

Pratarmė

Naujausias „Lietuvos muzikologijos“ tomas gvildena kompozitorių mokyklos klausimą. Žurnalo puslapiuose diskutuojama, kas slypi po muzikų leksikone paplitusių žodžių dvinariumu ir kokias reikšmes jis transliuoja tyrėjams, muzikams bei visam pasauliui. Akivaizdu, kad mokslinio termino statuso su visu reikšmių bagažu sąvoka „kompozitorių mokykla“ dar neišsikovojo solidžiuose žodynuose ar enciklopedijose. Nemažai žurnalo autorių liudija, kad ši daugelio vartojama sąvoka kupina prasmingo turinio, tačiau nevienodai suvokia jai priskiriamų reiškinių spektrą. Žurnale publikuojami tyrimai kelia ne vien sąvokos turinio įteisinimo ir vartosenos klausimus. Daug dėmesio skiriama praktikai – siekiama atskleisti, kaip fenomenas funkcionuoja konkrečiose muzikinėse kultūrose. Devynioliktame žurnalo tome susibūrę Latvijos, Rusijos, Armėnijos, Ukrainos, Serbijos, Makedonijos, Vokietijos, Rusijos, Lenkijos ir Lietuvos mokslininkai, reflektuodami bendrą diskurso situaciją, brėžia aktualių kompozitorių mokyklos reikšmių ratą.

Pliuralistinė sąvokos būtis ir muzikologų iškelti skirtingi kompozitorių mokyklų aspektai savaip testuoja ir įveiksmia lietuvių muzikologo, profesoriaus Algirdo Jono Ambrazo habilitacijos darbe „Juozas Gruodis ir lietuvių kompozitorių mokyklos formavimasis“ (1991) siūlytą hierarchinės trinarės kompozitorių mokyklos sampratos gyvybingumą. Džiugu, kad profesoriaus siūlytos sistemos pagrindas pasiteisina praktiškai. Centruojamos problematikos kryptingumu šiame „Lietuvos muzikologijos“ tome skelbiami tyrimai natūraliai susigrupuoja prie trijų „raktinių“ sąvokos „kompozitorių mokykla“ reikšmių, tokių kaip nacionalinė kompozitorių mokykla (kultūra), estetinė-stilistinė kryptis („laisvoji mokykla“) ir kompozitorių ugdymo (pedagogikos) institucija. Būtent tokia sąvokos reikšmių sistema buvo išskirta prof. Ambrazo tyrimuose. Juliaus Juzeliūno 100-mečiui skirtoje 45-ojoje Baltijos muzikologų konferencijoje, vykusioje Vilniuje 2016 m. spalio mėnesį, būtent kompozitorių mokyklos tematikos tyrimai formavo konferencijos probleminę šerdį. „Lietuvos muzikologijos“ XIX tomo skaitytojai žurnalo puslapiuose ras individualia refleksija nuspalvintus šios tematikos straipsnius.

Gvildendama serbų kompozitorių mokyklos plėtotės XX a. atvejį, Melita Milin pripažįsta, kad pagrindinių ir periferinių Europos kompozitorių mokyklų analizė įneštų daugiau aiškumo į bendrą muzikos istorijos dinamiką. Straipsnyje „Drauge stipresni: kompozicinė mokykla kaip priemonė įtvirtinti estetinius tikslus“ autorė permąsto savo reikšmėmis artimų sąvokų „kompozicinė mokykla“, „kompozicijos klasė“ ir „kompozitorių grupė“ ribas ir aktualumą. Mokyklų deaktualizavimo procesą Milin iliustruoja srovių kaita ir grupinio veikimo atvejų analize. Daugeliui kultūrų būdingi lūžius indikuojantys jaunosios kartos maištai vyko daugelyje šalių. Kad ir Lietuvoje, kai studentai nuvainikuoja mokytojus ir juos „nurašo“ kaip akademiškus, sustingusius konservatyvius pedagogus. Kaip tokių slinkčių pavyzdžius Milin aptaria Stanojlo Rajičičiaus atvejį, taip pat 9-ojo dešimtmečio viduryje prie Vladano Radovanovičiaus elektroninės muzikos susitelkusios į postmodernizmą orientuotos jaunų kompozitorių grupės „Nuostabūs septynetas“ veiklą.

Armėnų muzikos XX a. 8–9-ojo dešimtmečio pradžios panoramą, griežtai jos neįvardindamas „mokykla“, eksponuoja Levonas Hakobianas. Straipsnyje „Kosmopolitiškas nacionalizmas saikingo totalitarizmo sąlygomis: XX a. 8–9-ojo dešimtmečio pradžios armėnų muzika“ jis aptaria armėnų akademinę muziką reikšmingus pokyčius. Tai buvo laikas, kai atsiribojusios nuo A. Chačaturiano ir jo artimiausių sekėjų nacionalinės muzikos modelio muzikos scenoje pasirodė naujos jėgos. Avetas Terterianas, Tigranas Mansurianas ir kiti, taikydami moderniąsias kompozicines priemones, taip pat originaliai ir savitai panaudodami avangardines technikas, sėkmingai puoselėjo stiprų tautinės tapatybės pojūtį bei tautos archajines muzikines tradicijas.

Viktorijos Kolarovskos-Gmirjos straipsnyje „Makedonijos nacionalinė kompozicijos mokykla, jos įsteigimo ir plėtotės aspektai“ apžvelgiami kitos posovietinės šalies muzikos kultūros plėtotės ypatumai. Analizuojant šį atvejį Makedonijos muzikoje patvirtinama, kad kristalizuojantis nacionalinėms kompozitorių mokykloms egzistuoja bendri veiksmai, siekiniai ir etapai. Autorė išskiria kelias kompleksines siekinių-kriterijų grupes: tai profesionalumo lygmens įvaldymas, pasiektas adaptuojant europinį kompozitorių veiklos modelį. Tai nacionalinės muzikos idėją skleisti siekį skirtingų kartų kompozitoriai, vienu metu egzistuojančios skirtingos stilistinės tendencijos ir kompozitorių ugdymo edukacinis komponentas. Tyrėja kartu pripažįsta, kad vienu svarbiausių nacionalinės kompozitorių mokyklos kūrimo tikslų yra žanrų sistemos, kuri apima operą ir simfoniją, susiformavimas. Kita vertus, ji pabrėžia ne menkiau svarbų profesionalaus lygmens muzikos logikos, plėtojimo, muzikinės dramaturgijos bei komponavimo technikų principų įvaldymą. Tam tikrais nacionalinės mokyklos brandos požymiais Gmirja laiko kompozitorių individualų pasirinkimą ir nacionalinės tapatybės, kaip vieno iš galimų kūrybinių orientacijų, siekį.

Darmštato vasaros kursų esmę Melita Milin interpretavo kaip apraišką kompozitoriams būdingo stipraus noro tapatinti save su progresyvios krypties muzika bei prisidėti prie jos plėtos, siekiant įgyvendinti „modernizmo projektą“. Šio bendraminčių susitelkimo istorinė reikšmė gvildinama Patricko Beckerio tyrime „Darmštatas kaip sambūris: tarptautinių

naujosios muzikos vasaros kursų istorinė ir dabarties perspektyva“. Žvilgsnis iš Vokietijos rodo, kad romantiškas mokytojo ir mokinio bendradarbiavimo paveikslas tokių sambūrių fone tapęs atgyvena. Kompozitorių nesitapatino su „mokykla“ priežastimi XX a. II pusėje pasitarnavo ir suklestėjusi superindividualizmo būsena – kūrybos nepriklausomybės paskata, ir bendrų stilių išnykimas, ar jie būtų nacionaliniai, ar konkrečios mokyklos. Neatsitiktinai P. Beckeris svarsto, kokia misija nuo XX a. 5-ojo dešimtmečio pabaigos ugdant jaunos kompozitorius tenka tokioms institucijoms kaip Darmštato vasaros kursai ir kas jose yra „perduodama“. Dėl Hermanno Danuserio tyrimų XX a. pabaigoje smukus Darmštato avangardo bastiono prestižui, o pasaulį užpildžius daugybei panašių kursų, autorius kelia tikrosios Darmštato sambūrių vertės klausimą. Tarp fascinacijos ir mitų, tarp faktų ir tikrovės pasiklydę kursai šiandien virtę keisčiausių naujadarų eksponavimo arena, tiesiog laisvesnio neformalaus ir įvairialypio menininkų bendravimo scena. Tad iš baroko sonatos išplėšęs ir perfrasavęs, straipsnio pabaigoje Patrickas Beckeris mums sviedžia klausimą: *Darmstadt, que me veux-tu?*

Straipsnyje „Kompozitorių aplinkos ištakos pokario Gdanske“ Joanna Schiller-Rydzeska aptaria sudėtingų politinių procesų aplinkoje pokariu besiplėtojančią Gdanską kompozitorių kūrybą. Ją veikė totalitarinių sistemų diktatūros atnešti pokyčiai: 1945–1946 m. pasikeitė net 96 proc. Gdanską gyventojų, naujieji į miestą atvyko iš įvairių SSRS atitekusių miestų – Vilniaus, Lvovo, Gardino ir kitų. Drastiški pokyčiai vertė kompozitorius iš pagrindų atkurti ar tiesiog sukurti savo meninę tapatybę. Muzikinį Gdanską gyvenimą pokariu formavo Władysławas Walentynowiczius, Henrykas Jabłoński ir Konradas Pałubickis. Tiek jų kūryba, tiek pedagoginė veikla daug metų darė stiprią įtaką Gdanską regiono profesionalios muzikos terpei. Šių istorinių lūžių kontekste autorė kelia klausimą apie pokario Gdanską kompozitorių kilmę ir kultūrinę įvairovę. Svarsto, ar jie kūrė kaip identifikuojama kūrybinė grupė, ar kaip atskiri menininkai, atsidūrę naujai apgyvendintame mieste?

Sudėtingą politinių XX a. perversmų, pasaulinių karų padarinių, kūrybos proceso ir „kompozitorių mokyklos“ formavimosi istoriją žurnalo puslapiuose papildė lietuvių kompozitorių emigracijos į JAV tyrimas. Danutės Petrauskaitės straipsnis skirtas lietuviškos kompozitorių mokyklos paieškoms iševijoje (JAV). Be abejo, kompozitorių mokyklos susikūrimas yra tam tikrą kultūros brandos laipsnį diagnozuojantis fenomenas. Kodėl XX a. lietuvių emigrantų muzikos kūrimo procesas JAV nerealizavo šio fenomeno, atskleidžia straipsnyje parodytos iševijų kūrybos sąlygos, jų darbų įvertinimas ir daugelis kitų aplinkybių, trukdžiusių kompozicinei mokyklai susiformuoti. Petrauskaitė pažymi, kad XX a. pirmoje pusėje iševijoje gyvavo daina, nors būta pastangų komponuoti ir lietuvišką simfoninę muziką, bet ji nerepresentavo profesionalios muzikos lygmens. Kita vertus, dominuojant chorinei muzikai ir esant silpnam instrumentinės muzikos poreikiui, lietuviai JAV studijavo ne kompoziciją, bet fortepijoną, dainavimą ar muzikos pedagogiką. Į JAV emigravę profesionalūs prieškariniai Lietuvos kompozitoriai – Vytautas Bacevičius, Kazimieras Viktoras Banaitis, Julius Gaidelis, Vladas Jakubėnas, Jeronimas Kačinskas, baigę konservatorijas Čekijoje, Vokietijoje, Prancūzijoje, Lenkijoje, Latvijoje ir Lietuvoje, realiai negalėjo pakeisti padėties. Emigracija jiems neteikė galimybių tęsti europietiško ar lietuviško komponavimo tradicijų. Vienintelis J. Kačinskas dėstė kompoziciją Berklio muzikos koledže (*Berklee College of Music*) Bostone, bet kompozicijos mokyklos nesukūrė. Kaip pažymi Petrauskaitė, lietuviai kompozitoriai emigrantai JAV gyveno uždaroje diasporose. Jie nesiekė kūrybos originalumo ir meistriškumo, svarbiausias jų tikslas buvo išsaugoti nacionalinę tapatybę.

Kad nacionalinės tapatybės siekis gali būti pripažįstamas kaip vienas iš muzikinės kultūros brandos požymių, pritaria Algirdo Jono Ambrazo straipsnis „Julius Juzeliūnas ir Eduardas Balsys: to paties kelio skirtingos atšakos“. Šių lietuvių kompozitorių kūrybos pagrindu jis įžvelgia skirtingus nacionalinės muzikos idėjos sprendimo ir realizavimo būdus. Abu iškilūs lietuvių kompozitoriai, amžininkai buvo modernios nacionalinės muzikos kūrimo šalininkai, tačiau skirtingų pedagoginių kompozitorių klasių (E. Balsys – Antano Račiūno, J. Juzeliūnas – Juozo Gruodžio) auklėtiniai kitaip konceptualizavo pamatinę savo kūrybinio kelio viziją. Vis dėlto, autoriaus nuomone, nepaisant komponavimo metodų skirtumo, savo esme Juzeliūno ir Balsio kūryba liko artimai giminingos. Juos siejo muzikos emocinio įtaigumo ir racionalumo darna, formos monumentalumas ir išbaigtumas, o tautiniam savitumui išreikšti abu rėmėsi lietuvių liaudies muzika. Nors pripažino skirtingas modernios tautinės muzikos sampratas bei realizacijos būdus, Juzeliūnas ir Balsys kūryboje žengė viena kryptimi, skirtingomis to paties kelio atšakomis.

Ankstyvą J. Juzeliūno kompozicijos kelio etapą žurnalo puslapiuose prisimena Audronė Žiūraitytė straipsnyje „Baletas „Ant marių kranto“ kultūriniame ideologiniame ir Juliaus Juzeliūno kūrybos kontekste“. Jame atskleidžiamas kompozitoriaus simfonisto, dramaturgo talentas, atsivėręs „nacionalinio savo forma ir tarybinio savo turiniu“ romantinio realizmo veikale. Muzikos daidingumo, liaudiškumo, nuoširdaus lyrizmo akistatoje iškilo ir kompozitoriaus simfonisto bei dramaturgo talentas. Straipsnyje primenamas emocinis, melodinis „romantinio“ kompozitoriaus periodo turtingumas, kuris sudaro ryškų kontrastą vėlesniam „modernistiniam“ – racionaliai konstruktyviam laikotarpiui. Ankstyvojo J. Juzeliūno kūrinio priminimas kompozitoriaus 100-mečio akistatoje pabrėžia plačią kompozitoriaus kūrybinio kelio evoliucijos amplitudę. Kita vertus, dera taip pat priminti, kad Juzeliūno baletas, kaip sovietinio meno etalonas, parodytas 1954 m. Maskvoje vykusioje Lietuvos TSR literatūros ir meno dekadėje, tuomet autoriui pelnė Lenino ordiną. Baletas

vėliau peržengė Lietuvos ribas, buvo pastatytas Rygos, Lvovo, Talino teatruose. Nors savo jaunystės opuso Juzeliūnas niekada neišsižadėjo, apdovanojimą nutylėdavo. Akivaizdu, kad reikšmingas baleto istorijos etapas tapo Lietuvos muzikinės kultūros praeitimi, o bandymas „prikelti“ naujam gyvenimui scenoje 1975 m. nepateisino lūkesčių.

Žurnalo puslapiuose autoriai primena ne vien Juliaus Juzeliūno kūrybos reikšmę, bet atkreipia dėmesį ir į jo pedagoginio darbo vaisius. Profesorius buvo gausiausias lietuvių kompozitorių mokyklos „tėvas“ – mokytojas. Lietuvos pedagoginių kompozitorių mokyklų genealogijos tematika rūpi Gražinai Daunoravičienei. Jos studijoje „Lietuvos kompozitorių klasės ir mokyklos: genealogijos diskursas“ išdėstomi svarbiausi kompozitorių mokyklų radimosi faktai, istorijos, gilinamasi į pagrindinių mokytojų (J. Gruodžio, J. Juzeliūno, E. Balsio ir O. Balakausko) kūrybos filosofiją, komponavimo praktiką bei taikomus pedagogikos metodus. Specialus tyrimas skiriamas lietuviškų kompozicijos klasių ir mokyklų santykiui su J. Gruodžio suformuluota nacionalinio modernizmo idėja. Studijoje pagrindžiamas dviejų netapačių sąvokų – „kompozicijos klasė“ bei „kompozitorių mokykla“ skirtumas. Vis dėlto pagrindinį dėmesį autorė skiria Lietuvos pedagoginių kompozitorių klasių / mokyklų mokytojų kūrybos pozicijų ir pedagogikos metodikų analizei. Apibendrinamas kompozitorių, kaip mokytojų, santykis su tautinio modernizmo idėja bei konkretus jo sprendimo būdas individualioje kūryboje. Išskiriami susikertantys mokytojų požiūriai į komponavimo principą bei darbo su studentais modelius. Genealogijos požiūriu, Lietuvos muzikos kultūros istorijoje tyrimo autorė išskiria dvi „kamienines“ J. Gruodžio ir O. Balakausko įsteigtas pedagogines kompozitorių mokyklas ir jas pristato savo išbraižytuose „genealogijos medžiuose“.

Maskvos P. Čaikovskio konservatorijoje vieno gerbtiniausių kompozicijos profesorių pedagogikos analizei skiriamas Margaritos Katunian straipsnis „Nikolajaus Sidelnikovo kompozicinė mokykla“. Iškilus kompozitorius mokytojas savo klasėje išugdė ryškius Maskvos kompozitorių mokyklos atstovus (Edvardą Artiomovą, Viačeslavą Artiomovą, Dmitrijų Smirnovą, Vladimirą Martynovą, Vladimirą Tarnopolskį, Božidarą Spasovą, Jamilią Jazyzbekovą, Tatjaną Michejevą, Ivaną Sokolovą, kitus), atstovaujančius įvairioms stilistinėms kryptims ir išsaugojusiems ryškų individualumą. Visi jie tapo šiuolaikinės muzikos kalbos meistrais įvairiausiose muzikos srityse – elektroninės muzikos, elektroninio avangardo, artroko ir elektroninės pasaulio etninės muzikos (angl. *world music*). Kiti plėtoja skirtingas avangardinės muzikos kryptis – minimalizmą, konceptualųjį meną, multimedijų kūrybą. Treti kuria eksperimentinę etnotechno, dar kiti – post-avangardizmo, konceptualizmo ir ambientinės, neoromantinės muzikos estetiką. Atsakydama į klausimą, kas jungia šias itin skirtingas asmenybes, autorė neabejoja – tai unikali N. Sidelnikovo pedagoginė metodika, kurios specifika padeda išryškinti buvusių studentų prisiminimai.

Mokytojo ir mokinio santykį sąvokos „kompozitorių mokykla“ konceptualizavimo procese žurnale toliau gvildena Baibos Jaunslavietės straipsnis „Maios Einfeldes kompozicinė mokykla: pedagoginiai ir stiliaus aspektai“. Latvių kompozitorės, kompozicijos profesorės kūrybos bei pedagogikos principai glaudžiai koreliuoja. Einfelde perduoda mokiniams savo muzikoje patikrintus komponavimo principus: tai koncentruota išraiška įveiksmintas tematinio branduolio plėtojimu grįsto muzikinio kūrinio vientisumas. Medžiagos branduolio virsmas jos kūryboje atsiskleidžia laisva, monologą primenančia forma, kurios tėkmės neaižo griežtas struktūrinis dalijimas. Kadangi Einfeldei kūryboje visuomet rūpėjo organiška opuso visuma, jos klasėje pabrėžiamas dėmesys kūrinio tematinio branduolio („pipiro“; bazinės struktūros, *Grundgestalt, Modell*) sukūrimo ir tolesnio plėtojimo technikai. Nemenką dėmesį savo pamokose Einfelde skyrė ir originalios harmonijos kūrimo klausimui. Panašiai kaip Boulanger arba Juzeliūnas, į kiekvieną jauną kompozitorių ji žvelgia kaip į nepakartojamą asmenybę ir ją ugdo taikydama individualius metodus.

Išskirtinei figūrai, įkūrusiai Latvijos muzikos akademiją ir čia išugdžiusiai keletą kompozitorių kartu, Jāzēpui Vītoliui (1863–1948) savo tyrimą skiria Jānis Kudīnis. Šis universalus kūrėjas latvių muzikos kultūrą pakėlė į aukštesnį meistriškumo ir meniškumo lygmenį. Kai kurie J. Vītolio kūriniai, ypač susiję su dainų šventės tradicija, tapo nacionaliniais latvių kultūros simboliais. XIX a. II pusėje–XX a. pradžioje jo kūryba atstovavo akademinės muzikos srovei, derinančiai klasikines tradicijas ir romantinių stilių, arba Naujajai rusų mokyklai, kuriai 1844–1908 m. vadovavo Nikolajus Rimskis-Korsakovas. Kaip kompozicijos profesorius, J. Vītolis išugdė daug estų, latvių, lenkų, vokiečių ir kitų tautų kompozitorių bei muzikos teoretikų. Straipsnis siekia atskleisti, kokią įtaką ilgainiui turėjo J. Vītolis latvių kompozitorių kūrybai. Kartu autorius kelia klausimą, kaip paaiškinti paradoksą, kad daugelis kompozitorių, pas J. Vītolių įgiję klasikinės kompozicijos pagrindus, XX a. pasuko radikalaus arba saikingo modernizmo keliu?

Jāzēpo Vītolio kūrybos ir mokymo reikšmę sakralinės muzikos pagrindu žurnale gilina Jūlijos Jonānes tyrimas „Sakralinės muzikos įsitvirtinimas Jāzēpo Vītolio muzikinės kūrybos kontekste“. Autorė apžvelgia daugelį J. Vītolio – kompozitoriaus, visuomenės veikėjo, talentingo pedagogo, kultūrininko – veiklos sričių. Žvalgos centre atsiduria ir gausi, įvairius religinės muzikos žanrus aprėpianti kūryba, kuri nebuvo išsamiai tyrinėta. Juolab svarbu pasakyti, kad Vītolio kūrybingumas išsiskleidė jo religinėje muzikoje, kuri užgožė kitas veiklas. Per visą gyvenimą sukurtą Vītolio religinę muziką autorė lygina su ilgu *crescendo*, kurio kulminacija pasižymi bažnytinės muzikos gausa ir žanrų įvairove. Šią kūrybą stiprino Latvijos universiteto Teologijos fakultete 1926–1936 m. profesoriaus skaitytos religinės muzikos istorijos paskaitos. Vītolis

pirmasis bandė kaupti to meto latvių muzikologijoje gyvavusius terminus bei sąvokas religinei muzikai apibūdinti, tikslino ir sisteminio jos žanrus, suformulavo požiūrį į sudėtingą religinės muzikos istoriją.

Kompozitorių ugdymo Ukrainoje, Kijevo P. Čaikovskio muzikos akademijoje klausimus straipsnyje „Vakarų Europos kryptis Kijevo kompozicinės mokyklos raidoje (2010–2017)“ gvildena Irina Tukova. Ji atkreipia dėmesį į XXI a. 2-ajame dešimtmetyje Kijevo kompozitorių mokykloje išsiskojusias ugdymo kryptis. Pirmoji tęsia dar XX a. III ketvirtyje susiklosčiusią tradiciją, įtvirtintą akademijos studijų programose. Antroji orientuota į naują garsinę terpę, kurią išpažįsta ir aktyviai plėtoja XX a. pabaigos – XXI a. pradžios Vakarų Europos ir Amerikos kompozitoriai. Straipsnyje aptariama XXI a. pradžioje Kijeve pasikeitusi muzikos atlikimo ir sklaidos situacija, iškeliami sėkmingiausi šiuolaikinės akademinės muzikos edukaciniai projektai, vykdomi už nacionalinės P. Čaikovskio muzikos akademijos sienų. Iliustruodama naują požiūrį į kūrybingą šiuolaikinės ir tradicinės kompozicinės technikos derinį, Tukova nagrinėja į Europos profesionaliosios muzikos terpę sėkmingai integruotą Maksimo Šalygino (Ukraina, Olandija) kūrybą.

Etnomuzikologinei tematikai žurnale atstovauja Aušros Žičkienės straipsnis „Dar kartą apie Bridžiaus Gedkanto įrašą XVII a. atminimų albume: kontekstų studija“. Autorė įvairiais požiūriais tiria Bridžiaus Gedkanto įrašą XVII a. Christiano Ottero atminimų albume. Albumas baigiantis Antrajam pasauliniam karui iš Karaliaučiaus pateko į Lietuvą ir saugomas LMA Vrublevskių bibliotekoje. Lietuviškai 1634 m. užrašytas B. Gedkanto įrašas papildytas melodija, kurią linkstama pripažinti pirmuoju rašytiniu lietuvių liaudies dainos fragmentu. Vis dėlto iki šiol tokia versija nėra patikimai patvirtinta. Žičkienės straipsnis analizuoja susijusius istorinius šaltinius bei kitą literatūrą ir dar kartą kelia klausimą, ar iš tiesų tai lietuvių liaudies dainos fragmentas. Kadangi apie Gedkanto įrašą stokojama naujų istorinių dokumentų, svarstomų klausimų rato plėtimas yra galimybė rasti teisingą atsakymą.

Prieduose skelbiamas Giedriaus Alkausko straipsnis-recenzija „Muzikos ir matematikos tarpusavio sąveika: mokslinis traktavimas (matematikų darbai) ir meninis traktavimas (Rimos Povilionienės „Musica mathematica“)“ radosi iš autoriaus inspiracijos matematiko žvilgsniu apžvelgti anglų kalba išleistą Rimos Povilionienės monografiją. Kaip pažymi recenzijos autorius, rašydamas straipsnį jis siekė dviejų tikslų. Pirmas, norėjęs muzikams, neturintiems universitetinio matematinio pasiruošimo, aprašyti keletą muzikos pjūvių, kur esmingai pasireiškia matematika. Antrasis tikslas yra apibūdinti knygos „Musica mathematica“ vaidmenį susijusios literatūros kontekste: ji turėtų būti naudingiausia muzikams, kurie suvokia esminius muzikos ir matematikos panašumus, bet įsisąmonina ir fundamentalius jų skirtumus.

Redaktorių taryba

Foreword

The latest volume of *Lithuanian Musicology* is concerned with the question of composition school. It offers a forum for discussion of different aspects of the notion *composition school*, so widely spread with music professionals, as well as of the actual meanings that researchers, musicians and the general public attach to the notion. It is obvious that *composition school* has not yet been established as a scientific term entailing the explanation of its etymology and meanings in major dictionaries and encyclopedias. Many of the authors herein recognise that the notion is full of meaningful content, but admittedly, have different ideas about all the phenomena attributed to composition school. The validation of the notion content and its use are not the only issues addressed in the papers published in this volume. A particular attention is paid on practical matters to reveal how the phenomenon functions in specific musical cultures. The 19th volume of the journal brings together Latvian, Russian, Armenian, Ukrainian, Serbian, Macedonian, German, Polish and Lithuanian scholars to reflect on the overall situation of the discourse and outline the whole spectrum of relevant meanings of the composition school concept.

The pluralistic existence of the notion and different aspects of composition school highlighted by the musicologists herein somewhat test and actualise the viability of the hierarchic trinary concept of the composition school proposed by the Lithuanian musicologist, Professor Algirdas Jonas Ambrazas in his habilitation dissertation entitled *The Development of the Composition School of Juozas Gruodis and Other Lithuanian Composers* (1991). It is clear that by the issues they target, studies published in this volume of *Lithuanian Musicology* naturally form three groups associated with one of the three key meanings of the notion *composition school*, that of the national composition school (culture), of the aesthetic and stylistic trend („free school“) and of an (educational) institution for composer training. It is this particular field of meanings of the concept was outlined in the research by Professor Ambrazas. As a matter of course, different aspects of composition school were at the core of the research presented at the 45th Baltic Musicology Conference dedicated to the centenary of composer Julius Juzeliūnas. The 19th volume of the journal presents a number of studies concerned with these issues and enriched with individual reflections.

While looking into the development of the Serbian composition school in the 20th century, Melita Milin admits that research into composition schools in both core and peripheric European music could bring results that would shed more light on the dynamic of music history. In her article entitled *Stronger Together: Composition Schools as a Means of Affirming Aesthetic Goals*, the author rethinks and delineates similar and often overlapping meaning of notions such as „composition school“, „composition class“ and „group of composers“. Milin illustrates the deactualisation process of the schools by analysing changing trends and cases of group activities. Revolts of younger generations, which normally signal turning points, have occurred in many countries and are found in many cultures. Cases when students dethrone their teachers proclaiming them as too academic, stagnant and conservative are also known in Lithuania. To illustrate such shifts, Milin analyses the case of Stanojl Rajičić and the activities of *The Magnificent Seven*, a postmodernism-oriented group of young composers, who were active in the mid-1980's and focused on Vladan Radovanović's electronic music.

Levon Hakobian gives an overview of the Armenian music of the 1970's and early 1980's without strictly defining it as a composition school. In his article, *Cosmopolitan Nationalism under Moderate Totalitarianism: The Situation of Armenian Art Music in the 1970s and Early 1980s*, he outlines significant developments in Armenian art music. It was a period when having consciously distanced themselves from the obsolete nationalist paradigm represented by Khachaturian and his immediate followers, new forces emerged in the Armenian music scene. Avet Terterian, Tigran Mansurian and others managed to combine a strong feeling of national identity and attachment to the native tradition (especially to its more archaic strata) with a full awareness of modern developments and sometimes with a really original, wholly individual approach to avant-garde techniques.

In her article entitled *The Macedonian National School of Composition: The Specifics of Foundation and Development*, Viktorija Kolarovska-Gmirja tackles the specifics of the development of another Post-Soviet country's music culture. The case of Macedonian music and its analysis corroborates the idea that the formation of a national composition school entails unifying actions, objectives and stages. The author singles out several groups of objectives—criteria of the national composition school: mastering of the professional level by adopting the European model of composing activity; achieving the unity of style in the presence of coexisting different stylistic tendencies and positioning composers from different generations as promoters of the national idea; and the educational component related to composer training. The researcher also admits that one of the most essential tasks in the formation of the national composition school was the creation of genre system, including, first and foremost, opera and symphony. On the other hand, she attaches as much importance

to the mastering of the principles of musical logic, music development and dramaturgy and the techniques of composing. According to Gmirja, the accomplishment of composers' individual choice and the national identity as one of possible creative aspirations in a certain way mark the maturity of the national school.

Patrick Becker treats the Darmstadt Summer Course as the manifestation of composers' urge to identify themselves with progressive tendencies in music and contribute to their development in the realisation of the Modern Project. The historical significance of this group of like-minded composers is analysed in Patrick Becker's study, *Darmstadt as a School: the International Summer Course for New Music from a Historic and Current Perspective*. From the German researcher's point of view, the Romantic image of teacher and student's cooperation in the context of such schools is a thing of the past. The reasons for composers' reluctance to identify with a „school“ in the second half of the 20th century include the prevailing mood of ultimate individualism and the disappearance of common styles, whether associated with a national culture or with a specific school. It is no surprise that Becker raises questions what the mission of such institutions as Darmstadt Summer Course has been since 1960's in the education of young composers and what values have been instilled in them. Due to Hermann Danuser's research, the prestige of the Darmstadt avant-garde forepost diminished in the late 20th century and similar courses spread all over the world in countless numbers, so the author questions the real value of Darmstadt courses. Lost between fascination/ myths and facts/ reality, the course has become an arena for the display of weirdest inventions and simply a platform for a freer, informal communication of diverse artists. Thus rephrasing a quotation from the Baroque period on the sonata, Becker tosses a question at the end of his article: *Darmstadt, que me veux-tu?*

In her article, *The Roots of Composers Milieu in Postwar Gdańsk*, Joanna Schiller-Rydzeska looks into the creative work of Gdansk composers who were active in the turbulent post-war milieu. It was marked by violent changes in the face of dictatorial actions of totalitarian systems. At the turn of 1945–46, up to 96% of Gdansk's resident population changed with the arrival of newcomers from different areas of pre-war Poland, taken over by the Soviet Union, including Vilnius, Lviv, Grodno and others. The drastic changes made Gdansk composers rebuild their artistic identity from the scratch or shape a new one. The music scene of post-war Gdansk was mainly formed by Władysław Walentynowicz, Henryk Jabłoński and Konrad Pałubicki. Their activities within both composition and pedagogy, made their mark on the shape of the composers' milieu associated with the Gdańsk region for many subsequent years. In this historical context, the author raises questions about the origins and cultural diversity of Gdansk composers in the post-war period. She wonders whether the composers acted more as a creative group or as individual artists, who had found themselves in a newly inhabited city.

A study on emigration of Lithuanian composers to the United States complements the topic of the development of creative activities and composition schools in the context of the 20th-century political upheavals and effects of the two world wars. Danutė Petrauskaitė's article is dedicated to the search of the Lithuanian composition school in diaspora in the USA. The formation of a composition school is obviously a phenomenon witnessing a certain level of cultural maturity. The article explains why the musical composition activities of 20th-century Lithuanian diaspora composers didn't evolve into this phenomenon: it discusses conditions for expatriates' creative activities, appraisal of their work and other factors which precluded the development of a composition school. Petrauskaitė points out that in the first part of the 20th century, songs prevailed among diaspora composers; even though there were some attempts to compose Lithuanian symphonic music, the works were not up to the level of professional music. On the other hand, with the prevalence of choral music and little need for instrumental music, Lithuanian musicians in the United States chose to study piano, singing or music pedagogy rather than composition. After emigrating to the USA, professional pre-war Lithuanian composers, graduates of Czech, German, French, Polish, Latvian and Lithuanian conservatories, could have no significant impact on the situation. In diaspora, they didn't have many opportunities to continue European or Lithuanian composing traditions. Jeronimas Kačinskas alone taught composition at Berklee College of Music in Boston; however, he didn't found any composition school. Lithuanian composers in the USA lived in closed diasporas. In their creative work they didn't aspire to originality and proficiency; their most important aim was to preserve national identity and help occupied Lithuania to gain freedom.

The idea that attempts to build national identity can be recognised as an indicator of the maturity of music culture finds affirmation in Algirdas Jonas Ambrazas' article entitled *Julius Juzeliūnas and Eduardas Balsys: Two Branches of the Same Path*. According to the author, the essence of the two composers' creative work lies in the different ways in which they approached and realised the idea of national music. These prominent Lithuanian composers, contemporaries, both advocated for modern national music, but came from different classes of composition (Balsys represented the composition class of Antanas Raciūnas and Juzeliūnas that of Juozas Gruodis); therefore, they conceptualised the vision of their creative path in different ways. The author thinks that notwithstanding differences in composition techniques, Juzeliūnas' and Balsys' music works share the same intrinsic qualities: a combination of emotional power and rationality, monumentality and completeness of form as well as the use of Lithuanian folk music influences to express national uniqueness. Despite

differences in the view of and approach to modern national music, both Juzeliūnas and Balsys followed the same direction in their creative work albeit in different ways.

Juzeliūnas' early composition activities are covered in *The Ballet Ant marių kranto in a Cultural- Ideological Context and in the Creative Work of Julius Juzeliūnas* by Audronė Žiūraitytė. The article reveals the composer's symphonic and dramatic talent, which manifests itself in a work of Romantic realism, „national in its form and Soviet by its content“. The symphonic and dramatic talent of the composer unfolds in unison with the melodious, folk-like quality of music and sincere lyricism. The article refers to the emotional and melodic richness of the composer's Romantic period, which stands in sharp contrast with the later Modernist period of rational constructivism. Recalling one of Julius Juzeliūnas' early works in the context of his 100th anniversary highlights the immense breadth of the composer's creative path. On the other hand, it is worth noting that Juzeliūnas' ballet, as the epitome of Soviet art, was presented at the Soviet Lithuanian Literature and Art Decade event in Moscow in 1954 and brought the author the Order of Lenin. Subsequently, the ballet crossed the borders of Soviet republics and was staged in opera houses in Riga, Lviv and Tallinn. Even though he never disavowed his opus of early years, Juzeliūnas never mentioned the award. The significant stage in the history of the ballet has become a thing of the past and the attempt to bring the work to life on stage again in 1975 was not a success.

Not only do authors in this volume remind us of the importance of Julius Juzeliūnas' creative work, but they also spotlight his merits in teaching. The professor fathers one of major Lithuanian composition schools. Geneological aspects of classes and schools of Lithuanian composers are tackled in Gražina Daunoravičienė's study entitled *Classes and Schools of Lithuanian Composers: A Geneological Discourse*. The article provides the most important facts and stories related to the formation of Lithuanian composition classes/schools and analyses the creative approach of the main composing teachers (Gruodis, Juzeliūnas, Balsys and Balakauskas) as well as their composing techniques and teaching methods. The paper presents a research carried out to assess the interconnection between Lithuanian composition classes/schools and the idea of national modernism proposed by Juozas Gruodis. The study also substantiates different meanings of the notions „composition class“ and „composition school“. Yet the main focus is put on the analysis of creative approaches and teaching methods associated with specific Lithuanian composition classes/schools. The relationship of composers/composition teachers with the idea of national modernism is assessed and its manifestation in the creative work of individual composers is overviewed. Contrasting attitudes of teachers toward composing principles and teaching models are outlined. From a geneological perspective, the author differentiates between two core schools for composition teaching in the history of Lithuanian music culture – the school of Juozas Gruodis and the school of Osvaldas Balakauskas; she presents her own visualisation of the geneological trees of these schools.

Teaching methods of one of the most distinguished professors at the Moscow State Tchaikovsky Conservatory are analysed in Margarita Katunyan's article, *Nikolay Sidelnikov's School of Composition*. Among the pupils of the eminent composer/teacher were a number of the most noteworthy Moscow composers (Eduard Artem'jev, Vyacheslav Artėmov, Dmitriy Smirnov, Vladimir Martynov, Vladimir Tarnopolsky, Bozhidar Spasov, Jamilya Zhazylbekova, Tatyana Mikheyeva, Ivan Sokolova and others), who not only represent diverse stylistic trends, but have also preserved their own bright individuality. Masters of contemporary music language, they are active in a wide range of music fields including electronic music, electronic avant-garde, art rock and electronic world music. Some of them focus on different trends of avant-garde music such as minimalism, conceptual art and multimedia; others adhere to post-avant-garde, conceptualism, ambient and neoromantic aesthetics. The author concludes that it is Sidelnikov's unique method of teaching that unites all these extremely different musical personalities and provides an overview of the characteristic features of the methodology based on the reminiscences of the professor's students.

The teacher–student relationship is further analysed as part of the conceptualisation process of the notion “composition school” in Baiba Jaunslaviete's article, *The Composition School of Maija Einfelde: Some Pedagogical and Stylistic Aspects*. There is a strong correlation between the creative and teaching principles of the Latvian composer and composition professor, Maija Einfelde. She passes on to her students composition principles tested in her own music: a concentrated expression and unity of a musical work based on the development of a single thematic core. Transformations of the thematic core in her works take a monologue-like free expression, the flow of which is not interrupted by a strong structural division. Since Einfelde has always attached great importance to the organic unity of a musical work, in her composition class a focus is laid on the techniques of building and developing a thematic core (a „pepper grain“, or basic structure, *Grundgestalt, Modell*). As a teacher, Einfelde also pays close attention to the originality of harmony. Like Boulanger or Juzeliūnas, Maija Einfelde regards each student as a unique individual and applies personalised teaching methods in each case.

An article by Jānis Kudiņš features the extraordinary personality, the founder of the Latvian Academy of Music and the intellectual father of several generations of composers, Jāzeps Vītols (1863–1948). This truly universal Latvian musician raised Latvian music culture to a higher professional and artistic level. Some of his musical works, especially those linked

with the national Song Festival tradition, have become Latvian national symbols. In the second half of the 19th century and in the early 20th century Vītolis represented a trend in academic music, which combined classical traditions and a romantic style, or the so-called New Russian School under the leadership of Nikolay Rimsky-Korsakov in 1844–1908. Vītolis was a composition teacher for many Estonian, Lithuanian, Polish, German and foreign composers and music theorists. The article aims to reveal what long-term influence Vītolis had on the creative work of Latvian composers. The author also aims at explaining why, rather paradoxically, many composers, who had acquired classical composing techniques with Jāzeps Vītolis, became radical or moderate modernists in their creative activity later in the 20th century.

The significance of Jāzeps Vītolis' creative and pedagogical work in the framework of sacred music is unveiled in Jūlija Jonāne's paper, *The Foundation of Sacred Music within the Framework of Jāzeps Vītolis' Musical Creativity*. The author provides an overview of a wide range of Vītolis' activities as a composer, talented teacher and an authority in social and cultural life. The article also sheds light on his extensive oeuvre in a variety of church music genres, which has never been investigated in detail, and reveals that Vītolis' creativity in sacred music flourished and gradually overshadowed virtually all other fields. According to the author, Vītolis' activity in the field of sacred music over his entire life can be compared to a long crescendo whose peak is marked by the extensity and diversity of church music oeuvres. The creative work in this field was reinforced by Church Music History lectures at the Faculty of Theology, University of Latvia, periodically given by the professor between 1926 and 1936. Vītolis was the first music professional to attempt to differentiate between various terms and notions for sacred music as well as clarify and systemise church music genres; he also formed his own view on the winding history of church music.

Issues related to composition teaching at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, are addressed in the article *The Development of Western European Trends in the Kyiv Composition School (2010–2017)* by Iryna Tukova. The author outlines directions in which Kyiv composition school developed in the 2010's. The first one stems from the tradition, which was formed in the third quarter of the 20th century and has been established in the Academy's study programmes ever since. The second one is oriented toward the new sound medium, fostered and actively developed in the Western European and American composing practice of the late 20th and early 21st centuries. The article discusses developments with regard to the performance and dissemination of music in Kyiv at the beginning of the 21st century as well as highlights the most successful educational projects on contemporary art music, which take place mainly outside the walls of the Ukrainian National Academy of Tchaikovsky Music. To illustrate a new creative approach to uniting contemporary and traditional composing techniques, Tukova analyses Maxim Shalygin's (Ukraine, Holland) creative work, which has been successfully integrated in modern European academic music practice.

Ethnomusicological topics are discussed in Aušra Žičkienė's article entitled *Once more about Friedrich Getkant's Entry in the 17th c. Friendship Album: Study of Contexts*. The author provides a multifaceted analysis of Friedrich Getkant's entry in the 17th-century friendship album of Christian Otter. As the World War II was drawing to a close, the friendship album found its way to Lithuania from Königsberg and is now stored in the collections of the Wroblewskis Library of the Lithuanian Academy of Sciences. The entry made by Getkant in Lithuanian in 1634 is accompanied by a tune, which tends to be treated as the first recorded fragment of a Lithuanian folk song. Nevertheless, the hypothesis has not been sufficiently corroborated yet. In her article, Žičkienė analyses related historical sources and other literature in the attempt to establish whether it is truly a fragment of a Lithuanian folk song as well as answer many other questions. As new records on Getkant's entry are scanty, the answer is sought by expanding the range of questions in consideration.

The Supplement of the 19th volume features Giedrius Alkauskas' article-review entitled *"Music–Mathematics" Interconnections: An Approach through Science (Works by Mathematicians), and an Approach through the Arts (Musica mathematica by Rima Povilionienė)*, which was inspired by the author's wish to review from a mathematician's point of view a study by Rima Povilionienė published in English. According to Alkauskas, he had two objectives in mind when writing the paper. Firstly, aiming at musicologists with no university-level mathematical training, he intends to describe several cross-sections of music where mathematics does intrinsically manifest. Secondly, he aims to explain the role of *Musica Mathematica* in the context of the entire related literature: the monograph should be useful for those who seek interconnections between music and mathematics, but are equally aware of their fundamental differences.

Editorial Board