

*Lietuvos muzikologija*

*Lithuanian  
Musicology*

23



**Vilnius 2022**

## Redakcinė kolegija / *Editorial Board*

### Vyriausioji redaktorė / *Editor-in-chief*

Prof. dr. Rūta Stanevičiūtė (Lietuvos muzikos ir teatro akademija / *Lithuanian Academy of Music and Theatre*)

### Vyriausiosios redaktorės pavaduotoja / *Deputy Editor-in-chief*

Prof. dr. Rima Povilionienė (Lietuvos muzikos ir teatro akademija / *Lithuanian Academy of Music and Theatre*)

### Nariai / *Members*

Prof. habil. dr. Eero Tarasti (Helsinkio universitetas / *University of Helsinki*)

Prof. habil. dr. Helmut Loos (Leipcigo universitetas / *University of Leipzig*)

Habil. dr. Jolanta Guzy-Pasiak (Lenkijos mokslų akademijos Meno institutas, Lenkija / *Institute of Art of the Polish Academy of Sciences, Poland*)

Prof. dr. Kevin C. Karnes (Emory universitetas, JAV / *Emory University, USA*)

Prof. dr. Mart Humal (Estijos muzikos ir teatro akademija / *Estonian Academy of Music and Theatre*)

Prof. dr. Marina Frolova-Walker (Kembridžo universitetas / *University of Cambridge*)

Prof. dr. Leon Stefanija (Liublijanos universitetas / *University of Ljubljana*)

Prof. dr. Janis Kudinš (Latvijos J. Vytuolio muzikos akademija / *Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music*)

Prof. habil. dr. Gražina Daunoravičienė (Lietuvos muzikos ir teatro akademija / *Lithuanian Academy of Music and Theatre*)

Prof. habil. dr. Daiva Vyčiniene (Lietuvos muzikos ir teatro akademija / *Lithuanian Academy of Music and Theatre*)

Prof. dr. Danutė Petrauskaitė (Lietuvos muzikos ir teatro akademija / *Lithuanian Academy of Music and Theatre*)

Dr. Audronė Žukauskaitė (Lietuvos kultūros tyrimų institutas; Europos humanitarinis universitetas / *Lithuanian Culture Research Institute; European Humanities University*)

### Sudarytojos / *Compilers*

Rūta Stanevičiūtė, Rima Povilionienė

Žurnalas „Lietuvos muzikologija“ referuojamas tarptautinėse duomenų bazėse:

*SCOPUS; ERIH PLUS; EBSCO Humanities International Index; EBSCO Humanities International Complete; British Humanities Index; MLA International Bibliography; RILM Abstracts of Music Literature*

### Viršelyje / *Cover*

Juliaus Juzeliūno Styginių kvarteto Nr. 3 „9 laišakai ir *Post Scriptum*“ (1969) eskizo fragmentas (LLMA, f. 260-91, l. 28) |

Julius Juzeliūnas's String Quartet No. 3 (1969), scetch (LLMA, f. 260-91, l. 28).

Kalbos redaktoriai / *Language Editors* Ilona Čiužauskaitė, Kerry Kubilius

### Redakcijos adresas / *Address*

Gedimino pr. 42, Vilnius, LT-01110 Lietuva

El. paštas / *Email* ruta.staneviciute@gmail.com, rima.povilioniene@gmail.com

Interneto adresas / *Website* zurnalai.lmta.lt



Kuriame  
Lietuvos ateitį  
2014–2020 metų  
Europos Sąjungos  
fondų investicijų  
veiksmų programa

Šio „Lietuvos muzikologijos“ tomo leidyba iš dalies remiama LMT finansuojamo Lietuvos mokslų akademijos konkurso būdu atrinktų mokslo leidinių leidybos projekto lėšomis. Projekto trukmė nuo 2022 m. liepos 1 d. iki gruodžio 31 d.

© Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2022

Mokslo straipsniai © Gražina Daunoravičienė, Oksana Hnatyshyn, Baiba Jaunslaviete, Marcos Krieger, Darius Kučinskas, Wolfgang Marx, Lina Navickaitė-Martinelli, Anna Nowak, Rytis Urniežius, Jurgita Valčikaitė-Šidlauskienė, Adelina Yefimenko, Rūta Žarskienė, Judita Žukienė, 2022

# Turinys / Contents

Pratarmė .....	4
Preface.....	6
Wolfgang MARX .....	8
Musical Genres in the Age of Liminality   Muzikos žanrai liminalumo epochoje	
Gražina DAUNORAVIČIENĖ .....	23
The Music Genotype: Collapse versus a Hypothesis for the Formation of a New (Macro)system	
Muzikos genotipas: naujosios (makro)sistemos kūrimo hipotezė <i>versus</i> lūžis	
Adelina YEFIMENKO .....	34
A Conceptual Search for a Typology of Opera Projects in the Present Day	
Konceptuali šiuolaikinių operos projektų tipologijos paieška	
Anna NOWAK.....	46
Methodological Approaches to Intertextuality in the Works of Contemporary Composers	
Intertekstualumas šiuolaikinių kompozitorių kūryboje: metodologinės prieigos	
Jurgita VALČIKAITĖ-ŠIDLAUSKIENĖ .....	55
Komponavimo procesas: analitinių strategijų teorijos ir kombinacinės perspektyvos klasifikacijoje	
The Composing Process: Theories of Analytical Strategies and Combinational Perspectives in Classification	
Marcos KRIEGER .....	75
Mendelssohn's <i>Songs Without Words</i> and Without Titles: Imposed Semiotics or Overt <i>Mitgesehen</i> ?	
A Case Study on the Typology of Character Pieces, Program Music, and Ekphrasis	
Mendelssohno „Dainos be žodžių“ ir pavadinimų: primesta semiotika ar atviras <i>Mitgesehen</i> ?	
Atvejo tyrimas: instrumentinių pjesių tipologija, programinė muzika ir ekfrazė	
Lina NAVICKAITĖ-MARTINELLI.....	89
Reaching Out to the Audience: Crossover Gestures in Musical Performance	
Pasiiekti klausytoją: <i>crossover</i> gestai atliekant muziką	
Baiba JAUNSLAVIETE .....	99
Music Reviews as Signs of the Sociocultural Context: Comparative Case Studies of Latvian, German	
and Russian Music Criticism in Riga During the Late Nineteenth and Early Twentieth Century	
Muzikos apžvalgos kaip sociokultūrinio konteksto ženklai: XIX a. pab.–XX a. pr. Rygoje paskelbtos latvių,	
vokiečių ir rusų muzikos kritikos palyginimas	
Oksana HNATYSHYN.....	116
The Kyiv Music-Theoretical School in the Vortex of the Modernistic	
Trends of the Beginning of the Twentieth Century	
Kyjivo muzikos teorijos mokykla XX a. pradžios modernizmo verpetuose	
Judita ŽUKIENĖ .....	125
Valstybinės muzikos mokyklos kūrimosi peripetijos (1918–1920 m.)	
The Peripeteias of the Establishment of the State Music School (1918–1920)	
Rytis URNIEŽIUS.....	135
<i>Symphony-Concerto</i> by Eduardas Balsys: An Exclusive Opus for Winds	
Eduardo Balsio Simfonija-koncertas: išskirtinis opusas pučiamiesiems	
Rūta ŽARSKIENĖ .....	149
Pučiamųjų instrumentų ansambliai tradicinėse žemaitiškose vestuvėse kaip šaunumo,	
garbingumo, turtingumo simbolis	
Brass Bands at Traditional Samogitian Weddings: A Symbol of Virility, Respectability, and Wealth	
Darius KUČINSKAS.....	162
Muzikos leidėjo ir prekybininko Augusto Antpusaičio gyvenimo rekonstrukcija ir veiklos reikšmė	
JAV lietuvių bendruomenei   Reconstruction of Music Publisher and Merchant Augustas Antpusaitis' Life	
and Significance of His Activity for the US-Lithuanian Community	
Apie autorius .....	180
About the authors .....	183
Atmintinė autoriams.....	187

# Pratarmė

Muzikos reiškinių ir reikšmių sisteminimas – nuolatinis muzikologijos rūpestis, nusidriekiantis nuo muzikos teorijos ištakų ligi XX–XXI a. tradicijos lūžių. 2021 m. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje surengta tarptautinė muzikologų konferencija „Muzikos signifikacijų tipologijos: retrospektyva ir perspektyva“ paskatino signifikacijos ir tipologijos sąveikos teorinio ir praktinio diskursų svarstymus. Apeliuodamas į platų XXI a. muzikos reiškinių ratą – nuo populiariosios ligi tradicinės muzikos, Wolfgangas Marxas gvildena žanrinio klasifikavimo sunkumus. Šiuolaikybės menines praktikas apibūdinančio liminalumo kontekste muzikologas kelia hipotezę, kad „žanro nebegalima naudoti kaip normatyvinės, taksonominės kategorijos, tačiau jis vis dar atlieka reikšmingą „generinės sutarties“ funkciją kaip komunikacijos agentas, teikiantis informaciją, veikiančią ir palengvinančią muzikos recepciją“ („Muzikos žanrai liminalumo epochoje“).

Originalią muzikinio genotipo teoriją plėtojanti Gražina Daunoravičienė akademinės muzikos (makro)sistemų kaitą analizuoja pasitelkdama bendrąją sistemų teoriją („Muzikos genotipas: naujosios (makro)sistemos kūrimo hipotezė *versus* lūžis“). Taksonomijos ir tipologijos požiūriu, autorė atveria muzikos genotipų kaitos paraleles seisminių lūžių laikotarpiais – apie 1600 m. ir po 1950-ųjų.

Pagrindinę žurnalo naujo tomo temą tęsia straipsniai, kurių autoriai gilinasi į šiuolaikinės operos ir ją neigiančių žanrinių transformacijų (postopera, antiopera, *opera aperta* ir kt.) tipologiją (Adelina Yefimenko, „Konceptuali šiuolaikinių operos projektų tipologijos paieška“), intertekstinių santykių šiuolaikinėje muzikoje sisteminimą (Anna Nowak, „Intertekstualumas šiuolaikinių kompozitorių kūryboje: metodologinės prieigos“), reprezentacijos estetikos ir programinės muzikos tipologizavimo aspektus (Marcos Krieger, „Mendelssohno „Dainos be žodžių“ ir pavadinimų: primesta semiotika ar atviras *Mitgesehen?* Atvejo tyrimas: instrumentinių pjesių tipologija, programinė muzika ir ekfrazė“).

XX a. kūrybiškumo ir kūrybos proceso teorinės refleksijos lauke Jurgita Valčikaitė-Šidlauskienė gilinasi į kompozitoriaus Juliaus Juzeliūno meninę laboratoriją, siekdama „konceptualizuoti kūrybos proceso modeliškumo idėją, jo fazes, būdingas signifikacijas ir jų integravimą analitiniuose muzikos komponavimo proceso tyrimuose“ („Komponavimo procesas: analitinių strategijų teorijos ir kombinacinės perspektyvos klasifikacijoje“).

Kultūrinių lūžių ir žanrinių sampynų temą gvildena Lina Navickaitė-Martinelli. Ji nagrinėja *crossover* žanrą muzikos atlikimo praktikose. Remdamasi muzikos gestų teorijomis, autorė teigia, kad „akademinė muziką iš populiariosios kultūros perimtas gestų žodynas, įskaitant atvirą sceninio elgesio seksualizavimą, reikšmingai veikia auditorijos suvokimą apie atlikėjo muzikalumą, virtuoziskumą ir emociingumą, o kūniškoji atlikėjo raiška atlieka svarbų vaidmenį palengvinant žiūrovams anksčiau nepažintų muzikos rūšių patirtį“ (Lina Navickaitė-Martinelli, „Pasiiekti klausytoją: *crossover* gestai atliekant muziką“).

Apie tai, jog muzikos apžvalgos gali būti laikomos tam tikros epochos „ženklų“, o jose skelbiama kritika gali atspindėti konkrečią socialinę ar tautinę bendruomenę, diskutuoja latvių muzikologė Baiba Jaunslaviete, savo straipsnyje „Muzikos apžvalgos kaip sociokultūrinio konteksto ženklai: XIX a. pab.–XX a. pr. Rygoje paskelbtos latvių, vokiečių ir rusų muzikos kritikos palyginimas“ tokių „ženklų“ reikšmę XIX a. pab.–XX a. pr. Latvijos muzikos istorijoje nagrinėjanti remdamasi Rygos laikraščiais, atstovaujanciais tautinėms latvių, baltų vokiečių ir rusų bendruomenėms.

2023 m. devyniasdešimtmetį minėsi Lietuvos konservatorijos ištakos, siejamos su valstybės muzikos mokykla, ligi šiol apaugusios legendomis, – remdamasi istorinių šaltinių atodangomis jas narsto ir dokumentiškai tikslina Judita Žukienė („Valstybės muzikos mokyklos kūrimosi peripetijos (1918–1920 m.)“). Tuo pat laikotarpiu (1916–1924 m.) formavosi Kyjivo muzikos teorijos mokykla: Oksana Hnatyšin argumentuoja, kad jos ryškiausių atstovų Boleslavo Javorskio ir Anatolijaus Buckojaus fundamentalūs darbai reflektavo Vakarų Europos intelektualius lūžius ir muzikologijos sumoderninimo poreikį („Kyjivo muzikos teorijos mokykla XX a. pradžios modernizmo verpetuose“).

Ryčio Urniežiaus straipsnis „Eduardo Balsio Simfonija-koncertas: išskirtinis opusas pučiamiesiems“ skirtas lietuvių pučiamųjų kultūrai profesionalioje muzikoje, o Rūtos Žarskienės „Pučiamųjų instrumentų ansambliai tradicinėse žemaitiškose vestuvėse kaip šaunumo, garbingumo, turtingumo simbolis“ – tradicinėje muzikoje. Abu jie netikėtai tarsi papildo vienas kitą, išryškindami liaudiško muzikavimo ir autorinės kūrybos galimas sąsajas ir kultūrinius atbalsius.

Emigracijos muzikinio gyvenimo menčiau žinomus puslapius verčia Dariaus Kučinsko straipsnis: muzikologas atkuria muzikos leidėjo ir prekybininko, vargonininko ir instrumentų meistro Augusto Antpusaičio (1886–1972) gyvenimo ir veiklos faktus („Muzikos leidėjo ir prekybininko Augusto Antpusaičio gyvenimo rekonstrukcija ir veiklos reikšmė JAV lietuvių bendruomenei“).

Žurnalas „Lietuvos muzikologija“ nuolat plečia tyrimų problematiką ir geografiją, o kartu nuosekliai demonstruoja kultūrinį ir tarpdalykinį atvirumą.

*Rūta Stanevičiūtė*

## Preface

Systematization of musical phenomena and meanings is a constant concern of musicology, stretching from the origins of music theory to the turning points in the tradition of the twentieth through the twenty-first century. The international conference of musicologists “Typologies of Musical Significations: A Retrospective and Prospects,” held at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, encouraged discussions about the theoretical and practical discourses of the interaction between signification and typology. Wolfgang Marx explores the difficulties of genre classification with reference to a broad circle of musical phenomena in the twenty-first century – from popular to traditional music (“Musical Genres in the Age of Liminality”). In the context of liminality characterizing contemporary artistic practices, Marx hypothesizes that “... genre can no longer be used as a normative, taxonomic category, yet that it continues to fulfil a crucial function as a “generic contract,’ an agent of communication that provides information influencing and facilitating the reception of music”.

Gražina Daunoravičienė, who has developed an original theory of music genotype, analyzes the change in the (micro)systems of art music using the general systems theory (“Music Genotype: A Hypothesis for the Formation of a New [Macro] System vs. a Collapse”). Daunoravičienė reveals parallels in the change of music genotypes from the viewpoint of taxonomy and typology in the periods of historical turning points, around 1600 and after 1950.

The main topic is continued in the new volume of the journal by papers whose authors delve into the typology of contemporary opera and genre transformations that refute it (post-opera, anti-opera, *opera aperta*, etc.; Adelina Yefimenko, “A Conceptual Search for a Typology of Opera Projects in the Present Day”), systematization of intertextual relations in contemporary music (Anna Nowak, “Methodological Approaches to Intertextuality in the Works of Contemporary Composers”), and aspects of the aesthetics of representation and typologization of program music (Marcos Krieger, “Mendelssohn’s *Songs Without Words* and Without Titles: Imposed Semiotics or Overt *Mitgesehen*? A Case Study on the Typology of Character Pieces, Program Music, and Ekphrasis”).

In the twentieth-century field of theoretical reflections on creativity and creative processes, Jurgita Valčikaitė-Šidlauskienė looks into the artistic laboratory of composer Julius Juzeliūnas with the aim of “conceptualizing the idea of modeling the creative process, its phases, characteristic significations, and their integration into analytical studies of the process of music composing” (“The Composing Process: Theories of Analytical Strategies and Combinational Perspectives in Classification”).

Lina Navickaitė-Martinelli, who studies the crossover genre in music performance practices, explores the topic of interaction of cultural turning points and genres. Based on the theories of musical gestures, she argues that “the vocabulary of gestures adopted by art musicians from popular culture, including the open sexualization of stage behavior, significantly affects the audience’s perception of the performer’s musicality, virtuosity, and emotionality, and the performer’s bodily expression plays an important role in facilitating the audience’s understanding of previously unfamiliar music types” (Lina Navickaitė-Martinelli, “Reaching Out to the Audience: Crossover Gestures in Musical Performance”).

According to Baiba Jaunslaviete, reviews of music can be seen as ‘signs’ of a certain era, which indicate the critics’ belonging to a certain social or national community. In her article, Latvian musicologist discusses the meaning of such ‘signs’ in the Latvian music history of the late nineteenth and early twentieth centuries, referring to the publications of Riga’s newspapers representing Latvian, Baltic German, and Russian communities. (Baiba Jaunslaviete, “Music Reviews as Signs of the Sociocultural Context: Comparative Case Studies of Latvian, German and Russian Music Criticism in Riga During the Late Nineteenth and Early Twentieth Century”).

The Lithuanian Conservatory will be commemorating its 90th anniversary in 2023. Judita Žukienė explores and, on the basis of historical sources, specifies its origins that are associated with the State Music School and that are still shrouded in legends (“The Circumstances of Establishing the State Music School, 1918–1920”). At the same time (1916–1924), the Kyiv School of Music Theory was formed: Oksana Hnatyshin argues that the fundamental works

of its most prominent members, Boleslaw Jaworski and Anatoly Butskoj, reflected the intellectual turning points in Western Europe and the need to modernize musicology (“The Kyiv Music-Theoretical School in the Vortex of the Modernistic Trends of the Beginning of the Twentieth Century”).

Two papers in the journal, dedicated to the Lithuanian wind instrument culture in art music, “Symphony-Concerto by Eduardas Balsys: An Exclusive Opus for Winds” by Rytis Urniežius, and in traditional music, “Brass Bands at Traditional Samogitian Weddings: A Symbol of Virility, Respectability, and Wealth” by Rūta Žarskienė, unexpectedly seem to complement each other, highlighting the possible connections and cultural echoes of folk music and authorial compositions.

The lesser-known pages of the musical life in exile are turned over in the paper by musicologist Darius Kučinskas: he reconstructs the facts of the life and activity of music publisher and merchant, organist and instrument maker Augustas Antpusaitis (1886–1972) (“Reconstruction of Music Publisher and Merchant Augustas Antpusaitis’s Life and Significance of his Activity for the US-Lithuanian Community”).

The *Lietuvos muzikologija* journal regularly expands research themes and geography and simultaneously consistently demonstrates cultural and interdisciplinary openness.

*Rūta Stanevičiūtė*

Wolfgang MARX

# Musical Genres in the Age of Liminality

## *Muzikos žanrai liminalumo epochoje*

University College Dublin, Belfield, Dublin 4, Ireland  
wolfgang.marx@ucd.ie

### Abstract

This essay aims to investigate the role the category of genre has in music-related discourses in an age characterized by its interest in the liminal, or the non-generic. The objective is determining whether the concept of genre still has a useful role to play today (when many discard it for a range of different reasons). The hypothesis is that genre can no longer be used as a normative, taxonomic category, yet that it continues to fulfil a crucial function as a “generic contract,” an agent of communication that provides information influencing and facilitating the reception of music. Taking a digital graphic representation of popular-music genres as a starting point, the problems and challenges of generic classifications in today’s world are outlined, proposed alternative approaches (such as the “post-genre” phenomenon) are explored, and recent musicological thinking on the topic is assessed. A look at the structure and function of Spotify’s map of “genre-shaped distinctions” leads to a discussion of the function of genres in the digital music industry: its ultimate aim is the classification of the listener, rather than the music, for the purpose of micro-targeting. This leads to an assessment of genre as an agent of power and the potential of emic and etic points of view to expand our perspective. The essay concludes that both the communicative and the economic functions of the genre category are united by their application in a liminal context in which uniqueness and hybridity appear to deny the usefulness of genres while paradoxically still relying on them.

**Keywords:** Music and genre, musical classification, music and taxonomy, music and the digital economy, micro-targeting, music and power, emic and etic approaches to music, post-genre.

### Anotacija

Straipsnyje siekiama iširti žanro kategorijos vaidmenį su muzika susijusiuose diskursuose dabarties laikotarpiu, kuriam būdingas domėjimasis liminaliais arba negeneriniais dalykais. Bandoma nustatyti, ar žanro samprata ir šiandien vis dar prasminga (daug kam atmetant ją dėl įvairių priežasčių). Keliama hipotezė, kad žanro nebegalima naudoti kaip normatyvinės, taksonominės kategorijos, tačiau jis vis dar atlieka reikšmingą „generinės sutarties“ funkciją kaip komunikacijos agentas, teikiantis informaciją, veikiančią ir palengvinančią muzikos recepciją. Pasitelkiant skaitmeninį grafinių populiariosios muzikos žanrų vaizdavimą kaip atspirties tašką, apibrėžiamos generinių klasifikacijų problemos ir iššūkiai šiandiniame pasaulyje, nagrinėjamos siūlomos alternatyvios priegijos (pavyzdžiui, postžanro reiškiny) ir vertinamos naujausios muzikologinės mintys šia tema. Žvilgsnis į „Spotify“ žanro suformuotų skirtumų žemėlapiu struktūrą ir funkcijas leidžia pradėti diskusiją apie žanrų funkciją skaitmeninės muzikos pramonėje: jos galutinis tikslas yra veikiau klausytojų nei muzikos klasifikavimas tikslinei mikrorinkai nustatyti. Tokiu būdu žanras vertinamas kaip galios veiksnys bei eminių ir etinių požiūrių potencialas mūsų perspektyvai praplėsti. Straipsnyje daroma išvada, kad ir komunikacinės, ir ekonominės žanro kategorijos funkcijas vienija jų taikymas liminalumo kontekste, kuriame unikalumas ir hibridiškumas tarsi neigia žanrų naudingumą, kartu paradoksaliai vis dar remdamasis jais.

**Reikšminiai žodžiai:** muzika ir žanras, muzikos klasifikacija, muzika ir taksonomija, muzika ir skaitmeninė ekonomika, tikslinės mikrorinkos nustatymas, muzika ir galia, eminis ir etinis požiūris į muziką, postžanras.

[...] genre is what nobody really believes in but everyone relies upon. (Daniel 2019: 130)

This line by Drew Daniel summarizes well the problems we have with the concept of genre. We always struggle with it – if it’s defined too tightly, it seems to be too rigid to correspond to the real world; if it’s defined loosely, we wonder whether it remains useful. The signification of genre in music has never been static; each period has had its own take on it. Hence, I want to investigate in this essay what the category of genre might mean in the early twenty-first century, how it has evolved in recent decades, and how it reflects general trends in both musicology and the humanities in general.

We live in an age of liminality. Research in the humanities and social sciences regularly names among its main goals transcending boundaries, engaging with the intersectional, and exploring the liminal. In both popular and art music, new pieces are praised highly if they push boundaries or merge separate traditions; it adds to their originality and uniqueness if they represent not “just” another example of a type we are already familiar with from countless previous pieces.

A normative classification of music according to genres does not seem to fit into this world. We are less interested in what something stands for at its core and more in how it interacts with its neighbors – or has that core perhaps been some kind of illusion all along? In any case, genres

still form a perhaps unloved yet indispensable basis of our “in-betweenness” – without them, we would lose all musical bearings in this constantly shifting world. We may see traces of many different genres in a piece of music or deny it membership of any genre at all, yet even as a purely historical or theoretical category, genres still help us make sense of today’s ontological hybrids. They are indispensable for performers, listeners, and the music industry, who all rely on what Jeffrey Kallberg has described as a “generic contract”<sup>1</sup> (a virtual construct akin to Rousseau’s social contract that guides our behavior in the musical world even though we have never been formally acquainted with it):

The choice of genre by a composer and its identification by a listener establish the framework for the communication of meaning. The genre thus guides the decisions made by the composers in writing the work, and the listener in hearing the work. Between these two a “generic contract” develops: the composer agrees to use some of the conventions, patterns and gestures of the genre, and the listener consents to interpret some aspects of the piece in a way conditioned by this genre. (Kallberg 1987/88: 775; see also Kallberg 1988)

Even in our time, in which pieces often appear as hybrids, mixing elements of different styles and genres, knowledge of that generic contract is still crucial – or we couldn’t recognize the hybridity of those pieces. Mixing elements of different genres is not a new phenomenon; Kallberg and Jim Samson have observed elements of different genres in a number of piano pieces by Frédéric Chopin, with Samson stating about one of the Polish composer’s Nocturnes (op. 15 no. 3):

The work is not a march, a waltz or a mazurka but rather refers to a march, a waltz or a mazurka. (Samson 1989: 225)

We will return to the question of whether a hybrid can refer to something without actually being it or instead turns into a new kind of entity in its own right.

Like Kallberg and Samson, I don’t regard genre as a fixed ontological or taxonomic category but rather as a communicative strategy based on the generic contract. However, that doesn’t mean that I don’t accept that for a long time it was regarded as the former in Western thinking – and still is by some today. This often has to do with perceived notions of authenticity with regard to music, which means a lot to the people defending generic orthodoxy, as recently outlined by Peter Manuel with regard to flamenco. In response to the success of the Catalan singer Rosalía, whose style – especially in her album *El mal querer* (2018) – mixes flamenco and pop elements, often heated discussions between flamenco purists and rosalistas (fans of the singer) have erupted in Spain:

The basic problem ... is that some flamenco fans ardently wish to claim her music for the art form, which, they argue, is in danger of becoming petrified and stale, while others wish to exclude it, fearing that fusion projects like hers could marginalize traditional flamenco, which they see as perpetually threatened by commercial fads and ephemeral hybrids. (Manuel 2021: 36)

Yet this is not just about musical features but also social contexts. Rosalía comes neither from Andalucía, the core region associated with flamenco, nor does she represent the gitano (Spanish Romani) culture typically connected with it: “innovations within the genre are only truly legitimate and trustworthy if they are undertaken by artists such as Camarón and Morente who have earned prior respect as performers of traditional flamenco” (Manuel 2021: 46). So the definition and role of genres is based on social context as much as structural features.

For the purposes of this text, I understand the term “genre” to be applicable to any possible categorization of music as it has occurred in different periods and cultures. It can also be applied to different taxonomic levels (with certain qualifiers). Music has been categorized and classified in so many different ways that any restriction of the term’s applicability would exclude too many musics from consideration. Today it is far more rewarding to reflect on the ways in which categorization has happened and is still happening, and on how the criteria applied to the classification and signification of music have evolved, than attempting to determine new generic definitions for our time – a task that would be bound to fail anyway, and that is also not necessary if one primarily understands genres as agents of communication.<sup>2</sup>

Over the following pages, I want to look at a few aspects of how genres manifest themselves in music today. This will include discussion of online representations of genre worlds, recent developments in musicological thinking about genres, ways in which genres play a part in discourses of power, and also the role of genres in a multicultural world. At the end stands the confirmation that today, musical genres should be regarded as socially constructed entities with multiple facets and open to change, manifesting themselves in a range of stronger and weaker – often hybrid – forms. For better or worse, the role of the genre category nowadays reflects our globalized, multicultural world.

### *musicmap*

Let us begin with a graphic representation of musical genres entitled *musicmap*, which is freely accessible online (Crauwels 2016). It strives to explain “The Genealogy and

History of Popular Music Genres from Origin till Present (1870–2016)” (see [musicmap.info](http://musicmap.info)). Its creator is Kwinten Crauwels, a Belgian architect (as well as a music data visualizer and aspiring filmmaker) who has spent eight years working on this map, which was published in 2016 (he continues to update it). He explains his concept in a TEDx talk from 2017 (Crauwels 2017). I strongly recommend having a look at this map and playing a little with its options (zooming in and out at different positions and becoming acquainted with the info options provided by the menu bar on the left) before continuing to read this text.

*Musicmap* displays many dimensions of musical classification and different types of relationships. It is about what we may call popular music in its broadest sense, broken down into a range of medium-level categories such as industrial, jazz, or techno. The color scheme indicates closer relationships between certain mid-level genres, which are explained in a bar at the bottom of the screen<sup>3</sup> – there are altogether nine groupings, which often overlap. For example, “electronic music” includes “electronic dance music,” which in turn encompasses both “break beat dance” and “four-to-the-floor dance.” If we zoom deeper into the main columns – we can take jazz as an example – we discover more genres within each column. These are what I have elsewhere (Marx 2004) called “specific genres” (or “konkrete Gattungen” in German), namely classificatory units which consist of actual pieces of music. In turn, I call higher-level terms of classification such as “jazz” “abstract genres” (“abstrakte Gattungen”) as they are usually broken down into other genres rather than actual pieces of music (Crauwels speaks of “subgenres” and “supergenres”; Crauwels 2017).

Crauwels’s representation offers us up to six levels of generic classification on top of each other, up to “Music” in general. This includes the four additional musical worlds at the top of the main picture, entitled “Utility Music,” “Folk Music,” “Classical Music,” and “World Music.” Each of these four circles offers some additional high- and mid-level abstract genres, yet we can’t click on them – they are only present here as target or origin points for links to some popular-music genres. If we zoom in even further to the jazz column, we discover a dense web of lines that connects each specific genre to many others which have influenced it, or which it in turn has influenced. A legend in the side bar explains the nature of the differently structured lines; generally, Crauwels gives quite a bit of information on how, and well as why, he structured his map in this way. He even offers a bibliography, which included 222 entries (many of them scholarly titles) when I checked; since this is a work in progress, it may be a few more by now.

Going deeper into the jazz column, we discover cloud-like structures linking groups of specific genres. The legend

explains them as “Combination[s] of different genres that are related, forming a larger music group.” If we touch a specific genre with our cursor, all the connecting lines not related to this genre recede into the background; only the ones relevant to it remain. It is as if the forest vanishes and an individual tree with all its branches suddenly comes into focus. If I click on the name of the genre, a pop-up window opens, which contains a definition of this genre with a year or period of origin (the Y axis represents the timeline in this map, moving chronologically from top to bottom). There is also a link to a Spotify playlist prepared by Crauwels where we can acquaint ourselves with songs which he regards as important representatives of this genre.

Overall, it is obvious how much work has gone into this project. It demonstrates a very clever, interactive use of the internet to engage with the complexity of generic definitions and the structure of generic relationships. Crauwels has managed to create something that is both aesthetically beautiful and offers educational value; particularly useful are the links to actual music that we can listen to. We will probably not agree with all of Crauwels’s definitions and relationships as indicated here (in fact, so far, I haven’t met anyone who agrees with all of its details), but that is not my point. *Musicmap* represents a very good and easily accessible introduction into the complexity related to the concept of genre, or more broadly of musical classification.

Among these complexities are the existence of low-, mid- and high-level genres, the fact that – unlike in biological taxonomies – the number of levels is not identical in each area, the emergence of genres at different times and their often complex, hybrid origins. In addition, the complexity of links between genres (regarding both their number and their type) is irregular and messy. There are, however, aspects of generic definition and development that even this complex map cannot capture. These include power relationships – some genres are or were regarded (by some, sometimes by many) as more or less reputable than others, often related to the social standing of the people associated with it. We can think of something like punk or metal, but also of the concept, often still purported, of the higher standing of classical music. An example of this would be Carl Dahlhaus’s classification of the string quartet as being defined by three criteria: its instrumentation (two violins, viola, and violoncello), the presence of sonata form, and what he calls “aesthetic distance from the popular” (“ästhetische Distanz zum Populären”), or “elevated” style – essentially, highbrow music (Dahlhaus 1974: 621). Dahlhaus – who wrote three foundational essays on the topic of musical genres (Dahlhaus 1973, 1974, 1987) – regards “Ranghöhe” (level of style) as a core element of any musico-generic debate; for example, he rates piano music

lower than string quartets, and music for male choirs lower than music for mixed choirs (Dahlhaus 1973: 866ff).<sup>4</sup> Finally, Crauwels would also have problems representing pieces which display elements of two or more genres without actually fully belonging to either of them (such as Chopin's Nocturne referred to above) in his map.

Overall *musicmap* is a very good introduction to the role genres play in music, yet also the problems related to their use.

### Alternative, non-generic classifications?

In *Every Song Ever: Twenty Ways to Listen in an Age of Musical Plenty*, published in 2016, Ben Ratliff discusses alternative ways to listen to music and group musical experiences. He contends that the age of digital ubiquity ("a situation of total, overwhelming, glorious plenty"; Ratliff 2016: 10), in which enormous amounts of music of a broad range of types can be accessed, has changed our listening habits. At the same time, we now encounter music in all sorts of circumstances, most of them featuring it as part of a more holistic experience in which it serves as background or as part of a wider range of sensory stimuli.

We might get our cues about what to listen to from our Facebook feed, or from sources that use music almost as neutral content in a mediated environment – talent shows, talk radio, football game ad spots. Background music services have vastly improved, thanks to the information yielded by our online listening activity. (Ratliff 2016: 6)

Ratliff accepts that this can have negative consequences, namely a possible "atrophy of desire to seek out new songs ourselves, and a hardening of taste, so that all you want to do is confirm what you already know" (Ratliff 2016: 6). Yet his focus lies on the potential for good that can emerge from this situation:

There is a possibility that hearing so much music without specifically asking for it develops in the listener a fresh kind of aural perception, an ability to size up a song and contextualize it in a new or personal way, rather than immediately rejecting it based on an external idea of genre or style. (Ratliff 2016: 6)

Here the word "genre" appears for the first time and in a rather negative way: a genre is something that makes us reject a piece of music. Why is that? Elsewhere in his book, Ratliff explains: "When the first order of business is to sort music out by genre or structure or language – to determine whether a song is indie-folk or classical or R&B or whatever – that's a direct route to the bottomless comfort zone" (Ratliff 2016: 10).

Yet the comfort zone is what, according to Ratliff, epitomizes the negative consequences of the age of plenty

in which we refuse to engage with new musical experiences, music of a type we are not already familiar with. He wants to overcome a mindset that lets us settle in the purely familiar and regards genre as a core tool that we use to achieve that aim.

What Ratliff really wants is an approach that is as much as possible determined by ourselves, rather than by formal or generic structures predetermined by others. This applies not just to music but to everything we do and encounter in life:

when you are entering new problems or encountering elements with a great possibility of variety: [...] you [...] move through these situations, these different rooms of life, each one revealing an endlessly permutating number of changes in color and temperature and sound and feeling. But there is one internal structure that defines them all and makes them cohere into something resembling sense. That is you. (Ratliff 2016: 208)

This is ultimately a modern radicalization of Roland Barthes's hypothesis of the death of the author (Barthes 1986): meaning should be provided entirely by us, the recipients, rather than by any force external to us – be it the author, a performer, or socially developed and accepted "habits" such as generic determinations.

Yet how does Ratliff develop and categorize his twenty "better" ways of listening to music? According to him one can't entirely abstain from referencing certain attributes of the music, yet should generalize them as much as possible:

reasons for engagement could be articulated in a language that isn't specifically musical, or identified with composers and players [...], but rather a language that refers to generalized human activity. Therefore, perhaps, not "melody," "harmony," "rhythm," "sonata form," "oratorio." Perhaps, instead, repetition, or speed, or slowness, or density, or discrepancy, or stubbornness, or sadness. (Ratliff 2016: 9)

So he has a beef with genres (such as sonata form or oratorio), yet also with formal and structural issues – generally it feels as if he doesn't like terms used by "specialists" or "experts" which indicate a predetermined area of understanding. Our approach to music unknown to us should be as open, as unbiased as possible:

The suggestions I'm offering for how to hear are based on certain kinds of affinities between pieces of music. The affinities are not based in genre, because genre is a construct for the purpose of commerce, not pleasure, and ultimately for the purpose of listening to less [...]. This book is about listening for pleasure, and about listening to more. (Ratliff 2016: 11)

That for Ratliff the acceptance of traditional genres ultimately leads to listening to less confirms what he stated earlier, yet the idea that it is a business tool is new here. What matters most is his assertion that genre doesn't – almost

Twenty Ways to Listen in an Age of Musical Plenty				
repetition	slowness	speed	transmission	quiet/silence/intimacy
stubbornness	virtuosity	sadness	audio space	endless inventory
wasteful authority	density	improvisation	closeness	loudness
discrepancy	memory and historical truth	linking	community and exclusivity	the perfect moment

Fig. 1. Ratliff, Twenty ways to listen to music.

can't – serve the purpose of supporting the pleasurable experience of music. He doesn't explicitly say this, yet my reading is that what he means by this is a genre's communicative agency, the way in which well-established generic or formal categories pre-shape our expectations when encountering a piece of music (if we encounter a requiem we expect a piece for soloists, choir and orchestra starting with the line "Requiem aeternam dona eis Domine"). Ratliff wants us to be as open as possible and therefore rejects this core function of generic and formal terminology. What is interesting, however, is that he himself uses such terminology regularly when discussing in detail his twenty ways of modern listening<sup>5</sup> – in the end, it is impossible to abstain from it completely, certainly as an expert trying to convey information about music through words to a reader or listener.

Yet what are his twenty ways of listening? Fig. 1 represents a list of them (reduced to keywords).

This list is not based on a coherent system; its components cannot be converted into a logically coherent genre tree akin to those used by taxonomists classifying plants or animals.<sup>6</sup> They mix emotional states (sadness) and social and individual experiences (memory and historical truth), as well as structural and performative components of the music (density, loudness). I'm sure that they're not meant to represent a complete list; other categories are possible and may be suggested by others, or by Ratliff himself at a later stage. We can also easily imagine pieces that could fall into several of these categories, although one of them may usually be more prominent than the others for any individual listener. In any case, these twenty categories are just the ones that Ratliff experiences as being relevant to himself, as being useful indicators of his own listening experiences – no more, no less.

Ratliff's twenty categories or "ways" hang somewhere between specific and abstract genres – and yes, I call them genres because I don't restrict the use of this term in the way he does. His rejection of traditional genres comes hand in glove with an attempt to introduce new ones – even though they are fuzzier and less normative than they would have been in the past. Like many other authors, he may also want

to avoid the application of an existing term to something new he proposes, yet should he be successful, his categories would soon appear in music databases and shops alongside traditional genres, regardless of whether he approves (in fact, something like "the perfect moment," "intimacy," or "slowness" may already exist as a category for classification and searches in some databases).

Another phenomenon that has emerged during the last decade may be distantly (yet not consciously) related to Ratliff's approach: "post-genre." Appearing in both pop music as well as art music (and there particularly in the "indie classical" scene), it regards genre as a category limiting a creator's options – just like Ratliff's predetermined, "traditional" generic categorizations limit listeners' openness to new sonic experiences. Robin James interprets post-genre as a cultural omnivorousness, a post-modernist response to the realization that we can no longer judge everything on the basis of Western, Eurocentric points of view. It is thus a part of "post-identity politics":

Omnivores demonstrate the openness to diversity that post-identity society demands, and this openness to diversity is a marker of the overcoming of old-fashioned attitudes, and thus also of elite status. Both explicitly and implicitly, omnivorous taste uses the same post- as post-identity politics: in both cases, "post" refers to the overcoming of obsolete investments in purity and the preference for an aesthetically pleasing, respectable mix. (James 2017: 25)

James discusses songs by Taylor Swift, Jack Ü, and Diplo, who all freely incorporate elements of different genres into their music (as well as their video aesthetics). Omnivorousness is their principle; adhering to the norms of just one genre wouldn't be "cool." However, a crucial aspect of this process is that a new piece doesn't result in the foundation of a new genre, or in a recognizable evolution of one or several old ones – instead, each song mixes elements of several genres (particularly of "Black" and "White" music) in new and unrepeatable ways.<sup>7</sup>

While the core application of the term "post-genre" refers to music from the last decade, it has also been

retrospectively applied to earlier music. For example, Andrew Jurik uses it in relation to the fusion of classical and jazz styles which Gunther Schuller labelled as “third stream” in 1957 (Jurik 2016). Examples of mixing elements of different genres without attempting to evolve an existing genre or create a new one go back a long time – yet again we can recall the references to three different genres in Chopin’s Nocturne – but it is now much more common than it was two centuries ago, in all types of music.

### **Musicological thinking about genre theory in the twenty-first century**

Musicological thinking about genre has evolved significantly in the twenty-first century. The thinking of the late twentieth century was heavily influenced by the three essays by Dahlhaus already mentioned and similar publications. Dahlhaus postulated a gradual disintegration of genres over the course of two centuries:

The abrogation of musical genres, whose importance has already declined in the course of the nineteenth century, is the result of the reverse of the emancipation of the individual work which is directed not only against functional constraints but also against dependence on types and models. (Dahlhaus 1987: 42)

According to Dahlhaus, what makes a composition special – and thus worthy of our attention – is not what it shares with others (due to generic norms), but what makes it unique, which is by definition not related to genre. The emergence of a canon of masterworks was another blow for the relevance of genres: “genre ensured historical continuity as long as the music that was performed was contemporary music, with the result that it was not the individual work but only the genre, whose evolution transcended the individual entity, that survived” (Dahlhaus 1987: 42). If pieces are only performed for a brief time and then replaced by others, those new ones must conform to certain standards to be able to replace the previous ones adequately, so generic norms are much more important in this context. Once the canon emerged, we started performing fewer pieces more often, and new ones no longer react to their immediate predecessors but instead to the totality of past music history. Music history becomes a history not of genres but of exceptions – of “masterworks”.

Two recent articles offer useful approaches to revising and expanding Dahlhaus’s view. The first is Eric Drott’s “The End(s) of Genre” from 2013 (Drott 2013). He flatly denies the validity of several of Dahlhaus’s observations regarding the absence of generic titles in the 1960s.<sup>8</sup> For starters, there

have in fact always been lots of pieces of art music that still use generic titles such as string quartet or symphony. More generally, “the groupings enacted by genre classification, far from disappearing or lapsing into irrelevance, continue to shape our understanding of modernist music, up to and including to its most recent expressions” (Drott 2013: 3). Drott points out that “[t]he denial of genre was less the symptom of a broad, historical process than a distinguishing characteristic of a particular body of musical texts” (Drott 2013: 6). Yet somewhat paradoxically even the denial of genre in itself can become a category of a new grouping, in effect a new generic trait. Furthermore, Dahlhaus talks only about art music, while genres have been alive, well, and proliferating in popular music in particular, yet also in world music in recent decades. Popular-music scholars have also provided the bulk of genre-related musicological research during this period.<sup>9</sup>

However, according to Drott, we have to redefine genre if we still want to use the term fruitfully. We have to accept it as a much more flexible unit than before. Genre is not a group but a grouping, not a given thing but the result of agency. It is a temporary act that can evolve and allows for fluidity. This will also make operating at different levels (specific genres, abstract genres) easier because we no longer have to create or maintain a rigid taxonomic tree structure.<sup>10</sup> Drott describes this type of genre “as a dynamic ensemble of correlations, linking together a variety of material, institutional, social, and symbolic resources: repertoires, performance practices, distinctive formal and stylistic traits, aesthetic discourses, forms of self-presentation, institutions, specific modes of technological mediation, social identities, and so forth” (Drott 2013: 9).

Another crucial revision of our understanding of genre is that a piece can be related to several genres (such as Henze’s Requiem, which the composer classified simultaneously as a trumpet concerto, a series of nine sacred concertos and a requiem): “What is needed is a hermeneutics that does not presume a single, undivided horizon of expectation but one that is fissured, internally heterogenous, divided between a range of competing allegiances and investments” (Drott 2013: 41). Drott speaks of a “plural condition ... : it is not just the unity and self-identity of the work that is in question but the various genres to which it can be brought into relation, and the various actors who participate in its production, circulation, and interpretation” (Drott 2013: 40).<sup>11</sup>

A second article providing interesting new ideas is “Genre Complexes in Popular Music” by Daniel Silver, Monica Lee, and C. Clayton Childress, published in 2016. This is an empirical study based on more than three million datasets gathered in 2007 from the MySpace database. On MySpace musicians and bands could indicate their



in IT, economics, or media studies journals. These articles engage with traditional machine-learning techniques and increasingly in recent times the more sophisticated deep learning that makes the algorithm learn by example.<sup>12</sup> Core aspects analyzed by the program are usually the timbral structure, pitch content and rhythmic content of a section of the music (usually only a snippet – 10 to 30 seconds long – is analyzed as the amount of data could not otherwise be managed, while the success rate is still good enough).

Let's have a look at an extract (Fig. 2). Here we see about 200 of the more than 5,700 “genre-shaped distinctions,” as McDonald calls them. Why does he not use the term “genre” proper? I assume it is because many of these terms are created by him and his team and are only meant to be used in-house by Spotify. They are not – and will never be – generally known and recognized genres used by people outside the company. The algorithm keeps generating new genre-shaped distinctions – there were 5,643 genres when I first checked the page on 14 October 2021, yet by 19 January 2022, that number stood at 5,724, an increase of eighty-one over a period of three months. Just like in Crauwels's map, we can click on each name to access a sample piece that represents the genre-shaped unit in question; we can also access a list of representative artists in each genre. I assume that the difference in the size of the names indicates a difference in the number of pieces that belong to a category. Unlike Crauwels, McDonald is not interested in denoting relationships between his generic classes; each one exists in splendid isolation (although its general position on the vast map has a broad meaning, as indicated in the quotation above). There are no abstract genres here, and no timeline is indicated. The names of the “genre-shaped distinctions” appear to be created following a few simple principles. Many of them specify an existing genre by adding a geographical term to it (Arab pop, Australian alternative rock, Brazilian punk) while others add words such as “new/neo,” “post,” or “alternative” to existing genre names – so the creation of names is not very original. Existing genres are mainly specified in more geographic, historical, or relational detail. It is not clear who allocates the titles to the classes; I suspect that this is the result of human activity – if the system creates about eighty new categories over the course of three months, it is not too much to ask from its operators.

What can we do with this list? It is possible to find out what the most listened-to genre is in my city or university or country and compare it with others. For example, I can ask for the most listened-to artist in any genre; I can list the songs belonging to the genre that are “deep,” “deeper,” “deep only,” and “mainstream only”; I can also sort the pieces belonging to a genre according to thirteen criteria, including “popularity,” “youth,” “femininity,” “tempo,” “duration,”

or “xmasness.” I can search for music not belonging to a particular genre that is still similar to what I just listened to. Finally, the genres feed Spotify's genre and mood filters, which were introduced in 2021 (“How to Sort Your Favorite Songs” 2021). If you are a registered Spotify user, I again strongly recommend playing a little with all these functions.

Yet why is Spotify making the effort to produce this map in the first place? The website doesn't tell us anything about this. On his Twitter account, McDonald describes himself as “Spotify genre taxonomist and mechanic of the spiritual compasses [sic] of erratic discovery robots that run on love” (McDonald 2013). This is very endearing, yet certainly not true – as we all know, nothing runs on love alone, and certainly not a major international database that depends for its continuing survival on revenues mainly created through advertising. In the second quarter of 2021 alone Spotify generated revenues of over €2.31 billion. It has 165 million paying subscribers and 365 million active users per month, who can access content provided by seven million artists (“Revenue of Spotify worldwide” 2021). Spotify is currently the largest music streaming service in the world.

While I have no direct source indicating what the main function of this genre map is, it is not too difficult to guess, and I want to outline this on the basis of an EU “Science for Policy” report entitled *Technology and Democracy: Understanding the influence of online technologies on political behaviour and decision-making*. This report identifies four aspects which play a crucial part in determining our behavior online; of these, two in particular are relevant here. The first is the “attention economy”; as we all know, if we are not paying for something online, we are the product being sold (and even if we do pay something, we may still be a product anyway). The most important commodity in the digital world is the time that users spend on a certain webpage, the attention they give to what is displayed on it, and the data they leave behind in the process – usually without being aware of it. Like every other web service, Spotify wants us to spend as much time as possible on its pages. The second crucial aspect is “algorithmic content production”: “[A]lgorithms are an indispensable aspect of digital technologies which can be used or abused to impact user satisfaction, engagement, political views and awareness. Curated newsfeeds and automated recommender systems are designed to maximize user attention by satisfying their presumed preferences” (Lewandowsky et al. 2020). So a provider assumes that we will spend more time on its pages if it serves our preferences; hence, exploring them is a crucial step in the process of increasing revenue. Each time I listen to a piece of music, I increase the system's knowledge about my musical taste and allow it to predict my future choices with increasing accuracy. Yet how can that

be realized through the algorithm? It makes sense to assume that a larger number of genres allows the system to specify a user's taste with increased precision. If there were only a few hundred genres, lots of people would share the same generic preferences, yet if there are close to 6,000 of them, it is more likely that the system will be able to create a unique profile of me as a user since it is more likely that no one else in the world has listened to the exact combination of – say – sixty-one genres that I may have engaged with since joining the platform. This allows for “micro-targeting,” a placement of ads based on my specific tastes and preferences that is far cheaper and far more successful for the advertiser than firing ads indiscriminately at everyone. It even allows for the placement of “dark ads,” which can only be seen by the user in question and the advertiser. These ads allow for targeting different groups of people with contradictory types of messages at the same time (Shaffer 2021).

So the main purpose of the “Every Noise at Once” exercise is most likely not classifying the music but instead classifying the listener. An ever-increasing number of “genre-shaped distinctions” allows for ever more precise micro-targeting, while there is no real interest in the music itself or in the user's own interests per se. This is one of the most radical (and certainly unintended) consequences of the gradual inclusion of social aspects, of “genre cultures” beyond the sounding artefact itself, in the thinking about musical classification and signification. But in another way, it is a major departure because in this context, the music signifies nothing in relation to itself; it is reduced to a vehicle of the attendance economy used to lure ever more people to Spotify's pages. To quote the EU report one last time, “YouTube itself has claimed that 70% of viewing time on YouTube results from recommendations of its AI system, rather than purposeful consumer choice” (Lewandowsky et al. 2020). We can assume that this is similar in the case of Spotify – and, for that matter, other streaming services as well, as they all operate in parallel ways. If that is correct, McDonald is contributing significantly to the platform's success. This operation is very different from Crauwels's *musicmap*, as the Belgian is an enthusiast who cares about his content while McDonald's *raison d'être* is an economic one. If anyone runs on love, it is Crauwels, who does not pursue a perceivable economic interest, rather than McDonald.

The algorithm's focus on presenting us with things similar to what it assumes we like makes a mockery of Silver, Lee, and Childress's (as well as Ratliff's) hope that the wider range of available music will lead to us broadening our taste. This would only be possible if we make conscious decisions to go for music that the algorithm doesn't recommend to us – or even doesn't show us except if we specifically search

for it. That's quite an effort, and few people are likely to make it. The option is certainly there, yet in practice few are likely to benefit from it. One may even wonder whether psychologically preventing us from branching out and becoming aware of music (or books, or people, or political points of view) other than the ones we are used to already helps fuel the increasing polarization in our societies.

### Classification and power

Critical theory and post-modern analytical methods both emphasize power relationships as a central issue of their deliberations. They approach texts – and any other manifestation of human interaction, such as music – with what Paul Ricœur has labelled the “hermeneutics of suspicion” (Scott-Baumann 2009), that is, they look not just at what appears on the surface, but rather search for the hidden, often subconscious way in which our words and actions want to either preserve or increase our power, our position in society. Is this also applicable to the discourse around genre?

The “Spotification” of generic classification as discussed above is already a good example of a power imbalance, with a big economic player influencing our choices of what we listen to. Another, pre-digital example of the influence of generic labelling – and of who holds that power – is provided by the evolution of the term “world music.” It is generally credited to Robert E. Brown, who established a program about this music at Wesleyan University in the 1960s. However, it only became widely known from 1987, when a number of record companies decided to adopt the term as a high-level genre label. At a meeting on 29 June 1987, nineteen representatives of eleven companies determined that

the main problem in selling our kind of material lay with the U.K. retail outlets and specifically the fact that they did not know how to rack it coherently. This discouraged them from stocking the material in any depth and made it more difficult for the record buyers to become acquainted with our catalogues. (“Minutes Of Meeting” 1987)

So the single reason for making “world music” a top-level abstract genre was an economic one, the facilitation of sales. Record shops needed to know how to present this music, and customers where to find it in the shop. This means, of course, that this music had recently become important enough (in Western countries, where the economic power was – and to a large extent still is – located) to warrant a separate label; ten or twenty years earlier this wouldn't have been on the agenda in the first place. Yet individual

artists would not have had the clout to make such a decision and influence the market sufficiently to “impose” such an umbrella term. Incidentally, the minutes of that fateful meeting continue: “We discussed various names for our type of music(s) and on a show of hands ‘World Music’ was agreed as the ‘banner’ under which we would work. Other suggestions were ‘World Beat’, ‘Hot...’, ‘Tropical...’ and various others.” Unsurprisingly it doesn’t seem to have been of much relevance that there was already an academic tradition using “world music” in a similar way.

Yet we should perhaps also not overestimate the power of “imposed” generic terms, particularly at the level of specific genres which usually emerge gradually out of a range of musical practices. In a PhD dissertation from 2015, Eric T. Smialek compared attempts by five different writers to create taxonomic genre trees for metal music (including the association of bands with them) (Smialek 2015: 29–64). He found significant differences between all five and points out that they were also all criticized by metal fans. A core problem was the fact that a neat allocation of a term to one particular branch of a tree (or a map, or a table) does not reflect the messy reality of life in which bands produce pieces that can have links to different sub-genres, sometimes even at the same time – they have a low boundary strength. Bands also evolve over time and may change their style, oscillating between genres or fully moving from one to another. So proposing generic relationships and band allocations is not always convincing. Smialek also quotes Jacques Derrida’s salutary reminder that “every text participates in one or several genres, there is no genreless text [...] yet such participation never amounts to belonging” (Smialek 2015: 48).

Popular-music studies have been the main driver of research about music and genre in recent decades, so it may be understandable that taxonomies are still occasionally attempted in this area (albeit more often by journalists and fans than by academics), yet this comes with a risk that Smialek describes as follows:

Because [...] musical genres are intimately associated with social identity, the particular view of history that a genre taxonomy offers can have larger consequences in terms of how it represents metal within broader arguments surrounding gender, race, nationality, social class, and any other conceivable vector of identity. (Smialek 2015: 33)

A taxonomy always gives a static snapshot of a fluid situation, it always simplifies, it always leaves something out. It is very good at indicating differentiation, yet extremely bad at engaging with the aspect of boundary strength. Creating a taxonomy therefore comes with a certain responsibility, and if not power then at least some influence.

Finally, genre discourses can also serve the purpose of ranking genres in relation to each other. Dahlhaus’s writings are a prime example of this tendency – while he acknowledges that the differentiation of “high” and “low” genres is a historical construct he still operates as if it is by now (that is, in the 1960s and 70s when he wrote his seminal texts) an unquestionable given; it forms the foundation of his thinking, and the way he constructs his arguments suit the perpetuation of this differentiation.

### Intercultural views of classification

Another new approach to thinking about musical classification could enrich Western ways of thinking by juxtaposing them with non-Western ones, looking at how non-Western musics are classified within their own cultures but also how those modes of classification may reveal new ways of looking at music more familiar to Western ears.

From 2012 to 2017 Reinhard Strohm led the international research project *Towards a Global History of Music*. The purpose of this project is described as follows:

Towards a Global History of Music aims to promote post-European historical thinking. The programme was not intended to create a global history by itself, but to explore, through assembled case studies, parameters and terminologies that are suitable to describe a history of many different voices. (International Balzan Prize Foundation 2020)

The project provided fascinating insights into many different aspects of music history across the globe, and the – so far – three book publications resulting from it are highly recommended.<sup>13</sup> Yet a look at their tables of contents already indicates one issue that I found particularly interesting: it is for the most part a history of either Western music in non-Western contexts, or non-Western music in its interaction with Western music. The topic can mainly be described as “How Western music spread all over the world, influencing and interacting with indigenous musics elsewhere.” Philip Ewell, in his recent critique of Schenkerian’s analysis and the White racial frame in US music theory, re-emphasizes the point that Western methods may not suit non-Western musics well, so analytical approaches suitable for the specifics of those musics should be either found in indigenous thinking or newly developed (Ewell 2020). Extending this to the area of genres and the classification of music, I wonder whether we should also have a closer look at how Indian, Chinese, Japanese, and other musics have been classified by their own practitioners and theoreticians. Ethnomusicologists working on those cultures take the indigenous views into account, of course, but I am ultimately interested in

a comparative study of views on classification in different cultures – and I don't think many studies of this kind have been undertaken. I certainly ignored this aspect completely when working on my own PhD thesis in this area many years ago (Marx 2004; see also Marx 2010). The consideration could start at the top, with the very concept of music itself: many cultures don't recognize much of what we would call "music" as such. Jean-Jacques Nattiez has compared the *katajjaq* throat games of the Inuit with the similar-sounding *rekutkar* of the Ainu people in Japan and the *pič eynen* of the Chukchi people in Siberia (Nattiez 1999). Despite their acoustic similarities they are categorized very differently by their performers. The *katajjaq* is a throat *game* (rather than a throat *song*), a competitive activity restricted to women and children. This is not the case elsewhere; Nattiez finds himself unable to determine "if the *rekutkar* [...] was seen in the Kraft Ainu culture as a game or as a song, or both" (Nattiez 1999: 407). The *pič eynen*, on the other hand, are certainly regarded as songs by the Chukchi. While the emic view (from within the respective culture) differs with regard to the musical status of these genres they are all songs in Nattiez's own etic view (the view from outside a culture). Similarly, the soundscape of Islamic religious rituals would be easily classified as music from the etic point of view of Western listeners, yet emically, "Muslims themselves not only do not use [the term music], but often reject it as offensive, as a matter of religious doctrine" (Frishkopf 2013). The Barundi people in Burundi have a genre called "Whispered Inanga" or "Inanga Chuchotée," which consists of whispered text accompanied by a zither; its main determinant is its timbre – a category virtually never applied in Western musical classification (Fales 2002). Native Americans in the Bolivian Andes relate songs to the plants they are cultivating at different times of the year and classify them accordingly; singing such a song at the wrong time brings misfortune upon the tribe (Stobart 1994). The Mapuche tribe in Argentina distinguishes between music of their own culture (and have several different words for it) and music by Europeans and non-Mapuche people in general, which is called *kantun winka* (Nattiez 1990: 55). Given that Western listeners (and academics) usually talk about non-Western musics in an etic way, that is, as outsiders on the basis of Western ways of thinking, it may be interesting to look at non-Western views of Western music to gain insights that our emic position prevents us from reaching. Bruno Nettl's idea of a fictitious Martian coming to our planet and encountering the – for her – strange and unknown proceedings in a concert hall may give us an idea of what this could be about (even though he doesn't talk about genres but about the world of classical music in general; Nettl 1992). Nettl uncovers myths around great

composers/geniuses that in their structure remind him of music-related myths of the North American Blackfoot tribe. Ideally, emic and etic perspectives are meant to complement each other, yet each culture is naturally restricted to emic views of itself while looking etically at others.

### Conclusion

So, was Drew Daniel correct when stating that genre is what nobody really believes in but everyone relies upon? The thinking about genres has shifted in several ways in recent years. On the one hand, there is the much broader approach to it advocated by authors like Daniel, Drott, and Silver, Lee and Childress, supported by a number of recent PhD dissertations on this topic such as those by Steve S. Lee (2007), Eric T. Smialek (2015), Andrew Jurik (2016), and Thomas Johnson (2018). They redefine genre as a much more fluid concept, as something that can mean different things to different people without jeopardizing its meaning and existence. Genres are groupings (rather than groups) that can have different degrees of openness towards mixing and fusion without losing their identities as providers of context, meaning and signification. They can show a more or less pronounced tendency towards differentiation into subgenres as well as different degrees of boundary strength. The situation is complicated further by the fact that they exist not just alongside other current genres but in the context of the entire generic history of music – within their own respective culture as well as interculturally. Understanding genre in this broader, more flexible way also provides a good counter-argument against those who claim that the category has become meaningless, as well as against the representatives of alternative, "anti-generic" classificatory approaches such as Ratliff or the "post-genre" movement. The latter oppose genres as rigid constructs (as defined by people like Dahlhaus), yet if pieces can have a share in genres without fully belonging to them, can relate to several genres at once, and can appear in more or less open incarnations, the issues their opposition is based on could be accommodated within the genre-theoretical discourse.

On the other hand, we see that the gatekeepers of music – particularly the music industry, now in its digital incarnation – rely on an ever more complex classificatory system in order to attract consumers in the context of the attention economy. Spotify is ultimately not working "for love" (as McDonald claimed) but aims to micro-target every one of us (as "micro" as possible) so that we spend more and more time on its pages. It is not interested in the music for its own sake, nor in a broadening of the listener's minds or their edification. Such hopes as expressed by

some of the authors discussed in this essay appear almost naïve when looking at the realities of our neoliberal economic structures.

What unites both groups – those investigating the positive aspects of classificatory differentiation and those instrumentalizing it in the service of economic goals such as micro-targeting – is the focus on liminality, on “in-betweenness.”<sup>14</sup> Whether it is the continuous emergence of new generic categories or the simultaneous references of a single piece of music to a number of genres, in both cases the main point is not conforming to an existing set of norms or habits, but rather utilizing the generic contract between musicians (or businesspeople) and listeners as a communicative agent facilitating the transmission of information – be it musical or economic in nature. This communicative agent offers points of reference that steer our receptive process. On this basis, today’s musicians continue to create new, unique pieces of music while still benefiting in their reception from listeners’ genre-related knowledge.

Whether we like or dislike the way genre is developing in the twenty-first century, we just can’t get rid of classificatory concepts – even if we wanted to. Drew Daniel was right, and so was Eric Drott when he stated that genre (defined as broadly as possible) is “a necessary ground against which musical conduct takes shape and acquires meaning” (Drott 2013: 7).

## Endnotes

- <sup>1</sup> Kallberg imported the term “generic contract” from the literary scholar Heather Dubrow who proposed it in her book *Genre* from 1982 (Dubrow 1982).
- <sup>2</sup> I don’t want to embark on a discussion of the complex relationship between the terms “genre” and “style” here; Allan Moore has outlined the many different views expressed on this relationship over the last decades (Moore 2001). For me, generic features encompass stylistic attributes.
- <sup>3</sup> This bar only becomes visible once one zooms in.
- <sup>4</sup> Dahlhaus focuses entirely on art music in his essays; he only mentions other musics occasionally as part of evaluative comparisons yet has no genuine interest in them. However, every now and then one finds an approach which is not dissimilar in studies of genres in popular music. Lena and Peterson, for example, state that:

Not all commercial music can be considered a genre in our sense of the term. We consider music crafted for specific types of venues or referred to as commercial categories to be non-genred [sic] music. Examples include Tin Pan Alley, Broadway show tunes, and commercial music crafted for a specific demographic and designated by a commercial category (e.g., middle of the road [MOR], music for lovers, dance music, and easy listening music). (Lena & Peterson 2008: 699)

Psychological experiments indicate that listeners associate certain moral values with different musical genres; see Shevy 2008 and LaMarre et al. 2012.

- <sup>5</sup> An example of this is his description of “Be My Baby” in the category “memory and historical truth”: [t]he action, then, is all base drum until the four. Sounds like Latin music; sounds like a variation on the habanera rhythm. Anyway, the rhythm doesn’t articulate each beat in the bar; it leaves one empty, and strikes between two others. That’s what Latin music does. (Ratcliff 2016: 196)
- <sup>6</sup> Taxonomic systems are based on all branches being differentiated on the basis of the same criterion (in biology this initially used to be visual similarity, later it became genetic relationship). Attempts to classify musical genres by way of taxonomic trees were ultimately always bound to fail since cultural practices such as music always have a range of differentiating criteria in operation at the same time – not all of them being applicable to all branches.
- <sup>7</sup> Crauwels already noted in his *musicmap* that the emergence of new genres in popular music has slowed down considerably since the 1990s.
- <sup>8</sup> Dahlhaus’s essay was published in English in 1987 yet was actually written in German in 1968.
- <sup>9</sup> To name just a few examples, these include Keith Negus’s *Music Genres and Corporate Cultures* (Negus 1999), Fabian Holt’s *Genre in Popular Music* (Holt 2007), and a range of PhD dissertations, including those by Eric T. Smialek (2015), Andrew Jurik (2016) and Thomas Johnson (2018).
- <sup>10</sup> Of course, not many have proposed rigid tree structures recently: while visualizations of genre relationships (such as *musicmap*) almost inevitably end up using something like it, these are not meant to be rigid, quasi-biological taxonomies that are set in stone once and for all.
- <sup>11</sup> Drott develops his argument utilizing actor-network theory (ANT), an approach taken further by Benjamin Piekut (Piekut 2014) who applies ANT to the issues of influence, genre, and context in music.
- <sup>12</sup> Publications of this type include Bigerelle and Iost 1999; Scaringella et al. 2006; Weihs et al. 2007; Rosner et al. 2015; Costa et al. 2017; and Medina et al. 2020.
- <sup>13</sup> See Strohm 2018; Strohm 2019; and Strohm 2020.
- <sup>14</sup> This is notwithstanding the presence of generic purists such as the flamenco fans discussed in the introduction (Manuel 2021). They are likely to exist in relation to most genres, yet they are not the drivers of developments and can’t stop them.

## Bibliography

- Barthes, Roland. Death of the Author, in: Roland Barthes, *The Rustle of Language*, Richard Howarth (transl.), New York: Hill and Wang, 1986, p. 49–55.
- Costa, Yandre M. G., Luiz S. Oliveira and Carlos N. Silla Jr. An Evaluation of Convolutional Neural Networks for Music Classification Using Spectrograms”, in: *Applied Soft Computing* 52, 2016, p. 28–38, <https://doi.org/10.1016/j.asoc.2016.12.024> [accessed on 11 February 2022].
- Crauwels, Kwinten (2016) *musicmap*, last modified October 2020, <https://musicmap.info> [accessed on 11 February 2022].

- Crauwels, Kwinten. A Visual Way to Explore the Musical Universe, in: *TEDxMünchen*, last modified 11 January 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=sG2K1-4M8U8> [accessed on 11 February 2022].
- Dahlhaus, Carl. Zur Problematik der Gattungen im 19. Jahrhundert", in Wulf Arlt, Ernst Lichtenhahn, Hans Oesch and Max Haas (eds.), *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen: Gedenkschrift Leo Schrade*, Bern/Munich: Francke, 1973, p. 840–893.
- Dahlhaus, Carl. Was ist eine musikalische Gattung?, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 135, 1974, p. 620–625.
- Dahlhaus, Carl. New Music and the Problem of Musical Genre, in: *Schoenberg and the New Music: Essays by Carl Dahlhaus*, Derrick Puffert and Alfred Clayton (transl.), Cambridge: Cambridge University Press, 1987, p. 32–44.
- Daniel, Drew. Re-Distributing the Sensible: Genre Theory after Rancière, in: *Exemplaria* 31 (2), 2019, p. 129–140.
- Drott, Eric. The End(s) of Genre, in: *Journal of Music Theory* 57 (1), 2013, p. 1–45.
- Dubrow, Heather. *Genre*. London: Methuen, 1982.
- Ewell, Philip A. Music Theory and the White Racial Frame, in: *Music Theory Online* 26 (2), 2020, <https://mtosmt.org/issues/mto.20.26.2/mto.20.26.2.ewell.html> [accessed on 11 February 2022].
- Fabrizi, Franco. *Genre Theories and Their Applications in the Historical and Analytical Study of Popular Music: A Commentary on My Publications*, unpublished PhD thesis, University of Huddersfield, 2012, <http://eprints.hud.ac.uk/id/eprint/17528/1/fabbrifinalthesis.pdf> [accessed on 11 February 2022].
- Fales, Cornelia. The Paradox of Timbre, in: *Ethnomusicology* 46 (1), 2002, p. 56–95.
- Frishkopf, Michael. Against Ethnomusicology: Language Performance and the Social Impact of Ritual Performance in Islam, in: *Performing Islam* 2 (1), 2013, p. 11–43.
- Holt, Fabian. *Genre in Popular Music*, Chicago/London: University of Chicago Press, 2007.
- How Spotify Discovers the Genres of Tomorrow, in: *Spotify for Artists*, last modified 7 June 2018, <https://artists.spotify.com/blog/how-spotify-discovers-the-genres-of-tomorrow> [accessed on 11 February 2022].
- How to Sort Your Favorite Songs With Spotify's New Genre and Mood Filters, in: *For the Record*, last modified 25 February 2021, <https://newsroom.spotify.com/2021-02-25/how-to-sort-your-favorite-songs-with-spotifys-new-genre-and-mood-filters/> [accessed on 11 February 2022].
- International Balzan Prize Foundation, in: *Reinhard Strohm: 2012 Balzan Prize for Musicology*, 2020, <https://www.balzan.org/en/prizewinners/reinhard-strohm/research-project-strohm> [accessed on 11 February 2022].
- James, Robin. Is the Post- in Post-identity the Post- in Post-genre?, in: *Popular Music* 36 (1), 2017, p. 21–32.
- Johnson, Thomas. *Analyzing Genre in Post-Millennial Popular Music*, unpublished PhD thesis, 2018, City University New York, [https://academicworks.cuny.edu/gc\\_etds/2884/](https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/2884/) [accessed on 11 February 2022].
- Jurik, Andrew. *Post-Genre: Understanding the Classical-Jazz Hybrid of Third Stream Music Through the Guitar Works of Frederic Hand, Ralph Towner, and Ken Hatfield*, unpublished Doctor of Musical Arts thesis, 2016, University of South California, <https://scholarcommons.sc.edu/etd/3432/> [accessed on 11 February 2022].
- Kallberg, Jeffrey. Understanding Genre: A Reinterpretation of the Early Piano Nocturne, in: Angelo Pompilio, Donatella Restani et al. (eds.) *Atto del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia*, vol. III: Free Papers, Bologna: Edizione di Torino, 1987, p. 775–779.
- Kallberg, Jeffrey. The Rhetoric of Genre: Chopin's Nocturne in G Minor, in: *19th-Century Music* 11, 1987/88, p. 238–261.
- LaMarre, Heather L., Silvia Knobloch-Westerwick and Gregory J. Hoplamazian. Does the Music Matter? Examining Differential Effects of Music Genre on Support for Ethnic Groups, in: *Journal of Broadcasting & Electronic Media* 56 (1), 2012, p. 150–167, <https://doi.org/10.1080/08838151.2011.648683> [accessed on 11 February 2022].
- Lee, Steve S. *Musical Stratification: Explaining the Aesthetic Mobility of Music*, unpublished PhD thesis, 2007, Vanderbilt University.
- Lena, Jennifer C. and Richard A. Peterson. Classification of Culture: Types and Trajectories of Musical Genres, in: *American Sociological Review* 73 (5), 2008, p. 697–718.
- Lewandowsky, Stephan, Laura Smillie, David Garcia, Ralph Herwig, Jim Weatherall, Stefanie Egidy, Ronald E. Robertson et al. *Technology and Democracy: Understanding the influence of online technologies on political behaviour and decision-making*, Luxembourg: Publications Office of the European Union, 2020, <https://publications.jrc.ec.europa.eu/repository/handle/JRC122023> [accessed on 11 February 2022].
- Manuel, Peter. The Rosalía Polemic: Defining Genre Boundaries and Legitimacy in Flamenco, in: *Ethnomusicology* 65 (1), 2021, p. 32–61.
- Marx, Wolfgang. *Klassifikation und Gattungsbegriff in der Musikwissenschaft*, Göttingen: Georg Olms, 2004.
- Marx, Wolfgang. Musikwissenschaftliche Gattungsforschung, in: Rüdiger Zymner (ed.), *Handbuch Gattungstheorie*, Stuttgart/Weimar: Metzler, 2010, p. 281–284.
- McDonald, Glenn (n.d.). *Every Noise at Once*, last modified 30 January 2022, <https://everynoise.com/> [accessed on 30 January 2022].
- McDonald, Glenn. Twitter Account, 2013, <https://twitter.com/everynoise?lang=en> [accessed on 11 February 2022].
- Medina, Yesid Ospitia, José Ramón Beltrán and Sandra Baldassarri. Emotional Classification of Music Using Neural Networks with the MediaEval Dataset, in: *Personal and Ubiquitous Computing*, 2020, <https://doi.org/10.1007/s00779-020-01393-4> [accessed on 11 February 2022].
- Minutes Of Meeting Between The Various 'World Music' Record Companies And Interested Parties, Monday 29th June 1987. *fRoots Magazine*, 1987, <https://frootsmag.com/minutes-of-meeting-between-the-various-world-music-record-companies-and-interested-parties-monday-29th-june-1987> [accessed on 11 February 2022].
- Moore, Allan F. Categorical Conventions in Music Discourse: Style and Genre, in: *Music & Letters* 82 (3), 2001, p. 432–442.
- Nattiez, Jean-Jacques. *Music and Discourse: Towards a Semiology of Music*, translated by Carolyn Abbate, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990.
- Nattiez, Jean-Jacques. Inuit Throat-Games and Siberian Throat Singing: A Comparative, Historical, and Semiological Approach, in: *Ethnomusicology* 43 (3), 1999, p. 399–418.

- Negus, Keith. *Genres and Corporate Cultures*, London/New York: Routledge, 1999.
- Nettl, Bruno. Mozart and the Ethnomusicological Study of Western Culture: An Essay in Four Movements, in: Katherine Bergeron and Philip V. Bohlman (eds.), *Disciplining Music: Musicology and its Canons* Chicago/London: University of Chicago Press, 1992, p. 137–155.
- Piekut, Benjamin. Actor-Networks in Music History, in: *Twentieth-Century Music* 11 (2), 2014, p. 191–215, <https://doi.org/10.1017/S147857221400005X> [accessed on 11 February 2022].
- Ratcliff, Ben. *Every Song Ever: Twenty Ways to Listen in an Age of Musical Plenty*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 2016.
- Revenue of Spotify worldwide from 1st quarter 2016 to 3rd quarter 2021 (in million euros), in: *Statista*, last modified 4 November 2021, <https://www.statista.com/statistics/813828/spotify-revenue-quarterly/> [accessed on 11 February 2022].
- Rosner, Aldona, Björn Schuller and Bozena Kostek. Classification of Music Genres Based on Music Separation into Harmonic and Drum Components, in: *Archives of Acoustics* 39 (4), 2014, p. 629–638, <https://doi.org/10.2478/aoa-2014-0068> [accessed on 11 February 2022].
- Samson, Jim. Chopin and Genre, in: *Music Analysis* 8, 1989, p. 213–231.
- Scaringella, Nicolas, Giorgio Zoia and Daniel Mlynek. Automatic Genre Classification of Music Content. A Survey, in: *IEEE Signal Processing Magazine* 23, 2006, p. 133–141, <https://doi.org/10.1109/MSP.2006.1598089> [accessed on 11 February 2022].
- Scott-Baumann, Alison. *Ricœur and the Hermeneutics of Suspicion*, London: Bloomsbury, 2009.
- Shaffer, Neal. What Are Facebook Dark Posts and How to Use Them for Marketing, in: last modified 13 December 2021, <https://nealschaffer.com/facebook-dark-posts/> [accessed on 11 February 2022].
- Shevy, Mark. Music Genre as Cognitive Schema: Extramusical Associations with Country and Hip Hop Music, in: *Psychology of Music* 36 (4), 2008, p. 477–498.
- Silver Daniel, Monica Lee and C. Clayton Childress. Genre Complexes in Popular Music, in: *PLoS One* 11 (5), 2016, e0155471, <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0155471> [accessed on 11 February 2022].
- Smialek, Eric T. *Genre and Expression in Extreme Metal Music, ca. 1990–2015*, unpublished PhD thesis, 2015, McGill University, <https://escholarship.mcgill.ca/concern/theses/qv33s018k> [accessed on 11 February 2022].
- Stobart, Henry. Flourishing Horns and Enchanted Tubers: Music and Potatoes in Highland Bolivia, *British Journal of Ethnomusicology* 3, 1994, p. 35–48.
- Strohm, Reinhard, ed. *Studies on a Global History of Music: A Balzan Musicology Project*. SOAS Musicology Series. London and New York: Routledge, 2018.
- Strohm, Reinhard, ed. *The Music Road: Coherence and Diversity in Music from the Mediterranean to India*. Proceedings of the British Academy. Oxford: Oxford University Press, 2019.
- Strohm, Reinhard, ed. *Transcultural Music History: Global Participation and Regional Diversity in the Modern Age*. Intercultural Music Studies, series editor Max Peter Baumann. Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung, 2020.
- Weih, Claus, Uwe Ligges, Fabian Mörchen and Daniel Müllen-
- siefen. Classification in Music Research, in: *Advances in Data Analysis and Classification* 1, 2007, p. 255–291, <https://doi.org/10.1007/s11634-007-0016-x> [accessed on 11 February 2022].

## Santrauka

2019 m. Dru Danielsas rašė, kad „[...] žanras yra toks dalykas, kuriuo niekas iš tikrųjų netiki, bet kuriuo visi pasitiki“. Straipsnyje siekiama iširti žanro kategorijos vaidmenį su muzika susijusiuose diskursuose tokiu istoriniu laikotarpiu, kai telkiamasi į liminalius arba negenerinius dalykus. Pagal mano hipotezę, žanras nebegali būti naudojamas kaip normatyvinė, taksonominė kategorija, tačiau jis vis dar atlieka reikšmingą funkciją kaip „generinė sutartis“, komunikacijos agentas, teikiantis informaciją, veikiančią ir palengvinančią muzikos recepciją.

Remiantis skaitmeniniu grafiniu populiariosios muzikos žanrų vaizdavimu kaip atspirties tašku, apibrėžiamos generinių klasifikacijų problemos ir iššūkiai šiandieniam pasauliui, nagrinėjamos siūlomos alternatyvios priemonės (pavyzdžiui, postžanro reiškinys) ir vertinamos naujausios muzikologinės mintys šia tema. Žvilgsnis į „Spotify“ žanro suformuotų skirtumų žemėlapių struktūrą ir funkcijas leidžia pradėti diskusiją apie žanrų funkciją skaitmeninės muzikos pramonėje: jos galutinis tikslas yra veikiau klausytojų nei muzikos klasifikavimas tikslinei mikrorinkai nustatyti. Tokiu būdu žanras vertinamas kaip galios veiksnys bei eminių ir etinių požiūrių potencialas mūsų perspektyvai praplėsti.

Pastaraisiais metais žanrų suvokimas pasikeitė keliais aspektais. Viena vertus, žanras buvo iš naujo apibrėžtas kaip daug takesnė sąvoka, galinti skirtingiems žmonėms reikšti skirtingus dalykus, nekeldama pavojaus savo prasmėi ir egzistavimui. Žanrai yra grupuotės (veikia nei grupės), kurios sunkiau ar lengviau pasiduoda mišimui ar susiliejimui, neprarasdamos savo, kaip konteksto, reikšmės ir prasmės teikėjų, tapatybės. Galime matyti daugiau ar mažiau ryškia tendenciją diferencijuotis į požanrius ir skirtingus ribų stiprumo laipsnius. Toks platesnis ir lankstesnis žanro supratimas yra geras kontrargumentas teigiant, kad ši kategorija tapo beprasmiška alternatyvių, „antigenerinių“ klasifikacinių priemonių sąlymams.

Kita vertus, matome, kad muzikos vartų sargai – ypač muzikos industrija, įsikūnijusi dabartinėje skaitmeninėje eroje, – pasikliauja dar sudėtingesne klasifikavimo sistema, siekdami pritraukti vartotojus dėmesio ekonomijos kontekste. „Spotify“ siekia tikslingai kreipti pastangas į kiekvieną iš mūsų kaip mikrorinką, kad vis daugiau laiko praleistume jos puslapiuose, todėl naudoja išsamią generinę klasifikaciją. Šiai komercinei muzikos platformai neįdomi nei pati muzika, nei klausytojo mąstysenos plėtimas ar jo

ugdymas. Viltys, kurias išreiškė tokie autoriai kaip Benas Ratliffas, atrodo beveik naivios, žiūrint į mūsų neoliberalios ekonomikos struktūrų realijas.

Abiejų grupių atstovus – tuos, kurie tiria teigiamus klasifikavimo diferenciacijos aspektus, ir tuos, kurie ją pasitelkia ekonominiam poveikiui, tokiam kaip muzikos vartotojų kategorizavimas rinkodaros tikslais, – vienija dėmesys liminalumui arba „pereinamumui“. Ar tai būtų nuolatinis naujų generinių kategorijų atsiradimas, ar vieno ir to paties muzikinio kūrinio priskyrimas keliems žanrams tuo pat metu – abiem atvejais svarbiausia yra ne taikytis prie esamų normų ar papročių, o naudotis generine sutartimi

kaip komunikaciniu agentu tarp muzikų (ar verslininkų) ir klausytojų, palengvinant muzikinės ar ekonominės informacijos perdavimą. Toks komunikacijos agentas siūlo atskaitos taškus, kurie valdo mūsų recepcijos procesus. Šiuo pagrindu šiandienos muzikai ir toliau kuria naujus, unikalius muzikos kūrinius, kurių recepcijai naudingos klausytojų žinios apie žanrą. Ar mums patiktų, ar nepatiktų žanro vystymosi tendencijos XXI a., net jei norėtume, tiesiog negalėtume atsikratyti klasifikacinių sąvokų.

Delivered / Straipsnis įteiktas 2022 03 31

Gražina DAUNORAVIČIENĖ

# The Music Genotype: Collapse versus a Hypothesis for the Formation of a New (Macro)system

*Muzikos genotipas: naujosios (makro)sistemos kūrimo hipotezė versus lūžis*

Lithuanian Academy of Music and Theatre, Gedimino Ave. 42, 01110 Vilnius, Lithuania  
daunora@gmail.com

## Abstract

The article continues the discussion of the ontic discourse of the music genotype (music genre) which started in Volume XXII (2021) of the present journal and approaches the consideration of the issues of the typology of twenty-first century music composition. The aspiration to cover both the concept of the phenomenon itself as a recursive self-organizing system and the ongoing “turning points” in the tradition of typologization and taxonomy of art music is based on the methodological approach of the general systems theory (GST) and synergetics as its branch. The unified conception of the ontic nature of the phenomenon and its functioning in contemporaneity enable the author to argue the concept of change in the (macro) systems of genotypes of “chromatic” intersystemic music. The author symbolizes the beginning of the hypothetical change in the genotype (macro) systems by highlighting the innovative forms of art created by the Dada and Fluxus artists in the 1950s through 1960s, which developed innovative art forms. The article monitors the further development of new music genotypes in the twenty-first century. From the point of view of typologies and taxonomies, the creation of professional music in the end of the twentieth century underwent an enormous change. At the beginning of the twenty-first century, it entered a phase of passionate change, characteristic of “seismic” situations of change of music genotypes (macro) systems. Reflecting on the process of change in music genotypes (macro) systems, the author proposes to test it with the activity of expression of three typological statuses (mono-genre, polygon, free genre [*Libro-genre*]). From the author’s point of view, the coexistence of the old tradition mono-genre – poly-genre – free genre – new tradition mono-genre and their mixes reveals the essence of the typological processes taking place in the art music today.

**Keywords:** music genre, music genotype, general systems theory (GST), a recursive self-organizing system, fractality, (macro)system, mono-genre, polygenre, free genre (libro-genre).

## Anotacija

Straipsnyje pristatomas muzikos genotipo (muzikos žanro) ontinis diskursas ir priartėjama prie XXI a. muzikos kompozicijos tipologijos problemų. Pasiryžimas bendru sisteminiu požiūriu aprėpti ir paties fenomeno, rekursyvinės saviorganizuojančios sistemos, sampratą, ir vyks-tančius akademinės muzikos tipologizavimo bei taksonomijos tradicijos „lūžius“ remiasi bendrosios sistemų teorijos (BST) ir jos atšakos – sinergetikos – metodologine prieiga. Bendra fenomeno ontinės esmės ir jo funkcionavimo šiuolaikybeje samprata autoriui padeda argumentuoti „chromatinės“ tarpisteminės muzikos genotipų (makro)sistemų kaitos koncepciją. Hipotetinės genotipų (makro)sistemų kaitos pradžią tyrėja simbolina išskeldama *Dada* ir *Fluxus* menininkų XX a. 6–7 deš. sukurtas inovatyvias meno formas ir stebi tolesnę naujųjų muzikos genotipų plėtotę XXI a. Žvelgiant tipologijų ir taksonomijų požiūriu, profesionaliosios muzikos kūryba XX a. pabaigoje ir XXI a. pradžioje įžengė į pasionariškos kaitos fazę, būdingą „seisminėms“ muzikos genotipų (makro)sistemų kaitos situacijoms. Panašaus lygmens tarpisteminė muzikos genotipų cezūra vyko apie 1600 m. Apmąstant muzikos genotipų (makro)sistemų kaitos procesą, siūloma jį testuoti trijų tipologinių statusų (monožanras, poližanras, laisvasis žanras (librožanras)) raiškos aktyvumu. Autorės požiūriu, senosios tradicijos monožanrų – poližanrų – laisvųjų žanrų – naujosios tradicijos monožanrų ir jų mikstų koegzistencija atskleidžia dabarties garsų mene vykstančių tipologinių procesų esmę. **Reikšminiai žodžiai:** muzikos žanras, muzikos genotipas, bendroji sistemų teorija (BST), rekursyvinė saviorganizuojanti sistema, fraktališkumas, (makro)sistema, monožanras, poližanras, laisvasis žanras (librožanras).

## Music genotype: collapse versus further development

The intersection of the postwar music avant-garde with the postmodernist philosophy of artistic introspection can be associated with the “explosive” effect of evolution. The huge crossing of the destructive and simultaneously creative forces in the 1950s and ’60s were realized through radical events in the milieu of art music. I shall try to look at this epicenter from the viewpoint of the categories of

music typology, sensitive to in-depth shifts. The ontic-level changes in the composition of music were reflected and documented by quite a few participants in the theoretical discourse of art. Yuri N. Kholopov, an acclaimed representative of the Russian theoretical musicology of the twentieth century, saw the late twentieth-century revolution in art music as a massive extension of the boundaries of music to non-musical objects and a new conception of musical material. In his article “On the Essence of Music,” he wrote:

Music went out somewhere to new dimensions. This feeling is quite sufficient to make it clear: we are facing a fundamental change in what we feel as music. ... The fragmentation of the traditional unanimous conception of the essence of music, which took place and still continues in the 20th century, has already brought together “one hundred musics of our time,”<sup>1</sup> ultimately means a new stage in sound art, an expansion of the ancient *mousikē technē*<sup>2</sup> space, a great synthesis of ideas of the present and the past, and the opening up of perspectives for genuine artists – creators, whose work means the creation of the new as a natural continuation of the Creation of the world. (Χολοπου 2003).

The “seismic” state of music evolution and the intensity of change tested the universality and plasticity of typological structures. As noted, this category reflects a wide range of its manifestations: artistic commissions of socio-cultural milieus as well as the coordination of specific relationships between the foci of the parameters of communication, performance, and sound art (formal structural and those of poetics [content]).

Based on the data of analysis of the early twenty-first century practice of music art, we can testify to the fulfillment of numerous twentieth-century visionary insights, professed in manifestos, and their combinations in the strangest forms in *Klangkunst*, the fourth type of music. The characteristics of the mentality of the contemporary musical culture observed in its artifacts can be traced in the written theses of Western art manifestos. The reality of the ontic change in the art of music and its genotypes enables us to retrospectively summarize the transformations of the concept of the *mousikē technē* before the time of the theoretically canonized postmodernist “turning point.” The fierce reaction of art consumers and the rejection of declarations further testify to the energetic, constructive impact of creative ideas on the art process.

As early as on page 3 of the *Sketch of the New Aesthetics of Music* (*Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, 1907), Ferruccio Busoni proclaimed the conception of the new sound art to take effect, “music was born free, and to win freedom is its destiny” (Busoni 1911: 3), and supplemented the challenge with a comment stating that:

The spirit, emotions, and value of a work of art remain over the years, but the form taken by those three, the manner of their expression, and the flavor of the epoch which gave birth to them are transient and age rapidly. (Busoni 1911: 2)

The new philosophy of sound art and the subsequent programming challenges of the manifestos have effectively adjusted and continue to adjust the further development of sound art types and genotypes (for a compendium of the most prominent ideas of art manifestos, see Fig. 2). The maximum tone of music art creativity “exploded” in the 1950s and '60s as a breakthrough in the development

energy of multimedia, interdisciplinary, and action arts. As we shall see, this has fundamentally changed and keeps changing the development of music forms and genotypes.

Among the twentieth century’s most influential manifestos that changed the directions of art music and, accordingly, initiated new types of artistic artifacts, the ultraradical reflection on the purpose of art must be recognized in the ideological statements and artistic practices of the Fluxus movement, which swept through the United States in the late 1950s. George Maciunas, the founder of the Fluxus movement that emerged from avant-garde Dadaism and his affinity group (Wolf Vostell, Joseph Beuys, Dick Higgins, Nam June Paik, La Monte Young, Emmett Williams, etc.) founded a new philosophy of art as social reality in the early 1960s, which changed a number of the constitutional parameters of the art of the late twentieth and early twenty-first centuries.<sup>3</sup> The paradigmatic multimedia phenomena of the new genotype (macro)system – happening, performance, installation, conceptual art, action art (action), multimedia, and musical sculpture – were the outcomes of the living practices of the “social commission” of Fluxus’s artistic ideas. It is the material about the new “types” of art – sound poetry, experimental painting, experimental cinema, electronic music, and the already mentioned taxonomic phenomena – that Mačiūnas intended to publish in the *Fluxus*<sup>4</sup> magazine launched by Lithuanian artists living in New York in 1960.

The ideologists of the movement opposed the elitist institutional art of the professionals and sought to fully integrate art into life, a social reality where “the differences between an artist and an industrial worker disappeared.” Maciunas’s desire for Fluxus to “become a way of life not a profession and for the movement’s artists to gain their artistic experience from everyday experience” was witnessed by Jonas Mekas,<sup>5</sup> pioneer of avant-garde cinema in the United States (Lukšas 2010). The latter remembered: “George stubbornly assured me that Fluxus was not an art or an art movement: FLUXUS was a lifestyle, a way of life” (Ibid.). The aim of such a philosophy was to cleanse artists of a routine approach to art, to refine its purpose in the world, and to change the world itself. The end of art and the exhaustion of the Fluxus movement, according to Maciunas, had to coincide with the Purge.<sup>6</sup>

According to Emmet Williams, the radicality of Fluxus’s ideas was determined by the personality structure of Maciunas as an artist – “a clown and a man of tricks par excellence, he simultaneously was a murderous revolutionary” (Williams and Noël 1997: 8). The activity initiated by a “hard-to-perceive genius” (Williams) and his creative approach to the organization of political actions as well as anarchist *démarches* with the strangest experimental hybrids of art and shocking artistic expression marked the striking art strategies of the twenty-first century. From Clive Phillpot’s

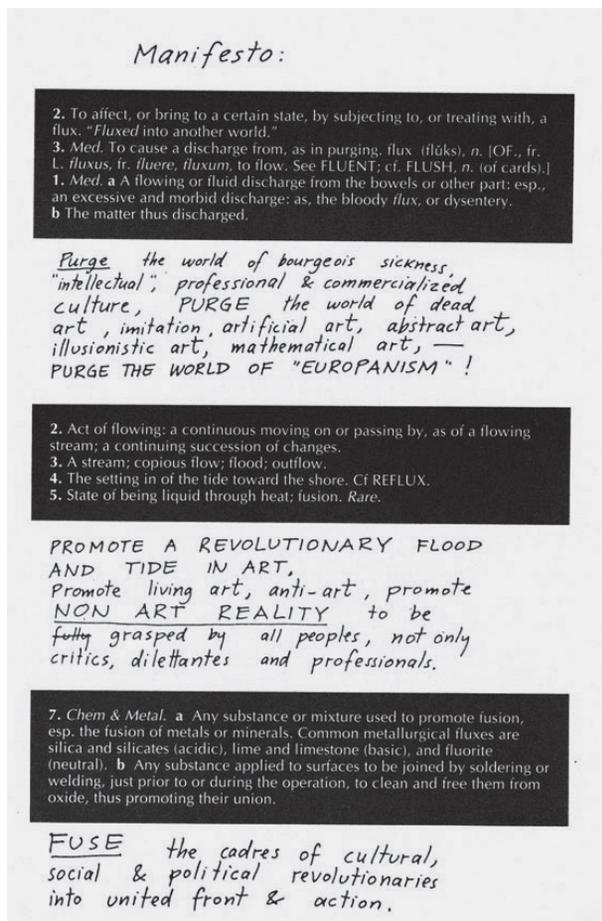


Fig. 1. Jurgis Mačiūnas (George Maciunas). *Fluxus Manifesto I* (1963; the manifesto may be accessed at: [georgemaciunas.com/about/cv/manifesto-i/](http://georgemaciunas.com/about/cv/manifesto-i/)).

point of view, Maciunas deciphered the basic meanings of the word *fluxus* in his ambitions – to cleanse, to purge, tide, and fuse – and took action (Phillpot 2019). After refining the different goals of the *Fluxus* movement, an exploration of their effective interactions in initiating a revolution in contemporary art was explored. Its program was published by Jurgis Maciunas in the *Fluxus Manifesto I* (1963), where the basic theses of the *Fluxus* ideology were set out.

The first section of the manifesto discussed the reversal of the relationship between society and commercialized institutional culture (art). In order to save the world from evil, Maciunas invited artists “to purge the world of bourgeois sickness, of ‘intellectual,’ professional, and commercialised culture; purge the world of dead art, imitation, artificial art, abstract art, illusionist art, mathematical art” (quoted from Maciunas’s *Fluxus Manifesto I*, see Fig. 1). By opposing “living art” to “dead art,” Mačiūnas sought to stimulate the influx of vibrant creativity. In the second part of the manifesto, Mačiūnas proposed to “promote a revolutionary flood and tide in art, promote living art, anti-art, and promote non-art reality to be grasped by all peoples, not only critics, dilettantes, and professionals.” In the third

section of the manifesto, the art revolution focused on the global revolution in culture, the social sphere, and political reality. Mačiūnas encouraged artists “to fuse the cadres of cultural, social, and political revolutionaries into united front and action.”

From the “free art” of Busoni, Pratella (1910), Russolo (1913), Munari (1938), and Maciunas (1963), the anti-art ideal of Flynt, and the *Fluxus* manifesto, the conception of postmodernist multimedia interdisciplinary art was consistently approached. The steps were recorded in the theses of twentieth-century art manifestos and in calls to free music from violence, to introduce “small intervals” and use electricity, to “harness” machines, to turn noise into music, and to create *musique concrète* and moving objects, which was gradually realized starting with the 1960s. The further evolution of sound art (type) stimulated the formation of new art subtypes as well as new music genotypes. The compendium of the most active theses of the manifestos dedicated to music helps to trace the twentieth century’s gradual process of renewal of the art of music and its culmination in the artistic milieu of *Fluxus*.

Unpredictable, spontaneous scenarios, ignoring the artists’ egos, promotion of a collective spirit, anonymity, and anti-individualism<sup>7</sup> are what can be recognized as the current status quo of contemporary experimental art and what *Fluxus* ideologists realized as their mission: filling the gap between art and life. Immanent intersystemity and interdisciplinarity (quite a few *Fluxus* art artifacts embodied the coexistence of various arts – kinetic art, anti-art, conceptual art, action arts, etc.) must be recognized as the twenty-first-century paradigm of the philosophy of art. In this respect, the evolution of post-*Fluxus* art can be interpreted as a direction of differentiation of the syncretic “embryo” of art genotypes formed by *Fluxus* artists.

For the documentary evidence of the development of art forms and genotypes in the late twentieth and early twenty-first century, a chart of typology of the *Fluxus* art forms which had undergone evolutionary change, drawn in 1965 by artist Dick Higgins, participant of the *Fluxus* movement, and accompanied by a notional system signifying it, was of great importance. Higgins’s chart, called *intermedia* (*inter*: between + *media*: a means of communication), innovative at the time, was perceived as a label for experimental interdisciplinary art actions, often synonymous with the *Fluxus* movement. The idea of Higgins’s concept-building was based on gluing the prefix *inter-* to the concept of *media*, which emerged on the cover of the book *Understanding Media* by Marshall McLuhan, a media art researcher (and which was used by McLuhan in his monograph in the meaning of an art communication milieu). Dick Higgins’s *Intermedia Chart*,<sup>8</sup> drawn in 1965 and published in 1995, outlined the genealogy of the new art forms and types and captured the totality of new multimedia artifacts that

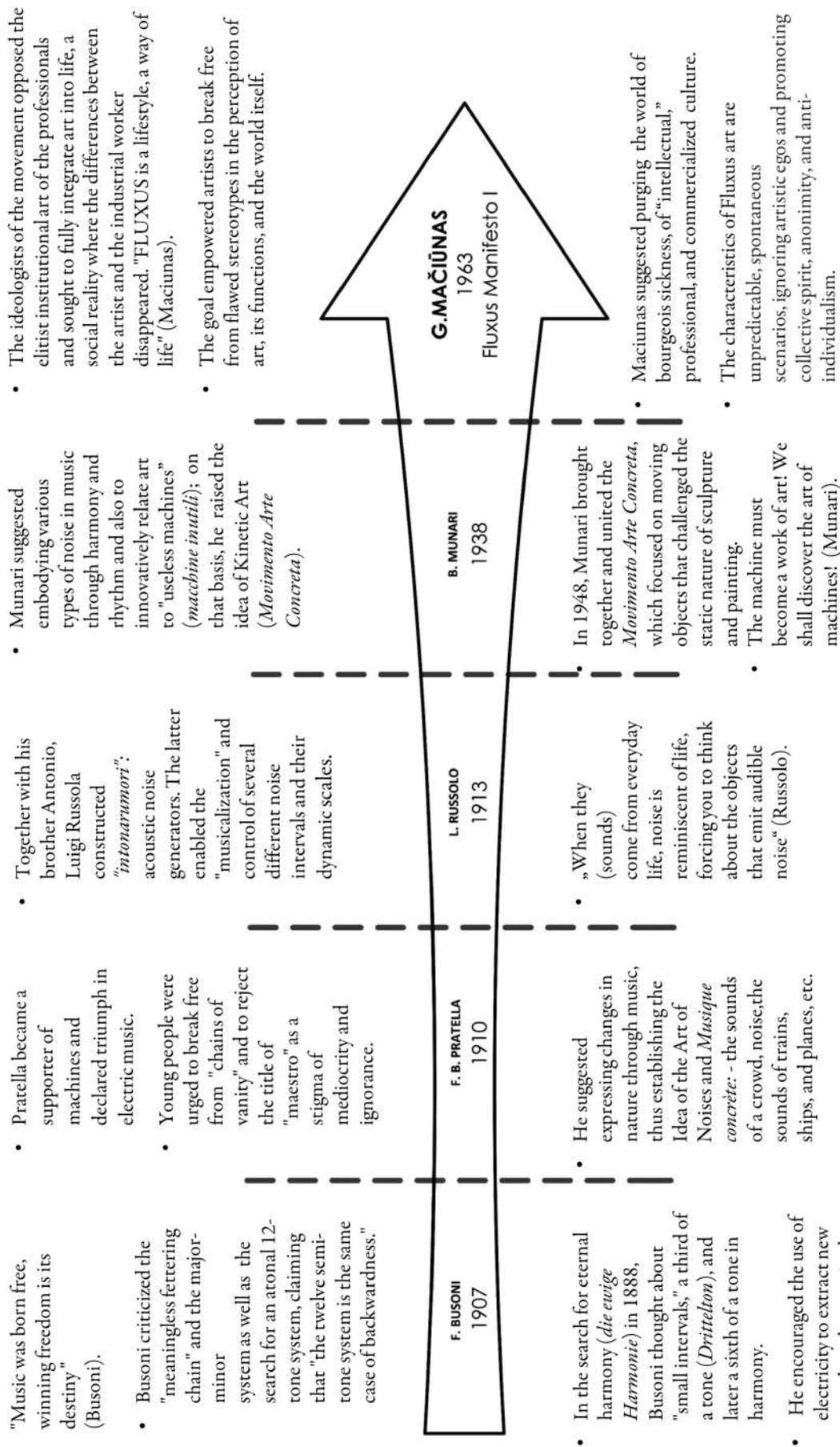


Fig. 2. The ideas of the 1907–1963 Manifestos of Busoni (1907), Pratella (1910), Russolo (1913), Munari (1938), and Maciunas (1963), stimulated the prerequisites for radical changes in art in the 1960s.

emerged in the Fluxus movement milieu (see Fig. 3). It covered Flynt's "concept art" and new genotypes of art, derived from Fluxus events - performance, intermedia, happening, musical sculpture, action, mail art, installation, and other experimental products of the synthesis of music, dance, literature, and theater music:

The language of visual graphics in the catalog chart of the new art types was decoded by Hannah Higgins (2001). She believed that the "reading" and theoretical interpretation of the graphic rhetoric of the chart presupposed several important insights:

- First, the graphics of the macrosystem (the large circle) of the new art types of *Intermedia* was fractally reproduced by the graphics of individual "genres"/"types" (small circles). In other words, based on the GST paradigm, the relationship between the macrosystem and its elements (system) in the chart of Higgins was characterized by isomorphism and fractality.
- Second, as noted by Hannah Higgins (2001: 49–54), the size of *Intermedia*'s circles probably reflected the author's view of the spread of one or another art form in the art field of the 1960s.

- Third, the overlapping circles apparently graphically visualized the interactions of differentiated art genotypes within the system.
- Fourth, the rhetoric of Higgins's unnamed circles was significant: the question marks undoubtedly reflected his conviction that, in the vibrant milieu of the birth of art innovations, new taxonomic-typological elements were to emerge in the nearest future.

The Fluxus art environment was, in terms of a genetic viewpoint, a favorable ideological and socio-cultural milieu for the realization of consequences of twentieth-century art modernization, which were established in renovated typological forms. In the chromatic field of interaction of the old and the new macrosystems, a relative boundary was marked by the multidirectional transformations of artistic conventions that began in the Fluxus era. The genotypes of interdisciplinary art (installation, performance, happening, etc.), not associated with a specific field of art (music, art, theater, dance, etc.), are shaped in Higgins' *Intermedia Chart*. The revolutionary breakthrough in the development of genotypes took place

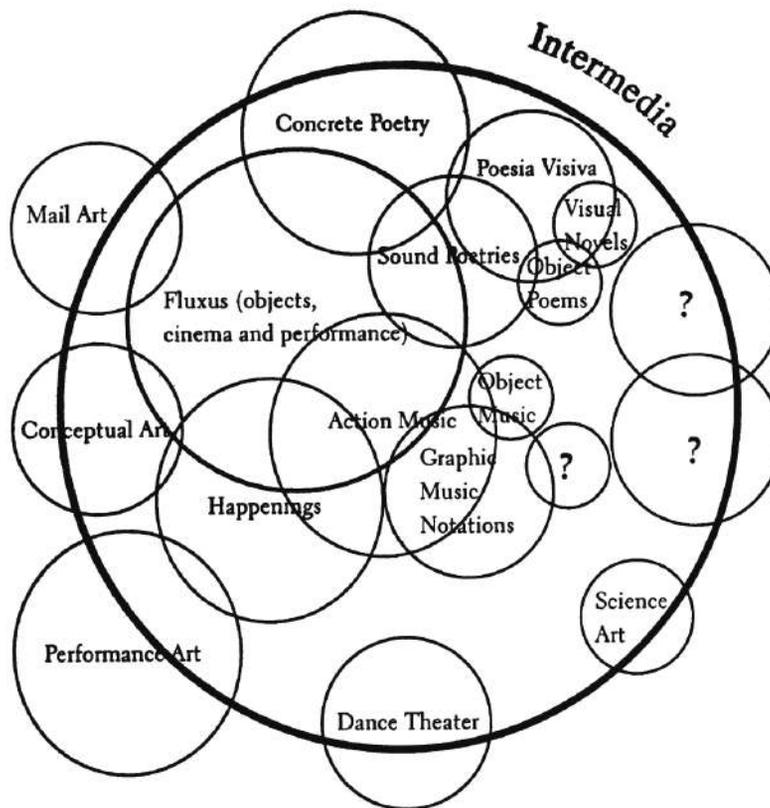


Fig. 3. Dick Higgins' *Intermedia Chart* (conceptualized in 1965, drawn and published in 1995).

\* Higgins' *Intermedia Chart* is taken from: Dick Higgins and Hannah Higgins. *Intermedia*, *Leonardo*, Vol. 34, No. 1, February, the MIT Press, 2001, p. 50.

as the deconstruction of the “old” art and the creative construction of the “new” art. In the field of multimedia performative new art coming into being, many traditions, conventions, and art type boundaries as well as the professional differences between artists were transcended, which flourished in the artifacts of the Dada and Fluxus movements and which further predominates in twenty-first-century interdisciplinary art.

### Music genotypes as a self-organizing (macro)system and statuses of the chromatic milieu

Postmodernist theories and new research methodologies offer preconditions for the renewal of the traumatic functioning of the epistemological approach to the music genotype. As mentioned above, for this purpose, the interpretation of system (element) and (macro)system transformations, derived from the General Systems Theory (GST) (Ludwig von Bertalanffy 1950, 1968; Kenneht E. Boulding 1956; Ervin László 1972; Debora Hammond 2010; David Pouvreau 2013) and based on the research in periodic self-organization of open systems (Liening 2020) and spontaneous self-management processes, was chosen for the present study. The connection of this theoretical model with the research in typological processes of sound art becomes clear after revealing the possibility to interpret the (macro) systems of the music genotypes of one or another historical (stylistic) period as unique elements, parts of an open, dynamic, and active system. The second condition is that these elements interact as structures of a particular chronotope of music culture, the structures of space and function. The third condition is that the interacting elements transform in a self-organizing way to create a system of new quality (a [macro]system, as it is called in the present study).<sup>9</sup>

Based on that, we can contend that the crystallization of new types of art artifacts takes place on the basis of a one-way logic of coming into being or in the direction of creating a new order. In her research, Margeret J. Wheatley conceptualized the ontic essence of the intersystem tension: “chaos is an inevitable process in creating a new order” (Wheatley 2006: xii). The inter-systemic “chaos” of music genotypes is to be identified in this study as the junction and transgression field of the old and the new genotype (macro) systems. Another important regularity of the development of genotypes—elements and (macro)systems from the point of view of social sciences and synergetics were published by American economist Thomas C. Schelling in his paper “Micromotives and Macrobehavior” (2006). He referred to the research evidence that dynamic systems, composed of many similar elements called “agents,” will spontaneously organize into complex, stable, self-organizing multi-agent

systems (MAS) (Howard H. Pattee, 1987, 1997; Joanna Rączaszek-Leonardi, 2009). Should we interpret these insights from the viewpoint of the theoretical epistemology of music genotypes (elements and macrosystems), we can assume that the correlations of individual genotypes (elements of macrosystems) reflect the most important laws of self-organizing, self-regulating systems:

- First, the genotype-system and (macro)system carry out energy exchange with an external cultural milieu (an open system principle), that is, the “taking” (macro) system is formed through taking over the ideas of the “giving” one.
- Second, their characteristic self-organization mechanisms presuppose the characteristics of self-destruction, the spontaneous emergence of orderly structures, and stabilization in such systems.

Such a concept of world studies, or the studies of systems synergetics, makes it possible to describe in greater detail the systems of artistic genotypes as open, self-organizing systems, the dynamics of which are based on nonlinear regularities, predicting fatal breaks, crises, and leaps for further system development (the concepts applied by Tynianov). On the basis of this interdisciplinary paradigm, the principles of functioning of the literary genre systems have been studied by Peter Bøgh Andersen (2000: 214–260); musical self-organizing systems have been discussed by Zuzana Martináková-Rendeková (2005: 6).

Compared to the changes in sound art in the 1960s, which gave meaning to the intersection of modernism and postmodernism, a turning point in sound art of a similar scale took place in the late sixteen through the early seventeenth century. In that case, Lemme Rossi’s tempered major-minor system based on equidistance octave decomposition (1666)<sup>10</sup> displaced the modal system linking the genotypes of the medieval and Renaissance music and changed the tempering principle of the musical tone system, philosophy, and composition practice (Gioseffi Zarlino *Le Istitutioni Harmoniche*, 1558; Jean-Philippe Rameau *Traité de l’harmonie réduite à ses principes naturels*, 1722). The contrapuntal principle of composition was supplemented and conquered by the aspect of harmonic composition, the concept of *soggetto* (thematism) was replaced by increasingly compositionally interpreted thematicism, and specific aspects of music time, notation, and essential aspects of music composition also kept changing. A summarized comparative table of the cluster of elements of music composition can help to substantiate the insight into the hypothesis of changes in the (macro) systems of music genotypes in the late sixteenth through early seventeenth and in the late twentieth through early twenty-first century (see Table 1).

	<b>A systemic turning point of the late 16th–early 17th century:</b>	<b>Intersystemic chromaticism, having started in the 1950s through 1960s</b>
<b>Concept of music</b>	Music as sounding numbers – <i>numerus sonorus, numerus in sono</i> (Giuseffo Zarlino <i>Le Istituzioni harmoniche</i> , 1558, Part 1, Ch.. I, XII, XIV). Music as the art of affects (René Descartes <i>Les passions de l'âme</i> , 1649; <i>Musicae compendium</i> , 1650). Music as a language articulated through sounds (German <i>musikalische Sprache, Tonsprache</i> , or “the speech of sounds” – <i>KlangRede</i> ; Johann Matheson <i>Der Vollkommene Capelmeister</i> , 1739). Music as <i>ars combinatoria</i> (Marin Mersenne <i>Harmonie Universelle</i> , 1636).	Its four super-types: traditional music (folklore), art music, popular music, and interdisciplinary, multimedia art (so-called <i>Klangunst</i> ).
<b>System of harmony</b>	The modal system was replaced by the tonal system gradually taking root. The element of the tonal system is the triad [PCS 3-11] and its derivative forms, modal-functional control of triads and seventh-chords.	The post-tonal system, the 12-tone atonal system, was replaced by neomodality, the spectrum dissemination principle, triadic afunctionality in the NRT system*, mixed individual systems, microtonal music, microdimensional music, etc.
<b>System of rhythmic</b>	Accentual tactometric regularity prevails	Mixed proportional systems, free, individual rhythmic systems, the metric structure replaced by a free course, individual conceptions of time.
<b>Conception of thematicism</b>	<i>Soggetto</i> principle is replaced by the concept of formed exposed thematicism. Thematicism becomes a basis for the musical material of a composition.	Moving away from the cantilena-type melodism, application of basic ideas, forms of generating and dissemination of the basic idea, decomposition of the spectrum (the spectrum accumulates the codes of thematicism and other parameters of the composition), individual conceptions of thematicism, etc.
<b>Compositional techniques</b>	The modal principle is replaced by the tonal compositional technique.	Repetitive technique, phase principle, collage technique, intertextual (transtextual) composition principle, spectralistic technique, algorithmic composition, mixed and individual techniques, etc.
<b>Instruments and sound extraction methods</b>	Vocal music is complemented by instrumental music and mixed vocal-instrumental forms; chamber instrumental and orchestral music is formed.	Electronic music, MIDI systems, Human Computer Interaction (HCI) 11 systems for writing “live” electronic music, etc. New technological infrastructure for sound extraction methods / sources in the field of electronic music and its varieties, mixed forms of sound extraction, etc.
<b>Music types and subtypes</b>	Vocal music, instrumental music; theater music, ecclesiastical music, chamber music.	Art music, folklore, popular music, sound art ( <i>Klangkunst</i> ), electronic music, “live” electronic music, electroacoustic music, multimedia composition, computer music, <i>musique concrète, digital music</i> , acousmatic music, indeterminism music, intuitive music, conceptual music, interdisciplinary music, multimedia projects, etc.
<b>Music genotypes</b>	Dramma per musica, opera, cantata, oratorio, trio sonata, <i>sonata da chiesa, sonata da cammera</i> , sonata, <i>concerto grosso, concerto da chiesa</i> , solo concert, suite, ornamental variations, ostinato variations, <i>passacaglia, chaconne</i> , etc.	Instrumental theater, performance, multimedia, scene, action, happening, video installation, sound installation, interactive sound installation, sound sculpture, musical documenting, experimental music archetypes, interdisciplinary music, musical rallies, space music, animation music, indefinite genotypes of the “new” macrosystem, etc.

\* NRT, or *Neo-Riemannian Theory*, is the non-functional theory of triad transformation (connection) formulated by Richard Cohn; see Richard Cohn, Neo-Riemannian Operations, Parsimonious Trichords, and Their ‘Tonnetz’ Representations, *Journal of Music Theory* 41, No. 1, 1997: 1–66.

**Table 1.** Comparison of the conceptions of sound art composition in the late sixteenth through early seventeenth and the late twentieth through the early twenty-first century.

As I shall base my study on the further developed GST approach, it is also important to pay attention to the epistemology and analytical methods of the humanities. The relationship between an individual element and their macrosystem from the position of literary texts (reading and translation) is uniquely explained by the phenomenological theory of the hermeneutic circle (*hermeneutischer Zirkel*), developed in the works of Wilhelm Dilthey, Martin Heidegger, and Hans Georg Gadamer. Although the latter research was carried out on the basis of the relationships between the elements and the whole of verbal texts, the developed concept of the hermeneutic circle formulated a universal model of understanding (interpretation). Its law postulates that the whole can be understood on the basis of a part, and a part on the basis of the whole (Palmer 1969: 120).<sup>12</sup> In his work *Being and Time* (*Sein und Zeit*, 1927), Heidegger attributed the expression of the existential pre-structure of being (*Vor-Struktur*) to the function of the hermeneutic circle (Heidegger 1986: 153) and emphasized the ontological universality of that principle, regardless of the origin of the elements. Heidegger interpreted the hermeneutic process (circle) as a cycle of self-realization, as a universal aspect of philosophy, while Gadamer emphasized the repetition of the process. These insights offer the researcher of the music genotype systems and (macro)systems a research method in the movement of a hermeneutic (interpretation) circle: from part (or detail) to whole and back, from whole to part (or detail).

It would be methodologically beneficial to extend the principle of the hermeneutic (interpretation) circle movement by the findings of the study *Chaos and Fractals* (*Bausteine des Chaos. Fractale*) of German mathematicians and computer scientists Heinz-Otto Peitgen, Hartmut Jürgens, and Dietmar Saupe (1992) which demonstrate that the element and the system have invariance properties at different scales. This means that a system element (in this study, a specific music genotype) replicates the structure of a (macro) system by its own structure, while the evolution of a (macro)system imitates the evolution of the system element on a larger scale. In other words, a system can be understood by studying its subsystems (differentiated elements) and vice versa.

The music of the late twentieth century moved away from “thinking in keys” towards spectrum decomposition; composers’ mindsets are predominated by intense interdisciplinary synthesis, and the philosophical conception of opuses, by performativity and a concert manner of thinking; the differences between professional divides are disappearing, and the trend of a universal artist becomes more pronounced; international interdisciplinary teams of artists get together in a creative process. According to the author of the study, the intersystemic “chromaticism” of music genotypes is realized by a characteristic network of

genotypic statuses, which includes the already mentioned categories (Daunoravičienė 1990: 12–21; Daunoravičienė 2020: 39–62; Daunoravičienė 2022: 149–193):

- transformed mono-genre of the “old” system,
- polygenre,
- free genotype,
- mono-genre of the “new” system,
- different variants of their mixes.

In the evolution of music and literary genotypes, the creative processes of the intersystemic “caesura” must be recognized as a creative precondition for the creation of the “new.” This stage of development is characterized by substantial modifications of the formed art canons and indicates the “crossing” of genetic forms as well as the possibility of the formation of new taxonomic layers of art.

### Hierarchical meanings of the term “(macro)system” of music genotypes and their further development

The concept of an open, self-organizing system made it possible to view the music genotype(s) – the system and the (macro)system – as an object whose dynamics is based on the regularities of nonlinear processes predicting crises and chaos phases, with the recombinations of the “old” and the new genetic traits taking place in their milieus. A dynamic, interacting milieu of systemic elements in terms of the GST and synergetics is an important indicator of the (macro)system change. Based on the principle of invariance (isomorphism) of different scales, it is possible to see the logic of the element development in the evolution of a higher level (macro)system by placing research objects in a two-way coordinate system: analyzing them from both the element and their (macro)system positions. However, we must admit that the method of research in open, self-organizing systems developed in the GST and the systems synergetics theories has not yet been effectively applied in the discourse of musicology for the studies of genotypes.

Emphasis has been placed on the concept of a dynamic, changing music genotype, which, upon absorbing the logic of the GST and synergetics as its variant as the logic of the developmental principles of systemic objects, envisages the logic of their developmental leaps, perturbation, and the crisis (bifurcation) instability processes. The complex interactions of the open system, both within the (macro)system (hybridization of genotypes) and with other complex systems (manifested by interdisciplinarity, mediality, and common genotypes in different fields of art), lead to a constant energy exchange (“diffusion” of ideas). They predetermine the consequences of the formation of mixed phenomena of various typological hierarchies, which is evident at present, starting with the genotypes of music and

ending with the fusion of art types and the arts themselves. Rosalind Krauss calls the consequences of this process the concept of post-medium art (Krauss 2000).

The abovementioned methodological approach and the reality of music composition make it possible to interpret the intersection field of the genotype systems/(macro) systems as an active “seismic zone” where typological transformation processes take place: emission of the giving “old” (macro)system genotype features and crystallization of the taking “new” genre (macro)system elements (genotypes). The recombinant interaction of genotypic traits, the disintegration of the old institutionalized typological forms, and the emergence of new ones can be considered a general, universal form of the relationship between the genre (macro)systems. At the elemental level, abundant states of interacting genotypes are observed in the environment of the macrosystem change. Reiner Kluge opposed hybridization and the formation of new genotypes as an alternative to the decline of the genre. He noted:

However, instead of a degenerate late phase, a phase of transition to another genre, a mixture of [several] genres, or the like, characterized by a fundamental transformation of the system, may occur. (Kluge 1974: 120)

In the present study, an assumption that the relative dates of the late sixteenth and late twentieth century may mark an upheaval in the music genotype (macro)systems of sound art can serve as a theoretical hypothesis. The proof is provided by the comparison of the renewal of the structural layers of music composition during those periods of time, presented in Table 1. No less important is the sense of passionary,<sup>13</sup> according to Lev Gumiliov, or catastrophic, according to Yuri Tynianov, development of sound art and a leap in development as well as obvious documentary testimony of the transition to a higher stage of development, aroused by creation manifested in unconventional and vigorous forms (Тынянов 1977). The holistic concept of the functioning of the music genotype / (macro)system as a self-organizing system and its study offers three new approaches to the theoretical epistemology of music:

First, a new epistemological approach makes it possible to notice that the mechanisms of self-organization regulate both the beginnings of the system and the further stabilization of its canon, the process of both the spontaneous birth of its order structures and the characteristics of self-destruction (what in musicology was called as the order of the symbolic emergence, blooming, and decline/extinction (Kluge 1974: 120–121). In other words, it was synonymous with the “life cycle” model of the genre as an “art organism” and their metasystems.

Second, a possibility to interpret systems/(macro) systems of music genotypes as open self-organizing phenomena, the dynamics of which is based on non-linear

regularities, predicting turning points, crises, and leaps that are crucial for the development of the system. The element and the system have the trait of invariance of different scales: the system element (a specific genre of music) in its structure copies the structure of the (macro)system, while its evolution imitates the evolution of the element on a larger scale.

Third, because systems exchange energy with an external socio-cultural milieu (a characteristic of an open system), this means that system elements (music genotypes) and new (macro)systems form through taking over the ideas of the old ones and, conversely, radiate them in the destabilization stage after canonization. Within the (macro)system, the interrelationships of the genotypes-elements are characterized by the relationship of homeostasis – their interrelationship exceeds the extent of the relationship with the external socio-cultural system.

The transformative state of contemporary music in terms of the ontology of genotype-system becomes the main argument for ascertaining the probable ontic process of a self-organizing (macro)system of the new genotypes. Such an approach encourages support for the concept of a linear process of cultural cyclical development. On the basis of these insights, the evolution of the art of music is to be seen as a chain of cycles of cultural development. The conceptual review planned in this study is based on the decision to recognize the objective change in the genre (macro)systems, because the evolution of the art typologization process is realized through repetitive cycles of change.

## Endnotes

- <sup>1</sup> The concept of Mikhail T. Prosnikov (Михаил Т. Просняков, 1989).
- <sup>2</sup> The concept of ancient Greek theory of music, denoting practice of music; see Babich 2005: 171.
- <sup>3</sup> Jonas Mekas argued: John Cage, Jurgis Maciunas, and other “impractical” avant-garde artists have contributed more to our spiritual, inner development and growth over 40 or 50 years than all the political movements, systems, revolutions, and theories that ended and summed themselves up in the graves of millions of martyrs. (Lukšas 2010)
- <sup>4</sup> The word *fluxus*, a noun, verb, or adjective (Latin: *flux / fluere* = flowing, short-lived) had 17 different meanings: flow, torrent, the name of drugs that remove fluids from the body, etc. Maciunas hoped to publish special issues of the magazine in the USA, Japan, Western Europe, and Eastern Europe.
- <sup>5</sup> Jonas Mekas wrote: George’s contribution to the development of Western art is as important as that of Čiurlionis. Yet my Lithuanian brothers will say that I became a fool, too. ... Jurgis and Čiurlionis will meet us at the gate of Paradise and let us in. Provided, of course, we have not yet forgotten our small, unimportant [folk] songs ... (Lukšas 2010)
- <sup>6</sup> According to Maciunas, the years 1963 to 1968 was the Flux Golden Age, one of the stages in the movement that ended with the death of Maciunas in 1978. In the context of avant-garde art, Emmet Williams placed Maciunas next to Tristan

- Tzara, André Breton, Marcel Duchamp, and John Cage (Williams and Noël 1997: 9).
- <sup>7</sup> Maciunas's *Fluxus Manifesto 2* (1965) was different from *Manifesto 1* and incorporated some of Henry Flynt's ideas. Thus, the *Fluxamusement* idea was based on the adaptation of Flynt's *Veramusement*: Maciunas glued the *flux* root to Flynt's neologism (French: *Ver Amusement*: 'Worms' Fun, German *Vera Muse Ment*) Flynt's concept denoted one of the art abolishment positions.
- <sup>8</sup> Dick Higgins' *Chart* was first published in the *Something Else Newsletter* No. 1, 1966, p. 1–3 and in: Dick Higgins. *Horizons, the Poetics and Theory of the Intermedia*, Carbondale, IL: Southern Illinois Univ. Press, 1984, etc.
- <sup>9</sup> To study the mechanisms of transition from one state to another, synergetics applies mathematical models and methods.
- <sup>10</sup> A mathematical equal temperament formula  $x_i = N \sqrt{(x_0)^{N-1} (x_N)^i}$  was proposed by Simon Steven as early as in 1580–1610.
- <sup>11</sup> Human Computer Interaction (HCI) systems: human-computer interaction systems are an interdisciplinary field dedicated to the multifaceted research in *homo sapiens* and computer collaboration. This is a twenty-first century technology-based innovative sound extraction method that integrates new types of music – MIDI systems, electronic music, etc. An important feature of HCI is the gesture-controlled sound based on the information transmitted by the microcontrollers and sensors.
- <sup>12</sup> Wilhelm Dilthey cited sentence comprehension as an example of a hermeneutic circle, emphasizing that meaning was always contextual: "Meaning essentially grows from the part-to-whole relation" (quoted from Palmer 1969: 120).
- <sup>13</sup> Pasionarity (Latin *passionarium*: passion) is a concept applied by Goethe and Heine, which they perceived as a personal creative force that expands the horizon of the creator's possibilities. The passionarity of a creative personality is expressed in the ability to resonate with others' ideas as a "magnet" that establishes connections between literary phenomena. On this basis, Goethe dreamed of the formation of "world literature" (*Weltliteratur*), his *The Sufferings of the Young Werther* (*Die Leiden des jungen Werthers*, 1774) was regarded as a story of global passionarity (*eine weltliche Passionsgeschichte*). See: Bruce Duncan. *Goethe's Werther and the Critics*, published by Camden House, 2005. Tynianov and Bachtin interpreted the concept of passionarity as a symbol of becoming and creative energy.
- ## Bibliography
- Andersen, Peter Bøgh. Genres as Self-Organizing Systems, *Downward Causation: Minds, Bodies and Matter*, ed. by Andersen, P. B., Emmeche, C., Finnemann, N. O and Christiansen, P. V., Aarhus: University of Aarhus Press, 2000, p. 214–260.
- Babich, Babette. Mousike techne: The Philosophical Practice of Music in Plato, Nietzsche, and Heidegger, in: Massimo Verdicchio and Robert Burch (eds.), *Between Philosophy and Poetry: Writing Rhythm History*, London: Continuum, 2005, p. 171–180.
- Bertalanffy, Ludwig von. An Outline of General System Theory, *British Journal for the Philosophy of Science*, 1950, p. 114–129.
- Bertalanffy, Ludwig von. *General System Theory: Foundations, Development, Applications*, New York: George Braziller, 1968.
- Boulding, Kenneth E. General systems theory – the skeleton of science, *Management Science*, Vol. 2.3, 1956, p. 197–208.
- Busoni, Ferruccio. *Sketch of a New Esthetic of Music*, transl. by Th. Baker, New York: G. Schirmer, 1911.
- Daunoravičienė, Gražina. *Muzikos genotipo teorinis modelis*, Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2022.
- Daunoravičienė, Gražina. Reflections on Lithuanian Post-Socialist Music in the Framework of the Genotype Institution. Music, in: *Post-socialism: Three Decades in Retrospect*, edited by Melita Milin, Biljana Milanović and Danka Lajić-Mihajlović, Belgrad. Serbian Academy of Sciences and Arts. 2020, p. 37–66.
- Hammond, Debora. *The Science of Synthesis: Exploring the Social Implications of General Systems Theory*, University Press of Colorado, 2010.
- Heidegger, Martin. *Sein und Zeit*, Tübingen: J. C. B. Mohr, 1986.
- Higgins, Hannah. Appendix, in: *Leonardo* 34, No. 1, February 2001, The MIT Press, p. 49–54.
- Kluge Reiner. Zum Begriff „Musikalische Gattung“, *Beiträge zur Musikwissenschaft*, 16, 1974, p. 117–122.
- Krauss, Rosalind E. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition (Walter Neurath Memorial Lecture)*. Thames & Hudson, 2000.
- Laszlo, Ervin. *Introduction to Systems Philosophy. Toward a New Paradigm of Contemporary Thought*, New York: Gordon and Breach, 1972.
- Liening, Andreas. Synergetics – Fundamental Attributes of the Theory of Self-Organisation and Its Meaning for Economics, *Modern Economy*, 05 (08), 2020, p. 841–847.
- Lukšas, Vytautas. Jurgis Mačiūnas – lietuvis, pakeitęs pasaulinę meno istoriją [George Maciunas – Lithuanian Who Changed the History of World Art], *Alkas*, 06.11.2010.
- Martináková-Rendeková, Zuzana. Systems Theoretical Approach to Music and Musical Work (Structure, Process, Function), *The Musical Work, its Aesthetics, Structure and Reception (1)*, Bydgoszcz: Akademia muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego, 2005, p. 59–69.
- Palmer, Richard. *Hermeneutics: Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, and Gadamer*, Evanston: Northwestern University Press, 1969.
- Pattee, Howard H. Instabilities and Information in Biological Self-Organization, in: F. E. Yates (ed.), *Self-organizing Systems. The Emergence of Order*, New York: Plenum, 1987, p. 325–338.
- Phillipot, Clive. Manifesto I *Fluxus*: Magazines, manifestos, Multum in Parvo, George Maciunas Foundation Inc., <http://georgemaciunas.com/about/cv/manifesto-i/> [last checked 2019 07 23].
- Pouvreau, David. *Une histoire de la 'systèmeologie générale' de Ludwig von Bertalanffy – Généalogie, genèse, actualisation et postérité d'un projet herméneutique*, Doctoral Thesis, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 2013.
- Rączaszek-Leonardi, Joanna. Symbols as Constraints: The Structuring Role of Dynamics and Self-Organization in Natural Language, *Pragmatics and Cognition*, Vol. 17 (3), 2009, p. 653–676.
- Schelling, Thomas C. *Micromotives and Macrobehavior*, W. W. Norton & Company, 2006.
- Wheatley, Margeret J. *Leadership and the New Science: Discovering Order in a Chaotic World*, 3rd ed., San Francisco: Margaret Wheatley Berrett-Koehler Publishers, 2006.
- Williams, Emmet & Ann Noël, Ann (eds). *Mr. Fluxus: A Collective Portrait of George Maciunas 1931-1978*, London: Thames & Hudson, 1997.

Дауноравичене, Гражина Ляоновна. *Проблема жанра и жанрового взаимодействия в современной музыке (на материале творчества литовских композиторов 1975-1985 годов)* [The Problem of Genre and Genre Interaction in Contemporary Music (Based on Works of Lithuanian Composers in 1975-1985)]. Author's summary of the dissertation presented for the degree of Candidate of Sciences (Art Criticism), Вильнюс, 1990.

Тынянов, Юрий Н. Литературный факт [The Fact of Literature], in: Тынянов Ю. Н. *Поэтика. История литературы. Кино*, [Poetics. A History of Literature. Cinema], Москва: Наука, 1977, p. 255–256.

Холопов, Юрий Н. О сущности музыки [On the Essence of Music], *Юрий Николаевич Холопов и его научная школа* [Yuri N. Kholopov and His School]. Москва: МГК им. П. И. Чайковского, 2003, p. 6–17.

## Santrauka

Straipsnio autorės sukurtas muzikos genotipo (žanro) teorinis modelis, publikuotas šio žurnalo XXII tome (2021), nuodugnai pristatytas 2022 m. išleistoje mokslinėje monografijoje „Muzikos genotipo teorinis modelis“. Mokslininkė ne tik pagrindė tradicinės sąvokos „muzikos žanras“ sinonimą „muzikos genotipas“, bet ir žvalgėsi sistemiskai organizuotų dinamiškų reiškinių / objektų tyrimams adekvačios metateorinės paradigmos. Jau nuo 1990 m. muzikos genotipų tyrimams ji taikė bendrosios sistemų teorijos (BST) metodologijos konceptus (Bertalanffy 1968; Pouvreau 2013), kurie buvo grindžiami pasitelkus jos atmainos – sinergetikos – teoriją ir joje plėtojamą chaoso teorijos požiūrį (Wheatley 2006). Ši konceptuali prieiga pagrindė muzikos genotipo – sudėtingos sistemiskos struktūros ontinį saviorganizacijos principą. Tai padėjo autorei išvelgti muzikos genotipų (makro)sistemų homeostazę ir tuo pagrindu interpretuoti tiek (makro)sistemų elementų (genotipų), tiek jų istorinių sankaujų plėtotės koncepciją.

Menotyrimų požiūriu, muzikos genotipai yra tradicijų saistoma muzikos raidos ontinė sąlyga, individualaus meninio intelekto sukurtų produktų tapatybės ženklas, rekursyvinė saviorganizuojanti sistema (Liening 2020). Tyrinėdama XVI a. pab. ir XX a. pab. profesionaliosios muzikos tipologinius procesus, autorė išvelgė ir susistemino „chromatinėms“ tarpsteminėms terpėms būdingas muzikos genotipų formas. Jas ji išdėstė dinamiško modelio, kuris aprėpia senosios sistemos monožanrus, poližanrus, laisvuosius žanrus, naujuosius monožanrus, forma, pripažindama jų hibridizacijos būseną kaip imanentinę dinamiško kaitos proceso išraišką. Muzikos genotipo teorinio modelio viena pamatinių tezių tapo genotipo (sistemos) ir jų istorinių sankaujų (makro)sistemų funkcionavimo izomorfinė tapatybė. Pabrėždama sisteminiams objektams / reiškiniams imanentišką skirtingų mastelių izomorfizmo principą, autorė išvelgia elemento ir jų sistemos raidos logiką XX–XXI a. muzikos genotipų (makro)sistemos evoliucijoje. Atviros saviorganizuojančios

sistemos koncepcija leido tyrėjai į muzikos genotipą (sistemą), kurio dinamika remiasi netiesinių procesų ypatybėmis, ir jo (makro)sistemą žvelgti kaip į izomorfinius objektus.

Pastarieji numato abiejų hierarchiškų sistemų krizes ir chaoso fazes, dėsningą „senųjų“ ir „naujųjų“ genetinių požymių rekombinaciją. Sąveikaujantis, dinamiškas sisteminių elementų / reiškinių procesas BST ir sinergetikos teorijų požiūriu yra svarbus (makro)sistemų funkcionavimo rodiklis. Reikia pripažinti, kad BST ir sinergetikos teorijose sukurtas atvirų saviorganizuojančių sistemų tyrimo konceptas dar nėra efektyviai pritaikytas muzikologijos problematikos objektų tyrimams. Šios dinamiškos saviorganizuojančios sistemos nuo XX a. 6–7 deš. patiria intensyvaus kismo ir transformacijos procesus, dėl kurių galbūt kristalizuojasi naujoji garsų meno tipologinė (makro)sistema.

Garsų meno postmodernistinio „lūžio“ garsų meno tipologijos transformacijas lėmusios prielaidos straipsnyje eksponuojamos autorei jas išvelgiant XX a. aktyviausių meno manifestų tezių deklaracijose (žr. 1 ir 2 pvz.). Meno tipologijos sistemos transformacijas liudija tarpsteminio „chromatizmo“ situacijoje dokumentuota *Fluxus* menininko Dicko Higginso 1965–1995 m. naujųjų tipologinių meno formų „Intermedijos“ schema (3 pvz.). Argumentuodama vykstančios muzikos genotipų tarpsteminės „chromatinės“ transformacijos hipotezę, autorė pasitelkia ir trečiąjį tiriamąjį komparatyvistinį „pjūvį“. 1 lentelėje sutelkiami svarbiausi faktai, išskylantys lyginant panašaus masto muzikos tarpsteminųjų perversmų (XVI a. pab.–XVII a. pr. ir XX a. pab.–XXI a. pr.) procesus.

Straipsnyje akcentuojama dinamiško, kintančio muzikos genotipo samprata, pagrindžianti sisteminių objektų raidos principų logiką, numatanti šių objektų (reiškinių) raidos šuolius, perturbacijas ir krizių procesus (Тынянов 1977; Wheatley 2006; kt.). Sudėtinga atviros muzikos genotipų sistemos elementų sąveika tiek (makro)sistemos ribose, tiek su kitomis sudėtingomis sistemomis, pasireiškianti tarpdiscipliniškumu, medialumu ir bendrais genotipais įvairiose meno srityse, lemia nuolatinius energijos mainus ir idėjų sklaidą. Procesai kartu inicijuoja įvairių tipologinių hierarchijų mišrių reiškinių formavimąsi. Šios pasekmės akivaizdžiai implantavosi XXI a. mene, pradedant bendrais meno genotipais ir baigiant meno rūšių ir pačių menų susiliejimu. Rosalind Krauss šio proceso pasekmės vadina *post-medium* meno koncepcija (Krauss 2000). Vykstantį senosios muzikos genotipų (makro)sistemos iširimą ir naujosios (makro)sistemos formavimąsi intuityviai jaučia ir amžininkai menotyriminkai, ir paties meno proceso dalyviai, tačiau jam paliudyti reikia konceptualios teorinės prieigos ir nemenko stebėtojų atsitraukimo chronologiniu požiūriu. Tikėtina, straipsnyje išdėstyta tiriamoji pozicija padeda paaiškinti šiuolaikybeje vykstančias garsų meno taksonomines ir tipologines metamorfozes.

Adelina YEFIMENKO

# A Conceptual Search for a Typology of Opera Projects in the Present Day

*Konceptuali šiuolaikinių operos projektų tipologijos paieška*

Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Nyzhankivsky 5, 79008 Lviv, Ukraine  
Ukrainian Free University in Munich, Barellestraße 9A, 80638 Munich, Germany  
musikwiss@t-online.de

## Abstract

The new opera productions indicate a rethinking of the opera genre. A diffuse boundary between staged opera and post-opera admonishes musicologists not to assign these phenomena to the genre of opera. Richard Wagner refused to call his musical dramas operas. But it turns out that the term “opera” is currently experiencing a renaissance, as many artefacts that combine symphony orchestras, electronic and underground music on the one hand, with film clips, vision art, and fashion design on the other, are labelled as “opera.” The dominance of directed opera (director’s opera) is prompting the invention of an alternative genre and the alternative term “anti-opera” or “post-opera.” This phenomenon has aroused the interest of musicology. It is not yet possible to define a term that encompasses all the characteristics of the new types of opera. But a typology based on some examples of the new music-theatrical artefacts is feasible in terms of content and method. That is the aim of this article. Along the path of multifaceted confrontations, the question of the methodological orientation of performance analyses, which includes the subjective perception of the scholar as recipient, arises alongside opera-text-related approaches. This requires a turn to the appeal of live events to be researched, which are in the process of creating the vision of an “idea of opera” that fulfils all artistic, socio-political, and technological requirements.

The result of the last analyses suggests artefact types that offer themselves as opera but at the same time negate the genre. What is interesting here is that this negation appears in the sense of “double negation.” The term “opera” and “opera aperta” are used as a tool (Eco, *The Open Work of Art*) in performative practices to elevate the meaning of the single *Gesamtkunstwerk* (total artwork). Opera thus no longer serves as a genre but as an impetus, impulse, code, symbol, quotation, re-post, and new premonition about The Work of Art of the Future.

**Keywords:** genre of opera, directed opera, post-opera, idea of opera.

## Anotacija

Nauji operų pastatymai rodo, kad permąstomas operos žanras. Nebeaiški pastatytos operos ir postoperos riba įspėja muzikologus nepriskirti šių reiškinų operos žanrui. Richardas Wagneris atsisakė muzikines dramas vadinti operomis. Tačiau pasirodo, kad terminas „opera“ šiuo metu išgyvena renesansą, nes daug artefaktų, jungiančių simfoninius orkestrus, elektroninę ir andergraundo muziką su filmų klipais, vizijos menu ir mados dizainu, vadinami operomis. Režisuotos operos (režisūrinės operos) dominavimas juda link alternatyvaus žanro formavimo ir alternatyvaus termino „antiopera“, „postopera“. Šis reiškinys sukėlė muzikologų susidomėjimą. Kol kas nėra termino, kuris apimtų visas naujojo operos tipo charakteristikas; tačiau tipologija, pagrįsta kai kuriais naujųjų muzikinių-teatrinių artefaktų pavyzdžiais, yra įmanoma turinio ir metodų aspektu. Toks ir šio straipsnio tikslas. Einant daugialypių konfrontacijų keliu, greta su operos tekstu susijusių priėgų, iškyla spektaklio analizės metodologinės orientacijos klausimas, apimantis tyrėjo, kaip gavėjo, subjektyvų suvokimą. Tam reikia atsigręžti į tirtinų gyvų renginių patrauklumą, kai kuriama „operos idėjos“ vizija, atitinkanti visus bendrojo meninio, socialinio-politinio ir technologinio reikalavimus. Paskutinių analizių rezultatai pateikia artefaktų tipus, kurie prisistato kaip operos ir kartu neigia šį žanrą. Įdomu, kad šis neigimas reiškiasi kaip „dvigubas neigimas“. Terminas „opera“ vartojamas kaip įrankis, taip pat kaip ir *opera aperta* (žr. Eco „Atviras kūrinys“) performatyvioiose praktikose, siekiant iškelti *Gesamtkunstwerk* (viso meno kūrinio) reikšmę. Taigi opera tarnauja nebe kaip žanras, o kaip postūmis, impulsas, kodas, simbolis, citata, pakartojimas ir nauja nuojauta apie Ateities Meno Kūrinį.

**Reikšminiai žodžiai:** operos žanras, režisūrinė opera, postopera, operos idėja.

## Introduction

Opera is the most comprehensive and complex of all the arts. In no other art genre are there so many levels that cooperate with each other. The history of opera reflects the story of human passion – of love and hate, struggle and redemption, resurrection, and demise. With operatic stories of life and death, gods and men, and society and individuals, artists, since opera’s inception, have been

setting to music the experiences of their own present lives. Ultimately, says Ukrainian director Tatiana Zozulia, everything depends on the individual. As life is, so will the works be, because everything we do is our self-portrait. The conclusions will be understood and elucidated only later when the artist is no longer there. All this is true both for directors as well as for composers, writers, artists – for all creators. And conclusions are drawn by others at their own discretion.

One of the most radical German opera directors, Tatjana Gürbaca, commented as follows:

In four hundred years of opera history, many different types, styles, patterns and rules have emerged, but none of them belongs in a museum. From Monteverdi to Lachenmann and Sciarrino – every work seeks a dialogue with people who want to learn something about themselves and the world. [...] Music, text, space, light, body – opera is the endless attempt to playfully reflect the inexhaustible, contradictory, enigmatic, wonderful diversity of life. (Gürbaca 2013)

As a result, the concept of “opera” in contemporary music theater is interpreted repeatedly and ever more freely. Contemporary directors are inspired by the definitions of the relationship between reader and work, aptly summarized by Marcel Proust: “In reality, every reader, when he reads, is actually the reader of himself.” Many radical composers, directors, and performers profess an axiomatic perception of the work of art, which is merely “a kind of optical instrument that the author hands to the reader so that he may recognise what he might not otherwise have been able to recognise in himself.” (Wieser 2014: 49). Today, as always, opera gives a personal space to “make us understand the heights and depths of our existence, to dialogue with a work and with ourselves, to reflect on different images of society, fears, hopes and utopias” (Ibid).

Nevertheless, the operatic genre sets certain limits. In their essay on *Dramaturgy in musical theatre*, dramaturg and author Sergio Morabito and long-time co-director Jossi Wieler confess that author theater leads opera to a dead end:

Unlike drama, it is not the artistic physiognomy of a director that directly shapes a music-theatrical event. [In opera], directors cannot design “their” theatre without presuppositions, as it were, but are expected to deliver a great mediation performance. It aims, however, at nothing in the middle, but at a mediation in and through the extremes: the daredevil tour de force of a playful dynamisation of the fixed score. (Morabito 2017)

The social-historical significance of opera is far from being deciphered, but the dominance of direction in opera brings out many interesting, experimental, or even destructive genre tendencies that need to be explored. In parallel with stage direction opera, new radical opera works by contemporary composers are emerging. The dominance of the author theater in opera is pushing forward to seek alternative solutions. At the same time, the dilemma of how to redefine the term “opera” or how to invent an entirely new concept of the operatic genre to explain it, arises in musicology. The far too vague and questionable definition of the term “post-opera” (Lehmann 2001; Novak 2015) does not manage to cover or aptly describe the networked diversity of music, theater, media, and performative-visual

productions. The term “post-opera” has now established itself in opera practice as well as in musicology. However, the diffuse boundary between the terms “stage-direction-opera” or “director’s opera,” “anti-opera,” and “post-opera” requires us to be careful not to assign the new genre and its manifestations to opera too early. At this point, it is appropriate to mention that at his time, Richard Wagner also refused to call his musical dramas operas.

A definition that could consider all the features of the new development in opera is not yet possible. But a typology of a few chosen examples of the new music-theatrical artefacts is feasible in terms of content and methodology – which is also the aim of this paper.

Multifaceted and regular engagement with contemporary opera practice by the author raises the question of how to continue the methodological analysis of the performances, which by no means excludes a subjective view. Researchers of contemporary opera are recipients who analyze and eventually systematize live events they attended. Creating a vision of an “idea of opera” covering all artistic (music-theatrical, literary, etc.), socio-political, innovative-technological, and medial preconditions and possibilities will probably remain only an aspiration. Musical practice undeniably confirms the complexity and controversy of such an idea. The concept of “opera” is experiencing a renaissance precisely because it contains so many artefacts that are a mixture of the usual means of the traditional opera genre with other means of art. Thus, symphony orchestras make music together with electronic or underground music ensembles assuming the creation of a hypothetical synthesis, film clips, vision art, or fashion design shows are played or become part of the stage design. That makes the presentation of examples of “stage-direction-opera,” “anti-opera,” “anti-anti-opera,” “post-opera,” or “opera aperta” so exciting.

At the beginning of my conceptual search of the typology of opera projects, it seems to make sense to generally place the figure of the opera singer in the foreground: on the one hand, because of the new challenges that direction opera poses to singers, on the other hand, as a result of the radical views of contemporary composers who resist the dominance of the author’s theater. The new era of alternative quasi-opera genres was heralded on September 25, 1967, when Pierre Boulez made his call to “Blow up the opera houses!” in an interview, a line which was not only widely quoted but also influenced the next generation of composers (Boulez, 1967). The music theater journal *Opernwelt* describes the situation as follows:

Whether John Cage, György Ligeti, Bruno Maderna, Luigi Nono or Karlheinz Stockhausen, they all broke with the rigid form at a late stage and left opera to their reactionary colleagues Benjamin Britten, Hans Werner Henze, Giselher Klebe or Gian Carlo Menotti, at least from their point of view.

Anti-operas such as Nono's *Intolleranza* [Intolerance] (1961) and Bernd Alois Zimmermann's *Die Soldaten* [The soldiers] (1965) remained isolated meteorites that continue to have an impact today. (Schweiker 2021: 4)

Due to variety of postmodern mutations of the opera genre today, which are not easily managed, the theory lags behind the music-stage-practice. Therefore, as an introduction, it is appropriate to divide this complex set of questions into three controversial points:

1. What prospects can opera singers expect today in musical theater productions that seek to disrupt the operatic genre?

Currently, there are two poles facing each other in current opera productions: the author musical theater (stage-direction-opera) and the author opera (opera projects or performances, post-opera, opera aperta, and other types by contemporary composers). In directional opera, the expectations, demands and required theatrical performances of opera singers have increased. The interest of opera composers in opera voices significantly decreased in contrast to the experiments with voice-body synthesis (Novak 2015) through diverse voice sounds. The radical opera projects show in a questionable or uncertain way the perspective of opera singers in theater and music productions. The contemporary artefacts, which fuse a comprehensive mix of different means, such as symphony orchestra and singing with electronic, underground music, film clips, vision art, and fashion design into a total work of art, question even the concept of opera. Since until now opera singers have always been a part of the whole, complete, total work of art (*Gesamtkunstwerk*), the question of whether and to what extent opera singers will still be sought in contemporary projects or what other role they will play remains an open question.

2. In parallel to this development, the chances of sound combinations of opera and non-opera vocalists are also interesting.

3. The question of the reaction of opera audiences to novel voice-body experiments as well as a new view on new total work of art types caused by the destruction of the genre requires the cooperation of several types of opera experts. Joint research on contemporary opera productions will be an important future task required by music-scenic practice and becoming increasingly relevant as time goes by.

It is significant that the new productions of old opera texts can make the current and contextual polarities of the present poignant for the audience. Directors such as Hans Neuenfels, Kaliksto Biejto, and Barrie Kosky demand that art becomes political, critical of state monopolies, socially effective, and provocative. Graham Wieck even claims that the unique purpose of the genre of opera should be

cultural-historical communication. Referring to the demand of Pierre Boulez in 1967 to blow up the opera houses, he recommended to rather blow up the boundary between the musicians and the audience.

On the other hand, as a reaction to the stage direction opera, the possibilities and the position of contemporary opera composers from the younger generation have changed in recent years with the new genre. None of them have wanted to follow the call of Pierre Boulez. In addition to exploring historical perspectives of opera and the contextual richness of new interpretations, an impressive mixture of new works emerged in a brief period that metaphorically or allegorically called themselves operas and apostrophized the "postmodern social way of thinking." New branches thus sprouted on the family tree of four hundred years of opera history.

Therefore, the historical background of these opera innovations will be briefly presented.

Since the nineteenth century, the roles in opera productions have changed dramatically, especially in the coordination between vocal and orchestral dimensions. In the twentieth century, opera became a general work of art, a "total work of art" spanning all art areas. Conductors, and later directors, decorators, illuminators, and costume designers took on an increasingly significant role in the production. Opera singers became an integral part of the *Gesamtkunstwerk*. The composer, who is the music creator of operas (not to mention librettists), gave up their glorious position as demiurge. Many directors tried to revive the collective or creative participation of the recipients in the action. New opera artefacts have often glorified the ritual origins of ancient theater, drama per musica, the idea of the Orphic and Dionysian mystery.

New opera productions bring together a strong team consisting of composers, directors, set designers, playwrights, artists, choreographers, designers, fashion designers, cinematographers, engineers, cobblers and tailors, and masters of interactive installations and 3D mapping. All of these specialists are equally appreciated and equally involved. For opera singers in such a situation, the specifications and coordination of singing and stage tasks expand and sometimes diverge because in a large creative group not everyone involved in the process has professional knowledge and ideas about the nature, mission, and technique of opera singing.

In modern opera productions, singers accept the challenge of radical directors and realize their role (in the persons direction they are *secondo artista*). The role is not created by the singer, but by the director. Singers are secondary. Acting requirements for singers as well that for a different intonation technique are not new. The long-standing practice of opera singing has undergone significant innovations with the speaking-voice technique of the New

Viennese School and has been successfully developed in the operas of the twentieth and twenty-first centuries from Ligeti to Neuwirth. But the deliberate shift from opera singing to non-opera singing fights tirelessly for its rights on the “territory sacrum” of opera art. As an X-time symptom, as the time that has not yet come and is now unclear, of “post-post-modern” opera, even opera is no longer understood as a genre, but as much more.

The result of the following exemplary performance analyses should in this respect present certain types of artefacts that offer themselves as opera but at the same time negate the genre of opera. The explored artefacts, which follow Hegel’s dialectical law of “double negation,” are therefore very exciting for further reception as the contrasting reactions of opera audiences and music critics have shown so far.

Using the word “opera” as a metaphor for a “work” or “tool” to enhance the meaning of a holistic narrative performance became a widespread practice in contemporary, even non-classical music. It no longer matters whether it corresponds to the traditional “opera” of the opera genre. What leads the way is the “operability” in the work or in the musical project, which can do without opera singing or symphony orchestra. The reference of such work to the operatic genre often seems to be limited to audio albums, online presentations, performances, or stage realizations in the form of video, film, or audio. Musicologist Liza Sirenko rightly assesses the dilemma of such quasi-operas like the one by American rapper, singer, record producer, and fashion designer Kanye West (also known as Ye or Yeezy) as follows:

Not only as a genre, but also as a form, opera only creates the rules of the game in which classicists, rockers, hip-hop artists, rappers and other musicians can play. That means to abandon all the attributes of opera and change the style – like a simple update, but obviously it meant for non-classical artists to attract the opera format as something different, serious, to give their low-artwork the essentiality, whose music and meaning fade in the halo of the high-art of classical art. Therefore, the answer to the question “Why opera for non-classical?” is simple: to denote the integrity and completeness (opus), and narrativity of a performance or music album, so to speak, “the seriousness of their intentions.” (Sirenko 2020)

The original example of a low artwork with opera singing (the name of Maria Callas as an opera star obliges us to honor her work accordingly) was the project of the world-famous performer Marina Abramovich *7 Deaths of Maria Callas*. Commissioned by a leading European opera house, Marina Abramovich played or embodied Maria Callas in an opera performance. Two world stars – Callas and Abramovich – as well as two related world genres – opera and performance – collided and confronted each other on the stage of the Bavarian State Opera.

Opera and performance experienced a union and died. The symbolic fusion of opera and performance revealed the artist seven times (Marina Abramovich emphasizes the “sacred meaning” of the number “7”) and celebrated on stage an artistic phenomenon of long pathetic dying with music and video clips accompaniment. The inner world of the radical performer, who had confessed in nearly every interview that she hates opera, decided with this project, thanks to the opera singing of Maria Callas, to open her long-standing (for 14 years of life) hidden heart connection with opera to the world. (Yefimenko 2020).

Marina Abramovich – a full-blooded performer – manifested in *7 Deaths of Maria Callas* a genuinely operatic phenomenon – the stage cult of the continuous, miserable death as a guarantor of immortality. With music consisting of seven selected hit arias from Callas’s repertoire and film clips *à la Hollywood* from thriller to fantasy, the artist staged her own death transformation by embodying the long-dead opera diva Maria Callas.

The stage concept of the performer is not new – the fusion of archetypes of women and men (Callas – Onassis, Willem Dafoe – Maria Callas). However, the essence of the so-called opera project in terms of “double negation” is indeed innovative.

The essence of the various opera projects is formed:

- on the one hand, through a complex approach to the pompous representations of the historical decorated and costumed opera traditions, but using new techniques,
- on the other hand, it is an exclusive show with Hollywood films, fashion shows, lighting design, and other elements.

However, the most important aspect of the performance is the reverence for the phenomenal opera tradition. The total fusion of opera and performance corresponding to body and soul is presented as integral parts of the musical theater.

A counterexample is the work of the Ukrainian composing duo Roman Grygoriv and Illia Razumeiko and their new opera compositions. These young composers try out alternative ways of updating the *Gesamtkunstwerk*. Illia Razumeiko expressed the following opinion regarding the opera concept:

A modern composer cannot write a score or music and then entrust it to a stranger (meaning the director and the stage designer), who draws something approximate, paints, or produces a performance from our opera. In fact, the most interesting opera projects and performances of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries, such as those of Trond Reinholdtsen, Manos Tsangaris, Mauricio Kagel, Karlheinz Stockhausen, and others, are the successors of opera as a total work of art (*Gesamtkunstwerk*). Their projects made it possible to create something new, to reach another level of the *Gesamtkunstwerk*. Because otherwise, when a composer’s only task is to write the score,

finish it, and bring it to the theater, what comes out in the end is difficult to predict. Often it does not work. (Sirenko, 2020)

The tasks to create the operas, to respond to the theoretical as well as exclamatory insinuations about the destruction of opera, or to contradict the prediction of the death of opera, composers have creatively and characteristically fulfilled. There is currently a high-profile opera boom in theatrical practice. The new artifacts signal the new operatic guidelines and tendencies like Hegelian dialectics – in action, plot, and negation of negation. Adherence to the rules of the genre – at least of academic opera singing – have given way to the search for new voices, sounds, dramaturgy, and content. Contemporary composers are creating operatic artifacts that do not necessarily fit within the framework of a genre canon but that reinvigorate and reinvent the operatic idea in creditable operatic projections.

The paradoxical liberation of opera from its own genre rules highlighted the essence of its media background. As an alternative to staged opera, this gave rise to a movement of contemporary composers who, in the sense of a Hegelian *negation of the negation* of the genre, created the phenomenon of the opera project in their search for new formats for the old genre. Operas as projects, opera as media and vision art, audio albums, and video clips, together with the press media, created a fashion directed towards new spectacles, which invented and presented new opera projects and *opera ideas* under such conditions. It turned out that these so-called *opera ideas* originated from the same roots as the Old Opera: from the etymology of the word “opera” (it. – work, labor, action, plot). In the primary sense, *opera* merged with *opus* or with archaic ideas about the musical-theatrical work into a product of collective communal work, which Richard Wagner revived and restored in his music dramas in the nineteenth century. The prototype of Wagner’s utopia was *Das Kunstwerk der Zukunft* (The Artwork of the Future) (no longer an opera because the composer refused to call his musical myth dramas operas), a collective work of medieval guild masters. Wagner produced *Die Meistersinger von Nürnberg* (The Mastersingers of Nuremberg) as a total work of art (synthesis of arts) and not as an opera, in which he presented everyday life’s reality or the life of artists as a workshop, a collective work of experts or a collective of masters. Phenomenological sociology considers the total work of art from the point of view of the Wagner myth paradox as the model of life creation presented by its life creators. Instead of the collective creation, the myth of the unique master works in this work – a unique and unprecedented myth in the entire history of music theater. In the modern world, the opera idea or opus as a process elevates the status and the whole life of the master or author. The collaboration of several authors, each working in their field of specialization, is very

much required by the producers of current projects, since the financial success of the work is at stake.

These authors no longer remain anonymous, as in the Middle Ages, but have an explicit desire for prominence, fame, and adoration as stars and idols, whose work is supported by PR, press, and marketing measures to this end. They measure their artistic success only based on evaluations and professional eulogies to the masters, without placing their focus on the realization of the highest artistic quality as before. Their works or projects thus no longer become a myth but a commodity. Although the human voice should remain the important, personal, and living primacy of any opera, the distribution of roles in the current world of star producers looks different. The names of singers and composers, or their “star” names, are used to publicize other artists: the names of directors; painters; sculptors; designers; lighting, video, and fashion designers; and many others. This can be observed in the fact that, despite their prominent artistic position in the work, the singer’s names are only listed after all the others. According to Jelena Novak’s opinion about the voice-body, singers become increasingly dependent on the handling of their depersonalization, the emotionally sensitive working conditions, and the atmosphere in these large teams.

Both in directed opera and in the opera projects of contemporary composers, the requirements for singing have changed dramatically. For many opera conceptions, voices in opera are only servicing a dramatic function. In opera, the vocal has always been a means of expressing layers of musical meaning. The so-called voice-body dichotomy focuses on the reactive, natural, and physiological abilities of the singer. If voices move away from this function, they are commonly accused of empty virtuosity. Stage experiments by directors in the Baroque-Classical-Romantic repertoire as well as in modern and postmodern operas focus not only on vocal virtuosity and the aesthetic and emotional impact of singing but also on the singer’s physical expressiveness and artistry. The voice has recently been understood as “the experience of a relationship between producer and recipient in co-presence and co-vibration, respectively” (Risi 2014: 272–273). Clemens Risi rightly raises the question of performativity and its meaning in opera:

If the perspective of the performative highlights the special relationship between actors and audience in bodily co-presence, the question is to what extent this also applies, and in a distinct way, to the performance situation of opera. (Risi 2014: 272–273)

What does this mean for modern opera practice? One of the extreme answers to this question can be found in the work of Graham Vick, et al. The director has made a name for himself through his opera projects that are on the verge of a borderless fusion of opera and reality shows. In his opera

productions, Vick (former director of the Birmingham Opera Company) appeals to the phenomenon of effective musical impact on human beings and gives voluntary spectators the opportunity to participate directly in the production. In doing so, the director stated that the purpose of his productions is not to give opera, for example, respect, admiration, or piety, but to return what was lost, that is, its original function – public communication. In his opera projects, Vick understands and realizes the coming together of the community in a participatory act as the necessary basis for any common action. The purpose of his opera productions is to unite the audience and the musicians. The task of the singers in such projects is complex and hovers on the border of *emotio* and *actio*. Their task is to move, influence, attract and encourage the audience to participate in the action. Thus, in such opera projects, opera is perceived as a key factor and basis of human action in history and culture. Such opera projects become a modern sociological experiment. Opera's inherent ontological syncretism allows its new preformation at the intersections of various fragments of its entire "genetics" (genre, style invariants). The anthropo-socio-cultural significance of each reception in the whole field of opera production allows us, through the prism of art, not only to see the ranks of human development or the homo creator and to glimpse diverse ways of their individual artistic self-identification in society, but also to participate in the development of opera. The new opera projects gain validity through the collaboration of composers, directors, conductors, and singers and their ability to communicate by means of:

[A]n expressive artistic language that makes it possible to communicate openly and honestly what the world is today, how to live in this world and whether there is a chance to live in human dignity here and now. (Parin 2012)

These questions are the theme of many opera productions of our time. As co-director and dramaturg Sergio Morabito has noted in opera projects – more precisely, in projects "about opera" – the extraordinary and innovative diffusion of voices in opera is the consequence of its diffusion of form and genre. Opera as a total work of art becomes opera aperta (an "open work," a term used by Umberto Eco), an artistic area non-finita (incomplete). The incompleteness, the infinity of the process of the work-in-progress is planned by the artists themselves when they freely combine opera fragments, performance, virtual games, film, shows, and many other fantasies and surprises. In this way they lay the seeds of the terminological duality of opera aperta, which Umberto Eco left us as a term to think about and reflect upon and thus began to unfold interesting and exciting operatic effects.

In the meantime, the extensive experience of directed opera has long proved that when the directors intervened

in the "museum of the old opera" with their new ideas from drama, visual arts, cinema, and dance – opera was born anew and reborn. Accordingly, the singers expanded their vocal abilities and became brilliant actors. However, against the backdrop of the flourishing of Western European directed opera and the still strong "museum monopoly" of Ukrainian opera houses, the desire of young composers to find a niche for new operatic works of their own, where they can compose freely and create modern complete works of art, is justified.

The main reason for earlier assumptions regarding an end time as well as the death of opera, which Boulez initiated, accompany current misunderstandings or contradictions in musical and theatrical concepts between composers, conductors, and directors. For example, curious interrelations accompanied the production of the opera *South Pole* by the Czech composer Myroslav Srnka, which premiered at the Bavarian State Opera on January 31, 2016. After learning about the conception of the performance as well as the layout of the director's stage design, Srnka revised one third of the score. Srnka's visual expectation of a stage representation of the Antarctic landscape as a "real place on the planet," an endless snowy plain, proved unsuitable for the surrealist director Hans Neuenfels. For Srnka, editing the score and adapting it to the Neuenfels's idea became something of a compromise, since Srnka's rejection of Neuenfels's concept would have hindered the premiere. Fortunately, the closed, dead-white, surreal scenography with a black cross on the ceiling perfectly suited the "Sound of the Endless Snow Room." Srnka also achieved a claustrophobic atmosphere through spectral sonorous means as well as through the imitation of Morse code, radio signals, frequency distortions of radio music, concrete music, and for example, the cracking of polar ice, among other things, in the vocal parts of the protagonists. The Srnka-Neuenfels tandem became a win-win situation and a success for both artists, even if this example is only proof of a currently confused state of affairs: directors who think something of themselves may dictate their terms for the music, which does not always lead to a good compromise as it did here.

Composers, however, do not write their music for directors.

For whom the new operas are composed is a rhetorical question that requires an appropriate response from both artists and audiences. Let us recall the remarkable statement of the former director of the art museum *Hamburger Kunsthalle* Gustav Pauli:

The museum is a work (opus) of the modern way of thinking about society. (Matt et. al. 2002: 7)

If we replace the word "museum" with the word "opera," we get the quintessence of the changes in modern compositional opera practice. For opera singers, a contemporary

opera score reveals both new techniques and new challenges. Singers and composers today become contributors, even co-creators. In opera projects by contemporary composers, however, the inclusion of non-opera singing must also be considered. For example, in the opera project called 7<sup>th</sup> Myth *Ukraine – Terra Incognita*, consisting of 7 myths dedicated to the opera singer Wasyl Slipak (as an image of “contemporary Cossack Mamay”), the folklore singer Ulyana Gorbachevska appears at the same time as an

- idea,
- donor of the project,
- initiator,
- director and
- singer

and became a researcher of archaic folk singing. For the realization of the opera project, Gorbachevska was looking for “like-minded people” – a composer (like Maria Oliynyk), who also knows how to deal with archaic rudimentary musical sounds, and soloists with “acting skills and appropriate position in life” (Tereshchuk 2020). The *Ukraine – Terra Incognita* opera project is positioned as a Ukrainian alternative to the Western European world opera tradition. In this case, the Ukrainian new opera represents a performance of the collective mystery, in which the archaic vocal body, in song and choreography, reproduces the magic of ancient rites and rudimentary forms of ritual song and dance with modern video art, quest, original costumes, and, for example, theatrical improvisation. All the singers of the *Ukraine – Terra Incognita* project are both experts in archaic singing techniques and professional performers. The archaic and ritual simulacrum reflects the performance fashion of ethno-projects. They are currently phenomenally successful and promising if they do not exceed the limits of pseudo-ethnographic decorations. More interesting examples of new opera in which folklore singing has been incorporated are offered by new works by the Norwegian composer Kaija Saariaho (*Innocence*) and the Ukrainian composing team Roman Grygoriv and Illia Razumeiko with *Chornobyldorf*. Regarding the mutations of the vocal body (voice-body) in opera, this path was guided by the idea of “patenting” a distinct national singing tradition of the pre-opera era and making it appear either as a genetic code of the people or as a mystical apparition from beyond. The vocal body is taken for granted both in opera studies and in most operatic works. As Novak presents it in her book *Postopera: Reinventing the Voice-Body*, it is therefore important to point out that awareness of the physicality of the singing body needs to be reintroduced into opera studies. She argues that the voice-body relationship is itself a producer of meaning and further posits that this relationship is one of the most important driving forces in recent opera. As examples she focuses on six contemporary operas in the book: *La Belle et la Bête* (Philip Glass), *Writing to Vermeer* (Louis Andriessen,

Peter Greenaway), *Three Tales* (Steve Reich, Beryl Korot), *One* (Michel van der Aa), *Homeland* (Laurie Anderson), and *La Commedia* (Louis Andriessen, Hal Hartley).

Novak calls these operas “post-opera.” Novak views the works analyzed as sites of creative exploration where the boundaries of the operatic world are expanded. The focus is on the influence of new media, a desynchronization of image and sound, and a redefinition of body-voice-gender relations. Novak dissects the singing body as a set of rules, protocols, effects, and strategies. This section shows how the singing body operates in the world of opera, what interventions it makes, and how it constitutes the meanings of opera.

Novak’s research is current and contemporary. Performance with modern metamorphoses of music types such as archaic, pop, or rock with opera singing is a new trend in opera practice, which raises the question of how far the Western European operatic tradition of the professional and trained operatic voice, or opera singing, has developed as an integral part of the diverse vocal body. Considering the isolated non-heterogeneous opera traditions in different countries, until now this challenge to all types of voices seems to merge in the opera projects, although musicologists recommend including folklore as a natural laboratory for musical thinking in contemporary music (Moskalenko) and integrating archaic singing as an element in contemporary opera. For example, in *Chornobyldorf*, archaic singing is perceived as a factor of the total work of art and transported to the post-apocalyptic society as archaeological opera and “archaeology of musical thinking.” The composers construct a “post-cultural post-apocalypse” in the format of *opera aperta*. As composer Illia Razumeiko noted:

The post-apocalypse is portrayed in films in a very one-sided way: people look for canned food, they run away from zombies, and so on. We are interested in representing and sounding a cultural post-apocalypse, in which the fragments of algorithmic music are found as remnants of the music of Bach and of Schubert, as well as fragments of folk songs. (Sirenko 2020)

Thus, the phenomenon of opera aperta correlates with

- *forma aperta*,
- *conceptum apertum*,
- *fine aperto* for listeners –
- *reflexio aperto* for singers and –
- *vox aperta*.

Susanna Karpenko and Oleksiy Zayets (from the village of Krasno, within the 10-kilometer zone around Chornobyl), connoisseurs of archaic singing techniques, are also involved in the multimedia space of the opera production. The statement of the well-known Ukrainian poet Yuri Isdryk, who plays the role of Orpheus in *Chornobyldorf*, is relevant in this context:

Indeed, we live nowadays in the time of apocalypse – such a theme and cultural conception is to be understood not so much archaeologically as anthropologically. (Karpenko 2020)

Thus, the archaeological findings of post-apocalyptic artists form an imaginary bridge between “before” and “after,” and from the artefacts found we receive, as in real fantasy (“creative vision of the future post-apocalypse”), the space signals of the “Vox Humana.” The ritual, cultural, and anthropological surrealism on the stage of *Chornobyldorf* is only the outer layer of a unique work, which brings to the city in the postulated term opera aperta a “completely new artistic element,” carries a much deeper meaning, and as an opera with stylistic slogan represents a “total eclecticism” (Myhashko 2020).

It is worth noting that the composers describe themselves as the great-grandchildren of Richard Wagner, the grandchildren of Hollywood, or the children of Stockhausen. “In fact, we have a great-great-grandfather, Richard Wagner, for our big and moving Wahn (‘madness’) projects,” says Illia Razumeyko – “and even put in our UKF grant application the word ‘Gesamtkunstwerk’ (total work of art) as a key word, so it’s really interesting to work with. Wagner is the founder of this madness, and he is even considered as such in modern Hollywood. The next great composer of the madness and successor of Wagner is Stockhausen.” The composers can also see themselves as grandchildren of Edmund Husserl. Phenomenology began with Husserl’s thesis, “Back to the Beginnings!” Composers understand this as a postulate: “Back to the works of art!” – the self-evidence of the “comprehensive unity of being” and the acquired vision of experience. *Chornobyldorf* as an opera aperta develops in the format of playing with time (Rhea – the goddess of time and at the same time the instrument of time: Rhea-player – the algorithmic piano of the Austrian Winfried Ritsch). The singer, his voice and his acting self-dramatization symbolize not only the restoration of opera memory but also expectations, search, and restoration of communication, in which the phenomenology of time perception (in this case – the performance time of the opera) appears as a cycle, as in a myth, as in the ancient Greeks, and as in all pre-apocalyptic civilizations. In analyzing this quotation in terms of the relationship between opera memory (retention) and expectation (protention), and considering the perceptual situation of the opera voice, it is useful to reinterpret Husserl’s notion of retention. The quintessence of our auditory perception of memory fragments (retention) simultaneously serves as a provider of sound constructions for the future by means of past fragments (protention). As composer Anastasia Sysenko describes it:

People of the post-apocalyptic generation will examine artefacts found in the deserts, create their myths, reproduce their sounds and musical fragments lying on golden surfaces.

And they will listen to each other make music together, while different imperatives and reflections are formed in growling or singing. (Sysenko 2021)

The musical material of *Chornobyldorf* makes special demands on both instrumentalists and singers. In addition to being the main actors of their opera aperta, the composers can also sing, play, and make music. They are themselves active performers of their own opera, returning to the Renaissance ideal of universal artists.

They consider musical instruments as treasures of a lost civilization, playing dulcimer, microtonal bandura, alpine zither, cantele, and morin khuur (a Mongolian two-stringed folk cello), creating a new impression of the uniqueness of live improvisation. The composers do not control the situation; instead, they participate in the collective music making as an inherited gift of human nature. Everyone can participate in such a performance (in the process of new opera creation) and create their own “opera aperta.”

Such experiments promise a complete rethinking of musical and theatrical practice. It will require the efforts of more than one generation of musicologists to investigate these new dimensions and existence vectors of the modern musical and theatrical phenomenon, until now also called opera out of inertia or convenience. Spontaneously, we think of Richard Wagner’s work “Music of the Future” and the quote attributed to him “Children, create something new,” which is heard from a new generation of opera composers.

The following examples are by no means a complete list of transformational operas in Ukraine against the backdrop of directorial artefacts of opera in Europe: the operatic Requiem *Iyov*; the operatic Circus *Babylon* of the Nova Opera formation (Roman Grygoriv, Illia Razumeiko, Vlad Troitsky); the operatic apocrypha *Judas and Magdalena* by Alexander Shchetynsky; the operatic myth by Maria Oliynyk and Ulyana Horbachevska called *Ukraine – Terra Incognita*. The last example has been dedicated to the Ukrainian baritone Wassyly Slipak, who lived in Paris, was a soloist at the Paris National Opera and the Bastille Opera House, went back to Ukraine as a soldier in 2014, and was killed in the Russia–Ukraine war (2016). Adherence to the rules of the opera genre – at least of academic opera singing – made way for the search for new sounds, dramaturgy and, above all, content. Contemporary Ukrainian composers create opera artefacts that no longer fit into the framework of the canon of the genre.

However, the term opera aperta does not solve the problem of conceptualization. It intensifies the debate about the limits of the genre and opera singing in the new formats of post-opera projects. The earlier terms of anti- or anti-anti-opera, mini-opera, and others are now obsolete for new opera projects. Rock operas, which have

long occupied a parallel territory to the classical-romantic opera tradition, from the very beginning denied the sovereignty of the energy potential of trained opera voices and a subordination of the public under an elite culture. It is no secret that famous artists (when creating the stage designs for new productions) consider opera singers as characters or images of their own installations or performances. The singers consider this meta-opera experience for themselves as an outstanding experience of collaboration in a total art workshop. This was also the reaction of the Swedish soprano Nina Stemme after *Parsifal* with stage design by Georg Baselitz (Bavarian State Opera, 2018), after *The King Kandaules* by Alexander (von) Zemlinsky with stage design by Alfred Hrdlichka (Salzburg Festival, 2006), and after *Turandot* with Pop Art scenography by David Hockney (2010, San Francisco) (Брайн 2020).

The singer acknowledged, “We are all a part of an artist’s work” (Брайн 2020). Although the style and aesthetic language of artists such as Baselitz, Hockney, Hrdlichka, and Phyllida Barlow are very different in the current new production of Mozart’s *Idomeneo* at the Bavarian State Opera (Opera Festival, 2021), the results of such opera productions are similar. The stage sets are that attract attention. The singers play a mostly figurative role and become a part of the artist’s large painting or part of a strong representational performance. Nina Stemme says:

In the Hockney interpretation of the last scene of *Turandot*, Princess and Calaf are shown to be in love with each other: we hold hands, our cloaks form the outline of the heart, and the emperor sits on a hill above us. (The quotation from singer in: Брайн 2020)

The experience of each new opera production shows that the collaboration of composers, directors, and singers is still an important part of a successful theater production, just as the ability of opera singing to vividly portray character development ranges from high quality to unique. The vocal body of the singer is not only a means of expression for the portrayal of the character of the opera hero, but also demands identification and reinterpretation as a new challenge to all participants in each production.

Thus, on the ruins of the *Gesamtkunstwerk*, a new intrigue unfolds: a synthesis of operatic destruction with anti-destruction. To observe these processes is interesting, but to predict the next modulations of the negation of negation in opera projects and the further development, for example, of performance-minus-opera or opera-plus-performance in the synthesis of audio, video, and performance art as well as fashion design and painting gallery is not yet possible. The soloist of the Vienna State Opera, the Ukrainian mezzo-soprano Zoryana Kushpler, as well as many other contemporary singers, are convinced that modern opera will continue to live in the aura of a strongly pictorial performance and in

the aura of “stars” with all their diversity. Famous names, the fashion to rely on “stars” having appeal, and casting opera events not only with star singers but also with star painters, star sculptors, fashion designers, lighting designers, interior designers, and others is becoming an exciting prospect that composers must also reckon with.

In the works of renowned contemporary Western European opera composers, such as Philippe Glass, Kaija Saariaho, Aribert Reimann, Wolfgang Rihm, George Benjamin, Salvatore Carrino, John Adams, Jörg Widmann, Olga Neuwirth, Willem Jeths, Miroslav Srnka, and Hauke Jasper Berheide, opera singing remains the leading musical guide in opera dramaturgy.

The other, non-operatic voice-body is only used as a supplement. For example, in Neuwirth’s “multimedia opera” *Orlando*, (libretto by Elfriede Jelinek) the famous American star mezzo-soprano Kate Lindsey plays and sings the role of Orlando, and the role of her son is embodied by the famous cabaret artist Justin Vivian Bond, known in America as a transgender performer. It should be mentioned that Olga Neuwirth did not shorten or change a single bar of the score; she has already gone down in history of post-, meta- and media-opera with her opus summum. The balance of show, musical, queer culture, literary reflection, and transgender manifesto nevertheless preserves the quintessence of the operatic genre, which the composer defined as hybrid grand opera.

Finally, the last question concerns the reaction of singers to the processes of destruction of the operatic genre, which was transformed from a music-theatrical genre to a theatrical-musical genre. Contemporary opera is increasingly oriented towards the homo videns species, rather than the homo audiens species of the audience. How do opera singers evaluate the corresponding changes in singing in the new operas? The opinions of the singers who have had successful careers abroad on these innovations of opera singing in the post- or quasi-operas are unclear. Conversations with some of them (Liudmyla Monastyrskya, Sofia Solovij, Zoryana Kushpler, Olga Dyadiv, Taras Konoshchenko, Mykhailo Malafii, and Roman Chabaranok) sometimes reveal a desire to combine repertory opera with opera experiments of the twentieth and twenty-first centuries. The young Ukrainian soprano Olga Dyadiv sang not only in operas of Rossini, Mozart, and Donizetti, but also the role of Maria in the chamber opera *Phantasmagoria* by contemporary Ukrainian composer Karmella Tsepkolenko and in *The fate of Dorian*, based on Oscar Wilde’s novel *The Picture of Dorian Gray* (libretto in Ukrainian translation by Serhiy Stupak). In the world premiere of the opera *Nitch* [The Night] by Maxim Kolomiets, Dyadiv played three roles: the boy with an old bandura, the inner voice of Maria (voice dialogues), and the image of beauty embodied in the aria *Le ombre delle cenere* [Shadows of the Ashes]. The

repertoire of the Ukrainian baritone Taras Konoshchenko, soloist of the Nuremberg Opera, includes the well-known parts of Igor Stravinsky's operas *The Rake's Progress* and Benjamin Britten's *Peter Grimes*, as well as rarely performed operas such as *Irish Legend* by Werner Egk and *The fate of Dorian* by Karmella Tsepko. The Ukrainian baritone Iurii Samoilo, soloist of the Frankfurt Opera, sings the role of Billy Budd (in the opera with the same name, *Billy Budd* by Benjamin Britten) and the Prince of Homburg (from the opera *Prinz von Homburg* by Hans Werner Henze). The diversity of the operatic repertoire of the Ukrainian soprano Sofia Solovij should also be emphasized (Händel's *Alcina*, Mozart's *Vitellia* and *Elettra*, Wagner's *Elsa*, soprano parts in *Elijah* by Mendelssohn), as well as parts from the works of Penderecki, Moriarty, Laniuk, and D'Amico (opera *Le Malentendu* [Misunderstanding] based on the play with the same name by Albert Camus).

Ukrainian mezzo-soprano Zoryana Kushpler, soloist of the Vienna State Opera, has also made a name for herself in many modern opera productions of the twentieth and twenty-first centuries. Among them are the operas *Gogol* by Lera Auerbach, *Three Sisters* by Peter Ertvös, *Nora* by Albin Fries, *Medea* by Aribert Reimann, and *Orest* by Manfred Trojahn. In the already mentioned opera *Orlando* by Olga Neuwirth, Zoryana Kushpler was the assistant of Kate Lindsay. The singer noted:

Every modern opera has its own peculiarities. The concept of the director and the stage designer has always been an important guarantor of success, but the singers were the material. I agree with everyone 100% that the singer's voice is no longer a decisive tool in modern opera, especially when the music is atonal, for example in Reimann's opera *Medea* with overly complex music: the parts constantly contain leaps, a nervous rhythm, sharp changes of register. Italian director Carlos Morelli directed it, and he created a moving stage aesthetic in the process. I have rarely seen such a wonderful theatrical action. Since then, this production has been called not only Reimann's opera, but also Reimann and Morelli's opera production. If the operas of the Baroque, Classical, Romantic periods are suitable for concert performances, the concert practice of modern operas indicates the opposite. (Єфіменко, Yefimenko 2020)

Zoryana Kushpler is convinced that modern opera lives as a performance.

On the other hand, the answers to the question about the future of opera projects and opera singing in experimental new productions and their conceptualization are contradictory. The singers agree that experiments should take place and new projects should be created:

With pleasure I would participate in new operas, but I don't want to go beyond my operatic qualification [...] the operatic voice doesn't need technical devices and amplifiers, the operatic voice is able to "float above the orchestra". (Єфіменко 2020)

There is a high need for communication, discussion, and further questions on the tour de force exploration of diverse opera types. Without understanding the new experiments of "directed opera," "anti-opera," "anti-anti-opera," "post-opera," or "opera aperta," the historic train of four hundred years of opera history could stop. Opera houses work with the transfer of practical knowledge from master to neophyte, from past to future. The continuity of the cultural-historical process of opera development through its historical modifications, the receptions of homo audiens and homo videns is an organic part of European anthroposociology. It is no coincidence that developed states, corporations, financial companies, and patrons determine and even patronize the opera business. Opera as a heterogeneous phenomenon has a high socio-cultural status and thus determines the intellectual and cultural level of national and state identification of every country in the world.

## Conclusion

Opera tradition preserves the memory of humankind and in this sense, it contains an invaluable, instructive, and creative potential. From a historical point of view, opera has a centuries-old musical-theatrical experience that influences the education, upbringing, knowledge, and understanding of everyone, not only the educational level of the social elite, thus indicating the state of democratic thinking of a country. In the opera productions of our time, collective creativity comes alive as a means of communication.

At all times, the theater has operated with the latest technology. The coloristics of scenography, effective costumes, and the activities of homo-videns were not invented in our days. The genre of opera has always used choreography or acrobatics and sophisticated machinery that required the latest engineering knowledge and modern technical development. Thus, technology plays a significant role in modern directed opera as well.

Both musicians and musicologists agree that the quintessence of opera as a phenomenon has not changed in principle: opera remains the leading genre of artistic exclusivity.

In addition to the high status of the symphony orchestra, the opera voice has the exclusivity of a cultivated aesthetic, which often manifests itself in an ecstasy of the extraordinarily energetic trained singing voice, shaped and perfected throughout life. The operatic voice, the operatic vocal body, is the phenomenon that, through high skill, virtuosity, and psycho-emotional power, controls the audience's ability to experience different sensations. This is achieved by the professionalism of many years of training and consistent self-development, which are inseparable from each other.

The result of the performance analyses suggests various kinds of artworks that offer themselves as opera, but at the

same time negate this genre. It is interesting to note that this negation appears in the sense of “double negation.” It has been noted that the term “opera” as a “work of art,” as “opera aperta” (Eco, *The Open Work*), is used in performative practices to enhance the meaning of the total work of art in question. Accordingly, the post-opera no longer serves as a genre, but as an impetus, impulse, code, symbol, quotation, or re-post as a new premonition about The Artwork of the Future.

Thus, in history and culture, opera becomes in such opera projects a key factor and the basis for human social-cultural action.

In contemporary operatic practice, opera as a total work of art will develop into opera aperta, into an artistic area non-finita, into a work-in-progress process.

## Bibliography

- Boulez, Pierre. Sprengt die Opernhäuser in die Luft!, in: *Der Spiegel* 40, 1967.24.09, <https://www.spiegel.de/kultur/pierre-boulez-a-db617e64-0002-0001-0000-000046353388> [accessed on 11.02.2022].
- Gürbaca, Tatjana. Regie geht bei den Sängern los, in: *Opernwelt, Digital-Yearbook 2013*. Der Theaterverlag: Friedrich Berlin GmbH, 2013, <https://www.der-theaterverlag.de/opernwelt/aktuelles-heft/artikel/regie-geht-bei-den-saengern-los/> [accessed on 30.01.2022].
- Haase Martina. Postdramatisches Theater, in: Ines Bose et al., *Einführung in die Sprechwissenschaft*, 2013, p. 1–9, [http://meta.narr.de/9783823367703/F11\\_postdramat\\_theater.pdf](http://meta.narr.de/9783823367703/F11_postdramat_theater.pdf) [accessed on 25.01.2022].
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*, 2. Aufl. Verlag der Autoren, 2001.
- Matt, Gerald; Flatz, Thomas M.; Löderer, Judith. *Kultur und Geld: das Museum – ein Unternehmen: ein praxisorientierter Leitfaden*. Wien: Verlag Österreich, 2001. [The Ukrainian translation O. Kysluk, WP Junivers, 2009]
- Morabito, Sergio. Regie für ein Haus. Die tollkühne Tour de force einer spielerischen Dynamisierung der fixierten Partitur (über Dramaturgie im Musiktheater), in: *Vortrag für Auftakt! Staatsoper Stuttgart*, 17.9.2017. p. 1–3, <https://www.yumpu.com/de/document/read/21636705/1-regie-fur-ein-haus-vortrag-von-sergio-oper-stuttgart> [accessed on 4.02.2022]
- Novak, Jelena. *Postopera: Reinventing the Voice-Body*. Routledge-Verlag, 2015.
- Risi, Clemens. Die Stimme in der Oper zwischen Mittel des Ausdrucks und leiblicher Affizierung / Die Zukunft der Oper. Zwischen Hermeneutik und Performativität, in: Barbara Beyer, Susanne Kogler und Roman Lemberg (eds.), *Berlin: Theater der Zeit*, Recherchen 113, 2014, p. 267–275.
- Schweikert Uwe. “Gesamtkunstwerk von der Müllhalde”. *Opernwelt, Der Theaterverlag: Friedrich Berlin GmbH*. no. 2, April 2021, p. 4.
- Sirenko, Liza. Де шукати сучасну оперу? #9: Роман Григорів, Ілля Разумейко | Nova opera та Чорнобильдорф [Where to Look for Modern Opera? #9: Roman Grygoriv and Illia Razumeiko | Nova Opera and Chornobyl'dorf], in: *The Claquers*, 17.9.2020, <https://theclaquers.com/posts/4437> [accessed on 20.01.2022].
- Терешук, Галина. Опера-міф *Ukraine – Terra Incognita* [Opera-Myth *Ukraine – Terra Incognita*], in: *Radio Svoboda*, 10.8.2020, 12:37, <https://www.radiosvoboda.org/a/ukraine-terra-incognita/30775399.html> [accessed on 23.01.2022].
- Yefimenko, Adelina. 7 Deaths of Maria Callas. München – Turandot, Lviv – Opernprojekte, in: *IOCO-Kultur im Netz*, 18.02.2021, <https://www.ioco.de/2021/02/17/7-deaths-of-maria-callas-muenchen-turandot-lviv-opernprojekte-ioco-essay-18-02-2021/> [accessed on 25.01.2022].
- Браун, Сэм. Из другой оперы: художник в роли постановщика [From another opera: the artist as director], in: *The Art Newspaper Russia*. 18.09.2020, <http://www.theartnewspaper.ru/posts/8401/> [accessed on 03.01.2022].
- Карпенко, Лідія. Чорнобильдорф – археологія майбутнього [Chornobildorf – the Archeology of the Future], in: *Ukrainska pravda / Zhyttia*, 3.12.2020, <https://life.pravda.com.ua/columns/2020/12/3/243254/> [accessed on 20.12.2021].
- Мигашко, Олена. Ілля Разумейко та Роман Григорів про Чорнобильдорф: ‘Ми займаємось мистецькою некрофілією’ [Ilyya Razumejko and Roman Grigoriv about Chornobyl'dorf: We are Engaged in Mystetsky Necrophilia], in: *Interviu Yabl*, <https://yabl.ua/2020/11/07/illya-razumejko-ta-roman-grigoriv-pro-chornobyl'dorf-mi-zajmayemos-misteckoyu-nekrofilieyu> [accessed on 23.11.2021].
- Парин, Алексей. Прощание с Оперой Ивановной [Farewell to Opera Ivanovna], in: *Magazine Teatr* 6-7, 2012, <http://oteatre.info/proshchanie-s-operoj-ivanovnoj/> [accessed on 8.01.2022].
- Сисенко, Анастасія. Чорнобильдорф – постапокаліптичні пошуки опери [Chornobyl'dorf – Post-Apocalyptic Jokes of the Opera], in: *Muzyka*, 27.1.2021, <http://mus.art.co.ua/chornobyl'dorf-postapokaliptychni-poshuky-opery/> [accessed on 04.09.2021].
- Ефіменко Аделіна. Зоряна Кушплер: сучасна опера живе в аурі перформенсу [Zoryana Kushpler: Contemporary Opera Live in the Aura of Performance], in: *Zbruc*, 2.9.2020, <https://zbruc.eu/node/100030> [accessed on 21.01.2022].

## Santrauka

Terminas „opera“ šiuolaikiniame muzikiniame teatre interpretuojamas vis laisviau. Socialinė-istorinė operos reikšmė toli gražu nėra išsifruota, tačiau dėl joje nuolat stiprėjančio režisūros vaidmens atsiranda daug įdomių ir eksperimentinių renginių. Autorinio teatro įsivyravimas operoje reikalauja kelti naujus tyrimo tikslus ir nagrinėti alternatyvių terminų paieškas dabartinės operos praktikos tipologijai. Muzikologai kol kas neranda sprendimo, kaip galėtų įvardyti tinklinę muzikos, teatro ir medijų performatyvio-vizualinės produkcijos įvairovę. O terminas „postopera“ jau įsitvirtino operos teorijoje. Šis reiškiny susidomėjimą, kaip rodo, pavyzdžiui, du leidiniai: Hans-Thieso Lehmanno „Postdramatisches Theater“ ir Jelenos Novak „Postopera: Reinventing the Voice-Body“. Terminų „opera“, „režisuota / režisieriaus

opera“, „postopera“ ir pan. ribos šiuolaikiniuose tyrimuose išlieka tokios ir nelabai konkrečios. Tokia apibrėžtis, kurioje būtų atsižvelgta į visas charakteristikas, artimiausiu metu neatrodo įmanoma: teorija atsilieka nuo muzikinės scenos praktikos.

Šio darbo tikslas – ieškoti apžvalginės tipologijos turinio ir metodologijos aspektu, grindžiamos naujųjų muzikinio teatro darbų pavyzdžiais, per lyginamąjį naujųjų operos pastatymų pavyzdžių tyrimą. Įvairiapusis ir nuolatinis domėjimasis šiuolaikine operos praktika kelia klausimą, kaip toliau taikyti metodologinę prieigą konkrečių spektaklių analizei. Daug šiuolaikinių kūrinių yra įprastų tradicinio

operos žanro priemonių ir kitų priemonių mišinys. Režisieriaus koncepcijos nubrėžia šiuolaikinėje teatro praktikoje nuolat galiojančią tendenciją: integruoti individualų biografinį ir kultūrinį-istorinį diskursą į pirminį operos šaltinį. Svarbi ateities užduotis bus jungtiniai šiuolaikinės operos pastatymų tyrimai, kurių aktualumas muzikinėje ir sceninėje praktikoje bus akivaizdus ir kurie laikui bėgant darysis vis aktualesni. Opera tampa unikaliu kultūrinės-istorinės komunikacijos tikslu, postmoderniosios socialinės mąstysenos menu. Taip istorijoje ir kultūroje opera pasidaro svarbiu veiksmu ir žmogaus sociokultūrinės veiklos pagrindu.

Delivered / Straipsnis įteiktas 2022 03 31

Anna NOWAK

# Methodological Approaches to Intertextuality in the Works of Contemporary Composers

*Intertekstualumas šiuolaikinių kompozitorių kūryboje: metodologinės prielaidos*

The Feliks Nowowiejski Academy of Music in Bydgoszcz, Juliusza Słowackiego 7, 85-008 Bydgoszcz, Poland  
am.nowak15@gmail.com

## Abstract

In modern times, the practice of referring to a cultural heritage has become a particularly widespread phenomenon in the works of composers and has assumed a variety of forms. It implies the need to define the relationships that exist between musical works, identify those elements adopted from other works, and indicate what makes particular pieces one of a kind and unique. One approach to solving this particular research problem is the endeavor to systematize the rich world of artifacts by defining the relationships between works using various categorizing criteria. However, historical taxonomic divisions turn out to be insufficient when it comes to new forms of artistic expression. In my paper, I present selected approaches to intertextual relationships used in descriptions of the works of composers, which are used in Polish musicological literature. I also analyze the criteria underlying these systematics and their methodological usefulness for descriptions of contemporary music.

**Keywords:** works of contemporary composers, intertextual relationships, music systematic.

## Anotacija

Šiais laikais nuorodų į kultūros paveldą praktika tapo ypač paplitusiu reiškiniu kompozitorių kūryboje ir vis įgauna įvairias formas. Tai reiškia, kad reikia apibrėžti muzikos kūrinių sąsajas, nustatyti elementus, perimtus iš kitų kūrinių, ir nurodyti, kuo konkretūs kūriniai yra išskirtiniai ir unikalūs. Vienas šios konkrečios tyrimo problemos sprendimo būdų yra pastangos susisteminti gausų artefaktų pasaulį ir apibrėžti kūrinių sąsajas, naudojant įvairius kategorizavimo kriterijus. Tačiau naujų meninės raiškos formų atveju istorinio taksonominio skirstymo nebepakanka. Darbe pateikiu prielaidas, pasirinktas intertekstinių santykių tyrimui ir naudojamas lenkų muzikologinėje literatūroje kompozitorių kūrinių aprašymams. Be to, analizuoju kriterijus, kuriais grindžiama ši sistematika, ir jų metodologinį naudingumą šiuolaikinės muzikos aprašymui.

**Reikšminiai žodžiai:** šiuolaikinių kompozitorių kūriniai, intertekstiniai santykiai, muzikos sistematika.

## Topicality of the issue

The need to define the relationships that exist between musical works, identify those elements adopted from other works, and indicate what makes particular pieces one of a kind and unique appears to be one of the crucial objectives for a researcher of musical works. “The art of making something new with something old” (Genette 2014: 421), that is, with something that already exists, has a long history and a rich tradition. Nevertheless, in modern times, the practice of referring to a cultural heritage has become a particularly widespread phenomenon in the works of composers and has assumed a variety of forms. This is due to, among other factors, the multiplicity of techniques, forms, and means of expression as well as material and stylistic connections applied in contemporary music.

One approach to solving this particular research problem is the endeavor to systematize the rich world of artifacts by defining the relationships between works using various categorizing criteria. However, historical classification divisions turn out to be insufficient when it comes to new forms of artistic expression, especially those making

use of possible intertextual and intermedia connections. The experimental tendencies in twentieth-century music, with their transgressive norms, conventions, and roles, overturning what was given and established, turned artistic activities into a great contributor to the diversification and individualization of the forms of artistic expression in general. The results of crossing the borders of artistic practice included the introduction of new genres of music, entering into alliances with different fields of art and using the expression of the body, as well as the latest technologies of sound production, recording, and emission. The intermedia shift and the performative shift resulted in such genres as musical happening, instrumental theater, musical performance, sound sculpture, and installations. Transgressive activities also extended into the area of traditional genres.

In addition, methodological difficulties are exacerbated by the hybridization of musical forms and genres. Another debilitating factor is the loss of classification strength by genres in favor of musical works as individual artifacts shaped according to the artistic concepts designed by a composer. As a consequence, the creation

of new classifications or typologies is determined by the nature of the music described or the need to search for such categories that will most accurately characterize this music.

The various concepts of explaining inter-compositional relationships that we find in musicological articles and books draw inspiration both from the existing systematics of music and methodologies adapted from theories of literature, philosophy, and other areas of the humanities. Their methodological usefulness depends on the classification criteria adopted by researchers and the type of music that is analyzed.

The choice of theoretical concepts discussed in the article is determined by two criteria: (1) their methodological difference, the source of which includes inspirations drawn from various scientific theories, and (2) their reception in the Polish musicological literature. The range of influence of individual classifications of authors representing different scientific communities is diverse. Some classifications have gained international reception, while others have turned out to be theoretical proposals inspiring narrow circles of researchers seeking appropriate research methods to describe music and explain interdisciplinary relationships. Systematics and typologies found in the works of Polish musicologists, on the basis of *pars pro toto*, also allow us to show various ways of solving particular research issues and confirming its continuing methodological validity.

### Mieczysław Tomaszewski's "music within music" systematics

One way of organizing various forms of musical derivatives<sup>1</sup> as well as inter-compositional relationships proposed in contemporary Polish musicological literature, which has also gained wide resonance among the authors of musicological works, is Mieczysław Tomaszewski's "music within music"<sup>2</sup> systematics.

As the "music within music" systematics endeavors to capture and prioritize all possible links between works, it seeks to identify the essence of individual forms of reference, and thus to establish clearly defined classification categories. This is achieved by means of four criteria, from which, in turn, 16 classes of musical derivatives are distinguished. The first criterion is the source of borrowings, that is, what precisely has been adopted from tradition, for example, the entire work, a section of that work, the musical language of the era, or the musical language of a particular composer. The second criterion concerns the functions these acquired elements are assigned in the new work. The third criterion is the form of a musical derivative, its genre and/or formal specificity. The fourth criterion is the degree of autonomy enjoyed by derived works compared to the original pieces. On the basis of the above, Tomaszewski created a classification grid showing the various "ways and types of coexistence – in one work – between its heterogeneous components" (Tomaszewski 2005: 23) and arranged them into three overarching categories (A, B, C), each covering two subcategories made up of two or three separate classes of musical derivatives (See Table 1).<sup>3</sup>

**Table 1.** Mieczysław Tomaszewski's "music within music," "the ways a text occurs within a text."

<b>A. Works in which <i>primary</i> music is present underneath their new sonic outlook.</b> <b>A <i>palimpsest</i> situation</b>	1. <i>Transferred</i> (transposed) music (1) <b>Transcriptions</b> from one instrument to another (2) <b>Instrumentations</b> from an instrument to an orchestra (3) <b>Intabulations</b> from a voice to an instrument
	2. <i>Complemented</i> (redefined) music (1) <b>The creation of tropes</b> in instrumental works (2) <b>Vocalizations</b> of instrumental works (3) <b>The harmonization and arrangement</b> of monodic works
<b>B. Works in which <i>primary</i> music serves as a point of reference for new music.</b> <b>An <i>inspiration</i> situation</b>	3. <i>Developmental</i> music, which finds its <i>starting</i> point in primary music. (1) Forms based on <b>cantus prius factus</b> (2) <b>Variations</b> on a theme from an outside source (3) <b>Paraphrases</b> and <b>fantasies</b> on given themes
	4. <i>Imitation</i> music, which has its point of <i>conclusion</i> in the primary music (1) <b>Epigonic</b> music: direct imitation (2) <b>Retroverse</b> music: indirect imitation (3) <b>Stylized</b> music: "copycat" imitation
<b>C. Works in which <i>primary</i> music enriches new music.</b> <b>An <i>incrustation</i> situation</b>	5. <i>In-clusive</i> music, which absorbs fragments of <i>primary</i> music (1) <b>Quotations</b> (2) <b>Allusions</b> and <b>reminiscences</b>
	6. <i>Ex-clusive</i> music, which treats <i>primary</i> music as a foreign body (1) <b>Quodlibets</b> (2) <b>Collages</b>

The first category (A) contains “works in which ‘primary’ music is present underneath their new sonic outlook.” Tomaszewski defines this scenario as a “palimpsest situation” and further divides this category into two subcategories covering the following elements:

- Subcategory one – encompasses “transferred” (transposed) music, that is, 1) transcriptions from one instrument to another, 2) instrumentations from an instrument to an orchestra, and 3) intabulations from a voice to an instrument;
- Subcategory two – encompasses “complemented” (redefined) music, including: 1) the creation of tropes in instrumental works, 2) vocalizations of instrumental works, 3) the harmonization and arrangement of monodic works.

The second category (B) encompasses “works in which ‘primary’ music serves as a point of reference for new music.” Tomaszewski defines this scenario as an “inspiration situation” and distinguishes two subcategories:

- Subcategory one – defined as “developmental” music, which finds its starting point in primary music. It includes: 1) forms based on *cantus prius factus*, 2) variations on a theme from an outside source, and 3) paraphrases and fantasies on given themes;
- Subcategory two – characterized as “imitation” music, and which has its point of conclusion in the primary music, includes: 1) epigonic music (direct imitation), 2) retroverse music (indirect imitation), 3) stylized music (“copycat” imitation).

The third category (C), defined as an “incrustation situation,” encompasses works in which primary music enriches new music.” It also comprises two subcategories:

- Subcategory one – referred to as “in-clusive music,” which absorbs fragments of primary music via 1) quotations and 2) allusions and reminiscences;
- Subcategory two – characterized as “ex-clusive” music, which treats primary music as a foreign body and includes: 1) quodlibets and 2) collages.

The relationships between primary and derivative music are simultaneous (vertical) or successive (horizontal) in character. In the former case, a composition which chronologically precedes the other one is present in the latter work as a whole or partially, significantly shaping its form. This relationship primarily manifests itself in category A works (“palimpsest situation”) and, to some extent, also in compositions from category C (“incrustation situation”). In the latter case, neither the original work as a whole nor some of its structures inspired by the composer determines the resulting form of the work. This is the case with category B works (“inspiration situation”).

In the first category (A), the term “palimpsest-like state,” as used by Tomaszewski, forms an analogy to the literary device from which the term was drawn. Here, the genetic aspect of a piece is underlined. This is only a palimpsest-like state, not a real palimpsest, since the primary text is fully preserved. Its autonomy remains intact. The autonomy of the derived secondary text, on the other hand, is based on the primary text. For example, the piece *Pictures at an Exhibition* orchestrated by Maurice Ravel remains the creation of Modest Mussorgsky. No one forgets that the piano cycle is the Russian composer’s work despite the Frenchman’s brilliant instrumentation.

The second category (B) involves different scenarios. Primary music only functions as a point of reference for new music. The resulting piece is fully autonomous. This is a horizontal relationship in which a new artifact is created, only related to the original in certain areas. In subcategory one (developmental music), the new work takes over the themes and other structures from its predecessor. In subcategory two (imitation music), the newly written work tries to imitate the style of another piece.

The third category (C) comprises what Tomaszewski refers to as “incrustation” situations, where primary music enriches new music. In this case, the inclusion of fragments of a different piece in the emerging composition leads to a scenario in which the new composition is enriched with a layer of meanings outside of the work itself (quotation, allusion) or where a new sense and function, for example, a satirical tone (*quodlibet*), is added to the music.

Tomaszewski introduced his classification with the following remark:

There is a clearly infinite number of what, from the perspective of historical time, is ancient, *resp.* new, and of what, from the perspective of cultural space, is different or, *resp.*, one’s own.

There is also a significant variety of principles whereby, in a single work, there is a coming together of what is new with what is ancient or of what is different with what is one’s own. (Tomaszewski 2005: 23)

With a view to systematizing – based on the given criteria – historical genres and musical forms existing in the guise of various types of musical derivative, Tomaszewski included a new, additional category that comprises references to music from earlier eras that became characteristic features of contemporary music. He labelled this category “retroverse music,” whereby “as a criterion separating one’s own style from stylization, we could adopt what we might term the ‘natural’ character of a work” (Tomaszewski 1994: 75). By means of this category Tomaszewski was able to fine-tune his definition of Krzysztof Penderecki’s style from the 1970s and 1980s, in which Penderecki made references to the musical language of the neo-romantics from the second half of the nineteenth century (Wagner, Bruckner, Brahms).

When we analyze the works of other contemporary composers, Tomaszewski's systematics do not always provide an adequate definition of the specific nature of a particular piece or the nature of its references to a particular musical heritage. One example is Hanna Kulenty's opus,<sup>4</sup> which includes a series of works with identical titles. One such instance is Kulenty's series of compositions entitled *A Cradle Song*.

- *A Cradle Song* for voice (1982)
- *A Cradle Song* for violin, cello and piano (1993)
- *A Cradle Song* String Quartet No. 4 (2007)

The composer used this title for:

- 1) a song she wrote after her first daughter was born,
- 2) her Trio for violin, cello and piano, and
- 3) her String Quartet No. 4.

An analysis of these works exposes a number of interesting material dependencies. The melody of the lullaby (1982) became the basis for the Piano Trio eleven years later (1993). It was the first piece Kulenty wrote after her daughter's tragic death. Several years later, the power of expression emanating from this composition attracted the attention of the Kronos Quartet. They asked Kulenty to transpose the Piano Trio into an arrangement for a string quartet (2007). However, Kulenty decided to compose the work anew, using all the material from the existing composition. Despite preserving the dramatic outline of the Trio, the expanded narrative of the Quartet (it lasts 16 minutes, while the Trio is 10 minutes long), appears to be a fresh embodiment of the musical idea that was first borne in the lullaby.

If we were to classify these works using the classification of specific musical derivatives that Tomaszewski included in his systematics, the only question that needs to be addressed is whether *A Cradle Song* should be categorized as the primary text for the Trio and the Quartet, which, in turn, should be categorized as "developmental music." However, they are neither musical paraphrases of the song nor musical fantasies. The composer referred to their genre in their given titles. Defining the relationship between the Trio and the Quartet is even more difficult. We can equally place the Quartet in the category of "complemented music" and "developmental music."

For researchers of contemporary compositional works, three overarching categories of Tomaszewski's systematics have proven to be especially inspiring: the "palimpsest situation" (A), the "inspiration situation" (B), and the "incrustation situation" (C). Their general character offers an explanation to many specific forms of intertextuality that can be found in the works of the twentieth and twenty-first centuries. For example, Agata Stojewska referred to these categories in her own typology. In her analysis she describes how Karol Szymanowski's musical approach has resonated in the works of Polish composers from both the twentieth

and twenty-first centuries. Stojewska interprets the various ways in which this music has been received and introduces three levels of intertextual relationships, which are described using Tomaszewski's terms: "music within music," "music from music" and "music about music" (Stojewska: 2019).

### Typologies inspired by theories of intertextuality in literature

New media and new concepts of creating music from heterogeneous elements are sometimes difficult to characterize by referring to typologies that organize mainly historical forms of musical derivatives. Due to the inefficiency of systematics based on traditional musical derivatives, researchers dealing with contemporary compositions began to adopt typologies or classifications used in other disciplines connected to the arts. In this regard, the theories of intertextuality presented in the works of historians and theoreticians of literature, including Michael Riffaterre (1988), Gérard Genette (2014), Michał Głowiński (1986), Stanisław Balbus (1996), and Ryszard Nycz (2000), proved particularly valuable.

A discourse based on the notion of intertextuality in literature clearly led to the emergence of different typologies and names for individual categories. The greatest discrepancy in their scope arose from the notion of intertextuality; some treated it as a superior category while others viewed it as no more than a variant of an extratextual representation in a literary work.

#### 1. Stanisław Balbus's typology

Stanisław Balbus's typology divides intertextual practices in literature into two groups (see Table 2). The first group included "primary allegative" strategies: (A) active continuation, (B) restitution of form, (C) epigonism and (D) overt imitation; the second group comprised "primary conversational" strategies (Balbus 1996: 137): (E) reminiscence stylistic, (F) cultural thematic transposition, (G) stylization and its varieties, and (H) para-stylization strategies of intersemiotic controversies (Balbus 1996: 102–104).

Table 2. Typology of Intertextuality by Stanisław Balbus.

<p><b>1. "Primary allegative" strategies</b></p>	<p>A. Active continuation B. Restitution of form C. Epigonism D. Overt imitation</p>
<p><b>2. "Primary conversational" strategies</b></p>	<p>E. Reminiscence stylistic F. Cultural thematic transposition G. Stylization and its varieties H. Para-stylization strategies of intersemiotic controversies</p>

The above topology emphasizes the meaning-forming function of intertextual and interstylistic relationships. Tomaszewski's systematics also takes this function into account, but it seems to emphasize the delimiting role of cultural ontology and artistic techniques through which the original text is transformed. It is based on forms developed by composers in their works. As a consequence, despite not covering all of its contemporary manifestations, it defines precisely what was known throughout history. Balbus's methodological approaches were adopted to study the dynamic relationship between the past and the present in order to trace the evolution of the composer's style and to characterize works with a clear generic qualification.

Meanwhile, the usefulness of the typologies of intertextual strategies proposed by Balbus, as well as their application in describing various forms of coexistence in a musical work of an artist's own creation with elements borrowed from other works, began to be discussed and even questioned (Dziadek 2017). This was because there were significant differences between two distinct semiotic systems – the language of literature and the language of music. Hence, strategies that allowed for a convincing interpretation of relationships between works or references to existing musical styles were adopted in analyses of musical works, such as active continuation, restitution of form, epigonism, stylization, and overt imitation.

## 2. Gérard Genette's typology

Among other methodological approaches to intertextuality employed in literary studies, particular importance has been ascribed to categories suggested by Michael Riffaterre<sup>5</sup> and Gérard Genette. The concept of extratextual representations promoted by Gérard Genette in his monograph *Palimpsests. Literature in the Second Degree* remains popular in musical research due to its clarity in terms of categories and its general compatibility with compositional strategies found in musical pieces. Genette's general category, encompassing "everything that connects [...] [a given text] in a visible or hidden way to other texts" (Genette 2014: 7), is transtextuality (See Table 3). It comprises five types of relationship: intertextuality, defined as the "actual presence of a particular text in a different text" (Genette 2014: 8),<sup>6</sup> paratextuality, meta-textuality, hypertextuality, and architextuality. Genette's theoretical reflections focused primarily on different varieties of hypertextuality, defined as "any relationship linking text B [referred to as 'hypertext'] with an earlier text A [referred to as 'hypotext']" (Genette 2014: 11). Genette placed this multilayered derivative practice within two strategies: the transformation and imitation of a primary text.

**Table 3.** Typology of Transtextuality by Gérard Genette.

- |  |
|--|
| <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Intertextuality</li> <li>2. Paratextuality</li> <li>3. Meta-textuality</li> <li>4. Architextuality</li> <li>5. Hypertextuality <ul style="list-style-type: none"> <li>• The transformation strategy</li> <li>• The imitation strategy</li> </ul> </li> </ol> |
|--|

Should we follow Genette's example, the methodological dilemma as to which term should be used to define the relationship between Hanna Kulenty's compositions referred to above would be resolved. String Quartet No. 4 *A Cradle Song* appears in this typology as a transformation of the Piano Trio of the same title. The strategies of transformation and imitation make it possible to explain the essence of many techniques of combining heterogeneous elements in a contemporary work, similar to the situations of palimpsest, inspiration and incrustation in Tomaszewski's systematics.<sup>7</sup>

## 3. Ryszard Nycz's typology

Among other theoretical approaches to categorizing intertextual relationships in literary works, we should mention the methodological approach, which became an inspiration for explaining the essence of inter-compositional relationships, namely the methodological suggestions of Polish theorist and literature historian Ryszard Nycz (See Table 4). His understanding of intertextuality is broad:

[Intertextuality is] a category encompassing this aspect of the totality of properties and relations of a text which indicates the dependence of its production and reception on the knowledge of other texts and "architexts" (genre rules, stylistic and expressive norm) by participants of the communication process" (Nycz 2000: 83).

Nycz links intertextual relationships to three areas of the communication processes:

- 1) texts, in which the object of research is the text – text relationship;
- 2) the text and the system, or the relationship regarding style, genre, and tradition;
- 3) the text and reality, that is, the text and its social, historical, and cultural contexts.

**Table 4.** Typology of Intertextuality by Ryszard Nycz.

- |   |
|---|
| <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Texts, relation: <b>text – text</b></li> <li>2. The text and the system, relation: <b>text – architext</b></li> <li>3. The text and its social, historical, and cultural contexts, relation: <b>text – reality</b></li> </ol> |
|---|

In order to achieve a full reading of the work, Nycz considers it necessary to analyze not only the relationship of a given text to other texts and archi-texts, but also to their contextual background. This aspect of his methodological approach has been incorporated in various descriptions of contemporary music.

### Typologies of intermedia relations

Transgressive experiments in the art of the twentieth and twenty-first centuries also concerned intermedia crossing borders. They resulted in new, transgressive forms of artistic expression. Determining their specific nature, including their media distinctiveness, took place, inter alia, through referencing traditional genres and creating classifications or typologies based on other categorization criteria. One such classification is the “Typology of Intermedia Relations” by Hans Lund and Kibedi Varga (See Table 5). It distinguishes three basic types of intermedia relationships due to the functions of the media or artistic forms involved. These relationships should consist of the following:

- 1) Juxtaposition, addition (i.e., combination),
- 2) Synthesis (i.e., fusion, integration),
- 3) Transformation.

**Table 5.** Typology of Intermedia Relations by Hans Lund and Kibedi Varga.

- |  |
|--|
| <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Juxtaposition, addition (combination) <ul style="list-style-type: none"> <li>• Mutual references</li> <li>• Mixing</li> </ul> </li> <li>2. Synthesis (fusion, integration)</li> <li>3. Transformation</li> </ol> |
|--|

The weakest link in terms of the integration of media includes two types of intermedia relationships: 1) Mutual references, for example, a musical piece and its title, and 2) Mixing, for example, vocal-instrumental forms or stage forms such as opera, ballet, or theater instrumental. An example of synthesis in which media cannot be separated is sound poetry. An example of transformation is musical ekphrasis. There is a difference in the degree (not the essence) of integration between intermedia compounds of type (1) (juxtaposition) and type (2) (synthesis). It shows the fluidity of the border between these types. The above typology is also characterized by indicating the artistic effect obtained as a result of combining the diverse media.

The Lund-Varga typology turned out to be useful when it came to defining the space of intermedia music and literature, including a number of paradigms of musicality to be found in poetic texts, extra-work representation in musical pieces, and an explanation of the specific nature of music in terms of the meanings and emotions as well as the subjectivity it provides.<sup>8</sup>

### Typology inspired by philosophical theories

Postmodernism has provided various theoretical tools for detecting traces of earlier music in the work of contemporary composers as well as for identifying the various forms such music takes. One of these conceptual approaches is hauntology, a term invented by the deconstructionist Jacques Derrida (Derrida 1994) and discussed at length in Polish philosophical literature. Andrzej Marzec regarded it as “a useful tool for the analysis and interpretation of the philosophical thought and cultural texts of the 20th century” (Marzec 2015: 10–11), while Krakow musicologist Agnieszka Draus treated it as a method for studying twentieth- and twenty-first-century music, especially the works of the latest generation of Polish composers in the context of “resurrecting and recalling what is past/absent and finished” (Draus 2020: 11). The distinctiveness of this concept lies in its different approach to the metaphysics of ontology, which, due to specters “polluting the present with the weak presence of the past” (Marzec 2015: 14), gives rise to a situation in which “most artistic works turn out to be new and old at the same time” (Marzec 2015: 15).

Agnieszka Daus focused on four forms of existence assumed by Marzec’s “specters”: conditional hospitality, unconditional hospitality, absolute hospitality, and nostalgia (See Table 6). Based on these forms, she created four interpretive categories (See Table 7): (1) “metaphysical aporia – the restitution of music in music,” (2) “reincarnation – the revival of music in music,” (3) “incorporation – the absorption of music into music,” (4) “reposition – the nostalgia for what is/has not been experienced” (Draus 2020). Such a typology made it possible to explain the existence of individual musical entities in a contemporary environment and, most importantly, identify the reasons why these entities have made themselves present. It is by means of this approach and ignoring classification methods based on historical musical forms and genres or intertextual categories that Draus explained the essence of contemporary cultural works. Through their occurrence in the aforementioned compositions such phenomena as reinterpretation, reconstruction, quotes, *cover* technique and others become the embodiment of “the haunted present” and “the past that refuses to go away” (Marzec 2015: 250).

**Table 6.** Jacques Derrida’s hauntology. Forms of existence by “specters.”

- |   |
|---|
| <ul style="list-style-type: none"> <li>• Conditional hospitality</li> <li>• Unconditional hospitality</li> <li>• Absolute hospitality</li> <li>• Nostalgia</li> </ul> |
|---|

**Table 7.** Typology by Agnieszka Draus.

- Metaphysical aporia - restitution of music in music
- Reincarnation - revival of music in music
- Incorporation - absorption of music into music
- Reposition - nostalgia for what is has not been experienced

## Conclusions

The pluralism inherent in the cultural universe of the contemporary world, which manifests itself not only in a multiplicity of techniques and artistic means of expression, but also in the wealth of meanings embodied in musical works, has become the driving factor in the search for tools that can reveal the individuality of particular compositions and their distinctiveness from other artifacts. This methodological situation, as many factors seem to indicate, is a response to changes in the ontological status of the musical category of genre, which may be described as “an algorithm that does not automatically produce various textual forms, but rather is a kind of social semiosis, an open and dynamic constellation of directives” (Grochowski 2018: 320), which – we ought to add – weakens its categorizing power. Moreover, the situation described above appears to be a reaction to composers’ search for forms and means of expression that allow them to fully express their own artistic subjectivity, which, in turn obliges researchers to diagnose the nature of created output by means of notions and typologies.

The typologies and systematics presented in this paper are helpful instruments for describing various musical derivatives and functions performed by elements in a composer’s own work as well as elements borrowed from different pieces. These classifications have been selected in order to reveal the changing rules of the research procedure. They highlight the dynamics of this process as well as show the overriding goal of researchers – to find explanatory strategies that bring us closer to gauging the essence of contemporary compositional works.

The legitimacy of such explorations is confirmed by one of the research postulates of Polish philosopher Barbara Skarga:

Science must expand its subject, embrace the phenomena it has so far avoided, the entire field of the deepest, most intimate human experience. Everything that has its source in human spiritual experience must be co-opted in one way or another into the system of knowledge [...]. (Skarga 2015: 422–423).

An important implementation of this research postulate was introduced into the Polish musical community in the form of a series of seminars and music symposiums

under the name “*Music Within Music* Musical Meetings in Baranów.” They took place in 1977 in the castle in Baranów Sandomierski.<sup>9</sup> The main initiator and promoter of these “meetings” was Mieczysław Tomaszewski who, while opening the first symposium which brought together a group of the most outstanding representatives of the musicological milieu of the time, justified the idea behind the event as follows:

The problem “as old as music itself” (R. Stephan) was reintroduced in our times by Adorno. His famous, unrestrained attack on Stravinsky was based mainly on the fact that the creator of *King Oedipus* and *The Symphony of Psalms* was making “music within music.” [...]

If the topics of “music within music,” “music about music” (Lissa), “music according to music” (Adorno) or “music squared” (Borys de Schloesser) are both interesting and disturbing, it is probably also because they seem to focus on the basic musical issues; such issues seem to stem from relations rather than from extracted facts, from considering the interval rather than from the sound itself [...] from the tensions that arise between what is given and what is taken over. (Tomaszewski 1980: 23–24)

The other academic protagonist of those seminars, Michał Bristiger, completed Tomaszewski’s thought with an ascertainment confirming the lasting topicality and importance of these issues:

Music within music, about music, from music – it is an aesthetic problem which sometimes happens to be a historical one (Bristiger 1980: 33).

## Endnotes

- <sup>1</sup> Musical derivatives is a term I use to describe pieces that refer to an existing musical heritage. The etymology of the term comes from the Latin word *derivatus*, meaning “something derived, separated.” Derywat [Entry], *Słownik języka polskiego PWN*: <https://sjp.pwn.pl/slowniki/derywat.html> [accessed on 09.02.2022].
- <sup>2</sup> The first, abbreviated version of Mieczysław Tomaszewski’s article, entitled “Musical Work from the Intertextual Perspective” was published in *Polski Rocznik Muzykologiczny* (Tomaszewski 2004: 95–112). The author refers to the extended version of the paper, “Musical Work in the Context of Its Time and Place” (Tomaszewski 2005: 11–36).
- <sup>3</sup> The terms defining individual derivative classes are taken from the article discussed in this paper (Tomaszewski 2005: 23–28).
- <sup>4</sup> Hanna Kulenty (born 1961) is a Polish composer of contemporary classical music. She works as a freelance composer and has been a recipient of numerous commissions and scholarships. Kulenty has composed two operas, 12 works for full-size orchestra, and more than 80 musical pieces of different kinds.
- <sup>5</sup> Michael Riffaterre’s theory of intertextuality was used to analyze the compositional technique of Paweł Szymański by Violetta Kostka (Kostka 2018).
- <sup>6</sup> A narrowed-down understanding of intertextuality.

- <sup>7</sup> Among the examples of the implementation of Genette's categories to analyze contemporary music is the article by Teresa Malecka, *Intertexts in Henryk Mikołaj Górecki's music* (Malecka 2017).
- <sup>8</sup> An example of the implementation of the typology of intermedia relations is the essay by Magdalena Wasilewska-Chmura: *Literature and music in intermedial space. Music as a model and material in Swedish poetry of the late modernism and neo-avant-garde* (2011).
- <sup>9</sup> Baranów Sandomierski – a town in the southeast of Poland known for its Renaissance palace-park complex.

## Bibliography

- Balbus, Stanisław. *Między stylami* [Between Styles], Krakow: Universitas, 1996.
- Bristiger, Michał. Traktat ornamentacji Diego Ortiza z 1553 roku [Treatise of Ornamentation by Diego Ortiz of 1553], in: Teresa Malecka and Leszek Polony (eds.), *Spotkania muzyczne w Baranowie "Muzyka w muzyce"*, Krakow: PWM, 1980, p. 27–35.
- Derrida, Jacques. *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning*, trans. P. Kamuf, New York: the New International, 1994.
- Draus, Agnieszka. Widma Bacha, Mozarta, Wagnera... O współczesnej muzyce 'nawiedzanej przez duchy' [Specters of Bach, Mozart, Wagner... on Contemporary Music "Haunted by the Ghosts"], in: Anna Nowak (ed.), *Dzieło muzyczne wobec przeszłości i współczesności*, Bydgoszcz: Academy of Music in Bydgoszcz, 2020, p. 427–438.
- Dziadek, Magdalena. Uwagi o przydatności typologii strategii intertekstualnych Stanisława Balbusa do badań nad muzyką [Remarks on the Usefulness of Stanisław Balbus' Typology of Intertextual Strategies in Musical Research], in: *Aspekty muzyki* 7, 2017, p. 53–69.
- Genette, Gérard. *Palimpsesty. Literatura drugiego rodzaju* [Palimpsests. Literature in the Second Degree], Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2014.
- Głowiński, Michał. O intertekstualności [On Intertextuality], in: *Pamiętnik Literacki* 4, 1986, p. 75–100.
- Grochowski, Grzegorz. *Pamięć gatunków. Ponowoczesne dylematy atrybucji gatunkowej* [Memory of Genres. Postmodern Dilemmas of Generic Attribution], Warsaw: Instytut Badań Literackich PAN, 2018.
- Kostka, Violetta. *Muzyka Pawła Szymańskiego w świetle poetyki intertekstualnej postmodernizmu* [Paweł Szymański's Music in the Light of Intertextual Poetics of Postmodernism], Krakow/Gdańsk: Musica Iagellonica, Academy of Music in Gdańsk, 2018.
- Malecka, Teresa. Interekstualność w muzyce Henryka Mikołaja Góreckiego [Intertexts in Henryk Mikołaj Górecki's Music], in: Anna Nowak (eds.), *Interpretacje dzieła muzycznego w kontekście kultury*, Bydgoszcz: Academy of Music in Bydgoszcz, 2017, p. 143–159.
- Marzec, Andrzej. *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności* [Hauntology. Philosophical Theory and Artistic Practice of Postmodernity], Warsaw: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, 2015.
- Nycz, Ryszard. *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze* [Textual World. Poststructuralism and Literary Studies], Krakow: Universitas, 2000.

- Palimpsest [Entry], in: Janusz Sławiński et al. (eds.), *Słownik terminów literackich*, 2nd ed., Wrocław: Ossolineum, 1989, p. 338.
- Riffaterre, Michael. Semiotyka intertekstualna: interpretant [Intertextual Semiotics: The Interpretant], in: *Pamiętnik Literacki* 79, No. 1, 1988, p. 297–314.
- Skarga, Barbara. Nauka i świadomość [Science and Consciousness], in: eadem, *Przeszłość i interpretacje. Z warsztatu historii filozofii*, Warsaw: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2015.
- Stojewska, Agata. *Resonance of the attitude and music of Karol Szymanowski in the works of Polish composers - up to and including the Stalowa Wola Generation*, unpublished PhD thesis, 2019, Academy of Music Krakow.
- Tomaszewski, Mieczysław. Na otwarcie: dlaczego muzyka w muzyce [For the Opening: Why Music in Music], in: Teresa Malecka and Leszek Polony (eds.), *Spotkania muzyczne w Baranowie "Muzyka w muzyce"* [Music within Music Musical Meetings in Baranów Krakow: PWM, 1980, p. 23–26.
- Tomaszewski, Mieczysław. Utwór muzyczny w perspektywie intertekstualnej [Musical Work from Intertextual Perspective], in: Katarzyna Dadak-Kozicka et al. (eds.), *Polski Rocznik Muzykologiczny*, [Polish Yearbook of Musicology], Warsaw: ZKP, 2004, p. 95–112.
- Tomaszewski, Mieczysław. *Krzysztof Penderecki i jego muzyka. Cztery eseje* [Krzysztof Penderecki and His Music. Four Essays], Krakow: Academy of Music in Krakow, 1994.
- Tomaszewski, Mieczysław. Utwór muzyczny w kontekście swego czasu i miejsca [A Piece of Music in the Context of its Time and Place], in: Anna Nowak (ed.), *Dzieło muzyczne, jego estetyka, struktura i recepcja* (1) [Musical Work, its Aesthetics, Structure and Reception (1)], Bydgoszcz: Academy of Music in Bydgoszcz, 2005, p. 11–36.
- Wasilewska-Chmura, Magdalena. *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki. Muzyka jako model i tworzywo w szwedzkiej poezji późnego modernizmu i awangardy* [Literature and Music in Intermedial Space. Music as a Model and Material in Swedish Poetry of the Late Modernism and Neo-Avant-Garde], Krakow: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011.

## Santrauka

Šiais laikais nuorodų į kultūros paveldą praktika tapo ypač paplitusiu reiškiniu kompozitorių kūryboje ir vis įgauna įvairias formas. Tai reiškia, kad reikia apibrėžti muzikos kūrinių sąsajas, nustatyti elementus, perimtus iš kitų kūrinių, ir nurodyti, kuo konkretūs kūriniai yra išskirtiniai ir unikalūs. Vienas šios konkrečios tyrimo problemos sprendimo būdų yra pastangos susisteminti gausų artefaktų pasaulį ir apibrėžti kūrinių sąsajas, naudojant įvairius kategorizavimo kriterijus. Tačiau naujų meninės raiškos formų atveju istorinio taksonominio skirstymo nebepakanka. Darbe pateikiu prieigas, pasirinktas intertekstinių santykių tyrimui ir naudojamas lenkų muzikologinėje literatūroje kompozitorių kūrinių aprašymams. Be to, analizuoju kriterijus, kuriais grindžiama ši sistematika, ir jų metodologinį naudingumą šiuolaikinės muzikos aprašymui. Aptariamos šios klasifikacijos:

1) Mieczysława Tomaszewskio „muzika muzikoje“ sistematika, suskirsčiusi įvairias muzikos vedinių formas į tris visa apimančias kategorijas („palimpsesto situacija“, „įkvėpimo situacija“, „inkrustavimo situacija“, kiekviena jų apima dvi subkategorijas, sudarytas iš dviejų arba trijų atskirų muzikos vedinių klasių);

2) Stanisława Balbuso tipologija, intertekstines praktikas literatūroje suskirsčiusi į dvi grupes: „pirmines teigimo“ strategijas ir „pirmines pokalbio“ strategijas;

3) Gérard'o Genette'o tipologija, apimanti santykių tipus: intertekstualumą, metatekstualumą, hipertekstualumą ir architekstualumą;

4) Ryszardo Nycz'o tipologija, intertekstinius santykius siejanti su trimis komunikacijos procesų sritimis: 1) tekstu ir tekstu, 2) tekstu ir sistema, 3) tekstu ir tikrove (socialiniai, istoriniai ir kultūriniai kontekstai);

5) Hanso Lundo ir Kibedi'io Vargos intermedinių santykių tipologija, kurioje išskiriami trys pagrindiniai šių santykių tipai: 1) sugretinimas, papildymas, 2) sintezė, 3) transformacija;

6) Agnieszkos Draus tipologija, paaiškinanti individualių muzikos kūrinių egzistavimą šiuolaikinėje aplinkoje: 1) metafizinė aporija, 2) reinkarnacija, 3) inkorporacija ir 4) pozicijos keitimas.

Darbe pateikiamos tipologijos ir sistematika parodo svarbiausią tyrėjų tikslą – rasti aiškinamąsias strategijas, kurios priartintų prie šiuolaikinių muzikos kūrinių esmės įvertinimo.

Delivered / Straipsnis įteiktas 2022 03 31

Jurgita VALČIKAITĖ-ŠIDLAIUSKIENĖ

# Komponavimo procesas: analitinių strategijų teorijos ir kombinacinės perspektyvos klasifikacijoje

## *The Composing Process: Theories of Analytical Strategies and Combinational Perspectives in Classification*

Lietuvos kultūros tyrimų institutas, Saltoniškių g. 58, LT-08105 Vilnius, Lietuva  
jurgita.valcikaite@gmail.com

### Abstract

The article explores the discourse of the process of composing music, the core of which is the integration of general theories of the creative process in the context of music. The author's view turns to different twentieth-century theories of creativity and the creative process, their significations, and the logic of phases (stages). The context of the theories presented (Wallas 1926; Rosmann 1931; Koberg/Bagnall 1981; Barron 1988; etc.) highlighted common denominators, suggesting a potential combinational model of creativity as a paradigm of systemic music creation. The author illustrates her ideas through the works of the Lithuanian composer Julius Juzeliūnas.

**Key words:** music, creativity, process, composing stages, Julius Juzeliūnas, sketches.

### Anotacija

Straipsnyje gvildinamas muzikos komponavimo proceso diskursas, kurio branduolį sudaro bendrųjų kūrybos proceso teorijų integracija muzikos kontekste. Autorės žvilgsnis krypsta į svarbiausias XX a. kūrybiškumo ir kūrybos proceso teorijas, jų signifikacijas ir fazijų (etapų) logiką. Eksponuojamų teorijų kontekste (Wallas 1926; Rosmann 1931; Koberg / Bagnall 1981; Barron 1988 etc.) išryškunami bendri vardikliai, kurių pagrindu klasifikuojami skirtingi kūrybos etapai sudaro prielaidą kombinacinio komponavimo proceso, kaip sisteminės muzikos kūrybos paradigmos, modelio konstruktui. Jo veikimas iliustruojamas lietuvių kompozitoriaus Juliaus Juzeliūno kūrybos pavyzdžiu.

**Reikšminiai žodžiai:** muzika, kūrybiškumas, procesas, komponavimo fazės, Julius Juzeliūnas, eskizai.

### Komponavimo proceso tyrimų analitinės prieigos

Procesas (lot. *processus* – žengimas į priekį) – vienas po kito išdėstytų veiksmų, susijusių priežastiniais ryšiais, būvių kaita. Laiko požiūriu *procesas* žymi dinaminį reiškinį. Kūrybos dinamika procesualumo kontekste išreiškia potencinės erdvės / minties plėtotę, logiką ir priežastingumą. Kultūriškai muziką valdo praeities patirtis: muzikinės tradicijos elementai, įsisavinti per įvairias muzikinio ugdymo formas, savaip sukuria informacijos tinklą, kuris skirtingomis formomis išlieka gyvas kiekvieno kuriančiojo atmintyje. Chrestomatinis René Descartes'o posakis *cogito ergo sum* (lot.; mąstau, vadinasi, esu) lieka kertinis kalbant apie kompozitorių santykį su kūryba. Arnoldas Schönbergas mąstymą ir logiką taip pat vertino kaip būtinają kūrybos sąlygą:

Svarbiausias reikalavimas kūrinio formai yra logika ir darna. Eksponavimas, plėtotė ir idėjų sąsajos turi būti pagrįstos priežastiniais ryšiais. Idėjos turi būti diferencijuotos atsižvelgiant į jų svarbą ir funkciją. Galima suprasti tik tai, ko įmanoma nepamiršti (išsaugoti atmintyje). (Schönberg 1967: 1)

Bene svarbiausias procesualumą tyrinėjančių mokslininkų klausimas – kiek ankstesnė patirtis prisideda prie kūrybiškumo, supratimo apie kūrybą ir (savi)realizacijos komponavimo procese? Kaip multimodulus (angl. *multimodal*) arba transformacinis suvokimo procesas, apreparacija (angl. *appreparation*) (Nagy 2015: 36–42) susijusi su pažinimu (muzikos) ir atskiromis jo sritimis, įgytomis per laiką. Kūrybinė idėja, idėjos projekcija nėra vienaalytis reiškinys. Idėjai, kaip tarpiniam rezultatui, tiesiogiai koreliuojančiam su rezultatu – muzikos kūrinio partitūra, būtinas ilgalaikis arba momentinis pa(si)ruošimo procesas. Iš esmės apreparacija sujungia turimas muzikines žinias su naujomis patirtimis, kurių sąsaja atskiro kūrinio kūrybos proceso plotmėje gali būti sietina su *preparacijos* etapu ir jo metu kompozitoriaus atliekamais veiksmais.

Kompozitorius ir muzikologas Zvonimiras Nagy'is daugiausia dėmesio skiria psichologiniam muzikinės kūrybos pradui, aktualizuodamas tarpdiscipliniškumo svarbą. Anot autoriaus, psichologijos ir neuromokslų tyrimų sąsajos kūrybos procesualumo tyrimuose atlieka kertinę funkciją analizuojant atskirų kompozitorių komponavimo praktikas. Nagy'is muzikinės minties įkūnijimą (komponavimą)

apibrėžia kaip pažintinį ir performatyvų priežastingumą, argumentuodamas kūrybinių asociacijų dėmenis, aptinkamus kiekvieno kuriančiojo darbuose: „asociacijos tampa pagrindu, siekiant suvokti įkūnytą kūrybiškumą“ (Nagy 2015: 36).

Atminties vaidmuo kūrybiniame procese įtraukia dar vieną svarbų konstrukta. Kūrybinė mintis suvokiama kaip vaisinga *nuotolinių asociatyviųjų elementų rekombinacija* (Mednick 1962: 229), glaudžiai susieta priežastiniais ryšiais. Robertas C. Hilbornas, apmąstydamas priežastinius ryšius, teigia, kad šis ryšys yra įvykių generavimas (plačiau žr. Hilborn 2004), todėl tinkamai pasirinktu veiksmu galime daryti įtaką objektui (kūriniui) ar įvykiui (komponavimui). Priežastingumas menininko mąstysenoje yra neatsiejamas kreatyvumo elementas ir pati sąlyga. Anot Friedricho Engelso (1976), abipusis veiksmas yra pirmas dalykas, su kuriuo susiduriame galvodami. Egzistuojančių formų (materialių / nematerialių) judėjimas, pereinantis vienas į kitą, tampa priežastimi kitam naujam veiksmui ar elementui (pasekmei) (Engels 1976: 222). Nagy'io analizuojamas priežastinių ryšių konceptas aprėpia kūrybinių veiksmų sąveiką, jis yra kūno, proto, aplinkos katalizatorius kūrybiškumui, tampa multimodalia jėga, lemiančia naujo kūrinio atsiradimą (Nagy 2017: 48–50). Howardas Gardneris (2006) multimodalų metodą apibūdina kaip „intelektu gebėjimą spręsti problemas, turinčias reikšmę tam tikroje kultūrinėje aplinkoje“ (Gardner 2006: 6), o kūrybiškumą muzikoje kildina iš tam tikrų, tarpusavyje susijusių gebėjimų vystymo praktikos. Kiekvienas gebėjimas yra neatsiejamas nuo skirtingų gyvenimo patirčių, kurių link sutelktas dėmesingumas, ir socialinių sąveikų suvokimas gali sustiprinti arba, priešingai, trukdyti kūrybiškumui. Gardnerio mintis puikiai iliustruoja Osvaldo Balakausko kūryba, kurioje susijungia muzikos teoriniai mintijimai ir praktinis komponavimas. Autoriui kūryba tapo „intelektualios saviraiškos būdu, teikiančiu galimybę mąstyti, įprasminti savo santykį su muzikinės kultūros patirtimi, egzistencine muzikos meno paslaptimi, archetipiniais jos modeliais bei istorija“ (Daunoravičienė 2016: 132).

Kita probleminė ašis – kūrybinė dinamika, aprėpianti skirtingus kūrybiškumo ir kūrybinio veiksmo impulsus bei įtakas, savaip dubliuoja kūrybinės erdvės konceptą, nes šis integruoja kuriančio asmens kūrybinį potencialą ir charakteristiką, procesą, vietą ir netgi kūrinį. Minėti konceptai verčia atsižvelgti į Mihaly'io Csikszentmihalyi'io kūrybiškumo suvokimą, psichologiniu požiūriu autoriaus pristatytą kaip *kūrybinio srauto modelį* (1996) (angl. *Flow Model of Creativity*). Csikszentmihalyi'is pasisakė už sąmoningumo ir veiksmo sinergiją kūrybiniame procese, įvardydamas ją kaip vieną būtinų sąlygų. Sąmoningumas arba logika, nukreipta į aktualaus veiksmo įgyvendinimą, kuria kone erdvėje matomą idėjų srautą, įgalina idėjų (vaizdinių,

muzikos fragmentų etc.) projektavimą fizinėje materijoje (Csikszentmihalyi 1993; 1996). Kūrybinės erdvės redukcija šį reiškinį susiaurina iki dinamiškos proto ir garso sintezės, kurioje minėtų elementų sąveika egzistuoja kaip vientisa visuma. Žvelgiant iš šios fenomenologinės perspektyvos, tokia sintezė įkūnija daugiasluoksnį proto ir kūno santykį su savimi ir pasauliu, kūryba. Panašią idėją plėtojo Mārtiņš Viļums, analizuodamas *erdvėlaikio* koncepciją:

Muzikos kūrinys kaip garsų ir jų procesų suvokimas yra neišvengiamai nulemtas žmogaus laiko ir erdvės egzistencinio būvio ir patirties. (Viļums 2010: 87)

Kompozitorius erdvės ir laiko matmenis laiko atskirais (nepriklausomais) nuo žmogaus suvokimo, bet tai nėra nuo žmogaus suvokimo nepriklausomas derinys; šių matmenų sintezė, kaip sisteminė struktūra, atliepia kuriančiojo patirtis. Logiška manyti, kad erdvės ir laiko sąveikos percepciniai mechanizmai, pasireiškiantys skirtinguose kūrybos etapuose, sukelia erdvės pojūtį – egzistuojantys skirtingi kūrybiniai elementai graduojami per laiko pojūtį, kuriame išryškėja jų aktyvumas ir dinamika. Čia ir vėl galime matyti išnyrančią priežastingumo idėją, kuri kaip integrali neišvengiamybė funkcionuoja skirtinguose kūrybinio proceso etapuose.

Čia išdėstyti požiūriai kūrybos procesą sujungia priežastiniais ryšiais, kurių kiekvienas sudaro prielaidas kompleksiniu būdu vertinti kūrinį ir jo radimosi procesą, atskleisti kūrybos dinaminį procesą ir remiantis priežastingumu rekonstruoti kūrybos įkūnijimo kontinuumą.

### Komponavimo proceso analitinis objektas

Prekompozicija (lot. *pre* – prieš; *compositio* – sudėtymas, subūrimas) – kūrybinių minčių įveiksminimas konkrečios meno srities materijoje ir idėjų transformavimo į muzikos medžiagą strategija. Garsų meno prekompozicija gali numatyti tokius būsimos kūrybinio elementus kaip generuojančios medžiagos (pasak Schönbergo, *Grundgestalt*) eskizai, *pitch cell*, *rhythmic cell* eskizai (pasak Rėti'io), harmonijos koncepcija, atitinkamai kompozicinės technikos, formavimo logikos numatymas, erdvėlaikio hipotezė, literatūrinio teksto fragmentai, asociatyvių simbolių įženklimas, formų schemas ir t. t. Neretai kūrybinės idėjos, išreiškiamos verbaliniu pavidalu – užsirašant idėjas, pastabas, asociacijas, nuorodas į informacinius šaltinius etc., apibendrintai vadinamos eskizais. Pavyzdžiui, Julius Juzeliūnas prekompozicijos idėjas fiksavo ne tik plačiai naudodamas muzikinę notaciją, bet ir žymėdamas literatūrinės nuorodas – ant įvairių popieriaus skiaučių (vokų, skrajučių paraštėse ir kt.) piešdamas vizualias asociacijas, žymėdamas nuorodas į ankstesnius savo ir kitų kompozitorių kūrybos pavyzdžius. Pasak Friedemano Salliso:

Eskizai suteikia visuomenei naują priartėjimo kelią prie kompozitoriaus ir jo muzikos. (Sallis 2015: 2)

Kompozitorių eskizus tyrinėjantis Dave'as Headlemas (1994) apibendrina eskizų naudojimo muzikos kūrinio analizėje pozicijas, iš jų svarbiausios – galimybė susieti ir nustatyti išbaigto kūrinio kūrybos chronologiją, atskleisti pirminį kompozitoriaus impulsą, komponavimo metodus ir kompozicinius procesus, kaip galutiniame kompozicijos variante atsiskleidžia eskizų<sup>1</sup> fragmentai (Headlem 1994: 157).

Elementariai eskizų tyrimai deklaruoja linijinį procesą, kurio metu kompozitorius, menininkas ar rašytojas perina nuo pirmųjų idėjų į bendrą kontūrą (juodraštį), kol pasiekia išbaigtą rezultatą, galutinę versiją (vok. *Fassung Letzter Hand*). Vis dėlto daugeliu atvejų kūrybos procesas yra daug sudėtingesnis reiškinys, primenantis santykių tinklą (kaip voro – *aut. past.*), o ne tiesų ir siaurą kelią (Sallis 2015: 33–34). Fabienas Czolbe'ė reikalauja atskirti darbo chronologiją nuo kūrybos proceso. Pasak autoriaus, kūrybos procesas dažniausiai nėra teleologinis. Autorius pažymi, kad šis procesas atspindi nevienalytį susijusių veiklų tinklą, kuriame esama paleidimų ir sustojimų, netikėtų posūkių, korekcijų ir sugrįžimų (atskirų dalių ir / ar segmentų perrašymų), ilgų inkubacinių periodų ir staigių veiklos sprogamų. Kaip tik tokios kūrybos proceso variacijos aptinkamos Juzeliūno eskizuose, kuriuose preciziškai datuojant kiekvieną papildymą atskleidžiama kūrybos proceso chronologija. Dėl šios priežasties Juzeliūno kūryboje aiškiai matomi kūrybinio sąstingio momentai (ilgesni laiko periodai, kurių metų autorius buvo atsitraukęs nuo kūrybos) ir staigūs proveržiai, kurių metu be kardinalių korekcijų sukurti itin dideli muzikos fragmentai (iki keliolikos puslapių per dieną). Czolbe'ė pažymi, kad muzikinius eskizus apskritai galima kurti skirtinguose ir chronologinės pozicijos neatitinkančiuose kūrybinio proceso etapuose, o ne tik pradinėse stadijose (Czolbe 2014). Autorius iš principo kalba apie kūrybos proceso teorijose apibrėžiamą *verifikacijos* fazę, kuri chronologiniu požiūriu prekompozicinėje medžiagoje identifikuojama sunkiausiai. Daugeliu atvejų kompozicinės korekcijos eskizuose fiksuojamos menkiausiai, nes šis etapas tiesiogiai susipina su galutiniu kompozitoriaus juodraščiu, kuriame užrašomi techniškai apdoroti, išgryninti skirtingų elementų ar kūrinio dalių variantai. Panašius sprendinius matome ir Juzeliūno kūrybos procese. Pirminiuose etapuose pastebėtinai itin mažų segmentų eskizavimas, o pabaigoje kompozitorius be didesnių pertraukų užrašinėja kone ištisas kūrinio dalis. Ko gero, dėl šios priežasties Williamas Kindermanas lygina meno kūrinis su ledkalniu:

Tai, kas matoma, yra tik maža visumos dalis. (Kinderman 2009)

Headlemas (1994) atkreipia dėmesį, kad prekompozicinė medžiaga dažnu atveju pasitelkiama norint atskleisti eskizo ir galutinio kūrinio varianto ryšius. Tokia analitinė taktika, naudojanti eskizus išbaigto kūrinio analizei pagrįsti, pasak autoriaus, laikytina mažiau metodologiškai teisinga, priešinga sistemiskai nagrinėjamiems visiems įmanomiems eskizų ir kūrinio ryšiams (Headlem 1994: 160). Nors panašūs eskizų naudojimo būdai išryškėja daugelyje raštų (žr. Sallis 2015; Hall 2004; Headlem 1994 ir t. t.), eskizų naudojimas tonalios muzikos analizėje išlieka diskusijų objektu. Kadangi eskizai yra mnemoniniai (iš gr. *mneme* – atmintis) prietaisai ir paprastai skirti išsaugoti tai, ką sunku tiksliai išsaugoti atmintyje, neretai šiuose rankraščiuose aptinkamas nevienalytis, įvairių simbolių ir formų mišinys, kurio interpretacijos gali būti klaidinančios. György'as Ligeti'is kalbėjo:

Eskizus rašau pieštuku, pirmiausia maždaug tokiais žodžiais, kurie yra tik man pačiam skirti ir man reiškia konkrečias muzikines idėjas. Jei skaitote „Skriabiną“ – mano eskizuose tai nereiškia „Skriabino“. Šis žodis nurodo kažką, kas man pasirodė dešimtojoje Skriabino sonatoje. (Nordwall 1971: 86–87)

Nors eskizų tyrimai daugiausia tarnauja kaip epistolinė medžiaga, kaip kompozitorių kūrybos technikos ir netgi biografijos restauracinis matmuo, gausi tokių dokumentų bazė išimtiniais atvejais suteikia galimybę įvairesnėms analitinėms priemonėms. Tarp jų – galimybė atkurti kūrybos procesualumą, genezę, atskleidžianti ne tik atskirų kūrinų kūrybos lygmenis, bet ir kūrinio formavimo retrospektyvą. Kaip pastebi Ianas Bentas, kaip tik „sieki rekonstruoti kompozicijos „biografiją“, jos atsiradimo kelią“ (Sallis 2015: 15) tapo pagrindiniu akstinu, lėmusiu muzikologų susidomėjimą eskizų studijomis; kaip pagrindinis būdas ištirti, koku mastu ankstyva, neapdorota prekompozicinė medžiaga yra susijusi su galutiniu rezultatu – išbaigtu kūriniu (Bent 1984: 54–55).

### Muzikos kūrybos proceso teorijos

Kūrybos proceso tyrimuose bene daugiausia dėmesio skiriama pradžios momentui. Sisteminių mąstymą deklaruojantys autoriai kūrybinės atskaitos tašką apibrėžia kaip pasiruošimą – *preparaciją* (Wallas 1926; Taylor 2014), *tikslu nustatymą* (Rosmann 1931), *iššūkį* (Koberg ir Bagnall 1981), *analizę* (Bandrowski 1985) arba *tyrimą* (Kratus 1989), *konceptiją* (Fritz 1991) ir kt. O idėjos atsiradimo momentas šių mokslininkų siūlomuose modeliuose išskiriamas tik antrame arba trečiame etapuose. Žvelgiant plačiau – *aukso pjūvyje*, iki kurio veda kryptingas, sąmoningas ruošimasis, kūrybinės medžiagos ir žinių kaupimas. Todėl

idėja, *iliuminacija* (arba *nušvitimas*, kaip nurodo Wallasas) arba „mūzų atėjimas“ tėra žinių, pasiruošimo ir darbo rezultatas (Piirto 2009: 50).

*Idėja* (gr. *idea* – sąvoka, vaizdinys) apibrėžiama kaip planas, mintis arba siūlymas; vaizdinys arba įspūdis, kylantis iš supančios aplinkos, esamo žinojimo; nuomonė arba požiūrio kampas; tikslas arba labiau komplikuoata *jausmo* išraiška. Visais atvejais idėjos nesiranda *ex nihilo* (lot. „iš nieko“). Tiek etimologiniu, tiek epistemologiniu požiūriu idėja yra projektuojama remiantis turima savo ir kitų patirtimi, keliant klausimus, hipotezes, atliekant aplinkos tyrimą ir pan. Pasirinkus išeities tašką arba *branduolį* (straipsnio autorės siūlomas apibrėžimas), subrandinus idėją, ieškoma jos įgyvendinimo būdų, at(si)renkamas geriausias reflektuotinas sprendimas. Kitaip tariant, suformuotas idėjinis *branduolys* leidžia pereiti prie fizinio-psichologinio kūrybos proceso. Jo segmentacija neatsiejama nuo kuriančiojo asmenybės, išsilavinimo ir kitų aplinkybių, tačiau pagrindiniai komponentai arba fazės, susijusios su kūrybiniais *makroprocesais*, nekinta.<sup>2</sup> Šie nekintami procesai, arba dalys, galėtų būti apibrėžti dar XVIII a. Johanno Matthesono teorijos pagrindu. Knygoje „Das neu-eröffnete Orchestre“ (1713) remdamasis retorikos dėsniais autorius išskyrė tris muzikos kompozicijos proceso struktūrinius elementus: *inventio* (išradimas), *elaboratio* (detalizavimas), *executio* (įvykdymas, atlikimas) (Mattheson 1713: 10). Šios trys *makrodalys*, panašiai kaip Platono procesuali triada, tarsi aprėpia visą kūrybos proceso rėmą ir yra būtinos bet kokiam kūrybiniam veiksmui atlikti. Atkreiptinas dėmesys, kad Matthesonas pirmąjį etapą pavadina *inventio* (išradimu), nenumatydamas žingsnių iki šio momento. Šis problemišnis „mazgas“ ženklina gana svarbią takoskyrą tarp kūrybos procesą tyrinėjančių autorių, kurie pradžios momentą identifikuoja skirtingai. Komponavimo proceso lauke idėjos atsiradimo momentai dažnu atveju diferencijuoti ne tik skirtingų kompozitorių praktikoje, bet ir pavienių kūrinių kūrybos plotmėje. Osvaldas Balakauskas kalbėjo:

[...] ne kokie nors gamtos stebėjimai, ne filosofija, o pačios muzikos sandaros, konkrečiai – harmonijos idėjos nulemia mano pasirinkimus. [...] Kūrinio gimimas, idėjos atsiradimas pasireiškia įvairiais būdais. [...] Būna atvejų, kai turi idėją, vos ne akimirksniu viską įsivaizduoji ir padarai, o kartais atrodo, kad įsivaizduoji, bet imi taisyti, kaupti į kitą pusę ir pasiklysti. Tuomet meti į šalį, galbūt grįžti po kiek laiko. Tačiau kokio nors metodo, kuris užtikrintų tiesų kelią, nėra. (Katinaitė 2008: 60)

Praėjusio amžiaus pabaigoje vengrų psichologas Csikszentmihalyi'is (Csikszentmihalyi 1996: 156) ir Teresa M. Amabile kūrybiškumą apibrėžė trinariu modeliu (Amabile 1992: 179–181), kuris savo turiniu gali

būti interpretuotinas panašiai kaip Matthesono teorijoje. Šį modelį sudaro domenai (angl. *domain*), laukai ir kūriny. Kad pastarasis būtų reikšmingas domenui, jis turi atitikti du kriterijus. Kūriny turi būti: 1) naujas ir nepakartojamas; 2) originalus ir anomalus (Nevels 2018: 8). Domenas žymi discipliną, dalyko sritį ar įtakos sferą arba dar neapibrėžtą idėjos, kūrybinio *branduolio* formą, kuri taikoma sukurtam kūriniui. Lauko apibrėžimą galima apibūdinti kaip domeno pogrupį ir išreikšti kaip kūrybinio rezultato sritį. Siaurinant apibrėžimą, kūriny *branduolys* formuojasi judrioje proceso vyksmo fazėje, o savo galutinę išraišką įgauna tik pasiekęs rezultata. Čia galime matyti *divergentinio* ir *konvergentinio* mąstymo, kurių sintezė lemia naujumą ir originalumą, sąsają (Forsth 2014: 22–25). Panašios kūrybingos mąstysenos struktūros identifiikuotinos kompozitorių praktikoje. Tačiau, pasak Sigito Mickio, „aprašyti kūrybos specifiškumą yra dalis platesnės mokslinės diskusijos, nagrinėjančios kūrybingumo tyrimo specifiškumo klausimą (t. y. kurios sritys tirtinos kaip bendros, o kurios turi dalykinę specializaciją) – vadinamoji kūrybingumo domeno problema“ (Mickis 2017: 48).

Psichologai Markas A. Runco'as ir Ivonne Chand (1995) (Runco ir Chand 1995: 243) siūlo dviejų pakopų *komponentinį mechanizmą*, kuriame pirmoji pakopa žymi trijų pagrindinių įgūdžių, kontroliuojančių kūrybinį procesą, veiksnius: problemos iškėlimą (identifikaciją, definiciją etc.), *ideaciją* (idėjos sklandumą, originalumą, lankstumą etc.) ir vertinimą (kritinę refleksiją) (Mazzola, Park, Thalmann 2012: 142–143). Antroji pakopa rodo papildomus veiksmus, kūrėjo žinias ir motyvaciją, kurios labai priklauso nuo pirmosios pakopos veiksnių. Svarbu pastebėti, kad, remdamiesi dualumo principu, autoriai padalas skaido į smulkesnius segmentus, kurie savo turiniu yra artimi kitiems, kūrybos procesą segmentuojantiems modeliams. Esminis momentas – *ideacija*, kuri autorių teorijoje užima centrinę poziciją. Šis terminas aprėpia ne tik idėją, kuri tampa viso kūriny minties branduoliu, bet ir koncepciją, struktūrą bei apibrėžia svarbiausius kūrybos operacinius momentus. Runco'as ir Chand *ideaciją* laiko kūrinio centre ašimi, kuri, veikiamą priešingomis kryptimis, viso kūrybos proceso metu tampa dinamišku ir kintančiu komponentu.

XX a. antroje pusėje mokslininkų dėmesį patraukė populiarinio *smegenų šturmo* kūrėjo Alexo Osborn (1953) septynių žingsnių kūrybinio mąstymo modelis, apimantis analizės ir vaizduotės pusiausvyros teoriją. Nors autoriaus idėjos tolimos muzikos kūrybos temai, svarbu pastebėti jo siūlomų žingsnių seką, koreliuojančią su muzikos komponavimo eiga. Autoriaus modelyje svarbiausias dėmesys tenka *orientacijai* arba *problemos numatymui* – siektinam tikslui, šio tyrimo kontekste – muzikos kūriniui. Nors

pirmasis žingsnis neatlieka subrandintos idėjos funkcijos (sekoje autorius ją žymi trečiuoju punktu), aiškus tikslo numatymas (kūrinio kaip rezultato) yra pirminė būsimos strategijos užuomazga arba gemalas, ant kurio, pasitelkus analizę (antrasis Osborno žingsnis), auginamas pagrindinis idėjos (idėjų) branduolys (Osborn 1953: 36–48). Šiuo požiūriu autoriaus išvalgos tampa artimesnės ankstesniems tyrimams, kūrybinio proceso pradžia nurodantiems idėjos<sup>3</sup> suformavimo momentą.

Mokslininkų, kūrybinio proceso pradžią žyminčių nuo pasiruošimo arba *preparacijos* (žr. Wallas 1926; Taylor 2014), *tyrimo* (žr. Kratus 1989) *konceptijos* (žr. Barron 1988; Fritz 1991) arba *analizės* (žr. Koberg ir Bagnall 1981; Bandrowski 1985) konstruktas užima pirmą poziciją. Po 1926 m. pasirodę kūrybinio mąstymo ir jo proceso modeliai daugeliu atvejų tėra sociologo ir psichologo Grahamo Wallaso modelio variacijos, nesukūrusios esmingų pokyčių kūrybinio proceso segmentavimo apibrėžtyse. Dėl šios priežasties Wallaso modelį pasitelkiame kaip tam tikrą invariantą, atskaitos tašką išskleisdami kaip kitų kūrybinio proceso etapų variantus. 1926 m. knygoje „The Art of Thought“ Wallasas pristatė vieną pirmųjų ir iki šiol populiariausių kūrybinio mąstymo proceso modelių. Išanalizavęs mokslininkų pastebėjimus, problemos sprendimo eigą<sup>4</sup> arba kūrybos procesą jis suskirstė į 5 etapus<sup>5</sup>:

1. Preparacija (kūrėjas ruošiasi spręsti problemą ir sąmoningai tiria problemos dimensijas);
2. Inkubacija (problemos sprendimas pereina į sąmonę);
3. Supratimas (žmogus pajunta, kad sprendimas jau yra netoli);
4. Iliuminacija, *nušvitimas* arba *išvalga* (kūrybiška idėja prasiveržia iš sąmonės į sąmonę);
5. Verifikacija, *patikrinimas* (idėja tikrinama, plėtojama ir vėliau pritaikoma).

*Idėja* Wallaso modelyje atitinką ketvirtą iliuminacijos poziciją, kūrybos proceso horizontalėje ji užima priešpaskutinę vietą. Tokia segmentacija rodo, kad didžiąją, arba svarbiausią, kūrybos proceso dalį užima pirmieji trys etapai. *Preparacija* – ilgas sąmoningas pasirėngimas ir rezultato – kūrinio įgyvendinimo strategijos, veiksmų plano numatymas. Jo metu nustatomas tikslas (dar neturintis apčiuopiamo kūrybinio branduolio – idėjos), keliama klausimai, formuluojamos hipotezės ir veiklos uždaviniai, kaupiamos žinios, renkami faktai, derinami įvairūs elementai ir atrenkamos naudingos jų variacijos (Wallas 1926: 133–135). Muzikos komponavimo sferoje ši fazė atliepia pirmuosius kūrybinius užrašus, būsimo kūrinio užuominas – nuo abstrakčių įkvėpimo šaltinių iki detalių schemų, kuriomis kompozitorius formuoja pagrindinę kompozicinę medžiagą.

## Konceptija versus idėja

Ferruccio'is Busoni'is rašė:

Kompozicija yra abstrakčios konceptijos transkripcija. (Busoni 1911: 17)

Vis dėlto *konceptijos* sąvoka ir apibrėžtis kūrybos proceso tyrimuose yra daugialypė, variantiškas ne tik jos turinys, bet ir pozicija kūrybos proceso horizontalėje. Etimologiniu požiūriu (lot. *conceptio* – suvokimas, supratimas) ši sąvoka aiškinama kaip daikto / reiškinio / proceso samprata; apgalvotas veikimo planas; kūrinio, veiklos sumanymas; mintinis projektas, planas; konstruktyvios veiklos principas, dažnu atveju vartojama greta *idėjos* sąvokos arba su ja tapatinama. Konceptiją, kaip pagrindinį situacijos ar principo suvokimą „kas yra kas“, idėjų, abstrakcijų ar jų simbolių formavimo ar supratimo gebėjimą, funkciją arba procesą apibrėžia dauguma žodynų (žr. *Merriam-Webster*; *Cambridge Dictionary* etc.). O kūrybos proceso teorijose ši sąvoka vartojama integruojant daug platesnį reiškinį lauką.

Amerikiečių filosofo ir psichologo Franko Barrono modelio tonas palaiko populiarių požiūrį į kūrybiškumą kaip paslaptinę procesą, apimančią pasąmonės mintis, kurių kūrėjas nekontroliuoja. Jo teorijoje (1988) konceptija yra pirmapradis etapas, kuriame vyksta svarbiausi pasirėngimo momentai (informacijos atranka, įtakų, vaizdų, minčių simbiozė). Barronas šią kūrybos proceso fazę apibrėžia kaip veikiančią pasirėngusioje mintyje / prote (angl. *in a prepared mind*) (Barron 1988: 81). Konceptija gali būti formuojama tik tam tikroje erdvėje, kuri tiesiogiai veikiama *priežastinių ryšių*, praeities patirčių įtakos dabarties momentui. Panašią poziciją deklaruoja rašytojas, kompozitorius ir režisierius Robertas Fritzas (1991), kūrybos proceso pradžią įvardydamas kaip kūrybišką konceptijos ir vizijos sąveiką. Jo teorijos pirmasis *konceptijos* ir antrasis *vizijos* etapai, nors ir išskiriami kaip atskiros fazės, iš esmės veikia sąveikaudami tarpusavyje. Tokio veiksmo rezultatas – *realybės* suvokimas (angl. *current reality*), po kurio eina *veiksmas*, *vertinimas*, *kūrybos pagreitis* ir *užbaigimas*. Pastebėtina, kad Fritzo teorijoje nėra aiškaus *idėjos* atsiradimo momento. Autorius kūrybą apibrėžia kaip ciklišką veiksmą, kuriame idėjos nenumaldomai plūsta kiekviename kūrybos etape ir papildo viena kitą. Vis dėlto svarbiausiu atramos tašku tampa jau minėta *konceptijos* ir *vizijos* sąveika, nubrėžianti kelių tolimesniems kūrybiniais veiksmais.

Bene analogišką poziciją 1985 m. pateikė rašytojas Jamesas F. Bandrowskis, *konceptiją* įtraukdamas į trečiąjį kūrybos proceso etapą ir sugretindamas ją su *sprendimu* (angl. *judgment*). Jo modelyje *idėjos* sąvoka taip pat neegzistuoja. *Sprendimas* tampa *analizės* ir *kūrybinės strategijos* rezultatu, aprėpiančiu išvalgą, tarpusavyo ryšių nustatymą, kūrybinių

spragų kristalizavimą. Bandrowskio teorijoje *sprendimas* (su integruota *konceptijos* dalimi) gali būti laikytinas *idėjos* atitiktiniu, po kurio eina *strategijos* fazė, kaip tolimesnio kūrybos proceso planas ir *veiksmas* – ankstesnių kūrybos proceso fazių rezultato apibendrinimas.

### Idėjos realizacija

Suformuoto kūrybos *branduolio*, arba *idėjos*, realizacija reiškiasi skirtingais procesais. Remiantis egzistuojančiais kūrybos proceso modeliais, *idėja* įgyvendinama per vykdymą – *Ausführung* ir plėtojimą – *Ausarbeitung* (Koch 1787), veiksmą arba nuoseklų darbą, kuris leidžia realizuoti ankstesnėse fazėse konceptualiai suformuotą veiksmų planą (pagal Bandrowski 1985; Koberg & Bagnall 1981). Žvelgiant psichologiniu žvilgsniu, šiame etape esminį vaidmenį atlieka motyvacija, idėjinio *branduolio* ypatybės ir kiti veiksniai. Svarbiausias jų – savianalizė, vertinimas arba tikrinimas (Kozbelt 2011: 41). *Idėja* laikytina atraminio kūrybos proceso tašku – *branduoliu*, o iki jai atsirandant ir vėlesni etapai įkūnija neapibrėžiamą įtaką, išvalgų, strategijų, veiklos ypatybių tinklą, kurio turinys atskirais atvejais skirtingas. „Kūrinys pirmiausia gimsta sąmonėje. O tam, kad subręstų [...] reikia impulso, sąlyčio su gyvenimu, su žmonėmis“ (Kairaitytė 2002: 327).

Wallasas (1926) rašė:

Aš atsiribojau nuo bet kokio *preparacijos* segmentavimo. Jis įkūnija visą intelektualinį edukacijos procesą. [...] Išsilavinęs žmogus geba savo mintis ir sąmonę nukreipti į pasirinktą objektą ir lygiai taip pat nuo jo atsitraukti tokiu būdu, koks neišsilavinusiam (ne konkrečios srities žinovui – *aut. past.*) yra neįmanomas. (Wallas 1926: 82)

Kompozitorė Justina Repečkaitė apie savo kūrybą kalbėjo:

Komponuojant man yra svarbus medžiagos išgryninimas. Dažnai perrašau savo muzikines sistemas, kol išmoku jas mintinai, išgryninu į „muzikinį raktą“ vizualia forma ir tik po to pradėdama rašyti partitūrą. (Jarmalavičiūtė 2018)

Repečkaitės mintis atliepia Wallaso idėja, kad *preparacijos* etape protas stengiasi atrinkti, išgryninti idėjas, o *verifikacijos* fazėje dar kartą įgyvendinamas atrankos procesas. Kompozitoriaus protas, operuodamas sąlygiškai ribotame jau išgrynintų elementų lauke, naudoja beveik tas pačias logines taisykles, skirtas *verifikacijai* kontroliuoti pasitelkus sąmoningas pastangas, panašias į tas, kurios naudojamos kontroliuojant pasiruošimą – *preparaciją*. Be šių etapų ir jų tarpusavio sąveikos, joks kūrinys negali būti sukurtas (Wallas 1926: 81). *Illuminacija* yra *blyksnis* (angl. *flash*) (ten pat: 94), idėjos atsiradimo momentas, sėkmingo

darbo, neišmatuojamo laiko požyriui, ilgų, preliminarių ir nesėkmingų bandymų rezultatas.

Amerikiečių kompozitorius Miltonas Babbittas, kalbėdamas apie kūrybos procesą, aiškino, kad atskiro kūrinio procesas yra savarankiškas, *automorfinis* ir dažnai nenuspėjamas.

Tai, kas lokalu, patenka į tai, kas globalu. Žinau, kad tai skamba siaubingai pretenzingai, bet kol nematai, kaip detalė tilps į tą visumą ar sugeneruos visumą arba kaip visuma sutalpins tą detalę, tu nesiryši pradėti to kūrinio, jo gauti. (Bruce 1987)

Kaip antrą svarbų aspektą kompozitorius išskiria gebėjimą pažvelgti iš „vidaus“ – tai, kas, kūrėjo nuomone, turi būti privileijuota kaip kūrybos šaltinis, ir trečią – kaip tam tikrų aplinkybių nulemtą gebėjimą segmentuoti specifines žinias ir panirti į neatsakytų klausimų sferą.

Kiti metodai nesuteikia medžiagos tokiai smulkiai eksperimentinei analizei, kuri yra pagrindinis kelias į tikrą kūrybinio proceso supratimą. (Collins 2016: 6–7)

Babbitto analitiniai darbai, kompozicijos ir preferencija *racionaliai konstrukcijai* rodo, kad bendraisiais bruožais ji artima *Aufbau* (vok; statyba, konstrukcija). Babbitto kūrybą tyrinėjantis muzikologas Zacharys Bernsteinas teigia, kad autoriaus kūrinio analizė rodo sutelktą dėmesį į fiksuotus motyvinius modelius. Kaip ir *Aufbau*, Babbitto raštuose siūlomas konstrukcinis procesas paprastai yra hierarchinis, nes neinterpretuoti paviršiniai duomenys palengva sujungiami į sudėtingesnes konstrukcijas (Damböck 2016: 55). Visa šių gebėjimų kombinacija, išdėstymas muzikos materijoje ir laiko horizontalėje sąlygoja tai, ką mes suprantame kaip kūrybos procesą.

Kaip pastebi mokslininkai (Collins 2005; Donin & Theureau 2006; Donin & Féron 2012; Clarke et al. 2013; Donin 2017; Besada 2018), muzikos kompozicija vis dar paprastai tiriama be aiškios informacijos, sąsajų su pažinimo procesais, dėl to kompozitorių kūrybiniai procesai iš esmės laikomi bekūniais. Žvelgiant į muzikinę kompoziciją, atskiriant ją nuo asmenybės psichinių gebėjimų, kuriais grindžiami visi kiti žmogaus mąstymo produktai, eliminuojama galimybė suvokti kūrybiškumą fundamentaliu lygmeniu (Agon et al. 2004: 145–159).

### Fazių reikšmės (signifikacijos) ir adaptacija komponavimo procese

Atidžiau susipažinus su pagrindinėmis teorijomis (Wallas 1926; Runco ir Chand 2012) nesunku matyti jų bendrus vardiklius ir papildinius, kurie leidžia kūrybos proceso horizontalėje identifikuoti atitinkamas, su analizuojamu

pasirinkto autoriaus, jo kūrinio ar viso kūrybos komplekso tapsmu tiesiogiai susijusias fazes. Siekiant suformuoti maksimaliai lankstų, adaptyvų modelį, reikia apibrėžti nekin-tamas, visuose modeliuose numatomas fazes (*makrodalis*) ir jų variantus, bendrame kūrybos procesualumo kontekste funkcionuojančius kaip sąlyginės, kintamosios fazės.

Egzistuojančių kūrybos proceso modelių skaičius, jų tipologija ir atskirų fazių signifikacijos muzikos komponavimo tyrimo kontekste sukuria atskirą probleminį lauką. Prekompozicinės medžiagos analizė dėl savo daugialypės išraiškos neišsitenka viename modelyje. Dave'as Collin-sas (2005) pažymi, kad kiekviename darbe apie muzikos kompoziciją galima rasti minėtą Wallaso (1926) keturių fazių modelį. Tačiau taikant vieną kūrybos proceso modelį iškyla rizika atsidurti aklavietėje. Kūrybos proceso mode-liai iš principo apibrėžia kūrybinio veiksmo tendencingus lygmenis, tačiau negali būti laikomi nekintama konstanta. Čia susiduriama su dar viena kliūtimi – srities specifika. Kadangi dauguma kūrybinio mąstymo modelių suformuoti remiantis bendromis kūrybinio mąstymo ir jį sąlygojančiomis psichologijos, filosofijos etc. žiniomis bei tyrimais, atskira sritis, mūsų atveju – muzikos kūryba, nebeišsitenka žinomuose modeliuose.

Skirtingų kūrybos proceso modelių apžvalga leidžia teigti esant stabilias (nekintamas) fazes ir galimus jų pa-pildinius – kintamąsias dalis. Charakteringi sąlyčio taškai ir specifiniai teorijų elementai išryškina probleminę meto-dologinę prieigą. Pirma, dauguma modelių funkcionalumo požiūriu sunkiai įvertinami. Antra, kiekvieno jų fazių probleminiams kompleksams būdingas neapibrėžtumas. Galiausiai faktiniame procese, kurio metu tokiose studijose daromos išvados, dažnai tampa sunku sumodeliuoti seką, apibūdinančią kūrybos veiksmus nuo pradinės idėjos formu-luotės iki konkrečių sprendinių. Tomas Ritchey'is pabrėžia, kad be tam tikros monitoringo galimybės eliminuojamos prielaidos moksliniu pagrindu kontroliuoti rezultatus, kūrybinės sekos atkūrimą (Richey 2012: 2). Dėl šios prie-žasties muzikos komponavimo proceso kontekste vienu pagrindinių vardiklių tampa prekompozicinėje medžiagoje fiksuotos *laiko* žymos kaip viena charakteristikų, išskirtinų Juzeliūno prekompozicinėje medžiagoje.

Kiekviena sintezė remiasi tolesnės analizės rezultatais, o kiekvienai analizei reikalinga vėlesnė sintezė, kad būtų galima patikrinti ir pataisyti jos rezultatus. (Ritchey 2012: 15)

Tačiau analizė ir sintezė, kaip pagrindiniai moksliniai metodai, neįgalina kiekybinės diferenciacijos, kuri būtina įtraukiant kintamuosius – skirtingų modelių atskirtų fazių signifikacijas. Probleminius laukus galima analizuoti per bet kokį kiekybiškai neįvertintų *kintamųjų* ir *sąlygų* diapazonų skaičių. Panašiai kiekybiškai neįvertintų sąlygų rinkinius

galima susintetinti į gerai apibrėžtus ryšius arba konfiguraci-jas, kurios atspindi *sprendimo erdves*. Komponavimo proceso sąlyginiais diapazonais tampa *makrofazės*, kurių kiekviena koncentruoja atskiras kintamąsias dalis – *mikrofazės* arba procesus. Priklausomai nuo jų turinio ir analizuojamos prekompozicinės medžiagos charakteristikos, pasitelkiant kūrybos proceso modelių kombinavimo principą, komponavimo fazių skaičius, eiliškumas tampa neribojami. Atsi-sakant siekio išsprasti prekompozicinės medžiagos analizę į vieno, pasirinkto modelio rėmus, atsiranda galimybė ne tik sukurti individualų, kompozitoriaus ar konkretaus jo kūrinio komponavimo modelį, bet ir tiksliai nustatyti jo kūrybos proceso specifinius bruožus.

Žinomų modelių modifikacijai ir sintetiniui pasitelkia-mas amerikiečių fiziko Fritzo Zwicky'io morfologinės analizės (1942) principas (angl. *Morphological Box*). Jis aprėpia sistemingą visų galimų fakto ar objekto modifikacijų analizę. Siekiant aprėpti duotos techninės sistemos struktūras, reikia sukonstruoti vadinamąjį morfologinį „konteinerį“ (angl. *box*), apimantį kuo daugiau funkcinių požymių (šio tyrimo atveju – visas galimas kūrybos proceso fazių definicijas) su maksimaliu jų realizavimo skaičiumi (Starovoytova 2016: 87). Šiame tyrime morfologinis principas leidžia sintetinti skirtingus modelius ir sukurti atitinkamą kintamųjų dalių bazę, kurios komponentai gali būti taikytini analizuojant muzikos prekompozicinę medžiagą pagal labiausiai artimus modelio *makro-* ir *mikro-* (straipsnio autorės siūlomi apibrė-žimai) dalies specifinius atitikmenis. Svarbu pasakyti, kad kūrybinio proceso *makrodalys* medžiagos turiniu nebūtinai turi būti didesnės. *Makro-* ir *mikrosąvokos* šiame kontekste žymi kūrybos etapo (fazės) reikšmę ir stabilumą viso kūrinio kūrybos proceso horizontalėje.

Iš esmės bendroji morfologinė analizė (angl. *general morphological analysis / GMA*) leidžia nustatyti ir ištirti visą galimų ryšių arba konfiguracijų, esančių tam tikrame problemų komplekse, rinkinį. Šia prasme jis yra glaudžiai susijęs su tipologijos analize. GMA nustato ir apibrėžia tiriamos problemos komplekso parametrus (arba matmenis) ir kiekvienam parametru priskiria atitinkamų *reikšmių* arba *sąlygų* diapazoną. Kūrybos proceso teorijoje reikšmę atitiktų *makrofazė* (pavyzdžiui, *preparacija*), kurios sąlygomis taptų atskirų modelių deklaruotini *mikroprocesai* – *preparacija min-tyse, tyrimas, informacijos rinkimas, idėjos generavimas* ir pan.

Kadangi bet koks veiksmas neatsiejamas nuo laiko tėkmės, trimatėje sistemoje geriausiai šis judėjimas matyti horizontalioje tiesėje. Horizontalioje erdvėje dinamiškai išskaidyti žinomų kūrybos proceso modelių etapai sudaro galimybę išplėsti kūrybos proceso fazių variantus iki neapi-brėžiamo skaičiaus. Vis dėlto, siekiant supaprastinti fazių atrankos procesą ir pritaikyti skirtingų teorijų segmentus atskiro atvejo analizei, būtina jų fazių redukcija.

Kūrybos proceso modeliai chronologine tvarka  
Klasikinės koncepcijos

Mattheson 1713	Išradimas <i>Inventio</i>	Detalizavimas <i>Elaboratio</i>		Įvykdymas, atlikimas <i>Executio</i>
Mattheson 1739	Išradimas <i>Inventio</i>	Atnaujinimas <i>Dispositio</i>	Detalizavimas <i>Elaboratio</i>	Įvykdymas, atlikimas <i>Executio</i>
Koch 1802	Kūrinio planas <i>Anlage</i>	Struktūra	Plano vykdymas, įgyvendinimas <i>Ausführung</i>	???

XX–XXI a. modeliai

Wallas 1926	Pasiruošimas <i>Preparation</i> (definition of issue, observation, and study)	Inkubacija <i>Incubation</i> (laying the issue aside for a time)	Illuminacija <i>Illumination</i> (the moment when a new idea finally emerges)	Verifikacija <i>Verification</i> (checking it out)
Rosmann 1931	Informacijos tyrimas <i>Survey of all available information</i>	Sprendimų paieška <i>Formulation of all objective solutions</i>	Naujos idėjos radimasis <i>The birth of the new idea – the invention</i>	Ekspertimentas, galutinio įkūnijimo pasirinkimas ir tobulinimas <i>Experimentation to test out the most promising solution, and the selection and perfection of the final embodiment</i>
Osborn 1952	Preparacija <i>Preparation: gathering pertinent data</i>	Analizė <i>Analysis: breaking down the relevant material</i>	Inkubacija <i>Incubation: letting up to invite illumination</i>	Sintezė <i>Synthesis: putting the pieces together</i>
Koberg/ Bagnall 1981	Analizė <i>Analyze (to discover the „world of the problem“)</i>	Apibrėžimas <i>Define (the main issues and goals)</i>	Pasirinkimas <i>Select (to choose among options)</i>	Vertinimas <i>Evaluate (to review and plan again)</i>
Bandrowski 1985	Analizė – standartinis planavimas, įsightis <i>Analysis – standard planning, insight development</i>	Kūrybinė strategija – kreatyvių žingsnių, strateginių ryšių <i>Creativity – creative leaps, strategic connections</i>	Strategija <i>Planning – action planning, creative contingency planning</i>	Veiksmas <i>Action – flexible implementation, monitoring results</i>

Barron 1988	<b>Koncepcija</b> Conception (in a prepared mind)	<b>Brandinimas</b> Gestation (time, intricately coordinated)	<b>Atsiskyrimas</b> Parturition (suffering to be born, emergence to light)	<b>Auginimas</b> Bringing up the baby (further period of development)
Kratus 1989	<b>Tyrimas</b> Exploration	<b>Plėtra</b> Development	<b>Kartojimas</b> Repetition	<b>Tyla</b> Silence
Fritz 1991	<b>Koncepcija</b> Conception	<b>Vizija</b> Vision	<b>Veiksmai</b> Take action	<b>Pabaiga</b> Completion
Cropley 2000	<b>Pasiruošimas</b> Preparation – perceiving or identifying a problem	<b>Informacija</b> Information – learning more about the subject of the problem, accessing relevant information	<b>Tikrinimas</b> Verification – checking and evaluating the novel outcome	<b>Patvirtinimas</b> Validation – the creative outcome is judged in terms of its relevance and effectiveness by judges
Parness / Isaksen / Terffinger 1992	<b>Medžiagos pasirinkimas</b> Fact finding	<b>Išėjimas</b> Problem finding	<b>Komunikavimas</b> Communication – displaying the novel outcome to others and getting feedback	<b>Išvados</b> Acceptance find- ing
Kilgour 2013	<b>Problemos apibrėžimas</b> Problem definition	<b>Idėjų kūrimas</b> Idea generation and creative techniques	<b>Kūrybinė išraiška</b> Creative expression	
Runco / Chand 2012	<b>Tikslas</b> Problem finding	<b>Idėcija</b> Ideation	<b>Vertinimas</b> Evaluation	
Jarmalavičiūtė 2020	<b>Idėjos formavimas</b> Formation of an idea	<b>Tyrimas</b> Research	<b>Partitūra</b> Score	<b>Atlikimas</b> Performance

1 lentelė. Kūrybos proceso modelių suvestinė (sud. J. Valčiukaitė-Šidlauskienė).

		PREKOMPOZICIJA				KOMPOZICIJA									
Makrofazė (reikšmė)	Mikrofazė (sąlyga)	0 FAZĖ Apreparacija		1 FAZĖ Preparacija		2 FAZĖ Inkubacija		3 FAZĖ Iliuminacija		4 FAZĖ Verifikacija		5 FAZĖ Rezultatas			
		Funkciniai bruožai		Funkciniai bruožai		Funkciniai bruožai		Funkciniai bruožai		Funkciniai bruožai		Eksperimen- tas		Funkciniai bruožai	
		Poreikio nustatymas (kam, dėl ko kuriama). Ilgalaikeje perspektyvoje – kūrybos igūdžių formavimas, mokymasis		Kūrinio potencialo vertinimas (kaip numanomas kūrinys gali atrodyti panašių kūrinių aplinkoje), naujumo, unikalumo vertinimas		Kūrinio idėjos (branduolio formavimas, remiantis preparacijos fazėje išgrynintais aspektais		Kūrinio idėjos (branduolio formavimas, galimos modifikacijos) remiantis preparacijos ir inkubacijos fazėse išgrynintais aspektais		Kūrinio idėjos (branduolio formavimas, galimos modifikacijos) remiantis preparacijos ir inkubacijos fazėse išgrynintais aspektais		Kūrinio idėjos (branduolio formavimas, galimos modifikacijos) remiantis preparacijos ir inkubacijos fazėse išgrynintais aspektais		Kūrinio idėjos (branduolio formavimas, galimos modifikacijos) remiantis preparacijos ir inkubacijos fazėse išgrynintais aspektais	
		Nefiksotinas pirminis kūrybos proceso etapas		Identifikuojama, kas turi būti kuriama; potencialūs atlikėjai		Kūrinio idėjos (branduolio formavimas, remiantis preparacijos fazėje išgrynintais aspektais		Kūrinio idėjos (branduolio formavimas, galimos modifikacijos) remiantis preparacijos ir inkubacijos fazėse išgrynintais aspektais		Kūrinio idėjos (branduolio formavimas, galimos modifikacijos) remiantis preparacijos ir inkubacijos fazėse išgrynintais aspektais		Kūrinio idėjos (branduolio formavimas, galimos modifikacijos) remiantis preparacijos ir inkubacijos fazėse išgrynintais aspektais		Kūrinio idėjos (branduolio formavimas, galimos modifikacijos) remiantis preparacijos ir inkubacijos fazėse išgrynintais aspektais	
		Sprendimų paieška		Kūrinio apimčių vertinimas		Sprendimas		Pasirinkimas		Vertinimas		Vertinimas		Vertinimas	
		Analizė		Panašių kūrybos pavyzdžių apžvalga		Vizija		Strategija		Igyvendinimas		Igyvendinimas		Igyvendinimas	



Kūrybos procesų modeliai ir jų fazių variacijos, kaip minėta, sukuria platų galimybių lauką. XX a. pradžioje pamatą kūrybinio proceso teorijoms paklojęs Wallasas (1926), savo modelyje kūrybos procesą skaido į keturias dalis: *preparaciją, inkubaciją, iliuminaciją* arba *nušvitimą* ir *verifikaciją*. Šios fazės aptinkamos visuose vėlesniais metais pristatytuose modeliuose, todėl jos šiame tyrime tampa *makrofazėmis*. Nepaisant diferencijuotų apibrėžčių, skirtingų teorijų fazės išlieka panašios, o jų turinio variacijos skiriasi nedaug. Tai leidžia išskirti visuose modeliuose bendrus vardiklius, tipologizuoti kūrybos fazes pagal jų pobūdį ir signifikacijas arba, žvelgiant iš morfologinės analizės perspektyvos, įtraukti analizės ir sintezės momentą, kuriuo redukuojamas bendras galimų fazių rinkinys.

Nors kūrybos procesas, iki prasidedant materialiai idėjų fiksacijai prekompoziciniuose dokumentuose, vyksta mintyse / prote, analitiniu požiūriu identifikuoti ir ypač tipologizuoti tokią fazę iš principo neįmanoma. Vis dėlto kai kurie autoriai šį etapą išskiria kaip prekompoziciją mintyse:

Rosmannas (1931) – *tikslo / poreikio stebėseną, analizę;*

Osbornas (1952) – *orientacija į tikslą;*

Kobergas / Bagnallas (1981) – *situacijos ir / arba iššūkio priėmimas;*

Parnessas / Isaksen / Terffingeris (1992) – *tikslas, paremtas objektyviomis išvadomis;*

Runco / Chand (2012) – *tikslas kaip problemos suradimas;*

Jarmalavičiūtė (2020) – *idėjos formavimas.*

Nesunku pastebėti, kad skirtingi autoriai deklaruoja kūrybos proceso pradžią nematerialiame lygmenyje ir visais atvejais pradžios momentas apibrėžia tikslo / poreikio nustatymą arba pasiryžimą kurti. Todėl pirminis etapas iš esmės gali būti redukuojamas ir apibrėžiamas kaip *apreparacija* (angl. *preparation*, remiantis Nagy'iu, 2015; vok. atitikmuo *Vorformung* – formavimas).

Kadangi Wallaso modelis ir jo fazės šiame tyrime funkcionuoja kaip *makrofazės* arba nekintami kūrybos proceso determinantai, vėlesnės teorijos ir jų fazės šiame tyrime redukuojamos remiantis šio autoriaus fazių logika. Kiekvienos šių teorijų funkcijos matomos 1 lentelėje.

Remiantis Ritchey'io *kryžminio nuoseklumo / suderinamumo įvertinimu* (angl. *Cross-consistency assessment / CCA*), norint įvertinti kryžminį nuoseklumą, visos parametrų reikšmės (*makrofazės*) ir sąlygos (*mikrofazės*) morfologiniame lauke lyginamos viena su kita, ieškoma jų sąlyčio taškų ir dublikatų – tokią pačią analitinę funkcinę turinčių dėmenų. CCA sumažinimas leidžia „atsijoti“ skirtinguose modeliuose egzistuojančias sinonimines fazes bei sutelkti dėmesį į galimas jų konfiguracijas. Kaip matyti, pirmoje lentelėje pateikti kūrybos proceso modeliai sudaro 72 hipotetinės kūrybos proceso fazes. Toliau pateiktoje redukcijoje jų lieka tik 35. *Nulinė* ir *penktoji fazės* – už prekompozicinėje

medžiagoje fiksuojamų fazių ribų išeinančios dalys; ir *pirmoji–trečioji makrofazės* su 7–8 *mikrofazėmis* – aiškiai prekompozicinėje medžiagoje identifikuojami etapai. Ketvirtoji fazė – *verifikacija* – priskirtina kompozicijos fazei, kurioje galime matyti aiškų pavidalą įgaunančius kūrybos fragmentus, kurie integruojami į galutinį kūrinių rankraštį. 2 lentelėje apibendrinama skirtingų modelių sintezė ir apibrėžiami jų veikimo / taikymo kūrybos proceso analizėje funkciniai bruožai.

Nors kiekvienoje kompozicijoje galima potencialiai išvystyti minėtą Wallaso (1926) keturių fazių modelį, būtina pasakyti, kad teorinė fazių identifikacija atskirais atvejais gali būti sąlyginė ir neatitikti modelyje siūlomos eilėdaros. Kiekvieno kompozitoriaus kūryba individualiai konkretizuoja kombinacinio modelio *makrodalis*, jų *mikrofazės* ir proporcijas.

Kūrybos proceso analizė pasitelkiant kombinacinio modelio idėją iliustruojama kompozitoriaus Juliaus Juzeliūno (1916–2001) Styginių kvarteto Nr. 3 „9 laišakai ir *Post Scriptum*“ (1969) pavyzdžiu. Atkreiptinas dėmesys, kad kūrybinio proceso tyrimams šio kompozitoriaus atvejis itin dėkingas. Viena vertus, savo kūrybinį metodą jis konceptualizavo habilitacijos darbe „Akordo sandaros klausimu“ (1972), kita vertus, išlikęs gausus rankraščių, eskizų ir kitos su kūrybiniu darbu susijusios medžiagos archyvas leidžia atsekti galutinių kūrinių versijų radimosi kelią. Vienas pavyzdžių – Styginių kvartetą Nr. 3 „9 laišakai ir *Post Scriptum*“ (1969 m.) Šio kūrinių rankraštis ir eskizai, kaip ir visi kiti Juzeliūno kūrybos dokumentai, saugomi Lietuvos literatūros ir meno archyve (LLMA, f. 260).

Žvelgdami į kūrinių eskizą, pirmiausia aptinkame dvi svarbias nuorodas – formos žyma (pavadinimas, integruojantis kūrinių formos turinį, ir aiški trijų dalių žyma, kurių kiekvienoje integruoti trys smulkesni segmentai, autoriaus pavadinti laiškais) ir harmoninis-intonacinis planas, kuris tampa pagrindine operacine-jungiamąja viso kūrinių medžiaga (apibrėžti segmentai 1 pav.).

Šios nuorodos kūrybos proceso fazių teorijoje atskleidžia svarbiausią – *idėjos* momentą. Pasitelkiant pristatytų modelių fazių apibrėžtis matyti, kad šio kūrinių kūrybos procese idėja ir koncepcija (kurios nuoroda aiškiai pažymima dar iki pradėdant užrašyti muziką) tampa pirmąja faze. Iki suformuojant koncepciją, tikėtina, vyko tam tikras pasiruošimo momentas (nors atmesti staigus kūrybinio proveržio galimybės negalime) arba, kaip savo tyrime pastebėjo Ona Jarmalavičiūtė, – prekomponavimas mintyse. Tačiau pagrindinė šio kūrinių statybinė-paruošiamoji medžiaga – harmoninės-intonacinės ląstelės pažymimos jau vėliau. Tai perša išvadą, kad *preparacijos* fazė ėjo jau po to, kai kilo idėja (arba Wallaso terminais kalbant) – po *iliuminacijos*. Tolimesnis eskizo turinys – gana nuosekliai

I (1-3) *Andante su doza jausmo* (2/2 3)  
II (4-6) *apaterko-polejoniški kampatai*  
III (7-9)

10 laiškas ~~ir~~ Post scriptum

Castro

♩ = 60

1969.7.1

Pizz

arco

va

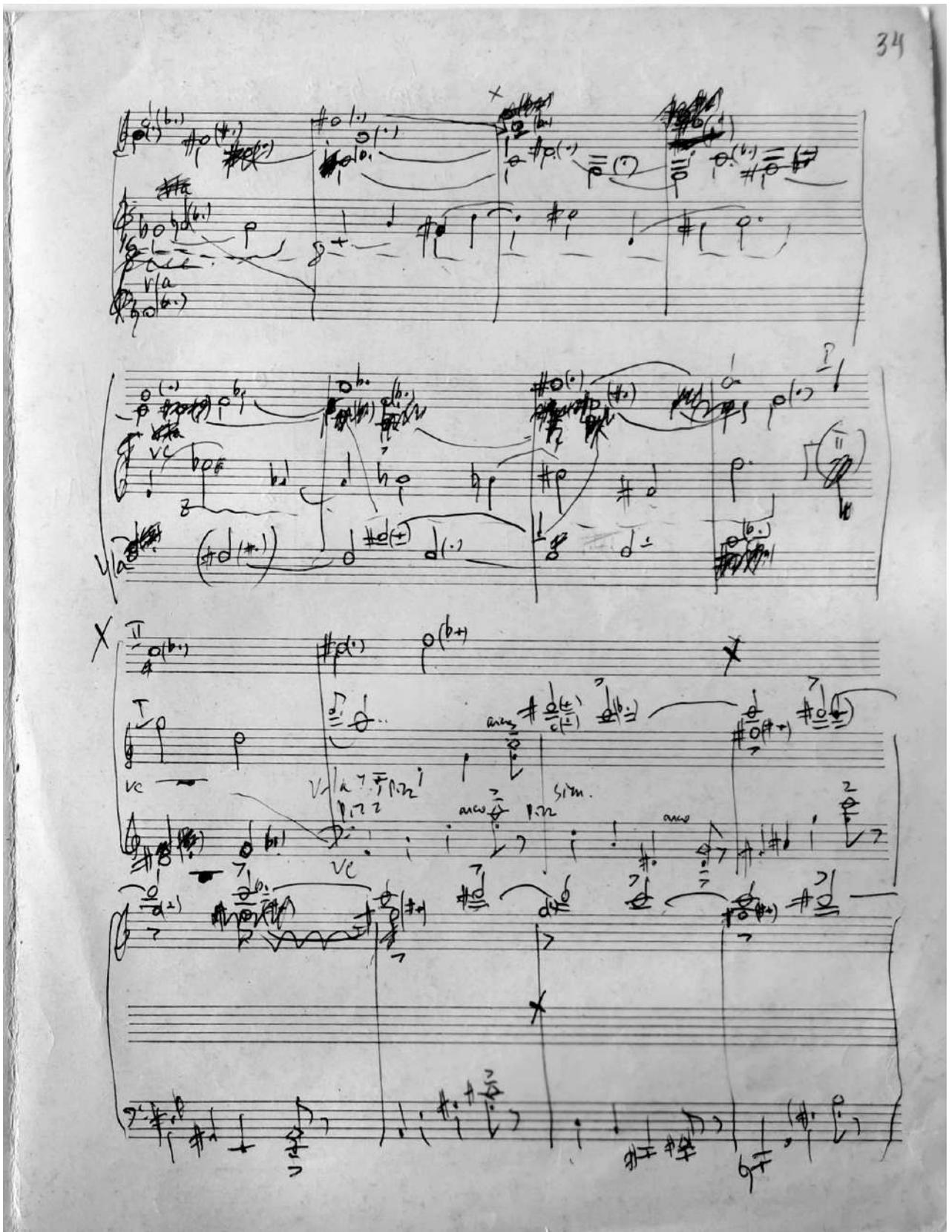
Puškos grandininis skamb.

I - amsk. reg. II - žem. reg.

1 pav. Julius Juzeliūno Styginių kvarteto Nr. 3 „9 laiškas ir Post Scriptum“ (1969) eskizo fragmentas (LLMA, f. 260-91, l. 28).



2 pav. Juliaus Juzeliūno Styginių kvarteto Nr. 3 „9 laiškai ir Post Scriptum“ (1969) eskizo fragmentas (LLMA, f. 260-91, l. 29–30).



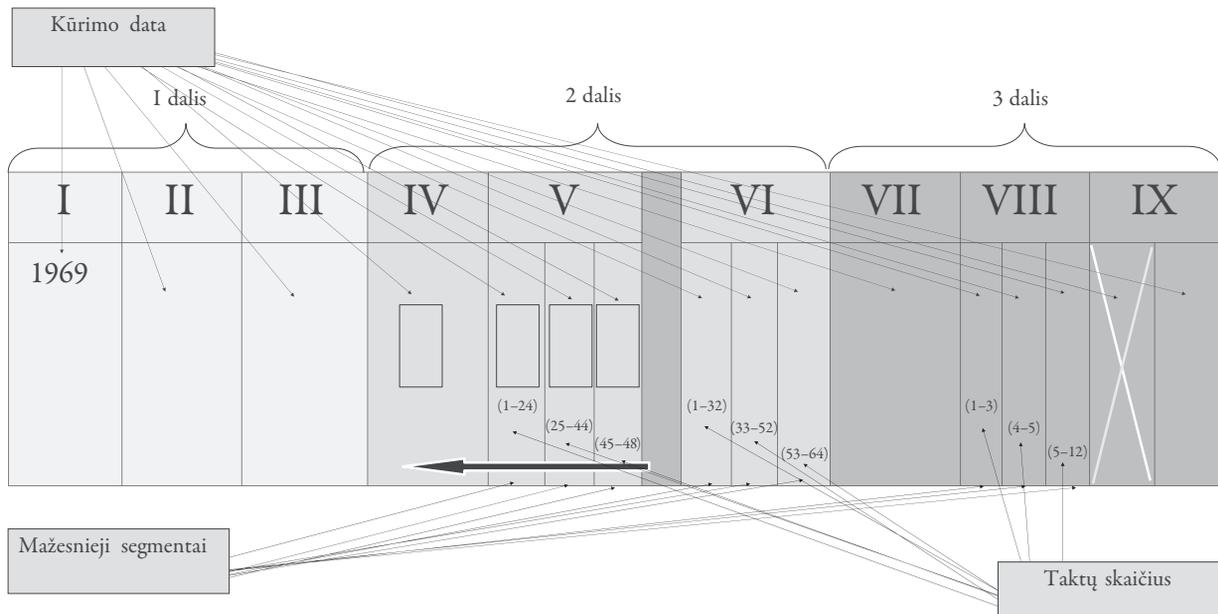
2 pav. Juliaus Juzeliūno Styginių kvarteto Nr. 3 „9 laišakai ir *Post Scriptum*“ (1969) eskizo fragmentas (LLMA, f. 260-91, l. 29–30).



3 pav. Juliaus Juzeliūno Styginių kvarteto Nr. 3 „9 laišakai ir *Post Scriptum*“ (1969) eskizo fragmentas (LLMA, f. 260-91, l. 44–46).

IX 26.XI.69

3 pav. Juliaus Juzeliūno Styginių kvarteto Nr. 3 „9 laišakai ir *Post Scriptum*“ (1969) eskizo fragmentas (LLMA, f. 260-91, l. 44–46).



1 schema. Styginių kvarteto Nr. 3 „9 laišakai ir *Post Scriptum*“ (1969) chronologinė kūrybos schema (J. Valčikaitė-Šidlauskienė).

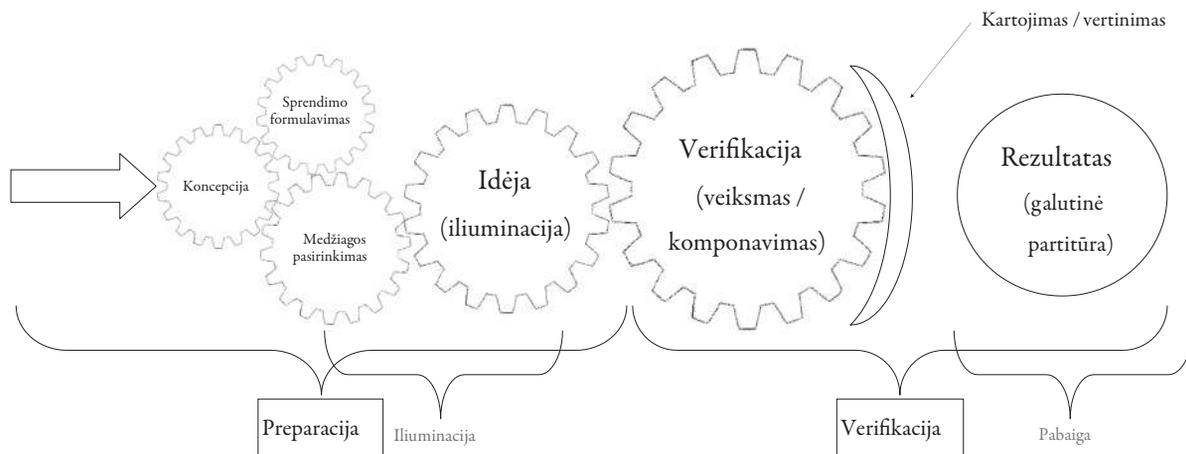
užrašyta visa kompozicija su detaliomis laiko žymomis ir korekcijomis.

Analitinių procesualumo aspektu tokią sistemingą komponavimą galime įvardyti *verifikacijos* faze, kurios metu kompozitorius įgyvendina (užrašo) išgrynintą medžiagą, ją vertina ir koreguoja. Žvelgiant giliau, galima pamatyti ir smulkesnes *mikrofazes* (procesus), kurios priklausomai nuo apibrėžimo, yra artimos prekompozicinėje medžiagoje užfiksuotoms žymoms. Pavyzdžiui, *kartojimo fazė* remiantis Kratusu (1989). Eskize matyti, kad kompozitorius paskutinę dalį užrašė du kartus. Nors intonaciniu požiūriu turinys liko toks pat, šią dalį jis perrašė naudodamas kitokias ritmines vertes ir išraiškos priemones.

Toliau pateikiama schema apibendrina visą šio kūrinio prekompozicinę medžiagą chronologiniu aspektu.

Žvelgiant į eskizą iš tolimesnės perspektyvos, išryškėja tokia kūrybos proceso schema: *preparacija* (su mikroprocesais – pasirengimo mintyse, koncepcijos ir muzikinės medžiagos numatymu); *iluminacija*; *verifikacija* (su *kartojimo mikrofaze*). Siekiant išryškinti kūrybos veiksmą kaip dinaminį procesą, styginių kvarteto kūrybos proceso schema vizualizuojama pasitelkiant laikrodžio mechanizmo aliuziją (žr. 2 schemą).

Kaip rodo 2 schema, analizuodami komponavimo procesą susiduriame su proporcingumo paradoksu. Prekompozicinės medžiagos turinys neatitinka komponavimo etapų logikos, kurią deklaruoja straipsnyje minimų teorijų autoriai. Nors *preparacijos* ir vėliau einantys etapai kūrybinio mąstymo teorijose užima reikšmingiausių ir didžiausių poziciją, atkurdami kūrybos procesą matome, kaip pastebi



2 schema. Styginių kvarteto Nr. 3 „9 laišakai ir *Post Scriptum*“ (1969) kūrybos proceso schema (J. Valčikaitė-Šidlauskienė).

Jarmalavičiūtė (2020), tik ledkalnio viršūnę. Negalime nuspėti, kiek galėjo trukti ikiprekompozicinė fazė, prekomponavimas mintyse arba *apreparacija*, nes straipsnyje aptariama komponavimo procesualumo tyrimų metodika gali būti grindžiama tik materialiais duomenimis.

Vis dėlto, nepaisant proporcinio paradokso, kiekvienas kūrybos proceso etapų yra vienodai reikšmingas. Remiantis priešastingumo logika, nė vienas žingsnis negali būti įgyvendinamas neperėjus prieš tai buvusio. Šie pirmieji etapai yra valingų pastangų ir *konvergentinio* mąstymo laikotarpis, kuriame problemos formulavimas dažnai svarbesnis už patį sprendimą – kūrinių (Papalia et al. 1996: 56). Dėl šių priešasčių, siekiant retrospektyviai sumodeliuoti komponavimo proceso schemą, net menkiausi eskizų fragmentai gali žymėti reikšmingus kūrybinius poslinkius ir būti laikomi savarankiškais kūrybos proceso dalimis.

## Išvados

Kūrybos procesas menotyryniame diskurse – ribotas konceptualių išvadų galimybes turintis tyrimas, reikalaujantis maksimalaus objekto turinio (detalios prekompozicinės medžiagos). Egzistuojantys kūrybos proceso modeliai savo fazių turiniu ir eiliškumu gali tarnauti kaip opcija, o ne sąlyga. Kadangi prekompozicinės medžiagos turinys visais atvejais yra skirtingas, analizė, paremta originaliu, autoriaus siūlomu modeliu, tampa nefunkionali. Tačiau žvelgiant iš muzikologinės-menotyryninės perspektyvos, galimybė rasti bazines kūrybos proceso schemas, identifikuoti skirtingas jo fazes ir juose veikiančius mikroprocesus įmanoma.

Be abejonės, tokie tyrimai negali būti absoliutinami ar priimami kaip nediskutuotina konstanta. Vis dėlto skirtingų kūrybos procesų modelių derinys sudaro galimybę taikyti atskirą (diferencijuotą) modelį kiekvieno kompozitoriaus (ir netgi kūrinių) atveju.

Pasitelkus tinkamą objektą, galima matyti tam tikras kūrybines tendencijas, sudarančias prielaidą platesnei diskusijai ir tyrimams, kurių tikslas konceptualizuoti kūrybos proceso modeliškumo idėją, jo fazes, būdingas signifikacijas ir jų integravimą analitiniuose muzikos komponavimo proceso tyrimuose.

## Nuorodos

- <sup>1</sup> Eskizai muzikoje apima daugybę įvairių dokumentų, kuriuos kompozitoriai naudoja savo idėjoms įgyvendinti. Įvairios kokybės popierius ir formatai paprastai laikomi pagrindine šių dokumentų atrama. Iš tiesų kompozitoriai naudojo visokius daiktus ir prietaisus: nuo nutrinamos kartelės XVI–XVII a. iki XX a. pabaigos skaitmeninių ekranų eeros (Sallis 2015: 15).
- <sup>2</sup> XVI a. Nikolauso Listeniaus teorijos pagrindu. Jis buvo vienas pirmųjų muzikos teoretikų, savo veikalė *Musica* (1537) atskyrusius

kūrybos procesą ir kūrinių nuo kūrinių atlikimo. Kūrybos procesą ir kūrinių jis pavadino *musica poetica*, o kūrinių atlikimą – *musica practica*. Kompozitoriaus užduotimi Listenius laikė tobulo kūrinių – *opus perfectum et absolutum* – sukūrimą (Chanan M., *Musica Practica: The Social Practice of Western Music from Gregorian Chant to Postmodernism*, Verso, 1994, p. 73).

- <sup>3</sup> Smegenų šturmas – vienas idėjų paieškos aktyvumo metodų, kurio taisyklės ir principus sukūrė Osbornas (1948). Paprastai smegenų šturmo metu idėjų ieškoma kolektyviai, nors yra metodo modifikacijų, aiškios taisyklės taikomos individualaus problemos sprendimo metu. Atkreiptinas dėmesys, kad Osbornas numanė tikslingą idėjų tiek savo mintimi apie „alternatyvų rinkimą“, tiek plėtodamas „smegenų šturmo“ kaip to siekimo įrankio taisyklės.
- <sup>4</sup> Autoriaus vartojamų sąvokų kontekste problemos sprendimas yra tapatus kūrybiniam mąstymui. Pasitelkiant šią teoriją muzikologijos kontekstuose, *problema*, kaip aktyvi sąvoka, keičiama kūrinių apibrėžimu.
- <sup>5</sup> Daugelyje publikacijų šis Wallaso modelis supaprastinamas iki 4 etapų (supratimas traktuojamas kaip *subetapas*).

## Literatūra

- Agon Carlos; Andreatta Moreno; Assayang Gérard; Stéphan Schaub, Formal Aspects of Iannis Xenakis' 'Symbolic Music': A Computer-Aided Exploration of Compositional Processes, in: *Journal of New Music Research*, 2004, vol. 33 (2), p. 145–159.
- Amabile Teresa M., What Does a Theory of Creativity Require?, in: *Psychological Inquiry*, 1993, vol. 4 (3), p. 179–181.
- Ambrasas Algirdas, *Julius Juzeliūnas: straipsniai, kalbos, pokalbiai, amžininkų atsiminimai*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2002.
- Bandrowski James F., *Creative Planning throughout the Organization*, New York: American Management Assoc., 1985.
- Barron Frank, Putting Creativity to Work, in: *The Nature of Creativity – Contemporary Psychological Perspectives*, ed. by Robert J. Sternberg, New York: Cambridge University Press, 1988.
- Bent Ian, The 'Compositional Process' in Music Theory 1713–1850, in: *Music Analysis*, 1984, vol. 3 (1), p. 29.
- Busoni Ferruccio, *Sketch of a New Esthetic of Music*, translated by Theodore Baker, New York: UMI, 1911.
- Collins David, *The Act of Musical Composition Studies in the Creative Process*, London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2016.
- Collins David, A Synthesis Process Model of Creative Thinking in Music Composition, in: *Psychology of Music*, 2005, vol. 33 (2), p. 193–216.
- Cook Nicholas, *Music as Creative Practice*, New York, Ny: Oxford University Press, 2018.
- Csikszentmihalyi Mihaly, *Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention*, New York: Harper Perennial, 1996.
- Csikszentmihalyi Mihaly, *The Evolving Self: A Psychology for the Third Millennium*, New York, Ny: Harpercollins Publishers, 1993.
- Czolbe Fabian, *Schriftbildliche Skizzenforschung Zu Musik: Ein Methodendiskurs Anhand Henri Pousseurs Système Des Paraboles*, Berlin: Mbv, Mensch Und Buch Verlag, 2014.
- Damböck Christian, *Influences on the Aufbau*, Cham Springer International Publishing, 2016.
- Daunoravičienė Gražina, *Lietuvių muzikos modernistinės tapatybės žvalgymas*, Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2016.

- Deliège Irène; Wiggins Geraint A., *Musical Creativity: Multidisciplinary Research in Theory and Practice*, New York: Psychology Press, 2006.
- Engels Friedrich; Clemens Palme Dutt, *Dialectics of Nature*, Moscow: Progress Publishers, 1976.
- Forsth Leif-Runar, *Naujas praktinis mastymas*, Vilnius: Eugrimas, 2014.
- Gardner Howard, *Multiple Intelligences: New Horizons*, New York: Basicbooks, (1993) 2006.
- Headlam Dave, Sketch Study and Analysis: Berg's Twelve-Tone Music, in: *College Music Symposium*, 1993, vol. 33/34, p. 155–171.
- Hilborn Robert C., *Chaos and Nonlinear Dynamics: An Introduction for Scientists and Engineers*, New York: Oxford Univ. Press, 2000.
- Jarmalavičiūtė Ona; Repečkaitė Justina, Muzikos rašymas – kaip kodavimas, in: *Muzikos antena*, 2018, birželio 21, <https://muzikosantena.lt/2018/06/21/justina-repeckaitė-muzikos-rašymas-kaip-kodavimas/>.
- Katinaitė Jūratė, „Nepaaiškinami tie keliai, kuriais mene į kažką ateini“ – Osvaldas Balakauskas, <https://www.muzikusajunga.lt/zurnalas/muzikos-barai-286/%E2%80%9Enepaaiskinami-tie-keliai-kuriais-mene-ikazka-ateini%E2%80%9C-osvaldas-balakauskas>.
- Kinderman William, *North American Beethoven Studies*, Lincoln: University of Nebraska Press in Association with the American Beethoven Society and Ira F. Brilliant center for Beethoven Studies, San Jose State University, 1991.
- Koberg Don; Bagnall Jim, *The All New Universal Traveler: A Soft-Systems Guide to Creativity, Problem-Solving, and the Process of Reaching Goals*, Los Altos, Calif.: Crisp Publications, 1990.
- Koch Heinrich Christoph, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt am Main: August Hermann der Jüngere, 1802.
- Mazzola Guerino; Park Joomi; Thalmann Florian, *Musical Creativity – Strategies and Tools in Composition and Improvisation (Computational Music Science)*, Springer, 2011.
- Mednick Sarnoff, The Associative Basis of the Creative Process, in: *Psychological Review*, 1962, vol. 69 (3), p. 220–232.
- Mickis Sigita, Kūrybingumo fenomeno muzikos kompozicijoje tyrimo teorinis modelis, in: *Lietuvos muzikologija*, 2017, Nr. 18, p. 46–62.
- Nagy Zvonimir, *Embodiment of Musical Creativity: The Cognitive and Performative Causality of Musical Composition*, Abingdon, Oxon: New York, 2017.
- Nevels Daniel, Music Software in the Compositional Learning Process, in: *USF Tampa Graduate Theses and Dissertations*, 2018, April.
- Nordwall Ove, *György Ligeti: Eine Monographie*, Mainz: Schott's Söhne, 1971.
- Osborn Alex F., *Applied Imagination; Principles and Procedures of Creative Thinking*, New York: Scribner, 1953.
- Papalia Diane E; Camp Charles Lewis; Duskin Feldman Ruth, *Adult Development and Aging*, New York Mcgraw-Hill Co, 1996.
- Piirto Jane, The Creative Process as Creators Practice It: A View of Creativity with Emphasis on What Creators Really Do, in: *Perspectives in Gifted Education: Creativity*, ed. by N. L. Hainstein, K. Haines, and B. Cramond, 2019.
- Ritchey Tom, Outline for a Morphology of Modeling Methods: Contribution to a General Theory of Modeling, in: *Acta Morph Gen*, 2012, vol. 1 (1), p. 15.
- Runco Mark A.; Chand Ivonne, Cognition and Creativity, in: *Educational Psychology Review*, 1995, vol. 7 (3), p. 243–267.
- Sallis Friedemann, *Music Sketches*, Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- Schoenberg Arnold, *Fundamentals of Musical Composition*, London / Boston: Faber and Faber, 1967.
- Starovoytova Diana, Theory of Inventive Problem Solving (TRIZ): His-Story, in: *International Journal of Innovative Science, Engineering & Technology*, 2016, vol. 2 (7), p. 86–95.
- Wallas Graham, *Art of Thought*, Solis Press, 1926.

### Summary

The creation of an artwork is the acquisition of an already existing combination of elements in a particular medium. In 1713, Johann Mattheson, in his book *Das neueröffnete Orchester*, presented the first structural model of music composition. In 1787, Heinrich Christoph Koch, in his book *Versuch einer Anleitung zur Composition*, brought Mattheson's theory closer to music based on the laws of rhetoric. During the twentieth century, creativity and the creative process caught the attention of psychologists and human behavioral scientists.

Since the expression of creative thought directly depends on the creator's individuality, not all declarable models of creativity can be applied in their original form, primarily based on the logic of the phases (stages) of the creative process envisaged by a different theory. More detailed studies of theories allow us to observe their common denominators and supplements, the combinations of which allow us to identify in the horizontal of the music composition process the phases directly related to the analysis of the selected composer's work. Such reconstruction allows for forming a combinatorial model of the creative process, enabling structural analysis.

Its functionality is presented in the example of the works of the Lithuanian composer Julius Juzeliūnas.

Delivered / Straipsnis įteiktas 2022 04 22

Marcos KRIEGER

# Mendelssohn's *Songs Without Words* and Without Titles: Imposed Semiotics or Overt *Mitgesehen*? A Case Study on the Typology of Character Pieces, Program Music, and Ekphrasis

*Mendelssohno „Dainos be žodžių“ ir pavadinimų: primesta semiotika ar atviras Mitgesehen? Atvejo tyrimas: instrumentinių pjesių tipologija, programinė muzika ir ekfrazė*

Susquehanna University, 514 University Ave, Selinsgrove, PA 17870, USA  
kriegerm@susqu.edu

## Abstract

Though there has been a well-documented practice of giving suggestive titles to keyboard pieces since the publications of the French *clavecinistes* in the seventeenth century, the need for titles for short pieces became widespread in the Romantic period, thus creating programmatic expectations for keyboard music. Today, many of these compositions are classified as “character pieces” – a label that encompasses more intention than objectivity while suggesting mimesis of representation. The several publications for piano by Mendelssohn collectively titled *Songs Without Words* are a unique exemplar of the genre, especially if we consider the interferences of editors in assigning programmatic content to them. These pieces are used here as a case study for musical typology. Titles and descriptors mediate between the score and the imagination of both the performer and the audience, not only serving as rhetorical scaffolding for the performer's choice of interpretation, but also awakening in the audience connections and emotional content as individualized as the number of listeners. Through examination of Mendelssohn's letters, editions of these pieces, and contemporary musical writing that addresses programmatic and technical aspects of the *Songs Without Words*, this paper addresses the aesthetics of representation as a defining aspect of musical typology. The function and power of types and classifications are explored within the epistemic frame of ekphrasis and the expansion of its meaning in Gadamer concept of *mitgesehen* (seeing-together-as), where the artist (composer) and the public (listener) play equally essential roles in developing the subject matter activated by the artistic product, in this case, the musical composition.

**Keywords:** Ekphrasis, Program Music, Character Piece, *Mitgesehen*.

## Anotacija

Nors jau nuo XVII a. prancūzų klavesino natų leidinių egzistuoja gerai dokumentuota praktika suteikti įtaigius pavadinimus kūriniams klavišiniams instrumentams, romantizmo laikotarpiu poreikis teikti pavadinimus trumpiems kūriniams itin paplito. Taip atsirado programiniai lūkesčiai klavišinei muzikai. Šiandien daug tokių kūrinių vadinami instrumentinėmis pjesėmis – etiketėje daugiau intencijos nei objektyvumo ir ji implikuoja reprezentacijos mizę. Felixo Mendelssohno „Dainos be žodžių“, trumpų pjesių fortepijonui leidinys, yra unikalus žanro pavyzdys, ypač jei atsižvelgsime į redaktorių kišimąsi, priskiriant joms programinį turinį. Straipsnyje šios instrumentinės pjesės pasitelkiamos kaip pagrindas muzikos tipologijos atvejo tyrimui. Pavadinimai ir aprašai veikia kaip tarpininkai tarp partitūros ir atlikėjo bei publikos vaizduotės, jie tampa retoriniu tramplinu atlikėjo interpretacijos pasirinkimui, taip pat kelia publikos asociacijas ir kuria emocinį turinį, individualizuojamą pagal klausytojų skaičių. Šis straipsnis, skirtas reprezentacijos estetikai kaip muzikos tipologijos apibrėžimo aspektui, remiasi Mendelssohno laiškų, minėtų instrumentinių pjesių leidinių ir šiuolaikinių publikacijų, kuriose aptariami „Dainų be žodžių“ programiniai ir techniniai aspektai, tyrimais. Tipų ir klasifikacijų funkcija bei galia nagrinėjama pasitelkiant ekfrazę ir išplečiant Hanso Georgo Gadamerio *Mitgesehen* (matymas-drauge-kaip) sampratą, kai menininkas (kompozitorius) ir publika (klausytojas) vaidina vienodai svarbius vaidmenis plėtodami temą, aktyvuojamą meninio produkto, šiuo atveju muzikos kūrinio.

**Reikšminiai žodžiai:** ekfrazė, programinė muzika, instrumentinė pjesė, *Mitgesehen*.

## Musical Typology: The Tension Between Conceptual Expectations and the Realities of Specific Music Compositions and Styles

In her article “Genre Is Disappearing. What Comes Next?,” which appeared in *The New Yorker* on March 8, 2021, Amanda Petrusich reported on the breakdown of

traditional pop genres now that streaming algorithms have taken over as one of the main tools for music commerce. She starts by reporting on Justin Bieber's disappointment at the November 2020 Grammy nomination ceremony because his album *Changes*, which he claims to have conceived as an R&B album, had been entered into the competition in the Best Pop Vocal Album category. Bieber immediately went

to social media, in this case, his Instagram account, where he expressed his confusion because in his words, he was “very meticulous and intentional about (his) music” (Petrusich 2021: 1). This anecdote gets at the core of musical typology and the different constituencies that need and use them, encompassing not only the composer and the audience, but also musicians, critics, and commercial institutions that act and interact in the aesthetic process. While musicological work that addresses classic repertoire still relies on musical typology transmitted through decades of academic traditions, studies of popular music have addressed the fluidity of typology with more urgency, such as the seminal work by Franco Fabbri when he examined the concept of genre as a separator of categories (Fabbri 1982: 53). Fabbri also addressed the question of who should have the authority to create the agreements that define a genre, since typology might be a tool for quite specific interests or for broad reach. Perhaps because of how obviously commercial forces influence popular music production and consumption in our times, he included record producers and journalists as arbiters of genre (Fabbri 1982: 54). Bieber’s complaint about misguided genre identification, however, exposes the present-day tension that has been part of musical typology for centuries, namely, the dissonances in musical criteria that define typology. Any typological approach starts with dimensions that represent concepts with heuristic potential (Smith 2002: 381). Artistic creation, however, aims to deliver unique products, and often that uniqueness rests on deviations of the very genre-expected traits. Titles and genre descriptors, that is, music typology in its most literal sense, mediate between the score and the imagination of both the performer and the audience, serving as rhetorical scaffolding for the performer’s choice of interpretation as well as awakening in the audience connections and emotional content as individualized as the number of listeners. As established by Hans-Georg Gadamer, “the artistic presentation, by its nature, exists for someone” (Gadamer 2004: 110); therefore, the audience, though rarely involved in the creation of typology, will interact with its categories. Accordingly, titles and genre descriptors may act as the key that opens the space of *metaxis* in a concert setting: as individual listeners read the title of a composition, personal recollections and experiences build up an expectation for what should be heard in that piece. Musical typology can, in this sense, play a vital role in the process of awakening in the audience both aesthetic fruition and intellectual understanding, either at the center of the observation or in a more peripheral space, but always present in the phenomenon that Gadamer coined as “seen-together-as” (*mitgesehen*) (Gadamer 2004: 79).

Composers as well as musicologists have questioned accepted typology and the methodology that generates it. When Charles Rosen published his “Sonata Forms” in

1980, just by adding the plural to what many musicians learned in class as a singular possibility – the ubiquitous but ever shape-shifting sonata form – he indirectly forced the recognition that typology often generates an over-simplification that cannot augment understanding or aesthetic fruition. More directly, he attacked classifications built on the perception of shared traits between composers and musicians, since, in his own words, “statistically defined, ‘general practice’ is pure fiction” (Rosen 1980: 6). However, musical typology, as any typology, occupies a space between conceptual dimensions and a body of evidence that affirms the existence of the concept in material form. When artists create works that do not fit the pre-existing typology, those works might be shoehorned into classifications that fit one or some of their prevalent musical traits, but not all of them. Forces other than what the creator artist imposes also influence classifications and nomenclature that makes the work accessible to musicians and audience, even if the composer resents the labels attached to the work.

A particularly complex example of imposed labels in musical typology is the several character pieces for piano composed by Felix Mendelssohn that are today collectively known as *Songs Without Words*. These pieces are featured here as a case study on the pragmatic use of musical typology that includes the participation of commercial forces, in this case, editors and publishing houses, in the chiseling of the public profile of musical works. These piano pieces of varied levels of technical difficulty appeared not only as the result of musical inspiration and invention but also because the piano had at that time become the household musical instrument all over Europe. Therefore, piano pieces that offered both pedagogical and expressive opportunities became a commercially profitable repertoire. However, in the absence of the standard formal designs of the Classic style, the early Romantic formal freedom caused composers to use non-formal categories to facilitate the interaction with both performers and audiences, and, a posteriori, composers, critics, and publishers had to find new terms for emergent genres. These short compositions for the piano descended from two different lineages, namely, pedagogical pieces for hand and fingering training and pieces that depicted in sounds non-musical situations, that is, with programmatic content.

### **Keyboard Pieces and Musical Typology: The *Handstücke* – from *Beginner to Virtuoso***

The first lineage, collectively labeled as the *Handstücke* (Kirby 1966: 230), can be traced back to the French *clavichinistes*, such as the eight preludes included in Couperin’s *L’Art de Toucher le Clavecin* published in 1716, or to other pedagogical collections such as Bach’s *Clavierbüchlein* for

Wilhelm Friedrich Bach. These collections were meant for technical development, not just digital prowess, as well as for the ability to project textures and rhythmic character, which is proven by the prevailing use of dance forms in these collections. The pedagogical nature of these pieces is nowhere better exemplified than in Türk's two volumes of *Handstücke für angehende Klavierspieler* (Handpieces for the Future Pianoplayer), from 1792 and 1795, respectively. This collection featured 120 short pieces titled after the varied technical challenges addressed in each piece. However, the very title of the collection suggests that the player was not yet at the level of public performance, while the previous examples from Couperin and Bach are still heard in public performances, mostly because their technical level is indeed already higher than what a true beginner keyboard player could negotiate. With the development of more complex tone-production recourses for keyboard instruments, especially the different pedals in the pianoforte, these *Handstücke* graduated to *Études*, followed by a split in publications between *Études de mécanisme*, aimed at the mastery of technical issues to be achieved privately, and the *Études lyriques*, meant as performance pieces. Later, in the age of piano virtuosi, a hybrid *Étude* appeared, mixing highly controlled technical mastery with the musical requirements of a performance piece, that is, melodic and harmonic interest. These pieces became known as the great *Études de concerts* in the mid-nineteenth century. This tradition resulted in repertoire "aimed to exploit these new virtuoso capabilities, particularly to provide the performing artist with the opportunity to make a profound impression, a 'hit' on the audience" (Kirby 1966: 300). Arguably, the first publication of these virtuosic *études* was the 1801 collection

by Anton Reicha, teacher of Franz Liszt (Stone 2001). The inclusion of the words "guided by a new manner" in the title of Reicha's collection *Études ou Exercices pour le Piano-Forté Dirigées d'une Manière Nouvelle* (Etudes or Exercises for the Pianoforte Guided by a New Manner) signals his awareness that he was offering something different than other technical studies of the time.

### Keyboard Pieces and Musical Typology: The Character Piece – Title and Content

The second lineage of free-standing keyboard pieces stems also from Baroque repertoire, but in this case, works with extra-musical connections. A remarkable example is the collection of keyboard sonatas (now typically referred to as *Biblical Sonatas*) published in 1689/1700 by Johann Kuhnau with the title *Musicalische Vorstellung einiger Biblische Historien* (Musical Presentation of Some Biblical Stories). The preface for each sonata with the complete narration of its respective Biblical story fits the epic model of Romantic programmatic music, even if the term proves too anachronistic here. Moreover, Kuhnau wrote in the music descriptors for localized passages, giving both interpreters and audience a narrative map to follow, as seen in Figure 1, which shows a page of the sonata with the story of Gideon, the hero of the Israelites in the battle with the Midianites.

Meanwhile, in France, harpsichord composers gave their pieces suggestive titles, acknowledging in this manner the mimetic capabilities of instrumental music void of texts. These titles varied from direct descriptions, such



Fig. 1. Kuhnau, Sonata 5: *Der Heyland Israelis Gideon*: the excerpt shows the indication, in Italian, of the when Gideon becomes fearful by seeing the great army of the enemy and his subsequent courageous mood when he hears about the dream of the enemy (digital copy from University of Lodz, IMSLP Petrucci Library).

as *Le réveil-matin* (The Morning Alarm) or *Les abeilles* (The Bees) by François Couperin, to enigmatic nicknames or coded identifications of musical portraits, such as *L'Buillonante* (The Bubbling One) or *La Fidele* (The Faithful One) from Jean-François Dandrieu's first and second books of harpsichord pieces, issued in 1724 and 1728, respectively. We must be careful not to assume that the music portrait in this case was always of a female character, as thoroughly explained by Joshua Walden in his article "Composing Character in Musical Portraits: Carl Philipp Emanuel Bach and L'Ally Rupalich." The feminine article in the French titles is most directly connected to the feminine grammatical gender of the word *pièce*, not to the gender of the person represented in the piece. (Walden 2009: 5). As proof, in the case of the musical portraits composed by C. P. E. Bach, Peter Wollny has identified fourteen of the persons depicted, including mostly male acquaintances of the composer (Wollny 2005: xvii).

These suggestive titles did elicit a good number of conversations about titles for music pieces, such as Marpurg's remark that the title should be "sufficient to guide the hand of the player" in his 1754 *Historisch-Kritische Beytrage* (Berg 1988: 3). This sentence can be read as a criticism of colorful and exoteric titles as well as an acknowledgement that the title is the key to guide the performer into an execution of the work that is within the composer's intentions. Later, in that same essay, Marpurg acknowledges, however, the interaction of an audience with titles when he asks, "Why not give the listener the opportunity to think of something on hearing [music], rather than of nothing?" (Walden 2009: 7). With this remark, Marpurg focused on the audience as the ultimate participant and co-creator of the aesthetic experience, thus espousing an aesthetic position that was remarkably ahead of his contemporaries.

No discussion about titles of Romantic instrumental pieces would be complete without mentioning the aesthetic writings of Christian Gottfried Krause, who in 1752 published his *Von der musikalischen Poesie* (Of Musical Poetry), arguably the most direct attempt to reconcile and recast aspects of the Baroque *Affektenlehre* with the needs for expressiveness of the *Sturm und Drang* movement (Marks 1971: 59). Krause was concerned with titles and names given to compositions and, interestingly enough, in the third volume of Marpurg's *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, published in 1757-58, a shorter essay by Krause appeared where he gave greater consideration to the proper naming of compositions, more specifically, character pieces. After criticizing some of the French titles that were too obvious in pointing the mimetic nature of the piece, Krause asked composers to add titles that could allow performers and audience to arrive at the affect desired in the piece by awakening the imagination through descriptors

and suggestions (Krause 1752: 534). Once again, this awareness of the power of titles to engage memory and personal connections to musical text documents an increasing psychological understanding of the mechanisms of perception and aesthetic fruition. As a side note, it is also interesting to observe that in this text Krause used the label "character piece" as an already accepted nomenclature that did not necessitate definition or defense.

The character piece also shares a connection to individual movements of keyboard sonatas. As the artistic fashions of the Enlightenment gave way to the aesthetics of Romantic individualism, the sonata, until then the supreme form of keyboard repertoire, started to dissolve and to expand, essentially at the same time. As noted by Elfriede Glusman, the sonata form in the early nineteenth century "was a musical framework which was no longer understood by or suitable to the new generation" (Glusman 1969: 12). This development led both to the addition of a fourth movement to the usual tripartite structure and to the separation of individual movements, especially the fast final rondos or the slow second movements, into pieces that stood alone, referred to in the literature of the time as *pièces détachées* (Tischler and Tischler 1947: 2). Of those, the *nocturne* acquired the fastest fame, sharing a close relationship to slow movements of keyboard sonatas. But even nocturnes eventually succumbed to the commercial forces that demanded the expressive titles extolled by Krause: when published in England, Chopin's *Nocturnes*, Op. 9, appeared as *Murmurs of the Seine* and the subsequent *Nocturnes*, Op. 37, became *The Sighs* (Glusman 1969: 155).

Though typically associated with the nineteenth century, the "character piece" category was well-established already by the end of the eighteenth century, as demonstrated by Fügler's publication *12 Charakteristische Clavierstücke*, issued in 1783/84. As seen in the bilingual German/French title page (Figure 2), each piece had a specific character, that is, emotional content. Subsequently, "character piece" became an umbrella term for piano pieces that can be subdivided into at least three distinct strands: Robert Schumann had already attempted to differentiate between pieces that depicted states of the soul, thus character pieces, and pieces that present states of life, or pictorial pieces. To those two kinds, a third strand was later added, namely lyric pieces with genre names, from the mundane, such as *bagatelles*, to the mysterious, such as the *nocturnes* (Glusman 1971: 631).

Particularities of these specific strands notwithstanding, all throughout the nineteenth century composers were preoccupied with the question of titles and names for these pieces. In her work mentioned above, Glusman translates a quotation from Robert Schumann which not only defends the use of titles but also refers directly to the controversy surrounding the topic:

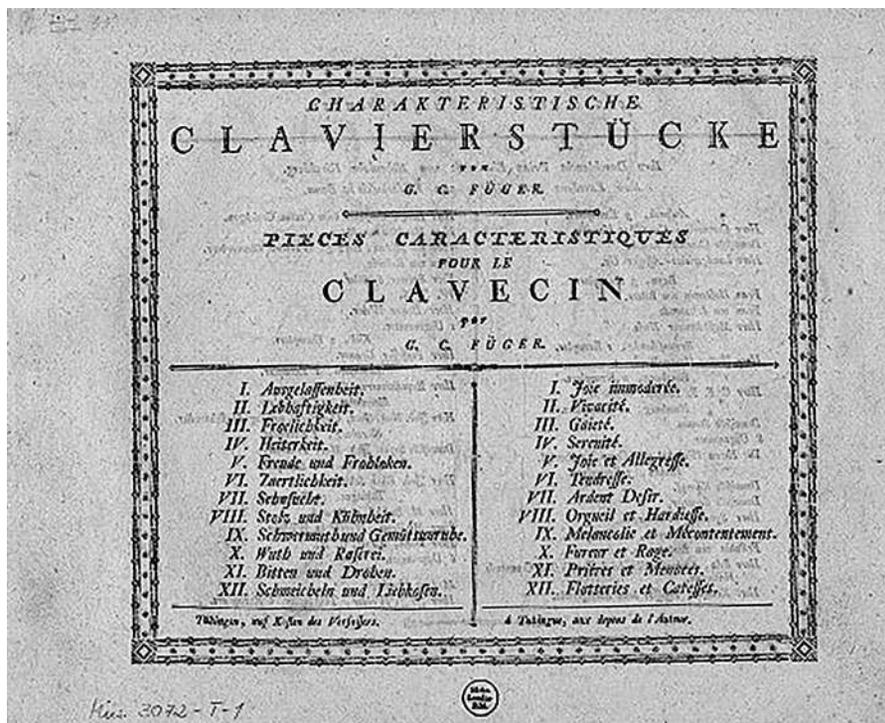


Fig. 2. Title page of Füger's *Charakteristische Clavierstücke*, 1784 (digital copy from Saxon State and University Library Dresden, IMSLP Petrucci Library).

These titles over musical compositions, which in recent times once again appear so frequently, have now and then been criticized, and it has been said that good music does not need such guides. Certainly not: but it loses thereby just a little of its value, and the composer thereby prevents outright misinterpretation of its character. (Glusman 1971: 632)

According to the extensive study of the character piece category by Willi Kahl, the markers of character pieces create a continuum of title-imposed aesthetical expectations, varying from full poetic verse or epigraph, titles that refer to poetic genres (elegies, eclogues, and romances for example), titles of poetic nature such as *Abendlied* or *Aubade*, and pieces with general titles such as “prelude” or “intermezzo,” but that feature “characterizing” tempo or expressions (Kahl 1954: 4). Altogether, these labels encompass more intention than objectivity, while also suggesting mimesis of representation.

The several character pieces for piano composed by Felix Mendelssohn and collectively titled *Songs without Words* are a unique and somehow idiosyncratic exemplar of the genre, not only because the composer left several documents expressing his desire to keep the pieces free from literary and linguistic influence, but because the interferences of editors frequently resulted in assigning programmatic content to them. Therefore, these pieces are used here as a case study for the tensions inherent on the use of musical typology by varied constituencies.

### Mendelssohn and His *Songs Without Words* – Idiosyncratic Typology

Felix Mendelssohn's introduction to character pieces is most probably connected to his piano studies with the famous Ludwig Berger, who had been a piano student of Muzio Clementi in St. Petersburg at the same time when John Field took lessons from Clementi (Tischler and Tischler 1957: 2). That pedagogical relationship most certainly led to Mendelssohn's familiarity with the best examples of *nocturnes*, as well as with the works of another of Berger's students, Wilhelm Taubert, whose character pieces first appeared in print in a collection named *An die Geliebte, Minnelieder für das Pianoforte* in 1831, thus a publication that is close in chronology with the composition of the earliest pieces that Mendelssohn eventually called *Songs Without Words*.

Taubert's publication exemplifies well the literary influence on instrumental pieces of the time. Each piece features a full epigraph from a known German poet as seen in Figure 3. Presumably, the piece that follows creates the musical ekphrasis of that epigraph, or at least, the performer must hold those verses in mind as the musical experience takes place. We must wonder, however, if and how an audience would be made aware of these verses. The titles of the pieces are just tempo and expression markings. Perhaps the performer would read the verse aloud before playing each piece, or if

The image shows a page of a musical score for a piano and voice. The title is 'No. 5' and the tempo is 'Allegretto moderato'. The score is in G major and 3/4 time. It consists of five systems of music. The first system shows the vocal line with lyrics in German: 'In dem Flusse lausst du mich / Ich sie rühmt den Flus / In dem Flusse lausst du mich / Ich sie rühmt den Flus'. The piano accompaniment is in the left hand. The score includes dynamic markings such as 'dim.' and 'ff'. The piece is numbered 'No. 5' and 'Op. 38'.

Fig. 3. Taubert, *An die Geliebte – Acht Minnelieder*: No. 5 with a motto from Goethe (digital copy from Universität der Künste, Berlin, IMSLP Petrucci Library).

a printed program was possible, the poetry lines would be printed with the movements to be performed? While anyone in possession of the score could immediately understand the ekphrastic gesture of Taubert, those who only heard the music would lack the literary information given by the composer to foster engagement in the aesthetic process.

The chronological proximity of Taubert's and Mendelssohn's publications caused the musicologist Willi Kahl to create a typological connection between Taubert's *Minnelieder* and Mendelssohn's *Lieder ohne Worte*, with the former influencing the latter. This connection, however, lacks historical and analytical substantiation. Attempts to determine who influenced whom shall remain forever moot, since neither Taubert or Mendelssohn left explicit information about that possible influence. Neither can it be determined beyond a doubt if Mendelssohn's compositions only started after his contact with Taubert's pieces or vice-versa. Glusman, in her article *Taubert and Mendelssohn: opposing Attitudes toward Poetry and Music*, explained the problematic approach of Kahl's argument because it fails to address an important dimension in the use of words on the score: in Taubert's collection, epigraphs taken from poems by the best-known poets of the time, such as Goethe, Heine, and Müller lend non-musical content to individual pieces. (Glusman 1971: 629). In contrast, Mendelssohn's pieces, with very few exceptions, did not bear any title other than

"song" (Lied) and a tempo marking as documented in the holograph of Op. 38, No. 2 given to Mlle. Grabau and today kept in the Library of Congress collection (Figure 4).

To complicate the matter, a letter from Mendelssohn to Taubert, written in Lucerne and dated August 27, 1831, indicates that Taubert looked up to Mendelssohn and had asked for musical instruction. Mendelssohn did not see himself in that position and, instead, asked that Taubert look on him "in the light of a friend, and not write so formally" asking for Mendelssohn's "counsel and teaching" (Selden-Goth 1946: 165). Mendelssohn found in Taubert a kindred spirit and a distinct one in that sense, clearly expressed at an earlier paragraph in the same letter: "What a source of pleasure it is, and how cheering, to know there is another musician in the world who has the same purposes and aspirations, and who follows the same path as one's self." The letter ends with Mendelssohn's recommendations "to our dear friend Berger" (Selden-Goth 1946: 167), that is, Ludwig Berger, the former teacher of both musicians in Berlin. This letter seems to indicate that Taubert was the one who could have been influenced by Mendelssohn's compositional thoughts, a probability reinforced by the fact that Taubert was two years younger than Mendelssohn (Tischler and Tischler 1947: 3). That age difference might also be the reason for the formality in Taubert's writing that bothered Mendelssohn. Either way, the letter establishes

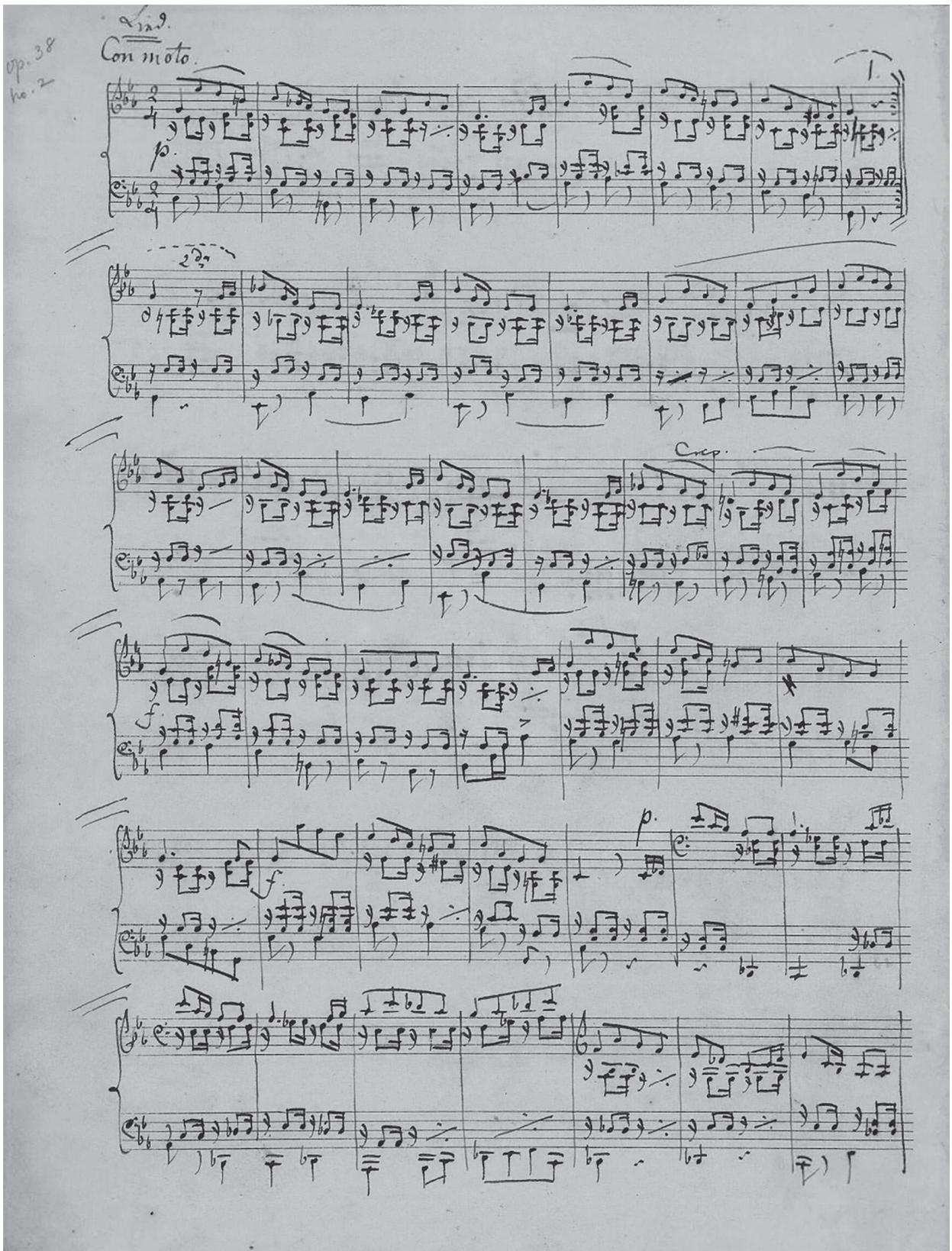


Fig. 4. Mendelssohn, *Lied*, Op. 38, No. 2. Holograph from the Grabau Scrapbook (digital copy from Library of Congress, <https://lccn.loc.gov/2009546915>).

that Mendelssohn saw in Taubert the same understanding of the purpose of their artistic creation, thus a proof of correlation but not of causation.

Robert Schumann also compared these works of Taubert and Mendelssohn in his attempt to sort the varied possibilities of the character piece typology. His approach though seems to favor Mendelssohn's choice of title over Taubert's, because *Lieder ohne Worte* eliminates the expectation of a text in the song while *Minnelieder* recalls the vocal delivery of a text, which in Taubert's case was only present in the motto printed on top of each piece (Glusman 1971: 634). If the song abandons the linguistic content, all that is left is pure melodic gesture, an ontological return to the *melus* before it became *cantus*. Such desire for the essence of the aesthetic expression is yet another manifestation of the Romantic yearning for the ineffable. This gravitation towards melody in its essence heralds the aesthetic writings of Edward Hanslick, who in his 1854 publication *Vom Musikalisch-Schöne* (On Musical Beauty) declared "melody to be the archetypal configuration of beauty" (Hanslick 1854: 32). At the same time, Mendelssohn's title is congruent with his lack of trust in words and texts as precise expressions of emotions as expressed in a letter to his friend Marc-André Souchay, who in 1842 wanted to write lyrics for the *Songs Without Words*, thus transforming them into real *songs*:

People often complain that music is ambiguous, that their ideas on the subject always seem so vague, whereas everyone understands words; with me it is exactly the reverse; not merely with regard to entire sentences, but also as to individual words; these, too, seem to me so ambiguous, so vague, so unintelligible when compared with genuine music, which fills the soul with a thousand things better than words. What the music I love expresses to me, is not thought too indefinite to be put into words, but, on the contrary, too definite. I therefore consider every effort to express such thoughts commendable, but still there is something unsatisfactory too in them all, and so it is with yours also. This, however, is not your fault, but that of the poetry, which does not enable you to do better. If you ask me what my idea is, I say—just the song as it stands; and if I have in my mind a definite term or terms with regard to one or more of these songs, I will disclose them to no one, because the words of one person assume a totally different meaning in the mind of another person, because the music of the song alone can awaken the same ideas and the same feelings in one mind as in another,—a feeling which is not, however, expressed by the same words. (Wallace 1863: 299)

*Lieder ohne Worte* was not the first title used by Mendelssohn to describe these character pieces. The first volume of such pieces was published in England under the title *Original Melodies for the Pianoforte*. This first volume was extremely slow to garner commercial results: almost one

year later, by June of 1833, only forty-eight copies had been sold (Brown 2003: 360). The next volume first appeared in Paris as *6 Romances*, and only from 1835 and thereafter did Mendelssohn settle on the title *Lieder ohne Worte*. Judging by the payments offered by Simrock for the second and the third volumes, the *Lieder ohne Worte* title worked well, for Mendelssohn received 8 Louisdor for the second volume and 24 Louisdor for the third volume, that is, three times the amount for each piece (Tischler and Tischler 1947: 5).

Mendelssohn's rejection of textual programs or even poetic suggestions places him in a lonely position in relation to most of his contemporaries, who saw music as the ultimate step of lyricism but who embraced poetry and visual associations as a strategy to redirect the inherent abstraction of the musical text. Here and there, however, over the publication of all volumes of *Songs Without Words*, Mendelssohn gave descriptive titles to a few pieces in the entire collection, namely the three Venetian Boat songs, the Duet, and the Folksong (Tischler and Tischler 1947: 273). If these titles lack imagination, they stress the importance of the melodic content over programmatic images. Other pieces quickly became known by more colorful titles such as the *Hunting Song*, the *Spinning Song*, the *Funeral March*, and the much-loved *Spring Song*. These monikers most likely originated within the composer's musical sphere of influence, perhaps including his sister, Fanny Hensel. However, the market pressure for textual content was relentless. Karl Christern, an editor from Hamburg, did not hesitate to reissue some of Mendelssohn's pieces with his own texts, which caused Mendelssohn to retain his friend Konrad Schleinitz as a lawyer in a lawsuit against the publisher in 1841 (Todd 2003: 414).

The eight volumes of *Songs Without Words*, each with six pieces grouped, were published between 1832 and 1868 with the final two volumes published well after the composer's death in 1847. A complete panorama of how all these publications came together has not yet been written, and perhaps it cannot be written given the complex scenario on international simultaneous editions. Probably to eschew copyrights problems, Mendelssohn often published his works simultaneously in three different countries: his native Germany, England, and either France or Italy (Herttrich and Elvers 1981: 165). Any research to place together a comprehensive collection of sources and the chronology for the *Songs Without Words* must, by necessity, rely on Mendelssohn's correspondence with his publishers. Here again there is a gap in systematic studies. Mendelssohn's letters had been published and studied already in the nineteenth century, as it is the case of the volume of his letters to Ignaz and Charlotte Moscheles, translated into English and published by their son Felix, Mendelssohn's namesake (Moscheles 1888). Mendelssohn himself started collecting his incoming

letters and binding them into volumes, sometimes including drafts of his own letters. However, there are issues with chronology in these volumes, collectively known as the Green Books, today housed at the Bodleian Library (Crum 1980). Nevertheless, as far as publication-related correspondence, only his letters to German editors have been systematically collected and edited by Rudolf Elvers in the volume *Felix Mendelssohn Bartholdy: Briefe and Deutsche Verleger* (Elvers 1968). Other than those, perhaps some of the best-known pieces of his correspondence with or about his foreign editors are his letters that mention the English publisher Vincent Novello (Jones 1992: 246). However, Mendelssohn's business with that publishing house was much more sporadic and not of the same duration as his commercial relation with the German publishers, especially Nikolaus Simrock.

Considering that the earliest reference to these pieces appears in a letter from Fanny Mendelssohn to a family friend, Karl Klingemann in 1828 (Werner 1963: 220), and their last publication during Mendelssohn's lifetime was in 1845, just two years before his death, it is logical to assume that the *Songs Without Words* as a group present a continuous musical portrait of the composer's final seventeen years. Nevertheless, the pieces were not published in chronological order of composition, which defeats any attempt to establish a clear line of compositional development in the genre. Moreover, Mendelssohn seemed to question the validity of these compositions, or at least the need for more of them, as apparent in a letter written in 1839 to his German publisher Simrock, when the composer declared to be done with the genre:

The manuscripts which I ought to have sent you last year are not yet finished; I wished to make them as perfect as I could; but for this both leisure and good humor were requisite, and during the period of constant concerts these too often failed. Now I hope shortly to complete the pieces, and thus free myself from debt. But they are not "songs without words," for I have no intention of writing any more of that sort, let the Hamburgers say what they will! If there were too many such *animalcule* between heaven and earth, at last no one would care about them; and there really is quite a mass of piano music composed now in a similar style; another chord should be struck, I say. (Wallace 1863: 166)

Whatever his aesthetics misgivings about *Song Without Words* were, Mendelssohn proceeded to write several more, either because Simrock compelled him to do so by showering him with compliments and gifts or because he saw the commercial appeal of these pieces, or both, as also documented in a letter to Simrock from October 10, 1842:

If I ever was agreeably surprised by any letter, it was by yours, which I received here yesterday. Your kind and immediate

compliance with my request, and also the very handsome present you make me for my "Songs without Words," render it really difficult for me to know how to thank you, and to express the great pleasure you have conferred on me;...What artist, too, would not, at the same time, be highly delighted by the kind manner in which you allude to my compositions, and evince your approbation? Who would not prize and esteem this beyond all other recognition? I ought specially to feel thus, and by hereafter producing better works, strive to deserve the good and friendly feeling shown to me for my present ones. I hope one day, in some degree at least, to succeed in doing so; and if not, you will at all events know that neither goodwill nor earnest efforts were wanting. So I thank you for the fulfilment of my request, I thank you for the flattering and handsome present, and, above all, I thank you for your kindly sentiments about myself and my music. (Wallace 1863: 29)

### Mendelssohn's *Songs Without Words* as Ekphrasis of Singing

Mendelssohn's criterion for assembling the volumes of *Songs Without Words* seems to rest on arbitrary choices, but this is not to say that a sense of stylistic unity is absent. The overall unity is achieved by a conceptual transfer of vocal models into keyboard language. In this manner, the quintessential melodic core of these piano pieces reveals an intentional proximity to the vocal forms cultivated in his native Berlin around the prolific vocal output of another of his teachers, Carl Friederich Zelter. Indeed, the form and texture of the *Songs Without Words* can be directly connected to three basic models of that vocal repertoire, as first explained in Louise and Hans Tischler's seminal 1947 study of these pieces. The first model was the accompanied solo song, which is the model most often used in these compositions. The second prototype was the accompanied duet, a favorite type in nineteenth-century *soirées* and familiar to Mendelssohn, who wrote a collection of such vocal pieces between the years 1836 and 1844. The third and perhaps most unusual model was the *a cappella* choral song, with its characteristic four-part chordal style (Tischler and Tischler 1947:7). According to Kahl, this third type, the keyboard choral song, can be attributed to Mendelssohn's invention (Kahl 1921: 469).

The transformation of vocal to instrumental structures in this case retains to a great extent the basic three-part form of the generic *Lied*, built on one melodic theme. Of all *Songs Without Words*, fewer than a dozen deviate from those vocal structures. As explained by Elfriede Glusman:

The process of transferring a vocal genre to the keyboard calls for more than merely "transcribing" the song but instead

requires a reinterpretation of the vocal genre by means of a thorough knowledge of and sensitivity to the lyric possibilities inherent in the piano. (Glusman 1969: 220)

While Mendelssohn must also be remembered for his undeniable skills as a watercolor artist, these pieces are not connected to specific visual representations, which makes it a complex task to analyze the aesthetical approach of his *Song Without Words* as a form of ekphrasis. Even within the most comprehensive and generous use of the concept in Siglind Bruhns recasting of the term as “transmediation” or “the representation in one medium of a text created in another medium” (Bruhns 2020: 346), the absence of any identifiable non-musical content for most of these pieces would, at first glance, place them outside the ekphrastic realm. After all, as already argued by Kahl, the definition of “character” in character pieces seems to shapeshift, more suggestion than description of non-musical content vaguely suggested by a title (Kahl 1954:10). However, the continuous use of vocal models in these pieces, coupled with Mendelssohn’s refusal to assign them textual content points to an intentional use of the piano as a voice, a singer that dispenses with words. Under this perspective, we may again claim here that Mendelssohn indeed engaged with the ekphrastic process in these works, using the concept of “interart transfer” developed by Tamar Yacobi as the most universal definition of ekphrasis (Yacobi 2013: 2). By eschewing text and words, or even descriptive titles, Mendelssohn wanted these pieces to transfer to the keyboard the vocal models that he knew could well move the affections of learned audiences and common folk alike. These pieces are not keyboard versions of songs, but songs for the keyboard, thus ekphrasis of singing, lending to the romantic piano the vocal role taken by the violin in earlier times. Perhaps it is helpful here to use the nomenclature for the main categories of ekphrasis as interart transfer proposed by Hans Lund, namely, combination, integration, and transformation (Lund 1992:9). Under this frame, the ekphrasis of the *Songs Without Words* happens as the transformation between the elements of singing and the elements of piano playing, not the content of songs.

### **Musical Typology and Commercial Interaction: *Songs Without Words* but with Titles**

Whatever the composer’s attempts to keep his piano pieces as free from words as possible, the Romantic predilection for programmatic forms and overt imposed ekphrasis influenced later editions of the *Songs Without Words* by dressing these pieces with descriptive titles never considered by Mendelssohn. In his 1906 edition published in Boston,

Percy Goetschius acknowledged in his preface that most of the titles were not by Mendelssohn, but by Stephen Heller, the Hungarian piano virtuoso, who died in 1888 (Goetschius 1906: Editor’s Preface I). Constantin von Sternberg edited the Schirmer publication of the collection in 1915, maintaining the titles supposedly created by Heller.

If the attribution to Heller is correct, those titles were already circulating in the nineteenth century and were reproduced in many editions of the twentieth century. In these later editions, almost all pieces received a cloyingly dramatic title, such as *Sadness of Soul* and *Delirium*. Faithful to the advice of Krause, these editors coined titles that did not point to a direct mimetic process in the piece but a suggestion of a psychological state. However, we can never ignore the fact that these titles had no historical or musicological provenance, sometimes leading to a paradox between the given title and what is known about the origin of the piece. An especially unfortunate example is the title *Unrest* (Op. 30, No. 2), given to a piece originally written by Mendelssohn as a gift to his sister Fanny on the occasion of the birth of her son, Sebastian Hensel (Todd 2014: 7).

To credit these editorial titles with the success and longevity of Mendelssohn’s pieces is without a doubt a precarious judgment. The credit is primarily the result of the quality of his music and the consistent aesthetic appeal of these pieces. An excursion through the sheet music compartment of many piano benches may reveal an enormous number of character pieces with expressive titles that have all but disappeared from the stage and recorded repertoire. The *Songs Without Words*, though also found in those same compartments, have enjoyed a sustained popularity that must also be credited to their pedagogical use. Hans von Bülow, of stellar reputation both as a pianist and a piano pedagogue, wrote to an acquaintance:

If your son, on his way through here, wants to show me that he has learned a good deal as a pianist, I would ask him for a Mendelssohn Song Without Words, No. 3, 24, or 30 (all in A), namely, in a perfectly correct and, if possible, fine and tasteful execution. (Hinson 1993: 9)

Von Bülow also left an essay on how to play Mendelssohn according to what he understood as the correct Mendelssohn’s style. In the preface of his edition of Mendelssohn’s *Rondo Capriccioso*, Op 14, Von Bülow affirmed that Mendelssohn eschewed sentimentality in music, which might also be the reason why he did not want the individual titles offered to his *Songs Without Words* (Todd 1991: 392). Moreover, perhaps this preface was the first time in which Mendelssohn’s aesthetics were linked to Mozart’s, a connection that still appears in many program notes today. Von Bülow reported on performance practices that reinforced this non-sentimental approach to Mendelssohn’s music:

The master was committed, above all, to the strict observance of meter. He categorically denied himself every *ritardando* that was not prescribed and wanted to see the prescribed ritards restricted to their least possible extent. He despised, furthermore, all arbitrary arpeggiation [...] he permitted the use of the pedal only for certain tonal effects. What subtle caution was to be exercised in this matter can be gleaned from his specification of the appropriate symbols throughout. Finally, he also protested that „thrilling“ haste, against the rushing and forcing of his pieces by players who believed that the best way they could meet the charge of “sentimental” interpretation was through this kind of speeded-up, summary behavior. (Todd 1991: 393-394)

Another piano pedagogue's view, in this case Rudolph Breithaupt, pointed to the “singing” demands of the *Songs Without Words*, thus corroborating in an indirect manner the analyses of these pieces as keyboard ekphrasis of the singing gesture. In his seminal work on piano pedagogy *Die natürliche Klaviertechnik*, Breithaupt attempted to define the importance of Mendelssohn's *Songs Without Words* by affirming that they were:

The perfect studies for the development of a singing tone and a subtle, most highly differentiated feeling for touch and pressure. (Breithaupt 1921: 525)

Without a doubt, the Schumanns also played a role in the popularization of these pieces. Robert Schumann praised the *Songs Without Words*, and more than once mentioned them in his writings about representational music (Porter 2019: 120). Clara Schumann also expressed her admiration for the *Songs Without Words*. She championed Mendelssohn's compositions in her lessons as well as in her own recitals (Klassen 2011). Mendelssohn retributed Clara's interest in his music by dedicating the fifth volume (Op. 62) to her. This gesture assumes larger proportions because of Clara's role in establishing the canon of Romantic piano repertoire through her own recital repertoire as well as, more significantly, through her influence as the principal piano professor in the Frankfurt Conservatory.

### **Musical Typology and Aesthetics of Representation**

Aesthetics of representation, mimetic or not, are a defining aspect of musical typology. However, the aesthetic, or more precisely, the hermeneutical question here is the amount of control exercised by the creating artist on the aesthetic experience once the composition leaves the composer and acquires an existence of its own. Even more importantly, as much as we might desire purity in the

aesthetic experience, and this definition of purity comes with the Romantic emphases placed on the composer as the genius that owns the work of art, we cannot ignore the cultural forces that influence the aesthetic transactions between creator, performer, and audience. Every perceptual experience is charged with subjectivity, since all sentient beings are the agent of their own perception. Hans-Georg Gadamer already affirmed that:

To hear or to see in pure form, i. e., perceptions free of meaning, are dogmatic abstractions that artificially reduce the aesthetic experience, because perception always includes meaning. (Gadamer 2004: 92)

The final meaning of each aesthetic experience results from a mosaic of contributions and references, in a continuum that starts with the composer but passes by many co-performers before it arrives at the listener as just a sparkle that ignites collections of memories and sensations. Expanding on Gadamer's visual metaphor of “seen-together-as” or *mitgesehen*, we may apply here the concept that the musical experience is a “heard-together-as,” where the title and the classification of a piece predisposes the listener to a specific collection of associations, thus creating an engaged audience. Within this epistemic frame, whether the classification or title were exactly what the composer had in mind seem to have a relative weight. The wrong titles given to the *Songs Without Words* certainly helped them to stay in the popular repertoire because they furnished the audience with a way to better grasp the musical experience. Bruhns, examining the boundaries of meaning in music, questions “whether a music device presents, in the given context or even in general, inherent or acquired signification” (Bruhns 2020: 358). Perhaps we should expand this question to deconstruct any aesthetic value system that endeavors to place “inherent” above “acquired” because, to return to the essential role that Gadamer assigns the audience in the “seen-together-as” process, no inherent aesthetic meaning can exist without some amount of acquired signification brought into the aesthetic experience by the emotional and intellectual engagement of the audience.

As exemplified by this case study, commercial forces have impacted genre definitions for a long time. It would be a grave mistake to consider musical typology as a product that emanates from scholarly efforts grounded on musical analyses and canonic lineage only. Neither has the composer complete ownership in the use of musical typology. This case study demonstrates how, even within Romantic aesthetics, where the genius of the composer was tied to a sense of dignity in music (Samson 2001), composers compromised on typology to meet commercial pressures. Any discussion of this topic must account for such forces

that influence musical typology beyond the choices made by the composer, as well as for the need for assistance from critics and musicologists to coin vocabulary for expedient handling of artistic production. As late as 1993, when Alfred Publishing issued a pedagogical edition of the *Songs Without Words*, the editor, Maurice Hinson, included the earlier titles used by Constantin von Sternberg for all the songs, though with a faint disclaimer that, given the spurious origin of all titles with the exception of the five songs named by Mendelssohn himself, “the student should not feel compelled to use any of these editorial titles. They are included only as suggestions” (Hinson 1993: 11). That same year, when Ilse Von Alpenheim’s 1980 recording of the *Songs Without Words* appeared remastered as CDs under the Phillips Classics label, the listing of the pieces featured the colorful late-Romantic titles, though the controversial *Unrest* title for Op. 30, n. 2 was not used (Von Alpenheim 1993). These examples point to the reality that Mendelssohn’s *Songs Without Words* have acquired titles, and the audience cannot “unsee” them.

Justin Bieber won the 2021 Grammy for best country song, which he again decried as the wrong classification for his work, and the controversy has helped his popularity. As far as documented in public record, he has not given any monetary refunds to his fans because of the typological mistake. By the same token, we know that Mendelssohn was reticent about publishing so many volumes of these character pieces and certainly resisted the request for poetic titles. It is hard to imagine that he would have resented the widespread popularity of these compositions over the next two centuries, despite the interference of commercial interests that forced the inclusion of descriptive titles, even titles in complete opposition with the origin of the artistic impulse. Thus, musical typology must be seen not only as categories for creation, but as handles that allow all co-participants to hold on to the aesthetic experience.

## Bibliography

- Berg, Darrell M. C. P. E. Bach’s Character Pieces and His Friendship Circle, in: Stephen Clark (ed.), *C. P. E. Bach Studies*, Oxford: Clarendon Press, 1988, p. 1–32.
- Breithaupt, Rudolf M. *Die natürliche Klaviertechnik*. Leipzig: C. F. Kahnt, 1921.
- Brown, Clive. *A Portrait of Mendelssohn*. New Haven: Yale University, 2003.
- Crum, Margaret. *Catalogue of the Mendelssohn papers in the Bodleian Library, Oxford Vol. I*. Tutzing: Schneider, 1980.
- Elvers, Rudolf (ed.). *Felix Mendelssohn Bartholdy: Briefe an deutsche Verleger*. Berlin: Walter de Gruyter, 1968.
- Fabbri, Franco. A Theory of Musical Genres: Two Applications, in: D. Horn and P. Tagg (eds.), *Popular Music Perspectives*, Göteborg and Exeter: IASPM, 1982, p. 52–81.
- Gadamer, Hans-Georg. *Truth and Method*. 2nd rev. ed., J. Weinsheimer and d. C. Marshall (transl.), London: Continuum, 2004.
- Glusman, Elfriede. *The Early Nineteenth-Century Lyric Piano Piece*, unpublished PhD Thesis, Columbia university, NY, 1969.
- Glusman, Elfriede. Taubert and Mendelssohn: Opposing Attitudes toward Poetry and Music, *The Musical Quarterly*, Vol. 57, No. 4, 1971, p. 628–635.
- Goetschius, Percy (ed.). *Mendelssohn – Songs without Words, Analytic Edition*. Boston: Ditson Company, 1906.
- Hanslick, Eduard. *Vom Musikalisch-Schönen*. Leipzig: R. Wiegand, 1854.
- Hertrich, Ernst and Elvers, Rudolf (eds.). *Mendelssohn: Piano works, Volume III – Songs without Words*. Munich: Henle Verlag, 1981.
- Hinson, Maurice (ed.). *Mendelssohn Songs without Words – Complete*. New York: Alfred Publishing, 1993.
- Kahl, Willi. Zu Mendelssohns Lieder Ohne Worte, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* III, 1921, p. 459–469.
- Kahl, Willi. *Das Charakterstück*. Cologne: Arno Volk Verlag, 1954.
- Kirby, F. E. *A Short History of Keyboard Music*. New York: Amadeus Press, 1966.
- Klassen, Janina. *Schumann, Clara (Josephine)*. Bremen: Sophie Drinker Institute, 2011, <https://www.sophie-drinker-institut.de/schumann-clara> [last checked 12.07. 2019].
- Krause, Christian G. *Von der musikalische poesie*. Berlin: J.F. Voss, 1752.
- Lund, Hans. *Text as Picture: Studies in the Literary Transformations of Pictures*, Kacke Götrick (transl.). Lewiston, NY: Edwin Mellen, 1992.
- Marks, Paul F. The Rhetorical Element in Musical ‘Sturm und Drang’: Christian Gottfried Krause’s ‘Von der Musicalischen Poesie’, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol.2, No.1, 1971, p. 49–64.
- Moscheles, Felix. *Letters of Felix Mendelssohn to Ignaz and Charlotte Moscheles*. Boston: Ticknor and Company, 1888.
- Petrusich, Amanda. Genre is Disappearing. What Comes Next? in: *The New Yorker Magazine*, March 08, 2021, <https://www.newyorker.com/magazine/2021/03/15/genre-is-disappearing-what-comes-next> [last checked 20.02.2022].
- Porter, James. *Beyond Fingal’s Cave: Ossian in the Musical Imagination*. NED-New edition. Rochester, NY: Boydell & Brewer, 2019.
- Rosen, Charles. *Sonata Forms*. New York: W. W. Norton & Company, 1980.
- Samson, J. Romanticism, in: *Grove Music Online*, 2001, <https://www.oxfordmusiconline.com> [last checked 27. 02. 2022]
- Selden-Goth, G. *Mendelssohn Letters*. London: Paul Elek, 1946.
- Smith, Kevin. Typologies, Taxonomies, and the Benefits of Policy Classification, in: *Policy Studies Journal*, Vol. 30, No. 3, 2002, p. 379–395.
- Stone, Peter Eliot. Reicha [Rejcha], Antoine(-Joseph), in: *Grove Music Online*, 2001, <https://www.oxfordmusiconline.com> [last checked 27.02. 2022].
- Tischler, Hans, and Louise H. Tischler. Mendelssohn’s ‘Songs without Words’, in: *The Musical Quarterly* 33, No. 1, 1947, p. 1–16.
- Todd, R. Larry (ed.). *Mendelssohn and His World*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1991.

- Todd, R. Larry. *Mendelssohn: A Life in Music*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- Todd, R. Larry. *Liner Notes for Mendelssohn: The Complete Solo Piano Music, Vol. 2*. Howard Shelley (piano), Hyperion records, CDA68059, 2014.
- Werner, Eric. *Mendelssohn: A New Image of the Composer and His Age*. New York: The Free Press of Glencoe, 1963.
- Von Alpenheim, Ilse. *Mendelssohn: Songs Without Words*. Complete; 2 CDs, Compilation, Reissue, Remastered. Phillip Classics 438 709-2 US, 1994.
- Walden, Joshua. *Composing Character in Musical Portraits: Carl Philipp Emanuel Bach and L'Ally Rupalich*. *The Musical Quarterly*, Vol. 91, Issue 3–4, 2008, p. 379–411.
- Wallace, Lady Grace Jane (transl.). *Letters of Felix Mendelssohn Bartholdy, from 1833 to 1847*. P. Mendelssohn Bartholdy and C. Mendelssohn Bartholdy (eds.). London: Longman, Roberts, & Green, 1863.
- Wollny, Peter (ed.). *Carl Philipp Emanuel Bach: Miscellaneous Keyboard Works II*. Los Altos: The Packard Humanities Institute, 2005, p. xiv–xvii.
- Yacobi, Tamar. *Ekphrastic Double Exposure and the Museum Book of Poetry*, in: *Poetics Today*, Vol. 34:1-2, 2013, p. 1–52.

## Santrauka

Tipologinis skirstymas į kategorijas prasideda nuo dimensijų, atspindinčių euristinio potencialo sąvokas. Tačiau menine kūryba siekiama pateikti unikalius produktus, o unikalumas neretai atsiranda dėl nukrypimų nuo charakteristikų, siejamų su konkrečiu žanru. Pavadinimai ir žanro aprašai, kitaip tariant, muzikos tipologija tiesiogine prasme, veikia kaip tarpininkai tarp partitūros ir atlikėjo bei publikos vaizduotės, jie tampa retoriniu pagrindu atlikėjui renkant interpretaciją ir kelia publikos asociacijas bei kuria emocinį turinį, individualizuojamą pagal klausytojų skaičių. Muzikos tipologija užima erdvę tarp konceptualių dimensijų ir visumos įrodymų, patvirtinančių koncepcijos egzistavimą materialia forma. Kai menininkai kuria darbus, jau nebeatitinkančius egzistuojančios tipologijos normų, kritikai ir leidėjai gali įsprausti tuos darbus į klasifikacijas, atspindinčias ne visas, o vieną ar kelias vyraujančias charakteristikas. Skirtingai nuo tipologinės analizės gamtos moksluose, muzikos tipologija remiasi ne tik muzikos produkto, t. y. kūrinio, analize; ją veikia autorius, leidėjai, prodiuseriai, kritikai ir publika. Fortepijoninių pjesių reperturas prasidėjo Baroko epochoje ir eksponentiškai išaugo XIX a., kai fortepijonas tapo namų instrumentu. Tokių kūrinių skirstymas į kategorijas ir pavadinimų suteikimas yra visų minėtų įtakų sankirtos nustatant muzikinės kompozicijos tipą pavyzdžiai. Ypač sudėtingas primetamų etikečių pavyzdys muzikos tipologijoje yra trumpos fortepijoninės pjesės, sukurtos Felixo Mendelssohno ir šiandien bendrai žinomos kaip „Dainos be žodžių“. Muzikos kategorijos ir pavadinimai XIX a.

domino ne tik kompozitorius: prie temos vystymo taip pat prisidėjo Friedrichas Marpurgas ir Christianas Krause'ė, rašę muzikos estetikos klausimais. Fortepijoninių pjesių atveju kūrinio pavadinimas ypač galėjo atskleisti muzikinio teksto mimetinių poveikį tiek atlikėjui, tiek publikai. Pavadinimai galėjo padėti atpažinti emocinių būsenų mimezę – kur kas abstraktesnė užduotis nei gamtos mimezė – bei romantizmo menininkų brandinamą estetinį tikslą.

Mendelssohnas nenorėjo suteikti savo fortepijoninėms pjesėms konkrečių pavadinimų ir priešinosi redaktorių bandymams ieškoti tekstų, sietinų su jo fortepijoninėmis dainomis; dėl to galiausiai kilo teisinis ginčas su Karlu Christernu. Nors Mendelssohno ir Wilhelmo Tauberto (abu jie, beje, mokėsi pas tą patį fortepijono pedagogą Ludwigą Bergerį) ryšiai suteikė pagrindą lyginti Tauberto „Minnelieder“ (minezingerių stiliaus dainos) ir Mendelssohno „Dainas be žodžių“, kūriniams pasirinkta fortepijoninė idioma atsirado dėl skirtingų estetinių prieigų, geriausiai paaiškinamų kaip tiesioginės programinės muzikos ir muzikinės ekfrazės skirtumas. Taubertui norėjosi ryšio su tekstu, kuris pagrįstų jo „dainų“ fortepijonui rinkinio pavadinimus, o Mendelssohno „Dainas be žodžių“ reikėtų suprasti kaip ekfrastines pastangas dainavimą paversti fortepijonine muzika, ignoruojant tekstus, žodžius ir pavadinimus. Šiuose kūriniuose vyraujantis vokalinių modelių taikymas, vėliau ir pedagoginis jų naudojimas vokalui ugdyti patvirtina šią dainuojamosios ekfrazės sampratą ne konkrečių dainų, o žmogaus vokalinės raiškos atveju. Toks ekfrastinis procesas yra tikėtinas pagal *interart transfer* koncepciją, suformuluotą Tamaros Yacobi, kaip universalų ekfrazės apibrėžimą. Aptariamųjų kūrinių recepcijos istorija susijusi su pagrindinius fortepijoninio repertuaro kanonus formavusiais vardais, tokiais kaip Robertas ir Clara Schumannai ir Hansas von Bülowas.

Mendelssohno gyvenimo ir vėlesniu laikotarpiu pianistai ir leidėjai daugumai jo kūrinių yra davę konkrečius pavadinimus. Šiandien vis dar galima įsigyti šiuolaikinių tokių kūrinių leidimų su suklustotais pavadinimais: fortepijono studentai, profesionalūs pianistai ir publika ir toliau juos naudoja, nors tai tikrai nėra paties kompozitoriaus numatyta estetinė prieiga. Nepaisant to, estetinė patirtis, kaip aiškina Gadameris, nėra iki galo kontroliuojama vien kūrėjo; tai bendros kūrybos, įtraukiančios publiką, ir turinio, kurį kiekvienas klausytojas priskiria kūrinio atlikimui, rezultatas. Be to, komercinės jėgos ilgą laiką taip pat turėjo įtakos žanro apibrėžimams. Todėl būtų klaidinga manyti, kad muzikos tipologija yra produktas, kylantis tik iš mokslinių pastangų, pagrįstų muzikos analize ir kanonine linija. Šis atvejo tyrimas parodo, kaip net romantizmo estetikoje, kai kompozitoriaus genialumas ir autonomija buvo neatšiejami nuo orumo jausmo, muzikos kūrėjai, reaguodami į komercinį spaudimą, ėjo į tipologinius kompromisus.

Mendelssohnas galiausiai davė pavadinimus penkiems iš keturiasdešimt aštuonių kūrinių. Vis dėlto jis nieko nekalbėjo apie kitų fortepijoninių pjesių rinkinių leidimą ir priešinosi prašymams suteikti savo kūriniams pavadinimus ar pridėti tekstus. Nors dėl komercinių interesų buvo stengiamasi pridėti aprašomuosius pavadinimus, netgi pavadinimus, visiškai prieštaraujančius meninio impulso kilmei, kažin ar kompozitorius būtų piktinęsis didžiuliu šių kūrinių

populiarumu per ateinančius du šimtmečius? Muzikos tipologijos tarpininkavimas kuria žodyną, skatinantį supracasti ryšius su muzikos tekstu. Taigi muzikos tipologiją derėtų vertinti ne tik kaip kūrybos kategorijas, bet ir kaip savotišką pagalbą visiems kūrybinio proceso dalyviams, išgyvenantiems estetinį potyrį.

Delivered / Straipsnis įteiktas 2022 03 31

Lina NAVICKAITĖ-MARTINELLI

# Reaching Out to the Audience: Crossover Gestures in Musical Performance

*Pasiekti klausytoją: crossover gestai atliekant muziką*

Lithuanian Academy of Music and Theatre, Gedimino Ave. 42, 01110 Vilnius, Lithuania  
lina.martinelli@lmta.lt

## Abstract

Particularly since the last decade of the twentieth century, a wish to expand audiences and build bridges between musical genres has been driving classical music performers to a variety of crossover collaborations with musicians from the pop and rock musical cultures or to venture on their own into popular music genres. The aim of the present article is to outline and discuss the elements and layers of musicianship at which the most significant adaptation and transformation happens when musicians try to appropriate the codes from another cultural universe. Of particular research interest is the gestural expression of performers as a vehicle of communicating a change of the cultural paradigm. For example, video footage from the live performances of three singles for the album *Barcelona*, where Freddie Mercury and Montserrat Caballé sing together are discussed; these performances remain a charming example of how the two areas merge not only in musical terms but also in terms of the physicality, appearance, and behavioral codes (from voice formation and outfit choice to facial expressions) of performers as well as how one style follows another and borrows and/or benefits from it.

**Keywords:** performance gestures, performance expression, cross-cultural aspects, classical crossover, stage behavior.

## Anotacija

Ypač XX a. paskutiniu dešimtmečiu ir vėlesniu laikotarpiu noras plėsti auditoriją ir tiesti tiltus tarp įvairių muzikos rūšių paskatino akademinės muzikos atlikėjus bendradarbiauti su popmuzikos ir roko kultūrų atstovais arba savarankiškai leisti į populiariosios muzikos žanrus. Šiuo straipsniu siekiama įvardyti ir išanalizuoti tuos muzikavimo elementus ir sluoksnius, kuriuose, mėginant perimti kitos kultūrinės visatos kodus, vyksta reikšmingiausia adaptacija ir transformacija. Tyrimui ypač svarbi gestinė atlikėjų raiška kaip viena pagrindinių priemonių pristatant kultūrinės paradigmos kaitą. Antai gyvų pasirodymų vaizdo įrašai, kuriuose singlus iš albumo „Barcelona“ kartu atlieka Freddie'is Mercury'is ir Montserrat Caballé, išlieka vienu tų žavingų pavyzdžių, demonstruojančių, kaip šios dvi sritys susilieja ne tik muzikiniu, bet ir atlikėjų kūniškumo bei elgsenos kodų (nuo balso formavimo ir aprangos pasirinkimo iki veido ir viso kūno raiškos) atžvilgiu, kaip vienas stilius seka kitą, iš jo skolinasi ir / ar jo veikiamas papildo naujais aspektais.

**Reikšminiai žodžiai:** atlikimo gestai, atlikimo raiška, tarpkultūriniai aspektai, klasikinis *crossover*, sceninė elgsena.

## Classical Crossover

Complex political, social, and cultural processes took place in the 1990s and bore the fruit of a liberated musical expression on many levels of music production, reproduction, and consumption. The cultural change that this article attempts to explore is related to the genre of so-called classical crossover. This type of music-making has, particularly during the period under discussion, become an influential means for classical musicians to gain a wider appeal as compared to their usual and, admittedly, increasingly ageing audiences.

Although the definition of the term still lacks a more precise scholarly investigation (with the attempts

at employing a variety of fundamental concepts ranging from bricolage and cultural creolization to multiculturalism and hybridization), classical crossover as a genre broadly encompasses both classical music that has become popularized by using diverse musical and extra-musical means and a wide variety of popular music types performed in a classical manner and/or by classical artists. While in other contexts the term “crossover” may bear a negative connotation as related to the ideologies of cultural appropriation and colonialism, the classical crossover receives most criticism from musical purists for the apparent sense of music’s decline in authenticity in order to satisfy the mass tastes. A socioeconomic insight into the phenomenon is offered by David Bruenger, who

The article presents findings from the project “Perception of Expression in Musical Performance: Cross-Cultural Aspects and the Lithuanian Case,” No. S-MIP-19/49 / F16-503, funded by the Lithuanian Research Council. | Straipsnis parengtas vykdant mokslininkų grupių projektą „Muzikos atlikimo raiškos suvokimas. Tarpkultūriniai aspektai ir lietuviškasis atvejis“ Nr. S-MIP-19/49 / F16-503, finansuojamą Lietuvos mokslo tarybos.

looks at it primarily as at one of the record industry's responses to the 1929 Great Depression:

The impact of socioeconomic conditions on recording and broadcasting industry models can be summarized by three processes: *commercialization* of folk and traditional music and marketing to consumers previously untapped by the commercial music industry; *convergence* of previously distinct musical styles to create new commercial forms; and *crossover* buying patterns. (Bruenger 2016: 92)

The phenomenon of collaborations between art and pop music performers, elements blending classical music genres or performance styles with those of popular music as well as attempts to bridge Western music and other cultures have been long known, but the term “classical crossover” was coined by record companies in the 1980s, and it gained particular popularity in the 1990s. Classically trained tenor and film star Mario Lanza (1921–1959) is often considered as being a pioneering figure in classical crossover, although the very term “crossover” did not yet exist in the 1950s, the time of Lanza's greatest popularity. Arguably another early pioneer of crossover was the twentieth-century composer Kurt Weill. Although he was primarily an avant-garde art music composer, Weill's collaborations with playwright Bertold Brecht on such works as *The Threepenny Opera* (1928) nevertheless demonstrated his interest in employing an easily accessible, popular musical style.

However, what should be considered a real landmark that laid the foundations for the modern flourishing of classical crossover (not only in musical terms, but, perhaps more importantly, from the point of view of music industry) was the first concert of The Three Tenors, Luciano Pavarotti, José Carreras, and Plácido Domingo, held in 1990. Their repertoire and shows brought a combination of opera, Neapolitan folksong, musical theater, and pop to a vast television audience and, later, to full arenas. Among the later stars of the genre, the Italian pop tenor Andrea Bocelli, considered the biggest-selling singer in the history of classical music, should be mentioned, as well as the British soprano Sarah Brightman, who has released albums of classical, folk, pop, and musical-theater music.

According to researchers in the field, the primary purpose of classical crossover music is to “appeal to a wider audience than the original version of music” (Whiting 2008: 69). Whether it adds acoustically enhanced effects, audience-friendly presentation, or simply beat tracks to the original music, crossover performance is oriented to challenging the previous highbrow-lowbrow divisions and aimed at commercial success, which is only in exceptional instances a feature of academic music-making. The popularity of this type of music-making is indeed outstanding, as demonstrated by the ticket sales, the abundance of classical

crossover performances in a variety of TV shows, and the number of views on platforms such as YouTube.

According to EMI Classics, the classical music (which I would rather label “mainstream art music”) market mainly targets female groups of 35-years plus and older supporters (Adams et al. 2006: 23). Conversely, the classical crossover music market targets a wider variety of audiences from younger generations of listeners to those over the age of 50 (ibid.). What features in particular make the classical crossover industry more marketable? Whereas traditional classical artists focus primarily on the music, their talent, and the long years of training required to perfect their techniques (although the situation is changing in the classical field as well), many classical crossover artists, in addition to their musical skills, put a clear focus on their distinctiveness in appearance, performance behavior, and dress code to appeal to the audience. In other words, the artists in this field primarily have to be “a complete marketable package” (Wapnick et al. 1998). Thus, in the present article, crossover is considered not just a musical style but also an array of hybrid practices, in particular those of stage performance, performers' behavior, and corporeal expression.

Particularly since the last decade of the twentieth century, hybridization of many spheres of culture and art as well as mutual interdependence of their various forms and expressive means produced a system of mass communication that aims at demolishing artistic and stylistic boundaries. Exponents of this cultural practice abound all over the world, from the abovementioned classical crossover pioneers to such diverse “classics” of the genre as the violinists Vanessa Mae and André Rieu, to more recent stars such as Il Divo, Jackie Evancho, and David Garrett.

Starting the discussion from the instances of the genre in Lithuania, where this research is being carried out, I would first offer not a very rigid example within the field (of which there are many, in particular vocal ensembles) but an interesting one: that of the young Lithuanian contemporary music ensemble New Ideas Chamber Orchestra. Telling are the keywords appearing on their website and/or in one of the promotional videos of NI&Co: “ethereal and energetic musical experience,” “so accessible and entertaining,” “Classical music equivalent of rock stars.”<sup>1</sup> It must be said that the repertoire of this orchestra comprising young skillful musicians cannot be fully attributed to a crossover genre. NI&Co is mainly playing the post-minimalist music of its founder, composer Gediminas Gelgotas, even though it is more appealing to broader audiences than to art music lovers. However, even when the group plays music by other (including earlier) composers or epochs, the emphasis is nevertheless on the particularly expressive, emotion-appealing aspects of playing and other elements of the marketable package: dress codes, makeup, and overly

gesturalized, sometimes carefully choreographed, stage behavior. In fact, it is precisely the gestural communication and its pertinence to the crossover mass appeal that is of particular interest in the framework of this article. As a distinctive element within the genre of classical crossover, it shall be analyzed further.

### **Gesture Theory**

Recent research on the gestural aspect of performance has been developing based on the foundations laid by such scholars as David Lidov (1987), François Delalande (1993), and Robert Hatten (1982, 1994, 2004). In studying the physicality of the act of music performance and the intrinsic link between music and movement as a particularly significant aspect of musicianship, gesture, naturally, became a recurrent topic and a key concept. Following Hatten's central definition of human gesture as "any energetic shaping through time that may be interpreted as significant" (in Gritten & King 2016: 1), more specifically, "musical gesture" is something that first denotes a meaningful combination of sound and movement and second, provides character and expression to a musical performance. Performers' actions, thus, can be viewed as thoroughly gestural.

In the literature on human movement, the term "gesture" is commonly used to describe a body movement that carries a certain meaning. As Laura Bishop and Werner Goebel put it,

A movement does not have to produce a meaningful outcome, such as a sounded word or tone, to constitute a gesture (though sound-producing movements are gestures as well). Rather, it is the movement itself that is meaningful. The musical gestures used in performance include facial expressions, body sway, and head nods, as well as sound-producing movements like the drop of a hand onto piano keys or the sweep of a bow across violin strings. (Bishop and Goebel 2019: 350)

At the same time, movement is tied to music perception just as it is tied to music production, that is, performance. Again quoting Bishop and Goebel:

When we experience another person's performance, we hear the sounds that result from the person's movements. Our perception of expression of the sounded performance is shaped by the type and quality of the movements used. Our perceptions of performance expression also depend on whether we can see as well as hear the musicians playing. Musicians' body movements—even those movements not directly involved in sound production—communicate a great deal of information [...]. (Ibid.: 349)

Without venturing deeper into the vast field of existing research of performance gestures, it is important to note

here that the characteristic bodily responses of a performer may be discussed as determined first by the performer's individual corporeal expression as well as by the sort of "behavioral codes," conventional if not codified manners, the set of standards that exist in the concert practices of Western art music (crossover as their extension being our case study). According to Alan P. Merriam, "As there are specific kinds of physical behavior concerned with the manipulation of voice and instruments, there also seem to be characteristic bodily attitudes, postures, and tensions, and it is possible that such bodily characteristics can be correlated with other behavioral elements to reveal significant facts about music making." (Merriam 1964: 108). This quote becomes even more important when it comes to the sphere of merging particular behavioral elements belonging to different cultural areas into a hybrid field of music-making, such as classical crossover.

Several studies have demonstrated that listeners' experience of music is intrinsically linked to their experience of a performer's movement; the importance of musicians' facial expressions and bodily movements in communicating emotions and a variety of other elements of music-making has been widely acknowledged. In fact, given the communicative power of gesture, it can even be claimed that many a listener to a concert actually grasps the expressiveness of the performance from the musicians' gestures rather than from the musical sounds. Moreover, the expressiveness and other types of information conveyed through musical gestures operate at the level of cultural agreement. This aspect of corporeality may even lead to detecting certain gestural clichés within a concert performance: I have shown elsewhere (see Navickaitė-Martinelli forth.) that among the several possible functions of the performer's bodily gestures, especially under public concert circumstances, there exist some archetypical patterns that communicate to the audience the culturally embedded meanings of the musical narrative, of the performer's personality and of the stage persona – the Romanticist convention as performer-hero/star/showman/virtuoso, which I consider a performer's gestural topic in a Ratnerian sense.

Importantly, not only a person's physical effort is directly related to artistic expression, but also the very display of this effort seems to be significant to the circumstances of a concert performance. The visual effect of virtuosity to the audience is the same, if not stronger, than the auditory experience of the virtuosic passages played. To put it in Philip Auslander's words:

In case where the performance of a musical persona does entail emotional expression, musicians may be said to engage in what [Erving] Goffman calls "dramatization". This has to do with making visible work which goes into a particular routine that



**Figure 1.** Gestural topoi in the art of classical music performance: “Transcendence” (© Chopin Institute, Warsaw, Poland, photo by Darek Golik), “Romantic Hero” (© Dmitrij Matvejev, photo from the archives of the Lithuanian National Philharmonic Society), and “Climax” (© Oliver Adell, Maria Canals International Music Competition)



**Figure 2.** Robbie Williams acting out as the stage persona (Robbie Williams, Roundhouse, London (Apple Music Festival), September 25, 2016. Photo: Drew de F Fawkes, licensed under the Creative Commons Attribution 2.0 Generic license. Source: Wikimedia Commons)

the audience would not otherwise see, so that the performer can get credit for it ..., and also with presenting an idealized image to the audience ... In relation to musical performance, an idealized image of the musician as emotionally expressive is conveyed through dramatizations of the process of music making that purport to expose the musician's internal state while performing. (Auslander 2021: 111)

The condition of a public, event-oriented performance is of crucial importance here. Several comparisons come to mind both with the Romanticist aesthetics as well as the current pop culture (which is, in a sense, mainly what the Romantic virtuosity was about). In her research on the popstar Robbie Williams, Jane Davidson (2006) mentions the cliché postures the performer displays acting out as the stage persona, “such as raising an arm and pointing to the sky, full body dance-like spins, and upward scooping hand gestures to encourage audience participation” (in Dahl et al. 2010: 53). Other authors also refer to live performances of rock bands, where they observe stereotypical “symbolic gestures” developed over decades and found in many rock and metal groups as demonstrations of masculinity. As Albrecht Schneider states, “such stereotypical routines, including gestures that are often seen as expressing power, freedom, and perhaps also machismo, are apparently expected by the audience as a genuine ingredient of a good

live rock show” (Schneider 2010: 73). It is important to point out that any such performative expression is interpreted with reference to a social, historical, or associative convention of the genre, be it classical mainstream or pop music. Each of them, having their own codes of communication between the performers and the audience, build their specific gestural topics. The idea we get from the stage persona's gestural messages can be considered culture-dependent signs, conceptualized by cultural and historical rules of expression display and perceived as intrinsically bound to the public concert context.

### **Expressive Corporeality**

An already mentioned and ever relevant wish to reach a wider audience, to contribute to the accessibility and popularity of mainstream art music, and to build bridges between various types of music leads today's classical musicians to a variety of crossover collaborations with colleagues from the pop and rock musical cultures or to venture alone into what may be perceived as popular music genres. In doing so, that is, when trying to appropriate the codes from another cultural universe, certain – and sometimes significant – adaptation and transformation of professional habits happen

on several levels of musicianship, including through the adaption and arrangement of scores of classical music pieces.

More concretely, it is of interest what directions some art music performers take in their attitude towards gestural messages of music making. A couple of classical crossover instances shall be discussed from this point of view, with the time span ranging from the end of the twentieth century to our day. To begin with, video footage from the live performances of three singles for the album *Barcelona* (1988), “The Golden Boy” in particular,<sup>2</sup> where the rock star Freddie Mercury and the classical soprano Montserrat Caballé sing together, remains a charming example of how the two areas merge both in musical terms as well as in terms of physicality, appearance, and behavioral codes of performers – from voice formation to outfits and facial expressions, and how one style follows another and borrows and/or benefits from it.

Mercury’s venture into this crossover album and operatic appropriations has been seen as a natural extension of his long-time fascination with opera. Even though researchers note that the duo may be seen as eccentric, and while this merge of opera and rock “antagonises multiple authenticity gaps between operatic and rock performance styles” (Klein 2018: 132), Mercury’s showmanship and Caballé’s operatic acting ability make the pairing stylish and convincing on many levels. In search of similarities, Eve Klein presents a detailed comparison of the vocal, instrumental, and production devices commonly attributed to mainstream opera, *Barcelona*, and the typical style of Mercury as manifested

in Queen’s “Bohemian Rhapsody.” However, little has been discussed about the expressive side of the pair’s performance.

In general, Mercury seems to shift both his vocal production and his stage appearance more towards a classical style, while the very solemn entrance by the operatic diva portrays Caballé in her natural element. Given his ultimate flamboyance, Mercury is also consistently expressive in this new-to-him genre, although it must be noted that the classical tuxedo he wears for the occasion hardly supports the usual corporeality of his rock performances and seemingly restrains the performer’s gestures in an unusual manner. However, as the song evolves, elements of gospel are not just heard but also seen in Caballé’s ecstatic presence, while her usage of voice *glissandi* demonstrates her effort to adapt to a more “unchained” musical universe.

Even though Mercury and Caballé generally did not attempt to appropriate each other’s vocal style but instead have employed their own usual vocal techniques when entering this hybrid genre, opera critics have ascribed *Barcelona* to the crossover style due to the apparent simplicity of its songs, while rock critics heard the album’s operatic side and orchestral accompaniment as “weird” (ibid.: 116). Perhaps commercially not the most successful, this is an example of the classical crossover where cultural hybridization means the respectful and insightful merging of different musical worlds – it could be said that this collaboration aimed at bridging the rock-opera divide from both directions at the same time. My further case study of the classical crossover collaboration presents an entirely different perspective,



Figure 3. Stjepan Hauser and Luca Šulič performing live as “2cellos” in 2017 (2Cellos at the Beck’s Park Stage, June 4, 2017. Photo: Stefan Brending, license: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/de/legalcode>. Source: Wikimedia Commons)



Figure 4. Lola Astanova at the piano (October 14, 2019. Author: JPS1965, licensed under the Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International license. Source: Wikimedia Commons)

one where classically trained musicians entertain the idea of popularizing their musical roots.

The Croatian cellist Stjepan Hauser started his career as a promising classical cello music player, winning competitions and collaborating with major orchestras and musicians. Eventually, he formed a cello duo with his friend Luca Šulič, called 2cellos. Their aim, together with building up their personal branding, was directed towards bringing a new and younger audience to classical music concerts. As it often happens, Hauser, as a more charismatic or more determined part of the duo, continued to pursue his individual goals by making new collaborations and participating in solo initiatives. It is said that Hauser's classical crossover music gives the audience a new spin on classical music. This kind of music is more casual and approachable, and it does not require audiences to maintain formal classical concert etiquette. On the contrary, the accessibility is emphasized at every level of these performances, challenging the

previously held views of music performers as elitist figures of the cultural world.

Similar, if not more outspoken, is the approach of another classical crossover star, pianist Lola Astanova. Commonly referred to as "Lola," Astanova, having started out as a performer of self-made YouTube videos, has achieved an outstanding career and has won prizes such as the Kinéo Arte Award at the 78th Venice Film Festival in 2021 (an award previously awarded to Ennio Morricone, among others). Referring to the public reception of the pianist, a quote from *The West Australian* featured in Lola's personal website echoes the self-definition of the previously mentioned Lithuanian ensemble NI&Co: "She looks more rock star than your average classical musician ..."<sup>3</sup>

The first movement from Ludwig van Beethoven's *Moonlight* Sonata performed by Hauser and Lola<sup>4</sup> features not so much a change in the music's structural or score-based properties (except the arrangement for cello

and piano) – its main shift is on an interpretational, extra-musical level, with a clear emphasis on the romantic image of the performers: dreamy gazes upwards or closed eyes, the pianist's torso swaying forward and back, dynamic “bubbles” and excessive vibrato. Lola's unnatural posture of sitting too far from the piano keys, together with some facial expressions portraying a deep immersion into the music, is among the corporeal clichés commonly employed in the filmed performances of this pianist. The new dimension that this collaboration offers is the ultimately sexualized interrelation between the two performers, starting from them sharing one chair in order to emphasize closeness and finishing with Hauser kissing Lola's hand when she is leaving the instrument. To compare how professionally the same emotion-appealing means can be employed in popular culture (where it looks much more integral due to other elements of musicianship such as the music itself and the lyrics), we may reference live performance of the song “Shallow” by Lady Gaga and Bradley Cooper during the 2019 Oscars ceremony: two performers also sharing one piano bench when sitting side by side as well as what seems to be a *real* and, importantly, understated chemistry between them.<sup>5</sup>

In the meantime, Hauser and Lola's attempt to interpret popular culture artefacts results in performances such as their rendition of Queen's song “We are the Champions.”<sup>6</sup> To the overall passionate atmosphere, “unleashed” energy, and excessive gesturality (theatrical throwing back of arms and heads), we can additionally consider, in this video, the effect of the piano “released” by the pianist and sliding away from her foot at the culmination point, with its wheels possibly unblocked.

Davidson and Correia (2002), researchers of performance gestures and their perception, offer a classification of performance movements and gestures according to identifiable functions that can be purely biomechanical, culturally learned, technically necessary, or used for expressive purposes. With some of her bodily movements in the mentioned videos, the pianist breaks any biomechanical necessity, while we may still argue about the culturally learned functions of piano performance. Mainly, what is left is the sheer act of displaying technical perfection, plus a great deal of attention paid to expressive gesturality. Both Hauser and Astanova here relate to two (in a way, analogous) traditions: that of pop culture and of the Romanticist aesthetics with its artistic freedom, the interpreter's individuality, and performative expression. According to the historian Tim Blanning, two characteristics brought to the technical repertoire of musicians by Niccolò Paganini and later nurtured by Franz Liszt were showmanship and sex appeal (Blanning 2009: 50). Exactly this hypertrophied emotionality is manifested all

throughout the aforementioned videos. And if we agree with Jane Davidson, who claims that “visual information can provide even experienced musicians with a stronger indication of a performer's explicit intention than sound information” (Davidson 2002: 7) and acknowledge that a listener mostly perceives a performance as expressive from the abundance (or the lack thereof) of musicians' gestures rather than from the musical sounds, then the chosen repertoire is not as important as the “gestural crossover dramatization” employed for the interpretation of this music. (Similar is the reason why, in the first part of this article, I attributed the Lithuanian ensemble NI&Co to the classical crossover genre.) Whether Lola and Hauser perform Beethoven or Queen, whether Hauser chooses to interpret the Adagio by Tomaso Albinoni barefoot on the sea shore<sup>7</sup> or waving with the bow while playing a waltz by Dmitry Shostakovich<sup>8</sup> to a cheering crowd of well-dressed ladies, it is mainly the excessive sex appeal and “accessibility” of the music (and/or the performer, thus diminishing their elitist stance) to the mass audience that are being emphasized rather than the music played.

### Concluding Remarks

As demonstrated in this article, there have been numerous attempts to employ, when performing classical crossover music, a variety of bodily codes borrowed from popular culture clichés, among which we may mention the increased quota of energy, “unchained” bodily postures and outfits, as well as the overly sexualized image of performers. Since no significant deviations have been observed at the structural or even the interpretive level of music, it is my claim that performers can manipulate and affect the whole process of communication and perception by using their bodily movements, stage postures, and facial expressions as a means of conveying the message of emotionality, virtuosity, and “accessibility” to new audiences. In a way, we can observe in this phenomenon a certain loop going back in time to the Romanticist aesthetics with the primacy of pathos, temper, charisma, and hypertrophied expressiveness. What was brought to music-making practice by the audience-fueling virtuosos of Romanticism is now being transferred to other dimensions by classical crossover stars such as Lola and Hauser. The popularity of this type of music-making also suggests that such a gestural vocabulary adopted by classical musicians from popular culture, including explicit sexualization of stage behavior, significantly affects the audience's perception of the performers' musicianship, virtuosity, and emotiveness, and in having this effect, a performer's bodily behavior assumes a role of facilitating audiences' experiences of previously not-so-familiar musical genres.

## References

- <sup>1</sup> See <https://www.nicomusic.eu/> and [https://youtu.be/aEWbBc\\_5ZbM](https://youtu.be/aEWbBc_5ZbM) [last assessed: September 10, 2022].
  - <sup>2</sup> Freddie Mercury and Montserrat Caballé, “The Golden Boy,” live at La Nit festival at Montjuich castle in Barcelona, 1988. Available online at: <https://youtu.be/ksNoe8W2jTc> [last assessed: September 10, 2022].
  - <sup>3</sup> See <https://lolaastanova.com/latest> [last accessed: September 14, 2022].
  - <sup>4</sup> Lola Astanova and Stjepan Hauser performing the first movement from Ludwig van Beethoven’s Moonlight Sonata Op. 27 No. 2. Uploaded to the YouTube platform in April 2018. Director Alina Dianova-Siciliano, camera Yevgeniy Mukhin, audio by Carlos Alvarez, Paul Kronk, Astanova and Hauser, produced by Misha Levintas. Available online at: <https://youtu.be/AzWDs26YL9Y> [last assessed: September 10, 2022].
  - <sup>5</sup> Lady Gaga and Bradley Cooper performing “Shallow” (from the movie *The Star Is Born*) during the 2019 Oscars ceremony. Available online at: <https://youtu.be/JPJjwHAIny4> [last assessed: September 10, 2022].
  - <sup>6</sup> Lola Astanova and Stjepan Hauser performing “We Are the Champions” by Queen. Uploaded to the YouTube platform in November 2018. Video by Darko Drinovac. Available online at: <https://youtu.be/1gJadngAhfk> [last assessed: September 10, 2022].
  - <sup>7</sup> Stjepan Hauser performing Adagio by Tomaso Albinoni at the “Alone, Together” concert in Dubrovnik, Croatia, September 2020. Filmed by MedVid Production. Available online at: <https://youtu.be/gYD3k23WooE> [last assessed: September 10, 2022].
  - <sup>8</sup> Stjepan Hauser performing Waltz No. 2 by Dmitry Shostakovich at the “HAUSER & Friends” Gala Concert in Arena Pula, Croatia, August 2018. Zagreb Philharmonic Orchestra, conducted by Ivo Lipanovic. Arrangement by Hauser and Filip Sljivac, filmed and edited by MedVid Production and Hauser, audio produced by Hauser and Filip Vidovic (Morris Studio). Available online at: [https://youtu.be/p\\_fprzrHvIM](https://youtu.be/p_fprzrHvIM) [last assessed: September 10, 2022].
- Bibliography**
- Adams Steve, Juliana Koranteng, Tom Ferguson, Christie Eliezer, Michael Paoletta, Ed Christman, Labels Dream of a Classical Crossover Christmas, in: *Billboard*, 11/18/2006, Vol. 118 Issue 46, pp. 22–24.
- Auslander Philip, *In Concert. Performing Musical Persona*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2021.
- Bishop Laura and Werner Goebel, Music and movement. Musical instruments and performers, in: Richard Ashley and Renee Timmers (eds.), *The Routledge Companion to Music Cognition*, London and New York: Routledge, 2019, pp. 349–361.
- Blanning Tim, *The Triumph of Music. Composers, Musicians and Their Audiences, 1700 to the Present*, London: Penguin Books, 2009 [2008].
- Bruenger David, *Making Money, Making Music: History and Core Concepts*, Oakland: University of California Press, 2016.
- Dahl Sofia, Frédéric Bevilacqua, Roberto Bresin, Martin Clayton, Laura Leante, Isabella Poggi & Nicolas Rasamimanana, Gestures in performance, in: Rolf Inge Godøy & Marc Leman (eds.), *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*, New York, London: Routledge, 2010, pp. 36–68.
- Davidson Jane W., Understanding the expressive movements of a solo pianist, in: *Musikpsychologie* 16, 2002, pp. 9–31.
- Davidson Jane W. and Jorge Salgado Correia, Body movement, in: Richard Parncutt and Gary E. McPherson (eds.), *The Science and Psychology of Music Performance. Creative Strategies for Teaching and Learning*, Oxford: Oxford University Press, 2002, pp. 237–250.
- Davidson Jane W., “She’s the one”: Multiple functions of body movement in a stage performance by Robbie Williams, in: Anthony Gritten and Elaine King (eds.), *Music and Gesture*, Aldershot: Ashgate, 2006, pp. 207–224.
- Delalande François, *Le condotte musicali*. Bologna, CLUEB, 1993.
- Gritten Anthony and Elaine King, Introduction, in: Anthony Gritten and Elaine King (eds.), *New Perspectives on Music and Gesture*, London and New York: Routledge, 2016, pp. 1–9.
- Hatten Robert, *Toward a Semiotic Model of Style in Music: Epistemological and Methodological Bases*, PhD dissertation, Indiana University, 1982.
- Hatten Robert, *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*, Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- Hatten Robert, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- Klein Eve, When divas and rock stars collide: Interpreting Freddie Mercury and Montserrat Caballé’s Barcelona, in: Stephen Loy, Julie Rickwood and Samantha Bennett (eds.), *Popular Music, Stars and Stardom*, Canberra: ANU Press, 2018, pp. 115–135.
- Lidov David, Mind and body in music, in: *Semiotica* 66, 1987, pp. 69–97.
- Merriam Alan P., *The Anthropology of Music*, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1964.
- Navickaitė-Martinelli Lina, Romantic performance and gestural topic, in: Julian Hellaby (ed.), *Musical Topics and Musical Performance*, New York, London: Routledge, forthcoming.
- Schneider Albrecht, Music and gestures: A historical introduction and survey of earlier research, in: Rolf Inge Godøy and Marc Leman (eds.), *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*, New York, London: Routledge, 2010, pp. 69–100.
- Wapnick, Joel, Jolan Kovacs Mazza, and Alice-Ann Darrow, Effects of performer attractiveness, stage behavior, and dress on violin performance evaluation, in: *Journal of Research in Music Education* 46, No. 4, 1998, pp. 510–521.
- Whiting Jim, *Yo-Yo Ma: A Biography*. Westport: Greenwood, 2008.

## Santrauka

XX a. dešimtu dešimtmečiu vykę sudėtingi politiniai, socialiniai ir kultūriniai procesai subrandino vis liberalesnės muzikinės raiškos vaisius įvairiuose muzikos kūrimo, atkūrimo ir vartojimo lygmenyse. Kultūriniai pokyčiai, kuriuos mėginama iširti šiame straipsnyje, susiję su vadina moju klasikinio *crossover* žanru. Ši muzikavimo rūšis, nors žinoma anksčiau, ypač aptariamuoju laikotarpiu tapo viena

įtakingiausių priemonių klasikiniams muzikams tapti patraukliems platesniam klausytojų ratui, palyginti su įprasta ir, tenka pripažinti, vis vyresne publika.

Nors terminui apibrėžti dar trūksta tikslesnio mokslinio tyrimo (pasitelkiamos įvairios sąvokos, pradedant brikoliažu ar kultūrine kreolizacija ir baigiant daugiakultūriškumu ar hibridizacija), klasikinis *crossover* kaip žanras iš esmės apima tiek klasikinę muziką, išpopuliarėjusią naudojant įvairias muzikines ir nemuzikines priemones, tiek ir populiariąją muziką, atliekamą klasikine maniera ir (arba) klasikos atlikėjų. Nors kituose kontekstuose terminas *crossover* gali turėti gana neigiamų konotacijų, susijusių su kultūrinės apropiacijos ir kolonializmo ideologijomis, klasikinis *crossover* paprastai sulaukia muzikos puristų kritikos dėl galimo muzikos autentiškumo sunykimu, siekiant patenkinti masinį skonį.

Anot šios srities tyrinėtojų, pagrindinis klasikinio *crossover* tikslas yra „pritraukti platesnę auditoriją nei originali muzikos versija“ (Whiting 2008: 69). Nesvarbu, ar prie originalo pridedami akustiškai patobulinti efektai, publikai patrauklus pateikimas, ar tiesiog ritmo „papildai“, *crossover* tipo atlikimas visuomet bus suinteresuotas kvestionuoti ankstesnį „aukštosios ir žemosios“ kultūros atskyrimą ir siekti komercinės sėkmės, o tai tik išskirtiniais atvejais būdinga akademinės muzikos sričiai. Šio tipo muzikavimo populiarumas išties išskirtinis: tai liudija bilietų pardavimas, klasikinio *crossover* tipo pasirodymų gausa įvairiose televizijos laidose ir peržiūrų skaičius tokiose platformose kaip jutubas.

Kokios savybės paverčia klasikinį *crossover* rinkodarai sėkmingu? Tradicinės krypties akademiniai atlikėjai daugiausia dėmesio skiria muzikai, savo talentui puoselėti ir ilgiems technikos lavinimo metams (nors ir čia matoma įvairių tendencijų), o daug klasikinio *crossover* atlikėjų, šalia savo muzikinių įgūdžių, didelį dėmesį skiria išvaizdos, pasirodymo elgsenos ir publikai patrauklaus aprangos kodo išskirtinumui. Kitaip tariant, šios srities menininkai

pirmiausia turi būti „rinkodaros atžvilgiu išbaigtas rinkinys“ (Wapnick et al. 1998). Tad straipsnyje *crossover* muzikos atlikimo tipas laikomas ne tik muzikos stiliumi, bet ir hibridinių praktikų – ypač sceninio pasirodymo, atlikėjų elgsenos ir kūniškos išraiškos – samplaika. Šiam tyrimui ypač aktuali gestų komunikacija ir jos kaip vieno išskirtinių klasikinio *crossover* žanro elementų svarba masiniam *crossover* patrauklumui.

Remiantis egzistuojančiomis muzikos atlikimo gestų teorijomis, straipsnyje parodoma, kad atliekant klasikinio *crossover* muziką nesyk bandyta panaudoti įvairius kūniškosios raiškos kodus, pasiskolintus iš populiariosios kultūros klišių. Tarp jų galima minėti žėrinčią energiją, „išlaisvintas“ kūno pozas ir aprangą, taip pat pernelyg seksualizuotą atlikėjų įvaizdį. Kadangi reikšmingų nukrypimų struktūriniame ar net interpretaciniame muzikos lygmenyse nepastebėta, straipsnio autorės manymu, atlikėjai gali manipuliuoti ir paveikti visą komunikacijos ir percepcijos procesą, naudodamiesi savo kūno judesiais, scenine laikysena ar veido išraiškėmis kaip priemone perteikti naujai auditorijai emocionalumo, virtuoziško ir „prieinamumo“ žinią.

Galima sakyti, jog šiame reiškinyje pastebima tam tikra laiko kilpa, sugražinanti klausytojus į romantizmo estetiką su jai būdinga patoso, temperamento, charizmos ir hipertrofuoto ekspresyvumo viršenybe. Tai, ką muzikos atlikimo praktikai andai suteikė publikos aistras kurstę romantizmo virtuozai, šiandien tokios klasikinio *crossover* žvaigždės kaip Lola ir Hauseris perkelia į kitas dimensijas. Šio tipo muzikavimo populiarumas taip pat rodo, kad akademinį muzikų iš populiariosios kultūros perimtas gestų žodynas, įskaitant atvirą sceninio elgesio seksualizavimą, reikšmingai veikia auditorijos suvokimą apie atlikėjo muzikalumą, virtuozškumą ir emocingumą, o kūniškoji atlikėjo raiška atlieka svarbų vaidmenį palengvinant žiūrovams anksčiau nepažintų muzikos rūšių patirtį.

Delivered / Straipsnis įteiktas 2022 09 29

Baiba JAUNSLAVIETE

# Music Reviews as Signs of the Sociocultural Context: Comparative Case Studies of Latvian, German and Russian Music Criticism in Riga During the Late Nineteenth and Early Twentieth Century

*Muzikos apžvalgos kaip sociokultūrinio konteksto ženklai: XIX a. pab.–XX a. pr. Rygoje paskelbtos latvių, vokiečių ir rusų muzikos kritikos palyginimas*

Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music, K. Barona Street 1, Riga, Latvia  
baiba.jaunslaviete@jvlma.lv

## Abstract

Reviews of music can be seen as 'signs' of a certain era, which indicate the critics' belonging to a certain social or national community. This paper aims to discover the meaning of such 'signs' in the Latvian music history of the late nineteenth and early twentieth centuries: the publications of Riga's newspapers representing three national communities – Latvian, Baltic German, and Russian – are researched. The relationships of these communities were complicated: Germans and Russians competed for influence in the Baltic cultural space, and simultaneously the natives of the country, Latvians, strived to manifest their national identity.

Based on framing theory the paper discusses how the reviewers have selected the reflected events, which details they have made more salient and which rhetorical devices (metaphors, keywords, catchphrases, etc.) are used. The paper presents three case studies related to significant phenomena of music life: the reception of a frequently performed work (the tone poem *Līgo svētki* by Jāzeps Vītols), of a single composer (Alfrēds Kalniņš) and the concept of Latvianness in music in general.

**Keywords:** framing theory, Jāzeps Vītols, Alfrēds Kalniņš, Latvianness.

## Anotacija

Muzikos apžvalgos gali būti laikomos tam tikros epochos „ženklai“, jose skelbiama kritika atspindi konkrečią socialinę ar tautinę bendruomenę. Straipsnyje tokių „ženklų“ reikšmė XIX a. pab.–XX a. pr. Latvijos muzikos istorijoje nagrinėjama remiantis Rygos laikraščiais, atstovaujančiais tautinėms latvių, baltų vokiečių ir rusų bendruomenėms. Šių bendruomenių santykiai buvo sudėtingi: vokiečiai ir rusai varžėsi dėl įtakos kultūrinėje Baltijos erdvėje, o latviai siekė deklaruoti tautinį tapatumą.

Remiantis kadravimo teorija, aptariamas recenzentų pasirinkimas atspindėti tam tikrus įvykius, dėmesys kreipiamas į tai, kokios detalės yra pabrėžiamos ir kokios retorinės priemonės (metaforos, prasminiai žodžiai, posakiai ir kt.) pasitelkiamos tekste. Straipsnyje nagrinėjami trys atvejai, susiję su reikšmingais muzikos gyvenimo reiškiniais, t. y. kaip tuo metu buvo priimamas ir spaudoje pristatomas dažnai atliekamas kūrinys (Jazepo Vytuolo poema *Līgo svētki*), konkretaūs kompozitoriaus (Alfredo Kalninio) muzika ir latviškumo samprata muzikoje.

**Reikšminiai žodžiai:** kadravimo teorija, Jāzeps Vītols, Alfrēds Kalniņš, latviškumas.

## Introduction

The period discussed in this paper – the late nineteenth and early twentieth centuries – entered Latvian history as an epoch of significant socio-cultural change. During this time, the previously German-speaking city of Riga rapidly became more and more multicultural. On the one hand, this tendency was caused by new educational possibilities and a subsequent national revival of ethnic Latvians, and, on the other hand, by the growing immigration of ethnic Russians that the Russian government supported to weaken German positions in the Baltic provinces. During this time, the Riga newspapers began to reflect such

different opinions on social, national, and cultural topics as never before. This tendency also influenced the field of music criticism. The music reviews can be viewed as signs that reflect several characteristics of their era, in this case, the aesthetic views and values dominant among the three national communities of Riga – the Baltic Germans, Latvians, and Russians.

The main goal of this study is to determine what possibilities are offered by the interpretation of these signs from the perspective of framing theory. Its central idea is that by using specific textual elements or images, the writer instills certain opinions or so-called frames in the audience. The discovery of these frames can help us understand the views

of various social or national groups on significant historical and cultural processes and events.

The theory is based on the postulates initially formulated by the sociologist Erwin Goffman (1974) and later adapted by political and communication scientist Robert M. Entman when researching the work of mass media. Entman also provided the following definition:

*To frame is to select some aspects of a perceived reality and make them more salient in a communicating text, in such a way as to promote a particular problem definition, causal interpretation, moral evaluation, and/or treatment recommendation for the item described.* (Italics by B. J.; Entman 1993: 52)

The two keywords mentioned in this definition – to select and make them more salient – also point to the essence of the framing process: information in the media is not simply presented neutrally, but ‘**selected**’ first, choosing which events need or do not need attention; secondly, the depiction of these events contains details that are ‘**made more salient**’, as they best reflect the idea that the mass media wants to bring to its audience, or, in other words, the frame it creates.

Meanwhile, political scientists Dennis Chong and James N. Druckman characterize the main premise of the framing:

[It] refers to the process by which people develop a particular conceptualization of an issue or reorient their thinking about an issue. (Chong, Druckman 2007: 104)

Various factors could influence the choice of specific frames used by mass media and their contributors. Researchers Holli A. Semetko and Patti M. Valkenburg offer a comprehensive typology, that derive the designations of the frames themselves from their names. Thus, the following frames are distinguished – Conflict frame (“emphasizes conflicts between individuals, groups, or institutions as a tool to capture the interests of the audience”), Human interest frame (“to show the human view or emotional point of view of the depiction of an event, issue or questions”), Economic consequences frame (“to report events, problems or issues that bring economic consequences to an individual, group, institution, region or country”), Morality frame (“to put events, questions or issues in the context of religious and moral values”), and Responsibility frame (“describes issues or problems that act as a responsibility attribute to the cause and solution of either government or individual or group”; Semetko and Valkenburg 2000: 95–96).

Researchers have also paid attention to the devices (mechanisms) involved in creating frames. From the semiotic viewpoint, these devices could also be perceived as signs that reflect meanings characteristic of certain epochs

and socio-cultural circles. William A. Gamson and Andre Modigliani differentiate between:

- 1) metaphors,
- 2) exemplars,
- 3) catch-phrases,
- 4) depictions, and
- 5) visual images as framing devices. (Gamson and Modigliani 1989: 3)

The above-mentioned Entman notes that frames in the news include such textual elements as:

[...] the presence or absence of certain keywords, stock phrases, stereotyped images, sources of information and sentences that provide thematically reinforcing clusters of facts or judgments. (Entman 1993: 52)

Margaret Linström and Willemien Marais modify this list by dividing all devices into rhetorical and technical. Under the rhetorical devices, they mean all mechanisms mentioned by Entman, as well as “word choice, metaphors, and exemplars” (Linström and Marais 2012: 31). Meanwhile, the technical devices, according to Linström and Marais, include 11 units, classified by James W. Tankard (2001; quoted after Linström and Marais 2012: 32) as follows:

1. headlines
2. subheads
3. photos
4. photo captions
5. leads
6. source selection
7. quotes selection
8. pull quotes
9. logos
10. statistics and charts, and
11. concluding statements and paragraphs.

It can be concluded that the divisions of frame creation mechanisms offered by various scholars have many common features; however, the closer they are to the present, the more differentiated they become.

The main area of using framing theory when researching the work of mass media involves the analysis of publications on political processes, especially news. Nevertheless, this theory is also used in studies of popular music journalism (see, for example, McClain 2016). It is easy to explain considering the broad audience of this genre and, consequently, its strong influence on people’s minds. Currently, there are no such comprehensive studies of the role of frames in art music criticism. However, it is undeniable that in this area, the tendency of framing can also be observed. This

is because the reviews of art music always represent not only the individual views of a critic but also his belonging to a certain sociocultural circle. Therefore, the framing mechanisms described above are similarly applied to art music criticism – if not in full, then to a large extent. Moreover, the object of analysis may include not only contemporary publications, but can also be extremely helpful when researching music history. It should be noted that in the period discussed in this paper – the late nineteenth and early twentieth century – editors of daily newspapers paid close attention to reviews of art music concerts. The audience addressed by these critics was also relatively large and influential. This raises the following research question: how to explain the signs of certain positions characteristic of an epoch and used in art music criticism from the perspective of framing theory?

The search for the answer to this question will include analysis of several frames, consciously or unconsciously used by Latvian music reviewers, and representatives of three national communities, during the late nineteenth and early twentieth century. To explain how they have perceived the new Latvian art music, special attention will be paid to discussions on the national color. The conclusions will be based on three case studies related to three significant phenomena of music life, and I will move from the narrowest to the broadest:

- Thus, I will first compare how the reviewers – representatives of three national communities – have evaluated a frequently performed **work** by a Latvian composer, the tone poem *Līgo svētki*<sup>1</sup> (Midsummer Celebration) by Jāzeps Vītols.
- Secondly, attention will be focused on the reception of a single **composer**, namely, Alfrēds Kalniņš.
- Finally, my research object will be views on **Latvian-ness** in music, its identity, and its characteristics in general.

The concepts of framing theory, proposed by various researchers and described above, will be used in part during the analysis. This is because not all of them are suitable for the study of art music criticism in the period under review. For example, the headings of the articles mainly reflect only the main topic they discuss (for example, “Konzert”, “Neue Musikalien”), without any hidden meanings. The reviews were also not accompanied by any visual materials. The main focus of the analysis will be on devices that point to diversity in the frames created by critics. These devices include the use of essential keywords, exemplars, catchphrases, metaphors, and the selection of events themselves.

## Case study 1

### Critical reviews of *Līgo svētki* by Jāzeps Vītols

Already during his lifetime, Jāzeps Vītols (1863–1948) had a significant role in Latvian music, and he faced hardly any of the difficulties experienced by many other artists on the road to recognition: thanks to the communicative character and leadership abilities of Vītols, he enjoyed high authority in the Latvian musical society from an early age. Of course, it was also strengthened by his excellent reputation in the Russian music environment because immediately after graduating from the Saint Petersburg Conservatory in 1886, Vītols became a long-term teacher and later professor at this institution.

The tone poem *Līgo svētki* is one of his early works, composed when he was twenty-six. It premiered on July 19, 1889, in Majorenhof (today Majori in Jūrmala). The performance was the source for the first review on Latvian instrumental music found in Riga's German press, in an article by Moritz Rudolph (1843–1892) from the *Rigaer Tageblatt*.

The **decision to review** this event already deserves special attention. By the end of the 1860s, Latvian music concerts were held quite often, mainly under the auspices of the Riga Latvian Society, founded in 1868, but they were rarely reviewed by Baltic German music critics (the Song Festivals were an exception). The lack of attention to Latvian music concerts is noted by Jāzeps Vītols in one of his articles published much later: in 1923, in an obituary dedicated to the German musician, poet, and music critic Hans Schmidt (1854–1923), Vītols bitterly expresses the following sentence referring to the experience of previous decades:

We said goodbye to the only German critic – an aesthetic who, with annoyance, with real indignation, rejected the unequivocal proposal of his German colleagues – to ignore Latvian music, to silence Latvian concerts [...]. (Vītols 1923: 2)<sup>2</sup>

What were the main reasons for such a lack of attention? Undoubtedly, there were a lot of established German musical institutions in Riga, for example, the City Theatre (*Stadttheater*), and they provided a qualitative concert life that might have seemed self-sufficient to the representatives of the Baltic German community. Therefore, many of them considered cultural manifestations of ethnic Latvians to be undesirable; such manifestations became more and more frequent in the epoch of the so-called National Awakening (from the 1850s to the 1880s) and, at times, included political subtexts. Of course, several individual members of the German community, including the previously mentioned Hans Schmidt, may have had different views. However,

these were exceptions. Political scientist Ivars Ijabs describes the general trend thus:

The writings of early Young Latvians<sup>3</sup>, and the reaction to them from the dominant Baltic German elite, show that the emergence of modern Latvian nationalism is to a large extent due to postcolonial mimicry, as described by Homi Bhabha. Attempts to imitate German cultural models and to develop a Latvian high culture lead to hostile reactions from the German side, which, in their turn, lead to the increasing consolidation of Latvian nationalism. (Ijabs 2014, Abstract)

Thus, the lack of attention to most (although not all) Latvian concerts by Baltic Germans can be explained using the terminology of Semetko and Valkenburg through a Conflict frame (Semetko and Valkenburg 2000: 95). However, why was the mentioned performance of Vītols' *Līgo svētki* an exception that was included in the selection of reviewed works? The most likely answer is that the concert was organized not by the Riga Latvian Society or other Latvian institutions but by a guest conductor Fritz Scheel (1852–1907)<sup>4</sup> – in this time, he worked as a chapel master (*Capellmeister*) in Moscow and was well-known in the German community of Russia. Therefore, there was no reason to doubt the high artistic level of his concert programs.

Reviews of summer concerts in the Riga press were generally less common than in other seasons because the holiday time played a role. Maybe it is the reason why the performance of *Līgo svētki* was only covered in one German newspaper, *Rigaer Tageblatt* – the third most influential daily newspaper in Riga (started in 1876, initially as *Neue Zeitung für Stadt und Land*). According to Baltic German press researcher Roland Seeberg-Elverfeldt, *Rigaer Tageblatt*, along with *Zeitung für Stadt und Land* (started in 1867), presented relatively liberal views and competed with the oldest and most conservative newspaper in Riga, *Rigasche Zeitung* (started in 1778) (Seeberg-Elverfeldt 1977: 662). Meanwhile, the reviewer himself, Moritz Rudolph, was not only a long-term critic but also an outstanding and erudite music historian whose *Rigaer Theater- und Tonkünstler-Lexikon* (1890) still is one of the most significant sources of information about Baltic German musicians.

Rudolph introduces the discussion of *Līgo svētki* by Vītols with a conclusion about its being based on Latvian folk songs (*Lihgo, auf lettischen Volksliedern basierend* [...]). As it will also be seen from future quotes in my study, 'folk songs' ('folk music', 'folk tunes') are the most common keywords chosen by reviewers of Latvian art music of this epoch. It is easy to explain because it follows quite objectively from the strong influence of folklore on art music

in the era of the National Awakening. Rudolph, however, continues the article with a critical assessment of the composition. He believes that *Līgo svētki* by Vītols:

[...] belongs to sound paintings that have unrealistic expectations of music, as, even when following specific commentaries, some specific content nuances were often difficult to understand. This is at least for those who are unable to recall the original poetic images that inspired the composition.<sup>5</sup> (Rudolph 1889)

The critic also considers that the choice of the theme of a popular Latvian folk song for the central section of *Līgo svētki* was not very successful:

From a purely musical point of view, it should be noted that the well-known midsummer song, whose contrapuntal setting covers the whole second half of the work, sounds much different in instrumental performance and not better than when it is sung with words. Five repetitions of the first tone give this melody a rather stiff character. (Rudolph 1889)

At the same time, Rudolph recognizes the high professional level of the tone poem – “the rich and very diverse arrangement of the [folk] theme”<sup>6</sup> and the mastery of orchestration (Rudolph 1889).

The critical view of *Līgo svētki* by Vītols can hardly be explained with the above-mentioned Conflict frame. In contrast, Semetko and Valkenburg mention a Human-interest frame (Semetko and Valkenburg 2000: 95) – the personal reflection of the critic tending to be skeptical of programmatic symphonic music in general. It indirectly follows from his addition of the work by Vītols to the list of “those sound paintings that have unrealistic expectations of music” – apparently Rudolph frequently encountered this type of composition in which “some content nuances were difficult to understand”. The article concludes with the sentence:

However, first of all, we would have liked to see the debut of J. Vītols in the field of absolute, i.e., non-programmatic music.<sup>7</sup> (Rudolph 1889)

Still, it should be added here that this desire by the reviewer is in stark contrast to the mainstream Latvian symphonic music of this period. This is because the composers paid particular attention to programmatic works because they provided the best possibility to declare national ideas corresponding to the time of the Awakening. “Contemporaries” of Vītols' *Līgo svētki* were such compositions as *Latvju Vispārīgo Dziesmu svētku maršs* (March of the All-Latvian Song Festival, 1880), *Latvju tautas brīvlaišana* (The Liberation of Latvian People, 1891), *Latvju dejas* (Latvian Dances, 1894) by Andrejs Jurjāns, a.o.

The image shows a page of a musical score for an orchestra. The score is written in G major and 3/4 time. It features a complex arrangement of staves. At the top, there is a large 'L' marking. The score includes woodwinds (flutes, oboes, bassoons), strings (violins, violas, cellos, double basses), and a percussion part labeled 'bague' (bass drum). The woodwinds and strings play a melodic line with five repetitions of the first tone from measure 3. The percussion part has a simple rhythmic pattern. The score is marked with dynamics such as *f* (forte) and *sf* (sforzando). The page number '272' is at the bottom center, and a large 'L' is at the bottom right.

Figure 1. Jāzeps Vītols, *Līgo svētki*: an excerpt (see melody with five repetitions of the first tone from m. 3). Source: Jāzeps Vītols [Joseph Wibtol], *La fête Libgo: Tableau symphonique sur des thèmes populaires lettres pour orchestre Op. 4*. Leipzig: M. P. Belaieff, 1890.

In this case, there are no other critical reviews in the Latvian press on the first performance of the *Līgo svētki* by Vītols. However, two influential Latvian-language newspapers, *Dienas Lapa* and *Baltijas Vēstnesis*, retell the already-mentioned article by Rudolph. *Dienas Lapa* especially highlights the positive feedback given by a reviewer on the mastery of Vītols, and his critical notes are commented on by the newspaper as follows:

Latvian folk songs and other musical works based on them will be completely understandable and felt only by Latvian ears and hearts<sup>8</sup>. (“J. Vītols” 1889)

Meanwhile, *Baltijas Vēstnesis* describes the review by Rudolph as a demonstration of a hostile attitude and considers it characteristic of Baltic German views of Latvian music in general. This writing can be viewed as an expression of the Conflict frame:

They [the Baltic German audience – B. J.] attended the concert without knowing that something from Latvian music would also be performed; at least, nothing was mentioned beforehand as is usually the case when other concerts and outstanding compositions are announced. Also, the review of this composition in the *Rigaer Tageblatt* reflects the same hostility.<sup>9</sup> (B. 1889)

A slightly different reaction to the article by Rudolph in both Latvian-language publications is likely determined by the personalities of the anonymous authors rather than any significant differences in the editorial position of the newspapers themselves. *Baltijas Vēstnesis*, founded in 1868, was close to the Riga Latvian Society. Meanwhile, *Dienas Lapa* (founded in 1886) represented the movement of the so-called *Jaunā strāva* (New Current) that, in some respects, was the opposite of the Riga Latvian Society (which expressed the interests of the wealthier members of the Latvian community). As it is noted by the historian Jānis Šiliņš, *Jaunā strāva* was primarily focused on:

[...] the Latvian students and other intellectuals who did not distance themselves from less educated groups in Latvian society, but worked in their interests, trying to educate them. (Šiliņš n.d.)

However, both newspapers had a similar position in defending the national interests of ethnic Latvians in the multicultural Governorate of Livonia.

The first expanded discussion of the *Līgo svētki* by Vītols appeared in the Latvian-language press almost two years later, on February 13, 1891. It dealt with the first edition of the work and was published by the newspaper *Balss* (founded 1878), whose main audience were rural

residents of Latvia. The reviewer was a colleague of Vītols, composer and music critic, the already mentioned Andrejs Jurjāns (1856–1922). His article was introduced with the thesis that nowadays, the nation itself has “corrupted” its folk melodies under the influence of modern music; fortunately, however, “the creative element of the nation” has shifted to composers who raise the folklore heritage to a new level. Several rhetorical questions follow. They clearly show that Jurjāns evaluates the composition *Līgo svētki* also from a patriotic point of view, highly appreciating the choice of the theme – an ancient Latvian festivity:

Which true Latvian will not be moved by happy feelings, seeing such a step of development in the life of our nation? Which true folk lover’s heart won’t beat faster when he hears a composition based on ‘Midsummer celebration’ – this most beloved and joyful ancestral feast [...]? (Jurjāns 1891: 2)<sup>10</sup>

The review itself is designed as a hermeneutical description of the work. Namely, Jurjāns links each characteristic of the musical language with a possible programmatic explanation, for example, in such a way:

The beginning of Andante (4/4) is quiet and includes an organ point (18 measures): double basses and kettledrums hollowly play the low G. [...] Thus, the composer has added a gloomy, mysterious color to his tone poem, which tells [...] of an innocent, gloomy sacred grove in the dark night – a place where the ancestral gods lived [...]. (Jurjāns 1891: 2–3)<sup>11</sup>

Jurjāns also adds very few critical objections to this laudatory description regarding both the instrumentation and musical form (Jurjāns 1891: 3–4). He concludes his article with the best wishes for the young composer Vītols and encouragement to other Latvian composers to follow him. The reviewer, in practice, points out the equality between national color and individuality, stating that “without nationality, there is no originality anymore” (Jurjāns 1891: 4).<sup>12</sup> The last words of the article are quoted from the *Wilhelm Tell* by Friedrich Schiller in the translation of Auseklis (1850–1879), a poet and an ardent employee of the Latvian national movement:

Pie tēvu zemes dārgās ķeries klāt [...] (O mächtig ist der Trieb des Vaterlands [...]) (Jurjāns 1891: 4)

Similarly, like Rudolph, Jurjāns highlights national motifs of *Līgo svētki*. In addition, he forms a frame of the happy Latvian ancestry. The reflection of these subjects in press publications suggests an analogy with other works created by the Latvian composers and writers of this era: it was frequently inspired by the pre-Christianity epoch of Latvian history and the ancient mythology that flourished

before the German crusaders arrived. Several compositions reflecting this thematic are, for example, the choral songs *Beverīnas dziedonis* (The Singer of Beverīna, 1891) and *Gaismas pils* (The Castle of Light, 1899) by Jāzeps Vītols as well as *Kā Daugava vaida* (How the Daugava Moans, the 1870s) by Kārlis Baumanis.

From the perspective of the discussed terminology by Semetko and Valkenburg (2000: 96), we can see the Morality frame in the publication by Jurjāns: the inclusion of national motifs in music is mentioned as a moral obligation of Latvian composers. The quotation by Schiller is a rhetorical device – a catchphrase that deserves special attention because it reflects the paradoxical tendency described in the above-mentioned quotation by Ijabs (2014): at the time of the National Awakening, Latvians perceived Germans not only as their opponents but also sometimes as sources of inspiration and imitation in defending their national ideas. Interestingly, Schiller's quoted lines were included in the 1898 choral song *Pie tēvu zemes dārgās* (Beloved Motherland) by Emīls Dārziņš (1875–1910), which continues to be popular today.

The previously quoted reviews appeared shortly after *Līgo svētki* was composed. More than ten years later, in the early twentieth century, this work was still frequently performed in concerts organized by the Riga Latvian Society. At this time, *Līgo svētki* was appreciated in both the German and Russian press, and we can assume that it could also be explained by the respectable position of the composer in the musical circles of the Russian metropole. The daily *Rizhskij Vestnik* (*Рижский Вестник*) describes him as the pride of Latvians and mentions the *Līgo svētki* as one of his most interesting compositions (Михаловская 1906).

However, a statement by a Latvian-speaking composer and music critic, the previously mentioned Emīls Dārziņš, expressed in 1906, also deserves attention. It was published in the literature and art monthly *Zalktis* founded in the same year. Dārziņš recalls the times when, in his opinion, Latvian music was underestimated in Riga, and as proof, he mentions the rhetorical device of framing as an exemplar. He highlights the reception of the first performance of Vītols' *Līgo svētki*, pointing out that, after the performance, “the German press and audience almost pelted the conductor with stones” (Dārziņš 1906: 152).<sup>13</sup> Nevertheless, it should be noted that the previously mentioned article by Moritz Rudolph was the only review of the first performance of *Līgo svētki*. It was critical yet correct writing, and not at all comparable to ‘stoning’. Thus, the statement by Dārziņš can be considered as a manifestation of the Conflict frame and a sign reflecting the tension between Baltic Germans and ethnic Latvians (which likely only intensified after the events of 1905), rather than the real reception of *Līgo svētki* by Vītols.

## Case study 2

### The reception of music by Alfrēds Kalniņš

The object of the second case study, Alfrēds Kalniņš (1879–1951), was one of the most discussed Latvian-speaking young composers in the early twentieth century. Many reviews from this time dealt with the first performances and the first editions of his works. Among the earliest critics, we should mention an article by Dārziņš that appeared in the newspaper *Pēterburgas Avīzes* on February 13, 1902.

This newspaper was published from 1862 to 1865 and, after a long break, again from 1901 to 1905 in Saint Petersburg. At this time, it was a city of education or work for many Latvians. In both periods, the newspaper strongly defended Latvian national ideas. Initially, it was the tribune of Young Latvians (*jaunlatvieši*). As has been noted by various researchers, for example, Gints Apals (2011: 438), this newspaper in 1862 began “using the term *Latvija* (contemporary name of Latvia in Latvian) when referring to the territories in the Baltic provinces of the Russian Empire inhabited by Latvians” (quoted after Pivoras 2021: 569). A patriotic mood was also characteristic of *Pēterburgas Avīzes* several decades later when Dārziņš was a contributor to this newspaper; it correlated well with his personal views. Describing 3 *lyrische Stücke* (Three Lyric Pieces for piano) by Kalniņš, Dārziņš highlights it as the first published work of the young composer and calls him “a poet who expresses his poetic intentions in sounds” (Dārziņš 1902).<sup>14</sup> However, this recognition is supplemented with a criticism – Dārziņš indicates a lack of national motifs in the work of his young colleague:

There is not enough Latvianness in the mentioned pieces. The influences of the great Norwegian lyrical composer Grieg are too strong. We hope that the young composer will try to listen to more national sounds in the future. And let the rustling of the birches of the homeland be the gentle and sad song on which to tune his passionate melodies! (Dārziņš 1902)<sup>15</sup>

In these words, we can again find a Morality frame that, 11 years prior, was used in the cited article by Jurjāns; in this case, similarly, a critic encourages a Latvian composer to put the motifs of his native culture in the foreground. However, the statement by Dārziņš does not include such keywords as “folk music” or “folk tune”, and the understanding of the native culture is more ambiguous, expressed through a metaphor – “the rustling of the birches of the homeland”.

A broader understanding of Latvianness is also confirmed by Dārziņš five years later in the literature and art monthly *Zalktis*. This time, his view on music by Kalniņš is even more appreciative:

First of all, Kalniņš is a composer with a strongly Latvian, national physiognomy. This Latvianness is nothing similar to the stilted, conventional 'nationalism' characteristic of many composers, [...] trying to imitate folk melodies or even borrow folk material for their compositions. Kalniņš has never arranged any folk motif in his works. His Latvianness is inherited, it is, so to speak, already in his blood, the inner essence of himself. (Dārziņš 1907: 141)<sup>16</sup>

Additionally, Dārziņš agrees with the frequently expressed opinion that the music by Kalniņš is generally sad. However, he associates this feature with Latvianness:

It is just as sad as our grey northern skies, as sad as our pines and spruces, our yellowed birch groves. (Dārziņš 1907: 142)<sup>17</sup>

We can see certain contrasts between two readings of Latvian identity in this work - the first is rooted in folk music, the second in the general atmosphere of music, in parallel with nature (again, "birch groves" is the key). Dārziņš obviously prefers the second and "unconventional" understanding. This broader explanation of Latvianness also possibly reflects a new and more nuanced perception in the early twentieth century compared with the epoch of the Young Latvians. It is noteworthy that Klotiņš, a researcher of Kalniņš' music, has also noted the duality in the understanding of Latvianness. He characterizes the early works by Kalniņš as follows:

A compromise between the inertia of national romanticism [i.e., the oldest understanding of Latvianness, characteristic of Young Latvians in the second half of the nineteenth century – B.J.] and a contemporary, psychologically meaningful nationalism. (Klotiņš 1979: 98)<sup>18</sup>

The Latvian national color is also frequently noted as a vital sign in the music of Kalniņš by Baltic German and Russian music critics. Vsevolod Cheshihin (1865–1934) from the newspaper *Rizhskaja mysl'* (*Рижская мысль*), reviewing a concert by Kalniņš on December 6, 1910, compares him with Vītols. Although Vītols cites folk music more often than Kalniņš, Cheshihin considers:

Kalniņš belongs to the Latvian School of melodists, which is closely connected with folk songs as the main source of inspiration and guidance for creative work – rather than the school of melodeclamatorists, which has a more cosmopolitan orientation (the latter is represented, for example, by J. Vītols).<sup>19</sup> (ЧЕШИХИН 1910b)

Cheshihin also reviewed a concert of Kalniņš' compositions in 1910 and describes it as follows:

Kalniņš composes in a rather popular style, however, without triviality; he prefers the natural minor and thus manifests a

certain relationship to Grieg, although the subtle, feminine nervousness that characterizes this 'northern Chopin' is not typical for Kalniņš – contrary to Grieg, he is simpler, more masculine but also more colorless; Kalniņš has not yet developed his style, and the greatest gift of an artist – originality – we hardly find in his works at this time. However, the composer is only in the early stages of his career as a musician – maybe he will yet find himself!<sup>20</sup> (ЧЕШИХИН 1910b)

The critic also highlights parallels with other cultures and not the unique qualities of the work by Kalniņš when discussing his choral songs. He describes the main figure of the song *Imanta* performed at the Fifth All-Latvian Song Festival, as a Liv hero glorified by the Latvians; Imanta sits on the "blue hill" (*Zilaiskalns*) near Valmiera and waits for them to be released. Cheshihin compares the story with the German legend of Barbarosa, the Serbian legend of King Marko, etc. (ЧЕШИХИН 1910a). The reviewer characterizes the choral song *Kars* (The War), performed at the concert on December 6, 1910, as being rich in patriotic motifs, lively tempos, and energetic rhythms, however, due to its interpretation, it "reminded a diplomatic congress!" (ЧЕШИХИН 1910b)<sup>21</sup>

Using such metaphors to discuss patriotic choral songs includes a certain dose of humor that was not imaginable in the Latvian-language press at that time. Most likely, this is a frame deliberately chosen by Cheshihin – to show that everything that happens in Latvian cultural life is not unique; it has its precedents and peers all over the world.

Among the few German music critics that described works by Kalniņš was the previously mentioned Hans Schmidt – a long-time contributor to one of the two most influential Riga German newspapers, *Rigasche Rundschau* (until October 1894, *Zeitung für Stadt und Land*). In 1889, Schmidt came to this newspaper from the more conservative *Rigasche Zeitung*. His interest in the Latvian culture did not mean that his reviews were always laudatory. Though Schmidt provided mainly positive feedback on Kalniņš's music, we can also find objections to his excessive focus on Latvianness. So, discussing the first editions of several vocal duets and the Piano Suite by Kalniņš, Schmidt considers that the constant search for a national color provokes a certain monotony in the composer's work:

The composer's unquestionable and subtle talent is also revealed in these latest publications. [However,] limiting himself mainly to Latvian national motifs and the extraordinary love of quintuple meter due to their long-term use may leave an undesirable impression. In this way, fantasy and imagination are inadvertently curtailed, which we can see in the works of some Norwegian and Finnish composers. But at the same time, such intimate miniature painting also has its special charm [...]. (Schmidt 1913)<sup>22</sup>

It should be added that notes about excessive exploitation of national color can also be found in several other Hans Schmidt's reviews of Latvian composers – I will return to it later.

### Case study 3

#### Views on Latvianness in music

The previously outlined reviews of works by Alfrēds Kalniņš already reflected opinions on Latvianness in music.<sup>23</sup> However, this subject is also discussed by representatives of the three national communities in a broader context. All of them note the dominance of lyrical and sad moods as an essential feature of Latvian music. In 1914, the young critic and one of the first Latvian composers influenced by modernism Jānis Zālītis explained it with historical reasons:

For many centuries, the soul of the nation was sad because foreign ghosts wandered over the countryside of Latvia and suffocated it in a heavy veil of slavery. [...] And it seems that even now the sad songs are closer to the reality of our lives [...]. (Zālītis 1914)<sup>24</sup>

The *Dzimtenes Vēstnesis* newspaper (started in 1907) that published this conclusion by Zālītis was a successor to the afore-mentioned *Baltijas Vēstnesis*.

Meanwhile, the German *Rigasche Zeitung*, describing a concert of Latvian choirs in 1907, believed that melancholy is a common characteristic of many Latvian and Russian songs:

Furthermore, a mixed choir with 60 participants [...] performed Latvian folk songs by various composers and introduced us to the peculiarities of Latvian tunes whose melancholic character sometimes is similar to Russian folk songs. ("Majorenhof" 1907)<sup>25</sup>

The reviewer Vsevolod Cheshihin from *Rizhskaja Mysl'* (*Рижская мысль*) also sees a certain analogy with Russian folk music, namely, with lingering songs: he highlights the dominance of sad moods in the concert of Latvian violin music performed by Edmondo Luccini on March 8, 1912, in the Small Guild, Riga. This critic is somewhat ironic:

[...] the best movement of the Meding's [Mediņš' Violin] Concerto, Largo, is based on the Latvian folk song material: this melancholy without any ray of light, captured in a specifically Latvian, phlegmatic tempo, resembles the gloomy tones in some of [Krišjānis] Ceplītis' paintings (in my opinion, he is the most Latvian of the local landscape painters). [...] The Elegy by Alfrēds Kalniņš performed by prof. Luccini is also similar to Meding's Largo; this Latvian song in minor mood sounds even more hopeless than our 'sad howls' (this is what Pushkin said about the Russian lingering songs). However, est modus in rebus: to listen to such elegies in large quantities is intolerable [...].<sup>26</sup>



Figure 2. Jāzeps Mediņš, Violin Concerto, mvm. 2 (the beginning). Source: Jāzeps Mediņš. *Koncerts vijolei un orķestrim*. Author's edition, n.d.

Latv. PSR Valsts konservatorija  
Reģistrēts  
zem Nr. 46959

Jul. Maderneekam.

3

# ELEGĪJA. ELÉGIE.

A. KALNIŅŠ.

Violon. *Andante elegiaco. (♩ = 69.)*  
*p*

PIANO. *Andante elegiaco. (♩ = 69.)*

Figure 3. Alfrēds Kalniņš, *Elegy* (the beginning). Source: Alfrēds Kalniņš. *Elégie: pour violon avec accompagnement du piano*. Riga: P. Neldner, n.d.

Despite the ironic tone of the reviewer, the *Elegy* by Kalniņš can be highlighted as one of the first internationally recognized Latvian chamber music pieces; this work has also gained international recognition. It was a part of the repertoire of such world-famous artists as the violinist Paul Kochanski (Klotiņš 1979: 121) and the violist Lionel Tertis who recorded the *Elegy* in 1921 (White 2006: 371).

In another context, reviewers also noted Russian and German influences on Latvian music or, on the contrary, their absence. In Jurjāns' articles and speeches, the phrase 'German sentimentality' appears repeatedly. The music by Ādams Ore is described as influenced by 'sentimental German folk songs',<sup>27</sup> meanwhile, music by Jāzeps Vītols is praised:

We cannot find the German sentimental taste in his works – they have an independent, original character that sometimes is close to the Russian school. ("Mūzikas komisijas ārkārtējā sapulce" 1891: 2)<sup>28</sup>

"German sentimentality" is not explained in detail; however, we can conclude that its repeated mentions became a basis for a frame that Jurjāns used when criticizing a frequent but undesirable tendency of his time.

The German reviewers themselves did not set such a quality criterion for Latvian music as an imitation of German examples. On the contrary, the manifestations of national originality were highly valued – at least, in the reviews of All-Latvian Song Festivals. So, in the context of the first such Festival (1873), the newspaper *Zeitung für Stadt und Land* noted the arrangements of folk melodies as the most exciting part of the program, especially the *Jāņu dziesma* (Midsummer Song) by Jānis Cimze. The first original songs by Latvian composers were described as overly influenced by German music and therefore less attractive:

We would like to classify the numerous singing performances of the mixed and male choirs into 3 categories. The first consisted of a few songs created by German composers (Abt and Schubert) [...]. Several songs, which, although written in Latvian, were rather in the form and spirit of German songs. Here we would like to mention songs by C[arl] Baumann. Finally, the major part of the program, for us this time the most interesting and, considering the nature of the Festival, the most significant, consisted of four-part harmonized Latvian folk melodies. ("Von dem in der abgewichenen Woche stattgehabten lettischen Gesangfest" 1873: 6)<sup>29</sup>

124

**Jāņu dziesma.**

a. J. Cimze.

Andante.

1. St. Jā-ni-ti, wa-ra bungāš, lih-go, lih-go!  
 2. Lai je - la - fi Jā - na mah-te, " "

1. wārtu šā - ba ga - li - na - ī, lih-go, lih-go! wārtu šāba  
 2. lai šāneh-ma Jā-na behrus " " lai šānehma

Figure 4. Jānis Cimze, *Jāņu dziesmas* (the beginning). Source: *Dziesmas priekš vāriem vispārīgiem Latviešu dziedāšanas svētkiem*, Riga: B. Dirīķis

Thus, despite the tense political relationship between both national communities, the reviewer from the liberal *Zeitung für Stadt und Land* appreciated Latvian folk music as a source for art music. Seven years later, in the review by *Zeitung für Stadt und Land* of the Second All-Latvian Song Festival (1880), the midsummer songs or *Jāņu dziesmas* are highlighted as especially 'Latvian':

All other Latvian folk melodies sometimes resemble the songs of other nations, and the minor mood which is characteristic of the national element can be perceived as a link that unites everyone; however, the 'Midsummer songs' with their ligo reflect the Latvian character in the purest, most complete way. Each such melody is the most natural manifestation of the Latvian folk tradition [...]. (-y- 1880)<sup>30</sup>

In the following decades, the demands of German music reviewers grew, and the attitude towards Latvian national topics was no longer so unambiguously laudatory. It follows, for example, from a note by Hans Schmidt about one of the first Latvian symphonic concerts – the program also included compositions by Jāzeps Vītols, Andrejs Jurjāns, Alfrēds Kalniņš, and Emīls Dārziņš:

The source of creative work for all of them is common – rooted in motifs of Latvian folk music, yielding to its urge and influence. Though this feature undoubtedly seems attractive and interesting, it still contains a certain threat. It is obvious that cultivating nationalism too much only harms individual development. Modern music history provides many disturbing examples in this respect. In any art, and especially in music, a universal and musical sense of sonic and spiritual beauty can be admitted as the only homeland; ubi pulchre ibi patria. (Schmidt 1906)<sup>31</sup>

Such an opinion, if it had appeared in the Latvian language press, would most likely have received a counterattack.

Another attitude to the influences on Latvian music is found in the Russian press. One of the discussed thematic lines related to a particular political subtext includes reflections on what Latvian music is closer to – German or Russian. So, Vsevolod Cheshihin, describing the concert of Latvian choirs on August 25, 1891, notes:

In general, the Latvian folk song is a rather unusual phenomenon: it fits perfectly into the Western European minor and major system and can acquire the character of a real German folk song (such as Mr. Vītols' arranged songs or 'boatmen's song' for the horn by Mr. Jurjāns); however, it can also keep the character of a Russian folk song which typically is almost without modulations [...], and the mood of the music is determined by sadness, although hidden (such as in the Hangover Song by Mr. Ozols). [...] Both the yellow color of German

songs and the grey hue of Russian or generally Slavic melodies are characteristics of the Latvian song that, like any folk song, is a child of the surrounding nature. (Чешихин 1891)<sup>32</sup>

A similar subject is also discussed by Cheshihin almost twenty years later, regarding the arrangements of folk songs performed at the Fifth Latvian Song Festival. In this case, he draws even stronger parallels with Russian music:

From West Asia, Latvian ancestors brought the ancient scale of five notes, which is also typical of most ancient Russian folk songs. However, the medieval Gregorian moods used by Glinka in his work with a Russian song have only recently appeared in Latvian arrangements, under the influence of Latvians who have studied in Russian conservatories. The Latvian song is still waiting for its Glinka; for the time being, it is mostly harmonized following German models that do not 'fit' it. Nevertheless, even in this form, the Latvian song retains its original, partly Slavic orientation (constant fluctuations between major and minor).<sup>33</sup> (Чешихин 1910a)

Texts by Cheshihin have been cited several times already throughout the article; however, in the context of the latter quotations, it seems essential to provide a broader insight into his personality and aesthetic views. On the one hand, this talented literary and music critic was very positive about the young Latvian art music – like the afore-mentioned Hans Schmidt, he also promoted its popularity among his compatriots by translating lyrics for several Latvian song editions at the turn of the twentieth century (for example, 1903 – Seven Songs for voice and piano by Jāzeps Vītols, Op. 31; a.o.). On the other hand, Cheshihin spent his childhood and youth in an environment where opinions of Slavophiles were prevalent. His father, Evgraf Cheshihin (1824–1888), was the editor of the first long-standing Riga Russian daily, *Rizhskij Vestnik* (*Рижский Вестник*, founded in 1869) and an active supporter of Jurij Samarin's Pan-Slavic ideas (see, for example, Brüggemann 2021: 336, also Jaunslaviete 2019: 59–60). Under the guidance of Cheshihin Sen., the *Rizhskij Vestnik* newspaper also sharply criticized the cultural dominance of Germans in the Baltic provinces, including Riga. Cheshihin Jun. started his work in the press as a contributor to this newspaper (1888–1895), although later he was a music critic for *Pribaltiiskij Kraj* (*Прибалтийский край*, *Pribaltiiskij Listok* / *Прибалтийский листок*) and the relatively liberal *Rizhskaja mysl'* (*Рижская мысль*, 1908–1915). Compared with his father, the son was much more tolerant in his views; however, Vsevolod Cheshihin also strongly felt his belonging to the Russian community, and it can explain his desire to consider ethnic Latvians as closer to Russian and not German cultural influences. Any autonomy of Latvia had no place in Cheshihin's national

concept, which he described as “Russian National-Liberalism” (quoted after Чемакин 2015: 109). Irina Kruminja, a researcher of his life, characterizes his attitude to Latvia as follows:

Cheshishin was extremely fond of this region, especially Riga; he knew and understood its originality, but at the same time, he too clearly felt the alienation, if not hostility, of the environment. The mission of the ‘russifier’ which he voluntarily took over from his father, turned out to be too difficult and ungrateful.<sup>34</sup> (Круминя 1996: 137)

## Conclusions

Several frames used by music critics have already been described in previous case studies. In conclusion, they will be categorized into larger groups to formulate the most common ‘overframes’.

In Latvian-language publications, the **national color frame** was significant: it was viewed as a **precondition for valuing a work of music conceived by a Latvian composer**. This was, for example, expressed by Andrejs Jurjāns in his previously quoted words, “without nationality, there is no originality” (Jurjāns 1891), which he wrote in a context of praising the tone poem *Līgo svētki* by Jāzeps Vītols.

A similar view was manifested in the critical note by Emīls Dārziņš on the young Alfrēds Kalniņš.

And let the rustling of the birches of the homeland be the gentle and sad song on which to tune his passionate melodies! (Dārziņš 1902)

Initially, critics mainly appreciated the manifestations of national color through folk music citations or corresponding subjects. However, by the beginning of the twentieth century, the definition was broadened to include simply ‘Latvian moods’.

This frame can be viewed as a mark determined by the historical context. In the late nineteenth and early twentieth centuries, the academically educated Latvians had two paths for integrating into society. One option was to merge with either one or other of the largest national communities, Baltic Germans or Russians, and this would provide much faster and easier personal prosperity and authority. Krišjānis Valdemārs, the pioneer of the Young Latvian movement, ironically described the supporters of this position as shameful Latvians – *kaunīgi latvieši* (see Valdemārs 1863). The second possibility was to prove that ethnic Latvians could also have their own specific culture. The representatives of the national intelligentsia, whose views were reflected in the Latvian-language press, preferred the latter way.

The second ‘overframe’ characteristic of the Latvian-language press can be formulated as the statement – “**others will not completely understand us**”. This thought appears in different variations, from a simple conclusion, as in the quoted retelling of Moritz Rudolph’s article by *Dienas Lapa* (“J. Vītols” 1889) until a sharp and, nevertheless, overdone allegation by Emīls Dārziņš that the Baltic German press had almost stoned the first performers of Vītols’ *Līgo svētki* (Dārziņš 1906)

We can also find contradictory frames when analyzing the way Baltic German reviewers *actually* perceive Latvian music. On the one hand, many articles contain an idea that can be formulated as follows: **The national color is the main feature that makes Latvian music interesting**. Some examples of this are the quoted reviews on Song festivals, highlighting *Jāņu dziesma* by Cimze and other folk songs arrangements (“Von dem in der abgewichenen Woche stattgehabten lettischen Gesangfest” 1873; -y- 1880).

However, there is also another frame. It can be found in several reviews by Hans Schmidt (1906, 1913). Its central thesis states that “**cultivating nationalism too much only harms individual development**”. We can assume that the emergence of this frame was determined not only by the tendencies of Latvian music itself but also, in the opinion of many, excessive exploitation of national ideas in various European regions at this time.

In Russian periodicals, we also frequently find the highlighting of national color as the main feature that makes Latvian music interesting. However, another aspect was especially highlighted by Vsevolod Cheshihin (Чешихин 1910a), namely, the view: **Latvian folk music has much more in common with Russian traditions than German traditions, and Latvian composers should also get closer to them**.

The representatives of the three national communities have used various rhetorical devices for influencing their audience. Articles by Latvian and Russian critics are especially rich in metaphors: music concepts are frequently explained through parallels with nature (Jurjāns, Dārziņš, Cheshihin) or historical events (Zālītis, Cheshihin). German critics are much more cautious in this respect: describing specific compositions or performances, they prefer purely musical characteristics related to form, instrumentation, rhythm, etc. It can be assumed that German music reviewers in Riga (this certainly does not apply to the entire German cultural space) were somewhat skeptical about the programmatic explanations of music, highlighting its self-sufficiency and following the path marked by Eduard Hanslick in his monograph *Vom musikalisch-Schönen*. Latvians also believed that the atmosphere of the National Awakening could better be represented when musical and non-musical ideas were

linked – in the case of criticism, with metaphors, and in the case of music itself, with programmatic titles.

Regarding other rhetorical devices, such as quotes or catchphrases, it can be concluded that these tools are used by representatives of all three national communities. However, their selection sometimes reflects completely different frames – the quote by Jurjāns, borrowed from Schiller (“Pie tēvu zemes dārgās ķeris klāt [...]” / *O mächtig ist der Trieb des Vaterlands* [...], Jurjāns 1891), and the catchphrase used by Hans Schmidt, “*ubi pulchre ibi patria*” (Schmidt 1906), are almost symbolic opposites.

The three case studies presented in the paper cannot cover the whole network of music criticism in Riga in the late nineteenth and early twentieth centuries. However, considering that they deal with reviews of the most authoritative Riga music critics and composers from the chosen period, they could be perceived as essential signs of the era reflecting its sociocultural context. The provided studies also offer valuable material for comparison with other multinational countries to answer the questions: which of the discussed frames are common for different regions, in which situations have they been used, and how have they changed over the ages? Thus, the topic discussed in the article also raises some significant perspectives for further research.

## References

- Apals, Gints (2011) *Pēterburgas Avīzes. Latviešu pirmā saskare ar Eiropas politiskajām idejām* (Electronic book), Rīga: Zvaigzne ABC.
- B. (1889) “Teātris un mūzika,” *Baltijas Vēstnesis* 163: 3.
- Brüggemann, Karsten (2021) “Defending the Empire in the Baltic Provinces: Russian Nationalist Visions in the Aftermath of the First Russian Revolution,” in Darius Staliūnas and Yoko Aoshima (eds.), *The Tsar, the Empire, and the Nation: Dilemmas of Nationalization in Russia's Western Borderlands, 1905–1915*, Budapest, New York: Central European University Press, 327–356.
- Cantillon, Zelmari (2018) “Framing the Field of Popular Music History and Heritage Studies,” in Sarah Baker, Catherine Strong, Lauren Istvandity and Zelmari Cantillon (eds.), *The Routledge Companion to Popular Music History and Heritage*, London, New York: Routledge Taylor & Francis Group, 1–10.
- Chong, Dennis and James N. Druckman (2007) “Framing Theory,” *Annual Review of Political Science* 10: 103–126. URL: <https://www.annualreviews.org/doi/abs/10.1146/annurev.polisci.10.072805.103054> [accessed on 03.02.2022]
- [Dārziņš], Emīls (1902) “Jaunas muzikālijas,” *Pēterburgas Avīzes* 13: 3.
- Dārziņš, Emīls (1906) “Jurjānu Andrejs kā orķestra komponists,” *Zalktis* 1: 151–156.
- Dārziņš, Emīls (1907) “Alfrēds Kalniņš,” *Zalktis* 2: 127–147.
- Dziesmas priekš otriem vispārīgiem Latviešu dziedāšanas svētkiem* [choral collection], Rīga: B. Dīriķis.
- Entman, Robert M. (1993) “Framing: Toward Clarification of a Fractured Paradigm,” *Journal of Communication* 43 (4): 51–58.
- Gamson, William A. and Andre Modigliani (1989) “Media Discourse and Public Opinion on Nuclear Power: A Constructionist Approach,” *American Journal of Sociology* 95 (1): 1–37. URL: [https://www.jstor.org/stable/2780405?seq=1#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/2780405?seq=1#metadata_info_tab_contents) [accessed on 03.02.2022]
- Goffman, Erving (1974) *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Ijabs, Ivars (2014) “Young Latvians, Baltic Germans, and the emergence of Latvian National Movement,” *Nationalities Papers* 42 (1): 88–107. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00905992.2013.823391> [accessed on 03.02.2022]
- Jaunslaviete, Baiba (2019) “The Reception of Russian Music in Riga During the 1860s and 1870s: The Characteristic Opinions Manifested in Press Reviews,” *Musica Scholarship / Problemy Muzykal'noj Nauki* 4: 57–64.
- “J. Vītols” (1889) *Dienas Lapa* 163: 2.
- Jurjāns, Andrejs (1891) “Līgo svētki,” *Balss* 7: 2–4.
- Kalniņš, Alfrēds (n.d.) *Elégie: pour violon avec accompagnement du piano*, Rīga: P. Neldner.
- Klotiņš, Arnolds (1979) *Alfrēds Kalniņš. Komponista dzīve un darbs*, Rīga: Zinātne.
- Linström, Margaret and Willemien Marais (2012) “Qualitative News Frame Analysis: A Methodology,” *Communitas* 17: 21–38. URL: <https://journals.ufs.ac.za/index.php/com/article/view/991/980> [accessed on 03.02.2022]
- “Majorenhof” (1907) *Rigasche Zeitung* 174: 5.
- McClain, Jordan, M. (2016) “Framing in Music Journalism: Making Sense of Phish’s “Left-Field Success Story”,” *The Journal of Popular Culture* 49 (6): 1206–1223.
- Mediņš, Jāzeps (n.d.) *Koncerts vijolei un orķestrim* [piano reduction]. Author’s edition.
- “Mūzikas komisijas ārkārtējā sapulce” (1891), *Dienas Lapa* 136: 1–2.
- Pivoras, Saulius (2021) “The Role of Latvian Nationalism in the Transformation of Lithuanian Nationalism During the Long 19th Century,” *Nations and Nationalism* 27 (2): 566–579. URL: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/nana.12656>. [accessed on 03.01.2022]
- R[udolph], M[oritz] (1889) “Concert in Majorenhof,” *Rigaer Tageblatt* 164: 3.
- Schmidt, Hans (1906) “Konzert,” *Rigasche Rundschau* 202: 3.
- Schmidt, Hans (1913) “Neue Musikalien,” *Rigasche Rundschau* 284: 9.
- Seeberg-Elverfeldt, Roland (1977) “Dreihundert Jahre deutsch-baltische Presse,” *Zeitschrift für Ostforschung* 26: 651–670.
- Semetko, Holli A. and Patti M. Valkenburg (2000) “Framing European Politics: A Content Analysis of Press and Television News,” *Journal of Communication* 50 (2): 93–109.
- Šiliņš, Jānis (n.d.) “Jaunā strāva,” *Nacionālā enciklopēdija*. URL: <https://enciklopedija.lv/skirkklis/22237-Jaunā-strāva> [accessed on 03.02.2022]
- Tankard, James W. (2001) “The Empirical Approach to the Study of Media Framing,” in Stephen Reese, Oscar Gandy, and August Grant (eds.), *Framing Public Life*, Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum, 95–106.

Valdemārs, Krišjānis (1863) = Zobugals. "Kaunīgi latvieši", *Pēterburgas Avīzes* 8: 77–78.

Vītols, Jāzeps (1923) "Hanss Šmidts †", *Mūzikas Nedēļa* 1: 2–4. "Von dem in der abgewichenen Woche stattgehabten lettischen Gesangfest (1873)", *Zeitung für Stadt und Land* 149: 5–6.

-y- (1880) "Vom lettischen Sängerfest", *Zeitung für Stadt und Land* 142: 6.

Vītols, Jāzeps (1890) *La fête Lihgo: Tableau symphonique sur des thèmes populaires lettes pour orchestre Op. 4* [score], Leipzig: M. P. Belaieff, 1890.

White, John (2006) *Lionel Tertis: The First Great Virtuoso of the Viola*, Woodbridge, UK: Boydell Press.

Zālīt[i]s, Jānis (1914) "Jāņa Mediņa kompozīciju vakars", *Dzimtenes Vēstnesis* 280: 6.

Круминя, Ирина (1996) "Всеволод Евграфович Чешихин: биографический очерк", *Даугава* 4: 128–145.

Михаловская, Елена (1906) "Концерт Павла Юрьяна", *Рижский вестник* 194: 3.

Чемакин, Антон (2015) «Космополитический национализм» Всеволода Чешихина», *Научный диалог* 1 (37): 108–128.

[Чешихин, Всеволод] (1891) = Дилетант. "Концерт латышских хоров", *Рижский вестник* 186: 3.

Ч[еших]ин, Всев[олод] (1910a) "Латышское певческое празднество", *Рижская мысль* 866: 3.

Ч[еших]ин, Всев[олод] (1910b) "Концерт из композиций Альфреда Калныня", *Рижская мысль* 1007: 3.

Ч[еших]ин, Всев[олод] (1912) "Концерт скрипичного виртуоза Э. Луччини", *Рижская мысль* 1384: 3.

## Endnotes

- 1 A shortened version of the title, *Līgo*, also is frequently used.
- 2 *Pavadijām vienīgo vācu kritiķi — estētiķi, kurš ar īgnumu, ar patiesu sašutumu atraidīja savu vācu kolēģu nepārprotamo priekšlikumu — ignorēt latviešu mūziku, noklusēt latviešu koncertus [...].*
- 3 Young Latvians, *jaunlatvieši* – Latvian intellectuals, initiators and active participants of the so-called First Latvian National Awakening in the 1850s–1880s.
- 4 Later (beginning in 1900), Fritz Scheel was the first music director of the newly founded Philadelphia orchestra.
- 5 *[...] eins von denjenigen Tongemälden, in denen der Musik manches Unmögliche zugemuthet wird, und die darum, selbst beim Verfolgen der speciellen Inhaltsangabe, in ihren Einzelzügen vielfach unverständlich bleiben, wenigstens für denjenigen, der sich die zu den musikalischen Themen ursprünglich gebörenden Gedichts-Gedanken nicht zu vergegenwärtigen versteht. [...].*
- 6 *[...] der Verarbeitung des Themas, die reich und von großer Mannichfaltigkeit ist [...].*
- 7 *Wir möchten aber von ihm vor Allem erst einmal eine Probe absoluter, also nicht programmatischer Musik hören.*
- 8 *Latviešu tautas dziesmas un citi mūzikas saskaņojumi, kas uz tām dibinājas, pilnīgi būs saprotami un sajūtami tikai latviešu ausīm un sirdīm.*
- 9 *Viņa atnāca – nezinādama, ka tanī dienā būs dzirdams arī kāds gabals no latviešu puses; vismazākais pa avīzēm par to ne kas nebija iepriekš minēts, kā tas ar citiem koncertiem un*

*ievērojamākām kompozīcijām mēdz notikt. – Arī kritiķa pārsprīdums "Rīg. Tageblattā" par šo kompozīciju dveš tādu pašu naidīgu garu.*

- 10 *Kuru istenu latvieti gan nepārtrauks priecīgas jūtas, redzot šādu attīstības soli mūsu tautas dzīvē? Kura istena tautas mīļotāja sirds gan nepukstēs ātrāki, dzirdot skaņās liktus "Līgo svētkus" – šos vismīļākos un līgsmākos senču svētkus [...].?*
- 11 *Andante 4/4 sākas klusītiņām ar 18 taktis garu organa punktu, basiem velkot un timpāniem dobji dimdinot zemo G. [...] viņš līdz ar to visam pievienojis drūmu noslēpumainu krāsu, kas tēlo [...] nakts tumšumā vientiesīgo, drūmo svēto birzi, kur piemita [...] senču dievi [...].*
- 12 *[...] bez tautības jau nav oriģinālības.*
- 13 *[...] bezmaz tika par to no vācu preses un publikas ar akmeņiem nomētāts.*
- 14 *[...] dzejnieks, kurš savas poētiskās intencijas izteic skaņās.*
- 15 *Augšā minētie gabali vēl par maz latviski, viņos vēl pārāk izmanāms lielā novērģu liriķa Grīga iespaids. Jāvēlas, kaut jaunais komponists censtos turpmāk vairāk noklausīties tautiskās skaņās. Un dzimtenes bērzu šalkšana lai būtu tā liegi sērā dziesma, uz kuras tas lai skaņotu savas jūsmīgās melodijas!*
- 16 *Kalniņš vispirms ir komponists ar noteikti latvisku, tautisku fizionomiju. Šis latviskums nebūt nav [...] meklēts, konvencionēls "tautiskums", kādu mēs sastopam pie daudziem komponistiem, kuri [...] grib [...] imitēt tautas melodijas vai pat aizņemties no tautas materiālus priekš savām kompozīcijām. Kalniņš nav ne vienu vienīgu reizi savās kompozīcijās apstrādājis kaut kādu tautas motīvu. Šis latviskums ir viņam iedzimts, ir, tā sakot, jau asinīs, ir viņa paša iekšējā būtība.*
- 17 *Viņa ir tikpat drūma, cik drūmas ir mūsu pelekās ziemeļa debesis, cik drūmas ir mūsu priedes un egles, mūsu dzeltējušās bērzu birzes.*
- 18 *Kompromiss starp tautiskā romantisma inerci un laikmetīgo, psiholoģiski saturīgo tautiskumu [...].*
- 19 *А. Калнынь принадлежит к мелодической школе латышских композиторов, творчество которых тесно примыкает к латышской народной песне, вдохновляется и руководится ею, но не к школе мелодекламационной, более космополитической по своим стремлениям (каков, например, И. [Я.] Витоль, недавно получивший за романсы Глинкинскую премию).*
- 20 *Пишет А. Калнынь в довольно популярном стиле, чуждом, впрочем, тривиальности; любовь к естественному минору обуславливает некоторое сходство его с Григом, но у А. Калныня нет утонченной женственной нервности, свойственной этому "северному Шопену"; он проще и мужественнее Грига, и безцветнее его; своего собственного стиля А. Калнынь еще не выработал, и высшей добродетели художника, оригинальности, у него еще пока немного. Но он еще только начинает свою музыкальную карьеру; может быть, еще найдет самого себя!*
- 21 *"Воина" (Karš) более походила на дипломатический конгресс!*
- 22 *Das entschiedene und feinsinnige Talent des Komponisten spricht auch aus diesen jüngsten Publikationen. Eine vorherrschende Beschränkung auf lettische Nationalmotive und besondere Vorliebe für fünfteilige Taktformen könnten auf die Dauer doch vielleicht verhängnisvoll werden. Sie engen die Phantasie und Erfindung unwillkürlich ein, wie an so manchem norwegischen*

- und finnischen Tonsetzer wohl zu erkennen ist. Doch hat solche intime Kleinmalerei immerhin auch ihre speziellen Reize [...].
- <sup>23</sup> See also previously quoted words by Dārziņš about Kalniņš (his music “is just as sad as our grey northern skies, as sad as our pines and spruces, our yellowed birch groves”: Dārziņš 1907).
- <sup>24</sup> *Garus gadusimteņus tautas dvēsele skuma, jo pār Latvijas laukiem klīda svešas ēnas un smacēja to smagā verdzības tumsā. [...] Un šķiet, ka pat tagad vēl šīs skumjās dziesmas mums tuvākas mūsu dzīves īstenībai [...].*
- <sup>25</sup> *Ferner wirkten mit ein gemischter Chor von 60 Personen [...], der lettische Volkslieder verschiedener Komponisten vortrug und uns einen Einblick in die Eigenart lettischer Weisen gab, die mitunter dem melancholischen Charakter des russischen Volksliedes ähnlich waren.*
- <sup>26</sup> [...] в лучшей части концерта, в ларго, Мединг пользуется материалом латышского народно-песенного творчества: меланхолия безпросветная, в специфически-латышском флегматическом темпе, напоминающая мрачные тона некоторых пейзажей Цеплита (этого, по моему, наиболее латышского из местных пейзажистов). [...] В роде ларго Мединга написана “Элегия” Калныня, исполненная проф. Луччини; латышская минорная песня звучит безнадежней нашего “грустного воя” (как отзывался Пушкин о русской протяжной песне). Но est modus in rebus: слушать такие элегии в большом количестве – вещь нестерпимая [...].
- <sup>27</sup> [...] *vācu sentimentālu t[autas] dziesmu [...].*
- <sup>28</sup> *Viņa darbos neatrodam vācu sentimentālā gara, tiem ir patstāvīgs oriģināls raksturs, kas vietām pieslejas krievu skolai.*
- <sup>29</sup> *Die [...] zahlreichen Gesangsvorträge des gemischten und des Männerchores möchten wir in 3 Categorien ordnen. Die erste bildeten einige von deutschen Componisten (Abt und Schubert) verfaßte [...] Lieder. Wesentlich wenig verschieden von diesen waren einige ursprünglich allerdings in lettischer Sprache verfaßte, aber doch mehr im Geiste und der Form der deutschen Liedcomposition gehaltene Gesänge. Die Lieder von K. Baumann möchten wir hierher rechnen. Der überwiegende Theil des Programms endlich, für uns diesmal der interessanteste und in Bezug auf die Natur des Festes der bedeutungsvollste, bestand aus vierstimmig harmonisirten lettischen Volksmelodien.*
- <sup>30</sup> *Wenn alle übrigen lettischen Volksmelodien hin und wieder denjenigen anderer Nationen ähneln, wenn durch das im nationalen Element vorherrschende Mollgeschlecht sich ein gemeinsam um alles schlingendes Band erkennen läßt, so bewahren die “Jāņa dziesmas” mit ihrem Libgo den reinsten, vollständigsten lettischen Character. Jede einzelne dieser Melodien ist der unverfälschte Ausdruck des lettisch Volksthümlichen.*
- <sup>31</sup> *Ihnen allen insgesamt gemein ist die Vorliebe, mit der sie sich durch heimische Volksmotive in ihrem Schaffen anregen und bestimmen lassen. So sympathisch und interessierend dieser Zug an und für sich gewiss auch anmutet, birgt er doch zugleich unleugbar eine gewisse Gefahr in sich. Ueber der allzu ausschließlichen Kultivierung des Nationalen erleidet die Entwicklung des Individuellen nur zu leicht empfindliche Einbuße. Die Musikgeschichte kennt hierfür gerade in neuerer Zeit manches warnende Beispiel. Wie überhaupt schon jede, so erst recht die Tonkunst sollte nur das eine Vaterland der allgemein menschlichen und musikalischen Empfindung der klanglichen und seelichen Schönheit allein kennen – ubi pulchre ibi patria.*
- <sup>32</sup> *Вообще латышская народная песня представляет собой довольно любопытное явление: она вполне умещается в рамках западно-европейского минора и мажора и может принимать совершенно немецкий народный характер (таковы песни гармонизации г. Витоля или “песня лодочников” для валторны г. Юрьяна), но может и сохранять характер русской народной песни, с трудом модулирующей [...], звучащей основной, хотя и скрытой грустью (такова “застольная песня” г. Озоля). [...] желтый колорит немецкой песни и серый – русской или вообще славянско дают окраску и латышской песне, которая, как и всякая народная – дитя окружающей природы.*
- <sup>33</sup> *Из западной Азии предки латышей принесли ту пяти-тонную древнейшую гамму, которая лежит в основе и древнейшей русской народной песни. Но обработка латышской народной песни по средневековым грегорианским ладам, примененным к русской песни Глинкою, началась лишь недавно, под влиянием латышей, побывавших в русских консерваториях. Латышская песня еще ждет своего Глинку; пока она чаще всего гармонизируется “не к лицу” по немецким образам. Но даже и в этом виде она хранит свой оригинальный склад, отчасти славянский (постоянные колебания между мажором и минором).*
- <sup>34</sup> *Чешихин чрезвычайно любил этот край, особенно Ригу, знал и понимал его своеобразие, но в то же время слишком отчетливо чувствовал отчужденность, если не враждебность окружающей среды. Слишком тяжелой и неблагодарной оказалась миссия “обрусителя”, которую он добровольно перенял от отца.*

### Santrauka

XIX a.pab.–XX a. pr. Ryga iš vokiškai kalbančio mies- to sparčiai plėtėsi į daugiakultūrį centrą. Viena vertus, tai paskatino suaktyvėjusi edukacinė veikla, etninių latvių tautinio pabudimo procesai. Kita vertus, siekiant susilpninti vokiečių įtaką Baltijos kraštuose, Rusijos vadovybė aktyviai ragino etninius rusus emigruoti, tad daug jų atvyko ir apsistojo Rygoje. Visa tai paveikė muzikos kritikos sferą. Todėl muzikos recenzijos gali atspindėti savo epochą, pavyzdžiui, Rygoje gyvenusių trijų tautinių bendruomenių – Baltijos vokiečių, latvių ir rusų – estetines pažiūras bei vertybes. Visa tai gali būti interpretuojama pasitelkiant kadravimo teorijos modelį. Straipsnyje analizuojama, kaip muzikos kritikos spaudoje pateikiami trys aspektai:

- kuo pasižymėjo tuo metu dažnai atliekamo kūrinio – Jazepo Vytuolo poemos *Līgo svētki* precepcija,
- kas būdinga tekstams apie konkretų kompozitorių – Alfredą Kalniņ,
- kaip tekstuose perteikiama latviškumo muzikoje samprata.

Atitinkamai šiame tyrime buvo išryškinti XIX a. pab.–XX a. pr. muzikos kritikų dažniausiai pasitelkiami „ženklai“, kurie spaudoje latvių kalba būtų šie:

- latvių kompozitoriaus muzikos kūriniai būdingas nacionalinis atspalvis yra išankstinė prielaida suvokti šį kūrinį kaip vertybę;
- „kiti mūsų taip nesupranta kaip mes patys“.

Vokiečių spaudoje būdingi du vienas kitam prieštaraujantys aspektai:

- nacionalinis atspalvis yra tai, kas daro latvių muziką įdomią,
- „perdėtas nacionalumo / tautiškumo puoselėjimas kenkia asmenybės / individo raidai“.

Rusų spaudoje išvelgiama tendencija, kad latvių liaudies muzika turi daug daugiau bendro su rusų ir vokiečių tradicijomis, nei manoma. Todėl latvių kompozitoriai taip pat turėtų labiau šlietis prie šių tradicijų.

Straipsnyje aptariami recenzijų pavyzdžiai yra siejami su to meto Rygoje gyvenusiais ir kūrusiais autoritetingais muzikos pasaulio atstovais. Todėl šios muzikinės apžvalgos gali būti laikomos to laikotarpio „ženklais“, atspindinčiais XIX a. pab.–XX a. pr. sociokultūrinius kontekstus.

Delivered / Straipsnis įteiktas 2022 03 31

Oksana HNATYSHYN

# The Kyiv Music-Theoretical School in the Vortex of the Modernistic Trends of the Beginning of the Twentieth Century

*Kyjivo muzikos teorijos mokykla XX a. pradžios modernizmo verpetuose*

Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Nyzhankivsky 5, 79008 Lviv, Ukraine  
oxanaostap@ukr.net

## Abstract

The stage of institutional and essential development of Ukrainian musical science is marked by revolutionary transformations in life and culture on the platform of the modernist philosophical and cultural movement. A key role was played by a group of the first professional musicologists in Ukraine, the Kyiv Music and Theoretical School, which should go down in the history of Ukrainian musical science. In their organizational activities, music cultural figures and scientists used new post-revolutionary opportunities, and in scientific research they looked at modernist philosophical theories common in the world. In their teachings on musical thinking and the structure of musical language, Boleslav Yavorsky and Anatolij Butskoy (Butsky) consciously or intuitively embodied the ideas of many of the West's leading modernist philosophers (especially Husserl, Bergson, and Warrington). Despite the rejection of their innovative views at that time from others, some of these views remain effective and relevant today.

**Keywords:** Kyiv music-theoretical school, modernist tendencies, organization of music science.

## Anotacija

Ukrainos muzikos mokslo institucinio ir esminio vystymosi etapas pasižymi revoliucinėmis gyvenimo ir kultūros transformacijomis modernistinio filosofinio ir kultūrinio judėjimo platformoje. Pagrindinį vaidmenį čia vaidino grupė profesionalių muzikologų, kurie turėtų patekti į Ukrainos muzikos mokslo istoriją kaip Kyjivo teorinė muzikos mokykla. Organizacinėje veikloje muzikinės kultūros figūros ir mokslininkai pasinaudojo naujomis porevoliucinėmis galimybėmis, o mokslinėje veikloje jie pasirinko veikti pagal bendrąsias pasaulines filosofines modernizmo teorijas. Muzikinio mąstymo doktrinos Boleslavas Javorskis ir Anatolijus Butskojus (Butsky) sąmoningai ar intuityviai įkūnijo daugelio pagrindinių modernistų filosofų (ypač Husserlio, Bergsono, Warringtono) idėjas. Nors tuo metu daug novatoriškų jų sprendimų buvo atmesta, kai kurie jų ir šiandien išlieka paveikūs ir aktualūs.

**Reikšminiai žodžiai:** Kyjivo muzikos teorinė mokykla, modernistinės tendencijos, muzikos mokslo organizacija, doktrina.

## Introduction

The activity of scientists of the Kyiv Music-Theoretical School of the period 1916–1924 dates back to the heyday of modernist tendencies in science and art in sub-Russian Ukraine. These tendencies influenced leading musicologists Boleslav Yavorsky and Anatolij Butskoy (Butsky). However, neither the scientific and organizational achievements of these famous scientists, who were united by common views, nor their theories, which built on a complex platform of modernist trends of the time, have been studied. The lack of complete information about Butskoy, who moved to Leningrad early (now St. Petersburg, Russia), shows a need for a compilation of a complete list of his works and mentions found in special Ukrainian literature.

Yavorsky's correspondence as well as the chronology of his life and scientific work (Yavorsky 1972) offers an

idea about his participation in public life, his scientific and organizational activities, and his scientific-theoretical works from this period. Many of Yavorsky's opinions and conceptual provisions are set out in his work on the creative thinking of Russian composers (Yavorsky 1987).

Butskoy's early musical-journalistic investigations (Butskyi 1923; Butskoï 1923) illustrate his search for the essence of music as a special kind of art (sound) and its possible theoretical research. A detailed review of Butskoy's first monograph (Lunacharskiy 1927: 40-53) consistently assesses his main judgments about the direct data of music. Butskoy's later work (Butskoï 1948) is devoted to a statement of his theory of structure of musical language.

Against the background of colorful modernist trends in contemporary Western art, Kulikova (1980) revealed the philosophical ideas of Bergson, Husserl, Warringer, and others. Makaryk's study (2010) points to some Western trends in the orientation of modernism in Ukraine and

the conditions of Soviet cultural policy in the 1920s. An article on modernism by Rzevska (2011) is devoted to musical creativity but does not reveal the relevant features of musicological thought.

The largest group of studies of Yavorsky's heritage and work is devoted to the culturological, aesthetic, and pedagogical aspects (Dzhura 2001; Martyniuk 2020; and others). A numerically smaller group consists of research on separate components of Yavorsky's and Butskoy's scientific theories. Antropova revealed the question of artistic integrity in Yavorsky's music-historical conception (Antropova 2006). Zavisko and Lemishko (2016) evaluated the theory of Yavorsky's mode rhythm in the context of problems of harmonious thinking. Sokol (2019) analyzed the significance of remark-images in the conception of Yavorsky's musical style. He also initiated a generalized study of Yavorsky's theory (Sokol 1990), analyzing the concept of the history of the scientist's musical styles. Nemkovych (2006) assessed Yavorsky's contribution to the emergence of theoretical issues in Ukrainian musicology. Hnatyshyn (2018) analyzed Yavorsky's and Butskoy's conceptual ideas in a chronological series of other Ukrainian studies of mode, rhythm, form, structure, and musical language and occasionally mentioned the musical-aesthetic tendencies of interpretation of the music widespread in European musicology. The first attempt to reveal the influences of aesthetic-philosophical ideas of some European scientists on the formation of Yavorsky's views was made by Anthropova (2010, 2015), who identified several concepts of European scientists that found expression in Yavorsky's theory.

The vast majority of what was published about Butskoy consists of informative references and encyclopedic slogans. Only Taranchenko (2014) gave an overview of Butskoy's multifaceted (scientific, compositional, pedagogical, and organizational) work with an analysis of his scientific achievements. He pointed to its "organic involvement in the great European cultural tradition" (Taranchenko 2014: 73) inherent in Butskoy's "ability to innovate research and experiments," which was revealed "primarily in the field of modern Ukrainian theater" (Taranchenko 2014: 73). She noticed the *direct* influence of the Bergson's "philosophy of life" had on some provisions of Butskoy's theory.

Thus, despite some (albeit essential) views on the nature of Yavorsky's and Butskoy's conceptual ideas, the reflection of modernist trends of the day in the scientific-organizational activities and theoretical developments of the Kyiv music-theoretical school were not set out in special works.

The intention of this publication is a comprehensive analysis of the Kyiv period of organizational and scientific activity of Yavorsky and Butskoy, the leading figures of the Kyiv musical-theoretical school, which coincided with the

flourishing of modernism in European science and art. In the course of the recently established trend - the history of music science - clear interest "in the nature, essences," and functioning of music-theoretical ideas, as well as their relationship with other ideas (Hnatyshyn 2019a: 36; 2019b: 20, 24), are laid out. So special attention should be paid to identifying the influence of Western modernist theories on the views of these scientists, the perception of their innovations by the scientific community during the years of "cultural chaos and purges" (Makaryk 2010: 12), and the further life of the ideas.

### **Kyiv branch of scientific study of music and its leading figures**

The first scientific center in Ukrainian (sub-Russian) musicology was formed and operated in Kyiv during the 1910s and 1920s. Its appearance and ideological orientation were underscored by two important factors. The external factor was that the powerful development of philosophical knowledge, numerous scientific discoveries, modern technologies, and artistic experiments that took place in the West in the late nineteenth and early twentieth centuries stimulated people to reconsider the meaning to improve, to significantly rework, or to create something new in all spheres of life. The internal factor was the belief that revolutionary events in Russia must awaken artists or give birth to new ones (in music, of the "Beethoven type") in order to serve a new clearly organized, revolutionary order. Denial of the achievements of predecessors, a new perception of reality, and the search for adequate ways to reflect it expressed and simultaneously stimulated a significant intellectual rise in art and science. Traditional art forms (architecture, literature), which sought to overcome any deterrents or to develop modern ways to achieve the highest goal underwent significant renewal.

Those powerful changes of the modernist era found a place in the art of music (as well as in the fine arts, theater, and cinema), leading to revision and revolutionary changes as in the organization of the scientific-educational process and in the scientific-theoretical understanding of music.

By the will of fate, Yavorsky and Butskoy found themselves at the origins of the revolutionary development of Ukrainian music education - in the field of science, in particular. After graduating from the Kyiv Music School (1898) and the Moscow Conservatory (1903), Yavorsky returned to Kyiv, where he became a professor of music theory at the People's Conservatory (1915-1921) and the newly founded Lysenko State Music and Drama Institute (since 1918). He had a firm intention, nurtured since the beginning of the decade (1908), to turn Ukrainian music

education into publicly available multilevel education and science into an original branch that was to move away from

biographical essays, occasionally covering the influence of general culture only on the *direction* (ed. B. Ya.) of the creativity of composers, without at all clarifying the process of creativity in its innermost secrets (Yavorsky 1972: 264).

A graduate of Lysenko's theory class at the Lysenko Music and Drama School, Kyiv University of St. Volodymyr, and the People's Conservatory (in Yavorsky's class), Butskoy was among the organizers of the State Lysenko Music and Drama Institute, later becoming a teacher of theoretical disciplines there and eventually rector in 1921-1925 (Огляд музичного 1923а: 41).

### The scientific and organizational activities of Yavorsky and Butskoy

Inspired by revolutionary events and modernist trends, young, educated intellectuals believed in the freedom promised to artists to destroy/change existing forms of the world around them. Their tumultuous public activity was reduced to lecturing (Огляд музичного 1923b: 34), as well as organizing concerts and performing at them, and it soon revealed an acute shortage of musically educated people. Therefore, Yavorsky and Butskoy paid great attention to the development of a system of three-level music education (school, special school, conservatory) and its implementation. The teaching activities of both artists in special music institutions were diverse. They included the organization of the educational process (creation of faculties, distribution of executive specializations, and writing of training program and courses), selection of pedagogical staff, and improvement of methods of profile training specialists in different areas. Professor Butskoy himself taught the courses *The Life Sources of Music* and *The Scientific Fundamentals of the Techniques of Performance* at the institute (Огляд музичного 1923а: 41). At the same time, he attached great importance to the creative initiative of young people, involving students in solving problems of study and rest. In this difficult time of radical changes – the destruction of the old in favor of the sometimes opaque new – concern for the preservation of artistic traditions and the transfer of experience from experienced mentors to young musicians led to the introduction of Butskoy's innovative studio (rather than lecture) classes. In general, the creation of the national model of the state higher musical institution is considered Butskoy's great accomplishment (Taranchenko 2014: 84).

Initially, Yavorsky contributed significantly to the performance of the same task. He not only tested organizational

ideas at the newly established Kyiv People's Conservatory, drew up plans and programs for it in all disciplines, and worked out projects for the reorganization of special music education but also taught numerous disciplines, in particular, courses in music theory, introduction to the science of music, and the history of music.

The reform of music education has revealed the problem of distinguishing between the performing specialties of the historical-theoretical direction (actually the *science* of music) into a separate (professional) type of activity. In 1917, in a letter to his student Butskoy, Yavorsky wrote that it is necessary "as far as possible to put in the conservatories the affair of music science and education of students of the principles of this science" because theory is not needed to facilitate the pedagogical task for performers, but in order to, thanks to persistent analytical work, know as deeply and comprehensively as possible the essence of music according to the laws of its nature (Yavorsky 1972: 304-305). The originality of Yavorsky's conception lies in his understanding of the essence of music science as the unity of theoretical and historical approaches (theoretical approach to the history of music and historical approach to its theory) (Sokol 1991: 32).

For the education of scientific staff, among Kyiv teachers stood out those who combined teaching with scientific and theoretical work and who published special articles and monographs. Ahead of all was Yavorsky, who during his tenure at the Kyiv Conservatory and the Lysenko Music and Drama Institute formulated for himself (and orally presented to Russian theorist Sergey Taneev in May 1900) the main terms (intonation, internal auditory mood, etc.) and some conceptual ideas of his theory. Yavorsky prepared, published, and translated from Russian into German the main work *The Structure of Musical Speech. Materials and Notes* (Moscow, 1907-1908) and wrote textbooks on voice exercises (Moscow 1913) and formation of mode rhythm (Moscow 1915). This theoretical achievement presented almost all the leading ideas of the theory of mode's rhythm, which, as the author admitted, in general matured in him during the Kyiv period of his life and was developed and deepened in later works of the Moscow period.

During the Kyiv period of his life (before his move in 1925 to Leningrad), Butskoy published significantly fewer works. This happened because much of his efforts were devoted to organizational and pedagogical activities and writing music for theatrical performances at the Les Kurbas Theater, the initiator of which in Ukraine he is rightly considered. Nevertheless, Butskoy's articles appeared, such as "Music in the Creativity of Life" (1923), "The Origin of Musical Matter" (1923), and "Music Education in Ukraine (Report by A. K. Butskoy)" (1925). He also published a thorough monograph called *Immediate Data of Music*.



Figure 1. Teachers Nicolai Malko (Микола Малько, sitting in the centre) and Anatolyi Butskoy (Анатолій Буцький, right to Malko, wearing the white shirt) among the students of the M.V. Lysenko Music and Drama Institute in Kyiv, 1924-1925 (photo credit: "Державний музично-драматичний інститут імені М. В. Лисенка." Вікіпедія, 29 October 2022, [https://uk.wikipedia.org/wiki/Державний\\_музично-драматичний\\_інститут\\_імені\\_М.\\_В.\\_Лисенка](https://uk.wikipedia.org/wiki/Державний_музично-драматичний_інститут_імені_М._В._Лисенка))

*Experience of Introduction to Music* (Kharkiv, 1925). His monograph *The Structure of a Musical Composition: Theoretical Foundations of The Analysis of Music Compositions* was published in Leningrad in 1948. However, the Leningrad period of the composer's life, which lasted until his death in 1965, and in particular his scientific heritage (as well as the works of Yavorsky in Moscow), is little known in Ukraine today. It seems that the mentioned monograph was the last notable achievement of the scientist, and the views expressed in it retain a clear Ukrainian origin.

Other Kyiv theorists, whose affiliation to the school is unquestionable (such as Lubomyrsky, Protopopov, Alshwang, Kozytsky, Volter, Kulakovsky, and Nadenenko) limited themselves to propagating the views of their colleagues in education courses, textbooks, and the press.

### **Ideas of Western modernism in the theories of Yavorsky and Butskoy**

Uniting around the original ideas of the prominent Ukrainian (and Russian) scientist-musicologist Yavorsky, a group of like-minded people showed rapid changes in

culture and art and the organization of music education as well as revolutionary views in science. They were in tune with the Western modernist philosophical and aesthetic views well-known in Ukraine, which led to qualitatively new processes in the creation of Western European and Russian composers.

Ukrainian modernism focused on the West in an effort to (re)comprehend cultural life. The cultural figures embarked on the path of "replacing the old ideal of life with an ideal new" (Butskiy 1923: 15): deviation from the tradition of the nineteenth century (according to Butskoy, from the "historical inertia"), blurring the line between art and life, appeals to the irrational, and the absolutization of artistic-expression means. Ukrainian modernism:

Presupposed for Europeanization, cosmopolitanism, intellectualism, and aestheticism, that is, an open culture that was not interested in a narrowly defined national culture, although it borrowed freely from previously forbidden local traditions. (Makaryk 2010: 15)

Yavorsky's modernism presented cosmopolitanism as an attraction to the supranational because the scientist wrote:

Music produces (has not yet developed) a universal language that is understood by all peoples. Any movement towards the individualization of pronunciation leads to disunity, as the language becomes incomprehensible to the majority. (Yavorsky 1972: 443)

Realizing that the attention to the ethnographic expression in Ukrainian culture went far beyond linguistic (even musical-linguistic) boundaries (because it provided for “Ukrainianness, patriotism, conservatism and realism”) (Makaryk 2010: 15), Yavorsky himself analyzed folk songs, elaborated them, and often discussed with his students (Ukrainian composers Hryhoriy Veryovka and Mykola Leontovych) the principles of processing folk songs. The scholar’s testament was to interpret the song pattern “as a manifestation ... of appointed consciousness” (Hnatyshyn 2018: 325). The idea of the need for the composer to freely study the original melodic pattern in order to express the “creative energy of the appointed people” is fully consistent with the Husserlian idea of the freedom of a “world-creative” personality, which determines reality as well as organizes and shapes its manifestations (Kulikova 1980: 66). Yavorsky’s attention to folklore and his understanding of the psycho-physiological nature of the phenomenon of musical language looked like a manifestation of internationalism in music.

Thanks to Yavorsky, for the first time in Ukrainian science, aesthetic principles were based on logic (his mode theory) - the internal laws of musical matter, which provide objective knowledge about music. The phenomenological theory of the German idealist philosopher Edmund Husserl, with its logic of scientific knowledge aimed at a “pure” essence separated from being and practice, correlates with Butsky’s attention to music as such. Despite his declaration of music as a social phenomenon, in the Kiev period, Butsky in practice analyzed mainly the sound fabric of the work, consisting of sounds and their logical relationships, and hence complexes, considering them “immediate data of music” (direct indicators of music) that do not require additional external (empirical) confirmation (Lunacharskiy 1927: 44). The modernist idea of creating a pure essence by intellectual intuition (Kulikova 1980: 78) without taking into account external factors manifested itself in Butsky’s position on the close connection (follow-up) of each successive musical construction with the previous one in the process of musical thinking that “feels by man as a certain internal necessity” (Lunacharskiy 1927: 47). Another thing is that the artist creates the meaning of music in accordance with his imagination - “sensory reflections in the minds of objects and phenomena of the real world” (Butskoï 1948: 47). So, although Butskoy’s music did not rise above life, he saw it as a means of ordering it through the subjective thought of the creator.

Yavorsky was the most philosophically minded Ukrainian musicologist. He is one of the few music theorists in Kyiv who in the years of heated discussions about space and time in science embodied an idea developed in those years not of the emptiness of space, but of its “filling with motion, fields of energy,” which belonged to “Einstein’s theory of the space-time continuum” (Makaryk 2010: 38, 39).

No wonder Yavorsky was particularly interested in two elements of the musical material, pitch and time, which was in the interest of the mode (as a height dimension) and rhythm (as a temporal one). Thus, “the musical work was seen by the scientists as the unfolding of order in time” (Hnatyshyn 2018: 187). Similarly, Butskoy proposed in his theory of the syntax of musical language to understand music “as an organized flow in time” (Butskyï 1923: 15). Music’s sound matter is created not by sound as such, but by “expressive, clearly perceptible relationships between certain sound complexes.” As for time in music, Butskoy (like Yavorsky) differentiated between meter and rhythm, hence the definition of music as “the art of intonation and rhythm of life, transformed into special sound symbols” (Butskyï 1923: 16).

Since the theoretical positions of Henri Bergson, one of the most popular philosophers and art theorists in the West, were the starting point in the practice of modernist art, his position on intuition as a mystical act of comprehension of life was reflected in Yavorsky’s introduction of the concept of “internal auditory adjustment,” which he considered higher than the direct (intuitive) figurative perception of the world because, as the “original organization of creative thinking” (Yavorsky 1987: 73), it is conscious (controlled by humans) and goal-oriented (Hnatyshyn 2018: 383). Bergson’s ideas about the internal energy in Yavorsky’s theory manifested themselves as “energy filling” between instability (“failure”) and stability (“resistance”) (Hnatyshyn 2018: 324). Hence, Yavorsky interpreted the melody as “the unfolding in time of the potential energy of a certain order” (Hnatyshyn 2018: 248), which coincided with the views of Ernst Kurth, who understood melody not as “a simple comparison of tones, but [as] their primary continuous connection ...” based on the internal energy of the sound flow (Hnatyshyn 2018: 249).

In his theory of the six principles of musical construction, Yavorsky saw the logic of creative thinking in the sequence of the different energy structures of the work and their sturdy causal-consequence connection (Hnatyshyn 2018: 353).

Bergson’s idea of “life impulse” obviously inspired him to reveal the logic of the process of unfolding music because the basis and essence of the “architectonics of a musical composition” Butskoy considered procedurality, a long chain of thematic constructions which, as they are perceived, are synthesized in the listener’s mind into a complete image of the work. Therefore, he called for the

realization of the fluidity of the unfolding of the form in time (Hnatyshyn 2018: 330).

Modernist theories have influenced the art of music as well as theater. The “Sincere Modernist” (Makaryk 2010: 33) Les Kurbas was conquered by the economic, social, and class conflicts in Western European classics in modern plays, where he experimented with methods of transmitting movement, rhythm, and form. Influenced by the Western modernists (for example, Reinhardt), Kurbas demanded appropriate music, which was to symbolically embody movement and visual sensations. Concerned by the producer’s stage innovations, Butskoy was the first composer to respond to the need to create music for his performances. From 1923 to 1924, he wrote for Kurbas’s troupe atonal music unusual for Ukrainian citizens for various performances in terms of content and aesthetics: *Gas* (based on a play by Kaiser), *Jimmy Higgins* (by Sinkler) and *Macbeth* (by Shakespeare). The loss of musical scores does not allow us to analyze the musical text of the composer, but the memories of the actors recorded unusually emphasized rhythm, bizarre imagery, and illusory feelings, which together caused a flurry of emotions in the audience. One of the reviewers noted that the music in *Gaz* had an independent significance in the development of the action because it reproduced “the movement of cars, gas explosion, noise and fury of the crowd” (Хроніка мистецького: 24).

Bergson’s interpretation of matter as a set of images correlates with the understanding of imagery in Yavorsky’s music: he believed that music deals with images of a generalized nature, which reflect not so much concrete facts as life processes (Yavorsky 1972: 222). This indicated the emergence of semiotic ideas in Ukrainian musical science.

However, Yavorsky did more than embody the ideas of Western modernism: many of his views were in agreement or ahead of later philosophical trends. This applies, in particular, to the abovementioned theory of the six principles of musical construction, which in its developed form (in manuscript explorations of 1916-1920 such as *Construction, Notes on the History of Music, Personality, Thought, Musical Thinking, What Does the History of Music Consist of, History of Phases*, etc.), emerged as “6 stages of historical development of our ideas about the world, our thought process, our ability to reflect this world in science ... and in art” (Hnatyshyn 2018: 324).

Yavorsky’s concept of historical styles correlates with the cyclical concept of stylistic evolution of the Swiss theorist and art historian Heinrich Wölfflin, popular in the 1920s, set out in *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* (Bruckmann, München 1915). However, in contrast to Wölfflin’s significant external “form” of works of art as a factor of stylistic

changes, the focus of Yavorsky’s thought was directed on changing a person’s musical thinking and emotional perception in the process of biological life. This position, which emerged from Yavorsky’s multifaceted teachings, is close in concept to that of his contemporary, the art theorist Schmidt. In his work *Art: His Psychology, His Style, His Evolution* (1919), the latter called for determining the laws of development of art in view of the “biology of mankind” (Shmit 1919: 15). Thus, the system of “six styles of art” developed by scientists at the psychophysiological level corresponds to the system of six stages of historical development, which means the reproduction by both scientists of a spiral model of art culture, in which the last style is the beginning of the next round.

### Strangers to Soviet science

The situation that arose as a result of the revolutionary events in Kyiv in 1918 complicated the scientific work of the creative intelligentsia.

Bolshevik leaders rightly saw in the intelligentsia, especially as the so-called “traditional” bearer of democratic traditions, an ideological opposition that did not fit into the socio-political model of the “proletarian state” aimed at suppressing any resistance. (Avtushenko, Buhlai: 82)

If at first the “intelligentsia was given the role of cultural avant-garde,” it soon won “permanent party-state control” (“party leadership”) over the intelligentsia, considering the latter as a means to achieve a certain political goal (Avtushenko, Buhlai: 83). Today it is also noted that:

Under conditions of terror, the intelligentsia was intimidated and demoralized. Conformism, social apathy, political and spiritual adaptation replaced the best ethical and moral-political traditions of which it was the bearer. (Avtushenko, Buhlai: 91)

Initially, favorable conditions were created for Yavorsky as well as for Butskoy for the implementation of their numerous plans and ideas. However, as early as 1917, Yavorsky predicted that “the gospel parables of the invited and uninvited to the feast will soon come true” (Yavorsky 1972: 302). But the refined intellectual still continued “to do his thing” (author’s breakdown) (Ibidem) and did not embark on the path of conformism. Only the feeling of physical danger of refusing to “create” in accordance with the ideological guidelines of the totalitarian system forced Yavorsky to move to Moscow in the spring of 1921, even though he was unsure of the domestic or financial conditions there.

The Russian intellectual Butskoy, who moved to Leningrad in 1924, also fled political repression.

In Moscow, Yavorsky worked in various positions (head of the department of music school Holovuprprofosvita, teacher of the First State Music College), where he could promote his plans and ideas. However, Yavorsky's teachings in Moscow were not accepted by all (his opponents, who were recognized by the authorities as supporters of old theories and devoted to the Marxist-Leninist doctrine). Among those who did not favor his teachings were Chelyapov, president of the State Academy of Arts; the then rector of the Moscow Conservatory Pshybyshvsky; influential musicologists Keldysh; Ryzhkin; Mazel; and Shteinpress. Jaworsky's theory was accused in unaccordance with Marx's ideology. But in fact, Soviet musicologists did not accept the scientist's approach to the study of music and its nature. The scientific approach of the scientist was enriched by modern philosophical ideas and artistic innovations, and did not provide for the consideration of the broad socio-cultural foundations (basis) of music (such as different from classical musicology Soviet musical knowledge). Apparently, Yavorsky's moral position, which in the conditions of anti-religious hysteria manifested itself in the attention to the spiritual content of Bach's works, was also important. Finally, "after Yavorsky's theory was officially criticized, its author was relieved of his post and [he] worked as an editor at the Muzgiz publishing house (1932-1939)" (Kholopov 2006: 375).

Related to this is the threefold (from 1935 to 1940) violation of the question of awarding Yavorsky the scientific degree of Doctor of Arts at the Moscow Conservatory (Yavorsky 1972: 669), which was positively resolved only in February 1941.

Yavorsky's innovative organizational achievements left their mark both in the all-union development of successive levels of musical education and in the definition of many directions in the development of the young musical science (ladology, formology, musical aesthetics, musical semiotics, stylistics, etc.). Yavorsky's teaching itself had a great influence on the development of applied music theory and musicological thought (he introduced into scientific circulation many of today's terms and concepts) in the USSR and beyond.

The fundamental value of Yavorsky's ideas is evidenced by the fact of "repeated" discoveries of some of them in the West (by Messian in the book *Technique of My Musical Language*, 1942; Lendvai in a number of studies on Bartok since 1955). (Kholopov 2006: 394)

A similar fate befell Butsky (then a doctor of arts) in Leningrad, shortly after the publication of his monograph *The Structure of a Musical Composition* (1948). The book was described as "deeply vicious, idealistic in its methodology, anti-historical in its approach to musical facts, one

that instills formalism in the field of music theory" and "anti-patriotic," and its author was dismissed from the post of dean of the theoretical faculty and head of the Department of Music Theory of the Leningrad Conservatory in 1949 (Hnatyshyn 2018: 330). As a result of deprivation of scientific influence, his theoretical work had to be replaced by administrative and pedagogical work, and writing music for theatrical performances.

## Conclusions

The Kyiv Music-Theoretical School was the first group of musicologists in Ukraine united by a common purpose (building the structure of national music education, searching for the content of music science and directions of its scientific research) and by basic ideas of music theory research. The brightest representatives of the school, Yavorsky and Butskoy, in a short time managed to develop a three-level structure of music education (Yavorsky) and to point out possible scientific interests (Yavorsky, Butskoy). The embodiment by musicologists of the widespread modernist ideas proves the initial affiliation of Ukrainian musical science to Western intellectual history, later leveled by the Soviet reformatting of the science of music (musicology), as formalistic, into the science of musical culture (music knowledge). However, the use in scientific circulation of numerous innovations of Yavorsky and Butskoy indicate the survivability of many of their ideas, which often involved modern research, especially those that take place on the border of different sciences: philosophy, psychology, logic, and semiotics.

## Bibliography

- Avtushenko, Iryna; Buhlai, Natalya [Автушенко, І., Буглай, Н.]. Конформізм і нонконформізм творчої інтелігенції в радянській Україні 1920 –1930 -х рр.: проблема вибору [Conformism and nonconformism of the creative intelligentsia in Soviet Ukraine in the 1920 and 1930 s: the problem of choice], in: *Український історичний журнал* 2 (557), Київ, 2021, p. 80-92.
- Антропова, Тетуана [Антропова, Т.]. Питання художньої цілісності у музично-історичній концепції Б. Яворського [Questions of Artistic Integrity in the Musical-Historical Conception of B. Yavorsky], in: *Українське музикознавство: Науково-методичний збірник* 15, Київ, 2006, p. 113-121.
- Антропова, Тетуана [Антропова, Т.]. Питання циклічності та синтезу культуротворчих процесів у художніх концепціях українських митців першої третини ХХ ст. [Questions of Cyclicity and Synthesis of Cultural Processes in the Artistic Concepts of Ukrainian Artists of the First Third of the 20th Century], in: *Київське музикознавство* 51, 2015, p. 205-220.

- Antropova, Tetyana Anatoliivna [Антропова, Тетяна Анатоліївна]. *Постать Б. Яворського у контексті культуротворчих процесів в Україні 10-20-х років XX століття* [Figure of B. Yavorsky in the Context of Cultural Processes in Ukraine in the 10-20s of the 20th Century]. Київ: Національна музична академія ім. П. І. Чайковського, 2010.
- Butskiy, Anatolij [Буцкий, Ан.]. Музика в творчості життя [Music in the Creativity of Life], in: *Музика* 1, Kyiv, 1923, p. 14-18.
- Butskoi, Anatolij [Буцкой, Ан.]. Походження музичної матерії [Origin of Musical Matter], in: *Музика* 6-7, Kyiv, 1923, p. 3-12.
- Butskoy, Anatolij [Буцкой, А. К.]. *Структура музикального произведения: Теоретические основы анализа музыкальных произведений* [Structure of Music Composition: Theoretic Foundations of Music Composition Analysis]. Ленинград, Москва: Госмузиздат, 1948.
- Hnatyshyn, Oksana [Гнатишин, Оксана]. Дослідницьке поле історії музикології (про структуру історико-музикологічного дослідження) [Research of the History of Musicology. On the Structure of Historical and Musicological Research], in: *Актуальні питання гуманітарних наук: Збірник наукових праць* 26, вур. 1, 2019а, p. 34-38.
- Дрогобич: Дрогобицький державний педагогічний університет ім. І. Франка.
- Hnatyshyn, Oksana [Гнатишин, Оксана]. *Історичний вимір українських музично-теоретичних концепцій* [Historical Dimension of Ukrainian Music-Theoretical Concepts]. Львів: Видавництво Львівської політехніки, 2018.
- Hnatyshyn, Oksana [Гнатишин, Оксана]. Основні методологічні засади історії музикології (про ідентичність наукового напрямку) [Basic Methodological Foundations of the History of Musicology. On the Identity of Scientific Direction], in: *Українське музикознавство: Науково-методичний збірник* 45, Kyiv, 2019b, p. 19-30.
- Dzhura, Oksana Fedorivna [Джура, Оксана Федорівна]. *Теоретичні засади та педагогічні засоби підготовки професійного музиканта у творчій спадщині Б. Л. Яворського* [Theoretical Foundations and Pedagogical Means of Training a Professional Musician in the Creative Heritage of B. L. Yavorsky]. Київ: Київський національний університет культури і мистецтв, 2001.
- Kulikova, Irina [Куликова, И. С.]. *Философия и искусство модернизма* [Philosophy and Art of Modernism]. Москва, 1980.
- Lunacharskiy, Anatolij [Луначарский, А.]. Новая книга о музыке [New Book about Music], in: *Вопросы социологии музыки*, Москва: Государственная академия художественных наук, 1927, p. 40-53.
- Макарик, Ирина [Макарик, Ирина]. *Перетворення Шекспіра. Лесь Курбас, український модернізм і радянська культурна політика 1920-х років* [Shakespeare's Transformation. Les Kurbas, Ukrainian Modernism and Soviet Cultural Policy in the 1920s]. Київ: Ніка-Центр, 2010.
- Martyniuk, Anatolij [Мартинюк, Анатолій]. Науково-педагогічна концепція Б. Яворського у контексті мистецької освіти [Scientific and Pedagogical Concept of B. Yavorsky in the Context of Art Education], in: *Молодь і ринок* 3 (182), Drohobych, 2020, p. 141-145.
- Nemkovych, Olena [Немкович, Олена]. *Українське музикознавство XX століття як система наукових дисциплін* [Ukrainian Musicology of the 20th Century as a System of Scientific Disciplines]. Київ: НАН України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології, 2006.
- Rzhevskaya, Maja [Ржевская, М.]. Модернізм [Modernism], in: *Українська музична енциклопедія* 3, Київ, 2011, p. 447-450.
- Sokol, Aleksandr [Сокол Александр]. Болеслав Яворський о значенні ремарок-образів в концепції музикального стилю [Boleslaw Yavorsky on the Meaning of Remarques-Images in the Concentration of Music Style], in: *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник* 28 (1), Одеса, 2019, p. 177-191.
- Sokol, Aleksandr [Сокол, Александр]. Стилистическая и культурологическая концепции истории музыки С. Скребкова и Б. Яворского [Stylistic and Culturological Concepts of Music History by S. Skrebkov and B. Yavorsky]. In: *Александр Сокол, Структура музыкознания*, Москва, 1990, p. 29-34.
- Taranchenko, Olena [Таранченко, О.]. Музика у творчості життя. Анатолій Буцькой — неординарна особистість, митець, вчений [Music in the creativity of life. Anatolij Butskoy is an extraordinary person, artist, scientist], in: *Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського: Збірник наукових праць*, 112, Kyiv, 2014, p. 73-95.
- Kholopov, Yuriy [Холопов, Ю.]. Ладовая теория Б. Л. Яворского [Theory of Mode by B. L. Yavorsky], in: Холопов Ю., Кирилина А., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В. *Музыкально-теоретические системы*, Москва: Композитор, 2006, p. 375-394.
- Shmit, Fedor [Шмит Федор]. *Искусство: его психология, его стилистика, его эволюция* [Art: Its Psychology, Its Style, Its Evolution]. Харьков: Союз, 1919.
- Yavorsky, Boleslav [Яворский, Болеслав]. *Статьи. Воспоминания. Переписка* [Articles. Memories. Correspondence]. Москва: Советский композитор, 1972.
- Yavorsky, Boleslav [Яворский, Болеслав]. *Избранные труды* [Selected Writings]. Москва: Советский композитор, 1987.
- Zavis'ko, Natalija, Lemishko, Myhajlo [Завісько, Н. З., Лемішко, М. М.]. *Гармонія. Ч. II: Хроматика* [Harmony. Part 2: Chromatics]. Вінниця: Нова книга, 2016.
- Огляд музичного життя [Oghljad muzychnogho zhyttja]. В Київ: Інститут ім. Лисенка [Review of Musical Life]. In Kyiv: Institute Named after Lysenko], in: *Музика* 6-7, Kyiv, 1923а, p. 41, <http://irbis-nbuv.gov.ua/dlib/item/0001044> [last checked 15.12.2021].
- Огляд музичного життя [Oghljad muzychnogho zhyttja]: В Музичному Товаристві ім. Леонтовича [Review of Musical Life: In the Music Society Named after Leontovych], in: *Музика* 8-9, Kyiv, 1923b, p. 34, <http://irbis-nbuv.gov.ua/dlib/item/0001044> [last checked 15.12.2021].
- Хроніка мистецького життя [Khronika mystetskooho zhyttia]: Вистава «Газу» в Києві [Chronicle of Artistic Life: Performance Gas in Kiev], in: *Музика* 2, Kyiv, 1923, p. 24, <http://irbis-nbuv.gov.ua/dlib/item/0001044> [last checked 15.12.2021].

## Santrauka

Ukrainos muzikos mokslo institucinio ir esminio vystymosi etapas XX a. pradžioje susijęs su pirmosios Ukrainos profesionalių muzikologų grupės, kuri turėtų patekti į Ukrainos muzikos mokslo istoriją kaip Kyjivo teorinė muzikos mokykla, veikla. Žymiausi jos atstovai buvo Boleslavas Javorskis ir Anatolijus Butskojus. Savo tyrimuose šie mokslininkai pasitelkė Vakaruose paplitusias modernistines filosofines teorijas, jiems buvo artimos gyvenimo filosofijos krypties atstovų pažiūros. Šios krypties principai ypač tiesiogiai susiję su žmogaus kūryba, muzika (Husserlio, Bergsono, Wölfflino mintys). Prancūzų filosofo Henri Bergsono filosofija, kurioje išryškėja trukmės samprata, gyvenimo kaip nenutrūkstamos kūrybos idėja, įsikūnijo Butskojaus teiginiuose apie besiskleidžiančio muzikos proceso logiką. Jis manė, kad muzikos kūrinio architektūros pagrindas ir esmė yra procedūriškumas, ilga teminių konstrukcijų grandinė.

Straipsnyje aptariamos paralelės rodo, kad muzikologinė mintis Ukrainoje savo formavimosi pradžioje buvo neatsiejama nuo Europos filosofinių krypčių. Pavyzdžiui, Edmundo Husserlio idėja „gryna logika“ savo esme koreliuoja su Javorskio ir Butskojaus dėmesiu sudedamiesiems muzikinio audinio elementams kaip perteikiantiems garso meno turinį. Husserlio teiginys apie intenciją kaip mistišką egzistencijos supratimo veiksmą padarė įtaką Javorskiui plėtojant „vidinės klausos derinimo“ sąvoką kaip pradinę kūrybinio mąstymo organizaciją.

Formalus šveicaro Heinricho Wölfflino metodas vizualiųjų menų istoriją interpretuoti kaip žmogaus dvasinių būsenų pasikeitimą atsispindėjo Javorskio plėtotoje „istorijoje be vardų“, kurioje muzikos istorija aiškinama kaip periodinis (formas) turinio pakeitimas, muzikos pobūdis priklausomai nuo žmogaus amžiaus, muzikinio mąstymo.

Delivered / Straipsnis įteiktas 2022 03 31

Judita ŽUKIENĖ

# Valstybinės muzikos mokyklos kūrimosi peripetijos (1918–1920 m.)

*The Peripeteias of the Establishment of the State Music School (1918–1920)*

Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Gedimino pr. 42, LT-01110 Vilnius, Lietuva  
judita.zukiene@lmta.lt

## Anotacija

M. K. Čiurlionis, Č. Sasnauskas, S. Šimkus, J. Naujalis, J. Tallat-Kelpša, T. Brazys – lietuvių muzikai, dar XX a. pr. puoselėję idėją įkurti konservatoriją Vilniuje. Tačiau 1918 m. nepavykus gauti Lietuvos Tarybos pritarimo, tinkamų patalpų mokyklai ir užtikrinto valstybės finansavimo, pasirinkta nuosaikesnė strategija. Valstybinės muzikos mokyklos įkūrimo Kaune aplinkybės iki šiol buvo tik fragmentiškai paminėtos, tačiau archyvinė medžiaga ir to meto periodikoje publikuota informacija skatina atkurti įvykių seką ir konstruoti išsamų istorinį naratyvą apie 1918–1920 m. įvykius. Praėjus šimtui metų šiuo tyrimu siekiama atskleisti istorinį kontekstą, papildyti ar patikslinti turimas žinias apie šios muzikos mokyklos įkūrimą.

**Reikšminiai žodžiai:** Valstybinė muzikos mokykla, Lietuvos konservatorija, Juozas Naujalis, Juozas Tallat-Kelpša, Lietuvos meno kūrėjų draugija, tarpukario Lietuvos muzikos istorija, Kaunas.

## Abstract

Back in the early twentieth century, Lithuanian musicians Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, Česlovas Sasnauskas, Stasys Šimkus, Juozas Naujalis, Juozas Tallat-Kelpša, and Teodoras Brazys fostered the idea of establishing a conservatory in Vilnius. However, in 1918, upon failing to get the approval of the Council of Lithuania, appropriate premises for the school, or guaranteed state funding, a more moderate strategy was chosen. To date, the circumstances of the establishment of the State Music School in Kaunas have been referred to only episodically, while the archival material and the information published in the periodicals of that time make it possible to recreate the sequence of events and to construct a detailed historical narrative about the events of the period of 1918 through 1920. One hundred years later, the study aims to reveal the historical context as well as to supplement or specify the existing knowledge about the establishment of the State Music School.

**Keywords:** State Music School, Lithuanian Conservatory, Juozas Naujalis, Juozas Tallat-Kelpša, Lithuanian Association of Art Creators, interwar history of Lithuanian music, Kaunas.

Muzikos mokymo pradžia Lietuvoje siejama su Vilniaus katedros ir Vilniaus universiteto veikla, XIX a. dvarų ir miestų privačiomis muzikos mokyklomis. Jos tik iš dalies tenkino norinčiųjų muzikuoti poreikį ir turėjo labai ribotas ugdymo galimybes (Budžinauskienė 2008: 24). XX a. pradžioje, atgavus nepriklausomybę, Lietuvoje nuo pat pirmųjų metų buvo susirūpinta nuosekliu menininkų rengimu, sudarytos sąlygos sistemingai plėtoti muzikinį ugdymą. Valstybinės muzikos mokyklos įkūrimas 1920-aisiais laikytinas profesionalių muzikų ugdymo proceso institucionalizavimo valstybinių lygiu pradžia.

Paradoksalu, kad iki dabar to meto įvykiai, mokyklos steigimo prielaidos ir kūrimosi aplinkybės liko beveik nenagrinėtos, skirtingai nei dailėtyroje – čia atlikta išsami analogiškos institucijos veiklos analizė. 1922 m. įsteigtos Lietuvos meno mokyklos (Kauno meno mokyklos) išsamūs istorijos tyrimai paskelbti keliuose leidiniuose: Apolonijos Valiuškevičiūtės monografijoje „Kauno meno mokykla“ (1971, 1997), papildytame Dalios Ramonienės parengtame Kauno meno

mokyklos mokinių sąvade (2006) ir Raimondos Kogelytės-Simanaitienės sudarytame straipsnių rinkinyje „Modernios Lietuvos dailės ištakos: Kauno meno mokykla“ (2008).

Valstybinės muzikos mokyklos įkūrimo ir veiklos pradžios paradigmą suformavo vos keletas tekstų: Juozo Naujaliao oficialūs raštai ir laišakai (*Juozas Naujalis* 1968), Juozo Žilevičiaus publikacija „Muzikos almanache“ (Žilevičius 1924) ir mokyklos gyvavimo dešimtmečiui išleistame leidinyje publikuota veiklos apžvalga (Gruodis 1930). Visuose juose pateikiama faktologinė medžiaga, esama empirinių duomenų, tačiau jie vertintini tik kaip šaltinis nuodugnesniems tyrimams. Tarpukario Lietuvos muzikiniam gyvenimui skirtuose fundamentaliuose muzikos istorijos tomuose (Gaudrimas 1964; *Lietuvos muzikos istorija* 2009) mokyklai skiriama vos po keletą konstatuojamojo pobūdžio puslapių, o įkūrimo aplinkybės išsamiau nenagrinėtos.

Nuo 1927 m. mokyklos direktoriaus pareigas ėjęs kompozitorius Juozas Gruodis įkūrimą aprašo itin

lakoniškai, mokyklos pradžios istorija iš esmės telpa trijuose sakiniuose:

Jau 1918 m., įsikūrus Lietuvos Tarybai, buvo daroma pastangų įsteigti muzikos mokyklą Vilniuje, bet vėlybesni politiniai įvykiai tą darbą sutrukdė. Tik persikėlus valdžiai į Kauną, tas klausimas iš naujo buvo atgaivintas. Susibūrus Kaune daugumai pasireiškusių Lietuvos muzikų, J. Naujalis, vyriausybei padedant, 1919 m. atidaro platesnę privačią muzikos mokyklą, kuri 1920 m. ir buvo suvalstybinta. (Gruodis 1930: 17–18)

Aprašyme neatsispindi nei mokyklos įkūrimo priežastys, nei istorinis kontekstas, nei įkūrėjų ambicijos, o vardijami faktai reikalauja patikslinimo. Šio tyrimo tikslas yra detalai atskleisti Valstybinės muzikos mokyklos įkūrimo aplinkybes, papildant iki šiol neskelbtais faktais ir rekonstruoti patį steigimo vyksmą, išryškinant pagrindines jo figūras ir siekius. Tyrimui pasitelkta archyvinė medžiaga (Švietimo ministerijos, mokyklos dokumentai), saugomi Lietuvos centriniame valstybės archyve (toliau – LCVA) ir Lietuvos literatūros ir meno archyve (toliau – LLMA), periodikoje skelbta informacija ir publikacijos, amžininkų prisiminimai ir tyrėjų įžvalgos. Iš detalių atkuriant įvykių seką išryškėja daug proceso trukdžių, svyravimų ir komplikacijų, kurias galime įvardyti kaip muzikos mokyklos kūrimosi peripetijas.

### Lietuvos konservatorijos vizija

XX a. pradžioje, ypač po Pirmojo pasaulinio karo, kaimyninėse šalyse viena po kitos buvo atidaromos konservatorijos. 1919 m. įkurta konservatorija Rygoje, sėkmingai procesui vadovaujant Jazepui Vitolui. Vadinamosios „liaudies konservatorijos“ steigiamos Baltarusijoje: Vitebske (1918), Gomelyje (1919) ir Minske (1920). 1919 m. įkurta Talino muzikos mokykla 1923-aisiais pervadinama Talino konservatorija (bet tik 1935-aisiais suvalstybinama). Ukrainoje XIX a. antroje pusėje didžiuosiuose miestuose veikusios Rusų muzikos draugijos mokyklos XX a. antrame dešimtmetyje pertvarkytos į konservatorijas (Kyjive ir Odesoje – 1913, Charkive – 1917). Analogiškas siekis kilo ir Lietuvoje, tačiau dėl itin sudėtingų istorinių ir ekonominių sąlygų<sup>1</sup> šis procesas užtruko.

Konservatorijos įkūrimo Lietuvoje viltį aptinkame dar amžiaus pradžioje rašytuose Mikalojaus Konstantino Čiurlionio laiškuose. 1907 m. gruodžio 16 d. laiške Bronislavai Volmanienei Čiurlionis rašo apie ketinimus dirbti Zenono Jakubovskio vadovaujamoje muzikos mokykloje Vilniuje: „Gal ilgai pasiseks man paveikti poną direktorių, o tuomet turėsim tikrą konservatoriją“ (M. K. Čiurlionis 1960: 206). 1909 m. lapkritį laiške

žmonai Sofijai užfiksuoti konkretesni svarstymai ir ketinimai, kilę bendraujant su Česlovu Sasnausku. Diskusija aptasakota gana detalai:

Suko man galvą dėl konservatorijos Vilniuje, kad būtinai aš turiu būti direktorium. [...] Reikią atidaryti kursus vargonininkams ir rūpintis leidimu atidaryti „Tautinę Konservatoriją“. Jis leidimą galįs gauti, o kitkas niekai. Kapitalo reikią 1000 rublių. „Tūkstantis – tai mažai“, – aiškinu. Bet jis taip užsidegė, kad laidavo, jog butas būsiąs dovanai, o fortepijonų daug nereikia, 1 – užteksią – pora profesorių ir viena fisharmonija, o kai reikalas gerai eis, tai galima bus dar vieną fortepijoną išsinuomoti! Vienu žodžiu, Čiurlionio Tautinė Konservatorija jau beveik gatava. (M. K. Čiurlionis 1960: 260)

Nei Čiurlioniui, nei Sasnauskui tai įgyvendinti nebuvo lemta, tačiau tikėtina, kad jų mintys pasiekė su Čiurlioniu Peterburge besibičiuilavusį Juozą Tallat-Kelpšą ar ten pat studijavusį ir dirbusį Stasį Šimkų. 1918-aisiais paskelbus nepriklausomybę nacionalinės konservatorijos ar „platesnės muzikos mokyklos“ idėja tapo aktualesnė.

Pirmasis realus mėginimas įsteigti konservatoriją Vilniuje, kurį įvardijo ir Gruodis, 1918 m. birželio 15 d. Lietuvos Tarybai pateiktas prašymas:

Norime įsteigti sostapilėje, Vilniuje, konservatoriją [...] Kadangi mūsų materialiskomis spėlionėmis sunku bus šį sumanymą įsigalinti, kreipiamės į Lietuvos tarybą, prašydami, kad ši įstaiga pripažintų [konservatoriją] kaip Lietuvos valstybinę ir atsakančiai subsidijuotą. (Juozas Tallat-Kelpša 1983: 306)

Teikimą pasirašė Naujalis, Teodoras Brazys ir Tallat-Kelpša. Pastarasis mokyklos viziją tuo metu pristatė ir spaudoje straipsnyje „Muzikos mokyklos reikalu“ (Tallat-Kelpša 1918: 2). Publikacijoje rašoma apie būtinybę nepriklausomybę atkūrusiai Lietuvai artimiausiu laiku turėti ir visas reikalingas kultūros įstaigas, apie poreikį meno „židinio“, kuris telktų muzikų pajėgas ir jas „tinkama lietuvių meno dvasia“ auklėtų: „Toku židiniu tegali būti valstybės palaikoma, rimtai pastatyta muzikos mokykla, kuri ilgai pavirstų tautine konservatorija.“ Straipsnyje išvardytos ir planuojamos klasės, visiškai atitinkančios tų laikų konservatorių būdingąją programos sąrangą: vargonai, dainavimas, fortepijonas, smuikas, kompozicijos teorija, violončelė, variniai ir mediniai pučiamieji. Be to, planuota mokyti bendrųjų dalykų: elementariosios muzikos teorijos, solfedžio, harmonijos, bažnytinio giedojimo, instrumentuotės, muzikos istorijos ir estetikos. Pasak Tallat-Kelpšos, „tokią mokyklą ir turime įkurti Vilniaus sostinėje“ (Tallat-Kelpša 1918: 2).

Deja, kaip vėliau paaiškėja iš laiško Petruui Olekai, „Taryba pripažino sąmatą per didelę ir atgal grąžino“ (Juozas

Tallat-Kelpša 1983: 306). Nors apie šią ambicingą pastangą buvo plačiai žinoma tarp muzikų, tai savo raštuose minėjo Naujalis, Gruodis ir kiti. O kaip tik konservatorijos įsteigimo Lietuvoje dar teko gerokai palaukti, tiksliau – daug ką dėl to nuveikti. Pats įkūrimo siekis niekada nebuvo pamirštas, aiškiai minimas įvairiuose kontekstuose. Mokyklos įkūrimo istorijoje kertinėmis asmenybėmis tapo 1918 m. Lietuvos Tarybai pristatyto teikimo iniciatoriai: Naujalis ir Tallat-Kelpša.

### Juozo Naujaliso privati muzikos mokykla Kaune

Naujalis tuo metu jau turėjo pedagoginio darbo ir mokymo proceso organizavimo patirties; jo surengti vargonininkų kursai (1894 m.), įkurta Šv. Grigaliaus vargonininkų draugija (veikė nuo 1907 m., įteisinta 1911 m.) bei vargonininkų mokykla (veikė nuo 1913 m., įteisinta 1914 m.) smarkiai prisidėjo prie Lietuvos muzikos kultūros augimo ir sklaidos. Turimos žinios ir įgūdžiai, parengta vargonininkų mokyklos programa tapo rimtu pagrindu, pasak Gruodžio, „platesnei privačiai muzikos mokyklai“, kartu ir būsimai konservatorijai.

Gana plačiai buvo žinoma tai, kad Naujalis buvo pateikęs prašymą vokiečių valdžiai dėl muzikos mokyklos steigimo Kaune. Tačiau dalis aplinkybių šaltiniuose neminimos, taip pat esama klaidų. Visų pirma, nesumenkindami Naujaliso indėlio, darome prielaidą, kad prašymo tekstas buvo tas pats, kurį 1918 m. vasarą jis parengė kartu su Tallat-Kelpša. Apie tai šis užsimena laiške Olekai: „Buvome išdirbę raštą vokiečiams įteikti“ (Juozas Tallat-Kelpša 1983: 306). Antra, Naujalis vokiečiams Kaune pateikė prašymą dėl konservatorijos steigimo ir leidimas buvo gautas. Tai detalai atskleidė Arkadijus Presas straipsnyje apie Naujalių paskelbdamas visą leidimo tekstą vokiečių kalba. Jame pasitvirtina ir prielaida dėl teikimo užmojo: Naujaliui leista atidaryti konservatoriją (*Konservatorium für Musik*) (Presas 1924: 214). Ir dar vienas patikslinimas: Naujalis prašymas (dėl steigimo) vokiečių valdžią pasiekė 1918 m. rudenį.<sup>2</sup> Žilevičiaus straipsnyje (1924), taip pat gerokai vėliau Onos Narbutienės parengtoje monografijoje (1968) nurodoma, kad tai padaryta 1917 m., tačiau, pasak Preso, savo publikacijoje jis pataiso „mažą netikslumą, įsiskverbusį Žilevičiaus straipsnin“, t. y. leidimas gautas ne 1917, o 1918 m. rudenį, lapkričio 6 d. (Presas 1924: 214). Deja, šiuo leidimu dėl patalpų ir finansinio palaikymo trūkumo nebuvo pasinaudota.

1919 m. pradžioje Lietuvos valstybinėms įstaigoms persikrausčius į Kauną, buvo gautas ne tik leidimas steigti muzikos mokyklą, bet ir subsidija (20 000 auksinų) (Juozas Naujalis 1968: 76). Taigi dalinis valstybės finansavimas, skirtas faktiškai pirmaisiais valstybės veiklos mėnesiais,

ilustruoja ir valdžios nuostatą: pagal išgales remti besiformuojančius kultūros židinius, neatidedant jų rėmimo „geresniems laikams“. Tad buvo sudarytos sąlygos muzikos mokyklos pradžia.

Kaip vėliau rašė Naujalis: „Muzikos mokyklos darbai prasidėjo 1919 metais kovo mėnesį maloniai kun. Olšausko duotame bute: buvo tai keli kambariai trečiame „Saulės“ gimnazijos aukšte, kur sutilpo keli fortepijonai“ (Juozas Naujalis 1968: 76–77). Renkantis patalpas įtakos galėjo turėti ir tai, kad Naujalis nuo 1917 m. spalio 1 d. dirbo ne tik Kauno katedros vargonininku, bet ir „Saulės“ gimnazijos mokytoju. Gautos dotacijos lėšomis buvo formuojamas mokyklos inventorių – muzikos instrumentai ir baldai.

1919 m. vasario 28 d. laikraštyje „Lietuva“ pasirodė skelbimas apie Kaune atidaromą muzikos mokyklą. Jame nurodomas siekis ne tik mokytį dainuoti ar groti muzikos instrumentais, bet ir suteikti muzikos teorijos, solfedžio, harmonijos, muzikos istorijos žinių.<sup>3</sup> Jau balandžio 2 d. visi užsirašiusieji buvo kviečiami ateiti į Lietuvų gimnazijos salę (Laisvės alėja 55) (*Lietuva*, 1919 04 01, Nr. 67, p. 1). Kas buvo tie pirmieji mokiniai, žinių neišliko. Neturime nė pavasario pusmečio mokinių sąrašo, o skaičius skirtinguose šaltiniuose Naujalis nurodytas skirtingai: apie 40 (Juozas Naujalis 1968: 77) ar 27.<sup>4</sup>

Mokykloje pirmą (pavasario) pusmetį dirbo trys mokytojai: Naujalis (kartu ir direktorius), Julius Štarka (forte-pijono klasė) ir Oleka (dainavimo klasė). Beje, Oleka dirbo be atlygio: „[...] su Naujaliu sutarėm, jog jis mokys mane harmonijos, o aš už tai dirbsiu su dainininkais“ (Juozas Naujalis 1968: 167). Pavasario pabaigoje, Naujalis rūpesčiu mokyklai vyriausybės buvo skirtos tinkamesnės patalpos (D. Vilniaus g. 2; dabartinis adresas – Gimnazijos g. 3).<sup>5</sup> Jos buvo suremontuotos, mokyklos turtas papildytas trūkstamais baldais.

1919 m. vasarą spaudoje publikuotos kelios žinutės pateikia naujų, iki šiol nenagrinėtų klausimų. Pranešime laikraštyje „Lietuva“ skelbiama apie įsikūrusią dramos ir muzikos mokyklą, „kurios vedėjas yra dramos skyriaus A. Sutkus, o muzikos J. Tallat-Kelpša“ (*Lietuva*, 1919 08 15, Nr. 178, p. 4). Muzikos skyriaus pedagogų kontingentas visiškai sutampa su Naujalis mokyklos mokytojų sąrašu (*Lietuva*, 1919 08 21, Nr. 182, p. 3).

Tallat-Kelpša, 1919 m. gegužę iš Vilniaus atvykęs į Kauną, aktyviai reiškėsi ir kaip muzikas, ir kaip kultūrinio gyvenimo organizatorius. Gavęs naujai įkurto Švietimo ministerijos Muzikos skyriaus vedėjo pareigas, Tallat-Kelpša viešai ragino muzikus padėti surinkti žinių apie lietuvių muzikų darbus. Kaip vienas iš daugelio skyriaus tikslų, išvardytų publikacijoje „Muzikos reikalai“, yra „steigti ir padėti steigiamoms muzikos mokykloms“ (Tallat-Kelpša 1919: 3). Galime tik daryti prielaidą, kad tą vasarą būta

įvairių svarstymų ir ketinimų dėl meno mokyklų plėtros, o diskusijų atgarsiai atsispindi spaudoje. Taip paaiškina ma rugpjūčio 15-osios žinutėje apie „Dramos ir muzikos mokyklą“ – jungtinės mokyklos idėja nebuvo įgyvendinta, Tallat-Kelpša tą vasarą netapo muzikos mokyklos vedėju. Dramos<sup>6</sup> ir muzikos mokyklos niekada nebuvo sujungtos, nors susidūrė su tomis pačiomis problemomis, veikė tuose pačiuose pastatuose, nors vėliau, po metų, abi buvo perduotos Lietuvos meno kūrėjų draugijos globai.

1919 m. rudens semestras muzikos mokykloje pradėtas viltingai: išaugo mokinių skaičius – apie 60; keitėsi ir plėtėsi pedagogų kontingentas. Apie semestro pradžią vėlgi skelbta spaudoje: „Kauno Muzikos Mokykloj pamokos prasideda antradienį, rugsėjo 23 d., naujame mokyklos bute: D. Vilniaus g-vė 2 Nr., Vyrų gimnazijos Rūmai, I aukštas“ (*Lietuva*, 1919 09 21, Nr. 207, p. 3). Iškilmingas įkurtuvių renginys suorganizuotas tik po dviejų mėnesių ir tai taip pat turėjo atgarsį laikraščiuose:

Sekmadienį, š. m. lapkričio 16 d., vyrų gimnazijos bute buvo Muzikos mokyklos įkūrimas. Kun. Byla pašventino mokyklą, p. Naujalis ir p. Tallat-Kelpša papasakojo apie mokyklos tikslą, pabrėždami lietuvių palinkimą į muziką; po to, Tallat-Kelpšos vedamas choras padainavo keletą dainų ir orkestravo mokinių orkestras. (*Tauta*, 1919 11 22, Nr. 1, p. 4)

Kviestos vietos šviesuomenės prisirinko nemažai. Mokiniai paskambino ir pagriežė. Tarp kitko p. Naujalis, Muzikos mokyklos vedėjas, paskaitė keletą bruožų iš Lietuvos muzikos istorijos. Po Naujų metų tikimasi turėti per 60 mokinių. Reikia linkėti, kad tas darbas neužgestų. (*Lietuva*, 1919 11 20, Nr. 251, p. 2)

1919-ųjų rudenį buvo patvirtinti pagrindiniai mokyklos veiklos dokumentai. Mokymo klausimams skirta laikraščio „Lietuvos mokykla“ 1919 m. spalį pasirodžiuosiam pirmame numeryje paskelbti įstatai ir programa (J. Naujalis muzikos mokyklos... 1919: 68–72). Programa akivaizdžiai buvo pagrįsta Naujalis vargonininkų mokyklos programa, tik pagedaguota (tai ypač matyti lyginant muzikos teorijos mokymo dalykų programos aprašus; Presas 1924: 209–213). Įstatuose nurodytas mokyklai keliamas tikslas: „[S]uteikti talentingam jaunimui tinkamo išsilavinimo, iškelti bei skleisti visuomenėje muzikos meno skonį“ (1 §). Pažymėtini ir aukštai iškelti reikalavimai pedagogams: „Mokytojais kviečiami išimtinai specialistai, turį tinkamą mokslo-muzikos cenzą“ (13 §; J. Naujalis muzikos mokyklos... 1919: 68). Kaip tik mokytojų parinkimas ir kaita yra vienas rodiklių, nusakančių mokyklos tikslus ir prioritetus: atitikti konservatorijos pedagogams keliamus kvalifikacinius reikalavimus. Dar privačioje Juozo Naujalis muzikos mokykloje susiformavo pradinis mokytojų branduolys: Elena Bilminiūtė-Čiurlienė (fortepijonas),

Lidija (Alyda) Kirchner (smuikas), Naujalis (vargonai ir harmonija), Tallat-Kelpša (teorinės disciplinos); dainavimo mokytojai keitėsi: Oleka, Koscialkauskis, Juozas Bieliūnas. Dauguma mokytojų buvo baigę aukštesniasias arba aukštąsias muzikos mokyklas: Varšuvos muzikos institutą ar Peterburgo konservatoriją.

Gana greitai Juozo Naujalis muzikos mokykla pelnė pripažinimą ir visuomenės pasitikėjimą, su ja buvo siejamos muzikos meno plėtros viltys. „Iš Muzikos mokyklos mums reikia laukti ne tik muzikinių žmonių, bet muzikinių lietuvių žmonių, kurie didybėje ir kilnybėje mūsų tautinės muzikos susijungs su žmonėmis ir sutrauks į žadinį mūsų dainas“ – taip pakiliai buvo rašoma laikraštyje „Lietuva“ (Nr. 41 (323)). Nedidelis straipsnis pasirodė pažymint vasario 7 d. prasidėjusį naują mokslo pusmetį. Metus gyvuojanti ugdymo įstaiga vertinama labai palankiai: „Tarp kitų šiandien žymiai ryškėja ir Kauno Muzikos Mokykla, vedama labai gerbiamo mūsų muzikos kompozitoriaus Juozo Naujalis“ (*Lietuva*, 1920 02 21, Nr. 41, p. 3). Tuo metu mokykla buvo vienas iš Kauno muzikinio gyvenimo centrų. Pavyzdžiui, 1919 m. spalį „Lietuvoje“ pasirodė pranešimas, kad Švietimo ministerijos „Muzikos skyrius steigia prie Kauno muzikos mokyklos choristų specialistų sutrumpintus choro dainavimo kursus“<sup>7</sup>. 1920 m. pavasarį mokykloje vyko ir Juliaus Štarkos vadovaujamo choro repetacijos.

Deja, 1920 m. vasarį rūmus paskyrus Steigiamajam Seimui, o Muzikos mokyklos patalpas – Seimo bibliotekai, iškilo grėsmė, kad mokyklą visai teks uždaryti.<sup>8</sup> Gegužę mokykla „mokslo metams baigti persikėlė į J. Naujalis privatinį butą“ (Gruodis 1930: 20).

Apie susiklosčiusią padėtį Naujalis vėliau rašė: „Kadangi Muzikos mokykla liko be pastogės ir valdžia atsisakė ją subsidijuoti, tai man beliko vienas kelias – pavesti ją Lietuvos meno kūrėjų draugijos globai“ (*Juozas Naujalis* 1968: 77). Perdavęs mokyklą, Naujalis atsisakė ir direktoriaus pareigų.

Naujalis įkurta mokykla buvo privati, gavusi valstybės leidimą veikti, turėjusi patvirtintą ir viešai paskelbtą mokyklos programą bei dalinį valstybės rėmimą (subsidiją), ne visus metus – ir valstybės skirtas patalpas. Mokykloje pradėtas muzikinio ugdymo formavimo procesas ir plėtra konservatorijos link išlaikė tęstinumą ir toliau gyvavo naujomis sąlygomis.

### Lietuvių meno kūrėjų draugijos muzikos mokykla

Atkūrus nepriklausomybę, steigiantis valstybės institucijoms, kultūros ir meno reikalai buvo priskirti Švietimo ministerijos veiklos sričiai. Ministerijoje buvo numatyta



I pav. Valstybinė muzikos mokykla Kaune (Maironio g. 3, dabar – Maironio g. 11). LMTA muziejaus fondai.

steigti Meno departamentą, tačiau tai taip ir nebuvo tinkamai padaryta – kultūra ėmė rūpintis patys menininkai. Kaip situaciją prisiminė Stasys Šimkus: „Po karo, 1920 m., Lietuvos muzikams grįžus tėvynėn, kilo klausimas: kas tuoju darytina muzikos organizavime“ (Šimkus 1936: 3). 1920 m. sausio 29 d. buvo įsteigta Lietuvių meno kūrėjų draugija (toliau – LMKD), o balandžio 16 d. LMKD valdyba nusprendė steigti Muzikos sekciją, kurios darbą pradėjo Muzikos pradžios kuopa:

Prie Lietuvių Meno Kūrėjų Draugijos susidarė Muzikos sekcija, kurios priešaky stovi J. Naujalis, J. Štarka, Tallat-Kelpša ir Žilevičius. Žilevičiaus projektu Muzikos sekcija visų pirma turi rūpintis įkurti kaip ir Liaudies konservatoriją, kuri duotų ir praktikos žmonių (mokytojų mokykloms) ir šiaip muzikų. (*Lietuva*, 1920 04 27, Nr. 92 (374), p. 3)

Akivaizdu, kad konservatorijos idėja nuo pat pradžių figūravo LMKD muzikų akiratyje. Ką realiai draugija perėmė iš privačios Juozo Naujaliao mokyklos? Patirtį – suformuotą mokytojų branduolį ir pirmus mokslo metus baigusius mokinius, turtą (muzikos instrumentai), kuri mokykla įsigijo su valstybės dotacija. Mokyklos reikalais buvo pavesta rūpintis Tallat-Kelpšai. Darbuotasi trimis kryptimis: finansavimo užtikrinimas, mokymo programos rengimas, mokytojų kolektyvo sudarymas. Buvo siekiama

suburti ryškiausius muzikos pedagogus, o tokios kruopščios atrankos tikslas ne kartą minimas įvairiuose draugijos dokumentuose: „Dabar, susirinkus Lietuvoj veik visom mūsų muzikininkų pajėgoms (J. Naujalis, J. Štarka, St. Šimkus, J. Tallat-Kelpša, J. Žilevičius, V. Grigaitienė ir kiti) Muzikos Mokyklą manoma priartinti prie konservatorijos tipo“ (*Lietuvių Meno Kūrėjų...* 1920: 10).

Šimkus, kaip ir kiti draugijos nariai, nuo pat pradžių siūlė susitelkti į kokybišką muzikų rengimą ir konservatorijos steigimą, mokyklos programą formavo lygiuodamiesi į kitų Europos konservatorijų (Peterburgo, Rygos, Leipciogo) programas. Kaip buvo liepą rašoma Seimo Švietimo komisijai, „Muzikos Sekcija turi Muzikos Mokyklą (buv. Naujaliao), kurią nuo šio rudens manoma praplėsti ligi konservatorijos programos. Mokytojais manoma kviesti žymesnieji muzikos pedagogai, kad ši mokykla būtų lygi konservatorijai“ (Muzikos sekcijos darbų... 1920: 12). Daug entuziastingiau situaciją apibūdino Juozas Žilevičius: „Dabar mes jau turime muzikos mokyklą ir rengiamės nuo rudens padaryti konservatorijai pradžią, kuriai muzikos jėgų mums tikrai pakaks ir auklėtinių netrūks, o vien tik reikalingi esam piniginių paramos ir Šviet. Ministerijos pritarimo“ (Žilevičius 1920: 4).

Atsakymus, kodėl šis ambicingas sumanymas nebuvo iš karto įgyvendintas, randame Šimkaus žodžiuose:

Daug kieno norėta tuojau įkurti operą. Aš buvau tos nuomonės, kad, įkūrus operą, didžiausioji dalis muzikai skiriamų lėšų nueis jai, operai, o pagrindinis muzikos judėjimas nepajėgs tinkamai plėstis. Stovėjau už tai, kad būtų tuoj įkurta aukšto muzikos lygio konservatorija, iš kurios per keletą metų susiformuos opera, simfonija ir visam kitam muzikos darbui reikalingi darbininkai. Operos įkūrimas, tikrinau, tikrai susivėlintų keleriais metais, užtat ji išaugtų iš tautos šaknų, o paskui visur turėtume savąias muzikos pajėgas. Nusvėrė opera, nes buvo stiprūs jos šalininkai, be to, buvo reikalinga ir reprezentacijai. (Šimkus 1936: 3)

Kaip tik finansavimo trūkumas stabdė mokyklos plėtrą ir tapsmą konservatorija. Valstybės institucijos išsakydavo palaikymą idėjai, bet nerasdavo tam lėšų. Tuo labiau, kad ir patalpų trūkumas buvo ilgalaikė ir viena pagrindinių mokyklos sklandaus darbo organizavimo problemų. Patalpas Muzikos mokyklai Kaune suteikė LMKD, tačiau tai tebuvo keturi „kambariai“ Maironio g. 3 (dabar Maironio g. 11).

1920–1921 mokslo metus mokykla pradėjo neturėdama užtikrinto finansavimo. Kaip vėliau prisiminė ir Naujalis, „du mėnesius mokykla buvo išlaikoma tik mokinių už mokslą sumokėtais pinigais“ (Naujalis 1968: 77). Tačiau, nepaisant visų sunkumų, rugsėjo pradžioje laikraščiuose pasirodė skelbimas apie stojamuosius į LMKD Muzikos sekcijos muzikos mokyklą. Skelbime nurodyti iš esmės tie patys „skyriai“, kaip ir 1919-ųjų pavasarį: fortepijono, smuiko, vargonų, dainavimo ir muzikos teorijos, solfedžio ir harmonijos. Šiek tiek pasikeitė dalykų pateikimas: Juozo Naujalis privačios mokyklos skelbime pirmas buvo paminėtas vargonų skyrius, daugiau buvo žadama specialiųjų disciplinų vargonininkams. LMKD Muzikos sekcijos muzikos mokykloje, lyginant su Juozo Naujalis mokyklos skelbimu, buvo atsisakyta ketinimų mokyti muzikos istorijos (*Lietuva*, 1920-09-10, Nr. 194, p. 4).

1920 m. rudenį LMKD Muzikos mokykla pradėjo darbą, turėdama stiprų, studijas daugiausia Peterburgo konservatorijoje baigusią mokytojų kolektyvą: Tallat-Kelpšą (kompozicijos teorija), Bilminiūtė-Čiurlienė (fortepijonus), Aleksandras Kačanauskas (dainavimas), Kirchner (smuikas), Elza Herbek-Hansen (fortepijonus), Štarka (vargonai), Žilevičius (kompozicija ir muzikos teorija). Šis sąrašas pateikiamas remiantis LMKD leidinio „Menas“ Nr. 2 publikacija<sup>9</sup>, nors turime patikslinti, kad Herbek-Hansen daugiau mokykloje nebedirbo ir mokė skambinti fortepijonu tik privačiai. Atkreiptinas dėmesys ir į tai, kad sąrašė nebuvo nurodyta Naujalis pavardė, nes 1920 m. rudenį jis buvo pasitraukęs nuo darbo mokykloje ir sugrįžo tik gruodį, švietimo ministro pakviestas vėl vadovauti mokyklai.

Taip pat galėtų kilti klausimas, kodėl prie mokytojų kolektyvo neprisijungė LMKD Muzikos sekcijos pirminkas Šimkus, 1920-ųjų antrą pusmetį aktyviai rūpinęsis mokyklos reikalais Kaune ir Vilniuje. Tikėtina, kad Šimkus tuo metu buvo susitelkęs į chorų organizavimą ir tam skyrė visą savo laiką bei jėgas<sup>10</sup>, o jau gruodį jis išvyko studijuoti kompozicijos į Leipcigą, Berlyną.

LMKD užtikrino Juozo Naujalis įkurtos muzikos mokyklos veiklos tęstinumą, sustiprino mokymo programą, išplėtė mokytojų kolektyvą, suteikė patalpas (kad ir nelabai tinkamas muzikai mokyti) ir nedidelę finansinę paramą. Juozo Naujalis mokykla, kaip LMKD muzikos mokykla, veikė vos kelis mėnesius: nuo gegužės iki rugsėjo pabaigos. Naujaliui atsisakius muzikos mokyklos direktoriaus pareigų, jos buvo patikėtos Tallat-Kelpšai.

### Į Vilnių!

Mažai kam žinoma, kad LMKD muzikos mokyklą keltina perkelti į Vilnių. Tam net buvo išrinkta vieta. LMKD leidžiamo žurnalo „Menas“ antrojo numerio pabaigoje paskelbta žinutė:

Stasio Šimkaus rūpesčiu L. Meno Kūrėjų Draugija paėmė savo žiniai Vilniuje Oginskienės namus vieniems metams (prie seminarijos bažnyčios<sup>11</sup>, buv. II Jurgio gatvelė, dabar Snia-deckio). Ten iš pradžios teks sutilpti visom L. Meno Kūrėjų draugijos įstaigoms ir mokykloms. (Darbo takais 1920: 15)

1920 m. liepą–spalį Vilnius buvo „atvaduotas“, lenkams trumpam atsitraukus, vėl buvo ruošiamasi sostinę sugrąžinti į Vilnių. Kaip aktyviai tai buvo daroma, galime suprasti iš kitos tame pačiame leidinyje pasirodžiusios informacijos: „Dėl valstybės ir visuomenės įstaigų kraustymosi į Vilnių negalėjo įvykti rugsėjo pabaigoje rengtas Juliaus Štarkos choro [...] koncertas. Tikimasi veikiai surengti jį Vilniuje“ (Darbo takais 1920: 15). Kraustymosi procesas buvo gero kaimi įsibėgėjęs.<sup>12</sup>

Šimkus Vilniuje buvo sutaręs išnuomoti LMKD ir jos mokyklą veiktai pastatą, jame vėliau įsikūrė Lietuvos rašytojų sąjunga (ten veikia iki dabar), kurį laiką veikė Lietuvos kompozitorių sąjunga ir kitos meno organizacijos. Rugsėjo 19 d. „Lietuvoje“ buvo išspausdintas pranešimas:

Meno Kūrėjų Draugijos Muzikos Mokykloje jau nuo 16/IX prasidėjo mokslas specialinėse klasėse. Bendrai lavinančių muzikos dalykų klasės pradės veikti nuo rugsėjo 20 d. Mokinių dabar yra arti 50, kurių trečdalis pernai lankė buvusią Naujalis Muzikos Mokyklą. Bet kadangi dar priimami nauji mokiniai, tai mokinių skaičius auga.



2 pav. Pirmieji Valstybinės muzikos mokyklos mokytojai. Sėdi (iš kairės): V. Grigaitienė, J. Naujalis, E. Laumenskienė; stovi: V. Žadeika, J. Tallat-Kelpša, A. Kačanauskas. LMTA muziejaus fondai

Netrukus (maždaug po mėnesio) nutarta kelti mokyklą į Vilnių, nes mokinių ir mokytojų didesnė dalis kelias iš Kauno. Muzikos sekcija susirūpinusi dėl padalinimo muzikos pajėgų tarp dviejų sostinių, kad sektųsi padėti norinčiai muzikos lavintis jaunuomenei. (*Lietuva*, 1920 09 19, Nr. 202, p. 3)

Tačiau šių planų taip ir nepavyko įgyvendinti.<sup>13</sup> LMKD muzikos mokykla liko Kaune, laikinojoje sostinėje, ir vėl iš naujo buvo ieškoma mokytojų tinkamų patalpų.

### Valstybės muzikos mokyklos įsteigimas

Muzikos mokyklos suvalstybinimas – reikšmingas Lietuvos kultūros politikos įvykis, žymintis valstybės apsisprendimą aktyviai dalyvauti meno procesuose ir priiimti atsakomybę už profesionalių muzikų ugdymą.<sup>14</sup> Suvalstybinant svarbų vaidmenį suvaidino Tallat-Kelpša (tai ne kartą pabrėžė ir Naujalis, ir Gruodis).

Tallat-Kelpša, trumpai dėstęs Juozo Naujaliao privačioje mokykloje 1919-ųjų rudenį, turėjo įvairios organizacinės, taip pat ir darbo valstybės tarnyboje, Švietimo ministerijoje patirties.<sup>15</sup> Be to, šis muzikas dar studijų Peterburge metais klausėsi Čiurlionio minčių apie lietuvišką konservatoriją, kartu su Naujaliu ir Braziu 1918 m. bandęs

įkurti Lietuvos konservatoriją Vilniuje, 1920-aisiais ėmėsi įgyvendinti seniai puoselėtą idėją. Tuo metu tarp muzikų vyravo nuomonė, kad konservatorija bus įkurta jau netrukus, rudenį, išsprendus iš esmės buitinius klausimus (finansavimas, pastatas, muzikos instrumentai). Tačiau tam sutrukdė istorinės aplinkybės ir sunki šalies ekonominė padėtis.

1920-ųjų rudens semestrą pradėjusi veikti kaip LMKD Muzikos sekcijos muzikos mokykla, netrukus įstaiga įgavo naują statusą. Švietimo ministro spalio 1 d. įsakymu Nr. 546 buvo nurodoma: „Meno Kūrėjų Draugijos muzikos Mokyklą nuo š. m. spalio m. 1 d. paimti Švietimo Ministerijos žinion ir laikyti Valstybės lėšomis“ (*Švietimo darbas*, 1920 m. lapkritis, Nr. 11, p. 7). Pats mokyklos suvalstybinimo procesas vyko gana lėtai. Mokyklos direktorius patvirtintas tik spalio 21 d. pasirašytu ministro įsakymu (Nr. 551). Mokyklos mokytojų kontingentas įsakymu patvirtintas tik 1921 m. vasario pabaigoje.

1920 m. spalio 1-oji laikoma Valstybinės muzikos mokyklos įkūrimo data, žyminti Lietuvos valstybinio profesionalių muzikų ugdymo pradžią. Švenčiant mokyklos dešimtmetį, Gruodis rašė: „Nuo šio laiko prasidėjo sistematiškas Mokyklos augimas. Kiekvienais metais buvo įvedami nauji dalykai; buvo kviečiami nauji mokytojai

ir augo mokinių skaičius“ (Gruodis 1930: 20). Tačiau 1920 m. spalį suvalstybinimo momentas nebuvo viešai pažymėtas. Apie tai nerandame pranešimų Kauno spaudoje, netgi priešingai – iš laikraščių sužinome, kad mokykloje tą dieną nei mokinių, nei mokytojų nebuvo. Spalio 5 d. „Lietuvoje“ pranešta:

Dėl kėlimosi į Vilnių Muzikos mokykloj mokslas nutrauktas nuo š. m. spalio 1 d.

Kada vėl prasidės mokslas Vilniuje (centre) ir Kaune (skyriuje) bus pranešta vėliau.

Muz. mokyklos vedėjas J. Tallat-Kelpša. (*Lietuva*, 1920 10 05, Nr. 215, p. 4)

Šiame skelbime jau mokyklai nepriskiriamas LKMD pavadinimas, pirmą kartą vedėju prisistato Tallat-Kelpša. Taip pat išryškėja paradoksas, kad savo gyvavimą muzikos mokykla pradėjo ne išskilmėmis ar mokslo metų pradžia, o nutraukdama pamokas.

Neįvykus perkėlimui, iš laikraštyje „Lietuva“ paskelbtų žinių įmanoma rekonstruoti muzikos mokyklos veiklos Kaune atkūrimo eigą. Spalio 29 d. buvo pranešta, kad mokyklai nepavyko gauti tinkamesnių patalpų ir ji toliau veiks LMKD turimose (*Lietuva*, 2020 10 29, Nr. 236, p. 2). Lapkričio 9–12 d. mokiniai buvo kviečiami susirinkti į mokytojų Kirchner, Kačanausko ir Bilminiūtės-Čiurlienės klases (pvz., *Lietuva*, 1920 11 12, Nr. 247, p. 3). Lapkričio viduryje darbas mokykloje vėl prasidėjo: vyko ir specialiųjų, ir teorinių dalykų pamokos. Daugėjant administracinio darbo, kartu aktyviai dalyvaujant pirmame Kaune steigiamo lietuviško operos teatro pastatyme, Tallat-Kelpšai buvo per sunku suderinti šias dvi veiklas. Todėl gruodžio 1 d., artinantis „Traviatos“ premjerai, Tallat-Kelpša atsisakė direktoriaus pareigų ir liko mokykloje mokytoju. Švietimo ministrui pakvietus, direktoriaus pareigas vėl eiti sutiko Naujalis. Prasidėjo naujas Valstybės muzikos mokyklos tapimo konservatorija etapas.

## Išvados

Lietuvos konservatorijos steigimo idėja XX a. pirmais dešimtmečiais tapo rimtu iššūkiu visai mūsų šalies muzikų kartai. Tuo metu Europoje itin suintensyvėjo konservatorijų kūrimasis, tai aktyviai vyko ir Lietuvos kaimynystėje (Latvijoje – 1919, Estijoje – 1923, Baltarusijoje – 1918–1920). Lietuvoje „tautinės konservatorijos“ siekį puoselėjo Varšuvoje, Sankt Peterburge ar Leipcige aukštesniašias arba aukštąsias muzikos mokyklas baigę muzikai Čiurlionis, Sasnauskas, Naujalis, Tallat-Kelpša ir kt.

Lietuvos muzikos istoriografijoje nepakankamai įvertintas faktas, kad, paskelbus nepriklausomybę, 1918 m. buvo dukart bandyta atidaryti konservatoriją – Vilniuje ir Kaune. Pirmoji paraiška pateikta neseniai suformuotai Lietuvos Tarybai 1918 m. birželį Vilniuje, tačiau dėl lėšų trūkumo buvo atmesta. Lapkritį gautas Lietuvoje tuo metu tebevaldžiusios Vokietijos valdžios leidimas Naujaliui steigti konservatoriją Kaune, bet neturint finansinės paramos ir tam tinkamų patalpų leidimu nebuvo pasinaudota. Buvo pasirinkta nuosaikesnė muzikos mokyklos kūrimo, plėtros strategija, tačiau tikslas turėti konservatoriją nebuvo pamirštas ir amžininkams atrodė realistiškas.

Dėl politinių priežasčių (okupavus Vilnių sostinė perkeliama į Kauną), sudėtingos ekonominės padėties muzikos mokyklos steigimas ir plėtra vyko lėtai, o jos steigėjai susidūrė su įvairiais keblumais, kurių svarbiausias – finansavimo, tinkamų patalpų stoka. Skirtingai nei Latvijos konservatorija (1919 m. pradėjusi veikti erdviame buvusios Aleksandro berniukų gimnazijos pastate), privati Juozo Naujalis muzikos mokykla, gavusi leidimą ir valstybės paramą, veiklą pradėjo keliuose „Aušros“ gimnazijos trečio aukšto klasėse. Mokyklos steigimo prielaida tapo Naujalis pedagoginė ir organizacinė patirtis bei įgytas autoritetas. 1919 m. rudenį patvirtinta mokyklos programa akivaizdžiai buvo grindžiama Juozo Naujalis vargonininkų mokyklos (veikusios 1913–1914 m.) programa, o mokytojų kompetencijos reikalavimai atitiko konservatorijų dėstytojams keliamus kvalifikacinius reikalavimus.

Per pirmuosius dvejus gyvavimo metus Kauno muzikos mokykla kraustėsi tris kartus ir keitė patalpas bei adresą: 1) Laisvės al. 55, 2) D. Vilniaus g. 2 ir 3) Maironio g. 3 (1920 m. spalį vos neperkelta į Vilnių); tris kartus keitėsi mokyklos pavadinimas ir statusas: 1) Juozo Naujalis privati muzikos mokykla (1919 m. kovas–1920 m. gegužė), 2) Lietuvių meno kūrėjų draugijos Muzikos mokykla (1920 m. gegužė–rugsėjis) ir 3) Valstybinė muzikos mokykla (nuo 1920 m. spalio 1 d.). Du kartus keitėsi vadovai – Tallat-Kelpša 1920 m. rugsėjį–lapkritį buvo perėmęs vadovavimą iš Naujalis. Per nagrinėjamą laikotarpį buvo iškilusi grėsmė, kad mokykla bus uždaryta, svarstytos galimybės sujungti ją su dramos mokykla.

Nepaisant visų peripetijų, mokykla greitai pelnė visuomenės pripažinimą ir virto vienu svarbiausių muzikinės kultūros židinių Kaune. Naujalis ir Tallat-Kelpšos bei kitų idėjų aktyviai palaikiusių muzikų (Žilevičiaus, Šimkaus ir kt.) dėka suformuotas Lietuvos konservatorijos siekis buvo nuosekliai puoselėjimas. Valstybinė muzikos mokykla tapo Lietuvos aukštosios muzikos mokyklos ištakomis ir pagrindu.

## Nuorodos

- <sup>1</sup> Po Pirmojo pasaulinio karo susiklostė Lietuvai palankios sąlygos skelbti nepriklausomybę. Po daugiau kaip šimtmetį trukusio nacionalines ir religines vertybes niokojusio priklausymo Rusijos imperijai ir Vokietijos imperijos pajėgoms silpstant, Lietuvos Taryba 1918 m. vasario 16 d. paskelbė Nepriklausomybės Aktą. Nors realiai valstybė pradėjo funkcionuoti tik Vokietijai pralaimėjus karą ir atsitraukus iš Lietuvos, lapkritį buvo priimta Laikinoji Lietuvos Konstitucija, perimtas valdymas ir sudaryta pirmoji vyriausybė.
- Tačiau valstybė liko okupuota. Vien 1919 m. naujai suburtoms Lietuvos kariuomenės pajėgoms teko kovoti su Sovietų Rusijos, Lenkijos kariuomene ir bermontininkais. Tais metais buvo okupuotas Vilnius, tad laikinąją valstybės sostinę tapo Kaunas. Šiame mieste tarpukariu itin stigo patalpų besikuriančioms valstybės įstaigoms ir kitoms organizacijoms, o valstybei – lešų visų veiklos sričių plėtrai.
- <sup>2</sup> Vokiečių valdžia pasitraukė tik 1918 m. lapkritį: lapkričio 11 d. patvirtinta Augustino Voldemaro vadovaujama pirmoji Lietuvos vyriausybė.
- <sup>3</sup> Laikraštis „Lietuva“ tuo metu buvo svarbiausias valstybės žinias skelbiantis dienraštis. Skelbimas dėl muzikos mokyklos steigimo ir kvietimas registruotis dėl mokymosi buvo dar pakartotas kovo 2, 6, 8, 11 ir 13 dienomis.
- <sup>4</sup> J. Naujalis, Valstybinės muzikos mokyklos mokinių skaičius pusmečiais 1919–1925, LCVA, f. 381, ap. 4, b. 1058, l. 33.
- <sup>5</sup> Buvusios vyrų gimnazijos pastate pradėjo veikti ir Aukštieji kursai (vėliau – Lietuvos universitetas).
- <sup>6</sup> Režisieriaus Antano Sutkaus vadovaujama vaidybos mokykla, taip pat pradėjusi veikti 1919-aisiais, tapo pirmąja jaunuosius Lietuvos teatro kūrėjus rengiančia lietuviška ugdymo įstaiga.
- <sup>7</sup> Kursuose turėjo būti mokoma dainavimo, skambinimo fortepijonu ir deklamacijos. Mokytojais turėjo dirbti Tallat-Kelpša (dar ir kursų vedėjas) ir Sutkus. Bet Tallat-Kelpša netrukus išvyko į Berlyną.
- <sup>8</sup> Steigiamasis Seimas buvo renkamas 1920 m. pavasarį, o jį išrinkus, stingant tinkamų patalpų, nukentėjo ir kitų meno įstaigų veikla: „J. Vaičkaus skrajojamasis teatras iš priežasties paėmimo teatro rūmų Seimo posėdžiams, ilgą laiką nevaidino. Dabar, atsilėidus teatro rūmams, bus vienas po kito trys paskutiniai spektakliai“ (*Lietuva*, 1920 07 07, Nr. 139, p. 4).
- <sup>9</sup> Darbo takais. L. Meno Kūrėjų Draugijos raštas Steigiamojo Seimo Švietimo Komisijai, in: *Menas*, 1920, spalio, Nr. 2, p. 13.
- <sup>10</sup> Tai liudija spaudoje pasirodžiusios žinutės: „Meno Kūrėjų Draugijos Muzikos Sekcija pasiryžo organizuoti Kaune didelį chorą. Tas darbas pavestas neseniai iš Amerikos grįžusiam kom. Stasiui Šimkui. Tikimasi sudaryti 200–300 žm. chorą. Didžiojo choro gabesnieji dainininkai bus sukuopiami į atskirą chorą sunkesnei muzikai atlikti; iš jų tikimasi išauginti koras mūsų būsimai operai“ (*Lietuva*, 1920 07 04, Nr. 137, p. 3); „Stasys Šimkus ryžosi imtis vykinti senai gaivinamą mintį – sudaryti Lietuvoje galingą chorų organizuotę. Manoma išplėsti chorų tinklą po visus Lietuvos miestus, miestelius ir žymesnius bažnytkaimius“ (Darbo takais 1920: 15).
- <sup>11</sup> Šv. Jurgio bažnyčia Vilniuje.
- <sup>12</sup> Pavyzdžiui, Lietuvos universiteto perkėlimą (su biblioteka ir laboratorijų įranga) buvo numatoma atlikti atskiru traukiniu.
- <sup>13</sup> Pažymėtina, kad laikraštis pasirodė spalio 10 d., kai ši dalis informacijos ilgam laikui tapo nebeaktuali: spalio 9 d. Lenkija sulaužė Suvalkų sutartį ir vėl užėmė Vilnių.
- <sup>14</sup> Pagal tuo metu galiojusius teisės aktus finansavimo požūriui veikė kelių tipų mokyklos: privačios arba įvairių draugijų įsteigtos, turinčios valstybės patvirtintas ugdymo programas ir galinčios pretenduoti į dalinį valstybės finansavimą (mokytojų darbo užmokesčio išlaidoms padengti), ir valstybinės, išlaikomos valstybės, turinčios labai aiškų administracinį reguliavimą ir atskaitomybę Švietimo ministerijai. Tiesa, mokestis už mokslą ir jose buvo taikomas, tačiau mokiniai / studentai galėjo pretenduoti į stipendiją.
- <sup>15</sup> 1919 m. balandį Tallat-Kelpša atvyko į Kauną ir tapo Meno departamento prie Švietimo ministerijos Muzikos skyriaus vedėju (*Juozas Tallat-Kelpša* 1983: 41).

## Literatūra

- Budzinauskienė Laima, Muzikinis ugdymas Lietuvoje XVIII a. pabaigoje–XIX amžiuje. Bažnyčių mokyklos, in: *Menotyra*, t. 15, Nr. 1, Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2008, p. 13–24.
- Darbo takais, in: *Menas*, 1920 10 10, Nr. 2, p. 12–16.
- Gaudrimas Juozas, *Iš lietuvių muzikinės kultūros istorijos*, kn. 2: 1917–1940, Vilnius: Mintis, 1964.
- Gruodis Juozas, Valstybės muzikos mokyklos darbų apžvalga, 1920–1930, in: *Valstybės muzikos mokykla, 1920–1930*, Kaunas, 1930, p. 9–43.
- J. Naujalis muzikos mokyklos Kaune įstatai ir programa, in: *Lietuvos mokykla*, 1919, Nr. 1, p. 68–72.
- Juozas Naujalis. Straipsniai. Laiškai. Dokumentai. Amžininkų atsiminimai. Straipsniai apie kūrybą*, sud. Ona Narbutienė, Vilnius: Vaga, 1968.
- Juozas Tallat-Kelpša. Gyvenimas ir kūryba. Straipsniai ir laiškai. Dokumentai. Amžininkų atsiminimai*, sud. Jonas Nabažas, Eugenija Ragulskienė, Vilnius: Vaga, 1983.
- Lietuvių Meno Kūrėjų Draugijos raštas Švietimo ministeriui, in: *Menas*, 1920 07 29, Nr. 1, p. 9–10.
- Lietuvos muzikos istorija*, kn. 2: *Nepriklausomybės metai, 1918–1940*, sud. ir ats. red. Algirdas Jonas Ambrazas, Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2009.
- M. K. Čiurlionis. Apie muziką ir dailę. Laiškai, užrašai ir straipsniai*, sud. Valerija Čiurlionytė-Karužienė, Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1960.
- Modernios Lietuvos dailės ištakos: Kauno meno mokykla*, sud. Raimonda Kogelytė-Simanaitienė, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2008.
- Muzikos sekcijos darbų apžvalga, in: *Menas*, 1920 07 29, Nr. 1, p. 12.
- Naujalis Juozas, *Iš valstybinės muzikos mokyklos istorijos*, in: *Juozas Naujalis. Straipsniai. Laiškai. Dokumentai. Amžininkų atsiminimai. Straipsniai apie kūrybą*, sud. Ona Narbutienė, Vilnius: Vaga, 1968, p. 76–79.
- Presas Arkadijus, Juozas Naujalis, in: *Švietimo darbas*, 1924, Nr. 3 (kovo mėn.), p. 203–214.
- Ramonienė Dalia, *Kauno meno mokyklos mokinių sąvadas*, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2006.
- Šimkus Stasys, Tautinės muzikos ir kultūros reikalais, in: *XX amžius*, 1936 12 11, Nr. 144, p. 3–4.
- Tallat-Kelpša Juozas, Muzikos reikalu, in: *Lietuva*, 1919 05 22, Nr. 108, p. 3.
- Tallat-Kelpša Juozas, Muzikos mokyklos reikalu, in: *Lietuvos aidas*, 1918 06 22, Nr. 70, p. 2.

- Valiuškevičiūtė Apolonija, *Kauno meno mokykla*, Vilnius: Vaga, 1971; Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 1997.
- Žilevičius Juozas, Valstybinė muzikos mokykla Kaune, in: *Muzikos almanachas*, Kaunas, 1924, p. 94–103.
- Žilevičius Juozas, Menas ir kūryba, in: *Lietuva*, 1920 08 01, Nr. 161, p. 4.

### Summary

In the first decades of the twentieth century, the idea of establishing the Lithuanian Conservatory was a serious challenge for the whole generation of musicians in our country. At that time, the establishment of conservatories in Europe was particularly intensive; the process was also active in the neighborhood of Lithuania (in 1919, in Latvia, in 1923, in Estonia, and in 1918 to 1920, in Belarus). In Lithuania, the aspiration for the “national conservatory” was fostered by the graduates of higher music schools in Warsaw, St. Petersburg, or Leipzig such as Čiurlionis, Sasnauskas, Naujalis, and Tallat-Kelpša.

The Lithuanian music historiography underestimates the fact that, after the proclamation of Independence in 1918, two attempts were made to start conservatories in Vilnius and Kaunas. The first application was submitted to the recently formed Council of Lithuania in Vilnius in June 1918. However, it was rejected due to lack of funds. In November, Naujalis obtained the permission of the German government, which ruled Lithuania at the time, to start a conservatory in Kaunas, yet he did not have the funds or the appropriate premises to implement the idea. A more moderate strategy for the establishment and development of a music school was chosen, yet the goal of having a conservatory was not forgotten and seemed realistic to contemporaries.

Due to political reasons (after Vilnius had been occupied, the capital was moved to Kaunas) and the difficult economic situation, the establishment and development of a music school was slow, and its founders faced various hindrances and challenges, the most important of which were the lack of funding and appropriate premises. Unlike

the Latvian Conservatory of Music (which opened up in the spacious building of the former Alexander Boys' Gymnasium in 1919), the private Naujalis Music School, after being granted the permission and state funding, started operating in several classrooms on the second floor of the Aušra Gymnasium. Naujalis's pedagogical and organizational experience and acquired authority became the precondition for the establishment of the school. The school curriculum approved in the autumn of 1919 was quite obviously based on that of Naujalis's Organ School (which operated in the years 1913 through 1914), and the qualification requirements for teachers met the requirements for conservatory staff.

Over the first two years of its existence, Kaunas Music School moved three times and changed its premises and addresses: 1) Laisvės Ave. 55, 2) D. Vilniaus Str. 2, and 3) Maironio Str. 3 (moreover, it nearly moved to Vilnius in October 1920). The name and status of the school also changed three times: 1) Naujalis Private Music School (March 1919 through May 1920), 2) Music School of the Lithuanian Association of Art Creators (May through September 1920), and 3) the State Music School (from 1 October 1920). The heads of the school changed twice: in September through November 1920, Tallat-Kelpša took over the management of the school from Naujalis. During the period under examination, the school was threatened with closure, and options for merging with the Drama School were considered.

Despite all the peripeteias, the school quickly gained public recognition and became one of the most important centers for musical culture in Kaunas. Thanks to Naujalis, Tallat-Kelpša, and other musicians who supported the idea (Juozas Žilevičius, Stasys Šimkus, etc.), the aspiration for the Lithuanian Conservatory was consistently nurtured. The State Music School became the starting point and the basis for the Lithuanian higher music school.

Delivered / Straipsnis įteiktas 2022 06 09

Straipsnis yra Lietuvos mokslo tarybos finansuojamo (reg. Nr. S-LIP-21-10) mokslo projekto „Valstybės muzikos mokykla (1920–1933): Lietuvos konservatorija „de facto“ dalis“.

Rytis URNIEŽIUS

# *Symphony-Concerto* by Eduardas Balsys: An Exclusive Opus for Winds

*Eduardo Balsio Simfonija-koncertas: išskirtinis opusas pučiamiesiems*

Vilnius University Šiauliai Academy, P. Višinskio g. 25, Šiauliai  
rytisur@gmail.com; rytis.urniezius@sa.vu.lt

## Abstract

Lithuanian composer Eduardas Balsys (1919–1984) lived and composed under the restrictive Soviet regime. Nevertheless, he strived to master and apply the styles and compositional means of Western music. The versatility of Balsys's talent revealed itself in various styles and genres: serious art music, popular songs, and movie soundtracks. His works composed or arranged for wind band are few, yet some gained popularity. *Symphony-Concerto* for organ and instrumental group of winds and percussion is an exclusive work in the composer's oeuvre. The instrumentation and treatment of the musical material of *Symphony-Concerto* imply that this composition could be attributed to the literature for the contemporary wind band or, more likely, symphonic wind ensemble. The characteristics of musical expression and correspondence of this composition to the Western concept of wind band/ensemble are in the focus of this article.

**Keywords:** Eduardas Balsys, *Symphony-Concerto*, instrumentation, wind band, symphonic wind ensemble.

## Anotacija

Kompozitorius Eduardas Balsys (1919–1984), nors ir gyvendamas sovietinio režimo cenzūros ir ribojimų sąlygomis, siekė pažinti ir savo kūryboje pritaikyti Vakarų muzikos stilius ir komponavimo priemones. Talento universalumas leido jam kurti įvairių stilių ir žanrų muziką: akademinę, populiarias dainas, kino filmų garso takelius. Balsio kūrybinių, sukurtų ar aranžuotų pučiamųjų orkestrui, nėra daug, tačiau kai kurie jų tapo vertinga šių orkestrų repertuaro dalimi. Simfonija-koncertas vargonams ir pučiamųjų bei mušamųjų instrumentų grupei užima ypatingą vietą kompozitoriaus kūrybiniame palikime: kūrinių instrumentinė sudėtis ir muzikinės medžiagos traktavimas leidžia jį priskirti prie kūrinių, skirtų šiuolaikiniams, akademinę muziką atliekantiems pučiamųjų orkestrams. Šio straipsnio objektas – Simfonijos-koncerto instrumentinės sudėties ir muzikos kalbos ypatumai bei jo sąsajos su vakarietiškąja pučiamųjų orkestro / ansamblio samprata.

**Reikšminiai žodžiai:** Eduardas Balsys, Simfonija-koncertas, orkestro sudėtis, pučiamųjų orkestras, simfoninis pučiamųjų ansamblis.

## Introduction

The career of Lithuanian composer Eduardas Balsys (1919–1984) developed during the time of the Soviet regime. Therefore, he should be considered a part of the generation that grew up in Lithuania during the First Independence (1918–1940) but experienced all the difficulties of World War II and Soviet occupation. Because of complicated historical circumstances and the frequently dramatic fate of individual personalities, this generation could be regarded as a kind of “lost generation” of the Lithuanian intelligentsia.

Balsys made every attempt to work at the forefront of the new trends in music of his time despite unfavorable circumstances. His creations are masterfully composed and performed up to this day. The versatility of Balsys's talent allowed him to express his musical ideas in various styles and genres. Apart from serious art music, Balsys composed popular songs of a considerable artistic value that were popular in the 1960s and 1970s. Some of his soundtracks for movies also became popular. Balsys created

several compositions for winds, which will be surveyed in this article.

Research works on Balsys's music are rare, even in Lithuanian. It seems strange considering the composer's significance for Lithuanian musical culture. The most significant publication is a monograph by Ona Narbutienė (1999). General features of Balsys's music in the current article are based mostly on the data presented in this monograph.

## The general traits of Eduardas Balsys's music

During the Soviet period, composers encountered considerable impediments to their creative work. The Baltic States were occupied by the Soviets in 1940. Therefore, Lithuanian artists did not experience the atrocities of Stalin's regime during the 1930s. However, severe pressure happened during the decade after World War II. Marxist-Leninist ideology condemned nearly every novelty of musical expression. Almost all music by Western modernists was treated as representative of “decayed bourgeois

culture.” Those composers who lived in the USSR and ventured to create in a modernistic manner were denounced as “formalists.” It was almost impossible to access scores by contemporary Western composers. Therefore, there were few opportunities to find out what kind of music Western composers created at that time. And, of course, it was difficult to travel beyond the borders of the Soviet Union. The situation became softer during the Khrushchev Thaw (1956–1964), and the composers of that time – Balsys among them – made every attempt to get acquainted with the musical styles and works of Western modernists. These attempts are reflected in Balsys’s creative legacy, which shows the evolution of his style from Romantic quasi-folkloristic works (which conformed to the requirements of the official ideology of the time) of the early creative period to modern compositional techniques, including dodecaphony. Balsys was one of the first Lithuanian composers to apply the twelve-tone technique as well as sonorism and aleatoric (Ambrazas 2018: 116). In general, music by Balsys is often treated as “moderately modernistic.” Approximately in the ’70s, Balsys’s style was characterized as “normative Soviet modernism” (Stanevičiūtė 2013: 30).

Balsys is considered one of the best orchestrators among Lithuanian composers. Presumably, most of Balsys’s skills of orchestration he obtained on his own account.<sup>1</sup> His deep absorption into the works of the most significant composers and a profound study of musical instruments became the basis of his mastery in orchestration. In his outgivings on his creative biography, Balsys emphasized the importance of learning the technical possibilities of musical instruments for his conservatoire students because “merely listening to the recordings they [possibilities of instruments – R.U.] might be either overestimated or underestimated” (Narbutienė 1999: 83). The composer’s daughter, Dalia Balsytė,<sup>2</sup> remembered that “among numerous volumes of the sheet music which Balsys brought from his journeys abroad there were many textbooks and treatises on orchestration. These books usually were in German – the language which Balsys knew very well. Balsys used orchestration guides as handbooks until the end of his life and never considered that he knew everything. He was a real perfectionist and made every attempt to embody the musical ideas in orchestral sounds as ideally as it was possible. He used to edit his scores by rewriting them because while writing he hears better by the inner hearing and thus can better correct the sounding.”<sup>3</sup>

There are statements that during his studies in the conservatoire, when the shortage of scores was especially significant, Balsys copied many orchestral scores by Ravel, Strauss, Shostakovich, and Schoenberg by hand. Balsys himself confirmed this fact in 1983 (Narbutienė 1999: 329). There are also witnesses (not fully reliable) that

he copied all nine symphonies by Beethoven. However, Dalia Balsytė affirms that the stories of rewriting scores by other composers are fictitious or at least exaggerated. In any case, these stories appear convincing as a trait of the composer’s portrait revealing an important side of his diligent, laborious, and even perfectionistic personality.<sup>4</sup>

Other sources of knowledge about instruments were also important to Balsys. He learned to play the mandolin during his school years. Later he noted that his thorough knowledge of the fingering of mandolin appeared helpful while studying the technical possibilities of the violin (Narbutienė 1999: 21). And of course, playing brass instruments in the school band gave him a basis for writing for winds: Balsys was familiar with the wind band from his school years, while he played althorn and tuba (Balsys, Eduardas. *Music Information Centre Lithuania*), although Narbutienė (1999: 21) indicates trumpet, in Vytautas Magnus Gymnasium in Klaipėda.

Balsys began to learn to play the piano only when he was 25. Later he wrote that perhaps he could create some of his works much faster if he had learned to play the piano earlier. However, he notes that “maybe it is my fortune: I am not under the reign of the instrument and thus need to feel more intensely inside. I sometimes notice that many music creators compose music mechanically – they write what is under their fingers” (Narbutienė 2000: 59).

### Eduardas Balsys’s works for the wind band

The first compositions for wind band appeared shortly after Balsys graduated from the conservatoire (1950). He wrote a few pieces for wind band, yet some of these compositions became important for the development of Lithuanian music for winds. These works can be roughly sorted into three categories.

1. Entertaining-utilitarian music that was either composed directly or arranged for the wind band. This category comprises:

- *Suktinis* [in folk dance style], 1957;
- Rumba, 1959;
- Polka [arranged excerpt from the movie soundtrack], 1961;
- Waltz [arranged excerpt from the movie soundtrack], 1961;
- Concert March, 1972;
- Sailors’ March, 1984.

Most of these pieces were written for amateur bands and were not exceptional in the context of numerous dance

music pieces for wind bands of that time.<sup>5</sup> Works written from 1957 to 1961 were created after Balsys had received the suggestion to participate in the program of enriching the amateur wind bands' repertoire. These early attempts were not especially successful; only *Suktinis* became a piece eagerly and widely performed by wind bands. Algimantas Kalinauskas noted that *Suktinis* was orchestrated especially masterfully because "the composer, who was a good orchestrator, was able to conceive the specificity of the wind band." (Kalinauskas 2010: 344).

2. More significant compositions he arranged himself for the wind band. This category comprises:

- Habanera [arranged excerpt from the movie soundtrack], 1959;
- The second movement of Concerto for violin No. 1 transcribed for wind band and Lithuanian folk instrument *birbynė* (a piece named as *Andante cantabile*);
- Excerpt from the ballet *Eglė Queen of Grass-snakes*, 1974;
- Gallop from the opera *Voyage to Tilsit*, 1981.

The compositions of this category are more sophisticated and intended for professional or advanced amateur bands. Dynamic and colorful orchestration of the ballet excerpt is especially effective. Although *Habanera* should be rather treated as a piece of entertaining music, it became one of the most popular works by Balsys in general and was widely performed by different media (the wind band version probably became even more popular than the orchestral version).<sup>6</sup>

Balsys also orchestrated *Festive March* by Lithuanian composer Balys Dvarionas for wind band (1974).

3. The third category contains only one composition:

- *Symphony-Concerto for Organ, Winds and Percussions* (1977).

This composition is exceptional not only in the context of Balsys's works but also in the general musical landscape of locale and period. Therefore, it deserves attention as a significant work of musical art as well as a distinctive composition for winds in the context of Balsys's creation (including his works for wind band) and the characteristics of the time. The analysis of *Symphony-Concerto* presented further in the current article is mainly based on a viewpoint that puts the type of the medium – namely wind ensemble in one of its possible versions – in the foreground and emphasizes the treatment of the performing group. The part of the organ is not in the scope of the research, yet it is considered an important element when it interacts with the wind group.

### ***Symphony-Concerto* as a specific case of composition for winds**

In the closing concert of the Fourth Organ Music Festival (1974) the *Introduction and Passacaglia* for organ and instrumental ensemble by Balsys was performed in Vilnius. This piece later became the first part of a large-scale work composed three years later (1977) and named *Symphony-Concerto for Organ, Winds and Percussions*. The score was issued in 1982 by the publisher Music (Russ. Музыка) in Leningrad (now Saint-Petersburg).

Programmatic features are characteristic to many of Balsys's creations. He apparently needed specific visual impetus to compose at least some of them. The importance of the visual element for Balsys's personality and in his creative output is emphasized by musicologists as well as visual art researchers.<sup>7</sup> However, the composer always carefully deliberated the overall scheme of the compositions and embodied it into a strict and logical structure. There is no program added to *Symphony-Concerto*, yet the composer has spoken about the images that inspired the creative process: the architecture of the Lithuanian capital Vilnius served as a general idea of the work. The concept of the *Symphony-Concerto*, its structure, dramaturgy, and even instrumentation reflected the variety of Vilnius architectural styles: Gothic, Baroque, and modern. Dalia Balsytė remembered:

In his young years, Eduardas Balsys planned his future in the fields of either music composing or architecture. He was a skilful drawer, had a keen sensation of forms. This sensation is manifested in his musical compositions. Balsys 'built' his creations according to the architectural canons. Since he had opportunities to travel to foreign countries, he used to take photos of his favourite buildings. He loved Vilnius for its architectural variety and architectural 'cleanness', and wanted to monumentalize it by the sounds of music.<sup>8</sup>

In the *Symphony-Concerto* different characters of its five movements are based on the transformation of the one main theme. The molding of different styles in one composition in Soviet musicology was called *polystylistics*. In earlier years, this term was used by Lithuanian musicologists as well. This principle is common in contemporary post-modern music, yet it was a fairly new phenomenon in Lithuanian music in the 1970s. Balsys did not use collages or quotations (Narbutienė 1999: 133–134) but molded different stylistic features in a coherent wholeness, thus reaching homogeneous entirety despite different and sometimes very contrastive means of expression.

Ona Narbutienė considers that:

[...] all elements of the composition are subjected to the idea of synthesis: the very conception (different architectural styles in one town), the junction of different genres – symphony and

concerto, the juxtaposition of different means of expression and the unusual instrumentation. (Narbutienė 1999: 134)

The instrumentation is especially noteworthy: it is fairly brave and innovative in the context of musical works created in the Soviet Union at that time. The composition is scored for solo organ, woodwind instruments (saxophones and clarinets),<sup>9</sup> brass instruments (four trumpets and four trombones), bass guitar, and percussion instruments (Example 1). According to Narbutienė (ibid.), even the selection of instruments reflects the spirit of different epochs: organ represents Gothics and Baroque, brass instruments were particular to early church music, percussion instruments and bass guitar are symbols of the twentieth century. In general, such distribution of instruments-symbols seems convincing. However, Balsys treats woodwind and brass instruments more diversely: these instruments, although unevenly, are used in all movements thus they are more or less involved in the characterization of all epochs.

## ESECUTORI

Saxofono alto in Es (= Clarinetto I in B)  
Saxofono tenore in B (= Clarinetto II in B)  
Saxofono baritono in Es (= Clarinetto III in B)

4 Trombe in B  
4 Tromboni

Chitarra bassa

Batteristi	Timpani
	2 Bonghi
	3 Tom-toms
	3 Piatti sospesi
	Gran cassa
	Tam-tam
	Campane
Vibrafono	

Organo

**Example 1.** The instrumentation of the *Symphony-Concerto* by Eduardas Balsys published on the second page of the published score.<sup>10</sup>

*Symphony-Concerto* consists of five movements: *Prelude*, *Passacaglia*, *Interlude*, *Toccata*, and *Postlude*. These movements are connected *attacca*. The composition could be (conditionally) viewed as a free sonata form. In this case, its structure is as follows: *Prelude* – introduction, *Passacaglia* – exposition, *Interlude* – development *Toccata* – recapitulation, *Postlude* – coda (Narbutienė 1999: 134). However, this attempt to thrust such contrastive and multifaceted work into a sonata (even if free type) pattern seems a little made-up. Five large blocks of the “musical work about architecture” remind us of a large and complex architectural building itself, consisting of massive floors built at different times.

The majestic main theme, which Narbutienė considers as “a leitmotif of the town,” presented at the beginning of the *Prelude* is a nucleus of the whole composition (ibid.). The frame of the theme consists of four ascending full tones (i.e. major seconds) which could be conditionally treated as a succession in Lydian mode. This leitmotif later appears in other movements; sometimes it is exposed as a retrograde – a succession of full tones in descending order. Consequently, a tritone interval that frames this four-tone motive also becomes especially important in the dramaturgy of the composition alongside the interval of a major second.

Throughout the composition, brass instruments are mostly used as a single unit. The polyphonic juxtapositions of winds and organ parts are predominantly contrastive: sometimes it seems as if two different compositions are merged together into one. For example, in *Prelude* brass and organ come into concordance only in the last three bars. The brass scale is restricted with rhythmically developed unison formulas and the sounds of the full tone scale. Meanwhile, the lush harmonies of organ sometimes employ nearly all twelve chromatic sounds within one measure (Example 3).

Percussion instruments in *Prelude* are used moderately but weightily. Chimes here are the most important. Occasional but impressive interferences of the kettledrums and tam-tam contribute to the overall solemn character of the movement. Saxophones are saved up to the end of the wind section episode and join the general *tutti*, playing merely a few notes before the solo cadenza of an organ.

The thematic material of the second movement, *Passacaglia* is close to *Prelude* and at the beginning seems like its prolongation in a different mood (Example 4). Yet further development reveals a much more variable picture by elaborating the main theme. In *Passacaglia* the main theme is repeated ten times. Every time, the harmony, rhythm, texture, and instrumentation vary; thus its structure is based on passacaglia genre traditions descending from the Baroque era. Noticeably the first introduction of the theme is in a bass guitar part: an exposition of the ground bass typical of the Baroque genre. Generally, the instrumentation of the theme is as follows: bass guitar (the first and the second presentation of the theme), organ (the third presentation), bass guitar and trombones (the fourth and the fifth presentations), trombones, bass guitar and saxophone (the sixth presentation), bass guitar, vibraphone, glockenspiel (the seventh presentation), organ (the eighth and the ninth presentations), and trumpets and trombones (the tenth presentation).

Bass guitar becomes an important voice in the score as well as unpitched percussion, yet the latter are still used reservedly. Bass guitar participates in six out of ten

**Maestoso**  $\text{♩} = 84$

Alto Saxophone  
Tenor Saxophone  
Bariton Saxophone

Trumpet in B $\flat$  1  
Trumpet in B $\flat$  2  
Trumpet in B $\flat$  3  
Trumpet in B $\flat$  4

Trombone 1  
Trombone 2  
Trombone 3  
Trombone 4

Bass Guitar

**Maestoso**  $\text{♩} = 84$

Timpani  
Bongos  
3 Tom-toms  
3 Suspended Cymbals  
Bass Drum  
Tam-tam  
Chimes  
Vibraphone

Tutti  
Organ  
Man.  
Pedals

Mix. zg. 16'

*f*  
*ff*  
*fff*

Example 2. Eduardas Balsys, *Symphony-Concerto, Preludio*, bars 1–3.

[Maestoso ♩=84]

The musical score is for a section of a symphony concerto, marked [Maestoso ♩=84]. It features a variety of instruments: four Trumpets in B♭, four Trombones, a Bass Guitar, an Organ, and Pedals. The score is written in 6/8 time and consists of three measures. The first measure shows the initial entry of the brass instruments with dynamic markings of *mf* and *f*. The second measure features a dynamic shift to *mp* for the trumpets and trombones, with a *f* marking for the bass guitar. The third measure returns to *mf* and *f* dynamics. The organ and pedals provide a harmonic and rhythmic foundation throughout the section.

Example 3. Eduardas Balsys, *Symphony-Concerto, Preludio*, bars 7–9.

presentations of the theme. Saxophones and clarinets are used interchangeably, however, scarcely; they feature several bars performing independent lines but the better part of their material doubles brass instrument parts. Trumpets enter with the theme only in the last, tenth exposition together with trombones. It can be stated that the timbre of trombones is the most important among all winds and creates a special stately character of the composition in most episodes. Interestingly, the 3<sup>rd</sup> and the 4<sup>th</sup> trombones have to play notes below E2<sup>11</sup> (also pedal B-flat note in *Passacaglia*): obviously, the composer demands a bass trombone or a tenor trombone with an F-attachment.<sup>12</sup>

Later, the Baroque-style mood is enhanced by a two-subject fugue that embellishes the *Passacaglia*. Both

subjects of the fugue are contrastive to the character of the first theme; Narbutienė considers this juxtaposition of different themes a presentation of two different styles of the epoch: one monumental and another lightsome, in the manner of Rococo (Narbutienė 1999: 135). The organ is the main implementer of the fugue; only at the end of the movement do the elements of the fugue subject appear in the winds parts.

*Passacaglia* ends with the climax based on the first bars of *Prelude* and directly (*attacca*) transits to the third movement, *Interlude*. This movement is a conjunctive episode of a different mood between two more elaborated movements. The character of this movement is austere and archaic; it contains chorale and polyphonic episodes which imply

**Allegro moderato**  $\text{♩} = 96$

The score consists of several staves: Trombone 1, 2, 3, and 4; Bass Guitar; Organ; and Pedals. The tempo is marked 'Allegro moderato' with a quarter note equal to 96 beats. The key signature has one flat. The organ part includes a section marked '8', 4', 2''.

**Example 4.** Eduardas Balsys, *Symphony-Concerto, Passacaglia*, bars 1–7. Empty staves are omitted.

that this movement represents a Gothic style in architecture. The main theme is based on a succession of full tones downwards: actually, it is a retrograde of the initial theme of the composition (Example 5).

Most of the material is performed by the organ, the part of which is fairly virtuosic. The role of the instrumental ensemble is comparatively modest: bass guitar and solo clarinet in a high register interfere as members of a short

polylogue in which the organ is a predominant participant and later acts as a soloist in long episodes. Winds enter close to the end of the movement, exposing the retrograde of the main leitmotif twice. It is interesting that in these two expositions trombones have to leap from D2 (apparently, all four trombones must have F-attachments) to much higher sounds: the first trombone has to play A4; thus it has to make a leap of two octaves and a perfect fifth. Apparently,

Largo  $\text{♩} = 82$

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Trumpet in B $\flat$  1, 2, 3, 4 (all marked *f*)
- Trombone 1, 2, 3, 4 (all marked *f*)
- Bass Guitar (marked *mf*)
- Timpani (marked *f*, *p*, *f*)
- 3 Suspended Cymbals (marked *mf*, *mp*)
- Chimes (marked *mf*)
- Vibraphone
- Organ
- Pedals

The tempo is marked "Largo" with a quarter note equal to 82 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The score shows various dynamics and articulations across the instruments.

Example 5. Eduardas Balsys, *Symphony-Concerto, Interlude*, bars 1–5. Empty staves are omitted.

the composer did not hesitate to write inconvenient and risky parts in order to implement the necessary musical ideas (Example 6).

The succession of the movements is not chronologically consequent: the “Gothic” episode comes after the “Baroque” episode. However, the basis of the conception is the architecture of Vilnius but not its history. Thus, different layers of architectural epochs are distributed not in time but in the space of a certain town.

In *Toccata* the leitmotif of the composition is performed by trombones against the background of the active percussion rhythm based on whimsical syncopation and changing meters. It seems that Balsys’s work as a popular music composer are reflected in this movement. Some reminiscences of the fugue subject from *Passacaglia* appear in the organ part from time to time. The organ part remains *tacet* for many bars, then performs a solo episode, then again disappears for many bars. Similarly, as in earlier movements, the

The image displays a page of a musical score for a wind ensemble. At the top, it is marked 'Largo' with a tempo of 82. The score includes parts for Alto Saxophone, Tenor Saxophone, Baritone Saxophone, four Trumpets in Bb, four Trombones, Tam-tam, and Organ. The organ part is characterized by a dense, rhythmic pattern of chords. The brass instruments play sustained notes, often with dynamic markings like 'f' (forte) and 'mf' (mezzo-forte). The woodwinds have more melodic lines with some slurs and accents.

**Example 6.** Eduardas Balsys, *Symphony-Concerto, Interlude*, bars 38–42<sup>13</sup>. Empty staves are omitted.

texture of the organ part is mostly contrastive to the material of other instruments as if exhibiting miscellaneous aspects of modern architecture. The theme here is thrusting and even aggressive, and intervals of seconds and tritone help to increase the sense of dynamism and instability. Apparently, it conveys the urbanistic landscape of the second half of the twentieth century (Example 7).

The role of percussion in this movement is more significant than in all other movements: the first six bars are played only by percussion and a bass guitar. Full tone formations appear not only horizontally as successions (more diverse rhythmically in comparison with earlier movements) but also vertically as full tone clusters in brass. Muted brass instruments sound for a long time and become a characteristic timbre of the movement. Trumpets have to play up to C6 in concert pitch. Brass parts are challenging because of wide leaps and the necessity of playing high notes immediately after the breaks.

In *Postlude* the solemn introduction theme sounds “as an anthem to the old town” (Narbutienė 1999: 137).

In the final version, Balsys rejected programmatic indications and entitled the work *Symphony-Concert*. But his earlier comments about the connection of individual movements with the styles of Vilnius architecture disclose the content of the composition. Undoubtedly, this work is one of the most conspicuous musical creations devoted to Vilnius.

### Discussion

In Balsys’s time and even later, the instrumentation of *Symphony-Concerto* looked “unusual” (Narbutienė 1999: 134). That is, it did not correspond to the standard instrumentations of a symphony orchestra. Nevertheless, the composition was regarded as a work for a solo instrument (organ) with an orchestra. Thus it is natural that in the list of works by Balsys presented in the monograph by Ona Narbutienė, *Symphony-Concerto* is included in the chapter *Works for Orchestra* beside the composer’s

[Allegro moderato ♩=96]

con sord.  
mf

Trumpet in B♭ 1

con sord.  
mf

Trumpet in B♭ 2

con sord.  
mf

Trumpet in B♭ 3

con sord.  
mf

Trumpet in B♭ 4

con sord.  
mf

Trombone 1

con sord.  
mf

Trombone 2

con sord.  
mf

Trombone 3

con sord.  
mf

Trombone 4

Bass Guitar

[mp]

[Allegro moderato ♩=96]

Timpani

[p]

3 Tom-toms

[p]

3 Suspended Cymbals

[p]

Bass Drum

[p]

**Example 7.** Eduardas Balsys, *Symphony-Concerto, Toccata*, bars 7–12. Empty staves are omitted.

symphonic creations. A separate section *Works for the Wind Band* is also included in the list (Narbutienė 1999: 409–410; 416). The vinyl recording of the composition was performed by the Symphony Orchestra of the Lithuanian Philharmonic (conductor Juozas Domarkas) and issued in 1981. However, from a different point of view, the instrumentation and treatment of instruments in *Symphony-Concerto* evoke an association with a phenomenon known in Western countries as the *symphonic wind ensemble*.

The wind ensemble concept emerged at the beginning of the 1950s in the USA. One of the main aims of the new

endeavor was the constitution of the original repertoire for wind instruments groups. This became possible due to the principle of flexible instrumentation. A wind ensemble should be compounded strictly according to the indications of the composer without any interference of the bandmaster, as was common in earlier periods.

According to the symphonic wind ensemble concept, the instruments to be used and the number of players to a part should be determined by the creator of the music, rather than being left solely in the hands of the recreators. (Bly 1994: 196)

One of the most important outcomes of this initiative was an emergence of original (not arranged or transcribed)

literature for the different wind groups from chamber ensembles to the full wind band.

Frederick Fennell (1914–2004), the founder of the Eastman Wind Ensemble at the University of Rochester (and the generator of the idea of the wind ensemble concept in general), stated that “concert and military band directors failed to encourage and develop their own original repertoire, rather preferring to exist on a borrowed literature” (Hunsberger 1994: 10). The wind ensemble literature became a qualitative leap in comparison with most of the earlier wind band literature performed by bands up to the middle of the twentieth century. In his letter to approximately 400 composers all over the world, Fennell described the main principles of the wind ensemble concept:

My letter stated in part that it was our hope that composers would look upon this instrumental establishment as the basic instrumentation from which they could deviate should a particular score require more or less instruments than were listed. It was further stated that they might consider this in the same manner as one does the tutti orchestra, the full organ, or the complete seven-plus octave range of the piano keyboard – a sonority to be utilized only when desired. (Hunsberger 1994: 7)

Subsequently:

[...] work of many conductors and composers during the second half of the century has produced amazing results in the development of original literature for all forms of the wind band. (Hunsberger 1994: 13–14)

Although the symphonic wind ensemble was primarily oriented towards the original repertoire newly created by contemporary composers, it also claimed the right to play any work for winds from any historical period. Thus, their repertoire included compositions by sixteenth- and seventeenth-century composers such as Di Lasso, Willaert, or Giovanni Gabrieli as well as works for various wind instruments ensembles created by twentieth-century composers. For example, such works by Igor Stravinsky as *Symphonies of Wind Instruments*, *Octet for Wind Instruments*, and *Concerto for Piano and Wind Instruments*, and even such earlier indisputably symphonic creation as *Symphony of Psalms* were appropriated by the most advanced and highly qualified symphonic wind ensembles (Battisti 1995: 99–10).

Proceeding from the concept indicated by Fennell and others, it can be concluded that there is no reason to regard the instrumentation of *Symphony-Concerto* as a deficient or modified symphony orchestra. Rather, it should be considered as one of the possible versions of symphonic wind ensemble. It can be presumed that if Balsys had lived on the other side of the Iron Curtain, *Symphony-Concerto* would be assessed by performers and likely accepted as a part of the symphonic wind ensemble literature on a global

scale. Moderately modern means of expression and vivid images of the composition could attract the attention of conductors who are fond of wind band/ensemble music of high artistic standards. It is a notable coincidence that one of the most prominent, landmark works for the wind band in the second half of the twentieth century, ...*and the mountains rising nowhere* by Joseph Schwantner, was created in the same year, 1977. Thus, it can be stated that *Symphony-Concerto* was composed as a progressive opus that corresponded to contemporary trends of the development of wind bands' practices; however, it appeared in an unfavorable environment that prevented the work from earning wide-ranging dissemination.

However, this type of medium was unknown in Lithuania at that time. Balsys probably did not know the trends that descended from Fennell's concept. This would mean that he created *Symphony-Concerto* independently from all Western influences, conceiving this composition as a work for organ with a modified wind section of a symphony orchestra. The scoring principles there are close to his style of scoring for symphony orchestra but not to his earlier works for wind band. Yet there is a possibility that Balsys possessed some information about the characteristics of wind music in the West due to his visits to many foreign countries, including Canada (1967) and the USA (1969). Of course, more detail examination of Balsys's correspondence and other documents may reveal some sources of information which have not been disclosed so far. Also, a comparison of *Symphony-Concerto* with the scores of the Western composers for wind ensemble may raise some observations.<sup>14</sup> Yet in the meantime, the author of this article does not have any confirmation of Western wind music's influences upon Balsys's work.

However, the recent performance of *Symphony-Concerto* appears as a particular case in Lithuanian wind band activities that probably indicates the changing attitude towards wind band function, possibilities, and literature. In 1999 during Balsys's eightieth-anniversary celebration events, this composition was performed in one of Vilnius's churches by the Honor Guard Band of the Lithuanian Armed Forces. The idea to perform the composition came from the composer and conductor Laurynas Vakariss Lopas, who conducted this and all subsequent performances of *Symphony-Concerto*. Balsys Vaitkus played the organ part, and Dalia Balsytė played the bass guitar part (on a keyboard synthesizer). The piece was recorded and included in the band's CD released in 2001. In later years, performances of the composition took place in the Latvian town of Liepāja (2002) and the Lithuanian town of Klaipėda (2004) within the framework of organ festivals. And finally, the same band (now called the Lithuanian Armed Forces Headquarters Band, chief conductor Maj. Egidijus Ališauskas) performed

*Symphony-Concerto* during the composer's centenary celebration events in the autumn and winter of 2019. The concerts took place in the Christ King Church of Klaipėda and the Lithuanian National Philharmonic Hall in Vilnius. The Lithuanian Armed Forces Headquarters Band has not once proved its capability to perform serious music. It seems that this Lithuanian band claimed its right to perform art music compositions for winds not initially composed or arranged for the traditional wind band.<sup>15</sup> Thus, the history of performing the *Symphony-Concerto* probably indicates a (slowly) changing attitude towards wind band function, possibilities, and literature in Lithuania.

## Endnotes

- <sup>1</sup> Balsys's teacher at the conservatoire gave him a textbook in French (a language which Balsys had not learned) and told him to examine it by himself (Narbutienė 1999: 83).
- <sup>2</sup> Dalia Balsytė is a professor at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, the Department of Chamber Ensemble.
- <sup>3</sup> All quotations of Dalia Balsytė's impressions are acquired from the personal conversation with the author of this article.
- <sup>4</sup> Dalia Balsytė told a surprising story about Balsys's art of orchestration. In 1977, the same year Balsys's *Symphony-Concerto* was written (this work is analyzed hereafter in this article), composer Alfred Schnittke created his first *Concerto Grosso*. Balsys was very fond of music by this composer and had been looking for the score for a long time. Unfortunately, he succeeded to obtain only the piano score after approximately six months of searching. The *Symphony-Concerto* had already been accomplished. Meanwhile, the composer was not used to sitting without occupation and was eager to start some work. Therefore, Balsys decided to orchestrate the piano score of Schnittke's composition, intending to compare his own and original scores when the latter would be available. He was curious about whether he felt and thought the same way as Schnittke. In 1978 the piano score of *Concerto Grosso* had been orchestrated. Balsys experienced great joy when after he obtained the original score, he found only a few minor differences and his suspicion was ascertained that his orchestral thinking aligned with that of Schnittke.
- <sup>5</sup> Some of the enlisted compositions exist in more than one version. Therefore, it is difficult to identify which version appeared first, i.e., it is questionable if the compositions from the first section should be considered as originally composed for the wind band.
- <sup>6</sup> March, Waltz, Polka, Habanera, Sailors' March and excerpt from the ballet *Eglė Queen of Grass-snakes* were recorded in a CD by Palanga Wind Band and published as a supplement to the book *Palanga Band. Dialogues* (2019).
- <sup>7</sup> In the year 2019, the centenary anniversary of Balsys, an exhibition devoted to the composer's archival legacy and visual aspects of his music was arranged in the Lithuanian National Art Gallery (Tarpdisciplininis Balsys 2019).
- <sup>8</sup> Although his impressions of the Lithuanian capital were the most important sources of his inspiration, it should be taken into consideration that Balsys had visited numerous Western towns. As a prominent composer and a chairman of

the Lithuanian Composers' Union, Balsys was allowed to go abroad fairly frequently, different from the majority of the Soviet population for which going abroad (even to the "socialist" countries of the Warsaw Pact) often was an unrealizable dream. From 1959 Balsys visited Poland, Czechoslovakia, Bulgaria, Romania, France, Germany, Italy, Spain, the USA, Canada, and other countries. The architecture of the foreign towns surely could not have escaped his attention.

- <sup>9</sup> The list of instruments in a published issue of the composition contains a strange spelling of the name of the saxophone – *saxofono*, which is neither Italian (*sassofono*) nor English, although the names of other instruments are unequivocally Italian. The symbol = in the indication *Saxofono alto in Es* (= *Clarinetto I in B*) and indications to change instruments, e.g., *Sax. T (B) muta in Cl. II (B)*, recalls Soviet wind bands practice of the time when saxophones were rare (at least it was common in the '70s). Therefore, most often some of the clarinet players placed saxophones beside them and changed instruments when the score demanded saxophones. In this score, woodwind players also have to play two instruments, but their parts are different: Balsys regarded the specificity of clarinets and saxophones carefully. Yet it can be assumed that when the composition was performed in 1999 and later by the Lithuanian Armed Forces Headquarters Band (see Discussion) clarinet and saxophone players were different musicians.
- <sup>10</sup> All examples are extracted from the publication of *Symphony-Concerto* edition: Э. Басис. Симфония-концерт. Партитура. Музыка. Ленинград. 1982.
- <sup>11</sup> The scientific (international) pitch notation indications are used in this article.
- <sup>12</sup> One measure in *Passacaglia* features doubtful use of trombones – all four instruments have to play *glissando* tritone up from D3 to G-sharp, which is possible to perform neither on tenor nor on tenor-bass trombone. It implies that the composer was not fully aware of the possibilities of the instrument and understood verbatim the rule found in instrumentation textbooks, which says that at the maximum, the span of the trombone *glissando* is a tritone. On the other hand, it is believable that Balsys was fully aware of the situation and merely wanted to achieve a sliding passage from lower to higher note inside a frame between D and G-sharp. According to Laurynas Vakarlis Lopas, the conductor of the performances with the Lithuanian Armed Forces Headquarters Band (see Discussion section), while performing trombones played *glissando* in a possible range in one position and then jumped to the G-sharp in a higher position.
- <sup>13</sup> The solo cadenza of organ right before the presented example is not included in bar numbers because its division into measures is conditional: the cadenza is divided into bars of unequal length by dotted barlines.
- <sup>14</sup> In any case, Dalia Balsytė confirms that Balsys was very fond of the wind instruments' sound. His symphonic music, as well as his ballet and opera scores, prove this assumption. Balsytė considers that "the sound of wind instruments most adequately expressed the composer's inner drama which is so obviously disclosed in his creations and which he was accustomed to hiding from his environment."
- <sup>15</sup> More detailed description and comments on the performances of *Symphony-Concerto* can be found in the newsletter (December 2020) of IGEB – the International Society for Research and Promotion of Wind Music (Urnėžius 2020: 84–87).

## Bibliography

- Ambrasas Algirdas Jonas. Julius Juzeliūnas ir Eduardas Balsys: to paties kelio skirtingos atšakos [Julius Juzeliūnas and Eduardas Balsys: Two Branches of the Same Path], in: *Lietuvos muzikologija*, Vol. 19, 2018, p. 114–120.
- Balsys, Eduardas. *Music Information Centre Lithuania*. <https://www.mic.lt/en/database/classical/composers/balsys/#bio>.
- Battisti Frank. *The Twentieth Century American Wind Band / Ensemble. History, Development and Literature*, Florida: Meredith Music Publications, 1995.
- Bly Leon. Wind Bands in Continental Europe, in: *The Wind Ensemble and its Repertoire. Essays on the Fortieth Anniversary of the Eastman Wind Ensemble*, Frank J. Cipolla and Donald Hunsberger (eds.), University of Rochester Press, 1994, p. 193–200.
- Hunsberger Donald. The Wind Ensemble Concept, in: *The Wind Ensemble and its Repertoire. Essays on the Fortieth Anniversary of the Eastman Wind Ensemble*, Frank J. Cipolla and Donald Hunsberger (eds.), University of Rochester Press, 1994, p. 6–56.
- Kalinauskas Algimantas. *Ataidai. Dirigento atsiminimai [Echoes. Conductor's memoirs]*, Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2010.
- Landsbergytė Jūratė. Miesto įvaizdis kaip lietuvių muzikos (ir tautos) atsinaujinimo problema [The Image of a Town as a Problem of the Renewal of Lithuanian Music (and Nation)], in: *Kultūrologija, t. 10 Kultūriniai tapatumai ir pokyčiai*, 2003, p. 294–308.
- Narbutienė Ona. *Eduardas Balsys*. Vilnius: Baltos lankos, 1999.
- Narbutienė Ona. Eduardo Balsio stiliaus formavimasis [Stylistic Development of the Works by Eduardas Balsys], in: *Menotyra*, Vol. 3 (20), 2000, p. 59–63.
- Stanevičiūtė Rūta. Karo įvaizdinimas Vytauto Bacevičiaus ir Eduardo Balsio muzikoje [War Imagination in Music By Vytautas Bacevičius and Eduardas Balsys], in: *Lietuvos muzikologija*, Vol. 14, 2013, p. 25–38.
- Tarpdisciplininis Balsys [Balsys Interdisciplinary], in: *7 meno dienos*, 2019 m. lapkričio 1 d., Nr. 35 (1314), p. 1, 8–9.
- Urniežius Rytis. An Exclusive Case of Performing Symphony-Concerto by Eduardas Balsys, in: *IGEB Mitteilungsblatt. Quarterly Newsletter*. Jahrgang 2020-4 (December), p. 84–87. <https://www.igeb.net/wind-music-research-quarterly.html> [viewed on 14 12 2020].

## Santrauka

Įvairiapusis talentas leido Eduardui Balsiui (1919–1984) kurti įvairių stilių ir žanrų muziką: akademinę, populiarias dainas, kino filmų garso takelius. Balsys gerai pažinojo ir pučiamųjų orkestro galimybes: su šia instrumentine sudėtimi susipažino dar mokydamasis Klaipėdos Vytauto Didžiojo gimnazijoje. Pirmuosius kūrinius pučiamųjų orkestrui kompozitorius parašė netrukus po to, kai baigė studijas Lietuvos konservatorijoje (1950). Balsio sukurtų ar aranžuotų kūrinių pučiamųjų orkestrui nedaug, tačiau kai kurie jų išpopuliarėjo ir įsitvirtino orkestrų repertuare. Šiuos kūrinius galima skirstyti į tris kategorijas:

1) pramoginio pobūdžio kūriniai, sukurti ar aranžuoti pučiamųjų orkestrui;

2) akademinio pobūdžio kūriniai, parašyti kitoms sudėtims ir paties kompozitoriaus aranžuoti pučiamųjų orkestrui;

3) Simfonija-koncertas vargonams, pučiamiesiems ir mušamiesiems instrumentams – unikalus akademinis kūrinys, išskirtinis ne tik Balsio kūrybos, bet ir bendrajame muzikiniame laikotarpio fone.

Nors kompozitorius nesuteikė kūriniui programos, yra žinoma, kad sukurti jį įkvėpė istorinė Vilniaus architektūra. Simfonijos-koncerto koncepcija, struktūra, dramaturgija ir net instrumentuotė atspindėjo Vilniaus architektūros stilių – gotikos, baroko, moderno – įvairovę. Simfoninį koncertą sudaro penkios be pertraukos atliekamos dalys: Preljudas, Pasakalija, Interliudas, Tokata ir Postliudas. Į bendrą ir įvairių visumą sujungtų „architektūrinio muzikos kūrinio“ fragmentų konstrukcija panėsi į sudėtingą architektūrinį statinį, suformuotą iš skirtingais laikais pastatytų blokų.

Simfonija-koncertas – pats savaime meniškai vertingas muzikos kūrinys, tačiau Balsio kūrybos (neiškiriant ir kūrinių pučiamųjų orkestrui) ir laikotarpio kontekste jis įdomus kaip išskirtinė kompozicija pučiamiesiems instrumentams. Kūrinys parašytas solo vargonams, mediniams pučiamiesiems (saksofonai ir klarnetai), variniams pučiamiesiems (trimitai ir trombonai), bosinei gitarai ir mušamiesiems. Ir Balsio laikais, ir vėliau tokia atlikėjų sudėtis buvo laikoma neįprasta, netipine, neatitinkančia standartinių simfoninio orkestro sudėčių: Simfonija-koncertas būdavo charakterizuojamas kaip kūrinys solo instrumentui su savitai redukuotu simfoniniu orkestru. Tačiau aktualu būtų pažvelgti į Simfonijos-koncerto instrumentinę sudėtį ir instrumentų traktavimą iš kitokio požiūrio taško: šis kūrinys turi daug bendrumų su sudėties tipu (ir su juo susijusia specifine muzikine estetine koncepcija), Vakarų šalyse vadinamu simfoniniu pučiamųjų ansambliu (angl. *symphonic wind ensemble*).

Simfoninio pučiamųjų ansamblio koncepciją jos autorius Frederickas Fennellis (1914–2004) suformavo Jungtinėse Amerikos Valstijose XX a. 6 deš. pradžioje. Vienas pagrindinių šio sumanymo tikslų – sudaryti meniškai vertingą originalų (ne aranžuotą) repertuarą įvairaus dydžio pučiamųjų instrumentų grupėms. Tai tapo įmanoma dėl vadinamojo lanksčios instrumentinės sudėties principo. Ansamblių sudėtis sudaroma griežtai laikantis kūrinio autoriaus nurodymų, pučiamųjų orkestro dirigentui nesikišant į instrumentuotę – kaip kad buvo įprasta iki tol. Nemažai kompozitorių susidomėjo siūlomomis naujojo instrumentinės sudėties tipo galimybėmis. Vienas svarbiausių šios iniciatyvos rezultatų buvo spartus originalių akademinio pobūdžio kūrinių, skirtų įvairioms pučiamųjų grupėms – nuo kamerinių ansamblių iki didelės sudėties pučiamųjų orkestrų, gausėjimas. Po XX a. vidurio įvyko kokybinis

pučiamųjų ansamblių / orkestrų repertuaro šuolis: ilgai niui originalūs (ir dažnai aukštos meninės vertės) kūriniai orkestrų repertuare ėmė dominuoti. Nors pirmiausia buvo orientuotas į originalų, šiuolaikinių kompozitorių naujai sukurtą repertuarą, simfoninis pučiamųjų ansamblis pretendavo atlikti apskritai bet kurį kūrinių pučiamiesiems iš bet kurio istorinio laikotarpio. Taigi į jų repertuarą buvo įtraukiami ir XVI–XVII a., ir XX a. kompozitorių kūriniai, sukurti įvairioms pučiamųjų instrumentų sudėtims.

Remiantis minėtos koncepcijos propaguotojų deklaruojama estetinė platforma galima teigti, kad Balsio Simfonijos-koncerto atlikėjų sudėtį reikėtų vertinti ne tik kaip sumažintą ar modifikuotą simfoninį orkestrą, bet ir kaip vieną iš galimų simfoninio pučiamųjų ansamblio variantų. Galima daryti prielaidą, kad jei Balsys būtų gyvenęs kitoje geležinės uždangos pusėje, Simfonija-koncertas greičiausiai būtų beveik iškart įvertintas ir priimtas kaip pasaulinio simfoninių pučiamųjų ansamblių repertuaro dalis. Saikingai modernios išraiškos priemonės ir ryškūs meniniai kūrinio vaizdai būtų galėję patraukti dėmesį tų dirigentų, kurie vertina aukšto meninių standartų pučiamųjų orkestrų /

ansamblių muziką. Todėl galima manyti, kad Simfonija-koncertas – tai pažangus muzikos pučiamiesiems opusas, atitinkantis pasaulines muzikos pučiamųjų orkestrams raidos tendencijas, peržengiantis tradicinių to meto kūrinių pučiamųjų orkestrui rėmus, tačiau atsiradęs nepalankioje terpėje, sukliudžiusioje jį plačiau paskleisti ir tapti tarptautinio pučiamųjų orkestrų repertuaro dalimi.

1999 m., per Balsio 80-mečio minėjimo renginius, Vilniaus Šv. Kazimiero bažnyčioje Simfoniją-koncertą atliko Lietuvos kariuomenės pučiamųjų orkestras. Vėlesniais metais tas pats orkestras kūrinių atliko Liepojoje, vėliau Klaipėdoje, galiausiai 2019 m. per kompozitoriaus šimtmečio minėjimo renginius. Akivaizdu, kad Lietuvos kariuomenės orkestras ir jo vadovas majoras Egidijus Ališauskas laikosi pažangaus Vakarų šalių muzikų požiūrio į pučiamųjų ansamblių / orkestrų galimybes ir paskirtį. Galima tikėtis, kad Simfonijos-koncerto atlikimo istorija atskleidžia ir bendresnio pobūdžio tendencijas: kintantį požiūrį į pučiamųjų orkestrų funkciją, galimybes ir repertuarą Lietuvoje.

Delivered / Straipsnis įteiktas 2022 02 09

Rūta ŽARSKIENĖ

# Pučiamųjų instrumentų ansambliai tradicinėse žemaitiškose vestuvėse kaip šaunumo, garbingumo, turtingumo simbolis

*Brass Bands at Traditional Samogitian Weddings:  
A Symbol of Virility, Respectability, and Wealth*

Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, Antakalnio g. 6, LT-10308 Vilnius, Lietuva  
ruta@liti.lt

## Anotacija

XIX a. pabaigos–XX a. pirmos pusės įvairių Lietuvos regionų tradicinės vestuvės sulaukė didelio etnologų – etnografų, tautosakininkų, etnomuzikologų – dėmesio. Buvo fiksuojami, aprašomi, tyrinėjami taip pat ir žemaitiškų vestuvių papročiai bei apeigos, pabrėžiami muzikavimo savitumai. Tačiau atskiro tyrimo, nagrinėjančio iš akademinės muzikos į tradicinę gyvenimą įsiliejusį pučiamųjų instrumentų ansamblių vaidmenį Žemaitijos kaimo vestuvėse, iki šiol nebuvo. Taigi pasitelkus istoriografinį, analitinį-kritinį metodus straipsnyje siekiama atskleisti, kaip iš dvarų ir bažnyčių į tradicinį kaimo muzikavimą įsilieję variniai pučiamieji instrumentai keitė žemaitiškų vestuvių muzikavimą, prisiderino prie pažangesnio ūkininkavimo pereinančio patriachalinio kaimo papročių. Tyrimas leidžia kelti hipotezę, kad išpūdingas ir garsus muzikavimas pučiamųjų instrumentų ansambliais bei šaunamųjų ginklų salvės simbolizavo vyriškosios vestuvių pusės, t. y. jauniko ir jo pulko, šaunumą ir puikumą. Ir XIX a. pabaigoje, ir XX a. pirmoje pusėje pasikeitus kai kuriems papročiams, *dūdos* vestuvėse išreiškė ir demonstravo taip pat ir jas keliančių šeimų arba vienos iš jų garbingumą ir turtingumą.

**Reikšminiai žodžiai:** pučiamieji instrumentai (*dūdos, triūbos*), pučiamųjų instrumentų ansambliai / orkestrai, tradicinės vestuvės, Žemaitija, maršas, šaudymas.

## Abstract

The traditional weddings of various regions of Lithuania in the late nineteenth and early twentieth centuries drew the attention of ethnologists, ethnographers, folklorists, and ethnomusicologists. They recorded, described, and analyzed the customs and rites of Samogitian weddings with an emphasis on the characteristics of music-making. However, no separate study examines the role of brass ensembles in Samogitian village weddings, which were incorporated from academic music into the traditional lifestyle. Drawing on historiographical and analytical-critical methods, this article seeks to reveal how brass bands of manors and churches, which were incorporated into traditional rural music, changed the music of Samogitian weddings and adapted to customs of the patriarchal village as it was transitioning to more advanced farming practices. The study suggests that the spectacular and loud brass ensemble music and gun salvos symbolized the masculine prowess and excellence of the groom and his entourage. Both in the late nineteenth century and in the first half of the twentieth century, as some of the customs changed, brass instruments at weddings expressed and demonstrated the honor and wealth of the families that sponsored the wedding.

**Keywords:** brass instruments, brass ensembles/bands, traditional weddings, Samogitia, marches, salvos.

## Įvadas

Žemaitija iš kitų Lietuvos regionų išsiskiria iki šiol gyvuojančia pučiamųjų ansamblių / nedidelių orkestrų tradicija. Net ir šiandien pučiamieji kviečiami į laidotuves atlikti Žemaičių Kalvarijos kalnų giesmių, dūduoti Velykų ryto ar atlaidų procesijose ir per mišias bažnyčioje.

Taigi grojimas pučiamaisiais instrumentais (triūbijimas, dūdavimas), kaip ir kitos tradicinio muzikavimo formos, labai susijęs su šeimos ir bendruomenės papročiais. Svarbu paminėti, kad neabejotiną įtaką šio regiono muzikavimui, varinių pučiamųjų ir styginių bei mišrių ansamblių kūrimuisi turėjo Plungės ir Rietavo kunigaikščių, brolių Bogdano ir

Mykolo Oginskių muzikinė veikla, jų suburti orkestrai ir įsteigtos orkestrų mokyklos.<sup>1</sup> Pučiamųjų instrumentų ansambliai, nedideli orkestrai per visą XX a. skambėdavo trijų pagrindinių šeimos įvykių – krikštynų, vestuvių, laidotuvių – metu. Sunku pasakyti, kurių papročių apeigose anksčiausiai imta muzikuoti tradicinės sudėties pučiamųjų ansambliais. Istorinių šaltinių liudijimu, tai galėjusios būti vestuvės.

Vestuvės tradicinėje bendruomenėje – viena svarbiausių ir didžiausių šeimos ir kaimo bendruomenės švenčių, apipintų daugybe apeigų ir simbolių. Šeimą privalėjo sukurti visi tam tikro amžiaus sulaukę jaunuoliai, o nevedęs arba neištekėjusi buvo laikomi nevisaverčiais visuomenės nariais. Santuoką ir skyrybas XIX a.–XX a. pradžioje nagrinėjusi

Dalia Marcinkevičienė teigia, kad nuo XIX a. antros pusės pagrindinis vedybų motyvas buvo išsaugoti ar sustiprinti tėvų užgyventą turtą. Materialinė, ekonominė vedybų priežastis buvo laikoma gerbtina ir toleruotina to meto bendruomenėje. Turtiniu požiūriu nelygioms vedyboms – mezaliams – priešinosi visa ūkininkų bendruomenė, todėl, pasak istorikės, tuokdavosi tik vienodo turtinio lygio jaunieji (Marcinkevičienė 1999: 50–59). Leonardas Sauka, gilinęs į lietuvių vestuvines dainas, pastebi, kad istorinėje šio žanro raidoje reikšmingas yra XIX a.–XX a. pradžios laikotarpis – vienas paskutinių vestuvinių dainų aktyvaus gyvavimo etapų. Šis periodas – kartu ir šio žanro nykimo pradžia, kurią paskatino to meto istoriniai ir ekonominiai veiksniai. Tautosakininko nuomone, pasikeitusios gyvenimo sąlygos lėmė ir laisvesnes pažiūras į tėvų ir protėvių nustatytą ritualą, jau nebuvo būtina jo griežtai laikytis (Sauka 1968: 32–34). Palyginus su pirmąja, XIX a. antroje pusėje augo turto reikšmė, kito kai kurie papročiai ir apeigos. Turtingesni valstiečiai, dažniausiai raštingi, didžiavosi savo padėtimi, sukauptais turtais, saugojo valstietiškas tradicijas, bet kartu žavėjosi aukštesnio luomo kultūra, stengėsi į ją lygiuotis. Kaip tik XIX a. antros pusės–XX a. pradžios pasiturinčių kaimo gyventojų vestuvės yra laikomos tradiciniu lietuvių apeigų modeliu, nes, pasak Angelės Vyšniauskaitės, jos atspindi ikiindustrinio Lietuvos kaimo dvasinę kultūrą ir jose būna daugiau apeigų; neturtingųjų vestuvėse daug kas buvo praleidžiama, atliekamos tik būtiniausios apeigos (Vyšniauskaitė 1990: 72). Šio laikotarpio vestuviniai papročiai gana išsamiai perteikti etnografiniuose aprašuose, kai kurie momentai simboliškai atspindėti gausiai užrašytose vestuvių žanro dainose.

Tradicinės XIX a. antros pusės–XX a. pradžios vestuvės – bene labiausiai etnografų, etnologų ir tautosakininkų aprašyta ir ištyrinėta tema. Tradicinių vestuvių papročius surinko ir aprašė Jurgis Ambraziejus Pabrėža, Motiejus Valančius, Juozas Mickevičius, Jonas Balys, Vincas Krėvė-Mickevičius, Balys Buračas ir daug kitų. Pasitelkdami etnologijos ir istorijos mokslų prieigas šios svarbiausios šeimos šventės papročius tyrinėjo Angelė Vyšniauskaitė, Dalia Marcinkevičienė, Petras Kalnius, Irena Čepienė, vestuvines apeigines dainas – Leonardas Sauka, Bronė Kazlauskienė, Bronė Stundžienė, Rokas Sinkevičius, muzikavimą vestuvėse – Gaila Kirdienė, Romualdas Apanavičius, Vida Palubinskienė, Toma Grašytė ir kiti. Išnagrinėjus šaltinius ir minėtų autorių darbus, galima manyti, kad pučiamųjų instrumentų ansambliai (dūdos, *trūbos*) ir šaunamieji ginklai žemaitiškose vestuvėse išreiškė vyriškosios vestuvių pusės, t. y. jauniko ir jo pulko, šaunumą, puikumą ir rodė jas keliančių šeimų arba vienos jų garbingumą ir turtingumą. Nors XX a. pirmoje pusėje pučiamųjų ansambliai tapo neatsiejama vestuvių dalyviais kone visoje Lietuvoje, autorės anksčiau atlikti pučiamųjų ansamblių tradicinėje kultūroje tyrimai (Žarskienė 2009) ir

šio straipsnio duomenys leidžia teigti, kad šie instrumentai anksčiausiai (XIX a. antroje pusėje) imti naudoti kaip tik žemaitiškų vestuvių papročiuose.

### Senosios vestuvės

Bene nuodugniausiai XIX a. antros pusės–XX a. pradžios žemaitiškas vestuves aprašė etnografas Juozas Mickevičius 1933 m. pasirodžiusioje studijoje „Žemaičių vestuvės“ (darbe cituojamas antrasis, 2009 m. leidimas, tačiau kai kur remiamasi pirmuoju kaip tiksliau atspindinčiu tam tikrą apeigą). Šiame šaltinyje pristatomos pasiturinčių valstiečių vestuvės. Čia, turimais duomenimis, pirmą kartą paminėtas šioje bene svarbiausioje šeimos šventėje griežęs pučiamųjų instrumentų ansamblis. Aprašydamas Platelių, Alsėdžių ir Ylakių apylinkių vestuves, autorius pažymi:

Maždaug prieš 60 metų [taigi apie 1870 m. – R. Ž.] įėjo į madą vestuvėse groti trūbomis. Trūbininkus iš pradžių kviesdavo tik turtingieji į didžiasias vestuves. (Mickevičius 2009: 35)

Priduriama, kad tuo metu Platelių apylinkėse buvo tik viena tokia kapelija. Čia pat etnografas palygina su senesniais laikais: „[D]idžiausias vestuves „atkeldavo“ ir su vienu muzikantu, bet kartais pridėdavo dar antrąjį su būgneliu“ (ten pat). Bėgant laikui atsirado jau keturi griežikai – du grieždavo smuikais, trečias – basedla, o ketvirtas būgneliu ar jau net būgnu pritardavo, tačiau autorius pabrėžia, kad „net ir paskutiniaisiais laikais mažžemiai, trobelninkai, įnamiai, bernai vestuves atgroja armonika“ (ten pat).

Į šeimos papročius įsiveržę pučiamieji greitai populiarėjo. Buvusio Rietavo dvaro orkestro muzikanto Vytauto Lukausko teigimu, XIX a. devintame–dešimtame dešimtmėčiuose Rietavo ir Plungės valsčiuose gyvavo mažiausiai aštuonios skirtingų kaimų kapelos<sup>2</sup>, grieždavusios vestuvėse.

Vestuvės tuo metu tęsdavosi po savaitę – nuo šeštadienio iki šeštadienio, ir taip per visą žiemą – iš vienu vestuvių į kitas. Bosą, altą ar tenorą kuo stipriau išpūtė, tuo geresniu muzikantu buvo vadinamas. Vestuvėse troboje kai papūsdavo, tai lempos užgesdavo. Tada žmonės apstoję vaišindavo tokius griežikus, sakydami, kad ir Oginskio muzikantai taip negali sugroti. (Lukauskas 1975: 165, 166)

Pasak nuo Plungės kilusio rašytojo ir etnografo Aleksandro Pakalniškio, XIX a. pabaigoje vestuvinių orkestrą sudarė du styginiai ir vienas ar du pučiamieji instrumentai; ten pat autorius pažymi, kad „vėliau įėjo į madą triukšmingas dūdų orkestras, iš kokių keturių instrumentų ir būgnui dalyvaujant“ (Pakalniškis 1977: 30). Šis paminėjimas, kad XX a. pačioje pradžioje vestuvėse grojo nedideli pučiamųjų orkestrėliai, abejonių nekelia, tačiau pirmasis teiginys, kad vestuvėse griežė styginiai kartu su pučiamaisiais instrumentais, neatrodo labai patikimas. Panašu, kad čia autorius remiasi vienu vestuvių, greičiausiai matytų vaikystėje,

prisiminimais.<sup>3</sup> Kad XIX a. pabaigoje–XX a. pradžioje nedideli pučiamųjų orkestrai jau buvo įleidę šaknis į žemaičių vestuves, atskleidžia ir tiesiogiai su šių papročių aprašymu nesusiję šaltiniai. Kunigas Antanas Ragaišis leidinyje, skirtame Žemaičių Kalvarijai, neapsiriboja vien Kryžiaus kelio aprašymu, jis pateikia ir šios parapijos 1897–1905 m. skirtingus statistinius duomenis. Autorius pažymi, kad „netikėtai vestuvių laike, bet ir laidojant mirusius vartojamos pas mus triūbos“ (Ragaišis 1906: 55). Skambėjus pučiamuosius to laikotarpio vestuvėse patvirtina ir Kaune leidžiamo savaitraščio „Vienybė“ publikacija. Straipsnelyje, kuriame aprašomi svarbesni Eržvilko miestelio įvykiai, pažymima, kad prie bažnyčios susikūręs pučiamųjų orkestras pramoko groti vieną kitą maršą, keletą šokių, dainų ir jau atliko keletą vestuvių. Priduriama, kad iki tol vestuvėse buvo griežiamas smuiku, armonika, cimbolais (Gasiūnas 1908: 294).<sup>4</sup>

Mickevičius savo veikalė aprašo visus svarbiausius žemaitiškų vestuvių momentus, pradėdamas nuo stebėjimo ir piršlybų ir baigdamas įvedybomis (sugražtais). Autorius daug dėmesio skiria šventės metu atliekamoms dainoms, šokiams, apibūdina vestuvių muzikantus ir jų atliekamas funkcijas. Pasak etnografo, įprastai vestuvių muzikantus kviesdavo jaunosios tėvai. Įdomu, kad rankpinigius duodavo ne vestuvių kėlėjai muzikantams, o muzikantai – kėlėjams. Šitaip muzikantai užsitikrindavo, kad konkurentai nepaverš jų uždarbio, nes grojantiesiems per vestuves gerai atlygdavo vestuvininkai, šokėjai (Mickevičius 2009: 35). O Šilalės apylinkėse pučiamaisiais grojančius muzikantus parsiveždavo jaunikis. Jaunajam ir jo pulkui atvykus pas nuotaką šie instrumentai būdavo paminimi piršlio oracijoje:

Brangus uošveli! Užlaisyti mumis tris dieneles. Tai prašom atidaryti duris ir priimti mumis su trūbais ir muzikomis. Kad per visas vestuves muzikantai mumis linksmintų. Troboj tur būt vietos pašokti ir laisvai pavaikščioti [...]. (Statkevičius 1992: 110)

Vestuvės visada prasidėdavo iš vakaro vykstančiomis *pintuvėmis* (mergvakariu), kurios jaunosios pusėje būdavo daug sudėtingesnės, įvairesnės ir reikalaujančios daugiau išlaidų nei jaunojo pusėje. Čia Mickevičius pabrėžia, kad jau XIX a. antroje pusėje saulėlydžiu į jaunosios namus ateidavo „trūbininkai (išretinta – R. Ž.), jau ne smuikininkai“ (Mickevičius 2009: 38), tarsi patvirtindamas, kad jis kalba apie *tikras*, t. y. turtingas, vestuves. Pasak etnografo, į pintuves susirinkę svečiai linksminasi, šoka, o apie vidurnaktį atvykstantį jaunąjį, jo palydą ir piršlį pasitinka „seniai jau rūpestingai laukę muzikantai ir užgroja maršą“, taip pat jaunoji su tėvais ir kiti *pintuvininkai*.<sup>5</sup> Nepamirštama paminėti, kad į jaunosios namus atvykęs jaunasis už maršą muzikantams duoda pinigų (ten pat). Apeiginis atsilyginimas pinigais arba dovanomis minimas daugelyje svarbių vestuvių momentų ir dažnai nepamirštama paminėti, kad šiems momentams užtvirtinti griežtas kaip tik maršas.

## Maršas

Maršas<sup>6</sup> – aptariamo laikotarpio vestuvių papročiuose svarbi simbolinė apeigų dalis. Mickevičius „Žemaičių vestuvėse“ maršą pamini beveik kiekvieną kartą, kai kalbama apie jaunikio, vestuvininkų pulko, svečių pasitikimą ar priešingai – marčios išlydėjimą ir kitas apeigas (pavyzdžiui, prieš išvažiuojant į jungtuves, „jaunavedžiams su visais parėtkoj esančiais žmonėmis atsiveikinus, muzikantai atsistoja ir užrėžia šaunų, trankų maršą“, ten pat, p. 48). Pakalniškio aprašomose XX a. pradžios vestuvėse maršas minimas beveik visur, kur kalbama apie muzikavimą: „Parvažiuojančius [iš bažnyčios] kieme pasitiko vestuvių svečiai ir muzikantai su maršu.“ Kai svečiai valgė ir gėrė, užė ir dainavo, muzikantai „viename trobos kampe įsitaisę, grojo maršus“, „[...] trenkė maršus“ (Pakalniškis 1977: 32, 33).

Vakarų Europoje maršas, kaip karinės muzikos žanras, susiklostė vėlyvaisiais viduramžiais. Baroko epochoje maršai tapo profesionaliosios muzikos dalimi ir skambėjo karalių bei didikų rūmuose. Lietuvos dvaruose maršas ėmė plisti XVII–XVIII a. Manoma, kad į lietuvių liaudies muziką maršas atėjo per kariškąją muziką. Liaudies muzikantai maršus grieždavo per šeimos šventes, išlydėdami jaunuolius į karo tarnybą, dažniausiai maršai skambėdavę vestuvėse. Labiausiai paplitę jaunųjų išlydėjimo ir sutikimo bei svečių sutikimo maršai (Baika, Klimas 2003: 381–382). Maršas, kaip lietuvių instrumentinio folkloro žanro pavadinimas, rašytiniuose šaltiniuose bene anksčiausiai paminėtas XIX a. pabaigoje. 1889–1890 m. aprašant žemaitiškąs Papiilės (Šiaulių aps.) ir aukštaitiškąs Siesikų (Ukmergės aps.) valsčių vestuves minima, kad muzikantai grojo sutikimo ir pasveikinimo<sup>7</sup> maršus (Деделев 1889: 323, 324; Деделев 1890: 184). Šie duomenys dar kartą patvirtina, kad maršo pavadinimas XIX a. antroje pusėje jau buvo vartojamas liaudiškoje terminijoje, ir leidžia manyti, kad šis muzikos žanras buvo labiausiai susijęs su pučiamųjų orkestrų muzika.<sup>8</sup> Šią prielaidą paremtų rietaviškio Vytauto Lukausko papasakotas nutikimas:

Oginskis, važiuodamas žiemos metu pro bažnyčią, išgirdo, kad kaimo „kapelčiukai“, lydėdami vestuvininkus, groja jam labai žinomą maršą, ir groja visai neblogai. Grįžęs į dvarą, jis nuėjo pas muzikantus ir sukompromitavo orkestrantus ir patį Mašėką, sakydamas: „Ko jūs mokotės ir kaip jūs grojate! Valgote mano duoną, gaunate algas. Pasiklausykite, kaip kaimo žmonės, muzikai groja daug geriau už jus tą patį maršą.“ (Lukauskas 1975: 172)

Deja, sužinoti, kokį maršą griežė kaimo muzikantai, neįmanoma, bet akivaizdu, kad tai buvęs populiarus akademinis kūrinys, kurį jie buvo nusiklausę, o gal net išmokę iš natų. Nors patvirtinimo, kad to meto liaudies muzikantai pažinoję natas, aptikti nepavyko, šitaip galėję būti, nes jie bendraudavo su iš kaimo kilusiais ir savo giminaičius bei

kaimynus nuolat aplankančiais Oginskių orkestrų muzikantais. Apie šio laikotarpio pučiamųjų ansamblių vestuvinį repertuarą turime itin mažai žinių. Žinome tik tai, kad Medingėnų kapelos vadovas, žymus to krašto muzikantas Petras Jankauskas su savo kapela aplinkiniuose kaimuose ir dvaruose grodavo maršus „Zuleika“, „Švilpė“, polonezą „Esmeralda“, polkutes ir valsus, tarp jų ir valsą „Dunojaus bangos“ (Lukauskas 1975: 165). Nors Mickevičius, Pakalniškis ir Lukauskas paprastai nenurodo, kokiais instrumentais buvo griežiama tam tikrų apeigų metu, iš konteksto ir apibūdinimų galima manyti, kad maršai XIX–XX a. sandūroje dažniausiai buvo atliekami pučiamaisiais instrumentais. Šią prielaidą patvirtina tarpukario vestuvių aprašai, kuriuose pabrėžiama, kad maršus muzikantai grieždavo dūdomis (Batavičius 1995: 107; Petrošius 2006: 61).

Itin svarbią vietą maršas vestuvinėse apeigose įgijo XX a. antrame–ketvirtame dešimtmėčiais. Tai, be jokios abejonės, susiję ir su ypatingu pučiamųjų orkestrų populiarumu. Nepriklausomybės metais jokia išskilmė neapsieidavo be pučiamųjų orkestro ir jo griežiamų iškilmingų maršų. Šio laikotarpio tradicinių vestuvių aprašuose ypač pabrėžiamas maršo trankumas, iškilmingumas, šventiškas. Kaip ir anksčiau, maršu sutikdavo atvykusį jaunąjį su palyda ir svečius, atsisveikinus su tėvais, išlydėdavo jaunosius į kiemą („Smagu gražų vasaros rytą sutikti pasipuošusius vestuvininkus, o ypač kai atvyksta jaunasis su savo palyda ir gėlėmis. Tos pačios dūdos ir tas pats maršas lyg ir gražiau skamba“ (Batavičius 1995: 99). „Kai jaunieji atsisveikina su tėvais, broliais, seserimis ir artimaisiais, muzikantai trankiu maršu išlydi jaunosius, tėvus ir visą „parėdką“ į kiemą. Muzikantai iš namų išeina paskutiniai. Kieme nerimsta išpuošti žirgai, apvainikuotos karios. Skambalai skamba, muzikantai pučia garsiausias triūbas, būgnininkas negaili būgno“ (ten pat, p. 100)). Tradicinį smuikavimą tyrinėjusios Gailos Kirdienės pateikti duomenys rodo, kad XX a. pirmos pusės vestuvėse maršas visoje Lietuvoje buvo populiariausias vestuvių muzikinis žanras, jį smuikininkai grieždavo visais svarbesniais šventės momentais: maršu sutikdavo ir išlydėdavo svečius, jaunojo pulką, išlydėdavo jaunavedžius į jungtuves ir pasitikdavo grįžtančius ir t. t. (Kirdienė 2000: 144–173). Maršai griežti jautriausiai – jaunosios ieškojimo, raudojimo ir apdovanojimo<sup>9</sup> – vestuvių momentais ir bene svarbiausioje apeigoje – prikeltuvėse. Netgi tikėta, kad „be muzikos prikelti jaunieji bus bevaikiai“ (ten pat, p. 146, 161).

Vyšniauskaitė, nagrinėjusi lietuviškų vestuvių papročius, apeigas ir pasitelkusi Viktoro Turnerio (Victor Turner) teoriją<sup>10</sup>, pastebi, kad „vestuvės – išsivaikymo veiksmų grandinė“.

[I]dėjiškai įprasminti žodžiai, daiktai, veiksmai apeigose tapo savotiškais klišėmis, stereotipais, kartojamais kiekvienose vestuvėse ir nekeičiamais, kad nesuirtų šventės sandara. Taigi, vestuvių apeigose randame gana pastovius daiktus simbolius,

veiksnius simbolius ir žodžius simbolius. (Vyšniauskaitė 1990: 86–87, 72)

Pritaikius šią teoriją muzikiniams vestuvių papročiams, maršas gali būti suvokiamas kaip tam tikras muzikinės kalbos simbolis (muzikinis žodis), maršo grojimas – kaip simbolinis veiksmas, o instrumentai, kuriais jis atliekamas, – daiktai simboliai. Pasitelkus Arnoldo van Gennepo perėjimo ritualų (*rites de passage*) teoriją maršo griežimą galima interpretuoti kaip vestuvininkų, svečių įvedinimą iš neutralios / tarpinės / svetimos teritorijos į savą / sakralią šventės erdvę. Kita maršo atlikimo prasmė, besisiejanti su pirmąja, galėtų būti suprantama kaip svarbaus veiksmo užtvirtinimas<sup>11</sup> (plg. Gennep 2010: 24–26). O maršui atlikti muzikantų naudojami itin brangūs, prestižiniai muzikos instrumentai – variniai pučiamieji (daiktai simboliai) – tarsi rodytų vestuves rengiančios šeimos (-ų) turtingumą.

## Šaudymas

Pažymėtina, kad senuosiuose vestuvių papročiuose, greta maršo, daug kur minimas ir šaunamųjų ginklų naudojimas – baroko ar dar senesnius laikus menanti tradicija. Šaudoma buvo beveik kiekvienos svarbesnės apeigos, kelionės metu. Pavyzdžiui, išvykstant į *šliūbą*, t. y. „vestuvininkams pasijudinus į kelionę, jaunuomenė ima šaudyti. Išgąsdinti arkliai stoja piestu, bėga kaklus išrietę, galvas iškėlę, šuoliais, kad net žemė dunda“ (Mickevičius 2009: 49). Taigi šaudymas vestuvėse buvo reikalingas ne tik tam, kad sukeltų triukšmą, bet ir tam, kad praneštų apie tuoj pat vyksiantį arba jau vykstantį veiksma, kaip ir griežiamas maršas, kad parodytų šio veiksmo svarbą.

Vestuvinių ir kitų šeimos papročių tyrėjų nuomone, senovėje žmonės tikėjo, kad šaudymas, muzikos instrumentų skleidžiami garsai, garsus dainavimas atbaidydavę visokias jiems kenkiančias dvasias. Vyšniauskaitė, grįsdama savo tyrimus anksčiau minėta *perėjimo ritualų* teorija (žmogus, tam tikrais ritualais atskirtas nuo savo giminės / įprastos aplinkos ir dar nepriimtas į kitą giminę / aplinką, yra lengvai pažeidžiamas ir turi būti itin apdairus ir ypač stropiai saugomas), mano, kad triukšmavimas (dainavimas, šūkavimas, šaudymas, būgnijimas, pliauškinimas botagais ir pan.) yra viena tokių apsaugos priemonių nuo žmogui siekiančių pakenkti chtoninių būtybių (Vyšniauskaitė 1990: 83; Vyšniauskaitė 1995: 342).<sup>12</sup> Galbūt kaip tik todėl dar prieš keletą šimtmečių vykstant į jungtuves, į jaunojo namus ir kitais svarbiais momentais buvo keliamas didžiulis triukšmas. Erhardas Wagneris, 1621 m. rašydamas apie Įsruties ir Ragainės apskričių lietuvių vestuvinius papročius, mini, kad, išveždami nuotaką, palydovai triukšmingai groja švilpynėmis ir būgnais, o „kai priartėja prie kaimo ar kokio miško, visi kartu ima pūsti plonus ragelius ir mano [...], kad

nuo to pranyksta velniai ir šmėklos“ (BRMŠ 3: 23). 1639 m. Įsruties ir kitų lietuviškų apskričių bažnyčių vizitacijos dokumente piktinamasi vestuvininkų keliamu triukšmu ir liepiama sulaužyti dūdas (dūdmaišius), pradurti būgnus<sup>13</sup>, šėlstančius vestuvininkus įstatyti į kengę, jaunuosius nubauti pinigine bauda (Vyšniauskaitė, Kalnius 1995: 50). Beje, XVII a. pirmos pusės šaltiniuose, kuriuose esama ir vestuvių papročių aprašymų, šaunamųjų ginklų naudojimas nėra minimas. Tačiau panašu, kad šio amžiaus pabaigoje šaudymas jau buvo plačiai paplitęs. Šaudyti per vestuves ir kitas vaišes kultūriškai ir ekonomiškai labiau išsivysčiusioje Mažosioje Lietuvoje buvo uždrausta XVIII a. pirmoje pusėje. Tai liudija Prūsijos karaliaus Frydricho Vilhelmo I 1728 m. įsakas, kuriame grasinama kalėjimu ir tvirtovės darbų bausmėmis ne tik šaudytojams, bet ir jaunikiui, kuris leistų šaudyti savo vestuvėse (PVGPAV: 15).

Galima manyti, kad tuo metu Didžiosios Lietuvos gyventojų pomėgiai taip pat buvo panašūs. Antai Motiejus Valančius „Žemaičių vyskupystėje“ rašo apie netinkamą piligrimų elgesį keliaujant į Žemaičių Kalvarijos ir kitus atlaidus. Kelionės metu neretai būdavo stojama nakvynei karčemose ar miškuose, kartais pasigeriama, triukšmaujama, šaudoma net ir bažnyčioje. Todėl 1763 m. vyskupas Jonas Lopacinskis uždraudė masines eitynes (Valančius 2013: 353, 355). XVIII a. pabaigos–XIX a. pradžios šiaurės vakarų žemaičių (ypač Kretingos apylinkių) vestuvinius papročius puikiai pažinęs Jurgis Ambraziejus Pabrėža viename iš pamokslų piktinasi, kad vestuvininkams nespėjus po šliūbo išeiti iš bažnyčios jau girdėti šaudymas ir rėkimas (Gidžiūnas 1993: 147).<sup>14</sup> XIX a. pradžioje–viduryje buvo šaudoma kone visoje Lietuvoje. Šį paprotį mini Mikalojus Katkus, aprašydamas Ažytėnuose (Kėdainių aps.) vykusias vestuves (Katkus 1989: 94). Valančius „Palangos Juzėje“ palygina aukštaičių ir žemaičių vestuves. Kalbėdamas apie Biržų krašto papročius, jis rašo, kad „senovėję šaudė iš pištalių, bet šiandien to nebdaro“ (Valančius 2001: 421), tačiau to laikotarpio žemaitiškose vestuvėse šaudymas buvo dar labai įprastas reiškinys, ypač jaunojo pulko sutiktuvių metu („Jau brėkstant jaunas, su dešimčia draugais atvykęs, pradėjo paukšt paukšt šaudyti. Vietos jaunuomenė, iš trobos iššokusi, lygia dalia pliaukš pliaukš šaudydama atliepė“ (ten pat, p. 475)) ir vykstant į jungtuves („Jaunoji drauge su seseria ir piršliene sėdo į ratus ir visų pirma važiavo. Jaunas sėdo į gražų žirgą ir jojo greta vežimo jaunosios. Paskui tą važiavo visa veselė šaudydama ir dainuodama“ (ten pat, p. 479)). Šaudyta ir pietų Lietuvoje. Vincas Krėvė-Mickevičius, aprašydamas dzūkų vestuves, pamini, kad buvo šaudoma tuščiais šoviniais pasitinkant jaunojo pulką (Krėvė-Mickevičius 1930: 49–50).<sup>15</sup> Kad šaudymo paprotys gana ilgai gyvavo kaimo kultūroje, liudija ir vestuvinių dainų tekstai. Antai pietų ir pietryčių Lietuvoje populiarioje jaunojo sutiktuvių (V 910) dainoje „Ažuolėli žaliaplapi“ minimas raitų pulkas atjoja šaudydamas (*Ir atjoja raitų*

*pulkai / Šaudydami strielindami*). Kai kuriuose variantuose minimas dar ir būgnų mušimas (*Atajoja strielčių pulkas / Strieliuodami būgnyda(mi), / Grajydami būgnyda(mi), ...*) (LLD V, nr. 376, 378).

Paminėjimų gausa rodytų, kad kaip tik Žemaitijoje XIX a. pabaigoje–XX a. pradžioje šaudymo per vestuves paprotys buvo dar gana plačiai paplitęs. Yra duomenų, kad šiame regione jis gyvavo net ir tarpukariu. Petro Kalniaus teigimu, XX a. trečiame ir ketvirtame dešimtmėčiais kai kuriose Žemaitijos vietose išvažiuojant į bažnyčią dar šaudyta. Etnologo nuomone, šis paprotys Lietuvoje galėjo būti uždraustas prieš Antrąjį pasaulinį karą arba vokiečių okupacijos metais.<sup>16</sup>

Būtina pastebėti, kad mūsų aptariamų senųjų tradicinių vestuvių laikotarpiu šaudymas buvo įgavęs dar vieną prasmę. Pasak Mickevičiaus, „beveik visi jaunesnio amžiaus vestuvininkai turi vienokias ar kitokias šaudyklas. Tuos, kurie jų neturi, senieji pajuokia, nelaiko jų jokiais vyrais arba vadina mergvyriais“ (Mickevičius 2009: 75). Taigi akivaizdu, kad šaunamieji ginklai ir šaudymas ne tik atliko triukšmo kėlimo – apsauginę ir signalinę bei tam tikro momento sustiprinimo funkcijas, bet ir simbolizavo vyriškosios vestuvininkų pusės šaunumą, vyriškumą.<sup>17</sup>

### Bernelio šaunumas, šeimos garbingumas

Tačiau ar šaudymas, muzikos instrumentų skleidžiami garsai, garsus dainavimas XIX a. antros pusės–XX a. pradžios Lietuvoje vis dar buvo suvokiami kaip apsauga nuo piktųjų dvasių, ar jau buvo įgavę kitą, naujesiems laikams būdingą prasmę? Pasak Vyšniauskaitės, „kiekvieno istorinio laikotarpio tos pačios tautos apeigos, reiškiamos kad ir tais pačiais simboliniais ženklais, jų prasmę interpretuoja savaip. Tai lemia laike kintanti žmonių sąmonė ir vertybių samprata“ (Vyšniauskaitė 1990: 71).

Nepamirškime, kad šiuo laikotarpiu sparčiai augo lietuvių tautinė savimonė, stiprėjo valstietijos sąmoningumas. Prasidėjo ir labai sustiprėjo emigracija į Vakarus, ypač Ameriką, tiek iš vakarų, tiek iš rytų sklido socializmo ir anarchizmo idėjos, intensyvėjo industrializacijos procesai, stiprėjo kaimo ir miesto ryšys. Pažangesnieji valstiečiai suprato, kad būtina mokėti skaityti ir rašyti, siekė išmoksinti bent vieną gausios šeimos vaiką, o turtingesni – ir keletą. Imta suvokti moters-motinos raštingumo svarbą, kad ji galėtų tinkamai auklėti savo vaikus ir jiems perduoti pradines raštinio žinias. Tuo metu didelę įtaką kaimo žmogui turėjo krikščioniškas tikėjimas ir lietuviška katalikiška spauda, kunigai ir kiti išsilavinusieji stengėsi šviesti valstietiją, smerkė girtuoklystę, prievartą prieš vaikus ir moteris, skatino žmones atmesti senuosius prietarus. Didikai, persiėmę Europoje vis stiprėjančia romantinio nacionalizmo dvasia, liberalizmo ir demokratijos idėjomis, dar iki oficialaus caro valdžios

dekreto patys naikino baudžiavą, stengėsi edukuoti valstiečius žemės ūkio, higienos ir kitais klausimais. Jie fundavo senelių ir našlaičių prieglaudas, steigė mokyklas, muzikos kolektyvus (kapelas, orkestrus). Pavyzdžiui, kunigaikštis Mykolas Oginskis per Mykolines ir kitomis progomis rengdavo įvairiausias iškilmes, medžiokles, jose dalyvaudavo ir orkestras. Pasak amžininko eigulio Budzinsko:

[K]ai tie sugros Plungėje į medžioklę išvykstant, ar per pietus miške, ar vakare parvykstant, tai girios ir laukai skambėdavo. Kalbų vėliau Plungėje užtekdavo visiems metams. O kur ta puikybė, grožybė, didybė!.. (Tenisonas 1975: 116)

Nuo kunigaikščio Mykolo neatsilikdavo ir jo brolis Bogdanas. Itin įspūdingos būdavo jo organizuojamos medžioklės, į kurias jis dažniausiai pasiimdavo senesnius muzikantus. Jie turėdavo groti maršus net važiuodami (Kondrotas 2000: 49).

Aukštoji dvarų kultūra valstiečiams atrodė labai patraukli, ypač kaimo jaunimas bandė į ją lygiuotis. Jaunuliai troško būti tokie pat šaunūs kaip jų patronai ar savo kilme besididžiuojantys bajorai.<sup>18</sup> Taigi galima manyti, kad šiuo laikotarpiu ir vėliau – per visą XX a. – pučiamųjų instrumentų skleidžiami garsai (aptartu laikotarpiu – ir šaudymas) buvo reikalingi jau nebe (ne tik?) apsaugai.<sup>19</sup> Jais buvo išreiškiamas vestuvinininkų šaunumas, gražumas, turtingumas. Pasak Mickevičiaus, „jaunasis, jei nori surengti šumną vėdlavimą, pasiima kartu ir kelis muzikantus – trūbininkus, kurie griežia kelyje ir atvažiavę į jaunojo pusę“ (Mickevičius 2009: 75). Prisiminkime ir straipsnio pradžioje cituotą ištrauką iš Lukausko prisiminimų, kad troboje dūdas papūtus lempos užgesdavo, o vestuvinininkai girdavo ir vaišindavo tokius muzikantus (Lukauskas 1975: 165). „Šumnam“ (šauniam, prabangiam) vėdlavimui (vestuvinininkų važiavimui į jaunojo pusę) labai tiko ir mušamieji, ir pučiamieji muzikos instrumentai. Jais buvo pranešama laukiančiajai pusei apie jaunųjų ir jų palydos atvykimą<sup>20</sup>, demonstruojama vykstančio momento svarba. Natūralu, kad aptariamo laikotarpio kaimo žmogui išskirtinumą, iškilmingumą, prabangą išreiškė kasdienėje buityje nenaudojami, nauji, labiau dvaro aplinkai būdingi pučiamieji muzikos instrumentai ir jų atliekama muzika bei salvės.

Valstietiškoje kultūroje bernelio / jauno vyro šaunumą pabrėžė išpuoselėtas žirgas, graži apranga (aukšta kepurė, sermėga, munduras, aukštaauliai batai), daiktai (auksinis laikrodis, kutuota tabokinė, lenciūguota pypkė, šilkinis balnas, botagas), ginklai (kardas, pistoletas, šautuvas), turtingumas ir darbštumas, dorovingumas. Mergelės – graži išvaizda (mėlynos akys, geltonos kasos, raudoni skruostai), pirktiniai drabužiai ir aksesuarai (margas sijonas, atlasinė liemenė, šilkiniai kaspiniai ir skarelė, auksinis žiedelis), turtingumas (pasoga) ir, žinoma, darbštumas, dorovingumas. Daugumą šių bruožų ir juos nusakančių epitetų randame

lietuvių liaudies vestuvinėse ir jaunimo-meilės, ginklus – taip pat ir karinėse-istorinėse dainose. Ypač vestuvinėse dainose, bendra tyrėjų nuomone, akivaizdžios mergelės ir bernelio apeiginio aukštino tendencijos. Nors mergelė minėtų žanrų dainose (taip pat ir pačiose vestuvių apeigose<sup>21</sup>) yra centrinė figūra, ir bernelio įvaizdžiui – mūsų tyrimui aktualesnei vyriškajai pusei – skiriama pakankamai daug dėmesio. Sauka rašo, kad yra jaunojo sutiktuvių dainų (pavyzdžiui, „Tai gražiai žydi šile putinėlis“ (V 904)), kuriose pirmiausia dėmesys kreipiamas į bernelį. Tokiose dainose, pasak tautosakininko, ryšku vyrų šaunumo poetizavimas, pasireiškiantis viena būdingiausių vestuvinei poezijai estetinių tendencijų – aukštiniu (Sauka 1989: 17). Bernelio įvaizdžio kūrimui, kaip minėta, gali būti pasitelkiamas ne tik žirgas, bet ir ginklai: *Visų mudri šyvi žirgai, / O jo nuo mudriausis, / Visų aukštos muškietėlės, / O jo nuo aukščiausia* (LLD IV, 277) bei muzikos instrumentai. Trimituojantys trimitininkai minimi Mažojoje Lietuvoje užrašytoje vestuvinėje išvažiavimo pas jaunąjį dainoje „Už jūrėms marėms, už vandinėlių“, kurioje pasakojama, kad jaunojo pusėje mergelė negirdės *nei gegužis kukojant, / nei balandius ul'bojant, / nei girdės trupėterius bl'ozojant ir špylmonus špeliojant* (KKDM 28). Švitvario ir aukso triūbelėmis triūbijantys broliai minimi Viliaus Kalvaičio taip pat šiame regione užrašytose baladėse (*Nedėlios rytą, tai anksti, / Švitvario triūbom's triūbyjo, / Broliai sesytę žvejojo; Nedelės rytą teip anksti / Broliai sesytę jieškojo, / Aukštais kalneliais vaikščiojo / Aukso triūbelėms triūbyjo* (Klvd 49, 50)). Taigi naujas, prabangus ginklas ar muzikos instrumentas, kaip ir išpuoselėtas žirgas, išreiškė bernelio šaunumą, prašmatnumą.

Kaip jau ne kartą minėta, to laikotarpio kaimo žmogui, kuris turėjo gyventi iš savo dirbamos žemės ir išmaitinti gausią šeimą, itin svarbu buvo pakankamo dydžio (valako, pusės valako) ūkis, auginamų gyvulių skaičius ir t. t. Tautosakininkai teigia:

Nemaža vestuvinių dainų, kuriose užsimenama apie pasogą, turtą, atsirado palyginti vėlai, jos naujoviškos. <...> jos itin glaudžiai susijusios su tikrove, atspindėjo gyvenimiškus konfliktus. (Kazlauskienė, Sauka 1983: 23)

Džukė dainininkė Rožė Sabaliauskienė prisimena: „O seniau kas turtingas buvo, tai ir garbingas. Kur jautė, kad galima nagus užpašyti, ten lipo kaip musės prie medaus. Žmonės sakydavo: „Nors kuprota, bile bagota“ (Sabaliauskienė 1986: 297). Tiek vienai, tiek kitai pusei rūpėjo marčios ar žento šeimos turtinė padėtis ir būsimos jaunųjų gyvenimo sąlygos. Antai žemaičiai per kiaurą naktį šnekėdavosi ir derėdavosi dėl pasogos, kol sutardavo (Valančius 2001: 473). To laikotarpio pasiturinčiam valstiečiui buvo svarbu ne tik iškelti vestuves *kaip reikiant*, bet ir kitiems parodyti, kad išgali tai padaryti, kad yra turtingi ir garbingi ūkininkai, nes, pasak Mickevičiaus:

Žemaičiai yra pratę didžiais neštis, mėgsta kelti šankią, trankią parėtką, vestuves, sukviesti daug svečių, parengti visokių valgių. Vestuves kelia vieni su kitais lenktniaudami: vieni didūs, kiti bedidesni. (Mickevičius 1933: 68)

Šiam tikslui puikiai tiko skardžiabalsiai variniai pučiamieji instrumentai, nes, vykdami į bažnyčią ir iš jos grįždami, vestuvinininkai keletą kartų sustodavo ir muzikantai dūduodavo, kad išgirstų aplinkiniai kaimai (Mickevičius 2009: 50, 53). Akivaizdu, kad *trūbininkai* eidavo ne į bet kokias vestuves, o tik į turtingų žmonių, kurie troško, kad jų keliamos vestuvės būtų „naujausios mados“, išsiskirtų savo prašmatnumu. (Mažiau pasiturinčiųjų ir samdinių vestuvėse, kaip minėta, buvo muzikuojama kaime įprastais – styginiais, dūmpliniais muzikos instrumentais.<sup>22</sup>) Taigi nedideli keturių penkių muzikantų pučiamųjų instrumentų orkestrėliai aptariamo laikotarpio vestuvėse buvo tapę turtingų, didelių, iškilmingų vestuvių simboliu.

Priklausomai nuo rengiančiųjų turtinės padėties, skyrėsi ir bažnyčioje atliekamos apeigos. Iškilmingosios jungtuvės buvo atliekamos per mišias, į kurias buvo įleidžiami ir muzikantai. Jie grodavo mišių metu užsilipę ant viškų. Paprastosios jungtuvės būdavo trumpesnės, be mišių, muzikantai bažnyčioje negrodavo. Jie laukdavo lauke, bažnyčios šventoriuje arba pasilikdavo namuose (ten pat, p. 52). Iš to, kad autorius priešina iškilmingas ir paprastas jungtuves, taip pat iš bendro vestuvių aprašo galima manyti, kad bažnyčioje grodavo kaip tik pučiamųjų orkestrėliai.

### Vestuvės tarpukario Žemaitijoje

XIX a. antroje pusėje–XX a. pradžioje pučiamųjų ansambliai grieždavo tik turtingųjų valstiečių didžiosiose, t. y. itin iškilmingose, vestuvėse, o Nepriklausomybės laikotarpiu kiek labiau pasiturinčių žmonių vestuvės jau buvo beveik neįsivaizduojamos be pučiamųjų ansamblių ar net orkestro skambesio. Kone visoje Lietuvoje garbės reikalas buvo į vestuves kviesti ne mišrią, o vien pučiamųjų kapelą. Ypač trečio dešimtmečio antroje pusėje–ketvirtame dešimtmetyje tiek Žemaitijoje, tiek ir kituose Lietuvos regionuose Šaulių sąjungos, pavasarininkų, „Jaunosios Lietuvos“ vietinių rinktinių, gaisrininkų, jmonių, kaimų ir miestelių orkestrai beveik visus metus grieždavo save gerbiančių valstiečių ir miestiečių santuokos šventėse.

Nepriklausomybės pradžioje, kaip ir šimtmečių sandūroje, orkestrų repertuarą sudarydavo rusų ir vokiečių maršai, šokių (valsų, polkų, fokstrojų) melodijos. Vėliau repertuarą papildė garsių kapelmeisterių ir kompozitorių Juozo Gužo, Broniaus Jonušo, Emeriko Gailevičiaus, Stasio Navicko, Juozo Gudavičiaus maršai, liaudies melodijų popuri, didesni ir geriau pasiruošę orkestrai taip pat grodavo operėčių bei operų ištraukas, kitus klasikos kūrinius. Pagrindinis pučiamųjų

orkestro kūrinys – maršas, taigi nepriklausomoje Lietuvoje siekta, kad kompozitoriai sukurtų kuo daugiau šio žanro kūrinių, kurie papildytų ir atnaujintų orkestrų repertuarą. Nuo 1935 m. rūpintis pučiamųjų orkestrų repertuaru buvo pavesta Kariuomenės štabo spaudos ir švietimo skyriui, kuris 1937–1940 m. organizavo maršų konkursus. Kasmet įvykdavo keli tokie konkursai, juose galėjo dalyvauti visi Lietuvos piliečiai ir užsienyje gyvenantys lietuviai. Komisija, kurioje dalyvavo ir to meto žymūs kompozitoriai – Jurgis Karnavičius, Juozas Tallat-Kelpša, Vladas Jakubėnas, premijuodavo geriausių sutikimo, parado ir žygio maršų kūrėjus<sup>23</sup> (Stankevičienė 2009: 205). Taigi lietuviškas orkestrų reperturas ketvirto dešimtmečio pabaigoje pildėsi naujais kūrinių. Tačiau labai trūko profesionaliai parengtų natų leidinių. Dažnai orkestrai grieždavo iš pačių mėgėjų muzikantų ar vadovų orkestruotų, kažkur nužiūrėtų, parašytų natų. Juoktasi, kad susitikę du orkestrai negalį kartu sugroti Lietuvos himno, nes „kiekvienas orkestras turėdavo nusirašytas kitokios instrumentacijos natas“ (Daumėnas 1939: 230). Deja, tik 1939 m. pradėti sistemingai spausdinti lietuviškos muzikos pučiamųjų orkestrams natų leidiniai. Iš jų minėtinas Šaulių sąjungos leidinys „Šaulių dūdų orkestrų repertuaras“. Čia paskelbta 18 kūrinių – Tautiška giesmė, populiarūs maršai, giesmių ir dainų oranžuotės ir kiti kūrinių, jie išspausdinti 15-oje knygelių (skirta didesniam ir mažos sudėties orkestrui).

1940 m. pradžioje pasirodė ir Lietuvių muzikų draugijos leidinys „Lietuviška muzika pučiamųjų orkestrui“. Jį sudarė Broniaus Jonušo ir Emeriko Gailevičiaus maršai, jų „instrumentacija pritaikyta kariniam ir mažam (8–9 žm.) orkestrui“ (NML, p. 54). Kadangi abu šie leidiniai tiko ne tik didelės, bet ir mažos sudėties kolektyvams, juos galėjo griežti ir mažesnės sudėties organizacijų bei kaimų orkestrėliai.<sup>24</sup>

Miesteliuose su dūdomis vestuves švėsdavo ne tik lietuviai, bet ir kitų tautybių gyventojai. Jie turėdavo net savo orkestrus. Tarpukariu ir pirmaisiais sovietmečio dešimtmečiais Žagarėje gyvavęs garsus vietos vokiečių Gerlingių šeimos orkestras grodavo ne tik miestelio šventėse, bet taip pat įvairių tautybių ir konfesijų gyventojų laidotuvėse bei vestuvėse (Levinskas, Vaitkienė 1998: 280–283). Tuo laikotarpiu Žemaitijos ir kitų Lietuvos regionų miesteliuose gausiai gyvenantys žydų tautybės žmonės buvo neabejingi to laikotarpio muzikos madoms. Antai Tauragės apylinkėse garsus Bikavėnų kaimo Vaičiulio orkestras grojo daugybe vestuvių – „net žydų, kurių tarpukario Lietuvoje visuose bažnytkaimiuose būdavo apstu. Žvingiuose, Kvėdarroje, Šilalėje, Vainute, Naumiestyje, Teneniuose, Šilutėje, Tauragėje ir daug kur kitur“ (Batavičius 1995: 74).

Penkias, šešias dienas ar net visą savaitę vykstančiose vestuvėse skambėdavo dūdos. Orkestras turėjo gerai groti ir būti pakankamos sudėties (ne per mažas). Pavyzdžiui, Žygaičių bažnytkaimio orkestre griežė nedaug muzikantų,



1 pav. Petrošių orkestras vestuvėse. Fotografuota XX a. ketvirtame dešimtmetyje. Pirmoje eilėje iš kairės į dešinę su muzikos instrumentais – Birutė Uršulė, Juzefa, Kazimiera Petrošiūtės, dešinėje – Juozapas Petrošius. Iš Ipolito Petrošiaus asmeninio albumo.

vos penki šeši, tad, jei būdavo turtingų ūkininkų vestuvės, tuomet į pagalbą kviesdavo dūdų orkestrą iš Pagramančio, nes „Pagramančio orkestras buvęs didesnis ir geriau grodavęs“ (Batavičius 1995: 183).

Tarpukario vestuvės apibūdinamos Ipolito Petrošiaus ir jo sesers Kazimieros Maziliauskienės (Petrošiūtės) atsiminimuose apie Gorainių kaimo (Vainuto vlsč.) Petrošių šeimyninį orkestrą. Šis tekstas paskelbtas Albino Batavičiaus knygoje „Tauragės apskrities dūdų orkestrai“. Vestuvėms skirtame skyriuje (Batavičius 1995: 98–107) pabrėžiama, kad jų tėvas Juozapas Petrošius su savo bandonija ir šeimos orkestru (kartu su tėvu paprastai grojo keturi vyresnieji vaikai: vienas sūnus ir trys dukterys) atgriežė daugiau kaip 500 vestuvių visose Tauragės apskrities parapijose ir už jos ribų. Autoriai pažymi, kad pagrindiniai vestuvių papročiai skirtingose vietovėse būdavo labai panašūs, skirdavosi tik smulkmenos. Apeigų prašmatnumą ir trukmę nulemdavo „besituokiančiųjų išgalės“ (ten pat, p. 99) ir ankstesniais, ir vėlesniais laikais.<sup>25</sup> Besituokiančiųjų išgalių skirtumai ypač išryškėdavo Santuokos sakramento apeigose ir jas apipinančiuose papročiuose, taip pat ir muzikavimo. Autoriai pabrėžia, kad, jei bažnyčioje vykdavo iškilmingos apeigos, t. y. su mišiomis, buvo važiuojama ramiau, susikaupus, be didelio triukšmo, kelyje ir *gaspadoje* negrojama. Tačiau per mišias bažnyčioje, „ant viškų“ muzikantai grodavo „Veni Creator“<sup>26</sup>, giesmes ir maršą. Esant paprastoms jungtuvėms (kai Santuokos sakramentas suteikiamas be mišių aukos) keliaujama triukšmingiau. Tuomet muzikantai turi daugiau

darbo: kelyje sustoję jie groja, artėdami prie bažnyčios, miestelyje aplenkia vestuvininkus ir juos sutinka su muzika. Tačiau per jungtuves į bažnyčią muzikantai neina, pasilikę *gaspadoje* laukia jų pabaigos ir su maršu sutinka iš bažnyčios išeinančius jaunuosius (ten pat, p. 100).

Skirtingai nuo senųjų vestuvių, kviečiantieji duodavo rankpinigių muzikantams, o ne atvirksčiai. Rankpinigiai įpareigodavo muzikantus nepavesti šeiminių, tačiau kai kurie nepatikslingi užsakovai „dar kartą pasitikslingdavo, kad nepameluotume“ (ten pat, p. 99). Tarpukariu jaunasis su palyda nebūtinai atvykdavęs iš vakaro (į mergvakarį arba *panų vakarą*, kaip vadina tauragiškiai), dažnai šis paprotys būdavo perkeliamas į vestuvių rytą. Tačiau jei jaunasis vis dėlto atvykdavo iš vakaro, ir muzikantai į jaunosios namus buvo kviečiami iš vakaro. Jie tradiciškai, su maršu sutikdavo jaunojo pulką ir besirenkančius svečius. Taigi maršą tekdavo groti daug kartų iš eilės. Čia autoriai, kuriuos taip pat galima pavadinti ir pateikėjais, pabrėžia, kad atvykus svečiams buvo grojamas vis kitas maršas, muzikantai pakartodavo kūrinį tik repertuarui išsekus. Būtina pastebėti, kad šiame vestuvių apraše, skirtingai nuo Mickevičiaus ir kitų anksčiau minėtų autorių, visai neužsimenama apie šaudymą šventės metu ar apskritai apie ginklus. Taigi galima manyti, kad XX a. antrame ketvirtyje Tauragės apskrityje šis paprotys jau buvo išnykęs, o jo funkcijas buvo perėmę muzikantai, kiti vestuvių dalyviai. Pavyzdžiui, prieš išvažiuojant į bažnyčią, „kai jaunieji atsisveikina su tėvais, broliais, seserimis ir artimaisiais, muzikantai trankiu

maršu išlydi jaunosius, tėvus ir visą „parėdką“ į kiemą. [...] muzikantai pučia garsiausias triūbas, būgnininkas negaili būgno“. Garsiai dūduota ir važiuojant iš jaunosios pusės pas jaunąjį: muzikantai „per miestelį dardėdami pūsdavo dūdas“. Į jaunojo kiemą ypač triukšmingai įvažiuodavo piršlys „skambant žaržolams, sklindant šauksmams“ (ten pat, p. 100, 105).

Tarpukariu, kaip ir ankstesniais ar vėlesniais laikais, dauguma muzikantų buvo įvaldę keletą instrumentų. Pavyzdžiui, Petrošių vestuvinė kapela grojo dviem sudėtimis. Mišrią arba, pasak Petrošių, styginių instrumentų *kapeliją* sudarė du smuikai, bandonija ir bosas (pučiamasis arba styginis), o pučiamųjų – kornetas, altas, baritonas, bosas ir būgnas. Įdomu, kad šiame tekste pabrėžiamos apeigos, per kurias grojama kaip tik pučiamaisiais, o šventės momentai, kurių metu griežė „styginių“ kapela, lieka tarsi nepastebėti. Tai rodo, kad pučiamaisiais atliekami kūriniai vertinti kaip reprezentacinė muzika, daranti tam tikrą momentą reikšmingesnį ir tarsi rodanti jo dalyviams išskirtinę pagarbą. Tekste pabrėžiama, kad, grįžtant iš bažnyčios, prie kiekvieno bromo (pasak autorių, daugiau užtvarų – daugiau pagarbos jaunavedžiams) muzikantai grodavo dūdomis. Būtinai su dūdomis buvo grojama ir per jaunųjų keltuves. Tradiciškai už maršą sumokėdavo jaunas. <sup>27</sup> Išskirtine pagarba, t. y. dūdų muzika, buvo „apdovanojami“ ir turtingesnieji, t. y. garbingesnieji, svečiai. Pavyzdžiui, šokant to meto vestuvėse pamėgtą žaidimą-šokį „Ubagų veselė“, šokėjų porai, dosniai atsilyginusiai muzikantams, melodija buvo griežiama ilgai „visomis gražiausiomis dūdomis“ <sup>28</sup>. Norėdami įsisteikti svečiams ir daugiau užsidirbti, muzikantai mėgstamiausius kūrinius „gražiausiomis“ dūdomis grieždavo ir per iškilmingus pietus, kai piršlys su lėkšte rinkdavo jiems pinigus. Maršai, valsai, polkos visą laiką dūduoti dūdomis ir jaunojo pusėje vykusią paskutinių iškilmingų vaišių („sniedonio“) metu, o pailsėta tik tuomet, kai buvo sakomos kalbos, skaitomas piršlio testamentas (ten pat, p. 106).

Petrošių vestuvinis orkestras griežė daug skirtingų kūrinių: valsų (pateikėjai prisiminė 63), polkų (22), fokstrotų (19), senovinių liaudies ir tautinių šokių bei žaidimų (40), dainų ir giesmių melodijų (10) ir net 32 maršus. Maršai dažniausiai būdavo grojami tik su pučiamaisiais instrumentais. Šį faktą jauniausias sūnus, profesionalus muzikas Ipolitas Petrošius pabrėžė ir prisiminimų apie šeimą knygoje „Gyvenimo smulkmenos“ (Petrošius 2006: 61). O valsai, polkos, fokstrotai ir kiti kūriniai dažniausiai griežti styginiais ir bandonija (Batavičius 1995: 107). Tačiau, kaip minėta, siekiant parodyti momento iškilmingumą arba kuo didesnę pagarbą vestuvių dalyviams, ne tik maršai, bet ir valsai, polkos, senoviniai šokiai buvo atliekami pučiamaisiais.

## Išvados

Atliktas tyrimas atskleidė, kad XIX a. pabaigos–XX a. pradžios žemaitiškas vestuves aprašančiuose šaltiniuose pučiamųjų muzikos instrumentų ir šaunamųjų ginklų skleidžiami garsai jau negali būti vertinami kaip apsauga nuo piktų, žmogui kenkiančių, dvasių. Atvirkščiai, galima teigti, kad šio laikotarpio vestuvėse šaunamieji ginklai ir jų salvės bei varinių pučiamųjų skardus trimitavimas buvo įgijęs kitą prasmę – simbolizavo patriarchalinėje visuomenėje dominuojančios vyriškosios pusės – jauno vyro – šaunumą, puikumą. Kapelos dydis ir instrumentinė jos sudėtis – styginiai, dumpliniai ar pučiamieji, kuriais buvo griežiama per vestuves, taip pat rodė ir jas keliančiųjų turtingumą. Ypač didesnėmis kapelomis ar orkestrėliais – būtent pučiamųjų instrumentų – bandyta prilygti kaimo žmonėms neišdidomą įspūdį kėlusiems didikų orkestrams. Šitaip norėta atkreipti į save dėmesį kaip į pasiturinčią ir garbingą šeimą bei giminę.

Tarpukario vestuvių eiga ir svarbiausi momentai – šventės trukmė, pagrindinės apeigos ir papročiai bei jų realizavimo skirtumai, nulemti šeiminių turtingumo, – tarsi ir sutampa su XIX a. antros pusės–XX a. pradžios vestuvėmis. Iš pirmo žvilgsnio panašų vaidmenį jose atlieka ir muzikantai. Tačiau galime matyti ir skirtumų. Šiuo laikotarpiu (bent jau Tauragės apylinkėse) visai neminimas šaudymas ir šaunamųjų ginklų naudojimas. Svarbiausiais vestuvių momentais triukšmas keliamas pučiant skardžiabalses dūdas, mušant būgną, skambinant žaržolais (žvangučiais), garsiai šūkaujant ir pan. Šiek tiek skiriasi ir muzikantų vaidmuo bei jų statusas. Tarpukariu pagerėjus Lietuvos ekonominei padėčiai, ypač XX a. trečio dešimtmečio pabaigoje–ketvirtame dešimtmetyje, *kiekvienas* save gerbiantis ūkininkas stengėsi į vestuves pakviesti ir pučiamaisiais instrumentais griežiančius muzikantus. Šaltiniuose pateikti duomenys leidžia manyti, kad, palyginti su ankstesniais laikais, jiems buvo rodoma daugiau pagarbos (muzikantams duodami rankpinigiai), išryškunami dūdavimo momentai. Kaip ir senosiose vestuvėse, dūdų orkestrėliu buvo griežiama siekiant pabrėžti ypatingą momento iškilmingumą arba siekiant parodyti kuo didesnę pagarbą vestuvių dalyviams.

## Nuorodos

- <sup>1</sup> Kunigaikščių Oginskių muzikinė veikla plačiai tyrinėta ir Lietuvoje, ir užsienyje. Apie tiesioginę jos įtaką pučiamųjų ansamblių formavimuisi Žemaitijos kaime žr. plačiau: Lukauskas 1975, p. 164–173.
- <sup>2</sup> Nors iš konteksto aiškėja, kad kapelų muzikantai grieždavę ir pučiamaisiais, ir styginiais, Lukauskas savo prisiminimuose pabrėžia muzikavimą kaip tik pučiamaisiais instrumentais (žr. Lukauskas 1975).

- <sup>3</sup> Mickevičiaus ir kiti paminėjimai rodo, kad XIX a. antroje pusėje–XX a. pradžioje orkestrą kviesdavo turtingi ūkininkai, taigi Pakalniškis galėjo prisiminti vaikystėje matytas mažiau pasiturinčių valstiečių vestuves. Kita vertus, šaltiniai liudija, kad dūdorai į vestuves pasiimdavo ir kitus instrumentus, dažniausiai – styginius, nes triūbuoti be poilsio keletą dienų iš eilės buvo nelengva net ir gerai išsiteniravusiems pūtikams.
- <sup>4</sup> Trimitai, greta kitų instrumentų, minimi ir veliuoniškių vestuvių marčios sutiktuvėse: „Svodba geria klėtyje, šoka, dainuoja ir, su dūdomis (dūdmaišiais), ožragiais, vamzdžiais, lamzdelėmis, smuikais, būgneliais ir trimitais grieždami, veda jaunąją iš klėties į seklyčią taku, išklotu su šiaudais“ (LSD II: 338). Pažymėtina, kad Antanas Juška pateikia apibendrintą muzikavimo vestuvėse vaizdą. Galima manyti, kad norėdamas pabrėžti, jog konkrečioje apeigoje griežta tokiu instrumentu, kas kokį turėję, išvardija visus to krašto vestuvėse matytus instrumentus.
- <sup>5</sup> Alsėdžiuose, atvykus jaunojo palydai, iš pradžių namiškiai slepiasi ir jų neįsileidžia, vyksta apeiginė klausimų ir atsakymų dvikova. Atvykėliams laimėjus, „tėvas atrakindavo duris, muzikantai atsistoję sugrodavo iškilmingą maršą. Įėjusieji pasveikindavo motiną, pabučiuodami jai ranką, o kitiems ranką paduodavo. Muzikantams už maršą atvykusieji duodavo šiek tiek pinigų“ (Mickevičius 2009: 42–43).
- <sup>6</sup> Maršas – instrumentinės (kartais vokalinės) muzikos žanras, skirtas žygiuojančios grupės tempui sureguliuoti. [...] Maršai dažniausiai kuriami pučiamųjų instrumentų orkestrui, esti vidutinio, greito, labai greito arba lėto tempo. Pagal paskirtį maršai būna kariniai, iškilmingieji, triumfo, paradiniai, fanfariniai, karūnavimo, žygio, vestuviniai ir gedulo (plačiau žr. Baika, Klimas 2003).
- <sup>7</sup> Dedelevas dar mini ir, pasak jo, savotišką įžengimo maršą (*своеобразный входный марш*), grojamą pas nuotaką atvykus jaunikiui su palyda (Деделев 1889: 323).
- <sup>8</sup> Gailos Kirdienės manymu, XIX–XX a. pirmoje pusėje vestuviniai maršai dažniausiai turėjo vokalines versijas (dainos-maršai). Pasak jos, „neretai maršais ir XX a. I pusėje vadintos apeiginių dainų instrumentinės versijos“ (Kirdienė 2000: 202). Tačiau ji taip pat mano, kad toms pačioms apeigoms smuiku griežiami įvairių žanrų ir melodinių tipų kūriniai kito veikiami įvairių įtakų, tarp jų etnomuzikologė mini ir kariuomenės muzikinę kultūrą (ten pat), t. y. pučiamųjų instrumentų orkestrų atliekamus kūrinius, kuriais labai dažnai buvo kaip tik maršai. Pavyzdžiui, Kirdienės pateiktais duomenimis, tarpukariu Želvos vlsč. (Ukmergės aps.) smuikininkai svečius sutikdavo su maršu „Pakaronyj“. Šį maršą liaudies muzikantai buvo išmokę iš Lietuvos kariuomenės orkestrų, o Žemaitijos smuikininkai itin mėgė griežti maršą „Kęstutis“ (ten pat, p. 144, 149).
- <sup>9</sup> Eržvilko apylinkėse XX a. pirmoje pusėje „prieš ačiuotojų išėjimą į didžiąją muzikantai užgrodavo maršą“ (Čilvinaitė 1990: 7).
- <sup>10</sup> Tyrėjo nuomone, ritualai vertintini ketveriopu požiūriu: 1) kaip simbolinė sistema, 2) kaip siekiamo tikslo ir priemonių tam tikslui pasiekti sistema, 3) kaip įvairių socialinių statusų tarpusavio ryšys; 4) kaip svarbiausių vertybių perdavimo būdas (Vyšniauskaitė 1990: 71). Savo darbuose jis toliau vystė Arnoldo van Gennepo teoriją. Šių iškilių mokslininkų idėjomis savo darbuose rėmėsi ir Lietuvos etnologai (Angelė Vyšniauskaitė, Bronė Stundžienė, Dainius Razauskas, Gaila Kirdienė ir kiti).
- <sup>11</sup> Pasak nuo Tverėčiaus kilusio tautosakos ir papročių rinkėjo Antano Bielinio (1918–2016), XIX a. pabaigoje–XX a. pradžioje kai kuriuose Ignalinos ir Švenčionių apylinkių kaimuose „įrašymas į bernus“ vykdavo per vakarėlį (*kuokynę*), o pati procedūra (simbolinio pančio tarp kojų perpjovimas, pakilnojimas ir įrašymas į „bernų knygą“ su liudininkų parašais) buvo užtvirtinama muzikantams pagrojus maršą. Po to įrašytasis privalėjo duoti pinigų vaišėms (Šaknys 1996: 130). Akivaizdu, kad šios apeigos labai primena santuokos (*šliūbo*) ceremoniją, kuri taip pat tarsi buvo sutvirtinama muzikantų griežiamu maršu.
- <sup>12</sup> Garsus, žibelines lempas gesinantis giedojimas bei skardus varinių instrumentų trimitavimas laidotuvėse – galbūt taip pat nuo viduramžių žmogaus pašąmonėje užsilikęs tikėjimo stipraus garso apsaugine funkcija atgarsis?! (plačiau žr. Žarskienė 2012).
- <sup>13</sup> Dūdmaišio keliamas triukšmas buvo įsipykęs ir kaimyninių tautų aukštuomenės bei bažnyčios atstovams. Nors XVI–XVII a. Livonijoje „ne vokiečiams“ leista vestuvėse groti tik dūdmaišiais ir būgnais, jau XVIII a. tai daryti buvo uždrausta (plačiau žr. Muktupāvels 2002: 25; Žarskienė 2011: 200).
- <sup>14</sup> Šaudymą Pabrėža mini ir vykstant į bažnyčią: „Po vainiko padavimo [vestuvininkai] dar pašoka ir tada iškilmingai vyksta bažnyčion; palydovai joja raiti, šaudydami, su muzika“ (Skrodenis 1972: 68).
- <sup>15</sup> Šaudymas buvo svarbi papročių dalis ir kituose kraštuose. Pavyzdžiui, Bulgarijoje po sužadėtuvių grįžtant namo piršliai šaudydavo iš pistoletų ir šaukdavo „Ichu-chu!“, pranešdami kaimui apie būsimas vestuves (Узенева 2012: 182). Šioje šalyje buvo grojama, dainuojama, štikaujama, šaudoma taip pat ir jaunajam su palyda vykstant pas jaunąją (Иванова, Маркова 1988: 148).
- <sup>16</sup> Iš etnologo dr. Petro Kalniaus el. laiško straipsnio autorei 2020 05 21.
- <sup>17</sup> Su šaudymu ir muzikavimu vestuvių papročiuose siejasi botaga, pasak Daivos Račiūnaitės-Vyčinienės, kaip apsaugos ir vaisingumo skatinimo, dominavimo šeimoje simbolinė priemonė. Nors lietuviškų vestuvių aprašymuose labai retai minimas botagas, kitų tautų kalendoriniuose ir vestuvių papročiuose pliaukšėjimas botagu neretai minimas greta šaudymo. Pavyzdžiui, slovakai, Jurginių dieną ganyklose nuvarydami piktąsias jėgas nuo kaimo gyvulių, pliaukšėjo botagais ir šaudė (plačiau žr. Račiūnaitė-Vyčinienė 2012).
- <sup>18</sup> Beje, pastarieji neretai turtine padėtimi beveik nesiskyrė nuo pasiturinčių valstiečių, kartais buvo net visai nuskurdę. Turtingesnieji ūkininkai XIX a. pabaigoje–XX a. pradžioje taip siekė supanašėti su „šaukaisiais“ bajorais, kad, iš varžytinių nusipirkę dvarelių, neretai patys jį pralošdavo kortomis ar pragerdavo.
- <sup>19</sup> Savotišką priešpriešą senosioms apeigoms liudytų Mickevičiaus aprašytas martuotuvių paprotys. Pagyvenusioms moterims dainuojant apeigines dainas, jaunoji gaudžia verkią. „Muzikantai, norėdami nutraukti bobų graudenimus ir nuraminti jaunamartę, norėdami peršaukti jų riksmą, prie klėties priėję, užgroja smarkų maršą. Moterys, ką sugriebdamos, veja juos šalin. Pradėjus joms vėl dainuoti, išblaškytieji muzikantai pakartoja tą patį. Vieni kitiems nepasiduoda tol, kol visa tai tiek vieniems, tiek ir kitiems nusibosta.“ Už tai jaunamartė muzikantams atsilygina dovanomis (Mickevičius 2009: 86–87).
- <sup>20</sup> Kai kurie Mickevičiaus aprašytų vestuvių momentai labai primena karinius žaidimus. Pavyzdžiui, jaunojo pusėje laukiant

atvykstančių vestuvininkų, už kaimo buvo išsiunčiami žvalgai (pusberniai, piemenys). Jie „išgirdę skambant varpelius ar dūdininkus grojant, galvotrūkiškiais bėga pranešti namiškiams. [...] tėvai rengiasi pasitikti jaunuosius, muzikantai išeina į kiemą, atsistoja šalia tako ir užgriežia. Vyrai, pasigriebę šaudykles, sustoja seniau sutartose vietose [...], kad svečius galėtų pasitikti „sukryžiudami šūvius“. Įvažiuosieji į kiemą, nors ir nebesuvaldydami arklių, jiems atsiliepdami taip pat paleidžia šūvius“ (ten pat, p. 77–78).

- 21 Bronė Stundžienė, tyrinėjusi vestuvių ir iniciacijų apeigų sąsajas dainų poetikoje, mano, kad, skirtingai nuo mergelės vainikėlio, kuris apipintas daugybe skirtingų simbolinių ir apeiginių prasmų, bernelio kepurė apeiginės vertės neturi: „[N]et per vestuves su ja nebuvo atliekamos kokios nors reikšmingos apeiginės manipuliacijos (išskyrus puošimą *kvietkeliais*), kaip nėra paliudyta ir jos simbolinė prasmė iki vestuvių.“ Netgi atvirkiškiai: „[...] dainos dažnai nedviprasmiškai teigia bernelio kepurės ir mergelės vainikėlio apeiginės simbolikos netapatumą, plg.: *Tavo juoda kepurėlė / Ant viso amželio, Mano rūtų vainikėlis / Vienai valandėlei* (JSD 569)“ (Stundžienė 2004: 19).
- 22 „Įkandin parėdikininkų važiuoja muzikantai (trūbininkai, armonikininkai arba smuikininkai, desti, kokia mada, kiek jaunavedžiai turtingi). Jie kely ir mieste kaskart sustodami groja, [...]“ (Mickevičius 2009: 50).
- 23 Net devynias premijas yra laimėjęs maršų karaliumi vadinamas Jonušas. Jis sukūrė per 20 maršų dideliame pučiamųjų orkestrui, 18 maršų, valsų ir polkų mažam pučiamųjų ir šokių muzikos orkestrams. Populiariausi jo sukurti maršai: „Kur bakūžė samanota“, „Plaukia sau laivelis“, „Nedėlios rytelį“, „Rūtų darželis“, „Tai ne miškas šlama“, „Gaudžia trimitai“, „Šėriau žirgelį“, „Leiskit į tėvynę“, „Prabočių takais“ (Stankevičienė 2009: 212).
- 24 Kad tarpukariu vestuvėse buvo griežiamas tas pats repertuaras kaip kariuomenės ar kitų organizacijų orkestrų rengiamuose koncertuose ir gegužinėse, rodo ir archyvuose saugomi muzikantų natų sąsiuvinėliai. Čia matome ranka perrašytas įvairiausių to laikotarpio populiarių kūrinių orkestrines (tam tikro instrumento) partijas (žr. LTR 8001, LTR 8002).
- 25 Pasak Viekišnių ekspedicijos metu aplankyto buvusio klarinetininko (g. 1923), vestuvės Smetonos laikais vykdavusios visą savaitę. Ir muzikantai – penki dūdoniai – grodavo savaitę. Alų iš naujo darydavo ir vėl paršiuką ar veršį pjaudavo. Arkliams suvažiuodavo, nes mašinų nebuvo. Šeštadienio vakarą prasidėdavo ir tik kitą šeštadienį išleisdavo svečius. Jei vestuvės būdavo turtingos, muzikantai ir po šimtą litų parsinešdavo. Viekišniškio tėvas, gimęs XIX a. pabaigoje, grojo kornetu ir smuiku. Lyg norėdamas pasigirti ir parodyti vestuvių ir jose griežusių muzikantų „aukštą lygį“, aplankytasis muzikantas pabrėžė, kad tėvukas buvo atgrojęs daugiau kaip 100 vestuvių – visas „su trūbom, smuiko neimdavo“ (LTRF cd 1561/01/).
- 26 Turimas galvoje Sekminių šventėje ir Santuokos sakramento metu atliekamas grigališkojo choralo stiliaus iškilmingas himnas Šventajai Dvasiai „Veni Creator Spiritus“.
- 27 Už maršą muzikantams mokėta taip pat ir pasitinkant svečius bei kitais momentais, tačiau straipsnyje tai nebekartojama.
- 28 Atliekant šį šokį muzikantai turėjo „savų gudrybių“. Jeigu nedaug sumokėdavo, tuomet tai porai grodavo trumpai, jeigu duodavo kelis centus, „tai užsakytą šokį pagroja vienas smuikininkas ir tik viena styga arba tik būgnu“. Kitose Žemaitijos vietose šis šokis vadintas „Piršliu“ (Batavičius 1995: 103).

## Šaltiniai ir santrumpos

- BRMŠ – *Baltų religijos ir mitologijos šaltiniai*, t. III. Sudarė Norbertas Vėlius, Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2003.
- KKDM – *Klaipėdos krašto dainos ir muzika. 1935–2000 metų įrašai*. Sudarė Austė Nakienė, Lina Petrošienė ir Gaila Kirdienė, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2017.
- Klvd – *Prūsijos lietuvių dainos*. Surinko Vilius Kalvaitis, parengė Kostas Aleksynas, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 1998.
- LLD IV – *Lietuvių liaudies dainynas*, t. IV: *Vestuvinės dainos*, kn. 2: *Sutartuvių – jaunojo išleistuvių dainos*, parengė Bronė Kazlauskienė ir Bronė Stundžienė, melodijas parengė Zofija Puteikienė, Vilnius: Vaga, 1988.
- LLD V – *Lietuvių liaudies dainynas*, t. V: *Vestuvinės dainos*, kn. 3: *Mergvakario ir jaunojo sutiktuvių dainos*, parengė Bronė Kazlauskienė, melodijas parengė Zofija Puteikienė, Živilė Ramoškaitė, Vilnius: Vaga, 1989.
- LSD II – *Lietuviškos svodbinės dainos*, užrašytos Antano Juškos ir išleistos Jono Juškos, t. II, Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1955.
- LTRF cd – Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto Lietuvių tautosakos archyvo fonoteka, kompaktinė plokštelė.
- PVGPALV – *Prūsijos valdžios gromatos, pagraudenimai ir apsakymai lietuviams valstiečiams*. Sudarė P. Pakarklis, redagavo K. Jablonskis, Vilnius: Valstybinė politinės ir mokslinės literatūros leidykla, 1960.

## Literatūra

- Baika Albertas, Klimas Jonas. Maršas, in: *Muzikos enciklopedija*, t. II: I–N, Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2003, p. 381–382.
- Batavičius Albinas, *Tauragės apskrities dūdų orkestrai*, Tauragė, 1995.
- Čilvinaitė Marijona, *Ačiavimas Eržvilko apylinkėse*, Vilnius: Lietuvos kraštotyros draugija, 1990.
- Daumėnas, Šaulių dūdų orkestrų repertuaras, *Muzikos barai*, 1939 m. rugsėjis, Nr. 9.
- Gasiūnas Kazys, Eržvilkas, *Vienybė*, 1908 m. gegužės 6 (19) d., Nr. 19, p. 294.
- Gidžiūnas Viktoras, *Jurgis Ambraziejus Pabrėža (1771–1849)*, Roma: Lietuvių katalikų mokslo akademija, 1993.
- Katkus Mikalojus, *Balanos gadynė*, Vilnius: Vaga, 1989.
- Kirdienė Gaila, *Smuikas ir smuikavimas lietuvių etninėje kultūroje*, Vilnius: Kronta, 2000.
- Krėvė-Mickevičius Vincas, Džukų vestuvės, in: *Mūsų tautosaka*, t. II, Kaunas: Tautosakos komisijos leidinys, 1930, p. 17–93.
- Kondrotas Paulius, Rietavo muzikos mokykla, *Žemaičių žemė*, 2000, Nr. 4, p. 48–49.
- Levinskas Leonas, Vaitkienė Romualda. Žagarės vokiečiai, in: *Žagarė* [Serija: Lietuvos valsčiai], Vilnius: Versmė, 1998, p. 273–285.
- Lukauskas Vytautas, Bagdono Oginskio orkestre (parengė Vytautas Jurkštas), in: *Muzika ir teatras*, kn. 11, Vilnius: Vaga, 1975, p. 164–173.
- Marcinkevičienė Dalia, *Vedusiųjų visuomenė: santuoka ir skyrybos Lietuvoje XIX amžiuje–XX amžiaus pradžioje*, Vilnius: Vaga, 1999.

- Mickevičius Juozas, Žemaičių vestuvės, in: *Mūsų tautosaka*, t. VII, red. prof. Vincas Krėvė-Mickevičius, Kaunas: Hum. m. fak. Tautosakos komisijos leidinys, 1933, p. 47–125.
- Mickevičius Juozas, Žemaičių vestuvės, in: *Tėvų ir protėvių žemė*, kn. II, Vilnius: Regionų kultūrinių iniciatyvų centras, 2009, p. 11–98.
- Muktupāvels Valdis, Musical Instruments in the Baltic Region: Historiography and Traditions, *The World of Music*, 2002, vol. 44 (3): *Traditional Music in Baltic Countries*, Berlin.
- Navickas Stasys, Karinių orkestrų pažangumas, *Muzikos barai*, 1939 kovas, Nr. 3, p. 65–67.
- Pakalniškis Aleksandras, *Žemaičiai*: [Etnografija], Chicago, Illinois, 1977.
- Petrošius Ipolitas, *Gyvenimo smulkmenos: Gyvenimo istorija. Asiminimai*, Vilnius, 2006. [Savilaidos leidinys, saugomas Lietuvos tautosakos archyve, LTR 7906].
- Račiūnaitė-Vyčiniene Daiva, Botagas. Darbo įrankis, papročių atributas, simbolis... ir muzikos instrumentas?, *Liaudies kultūra*, 2012, Nr. 2, p. 33–58.
- Ragaišis Antanas, *Žemaičių Kalvarijos aprašymas*, ypatingai dievobaimingiems keleiviams į tą stebuklingą vietą, Vilnius: „Vilniaus žinių“ spaustuvė, 1906.
- Sabalaišienė Rožė, *Atbėga elnias devyniaragis*, sudarė ir parengė Pranė Jokimaitienė, Norbertas Vėlius, Vilnius: Vaga, 1986.
- Sauka Leonardas, Lietuvių vestuvinės dainos (XIX a.–XX a. pradžia), *Literatūra ir kalba*, IX: *Dainuojamosios tautosakos klausimai*, Vilnius: Vaga, 1968, p. 7–296.
- Skrodenis Stasys, Žemaičių buitįs J. Pabrėžos pamoksluose, *Jurgis Pabrėža (1771–1849)*, Vilnius: Mintis, 1972, p. 66–75.
- Stankevičienė Janina, Pučiamųjų ir liaudies instrumentų atlikėjai: Pučiamųjų orkestrai, in: *Lietuvos muzikos istorija*, kn. II: *Nepriklausomybės metai, 1918–1940*, Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, Lietuvos muzikos akademija, 2009, p. 202–214.
- Statkevičius Vladas, *Šilališkiai: darbai ir papročiai*, Vilnius: Mokslas, 1992.
- Stundžienė Bronė, Vestuvių ir iniciacinių apeigų sąsajos dainose, in: *Tautosakos darbai*, t. XXI(XXVIII), Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2004, p. 13–32.
- Šaknys Žilvitis, *Jaunimo brandos apeigos Lietuvoje: XIX a. pabai-goje–XX a. pirmoje pusėje*, Vilnius: Pradai, 1996.
- Tenisonas Aleksandras, *Žemaitijos girių takais*, Čikaga, 1975.
- Valančius Motiejus, *Raštai*, t. 1, parengė Vytautas Vanagas. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2001.
- Valančius Motiejus, *Raštai*, t. 13, parengė Vytautas Vanagas. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2013.
- Van Gennep Arnold, *Perėjimo ritualai*, Vilnius: Aidai, 2010.
- Vyšniauskaitė Angelė, Žemaičių vestuvės, in: *Iš lietuvių kultūros istorijos*, 13: *Šiuolaikinis Žemaitijos kaimas*, Vilnius: Mokslas, 1985, p. 122–189.
- Vyšniauskaitė Angelė, Simbolika lietuvių vestuvėse, in: *Mūsų praeitis*, Nr. 1, Vilnius: Lietuvos istorijos draugija, 1990, p. 71–89.
- Vyšniauskaitė Angelė, Kalnius Petras, Vestuvių papročių šaltiniai ir tyrinėjimai, in: Angelė Vyšniauskaitė, Petras Kalnius, Rasa Paukštytė-Šaknienė, *Lietuvių šeima ir papročiai*, Vilnius: Mintis, 1995, p. 47–83.
- Vyšniauskaitė Angelė, Vedybos, in: Angelė Vyšniauskaitė, Petras Kalnius, Rasa Paukštytė-Šaknienė, *Lietuvių šeima ir papročiai*, Vilnius: Mintis, 1995, p. 271–395.
- Žarskienė Rūta, Pučiamųjų instrumentų orkestrai tradicinėje Lietuvos kultūroje: nuo didikų rūmų iki sodžiaus, in: *Tautosakos darbai*, t. XXXVIII, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2009, p. 149–168.
- Žarskienė Rūta, Užmirštieji muzikos instrumentai: dūdmaišis ir Lietuva, in: *Tautosakos darbai*, t. XLII, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2011, p. 194–222.
- Žarskienė Rūta, Instrumentinė muzika kaip kultūrinės regioninės atminties raiška, in: *Homo narrans: folklorinė atmintis iš arti*, moksl. red. Bronė Stundžienė, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2012, p. 371–392.
- Деделев А., Сватовство, девичник и свадьба у жмудинов Попелянской волости Шавельского уезда [1889], in: *Памятная книжка Ковенской губернии на 1890 годъ*, Ковно, с. 321–325.
- Деделев А., Сватовство и свадьба у литовцев Сесикской волости Вилкомирского уезда [1891], in: *Памятная книжка Ковенской губернии на 1892 годъ*, Ковна, с. 182–186.
- Иванова Р., Маркова А. В., Болгары, in: *Брак у народов Центральной и Юго-Восточной Европы*. Москва: Наука, 1988, с. 135–159.
- Узенева О. С., Стрела, стрелять, in: *Славянские древности*, т. 5. Москва: Международные отношения, 2012.

### Summary

The article examines changes in music-making at traditional Samogitian weddings in the second half of the nineteenth and first half of the twentieth centuries. It focuses on the incorporation of academic music-based brass ensembles into traditional music-making practices and their influence on wedding customs and rituals.

In the second half of the nineteenth century, a wealthy class of farmers began to take shape, and some customs and rituals changed accordingly. The richer peasants, mostly literate, were proud of their position and accumulated wealth. While they preserved peasant traditions, at the same time they admired the culture of the upper class and tried to emulate it. According to famous Lithuanian ethnologist Angelė Vyšniauskaitė (1990), it is precisely the weddings of wealthy villagers from the second half of the nineteenth century to the beginning of the twentieth century that are considered a traditional model of wedding rituals as they reflect the spiritual culture of the pre-industrial Lithuanian countryside. Around 1870, brass instruments appeared at Samogitian peasant weddings. In the villages of that time, this was a very innovative phenomenon that came from the estates, which only the very rich could afford. The marches, polkas, waltzes, and other dances performed by four or five musicians were played at the most important moments of the week-long celebration, such as when greeting the guests, the bride's arrival, or the procession to the church. The inclusion of the march in wedding customs can be traced back to the appearance of brass instruments since the origin of the march as a musical genre is undoubtedly linked to the repertoire of brass bands (military, manor estates).

Sources describing Samogitian weddings often mention brass instruments alongside salvos and drumming. At certain times, ethnologists have interpreted these sounds as a noise made to ward off evil spirits that were harmful to humans. However, the research carried out suggests that firearms and their volleys, as well as the resounding trumpeting of the brass took on a different meaning in the period under study: it symbolized the prowess and excellence of the male sex, while brass trumpets indexed the wealth and honor of the family.

During the interwar period, the sequence of the wedding customs along with the key moments and role of the musicians seems to coincide with the wedding customs of the previous period. However, there are also some marked differences. There is no mention of salvos or the use of

firearms. At the most important moments of the wedding, loud noises are made with shrill trumpets, beating a drum, ringing jingle bells, or loud shouting. The role and status of the musicians also vary somewhat. As Lithuania's economic situation improved in the interwar period, especially in the late 1920s and 1930s, every self-respecting farmer tried to invite brass musicians to weddings with the aim of showing the wedding guests respect. As in the older weddings, the brass band emphasized the special solemnity of the moment or demonstrated the greatest possible respect for the wedding participants.

Delivered / Straipsnis įteiktas 2022 08 23

Darius KUČINSKAS

# Muzikos leidėjo ir prekybininko Augusto Antpusaičio gyvenimo rekonstrukcija ir veiklos reikšmė JAV lietuvių bendruomenei

*Reconstruction of Music Publisher and Merchant Augustas Antpusaitis' Life and Significance of His Activity for the US-Lithuanian Community*

Kauno technologijos universitetas, A. Mickevičiaus g. 37, LT-44244 Kaunas, Lietuva  
darius.kucinskas@ktu.lt

## Anotacija

Straipsnyje pirmą kartą siekiama rekonstruoti ir apibendrinti muzikos leidėjo ir prekybininko, vargonininko ir instrumentų meistro Augusto Antpusaičio (1886–1972) gyvenimą ir veiklą. 1906 m. išvykęs į Jungtines Amerikos Valstijas ir apsisitojęs Bruklne Antpusaitis tapo vienu pirmųjų lietuvių muzikos prekybininkų ir leidėjų. Jo išleisti lietuviški ritinėliai pianolai yra tarp pirmųjų tokio tipo lietuviškų įrašų. Iš viso žinomi dvidešimt penki 1920–1926 m. išleisti Antpusaičio ritinėliai pianolai. Jie atspindi ne tik lietuviškos profesionaliosios muzikos formavimąsi, bet ir svarbiausius besikuriančios Lietuvos valstybės įvykius (nacionalinės valiutos įvedimą, diplomatinių santykių su JAV užmezgimą, Vilniaus krašto okupaciją). Greta leidybinės veiklos, Antpusaitis pasižymėjo ir kaip instrumentų meistras. Profesionaliai įvaldęs fortepijonų derinimą, jis taip pat gamino vargonus, fortepijonus ir ksilofonus. Mažiausiai žinoma jo kaip bažnyčios vargonininko veikla. Nors kelis dešimtmečius vargonavo Bruklino Šv. Jono lietuvių evangelikų liuteronų bažnyčioje, apie šią veiklą archyvinių dokumentų ar amžininkų liudijimų nepavyko rasti. Daroma išvada, kad Antpusaičio veikla yra reikšmingas lietuvių muzikos istorijos reiškinys, charakteringai atspindintis to meto muzikos leidėjo ir prekybininko situaciją. Antpusaičio muzikos reikmenų parduotuvė Bruklne, veikusi 1919–1930 m., turėjo didelę įtaką lietuviškos muzikos sklaidai ir tautinio identiteto išsaugojimui Jungtinėse Amerikos Valstijose. Straipsnyje taikomi šaltiniotyros, istoriografinis ir menotyrisinis tyrimų metodai.

**Reikšminiai žodžiai:** ritinėliai pianolai, lietuviška muzika, muzikos leidyba, emigracija, Amerikos lietuviai.

## Abstract

The life and work of Augustas Antpusaitis (1886–1972) is reconstructed and presented here for the first time. He was a music publisher, businessman, church organist, and manufacturer of musical instruments. In 1906, Antpusaitis arrived in the United States and settled in Brooklyn, New York. He opened a music shop and was one of the first Lithuanian-American businessmen and publishers. Between 1920 and 1926, Antpusaitis published twenty-five Lithuanian piano rolls. These piano rolls became the first Lithuanian music recordings of this type. They represent not only the creation of professional Lithuanian music, but they also reflect important events of the Lithuania state: diplomatic relations with the US, establishment of a national currency, and the occupation of the capital, Vilnius. Antpusaitis was also a professional piano tuner and maker of musical instruments. He crafted grand pianos, organs, and xylophones. Though Antpusaitis served as an organist at St. John Lithuanian Evangelic Lutheran Church for several decades, unfortunately neither archival documents nor reminiscences of contemporaries could be found. In conclusion it is stated that Antpusaitis' activity in Brooklyn was important for Lithuanian music history as a typical representation of music publisher and businessman of the time. Antpusaitis' music shop he held in Brooklyn in 1919–1932 played a remarkable role in the spread of Lithuanian music in the US and for a preservation of national identity of Lithuanians in America. Research methods of source analysis, historiography and art criticism are used.

**Key words:** piano rolls, Lithuanian music, music publishing, emigration, American Lithuanians.

Tyrinėjant lietuvių išeivijos muzikinį-kultūrinį gyvenimą iki šiol mažiau dėmesio skirta vadinamosioms „pagalbinėms“ veiklos sritims: muzikos leidybai (natų ir garso įrašų), instrumentų gamybai, muzikos reikmenų platinimui / prekybai. Šios veiklos nėra prilyginamos meninei kūrybinei raiškai, tačiau jos tiesiogiai veikia bendrąjį kultūrinį gyvenimą ir jo raidą, taip pat leidžia atskleisti giluminius, iš pirmo žvilgsnio nematomus muzikų santykius, jų bendravimo aplinkybes, kultūrinių įvykių ar reiškinų priežastis. Todėl

ir leidyba, ir prekyba ar instrumentų gamyba traktuotinos kaip būtina sąlyga bendruomenės muzikinei-kultūrinei raiškai ir šių aplinkybių bei sąlygų tyrimas yra reikšmingas bendram muzikinės raidos suvokimui.

Straipsnyje pirmą kartą rekonstruojamas ir pristatomas Augusto Antpusaičio gyvenimas ir veikla. Prekybininkas, leidėjas, vargonininkas ir instrumentų meistras Augustas Antpusaitis (1886–1972) Lietuvos muzikinės kultūros istorijoje iki šiol yra netyrinėta ir neįvertinta asmenybė.<sup>1</sup> Jo



**1 pav.** Augustas Antpusaitis apie 1910 m. Annos Strimas archyvas, Naujasis Orleanas, Luizianos valstija.

gyvenimas atspindi ir reprezentuoja tiek bendrą XIX–XX a. sandūros lietuvių tautos istoriją, tiek emigracijoje susitelkusios bendruomenės (taip pat ir muzikų bendruomenės) gyvenimo ir veiklos ypatybes, tiek konkrečiai lietuvių muzikos prekybininko situaciją Jungtinėse Amerikos Valstijose XX a. pirmoje pusėje.

Atvykęs į Ameriką pirmiausia naujo šimtmečio metais (1906 m.), Antpusaitis pirmiausia ėmėsi muzikos reikmenų prekybos ir smarkiai prisidėjo prie lietuviybės sklaidos, išleisdamas lietuviškų ritinėlių pianolai. Jo išleisti lietuviški ritinėliai pianolai buvo tarp pirmųjų lietuviškos muzikos įrašų šiam instrumentui, kurį laiką net dominavo rinkoje. Nors lietuviškų ritinėlių Antpusaitis išleido nedaug (žinomi 25 ritinėliai), jų istorinė ir kultūrinė reikšmė neabejotina.

Atliekant tyrimą daugiausia remtasi laikraščių „Vienybė“, „Keleivis“, „Tėvynė“ skelbimais (prieiga prie skaitmenizuotų vaizdų per [www.spauda.org](http://www.spauda.org) ir [www.epaveldas.lt](http://www.epaveldas.lt)), taip pat archyviniais dokumentais ir šaltiniais Lietuvoje ir JAV – ir valstybiniuose, ir privačiuose archyvuose. Dauguma JAV archyvinių dokumentų skaitmenizuoti ir prieinami internetu per genealogijos paieškos svetaines ([www.ancestry.com](http://www.ancestry.com),

[www.myheritage.com](http://www.myheritage.com), [www.geni.com](http://www.geni.com), [www.familysearch.com](http://www.familysearch.com)). Čia atrasta daug Antpusaičio ir jo šeimos narių asmeninių dokumentų: JAV gyventojų surašymų duomenys, pilietybės suteikimo prašymai, karo prievolinkų registracijos kortelės, santuokos įrašai, transatlantinių laivų keleivių sąrašai. Taip pat naudotasi skaitmeniniais JAV kapinių vaizdais, rastais interneto svetainėse [www.findagrave.com](http://www.findagrave.com) ir [www.billiongraves.com](http://www.billiongraves.com). Tai leido patikrinti ir patikslinti Antpusaičio ir jo šeimos narių gyvenimo datas. Siekiant rasti dar gyvus istorijos liudininkus, naudotasi virtualia JAV gyventojų adresų baze ([www.whitepages.com](http://www.whitepages.com)) ir socialiniais tinklais ([www.facebook.com](http://www.facebook.com)). Lietuvoje esantys ir tyrimui reikalingi dokumentai – bažnyčių metrikų knygos ir nekilnojamojo turto dokumentai (Kataučiznos dvaro parceliacijos planas) – saugomi Lietuvos valstybės istorijos archyve (toliau – LVIA) ir Lietuvos centriniame valstybės archyve.

Straipsnio autorius nuoširdžiai dėkoja Antpusaičio anūkiui Robertui Strimui (Bob Strimas), proanūkei Onai Strimaitei (Anna Strimas) ir Augusto brolio Adolfo anūkiui Cliffordui Bonackeriui už prisiminimus, nuotraukas, jų saugomą archyvinę medžiagą ir leidimą visa tai paskelbti šiame straipsnyje.

27	Antanas	Štama	Štama	1885	166
28	Antanas	Štama	Štama	1886	33
29	Antanas	Štama	Štama	1886	49
30	Antanas	Štama	Štama	1886	73
1	Antanas	Štama	Štama	1886	120
2	Antanas	Štama	Štama	1886	178
3	Antanas	Štama	Štama	1886	184
4	Antanas	Štama	Štama	1886	199
5	Antanas	Štama	Štama	1886	6
6	Antanas	Štama	Štama	1886	92
7	Antanas	Štama	Štama	1886	32
8	Antanas	Štama	Štama	1886	113
9	Antanas	Štama	Štama	1886	114
10	Antanas	Štama	Štama	1886	78
11	Antanas	Štama	Štama	1886	60
12	Antanas	Štama	Štama	1886	108
13	Antanas	Štama	Štama	1886	111
14	Antanas	Štama	Štama	1886	159
15	Antanas	Štama	Štama	1886	187
16	Antanas	Štama	Štama	1886	30
17	Antanas	Štama	Štama	1886	44
18	Antanas	Štama	Štama	1886	71
19	Antanas	Štama	Štama	1886	97
20	Antanas	Štama	Štama	1886	9
21	Antanas	Štama	Štama	1886	96

2 pav. Šakių evangelikų liuteronų bažnyčios 1843–1917 m. gimusių abėcėlinė rodyklė (krikštų registracijos knygos neišliko). Čia, be Augusto, įrašyti ir jo brolis Adolfas bei pusbrolis Jonas (Johanas). LVIA, f. 1218, ap. 1, b. 313, l. 7.

**Antpusaičio kilmė**

Augustas Antpusaitis gimė 1886 m. vasario 23 d. Suvalkijoje, Zaveckų kaime (dab. Kazlų Rūdos savivaldybė). Zaveckai buvo nedidelis ir gan atokus kaimas, per 30 km

nutolęs nuo didesnių miestelių – Marijampolės, Kudirkos Naumiesčio, Šakių. Artimiausias bažnytkaimis Pilviškiai buvo kiek daugiau nei 10 km į pietus. XIX a. pabaigoje Zaveckų kaimas išgyveno savotišką pakilimą, jame gyveno daugiausia žmonių – 110.<sup>2</sup> Praėjus šimtmečiui jų liko tik

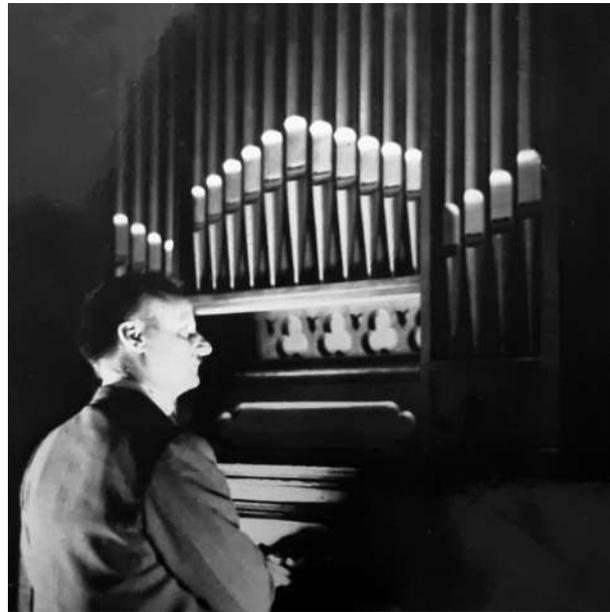
13 (2011 m. duomenys). Šis žmonių pagausėjimas susijęs pirmiausia su naujakuriais vokiečiais, atsikėlusiais iš Prūsijos. Čia buvo pigesnė žemė, čia jie galėjo toliau laisvai išpažinti liuteronų tikėjimą. Dėl to absoliuti dauguma liuteronų Zaveckų kaime, taip pat ir visoje Suvalkijoje, tuo metu buvo vokiečiai.<sup>3</sup>

Antpusaičio pavardė lietuviška, nors ir reta. Ji reiškia „persikėlęs į kitą pusę“. Šiandien žmonių, turinčių šią pavardę, Lietuvoje beveik neliko, nors XX a. pradžioje jų gyventa apie Jurbarką, Šakius ir Vilkaviškį.

Augustino tėvai Jurgis ir Augusta Perlebachaitė (Perlbach) buvo ūkininkai. Kaip ir dauguma aplinkinių gyventojų, jie išpažino liuteronų tikėjimą. Šeima buvo gausi – Jurgis ir Augusta susilaukė septynių vaikų: Jono (Johano), Onos, Augusto, Adolfo, Liudviko, Augustos ir Henriko. Mirus žmonai, Jurgis vedė antrą kartą. Su antrąja žmona Emilija Foktaite (Focht) jis susilaukė dar keturių vaikų: Emos Lidijos, Karolio, Jurgio ir Martos Idos. Taigi abi Jurgio žmonos buvo vokiečių, bet namuose kalbėta lietuviškai. Anūkas Robertas Strimas prisimena, kad jo seneliai, net ir atvykę į Ameriką, tarpusavyje kalbėjo lietuviškai. Lietuviškai kalbėjo ir savo šeimas sukūrusios Antpusaičio dukros.<sup>4</sup>

Nei bažnyčios, nei pradinės mokyklos Zaveckuose nebuvo. Tad į pamaldas tėvai vykdavo į Pilviškius. Čia 1840 m. susikūrė liuteronų parapija, 1856 m. įsteigta valdiška pradžios mokykla (rusų kalba), o 1862 m. pro Pilviškius nutiestas geležinkelis į Karaliaučių. Tai suaktyvino miestelio gyvenimą, pačių gyventojų padaugėjo daugiau nei du kartus – iki pustrėčio tūkstančio.

Pilviškiuose Augustas mokėsi 6 metus<sup>5</sup> ir tikriausiai buvo sutarta, kad tuo metu gyvens pas dėdę – tėvo brolių Juozą Antpusaitį. Dėdė Juozas gyveno visai šalia Pilviškių – Baltušų kaime.<sup>6</sup> Čia Augustinas bendravo su vienmečiu pusbroliu Jonu ir nesijautė vienišas. Draugystė su pusbroliu tęsėsi ir užaugus bei abiem išvykus į Ameriką – ten jiedu taip pat gyveno ne per toliausiai vienas nuo kito ir susitikdavo per didžiąsias metų šventes. Matyt, iš Pilviškių bažnyčios vargonininko Augustinas pramoko vargonuoti ir šiek tiek tvarkyti bei reguliuoti instrumentus. Tai vėliau jam pravertė, nes instrumentų derinimas ir taisymas tapo vienu pagrindinių jo pragyvenimo šaltinių. Tačiau gyvenimo perspektyvų nei gimtajame Zaveckų kaime, nei Pilviškiuose Augustinas nematė, tad, kaip ir dauguma to meto provincijos jaunuolių, ėmė svajoti apie naują gyvenimą Amerikoje. Ar teko vėliau mokytis muzikos, nėra žinoma, bet 1928 m. grįždamas į Ameriką iš kelionės po Europą Antpusaitis nurodė esantis pianistas. Kaip prisimena anūkas Bobas Strimas, Antpusaitis visą laiką mėgo skambinti pianinu, bet ar to išmoko savarankiškai, ar buvo baigęs specialias studijas, negalėjo pasakyti.<sup>7</sup>



3 pav. Augustas Antpusaitis vargonuoja Šv. Jono lietuvių evangelikų liuteronų bažnyčioje. Bruklinas, apie 1940 m. Bobo Strimo archyvas.

### Įsikūrimas Amerikoje ir muzikos reikmenų parduotuvė

1906 m. rugsėjo 11 d. Augustas kartu su vyresniuoju broliu Jonu laivu „Grosser Kurfurst“ atplaukė į Niujorką. Po kelerių metų į Ameriką taip pat atplaukė jaunesnieji broliai Adolfas (1908 m.) ir Liudvikas (1913 m.), jie įsikūrė šiauriau nuo Niujorko, Bridžporte, Konektikuto valstijoje.<sup>8</sup> Kiti Augusto broliai ir seserys liko Lietuvoje.

Adolfas ir Liudvikas jau Amerikoje sutiko ir vedė seseris Oną ir Mariją Pauliukaites. Adolfas dėl nenustatytos priežasties mirė būdamas tik 28-erių. Kaip prisimena anūkas Cliffordas Bonackeris, nežinia dėl ko Adolfas ėmė jaustis silpnai ir mirė.<sup>9</sup> Liko pirmagimio besilaukianti žmona (sūnus Gustavas gimė tais pačiais 1917 m.). Gyventi buvo nelengva, tad Ona Antpusaitienė ištekėjo antrą kartą už Edvardo Kalvaičio (Edward Kalweit). Brolis Liudvikas, atvykęs į Ameriką, greitai susirado darbą, vedė (1915 m.), susilaukė sūnaus Alberto (1917 m.) ir, užsidirbęs šiek tiek pinigų, grįžo į Lietuvą. Čia nusipirko žemės Skirsnemunėje (žmonos gimtinėje) ir ją dirbo. Susilaukė dar dviejų vaikų: dukters Rūtos (1930 m.) ir sūnaus Augusto (1935 m.). Prasidėjus karui, iškilo grėsmė būti deportuotam į Sibirą. Šiaip taip išsilaikė. Bet artėjant antrajai sovietų okupacijai (1944 m. liepą) viską palikęs su šeima pasitraukė į Vokietiją. Pateko į DP stovyklą Ekernferdėje (prie Danijos sienos), rašė prašymus išvykti į JAV pas ten likusius brolius. Ar išvyko, neaišku, nes daugiau žinių apie Liudviką ir jo šeimą nerasta.<sup>10</sup>

Atvykę į Ameriką, Augustas ir Jonas įsikūrė Bruklinė. Bruklinas Amerikos lietuvių istorijoje užima ypatingą vietą.

U. S. DEPARTMENT OF LABOR  
NATURALIZATION SERVICE

ORIGINAL 435

No. 134435

**UNITED STATES OF AMERICA**

**DECLARATION OF INTENTION**

Invalid for all purposes seven years after the date hereof

State of New York, } ss: In the Supreme Court of Kings County.  
County of Kings, }

I, August Antpusat, aged 35 years,  
occupation Piano Tuner, do declare on oath that my personal  
description is: Color white, complexion Fair, height 5 feet 4 inches,  
weight 150 pounds, color of hair Brown, color of eyes Brown  
other visible distinctive marks Face Pitted  
I was born in Durvaske Russia  
on the 23 day of February, anno Domini 1886; I now reside  
at 646 Grand Street (five number and street), Brooklyn, N. Y.  
I emigrated to the United States of America from Bremen Germany  
on the vessel Groses Dursurst; my last  
foreign residence was Swatoh Russia; I am not married; the name  
of my wife is Anna; she was born at Russia  
and now resides at 646 Grand St. Brooklyn.  
It is my bona fide intention to renounce forever all allegiance and fidelity to any foreign  
prince, potentate, state, or sovereignty, and particularly to The Present  
Government of Russia, of whom I am now a subject;  
I arrived at the port of New York in the  
State of New York on or about the 11 day  
of September, anno Domini 1906; I am not an anarchist; I am not a  
polygamist nor a believer in the practice of polygamy; and it is my intention in good faith  
to become a citizen of the United States of America and to permanently reside therein:  
SO HELP ME GOD.

August Antpusat  
(Original signature of declarant.)

Subscribed and sworn to before me in the office of the Clerk of said Court  
at Brooklyn, N. Y., this 24 day of January  
anno Domini 1906 William B. Kelly

[SEAL]

Clerk of the Supreme Court.  
By William J. Farrell, Deputy Clerk.

4 pav. Augusto natūralizacijos deklaracija, 1920 m. Prieiga per internetą:  
www.ancestry.com [žiūrėta 2021 10 15].

Čia dar nuo XIX a. pabaigos ėmė telktis lietuvių bendruomenė, tarpukariu pasižymėjusi ne tik dydžiu, bet ir aktyviu socialiniu, politiniu gyvenimu bei kultūrine veikla. Bruklinas yra didžiausia Niujorko dalis, XX a. pirmaisiais metais (1900 m.) jame gyveno daugiau nei milijonas gyventojų (iki Antrojo pasaulinio karo jų padaugėjo dvigubai).<sup>11</sup> Lietuviai susitelkė Bruklino rajone Viljamsberge ties Grand street ir Union aveniu gatvėmis. Čia veikė dvi lietuvių katalikų, viena liuteronų bažnyčios, laikraščių redakcijos, paparinės ir šeštadieninės lietuvių mokyklos, klubai, lietuvių prekybos įmonės.<sup>12</sup> 1940 m. Bruklinau jau gyveno apie 40 000 lietuvių (daugiau nei tuo metu Šiauliuose).<sup>13</sup> Jų veikla buvo įvairi, jų gyvenimui prirėkė įvairių dalykų – daiktų, paslaugų, informacijos. Pagrindine naujų ir susižinojimo

priemone tapo laikraštis „Vienybė lietuvininkų“, įsteigtas 1886 m., nuo 1907 m. spausdintas Bruklinau, nuo 1920 m. pervadintas į „Vienybę“ ir leistas Susivienijimo lietuvių Amerikoje. Šis laikraštis nuolat spausdino visus lietuvių ir lietuvių bendruomenei svarbius skelbimus. Pirmiausia čia aptinkame *graborių*, gydytojų ir advokatų skelbimus. Bet jau nuo 1920 m. vis dažniau ima rodytis ir kultūrinio gyvenimo skelbimų, pranešančių ar kviečiančių į lietuvių renginius, informuojančių apie galimybę įsigyti lietuviškų knygų ar natų leidinių.

Gyvendamas Bruklinau Augustas pradėjo vargonuoti Šv. Jono lietuvių evangelikų liuteronų bažnyčioje. Lygiagrečiai ėmėsi derinti ir taisyti pianinus, o netrukus atidarė ir savo muzikos reikmenų parduotuvę adresu 136 Stage str., Bruklinas.

Vargonuojant Augusto dėmesį patraukė bažnyčios chore dainavusi Ona Pimaitė (Anna Pimat). Ji buvo keleriais metais jaunesnė už Augustą, gimusi 1889 m. Šaukščių k.<sup>14</sup> Šaukščiai – jau išnykęs kaimas, buvęs apie kilometrą į pietus nuo Storiūkų (Sintautų seniūnija, Šakių r.). Į JAV Ona atvyko beveik tuo pat metu kaip ir Augustas (1905 m.). Dar po kelerių metų, 1910 m. spalio 19 d., jiedu susituokė. Santuoka buvo registruota Bruklino metrikacijos skyriuje. Neabejotinai tai turėjo būti įregistruota ir bažnyčioje, tačiau šių įrašų nepavyko rasti.<sup>15</sup>

Pats Augustas buvo neaukštas, vidutinio kūno sudėjimo, rudų akių ir rudų plaukų.<sup>16</sup> Tikslensnius duomenis randame 1920 m. pateiktame prašyme dėl JAV pilietybės: 5 pėdų ir 4 colių (1 m 62 cm) ir 150 svarų (68 kg).

Augustas ir Ona susilaukė keturių dukterų: Rūtos Adelės (Ruth Adela, g. 1916 m. kovo 8 d.), Ellos E. (g. 1917 m.), Esteros Evelinos (Esther Evelyn, g. 1920 m. lapkričio 5 d.) ir Mildos (Mildred, g. 1927). Visas dukras Antpusaičiai leido į vietinę (anglišką) mokyklą ir stengėsi pralavinti muzikos srityje. Ar jos lankė šeštadieninę lietuvišką mokyklą, nėra žinoma, bet, kaip minėta, net ir sukūrusios savo šeimas, gimtosios kalbos nepamiršo.

1919 m. Antpusaičiai gyveno jau kitu adresu – 646 Grand street, Bruklinas. Ten pat turėjo ir savo parduotuvę, kur prekiaavo pianiniais, pianolomis (angl. *player piano*), fonografais ir muzikos įrašais – lietuviškais ritinėliais pianolai ir gramofono / šelako plokštelėmis. Apie tai liudija laikraščio „Keleivis“ skelbimas:

**GERAI IR PIGIAI!**

Parduodu pianus ir playerus ir senus sutaisus ir tuninu. Užlaukau gražiu lietuvišku "Music rolu" del player pianu. Music Roller prisiunčiu ir per pačta. Viską užtikrinu jų gerume ir parduodu pigiau negu kur kitur. (25)

**A. ANTPUSAITIS**  
646 Grand St., Brooklyn, N. Y.

5 pav. Augusto Antpusaičio skelbimas savaitraštyje „Keleivis“, 1919 m. birželio 4 d.

**Pasiūlome Augštos Rūšies  
PIANUS, PLAYERIUS ir GRAMAFONUS**

Už labai sumažintą kainą ant lengvų išmokėjimų

Taip pat turime labai didelį pasirinkimą naujos mados išleistų lietuviškų playeriams rolių ir Gramafonams rekordų.

Rolis ir rekordus prisiunčiame paštu. Reikalaukite mūsų katalogo.

**A. ANTPUSAITIS and CO.**  
981 BROADWAY, BROOKLYN, N. Y.  
Pirmiau laikęs krautuvę ant Grand Streeto Brooklyne

## Naudingas Pasiūlymas



MES UŽLAIKOME AUGSTOS KLESOS PIANUS, PLAYER PLANUS IR FONOGRAFUS, KURIUOS DUODAM ANT LENGVO ISMOKĖJIMO UŽ PIGIAUSIAS KAINAS, GERIAUSIOMIS ISLYGOMIS. PAGAL SUTARIMA MES ANT VIENO METO UŽ DYKA PIANUS TUNINAM IR REGULIUOJAM. GVARANTUOJAM ANT 10 METŲ. TAIPGI MES TURIME DAUGYBE LIETUVISKŲ MUSIC ROLIŲ DEL PLAYER PIANO TINKAMŲ DEL SOKIŲ IR DAINAVIMO. LABAI PUIKŲS SEKANTIS SU ŽODŽIAIS:

Važiavau dieną .....	\$1.00
Nesigriaudink, mergužele ir	
Lietuva tėvyne mūsų .....	1.25
Noriu miego, saldaus miego ..	1.25
Karveilį mėlymasis .....	1.25
Atjok, bernėli, vakarą. Valcas	1.25
Nedėlios rytėli. Polka .....	1.25
Rutėlių daržėlis. Valcas .....	1.25
Kur upelis teka. Polka .....	1.25
Per laukelį, dirvonėli .....	1.25
Ant kalno karklai siubavo .....	1.25
Per giria girėli .....	1.00
Pas darželi trys mergelės .....	1.00
Gana broliai: mums miegoti .....	1.00
Vai kaiba žada tėvas dukrelei.	1.00
Ak aš myliu tave .....	1.00
Era mano brangi .....	1.00
Jojau dieną, jojau naktį .....	1.00
Pamylejau vakar, pam. šiand.	1.00
Lietuvių himnas .....	1.00
Nesigriaudink, mergužele ir	
einu per dvareli .....	1.00

Puikiai Skambantys Roliai be žodžių sekantys:

Šeriau žirgelį .....	.70
Kriptutis. Polka .....	.85
Klumpakojis. Polka .....	.85
Suktinis. Polka .....	.85
Liepelė. Polka .....	.85
Lietuvaitė. Mazurka .....	.90
Diedukas. Polka .....	.70
Čigonėlė. Polka .....	.60
Noriu miego .....	.70
Barbora. Polka .....	.70
Kokietka. Polka .....	.70
Varpelis. Valcas .....	.70
Krakaviakas .....	.60

Reikalaujanti music rolių, malonėkite pinigų prisiūsti drauge su užsakymu arba C. O. D. ant šio adreso: (51)

**A. ANTPUSAITIS &  
COMPANY**

**646 Grand Street,  
BROOKLYN, N. Y.**

Atdara nuo 9 ryto iki 9 vakare.

6 pav. Augusto Antpusaičio reklaminiai skelbimai: „Keleivis“, 1921 m. gruodžio 14 d. (kairėje) ir „Vienybė“, 1924 m. lapkričio 11 d.

Pradėjęs prekybą pianolomis, Antpusaitis stengėsi pirkėjams pasiūlyti ir ritinėlių pianolai. Tačiau kokiais ritinėliais prekiauta atidarius parduotuvę, nėra žinoma – prekių katalogas neišliko. Kad tokie katalogai buvo, liudija ne tik Antpusaičio reklaminiai skelbimai. Kiekvienas prekybininkas kvietė būsimus pirkėjus iš pradžių atsisiųsti katalogą. O užsakytas prekes būtų galima atsiimti parduotuvėje ar gauti paštu net neatvykus į parduotuvę. Gali būti, kad kai kurios pianolas gaminusios firmos bendradarbiavo su ritinėlių leidybos įmonėmis ir instrumentus rekomenduodavo kartu su amerikietiška muzika. Reklaminius 1921 m. gruodžio 14 d. Antpusaičio skelbimas laikraštyje „Keleivis“ liudija, kad jis pirmiausia stengėsi pirkėjams – dauguma jų buvo aplink gyvenantys lietuviai – pasiūlyti lietuviškos muzikos. Tuo tikslu jis bendradarbiavo su visais, kurie tik buvo išleidę šių įrašų. Tai ir atsispindi minėtame skelbime. Čia išvardyti 32 ritinėliai: 20 su žodžiais ir 12 be žodžių. Tai buvo garsių firmų „Connorized“, „US Word Roll“ ritinėliai, taip pat trumpiau egzistavusios „Harmel“ firmos bei leidėjo ir prekybininko Jono Ambrozaičio išleisti ritinėliai. Greta jų, skelbime paminėti aštuoni paties Antpusaičio išleisti „roliai“: Nr. 6 („Karvelėli mėlynasai“), Nr. 8 („Klumpakojis“), Nr. 11 („Atjok, berneli, vakare“), Nr. 14 („Rūtelių darželis“), Nr. 15 („Kur upelis teka“), Nr. 16 („Per laukelį dirvonėlių“), Nr. 18 („Važiavau dieną“) ir Nr. 25 („Lietuva, tėvyne mūsų“).

### Verslo plėtra ir kelionės į Lietuvą

Per kelerius metus Antpusaičiai ekonomiškai sutvirtėjo. Tai leido jiems apsilankyti Lietuvoje. Pirmoji gimtinę aplankė žmona Ona Antpusaitienė. 1924 m. vasarą į tėvynę ji keliavo su trimis dukromis ir pirmiausia norėjo pamatyti savo motiną, taip pat Oną, likusią Šaukščių k.<sup>17</sup> Kaip tik tais pačiais metais buvo parceliuojamas ne per toliausiai esantis Kataučiznos dvaras (dabar Kudirkos Naumiesčio priemiestis). Ten gyveno Onos Antpusaitienės brolis Jurgis.<sup>18</sup> Antpusaičiai jau kuris laikas galvojo uždirbtas lėšas investuoti ir visam laikui grįžti į Lietuvą, tad žinia apie galimybę įsigyti netoliese esančio dvaro žemės ir plytų fabriką sudomino Antpusaičius.<sup>19</sup> Tiesa, apie Kataučiznos dvarą jau anksčiau Antpusaičiai galėjo nugirsti iš Amerikoje gyvenusio Pijaus (Pijušio) Lietuvninko. Jis 1922 m. tiesiai iš dvarininkės Leonijos Paplauskienės (Paplawska) buvo įsigijęs 70 margų žemės (apie 35 ha) ir kai kuriuos pastatus dar prieš paskelbiant dvaro parceliavimą (Mašalaitis 2015: 132–133; *Socialdemokratas*, 1923 04 12). Tikriausiai Antpusaičių sandėris pavyko, nes 1931 m. Antpusaitienė grįždama iš Lietuvos nurodė, kad šį kartą jau vyksta iš Kataučiznos.<sup>20</sup>

Kol žmona tvarkė nekilnojamojo turto klausimus Lietuvoje (grįžo tik vėly rudenį – iš Brėmeno išplaukė lapkričio

1 d.), Augustas išplėtė savo verslą Bruklina: perkėlė parduotuvę į erdvesnes patalpas adresu 981 Broadway, greta (929 Broadway) išsinuomojo dar vieną sandėliavimo patalpą ir ėmė dirbti kartu su vyresniuoju broliu Jonu bei jo vaikais Edvardu ir Luiza.<sup>21</sup>

Antpusaitis nuolatos skelbėsi „Vienybėje“. Kituose laikraščiuose pasirodė tik keli skelbimai ir jie buvo tokie pat kaip ir „Vienybėje“ – surinktas ir sumaketuotas tekstas būdavo tik pakartojamas. Perkėlęs parduotuvę į naują vietą, Antpusaitis visuose 1924 m. skelbimuose vis primindavo, kad tai tas pats Antpusaitis, kuris „pirmiau laikęs krautuvę ant Grand Streeto Brooklyne“.

**Antpusat Aug (Anna; Aug Antpusat Co) h  
981 Bway  
" August Co (TN; August Antpusat) music  
dtrs 981 Bway and 929 Bway  
" Edw clk r981 Bway  
" John (Aug Antpusat Co) r Bridgeport,  
Conn  
" Louisa maid r858 E 9th**

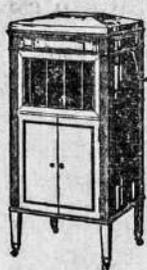
7 pav. Bruklino gyventojų sąrašas su įrašytais Antpusaičio padėjėjais – sūnėnu Edvardu (klerkas) ir dukterėčia Luiza (tarnaitė). US City Directories, 1933.

1925 m. Antpusaičio skelbimai pasirodo tik nuo lapkričio. Juose pridėtas paaiškinimas, kaip geriau rasti parduotuvę, taip pat pažymėta, kad parduotuvė dirba ilgai, iki 9 val. vakaro, kad yra naujų „Columbia“ firmos lietuviškų gramofono įrašų (monologų, dialogų, dainų ir muzikos) ir taip pat naujų lietuviškų ritinėlių pianolai. Pats Antpusaitis taip pat įgijo daugiau pasitikėjimo ir skelbėsi jau esantis „ekspertinis tonuotojas ir pataisytojas“<sup>22</sup>.

Prieškalėdinį 1925 m. gruodžio 24 d. laikraščio skelbimą Antpusaitis papildė informacija apie naujai išleistus ir šventėms skirtus lietuviškus ritinėlius: „Angelai gieda danguje“ (QRS WF7753) ir „Gul šiandieną jau ant šieno“ (QRS WF7754). Tai Juozo Naujalio harmonizuotos religinės giesmės. Šie ritinėliai Antpusaičio asortimente atsirado neatsitiktinai. Naujalis 1922 m. gastroliavo Amerikoje ir koncertavo daugelyje lietuvių kolonijų. Prieš koncertą ir po jo Bruklina (vasario 22 d.) Naujalis susitiko ir bendravo su gausiai čia susitelkusia lietuvių bendruomene. Jo atvykimo proga buvo surengtas net specialus pobūvis. Tarp svečių neabejotinai turėjo būti ir Bruklina savo muzikos reikmenų parduotuves turintys Antpusaitis ir Ambrozaitis. Tačiau ritinėliai su Naujalio muzika buvo išleisti ne šių prekybininkų, o firmos QRS. Ir tam įtakos turėjo Ksaveras Strumskis. Jis organizavo Naujalio gastroles JAV ir toliau rūpinosi jo kūrinių sklaida Amerikoje – pats publikavo natas ir inicijavo muzikos įrašų leidybą.<sup>23</sup>

1926 m. pavasarį Antpusaitis įstojo į naujai susiformavusią lietuvių prekybininkų organizaciją – Bruklino lietuvių prekybos rūmus (*Brooklyn Lithuanian Chamber of*

**DIDELIS NUMAŽINIMAS KAINŲ ANT  
NEW PLAYER PIANŲ**



Čia yra Player-piano, kurį dabar galite įsigyti *specialiai numažinta kaina* ir kurį turėdamas didžiulios džiaugsmo, kad duos ilgą satisfakciją. Jo geras darbas ir materijos užtikrins jums ilgą metų patarnavimą. Jo puikus padirbimas bus pagražinimas jūsų namams.

**PARSIUDODA LENGVOMIS  
ISLYGOMIS**

A. Antpusaičio krautuvėj galima gauti netik geriausių ir lengvomis sąlygomis pianų ir gramafonų, bet ir naujausių lietuviškų Kolumbijos rekordų — monologų, dialogų, dainų ir muzikos. Taipgi galima gauti naujų įvairių piano rolių.

Specialiai Kalėdom: Angelai Gieda Danguje ir Gul Standienė Jau Ant Sieno — Kaina \$1.00. — Su orderiais Nesivėluokite! Parduodama ir išsiunčiama į kitus miestus taipgi.

Is visur kreipkitės čia pažymėtu adresu:

**A. ANTPUSAT & CO.**  
EKSPERTINIS TONUOTOJAS IR PATAISYTOJAS  
981 Broadway Brooklyn, N. Y.  
(Pusė bloko nuo Myrtle ir Broadway "L" stoties)  
Telephone Jefferson 6993. Atdara vakarais iki 9 val.

8 pav. Augusto Antpusaičio skelbimas su Kalėdoms skirtais lietuviškais ritinėliais. „Vienybė“, 1925 m. gruodžio 15 d.

Labą dieną, Jonai! O kur tu eivi?

— Aš norėčiau gerą pianą ar Playerį nusipirkti, ale bijau, kad neapsipirkėiu.

— Ar taip? tai aš tau patarsiu; tu eik pas A. ANTPUSAITĮ po No. 981 Broadway, Brooklyn, N. Y. Aš nuo jo pirkau puikų pianą ir labai pigiai nupirkau. Mano daug draugų pirkę pas jį Player Pianą ir visi yra sužadine daug pinigų. Jo patarnavimas, kaip aš mačiau, yra teisingiausias. Jis yra Didžiausias gamintojas Lietuviškų Music Rollų, turi naujai išleides sekandius: —

**A. ANTPUSAT & CO.**  
981 BROADWAY. BROOKLYN, N.Y.

**LITAI yra Lietuvos Pinigai — — — — \$1.00**  
**BE VILNIAUS Mes Nenuvimsim — — — — \$1.00**  
**LIETUVA, Motinėle Musų — — — — \$1.00**

Tai yra puikiausios Music Rollės su žodžiais.

Pasiskubink, kad ir tau liktų tų puikų Rolliukų del Player Piano, nes jis daug išsiunčia į kitus miestus. Eik ant šito Adreso: —

**A. ANTPUSAITIS & CO.**  
Ekspertinis Tunuotojas ir Pataisytojas  
981 Broadway Brooklyn, N. Y.  
Phone Jefferson 6993

Narys Brooklyn Lithuanian Chamber of Commerce

9 pav. Atnaujintas Augusto Antpusaičio skelbimas. „Vienybė“, 1926 m. balandžio 17 d.



10 pav. Reklaminiai Augusto Antpusaičio lipdukai, užklijuoti ant jo išleistų ritinėlių dėžučių.

*Commerce*). Tai suteikė daugiau verslo galimybių (kreditavimo, prekybos lengvatų), platesnio žinomumo, o klientams – pasitikėjimo garantą. Nuo pavasario Antpusaitis pakeitė skelbimų stilių ir, reaguodamas į laikmečio tendencijas, skelbimą pateikė lyg dialogą, iš kurio visiems turi būti aišku, kad jo paslaugos ir parduotuvė yra geriausi.

Svarbu tai, kad šiame skelbime Antpusaitis reklamuoja ir savo naujai išleistus ritinėlius. Tai „Litai“ (Nr. 22), „Vilnius“ (Nr. 23) ir „Lietuva“ (Nr. 25). Jau iš pavadinimų matyti akivaizdus tematikos pokytis. Iš pradžių Antpusaitis leido liaudies dainas apie mergelę, bernelį, žirgelį ir rūtų darželį, o paskutiniai ritinėliai yra patriotinės dvasios, skirti Lietuvos valstybei ir jos gyvenimui apdainuoti. Tai greičiausiai susiję su JAV diplomatinio Lietuvos pripažinimu (1922 m. liepos 28 d.) ir dėl to išaugusiu Amerikos lietuvių tautiniu pasididžiavimu. Antano Vanagaičio daina „Litai“ skirta neseniai pasirodžiusiai nepriklausomoms Lietuvos valiutai apdainuoti (banknotai įvesti nuo 1922 m. spalio, monetos pasirodė nuo 1925 m.). Kitoje Vanagaičio dainoje „Vilnius“ prisimenama 1920 m. spalio 9 d. Lenkijos okupuota Lietuvos sostinė. Nors Antpusaičio ritinėlyje nurodyti autoriai Vanagaitis (žodžiai) ir Strumskis (muzika), iš tiesų šią dainą sukūrė pats Vanagaitis pagal poeto Petro Vaičiūno eilėraštį „Ei, pasauli, mes be Vilniaus nenurimsim“. Tai viena populiariausių tarpukario dainų, ji tapo Vilniaus vadavimo sąjungos himnu. Trečiasis tuo metu Antpusaičio išleistas ritinėlis – Lietuvos himnas („Lietuva, Tėvyne mūsų“) ir daina „Lietuva, motinėle mūsų“. Ritinėlio etiketėje nurodyta, kad žodžių ir muzikos autorius yra Antpusaitis, bet tai tik reklaminis triukas – pats Antpusaitis nedrįso kurti muzikos, o Lietuvos himno autorius yra Vincas Kudirka.

1927 ir 1928 m. Augustas dar kartą lankėsi Lietuvoje. Tikriausiai rūpėjo įsigyto nekilnojamojo turto reikalai. Tuo pat metu (1927 m.) Antpusaičiai susilaukė dar vienos dukters – Mildos. Tad į kelionę Augustas vyko tik su vyriausia dukra Rūta, o po metų keliavo visai vienas. Įdomu, kad iš antros kelionės Augustas grįžo per Šerbūro (Prancūzija) uostą. Tuo metu tai buvo didžiausias Europos keleivių ir prekybos uostas, iš jo vyko pats intensyviausias keleivių ir prekių srautas į JAV. Gali būti, kad Antpusaitis specialiai nutarė užsukti į šį uostą ir dėl verslo reikalų – po metų jis jau skelbėsi, kad pianolas gali parduoti daug pigiau, nes tiesiai iš gamintojų jų rezervavo per 1000 vienetų.<sup>24</sup> Čia taip pat svarbu, kad keleivių registracijos sąrašuose Antpusaitis nurodė esąs pianistas, gimęs Šakiuose, mokantis skaityti ir rašyti vokiškai.

To laikotarpio skelbimuose Antpusaitis pridėjo pastabą, kad turi didelę pianinų derinimo ir priežiūros patirtį, dėl to gali pasiūlyti klientams patį geriausią instrumentą. Profesinis užtikrinimas pasireiškė ir tuo, kad Antpusaitis netgi siūlė negalintiems apsispręsti pirkėjams atsivesti savo ekspertą. Taigi jis neabejojo, kad ir ekspertai sutiks su jo



**GEORGE NOBILETTI**  
*Pianistas ir Muzikos Mokytojas*  
 Moko nuo 1921 metų  
 Autorizuotas duoti pianu skambinti pamokas  
**New Yorko Universiteto**  
 Pradės savo muzikoje veikimą ir mokymą nuo rugsėjo 15 d. Pamokos duodamos Studijose ir mokinių namuose  
**JAM PAGELBSTI**  
**Miss Ruth Anpusat**  
 STUDIJOS:  
 1763 Cropsey Ave., Brooklyn, N. Y.  
 Tel. Bensonhurst 6-6631  
 929 Broadway, Brooklyn, N. Y.  
 Tel. Pulaski 5-1538  
 981 Broadway, Brooklyn, N. Y.  
 Tel. Jefferson 3-6993

**11 pav.** Fortepijono mokytojų George'o Nobiletti'io ir Rūtos Antpusaitytės skelbimas. „Vienybė“, 1932 m. rugsėjo 22 d.

sąžininga nuomone ir rekomendacijomis dėl instrumento. Nauja 1929 m. skelbimuose buvo tai, kad Antpusaitis skelbėsi prekiaujantis ir radijo aparatais („Silver Radio“). Vadinas, greitai reaguota į rinkos pokyčius ir siūlyta tai, kas išties paklausu ir modernu.

Nuo 1929 m. rugsėjo Antpusaitis savo parduotuvėje atidarė fortepijono studiją. Jai vadovavo ne pats, o Niujorko konservatoriją baigęs italų kilmės amerikiečių pianistas George'as Nobiletti'is.<sup>25</sup> Šiam pianistui ir pedagogui Antpusaitis rodė išskirtinį dėmesį. Ir tai buvo ne atsitiktinumas – Nobiletti'is buvo vyriausios dukters Rūtos (Ruth) fortepijono mokytojas. O po kelerių metų skelbiama, kad jau ir pati Rūta padeda Nobiletti'ui mokytį skambinti pianinu.<sup>26</sup> Prie pedagogų (Nobiletti'io ir Antpusaitytės) nurodyti net trys adresai, kur vyksta pamokos. Du iš jų – Antpusaičio.

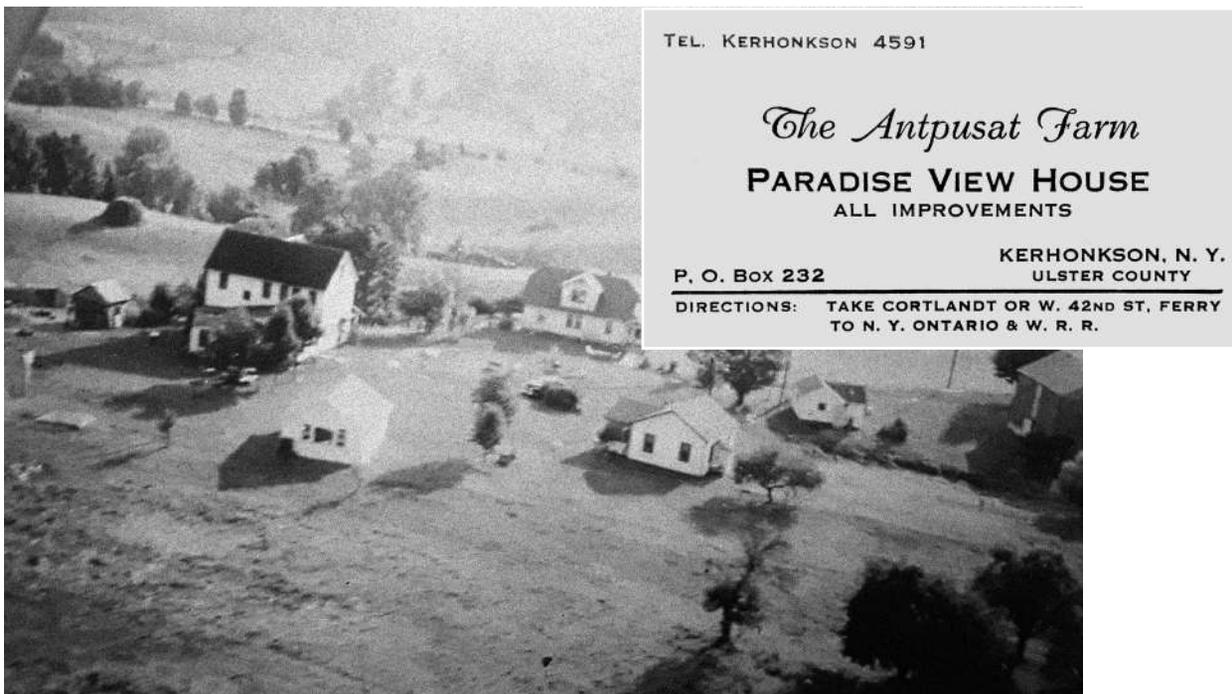


12 pav. Kerhonksonas, apie 1950 m. Ona ir Augustas Antpusaičiai su vasarojančių niujorkiečių vaikais. Roberto Strimo archyvas.

### Bandymas viską pradėti iš naujo

1929 m. lapkritį „Vienybėje“ pasirodė paskutinis Antpusaičio skelbimas. Matyt, atstūmęs pasaulinei ekonomikos krizei, Antpusaitis nutarė stabdyti savo verslą ir iš esmės keisti gyvenimo būdą. Pradžioje jie įsigijo dalį Kataučiznos dvaro su plytine, bet 1940 m. sovietinės okupacijos metu ją praradę, likusius pinigus investavo į sklypą Amerikoje.

Antrojo pasaulinio karo pradžioje Antpusaičiai įsigijo 90 akrų (apie 3,5 hektaro) sklypą atokiame, bet išpūdingos gamtos apsuptame Kerhonksono miestelyje, esančiame 100 mylių (apie 150 km) atstumu į šiaurę nuo Niujorko. Čia Antpusaičiai ėmė versti ūkiškai – užveisė sodą, augino gyvulius (turėjo po kelias karves, kiaules, avis), laikė pulką žąsų ir vištų. Užaugintą ir pagamintą produkciją – kiaušinius, pieną, namines uogienes – parduodavo. Taip pat parduodavo



13 pav. Bendras Augusto Antpusaičio „farmos“ Kerhonksone vaizdas ir nauja vizitinė kortelė. Bobo Strimo archyvas.



14 pav. Augustinas ir Ona Antpusaičiai su dukromis (iš kairės): Elena (Ella), Estera (Esther) ir Rūta (Ruth). Bruklinas, 1933 m. liepa. Cliffo Bonackerio archyvas.

jų žemėje esantį tam tikros rūšies molį, tinkamą greitkeliams tiesti. Kiek vėliau savo sklype pasistatė kelis vasarnamius ir juos nuomojo daugiausia Niujorko gyventojams, norintiems vasarą pabėgti nuo miesto triukšmo ir pailsėti gamtos apsupty. Dėl atsiveriančių vaizdų Antpusaičio vasarnamiai net vadinosi Rojaus vaizdų poilsine (*Paradise View House; Paradise View Farm*).<sup>27</sup>

Buvusios parduotuvės adresu nuo 1930 m. sausio nuolat skelbėsi tik pianino pamokas duodantis Nobiletti'is. Matyt, Antpusaičiai jam pardavė turėtas patalpas ir daugiau ten negrįžo. Visą savo turtą ir likusias prekes (pianinus, pianolas, gramofonus, plokšteles, ritinėlius pianolai, natas) jie susivežė į Kerhonksoną ir sukrovė ūkiniame pastate. Anūkas Robertas Strimas prisimena, kad apie 1945–1950 m. ten dar buvo pilna patalpa daiktų.<sup>28</sup>

Užbaigęs verslą, 1930 m. pavasarį Antpusaitis su visa šeima grįžo atostogų į gimtinę ir savo naujajį „dvarą“ Kataučiznoje. Lietuvoje Antpusaičiai užsibuvo beveik metus. Augustinas su dukra Rūta grįžo 1930 m. rugsėjį, žmona su

dukromis Ella ir Estera – tik 1931 m. kovą (išplaukė per Brėmeną kovo 6 d.).

1933 m. rugpjūtį–rugsėjį Augustas vėl lankosi Europoje, šį kartą su dukra Ella. Ar buvo užsukęs į Lietuvą ir į naujas valdas Kataučiznoje, nėra žinoma. Bet jis vėl keliavo per Šerbūro uostą Prancūzijoje. Gali būti, kad šį kartą kelionė turėjo ir kitą tikslą – supažindinti dukrą su Europa ir ištirti galimybes čia studijuoti.

1936 m. vasarą Antpusaitis vėl Lietuvoje. Rūpėjo ten įsigytas nekilnojamas turtas ir kaip jis prižiūrimas. Nors Antpusaičiai patikėjo savo žemės ir plytinės veiklą žmonos broliui Jurgiui Pimaičiui, ir pats Antpusaitis norėjo viską žinoti ir kontroliuoti.<sup>29</sup>

1937 m. rugsėjo 12 d. įvyko Antpusaičių dukters Ellos vestuvės. Ji ištekėjo už litografijos meistro Alfredo Steitzo. Nors buvo ne vyriausia dukra šeimoje, Ella ištekėjo pirmoji. Gal dėl to apie jos sužadėtuves rašė net vietinė spauda.

Vyriausia dukra Rūta (Ruth) 1941 m. ištekėjo už Prano (Frank) Strimo, tekstilės prekybininko. Strimas prieškaru

**ANTPUSAT—ŠTEITZ**  
Mr. and Mrs. August Antpusat of 981 Broadway, announce the engagement of their daughter, Miss Ella Antpusat, to Alfred Steitz, son of Mr. and Mrs. Richard Steitz of Manhattan.  
Miss Antpusat recently returned from an extensive tour of Europe, a gift from her parents upon her graduation from Bushwick High School.  
Mr. Steitz, a lithographic artist, is a graduate of Alexander Hamilton High School, Mechanics Institute and Lithographic Technical Foundation. The engagement was celebrated at Miss Antpusat's home.

**Antpusat-Steitz**  
Miss Ella E. Antpusat, daughter of Mrs. A. Antpusat of 981 Broadway, will be married this morning to Alfred Steitz in St. Mark's Church. A reception will follow at Trommer's.  
Mrs. Frank Strimers will be matron of honor for her sister. Mr. and Mrs. Strimers recently arrived from Leeds, England, for the wedding.

15 pav. Pranešimas apie Ellos Antpusaitytės ir Alfredo Steitzo sužadėtuvės ir vestuvės. „The Brooklyn Daily Eagle“, 1937 m. birželio 6 d.; 1937 m. rugsėjo 12 d.

studijavo tekstilę Paryžiaus universitete, po studijų grįžo į Kauną ir dirbo „Drobės“ fabrike. Šį fabriką kartu su keliais Amerikos lietuviais verslininkais 1920 m. įkūrė jo tėvas, taip pat Pranas Strimas. Pirmosios sovietinės okupacijos metais (1940 m.) Strimai spėjo pabėgti ir išvengė tremties į Sibirą. Bandė atvykti į JAV, bet dėl sveikatos problemų į Valstijas leido įvažiuoti tik Strimo sūnui Pranui. Amerikoje Pranas Strimas kurį laiką dirbo kartu su Antpusaičiu

(stiklino žmonėms langus), vėliau, pasinaudodamas savo ryšiais su Europa, užsiėmė didmenine tekstilės prekyba. Vestuvių proga Antpusaitis pagamino ir padovanojo dukrai fortepijoną. Šiuo fortepijonu Rūta mėgo skambinti visą gyvenimą. Jos skambinamus Scotto Joplino regtaimus prisiminė anūkė Anna Strimas, kurios namuose dabar ir saugomas šis instrumentas. Rūta ketino studijuoti muziką, bet gal nepavyko įstoti, nes vėliau ji dirbo stenografiste ir



16 pav. Augusto dukros Ella ir Rūta (Ruth) prie parduotuvės Broadway gatvėje. Bobo Strimo archyvas.



17 pav. Ellos Antpusaitytės vestuvės. Pirmoje eilėje iš kairės antra stovi Esther Antpusaitytė, greta jos – jaunavedžiai Ella Antpusaitytė ir Alfredas Karlas Steitzas, greta Alfredo – jo brolis Richardas. Antroje eilėje trečia iš kairės stovi Rūta Antpusaitytė, greta jos – Augustas Antpusaitis ir Ona Antpusaitienė. Bruklinas, 1937 m. rugsėjo 12 d. Bobo Strimo archyvas.

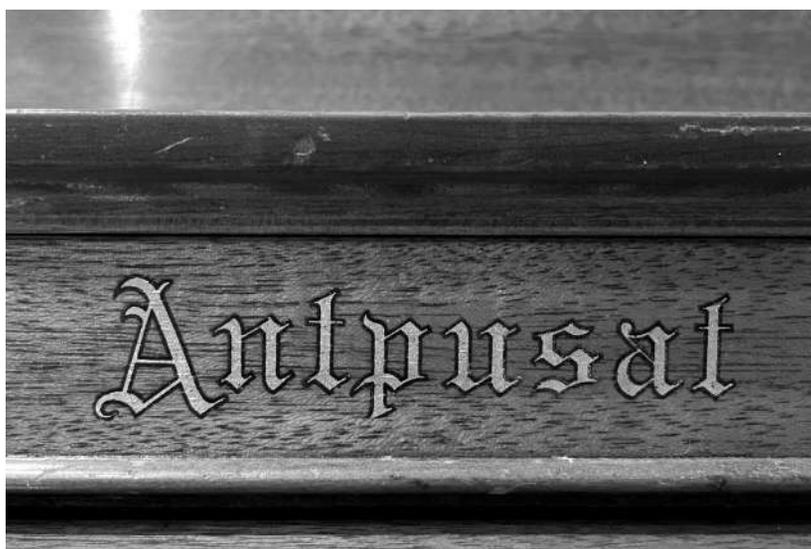


18 pav. Žinutė laikraštyje, kur rašoma apie būsimą Antpusaičių kelionę į Europą ir planuojamas Ruth bei Ellos studijas. „Brooklyn Daily Eagle“, 1935 m. birželio 23 d.

Glen Kovo pradinės mokyklos sekretore bei dėstė meną suaugusiųjų centre.<sup>30</sup> Rūta ir Pranas Strimai susilaukė dviejų sūnų – Jono (John Howard) ir Roberto. Jonas tapo gydytoju, Robertas – nekilnojamojo turto agentu. Rūta parašė romaną „Sušalusios ašaros“ (*Frozen tears*), kuriame menine forma perteikė savo giminės likimą – sovietų okupaciją, tremtį į Sibirą, emigraciją į JAV. Knygą 2004 m., jau po Rūtos mirties, savo lėšomis išleido sūnus Jonas.

Jaunesnioji dukra Estera taip pat sukūrė šeimą ir gyveno Niujorke. Jauniausia dukra Milda (Mildred) mirė anksti, dar prieš seserų vestuves.

Augustas mirė 1972 m. vasarį sulaukęs 86 m. Palaidotas All Faiths kapinėse (Kvinsas) kartu su žmona Ona (mirė 1970 m.) ir dukra Ella. Kitos dukros taip pat palaidotos kapinėse netoliese: Rūta – Maunt Plezanto (Mount Pleasant) kapinėse (Center Moriches, Niujorko valstija), dukra Esther Miller – Kalvertono valstybinėse kapinėse (Suffolk County, NY).



19 pav. Augusto Antpusaičio fortepijonas, pagamintas ir padovanotas dukrai Rūtai vestuvių proga 1940 m. Ant sienos kabo Augusto portretas. Annos Strimas nuosavybė, Naujasis Orleanas.



20 pav. Augustas ir Ona Antpusaičiai auksinių vestuvių dieną. Bruklinas, 1960 m. spalio 19 d. Roberto Strimas archyvas.

Kaip prisimena anūkas Robertas Strimas, Augustas Antpusaitis buvo komunikabilus ir visuomet besišypsantis. Nuo vaikystės mokėjo kelias kalbas, ir tai jam padėjo tiek verslo reikaluose, tiek gyvenime. Be gimtosios lietuvių kalbos, Augustas laisvai kalbėjo vokiškai, rusiškai, vėliau pramoko ir anglų kalbą. Antpusaitis visą gyvenimą mėgo skambinti pianinu ir pianola. Deja, senatvėje dėl pasireiškusio artrito ir rankų drebinimo daug skambinti nebegalėjo. Augustas taip pat buvo aistringas šaškių žaidėjas. Dar gyvendamas Bruklina Antpusaitis visus nesunkiai aplošdavo ir kaip lygus galėjo pasivaržyti su profesionaliais žaidėjais, kurie Konio salos krantinėje savaitgaliais žaisdavo iš pinigų.<sup>31</sup>

### Išvados. Antpusaičio veiklos rezultatai

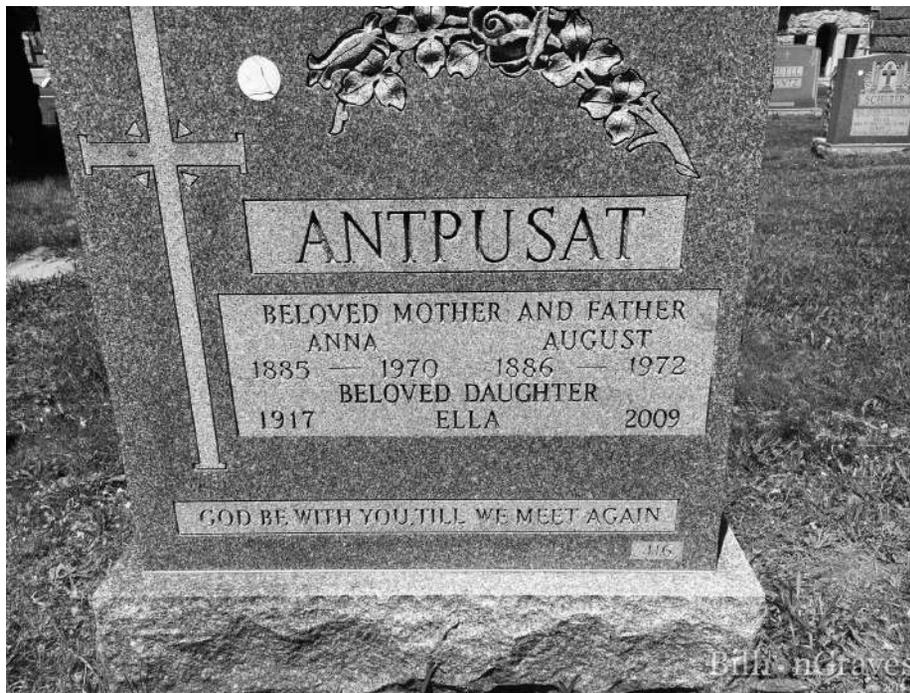
Reikšmingiausia Lietuvos muzikos istorijai yra Augusto Antpusaičio veikla leidžiant lietuviškus ritinėlius pianolai. Iš viso Antpusaitis išleido 25 ritinėlius. Jie buvo leisti 1920–1926 m. laikotarpiu, kai Antpusaitis įsikūrė ir prekiauvo naujose patalpose 981 Broadway. Pats ritinėlių gamyba ir perforacija neužsiėmė. Visus jo ritinėlius gamino firma „Connorized and Co.“, įsikūrusi adresu 817-21 East 144th St. Niujorke. Tai liudija Antpusaičio ritinėlių dėžutės – visos jos yra su firminiais „Connorized“ užrašais ir ornamentais. Šią kompaniją Antpusaitis pasirinko neatsitiktinai. Ji garsėjo ritinėlių kokybe (išrado drėgmei atsparų popierių, kuris nestrigdavo) ir repertuaru etninėms JAV bendruomenėms – leido itališkus, lenkiškus, vengriškus, žydiškus, čekiškus

(Bohemijos), slaviškus ritinėlius ir jų katalogus (Roehl 1980: 163). Firmą „Connorized“ 1900 m. įkūrė Jamesas O’Connore’as, perpirkęs kitą kompaniją „American Automusic Company“. Bet 1926 m. pačią „Connorized“ taip pat perpirko monopolija tampanti QRS firma. Antpusaičio leidybinės veiklos pabaiga kaip tik sutampa su „Connorized“ firmos uždarymu – po 1926 m. daugiau ritinėlių Antpusaitis neišleido. Tačiau kai kurie jo ritinėliai (su nurodyta autoryste) buvo perleisti toje pačioje „Connorized“, vėliau „US Word Roll“ ir QRS firmose.

Kita veikla – fortepijonų derinimas ir taisymas – buvo Antpusaičio kasdienė duona. Greta to, jis ėmėsi ir instrumentų gamybos. Yra žinoma, kad gamino vargonus, fortepijonus ir tuo metu populiarius ksilofonus. Visi Antpusaičio instrumentai (tiek pagaminti, tiek sutaisyti) buvo pažymėti firminiu meistro lipduku, jiems būdavo suteikiama atitinkama garantija. Gali būti, kad jo pagaminti vargonai taip pat stovėjo Bruklino Šv. Jono lietuvių evangelikų liuteronų bažnyčioje, kurioje jis vargonavo kelis dešimtmečius.

Vargonavimas – trečioji reikšminga Antpusaičio veiklos sritis – mažiausiai žinoma. Antpusaitis vargonininku Šv. Jono bažnyčioje dirbo visą laiką, kol gyveno Niujorke (1906–1940). Tai jam buvo dvasinės atgaivos ir vidinės ramybės šaltinis. Deja, nieko nėra žinoma apie jo vargonavimo manierą, repertuarą, vadovaujamą chorą. Apskritai ne tik apie vargonininko Antpusaičio, bet ir apie šios bažnyčios muzikinį-kultūrinį gyvenimą šiandien jau viskas pamiršta.

Dar kartą apibendrinant Augusto Antpusaičio gyvenimą, galima teigti, kad tai buvo išskirtinė asmenybė,



21 pav. Augusto ir Onos Antpusaičių ir jų dukrų Rūtos ir Esteros kapai skirtingose Long Ailando, Niujorko valstija, kapinėse.

atkakliai ir nuosekliai siekianti plėtoti lietuviškos muzikos verslą Amerikoje. Jo dėka Bruklinė visą dešimtmetį veikė muzikos reikmenų parduotuvė, kur čia gyvenantys lietuviai turėjo galimybę įsigyti lietuviškų muzikos įrašų, prekybininko rankomis pagamintų muzikos instrumentų ir gauti profesionalias jų priežiūros paslaugas. Ši veikla, nors iš pirmo žvilgsnio niekuo neišsiskirianti, gerokai prisidėjo prie Bruklino lietuvių bendruomenės kultūrinio gyvenimo puoselėjimo ir įvairovės.

## Nuorodos

- <sup>1</sup> Anksčiau paskelbtuose straipsnio autoriaus darbuose Antpusaitis tik paminėtas – apie jo gyvenimą ir veiklą duomenų dar neturėta.
- <sup>2</sup> 1888 m. duomenys. Šaltinis: *Списки населенныхъ мѣстъ Сувалкской губерніи: какъ матеріалъ для историко-этнографической географіи края*. Собралъ Э. А. Вольтеръ, Санктпетербургъ, 1901. Šaltinis ir duomenys pateikti interneto svetainėje [lt.wikipedia.org](http://lt.wikipedia.org).
- <sup>3</sup> Liuteronų kun. Darius Petkūno el. laiškas straipsnio autoriui. Klaipėda, 2022 m. kovo 20 d.

- <sup>4</sup> Bobo Strimo el. laiškas straipsnio autoriui. Pawleys Island, SC, 2022 m. kovo 21 d.
- <sup>5</sup> Savo išsilavinimą Antpusaitis nurodė JAV gyventojų 1940 m. surašymo lapuose. Prieiga per internetą: [www.myheritage.com](http://www.myheritage.com).
- <sup>6</sup> Šakių evangelikų liuteronų bažnyčios 1843–1917 m. gimusių abėcėlinė rodyklė, LVIA, f. 1218, ap. 1, b. 313, l. 7.
- <sup>7</sup> Bobo Strimo el. laiškas straipsnio autoriui. Pawleys Island, SC, 2022 m. sausio 14 d.
- <sup>8</sup> 1920 m. JAV gyventojų surašymo duomenys. Prieiga per internetą: [www.myheritage.com](http://www.myheritage.com).
- <sup>9</sup> Michelės Sander el. laiškas straipsnio autoriui, kuriame ji perpasakojo Cliffordo Bonackerio prisiminimus. JAV, 2022 m. kovo 24 d.
- <sup>10</sup> *Arolsonen archives*, prieiga per internetą: <https://collections.arolsen-archives.org/de/document/78881833>.
- <sup>11</sup> *Population of Counties by Decennial Census: 1900 to 1990*, United States Census Bureau.
- <sup>12</sup> *Lietuvių enciklopedija* 1954: 275.
- <sup>13</sup> Ten pat.
- <sup>14</sup> Onos Pimaitės gimimo metrikai nerasti. Dėl Augusto ir Onos amžiaus skirtinguose dokumentuose yra daug painiavos. Pagal 1920 m. JAV gyventojų surašymo duomenis Ona yra dvejis metais jaunesnė už Augustą (t. y. gimusi 1888 m.). 1930 m. surašymo lapuose pažymėta, kad Augustas ir Ona vienmečiai (turintys po 42 metus, t. y. gimę 1888 m.), susituokę, kai jiems buvo po 22 m. (1908 m.). Pagal 1940 m. surašymą Augustas yra trejais metais vyresnis už žmoną (jam – 52 m., jai – 49 m., t. y. gimusi 1891 m.). Tačiau jūdviejų antkapyje užrašyta, kad Augustas metais jaunesnis už Oną – gimęs 1886 m. (Ona – 1885 m.). Dviejų karų šaukstinio registracijos kortelėse taip pat nurodyti skirtingi Augusto gimimo metai: 1919 m. pildytoje kortelėje Augustas įrašo, kad gimė 1885 m., o 1942 m. kortelėje – 1886 m. (gimimo mėnuo ir diena tos pačios – vasario 23 d.).
- <sup>15</sup> Konkordijos istorijos instituto (*Concordia Historical Institute*) darbuotojo Christiano Einertsono el. laiškas straipsnio autoriui, Sent Luisas, Misūrio valstija, 2022 m. balandžio 4 d. Jame rašoma, kad, patikrinus išlikusias Šv. Jono bažnyčios metrikų knygas, patekusias į šį institutą po to, kai buvo uždaryta bažnyčia (apie 1975 m.), Antpusaičio pavardės ir jo jungtinių įrašo nerasta.
- <sup>16</sup> United States World War I Draft Registrations, 1917–1918. Augusto Antpusaičio 1918 m. karo prievolinko registracijos kortelė. Įdomu, kad 1930 m. į JAV plaukiančių laivo keleivių sąrašą įrašyti kitokie Augusto duomenys: mėlynų akių ir šviesių (angl. *blondy*) plaukų.
- <sup>17</sup> 1924 m. laivo keleivių į JAV sąrašai. Čia nurodyta, kad Ona Antpusaitienė vyksta iš Šaukščių, aplankiusi motiną Oną. Prieiga per internetą: [www.ancestry.com](http://www.ancestry.com) [žiūrėta 2021 10 20].
- <sup>18</sup> Berni Braciaus Kairės el. laiškas straipsnio autoriui. Daytona Beach, FL, 2022 m. kovo 12 d.
- <sup>19</sup> Bobo Strimo el. laiškas straipsnio autoriui. Pawleys Island, SC, 2022 m. sausio 14 d.
- <sup>20</sup> Apie tai, kad Antpusaičiai buvo įsigiję Kataučiznos dvaro žemės ir plytinę, dokumentų nerasta. Tačiau tai paliudijo anūkas Bobas Strimas 2022 m. sausio 23 d. tiesioginio pokalbio metu.
- <sup>21</sup> Antpusaičio parduotuvės reklaminis skelbimas, *Vienybė*, 1924 m. spalio 21 d.; Bruklino gyventojų sąrašas, D. C. directories, 1933, prieiga per internetą: [www.ancestry.com](http://www.ancestry.com) [žiūrėta 2022 02 12].
- <sup>22</sup> Antpusaičio parduotuvės reklaminis skelbimas, *Vienybė*, 1925 m. lapkričio 14 d.
- <sup>23</sup> Ksavero Strumskio sutartys su firma QRS dėl Naujalio, Vanagaičio, Šimkaus kūrinių leidybos. Bobo Bekmano archyvas, Bafalas, Niujorko valstija.
- <sup>24</sup> Antpusaičio parduotuvės reklaminis skelbimas, *Vienybė*, 1929 m. rugpjūčio 31 d.
- <sup>25</sup> George'o Nobiletti'io reklaminis skelbimas, *Vienybė*, 1929 m. rugsėjo 26 d.
- <sup>26</sup> George'o Nobiletti'io ir Rūtos Antpusaitytės reklaminis skelbimas, *Vienybė*, 1932 m. rugsėjo 22 d.
- <sup>27</sup> Bobo Strimo el. laiškas straipsnio autoriui. Pawleys Island, SC, 2022 m. sausio 14 d.
- <sup>28</sup> Ten pat.
- <sup>29</sup> Laivo keleivių sąrašas, kur Antpusaitis nurodė, jog lankėsi pas Jurgį Pimaitį Kataučiznoje. Brėmenas–Niujorkas, 1936 m. rugsėjo 14–20 d. Prieiga per internetą: [www.ancestry.com](http://www.ancestry.com) [žiūrėta 2022 03 05].
- <sup>30</sup> Annos Strimas el. laiškas straipsnio autoriui. New Orleans, LA, 2022 m. kovo 28 d. ir 2022 m. balandžio 25 d.
- <sup>31</sup> Bobo Strimo el. laiškas straipsnio autoriui. Pawleys Island, SC, 2022 m. sausio 14 d.

## Literatūra

- Astrauskas Rimantas; Kučinskas Darius, *Lietuviška muzika pianolai. Antologija*, Kaunas: Technologija, 2013. ISBN 978-609-02-0830-4.
- Keleivis*, JAV lietuvių savaitraštis, leistas 1905–1979 m. Bostone. Kučinskas Darius, Lithuanian Piano Rolls: Collections and Research, in: *Fontes Artis Musicae*, 2018, Vol. 65/1, p. 1–12.
- Kučinskas Darius, Lietuviška muzika perforuoto popieriaus ritinėliuose, in: *Ars & Praxis*, 2014, Nr. 2, p. 98–108.
- Kučinskas Darius, *Lietuviška muzika pianolai. Pilnas katalogas* [katalogas ir 7 kompaktinės plokštelės], Kaunas: Naujasis lankas, 2014. ISBN 978-9955-03-907-5.
- Kučinskas Darius, Pianolos lietuviškos muzikos įrašai ir jų sklaida JAV, in: *Kūrybos erdvės*, 2013, Nr. 19, p. 8–22.
- Kučinskas Darius, Lietuviška muzika pianolai. Šaltiniai ir katalogas, in: *Lietuvos muzikologija*, 2010, Nr. 11, p. 139–151.
- Lietuvių enciklopedija*, Boston: Lietuvių enciklopedijos leidykla, 1954, t. 3, p. 275 (Brooklynas).
- Mašalaitis Benjaminsas, *Sūduvos krašto dvarai*, Marijampolė: Piko valanda, 2015. ISBN 978-609-422-109-5.
- Roehl Harvey, *Player Piano Treasury*, Vestal, NY: The Vestal Press, 1980 (4th edition). ISBN 0-911572-00-7.
- Vienybė*, Susivienijimo lietuvių Amerikoje savaitraštis, įsteigtas 1886 m. ir leistas Plimute (Plymouth), nuo 1920 m. – Niujorke.

## Summary

The article aims to recover the life of Augustas Antpusaitis (1886–1972) and to evaluate his creative legacy for the first time. Antpusaitis was a music publisher, businessman, church organist, and manufacturer of musical instruments who lived and worked in Brooklyn, NY, from 1906. He ran a music shop on Grand Street, later on Broadway, in Brooklyn, from 1919 to 1929 and became the first Lithuanian to publish piano rolls. Antpusaitis published 25 piano rolls

between 1920 and 1926. Lithuanian folk dances and songs as well as the music of Lithuanian composers Antanas Vanaigaitis, Vincas Kudirka, Juozas Naujalis were recorded. Their music reflected the most important events of Lithuania: the establishment of diplomatic relations between Lithuania and the US (1922); the establishment of a national currency, the litas (1922); and the dramatic occupation of Vilnius, the Lithuanian capital, by Poland (1920). Though Antpusaitis ran his own label of piano rolls, it was manufactured by the Connorized company, which provided such a service for many local publishers. Later, Antpusaitis sold his ownership rights to this company, so the same Lithuanian tunes were published by Connorized and from 1926 by QRS, which bought other companies at that time.

Antpusaitis's music shop in Brooklyn was an important place for the Lithuanian community, where Lithuanians could find musical instruments as well as discover the latest cultural events and speak in their native language. After a visit of European producers of pianos and player pianos, Antpusaitis became a strong dealer for European companies in Brooklyn and could suggest a cheaper price for his customers. It helped Antpusaitis to stay in a market longer than others. But the Great Depression pushed Antpusaitis to change his life, and he decided to invest into Lithuania. He bought a part of Kataučizna Manor (Kudirkos Naumiestis) around 1926. Unfortunately, it was lost during the Soviet occupation in 1940. Then Antpusaitis bought a farm in Kerhonkson, NY, and spent the rest of his life renting summer houses for New Yorkers there.

Antpusaitis served as an organist at St. John Lithuanian Evangelic Lutheran Church in Brooklyn for several decades (until 1940). Tuning and the ongoing repair of an organ were included in the duties of an organist. It became a strong motivation for Antpusaitis to start crafting portable organs himself – we know he built a few organs and pianos. One piano he made in 1940 for his daughter Ruth as a wedding present.

Antpusaitis was married to Anna Pimat (Ona Pimaitytė). They had four daughters: Ruth Strimas, Ella, Esther, and Mildred. Though all of daughters were taught to play piano, none of them became musicians. Only Ruth, who studied piano with a graduate of New York University pianist George Nobiletti, gave her own piano lectures for a short time.

Antpusaitis's life represents the typical situation of the generation of Lithuanians who moved to the USA before WWI, including musicians and music businessmen. Efforts to preserve the native language and culture, to run their own business, and to feel free were possible only in the USA. In time, when Antpusaitis moved to the USA, Lithuania as a country did not exist and there were total restrictions for Lithuanians living under the Russian Empire. Though the movement for Lithuanian independence started in the last decade of nineteenth century, it was more progressive and active in the US. Antpusaitis was a small part of all these events, but his activity in music industry played an important role in Lithuanian music history.

Delivered / Straipsnis įteiktas 2022 04 25

## Apie autorius

### Vyr. redaktorė

Prof. dr. **Rūtos Stanevičiūtės** pagrindinė mokslinių interesų sritis – modernizmo ir nacionalizmo ideologijų sklaida XX–XXI a. lietuvių ir užsienio muzikoje, muzikos ir politikos procesų sąveika, muzikos semantikos ir recepcijos tyrimai. Keletą dešimtmečių ji nuosekliai nagrinėja sovietmečio Lietuvos muzikinės kultūros procesus, lietuvių egzodo kultūrą, XX–XXI a. modernios muzikos institucionalizavimą, analizuoja šiuolaikinės muzikos filosofiją, muzikos istoriografijos teoriją. Stažavosi Varšuvos, Kembridžo, Londono Karališkojo koledžo, Berlyno universitetuose ir kt. Monografijos „Modernumo lygtys. Tarptautinė šiuolaikinės muzikos draugija ir muzikinio modernizmo sklaida Lietuvoje“ autorė (2015), su bendraautoriais parašė tris kolektyvines monografijas (2015, 2018, 2020), sudarė ir parengė (su bendraautoriais) 12 mokslo straipsnių ir šaltinių rinkinių, paskelbė daugiau nei 50 mokslo straipsnių. Nuosekliai gilindamasi į XX–XXI a. Lietuvos ir užsienio muzikos modernėjimo procesus bei jų sąveiką su sociopolitine ir sociokultūrine aplinka, muzikologė savo mokslo darbuose taiko tarpdalykinius tyrimo metodus, platų šiuolaikinės istorikos priečių spektrą. Mokslininkė aktyviai dalyvauja muzikos mokslo tyrimų tarptautinėse tinklinėse organizacijose: ji yra Tarptautinės muzikologų draugijos (IMS) studijų grupės „Muzika ir kultūros studijos“ narė, Tarptautinio muzikos signifikacijos projekto narė ir kt. 2005–2010 m. buvo Lietuvos kompozitorių sąjungos Muzikologų sekcijos pirmininkė, 2003–2008 m. Tarptautinės šiuolaikinės muzikos draugijos Lietuvos sekcijos pirmininkė. 2020 m. pelnė Lietuvos nacionalinę kultūros ir meno premiją.

### Vyr. redaktorės pavaduotoja

Prof. dr. **Rima Povilionienė** (g. 1975) – humanitarinių mokslų (menotyra / muzikologija) daktarė, Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Muzikologijos katedros profesorė, Lietuvos nacionalinės filharmonijos redaktorė, parengė ir išleido daugiau kaip 15 straipsnių rinkinių, išleido mokslinę monografiją „Musica mathematica. Traditions and Innovations in Contemporary Music“ (Peter Lang, 2016, 288 p.), yra mokslo rinktinės „Of Essence and Context. Between Music and Philosophy“ redaktorė (kartu su Nicku Zangwillu ir Rūta Stanevičiūte, Springer, 2019). Povilionienė buvo Kauno technologijos universiteto Tarptautinio semiotikos instituto bei LMTA Mokslo centro mokslo darbuotoja. Pelniusi stipendijas, stažavosi Leipcigo universiteto Muzikologijos institute (2004), IRCAM Paryžiuje (2012, 2019). Paskelbė daugiau kaip 30 mokslo straipsnių ir 150 muzikos kritikos tekstų. Kaip kviestinė dėstytoja skaitė paskaitas Leipcigo universitete, Tbilisio konservatorijoje, Belgrado menų universitete, Latvijos Jazepo Vytuolio muzikos akademijoje, Vilniaus universitete,

Kauno technologijos universitete ir kt. Jos monografija „Musica Mathematica“ (lietuvių k. išleista 2013 m.) pelnė prof. V. Landsbergio fondo premiją geriausių muzikologų darbų konkurse. Yra dviejų mokslo rinkinių (2017, 2019), kurias išleido leidykla „Springer“, redaktorė ir sudarytoja. 2022 m. pabaigoje leidykloje „Springer“ pasirodė kolektyvinė monografija (kartu su Girėnu Povilioniu ir Diego Cannizzaro) „Vox Humana Craftsmanship. Origins, Intersections and Influence on Lithuanian Pipe Organ Building“.

### Autoriai

**Gražina Daunoravičienė** – muzikologijos mokslų daktarė (1990), 2008 m. atlikusi habilitacijos procedūrą, Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Muzikologijos katedros profesorė (dėsto nuo 1978 m.). Mokslininkė išleido 9 knygas: du „Muzikos kalbos“ studijų vadovus (2003 ir 2006), keturias kolektyvines monografijas (2002, 2007, 2013, 2019) ir tris individualias mokslines monografijas (2016, 2020 ir 2022). 2000 m. ji įsteigė „Scopus“ duomenų bazėje referuojamą mokslo žurnalą „Lietuvos muzikologija“, iki 2019 m. buvo jo sudarytoja, išleido 20 tomų. Mokslininkė organizavo 4 tarptautines konferencijas (2011, 2014, 2015 ir 2021), vykdė Lietuvos mokslo tarybos, Lietuvos kultūros tarybos, Serbijos mokslų akademijos, Schönbergo mokslo centro, Leipcigo universiteto ir Liublianios universiteto administruojamus mokslo sklaidos ir tiriamuosius projektus. Skaitė pranešimus ir publikavo darbus Lietuvoje, Latvijoje, Estijoje, Suomijoje, Vokietijoje, Italijoje, Lenkijoje, Ukrainoje, Gruzijoje, Serbijoje, Austrijoje, Rusijoje, Belgijoje, Slovėnijoje, Jungtinėje Karalystėje, Šveicarijoje, Čekijoje, Bulgarijoje, Graikijoje, Kinijoje, JAV ir kitur. Mokslininkė apdovanota Vytauto Landsbergio ir Onos Narbutienės premijomis, Lietuvos Respublikos Vyriausybės kultūros ir meno premija, Lietuvos Respublikos prezidento skiriamo ordino „Už nuopelnus Lietuvai“ Riterio kyžiumi. Mokslinių interesų sritys: muzikos genotipai, lietuvių kompozitorių mokykla, modernistinė muzika, profesinių sąryšių tinklai, šiuolaikybės meno teorinės sistemos.

**Oksana Yevstafivna Hnatyšyn** (Hnatyshyn, g. 1959) – pianistė, pedagogė, muzikologė ir bibliografė. 1979 m. baigė fortepijono skyrių Drohobyčo muzikos mokykloje, 1985 m. – Lvivo nacionalinės M. Lysenkos muzikos akademijos Forte-pijono fakultetą (1985). 1985–2001 m. buvo Choro ir simfoninio dirigavimo katedros koncertmeisterė. 2001 m. apgynė disertaciją „Šaltinių studijų aspektas Anatolijaus Kos-Anatolskio kūrybinės laboratorijos studijose (kompozitoriaus archyvo medžiagos)“. Nuo 2001 m. buvo Lvivo valstybinės konservatorijos Muzikinės ukrainistikos katedros docentė,

nuo 2004 m. – Bendrojo ir specializuoto fortepijono katedros docentė. 2019 m. Odesos A. Neždanovos muzikos akademijoje apgynė menotyros daktaro disertaciją „Ukrainos muzikinių-teorinių sampratų istorinei matai“ to paties pavadinimo monografijos pagrindu (Lvivas, 2018; antrasis leidimas: Lvivas, 2019, 600 p.). Pagrindiniai moksliniai interesai: Ukrainos muzikos istorija (archyvinės ir bibliografinės studijos) ir jos veikėjų gyvenimas ir kūryba bei holistiniai Ukrainos muzikologijos tyrimai.

Hnatyšin yra penkių monografijų, daugiau nei 50 mokslinių straipsnių Ukrainos ir užsienio (Gruzijos, Lenkijos, Baltarusijos, Slovakijos) leidiniuose autorė, mokslinių darbų ir muzikos leidinių rinkinių, įskaitant bibliografines senųjų muzikos leidinių rodykles, redaktorė (sudarytoja). T. Ševčenkos mokslinės draugijos narė, Muzikologijos komiteto sekretorė, „Ševčenkos mokslinės draugijos užrašų“ (Muzikos ir mokslo darbų komitetas) redakcinės kolegijos narė. Nuo 2001 m. T. Ševčenkos mokslinės draugijos enciklopedijų (Lvivas) autorių grupės narė ir „Šiuolaikinis Ukrainos enciklopedijos“ (Kyjivas) straipsnių autorė.

**Baiba Jaunslaviete** (g. 1964) įgijo mokslo daktaro laipsnį apgynusi disertaciją apie šiuolaikinės muzikos kūrybą. Ji yra Latvijos Jazepo Vytuolo muzikos akademijos mokslo darbuotoja (nuo 1992), lektorė (nuo 1994) ir docentė (nuo 2014). Moksliniai interesai: latvių muzika ir jos stilistiniai bei istoriniai kontekstai. Skaitė pranešimus keliose tarptautinėse muzikologų konferencijose, išleido knygų ir mokslinių straipsnių apie įvairius XX–XXI a. muzikos stilistinius aspektus. Redagavo kolektyvinę monografiją „Maija Einfelde: gyvenimas ir muzika“ („Mūzikas akadēmijas raksti XIII“, 2016).

**Marcos Kriegeris** dėsto vargonus, klavesiną ir muzikos istoriją Saskaheanos universitete Pensilvanijoje, yra Šiaurės Amerikos klavišinių instrumentų istorijos draugijos direktorių valdybos narys. Moksliniai interesai: Iberijos ir Italijos ankstyvojo baroko traktatai ir klavišinių instrumentų repertuaras. Yra paskelbęs straipsnių ir kitų publikacijų apie klavišinių instrumentų romantizmo epochos repertuaro hermeneutiką. Kaip atlikėjas, yra grojęs vargonų ir klavesino rečitalius Argentinoje, Austrijoje, Brazilijoje, Kanadoje, Vokietijoje, Italijoje, Ispanijoje ir JAV.

**Darius Kučinskas** – menotyros mokslų daktaras, Kauno technologijos universiteto profesorius, akredituotas Europos aukštojo mokslo (muzikos) ekspertas (MusiQuE, Belgija). Baigė fortepijono studijas Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje, ten pat 2002 m. apgynė disertaciją „Čiurlionio fortepijoninės muzikos tekstas (genezės aspektas)“. Pirmajai publikacijai parengė keliasdešimt dar neskelbtų M. K. Čiurlionio muzikos kūrinių ir jų urtekstų, sudarė „Chronologinį M. K. Čiurlionio kūrybos katalogą“ (2007). Nuo 2010 m. intensyviai tyrinėja lietuviškus muzikos įrašus pianolai, parengė ir publikavo „Pilną

lietuviškos muzikos pianolai katalogą“ (2014), kolektyvinę monografiją „Ethnic Piano Rolls in the Unites States“ (2021), straipsnius Lietuvoje ir užsienyje („Fontes Artis Musicae“). Lygiagrečiai tyrinėja lietuvių diasporos muzikinę kultūrą ir jos archyvus. Redaguoja ir publikuoja juose atrastus lietuvių autorių kūrinius, rekonstruoja kompozitorių biografijas.

**Wolfgangas Marxas** yra Dublino universitetinio koledžo (DUC) Istorinės muzikologijos katedros docentas, DUC Humanitarinių mokslų instituto narys. Moksliniai interesai: muzikos žanrų teorija, mirties vaizdavimas muzikoje, György'io Ligeti'io muzika, posttiesa ir muzika. Jis yra „Bril“ akademinės leidyklos naujos serijos „Mirtis istorijoje, kultūroje ir visuomenėje“ (*Death in History, Culture, and Society*) redaktorius.

**Lina Navickaitė-Martinelli** – Lietuvos muzikos ir teatro akademijos profesorė, vyresnioji mokslo darbuotoja. Humanitarinių mokslų (muzikologija) daktaro laipsnį įgijo Helsinkio universitete (Suomija). Skaito kvietines paskaitas tarptautinėse konferencijose, organizuoja mokslo renginius, dalyvauja nacionaliniuose ir tarptautiniuose mokslo, kultūros plėtros ir edukacijos projektuose. 2013 m. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje įkūrė ir nuo tol kuruoja meninių tyrimų ir atlikimo studijų platformą HARPS.

L. Navickaitės-Martinelli knygos „Pokalbių siuita: 32 interviu ir interliudijos apie muzikos atlikimo meną“ (Vilnius: Versus aureus, 2010) ir „Piano Performance in a Semiotic Key: Society, Musical Canon and Novel Discourses“ (Helsinkis: Suomijos semiotikos draugija, 2014) LKS geriausių lietuvių muzikologijos darbų konkursuose už inovatyvius muzikos atlikimo meno tyrimus buvo apdovanotos Onos Narbutienės (2011) ir Vytauto Landsbergio (2015) premijomis. Mokslinių tyrimų objektas – muzikos atlikimo menas, tiriamas daugiausia iš semiotinės ir sociologinės perspektyvų. Daugiau informacijos tinklalapyje [linamartinelli.wordpress.com](http://linamartinelli.wordpress.com).

**Anna Nowak** yra muzikos teorijos profesorė ir humanitarinių mokslų daktarė. Bydgoščiaus Felikso Nowowiejskio Muzikos akademijos Meno, akademinį reikalų ir tarptautinio bendradarbiavimo prorektorė (2005–2012); Pomeranijos ir Kujavų regiono muzikinės kultūros centro vadovė (1998–2006); Akademijos Leidybos skyriaus vyriausioji redaktorė (1994–2012); Kompozicijos, muzikos teorijos ir garso inžinerijos fakulteto dekanė (2012–2020). Lenkijos kompozitorių sąjungos Muzikologų sekcijos narė ir Bydgoščiaus mokslų draugijos narė. Moksliniai interesai: XX ir XXI a. lenkų muzikos teorija ir istorija, ypač žanro studijos (profesionalioji daina, instrumentinis koncertas, mazurka).

Išleido tris monografijas: „Pomeranijos simfoninis orkestras. Igyvendinta idėja“ (*Pomorska Orkiestra Symfoniczna. Idea urzeczywistniona*, 1994), „Šiuolaikinis lenkų koncertas: žanro transformacijos“ (*Współczesny koncert polski. „Przemiany gatunku”*, 1998), „Fortepijoninė mazurka XX a. lenkų muzikoje“

(*Mazurek fortepianowy w muzyce polskiej XX wieku*, 2013). Yra kelių dešimčių straipsnių lenkų ir užsienio enciklopedijose ir beveik šimto straipsnių kolektyvinėse publikacijose, išleistose Lenkijoje ir užsienyje, autorė.

**Rytis Urniežius** (g. 1960) – humanitarinių mokslų (muzikologija) daktaras, Vilniaus universiteto Šiaulių akademijos Edukologijos instituto profesorius. 1978–1982 m. studijavo Lietuvos konservatorijos Klaipėdos fakultetuose, įgijo pučiamųjų orkestro dirigento specialybę. 1993 m. Lietuvos muzikos akademijoje apgynė humanitarinių mokslų (muzikologija) daktaro disertaciją. Šiaulių universiteto recenzuojamo mokslo žurnalo „Kūrybos erdvės“ (leistas 2004–2016) įkūrėjas ir vyriausiasis redaktorius. 2012–2018 m. Vytauto Didžiojo universiteto Muzikos akademijos docentas (nepagrindinės pareigos). Skaitė pranešimus tarptautinėse konferencijose, publikavo apie 40 mokslinių straipsnių Lietuvos ir užsienio spaudoje. Mokslinių interesų sritys: muzika pučiamųjų orkestrui, instrumentuotė, orkestruotė, muzikos istorija. Tarptautinės pučiamųjų muzikos tyrimo ir sklaidos asociacijos (IGEB) narys.

**Jurgita Valčikaitė-Šidlauskienė** (g. 1993) 2012 m. baigė Šiaulių Sauliaus Sondeckio menų gimnaziją. 2016 m. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje įgijo muzikos teorijos ir kritikos bakalauro laipsnį, 2018 m. – magistro laipsnį. Nuo 2020 m. studijuoja Lietuvos kultūros tyrimų instituto, Lietuvos muzikos ir teatro akademijos ir Vilniaus dailės akademijos jungtinėje menotyros doktorantūros programoje. Tyrimų interesų sritis – muzikos komponavimo procesas.

Parengė monografiją apie Lietuvos operos solistę Nijolę Ambrazaitytę (*Nijolė Ambrazaitytė, Nepaprastas balsas*, Vilnius: Lietuvos Nepriklausomybės Akto signatarų klubas, 2018, ISBN 978-609-95899-4-7), paskelbė muzikos kritikos straipsnių, dalyvavo konferencijose, yra aktyvi Šiaurės Lietuvos kultūros projektų autorė ir vadovė.

**Adelina Jefimenko** (Yefimenko) – habilituota humanitarinių mokslų daktarė, Lvivo nacionalinės M. Lysenkos muzikos akademijos Muzikos istorijos katedros ir Miuncheno Ukrainos laisvojo universiteto profesorė. Igorio Stravinskio premijos laureatė, Ukrainos nacionalinės kompozitorių sąjungos, Galicijos muzikos draugijos ir Wagnerio draugijos, *Deutsche Schostakowitsch Gesellschaft* narė. Bendradarbiauja su pagrindiniais Europos operos teatrais. Moksliniai interesai apima šiuolaikinės operos pastatymus ir šiuolaikinės operos režisūros tendencijų analizę.

**Rūta Žarskienė** (Šimonytė) yra etnomuzikologė, humanitarinių mokslų daktarė, smuikininkė. Studijavo LMTA: 1987 m. LMTA baigė smuiko specialybę, 1992 m. – etnomuzikologiją. Čia 1999 m. apgynė muzikologijos daktaro disertaciją. Yra tarptautinių etnomuzikologų organizacijų „European Seminar for Ethnomusicology“ (nuo 2002 m.) ir „International Council for Traditional Music“ (nuo 2000 m.) narė. Nuo 1991 m. dirba Lietuvių literatūros ir tautosakos institute (LLTI). 2002–2017 m. vadovavo Tautosakos archyvo skyriui. Dabar yra šio skyriaus vyresnioji mokslo darbuotoja. Pagrindinės tyrimų sritys – skudučiavimo tradicija Lietuvoje ir kitose tautose, instrumentinė liaudies muzika ir jos kaita, archyviniai garso įrašai ir jų išsaugojimas, akademiniai pučiamieji ir kiti muzikos instrumentai tradicinėje kultūroje, liaudiškasis pamaldumas. Skaitė pranešimus Lietuvoje (Vilniuje, Kaune, Šiauliuose, Klaipėdoje ir kt.) ir užsienyje (Berlyne, Budapešte, Peste (Vengrija), Faliune (Švedija), Gablize (Austrija), Venecijoje, Jokkmokke (Švedija), Stokholme, Vienoje, Liublianoje, Aberdyne, Daugpilyje, Bamberge, Batumyje (Gruzija), Tartu, Rygoje, Prahoje, Sarajeve ir kt. Parašė 55 mokslinius straipsnius lietuvių, anglų, rusų, lenkų kalbomis ir per 50 kitų publikacijų. Paskelbė studiją „Skudučiai ir jų giminaičiai. Lyginamieji tyrimai“ (1993), monografiją „Skudučiavimas Šiaurės rytu Europoje“ (2003). Kartu su dr. Auste Nakiene ir kitais parengė devynis archyvinių garso įrašų leidinius (2003–2022), sudarė kompaktinę plokštelę „Dūdų muzika ir giesmės“ (2013). Su Vilniaus folkloro ansambliu „Dijūta“, kuriam vadovauja nuo 1998 m., išleido kompaktinę plokštelę ir kasetę „Unksti rytėlio“ (2000) ir dvigubą albumą „Dai lakštava lakštuote“ (2017). 2014–2022 m. LLTI surengė 24 liaudiškajam pamaldumui skirtus mokslinius seminarus. Nuo 2011 yra LLTI, VU ir LMTA etnologijos doktorantūros komiteto narė, nuo 2020 m. – LLTI atestacinės komisijos narė, 2018–2021 m. – Etninės kultūros globos tarybos prie Lietuvos Respublikos Seimo narė.

**Judita Žukienė** (g. 1973) – humanitarinių mokslų (menotyra, muzikologija) daktarė. Lietuvos muzikos ir teatro akademijos (LMTA) docentė ir rektorė (nuo 2021). 2001 m. LMTA baigė doktorantūros studijas. 1998–2003 m. dirbo „Muzikos enciklopedijos“ redaktore Mokslo ir enciklopedijų leidybos institute. Nuo 2001 m. dėsto LMTA, buvo Muzikos istorijos katedros vedėja (2005–2011), mokslo prorektorė (2011–2021).

Mokslinių interesų sritys: Lietuvos muzikos istorija ir meninių tyrimų metodologija. Paskelbė straipsnių mokslo žurnaluose, parengė knygų skyrių, sudarė mokslo šaltinių leidinių, dalyvavo mokslo konferencijose Lietuvoje ir užsienyje, parašė daugiau kaip 100 straipsnių enciklopedijoms.

## About the authors

### Editor-in-chief

**Rūta Stanevičiūtė**, PhD in musicology, is a full-time professor at the Department of Musicology of the Lithuanian Academy of Music and Theatre. Her current fields of interest are modernism and nationalism in twentieth- and twenty-first-century music, philosophical and cultural issues in the analysis of contemporary music, music and politics, and studies of music reception. She has conducted research at the universities of Warsaw, Cambridge, and King's College London, the Berlin University of Arts, and other institutions. She is the author of the book *Modernumo lygtys. Tarptautinė šiuolaikinės muzikos draugija ir muzikinio modernizmo sklaida Lietuvoje* (The Figures of Modernity. The International Society for Contemporary Music and the Spread of Musical Modernism in Lithuania, 2015) and co-author of *Nailono uždanga. Šaltasis karas, tarptautiniai mainai ir lietuvių muzika* (The Nylon Curtain: Cold War, International Exchanges and Lithuanian Music, 2018) and *Microtonal Music in Central and Eastern Europe: Historical Outlines and Current Practices* (Ljubljana University Press, 2020). She has also edited and co-edited twelve collections of articles on twentieth- and twenty-first-century musical culture and the history of music reception and prepared the college textbook *Muzika kaip kultūros tekstas* (Music as a Cultural Text, 2007). She is a member of the Music and Cultural Studies group at the International Musicological Society and a member of the International Project on Musical Signification. From 2005 to 2010, she was chair of the Musicological Section at the Lithuanian Composers' Union and from 2003 to 2008 chair of the Lithuanian Section of the International Society for Contemporary Music. In 2020, she was awarded the Lithuanian National Prize.

### Deputy Editor-in-chief

**Rima Povilionienė** (b. 1975), PhD in musicology, is a full-time professor at the Department of Musicology of the Lithuanian Academy of Music and Theatre, assistant editor-in-chief of the scientific annual publication *Lithuanian Musicology*, and an editor at the Lithuanian National Philharmonic. She is the author of the monograph *Musica mathematica: Traditions and Innovations in Contemporary Music* (Peter Lang, 2016, 288 p.). Rima is a co-editor (with Nick Zangwill and Rūta Stanevičiūtė) of the *Of Essence and Context: Between Music and Philosophy* collection for Springer (2019). She has held a research position at the International Semiotics Institute (ISI) at Kaunas University of Technology and at the Centre for Science at the Lithuanian Academy of Music and Theatre. Rima also held internships at the Institute of Musicology at Leipzig University

(2004) and IRCAM (2012) and attended Eastman School summer courses in Paris, IRCAM (2019). She has edited over 15 collections and published more than 30 scientific articles and 150 critical reviews. She has been a guest lecturer at such institutions as Leipzig University, the Tbilisi Conservatoire, the Belgrade University of Arts, the J. Vītols Latvian Academy of Music, Vilnius University, and Kaunas University of Technology. Her monograph *Musica Mathematica* (in Lithuanian, 2013) was awarded the Professor Vytautas Landsbergis Foundation Prize for the best musicological work of the year. She is an editor of two collections for Springer (2017 and 2019). At the end of 2022, a collective monograph (co-authors Girėnas Povilionis and Diego Cannizzaro) *Vox Humana Craftsmanship. Origins, Intersections and Influence on Lithuanian Pipe Organ Building* is forthcoming at Springer.

### Authors

**Gražina Daunoravičienė** (b. 1955), PhD, dr. habil. in musicology (2008), full-time professor. She has been teaching at the Lithuanian Academy of Music and Theatre since 1979 and was the head of the Department of Music Theory from 1998 to 2003. She received scientific scholarships and grants to study and do research at the Moscow State P. Tchaikovsky Conservatory, Salzburg Mozarteum, and Oxford University and was awarded a scholarship from the Ministry of Culture and Education of Saxon Lands and a DAAD grant (Germany). She has presented reports and published scientific articles in Lithuania, Latvia, Poland, Germany, Russia, Great Britain, Belgium, Switzerland, Slovenia, Yugoslavia, Finland, the United States, China, Austria, Greece, and Italy. She initiated the publication of a series of monographs dedicated to the most outstanding Lithuanian composers (Balakauskas, Bajoras, Kutavičius). Daunoravičienė has edited four collections (2002, 2007, 2013, and 2019). In 2016 she published the monograph *The Exploration of Modernistic Identity in Lithuanian Music* and was awarded the Professor Vytautas Landsbergis Foundation Prize. She is a Knight of the National Order of Merit. She has been awarded a State Prize for Culture and Art established by the Government of the Republic of Lithuania. She is the founder and compiler of the scientific journal *Lithuanian Musicology* as well as the compiler and author of the five-book study guide *The Language of Music* (two volumes, published in 2003 and 2006). From 2008 to 2013 she was a member of the Research Council of Lithuania and a representative of the Committee of Humanities and Social Sciences.

**Oksana Yevstafivna Hnatyshyn** (b. 1959) is a pianist, teacher, musicologist, and bibliographer. She graduated from the Piano Department of the Drohobych Music School in 1979 and the Piano Faculty of M.V. Lysenko Lviv State Conservatory (1985). From 1985 to 2001 she was concertmaster of the Department of Choral and Symphonic Conducting. In 2001 she defended her dissertation *Source Studies Aspect of the Study of the Creative Laboratory of Anatoly Kos-Anatole (On the Materials of the Composer's Archive)*. Since 2001, she has been an associate professor of the Department of Musical Ukrainian Studies and since 2004 an associate professor of the Department of General and Specialized Piano at LNMA. In 2019, at the A. Nezhdanova Odessa Music Academy, she defended her dissertation for the degree of Doctor of Art Studies *Historical measuring of the Ukrainian Music-Theoretical Conceptions* on the basis of the eponymous monograph of the same name (Lviv, 2018, 2nd form Lviv, 2019. 600 p.). Her main scientific interests are archival and bibliographic studies of the history of Ukrainian music, the life and work of its figures, and science (a holistic study of Ukrainian musicology). She is the author of five monographs, numerous (more than 50) scientific articles in Ukrainian and foreign (Georgia, Poland, Belarus, Slovakia) editions, and the editor (compiler) of many collections of scientific works and musical publications, including bibliographic indexes of ancient musical publications. She is a member of the T. Shevchenko Scientific Society and secretary of the Commission of Musicology. She is a member of the editorial board "Notes of the Shevchenko Scientific Society" (Works of the Music and Science Commission). Since 2001 she has been a member of the author's group Encyclopedias of the Shevchenko Scientific Society (Lviv) and is the author of slogans in the *Encyclopedia of Modern Ukraine* (Kyiv).

**Baiba Jaunslaviete** (b. 1964) received her Doctor of Art in 1993 with a dissertation on the conclusions of contemporary musical compositions. She is a researcher (from 1992), a lecturer (from 1994), and associate professor (from 2014) at the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music. Her special research subjects cover aspects of Latvian music as well as its stylistic and historical context. She has given presentations at several international musicological conferences and has published books and research articles related to various stylistic aspects of twentieth- and twenty-first-century music. She is the editor for the collective monograph *Maija Einfelde: Her Life and Music* (Mūzikas akadēmijas raksti XIII, 2016).

**Marcos Krieger** teaches Organ, Harpsichord, and Music History at Susquehanna University, PA. He is now serving his second term on the board of directors of the Historical Keyboard Society of North America. His research activities focus on early Baroque treatises and keyboard repertoire from

Iberia and Italy. In addition, he has contributed papers and publications on the hermeneutics of the German Romantic keyboard repertoire. As a keyboard artist, he has performed organ and harpsichord recitals in Argentina, Austria, Brazil, Canada, Germany, Italy, Spain, and the USA.

**Darius Kučinskas** is a professor at Kaunas University of Technology (Lithuania) and an international expert of European High Music Education (MusiQuE, Belgium). He graduated from the Lithuanian Music Academy as a pianist and later turned to musicology and defended his dissertation (2002) on the music of Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. A chronological catalogue of Čiurlionis's music and separate urtext editions of his piano and organ music were published by Kučinskas in the last decade. Since 2010, he has been researching Lithuanian piano rolls. The publications *Complete Catalogue of Lithuanian Piano Rolls* (2014), the edited monograph *Ethnic Piano Rolls in the United States* (2021) and several research articles in Lithuania and abroad (*Fontes Artis Musicae*), are the result of this research. In parallel, Kučinskas is conducting research on musical culture and the archives of the Lithuanian diaspora. He edits and publishes discovered music and restores biographies of Lithuanian composers.

**Wolfgang Marx** is an associate professor of historical musicology at University College Dublin (UCD). He is also a member of the UCD Humanities Institute. His research interests include the theory of musical genres, the representation of death in music, the music of György Ligeti, and post-truth and music. He is a general editor of Brill's new series *Death in History, Culture, and Society*.

**Lina Navickaitė-Martinelli** is a Full Professor and Senior Researcher at the Lithuanian Academy of Music and Theatre. She holds a PhD in musicology from the University of Helsinki (Finland). She has been giving keynote lectures in international conferences, organizing scientific events and taking part in national and international research, education and cultural development projects. She is the founder (2013) and curator of the LMTA Hub of Artistic Research and Performance Studies (HARPS).

Navickaitė-Martinelli's books *A Suite of Conversations: 32 Interviews and Interludes on the Art of Music Performance* (Vilnius: Versus aureus, 2010) and *Piano Performance in a Semiotic Key: Society, Musical Canon and Novel Discourses* (Helsinki: Semiotic Society of Finland, 2014) have been awarded as the best Lithuanian musicological works of the respective years for innovative research into music performance. She focuses her research on various aspects of the music performance phenomenon, with a specific focus on semiotic and sociological aspects as well as practice-led research. More information at [linamartinelli.wordpress.com](http://linamartinelli.wordpress.com).

**Anna Nowak** is a professor and Ph.D. in music theory. She has held the following positions at the Feliks Nowowiejski Academy of Music in Bydgoszcz: deputy rector for Artistic and Academic Matters and International Cooperation (2005 – 2012); head of the Centre for the Musical Culture of the Pomerania and Kujawy Region (1998 – 2006); chief editor of the Academy's Publishing Unit (1994–2012); and dean of the Faculty of Composition, Music Theory, and Sound Engineering (2012–2020). She is a member of the Musicologists' Section of the Polish Composers' Union and a member of the Bydgoszcz Society of Sciences. Her research focuses on the theory and history of twentieth- and twenty-first-century Polish music, particularly genre studies related to the art song, instrumental concerto, and mazurka. She has published three monographs: *Pomorska Orkiestra Symfoniczna. Idea urzeczywistniona* (Eng. *The Pomeranian Symphony Orchestra. An Idea Enfleshed*) (1994), *Współczesny koncert polski. Przemiany gatunku* (Eng. *The Contemporary Polish Concerto: Transformations of the Genre*) (1998) and *Mazurek fortepianowy w muzyce polskiej XX wieku* (Eng. *Piano mazurkas in 20<sup>th</sup>-century Polish music*) (2013). She is the author of several dozen entries in Polish and foreign encyclopaedias and nearly a hundred papers in collective works published at home and abroad.

**Rytis Urniežius** (b. 1960) is a professor at Vilnius University Šiauliai Academy (until 2020 Šiauliai University), Institute of Education. From 1978 to 1982 he studied in Klaipėda Faculties of Lithuanian Conservatoire (now Lithuanian Academy of Music and Theatre) and graduated as a wind band conductor. In 1993 defended his doctoral dissertation and gained a doctoral degree in Humanities (Musicology) at the Lithuanian Academy of Music. Founder and editor-in-chief of Šiauliai University peer-reviewed research journal "The Spaces of Creation" (issued from 2004 to 2016). An Associate Professor (Docent) at Music Academy, Vytautas Magnus University, Kaunas (part-time position, 2012–2018). He has given presentations at international research conferences and published about 40 articles in research periodicals in Lithuania and abroad. Research interests: wind band music, instrumentation, orchestration, music history. A member of the International Association of Research and Promotion of Wind Music (IGEB).

**Jurgita Valčikaitė-Šidlauskienė** (b. 1993), 2012 graduated from Šiauliai Saulius Sondeckis Arts Gymnasium. In 2016 she obtained a bachelor's degree in music theory and criticism from the Lithuanian Academy of Music and Theatre and in 2018 earned her master's degree. Since 2020, she has been studying in the joint doctoral program in art history of the Lithuanian Cultural Research Institute, the Lithuanian Academy of Music and Theatre, and the Vilnius

Academy of Arts. Her research interests include the process of composing music.

Valčikaitė-Šidlauskienė took part compiling a monograph on Lithuanian opera soloist Nijolė Ambrazaitytė (*Nijolė Ambrazaitytė. An Extraordinary Voice*. Lithuanian Independence Act Signatories Club, 2018); she pays a lot of attention to music critics, attends international conferences, and is a well-known director of cultural projects in northern Lithuania.

Doctor phil. habil. **Adelina Yefimenko** is a professor at the Department of the History of Music at the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy and at the Munich Ukrainian Free University. She is the winner of the Stravinsky Prize and a member of the National Union of Composers of Ukraine, the Galician Music Society and Wagner Society, and Deutsche Schostakowitsch Gesellschaft. She collaborates with the leading European opera theaters. Her research is devoted among others to the analysis of contemporary opera productions and the tendencies of contemporary opera directing.

**Rūta Žarskienė** (Šimonytė) is an ethnomusicologist, Ph.D. She graduated in classical violin performance in 1987 and in ethnomusicology in 1992 from the Lithuanian Academy of Music and Theatre, where she also obtained a Ph. D. degree in musicology in 1999. A member of international ethnomusicology organizations, including the European Seminar for Ethnomusicology (since 2002) and the International Council for Traditional Music (since 2000). She has worked at the Institute of Lithuanian Literature and Folklore since 1991 and was head of its Folklore Archive Department between 2002 and 2017. Ms. Žarskienė's main fields of research include music making with multi-pipe whistles or pan pipes in Lithuania (Lithuanian skudučiai) and other nations, traditional instrumental folk music, archival audio records and their preservation, the use of brass bands in traditional culture, and folk religious practices. She has presented conference papers in Lithuania (Vilnius, Kaunas, Šiauliai, Klaipėda) as well as in Berlin and Bamberg (Germany); Budapest and Paszto (Hungary); Falun, Jokmokke, and Stockholm (Sweden); Gablize and Vienna (Austria); Ljubljana; Milton Keens and Aberdeen (Great Britain); Batumi (Georgia); Tartu; Daugpils and Riga (Latvia); Prague; Sarayev; and elsewhere abroad. She has written 55 research articles in Lithuanian, English, Russian, and Polish and over 50 other publications. She is the author of the study *Skudučiai and Related Instruments: A Comparative Study* (1993) and the monograph *Music Making With Multi-Pipe Whistles in Northeastern Europe* (2003). In collaboration with Dr. Austė Nakiėnė and others, she prepared 9 publications of archival sound recordings (2003–2022), she compiled a CD entitled *Music and Hymns for Brass* (2013). With the Vilnius folklore

ensemble “Dijūta”, which he has led since 1998, he released a CD and a cassette *Unksti rytėlio* (2000), and double album *Dai lakštava lakštuote* (2017). She initiated 24 scientific seminars on folk religious practices under the auspices of the Institute of Lithuanian Literature and Folklore between 2014 and 2022. Ms. Žarskienė has been member of the Doctoral Committee of Ethnology with the Institute of Lithuanian Literature and Folklore, Vilnius University, and the Lithuanian Academy of Music and Theatre since 2011. Since 2020 she is a member of the attestation commission of the Institute. 2018–2021 she was a member of the Council for the Safeguarding of Ethnic Culture at the Parliament of the Republic of Lithuania.

**Judita Žukienė** (b. 1973) is a PhD in Musicology, associate professor of the Lithuanian Academy of Music and Theatre, and its rector (since 2021). She completed her doctoral studies at the LAMT in 2001. In the period of 1998 through 2003, she worked as a scientific editor of the Music Encyclopedia at the Science and Encyclopaedia Publishing Institute. She has been teaching at the LAMT since 2001 and was the head of

the Department of Music History (2005-2011) and vice-rector for research (2011-2021).

Žukienė's research interests cover the history of Lithuanian music and the methodology of artistic research. She is the author of a number of articles in scientific journals and book chapters and an editor of scientific source publications; she has given presentations in scientific conferences in Lithuania and abroad and written more than 100 articles for encyclopedias.

**Baiba Jaunslaviete** (b. 1964) received her Doctorate of Art in 1993. She is a researcher (from 1992), a lecturer (from 1994), and associate professor (from 2014) at the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music. Her special research subjects cover aspects of Latvian music as well as its stylistic and historical context. She has given presentations at many international musicological conferences and has published books and research articles. Editor of the selection *Latviešu mūzika cittautu kritiķu skatījumā* (“The reception of Latvian music by foreign [Baltic German and Russian] critics” – *Mūzikas akadēmijas raksti*, Riga, 2004).

## Atmintinė autoriams

### *Teikiamų publikuoti straipsnių reikalavimai, jų recenzavimo tvarka*

Į žurnalą priimami tokios arba analogiškos struktūros moksliniai straipsniai: įvadas, tyrimų tikslas, objektas, metodas ir metodikos, gauti rezultatai, išvados arba apibendrinimas, nuorodos, naudotos literatūros sąrašas.

Prieš pagrindinį tekstą turi būti anotacija, kurioje nurodoma: tyrinėjimo objektas, metodas (metodikos), tikslas, išdėstomi tyrimo rezultatai. Paskui išvardijami reikšminiai žodžiai. Anotacija turi būti pateikiama lietuvių ir anglų kalbomis.

Straipsnio pabaigoje turi būti pateikiamos nuorodos ir literatūros sąrašas. Po literatūros sąrašo pateikiama santrauka. Jei straipsnis lietuvių kalba, santrauka rašoma anglų kalba; užsienio kalba teikiamo straipsnio santrauka turi būti lietuvių kalba. Santraukos apimtis – 0,5–1 puslapis.

Straipsnio iliustracinė medžiaga (nuotraukos, grafikai, schemos, lentelės ir kt.) turi būti nespaltvota, geros kokybės ir tinkama reprodukuoti. Natų pavyzdžiai turi būti parengti kompiuteriu.

Straipsnius galima teikti lietuvių ir pagrindinėmis užsienio kalbomis. Apimtis neturėtų viršyti vieno autorinio lanko. Didesnės apimties straipsnio spausdinimo galimybė aptariama su vyriausiuoju redaktoriumi.

Straipsnio autorius atskirame lape lietuvių ir anglų kalbomis turi pateikti trumpą savo mokslinę biografiją – nurodyti mokslinį laipsnį ir vardą, svarbiausius darbus, mokslinius interesus, darbovietę, pareigas ir adresą.

Redakcijai pagal nurodytus reikalavimus parengtą straipsnį autorius turi pateikti kompiuterinėje laikmenoje arba elektroniniu paštu.

Pateiktą straipsnį recenzuoja du redakcinės kolegijos paskirti mokslininkai. Laikomasi nuostatos, kad kiekvienas straipsnis turi turėti dvi recenzijas – vidinę ir išorinę. Jeigu pateikto straipsnio problematika tarpdisciplininė, privaloma gretutinės mokslo srities ar krypties mokslininko rekomendacija.

Straipsnis spausdinamas gavus dviejų mokslininkų rekomendacijas.

### *Bibliografinių nuorodų sistemos reikalavimai*

„Lietuvos muzikologijai“ teikiamuose straipsniuose turi būti laikomasi citavimo tvarkos ir bibliografinių nuorodų sąrašo sudarymo metodikos.

Nuorodose ir literatūros sąrašė bibliografiniai duomenys pateikiami originalo rašyba. Dokumentai kirilica nelotyninami (netransliteruojami). Kinų, japonų, arabų ir kitų kalbų šaltiniai nurodomi naudojantis atitinkamais transliteravimo standartais. Sulotyninti duomenys gali pakeisti vartotuosius originaliame dokumente arba papildyti – tuo atveju suskliausti lauztiniais skliaustais. Didžiųjų raidžių rašyba turi atitikti nurodomo dokumento kalboje susiklosčiusią praktiką.

Tekstinės išnašos įterpiamos į straipsnio tekstą lenktiniuose skliaustuose arba teikiamos kaip pastaba nuorodose darbo gale. Į tekstą įterptose išnašose nurodomas cituojamo teksto autorius arba antraštė, išleidimo metai ir – jei reikia – puslapis, pavyzdžiui, (Čiurlionis 1973: 51). Kelių autorių leidinio nuoroda gali būti trumpinama nurodant pirmojo autoriaus pavardę ir prirašant „et al.“ Nuorodose teikiami bibliografiniai duomenys nurodomi laikantis citavimo tvarkos ir literatūros sąrašo sudarymo metodikos.

Literatūros sąrašas turi būti išdėstytas autorių arba antraščių abėcėlės tvarka. To paties autoriaus darbai rašomi išleidimo chronologine tvarka.

Bibliografinės nuorodos sudaromos laikantis šių reikalavimų:

- a) po autoriaus pavardės ir vardo dedamas kablelis; po kiekvieno asmenvardžio dedamas kabliataškis;
- b) jei autorius nežinomas, nurodoma antraštė (pavadinimas);
- c) jei antraštės nėra, ji keičiama pirmaisiais žodžiais, reiškiančiais baigtinę mintį; po jų dedamas daugtaškis;
- d) toliau eina antraštė – straipsnio arba knygos pavadinimas (kursyvu) originalo kalba;
- e) prieš šaltinį, kuriame išspausdintas straipsnis, rašoma „in:“; šaltinio antraštė išryškinama kursyvu.
- f) jei esama antraštės, t. y. antraštę paaiškinančių duomenų (informacija apie leidinio tipą, žanrą, paskirtį, rengėjus), jie teikiami po antraštės; prieš paantraštę dedamas dvitaškis;
- g) leidinio rengėjų (redaktorių, vertėjų ir pan.) nurodyti neprivalu, tačiau jie gali būti nurodomi po antraštės;

- h) būtini bibliografijos elementai yra išleidimo duomenys – originalo kalba rašomi duomenys: vieta, leidėjas, metai;
- i) po leidinio išleidimo vietos nuorodos dedamas dvitaškis (kai leidėjas nenurodomas, dedamas kablelis); po dvitaškio toliau rašomas leidėjas, esant keliems leidėjams – išryškintasis arba pirmasis leidėjas; po leidėjo įvardijimo dedamas kablelis;
- j) toliau nurodomi leidinio metai; esant tęstinių ar periodinių leidinių numerių, tomų ir pan. nuorodoms, po leidinio metų dedamas kablelis; nesant šių duomenų, po leidinio metų dedamas taškas, pavyzdžiui:

Landsbergis Vytautas, *Geresnės muzikos troškimas*, Vilnius: Vaga, 1990. ISBN 5-415-00635-4.

Račiūnaitė-Vyčiniienė Daiva, Vienbalsumas šiaurės rytų Aukštaitijoje: vėlesnės monofoninės dainos, in: *Lietuvos muzikologija*, Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2005, t. 6, p. 150–160.

- k) toliau nurodomi leidinio dalies (pvz., straipsnio) puslapiai, pavyzdžiui:

Kramer Lawrence, Perspektyvos: postmodernizmas ir muzikologija, in: Goštautienė, Rūta (sud.), *Muzika kaip kultūros tekstas*, Vilnius: Apostrofa, 2007, p. 124–160.

- l) toliau įrašomas knyga, daugiatomius arba serialinius leidinius identifikuojantis standartinis numeris – ISBN, ISMN ar ISSN; po jų nuorodos dedamas taškas; standartinis numeris neprivalomas nurodant knygų, daugiatomių arba serialinių leidinių dalis (straipsnius ir pan.);

- m) cituojant arba nurodant elektroninius dokumentus, būtina nurodyti leidinio autorių, antraštę, elektroninį adresą ir elektroninio leidinio žiūrėjimo datą, pavyzdžiui:

Paulauskis Linas, Bronius Kutavičius: jeigu nėra paslapties – nėra ir muzikos, in: *Lietuvos muzikos link* [interaktyvus], 2005–2006, Nr. 11, <<http://www.mxl.lt/lt/classical/info/251>> [žiūrėta 2007 11 05].



---

Lietuvos muzikologija, 23  
*Lithuanian Musicology, 23*

SL 1695. 24 aut. l. Tiražas 200 egz.

Išleido | Publisher:  
Lietuvos muzikos ir teatro akademija | Lithuanian Academy of Music and Theatre  
Gedimino pr. 42, LT-01110 Vilnius