietimo ministerijos raštas Šv. Cecilijos Draugijos Centro Valdybai, 1937 birželio 7, LLMA, F. 84, ap. 1, b. 14.
- ³⁴ LMD Vargonininkų sekcijos raštas Kauno konservatorijos direktoriui, 1940 gegužės 30, LLMA, F. 84, ap. 1, b. 24.
- ³⁵ R. Nitsze's „Formos klavyriui“, keleto autorių „Praktiškas vadovėlis apie moduliaciją“, B. Jarustovskio „Rusų operinės klasikos dramaturgija“, A. Sposobino „Muzikos formos“.
- ³⁶ Z. Aleksandravičiaus vadovėlių vertimo rankraščiai, LLMA, F. 56, ap. 1, b. 85, 87, 86, 84, 89. Šiuose rankraščiuose autorius nenurodė datų, todėl galime spėti, jog vertė dirbdamas Kauno, vėliau Vilniaus konservatorijoje 1939–1949 metais.
- ³⁷ Pirmoji dalis „Antikinių ir modernųjų vargonų struktūra ir charakteringos jų skambesio savybės“ suskirstyta: 1) Italų vargonai, 2) Prancūzų vargonai, 3) Vokiečių vargonai. Čia atskirai aptariama: klaviatūros ir pedalai, registrai, skambesio charakteristikos.
- ³⁸ Vargonų registracijos menas. Z. Aleksandravičiaus vertimas iš italų į lietuvių kalbą, rankraštis, 102+10 puslapių, LTMKM, am. 44, inv. Nr. 1833, p. 33.
- ³⁹ Vargonų registracijos menas... ten pat, II. „Antikinių ir modernųjų vargonų registracijos normos“, p. 54.
- ⁴⁰ Aleksandravičius Z. Vargonų orkestracijos vadovėlis. Rankraštis, LLMA, F. 56, ap. 1, b. 93, p. 1.
- ⁴¹ Aleksandravičius Z. Vargonų orkestracijos vadovėlis..., ten pat, p. 120.
- ⁴² Aleksandravičius Z. Vargonų orkestracijos vadovėlis..., ten pat, p. 139–140.
- ⁴³ *Schweller* (vok.), *Jalousie* (pranc.), *Cassa espresiva* (it.). Dinaminiams kontrastams išgauti vargonų vamzdžiai imti statyti už varstomos prospekto sienelės, kurią atidarant garsas stiprėja, o uždarant silpnėja. Pirmosios Europoje žaliuzės buvo sumontuotos Italijoje XVII a. viduryje (*caderetta*), Anglijoje – XVIII a., Vokietijoje – tik XIX a. viduryje.
- ⁴⁴ Aleksandravičius Z. Vargonų orkestracijos vadovėlis. Rankraštis, LLMA, F. 56, ap. 1, b. 93, skyrius „Senovinės muzikos registracija“, p. 145–146.
- ⁴⁵ Ypač detaliai atlikta J. S. Bacho „6 Schüblerio choralų“, Tokatos ir fugos *d-moll*, BWV 565, F. Mendelssohno VI sonatos, kaip kūrinio, pereinančio nuo senosios prie romantinės muzikos, analizė.
- ⁴⁶ Aleksandravičius Z. Vargonų orkestracijos vadovėlis..., ten pat, „Interpretacija ir atlikimas“, p. 161.
- ⁴⁷ Aleksandravičius Z. Vargonų orkestracijos vadovėlis..., ten pat, „Vargonų muzikos stilius ir rašymo menas“, p. 168.
- ⁴⁸ Aleksandravičius Z. Vargonų orkestracijos vadovėlis, p. 129.
- ⁴⁹ Aleksandravičius Z. Improvizavimo vadovėlis vargonininkams, 12 pamokų. Autografas, LLMA, F. 56, ap. 1, b. 93, p. 1, „Prakalba“.
- ⁵⁰ Aleksandravičius Z. Improvizavimo vadovėlis vargonininkams..., ten pat.
- ⁵¹ Aleksandravičius Z. Improvizavimo vadovėlis vargonininkams, p. 33 (lentelė).
- ⁵² Aleksandravičiaus Z. sudaryta vargonų kurso Kauno konservatorijoje programa. Autografas, 1942, gruodžio 30, LLMA, F. 56, ap. 1, b. 101.
- ⁵³ LLMA, F. 84, ap. 4, b. 83.
- ⁵⁴ Landsbergytė J. Vargonininkų mokymas tarpukario Lietuvoje ir jo ištakos // Menotyra, 1998, Nr. 4, p. 71.

⁵⁵ Jono Žuko natų biblioteka, Jono Žuko archyvas.

⁵⁶ Palys P. Žinutė apie J. Žuko koncertą // Darbininkas, 1984 03 09; Kreivėnas J. J. Žuko koncerto recenzija // Draugas, 1957 04 10; A. Nako laiškas J. Žukui, 1957 02 14, Čikaga – JŽA.

⁵⁷ Landsbergytė J. Vargonininkų mokymas tarpukario Lietuvoje ir jo ištakos // Menotyra, 1998, Nr. 4, p. 71.

⁵⁸ Kaveckas K. Vargonavimo menas // Muzikos barai, 1938, Nr. 10/31, p. 243.

⁵⁹ Kaveckas K. Vargonavimo menas..., p. 245.

⁶⁰ Kaveckas K. Vargonų registrai ir jų vartojimas // Muzikos barai, 1938, Nr. 11–12, p. 278.

⁶¹ Kaveckas K. Vargonų registrai ir jų vartojimas..., p. 277.

Summary

At the end of the 19th century church organists with a higher-level musical education were engaged in teaching organ playing in schools attached to estates or churches as well as giving private tuition. The instruction of organists at that time, for example, in the estate school in Rietavas (founded in 1874 by the Duke Bogdanas Oginskis) offered by the organist Juozas Kalvaitis as well as that available in Plungė school supported by Mykolas Oginskis and the tuition given in the famous Rokiškis school (under the patronage of the Tyzenhauzas family) by the organist Rudolf Liehmann (since 1883) lacked a fixed schooling programme and system, that is why it cannot be treated as a systematic period in the professional preparation of Lithuanian organists. The work of Juozas Kalvaitis, a certified Lithuanian organist-teacher (1842–1900), Rudolf Liehmann (1855–1904), Liucidas Lisauskas (1844–1902), as well as that of other professional organists both in estate schools and through private tuition gave an impulse to the development of professional organ playing.

Due to historical and political circumstances the integration of European art traditions into Lithuanian culture was belated; as a result the organ interpretation traditions that flourished in Europe at the 2nd half of the 19th century reached Lithuanian organ school as late as the beginning of the 20th century. This was typical of other areas of music – progressive ideas came to Lithuania half a century later.

Up to the 3rd decade of the 20th century German organ playing traditions were maintained at the annual courses organised by the Organists' Society (since 1908) and Juozas Naujalis Organists' School (founded in 1913). The tuition was based on the methods of R. Palme, A. G. Ritter, J. Sturzyński and incorporated the experience gained in Germany and Poland by Juozas Naujalis (1869–1934) and by Jonas Bendorius (1889–1954). These musicians were responsible for the appearance of both organ and piano methodology in Lithuania.

In addition to the German organ playing traditions, the Organ Class of the State Music School (founded in 1922) offered primarily theoretical information about French organ school, based on Lemmens' textbook 'Ecole d'orgue'. The French traditions were implemented in practice only as late as at the end of the 4th decade of the 20th century.

When in 1937 the Organ Department of the Kaunas Conservatoire employed Jonas Žukas after his completion of studies in Paris State Conservatoire (the organ class of Marcel Dupré), as well as Zigmąs Aleksandravičius in 1939 who completed his studies in Rome Catholic Conservatoire, the Vatican State University, the Lithuanian organ school was enriched by French and Italian organ playing traditions.

The methods used by Jonas Žukas (1907–2004) reflected the interpretational principles based on improvisation and free treatment of thought as advocated by Dupré. The principles that lay at the basis of Žukas' methods – virtuosity, search for ideal *legato*, the accentuation of the romantic element – were typical traits of European organ playing at that time.

While continuing the French romantic tradition of organ playing, Konradas Kaveckas (1905–1996) focused on phrasing and registration. He was the first among the inter-war generation of organists to accentuate the importance of rhythm and to apply articulation rules. While encouraging the performers to study the form and stylistics of a composition, to present an authentic performance in keeping with the spirit of the epoch without giving way to a romantic manner of organ playing that was popular at that time, Kaveckas introduced a professional approach to the methods of the time.

The pedagogical principles of Zigmąs Aleksandravičius (1911–1965) rested on Italian organ playing traditions. His methods were based on fundamental theoretical works. Following German, French and Italian traditions of registration and interpretation, Aleksandravičius composed three substantial methodological works; in addition, he compiled and translated into Lithuanian a dictionary of Italian organ-related terms. Though these works never saw publication, still they played an important role in the tuition of organists and were used as points of reference in the pedagogical practice of organ playing.

The teachers of organ playing in Lithuania at the first half of the 20th century who represented German, French and Italian organ playing traditions created a distinctive Lithuanian national organ school. The contemporary piano, string, wind and vocal schools in Lithuania were also based on the synthesis of modern Western experience and the influential Russian school.