

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

MUZIKOS FAKULTETAS

CHORO DIRIGAVIMO KATEDRA

Salomėja Bečelytė-Jurgutienė

**JUOZO NAUJALIO MOTETAI ŠIUOLAIKINIŲ LIETUVIŲ
KOMPOZITORIŲ RELIGINĖS KŪRYBOS KONTEKSTE**

Studijų programa: muzikos atlikimas (choro dirigavimas)

Magistro darbas

Darbo vadovas:

asist. dr. Linas Balandis

Vilnius, 2020

TURINYS

ĮVADAS	4
1. MOTETO ŽANRAS.....	6
1.1. Moteto žanro raidos apžvalga	6
1.1.1. <i>Ars antiqua</i> motetas.....	8
1.1.2. Izoritminis <i>Ars nova</i> motetas.....	10
1.1.3. Koloruotasis motetas.....	13
1.1.4. Tenorinis motetas.....	15
1.1.5. Imitacinės technikos motetai.....	17
1.2. Moteto žanro raida Lietuvoje.....	19
1.3. Tiriamų motetų liturginis tekstas ir jo percepcija J. Naujaliao / šiuolaikinių lietuvių kompozitorių kūryboje.....	23
2. MOTETŲ KŪRYBOS IR ATLIKIMO ASPEKTAI.....	32
2.1. Tyrimų metodologija ir organizavimas.....	32
2.1.1. Choro dirigentų interviu.....	32
2.1.2. Empirinio tyrimo duomenų rezultatai ir jų analizė.....	33
2.1.3. Choro dainininkų apklausa.....	46
2.1.4. Empirinio tyrimo duomenų rezultatai ir jų analizė.....	46
IŠVADOS.....	57
LITERATŪROS SĄRAŠAS.....	59
SANTRAUKA LIETUVIŲ IR ANGLŲ (SUMMARY)	
KALBOMIS.....	63
PRIEDAI	

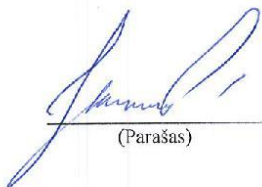
LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

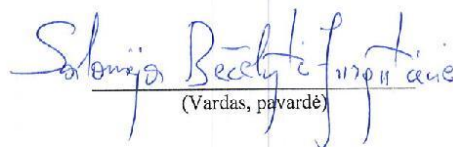
SAŽININGUMO DEKLARACIJA DĖL TIRIAMOJO RAŠTO DARBO

2020 m. gegužės 19 d.

Patvirtinu, kad mano baigiamasis darbas (tema) „Juozo Naujalio motetai šiuolaikinių lietuvių kompozitorių religinės kūrybos kontekste“ yra parengtas savarankiškai.

1. Šiame darbe pateikta medžiaga nėra plagijuota, tyrimų duomenys yra autentiški ir nesuklastoti.
2. Tiesiogiai ar netiesiogiai panaudotos kitų šaltinių ir/ar autorių citatos ir/ar kita medžiaga pažymėta literatūros nuorodose arba įvardinta kitais būdais.
3. Su pasekmėmis, nustačius plagijavimo ar duomenų klastojimo atvejus, esu susipažinęs (-usi) ir jas suprantu.


(Parašas)


(Vardas, pavardė)

IVADAS

Temos aktualumas: Juozo Naujaliao motetai yra unikalus reiškinys XX a. pirmos pusės lietuvių kompozitorių kūryboje. Lyginant motetus su kitų, XX a. pirmos pusės lietuvių kompozitorių religiniais opusais, Naujaliao motetai pranoksta jo amžininkų kūrybą savo brandumu ir kompozicine technika. Šie kūriniai tapę Lietuvos choro muzikos klasika, tačiau jų atlikimo tradicija, niuansai, kompozicinė struktūra nėra labai plačiai nagrinėjama. Minint 150-ąsias J. Naujaliao gimimo metines buvo surengtas koncertų ciklas-projektas „Motetų vėrinys“, kurio tema: Naujaliao kūrybos autentiškumas ir šiuolaikinių lietuvių kompozitorių kūryba. Koncertuose skambėjo Naujaliao ir šiuolaikinių lietuvių kompozitorių (Vytauto Miškinio, Algirdo Martinaičio, Dalios Kairaitytės, Donato Zakaro, Jūratės Baltramiejūnaitės, Dianos Čemerytės, Vaidos Straupaitės-Beinarienės) motetai. Tokio pobūdžio projektas buvo organizuotas pirmą kartą, pasitelkiant įdomią koncepciją: norėta parodyti kaip autentika ir tradicijos susipina su naujovėmis ir koks yra autentikos vaidmuo XXI a. Tokie projektai rodo, kad J. Naujaliao kūryba yra itin svarbi lietuvių muzikinės sakralinės kultūros ir kūrybos dalis. **Aktualumas** sietinas su mokslo darbe aptariama ir tiriama Naujaliao motetų svarba Lietuvos sakralinės muzikos kūrimo tradicijoms bei šių opusų įtaka šiuolaikinių lietuvių kompozitorių kūrybai.

Tyrimo objektas: Juozo Naujaliao motetai šiuolaikinių lietuvių kompozitorių religinės kūrybos kontekste.

Tyrimo tikslas: Apžvelgiant moteto žanro raidą ir rūšis, išanalizuoti Naujaliao ir šiuolaikinių lietuvių kompozitorių motetų atlikimo ypatybes bei Naujaliao motetų įtaką ir reikšmę šiuolaikiniam Lietuvos choro menui.

Tyrimo uždaviniai:

1. Remiantis literatūra apžvelgti moteto žanro raidą ir atskleisti tiriamų motetų atsiradimo aplinkybes.
2. Pasitelkiant įrašus, partitūras ir mokslinę literatūrą, išanalizuoti Naujaliao motetų atlikimo tradicijas ir šiuolaikinių lietuvių kompozitorių (Miškinio, Martinaičio, Kairaitytės, Zakaro, Baltramiejūnaitės, Čemerytės, Straupaitės-Beinarienės) kūrinių atlikimo niuansus, štrichus ir dinamiką.

3. Apžvelgus anksčiau aptartus aspektus tikimasi nurodyti kokią įtaką Naujajai motetų kūryba padarė šiuolaikiniams lietuvių kompozitoriams, Miškiniui, Martinaičiui, Kairaitytei, Zakarui, Baltramiejūnaitei, Čemerytei, Straupaitei-Beinarienei.

Tyrimo metodai:

- Interpretacijų analizė
- Šaltinių ir dokumentų analizė
- Komparatyvinis (lyginamasis)
- Kokybinis (interviu ir apklausa)

Literatūra ir šaltiniai: metodinė ir mokslinė literatūra, koncertų įrašai, kūrinių partitūros.

Darbo struktūra: įvadas, sąžiningumo deklaracija, du skyriai, išvados, literatūros sąrašas, santrauka lietuvių ir anglų kalbomis, priedai.

1. MOTETO ŽANRAS

Moteto žanras priskiriamas seniausiems profesionaliosios muzikos žanrams. Muzikologai teigia, kad moteto archetipai pradėjo rasti dar XI a. pabaigoje. Bėgant amžiams moteto žanras patyrė evoliuciją, o kiekvienam laikmečiui buvo būdinga savita šio žanro formos atmaina. Šiame skyriuje apžvelgiama moteto žanro raida, nagrinėjamos atsiradimo aplinkybės, pristatomos motetų rūšys. Analizuojamas konkrečiam tipui būdingas savitumas. Apžvalga atliekama pasitelkiant mokslinius šaltinius, motetų partitūras. Greta kitų šaltinių, skyriuje remiamasi fundamentaliomis Gražinos Daunoravičienės, John'o Caldwell'o, Richard'o H. Hoppin'o, Jono Vilimo, Christoph'o Wolff'o studijomis.

1.1. Moteto žanro raidos apžvalga

Motetas, vienas seniausių Vakarų Europos profesionaliosios muzikos žanrų: „Atsirado XI a. pabaigoje XII a. pradžioje“ (Daunoravičienė 2003: 301). „Moteto pirmtakai buvo tuo metu populiarios daugiabalsės ritmizuotos polifoninės muzikos formos organumai, klauzulės, konduktai“ (Vilimas 2011: 300). Motetas, nuo kitų, to laikmečio kūrinių, skyrėsi ilga evoliucija bei buvo traktuojamas ir kaip pasaulietinės (ir kaip religinės) muzikos žanras: „XIII – XIV a. motetai skambėjo įvairių švenčių ir turnyrų metu. XII – XIV a. specifinė moteto žanro funkcija buvo surasti teisingą sprendimą technologiškai sudėtingiems kūrinių kompoziciniams sprendimams“ (Daunoravičienė 2003: 301). Moteto žanro vystymosi metu susiformavo liturginių ir instrumentinių to meto žanrų komponavimo principai: „Neatstiktinai būtent motetuose atrasti ir technologiškai nugalinti formavimo principai buvo įdiegiami kituose, pasaulietiniuose (šansona, madrigalas, instrumentiniai žanrai), o ypač liturgijos (mišių) žanruose“ (Daunoravičienė, Mikulevičiūtė 2003:301). „Moteto žanras vystėsi Paryžiuje, Dievo Motinos (Notre Dame) katedros mokykloje“¹. Moteto žanras buvo laikomas vienu profesionaliausių muzikos žanrų: „<...> atsisakius pirminio intonacinio šaltinio (grigališkojo choralo) pagrindo, motetas buvo traktuojamas kaip rimto pobūdžio vienas profesionaliausių

¹ [žiūrėta 2020-03-20]. Prieiga per internetą: <<https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.lmta.lt/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023337#omo-9781561592630-e-0000023337>>.

muzikos žanrų² ir išliko reikšmingas baroko muzikoje: „17–18 a. motetu galėjo būti vadinamos beveik visos vokalinės bažnytinės ir pasaulietinės muzikinės kompozicijos lotynų kalba (išskyrus mišias ir oratorijas)“³. Moteto žanro pavadinimas kilo nuo sąvokos „žodis“: „Moteto sąvoka (mažybinė prancūziškoji *mot* forma reiškė „žodis“, „posmas“) reiškė specifinį kūrinio santykį su žodiniu tekstu“ (Daunoravičienė, Mikulevičiūtė, 2003: 302). Daugiatekstiškumas – viena iš svarbiausių moteto žanro savybių: „Virš tenoro esantis balsas, pavadintas „motetus“, ankstyvajame motete pabrėžė principinį žodžio teksto savarankiškumą, kuris pasireiškė tiek daugiatekstėmis, tiek ir daugiakalbėmis tendencijomis. Daugiatekstiškumas yra viena iš svarbiausių moteto žanrinių ypatybių. Moteto stilius remiasi grigališkuoju choralu, taip pat jam būdingas reikšmingumas, rimtumas, didingumas, įvairiapusiškumas ir įvairovė. Johannas Gottfriedas Wahlteris apibrėžė tris moteto ypatybes, kurios paženklino šį žanrą: bažnytinio turinio tekstas; imitacinės technikos naudojimas; vokalinė prigimtis“ (Daunoravičienė, 2003: 303). Terminas *motetas* oficialiai, moksliniuose šaltiniuose, įvardytas tik 17 amžiuje: „Moteto terminas, nepaisant jau ilgai gyvavusio žanro savarankiškumo ir svarumo, buvo „įteisintas“ tik 17 a. viduryje. Moteto žanrą muzikos studijų veikaluose pažymėjo teoretikai Marco Scacchi ir Athanasius Kircher. Jie suteikė tam tikrą apibūdinimą moteto stiliui *stylus motecticus*. Toks moteto stiliaus apibūdinimas buvo priskirtas prie *stylus ecclesiasticus*“⁴.

Motetas priskiriamas bažnytinės muzikos žanrams: „psalmėms, pasijoms, antifonoms, giesmėms, responsorijoms, *Requem*, himnams, sekvencijoms ir Mišioms, tačiau jo padėtis tarp *musica ecclesiastica*⁵ tipo žanrų yra kiek kitokia, dėl to, kad motetas buvo priskiriamas ir pasaulietinės ir bažnytinės muzikos žanrams“ (Daunoravičienė 2005: 89). Remiantis moksliniais šaltiniais, kaip jau buvo minėta šiame skyriuje, galima dar kartą pabrėžti išskirtinį moteto žanro dvilypumą, vaidmenį pasaulietinėje ir bažnytinėje muzikoje įvairių liturginių, istorinių ir politinių progų metu: „Tai būdavo bažnyčių šventinimas, popiežių vainikavimas,

² [žiūrėta 2020-03-14]. Prieiga per internetą:

<https://www.vdu.lt/cris/bitstream/20.500.12259/34189/1/ISSN2335-8785_2005_N_16_44.PG_89-106.pdf>

³ [žiūrėta 2020-03-25]. Prieiga per internetą: <<https://www.vle.lt/Straipsnis/motetas-21017>>

⁴ [žiūrėta 2020-03-15]. Prieiga per internetą: <<https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/omo/9781561592630.013.90000369371>>

⁵ „Musica ecclesiastica – lot. Bažnytinė muzika: krikščioniškųjų konfesijų religinė muzika, atliekama bažnyčiose per liturgines apeigas. Bažnytinės muzikos žanrams priskiriama mišios (stačiatikių bažnyčioje vadinamos liturgija), Requiem, pasija, organumas, motetas, sekvencija, litanija, giesmė, himnas, psalmė, antifona, responsorijus. Bažnytinei muzikai kartais priskiriama ir neliturginė arba šalia liturginės gyvuojanti krikščioniškųjų konfesijų muzika, kiti religine intencija sukurti kūriniai“. Vilimas J., Bažnytinė muzika, 2002, [žiūrėta 2020-02-27]. Prieiga per internetą: <<https://www.vle.lt/Straipsnis/baznytine-muzika-69922>>

įvairių politinių sutarčių ir pergalių iškilmės. Tai, kad motetas skambėdavęs bažnyčioje, įrodo Viduramžių bei Renesanso laikų vienuolių, vyskupų, netgi popiežių (dominikono Petro iš Paludo, vyskupo Guillielmo Durando, arkivyskupo Karolio Baromėjaus, popiežiaus Jono XXII) dokumentai, vienu ar kitu požiūriu aptariantys motetų tinkamumą liturgijai. Motetus giedodavo per aukų rinkimą ir ostijos pakylėjimą, komunijos dalijimą ir mišių pabaigoje. Motetų ciklai-vadinamieji *Motetti misales*-galėjo pakeisti daugelį Mišių dalių (tai buvo ypač populiariu Milane). Mergelės Marijos garbei skirtose apeigose po vakarinių maldų⁶.

Apibendrinant mokslinius straipsnius ir šaltinius galima daryti išvadas, kad moteto sandara visuomet kito balsų skaičiumi. Taip pat evoliucionavo moteto teksto interpretacija, atlikimo specifika ir paskirtis visuomenėje. Kai kurie žanro principai išliko nepakitę per visą moteto žanro istoriją. Šis daugiabalsės vokalinės muzikos žanras buvo giedamas tiek liturgijoje, tiek pasaulietiniuose renginiuose ir šventėse.

1.1.1. *Ars antiqua* motetas

Pasak Richardo H. Hoppino (1978 m.) *ars antiqua*⁷ Moteto prototipas XII a. siejamas su klauzule, kuri išsirutuliojo iš organumo. Šiuo metu yra žinomi šeši, ankstyvuosiuose motetuose vartoti ritminiai modusai: „Klauzulėje buvo kartojamas choralo fragmentas, jam buvo suteikiami ritminiai modusai. Populiariausi ankstyvojo moteto ritminiai modusai: I, II, III, V ir labai retai naudojamas IV. Šeštas ritminis modusas buvo naudojamas viršutiniuose balsuose - *tripulum* ir *quadruplum*“ (Daunoravičienė 2003: 305). Minėti šeši ritminiai modusai buvo jungiami į įvairaus ilgio frazes, kurios besijungdamos tarpusavyje sudarydavo polifoninius motyvus: „Ritminiai modusai buvo jungiami į įvairaus ilgio ritmines frazes, o gautos ritminės frazės būdavo jungiamos tarpusavyje polifoninėje faktūroje“⁸. Ankstyvasis

⁶ Daunoravičienė G., Motetas – cantus mediocris, liturginės ir kompozicinės paralelės (2005: 89, 92, 93), [žiūrėta 2020-03-14]. Prieiga per internetą: <https://www.vdu.lt/cris/bitstream/20.500.12259/34189/1/ISSN2335-8785_2005_N_16_44.PG_89-106.pdf>

⁷ „*Ars antiqua*-(lot. senovinis menas), 12–13 a. Vakarų Europos profesionalioji muzika. Būdinga ankstyvosios polifonijos apraiškos, susijusios su organumo tradicijomis. 12 a. vyravo lygiagrečioji balsų slinktis kvartomis, kvintomis, oktavomis. Pamažu viršutiniai balsai darėsi melodiškai savarankiškesni. Formą vienijo modalinis ritmas – pasikartojančios ritminės figūros. Pagrindiniai *ars antiqua* žanrai: konduktas, senasis motetas. *Ars antiqua* ryškiausia buvo Prancūzijoje. Kompozitoriai: Leoninas, Perotinas, P. de la Croix; teoretikai: Jonas Garlandietis, J. de Grocheo, Pranciškus Kelnietis. *Ars antiqua* pavadinimą vartojo 14 a. muzikos teoretikai kaip antitezę savo amžininkų kūrybai (*ars nova*)“⁸. Ambrasas A. J., *Ars antiqua*, 2002, [žiūrėta 2020-04-15]. Prieiga per internetą: <<https://www.vle.lt/Straipsnis/ars-antiqua-65624>>

⁸ [žiūrėta 2020-03-20]. Prieiga per internetą: <(https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.lmta.lt/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023337#omo-9781561592630-e-0000023337)>

motetas nuo klauzulės skyrėsi tekstų polifonija ir ritmo bei melodikos ostinatiškumu: „Klauzulės⁹ ritmo ir melodinių darinių ostinatiškumas tapo ankstyvojo moteto, dar vadinamo klauzule – motetu, struktūriniu pagrindu, tačiau nuo klauzulės motetą skyrė neįprasta tekstų polifonija. Moteto formavimuisi įtaką darė balsų prirašymo kūrimo tradicija, kai virš choralinio tenoro teksto buvo prirašomi savarankiškų žodinių tekstų balsai. Tekstus rašydavo skirtingomis kalbomis ir dialektais“ (Daunoravičienė 2003: 306).

1 pav. *Ars antiqua* motetas *Alle psallite cum luya* iš Montpellier kodekso¹⁰

Alle psallite cum luya Ver. 6.6.1
Montpellier Codex

Triplum
Duplum
Tenor

Al - le, psal - li - te cum lu - - ya,
Al - le, psal - li - te cum lu - - ya,
Al - le, con - cre - pan - do psal - li - te cum lu - - ya,
ya, Al - le, con - cre - pan - do psal - li - te cum

1 pav. matome, kad dviejų viršutinių balsų ritminiai modusai yra tokie patys, ryškiai skiriasi tenoras, jo melodinė linija juda skirtingomis ritminėmis vertėmis nei *triplum* ir *duplum*. Tenoro partijoje nenaudojamos šešioliktnių natų vertės. „Ankstyvieji motetai buvo silabiniai: visi balsai buvo rašomi vienu ritminiu modusu, laikui bėgant viršutiniai balsai, įgaudami vis didesnę reikšmę, tapo melodiškai diferencijuoti“ (J. Vilimas: 2011, 300). *Ars antiqua* moteto formavimosi laikotarpiu buvo vartojamos viengubo, dvigubo ir trigubo motetų sąvokos: „Teoriškai apibūdinant motetą buvo taikomos tokios sąvokos: viengubasis motetas (*tenoras* +

⁹ „Klauzulė-(lot. clausula – pabaiga), melodinis balso posūkis muzikiniam vyksmui užbaigti, vartotas viduramžių ir Renesanso muzikoje. Vokalinėje muzikoje sutampa su poetinės strosfos pabaiga. Klauzulę sudaro 3 paskutiniai melodijos garsai (vadinamieji antipenultima, penultima ir ultima). Skiriama clausula perfecta (lotyniškai tobuloji pabaiga), kai melodija užbaigiama (lotyniškai dar vadinama clausula finalis), clausula imperfecta (lotyniškai netobuloji pabaiga), kai melodija baigiama kitu melodinės dermės garsu“. Juodelienė A., Klauzulė, 2006, [žiūrėta 2020-03-28]. Prieiga per internetą: <<https://www.vle.lt/Straipsnis/klauzule-103032>>

¹⁰ Paveikslas paimtas iš: [žiūrėta 2020 – 03- 06] <<https://imslp.org/wiki/File:WIMA.99ea-alle.pdf>>

motetus balsas¹¹; du skirtingi žodiniai tekstai), dvigubasis motetas (*tenoras + motetus + triplum*; trys skirtingi žodiniai tekstai), trigubasis motetas (*tenoras + motetus + triplum + quadruplum*; 4 skirtingi žodiniai tekstai)“ (Daunoravičienė, Mikulevičiūtė 2003: 307).

Apibendrinant *ars antqua* moteto raidą galima teigti, kad šio moteto prototipas buvo siejamas su klauzule, kuri išsirutuliojo iš organumo. Ankstyvajame (klauzulės tipo) motete buvo naudojami I, II, III, IV, V ir VI ritminiai modusai. Nuo klauzulės *ars antiqua* motetas skyrėsi tekstų polifoniškumu bei ritmo ir melodikos ostinatiškumu.

1.1.2. Izoritminis *Ars nova* motetas

Viena iš svarbiausių izoritminio moteto savybių buvo balsų ostinatiškumas¹²: „Ostinatinis formavimas bei balsų kombinatorika¹³ išsirutuliojo į sudėtingą izotechnikos (gr. *Isos* – lygus, vienodas) priemonių sistemą, paremtą vidinės kūrinio struktūros tapatumais“ (Daunoravičienė, Mikulevičiūtė 2003: 309). Izoritminiu motetas pradėtas vadinti todėl, kad jame buvo naudojamos pasikartojančios ritminės figūros, susipinančios su kintančiu melodiniu piešiniu: „Izoritmas (gr. *Isos* „lygus“ ir *rhythmos* „ritmas“) šiuolaikinis terminas, taikomas apibūdinti periodiškai pasikartojančias ritmines konfigūracijas, kurios naudojamos su dažnai kintančiu melodijos turiniu, XIV a. ir XV a. moteto tenoro partijoje“¹⁴. Izoritminį motetą sudarė

¹¹ „*Motetus* balsas – viduramžių terminas (13 a., 14 a. ir ankstyvasis 15 a.) apibūdinantis balsą, esantį virš *tenoro* balso. Šiuo terminu vadinamas ir pats žanras, nepriklausomai nuo esamo balsų skaičiaus. Pradėjus naudoti prancūzų poetų eiles moteto žanre, virš *tenoro* balso esantis *motetus* balsas imtas vadinti *duplum*“ Sanders E. H., Lefferts P. M., Early motet, 2001 [žiūrėta 2020-03-15]. Prieiga per internetą: <<https://doi.org/ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.50158>>

¹² „*Ostinato* (it. atkaklus, įkyrus), muzikos kūrinio komponavimo būdas, kai vienbalsiškai ar daugiabalsiškai kartojama muzikinis garsas, motyvas, frazė, sakinytis arba ritminė figūra (kartais šiek tiek pakeisti). Ostinato dažniausiai aptinkama bose (žemame registre), nors gali būti ir kituose balsuose (registruose). Atsirado 13 a. motetuose (izoritmija), 15–16 a. ostinato vartota mišiose (kartojant *cantus firmus* melodiją), 17–18 a. – kaip basso ostinato (čakona, pasakalija). 19 a. aptinkama viduriniuose ir viršutiniuose balsuose“. Paketūras V., Ostinato, 2010 [žiūrėta 2020-03-06]. Prieiga per internetą: <<https://www.vle.lt/Straipsnis/ostinato-666>>

¹³ „Renesanso muzikos erdvėje išstobulinta skaitmeninių manipuliacijų kryptis – tai *ars combinatoria* – universalios permutacijos (riboti elementų perstatymai) ir kombinacijos (vienų elementų pakeitimas kitais, begalė variantų), taikomos įvairiems muzikos kūrinio parametrų – garsų aukščiui, ritminių vienetų, polifoninių balsų segmentų organizacijai, *cantus firmus* struktūrai ar pan., ir nesusietos su jokia konkrečia muzikos žanru, stiliumi, formos tipu ar kompozicine technika. Renesanso kompozitorius *ars combinatoria* menas veikiausiai intrigavo dėl begalinių manipuliacijų 27 galimybių – pavyzdžiui, aštuonių garsų melodija iš viso turi net 40 320 variantų. Tai gaunama tarpusavy sudauginus visus aštuonis skaičius: 1 x 2 x 3 x 4 x 5 x 6 x 7 x 8. *Ars combinatoria* terminas aptinkamas Mersenne'o *Harmonie universelle* (1636), Kircherio *Musurgia universalis* (1650) ir Leibnizo *Ars combinatoria* (1666) (Gerver & Lebedeva, 1999, p. 30–32)“. Povilionienė R., Musica mathematica tradicijos ir inovacijos šiuolaikinėje muzikoje (2013: 26, 27, 183). [žiūrėta 2020-03-20]. Prieiga per internetą: <<https://www.tornado-beta.lt/wp-content/uploads/2013/12/R-Povilioniene-MUSICA-MATHEMATICA.pdf>>

¹⁴ [žiūrėta 2020-04-02]. Prieiga per internetą: <<https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.lmta.lt/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013950?rskey=Arzp2D&result=42>>

color ir *talea*: „Izoritminis motetas buvo sudarytas iš dviejų komponentų: *color* ir *talea*. Iš pamatinio tenoro balso (*cantus firmus*) melodijos buvo paimamos kelios natos, kurias vis kartodavo kūrinyje. Šis melodinio fragmento principas vadinosi *color*¹⁵. Buvo ir ritmo šablonas, kartojamas tenoro balse, kuris vadinosi *talea*¹⁶“ (Lord 2008: 64). Remiantis minėtų autorių įžvalgomis galima teigti, kad izoritminio moteto brandos etapas buvo XIVa. *Ars nova* kompozitorių kūryboje. *Ars nova* nuo *ars antiqua* moteto skyrėsi ritmo bei melodinių darinių ostinatiškumu. Žymiausi šio laikotarpio kūrėjai yra prancūzų kompozitoriai Guillaume de Machaut (1300 – 1377) ir Philipas de Vitry (1291 – 1361). „Vitry kuriami motetai (išlikę 14) reprezentuoja tribalsę (ankstyvieji), vėliau – keturbalsę motetinę faktūrą, taip pat tris šio žanro raidos pakopas: 1) perėjimą iš *ars antiqua* į *ars nova*; 2) ankstyvų izoritminių kompozicijų stadiją; 3) izoritminių motetų klasikinį periodą“ (Daunoravičienė, Mikulevičiūtė 2003: 310). Antrame paveiksle (žr. 2 pav.) matome izoritminio moteto pavyzdį, pirmos trys iš devynių *talea* pažymėtos I (pirmos dvi kūrinio akoladės), II (3-oji ir 4-oji akoladės), III (5-oji ir 6-oji akoladės). C1 ir C2 sužymėti tenoro partijoje esantys *color* sakiniai. Nuoseklus izoritmas per *talea* jungtis viršutiniuose balsuose pažymėtas laužtiniu skliaustu.

¹⁵ „*Color* lotyniškas viduramžių terminas, apibūdinantis pagražinimus, o dažniausiai pasikartojimus *izoritminio* moteto tenoro partijoje. *Color* buvo naudojamas nuo XIII a. vid. iki XV a. vid. Pirmasis šį terminą panaudojo Johannes‘as de Garlandia veikale *De mensurabili musica*“. Sanders, Lindley 2001, Oxford Music Online. [žiūrėta 2020-03-15]. Prieiga per internetą: <<https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.40034>>

¹⁶ „*Talea* (lot. pjaustymas) viduramžiais susiformavęs terminas, žymintis laisvai sukurtą ritminę seką. Keli sakiniai, sudarantys *izoritminio* moteto *tenoro* partijos natų vertes“. Sanders 2001, Oxford Music online. [žiūrėta 2020-03-15]. Prieiga per internetą: <<https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.27414>>

hoketas¹⁹: „Dažniausiai izoritminiai pasažai viršutiniuose moteto balsuose vedė į hoketą arba kitą ritminę sandarą, tokią kaip sinkopė ar ritminė sekvencija, kuri tai taip buvo priskiriama panizoritmui“²⁰. Remiantis muzikologo Jono Vilimo įžvalgomis galima įvardyti dar vieną izoritminiams motetams būdingą bruožą: „XIII-XIV a. izoritminiai motetai dažnai buvo atliekami su instrumentų pritarimu (vienas balsas vokalinis - kiti instrumentiniai)“ – (Vilimas 2011: 301).

Apibendrinant izoritminio *ars nova* moteto raidą, galima teigti, kad žymiausi šio žanro atstovai buvo Guillaumas de Machaut ir Philipas de Vitry. Izoritminį *ars nova* motetą sudarė *color* (melodinių fragmentų) ir *talea* (ritmo) elementai, o panizoritminiuose motetuose, viršutiniuose balsuose buvo pritaikoma ir hoketo technika. *Ars nova* izoritminiuose motetuose vyravo melodinių darinių ostinatiškumas. Izoritminiai motetai dažnai buvo atliekami ne tik *a cappella*, bet ir su instrumentų pritarimu.

1.1.3. Koloruotasis motetas

Koloruoto moteto pavadinimas kildinamas iš žanro teminės medžiagos „apdirbimo“ technikos: „Taip vadinamas motetas pabrėžia darbo su teminiu šaltiniu, preegzistuojančia medžiaga (*cantus prius factus*), būdą – koloravimo techniką“ (Daunoravičienė, Mikulevičiūtė, 2003: 318). Pasak muzikologės Gražinos Daunoravičienės naudodami koloravimo principą, kompozitoriai turėjo daugiau laisvės kuriant melodinius posūkius, frazes, stambesnius melodinius motetų darinius – kiekvienas melodinis darinys galėjo būti traktuojamas kaip išvestinis, naujas atspirties taškas, koloravimo būdas buvo priartėjęs prie laisvų kūrinio plėtočių ir netgi improvizacinės komponavimo technikos. Ypatinę dėmesį koloruoto moteto technikai teikė angliškosios mokyklos atstovai, Leonelis Poweris ir Johnas Dunstable‘as, šių kompozitorių motetuose atsiskleidė laisvos melodinės frazės, lyriškasis anglų *carol* elementas, puošnumas ir improvizavimas, kompozitorius Johnas Dunstable‘as labai išplėtė koloruotų

¹⁹ „(pranc. *hoquet* – žagsėjimas), viduramžių (13–14 a.) polifonijos technika: gretimų balsų (dažniausiai dviejų) melodija pertraukiama pauzėmis. Iš pradžių hoketas buvo vartojamas kūriniuose epizodiškai, vėliau hoketo būdu buvo kuriami vientisi polifoninės muzikos kūriniai. 14 a. hoketas dažnai vartotas motetuose kaip specifinė raiškos priemonė (vadinamasis *cantus truncatus* – pertrauktas, trūkčiojantis dainavimas), tapo viena ankstyvosios imitacinės polifonijos rūšių“. Klimas J., Hoketas, 2005 [žiūrėta 2020-03-03]. Prieiga per internetą: <<https://www.vle.lt/Straipsnis/hoketas-30550>>

²⁰ [žiūrėta 2020-04-02]. Prieiga per internetą: <<https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.lmta.lt/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013950?rskey=Arzp2D&result=42>>

motetų komponavimo technikos galimybes, jo kūryboje galime rasti vienus iš gražiausių ir puošniausių šio moteto tipo pavyzdžių (Daunoravičienė 2003: 320). 3 paveiksle (3 pav.) matome koloruotą viršutinį moteto *Salve Regina* balsą, šiame Johno Dunstable'o kūrinyje atsispindi minėtas koloruotiems motetams būdingas melodijos puošnumas, improvizacijos bei lyriškumas: „Brandaus Dunstable'o kūrybos laikotarpio motetuose ypač suklesti moteto balsų melodizacija, kuri aprėpia visus faktūros balsus, netgi instrumentinius. Tuomet kiekvienas balsas tampa melodiniu variantu, išvestu iš bendro melodinio pagrindo“ (Daunoravičienė, Mikelevičiūtė 2003: 320 p.) Muzikologės Julie E. Cumming teigimu, vėlyvuosiuose L. Powero motetuose melodija išlieka svarbi visų kūrinių balsų atžvilgiu, balsų duetai yra trumpesni ir jau nebėra traktuojami kaip atskiros padalos, o įpinami į bendrą moteto kompoziciją – (Cumming 1999: 189).

3 pav. Lyonelo Powero / Johno Dunstable'o motetas *Salve regina*²¹

Dunstable (Leonel), „Salve regina.“

The image shows a musical score for the motet 'Salve regina' by Leonel Dunstable. It features three staves: a vocal line for Contralto (top), a vocal line for Tenor (middle), and a lute line (bottom). The lyrics are in Latin and are written below the vocal staves. The score is divided into three systems, with measure numbers 5, 10, 15, 20, and 25 indicated. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The lute line consists of a single melodic line with a basso continuo line below it. The lyrics are: Sal-ve re-gi-na, ma-ter mi-se-ri-cor-di-ae, vi-ta, dul-ce-do et spes no-stra, sal-ta, dul-ce-do et spes no-stra, sal-

Da. d. TL. in Oest. VII.

²¹ Paveikslas paimtas iš: [žiūrėta 2020 – 03 – 06] < https://imslp.org/wiki/File:PMLP95149-Dunstable_Salve_regina_mater_misericordiae.pdf >

4. pav. Lionel Power motetas *Anima mea liquefacta est*²²

Anima mea liquefacta est

Lyonel Power

The musical score is written for four voices: Cantus, Contratenor, Tenor, and C. The lyrics are: "A-ni-ma me-a li-que-fac-ta est. ut di-ice-tus lo-cu-tus est. que-si-vi". The Tenor part is highlighted with a black box.

4 pav. matoma muzikologės Julie E. Cumming minėta koloracija, kuri apima ne tik vieną kūrinio balsą. Šiuo atveju melodijos koloraciją galima matyti pirmame ir antrame balsuose.

Apibendrinant, galima teigti, kad koloruoto moteto žanras buvo ypač populiarus Anglijoje. Šis žanras buvo savotiška improvizacinės komponavimo technikos pradžia. Žymiausi žanro atstovai, anglų kompozitoriai: Leonelis Poweris ir Johnas Dunstable'as. Koloruoti motetai pasižymėjo laisvomis melodinėmis frazėmis, lyrizmu, puošnumu.

1.1.4. Tenorinis motetas

Tenorinio moteto sąvoka tik dar kartą parodo, koks svarbus ir fundamentalus yra tenoro partijos vaidmuo visai moteto žanro kompozicinei sandarai: „Tenoro balso funkcija buvo svarbi nuo pat žanro atsiradimo pradžios, bet tokio tipo motetai susiformavo tik apie 1440 – uosius metus, galima teigti, kad iš kompozicinės pusės, šio tipo motete buvo išsaugotas tenoro,

²² Paveikslas paimtas iš: [žiūrėta 2020 – 03 – 06] < http://www1.cpd.org/wiki/images/7/73/Power-Anima_mea.pdf>

kaip *cantus firmus* vaidmuo. Kitos moteto žanro savybės yra siejamos su daugiatekstiškumo atsisakymu, nors kūrinyje balsų skaičius kito, jų atsirado daugiau, lyginant su žanro pirmtakais. Kompozitoriai ir toliau tenoro partijai pritaikydavo grigališkojo choralo principus, tačiau atsirasdavo ir naujų, originalių *cantus firmus*²³ (Daunoravičienė, Mikulevičiūtė 2003: 232, 234).

5 pav. G. Dufay motetas *Ave regina caelorum* (20 - 43 t.)²⁴

2 Ave regina caelorum Dufay

20

25

29

²³ „Cantus firmus- lot. tvirtas dainavimas), tam tikra melodinė sandara – daugiabalsio muzikos kūrinio pagrindas. Tai kūrinio pagrindinė melodija, paimta dažniausiai iš anksčiau sukurtų liturginių arba pasaulietinių kūrinių. Šiai melodijai buvo kuriami kontrapunktiniai balsai. Tokia komponavimo technika gyvavo viduramžių (nuo 12 a.) ir Renesanso muzikoje. Viduramžių daugiabalsiuose muzikos kūrinuose kaip *cantus firmus* daugiausia vartotos grigališkojo choralo melodijos“. Mielkutė R., Cantus firmus, 2002, [žiūrėta 2020-03-03]. Prieiga per internetą: <<https://www.vle.lt/Straipsnis/cantus-firmus-59281>>

²⁴ Paveikslas paimtas iš: [žiūrėta 2020 – 03 – 06], <http://www0.cpd.org/wiki/images/c/c2/Dufay-Ave_regina_caelorum_a4.pdf>

37

gnem fer - - - vo - - - rum, an -

fer - - - vo - - - rum, an -

na an - ge - lo - - rum, an -

gnem - - - fer - - - vo - - - rum,

41

rum, fer - - vo - - rum.

rum, fer - - vo - - rum.

- ge - - lo - - rum.

fer - - vo - - rum.

5 pav. matome, kad tenoro partija įpinama į keturbalsę kūrinio faktūrą ir vis mažiau išsiskiria. Tenoras įstoja vėliausiai iš visų likusių balsų ir palaipsniui ši melodinė linija vis labiau dailinama (koloruojama). Partija pradeda stambiomis vertėmis, paskui pastebimai vyksta diminucija²⁵.

1.1.5. Imitacinės technikos motetai

„Imitacinė technika yra bene dažniausiai sutinkamas renesanso epochos motetų komponavimo principas. Tokia technika vis dažniau atsiradavo po to, kuomet buvo pradėti kurti tenoriniai motetai. Jų *cantus firmus* melodijos segmentų panaudojimas kituose balsuose ir nulėmė imitacinės komponavimo technikos atsiradimą moteto žanre. Grigališkasis choralas ir toliau buvo naudojamas kaip intonacinis moteto balsų šaltinis. Naujovė, atsiradusi šalia imitacinės technikos buvo homofoninė faktūra (*contrapunctus simplex*). Taip pat moteto homofoninėje faktūroje vis dažniau imta naudoti trigarsio pavidalo struktūra. Tokią komponavimo techniką, kuomet derinamos polifoninė ir homofoninė faktūros, ypatingai

²⁵ „(lot. diminutio – susmulkinimas), 14–16 a. polifoninėje muzikoje (polifonija – motyvo ar temos kartojimas mažesnės trukmės garsais. Diminucija būna varijuojant *cantus firmus* temą motetuose, mišiose“. Visuotinė lietuvių enciklopedija, 2003, [žiūrėta 2020-03-12]. Prieiga per internetą: <<https://www.vle.lt/Straipsnis/diminucija-65210>>

propaguodavo kompozitorius Josquinas des Prez“ (Daunoravičienė, Mikulevičiūtė 2003: 339, 340).

6 pav. J. des Prez motetas *Misere mei, Deus* (20 – 35 t.)²⁶

The image shows a musical score for the motet "Misere mei, Deus" by Josquin des Prez, specifically measures 20 through 35. The score is written for a four-part choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and includes a basso continuo line. The lyrics are in Latin and are written below the vocal staves. The music features complex polyphonic textures with imitative entries and homophonic passages. Measure numbers 20, 25, 30, and 35 are clearly marked. The lyrics include: "mi - se - am et se - cun - dum tu - am et se - cun - dum mul - ti - tu - di - re - re me - i de - us se - re - re me - i e - us mi - se - re - re re - re me - i de - us mul - ti - tu - di - nem mi - se - ra - ti - o - num tu - a - rum de - le - de - le in - nem mi - se - ra - ti - o - num tu - a - rum de - le in - i - qui - ta -".

Pavyzdys paimtas iš: A. W. Atlas, ten pat, 1998, p. 175–201.

6 pav. matoma, kaip motete derinamos polifoninė ir homofoninė faktūros bei pastebimas trigarsio (21 – 22 t.) struktūros formavimasis.

Apibendrinant 1.1.4. ir 1.1.5. skyriuose apžvelgtą tenorinio ir imitacinės technikos motetų raidą, galima teigti, kad tenorinio tipo motetas susiformavo apie 1440 – uosius metus. Tenoro partija ir toliau buvo traktuojama kaip *cantus firmus*, labiau dailinama ir koloruojama. Kita, tenorinio moteto savybė – daugiatekstiškumo atsisakymas. Imitacinės technikos motetams būdinga: Polifoninės ir homofoninės faktūrų derinimas, trigarsio struktūros akordų formavimasis bei grigališkojo choralo kaip intonacinio moteto balsų šaltinio panaudojimas.

²⁶ Paveikslas paimtas iš: Daunoravičienė G. *Muzikos kalba, Viduramžiai renesansas*, Vilnius: Lietuvos mokslų akademijos leidykla, 2003; (341 p.)

1.2. Moteto žanro raida Lietuvoje

Moksliniuose literatūros šaltiniuose teigiama, kad moteto žanras Lietuvoje buvo sukurtas tik XVI amžiuje: „Lietuvoje, manoma pirmieji motetai buvo sukurti XVI a., nes daugiabalsė polifoninė muzika Lietuvą pasiekė labai vėlai. Motetus kūrė Žygimanto Augusto rūmų kompozitorius Vaclovas Šamotulietis“ (Vilimas, 2011: 303). XVI a. – XVII a. tuometinėje Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje bažnytinės muzikos raidą kuravo jėzuitai: „<...> vėliau bažnytinės muzikos raida rūpinosi jėzuitai. 16 a. pabaigoje–17 a. motetus kūrė J. Brantas ir M. Kreczmeris“²⁷. XX a. pradžioje, kaip įprasta vėliau (Europoje nacionalinės mokyklos formavosi XIX a.) susiformavo tautinės mokyklos bažnytinis stilius. Tai lėmė ir cecilianizmo paplitimas, skatinęs bažnytinio stiliaus atsinaujinimą. „Cecilianizmas – Katalikiškosios Romos Bažnyčios tradicijos į Lietuvą atėjo per vokiškuosius cecilietiškojo sąjūdžio, apėmusio visą Europos katalikų bendruomenę, centrus. Cecilietiškas judėjimas, kitaip dar vadinamas bažnytinės muzikos sąjūdžiu iš esmės keitęs bažnytinės muzikos pobūdį, sustiprino vargonų vaidmenį liturgijoje, buvo atsisakyta styginių instrumentų (*bande musicali*), sugrįžta prie vienbalsio grigališkojo giedojimo. Ryškų kilimą Lietuvos bažnytinis menas patyrė XIX a. paskutinįjį dešimtmetį, Juozui Naujaliui grįžus į Lietuvą (1894 metais) po studijų Varšuvos muzikos institute ir Regensburgo bažnytinės muzikos mokykloje ir perėmus jam bažnytinės muzikos reformavimą į savo rankas“²⁸. XIX-XX a. lietuviybės puoselėjimo terpe tapo bažnyčia. Čia buvo bandoma išsaugoti lietuvių kalbą, prie lietuviybės puoselėjimo prisidėjo lietuvių kompozitoriai ir dvasininkai. Bažnytinė muzika buvo viena iš priemonių, kuri prisidėjo prie žmonių tautinio identiteto ir sąmoningumo kūrimo: „To meto muzikams teko sudėtinga užduotis – uoliai vykdant bažnyčios tėvų valią, skatinti senųjų žanrų populiarinimą, laikytis bažnytinės muzikos reglamentų“ (Valčikaitė 2017: 33). XIX – XX a. pradžios, naujai Katalikų Bažnyčios įvesti, Liturginio sąjūdžio kanonai nepritarė romantizmo epochos muzikinėms naujovėms bažnyčioje: „XIX a. muzikos raidos tendencijos kėlė naujų iššūkių dvasininkijai ir muzikams. Ungeris nurodo, kad dauguma bažnytinių klasicizmo epochos kompozicijų buvo skirtos santykinai mažiems bažnyčių ir dvaro kapelų chorams, o romantizmo kompozicijos linko į grandioziškumą, rodydamos augančią kompozitorių meninę autonomiją. Didelės

²⁷ [žiūrėta 2020-03-25]. Prieiga per internetą: <<https://www.vle.lt/Straipsnis/motetas-21017>>

²⁸ [žiūrėta 2020-03-28]. Prieiga per internetą: <<http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2014-12-16-egle-seduikyte-koriene-baznycios-vargonininkas-lietuvoje-profesija-ar-misija/125408>>

apimties koncertiniai opusai, Ungerio teigimu, paskatino atsirasti reakcingus²⁹, <...>, kurių tikslas buvo grąžinti į katalikų liturgiją daugiabalsiškumą be pritarimo. Tad XIX a. įvairiose šalyse pradėjo burtis šv. Cecilijos draugijos, kurios rūpinosi Katalikų Bažnyčios liturgijoje skambančia muzika. Hayburnas mini, kad šios draugijos siekė: 1) supažindinti muzikus su Katalikų Bažnyčios dokumentais, 2) chorvedžiams ir vargonininkams pateikti kūriniai, kurie atitiktų Bažnyčios keliamus reikalavimus“ (Balandis 2018: 19, 20). Vienas iš tokių minėtų reakcingų buvo Cecilijos judėjimas: „Jo tikslas – atgaivinti senąjį grigališkąjį giedojimą“³⁰. Pagrindiniai kanonai, kuriais vadovavosi Cecilietiško sąjūdžio pasekėjai, buvo dokumentuoti popiežiaus Pijaus X bulėje: „Didžiama esminių Katalikų Bažnyčios nuostatų bažnytinės muzikos atžvilgiu tampa akivaizdžios palyginus Pijaus X motu proprio „Tra le sollecitudini“ (1903), laikomą žymiausiu naujaisiais laikais bažnytinę muziką reglamentavusiu dokumentu, su Jono Pauliaus II chirografu „Motu proprio Tra le sollecitudini 100-mečiui“ ir XXI a. pradžios popiežių (Jono Pauliaus II, Benedikto XVI) teiginiais apmaštant pačią muziką (vokalinę ir instrumentinę, jos vietą bei vaidmenį apeigose ir jai būtinas ypatybes) ir muziko (choro dalyvių, vargonininko etc.) tarnystę. Pasak Pijaus X (Laiške 1903), reikalavimai bažnytinei muzikai kyla dėl dviejų sąlygų: 1) Dievui reikia atiduoti tai, kas geriausia, 2) muzika turi tarnauti liturgijai (o ne atvirksčiai), t. y. ji turi būti ir vertinga, ir funkcionali“ (Kalavinskaitė 2008: 133). Muzikologės Danutės Kalavinskaitės išvalgomis popiežius Pijus X įvardijo tris pagrindines, tinkamas bažnyčiai, muzikos ypatybes: „Pijaus X motu proprio „Tra le sollecitudini“ išdėstomos ypatybės, kad muzika atliktų savo vaidmenį ji turi būti šventa, geros formos (meniška), ir universali <...>, Pijus X šventa laikė tokią muziką, kurioje – nei pačiame kūrinyje, nei jo atlikime – nėra jokio profaniškumo, <...>. Meniškas, arba formos gerumas (arba kilnumas), bažnytinei muzikai reikalingas, kad būtų galima veiksmingai ugdyti ją girdinčiuosius. Todėl visiškai atmestini tokie meno kūriniai, kurie atrodo kaip tikro meno iškreipimas ir kurie kartais atvirai šokiruoja krikščionių skonį, kuklumą ir maldingumą ir skandalingai įžeidžia tikrą religinį jausmą. <...> Trečiąją ypatybę – universalumą (visuotinumą) – Pijus X apibūdino kaip „muzikos buvimą šventa ir keliančia tik gerą įspūdį visoms tautoms“ turbūt nemanydamas, kad liturgine muzika kada nors galėtų būti laikomas ne tik grigališkasis choralas ar jam artimas daugiabalsiškumas“ (Kalavinskaitė 2008: 134).

²⁹ „Reakcingas – kuris pasižymi reakcija, priešinasi pažangai“ žiūrėta [2020-04-26]. Prieiga per internetą: <<https://www.lietuviuzodynas.lt/zodynas/Reakcingas>>

³⁰ [Žiūrėta 2020-04-05]. Prieiga per internetą: <<https://www.lietuviuzodynas.lt/terminai/Cecilianizmas>>

Lietuvos Katalikų bažnyčios muzikiniame gyvenime šv. Cecilijos statusas įsigaliojo XIX a. pabaigoje – XX a. pradžioje. Didelę įtaką to meto lietuvių kompozitorių kūrybinei kryptiai darė Rėgensburge (Vokietija) gyvavusi aukštoji bažnytinės muzikos mokykla. Žymiausi lietuvių kompozitoriai, dar vadinami Rėgensburgo lietuviais³¹ buvo Naujalis, Sasnauskas, M. Gustaitis, T. Brazys, K. Senkus. Vieni pirmųjų senųjų žanrų muziką, o konkrečiau moteto žanrą, pradėjo populiarinti Naujalis ir Teodoras Brazys.

„Kunigas Teodoras Brazys buvo žinomas kaip vienas uoliausių bažnytinės muzikos kūrėjų, kaip muzikologas, teorijos vadovėlių autorius, folkloro rinkėjas ir tyrinėtojas, lietuvių liaudies dainų harmonizuotojas“ (Markeliūnienė, Valčikaitė 2016: 68). Jo kūryba nėra gausi ir taip gerai pažįstama kaip T. Brazio amžininkų, kompozitorių Naujaliao ir Sasnausko. Pasak mokslinių šaltinių, kompozitoriaus kūryba skirstoma į du laikotarpius: 1896 – 1917 m. – Vilniaus, 1918 – 1930 m. – Kauno. „Gyvendamas ir kurdamas Kaune Brazys išleidžia svariausius savo darbus, *Giedojimų mokykla, Harmonija, Muzikos teorija, Choralo mokykla*. Kompozitorius, vargonininkas, muzikologas, chorų dirigentas visą savo gyvenimą skyrė muzikai, švietimui ir mokslinėms studijoms“ (Markeliūnienė, Valčikaitė 2016: 69). Pasak Vytautės Markeliūnienės T. Brazio kūrybinės veiklos pradžia galima laikyti 1896 m., kuomet kompozitorius įstojo į Vilniaus kunigų seminariją, ją baigęs išvyko į Baltstogę, o paskui persikelia į Rėgensburgą: „Baigęs mokslus Vilniaus seminarijoje išvyko dirbti į Baltstogę. Ten bedirbdamas gauna stipendiją studijuoti Rėgensburgo aukštojoje bažnytinės muzikos mokykloje.“ (Markeliūnienė, Valčikaitė 2016: 70). Dirbdamas Vilniaus kunigų seminarijoje Brazys labai rūpinosi Katedros choro reformavimu. Siekė gražinti liturginei muzikai tikrąjį jos grynumą ir šventumą: „Prie vargonų yra labai geras choras, kunigo Brazio surinktas,– rašoma

³¹ „Regensburgo lietuviai – 1894 Regensburgo aukštojoje bažnytinės muzikos mokykloje studijavo J. Naujalis, 1897–99 – M. Gustaitis, 1899 – Č. Sasnauskas, 1905–07 – T. Brazys, 1945–46 – kunigas K. Senkus. Nuo 1943 12 Regensburge vokiečių slaptosios policijos – gestapo priežiūroje gyveno internuotas prelatas M. Krupavičius. 1944 rudenį Regensburge pradėjo telktis lietuviai karo pabėgėliai. Buvo suorganizuotas lietuvių bendrabutis, veikė nelegalus lietuvių komitetas (pirmininkas M. Krupavičius). Įkurtas lietuvių komitetas (pirmininkas Č. Masaitis), parapija, valgykla, pradinė mokykla, 8 klasių gimnazija (direktorius I. Malinauskas, 1945–46 mokytojavo J. Matusas). 1945 10–1946 01 Regensburge leistas savaitraštis Lietuvių balsas (redaktoriai H. Blazas, V. Rygertas, E. Boreiša). 1945 11 lietuviai (apie 1200 asmenų) apgyvendinti Regensburgo priemiestyje. Čia buvo perkeltos visos lietuvių įstaigos ir mokyklos, įsteigtas lietuvių teismas (pirmininkas J. Brazinskas), policija, kalėjimas. Veikė vyrų ir mišrus chorai (vadovas B. Budriūnas), orkestras (vadovas A. Piešina). 1945 pabaigoje Regensburgas pripažintas Lietuvių tremtinių bendruomenės atskira apygarda (pirmininkas I. Malinauskas). Regensburgo lietuvių stovykloje gyveno vyskupas V. Brizgys, generolas S. Raštikis. 1946 05 stovykla perkelta į Scheinfeldą prie Würzburgo. Lietuviams atminti Regensburgo Šv. Klaros bažnyčioje įmūryta paminklinė lenta. 1963–81 Regensburgo vyskupijoje gyvenančių lietuvių sielovadininkas buvo kunigas D. Kenstavičius“. Mockienė J., Regensburgo lietuviai, 2018 [žiūrėta 2020-03-05]. Prieiga per internetą: <<https://www.vle.lt/Straipsnis/Regensburgo-lietuviai-125364>>

1911 metais *Aušroje*. – Tai pirmutinis Vilniuje tikrai bažnytinis choras. Labai būtų gera, kad paskui katedrą, kaip Vilniaus diecezijos motyną, pradėtų sekti ir kitos bažnyčios“ (Markeliūnienė, Valčikaitė 2016: 71). Buvo keičiamas Vilniaus katedros choro repertuaras ir giedojimo stilius: „T. Brazys reformuodamas Katedros chorą rėmėsi popiežiaus Pijaus X dokumentu³², kuriame buvo nurodyta, kad bažnyčių choruose moterų balsus turi pakeisti berniukų balsai. Matydamas lietuviško repertuaro stygių, Brazys pats kūrė muziką liturgijai, harmonizavo liaudies dainas, taip siekdamas stiprinti tautinę lietuvių savimonę. <...>. Kaip tik šiuo laikotarpiu Brazio pavardė vis dažniau ima figūruoti ir lietuviškoje periodikoje“ (Markeliūnienė, Valčikaitė 2016: 71).

Kompozitoriaus Juozo Naujalis, dabar vadinamo lietuvių muzikos patriarchu, kūrybinis palikimas kur kas gausesnis ir plačiau nagrinėtas nei amžininko, kompozitoriaus kun. Teodoro Brazio. Gyvendamas Kaune Naujalis buvo tikras kultūrinio identiteto šauklys. Naujalis Kauno kultūros ir bažnytinės muzikos ugdymui paskyrė didžiąją dalį savo gyvenimo: Organizavo *Dainos* draugijos chorą, leido laikraštį *Vargonininkas*, išleido bažnytinį giesmyną, įsteigė vargonininkų kursus, atidarė pirmąjį lietuvišką knygyną. „Vadovavo Kauno katedros chorui, kuriame išugdė Lietuvos muzikos elitą: S. Šimkų, Al. Kačanauską, Vl. Paulauską“ (Kaveckas 1939: 426). Kaip kompozitorius jis neieškojo naujų, bet apsistodavo ties klasikinėmis muzikos formomis. Rašant bažnytines kompozicijas, muzikos formų pasirinkimo ir bažnytinio choro organizavimo atžvilgiu Naujalis, kaip ir jo amžininkas Brazys, vadovavosi pop. Pijaus X *Motu proprio*, kur sakoma: „Atskiros mišių ir officium‘o dalys privalo išlaikyti taip pat ir muzikaliai tą idėją ir formą, kurią joms yra davusi bažnytinė tradicija ir kuri yra labai gerai išreikšta grigaliniame chorale“³³. Taigi norint, kad kompozicija galėtų skambėti bažnyčioje, ji turi būti pritaikyta prie tradicinių Bažnyčios muzikos formų bei nuostatų. Naujalis

³² „Savo raštu *Inter sollicitudines* (1903 m. lapkr. 22 d.) jis atgaivino seną, paprastą, tačiau kilnų ir religinės dvasios pilną gregorijaniškąjį giedojimą, įsakydamas jo mokyti kunigų seminarijose bei vienuolynuose ir jį, kiek galint, praktikuoti Šv. Mišių metu, įtraukiant visus tikinčiuosius. Pasipiktinimas šiais popiežiaus reikalavimais buvo maždaug toks pat, kaip ir modernizmo pasmerkimu. Nevienas Pijų X vadino naujųjų laikų Savonarola, kuris kėsinasi prieš patį meną, apiplėšdamas bažnyčias. Tačiau priekaištautojai nesuprato pagrindinės popiežiaus minties. Šv. Pijus X nedraudė daugiabalsio giedojimo, ar instrumentinės muzikos kulto valandomis. Jis tik reikalavo, kad iš vienos pusės muzikinis elementas būtų palenktas liturginiams aktams, nepasidarydamas savarankiškas; antra, kad kūriniai, išpildomi bažnyčiose, būtų persunkti religine dvasia tiek savo motyvų, tiek pačios formos atžvilgiu.“ Maceina A., Šv. Pjaus X pasiuntinybė, 1955 [žiūrėta 2020-03-08]. Prieiga per internetą:

<http://www.aidai.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=5168:fi&catid=327:195501&Itemid=405>

³³ [žiūrėta 2020-03-05]. Prieiga per internetą:

<http://www.aidai.eu/index.php?view=article&catid=72%3A7308&id=955%3Apa&option=com_content&Itemid=131>

šį uždavinį atliko puikiai. Pasak kun. Vlodo Budrecko jo atskiros mišių dalys (*Kyrie, Gloria, Sanctus* ir t.t.) gali puikiai suskambėti ir kaip atskiri kūriniai, nes kompoziciškai yra išbaigtos, bet visumoje turi logiškai organinį ryšį su kitomis mišių dalimis, jas jungia tarpusavyje tie patys melodiniai motyvai, ta pati harmonija, polifoninis stilius ir nesudėtingas moduliacinis planas, dažniausiai apsiribojantis pirmo laipsnio giminingumo tonacijomis - (Budreckas, 1973). Naujalis gerai išmanė kontrapunktą, dėl šios priežasties jo kūrinuose pastebimos puikiai išvystomos ir imituojamos temos. Juozas Gaudrimas veikale³⁴ Naujaliao mišias apibūdina taip: „Būdingi J. Naujaliao mišių bruožai – formos aiškumas ir muzikinės minties vientisumas. *Kyrie* parašytas trijų dalių forma. Pirmos ir vidurinės *Kyrie* dalies temos – tai visų mišių dalių muzikinis tematinis pagrindas. Naujaliao mišioms būdingas muzikinių minčių vystymo logiškumas bei nuoseklumas, harmonijos skaidrumas, lyrinė optimistinė nuotaika. Kaip tik tai jį labiausiai priartina prie XVI – XVIII amžiaus polifonistų“ (Gaudrimas, 1958).

Apibendrinant galima daryti išvadą, kad Naujaliao, Brazio, taip pat ir Sasnausko kūryba siejosi su tuo metu vykstančia bažnytinės muzikos reforma. Svarbiausiu, pasitelktu reformai vykdyti, buvo laikomas Popiežiaus Pijaus X *motu proprio* „Tra le sollecitudini“. Šiame dokumente buvo rašoma, kad muzika, skambanti pamaldų metu neturi trukdyti liturgijos procesui, ji turi būti integralia liturgijos dalimi. Atsisakoma instrumentų pritarimo, pompastiškumo, jausmingumo. Norėta atgaivinti grigališkąjį giedojimą. Visi trys kompozitoriai turėjo puikius chorus ir savo ruožtu kūrė repertuarą jiems – Česlovas Sasnauskas (1867 - 1916) Petrapilyje, kun. Teodoras Brazys (1870 - 1930) Vilniuje, o Juozas Naujalis (1869 - 1934) Kaune.

1.3. Tiriamų motetų liturginis tekstas ir jo percepcija J.Naujaliao / šiuolaikinių lietuvių kompozitorių kūryboje.

Muzikologės Onos Narbutienės įžvalgomis Naujaliao motetai yra žymiai labiau išplėtoti lyginant juos su kitais, kompozitoriaus sukurtais religinės muzikos žanrais: „J. Naujaliao motetų žodžiai, senoviniu pavyzdžiu, lotyniški ir tik vieno jų -Tėvyne mūsų - lietuviški. Palyginus su giesmėmis, jie labiau išplėtoti. Skirti keturbalsiam mišriam chorui ar keturbalsiam (dažnai tribalsiam) vyrų chorui be pritarimo“ (Narbutienė 1989: 309). Remiantis

³⁴ Iš lietuvių muzikinės kultūros istorijos, Vilnius, 1958 m.

literatūriniais šaltiniais galima teigti, kad vertingiausi Naujaliao motetai yra giminingi kompozitoriaus mišioms: „Patys vertingiausi yra trylika motetų, kurie buvo sukurti iki 1931 m. Stilistiniu požiūriu šie motetai yra giminingi mišioms *In Honorem Sacrorum Vulnerum Christi*. Kaip ir renesanso kompozitorių motetuose, čia muzikinė mintis plėtojama netemiškai. Pradiniai balsų vedimai tame pačiame skirsnyje nebekartojami. Melodija dalijama taip pat kaip renesanso epochos motetų kūrėjų. Tęsiama griežtojo polifoninio stiliaus mokykla. J. Naujaliao motetams būdingi nedideli nevienodo ilgio dariniai. Tokia kompozicinė forma atspindi laisvą minties plėtojimą. Motetuose gausu kontrastinės polifonijos ir imitacijų. Imitacijos, kai ir renesanso laikotarpyje, trumpos, dažnai vieno takto. Iš klasicizmo epochos atėjusi motetų forma A-B-C-B arba A-B-C-A-B. Motetų harmonija ir derminė faktūra jungia savyje vyraujančius XVI a. bruožus su rečiau pasitaikančiais XIX a. romantikų akordais bei junginiais“ (Narbutienė 1989: 311). Naujaliao motetai, nuo sukūrimo pradžios, Lietuvos chorų buvo atliekami itin retai, tik baigiantis sovietmečiui buvo padarytas pirmasis šių opusų įrašas: „Paradoksalus ir ne visai mums suprantamas, užsitęsęs motetų kelias į chorų repertuarą. Geriausieji tų motetų buvo sukurti apie 1901 m., publikuoti Vokietijoje. Tikėtina, jog kai kuriuos jų J. Naujalis atliko su savo berniukų ir klierikų chorų dirbdamas Kauno arkikatedroje iki Pirmojo pasaulinio karo. Tarpukario chorai motetų negiedojo, nors ta pati arkikatedra jau turėjo kamerinį pusiau profesionalų chorą, tokį pat Įgulos bažnyčia, stiprūs buvo centrinis Šaulių sąjungos ir Naujosios Lietuvos chorai. Neįtikėtina, tačiau tik sovietmečiui baigiantis, 1989 m. Vakario Lopo vadovaujamas choras *Cantemus* visus motetus įrašė į plokštelę, netrukus (1990 m.) choras *Ažuoliukas* ir kalėdines giesmes, o 1992 m. *Ažuoliuko* vyrų grupė įrašė ir Šv. Kazimiero mišias (vyrų chorui). Beveik po šimto metų (!) t. y. 1993 m. motetus suredagavo ir išleido Lionginas Abarius. Tame pat rinkinyje yra ir didžiosiomis mišiomis – *In honorem sacrorum vulnerum Christi* (jos sukurtos kompozitoriaus mirties metais 1934 m.) <...> J. Naujaliao motetai yra labiau nei liturgija, jų meninė vertė pranoksta kultinį aktą ir lygiuojasi į aukštąjį meną, todėl yra atliekami ir koncertuose. Grynai liturginių motetų turime tik Teodoro Brazio *Matutini Tenebrarum* (29 motetai)“³⁵. Vertinant Naujaliao kūrybą ir išsilavinimą, iš profesinės pusės, reikia pabrėžti, kad jis buvo tikras savo srities profesionalas. Naujalis įdėjo fundamentalų indėlį į Lietuvos bažnytinės muzikos istoriją ir Lietuvos kultūrą: „Visų pirma Naujalį reikia vertinti kaip religinės muzikos kompozitorių, o tik antroje vietoje kaip pasaulietinės muzikos kūrėją.

³⁵Gudelis R., Jubilejinis Juozo Naujaliao koncertas KU Vitražinėje salėje, 2019 [žiūrėta 2020-02-18]. Prieiga per internetą:< <https://www.aukuras.org/prof-dr-regimantas-gudelis-jubilejinis-juozo-naujaliao-koncertas-ku-vitrazineje-saleje>>

Jis visa savo natūra ir pasiruošimu buvo aukšto lygio bažnytinės muzikos specialistas ir profesionalas. Jo bažnytinių kūrinių sąrašė randame apie 30 įvairių motetų, kuriuos daugiausia sudaro Tamsiosios Aušrinės responsorijos, 9 įvairios giesmės bei himnai, 5 psalmės. 2 kantatos ir 13 mišių³⁶. Anksčiau tekste minėti 13 motetų, kurie, pasak O. Narbutienės laikomų vertingiausiais Naujajio chorinėje kūryboje, buvo sukurti giedoti didžiosios savaitės³⁷ metu. Didžiosios savaitės pradžia Katalikų Bažnyčios liturgijoje siejama su Verbų sekmadieniu. Tačiau, pačios svarbiausios dienos yra ketvirtadienis, penktadienis ir šeštadienis: „Krikščionys turi vadinamąjį *Triduum Sacrum*, Šventąjį tridienį – tris pačias švenčiausias dienas metuose nuo tada, kai laikas yra suvokiamas abstrakčiai. Pirmoji iš šių dienų, Didysis ketvirtadienis, pasižymi tuo, kad tos dienos vakarą prieš savąjį išdavimą Jėzus davė nurodymą - *mandatum* - mylėti vieniems kitus. Tokios meilės apraiška yra kojų plovimas neištikimiesiems draugams, kurie netrukus pabėgs, palikdami tave vienišą priešų akivaizdoje“ (Neuhaus 2013: 15). Didžiojo ketvirtadienio įvykiai taip pat siejami ir su Eucharistijos įstegimu: „Didįjį Ketvirtadienį Bažnyčia mini Eucharistijos³⁸ įsteigimą Velykų vakarieneje, Jėzaus su mokiniais valgytoje Jeruzalėje“ (Magnificat 2015: 54).

Prieš apžvelgiant šiuolaikinių lietuvių kompozitorių motetus būtina paminėti, kad šiuolaikinių religinės muzikos kūrėjų opusuose susipina praeities ir dabarties estetika. Šiuolaikiniai kompozitoriai remiasi įvairiais bažnytinių žanrų modeliais: „Pastarąjį dvidešimtmetį kompozitoriai profesionalai yra sukūrę nemažai kūrinių, su religija (krikščionyste) ar apeigomis susijusių pavadinimu, tematika, žanru, paskirtimi. <...>. Visiems liturginės kilmės žanrams galima pritaikyti Thrasybuloso Georgiadeso mintį apie mišias: mes jas tapatiname ne su kokia nors konkrečia šiuolaikine ar praeities išdaila, bet su šio žanro išdailų

³⁶ Budreckas. Vl., *J. Naujajio muzikinė veikla ir kūryba*, 1973 [žiūrėta 2020-03-05]. Prieiga per internetą: <http://www.aidai.eu/index.php?view=article&catid=72%3A7308&id=955%3A3A&option=com_content&Itemid=131>

³⁷ „Didžioji savaitė - Krikščionių Bažnyčioje – paskutinė gavėnios savaitė nuo Verbų sekmadienio iki Didžiojo šeštadienio. Skirta apmąstyti Jėzaus Kristaus kančią ir mirtį, laukti jo prisikėlimo. Kajackas A. V. Didžioji savaitė, 2003, [žiūrėta 2020-03-28]. Prieiga per internetą: <<https://www.vle.lt/Straipsnis/Didzioji-savaite-64914>>

³⁸ „Eucharistija- (gr. eucharistia – dėkojimas), Švenčiausiasis Sakramėntas, vienas sakramentų. Jį švenčiant per Mišias Jėzus Kristus duonos ir vyno pavidalais aukojasi Bažnyčios nariams atiduodamas save kaip dvasinį maistą. Eucharistijai naudojama nerauginta kviečių duona (Rytų Bažnyčioje – rauginta, prosofora) ir vynuogių vynas. Mišiose per Eucharistijos įsteigimo atpasakojimą (konsekraciją) įvyksta transsubstanciacija – duona ir vynas perkeičiami į Jėzaus Kristaus kūną ir kraują; Protestantų Bažnyčiose tai traktuojama kaip Jėzaus Kristaus Paskutinės vakarienos prisiminimas (Eucharistija vadinama Šventąja vakariene ir Viešpaties vakariene). Eucharistija yra įsteigta Jėzaus Kristaus per Paskutinę vakarienę įamžinti jo atperkamąją auką ant kryžiaus ir minėti jo prisikėlimą (Mt 26, 26–29; Mk 14, 22–25; Lk 22, 15–20). Eucharistija traktuojama kaip Jėzaus Kristaus meilės sakramentas, žmonių vienybės su Jėzumi Kristumi ir tarpusavyje ženklas“; Žiūrėta [2020-05-01], prieiga per internetą: <<https://www.vle.lt/Straipsnis/Eucharistija-53612>>

visuma – visa tai drauge formuoja dabarties muziką. Šiuolaikiniai autoriai savo kūryboje gali remtis įvairiais bažnytinių žanrų modeliais, susiformavusiais per antrąjį krikščionybės tūkstantmetį. Liturginiu požiūriu tie modeliai nėra lygiaverčiai, kai kurie sunkiai suderinami su dabartine liturgijos traktuote (tiksliau, traktuotėmis) ir atlikimo galimybėmis. Atnaujintos katalikų liturgijos raidos ir bažnytinės muzikos tyrinėtojai išskiria tris matmenis arba kriterijus, pagal kuriuos vertintina bažnyčios apeigoms skirta kūryba – estetinį, pastoracinį (sielovados) ir liturginį“. (Kalavinskaitė 2011: 62, 63) .

Didžiojo ketvirtadienio motetai. In monte oliveti³⁹ „In monte Oliveti oravit ad patrem: Pater si fieri potest transeat a me calix iste. Spiritus quidem promptus est caro autem infirma. Vigilate, et orate, ut non intretis in tentationem.“. Vertimas: „Alyvų kalne Kristus meldėsi savo tėvui: Mano Tėve, jeigu įmanoma, teaplenkia mane ši taurė. Mano dvasia ryžtinga, bet kūnas jau silpnas. Budėkite ir melskitės, kad nepakliūtumėte į pagundą“⁴⁰

Kompozitoriui Kairaitytei teko nemaža atsakomybė, nes motetas In monte oliveti – vienas dažniausiai atliekamų ir labiausiai žinomų kompozitoriaus J. Naujalio opusų. Kairaitytės moteto pradžios melodija sukomponuota norint paminėti kompozitorių, netgi pirmoji nata tokia pati. Kūrinyje, kaip ir J. Naujalio opusas, pradėdamas unisonu, kuris su antru akordu, kaip ir Naujalio kompozicijoje, išauga iki sekundos, tik Kairaitytės kūrinį pradeda tenorų ir bosų balsai, sopranai ir altai įsilieja tik 7 – am takte. Žodis „Pater“, kaip ir Naujalio motete labai atitinka tikrąją maldavimo nuotaiką, Kairaitytė 15 – 19 taktuose „išmėto“ replikas po skirtingus balsus, tam, kad sustiprintų šio žodžio reikšmę. Nuo 37 takto žodis „Pater“ vystomas iki kulminacijos, kuri tęsiasi iki 44 takto. Autorė motetą praturtino dainingumu, vietomis labai aiškiai girdimas stilizuotas J. Naujalio moteto skambesio perteikimas. Romantizmo kupiną J. Naujalio muziką „įvilko“ į XXI a. kompozicinių priemonių „rūbą“.

*Ecce Vidimus*⁴¹ „Ecce vidimus eum non habentem speciem, neque decorem: Aspectus ejus in eo non est: Hic peccata nostra portavit, et pro nobis dolet: Ipse autem vulneratus est, propter iniquitates nostras: Cujus livore sanati sumus. Vere languores nostros ipse tulit et dolores nostros ipse portavit, Cujus livore sanati sumus“. Vertimas: „Mes pamatysime, kad Jame nėra nei grožio nei linksmybės. Jis kentėjo už mus. Jis buvo mušamas dėl mūsų kaltės. Ir

³⁹ *In monte oliveti*- vert. iš lot. *Alyvų kalne*.

⁴⁰ Versta iš: (Kendrick 2014: 254; Mk 14, 32-42; Lk 22,40-46; Jn 18,1).

⁴¹ *Ecce vidimus*- vert. Iš lot. *Štai mes pamatysime*.

su jo tvarsčiais esame išgydyti. Iš tiesų Jis nešė mūsų sielvartą ir liūdesį ir su Jo tvarsčiais esame išgydyti“⁴².

Martinaitis motete *Ecce Vidimus* praktiškai išlieka ištikimas savo stiliui, nepaisant kelių nukrypimų. Kūrinio nuotaika atspindi tekstą: „Mes pamatysime, kad Jame nėra nei grožio nei linksmybės“. Vyrauja palifonizuota faktūra, disonansiniai sąskambiai. 39 takte tarytum norima paminėti J. Naujalį, dėl to sukomponuotas Naujaliao tematiką primenantis trigarsinės sandaros akordas. Kūrinys nuo pradžios iki 39 t. takto parašytas keturiems balsams, o nuo 39 takto tarsi žiedas išsiskleidžia gražus akordas ir atsiranda SSAATTBB faktūra. Nuo 43 takto visiškai pasikeičia kūrinio nuotaika, pagyvėja tempas ir atsiranda ritminis darinys, kuris galbūt kažkiek primena sutartines. Visa, 43 atsiradusi medžiaga, vystoma į kulminaciją, o nuo 59 takto atsiranda vien tik akordinė faktūra, kurios kulminacija – 64 takte. Paskui visa įtampa slopsta, kol galiausiai nurimsta, paskutiniuose moteto taktuose lieka tik moterų balsai, 69 – 75 taktų medžiagoje girdimi A. Parto sąskambiai. Opusas užbaigiamas tyliu ir liūdnu sekundos intervalu.

*Tristis est anima mea*⁴³ Tristis est anima mea usque ad mortem: sustinete hic et vigilate mecum. Nunc iam videbitis turbam quæ circumdabit me. Vos fugam capietis, et ego vadam immolari pro vobis“. Vertimas: „Mano siela mirtinai nuliūdusi. Likite čia ir pabudėkite kartu su manimi. Dabar išvysite minią, kuri mane apsups. Jūs pasitrauksite, o aš pasiaukosiu dėl Jūsų. Štai atėjo valanda, kai Žmogaus Sūnus atiduodamas į nusidėjėlių rankas“⁴⁴.

Kompozitorė Čemerytė teigia, jog jos motete Jėzaus kančios drama yra neišvengiama: „Mano motetas sukurtas vyrų chorui, lyg aliuzija į Jėzų ir Jo mokinius. Rašydama rėmiausi grigališkuoju choralu, todėl šiame opuse vis praskamba originalios choralo melodijos, susipindamos į visų balsų vientisą muzikinį lydinį. Didžiojo ketvirtadienio bažnytinės liturgijos metu, pasibaigus iškilmingam himnui „Garbė Dievui aukštybėse“, varpus apgaubia gedulo tyla; jie dvi tolesnes dienas nebekvie į jokias pamaldas“. Kompozitorė teigia, kad jos opuse balsai lėtai slenka tirštomis sekundų sekomis, kurios artėjant prie giesmės dramatinės įtampos, teksto žodžių: „o aš eisiu pasiaukoti už jus“ pereina į šnabždesius ir *mormorando* dainavimą, muzika lyg tie varpai Didžiojo ketvirtadienio liturgijos metu, sustingsta po šios eilutės“.

⁴² Versta iš: (Mk 14, 32-42; Lk 22,40-46; Jn 18,1).

⁴³ *Tristis est anima mea* - vert. Iš lot. *Liūdi mano siela*

⁴⁴ Versta iš: (Mk 14, 32 – 42; Lk 22,40 – 46; Jn 18,1).

*Judas Mercator*⁴⁵ „Judas mercator pessimus osculo petiit Dominum ille ut agnus innocens non negavit Iudae osculum. Denariorum numero Christum Iudaeis tradidit. Melius illi erat si natus non fuisset“. Vertimas: „Judas, išdavikas, reikalavo bučinio iš Jėzaus, kuris kaip nekaltas avinėlis, to neatsisakė. Už maišą auksinių jis išdavė Kristų Žydams. Jam būtų geriau, jeigu jis nebūtų gimęs“⁴⁶.

Zakaro kompozicijoje *Judas Mercator* vyrauja akordinė faktūra, nors nuo 29 iki 42 takto yra įterpiamas unisonas, kurio komponavimas primena grigališkąjį choralą. Opusas pasižymi itin niūria nuotaika, kurią įkūnija pasirinktos tonacijos ir žema tesitūra. Iš pirmo žvilgsnio šis Zakaro kūrinys gali pasirodyti nesudėtingas, tačiau tikrai sunku išlaikyti emocinę įtampą, dainuojant itin žemoje tesitūroje. Savo niūrumu, fakūros skaidrumu kūrinys tikrai primena Naujaliao motetą.

*Seniores Populi*⁴⁷ „Seniores populi consilium fecerunt, ut Jesum dolo tenerent, et occiderent: cum gladiis et fustibus exierunt tamquam ad latronem. Collegerunt pontifices et pharisaei concilium. Ut Jesum dolo tenerent, et occiderent: cum gladiis et fustibus exierunt tamquam ad latronem“. Vertimas: Vyresnieji žmonės kalbėjo, kad galėtų klasta sulaikyti Jėzų ir Jį nužudyti: Jie išėjo su lazdomis ir kalavijais sugauti Jo, tarsi plėšiko. Susirinko aukštieji kunigai ir fariziejai, nusprendė, kad žmonės klasta sulaikytų ir nužudytų Jėzų: Jie išėjo su lazdomis ir kalavijais sugauti Jo, tarsi plėšiko“⁴⁸.

Motete *Seniores Populi* Miškinis lieka ištikimas savo muzikinei kalbai: sakiniai suskirstyti į kelių taktų segmentus, jie pakartojami po keletą kartų, su didesniu balsų *divisi*. Tokiu būdu kompozitorius greičiausiai nori pabrėžti teksto svarbą. Kaip pavyzdį galima būtų paimti moteto pirmojo sakinio dalį (*Seniores populi consilium fecerunt*), Naujaliao motete ji plėtojama labai sklandžiai. Tuo tarpu Miškinis naudoja trumpas frazes, pakartodamas jas keletą kartų, tik skirtingose tesitūrose (1-2 t. 4-3 t. ir 7-8 t. ir 9-10 t.). Moteto forma: A – B – C – B. Vyrauja ryški tempų ir dinamikos kaita, kūrinys labai dramatiškas. A dalis pradedama neskubotame *non troppo* tempe, ketvirtinė lygi 66. Vyrauja homofonija. 14 – amė takte įvyksta intensyvus *crescendo* vedantis į *fortissimo* dinamiką, *rallentando* ir akcentus. B dalis prasideda kanonu, kuris vyrauja tik soprano ir alto balsuose ir tęsiasi nuo 17 t. iki 20 t. Šis kanonas

⁴⁵ *Judas Mercator* - vert. iš lot. *Judas Išdavikas*

⁴⁶ Versta iš: (54/55 psalmės) pagal Šventąjį Raštą.

⁴⁷ *Seniores populi* – vert. iš lot. *Vyresnieji žmonės*

⁴⁸ Versta pagal Šventąjį Raštą.

tiesiogiai atspindi kūrinio tekstą, „Cum gladiis“, kiekvienas į kanoną įstojantis balsas akcentuoja pirmąją natą, taip išgaunamas dūrio su kalaviju efektas. Tenorų ir bosų partijose, B dalyje, atsiranda homofoninė faktūra. Nuo 20 takto prasideda B dalies kulminacija, kuri pasiekama 23 – amė takte, paskui palaipsniui slopsta iki *pianissimo* dinamikos. C dalyje alto ir soprano balsai taip pat pradeda kanonu (29 – 37), tačiau jis pradžioje pradedamas ramiai, neaukštoje tesitūroje ir *piano* dinamikoje, tačiau nuo 32 takto įtampa auga, tesitūra ir dinaminė skalė kyla, kol kulminacija su dideliu crescendo pasiekia reprizą, kurioje vėl girdimi kalavijų dūriai. Opusas pabaigiamas niūriais akordais *lento* tempu, *pianissimo* dinamika. Bendras Miškinio ir Naujalio šio moteto panašumas yra dalių repriziškumas.

„Didysis penktadienis, kuris anglų kalba vadinamas „Geruoju“⁴⁹. Teologai teigia, kad „Gerasis penktadienis“ kilo iš sąvokos „Dievo penktadienis“⁵⁰, nes atsisveikinimas „sudie“⁵¹ kilo iš „Dievas tebūna su tavimi“⁵². Richardo Neuhauso įžvalgomis keistai skamba ir „Dievo penktadienis“, nes tai diena, kai sakome „sudie“ Dievo garbei“ (Neuhaus, 2013: 16). Didįjį penktadienį Kristaus kūnas nuimamas nuo kryžiaus ir palaidojamas: „Didysis penktadienis – Jėzaus Kristaus kančios ant kryžiaus ir palaidojimo diena; vakare švenčiamos Jėzaus Kristaus kančios mišios (liturginių drabužių spalva raudona), pagerbiamas kryžius, Švenčiausiasis Sakramentas perkeliamas į jam skirtą altorių, vadinamąjį Jėzaus Kristaus kapą (simbolizuoja Jėzaus Kristaus kūno nuėmimą nuo kryžiaus ir palaidojimą)“⁵³.

Didžiojo penktadienio motetai. *Caligaverunt*⁵⁴ „Caligaverunt oculi mei a fletu meo: quia elongatus est a me, qui consolabatur me: Videte, omnes populi, si est dolor similis sicut dolor meus. O vos omnes, qui transitis per viam, attendite, et videte si est dolor similis sicut dolor meus.“ Vertimas: „Mano akys aptemo nuo ašarų, pajuodo mano akių vokai. Jums taip niekad tenebūna. Visi, kurie einate šiuo keliu, pažvelkite ir pamatykite, ar yra toks skausmas, kaip tas skausmas, kuris ištiko mane“ (Jobo knyga 16:16, Raudų knyga 1:12).

Motete *Caligaverunt* kompozitorė J. Baltramejūnaitė, kai kuriose opuso vietose įpina Naujalio moteto melodiją. Vietomis pastebima, kad ši Naujalio tema tampa savotišku išvesties tašku iš kurio išsirutulioja temos. Tema pirmą kartą atsiranda 7 takte, soprano partijoje.

⁴⁹ Good Friday (angl.)

⁵⁰ God's Friday (angl.)

⁵¹ Good-bye (angl.)

⁵² God be by you (angl.)

⁵³ Žiūrėta: [2020-03-06], prieiga per internetą: <<https://www.vle.lt/Straipsnis/Didioji-savaite-64914>>

⁵⁴ *Caligaverunt oculi mei*- vert. iš lot. *Mano akys aptemo*.

Naujalio motete šia tema prasideda kūrinys. Tema skamba soprano ir alto partijoje, 2 takte ją perima tenorai ir bosai. Baltramiejūnaitė, kaip ir Naujalis, kūrinį suskirsto atskirais segmentais. Kieviemo segmento pradžioje tema pradeda nuo vieno arba dviejų balsų, dažniausiai nuo bosų arba tenorų, visa teminė medžiaga vystoma, palapsniui įstojant likusiems balsams, link segmento kulminacijos einama tesitūros ir dinamikos augmentacija arba diminucija (67 – 69 t.). Pasiekus kulminaciją visa medžiaga išrišama į Naujalio stiliaus akordą (19 t., 25 t., 35., 51 t., 70 t.)

Vinea mea „Vinea mea electa, ego te plantavi: quomodo conversa es in amaritudinem, ut me crucifigures et Barrabbam dimitteres. Sepivi te, et lapides elegi ex te, et ædificavi turrim“. Vertimas: „ O mano išrinktasis vynuogyne, kurį pasodinau. Kaip tavo saldumas apkarsta, nukryžiuoja mane. Barabą išteisinga. Aš tave saugojau; Patraukiau akmenis tau nuo kelio ir pastačiau tau bokštą, kad galėčiau tave apginti“ (Raudų knyga, 3: 1-9).

Striaupaitės-Beinarienės kompozicija *Vinea mea* pasižymi šviesumu. 1 – 11 ir 17 - 28 taktuose pastebimas imitacinių elementų naudojimas. 37 takte prasideda ėjimas kulminacijos link, sutinkama akordinė faktūra. 33 – 36 ir 55 – 57 taktuose naudojama grigališkojo choralo tematika, kuri nuo 58 takto labai gražiai vystoma į skaidrią akordinę faktūrą.

Nė vienas iš 1.3. skyriuje tiriamų motetų nėra priskiriamas Didžiojo šeštadienio įvykiams, tačiau ši diena, pasak teologų, yra Didžiojo šv. Vėlykų tridienio ašis. Pagrindinis Didžiojo šeštadienio aspektas yra Kristaus prisikėlimo mišios: „Didysis šeštadienis skirtas budėti prie Jėzaus Kristaus kapo ir laukti prisikėlimo. Vakarinėse pamaldose (liturginių drabužių spalva balta) atliekamos iš ankstyvosios krikščionybės perimtos apeigos: Žiburių liturgija (pašventinama ugnis, nuo jos uždegama Vėlykų žvakė), Žodžio liturgija (po skaitinių uždegamos altoriaus žvakės, giedamas garbės himnas, pradeda groti vargonais ir skambinti varpais), Krikšto liturgija (šventinamas krikšto vanduo, atnaujinami krikšto pažadai) ir Aukos liturgija (vidurnaktį švenčiamos Jėzaus Kristaus prisikėlimo mišios)“.⁵⁵

Apibendrinant 1.3. skyriuje aptartus šiuolaikinių lietuvių kompozitorių motetus, galima teigti, kad didžioji dalis anksčiau tekste minėtų kompozitorių, savo opusuose panaudojo Naujalio motetams būdingas kompozicines raiškos ir kūrinio struktūros priemones: grigališkojo choralo temas, Naujalio melodijos įpynimą į kompoziciją, homofoninės ir polifoninės faktūrų

⁵⁵ Kajačka A. V ir kt., Didžioji savaitė, 2003, [žiūrėta 2020-03-28]. Prieiga per internetą: <<https://www.vle.lt/Straipsnis/Didzioji-savaite-64914>>

derinimas, dalių repriziškumas. Labiausiai savo nuotaika ir stilistika J. Naujalis motetus priminė šių kompozitorių opusai: Zakaro *Judas Mercator*, Kairaitytės *In monte oliveti* ir Miškinio *Seniores populi*. Tačiau, tenka pripažinti, kad visi kompozitoriai daugiau ar mažiau išliko ištikimi savo stiliui, kurdami pasitelkę šiuolaikines priemones⁵⁶.

⁵⁶ 1.3. skyriuje minėtų motetų partitūras žiūrėti prieduose.

2. MOTETŲ KŪRYBOS IR ATLIKIMO ASPEKTAI

2.1. Tyrimų metodologija ir organizavimas

1. Empirinio tyrimo (interviu) tikslas – sužinoti choro dirigentų nuomonę apie Juozo Naujalio motetų atlikimo tradicijas, sąsajas su šiuolaikinių lietuvių kompozitorių religine kūryba bei svarbą lietuviškos muzikos repertuare.

Šiai informacijai gauti pasitelktas kokybinis tyrimas. Kokybinis tyrimas – tai sistemingas situacijos ar individų grupės tyrimas, siekiant suprasti reiškinius, bei pateikti interpretacinį jų paaiškinimą. Kokybinį tyrimą rekomenduojama rinktis, kai norima sužinoti žmonių nuostatas, suvokimą tam tikros temos atžvilgiu, atskleisti respondentų vertybių poveikslą. Tyrimui atlikti buvo pasirinktas struktūruotas interviu.

2. Empirinio tyrimo (anketinės apklausos) tikslas – sužinoti choro dainininkų nuomonę apie Juozo Naujalio motetų atlikimo tradicijas, sąsajas su šiuolaikinių lietuvių kompozitorių religine kūryba bei svarbą lietuviškos muzikos repertuare. Taip pat sužinoti nuomonę apie dažniausiai atliekamą lietuvių kompozitorių religinę muziką.

Šiai informacijai gauti pasitelktas kiekybinis tyrimas. Kiekybinis tyrimas (apklausa), pasak Kęstučio Kardelio, yra komunikacinis procesas, susidedantis iš skatinančių veiksmų sekos, naudojamos atsakymams iš subjektų gauti. Apklausa, kitaip nei testai nieko nematuoja. Ja bandoma įvertinti tiriamų asmenų nuomones, požiūrius į tam tikrus reiškinius. (Kardelis 2017: 236). Tyrimui atlikti buvo pasirinkta anketinė apklausa.

2.1.1. Choro dirigentų interviu

Pasitelkiant interviu buvo apklausti labai patyrę choro dirigentai. Tyrimui atlikti buvo apklausti du respondentai, tyrimo dalyvių apklausa vyko tris savaites, 2020 metų balandžio mėnesį. Interviu klausimai buvo sudaryti remiantis tyrinėta literatūra bei atsižvelgiant į magistro darbo tyrimo objektą, kiekvienas respondentas savo atsakymus pateikė vienu metu.

Respondentas nr. 1 – choro dirigentas, pedagogas, Klaipėdos muzikinio teatro vyr. dirigentas Tomas Ambrozaitis.

Respondentas nr. 2 – Šiaulių valstybinio kamerinio choro „Polifonija“ dirigentas ir Gailestingumo šventovės ansamblio vadovas Povilas Vanžodis.

2.1.2. Empirinio tyrimo (choro dirigentų interviu) duomenų rezultatai ir jų analizė

Šiame skyriuje bus pateikiami respondentams užduoti klausimai bei jų atsakymai. Po kiekviena lentele bus trumpas respondentų atsakymų paaiškinimas ir apibendrinimas.

1. Ar Jūsų vadovaujamas choras yra atlikęs J. Naujaliao motetų ciklą? Jeigu ne – tai gal esate atlikę bent kelis opusus iš ciklo?

Kategorija	Subkategorija	Patvirtinantis teiginys
J. Naujaliao motetų ciklo arba kelių kurinių iš ciklo atlikimas	Respondentas nr. 1 Teko atlikti nemažai motetų iš ciklo	„Viso motetų ciklo atlikti neteko, tačiau pusę esu atlikęs tikrai: In Monte Oliveti, Caligaverunt, Omnes amici mei, Una hora, Ecce vidimus, Verkit „Aniuolai, Judas Mercator ir kt“.
J. Naujaliao motetų ciklo arba kelių kurinių iš ciklo atlikimas	Respondentas nr. 2 Teko atlikti nemažai motetų iš ciklo	„Vadovaudamas mišriam jaunimo chorui <i>Exaudi</i> esu įtraukęs į repertuarą J. Naujaliao motetus, tačiau pilno ciklo nesu dirigavęs. Taip pat kartu su choru <i>Polifonija</i> atlikome porą J. Naujaliao motetų“.

Apžvelgus 1 klausimo respondentų nr.1 ir nr.2 atsakymus, galima teigti, kad viso J. Naujaliao ciklo respondentai neatliko, tačiau yra atlikę nemažai opusų iš ciklo.

2. Su kokiais sunkumais susidurdavote rengiant J. Naujalio motetus?

Kategorija	Subkategorija	Patvirtinantis teiginys
Sunkumai rengiant J. Naujalio motetus	Respondentas nr. 1 Intonacija, ritmas, polifoninė kūrinio faktūra.	„Sunkumai tie patys, su kuriais susiduria kiekvienas chorvedys, imantis į rankas kūrinius a cappella: intonavimas, ritmas, frazavimas, polifoninių elementų išryškinimas, forma ir t.t.“.
Sunkumai rengiant J. Naujalio motetus	Respondentas nr. 2 Frazavimas, teksto ir muzikos aktualizacija, intonacija.	„Kompozitoriaus motetai iš pirmo žvilgsnio atrodo nesudėtingi, gana paprasta muzikinė faktūra. Tačiau chorai, su kuriais man teko juos atlikti, greitai pakeisdavo klaidingą nusistatymą. Visų pirma, motetams atlikti reikalinga tam tinkama nuotaika, atlikėjas privalo perteikti trumpas, išlaikytas frazes, kuriuos iliustruoja religinį tekstą. Teksto ir muzikos aktualizacija ir perteikimas choristams - tai sunkiausia dirigento užduotis. Chorai susidurdavo su intonacinėmis problemomis“.

Apžvelgus 2 klausimo respondentų nr. 1 ir nr. 2 atsakymus, galima teigti, kad choro dirigentai ruošdami J. Naujaliao motetus, dažnai susidurdavo su intonacijos, ritmo, frazavimo, teksto ir muzikos kūrinio aktualizavimo problemomis.

3. Ar pastebėjote specifinių Naujaliao motetų komponavimo ypatybių, kurios keldavo sunkumus dirbant su choru? Jei taip, tuomet kokių?

Kategorija	Subkategorija	Patvirtinantis teiginys
Specifinės J. Naujaliao motetų ypatybės, keliančios sunkumus choro daininkams.	Respondentas nr. 1 Motetų forma jos struktūra.	„pagrindinis J. Naujaliao motetų specifinis bruožas – forma, jos struktūra“.
Specifinės J. Naujaliao motetų ypatybės, keliančios sunkumus choro daininkams.	Respondentas nr. 2 Homofoninio ir polifoninio stiliaus gretinimas.	„Kompozitorius kai kuriuose savo motetuose homofoninį stilių gretina su polifoniniu. Kuomet vienas ar kitas balsas įgauna savarankišką melodiją, visi kiti balsai turi tai girdėti ir išryškinti“.

Apžvelgus 3 klausimo respondentų nr. 1 ir nr. 2 atsakymus galima teigti, kad specifinės J. Naujaliao motetų komponavimo savybės, kurios kelia sunkumus motetus rengiant yra opusų formos struktūra, polifoninio ir homofoninio stiliaus gretinimas.

4. Kokias išskirtines savybes (pvz., skambesio, kompozicinės struktūros, harmonijos etc.) galėtumėte priskirti J. Naujaliao motetams, gretinant šiuos opusus su kompozitoriaus amžininkų religine kūryba?

Kategorija	Subkategorija	Patvirtinantis teiginys
J. Naujaliao motetų išskirtinės savybės, gretinant opusus su kompozitoriaus amžininkų kūryba.	Respondentas nr. 1 G. P. Palestrinos polifoninės struktūros modelio panaudojimas	„turbūt geriausias pavyzdys J. Naujaliao domėjimosi moteto žanru bei forma yra paskutinis motetas <i>Verkit, Aniuolai</i> , iš nuotrupų, natų likučių atgaivintas šiandienos LNSO meno vadovo M. Pitrėno. Šis motetas sukomponuotas pagal Palestrinos polifoninės struktūros modelį“.
J. Naujaliao motetų išskirtinės savybės, gretinant opusus su kompozitoriaus amžininkų kūryba.	Respondentas nr. 2 Motetų komponavimas imitacine forma. Homofonijos ir polifonijos derinimas.	„Kompozitorius komponuoja motetus imitacijų forma. Taip pat naudoja įkvėpiančias melodines frazes bei gretina homofoninį stilių su polifoniniu“.

Apžvelgus 4 klausimo respondentų nr. 1 ir nr. 2 atsakymus, galima teigti, kad išskirtinės J. Naujaliao motetų savybės, lyginant šiuos opusus su kompozitoriaus amžininkų kūryba, yra G. P. Palestrinos polifoninės struktūros panaudojimas, imitacinė komponavimo forma bei homofonijos ir polifonijos gretinimas.

5. Kaip vertintumėte J. Naujaliao motetus jo amžininkų religinės kūrybos kontekste?

Kategorija	Subkategorija	Patvirtinantis teiginys
J. Naujaliao motetai jo amžininkų kūrybos kontekste.	Respondentas nr. 1 Profesionali sakralinė kūryba XX a. pradžios Europiniame kontekste.	„ J. Naujaliao motetai parašyti (jei neklystu) jo darbo Kauno Katedroje su berniukų choru laikotarpiu. Tai tiesiogiai sąlygojo Naujaliao kompozicines idėjas, norus ir galimybes. Be šių motetų neįsivaizduoju profesionaliosios lietuvių sakralinės muzikos. Turėkim galvoje tai, nes iki J. Naujaliao veiklos (plačiaja prasme) Lietuvoje neturime ryškių profesionaliosios sakralinės muzikos pavyzdžių arba jie nesiekia Europinio konteksto“.
J. Naujaliao motetai jo amžininkų kūrybos kontekste.	Respondentas nr. 2 Etalonas ir pavyzdys visiems J. Naujaliao amžininkams.	„ Manau, kad J. Naujaliao motetai tapo etalonu ir pavyzdžiu visiems Lietuvių kompozitoriams taip pat ir amžininkams“.

Apžvelgus 5 klausimo respondentų nr. 1 ir nr. 2 atsakymus, galima teigti, kad J. Naujaliao sakralinė muzika XX a. pradžios lietuvių muzikinėje terpėje pasižymėjo profesionalumu ir žinomumu Europiniu mastu. Taip pat kompozitorius buvo pavydžiu ir etalonu visiems savo amžininkams.

6. Kaip manote, kokia turėtų būti J. Naujaliao motetų interpretacija XXI amžiuje?

Kategorija	Subkategorija	Patvirtinantis teiginys
J. Naujaliao motetų interpretacija XXI a.	Respondentas nr. 1 Lietuviškosios tradicijos – mokyklos išlaikymas motetų atlikime.	„Esame veikiami XXI amžiaus visų veiksmų, muzikos atlikimo prasme taip pat. Gal reikėtų mąstyti apie lietuviškosios tradicijos – mokyklos kontekstą“
J. Naujaliao motetų interpretacija XXI a.	Respondentas nr. 2 J. Naujaliao vertybių ir teologinės minties perdavimas per interpretaciją.	„Kompozitorius buvo religingas, karštai tikintis ir savo pareigas bei pašaukimą stengėsi atlikti kuo nuoširdžiau. Rašydamas motetus jis bandė sukurti muziką, kuri padėtų tikintiesiems apmąstyti tikėjimo paslaptis. Interpretacija turėtų padėti perteikti vertybes ir teologinę mintį“.

Apžvelgus 6 klausimo respondentų nr. 1 ir nr. 2 atsakymus, galima teigti, kad J. Naujaliao motetų interpretacija siejama su kompozitoriaus vertybių ir teologinės minties perteikimu per interpretaciją bei lietuviškosios tradicijos – mokyklos išlaikymas atliekant šiuos opusus.

7. Ar klausydamiesi kitų kolektyvų atliekamų J. Naujaliao motetų, išgirsdavote išskirtinai šiems opusams būdingus atlikimo stereotipus? Jei taip, tuomet kokius?

Kategorija	Subkategorija	Patvirtinantis teiginys
J. Naujaliao motetams būdingi atlikimo stereotipai	Respondentas nr. 1 Gali būti įvairios vienokio ar kitokio J. Naujaliao motetų interpretavimo pasirinkimo priežastys.	„Šis klausimas taip pat susijęs su interpretavimo sąlyga. Be abejo, klausydamas kito kolektyvo ar kito dirigento interpretuojamą vieną ar kitą J. Naujaliao motetą, keliu sau daug klausimų, svarstau priežastis, kodėl šis kolektyvas ar dirigentas pasirinko būtent tokį muzikos „perskaitymo“ kelią“.
J. Naujaliao motetams būdingi atlikimo stereotipai	Respondentas nr. 2 Mėgėjų ir profesionalų chorų J. Naujaliao motetų atlikimo stereotipai.	„Išskirčiau du skirtingus chorų tipus: saviveiklinius, kurių klausydamas pasigedavau meninio ir estetinio tobulumo; profesionalius chorus, kurių klausydamas girdėdavau techniškai atliekamą muziką, tačiau pasigedavau emocinės įtaigos“

Apžvelgus 7 klausimo respondentų nr. 1 ir nr. 2 atsakymus, galima teigti, kad yra susiformavę mėgėjų ir profesionalių chorų J. Naujaliao atlikimo stereotipai, bei įvairios vienokio ar kitokio interpretavimo pasirinkimo priežastys.

8. Ar Lietuvoje yra suformuota Naujaliao motetų atlikimo tradicija?

Kategorija	Subkategorija	Patvirtinantis teiginys
J. Naujaliao motetų atlikimo tradicija Lietuvoje.	Respondentas nr. 1 Kolektyvo tradicijos ir choro dirigento išsilavinimas.	„Viskas priklauso nuo kolektyvo tradicijų (jei tokios yra) ir nuo dirigento išsilavinimo bei asmeninių muzikinių parametrų“.
J. Naujaliao motetų atlikimo tradicija Lietuvoje.	Respondentas nr. 2 Yra stereotipų.	„Manau, kad yra nusistovėjusių stereotipų“.

Apžvelgus 8 klausimo respondentų nr. 1 ir nr. 2 atsakymus, galima teigti, kad J. Naujaliao motetų atlikimo tradicijos priklauso nuo kolektyvo bei vadovo muzikinio išsilavinimo, taip pat teigiama, kad yra susiformavusių šių opusų atlikimo stereotipų.

9. Kaip manote, kas būdinga J. Naujaliao motetams ir kuo šie opusai skiriasi nuo kitos, XX a. pr. Lietuvoje kurtos, religinės muzikos?

Kategorija	Subkategorija	Patvirtinantis teiginys
J. Naujaliao motetų savybės?	<p>Respondentas nr. 1</p> <p>J. Naujaliao motetų forma atitinka komponavimo ir teksto santykį, laikomasi bažnyčios kanonų.</p> <p>Atpasakojamas Didžiosios savaitės įvykių ciklas.</p> <p>Motetai nuo amžininkų kūrybos skiriasi sukūrimo paskatomis.</p>	<p>„J. Naujalis motetus rašė pasirinkęs formą, atitinkančią komponavimo ir teksto santykį, prisilaikydamas bažnytinių kanonų. Motetai sudaro Didžiosios Savaitės įvykių atpasakojimo ciklą. Kitų kompozitorių kompozicijos tikriausiai inspiruotos liturginio teksto, kūrinio užsakymo ar darbo su konkrečiu kolektyvu“.</p>
J. Naujaliao motetų savybės?	<p>Respondentas nr. 2</p> <p>J. Naujaliao motetuose išlaikytos tradicinės bažnytinės formos. Būdingas kūrinio formos aiškumas ir muzikinės minties vientisumas.</p>	<p>„Kompozitorius stengėsi išlaikyti tradicines bažnytinės muzikos formas. J. Naujalis puikiai kontapantiškai vysto ir imituoja temas, jo kūriniams būdingas formos aiškumas ir muzikinės minties veintisumas. Jis meistriškai naudoja chorines spalvas“.</p>

Apžvelgus 9 klausimo respondentų nr. 1 ir nr. 2 atsakymus, galima teigti, kad J. Naujaliao motetai skiriasi nuo kitų XX a. pr. Lietuvoje kūrusių kompozitorių sakralinės muzikos savo

forma, kuri atitinka komponavimo ir teksto santykį bei bažnyčios kanonus. Motetuose atpasakojamas Didžiosios savaitės įvykių ciklas, taip pat išskirtinės yra motetų sukūrimo paskatos. Būdingas kūrinio formos aiškumas ir muzikinės minties vientisumas.

10. Kaip manote, ar turi panašumų J. Naujaliao ir šiuolaikinių lietuvių kompozitorių to paties pavadinimo motetai?

- a) A. Martinaitis *Ecce Vidimus*
- b) D. Kairaitytė *In monte oliveti*
- c) D. Zakaras *Judas Mercator*
- d) J. Baltramiejūnaitė *Caligaverunt*
- e) D. Čemerytė *Tristis est anima mea*
- f) V. Straupaitė -Beinarienė *Vinea mea electa*
- g) V. Miškinis *Seniores populi*

Kategorija	Subkategorija	Patvirtinantis teiginys
Panašumai ir skirtumai tarp to paties pavadinimo J. Naujaliao ir šiuolaikinių lietuvių kompozitorių motetų.	-	-
Panašumai ir skirtumai tarp to paties pavadinimo J. Naujaliao ir šiuolaikinių lietuvių kompozitorių motetų.	Respondentas nr. 2 Turi panašumų	„Manau, kad turi“.

Apžvelgus 10 klausimo respondento nr. 2 atsakymą, galima teigti, kad J. Naujaliao motetai turi panašumų su šiuolaikinių lietuvių kompozitorių to paties pavadinimo motetais.

11. Su kokiais sunkumais susidurdavote rengiant šiuolaikinių lietuvių kompozitorių motetus?

Kategorija	Subkategorija	Patvirtinantis teiginys
Sunkumai rengiant šiuolaikinių lietuvių kompozitorių motetus.	-	-
Sunkumai rengiant šiuolaikinių lietuvių kompozitorių motetus.	Emocinio ryšys tarp muzikos kūrinio ir choristo.	„Emocinio ryšio tarp teksto ir muzikos, kūrinio ir choristo užmezgimas“

Apžvelgus 11 klausimo, respondento nr. 2 atsakymą, galima teigti, kad pagrindiniai sunkumai, rengiant šiuolaikinių lietuvių kompozitorių motetus yra emocinio ryšio, tarp muzikos kūrinio ir choristų, ieškojimas.

12. Kaip manote, kurie iš anksčiau paminėtų šiuolaikinių lietuvių kompozitorių motetų labiausiai nutolo nuo J. Naujaliao motetų koncepcijos?

Kategorija	Subkategorija	Patvirtinantis teiginys
Kurie iš šiuolaikinių lietuvių kompozitorių motetų labiausiai nutolę nuo J. Naujaliao kūrybos koncepcijos.	-	-
Kurie iš šiuolaikinių lietuvių kompozitorių motetų labiausiai nutolę nuo J. Naujaliao kūrybos koncepcijos.	Diana Čemerytė	„Diana Čemerytė“

Apžvelgus 12 klausimo, respondento nr. 2 atsakymą, galima teigti, kad labiausiai nuo J. Naujaliao motetų labiausiai nutolo D. Čemerytės motetas *Tristis est anima mea*.

13. Kurie, Jūsų manymu, iš anksčiau paminėtų šiuolaikinių lietuvių kompozitorių motetų, savo nuotaika ir kompozicija, buvo artimiausi J. Naujaliao motetams?

Kategorija	Subkategorija	Patvirtinantis teiginys
Kurie šiuolaikinių lietuvių kompozitorių motetai yra artimiausi J. Naujaliao motetams.	-	-
Kurie šiuolaikinių lietuvių kompozitorių motetai yra artimiausi J. Naujaliao motetams?	Respondentas nr. 2 V. Miškinis, D. Zakaras, D. Kairaitytė.	„V. Miškinis; D. Zakaras; Dalia Kairaitytė“.

Apžvelgus 13 klausimo, respondento nr. 2 atsakymą, galima teigti, kad artimiausi iš šiuolaikinių lietuvių kompozitorių motetų Naujaliao motetams yra Zakaro, Miškinio ir Kairaitytės opusai.

14. Ko daugiau tarp J. Naujaliao ir šiuolaikinių lietuvių kompozitorių motetų pastebėjote – panašumų, ar skirtumų?

Kategorija	Subkategorija	Patvirtinantis teiginys
Panašumai ar skirtumai dominuoja tarp šiuolaikinių lietuvių kompozitorių ir J. Naujaliao motetų?	Respondentas nr. 1 Skirtumai	„Be abejo skirtumų. Laikmetis, kompozicinės priemonės, choro techninės galimybės – visa tai stipriai įtakojo ir įtakoja šiuolaikinius kompozitorius, o ir jų kūrybą taip pat“.
Panašumai ar skirtumai dominuoja tarp šiuolaikinių lietuvių kompozitorių ir J. Naujaliao motetų?	Respondentas nr. 2 Vyrauja ir skirtumai ir panašumai.	„Vienur daugiau panašumų, kitur - skirtumų“.

Apžvelgus 14 klausimo, respondentų nr. 1 ir nr. 2 atsakymus, galima teigti, kad tarp J. Naujaliao ir šiuolaikinių lietuvių kompozitorių motetų pastebima ir skirtumų ir panašumų⁵⁷.

⁵⁷ Į 10, 11, 12 ir 13 klausimus respondentas nr. 1 nepateikė atsakymo, nes neturėjo prieigos prie minėtų kompozitorių opusų.

2.1.3. Choro dainininkų apklausa

Tyrimui atlikti buvo pasirinkta anketinė apklausa, jos metu buvo apklausti mėgėjų ir profesionalių chorų, įvairaus amžiaus, dainininkai. Tyrimo dalyvių apklausa vyko tris savaites, 2020 metų balandžio mėnesį. Apklausos klausimai buvo sudaryti remiantis tyrinėta literatūra bei atsižvelgiant į magistro darbo tyrimo objektą. Kiekvienas respondentas savo atsakymus pateikė vienu metu.

2.1.4. Empirinio tyrimo (choro dainininkų apklausos) duomenų rezultatai ir jų analizė

Šiame skyriuje bus pateikiami respondentams užduoti klausimai ir atsakymų variantai. Po kiekviena lentele bus trumpas respondentų atsakymų paaiškinimas ir apibendrinimas.

1. Kiek metų dainuojate chore?

Kategorija	Subkategorija	Patvirtinantis teiginys
Iki 5 m. 5 – 10 m. 10 m. ir daugiau	Respondentų atsakymai: 5 – 10 m. 10 m. ir daugiau	30,8 % atsakiusių teigia, kad chore dainuoja 5 – 10 metų. 69,2 % atsakiusių teigia, kad chore dainuoja 10 m. ir daugiau.

Apžvelgus 1 klausimo atsakymus galima teigti, kad didžioji dalis (69,2 %) apklaustų respondentų chore dainuoja daugiau kaip 10 metų. Kita dalis – 30,8 % teigia, jog dainuoja chore 5 – 10 m.

2. Kokiame chore dainuojate?

Kategorija	Subkategorija	Patvirtinantis teiginys
Choro kuriame dainuojate tipas:	Respondentų atsakymai: Jaunimo; Mišrus; <i>Schola cantorum</i>	76,5 % atsakiusių dainuoja Mišriame chore, 17,6 % - jaunimo chore ir tik 5,9 % gieda <i>Schola cantorum</i> .

Vyrų; Moterų; Jaunimo; Vaikų; Senjorų; Mišrus; <i>Schola cantorum</i> ;		
---	--	--

Apžvelgus 2 klausimo atsakymus matoma, kad absoliuti dauguma apklaustų respondentų dainuoja mišriame chore (76,5 %). Kiti respondentai dainuoja jaunimo ir *Schola cantorum* kolektyvuose.

3. Kokia muzika sudaro didžiąją dalį Jūsų atliekamo repertuaro

Kategorija	Subkategorija	Patvirtinantis teiginys
Dažniausiai kolektyve atliekama muzika: Šiuolaikinė užsienio kompozitorių muzika; Šiuolaikinė lietuvių kompozitorių muzika; Viduramžių ir renesanso kompozitorių muzika; Baroko kompozitorių muzika; Klasicizmo kompozitorių muzika; Romantizmo kompozitorių muzika; XX a. I pusės kompozitorių muzika; Visi išvardinti variantai.	Respondentų atsakymai: Atliekama įvairių laikotarpių muzika.	Didžiausią dalį atliekamos muzikos sudaro Šiuolaikinė lietuvių kompozitorių muzika (20,7 %) ir šiuolaikinė užsienio kompozitorių muzika (17,2 %). Didžioji dauguma atsakiusių atlieka absoliučiai visą, minėtų epochų, muziką (20,7 %).

Apžvelgus 3 klausimo atsakymus galima teigti, kad didžiosios daugumos choro dainininkų (20,7 %) atliekamas repertuaras yra labai įvairus, nuo viduramžių iki šiuolaikinės lietuvių ir užsienio kompozitorių muzikos. Identišką svorį procentine išraiška turi ir šiuolaikinė lietuvių kompozitorių muzika (20,7 %), taip pat dominuoja šiuolaikinė užsienio kompozitorių (17,2 %) ir viduramžių bei renesanso muzika (13,8 %). Rečiau atliekama yra baroko (6,9 %), romantizmo (6,9 %), klasicizmo (6,9 %) ir XX a. pradžios kompozitorių muzika (6,9 %).

4. Ar teko atlikti J. Naujaliao motetų ciklą ar atskiras jo dalis (kūrinius)?

Kategorija	Subkategorija	Patvirtinantis teiginys
Ar atlikote Naujaliao motetų ciklą arba atskiras jo dalis?	Respondentų atsakymai: Teko atlikti visą ciklą, taip pat ir atskiras jo dalis.	„Taip, atskiras jo dalis“; „ <i>In monte oliveti, Verkit aniuolai</i> “; „Teko atlikti ir visą ciklą ir pavienes jo dalis“; „ <i>In monte oliveti, Seniores populi, Tristis est anima mea, Omnes amici mei, Ecce vidimus, Eram quasi agnus, Caligaverunt</i> “.

Apžvelgus 4 klausimo rezultatus galima teigti, kad dauguma respondentų, yra atlikę visą J. Naujaliao motetų ciklą arba atskiras jo dalis, .

5. Jei taip, ar dažnai atlikdavote šiuos kūrinius?

Kategorija	Subkategorija	Patvirtinantis teiginys
Ar dažnai atlikote Naujaliao motetus?	Respondentų atsakymai: Naujaliao motetus atlikdavo ne dažnai.	„Keletą kartų per metus“; „<...> kartą per metus“; „Daugiau rečiau nei dažniau“

Apžvelgus 5 klausimo atsakymus galima teigti, kad didžioji dalis apklaustų respondentų J. Naujaliao motetus atlikdavo retai, t. y. kartą per metus, ar rečiau. Kiti apklaustieji motetus atlikdavo keletą kartų per metus.

6. Su kokiais sunkumais, Jūsų manymu, susidurdavote ruošiant J. Naujaliao motetus?

Kategorija	Subkategorija	Patvirtinantis teiginys
Sunkumai, ruošiant Naujaliao motetus.	Respondentų atsakymai: Harmoniniai; Vokaliniai; Intonaciniai; Įtaigaus	„Vokaliniais. Kad choras juos padainuotu pilnu, gražiu

	atlikimo; Sunkumų nebuvo; taisyklinga lotynų. kalbos. tartis.	balsu, ne tik mechaniškai frazuodamas ar švariai intonuodamas“; „Harmonija, tonacija“; „Intonacija, susiklausymas“; „Taisyklingas lotynų kalbos tarimas, religinio kūrinio interpretacija“; „Kad nelabai buvo sunkumų“.
--	---	---

Apžvelgus 6 klausimo atsakymus galima teigti, kad ruošiant Naujaliao motetus respondentai susidūrė su religinės kūrinio koncepcijos perteikimo ir įtaigaus interpretavimo problemomis, kūrinių harmoninėmis problemomis ir tarpusavio susiklausymo problemomis bei taisyklingos lotyniško teksto tarties problemoms. Kiti respondentai susidūrė su intonavimo problemomis ir vokaliniais sunkumais. Kai kurie iš atsakiusių sunkumų nepajuto.

7. Kokias išskirtines skambesio ir kompozicinės struktūros savybes galėtumėte priskirti J. Naujaliao motetams, gretinant šiuos opusus su kompozitoriaus amžininkų religine kūryba?

Kategorija	Subkategorija	Patvirtinantis teiginys
Išskirtinės skambesio ir kompozicinės savybės, pastebimos Naujaliao motetuose.	Respondentų atsakymai: Panašumas į renesanso kompozitorių muziką; Skambumas; Melodijos dainingumas.	„Panašumą į renesanso motetus. Išskirtinę romantinę harmoniją“; „Melodingumas, paprasta melodija (bet ne visada), tačiau pati muzika dvasinga, išreiškiama santūria raiška“; „Melodika daininga, plastiška, be didelių šuolių bei ritmo pokyčių, girdėti

		kontrastinė bei imitacinė polifonija, homofoniniai epizodai. Kiekvieną motetą sudaro keli (du arba trys) skirsniai, kurių vienas – dažniausiai antrasis, pasikartoja“.
--	--	---

Apžvelgus 7 klausimo atsakymus galima teigti, kad Naujaliao motetai, didžiosios daugumos respondentų teigimu labiausiai išsiskiria dainingumu, melodiškumu bei melodijos subtilumu. Taip pat nemaža dalis choro dainininkų mano, kad motetams būdingi renesanso muzikos bruožai. Kiti respondentai įvardija motetuose vyraujančius polifoninius epizodus ir kai kurių epizodų pasikartojimą (repriziškumą). Apklaustieji taip pat teigia, kad Naujaliao motetuose vyrauja klasikinė harmonija ir mano, kad opusai pasižymi gerai sukomponuota dramaturgija.

8. Ar dažnai koncertų metu, kaip klausytojas, girdite chorų atliekamus Naujaliao motetus

Kategorija	Subkategorija	Patvirtinantis teiginys
Ar dažnai koncertuose girdimi Naujaliao motetai?	Respondentų atsakymai: Retai; Labai retai.	„Retai. Tai nėra dažnai dainuojama koncertinė muzika“; „Retai, norėtūsi dažniau“.

Apžvelgus 8 klausimo atsakymus galima teigti, kad didžioji dalis apklaustųjų Naujaliao motetus ne dažnai girdėjo koncertų metu.

9. Ar koncertuose klausydamiesi J. Naujalio motetų, išgirdavote išskirtinai šiems opusams būdingus atlikimo stereotipus? Jei taip, tuomet kokius?

Kategorija	Subkategorija	Patvirtinantis teiginys
Išskirtiniai, Naujalio motetams būdingi, atlikimo stereotipai.	Respondentų atsakymai: Nekokybiškas motetų atlikimas; Tose pačiose kūrinių vietose girdimi tie patys atlikimo stereotipai; Stereotipų nepastebėjo; Dinamikos ir tempo stereotipai.	„Paprastai koncertuose girdėti motetai nebūdavo atliekami gerai. Dažnai chorai nesuvaldo vokalo bei „paleidžia” balsus, taip pamesdami subtilumą ir pamiršdami kūrinio sakralumą“; „<...> tai dažniausiai dinamikos bei tempo pasirinkimų stereotipai“; „Dažniausiai pasitaikantis "ypatumas" buvo skirtingų chorų intonacinis „slidinėjimas“ tose pačiose vietose, lyg vieni iš kitų būtų mokęsi „apytikslumo“, kuris neturėtų būti laikomas J. Naujalio kūrybiniu netobulumu“.

Apžvelgus 9 klausimo atsakymus galima teigti, kad kai kurie iš respondentų, klausydamiesi kitų kolektyvų atliekamų J. Naujalio motetų negalėtų įvardyti šiems kūriniams būdingų stereotipų. Kiti teigia, kad galėtų išskirti dinamikos bei tempo stereotipus bei įvardija stereotipais tapusius daugelio kolektyvų intonacinius netikslumus tose pačiose kūrinių vietose. Likę apklaustieji mano, kad kolektyvai neatskleidžia J. Naujalio motetų subtilumo ir sakralumo.

10. Ar Lietuvoje yra suformuota J. Naujaliao motetų atlikimo tradicija?

Kategorija	Subkategorija	Patvirtinantis teiginys
Naujaliao motetų atlikimo tradicija Lietuvoje	Respondentų atsakymai: Mano, kad atlikimo tradicija yra; Mano, kad atlikimo tradicijos nėra.	„Iš dalies taip. Mes turime suvokimą tempų, štrichų atžvilgiu. Manau, kad tai gerai. Naujos, išskirtinės interpretacijos gali žavėti, bet retai atrodo įtikinamesnės už laiko patikrintas“; „Jeigu daugiau kaip 100 metų Naujaliao motetai giedami Lietuvos chorų, tam tikra jų atlikimo tradicija susiformavusi. Geriausia būtų, kad tokios, meistriškai parašytos muzikos tradiciją, formuotų vieni iš pajėgiausių Lietuvos chorų. Manau, kad su Naujaliao motetais taip ir yra“; „Motetai yra parašyti liturginiais tektais ir siužetu. Manychiau, tai ir formuoja tam tikrą atlikimo tradiciją (siejamą su Vėlykomis ar laikotarpiu prieš jas)“; „Neteko susidurti“.

Apžvelgus 10 klausimo atsakymus, galima teigti, kad dalis apklaustųjų nėra girdėję apie Naujajio motetų atlikimo tradiciją. Kita dalis respondentų teigia, kad tradicija yra, tačiau taikoma ne visiems Naujajio motetams. Choro dainininkai mano, kad šių opusų tradicija tik pradedama formuoti bei atlikimo tradicija siejama su Didžiosios savaitės laikotarpio siužetu.

11. Ar teko atlikti Martinaičio, Kairaitytės, Zakaro, Baltramiejūnaitės, Čemerytės, Straupaitės-Beinarienės, Miškinio religinės kūrybos opusų? Gal esate girdėję ar atlikę šiuos motetus?

- Martinaitis *Ecce Vidimus*
- D. Kairaitytė *In monte oliveti*
- D. Zakaras *Judas Mercator*
- J. Baltramiejūnaitė *Caligaverunt*
- D. Čemerytė *Tristis est anima mea*
- V. Straupaitė -Beinarienė *Vinea mea electa*
- V. Miškinis *Seniores populi*

Kategorija	Subkategorija	Patvirtinantis teiginys
Ar teko atlikti Martinaičio, Kairaitytės, Zakaro, Baltramiejūnaitės, Čemerytės, Straupaitės-Beinarienės, Miškinio religinės kūrybos opusų?	Respondentų atsakymai: Neteko; Teko atlikti, bet ne visų minėtų kompozitorių.	„Su kai kurių kompozitorių kūryba yra tekę susipažinti, tačiau iš išvardintų esu girdėjusi ir atlikusi tik Miškinio <i>Seniores populi</i> “; „Teko atlikti Martinaičio, Zakaro, Čemerytės, Miškinio religinių kūrinių. Iš išvardintų, – tik Zakaro <i>Judas mercator</i> “; „Teko, bet nedaug“.

Apžvelgus 11 klausimo atsakymus galima teigti, kad respondentai atliko ir girdėjo minėtų šiuolaikinių lietuvių kompozitorių opusus. Kai kurie respondentai neatliko ir negirdėjo minėtų kūrinių.

12. Kokių lietuvių kompozitorių religinę muziką dažniausiai atliekate?

Kategorija	Subkategorija	Patvirtinantis teiginys
Dažniausiai atliekama lietuvių kompozitorių religinė muzika“.	Respondentų atsakymai: V. Augsutino kūriniai; A. Martinaičio kūriniai; Zakaro kūriniai; K. Vasiliauskaitės kūriniai; Miškinio kūriniai; J. Kalco kūriniai; ir kt. lietuvių kompozitorių kūriniai.	„Zakaras, Bartulis, Navakas, Miškinis, Augustinas, Miškinis, Venislovas, Vasiliauskaitė, Kalcas, Bajoras, Samsonas, Sasnauskas, Naujalis, Martinaitis, Bartulis <...>“.

Apžvelgus 12 klausimo atsakymus galima teigti, kad didžiąsą dalį atliekamos šiuolaikinių lietuvių kompozitorių muzikos sudaro V. Augustino, D. Zakaro, K. Vasiliauskaitės, V. Miškinio kompozicijos. Taip pat yra atliekama kompozitorių A. Martinaičio, V. Bartulio, J. Naujalio, G. Samsono, Č. Sasnausko, F. Bajoro, J. Kačinsko ir J. Kalco muzika.

13. Kuriuos iš Jūsų atliekamų lietuvių kompozitorių religinės muzikos opusų dainuoti nėra sunku, o kurie kelia didesnių iššūkių?

Kategorija	Subkategorija	Patvirtinantis teiginys
Kurie lietuvių kompozitorių religinės muzikos opusų yra palankūs atlikti, o kurie kelia sunkumų?	Respondentų atsakymai: Kai kurios Miškinio ir Zakaro kompozicijos yra nesudėtingos; V. Augustino kūriniai kelia iššūkių; Sunkiau yra atlikti	„Miškinio, Augustino, Zakaro matyt lengviau atliekami, tačiau tikrai ne absoliučiai visi kūriniai. Naujalį

	<p>šiuolaikinius, minimalistinio stiliaus kūrinius; Sunkumai pasireiškia tuomet, kai atsiranda daugiau nei 4 balsai.</p>	<p>priskirčiau prie sunkesnių“; „Sunkumai dažniausiai priklauso ne nuo kūrinio specifikos, o nuo choro bei vadovo profesionalumo. Nef profesionaliems chorams ir chorvedžiams visi kūriniai kelia daug sunkumų, kurių nepatirtų profesionalūs“; „Dažniausiai nėra sunku dainuoti opusus parašytus mišriam keturbalsiam chorui. Daugiau sunkumų atsiranda, kai yra daugiau nei keturi balsai. Taip pat minimalizmą propaguojančių kompozitorių religinę kūrybą paprastai nėra lengva atlikti nors parašytą ir keturiems balsams“; „V. Miškinio ir D. Zakaro kūriniai nėra sudėtingi, V. Augustino kūryba kelia iššūkių“; „Augustinas kelia iššūkius nes labai dideliais intervalais kuria. Šiaip visi turi savų iššūkių, bet išmokus nėra sunku“.</p>
--	--	--

Apžvelgus 13 klausimo atsakymus galima teigti, kad kai kurios V. Miškinio, D. Zakaro ir V. Augustino kompozicijos yra nesudėtingos. Dalis respondentų teigia, kad kai kurie V. Augustino opusai kelia iššūkių. Taip pat yra nuomonių, kad sunkumai priklauso ne nuo kūrinio

sudėtingumo, bet nuo kolektyvo ir vadovo profesionalumo. Respondentai mano, kad sunkiau dainuoti šiuolaikinius opusus, kurie pasižymi neįprastomis raiškos priemonėmis, sunkiau sekasi atlikti minimalistinius kūrinius taip pat nėra lengva užduotis kuomet kompozicijoje atsiranda daugiau nei keturi balsai. Likusių apklaustųjų nuomone, kai kurie Naujaliao motetai nėra lengvi atlikti.

14. Kaip manote, ar Naujaliao motetai galėjo padaryti kokią įtaką šiuolaikinių lietuvių kompozitorių religinei kūrybai?

Kategorija	Subkategorija	Patvirtinantis teiginys
Naujaliao motetų įtaka šiuolaikinių lietuvių kompozitorių religinei kūrybai.	Respondentų atsakymai: Naujaliao motetai padarė vienokią ar kitokią įtaką šiuolaikinių lietuvių kompozitorių religinei kūrybai.	„Manau, kad ne vien motetai, bet visa jo kūryba įtakojo visus šalies kompozitorius. O populiariais motetais vadinamų Didžiojo Tridienio vigilijų responsoriumų tekstai šimtmečiais negalėjo neįtakoti visų kartų kompozitorių dėl jų dramatinių tekstų“; „Manau, kad padarė, kaip ir visa Naujaliao kūryba, paklojo savotišką chorinės kultūros pamatą Lietuvoje“; „Be abejo. Asmeniškai, nejaučia lyginu kiekvieno šiuolaikinio kompozitoriaus parašytą motetą su Naujaliao to paties pavadinimo motetu“.

Apžvelgus 14 klausimo atsakymus galima teigti, kad didžioji dalis respondentų teigia, jog Naujaliao motetai padarė įtaką šiuolaikinių lietuvių kompozitorių religinei kūrybai.

IŠVADOS

Šio tyrimo tikslas buvo sužinoti choro dirigentų ir dainininkų nuomonę apie Juozo Naujalio motetų atlikimo tradicijas, sąsajas su šiuolaikinių lietuvių kompozitorių religine kūryba bei svarbą lietuviškos muzikos repertuare. Sužinoti choro dirigentų ir dainininkų nuomonę apie dažniausiai atliekamą lietuvių kompozitorių religinę muziką. Taip pat norėta sužinoti apie sunkumus, su kuriais susiduriama ruošiant J. Naujalio ir šiuolaikinių lietuvių kompozitorių motetus.

Tyrimo rezultatai:

1. Pagrindiniai sunkumai ruošiant J. Naujalio motetus:

- Intonacijos, ritmo, frazavimo, teksto ir muzikos kūrinio aktualizavimo problemos.
- Religinės kūrinio koncepcijos perteikimo ir įtaigaus interpretavimo problemos, kūrinių harmonijos ir tarpusavio susiklausymo problemos, taisyklingos lotyniško teksto tarties problemoms, intonavimo problemomis, vokaliniai sunkumai.

2. Pagrindiniai sunkumai ruošiant šiuolaikinių lietuvių kompozitorių sakralinę muziką ir motetus:

- Emocinio ryšio, tarp muzikos kūrinio ir choristų, ieškojimas.
- Sunkumai priklauso ne nuo kūrinio sudėtingumo, bet nuo kolektyvo ir vadovo profesionalumo.
- Sunkiau dainuoti šiuolaikinius opusus, kurie pasižymi neįprastomis raiškos priemonėmis. Nelengva užduotimi tampa minimalistinių kūrinių atlikimas, taip pat nėra lengva užduotis kuomet kompozicijoje atsiranda daugiau nei keturi balsai.

3. Išskirtinės J. Naujalio motetų savybės:

- Dainingumas, melodiškumas bei melodijos subtilumas. Būdingi renesanso muzikos bruožai, motetuose vyrauja polifoniniai epizodus ir kai kurių epizodų pasikartojimas (repriziškumas). J. Naujalio motetams būdinga klasikinė harmonija, opusai pasižymi gerai sukomponuota dramaturgija.
- G. P. Palestrinos polifoninės struktūros panaudojimas, imitacinė komponavimo forma bei homofonijos ir polifonijos gretinimas.

4. J. Naujalis motetų atlikimo tradicija:

- Yra atlikimo stereotipų
- Tradicija taikoma ne visiems J. Naujalis motetams. Šių opusų tradicija tik pradedama formuoti,
- Atlikimo tradicija siejama su Didžiosios savaitės laikotarpio siužetu.
- J. Naujalis motetų atlikimo tradicijos priklauso nuo kolektyvo bei vadovo muzikinio išsilavinimo.

5. J. Naujalis motetų įtaka šiuolaikinių lietuvių kompozitorių religinei kūrybai ir reikšmė Lietuvos choro menui:

- J. Naujalis sakralinė muzika, XX a. pradžios Lietuvos muzikinėje terpėje pasižymėjo profesionalumu ir žinomumu Europiniu mastu.
- Kompozitorius buvo pavydžiu ir etalonu visiems savo amžininkams.
- J. Naujalis motetai padarė įtaką šiuolaikinių lietuvių kompozitorių religinei kūrybai.

6. Dažniausiai atliekama šiuolaikinių lietuvių kompozitorių sakralinė muzika:

- V. Augustino
- D. Zakaro
- K. Vasiliauskaitės
- V. Miškinio
- A. Martinaičio
- V. Bartulio
- J. Naujalis
- G. Samsono
- Č. Sasnausko
- F. Bajoro
- J. Kačinsko

LITERATŪROS IR ŠALTINIŲ SĄRAŠAS

1. Ambrazas A. J., *Ars antiqua*, 2002, [žiūrėta 2020-04-15]. Prieiga per internetą: <<https://www.vle.lt/Straipsnis/ars-antiqua-65624>>
2. Balandis, Linas. Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis *Choras Katalikų bažnyčios liturgijoje*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2018.
3. Bent M., *Ishorythm*, 2001, [žiūrėta 2020-04-02]. Prieiga per internetą: <<https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.lmta.lt/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013950?rskey=Arzp2D&result=42>>
4. Budnikaitė O., *Motetas*, 2009, [žiūrėta 2020-03-25]. Prieiga per internetą: <<https://www.vle.lt/Straipsnis/motetas-21017>>
5. Budreckas. Vl., J. Naujaliao muzikinė veikla ir kūryba, 1973 [žiūrėta 2020-03-05]. Prieiga per internetą: <http://www.aidai.eu/index.php?view=article&catid=72%3A7308&id=955%3Apa&option=com_content&Itemid=131>
6. Caldwell, John. *Medieval Music*, Bloomington and London: Indiana University Press, 1978.
7. Cumming, E. Julie. *The motet in the age of Du Fay: Subgenres, transformation and interpretation*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
8. Daunoravičienė, Gražina. *Muzikos kalba, Viduramžiai renesansas*, Vilnius: Lietuvos mokslų akademijos leidykla, 2003.
9. Daunoravičienė G., *Motetas – cantus mediocris*, liturginės ir kompozicinės paralelės, 2005, [žiūrėta 2020-03-14]. Prieiga per internetą: <https://www.vdu.lt/cris/bitstream/20.500.12259/34189/1/ISSN2335-8785_2005_N_16_44.PG_89-106.pdf>
10. Gaudrimas, Juozas. *Iš lietuvių muzikinės kultūros istorijos*, Vilnius: Mintis, 1958.
11. Gudelis R., Jubiliejinis Juozo Naujaliao koncertas KU Vitražinėje salėje, 2019 [žiūrėta 2020-02-18]. Prieiga per internetą: <https://www.aukuras.org/prof-dr-regimantas-gudelis-jubiliejinis-juozo-naujaliao-koncertas-ku-vitrazineje-saleje>

12. Hoppin, H. Richard. *Medieval Music*, New York: W.W. Norton & Company, 1978.
13. Juodelienė A., Klauzulė, 2006, [žiūrėta 2020-03-28]. Prieiga per internetą:
<<https://www.vle.lt/Straipsnis/klauzule-103032>>
14. Kajackas A. V., Eucharistija, 2004, [žiūrėta 2020-03-28]. Prieiga per internetą:
<<https://www.vle.lt/Straipsnis/Eucharistija-53612>>
15. Kajackas A. V ir kt., Didžioji savaitė, 2003, [žiūrėta 2020-03-28]. Prieiga per internetą:
<<https://www.vle.lt/Straipsnis/Didzioji-savaite-64914>>
16. Kalavinskaitė D., Bažnytinės muzikos problematika Katalikų Bažnyčios XX a.–XXI a. pr. dokumentuose, 2008, [žiūrėta 2020-04-10]. Prieiga per internetą: <http://xn--urnalai-cxb.lmta.lt/wp-content/uploads/2008/Lietuvos_muzikologija_IX_Kalavinskaite_131-149.pdf>
17. Kalavinskaitė D., Bažnytiniai žanrai šiuolaikinėje lietuvių kūryboje: tarp bažnytinės muzikos paveldo ir atnaujintos liturgijos poreikių, 2011, [žiūrėta 2020-04-10]. Prieiga per internetą:<<http://xn--urnalai-cxb.lmta.lt/wp-content/uploads/2011/Lietuvos-muzikologija-XII-Kalavinskait%C4%97.pdf>>
18. Kaveckas, Konradas. *Juozo Naujalis gyvenimas ir kūryba*, Kaunas: Atspaudas iš Muzikos Barų, Žaibo spaustuvė, 1939.
19. Kardelis, Kęstutis. *Mokslinių tyrimų metodologija ir metodai*, Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos centras, 2017.
20. Kendrick, L. Robert. *Singing Jeremiah : Music and Meaning in Holy Week*, Indiana: Indiana University Press, 2014.
21. Klimas J., Hoketas, 2005 [žiūrėta 2020-03-03]. Prieiga per internetą:
<<https://www.vle.lt/Straipsnis/hoketas-30550>>
22. Lord S., *Music in the middle ages: a reference guide*, 2008 [žiūrėta 2020-04-03]. Prieiga per internetą:
<<https://ebookcentral.proquest.com/lib/lmtalt/detail.action?docID=495110&query=machaut+motet>>

23. Maceina A., Šv. Pjaus X pasiuntinybė, 1955 [žiūrėta 2020-03-08]. Prieiga per internetą: <http://www.aidai.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=5168:fi&catid=327:195501&Itemid=405>
24. *Magnificat*. Redaktorė Klimkaitė I. Vilnius: Všį „Magnificat leidiniai“; Lietuvos vyskupų konferencija, 2015.
25. Mielkutė R., Cantus firmus, 2002, [žiūrėta 2020-03-03]. Prieiga per internetą: <<https://www.vle.lt/Straipsnis/cantus-firmus-59281>>
26. Mockienė J., Regensburgo lietuviai, 2018 [žiūrėta 2020-03-05]. Prieiga per internetą: <<https://www.vle.lt/Straipsnis/Regensburgo-lietuviai-125364>>
27. Narbutienė, Ona. *J. Naujalis*, Vilnius: Vaga, 1968.
28. Narbutienė Ona. *J. Naujalis*, Kaunas: Šviesa, 1989.
29. Neuhaus R. J. *Mirtis penktadienio popietę*, Vilnius: Katalikų pasaulio leidiniai, 2013.
30. Paketūras V., Ostinato, 2010 [žiūrėta 2020-03-06]. Prieiga per internetą: <<https://www.vle.lt/Straipsnis/ostinato-666>>
31. Povilionienė R., Musica mathematica tradicijos ir inovacijos šiuolaikinėje muzikoje [žiūrėta 2020-03-20]. Prieiga per internetą: <<https://www.tornado-beta.lt/wp-content/uploads/2013/12/R-Poviloniene-MUSICA-MATHEMATICA.pdf>>
32. Roesen E. H., Rhythmic modes (modal rhythm), 2001 [žiūrėta 2020-03-20]. Prieiga per internetą: <<https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.lmta.lt/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023337#omo-9781561592630-e-0000023337>>
33. Sanders E. H., Talea, 2001 [žiūrėta 2020-03-15]. Prieiga per internetą: <<https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.27414>>
34. Sanders E. H., Lindley M., Color, 2001 [žiūrėta 2020-03-15]. Prieiga per internetą: <<https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.40034>>
35. Sanders E. H., Lefferts P. M., Early motet, 2001 [žiūrėta 2020-03-15]. Prieiga per internetą: <<https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.50158>>

36. Šeduikytė-Korienė E., Bažnyčios vargonininkas Lietuvoje – profesija ar misija?, 2014 [žiūrėta 2020-03-28]. Prieiga per internetą: <<http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2014-12-16-egle-seduikyte-koriene-baznycios-vargonininkas-lietuvoje-profesija-ar-misija/125408>>
37. *Šventasis raštas*. Vilnius: Katalikų pasaulis, 1998.
38. Valčikaitė, Jurgita. Magistro darbas *Tautiškumo aspektai lietuvių kompozitorių bažnytinėje muzikoje: XIX-XX a. sankirta*, Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2017.
39. Vilimas J., Bažnytinė muzika, 2002 [žiūrėta 2020-02-27]. Prieiga per internetą: <<https://www.vle.lt/Straipsnis/baznytine-muzika-69922>>
40. Vilimas, Jonas. *Bažnytinė muzika*, Vilnius: Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos centras, 2011.
41. Wolff C., Motet, 2001 [žiūrėta 2020-03-15]. Prieiga per internetą: <<https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/omo/9781561592630.013.90000369371>>

SANTRAUKA

Choro dirigavimo studijų programos Magistro baigiamasis darbas.

Pavadinimas: „JUOZO NAUJALIO MOTETAI ŠIUOLAIKINIŲ LIETUVIŲ KOMPOZITORIŲ RELIGINĖS KŪRYBOS KONTEKSTE“.

Autorius: Salomėja Bečelytė-Jurgutienė

Vadovas: asist. dr. Linas Balandis

Juozo Naujalio motetai yra unikalus reiškinys XX a. pirmos pusės lietuvių kompozitorių kūryboje. Lyginant motetus su kitų, XX a. pirmos pusės lietuvių kompozitorių religiniais opusais, Naujalio motetai pranoksta jo amžininkų kūrybą savo brandumu ir kompozicine technika. Šie kūriniai tapę Lietuvos choro muzikos klasika, tačiau jų atlikimo tradicija, niuansai, kompozicinė struktūra nėra labai plačiai nagrinėjama. Minint 150-ąsias J. Naujalio gimimo metines buvo surengtas koncertų ciklas-projektas „Motetų vėrinys“, kurio tema: Naujalio kūrybos autentiškumas ir šiuolaikinių lietuvių kompozitorių kūryba. Koncertuose skambėjo Naujalio ir šiuolaikinių lietuvių kompozitorių (Vytauto Miškinio, Algirdo Martinaičio, Dalios Kairaitytės, Donato Zakaro, Jūratės Baltramiejūnaitės, Dianos Čemerytės, Vaidos Straupaitės-Beinarienės) motetai. Tokio pobūdžio projektas buvo organizuotas pirmą kartą, pasitelkiant labai įdomią koncepciją: norėta parodyti kaip autentika ir tradicijos susipina su naujovėmis ir koks yra autentikos vaidmuo XXI a. Tokie projektai parodo, kad J. Naujalio kūryba yra itin svarbi lietuvių muzikinės sakralinės kultūros ir kūrybos dalis. **Aktualumas** sietinas su mokslo darbe aptariama ir tiriama Naujalio motetų svarba Lietuvos sakralinės muzikos kūrimo tradicijoms bei šių opusų įtaka šiuolaikinių lietuvių kompozitorių kūrybai. Šio darbo objektas yra Juozo Naujalio motetai šiuolaikinių lietuvių kompozitorių religinės kūrybos kontekste.

Pagrindinis šio darbo tikslas: apžvelgiant moteto žanro raidą ir rūšis, išanalizuoti Naujalio ir šiuolaikinių lietuvių kompozitorių motetų atlikimo ypatybes bei Naujalio motetų įtaką ir reikšmę šiuolaikiniam Lietuvos choro menui.

Tyrimo metodai: interviu ir apklausa, interpretacijų analizė, šaltinių ir dokumentų analizė ir komparatyvinis (lyginamasis) metodas.

Darbą sudaro įvadas, sąžiningumo deklaracija, du skyriai, išvados, literatūros sąrašas, priedai ir santrauka lietuvių ir anglų kalbomis.

Pasitelkiant empirinius interviu ir apklausos tyrimo metodus, buvo gautos šios išvados:

Pagrindiniai sunkumai ruošiant Naujaliao motetus: Intonacijos, ritmo, frazavimo, teksto ir muzikos kūrinio aktualizavimo problemos, religinės kūrinio koncepcijos perteikimo ir įtaigaus interpretavimo problemos, kūrinių harmonijos ir tarpusavio susiklausymo problemos, taisyklingos lotyniško teksto tarties problemoms, intonavimo problemomis, vokaliniai sunkumai.

Pagrindiniai sunkumai ruošiant šiuolaikinių lietuvių kompozitorių sakralinę muziką ir motetus: Emocinio ryšio, tarp muzikos kūrinio ir choristų, ieškojimas, sunkumai priklauso ne nuo kūrinio sudėtingumo, bet nuo kolektyvo ir vadovo profesionalumo. Sunkiau dainuoti šiuolaikinius opusus, kurie pasižymi neįprastomis raiškos priemonėmis. Nelengva užduotimi tampa minimalistinių kūrinių atlikimas, taip pat nėra lengva užduotis kuomet kompozicijoje atsiranda daugiau nei keturi balsai.

Išskirtinės Naujaliao motetų savybės: Dainingumas, melodiškumas bei melodijos subtilumas. Būdingi renesanso muzikos bruožai, motetuose vyrauja polifoniniai epizodus ir kai kurių epizodų pasikartojimas (repriziškumas). Naujaliao motetams būdinga klasikinė harmonija, opusai pasižymi gerai sukomponuota dramaturgija. G. P. Palestrinos polifoninės struktūros panaudojimas, imitacinė komponavimo forma bei homofonijos ir polifonijos gretinimas.

Naujaliao motetų atlikimo tradicija: Yra atlikimo stereotipų, tradicija taikoma ne visiems J. Naujaliao motetams. Šių opusų tradicija tik pradeda formuotis. Atlikimo tradicija siejama su Didžiosios savaitės laikotarpio siužetu. J. Naujaliao motetų atlikimo tradicijos priklauso nuo kolektyvo bei vadovo muzikinio išsilavinimo.

Naujaliao motetų įtaka šiuolaikinių lietuvių kompozitorių religinei kūrybai ir reikšmė Lietuvos choro menui: Naujaliao sakralinė muzika, XX a. pradžios lietuvių muzikinėje terpėje pasižymėjo profesionalumu ir žinomumu Europiniu mastu. Kompozitorius buvo pavydžiu ir etalonu visiems savo amžininkams. Naujaliao motetai padarė įtaką šiuolaikinių lietuvių kompozitorių religinei kūrybai.

SUMMARY

Choir conducting study program masters degree final work

Title: Role of Juozas Naujalis motets in the context of religious works by contemporary lithuanian composers.

Author: Salomėja Bečelytė-Jurgutienė

Supervisor: assist. dr. Linas Balandis

Juozas Naujalis motets are unique phenomenon in lithuanian composers creations of the 1st half of the 20th century. When in comparison with other 20th century lithuanian composers religious opuses, Naujalis motets overwhelm their rivals of that time with their sophistication and composition technique. These creations became the classic of lithuanian choir music, however, their performance is not widely analysed, just as their shades and framework. In memorial of Naujalis 150th anniversary, an event was organised which went by the name „Motetu vėrinys“, the latter event subject was: Naujalis motets and modern lithuanian composers (Vytautas Miškinis, Algirdas Martinaitis, Dalia Kairaitytė, Donatas Zakaras, Jūratė Baltramiejūnaitė, Diana Čemerytė, Vaida Straupaitė-Beinarienė) creations, an event like this took place for the 1st time, invoking a very interesting conception. The goal was to show how traditions collide with novelties and what part does authenticity take in 21st century. These projects show that J. Naujalis creations play a huge role in lithuanian musical sacralic culture and conception.

The subject of this work is Role of Juozas Naujalis motets in the context of religious works by contemporary lithuanian composers.

The main goal of this work is to analyse the aspects of Naujalis and modern lithuanian composers performances, additionally, the significance and a meaning of Naujalis motets in modern lithuanian choir art, to examine the genre of motet, it's development and type.

Methods of investigation: interview and survey, analysis of interpretation, analysis of sources and documents and cooperative practice.

Task consists of: introduction, acknowledgment of fairness, two chapters, outcomes, list of literature, additions and summary in lithuanian and english.

Invoking empirical interview and survey analysis methods, these outcomes were obtained:

When preparing Naujalis motets, primary struggles were: difficulties with intonation, rhythm, phrasing, text and musical composition, imparting of religious conception composition, issues with suggestive interpretation, struggles with harmony of the artworks and in between hearing, issues with proper pronunciation of latin text, problems with intonation and vocal struggles.

The main struggles when preparing modern lithuanian composers sacralic music and motets: Quest for emotional connection between musical composition and a choir, difficulties that depend not on the difficulty of the artwork but on the collective and professionalism of the leader. It is more demanding to perform modern opuses, which excel in their unusual expression. The performance of minimalistic artworks become a troubled task, likewise it is complicated to perform when more than 4 voices appear in the composition.

Naujalis motets exceptions: melodic sounding as well as melodic stability. Resonance musical attributes are characteristic. Polifonic episodes prevail in motets some of which tend to be repetitive. Motets of J. Naujalis tend to sound like classical harmony, opuses excel in their well balanced composition of dramaturgija. The use of G.P. Palestrina polifonic structure, iminational form of the composition along with homofonical and polifonical nearness.

Traditional performance of Naujalis motets: There are stereotypes, however tradition performance does not affix to each and every of Naujalis motets. The performance of these opuses is just in the beginning state. Traditional play is associated with Holy Week time stretch plot. Performance of Naujalis motets bet upon the collective and the intelligence of their musical leader.

The impact of Naujalis motets on religious artworks of modern lithuanian composers and their meaning in lithuanian choir art: sacralic music of Naujalis, in the beginning of 20th century stood out with its professionalism and it was acknowledged on european scale. The composer was an example and reference for everyone who lived in his time stretch. Naujalis motets did affect the religious artwork of modern lithuanian composers.

PRIEDAI

1 priedas: Ars antiqua motetas *Alle psallite cum luya* iš Montpellier kodekso.

Alle psallite cum luya

Ver. 0.0.1

Montpellier Codex

Triplum

Duplum

Tenor

Al - le, psal - li - te cum lu - - ya,

Al - le, psal - li - te cum lu - -

7

Al - le, con - cre - pan - do psal - li - te cum lu - - ya,

ya, Al - le, con - cre - pan - do psal - li - te cum

14

Al - le, cor - de vo - to De - o to - to psal - li - te cum lu - - ya,

lu - - ya, Al - le,

21

Al - le - lu - - ya!

cor - de vo - to De - o to - to psal - li - te cum lu - - ya, Al - le - lu - - ya!

2 priedas: G. de Machaut motetas *Fons tocius superbie/O livoris feritas/Fera pessima.*

Consistent rhythmic patterns appear parts across staves and are shown by broken square brackets.

15 in sum-iris lo-ca-tus, / su-pet thio-nos su-bli-ma-tus, / dta-co fe-

20 3 3

25 an-ti-qua-tus / qui di-ce-te / au-sus

30 es-se-dein po-ne-te / a-qui-lo-ne et ge-te-te / te-si-mi-

35 que su-

40 -lem in o-pe-te / al-tis-si-mo: / tu-o

45 sed est in pro-xi-mo / fa-stu-i fe-to-cis-si-mo / et ja-

50

55 a ju-di-ce ju-stis-si-mo / ob-vi-a-tum, / Tu-um

60 ces in-fe-ti-us! /

65

C1 C1 C1 C2 C3 C3

3 priedas: Lyonel Power / John Dunstable motetas *Salve regina*.

Dunstable (Lyonel), „Salve regina.“

Contra. Sal- - - - ve re-gi - -

Tenor. Sal- - - - ve re - - - - -

Sal - - - - - ve re - gi - - - - na,

10 - - - - - na, ma - ter mi-se-ri cor - di - æ, vi-ta, dul -

gi - - - - na, ma - ter mi - se - ri - cor - di - æ, vi -

ma - ter mi - se - ri - cor - di - æ, vi - - - - ta,

20 ce - - - do et spes no - stra, sal - - - - -

ta, dul ce do et spes no - stra - sal - - - - -

dul - - - ce - - - do et spes no - stra, sal - -

Dr. d. Tk. in Gest. VII.

4 priedas: Lyonel Power motetas *Anima mea liquefacta est.*

Anima mea liquefacta est

Lyonel Power

The musical score is written in 3/4 time and consists of four systems. Each system includes parts for Cantus (C), Contratenor (CT), and Tenor (T). The lyrics are in Latin and are placed below the vocal lines. The first system shows the beginning of the piece with the lyrics "A - ni - ma me - a li - que - fac - ta est,". The second system continues with "ut di - lec - tus lo - - - - - cu - tus est; quae - si - vi". The third system starts at measure 16 with the lyrics "et non in - ve - ni - lum; vo - cam et". The fourth system starts at measure 23 with the lyrics "non res - pon - dit mi - hi." and includes an instrumental section labeled "Instr." for the Cantus part. The score uses various musical notations including rests, notes, and dynamic markings like *sfz* and *sf*.

5 priedas: G. Dufay motetas *Ave regina caelorum*.

2 *Ave regina caelorum* Dufay

20

Mi - se - re - re tu - i -
 rum. Mi - se - re - re tu - i -
 A - - - - - ve,
 - - - - - rum. Mi - se - re - re tu - i

25

la - ben - tis. Dü Fa - - - - -
 la - ben - tis. Dü Fa - - - - -
 re - - gi - na cae - - lo - -
 - - - - - la - ben - tis

29

y, Ne pec - ca - to - - rum,
 y, Ne pec - ca - to - - rum, ru - -
 rum. A - - - - -
 Ne pec - ca - to - - rum,

33

ru - - at in i - - - - -
 - at in i - - - - - gnem
 - - - - - ve, do - - mi - -
 ru - - at in i - - - - -

37

gnem fer - - - vo - - - rum, an - gnem fer - - vo - - - rum,

41

rum, fer - - - vo - - - rum. ge - - - lo - - - rum. fer - - - vo - - - rum.

45

Sal - - - ve - - - ra - - - dix san - Sal - - - ve, - - - ra - - - dix san Sal - - - ve Sal - - - ve

50

cta, ex qua mun - - - do lux est cta, ex qua mun - - - do lux est ra - - - dix san - - - cta, ra - - - dix san - cta, ex qua mun - do lux

6 priedas: J. des Prez motetas *Misere mei, Deus.*

13.17 pavyzdys

Josquinas des Prèz. Motetas „Misere mei, Deus“
(1–46 t.)⁶⁸

[Prima pars]

Soprano
Alto
First Tenor
Second Tenor
Bass

Mi - se - re - re me - i
Mi - se -
Mi - se - re - re me - i de - us
Mi - se - re - re me - i de - us
de - us se - cun - dum ma - gnam mi - se - ri - cor - di - am tu -
re - re me - i de - us se - cun - dum ma - gnam mi - se - ri - cor - di - am
Mi - se -
mi - se -
am et se - cun - dum
tu - am et se - cun - dum mul - ti - tu - di -
re - re me - i de - us
se - re - re me - i de - us mi - se - re - re
re - re me - i de - us
mul - ti - tu - di - nem mi - se - ra - ti - o - num tu - a - rum de - le - de - le in -
nem mi - se - ra - ti - o - num tu - a - rum de - le in - i - qui - ta -

Motetas

CALIGAVERUNT

Mišriam chorui a cappella

Tekstas lotyniškas liturginis
Muzika J. Baltramiejūnaitės

Larghetto

mp o - cu - li

p Ca - li - ga - ve - runt

Ca - li - ga - ve - runt

8

me - i a fle - tu me - o:

mp o - cu - li me - i a fle - tu me - o: qui - a e - lon - ga - tus est a me, con -

8 est a me, con

14

qui con - so - la - ba - tur me.

mf - so - la - ba - tur me, qui con - so - la - ba - tur me.

mf so - la - ba - tur me, qui con - so - la - ba - tur me.

mf qui con - so - la - ba - tur me. Vi -

2 20

mf vi - de - te, vi - de - te, om - nes

mf vi - de - te, vi - de - te, vi - de - te,

mf vi - de - te, vi - de - te

mf de - te, vi - de - te, vi - de - te,

27

po-pu-li, om - nes po-pu-li, om - nes si est do - lor

mp(mf) om - nes om - nes po-pu-li, si est do - lor

mp(mf) om - nes po-pu-li, om - nes si est do - lor

mp(mf) om - nes po-pu-li, om - nes po-pu-li, po-pu-li si est do - lor

34

p si - mi - lis

p si - mi - lis si-cut do - lor me - us. O vos

p si - mi - lis si-cut do - lor me - us. O vos

p si - mi - lis *pp* me - us. O vos

40 3

mp

qui tran-si-tis per vi - am, at - ten-di - te et

mp

om - nes, qui tran -

mp

om - nes, qui tran -

mp

om - nes, qui tran-si-tis per vi - am, at - ten-di - te

46

mf

at - ten - di - te et

mf

-si - tis per vi-am, at - ten - di - te et at - ten - di - te et

mf

si - tis per vi - am, at - ten di - te et

mf

et per - vi-am at - ten - di - te et vi-

52

mf

vi - de - te, vi - de - te, si est do-

mf

vi - de - te, vi - de - te, vi - de - te, si est do-

mf

vi - de - te, vi - de - te, vi - de - te,

mp

de - te, vi - de - te, vi - de - te,

4 59

lor si-mi-lis si cut do - lor, do - lor

lor, do - lor si - mi-lis si - cut, si - cut do-lor, do-lor

mp si est do-lor si-mi-lis si-cut si-cut do - lor

mp si est do - lor si- mi - lis si-cut do - lor me - us,

65

me - us, do - lor me - us. *pp*

me - us, do - lor, do - lor me - us. *pp*

me - us, do - lor me - - - us. *pp*

do-lor me - us, do - lor me - us, si est *p*

71

do - lor si - mi - lis si - cut do - lor me - us. *pp*

8 priedas: A. Martinaičio motetas *Ecce vidimus*

Ecce vidimus

Algirdas Martinaitis

$\text{♩} = 56$
mf

Soprano
Ec - ce vi - di - mus e - um non ha - ben - tem spe - ci - em ne -

Alto
Ec - ce vi - di - mus e - um non ha - ben - tem spe - ci - em ne -

Tenor
Ec - ce vi - di - mus e - um non ha - ben - tem spe - ci - em...

Baritone
Ec - ce vi - di - mus e - um non ha - ben - tem spe - ci - em ne -

5 *mp*

S. - qu - e de - co - rem: As - pec - tus e - jus

A. - qu - e de - co - rem: As - pec - tus e - jus in e - o non est:

T. As - pec - tus... in e - o non est:

Bar. - qu - e de - co - rem: As - pec - tus... in e - o non est;

11

S. Hic pec - ca - ta nost - ra por - ta - vit

A. Hic pec - ca - ta nost - ra por - ta - vit

T. pec - ca - ta nost - ra por - ta - vit et pro no - bis do - let:

Bar. pec - ca - ta nost - ra por - ta - vit et pro no - bis do - let:

15

S. *mp* Ip - se au - tem vul - ne - ra - tus... est... *mf* nost - ras:

A. *mp* Ip - se au - tem vul - ne - ra - tus... est... *mf* nost - ras:

T. *mp* Ip - se au - tem vul - ne - ra - tus est, prop - ter in - qui - ta - tes *mf* nost - ras:

Bar. *mp* Ip - se au - tem vul - ne - ra - tus est, prop - ter in - qui - ta - tes *mf* nost - ras:

20

$\text{♩} = 52$

S. *mf* Cu - jus li - vo - re li...

A. *mf* Cu - jus li - vo - re li - vo -

T. *mf* Cu - jus li - vo - re... li - vo - re...

Bar. *mf* li - vo - re...

24

S. *f* sa - na - ti *mf* su - mus

A. *f* re, a... sa - na - ti *mf* su - mus

T. *f* li - vo - re sa - na - ti *mf* su - mus, *f* su - mus

Bar. *f* sa - na - ti su - mus, *mf* sa - na - ti su - mus

28 *mp*

S. *mp*
Ve - re, ve - re... nos - tros

A. *mp*
Ve - re, ve - re lan-guo - res nos-tros ip -

T. *mp*
Ee... Ve - re, lan-guo - res nost - ros

Bar. *mp*
Ee... Ve - re... nost - ras...



33 *mf*

S. *mf*
tu - lit et do - - lo - res

A. *mf*
-se tu - lit et do - - lo - res

T. *mf*
tu - lit et do lo - res

Bar. *mf*
tu - lit et do - lo - res



36 *f* *p*

S. *f* *p*
nost - ros ip - se por - ta - vit. ip - se por -

A. *f* *p*
nost - ros ip - se por - ta - vit. ip - se por -

T. *f* *p*
nost - ros ip - se por - ta - vit. ip - se por -

Bar. *f* *p*
nost - ros ip - se por - ta - vit. ip - se por -

40

S. - ta - vit

S. non dim. *mp* Ec -

A. - ta - vit non dim. *mp* Ec - ce vi - di mus, ec - ce vi - di mus,

A. - ta - vit non dim. *mp* Ec - ce vi - di mus,

T. - ta - vit *p*

T. *p*

B.

Bar. - ta - vit

46

S. *mf* ec - - ce

S. *mf* ce vi - di - mus, ec ce, vi - di - mus ec - ce

A. *mf* Ec ce vi - di mus, ec - ce vi - di mus, ec - ce vi - di mus, ec ce vi - di mus,

A. *mf* Ec ce vi - di mus, ec - ce vi - di mus, ec - ce vi - di mus, ec ce vi - di mus,

T. *mf* Ec - ce vi - di mus, ec ce vi - di mus, ec ce vi - di mus, ec ce

T. *mf* Ec - ce vi - di mus, ec ce vi - di mus, ec ce vi - di mus, ec ce

B. *mf* ec - ce vi - di mus, ec ce vi - di mus, ec

Bar. *mf* ec - ce vi - di mus, ec ce vi - di mus, ec

52

S. vi - di mus ec - ce vi - di mus... *cresc.* Ve - re

S. vi - di mus ec - ce vi - di mus... *cresc.* Ve - re

A. ec - ce vi - di mus, ec - ce vi - di mus, ec - ce vi - di mus... *cresc.* Ve - re

A. ec - ce vi - di mus, ec - ce vi - di mus, ec - ce vi - di mus... *cresc.* Ve - re

T. vi - di mus, ec - ce vi - di mus, ec - ce vi - di mus... *cresc.* Ve - re

T. vi - di mus, ec - ce vi - di mus, ec - ce vi - di mus... *cresc.* Ve - re

B. ec - ce vi - di mus, ec - ce vi - di mus, ec - ce vi - di mus... *cresc.* Ve - re

Bar. ec - ce vi - di mus, ec - ce vi - di mus, ec - ce vi - di mus... *cresc.* Ve - re



57 *accel.* $\text{♩} = 140$

S. lin - guo - res nost - ros, Ve - re lin - guo - res nost - ros ip - se tu - lit et do - lo - res

S. lin - guo - res nost - ros, Ve - re lin - guo - res nost - ros ip - se tu - lit et do - lo - res

A. - re lin - guo - res nost - ros Ve - re lin - guo - res nost - ros ip - se tu - lit et do - lo - res

A. - re lin - guo - res nost - ros Ve - re lin - guo - res nost - ros ip - se tu - lit et do - lo - res

T. re lin - guo - res nost - ros Ve - re lin - guo - res nost - ros ip - se tu - lit et do - lo - res

T. re lin - guo - res nost - ros Ve - re lin - guo - res nost - ros ip - se tu - lit et do - lo - res

B. lin - guo - res nost - ros, Ve - re lin - guo - res nost - ros ip - se tu - lit et do - lo - res

Bar. lin - guo - res nost - ros, Ve - re lin - guo - res nost - ros ip - se tu - lit et do - lo - res

♩ = 120

64

f *p*

S. nost - ros ip - se por - ta - vit, ip - se por -

S. nost - ros ip - se por - ta - vit, ip - se por -

A. nost - ros ip - se por - ta - vit, por -

A. nost - ros ip - se por - ta - vit, ip - se por -

T. nost - ros ip - se por - ta - vit, ip - se por -

T. nost - ros ip - se por - ta - vit, ip - se por -

B. nost - ros ip - se por - ta - vit, ip - se por -

Bar. nost - ros ip - se por - ta - vit, ip - se por -

70

S. - ta - vit por - ta - vit

S. - por - ta - vit

A. - ta - vit por - ta - vit

A. - por - ta - vit

T. - ta - vit

T. -

B. -

Bar. - ta - vit

9 priedas: D. Kairaitytės motetas *In monte oliveti*

2

IN MONTE OLIVETI

DALIA KAIRAITYTĖ

Larghetto (♩ ≈ 62)

S. 

A. 

T. 
In mon - te O - li - ve - - ti.

B. 
In mon - te O - li - ve - ti.


In mon - te O - li - ve - ti.

4

S. 

A. 

T. 
In mon - te mon - te O - li - ve - ti.

B. 
In mon - - te O - li - ve - ti.


In mon - - te O - li - ve - ti.

Copyright © *KAUNAS*2018*

7 3

mp

S. O - ra - vit ad Pa - trem,

A. O - ra - vit ad Pa - trem, (m) —

T. O - ra - vit ad Pa - trem,

B. In mon - te O - li - ve - ti.

10

crescendo *mf*

S. o - ra - vit ad Pa - trem.

A. o - ra - vit ad Pa - trem, — o - ra - vit ad Pa - trem. —

T. o - ra - vit ad Pa - trem, — o - ra - vit ad Pa - trem.

B. In mon - te, — o - ra - vit ad Pa - trem. —

14

S.

A.

T.

B.

17

S.

A.

T.

B.

21

S. po - test,

A. po - test, si fi - e - ri po - test,

T. si fi - e - ri po - test,

B. po - test, po - test,

(♩ = ♪)

24 *mp*

S. tran - se - at a me ca - lix is - te, — tran - se - at a

A. *mp* tran - se - at a me ca - lix is - te, — tran - se - at a

T. *mp* tran - se - at a me ca - lix is - te, — tran - se - at a

B. *mp* tran - se - at a me ca - lix is - te, — tran - se - at a

27

S. me_ ca - lix is - te.

A. me_ ca - lix is - te.

T. me ca - lix is - te. *mf* Tran - se - at, *f* tran - se - at

B. me ca - lix is - te. *mf* Tran - se - at, *f* tran - se - at

31


S.

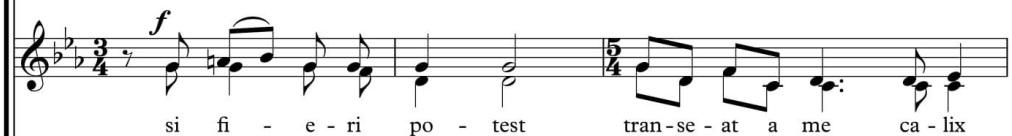
A.

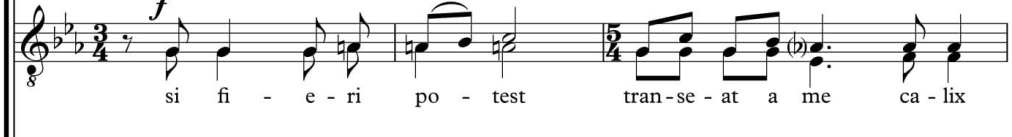
T. a me ca - lix is - te. Pa - ter, Pa - ter


B. a me ca - lix is - te. Pa - ter, Pa - ter

34

S. 

A. 

T. 

B. 

37

S. 

A. 

T. 

B. 

40

S. *f*
- ter, Pa - - - - ter, Pa - ter. _____

A. *f*
- ter, Pa - - - - ter, Pa - ter. _____

T. *f*
- ter, Pa - ter, Pa - ter, Pa - ter. _____

B. *f*
- ter, Pa - - - - ter, Pa - ter. _____

Meno mosso

44

S. _____

A. _____

T. *sub. p*
Spi - ri - tus qui - dem prom - tus est, _____

B. *sub. p*
Spi - ri - tus qui - dem prom - tus est, spi - ri - tus.

47

S. 

A. 

T. *mp* 
Spi - ri - tus qui - dem prom - tus est, ca - ro au - tem in -

B. *mp* 
Spi - ri - tus qui - dem prom - tus est, ca - ro au - tem in -

50

S. 

A. 

T. *mp* 
fir - ma, ca - ro au - tem in - fir - ma.

B. *mp* 
fir - ma, ca - ro au - tem in - fir - ma.

53

S. *mp*
Fi - at vo - lun - tas

A. *p* *mp*
Fi - at vo - lun - tas tu - a. Fi - at vo - lun - tas

T. *p* *mp*
Fi - at vo - lun - tas tu - a. Fi - at vo - lun - tas

B. *p* *mp*
Fi - at vo - lun - tas tu - a. Fi - at vo - lun - tas

56

S. *f*
tu - a, tu - a. Fi - at vo - lun - tas tu - a.

A. *f*
tu - a, tu - a. Fi - at vo - lun - tas tu - a.

T. *f*
tu - a, tu - a. Fi - at vo - lun - tas tu - a.

B. *f*
tu - a, tu - a. Fi - at vo - lun - tas tu - a.

Tempo I

60

S. *p*
In mon - te O - li - ve - ti.

A. *p*
In mon - te O - li - ve - ti.

T. *p*
Pa - - ter,

B. *mf* *p*
Pa - ter, Pa - - ter,

63

S. *mp*
In mon - te O - li - ve - ti.

A. *mp*
In mon - te O - li - ve - ti.

T. *mp*
O - ra - vit ad Pa - trem,

B. *mp* *mp*
O - ra - vit ad Pa - trem, O - li - ve - ti.

67

S. *mf*
In mon - te O - li - ve - ti.

A. *mf*
In mon - te O - li - ve - ti.

T. *mf*
O - ra - vit ad Pa - - - trem.

B. *mf*
O - ra - vit ad Pa - - - trem.

71

S. *sub. p*
Pa - ter, Pa - - - ter,

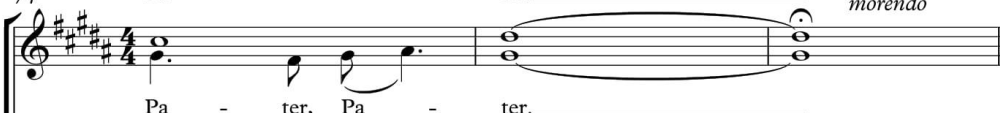
A. *sub. p*
Pa - ter, Pa - - - ter,

T. *p*
Pa - - - ter,

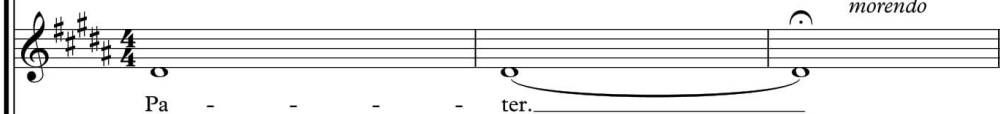
B. *p*
Pa - - - ter,

Sostenuto


74 Pa - - - - ter. *morendo*

S. 

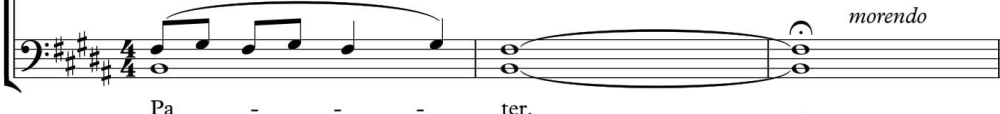
Pa - ter, Pa - ter.

A. 

Pa - - - - ter. *morendo*

T. 

Pa - - - - ter, Pa - ter. *morendo*

B. 

Pa - - - - ter. *morendo*

JUDAS MERCATOR

Donatas Zakaras

$\text{♩} = 70$

SOPRANO *p*
 Ju - das mer - ca - tor pes - si - mus, Ju - das mer - ca - tor pes - si - mus, Ju - das

ALTO *p*
 Ju - das mer - ca - tor pes - si - mus, Ju - das mer - ca - tor pes - si - mus, Ju - das

TENOR *p*
 Ju - das mer - ca - tor pes - si - mus, Ju - das mer - ca - tor pes - si - mus,

BASS *p*
 Ju - das mer - ca - tor pes - si - mus, Ju - das mer - ca - tor pes - si - mus, Ju -

8

mer - ca - tor pes - si - mus os - cu - lo pe - tit Do - mi - num il - le ag - nus in - no - cens

mer - ca - tor pes - si - mus os - cu - lo pe - tit Do - mi - num il - le ag - nus in - no - cens

os - cu - lo pe - tit Do - mi - num il - le ag - nus in - no - cens

- - das, os - cu - lo pe - tit Do - mi - num il - le ag - nus in - no - cens

13

f non ne - ga - vit Ju - dae os - cu - lum. *pp*

f non ne - ga - vit Ju - dae os - cu - lum. *pp* De - na - ri - o - rum nu - me - ro Chris - tum Ju - dae - is

f non ne - ga - vit Ju - dae os - cu - lum. *pp* De - na - ri - o - rum nu - me - ro Chris - tum Ju - dae - is

f non ne - ga - vit Ju - dae os - cu - lum. *pp* De - na - ri - o - rum nu - me - ro Chris - tum Ju - dae - is

Choras "Polifonija" ©

48 rit. 3

De - na - ri - o - rum nu - me - ro Chris - tum Ju - dae - is tra - di - dit.

tra - di - dit, de - na - ri - o - rum nu - me - ro Chris - tum Ju - dae - is tra - di - dit.

tra - di - dit, de - na - ri - o - rum nu - me - ro Chris - tum Ju - dae - is tra - di - dit.

tra - di - dit, de - na - ri - o - rum nu - me - ro Chris - tum Ju - dae - is tra - di - dit.

2019 02 03, Vilnius

11 priedas: V. Miškinio motetas *Seniores populi*

Seniores populi

Vytautas Miškinis

Non troppo ♩ = 66

SOPRANO
Se - nio-res po - pu-li, con-si - li-um fe-ce - runt,

ALTO
Se - nio-res po - pu-li, Se - nio-res po - pu-li,

TENOR
Se - nio-res po - pu-li, con-si - li-um fe-ce - runt,

BASS

7

con-si - li-um fe - ce - runt, ut Je - sum_ do-lo te-ne - rent,

con-si - li-um fe - ce - runt, ut Je - sum_ do-lo te-ne - rent,

con-si - li-um fe - ce - runt, ut Je - sum_ do-lo te-ne - rent,

con-si - li-um fe - ce - runt, ut Je - sum_ do-lo te-ne - rent,

accel.

Copyright © V. Miškinis

13 *mp* *rall.* *ff* 3

ut Je- sum_ do-lo te-ne - rent, et oc - ci-de -rent, et oc-ci-de-rent.

ut Je- sum_ do-lo te-ne - rent, et oc - ci-de -rent, et oc-ci-de-rent.

ut Je- sum_ do-lo te-ne - rent, et oc - ci-de -rent, et oc-ci-de-rent.

ut Je- sum_ do-lo te-ne - rent, et oc - ci-de -rent, et oc-ci-de-rent.

Più mosso ♩ = 112

17 *f* cum gla - di - is, cum gla - di - is, cum gla - di - is, cum gla - di - is,

f cum gla - di - is, cum gla - di - is, cum gla - di - is, cum

cum gla - di - is, cum gla - di - is, cum gla - di - is,

cum gla - di - is, cum gla - di - is,

cum gla - di - is, cum gla - di - is,

4

20 *is,* **rall.** **Meno mosso** ♩ = 66 **ff**

gla - di - is, et fus-ti-bus e- xi-e - runt tan-quam ad lat - ro - nem,

cum gla - di - is, et fus-ti-bus e- xi-e - runt tan-quam ad lat - ro - nem,

cum gla - di - is, et fus-ti-bus e- xi-e - runt tan-quam ad lat-ro- nem,

25 **rit.** **pp** **Più mosso** ♩ = 96 **p**

tan-quam ad lat - ro - nem, lat - ro - nem. Col - le-ge-runt pon - ti - fi - ces,

Col - le-ge-runt pon-ti - fi -

Col - le-ge-runt,

— tan-quam ad lat-ro-nem, lat-ro-nem.

30 col - le - ge - runt pon - ti - fi - ces,

ces, col - le - ge - runt pon - ti - fi - ces,

col - le - ge - runt, col - le - ge - runt, col - le - ge - runt,

Co - - le - - ge - - runt

32 *mp* col-le-ge-runt pon-ti - fi-ces, col-le-ge-runt pon - ti - fi-ces
mp col - le-ge-runt pon-ti - fi - ces, col - le - ge-runt pon-ti - fi - ces
mp col - le-ge-runt, col-le-ge-runt, col - le-ge-runt, col-le-ge-runt
mp pon - ti - - fi - ces, col - le -
mp

35 *mf* et pha - ri-sae - i con - si - li - um, _____
mf et pha - ri-sae - i con - si - li - um, _____
mf et pha - ri - sae - i con - si - li - um,
mf ge - runt pha - ri - sae - i _____
mf

6

Più mosso ♩ = 112

38 *f* cum gla-di-is, cum gla-di-is, cum gla-di-is, cum gla-di-is, _____
f cum gla-di-is, cum gla-di-is, cum gla-di-is, cum gla-di-is, _____
 cum gla-di-is, cum gla-di-is, cum gla-di-is, cum gla-di-is, _____
 cum gla-di-is, cum gla-di-is, cum gla-di-is, _____

42 **rall.** **Meno mosso** ♩ = 66 *ff*
 et fus-ti-bus e-xi-e-runt tan-quam ad lat-ro-nem, tan-quam ad lat-
 et fus-ti-bus e-xi-e-runt *ff*
 et fus-ti-bus e-xi-e-runt tan-quam ad lat-ro-nem, tan-quam
 et fus-ti-bus e-xi-e-runt tan-quam ad lat-ro-nem, tan-quam

47 **rall.** **Lento** ♩ = 54 *pp*
 ro-nem, tan-quam ad lat-ro-nem, lat-ro-nem.
pp
 ad lat-ro-nem, tan-quam ad lat-ro-nem, ad lat-ro-nem, lat-ro-nem, lat-ro-nem.
pp
 lat-ro-nem.

Dur: 02'30"

11 *mp*

T. 1
us - - - que

T. 2
a - ni - ma me - - - a

T. 3
me - - - a

B. 1
a - ni - ma me - - - a

B. 2
tis est a - ni - ma me - - - a

B. 3
a - ni - ma me - - - a

15

T. 1

T. 2

T. 3

B. 1
us - - - que ad us - - -

B. 2
us - que us - - - que ad mor - - - tem

B. 3
us - - - que us - - - que ad

19

T. 1

T. 2

T. 3

B. 1

B. 2

B. 3

que ad mor - - - tem mor -

us - - - que ad mor - - - tem ad mor -

mor - tem ad mor -

p

gliss.

p

p

23

T. 1

T. 2

T. 3

B. 1

B. 2

B. 3

su - sti - ne - te hic sus - ti - - -

sus - ti - ne - - - te

sus - ti - ne - te

tem mor - tem mor - tem

tem mor - - - tem mor - - - tem

tem mor - - - tem mor - - - tem

mp

p

p

28

T. 1
ne - te hic — et vi - gi - la - te vi - gi - la -

T. 2
hic - - - et vi - gi - la - te vi - - - gi - la - te

T. 3
hic - et - vi - gi - la - te — hic - et vi - gi -

B. 1

B. 2

B. 3

32

T. 1
te vi - gi - la - te me - - - - - cum nunc — vi -

T. 2
hic - sus - ti - ne - te — hic — et - vi - gi - la - te me -

T. 3
la - te me - - - - - cum nunc vi - de - bi - tis nunc

B. 1
nunc vi - de - bi - - - - - tis —

B. 2
nunc —

B. 3
nunc —

mp

p

p

36 *mf*

T. 1
de - bi - tis vi - de - bi - tis tur - bam quae cir - cum - da -

T. 2
cum nunc vi - de - bi - tis tur - bam quae cir - cum - da -

T. 3
vi - de - bi - tis nunc tur - bam - quae cir - cum - da -

B. 1
nunc vi - de - bi - tis tur - bam - quae cir - cum - da -

B. 2
vi - de - bi - tis - vi - de - bi - tis quae cir - cum - da -

B. 3
vi - de - bi - tis - tur - bam quae cir - cum - da -

41 *mp*

T. 1
bit me Vos fu - gam

T. 2
bit me vos *pp*

T. 3
bit me vos *pp*

B. 1
bit me vos *pp*

B. 2
bit me vos *pp*

B. 3
bit me vos *pp*

46

p *mp* *mf*

T. 1
ca e et e - - - go

mp *mp* *mf*

T. 2
ca - pi - e - - - - tis e et

p *mp*

T. 3
ca e

p *mp*

B. 1
ca e tis

p *mp*

B. 2
ca e tis

p *mp*

B. 3
ca e tis

51

mp

T. 1
va ss dam

mf *mp*

T. 2
e ss go e ss go

mf *mp*

T. 3
et e - go ss e - go ss va

mf *p*

B. 1
et e - ss go e - go va - - -

mf *p*

B. 2
et e - ss e go ss

mf *p*

B. 3
e ss go vam

56

T. 1
8 ss va ss im - mo -

T. 2
8 va ss dam ss im - mo -

T. 3
8 dam ss va ss im - mo -

B. 1
dam e ss e im - mo -

B. 2
va - dam ss va ss im - mo -

B. 3
ss va dam ss va im - mo -

p

61

T. 1
8 la - - - - - ri ss im - mm - *pp* *mormorando*

T. 2
8 la - - - - - ri ss im - mm - *pp* *mormorando*

T. 3
8 la - - - - - ri la - - - - - ri im - mm - *pp* *mormorando*

B. 1
istarii la im - mo ss im - mm - *pp* *mormorando*

B. 2
istarii la im - mo ss im - mm - *pp* *mormorando*

B. 3
istarii la im - mo

meno mosso

66

T. 1 pro - vo - bis

T. 2 pro - vo - bis

T. 3 pro

B. 1 pro

B. 2 pro

B. 3 *mormorando* *pp* mm pro

71

T. 1 mm mm

T. 2 *mormorando* mm mm

T. 3 *mormorando* mm mm

B. 1 *mormorando* mm mm

B. 2 *mormorando* mm mm

B. 3 *mormorando* mm mm mm

13 priedas: V. Striaupaitės-Beinarienės motetas *Vinea mea*

VINEA MEA
(2019)

Vaida Striaupaitė-Beinarienė

Adagio

SOPRANO *mf* *mf*
Vi - ne - a e - le -

ALTO *p* *mf*
Vi - ne - a me - a

TENOR *p* *mf*
Vi - ne - a me - (e) - a - (a) - (a) -

BASS *p* *mf*
Vi - ne - a me - a, vi - ne - a me - a e -

7 *mp* *mf*
-cta - (a), e - go, vi - ne - a

mp *mf*
e - le - cta, e - go te plan - ta - vi, e - go, vi - ne - a
le - cta,

mp *mf*
(a), e - le - cta, e - go, e - go te plan - ta - vi, vi - ne - a

mp *mf*
le - cta, e - go, e - go, vi - ne - a

2

15 *Andante* *mp*

e - le - cta me - a. quo - mo - do - (o) con ver - sa (a)

e - le - cta me - a. quo - mo - do - (o) con - ver - sa - (a) quo - mo - do

e - le - cta me - a.

e - le - cta me - a.

22 *mf*

quo - mo - do con - ver - sa quo - mo - do (o) con ver -

con - ver - sa (a)

quo - mo - do - (o) con - ver - sa (a)

29 *Più mosso*

- sa - (a) - (a) - (a).

es in a - ma - ri - tu - di - nem - (m) - (m) - (m) - (m). Ut me cru - ci

a - a - a - a es in a - ma - ri - tu - di - nem - (m) -

es in a - ma - ri - tu - di - nem, es - in a - ma - ri - tu - di - nem - (m) -

38 poco a poco cresc. *f* Più mosso

Ut me cru-ci - fi - gu - res, ut me cru-ci - fi - gu - res et Ba - rab - bam,

poco a poco cresc. *f*

fi - gu - res, ut me cru-ci - fi - gu - res, ut me cru-ci - fi - gu - res et Ba - rab - bam,

poco a poco cresc. *f*

(m) - (m) - (m). Ut me cru-ci - fi - gu - res et Ba - rab - bam,

poco a poco cresc. *f*

(m) - (m) - (m). Et Ba - rab - bam,

45

et Ba - rab - bam, et Ba - rab - bam, di-mit - te - res, di-mit - te - res.

et Ba - rab - bam, et Ba - rab - bam, di-mit - te - res, di-mit - te - res,

et Ba - rab - bam, et Ba - rab - bam, di-mit - te - res, di-mit - te - res.

et Ba - rab - bam, et Ba - rab - bam, di-mit - te - res, di-mit - te - res,

53 rit. *p* Adagio

et æ - di - fi -

rit. *p*

di - mit - te - res. et æ - di - fi -

p dolce

Se - pi - vi te, et la - pi - des e - le - gi ex te,

rit.

di - mit - te - res.

59

mf

ca - vi tur - rim. Et æ - di - fi -

mf

ca - vi tur - rim. Et æ - di - fi -

mp dolce

Se - pi - vi te, et la - pi - des e - le - gi - ex te,

mp dolce

Se - pi - vi te, et la pi - des e - le - gi - ex te,

65

f

ca - vi tur - rim. Se - pi - vi te, se - pi - vi te, et æ -

f

ca - vi tur - rim. Se - pi - vi te, se - pi - vi - te, et æ -

f

Se - pi - vi te, se - pi - vi - te, et æ -

f

Se - pi - vi te, et la - pi - des et æ -

69

mf

di - fi - ca - vi tur - - - rim.

mf

di - fi - ca - vi tur - - - rim.

mf

di - fi - ca - vi - (i) tur - rim.

mf

di - fi - ca - vi tur - - - rim.
tur - rim.