

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

**Linas Balandis**

**CHORAS KATALIKŲ BAŽNYČIOS  
LITURGIJOJE**

Meno doktorantūros projekto tiriamosios dalies santrauka

Muzika (P03)

Vilnius, 2018

Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis rengta 2014–2018 m. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje

**Tiriamąo darbo vadovė:**

Doc. dr. **Danutė Kalavinskaitė** (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra 03H, muzikologija)

Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis ginama Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Muzikos krypties gynimo taryboje

**Taryba tiriamajam darbui ginti:**

**Pirmininkas:**

Prof. **Vaclovas Augustinas** (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, muzika P03)

**Nariai:**

Prof. **Vytautas Miškinis** (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, muzika P03)

Doc. **Artūras Dambrauskas** (Vytauto Didžiojo universitetas, muzika P03)

Prof. dr. (hp) **Gražina Daunoravičienė** (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra 03H, muzikologija)

Prof. dr. **Martin Boiko** (Latvijos Jazepo Vytuolio muzikos akademija, humanitariniai mokslai, menotyra)

**Recenzentas:**

Lekt. dr. **Jonas Vilimas** (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, istorija 05H)

Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis bus ginama viešame Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Muzikos krypties gynimo tarybos posėdyje 2018 m. gruodžio 14 d. 10.00 val. Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Juozo Karoso salėje.

Adresas: Gedimino pr. 42, LT-01110, Vilnius, Lietuva.

Tel. (+370-5) 261 26 91, faks. (+370-5) 212 69 82

Meno doktorantūros projekto tiriamąją dalį galima peržiūrėti Lietuvos muzikos ir teatro akademijos bibliotekoje.

## ĮVADAS

Įvairiais istoriniais laikotarpiais choras buvo vienas aktyviausių dalyvių Katalikų Bažnyčios apeigose. Greta dvasininkų, bendruomenės (sambūrio) ir kitų liturgijos dalyvių choras ilgus amžius užėmė privilegijuotą, išskirtinę poziciją. Tai rodo gausus I–XIX a. bažnytinės muzikos repertuaras. Tačiau po Vatikano II susirinkimo inicijuotos liturginės reformos senajam chorų repertuarui apeigose dažnai nebelieka vietos, tradicinius chorus keičia vokalinės instrumentinės grupės, muzikantai (ir chorai) bažnyčioje skatinami įsikurti greta kitų tikinčiųjų, kad į giedojimą būtų įtrauktas visas sambūris. Dėl aktyvesnio tikinčiųjų dalyvavimo liturgijoje ir gimtosios kalbos apeigose įsigalėjimo naujų iššūkių kilo ir bažnytinės muzikos kūrėjams. Dabartinėse Bažnyčios apeigose Lietuvoje dažnai girdime ne profesionaliau giedančius chorus, o pavienius vargonininkus, kurie atlieka giesmių vadovų funkcijas, t. y. gieda visai bendruomenei žinomus, paprastus *pop* stiliaus kūrinius. Neretai ir bažnytiniai chorai liturgijoje atlieka lengvus, charizmatinius meditacinius kūrinius.

Lietuvoje bažnytinis menas atgijo ir bažnytinių chorų veikla suklestėjo tik Lietuvai atkūrus nepriklausomybę. Suintensyvėjo bažnytinių chorų steigimasis, religinės muzikos konkursų inicijavimas, profesionalūs kompozitoriai pradėjo daug aktyviau kultivuoti religinės muzikos barus. Tarp jų fenomenalią poziciją užėmė chorvedžiai, kurie greta vadovavimo kolektyvams (ne tik bažnytiniams) pradėjo intensyviai komponuoti muziką pagal liturginius tekstus. Sovietinės okupacijos sąlygomis Katalikų Bažnyčia Lietuvoje negalėjo atnaujinti liturgijos, tad Nepriklausomybės pradžioje atsigavę bažnytiniai chorai užėmė liturgijoje tradicinę vietą ir giedojo jiems įprastą repertuarą. Per paskutinį XX a. dešimtmetį liturgijos reforma buvo įgyvendinta ir Lietuvoje – bažnytiniai chorai, jų vadovai ir religinės muzikos kūrėjai susidūrė su tais pačiais iššūkiais ir uždaviniais, kuriuos Vakarų muzikai sprendė XX a. II pusėje.

Iškilusios ir anksčiau aptartos problemos paskatino darbo autorių gilintis į pasirinktą temą, ją gvildenant per bažnytinio choro sampratos Katalikų Bažnyčios dokumentuose ir pastoracinėje literatūroje, chorvedžių, dvasininkų, kuriančiųjų požiūrio į bažnytinį chorą Lietuvoje bei lietuvių chorvedžių-kompozitorių religinės kūrybos prizmes.

**Tyrimo objektas** – bažnytinis choras Katalikų Bažnyčios istorijoje ir XX a. pab. – XXI a. pradžioje Lietuvoje. Darbo autorius gilinasi tiek į choro sampratos raidą, kuri atsiskleidžia Katalikų Bažnyčios dokumentuose, tiek į jos interpretacijas XX a. pab. – XXI a. pr. teologinėje, pastoracinėje literatūroje. Siekiant įsitikinti, kokia yra bažnytinės muzikos situacija Lietuvoje ir ar vykdomi Katalikų Bažnyčios dokumentų nurodymai, tiriamajame darbe gvildinamos dviejų bažnytiniam chorui didžiausią įtaką turinčių grupių – dvasininkų ir chorų vadovų – nuomonės. Kitas dalykas – religinė chorvedžių kūryba. Apeigos retai

būna „tylios“, t. y. jose dažniausiai giedama ar vargonuojama. Neretai Bažnyčios liturgijoje skamba chorvedžių sukomponuoti kūriniai. Vieni jų kuria specialiai apeigoms, kiti, pasirinkę liturginius tekstus, komponuoja opusus, labiau tinkamus koncertams. Tiriamajame darbe gilinamasi į skirtį tarp šių kūrėjų ir į XXI a. Lietuvos chorvedžių-kompozitorių religinę / liturginę muziką.

**Darbo tikslas** – iširti bei atskleisti, kokia buvo ir yra choro samprata Katalikų Bažnyčios dokumentuose bei XXI a. pr. pastoracinėje literatūroje, kaip šiandien liturgijos Lietuvoje dalyviai vertina chorą ir chorinę muziką Bažnyčios apeigose; taip pat – liturginiu požiūriu charakterizuoti Lietuvos chorvedžių 1990–2015 m. religinę kūrybą.

**Darbo uždaviniai:**

1. Analizuojant I–XX a. Katalikų Bažnyčios dokumentus atskleisti, kaip kito bažnytinio choro samprata, repertuaras, atlikimo pobūdis.
2. Įvertinti bei apibendrinti XX a. II p. – XXI a. pr. teologų ir liturgistų nuomones apie chorą, jo repertuarą ir vaidmenį Katalikų Bažnyčios apeigose po liturgijos reformos.
3. Pristatyti, kaip buvo ir yra ugdomi giesmininkai Lietuvoje po 1990 metų.
4. Įvertinus apeigų dalyvių požiūrį į bažnytinį chorą Lietuvoje, atskleisti jų nuomonių skirtumus ir panašumus.
5. Apžvelgti Lietuvos chorvedžių religinę 1990–2015 m. kūrybą bei įvertinti kūrinių galimybes skambėti liturgijoje.

**Tyrimo naujumas ir aktualumas.** Muzikai skirtos Katalikų Bažnyčios dokumentų nuorodos jau yra sulaukusios nemenko muzikologų bei teologų dėmesio (pvz., D. Kalavinskaitės, V. Sikorsko, M. Jonco, A. Ruffo, J. P. Swaino, K. Senkaus darbai), tačiau gilesnės Bažnyčios dokumentų analizės, dėmesį kreipiant į chorą bei chorinės muzikos ypatybes, pasigendama (pažymėtini R. Gudelio, E. G. Stubbs, C. A. Harrisso, iš dalies V. Sikorsko darbai). Šio tyrimo autorius, analizuodamas I–XX a. Katalikų Bažnyčios dokumentus, pristato choro sampratos, repertuaro bei atlikimo pobūdžio kaitą įvairiais istoriniais laikotarpiais; naujausių Bažnyčios dokumentų nuorodos svarstomos pasitelkiant dabarties teologų (M. Jonco, A. Ruffo, J. Ratzingerio, J. Galea) įžvalgas.

Antrame tiriamojo darbo skyriuje gvildenami menkai arba visai netyrinėti aspektai – apeigų dalyvių požiūris į chorą Katalikų Bažnyčios liturgijoje, choro giesmininkų ugdymo niuansai Lietuvoje bei lietuvių chorvedžių religinė kūryba. Chorinės muzikos situacija Katalikų Bažnyčioje Lietuvoje buvo epizodiškai tiriama ar apžvelgiama tik J. Balčiūnaitės, R. Gudelio ir R. Aiduko darbuose. Tyrimo originalumą lemia ne tik bažnytinio choro sampratos aptarimas, lietuvių chorvedžių religinės kūrybos išžvalgymas, bet ir darbe pateikiamos interpretacinės pasirinktų religinių kūrinių analizės (liturginiu požiūriu). Šis tyrimas gali būti naudingas ne tik muzikologams ar chorvedžiams, norintiems susipažinti su

choro sampratos Katalikų Bažnyčioje kaita ir kitais paminėtais aspektais, bet ir bažnyčiose dirbantiems muzikams bei dvasininkams, kurie siekia darnaus visų liturgijos dalyvių bendradarbiavimo ir apeigų grožio.

**Tyrimo metodai.** Tiriamajame darbe taikomi kokybiniai ir kiekybiniai tyrimo metodai: mokslinės literatūros analizė ir apibendrinimas, lyginamasis, aprašomasis, interpretacinis metodai, kokybinė turinio analizė, interviu, apklausa.

**Darbo struktūra.** Darbą sudaro įvadas, du skyriai, išvados, literatūros sąrašas ir priedai.

Pirmame skyriuje aptariama, kokia buvo ir yra choro samprata, repertuaras, atlikimo pobūdis Katalikų Bažnyčios liturgijoje ir kaip chorą vertina dabarties teologai. Poskyryje 1.1., remiantis R. F. Hayburno studija (1979), *Adoremus* svetainėje ([www.adoremus.org](http://www.adoremus.org)) publikuotais naujausiais Katalikų Bažnyčios dokumentais, R. Gudelio (2001), D. Saulnier (2014) ir kitų autorių darbais, pateikiama choro vaidmens kaita Katalikų Bažnyčios dokumentuose (I–XX amžius), o poskyryje 1.2. apibendrinamos teologų M. Jonco (1997), A. Ruffo (2007), J. Ratzingerio (2012), J. Galea (2016) nuomonės, jas papildant muzikologų J. P. Swaino (2012) ir D. Kalavinskaitės (2011) teiginiais.

Antrame skyriuje gvildinama choro ir chorinės muzikos situacija Katalikų Bažnyčioje Lietuvoje. Skyriuje remiamasi pokalbiais su chorvedžiais R. Kraucevičiute (2015), R. Nenėnaite (2015), V. Savickaite-Paciūniene (2015), G. Venislovu (2015), V. Augustinu (2016), N. Jautakiene (2016), V. Liaudanskaite-Vaitkevičiene (2016), V. Miškiniu (2016), D. Zakaru (2016), L. Abariu (2017) ir R. Gražiniu (2017), kunigais G. Černiumi (2016), J. Naujokaičiu (2016), V. Sikorsku (2016) ir K. Palikša (2017), kompozitore M. Sokaite (2018), [taip pat R. Aiduko \(1996\), J. Balčiūnaitės \(2008\) ir kitų autorių darbai](#). Poskyryje 2.1. analizuojama dviejų giedojimo muzikos mokyklų veikla, giesmininkų ugdymo principai ir pan., taip pat pateikiamas unikalus tyrimas (apklausa) siekiant išsiaiškinti pasaulietinio choro dainininkų požiūrį į liturginės / religinės muzikos atlikimą. Poskyryje 2.2. analizuojami trijų specifines funkcijas apeigose atliekančių grupių (dvasininkų, bažnyntinių chorų vadovų, chorvedžių-kompozitorių) požiūriai į chorą Bažnyčios liturgijoje Lietuvoje. Tiriami, kaip respondentai vertina muziką šiandieninėse apeigose, koks yra bažnyntinio choro ir giedančios bendruomenės santykis, kada liturgijoje gali giedoti vien choras, kokia yra jaunimo *quasi* chorų padėtis, koks turėtų būti bažnyntinio choro repertuaras etc. Atskiras dėmesys kreipiamas į komponuojančių chorvedžių nuostatas ir nuomones: skirsnyje 2.2.3. nagrinėjamos jų kūrybinės inspiracijos, Katalikų Bažnyčios dokumentų pažinimas, svarstomi jų religinių opusų koncertiškumo ir lotynų kalbos dominavimo bažnytinėje kūryboje klausimai. Poskyryje 2.3. apžvelgiama Lietuvos chorvedžių religinė kūryba: skirsnyje 2.3.1. aptariami šiuolaikinių chorvedžių religinės kūrybos ypatumai, skirsnyje 2.3.2. pristatomos pasirinktų keturių

charakteringų kūrinių interpretacinės analizės ir pateikiami siūlymai, kaip šie opusai galėtų suskambėti šiandieninėse apeigose.

Didžiąją dalį tyrimui reikalingų chorvedžių-kompozitorių natų pavyko rasti Lietuvos muzikos ir teatro akademijos bibliotekoje, kiti gauti iš autorių ir saugomi asmeniniame tiriamojo darbo autoriaus archyve.

Tiriamasis darbas papildytas **Priedais**, kur pateikti pokalbių su dvasininkais ir chorvedžiais išrašai, kai kurių chorvedžių kūrybos sąrašai, interpretacinė Antono Brucknerio kūrinio *Os justi* fragmento analizė, darbe analizuojamų kūrinių partitūros.

## 1. CHORAS KATALIKŲ BAŽNYČIOS LITURGIJOJE

### 1.1. Choro vaidmens kaita Katalikų Bažnyčios dokumentuose

Įvairiais istoriniais laikotarpiais (I–XX a. II p.) choro funkcionalumas liturgijoje buvo reglamentuojamas skirtingai: ankstyvojoje Bažnyčioje vyravo bendresnio pobūdžio nurodymai, o įsigalėjus daugiabalsiškumui jie tapo vis konkretesni ir labiau diferencijuoti. Bažnyčios dokumentų analizė (I–XX a. II p.) padeda atskleisti choro sampratos ir funkcionalumo pokytį. Šiame poskyryje remiamasi D. Kalavinskaitės pateikiama Bažnyčios dokumentų klasifikacija (Kalavinskaitė 2011), kuri yra orientuota į muzikos raidą ir stilių kaitą bei svarbiausius Katalikų Bažnyčios įvykius.

#### 1.1.1. Monodijos formavimosi ir įsitvirtinimo etapas (I–X a.)

Giedojimas, kaip neatskiriama apeigų dalis, buvo reguliuojamas nuo pirmųjų krikščionybės amžių. Iš I tūkstantmečio popiežių nurodymų ir įsakymų numanoma muzikos vieta liturgijoje, tačiau chorui neskirta daug dėmesio. Šio laikotarpio dokumentai susiję su vienabalsio giedojimo plėtra. Nors choro veikla to meto apeigose dar menkai buvo reguliuojama Bažnyčios dokumentais, choras – kaip *schola cantorum* – tampa organizuotu elementu ir pagrindiniu giedojimo atlikėju.

#### 1.1.2. Daugiabalsės muzikos plėtra iki Tridento susirinkimo imtinai (XI–XVI a.)

Nors choralo giedojimas kaip pagrindinis bažnytinės muzikos stilius minimas popiežių ir vėlesniais amžiais (XIII–XIV a.), tačiau Bažnyčios apeigose vis labiau įsigalėjo daugiabalsiška muzika. Sudėtingėjant repertuarui, kurį galėjo atlikti tik muzikinį išsilavinimą turintys asmenys, choro svarba didėjo – pasak V. Sikorsko, choras dažnai atlikdavo visus liturginius giedojimus, o giedojimas tapo specialistų reikalu (Sikorskas 2012). Chorinė daugiabalsė muzika suklestėjo Renesanso epochoje – iškilmingoms progoms skirti to meto kūriniai „buvo sudaryti iš daugybės partijų, jos paprastai skaidytos [suskiirstytos] į subchorus“ (Unger 2010: 3).

Aptariamame bažnytinės muzikos raidos etape (XI–XVI a.) Katalikų Bažnyčios dokumentų nurodymai, sietini su muzika ir choro veikla liturgijoje, tapo konkretni ir įsakmesni. Plėtojantis polifoninei muzikai, pagrindiniu ir svarbiausiu giedojimu Bažnyčios apeigose tebelaikomas grigališkasis choralas. Bažnytiniais dokumentais, ypač Tridento susirinkimo nutarimais, siekiama sustabdyti liturginės muzikos pasaulietiškesnę, besireiškiančią daugiatekstiškumu, nemaldingu giedojimu ar instrumentine muzika.

### *1.1.3. Baroko ir klasicizmo (XVII–XVIII a.) etapas*

Tridento susirinkimas nurodė gaires, kuriomis remiantis kelis tolesnius amžius (iki Vatikano II susirinkimo), nepaisant stilių kaitos, buvo plėtojama bažnytinė muzika ir choro veikla liturgijoje. Pradedant baroko epocha įsivyravo koncertinis stilius – jis neaplenkė ir bažnytinės kūrybos. Pasak A. Ruffo, didėjančią atskirtį tarp muzikinio atlikimo ir liturgijos simbolizuoja choro perkėlimas į bažnyčios gale esančią palėpę prie vargonų (Ruff 2007). XVII–XVIII a. popiežių dokumentuose buvo įtvirtinti Tridento susirinkimo nuostatai, susiję su grigališkojo choralo svarba ir pirmenybe Bažnyčios apeigose, aprobuotų liturginių tekstų vientisumu, daugiabalsės muzikos, instrumentų naudojimo galimybėmis liturgijoje. Dokumentuose pažymima asmeninė chorvedžių atsakomybė už apeigose skambančią muziką, o choras suvokiamas kaip pagrindinis giedotojas, išskiriant jį iš bendruomenės.

### *1.1.4. Liturginio sąjūdžio (XIX–XX a. pr.) etapas*

XIX a. muzikos raidos tendencijos kėlė naujų iššūkių dvasininkijai ir muzikams. M. 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. Religinės kūrybos koncertiškumas ir teatrališkumas skatino kurti bažnytinių muzikų judėjimus, siekusius grąžinti į katalikų liturgiją daugiabalsiškumą be pritarimo (žr. Unger 2010) – XIX a. įvairiose šalyse pradėjo burtis šv. Cecilijos draugijos, kurios „stengėsi atkurti grynumą (tyrumą), kurį tikėjo egzistavus ankstesnėse <...> epochose“ (Ruff 2007: 385).

### *1.1.5. XX a. reformų iki Vatikano II susirinkimo etapas*

Popiežiaus Pijaus X *motu proprio Tra la sollecitudine* (1903) choro veikla buvo prilyginta liturginei tarnystei. Aptariamam laikotarpiu apeigoms tinkamiausiais laikomi grigališkasis giedojimas ir bažnytinė polifonija, o moderni muzika leistina tik tuomet, jeigu skleidžia dvasingus, dievobaimingus jausmus. Iki pop. Pijaus XII enciklikos *Musicae sacrae disciplina* choro veikloje uždrausta dalyvauti moterims. Leidžiama giedoti tik lotyniškai, kūriniai turi būti pagal aprobuotus ir nekupiūruotus tekstus. Dokumentuose pažymima, kad chorvedžiai

ir choristai turi gerai išmanyti bažnytinę muziką ir būti uolūs katalikai, o chorus ir *scholas* rekomenduojama steigti prie visų bažnyčių. Kai kuriuose XX a. I p. dokumentuose nurodoma, kad kitas svarbus (giedantis) dalyvis apeigose greta choro – bendruomenė.

#### *1.1.6. Liturginio atnaujinimo po Vatikano II susirinkimo etapas*

Vatikano II susirinkimui inicijavus liturgijos reformą, choro vaidmuo kinta: jis tampa bendruomenės dalimi, o pagrindinė jo misija – padėti giedoti tikintiesiems. Choro repertuarą gali sudaryti įvairių žanrų ir stilių muzika – nuo psalmių iki šiuolaikinių kūrinių, pritaikytų tam tikroms bendruomenės grupėms; neatmetama ir neliturginių opusų galimybė. Chorams leidžiama giedoti gimtąja kalba – lotynų kalbos svarba sumenksta. Pakinta ir chorvedžių vaidmuo: jie tampa giesmių vadovais, atsakingais ne tik už choro, bet ir už viso sambūrio giedojimą apeigose.

#### *1.1.7. Choro sampratos I–XX a. dinamika*

Ištyrus I–XX a. Katalikų Bažnyčios dokumentus galima teigti, kad choras visais amžiais buvo svarbus ir būtinas liturgijoje. Bažnytinio choro autonomiškumas vis didėjo – nuo IV a. jis tapo atskira grupe bendruomenėje, o VIII a. pirmąsyk buvo apibrėžtos choro (*schola cantorum*) funkcijos. Ilgainiui choras perėmė visus liturginius giedojimus. Choro autonomijos apeigose kulminacija – XIX–XX a. pradžia. Choro repertuaras taip pat darėsi vis gausesnis ir įvairesnis, buvo „įkandamas“ tik profesionaliems giedotojams ir net įgijo koncertinį pobūdį (ypač nuo XVII a.), per kurį bažnytinė kūryba atsiskyrė nuo natūralios liturginių apeigų tėkmės. Greta choralo buvo pripažinta polifoninė kūryba *a cappella* – pastarąsias dvi rūšis „kanonizavus“, XVIII–XX a. pr. dokumentuose su išlygomis apeigose leista ir „moderni“ vokalinė instrumentinė kūryba. Po liturgijos reformos (XX a. II p.) apeigose skambančios muzikos įvairovė pasiekė maksimumą, o reguliavimas sumenko.

### **1.2. Bažnytinės muzikos ir bažnytinio choro samprata šiuolaikinėje (XX a. II p. – XXI a. pr.) teologinėje, pastoracinėje literatūroje**

Siekiant atskleisti bažnytinės muzikos ir choro sampratos panašumus bei skirtumus XX a. II p. – XXI a. pr. teologinėje, pastoracinėje literatūroje, poskyryje 1.2. apžvelgiamos teologų (J. M. Jonco, J. Ratzingerio, A. Ruffo) ir muzikologų (J. P. Swaino, D. Kalavinskaitės) nuomonės apie bažnytinę muziką ir chorą.

#### *1.2.1. Choras Katalikų Bažnyčios liturgijoje*

Iš liturgistų, teologų ir bažnytinę muziką tiriančių muzikologų svarstymų matyti, kad iki Vatikano II susirinkimo choras buvo suvokiamas kaip *quasi* dvasinis (sudarytas tik iš vyrų) kolektyvas – ši samprata pradėjo nykti prieš pat Susirinkimą.



Su bažnytinio choro statuso pasikeitimu yra susijęs moterų įtraukimas į chorų veiklą ir bendruomeninio giedojimo aktualizavimas Katalikų Bažnyčios liturgijoje. Po Vatikano II susirinkimo choras, šiuolaikinių teologų ir liturgistų nuomone, yra tikinčiųjų bendruomenės dalis, turinti padėti giedoti sambūriui, o negalint bendruomenei Viešpatį šlovinti giesmėmis – ją (negiedančią) pakeisti.

### 1.2.2. Choro repertuaras Katalikų Bažnyčios liturgijoje

Sambūrio giedojimo sureikšminimas paskatino Bažnyčioje tradicija buvusių keliabalsių giesmių bei grigališkojo choralo nykimą iš chorų repertuaro, o šias muzikos rūšis iš dalies pakeitė lengvos, dažniausiai vienbalsės, *pop* stiliaus giesmelės. Profesionalios muzikos nykimui taip pat įtakos turėjo priešsuirinkiminiai dokumentai, kuriais leista giedoti populiarias religines giesmes, ir posusirinkiminiai dokumentai, kuriais leista liturgijoje giedoti ne tik lotynų, bet ir gimtąja kalba.

### 1.2.3. Choro giedojimo pobūdis Katalikų Bažnyčios liturgijoje

Katalikų Bažnyčios dokumentų aptarimas (interpretavimas) teologų, liturgistų bei muzikologų studijose rodo, kad liturgijos ir bažnytinės muzikos specialistų nuomonės skiriasi (ypač dėl tam tikrų *ordinarium* dalių giedojimo): vieni pritaria vien choro giedojimui apeigose, kiti gina choro ir bendruomenės giedojimą. Nors daugiabalsė chorinė muzika specifiškiau charakterizuoja Katalikų Bažnyčią, tačiau jos sklaida apeigose po liturgijos reformos yra ribota – ji labiau tinkama ne liturgijai, o dvasiniams koncertams. Vien chorui atlikti visą tradicinį *ordinarium* ciklą atnaujintose apeigose neįmanoma, tačiau daugiabalsius kūrinius galima giedoti kaip *proprium* dalis.

## 2. CHORAS KATALIKŲ BAŽNYČIOJE LIETUVOJE

Lietuvai laisvinantis iš okupacijos (XX a. 9 dešimtmetis), vėl atgauta tikėjimo ir žodžio laisvė, ėmė rasti chorai, kurtis giedojimo mokyklos, buvo pradėti rengti religinės muzikos konkursai-festivaliai etc. Šie procesai tapo akstinu lietuvių kompozitoriams ir chorvedžiams kurti religinę muziką.

Bažnyčios apeigoms yra labai svarbūs teorijos – Bažnyčios dokumentų nuorodų – įkūnytojai ir interpretatoriai, tad šiame skyriuje gvildenamos ir apibendrinamos dvasininkų, chorvedžių ir chorvedžių-kompozitorių, taip pat choristų (iš dalies) pozicijos. Darant prielaidą, jog esamos kultūros Lietuvos bažnyčiose padėtis sietina ir su XX a. pab. įsteigtomis giedojimo mokyklomis, pirmiausia apžvelgiamos Kauno sakralinės muzikos bei Vilniaus Bernardinų bažnyčios giedojimo mokyklų radimosi sąlygos, veikla, esminiai choristų ugdymo (tiek muzikinio, tiek dvasinio) principai.

## **2.1. Choro giesmininkų ugdymas Lietuvoje**

### *2.1.1. Giedojimo mokyklos Lietuvoje po 1990 metų*

Bernardinų bažnyčios giedojimo mokykla ir Kauno sakralinė muzikos mokykla buvo įkurtos jau anksčiau suburtų chorų pagrindu. Išanalizavus šių mokyklų įsteigimo sąlygų, ugdymo koncepcijų, chorų veiklų skirtumus ir panašumus galima teigti, jog abi mokyklos buvo ir yra svarbūs bažnytinės muzikos lavinimo židiniai Lietuvoje. Mokyklų kolektyvai nuolat dalyvauja ir pasaulietiniuose renginiuose Lietuvoje bei užsienyje, tačiau jų veikla yra neatskiriama nuo Bažnyčios apeigų – chorai reguliariai gieda savo parapijų bažnyčiose šv. Mišių metu. Kauno sakralinės muzikos mokykloje vykdomas tradicinis ugdymas (kaip papildantis formalųjį ugdymą), tačiau su religine pakraipa, o lavinimas Bernardinų giedojimo mokykloje yra extraordinarus (teorinių disciplinų mokoma tik 1–4 klasėse, tačiau mokiniai turi individualias dainavimo pamokas). Dėl to galima teigti, kad Bernardinų giedojimo mokyklos ugdymo koncepcija labiau orientuota į choro giedojimą (chorinė mokykla), o Kauno sakralinės muzikos mokyklos – į tradicinį muzikinį ugdymą.

### *2.1.2. Pasaulietinio choro dainininkų požiūris į liturginės / religinės muzikos atlikimą*

Religinę muziką gieda ne tik bažnytiniai, bet ir pasaulietiniai chorai. Nors pastarųjų dalyviai dažniausiai yra profesionalesni, jie neturi pakankamos dalyvavimo liturgijoje patirties, nemoka lotynų kalbos, nėra susipažinę su bažnytinio meno istorija (įskaitant Bažnyčios dokumentus ir jų reikalavimus religinės muzikos kūrėjams bei atlikėjams). 2015–2016 m. šio darbo autorius su valstybiniu choru „Vilnius“ parengė ir koncertuose atliko dvi religinės muzikos programas: 2015 m. – senovinės muzikos (XVI–XVII a. kūriniai), 2016 m. – vėlyvojo romantizmo (XIX a. kūriniai). Choristai buvo supažindinti su medžiaga, kurioje glaustai pristatyti XVI–XIX a. Katalikų Bažnyčios dokumentai; ja buvo remtasi repeticijų metu, ruošiant koncertines programas. Tyrime išryškėję tam tikri Bažnyčios nuorodų ir respondentų nuomonių neatitikimai (pvz., dėl kūrinių skambėjimo to meto ir šiuolaikinėse apeigose) yra susiję su per menku švietimu liturginės muzikos srityje apskritai. Tikėtina, kad choristai savo nuomones grindė ne konkrečių Bažnyčios dokumentų nuorodomis, o empirine patirtimi giedant tiek Renesanso–ankstyvojo baroko kūrinius, tiek vėlyvojo romantizmo opusus.

## **2.2. Apeigų dalyvių požiūris į chorą Katalikų Bažnyčios liturgijoje**

### *2.2.1. Dvasininkų požiūris į chorą Katalikų Bažnyčios liturgijoje*

Lietuvos dvasininkų požiūris į chorą Katalikų Bažnyčios apeigose atskleidžiamas remiantis šio darbo autoriaus pokalbiais (2015–2017 m.), J. Balčiūnaitės tyrime (2008 m.) pateiktomis Lietuvos dvasininkų išvalgomis, taip pat kun. K. Senkaus knyga *Dievo garbei ir žmonių džiaugsmui* (2016). Apžvelgiamos vienuolikos

Vilniaus, Kauno, Šiaulių miestų bažnyčiose tarnaujančių ar tarnavusių dvasininkų nuomonės apie bažnytinio choro funkcijas, sampratą, repertuarą ir pan. Apibendrinant dvasininkų nuomones galima teigti, kad šiuolaikinėje Katalikų Bažnyčios liturgijoje jiems priimtini šie muzikos stiliai: grigališkasis choralas, tradicinis daugiabalsis giedojimas, liaudiškos giesmės, meditaciniai-charizmatiniai kūriniai. Nors bendruomeninis giedojimas yra artimesnis kelių paskutiniųjų šimtmečių protestantiškai tradicijai, tačiau Lietuvos katalikų dvasininkų jis yra skatinamas (atliepiant į Katalikų Bažnyčios dokumentų nurodymus). Bažnytinis choras – pirmiausia sambūrio pagalbininkas, o jo repertuaras turėtų būti orientuotas į bendruomenės galimybes giedoti. Nors dvasininkai skatina sambūrio giedojimą, tačiau neatmeta ir vien choro galimybės giedoti apeigose. Vien chorui siūloma giedoti *proprium* mišių dalis, taip pat retoms ir šventinėms liturginėms progoms skirtas giesmes (kompozicijas).

### 2.2.2. Bažnytinių chorų vadovų požiūris į chorą Katalikų Bažnyčios liturgijoje

Chorvedžių požiūris atskleidžiamas remiantis šio darbo autoriaus pokalbiais (2015–2017 m.) su R. Nenėnaite, V. Savickaitė-Paciūniene, R. Kraucevičiūte, V. Liaudanskaitė-Vaitkevičiene, G. Venislovu, R. Gražiniu. Chorvedžiai, priešingai nei dvasininkai, bažnytinį chorą traktuoja kaip daugumą atskirą sambūrio dalį. Vien choro giedojimas, jų nuomone, yra svarbus ir galėtų skleisti pirmiausia išskilmingose apeigose, o sutartinai giedanti katalikų bendruomenė Lietuvoje galėtų būti siekiamybė. Chorvedžiai, kaip ir dvasininkai, jaunimo *quasi* chorų veiklos Bažnyčios apeigose nesmerkia – ją traktuoja pirmiausia kaip sielovadinę, tačiau kritikuoja šių grupių atliekamų giesmių primityvumą.

### 2.2.3. Chorvedžių-kompozitorių požiūris į chorą Katalikų Bažnyčios liturgijoje

Komponuojančių chorvedžių požiūris į chorą Katalikų Bažnyčios liturgijoje atskleidžiamas remiantis darbo autoriaus pokalbiais (2016–2017 m.) su V. Augustinu, V. Miškiniu, D. Zakaru ir L. Abariu. Apklausą rodo, kad pagrindinis chorvedžių-kompozitorių religinės kūrybos inspiracijos šaltinis – liturginis tekstas. Jis laikomas muzikai lygiaverčiu kompozicijos dėmeniu; siekiama muzikos ir teksto vienovės. V. Miškinis, V. Augustinas ir D. Zakaras komponuoja orientuodamiesi į koncertavimą, jų kūryboje dėl universalumo ir didesnių sklaidos galimybių dominuoja lotynų kalba. V. Miškinis ir D. Zakaras pasisako už vien choro muzikavimą liturgijoje, o V. Augustinas ir L. Abaris palaiko choro drauge su bendruomene giedojimo idėją. Chorvedžiai-kompozitoriai nemato (išskyrus L. Abarį) neigiamos liturginės reformos įtakos bažnytiniams chorams ir daugiabalsėms kompozicijoms jų repertuare; respondentų nuomone, už dabartinę prastą bažnytinės muzikos situaciją (Lietuvoje) yra atsakingi Katalikų Bažnyčios hierarchai.

### 2.3. Lietuvių chorvedžių-kompozitorių religinė kūryba

Chorvedžių kūrybinė veikla gali būti dvejopa. Pirma, jie vadovauja chorams, rengia koncertines programas, interpretuoja kūrinius. Antra, nemažai chorvedžių greta praktinės choro dirigento veiklos užsiima ir komponavimu. Religinės (bažnytinės) kūrybos srityje įvairiais istoriniais laikotarpiais chorvedžiai buvo vieni iš aktyviausiai kuriančiųjų. Ilgą laiką religinė (chorinė) kūryba buvo tai-komojo pobūdžio – deramai galėjo skleistis bažnyčiose apeigų metu, ir patys jos kūrėjai buvo liturgiškai aktyvūs. Ilgainiui didėjant kompozitoriaus (kūrėjo) laisvei bei emancipacijai, išryškėjo ir kita – liturgiškai pasyvių – kompozitorių kategorija: jų religiniai opusai buvo labiau skirti koncertams nei Bažnyčios liturgijai. Liturgiškai aktyvių bei pasyvių kūrėjų skirtis skleidžiasi ir žvelgiant į XIX a. pab. – XX a. vid. lietuvių chorvedžių kūrybą. XX a. 9-ojo dešimtmečio antroje pusėje pradėta aktyviai burti bažnytinius chorus, o chorvedžiai pradėjo aktyviai kultivuoti religinės muzikos barus, nors jų kūrybą ir ribojo tikėjimo, liturgijos bei Bažnyčios dokumentų pažinimo stoka (Kalavinskaitė 2009).

#### 2.3.1. Šiuolaikinės religinės chorvedžių kūrybos ypatumai

Dabartinė Lietuvos chorvedžių-kompozitorių religinė kūryba pristatoma analizuojant keturių autorių – V. Augustino, L. Abario, V. Miškinio ir D. Zakaro – kūrinius chorui. Šie autoriai pasirinkti pirmiausia dėl jų muzikos populiarumo Lietuvoje ir užsienyje. V. Augustinas, V. Miškinis ir D. Zakaras yra liturgiškai pasyvūs, o L. Abaris – liturgiškai aktyvus, ir tai leidžia atskleisti liturgiškai pasyvių bei liturgiškai aktyvių chorvedžių religinės kūrybos skirtumus. Papildant liturgiškai aktyvių chorvedžių-kompozitorių kūrybos lauką pasitelkiami R. Kraucevičiūtės ir V. Liaudanskaitės-Vaitkevičienės opusai. Liturgiškai pasyviems kūrėjams (V. Augustinui, V. Miškinui, D. Zakarui) būdinga įmantresnė muzikos kalba, eksperimentiškas, liturgiškai pasyvūs kūrėjai dažnai pasitelkia extraordinarias atlikėjų sudėtis. Liturgiškai aktyviems kūrėjams (L. Abariui, V. Liaudankaitei-Vaitkevičienei, R. Kraucevičiūtei) būdinga paprastesnė muzikos kalba – nesudėtinga ritmika, nuosekli balsavada, dainininkams patogi tesitura.

#### 2.3.2. Interpretacinės chorvedžių-kompozitorių religinių kūrinių analizė

Interpretacinių analizių tikslas – pristatyti galimus kūrinių atlikimo liturgijoje sunkumus ir pateikti jų sprendimo būdus. Kūrinių pasirinkimą nulėmė šios priežastys: 1) parinkti opusai charakteringi D. Zakaro, V. Miškinio, V. Augustino, L. Abario religinei kūrybai; 2) tiriamojo darbo autorius šiuos kūrinius yra repetavęs ir / ar atlikęs Bažnyčios apeigose ir koncertuose; 3) šie kūriniai yra populiarūs Lietuvos ir užsienio bažnytinių ir pasaulietinių chorų repertuare. Interpretacinėse analizėse pateikiami atlikimo / interpretacijos būdai (sietini su cezūromis, frazės centru (centrais), dinamikos parinkimu), kuriuos pasitelkus, opusai galėtų visavertiškai skambėti Katalikų Bažnyčios liturgijoje.

2.3.2.1. Donato Zakaro „In monte Oliveti“ analizė (galimybė pritaikyti liturgijai)  
„In monte Oliveti“ (2005) – nedidelės apimties (66 taktai) ir trukmės (apie 4 min.) motetas. Liturgijoje jis derėtų gavėnios laikotarpiu, ypač per Didžiojo penktadienio apeigas. Kūrinio muzikos kalba nėra itin paprasta – tai apsunkina galimybę sykiu giedoti visiems tikintiesiems. Vien chorui opusą geriausia atlikti tylos, susikaupimo (aukojimo, komunijos) metu ar po šv. Mišių.

2.3.2.2. Vytauto Miškinio „Jubilate Deo“ Nr. 2 analizė (galimybė pritaikyti liturgijai)  
„Jubilate Deo“ Nr. 2 (2005) – himninio pobūdžio, nedidelės apimties (63 taktai) ir trukmės (apie 4 min.) mišriam šešių balsų chorui *a cappella* skirtas opusas. Kūrinio kraštinėse dalyse vyrauja greitas tempas, kuriam kontrastuoja vidurinės dalies ramus charakteris ir daugiau nei perpus lėtesnis tempas. Opusas grindžiamas kontrasto principu, pasirenkant gana ryškią tempo kaitą ir itin staigius bei nenuoseklius dinamikos pokyčius. Liturginiu požiūriu „Jubilate Deo“ Nr. 2 labiausiai tiktų Velykų laikotarpio apeigose, taip pat kitų išskilmingų švenčių metu. Kūrinį galima atlikti velykinės liturgijos pradžioje kaip įžanginę giesmę ar bet kurių šventinių apeigų pabaigoje po kunigo palaiminimo.

2.3.2.3. Vaclovo Augustino „Jerusalem, surge“ analizė (galimybė pritaikyti liturgijai)  
„Jerusalem, surge“ (2012) – nedidelės apimties (54 taktai) ir trukmės (apie 4 min.) opusas aštuonių balsų mišriam chorui *a cappella*. Niūri nuotaika ryški ne tik liturginiame tekste, bet ir V. Augustino vartojamoje muzikos kalboje: kūrinio pradžioje ir pabaigoje kompozitorius pasitelkia mažųjų sekundų (ar sykiu ir mažųjų, ir didžiųjų) sąskambius, kurie sukelia baugumo įspūdį. Pagal liturginę paskirtį „Jerusalem, surge“ priklauso nereformuotos Valandų liturgijos Didžiojo šeštadienio apeigoms. Po Valandų liturgijos reformos šio responsorijaus Valandose (liturgijoje) nebeliko. Analizuojamą V. Augustino kūrinį būtų galima atlikti gavėnios laikotarpiu, susikaupimo (bendruomeninės tylos) momentais – per aukojimą, kuniją, taip pat prieš šv. Mišias ar po jų.

2.3.2.4. Leonido Abario Psalmės Nr. 3 analizė (liturginis aspektas)

Psalmė Nr. 3 – chorinė miniatiūra (11 taktų), kurios trukmė priklauso nuo kūrinį diriguojančio chorvedžio pasirinkto tempo ir pakartojimų skaičiaus. Giesmė skirta keturių balsų mišriam chorui *a cappella*. Kūrinys nesudėtingas, skaidrios harmonijos, o tekstas dėliojamas silabiškai. Partijų diapazonai nėra platus, balsavada nuosekli, o melodija lengvai įsimenama. Dėl to opusą gali giedoti ir visi tikintieji. Bendruomenė į giedojimą galėtų įsitraukti arba chorui pagiedojus pirmą sakinį (giedoti tik antrą sakinį), arba gali giedoti visą kūrinį ištaisai. Pagal liturginę paskirtį Psalmė Nr. 3 priklauso eiliniam laikotarpiui, tad Bažnyčios apeigose gali skambėti dažnai. Giedant vien chorui, ji tinka kaip įžangos, aukojo, komunijos ar ir pabaigos giesmė. Kaip įžangos ar pabaigos giesmę ją galėtų giedoti visi tikintieji.

## IŠVADOS

Ištyrus I–XX a. Katalikų Bažnyčios dokumentus, apžvelgus teologų, liturgistų ir muzikologų nuomones bažnytinio choro bei religinės / liturginės muzikos klausimais, taip pat pagvildenus šiuolaikinių chorvedžių-kompozitorių religinę kūrybą, darbo autorius daro šias išvadas:

1. Katalikų Bažnyčios muzikai ir muzikavimui skirti I–XX a. potvarkiai rodo, kad choras apeigose buvo svarbus visais amžiais. Pirmąjį krikščionybės tūkstantmetį choras tampa organizuotu elementu (*schola cantorum*) bei pagrindiniu giedojimo atlikėju; XII–XIV a. atsiradus daugiabalsiškumui chorai profesionalėja, suformuojamas etaloninis kolektyvo modelis (Romos popiežiškasis choras); XVII–XIX a. choras suvokiamas kaip pagrindinis muzikos atlikėjas liturgijoje, jį išskiriant iš bendruomenės; XX a. iki Vatikano II susirinkimo choro veikla prilyginama liturginei tarnystei (giedojimas chore – vyrų privilegija), o po Vatikano II susirinkimo choras tampa bendruomenės dalimi. Įvertinus I–XX a. Katalikų Bažnyčios dokumentus galima teigti, jog dokumentai iki Vatikano II susirinkimo yra orientuoti į profesionalią chorų, kaip organizuotų Bažnyčios elementų, plėtrą, o dokumentai, priimti po Vatikano II susirinkimo, choro profesionalumo atžvilgiu gana destruktivūs. Choras tampa bendruomenės dalimi (turi prisitaikyti prie jos poreikių).

2. Bažnytinio choro repertuare I–XX a. tinkamiausiu bažnytiniu stiliumi laikomas grigališkasis choralas. Pirmajame tūkstantmetyje minimi himnai ir psalmės, XII–XVI a. – daugiabalsė bažnytinė muzika, XVII–XIX a. – bažnytinė polifonija bei paprastesnės giesmės, instrumentinis pritarimas leidžiamas tiek, kiek jis neužgožia giedojimo (*a cappella* giedojimo stilius išlieka vertybė); XX a. iki Vatikano II susirinkimo choro repertuare leidžiama bažnytinė polifonija bei šiuolaikinė muzika, o po Vatikano II susirinkimo galimi įvairūs žanrai (bažnytinė polifonija, šiuolaikinė tam tikroms tikinčiųjų grupėms pritaikoma muzika etc.). Grigališkasis choralas nuolatos buvo ir yra laikomas pačiu tinkamiausiu Bažnyčios apeigoms. Kiti stiliai nuolat keitėsi, jų daugėjo, tačiau greta choralo įsitvirtino tik Renesanso *a cappella*. Dabartinėse Bažnyčios apeigose atlikti sudėtingesnė (daugiabalsė) muziką beveik neįmanoma, o choro repertuaras turi būti sudaromas atsižvelgiant į tam tikrus aspektus, pvz., sambūrio galimybes giedoti.

3. Visų amžių dokumentuose pažymima aiškios tarties būtinybė, tekstą nurodant kaip pagrindinį muzikinių kompozicijų dėmenį, akcentuojamas muzikinis ugdymas (giedojimo mokyklos) bei profaniškų elementų pašalinimas iš kūrybos ir atlikimo. Nuo XVII a. nurodoma asmeninė chorvedžių atsakomybė dėl skambančios muzikos liturgijoje (repertuaro parinkimas, profesionalus choristų ugdymas etc.), o po Vatikano II susirinkimo chorvedžiai vadinami giesmių vadovais (turi vadovauti ne tik choro, bet ir bendruomenės giedojimui).

Kaip matome, Bažnyčios hierarchams visada buvo ir yra svarbu, kad liturginė muzika būtų išgryninta, atribota nuo profaniškų elementų. Iki Vatikano II susirinkimo jų nurodymai buvo įsakmesni, o už nuorodų įgyvendinimą tiesiogiai atsakingi chorvedžiai. Po Susirinkimo, bažnytinių chorų vadovams praradus savąjį statusą (tapus giesmių vadovais, kurie turi prisitaikyti prie bažnyčių bendruomenių poreikių), o Bažnyčios dokumentų potvarkiams laisvėjant, pasaulietiško sklaida apeigose tapo ganėtinai aktyvi. Tai patvirtina ir darbo autoriaus empirinė patirtis (dažnai Bažnyčios liturgijoje skamba giesmės, primenančios *pop* stiliaus dainas, o kartais ir pasaulietiniai kūriniai iš kino filmų).

4. Teologai, liturgistai ir muzikologai antrina Katalikų Bažnyčios dokumentų nurodymams – iki Vatikano II susirinkimo bažnytinį chorą jie suvokia kaip *quasi* dvasinį (tik iš vyrų sudarytą) kolektyvą, o po Susirinkimo iškeliamą bendruomeninio choro (kaip Bažnyčios sambūrio dalies) idėja. Bendruomenė – pagrindinis apeigų dalyvis, sumažinęs choro reikšmę Katalikų Bažnyčios liturgijoje. Teologų, liturgistų ir muzikologų nuomonių įvairovė patvirtina, kad liturginio choro vaidmuo dabartinėse apeigose nepakankamai apibrėžtas (choras – bendruomenės dalis, vadovaujanti sambūrio giedojimui).

5. Liturgistų ir teologų nuomone, liturginė muzika yra *logocentrinio* – pirmausia orientuoto į žodį, jo išstartį – prado. Iki Vatikano II susirinkimo buvusiam tradiciniam (daugiabalsiam) bažnytinio choro repertuarui didelę neigiamą įtaką padarė galimybė Bažnyčios apeigose giedoti ne tik lotynų, bet ir kitomis kalbomis: sumenko daugiabalsės (polifoninės) chorinės muzikos bei grigališkojo choralo svarba chorų repertuare. Po liturginės reformos, integravus bendruomenę į giedojimą, bažnytinis choras viso *ordinarium* ciklo apeigose atlikti nebegali. Dėl atskirų, pvz., *Sanctus*, dalių teologų, muzikologų ir liturgistų nuomonės nesutampa. Vien choro galėtų būti giedamos *proprium* dalys.

Iš Lietuvos giedojimo mokyklų veiklos analizės, darbo su pasaulietiniu choru (repetuojant liturginę / religinę muziką) bei choristų apklausos rezultatų ir apibendrinus dvasininkų, chorvedžių, chorvedžių-kompozitorių nuostatas, kyla šios išvados:

6. Vilniuje, Bernardinų giedojimo mokykloje, vaikų ugdymas orientuojamas tik į giedojimą chore (užtikrinant galimybę giedoti ir mokyklą baigus), o Kauno sakralinės muzikos mokykloje vaikai prusinami pasitelkiant neformalų (muzikos mokykloms įprastą) ugdymą. Abi mokyklos užtikrina visavertį giesmininkų dalyvavimą Bažnyčios liturgijoje. Manytina, kad nuo mažumės choristus lavinant ne tik muzikine linkme, bet ir dvasiškai, galima pasiekti visapusiškų rezultatų – jie gebės kokybiškai pagiedoti liturginius / religinius opusus Bažnyčios apeigose ar koncertuose, suvoks kūrinų prasmę ir svarbą Bažnyčios liturgijoje. Priešinga situacija susiklosčiusi pasaulietinių chorų veikloje: nors jie dažnai atlieka religinius / liturginius opusus (paprastai ne liturgijoje, o koncertuose), Bažnyčios apeigose dalyvauja pagal individualų poreikį (ne su visu kolektyvu).

Darbo autoriaus įsitikinimu, tam, kad liturginė / religinė muzika būtų teisingai suvokiama, greta Katalikų Bažnyčios dokumentų išmanymo itin svarbu aktyviai dalyvauti liturgijoje. Tai patvirtina atlikto tyrimo (choristų liturginio ugdymo ir apklausos) rezultatai: kai kurių atsakymų disonavimą su Katalikų Bažnyčios dokumentų nuorodomis veikiausiai lėmė respondentų abejingumas religinėms apeigoms ir Bažnyčios reikalavimams.

7. Lietuvos **dvasininkai**, atliepdami Katalikų Bažnyčios dokumentų nuorodas, palaiko ir skatina sambūrio giedojimą. Choras, anot jų, turi būti bažnyčios bendruomenės dalis (bendrai giedančios Bažnyčios idėja), tačiau dvasininkai neatmeta ir vien choro galimybės giedoti Bažnyčios liturgijoje (*proprium* dalys; didesnių bažnytinių švenčių apeigos; giesmės, kurios liturginiuose metuose giedamos retai). Lietuvos dvasininkai pabrėžia, kad bažnytinėje kompozicijoje liturginis tekstas yra svarbesnis už muziką. Muzika suvokiama kaip „liturgijos tarnaitė“, kurios paskirtis – deramai atskleisti maldos žodžių prasmę ir sustiprinti jų poveikį. Kaip matome, dvasininkai visiškai ar iš dalies antrina Bažnyčios dokumentų nuorodoms. Stiekiant, kad pastarųjų būtų laikomasi ir deramai plėtotųsi bažnytinių chorų veikla (giedojimo kokybės atžvilgiu), šio darbo autorius siūlytų Bažnyčios dvasininkams Lietuvoje inicijuoti liturginių opusų, atitinkančių dokumentų nuorodas, kūrybą, t. y. užsakyti kompozitoriams kūrinus, kuriuose galėtų sykiu giedoti ir choras (pvz., daugiabalsiai kūrinių epizodai), ir bendruomenė (pvz., vienbalsiai, melodingi ir nesudėtingi kūrinių epizodai).

8. Lietuvos bažnytinių **chorų vadovai**, nors ir pritaria sambūrio giedojimui kartu su choru, tačiau bažnytinių chorą laiko daugiau ar mažiau atskira bendruomenės dalimi. Tiek dvasininkai, tiek ir chorvedžiai vien chorui siūlo giedoti tam tikromis progomis, tam tikrais liturgijos momentais. Priešingai nei dvasininkams, chorvedžiams bažnytinėje kompozicijoje yra svarbi liturginio ir muzikinio teksto darna, o muzikinis aspektas traktuojamas kaip profesinių ir fizinių atlikėjų galimybių (choras turi būti pajėgus kūrinių atlikti) bei pradinio įkvėpimo sąlyga (chorvedžiui turi patikti muzika). Bažnytinės muzikos etalonu chorvedžiai laiko grigališkąjį choralą bei XX–XXI a. religinius kūrinius.

9. **Chorvedžiai-kompozitoriai** chorą Bažnyčios liturgijoje apibrėžia įvairiai – kaip atskirą apeigų dalyvį (palaikydami vien choro giedojimą), kaip integralią Bažnyčios bendruomenės dalį (pritardami choro ir sambūrio koegzistavimui). Nors autoriams rūpi, kad jų kūryba skambėtų Bažnyčios liturgijoje, tačiau jie nelinkę (išskyrus L. Abarį) atsižvelgti į Bažnyčios dokumentų nurodymus – kūriniuose gimtąją kalbą vartoja retai, pasirenka ilgą opusų trukmę, neįprastas atlikėjų sudėtis ir pan. Akivaizdu, kad kūrinių galimybę skambėti Bažnyčios apeigose riboja chorvedžių-kompozitorių orientavimasis į koncertinį religinių / liturginių opusų atlikimą bei nepakankamas domėjimasis Bažnyčios reikalavimais liturginei muzikai.



10. Analizuojant chorvedžių-kompozitorių religinę kūrybą, išryškėja dvi pagrindinės (liturgiškai aktyvių ir liturgiškai pasyvių) kūrėjų grupės ir vienas tarpinis pogrupis. Liturgiškai pasyvių (chorvedžių, kurie religinę muziką kuria koncertiniams atlikimams) kūryba – sudėtingesnė ir įvairesnė, o liturgiškai aktyvių (kuriančių Bažnyčios apeigoms) – nuosaiki ir paprastesnė. Pasitelkus empirinę praktiką (dirbant su įvairiais tiek bažnytiniais, tiek pasaulietiniais kolektyvais), tiriamajame darbe atliktos interpretacinės lietuvių chorvedžių kūrinių analizės galėtų paskatinti dažniau atlikti šiuos kūrinius Katalikų Bažnyčios apeigose.

11. Apžvelgus šiuolaikinių Lietuvos chorvedžių religinę / liturginę kūrybą galima teigti, kad ir chorų vadovai (greta kompozitorių) aktyviai kuria. Darbo autorius įsigilino tik į kelių chorvedžių-kompozitorių religinę / liturginę kūrybą, tačiau jų yra ir daugiau (pvz., J. Kalcas, L. V. Lopas, L. Vilkončius, V. Mažintaitė, J. Serebrinskas etc.), o jų religinė / liturginė kūryba netyrinėta apskritai arba tirta labai menkai, epizodiškai. Darbo autorius viliasi, kad šis tiriamasis darbas paskatins ir kitus menininkus ar mokslininkus atkreipti dėmesį į [dirvonuojančius](#) religinės muzikos barus.



LITHUANIAN ACADEMY OF MUSIC AND THEATRE

**Linus Balandis**

**CHOIR IN THE LITURGY  
OF THE CATHOLIC CHURCH**

Summary of the artistic research project

Music (P03)

Vilnius, 2018

Artistic research project was conducted during 2014–2018 at the Lithuanian Academy of Music and Theatre.

**Research Supervisor:**

Assoc. Prof. Dr. **Danutė Kalavinskaitė** (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, Art Research 03H, Musicology)

**The artistic research project will be defended at the Defence Board of Music of the Lithuanian Academy of Music and Theatre.**

**Defence Board:**

**Chairperson:**

Prof. **Vaclovas Augustinas** (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Music P03)

**Members:**

Prof. **Vytautas Miškinis** (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Music P03)

Assoc. Prof. **Artūras Dambrauskas** (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Music P03)

Prof. Dr. (hp) **Gražina Daunoravičienė** (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, Art Research 03H, Musicology)

Prof. Dr. **Martin Boiko** (Jazeps Vitols Latvian Academy of Music, Humanities, Art Research)

**Reviewer:**

Assist. Prof. Dr. **Jonas Vilimas** (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, History 05H)

The artistic research project will be defended at the public meeting of the Defence Board of Music the Lithuanian Academy of Music, Juozas Karosas Hall, on 14th December, 2018, at 10.00 a.m.

Address: Gedimino Ave. 42, LT-01110, Vilnius, Lithuania.

Phone (+370-5) 261 26 91, fax. (+370-5) 212 69 82

The artistic research project is available for review at the library of the Lithuanian Academy of Music and Theatre.

## INTRODUCTION

In various historical periods, the choir was one of the most active participants in the rituals of the Catholic Church. Next to the clergy, the community (congregation), and other participants of the liturgy, the choir has for centuries occupied a privileged, exclusive position, as testified by a rich repertoire of the ecclesiastical music of the 1st through 19th century. However, after the liturgical reform initiated by the Second Vatican Council, the old choir repertoire in many cases became out of place in the rituals, the traditional choirs were replaced by vocal-instrumental groups, and musicians (including choirs) were encouraged to settle down along the other church goers, so that all the congregation would be involved in singing. Due to a more active participation of believers in the liturgy and the establishment of the native language in the rituals, composers of church music were faced with new challenges. In the contemporary rituals of the Church, we tend to hear not professionally singing choirs, but rather individual organists who perform the function of the leaders of singing, i.e. they sing simple pop-style pieces well known to the congregation. Quite frequently, church choirs perform light, charismatic-meditative musical compositions in the liturgy.

In Lithuania, ecclesiastical art was reborn and the activity of church choirs flourished only after the restoration of independence. The establishment of church choirs and the initiation of religious music competitions became more active; moreover, professional composers also started cultivating sacred music more intensely. Among them, choirmasters took up a phenomenal position and, next to training choirs (and not only church ones), began to intensely compose music for liturgical texts. Under the Soviet occupation, the Catholic Church was unable to fully carry out the updating of the liturgy, therefore, at the beginning of Independence, church choirs occupied their traditional place in the liturgy and sang the traditional repertoire. However, over the last decade of the 20th century, the liturgical reform was also implemented in Lithuania, and church choirs, choirmasters, and composers of sacred music faced the same challenges and tasks that Western musicians had been dealing with in the second half of the 20th century.

An array of arising and previously discussed problems prompted the author of the present research paper to study the chosen theme through the concept of the church choir in the documents of the Catholic Church and the pastoral literature, the views of choirmasters, the clergy, and composers on the church choir in Lithuania as well as the prisms of sacred compositions of Lithuanian choirmasters-composers.

**The research object** is the church choir in the history of the Catholic Church and in Lithuania in the late 20th and the early 21st century. The author focuses both on the development of the concept of the choir as revealed in the documents of the Catholic Church and its interpretations in the theological-pastoral literature of the late 20th and the early 21st century. In order to find out what the situation of ecclesiastical music in Lithuania is and whether the instructions of the Catholic Church documents are carried out, the research paper examined the opinions of two groups that had the greatest influence on the church choir: the clergy and choirmasters. Another object is religious music by choirmasters. Rituals are rarely “silent”, i.e. they are mainly accompanied by singing or playing the organ. Frequently in the Church liturgy, compositions written by choirmasters are performed. Some of them compose specifically for rituals, while others, having chosen liturgical texts, compose opuses more suitable for concerts. This research paper deals with the difference between those composers as well as with the religious-liturgical music of Lithuanian choirmasters-composers of the 21st century.

**The aim of the research** is to investigate and reveal the former and the present concepts of the choir in the documents of the Catholic Church and the pastoral literature of the early 21st century, the views of the contemporary liturgy participants in Lithuania on the choir and choral music in the Church rituals, and to characterise the religious music of Lithuanian choirmasters in the period of 1990 to 2015.

**Research objectives:**

1. Through the analysis of the documents of the Catholic Church of the 1st to the 20th century, to reveal the changes in the concepts of the church choir, the repertoire, and the character of performance.
2. To evaluate and summarise the views of theologians and liturgists on the choir, its repertoire, and its role in the rituals of the Catholic Church after the liturgical reform.
3. To present how choir singers were, and are, educated in Lithuania after 1990.
4. Upon evaluating the views of the ritual participants on the church choir in Lithuania, to reveal the differences and similarities between them.
5. To overview the religious compositions of Lithuanian choirmasters over the period of 1990 to 2015 and to evaluate their possibilities to be performed in the liturgy.

**Novelty and relevance of the research.** The references of the documents of the Catholic Church to music have already drawn substantial attention of musicians and theologians (e.g., the works of Kalavinskaitė, Sikorskas, Joncas, Ruff, Swain, Senkus), however, deeper analysis of the Church documents, with a special focus on the choir and the characteristics of choral music, is still missing (the works of Gudelis, Stubbs, Harris, and partly of Sikorskas should

be noted). The author of the present research, through the analysis of the 1st to the 20th century documents of the Catholic Church, presents the changes in the concept of the choir, the repertoire, and the character of performance in different historical periods; the references of the latest documents of the Church are discussed, based on the insights of contemporary theologians (Joncas, Ruff, Ratzinger, and Galea).

Chapter 2 of the research paper deals with little examined, or totally unexamined, aspects: the views of the ritual participants on the choir in the liturgy of the Catholic Church, the nuances of the education of choir singers in Lithuania, and religious compositions of Lithuanian choirmasters. The situation of choral music in the Catholic Church in Lithuania was episodically investigated or overviewed merely in the works of Balčiūnaitė and Aidukas. The originality of the paper is predetermined not merely by the discussion of the concept of the church choir or the examination of the religious compositions of Lithuanian choirmasters, but also by the interpretive analysis of the selected religious compositions (from the liturgical viewpoint) presented in the paper. The research may be useful not only for musicologists or choirmasters willing to get acquainted with the changes in the concept of the choir in the Catholic Church and other above mentioned aspects, but also for the musicians and the clergy working in churches and seeking harmonious cooperation between all the participants of the liturgy and the beauty of the ritual.

**Research methods.** The research paper employs both qualitative and quantitative research methods: analysis and summary of scientific literature, comparative, descriptive, and interpretive methods, qualitative content analysis, interview, and survey.

**The structure of the paper.** The paper consists of an introduction, two chapters, conclusions, a list of literature, and appendices.

Chapter 1 presents a discussion of the former and the present concepts of the choir, its repertoire, and the character of performance in the liturgy of the Catholic Church as well as the views of the contemporary theologians on the choir. In Subchapter 1.1, based on Hayburn's study (1979), the latest documents of the Catholic Church published on the *Adoremus* website ([www.adoremus.org](http://www.adoremus.org)), and the works of Gudelis (2001), Saulnier (2014), and other authors, the changes in the role of the choir in the documents of the Catholic Church (the 1st to the 20th century) are presented, while in Subchapter 1.2, the views of theologians Joncas (1997), Ruff (2007), Ratzinger (2012), and Galea (2016) are summarised and supplemented by the arguments of musicologists such as Swain (2012) and Kalavinskaitė (2011).

Chapter 2 looks into the situation of the choir and choral music in the Catholic Church in Lithuania. The chapter is based on the talks with choirmasters Kraucevičiūtė (2015), Nenėnaitė (2015), Savickaitė-Paciūnienė (2015), Venislovas

(2015), Augustinas (2016), Jautakienė (2016), Liaudanskaitė-Vaitkevičienė (2016), Miškinis (2016), Zakaras (2016), Abarius (2017) and Gražinis (2017), priests Černius (2016), Naujokaitis, (2016), Sikorskas (2016), and Palikša (2017), composer Sokaitė (2018) as well as the studies of Aidukas (1996), Balčiūnaitė (2008), and other authors. Subchapter 2.1 presents an analysis of two music schools of church singing, the principles of church singer education, etc., as well as unique research (surveys) in order to find out the views of secular choir singers on the performance of liturgical / religious music. Subchapter 2.2 deals with the views on the choir in the Church liturgy in Lithuania of three groups performing specific functions in church rituals (the clergy, choirmasters of church choirs, and choirmasters-composers). The author finds out what the respondents think of music in the contemporary church rituals, what the relationship between the church choir and the singing congregation is, when the choir alone can perform in the liturgy, what the situation of the youth *quasi* choirs is, what should the repertoire of the church choir be, etc. Special attention is paid to the attitudes and opinions of composing choirmasters: Section 2.2.3 deals with their creative inspirations and their knowledge of the Catholic Church documents as well as the issues of the suitability of their religious opuses for concerts and the predominance of Latin in their ecclesiastical compositions. Subchapter 2.3 overviews the religious compositions of Lithuanian choirmasters: Section 2.3.1 looks into the characteristics of religious compositions of contemporary choirmasters, and Section 2.3.2 presents an interpretive analysis of four typical compositions accompanied by recommendations so that the works could be used in contemporary rituals.

The majority of the sheet notes of choirmasters-composers required for the research were found in the library of the Lithuanian Academy of Music and Theatre, and others were received from the authors and kept in the personal archives of the author of the research paper.

The research paper was supplemented by Appendices containing extracts from the talks with the clergy and choirmasters, the lists of compositions of some choirmasters, an interpretive analysis of a fragment of the composition *Os justi* by Anton Bruckner, and the scores of the compositions analysed in the paper.



## 1. THE CHOIR IN THE LITURGY OF THE CATHOLIC CHURCH

### 1.1. Changes in the role of the choir in the Catholic Church documents

In various historical periods (the 1st through the second half of the 20th century), the functionality of the choir in the liturgy was regulated differently: in the early Church, instructions of a more general character predominated, while with the establishment of the multi-part singing, they became increasingly specific and more differentiated. The analysis of the Church documents (covering the 1st through the second half of the 20th century) enabled the author to reveal the changes in the concept and functionality of the choir. The sub-chapter is based on Danutė Kalavinskaitė's classification of Church documents (Kalavinskaitė 2011), focusing on the development of music, the changes in its styles, and the most important events of the Catholic Church.

#### 1.1.1. *The stage of monody formation and establishment (the 1st through the 10th century)*

Church singing as an integral part of the ritual was regulated from the very first centuries of Christianity. The instructions and orders of the Popes in the 1st millennium suggested the place of music in the liturgy, however, the choir was not paid great attention. The documents of the period were related to the development of one-voice singing. During that period, the activity of the choir in the church rites was still little regulated by Church documents, however, the choir, as *schola cantorum*, became an organised element and the main performer of singing.

#### 1.1.2. *The development of polyphonic part-singing music up to the Council of Trent inclusive (the 11th through the 16th century)*

Even though chorale singing as the main style of church music was mentioned by the Popes of the later centuries (the 13th to the 14th), polyphonic part-singing music got increasingly established in the Church rituals. With the repertoire becoming more sophisticated so that it could be performed only by people with musical education, the importance of the choir was increasing: according to Sikorskas, the choir often performed all the liturgical singing, and singing became the activity of specialists (Sikorskas 2012). Choral polyphonic music thrived in the epoch of the Renaissance – compositions devoted to solemn occasions “consisted of a lot of parts and were usually subdivided into subchoirs” (Unger 2010: 3). In the period of the church music in question (the 11th through the 16th century), the instructions in the Catholic Church documents related to music and the activity of choirs in the liturgy became more specific and authoritative. In the development of polyphonic music, the Gregorian chant was still

considered to be the main and the most important singing form in the Church rituals. Church documents, and especially the resolutions of the Council of Trent, tried to stop the secularisation of the liturgical music manifested through multitextuality, non-pious chanting, or instrumental music.

### *1.1.3. The stage of the Baroque and Classicism (the 17th through the 18th century)*

The Council of Trent outlined the guidelines, based on which the church music and the choir activity in the liturgy, despite the changes in styles, was developed for several subsequent centuries (until the Second Vatican Council). Beginning with the Baroque epoch, the concert style was established, including also religious compositions. According to Ruff, the increasing separation of music performance and the liturgy was symbolised by the transfer of the choir to the organ in the attic at the back of the church (Ruff 2007). The papal documents of the 17th through the 18th century established the provisions of the Council of Trent related to the importance of the Gregorian chant and its priority in the Church rituals, the homogeneity of the approved liturgical texts, and the possibilities of the use of polyphonic music and musical instruments in the liturgy. The documents laid out the personal responsibility of choirmasters for the music sounding in the rituals, while the choir was perceived as the main singer and separated from the congregation.

### *1.1.4. The stage of the liturgical movement (the 19th through the early 20th century)*

The trends of the music development in the 19th century posed new challenges to the clergy and musicians. As Unger pointed out, most of the ecclesiastical compositions of the epoch of Classicism were intended for relatively small church and manor choirs, while the compositions of Romanticism were developing towards grandiosity, reflecting the growing artistic autonomy of composers. The concert-type character and theatricality of religious compositions encouraged the birth of the movements of church musicians who sought to bring back the multi-part singing without accompaniment to the Catholic Church (see Unger 2010): in the 19th century, St. Cecilia Societies started emerging in various countries which “sought to restore the purity that they believed to have existed in the earlier <...> epochs” (Ruff 2007: 385).

### *1.1.5. The stage of the 20th century reforms before the Second Vatican Council*

By *motu proprio Tra la sollecitudini* of Pius X (1903), choir activities were equated to the liturgical service. Over the period in question, it was Gregorian chant and church polyphony that were considered as the most appropriate for the rituals, while modern music could be allowed only in cases when it excited spiritual,

godly feelings. Before the encyclicals *Musicae sacrae disciplina* of Pope Pius XII, women were not allowed to take part in choir activities. Choir singers could only sing in Latin, and the lyrics of the compositions had to be approved and not abridged. The documents noted that choirmasters and singers were requested to have a good knowledge of church music and to be devout Catholics, while choirs and *scholas* were recommended to be established at all churches. As indicated in some documents of the first half of the 20th century, another important (singing) participant in the rituals next to the choir was the congregation.

#### *1.1.6. The stage of the liturgical reform after the Second Vatican Council*

After the Second Vatican Council had initiated the liturgical reform, the role of the choir changed: it became part of the congregation, and its main mission was to help churchgoers sing. The repertoire of the choir could consist of compositions of different genres and styles: from psalms to contemporary pieces of music adapted to specific groups of the community; the possibility of non-liturgical opuses was not excluded. Choirs were allowed to sing in their native language, and the importance of Latin diminished. The role of the choirmasters changed, too: they became the leaders of hymn singing in charge of both the choir and the congregation singing in the rituals.

#### *1.1.7. The dynamics of the concept of the choir in the 1st through the 20th century*

As testified by the documents of the Catholic Church of the 1st through the 20th century, one can argue that the choir in the liturgy was important and necessary at all times. The autonomy of the church choir kept increasing: since the 4th century, it became a separate group in the congregation, and in the 8th century, the functions of the choir (*schola cantorum*) were first defined. In the long run, the choir took over all the liturgical singing. The culmination of the choir autonomy in the rituals was reached in the 19th through the 20th century. The repertoire of the choir also kept increasing and diversifying, and it became “accessible” only to professional singers; it also acquired a concert-type character (especially since the 17th century), in which church compositions separated from the natural process of the liturgical rituals. Next to chorale, polyphonic compositions *a cappella* were recognised – after the two types had been “canonised”, in the documents of the 18th through the 20th century, “contemporary” vocal-instrumental music was also allowed with some reservations. After the liturgical reform in the second half of the 20th century, the diversity of the music performed in the rituals reached the maximum, while the regulation declined.

## **1.2. The concepts of church music and church choir in the contemporary (the second half of the 20th through the early 21st century) theological and pastoral literature**

In order to reveal the similarities and differences between the concepts of church music and choir in the theological and pastoral literature of the second half of the 20th through the early 21st century, subchapter 1.2 summarises the views of theologians (Jan Michael Joncas, Joseph Ratzinger, Anthony Ruff) and musicologists (Joseph Peter Swain, Danutė Kalavinskaitė) on church music and choir.

### *1.2.1. The choir in the Liturgy of the Catholic Church*

As seen from the considerations of liturgists, theologians, and musicologists investigating church music, before the Second Vatican Council, the choir was understood as a *quasi* spiritual ensemble (made exclusively of men); the concept started declining just before the Council. The involvement of women in choir activities and the actualisation of congregational singing was related to the changes in the status of the church choir. After the Second Vatican Council, the choir, according to contemporary theologians and liturgists, became part of the community of believers assisting the singing of the congregation, and in case the latter was not able to glorify God with hymns, to replace it in singing.

### *1.2.2. The choir repertoire in the liturgy of the Catholic Church*

The prominence given to the congregational singing contributed to the disappearance of hymns sung in parts and Gregorian chant, which used to be a Church tradition, from the choir repertoire; they were replaced by easy, mostly monophonic, *pop*-style hymns. The process of the decline of professional music was also influenced by pre-Council documents that allowed the singing of popular religious hymns and post-Council documents that permitted the singing in the liturgy both in Latin and the native language.

### *1.2.3. The character of choir singing in the liturgy of the Catholic Church*

The discussion (interpretation) of the documents of the Catholic Church in the studies of theologians, liturgists, and musicologists proved that the opinions of the specialists of church music differed (especially on the singing of certain parts of the *ordinarium*): some supported the case of the choir alone singing in the rituals, while others defended the singing of both the choir and the congregation. Even if the multi-part choral music more specifically characterised the Catholic Church, its dissemination in the rituals after the liturgical reform was made limited: it was found more suitable for spiritual concerts, but not for the liturgy. The choir was unable to perform all the traditional *ordinarium* cycle in the updated rituals, however, multi-part compositions could be sung as elements of the *proprium*.

## 2. THE CHOIR IN THE CATHOLIC CHURCH OF LITHUANIA

As Lithuania was liberating itself from occupation (the 1980s), the freedoms of religion and speech were regained, choirs were forming, church-singing schools were set up, competitions-festivals of religious music started, etc. The processes stimulated Lithuanian composers, including choirmasters, to compose religious music.

For the church rituals, the implementors and interpreters of theory (i.e. the references of the Church documents) are of great importance, therefore, the present chapter looks into, and summarises, the positions of the clergy, choirmasters and choirmasters-composers, as well as (partly) of choir singers. Assuming that the situation of the present culture in Lithuanian churches is to be related to the schools of church singing set up in the late 20th century, the conditions of foundation of Kaunas Sacred Music and Vilnius Bernardine Church Singing Schools, their activities, and the main principles of choir singer education (both musical and spiritual) are overviewed.

### **2.1. Education of choir singers in Lithuania**

#### *2.1.1. Church singing schools in Lithuania after 1990*

The Bernardine Church Singing School and Kaunas Sacred Music School were founded on the bases of the previously formed choirs. Upon analysing the conditions of the foundation of those schools, the conceptions of education, and the differences and similarities between the activities of the choirs, one can argue that both schools were, and are, important educational centres for church music in Lithuania. Both choirs regularly participate in secular events in Lithuania and abroad, however, their activities are primarily inseparable from the Church rituals – the choirs systematically sing in their parish churches during the Holy Mass. At Kaunas Sacred Music School, the traditional education is implemented (as supplementing the formal education), only with a religious orientation, while at the Bernardine Church Singing School, the education is extraordinary (theoretical subjects are taught in forms 1 to 4, however, pupils have individual singing lessons). Therefore, one can argue that the conception of education at the Bernardine Church Singing School is more focused on church singing (a choir school), while at Kaunas Sacred Music School, on traditional music education.

#### *2.1.2. The views of secular choir singers on the performance of liturgical/religious music*

Religious music is performed not only by church choirs, but also by secular ones. The members of the latter are frequently more professional, however, they do not

have sufficient experience of participation in the liturgy, do not know Latin, and are not acquainted with the history of religious art (including Church documents and their requirements for the composers and performers of religious music). In the period of 2015 through 2016, the author of the present paper prepared and performed with the *Vilnius* state choir two programmes of religious music in concerts: of old music (compositions of the 16th–17th century) in 2015 and of the music of Late Romanticism (compositions of the 19th century) in 2016. The choir members were introduced to the materials briefly presenting the documents of the Catholic Church of the 16th–19th century; they were referred to in the rehearsals when preparing the concert programmes. Certain discrepancies between the instructions of the Church and the opinions of the respondents (e.g., related to the sound of the compositions in that time and contemporary rituals) arose from the lack of education in the field of liturgical music in general. It is probable that the choir members' opinions were based not on the instructions of specific Church documents, but rather on their empirical experience in the performance of both the Renaissance – the early Baroque and the Late Romanticism compositions.

## **2.2. The views of the ritual participants on the choir in the liturgy of the Catholic Church**

### *2.2.1. The views of the clergy on the choir in the liturgy of the Catholic Church*

The views of the Lithuanian clergy on the choir in the rituals of the Catholic Church were revealed through their talks with the author of the paper (2015 to 2017), the insights of the Lithuanian clergy presented in the research of Justina Balčiūnaitė (2005), and the book *Dievo garbei ir žmonių džiaugsmui* [To God's Honour and the Joy of People] (2016) by Rev. Kazimieras Senkus. The views of the clergymen who served, or serve, in 11 churches of the cities of Vilnius, Kaunas, and Šiauliai on the concept, functions, the repertoire, etc. of the church choir were overviewed. In summary, one can argue that, in the present liturgy of the Catholic Church, the clergymen found the following musical styles acceptable: Gregorian chant, traditional part-singing, folk hymns, and meditative-charismatic compositions. Although congregational singing was closer to the last few centuries-long Protestant tradition, it was encouraged by the Lithuanian Catholic clergy (in response to the instructions of the Catholic Church documents). The church choir was primarily an assistant of the congregation, therefore, its repertoire should be oriented to the ability of the congregation to sing. Even though the clergymen supported congregational singing, they did not rule out the possibility of the choir alone singing in the rituals. The choir alone was proposed to sing the *proprium* parts of the Mass as well as hymns (compositions) devoted to rare and festive liturgical occasions.

### *2.2.2. The views of the church choirmasters on the choir in the liturgy of the Catholic Church*

The views of the choirmasters were revealed, based on the talks of the author (in 2015 through 2017) with Rita Nenėnaitė, Violeta Savickaitė-Paciūnienė, Rita Kraucevičiūtė, Vita Liaudanskaitė-Vaitkevičienė, Gintautas Venislovas, and Romualdas Gražinis. The choirmasters, differently from the clergy, considered the church choir to be an almost separate part of the congregation. In their opinion, the singing of the choir alone was important and could be used primarily in solemn rituals, while the Catholic congregation singing in unison could be aspired to in Lithuania. The choirmasters, as well as the clergy, did not condemn the activity of the youth *quasi* choirs in the Church rites – it was primarily considered as pastoral, but they criticised the primitiveness of the hymns performed by those groups.

### *2.2.3. The views of the choirmasters-composers on the choir in the liturgy of the Catholic Church*

The views of the composing choirmasters on the choir in the liturgy of the Catholic Church was revealed, based on the talks of the author (in 2016 through 2017) with Vaclovas Augustinas, Vytautas Miškinis, Donatas Zakaras, and Leonidas Abaris. As proved by the survey, the principal source of choirmasters-composers' religious compositions was a liturgical text. It was considered to be an equivalent component of the music in a composition, and they sought the unity of the music and the lyrics. Miškinis, Augustinas, and Zakaras composed focusing on concert activities, and in their compositions, for the sake of universality and greater possibilities of dissemination, Latin predominated. Miškinis and Zakaras spoke for the choir alone performing in the liturgy, while Augustinas and Abaris supported the idea of the choir singing together with the congregation. The choirmasters (except for Abaris) did not see a negative impact of the liturgical reform on church choirs and compositions for part-singing in their repertoire; according to the respondents, it was the hierarchs of the Catholic Church who were responsible for a poor state of the church music in Lithuania.

## **2.3. Religious compositions of choirmasters-composers**

The creative activity of choirmasters can be twofold. First of all, they train choirs, prepare concert programmes, and interpret compositions. Second, quite a number of choirmasters, next to the practical activity of choir conducting, engage in composing. In the field of religious (church) composition, in various historical periods, choirmasters were among the most active composers. For a long time, religious (choral) compositions were of an applied character – could be appropriately performed in churches during the rituals, and the composers themselves were liturgically active. In the long run, with the freedom and eman-

icipation of the composer (creator) increasing, another category of composers, liturgically passive, emerged: their religious compositions were intended more for concerts than for the liturgy of the Church. The difference between liturgically active and passive composers is also disclosed through the compositions of Lithuanian choirmasters of the late 19th to the mid-20th century. In the second half of the 1980s, church choirs were actively formed, and the choirmasters started to actively cultivate religious music, even if their creative activity was restricted by the lack of faith and the knowledge of the liturgy and the Church documents (Kalavinskaitė 2009).

### *2.3.1. The characteristics of the contemporary religious compositions by choirmasters*

The current religious creative output by Lithuanian choirmasters-composers is presented through an analysis of the compositions for choir by four composers: Augustinas, Abaris, Miškinis, and Zakaras. The said authors were chosen because of the popularity of their music in Lithuania and abroad. Augustinas, Miškinis, and Zakaras are liturgically passive, and Abaris liturgically active, which allows us to reveal the differences between the religious compositions of liturgically active and passive composers. The opuses of Kraucevičiūtė and Liaudanskaitė-Vaitkevičienė were also added to those of liturgically active composers. The liturgically passive composers (Augustinas, Miškinis, Zakaras) are characterised by a more sophisticated language of music and experiments, while liturgically passive ones often use extraordinary performer compositions. Liturgically active composers (Abaris as well as Liaudanskaitė-Vaitkevičienė and Kraucevičiūtė) use a simpler language of music: simple rhythmic, consistent voice leading, and the tessitura convenient for singers.

### *2.3.2. Interpretive analyses of the religious compositions by choirmasters-composers*

The aim of the interpretive analyses was to introduce potential difficulties of the composition performance in the liturgy and to propose the ways of coping with them. The choice of the pieces was predetermined by the following reasons: 1) the chosen opuses were typical of the religious creative output of Zakaras, Miškinis, Augustinas, and Abaris; 2) the author of the research paper had rehearsed and/or performed those compositions in the Church rituals or concerts; and 3) the compositions were popular in the repertoires of church and secular choirs in Lithuania and abroad. The interpretive analyses presented the ways of performance/interpretation (related to caesuras, the phrase centre(s), and the choice of dynamics) ensuring quality sound in the liturgy of the Catholic Church.



2.3.2.1. *Analysis of In monte Oliveti by Donatas Zakaras (possibilities of adaptation to the liturgy)*

*In monte Oliveti* (2005) is a motet of a small scale (66 bars) and short duration (about 4 minutes). In the liturgy, it would be appropriate for the period of Lent, and especially in the rituals of Good Friday. The language of music of the composition is not simple, which makes it difficult to perform together with the congregation. It would be best for the choir alone to perform it during the periods of silence and concentration (sacrifice, communion) or after the Holy Mass.

2.3.2.2. *Analysis of Jubilate Deo No. 2 by Vytautas Miškinis (possibilities of adaptation to the liturgy)*

*Jubilate Deo No. 2* (2005) is an opus of a hymnal character, of a small scale (63 bars) and short duration (about 4 minutes) for 6-part mixed choir *a cappella*. In the border parts of the composition, fast tempo predominates, in contrast with the quiet character of the middle part and more than twice slower tempo. The opus is based on the principle of contrast, by choosing rather striking changes in the tempo and extreme and inconsistent changes in the dynamics. From the viewpoint of the liturgy, *Jubilate Deo No. 2* would be most appropriate in the Easter rituals as well as on other solemn occasions. The composition can be performed at the beginning of the Easter liturgy as an introductory hymn or at the end of any festive ritual after the blessing of the priest.

2.3.2.3. *Analysis of Jerusalem, surge by Vaclovas Augustinas (possibilities of adaptation to the liturgy)*

*Jerusalem, surge* (2012) is an opus of a small scale (54 bars) and short duration (about 4 minutes) for eight-part mixed choir *a cappella*. The grim mood is evident not only in the liturgical text, but also in the language of music used by Augustinas: at the beginning and end of the composition, the composer uses the consonances of the minor seconds (or simultaneously of the minor and major seconds) which produce the impression of fear. By its liturgical function, *Jerusalem, surge* belongs to the rites of Holy Saturday in the unreformed Liturgy of the Hours. After the reform of the Liturgy of the Hours, that responsorium was gone from the Hours (the liturgy). The composition in question by Augustinas could be performed during the Lent, in the moments of concentration (silence of the congregation) – during the sacrifice, communion, before the Holy Mass, or immediately after it.

2.3.2.4. *Analysis of Psalm No. 3 by Leonidas Abaris (a liturgical aspect)*

*Psalm No. 3* is a choral miniature (11 bars), and its duration depends on the tempo chosen by the conductor and the number of repetitions. The hymn is intended for four-part mixed choir *a cappella*. The composition is rather simple, of clear

harmony, and the text is organised in a syllabic pattern. The range of the parts is not wide, the voice leading is consistent, and the melody is easy to remember, therefore, the piece can be performed by all the congregation. It can join either after the choir sings the first sentence (and sings only the second sentence) or the entire piece in full. By its liturgical function, *Psalm No. 3* belongs to an ordinary period and can be frequently performed in the rituals of the Church. In case the choir sings alone, it is appropriate as an introductory, sacrifice, communion, or the final hymn. As an introductory or final hymn, it can be performed by all the congregation.

## CONCLUSIONS

Upon investigating the documents of the Catholic Church of the 1st through the 20th century, overviewing the views of theologians, liturgists, and musicologists on the issues of the church choir and religious/liturgical music, and analysing the religious compositions of the contemporary choirmasters-composers, the author concludes:

1. The instructions of the Catholic Church on music and music making of the 1st through the 20th century indicate that the choir has been important in church rituals at all times. In the first millennium of Christianity, the choir became an organised element (*schola cantorum*) and the principal performer of church singing; in the 12th through the 14th century, with the emergence of part singing, the choirs became more professional, and a standard model of the ensemble was formed (the Rome Pope's Choir); in the 18th through the 19th century, the choir was perceived as the main performer of music in the liturgy and separated from the congregation; in the 20th century, before the Second Vatican Council, the choir activity was equated to the liturgical service (singing in the choir being the privilege of men), while after the Second Vatican Council, the choir became part of the congregation. On evaluating the documents of the Catholic Church of the 1st through the 20th century, one can argue that the documents prior to the Second Vatican Council were oriented towards the professional development of choirs as organised elements of the Church, while the documents adopted after the Second Vatican Council were rather destructive. The choir became part of the congregation (and had to adapt to its needs).

2. In the repertoire of the church choir, Gregorian chant was considered as the most appropriate style over the period from the 1st through the 20th century. In the first millennium, hymns and psalms were named; in the 12th through the 16th century, multi-part ecclesiastical music; in the 17th through the 19th century, ecclesiastical polyphony and simple hymns prevailed, and instrumental accompaniment was allowed to the extent that it did not drown the singing (*a*

*capella* singing style remained a value); in the 20th century, prior to the Second Vatican Council, ecclesiastical polyphony and contemporary music were allowed in the choir repertoire, while after the Council, different genres were allowed (ecclesiastical polyphony and contemporary music adapted to specific groups of believers, etc.). Gregorian chant has been, and still is, considered as the most appropriate for the Church rituals. Other styles kept changing and increasing, however, next to chorale, only the Renaissance *a cappella* got established. In the contemporary Church rituals, it is almost impossible to perform more sophisticated (multi-part) music, while the choir repertoire has to be formed taking certain aspects into account, e.g. the ability of the congregation to sing.

3. The documents of all centuries indicated the necessity of clear pronunciation, the text being specified as the main component of musical compositions; they emphasised musical education (church singing schools) and elimination of profane elements both from the composition and its performance. From the 17th century, the personal responsibility of choirmasters for the music performed in the liturgy was pointed out (the choice of the repertoire, professional training of the choir, etc.), and after the Second Vatican Council, choirmasters were called hymn leaders (having to lead the singing not only of the choir, but also of the congregation). As we see, the church hierarchs always found, and find, it important that liturgical music be purified and isolated from profane elements. Before the Second Vatican Council, the instructions were more authoritative, and choirmasters were directly responsible for the implementation of the instructions. After the Council, when church choirmasters lost their status (i.e. became leaders of hymns who had to adapt to the needs of the church congregations) and the instructions in the church documents became less demanding, the dissemination of secular elements in the rituals became rather active. That is also confirmed by the empirical experience of the author of the present research paper (in the church liturgy, hymns reminding *pop*-style songs were often performed, and sometimes secular compositions from films).

4. Theologians, liturgists, and musicologists seconded the instructions of the Catholic Church documents: before the Second Vatican Council, they perceived the church choir as a *quasi* spiritual ensemble (formed only of men), while after the Council, the idea of the congregational choir (as part of the Church congregation) was raised. The congregation as the main participant of the ritual reduced the significance of the choir in the liturgy of the Catholic Church. The diversity in the views of theologians, liturgists, and musicologists confirmed the idea that the role of the liturgical choir in contemporary rituals was not sufficiently defined (the choir being part of the congregation and leading its singing).

5. In the opinion of liturgists and theologians, the liturgical music was of a logocentric nature, oriented towards the word and its pronunciation. The repertoire of the traditional (multi-part) choir before the Second Vatican Council

was very negatively affected by the possibility of singing in the Church rituals not only in Latin, but also in other languages: the significance of the multi-part (polyphonic) choral music and Gregorian chant in the choir repertoire diminished. After the liturgical reform and the integration of the congregation into singing, the church choir was no longer able to perform all the *ordinarium* cycle in the rituals. The opinions of theologians, musicologists, and liturgists on individual parts, e.g. *Sanctus*, differed; parts of the *proprium* could be the place for the choir alone to sing.

The analysis of the activity of Lithuanian church singing schools, the work with a secular choir (in rehearsing liturgical/religious music) as well as the findings of the choir member surveys and the summary of the opinions of the clergymen, choirmasters, and choirmasters-composers led to the following conclusions:

6. In Vilnius Bernardine Church Singing School, children's education is focused merely on the singing in a choir (with the possibility of singing in it after leaving the school), while in Kaunas Sacred Music School, children are educated through non-formal education (characteristic of music schools). Both schools ensure full participation of church singers in the Church liturgy. Presumably, by educating choir singers from early childhood not only musically, but also spiritually, comprehensive outcomes can be achieved: they will be able to professionally perform liturgical/religious opuses in the Church rituals or in concerts and will understand the meaning and the significance of the compositions in the Church rituals. The opposite situation is observed in the activity of secular choirs: even if they frequently perform religious/liturgical opuses (usually not in the liturgy, but in concerts), the singers of the latter choirs participate in the Church rituals in accordance with their individual needs (and not with all the ensemble). The author of the paper believes that, in order to properly understand the religious/liturgical music, next to the knowledge of the documents of the Catholic Church, it is very important to take an active part in the liturgy. That is confirmed by the findings of the conducted survey (the liturgical education and a survey of the choir members): the dissonance of some of the answers with the instructions of the documents of the Catholic Church must have been caused by the respondents' indifference to religious rituals and the requirements of the Church.

7. The Lithuanian **clergy**, in response to the instructions in the documents of the Catholic Church, supported and encouraged congregational singing. The choir, according to them, had to be part of the congregation (an idea of the Church singing in unison), however, the clergymen did not rule out the possibility of the choir alone singing in the Church liturgy (parts of the *proprium*, the rituals of the major Christian festivals, or hymns rarely performed in a liturgical year). As emphasised by Lithuanian clergymen, the liturgical text in the church composition was more important than the music. Music was perceived as a

“servant of the liturgy” whose function was to appropriately reveal the meaning of the prayer words and to enhance their effect. Thus, the clergymen fully or partially seconded the instructions of the Church documents. For the latter to be observed and for the activity of church choirs to develop properly (in terms of the quality of hymn singing), the author of the paper would propose to the Church clergy in Lithuania to initiate the composing of liturgical opuses complying with the instructions of the documents by commissioning musical works where both the choir (e.g., multi-part episodes of compositions) and the congregation (e.g., one-part, melodious, and simple episodes of compositions) could sing together.

8. The **choirmasters** of Lithuanian church choirs, even if they supported the singing of the congregation together with the choir, tended to consider the church choir as a more or less separate part of the congregation. Both the clergymen and the choirmasters proposed the choir singing alone on certain occasions, in certain moments of the liturgy. Contrary to the clergy, the choirmasters found the harmony of the liturgical and musical texts important in a church composition, while the musical aspect ought to be treated as a condition of a) the professional and physical abilities of the performers (the choir had to be able to perform the composition), and b) the initial inspiration (the choirmaster had to like the music). The choirmasters considered Gregorian chant and the 20th and the 21st century religious compositions as a standard of the church music.

9. The **choirmasters-composers** defined the choir in the Church liturgy in different ways: as an individual participant of the ritual (supporting merely choir singing) or as integral part of the Church congregation (approving the co-existence of the choir and the congregation). The composers were interested in having their works performed in the Church liturgy, however, they were not inclined (with the exception of Abaris) to take into account the instructions of the Church documents: they seldom used the native language in their compositions, preferred opuses of long duration, unusual performer compositions, etc. It is obvious that the possibility for the compositions to be performed in the Church rituals was restricted by the orientation of the choirmasters-composers towards concert performances of religious/liturgical opuses and insufficient interest in the Church requirements for liturgical music.

10. The analysis of religious compositions of the choirmasters-composers brought out two major groups of composers (liturgically active and liturgically passive) and one intermediate subgroup. The compositions of the liturgically passive choirmasters who wrote religious music for concert performances were more sophisticated and diverse, while those of the liturgically active ones, more moderate and simple. The interpretive analyses of the compositions of Lithuanian choirmasters carried out in the research paper, based on the empirical practice, e.g. work with both ecclesiastical and secular ensembles, were intended to

enhance the possibilities of the compositions to be performed in the rituals of the Catholic Church.

11. As revealed by the overview of the religious/liturgical compositions of the contemporary Lithuanian choirmasters, the choirmasters (next to composers) were very prolific. Even if the author of the research paper studied in-depth the religious/liturgical compositions merely of several choirmasters-composers, next to those presented in the paper, a number of other authors existed (e.g., Jurijus Kalcas, Laurynas Vakariss Lopas, Laimis Vilkončius, Vilija Mažintaitė, Jeronimas Serebrinskas). Their religious/liturgical compositions had not been studied at all or had been studied little or episodically. The author hopes that his research paper will encourage other artists or scholars to pay attention to the still non-analysed fields of religious music.

---

MOKSLO IR MENO TYRIMŲ KONFERENCIJOSE SKAITYTI PRANEŠIMAI  
TIRIAMOJO DARBO TEMA / CONFERENCE PRESENTATIONS  
ON THE SUBJECT OF THE ARTISTIC RESEARCH PROJECT

1. Choras Katalikų Bažnyčioje: samprata, repertuaras, atlikimo pobūdis. 40-oji LMTA metinė konferencija. Vilnius, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2016 m. balandžio 28 d. / The Choir in the Catholic Church: Concept, Repertoire, and the Nature of Performance. The 40th Annual Conference of the LMTA. Vilnius, Lithuanian Academy of Music and Theatre, 28 April 2016.
2. Dvasininkai ir chorvedžiai apie chorą Katalikų Bažnyčioje. 41-oji LMTA metinė konferencija. Vilnius, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2017 m. balandžio 12 d. / The Clergy and Choirmasters on the Choir. The 41st Annual Conference of the LMTA. Vilnius, Lithuanian Academy of Music and Theatre, 12 April 2017.

PUBLIKACIJOS TIRIAMOJO DARBO TEMA / PUBLICATIONS  
ON THE SUBJECT OF THE ARTISTIC RESEARCH PROJECT

1. Linas Balandis, Danutė Kalavinskaitė. Choras Katalikų Bažnyčioje: samprata, repertuaras, atlikimo pobūdis. *Ars et praxis, IV*. Vilnius, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2016, p. 87–101. / The Choir in the Catholic Church: Concept, Repertoire, and the Nature of Performance. *Ars et praxis, IV*. Vilnius, Lithuanian Academy of Music and Theatre, 2016, pp. 87–101.
2. Linas Balandis, Danutė Kalavinskaitė. Choras katalikų liturgijoje šiandien: Lietuvos chorvedžių ir dvasininkų požiūriai. *Ars et praxis, V*. Vilnius, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2017, p. 138–153. / The Choir in the Catholic Liturgy Today: Views of Lithuanian Choirmasters and the Clergy. *Ars et praxis, V*. Vilnius, Lithuanian Academy of Music and Theatre, 2017, pp. 138–153.

**Linus Balandis** (g. 1988) – chorvedys, Generolo Jono Žemaičio Lietuvos karo akademijos vyrų choro „Kariūnas“ meno vadovas, berniukų ir jaunuolių choro „Ažuoliukas“ chormeisteris, Lietuvos muzikos ir teatro akademijos mišraus choro chormeisteris. 1996–2003 m. mokėsi Kauno sakralinės muzikos mokykloje, 2003–2007 m. – Kauno Juozo Gruodžio konservatorijoje (dėst. Ramutės Štreimikytės choro dirigavimo klasė). 2007–2013 m. Linas Balandis studijavo Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje, prof. Vytauto Miškinio choro dirigavimo klasėje (bakalauras, magistras), 2013–2014 m. pedagogikos žinias gilino laipsnio nesuteikiančiose pedagogikos studijose. 2014–2018 m. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje studijavo meno doktorantūroje (tiriamojo darbo vadovė doc. dr. Danutė Kalavinskaitė, meninės dalies vadovas prof. Povilas Gylys). Linas Balandis yra šešių respublikinių (dainavimas, choro dirigavimas) ir keturių tarptautinių (dainavimas, choro dirigavimas) konkursų laureatas, profesines žinias gilinęs B. Makalo, E. Ortnerio, M. A. Carpio, M. Tranchant'o, G. Griuno, E. Wesbergo, Z. Poloz, I. Bodyako ir kt. meistriškumo tobulinimo kursuose. Tyrinėjimų sritys: choro samprata, repertuaras, atlikimo pobūdis Katalikų Bažnyčios liturgijoje, lietuvių chorvedžių-kompozitorių religinė kūryba.

Adresas: Gedimino pr. 42, LT-01110, Vilnius, Lietuva

El. paštas: l.balandis@gmail.com

**Linus Balandis** (b. 1988): choirmaster, art director of the choir *Kariūnas* of the General Jonas Žemaitis Military Academy of Lithuania, choirmaster of the boy and youth choir *Ažuoliukas*, and choirmaster of the mixed choir of the Lithuanian Academy of Music and Theatre. In the period of 1996 to 2003, he learnt in Kaunas Sacred Music School, in 2003 to 2007, in Kaunas Juozas Gruodis Conservatoire (Ramutė Štreimikytė's class of choir conducting). In 2007 to 2013, Linas Balandis studied in Prof. Vytautas Miškinis' class of choir conducting at the Lithuanian Academy of Music and Theatre (bachelor, master), and in 2013 to 2014, he deepened his pedagogical knowledge in the non-degree granting pedagogical studies. In the period of 2014–2018, he was an artistic doctorate student at the Lithuanian Academy of Music and Theatre (the academic adviser of the research paper: Assoc. Prof. Dr. Danutė Kalavinskaitė, supervisor of the artistic part: Prof. Povilas Gylys). Linas Balandis has been winner of six national (singing, choir conducting) and four international (singing, choir conducting) competitions and deepened his professional knowledge in the masterclasses of B. Makalo, E. Ortner, M. A. Carpio, M. Tranchant, G. Griun, E. Wesberg, Z. Poloz, I. Bodyak, etc. The research interests include: the concept of the choir, its repertoire, and the character of performance in the liturgy of the Catholic Church, religious compositions by Lithuanian choirmasters-composers.

Address: Gedimino Ave. 42, LT-01110, Vilnius, Lithuania

E-mail: l.balandis@gmail.com

**Linas Balandis**

CHORAS KATALIKŲ BAŽNYČIOS LITURGIJOJE  
CHOIR IN THE LITURGY OF THE CATHOLIC CHURCH

Meno doktorantūros projekto tiriamosios dalies santrauka / *Summary of the artistic research project*  
Vertė / *Translated by* Laimutė Servaitė

Išleido Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Gedimino pr. 42, Vilnius

Spausdino UAB „BMK leidykla“, A. Mickevičiaus g. 5, Vilnius

Tir. 30 egz. Nemokamai







LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA  
LITHUANIAN ACADEMY OF MUSIC AND THEATRE



**Linas Balandis**

**CHORAS KATALIKŲ BAŽNYČIOS  
LITURGIJOJE**

**CHOIR IN THE LITURGY  
OF THE CATHOLIC CHURCH**

Meno doktorantūros projekto tiriamosios dalies santrauka  
Summary of the artistic research project

Muzika / Music (P03)

Vilnius, 2018