

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA
VILNIAUS UNIVERSITETAS
LIETUVIŲ LITERATŪROS IR TAUTOSAKOS INSTITUTAS

TOMA GRAŠYTĖ

**TRADICINIS MUZIKANTAS
ŠIUOLAIKINĖJE LIETUVIŲ
KULTŪROJE**

Daktaro disertacija
Humanitariniai mokslai, etnologijos kryptis (07 H)

Vilnius, 2017

Disertacija rengta 2011–2016 metais Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje

Mokslinis vadovas – doc. dr. Gaila Kirdienė (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, etnologija – 07 H)

Mokslinis konsultantas – dr. Giedrė Šmitienė (Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, humanitariniai mokslai, filologija – 04 H)

TURINYS

IVADAS.....	5
0.1. Tyrimo objektas.....	5
0.2. Temos aktualumas ir problematika.....	6
0.3. Darbo tikslas ir uždaviniai.....	8
0.4. Ginamieji teiginiai.....	8
0.5. Tyrimo šaltiniai.....	9
0.6. Rezultatų aprobacija.....	12
0.7. Darbo apimtis ir struktūra.....	12
1. TYRIMŲ APŽVALGA.....	14
1.1. Tradicinio muzikanto fenomeno tyrimai užsienyje.....	14
1.2. Tradicinio muzikanto fenomeno tyrimai Lietuvoje.....	15
2. DISERTACIJOJE TAIKOMA METODOLOGIJA.....	20
2.1. Darbo rengimo metodai.....	20
2.2. Pagrindinės disertacijoje vartojamos sąvokos.....	24
2.3. Tradicinių muzikantų kategorijos ir stereotipai.....	30
3. LIETUVIŲ TRADICINIO MUZIKANTO UGDYMAS(IS).....	32
3.1. Asmens vidinės motyvacijos ir muzikinio idealo vaidmuo.....	32
3.2. Muzikanto ugdymo(si) modeliai tradicinėje kultūroje.....	35
3.3. Tradicinio muzikanto ugdymas(is) šiuolaikinėje kultūroje.....	40
4. TRADICINIŲ MUZIKANTŲ VEIKLA ŠIUOLAIKINĖJE KULTŪROJE.....	51
4.1. Muzikinio instrumentarijaus ir veiklos sąsajos.....	52
4.2. Muzikantų skirstymas pagal muzikinės veiklos ir elgesio formas.....	63
4.2.1. Bendruomenės ir žmogaus gyvenimo ciklo švenčių bei apeigų muzikantai.....	64
4.2.2. Koncertinės veiklos ir šokių vakarėlių muzikantai.....	77
5. REPERTUARAS IR ATLIKIMO STILIUS.....	82
5.1. Pagrindiniai repertuaro bruožai.....	84

5.2. Autorinė tradicinių muzikantų kūryba ir asmeninis kūrybiškumas.....	102
5.3. Asmeninis atlikimo stilius.....	111
6. TRADICINIO MUZIKANTO SAMPRATA ŠIUOLAIKINĖJE LIETUVIŲ KULTŪROJE..	133
6.1. Šių dienų tradicinio muzikanto savybės.....	133
6.1.1. Muzikiniai gebėjimai ir meistriškumas.....	134
6.1.2. Universalumas.....	138
6.1.3. Komunikaciniai ir vadybiniai gebėjimai.....	141
6.2. Tradicinio muzikanto sąsajos su kitomis muzikantų kategorijomis.....	145
6.3. Teorinė šių dienų tradicinio muzikanto sąvokos apibrėžtis.....	148
IŠVADOS.....	151
LITERATŪROS SĄRAŠAS.....	154
PRIEDAI.....	167
1. Kiti jaunesnių kartų muzikantai.....	167
2. Lyginamasis muzikantų repertuaro sąvadas.....	171
3. Fotografijos.....	184
4. Muzikos pavyzdžiai.....	212
4.1. Transkripcijos.....	212
4.2. Garso įrašai (CD).....	221
4.3. Vaizdo įrašai (DVD).....	222

IVADAS

0.1. Tyrimo objektas

Disertacijoje nagrinėjamas tradicinio muzikanto fenomenas šiuolaikinėje lietuvių kultūroje (XX a. 10 dešimtmetis – XXI a. pradžia). Etnoinstrumentologijoje jau penktą dešimtmetį tradicinis muzikavimas tiriamas kaip tridale sistema: *instrumentas* ↔ *žmogus* (*muzikantas, muzikos instrumentų dirbėjas*) ↔ *muzika*. Visos šios dalys tarpusavyje susijusios. Disertacijos tyrimų ašis – dabartinių laikų tradicinis muzikantas, kaip centrinis tradicinio muzikavimo sistemos dėmuo, jo individuali muzikinė patirtis ir muzikinis pasaulėvaizdis. Per jį atskleidžiama ir šiandienos tradicinio muzikavimo samprata.

Šiuolaikinės lietuvių kultūros sąvoka disertacijoje vartojama pakaitomis su sinonimiška *dabarties kultūros* sąvoka ir etnolingvistiniu požiūriu apima minėto laikotarpio *lietuvių tautos*, gyvenančios Lietuvos Respublikos teritorijoje (ar etninėse lietuvių žemėse), kalbančios lietuvių kalba, *kultūrą*. Ši kultūra susiformavo, viena vertus, veikiamą XX a. 5–10 dešimtmečiais vykdytos *industrializacijos* (suklestėjusios mašininės technikos, urbanistikos) ir *sovietizacijos* (Lietuvos valstybės politinės-socialinės ir ūkinės sanklodos griovimo, kultūros ir tradicinių dvasinių vertybių naikavimo bei priverstinio komunistinės ideologijos diegimo visuomenėje), kita vertus – nuo XX a. pabaigos sustiprėjusios *globalios kultūros*, neatsiejamų nuo šiuolaikinių technologijų, masinių medijų įvairovės su jai būdingais dinamiškumo ir fragmentiškumo bruožais (plačiau žr. p. 26–27).

Geografiniu požiūriu disertacijos tyrimai apima dabartinę Lietuvos Respublikos teritoriją ir etnines lietuvių žemes Lenkijoje (Seinų ir Punsko kraštą Suvalkų vaivadijoje). Urbanistiniu požiūriu tiriamas kaimų, miestelių, iš dalies ir nedidelių miestų tradicinis muzikavimas. Taip pat pažymėtina, kad pagrindiniai pateikėjai labai sėslūs ne tik patys, bet daugumos jų ir tėvai, seneliai, gimę, augę ir gyvenantys tame pačiame rajone, kai kurie tame pačiame kaime ar miestelyje. Disertacijoje tik užsimenama apie kai kurių pateikėjų koncertines išvykas į užsienį ar jų emigravusių giminaičių tradicinį instrumentinį muzikavimą.

Chronologiškai disertacijos tyrimai sutelkti į XX a. 10 dešimtmetį – XXI a. pradžią (tyrimai vykdyti iki 2016 m. rugsėjo mėn.). Šį laikotarpį sąlygiškai dar būtų galima skirstyti į postsovietinį (postsocialistinį) ir postindustrinį periodus (Vosyliūtė 2003: 41–49). Jų ribos nėra aiškos, tačiau nuo XXI a. pradžios įsivyroja pastarasis. Taip pat pažymėtina, kad pagrindiniai disertacijos pateikėjai mokytis ar netgi viešai muzikuoti pradėjo ankstesniais laikotarpiais: sovietiniu, Atgimimo ir Lietuvos nepriklausomybės atkūrimo (vyriausiasis – nuo XX a. 6 dešimtmečio pabaigos).

Disertacijoje *tradicinis muzikantas šiuolaikinėje kultūroje* suvokiamas kaip iki šiol aktyviai muzikuojantis jaunesnės kartos (gimęs nuo 1945 m. iki XX a. antrosios pusės) muzikantas, iš kartos į kartą perduodamos tradicinės instrumentinės ir vokalinės-instrumentinės muzikos atlikėjas ir kūrėjas, tęsiantis savo gyvenamosios vietos muzikinę tradiciją ir ją naujai įprasminantis (plačiau žr. p. 29).

Disertacijoje atsiribojama nuo kitų muzikantų kategorijų – stilizuotos kapelos muzikantų, atliekančių tik stilizuotą liaudies muziką; folkloro ansamblio muzikantų, netiesiogiai perėmusių muzikavimo tradiciją; vestuvių muzikantų – autorinės populiarios muzikos atlikėjų, neturinčių sąsajų su tradicine muzika (plačiau žr. p. 30–31).

Disertacijoje nagrinėjami šie tradicinio muzikanto šiuolaikinėje lietuvių kultūroje lygmenys:

- 1) mokymosi groti ir muzikavimo tradicijos perėmimo būdai;
- 2) būdingi muzikos instrumentai;
- 3) muzikinės veiklos ir elgesio formos;
- 4) repertuaras;
- 5) tradicinė autorinė kūryba;
- 6) atlikimo stilius;
- 7) muzikanto ir bendruomenės santykis;
- 8) sąsajos su kitų kategorijų muzikantais ir stereotipiniais vestuvių muzikantais;
- 9) tradicinio muzikanto samprata.

Disertacijoje susitelkta į tradicinį, iš kartos į kartą perduodamą dabartinių laikų instrumentinį ir vokalinį-instrumentinį muzikavimą, perėjusį „bendruomenės filtrą“ ir tęsiantį muzikanto gyvenamosios vietos tradicijas. Taip pat aptariamas kūrybingo muzikanto vaidmuo lietuvių tradicinio muzikavimo procesuose ir nagrinėjama su tradicine muzika glaudžiai susijusi muzikantų autorinė kūryba.

0.2. Temos aktualumas ir problematika

Pasaulyje vis labiau intensyvėjant globalizacijos procesams, kultūrai kintant ir niveliuojantis, nusakyti tradicinio muzikavimo ribas tampa ypač sudėtinga, kadangi tradicinis muzikavimas, kaip reiškinys, taip pat patiria nuolatinę kaitą – tiek išorinę, tiek vidinę. Pasak britų muzikos antropologo Johno Blackingo, muzikos ir muzikavimo kaita – natūraliai vykstantis procesas, susijęs su muzikinio garso (skambesio), muzikinių bruožų bei giliųjų struktūrų pokyčiais. Tradicinį muzikantą, gyvenantį šiuolaikinėje visuomenėje stipriai veikia jo girdima įvairiomis medijomis sklindanti muzika (Blacking 1974: 25–26, 76, 99–100; plg. Giuriati 2010: 11–12).

Tradiciniam muzikavimui taip pat ir Lietuvoje kintant, daugėjant jį veikiančių veiksnių (masinės medijos priemonės, įvairūs muzikos stiliai, muzikinis švietimas, formalusis tradicinės muzikos saugojimas, propagavimas ir atlikimo reglamentavimas), būtina šį procesą tirti, iš naujo peržvelgiant ir sugretinant mokslinius vertinimus ir muzikantų bei bendruomenės požiūrius.

Disertacijos tyrimų ištakos – senųjų muzikantų (gimusių nuo XIX a. pradžios iki XX a. vidurio) ir muzikantų giminių (dinastijų) bei jų muzikavimo tyrimai *lietuvių tradicinėje kultūroje* (Apanavičius 1990; Baika 1994; Garsonas 2007; Kirdienė 2000; Paliulis 1985, 1988; Tarnauskaitė-Palubinskienė 2007; Vyčinas 1998: 637–657). Jaunesnių kartų tradicinio muzikanto fenomenas, muzikavimo tradicijos tęstinumas, pokyčiai ar transformacijos *šiuolaikinėje lietuvių kultūroje* iki šiol beveik nebuvo tiriami, nors ir nurodyta tokių tyrimų būtinybė (Kirdienė 2000: 22). Tradicinio muzikanto šiuolaikinėje lietuvių kultūroje fenomenas disertacijoje išsamiai tiriamas pirmą kartą.

Disertacijoje nagrinėjama tradicinio muzikanto, kaip vieno iš pagrindinių tradicinio muzikavimo sistemos dėmenų, fenomeno tęstinumo ir kaitos procesų šiuolaikinėje lietuvių kultūroje **problema**.

Ši problematika buvo tirama kitose Rytų ir Vakarų Europos šalyse, tačiau kiekvienoje šalyje tradicinio muzikavimo procesai, nors ir turi bendrumų, yra saviti, vykę skirtingais laikotarpiais ir istorinėmis, sociokultūrinėmis aplinkybėmis. Antra, lietuvių mokslininkai iki šiol nevienodai interpretuoja ir aiškina *tradicijos* ir *jų kaitos* sąvokas: nuo statiškos beasmenės senosios tradicijos, kuriai šiuo metu gestant ją keičia kitos muzikavimo formos, iki dinamiško, nuolat kintančios ir atsinaujinančios tradicijos proceso. Autorė remiasi dinamiškos, gyvuojančios tol, kol yra kartojama ir kuriama (Jonutytė 2010), ir *takios*, t. y. nuolat kintančios, atsinaujinančios, tradicijos sampratomis (Šmitienė 2011: 42), plačiau žr. p. 25–26). *Tradicinį muzikantą* ir *muzikavimą* disertacijoje ji traktuoja ne kaip normatyvų, jau beveik išnykusį, bet priešingai, kaip dinaminį, t. y. nuolat kintantį, su gyvenamosios vietos kultūra susijusį ir ją atspindintį reiškinių. Trečia, probleminis yra ir asmens bei asmenybės ir bendruomenės vaidmenų, jų santykio ir sąveikos muzikavimo tradicijoje klausimas. Dar XX a. 9 dešimtmečio pradžioje slovākų etnomuzikologas Oskaras Elschekas polemizavo su gaju teiginiu, esą „pagrindinis liaudies muzikos formavimo vaidmuo priklauso kolektyvui“. Jis nurodė, kad „bent jau instrumentinėje liaudies muzikoje negalime nepastebėti aiškiai išreikšto individualumo, nors jį ir kontroliuoja laikmečio stilius, suvokimas, visa kultūrinė aplinka“ (Elschek 1981: 70). Taigi labai svarbu išnagrinėti muzikanto ir bendruomenės, t. y. individualaus ir kolektyvinio pradų, santykį ir jų įtaką dabartinių laikų lietuvių tradiciniam muzikavimui.

0.3. Darbo tikslas ir uždaviniai

Šiame darbe, susitelkdama į asmens muzikinę patirtį kintančio muzikinio pasaulėvaizdžio kontekste, autorė siekia atskleisti tradicinio muzikanto – atlikėjo ir kūrėjo – fenomeno bruožus šiuolaikinėje lietuvių kultūroje bei tradicijų ir inovacijų sąveiką jo individualioje kūrybinėje raiškoje ir bendruomeninėje sampratoje.

Disertacijoje keliama šie klausimai: kokius muzikantus šiandien galime vadinti lietuvių tradiciniais muzikantais; kokie bruožai būdingi jų veiklai, muzikiniam elgesiui ir atliekamai bei kuriamai šių dienų tradicinei muzikai; kaip lietuvių tradicinį muzikavimą veikia šiuolaikinės kultūros procesai, kas išsaugoma ir kokios vykstančių pokyčių tendencijos, kokia stabiliųjų ir inovatyviųjų elementų sąveika.

Siekdama atsakyti į šiuos ir su jais susijusius klausimus, autorė kelia tokius tyrimo uždavinius:

1. Palyginus tradicinių muzikantų mokymo(si) groti ir muzikavimo tradicijos perėmimo tradicinėje ir šiuolaikinėje kultūroje būdus ir modelius, išsiaiškinti stabiliuosius (tradicinius) ir inovacinius (šiuolaikinius) elementus bei jų sąsajas.

2. Suskirstyti tiriamus šiuolaikinius lietuvių tradicinius muzikantus į grupes pagal jų muzikinės veiklos ir elgesio formas, vaidmenį bei sąsajas su muzikiniu instrumentarijumi įvairiuose muzikavimo kontekstuose.

3. Atsižvelgiant į pačių tradicinių muzikantų, atlikėjų ir kūrėjų, asmenines nuostatas bei vertinimus, nustatyti žanrines repertuaro grupes, aktualaus ir pasyvaus repertuaro santykį, apibūdinti muzikantų kūrybą ir atskleisti pokyčių tendencijas.

4. Remiantis muzikantų suvokimu, nustatyti ir apibūdinti svarbiausius atliekamos lietuvių tradicinės muzikos ir atlikimo stiliaus struktūrinius ir prasminius atlikimo stiliaus elementus, jų stabilumą ir pokyčius bei naujas formas.

5. Palyginus muzikantų ir bendruomenės požiūrius bei atskleidus sąsajas ir skirtumus su kitomis muzikantų kategorijomis, apibūdinti muzikanto ir bendruomenės santykį išlaikant ir tęsiant muzikavimo tradicijas, bei pateikti teorinę tradicinio muzikanto šiuolaikinėje lietuvių kultūroje sampratos apibrėžtį.

0.4. Ginamieji teiginiai

Pasiremddama savo ir kitų etnomuzikologų atliktų lauko tyrimų, taip pat naujausių mokslinių tyrimų rezultatais, darbo autorė teigia, kad visi tirti tradicinio muzikanto fenomeno lygmenys

(muzikanto ugdymas(is), tradicijos perėmimas, muzikinė veikla ir elgesys, instrumentarijus, repertuaras, kūryba, atlikimo stilius ir tradicinio muzikanto samprata) perėmė ir išlaikė gana daug net ir kur kas ankstesnių laikotarpių (XIX a. pabaigos – XX a. pradžios, tarpukario) kultūrai būdingų bruožų. Kita vertus, prisitaikymas prie šiuolaikinės kultūros sąlygų keitė tradicinio muzikanto fenomeną. Disertacijos ginamieji teiginiai:

1. Tradicinio muzikanto kategorija nuolat kintančios šiuolaikinės kultūros tėkmėje kai kuriais bruožais priartėja prie kitų kategorijų – folkloro ansamblio, stilizuotos kapelos ir stereotipinių vestuvių muzikantų, o pagal išsilavinimą, meistriškumą ir muzikavimo patirtį – prie pusiau profesionalų ar profesionalų. Vis dėlto tam tikrais bruožais tradicinis muzikantas skiriasi nuo kitų ir išlieka kaip savarankiška kategorija.

2. Svarbiu šių dienų tradicinio muzikanto fenomeno bruožu galėtume laikyti glaudžiai su lietuvių tradicine muzika susijusią muzikantų tradicinę autorinę kūrybą. Tikėtina, ateityje, perėjusi bendruomenių vertinimų filtrą, ši kūryba gali įsitvirtinti ir būti vertinama kaip šio laikmečio tradicinė muzika.

3. Tradicinio muzikanto ir jo muzikavimo šiuolaikinėje kultūroje fenomenai gyvuoja muzikantui ir bendruomenei (individui ir kolektyvui) nuolat palaikant artimą ryšį žmogaus gyvenimo ciklo papročiuose ir bendruomenės šventėse, mėginant suderinti požiūrius į tam tikrus tradicinius muzikavimo aspektus. Todėl tradicinio muzikanto sampratą reikia aiškinti atsižvelgiant į muzikanto ir bendruomenės vaidmenų santykį.

0.5. Tyrimo šaltiniai

Autorė naudojos disertacijai aktualia medžiaga, sukaupta penkiuose Lietuvos folkloro archyvuose: Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Muzikologijos instituto Etnomuzikologijos skyriaus garso ir vaizdo archyve (MFA: KF, Da, DV), Etnomuzikos instituto archyve (EIA), Lietuvos nacionalinio kultūros centro (anksčiau – Lietuvos liaudies kultūros centras) archyvo anketose, garso ir vaizdo įrašų fonduose (LKA: A, G, V), Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto Lietuvių tautosakos rankraštyno fonotekoje ir videotekoje (LTRF, LTRV) bei Utenos kraštotyros muziejaus archyve (UKM). Iš jos matyti, kad pastarųjų dešimtmečių ekspedicijose pateikėjais vis dažniau buvo po Antrojo pasaulinio karo gimę jaunesnių kartų muzikantai, paprastai grojantys akordeonu ar įvairių tipų armonikomis.

2000–2015 m. Lietuvos nacionalinio kultūros centro archyvo instrumentologinėse ekspedicijose (LKA: A, G, V) užfiksuoti 294 jaunesnių kartų muzikantai ir 73 muzikantės, gimę

1945–1988 m. Jie gyvena įvairiuose Lietuvos etnografiniuose regionuose: Ignalinos r., Jonavos r., Kauno r., Kėdainių r., Kupiškio r., Pakruojo r., Panevėžio r., Pasvalio r., Rokiškio r., Utenos r., Zarasų r., Šalčininkų r., Švenčionių r., Trakų r., Vilniaus r., Jurbarko r., Plungės r., Šilalės r., Šilutės r. ir Tauragės r. Daugelis jų groja aerofonais – įvairių tipų armonikomis (161) ar akordeonu (109), bandonija (13), koncertina (1), bajaranu (5), birbyne (4), lūpine armonikėle (2), triūba (2), klarnetu (1), tūba (1), dūda (1), skudučiais (1), daudyte (1), ragais (1), trimitu (1). Kur kas mažiau muzikantų groja chordofonais – gitara (6), smuiku (5), mandolina (3), cimbolais (3), kontrabosu (2) kanklėmis (1), membranofonais – būgnu (18) ir būgneliu (3), idiofonais – šaukštais (2), žvangučiais (2), tarka (1), elektriniais ir elektroniniais – elektrine gitara (1) ir elektriniais vargonėliais (2).

2002–2011 m. Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto ekspedicijose (LTRF, LTRV) užfiksuoti 42 jaunesnės kartos muzikantai ir 7 muzikantės, gimę 1945–1999 m. Jie gyvena Ignalinos r., Švenčionių r., Plungės r. (Beržoro ir Rietavo apyl.), Jurbarko r. (Eržvilko apyl.), Skuodo r. (Ylakių apyl.), Kretingos r. (Salantų apyl.), Mažeikių r. (Viekšnių ir Židikų apyl.), Telšių r. (Žarėnų apyl.) bei Lazdijų r. (Veisiejų apyl.). Daugelis jų groja aerofonais – akordeonu (25), įvairių tipų armonikomis (16), bandonija (1), bajaranu (1), tūba (8), klarnetu (5), trimitu (2), saksofonu (2), kornetu (1), trombonu (2), baritonu (1), tenoru (1), lūpine armonikėle (1), mažiau chordofonais – gitara (5), smuiku (2), cimbolais (1), dar mažiau idiofonais – mušamaisiais (2), membranofonais – būgnu (3), elektriniais ir elektroniniais – bosine gitara (1) ir elektriniais vargonėliais (3).

Reikia pastebėti, kad paskutinį dešimtmetį miestelių bei kaimų kultūros centrų ar nacionalinių parkų direkcijų darbuotojai vis dažniau savo iniciatyva sudaro savo krašto vyresnių ir jaunesnių kartų tradicinių muzikantų sąrašus ir renka apie juos duomenis. Pavyzdžiui, Švenčionių „Nalšios“ muziejaus folkloro ansamblio „Dobile“ vadovės Violetos Balčiūnienės 2005 m. sudarytame Švenčionių rajono liaudies muzikantų sąrašė užfiksuota 20 jaunesnės kartos muzikantų, Kupiškio (Kupiškio r.) miestelio mokytojos, poetės Aldonos Elenos Raišienės 2006–2015 m. užrašytoje medžiagoje randame du jaunus muzikantus bei tryliką vyresnės kartos muzikantų, perdavusių muzikinę tradiciją bei savo instrumentą vaikams, anūkams ar kitiems gabiems jaunesniems muzikantams. Sangrūdų laisvalaikio centro (Marijampolės r.) vadovė Angelė Bapkauskienė užfiksavo 40 savo krašto muzikantų, iš kurių keli yra jaunesnės kartos. Taigi XXI a. medžiagą apie jaunesnių kartų tradicinius muzikantus renka ir tyrinėtojai, ir vietos kultūros darbuotojai.

Svarbiais disertacijos šaltiniais tapo medžiaga, 2005–2015 m. užrašyta pačios autorės su kitais etnomuzikologais daugiau kaip dvidešimtyje ekspedicijų Ignalinos, Kupiškio, Panevėžio, Širvintų, Ukmergės, Utenos ir Telšių bei Varėnos rajonuose ir Punsko krašte (Lenkija). Jų metu buvo apklausti kaimuose ir miesteliuose gyvenantys, ypač šios disertacijos tyrimams svarbūs jaunesnių kartų

muzikantai, iki šiol aktyviai muzikuojantys, giminės muzikavimo tradicijas tęsiantys bei subūrę savo ansamblius. Svarbu paminėti, kad autorės surengtų ekspedicijų metu buvo stebimas ir filmuojamas tradicinis muzikavimas įvairiomis aplinkybėmis: namų aplinkoje ar kultūros centruose, vestuvėse, pokyliuose, bendruomenės šventėse ar koncertuose, konkursuose ir pan. Įrašyta 120 val. muzikos garso ir vaizdo įrašų bei sukaupta kitokios medžiagos: pokalbių įrašų, fotografijų. Ši ekspedicijų medžiaga yra laikoma trijuose archyvuose (MFA, EIA ir UKM).

Disertacijoje nuodugniai nagrinėjami duomenys, užrašyti iš 63 pateikėjų. Iš jų, 32 yra vyresnių kartų muzikantai ir 2 muzikantės (gimę 1926–1944 m.) bei 22 jaunesnių kartų muzikantai ir 7 muzikantės (gimę 1945–1988 m.), gyvenantys Anykščių r., Ignalinos r., Kaišiadorių r., Kauno r., Kupiškio r., Utenos r., Širvintų r., Marijampolės r., Prienų r., Varėnos r. ir Punsko sen. (Lenkija). Dauguma jų groja aerofonais – įvairių tipų armonikomis (31), akordeonu (15), saksofonu (4), lūpine armonikėle (2), tenoru (1), bosu (1), klarnetu (1), altu (1), mažiau chordofonais – smuiku (9), gitara (4), vienas kitas mandolina (2), cimbolais (1), elektroniniais instrumentais – elektriniais vargonėliais ar sintezatoriumi (4) ir membranofonais – būgneliu (1) (žr. Priedai, 1 lentelė, p. 167).

Pagrindiniai disertacijos pateikėjai yra devyni 2011–2015 m. užrašyti muzikantai: septyni vyrai ir dvi moterys, gimę 1948–1971 m., augę ir gyvenantys įvairiuose Lietuvos kaimuose, miesteliuose bei nedideliuose miestuose (žr. 1 lentelė, p. 12). Jie yra kilę iš Dzūkijos, Aukštaitijos ir Žemaitijos, ten ir gyvena (šios tvarkos pagal regionus prisilaikoma ir disertacijos skyriuose).

Disertacijos autorė tyrimui pasirinko dabartinių laikų lietuvių muzikinės tradicijos *etnoforus* (plg. Земцовский 1996: 17), šiuolaikinėje Vakarų Europos ir Amerikos mokslinėje literatūroje vadinamus *key figure*: brandžius, muzikinį intonacinį žodyną ir repertuarą sukaupusius, savo stilių atradusius ir suformavusius muzikantus, tikrus etniškumo perėmėjus, tipiškus savo krašto muzikos tradicijos atstovus, jos saugotojus. Jie pasirinkti pagal šiuos kriterijus: 1) savo giminės ir krašto muzikavimo tradicijų tęsimą ir puoselėjimą; 2) vyraujančią muzikavimą iš klausos; 3) bent iš dalies išlaikytą tradicinį akustinį instrumentarijų, šokių, maršų, dainų ir kitų kūrinių repertuarą ir stilių; 4) muzikantų universalumą, t. y. gebėjimą atlikti ne tik instrumentinę, bet ir vokalinę-instrumentinę muziką; 5) aktyvų muzikavimą pastaraisiais dešimtmečiais, vadovavimą įvairiems ansambliams.

1 lentelė. Pagrindiniai disertacijos pateikėjai

Eil. Nr.	Pavardė, vardas	Gimimo data	Gimimo vieta	Gyvenamoji vieta	Instrumentai
1.	Juozas Bancevičius	1948	Valinčių k., Punsko apyl., Lenkija	Valinčių k., Punsko apyl., Lenkija	akordeonas
2.	Kęstutis Kaupinis	1971	Jakubiškių k., Merkinės apyl., Varėnos r.	Merkinė, Varėnos r.	standartizuota rusiška armonika, smuikas, saksofonas, gitara, sintezatorius
3.	Edvardas Ratautas	1951	Ratautų k., Veprių vls., Ukmergės aps.	Vepriai, Ukmergės r.	akordeonas, sintezatorius
4.	Jurgita Kardauskienė-Ratautaitė	1971	Vepriai, Ukmergės r.	Vepriai, Ukmergės r.	smuikas
5.	Alvydas Čepauskas	1972	Mundeikių k., Radviliškio r.	Gavongalio k., Smilgių sen., Panevėžio r. Panevėžys (nuo 2014 m.)	standartizuota rusiška armonika, akordeonas, bosinė gitara, sintezatorius
6.	Jonas Goštautas	1952	Jauniūnų k., Kupiškio r.	Šepeta, Kupiškio r.	standartizuota rusiška armonika, saksofonas, sintezatorius
7.	Regina Juodagalvienė-Butėnaitė	1960	Kalpokų k., Biržų r.	Šernupio k., Kupiškio r. Panevėžys (nuo 2015 m.)	standartizuota rusiška armonika, akordeonas, elektriniai vargonėliai
8.	Jurgis Bomblauskas	1957	Telšiai	Telšiai	bandonija arba standartizuota rusiška armonika ir būgnas, mirlitonas (vienu metu)
9.	Arvydas Bomblauskas	1966	Telšiai	Telšiai	akordeonas, gitara, standartizuota rusiška armonika

Siekdama išsiaiškinti bendruomenės požiūrį į pagrindinių tradicinių muzikantų raišką, 2015 m. disertacijos autorė pagal atskirą klausimyną apklausė ir trylika jų bendruomenės narių: muzikantų artimųjų, kraštiečių, taip pat ir jų vadovaujamų ansamblių narių, kolegų (žr. Priedai, 2 lentelė, p. 169–170).

0.6. Rezultatų aprobacija

Darbo tema paskelbti ir publikuoti 2 moksliniai straipsniai. Detalus su darbu susijusių publikacijų ir kitų darbų sąrašas pateikiamas prieš naudotos literatūros sąrašą (žr. p. 153).

0.7. Darbo apimtis ir struktūra

Disertaciją sudaro įvadas, tyrimų apžvalga, tyrimo metodologija, keturios tyrimų rezultatų dalys, literatūros ir šaltinių sąrašas, išvados ir priedai.

Disertacijoje ir jos prieduose pateikiama 10 lentelių, 5 schemos, 56 nuotraukos, 30 garso įrašų, 28 vaizdo įrašas, 9 transkripcijos.

1. TYRIMŲ APŽVALGA

1.1. Tradicinio muzikanto fenomeno tyrimai užsienyje

Amerikos ir Europos etnomuzikologijoje iki pat XX a. 8–9-to dešimtmečio dažniausiai buvo tiriami vyresnių kartų tradiciniai muzikantai ir jų muzikavimas senojoje tradicinėje kultūroje, laikantis klasikinio požiūrio, kad „liaudies muzika yra beasmenė, bebalsė, stokojanti savitų požymių, kuriuos atskleidžia kūrybinga individuali asmenybė“ (Bohlman 1988: 69). Visgi lauko tyrimų metu nuolat bendraujant su individualiais pateikėjais buvo jaučiamas tyrimo metodų ir mokslinių žinių apie asmenybės vaidmenį muzikavime stygius (Nettl 1983: 278).

Muzikantų asmenybių, jų muzikinių patirčių besikeičiančiuose muzikiniuose ir sociokultūriniuose kontekstuose nagrinėjančių tyrimų pagausėjo XX a. pabaigoje – XXI a. pradžioje. Airių etnomuzikologas ir etnochoreologas Colinas Quigley'is mokslinėje monografijoje, skirtoje tradiciniam smuikininkui iš Niufaudlendo salos (Kanada), tyrinėjo muzikavimo tradiciją, muzikanto kūrybą, muzikanto ir bendruomenės santykį (Quigley 1995) (dar žr. p. 87, 134).

Novatoriškai (sujungdamas interviu, muzikantų biografinio aprašymo metodus ir savo paties mokymosi atlikti liaudies muziką ir šokius patirtį) Bulgarijos muzikavimo tradiciją tyrė Timothy Rice'as (Rice 1994, 1995, 1999, 2008, 2010). Estų smuikininkų asmenybes aptarė Krista Sildoja ir Raivo Sildoja (Sildoja, Sildoja 1997, 1998). Tuo laikotarpiu pasirodė ir daugiau biografinio tyrimo metodu grįstų mokslo darbų, pavyzdžiui, Pietų Afrikos muzikantų (Erlmann 1991), pavienių kinų muzikantų (Stock 1996a, 1996b), Sardinijos muzikantų (Lortat-Jacob 1995), Brazilijos sujų (*Suyá*) genties indėnų (Seeger 2004) muzikavimo tyrimai. Taip pat publikuota tarpdisciplininių tyrimų, kuriuose muzikavimo fenomenas nagrinėjamas pasitelkiant komunikacijos teorijas (Stockmann 1991).

Muzikantų asmenybių tyrimai iki šiol domina daugelį etnomuzikologų (Akesson 2015: 13–14; Beyer 2015: 16–17; Johnson 2015: 26–27; Lechleitner 2015: 31–32; Lundberg: 2015: 32; Kvifte 2000; McGuiness 2015: 34–35; Ó Briain 2015: 40; Ó Meachair 2015: 40–41; Ternhag 2000; Thedens 2015: 48¹).

Paskutiniaisiais dešimtmečiais etnomuzikologiniuose darbuose vis daugiau dėmesio skiriama pateikėjų komentarams ir požiūriams. Moksliniame tekste jie papildo tyrėjo mintį ir kartu su ja sudaro naują tekstą, prasmę.

¹ 2015 m. Airijoje vykęs Europos etnomuzikologų seminaras (ESEM) „Skirtybių raiška: šokis, muzika ir individas“ (angl. „Making a Difference: Music, Dance and the Individual“) atskleidė individualumo, asmenybės tradicinėje muzikoje, kūrybiškumo tyrimų svarbumą.

Lenkų etnoinstrumentologas Piotras Dahligas taip pat daug dėmesio skyrė pateikėjų pasisakymams, savo leidiniuose paskelbė pateikėjų ir rinkėjų dialogų bei pateikėjų dienoraščių fragmentų (Dahlig 1993: 196–239, plg. Ромодин 2009: 66).

Taip pat Europos etnomuzikologai gana intensyviai tiria ir įvairias **naujas tradicinio muzikavimo formas ir raiškos tendencijas šiuolaikinėje kultūroje, folkloro judėjimą ir folklorizmo fenomeną** (Bauman 2001; Bithell and Hill 2014; Hansson 1998; Lundberg 1998; Muktupāvels 2000, 2009, 2011; Munro 1996; Rosenburg 1993, Kapper 2013), **muzikos atlikimą (performance)** (Serenio-Janž 2015; Small 1998; Wittzlehen 2010) bei **tradicinės muzikos ir globalizacijos procesus, kultūros politiką ir tapatybių formavimosi problematiką** (Czekanowska 2006; Bula 2000; Garner 2015; Goertzen 1997; Lundberg and Ronstrom 2003; Kubik 1991; Maccabee 2015; Mackinnon 1994; O'Brien Bernini 2015; Pettan 1999; Robertson 1991; Seeger 2004; White 2015). Latvių, estų, lietuvių ir kt. tautų tradicinę muziką ir populiariosios muzikos raidą Europoje nagrinėjo Borissas Avramecas ir Valdis Muktupāvelas (Avramecs, Muktupāvels 2000). Aktualios tapo ir **muzikavimo bei lyčių sąsajų studijos** (Tari 1999; Wrazen 2010).

1.2. Tradicinio muzikanto fenomeno tyrimai Lietuvoje

Duomenys apie atskirus lietuvių liaudies muzikantus skelbiami **nuo XX a. pradžios**. Bene pirmasis tyrimuose duomenis apie savo krašto muzikantus pateikė tautosakos rinkėjas ir tyrinėtojas Adolfas Sabaliauskas (Sabaliauskas 1916, plg. Kirdienė 2015). XX a. 4-ame dešimtmetyje muzikantų fotografijų bei piešinių paskelbė kraštotyrininkas Balys Buračas (Buračas 1936, 1936a, 1946b). Vėliau muzikantų asmenybėmis domėjosi Stasys Paliulis (Paliulis 1959, 1988; plg. 2002).

Nuo XX a. 9-to dešimtmečio tautosakos rinkėjai ir tyrinėtojai straipsniuose skelbia gana išsamius senųjų kartų tradicinių muzikantų asmenybių, jų gyvenamosios aplinkos aprašus (Apanavičius, Palubinskienė 1990; Olekienė 1988; Paliulis 1985a, 1985b, 1985c, 1985d, 1988, plg. 2002; Stravinskas, Striaukas 1988; Urbaitis 1989; Urbienė 1988; Žilinskaitė 1988).

Lietuvių etnomuzikologai iki šių dienų intensyviai tiria įvairiais instrumentais grojančius vyresnių kartų tradicinius muzikantus ir įvairius jų muzikavimo tradicinėje kultūroje aspektus: repertuarą, atlikimo stilių, muzikavimo pokyčius. Tačiau jaunesnių kartų tradiciniai muzikantai ir jų muzikavimas šiuolaikinėje lietuvių kultūroje kol kas mažai nagrinėti (Grašytė 2012a, 2012b).

Obelių-Kriaunų krašto **vyresnės kartos muzikantų asmenybės, jų muzikavimo stilių lietuvių tradicinėje kultūroje** aptarė ir instrumentinės muzikos pavyzdžių pateikė Evaldas Vyčinas (Vyčinas 1998). Utenos krašto muzikantų muzikavimo stilių, repertuarą, jų pokyčius aptarė bei

muzikantų biografinių aprašų ir atliekamų kūrinių transkripcijų pateikė Raimondas Garsonas (Garsonas 2007). Muzikavimą cimbolais Lietuvoje tyręs Mindaugas Karčemarskas apibūdino ir asmenybes, muzikavimo aplinką (Karčemarskas 2006, 2007). Smuikininkų repertuarą, atlikimo stilistikos bruožus ir muzikavimo pokyčius XX a. pabaigoje–XXI a. pradžioje tyrinėjo etnomuzikologė G. Kirdienė. Ji didelį dėmesį skyrė ir pateikėjų muzikinėms biografijoms (Kirdienė 2003, 2004, 2005a, 2005b, 2013, 2015b).

Įvairiais instrumentais grojančių muzikantų **repertuarą, atlikimo stilių** ir kai kuriais atvejais, jų raidą bei pokyčius nagrinėjo Loreta Augėnaitė (Augėnaitė 1998), Antanas Auškalnis (1990, 1997), Albertas Baika (Baika 1984, 1989a, 1989b, 1994), Vida Palubinskienė (Palubinskienė 2007, 2010).

Iki šių dienų Žemaitijos regione muzikuojančių didesnių ar mažesnių pučiamųjų orkestrų raidą, repertuarą, atlikimo stilistikos bruožus, muzikavimo vaidmenį bažnytinėse šventėse ir Žemaitijos tradicinėje kultūroje gvildena Rūta Žarskienė (Žarskienė 2009, 2012, 2013, 2015). Šie tyrimai aktualūs disertacijoje nagrinėjant Žemaitijos regiono muzikavimo tradicijos pokyčius. Gausiuose regioniniuose bei lokaliniuose instrumentologiniuose tyrimuose analizuojami tam tikro regiono ar krašto muzikavimo savitumai, stiliaus ypatybės, raida, pokyčiai ir jų priežastys (Kirdienė 2005b, 2007, 2009a, 2009b, 2011, 2015b, 2016; Palubinskienė 1998, 2007; Žarskienė 2007a, 2007b, 2010).

Muzikanto įvaizdis, vaidmuo ir vieta lietuvių tradicinėje kultūroje buvo nagrinėjami daugelio etnomuzikologų. R. Apanavičius tyrinėjo kerdžiaus ir kanklininkų įvaizdžius (Apanavičius 1991, 1992, 1995, 1999, 2008, 2009). Žievės ar medžio trimitų pūtėjų įvaizdį, jų santykį su bendruomene Dzūkijos pietryčiuose išnagrino Alfonsas Motuzas (Motuzas 1992). Lietuvių etninės muzikos atlikėjo įvaizdžio tyrimai domino ir R. Žarskienę (Žarskienė 2005a). Kitame straipsnyje, nagrinėdama Šiaurės vakarų Europos skudučiuotojo įvaizdį, ji pirmoji plačiau aptarė ir moterų muzikavimo klausimus (Žarskienė 2005b).

Albertas Vytautas Baika teigė, kad XIX–XX a. pradžioje liaudies muzikantais, armonikininkais būdavo talentingi kaimo žmonės, tikri liaudies profesionalai, daugiausia bežemiai arba mažžemiai valstiečiai ar sodžiaus amatininkai (Baika 1984: 44–50; 1994: 69–77). G. Kirdienė liaudies smuikininką vertino kaip turintį muzikinį talentą, labai gyvybingą ir visuomenei naudingą (net ir pasiaukojančią) asmenybę. Jos teigimu, muzikanto profesionalumą ir pripažinimą lietuvių, kaip ir kitų tautų tradicijose, atskleidžia jų pagriežtų vestuvių skaičius ir muzikavimo vestuvėse patirtis. Bendruomenės požiūri į muzikantą, jo statusą rodo ir vieta, į kurią jis sodinamas už stalo per vestuves, ir vieta vestuvių vilkstiniėje, ir už muzikavimą gaunamas atlygis. „Muzikantams [nuo seno] padėkodavo ir atlygindavo vaišėmis, pinigais, o vestuvėse – dovanomis. <...> Skirtinas surenkamas ir sutartinis atlygis pinigais. Surenkamo atlygio paprotys, manytina, senesnis“ (Kirdienė 2000: 172).

Taip pat ji teigė, kad „įsigalint piniginiam užmokesčiui, muzikavimas liaudies smuikininkams tapo profesija, padėjo pragyventi, bet kaimo bendruomenė ją laikė prastesne už žemdirbio. <...> Samdytam griežėjui retai kada tekdavo garbingesnė vieta prie stalo, jis keliaudavo vestuvių vilkstinės gale“ (Kirdienė 2000: 204).

R. Žarskienė akcentavo, kad „paprastai muzikantai buvo gerbiami savo kaime ar net apylinkėje žmonės. Jie dažnai buvo raštingi, sumanūs, daugelis turėjo amatą, dirbo savo ūkyje, todėl buvo vertinami kaip šviesios, pažangios, turinčios muzikinį talentą asmenybės“ (Žarskienė 2005a: 115, plg. 2003). Remdamasi įvairių šalių etnoinstrumentologų ir etnologų tyrimais, autorė užmokesčio muzikantui atsiradimą ir instrumentinio muzikavimo kaip amato susiformavimą siūlė laikyti perėjimu iš senosios tradicijos į naująją, susiformavusią XIX a. viduryje. Pasak jos, „įsigalėjus piniginiams santykiams tarp muzikanto ir kaimo bendruomenės, pradeda formuotis samdomo muzikanto institucija. Keičiasi ir visuomenės požiūris: muzikantai pradedami skirstyti į gerai grojančius ir prastesnius“ (Žarskienė 2005a: 117, plg. 112).

Dauguma etnomuzikologų ir etnologų atkreipė dėmesį į **XX a. viduryje–XX a. antroje pusėje vykusius instrumentinio muzikavimo tradicijų pokyčius**. Aušra Žičkienė teigė, kad senojo klodo tradicinei muzikai nėra būdingas individualumas, muzikanto asmenybės išskirtinumas. Todėl, rašydama apie iš Anykščių krašto kilusį gana plačiai po Lietuvą klajojusį smuikininką Juozą Ulbą (g. apie 1905 m.), pragyvendavusį už atlygį (ar šalpą), gaunamą už solinius pasirodymus, ji teigė, kad šis muzikantas – be galo kūrybinga asmenybė: „lietuviškame kaime iš tiesų yra tikras unikumas, anaipol ne tradicinio „sukirpimo“ žmogelis“ (Žičkienė 2015: 247). Autorė pastebėjo „įsigalinčią tendenciją, kai į beasmenį, iki meninės kokybės nugludintą tradicijos „kūną“ įsiveržia naujas, išskirtinis, kitoks, įsimintinas, nesupainiojamas individas, tarsi koks virusas pakeitęs tradicinę tvarką“ (Žičkienė 2015: 247–248).

A. Baika nurodė, kad nuo XX a. vidurio liaudies muzikantai pamėgo akordeoną (*piano akordeoną*), tačiau siūlė šio instrumento liaudies muzikos instrumentams nepriskirti. To meto liaudies muzikantams jis rekomendavo groti ne piano akordeonu, o mygtukinėmis armonikomis, nes „piano akordeonas folkloriniame muzikavime platesniu mastu pradėtas naudoti tik Tarybų valdžios metais, kada vestuvėse armonikos ir mažos sudėties instrumentiniai ansambliai palaipsniui pradėjo užleisti vietą estradiniams ansambliams, piano akordeono, kaip folklorinio instrumento, stilius nespėjo išsikristalizuoti ir įgyti platų pripažinimą“ (Baika 1984: 42). Pasak Loretos Augėnaitės, įsitvirtinus kolektyvizacijai, „standartizuotos kultūrinio darbo formos slopino individo iniciatyvą. Pakito vestuvių tradicijos ir muzikantų reikšmė: armonikininkų ir smuikininkų vietą užėmė atlikėjai elektriniais instrumentais. Vestuvių tradicinę muziką pakeitė estradinės dainos ir lėkštoki kupletai. Kaimo kapelos

pasidarė reprezentacinės, o grojo visoje Lietuvoje tą patį repertuarą. Daugelis armonikininkų pradėjo groti akordeonu – daugiau galimybių turinčiu instrumentu“ (Augėnaitė 1998: 20, plg. Žarskienė 2007b: 187–188). Žemaičių instrumentinį muzikavimą nagrinėjęs Antanas Auškalnis teigė, kad XX a. antrojoje pusėje naujų šokių muzikos senieji liaudies muzikantai neperėmė (Auškalnis 1990, 1997). Pasak Gvido Vilio, Suvalkijoje, kaip ir visoje Lietuvoje, liaudies muzikanto vaidmuo „nunyko, į tradicinę kaimo kultūrą įsiveržus estrados ir *pseudoliaudiškai* muzikai, atliekamai pritariant elektroniniais instrumentais“ (Vilys 1996: 38). Tradicinės ir sovietmečiu stilizuotos tipinių kaimo kapelų muzikos ir atlikimo stiliaus sąveiką tyrinėjo G. Kirdienė (Kirdienė 2003).

G. Kirdienės teigimu, tuo laikotarpiu visoje Lietuvoje įsigalėjo sutartinis užmokestis už grojimą vestuvėse, nors ir sovietmečiu, ir XX a. pabaigoje jis buvo mažesnis nei XIX a. pabaigoje – XX a. pirmoje pusėje, kas rodė muzikantų statuso menkėjimą (Kirdienė 2000: 172). Pasak jos, „samdomas (dažniau nebe liaudies, o profesionalus ar pusiau profesionalus) muzikantas tapo pagrindiniu asmeniu, atsakingu už linksmą šventės (ypač vestuvių) nuotaiką. Tačiau ankstesni simboliniai ir mitiniai jo vaidmens aspektai beveik išnyko“ (Kirdienė 2000: 204). Autorė taip pat nurodė, kad XX a. pabaigoje griežusių smuikininkų repertuaras žymiai susiaurėjo, iš šokių mėgtos kone vien tik polkos, valsai, taip pat maršai. Vis labiau plito individualiūs (kartais ir pačių liaudies muzikantų) kūrybos dainos arba estradinės melodijos. „Pasikeitė ir smuikuojamos muzikos paskirtis ir prasmė. Dažniausiai ši muzika atliekama scenoje arba skamba vien iš garso įrašų, jos beveik visada vien tik klausomasi. Todėl šiuo metu jai dažniausiai priskiriama vien estetinė funkcija, o seniau buvusi tokia svarbi šokių muzikos, bendravimo paskirtis ir simbolinės prasmės pamažu grimzta į užmarštį“ (Kirdienė 2000: 204). R. Žarskienė taip pat teigia, kad XX a. antros pusės vestuvėse sumažėjo muzikantų funkcijų ir jiems rodomos pagarbos (Žarskienė 2005a: 119). To meto liaudies muzikantų kūrybingumą ir polinkį į naujoves atskleidė jos atliktas XX a. šeštame dešimtmetyje Lietuvos radijo transliuoto šlagerio „Bateliai“ ir liaudyje paplitusių šios dainos versijų tyrimas (Žarskienė 2010).

XX a. pabaigoje–XXI a. pradžioje vykę tradicinio instrumentinio muzikavimo pokyčiai tyrinėti tik fragmentiškai. Nurodoma, kad šiuo metu tęsiasi ankstesniuojų laikotarpiu prasidėję procesai (Kirdienė 2009). Taip pat pastebėta, kad XX a. 9-ame dešimtmetyje folkloro judėjimas atgaivino grojimo senesniais muzikos instrumentais (armonikomis, bandonijomis, koncertinomis) tradicijas (Augėnaitė 1998; Žarskienė 2007b). XX a. pabaigoje ryškėjusi tendencija vestuvėse ir įvairiuose pobūviuose grįžti prie *gyvos* (taip pat ir tradicinės) muzikos teikė daugiau galimybių griežti liaudies smuikininkams (Kirdienė 2000: 132).

Rytų aukštaičių tradicinį muzikavimą vestuvėse tyrinėjusios G. Kirdienės teigimu, keitėsi ir nyko „daugelis tradicinės bendruomenės švenčių, papročių, apeigų, taip pat ir su jais susiję muzikos

kūriniai. To padariniai – visiškai pasikeitęs vestuvių muzikantų vaidmuo bei repertuaras <...>. Tradicinį, taip pat ir apeiginį, repertuarą pakeitė populiarioji, estradinė muzika. Beveik visiškai atsisakyta ir akustinių muzikos instrumentų, gyvo muzikavimo. Vis dėlto svarbiausios vestuvių apeigos, kuriose muzikantai ir dabar dar griežia (jaunųjų išlydėjimas į jungtuves, atsisveikinimas su tėvais, pulko sutikimas po jungtelių, apeiginiai šokdinimai, jaunųjų priekeltuvės ir kt.) išlikusios iki šiol ir, tikriausiai, bus atliekamos ateityje“ (Kirdienė 2009: 56).

Apibendrinami tyrimus užsienyje ir Lietuvoje, galime įsitikinti, kad įvairūs tradicinio muzikanto fenomeno šiuolaikinėje kultūroje aspektai: tradicinio muzikavimo formos ir raiška, folkloro judėjimas ir folklorizmo fenomenas, muzikos atlikimas, tradicinės muzikos ir globalizacijos procesai, kultūros politika ir tapatybių formavimosi problematika, taip pat muzikavimo bei lyčių studijos – užsienyje plačiai nagrinėjami nuo XX a. 10 dešimtmečio. Lietuvoje nuo XX a. pabaigos iki šių dienų vis dar intensyviai tyrinėjami vyresnės kartos muzikanto fenomeno tradicinėje kultūroje aspektai: repertuaras ir atlikimo stilius, muzikanto įvaizdis, vaidmuo ir vieta. Muzikavimo pokyčiai ir jų priežastys atidžiau pradėti tirti tik XXI a. pradžioje. Jaunesnių kartų tradicinių muzikantų ir jų muzikavimo šiuolaikinėje lietuvių kultūroje tyrimų iki šiol dar labai trūksta.

2. DISERTACIJOJE TAIKOMA METODOLOGIJA

2.1. Darbo rengimo metodai

Šiuolaikinėje lietuvių kultūroje vykstant tradicinio muzikanto fenomeno kaitai, svarbu sinchroniniu aspektu tirti įvairius jo lygmenis, kaip ir palyginti su vyresnių kartų tradicinio muzikavimo tyrimų rezultatais.

Disertacijoje taikomi šie **pagrindiniai metodai**: kokybinio tyrimo (tyrimo „iš vidaus“), muzikinės veiklos dokumentavimo, biografinis, muzikinės analizės ir tipologinio lyginimo metodai bei fenomenologijos, performatyvumo ir muzikinio elgesio būdų etnografijos teorijos.

Siekiant perprasti tiriamų muzikantų kultūrinį pasaulėvaizdį, muzikinį mąstymą, jų muzikinio kultūrinio elgesio formas, ekspedicijų ir stebėtų renginių metu buvo mėginama integruotis į tiriamąją kultūrinę aplinką ar gana artimai susipažinti su muzikantais, jų bendruomenės nariais, su jais bendrauti.

Žvelgiant iš šių dienų perspektyvos, kokybinis tyrimas „iš vidaus“ nėra tik vienas iš galimų požiūrių, bet tampa absoliučia šių laikų tradicinės muzikos tyrimo sąlyga. Kokybiniam tyrime tyrėjas yra tyrimo instrumentas, o kuriamas ryšys su tiriamąja aplinka yra priemonė, kurios dėka vyksta tyrimas (Ramanauskaitė 2002: 61). Tyrėjo ryšys su pateikėjais (muzikantais), anot Josepha Maxwello, yra kompleksiškas ir kintantis, tačiau negali būti atsitiktinis: jį reikia iš anksto numatyti, atsižvelgiant į laukiamą tyrimo rezultatą (Maxwell 1996: 66–69).

Kokybinio tyrimo negalėtume atlikti be išsamių pokalbių su pateikėjais. Ekspedicijose ir kitose situacijose autorė, pasitelkusi **giluminių, pusiau struktūrinių daugkartinių interviu metodą**, apklausė pasirinktus 1948–1980 m. gimusius liaudies muzikantus ir jų klausytojus, bendruomenės narius. Kai kurie kalbinti bendruomenės nariai buvo tikri tradicinės kultūros ir muzikos žinovai, ekspertai ar net muzikantai. Stengiasi išsiaiškinti jų tradicinės muzikos, muzikanto ir muzikavimo sampratą bei nuostatas; kalbėti apie muzikavimą kaip apie tam tikrą praktiką, susijusią su jutimo, suvokimo būdais, įgūdžiais. Taikant kokybinio tyrimo metodus, disertacijoje siekta naujai interpretuoti tradicinio muzikanto ir jo muzikavimo šiuolaikinėje kultūroje fenomeną, pateikti jo paaiškinimą, per išgyventą patirtį kylantį iš muzikavimo situacijų, muzikantų pojūčių, reakcijų ir sampratų analizės.

Atsižvelgiant į svarbiausius kokybinio tyrimo organizavimo principus, pagrindiniai tradiciniai muzikantai pasirinkti iš anksto apgalvotai (žr. Tyrimo šaltiniai, p. 9). Kryptingai pasirinktos ir vietos, kuriose užfiksuotas muzikavimas.

Siekiant surinkti kuo išsamesnę medžiagą apie šių dienų lietuvių tradicinio muzikanto fenomeną, taikytas **muzikinės veiklos dokumentavimo** (arba vaizdo etnografijos) metodas. Tai yra „dokumentinis filmavimo būdas, išsamiai (neatrenkant siužetų) parodantis natūralius žmonių veiksmus natūraliose aplinkybėse“ (Ramanauskaitė 2002: 91). Remiantis šiuo metodu, muzikavimas buvo stebimas, filmuojamas ir fotografuojamas ne uždaroje patalpoje (namuose), bet ir gyvoje muzikavimo aplinkoje, įvairių švenčių ar sceninių pasirodymų metu. Taip pat siekta užfiksuoti muzikantų ir šventės dalyvių (bendruomenės narių, klausytojų) verbalinę ir neverbalinę elgesį: veido išraišką, žvilgsnį, balso intonaciją, tembrą, kalbėjimo manierą, kūno pozą, gestus, reakcijas, juoką ir t.t. Anot psichologų G. Chomentausko ir V. Lepeškos, „neverbalinės reakcijos dažniausiai pasireiškia spontaniškai, nesąmoningai, natūraliai, todėl pastebėti partnerio [pateikėjo] neverbalinio elgesio niuansai gali būti netgi informatyvesni nei jo pasakyti žodžiai“ (Chomentauskas, Lepeška 1990: 65–78). 2014 ir 2015 m. filmuodama žmogaus gyvenimo ciklo šventes, kuriose drauge su kitu muzikantu grojo vienas iš pagrindinių disertacijos pateikėjų, autorė turėjo galimybę ne tik išgirsti, pamatyti gyvo muzikavimo procesą, bet ir suvokti, kaip tradicinis muzikantas jaučiasi, save vertina ir kaip jo muzikavimą vertina šventės dalyviai. Ši įvairialypė girdima, matoma ir suvokiama informacija padėjo giliau ir aiškiau suprasti tradicinio muzikavimo reiškinių.

Pasitelkti ir Lietuvoje nauji, nors kitose šalyse jau plačiai taikomi tyrimų metodai. Disertacijoje, taikant **biografinį metodą**, buvo išsamiai nagrinėjamos pagrindinių pateikėjų muzikinės biografijos. Užfiksuoti ilgi nuoseklūs pateikėjų pasakojimai, rusų folkloro tyrėjų vadinami hipertekstais, ir jų analizė padėjo įsigilinti į muzikanto, kaip kūrėjo, asmenybę, gyvenimo ir kūrybos aplinkybes, jo santykį su muzikine veikla, repertuaru ir atlikimo siliumi.

Pritaikius **kultūrinio kraštovaizdžio metodą** bei antropologinio pobūdžio stebėjimus, šiuos hipertekstus mėginta nagrinėti empatiškai (žvelgiant iš vietinių gyventojų perspektyvos), perprasti vietinių gyventojų kultūrinį pasaulėvaizdį ir jo suvokimą bei interpretuoti tiriamos vietovės lokalius, regioninius kultūrinio savitumo bruožus, išskiriant juos iš platesnio lietuviško konteksto. Pirmosios Lietuvoje kultūrinio kraštovaizdžio metodą išsamiau aptarė ir lauko tyrimuose pritaikė lietuvių folkloro tyrinėtojos Bronė Stundžienė (Stundžienė 2011, 2012) ir Lina Būgienė (Būgienė 2011, 2012a, 2012b). B. Stundžienė skyrė dvi kraštovaizdžio puses: išorinę ir vidinę. Ypač aktuali pastaroji, siejama „su gyva kasdiene žmonių veikla, jų dvasinių vertybių sistema, žyminčia vietinio sociumo savitumus, pasireiškiančius kultūrinėmis nuostatomis, tarp kurių yra ir praeities folkloro paveldo refleksija bei dabartinio jo tęstinumo paradigma“ (Stundžienė 2011: 19). Ji šį metodą taikė ir naujai sukurtų, dabartiniais laikais itin mėgiamų romansinių dainų tyrimams.

Pagrindinių pateikėjų atliekamas repertuaras ir grojimo stilius buvo tiriamas taikant **muzikinės analizės ir tipologinio lyginimo metodus**. Lietuvių etnoinstrumentologijoje yra novatoriška analizuoti naujus tradicinės muzikos žanrus bei atlikimo stilių, remiantis paties muzikanto suvokimu ir vertinimais. Atliekant pirminę muzikos analizę, lauko tyrimuose buvo aktyviai stebimas ir dokumentuojamas gyvas muzikinis procesas, o vėliau analizę tikslinant, gilinant, naudotasi jau užfiksuota garsine ir vaizdine medžiaga. Atliekant muzikinę struktūrinę analizę, muzikos įrašai buvo transkribuoti, vėliau analizuojami. Pradedama analizuoti nuo vidinių muzikos reiškinių procesų, pavyzdžiui, nuo atlikėjo judesių, muzikuojant instrumentu. Toliau nustatomos kūrinio dalys, pagrindiniai muzikos stilistiniai bruožai ir kūriniai siejami su jų atlikimo kontekstu.

Pasiremiant **fenomenologijos ir performatyvumo teorijomis** buvo tiriama muzikantų kūryba ir asmeninės patirtys, muzikantą suvokiant kaip neatsiejamą nuo gyvosios tradicijos, jo gyvenamojo pasaulio. Toks tyrimas atskleidė jo jutimo ir veikimo būdus kaip kintančius, o gyvenamąjį pasaulį kaip priklausančią ir nuo jo interpretacijos. Fenomenologinės antropologijos krypties mokslininkai savo tyrimuose aktualizuoja asmenį ir jo patirtį, reflektuoja patį išgyvenimo būdą ir jo struktūras bei pabrėžia žmogaus prigimties kūrybingumą, priklausančią nuo jo gyvenamosios socialinės, politinės, ekonominės ir kultūrinės aplinkos. Kūrybingumą fenomenologai aiškina kaip tam tikrą posūkį nuo tradicijos, tuo pačiu palaikant su ja ryšį. Būdas, kuriuo kiekvienas tradicijos atstovas yra susijęs su kultūros paveldu, yra labai individualus (Hughes-Freeland 2007: 219).

Kūrybingumas nagrinėjamas ne tik kaip atsiskleidžiantis kūrinuose, bet ir suvokiant jį kaip gyvenimo dimensiją. Anot Robey Callahano ir Trevor Stacko, žmogus iš prigimties yra kūrybingas. Kiekvieną dieną žmogus atlieka daugybę mikroinovacijų, lanksčiai prisitaikydamas prie fizinės ir socialinės aplinkos. Naujumo reprodukcija – kinestetinė praktika, kuria dalinamasi ir kuri išskiria tradicijos pateikėją iš tradicijos rėmų ir palieka jį atvirą netikėtiems minčių poslinkiams. Tai taip pat reiškia, kad, norėdamas būti kūrybingas atlikėjas, jis turi reflektuoti savo naujas praktikas, jas keisdamas, taikydamas prie tradicijos, kad jos būtų pažįstamos ir pripažintos (Callahan, Stack 2007: 280).

Fenomenologiniais metodais lietuvių liaudies dainavimo tradiciją tyrė ir folkloro subjektyvumą, asmens sampratą, individualiojo ir kolektyvinio prado santykį bei kūrybiškumą liaudies kūryboje nagrinėjo Giedrė Šmitienė (Šmitienė 2009, 2010). Ji lietuvių liaudies dainas nagrinėjo neatsiedama jų nuo dainininkų asmenybių ir jų gyvenamo pasaulio, žvelgdama į dainavimą kaip į veiksmą, tradiciją atskleisdama kaip pulsuojančią, išnyrančią, pasirodančią (Šmitienė 2009: 85).

Pasiremiant **muzikinio elgesio būdų etnografijos teorijomis** bei sugretinus muzikantų ir bendruomenės požiūrius, buvo analizuojama tradicinių muzikantų veikla, socialiniai ryšiai, socialinių

ir kultūrinių vertybių įvairdžiai, muzikantų samprata bei jų vaidmuo šiuolaikinėje lietuvių kultūroje. Remiantis **muzikinio atlikimo etnografijos** (angl. *ethnography of performance*) metodais muzikinė veikla nagrinėjama semantiškai: tiriamos muzikavimo reikšmės, prasmės, formos, jas siejant su kitomis socialinės struktūros dalimis (Smith 1957).

Jau nuo XIX a. antros pusės **individualių atlikėjų** (dainininkų, pasakotojų, muzikantų, šokėjų) ir jų muzikavimui skirti tyrimai buvo svarbūs Europos ir JAV folkloristikoje ir etnomuzikologijoje (Morgenstern 2015: 37). Kaip teigta XX a. antros pusės darbuose, mokslininkams „vis labiau tampa aišku, kad individualaus dainininko vieta tradicijoje yra be galo reikšminga, o tradicijos studijos turėtų prasidėti pirmiausia nuo individualių atlikėjų tyrimo ir tik po to pereiti į platesnio konteksto tyrimus“ (Buchan 1972: 5). Taip pat etnomuzikologai jau kelis dešimtmečius nagrinėja ne tik tipinius, bet ir išskirtinius, itin kūrybiškus muzikantus, jų ir bendruomenės santykį (Stock 2001: 5–19; Laura Gedutytė-Lukenskienė 2006, 2015; Žičkienė 2015a).

Pateikėjų asmenybės svarbios ir kultūros antropologams. 1934 m. JAV kultūros antropologės Ruth Benedict ir Margaret Mead išplėtojo **asmenybės įtakos kultūrai** (angl. *culture and personality*) **teoriją**. Kaip išeities tašką mokslininkė pasirinko kultūros visumos modelį (esminių nuostatų, orientacijų, pasaulėžiūros, arba vertybių sistemos, visumą), o kultūrinius skirtumus aiškino individualaus žmogaus psichologija. Pagrindinis R. Benedict teorijos teiginys – kad „specifinės bazinės charakterio struktūros“, esančios kiekvienoje tautoje, yra perduodamos iš kartos į kartą ir formuoja tos tautos istoriją (Benedict, Mead 1934: 73, plg. Gendrolis 1984: 112–113).

Aptartais metodais paremta ir etnoinstrumentologo Aleksandro Romodino mokslinė monografija apie Vitebsko krašto (šiaurės rytų Baltarusija) senosios kartos liaudies muzikantus – „Kuriantis žmogus: Muzikantas tradicinėje kultūroje“ (Ромодин 2009). Autorius siejo žmogaus, muzikos ir kultūros fenomenus. Jis nurodė, kad specialių publikacijų, skirtų liaudies muzikanto (net ir apskritai liaudies menininko) individualybei, slavų šalyse nedaug, tačiau įvairias antropologijos kryptis plėtojantis Vakarų mokslas aktyviai ieško būdų tirti asmenybės ir tradicijos sąveiką (Ромодин 2009: 13–20; Baumann 2001). Monografijoje daugiausia dėmesio skiriama kūrybinės asmenybės ir tradicijos dialektikai bei muzikavimo konteksto tyrimui, pabrėžiant mintį, kad individualusis pradas sudaro kiekvienos kultūros pagrindą, o asmenybė atspindi savo kraštui būdingus elgesio ir charakterio bruožus. Pasak autoriaus, muzikinėse formose slypi pirminiam, paviršiniam stebėjimui neatsiverianti, paslėpta potekstė, kurios branduolį sudaro žmogaus išgyvenimai. Muzikanto asmenybėje itin reljefiškai išryškėja lokalinės, regioninės tradicijos išskirtinumas.

Disertacijai ypač svarbus psichologinės rekonstrukcijos metodas, kurį, siekdamas atskleisti psichologinius instrumentinės muzikos ir muzikavimo aspektus, A. Romodinas taikė muzikantų

požiūriams ir sampratoms analizuoti. Pasak autoriaus, tik tiriant „gyvą atlikimo procesą atsiveria tikroji galimybė apmąstyti liaudies meną ne kaip sustingusią medžiagą, o kaip ištisą gyvą, amžinai atsinaujinančią kūrybą“ (Ромодин 2009: 7, plg. p. 9).

2.2. Pagrindinės disertacijoje vartojamos sąvokos

Disertacijoje vartojamos šiuo metu mokslininkų ir pačių tradicinių muzikantų pripažintos sąvokos. Kai kurios yra ir naujai peržiūrimos, interpretuojamos. Svarbu atsižvelgti ir į visuomenėje paplitusius, išsisknijusius stereotipus.

Tradicija, tradicijos kaita ir šiuolaikinė kultūra. Iki šiol moksliniuose darbuose dažnai vartojama anglosaksiškos kilmės sąvoka *folkloras*. Lietuvoje vienas pirmųjų ją vartojo Jonas Basanavičius. Stasys Skrodenis *folklorą* apibrėžia kaip tradicinius liaudies kultūros dalykus, susijusius su konkrečia visuomenine aplinka (kaimas, miestas) ir įvairiais visuomenės sluoksniais bei grupėmis. Pasak jo, folkloro turinys reiškiamas ne tik žodine forma, bet ir vaidyba, muzika, choreografija, apeigomis, prietaisais, ritualais ir kitomis formomis (Skrodenis 2005: 17, plg. Zabielenė 2010: 13–14). Pasiremddama Geraldo L. Pociaus tyrimais, lietuvių folkloro ansamblius tyrusi etnologė Aušra Zabielenė pastebėjo, kad iki XX a. septinto dešimtmečio į folklorą buvo žiūrima kaip į objektą (dainas, pasakojimus ir t.t.), sukurtą laikotarpiu, „kai klestėjusi ypatinga kultūra, neveikiama išorinių destruktivių veiksmų“ (Pocius 1999: 15; Zabielenė 2010: 14). Nuo aštunto dešimtmečio požiūris į folkloro tyrimus pasikeitė, perkeliant dėmesį nuo objekto, jo savybių stebėjimo prie proceso ir kultūrinės raiškos problematikos. Dabartinis apibrėžimas suponuoja, kad folkloras turi būti laikomas ir menu, ir bendravimu (Pocius 1999: 17; Zabielenė 2010: 14). Pasiremddama Vitos Ivanauskaitės teiginiu, kad *folkloro tradicija* apima „visas tradicinės kūrybos apraiškas, tiek tos kūrybos procesus, kūrinių gyvavimą tam tikrais istorijos tarpsniais, žanrų pastovumą, kaitą ir t.t.“ (Ivanauskaitė 2003: 15), A. Zabielenė teigė, kad *folkloro tradiciją* apibūdina anonimiškumas, variantų gausa, perdavimo būdų specifika, atlikimo sąlygos, erdvė, laikas ir kt. (Zabielenė 2010: 15).

Šiuolaikinio, daugiausia dainuojamojo folkloro gyvavimo formas ir raidą nagrinėjusi etnomuzikologė Aušra Žičkienė išvelgė ir apibūdino naują tiesioginę savaiminio muzikavimo tradiciją, natūraliai įsiliejančią į postfolklorinę tradiciją (Žičkienė 2008, 2010a, 2010b, 2012, 2014). Ji teigė, kad „tradicinė liaudies daina – tai nebesiplėtojantis, pasibaigęs, nors dar kai kur Lietuvos kaime savaime rusenantis, garbaus amžiaus žmonių (daugiausia moterų) dar šiek tiek palaikomas reiškinys“ (Žičkienė 2012: 335, plg. 2010a: 113).

Greta *folkloro* sąvokos vartojama *liaudies kultūros*, *kūrybos* ar *tradicijos* sąvokos, neretai siekiant išryškinti opoziciją tarp seno ir naujo, archajiško ir modernaus.

Sociologas Anthony Giddensas šiuolaikinę ar naujausią (moderniąją) kultūrą aiškino kaip atskiriančią tradicinės ir „potradicinės“ visuomenės modelius, kai tradicinė kultūra yra labiau sisteminė, normatyvi, o „potradicinė“ daugiau dinaminė, t.y. išsiskleidžianti į daugybę normatyvinių struktūrų, pasaulėžiūrinių sistemų, įvairių individualių kultūrinių sferų, išraiškos formų ir skonių. Pasak autoriaus, „pasirinkimų, su kuriais susiduria individai brandžios modernybės situacijose, įvairovę lemia keletas veiksnių, pavyzdžiui, tai pats faktas, kad gyvename potradicinės tvarkos sąlygomis. Veikti, įsitraukti į daugybės pasirinkimų pasaulį – reiškia rinktis alternatyvas, kai tradicijos palikti kelio ženklai neberodo krypties“ (Giddens 2000: 109).

Pasak A. Zabielenės, lietuvių folkloro ansambliai yra savitas etnokultūrinis reiškinys, atgaivinantis, įprasminantis ir pratęsiantis jau kone nutrūkusias etnomuzikavimo tradicijas: „gyvoji etninio muzikavimo tradicija, veikiamą šiuolaikinio gyvenimo realijų, pamažu nyksta. Ją tiesiogiai iš savo tėvų ir senelių perėmė ir tęsia daugiau negu du trečdaliai (77 %) folkloro ansamblių dalyvių. Mažiau negu trečdalis (27 %) tiesiogiai perdavė muzikavimo tradiciją vaikams ir anūkams. Folklorinėje veikloje dalyvaujanti vyresnioji karta yra aktyviausia etnomuzikinės tradicijos puoselėtoja. Jaunesniosios – jų vaikų ir anūkų – kartos dažniausiai būna tik pasyvios stebėtojos“ (Zabielenė 2010: 200).

Vis dėlto dabartiniais laikais etnomuzikologijoje, kaip teigė Rimantas Sliužinskas, tradicija yra ne statiškas, pastovus objektas, o dinamiškas, įvairuojantis ir kintantis procesas (Sliužinskas 2007). Vis dažniau dabartinėje mokslinėje literatūroje diskutuojamos *tradicijos* ir *tradicijos kaitos* sąvokos. Siūloma vengti šios dichotomijos vartojimo dėl jos dviprasmiškumo, neapibrėžtumo ir vietoj jos vartoti sąvokas *tradicija* ir *inovacija*. Jurgos Jonutytės teigimu, vienas pamatinių *tradicijos* dėmenų yra kartotė, sujungianti bei leidžianti „suprasti kūrybinį veiksmą ir kaip to paties palaikymą, ir kaip naujo siekį“ (Jonutytė 2010: 47). Tai reiškia, kad tradicija gyvuoja tol, kol ji yra kartojama: „Tradicija yra niekur nedingusi laiko patirtis, o ne praeities liekanos. Tai suvokus, tampa aišku, kad ta pati priežastis mus ragina ir saugoti, ir tirti, ir mėginti iš naujo kurti, kurti kartojant; savo ruožtu tokiame kartojime būdingas ir interpretavimas, ir kvestionavimas, ir – vėlgi – tyrimas (Jonutytė 2010: 48). Ji siūlė į *tradiciją* žvelgti kaip į laiko patirtį, kaip į „nuolatinį praeities perartikuliojimo procesą“ (Jonutytė 2010: 169). Kitame darbe papildė, kad „tradicija yra veiklos motyvų ir būdų tinklas, o ne senovinių daiktų, melodijų ir ornamentų rinkiniai. <...> ji yra ne saugojimo ir tyrimo objektas, bet priežastis tirti ir saugoti tuos artimus dalykus, kurių darnos principą atpažįstame kaip savą“ (Jonutytė 2011: 138).

Disertacijos autorei imponuoja G. Šmitienės pateikta tradicijos samprata. Pasiremddama fenomenologiniu požiūriu, ji siūlo fundamentiniam aiškiai apibrėžiamos tradicijos suvokimui alternatyvią *takios tradicijos* sampratą. Mokslininkė tradiciją suvokė kaip nuolat kintančią, nepaliaujamai naujai įsikūnijančią: „ji [tradicija] yra implikuota į laikysenas, emocijas, jutimus, norus ir veikia su jais išvien. Ji nėra vien norminanti ar ribojanti, bet ir leidžianti, laisvinanti“ (Šmitienė 2011: 42).

Šiuolaikinės lietuvių liaudies muzikos tradicijos tautos formas kaime ir mieste siekusi atskleisti etnomuzikologė Austė Nakienė savo monografijoje tradiciją apibūdina kaip banguojantį, grįžtamą ir atsinaujinantį procesą (Nakienė 2016).

I dabarties, arba *šiuolaikinę, kultūrą* žvelgiantys etnologai tyrinėja šiuolaikines tradicinės kultūros formas ir pokyčius ar transformacijas, besikeičiančios visuomenės vertybes ir normas, šiuolaikinės kultūros savimonę ir raiškos formas, išplėsdami etnologiją į tarpdisciplinius kultūros tyrimus.

Sociologė Egidija Ramanauskaitė, pasiremddama mažųjų kultūros grupių (subkultūrų) tyrimų rezultatais teigė, kad „tradicija suvokiama ne kaip iš kartos į kartą linijiniu būdu perduodami papročiai, bet kaip subjekto vertybinė orientacija į praeities kultūrą, kurios simbolinės formos yra pasirenkamos ir užpildomos naujomis reikšmėmis“ (Ramanauskaitė 2002: 11). Pastarąjį požiūrį mokslininkė sieja su *akultūracijos* samprata, „naudojama pažymėti adaptavimosi procesams naujoje kultūrinėje aplinkoje. Šiuolaikinės Vakarų kultūros plitimo sąlygomis akultūracijos terminas reiškia Vakarų masinės kultūros poveikį, <...>. Kasdienėje kalboje pradedamas vartoti angliškas slengas, keičiasi net bendravimo formos etinės normos, sumaišomos skirtingų bendravimo aplinkybių stilistikos (Ramanauskaitė 2002: 12). Ji išskyrė pagrindinius šiuolaikinės modernėjančios kultūros bruožus: naujų kultūrinių idėjų, veikiamų modernių technologijų sklaidos, originalių identitetų kūrybą (Ramanauskaitė 2002: 13).

Filosofas Bronislavas Kuzmickas pastebėjo, kad Lietuvoje ir kitose pokomunistinėse Europos šalyse „žlugus komunistiniams režimams su jiems būdingu uždaru, išnykus politiniams ir ideologiniams suvaržymams, <...> per trumpą laiką plūstelėjo labai plati ir įvairi naujybių ir inovacijų banga. Šalia visur naujoves nešančių informacinių technologijų, čia kaip inovacijos buvo priimama ir daug tokių dalykų, kurie kitur buvo įprasti ir savaime suprantami kaip šimtmečiais nusistovėjusios tradicijos. <...> Tad dabarties skirtingo amžiaus žmonių patirtys ir sampratos formavosi ir tebesiformuoja veikiamos tiek tų poveikių, kurie, kaip tradicija, ateina iš moderniosios praeities, tiek ir tų, kuriuos, kaip naujybes, gimdo dinamiška postmodernioji šiandiena, kurie skleidžiasi kaip numatomi ir nenumatomi ateities iššūkiai“ (Kuzmickas 2011: 13).

Tradicinis (liaudies, kaimo) muzikantas ir muzikavimas. Šiuolaikiniuose instrumentologiniuose darbuose dažniausiai vartojamas *liaudies* ar *tradicinio muzikanto*, rečiau *kaimo muzikanto* terminas. Kai kuriuose ankstesniuose darbuose liaudies muzikantas ir liaudies instrumentas buvo įvardijami sinonimiškai taikant sąvokas *folklorinis muzikavimas*, *folklorinis instrumentas* (*kapela*) ir pan., tačiau disertacijoje pastarieji įvardijimai nuo pirmųjų skiriami.

Pasak A. Baikos, XIX a. pabaigos–XX a. pradžios *liaudies* ar *kaimo muzikantų* būdingi bruožai yra grojimas iš klausos (tik nedaugelis, pagroję styginių instrumentų arba dūdų orkestruose, vadovaujamuose muzikinių vadovų, pažindavo natas) ir savamoksiškumas, nusiklausant, nusižiūrint iš kitų muzikantų (Baika 1984: 44–50; Baika 1994: 69–77).

Remiantis G. Kirdienės 2000 m. pateiktu senųjų kartų liaudies smuikininkų apibrėžimu, pagal Lietuvoje galiojančias nuostatas „<...> liaudies smuikininkais, visų pirma, laikomi tradicinės kaimo ar miestelio muzikinės kultūros atstovai – be akademinio muzikinio išsimokslinimo, išmokę griežti savarankiškai (iš klausos) ir, svarbiausia, išlaikę senąsias griežimo tradicijas, repertuarą ir stilių“ (Kirdienė 2000: 22). Toliau autorė svarsto, kad „XX a. II pusėje, pasikeitus ekonominei, technologinei, socialinei ir kultūrinei situacijai, <...> Lietuvoje, kaip ir daugelyje kitų Europos šalių, visiems moksleiviams suteikiamos bent jau pradinės muzikos mokslo žinios. Daugelis muzikuojančių išmoka groti iš gaidų (bet ne visi – iš klausos). <...> Nors muzikantai ir perima dalį senojo smuikininkų repertuaro (dažniausiai iš gaidų arba įrašų), daugelis nebesilaiko tradicinio smuikavimo stilištos, improvizaciškumo ir papročių“ (Kirdienė 2000: 22). Todėl tiek mažai buvo apklausta ketvirtos kartos (gimusių per Antrąjį pasaulinį karą ir po jo) muzikantų. Autorė nurodė, kad pasikeitus situacijai, tenka galvoti apie naują liaudies smuikininko, kaip ir kito liaudies (tradicinio) muzikanto, sampratą.

„Lietuvių etnografiniame enciklopediniame žodyne“, pasiremiant XVIII–XX a. pradžios duomenimis, [liaudies ar tradicinis] *muzikantas*, *griežikas*, *muzikontas* yra apibrėžiamas kaip „žmogus, grojantis per pasilinksminimus. Jis būdavo kilęs iš muzikantų giminės ir groti pamokytas tėvo ar senelio arba išmokęs pats. Dažniausiai muzikantas mokėjo groti keliais muzikos instrumentais, dažnas buvo raštingas, turėjo amatą arba ūkininkavo. Nuo XX a. pr. muzikavimas kai kuriems muzikantams tapo antruoju, o kartais ir pirmuoju pragyvenimo šaltiniu“ (LEEŽ 2015: 188). Toliau aprašomi muzikantų instrumentiniai ansambliai: „Tokie muzikantai grodavo pavieniui, keliese ar po 3–8 susibūrę į kapelas, kartais po 13–20 muzikantų burdavosi į pučiamųjų, styginių ar mišrių instrumentų orkestrus. Žemaitijoje dūdų orkestrai grodavo per laidotuves, atminimus, pritardavo grojant Kalnus. Mažojoje Lietuvoje orkestrai nuo XVIII a. II p. buvo neatsiejama kultūrinio gyvenimo

dalis. Muzikantas buvo gerbiamas savo kaime ir apylinkėse. Atlyginimą gaudavo pinigais, maisto produktais“ (LEEŽ 2015: 188).

Tradicinės (kaimo) kapelas (liaudies įvardijimai *kapela, kapelija, kompanija, komanda*) ar *ansamblis*, priklausomai nuo krašto tradicijų ir laikotarpio, galėjo sudaryti muzikantai, grojantys įvairiais tame krašte paplitusiais muzikos instrumentais. Dažniausiai vesdavo smuiku ar pučiamuoju instrumentu grojantis muzikantas. A. Baika nustatė Lietuvos pagrindinių etnografinių regionų vestuvinių kapelų tipus, susiklosčiusius veikiant tam tikro stiliaus muzikos ir instrumentinio muzikavimo tradicijoms (Baika 1994: 77–78). Jo tipologija iki šiol pripažįstama ir taikoma.

Folklorinio, visuomenėje neretai tapatinamo su *tradiciniu*, muzikavimo sampratos lietuvių kultūroje pokyčiams ar stabilumui ir pačių muzikantų savivokai šiuo metu svarbios pagrindinės Lietuvos folkloro ansamblis ir etninės kultūros veiklą koordinuojančios institucijos, Lietuvos liaudies kultūros centro parengtos direktyvos. Remiantis jomis, *tradicinė kapela* yra nedidelis, 3–6 muzikantų kolektyvas. Atsižvelgiant į regionų tradicijas, tradicinę kapelą gali sudaryti styginiai, pučiamieji, dumpliniai, mušamieji lietuvių liaudies tradiciniai ir atneštiniai muzikos instrumentai, kuriais atliekama tradicinė lietuvių liaudies instrumentinė muzika [pabraukta mano – T.G]. Pagal instrumentų sudėtis kapelos skiriamos į senąsias ir vėlyvasias².

Remiantis R. Ambrazevičiaus, V. Šatkauskienės ir A. Karaškos suformuluotu *folkloro ansamblių* apibrėžimu, tai yra „mėgėjų arba profesionalios grupės, atliekančios liaudies vokalinės ir instrumentinės muzikos, pasakojamosios tautosakos, liaudies teatro ir choreografijos kūrinius <...>. Siekiama perteikti tautos, etninės grupės, regiono muzikavimo, vaidybos, tarmės, apdaro, tipo ypatybes, pavaizduoti istorinę aplinką“ (Ambrazevičius, Karaška, Šatkauskienė 2000: 407–408). Taigi institucinės nuostatos Lietuvos mastu reglamentuoja ir neabejotinai unifikuoja tradicinių kapelų sudėtį, jų repertuarą ir atlikimo scenoje ypatybes. Jos suteikia statiškumo ir pačių atlikėjų suvokiamam ansamblio įvaizdžiui bei liaudies muzikos atlikimui.

Tradicinės folkloro kapelas turime skirti nuo sovietmečiu suformuotų stilizuotų ar transformuotų *tipinių kaimo kapelų*, kurias etnoinstrumentologai, kaip buvo įprasta ir visuomenėje, savo darbuose neretai vadina *kaimo kapelomis*. Jų tipinė (šiuo metu retai kada beišlaikoma) sudėtis – du ar trys smuikai, du klarnetai, vienas ar du trimitai, akordeonas ir kontrabosas, būgnas, būgnelis (t.y. liaudyje paplitę, tačiau sovietmečiu tyrinėtojų liaudies instrumentais nelaikyti, bendraeuropiniais vadinami muzikos instrumentai). Tokių kapelų atsiradimas ir paplitimas siejamas su pokariu atgaivintomis Dainų šventėmis: apie 1960-uosius tokiose kapelose grojo šimtai ar net tūkstančiai muzikantų, tarp jų ir senųjų kartų liaudies muzikantai. Repertuarą joms, cituodami ir aranžuodami

² Plačiau: <http://www.llkc.lt/index.php?848329337> (žiūrėta 2016 03 03).

liaudies šokių ir maršų melodijas, kūrė kompozitoriai, kai kurie tokioms kapeloms ir vadovavo (Baika 1994; Kirdienė 2003, Žarskienė 2007b: 187).

Disertacijoje sinonimiškai vartojamos pagrindinės sąvokos – *tradicinis muzikantas šiuolaikinėje lietuvių kultūroje* arba *šiandieninis (dabarties, šių dienų) lietuvių tradicinis muzikantas*. Šios sąvokos buvo autorės preliminariai sudarytos ir apibūdintos, pasiremiant anksčiau paskelbtų instrumentologinių darbų analize bei sukaupta lauko tyrimų patirtimi. Jomis apibrėžiamas dabartinių laikų jaunesnės kartos tradicinis muzikantas, šiuo metu gyvenantis ir tęsiantis savo krašto ir giminės muzikavimo tradicijas, pakankamai išlaikęs tradicinį instrumentariją ir instrumentinį bei instrumentinį-vokalinių šokių, maršų, dainų ir giesmių repertuarą. Tačiau, skirtingai nuo iki XX a. pradžioje gimusių muzikantų, jis dažnai turi pradinį ar net ir aukštesnį muzikinį išsilavinimą, moka griežti iš natų ir pats užrašyti savo atliekamą, girdimą ar kuriamą muziką. Jis gali gyventi ir muzikuoti ne tik kaime ar miestelyje, bet ir mieste, yra subrendęs šioje aplinkoje, veikiamas šiuolaikinės kultūros bruožų. Kitas skiriamasis šiuolaikinio tradicinio muzikanto bruožas – aktyvus muzikavimas (dažniausiai už atlygį) žmogaus gyvenimo ciklo, kalendorinėse ir bendruomenės šventėse, bent iš dalies tęsiant tradicijas. Taip pat ir dažnas pasirodymas sceniniuose ar švietėjiškuose renginiuose.

Tiriamų muzikantų ir jų bendruomenės narių, gimusių po XX a. vidurio, asmenybės formavosi ir tebesiformuoja modernybės ir postmodernybės požiūrių erdvėje. Tikėtina, kad šių epochų būdingi bruožai atsispindi ir jų mąstysenose, vertinimuose, muzikavimo sampratoje. Pasiremiant dinamiškos, nuolat kintančios, atsinaujinančios tradicijos samprata, *tradicinį muzikantą* ir *muzikavimą* disertacijoje siekiama traktuoti ne kaip normatyvų, jau beveik išnykusį, bet priešingai – kaip dinaminį, t.y. nuolat besikeičiantį, su gyvenamąja aplinka betarpiškai asmeniškai susijusį ir ją reflektuojantį reiškinių.

Išsamiai paaiškinti *tradicinio muzikanto* šiuolaikinėje lietuvių kultūroje sampratą yra vienas pagrindinių disertacijos tyrimų tikslų. Šią sampratą autorė aptaria tyrimus apibendrinančioje paskutinėje disertacijos dalyje.

Sąvoka **muzikinis elgesys** disertacijoje apibrėžiama kaip muzikanto kūniškai išreiškiama patirtis jo dalyvaujamos muzikinės veiklos kontekste. Šokio tyrinėtojas Gediminas Karoblis, pasiremdamas prancūzų filosofo Maurice'o Merleau-Ponty (1908–1961), vieno didžiausių kūniškumo temos plėtotojų, išvalgomis apie patyrimą šokio tyrimuose, išskyrė potencialiąją ir aktualiąją puses (plg. Merleau-Ponty 1996: 111), pavadindamas jas šokio realizacija ir konceptu: „Šokio realizacija yra aktualus šokio atlikimas. O šokio konceptas yra gebėjimų, supratimo ir žinių potencialas, kuris leidžia individui ar šokių bendruomenei šokti tam tikrą šokį, atpažinti ir susieti šį potencialą su aktualiai atliekamu šokiu“ (Karoblis 2010: 55, plg. Bakka 1995: 21, Gore and Bakka 2007: 93).

Remdamiesi G. Karoblio idėja, tradicinės muzikos realizacija galime vadinti kiekvieną muzikinio kūrinio atlikimą (variantą) ir su juo susijusį muzikinį elgesį. Tradicinės muzikos konceptu įvardytume muzikanto gebėjimus ir žinių sandaugą, leidžiančią muzikantui groti tam tikrą muzikinį kūrinį, o jo klausančiai bendruomenei – jį atpažinti. Taigi, galime išvelgti glaudų ryšį tarp tradicinės muzikos realizacijos (atlikimo) ir koncepto: kiekvienas atlikimo atvejis papildo tradicinės muzikos žinių sandaugą, o kūrinio kartojimo kiekvienu atveju įgytos žinios apie atlikimą turi įtakos kitai kūrinio realizacijai (plg. Karoblis 2010: 56). Disertacijoje nagrinėjami konkretaus muzikanto kūrinio atlikimo – realizacijos skirtinguose kontekstuose atvejai ir jiems būdingas muzikinis elgesys.

2.3. Tradicinių muzikantų kategorijos ir stereotipai

Etnoinstrumentologai, kaip ir Lietuvos kaimų bendruomenės, tradicinius muzikantus skirstė į **kategorijas**. Remdamasis rusų ir baltarusių etnoinstrumentologų darbais, Romualdas Apanavičius išskyrė ir plačiau apibūdino tris tradicinio lietuvių muzikanto kategorijas (statusus): *ne muzikantas*, *muzikuotojas* ir *muzikantas*, kurias nulemia atliekamos muzikos paskirtis, prasmė, repertuaras ir gaunamas atlygis už muzikavimą (Apanavičius 2010: 9–10). Autorius kaip atskirą kategoriją siūlė išskirti „muzikos naudotojus“, kurie darbo metu turėdavo ir kaip įrankius naudodavo muzikos instrumentus (kerdžiai, kaimo būgnytojai, medžiotojai, vaikai ir piemenukai). Mat „sodžiaus darbuose muzikos instrumentus naudoję žmonės „muzikantais“ nepripažįstami, o mokslo veikaluose „muzikantais“ tikrąją prasme laikomi tik atlikėjai, grojantys daugiausia bendratautiniiais muzikos instrumentais – smuikais, armonikomis, cimbolais ir t.t.“ (Apanavičius 2010: 9).

Pasak baltarusių etnoinstrumentologės Inos Nazinos, baltarusiams būdinga instrumentinę garsinę kūrybą skirstyti į *muziką* ir *ne muziką*, garso ar muzikos instrumentus, įrankius į *muzikinius* ir *nemuzikinius*, o atlikėjus instrumentininkus – į *muzikantus* ir *ne muzikantus*. Muzikai buvo priskiriama tik su dainomis ir šokiais, maršais susijusi instrumentinio folkloro dalis. Ją atlikdavo *muzikantai profesionalai* (Назіна 2008: 267).

1966 m. austrų etnoinstrumentologas Felixas Hoerburgeris pastebėjo, kad Europos tautų kultūroje tradicinis instrumentinis muzikavimas nuo seno siejasi su *akademinio profesionaliu ar pusiau profesionaliu muzikavimu* (Hoerburger 1966: 67). G. Kirdienė aptarė įvairialypes lietuvių liaudies ir akademinio pusiau profesionalaus ar profesionalaus smuikavimo ryšius (Kirdienė 2000: 8–9, 22, 48, 50, 81, 101, 103–104, 127, 138–140, 174). R. Žarskienė nagrinėjo Žemaitijos regiono liaudies pučiamųjų instrumentų orkestrų ir profesionalaus muzikavimo ryšius (Žarskienė 2009, 2012, 2013).

Jau tarpukario lietuvių tyrinėtojų darbuose pastebima tendencija liaudies muzikantus skirstyti į tam tikras, dažniausiai dvi priešingas kategorijas: į *paprastus* ir *žymius*, vėliau, XX a. pabaigoje – į *mėgėjus* ir *profesionalus* (Žarskienė 2005a: 117, plg. 2009: 165). Antanas Auškalnis nurodė, kad žemaičiai skyrė prastesnius ir meistriškesnius liaudies muzikantus. Pastaruosius vadindavo profesionalais, jie grodavo dažniausiai už užmokestį (Auškalnis 1990, 1997). Etnomuzikologai yra pastebėję, kad „profesionaliais“ muzikantais dažniausiai būdavo vyrai, nors kai kuriais instrumentais, pavyzdžiui, kanklėmis, XX a. antroje pusėje dažniau grodavo moterys (Auškalnis 1990: 82; Vilys 1996: 36; Palubinskienė 1998: 35).

Muzikantus įvardijantys stereotipai. XX a. antros pusės – XXI a. pradžios lietuvių etnologų darbuose, kaip pastebėjo etnoinstrumentologai, stereotipiškai vartojama visuomenėje įsitvirtinusi sąvoka *vestuvių muzikantai*, jų neskiriant nuo vestuvėse vis dar griežiančių tradicinių muzikantų (Kirdienė 2000: 174).

XX a. antroje pusėje–XXI a. pradžioje mokslinėje etnologinėje literatūroje *vestuvių muzikantai* buvo kritikuojami dėl jų pačių naujai sugalvotų apeigų, kurių metu organizuojama piniginė rinkliava (Čepienė 1972: 217, 1984: 22; Vaicekauskienė 1995: 134–135). Pastebėta, kad jie savo pačių sumanymu pradėjo rengti „pageidavimų koncertų“ ar „labaryčių“ apeigas, už kurias gaudavo kolektyvinį užmokėjimą (Vyšniauskaitė 2008: 432). Taip pat ir *šiuolaikiniai krikštynų muzikantai*, matyt, nusižiūrėję iš *vestuvių muzikantų*, XXI a. pradėjo rengti išpirkas ir krikštynose, vadinamas „muzikantų koše“. Tai „greičiausiai jų pačių prasimanytas būdas susirinkti pinigų“ (Paukštytė-Šaknienė 2012: 150).

G. Kirdienės teigimu, „jau apie pusė šimtmečio Lietuvoje muzikuojantys samdomi *vestuvių muzikantai* [išskirta mano – T. G.] dažniausiai yra ne tradiciniai ar mėgėjiški, o profesionalūs ar pusiau profesionalūs muzikantai, dažnai įvairių Lietuvos muzikos mokyklų, taip pat ir aukštųjų, auklėtiniai, besidomintys populiariosios muzikos ir technologijų naujovėmis, jas taikantys, tačiau dauguma mažai arba visiškai neišmanantys apie senąsias Lietuvos regionines ar lokalines tradicijas ir muzikinį repertuarą“ (Kirdienė 2000: 174).

Darbo autorės nuomone, vestuvių muzikantų stereotipas giliai įsišaknijęs lietuvių sąmonėje ir veikia šiuolaikinės visuomenės dažnai neigiamą požiūrį į dabarties tradicinį muzikantą ir jo muzikavimą. Autorės surinkti duomenys apie šių dienų vestuvinį muzikavimą leidžia teigti priešingai, kad tradicinio muzikanto vaidmuo iki šiol svarbus šiandieninėje kultūroje. Jis sudėtingas ir įvairiabriaunis, neatsiejamas nuo muzikanto bendruomenės ir apskritai šiandieninės visuomenės savimonės, jos poreikių, vertinimų. Todėl išvardytas muzikantų kategorijas ir stereotipus aktualu permąstyti iš naujo.

3. LIETUVIŲ TRADICINIO MUZIKANTO UGDYMAS(IS)

Lyginant tradicinių muzikantų mokymo(si) tradicinėje ir šiuolaikinėje kultūroje būdus ir modelius, šiame skyriuje siekiama nustatyti pastoviuosius ir inovatyvius elementus, jų sąsajas ir pokyčių tendencijas tradicinėje lietuvių kultūroje.

XX a. antroje pusėje etnomuzikologai atkreipė dėmesį, kad muzikavimo mokymosi būdų tyrimas padeda atskleisti tam tikros kultūros muzikinį mąstymą, suvokimą ir vertybių sistemą. Marcia Herndon teigimu, „būdas, kuriuo perduodamos tradicijos, iš esmės yra susijęs su nagrinėjamos kultūros muzikiniu mąstymu ir vertybių sistema. Mokymosi metodas, naudojamas toje kultūroje, mums suteikia svarbios informacijos ne tiek apie patį mokymosi procesą, kiek apie tos kultūros muzikinį mąstymą“ (Herndon, Mcleod 1979: 40). Panašiai svarstė ir Philipas Bohlmanas, teigdamas, jog „žodinė tradicija, sąlygojanti muzikos kūrybiškumą ir stabilumą, yra bene esminė priemonė, naudojama perduodant kultūros vertybių sistemą, pasaulėžiūrą, muzikinį suvokimą iš kartos į kartą“ (Bohlman 1988: 14).

Išanalizavusi XX a. pabaigos–XXI a. pradžios archyvinius ir paskelbtus duomenis, disertacijos autorė savo 2010 ir 2012 m. darbuose pastebėjo, kad tradicinės mokymosi groti metodikos būdai ir modeliai bei muzikantų instrumentarijaus kaita tradicinėje kaimo kultūroje buvo glaudžiai susiję su ankstyvaisiais asmens amžiaus tarpsniais (kūdikyste, vaikyste, paauglyste, jaunyste). Dažniausiai groti buvo mokomasi iš klausos³.

3.1. Asmens vidinės motyvacijos ir muzikinio idealo vaidmuo

Lietuvių tradicinėje kultūroje vyresnės ir jaunesnės kartos muzikantai beveik sutartinai išskyrė šias pagrindines asmens, norinčio tapti muzikantu, savybes: muzikinius gabumus, ypač gerą muzikinę klausą; norą muzikuoti, arba vidinę motyvaciją, ir nuolatinį nuoseklų muzikavimo gebėjimų lavinimą. Kaip teigė etnomuzikologai Alanas P. Merriamas ir Johnas Blackingas, daugelyje kultūrų muzikantu nėra tampama, juo gimstama.

Taip pat ir lietuvių tradicinėje kultūroje nuo seno pastebima, kad labai svarbu turėti įgimtą **muzikinių gabumų** ir juos lavinti nuo kūdikystės. „Griežti smuiku skatindavo tik tokį vaiką, kuris turėjo labai gerą muzikinę klausą“ (Kirdienė 2000: 103). Mokinio klausą tradicinio muzikavimo

³ Šis autorės atliktas muzikavimo ugdymosi tradicinėje kultūroje tyrimas buvo pagrįstas trisdešimt penkių reprezentatyvių liaudies muzikantų pateikta medžiaga. Daugiau kaip pusę šių pateikėjų apklausė autorė. Dauguma pateikėjų buvo senyvo amžiaus liaudies muzikantai (vyrai ir moterys), gyvenantys įvairiose Lietuvos vietovėse (daugiausia Aukštaitijoje ir Dzūkijoje), perėmę savo krašto instrumentinės muzikos tradiciją ir griežti išmokę iš klausos. Tirta mokymosi griežti tradicija, dėmesį telkiant į pagrindinius mokymosi etapus – nuo kūdikystės iki paauglystės.

mokęs mokytojas dažnai tikrindavo, duodamas išderintą instrumentą ir liepdamas jį sustyguoti. Be to, jis mokiniui liepdavo iškart pakartoti savo ką tik pagriežtą melodiją ir vertindavo itin reikliai: „Iškart pasimato, ar išmoks, ar ne. Jeigu jau negali pagraįyti, tai iš tokio muzikantas niekuomet nebus“ (Urbienė 1988: 454). Panašiai būsimo muzikanto gabumai buvo tikrinami ir Vakarų Baltarusijoje. Pirmiausia jis turėdavo išmokti susiderinti cimbolus, kartu ir suvokti jų darną (Ромодин 2009: 49).

Vidinė motyvacija labai svarbi ne tik pradedant mokytis groti, bet ir išlaikant bei tobulinant muzikinius gebėjimus. Motyvuotas asmuo yra suinteresuotas ilgą laiką atkakliai ir sistemingai dirbti, mokytis, siekti užsibrėžto tikslo – šios savybės yra itin svarbios, norint išmokti griežti muzikos instrumentu. Pasak psichologės Ischtos Lehmann, „vidinė motyvacija (vidinis stimulus) – vertingiausia motyvacijos forma. Ji atsiranda, kai vaikai deda visas pastangas iš smalsumo, malonumo ar susidomėjimo tema ar veikla, ir tuomet joks išorinis postūmis <...> jiems nereikalingas. Vidinis impulsas <...> didina ištvermę, stiprina koncentraciją“ (Lehmann 2009: 19–20). Suaugusio žmogaus paskatinimas labai svarbus, bet taip pat svarbi ir asmeninė vaiko pasirinkimo laisvė, padedanti suformuoti kūrybingą, savarankišką vaiko asmenybę. Pastebėta, kad šiomis ir šiandien aktualiomis nuostatomis paremta visa lietuvių tradicinė vaiko muzikinio ugdymo sistema.

Kalbėdami apie savo muzikavimo pradžią, dauguma vyresnės kartos tradicinių muzikantų prisiminė savo didžiulį užsidegimą ir norą muzikuoti, kuris, anot jų, yra bene svarbiausias „vedlys“ jų muzikiniame kelyje. Iš Obelių krašto (Rokiškio r.) kilusio liaudies dainininko ir muzikanto Jono Širvio tvirtinimu, „muzikai reikia ukvatas ir jaunuma“ (Žilinskaitė 1988: 111). Pasak puikaus Punsco krašto armonikininko ir šokėjo Sigito Šliaužio (g. 1936 m. Šlynakiemio k., gyv. Valinčių k., Punsco vls., Lenkijoje), „jei nėra patraukimo, tai jau ne muzikantas ir ne šokėjas, ir ne dainininkas“⁴.

Daugelis senųjų kartų muzikantų, nesvarbu, ar griežti išmokę savarankiškai, ar pamokyti kitų muzikantų, teigė, kad mokytis pradėjo savo noru. Tėvai neskatinavo mokytis ir nemokydavo vaikų, jei jie patys nerodydavo noro. Sakydavo, kad prievarta vaiko neišmokysi (plg. Kirdienė 2000: 103).

Tradicinėje kultūroje pradedantys muzikuoti vaikai paprastai jau turėdavo savo **muzikanto idealą**. Juo dažnai tapdavo namuose griežiantis šeimos narys ar giminaitis. Jeigu artimiausioje aplinkoje muzikanto nebūdavo, tuomet vaikas dairydavosi jo kaimynystėje. Sekdamas suaugusiųjų pavyzdžiu vaikas jau nuo mažens buvo motyvuotas išmokti groti. Muzikanto autoritetas vaikui darė didžiulę įtaką. Vaikas stebėdavo, kaip muzikantas laiko instrumentą, klausydavosi jo griežiamų melodijų, jas įsidėmėdavo ir grįžęs mėgindavo pakartoti.

XX a. pirmos pusės Skriaudžių kanklininkas Kazimieras Banionis prisimena, kad kai buvo dešimties metų, jį labai sužavėjo Prano Puskunigio muzikavimas. Vėliau P. Puskunigis jam leido

⁴TGa (garso ir vaizdo įrašai), 2009 m. užr. G. ir A. Kirdos, D. Jucius ir T. Grašytė.

„apuostyti“ savo kankles ir tai paskatino K. Banionį pradėti muzikuoti. P. Puskunigis jam buvo didžiulis autoritetas: geras kanklininkas, puikus mokytojas, taip pat ir didelis lietuviybės puoselėtojas – „pratino mus žaisti, gražiai elgtis, grynai lietuviškai kalbėti“ (Banionis 1988: 176).

Smuikininkas Stasys Jakubauskas (g. 1930 m. Žagarių k., Seinų vls., gyv. ten pat) vaikystėje girdėdavo, kaip kaimynystėje grieždavo vyresnis muzikantas, nueidavo pas jį ir paprašydavo duoti palaikyti jo smuiką. Keletą smuikelių pasidarė ir pats: pirmą iš pušies, o antrą – iš liepos medienos. Muzikantas prisimena, kad jo anūkė Violeta Černelytė (g. 1988 m. Žagarių k.), kurią jis nuo aštuonerių metų mokė smuikuoti, pirmiausia taip pat norėjo palaikyti rankose jo smuiką, taip „po truputį – ir „apsirgo“⁵.

Tradicinę mokymo griežti metodiką iš dalies tęsė ir kai kurie iš liaudies muzikantų šeimų, giminių kilę **profesionalūs mokytojai**. Smuiko mokytojas Algirdas Jančas (g. 1942 m. Gudelių k., Vilkaviškio r., gyvenantis Marijampolėje) pradėjo smuikuoti iš klausos, pamokytas tėvo, liaudies smuikininko Juozo Jančo (1909–1996 m., g. Bubelių k., Punsko vls., Seinų aps.). Disertacijos autorei jis pasakojo, kad vėliau, tapęs profesionaliu smuiko mokytoju, dirbdamas muzikos mokykloje, rėmėsi savo ankstyvąja muzikavimo patirtimi ir pagrindinėmis smuiko pedagogo Algirdo Griciaus smuikavimo mokyklos idėjomis. Tai jam leido sukurti jo vadinamą *lietuvišką metodiką*: pirmiausia vaikus jis moko griežti lietuvių liaudies melodijas iš klausos – pamokų metu visada iš pradžių pagriežia pats, ypač kai mokomasi naujo kūrinio. Anot A. Jančo, „vaikui turi būti geras įspūdis, tikras instrumentas, geras tikras atlikėjas“⁶.

A. Gricius pastebėjo, kad dabartinėse mokyklose muzikos mokymas dažnai yra apsunkinamas, nes nuo pat pirmųjų muzikavimo bandymų nepaisoma žmogaus muzikinio suvokimo ypatybių. Didžiausias dėmesys kreipiamas į instrumento laikymą, pirštuotę, natų skaitymą ir kitus techninius dalykus. Pasak jo, pradėti mokytis pirmiausia reikia kaip tik nuo paprastų, gerai žinomų dalykų ir lavinti mokinio aktyvų vidinį girdėjimą: „Rankos, realizuodamos šį girdėjimą, pakludamos jam, pačios (savaime) atras judesius, reikalingus tokiam skambėjimui išgauti“ (Gricius 2008: 64).

Tirtų tradicinių muzikantų išsakyta patirtis leidžia padaryti išvadas, kad ir tradicinėje, ir šiuolaikinėje kultūroje muzikinio ugdymosi procese labai svarbus vidinės motyvacijos ir muzikinių gabumų vaidmuo. Kaip tradicinėje, taip ir šiuolaikinėje kultūroje vaiko vidinę motyvaciją mokyti tradiciškai griežti neretai paskatina šeimoje, giminėje ar bendruomenėje pripažinto, autoritetingo muzikanto (mokytojo) muzikavimas bei galimybė susipažinti su muzikos instrumentu: iš pradžių bent jau palaikyti jį rankose, o paskui ir pačiam pasidaryti. Dauguma mūsų tiriamų, iš muzikalių giminių

⁵ MFA DV 139, 2009 m. užr. G. ir A. Kirdos, D. Jucius, T. Grašytė.

⁶ TGA (garso įrašas), 2010 m. užr. T. Grašytė.

kilusių jaunesių kartų tradicinių muzikantų groti pradėjo paskatinti savo artimųjų: brolių, tėvų ar dėdžių, senelių. Jie tapdavo pirmaisiais sektiniais mažųjų muzikantų pavyzdžiais (žr. p. 36–40). Artimieji, patys būdami tradiciniai muzikantai, pastebėdavo savo šeimos ar giminės mažųjų muzikinius gabumus ir, taikydami tradicinę metodiką, skatindavo juos mokytis, ugdytis bei stiprinti savo vidinę motyvaciją. Kuo tvirtesnė vaiko motyvacija ir pasiryžimas – tuo didesnė tikimybė, kad jis taps muzikantu.

3.2. Muzikanto ugdymo(si) modeliai tradicinėje kultūroje

Lietuvių tradicinėje kultūroje instrumentinio muzikavimo pradžia dažniausiai buvo susijusi su **piemenavimu**. Kerdžiaus ar vyresniųjų piemenų pamokyti, iš gamtoje randamų medžiagų vaikai pasidarydavo sau įvairių rūšių muzikos instrumentų (saviskambių, aeorofonų, chordofonų) ir jais muzikuodavo, žaisdavo.

Piemenys naudojo „švilpukus, birbynes, molinukus, rago ir medinius trimitus, kurie buvo nepakeičiami signaliniai įrankiai – darbo priemonė (Bielinis 1978: 92; Čiučiurkienė-Mikšaitė 2007: 75). Daugelis vyresnių kartų (gimusių iki XX a. vidurio) muzikantų iš visos Lietuvos teigė pirmuosius praktinio muzikavimo įgūdžius įgiję būtent vaikystėje piemenaudami. Būsimasis muzikantas turėjo **gebėti pats pasidirbti nors ir paprastą muzikos instrumentą** ir juo *žaisti*. Muzikantai teigė, kad piemenaudami jie ne grodavo, bet *žaisdavo*. Svarbu pastebėti, kad *žaisti* yra senas lietuvių žodis, dar XIX a. viduryje reiškęs „groti muzikos instrumentu“, o vėliau pradėtas vartoti tik vaikų muzikavimui įvardyti (LKŽe; Buračas 1939: 136–137; Vitkauskas 1940: 150; Kirdienė 2000: 36, Šimonytė-Žarskienė 2003:119; Vyčinas 2002: 289; Vyžintas 2003: 10–11; Pliuraitė-Andrejevienė 2012: 49).

Dažnai muzikantas pirmą pasigamindavo pučiamąjį instrumentą. Vaikystėje piemenaudamas švilpuką buvo pasidirbęs uteniškis Peterburgo armonikos virtuozas Valentas Trainys⁷. Įvairias birbynes, švilpynes, lumzdžius, ragelius ir trimitus piemeniu būdamas darėsi žymus žemaičių kanklininkas Stanislovas Abromavičius. Buračas taip pat mini iš builio žolės stiebo darytus skudučius, ožragius, trimitus, birbynes: „Seniau kiekvienas piemenėlis mokėdavo birbynę pats pasidaryti ir ją pagroti. Birbyne groti išmokdavo bandą ganydami, pasižiūrėdami vienas į kitą. Anuomet piemenėliui būdavo didelė gėda nemokėti dūdelės pasidaryti ir ją pagroti“ (Buračas 1993: 491, 497). Punsko apyl. gyvenantis smuikininkas Jonas Nevulis piemenaudamas taip pat pasidarydavo gluosnio dūdelių⁸.

⁷LKA, UKM, 2004 m. užr. R. Garsonas; MFA DV 202, MFA DV 203, TGa (vaizdo įrašas), 2010 m. užr. T. Grašytė

⁸TGa (garso įrašas), 2009 m. užr. G. ir A. Kirdos, D. Jucius ir T. Grašytė

„Piemens mokyklą“ išėję muzikantai **groti išmokdavo savarankiškai**, nusiklausę nuo grojančių artimųjų, giminačių ar kaimynų, kartodami nuolat aplinkoje girdėtas dainų, giesmių, šokių, žaidimų melodijas. Muzikavimo mokymosi situaciją puikiai iliustruoja kanklininko P. Stepulio (g. 1913 m. Seinų aps.) prisiminimai apie „tėviškės konservatorijas“: „Žaisdavome muzikavimą, ypač smuiku. Imituodavome jo grojimą. Ant lentelės pritvirtini siūlų, įtempį po jais pakišta balanėle („kumelaite“), iš arklio uodegos ašutų pasidarai smičių, išsmaluoji ir čirpini – cy, cy, cy... Ir dainuoji <...>. Kai surandi smuikely kokią galimybę išvesti melodiją – tai toks grožis, nors sutirpk. Tetos sakydavo – prabilo smuiko smegenys. Taip, matyt, liaudies kūryba gimsta ir plinta. Be jokių muzikos mokslų, užtenka nusiklausyti ir ką nors nuo savęs pridėti. Taip laikui bėgant pasidarai muzikantu“ (Vyžintas 2003: 10–11). Taigi jiems buvo svarbu ne kaip (kokios kokybės garsu, kokia darna ir garsaeiliu) griežti, o pats muzikavimo, muzikinio instrumentinio žaidimo faktas (Kirdienė 2000: 96, 102; Grašytė 2012: 14).

Instrumentų dirbimas vaikystėje (ganant ar namuose), kaip ir muzikavimas jais, tradicinėje kaimo kultūroje buvo tarsi nerašyta taisyklė. Nupirkti vaikui muzikos instrumentą įstengdavo ne kiekvienas. Kaimo žmonių požiūriu, nemokantis pats pasidaryti instrumento yra net vertas pašaipos, juolab kad toks meistravimas ugdė vaiko kūrybingumą, lavino vaizduotę. Etnomuzikologo Evaldo Vyčino pastebėjimu, vaikų muzikos instrumentų meistravimas nėra betikslis, jis svarbus tradicinės pedagogikos metodas: norint išmokyti groti, būtina pačiam pasidaryti instrumentą (Vyčinas 2002: 289; Grašytė 2010: 22, 2012: 14).

Piemenų mokykla leido vaikui išsiugdyti glaudų **ryšį su kasdien stebima gamta**. Muzikos instrumentų dirbimas iš gamtinių medžiagų, gamtos garsų pamėgdžiojimai įvairiais instrumentais ir muzikavimas gamtoje lavino vaikų muzikinę klausą, kūrybingumą, vaizduotę ir jautrumą.

XX a. antroje pusėje sovietizacijos ir kolektyvizacijos procesai galutinai sunaikino kolektyvinio ganymo tradicijas⁹. Nebelikus bendrų ganyklų, nutrūkus ganymo papročiams, piemenavimas išnyko ir kaip tradicinio muzikavimo mokymosi institucija. Vis dėlto įdomu patyrinėti, ar šiuolaikinėje kultūroje muzikinio ugdymo procese tradiciniai muzikantai yra išlaikę santykį su gamta (medžiagomis ir garsais) bei gebėjimą žaisti instrumentais ir juos pasigaminti.

Muzikavimo tradicijos nuo seniausių laikų buvo perduodamos ir tęsiamos **šeimoje ir giminėje**. Muzikalių šeimų ir giminių vaikai dažnai paveldėdavo polinkį į muziką, o įgimtus gabumus ugdo ir nuo mažens supanti muzikinė aplinka. Pastebėję vaiko muzikinius gebėjimus, pradėti mokytis groti jį

⁹ Ganymo papročius, jų kaitą plačiau nagrinėjo Regina Merkienė (Merkienė, Regina, 1989: Gyvulių ūkis XVI a. – XX a. pirmoje pusėje, Vilnius), piemenavimo ir liaudies pedagogikos sąsajas nagrinėjo Romanas Jonas Vasiliauskas (Vasiliauskas, Romanas Jonas, 2006: Lietuvių liaudies pedagogika – jaunosios kartos socializacijos fenomenas (XIX a. antroji pusė – XX a. pradžia), Vilnius, Vilniaus Pedagoginis universitetas. Piemenavimo tradicijas Švenčionių krašte tyrusi Regina Čiučiurkienė-Mikštaitė atkreipė dėmesį ir į jų muzikavimą (Čiučiurkienė-Mikštaitė 2007: 24–25).

paprastai paskatindavo artimieji. Lietuvių tradicinėje kultūroje dažniausiai mokyti groti imdavosi **vyrai**: senelis, tėvas, brolis, dėdė, rečiau – moterys. Tačiau moterys: senelės, motinos, tetos pirmosios pastebėdavo vaiko muzikalumą. Ugdydama vaiką, dainuodama, žaidindama jį, motina turėjo puikią galimybę pažinti jo būdą ir gabumus. Tėvas mokyti imdavosi dažniausiai kiek vėliau, kai jau pastebėdavo vaiko norą muzikuoti bei jo pastangas. Pradėjęs griežti savo paties pasigamintu ar įsigytu instrumentu, vaikas iš tėvo gaudavo instrumentą kaip savo muzikalumo įvertinimą (tėvas leisdavo groti jo paties instrumentu, arba nupirkdavo vaikui naują) (Grašytė 2010: 34).

Lietuvių tradicinėje kultūroje pradedančiųjų tradiciškai muzikuoti amžius buvo labai įvairus – nuo trejų iki dvidešimties metų. Anksčiausiai griežti pradėdavo muzikantų šeimų ir giminių vaikai. Nuolatos matydamas, girdėdamas muzikuojančius šeimos narius bei giminaičius, vaikas nesąmoningai perimdavo muzikinę tradiciją.

Tradicinės muzikos mokymosi būdai buvo panašūs ir kitose tautose. Šiaurės rytų Baltarusijoje instrumentinio muzikavimo tradicija dažnai būdavo perduodama šeimoje, bet žinomi ir faktai, kad pradedantis muzikantas gaudavo patarimų iš vyresnių savo krašto muzikantų. Kaip teigė A. Romodinas, geriausiais muzikantais dažniausiai tapdavo tie, kurie mokėsi nuo ankstyvos vaikystės ir kasdien gaudavo muzikavimo impulsų (Ромодин 2009: 44).

Paprastai muzikuoti skatindavo **vyriausiąjį vaiką**, dažniausiai, sūnų. Mergaites mokydavo retai, nebent jei šeimoje nebuvo sūnų. Jaunesni šeimos vaikai muzikuoti dažniau išmokdavo savarankiškai arba juos pamokydavo vyresnieji broliai ir seserys. Muzikalioje šeimoje groti išmokdavo visi vaikai, tačiau įprastai muzikavimą tęsdavo tik berniukai. Nuo seno pagal kaimo tradicijas vestuvėse dažniausiai grodavo vyrai, o vestuvėse grojančių moterų pasitaikydavo rečiau. **Jaunesnysis vaikas**, net ir labai norėdamas muzikuoti, turėdavo **mokytis slapčiomis**. Muzikuojantis tėvas ar vyresnis brolis paprastai **drausdavo** ne tik mokytis griežti muzikos instrumentu, bet net ir paimti jį į rankas (Kirdienė 2000: 103). Ypač muzikantai tausodavo smuiką, veikiausiai dėl jo netvirtos, palyginti su kitais instrumentais, konstrukcijos, bijodami, kad vaikas gali jį sulaužyti ar kitaip sugadinti.

R. Žarskienės užrašytas dzūkų smuikininkas Vincas Petrauskas (1910–1999 m.) iš Lazdijų r., Paliūnų k., pasakojo, kad ir jo tėvas buvo smuikininkas. „Mažiems vaikams <...> jis neduodavo savo instrumento, todėl, kai sekmadienį išvažiuodavo į bažnyčią, Vincukas, būdamas 5-6 metų, nuo pečiaus pasiimdavo smuiką ir mokydavosi groti. Vieną kartą jį tėvas užklupo besmuikuojantį, bet, kadangi jau visai neblogai griežė, nuo to karto leido sūnui imti jo instrumentą“ (Žarskienė 2010: 35).

Tačiau **draudimas ne vieną vaiką tik dar labiau paskatindavo**: „Kai draudė, dar didesnė akvata būdavo“ (Augėnaitė 1998: 19). Vaikas, tėvui nesant namie, dažnai pasiimdavo jo instrumentą

ir mėgindavo juo groti, o motina neretai žinodavo apie vaiko slaptą muzikinę praktiką. Punioje (Alytaus aps.) gyvenantis A. Vituskas prisiminė, kad „brolis armonika nedavė groti. Kartą jis pasigėrė ir nebegalėjo šokiuose groti. Brolienė, žinodama, kad aš kartais slapčia pačiupdavau armoniką, atnešė instrumentą ir prašė gelbėti. Nuo to laiko brolis nedraudė“ (Augėnaitė 1998: 19). Peterburgo armonikos muzikantas Valentas Trainys (Utenos aps., gyv. Utenoje) prisimena, kad jo tėvas grojęs triele Peterburgo armonika, ją labai saugojo ir laikė uždėjęs aukštai ant spintos. Kuomet namiškiei išeidavo iš namų, Valentas nusikeldavo armoniką ir mėgindavo groti slapčiomis: „Matyt, prigimtis davė. Vis rūpėjo armoniką nuo spintos nusitraukt. Tėvas mokėjo grot“¹⁰. Šis trumpas apibūdinimas puikiai atspindi tradicinę mokymosi griežti metodiką.

Smuikininkas Feliksas Baltrušaitis pasakojo, kad jo tėvukas turėjo gerą smuiką, kurio niekam neduodavo, todėl savo pirmąjį smuikėlį jis pasidarė iš lentelės, o po to brolis leido groti savo smuiku¹¹. Iš Tauragės krašto kilęs Vincas Sadauskas (g. 1946 m.), vaikystėje grojęs bosu dūdų orkestre, labai norėjo išmokti groti vyresniojo brolio klarnetu. Vincas bandydavo pūsti brolio klarnetą visiems išėjus į darbus, bet viskas buvo veltui, nes brolis, pergudravęs jaunėlį, paslėpdavo klarneto liežuvėlį. „Kartą <...> labai įdėmiai sekiau, kur brolis, pagrojęs klarnetu, slepia liežuvėlį. Pastebėjau, kad jį uždeda ant visados atdarų kambario durų viršaus. Visiems išėjus į darbus, aš jau grojau, – prisimena Vincas. – Per dieną, niekieno nemokomas, aš išmokau groti kelias lietuviškų dainų melodijas. Grįžę broliai, išgirdę taip puikiai begrojančią jaunėlį, net nustebo ir daugiau klarneto liežuvėlio nebeslėpė“ (Batavičius 1995: 345).

Lietuvių tradicinėje kultūroje muzikantais dažniausiai būdavo **vyrų**. **Moterų muzikančių** pagausėjo XX a. viduryje ir antroje pusėje. Muzikavimo papročiai bei tam tikri senesni muzikavimo reglamentai pradėjo kisti kartu su požiūriu į muzikavimą, tipinių kapelų, šeimyninių ansamblių reiškinių suklestėjimu, taip pat su įvairių rūšių styginių ansamblių atsiradimu ir išpopuliarėjimu (Palubinskienė 1996, 2007: 210; Kirdienė 2000: 21, 2013: 435, 508, 526). Merginos ir moterys itin dažnai grieždavo pritariamaisiais instrumentais, pavyzdžiui, basetle, cimbolais, mandolina, gitara, kanklėmis (Auškalnis 1990: 82; Vilys 1996: 36; Palubinskienė 1998: 35; Kirdienė 2005b: 20, 2013: 435, 487, 489, 497, 505, 511, 513, 535, 536, 539, 540, 543–546, 554, 580, 597–599, 614–615; Žarskienė 2007b: 180; Grašytė 2012: 16). Panašios tradicijos, kaip pastebėta mokslininkų, gyvavo ir kitose Europos šalyse, pavyzdžiui, Norvegijoje, Vengrijoje (Gjertsen 1996: 33; Tari 1999: 127).

Lenkų etnomuzikologė Anna Czekanowska nurodė, jog Lenkijos Tatrų kalnų aukštumų muzikos tradicijos ir šiandien daugiausia saugomos moterų. Vyrų yra labiau linke į muzikos naujoves,

¹⁰ LKA, UKM, 2004 m. užr. R. Garsonas; MFA DV 202, MFA DV 203, TGa (vaizdo įrašas), 2010 m. užr. R. Garsonas ir T. Grašytė.

¹¹ JZa, 2009 m. užr. J. Zvonkutė.

eksperimentus, todėl, moterų nuomone, juos reikia kontroliuoti, kad laikytųsi tradicijų. Jos suvokia, kad muzika yra svarbi Tatrų regiono etnokultūrinio tapatumo palaikymo grandis, todėl su ja elgtis reikia pagarbiai. Bet kokie nukrypimai nuo tradicijos gali sukelti grėsmę tautos išlikimui (Czekanowska 2006: 109).

Tradicinėje kultūroje **moterys ugdydavo vaiko muzikinius gabumus nuo pat mažens**, o paaugusius paskatindavo pradėti mokytis, remdavo vaiko mokymąsi griežti net ir slapčia paėmus tėvo muzikos instrumentą. Tą liudija ir archyvinė, ir skelbta medžiaga iš visų Lietuvos etnografinių regionų. Būsimo tautosakos rinkėjo ir pedagogo, kilusio iš Biržų, Stasio Paliulio mama buvo gera dainininkė, turėjo gražų balsą ir gerą klausą. Gimnazijos baigimo proga kaip paskatinimą ir palinkėjimą ji savo sūnui padovanojo liaudies darbo smuikėlį. Juos jis išmoko griežti, o vėliau šiuos gebėjimus pritaikė mokydamas muzikos kitus (Paliulis 1985d: 109). Žemaičio, Luokės krašto smuikininko Juozo Žilvičio sesuo pasakojo: „jo pirmas žaislas buvo tą smuiką čyrenti. <...> Kartą jis sėdėjo ant takelia, o karvė gyliava nuo vabalų ir per jį perbėga. Jis labai verkė, jį labai užgava. Mama padavė jam tėvelio smuikę, ir tų ašarų neblika“ (Kirdienė 2007: 123). A. Tamulionis iš Druskininkų iš pradžių išmoko groti armonika, vėliau cimbolais. Pirmąją armoniką Adolfui atnešė teta. Nors instrumentas buvo senas, sukiužęs, oras švilpė pro prakiurusias dumples, tačiau šešiametis labai džiaugėsi tokia galimybe mokytis (Karčemarskas 2007: 154).

Rečiau moterys pačios mokydavo vaikus groti. Muzikantė S. Mikužienė (g. 1913 m. Vieksniuose), savarankiškai išmokusi groti armonika (tarnaudama ji slapta pasiimdavo šeimininko sūnaus armoniką), ir savo šešiamečiam sūnui nupirko armoniką. Paaugęs jis išmoko groti ne tik armonika, bet ir smuiku, dūda (Urbienė 1988: 456). Vilniaus krašto muzikantas Piotras Kačianovskis pradėjo skambinti būdamas šešiolikos. Jį groti išmokė cimbolininkė Marija Juralovič, gyvenusi už penkių kilometrų (Karčemarskas 2007: 154). Lietuvininkų muzikantė E. Grigolaitytė–Kondratavičienė iš Pagėgių aps., Bitėnų k. (1910–1995 m.) lankė privačią mokyklą ir ten išmoko griežti smuiku. Vėliau ir savo dukteris mokė muzikos (Kirdienė 2005b: 17).

Panašūs tradicinio mokymosi groti modeliai buvo nustatyti ir kitose Europos šalyse. Švedų instrumentologas Magnusas Gustafssonas nustatė dešimties etapų tradicinio muzikavimo mokymosi modelį, pagrįstą Jonassonų šeimos iš Pietų Švedijos pavyzdžiu (Gustafsson 1996: 37–45). Aprašydamas tradicinio mokymosi, etapus kaip pavyzdį jis pateikė pietinės Švedijos septintos kartos smuikininko Axelio Jonassono mokymosi istoriją. Jis buvo jauniausias vaikas, todėl tėvas jo nemokė, muzikuoti skatino tik mama. Kai būsimajam muzikantui suėjo šešeri, ji nupirko jam pirmąjį instrumentą – lūpinę armonikėlę. Vėliau vyriausias brolis Johanas padovanojo seną akordeoną.

Būdamas aštuonerių metų, Axelis gavo pirmąjį muzikanto atlygį ir buvo pripažintas geru apylinkės muzikantu, tačiau labiausiai jis norėjo išmokti griežti smuiku:

Tėvas uždraudė man griežti jo smuiku. Jis buvo naujas (pagamintas 1907 m.), todėl saugojo, kad kas nesulaužytų. Geresnio už šį smuiką tėvas nebūtų galėjęs įgyti. <...> Tėvui išėjus, nusiimdavau smuiką nuo sienos, kur jis kabėdavo, ir pamėgindavau užgauti stygas. Kartais pagrieždavau vieną ar dvi frazes. Mama išgirdo, kad turiu gerą klausą, ir skatino mokytis griežti paslapčiomis. Po kurio laiko išmokau kelias senas tėvo melodijas. Po trijų mėnesių Axelis ryžosi išduoti savo paslaptį tėvui – paprašė jo smuiko, pirmiausia jį suderino ir pagrojo. Sūnaus gebėjimų nustebintas tėvas pradėjo jį mokyti (Gustafsson 1996: 42).

Panašiai apie Vitebsko apskrities Šiaurės rytų Baltarusijoje liaudies instrumentinės muzikos mokymąsi rašė A. Romodinas. Pasak jo, šiame krašte jauno muzikanto ugdymas vyko, iš vienos pusės, savo bendruomenėje, vertinant bendraamžiams, o iš kitos pusės – kūrybinėje atskirtyje, susikaupus, muzikuojant net ir paslapčia (Ромодин 2009: 51). Individualaus ir viešo muzikavimo veiksniai padėjo muzikantui formuoti individualų stilių. Muzikantas į tradiciją įsitraukdavo žingsnis po žingsnio. Pirmuoju muzikanto pripažinimu tapdavo viešas grojimas jaunimo sambūriuose, vakarėliuose, į kuriuos paprastai kviesdavo tik labiausiai patinkančius, geriausius muzikantus (Ромодин 2009: 51). Kitas svarbus etapas – muzikavimas jaunimo vakarėlyje vestuvių išvakarių metu. Trečiasis etapas – muzikavimas vestuvėse su vyresniais muzikantais (Ромодин 2009: 53).

Disertacijos autorė, pasiremddama M. Gustafssono sudarytu muzikinio ugdymosi modelio pavyzdžiu, nustatė taip pat dešimties pagrindinių etapų lietuvių tradicinio muzikanto mokymosi šeimoje ir giminėje modelį: 1) tėvas draudžia vaikui liesti jo instrumentą; 2) vaikas pats pasidaro instrumentą (arba jam nuperkamas paprastas instrumentas); 3) vaikas (ypač jaunėlis) slapčia mokosi griežti tėvo muzikos instrumentu; 4) pirmiausiai atliekamas dažnai girdimas kūrinys (daina, giesmė, žaidimas ar šokis); 5) kūrinio melodija pirmiausiai pasidainuojama (paniūniuojama), tik po to griežiama; 6) tėvas įvertina vaiko muzikinius gabumus ir nuperka vaikui geresnį instrumentą; 7) pirmasis viešas pasirodymas šeimyniniame ansamblyje drauge su tėvu; 8) vaikas griežia vienas arba naujai suburtame kaimo muzikantų ansamblyje; 9) vaikas išmoko tėvą naujų, kaime populiarių šokių melodijų; 10) sūnus ir tėvas viešose kaimo erdvėse griežia atskirai, kaip lygiaverčiai muzikantai (plačiau žr.: Grašytė 2012: 17).

3.3. Tradicinio muzikanto ugdymas(is) šiuolaikinėje kultūroje

Išanalizavus, kaip mokėsi groti pagrindiniai disertacijos pateikėjai ir kiti aptariamieji jaunesniųjų kartų tradiciniai muzikantai, paaiškėjo, kad iki šiol išliko daug sąsajų su senuoju lietuvių tradicinio muzikavimo mokymo(si) šeimoje ir giminėje modeliu. Dauguma pagrindinių pateikėjų mokytis groti,

kaip ir ankstesnių kartų tradiciniai muzikantai, pradėjo sekdami vyresnių savo šeimos, giminės narių arba kaimynų pavyzdžiu. Svarbu pastebėti, kad ilgą laiką jie kartu su jais ir muzikavo. Galime pastebėti, kad naują instrumentariją ir kitas inovacijas jie dažniausiai perimdavo iš savo bendraamžių ar nedaug už save vyresnių muzikantų ir kitos muzikinės aplinkos.

Punsko krašto (Lenkija) dumplinių instrumentų muzikantas **Juozas Bancevičius** (g. 1948 m.) augo labai muzikaloje Valinčių kaimo giminėje. Jo senelis Jonas Bancevičius griežė smuiku, smuikais griežė ir jo tėvas Bronius Bancevičius (1912–1987 m.), šio sesuo Ona Bancevičiūtė (1906–1992 m.) ir ypač puikiai – brolis Antanas Bancevičius (g. 1918 m., po Antrojo pasaulinio karo išvažiavęs į Lietuvą, palaidotas Seirijuose).

J. Bancevičiaus tėvas griežė ir „ant gudzikinio armoniko“ (vokiška diatoninė armonika „Hohner“), ja skatino griežti, pamokė sūnų. Griežti akordeonu šis pradėjo būdamas trylikos–keturiolikos metų ir juo muzikuoja iki šiol. Jo pirmuoju akordeono mokytoju tapo šiek tiek vyresnis muzikantas Vitas Uzdila (g. apie 1941 m. Kreivėnų k., Punsco vls.), mokydamas Seinų lietuvių draugijos nupirktu akordeonu. Pasak J. Bancevičiaus, tuo metu (apie 1961 m.) Punsco krašte akordeoną „sunku būdavo gauti ir įpirkti“¹².

Nuo mažens J. Bancevičius muzikavo savo šeimos ar giminės ansamblyje su tėvu, dėde Antanu ir teta Ona. Vestuvėse jis pradėjo griežti nuo keturiolikos metų (žr. 1 nuotr., p. 184). Iš V. Uzdilos išmoktą valsą „Lietuvi, prikąsk liežuvį“ J. Bancevičius akordeonu išmokė griežti ir savo jauniausią sūnų Darių (g. 1982 m.), dabar su šeima, kaip ir kiti du Bancevičių vaikai, gyvenantį Toronte (Kanadoje) ir jau neberandantį laiko muzikuoti.

Iš muzikalios Merkinės krašto giminės yra kilęs **Kęstutis Kaupinis** (g. 1971 m.): jo senelio broliai Karolis ir Petras Kaupiniai (g. 1916 m. Jokūbiškio k., Liškiavos vls., Alytaus aps., gyv. Nemunaityje, Alytaus r.) buvo muzikantai. P. Kaupinis garsėjo kaip Nemunaičio kaimo (Alytaus r.) vargonininkas, griežė ir smuiku. K. Kaupinio tėvas Juozas Kaupinis (1940–2004 m.) grojo „belarusiška armonika“. Būdamas dvylikos–trylikos metų, vyriausias vaikas šeimoje, Kęstutis pradėjo griežti tėvo armonika. Jis prisimena, kad tėvas labai skatino jo muzikavimą, net pats subūrė ansamblį, kuriame jie grojo kartu, o vėliau grojo ir kiti Merkinės krašto muzikantai bei Kęstučio sūnus, ir duktė¹³. Paklaustas, kaip pradėjo mokytis griežti armonika, K. Kaupinis atsakė, kad grieždavo tik iš klausos, nuo mažens klausydavo, kaip muzikuoja tėvas, tačiau jo pagalbos neprašė – nors taip ir buvo sunkiau, mokėsi pats, nes „buvo ambicingas“. Muzikantų pavyzdžiai rodo, kad vidinę motyvaciją

¹² TGA (garso ir vaizdo įrašas), 2009 m. užr. G. ir A. Kirdos, D. Jucius, T. Grašytė

¹³ TGA (garso įrašas), MFA DV 299, 2012 m. užr. T. Grašytė ir V. Naruševičiūtė.

turintis pradedantis muzikantas efektyviausiai groti išmoksta savo pastangomis, o ne kieno nors mokomas ar vadovaujamas:

K. K.: – Viskų girdėjau, kaip tėvas groja. Aš nežinojau nei klaviatūros, nei nieko. Pasiimi bet kurią natą ir žiūri, koks sekantis garsas. Kad ten reikia dviem pirštais, trim pirštais spausti, aš nežinojau to, bet mačiau, ką tėvas spaudė, kad po dvi knopkutes. Tai, vadinasi, du pirštus sudėdi ir badai, kol tau atitiks.

T. G.: – O tai tėvo nė kiek neprašėt pagalbos?

K. K.: – Nu, aš esu principingas¹⁴.

Griežti jis mokydavosi visuomet pasislėpęs, kad niekas neišgirstų, ir tik jau gerai išmokęs grieždavo šeimos nariams ir viešai, nes norėjo iškart pasirodyti kaip geras muzikantas:

Aš pasislėpęs, visuomet pasislėpęs, kad, neduok Dieve, kas nors išgirstų, kad ne taip ką groju. Aš norėjau, kad nieks negirdėtų, kaip mokinuosi groti. Aš jau norėjau, kad jei tau parodysiu, kad turi būt gabalas padarytas. Aš vienas brūžinau, brūžinau ir savo mamai per *Motinos dieną* jau buvau paruošęs kažkokį gabaliuką. Pirmi žingsniai su armoniku buvo per tuos visus *žiburėlius* mokykloje. Tai aš jau buvau populiariausias muzikantas. <...> Su jo [tėvo] armonika „Belarus“ pradėjau groti – „Ant melsvo ežero bangų“ buvo lengviausias gabalas¹⁵.

Šeštoje klasėje K. Kaupinis turėjo sukaupęs didžiulę muzikos įrašų magnetofono juostose kolekciją. Apie pirmą viešą pasirodymą mokyklos *žiburėlyje* ir nuo vaikystės jaučiamą stiprų potraukį muzikai K. Kaupinis prisimena:

Tuo laiku aš jau buvau dėl muzikos išėjęs iš proto, tai turėjau gal 140 juostų magnetofono. Tai aš domėdavaus muzika, iš radijos rašydavau, paskui dar šokius vedavau mokykloje. Jau aš visas persisunkęs buvau ta muzika. Už tai, užgirsti jau melodiją, kuri tau patinka, jau tuo laiku *topas* [hitas] – ir kodėl aš su armoniku negaliu pagroti? Dabar jau gal nepagrosiu, o tuo laiku pagrojau įsigarsinęs. Tik atsimenu, kad laidas buvo trumpas, tai pasistatau kėdę, [paimu] šepetį valytojos. Tų šepetį priižiūri prie kėdės, kad stovėtų vietoj [mikrofono] stovo – tų stovų mes gi neturėjome. Tada kad su armoniku dainuoji, tai in tų mikrofonų. O kap buvau dar neprisilipdis, tai tų mikrofonų prisiriši raiščiu ir viskas, dainuoji – [šepetys] tau kaip stovas¹⁶.

Paauglystėje Kęstutis išmoko skambinti gitara iš sesers draugo. K. Kaupinis prisimena, kad pirmiausiai įsirašė, kaip draugas skambina gitara, po to mokėsi pagal kasetės įrašą ir per kelias savaites išmoko groti pats (žr. 4 nuotr., p. 185).

K. Kaupiniui, tiesa, labai trumpai, teko studijuoti Klaipėdos konservatorijoje. Vėliau, įstojęs į KPI mechanikos institutą, jis pradėjo groti armonika ir orkestriniu būgnu dainų ir šokių ansamblio „Nemunas“ orkestre, tačiau ir mechanikos studijas po metų metė. Dėl nutrauktų muzikos studijų jis ir dabar labai apgailestauja: „Pabaigęs dvylika klasių įstojau į Klaipėdos konservatoriją, bet mečiau, nes žmona norėjo būti kartu. Čia buvo mano didžiausia klaida“¹⁷.

¹⁴ Ten pat.

¹⁵ Ten pat.

¹⁶ Ten pat.

¹⁷ Ten pat.

K. Kaupinis prisimena, kad savo muzikinės pedagoginės veiklos pradžioje ir pats buvo labai nekantrus mokytojas. Tą galėjo lemti ir jo asmeninis būdas, ir tradicinės mokymosi metodikos įtaka. Jį, nekantriai degantį noru tuoj pat pamatyti reikšmingus per repeticiją mokomo jauno kapelos muzikanto rezultatus, žmona paskatino atsižvelgti į ugdomųjų gebėjimus ir būti kantriam:

Paskui man žmona girdėdama per vieną repeticiją sako, ko aš kabinuosi. „Gi negalvok, sako, kad visi, kaip tu, viską moka, yra ir kitokių“. Nu, tai paskui dašilo man, tai pradėjau kultūringai: „Nu, pasėdim“. O man neįdomu, neįdomu, aš degu, man reikia lėkt, kažkokius kitus gabalus [kūrinius atlikti], o turi sėdėt. Nu, ką padarysi¹⁸.

Igijęs patirties, savo vaikus K. Kaupinis jau mokė nuosekliai, per repeticijas kapeloje ar netgi imdamas kartu muzikuoti vestuvėse (kas taip pat yra labai sena tradicija), pradėdamas nuo nesudėtingų pritariamųjų partijų būgnu, timpanu ar lamzdeliu. Jis iš savo patirties pastebi, kad vaikų prievarta neišmokysi:

Tie, kurie pastatyti per prievartą, tai tie atkalė, atgavo diplomą, išlėkė, ir viskas, nebegros daugiau niekad. O kiti yra, kad dainuoja, kad nori. Aš juos apdirbu psichologiškai: kad kaip smagu, ir važinėji visur. O kai užsikabina, tada pasakau, kad sunkus darbas, kad reikia padirbėt¹⁹.

Apie 2006 m. K. Kaupinis, būdamas trisdešimt penkerių, mėgino savarankiškai išmokyti groti ir dar vienu instrumentu – saksofonu. Pirmiausia jam teko pačiam išsiaiškinti, kaip pririšti liežuvėlį:

Dar, aišku, parsinešiau saksą iš kultūrės, įsidėjau liežuvėlį. O tą padaryt, tai dar reikia žinot kaip. Aš įsidėjau, prasėdėjau kokias aštuonias valandas namuose, ir aš išgrojau gamą, nežinodamas, nei nuo kur prasideda. Spaudžiau spaudžiau tas skylukes, kol man gavosi gama. Tegul netikslu, bet čia yra super. Visi mano grojimai su šposais, normaliai negalima²⁰.

Beje, K. Kaupinio sesers šeima taip pat muzikali: klarnetu ir sintezatoriumi (pačių vadinama *jamaha*) grojo sesers vyras, o klarneto specialybę muzikos mokykloje baigė sūnus.

K. Kaupinio mokymo(si) pradžia, pasirenkami muzikos instrumentai atskleidžia jo asmenybės bruožus: ekstravertiškumą, ekspresyvumą, išradingumą, nepastovumą, impulsyvumą ir polinkį į muzikines naujoves.

Vepriškių **Ratautų** giminėje muzikavimo tradicijas tęsia, kiek menama, jau penkios kartos. Giminė ilgą laiką gyveno Ratautų kaime, apie 7 km nuo Veprių (tuo metu Veprių vls., dabar Deltuvos sen.). Ratautų giminė į etnomuzikologų akiratį pateko 2005 metais. Apsilankius Ratautų namuose, buvo įrašytas trijų giminės kartų muzikavimas: senelio Edvardo (1914–2008 m.), gyv. Ukmergės aps., Veprių vls., Ratautų k.) smuiku, tėvo **Edvardo** (g. 1951 m., Ratautų k., nuo 1985 m. gyv. Vepriuose) akordeonu ir dukters **Jurgitos Kardauskienės** (g. 1977 m. Ratautų k., gyv. Vepriuose) smuiku²¹. Jie pagriežė pavieniui, po du, taip pat ir visi kartu. 2005 m. kovo mėn. Ukmergės kultūros centre

¹⁸ Ten pat.

¹⁹ Ten pat.

²⁰ MFA DV 299, TGA (garso įrašas), 2012 m. užr. T. Grašytė ir V. Naruševičiūtė.

²¹ GKA, 2005 m. užr. V. Mulevičiūtė, G. ir A. Kirdos, Ž. Svobonaitė.

vykusiame koncerte visi trys griežė senelio Edvardo Ratauto repertuarą²²(žr. 17 nuotr., p. 192). Tikimasi, kad giminės instrumentinio muzikavimo tradicijas tęs ir Jurgitos vaikai: duktė Airita (g. 2003 m.) jau mokosi griežti smuiku ir violončele muzikos mokykloje.

Senelis Edvardas Ratautas pasakojo, kad jo senelis, Juozas Ratautas, taip pat buvo smuikininkas, „smuike grojo“. Jo motina Zuzana Ratautienė-Gineikaitė buvo kilusi iš Truskavos bajorų giminės,²³ tėvas Bernardas griežė smuiku. Tėvą dar vaiką Ratautų kaime mokė mokytojas *artistas* pagal *raides* (t. y. pagal tonacijas ar natas). Jis grieždavo įvairiose šventėse. Pasak jaunesniojo Edvardo, kaime ir giminėje „labai daug vyrų būdavo [ir muzikos] instrumentų. Kaip jie mokėdavo, taip grodavo. Ir būdavo dar tos, kaip jie vadina, peterburgskos armonikos“²⁴. Vyresnysis Edvardas Ratautas pradėjo mokytis devynerių metų tėvo specialiai jam padarytu smuikeliu (tėvas garsėjo kaip puikus stalius). Pramokusiam tėvas jau davė savo smuiką (veikiausiai pagamintą manufaktūroje pagal italų meistro Josepho Guarnerijaus modelį (įrašas it. „*Joseph Guarnerius fecit 1741*“). Juo griežė visą gyvenimą, paskui „tėvo palikimo smuikę“ padovanojo anūkei. Kitaip nei tėvas, griežė be jokių natų ir *raidžių*, tik iš klausos. Netrukus su šeimos ansambliu pradėjo griežti vestuvėse: „Su tėvu grodavau dviem smuikem ir [vyriausias brolis Jonas] kontrabasu“²⁵. Po Antrojo pasaulinio karo muzikantas įsigijo akordeoną „Accord“. Pasak sūnaus, „toks tarybinis [buvo], atsimenu, ar Baltarusijos darbo, ar kažkieno. Jis sako, kad pats išmoko ant to akordeono grot. Ten toks kaimynas groja, ir tas jam labai patika, ir norėjo išmokyti grot“²⁶. Sūnus Edvardas akordeonu pradėjo groti paskatintas savo tėvo, būdamas dešimties metų, o J. Ratautaitę smuiku griežti paskatino senelis (*diedukas*). Kai jai suėjo penkeri, jis padovanojo savo, nors jau ir sulūžusį, senąjį smuiką. Smuikuoti ji pradėjo grieždama kartu su seneliu iš klausos²⁷.

Būdamas dešimties, E. Ratautas jaunesnysis (vyriausias šeimoje vaikas) griežti tėvo akordeonu taip pat mokėsi slėpdamasis nuo tėvo, nes jis sūnui vienam groti drausdavo, labai tausojo savo muzikos instrumentą. Mama palaikė sūnaus norą muzikuoti. Tėvas mokė jį griežti akordeonu savo metodu – *su pririštais pirštais*. Tai sūnui visiškai nepatiko, todėl Edvardas jaunesnysis išmoko groti pats *per save*, vedamas vidinės muzikinės klausos ir sukaustos muzikinės, melodinės-intonacinės patirties. Jo pasiekimus tėvas puikiai įvertino:

Kada tėvas išeidavo į darbą, man mama leisdavo grot. Tėvas tai saka, kad sugadins vaikas [akordeoną] (...). Jisai prisirišo [mano] pirštus ir kaip jis daro, tai ir man liepia taip pat daryt. Aš nusisipjoviau į tuos pririšimus visus ir kai tėvas

²² MFA D8V 38, 2005 m. užr. Ž. Svobonaitė.

²³ Anot Jurgos Sadauskienės, tradicinės muzikos kaitai XIX a. Lietuvos kaime palankią situaciją sudarė susiklosčiusios sociokultūrinės aplinkybės, t. y. kaimo žmonių suartėjimas su aukštesniaisiais socialiniais sluoksniais, visų pirma bajorais ir jų kultūra (Sadauskienė, J. *Didaktinės lietuvių dainos. Poetinių tradicijų sandūra XIX–XX a. pradžioje*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2006, p. 83–87).

²⁴ MFA DV 277, TGA (garso įrašas), 2012 m. užr. G. ir A. Kirdos, T. Grašytė.

²⁵ GKa, 2005 m. užr. V. Mulevičiūtė, G. ir A. Kirdos, Ž. Svobonaitė; MFA D8V 38, 2005 m. užr. Ž. Svobonaitė.

²⁶ Ten pat.

²⁷ MFA DV 277, TGA (garso įrašas), 2012 m. užr. G. ir A. Kirdos, T. Grašytė.

išeina, pasiimu [akordeoną] ir kaip man išeina, taip aš tampau. <...> Tėvas vieną kartą pareina namo, o aš jau groju. Va taip, sako, kaip [ką tik] grojai – taip ir grok dabar²⁸.

1961 m. tėvas su vienuolikmečiu sūnumi jau griežė vestuvėse, kuriose grojo visą naktį ir gavo savo pirmąjį atlygį – septynis rublius. Ratautas jaunesnysis iki šiol puikiai prisimena šią patirtį:

Grojom, aš su akordeonu, tėvas su smuiku grojo ir <...> dar vienas vyras su akordeonu. Pagrinde mes dviese su tėvu grojom, nes tas vyras buvo pabrolys, tai tik prisėdavo. <...> Aš atplėšiau [grojau – T. G.] nežinau iki kiek, kad naktį jau visi ėjo miegot, o aš dar grojau. Žinau, kad po to mum 7 km reikėjo pareit namo, tai tėvas ėjo prieky, nešė smuiką, o aš eidamas – užmiegu²⁹.

Tokia ankstyva vestuvių muzikavimo praktika, nors ji – mažiesiems muzikantams tikras ne tik muzikinių gebėjimų, bet ir fizinės ištvermės išbandymas, nuo seno žinoma tradicinių muzikantų šeimose ir giminėse. Tai buvo ir puikus būdas mokytis muzikinio repertuaro bei ugdyti visus tradiciniam muzikantui reikalingus muzikinius (grojimo iš klausos, ansamblinio grojimo), greito orientavimosi ir komunikacinius gebėjimus.

E. Ratautas jaunesnysis vėliau lankė ir muzikos mokyklą, tačiau į ją atėjo jau taip gerai grieždamas, kad jį iškart perkėlė iš pirmos į trečią klasę. Čia pramoko griežti iš natų. Pasak jo, „man tik tai gaires parodė, o paskui jau aš pats“³⁰. Dar vėliau, studijuodamas Vilniuje, jis vienerius metus mokėsi „džiazinių formų ir akompanavimo“ pas profesionalų akordeonininką Algirdą Ločerį.

Jurgita Ratautaitė-Kardauskienė smuiku griežti pradėjo būdama vos penkerių, „kai diedukas padovanojo tą sulūžusį smuiką. Padavė <...> ir sako: „Va čia yra tau, čia labai vertingas daiktas“. Ir kažkaip man turbūt į sąmonę įsirėžė, kad turiu išmokyti“. Vėliau, stodama į muzikos mokyklą (į smuiko klasę) nustebino komisiją, pagriežusi kelis senelio išmokytus liaudies šokius. Vis dėlto smuikuoti Jurgita teigia išmokusi ne iš senelio, o muzikos mokykloje iš natų. Kita vertus, jai, kilusiai iš tradicinių muzikantų giminės ir nuo mažens supamai muzikinės aplinkos, jau turinčiai gana išlavintą muzikinę klausą, labiau patiko ir buvo lengviau groti iš klausos: „Buvau pratinama groti iš natų. Bet man visados labiau patiko groti iš klausos“³¹. Ją pamokydavo ir tėvas, su kuriuo kartu koncertuodavo: „dar būdama pirmokė jau koncertuodavo kartu su tėvo vadovaujama Veprių *kaimo* kapela“ (žr. 15 nuotr., p. 191). Tėvas jai pritaikydavo, supaprastindavo kūrinių partijas, pirmasis kūrinys buvo „Polka linksmuolė“. Tėsdama šeimos ir giminės tradicinio muzikavimo tradicijas, Jurgita, kaip ir jos tėvas bei senelis, vestuvėse griežia nuo trylikos metų (žr. 16 nuotr., p. 191). Ji teigė, kad mokydamosi muzikos mokykloje ir vėliau, Marijampolės aukštesniojoje pedagogikos mokykloje

²⁸ Ten pat.

²⁹ Ten pat.

³⁰ Ten pat.

³¹ Ten pat.

(kur įgijo pradinių klasių ir muzikos pedagogikos specialybę)³², neprarado vidinių sąsajų su tradiciniu muzikavimu, nors jis ir neatrodė svarbiausias: „liaudies muzika <...> buvo aktualu, bet ne svarbiausias dalykas. Tai nebuvo užmiršta“³³.

Panevėžietis **Alvydas Čepauskas** (g. 1972 m.) muzikuoti akordeonu pradėjo 1977 m., būdamas penkerių. Muzikantas prisimena, kad akordeoną tėvai buvo nupirkę vyresniam broliui, bet šis juo negrojo. Alvydas teigia išmokęs groti „pats per save, nusiklausydamas melodijų iš Mundeikių k. (Radviliškio r.) gyvenančių muzikantų“. Jis prisimena, kad pirmasis jo kūrinys buvo „Suk suk ratelį“, kurį jis išmoko groti valso ritmu. Muzikanto pusbroliai taip pat grojo armonika ir akordeonu, bet muzikantais netapo. 1981 m. A. Čepauskas pradėjo groti vestuvėse ir išmoko groti elektriniais vargonėliais, o 1990 m. ėmė groti armonika³⁴.

Šepetos k., Kupiškio r. gyvenantis muzikantas **Jonas Goštautas** (g. 1952 m.) pradėjo groti armonika būdamas aštuonerių metų (žr. 28 nuotr., p. 197). Pirmuosius muzikanto žingsnius žengė savo giminės sueigoje gimtajame kaime, besiklausydamas vakaronėje grojusio muzikanto. J. Goštautas apie savo užsidegimą groti prisimena:

Tėvai važiuodavo į balius ir ten visadu būdava armonika grojantis muzikantas. Ir aš neatsitraukiu nuo to muzikanto visą vakarą. Man regis, buvo apie aštuonis metus. Muzikantas išėjo laukan ir paliko armoniką, o aš pasiėmiau ir užgrojau. Nei ko mokinęsis, nei ką, tai visi stebėjos, kaip čia taip. Labai norėjau išmokyti armoniką groti, tai tėtė žaislų parduotuvėj už penkis rublius nupirko dvylikos klavišų ir trijų bosų armoniką. Pamenu, kad keturis kilometrus ėjau pėsčiom namo ir grojau³⁵.

„Rimčiau groti“ jis ėmė būdamas dvylikos metų, iš kaimyno nusipirkęs rusišką standartizuotą armoniką „Tula“. Groti pirmuosius kūrinius (polką ir kitus šokius) jį pamokė senelis (motinos tėvas) Povilas Kecorius. Būsimasis muzikantas labai stengėsi ir norėjo išmokti groti pats, nors lengva nebuvo:

Aš nebaigęs nieka. Senelis mani išmokina per pusį valandas polkų. Neturi pavadinimo ta polka. Tegul būna „Senelio polka“ jinai. Senelis išmokino pirmą polką, o toliau pats po biškį, po biškį pradėjau dėti. Senelis būna tų laikų muzikantas, groja visokius krakoviakus. Narėjau išmokyti groti, iš pradžių pasimečiau, paskui savaime pats pradėjau po biškį³⁶.

Iš Kalpokų k., Biržų r. kilusi, nuo 2014 m. Panevėžyje gyvenanti muzikantė **Regina Butėnaitė-Juodagalvienė** (g. 1960 m., užrašymo metu dar gyvenusi Šernupio k., Kupiškio r.) groti armonika pradėjo savarankiškai, būdama vos penkerių, vėliau mokėsi akordeonu. Jos tėvas griežė smuiku, tačiau ji smuikuoti neišmoko:

³² Ratautų giminėje yra ir aukštąjį muzikinį išsilavinimą turinčių asmenų: Edvardo pusseserė (tėvo sesers dukra) Ona Glinskaitė dirbo Sankt Peterburgo operos ir baletų teatre, dėstė dainavimą. Išėjusi į pensiją, ji grįžo į Lietuvą ir taip pat dirbo dainavimo mokytoja.

³³ MFA DV 277, TGA (garso įrašas), 2012 m. užr. G. ir A. Kirdos, T. Grašytė.

³⁴ Iš 2016 08 30 autorės pokalbio su A. Čepausku.

³⁵ Iš 2016 09 18 autorės pokalbio su A. Goštautu.

³⁶ LKA, TGA (garso įrašas), 2013 m. užr. T. Grašytė, V. Naruševičiūtė ir D. Čičinskienė.

Su armoniku groju nuo penkerių metų, o su akordeonu nuo dvylikos. Aš tiesiog net prisimenu [kaip pradėjau – T.G.]. Pirmą dainą išmokta ant armonikos buvo „Mano namas vijokliais apaugęs“ – lengviausia būdava. Mana tėvai gyvena daugiabutyje. Aš atsimenu, kad man atidarydavo daugiabučių langų, kojas žemyn nuleidžiu ir groju, atsisėdus ant palangės. Šeimoje niekas negroja armoniku. Tėtis groja truputį smuiku, bet aš nesugebėjau išmokyti, nesugebėjau³⁷.

Telšiškiai broliai **Jurgis** (g. 1957 m.) ir **Arvydas** (g. 1966 m.) **Bomblauskai** prisimena, kad mokytis griežti juos, pirmiausiai, vyriausią sūnų Jurgį, paskatino tėvas Alfonsas Bomblauskas. Jis buvo liaudies muzikantas, jaunystės metais griežęs armonika ir mušdavęs būgnelį. Pirmieji vaikų instrumentai buvo nupirkti armonika ir akordeonas:

Tėvas vaikas bebūdamas <...> yra buvęs kaimo muzikantas gana aktyvus. Turėjo savo iniciatyva armoniką nusipirkęs, turėjo savo būgnelį, netgi po to aš tą patį būgnelį radau <...>. Visa pradžia buvo grynai tėvuko iniciatyva, kadangi jisai buvo muzikantas. Paskui išėjo į armiją ir nebegrojo, bet vis tiek trauka muzikai jina išliko. <...> Dar mums vaikais bebūnant, tėvukas vis norėjo atnaujinti tą grojimą, jis kažkur buvo nupirkęs tokią seną armoniką [„Tulą“ – T.G.], bet ji buvo tokia sena, nesutvarkyta, nelabai grojanti. Tai mes ją tampėm, tampėm, tai nieko neišėjo. Bet vis tiek nepaleido tėvukas ir nupirko padėvėtą akordeoną. Tai tas akordeonas mūsų šeimoje tapo mūsų pirmuoju instrumentu, kuris irgi buvo be mokytojų, nes nei vienas iš šeimos nebuvo jokių mokslų baigęs. Aplinkoje niekam ir pamokyti nebuvo. Aš buvau vyriausias sūnus ir tą akordeoną po truputį tampydamas pradėjau susigaudyti³⁸.

Jurgis griežti mokėsi pats ir tik iš klausos (teigia niekad negrojęs iš natų, nors jas vėliau ir išmokęs). Jam ypač svarbi buvusi „vidinė klausia“. Lankyti muzikos mokyklos jis nieku gyvu nesutiko, todėl tėvas jam surado, tiesa, vos kelioms dienoms, akordeono mokytoją. Po pusantros metų jam tekdavo pagriežti artimųjų vestuvėse ar pokyliuose už atlygį:

Jau mokėjau viena ir antra ranka groti, bet kažkaip sujungti neišėjo, nebuvo kam pamokyti. Į muzikos mokyklą kategoriškai atsisakinėjau eit, tai mane išvežė trim dienoms pas muzikos mokytoją Raguviškių kažkokiam kaimelyje. Atsimenu, kad prieš mokinių žiemos atostogas, tai aš atsimenu, kad tris dienas prakaitavau, kol aš išmokau sujungti abi rankas. Nu ir to užteko, va trijų dienų pamokos. Vienu žodžiu, muzikos mokytojas kaimo vidurinės mokyklos. Visa mano muzikos mokykla buvo tokia. Aš natas viduriniame kurse pažinojau, bet niekada nesu grojęs iš natų. Praktiškai viskas buvo vidinė klausia kažkokia. Po pusantros metų prasidėjo mano pirmi uždarbiai. Aš grojau akordeonu, mano broliukas devynių metų tėvo būgniuką susirado ir man primušdavo prie akordeono ir aš aštuntokas (maždaug keturiolikos metų) būdamas jau savo bočių auksinėse vestuvėse grojau. Ir aš dar būdamas mokinukas po to dar gaudavau pagrot – balių kokiam³⁹:

Tuo metu būsimąjį architektą J. Bomblauską sužavėjo ir įkvėpė muzikuoti bei meistrauti muzikos instrumentus vyresnės kartos liaudies multinstrumentininkas, žmogus-orkestras Antanas Baltmiškis, gyvenęs Agluonėnų apyl., Klaipėdos r. (plg. Baika 1994: 69–77, Kirdienė 2000: 99). Jurgis jį stebėdavo griežiantį Telšiuose:

Gal tokį muzikantą prisimenat, kur su trim instrumentais grojo, ne taip seniai jis miręs. <...> Baltmiškis berods. Jis Žemaitijoje buvo aktyvus, dalyvaudavo šventėse. Ir aš nuėjau į mugę, o jis sėdėjo centre, pasidaręs iš trimito dūdelę,

³⁷ Ten pat.

³⁸ T.Ga (garso įrašas), 2012 m. užr. G. ir A. Kirdos, T. Grašytė,

³⁹ Ten pat.

armoniką. Čia, Telšiuose. Jis buvo nuo Agluonėnų, Klaipėdos pusės, bet buvo kviečiamas į šventes kaip unikalus muzikantas. Tas man padarė ypatingai didelį įspūdį. Aš vis stovėjau ir žiūrėjau, kaip jis tuos balsus išgauna. Ir tik paskui man paaiškėjo, kad jis viską [savo – T.G.] balsu išgauna. Aš po tos šventės parėjęs pradėjau gaminti muštukus įvairiausių. Kūriau visokius garsų išgavimo būdus, ir kas svarbiausia, man po kokių metų pavyko padaryti tokį muštuką, kuris pas mane dar ir dabar nuo aštuntos klasės į [paties prie bandonijos pritaisytą –T.G.] dėdelę įdėtas“ <...>. To mano instrumento vidus nuo vaikystės laikų [iki šiol] yra išlikęs tas pats <...>: parkerio galiukas elementarus ir metalinis liežuvėlis. Jis yra atšlifluotas, nušveistas ir, jį atitinkamai pučiant, gali gamą išpūsti. <...> Tą patį turėjau įsitaisęs iš trimito seno, prie akordeono. Jau turėjau kojinių būgną. <...> Nuo aštuntos klasės aš buvau analogiškas Baltmiškiui muzikantas, dalyvaudavau baliuose, vienas grodavau gimtadieniuose. Esu ir vestuvėse vienas pats kokiose paprastesnėse atgrojęs. Žodžiu, rizikuodavau, kiek sugebėdavau⁴⁰.

Sekdamas A. Baltmiškio pavyzdžiu, Jurgis nuo paauglystės savaip perkonstruoja turimus instrumentus. Iki šiol jis griežia viena ir ta pačia, žemaičiams itin būdinga instrumentine sudėtimi: dumplinis instrumentas (iš pradžių akordeonas, vėliau bandonija), prie jo pritaisytas mirlitonas ir koja mušamas būgnas. Būdamas penkiolikos jis grieždavo, pasak jo, *liaudiškai*, iš karto keliais instrumentais: akordeonu, koja mušamu būgnu ir savo pasigamintu mirlitonu, jo vadinamu *birbynėle*. J. Bomblausko teigimu, „išmokti groti su juo gali bet kas; pūti ir jis atitinkamą natą duoda. Taip vidurinę [mokyklą] ir užbaigiau, apie folklorą nieko nežinojau“. Kaip matome, jis skiria tradicinį muzikavimą, perimtą iš šeimos ir kito liaudies muzikanto, kurį vadina *liaudišku*, nuo *folkloro*, *folklorinio* muzikavimo folkloro ansamblyje: „Ir visą pradžią savo muzikinės karjeros su tėvuko senų laikų būgneliu esu atlikęs, nes aš jį perdariau į koja mušamą: buvo lėkštės ir būgnas. Tai buvo mano studentiški laikai, kada aš apie folklorą negalvojau“⁴¹.

J. Bomblauskui studijuojant architektūrą VISI Vilniuje, jau pirmame kurse studentai sužinojo, kad jis – muzikantas. Muzikos instrumentus iš namų jam atvežė tėvas:

Buvo pirmoji architektų šventė [kur po Vilnių marširuodavo]. Ir mes buvom pirmieji tos šventės organizatoriai. Kaip tik mūsų laida, mūsų kursas mane įstatė kaip tą originalų muzikantą. Atvežė mano tėvukas iš namų mano instrumentą ir nuo pirmo kurso aš pradėjau visą savo studijų programą⁴².

1986 m. gimtuosiuose Telšiuose, nors ir neturėdamas muzikinio išsilavinimo, jis subūrė Dailės technikumui folkloro ansamblį:

Žinojau, kad yra Dailės mokykloje susibūrusi gabių folkloristų grupė ir jie jau buvo pradėję dainuot. Ir aš tada atsimenu, kad vienas renginys įvyko kultūros skyriui ir aš, be jokio muzikinio išsilavinimo, sakau, kad aš pavadovausiu tam kolektyvui⁴³.

Jaunesnysis Jurgio brolis **Arvydas Bomblauskas** prisimena, kad groti akordeonu, paskui ir gitara, mokėsi slapta savarankiškai, kai tėvo ir vyresniojo brolio Jurgio nebūdavo namie:

⁴⁰ T.Ga (garso įrašas), 2012 m. užr. G. ir A. Kirdos, T. Grašytė.

⁴¹ Ten pat.

⁴² Ten pat.

⁴³ Ten pat.

Aš dar šeštoj klasėj būdams pradėjau. <...>. Visi išvažiuodavo studijuot, o namuose būdavo akordeonas paliktas. Jau aš pasislėpęs su tuo akordeonu va taip atsirinkdavau, vieną kitą kūrinį ir taip pradėjau su akordeonu paprasta grot. <...> Akordeonas kai buvo paliktas, aš grodavau, kad niekas negirdėtų, paskui vis garsiau ir garsiau, jau pramokau pramokau, o paskui jau kaip ir savaime išmokau. O paskui dar buvo gitaros bumas kažkur aštuntoj klasėj. Tad kaimyno paprašiau gitaros, kad pora akordų parodytų, tai per pora mėnesių ir išmokau atsirinkt⁴⁴.

Bet šių instrumentų, studijų metais jis išmoko groti standartizuota rusiška armonika, taip pat mėgina groti ir bandonija:

A. B.: – Technikume, tai aš atsimenu, kad irgi turėjom bandoniją. Vytautas, dabar neatsimenu pavardės, turėjo tokį seną armoniką. Ir aš pasiėmiau tą armoniką ir išmokau grot su Jurgiu – jis grojo bandonija, nes tų pačių tonacijų buvo. Atsirinkdavom su armonika, ką Jurgis jau anksčiau grodavo. Abudu mes esam tokie improvizatoriai.

T. G.: – O kokia ten armonika buvo?

A. B.: – Tulska, medinikė. Man nepatinka su blizgučiais, mes tik su medinikėmis grojam. Dabar mes turim tris armonikas ir bandoniją. Pas mus irgi kap buvo bandonija, tai irgi paimdavai, kokius paprastesnius kūrinius pagrodavai. Paskui Jurgis išsinešė, tai nebebuvo, kaip tobulėt. Dabar Vokietijoje buvau, pamatė, kad mes mokam groti, tai atidavė bandoniką. Vokietė tokia atidavė su balta dėže, sako, kad mes neremontuosim, nes brangu. Tai mes nusivežėm namo⁴⁵.

Palyginę muzikinio ugdymo(si) būdus tradicinėje ir šiuolaikinėje kultūroje, galime daryti išvadą, kad XX a. antrosios pusės – amžiaus pabaigos tradicinių muzikantų ugdyme(si) ryški populiariosios muzikos kultūros bei masinių informacijos priemonių ir technologijų įtaka, tačiau iki šiol išliko daug sąsajų su senuoju lietuvių tradicinio muzikavimo mokymo(si) šeimoje ir giminėje modeliu. Ugdant būsimą muzikantą išlaikytas tradicinis vyro (tėvo, senelio) ir moters (motinos) vaidmuo.

Dauguma mūsų tiriamų jaunesnių kartų muzikantų, kilusių iš muzikalių giminių, groti pradėjo ankstyvoje vaikystėje, įkvėpti savo vyresnių artimųjų, kuriuos labai vertino kaip mokytojus. Iki šių dienų gyvuoja mokymosi būdas, kai grojama kartu su vyresnės kartos muzikantais. Muzikuodami kartu, jie perėmė muzikavimo tradicijas, tradicinį instrumentarijų ir palaikė santykį su bendruomene. Muzikantai vertina savo mokytojus ir su jais palaiko artimą santykį. Ši ypatybė tradicinius muzikantus skiria nuo kitų mėgėjų kategorijų muzikantų, kurie taip pat gali groti iš klausos. Svarbu prisiminti, kad vaikystėje ir jaunystėje mūsų tiriami muzikantai dar galėjo girdėti gyvai muzikuojant ne tik savo šeimos, bet ir kitus senosios kartos tradicinius muzikantus.

Mokymosi metu perimami ne tik išgirsti kūriniai ar jų dalys, bet ir grojimo būdas ar net muzikinis elgesys. Taip pat pastebėta, kad net ir grodami iš natų, tradiciniai muzikantai kūrinius atlieka ne taip, kaip užrašyta, o pagal savo jutiminį muzikos suvokimą ir patirtį, apibendrinę pagrindines melodijas ir intonacijas.

⁴⁴ Ten pat.

⁴⁵ Ten pat.

Visi tirti muzikantai pradiniais ugdymo(si) etapais grieždavo tik iš klausos, o jei ir buvo mokomi, iš natų grieždavo nenoromis. Kaip atskleidžia šaltiniai, neretai buvo mokomasi griežti pačių pasidirbtais muzikos instrumentais, tačiau, sunykus piemenavimui, sunyko ir savaiminį, glaudžiai su gamta susijusį ugdymą diegusios *piemenų mokyklos*, ir muzikantų sąlytis su gamta tapo menkesnis. Priešingai nei seniau, šiuolaikinėje kultūroje konstruojant muzikos instrumentus ir ieškant, kaip groti, į pirmą vietą iškyla ne gamtos pajauta, o fizikos, akustikos ir technologijų žinios.

Išryškėjo ir naujų muzikinio ugdymo(si) pokyčių tendencijų. Šiuolaikinėje kultūroje vis dažniau aktyviai muzikuoja iš muzikalių šeimų ir giminių kilusios merginos. Jaunesnės kartos muzikantai groti pradėdavo iš klausos, tačiau vėliau griežė ir iš natų. Ne vienas mūsų tiriamas tradicinis muzikantas mokėsi muzikos mokyklose bei įgijo aukštesnįjį muzikinį išsilavinimą. Profesionalumo siekį, klasikine prasme, iš dalies sietume ir su kilmingomis ištakomis (pavyzdžiui, Ratautų giminė), nors tradicinio profesionalumo siekis būdingas ir valstiečių (ūkininkų), amatininkų muzikantams (ypač smuikininkams ir pūtikams, daugiausia vakarinėje Lietuvos dalyje)⁴⁶.

XX a. antrosios pusės – amžiaus pabaigos tradicinių muzikantų ugdyme(si) ryški ir populiariosios muzikos kultūros bei masinių informacijos priemonių ir technologijų įtaka. Bet, kita vertus, gebėjimas groti tradicinę muziką iš klausos net keliais, pačių pasidirbtais ar pasitaisytais muzikos instrumentais jau ugdymo(si) periodu formavo pačių tradicinių muzikantų savimonę, aiškiai skiriančią juos nuo kitų kategorijų muzikantų.

⁴⁶ Plačiau žr.: Kirdienė 2000; Žarskienė 2009: 149–168.

4. TRADICINIŲ MUZIKANTŲ VEIKLA ŠIUOLAIKINĖJE KULTŪROJE

XX a. tradicinė Lietuvos kaimo kultūra patyrė didelių pokyčių. Etnologės Angelės Vyšniauskaitės teigimu, jau amžiaus pradžioje, peržengus ribą tarp ikiindustrinio ir industrinio Lietuvos kaimo, prasidėjo tiek materialiosios, tiek dvasinės valstiečių kultūros irimas ir Vakarų Europos kultūros inovacijų įsisavinimas (Vyšniauskaitė 1990: 72). XX a. 3–4-ame dešimtmetyje, pagerėjus ekonomikai, Nepriklausomoje Lietuvoje susidarė puikios sąlygos kurtis industrinei visuomenei su pramogine miestų ir miestelių kultūra. Didžiulę įtaką tradiciniam muzikavimui darė ir kaimą pasiekusios techninės naujovės: kinas, muzikos įrašai bei 1925 m. pradėjęs veikti Kauno radiofonas. Radijas ir plokštelės į Lietuvą atnešė iki tol negirdėtus tango, fokstroto, čarlstono ritmus, naujausius Europos šlagerius, populiarias miuziklų ir kino filmų melodijas iš viso pasaulio (Skudienė 2014).

Sovietinės okupacijos laikotarpiu stiprų smūgį Lietuvos tradicinei kultūrai sudavė nuo pat okupacijos pradžios vykdyta sovietizacija ir desakralizacija (Vyšniauskaitė 1990: 72), deportacijos, politiniai kalinimai (Kirdienė 2013: 431, 629). Nykstant tradicinei kultūrai, sovietmečiu suklestėjo įvairių formų muzikinis folklorizmas (Žičkienė 2010: 110).

Kaip pastebėjo sociologas Frederickas Jamesonas, daugelyje Vakarų Europos šalių jau po Antrojo pasaulinio karo ėmė formuotis naujo pobūdžio visuomenė, vadinama postindustrine, vartotojų, žiniasklaidos visuomene ir pan. Pasak autoriaus, naujos vartojimo formos, vis greitesnė madų ir stilių kaita, apskritai iki tol neregėtas reklamos, televizijos ir žiniasklaidos įsismelkimas į visuomenę – tai tik keletas ypatybių, nužyminčių esminį lūžį tarp šių laikų ir ankstesnės, prieškarinės, visuomenės (Jameson 2002: 38). Jis teigė, kad su postmodernizmu ateina individualizmo taip reikšmingo modernizmo estetikoje pabaiga, išnyksta istorijos pojūtis. Visuomeninė sistema pamažu praranda gebėjimą atsigręžti į savo praeitį ir ima gyventi nuolatinėje kaitoje, išdildančioje tas tradicijas, kurias ankstesnė visuomeninė žinija vienaip ar kitaip išsaugojo (Jameson 2002: 36). Pastaraisiais dešimtmečiais panašios visuomenės formavimosi tendencijos ir Lietuvoje. XX a. vidurio vokiečių sociologas, filosofas ir muzikologas Teodoras W. Adorno, apibūdindamas kultūros industrijos poveikį visuomenei, teigė, kad „mechanizacija taip užvaldo laisvalaikį ir laimę, pagrįstai nulemia pasilinksminimo prekių gamybą, jog į jų rankas nepatenka nieko daugiau, kas nebūtų darbo proceso kopija. <...> Pasilinksminimas pavirsta nuoboduliu, kadangi jis, kad išliktų pasitenkinimu, neturi būti apmokamas pastangų kaina ir dėlto neišvengiamai rieda išvažinėtu asociacijų keliu. Žiūrovui nereikia jokių savarankiškų minčių <...>“ (Adorno 2008: 180).

Tiriant paskutinių dešimtmečių lietuvių tradicinį muzikavimą ir jo pokyčių eigą, tendencijas, būtina žinoti juos lemiančius veiksnius. Kaip teigė Leonidas Donskis, „nūdienos populiarioji kultūra atspindi modernųjį Vakarų pasaulį persmelkusį jaunystės, sėkmės, grožio ir lengvo vartojimo kultą. Tai vartotojiškos visuomenės kultūra, kuri pati yra vartojama ir bet kuris masinės gamybos produktas“ (Donskis 2004).

Dėl technologijų pažangos, masinės informacijos priemonių, kultūrinės ir muzikinės industrijos įtakų sustiprėjimo ir kitų veiksnių XX a. pabaigoje – XXI a. pradžioje Lietuvoje sustiprėjo globalizacijos procesai. Lietuvos miestuose bei kaimuose tai paskatino atsirasti naujas tradicinės (ar mėgėjiškos, savaiminės) kūrybos ir muzikinės kultūrinės veiklos formas. Šiuo metu kaime gyvenantys muzikantai ne tik aktyviai koncertuoja, bet dažnai turi ir šiuolaikinėmis technologijomis įrašytų, kai kurie ir publikuotų, savo pačių atliekamos muzikos garso ar vaizdo įrašų. Lietuvos miestuose jau nuo XX a. septinto dešimtmečio, kaip nurodo etnologė Egidija Ramanauskaitė, jaunimo kultūros kaita buvo veikiami ir bendrųjų Vakarų modernizacijos procesų. Lietuvoje ši įtaka ypač sustiprėjo po 1990 m., atsisakius sovietinės kultūros ideologizacijos ir plintant kompiuterinių technologijų naujovėms. Tuomet Lietuvos jaunimas perėmė vakarietiško vėlyvojo modernizmo apraiškas: klubinio bendravimo stilių, naują vakarėlio sampratą, kompiuterinę muziką ir modernius šokius (Ramanauskaitė 2007: 103–124). Pasak etnomuzikologės Austės Nakienės, miestuose gyvenantys liaudies muzikantai ir dainininkai (ar folkloro atlikėjai) dažnai dalyvauja ir šiuolaikiniuose muzikiniuose projektuose, kuriuose folkloras jungiamas su džiazu, roko, elektroninės ir *world* muzikos stiliais (Nakienė 2008: 166–167). Taigi Lietuvos kaimų ir miestelių tradicinis muzikavimas įgauna ir globaliosios masinės kultūros bruožų, tačiau kūrybinių impulsų sėmimasis iš tradicinės kultūros vis dar rodo glaudų ryšį su gimtojo krašto kultūra, papročiais, vertybėmis.

4.1. Muzikinio instrumentarijaus ir veiklos sąsajos

Poskyryje siekiama atskleisti, kaip tiriamų tradicinių muzikantų instrumentarius susijęs su jų aktyviaja, iki šiol tęsiama muzikine veikla, kaip jis priklauso nuo to, kokio pobūdžio kolektyvuose ar renginiuose jie muzikuoja. Taip pat siekta nustatyti, ar esama regioninių šių sąsajų bruožų.

Pastaraisiais dešimtmečiais tradiciniai muzikantai, kaip rodo archyvų duomenys (žr. p. 9–11) ir moksliniai darbai (Žarskienė 2005a), visoje Lietuvoje dažniausiai griežia dumpliniais ir klavišiniaisiais instrumentais. Smuiku muzikantai griežia rečiau, paprastai jie būna kilę iš smuikininkų giminės ir tęsia jos tradicijas. Smuikas dar ypač branginamas Dzūkijoje, kur armonikos Lietuvoje paplito vėliausiai, tik tarpukariu (Kirdienė 2009: 24–26).

I liaudies muzikantų polinkį instrumentarijus naujovėms dėmesį savo darbuose yra atkreipusi R. Žarskienė. Šią tendenciją ji pastebėjo jau XIX a. gimusių aukštaičių muzikantų biografiniuose aprašuose. Anot autorės, „vaikai nenorėjo groti savo tėvų instrumentais, senuosius atsibodusius instrumentus keisdavo naujaisiais. <...> Kad karta, gimusi XIX a. pabaigoje, neperėmė savo tėvų muzikavimo tradicijos, rodytų garsių muzikantų brolių Telyčėnų pavyzdys. Cimbolininkas Jonas ir smuikininkas Kazys, visoje Tverėčiaus apylinkėje garsaus dūdoriaus Justino Telyčėno sūnūs, nuo mažens grojo kur kas madingesniais ir perspektyvesniais instrumentais nei dūda [dūdmaišis], buvo laikomi geriausiais kaimo muzikantais“ (Žarskienė 2011: 204). Kitame straipsnyje apie Žemaitijos instrumentinį muzikavimą ir jo pokyčius, autorė teigė, kad nemažai muzikantų vaikystėje griežė smuiku, tačiau „vėliau persimetę prie tuo metu jau išpopuliarėjusių dumplinių instrumentų ir smuiku nebegriežė. Grojimas madingu instrumentu – armonika ar kitu dumpliniu – tikriausiai reiškė jauno kaimo muzikanto modernumą ir šaunumą, o smuikas atstovavo senajai – tėvų, senelių kartai“ (Žarskienė 2007b: 186–187). Taigi jau tradicinėje kultūroje muzikantas, gebantis greitai orientuotis muzikinėse madose ir išmokti groti modernesniu muzikos instrumentu, buvo labiau vertinamas, pripažintas bendruomenės.

Lietuvos regionams būdingų vestuvių papročių nykimą ir kaitą reikia vertinti, atsižvelgiant į bendrus kultūros pokyčius: desakralizaciją, sekuliarizaciją, sumaterialėjimą (Kirdienė 2000: 174, 204, 2009: 17, 56; Žarskienė 2007: 190). Kaimo ir mažų miestelių jaunimo papročiai (ypač brandos apeigos), etnologo Žilvyčio Šaknio teigimu, dar ir šiandien turi tradicinių regioninių bruožų. Sovietmečiu ypač buvo naikinami ir unifikuojami kalendoriniai papročiai, visoje Lietuvoje išplatintos Joninės ir pagal žemaitišką scenarijų rengiamos Užgavėnių vaikštytės (Šaknis 2009: 63–64, 81).

Etnomuzikologai yra nustatę, kad maždaug XX a. 6–9 dešimtmečiais įvairių Lietuvos kraštų vestuvėse įvyko muzikinio instrumentarijus ir repertuaro kaitos lūžis, kai vietoje tradicinių akustinių instrumentų paplito elektroniniai sintezatoriai, o vietoje tradicinio (ypač dainų) repertuaro – populiarios ir estradinės dainos. Išsivysčiusiose, pažangesnės ekonomikos ir visuomeninės santvarkos Vakarų šalyse, pavyzdžiui, Švedijoje, dėl muzikinės industrijos ir sceninės muzikavimo praktikos suklestėjimo įvykęs kultūrinis lūžis suartino liaudies ir populiariąjį muzikavimą kur kas anksčiau, t.y. XX a. 5-ame dešimtmetyje (Hansson 1998: 56). Lietuvoje jis vyko keliais dešimtmečiais vėliau: Vakarų Lietuvoje XX a. 6–7, o Pietų ir Rytų Lietuvoje – maždaug XX a. 8–9 dešimtmečiais (Auškalnis 1990: 9; Kirdienė 2000: 200, 2005: 19, 2009: 28). Tačiau tradiciniai muzikantai iki šiol visomis išgalėmis puoselėja tradicinį akustinį instrumentarijų, kaip ir repertuarą, papročius (Vyčinas 1998: 643, 648; Kirdienė 2009: 28–29).

Punskietis **Juozas Bancevičius** nuo paauglystės iki šiol griežia vienu instrumentu – akordeonu (žr. 2 nuotr., p. 184). Jaunystėje jis muzikavo savo giminės ansamblyje, kurį sudarė nuo vieno iki trijų smuikų ir akordeonas. Dažnai Bancevičiai muzikuodavo su armonikininku Juozu Degučiu (g. 1909 m. Agurklių k., Punsko vls.). Vėliau, nuo 1980 m., J. Bancevičius grieždavo ir su kitais, neretai jaunesniais, akordeonininkais arba solo. Valinčių kaime jis buvo subūręs ir savo kapelą, kuri gyvavo apie dešimt metų (Grigutytė 2001: 166).

Pasak J. Bancevičiaus, dabar situacija pasikeitė. Jau penkiolika–dvidešimt metų Punsko krašto vestuvėse dažniausiai groja *muzikantai iš Lietuvos*. Jie paprastai muzikuoja dviese, vienas pagal fonogramą sintezatoriumi, o kitas akordeonu. Muzikantai ne tik groja, bet ir dainuoja:

Daugiausia dviese, disketę [į sintezatorių] inmeta ir groja. <...> Daugiausia tai groja Stankevičius Petras iš Simno. Balsą tai gražų jis turi. Vyras da gražus [juokiasi]. Nu, tai pats vargonėliais. O per mano sūnaus vestuves [prieš kelis metus] tai jie grojo triese, jau pagerydami. Tai jie dainavo visi trys ir akordeonu grojo. Dviese grojo akordeonais, o jis vargonėliais⁴⁷.

Tokie muzikantai groja tik su įgarsinimu ir taip garsiai, kad net žmonės, sėdintys šalia, negali susišnekėti:

Dabar be tų garsintuvų niekas nepagroja. Aš myliu muziką, bet jau to garso... man jis nelabai – nepatinka. Kad ausys... nepereina par ausis (juokiasi), per garsiai. Nu, va čia, kad yra smuikų, ir visi girdi. [Kai grodavo anksčiau muzikantai], buvo girdėt viskas, o dabar jau nieko nesigirdi. Nu, jei už stalo vestuvėse, va, sėdim ir iš jūs pusės – nesusikalbi. Sėdi ir nesusikalbi, jau neišeina. <...> Elektroninius [instrumentus – T.G.] tai čia pas mus jau inveda „lietuviai“, kai pradėja pas mus groti prieš penkiolika metų panašiai⁴⁸.

J. Bancevičius teigė, kad griežti vestuvėse akordeonu kainuoja kur kas daugiau pastangų, negu sintezatoriumi: „[akordeonu] kai patrauki ranką, tai buvo mozuoliai nuo diržo. Ant akordeono tai jokių kombinacijų [fonogramų – T.G.] neturi“⁴⁹.

Net trisdešimt metų (1979–2009 m.) J. Bancevičius dalyvavo Punsko krašto liaudies muzikos kapeloje „Klumpė“ (žr. 1 nuotr., p. 184). Iš pradžių kapelą sudarė visi Bancevičiai ir kiti puikūs liaudies muzikantai: Jonas Nevulis, Julijonas Babkauskas, Sigitas Šliaužys, Jonas Vaina. Vadovavo itin kūrybingas armonikininkas Juozas Degutis, vėliau akordeonininkas Vitas Uzdila. Šioje kapeloje trumpą laiką akordeonu yra griežęs ir jauniausias J. Bancevičiaus sūnus Darius (g. 1982 m.). Seniau „Klumpės“ kapelą sudarė du akordeonai, mygtukinė (*gudzikinė*) armonika „Hohner“, trys smuikai ir būgnas. Kaip matome, nors kapeloje griežė senieji liaudies muzikantai, tačiau jų buvo susibūrę kur kas daugiau, negu kraštui būdinguose mažuose dviejų, trijų smuikų ir basetlės ar armonikos

⁴⁷ MFA DV 466, TGA (garso įrašas), 2015 m. užr. G. ir A. Kirdos, T. Grašytė.

⁴⁸ Ten pat.

⁴⁹ Ten pat.

ansambluose. Armonikos Punsko krašte, kaip ir Dzūkijoje, paplito tik tarpukariu, akordeonas daug vėliau, tik apie 1960-uosius.

Merkinišio **Kęstučio Kaupinio** instrumentarijus, nepaisant gilių jo šeimos ir giminės muzikavimo tradicijų, patyrė itin stiprią populiariosios kultūros įtaką. Jis, multinstrumentininkas, moka groti gitara, armonika, akordeonu, sintezatoriumi, smuiku, būgnu ir kt. instrumentais. Maždaug 1980–1983 m., dar mokydamasis mokykloje, jis skambino gitara ir dainavo Merkinės ansamblyje „Merkys“: Laimonas Pautienius grojo *vargonais* (latviškais vargonėliais „Perle“) ir dainavo, Kęstutis Dancevičius skambino bosine gitara, Rytis Sabolis su mušamaisiais, Ina Kuklieriūtė dainavo. Tokios instrumentinės sudėties ansamblį reiktų vadinti estradiniu (pramoginiu) vokaliniu-instrumentiniu. Jis atlikdavo populiarias to meto dainas: ne tik liaudies, bet ir estradines brolių Tautkų (vėliau grupės „Rondo“) dainas. Taip pat K. Kaupinis mušdavo rankinį būgną su barškučiais. Pasak jo, „net nežinau, kaip galima nemokėti būgnais groti? Taigi ritmą tu ten jauti visą laiką, tau ten pulsuoja“⁵⁰. Vis dėlto svarbiausias instrumentas, ypač muzikuojant vestuvėse, jam buvo ir yra sintezatorius:

Yamaha kaip gyvenimo draugė buvo. Turiu dar pačią pirmą, su kuria, Lenkijoje nusipirkęs, pradėjau groti. Važiavau su traukiniu iš Varšuvos ir pasieny keičia bėgių ratus. O man taip magia pagrot... Išlipęs ir grajinu. Tai visiem, oho, kaip patiko. Tai mano buvo vos ne vestuvinė pradžia tokia“. Dabartinis „sintezatorius yra jau tas, kuris turi ritmus, viską, o *Jonika* [kai] būdavo, tai groji tik melodiją, jokių ritmų tau nėra...“⁵¹

Vestuvėse K. Kaupinis pradėjo groti dviese su savo bendraamžiu Gintautu Tebėra (g. 1965 m.), kuris grojo triūba, akordeonu ir bajanu. Dabar vestuvėse jis dažniausiai groja dviese su akordeonininku Andriumi Aleksandravičiumi ir savo duetą vadina „Dvzynukais“ (žr. 11 nuotr., p. 189). 2015 m. autorė stebėjo jų muzikavimą vestuvėse. Išaiškėjo, kad K. Kaupinis dažniausiai veda šventę ir užveda dainas, sau pritardamas tambūrinu (būgneliu)⁵², o A. Aleksandravičius groja elektriniais vargonėliais arba atvirkščiai: K. Kaupinis groja elektriniais vargonėliais arba akordeonu, o A. Aleksandravičius – tambūrinu⁵³. 2014 m. autorės stebėtame jubiliejuje K. Kaupinis grojo vienas pakaitomis elektriniais vargonėliais arba akordeonu⁵⁴ (žr. 10 nuotr., p. 188).

Muzikavimo stebėjimas gyvose situacijose leido nustatyti ir aiškias instrumentarijaus bei repertuaro pasirinkimo sąsajas. Akordeonu tradiciniai muzikantai paprastai groja liaudies ir *užstalės* dainas per įvairius vestuvių papročius ir apeigas: išleisdami ir sutikdami jaunuosius, stalo išpirkimą, keltuves, piršlio korimą. Šis akustinis instrumentas, kurį muzikantas gali nešiotis, yra ypač tinkamas, nes jis gali priėti prie klausytojų, iš arti pakalbinti bei paraginti kartu dainuoti. Tuo tarpu šokiams,

⁵⁰ MFA DV 299, TGA (garso įrašas), 2012 m. užr. T. Grašytė ir V. Naruševičiūtė.

⁵¹ Ten pat.

⁵² Pasaulio muzikos instrumentų enciklopedijoje tambūrinu vadinamas būgnelis su žvangučiais arba lėkštelėmis (žr. *Pasaulio muzikos instrumentai. Iliustruota enciklopedija. Mokymo priemonė 9–12 kl.* Vilnius, Kronta, 1999, p. 99.)

⁵³ MFA DV 468, 469, 470, 471, 2015 m. užr. T. Grašytė.

⁵⁴ Ten pat.

vestuvinininkams vaišinantis prie stalo bei pageidavimų koncerto (*grojimo apie stalus*) metu muzikantai atlieka įvairias populiarias, estradines dainas grodami sintezatoriumi.

1998 m. K. Kaupinis, metus kalbintas tėvo, sukūrė iki šiol gyvuojančią kapelą „Vienaragis“ (žr. 9 nuotr., p. 188). Jis prisipažįsta, kad tėvas buvo kapelos iniciatorius ir pradininkas:

Jis pasiėmė smuiką ir grojo ant vienos stygos. Tėvas padarė būgną <...>. Buvo Užgavėnės, prie laužo mes ant durniaus išeinam ir grojam penkis kūrinius ant vienos apatinės [smuiko] stygos iš klausos. Žmonėms patiko ir mes pagavom entuziazmą. <...> Tėvas buvo praktiškai kapelos įkvėpėjas. Jis mane stūmė stūmė metus laiko: „Daryk, daryk“. Nu, tai ir padarė⁵⁵.

Visiems kapeloms nariams rūpėjo ją tinkamai pavadinti. Buvo išrinktas Kęstučio pasiūlytas pavadinimas „Vienaragis“, susijęs su Merkinės miestelio istorija, jo herbo simboliu (vienaragis – Merkinės miestelio simbolis, esantis herbe), nors galimi ir kitokie jo aiškinimai:

Sėdėjome trise ir sugalvojome, kad kiekvienas turi parinkt po dešimt pavadinimų, o aš turėjau nuspręst, kuris bus tinkamas. Ir aš gerai nusprendžiau, pasirinkdamas „Vienaragi“, nes yra tam tikros istorijos, bet galima ir visai kitaip nuteikt žmonėms, ką reiškia tas vienas ragas⁵⁶.

Į kapelą pavyko suburti vyresnius tradicinius Merkinės krašto muzikantus: tėvas grojo smuiku arba būgnu, Jonas Jakavonis (g. 1954 m.) akordeonu, Vladas Žaležauskas (g. 1940 m.) armonika, Kęstučio uošvis Mindaugas Truncė (g. 1944 m.) akordeonu. Vėliau prisidėjo ir armonikininkas Algirdas Tamulevičius (g. 1942 m.) bei triūba, akordeonu ir bajanu muzikavęs G. Tebėra. Nors kapeloje labai norėjo griežti smuiku, Kęstutis taip pat griežė akordeonu, pasak jo, tam, kad kapela grotų kartu, tinkamai pradėtų ir užbaigtų: „Pasiimu akordeoną (o aš labai norėjau su smuiku grot) tam, kad galėtume gerai sugrot įžangas ir pabaigas, nes pradžia ir pabaiga turėjo būt labai gerai ir kartu gerai visi turėjome pabaigti“⁵⁷.

Svarbu paminėti, kad K. Kaupinis iki šiol mėgsta groti smuiku. Dažniausiai juo griežia trijų asmenų ansamblyje, kartu su meistrišku vyresnės kartos armonikininku A. Tamulevičiumi (kilusiu iš Samuniškių k., Merkinės apyl., Varėnos r.) ir jo žmona, pritariančia būgnu. A. Tamulevičius yra vienas iš pagrindinių K. Kaupinio vadovaujamos kapelos „Vienragis“ muzikantų, tačiau su juo Kęstutis mėgsta muzikuoti ir savo malonumui, neformalioje aplinkoje namuose.

Kaip matome, K. Kaupinio vadovaujamą kapelą sudaro vienas ar du smuikai, trimitas, daug dumplinių instrumentų (armonika, akordeonai, bajaranas) ir būgnas. Savo sudėtimi ji primena stilizuotą tipinę kaimo kapelą, tik per mažai pučiamųjų ir nėra kontraboso bei vokalinės grupės. Dumplinių instrumentų gausa įvairiose Dzūkijos kapelose atspindi didžiulį šių instrumentų paplitimą ir populiarumą ne tik šiame regione, bet ir visoje Lietuvoje XX a. pabaigoje – XXI a. pradžioje.

⁵⁵ TGA (garso įrašas), 2012 m. užr. T. Grašytė ir V. Naruševičiūtė.

⁵⁶ Ten pat.

⁵⁷ Ten pat.

Vėliau K. Kaupinis į kapelą įtraukė ir savo vaikus. Dar būdamas mažas sūnus Žygimantas (g. 1991 m.) mušė orkestrinį būgnelį su lėkštėmis, K. Kaupinio vadinamą *timpanais*: „Daugiau rajone niekur timpanų nebuvo, nes jie niekur netinka. Čia tik tam timpanai, kad vaiką [sūnų Žygimantą – T.G.] įtraukt į kapelą. Mano tėvas buvo su dideliu būgnu ir kad vaikas grot turėtų kuo. Bet jis man labai palaikė ritmą“⁵⁸. Vėliau kapeloje švilpynę pūtė ir duktė Emilija (g. 1992 m.). Kęstučio tėvas labai ragino anūkė įtraukti į kapelą:

„Pasimam vaikų, pasimam“. Ir kaip mes tada išlošėm! Duodam jai švilpynę – labai nesudėtinga, nei melodijos, nei ritmo nereikia nieko, tik pašvilpaut per polką ar valsiuką. Tai mes ją aprenkam kaip lietuvaitę, uždedam ant galvos megztą kepurėlę. Jinai mažiukė, atrodo super“. Pamenu, tada dalyvavom „Duokim garo“, tai kameros filmavo ne kapelos vadovą, o mano vaiką, nes labai tikdavo prie to kolektyvo⁵⁹.

Gilias smuikavimo tradicijas yra išlaikiusi aukštaičių vepriškių **Ratautų** giminė. Smuikininkas Edvardas Ratautas prisiminė, kad jo senelis, jaunystėje labai vertinamas Veprių apylinkių muzikantas, sakydavęs: „Smuikė – tai motina muzikų visų ir nutinka kiekvienam instrumentui [t.y. tinka prie kiekvieno instrumento]“⁶⁰. Todėl smuikas Ratautų šeimoje iki šiol išlaikęs ypatingą statusą, siejamą su šeimos palikimu, istorija bei tapatybe.

Mokyti pradėjęs smuiku, tačiau greitai prie akordeono perėjęs sūnus **Edvardas Ratautas** nuo studijų metų iki šiol dažniausiai juo ir groja (žr. 12 nuotr., p. 189). Jis koncertuoja su įvairiais instrumentiniais ansambliais, taip pat ir su profesionaliais muzikantais (žr. 13, 14 nuotr., p. 190). Akordeonu pritariamąsias partijas jis yra griežęs instrumentinės muzikos ansamblyje, kurį sudarė Kauno muzikinio teatro muzikantai, groję bosine gitara, saksofonu ir trombonu, taip pat yra akompanavęs vokaliniam ansambliui „Kantilena“. Kadangi jo duktė, smuikininkė J. Ratautaitė-Kardauskienė šiuo metu augina mažamečius vaikus, Edvardas vestuvėse akordeonu dažniau griežia vienas arba drauge su kitu muzikantu, grojančiu sintezatoriumi, tačiau jam labiausiai patinka gyva smuiko, akordeono ir boso ansamblio muzika.

Ratautai iki šiol vertina gyvą atlikimą. Tiesa, šiuo metu jie savo instrumentarijų pajvairina elektroniniais ir elektriniais instrumentais, taip pat naudoja ir garso stiprinimo įrangą. Vis dėlto Edvardas tikina, kad „ne vien decibelas reikalingas, bet reikalinga muzika. Nes vienam žmogui užtenka tų trijų natų ir daug decibelų, kitas žmogus – jis girdi akordą, girdi kur falšas, girdi, kur nedera. Skirtingai žmonės reaguoja. Visad reikia prisitaikyti prie jų“⁶¹.

Panevėžio krašto muzikantas **Alvydas Čepauskas**, nuo vaikystės grojantis akordeonu (žr. 20 nuotr., p. 193), groti sintezatoriumi išmoko 1990 m., kai pradėjo muzikuoti vestuvėse bei vesti šokių

⁵⁸ Ten pat.

⁵⁹ Ten pat.

⁶⁰ MFA DV 277, 2005 m. užr. G. ir A. Kirdos, V. Mulevičiūtė.

⁶¹ Ten pat.

vakarus (žr. 24 nuotr., p. 195). Vestuvėse tuo metu jis grodavo į estradinį ar pramoginį panašiam ansamblyje kartu su kitais dviem ar trim muzikantais, grojusiais sintezatoriumi (Rimantas Medišauskas), būgnais (Laimis Kriaučiūnas) ir bosine gitara.

Šiuo metu, koncertuodamas ar veddamas renginius, A. Čepauskas groja sintezatoriumi vienas. Jis naudoja šiuolaikinėmis muzikos programavimo sistemomis ir iš anksto parengia pritariamąsias instrumentines partijas, tik savo partiją pasirodymo metu atlieka gyvai. Jis pastebi, kad dabar toks kompiuterinis vieno muzikanto muzikavimo įvairiuose renginiuose (ir vestuvėse) būdas labai paplitęs: „Pasijungus kompiuterį, insirašai vieną balsą, antrą balsą, trečią jeigu reikia. Ir paskui groji pagrindinį, o tau pritaria aštuoni tavo balsai. Labai daug kas įsirašo savo balsą ir važiuoja sau vienas“⁶². Pasak jo, dabartiniais laikais nebereikia ansamblio, užtenka vienintelio muzikanto – instrumentinį akompanimentą atstoja atskirų instrumentų muzikinės fonogramos. Tai ne tik esą daug paprasčiau, bet ir finansiškai kur kas patraukliau:

Dabar tai galimybės didelės, nebereikia jokių muzikantų. Būtų įdomu, aišku, ir penkiese grot, jeigu apsimokėtų. Šiaip reikia būt labai dideliu entuziastu. Paprastu instrumentu groti kainuoja, elektrinės gitaros už kelis tūkstančius nenupirksi. Čia jau gaunasi kaip pramoga [hobis ir prabanga] <...> Tai kur tūkstantį litų už vakarą imti dviems, o kur vienam nuvažiuoti⁶³.

Kartais Alvydas dar koncertuoja su sintezatoriumi dviese su dainininke ir akustinės gitaros muzikante Vida Pukenyte.

A. Čepausko vadovaujama Smilgių (Panevėžio r.) kultūros centro *liaudiškos* (stilizuotos) muzikos kapela „Aušrinė“ (žr. 26 nuotr., p. 196; 27 nuotr., p. 197) 2013 m. dalyvavo Panevėžio rajono kapelų varžytuvėse „Kapelmaušis“, vykusiose Panevėžyje. Ji netgi tapo pirmosios vietos tradicinių kapelų kategorijoje nugalėtoja. Jis pasakojo, kaip pagal instrumentinę sudėtį kapelos, nors ir labai panašios, šiame konkurse buvo suskirstytos į stilizuotas ir tradicines:

Tradicinės – tai iki penkių muzikantų, ne daugiau. Neturi būt akordeono, na ir, blogiausiu atveju, klarnetas ir rusiška armonika, o šiaip idealiau būtų bandonija ar peterburgska armonika, smuikai, na, dėl lumzdelio, tai nežinau, paskui basedla ir tautinis būgnelis⁶⁴.

Šiose varžytuvėse kapela „Aušrinė“, paprašyta kultūros centro direkcijos, kuri vadovaujasi Lietuvos nacionalinio kultūros centro rekomendacijomis, apibrėžiančiomis *tradicinės kapelos* sudėtį ir jos repertuarą (žr. p. 28), tapo tradicine kapela. Tam muzikantai turėjo šiek tiek pakeisti instrumentinę sudėtį (vietoje kontraboso griežti basetle) ir pasirinkti tinkamesnį repertuarą, nors, jų nuomone, jie visada griežia tą pačią muziką:

⁶² Ten pat.

⁶³ TGa (garso įrašas), 2013 m. užr. T. Grašytė.

⁶⁴ Ten pat.

Mūsų valdžia liepia mum grot su basedle. Nori, kad mes būtume kaip tradicinė [nebe stilizuota] kapelija. Tai ką, tada mes jau folkloristai gaunamės, išeina? Tą pačią muziką grojam, tik vietoj kontraboso basedle. Čia gal daugiau prie pradinės muzikos šaknų nori sugrąžinti⁶⁵.

Taigi matome lietuvių tradicinių ir stilizuotų kapelų supanašėjimo tendenciją. Jas atskirti mėginama, neatsižvelgiant į vykstančią tradicinio instrumentarijaus kaitą. Vadovaujantis institucinėmis direktyvomis, ribojamas tradicinių kapelų muzikantų kiekis ir tradiciniais nepripažįstami muzikos instrumentai pakeičiami į pripažintus (kontrabosas į basetlę, akordeonas į armoniką, mušamieji į būgnelį ir pan.). Nepaisoma to, kad gyvojoje tradicijoje kai kurie jau nuo tarpukario yra tapę lietuvių tradiciniais (liaudies) muzikos instrumentais ar priešingai, kad folkloro ansambliuose įsitvirtinusi standartizuota rusiška armonika Lietuvoje paplito tik po Antrojo pasaulinio karo, sovietmečiu.

Kupiškėnas multiinstrumentininkas **Jonas Goštautas** labiausiai mėgsta savo pirmąjį instrumentą – standartizuotą rusišką armoniką (žr. 39, 40 nuotr., p. 203). Anot jo, „tai vienintelė muzika!“ Vis dėlto vestuvėse jis dabar dažniau groja akordeonu, saksofonu arba sintezatoriumi. Anksčiau, apie 1980 metus, vestuvėse jis grieždavo su didesne kapela, kiek vėliau – trise: su Gyčiu Tučiu (g. 1960 m.; gitara, bosinė gitara) ir Zigmū Širmacheriu (g. 1960 m.; akordeonas, sintezatorius) (žr. 34 nuotr., p. 200). Po kelių metų vestuvėse liko groti jau tik dviese su Z. Širmacheriu (žr. 36 nuotr., p. 201; 37, 38 nuotr., p. 202). Paskutinius dešimt metų J. Goštautas vestuvėse groja vienas sintezatoriumi ir saksofonu. Muzikantas pažymi, kad grodami sintezatoriumi niekad nenaudojo fonogramų. J. Goštautas prisimena, kad jų vestuvinis ansamblis „Venta“ (žr. 32 nuotr., p. 199) anais laikais buvo labai populiarus visame Kupiškio rajone: „Tai mes Kupiškio rajoni būdavam vėliava tais laikais!“⁶⁶

Dabar muzikantas vestuvėse griežia vienas, argumentuodamas tuo, kad, palyginus su ankstesnėmis, dabartinių vestuvių dalyvių daug mažiau ir jos trumpesnės: „O dabar jau vienas groju, jei jėgų yra. Dabar vestuvėse dvidešimt penki žmonės būva, tai kas ti yra...“⁶⁷

J. Goštautas taip pat nurodo aiškias savo instrumentarijaus ir repertuaro sąsajas. Per vestuves akordeonu ar saksofonu jis atlieka senąją tradicinį repertuarą įvairių papročių ir apeigų metu (išleidžiant ir sutinkant jaunuosius, per *labarytį*): *senobines* dainas, polkas, valsus, maršus, o sintezatoriumi, kaip ir kiti aptarti muzikantai, groja daugiausiai šokiams įvairias daugumai žinomas estrados grupių ar solistų dainas⁶⁸.

⁶⁵ Ten pat.

⁶⁶ LKA, TGA (garso įrašas), 2013 m. užr. T. Grašytė, V. Naruševičiūtė ir D. Čičinskienė.

⁶⁷ Ten pat.

⁶⁸ Iš 2016 09 18 autorės pokalbio su J. Goštautu.

Šepetos stilizuotoje kapeloje „Kairiabalė“, kurią sudaro smuikas, trimitas, akordeonai, armonika, kontrabosas, būgnai, barškučiai ir vokalinė grupė, J. Goštautas griežia armonika arba akordeonu. Ši kapela savo sudėtimi primena tipinę kaimo kapelą, tik mažoka smuikų ir pučiamųjų. J. Goštautas apgailestauja, kad jaunimas, nors mokykloje ir mokosi skambinti kanklėmis, laisvalaikio neateina muzikuoti į kapelą, nes jiems rūpi kitokia, trankesnė šiuolaikinė populiarioji muzika: „Jiems reikia *papjaustyti*, neina kapelon“⁶⁹.

Biržietė akordeonininkė ir dainininkė **Regina Juodagalvienė** (žr. 41, 42 nuotr., p. 204) pabrėžia šiuolaikinį poreikį net ir gana nedideliuose pokyliuose griežti elektriniu ar elektroniniu instrumentu. Ji nurodė, kad pradėti groti elektriniais vargonėliais ją paskatino besikeičiantys klausytojų muzikiniai skoniai ir didesnio garso stiprumo poreikis:

<...> prašė manęs su jais [elektriniais vargonėliais] balių pagrot, tai ir nusipirkau ir groju. Sunku su akordeonu, žinok. Dvidešimt žmonių balių su akordeonu [groti] tai dar apsiimu, o daugiau tai nebe. Neprarėsi ti visų, ne⁷⁰.

Viena koncertuodama bendruomenės šventėse, pobūviuose ji dar groja akordeonu, tačiau didesnėse šventėse ir vestuvėse pirmenybę teikia elektriniams vargonėliams, nes vienai griežti akordeonu per sunku, jis per tylus. Anksčiau muzikantė rinkdavosi itališką akordeoną, o dabar vokišką „Welltmeister“, nes itališkų akordeonų garsas tylesnis ir švelnesnis. Todėl jais griežti koncertuose, pasak jos, „nėra praktiška“.

Telšiškis **Jurgis Bomblauskas**, baigęs studijas, grojo tik folkloro ansambliuose ir kapelose bei jiems vadovavo. Nors iš pradžių jis turėjo menką tradicinių šokių ir dainų repertuarą, tačiau buvo geras armonikininkas. 1984 m. gavęs darbo paskyrimą, jis išvyko dirbti į Kaišiadoris. Ten iki 1986 m. vadovavo folkloro ansamblio „Verpeta“ instrumentinei grupei⁷¹. Tiesa, iš pradžių daugiau muzikantų ansamblyje nebuvo, tad, kai ansamblis dovanų gavo seną bandoniją, Jurgis per mėnesį išmoko ją griežti. Grįžęs gyventi į gimtuosius Telšius, 1990 m. kartu su folklorininke Milda Ričkute, dabartine Vilniaus universiteto folkloro ansamblio „Ratilio“ ir Vilniaus etninės kultūros veiklos centro vadove, jis subūrė Telšių kultūros mokyklos folkloro ansamblį „Insula“ ir iki 1995 m. jam vadovavo. Ansamblio repertuarą parinkdavo M. Ričkutė iš su studentais tuo metu rengiamų folkloro ekspedicijų. Muzikantai tuo metu jau mokėjo *folklorinių* kūrinių ir mokėsi naujų: „Folkloro klasiką jau mes mokėjom irgi, o dar naujų [liaudies] dainų, po vieną kitą naują šokį per metus išmokdavom [iš M. Ričkutės užrašytų ekspedicijų įrašų]“⁷².

1995–2005 m. abu broliai Jurgis ir Arvydas Bomblauskai su žmonėmis muzikavo savo šeimų kapeloje „Rataa“, kurioje Jurgis griežė bandoniją (žr. 44 nuotr., p. 205), jo žmona smuiku, jo brolis

⁶⁹ Ten pat.

⁷⁰ LKA, TGA (garso įrašas), 2013 m. užr. T. Grašytė, V. Naruševičiūtė ir D. Čičinskienė.

⁷¹ 1978 m. folkloro ansamblį „Verpeta“ įkūrė ir ilgus metus jam vadovavo folklorininkas Antanas Bernatonis.

⁷² TGA (garso įrašas), 2012 m. užr. T. Grašytė, G. ir A. Kirdos.

Arvydas griežė armonika, brolio žmona Diana dainavo, o tūbą dar pūsdavo svainis, profesionalus muzikantas, muzikos mokyklos direktorius Antanas Kontautas (žr. 43 nuotr., p. 205). 2007 m. Jurgio brolis **A. Bomblauskas** (žr. 46 nuotr., p. 206) su žmona įkūrė Telšių rajono savivaldybės kultūros centro folkloro ansamblį „Spigėns“, kuriame groja smuiku ir jų duktė Jūratė.

Šie žemaičių muzikantai vestuvėse griežia retai: tik kartais, dažniausiai folklorininkų ir tradicinę muziką mėgstančių žmonių vestuvėse. Galbūt todėl neprireikia jiems sintezatoriaus (gitaros ar saksofono). Muzikuoti elektroniniais instrumentais netraukia ir pačių muzikantų. Anot Jurgio, „su joniku nėra kaifo grot. Gyvas instrumentas – tai visai kas kita... Groji taip, kaip dūšią atiduotum“⁷³.

Žemaitijos regionui ypač būdingo muzikavimo pučiamaisiais instrumentais atstovas plateliškis Petras Serapinas (g. 1952 m. Gilaičių k., Platelių apyl., Plungės r., gyv. Gintališkės k., Platelių sen., Plungės r.) moka groti įvairiais instrumentais: altu, tenoru, bosu, klarnetu, saksofonu.

1978–1991 m. jis aktyviai grodavo vestuvėse saksofonu drauge su kitais muzikantais, grojusiais smuiku, trimitu ir akordeonu. Dabar į vestuves jį kviečia daug rečiau. Paprastai jis groja bosu per laidotuves su pučiamųjų ansambliu „Plateliškiai“ arba su pūtikais iš Plungės. Muzikantas pažymi, kad per laidotuves su pučiamųjų orkestrėliu grojama vis rečiau, jį keičia akordeonas arba sintezatorius⁷⁴.

Pučiamųjų orkestrų muzikavimą Žemaičių Kalvarijos atlaiduose nagrinėjusi R. Žarskienė pastebėjo, kad XX a. pabaigoje–XXI a. pradžioje į koplyčių lankymo muzikinę tradiciją ėmė skverbtis naujos mados, deklaruojančios instrumentinį pliuralizmą: „folkloro ansamblių dalyviai ir jaunieji maldininkai atvyksta į Žemaičių Kalvariją nešini ne tradiciniais variniais pučiamaisiais, o kanklėmis, gitaromis“. Tačiau, pasak jos, visada buvo ir tokių maldininkų, kurie stengėsi melstis ir giedoti be instrumentinio akompanimento, kaip darydavo jų seneliai (Žarskienė 2015: 160–161).

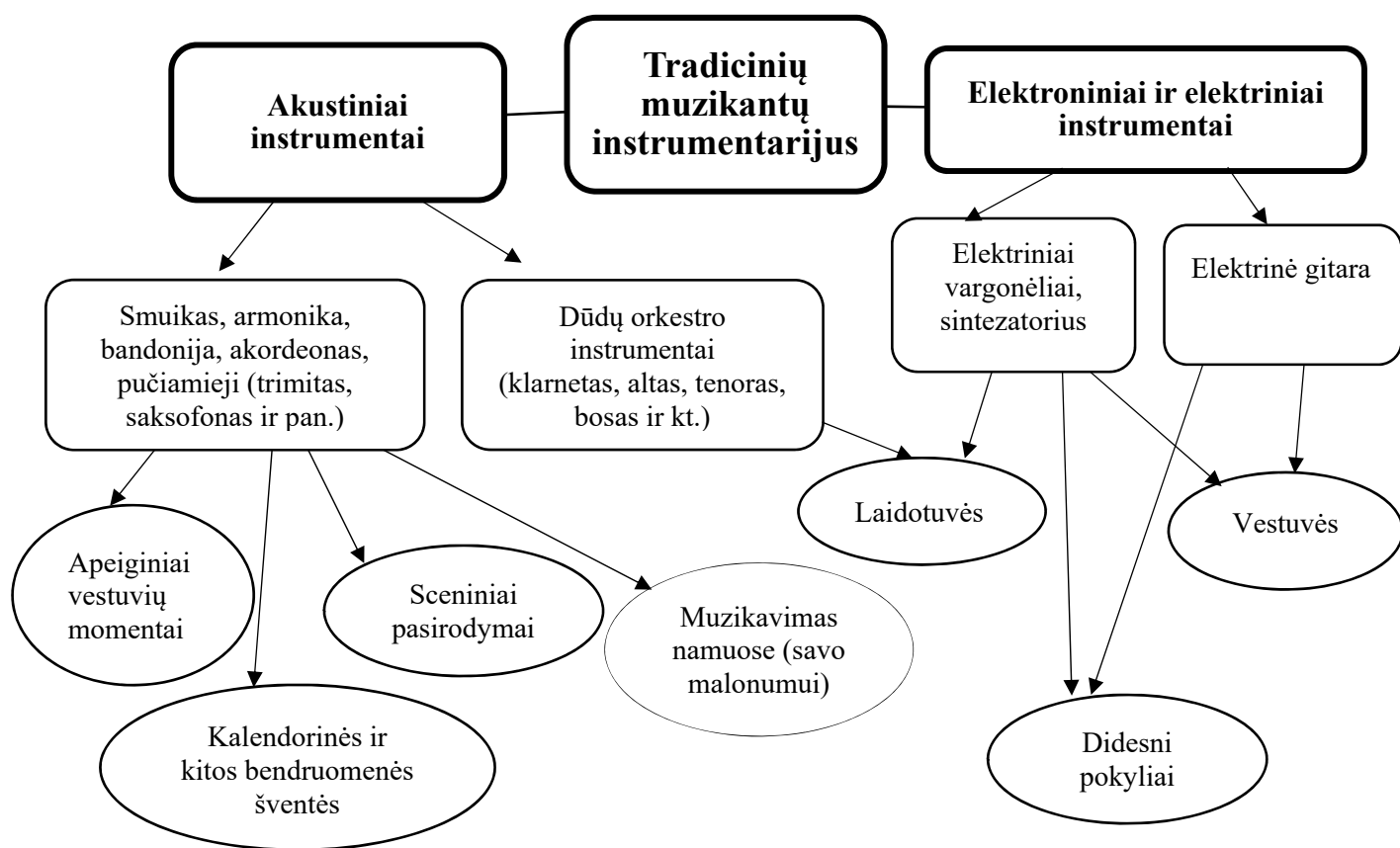
Kaip matome, muzikinių madų veikiamo tradicinio instrumentarijaus pokyčiai vyksta ne tik jaunimo šokių vakarėlių ar vestuvių, bet ir laidotuvių muzikavimo papročiuose. Įdomu pastebėti, kad šiuo metu per laidotuves siekiama ne didesnio, o mažesnio garso stiprumo. Pučiamųjų instrumentų orkestrėlio muzikavimas atrodo esąs jau per triukšmingas. Tačiau įtakos gali turėti ir ekonominiai veiksniai. Buvęs dūdorius, vienos iš dabartinių Rietavo giedotojų grupės vadovas Vincas Varpiotas (g. 1948 m.), paklaustas, kodėl nebegroja laidotuvėse pučiamaisiais instrumentais, atsakė, kad *dūdos* jau išėjusios iš mados. „Maždaug nuo 1999 m. jis, pasikvietęs dar tris giedotojus, laidotuvėse pradėjo giedoti su vargonėlių pirtarimu ir žmonėms patiko. Muzikantas pridūrė: *kam tas triukšmas!*“ (Žarskienė 2013: 88). Matyt, subtilesnio tembro elektrinių vargonėlių pritarimas giedojimui labiau

⁷³ Ten pat.

⁷⁴ GKa, 2005 m. užr. G. Kirdienė.

atitinka šiuolaikinio žmogaus, gyvenančio urbanizuotoje, elektrifikuotoje aplinkoje ir varginamo nuolatinio triukšmo, poreikius. Tokią laidotuvių muzikinio instrumentarijaus kaitą lemia pasikeitę garsiniai ir estetiški visuomenės poreikiai.

Muzikantų instrumentarijaus tyrimas atskleidė, kad paskutiniaisiais dešimtmečiais tradicinių muzikantų pasirenkamo instrumentarijaus ir muzikinės veiklos pobūdžio sąsajos itin glaudžios. Tradiciniai muzikantai instrumentus (ir, kaip kitame skyriuje nagrinėsime, repertuarą) dažniausiai pasirenka, puikiai suvokdami savo veiklos šiuolaikinėje lietuvių kultūroje pobūdį, specifiką ir atsižvelgdami į tam tikros erdvės ir muzikos žanrų ypatybes (žr. 1 schemą):



1 schema. Muzikantų instrumentarijaus ir skirtingo pobūdžio veiklų sąsajos

Šiuolaikinėje kultūroje vis dar vertinamas gyvas muzikavimas akustiniais instrumentais ir/arba ansamblinis muzikavimas (net jei kartais ir pernelyg nukrypstama į masiškumą, kapelos narių gausumą) rodo tradicijos tąsą. Tai paliudija muzikantai, geriausiai išlaikę muzikavimą tradiciniais akustiniais instrumentais ir tęsiantys vestuvių ir laidotuvių muzikavimo tradicijas. Bendruomenės suėjimuose ir bent jau tam tikrais apeiginiais švenčių momentais vestuvėse, taip pat sceniniuose pasirodymuose su folkloro ansambliais ar savo malonumui namuose jie mieliau groja senesniais

akustiniais muzikos instrumentais: smuiku, bandonija, armonika. Kiek naujesniais akustiniais instrumentais (akordeonu, gitara ar saksofonu) grojama stilizuotoje kaimo kapeloje. Iš akustinių instrumentų, dėl didesnio garso ir faktūrinių galimybių, ypač pamėgti akordeonai. Naujesni akustiniai instrumentai būdingi ir estradinio pobūdžio ansambliams. Neretai jie dar ir įgarsinami.

Atskleistos taip pat ryškios instrumentarijaus ir atliekamo repertuaro sąsajos, nubrėžiančios gana aiškias tradicinės ir populiariosios muzikos funkcijų vestuvių papročiuose ribas. Akustiniu instrumentu (armonika, akordeonu) muzikantai groja liaudies šokius, maršus, liaudies dainas įvairių vestuvinių papročių ir apeigų metu, o populiariąsias ir estradines dainas atlieka sau pritardami tik sintezatoriumi šokių metu (dar žr. p. 91–92, 96–97, 98, 99).

Kita vertus, pastebėta instrumentarijaus ir muzikavimo erdvių niveliacija. Tradiciniai muzikantai stengiasi atliepti šiuolaikinių klausytojų skambesio, garsumo, faktūros bei kitus muzikinius poreikius ir lūkesčius bei suvaldyti dažnai gana didelę ir įvairialypę klausytojų auditoriją. Ypač pasikeitė vestuvių ir gausesnių pobūvių muzika, kur nebegriežiama ne tik smuiku, armonika ar akordeonu (nors ir su garso stiprinimo įranga), bet ir modernesniais instrumentais, tokiais kaip elektrine gitara. Vis dažniau pagrindiniu instrumentu tampa sintezatorius. Vis dėlto tradiciniai muzikantai teikia pirmenybę gyvam atlikimui, be fonogramų, taip išlaikydami pirmąją muzikanto funkciją.

4.2. Muzikantų skirstymas pagal muzikinės veiklos ir elgesio formas

Išnagrinėjus tiriamų jaunesnių kartų lietuvių tradicinių muzikantų pasirenkamas muzikinės veiklos formas (bendruomeninė, žmogaus gyvenimo ciklos šventės ir apeigos, šokių vakarėliai ar koncertiniai pasirodymai) ir atsižvelgus į jų veiklos intensyvumą, įvairiapusiškumą, muzikinį elgesį ir asmenines nuostatas, juos suskirstėme į dvi grupes: 1) *bendruomenės ir žmogaus gyvenimo ciklo švenčių bei apeigų muzikantai* – vieni itin plačios ir intensyvios, kiti šiek tiek siauresnės veiklos; 2) *šokių vakarėlių ir koncertinės veiklos muzikantai*, negrojančys žmogaus gyvenimo ciklo apeigose.

Gana panašiai, pagal kūrybinio ir atlikėjiško elgesio formas, susijusias su individualiomis meninės veiklos apraiškomis ir tradicinių švenčių, papročių kontekstu, Šiaurės Baltarusijos senuosius tradicinius muzikantus skirstė rusų etnoinstrumentologas Aleksandras Romodinas. Jis nustatė tris svarbiausius profesionalios liaudies instrumentinės veiklos tipus: pirmajam priklauso muzikantai, turintys sinkretinį požiūrį į meną ir gyvenimą (santūrieji), antrajam – apeiginiai muzikantai skomorochai (itin ekspresyvūs, pramušgalviai), trečiajam – dabar jau beveik išnykę keliaujantys muzikantai (Ромодин 2009: 62–65).

4.2.1. Bendruomenės ir žmogaus gyvenimo ciklo švenčių bei apeigų muzikantai

Bendruomenės ir žmogaus gyvenimo ciklo švenčių bei apeigų grupei priskirtume šiuos mūsų pagrindinius pateikėjus: dzūkų J. Bancevičių ir K. Kaupinį, aukštaičius E. ir J. Ratautis, J. Goštautą ir R. Juodagalvienę. Reikia pastebėti, kad jų veiklos intensyvumas ir įvairiapusiškumas nevienodas: vieni muzikantai yra nepaprastai energingi, plačios įvairiapusės veiklos, visur suspėjantys, vadovaujantys įvairiems ansambliams, puikiai išmanantys vestuvių ir/ar kitų žmogaus gyvenimo švenčių papročius ir apeigas. Kiti santūresni, apsiriboja tik tam tikra veikla. Muzikantų veikla susijusi su jų asmenybės bruožais, su muzikiniais gebėjimais, temperamentu, patirtimi, taip pat ir su jų gimtojo krašto tradicijomis.

Nors šių muzikantų veiklos intensyvumas ir įvairiapusiškumas nevienodas, tačiau visi jie dažnai muzikuoja per svarbiausias žmogaus gyvenimo ciklo šventes (vestuves, vestuvių metines, sukaktuves, krikštynas ir laidotuves), išmano ir jų apeigas. Jie taip pat neatsisako muzikuoti ir bendruomeninėse kalendorinėse ar kitokiose šventėse bei šokių vakarėliuose.

Muzikavimas vestuvėse iki šiol yra tradicinio muzikanto meistriškumo, profesionalumo ir veiklumo, papročių ir repertuaro išmanymo vertinimo kriterijus. Tradicinį šiaurės baltarusių muzikavimą tyrusio A. Romodino teigimu, vestuvėse grieždavo suaugę, labiausiai patyrę, meistriškiausi ir dvasiškai išskirtiniai muzikantai. Muzikavimas vestuvėse rodė tradicinio muzikanto kūrybinę brandą (Ромодин 2009: 54). Paprastai tokie bendruomenėje pripažinti muzikantai apveddindavo visą savo krašto jaunimą (Ромодин 2009: 39).

Pagal senuosius lietuvių papročius, atsidėkojant vestuvių muzikantams, jie būdavo vaišinami arba atlyginami dovanomis, vėliau ir pinigais (Kirdienė 2001: 172; Žarskienė 2005a: 115). Punsietis Juozas Bancevičius dar puikiai mena, kad seniau vestuvių muzikantus bendruomenė labai gerbdavo, juolab kad Punsko krašte ilgai išliko archajiškas paprotys muzikantams atsilyginti ne iš anksto sutartu honoraru, o surenkant pinigų, dažniausiai, per svečių pasitikimo maršus:

Seniau, kad ir nieko neužmokėdavo, kai grodavom, seniau muzikantai buvo pagarboj: atvažiuoji grot, tai šeimininkė valgyt paruošia, arbatos, užvalgyt, kol svečius pastikdinėji. Kai ateina svečias, kiekvienam pagroji maršą, tai duodavo kiekvienas, kiek turėdavo⁷⁵.

Šiuo metu vestuvėse grojantys tradiciniai muzikantai pastebi, kad jie vis mažiau gerbiami, vaišinami, pagarba jiems menkėja. Tai susiję su piniginiu atlygiu, samdyto paslaugų teikėjo statuso įsigalėjimu, didesniu muzikanto nutolimu nuo kitų vestuvinių, susvetimėjimu, technologijų įsigalėjimu bei menkesniu žmogaus kūrybinių muzikinių gebėjimų vertinimu.

⁷⁵ MFA DV 466, 467, 2015 m. užr. G. Kirdienė, A. Kirda, T. Grašytė.

Nepaprastai energingas muzikantas **J. Bancevičius** nuo jaunystės iki šiol dalyvauja įvairiose savo krašto muzikinio gyvenimo srityse, tęsdamas senąsias muzikavimo tradicijas.

1920 m. daliai Punsco krašto atitekus Lenkijai, gimtasis Bancevičių kaimas Valinčiai atsidūrė Lietuvos–Lenkijos pasienyje. Tarpukariu pasienio kaimų gyvenimas buvo labai varžomas lenkų pasienio sargybos, kuriai reikdavo pranešti apie bet kokią jaunimo suėjimą. Nepaisant suvaržymų, Valinčių, kaip ir kitų šio krašto kaimų gyventojai, beveik visi lietuviai, buvo labai aktyvūs. Nuo 1930 m. jame veikė Vilniaus jaunimo draugijos skyrius, nuo 1934 m. – Lietuvių ūkio draugijos skyrius, Jaunųjų ūkininkų būrelis. Kasmet būdavo suvaidinama po du vaidinimus. Kaimas turėjo lietuvišką chorą, kuris dainuodavo ir per vaidinimus. **Vakarėliai su vaidinimais** („Vingrių Jonas“, „Ponas amerikonas“, „Amerika partyje“ ir kt.) Seinų-Punsco krašte organizuojami nuo 1907 m. 1971–1982 m. kasmet vaidinimai Valinčiuose buvo rengiami Broniaus Bancevičiaus (pateikėjo tėvo) kluone. „J. Bancevičius yra vienas iš aktyviausių kaimo gyventojų“ (Grigutytė 2001: 159, 162, 166).

Tiesa, tarpukariu šio kaimo jaunimui, taip pat ir muzikantams, tekdavo lankytis ir kitų kaimų renginiuose. Dažnai kitur muzikuodavo ir Bancevičiai, ypač puikiai vertinta jų kapela su J. Degučiu. Tarpukariu nuolatiniai Raistinių kaimo muzikantai, kaip mena jo gyventojai, „šokiuose po vaidinimų ir iškilmių buvo Juozas Degutis iš Agurkių su talkininkais: Antanu Bancevičiumi, su seserimi Ona ir Jurgiu Vazneliu iš Valinčių kaimo. Labai gražiai visi sugrodavo, tai buvo geriausi muzikantai mūsų krašte, tikra kaimo kapela“ (Nevulienė-Kasciečiūtė 2001: 113).

Būdamas septyniolikos–aštuoniolikos metų (apie 1965 m.) kartu su artimaisiais J. Bancevičius neretai grieždavo **šokių vakarėliuose** (*šokyje*) arba po vaidinimų *pas Uzdžilus* Kreivėnų kaime: „pas juos kluone tilpdavo 500 žiūrovų“⁷⁶.

Taip pat ir **liaudies muzikos kapela** „Klumpė“ muzikuodavo kluonuose rengiamuose vakarėliuose su vaidinimais („Vingrių Jonas“, „Ponas amerikonas“, „Amerika partyje“), kaip ir koncertuodavo kituose savo krašto renginiuose. (2005 m. kapela buvo išvykusi ir į Kanadą, koncertavo lietuviams Toronte.)

Paauglystėje J. Bancevičius kartu su vyresniais savo giminės muzikantais pradėjo groti gimtojo krašto lietuvių **vestuvėse**. Jose muzikuoja iki šiol. Jis galėjo stebėti, kaip keitėsi vestuvių muzikavimo papročiai. Seniau, pasitinkant svečius, grodavo maršą [tiek išleidžiant, tiek pasitinkant buvo grojami tie patys maršai], už kurį muzikantams sumokėdavo po 5 lt, po to visi vestuvinininkai keliaudavo prie stalo, kur vykdavo pageidavimų koncertas. Jo metu muzikantai grodavo vestuvinininkų pasirinktus kūrinius, daugiausiai dainas, už kurias vestuvinininkai sumokėdavo muzikantams, užmokestį įdėdami į aplinkui stalą keliaujančią lėkštelę. Po pageidavimų koncerto vykdavo šokiai. Anot Juozo, dabartinėse

⁷⁶ TGA (garso ir vaizdo įrašai), 2009 m. užr. G. ir A. Kirdos, D. Jucius, T. Grašytė.

vestuvėse pageidavimų koncerto papročio jau nebėra, be to, palyginus su ankstesnėmis vestuvėmis, yra daugiau šokama ir mažiau dainuojama.

Punsko krašto bendruomenė, muzikantai bei liaudies tradicijų išsaugojimu besirūpinantys kultūros specialistai neigiamai atsiliepia apie vestuvėse grojančius samdomus *muzikantus iš Lietuvos*, jau daugiau kaip dvidešimt metų pamėgtus Punsco krašto vestuvėse. Tačiau punskiečiams labai svarbu išsaugoti savo lietuviškumą ir visais būdais stiprinti ryšius su Lietuva, todėl pasikviesti į vestuves muzikantus iš Lietuvos jiems yra garbės reikalas. Puiki Punsco krašto tradicijų ir muzikinio folkloro žinovė, nepailstanti rinkėja ir puoselėtoja, Lenkijos lietuvių etninės kultūros draugijos pirmininkė Aldona Vaicekauskienė taip pat pabrėžia, kad šiuo metu į vestuves dažniausiai kviečiami *muzikantai iš Lietuvos* naikina vietines vestuvių tradicijas. Tik pavieniai aktyvūs žmonės mėgina tam pasipriešinti:

Labai madinga šiame krašte vestuvėms [tapo] samdytis muzikantus iš Lietuvos. Kada jau buvo ta galimybė, kada galėjai jau pervaziuoti per tą sieną laisviau ir su lietuvišku repertuaru. <...> Pas mus taip nebuvo įprasta, kad muzikantas būtų vedlys [vedantysis]: buvo piršlys ir t.t., o muzikantas grojo tada, kada vestuvių apeiga reikalavo: šokimams, prie stalo ir t.t. O atėjo tie lietuvių vestuviniai muzikantai ir jie visas vestuves vesdavo ir veda toliau. Ir viskas vyksta pagal tų muzikantų [norą]. Ir jeigu tu nori, – aš iš savo patirties galiu pasakyti, kad krikštasūnio vestuvėse kai norėjau įteikti dovanos kaip krikšto motina su visokiais pripasakojimais – ne eilinės dovanos, aš turėjau labai išsireikalaus iš muzikantų, kad jie man atitinkamu laiku duotų balsą. Jie viską susidėlioja, tai reikia aic ir specialiai paprašyc. Ir taip pas mumis vyksta...⁷⁷

Padėti taisyti mėgina Punsco krašto muzikantai, dalyvaudami tose pačiose vestuvėse. Šiuo metu vestuvėse rečiau, paprastai jau tik savo draugų vaikų vestuvėse, grojantis J. Bancevičius, į jas vykdamas kaip svečias dažnai pasiima akordeoną. Jei groja samdomi *muzikantai iš Lietuvos*, jis tiesiog surenka norinčių padainuoti žmonių grupelę ir eina su jais į kiemą padainuoti savo krašto dainų. Punsco folkloro ansamblio „Alna“ vadovas Vytautas Batvinskas taip pat pastebi, kad vestuvių svečiai suskyla į grupes, ko anksčiau nebūdavo: „Būna toksai momentas, kad jaunimas eina šokt, o senimas prie stalų lieka ir jie patys dainuoja, ar su akordeonu. Anksčiau tai nebūdavo tokio išsiskyrimo: jei šokiai, tai visi nuo tų stalų eina ir šoka“⁷⁸.

V. Batvinsko teigimu, jų krašte ne visada, bet pasitaiko, kad muzikantui tenka vadovauti vestuvėms: ne tik jas surežisuoti, bet ir vesti taip, kad ir jaunesnioji, ir vyresnioji karta būtų patenkinta, galėtų padainuoti:

Būna, kad piršlys ne visada kalbus, o muzikantas viską surežisuoja. Iš tų naujų muzikantų tai yra Raimondas Vailionis. Jis ten viską daro, toks, kaip teatro režisierius. Muzikantas turi būt iškalbus, kaip aktorius. Kiek mūsų

⁷⁷ MFA DV 466, 467, TGA (garso įrašas), 2015 m. užr. G. ir A. Kirdos, T. Grašytė.

⁷⁸ Ten pat.

lietuviškose vestuvėse teko matyti, tai akordeonas pasirodo. Prie tų stalų, kai būna dainos. Kartais būna ir šaunaus jaunimo, kurie pačiam dainuoja dainas su vyresniais⁷⁹.

Pasak J. Bancevičiaus, gimtojo Punsco krašto tradicijas puoselėja ir jaunesni vietiniai muzikantai. Jiems visiems tenka groti be jokio atlygio (antrą dieną), o *muzikantų iš Lietuvos* honoraras didelis:

O dar' sakė, paskutines [vestuves] grojo, [kai] Valinčių Romo dukra žanyjos su vyru iš Šlynakiemo. Dabar va vestuves buvo. Tai sako, kad antrą valandą šliūbas buvo, o jie pagrojo iki antros valandos nakties, pajėmė 1000 eurų ir išvažiavo. [Tada vestuvių rengėjai] parsivežė Malinauskų Darių, tai ant ryt Darius pagrojo be nieko [be atlygio]⁸⁰.

Šiuo metu J. Bancevičius dažniausiai **vadovauja giedotojų grupei ir pats gieda** laidotuvėse arba per atlaidus ar bažnytines didžiąsias metų šventes: „Aš vadovauju. Turi būt vedantysis, skaityk, kai rožinį giedi: tai yra maldos tokios, kaip skaitymo, ir giedojimai. Tai pirmas turi pradėti, bo jei nepradedi, tai niekas iš paskos neina“⁸¹. J. Bancevičiaus vadovaujamą giedotojų grupę sudaro šešios moterys ir šeši vyrai. Visi jie gieda trimis balsais. Dažniausiai gieda Punsco krašte, kelis kartus yra viešėję Lietuvoje, Lazdijuose. Nuo vienuolikos metų giedojęs per laidotuves su savo tėvais iš tų pačių kantičkų, iš kurių giedodavo ir jo seneliai, J. Bancevičius puikiai išmano giedojimo laidotuvėse papročius ir giesmių repertuarą:

T. G.: – O iš kur giesmes išmokę?

J. B.: – Iš kantičkų, čia dar ir mano seneliai giedoję. Dar tai iš kantičkų, bet atnaujintų. Padarytos naujos mažesnės knygelės, kaip kur žodžiai biškį pagražinti. Melodijos tos pačios. Iš senelių išmokom, kaip seniau seneliai giedodavo, 11 metų turėjau, tėvelis, mama giedodavo, tai ir mes eidavom. Dabar kompiuterai vaikus traukia, o seniau – tėvai ėjo ir mes ėjom... Turim tas giesmių knygeles: žodžiai yra, o melodijos galvoje. <...> Giedam penkias giesmes pradžioj: pirmas „Viešpaties angelas“ pirmų vakarų, paskui penkias giesmes, pertrauka. Giesmių tai iš viso būna 10-12. Penkios giesmės trunka valandą. Valanda giedojimo, trumpa pertrauka, 1 val.20 min rožančius ir „Viešpaties Jėzaus vardo“ litanija. Paskui iš ryto dar giedam „Panelės švenčiausios rožančių“ ir „Mergelės Marijos“ litaniją. Per naktį negiedam. Tik 2 val. 30 minučių trunka. Ir tai daug: du vakarai, iš ryto, po palaidojimo gedulingi pietai ir da viena dalis rožančiaus. Ir bažnyčioj dar giedam, da kai būna karstas padėtas, tai da vargonininkas prigroja: dusyk po kelis punktelius giesmės. Ir į kapines kai lydim, da giedam „Visų šventų“ litanijų... <...> Aldona [Vaicekauskienė] kultūrnamy yra mūsų po gabaliukų giesmių įrašiusi... kasetėn po kelis punktelius: laidotuvių, Velykų, Kalėdų giesmių. Dar vieną giedojom Žagaruose, toki atlaidai ir ten chore buvo vienas iš Marijampolės ir čia mūs vietiniai. Tai viena giesmė „Neapleisk, manęs“ buvo labai gražiai sugiedota⁸².

Ši laidotuvių giedotojų grupė yra vienintelė visame Punsco krašte: „Bažnytinis yra dar [choras], bet jam klebonas vadovauja, o laidotuvių giedoriai tai tik mes. Yra dar viena, bet nekokia grupė, nes išsiskyrė, nes vienas pradėjo per daug gert, ir kelis kartus per laidotuves buvo girti, tai jų

⁷⁹ TGA (garso įrašas), 2015 m. užr. T. Grašytė.

⁸⁰ Ten pat.

⁸¹ MFA DV 466, 467, 2015 m. užr. G. ir A. Kirdos, T. Grašytė.

⁸² Ten pat.

jau nelabai kviečiami. Jau kunigėlis nužiūrėjo bažnyčioj, kad jie girai. Jei jis savaitę gėris, tai kokia tū malda, tai melstis tik un velnių gali prašyt pagelbos, ne pas dievų“⁸³.

Įvairialypė J. Bancevičiaus muzikinė veikla – muzikavimas vakarėliuose su vaidinimais, šokių vakarėliuose, vestuvėse, laidotuvėse – rodo, kad jis yra itin ekspresyvos, intensyvos bendruomeninės apeiginės veiklos muzikantas, iki šiol tęsiantis senąsias gimtojo krašto muzikavimo tradicijas. Akivaizdu, kad tam puikias sąlygas sudaro ir itin stipri šio Lenkijos krašto lietuvių bendruomenė, kai ir senoji, ir jaunoji kartos iki šiol saugo ir puoselėja lietuviybę.

Kitos šiai grupei priskiriamos asmenybės **K. Kaupinio** muzikinė veikla yra taip pat labai įvairi: su gana įvairių stilių, dažniausiai savo vadovaujamais ansambliais jis yra ne tik Merkinės, bet ir visos Alytaus krašto muzikinio gyvenimo siela. Muzikantas aktyviai dalyvauja vestuvėse, įvairiuose pokyliuose, rečiau kalendorinėse šventėse ir jaunimo šokių vakarėliuose, taip pat neatsisako dalyvauti ugdymo ir šviečiamojoje veikloje. Tokį jo veiklumą lemia itin ekspresyvi jo kūrybinė asmenybė. Didžiulį polinkį ir atsidavimą muzikai išduoda ir muzikanto kalboje naudojamos ekspresijos: *išeiti iš proto dėl muzikos* [„tuo laiku aš jau buvau dėl muzikos išėjęs iš proto“], *būti persisunkusiam muzikos* [„aš visas persisunkęs buvau ta muzika“]. A. Tamulevičius apie K. Kaupinį atsiliepė: jis „išlaiko tradicijas, visas šventes išlaiko. Per vestuves, baliukuos groja, jau sako jam nus’bodo, bet dar vis tiek groja...“⁸⁴

Su savo bendraamžiais **vestuvėse** K. Kaupinis aktyviai muzikuoja nuo šešiolikos metų (nuo 1983 m.) iki šiol. Pasak jo, dvidešimt vienerių jis jau buvo tikras vestuvių muzikantas. Jau iš pradžių, muzikuodami dviese su G. Tebėra, jie atlikdavo „sudėtingas dainas“. Beje, K. Kaupiniui svarbesnis atrodo judviejų dainavimas, balsų derėjimas, o ne gebėjimas groti: „Grojom rimtai su Gintautu Tebėra: buvo išmokti balsai, natos, ėmėm sunkius kūrinius. Labai mūsų balsai gerai derėjo, kito tokio tembro dar nebuvau sutikęs. Aš grojau su *Yamaha*, o jisai vedė vestuves“⁸⁵.

Pastaraisiais metais, grodamas dviese su akordeonininku A. Aleksandravičiumi, K. Kaupinis pats vadovauja vestuvių programai. Pasak jo, vestuvių muzikantui labai svarbu išmanyti krašto, kuriame vyksta vestuvės, papročius. Tai vienas iš bruožų, leidžiančių jį apibūdinti kaip tradicinį muzikantą. Vestuvių papročių K. Kaupinis išmoko, ilgą laiką muzikuodamas vestuvėse ir jas stebėdamas: „Labai esu pastabus, viską seku. Dalyvaudamas draugų muzikantų vestuvėse išmokau. Informacija per tiek metų susikaupė. Ir galiu drąsiai vienas atlaikyt vestuves“⁸⁶.

⁸³ Ten pat.

⁸⁴ Klausimynas Nr. 2, Kęstučio Kaupinio muzikinę veiklą stebinčios bendruomenės atsakymai. Užpildyta 2015 12 07.

⁸⁵ MFA DV 299, TGA (garso įrašas), 2012 m. užr. T. Grašytė ir V. Naruševičiūtė.

⁸⁶ Ten pat.

Tradiciniam muzikantui atrodo, kad vietinių papročių nežinojimas gali pakenkti jo prestižui. K. Kaupinis tvirtino, kad geriausiai jaučiasi, kai groja savo gimtajame krašte ar kitur Dzūkijoje, nes čia žmonės jam atrodo daug vaišingesni, draugiškesni ir malonesni⁸⁷. Anksčiau jis netgi atsisakydavo griežti ne savo regione: „nesutikau [groti vestuvėse – T.G.], nes išsigandau, kad galiu nežinot to krašto tradicijų. Paskui, kai išsišnekėjom, tai sako, čia tas pats, būtai sugrojis. Ai, bet pabijojau ir nesutikau, sakau nerizikuosiu, markės sau nesiteršiu“⁸⁸. Visgi šiuo metu, kai vestuvių tradicijos skirtinguose Lietuvos regionuose labai panašios, jis jau vyksta muzikuoti ir į tolimesnes vietas.

Pagal tai, kokie piršliai vadovauja vestuvėms, K. Kaupinis skiria kelias vestuvių rūšis. Pasak jo, muzikantams sunkiausia tokiose vestuvėse, kurias veda patirties neturintys *piršliai-padėjėjai*, sakantys: „Aš nieko neturiu [pasiruošęs], nesu specialus piršlys, tik draugiškai padedu“, ir sėdintys „kaip kuolas“⁸⁹. Jis pažymi, kad kai kurių vestuvių papročių vis dar laikomasi, pavyzdžiui, jaunųjų išleistuvių, tačiau jos dabartiniais laikais jau rečiau rengiamos, nes poros tuokiasi jau net ir susilaukusios vaikų. Apie gaudžias emocijas per jaunųjų išleistuves, kurių metu jaunųjų tėvai jauniems duoda pabučiuoti nedidelį, ant stalo statomą kryželį, jis pasakoja:

Atsimenu, su draugu grojom Paluknyje. 8 val. ryto jau žmonės buvo susrinkę, nes 10 val. jau reikėjo važiuot į Vilnių... Ir aš išleidžiu. Tėvai atėjo, sakau, pabučiuokit vaikus su kryželiu. Tą kryželį dabar labai atsargiai naudoju, kiti net prieštarauja labai, kad pabučiuot. Praktiškai, jei nepasakysi, tai jie ir nesupras, ir tik tada pradės ieškot, kur tas kryželis – pas kaimynus net laksto to kryžiuko. Atsisveikina, tėvai verkia, jaunieji verkia, ir man ašaros byra. Motina tik, rast, ir apalpsta. Visi tik stovi ir žiūri, o žmogus guli. Galvojam, ką čia daryt. Draugo prašau nubėgti atnešti iš mašinos vaistinėį. [Kol atnešė vaistų], pasiėmiau puodelį gaivos ir, rast, užpyliau jai ant galvos. Tas atnešė amoniako, tik, rast, užpylė ir atsigavo moteriškė. Bet tam viskam, ką aš turiu, reikia praktikos⁹⁰.

Šis K. Kaupinio pasisakymas atspindi su liaudišku pamaldumu susijusių apeigų nykimą. Remiantis etnologe Angele Vyšniauskaite, „[j]aunikio atsisveikinimas su tėvais, giminėmis, visais svečiais iki pat XX a. pradžios tebebuvo ritualinis. Ypač tai ilgai išliko Dzūkijoje“. Toliau autorė pažymi: „atsikėlęs nuo stalo, jaunasis persižegnoja, pabučiuoja ant stalo pastatytą kryželį. Paskui, viso savo pulko lydimas, apeina aplinkui didįjį stalą. Tada pabučiuoja ranką tėvui, motinai, su kitais atsibučiuoja“, „pabučiuoja stalą ir žemę“ (Vyšniauskaitė 2008: 335). XIX a. antrojoje pusėje – XX a. pradžioje Lietuvos kaime kryželį dažnai bučiuodavo ne tik jaunojo išleistuvių apeigose, bet ir išvykstant į tolimą kelionę.

Pasak K. Kaupinio, jau mažai žinomas paprotys per jaunųjų išleistuves, sutinkant svečius maršais, rinkti muzikantams pinigus (tradicinėse vestuvėse pirmąkart vestuvėse muzikanto

⁸⁷ MFA DV 299, TGA (garso įrašas), 2012 m. užr. T. Grašytė ir V. Naruševičiūtė

⁸⁸ Ten pat.

⁸⁹ Ten pat.

⁹⁰ Ten pat.

sutinkamas svečias jam užmokėdavo; svečiai dažniau suvažiuodavo po jungtuvių, per išleistuves dalyvaudavo tik jaunųjų artimieji):

Vieną kartą čia Merkinėje vestuvėse, sakau, išbandysiu savo vaiką. Duodu jam būgnelį, kai išlydėtuvių maršus reikia grot, sakau: „Tu man pabūnysi“. Kai ateina svečias (irgi dingsta po truputį tradicija), numestas *akvajažas* [lagaminas – T.G.] ar dėžė ir ten jau įdeda: anksčiau po 3–5 rublius, o dabar po 5–10 litų, tai susirenkam 60–80 lt. Viskas, sakau: „Sūnau, dalinamės per pusę“. Sūnus sako: „Tėte, aš būsiu muzikantas“. Aš jam, va [rodo špygą – T.G.], ir sakau: „Nebūsi!“ Yra per daug sunku, tik atrodo linksmas. Anksčiau, kai pradėjau grot, tai ką tu, šitiek mergų, – nereikia net pinigų mokėt. Dabar jau taip negaliu, atsirenku, kur groti, o kur ne⁹¹.

Kai kur dar išlaikomas ir jaunųjų sutiktuvių po jungtuvių paprotys: dažniausiai po maršų muzikantai rūpinasi, kokius darbus užduoti jaunesiems, kartais ir piršliui. Išlikusios ir jaunųjų keltuvės. K. Kaupinis visada stengiasi vestuves rengti ir vesti su kuo daugiau tradicinių apeigų ir papročių elementų, juos saugo ir propaguoja, bet visada atsižvelgia ir į užsakovų pageidavimus. Apgailestaudamas jis pastebi vestuvių papročių nykimą:

Jau piršlio korimo nebėra, ir jaunosios vogimo. Pasidaro kabakinis balius iš vestuvės. Dar, kur žmonės daro kaimo sodyboj dviejų dienų [vestuves], tai dar padarai, dar insiūlai⁹².

2015 m. vasarą autorė stebėjo K. Kaupinio drauge su A. Aleksandravičiumi muzikavimą jų kaimyno sūnaus vestuvėse kaimo turizmo sodyboje Alytaus rajone. K. Kaupinis turi susidaręs dvi dienas trunkančių, anot jo paties, „su visom tradicijom“ vestuvių scenarijų. Jame daug nuo seno lietuvių, taip pat ir dzūkų, vestuvėse žinomų apeigų, per kurias groja muzikantai: jaunųjų išleidimas į jungtuves, jaunųjų sutikimas po jungtuvių (juos „išbandant“ įvairiomis užduotimis, tėvams sutinkant su duona ir druska, raginant jaunuosius pasibučiuoti, o vestuvininkus – duoti muzikantams išpirką), keltuvės.

Galimybė dalyvauti ir stebėti gyvą muzikavimo procesą šiose vestuvėse ir kitame pokylyje, jubiliejuje, autorei leido geriau suprasti kai kuriuos muzikavimo aspektus: pirma, šiuolaikinių vestuvių ir sukaktuvių struktūrą bei muzikanto ir muzikavimo papročių sąveiką; antra, muzikanto santykį su šventės dalyviais: savo auditorija (žiūrovais ir klausytojais). Visų pirma, teko stebėti, kaip muzikantas siekė priartėti prie šventės dalyvių, užmegzti su jais glaudesnius ryšius. Netgi per pertraukas, kai žmonės eina į lauką pasivaikščioti ir nebūtina groti, K. Kaupinis grodavo likusiems sėdėti už stalo. Tai būdingi lietuvių tradicinio muzikinio elgesio bruožai, perimti iš senesnių kartų muzikantų. Taip pat buvo akivaizdi didžiulė muzikanto pagarba šventės dalyviams ir jo pasišventimas muzikuoti. Be to, išryškėjo, kad muzikantas tarsi atlieka kelis vaidmenis: kreipdamasis į šventės dalyvius, vietoj įvardžio „aš“ muzikantas sakė „jis“, pvz., vietoje „pagrosiu, leisiu jums pavalgyti,

⁹¹ Ten pat.

⁹² Ten pat.

pailsėti“, jis vartojo šias ekspresijas: „Muzikantas pagros, leis jums pavalgyti, pailsėti“. Tai leidžia manyti, kad šiuolaikinis muzikantas šventės metu įsijaučia ne tik į muzikanto, bet, greičiausiai, ir į vedėjo vaidmenį – tarsi kitas asmuo (kaip įprasta šiuolaikiniuose viešuose renginiuose ir masinėse informacijos priemonėse, televizijoje), jis praneša, kad grieš muzikantas.

Taigi, stebint muzikanto kūno [ir pasirinkamo muzikos instrumento – kaip įrankio, kūno tęsinio] bei kalbinę raišką šventės metu, atsiskleidžia ne tik individo sąsajos su kolektyvu, bendruomene, taip pat ir dvilypiai muzikanto siekiai ir poreikiai: iš vienos pusės – priartėti prie šventės dalyvių (kūno, muzikos instrumento ir tarmės raiškos lygmenyje), iš kitos – išlaikyti atstumą, išsaugoti savo asmeninę erdvę (atliekamų vaidmenų raiškos lygmenyje).

K. Kaupinis su kitu muzikantu (grojančiu sintezatoriumi ir akordeonu) muzikuoja ir **per kalendorines šventes: Naujuosius metus, Užgavėnes, Velykas** ir kt. Pasak jo, paprastai šventinis laikas muzikantams būna labai įtemptas, grodami per naktis jie labai išvargsta. Per kalendorines šventes tenka groti bendruomenei ir be atlygio:

Atsimenu, grojom Naujuosius metus už dyka, neėmėm pinigų, nes žinom, kad mūsų kokybė bus ne kokia, jau visi pervargę. Tai Andrius dar atlaikė iki dviejų, o aš iki keturių nakties, nes man netoli. Dabar šiais metais po keturių parų grojimo [vestuvėse - T.G.] turėjau grot, susnešiau aparatūrą, mano širdis tik kalatojasi. Aš jau alergiškai, pamatęs savo aparatūrą, pradėjau nervintis. Man žmona davė vaistų, nuvažiavau, atgrojau, pasiėmiau šimtą gramų ir atvariau vėl. Tas laikas pračina – po dviejų parų nakties ir vėl galiu varyti. Tada buvo sausio 2 d., aš grįžtu namo, man nereikia grot, nereikia į darbą ir aš švenčiu Naujus metus⁹³.

Kaip matome, muzikantas sakosi nuo tokios intensyvios muzikinės veiklos pervargstąs, bet prašomas groti negali atsisakyti, nebent tam atsirastų rimtesnė priežastis.

K. Kaupinis ne tik intensyviai **koncertuoja** savo krašte bei Alytaus rajone: įvairiomis progomis groja, dainuoja, šoka su savo vadovaujamais ir kitais kolektyvais, taip pat veda renginius ir ateityje netgi planuoja surengti vestuvinių muzikantų šventę. Jo muzikavimą bendruomenės šventėse papildo ir pasirodymai **naujai rengiamuose labdarinių koncertuose**, pavyzdžiui, kasmet rengiamuose koncertuose onkologinėmis ligomis sergantiems ligoniams.

K. Kaupiniui patinka ir **ugdomoji veikla** (dar žr. p. 43): jis moko vaikus skambinti gitara, metus vadovavo Merkinės jaunimo roko muzikos ansamblui „Nowa“ (jį sudarė būgnai, ritminė gitara, akustinė gitara bei vokalas; pats vadovas ansamblyje grojo sintezatoriumi; ansamblis grojo su įgarsinimu). Apie jo susikūrimą bei savo pastangas Kęstutis pasakoja:

Praeitais metais [2011 m.] dar buvo jaunimo grupė – gitaristai, metalovi visi, o jauni visi barasi dėl muzikos. Nu, tai aš jiems pasiūliau, pavyzdžiui, vieną dainą „Žalias mūsų kraštas“. Tai sakau: „Nu, daviai, padarom metalovai!“ Tai ką

⁹³ Ten pat.

tu – visur, kur aš įlindau, tai gavosi viskas gerai. Paskui, kai jie pradėjo bardinius gabalus daryt, nes mergina dainavo, tai, ką aš žinau. Sudėtinga labai nuspręst, ar jie gerai darė, ar jie ne⁹⁴.

Vis dėlto K. Kaupinis apie šiuolaikinės muzikos vertę turi savo nuomonę. Rinkdamasis sceninius kūrinius, jis vadovaujasi pirmiausia savo vestuvinio muzikavimo patirtimi:

Gal dabar kiti laikai, gal kitos muzikos, bet aš vis tiek laikausi savo, ką aš per vestuves groju, ko manęs žmonės prašo, vadinasi, tuos muzikantus jie atsimena, dvidešimt – keturiasdešimt metų tos dainos ir likę. Kodėl tokių gabalų [kokius atlieka šiuolaikinės muzikos grupės – T. G.] neprašo per vestuves? Taip norėčiau pasakyti SEL'ui [šiuolaikinės muzikos atlikėjui – T. G.] į akis, kad, apart vienos dainos, jo daugiau nieko neprašo!⁹⁵

Nepaprastai įvairi K. Kaupinio veikla rodo didžiulį muzikanto atsidavimą muzikavimui bei nuoširdų rūpestį dėl vaikų ir jaunimo, norinčių išmokti groti, tapti muzikantais:

Aš, jei vaikučiai nori, galiu atiduot viską. Man tik sąlygų reikia daugiau. Kultūros namuos aš turėjau daugiau vietos, tai savo aparatūrą visą buvau sustijęs. Jie turėjo labai daug noro, energijos, ji tiesiog tryško. Kaip pasakyti, vienas bachūriukas grojo su akustine [gitarą]. Jis tylėjo, su vaikais nekalbėjo, o pabuvo pas mane metus laiko, tai viskas, dabar Vilniuj jau jo tėvai nesugaulo, jau muzikantas!⁹⁶

K. Kaupinis teigia, kad norėtų jaunimą įtraukti ir į savo vadovaujamus tradicinės muzikos ansamblius, tačiau jaunimas tokia muzika nesidomi, ji jiems jau tapusi svetima ir sudėtinga išmokti bei atlikti: „Iš kur tų naujų [tradicinių muzikantų, kapelos narių] aš paimsiu, vaikam neįdomu, seneliai išmirs. Ir aš liksiu vienas ir Jonas, bet jisai negali padaryti to, ko aš noriu. Jisai, ką girdės per radiją, tai tą padarys, bet jei aš jam parodau naują [kūrinių], kur žinau tik aš, tai jam tada problemų kyla. Jam naujas gabalas [kūriny] yra sudėtinga, ilgiau mokytis reikia“⁹⁷.

Itin ekspresyvos kūrybinės asmenybės, K. Kaupinio, muzikinė veikla: vadovavimas įvairių muzikinių stilių ansambliams, muzikavimas su jais vestuvėse, įvairiuose pokyliuose, rečiau – kalendorinėse šventėse ir jaunimo šokių vakarėliuose bei dalyvavimas koncertinėje, ugdymo ir šviečiamosios veikloje, neabejotinai leidžia jį priskirti prie daugialypės bendruomeninės apeiginės veiklos muzikantų.

Nepaprastai svarbus gimtojo Veprių krašto muzikiniame gyvenime senas savo giminės muzikavimo tradicijas tęsiančių **Ratautų** vaidmuo. Šios giminės namai nuo seno buvo tikras kultūros židinys, spinduliuojęs muzikinę kultūrą visam kaimui ir parapijai. Edvardas (jaunesnysis) pasakojo apie Ratautų giminės įsikūrimą kaime:

Buvo toks anoj pusėj pagal ežerą kaimas didelis, 25 ar 27 namai, gryčiom vadindavo. <...> Dabar tas kaimas išnykęs, viena ar dvi gryčelės išlikę. Buvo polivarkas, bet ten seniai labai <...>. Kada vyko švedų karai, tai vienas iš Ratautų buvo karininkas. <...> Tas Ratautas buvo atstūmęs švedus ir gavo 220 ha žemės. <...> Ir pradėjo jos mažėti mažėti, nes kiekvienas dalinosi. <...> Nuo tų laikų tas kaimas dėl to ir Ratautai vadinasi. <...> [Ratautai] patys gamindavosi

⁹⁴ Ten pat.

⁹⁵ MFA DV 299, TGA (garso įrašas), 2012 m. užr. T. Grašytė ir V. Naruševičiūtė.

⁹⁶ Ten pat.

⁹⁷ Ten pat.

basetles, smuikelius. <...> Jei suėdavo ir sugroja – ir kaimas visas renkasi pas juos. Būdavo toks tam kaime kaip centras visas. Anksčiau, žmonės kaime suėjo, atsisėdo ant gonkų, sugroja – jaunimas susirenka, šoka iki ryto⁹⁸.

Akordeonininkas E. Ratautas yra vestuvių, Sekminių ir kitų bažnytinių, šeimos švenčių ir pokylių muzikantas, įvairių ansamblių, taip pat ir jaunimo, vadovas, daug koncertuoja. Jo pėdomis seka ir duktė Jurgita (žr. 16 nuotr., p. 191, 18 nuotr., p. 192, 19 nuotr., p. 193).

Ratautų giminėje muzikavimo **vestuvėse** tradiciją tęsia jau penkios kartos. E. Ratautas griežti vestuvėse pradėjo su tėvu nuo vienuolikos metų (nuo 1962 m.). Būnant studentu, griežimas vestuvėse jam buvo vienas didžiausių pragyvenimo šaltinių. Iki šiol jis vestuvėse muzikuoja beveik kiekvieną savaitgalį, be to, yra nuolat kviečiamas pagriežti per draugų sukaktuvių, vestuvių metinių pokylius. Dažnai su juo griežia ir duktė Jurgita. Dalindamiesi savo muzikavimo vestuvėse patirtimi, jie abu akcentuoja senųjų ir dabartinių vestuvių tradicijų bei žmonių požiūrio į jas skirtumus, kurie daro įtaką vestuvių eigai, vestuvių muzikantų sampratos ir statuso pokyčiams. J. Ratautaitė pastebi, kad vestuvių papročiai ir apeigos nyksta, vestuvių dalyviai darosi vis pasyvesni, o muzikantai tampa vis labiau atsakingi už linksmą vestuvių nuotaiką. Muzikantas vestuvėse turi atsižvelgti į dalyvių reakcijas, norus, taikytis prie daugumos. Nepaisant to, Ratautai kiek įmanoma stengiasi laikytis vestuvių tradicijų, apeigų bei saugoti tradicinį instrumentinį repertuarą.

Ratautai nuo seno grieždavo ir kaimo bendruomenės, jaunimo **šokių vakarėliuose** – jie neretai vykdavo jų pačių namuose. Taip pat sena vepriškių Edvardo ir Jurgitos Ratautų giminės tradicija – visiems kartu savo namuose švęsti **Sekminės**, atlaidus: „visi susibėga į seną gryčią Ratautų kaime ir ten diedukas pagrodavo“⁹⁹. Vepriuose Sekminės švenčiamos tris dienas: penktadienį, šeštadienį ir sekmadienį. Nuo seno į šią šventę suvažiuodavo minios maldininkų, jų skaičius ypač pagausėjo lenkams okupavus Vilniaus kraštą ir lietuviams praradus galimybę lankytis Vilniaus Verkių Kalvarijose. Maldininkai atvykdavo iš tolimų vietų arkliais pakinkytais vežimais, apsistodavo pas vietos gyventojus, nakvodavo daržinėse ant šieno. Miestelyje vykdavo jomarkas, visur būdavo pristatyta daugybė arklių su vežimais. Viena po kitos rinkdavosi žmonių grupės, vietinių vadinamos „partijomis“, ir, vedamos „pravadnykų“, giedorių ir muzikantų, eidavo Kalvarijas¹⁰⁰. Sekminių namuose šventimo tradiciją Ratautai išlaikė iki šiol: į išpuoselėtus, erdvius, paties Edvardo rankomis pastatytus medinius namus ne tik giminė, bet ir draugai po mišių susirenka pabendrauti, padainuoti, pašokti.

⁹⁸ MFA DV 277, TGa (garso įrašas), 2012 m. užr. G. ir A. Kirdos, T. Grašytė.

⁹⁹Ten pat.

¹⁰⁰Plačiau žr: Baškienė, R. Sekminės Vepriuose [interaktyvus], 2011 07 14, [žiūrėta 2013 03 06]. Prieiga per internetą: <<http://apzvalga.eu/sekmines-vepriuose.html>>.

Apibūdindama E. Ratauto kūrybinę asmenybę, Ukmergės kultūros centro Veprių filialo kultūros namų vedėja ir Edvardo bendradarbė Rasa Šimonienė išskiria jo nuoširdumą, kantrybę, pasišventimą **pedagoginiam darbui** su vaikais:

O kaip dirba su vaikais – nuostabu, nuostabu! <...> Su vaikais jis dirba nuo dūšios. Jis jiems duoda tai, ko muzikos mokykla ir niekas kitas neduos. Jis, būdavo, ir į vestuves vaiką pasiima. Jurgita, dar Leinardas, būdavo, į vestuves važiuoja <...>. Geras, labai nuoširdus žmogus. Yra tokių vaikų, kurie jau studentai, vis tiek Ratautas jiems toksai ypatingas. Geras žmogus – ne kiekvienam kraštui po tokį <...>. Daug darbo įdėdavo, ieško natų, ieško naujų žinomų kūrinių. Ir kaip jie ieško su vaikais: gal tą, gal aną, gal trečią. Ir į vaikų nuomones atsižvelgia, ką groti koncerte¹⁰¹.

J. Ratautaitė daugiausia **koncertuodavo** kartu su tėvo vadovaujamomis kapelomis jam pritardama, tačiau paskutiniaisiais metais įvairiomis progomis (poezijos šventėje, rožinio kaspino dienos minėjime ir pan.) vis dažniau smuikuoja ir atskirai, viena ar su kitais ansambliais.

Taigi E. Rautautą ir J. Ratautaitę neabejotinai galime pavadinti ekspresyviais daugialypės bendruomeninės veiklos muzikantais, griežiančiais vestuvių, kitų šeimos ir kalendorinių švenčių, taip pat ir jų apeigų metu, vadovaujančiais įvairiems ansambliams bei su jais daug koncertuojančiais, tęsiančiais savo giminės ir apskritai Veprių krašto muzikavimo tradicijas.

Kupiškėnas **J. Goštautas**, nuo 1980 m. vestuvėse muzikuojantis ir joms vadovaujantis jau trisdešimt metų, teigia, kad per tą laikotarpį vestuvių muzikavimo papročiai labai pasikeitė. Muzikantas pastebėjo, kad Kupiškio krašte nyksta buvęs labai gajus jaunųjų keltuvių (ir muzikos instrumentų vogimo) paprotys, apie kurį linksmi prisimena:

Vieną sykį grojam Kupiškio rajoni, ir visi nuvėja miegot, o mes sakom: Nu ką, sėdėsime? – Pareisim, pamiegosim, mum čia netoli, nes visi iš to pačia krašta. Paliekam instrumentus. Gaspadine saka: „Mes pasaugasim“. O visi buvo išsiskirstę, nieko tenai nebuvo. Ateinam ryta – nebėr jokių instrumentų! Žiūrim ta [šeimininkė] išvirtus miega. O pabraliūkai atsikėlę ir sus’rinko [instrumentus]. O mum reikia jaunieji kelt. Pas man buvo dar akordeonas, kito saksafonas buvo mašinoj, tai greit nulėkėm mašinon, pasiėmėm ir atgal kelt. Nebūdavo tokių dalykų, kad sugadintų. Kada pavogdavavo, tai išsiperki. Bet, dažniausiai, mes iki ryta grojam, šeštą valandą ryto pasnaudi, kur prie pečiūka ar kur kampi insispraudįs, ir vėl kelies, ir vėl visą dieną groji¹⁰².

Muzikantai turėdavo karti piršlį: „Turim ten tuos visus drabužius, budeliais, teisėjais apsirengdavom patys ir kardavom piršlį“¹⁰³. Šis paprotys išliko. Anksčiau muzikantai pinigų surinkdavo sau arba jaunųjų gyvenimo pradžiai, grodami „aplink stalų“. Tokios rinkliavos paprotys nunyko jau daugiau nei prieš dešimt metų.

Pasak J. Goštauto, situacija ypač pakito maždaug 2000 m., kai vestuves pradėta švęsti nebe namuose kaime, o miestelių kavinėse, restoranuose ar nuomojamose sodybose. Išnyko ilgesnės, kaimuose dvi dienas abiejose pusėse švenčiamos vestuvės, kuriose dalyvaudavo apie 200 žmonių.

¹⁰¹ T.Ga (garso ir vaizdo įrašai), 2016 m. užr. T. Grašytė.

¹⁰² Ten pat.

¹⁰³ Ten pat.

Dabar jos paprastai trunka tik vieną vakarą, tik tie, „kas kaimuose troboj daro vestuves, tai daro dvi dienas“. Anksčiau vestuvėse muzikuoti jam būdavo lengviau, nors tekdavo griežti iki pat ryto ir beveik nemiegojus vėl keltis. Vestuves perkėlus į nuomojamas patalpas, sutrumpėjo ir muzikantų pasirodymo laikas. Grojama dažniausiai šeštadienį nuo 18 val. iki 2 val. nakties¹⁰⁴.

J. Goštautui nepriimtina, kad muzikantas turi vesti vestuves, kaip ir tai, kad pasikeitė muzikos repertuaras: „Ten laisviau būdavo palapinėse. Lauke, gamtoj nebūdavai suvaržytas, o dabar turi vest viską. Dabar jaunimo daugiau, o senimo mažiau [būna], tai jiems reikia trankios muzikos“¹⁰⁵.

Vestuvių muzikavimo papročius tyrę etnomuzikologai nurodė, kad iki XX a. vidurio, rytinėje Lietuvos dalyje ir vėlesniais dešimtmečiais, svarbų vaidmenį vestuvėse vaidino nekviesti vestuvių svečiai – kaimynai bei dainingos kaimo moterys, kurios apdainuodavo svarbiausius vestuvinių apeigų momentus. Vestuvėms persikėlus iš namų į kavines ir nuomojamas sodybas, ši bendruomeninio vestuvių dainavimo tradicija visai nutrūko. G. Kirdienė, nagrinėjusi rytų aukštaičių vestuvių muzikavimo papročius, pastebėjo, kad „maždaug 1960–1980 m. įvyko kultūros lūžis, po kurio vestuvių dalyviai tradicinių dainų nebemokėdavo, jiems atrodydavo, kad tik muzikantai turi visas dainas mokėti ir jas užvesti. Įsigalėjo naujoviškos autorinės dainos, romansai ir estradinės dainos“ (Kirdienė 2009: 28). Vestuvių muzikavimo ir dainavimo papročių kaita sutapo su elektroninių instrumentų įsigalėjimu (plg. p. 55–56).

Dainavimo vestuvėse kaitą pastebi ir mūsų tiriamų muzikantų bendruomenės nariai. Pasak A. Tamulevičiaus, anksčiau muzikantai instrumentu dainoms nepritardavo, jie daugiausiai grodavo, o vestuvėse dainas užvesdavo patys vestuvių dalyviai. Taigi nykstant bendruomeninei nekviestų svečių, moterų dainavimo vestuvėse tradicijai, muzikantams atiteko jų funkcijos. Pasikeitusios sąlygos, taip pat didelė muzikantų konkurencija, nulėmė ir muzikanto repertuaro pokyčius.

J. Goštautas dviese su akordeonininku ir sintezatoriaus muzikantu grodavo ne tik vestuvėse, bet ir sukaktuvėse (jubiliujuose), **vardinėse bei kituose pobūviuose**. Jo teigimu, 1987–1989 m. jie beveik kiekvieną šeštadienį, sekmadienį būdavo samdomi groti Kupiškio restorane „Kupiškėnų svetainė“¹⁰⁶ (žr. 30 nuotr., p. 198).

Taigi J. Goštautą galime apibūdinti kaip gana įvairios bendruomeninės veiklos muzikantą, griežiantį vestuvių, kitų gyvenimo ciklo ir kalendorinių švenčių, taip pat ir jų apeigų metu, perėmusį ir savo giminės, ir Šepetos krašto muzikavimo tradicijas.

Kita aukštaitė muzikantė **Regina Juodagalvienė** iki šiol dažnai muzikuoja gimtadieniuose, krikštynose ir vestuvėse. Pastarosiose ji ne tik groja, bet dažnai būna svočia bei jas veda:

¹⁰⁴ LKA, TGA (garso įrašas), 2013 m. užr. T. Grašytė, V. Naruševičiūtė ir D. Čičinskienė.

¹⁰⁵ Ten pat.

¹⁰⁶ Ten pat.

Grot tai grot, bet mani vestuvės prašo už liežuvį, aš jum, žinokit, per dvi valandas galiu pastatyt dviejų dienų vestuves atmintinai, be jokia popieria. Aš kiek esu svočiose ėjus, man niekad nereikėjo jokia dokumenta. Aš moku pačius gražiausius žodžius, be jokių blevyzgų, be jokių nieka. Aš da kartais juokiuos, kad neatsimenu, ką vakar valgiau, bet aš atsimenu visas vestuves¹⁰⁷.

Lygindama ankstesnes ir dabartines vestuves, R. Juodagalvienė pastebi, kad dabartiniai vestuvinininkai iš aktyvių dalyvių dažniausiai tapę pasyviais klausytojais ir žiūrovais: „Būna, sėdi visi susėdį, ti svočia, piršliene, kai paskutiniai mamos kokie. Jeigu nebūtų ti ko pasakyta, tai ti išvis nieka nebūtų“¹⁰⁸.

Žemaitis platiškis (Plungės r.) Petras Serapinas, 1978–1991 m. (žr. 53, 54 nuotr., p. 210) labai dažnai grodavęs **vestuvėse**, nuo 2005 m. jose muzikuoja daug rečiau. Šiuo metu jam dar tenka pagroti su pučiamųjų orkestrėliu „Platiškiai“ **per laidotuves**. Orkestrėlio muzikantai atlieka tradicinį laidotuvių repertuarą: maršus ir Kalnų giesmes. Giesmes jie pakaitomis groja ir gieda. Anksčiau P. Serapinas pūsdavo vedančiąją partiją klarnetu, bet nuo 2003 m. pučia bosą. „Platiškiai“ paprastai muzikuoja Plungės apylinkėse artimųjų, giminaičių ar draugų laidotuvėse, dažniausiai be užmokesčio¹⁰⁹.

Ekspedicijos metu P. Serapinas paliudijo, kad pasikeitus ekonominėms sąlygoms ir miestuose gausėjant laidojimo biurų, pučiamųjų ansamblių dalyvavimas laidotuvėse yra apribotas. Plungiškiai atsisako savo artimuosius šarvoti namie, todėl pučiamųjų orkestrai kviečiami groti Kalnus daug rečiau ir paprastai nebe šarvojimo patalpoje per *budynę*, bet tik išlydint mirusį į kapus, taip pat prie kapo¹¹⁰.

Kaip teigė R. Žarskienė, nors pučiamųjų ansamblių muzikavimo laidotuvėse tradicija Žemaitijoje vis dar gana stipri, tačiau lyginant su XX a. 6–9 dešimtmečiais, yra gerokai pasikeitusi (Žarskienė 2013: 89). Ryškūs laidotuvių muzikavimo pokyčiai ypač juntami pastaruosius dvidešimt metų: „gedulingos apeigos persikėlė į duris atvėrusias šarvojimo sales, laidotuvių rūpesčius perėmė ritualinių paslaugų įmonės. <...> muzikantai ir pedagogai, neberizikuodami netekti savo darbo vietų, aktyviai įsijungia į samdomų laidotuvių muzikantų gretas. Šermenyse daug kur vadovavimą dūdavimui, tapusiam neblogu verslu, į savo rankas perima muzikos mokslus baigę profesionalai. Atsiranda dar ryškesnė konkurencija tarp šermeninio giedojimo paslaugas teikiančių komandų (pvz. tarp parapijinės bažnyčios giedotojų grupės ir didesnio miesto muzikantų)“ (Žarskienė 2012: 387).

Platiškių pučiamųjų orkestrėlis išlaiko ir tradiciją groti **bažnyčioje per didžiąsias metų šventes**: Velykas, Žolines. Kad pučiamųjų orkestrai grieždavo šokius ir maršus per vestuves ar gegužines, P. Serapino kartos žmonės jau beveik neprisimena.

¹⁰⁷ Ten pat.

¹⁰⁸ Ten pat.

¹⁰⁹ GKa, 2005 m. užr. A. ir G. Kirdos.

¹¹⁰ Ten pat.

Taigi, nors paskutinių trijų aptartų muzikantų veikla nėra labai įvairiapusė ir intensyvi, tačiau jie visi groja per žmogaus gyvenimo ciklo papročius ir apeigas, puikiai juos išmano.

Apibendrinami galime teigti, kad vienų mūsų nagrinėtos grupės muzikantų veikla labai įvairi ir intensyvi, o kitų – ribotesnė, tačiau visi jie puikiai išmano žmogaus gyvenimo ciklo papročius ir apeigas bei visomis išgalėmis siekia juos išsaugoti, netgi dalyvaudami tokiose vestuvėse, kuriose jau groja kiti samdyti vestuvių muzikantai. Pastebėta, kad visi muzikantai neigiamai vertina vestuvių ir laidotuvių papročių pokyčius, ypač stipriai juntamus per pastaruosius dvidešimt metų. Nustatyta, kad šiuos svarbus pokyčius lėmęs veiksnys buvo šventės erdvės pakeitimas. Pradėjus švęsti nebe namų, kaimo bendruomenės erdvėje, o nuomojamose patalpose miestelyje ar mieste, sutrumpėjo šventės ir muzikavimo trukmė bei padidėjo atotrūkis nuo vietos muzikavimo papročių, kaip ir tradicinių muzikantų konkurencija su stereotipiniais vestuvių ar kitais samdomais miesto muzikantais. Šiuos pokyčius galime sieti su bendromis laisvosios rinkos ekonomikos tendencijomis, o šiuo atveju – su tam tikras paslaugas teikiančių įmonių (kavinių, restoranų, turzimo sodybų, šarvojimo salių, ritualinių paslaugų įmonių) suklestėjimu, kuris paskatino ir įvairių samdomų muzikantų grupių kūrimąsi.

Klausytojų linksminimo funkcija tradicinėje kultūroje buvo tik viena iš daugelio tradicinio muzikavimo ir muzikanto paskirčių Lietuvoje, kaip ir kitose šalyse (Kirdienė 2000: 202–204). Atliktas tyrimas rodo, kad šiuolaikininėje kultūroje požiūris į muzikantus tik kaip į linksmintojus vis labiau įsigali. Toks požiūris ir keliami reikalavimai skurdina muzikantų saviraiškos galimybes, jų individualią ir kūrybinę raišką. Taip pat pastebima, kad gyvai muzikuojantiems, tradicijas išmanantiems muzikantams dabartiniais laikais darosi vis sunkiau kuo nors nustebinti savo klausytojus, patraukti jų dėmesį, užmegzti su jais ryšį, pralinksminėti ir įtraukti į bendrą šventės eigą, nes klausytojai yra „perauklėti“ ir „persotinti“ globalizuotos masinės muzikos kultūros, muzikos ir šou pramonės, visur masiškai transliuojamų garso ir vaizdo įrašų.

Tokius esminius muzikantų statuso ir muzikavimo papročių įvairaus pobūdžio veiklose pokyčius ar net transformacijas nulėmė XX a. viduryje ir antroje pusėje Lietuvoje, panašiai kaip ir kitose Sovietų sąjungai priklausiusiose šalyse, vykdytas tradicinės kultūros naikinimas, sovietizacija, desakralizacija, o nuo XX a. pabaigos itin sparčiai vykstanti kultūros globalizacija ir vartotojiškos, masinės pasilinksminimo, pramoginės kultūros įsigalėjimas.

4.2.2. Koncertinės veiklos ir šokių vakarėlių muzikantai

Šiuo metu tradiciniai muzikantai pavieniui ir su įvairiais ansambliais, kapelomis vis dažniau koncertuoja ne per bendruomenės ar žmogaus gyvenimo ciklo šventes, o įvairiuose koncertiniuose

savo krašto, regiono, Lietuvos ar tarptautiniuose renginiuose. Koncertiniai pasirodymai, kaip ir muzikavimas šokių vakarėliuose, yra pagrindinė kai kurių mūsų pateikėjų veikla.

Antrajai tradicinių muzikantų grupei priskiriamas A. Čepauskas, šiuo metu aktyviai koncertuojantis ir vadovaujantis Smilgių kultūros centro liaudiškos muzikos kapelai „Aušrinė“. Jis 1981–2000 m. aktyviai griežė vestuvėse sintezatoriumi ir bosine gitara, o nuo 1994–2007 m. Smilgiuose, Panevėžio r., organizuodavo pramoginių **šokių vakarus** ir iki šiol juose groja sintezatoriumi kaip samdomas muzikantas: „Pasiėmiau iš įmonės pažymėjimą šokių salės nuomai ir organizuodavom ten iš pradžių „Kam virš trisdešimt“, „Kam virš keturiasdešimt“, paskui „Kam virš visko“. Ir dabar aš ten groju. Pats jau nebeorganizuoju, bet groju kaip samdomas muzikantas“¹¹¹.

A. Čepausko vadovaujamos kapelos narys, grojantis klarnetu, Liudas Navarskas teigia, kad A. Čepauskas grodavo labai smagiai: „Jeigu, pavyzdžiui, muzikantas groja ir tau norisi eiti šokt, tai viskas. Va čia jau, aš skaitau, geras muzikantas. <...> Tai įsivaizduojat, kaip jis groja, kad žmonės pro langus krinta?! Fantastiškai groja!“¹¹² L. Navarskas pateikia kuriozišką atsitikimą, kai Alvydui griežiant šokių vakaronėje viena pora besisukdama, tikrąja to žodžio prasme, iškrito pro atidarytą langą iš antro aukšto.

Be koncertinės ir švietėjiškos veiklos, šių laikų tradiciniai muzikantai aktyviai dalyvauja tradicinių muzikantų ar kapelių varžytuvėse, **konkursuose**. Su savo vadovaujama kapela „Aušrinė“ A. Čepauskas kasmet dalyvauja įvairiose kapelių varžytuvėse, šventėse: Rokiškyje vykstančiame konkurse „Grok, armonika“, Kursėnuose vykstančioje kapelių šventėje ir kt. Pasakodami apie šiuos renginius, kapelos muzikantai atskleidžia savo požiūrį ne tik apie atskirų konkursų vertinimo kriterijus, bet ir apie tradicinės instrumentinės muzikos sampratą ir statusą šiandieninėje Lietuvoje. Jie kritiškai vertina liaudies muzikos kapelių grojimą dainų šventėse ir per dainų švenčių apžiūras. Jiems kliūva įgrišęs stilizuotų kapelių repertuaras, kurį prieš oficialias apžiūras ir šventes reikia nuolat kartoti; nepriimtinas ir dirigentų bei režisierių darbas:

Bet kaip ten kapelas sutvarkyt? Bandė per repeticiją, bandė iš pradžių, bet kaip tu ten – aidas juk yra. Nes viską per televiziją transliuoja, tai kaip garso režisierius pasiteisins, kad aš nesutvarkiau garso? Šitoj vietoj pasiteisinimo nėra. Alvydas ateina ir pergyvena, kaip čia reikės sugrot tuos kūrinius, kaip reiks paruošt, laužia savo muzikantus, o tie, kur seniau dirba, saka: „Baik tu, svarbiausia praeiti apžiūrą, o paskui jau, kaip Dievas duos“, nes ten niekas nieko negirdės. Nėra paskatos, kaip sakant. Na ir kas, kad mes kaime gyvenam ir sakom, kad tai yra didžiausias konkursas „Dainų šventė“. Ir suprantat, čia pats darbas. Naujų kūrinių pas Alvydą tai yra apsieiai, tenai tiktai dirbt ir puikiausią programą pasidarytume. O dabar tu turi čia atsistodys zūlint“¹¹³.

¹¹¹ MF DV 323, TGA (garso įrašas), 2013 m. užr. T. Grašytė.

¹¹² TGA (garso įrašas), 2013 m. užr. T. Grašytė.

¹¹³ TGA (garso įrašas), 2013 m. užr. T. Grašytė.

„Aušrinės“ muzikantai mėgsta žiūrėti nuo 2000 m. LRT transliuojamą televizijos laidą „Gero ūpo“ (dar vadintą „Duokim garo“). Jiems įdomu stebėti, kaip groja kiti muzikantai, tačiau jų muzikavimą jie vertina ir kritiškai. Jie pastebi kai kurių jaunų dalyvaujančių kolektyvų nekokybišką griežimą, nes, visų pirma, jų atlikimo stilius yra ne tradicinis ar stilizuotas, o suestradintas:

Nėr ką žiūrėt. Jaunas kolektyvas taip *chaltūrina*, toks kičas – suestradinta ta muzika. Daug kam yra tikslas, kad parodys per televiziją, daug kas lenda, o mūsų krašto kapelių vadovai ten net nenori važiuoti¹¹⁴.

Kadangi kapelių konkursuose iš anksto reglamentuojama skirtinga tradicinės ir stilizuotos kapelos sudėtis, atlikėjų skaičius, repertuaras, todėl muzikantai, dalyvaujantys liaudies muzikos kapelių konkursuose bei norėdami pasiekti prizinių vietų, turi sąmoningai atsižvelgti į konkurso reikalavimus ir pasirinkti atitinkamą instrumentariją ir repertuarą. Po konkurso kapela vėl sugrįžta prie ankstesnės savo sudėties ir mėgiamo repertuaro, o jie yra jau sumišę tarp tradicinio ir stilizuoto.

Taigi A. Čepausko veiklos analizė atskleidžia, kad tradicinis muzikantas nėra pasyvus dalyvis ir stebėtojas, o turintis savo nuomonę apie šiuo metu vykstančius tradicinio muzikavimo pokyčius ir maišymosi su kitais stiliais procesus. Muzikantas visomis išgalėmis stengiasi išsaugoti grynus stilius, tradicinę muziką.

Telšiškiai **Jurgis ir Arvydas Bomblauskai** su savo kapelomis labai dažnai groja **tradicinių šokių vakarėliuose**, vykstančiuose įvairių folkloro festivalių metu bei per didžiąsias kalendorines šventes – ypač per Užgavėnes ir Jonines, todėl jie puikiai moka daugelį senovinių žemaičių tradicinių šokių. Beveik kiekvienais metais jie su savo kapelomis vyksta muzikuoti į Platelius (Plungės r.) rengiamas Užgavėnes, tęsiančias senas tradicijas ir sukviečiančias daugelį puikių Žemaitijos regiono tradicinių muzikantų. Akivaizdu, kad ši žemaičių tradicinės kultūros šventė ne tik sutelkia šio regiono tradicinius muzikantus, bet prisideda prie jų, kaip žemaičių ansamblių, dvasios stiprinimo ir tradicinio šokių repertuaro gyvybingumo skatinimo. J. ir A. Bomblauskų vadovaujamos kapelos yra ne kartą grojusios per Užgavėnes ir Rumšiškėse, Liaudies buities muziejuje (žr. 47 nuotr., p. 207).

J. ir A. Bomblauskai nevengia muzikuoti ir **įvairiuose pobūviuose**. Studijų metais Jurgis Bomblauskas yra griežęs ir **keliose vestuvėse** vienas iš karto trimis instrumentais: akordeonu, būgnu ir dūdele. Arvydui Bomblauskui taip pat yra tekę groti vienose vestuvėse, tačiau vestuvių muzikantais broliai netapo. Dabar su savo folkloro kapela „Rataa“ vestuvėse kartais pagriežia Jurgis Bomblauskas, tačiau tik tradicinę muziką mėgstančių žemaičių vestuvėse.

Koncertinė ir švietėjiška veikla nuo jaunystės iki šiol yra pagrindinė J. ir A. Bomblauskų muzikavimo erdvė. Su Telšių folkloro ansambliu „Insula“ jie yra labai daug koncertavę Lietuvoje ir užsienyje. Pastaraisiais metais su savo šeimų ansambliais „Rataa“ ir „Spigėns“ jie taip pat daug

¹¹⁴ Ten pat.

muzikuoja ne tik respublikiniuose, bet ir tarptautiniuose renginiuose, folkloro šventėse, festivaliuose (žr. 43 nuotr., p. 205, 48 nuotr., p. 207). Apie muzikavimo šeimyninėje kapeloje „Rataa“ pradžią 1995–2005 m. Jurgis Bomblauskas prisimena: „Mes laikėm tą folklorinį frontą. Kadangi brolio žmona Diana norėjo daugiau dainuoti, o mes jau irgi pavargę buvom (anie buvo jaunesni, norėjo daugiau koncertų), tai Arvydas su Diana 2005 m. sukūrė folkloro ansamblį „Spigėns“, o mes vietoj jų į kapelą „Rataa“ priėmėm du naujus žmones. Bet mes visi karts nuo karto sueinam, turim bendrus projektus“¹¹⁵.

Kaip matome, broliai J. ir A. Bomblauskai šiuo metu su savo vadovaujamais ansambliais dažniausiai muzikuoja folkloro judėjimo renginiuose: folkloro šventėse, koncertuose, tradicinių šokių vakaronėse, kurios būdingos ir kalendorinėms šventėms.

Išanalizavę pasirinktų jaunesnių kartų lietuvių tradicinių muzikantų veiklą ir muzikinį elgesį įvairiuose kontekstuose ir situacijose, apibendrinami galime teigti, kad jų veiklos formos ir pobūdis, įvairialypumas ir intensyvumas neatsiejami nuo mūsų tiriamų kitų tradicinio muzikavimo lygmenų: išugdytų gebėjimų, sukaupto repertuaro, kūrybos ir grojimo stiliaus. Muzikantų veikla susijusi ir muzikantų gyvenamojo krašto ir giminės tradicijomis, tačiau, kita vertus, ji daug kuo priklauso ir nuo paties muzikanto asmenybės ir būdo.

Muzikinė veikla bene geriausiai atskleidžia tradicinių muzikantų statusą ir vaidmenį jų krašto (muzikinėje) kultūroje. Labiausiai vertinami yra įvairialypės bendruomeninės ir apeiginės veiklos muzikantai. Per savo krašto bendruomenės ir žmogaus gyvenimo ciklo šventes ir apeigas ilgą laiką nuolat muzikuojantys tradiciniai muzikantai yra puikūs papročių ir apeigų žinovai. Taip pat paaiškėjo, kad ne tik per žmogaus ciklo šventes ir apeigas griežiantys, bet ir šiuo metu daugiausia koncertuojantys ir šokių vakarėliuose griežiantys muzikantai nėra pasyvūs muzikinės tradicijos saugotojai, o kūrėjai, formuojantys tradiciją. Išryškėjo ir kita svarbi jų funkcija – palaikyti bendruomenės pripažįstamų inovacijų ir tradicijos dermę.

Lyginant su XX a. antrosios pusės ar pabaigos laikotarpiu, paskutiniaisiais dešimtmečiais tradicinių muzikantų muzikinė raiška, ypač kintant žmogaus gyvenimo ciklo papročiams, patiria ženklus pokyčius: kuo labiau nyksta vestuvių papročiai ir apeigos, tuo pasyvesni darosi vestuvių dalyviai, o stiprėja pramoginė muzikavimo paskirtis – linksminėti. Nyksta ir pučiamųjų orkestrų muzikavimo per žemaičių laidotuves tradicija.

Pastebėta, kad muzikavimo vestuvėse pokyčius lemia jų pobūdis, trukmė ir šventimo vieta. Jei vestuvės vyksta vieną vakarą, tuomet muzikantai paprastai tik koncertuoja (atlieka foninę ir šokių

¹¹⁵ TGa (garso įrašas), 2012 m. užr. T. Grašytė, G. ir A. Kirdos.

muziką), o dviejų dienų vestuvėse (su muzikantų iniciatyva) atliekama daugiau apeigų. Vis dar išlaikomos jaunųjų išleistuvių, sutiktuvių, jaunųjų šokio, keltuvių ir piršlio korimo apeigos.

Iki šiol tradiciniai muzikantai dar griežia tradicinėse lietuvių kalendorinėse šventėse (per Kalėdas, Naujuosius metus, Užgavėnes, Velykas, Jonines, Sekmines), šokių vakarėliuose (vakaruose, vakaruškose), kai kurie juos rengia ir patys. Vis dėlto visų Lietuvos etnografinių regionų tradicinių muzikantų veikla per kalendorines šventes ir šokių vakarus šiuo metu yra kur kas menkesnė, negu muzikavimas vestuvėse. Ją labiau tęsia tie muzikantai, kurių giminėje tos šventės nuo seno buvo švenčiamos (Ratautų – Sekminės, atlaidai), ir aktyviai folkloro judėjime dalyvaujantys muzikantai (žemaičiai Jurgis ir Arvydas Bomblauskai). Tačiau šias muzikavimo erdves šiuolaikinėje Lietuvos kultūroje reiktų dar atidžiau patyrinėti.

Muzikavimą įprastuose koncertiniuose renginiuose jau keletą dešimtmečių Lietuvoje papildo, o kartais netgi pakeičia nauji sceniniai renginiai, pavyzdžiui, labdaros koncertai sergantiems sunkiomis ligomis. Tradiciniai muzikantai noriai imasi ir šviečiamosios veiklos, vadovauja ne tik liaudies ir folkloro muzikos ansambliams ar kapeloms, bet nevengia vadovauti vaikų ir jaunimo šiuolaikinės muzikos ansambliams bei kartu su jais muzikuoti.

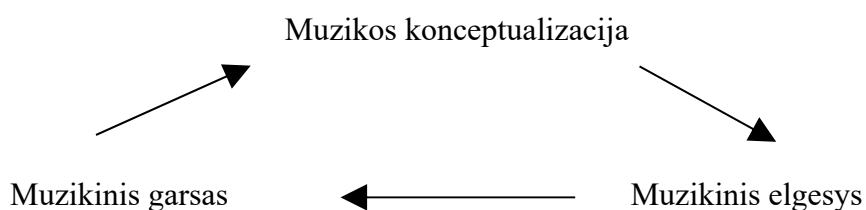
5. REPERTUARAS IR ATLIKIMO STILIUS

Šioje dalyje tiriamas tradicinių muzikantų instrumentinis ir vokalinis-instrumentinis repertuaras, autorinė muzikantų kūryba bei individualus (asmeninis) grojimo stilius.

Prieš pradedant analizę, svarbu apibrėžti kultūrinę erdvę, kurioje muzikuoja ir kuria muzikantas. Tyrimo autorei artimas semiotiko Jurijaus Lotmano kultūrinės erdvės – semiosferos sąvokos apibrėžimas: „semiosfera – tai erdvinis mechanizmas, kurio pirminė funkcija yra esamos informacijos komunikacija, o taip pat naujos informacijos kūrimas ir saugojimas“ (Lotman 1994: 4). Vienu iš svarbiausių semiosferos bruožų autorius įvardijo jos ribiškumą bei semiotinį netolydumą. Jis aiškino, kad konkrečios kultūros ribos priklauso nuo stebėtojo pozicijos: „tai, kas iš konkrečios kultūros vidaus žiūrint atrodo esąs išorinis, nesemiotinis pasaulis, išorėje esančio stebėtojo požiūriu gali atrodyti jos semiotinė periferija“ (Lotman 1994: 8–9). J. Lotmano „semiosferos“ sąvoka padeda paaiškinti tradicinio muzikanto – atlikėjo ir kūrėjo sampratą, kad muzikantas, veikiantis tam tikroje kultūrinėje erdvėje, yra ne tik pasyvus tradicijos saugotojas, bet priešingai, jis yra ir kūrėjas, formuojantis tradiciją.

Nuo XX a. 6-to dešimtmečio muzikos antropologai ir etnomuzikologai muzikavimą ir muziką apibrėžia kaip garsinį fenomeną, patiriantį kultūrinės, socialinės ir asmenybių su joms būdingais elgesio modeliais įtakas. Remiantis šiais modeliais, muzika ir muzikinis elgesys, apimantys daugelį įvairių žmogaus gyvenimo aspektų, yra nagrinėjamas jų kultūriniame kontekste.

Muzikos antropologijos pradininkas, etnomuzikologas Alanas P. Merriamas teigė, kad muzikinius reiškinius reikia suvokti ir tirti kultūriniame kontekste, siejant muzikos konceptualizaciją, muzikinį elgesį ir garsą (žr. 2 schemą).



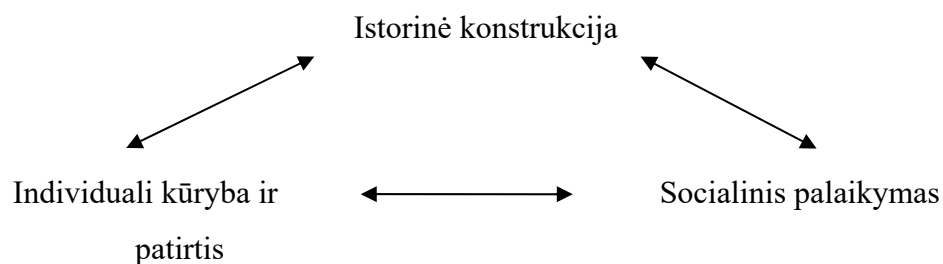
2 schema. A. P. Merriamo muzikos modelis

Stebėdamas gana nedidelėje teritorijoje gyvenančios bendruomenės muzikinį elgesį, jis pastebėjo, kad jai būdingas tam tikras melodikos, ritmo, tempo, muzikos atlikimo stilištos suvokimas bei pojūtis (Merriam 1964: 33). Šio mokslininko idėjoms antrino muzikos sociologas ir

psichologas Paulas Randolphas Farnsworthas: muziką „<...> formuoja asmenys ir jų grupės, kultūrinis elgesys išmokusios skirti ir priimti arba atmesti, kas tinkama ir kas ne. Kiekviena kultūra nusprendžia, ką vadinti muzika; jai būdingi individualūs garsų modeliai bei individualus muzikinis elgesys (Farnsworth 1958: 27). A. P. Merriamo „muzikos tyrimo kultūroje“ modelis buvo plėtojamas ir vėliau.

Svarbios ir jaunesnės kartos mokslininkų Johno Blackingo, Timothy Rice'o ir Christopherio Smallo, nagrinėjusių muzikos atlikimą (*performance*) ir socialinius muzikos ryšius, idėjos. Atsispirdami nuo A. P. Merriamo apibrėžto muzikinės sistemos suvokimo, jie ragino daugiau dėmesio kreipti į socialinį muzikavimo aspektą ir muzikos atlikimą. J. Blackingas nagrinėjo muzikos atlikimą semantiškai, kaip tam tikrą ženklų sistemą. Jis tyrinėjo muzikos prigimtį, žmogaus ir muzikinių garsų sistemos tarpusavio organizacijos būdus, pabrėždamas, kad muzikavimas yra, visų pirma, socialinis veiksmas, kurio egzistavimą sąlygoja skirtingų socialinių ir kultūrinių sistemų kontekste veikiantys individai – atlikėjai ir klausytojai (Blacking 1981: 9–10).

JAV etnomuzikologas Timothy Rice'as 1987 m. straipsnyje abejojo, ar įmanoma įtikinamai kalbėti apie ryšį tarp muzikos atlikimo ir kitos žmogaus elgsenos. Pasiremdamas antropologo Cliffordo Geertzo imperatyviuoju modeliu (Geertz 1973: 363–364), jis sukūrė muzikos tyrimo modelį, nagrinėjantį muzikos atlikimo ir kitos žmogaus elgsenos ryšius (žr. 3 schemą). Šis modelis grindžiamas pagrindine idėja, kad „simbolinės sistemos <...> yra istoriškai sukonstruojamos, socialiai palaikomos ir individualiai pritaikomos“ (Rice 1987: 473).



3 schema. T. Rice'o sisteminio muzikos tyrimo modelis

Muzikos pedagogas ir muzikologas C. Smallas muzikavimą (muzikos atlikimą ir jos klausymą; angl. *musicking*) apibūdino kaip dalyvavimą muzikinio atlikimo metu, apimančią ne tik atlikimo, bet ir klausymo, kartojimo, nuolatinės muzikavimo praktikos, kūrinio sukūrimo ir netgi šokimo veiksmus. Jis teigė: „Santykių reikia ieškoti ne tik tarp organizuotų garsų, kuriuos įprasta suvokti kaip muzikos esmę, bet taip pat ir tarp atlikime nesvarbu koku būdu dalyvaujančių žmonių. Šie santykiai formuoja

ar simbolizuoja idealių ryšių tarp visų pasirodymo dalyvių metaforą: asmens su asmeniu, individo ir visuomenės, žmogaus ir gamtos ar netgi antgamtinio pasaulio“ (Small 1998: 11).

Pasiremama aptartomis teorijomis, autorė šioje disertacijos dalyje siekia parodyti, kad tradicinis muzikantas nėra vien tik talentingas individas, turintis puikių muzikinių gabumų, atmintį, sukaupęs muzikinį repertuarą ir išsiugdęs techninius gebėjimus jį atlikti. Jis taip pat ir sociokultūrinis individas, dalyvaujantis kolektyvinėje bendruomeninėje bei visuomeninėje veikloje, perėmęs tai visuomenei būdingą muzikinį elgesį ir gebantis jį keisti. Kiekvieno atlikimo metu, reaguodamas į kultūrinį ir socialinį kontekstą, jis (per)kuria kūrinį, tarsi perleisdamas jį per savo psichologinių ypatybių filtrą ir bendruomenei pasiūlydamas naują variantą, kuris, atsižvelgiant į jos vertinimo kriterijus, bus priimtas arba atmestas.

5.1. Pagrindiniai repertuaro bruožai

Pasiremiant šių dienų lietuvių ir užsienio šalių etnomuzikologų, etnologų, antropologų ir fenomenologų įžvalgomis bei autorės atliktais lauko tyrimais, disertacijos poskyryje siekiama atskleisti, kaip tiriamieji tradiciniai muzikantai pasirenka ir formuoja savo repertuarą iš jų krašte ar plačiau paplitusių gana įvairių žanrų ir stilių kūrinių. Taip pat siekiama parodyti, kokį jų repertuarą, kūrinius labiausiai vertina klausytojai, bendruomenė, savo muzikiniu skoniu ir vertinimais veikiantys ir muzikantų kūrinių pasirinkimą. Poskyryje, akcentuojant gyvojo atlikimo situacijas, analizuojama ir atskleidžiama, kaip repertuaras keičiasi, užfiksuotas skirtingose atlikimo situacijose.

Be to, sukauptas muzikantų repertuaras yra lyginamas su tų pačių kraštų ir regionų ankstesnių kartų muzikantų repertuaru, mėginant nustatyti muzikavimo tradicijos ir inovacijų sąveiką bei kaitos tendencijas: kaip keičiasi repertuaras, kokie kūriniai išsaugomi, kokie išmokstami naujai ir kurie išlieka ar tampa muzikanto repertuare svarbiausiais.

Svarbu prisiminti, kad dauguma mūsų pagrindinių pateikėjų gimė, augo ir kaip muzikantai susiformavo sovietmečiu – laikmečiu, kai, anot Stasio Skrodenio, „formavosi *masinė*, arba *populiarioji*, *kultūra*, tarptautiniu mastu dar vadinama anglišku terminu *poplora*, kaip šiandienis folkloro pakaitalas“ (Skrodenis 2010: 267). Vienas svarbiausių populiariosios muzikos atlikimo bruožų, kaip teigiame leidinyje „The New Grove Dictionary of Music and Musicians“, yra dažnas kūrybos anonimiškumas, dominuojantis vokalinis atlikimas, lydimas instrumentinio akompanimento (Keller 2001: 204). Italų mokslininkas Marcello Sorce Kelleris, apibūdinęs šiam stiliui būdingus bruožus, atskleidė, kad populiarioji muzika nėra tarptautinė, bet, būdama glaudžiai susijusi su šalies kalba, ji kiekvienoje šalyje suformuoja savitą vietinį stilių (Keller 2001: 205). Toliau autorius teigė,

kad buvusiose komunistinėse Rytų Europos šalyse, skirtingai nei kituose Europos regionuose, populiariosios muzikos žanras ir jo sklaida buvo reguliuojama valstybės (Keller 2001: 209).. Populiariosios muzikos kūrinius (pagal oficialų valstybės užsakymą) kurdavo šalies kompozitoriai, todėl pirmaisiais lietuvių populiariosios muzikos raidos etapais, ji buvo atliekama profesionaliu lygiu

Kaip savarankišką populiariosios muzikos atmainą, M. S. Kelleris išskyrė buvusiose komunistinėse šalyse susiformavusią *stilizuotą liaudies muziką* (Keller 2001: 209). Lietuvių mokslininkai taip pat pastebėjo, kad stilizuotos liaudies muzikos kryptis, dar vadinama *liaudiška muzika*, Lietuvos muzikos kultūroje atsirado ir iki šiol išliko stipri, veikiama populiariosios kultūros impulsų. Savo ruožtu, pramoginės miesto muzikos įtakoje susiformavo naujas muzikos melodikos fondas, iš kurio kūrybinių impulsų semiasi kaimo kultūros žmogus (Žičkienė 2010: 110). Stilizuotų, tipinių *kaimo* kapelių bei dainų ir šokių ansamblių liaudies instrumentų orkestrų repertuaras buvo plačiai propaguojamas visais įmanomais būdais: skleidžiamas per švietimo, ugdymo ir kultūros, meno institucijas, organizacijas ir masinės informacijos priemonės (teatrą, spaudą, radiją, televiziją, kiną). Todėl galime numanyti, kad sovietinė stilizuota, kompozitorių ir kitų autorių aranžuota *liaudiška* kūryba ne mažiau nei populiarioji (estradinė) muzika veikė lietuvių tradicinį muzikavimą.

1983 m. tautosakininkas Donatas Sauka apgailestaudamas rašė apie prastėjančią tautosakos ir liaudies dainų gyvavimo būklę: „Tautosakos gyvavimo sfera siaurėja. Tautosaka vis labiau tampa meniniu palikimu, ir tik mažesniu mastu negu „balanos gadynėje“ ji gyvuoja natūraliai. Išmirus seniems dainininkams, jaunosios kartos repertuare daugiau vietos užima individuali kūryba, estrados kūriniai. Į miesčioniškumą linkę dainininkai ima dainuoti menkavertes daineles“ (Sauka 1983: 34).

Pagrindinių pateikėjų instrumentinio ir instrumentinio-vokalinio repertuaro analizė.

Pasirinktų muzikantų repertuaras, užrašytas visų fiksacijų metu, pagal žanrus buvo suskirstytas į penkias pagrindines grupes: 1) šokiai: a) įvairūs tradiciniai šokiai, b) kontradansiniai, arba kadriliniai šokiai, c) polkos, d) valsai, e) fokstrotai, f) tango; 2) žaidimai, rateliai; 3) maršai; 4) dainos; 5) giesmės. Disertacijos autorė rėmėsi 2003 m. G. Kirdienės sukurto ir naudojamu lietuvių instrumentinio repertuaro sisteminimu bei Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Mokslo centro Etnomuzikologijos skyriaus Muzikinio folkloro klasifikacija, 2004–2005 m. sukurta Lietuvos etnomuzikologų, kuriant kompiuterinę duomenų bazę¹¹⁶.

Disertacijos autorė dainas suskirstė ir į smulkesnius pogrupius: vestuvių, vaišių/ užstalės (populiarios dainos apie vaišinimąsi), populiarios liaudies dainos (iš stilizuotų kapelių repertuaro), patriotinės tematikos autorinės, populiarios autorinės kūrybos, literatūrinės karinės-istorinės,

¹¹⁶ Lietuvių muzikinio folkloro ir tarmių informacinė duomenų bazė buvo sukurta pagal projektą „Regioniai folkloro ir tarmių tyrimai: Vakarų Lietuva“: Žr. nuorodą: <http://folkloras.mch.mii.lt/>

romansai, estradinės dainos/šlageriai). Taip pat išskirtos naujos sudėtinės formos – popuri ir rondo (čia ir toliau žr. Lyginamasis muzikantų repertuaro sąvadas, p. 171–183). Analizuodama ir skirstydama pagrindinių pateikėjų instrumentinį ir instrumentinį-vokalinį repertuarą, autorė atsižvelgė ir į kūrinių kilmę (kada ir iš kur jie išmokti, perimti), autorystę, muzikos stilių, atlikimo būdą (instrumentinis, vokalinis-instrumentinis), paplitimą krašte ir kt. aplinkybes, taip pat į muzikantų ir jų bendruomenės vertinimus.

Autorė suformulavo ir šiame skyriuje vartoja *aktualaus ir pasyvaus repertuaro* sąvokas. *Aktualusis repertuaras* – tai fiksacijos metu muzikantui svarbiausias, pastaraisiais metais dažniausiai atliekamas bei atsižvelgiant į situaciją (vietą, laiką, kitų dalyvaujančių asmenų muzikinius interesus ir poreikius) muzikanto sąmoningai pasirenkamas repertuaras. Toks pasirinkimas ypač akivaizdus analizuojant vestuvinį muzikanto repertuarą, kuris neapsiriboja apeiginiais momentams pritinkančios tradicinės muzikos kūriniais, bet įtraukiami ir platesnėms lietuvių visuomenės masėms žinomi ir atpažįstami instrumentiniai ir vokaliniai-instrumentiniai kūriniai: populiarios liaudies bei autorinės kūrybos dainos, estradinių, klasikos bei stilizuotų kapelų kūriniai, kuriuos muzikantai interpretuoja ir atlieka savo stiliumi (plg. aktualioji muzika).

Pasyvusis repertuaras – muzikanto vaikystėje ir jaunystėje išmokti ir net daugelį metų buvę atliekami su vyresnės kartos muzikantais, tačiau dabar jau praradę aktualumą, pastaruoju metu jau gana retai atliekami, užmirštami kūriniai. Ši repertuaro dalis iki šiol yra daugiausiai užrašoma etnomuzikologų ekspedicijų metu. Įdomu, kad panašiai tuos pačius terminus, aptardamas tradicinio smuikininko repertuarą, yra apibrėžęs ir vartojęs ir airių etnomuzikologas, etnoinstrumentologas Colinas Quigley's (Quigley 1995). Tai patvirtinta tokio repertuaro skirstymo tikslingumą.

Punsko krašto dumplinių instrumentų muzikanto, šiuo metu akordeonu griežiančio **Juozo Bancevičiaus** repertuaras labai platus (žr. 1 lentelė, p. 171–172). Keturių fiksacijų metu buvo įrašyti 109 jo pagriežti ir padainuoti kūriniai: daugiausia įvairios dainos (27) ir šokiai. Iš pastarųjų daugiausia užrašyta valsų (23), polkų (14), kitų tradicinių šokių (9), fokstrotų (3) ir tango (1).

Šokiai buvo pirmieji J. Bancevičiaus išmokti kūriniai. Pasak jo: „tėtė grodavo valsus, polkas, vieną kitą fokstrota“¹¹⁷. Asmeninėje J. Bancevičiaus koncertinių įrašų kasetėje užfiksuota dviejų skirtingų pasirodymų – 1980 m. vestuvėse Punsko krašte ir 2005 m. vakaronėje, viešint Toronte (Kanadoje), medžiaga. Tose vestuvėse J. Bancevičius muzikavo su tėvu, armonikininku Broniumi Bancevičiumi ir smuikininke teta Ona Bancevičiūte (žr. cd, Nr. 1, Nr. 2). Jie pagriežė daug valsų (14) ir kitų tradicinių šokių (9). Tuo tarpu 2005 m. Toronte, drauge su kitais Punsko krašto muzikantais – armonikininku Vitu Pečiuliu (iš Pelalių k., Punsko vls.) ir akordeonininku Valdu Ramanausku (g.

¹¹⁷ TGa (garso ir vaizdo įrašai), 2009 m. užr. G. ir A. Kirdos, D. Jucius, T. Grašytė

1960 m., šiuo metu gyvenančio Toronte) – jis pagrojo tik tris tradicinius šokius. 2004 m. ekspedicijos metu J. Bancevičius pagriežė daug įvairių tradicinių šokių (5), taip pat polkų (5), valsų (3). Daugumą šių šokių J. Bancevičius išmoko iš savo tėvo ir tetos bei iš garsaus Punsco krašto muzikanto Juozo Degučio (gyvenusio Agurkių k.). Kai kuriuos – iš jaunesnės kartos muzikanto V. Ramanausko. 2009 m. ekspedicijos metu jis pagriežė septynis įvairius tradicinius šokius, taip pat polkų, valsų, po vieną fokstrotą ir tango. Pastebėtina, kad jis ne tik puikiai griežia, bet ir moka šokti daugelį tradicinių lietuviškų bei Punsco krašto šokių. Pastarųjų metų ekspedicijos metu jis įrašams pagriežė bei parodė ir du tradicinius Punsco krašto **žaidimus**.

Analizuojant J. Bancevičiaus atliekamą repertuarą būtina atsižvelgti į geopolitinę ir kultūrinę Seinų-Punsco krašto padėtį. Visose punskiečių gyvenimo srityse ypatingas dėmesys skiriamas patriotiškumui puoselėti. J. Bancevičius, kaip jau nuo seno jo gimtojo krašto muzikantai, griežia tik vieną kitą lenkišką kūrinį: obereką, paplitusį ne tik Punsco-Seinų, bet ir Rytų Lietuvos muzikantų repertuare (Kirdienė 2011: 168), „Lenkišką maršą“, išminktą iš Augustavo lenkų, dažniausiai grojamą lenkų vestuvėse. Dažniausiai J. Bancevičius griežia **lietuviškus maršus**, išmokus iš Punsco muzikantų: vyresnio, jau mirusio, J. Degučio (žr. cd, Nr. 4) ir iš jaunesnės kartos – V. Ramanausko.

2015 m. ekspedicijoje J. Bancevičius atliko tik vieną **stilizuotų kapelų** kūrinį. Kaip jau minėta, jis daugelį metų kartu su tėvu, teta, sūnumi bei kitais garsiais Punsco krašto muzikantais dalyvavo Punsco krašto liaudies muzikos kapeloje „Klumpė“. Tačiau reikėtų pastebėti, kad šios kapelos repertuaras nebuvo tipinis. Jį sudarė tik tradiciniai ar pačių liaudies muzikantų (daugiausia J. Degučio ir B. Bancevičiaus) sukurti kūriniai: polkos, valsai, maršai, fokstrotai. Su pertrūkiais dalyvaudamas 1997 m. įkurtame Lenkijos lietuvių etninės kultūros draugijos folkloro ansamblyje „Gimtinė“, J. Bancevičius atlieka gimtajam kraštui būdingus kūrinius, ypač išmokus iš J. Degučio (Vaicekauskienė 2008: 38).

Visų fiksacijų metu J. Bancevičius, sau pritardamas akordeonu, atliko daug **dainų**. 1980–2009 m. įrašyta trylika vestuvinių, jaunimo ir meilės, užstalės, taip pat populiarių liaudies dainų. Anot J. Bancevičiaus, pastarąsias „daugiau nei dvidešimt metų dainuoja“¹¹⁸. Kur kas didesnė jo dainuojamojo repertuaro, atliekamo savo krašte kartu su svečiais įvairių pobūvių ir vestuvių metu, įvairovė atsiskleidė 2015 m., autorei ir etnomuzikologams G. ir A. Kirdoms lankantis Punske. Tuomet J. Bancevičius muzikavo Punsco lietuvių kultūros centre, tarsi neformalaus susitikimo aplinkoje, pridainuojant kraštiečiams – folkloro ansamblio „Alna“ nariams (jie puikiai moka visas jo atliekamas dainas). Užrašyti naująją *aktualųjį* J. Bancevičiaus repertuaro sluoksnį – buvo vienas iš šio apsilankymo tikslų. Tapo aišku, kad jo repertuare daugiausia senųjų vestuvinių bei lietuviškų

¹¹⁸ TGa (garso ir vaizdo įrašai), 2009 m. užr. G. ir A. Kirdos, D. Jucius, T. Grašytė.

patriotinės tematikos dainų, taip pat populiarių autorinės kūrybos, literatūrinių karinių-istorinių dainų, keli romansai, penkios dainos iš stilizuotų (tipinių) kapelų repertuaro, keli populiariūs šlageriai bei *Punsko krašto* „Ilgiausių metų!“ variantas, kurio pirma dalis skiriasi nuo Lietuvoje giedamo „Ilgiausių metų“, tačiau antroji dalis (sulig žodžiais „Valio!“) sutampa.

2015 m. ekspedicijos metu J. Bancevičius, pritardamas akordeonu, atliko ir vieną **religinę giesmę**. Daugeliui J. Bancevičiaus atliekamų dainų būdingi tradicinių šokių (paprastai valso, rečiau fokstroto) bei maršų ritmai ir patriotinė Lietuvos krašto bei jaunystės dienų ilgesio tematika. Senosios vienbalsės dainos beveik visiškai užleido vietą daugiabalsėms homofoninėms (dvibalsėms ar net tribalsėms) dainoms. Nors daugiausia užrašyta Punsko kraštui būdingų senųjų ir vėlyvojo laikotarpio dainų, tačiau vis daugiau užrašoma ir populiarių, Lietuvoje dainuojamų (jos visos iš pastarojo laikotarpio).

A. Žičkienė nurodė, kad literatūrinės rašto tradicijos įtaka ir profesinės muzikinės kultūros skverbimasis į platesnius kultūros sluoksnius, visuomeniškumo, patriotiškumo sampratos bei jaunos formavimosi pradžia buvo juntama dar XIX a. pabaigoje – XX a. pradžioje. Pasak jos, „galima numanyti, jog tada kaip vertybė imamas suvokti bendruomeniškumo, tėviškės, tėvynės jausmas <...>. Naujoviški tekstai sklinda ne tik žodžiu, bet ir raštu jau nuo XVII – XVIII a. <...> O melodijos vis dar plinta tik žodžiu (muzikos raštą išmano nebent kunigai, vargonininkai ar prasilavinę bajorai). Dėl to, net ir atėjusios iš svetur, jos turėjo prisitaikyti prie kaimo kultūros ir vietinių tradicijų, labiau varijavo“ (Žičkienė 2010: 160). Pasak jos, XIX. pab. – XX a. pr. laikotarpis buvo dviejų kultūros tradicijų – žodinės ir autorinės (rašto) – sandūra, dėl to juntamas ryškus stilistinis lūžis visuose dainų melodikos gyvavimo lygmenyse (Žičkienė 2010: 167).

Tradicinės instrumentinės ir vokalinės muzikos sąsajas nagrinėję etnomuzikologai yra nustatę, kad dzūkų muzikantų repertuare tradicinės dainos ir giesmės užėmė svarbią vietą iki pat XIX a. – XX a. vidurio (plg. Kirdienė 2011: 55). Vis dėlto nuo XX a. vidurio vis svarbesnės Dzūkijos, kaip ir kitų Lietuvos etnografinių regionų, muzikantų repertuare darėsi nebe senosios tradicinės dainos, o romansai ir populiarios, estradinės dainos. Didėjo kitų bendruomenės narių atotrūkis nuo dainų, todėl muzikantams vis dažniau tekdavo ne tik dainas užvesti, bet ir sudainuoti, priminti jų žodžius klausytojams. G. Kirdienės teigimu, maždaug 1960 – 1980 m. Lietuvoje įvyko kultūros lūžis, po kurio vestuvių dalyviai nustojo dainuoti tradicines dainas, manydami, kad dainavimas, dainų užvedimas, vis dažniau pritariant elektroniniais muzikos instrumentais (ar jais leidžiamu įrašu), yra tik muzikantų prerogatyva (Vyčinas 1998: 643, 648, Kirdienė 2009: 28–29).

J. Bancevičius tikino, kad muzikantui labai svarbu mokėti dainuoti būtent vietines dainas. Todėl vestuvėse su norinčių padainuoti žmonių grupele jis, sau pritardamas akordeonu, dainuoja

beveik vien tik savo krašto dainas. Tik viena kita daina pasitaiko nauja, išmokta „iš Lietuvos“: „Nu, tai šitas visas dainas dainuojam, da ti naujų yra. Tos naujos – tai iš Lietuvos“¹¹⁹. Pasak J. Bancevičiaus, vestuvių *muzikantai iš Lietuvos* tiesiog neleidžia vietiniams žmonėms dainuoti savo krašto dainų, paiso tik savo susidaryto scenarijaus ir repertuaro:

Seniau, kai aš grodavau prie stalo, tai aš buvau chorvedys – visa liaudis dar kaip sėdim, visi dainavo. Ir akordeonistas sėdi, ir prie jo atsistoja, ir visi dainuoja, visi žmonės dainuoja. Dar norėtų padainuot, tai da muzikantai neleidžia. Jie turi savo repertuarą ir jie... Petras tai žino Punsco repertuarą: „Jaunystė“, ten kitas dainas, kurias labiau groja. O šiaip tai savo repertuarą turi išsidėstę ir aina. Nu, gerai veda, negali sakyt, nu, bet liaudis norėt... Yr vyresnio amžo, kad norėtų savo krašto dainų padainuot – tai sako: „Nėra kada, mes turim išplanavę visą eigą“¹²⁰.

Pasak Vytauto Batvinsko, „būna tokių situacijų per vestuves, kad muzikantai nežino mūs to vietinio repertuaro, sakykim, *muzikantai iš Lietuvos*. Iš Seinų [muzikantai] geriau žino [vietinį] repertuarą. Iš Suvalkų – [ten] jau lenkai daugiau“¹²¹. Tam pritarė kiti punskiečiai. Nemokėdami naujų dainų ir nenorėdami jų dainuoti, šventės dalyviai tampa tik pasyviais klausytojais: „žmonės nustoja dainuot, nes to šiuolaikinio vestuvinio repertuaro nelabai kas moka, nes tai yra proginės dainos...“¹²²

Lygindami J. Bancevičiaus ir vyresnės kartos Punsco krašto muzikantų repertuarą, užrašytą 1989, 2004 ir 2009 m., pastebime ryškią tendenciją instrumentinius kūrinius keisti vėlyvesniojo sluoksnio dainomis, atliekamomis pritariant instrumentu. Beje, paties J. Bancevičiaus atminimu, „smuikininkai taip pat dainuodavo, tačiau smuiku dainoms niekas nepritardavo, tik akordeonu“¹²³.

Visoje Lietuvoje garsios stilizuotos kaimo kapelos „Gegužio žiedai“ iniciatorius ir vienas iš vadovų Vincentas Kazimieras Svitojus, kilęs iš liaudies muzikantų šeimos Punsco kraštui gretimame Liubavo vls., Marijampolės aps., teigė, kad prieškario, okupacijų ar pokario metais vestuvių muzikantai beveik nedainuodavo: „Kai apie 1940 – 1942 metus mane pradėjo kartais vestis vestuvėms groti, įsidėmėjau, kad muzikantai dažniausiai grodavo maršus sutinkamiems svečiams ir vestuviniams šokių. <...> Muzikantai tik padėdavo dainuoti svečiams, o nustelbti juos buvo labai nemandagu ir nekorektiška. Mat visi giminės ir svečiai tada dainuodavo, nes mokėdavo gausybę dainų, ypač vestuvinių. Taigi muzikantai grodavo tik maršus, šokių, tam tikromis melodijomis ir kupletais rytą keldavo pirštus ir jaunuosius“ (Svitojus 2008: 41). Anot V. K. Svitojaus, atsiradus *labaryčių* (antros vestuvių dienos pirmas susėdimas prie vaišių stalo su dainomis) papročiui, vėlesniais laikais „muzikantams, rengiantis į vestuves groti, reikėdavo išmokti daug įvairių dainų, gerai pasitreniruoti, kad padarytų svečiams įspūdį, jog viską moka. Palengva labaryčiai tapo savotiškais

¹¹⁹ Ten pat.

¹²⁰ MFA DV 466, 467, TGA (garso įrašas), 2015 m. užr. G. ir A. Kirdos, T. Grašytė.

¹²¹ Ten pat.

¹²² Klausimynas Nr. 2., J. Bancevičiaus muzikinę veiklą stebinčios bendruomenės atsakymai. Užpildyta 2015 06 19

¹²³ TGA (garso ir vaizdo įrašai), 2009 m. užr. G. ir A. Kirdos, D. Jucius, T. Grašytė.

pageidavimų koncertais, kuriuose skambėdavo ir senosios, ir naujoviškos „stiliagiškos“ dainos ir dainelės“ (Svitojus 2008: 77).

Kaip minėta anksčiau, muzikantai dabartinių instrumentinių ir vokaliųjų instrumentinių kūrinių paprastai išmoka jau ne vieni iš kitų, bet ir išgirdę per radiją, per televiziją ar iš interneto ir kitokių įrašų. Anot A. Vaicekauskienės, „tai paskui pernešama į bendravimo ar suėjimų erdvę, ir tos dainos yra dainuojamos. Sunku pasakyti, kaip tos dainos įvardijamos, įvairios dainos. Gali būt, kaip sakiau, ir pirmos [anksčiausios] *estradinės, ir patriotinės, ir grynai liaudies dainos* – įvairios“¹²⁴.

Kaimuose ir miesteliuose gyvenantiems, etnologinio, etnomuzikologinio išsilavinimo neturintiems žmonėms, kaip pastebi A. Vaicekauskienė, labai sunku nusakyti, kas tai yra liaudies ar kitų stilių muzika. Jiems svarbu ne atskirti skirtingų muzikinių stilių kūrinius, o kad muzikantai atliktų jų nuo jaunystės pamėgtus kūrinius, dainas ar šokių muziką. Anot jos, žmonėms sunku pasakyti, kas yra *senos liaudies dainos*. Tokias dainas jie apibūdina taip:

Kur girdėta vaikystėj ir nėra jau labai sena, žmogui tai atrodo sena daina, nes jis vaikystėj ją girdėjo ir dainavo <...>. Mūsų žmonės neįvardina [vėlyvesnio folkloro – T.G.], netgi ir maišo labai. Va, yra susikūręs ansamblis Suvalkuose „Ančia“, kurs save vadina chorų, bet tai visai nieko bendro su folkloru neturintis ansamblis, tai yra *vokalinė grupė*. Žmonės neturi tų paskirstymų, labai mėgsta dainuoti, susiburia, dainuoja. Bet jau jiems tas pavadinimas, ką jie čia dainuoja, nelabai aiškus – [svarbu] kas iš jaunystės pradėta...¹²⁵

Dažnai ir autorinės dainos dėl liaudies dainoms artimų intonacijų, paprastų pritarti melodijų yra žmonių pamėgiamos ir tampa šių dienų liaudies dainomis. A. Vaicekauskienė prisimena, kad jos jaunystėje mėgstamiausios buvo būtent estradinės dainos: „Aš jau esu ta karta, kur jau mums labai patiko tos *naujesnės dainos*: ir „Pūkeliai“, ir „Laiškeliai“, kurias visi dainuodavo vakarėlių metu kaip liaudies dainą, nes visi mokėjo, o kas jau labai gerai mokėjo, tai užvesdavo“¹²⁶.

Apibendrinami galime teigti, jog didžiąją J. Bancevičiaus repertuaro dalį, išmoktą iš vyresnės kartos muzikantų, taip pat iš savo šeimos ir giminės narių, sudaro instrumentiniai kūriniai: įvairūs tradiciniai šokiai ir maršai. Jie iki šiol jam labai svarbūs, gana dažnai atliekami. Tai rodo, kokios dar stiprios Punsco krašte senosios bendruomeninės kultūros tradicijos. Visgi šiuo metu J. Bancevičiaus aktualųjį repertuarą daugiausia sudaro įvairios dainos: a) Punsco krašte dainuojamos senosios vestuvinės dainos, b) patriotinės tematikos autorinės Punsco krašte paplitusios dainos, c) autorinės kūrybos visoje Lietuvoje žinomos dainos, d) literatūrinės karinės-istorinės dainos, e) romansai, f) dainos iš stilizuotų kapelų repertuaro, g) vienas kitas Lietuvoje populiarius šlageris. Taigi muzikantui yra svarbesni nauji, neretai iš įvairių muzikinių kelionių „parsivežti“, sąmoningai pasirenkami

¹²⁴ Klausimynas Nr. 2., J. Bancevičiaus muzikinę veiklą stebinčios bendruomenės atsakymai. Užpildyta 2015 06 19

¹²⁵ T.Ga (garso įrašas), 2015 m. užr. T. Grašytė.

¹²⁶ Ten pat.

muzikiniai kūriniai. Tokie repertuaro pokyčiai yra susiję su visai Lietuvai būdingais tradicinio muzikavimo pokyčiais ir stilistiniais lūžiais.

Jaunesnės kartos Merkinės multinstrumentininko **Kęstučio Kaupinio** repertuaras taip pat gausus ir itin įvairus (žr. 2 lentelė, p. 173–178). Didelę įvairovę lemia ir jo ilgametė vestuvinio muzikavimo patirtis. 2007–2015 m. keturių fiksacijų metu buvo įrašyti 164 jo pagriežti ir padainuoti kūriniai: daugiausia įvairių dainų (86), iš kurių ypač daug šlagerių, tačiau gana daug ir tradicinių šokių – polkos (14), valsai (11), kiti įvairūs tradiciniai šokiai (7), fokstrotai (3) bei labai daug maršų (16).

2007 m. ekspedicijos metu Merkinės kultūros centre K. Kaupinis su savo vadovaujama liaudiškos muzikos kapela „Vienaragis“, taip pat vienas armonika ir dviese su vyresniu armonikininku Algirdu Tamulevičiumi pagriežė daug **šokių**. Iš tėvo K. Kaupinis išmoko groti padispaną, oberką, „Ant kalno karklai“, suktinį „Bitute“. Iš A. Tamulevičiaus K. Kaupinis armonika ir smuiku išmoko keturis tradicinius gimtojo krašto šokius, taip pat polką ir valsų (plg. Kirdienė 2011: 49–50). Vieną polką jis yra išmokęs iš kaimyno Petro Stupeikos (g. 1927 m.). 2012 m. lankantis disertacijos autorei, pritardamas A. Tamulevičiui, K. Kaupinis smuiku pagriežė taip pat daugiausia tradicinių šokių, net šešias polkas ir du valsus (žr. dvd, Nr. 3; cd, Nr. 7). Anot A. Tamulevičiaus, „juos groja ir varėniškiai; dzūkų kraštan daugiausiai“¹²⁷.

K. Kaupinio repertuare yra ir visoje Lietuvoje žinomų, o Dzūkijoje tik per Antrą pasaulinį karą paplitusių, lėtesnio tempo dainuojamų valsų. Armonika, smuiku ar akordeonu jis pagriežė ir Lietuvoje plačiai žinomų polkų (žr. cd, Nr. 8). Tarpukariu muzikantai jų mokydavosi dažnai ne vienas iš kito, o klausydamiesi radijo. Nuo 1930 m. tokios muzikos įrašus savo vedamose populiariose pusiau folklorinėse, pusiau satyrinėse laidose dažnai transliuodavo liaudies muzikantas, dainininkas, artistas Petras Biržys, slapyvardžiu *Pupų dėdė*¹²⁸. Ne vienam dabartiniam liaudies muzikantui radijas tapo ir tebėra puikiu naujų populiarių melodijų šaltiniu.

Iš A. Tamulevičiaus K. Kaupinis armonika ir smuiku išmoko griežti tris **maršus**. A. Tamulevičių (vadinamą *Traktoruku*, nes turi traktorių) K. Kaupinis vertina kaip šiuo metu jau retą, pasak jo, paskutinį, meistrišką viso Varėnos krašto vyresnės kartos tradicinį muzikantą. Disertacijos autorė ir kiti etnomuzikologai ekspedicijų metu galėjo įsitikinti, kad šis muzikantas išlaikęs platų tradicinį savo gimtojo krašto repertuarą ir yra tikras tradicinis virtuozas. Jo muzikavimu K. Kaupinis nepaprastai žavisi ir su dideliu malonumu griežia kartu su juo dviese arba didesnėje kapeloje: „Kai pamatysi, kaip groja! Šitam krašte, reiškia, jis paskutinis, daugiau neatsiras tokių dar kokių dešimt

¹²⁷ T.Ga (garso įrašas), 2012 m. užr. T. Grašytė ir V. Naruševičiūtė.

¹²⁸ Grįžęs į Lietuvą, nuo 1930 m. P. Biržys ėmė rengti nuolatinės tiesioginės radijo laidas „Kaimo vestuvės“, „Radijo bangos“, „Pupų Dėdės pastogėje“. Į savo laidas kviesdavo aktorius, rašytojus, poetus, studentus. Iki šiol populiarius Pupų Dėdės aforizmai, kupletai ir posakiai, išjuokiantys valdininkų, vietinių ponų ydas, jų gyvenimo būdą. Prieiga per internetą <http://old.mic.lt/lt/persons/info/birzys/> (žiūrėta 2015 11 30)

dvidešimt metų. <...> Jisai turi savo muziką ir groja, o su kapela biškį kitoki, naujoviškesni kūriniai. Abu grojam savo malonumui“¹²⁹. Taigi, grodamas su senaisiais tradiciniais muzikantais kapeloje ar duetu su A. Tamulevičiumi, K. Kaupinis mielai atlieka senąją tradicinį repertuarą, juo žavisi ir iki šiol vis dar mokosi (žr. p. 43). Dauguma K. Kaupinio pagriežtų tradicinių kūrinių būdingi Dzūkijai. 2015 m. vasarą autorės stebėtose vestuvėse K. Kaupinis drauge su Andriumi Aleksandravičiumi akordeonu ir tambūrinu pagrojo ir tradicinių šokių – polką, valsą bei kelis fokstrotus. Per apeiginius vestuvių momentus, tai yra išlydint jaunuosius į jungtuves, juos sutinkant, per keltuves muzikantai grojo daugiausiai tradicinius maršus, tačiau taip pat pagrojo fokstrotų, valsų ir populiarių šlagerių. Kai kurie maršai paplitę ne tik Dzūkijoje, bet ir visoje Lietuvoje arba kituose regionuose (pavyzdžiui, maršas „Nedėlios ryteli“ labiausiai paplitęs Žemaitijoje).

Iš savo tėvo ir A. Tamulevičiaus K. Kaupinis išmoko *tropcinę* (sielių plukdymo) dainą ir kelias **populiarias liaudies dainas**. Šias dainas priskirtume jo *pasyviajam*, rečiau *atliekamam repertuarui*. Vis dėlto, stebėdama K. Kaupinio muzikavimą dinamiškame, su papročiais ir apeigomis susijusiame kontekste, autorė įsitikino, kad muzikantas, pritardamas akordeonu, atlieka daug populiarių liaudies dainų. Per 2015 m. stebėtų vestuvių *stalo išpirkimo apeigą* jis atliko „Girdėjau, piršleli, Merkinėn buvai“ (toliau kreipiantis į pabrolius ir pamerges dainuojama – *broleli, sesute*), kurią muzikantas su persirengusiais vestuvinininkais užsėdę stalą dainavo tikriesiems vestuvinininkams. Iškart po to – dainą „Jau duos, jau kecina, jau terbelį sukrušina“, atliekamą piršliui, pabroliams, pamergėms duodant išpirką už stalą. Ragindami piršlį ir svočią bei pabrolius ir pamerges pasibučiuoti, muzikantai dainavo visoje Lietuvoje populiarių liaudies dainų dzūkiškas versijas: „Mokyk, mokyk, piršleli, mokyk“ ir „Bučiuok, bučiuok, berneli, bučiuok“. *Prie stalo* išgerti muzikantas ragino Lietuvoje populiariausiomis užstalės dainomis arba jų šlagerių siuitomis. *Pageidavimų koncerto* metu atliko populiarią liaudies dainą „Šalia kelio karčema“ ir sveikinimo dainą „Ilgiausių metų!“ 2014 m. autorės filmuoto jubiliejaus metu K. Kaupinis padainavo ir tremtinių dainą, kelis romansus bei nemažai visoje Lietuvoje žinomų užstalės dainų. Jubiliejaus metu kai kurios estradinės, populiarios ar stilizuotų kapelų dainos buvo jungiamos į siuitas. Jas atlikdami jubiliejaus dalyviai dažniausiai šokdavo rateliu apsupę jubiliatę.

Vis dėlto didžiausią K. Kaupinio aktyviojo repertuaro dalį **sudaro estradinė ir populiarioji muzika**, atliekama pritariant sintezatoriumi ir tambūrinu. Be abejo, tai atspindi šių dienų Dzūkijos, kaip ir visos Lietuvos, visuomenės muzikinės pasilinksminimo kultūros situaciją, klausytojų skonį ir poreikius. Populiarias dainas ir šlagerius jis atlieka *pageidavimų koncerto* arba *grojimo apie stalus* (paties dar vadinamo *palinkėjimų, pageidavimų ir atsilyginimų traukinuku*) metu, taip pat per *šeimos*

¹²⁹ TGA (garso įrašas), 2012 m. užr. T. Grašytė ir V. Naruševičiūtė.

židinio perdavimo apeigą bei *vestuvinių sveikinimų* metu, kitais vestuvių momentais. Jis pažymi, kad vestuvėms tinkamų dainų pasirinkimas labai priklauso nuo to, kokių žmonės prašo per *pageidavimų koncertus*. Pasak K. Kaupinio:

Vestuvių pageidavimų metu, kada žmonės paprašo muzikos, tai tokia muzika yra priimtina ir gera. Klasikinės muzikos nieks neprašo. Aš turiu daug visko mokėti, bet populiarī muzika – mėgstamiausia. Dabartiniai muzikantai tą patį popą daro ir iš liaudies muzikos, o dainos tai tos pačios, kurios dainuojamos jau 10-20 metų. Būdavo, prieš 10 metų pasiskolindavau visą kasetę, kad išmokčiau vieną vienintelę dainą, o dabar nėra ką mokytis. Aš turiu gyslelę, kas yra topas [populiariausias kūrinys – T.G.], kas tiks visiems, ir vis tiek nerandu internete topo. Iš naujų aš nežinau, ką pagroti¹³⁰.

2014 m. jubiliejaus metu muzikantas pagrojo ir bardo Vytauto Kernagio dainų. Kai kurių dainų paprašė *jubiliatės* giminaičiai jos *sveikinimo* metu (K. Kaupinis pažymi, kad „jubilatės sveikinimas – Dzūkijos paprotys“). 2015 m. filmuotų *vestuvių pageidavimų* metu bei kitais vestuvių momentais jis atliko nemažai dainų iš vokalinių instrumentinių ansamblių „Nerija“, „Rondo“, taip pat iš vestuvinio ansamblio „Nemuno krantai“ repertuaro. Pasak muzikanto, ankstyvoje jaunystėje jis itin mėgo „Rondo“ (brolių Tautkų grupės) repertuarą. Dainų tuomet dar nedaug mokėjo, todėl per *pageidavimų koncertą* sukdamosi įvairiais būdais: „Ant biliėtų sus’rašu iki dešimt dainų ir duodu traukt, nes jei užsiprašys to, ko aš nemoku, tai ką man reiks daryt? Tas visas išlaviravimas tarp žmonių yra gana sudėtingas, yra menas“¹³¹. K. Kaupinio repertuare pasitaiko ir visoje Lietuvoje griežiamų **kūrinių, išmoktų iš stilizuotų kapelų**. 2015 m. grodamas vestuvėse *piršlio polką*, muzikantas sintezatoriumi atliko „Tado Blindos polką“, kurios metu piršlys visus vedė šokti „Polką su ragučiais“. 2014 m. jubiliejuje muzikantas akordeonu pagrojo vėlyvesnių liaudies dainų iš stilizuotų kapelų repertuaro.

K. Kaupinio teigimu, pasirinkti stilizuotos ir populiariosios muzikos repertuarą yra labai sunku, „didžiausia problema“. Ruošdamasis groti vestuvėse, jis atsakingai ir sąmoningai pasirenka repertuarą. Anksčiau jam labiausiai patikdavo, jį inspiruodavo patriotinės tematikos estradinės dainos, o dabar jis susidomėjo stilizuotos kapelos iš Kauno repertuaru (galime manyti, romansinio stiliaus dainomis):

Kapelinių gabalų internete nedaug. Ieškai, kokio nori, o nerandi. Dabar susidomėjau tokia kapela „Smilgė“ iš Kauno. Tai jų [dainų] tekstų nėra. Juos turiu išanalizuot, perklausyt. Vaikai juokias, ką aš čia klausau. Aš pats prieš vestuves anksčiau, kad užsivesčiau, klausydavau Purvinio „Tėviškės niekas tikrai nepakeis“. Juokiasi visa mano šeima, bet mane šita muzika užveda. Aš kaip ant arklio – išeinu, užsėdu ir viskas, jau galiu varyt. Ir pats sau juokiesi¹³².

Pasak K. Kaupinio, vestuvėse labai svarbu atsižvelgti į muzikinį dalyvių skonį. Pastebima, kad jis su draugu netgi mėgina atsižvelgti į skirtingą vestuvių dalyvių grupių skonį vienu metu. Vestuvių

¹³⁰ Ten pat.

¹³¹ MFA DV 299, TGA (garso įrašas), 2012 m. užr. T. Grašytė ir V. Naruševičiūtė.

¹³² TGA (garso įrašas), 2012 m. užr. T. Grašytė ir V. Naruševičiūtė.

pradžioje muzikantai atlieka jiems patiems patinkančius kūrinus. Svečiams susėdus už stalo, jau groja tai, kas patinka vestuvių dalyviams:

Pasiimi dainą bet kokią, kurią daugiau mažiau visi turi žinoti, nesvarbu, koks amžius, pasižiūri ir atsirenki žmones, kurie kruta ar klauso tavęs. Matai, kad jau seneliams per garsiai, jau jie nori liaudiškos, tai Andrių palieku su jaunimu, o pats pasiimu akordeoną ir einu prie stalo su džiadeliais, išsitrauki tokias paprastas senovines dainas. Kai grupė „Aliukai“, Rytis Cicinas, Žilvinas Žvagulis buvo populiarūs, tai jų dainas grodavau. Paskui žmonės pamiršta. Dabar noriu atgaivinti dar tokių senesnių ansamblių kaip „Nerija“ ir „Armonika“ dainas¹³³.

A. Tamulevičius taip pat prisiminė, kad jo jaunystės laikais (apie 1965 m.) muzikantai pageidavimų koncertų metu taip pat stengdavosi išpildyti žmonių pageidavimus, tačiau tuomet buvo pageidaujama ir visoje Sovietų sąjungoje plitusių ir valdžios reikalaujamų slavų ir gruzinų liaudies dainų: „Anksčiau ir „tarybinių“ [rusiškų] dainų grodavom: „Jabločk“, „Riabinuška“, „Suliko“ – visas dainuškas, ką pasakydavo, tą ir grodavom“¹³⁴.

Vėlesniais dešimtmečiais ir Lietuvai atkūrus nepriklausomybę situacija pasikeitė – tradiciniai muzikantai svetimtaučių dainų atlikti neprivalo. Jie, kaip ir K. Kaupinis, teigia savo patriotišką laikyseną: „<...> aš buvau labai lietuvis, esu labai lietuvis ir būsiu labai lietuvis“¹³⁵. Šia laikysena muzikantas vadovaujasi ir pasirinkdamas repertuarą. Kaip teigė A. Tamulevičius, K. Kaupinis – geras, įvairiapusiškas muzikantas, grojantis vestuvėse ir įvairiuose pokyliuose. Jis moka daug savo kraštui būdingų kūrinių, o vestuvėse iš patriotizmo sąmoningai renkasi lietuviškus (ne rusiškus) kūrinius: „Jis patriotas – tikras lietuvis. Rusiškų nelabai ką pagros. Ir tėvukas jo buvo patriotas, kryžių kalnelį Merkinėje pastatė. <...> Jis geras vestuvių muzikantas. Įvairiapusiškas – moka ir valsų, Varėnos krašto polkų, gali pritarti“¹³⁶. K. Kaupiniui svarbu ir vietinės tarmės, griežiant gimtajame krašte, vartojimas. Netgi ir visoje Lietuvoje paplitusias užstalės dainas muzikantas dainavo gimtąja dzūkų tarme. Jis tvirtino, kaip taip jo siūlomas repertuaras tampa artimesnis gimtojo krašto žmonėms, šventės dalyviams.

Galimybė dalyvauti ir stebėti gyvą muzikavimo procesą jubiliejuje ir vestuvėse leido ne tik nustatyti *aktualųjį* muzikanto repertuarą, bet ir įsigilinti į jo atlikimo aspektus. Abiejų stebėtų švenčių metu K. Kaupinio repertuaras beveik nesikartojo, kaskart buvo atliekami vis kiti kūriniai. Platus muzikanto repertuaras ir gebėjimas, nors ir visą savaitę grojant vestuvėse, nekartoti tų pačių kūrinių, kaip nurodė G. Kirdienė, nuo seno buvo laikomas gero tradicinio muzikanto bruožu (Kirdienė 2009: 21).

¹³³ MFA DV 299, TGA (garso įrašas), 2012 m. užr. T. Grašytė ir V. Naruševičiūtė.

¹³⁴ Klausimynas Nr. 2, K. Kaupinio muzikinę veiklą stebinčios bendruomenės atsakymai. Užpildyta 2015 12 07.

¹³⁵ MFA DV 299, TGA (garso įrašas), 2012 m. užr. T. Grašytė ir V. Naruševičiūtė

¹³⁶ Ten pat.

Nors K. Kaupinis nuo vaikystės iki šiol atlieka tradicinius gimtojo krašto kūrinius, tačiau jo polinkis į šiuolaikinės muzikos technologijas ir populiariosios muzikos naujienas yra akivaizdus. Bet, kita vertus, penktą dešimtmetį įpusėjęs muzikantas abejoja tokių naujesnių populiariosios muzikos krypčių, kaip sunkusis metalas ar bardų muzika, verte (žr. p 72). Taigi, K. Kaupinio, kaip ir daugelio jaunesnės kartos vestuvių ir pokylių muzikantų, repertuare dominuoja ir yra aktualiausios visoje Lietuvoje populiarios dainos: romansai, užstalės dainos, dainos iš stilizuotų kapelų ir folkloro ansamblių repertuaro, šlageriai, autorinės ir estradinės dainos iš įvairių estrados atlikėjų bei vokalinį instrumentinių ansamblių. Šie kūriniai užima kadaise buvusių apeiginių kūrinių vietą. Tokie repertuaro pokyčiai susiję su visai Lietuvai būdingais nuo 1960 m. kartu su elektrinių vargonėlių (vėliau ir sintezatorių) paplitimu susijusiais ženkliais tradicinio muzikavimo pokyčiais ir lūžiais. Tačiau dainų repertuaro inovacijos kaime sklido ir anksčiau. A. Tamulevičius paliudijo, kad vyresnės kartos muzikantai taip pat turėjo polinkį į muzikines naujoves. Taip pat ir etnomuzikologai yra nustatę, kad jau XX a. pradžioje gimusių dzūkų smuikininkų repertuare buvo daug valsų pagal populiarias to meto dainas, romansus, autorines dainas ar šlagerius (Kirdienė 2011: 54).

Kita vertus, svarbią K. Kaupinio plataus ir įvairaus repertuaro dalį sudaro iš tėvo ir kitų vyresnės kartos muzikantų išmokti tradiciniai Dzūkijos kraštui būdingi instrumentiniai ar vokaliniai-instrumentiniai kūriniai, liaudies dainos. Palyginus su punskiečio J. Bancevičiaus repertuaru, ši K. Kaupinio repertuaro dalis atrodo ne tokia svari ir įsišaknijusi, o kai kurių kūrinių jis vis dar mokosi. Visgi stebėtas jo muzikavimas vestuvėse leidžia tvirtinti, kad tradiciniai Dzūkijos kraštu būdingi kūriniai (maršai, valsai, fokstrotai ir dainos) per jo vedamų vestuvių apeigas vis dar yra labai aktualūs.

Vepriškių **Edvardo ir Jurgitos Ratautų** tęsiamas savo giminės vestuvinio muzikavimo tradicijas ir repertuarą (žr. 3 lentelė, p. 178–179) yra analizavusi G. Kirdienė (Kirdienė 2009), o jų griežiamo repertuaro kaitą XX a. antrojoje pusėje – XXI a. pradžioje – disertacijos autorė (Grašytė 2012b). 2005 m. lankantis pas Ratautus, senasis Edvardas Ratautas, kuriam tuo metu buvo devyniasdešimt metų, įrašams smuiku pagriežė daug tradicinių maršų, dainų, polkų ir valsų, vieną fokstrota ir kitokių šokių (krakoviaką, mozūrą, suktinį). Polką ir valsą jis buvo išmokęs iš savo tėvo Bernardo, dainų – iš tuo metu daug dainuodavusio kaimo jaunimo. Ekspedicijos metu anūkė Jurgita Ratautaitė nedrąsiai mėgino tradiciškai pritarti antru smuiku. Tais pačiais metais Ukmergės kultūros centre vykusiam tradicinių vestuvių renginyje trys Ratautų kartos: tėvas, sūnus ir anūkė – dviem smuikais ir akordeonu, namuose parepetavę, pagriežė dvi polkas, valsą ir du maršus: „Ruoškis, sesute“ ir „Suk suk ratelį“¹³⁷.

¹³⁷ GKa, 2005 m. užr. V. Mulevičiūtė, G. ir A. Kirdos, Ž. Svobonaitė; MFA D8V 38, 2005 m. užr. Ž. Svobonaitė

2012 m. lankantis pas Ratautus, Edvardas jaunesnysis su dukra akordeonu ir smuiku pagriežė **tradicinių šokių**, kuriuos išmoko iš tėvo bei senelio Bernardo: tris valsus bei dvi polkas¹³⁸. Vis tik teko pastebėti, kad iš tėvo išmokus šokius abu muzikantai sunkiai prisiminė. Jie groja ir suktinį, bet, anot jaunesniojo E. Ratauto, „dabar suktinio beveik niekas nebešoka“¹³⁹. Kita vertus, stengdamiesi saugoti ir skleisti tradicinį instrumentinį repertuarą, vestuvėse Ratautai visada griežia polkas, valsus, taip pat apeiginius pirmuosius šokius bei maršus: „Polką tai mes visada stengiamės brukt. Jaunųjų valsas, piršlio polka, kad ratelis sujungt. Nors ta pradžia, kad būtų. Jau daug kas jaunųjų valso atsisako“¹⁴⁰.

2012 m. Ratautai pagrojo iš tėvo Edvardo vyresniojo ir senelio Bernardo išmokus **maršus**: „Suk suk ratelį“, „Du broliukai kunigai“. Šie kūriniai būdingi daugeliui Rytų Aukštaitijos muzikantų (Kirdienė 2009: 33). Pasak Edvardo, dabartiniai maršai skiriasi nuo jaunystėje grotų maršų, kuriuos jis dar atsimena, bet jau retai kada atlieka: „Ten būdavo „Du broliukai kunigai“. Dabar aš juos jau mažai naudoju: padėjai į lentyną, jo nekartojai keletą metų ir ... tuo momentu ir negali pagrot. Padėta ir padėta. Pas mane to repertuaro yra labai daug, tai ir nekartoju“¹⁴¹. Jurgita pritaria tėvui, sakydama, kad nuolat mokosi naujų kūrinių, o senuosius tradicinius kūrinčius atlieka retai, todėl jie ir pasimiršta: „Juk ne vien tuos pačius kūrinius groji, nuolat pasimokini kažką naujo, tai savaime pasimiršta tie senesni. Po taktą atsimeni, ne daugiau. Arba pradeda painiotis maršas vienas su kitu“¹⁴².

Dainos Ratautų repertuare užima gana svarbią vietą, nors ne tokia, kaip prieš tai aptartų dzūkų muzikantų. Dalį Ratautų tradicinio repertuaro sudaro pridainuojami instrumentiniai ir vokaliniai kūriniai. Instrumentinio ir vokalinio muzikavimo sąsajos Rytų Aukštaitijoje, kaip ir Dzūkijoje, senos. G. Kirdienės teigimu, nuo senų laikų muzikantai grieždavo ne tik maršus, įvairius šokius, bet ir dainas. Pasak jų pačių, vestuvių muzikantas turi mokėti ir griežti, ir dainuoti. E. Ratauto vyresniojo žodžiais, muzikantas turi mokėti „i dainuškų kokių [padainuoti], i pasilinksminimui [pagriežti], jei sėdės – nieka jis neuždirbs“ (Kirdienė 2011: 27). Rytų aukštaičiams taip pat būdinga į instrumentinius kūrinius įpinti liaudies dainų melodijas ar intonacijas.

2012 m. Edvardas ir Jurgita Ratautai akordeonu ir smuiku pagriežė **populiarių dainų**. Tačiau didžiausią *aktualiojo* jų repertuaro dalį sudaro ne vaikystėje ir jaunystėje šeimoje ar vėliau, muzikos mokykloje, bet dalyvaujant įvairiuose ansambliuose ir jiems vadovaujant, dažnai jau iš natų išmokti **stilizuotos liaudies muzikos kūriniai, populiarius miesto romansai bei šlageriai**. E. ir J. Ratautai taip pat atlieka ir E. Ratauto sukurtą dainą „Kas čia mums pagros“, apdainuojančią jų kapelą.

¹³⁸ MFA DV 277, TGA (garso įrašas), 2012 m. užr. G. ir A. Kirdos, T. Grašytė.

¹³⁹ Ten pat.

¹⁴⁰ Ten pat.

¹⁴¹ Ten pat.

¹⁴² Ten pat.

Ratautams, pradėdant Edvardu jaunesniuolu, taip pat itin aktualūs gana įvairių stilių populiariosios muzikos bei nesudėtingi įvairių tautų (taip pat ir lietuvių) **lengvosios klasikos (saloninės) muzikos kūriniai**. Jie išmolti ir grojami iš natų, kai kurie paties perkurti. Pastebėjome, kad jis ypač mėgsta tango¹⁴³. 2015 m. autorė nufilmavo E. Ratauto vadovaujamo Veprių jaunimo instrumentinio ansamblio pasirodymą „Mažųjų Lietuvos kultūros sostinių mugėje“ Vilniaus Katedros aikštėje. Kartu su jaunimo ansambliu pasirodė ir E. Ratauto dukra Jurgita (smuikas) bei anūkė Airita (violončelė). Dviejų akordeonų, akustinės ir bosinės gitarų, smuiko ir violončelės ansamblis atliko dešimt kūrinių, iš kurių dauguma – nesudėtingi įvairių tautų lengvosios klasikos (saloninės) muzikos kūriniai (žr. dvd, Nr. 15). Ansamblis taip pat pagrojo **instrumentinių improvizacijų** pagal įvairių kompozitorių kūrinius (pvz., improvizacijos rudens tema „Kvadratas“)¹⁴⁴.

Dalindamasis savo vestuvinio muzikavimo patirtimi, E. Ratautas nurodo, kad šių dienų vestuvėse paprastai jau nebeapsieinama be fonogramų. Muzikinio išsilavinimo neturintiems žmonėms pagrindiniu jų prioritetu tampa ritmiška ir garsi šokių ir šlagerių muzika, leidžiama per kompiuterį:

Belmonte, kai buvo vestuvės, tai buvo smuikininkė. Aš, akordeonistas, organizacija visa užsiėmė ir buvo žmogus prie pulto. Jis grynai fonograminę muziką paleisdavo jau tokiu momentu, kada žmonės įsiauđrina – grynai fonograma kala, toks: „Dūch, dūch“. Ir kala kala kala. Paskui vėl tik – rast, ir Štrauso valsą. Čia galima tokių intarpų prigalvot visokių. Bet, žinot, aš esu papuoles į tokią liaudį, kur mentalitetas toks, kad <...> jiems duodi didelį decibelą ir jiems užtenka. Bet yra ir tokių, kurie supranta ir Oginskio polonezą. Malonu, kada žmogus viską supranta¹⁴⁵.

Apibendrindami Edvardo ir Jurgitos Ratautų repertuaro analizę, galime teigti, kad jie išlaikė dalį tėvo bei senelio tradicinio aukštaitiško repertuaro. Kita vertus, nors jie dažnai (taip pat ir per vestuvių apeigas) groja valsus, polkas ir maršus, tačiau labai linkę ir į repertuaro naujoves. Ratautų repertuaras nuolat atnaujinamas, o vaikystės ar jaunystės laikų repertuaras tampa vis mažiau aktualus. Reaguodami į šių dienų realijas, jie dažniau renkasi estradinių, populiariosios, lengvosios klasikos, savo improvizuotų ar autorinės kūrybos bei stilizuotų muzikos kapelų atliekamų instrumentinės-vokalinės muzikos kūrinių.

Iš Radviliškio kilęs **Alvydas Čepauskas** 2012 m. ekspedicijos metu armonika pagriežė aštuoniolika solo arba su kapela atliekamų kūrinių: po septynias polkas ir valsus, tris dainas ir maršą (žr. 4 lentelė, p. 180). Didžioji dalis valsų, polkų bei maršas (iš viso dešimt kūrinių) yra Alvydo sukurti, kiti – žinomos liaudies dainos, romansai. Įdomu, kad paprašytas pagriežti fokstrota

¹⁴³ Lenkų „Červonce tango“ (liet. „Kerintis tango“), Guculų šokis, instrumentinė improvizacija pagal vengrų liaudies melodijas „Bėga rogės“, valsas Dunojaus bangos“, „Argentiniečių tango, G. Fazzio tango „Venecija“, Santoro tango „Du mėnuliai, viena naktis“, lenkų tango „Tokią naktį nesvajoti yra nuodėmė“.

¹⁴⁴ T.Ga (garso ir vaizdo įrašai), 2015 m. užr. T. Grašytė.

¹⁴⁵ Ten pat.

muzikantas atsisakė, sakydamas: „fokstroto kaip ir tokio nežinau, reikia pastudijuot, kas ten per reikalas“¹⁴⁶. Dauguma jo kūrybos polkų yra dviejų dalių, o valsai – dviejų, trijų ir daugiau dalių.

Muzikantas prisimena, kad vaikystėje akordeonu grojo daugiausia iš kaimo muzikantų išmokus **tradicinius šokius**: valsus, polkas bei **maršus**. Kaip jau buvo minėta, pirmasis muzikanto išmoktas kūrinys buvo maršas „Suk suk ratelį“ (žr. p. 46). Nuo 1981 m. vestuvėse grojęs muzikantas prisimena, kad jaunųjų išleistuvių ir jaunųjų sutikimo metu akordeonu anksčiau dažniausiai grieždavo maršus. Muzikantas iš seniau grotų kūrinių atsimena tik vieną vestuvinį „Pabrolių maršą“¹⁴⁷.

2013 m. Šv. Kazimiero mugėje Plaučiškuose, Pakruojo r., A. Čepauskas kartu su kapela „Aušrinė“ akordeonu pagrojo trylika kūrinių: tradicinį šokį, penkias polkas, penkis valsus. Iš jų visi valsai ir viena polka buvo jo sukurti, kai kurios polkos iš **stilizuotų kapelų** repertuaro. Norėdami įtraukti žiūrovus į bendruomenišką padainavimą, muzikantai pagrojo ir kelias žinomas liaudies **dainas bei romansą**. Atlikdami jas, ragino klausytojus „susikabinti rankomis ir palinguoti“¹⁴⁸.

A. Čepauskas prisimena, kad grodamas vestuvėse sintezatoriumi *vestuvinių šokių*, kurie vykdavo pirmąjį vestuvių šventės vakarą, metu atlikdavo daugiausia **populiariąją ir estradinę muziką** iš vokalinų instrumentinių ansamblių „Nerija“, „Rondo“ ir „Estradinės melodijos“ repertuaro.

Taigi A. Čepausko aktualiajame repertuare dar gana daug tradicinių žanrų: šokių (valsų ir polkų) bei dainų, tačiau senųjų tradicinių šokių užrašyta mažai. Didžiąją muzikanto ir jo vadovaujamos kapelos repertuaro dalį sudaro jo paties sukurtos polkos ir valsai. Kiti instrumentiniai ar vokaliniai-instrumentiniai kūriniai yra iš stilizuotų kapelų repertuaro. Reaguodamas į šių dienų vestuvių realijas, muzikantas renkasi ir estradinių bei populiariosios muzikos kūrinių, kuriuos atlieka sintezatoriumi.

2013 m. Šepetos k., Kupiškio r. gyvenantis **Jonas Goštautas** (žr. 5 lentelė, p. 180) armonika pagriežė devynis tradicinius kūrinius, iš jų daugiausia **šokius**: polkas, valsus ir **maršus**¹⁴⁹. Juos grodavo ir vestuvėse, kartais saksofonu. Jis dažnai groja iš savo senelio išmoktą „Senelio polką“ bei net tris savo *sudėtas* polkas. Vieną polką jis išmoko iš stilizuoto Lietuvos televizijos ir radijo ansamblio „Armonika“, taip pat pagriežė du valsus. Vakarėliuose, vestuvėse J. Goštautas, grodamas sintezatoriumi, ypač mėgsta atlikti valsą „Berniukai, mergaitės“.

Muzikantas pasakojo, kad šiais laikais **maršus** groja jau ne tik vestuvėse, bet ir kitų renginių metu, pasitikdamas svečius. Maršų melodijos išliko tos pačios, bet jie atliekami sujungiant po kelis į

¹⁴⁶ LKA, TGA (garso įrašas), 2012 m. užr. A. Lunys, T. Grašytė ir V. Naruševičiūtė.

¹⁴⁷ 2016 09 18, iš autorės pokalbio su A. Čepausku.

¹⁴⁸ MF DV 323, 2013 m., užr. T. Grašytė.

¹⁴⁹ LKA, TGA (garso įrašas), 2013 m. užr. T. Grašytė, V. Naruševičiūtė ir D. Čičinskienė.

popuri (sudarant net penkių dalių formą), o kartais ir pasitelkiant kito žanro kūrinį, pvz., polką, taip sudarant rondo formą: „Grojam maršus sutinkant, kai eina į balių patį. Dažniausiai baliai kavinėse dabar būna. Bet melodija ta pati. Dažniausiai dviejų dalių būna. O trijų dalių, žiūrėkit, kas bus – įjungta polka tokia“¹⁵⁰.

Vestuvėse J. Goštautas, pritardamas sau sintezatoriumi, dainuoja Lietuvoje žinomas **tremtinių ir populiarias dainas**¹⁵¹. Jo vestuviniame repertuare daugiausia populiarių šlagerių iš įvairių atlikėjų ir vokaliinių instrumentinių ansamblių „Nerija“ ir „Rondo“ repertuaro. Juos muzikantas atlieka, pritardamas sintezatoriumi¹⁵². Paklaustas apie vestuvinį repertuarą, muzikantas atsakė, kad dabartinėse vestuvėse muzikuoti yra sunkiau, nes žmonių muzikiniai skoniai keičiasi ir yra daug įvairesni, todėl reikia turėti platesnį repertuarą: „Dabar tai paprastai turi grot, vest viską. Anksčiau tai laisviau būdavo. O dabar jaunimas daugiau, senimo mažiau, tai jiems reikia trankios muzikos, būmčikas kad būtų, gerai kad kaltų“¹⁵³.

Šepetos laisvalaikio centro liaudiškos muzikos kapeloje „Kairiabalė“ J. Goštautas groja saksofonu, tarpuose padainuodamas, populiarias liaudies dainas ir kūrinius iš **stilizuotų kapelų** repertuaro. Jis pasakojo, kad jaunystėje net ir gegužinėse atlikdavo **estradinės dainas**, kad žmonės daugiau šoktų: „Kai jaunystėj po gegužinės eidavau, tai daugiau dainos estradinės, kad pašoktų labiau“.¹⁵⁴

Taigi J. Goštauto repertuare, matyt, dėl gana aktyvaus jo muzikavimo vestuvėse vis dar išlaikyti senieji žanrai: polkos, valsai, maršai. Visai neužrašyta kitų tradicinių šokių, fokstrotų. Jo aktyviajame repertuare gausu instrumentinių kūrinių bei dainų iš stilizuotų kapelų repertuaro, taip pat populiariosios bei estradinės muzikos kūrinių. J. Goštauto repertuare gana daug savo kūrybos kūrinių.

Regina Juodagalvienė yra kilusi iš Biržų krašto, kuris iki pat XX a. pradžios buvo senojo lietuvių polifoninio muzikavimo židiny (Šimonytė-Žarskienė 2003: 27). Ji atsiminė, kad vaikystėje, lankydama Biržų muzikos mokyklą, skudučių ansamblyje grojo instrumentines sutartines. Taigi muzikantė yra susipažinusi su senąją savo krašto instrumentine polifonija, tačiau jos neatlieka.

R. Juodagalvienė akordeonu ir armonika 2013 m. įrašams pagriežė įvairių **tradicinių šokių**: dvi polkas, du fokstrotus, bei vieną valsą¹⁵⁵. Ji pagrojo tik vieną **maršą**. Didžiausią muzikantės aktyviojo repertuaro dalį sudaro įvairios **dainos** (žr. 6 lentelė, p. 181). Pritardama akordeonu arba armonika R. Juodagalvienė padainavo daug su gimtuoju kraštu susijusių dainų, taip pat **autorinių**

¹⁵⁰ Ten pat.

¹⁵¹ Klausimynas Nr. 2., J. Goštauto muzikinę veiklą stebinčios bendruomenės atsakymai. Užpildyta 2015 09 23.

¹⁵² 2016 09 18, iš autorės pokalbio su J. Goštautu.

¹⁵³ Ten pat.

¹⁵⁴ LKA, TGA (garso įrašas), 2013 m. užr. T. Grašytė, V. Naruševičiūtė ir D. Čičinskienė.

¹⁵⁵ LKA, TGA (garso įrašas), 2013 m. užr. T. Grašytė, V. Naruševičiūtė ir D. Čičinskienė.

dainų-romansų. Prisimindama savo muzikavimą vestuvėse, ji pasakoja: „Prieš dešimt metų dainos buvo kitokios. Dabar [per pageidavimų koncertą] gali paprašyt, kad nežinosi, nuo ko pradėt“¹⁵⁶. Muzikantė pasakojo, kad geras muzikantas turi mokėti daugumai žinomų užstalės dainų. Anot muzikantės, kiekvienam krašte paplitusios savos dainos. Ji pažymi šias Kupiškio krašte populiarias užstalės dainas: **estradinę** „Giminės“ (atlieka Stasys Povilaitis), **stilizuotą liaudies dainą** „Mažam kambarėly“ bei Kupiškio krašto *himną* „Kupiškėnai geri žmonas“¹⁵⁷. R. Juodagalvienė dainuoja atmintinai, turi tik užsirašiusi dainų pavadinimus. Ji taip pat pabrėžia, kad šventėje niekada dainų nekartoja, dainuoja vis naujas. Akordeonu ji pagriežė ir padainavo dainą iš vestuvinio ansamblio „Nemuno krantai“ repertuaro, taip pat prisiminė daug kitų estradinių dainų. Muzikantė pagrojo nemažai kūrinių iš **stilizuotų kapelų** repertuaro: valsų, fokstrotų ir dainų.

Apibūdindama savo repertuarą, muzikantė pasakoja, kad pastaruoju metu nesimoko naujų kūrinių ir ypač didžiuojasi savo dainomis, kurios jos jaunystėje buvo išskirtinės, mažai kur žinomos: „Labai sunku pasakyt, koks tas mano repertuaras. Aš negroju šitų naujų. Bet, žinokit, visos mano dainos yra apie Biržų kraštą. Iš tenai atsivežiau. <...> Gal prieš kokius trisdešimt metų čia buva balius kažkoks. Buva vienas vyras iš Kauna ir saka, „tu pabandyk įrašinėti ką nors“, nes tada tos dainos neskambėjo, dabar jau, žiūriu, tos dainos per ansamblius jau atėjė. Bet tada jų dar nebuva“¹⁵⁸.

Taigi R. Juodagalvienė, aktyviai muzikuojanti vestuvėse, krikštynose ir gimtadieniuose, iki šiol išlaikė tradicinių žanrų kūrinių: maršų, polkų, valsų bei fokstrotų. Daugiausia muzikantė pagriežė dainų iš stilizuotų kapelų repertuaro, estradinių ir autorinių dainų-romansų. Daugelio jų tematika susijusi su jos gimtuoju Biržų arba gyvenamuoju Kupiškio kraštais.

Tradicinių šokių vakaronėse su savo šeimų kapelomis muzikuojantys broliai **Jurgis ir Arvydas Bomblauskai** puikiai moka daugelį žemaičių tradicinių šokių (žr. 7 lentelė, p. 182–183). 1984–1986 m. vadovaudamas savo pirmojo folkloro ansamblio „Verpeta“ instrumentinei grupei, Jurgis Bomblauskas pradėjo mokyti **tradicinių dainų ir šokių**. Telšiuose su folkloro ansambliais bandonija atlikdavo senus tradicinius Žemaitijos krašto kūrinius, J. Bomblausko dar vadinamus *folkloro klasika*¹⁵⁹.

Kartu su savo šeimos folkloro kapela „Rataa“ Jurgis yra išleidęs kompaktinę plokštelę, kurioje daugiausia šiaurės vakarų žemaičių šokių įrašų, taip pat keturi valsai, dvi polkos ir trys visoje

¹⁵⁶ Ten pat.

¹⁵⁷ Ten pat.

¹⁵⁸ Ten pat.

¹⁵⁹ Ten pat.

Lietuvoje populiariūs šokiai¹⁶⁰. Kapelos repertuaru labiausiai rūpinasi Jurgio žmona, profesionali smuikininkė Rima Bomblauskienė:

Repertuarą parinkti tikrai sunku, nes daug senų žmonių jau išėję anapilin, o jaunesnieji autentiško folkloro nelabai žino. Tad patys rengia įvairias ekspedicijas. Štai 2001-ųjų pavasario ekspedicijoje Biržuvėnų ir Luokės apylinkėse pavyko užrašyti nemažai autentiškų instrumentinių kūrinių. Keletu jų – „Biržuvėnų valsas“, „Polkėkė“, „Loukėškė polka“, „Valsas“, „Vingriuoji polka“ papildė kapelos repertuarą. <...> Kiekvienam proginiam pasirodymui „Rataa“ parengia atskiras programas, atitinkančias renginio charakterį ar pagrindinę temą¹⁶¹.

2002 m. J. Bomblausko kartu su žmona parengtoje rinktinėje „Buvo naktys švento Jono“¹⁶² gausu ne tik dainų, bet ir folkloro ansamblių atliekamų tradicinių šokių.

J. Bomblauskas, prisimindamas savo jaunystės repertuarą, atskleidė, kad būdamas mokinys, akordeonu grodavo daugiausia tai, ką žmonės tuo metu labiausiai dainuodavo, t. y. **užstalės dainas**:

Tai visos užstalės dainos. Visos buvo mano grojamos, visoms galėjau pritarti. <...> visas *liaudies repertuaras* [išskirta mano – T. G.]: ir „Ant kalno mūrai“, ir „Ant kalno klevelis“. Žodžiu, mokėjau prie visų dainų pritarti ir tai buvo grynai be natų, improvizuotai, akordais ir melodiją pagrodavau. Praktiškai imdavau ir grodavau. <...> Ir dabar principu aš esu tiek įsidirbęs, kad man nereikia nieko. Aš iškart imu. Jeigu man galvoj melodija yra, tai galiu iš karto pagroti¹⁶³.

Abu broliai dabar retai kada griežia vestuvėse, tačiau nevengia muzikuoti visuomeniniuose pobūviuose, pokyliuose, todėl jie savo repertuare puoselėja ne tik Žemaitijoje, bet ir visoje Lietuvoje **populiarias liaudies bei autorinės kūrybos dainas** (ir vieną kitą tradicinį dainuojamą šokį). Šią Bomblauskų repertuaro dalį, jų pačių žodžiais tariant, *populiariosios muzikos klodą*, puikiai atskleidžia J. Bomblausko su žmona parengta anksčiau minėta rinktinė „Buvo naktys švento Jono“. Joje paskelbta visoje Lietuvoje populiarių įvairių regionų liaudies dainų, muzikantų dar vadinamų *užstalės* dainomis, taip pat populiarių folkloro ansamblių atliekamų žemaičių dainų, kelios harmonizuotos lietuvių liaudies dainos. Taip pat gana daug užrašyta patriotinių (pokario, partizanų, tremtinių, sąjūdžio laikotarpio) dainų, populiariųjų romansų ir studentišκών dainų. Rinkinyje gausu ir populiarių autorinių dainų bei bardo Vytauto Kernagio dainų. **Šlagerių** nedaug, tik **viena daina iš stilizuotų kapelų** repertuaro (žr. sąvadą).

Jurgio brolis **Arvydas Bomblauskas** su savo vadovaujamu Telšių kultūros centro folkloro ansambliu „Spigėns“ armonika taip pat atlieka daugiausiai įvairius žemaičių **tradicinius šokius**¹⁶⁴ bei kitų Lietuvos regionų ir kaimyninių tautų tradicinius šokius, plačiai šokamus tradicinių šokių vakaronėse (pavyzdžiui, Europoje paplitusį „Oira“). A. Bomblausko repertuare taip pat daug

¹⁶⁰ Žemaičių kapelos „Rataa“ atliekamų žemaitiškų šokių paskelbta kompaktinėje plokštelėje *Šokių muzika. Griežkit griežėjėliai, šokit, šokėjėliai*. Vilnius, Juosta Records, 2002.

¹⁶¹ Prieiga per internetą http://www.kalvotoji.lt/index.php?option=com_content&view=article&id=318:emaii-kapelai-rataa--garbingas-apdovanojimas-&catid=10:kultra&Itemid=19 (žiūrėta 2015 12 20)

¹⁶² *Buvo naktys švento Jono...* Vis dar dainuojamų lietuviškų ir žemaitiškų dainų žodžių rinkinėlis. Parengė: žemaičių folkloro kapelos „Rataa“ vadovai Rima ir Jurgis Bomblauskai. Telšiai, 2012.

¹⁶³ T.Ga (garso įrašas), 2012 m. užr. T. Grašytė, G. ir A. Kirdos.

¹⁶⁴ Žemaičių muzantų tradicinį repertuarą nagrinėjo G. Kirdienė ir R. Žarskienė (žr.: Žarskienė 2007b: 185; Kirdienė 2005: 147-150)

tradicinių dainų (pavyzdžiui, žemaitiška daina „Sužieli žolis“) bei **romansų** („Romansas draugams“)¹⁶⁵.

Taigi J. ir A. Bomblauskai, jaunystėje dažniausiai atlikdavę visiems žinomas užstalės dainas, vėliau, įkūrę folkloro ansamblius, pradėjo puoselėti žemaičių tradicinius šokius ir dainas, jų pačių vadinamą *folkloro klasika*. Tačiau muzikantų dabartinį repertuarą sudaro ir kūriniai iš *populiariosios muzikos klando*: atliekamos visoje Lietuvoje žinomos populiarios liaudies dainos, dainos iš stilizuotų kaimo kapelų repertuaro, lietuvių liaudies harmonizuotos dainos, patriotinės (pokario, partizanų, tremtinių, sąjūdžio laikotarpio), populiarios autorinės dainos, romansai bei keli šlageriai.

Apibendrinami repertuaro analizę, galime teigti, kad mūsų tirtų šiandieninių tradicinių muzikantų repertuaras yra netgi platesnis ir įvairesnis, negu pačių geriausių senųjų kartų tradicinių muzikantų (neretai apima daugiau kaip šimtą kūrinių). Daugelis iki šiol moka iš savo šeimos, giminės bei senosios kartų muzikantų išminktų įvairių žanrų tradicinių kūrinių (polkų, valsų, fokstrotų, tango ir kitokių tradicinių šokių, maršų, dainų ir giesmių), būdingų jų gyvenamiems kraštams bei regionams. Pažymėtina, kad savo repertuarą jie nuolat atnaujina.

Senoji tradicinė instrumentinio repertuaro dalis, griežta vaikystėje ar jaunystėje, šiuo metu dažniausiai praranda aktualumą. Reaguodami į šių dienų realijas, muzikantai atlieka romansus, užstalės dainas, stilizuotų kapelų, estradinių šlagerius, populiariosios bei lengvosios klasikos (saloninės muzikos) kūrinius. Išimtis – kiek vyresnės kartos punskietis J. Bancevičius, jaunesnės kartos dzūkas K. Kaupinis, aukštaitis J. Goštautas bei folkloro ansamblių muzikantams artimi žemaičiai telšiškiai Bomblauskai (ypač vyresnysis Jurgis Bomblauskas), kurie groja gana daug gimtajam kraštui būdingų, iš senųjų kartų išminktų įvairių žanrų tradicinių kūrinių. Valsai, polkos, iš dalies ir fokstrotai bei maršai iki šiol dažnai grojami vestuvėse ir jų apeigose.

Taip pat atskleidėme, kad muzikantai gana aiškiai skyrė populiariosios liaudies muzikos (*užstalės dainos*), tradicinius (*folkloro klasika*) ir estradinių (*populiariosios šių dienų muzikos*) kūrinius.

5.2. Autorinė tradicinių muzikantų kūryba ir asmeninis kūrybiškumas

Vienas iš tradicinės sakytinės kultūros kaip veiksmo, atlikimo (angl. *performance*) tyrinėtojų Albertas Lordas teigia, kad tradiciška, visų pirma yra pati folkloro atlikimo (dainavimo, sekimo ir pan.) praktika. Antra pagal svarbą ypatybė jis laikė šios praktikos perdavimą iš kartos į kartą.

¹⁶⁵ Plačiau apie Telšių rajono savivaldybės kultūros centro folkloro ansamblių „Spigėns“: <http://spigens.lt/apie-mus/> žiūrėta (2015 11 15).

Tyrinėtojas svarbiausia ypatybe laiko kūrinių atlikimą. Pasak jo, kūrybingumas iškyla ne sukuriant kūrinį, bet jį atliekant, interpretuojant, perkuriant dainuojančiojo jausmus, jautimus, būsenas. Atlikimas suvokiamas ne kaip papildanti, bet kaip bendrą gyvenimo kokybę keičianti ir kurianti praktika (Šmitienė 2010: 81).

Tyrime, suvokiant muzikantą kaip gyvosios tradicijos mediumą, jo jautimo ir veikimo būdai atsiskleidžia kaip kintantys, o gyvenamasis pasaulis – kaip priklausantis nuo jo interpretacijos. Kūrybingumą galime tirti ne tik siejant jį su kūriniais, bet ir suvokiant kaip gyvenimo dimensiją. Anot Robey'aus Callahano ir Trevoro Stacko, žmogus iš prigimties yra kūrybingas. Kiekvieną dieną žmogus atlieka daugybę mikroinovacijų, lanksčiai prisitaikydamas prie fizinės ir socialinės aplinkos. Naujumo reprodukcija – kinestetinė praktika, kuria dalinamasi ir kuri išskiria jį iš tradicijos rėmų ir palieka tradicijos pateikėją atvirą netikėtiems minčių poslinkiams. Taip pat reiškia, kad norėdamas būti kūrybingas, atlikėjas turi reflektuoti savo naujas praktikas, jas keisdamas, taikydamas prie tradicijos, kad jos būtų pažįstamos ir pripažintos (Callahan, Stack 2007: 280).

Giedrė Šmitienė tradicinį žinojimą ir kūrybingumą kildina iš betarpiško asmens ir kolektyvo ryšio, nuolatinės sąveikos, atkreipdama dėmesį, kad kūrybiniame procese vienodai svarbus tiek kolektyvo, tiek individualaus asmens vaidmuo, o tradicijos gyvumą palaiko jos nuolatinis atnaujinimas, perkūrimas. Anot jos, „kolektyvinis, tradicinis žinojimas rodosi konkrečiu asmeniu. Asmuo ir bendruomenė iš esmės yra sukibę, neatidalomi. Jei atskiri asmenys netęsia tradicijos ją kurdami, ji išsenka, baigiasi. Kol tradicija gyva, kiekvienas jos pasirodymas, atlikimas yra individualus. Asmeniškumas kyla iš bendrumo, bendrumas – iš asmeniškumo; liaudies kūryba gyvuoja esant tam tikrai bendrumo ir individualumo sąveikai“ (Šmitienė 2009: 83). Mokslininkė kūrybingumą suvokė ne tik kaip procesą, bet ir kaip terpę, sąlygojamą tarpasmeninių santykių, palankią žmogaus kūrybiniam impulsams, veiksams skleistis: „Tarpasmeniniai sąryšiai iš esmės palaiko liaudies meno gyvavimą. Ir vis dėlto kiekvienas kūrybinis veiksmas pasirodo individualiai“ (Šmitienė 2009: 83).

A. Žičkienė, nagrinėjusi dainuojamosios tautosakos žanrų savaiminės kūrybos, kurios pradžia atsekama jau XIX a. pabaigoje, suklestėjimą, pastebėjo, kad galinga šios kūrybos srovė yra tiesiogiai savaiminė, t.y. „nesusijusi su sąmoningais išlavinto skonio kūrėjų ieškojimais ar originaliais tautinės tapatybės kūrybinių paieškų sprendimais ir <...> egzistuoja ne tik miesto kultūroje, bet ir giliausiam kaime – ir kaip tik čia ji itin stipri. Ji nėra įkvėpta tradicinių formų. <...> Tokia neformali liaudies kūryba sugeria visos supančios muzikinės aplinkos impulsus ir juos „suvirškina“, ir šiame procese atpažįstami kai kurie klasikinės tautosakos gyvavimo principai. Bet kartu didelė tokios kūrybos dalis, be abejonės, priskirtina populiariosios kultūros fenomenui, – tai globalių reiškinių dalis“ (Žičkienė

2011: 111). Autorės pastebėjimai tiktų ir tradicinių muzikantų instrumentinei kūrybai tirti. Kita vertus, svarbu prisiminti, kad lietuvių, kaip ir kitų Europos tautų, instrumentinei šokių ir maršų muzikai nuo seno žymiai labiau, negu vokalinei, būdingas individualusis pradai ir laisvesnė improvizacija, besiribojanti su individualia tradicinių muzikantų kūryba.

Pasiremami fenomenologinėmis įžvalgomis, šiame skyriuje nagrinėsime muzikantų kūrybą bei kūrybiškumą.

Punskietis **Juozas Bancevičius** daug mokėsi iš vyresnės kartos tradicinio muzikanto Juozo Degučio, kuris pasižymėjo išskirtiniu kūrybiškumu, garsėjo savo sukurtais valsais ir polkomis. J. Degučio sukurtos šokių melodijos artimos liaudies melodijoms, bet kartu turi ir savitų, muzikanto asmeninį stilių atskleidžiančių bruožų. Dauguma jo kūrinių pagrįsti Punsko krašte paplitusiomis liaudies dainų melodijomis (pvz., valsas „Alus ir vynas, gražus vaikinai mergelei širdį ramina“). Nuo tradicinių valsų ir polkų jo kūriniai skiriasi daugiadale (net penkių dalių) struktūra.

Paklaustas, ar kuria pats, J. Bancevičius kuklinosi, tačiau paaiškėjo, kad mėgino kurti. Šio muzikanto samprotavimai atskleidžia prigimtinių jo artumą gamtai, jos garsams ir dvasinę pajautą: „Nu, valsą esu sukomponavęs ant gudzikinio bajano. Kad paimtum bajaną, ko gero atsimintau, o dabar kai nėra, tai neatsimenu <...>. Nu, jis pats savaime. Atsiranda melodija, o iš kur ji atsiranda tai nežinau – Dievulis atsiunčia, ar <...> kažkas atsiunčia tą melodiją <...>. Ir čiulbesys, ir paukščių taip pat yra grojime. Taip išeina, kad gamtos čia reiškinys kažkokiai“¹⁶⁶.

Taigi J. Bancevičius savo sukurtą kūrinį nelaiko asmeniniu nuopelnu, nesieja su asmeninėmis pastangomis. Keldamas sau klausimą, iš kur atsiranda melodija, pirmiausia pagalvoja apie Dievą, dar kartą patvirtindamas, kad kūrinio atsiradimas jam nepriklauso. Tolesnė mintis įgauna konkretnę pavidalą: „Ir čiulbesys, ir paukščių taip pat yra grojime“. Muzikantas junta, kad jo melodija neatsiejama nuo jo gamtinės-muzikinės aplinkos, jo ir paukščių dialogo. Anot G. Šmitienės, asmens subjektyvumas formuojasi per tarpusavio santykius su kitais žmonėmis, gyvūnais, augalais, daiktais, kraštovaizdžiu ir išryškėja per dialogus (Šmitienė 2009: 83). Pasiremama etnologo Seyyedo Hosseino Nasro tradicijos samprata, G. Šmitienė aiškino, kad tradicija „apima principus, kuriais žmogus sąveikauja su Dangumi“, ji neatsiejama nuo atverties (Nasr 1995: 52; Šmitienė 2011: 28). Teigiama, kad „ši šventuma ir yra tradicijos šaltinis, ir visa, kas tradiciška, neatskiriama nuo sakralumo. <...> tradicinis žmogus niekaip neatsiejamas nuo šventumos“ (Nasr 1995: 55; Šmitienė 2011: 28). J. Bancevičiaus mintys leidžia manyti, kad jis dar perėmė kūrybos ir kūrybinių procesų tradicinėje kultūroje suvokimą: jie dar nebuvo taip sureikšminami, kaip šių dienų kultūroje. Dėmesys buvo kreipiamas ne į asmenį, o į jo gamtinę, kultūrinę ir net dieviškąją aplinką. Tą patvirtina ir

¹⁶⁶ MFA DV 466, 467, TGA (garso įrašas), 2015 m. užr. G. ir A. Kirdos, T. Grašytė.

etnomuzikologės Daivos Vyčinionės pastebėjimas, kad įvairiose pasaulio tradicijose individuali kūryba (autorystė) ilgai nebuvo pripažįstama (arba neigiama) ir šis neigimas yra senos kilmės. „Pagal senąją mitinę sampratą, bet koks amatininkas (puodžius, audėjas, muzikantas, dainininkas) kūrybinių galių yra įgavęs iš antgamtinio pasaulio, iš mitinių būtybių. Jis pats tarsi nekuria, bet kartoja operacijas, kitados pirmąsyk atliktas dieviškų visatos kūrėjų“ (Vyčinionė 2006: 69). Toliau, pasiremddama filosofo Vinco Vyčino mintimis, autorė teigė, kad „pagal to meto mitinį mentalitetą žmogus, kaip besielė, „bedievė“ esybė, nieko negalėjo sukurti. Tik deivės (ar dievai) gali sukurti – yra kūrybingumo pradai. Viskas, ką žmogus tariamai sukuria, yra sukurta ne jo, bet deivių per jį“ (Vyčinas 1994: 73; Vyčinionė 2006: 69).

Anksčiau išsakytas fenomenologines įžvalgas, liudijančias tradicijas, kaip nuolat judančios, atsinaujinančios terpės būvį, kuriame atsiskleidžia žmogus bei jo kūrybiniai veiksmai, dar labiau sustiprina vepriškių **Edvardo ir Jurgitos Ratautų** kūrybiškumo tyrimas. Šių muzikantų suvokimu, kūrybiškumas yra neatsiejamas šių laikų tradicinio muzikanto bruožas. Jie tradicinę muziką suvokia kaip improvizuojamą, kiekvienąkart atliekamą vis kitaip. Mokydamiesi naujų kūrinių, jie savaip perima ir interpretuoja melodiją, kūrinį aktualizuoja.

Apie liaudies dainavimą kalbėjusi G. Šmitienė teigia: „Išdainavimais skleidžiasi variantinė folkloro gyvybė. Asmuo, gyvendamas tekstu, prisitaiko prie jo ir kartu jį keičia (arba tekstas keičiasi pagal asmenį)“. Pasak autorės, „besitęsiančios tradicijos ir liaudies kūrybos esmė yra jos varijavimas ir lankstus perdavimas ir perėmimas“ (Šmitienė 2009: 92).

Prigimtinis Ratautų mokymosi groti iš klausos būdas išugdė poreikį atliekamus kūrinius prisitaikyti, kad būtų įdomiau ir patogiau atlikti. Jurgita išsakė savo tvirtą nuostatą, griežiant iš klausos, improvizuoti, pasak jos, netgi pačiai susikurti tradiciniam muzikos stiliui artimas ir jai patinkančias, bet nuo senelio siūlomų besiskiriančias kūrinio partijas:

Muzikos mokykloje buvau pratinama groti iš natų. Bet man visados labiau patiko groti iš klausos. Nes man patinka pačiai prisigalvoti partijas. Aš pati prisigalvoju, kaip man gražiau skamba, ir aš groju. Diedukas gavo natas. Muzikos mokykloje toks Pocius kūrė, tai tikrai yra vienas labai gražus valsas „Keista nuotaika“. Jau pradėjau jį groti, tai aš išgirdau savo melodiją – ten man kažkur tai skamba – ir aš groju ją savaip. Diedukas jau buvo sukūręs partijas, savo kūrybos norėjo įbrukt, o man nelimpa, aš turiu groti savaip¹⁶⁷.

Tokį savo pačios nuo vaikystės naudojamą grojimo būdą (ir apskritai tradicinį muzikavimą improvizuojant/varijuojant iš klausos) Jurgita vadina grojimu iš *kepurės* arba menkinamai – *chaltūra*. Juolab kad taip galima griežti kartu su kitu muzikantu, net jei kūrinys ir nežinomas – geras tradicinės,

¹⁶⁷ Ten pat.

kaip ir klasikinės ar džiaz muzikos, pažinimas, pajauta, leidžia tą daryti. Improvizuojant atlikimo metu susikuriama tinkama partija:

Kodėl aš vadinau chaltūra? Nes mane ėmė diedukas vestis groti į vestuves. Tai tenai grodavo ne vieną ir ne du kūrinius, jų buvo daugybių daugybė. <...> Tai aš jų visų irgi nemokėjau. Gal vieną, gal du. O kiti – girdėti. Tai jisai groja, o negi aš stovėsiu? Tai kur pataikau, kur nelabai. Ir taip natūraliai išėjo. Aišku, negroji kažkokių nesąmonių, vis tiek susikuri sau tokią partiją, kurią sugroji, kuri skamba¹⁶⁸.

Jurgita nurodė, kad, nors daugelis dabar jų atliekamų kūrinių ir yra išmokti iš natų, tačiau net ir tokius jie su tėvu perkuria ir kaskart atlieka savaip (varijuoja, improvizuoja): „Tėtis kiekvieną kartą vis kitaip groja, aš turiu pasigaut visą laiką, ką jisai groja“¹⁶⁹.

Instrumentinės muzikos tradicijos gyvybingumą ir nuolatinį atsinaujinimą, kuris būtinas pačios tradicijos gyvybei palaikyti, yra pastebėjęs ne vienas šių dienų etnomuzikologas. Švedų tyrinėtojas Nilsas Hanssonas, pasiremdamas smuikininko Perso Hanso (g. 1942 m.) mintimis, teigė, kad bene svarbiausias gero tradicinio muzikanto požymis yra ne tik jo repertuaro tradiciškumas (nuo seno atliekama vietinės kilmės muzika), bet ir jo paties individuali ar autorinė kūryba. Pasak jo, „tradicinis smuikininkas ir jo atliekama muzika turi būti vietinės kilmės ir vertinama kaip „tikra“ ar autentiška; nemažą dalį repertuaro turi sudaryti autorinė muzikanto kūryba. Turėdamas šiuos bruožus, muzikantas patenkins ir autentiškumo, ir muzikinių naujovių poreikį“ (Hansson 1996: 56). Taigi tradicijos ir jos kūrybingumo, tęstinumo ir naujumo dermės palaikymas tampa svarbia sąlyga tradicinės muzikos išlikimui bendruomenėje.

Po 2015 m. rudenį Vilniaus katedros aikštėje vykusio koncerto, kuriame E. Ratautas gyvai muzikavo su savo vadovaujamu Veprių instrumentiniu jaunimo ansambliu, muzikantas atskleidė, kad kai kuriuos ne tik liaudies, bet ir lengvosios klasikos kūrinius (pvz. Antano Mikalausko dainas „Muzika“ ir „Rudens melodija“) pajvairino savos sukurtais muzikiniais intarpais bei improvizacijomis. Apibūdindamas savo instrumentines improvizacijas rudens tema „Kvadratas“, E. Ratautas pasakojo: „Tai iš įvairių kompozitorių kūrinių sukišta, bet paskui mes padarėm tokią zacirką, vinigretą – improvizaciją rudens tema. „Kvadratas“ – kai pagal harmoniją sudėlioji, tai žinot... Čia sau tik užsirašau tą pavadinimą „Kvadratas“¹⁷⁰.

Taigi improvizavimas gali būti įvairus: senųjų kartų tradiciniai muzikantai improvizuodavo, kiekvieną kartą šiek tiek pakeisdami, varijuodami melodiką ir ritmiką, o jaunesnių kartų muzikantams, atliekantiems savo improvizacijas koncertų metu, būdinga jas išmokti, tarsi sustingdyti į tam tikrą formą ir ją atliekant kartoti, kaip tą daro E. Ratautas.

¹⁶⁸ Ten pat.

¹⁶⁹ MFA DV 277, TGA (garso įrašas), 2012 m. užr. G. ir A. Kirdos, T. Grašytė.

¹⁷⁰ Disertacijos autorė šį koncertą filmavo, o po jo kalbėjosi su Ratautais.

Idomu, kad Ratautai neretai atsisako griežti kai kurias savo atliekamų tradicinių kūrinių dalis. R. Žarskienė, nagrinėjusi XX a. šeštajame dešimtmetyje iš Lietuvos radijo įrašų paplitusio šlagerio „Bateliai“ įsiliejimo į lietuvių liaudies tradiciją procesą, pastebėjo, kad jis gerokai pakito ir ėgavo tautinių bruožų: gerokai sulėtėjo tempas, ritmika tapo panaši į fokstroto, cvingo ar valso ritmus, o nesuprantamos teksto vietos iškrito arba buvo neatpažįstamai pakeistos (Žarskienė 2010: 175). Autorės apibūdintas vienos dainos atvejis papildė mintį apie kūrinių variantiškumą tradicinėje kultūroje.

Reikia pastebėti, kad tradicijos kaip terpės, lauko, kuriame skleidžiasi žmogaus kūrybingumas, idėją sustiprina ir kitas E. Ratauto pomėgis – gaminti senovinius medinius baldus. Šis pomėgis taip pat liudija Lietuvoje iki šiol išlikusias itin senas tradicinio muzikavimo ir kitų amatų sąsajas – tyrinėtojai yra pastebėję, kad įvairūs amatininkai dažnai būdavo ir muzikantai (Kirdienė 2000: 100).

Aptartas Ratautų kūrybiškumas liudija, kad tradicinės kultūros impulsai žmogaus asmenybę inspiruoja ne tik muzikinėje srityje, bet apskritai daro įtaką pačios asmenybės savivokai, požiūriui bei gyvenimo būdai. Kūrybingumas atsiskleidžia ne kaip sritis gebėjimas, bet kaip visą buvimą apimanti kokybė, integrali gyvenimo dalis, terpė kitiems veiksams.

Alvydas Čepauskas – itin kūrybingas, pasižymintis individualia kūryba muzikantas. Jo vadovaujamos Smilgių k. liaudiškos muzikos kapelos repertuaro didžiąją dalį sudaro jo paties kompozicijos. Paklaustas, kodėl ir kaip kuria, ar jo kūryba skiriasi nuo lietuvių tradicinės muzikos ir kuo, A. Čepauskas atskleidė, kad kurti stengiasi kuo inovatyviau, originaliau, sąmoningai nutoldamas ir nuo stilizuotų kapelų, ir nuo senosios tradicinės muzikos stilistikos (nuo paprastos dviejų dalių formos, šokiams ir aukštaičių dainoms būdingų mažorinio pobūdžio dermių):

Tas tradicinis variantas dviejų dalių [kūrinio], kaip daugumos muzikantų – tai kažkaip nežinau. Aš stengiuosi iš armonikos išspausti daugiau, kiek įmanoma. Stengiuosi minorus daugiau naudoti. Na aišku, lietuvių muzikoje tų minorų nelabai ir būna. <...> Mums paprasčiausiai neįdomu groti daugumos [stilizuotų] kapelų repertuarą. Tarkim, rajone 24 kapelos. Tai visi tie *valdiški kūriniai*, kur Lietuvoje daug kas groja, ir tuo labiau rajone, – tas pats per tą patį. Jeigu, pavyzdžiui, <...> trys kapelos atvažiavo, tai iš pusės valandos pasirodymo [tik] vienas ar du kūriniai nesutampa. <...> Jeigu mes girdim, kad kas groja „Liaudišką valsą“, mes žinom, kad išėję mes jo jau nebegrosim. <...> Mes tuos [kūrinius], kuriuos daug kas žino, [tik] dėl [savo repertuaro] praplėtimo naudojame. Galų gale, žmonėms patinka. Jeigu pažįsta, kai kažką groji, tai yra svarbus momentas. Nu, „Blindos polką“ tai vis tiek jau visi nuvalkioję, bet žmonės žino, jiems patinka¹⁷¹.

Taigi A. Čepausko mintys atskleidžia jo nuolatines kūrybines paieškas, kurias skatina ne tik noras išreikšti savo individualybę per kūrybą, bet ir noras kiek praplėsti savo kapelos repertuarą, išvengiant suvienodėjusio visų kapelų repertuaro. Bet kuriam smalsiam, kūrybiškam žmogui, taip pat

¹⁷¹ MF DV 323, TGA (garso įrašas), 2013 m. užr. T. Grašytė

ir tradicinėje kultūroje, būdingas individualusis pradas – noras išreikšti savo išskirtinumą, individualumą bendruomeniškumo kontekste. Bet kartu jam, kaip ir daugeliui kitų šių dienų tradicinių muzikantų labai svarbu būti pripažintam, todėl jo kapela atlieka ir patiems muzikantams jau įgirusius, tačiau klausytojų puikiai pažįstamus ir pamėgtus, visoje Lietuvoje paplitusius stilizuotus liaudies šokius.

Išanalizavę A. Čepausko sukurtus kūrinius, galime teigti, kad, iš vienos pusės, jie gana panašūs į tradicinius lietuvių šokius, maršus ar dainas, romansus, o iš kitos, atskleidžia jo individualios kūrybos bei grojimo stiliaus inovacijų tendencijas. Šiam muzikantui būdinga kūrinio formos stambinimo tendencija. Jo kūrinių forma dažnai yra trijų, keturių, o kartais ir daugiau dalių. Jie ištęsti, tačiau išbaigti, paprastai užbaigiami pakartojus pirmąją dalį. Nors A. Čepauskas ir ieško įdomesnių derinių ir tonacijų derinių, tačiau dauguma jo kūrinių išlaiko įprastą mažoriškumą. Kūrinių melodijos gana plačios apimties. Jų pradžioms būdinga melodinė slinktis žemyn, dažniausiai nuo penktojo, rečiau nuo ketvirtojo laipsnio. Kūrinių melodijos atliekamos aukštu registru, kai kuriuose kūriniuose (pvz., „Polka iš D“) ir dešinė ranka griežia akordus. A. Čepausko muzikoje yra ir žinomų liaudies dainų intonacijų, pavyzdžiui, „Liaudiško valso“ paskutinėje dalyje panaudota itin populiarios dainos „Laukuose dobilas raudonas“ priedainio melodija. Melodijos vingrios, gausiai puošiamos foršlagais ir nachšlagais. Taigi A. Čepauskas išlaiko senajai aukštaičių šokių ir maršų muzikai būdingų ypatybių. Kaip pastebėjo G. Kirdienė, ji pasižymi gana smulkia ritmika ir gausia melodine puošyba. Ypač šiaurinei, su Latvija besiribojančiai, bei rytinei Aukštaitijos dalims būdingos melodijų slinktys nuo ketvirtojo arba pirmojo laipsnio žemyn (Kirdienė 2006: 157). A. Čepausko stilių atpažįstame iš standartizuotai rusiškai armonikai būdingos grojimo figūros, kurią sudaro ketvirtinė nata ir dvi gana greitai besikaitaliojančių gretimų aštuntinių gaidų poros (žr. cd, Nr. 12, 13, 14). Šią figūrą jis griežia ir atlikdamas ne savo kūrybos muziką, pavyzdžiui, „Tado Blindos polką“.

A. Čepausko kūrybos analizė rodo, kad kuriantis tradicinis muzikantas šiandien vis dar neatsiejamas nuo senosios tradicijos: jo muzika kyla būtent iš tradicinės instrumentinės šokių ir maršų bei ankstesnio ar vėlyvesnio sluoksnio dainų muzikos klodo. Jo sukurta muzika išlaikė esminių gimtojo Aukštaitijos regiono tradicinės muzikos bruožų. Kai kurios A. Čepausko inovacijų tendencijos (daugiau dalių, turtingesnė melodinė puošyba) taip pat tęsia ankstesnes tradicijas, jos būdingos visos Lietuvos tarpukariu gimusiems tradiciniams muzikantams.

Vartodama sąvoką *tradicinė autorinė kūryba*, autorė turi galvoje šių dienų tradicinių muzikantų, tokių kaip A. Čepauskas, asmeninę kūrybą, kuri įkvėpimo semiasi iš savo krašto, regiono ar net visos šalies tradicinės instrumentinės muzikos. Klausant tokio autorinio kūrinio, akimirkai gali kilti abejonių, ar tai tradicinė, ar autorinė kūryba. Esant akivaizdžiai tradicijos ir autorystės tarpusavio

sąsajai, šiandieninių tradicinių muzikantų kūrybai apibūdinti reikėtų taiklesnės sąvokos. Tokia galėtų būti *tradicinė autorinė kūryba*.

Šios kūrybos užuomazgas etnoinstrumentologai yra pastebėję XIX a. pabaigoje – XX a. pirmos pusės tradiciniame muzikavime. Iki šiol labiau buvo linkstama į tokią kūrybą žiūrėti kaip į kolektyvinę, neturinčią autorystės. Visgi pačių vyresnės kartos muzikantų deklaruojama šokių muzikos (polkų ir valsų) autorystė ragina į šią kūrybą pažvelgti atidžiau. Vienas pirmųjų liaudies instrumentininkų kūrinių autorystės klausimus aptarė etnoinstrumentologas Albertas Vytautas Baika. Anot jo, „griežimo armonikomis meno ir repertuaro perėmimo būdas labai išryškino muzikantų meninę individualybę. <...> Tai sudarydavo sąlygas atsirasti to paties kūrinio daugeliui variantų. Ne visada muzikantas visiškai pakartodavo išgirstą kūrinį. Dažnai jis panaudodavo tik labiausiai patikusius ir įsimintinus epizodus, o kitą muziką sukurdavo pats. <...> Kartais įvairių instrumentininkų griežiami kūriniai turi tik melodinių intonacijų ir ritminių figūrų panašumą. Tokie kūriniai atsiranda, kai liaudies muzikantai bando pagriežti „lyg ir kažkur girdėtą“ muziką, o iš tiesų sukuria naują“ (Baika 1994: 74–75). Vis dėlto A. Baikos pateiktas aprašymas tik iš dalies tinka šiandieninių tradicinių muzikantų kūrybiniam proveržiui apibūdinti. Svarbiu skiriamuoju šių dienų tradicinių muzikantų kūrybos bruožu laikytume sąmoningą intenciją kurti, nors kūrybinių impulsų muzikantai semiasi iš savo artimiausios gyvenamosios aplinkos. Tai patvirtina A. Čepausko kūryba, atskleidžianti, kaip autorystė ir tradicija tarpusavyje susipina.

A. Čepausko pagriežtas šokis „Ant kalno karklai“ atskleidė, kaip greitai šiuo metu plinta individualios kūrybinės naujovės ir kad joms tradiciniai muzikantai yra labai imlūs. Atlikdamas šokį „Ant kalno karklai“, antroje dalyje A. Čepauskas pagrojo pridėdamas populiarios švedų muzikos grupės „ABBA“ dainos melodijos intarpą (žr. dvd, Nr. 17). Po koncerto paklaustas apie šį kūrinį jis atsakė, kad šį muzikinį intarpą išgirdo iš folkloro grupės „Prūsai ilgi ūsai“ LRT laidoje „Duokim garo“¹⁷². Autorės žiniomis, jis pasklido 2005 m. vienos tarptautinio folkloro festivalio „Skamba skamba kankliai“ vakaronės metu, kurioje folkloro muzikantas, instrumentinės liaudies muzikos kapelos „Duja“ vadovas Arūnas Lunys, pagautas griežimo vakaronėje įkarščio, pirmasis šį intarpą pagrojo šokyje „Ant kalno karklai“. Tokia tradicinio šokio ir populiarios muzikos kūrinio samplaika susižavėjo kiti tą vakarą dalyvavę muzikantai. Ją ypač išpopuliarino Vilniaus tradicinių šokių klubo muzikantai¹⁷³.

Be individualios kūrybos neapsieina ir armonikininkas **Jonas Goštautas**. Jo pomėgį kurti patvirtina V. Mališauskienė: „Jonas žino daugybę liaudies dainų bei melodijų. Jų motyvais pats kuria

¹⁷² MF DV 323, TGA (garso įrašas), 2013 m. užr. T. Grašytė.

¹⁷³ Prieiga per internetą: <https://www.youtube.com/watch?v=8T2HwS7B7mQ> (žiūrėta 2015 11 15)

savo melodijas, viena iš tokių – polka „Linksmuolė“¹⁷⁴. Savo sukurtą dviejų dalių polką Nr. 4 J. Goštautas atliko neskubriu, nekintančiu, šokti patogiu tempu. Kūrinys pradedamas melodijos slinktimi nuo pirmojo laipsnio žemyn. Gali būti, kad šią melodinę slinktį savo kūryboje muzikantas panaudojo nesąmoningai, sėdamasis iš Aukštaitijos regionui būdingo instrumentinės muzikos klodo (žr. cd, Nr. 15; transkripcijos, Nr. 6, p. 217). Kita vertus, pastebėjome sąsają ir su stilizuotų kapelų muzika: J. Goštauto polkos „Duokim garo“, kaip ir Polkos Nr. 5, pradžia labai primena plačiai žinomos „Tado Blindos polkos“ melodiją (žr. cd, Nr. 16).

A. Baika yra pastebėjęs, kad ir XX a. pirmoje pusėje gimę liaudies muzikantai savo kūryboje panaudodavo patinkančių, geriausiai atsimenamų ne tik liaudies, bet ir autorinių kūrinių melodijų epizodus. A. Čepausko ir ypač J. Goštauto kūryba, bent iš dalies, priklauso tokiai perimančiai ir perkuriančiai tradicijai.

Reginos Juodagalvienės kūrybiškumą rodo jos vadovavimo vestuvėms praktika. Muzikantė atsiskleidžia kaip iškalbinga svočia, šventinių kalbų kūrėja, yra sukūrusi sveikinimų jaunavedžiams antrąją vestuvių dieną. Taigi jos kūrybiškumas labiausiai atsiveria per kalbą ir kalbėjimą,

Puikus R. Juodagalvienės tokio kūrybiškumo pavyzdys – iš mamos išmoktos dainos „Į ežerą ramų toli nuo namų“ atlikimas (žr. cd, Nr. 18). Muzikantė šią dainą padainavo ypač jautriai ir dramatiškai, tarpais rečituodama (iškalbėdama) dainos tekstą ir garsesniais akordeono akordais pabrėždama teksto kulminacijas. Besiklausant dainos, susidarė įspūdis, tarsi muzikantė gyventų dainoje, per ją išpasakotų savo gyvenimo istoriją ir mamos ilgesį. Buvo galima stebėti, kaip ji savo patirtimi grindžia apdainuojamus įvykius, būsenas ir spontaniškai interpretuoja tekstą.

Panašių įžvalgų apie dainininko įsibuvimą į dainą yra pateikusi G. Šmitienė. Anot jos, „dainininkas nėra aklas kartotojas, jis dainuoja savo būsenomis, savo sukaupia ir kartu dainos formuojama patirtimi. Kalbos vibracijos, jos gestiškumas yra asmens pasirodymo būdai ir galimybės jį aptikti“ (Šmitienė 2009: 98); „dainuojant daina tarsi taikosi prie gyvenimo patirties ir jutiminių galimybių“ (Šmitienė 2009: 96).

Apibendrinami poskyrį, galime daryti išvadą, kad šių dienų tradiciniai muzikantai yra kūrybiškos asmenybės, nuolat ieškančios, nevengiančios improvizuoti, savaip išgroti žinomus kūrinius, sukurti jiems partijas ar net atskirus kūrinius. Kyla klausimas, ar toks jų kūrybiškumas tęsia tradicinį muzikavimą, ar nuo jo tolsta. Iš aptartų mokslinių darbų tapo aišku, kad ir ankstesnių kartų muzikantai visada buvo kūrybiški, improvizuojantys, atsirenkantys, smalsūs. Tuo šių dienų tradiciniai muzikantai, nors jie labiau suvokia savo individualumą ir laisviau improvizuoja ar net kuria kūrinius, labai panašūs į savo pirmtakus. Kita vertus, šių dienų tradicinių muzikantų kūrybos analizės rezultatai

¹⁷⁴ Klausimynas Nr. 2., J. Goštauto muzikinę veiklą stebinčios bendruomenės atsakymai. Užpildyta 2015 09 23.

verčia mąstyti apie tai, kas pasikeitė, kuo kitaip jie suvokia savo kūrybiškumą. Tapo aišku, kad senieji tradiciniai muzikantai natūraliai sklindančios kūrybos nelaikydavę sava, jos taip nesisavindavę, kaip dabartiniai. Senosios kartos kūrybinės improvizacijos buvo savaimiškesnės, ilgalaikiškesnės, be fiksuotos pabaigos. Tuo tarpu dabartiniai muzikantai savo kūrybą ir kūrybinius procesus suvokia sąmoningai, atkreipdami dėmesį į savo poreikį išreikšti individualumą ir autorystę.

Tyrimas atskleidė gyvybingą, savaimingą, tradicinės muzikos principais, motyvais ir intonacijomis paremtos muzikantų kūrybos, kurią įvardijome tradicine autorine kūryba, srovę. Tačiau tradicinio muzikanto kūrybos (kaip ir jų atliekamos muzikos) negalime priskirti tik populiarios ar globaliosios kultūros fenomenui. Nors šių dienų tradicinė muzika formuojasi sąveikaudama su populiariosios, stilizuotos muzikos, folkloro bei kitais atlikimo stiliais, perimdama kai kuriuos jiems būdingus bruožus ir formas, tačiau glaudžios sąsajos su vietos ar regiono tradiciniu muzikavimu, rodo jos tąsą.

Muzikantų kūrybingumas atsiskleidė ne tik kaip sritis gebėjimas, bet kaip visą buvimą apimanti kokybė, integrali gyvenimo dalis, terpė kitiems kūrybiniais veiksmais skleisti. Galėjome stebėti, kaip tradicinėje muzikoje atsiskleidžia asmuo ir kaip per jį skleidžiasi pati tradicija. Išaiškėjo, kad stabilumo ir inovatyvumo derinimas muzikanto pastangomis tampa svarbia bendruomenės muzikinių tradicinių gyvybingumo palaikymo sąlyga.

5.3. Asmeninis atlikimo stilius

Prieš pradėdami nagrinėti muzikantų asmeninį atlikimo, grojimo stilių, išsiaiškinkime, kaip Europos ir Amerikos etnomuzikologai traktuoja muzikinio stiliaus terminą, kokius aspektus tiria bei kokius metodus taiko jam tirti.

Šių dienų Amerikos etnomuzikologas Stephenas Blumas 1992 m. teigė, kad „etnomuzikologai, siekiantys nagrinėti muzikinį stilių ir paaiškinti jo sąvoką, turi atsižvelgti į stiliaus formavimąsi (vystymąsi, kitimą, nykimą ir t.t.) lemiančias sąlygas (Blum 1992: 165). *Instrumentinės liaudies muzikos stiliaus* sąvoka aptariama ir įvairiais rakursais atskleidžiama daugelio muzikologų ir etnomuzikologų darbų (LaRue 1970; Crocker 1966/1986; Hoerburger, Michel 1991: 172–181; Elschek 2004: 9).

Muzikos enciklopedijoje „The New Grove Dictionary of Music and Musicians“ stilius apibūdinamas kaip skirtingais lygmenimis veikiantis išraiškos būdas, glaudžiai susijęs su kūrėjo asmenybe ir kultūriniu kontekstu: „Stilių ar stilius galime įžvelgti kiekvienoje abstrakčioje muzikos srities dalyje, nuo didžiausios iki mažiausios: pati muzika yra meno stilius, taip pat atskira gaida,

atsižvelgiant į jos instrumentinį atlikimą, garso aukštį bei trukmę, gali turėti stilistinę potekstę. Stilius ar stiliai taip pat gali pasireikšti akorde, frazėje, muzikinėje atkarpoje, slinkyje, kūrinyje, kūrinių grupėje, žanre, gyvenimiškoje veikloje, laikmetyje ir kultūroje. Stilius pasireiškia formoje, struktūroje, harmonijoje, melodijoje, ritme ir doroviniame pobūdyje (etose)“ (Sadie, Tyrrell 2001: 638). Mūsų tyrimui ypač svarbios nuorodos, kad stilių, atsižvelgiant į istorines, socialines ir geografines aplinkybes, atlikimo papročius ir galimybes, atskleidžia kūrybingos asmenybės, tačiau „stiliaus formavimo metu individas yra pavaldus bendruomenės meniniams tikslams“ (Sadie, Tyrrell 2001: 640, plg. p. 638).

Ši stiliaus atsiskleidimo sąlyga nukelia į *asmeninio* (individualaus) *stiliaus* – dabartiniais laikais vieno iš labiausiai diskutuojamų objektų – tyrimo lauką. Aiškėja, kad tam tikru laiku ir tam tikroje vietoje susiklostęs tradicinės muzikos ir individualaus atlikimo stilių lygmenys vienas kitą veikia.

Lietuvių liaudies muzikavimo armonikomis tradicijas tyrinėjęs Albertas Baika, tyrinėdamas individualų atlikėją, išskyrė du atlikimo konkrečiu instrumentu stiliaus lygmenis: regioninį ir nacionalinį. Taip pat jis pastebėjo, kad stilius labai priklauso nuo tam tikro muzikos instrumento specifikos: „Kadangi jų [liaudies muzikantų] menas turi improvizacinį pobūdį, tai tie patys kūriniai įvairiais instrumentais atliekami visiškai skirtingai“ (Baika 1984: 42).

Stilius atsiskleidžia ne tik muzikos kūrinių struktūriniuose lygmenyse: formoje, melodikoje, ritmikoje, muzikos sanklodoje, taip pat siejasi su kūrybingų asmenybių, šiuo atveju – muzikantų, būdo bruožais, jų grojimo maniera. Stilių, kaip fenomenologinę kategoriją, nagrinėjusi literatūrologė Viktorija Daujotytė teigė, kad stilių reikia suvokti kaip atskirą, atvirą, savitą kūno, dvasios laikyseną bei, kad „stilius yra persmelktas (tradicijos, kanonų, žanrų) ir pats persismelkiantis, įsismelkiantis“ (Daujotytė 2003: 131, plg. p. 128). Apie stilių kaip pamatinę, visą gyvenimą apimančią kokybę rašė G. Šmitienė. Pasiremddama fenomenologais Leo Spitzeriu ir Maurice Merleau-Ponty, ji teigė, kad asmenybės stilius ir kūrybos stilius yra neatsiejami ir iš vieno jų galime spręsti apie kitą (Šmitienė 2007: 43).

Šiuolaikiniuose Vakarų ir Šiaurės Europos etnomuzikologų tyrimuose dažnai atsižvelgiama į tradicinės muzikos atlikėjų gyvenamąjį kultūrinį kontekstą, individualaus ir kolektyvinio prado tradicinėje muzikoje santykį, muzikantų asmenybių bruožus. Muzikavimo procesas ir muzika tiriami atsižvelgiant į muzikantų bei jų klausytojų vertinimus (Ternhag 2000: 35–49; Thedens 2000: 75–103). Tokiu tyrimo „iš vidaus“ požiūriu remiasi daugelis šiuolaikinių etnomuzikologų. Timoty Rice’as akcentavo, kad norint tirti muziką kultūros kontekste, būtina įsigilinti į tos kultūros muzikines tradicijas, perprasti muzikinį mąstymą, muzikines formas, melodinę bei ritminę kūrinių struktūrą.

Pasak jo, to padaryti netgi neįmanoma, nepamėginus integruotis į tiriamą kultūrinę aplinką. Todėl, tirdamas bulgarų tradicinę muziką, jis kartu ir pats mokėsi groti dūdmaišiu (bulg. *gaida*). Toks muzikinio atlikimo (angl. *performance*) tyrimas padėjo jam ne tik paaiškinti tiriamos muzikos melodinės struktūros ypatumus, grojimo techniką ir atlikimo stilių pateikėjo požiūriu, bet ir perteikti tą suvokimą platesnei auditorijai, taikant Vakarų muzikos teoriją ir notaciją (Rice 1994, 1995: 1–18, 2008: 42–62).

Panašiai svarstė anglų bei norvegų etnomuzikologai Andrew Killickas ir Kvifte Tellefas. Jie teigė, kad, norint suprasti tradicinių muzikantų patirtis, reikia ne tik ištirti, kaip jie muzikuoja, bet dar svarbiau yra išsiaiškinti, kaip jie patys savo muzikavimą ir atlikimą vertina, jaučia ir verbalizuoja (Killick 2006: 298; Kvifte 2000: 25–35). K. Tellefas dar išskyrė dvi tradicinio muzikavimo žinojimo rūšis: verbalizuotą ir kinestetinį (lot. *tacit*) žinojimą, nusakydamas, kad tikrasis muzikinis suvokimas negali būti verbalizuojamas, nes slypi ne kalboje, o muzikanto judesiuose, todėl, norint deramai suvokti atliekamą kūrinį, jo struktūrą, tyrėjui reikia pačiam groti su muzikantu (Kvifte 2000: 25–35).

Muzikinį stilių kaip socio-muzikinės išraiškos būdą traktavęs švedų etnomuzikologas M. Johanssonas teigė, kad jis yra „sudaromas ir palaikomas spontaniškų ir įprastų muzikantų, šokėjų, klausytojų veiksmų, kurie nuolat vienas kitam primena bendrą susietą muzikinę ir socialinę realybę“ (Johansson 2009: 32).

Šiame disertacijos poskyryje, remiantis paties muzikanto suvokimu, bus siekiama atskleisti, kuo pasižymi jo atlikimo (instrumentinio bei, iš dalies, vokalinio-instrumentinio) stilius ir kaip pats muzikantas jį vertina. Pasitelkdami tipologinio lyginimo metodą ir atsižvelgdami į pačių muzikantų suvokimą ir vertinimus, nagrinėsime ir apibūdinsime svarbiausius atlikimo stilistikos bruožus: kūrinių tempą, formą, melodinę puošybą, ritmiką, artikuliaciją, muzikinę sanklodą (sąskambius) ir kt. Taip pat sieksime nustatyti tradicijos ir inovacijos santykį muzikanto atliekamoje muzikoje ir jo stiliuje: kokie senojo lokalinio ar tradicinio stiliaus bruožai išlaikomi, kaip muzikanto stilius keičiasi, kokie nauji elementai perimami ir savaip įprasminami. Taip pat sieksime atskleisti tradicinės muzikos ir kitų muzikos stilių sąsajų bruožus.

Puikiai tradicinės muzikos stiliaus bruožus suvokė ir labai aiškiai, vartodamas savo terminiją, apibūdino ir vertino punskietis akordeonininkas **Juozas Bancevičius**. Vertindamas senosios kartos (savo tėvo, dėdės ir tetos), kaip ir savo paties bei kitų tradicinių muzikantų griežimo stilių, jis visų pirma išskyrė atskiro instrumento ir apskritai kapelos muzikos *skambesį* bei muzikos *ritmiškumą*, tempo išlaikymą (plg. Bancevičių kapelos atliktas polkas, kurių tempas nuosaikus – ♩=120; žr. cd,

Nr. 1, 2). Su tuo siejamas kitas jo išskirtas stiliaus bruožas – tinkamas pritarimas šokimui ar dainavimui. Anot jo, svarbu kuo tinkamiau pritarti.

Kalbėdamas apie trijų smuikų ar dviejų smuikų ir armonikos „Hohner“ kapelos skambesį, jis apibūdino **griežimo trim balsais bei artikuliacijos būdus**:

Smuikininkai grodavo trimis balsais: antras antrino, o trečias bosino: ir girdėt buvo, nei garsiakalbio, nieko!¹⁷⁵ Tėtė [ir dėdė, teta] tai buvo klausos muzikantai, bet gana gražus buvo [jų vieno ar dviejų smuikų ir armonikos ansamblio] *skambesys, ritmas geras*, gerai laikės. *Gerai išgrodinėjo*, o teta dar *su paskambinimais va teip vat* [rodo su pirštais] ant smuikos. Tokia, žinau, polka su paskambinimais buvo – išskambėja iš galvos! [pamiršo – T.G.]¹⁷⁶.

Polkos su stygos paskambinimais kairės rankos pirštu (it. *pizzicato*) būdingos meistriškiems dzūkų ir suvalkiečių, kaip ir žemaičių, smuikininkams. Šie kūriniai pasižymi ir virtuoziškumu, ir archajiškomis dermėmis. Dumpliniais instrumentais muzikantai smuikininkams galėjo tik pritarti, todėl į savo repertuarą šių kūrinių neperėmė.

Beje, J. Bancevičius paminėjo, kad visi smuikininkai derindavo smuikus pustomiu žemiau, pagal akordeono *As* garsą. Todėl jam, kaip ir kitiems akordeonininkams tekdavo griežti bemolinėmis tonacijomis (*Des, Ges*). Iš klausos griežiantiems talentingiems akordeonininkams tai nebuvo kliūtis. Kaip užfiksuota ir Rytų Aukštaitijoje, jie puikiai geba griežti bet kuria tonacija, prisitaikydami prie kitų ansamblio instrumentų ar dainininkų (Kirdienė 2009: 76, 135).

XX a. pirmos pusės muzikantai grieždavo su vibracija (tarmiškai – *su padrebinimais, padrabinimais*) ne tik smuiku, bet ir dumpliniais muzikos instrumentais. Pasak J. Bancevičiaus, *padrebinimas* yra būtina stilingo, gražaus griežimo savybė. Tačiau dumpliniais instrumentais taip griežti moka ne kiekvienas, o tik geras muzikantas, pavyzdžiui, J. Degutis: „[Mano] pirštai [jau] nedreba. Degutis tai grojo ant gudzikinio [mygtukinės armonikos], tai aš jau nelabai padrebinsiu. Bet čia, kai ant akordeono, tai galiu, bet ant gudzikinio tai nepadrabysiu“¹⁷⁷. Yra žinoma, kad būtina tinkamo, gražaus grojimo ypatybė vibrato laikė ir XX a. pirmoje pusėje gimę rytų aukštaičių armonininkai (Ukmergės muzikantai, CD) bei jaunesni akordeonininkai.

Vibrato ir *glissando*, kaip yra pastebėję ir instrumentinės muzikos tyrinėtojai, ypač būdingi Dzūkijos ir Rytų Aukštaitijos grojimo stiliui. Šiais bruožais jis gali sietis ir su vokaline tradicija. Šių regionų smuikininkai dažnai pritardavo dainininkams, grieždavo šeimos ir kalendorinių apeigų dainas bei giesmes (Kirdienė 2000: 108). Etnomuzikologės Jadvyga Čiurlionytė ir Daiva Vyčnienė šį stiliaus bruožą siejo su romansų tradicija bei pastebėjo, kad rytų aukštaičiai savo dainavimo maniera nuo kitų aukštaičių skiriasi visų pirma savo lyriškumu ir nedidelės apimties vibrato stiliumi. Taip pat jų dainose

¹⁷⁵ TGa (garso ir vaizdo įrašai), 2009 m. užr. G. ir A. Kirdos, D. Jucius, T. Grašytė.

¹⁷⁶ MFA DV 466, 467, TGa (garso įrašas), 2015 m. užr. G. ir A. Kirdos, T. Grašytė.

¹⁷⁷ Ten pat.

pastebėtas praskaidrinto gaudulio atspalvis, kurį trijų dalių metro melodijose neretai sukuria aukštas registras, tercijos pabaigos, lėtas tempas (Čiurlionytė 1969: 300; Vyčnienė 2007: 104). Kalbėdama apie šiaurės rytų aukštaičių dainavimą, Genovaitė Četkauskaitė atkreipė dėmesį į melodinę puošybą, *vibrato*, mordentus, foršlagus (Četkauskaitė 1998: 31). Šis stilius ypač būdingas lyrinio pobūdžio vestuvinėms dainoms bei romansams. Atsiradus romansams, lyrinių dainų atlikimo stilistika vėliau išplito ir kituose regionuose.

Gilindamasis į atskirus **ritmikos** bruožus, muzikantas J. Bancevičius taikliai pastebėjo, kad itin svarbu *užvest tą vieną taktą, jo nenukirsti, o įvažiuoti į jį*. Tariant klasikiniaisiais terminais, tai reiškia įvesti prilyguotais prieštakčiais į kūrinį ir taktą (kas nuo seno būdinga tradicinei, ypač pietų Lietuvos, instrumentinei šokių ir maršų muzikai) bei nenutraukti muzikinės minties:

Jei nukirsi taktą, tai negerai. Negerai nukirst taktą. [Muzikantai] Nabagas ir Gediminas taip nukirsdinėjo taktus. Čia tokis yra [kitas muzikantas], taktus nukirsdinėja. Ir man labai gražiai per sąskrydį tas skrabalininkas Šilanskas, kai buvo Kanadoj – tai apie jį sako: „Jis negroja, o malkas kapoja“. Muzika turi užvest tą vieną taktą, bet jei nukirsi, tai viskas sustoja ir vėl iš naujo pradėti. Įvažiavimas toks¹⁷⁸.

XIX a. pabaigoje – XX a. pirmaisiais dešimtmečiais gimusiems Punsco, kaip ir gretimų kraštų muzikantams smuikininkams, ypač būdinga įvairiuose kūrinuose jungti legato silpnąsias ir stipriąsias takto dalis, sukuriant tam tikro sinkopavimo įspūdį (Kirdienė 2007a: Nr. 5, 6, 29). Šią ypatybę perėmė ir armonikininkai, pvz., Pijus Senda (g. 1928 m. Valinčių k., Punsco apyl.)¹⁷⁹ ir, kaip matome, akordeonininkai.

J. Bancevičius pirmenybę teikia ne polkoms (nors moka jų daug ir puikiai griežia), o valsams: „Jeigu valso nėra, tai „ne „Duokim garo“!“, „Garas be garo“. Todėl jo repertuare gausu ir valsų bei valsinės ritmikos dainų. Įdomu, kad panašiai sinkopuodamas (prilygiuodamas taktus) muzikantas atlieka ir kraštiečio, vyresnės kartos muzikanto J. Degučio kūrybos kūrinius, pvz., jo polką (žr. cd, Nr. 3; transkripcijos, Nr. 1, p. 212), taip pat „Miško polką“ (žr. dvd, Nr. 2) bei „Degučio valsą“ (žr. dvd, Nr. 1; transkripcijos, Nr. 2, p. 213). Jų atlikimui bosinėje partijoje būdinga ir *tremolo* technika (vieno ar dviejų garsų kartojimas). Matyt, ir J. Degutis savo laiku buvo daug novatoriškesnis muzikantas nei jo bendraamžiai.

Pritardamas dainavimui, J. Bancevičius užpildo tęsiamas dainuojamas gaidas ar atsikvėpimus smulkesnių ritminių verčių instrumentiniu pritarimu: „Nu, tai prie dainai, jei turi klausą, tai iš karto papildyt tą tylą ir tą taktą. Jei nedainuosi, tai tada akordeonas dededa“¹⁸⁰. Šis J. Bancevičiaus bruožas būdingas ir senesnei tradicijai, tačiau jis labai naudotas net ir stilizuotų kapelų muzikoje.

¹⁷⁸ MFA DV 466, 467, TGA (garso įrašas), 2015 m. užr. G. ir A. Kirdos, T. Grašytė.

¹⁷⁹ TGA (garso įrašas), 2009 m. užr. G. ir A. Kirdos, D. Jucius, T. Grašytė.

¹⁸⁰ MFA DV 466, 467, TGA (garso įrašas), 2015 m. užr. G. ir A. Kirdos, T. Grašytė.

Būtent ritmiką J. Bancevičius pažymi ir savo naujai išmoktose ar net sukurtose dainose. Jis netgi turi savo pamėgtą, vadinamą *žirgelių ritmą*, girdimą dainoje „Skubėk, žirgeli“, išmoktoje iš Lazdijų liaudiškos muzikos kapelos (žr. cd, Nr. 5; transkripcijos, Nr. 3, p. 214). J. Bancevičius pasakojo, kad jo prisirišimas prie žirgų paskatino jį išmokti šitą dainą ir suteikti jos būdingam ritmui jam pačiam artimą prasmę. Muzikantas nuo seno laiko žirgus ir auginą juos ne žemei dirbti, bet labiau pasigrožėti. Todėl ši daina ir jos ritmas jam brangūs, apie juos muzikantas atsiliepia su dideliu entuziazmu. Matome aiškią J. Bancevičiaus muzikos, atlikimo stiliaus ir gyvenimo būdo sąsają. Punsko folkloro ansamblio „Alna“ vadovas Vytautas Batvinskas, kalbėdamas apie Bancevičiaus muzikavimo stilių, taip pat išskiria jo *žirgelių ritmą*: „Bancevičius – veiksmo žmogus, su temperamentu, charakteriu. <...> Sakyčiau savotiškai sukurtas ir jo stilius, *žirgelio ritmas*“¹⁸¹. *Žirgelių ritmą* J. Bancevičius taiko ir kitoms naujoms dainoms, taip pat ir estradinėms (plg. „Kai aš mažas buvau“). Paklausus paaiškėjo, kad *žirgelių ritmu* jis vadina dešine ranka grojamą tam tikrą gana smulkų sinkopuotą ritmą (žr. 1 pavyzdį). Jį galėtume vadinti ir ritmine formule (žr. trečią, plg. antrą pavyzdžio taktą), tačiau jis gana įvairiai varijuojamas: kai muzikantas tik groja, sinkopės ryškesnės, aštresnės, jam dainuojant, jos švelnėja ar jų visai neliaka.



1 pavyzdys. J. Bancevičiaus dainos „Skubėk, žirgeli“ *žirgelių ritmo* fragmentas

Toks ritmas iš pirmo žvilgsnio gali pasirodyti labai naujoviškas, paveiktas estradinės muzikos stiliaus. Vis dėlto panašūs sinkopiniai ritmai būdingi jau ir tradiciniams lietuvių liaudies muzikantų grojamiems fokstrotams. Iki XX a. pradžios gimę muzikantai gana laisvai improvizuoja, sinkopės

¹⁸¹ TGA, 2015 m. užr. T. Grašytė.

išnyra vis kitoje kūrinio vietoje. Gretimo Kalvarijos krašto smuikininko Juozo Svitojaus atlikto fokstroto (Kirdienė 2007a: Nr. 94) pirmoje dalyje kas antrą taktą pasirodo pavienės sinkopės. Anykštėnas Peterburgo armonikos muzikantas Klemensas Luščiauskas fokstrota (Kirdienė 2009: Nr. 33) pagriežė su sinkopėmis beveik kiekvieno pirmosios dalies takto viduryje ir šokio baigiamosiose kadencijose. Palyginę tokį sinkopavimo būdą su J. Bancevičiaus *žirgelių ritmu*, galime teigti, kad jo sinkopavimas naujose dainose dar dažnesnis ir reguliaresnis, netgi sustingdytas į ritminę formulę. Tokį sinkopavimą J. Bancevičiaus atliekamuose kūrinuose derėtų laikyti savo prigimtimi senu, bet savo forma naujovišku ir kartu individualų J. Bancevičiaus stilių atskleidžiančiu bruožu.

J. Bancevičius mėgsta savo atliekamas dainas jungti į popuri (siuitas ar ciklus). Kaip patvirtino muzikantas, kūrinius jis dažniausiai jungia grodamas pobūviuose (ne vestuvėse). Tokius junginius jis vadina *dzinguliukais*. Paklaustas, kaip ir kokias dainas muzikantas jungia, jis atsakė: „keičias tonacijos ir ritmai keičias: vieną [dainą] pabaigi, patrauki kitą tonaciją ir pradedi kitą [dainą] dainuot. Be perstojo eina dainos, viena po kitos – *dzinguliukų*“¹⁸².

Ši tendencija nėra visiškai nauja. Seinų ir Punsko krašto vestuvėse ne vėliau kaip nuo XX a. pirmos pusės gyvavo panaši tradicija jungti maršus ir šokius (net iki vienuolikos iš eilės), skiriamus įvairiems vestuvių veikėjams. Smuikininko Juozo Jančo (1909–1996) jungiamus kūrinius etnomuzikologas Evaldas Vyčinas siūlė vadinti *savaimine siuita*¹⁸³. G. Kirdienė tokius J. Jančo junginius vadino vestuvių muzikos ciklais, kuriuose skirtingi kūriniai (maršai, polkos, valsai) jungiami pagal muzikantui žinomą tradicinį vestuvių scenarijų. Ji taip pat pastebėjo, kad dėl temperamentingo ir artistiško būdo dzūkų muzikantai ekspedicijų ar koncertų metu dažnai griežia beveik be pertrūkio, todėl užrašytojams ar koncertų vedėjams net sunku nutaikyti akimirką įsiterpti, norint ko nors jų paklausti (Kirdienė 2015a: 40).

Jungti dainas būdinga ir vokalinei tradicijai. Lietuvių vokalinės muzikos tyrinėtojams yra žinomas viena po kitos einančių dainų fenomenas, vadinamas *dainų ėjimas tiltais*. Dainininkai tokia metafora įvardija svarbiausią dainavimo momentą, kai, įsibuvus į dainavimą, dainos pradeda tarsi pačios lietus, tarsi savaime, dainininkui nededant jokių pastangų (plg. „Aš išdainavau visas daineles“ 1985, 1988, 1997). Apie dainavimą kaip terpę ir būvimo būdą rašiusi G. Šmitienė šį reiškinį paaiškino taip: „sistemiškai pasikartojantis dainavimo kaip dainų ėjimo apibūdinimas žymi dainininkų juntamą proceso savaimingumą, lyg dainos pačios save žinotų“ (Šmitienė 2010: 84). Dainos žodžių „nevaldo sąmoningas mechaninės atminties procesas, jie yra prisimenami dėl dažno vartojimo ir praktikos“ (Lord 1995: 11; Šmitienė 2010: 85). Disertacijos autorė, remdamasi savo dainavimo patirtimi, yra

¹⁸² Ten pat.

¹⁸³ E. Vyčino 2015-04-15 pranešimas LMTA konferencijoje.

pastebėjusi, kad jungti liaudies dainas pavyksta, asocijuojant dainų melodijų ar teksto motyvus, taip pat atskirus žodžius. Jų dėka dainos tarsi grandinėle veriamos, jungiamos viena su kita.

Veikiausiai ir iš klausos griežiantiems muzikantams dėl ilgalaikės muzikavimo praktikos, įsibuvus į patį muzikavimą kaip terpę, kūriniai tarsi patys savaime iškyla. Nenorėdamas nutraukti jų tėkmės, muzikantas atlieka kūrinį, jungdamas juos pagal vidinį pojūtį.

Apibendrinami poskyrį, galime teigti, kad J. Bancevičiaus grojimo stilius ir jo samprata, vertinimai išlaikė daug senosios tradicinės instrumentinės bei vokalinės-instrumentinės muzikos bruožų. Tradiciniu reiktų laikyti ir J. Bancevičiaus akcentuojamą muzikos ritminį tinkamumą, patogumą šokti, perimtą iš savo giminės muzikavimo, o jo naudojamą *vibrato* ir polinkį jungti dainas ar instrumentinius kūrinius į didesnę popuri formą iš pirmo žvilgsnio galėtume laikyti naujais stiliaus bruožais, tačiau, palyginus su senesnėmis, taip pat ir Punsko kraštui gretimų Lietuvos regionų vokalinę ir instrumentinę tradicijomis, paaiškėjo, kad abu stiliaus požymiai nuo seno žinomi.

Naujų, su šiuolaikinės kultūros tendencijomis susijusių bruožų perėmimą ir įsisąmoninimą galime sieti su gyvu J. Bancevičiaus būdu, smalsumu, atvirumu naujovėms. Ypač sinkopinis *žirgelių ritmas* atskleidė, kaip tradiciniai muzikantai perima naujus muzikos elementus, juos pritaiko sau, priartina ir įprasmina.

Jaunesnės kartos dzūkų multiinstrumentininkui **K. Kaupiniui** buvo kur kas sunkiau apibūdinti savo grojimo stilių bei išskirti jam būdingus bruožus. Pirmiausia jis replikavo, kad geba groti (ir dainuoti) gana įvairiais stiliais, prisitaikydamas prie įvairaus skonio klausytojų poreikių. Išanalizavus K. Kaupinio muzikavimą įvairiais instrumentais keliose skirtingose erdvėse, pavyko nustatyti du muzikanto atliekamos muzikos stilius: 1) tradicinį, kartais paveiktą muzikavimo stilizuotoje kapeloje (griežiant akordeonu gimtojo krašto tradicinius kūrinius arba smuiku ansamblyje su A. Tamulevičiumi) ir 2) kur kas artimesnį estradiniam (muzikuojant sintezatoriumi jubiliejuose bei vestuvėse kartu su A. Aleksandravičiumi).

K. Kaupinis labai vertina meistrišką vyresnės kartos armonikininko Algirdo Tamulevičiaus grojimą armonika. Jo manymu, A. Tamulevičiaus profesionalumą rodo ne tik platus jo repertuaras, bet ir greita reakcija, gebėjimas koncertuojant improvizuoti ar mikliai išsisukti užsimiršus ar sumaišius melodijas – publika to net nepastebi:

Jisai grodavo savo, kiek moka gabalų, ir savo padarydavo kap reikalas. Aš jį pasodinu ant scenos, pasakau, kad jam duota tiek ir tiek laiko, pagroji valsėlį ir polką, o paskui, ką nori. Tai jisai groja ir groja <...> Ir aš [vieną kartą – T.G.] klausau, kad ne tas. Nulipa nuo scenos, sako, kad susimaišė. Tai jisai, pasirodo, paėmė ir sudūrė dvi polkas. Bet niekas

nepastebėjo, čia žinojau tik aš ir jis. Bet nei sustojo, nei ką, tiesiog grojant užsimiršo, prijungė kitą ir toliau nuvarė, ir viskas¹⁸⁴.

K. Kaupinis skiria *susikausčiusį* A. Tamulevičiaus grojimą scenoje, ir *atsipalaidavusį*, muzikuojant namų aplinkoje:

Kaip groja Traktorukas! Šitam krašte jis paskutinis, daugiau neatsiras tokių gal kokių dešimt ar dvidešimt metų... Man vienam [griežti smuiku] neįdomu, tai su Traktoruku pagrojam. Tai aš jį ir filmavau kelis kartus. Bet sakau, kada vienų dienų aš jį atsivešiu, visų dienų paaukosiu, pastatysiu butelį, kad sugrotų viską, ką moka, visus jo gabalus susirašysiu. Nes reikia, kad jį užfiksuotų. Aš noriu, kad jis atsipalaiduotų ir pagrotų savaip, nesusikaustęs <...> Nuvažiuojam pas jį sodybon, nusvežu pusbonkutį, išeinam ant verandos, kumpuko papjaustyta ir sėdzim, ir dainuojam, grajinam. Žmona su būgnu, aš skrypkucį pasėmis. Kai pagalvoji, vat tokį dalyką nufilmuok, čia yra super!¹⁸⁵

Kaupinio įvardytas tikro muzikanto bruožas *mokėti mikliai išsisukti* slepia svarbią tradicinės muzikos ypatybę – jos junglumą, takumą. Visa muzikantui žinoma (išmokta, įsisąmoninta) muzika yra tarpusavyje jungli. Ir kritinėje, ir ramioje būsenoje, kūriniai, melodijos lengvai, tarsi savaime išnyra. Tradicinio muzikanto sąmonėje jie neturi tokio griežto užbaigtumo, kokį įgyja užrašyti kūriniai. Todėl muzikanto gebėjimą pereiti nuo vienų prie kitų kūrinių reikėtų vertinti kaip svarbų šių dienų tradicinio muzikanto atlikimo stiliaus bruožą.

A. Tamulevičius savo ruožtu K. Kaupinį įvardijo kaip *tikrą, pagrindinį šių dienų dzūkų muzikantą*, turintį ne tik savo repertuarą, bet ir grojimo stilių. A. Tamulevičiaus pateiktame K. Kaupinio apibūdinime susipina ne tik muzikavimo savybės, bet ir asmens būdo bruožai. Pasak jo, gyvas temperamentas, draugiškas ir dosnus būdas atsispindi greituose, tačiau nekaltiojimuose jo atliekamos muzikos kūrinių tempuose: „K. Kaupinis – liaudies muzikantas, nes groja baliukuose, vestuvėse. Pagrindinis mūsų krašte, daugiau tokių muzikantų neatsiras artimiausiu laiku. <...> Greitas, su charakteriu, geros dūšios, nešykštus, draugiškas. Tikras dzūkas muzikantas. Turi savo stilių. Groja greitai, išlaiko tempą“¹⁸⁶.

Grodamas su A. Tamulevičiumi smuiku, K. Kaupinis laikosi tradicinio santūraus tempo (plg. abiejų atliekamą „Polkikę“, kurios tempas – $\text{♩} = 120$). K. Kaupinis dažniausiai smuikuoja pagrindinę kūrinio melodiją arba antrąjį balsą, atskirose kūrinio dalyse pereina iš vieno balso į kitą arba iš žemojo į aukštąjį registrą (oktavos intervalu aukščiau) ir atvirkščiai. Šis bruožas būdingas ir kai kurių XX a. trečiame dešimtmetyje gimusių smuikininkų, grojusių ansamblyje antru balsu, atlikimui (K. Augustaitis; Kirdienė 2007: Nr. 75, plg. J. Ragažinskas; Kirdienė 2015b). Toks balsų kaitaliojimas būdingas ir stilizuotose kapelose grojantiems muzikantams (Kirdienė 2003).

¹⁸⁴ Ten pat.

¹⁸⁵ Ten pat.

¹⁸⁶ Klausimynas Nr. 2, K. Kaupinio muzikinę veiklą stebinčios bendruomenės atsakymai. Užpildyta 2015 12 07.

Palyginus K. Kaupinio ir jo senelio brolio Petro Kaupinio smuikavimą, išryškėja, kad senasis smuikininkas griežė kur kas virtuoziškiau, naudodamas žymiai daugiau puošybos elementų (foršlagų, nachlagų, taip pat pizzicato – paskambinimų kairės rankos pirštais; žr. cd, Nr. 6). Abu muzikantai kūrinį užbaigia akcentuotomis stamboko ritmo gaidomis (žr. cd, Nr. 7; dvd, Nr. 3). Tokios pabaigos būdingos XX a. dzūkų smuikuojamai šokių ir maršų muzikai (plg. Kirdienė 2015c).

Smuiku K. Kaupiniui labiausiai patinka griežti dainas, valsus. Jų melodijas muzikantas gana gausiai ir įvairiai puošia trumpais *glissando* ir *vibrato* (žr. cd, Nr. 9). Grojant polkas jis tik pritaria tęsiamomis (ketvirtinėmis ir pusinėmis) gaidomis (žr. cd, Nr. 7). Tačiau, jo smuikavimo stiliui taip pat būdingas ir gana aktyvus *non legato* štrichas. G. Kirdienės teigimu, ritminis pradas, lyginant su kitais regionais, yra nuo seno ryškus, ypač dzūkų ir rytų aukštaičių smuikuojamoje šokių muzikoje, nes čia ilgiausiai smuikuota solo: „griežiama garsiai, energingai, artikuliuojant, dažnas *non legato* štrichas“ (Kirdienė 2000: 107). Taip pat ji pastebėjo, kad jau tarpukariu Lietuvoje gyvavo praktika, griežiant ansamblyje su armonika, smuikininkams ne vesti, o pritarti. Tam, kad jų muzika girdėtųsi, smuikininkai ėmė griežti aukštu registru, ištestomis gaidomis, neretai su *glissando* (Kirdienė 2000: 111). Taigi, išnagrinėjus K. Kaupinio smuikavimo stilių, paaiškėjo, kad jis artimesnis ne senajam, o vėlesniajam, nuo XX a. vidurio gyvuojančiam, tradicinio smuikavimo stiliui.

Komentuodamas muzikavimą kapeloje, K. Kaupinis teigė, kad norint stilingai atlikti kūrinį, reikia jį aiškiai ritmiškai pradėti ir užbaigti: „Reikia labai gražiai pradėti ir labai gražiai pabaigti. Nuo tam tikro sutartinio ženklo turi pradėti visi“¹⁸⁷. Grieždamas kapeloje akordeonu, kūrinį jis dažniausiai pradeda trimis akordais – tai pasitaiko tik Vakarų Lietuvos senojoje tradicinėje (ansamblių) muzikoje, tačiau labai būdinga visos Lietuvos stilizuotų kapelų atlikimui.

Pasak K. Kaupinio, griežiant smuiku, sunkiau vadovauti didesnei kapelai, nes yra sunkiau išlaikyti tempą. Todėl kapeloje jis dažniausiai groja akordeonu. Melodiją jis griežia, dešine ranka pritardamas akordais, o harmonines funkcijas, kaip ir įprasta, pritaria bosais (taip pat akordais). Taigi, matoma muzikanto stiliaus ypatybė – muzikos sanklodos tirštinimas.

2015 m. vykusių vestuvių metu jaunųjų išleistuvių maršą K. Kaupinis pagrojo gana greitu tempu (♩=175; žr.: dvd, Nr. 6). Dainos, romansai, atlikti pritariant akordeonu, atskleidė panašią, kaip ir J. Bancevičiaus, sinkopavimo tendenciją. Romansą „Ateis rudenėlis“ K. Kaupinis atliko panašiu į fokstrotą ritmu, tačiau labiau stilizuotu stiliumi ir dar su kelių akordų *tremolo* bosų partijoje (žr.: dvd, Nr. 7).

¹⁸⁷ MFA DV 299, TGA (garso įrašas), 2012 m. užr. T. Grašytė ir V. Naruševičiūtė.

Vestuvėse ir kituose pokyliuose K. Kaupinis meistriškai groja akordeonu arba sintezatoriumi ir gana tradiciškai dainuoja (žr.: dvd, Nr. 10). Kitaip negu samdomi vestuvių muzikantai, jis akordeonu arba sintezatoriumi geba pagroti ne tik dainas, bet ir polkas. Pasak A. Tamulevičiaus, K. Kaupinis „elektriniais vargonėliais groja ir liaudiškai – paprastai padainuoja, moka paporyt. Jis gali polkas ir elektriniais pagroti“¹⁸⁸. Virtuozizmo įspūdį sustiprina ir visų jo atliekamų kūrinių, net ir valsų, aiški ritmika bei gyvas tempas. Šios instrumentinio stiliaus ypatybės siejasi su senąja džukų šokių ir maršų griežimo tradicija. Kita vertus, XX a. viduryje ir antrojoje pusėje visoje Lietuvoje tradicinių šokių muzikos tempai keitėsi ir greitėjo dėl nykstančios šokių muzikos paskirties ir įsigalinčio sceninio, pasiklausymui skirto muzikavimo, tad, siekdami kuo efektyvesnio pasirodymo, muzikantai kūrinius neretai atlieka ypač greitais tempais, juos palaipsniui dar greitina ir tik pabaigoje gali sulėtinti.

K. Kaupiniui būdinga populiarias liaudies dainas ir šlagerius jungti į ilgesnės formos popuri. Stebėdama jo muzikavimą vestuvėse ir jubiliejuje, autorė atkreipė dėmesį, kad muzikantas jungia į popuri gyvai atliekamas populiarias panašaus ritmo dainas. Pasak K. Kaupinio, toks grojimas šventės dalyvius padrąsina šokti. Tai patvirtina, kaip svarbu tiesiogiai stebėti gyvą muzikavimą, siekiant išsiaiškinti tradicinės muzikos atlikimo dėsningumus, ir kaip juos aiškina patys muzikantai.

Populiarių liaudies dainų jungimas į siuitas leistų svarstyti apie šių dainų ir estradinių šlagerių sąsajas. Muzikos kritikas Kazimieras Šiaulys, nagrinėjęs liaudies ir estradinių dainų sąsajas, teigė, kad estradinės dainos gimsta jų kūrėjams semiantis kūrybos impulsų iš liaudies kūrybos: estrados daina savo forma, poetiniais tekstaais bei dainavimo būdu yra artima liaudies dainoms, o sukurta grįžta atgal į liaudį¹⁸⁹. Šis autoriaus teiginys paaiškina vieną iš estradinių dainų paplitimo priežasčių šių dienų kaimo ir miestelių bendruomenėse. Iš dalies šią mintį patvirtintų ir savaiminę dainų kūrybą tyrinėjančios A. Žičkienės svarstymas, kad tradicinių dainų muzikinės kultūros kodo vietą keičia „muzikos, kuri jau nuo prieškarinio laikų nuolat skamba aplink, sąrangos pagrindu susiformavęs“ naujas muzikinių motyvų, fragmentų, klišių, modelių „žodynas“ (Žičkienė 2012: 252). Jos išvalga padėtų paaiškinti ir estradinių bei populiarių dainų ciklą atsiradimo dabartinių laikų tradicinių muzikantų repertuare priežastis. Tačiau muzikantų stiliaus analizė parodė, kad skirtingai nuo dainų kūrybos, šiuolaikiniai jaunesnės kartos muzikantai kūrybinių impulsų tuo pačiu metu semiasi ne tik iš senojo, bet ir naujojo populiariosios muzikos klodo, suformuodami ne naują, bet veikiau atnaujintą muzikinį žodyną.

¹⁸⁸ Klausimynas Nr. 2., K. Kaupinio muzikinę veiklą stebinčios bendruomenės atsakymai. Užpildyta 2015 12 07.

¹⁸⁹ Apie liaudies dainų ir estradinių šlagerių sąsajas svarstęs muzikos kritikas Kazimieras Šiaulys, pasiremdamas J. Čiurlionytės darbais, teigė, „Lietuvių liaudies dainų lobyną sudaro per ilgus šimtmečius išugdytas su valstiečio gyvenimu suaugęs savaimingos poezijos menas, o estradinė daina gimsta mieste, veikiama kitokios psichologinės ir materialinės aplinkos. Idealu, kai praeities muzikos palikimas šiandien atsispindi be dirbtinių pastangų. Juk kaip iš kartos į kartą, keisdami savo prasmę, pereina kalbos ženklai – žodžiai, taip ir folkloro muzikinės bei poetinės išraiškos elementai kūrybiškai gali būti panaudojami nūdienės dainos kūryboje“ (Šiaulys 2002: 90; plg. Žarskienė 2010a).

Iš atlikto tyrimo matome, kad K. Kaupinio, kaip ir J. Bancevičiaus, grojimo stiliui svarbus muzikos ritmiškumas, tempo išlaikymas, aiški forma ir energinga artikuliacija. Grieždamas smuiku tradicinius kūrinius, K. Kaupinis gana gerai išlaikė kai kuriuos vyresnės kartos dzūkų smuikininkams būdingos artikuliacijos bruožus (glisando, vibrato, stamboko ritmo kadendijas). Jo gebėjimą meistriškai groti polkas akordeonu ir sintezatoriumi taip pat derėtų laikyti tradicinio stiliaus tąsa. Naujoviški jo atlikimo stiliaus bruožai yra faktūros tirštinimas grojant akordeonu, sinkopinis dainų pritarimas ir šlagerių jungimas į popuri.

Palyginus vepriškio **Edvardo Ratauto** jaunesniojo ir jo tėvo maršų atlikimą, paaiškėjo, kad jaunesnysis muzikantas groja kur kas gyvesniais tempais. Gyvesni ir apeiginiai vestuviniai maršai, išmokti iš tėvo (plg. E. Ratauto vyresniojo pasmuikuotą Jaunųjų sutikimo maršą ♩=100 (žr.: cd, Nr. 10) ir Ratautų „Maršų popuri“ ♩=138). Greitu, šokti nepatogiu tempu jie atlieka ir polkas, valsus.

Tendencija pagyvinti kūrinių tempus šiuo atveju sietina su gana virtuiziška muzikos mokyklą baigusio muzikanto grojimo akordeonu technika, kaip ir su sceniniu atlikimu, kūrinių socialinės ar apeiginės funkcijos bendruomenėje sumenkėjimu. Apibūdindama temperamentingą ir virtuizišką E. Ratauto jaunesniojo grojimo stilių, jo ilgametė kolegė Rasa Šimonienė atkreipė dėmesį, kad jam būdingi šokiui per greitai ir dar į pabaigą pagreitinami tempai: „Oi, mes Ratauto stilių iš tolo atpažįstam. Jis, kai mes pradėjom dirbti, turėdavo kapelą ir būdavo šokių kolektyvas, tai būdavo taip, kad lietuvių liaudies kūriniai tokie polėčiai, o jis viską užgreitindavo. Sakydavo [šokėjai], kad tik jis į pabaigą neužgreitintų, kad mes spėtume kojas kilnoti“¹⁹⁰.

Pastebėta, kad Ratautai pirmenybę teikia iš daugiau nei dviejų dalių sudarytiems kūriniams, pasižymintiems minorinės ir mažorinės dermių kaita. Daugeliui lengvosios klasikos (saloninės) muzikos kūrinių, kuriuos muzikantai išmoko pastaraisiais metais, būdingos minorinės dermės. Toks Ratautų pasirinkimas gali būti susijęs ne vien su jų asmeniniu muzikiniu skoniu, bet ir su Rytų Aukštaitijos tradicijomis. Minorinio atspalvio dermės gana būdingos Ukmergės, Širvintų ir Rokiškio r., taip pat ir Dzūkijos krašto seniesiems smuiku griežiamiems šokiams, ypač valsams (Kirdienė 2000: 157; 2007: Nr. 43, 46).

Panašiai kaip ir J. Bancevičius bei K. Kaupinis, atlikdami maršus vestuvėse Ratautai juos jungia vieną su kitu (žr. dvd, Nr. 14). Tokius popuri jie vadina ne tradiciniais (*liaudies*), o *pačių sumanytais maratonais*. Taip jie jungia ir estradinės muzikos kūrinius, parinkdami vienodos ritmikos, nors ir skirtingų tekstų dainas (šlagerius): „Būna, kad valandą laiko trunka. Vienas ritmas praktiškai

¹⁹⁰ Klausimynas Nr. 2, E. Ratauto muzikinę veiklą stebinčios bendruomenės atsakymai. Užpildyta 2015 09 19.

eina, nes jeigu jau keiti ritmą, tai turi sustot. <...> Neišsimuši iš to ritmo, viskas ant to paties kurpaliaus“¹⁹¹. Kalbėdamas apie dabartinėse vestuvėse šokamus šokius, Edvardas apgailestauja, kad šiais laikais ne visi moka šokti valsą ar polką. Anot muzikantų, tokie maratonai padeda išjudinti net ir jaunimą šokti polkas.

E. Ratautas melodijas groja vingriai ir jas gausiai puošia (jam ypač būdingi triliai). Kartais jis ir bosais groja *vibrato* (G. Fazzio Tango „Venecija“ paskutiniame takte). Tai gali būti vertinama kaip senesnės aukštaičių instrumentinio muzikavimo tradicijos (Kirdienė 2009: 157–158) tęsa.

2005 m. grodami giminės ansamblyje, Ratautai buvo aiškiai pasiskirstę partijomis: melodiją pirmu smuiku griežė Edvardas vyresnysis, Edvardas jaunesnysis akordeonu griežė pritariamąją partiją antru balsu, o Jurgita griežė smuiku trečią balsą (*bosijo* žemosiomis stygomis, paprastai dvigarsiais; žr. dvd, Nr. 10, 11, 12, 13). Tik grodami valsą muzikantai griežė kitaip: tėvas ir sūnus griežė pagrindinę melodiją, o Jurgita griežė trečiu balsu. Atlikdami maršą „Ruoškis, sesute“, muzikantai pakaitomis vieną posmą griežė instrumentais, kitą Jurgita pridainavo antru balsu (žr. dvd, Nr. 10). Šiuo metu muzikuodami dviese, Ratautai išlaiko pasiskirstymo balsais tradiciją: smuikininkė Jurgita atlieka melodiją, o akordeonininkas Edvardas – antrą balsą. Atliekant dainas, Jurgita smuikuoja dainos melodiją, o Edvardas pritaria akordeonu ir dainuoja antru balsu.

Ratautų atlikimo stiliui būdingą lengvumą, vingrumą, gausią melodinę puošybą galime sieti ne tik su jų asmeniniu muzikiniu skoniu ar stiliumi, bet ir su regioniniais Rytų Aukštaitijos instrumentinio muzikavimo stiliaus bruožais. Muzikuodami ansamblyje jie išlaiko tradicinį pasidalijimą partijomis. Prie naujų Ratautų atlikimo stiliaus bruožų priskiriami daug greitesni nei įprasta tradicinių ir naujoviškų kūrinių tempai. Jie, kaip ir visi anksčiau aptarti muzikantai, jungia kūrinius (maršus ir vienodos ritmikos estradinės muzikos kūrinius) į popuri.

Paklaustas, kokie atlikimo stiliaus bruožai yra būtini geram (meistriškai grojančiam) tradiciniam muzikantui, armonikininkas **Alvydas Čepauskas** pradėjo nuo technikos: pasak jo, geras muzikantas ne *su vienu ar dviem pirštais* groja. Vėliau jis papildė, kad ne visi techniškai grojantys muzikantai yra meistriški. Paaiškėjo, kad geru A. Čepauskas vadina laisvą, gyvą muzikavimą su *cinkeliu* (įkvėpimu), kai *viskas eina, plaukia*:

Vat aš, pavyzdžiui, groju su skirtingais būgnininkais. Nu, yra kur groja statiškai, į rėmus išpaustas jo grojimas, o yra, kad jis groja vieną ar du ritmus, bet viskas eina taip, kaip turi būt. <...> Daleiskim, Rimas – jis taip statiškai groja, ir tų ritmų jis daug žino, o pas Gintarą [kapelos narys Gintaras Kasperavičius – T.G.] *viskas eina, praktiškai plaukia viskas*. Tas pats valsio ritmas, bet pas vieną *plaukia*, o pas kitą va taip statiškai¹⁹².

¹⁹¹ MFA DV 277, TGA (garso įrašas), 2012 m. užr. G. ir A. Kirdos, T. Grašytė.

¹⁹² TGA (garso įrašas), MFA DV 323, 2013 m. užr. T. Grašytė.

Muzikinis įkvėpimas, vadinamas *cinkeliu*, yra meistriško ir stilingo grojimo esmė, t. y. tai, kuo muzikalus muzikantas skiriasi nuo nemuzikalaus. Sunkiai apibrėžiamą muzikos ėjimo, plaukimo pojūtį A. Čepauskas sieja ir su instrumento *prilipimu prie žmogaus*. Armonikininko suvokimu, jei muzikantas meistriškas, jis su instrumentu sudaro vientisą sistemą, kuomet muzikantui nebereikia galvoti ir kontroliuoti grojimo proceso, muzika plaukia tarsi savaime. Iš vietos pusės, muzikantui visais laikais labai svarbu išmokti kuo geriau, natūraliau prisitaikyti prie instrumento, „jį įvaldyti“, siekiant išvengti nereikalingos kūno įtampos ir pasiekti kuo geresnių meninių rezultatų. Iš kitos pusės, šiame muzikanto pasakyme išvelgiame ir tradicinį mąstymą: nuo seniausių laikų muzikos instrumentas galėjo būti suvokiamas kaip žmogaus kūno pratęsimas arba pats instrumentas suvokiamas kaip gyvas, jo garsas vadinamas balsu (Sachs 1940, 1965; Elschek 1970; Kirdienė 2000: 112–113).

Panagrinėjus A. Čepausko grojimo stilių, paaiškėjo, kad jo kūrinių melodijos pasižymi vingrumu, gausia ornamentacija, dažnomis smulkių ritminių verčių gaidomis, o kūrinius muzikantas atlieka dar greitesniu, nei E. Ratautas, tempu – netgi valsus, kuriuos į pabaigą dar pagreitina (jo sukurtos polkos tempas $\text{♩}=140$, valso $\text{♩}.=84$). Valsus A. Čepauskas užbaigia sulėtindamas. Būdinga pabaigos ritminė formulė – ketvirtinė, dvi aštuntinės, dvi ketvirtinės ir pusinė su tašku. G. Kirdienės manymu, Kupiškio krašte kūrinių pabaigų sulėtinimas su pratęstomis užbaigomis greičiausiai susiformavo dėl dažnų sceninių pasirodymų (Kirdienė 2016: 1077).

Su savo vadovaujama kapela A. Čepauskas gana tradiciškai atliko aukštaitišką dainą „Tykus vakars be vėjo“ (žr. dvd, Nr. 20). Tačiau didesnė dalis stilistinių bruožų A. Čepausko kapelos muzikavimą sieja su dabartiniu stilizuotų kapelų stiliumi, paveiktu dažnų sceninių pasirodymų konkursuose, taip pat ir televizijos laidose. Kapeloje melodiją pakaitomis su klarnetininku armonika dažniausiai veda pats A. Čepauskas (smuiko kapeloje nėra). O tais atvejais, kai abu muzikantai groja melodiją, klarnetininkas ją atlieka savaip, tęsiamomis gaidomis grodamas pagrindinius melodijos garsus (žr. dvd, Nr. 19). Kapelos kūrinių atlikimą kartas nuo karto palydi ritmiški muzikantų šūksniai – „U cha!“. Pastebima ir vokaliųjų instrumentinių (estradinių) ansamblių stilistika, pavyzdžiui, kai kūrinius pradeda vienas būgnininkas, lazdele mušdamas kūrinio ritmą, po to įsijungia visi kiti muzikantai (žr. dvd, Nr. 17).

Kaip matome, A. Čepausko (ir jo vadovaujamos kapelos) atlikimo stiliui būdingi kai kurie tradiciniai bruožai, tačiau nemaža ir inovacijų. Meistriškai, skoningai atliekamų kūrinių vingrias melodijas, smulkią ritmiką, gausią melodijų puošybą bei dažną kūrinių atlikimą aukštu registru galime sieti su šiaurės rytų aukštaičių instrumentinės muzikos stilistika. Prie naujų A. Čepausko atlikimo

stiliaus bruožų priskiriami greiti, šokti netinkami kūrinių tempai bei pabrėžiamas grojimas „su įkvėpimu“, taip pat pažymėtina nemenka dabartinių stilizuotų kapelų ar estradinių ansamblių stilistikos įtaka.

Šepetos (Kupiškio r.) muzikantas **Jonas Goštautas** „Senelių polką“, kaip ir daugelį kitų savo kūrinių, atliko tradiciniu griežimo armonika stiliumi, išlaikydamas gausią melodinę ornamentaciją bei šokti patogų tempą ($\text{♩}=122$). Kūrinio harmoninės funkcijos dažnai keičiamos (T D T S T D T S T), kas būdinga tradicinei šokių muzikai. Būdinga ritmo formulė, pasitaikanti ir jo paties sukurtuose kūkiniuose (žr. cd, Nr. 17; transkripcijos, Nr. 7, p. 218).



2 pavyzdys. J. Goštauto „Senelio polkai“ būdinga ritminė formulė



3 pavyzdys. J. Goštauto kūrybos polkai būdinga ritminė formulė

Polkas J. Goštautas užbaigia dviem ketvirtinėmis gaidomis. Tik „Četkausko valsą“ jis pagrojo palyginti gyvu tempu, bet vėlgi sulėtindamas pabaigą.

Šepetos laisvalaikio centro direktorė V. Mališauskienė teigė, kad „Jonas yra lengvo charakterio, malonus, lengvai bendraujantis, palaikantis pokalbį, užvedantis klausytojus ar vakarėlio dalyvius. Linksmo būdo, bet mėgstantis ir romansus“. Vis tik jam būdinga žinomus kūrinius atlikti gana neįprastai, prie tokios interpretacijos klausytojams tenka prisitaikyti: „Jonas – lengvai prisitaikantis prie publikos, bet turi ir savitumo. Yra kūrinių, kuriuos jis atlieka savotiškai: savu ritmu, savu tempu, kartais ir melodiją interpretuoja. Tada jau tenka klausytojams prie jo taikytis“¹⁹³.

Daugeliui šio muzikanto kūrinių būdinga trumpa, vos keturių taktų, forma. Kai kurie kūriniai yra dviejų dalių, bet jų melodijos siauros apimties (žr. „Senelio polka“). Kartojama melodija perkeliama kvartos (į subdominantę) ar kvintos (į dominantę) intervalais aukštn. Kaip pastebėjo G. Kirdienė, šie bruožai yra būdingi senajai aukštaičių ir dzūkų šokių muzikai (Kirdienė 2009a: 157).

J. Goštautui taip pat būdinga jungti kūrinius į *rondo* formą. Pavyzdžiui, Polkos Nr. 2 forma ABCB, CBCB (A ir C yra dviejų skirtingų polkų pirmosios dalys, o B refrenas; žr. cd, Nr. 16). Taip pat jis jungė ir maršus, pavyzdžiui, du maršus, iš kurių vienas – gerai visoje Lietuvoje žinomas „Suk

¹⁹³ Klausimynas Nr. 2, J. Goštauto muzikinę veiklą stebinčios bendruomenės atsakymai. Užpildyta 2015 09 23.

suk ratelį“. Kitas jo maršas penkių dalių, jį sudaro Maršas, Polka (iš ansamblio „Armonika“ repertuaro), Maršas „Suk suk ratelį“, Polka (iš ansamblio „Armonika“ repertuaro) ir Maršas „Suk suk ratelį“.

Kaip matome, J. Goštauto grojimo stilius itin artimas senajai aukštaičių tradicijai: vidutinis, patogus šokti tempas, stamboka lygi ritmika, trumpa vienos dalies kūrinių forma, siaura melodijų apimtis, gausi melodinė puošyba, tradicinis kūrinių funkcinis planas. Naujoviškas jo polinkis į didesnės formos kūrinius. Muzikanto stiliaus analizė atskleidė, kad, skirtingai nei anksčiau aptarti muzikantai, J. Goštautas kūrinius jungia ne į siuitos, o į rondo formą.

Regina Juodagalvienė, prisimindama savo tėvo, smuikininko Jono Butėno (g. 1918 m.), muzikavimą, prisiminė, kad grieždamas smuiku jis *padrebindavo* stygas. Muzikantė ekspedicijos metu atviravo, kad *drebbinti* stygų jai nepavyko išmokti. R. Juodagalvienė, nuogaustaudama ir išgyvendama dėl to, kad nesugebėjo išmokti šios stiliaus ypatybės, tarytum parodo, kad ši griežimo su vibracija (tarmiškai – *su padrebinimais, pavirpinimais*) technika buvo pageidautina: „Tėtis groja truputį smuiku, bet aš nesugebėjau išmokt, nesugebėjau. Nu, man *nedreba* taip rankos, net su gitaru nemoku taip grot. Jis *drebbindavo* taip: „Brrrr...“ Aš nemokėjau taip“¹⁹⁴.

Muzikantė valsus, polkas, maršus bei fokstrotus atlieka gana greitu tempu (maršo tempas ♩=170, fokstroto ♩=120; žr. cd, Nr. 19, 20). Jos atliekamiems instrumentiniams kūriniais būdinga aiški ritmika, vingrios ir gana gausiai ornamentuotos melodijos. Atlikdama polkas ir fokstrotus, kaip ir dainas, ji pridainuoja tai pirmu, tai antru balsu.

Grieždama akordeonu fokstrota „Mano namas vijokliais apaugęs“, muzikantė atlieka sinkopes (žr. transkripcijos, Nr. 8, p. 219). Tokio stamboko ritmo sinkopės nenutolsta nuo tradicinės fokstroto ritmikos (žr. 4 pavyzdį):

¹⁹⁴ LKA, TGA (garso įrašas), 2013 m. užr. T. Grašytė, V. Naruševičiūtė ir D. Čičinskienė.



4 pavyzdys. R. Juodagalvienės fokstroto „Mano namas vijokliais apaugęs“ ritmikos fragmentas

Iš mamos išmoktą vėlyvą dainą-romansą „Į ežerą ramų toli nuo namų“ muzikantė atliko labai jautriai, kulminacines teksto vietas, instrumentui pritariant, pabrėždama akcentais ir kūrybiškai išskandudama (žr. cd, Nr. 18). Tuo šis atlikimas priartėja prie *dainuojamosios poezijos*. Dainuojamosios poezijos ir liaudies muzikos tradicijos sąsajos nagrinėjusi A. Nakienė, gretindama XX a. pradžios kanklininkų muzikavimą su vėlesne bardų kūryba, pastebėjo, kad abi tradicijas sieja poreikis dainavimą derinti su instrumentiniu pritarimu (Nakienė 2011: 36). Autorės pateiktos sąsajos tiktų ir R. Juodagalvienės atliktam kūriniui apibūdinti, tačiau šiai įžvalgai patikrinti reikėtų atskiro, nuodugnesnio tyrimo.

Taigi R. Juodagalvienės muzikinio stiliaus analizė parodė, kad muzikantės atliekamuose kūriniuose susipina tradicinio ir gana šiuolaikiško, dainuojamosios poezijos, stilių bruožai. Muzikantės atliekamiems instrumentiniams kūriniams būdingą aiškią ritmiką, sinkopavimą bei vingrias ir gana gausiai ornamentuotas melodijas siejame su aukštaičių instrumentinės muzikos stilistika. Naujais bruožais laikytume greitoką kūrinių tempą ir akcentuotą instrumentinį dainų pritarimą

Telšiškis žemaitis **Jurgis Bomblauskas**, lygindamas savo jaunystės solinį muzikavimą akordeonu ir šių dienų muzikavimą bandonija folkloro kolektyvuose, nurodo, kad anksčiau pats išgrodavo du balsus: ir melodiją, ir pritarimą: „Anksčiau tai aš, būdavo, vesdavau melodiją ir

pritardavau sau, o paskui, būdavo, jau folkloristų tarpe smuikas vesdavo melodiją, o mes jau pritardavom“¹⁹⁵. Jo vadovaujamoje folkloro kapeloje „Rataa“ melodiją visada veda smuikas, pritaria lamzdelis, armonika, bandonija, boso partiją atlieka pučiamasis instrumentas tūba ir ritminę partiją – didysis būgnas bei įvairūs barškučiai, žvangučiai, kartojant kūrinį, J. Bomblauskas melodiją pučia savo pasigaminta birbynėle.

Šiai kapelai būdinga visų kūrinių pradžias atlikti iš lėto, tarsi, „įsivažiuojant“ į melodiją ir tempą, o pabaigas išretinti. Kai kuriuos kūrinius muzikantai atliko žemaičiams itin būdingu lėto tempu („Telšių krašto polkikės“ tempas $\text{♩}=100$; valsų Nr. 5 ir 6 tempas $\text{♩}=66$; šokio „Viedars“ $\text{♩}=70$ ir „Linksmojo šokio“ tempas – $\text{♩}=128$). G. Kirdienė nustatė, kad *įsilinguoti* į toną ir kūrinių dalis atlikti kiek skirtingais tempais bei juos keisti labai būdinga senajam pietų ir vidurio žemaičių smuikininkų stiliui. Pagreitinami maršai, kadriliai, polkos, nors baigiamosios kadencijos sulėtinamos. Kai kurie tradiciniai žemaičių kūriniai ir gana greito tempo.

Vis dėlto daugumą kūrinių kapela pagriežė kur kas gyvesniu tempu („Vingriosios polkos“, tempas $\text{♩}=130$; valsų Nr. 4 $\text{♩}=76$; „Anės polkos“ $\text{♩}=136$; Gyvatuko $\text{♩}=132$ ir Krakoviako $\text{♩}=152$). Polką Nr. 7 kapela atliko palaipsniui greitindami, o pabaigą ypač užgreitindami (polkos pradžios tempas $\text{♩}=174$, o pabaigos $\text{♩}=180$). Greitu tempu J. Bomblauskas groja ir kūrinius atlikdamas vienas (valsų Nr. 12 tempas – $\text{♩}=82$).

Beveik visos kapelos „Rataa“ atliktos polkos ir valsai yra dviejų dalių, o kūrinių dermės – mažorinio pobūdžio. Tai dominuoja žemaičių instrumentinėje šokių ir maršų muzikoje (Kirdienė 2007: 126, 131; 2004: 47–63).

2009 m. Lietuvos liaudies kultūros centro nominacijoje „Geriausios tradicinės instrumentinės muzikos atlikėjai ir vadovai“ kapela „Rataa“ buvo apdovanota „Aukso paukšte“ už žemaitiško folkloro sklaidą ir išlaikytą žemaitišką muzikavimo stilių¹⁹⁶.

2012 m. dalyvaudami Šiauliuose vykusiame Lietuvos ir Latvijos kaimo muzikantų ir kapelių festivalyje „Ant Rubežiaus“, kapela „Rataa“ pagriežė romansą „Žvangučius palydėjo šešėliai“ ir polką

¹⁹⁵ T.Ga (garso įrašas), 2012 m. užr. T. Gražytė, G. ir A. Kirdos

¹⁹⁶ Žr.: <http://lnkc.lt/index.php?1006318306> (žiūrėta 2016 10 29)

(Polka Nr. 7)¹⁹⁷. Romansą muzikantai padainavo dviem balsais, pritardami instrumentais. Polką Nr. 7 šį kartą atliko vienodu, bet labai greitu tempu ($\text{♩} = 170$). Įdomu buvo stebėti Jurgio Bomblausko kūno raišką: muzikantas, pritardamas dainavimui bandonija, birbynėle ir būgnu, buvo itin įsijautęs į atliekamą muziką.

Kaip anksčiau buvo minėta, vaikystėje J. Bomblauskas muzikuoti pradėjo paskatintas iš Agluonėnų k., Kretingos apyl. kilusio *žmogaus-orkestro* A. Baltmiškio (žr. p. 47–48). Palyginus A. Baltmiškio ir J. Bomblausko muzikavimą, aiškėja jo įtaka J. Bomblausko atlikėjiškam įvaidžiui. Abu groja atsisėdę, senovine oria ramia laikysena (žr. dvd, Nr. 22, 23, 24, 25, 26).

Įsigilinus į J. Bomblausko muzikavimo ypatybes, paaiškėjo, kad jo stiliui ir sampratai būdingi nuo vaikystės ugdyti prigimtiniai senojo žemaičių muzikavimo bruožai („įsivažiavimas“ į melodiją ir tempą, tempų kaitaliojimas, išretintos kūrinių pabaigos ir muzikavimas iš karto keliais instrumentais). Tačiau pastebėjome, kad įtaką padarė ir muzikavimas folkloro kapeloje, kiek nustelbęs senuosius stiliaus elementus. Daugumą kūrinių jis groja gyvesniais tempais, o kai kuriuos palaipsniui pagreitina.

Jurgio brolio **Arvydo Bomblausko** ir jo vadovaujamos Telšių rajono savivaldybės kultūros centro folkloro ansamblio „Spigėns“ grojimo stilius gerokai skiriasi. Daugelį kūrinių, tradicinius žemaitiškus šokius, muzikantai atliko greitu tempu, juos tolydžio dar ir greitino ir užbaigė labai greitai. Jie pradeda groti, kaip labiau būdinga stilizuotoms kapeloms, trimis armonikos akordais (ketvirtinė, ketvirtinė, pusinė).

Tik šokį „Subots“ ansamblis atliko lėtesniu tempu, pabaigą sulėtindami, o antroje dalyje sušukdami „O cho cho!“ Panašiai jie atliko šokį „Oira“. Tokie šūksniai, kaip jau anksčiau buvo minėta, būdingi stilizuotoms kapeloms. Tarpukariu panašiai būtų galėję šuktelėti tik Mažosios Lietuvos, patyrusios didžiulę vokiečių (ypač pietų vokiečių) kultūros įtaką, tradiciniai muzikantai (Kirdienė 2005b: 23).

2015 m. vykusio jubiliejaus metu A. Bomblauskas su ansambliu panašiu stiliumi atliko ir folklorinių šokių siuitą „Greičpolkė“, sudarytą iš kelių skirtingų šokių: A. Bomblausko kūrybos polkos, „Greičpolkės“ ir „Polkos keturinės“ (žr. dvd, Nr. 27). Paklaustas, kodėl atlikimo metu į vieną kūrinį sujungė skirtingus šokius, A. Bomblauskas atsakė, kad ir seniau, grodami su broliu kapeloje „Rataa“, jungdavo kūrinius, ypač per šokių vakarėlius, kai nusibosta griežti vieną ir tą pačią polką. Paprastai muzikantas jungia rečiau atliekamus, kaip pats sako, *prestižinius senovinius* žemaičių šokius ir polkas, grojamus ta pačia tonacija¹⁹⁸.

¹⁹⁷ Prieiga per internetą <https://www.youtube.com/watch?v=wptHKukEtqc> (žiūrėta 2015 12 20)

¹⁹⁸ Iš mobilaus pokalbio su A. Bomblausku, 2016 10 10.

Folkloro ansamblis „Spigėns“ dažnai atlieka romansus, kaip šiuo metu įprasta, neretai pritardamas liaudies muzikos instrumentais, lyrišku dainavimo stiliumi (žr. dvd, Nr. 28). Arvydas, kitaip nei jo brolis Jurgis, dažniausiai groja stovėdamas, net ir lyrinio pobūdžio kūrinius atlieka labai ekspresyviai, judėdamas, tarsi šokdamas ir nuolat mušdamas taktą koja.

Diana Bomblauskienė, kalbėdama apie vyro Arvydo muzikavimo stilių, teigė, kad jo būdas yra žemaitiškas – gana uždaras, išoriškai ramus, labai pastovus, net užsispyręs. Jį sunku išjudinti, kaip ir sustabdyti. Tačiau nuo pat jaunystės jis muzikuoja labai įsijautęs, pradėjęs niekada nesustoja, kol nepagroja iki galo:

Jo muzikavimo stilius pakankamai chleriškas, stiprus, gyvas, labai savitas. Jis nemėgstantis daug kalbėti (...), tylus, sėslus visiškai, uždaras, pastovus įpročiuose, užsispyręs, kantrus. Jo nepajudinsi grojime, jei taip grojo, taip ir gros, pasikeisti jam itin nelengva. O jei užsispirs, tai išvis užsispirs. Sunku išjudinti, po to sunku sustabdyti. Ir dar viena įdomi, mano nuomone, savybė, nežinau, kiek tai žemaitiška, kiek ne – bet Arvydas niekada, kad ir kaip reikia, kad ir kas beatsitiktų, nesustoja bet kurioj kūrinių vietoj. Tai yra niekada nenutraukia melodijos, jos visos iki tam tikros muzikinės dalies pabaigos neišgrojęs¹⁹⁹.

Taigi iškirtine A. Bomblausko atlikimo stiliaus savybe laikytume muzikanto užsidegimą ir visišką įsibuvimą į savo atliekamą muziką.

Brolių J. ir A. Bomblauskų atlikimo stilių analizė parodė, kad, nors augusių vienoje šeimoje, tradicinių muzikantų raiška gali gerokai skirtis. Jaunesniojo muzikanto (A. Bomblausko) stilius, palyginti su vyresniojo brolio (J. Bomblausko) išlaikė nedaug bruožų, būdingų seniesiems žemaičių muzikantams – tik nedidelę dalį kūrinių jis atliko žemaičiams būdingu lėtesniu tempu. Jam, kaip ir kitiems aptartiems tradiciniams muzikantams, būdinga atliekamus kūrinius jungti į ciklus.

A. Bomblausko atlikimui gana būdinga ryški šiuo metu Lietuvoje būdinga folklorinio atlikimo stilistika: grojimas atsistojus, trepsėjimas koja į kiekvieno takto stiprią dalį, taip pat ir būgnijimas į kiekvieno takto stipriąją dalį bei romansų atlikimas, pritariant instrumentais. Jo stiliuje taip pat juntama ir stilizuotų kapelų muzikavimo įtaka (greiti kūrinių tempai, kūrinių pradėjimas trimis akordais bei ritmizuoti šūksniai). Visos šios inovacijos nulemtos sceninio muzikavimo įvaizdžių su stiprėjančiais šou elementais.

Muzikantų asmeninių atlikimo (grojimo) stilių analizė atskleidė, kad kai kuriuos muzikinės stilistikos bruožus galime sieti su asmeniniu muzikantų būdu, o kitus labiau su senosiomis lokalinėmis, regioninėmis tradicijomis ar naujovių tenencijomis. Palyginus jų ir vyresniųjų kartų muzikavimą, paaiškėjo, kad visi tirti šių dienų tradiciniai muzikantai gana gerai išlaikė savo regionui būdingus solinio ir ansamblinio atlikimo skambesio įvaizdžius, pasiskirstymą balsais. Ypač vyresni muzikantai (dzūkai J. Bancevičius ir aukštaičiai J. Goštautas, R. Juodagalvienė bei žemaitis J.

¹⁹⁹ Klausimynas Nr. 2, A. Bomblausko muzikinę veiklą stebinčios bendruomenės atsakymai. Užpildyta 2015 09 23.

Bomblauskas) gerai perėmė tradicinių šokių tempus, ritmą, aiškų tempą ir energingą artikuliaciją. Jie, kaip ir aukštaičiai E. ir J. Ratautai, A. Čepauskas, išlaikė ir melodinės puošybos gausą bei įvairovę.

Vis dėlto tyrimas atskleidė daug inovacijų įvairiuose tradicinės muzikos (kūrinių formos, tempo, ritmikos, melodikos) ir atlikimo stiliaus lygmenyse. Paaiškėjo, kad jaunesnės kartos lietuvių tradiciniai muzikantai kūrybinių impulsų semiasi ne vien iš senosios tradicinės, bet dažniau iš stilizuotos ar populiariosios (estradinės) muzikos. Stipri nauja, nors neabejotinai jau XX a. pirmąją pusę siekianti tendencija – jungti vieno žanro ar įvairių žanrų tradicinius ar estradicinius kūrinius į stambesnes, net ir valandą trunkančias formas, ciklus – popuri arba rondo. Tokie kūrinių ciklai muzikantams padeda išjudinti klausytojus šokti. Nemaža muzikantų (dzūkas K. Kaupinis, aukštaičiai E. ir J. Ratautai, A. Čepauskas ir žemaitis A. Bomblauskas) tradicinę šokių muziką groja kur kas greitesniu, nei jų pirmtakai, tempu.

Taip pat pavyko nustatyti gana daug ritmikos inovacijų. Pastaraisiais dešimtmečiais tradiciniame muzikavime paplito gana naujas sinkopavimas, iš vienos pusės artimas fokstrotams, iš kitos, – estradinei ar džiaz muzikai. J. Bancevičiaus sukurtas sinkopinis *žirgelių ritmas* atskleidė, kaip tradiciniai muzikantai perima naujus muzikos elementus, juos pritaiko sau, priartina ir įprasmina. Taip pat ryškesnis nei XX a. pirmojoje pusėje polinkis, atliekant dainas, tęsiamas dainuojamas gaidas užpildyti grojamomis smulkesnio ritmo gaidomis. Pokyčiai nustatyti ir melodinėje-intonacinėje tradicinės muzikos struktūroje: iš vyresnės kartos muzikantų išmoktas melodijas ir jų intonacijas neretai keičia unifikuota stilizuotų kapelų melodika.

Atskeisti ir artikuliaciniai pokyčiai. Kai kurie dzūkai ir aukštaičiai armonikininkai ir akordeonininkai pamėgo iš akademinio muzikavimo perimtas dinamikos išraiškos priemones.

Muzikantų atlikimo stiliuje neretai juntama stipri folklorinio muzikavimo ir stilizuotų kapelų bei estradinių ansamblių muzikavimo, susipynusio su masinės kultūros nulemtais naujoviškais sceninio muzikavimo įvaizdžiais, kuriems būdinga stiprėjantys šou elementai, įtaka. Pastebėta ir multistilistikos tendencija: kai kurie muzikantai (K. Kaupinis) geba muzikuoti keliais stiliais, susijusiais su skirtingais muzikos instrumentais (smuiku, akordeonu ar sintezatoriumi).

Muzikantų repertuaro, kūrybos ir asmeninių stilių analizė atskleidė stiprias muzikavimo veiklos formų ir repertuaro (kaip ir instrumentarijaus) bei stiliaus sąsajas. Vestuvėse muzikuojantys ar folkloro judėjime dalyvaujantys muzikantai savo aktualiajame repertuare išlaikė dar gana daug tradicinių žanrų kūrinių, kuriuos atlieka išlaikydami tradicinį stilių. Vis dėlto šie kūriniai traukiasi į pasyvųjį muzikantų repertuarą, o juos keičia naujų žanrų ir stilių kūriniai.

Išnagrinėjus tradicinių muzikantų kūrybą, paaiškėjo, kad šiuolaikinėje kultūroje tradiciniai muzikantai kur kas sąmoningiau suvokia save kaip kūrėjus, jų kuriamai muzikai būdingos išbaigtesnės bei ne tokios savaimingos, kaip jų pirmtakių, kūrinų formos.

Daugeliu atveju yra gana sunku nubrėžti aiškesnę ribą tarp tradicinių ir naujų atlikimo stiliaus bruožų. Šiuolaikinės tradicinės muzikos pasaulėvaizdžio apibūdinti beveik neįmanoma, nesiejant jo su ankstesniais laikotarpiais.

6. TRADICINIO MUZIKANTO SAMPRATA ŠIUOLAIKINĖJE LIETUVIŲ KULTŪROJE

Baigiamojoje disertacijos dalyje atskleidžiami pagrindiniai tradicinio muzikanto šiuolaikinėje XX a. pabaigos–XXI a. pradžios lietuvių kultūroje sampratos aspektai. Autorė siekia parodyti, kaip tradicinis muzikantas, talentinga ir muzikali asmenybė, dalyvaujanti bendruomeninėje veikloje, perėmusi tai visuomenei būdingą muzikinį elgesį, geba jį keisti, reaguodama į kultūrinį ir socialinį kontekstą.

Folkloristas Piotras Bogatyriovas ir lingvistas Romanas Jakobsonas teigia: „Folkloro kūriniai egzistuoti kaip sąlyga reikalinga žmonių grupė, kuri jį priima ir sankcionuoja. Tyrinėjant folklorą, reikia nuolat turėti galvoje <...> prevencinę bendruomenės cenzūrą“ (Bogatyriov, Jakobson 1997: 203). Senąjį tradicinį muzikavimą nagrinėję rusų etnoinstrumentologai atkreipia dėmesį į muzikavimo bei muzikantų atliekamų kūrinių socializacijos ir priėmimo bendruomenėje procesus. Igorio Macijevskio teigimu, tradicinio muzikanto asmenybės tapimas ir vystymasis vyksta nuolatinėje abipusėje sąveikoje su klausytoju. Vis dėlto kitaip, nei dainininkas, muzikantas save aiškiai skiria iš negebančios groti, jo atlikimą tik priimančios ir vertinančios bendruomenės. Muzikantą išskiria ir pati bendruomenė (Мациевский 2007: 181). Lietuviams artimą Šiaurės Baltarusijos instrumentinio muzikavimo (grojimo cimbolais) tradiciją išsamiai ištyręs rusų etnoinstrumentologas Aleksandras Romodinas priėjo prie išvados, kad muzikanto asmenybei didelę įtaką turi tam tikros tautos kultūra, ji (asmenybė) atspindi savo kraštui būdingus elgesio ir charakterio bruožus, kurie prasiskverbia į pačią jo atliekamos muzikos garsinę esmę ir per ją pagaunami, vertinami klausytojų (Ромодин 2009: 39).

Ir kitų šalių etnoinstrumentologai didelį dėmesį skiria tradicinių muzikantų ir jų bendruomenės požiūriams ir vertinimams, taip pat ir atskirus muzikantus ir jų muzikavimą nagrinėjančiuose darbuose (žr.: Dahlig 1993: 122; Quigley 1995).

6.1. Šių dienų tradicinių muzikantų savybės

Sugretinus lietuvių jaunesnės kartos tradicinių muzikantų išsakytus požiūrius ir juos supančios bendruomenės vertinimus, šiame poskyryje siekiama atskleisti, koks lietuvių muzikantas vadinamas tradiciniu XX a. pabaigoje – XXI a. pradžioje. Kai kurie tyrimui pasirinkti bendruomenės nariai yra tikri savo krašto tradicinio muzikavimo ekspertai ir muzikantai (žr. 1 priedą, 2 lentelę, p. 169–170).

Dauguma tyrimui pasirinktų pagrindinių muzikantų ir jų bendruomenės kaimuose ir miesteliuose narių gana aiškiai suvokė ir galėjo išvardyti profesionalaus (meistriškiausio, geriausio),

anot telšiškio Jurgio Bomblausko, *riktingiausio*²⁰⁰, šių dienų tradicinio muzikanto savybes. Kai kurias savybes ir jų specifiką pavyko nustatyti analizuojant platesnius pateikėjų pasisakymus, vadinamuosius hipertekstus.

Paaikškėjo, kad muzikantai ir bendruomenė išskiria panašias šių dienų tradicinio muzikanto savybes, tačiau jų eiliškumas pagal svarbumą nesutampa. Taip pat atkreiptinas dėmesys, kad dauguma muzikanto savybių yra tos pačios ar labai panašios į tas, kurios buvo svarbios ir tradicinėje kultūroje iki XX a. vidurio ar antros pusės. Tam tikrų pastoviųjų elementų išlaikymas rodo, kad tradicinis muzikavimas iki šiol perimamas ir tęsiamas. Kita vertus, tyrimas atskleidė daug vykstančių ar jau įsigalėjusių pokyčių, naujų, šiuolaikinėje lietuvių kultūroje svarbiais tapusių tradicinių muzikanto bruožų.

Tyrimo metu išaiškėjo, kad profesionalaus šių dienų tradicinio muzikanto savybes galime suskirstyti į tris pagrindines grupes: 1) muzikiniai gebėjimai ir meistriškumas, 2) universalumas ir 3) komunikaciniai ir vadybiniai gebėjimai.

6.1.1. Muzikiniai gebėjimai ir meistriškumas

Atlikto tyrimo rezultatai leidžia teigti, kad dabarties, kaip ir ankstesnių laikotarpių (iki XX a. vidurio), tradiciniai muzikantai į pirmą vietą iškelia tam tikras jų muzikinius gebėjimus ir meistriškumą liudijančias savybes: 1) gebėjimas groti iš klausos; 2) greita muzikinė orientacija; 3) meistriškas, netgi virtuoziškas grojimas; 4) mokėjimas groti akustiniais muzikos instrumentais, gyvas atlikimas; 5) savitas grojimo stilius; 6) mokėjimas tinkamai groti šokių muziką; 7) gebėjimas instrumentu tinkamai vesti ir pritarti ansamblyje.

Nors pastaraisiais dešimtmečiais ypač sustiprėjo muzikantų polinkis kūrinius mokytis groti iš natų, tačiau disertacijoje atlikti tyrimai rodo, kad tradicinės muzikos mokymasis iš klausos iki šiol pagrįstas ne muzikos teorijos žiniomis, bet muzikanto jutiminiu pažinimu ir ilgalaikė empirine praktika (Grašytė 2012a: 15, 17, 2012b: 65). Pažymėtina, kad ir dabar gyvuoja mokymosi grojant kartu su vyresnės kartos muzikantais būdas, palaikant santykį su jais ir su bendruomene. Taip perimami ne tik išgirsti kūriniai ar jų dalys, bet ir grojimo būdas, kūrinio suvokimas ar net muzikinis elgesys. Net ir grodami iš natų tradiciniai muzikantai kūrinius atlieka ne taip, kaip užrašyta, o pagal savo jutiminį muzikos suvokimą ir patirtį, apibendrinami pagrindines melodijas ir intonacijas. Bendruomenės nariai taip pat teigia, kad geram tradiciniam muzikantui skaityti natas nėra būtina. Pavyzdžiui, punskietė Aldona Vaicekauskienė sako: „Tais laikais, prieš dvidešimt metų, ir dabar yra

²⁰⁰ TGa (garso įrašas), 2012 m. užr. G. ir A. Kirdos ir T. Grašytė.

tokių muzikantų, kur natų nepažįsta. Valentas Uzdžila, kur kapelėj groja ir natų nepažįsta, iš klausos groja, bet labai geras [muzikantas]. Ir smuiku, ir armonika groja, bet natų nepažįsta. Jau aš ir kiti gali pasakyti, kad natų žinojimas nėra būdinga“²⁰¹.

Su šiais gebėjimais susijusi kita reikšminga šiandienos tradicinio muzikanto savybė – gebėjimas greitai, ilgai nerepetavus, išmokyti naują tradicinės ar populiariosios muzikos kūrinį ar pritari kitam muzikantui. Taip pat muzikantui svarbu mokėti improvizuoti ir lanksčiai, kūrybiškai reaguoti į bet kurią muzikavimo situaciją (plačiau žr. p. 119). Šie gebėjimai pagrįsti nuo vaikystės muzikantų kaupiamomis empirinėmis tradicinės muzikos repertuaro žiniomis bei stiliaus pajautimu.

Muzikantų požiūriu, kiekvienam muzikantui reikia turėti puikią grojimo techniką ir meistriškai groti vienu arba ir keliais akustiniais muzikos instrumentais. Grojimo meistriškumą vertina ir bendruomenės nariai. Pasak jų, geram muzikantui nebūtina mokėti groti įvairiais instrumentais, pakanka ir vienu, tačiau meistriškai. Pasak A. Vaicekauskienės, „geriau, kai groja puikiai vienu instrumentu, nei [tik] kažkiek geba pagroti su daugeliu“²⁰².

Ketvirta tiek muzikantų, tiek bendruomenės narių pabrėžiama savybė – mokėjimas groti akustiniais muzikos instrumentais, muzikuoti *gyvai*. Tiesa, šių laikų tradiciniai muzikantai dažnai naudoja garso stiprinimo įrangą arba groja ne akustiniais, o elektriniais ar elektroniniais muzikos instrumentais, tačiau net ir jais muzikantai groja gyvai, tai yra ne su fonograma. Tai yra labai tvirta jų vertybinė nuostata, juos aiškiai skirianti nuo stereotipinių vestuvių muzikantų (plačiau žr. p. 64).

Penkta svarbi dabartinių laikų tradicinio muzikanto savybė, panašiai vertinama ir pačių muzikantų, ir jų bendruomenės narių, yra savitas grojimo stilius. Tyrimas atskleidė, kad geras šiuolaikinis tradicinis muzikantas pats suvokia, kad turi savo stilių, ir tuo didžiuojasi, o bendruomenė muzikantą atpažįsta iš jo savito grojimo ir jį vertina. Abiejų šalių teigimu, muzikantui grojimo technikos, pirštų bėglumo neužtenka – labai svarbu turėti ir talentą, jausti atliekamos muzikos stilių, groti artistikiškai, įsijautus. Punsko krašte gyvenantis akordeonininkas Juozas Bancevičius apie savo solinį ar ansamblinį muzikavimą vestuvėse pasakojo: „Kai grodavau vestuvėse, turėdavau savo stilių, sakydavo žmonės, kad „gerai pravedi“, visi patenkinti: „O, tai Bancevičiai grodavo!“²⁰³ Jaunos šio krašto smuikininkės Alicijos Malinauskaitės manymu, muzikanto profesionalumą rodo jo gebėjimas įsijausti į atliekamą muziką, pajusti jos stilių. Ji teigė: „Kiekvieną kūrinį jis [muzikantas] turėtų iš širdies pagroti. Ne tik žinoti žodžius, melodiją, bet ir jausti. Na, ir tas charakteris tada girdės ir jausis. Man atrodo, labai svarbu tas charakteris“²⁰⁴.

²⁰¹ Klausimynas Nr. 2, J. Bancevičiaus muzikinę veiklą stebinčios bendruomenės atsakymai. Užpildyta 2015 06 18.

²⁰² Ten pat.

²⁰³ MFA DV 466, 467, 2012 m. užr. G. ir A. Kirdos ir T. Grašytė.

²⁰⁴ Ten pat.

Telšiškė Diana Bomblauskienė, apibūdindama savo vyro, armonikininko Arvydo Bomblausko muzikavimą, teigė, kad labai svarbi muzikanto savybė – artistiškas ir įtaigumas. Anot jos, A. Bomblauskas „muzikuoja gana savotiškai, tačiau skoningai ir kitaip nei kiti, <...> *netradiciškai* [citatoje kursyvu išskirta mano – T. G.]“. Toks atlikimas tradicinę muziką daranto patrauklesnę ir populiarenę.

Jis moka ne tik pagroti, bet ir puikiai „perduoti“ savo muzikavimą žiūrovui. <...> Įprasta, kad [tradicinis – T. G.] muzikantas yra gan statiškas, o Arvydas [Bomblauskas] grodamas „šoka“, tai yra groja visu kūnu. Todėl jis ir žiūrisi visai kitaip, žmonės jį labiau priima kaip gerą muzikantą. <...> Žinoma, kartais per didelis įsijautimas „kainuoja“ grojimo kokybę, bet tai yra labai retai, ir vaizdas vis tik labai atperka. Šiuolaikinei visuomenei tokia grojimo maniera yra labiau priimtina²⁰⁵, – sakė D. Bomblauskienė.

Šiais laikais folkloro ansamblių armonikininkai dažniausiai groja stovėdami. Pasak A. Baikos, XX a. liaudies armonikininkai grieždavo dažniausiai sėdėdami, koja ritmiškai ir dinamiškai mušdami taktą (Baika 1994: 75).

Vepriskė Jurgita Ratautaitė taip pat tvirtino, kad dabartiniam žmogui svarbu ne tik girdėti kokybišką muziką, bet itin svarbus jam tampa vizualinis muzikavimo aspektas, nulemtas muzikavimui priskiriamos pasilinksminimo funkcijos: „svarbu, kad ir vaizdas būtų smagus ir linksmas. Kurie šoka, kurie klausos, juk jiems ne tik garso, bet ir vaizdo reikia. Groji taip pasilinguodamas, pasitrepsėdamas“²⁰⁶.

Taigi dabartiniam žmogui svarbu ne tik girdėti kokybišką, jam patinkančią muziką – jam labai svarbus ir muzikavimo vizualumas. I. Macijevskis yra pabrėžęs, kad tradicinis instrumentinis muzikavimas iš prigimties neatsiejamas nuo muzikanto judesių grojimo metu, aktyvios kinetikos (Мациевский 2007: 93). Vis dėlto lietuvių šiuolaikinėje kultūroje dėl pramoginės ir reginio (angl. *show*) funkcijos įsigalėjimo muzikanto vizualumas, kinetinė išraiška tampa kur kas svarbesnė nei anksčiau ir įgija kitokių prasmų – ji atskleidžia muzikanto meistriškumą ir mokėjimą linksminti publiką (plg. p. 56, 136). Pažymėtina, kad klausytojų linksminimo funkcija tradicinėje kultūroje buvo tik viena iš daugelio tradicinio muzikavimo paskirčių Lietuvoje ir kitose šalyse (Kirdienė 2000: 202–204).

Šešta iki šiol muzikantų ir bendruomenės vertinama savybė – mokėjimas tinkamai groti šokių muziką. Tiek anksčiau, tiek šiandien, muzikantams dažnai tenka groti šokiams. Dauguma jų pabrėžė, kad gero muzikanto grojimas skatina klausytojus šokti (plačiau žr. p. 118, 123, 131).

Nuo vaikystės kaupta grojimo jaunimo šokių vakarėliuose ir vestuvėse patirtis turėjo reikšmės daugelio muzikantų stiliaus formavimuisi. Muzikantų sąmoningas siekis kuo labiau į šokius įtraukti

²⁰⁵ Klausimynas Nr. 2, A. Bomblausko muzikinę veiklą stebinčios bendruomenės atsakymai. Užpildyta 2015 09 22.

²⁰⁶ Ten pat.

klausytojus išliko iki dabartinių laikų. Kaip nurodo patys muzikantai, tai yra viena iš priežasčių, kodėl, grodami vestuvėse ar kitomis progomis, jie jungia kūrinius vieną su kitu į net ir valandą trunkantį popurį. Muzikantai į juos įterpia ir šiuolaikiniam klausytojui žinomų populiarių, estradinių kūrinių (žr. p. 117, 121, 123).

Septintoji savybė – mokėjimas tinkamai instrumentu vesti ir pritarti ansamblyje. Kito muzikanto (-ų) pajautimas, mokėjimas su juo „susigroti“, kaip anksčiau, taip ir XX a. antrojoje pusėje, išsiugdomas dažniausiai nuo mažens griežiant tradiciniuose ansambliuose (plačiau žr. p. 55–61). Tai patvirtina E. Ratauto tėvas Edvardas vyresnysis ir kiti XX a. pradžioje gimę muzikantai. J. Bancevičius sako: „Kai dviese groji, turi pasitarti, negali vadovauti vienas, turi sutapti charakteriai. <...> grojimo metu jaučiasi, kaip iš jo [muzikanto] *išeina* muzika, jis jaučia mane, aš jį jaučiu, tai tada sus’groji. O jei nejausi – kaip tas šokėjas, [kuris] greičiau šoka, nei [muzikantas] groja, – tai tadu niekas nesgaus“²⁰⁷.

A. Romodinas senąjį šiaurės rytų baltarusių ansamblinį muzikavimą, visų pirma, siejo su vestuviniu muzikavimu. Remdamasis I. Macijevskio, taip pat ir kitų rusų ir ukrainiečių instrumentologų tyrimais, jis teigė, kad individualusis pradas vyrauja ne tik soliniame, bet ir ansambliniame muzikavime, nes kiekvienas muzikantas atlieka skirtingas partijas. A. Romodino nuomone, solinis muzikinis mąstymas ir sudaro ansamblių kūrybinį pamatą, todėl baltarusiai, ukrainiečiai ir rusai ansamblinį muzikavimą vadina triguba muzika, trigubu muzikantu (rus. *троистая музыка*), tai yra trigubu soliniu atlikimu (Ромодин 2009: 41).

Nors šiais laikais žmogaus gyvenimo šventėse, ypač vestuvėse ar didesnių sukaktuvių pokyliuose dažniausiai grojama elektroniniais instrumentais – elektroniniais vergonėliais arba sintezatoriumi, tačiau tradiciniai muzikantai siekia, kiek įmanoma, išlaikyti ansamblinio muzikavimo tradicijas ir tradicinį akustinių instrumentų skambesį (plačiau žr. p. 59, 63).

Apibendrinami galime teigti, kad muzikiniai gebėjimai, grojimo meistriškumas – svarbiausi patiems muzikantams ir labiausiai yra jų vertinami. Muzikantų gebėjimus suvokti ir tinkamai įvertinti gali tik kiti muzikantai ir geriausiai tradicinį muzikavimą išmanantys bendruomenės nariai.

Kitaip nei muzikantų, bendruomenės išskirtos svarbiausios muzikanto meistriškumą rodančios savybės – savitas muzikavimo stilius (ypač artistiškas, išraiškingas muzikos atlikimas) ir gebėjimas tinkamai (ritmiškai) groti šokių muziką, įtraukti visus į šokimą. Šiuolaikinėje lietuvių kultūroje dėl pramoginės ir reginio funkcijos įsigalėjimo muzikanto vizualumas, kinetinė išraiška tampa daug svarbesnė nei anksčiau. Norėdami išlaikyti gėstančią bendruomeninio šokimo tradiciją, muzikantai atlikimo metu peržengia tradicinių šokių žanrų ribas, į repertuarą įtraukia ne tik šiuolaikiniam

²⁰⁷ Ten pat.

klausytojui žinomų populiarių kūrinių, bet ir jungia juos į be pertrūkio atliekamą melodijų pynę (popuri ar siuitas).

6.1.2. Universalumas

Bendruomenės narių teigimu, svarbiausia gero šių dienų tradicinio muzikanto ypatybė – universalumas. Muzikantui tai yra nemenkas iššūkis. Tik nepaprastai plačių gebėjimų muzikantas, kuris moka ir vietinį tradicinį, ir šiuolaikinį (dažniausiai, populiariosios muzikos) repertuarą, geba pats kurti, turi gerą balsą, puikiai dainuoja, užveda dainas, yra pripažįstamas ir vertinamas bendruomenėje, rekomenduojamas net už savo krašto ribų. Universalumą atspindi šios muzikanto savybės: 1) ne tik savo krašto, bet ir kito regiono tradicinio repertuaro mokėjimas ir atlikimas; 2) gana platus kitų stilių (dažniausiai – populiariosios) muzikos kūrinių repertuaras; 3) mokėjimas kurti ir atlikti savo kūrybos kūrinius ir 4) gebėjimas ne tik groti, bet ir puikiai dainuoti, užvesti įvairių stilių dainas.

Pirma savybė – savo krašto ir plačiau paplitusio tradicinio repertuaro mokėjimas ir atlikimas. Tyrimas atskleidė, kad šiandieniniams tradiciniams muzikantams patinka savo krašto (vietinė) tradicinė muzika, jos kūrinius jie atlieka įvairiomis progomis, taip pat ir tam tikrais vestuvinių apeigų momentais. Bendruomenės požiūriu, vietinio tradicinio repertuaro mokėjimas ir atlikimas, krašto muzikinių tradicijų tęsimas ir sklaida yra svarbiausia gero dabartinių laikų tradicinio muzikanto savybė. Ją ypač akcentavo punskiečiai, iki šiol mėgstantys per šventes bendruomeniškai susiburti ir padainuoti. K. Kaupinis irgi pabrėžė, kad jam graži tradicinė (*paprasta, kaimiška*) muzika, kurios nesunku išmokyti: „mes grojom *paprastai, kaimiškai*, be jokių natų. Paprasta: sėdai, pasiėmei armoniką, padarei gabalą – ir čia yra gražu“²⁰⁸.

Šepetos miestelyje gyvenanti Vaiva Mališauskienė, kalbėdama apie armonikininko J. Goštauto muzikavimą, pabrėžė, kad geras tradicinis muzikantas yra tas, kuris turi „didelį dainų ir instrumentinių kūrinių bagažą, užrašytą savo krašte, iš tėvų, senelių“. Pasak jos, nors J. Goštauto repertuaras platus, jis labai vertina, renka ir skleidžia būtent savo krašto instrumentinės ir vokalinės muzikos kūrinius²⁰⁹.

Kitos dvi universalumo (kaip ir muzikalumo, kūrybiškumo) reikalaujančios muzikanto savybės – gana turtingas įvairių kitų stilių muzikos (dažniausiai – populiariosios) kūrinių repertuaras ir mokėjimas kurti ir atlikti savo kūrinius. Tai labiausiai pabrėžė aktyviai vestuvėse grojantys muzikantai. Jų manymu, muzikantas turi nuolatos tobulėti, būti lankstus ir mokėti net tik tradicinių,

²⁰⁸ MFA DV 299, TGA (garso įrašas), 2012 m. užr. T. Grašytė ir V. Naruševičiūtė.

²⁰⁹ Klausimynas Nr. 2, J. Goštauto muzikinę veiklą stebinčios bendruomenės atsakymai. Užpildyta 2015 09 23.

bet ir jaunesnės kartos labiau mėgstamos populiariosios muzikos kūrinių. Bendruomenė taip pat itin vertina tradicinio muzikanto mokėjimą gražiai dainuoti, užvesti įvairių stilių dainas – ne tik senesnes, bet ir naujesnes, estradines. Pasak akordeonininko J. Bancevičiaus, nedainuojantis muzikantas net nėra laikomas muzikantu. Jo teigimu,

[k]ai yra jaunimas, tai jau, pavyzdžiui, „Vakarėja, jau vakarėja“... Tai iš tokių ritmų [muzikos] jau reikia mokėt. <...> Muzikantas geras turi naujo ką nors sukurti. Kad ir groja vestuvėse, tai kiekvieną kartą turi nors ir vieną naują melodiją sukūręs turėt. <...> Jei nemoka dainuoti, tai nėra muzikantas. Ir dar turi visais balsais mokėt. Turi mokėt ir paantrinti, ir pabosinti²¹⁰.

Jam pritarė ir bendruomenės nariai. Mūsų jau minėtoji punskietė A. Vaicekauskienė apie gero muzikanto repertuarą atsiliepė taip: „Muzikanto repertuaras turi būti atitinkamai platus, kad jis galėtų prisitaikyti. Tu matai, kokia publika ir ką jie moka, kad tu galėtumei užvesti, kad jie galėtų prisijungti į tą bendrą [dainavimą, grojimą]. Jeigu, pavyzdžiui, jaunų žmonių kompanija, tai muzikantas turi mokėti groti jaunimo *šiuolaikinės muzikos* kažką“²¹¹.

Jos, kaip ir Punsko folkloro ansamblio „Alna“ vadovo Vytauto Batvinsko ir jaunesnės ansamblietės, smuikininkės Alicijos Malinauskaitės tvirtu įsitikinimu, J. Bancevičius yra puikus šių laikų tradicinis muzikantas, nes yra universalus, moka daug tiek senųjų tradicinių instrumentinių kūrinių, tiek įvairiais laikotarpiais išmoktų ypač populiarių dainų, kurias labai tinkamai, gražiai – grodamas ir dainuodamas – užveda. Be to, dėl puikių savo būdo savybių šauniai bendrauja, *palaiko ryšį* su klausytojais, šventės dalyviais ir tinkamai, gražiai sau pritardamas akordeonu užveda dainas:

Jis yra gana plataus spektro muzikantas, nes gali pagroti ir *tradicinį (senąjį) kūrinių* iš savo šeimos. <...> Gali būti išmokęs iš kitų, kadangi yra dalyvavęs ir ne su vienais muzikantais grojęs, tai vienas nuo kito mokosi paprastai. Ir Juozas gali prigroti įvairioms dainoms, gali užvest. Neturi būti tai *liaudies dainos*, tai gali būti, nežinau, mūsų krašte labai mėgiamos pirmosios *estradinės dainos*, ar ten kažkokios kitokios dainos, pvz., *patriotinės dainos*, kur irgi buvo per vestuves dainuojamos, gal ir dabar dainuojamos. Bet ten, kur yra Juozas, tai jis turėdamas savo asmenybę, asmenybėje labai greitai palaikant ryšį su esančiais, nesvarbu, ar tai bus vestuvės, ar tai koks kitas suėjimas, kur nori žmonės ne tik pavalgyt, bet ir padainuot kartu, <...>, tai Juozas labai gražiai suvadovauja, užveddamas, pagrodamas dainą – pats groja, dainuoja, prisijungia kiti [išskirta mano – T. G.]. Man atrodo, kad Juozas yra toks vienas iš universalesnių muzikantų²¹².

Atsižvelgę į bendruomenės vertinimus bei muzikantų veiklas, galime teigti, kad iš visų aptartųjų pateikėtų universaliausias muzikantas yra K. Kaupinis. Pasak jo, muzikantui nuolat tenka *laviruoti*: jis gali susidaryti sau patinkančią programą, pasirinkti dainas, tačiau galiausiai vis tiek tenka atsižvelgti į publikos skonį ir lūkesčius:

Susistatai dainą, pasiroši ritmus, <o...> tas gabalas dar yra sudėtingas ir patinka dviem žmonėm iš šešiasdešimt. Tai žinai, kaip abydna. Gal jis ir gražu, bet daugumai dzin. Tas visas išlaviravimas tarp žmonių, tarp gabalų yra gana

²¹⁰ MFA DV 466, 467, 2015 m. užr. G. ir A. Kirdos, T. Grašytė.

²¹¹ TGa (garso įrašas), 2015 m. užr. T. Grašytė.

²¹² Ten pat.

sudėtingas <...>. Tas stebėjimas, jau aš laikau, kad yra menas. Kad turi savo programą, nesvarbu, <...> jei žmonės sėdi už stalo, negali nutraukt grot ir išvažiuot²¹³.

Labai plataus repertuaro, universalus muzikantas yra ir vepriškis aukštaitis Edvardas Ratautas. Ukmergės kultūros centro Veprių filialo kultūros namų vedėja ir E. Ratauto bendradarbė Rasa Šimonienė apibūdindama jo vadovaujamo Veprių jaunimo instrumentinio ansamblio muzikavimą, koncerte, vykusiame 2015 m. rugsėjo mėn. Vilniaus katedros aikštėje, išskyrė E. Ratauto meistriškumą, profesionalumą ir sukaupto repertuaro stilių (tradicinės, dar iš tėvo ir giminės perimtos; stilizuotos; lengvosios klasikos ir populiariosios muzikos) įvairovę:

Jis profesionalas. Pasižiūrėkit, kaip jis groja – nugara net eina pagaugais! Tiek metų groja [klausai jo] ir nepripranti vis tiek. Jisai anksčiau grojo *kapelinę muziką*, turėjo kapelą. O dabar jis į vat tokią [lengvosios klasikos, saloninę muziką – T.G.] persimetė. <...> Grodavo ir tėvo kūrinius, sakydavo, kad čia, va, mano tėvo. Per vakarones jis pagroja ir tą liaudišką muziką <...>, jei to reikia, tai ir pagroja: kai kultūros namuose vyksta vakaronės, šokiams visokiems. Groja jis ir *liaudies muziką*, bet į sceną jis maloniau lipa su šia [lengvosios klasikos] muzika²¹⁴.

Ne tik patys tradiciniai muzikantai, bet ir jų bendruomenės nariai vertina jų gebėjimą kurti ir atlikti savo kūrinius, nors jiems prie itin kūrybingų muzikantų tektų ir prisitaikyti. Pasak J. Bancevičiaus, „[g]eras muzikantas turi naujo ką nors sukurti. Kad ir groja vestuvėse, tai kiekvieną kartą turi nors ir vieną naują melodijukę sukūręs turėt“²¹⁵ (plg. p. 123).

Kad dabar universalumo reikalavimai muzikantui kur kas didesni nei anksčiau, teigia ir vyresnės kartos Merkinės armonikininkas Algirdas Tamulevičius. Jo manymu, muzikantui groti „dabar daug sunkiau“, nes per pokylius ir vestuves jis turi mokėti dainuoti, užvesti visas prašomas dainas, bendrauti su žmonėmis, pasakoti anekdotus, žodžiu, vesti visą šventę:

Kaip reikia [einant] „apie stalus“ groti, tai turi groti, ką užsako. Dabar daug sunkiau, jei nemokėsi tų dainų, tai tavęs niekas neprašys į vestuves groti. Per vestuves reikia groti [tai], kas žmonėms patinka, ko per vestuves pageidauja. Visokių dainų moka Kęstutis, [taip pat] ir pašnekėt, ir pajuokaut. <...>. Anksčiau svotas–piršlys vedavo vestuves, muzikantai tiktai grodavo. O dabar muzikantams reikia vesti. Anksčiau, mano vaikystėj, jaunystėj, muzikantai dainų nevedavo, dainuodavo visi, muzikantui reikėdavo tiktai groti. Liaudies muzikantui sunku, nes reikia dainuoti mokėti, reikia turėti gerą porininką vestuvėse groti²¹⁶.

Turtingas repertuaras, nuolatinis jo atnaujinimas, greita muzikinė orientacija, gebėjimas lanksčiai prisitaikyti prie muzikinės kultūros naujovių ir jas perteikti bendruomenei ar visuomenei nėra naujas tradicinių muzikantų bruožas. Visoje Europoje tai buvo būdinga keliaujantiems pusiau profesionaliems muzikantams nuo ankstyvųjų viduramžių ir dar senesnių laikų (Salmen 1983: 23, 78; Kirdienė 2000: 139). Muzikavimas madingais instrumentais ir populiarių kūrinių atlikimas visais

²¹³ MFA DV 299, 2012 m. užr. T. Grašytė ir V. Naruševičiūtė.

²¹⁴ Ten pat.

²¹⁵ MFA DV 466, 467, 2015 m. užr. G. ir A. Kirdos ir T. Grašytė.

²¹⁶ TGA (garso įrašas), 2015 m. užr. T. Grašytė.

laikais buvo laikomas gero muzikanto bruožu. Jis buvo būdingas ir seniesiems, XIX a. pabaigoje – XX a. pradžioje gimusiems lietuvių liaudies muzikantams (Kirdienė 2000: 139). Tradiciniai muzikantai, XX a. antrojoje pusėje grieždavę bendruomenės susibūrimuose, vakarėliuose ar šeimos šventėse, turėjo mokėti ne tik savo kraštui būdingą tradicinį repertuarą, bet ir madingos naujos – estradinės muzikos kūrinių. Vis dėlto šių dienų kultūroje tradiciniams muzikantams keliant universalumo reikalavimus, vien tik tai tuo neapsiribojama, reikalavimų visą laiką daugėja.

Universalumas, šiuolaikinės kaimo ar miestelio bendruomenės požiūriu, yra svarbiausias muzikanto bruožas. Tik nepaprastai plačių gebėjimų, univesalus muzikantas, mokantis ir vietinį tradicinį, ir šiuolaikinį repertuarą, geba pats kurti, turi gerą balsą, puikiai dainuoja, užveda dainas, yra pripažįstamas ir vertinamas bendruomenėje, kviečiamas groti net už savo krašto ribų. Viena vertus, matome, kad sustiprėjo muzikanto, kaip savo krašto ne tik instrumentinės, bet ir vokalinės muzikos tradicijos saugotojo ir tęsėjo, vaidmuo. Nors muzikantams tai nelengva, bet jie plečia savo gebėjimus, išsaugodami ir senuosius muzikavimo bruožus. Tokie universalūs muzikantai ne tik prisitaiko prie šiuolaikinių bendruomenės poreikių, bet ir padeda išlaikyti senųjų tradicijų gyvybingumą.

6.1.3. Komunikaciniai ir vadybiniai gebėjimai

Muzikantai ir jų bendruomenės nariai sutarė, kad geram šiandienos tradiciniam muzikantui būtina turėti tam tikrų komunikacinių ir vadybinių gebėjimų. Jis turi pasižymėti: 1) vietinių papročių išmanymu ir vadybiniais bei organizaciniais gebėjimais; 2) pagarba klausytojų estetiniams, kultūriniais ir muzikiniams poreikiams, jų paisymu; 3) atsidavimu muzikavimui, muzikinei veiklai; 4) tvirta valia ir gebėjimu atsispirti žalingiems įpročiams.

Pirma, muzikantų ir bendruomenės narių teigimu, geram tradiciniam muzikantui svarbu išmanyti vietinius papročius, turėti vadybinių ir organizacinių gebėjimų. Be to, jis turi būti labai komunikabilus, energingas ir skleisti smagią nuotaiką (plačiau žr. p. 66–67, 70–71). Anot J. Bancevičiaus, „tikras muzikantas turi būt linksmas, vest vestuves, kad nebūtų susiraukęs“²¹⁷. „Alnos“ folkloro ansamblio nariai teigė, kad muzikanto gebėjimas vadovauti, bendrauti ir patraukti klausytojus yra susijęs su jo būdo bruožais, ekstravertiškumu. Antai apie J. Bancevičių jie sakė, kad jis esąs „veiksma žmogus, su temperamentu, charakteriu, pritraukiantis dėmesį, su energija, toks natūralus, visada užkalbina, visada draugiškas, drąsus“²¹⁸.

²¹⁷ MFA DV 466, 467, 2015 m. užr. G. ir A. Kirdos ir T. Grašytė.

²¹⁸ TGA (garso įrašas), 2015 m. užr. T. Grašytė.

Į antrąją vietą iškeliami muzikanto pagarba klausytojų estetiniams, kultūriniais ir muzikiniams poreikiams. Griežiantys vestuvėse muzikantai ypač pabrėžė, kad labai svarbu paisyti klausytojų muzikinių poreikių – „visad reikia prisitaikyti prie jų“. K. Kaupinis sako: „Aš esu labai pastabus, aš viską seku. Po biskį informacija renkasi ir per tiek metų susikaupė. Ir galiu drąsiai vienas atlaikyti vestuves [turint tiek žinių ir patyrimo, kitų pagalbos nereikia – T.G.]“²¹⁹.

Lietuvių etnoinstrumentologai yra pastebėję, kad XX a. antrojoje pusėje daugelis vyresnės kartos tradicinių muzikantų nesugebėjo, o galbūt ir nenorėjo taikytis prie plintančios populiariosios muzikos kultūros ir greitės jos stilių kaitos. Jie atsisakydavo groti vestuvėse ir kituose pokyliuose ir šitaip užleido savo vietą papročių neišmanantiems profesionaliems ar pusiau profesionaliems muzikantams (vėliau ir garso įrašams). Dzūkų armonikininkas Juozas Dvareckas yra sakęs, kad kai prasidėjusios estradinės dainos, jų nė girdėt nenorėjęs, o ką jau ten mokytis, užtat ir metęs „tas vestuves“ (Augėnaitė 1998: 20–21; plg. Kirdienė 2000: 204, 2009: 56, Žarskienė 2005a: 119).

Trečia iki šiol reikšmės nepraradusi muzikanto savybė – jo atsidėjimas muzikavimui ir muzikinei veiklai. Muzikantų ir bendruomenės požiūriu, tikras tradicinis muzikantas visada noriai groja, net ir neprašomas. O jei yra prašomas pagroti, jam atsisakyti nedera. Kai kas net mano, kad muzikavimas turi būti pagrindinė tikro tradicinio muzikanto veikla, jis „turi gyventi tik muzikinį gyvenimą. Jokių pašalinių darbų neturi būti“²²⁰.

Grojantiems vestuvėse muzikantams reikia ypač daug ištvermės ir geros fizinės sveikatos. K. Kaupinis apie savo atsidavimą muzikai juokauja: „Žmonės sako, kad nusibaigsiu grodamas. Nu, tai ką, bet reikia tempus tikrai mažinti [t.y. mažiau groti – T. G.]. Jeigu aš septynias paras su Andriumi Aleksandravičiumi esu išgrojis, tai čia yra nenormalu, kai groji praktiškai po keturiolika valandų per parą“²²¹.

Ir šiais laikais tradiciniam muzikantui svarbu valingai atsispirti žalingiems įpročiams, nepiktnaudžiauti alkoholiu. Muzikantai ir bendruomenės nariai vienu balsu sutaria, kad nesaikingas svaigiųjų gėrimų vartojimas muzikuojant yra netoleruotinas. Pasak A. Vaicekauskienės, kitas „[m]uzikantas gal ir neblogas, bet taip būna per vakarėlį pasivaišinis, kad groja, groja, groja... ir jau jam ta armonika bemaž iškrenta.<...> Tai kaip tu jį įvardysi: ar jis geras, ar blogas [muzikantas]?“²²².

Vis dėlto muzikantai iki šiol per pokylius paprastai yra vaišinami alkoholiniais gėrimais ir turi gebėti atsispirti šiai itin gajai vaišių kultūros normai. Dėl nuolatinio raginimo (o kai kada netgi vertimo) išgerti muzikantas patenka į gana keblią situaciją: pageidaujama, kad jis būtų savas,

²¹⁹ TGa (garso įrašas), 2012 m. užr. T. Grašytė ir V. Naruševičiūtė.

²²⁰ MFA DV 299, TGa (garso įrašas), 2012 m. užr. T. Grašytė ir V. Naruševičiūtė.

²²¹ Ten pat.

²²² TGa (garso įrašas), 2015 m. užr. T. Grašytė.

atsipalaiduotų pats ir „užvestų“ visus besilinksminančius šventės dalyvius, tačiau jis turi likti blaivus, nes apsvaigęs bendruomenei taptų nereikalingas. Blaiviam norinčiam išlikti muzikantui labai svarbus jo sąmoningas nusistatymas ir gebėjimas išradingai, netgi su aktorystės elementais, atsisakyti perimant vadovavimą į savo rankas.

Pažymėtina, kad aptartos muzikantų savybės, ypač komunikaciniai ir vadybiniai gebėjimai, yra itin būdingos bendruomenės švenčių ir vestuvių apeigose dalyvaujantiems muzikantams. Šį teiginį patvirtina ir gretimų šalių tradicinio muzikavimo tyrimai. Iš jų matyti, kad šiaurės rytų Europos šalyse esama daug iš senosios tradicinės kultūros perimtų tradicinio vestuvių muzikanto įvaizdžio ir sampratos panašumų.

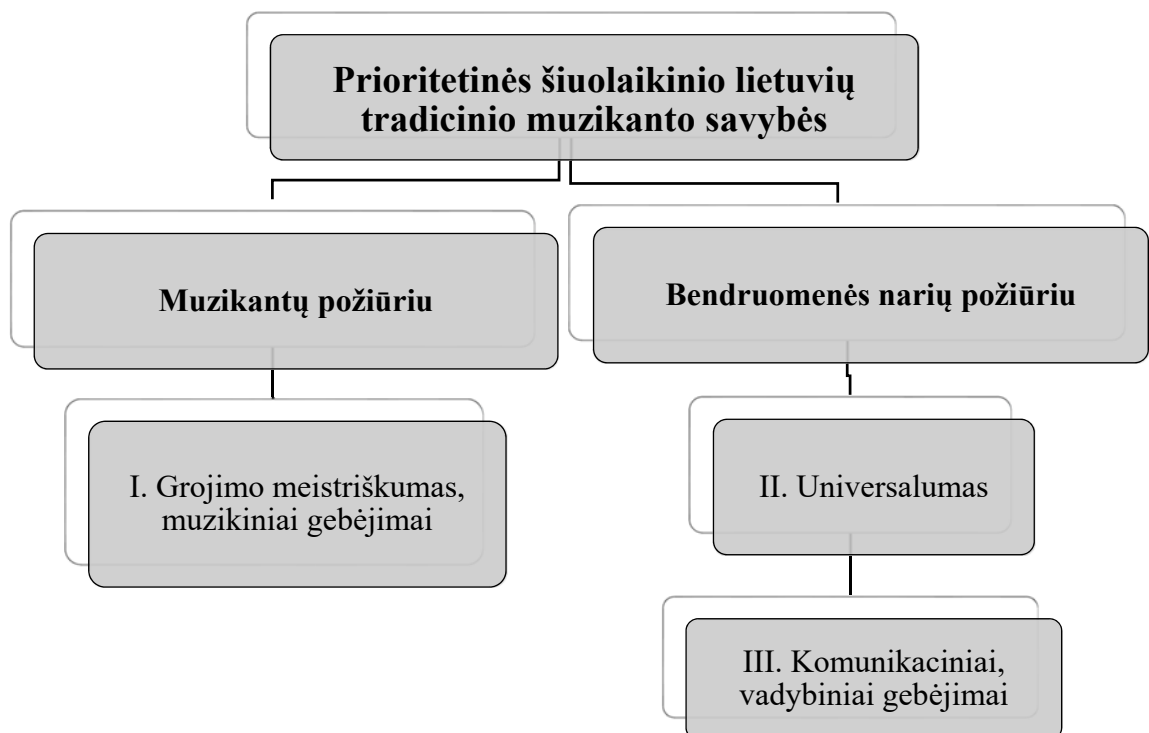
A. Romodinas, nustatęs tris pagrindinius Vitebsko krašto baltarusių tradicinių muzikantų (cimbolininkų) tipus, teigė, kad ekspresyviajam muzikantų tipui, kuriam priklauso vestuvių muzikantai, yra būdinga aktyviai, su didele energija, užsidegimu ir empatiškumu įsitraukti į vestuvių šventės vyksmą. Pasak autoriaus, profesionalūs ir virtuoziški yra tokie vestuvių muzikantai, kurie: 1) laisvai disponuoja tradiciniais kūriniais, pavyzdžiui, jungia kūrinius į siuitas; 2) turi ilgametę muzikavimo patirtį; 3) muzikuoja ansambliuose ir jiems vadovauja; 4) puikiai išmano vietinius papročius ir apeigas; 5) aktyviai dalyvauja ir nemuzikinėje veikloje – vaidina, juokauja, užima žmones, patraukia jų dėmesį; 6) intuityviai orientuojasi į klausytojų suvokimą, moka valdyti jų emocijas. A. Romodino teigimu, tokiais įvairiopais bruožais ir gebėjimais pasižymintys ekspresyvieji liaudies muzikantai labai panašūs į Baltarusijos ir Smolensko srities (Rusija) *skomorochus* – keliaujančius muzikantus-aktorius (Ромодин 2009: 56–59). Taigi tarp A. Romodino apibūdinto senosios kultūros ekspresyviojo muzikantų tipo bruožų yra ne tik muzikiniai, bet ir komunikaciniai ar net aktoriniai gebėjimai, orientavimasis į klausytojų poreikius, jų emocijų (ne tik džiugių, linksmų, bet ir graudžių, liūdnų) valdymas. Palyginę su mūsų aptartomis šių dienų lietuvių tradicinio muzikanto savybėmis, matome, kad daugiausia panašumo yra su tais, kurie iki šiol groja vestuvėse.

Muzikantų ir bendruomenės požiūrių analize ir lyginimu pagrįstas šių dienų tradicinių muzikanto savybių tyrimas atskleidė, kad šiuolaikinėje kultūroje ne tik tradicinio muzikanto, bet ir bendruomenės vaidmenys, jų tarpusavio santykiai yra gerokai pasikeitę.

Pastebėta, kad sustiprėjo muzikanto, kaip tradicijos saugotojo, tęsėjo ir atnaujintojo, vaidmuo. Taikydamasis prie kintančių vestuvių tradicijų, muzikantas neatsisako galimybės atlikti ne tik piršlio, svočios, bet ir renginio vedėjo funkcijų. Muzikiniai gebėjimai ir meistriškumas bendruomenės nariams neatrodo tokie svarbūs, kokie yra patiems muzikantams (žr. 4 schemą). Bendruomenė labiausiai vertina tradicinio muzikanto universalumą, jai taip pat svarbūs ir ryšiai su vietos tradicijomis, kuriuos pabrėžia ir patys muzikantai: prigimtinis savo krašto muzikos pojūtis, jos

branginimas (pradedant instrumentarijumi ir gimtojo krašto tradicinio repertuaro mokėjimu, gyvu muzikavimu, baigiant papročių ir apeigų išmanymu, ypač svarbiu vedant renginius, vestuves). Nykstant su papročiais susijusio bendruomeninio dainavimo tradicijai, svarbus muzikanto mokėjimas puikiai dainuoti, užvesti dainas, taip saugant ir palaikant šią tradiciją.

Galima teigti, kad tradiciniais muzikantais išlieka tie, kurie atsiveria šių laikų kultūros naujovėms, atsiliepia į tradicinės muzikinės kultūros pokyčius ir iki šiol aktyviai dalyvauja savo krašto muzikiniame gyvenime. Atsisakęs priimti muzikines naujoves, tradicinis muzikantas tampa nebepajėgus konkuruoti su dabartinių laikų muzikinės rinkos diktuojamomis normomis. Jam gali tekti netgi nustoti viešai muzikuoti, užleisti vietą muzikinių vietos papročių neišmanantiems profesionaliems ar pusiau profesionaliems samdomiems vestuvių muzikantams, net garso įrašams.



4 schema. Prioritetinės dabarties tradicinio muzikanto savybės muzikantų ir bendruomenių požiūriais

Tyrimas taip pat atskleidė patį svarbiausią ne tik šių dienų, bet ir visiems laikmečiams būdingą, tradicinio muzikanto bruožą – jo kūrybišką laikyseną bei plačią, beribę muzikinio pasaulėvaizdžio sampratą, kuri yra viena iš svarbiausių tradicinės muzikos palaikymo sąlygų. Netgi galėtume teigti, kad tradiciniais muzikantais išlieka tie, kurie atsiveria šiuolaikinės kultūros naujovėms, atsiliepia į tradicinės muzikinės kultūros pokyčius bei iki šiol aktyviai dalyvauja muzikinėse veiklose. Muzikinė patirtis, muzikos išmanymas, muzikinis pasaulėvaizdis yra tai, ką muzikantai perėmė iš vyresnės kartos muzikantų, tačiau, panaudodami savo kūrybiškumą, talentą ir dabartinio laikmečio pojūtį, jie

kuria naują, sau ir bendruomenei priimtina, individualius poreikius ir talentus puoselėjančią tradiciją, iš kurios impulsų galės semtis jaunesnė tradicinių muzikantų karta.

6.2. Tradicinio muzikanto sąsajos su kitomis muzikantų kategorijomis

Ankstesniuose disertacijos skyriuose minėjome, kad tradicinis muzikantas (kaip ir jo ugdymasis, veiklos, repertuaras, atlikimo stilius) šiuolaikinėje lietuvių kultūroje siejamas su kitomis muzikantų kategorijomis: *folkloro muzikantu* (plg. *folkloro atlikėjas*, *folkloro ansamblio muzikantas*), *stilizuotos kapelos muzikantu*, *įvairių muzikos stilių mėgėju* ar *profesionalu*, *pusiau profesionalu* bei stereotipiniu *vestuvių muzikantu* (žr. 5 schemą).

Šiame disertacijos poskyryje siekama apibūdinti tradicinio muzikanto ir kitų kategorijų muzikantų ar stereotipinių *vestuvių muzikantų* sąsajas ir atskleisti, kuo jis nuo jų skiriasi.



5 schema. Dabarties tradicinio muzikanto ir kitų muzikantų kategorijų sąsajos

Kaip jau esame minėję, lietuviai, bent jau nuo XX a., profesionalais vadina meistriškai grojančius, savo stilių, platų repertuarą bei didžiulę muzikavimo patirtį turinčius tradicinius muzikantus (žr. p. 16–17, 30–31). Liaudies, taip pat ir keliaujančio muzikanto (špylmano) profesionalumą ir universalumą Europoje nuo viduramžių rodė jo gebėjimas groti įvairiais muzikos instrumentais (Salmen 1983: 81; plg. Kirdienė 2000: 99). I. Macijevskis, nagrinėjęs slavų, baltų, finougrų ir kitų tautų profesionalaus muzikavimo sampratą, atskleidė, kad daugelyje tautų profesionalumo sąvokos reikšmės sutampa. Profesionalizmą mokslininkas apibūdino kaip esminį ir

visuotiną instrumentinės muzikos meno estetinį-fenomenologinį bruožą, kuris pasireiškia psichologiniu, funkcinio, socialiniu-demografiniu ir struktūriniu-stilistiniu tradicinio muzikavimo lygmenimis (Мациевский 2007: 96).

Tradicinėje, ir, kaip matome iš šio tyrimo, šiuolaikinėje kultūroje tradicinis muzikantas paprastai yra itin atsidavęs klausytojams – net ir viename renginyje stengiasi pateisinti įvairių skonių klausytojų lūkesčius. Į klausytojų poreikius muzikantai atsižvelgdavo nuo seno. Jau viduramžiais Rytų šalyse mokytojai būsimiems profesionaliems muzikantams patardavo būti paslaugiams, mandagiems, tvarkingai apsirengusiems, saldžialiežuviams, mokėti juokauti ir šmaikštauti, o svarbiausia – išmanyti savo auditoriją, gebėti įtikti įvairių skonių ir temperamentų klausytojams (Мациевский 2007: 22). Muzikos instrumentu gebantis groti atlikėjas išeina priešais minią, kuri jo klausosi ir išrankiai vertina. Muzikantas aiškiai suvokia atlikėjo-klausytojo ryšį ir vienaip ar kitaip „dirba“ klausytojui. Toks suvokimas, I. Macijevskio teigimu, yra „pirmas generuojantis liaudies profesionalizmo požymis“ (Мациевский 2007: 180–181).

Kitas profesionalizmo požymis – kūrybinio atlikimo akto suvokimas ir kūrybinio proceso supratimas ar polinkis į jį. Muzikantai, priklausomai nuo situacijos, klausytojų poreikių (ir savo paties savijautos), sąmoningai keičia kūrinio formą, proporcijas, tempą. Jie atsakingai ruošiasi dalyvauti šventėse ir apeigose, repetuoja, iš anksto paruošia muzikos instrumentą, apgalvoja repertuaro eigą bei atlikimo (renginio) scenarijų (Мациевский 2007: 180–182).

Taigi daugelis minėtų požymių rodo, kad dabartinius lietuvių tradicinius muzikantus galėtume vadinti tikrais liaudies muzikos *profesionalais*. Prie profesionalų (akademine prasme) kategorijos priartėja muzikinį išsilavinimą turintys bei iš natų lengvąją klasikinę (saloninę) muziką grojantys tradiciniai muzikantai.

Mėgėjas muzikantas, įprastiniu suvokimu, gali būti savo malonumui tradicinę, klasikinę, estradinę ar kitų stilių muziką, namų aplinkoje ir tik retais atvejais klausytojams grojantis muzikantas. Svarbu nurodyti, kad pagal šiuo metu Lietuvoje galiojančią, Lietuvos nacionalinio kultūros centro parengtą reglamentą²²³ ši sąvoka taikoma kita reikšme: koncertuojantys tradicinės muzikos atlikėjai, folkloro muzikantai, kaip ir kiti saviveiklininkai, priskiriami tik mėgėjams; geriausi apdovanojami mėgėjų meno nominacijomis, nors tarp tradicinės muzikos (folkloro) atlikėjų yra ir tikrų profesionalų, net ir aukštųjų muzikos mokyklų absolventų. Taigi, šių dienų jaunesnės kartos tradicinio muzikanto tikrai negalėtume vadinti mėgėju, kuris savo malonumui griežia namų aplinkoje ir retai kada viešai.

²²³ Plačiau apie Lietuvos mėgėjų meno kolektyvų kategorijų nuostatus žr.: <http://lnkc.lt/index.php?2915955628> (žiūrėta 2016 10 29).

Sugretinus mokslinėje ir liaudies terminijoje vartojamas tradicinį (liaudies) muzikantą ir tradicinę (liaudies) muziką apibrėžiančias sąvokas, tapo aišku, kad tradicinius muzikantus (kaip ir jų tradicinius muzikos instrumentus bei atliekamą tradicinę muziką) bendruomenė ir visuomenė vis dar sieja su kaimo aplinka, todėl muzikantas neretai vadinamas *paprastu, kaimo muzikantu*, o jo atliekama muzika – *paprasta, kaimiška* muzika. Muzikantų bendruomenės (panašiai kaip ir plačioji Lietuvos visuomenė) tradicinį repertuarą linkusios vertinti pagal istorinį matmenį: tradicinė muzika vadinama *senąja*, o populiarioji muzika – *nauja, naujesnė, šiuolaikine* arba nurodomas stilius (dažniausiai, *estradinė muzika*).

Mūsų tirti jaunesnių kartų tradiciniai muzikantai ir jų bendruomenės nariai atskiria tradicinį muzikavimo stilių nuo stilizuotoms (tipinėms) kaimo kapeloms būdingo muzikavimo stiliaus. Stilizuotų kapelų atliekamą muziką jie dažniausiai vadina *kapeline*. Kartais tradiciniai muzikantai liaudies muzikavimą vadina *liaudišku* (žr. p. 48), tačiau plačiau Lietuvoje ši sąvoka taikoma *stilizuotam tipinių kaimo kapelų* muzikavimui įvardyti.

Dauguma mūsų pagrindinių pateikėjų savo muzikavimo ypatybėmis siejasi su viena ar keliomis kitomis muzikantų kategorijomis. Jaunesnius vestuvėse aktyviai muzikuojančius tradicinius muzikantus, turinčius platų repertuarą, kuriame svarbią vietą užima populiarioji, estradinė muzika, galime lyginti ir sieti su stereotipiniais *vestuvių muzikantais*. Tačiau tradicinis muzikantas akivaizdžiai skiriasi nuo tokio vestuvių muzikanto, kuris neišmano vietinių vestuvių papročių ir repertuaro, neatsižvelgia į vestuvių dalyvių paprotinius ir muzikinius poreikius bei ne gyvai, o pagal fonogramas atlieka iš anksto parengtą, dažniausiai pramoginės muzikos programą. Tradicinis muzikantas skiriasi ir nuo *stilizuotos kapelos muzikanto*, kuris atlieka profesionalių kompozitorių aranžuotą liaudies muziką arba jos sukurtas autorines kompozicijas. Daugelio tradicinių muzikantų repertuaras ir atlikimo stilius yra patyręs vienokią ir kitokią stilizuotų, tipinių kaimo kapelų muzikos įtaką, tačiau nuo jų tradicinius muzikantus skiria iš kartos į kartą perimtas vietinis repertuaras bei tradicinio grojimo stiliaus pajauta. Šių dienų tradicinis muzikantas neabejotinai skiriasi ir nuo *folkloro muzikanto* (folkloro ansamblio ar kapelos dalyvio, tradicinės muzikos atlikėjo), kurio muzikinį elgesį, instrumentariją, repertuarą ir atlikimo stilių reguliuoja ir formuoja kultūros institucijos bei folkloro judėjime įsitvirtinę stereotipai. Šiuo metu folkloro ansambliuose ar kapelose grojantys mūsų aptarti dabartinių laikų tradiciniai muzikantai, žemaičiai J. ir A. Bomblauskai, bendruomenės požiūriu vertinami kaip tradicinio folkloro atlikėjai.

Kaip matome, tokie bruožai, kaip iš kartos į kartą perimamas tradicinis savo krašto muzikos repertuaras ir atlikimo stiliaus pojūtis, tradicinių papročių ir apeigų išmanymas, branginimas ir

sklaida, leidžia aiškiai skirti šiuolaikinį tradicinį muzikantą nuo visų kitų aptartų muzikantų kategorijų.

6.3. Teorinė šių dienų tradicinio muzikanto sąvokos apibrėžtis

Apibendrinami mūsų atliktus tradicinio muzikanto fenomeno šiuolaikinėje lietuvių kultūroje tyrimo rezultatus, šiame, baigiamajame disertacijos poskyryje, siekiame sudėti svarbiausius akcentus ir pateikti teorinį tradicinio muzikanto šiuolaikinėje kultūroje sąvokos paaiškinimą.

Visų tradicinio muzikanto fenomeno lygmenų (muzikanto ugdymo(si), muzikinės veiklos ir elgesio, instrumentarijaus, repertuaro, atlikimo stiliaus ir kūrybos) tyrimo rezultatai leidžia teigti, kad tradicinio muzikanto samprata šiuolaikinėje lietuvių kultūroje yra pakitusi ir vis dar keičiasi. Vis dėlto galime išskirti šiuos pagrindinius tradicinio muzikanto šiuolaikinėje lietuvių kultūroje fenomeno bruožus: iki šiol nepaprastai svarbų tradicinių muzikantų vaidmenį žmogaus gyvenimo ciklo papročiuose ir apeigose (ypač vestuvėse, taip pat ir krikštynose, laidotuvėse) bei jų palaikomą pusiausvyrą tarp tradicijos ir inovacijos.

Šiuolaikinėje lietuvių kultūroje aktyviai muzikuojančiam tradiciniam muzikantui tenka nuolat palaikyti pusiausvyrą tarp dviejų skirtingų kūrybinių kryptių: tradicijos, sąlygojamos senųjų kultūrinių ir muzikinių vertybių, ir inovacijos, garantuojančios muzikanto tobulėjimą, jo kūrybos atsinaujinimą, individualią raišką ir prisitaikymą prie šiuolaikinių bendruomenės reikalavimų. Šių kūrybinių kryptių sąveika ir santykis, kaip ir vertybinės nuostatos branginti lietuviškąją ir regioninę tapatybes (kalbą, tarmę, tradicinę kultūrą ir muzikavimą), daugeliu atveju priklauso ne tik nuo socialinio ir kultūrinio konteksto, bet ir nuo muzikanto kūrybinės asmenybės (jo būdo, savybių ir gebėjimų, muzikinių kūrybinių siekių).

Tyrimai atskleidė pakitusį tradicinio muzikanto ir bendruomenės santykį. Anksčiau, senojoje tradicinėje kultūroje, muzikantas buvo vienas iš didžiausių inovacijų, kurias reguliuodavo bendruomenė, skleidėjų, o šiuolaikinėje kultūroje naujovės vis dažniau rūpi vietos bendruomenei (kaip ir plačiajai visuomenei), o tradicinis muzikantas šiuolaikinius bendruomenės poreikius mėgina sieti su tradicija, prie jos priartinti. Taigi šiuo metu itin svarbus muzikanto vaidmuo – saugoti ir, su išmanymu atnaujinant, kūrybingai tęsti tradicijas.

Tyrimas atskleidė dar vieną svarbų tradicinio muzikanto bruožą – jo kūrybos savaimingumą. Etnologė Daiva Vaitkevičienė, nagrinėdama prigimtinės kultūros sampratą, kaip vieną svarbiausių bruožų išskyrė jos savaimingumą, „kylantį iš noro ar poreikio tapti kultūros kūrėju ar skleidėju“ (Vaitkevičienė 20012: 6). Paaiškėjo, kad muzikantai tradicinę muziką suvokia kaip improvizuojamą,

kiekvieną kartą atliekamą vis kitaip. Mokydamiesi naujų kūrinų, jie savaip perima ir interpretuoja melodiją, kūrinį aktualizuoja. Kaip teigė G. Šmitienė, tradicijos palaikymui svarbūs asmens ir bendruomenės vaidmenys. Anot autorės, per asmens savaimingą kūrybą ir tradicijos atnaujinimą atsiskleidžia kolektyvinis (tradicinis) žinojimas, garantuojantis tradicijos gyvasties palaikymą (Šmitienė 2009: 83).

Dabartiniai muzikantai kūrybinių impulsų vis dar semiasi iš savo artimiausios gyvenamosios aplinkos. Esant akivaizdžiai tradicijos ir autorystės sąsajai, šiandieninių tradicinių muzikantų kūrybą galime deramai vadinti *tradicine autorine kūryba*. Šių dienų tradiciniai muzikantai savo kūrybos bruožais labai panašūs į savo pirmtakus, tačiau jie savo kūrybiškumą suvokia skirtingai nei vyresnės kartos muzikantai. Dabartiniai muzikantai ne tik kuria, bet ir sąmoningai suvokia savo kūrybą, o jų kūrybinės improvizacijos nebe tokios inertiškos, ilgalaikės, joms būdingos fiksuotos formos ir pabaigos.

Remdamiesi šiais muzikantų asmeninės kūrybos bruožais, tradicinio muzikanto kūrybos ir jų atliekamos muzikos negalime priskirti tik populiarios ar net globaliosios kultūros fenomenui, kuriam priskiriama savaiminė lietuvių liaudies vokalinės muzikos kūryba (Žičkienė 2011: 111). Iš vienos pusės, tradicinė instrumentinė ir vokalinė-instrumentinė muzika formuojasi sąveikaudama su populiariosios, stilizuotos muzikos bei folkloro atlikimo stiliais, perimdama jiems būdingus bruožus ir formas. Iš kitos pusės, glaudžios muzikantų atliekamos ir kuriamos muzikos sąsajos su vietos ar regiono instrumentinės muzikos tradicija parodo muzikavimo tradicijos tęsą.

Dabarties tradicinio muzikanto sąvokai paaiškinti galime pasitelkti ir kitus D. Vaitkevičienės išskirtus prigimtinių kultūros bruožus: 1) glaudžias sąsajas su vieta, kurioje žmogus įsibūva, „įsišaknija“, 2) tęstinumą, t.y. ciklišką prigimtinių kultūros atsinaujimą, bei 3) ekocentriškumą, pabrėžiantį pasaulio vienovę ir unikalumą, gamtos ir kultūros darną (Vaikevičienė 2012: 1–6). Tyrimas atskleidė, kad tradiciniai muzikantai yra prigimtiniais saitais susiję su savo gyvenamąja aplinka, jos papročiais, tačiau kartu išreiškia savo poreikį kurti, būti kultūros skleidėjais ir prisitaikyti prie kintančių situacijų kaip šiuolaikinės kultūros apraiškų ir priartinti jas prie tradicijos.

Tokį jų prisitaikymą galėtume vertinti ir iš *muzikos kultūros ekologijos* perspektyvų. Lietuvių muzikologas Leonidas Melnikas muzikos kultūros ekologiją aiškina kaip mums visiems būtiną siekį tobulinti santykį su aplinka, išsaugoti jos įvairių elementų pusiausvyrą. Pasak jo, muzikos kultūros ekologija – nuolat egzistuojantis žmogaus ir jį supančios dvasinės aplinkos sąlyčio procesas (Melnikas 2000: 10).

Apibendrinami skyrių, **tradiciniu muzikantu šiuolaikinėje lietuvių kultūroje** galime įvardyti dabartiniu laikmečiu gyvenantį, aktyviai muzikuojantį, prigimtiniais saitais su savo krašto

(kaimo, miestelio) ir šeimos, giminės muzikavimo tradicijomis susijusį, tačiau aiškiai išreiškiantį savo poreikį kurti, būti kultūros skleidėju bei sąmoningai suvokiantį savo kūrybą, muzikantą. Jo muzikinė veikla, elgesys, repertuaras, asmeninė kūryba, atlikimo būdai ir stilius susijęs su gyvenamąja vieta bei priklauso nuo šeimos ir bendruomenės institucijų bei šiuolaikinių atlikimo kontekstų ir situacijų, tačiau muzikantas išreiškia nuolatinį poreikį peržengti išmokto elgesio ribas, taip sąmoningai praturtindamas tradiciją inovacijomis. Pasikeitus muzikanto ir bendruomenės vaidmenų santykiui, tradicijų ir naujovių derinimas muzikanto pastangų dėka tampa svarbia gimtojo krašto muzikavimo tradicijų gyvybingumo palaikymo sąlyga.

IŠVADOS

Disertacijos tyrimų rezultatai atskleidė, kad tradicinio muzikanto vaidmuo yra įvairialypis ir svarbus šiuolaikinėje (XX a. paskutiniojo dešimtmečio–XXI a. pradžios) kaimų, miestelių ar nedidelių miestų lietuvių kultūroje. Visi tirti dabarties tradicinio muzikanto fenomeno lygmenys išlaikė daug XIX a. pabaigą–XX a. vidurį ar net ir senesnius laikus menančio tradicinio muzikavimo bruožų. Vis dėlto nustatyta daug ryškių kaitos tendencijų:

1. Dauguma tirtų 1948–1972 m. gimusių lietuvių tradicinių muzikantų mokėsi pagal tradicinį ugdymosi modelį – jie empiriškai perėmė tradicijas, grodami iš klausos, drauge su kitais (paprastai, vyresniais) muzikantais. Šiuolaikinėje kultūroje konstruojant muzikos instrumentus ir ieškant, kaip groti, į pirmą vietą iškyla ne gamtos pajauta, o gamtos mokslų ir technologijų žinios. Stiprėja institucinis ugdymas ir muzikos rašto pažinimas. Vis daugiau merginų ir moterų tampa tradicinėmis muzikantėmis.

2. Muzikinės veiklos ir elgesio formos geriausiai atskleidžia tradicinių muzikantų statusą ir vaidmenį jų krašto ir regiono kultūroje. Tradiciniai muzikantai puikiai suvokia savo veiklos šiuolaikinėje lietuvių ir savo krašto kultūroje pobūdį ir specifiką, todėl instrumentus (kaip ir repertuarą) dažniausia pasirenka, atsižvelgdami į tam tikros erdvės ir muzikos žanrų ypatybes. Jų pasirinkimas ir nuostatos rodo, kad jie sąmoningai siekia išsaugoti humanistines nuostatas atitinkantį gyvą muzikavimą ir gyvai grojančio muzikanto įvaizdį, atsispidami įsigalinčiam elektroniniam muzikavimui. Labiausiai bendruomenėje vertinami daugialypės bendruomeninės ir apeiginės veiklos muzikantai, intensyviai muzikuojantys žmogaus gyvenimo ciklo šventėse ir apeigose. Šiuo metu daugiausia koncertuojantys ir šokių vakarėliuose griežiantys muzikantai taip pat nėra pasyvūs muzikinės tradicijos saugotojai, jie kūrėjai, formuojantys tradiciją.

3. Dauguma tirtų tradicinių muzikantų turi sukaupę labai platų, kelių stilių repertuarą, kurį nuolat atnaujina. Jie aiškiai skiria tradicinius, populiariosios liaudies muzikos ir estradinius kūrinius. Pastarieji kūriniai, reaguojant į bendruomenės poreikius, ypač didesniuose pokyliuose ir vestuvėse tradicinių muzikantų repertuare tampa vis aktualesni. Stiprėja individualusis tradicinio muzikavimo pradai, savo kūrybą ir kūrybingumą muzikantai suvokia nebe kaip dievišką, gamtinę ar kultūrinę duotybę, o kaip asmeninius gebėjimus. Taip pat pavyko įrodyti, kad su lietuvių tradicine muzika galudžiai susijusių muzikantų kūrybą galime vadinti šių dienų tradicine autorine kūryba.

4. Iki šiol gana gerai išlaikyti tradiciniai solinės ir ansamblinės instrumentinės muzikos, skambesio įvaizdžiai, pasiskirstymas balsais, gausi ir įvairi melodikos puošyba, būdingi atskiriems Lietuvos kraštams ir regionams. Akivaizdžios tradicinės muzikos tempo, ritmikos ir formos

inovacijos: sustiprėjo tendencija kūrinius atlikti itin greitu tempu ir sinkopuoti estradinei ir džiaz muzikai artimu ritmu, kuriam suteikiama muzikantui svarbi prasmė (*žirgelių ritmas*). Tradiciniai (kartais ir populiariosios muzikos) kūriniai jungiami į stambesnes formas: popuri, rečiau – rondo. Ryškios tradicinės ir populiariosios muzikos repertuaro ir stilių panašėjimo bei polistilistikos tendencijos.

5. Stipri tradicinio ir folkloro ansamblio ar stilizuotos kapelos, net ir stereotipinių vestuvių, muzikantų panašėjimo tendenciją. Vis dėlto iš kitų kategorijų muzikantų šiuolaikinį lietuvių tradicinį muzikantą aiškiai leidžia išskirti iš kartos į kartą perimamas tradicinis savo krašto muzikos repertuaras, atlikimo stiliaus pojūtis, tradicinių papročių ir apeigų išmanymas, branginimas ir sklaida.

6. Taigi tradicinis muzikantas šiuolaikinėje lietuvių kultūroje – tai dabartiniu laikmečiu gyvenantis, aktyviai muzikuojantis, prigimtinais saitais su savo krašto ir šeimos, giminės muzikavimo tradicijomis susijęs, tačiau aiškiai išreiškiantis savo poreikį kurti, būti kultūros skleidėju muzikantas. Jo muzikinė veikla, elgesys, repertuaras, atlikimo būdai ir stilius priklauso nuo šeimos ir bendruomenės institucijų bei šiuolaikinių atlikimo kontekstų ir aplinkybių, tačiau muzikantas išreiškia nuolatinį poreikį peržengti išmokto elgesio ribas ir šitaip sąmoningai praturtina tradiciją inovacijomis. Taip pat nustatėme pakitusį muzikantų ir bendruomenės vaidmenų santykį. Kitaip, nei anksčiau, vietos bendruomenė vis labiau vertina tradicinio muzikanto universalumą ir komunikacinius, vadybinius gebėjimus, o tradicinis muzikantas šiuolaikinius bendruomenės poreikius sieja su tradicija, prie jos priartina. Pasikeitus muzikanto ir bendruomenės vaidmenų santykiui, tradicijos ir naujovių derinimas muzikanto pastangomis tampa svarbia gimtojo krašto muzikavimo tradicijų gyvybingumo palaikymo sąlyga.

Vertindami tradicinio muzikavimo išlikimo perspektyvas istoriniu, kultūriniu ir galbūt filosofiniu požiūriu, galime teigti, kad dauguma dabartinio laikmečio patiriamų inovacijų yra ryškios, tačiau kol kas dar netapusios tradicinio muzikavimo savastimi. Galime tik spėlioti, ar joms pavyks tapti esminėmis, įsismelkti į individo pasaulėjautą, savivoką ir kiek tai užtruks.

PUBLIKACIJŲ SĄRAŠAS

Mokslinės publikacijos disertacijos tema:

Grašytė Toma (2012). Tradicinė lietuvių mokymosi griežti liaudies muzikos instrumentais metodika: pradžiamokslis, in: *Liaudies kultūra*, Nr. 5 (146). Vilnius, Lietuvos liaudies kultūros centras, p. 12–19.

Grašytė Toma (2012). Muzikuojantys namai: aukštaičių vepriškių Ratautų giminė, in: *Tradicija ir dabartis*, Nr. 7. Klaipėda, KU leidykla, p. 62–72.

Grašytė Toma (2016). Šiandieninis tradicinis muzikantas Lietuvos kaimo ir miestelio bendruomenėje, in: *Tautosakos darbai*, t. 52. Vilnius, Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas (pateikta).

Tarptautinėse konferencijose ir simpoziumuose skaityti pranešimai:

[2012 11 16] Tarptautinėje mokslinėje konferencijoje Klaipėdoje „Tradicijos ir modernumo dermė, priešprieša, raidos perspektyvos“ skaitytas pranešimas „Lietuvių tradicinis muzikantas XX a. pabaigoje–XXI a. pradžioje: tarp tradicijos ir modernumo“.

[2013 05 14] Tarptautinėje mokslinėje jaunųjų folklorininkų konferencijoje Estijoje (Tartu) „Vernacular Expressions and Analytic Categories“ skaitytas pranešimas „Contemporary Lithuanian traditional musicians‘ expressions: In search of analytic categories“.

[2013 06 19] Austrijoje Vienos muzikos ir vaizduojamojo meno universiteto Liaudies muzikos tyrimų ir etnomuzikologijos instituto doktorantų moksliniame seminare skaitytas pranešimas „Lithuanian traditional musician in contemporary culture: In search of methods of investigation“.

[2014 06 06] Tarptautinėje mokslinėje jaunųjų folklorininkų konferencijoje Vilniuje „The Informant in Folklore Studies“ skaitytas pranešimas „Phenomenological Analysis of the Contemporary Lithuanian Folk Musician“.

Kitose konferencijose skaityti pranešimai:

[2014 11 28] Lietuvos muzikos ir teatro akademijos etnomuzikologų konferencijoje „Muzikinio folkloro tyrimai ir sklaida atkūrus Lietuvos nepriklausomybę“ skaitytas pranešimas „Fenomenologinis tradicinio muzikanto tyrimas“.

[2016 04 28] Metinėje Lietuvos muzikos ir teatro akademijos konferencijoje Vilniuje „Muzikinio folkloro tyrimai ir sklaida atkūrus Lietuvos nepriklausomybę“ skaitytas pranešimas „Šiuolaikinio tradicinio muzikanto bruožai: muzikanto ir bendruomenės požiūriai“.

LITERATŪROS SĄRAŠAS

- ADORNO, Theodor Wiesengrund, 2008: *The Culture Industry*. London, New York, Routledge.
- AKESSON, Ingrid, 2015: Studying traditional creativity via the Individual, in: *Making a Difference: Music, Dance, and the Individual*. Programme abstracts of 31st European Seminar in Ethnomusicology (16.–19. September 2015). Irish World Academy of Music and Dance, University of Limerick, p. 13–14.
- AKSDAL, Bjørn, 2006: The Norwegian Hardanger Fiddle in Clasical Music, in: *Tautosakos darbai*, t. XXXII. Vilnius, Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, p. 15–25.
- ALASUUTARI, Pertti, 1996: *Researching Culture: Qualitative Method and Cultural Studies*. London, Sage.
- ALENSKAS, Vytautas, 2010: Nuo gegužinių iki dainų švenčių, in: *Tradicija ir dabartis*, Nr. 5. Klaipėda, KU leidykla, p. 85–90.
- AVRAMECS, Boriss, MUKTUPĀVELS, Valdis, 2000: Pasaulio muzika. Vilnius, Kronta.
- AMBRAZEVIČIUS, Rytis; KARAŠKA, Arvydas, ŠATKAUSKIENĖ, Vida, 2000: Folkloro ansambliai, in: *Muzikos enciklopedija*. Vilnius, p. 407–408.
- APANAVIČIUS, Romualdas, 1991: Tradiciniai muzikos instrumentai lietuvių ganyto papročiuose, in: *Lietuvių liaudies papročiai*. Vilnius, Lietuvos liaudies kultūros centras, p. 206–233.
- APANAVIČIUS, Romualdas, 1992: *Baltų etnoinstrumentologija*. Vydijos priedas. Kaunas, Kauno lietuvių tautinės kultūros centras.
- APANAVIČIUS, Romualdas, 1995: Tautos kilmę praskleidžia etnomuzika, in: *Darbai ir dienos*, Nr. 1(10). Kaunas, VDU leidykla, p. 69–84.
- APANAVIČIUS, Romualdas, 1999: Pirmąsios bendruomenės išrinktas? Kerdžius ir jo įvaizdis Šiaurės Europoje, in: *Darbai ir dienos*, Nr. 11(20). Kaunas, VDU leidykla, p. 81–93.
- APANAVIČIUS, Romualdas, 2002: „Kalevalos“ kanklės ir jų Baltijos tautų lygiagretės, in: *Tautosakos darbai*, 17(24). Vilnius, Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, p. 102–112.
- APANAVIČIUS, Romualdas, 2006: *Lyginamoji istorinė muzikologija*. Kaunas, VDU leidykla.
- APANAVIČIUS, Romualdas, 2008: Žemaičių dainos ir kanklės: ką jos byloja apie praeities žemaičių ūkininkavimą?, in: *Res Humanitarae*, Nr. 4. Klaipėda, KU leidykla, p. 192–210.
- APANAVIČIUS, Romualdas, 2009: *Etninė muzika. Šiaurės Lietuvos kultūros paveldas*, Nr. 3. Kaunas, Žiemgala.
- APANAVIČIUS, Romualdas, 2010: Muzikantas tradicinėje kultūroje, in: *Tradicija ir dabartis*, Nr. 5. Klaipėda, KU leidykla, p. 7–16.
- APANAVIČIUS, Romualdas, PALUBINSKIENĖ, Vida, 1990: *Senosios kanklės ir kankliavimas*. Kelmė, Eksperimentinė technikos paminklų restauravimo įmonė.
- APANAVIČIUS, Romualdas; BALTRĖNIENĖ, Marija, 1993: *Lietuvių liaudies muzikos instrumentai*. Vilnius, Mintis.
- AUGĖNAITĖ, Loreta, 1998: Alytaus ir Prienų krašto armonikininkų grojimo tradicijos, in: *Liaudies kultūra*, Nr. 1, Vilnius, Lietuvos liaudies kultūros centras, p. 18–21.
- AUŠKALNIS, Antanas, 1990a: Šiaurės vakarų žemaičių instrumentinis liaudies muzikavimas, in: *Menotyra*, t. 17, Vilnius, p. 3–8.
- AUŠKALNIS, Antanas, 1990b: Šilalės raj. Piliakalnio apylinkės muzikavimo tradicijos, in: *Kraštotyra*. Kn. 24, p. 80–84.
- AUŠKALNIS, Antanas, 1997: Instrumentinis liaudies muzikavimas Kelmės krašte, in: *Kelmės kraštas*. Vilnius, p. 288–394.
- BAIKA, Albertas, 1984: *Armonikų tipo instrumentai Lietuvoje ir atlikimo metodikos klausimai*. Vilnius, LTSR aukštojo ir specialiojo vidurinio mokslo ministerija, LTSR valstybinė konservatorija.
- BAIKA, Albertas, 1989a: Armonika tradicinėse kaimo kapelose, in: *Liaudies kūrybos palikimas dabarties kultūroje*. Kaunas, p. 51–55.
- BAIKA, Albertas, 1989b: Kaimo kapelos: praeitis ir dabartis, in: *Liaudies kultūra*, Nr. 5-6, Vilnius, Lietuvos liaudies kultūros centras, p. 12–13.
- BAIKA, Albertas, 1994: *Kaimo armonikos*. Vilnius, Pradai.

BAKKA, Egil, AKSDAL, Bjørn, FLEM, Erling, 1995: *Springar and Pols: Variation, Dialect and Age: Pilot Project on the Methodology for Determining Traditions Structures and Historical Layering of Old Norwegian Couple Dances*. Trondheim.

BĂLAȘA, Marin Marian, 1999: Old Sounds in the Transition Town, in: *Musik im Umbruch. Kulturelle Identität und gesellschaftlicher Wandel in Südosteuropa. New Countries, Old Sounds? Cultural Identity and Social Change in Southeastern Europe. Beiträge des Internationalen Symposiums in Berlin* (22. – 27. April 1997). Herausgegeben von Bruno B. Reuer unter Mitarbeit von Lujza Tari und Krista Zach. Verlag Südostdeutsches Kulturwerk, München, p. 293–306.

BANIONIS, Kazys, 1988: Prano Puskunigio pamokas prisimenant, in: *Aš išdainavau visas daineles*, t. 2. Vilnius, Vaga, p. 463–470

BAŠKIENĖ, Rasa, 2011: *Sekminės Vepriuose* [interaktyvus], prieiga per internetą <<http://apzvalga.eu/sekmines-vepriuose.html>> (žiūrėta 2013 03 06).

BATAVIČIUS, Albinas, 1995: *Tauragės apskrities dūdų orkestrai*. Tauragė, Aušra.

BAUMANN Max Peter, 2001: Reviewed work: Volksmusik in Jeans: Folkmusic-Revival. = Musik in Deutschland 1950-2000 (6.) Populäre Music, (f) Musizieren im Alltag [Folkmusic in jeans: Folk music Revival. = Music in Germany 1950-2000, (6.) Popular Music, (f) Everyday Music Making] by Erich Stockmann, in: *Ethnomusicology and the Individual* (The World of Music), guest editor Jonathan P.J. Stock, Journal of the Department of Ethnomusicology, vol. 43 (1). Berlin Otto-Friedrich University of Bamberg, p. 178–179.

BEYER, Lorenz, 2015: Individuals as Nodes in the Global Networks of Music Traditions: Case studies from Upper Bavaria, in: *Making a Difference: Music, Dance, and the Individual*. Programme abstracts of 31st European Seminar in Ethnomusicology (16. – 19. September 2015). Irish World Academy of Music and Dance, Limerick, University of Limerick, p. 16–17.

BENEDICT, Ruth, MEAD, Margaret, 1934: *Patterns of Culture*. Boston, Houghton Mifflin Company.

BIELINIS, Antanas, 1978: *Piemenavimai*. Švenčionys, Švenčionių Nalšios muziejaus Bylos Nr. 2, p. 173.

BITHELL, Caroline; JUNIPER, Hill, 2014: *The Oxford Handbook of Music Revival*. Oxford, Oxford University Press.

BYRON, Reginald, 1995: *Music, Culture, Experience. Selected Papers of John Blacking*. Chicago, The University of Chicago Press.

BLACKING, John, 1981: „Making artistic popular music: the goal of true folk”, in: *Popular music 1: Folk or popular? Distinctions, influences, continuities*. Cambridge, Cambridge University Press, p. 9–10.

BLUM, Stephen, 1992: Analysis of Musical Style, in: *Ethnomusicology: An Introduction*. The Norton/Grove Handbooks in Music. New York & London, Macmillan, p. 165–218.

BOGATYRIOV, Piotr; JAKOBSON, Roman, 1997: Folkloras kaip ypatinga kūrybos forma, in: *Tautosakos darbai*, t. VI-VII (XIII-XIV). Vilnius, Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, p. 201–210.

BOHLMAN, Philip V, 1988: *The Study of Folk Music in the Modern World*. Bloomington, Indiana University Press.

BOYES, Georgina, 1993: *The Imagined Village: Culture, Ideology and the English Folk Revival*. Music and Society Series. Manchester, Manchester University Press.

BRANDL, Rudolf, 1991: Cooperation in the Study of Greek Folk Music: The Triadic Relationship Between Foreign Field-Worker, Greek Folklorist and Musicians (Problems and Expectations), in: *Music in the Dialogue of Cultures: Traditional Music and Cultural Policy*. Ed. by Max Peter Baumann. International Institute for Comparative Music Studies and Documentation. Berlin, p. 336–346.

BUCHAN, David, 1972: *The Ballad and the Folk*. London, Routledge.

BUCHANAN, Donna A., 2006: *Performing Democracy*. Chicago, The University of Chicago Press.

BULA, Dace, 2000. *Dziedātājtauta: Folklorā un nacionālā ideoloģija*. Rīga, „Latvijas Arhīvi”.

BURAČAS, Balys, 1936: Mieliausiojo ožragio muzikantas, in: *Sekmadienis*, Nr. 48, p. 3.

BURAČAS, Balys, 1939a: Aukštaičių lumzdelininkai, in: *Žiburėlis*, Nr. 9, p. 136–137.

BURAČAS, Balys, 1939b: Jauna žemaičių kanklininkė, in: *Žiburėlis*, Nr. 10 (387), p. 157–158.

BURAČAS, Balys, 1993: *Lietuvos kaimo papročiai*. Vilnius, Mintis.

BŪGIENĖ, Lina, 2011: „Aš jau prisimenu...” Autobiografiniai lietuvių moterų pasakojimai folkloristo akimis, in: *Tautosakos darbai*, t. XLII. Vilnius, Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, p. 44–62.

BŪGIENĖ, Lina, 2012a: Istorijos patirtis ir refleksija Valkininkų krašto žmonių pasakojimuose, in: *Tautosakos darbai*, t. XLIV. Vilnius, Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, p. 121–136.

- BŪGIENĖ, Lina, 2012b: Pasaulio refleksija autobiografiniuose vyrų ir moterų pasakojimuose, in: *Homo narrans: folklorinė atmintis iš arti*: kolektyvinė monografija. Vilnius, Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, p. 69–95.
- CALLAHAN, Robey, STACK, Trevor, 2007: Creativity in Advertising, Fiction and Ethnography, in: *Creativity and Cultural Improvisation*. Oxford, New York, Berg, p. 267–279.
- CERIBAŠIĆ, 2003: Social Canons Inherited from the Past: Women Players of Folk Music Instruments in Croatia, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 44. Budapest, Akadémiai Kiadó, p. 147–158.
- CHOMENTAUSKAS, Gintaras, LEPEŠKA, Virginijus, 1990: Socialinio-psichologinio treningo efektyvumo tyrimas, in: *Psichologija: mokslo darbai*. Vilnius, VU leidykla, p. 65–78.
- COOLEY, Timothy J., 2003: Theorizing Fieldwork Impact: Malinowski, peasant-love, and friendship, in: *British Journal of Ethnomusicology*, vol. 12. British Forum for Ethnomusicology, p. 1–17.
- CROCKER, Richard L., 1966/1986: A History of Musical Styles. New York, McGraw-Hill.
- CZEKANOWSKA, Anna, 1999: Experimenting with Folk Music. To Be a Witch, Drug Addict or to Dance Oberek, in: *Glazba, Folklor i Kultura. Music, Folklore, and Culture*. Essays in Honour of Jerko Bezić. Editors Naila Ceribašić, Grozdana Marošević. Zagreb, Institute of Ethnology and Folklore Research Croatian Musicological Society, p. 371–377.
- CZEKANOWSKA, Anna, 2000: *Pathways of Ethnomusicology*. Selected Essays. Warsaw, Institute of Musicology of Warsaw University.
- ČEPIENĖ, Irena, 1972: Šiuolaikinės dzūkų vestuvės, in: *Kraštotyra*. Vilnius, p. 255–264.
- ČEPIENĖ, Irena, 1972: Vestuvių papročiai, in: *Kernavė*. Vilnius, p. 208–219.
- ČEPIENĖ, Irena, 1984: *Šiuolaikinės lietuvių liaudies vestuvės*. Medžiaga vestuvių organizatoriams. Vilnius.
- ČETKAUSKAITĖ, Genovaitė, 1998a: *Aukštaičių dainos. Šiaurės rytų Lietuva*. Sudarė ir parengė Genovaitė Četkauskaitė, (Lietuvių liaudies muzika, d. II), Vilnius, Lietuvos muzikos akademijos muzikologijos instituto etnomuzikologijos skyrius.
- ČIUČIURKIENĖ-MIKŠTAITĖ, Regina, 2007: *Piemenėvimas Švenčionių krašte XX a. Švenčionys*.
- ČIURLIONYTĖ, Jadvyga, 1969: *Lietuvių liaudies dainų melodikos bruožai*, Vilnius.
- DAGILYTĖ, Aurelija, 2001: Kaimo bendruomenė ir muzikavimo tradicijos, in: *Darbai ir dienos*, Nr. 25. Kaunas, VDU leidykla, p. 209–214.
- DAHLIG, Ewa, 2001: Poland, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition, Edited by Stanley Sadie, Executive Editor John Tyrrell, vol. 24. London, New York, Macmillan Publishers Limited, p. 701–714.
- DAHLIG, Piotr, 1993: *Ludowa praktyka muzyczna*. Warszawa, Instytut Sztuki PAN.
- DANIELSON, Virginia, 1997: *The Voice of Egypt: Umm Kulthūm, Arabic Song, and Egyptian Society in the Twentieth Century*. Chicago, University of Chicago Press.
- DAUJOTYTĖ-PAKERIENĖ, Viktorija, 2003: *Literatūros fenomenologija: problematikos kontūrai*. Vilnius, Vilniaus dailės akademijos leidykla.
- DAWE, Kevin, 2001. Performance on Mediterranean Theme: Musicians and Masculinity in Crete, in: *The Mediterranean in Music. Critical Perspectives, Common Concerns, Cultural Differences*. Edited by David Cooper, Kevin Dawe. Europea: Ethnomusicologies and Modernities, No. 3. The Scarecrow Press, p. 117–130.
- DONSKIS, Leonidas, 2004: *Aukštoji ir populiarioji kultūra: praraja ar dialogas?* [interaktyvus], prieiga per internetą <http://archyvas.tst.bernardinai.lt/index.php?url=articles/3465> (žiūrėta 2012 10 29).
- ELSCHEK, Oskár, 1970: Mensh-Musik-Instrument. Funktionelle Schichtung der Primärformen, in: *Musik als Gestalt und Erlebnis*. Festschrift Walter Graf (zum 65. Geburtstag), Wien, Köln- Graz, S. 41–50.
- ELSCHEK, Oskár, 1981: Die musikalische Individualität der slowakischen Primgeiger, in: *Studia instrumentorum musicae popularis*, vol. 7, Stockholm, p. 70–85.
- ELSCHEK, Oskár, 2004: Klang und Stilbereiche der instrumentalen Volksmusik, in: *Studia instrumentorum musicae popularis XII*. Herausgegeben von Eszter Fontana, Andreas Michel und Erich Stockmann, Halle an der Saale, Verlag Janos Stekovics, p. 9–26.
- ERLMANN, Veit, 1991: *African Stars*. Chicago, University of Chicago Press.
- FARNSWORTH, Paul R., 1958: *The social psychology of music*. New York, Dryden Press.

- GARNER, David, 2015: Tempo, Identity, and Drive in Cape Breton Jigs, in: *Trans-Atlantic Transaction*. The Economic and Cultural Power of Fiddle in Commercial instrumental Performance. Abstracts of The North Atlantic Fiddle Convention (13. – 17. October 2015). North Atlantic Fiddle Convention, The Centre for Cape Breton Studies, Sydney, Nova Scotia, Canada.
- GARSONAS, Raimondas, 2007. *Utenos krašto muzikantai*. Utena, UAB „Utenos spaustuvė“.
- GEDUTYTĖ-LUKENSKIENĖ, Laura, 2006. Vieniſas kanklininkas Juozas Teleſius, in: *Liaudies kultūra*, Nr. 1, Vilnius, Lietuvos liaudies kultūros centras, p. 13–22.
- GEDUTYTĖ-LUKENSKIENĖ, Laura, 2015. Vieniſas kanklininkas Juozas Teleſius. Straipsnių autorė ir sudarytoja Laura Lukenskienė. Kaunas.
- GEERTZ, Clifford, 1973: *The Interpretation of cultures*. New York, Basic Books.
- GENDROLIS, Edmundas, 1984: *Socialinė ir kultūrinė antropologija : pagrindinių krypčių ir metodų apžvalga*. Vilnius, Mintis.
- GIDDENS, Anthony, 2000: *Modernybė ir asmens tapatumas*. Vilnius, Pradai.
- GIURIATI, Giovanni, 2010: Coping with Change. Changing Musical Traditions, Changing Ethnomusicology, Musicology Today, in: *Music Traditions in Totalitarian Systems*, vol. 7. Warsaw, Institute of Musicology, University of Warsaw, p. 9–37.
- GJERTSEN, Ingrid, 1996: The Family as Carrier of Folk Song Tradition, in: *The Family as the Tradition Carrier*. Conference Proceedings, No. 31, vol. 1. Tallinn, p. 31–36.
- GOERTZEN, Chris, 1997: *Fiddling for Norway: Revival and Identity*. Chicago Studies in Ethnomusicology, Chicago, University of Chicago Press.
- GORE, Georgiana, BAKKA, Egil, 2007: Constructing Dance Knowledge in the Field: Bridging the Gap between Realisation and Concept, in: *Re-thinking Practice and Theory: Proceedings Thirtieth Annual Conference*. Cosponsored with CORD. Centre National de la danse, Paris 21–24 June, Society for Dance History Scholars.
- GRAŠYTĖ, Toma, 2010: *Lietuvių tradicinės instrumentinės muzikos mokymosi ypatumai*. Magistro darbas (rankraštis). Darbo vadovas Evaldas Vyčinas. Vilnius, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Etnomuzikologijos katedra.
- GRAŠYTĖ, Toma, 2012a: Tradicinė lietuvių mokymosi griežti liaudies muzikos instrumentais metodika: pradžiamokslis, in: *Liaudies kultūra*, Nr. 5. Vilnius, Lietuvos liaudies kultūros centras, p. 12–19.
- GRAŠYTĖ, Toma, 2012b: Muzikuojantys namai: aukštaičių vepriškių Ratautų giminė, in: *Tradicija ir dabartis*, Nr. 7. Klaipėda, KU leidykla, p. 62–72.
- GRICIUS, Algis, 2008: *Smuikavimo dėmenys*. Muzikos paskaitų konspektai. I sąsiuvinis. Vilnius.
- GRIGUTYTĖ, Dalia, 2001: Valinčiai, in: *Seinijos gyvenvietės ir gyventojai*. Sudarė Juozas Sigintas Paransevičius. Punkskas, Aušra, p. 159–166.
- GUSTAFSSON, Magnus, 1996: Axel Sjölander – Seventh-Generation Fiddler, in: *The Family as the Tradition Carrier*. Conference Proceedings, No. 31, vol. 1. Tallinn, Folklore Department, Institute of the Estonian Language, Nordic Institute of Folklore, p. 37–45.
- HAYES, Ian, 2015: Negotiating Space and Place: the Cape Breton fiddling Tradition and the Tourism Industry, in: *Trans-Atlantic Transaction*. The Economic and Cultural Power of Fiddle in Commercial instrumental Performance. Abstracts of The North Atlantic Fiddle Convention (13. – 17. October 2015). Sydney, Nova Scotia, Canada, North Atlantic Fiddle Convention, The Centre for Cape Breton Studies.
- HANSSON, Nils, 1998: Folk Music – from villiage greens to concert platforms, in: *Music in Sweden*. Stockholm, Svenska institutet, p. 38–65.
- HELLIER-TINOCO, Ruth, 2003: Experiencing People: reationships, responsibility and reciprocity, in: *British Journal of Ethnomusicology*, vol. 12. British Forum for Ethnomusicolgy, p. 19–34.
- HERNDON, Marcia; MCLEOD, Norma, 1979: *Music as culture*. Norwood, Norwood Editions.
- HOERBURGER, Felix, 1966: *Musica Vulgaris*. Erlangen Forschungen Reihe A. Geisteswissenschaften, 19, Erlangen, Universitätsbund Erlangen–Nürnberg e. V.
- HOERNBURGER, Felix; ANDREAS, Michel, 1991: Publications and Activities of the ICTM Study Group on Folk Musical Instruments, in: *Yearbook for Traditional Music*, vol. 23, International Council for Traditional Music, p. 172–181.
- HUGHES-FREELAND, Felicia, 2007: Tradition and the individual talent’: T.S. Eliot for Anthropologist, in: *Creativity and Cultural Improvization*. Oxford, New York, Berg, p. 207–222.

- IVANAUSKAITĖ, Vita, 2003: Folklorinės tradicijos ypatumai, in: *Tautosakos darbai*, t. 18 (25). Vilnius, Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, p. 13–27.
- JAMESON, Fredric, 2002: *Kultūros posūkis: rinktiniai darbai apie postmodernizmą (1983-1998)*, Vilnius, Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla.
- JOHANSSON, Mats, 2009: *Rhythm into Style: Studying Asymmetrical Grooves in Norwegian Folk Music*. PhD thesis. Department of Musicology, The University of Oslo.
- JOHNSON, Jill Ann, 2015: Individual Actors, Identity, and Autonomy in the Swedish Musical Landscape, in: *Making a Difference: Music, Dance, and the Individual*. Programme abstracts of 31st European Seminar in Ethnomusicology (16. – 19. September 2015). Irish World Academy of Music and Dance, University of Limerick, p. 26–27.
- JONUTYTĖ, Jurga, 2010: Kartotė: Tradicijos sąvokos matas ir pamatas, in: *Tautosakos darbai*, t. XXXIX. Vilnius, Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, p. 36–49.
- JONUTYTĖ, Jurga, 2011: *Tradiciono sąvokos kaita*. Vilnius, Vilniaus universitetas.
- KAKNAVIČIŪTĖ, Vladislava, 2010: Tradicinio grojimo armonikos tipo instrumentais išsaugojimo ir plėtojimo problemos, in: *Tradicija ir dabartis*, Nr. 5, Klaipėda, KU leidykla, p. 28–39.
- KALAVINSKAITĖ, Danutė, 2009: Teoriniai šiuolaikinės lietuvių religinės muzikos kontekstai ir perspektyvos, in: *Menotyra*, t. 16, Nr. 1-2, Vilnius, Lietuvos mokslų akademijos leidykla, p. 50–61.
- KARČEMARSKAS, Mindaugas, 2006: Cimbolai Lietuvoje: praeitis ir šiandiena, in: *Tautosakos darbai*, t. XXXII. Vilnius, Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, p. 203–213.
- KARČEMARSKAS, Mindaugas, 2007: Cimbolai ir muzikavimo jais tradicija Lietuvoje, in: *Lietuvos muzikologija*, t. 8, Vilnius, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, p. 142–163.
- KAROBLIS, Gediminas, 2010: Kūryba ir kartotė šokant ir šokį užrašant, in: *Tautosakos darbai*, t. XXXIX. Vilnius, Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, p. 50–65.
- KAVOLIS, Vytautas, 1995: *Kultūrinė psichologija*. Vilnius, Baltos lankos.
- KAPPER, Sille, 2013: Estonian Folk Dance: Terms and Concepts in Theory and Practice, in: *Electronic Journal of Folklore*, Vol. 54. Ed. by Mare Kõiva & Andres Kuperjanov. Tartu, FB and Media Group of Estonian Literary Museum, p. 73–96.
- KEEGAN-PHIPPS, Simon; TRISH, Winter, 2013: *Performing Englishness: Identity and Politics in a Contemporary Folk Resurgence*. Manchester, Manchester University Press.
- KELLER, Marcello, Sorce, 2001: Popular Music in Europe, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition, Edited by Stanley Sadie, Executive Editor John Tyrrell, vol. 24. London, New York, Macmillan Publishers Limited, p. 204–213.
- KELLER, Marcello, Sorce, 2011: *What Makes Music European: Looking Beyond Sound*. United States of America, Scarecrow Press.
- KILLICK, Andrew, 2006: Holicipation: Prolegomenon to an Ethnography of Solitary Music-Making, in: *Ethnomusicology Forum*, vol. 15, No. 2. Taylor & Francis, Ltd. on behalf of the British Forum for Ethnomusicology, p. 273–299.
- KIRDIENĖ, Gaila, 2000: *Smuikas ir smuikavimas lietuvių etninėje kultūroje*, Vilnius, Kronta.
- KIRDIENĖ, Gaila, 2001: Smuikas, smuikininkas ir smuikavimas liaudies papročiuose, in: *Darbai ir dienos*, Nr. 25. Kaunas, VDU leidykla, p. 148–188.
- KIRDIENĖ, Gaila, 2004: Järjepidevus ja muutused leedu rahvapärases viiulimuusikas isas ja poja Baltruaitise mängitud muusika näitel (Continuity and Changes of Lithuanian Folk Fiddle Music. Music by the Baltrušaitis – Father and Son), in: *Pärimusmuusika muutuvast ühiskonnas, Tõid etnomusikoloogias*, allat 2, koostanud ja toimetanud Ingrid Rüütel, Eesti Kirjandusmuuseumi etnomusikoloogia osakond, p. 47–63.
- KIRDIENĖ, Gaila, 2005a: Aukštaitiškos ir žemaitiškos tradicijų sampyna Ciprijono Niauros smuiko muzikoje, in: *Tautosakos darbai*, t. XXII (XXIX). Vilnius, Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, p. 135–153.
- KIRDIENĖ, Gaila, 2005b: Lietuvininkų ir žemaičių smuiko repertuaras, in: *Liaudies kultūra*, Nr. 5. Vilnius, Lietuvos liaudies kultūros centras, p. 14–30.
- KIRDIENĖ, Gaila, 2007a: *Lietuvių liaudies smuiko muzika [Natos]. 100 kūrinijų*. Vilnius, Lietuvos liaudies kultūros centras.
- KIRDIENĖ, Gaila, 2007b: *Polka su minorium*: Telšių r. liaudies smuiko muzikos stilius, in: *Lietuvos muzikologija*, t. 8. Vilnius, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, p. 120–141.

- KIRDIENĖ, Gaila, 2009a: Aukštaičių instrumentinių šokių repertuaras, in: *Aukštaičių tapatumo paieškos*. Kaunas, Žiemgalos leidykla, p. 150–160.
- KIRDIENĖ, Gaila, 2009b: *Tradicinė rytų aukštaičių vestuvių muzika*. Vilnius, Kronta.
- KIRDIENĖ, Gaila, 2011: Dzūkų smuikininkų repertuaras, in: *Lietuvos muzikologija*, t. 12. Vilnius, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, p. 160–179.
- KIRDIENĖ, Gaila, 2013: Lietuvos muzikantai ir instrumentinis muzikavimas sovietinėje tremtyje ir lageriuose, in: *Lietuviai ir muzika Sibire*/Sudarė Jūratė Vyliūtė, Gaila Kirdienė. Vilnius, Lietuvos kompozitorių sąjunga, p. 431–629.
- KIRDIENĖ, Gaila, 2015a: Dzūkų smuikavimo stiliaus tyrimai: Lazdijų ir Seinų-Punsko kraštai, in: *Regioniniai muzikinio folkloro tyrimai*. Tarptautinė konferencija. 2015 gruodžio 2–5. Tezės. Vilnius, Etninės kultūros globos taryba, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, p. 39–40.
- KIRDIENĖ, Gaila, 2015b: Jonas Ragažinskas, in: *Liaudies kultūra*, Nr. 5. Vilnius, Lietuvos liaudies kultūros centras, p. 53–67.
- KIRDIENĖ, Gaila, 2015c: Vaizdo įrašų aktualumas regioniniams lietuvių tradicinio smuikavimo stiliumi tirti, pranešimas Lietuvos muzikos ir teatro akademijos 39-ojoje metinėje konferencijoje balandžio 15 d.
- KIRDIENĖ, Gaila, 2016: Kupiškėnų instrumentinio muzikavimo tradicija. Naujausi moksliniai lokaliniai tyrimai. Kupiškis (*Lietuvos valsčiai*, 32). Vilnius, Versmė, p. 1045–1079.
- KUBIK, Gerhard, 1991: Documentation in the Field. Scientific Strategies and the Psychology of Culture Contact, in: *Music in the Dialogue of Cultures: Traditional Music and Cultural Policy*. Ed. by Max Peter Baumann. Berlin, International Institute for Comparative Music Studies and Documentation, p. 318–335.
- KURKELA, Vesa, 2007: Finnish tango in old amateur tapes – complementing a popular music history with local sounds, in: Ahamer, Julia und Lechleitner, Gerda (Hrsg.): *Um-Feld-Forschung. Erfahrungen - Erlebnisse - Ergebnisse*. (Mitteilungen des Phonogrammarchivs 93). Wien, Verlag der ÖAW, p. 199–208.
- KUZMICKAS, Bronius, 2011: Tradicija ir inovacija modernybės ir postmodernybės požiūriu, in: *Logos*, Nr. 67. Vilnius, VO "Logos", p. 6–15.
- KVIFTE, Tellef, 2000: The researcher, the informant and the personal study of person, in: *The Musician in Focus: Individual Perspectives in Nordic Ethnomusicology*. Stockholm, The Royal Swedish Academy of Music, p. 25–35.
- LAOIRE, Ó Lillis, 2003: Fieldwork in common places: an ethnographer's experiences in Tory Island, in: *British Journal of Ethnomusicology*, vol. 12. British Forum for Ethnomusicology, p. 113–136.
- LARUE, Jan, 1970: *Guidelines for Style Analysis*. New York, W. W. Norton.
- LECHLEITNER, Gerda, 2015: In Search of the "Best" Musician: Individuals in the Course of Knowledge Production, in: *Making a Difference: Music, Dance, and the Individual*. Programme abstracts of 31st European Seminar in Ethnomusicology (16. – 19. September 2015). Limerick, Irish World Academy of Music and Dance, University of Limerick, p. 31–32.
- LEHMANN, Ischta, 2009: *Motyvacija. Kaip tėvai galėtų padėti savo vaikams*. Vilnius, Gimtasis žodis.
- Lietuvių etnografinis enciklopedinis žodynas*, 2015. Sudarė Birutė Kulnelytė ir Elvyda Lazauskaitė. Vilnius, Lietuvos nacionalinis muziejus.
- LORTAT-JACOB, Bernard, 1995: *Sardinian Chronicles*, trans. Teresa Lavender Fagan. Chicago, University of Chicago Press.
- LUNDBERG, Dan, 1998: Folk Music: From Village Greens to Concert Platform, in: *Music in Sweden*, edited by Susanne Concha Emmrich and Lena Roth. Stockholm, Swedish Institute.
- LUNDBERG, Dan, 2015: "I became Latin American when I moved to Sweden": On Individual and collective Identity and Music Making, in: *Making a Difference: Music, Dance, and the Individual*. Programme abstracts of 31st European Seminar in Ethnomusicology (16. – 19. September 2015). Limerick, Irish World Academy of Music and Dance, University of Limerick, p. 32.
- LUNDBERG, Dan; MALM, Krister and RONSTRÖM, Owe, 2003: *Music, Media, Multiculture – Changing Muscscapes*. Stockholm, Svenskt Visarkiv.
- MACCABEE, Dina, 2015: Folk or Anti-Folk? Transmittin Old-Time Repertoire on Youtube, in: *Trans-Atlantic Transaction*. The Economic and Cultural Power of Fiddle in Commercial instrumental Performance. Abstracts of The North Atlantic Fiddle Convention (13. – 17. October 2015). Sydney, Nova Scotia, Canada, North Atlantic Fiddle Convention, The Centre for Cape Breton Studies.

- MACKINNON, Niall, 1994: The British Folk Scene: Musical Performance and Social Identity, in: *Popular Music in Britain Series*. Buckingham and Philadelphia, Open University Press.
- MAXWELL, Joseph A., 1996: Qualitative Research Design. An Interactive Approach, in: *Applied Social Research Methods Series*, vol. 41, London, Sage.
- McGUINNESS, Sara, 2015: From Ndombolo to Scooby-Doo: Congolese Musicians in the UK Re-create Home Whilst Finding Their Own Voice, in: *Making a Difference: Music, Dance, and the Individual*. Programme abstracts of 31st European Seminar in Ethnomusicology (16. – 19. September 2015). Limerick, Irish World Academy of Music and Dance, University of Limerick, p. 34–35.
- MELNIKAS, Leonidas, 2000: *Muzikos kultūros ekologija*. Vilnius.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, 1996: *Phenomenology of Perception*. Delhi, Motilal Banarsidass Publishers Private Limited.
- MERRIAM Alan P., 1964: *The Anthropology of music*. Northwestern University Press.
- MORGENSTERN, Ulrich, 2015: The individual Paradigm in Ethnomusicology and Folkloristics: 150 Years of history, in: *Making a Difference: Music, Dance and the Individual*. The 31st European Seminar in Ethnomusicology (ESEM). [Program and Presenter abstracts]. Limerick, Irish World Academy of Music and Dance, University of Limerick. Sept 16th-20th, p. 37.
- MOTUZAS, Antanas, 1992: Kerdžiaus triūba. Piemenavimo tradicijos Dzūkijos prietryčiuose, in: *Liaudies kūryba*, t. III. Vilnius, Lietuvos etninės kultūros draugija, Lietuvos liaudies kultūros centras, p. 57–64.
- MUKTUPĀVELS, Valdis, 2002: Musical Instruments in the Baltic Region: Historiography and Traditions, Traditional Music in Baltic Countries, in: *The World of Music*, vol. 44(3), Berlin, p. 21–54.
- MUKTUPĀVELS, Valdis, 2000: On some relations between kokles styles and contexts in the twentieth century, in: *Journal of Baltic Studies*, vol. XXXI, Nr. 4, p. 388–405.
- MUKTUPĀVELS, Valdis, 2011: The 'Dangerous' Folksongs: The Neofolklore Movement of Occupied Latvia in the 1980s, in: *Popular Music and Human Rights*, Volume II: World Music. Eed. by Ian Peddie. Farnham UK, Ashgate Press.
- MUKTUPĀVELS, Valdis, 2009: The Small or the Big Kokles? A Shift of Preferences in the Context of the Folklore Revival Movement, in: *Musiikin Suunta*, Nr. 1, Suomen etnomusikologinen seura, p. 5–13.
- MUNRO, Ailie, 1996: *The Democratic Muse: Folk Music Revival in Scotland*. Aberdeen, Scottish Cultural Press.
- NAKIENĖ, Austė, 2008: Baltiška muzika – naujas vardas muzikos scenoje, in: *Tautosakos darbai*, t. XXXV. Vilnius, Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, p. 164–174.
- NAKIENĖ, Austė, 2011: Bardų kūryba ir tradicijų tąsa: aš ir gyvenusieji praeityje, in: *Liaudies kultūra*, Nr. 1 (126). Vilnius, Lietuvos liaudies kultūros centras, p. 34–48.
- NAKIENĖ, Austė, 2015: *Nuo tradicinės polifonijos iki polifoninės tradicijos. Lietuvių muzikos kaita XX–XXI a.* Vilnius, Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas.
- NASR, Seyyed, Hossein: 1995: Kas yra tradicija, iš anglų k. vertė Audrius Beinorius, in: *Liaudies kultūra*, Nr. 5. Vilnius, Lietuvos liaudies kultūros centras, p. 52–54.
- NAWROCKA-WYSOCKA, Arleta, 2015: Zuzanna Bujok: Poet and Singer from Wisła (The Mentor for Three Generations), in: *Making a Difference: Music, Dance, and the Individual*. Programme abstracts of 31st European Seminar in Ethnomusicology (16. – 19. September 2015). Limerick, Irish World Academy of Music and Dance, University of Limerick, p. 37–38.
- NETTL, Bruno, 1983: *The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts*. Urbana and Chicago, University of Illinois Press.
- NEVULIENĖ-KASCIEČIŪTĖ, Anelė, 2001: Raistiniai, in: *Seinijos gyvenvietės ir gyventojai*. Sudarė Juozas Sigitas Paransevičius. Punkskas, Aušra, p. 113
- Ó BRIAN, Lonán, 2015: The Voice of Tradition: One Man's Creation of a Pan-minority Soundscape in Vietnam, in: *Making a Difference: Music, Dance, and the Individual*. Programme abstracts of 31st European Seminar in Ethnomusicology (16. – 19. September 2015). Limerick, Irish World Academy of Music and Dance, University of Limerick, p. 40.
- Ó MEACHAIR, Tadhg, 2015: Young Composers in Irish Traditional Music: Áine McGeeney (A Case Study), in: *Making a Difference: Music, Dance, and the Individual*. Programme abstracts of 31st European Seminar in Ethnomusicology (16. – 19. September 2015). Limerick, Irish World Academy of Music and Dance, University of Limerick, p. 40–41.

O'BRIEN-BERNINI, Leah, 2015: Versatility, Portability, Grit, and Grace, in: *Trans-Atlantic Transaction*. The Economic and Cultural Power of Fiddle in Commercial instrumental Performance. Abstracts of The North Atlantic Fiddle Convention (13. – 17. October 2015). Sydney, Nova Scotia, Canada, North Atlantic Fiddle Convention, The Centre for Cape Breton Studies.

OLEKIENĖ, Anastazija, 1988: Tiek daug nueita, tiek pamatyta..., in: *Aš išdainavau visas daineles*, t. 2. Sudarė Danutė Krištopaitė. Vilnius, Vaga, p. 470–479.

OZAH, Marie Agatha, 2010: Can we Dance Together? Gender and Performance Space Discourse in Égwú Ámálá of the Ogbaru of Nigeria, in: *Yearbook for Traditonal Music*, vol. 42. International Folk Music Council, p. 21–40.

PALIULIS, Stasys, 1959: *Lietuvių liaudies instrumentinė muzika: Pučiamieji instrumentai*. Vilnius, Valstybinė grožinės literatūros leidykla.

PALIULIS, Stasys, 1985a: Apaščios apylinkių liaudies muzikantai. Galvokų lakštingala, in: *Aš išdainavau visas daineles*, t. 1. Sudarė Danutė Krištopaitė. Vilnius, Vaga, p. 91–97.

PALIULIS, Stasys, 1985b: Apaščios apylinkių liaudies muzikantai. Sviliai, in: *Aš išdainavau visas daineles*. Vilnius, t. 1. Sudarė Danutė Krištopaitė. Vilnius, Vaga, p. 98–105.

PALIULIS, Stasys, 1985c: Braškių Venclavai, in: *Aš išdainavau visas daineles*, t. 1. Sudarė Danutė Krištopaitė. Vilnius, Vaga, p. 136–140.

PALIULIS, Stasys, 1985d: Savučiai, in: *Aš išdainavau visas daineles*, t. 1. Sudarė Danutė Krištopaitė. Vilnius, Vaga, p. 106–110.

PALIULIS, Stasys, 1988: „Sutartinių ir skudučių keliais“, in: *Aš išdainavau visas daineles*, t. 2. Sudarė Danutė Krištopaitė. Vilnius, Vaga, p. 31–78.

PALIULIS, Stasys, 2002: *Sutartinių ir skudučių keliais. Tautosakininko gyvenimas ir darbai*. Sudarė ir parengė Algirdas Vyžintas. Vilnius, Lietuvos muzikos akademija.

PALUBINSKIENĖ, Vida, 1996: Tradicinis kankliavimas šiandien, in: *Liaudies kultūra*, Nr. 1. Vilnius, Lietuvos liaudies kultūros centras, p. 34–37.

PALUBINSKIENĖ, Vida, 1998: Džukų instrumentinis muzikavimas XX amžiuje, in: *Liaudies kultūra*, Nr. 4. Vilnius, Lietuvos liaudies kultūros centras, p. 35–40.

PALUBINSKIENĖ, Vida, 2010: Tradicinės kanklės ir kanklininkai šventėse, in: *Tradicija ir dabartis: mokslo darbai*, Nr. 5. Klaipėda, KU leidykla, p. 109–122.

PALUBINSKIENĖ, Vida, 2007: *Kanklės lietuvių etninėje kultūroje: Tradicijos ir jų kaita (XIX a. II pusė – XXI a. pradžia)*. Kaunas, VDU leidykla.

Pasaulio muzikos instrumentai. Iliustruota enciklopedija. Mokymo priemonė 9–12 kl. Vilnius, Kronta, 1999.

PAUKŠYTĖ-ŠAKNIENĖ, Rasa, 2012: Regioniškas ir tradicijas dabarties kultūroje: papročių kaitos ypatumai, in: *Tautosakos darbai*, t. XLIII. Vilnius, Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, p. 143–154.

PAVLAKIS, Katerina, 1999: Identität im Wandel: Neue Tendenzen in der griechischen Populärmusik, in: *Musik im Umbruch. Kulturelle Identität und gesellschaftlicher Wandel in Südosteuropa. New Countries, Old Sounds? Cultural Identity and Social Change in Southeastern Europe*. Beiträge des Internationalen Symposiums in Berlin (22. – 27. April 1997). Herausgegeben von Bruno B. Reuer unter Mitarbeit von Lujza Tari und Krista Zach. München, Verlag Südostdeutsches Kulturwerk, p. 272–280.

PERLMAN, Ken, 2015: „I'd Get The Tune Into ME head“: Oral Music Learning Among Traditional Fiddlers on Prince Edward Island, in: *Trans-Atlantic Transaction*. The Economic and Cultural Power of Fiddle in Commercial instrumental Performance. Abstracts of The North Atlantic Fiddle Convention (13. – 17. October 2015). Sydney, Nova Scotia, Canada, North Atlantic Fiddle Convention, The Centre for Cape Breton Studies.

PETROVA, Ana, 2009: (Re)constructing Musicology: Discourse on Music between Musicology and Sociology of Music, in: *VI. International Symposium „Music in Society“*. Sarajevo, October 28-30, 2008. Collection of Papers, p. 34–44.

PETTAN, Svanibor, 1999: Musical Reflection on Politics and War. An Ethnomusicologist in Croatia in the 1990s, in: *Musik im Umbruch. Kulturelle Identität und gesellschaftlicher Wandel in Südosteuropa. New Countries, Old Sounds? Cultural Identity and Social Change in Southeastern Europe*. Beiträge des Internationalen Symposiums in Berlin (22. – 27. April 1997). Herausgegeben von Bruno B. Reuer unter Mitarbeit von Lujza Tari und Krista Zach. München, Verlag Südostdeutsches Kulturwerk, p. 281–292.

- PLASTINO, Goffredo, 2003: Fifteen fragments on my (field)work, in: *British Journal of Ethnomusicology*, vol. 12. British Forum for Ethnomusicology, p. 97–112.
- PLIURAITĖ-ANDREJEVIENĖ, Nijolė, 2012: *Lietuvos vaikų žaislai*. Vilnius, Versus Aureus.
- POCIUS, Gerald, L., 1999: Folkloras ir tautinis tapatumas, in: *Etninė kultūra ir tapatumo išraiška. Etnologiniai tyrinėjimai Lietuvoje 1992, 1993, 1995 metais*. Vilnius, Mokslo Aidai, p. 14–35.
- Punksko ir Seinų krašto lietuviai: etninio ir kultūrinio tapatumo bruožai*, 2006: straipsnių rinkinys / sudarytojas Petras Kalnius; red. kolegija: Petras Kalnius (ats. red.)... [et al.]. Punkskas, „Aušros“ leidykla.
- QUIGLEY, Colin, 1995: *Music from the Heart. Compositions of a Folk Fiddler*. Athens, The University of Georgia Press.
- RAMANAUSKAITĖ, Egidija, 2002: *Šiuolaikinės kultūros fenomenų tyrinėjimai*. Kaunas, VDU leidykla.
- RAMANAUSKAITĖ, Egidija, 2007: Jaunimo laisvalaikio kultūros modernėjimo bruožai (Paskutinis XX a. dešimtmetis), in: *Rytų Europos kultūra migracijos kontekste. Tarpdalykiniai tyrimai*/ sudarė Irena Regina Merkienė. Vilnius, Versus Aureus, p. 103–124.
- RAMNARINE, Tina K., 2003: *Ilmatar's Inspirations. Nationalism, Globalization, and the Changing Soundscapes of Finnish Folk Music*. Chicago studies in Ethnomusicology, The University of Chicago Press.
- RICE, Timothy, 1994: *May It Fill Your Soul. Experiencing Bulgarian Music*. Edited by Phillip Bohlman and Bruno Nettle. Chicago and London, The university of Chicago Press.
- RICE, Timothy, 1995: *Ethnographic approaches to the study of Music cognition in Bulgaria*. Paper presented at the 33rd World Conference of the International Folk Music Council Canberra, Australia. January 7, p.1–18.
- RICE, Timothy, 1999: The Revision of Bulgarian Folkloristics and Folk Music Research in the Post-Communist Period (1990-1996), in: *Musik im Umbruch. Kulturelle Identität und gesellschaftlicher Wandel in Südosteuropa. New Countries, Old Sounds? Cultural Identity and Social Change in Southeastern Europe*. Beiträge des Internationalen Symposiums in Berlin (22. – 27. April 1997). Herausgegeben von Bruno B. Reuer unter Mitarbeit von Lujza Tari und Krista Zach. München, Verlag Südostdeutsches Kulturwerk, p. 187–202.
- RICE, Timothy, 2008: Towards a mediation of Field Methods and Field Experience in Ethnomusicology, in: *Shadows in the Field Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Edited by Gregory Barz and Timoty J. Cooley, second Edition. Oxford, Oxford University Press, p. 42–62.
- RICE, Timothy, 2010: Etnomusicological Theory, in: *Yearbook for Traditonal Music*, vol. 42. International Council for Traditional Music, p. 100–134.
- RINGEL, Erwin, 1985: Musische Erziehung und Persönlichkeitsbildung (Zusammenfassung nach einem Tonband-Mitschnitt), in: *Musikerziehung in der Mediengesellschaft*. Bericht über den 1. Bundeskongreß der Musikerzieher Österreichs 20. – 23. Februar, p. 25–34.
- ROBERTSON, Carol E., 1991: The Ethnomusicologist as Midwife, in: *Music in the Dialogue of Cultures: Traditional Music and Cultural Policy*. Ed. by Max Peter Baumann. Berlin, International Institute for Comparative Music Studies and Documentation, p. 347–364.
- RONSTRÖM, Owe and MALM, Kristel, 2001: Contemporary Performance Contexts, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition, Edited by Stanley Sadie, Executive Editor John Tyrrell, vol. 24, London, New York, Macmillan Publishers Limited, p. 149–159.
- ROSENBURG, Neil V., 1993: *Transforming Tradition*. Chicago, University of Illinois Press.
- SABALIAUSKAS, Adolfas, 1916: *Lietuvių dainų ir giesmių gaidos*. Lietuvos šiaurės rytuose surinko kun. A. Sabaliauskas, Nemunėlio Radviliškio klebonas. Helsinki, Suomų literatūros draugijos spaustuvė.
- SACHS, Curt, 1940: *The History of Musical Instruments*. New York, W. W. Norton & Company Inc.
- SACHS, Curt, 1965: *Geist und Werden der Musikinstrumente*. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Berlin 1928, Hilversum, Frits A. M. Knut.
- SADAUSKIENĖ, Jurga, 2006: *Didaktinės lietuvių dainos. Poetinių tradicijų sandūra XIX–XX a. pradžioje*. Vilnius, Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas.
- SALMEN, Walter, 1983: *Der Spielmann im Mittelalter*. Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 8. Innsbruck, Edition Helbling.
- SAUKA, Donatas, 1983: *Tikra ir netikra liaudies kūryba*. Vilnius, Mokslo.
- SAVONIAKAITĖ, Vida, 2006: Lietuviškosios tapatybės ženklai: etnografinis tyrimas Punske ir Seinuose, in: *Punksko ir Seinų krašto lietuviai. Etninio ir kultūrinio tapatumo bruožai*. Straipsnių rinkinys. Sudarytojas Petras Kalnius. Lietuvos istorijos institutas, Punkskas, „Aušros“ leidykla, p. 74–75.

- SCHIMMELPENINCK, Antoinete Marie, 1997: *Chinese Folk Songs and Folk Singers. Shan'ge Traditions in Southern Jiangsu*. Leiden, CHIME Foundation.
- SCHWANDT, Thomas, A., 1997: *Qualitative Inquiry*. Thousand Oaks, London, New Dehli, Sage.
- SEEGER, Anthony, 1991: Styles of Musical Ethnography, in: *Comparative Musicology and Anthropology of Music*. Ed. By B. Nettle and Ph. Bohlman. University of Chicago Press, p. 342–355.
- SEEGER, Anthony, 2004: *Why Suyá Sing. A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Illinois, University of Illinois Press.
- SERENO-JANZ, Elisa, 2015: The Fiddlelights Project: Stylistic Documentation through kinetic Portraits, in: *Trans-Atlantic Transaction. The Economic and Cultural Power of Fiddle in Commercial instrumental Performance*. Abstracts of The North Atlantic Fiddle Convention (13. – 17. October 2015). Sydney, Nova Scotia, Canada, North Atlantic Fiddle Convention, The Centre for Cape Breton Studies.
- SILDOJA, Krista, SILDOJA, Raivo, 1997: *Pärnumaa viuldajad. Esimene*. Viljandi.
- SILDOJA, Krista, SILDOJA, Raivo, 1998: *Pärnumaa viuldajad. Teine*. Viljandi.
- SKRODENIS, Stasys, 2005: *Folkloras ir folklorizmas*. Vilnius.
- SKRODENIS, Stasys, 2010: Masinė kultūra arba poploras, in: *Folkloras ir gyvenimas*. Straipsnių rinkinys/ Sudarytoja Vida Česnulienė. Vilnius, Vilniaus pedagoginis universitetas, p. 265–278.
- SKUDIENĖ, Rūta. Senoji estrada. [Straipsnis Muzikos informacijos ir leidybos centro tinklapyje], prieiga per internetą <http://www.mic.lt/lt/oldies/info/74/> (žiūrėta 2014-03-07).
- SLAVINSKAS, Zenonas, 1937: Lietuvių kanklės, in: *Tautosakos darbai*, t. 3, Kaunas, p. 244–293.
- SLIUŽINSKAS, Rimantas, 2007: Martyno Liudviko Rėzos dains Oder Littauische volkslieder: interpretacijos stereotipai ir naujovės, in: *Martynas Liudvikas Rėza: epochų atspindžiai*. Klaipėda, KU leidykla, p. 85–97.
- SMALL, Christopher, 1998: *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Hanover, University Press of New England.
- SMITH, M. G, 1957: The Social Function and Meaning of Hausa Praise Singing, in: *Africa*, vol. 27, Issue 1. International African Institute.
- SOKOLOVA, Alla, 2006: Adyghe Harmonica as a Symbolic Text, in: *Tautosakos darbai*, t. XXXII. Vilnius, Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, p. 95–105.
- STOCK, Jonathan P. J., 1996a: *Musical Creativity in Twentieth-Century China: Abing, His Music, and Its Changing Meanings*. Rochester, University of Rochester Press.
- STOCK, Jonathan P. J., 1996b: Musical Narrative, Ideology, and the Life of Abin, in: *Ethnomusicology*, vol. 40, No. 1. Illinois, University of Illinois Press, p. 49–74.
- STOCK, Jonathan P. J., 2001: Toward an Ethnomusicology of the Individual, or Biographical Writing in Ethnomusicology, in: *Ethnomusicology and the Individual (The World of Music)*. Journal of the Department of Ethnomusicology, vol. 43 (1). Berlin, Otto-Friedrich University of Bamberg, p. 5–19.
- STOCKMANN, Doris, 1992: *Volks- und Populärmusik in Europa*. Herausgeber D. Stockmann. Berlin.
- STOCKMANN, Doris, 1991: Interdisciplinary Approaches to the Study of Musical Communication Structures, in: *Comparative Musicology and Anthropology of Music*. Ed. By B. Nettle and Ph. Bohlman. University of Chicago Press, p. 318–341.
- STONE, Ruth M., 2008: *Theory for Ethnomusicology*. New Jersey, Upper Saddle River, Pearson Prentice Hall.
- STRAVINSKAS, Antanas, STRIAUKAS, Algimantas, 1988: Eržvilko muzikantai, in: *Aš išdainavau visas daineles*. Vilnius, t. 2. Sudarė Danutė Krištopaitė. Vilnius, Vaga, p. 378–391.
- STUNDŽIENĖ, Bronė, 2011: Empatiškoji kultūrinio kraštovaizdžio versija: folklorinis aspektas, in: *Tautosakos darbai*, t. XLII, Vilnius, Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, p. 15–41.
- STUNDŽIENĖ, Bronė, 2012: Šiuolaikinė lietuvių folkloristika ir jos metodologiniai horizontai, in: *Homo narrans: folklorinė atmintis iš arti*: kolektyvinė monografija, Vilnius, Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, p. 13–39.
- SUNGAILIENĖ, Loreta, 2007. *Žemaičių muzikinis dialektas: intonaciniai modeliai ir artikuliacija*. Daktaro disertacija. Mokslinė vadovė doc. dr. Daiva Vyčiniienė. Vilnius, Lietuvos muzikos ir teatro akademija.
- SUPPAN, Wolfgang, 1984: *Der musizierende Mensch: Eine Antropologie der Musik*. Mainz, Schott Music.

- SUPPAN, Wolfgang, 1985: Über den nach Musiknoten musizierenden Menschen. Was kann und was soll Musiknotenschrift (in der Pädagogik) leisten?, in: *Musikerziehung in der Mediengesellschaft*. Bericht über den 1. Bundeskongreß der Musikerzieher Österreichs 20.-23. Februar, p. 35–48.
- SVITOJUS, Kazimieras Vincentas, 2008: *Vėl gegužio žiedai. Liaudiškos kapelos muzikavimo 70-mečio istorija nuo Žaliosios kaimo muzikantų iki šių dienų*. Punkskas, „Aušros“ leidykla.
- ŠAKNYS, Žilvitis, 2006: Punksko ir Seinų lietuvių jaunystė tarpukariu, in: *Punksko ir Seinų krašto lietuviai. Etninio ir kultūrinio tapatumo bruožai*. Straipsnių rinkinys. Sudarytojas Petras Kalnius. Lietuvos istorijos institutas, Punkskas, „Aušros“ leidykla, p. 78–105.
- ŠAKNYS, Žilvitis, 2009: Iniciaciniai ir kalendoriniai jaunimo papročiai, in: Rasa Paukštytė-Šaknienė, Vida Savoniakaitė, Žilvytis Šaknys, Irma Šidiškienė, in: *Lietuvos kultūra. Suvalkijos ir Dzūkijos papročiai*. Sudarytojas Žilvytis Šaknys. Vilnius, Lietuvos istorijos institutas, p. 9–16, 64–110.
- ŠIAULYS, Kazimieras, 2002: *Estrada*. Vilnius, P. Kalibato IĮ Petro ofsetas.
- ŠIMONYTĖ-ŽARSKIENĖ, Rūta, 2003: *Skudučiavimas Šiaurės Rytų Europoje*. Vilnius, Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas.
- ŠMITIENĖ, Giedrė, 2007: *Kalbėti kūnu. Fenomenologinė Alfonso Nykos-Niliūno kūrybos studija*. Vilnius, Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas.
- ŠMITIENĖ, Giedrė, 2009: Subjektyvumo klausimas tiriant folklorą, in: *Tautosakos darbai*, t. XXXVII. Vilnius, Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, p. 83–100.
- ŠMITIENĖ, Giedrė, 2010: Dainavimas kaip terpė ir buvimo būdas, in: *Tautosakos darbai*, t. XXXIX. Vilnius, Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, p. 80–100.
- ŠMITIENĖ, Giedrė, 2011: Takios tradicijos samprata, in: *Tautosakos darbai*, t. XLI. Vilnius, Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, p. 15–43.
- TARI, Lujza, 1999: Women, Musical Instruments and Instrumental Music, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, t. 40, fasc. 1/3, Budapest, p. 95–143.
- TARNAUSKAITĖ-PALUBINSKIENĖ, Vida 2009: *Kanklės lietuvių etninėje kultūroje*. Vilnius, Vilniaus pedagoginis universitetas.
- TERNHAG, Gunnar, 2000: „For four years I lived with another man“. One study of individual musicians, in: *The musician in Focus: Individual Perspectives in Nordic Ethnomusicology*. Stockholm, The Royal Swedish Academy of Music, p. 35–49.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001. Second Edition, Edited by Stanley Sadie, Executive Editor John Tyrrell, vol. 24, London, New York, Macmillan Publishers Limited.
- THEDENS, Hans-Hinrich, 2000: It's the individual who is the „dialect“, in: *The Musician in Focus: Individual Perspectives in Nordic Ethnomusicology*. Stockholm, The Royal Swedish Academy of Music, p. 75–103.
- THEDENS, Hans-Hinrich, 2015: Reinventing Tunes Onstage: Strategies of Two Contest Fiddlers, in: *Making a Difference: Music, Dance, and the Individual*. Programme abstracts of 31st European Seminar in Ethnomusicology (16. – 19. September 2015). Limerick, Irish World Academy of Music and Dance, University of Limerick, p. 48.
- URBAITIS, Mindaugas, 1989: Gervėčių apylinkės muzikantai, in: *Gervėčiai*. Vilnius, Mintis, p. 379–382.
- URBIENĖ, Amelija, 1988: Vieksniškiai grajina ir dainuoja. Vieksnių patriūbočiai, in: *Aš išdainavau visas daineles*. Vilnius, 1988. t. 2. Sudarė Danutė Krištopaitė. Vilnius, Vaga, p. 448–463.
- VAICEKAUSKIENĖ, Aldona, 2008: „Gimtinės“ dainos ir žmonės. Punkskas, „Aušros“ leidykla.
- VAICEKAUSKIENĖ, Angelė, 1995: *Punksko ir Seinų krašto vestuviniai papročiai*. Punkskas, „Aušros“ leidykla.
- VAITKEVIČIENĖ, Daiva, 2012: Apie mūsų prigimtinę kultūrą, in: *Liaudies kultūra*, Nr. 4. Vilnius, Lietuvos liaudies kultūros centras, p. 1–6.
- VAITKEVIČIŪTĖ, Valerija, 2007: *Tarptautinis žodžių žodynas*. Vilnius, Leidykla „Žodynas“.
- VASILIAUSKAS, Romanas Jonas, 2006: *Lietuvių liaudies pedagogika – jaunosios kartos socializacijos fenomenas (XIX a. antroji pusė – XX a. pradžia)*, Vilnius, Vilniaus Pedagoginis universitetas.
- VILYS, Gvidas, 1996: Muzikantai ir šeimininkės – samdomi suvalkiečių vestuvių veikėjai, in: *Liaudies kultūra*, Nr. 2. Vilnius, Lietuvos liaudies kultūros centras, p. 36–38.

- VYČINAS, Evaldas, 1998: Obelių krašto muzikantai. Instrumentinė muzika (65 smuiku arba armonika pagriežtų šokių, maršų natos), in: *Obeliai–Kriaunos*, [sudarė Venantas Mačiekus], (*Lietuvos valsčiai*, kn. 2). Vilnius, Versmė, p. 637–657, 779–789, 792–809.
- VYČINAS, Evaldas, 2002: Lietuvių smuikas, in: *Liaudies kūryba*, t. 5. Lietuvos etninės kultūros draugija, Lietuvos liaudies kultūros centras, p. 286–314.
- VYČINAS, Vincas, 1994: *Didžiosios deivės epocha*. Vilnius, Mintis.
- VYČINIENĖ, Daiva, 2006: Autorystės samprata tradicinėje kultūroje, in: *Tradicija, autorystė, kūrinio ribos ir interpretacijos laisvė*. Mokslinės konferencijos, įvykusios 2006 m. balandžio 27 d., pranešimai ir moksliniai straipsniai, p. 68–79.
- VYČINIENĖ, Daiva, 2007: Aukštaitijos ir Žemaitijos paribio dainuojamojo folkloro ypatybės, in: *Tautosakos darbai*, t. XXXIV. Vilnius, Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, p. 97–123.
- VYŠNIAUSKAITĖ, Angelė, 1990: A. Simbolika lietuvių vestuvėse, in: *Mūsų praeitis*, Nr. 1, Vilnius, Lietuvos Istorijos institutas, Lietuvos Istorijos draugija, p. 71–79.
- VYŠNIAUSKAITĖ, Angelė, 2008: *Lietuvių šeima ir papročiai*. Vilnius, Mintis.
- VITKAUSKAS, A., 1940: Senovės piemenų muzikos instrumentai, in: *Gimtasai kraštas*, Nr. 2 (25), Šiauliai, p. 145–150.
- VYZINTAS, Algirdas, 2003: *Pranas Stepulis*. Vilnius, Lietuvos muzikos akademija.
- WHITE, Claire, 2015: Fiddling and Beyond: Developing a new Shetland Tradition, in: *Trans-Atlantic Transaction. The Economic and Cultural Power of Fiddle in Commercial instrumental Performance*. Abstracts of The North Atlantic Fiddle Convention (13. – 17. October 2015). Sydney, Nova Scotia, Canada, North Atlantic Fiddle Convention, The Centre for Cape Breton Studies.
- WITZLEHEN, Lawrence J., 2010: Performing in the Shadows: Learning and Making Music as Ethnomusicological Practice and Theory, in: *Yearbook for Traditonal Music*, vol. 42. International Council for Traditional Music, p. 135–166.
- WRAZEN, Louise, 2010: Daughters of Tradition, Mothers of Invention: Music, Teaching, and Gender in Evolving Contexts, in: *Yearbook for Traditonal Music*, vol. 42. International Council for Traditional Music, p. 41–61.
- ZABIELIENĖ, Aušra, 2010: *Folkloro ansambliai dabartinėje Lietuvoje: Etnologinis aspektas*. Vilnius, Firidas.
- ZEMTSOVSKY, Izaly, 1996: The Articulation of Folklore as a Sign of Ethnic Culture, in: *Anthropology & Archeology of Eurasia*, vol. 35, No. 1, p. 7–51.
- ŽARSKIENĖ, Rūta, 2005a: Lietuvių etninės muzikos atlikėjas: įvaizdis ir tradicija, in: *Tautosakos darbai*, t. XXX. Vilnius, Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, p. 112–121.
- ŽARSKIENĖ, Rūta, 2005b: The Makers and Performers of Multi-Pipe Whistles in Northeastern Europe: Are They Males or Females?, in: *Studia instrumentorum musicae popularis*, Bd. 15, Stockholm, Svenskt visarkiv 21, p. 123–133.
- ŽARSKIENĖ, Rūta, 2007a: Regioniniai lietuvių etninės instrumentinės muzikos savitumai. XX a. pirmosios pusės tyrimai, in: *Lietuvos etnologija: Socialinės antropologijos ir etnologijos studijos*, t. 7(16), Vilnius, Lietuvos istorijos instituto leidykla, p. 103–123.
- ŽARSKIENĖ, Rūta, 2007b: Žemaitijos instrumentinis muzikavimas ir jo pokyčiai, in: *Tautosakos darbai*, t. XXXIV. Vilnius, Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, p. 179–193.
- ŽARSKIENĖ, Rūta, 2009: Pučiamųjų instrumentų orkestrai tradicinėje Lietuvos kultūroje: nuo didikų rūmų iki sodžiaus, in: *Tautosakos darbai*, t. XXXVIII. Vilnius, Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, p. 149–168.
- ŽARSKIENĖ, Rūta, 2010a: Dzūkijos instrumentinis muzikavimas: Veisiejų – Lazdijų krašto tyrimai, in: *Liaudies kultūra*, Nr. 1 (130). Vilnius, Lietuvos liaudies kultūros centras, p. 34–42.
- ŽARSKIENĖ, Rūta, 2012: Instrumentinė muzika kaip kultūrinės regioninės atminties raiška, in: *Homo narrans: folklorinė atmintis iš arti*, kolektyvinė monografija. Vilnius, Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, p. 371–392.
- ŽARSKIENĖ, Rūta, 2010b: Iš populiariosios muzikos į folklorą: vienos dainos istorija, in: *Tautosakos darbai*, t. XXXIX. Vilnius, Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, p. 167–185.
- ŽARSKIENĖ, Rūta, 2015: Muzikavimas atlaidoose, arba Barokas XX-XXI amžiuje, in: *Tautosakos darbai*, t. XLIX. Vilnius, Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, p. 145–170.

ŽARSKIENĖ, Rūta, 2013: Pučiamųjų instrumentų orkestrai Žemaitijos etninėje kultūroje, in: *Epochų jungtys*, sudarytojas Virginijus Jocys, (*Žemaičių kultūros savastys* d. II.), Vilnius, Šilalės kraštiečių draugija, p. 79–100.

ŽARSKIENĖ, Rūta, 2011: Užmirštieji muzikos instrumentai: dūdmaišis ir Lietuva, in: *Tautosakos darbai*, t. XLII. Vilnius, Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, p. 194–222.

ŽIČKIENĖ, Aušra, 2008: Stilistinis lūžis XIX–XX a. pradžios lietuvių liaudies dainų melodikoje, in: *Lietuvos muzikologija*, Nr. 9. Vilnius, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, p. 160–170.

ŽIČKIENĖ, Aušra, 2010a: Folkloras dabartyje: ar stovime prie pabaigos?, in: *Nepriklausomybės 20-metis: kultūros lūžiai, pokyčiai ir pamokos, tapatybės problema*. Vilnius, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, p. 106–115.

ŽIČKIENĖ, Aušra, 2010b: Pasaulietiniai himnai Lietuvoje: nuo europinio kanono iki postfolklorinės kūrybos, in: *Tautosakos darbai*, t. XXXIX. Vilnius, Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, p. 186–209.

ŽIČKIENĖ, Aušra, 2012: Savaiminės lietuvių dainų kūrybos metmenys, in: *Homo narrans: folklorinė atmintis iš arti*, kolektyvinė monografija. Vilnius, Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, p. 335–370.

ŽIČKIENĖ, Aušra, 2014: Daina ir ritualas: folklorinė dimensija šiuolaikinėse laidotuvėse, in: *Lietuvos muzikologija*, t. 15. Vilnius, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, p. 152–161.

ŽIČKIENĖ, Aušra, 2015: Kur dainos vieta?, in: *Baltiška, tautinė, regioninė savimonė baltų literatūrose ir kultūrose*: straipsnių rinkinys, sudarė Vidmantas Butkus, Viktorija Jonkutė. Vilnius, Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, p. 245–257.

ŽILINSKAITĖ, Violeta, 1988: „Muzikai raikia ukvatas ir jaunuma“, in: *Aš išdainavau visas daineles*, t. 2. Sudarė Danutė Krištopaitė. Vilnius, Vaga, p. 105–113.

ŽUKAS, Saulius, 1983: *Tautosaka dabartinėje lietuvių poezijoje*. Vilnius, Vaga.

НАЗИНА, Инна, 2008: Инструментальная музыка беларусов, in: *Беларусы. Музыка*, t. 11., Минск, Беларуская навука, p. 266–330.

МАЦИЕВСКИЙ, Игорь, 2007: *Народная инструментальная музыка как феномен культуры*. Алматы, Дайк Пресс.

РОМОДИН, Александр, 2009: *Человек творящий. Музыкант в традиционной культуре*. Санкт-Петербург, Институт истории искусств.

CZEKANOWSKA, Anna, 2006: Is Music Crucial to a Sense of Identity? Traditional Stereotype vs. the Capacity to Adapt, in: *Individual and Collective in Traditional Culture*. Individuaalne ja kollektiivne traditsionaalses kultuuris. Edited by Triinu Ojamaa and Andreas Kalkun. Tõid Etnomusikoloogja Alalt, 4. Tartu, p. 105–119.

SUTRUMPINIMAI:

GKa – Gailos Kirdienės asmeninis archyvas

EIA – Etnomuzikos instituto etnoinstrumentologinių ekspedicijų medžiaga, saugoma Lietuvos nacionalinio kultūros centro archyve.

JZa – Jurgos Zvonkutės asmeninis archyvas

LEEŽ – Lietuvių etnografinis enciklopedinis žodynas, Vilnius: Lietuvos nacionalinis muziejus, 2015.

LLKŽe – Lietuvių kalbos žodynas (t. I–XX, 1941–2002): elektroninis variantas / redaktorių kolegija: Gertrūda Naktinienė (vyr. redaktorė), Jonas Paulauskas, Ritutė Petrokienė, Vytautas Vitkauskas, Jolanta Zabarskaitė. Vilnius: Lietuvių kalbos institutas, 2005.

LKA – Lietuvos nacionalinio kultūros centro archyvas

LTRF, LTRV – Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto Lietuvių tautosakos rankraštyno fonoteka ir videoteka.

MFA – Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Muzikologijos instituto Etnomuzikologijos skyriaus archyvas.

TGa – Tomos Grašytės asmeninis archyvas

UKM – Utenos kraštotyros muziejaus archyvas

PRIEDAI

1 Priedas. Kiti pateikėjai

1 lentelė. Kiti jaunesnių kartų muzikantai (gimę 1946–1988 m.)

Eil. Nr.	Pavardė, vardas	Gimimo data	Gimimo vieta	Gyvenamoji vieta	Instrumentai	Archyvų duomenys
1.	Augustauskienė-Molytė Silva	1971	Naikių k., Mažeikių r.	Krakių k., Mažeikių r.	akordeonas	LTRF md 158, 2006 m. užr. R. Žarskienė ir V. Aglinskaitė
2.	Augustavičius Antanas	1950	Daratiškio k., Pandėlio vsl., Kupiškio r.	Šepeta, Kupiškio r.	armonika	LKA, TGA (garso ir vaizdo įrašai), 2013 m. užr. T. Grašytė, V. Naruševičiūtė, D. Čičinskienė
3.	Balakauskas Vidas	1950	Pagojų k., Molėtų r.	Pačkėnų k., Utenos sen., Utenos r.	armonika	UKM, TGA (garso ir vaizdo įrašai), 2009 m. užr. T. Grašytė, P. Zovė
4.	Černelis Povilas	2000	Žagarių k., Seinų apyl., Lenkija	Žagarių k., Seinų apyl., Lenkija	akordeonas	MFA DV 139, TGA, 2009 m. užr. G. ir A. Kirdos, D. Jucius, T. Grašytė
5.	Černelytė Violeta	1988	Žagarių k., Seinų apyl., Lenkija	Žagarių k., Seinų apyl., Lenkija	smuikas	MFA DV 139 (smuikavimas dviese su seneliu ir interviu), 2009 m. užr. G. ir A. Kirdos, D. Jucius, T. Grašytė
6.	Dapšauskas Jonas	1971	Erslos k., Skuodo r.	Salantai, Kretingos r.	tūba (bosinė ir tenorinė)	LRTF cd 48, 2004 m., užr. A. Nakienė ir R. Žarskienė
7.	Dapšauskas Juozas	1975	Erslos k., Skuodo r.	Salantai, Kretingos r.	tūba (baritoninė)	LRTF cd 48, 2004 m., užr. A. Nakienė ir R. Žarskienė
8.	Dapšauskaitė Regina	1978	Erslos k., Skuodo r.	Salantai, Kretingos r.	klarnetas, būgnas	LRTF cd 48, 2004 m., užr. A. Nakienė ir R. Žarskienė
9.	Greibuvienė-Tumonytė Nijolė	1964	Tatkonių k., Kupiškio r.	Skapiškio gel. stotis, Kupiškio r.	akordeonas	LKA, TGA (garso ir vaizdo įrašai), 2013 m. užr. T. Grašytė, V. Naruševičiūtė, D. Čičinskienė
10.	Kalnikas Arūnas Paulius	1946	Pivorų k., Užupių apyl., Rietavo r.	Rietavas, Plungės r.	baritonas, tenoras, kornetas, armonika, akordeonas, vargonai	LTRF cd 513, 2011 m. užr. R. Žarskienė
11.	Kerpė Antanas	1954	Krasnojarsko kraštas, Kėžmos r.	Rietavas, Plungės r.	trombonas	LTRF cd 509, 2011 m. užr. R. Žarskienė
12.	Kirka Sigitas	1964	Mineiškėmis, Saldutiškio apyl., Utenos r.	Linkmenys, Ignalinos r.	akordeonas	LKA, TGA (garso ir vaizdo įrašai), 2011 m. užr. T.

						Grašytė, V. Naruševičiūtė, M. Vingrys
13.	Knabikas Jonas	1948	Žibikų k., Viekšnių sen., Mažeikių r.	Žibikų k., Viekšnių sen., Mažeikių r.	akordeonas	LTRF md 157, 2006 m. užr. R. Žarskienė ir V. Aglinskaitė
14.	Končius Vytautas	1954	Pauškių k., Pelaičių apyl., Rietavo r.	Rietavas, Plungės r.	lūpinė armonikėlė, armonika, akordeonas, trimitas, tūba	LTRF cd 513, 2011 m. užr. R. Žarskienė ir A. Jakubynienė
15.	Mankus Petras	1959	Palaimos k., Upynos apyl., Šilalės r.	Mosteikių k., Eržvilko sen., Jurbarko r., Tauragės aps.	akordeonas	LTRF cd 41, LTR 7525, 2002 m. užr. A. Nakienė ir R. Žarskienė.
16.	Mazetis Romas	1950	Vainiūnų k., Seirijų apyl., Lazdijų r.	Rapšos k., Seirijų apyl., Lazdijai (nuo 1984 m.)	Smuikas, akordeonas	LTRV mdv 586, 587, 2013 m. užr. R. Žarskienė ir E. Širmulis
17.	Maželis Vytautas	1953	Antalėžių k., Molėtų r.	Utena	armonika	LKA, TGa (garso ir vaizdo įrašai), 2011 m. užr. T. Grašytė, V. Naruševičiūtė, M. Vingrys
18.	Meškelė Jonas	1951	Linkomių k., Adutiškio apyl., Švenčionių r.	Svirčių k., Švenčionių r.	akordeonas, armonika, mandolina, saksofonas	Rūtos Žarskienės asmeninis archyvas. 2010 m. užr. R. Žarskienė ir A. Nakienė
19.	Nacas Romas	1975	Dūdlaukio k., Eržvilko apyl., Jurbarko r.	Žukaičių k., Eržvilko sen., Jurbarko r., Tauragės aps.	armonika, bandonija	LTRF cd 41, LTR 7525, 2002 m. užr. A. Nakienė ir R. Žarskienė
20.	Noreika Jonas	1946	Akmenos k., Anykščių r., Troškūnų apyl.	Utena	akordeonas, dvieilė Peterburgo armonika	UKM, TGa (garso ir vaizdo įrašai), 2010 m. užr. T. Grašytė, V. Naruševičiūtė
21.	Petrauskas Pranas	1946	Paliūnų k., Veisiejų vls., Seinų aps.	Veisiejai, Lazdijų r.	armonika, akordeonas	LTRF cd 225, 226, 227, 2008 m. užr. R. Žarskienė ir V. Aglinskaitė
22.	Pustovaitienė- Totoraitė Alma	1959	Laičių k., Kupiškio r.	Kupiškis	armonika	LKA, TGa (garso ir vaizdo įrašai), 2013 m. užr. T. Grašytė, V. Naruševičiūtė, D. Čičinskienė
23.	Rumbutis Stanislovas	1954	Ramoniūnų k., Švenčionių r.	Adutiškis, Švenčionių r.	cimbolai, armonika, būgnelis	Rūtos Žarskienės asmeninis archyvas. 2010 m. užr. R. Žarskienė
24.	Serapinas Petras	1952	Gilaičių k., Platelių apyl., Plungės r.	Plateliai, Plungės r.	altas, tenoras, bosas, klarnetas, saksofonas	GKa, 2005 m. užr. G. ir A. Kirdos, LTRV mdv 684, 2014 m. užr. R. Žarskienė ir V. Poškaitė-Tomaševič
25.	Varpiotas Vincas	1948	Gedikėnų k., Žarėnų vls., Telšių aps.	Rietavas, Plungės r.	tūba, armonika, akordeonas, elektriniai vargonėliai	LTRF cd 512, 2011 m. užr. R. Žarskienė
26.	Venckienė – Dapšauskaitė Danutė	1962	Laumaičių k., Skuodo r.	Salantai, Kretingos r.	trimitas, klarnetas, būgnas	LRTF cd 48, 2004 m., užr. A. Nakienė ir R. Žarskienė

27.	Virvitenė- Budrytė Lidija	1949	Vajesiškio k., Zarasų r.	Utena	armonika	LKA, TGA (garso ir vaizdo įrašai), 2010 m. užr. T. Grašytė, V. Naruševičiūtė
28.	Vizbaras Bronius	1959	Mieliūnų k., Kupiškio r.	Adomynės k., Kupiškio r.	armonika, mandolina	LKA, TGA (garso ir vaizdo įrašai), 2013 m. užr. T. Grašytė, V. Naruševičiūtė, D. Čičinskienė
29.	Žiemys Raimondas	1969	Bališkių k., Vidiškių apyl., Ignalinos r.	Antalksnės k., Linkmenų sen., Ignalinos r.	smuikas	LKA, TGA (garso ir vaizdo įrašai), 2011 m. užr. T. Grašytė, V. Naruševičiūtė, M. Vingrys

2 lentelė. Muzikantų bendruomenės nariai

Eil. Nr.	Pavardė, vardas	Gimimo data	Gimimo vieta	Gyvenamoji vieta	Sąsajos su muzikantais/ profesija, kt. duomenys
1.	Batvinskas Vytautas	1968	Seinai, Lenkija	Punkskas, Lenkija	Juozo Bancevičiaus kraštiečių, Punksko folkloro ansamblio „Alna“ vadovas. Griežia armonika „Hohner“.
2.	Bomblauskienė Diana	1968	Telšiai	Telšiai	A. Bomblausko žmona, Telšių rajono savivaldybės kultūros centro folkloro ansamblio „Spigėns“ vadovė.
3.	Gudžinskas Egidijus	1966	Utėnų k., Smilgių sen., Panevėžio r.	Smilgiai, Panevėžio r.	A. Čepausko kraštiečių bei jo vadovaujamos Smilgių kultūros centro liaudiškos kapelos „Aušrinė“ dalyvis. Groja kontrabosu.
4.	Kalinauskienė- Batvinskaitė Irena	1970	Seinai, Lenkija	Peleliai, Punksko apyl., Lenkija	J. Bancevičiaus kraštiečių, Punksko folkloro ansamblio „Alna“ dalyvė. Groja basedla.
5.	Kasperavičius Gintaras	1967	Kiaužerių k., Smilgių sen., Pakruojo r.	Smilgiai, Panevėžio r.	A. Čepausko kraštiečių bei jo vadovaujamos Smilgių kultūros centro liaudiškos kapelos „Aušrinė“ dalyvis. Groja būgnu.
6.	Malinauskaitė Alicija	1986	Suvalkai, Lenkija	Punkskas, Lenkija	J. Bancevičiaus kraštiečių, Punksko folkloro ansamblio „Alna“ dalyvė. Griežia smuiku.
7.	Mališauskienė-Ladigaitė Vaiva	1979	Šepeta, Kupiškio r.	Šepeta, Kupiškio r.	Jono Goštauto kraštiečių, Šepetos laisvalaikio centro direktorė, Šepetos liaudies kapelos „Kairiabalė“ vadovė. Groja akordeonu.
8.	Narkevičienė Lina	1962	Joniškėlis, Joniškėlio sen., Pasvalio r.	Smilgiai, Panevėžio r.	Alvydo Čepausko bendradarbė. Panevėžio r. Smilgių kultūros centro direktorė.
9.	Navarskas Liudas	1966	Noriūnai, Noriūnų sen., Kupiškio r.	Panevėžys	A. Čepausko kraštiečių bei jo vadovaujamos Smilgių kultūros centro liaudiškos kapelos „Aušrinė“ dalyvis. Groja klarnetu.
10.	Šimonienė Rasa	1969	Palionės k., Musninkų sen., Širvintų r.	Vepriai, Ukmergės r.	Edvardo ir Jurgitos Ratautų kraštiečių, Ukmergės kultūros centro Veprių filialo kultūros namų vedėja, E. Ratauto bendradarbė.
11.	Tamulevičius Algirdas	1932	Samuniškių k., Merkinės apyl., Varėnos r.	Merkinė	Kęstučio Kaupinio kraštiečių, jo vadovaujamos kapelos „Vienaragis“ dalyvis, liaudies armonikininkas.

12.	Žvirzdinienė- Petrauskaitė Ramunė	1967	Gabrelių k., Salako sen., Zarasų r.	Telšiai	Arvydo Bomblausko vadovaujamo Telšių rajono savivaldybės kultūros centro folkloro ansamblio „Spigėns“ dalyvė.
-----	--------------------------------------	------	---	---------	---

2 Priedas. Lyginamasis muzikantų repertuaro sąvadas

1 lentelė. XX pab.–XXI a. akordeonininko Juozo Bancevičiaus (g. 1948 m. g. ir gyv. Valinčių k., Punsco vls., Lenkija) repertuaras

JBa (1980 ir 2005 m.) A pusė: atl. Vitas Pečiulis (arm.), Valdas Ramanauskas (akord.), J. Bancevičius (akord.); Užr. 2005 m. B pusė: groja ir dainuoja Bancevičių kapela (Bronius (arm.), Ona (sm.) ir Juozas (akord.) Bancevičiai) Užr. 1980 m) Per koncertinę viešnagę Toronte (Kanada)	MFA A Pu28, MFA A Pu29 (2004 m.) Atl. J. Bancevičius (akord., balsas) Užr.: A. Šiaučiulienė, D. Urbanavičienė, S. Urbanavičiūtė Valinčių k., Punsco sen. (Lenkija)	TGa (garso ir vaizdo įrašai) (2009 m.) Atl. J. Bancevičius (akord., balsas) Užr.: G. Kirdienė, A. Kirda, D. Jucius, T.Grašytė Valinčių k., Punskas (Lenkija)	MFA DV 466, 467, TGa (garso įrašas) (2015 m.) Atl. J. Bancevičius (akord., balsas) Užr.: G. Kirdienė, A. Kirda, T.Grašytė Punsco buities muziejus , Punskas (Lenkija)
Ivairūs tradiciniai šokiai			
1. „Pjoviau šieną“ (V. Pečiulis, V. Ramanauskas, J. Bancevičius) (2005 m.) 2. Kadrilius (Bancevičių kapela)(1980 m.)	1. Krakoviakas (išmoktas iš tėvo B. Bancevičiaus) 2. „Ant kalno karklai“ (išmoktas iš tėvo) 3. Klumpakojis 4. „Pjoviau šieną“ (išmotas iš Petro Pikerio) 5. Oberekas	1. „Ant kalno karklai siūbavo“ 2. Krakoviakas 3. „Mikita“ 4. Oberekas („iš Lenkijos“) 5. „Punsco klumpakojis“ 6. Suktinis „Bitute, pilkoji“	1. „Ant kalno karklai siūbavo“ 2. Suktinis „Tu Kazy, juodbruvy“ (padainavo pradžią)
Polkos			
1. „Miško polka“ (V. Pečiulis, V. Ramanauskas, J. Bancevičius) (2005 m.) 2. Polka (Bancevičių kapela) (1980 m.) 3. Polka (Bancevičių kapela) (1980 m.) 4. Polka (Bancevičių kapela) (1980 m.) 5. Polka (Bancevičių kapela) (1980 m.)	1. Polka „Aš su savo boba išėjau grybauti“ (išmoktas iš Prano Vaicekausko iš Žvinkelių k.) 2. Polka (išmoktas iš Paplauskio iš Ožkinių k.) 3. Poka (išmoktas iš J. Degučio) 4. „Miško polka“ (išmoktas iš J. Degučio) 5. Polka	1. „J. Degučio polka“ (Juozo Degučio sukurta) 2. J. Degučio „Miško polka“ (pagriežė du var.) 3. Polka 4. Polka „Tu mergyte, daili daili“ (išmoka iš tėvo) 5. „Senoviška polka“ 6. Vaicekausko polka „Aš su savo boba išėjau grybauti“	1. „Bekerio polka“ (iš stilizuotų kapelų repertuaro) 2. J. Degučio „Miško polka“
Valsai			
1. Valsas (V. Pečiulis, V. Ramanauskas, J. Bancevičius) (2005 m.) 2. Valsas (B., O. ir J. Bancevičiai: arm., sm., akord.) (1980 m.) 3. Valsas (Bancevičių kapela) (1980 m.) 4. Valsas (Bancevičių kapela) (1980 m.) 5. Valsas (Bancevičių kapela) (1980 m.) 6. Valsas „Sėdėjau aš daržely“ (Bancevičių kapela) (1980 m.) 7. Valsas (Bancevičių kapela) (1980 m.) 8. Daina-valsas „Gražių dainelių daug girdėjau“ (ž. kun. K. Žitkaus, m. J. V. Svitojaus) (Bancevičių kapela) (1980 m.) 9. Valsas (Bancevičių kapela) (1980 m.) 10. Valsas (Bancevičių kapela) (1980 m.) 11. Valsas (Bancevičių kapela) (1980 m.) 12. Valsas (Bancevičių kapela) (1980 m.) 13. Valsas (Bancevičių kapela) (1980 m.) 14. Valsas-daina (Bancevičių kapela) (1980 m.)	1. Valsas (išmoktas iš tėvo) 2. Valsas (išmoktas iš J. Degučio) 3. Valsas (išmoktas iš J. Degučio)	1. „Degučio valcas“ (2 var.) 2. Valcas (Punsco krašto) 3. Valcas „Lietuvi, prikąsk liežuvį“ 4. Valcas „Sėdėjau aš daržely“	1. „Degučio valcas“ (2 var.) 2. Degučio valcas (5 dalių, bet prisiminė ir pagrojo tik 3) 3. Valcas 4. Valcas „Sėdėjau aš daržely“

Fokstrotai, tango			
1. Fokstrotas (Bancevičių kapela) (1980 m.) 2. Fokstrotas (Bancevičių kapela) (1980 m.)		1. Fokstrotas „Matau maža valtelė plaukia“ 2. Tango „Mažas namelis“	
Žaidimai, rateliai			
	1. Žaidimas „Noriu miego“ 2. Žaidimas „Augo sode serbenta“	1. Žaidimas „Augo sode serbenta“	
Maršai			
1. Maršas „Suk, suk ratelį“ (V. Pečiulius, V. Ramanauskas, J. Bancevičius) (2005 m.) 2. Senovinis maršas (V. Pečiulius, V. Ramanauskas, J. Bancevičius) (2005 m.) 3. Maršas (Bancevičių kapela) (1980 m.) 4. Maršas (Bancevičių kapela) (1980 m.)	1. „Vestuvinis maršas“ (išmoktas iš J. Degučio) 2. Maršas (išmoktas iš J. Degučio) 3. „Valdo maršas“ (išmoktas iš V. Ramanausko)	1. Punsco krašto vestuvinis maršas (Senovinis vestuvinis maršas) 2. Maršas (<i>Iš Lietuvos</i>) 3. „Lenkiškas maršas“ 4. „Senoviškas Degučio maršas“	1. Punsco krašto vestuvinis maršas (Senovinis vestuvinis maršas) 2. Maršas (išmoktas iš V. Ramanausko)
Dainos			
Jaunimo ir meilės			
		1. „Sučiulbo paukšteliai“	
Vestuvinės			
		1. „Piršlys svočių pamylėjo“	1. „Augo dukrelė pas seną močiutę“ 2. „Dainuoki, sesute lepūnėlė“
Vaišių/ užstalės			
		1. „Šaiminykas bėdoje“ 2. „Te šitaip žiopsoti nežmoniška“ 3. „Kada geriau, kad ...“	
Populiarios liaudies			
	1. „Sugrįžki, jaunyste“ 2. „Dainuokim, dainuokim, dainuokim“	1. „Dainuokim, dainuokim, dainuokim“ 2. „Kam gi pamylėjai, mergyt“	1. „Sugrįžki, jaunyste“ 2. „Siuntė mane motinėle“ (iš stilizuotų kapelių repertuaro) 3. „Sode lakštutė“ (iš stilizuotų kapelių repertuaro) 4. „Kai sužydės po mano langu“ (iš stilizuotų kapelių repertuaro) 5. „Skubėk, žirgeli“ (iš stilizuotų kapelių repertuaro) 6. „Kai aš mažas buvau“ (iš stilizuotų kapelių repertuaro) 7. „Ilgiausių metų!“ (Punsco krašto variantas)
Patriotinės tematikos autorinės			
			1. „Jaunystė“ 2. „Šiaudais dengta trobelė“ 3. „Plauk sau skaisčius laivelis“
Populiarios autorinės kūrybos			
			1. „Žemė Lietuvos“
Literatūrinės karinės-istorinės			
			1. „Aras“

			2. „Oi pajūriais pamariais“
Romansai			
			1. „Kai aš augau pas tėtį ir mamą“ 2. „Sėdėjau aš daržely“
Estradinės dainos/šlageriai			
	1. „Pabučiuok tu mane“ (aut. pusbroliai Aliukai ir sesutė)	1. „Pabučiuok tu mane“ (aut. „Pusbroliai Aliukai ir sesutė“) 2. „Skinsiu raudoną rožę“ (aut. Algimantas Raudonikis)	1. „Vakarėja, jau vakarėja“
Giesmės			
			1. Giesmė „Švenčiausia pana, Marija“

2 lentelė. XX pab.–XXI a. Varėnos r., Merkinės multinstrumentininko Kęstučio Kaupinio (g. 1971 m.) repertuaras

MFA DV 53 (2007 m.) Merkinės kultūros centro liaudiškos muzikos kapela „Vienaragis“: vad. K. Kaupinis (arm., balsas), Algirdas Tamulevičius (arm., balsas) Užr. G. Kirdienė, A. Kirda, Ž. Svobonaitė, Varėnos r., Merkinės mstl., Merkinės kultūros centras	MFA DV 299, TGA (garso įrašas) (2012 m.) Groja K. Kaupinis (sm.) ir A. Tamulevičius (arm.) Užr.: T. Grašytė ir V. Naruševičiūtė Varėnos r., Merkinės mstl., K. Kaupinio namai	MFA DV 377, 378 (2014 m.) Groja Kęstutis Kaupinis (akord., sintezatorius, balsas) groja ir veda 60-mečio jubiliejaus šventę Užr.: T. Grašytė Varėnos r., Merkinės sen., Jablanavo k., kaimo turizmo sodyba „Merkio slėnis“	MFA DV 468, 469, 470, 471 (2015 m.) Užrašyta 2015 07 25–26 (vaizdo įrašai) Groja vestuvinis ansamblis „Dzvinukai“: K. Kaupinis (akord., sintezatorius, tambūrinas, balsas) ir Andrius Aleksandravičius (sintezatorius, tambūrinas, balsas) Užr.: T. Grašytė Varėnos r., Merkinės mstl. ir Alytaus r., Raitininkų sen., Piliakalnio k., kaimo turizmo sodyba „Pas Robertą“
Įvairūs tradiciniai šokiai			
1. Padispanas (išmoktas iš tėvo J. Kaupinio) 2. Oberka (solo; išmoktas iš tėvo) 3. „Ant kalno karklai“ (išmoktas iš tėvo) 4. Suktinis „Bitutė“ (kapela „Vienaragis“) 5. Mazurka (kapela „Vienaragis“) 6. Krakoviakas (kapela „Vienaragis“) 7. „Pjoviau šieną per visą dieną“ (kapela „Vienaragis“)			
Polkos			
1. Polka „Ištekės Marceliukė“ (išmoktas iš tėvo) 2. „Bekerio polka“ (išmoktas iš tėvo) 3. Polka (K. Kaupinis ir A. Tamulevičius; išmoktas iš A. Tamulevičiaus) 4. Polka (K. K. ir A. T., išmokta iš A. Tamulevičiaus) 5. Polka (K. K. ir A. T.; išmoktas iš radijo) 6. „Žiliaus polka“ (kapela Vienaragis) 7. Polka (kapela „Vienaragis; išmokta iš kaimyno Petro Stupeikos, g. ~1927 m.) 8. Polka (kapela „Vienaragis“) 9. „Šilinė polka“ (kapela „Vienaragis“) 10. Polka „Špyga taukuota“/ „Blindos polka“ (kapela „Vienaragis“) 11. „Mėgstamiausia polka“ (kapela „Vienaragis“)	1. „Sabuniškių polka“ (išmokta iš A. Tamulevičiaus) 2. „Polkaitė“ (išmokta iš A. Tamulevičiaus) 3. Polka (išmokta iš A. Tamulevičiaus) 4. „Tado Blindos polka“ (išmokta iš A. Tamulevičiaus)		1. „Tado Blindos polka“ (A. Aleksandravičius (sintezatorius), K. Kaupinis (tambūrinas))
Valsai			

1. „Liaudiškas valsas“ (išmoktas iš tėvo) 2. Valsas „Ant melsvo ežero bangų“ (išmoktas iš tėvo) 3. Valsas (K. K. ir A. T.; išmoktas iš A. Tamulevičiaus) 4. Valsas „Ant melsvo ežero bangų“ (K. K. ir A. T.; išmoktas iš A. Tamulevičiaus) 5. Valsas „Sėdėjau aš daržely“ (K. K. ir A. T.; išmoktas iš A. Tamulevičiaus) 6. Vasas „Sugrįžki, Jaunyste“ (kapela „Vienaragis“) 7. „Senovinis valciukas“ (kapela „Vienaragis“) 8. „Peterburskas valsas“ (kapela „Vienaragis“)	1. Valsas (Varėnos krašto; išmoktas iš A. Tamulevičiaus) 2. Valsas „Sėdėjau aš daržely“ (išmoktas iš A. Tamulevičiaus)	1. Valsas-daina „Snaudžia mėnulis prie kelio“ (iš Virgio Stakėno repertuaro; org. daina – <u>Gussie Lord Davis</u> - „Goodnight, Irene“ (sintezatorius, balsas)	1. Valsas (jaunųjų išleistuvių; K. K. (akord.) ir A. A. (tambūrinas)
Fokstrotai, tango			
1. Fokstrotas (K. Kaupinis (arm.))			1. Fokstrotas (jaunųjų išleistuvių; K. K. (akord.) ir A. A. (tambūrinas) 2. Fokstrotas (jaunųjų išleistuvių; K. K. (akord.) ir A. A. (tambūrinas)
Maršai			
1. „Senoviškas maršas“ (kapela „Vienaragis“) 2. Maršas „Rūtų vainikas“ (kapela „Vienaragis“) 3. Maršas (kapela „Vienaragis“) 4. Maršas „Suk suk ratelį“ (kapela „Vienaragis“)			1. Maršas (jaunųjų išleistuvių; K. K. (akord.), A. A. (tambūrinas) 2. Maršas (jaunųjų išleistuvių; K. K. (akord.), A. A. (tambūrinas) 3. Maršas (jaunųjų išleistuvių; K. K. (akord.), A. A. (tambūrinas) 4. Maršas (jaunųjų išleistuvių; K. K. (akord.), A. A. (tambūrinas) 5. Maršas „Nedėlios rytelį“ (jaunųjų išleistuvių; K. K. (akord.), A. A. (tambūrinas) 6. Maršas (jaunųjų išleistuvių; K. K. (akord.), A. A. (tambūrinas) 7. Maršas (jaunųjų išleistuvių; K. K. (akord.), A. A. (tambūrinas) 8. Maršas „Suk suk ratelį“ (jaunųjų sutiktuvių; K. K. (akord., balsas), A. A. (tambūrinas) 9. Maršas (jaunųjų sutiktuvių; K. K. (akord.), A. A. (tambūrinas) 10. Maršas (jaunųjų sutiktuvių; K. K. (akord.), A. A. (tambūrinas) 11. Maršas „Oi laukiam laukiam, mes jaunųjų laukiam“ (jaunųjų sutiktuvių; K. K. (akord., balsas), A. A. (tambūrinas, balsas) 12. Maršas (keltuvių; K. K. (akord.), A. A. (tambūrinas)
Dainos			

Vaišių/ užstalės			
		1. „Šitas galas geria“ (akord, balsas.) 2. „Oi Zuzana, širdis mano“ (akord., balsas) 3. „Išgerk stiklėlį ir parodyk dugnelį“ (akord., balsas) 4. „Prie stalo prie stalo prie stalo“ (sintezatorius, balsas) 5. „Lapatai lapatai nuo kalniuko“ (sintezatorius, balsas) 6. „O po šitos dainos – po stiklėlį ant galvos“ (akord., balsas) <i>užstalės dainų siuita:</i> Užstalės dainų siuita: „Po stikliuką“/ „Oi, Zuzana, širdis mano“/ „Kliuku liuku kliuku, gersim po stikliuką“ (sintezatorius, balsas)	1. „Mokyk, mokyk, piršleli, mokyk“ (K. K. (akord., balsas) 2. „Bučiuok, bučiuok, berneli, bučiuok“ (K. K. (akord., balsas) 3. „Karti karti degtinė karti“ (K. K. (akord., balsas) 4. „Jau bučiuos, jau ketina, jau luputes sukrutina“ (K. K. (akord., balsas) 5. „Po stikliuką ir po mažiuką“ (K. K. (akord., balsas) 4. „Šalia kelio karčema“ (K. K. (akord., balsas) 7. „Lapatai, lapatai nuo kalniuko“ (K. K. (akord., balsas)/ K. K. (akord., balsas) ir A. A. (sintezatorius, balsas) 8. „Prie stalo“ (K. K. (tambūrinas, balsas) ir A. A. (sintezatorius, balsas) 9. „Po stikliuką ir po mažiuką“ (K. K. (tambūrinas, balsas) ir A. A. (sintezatorius, balsas) <i>užstalės dainų siuita:</i> „Lapatai lapatai nuo kalniuko“/ „Išgerk stiklėlį“/ „Visi šunys loja“/ „Oi Zuzana, širdis mano“/ „Išgerk stiklėlį“ (K. K. (tambūrinas, balsas) ir A. A. (sintezatorius, balsas)
Populiarios liaudies			
1. <i>Tropcinė</i> (sielių plukdymo) daina (išmokta iš tėvo; dainuoja ir su kapela „Vienaragis“) 2. „Ko liūdi, berželi“ (išmokta iš tėvo) 3. „Šeriau šeriau sau žirgelį“ (kapela „Vienaragis“) 4. „Gražių dainelių daug girdėjau“ (išmokta iš A. Tamulevičiaus)		1. „Ilgiausių metų (sintezatorius, balsas) 2. „Ei, dzūkeli, uždainuoki“ (iš Valkininkų moterų vok. ansamblio „Santaka“ repertuaro; sintezatorius, balsas) 3. „Išėjo tėvelis į mišką“ (sintezatorius, balsas) 4. „Oi liuks liuks, liuks tas tavo pimpaliuks“ (sintezatorius, balsas) 5. „Kalnuos dainuoja“ (iš grupės „Broliai Aliukai“ repertuaro; sintezatorius, balsas) 6. „Daug daug dainelių, mieloji sese“ (akord., balsas) 7. „Tyliai leidžias pavargusi saulė“ (akord., balsas)	1. Girdėjau, piršleli, Merkinėn buvai“ (stalo užsėdimo; K. K. (akord., balsas) 2. „Jau duos, jau kecina, jau terbelį sukrucina“ (stalo užsėdimo; K. K. (akord., balsas) 3. „Girdėjau, broleli, Merkinėn buvai“ (stalo užsėdimo; K. K. (akord., balsas) 4. „Gidėjau, sesute, Merkinėn buvai“ (stalo užsėdimo; K. K. (akord., balsas) 5. „Jau duos, jau kecina, jau krepšėlį sukrucina“ (stalo užsėdimo; K. K. (akord., balsas) 6. „Viena Vitutė V“ (keltuvių; K. K. (akord., balsas) ir A. A. (tambūrinas, balsas) 7. „Taip neseniai“ (jaunųjų išleistuvių; K. K. (akord., balsas) ir A. A. (tambūrinas, balsas)

			8. „Daug daug dainelių, mieloji sese“ (jaunųjų išleistuvių; K. K. (akord., balsas) ir A. A. (tambūrinas, balsas) 9. „Kalnuos dainuoja“ (K. K. (akord., balsas) ir A. A. (tambūrinas, balsas) 10. „Ilgiausių metų“ (K. K. (tambūrinas, balsas) ir A. A. (sintezatorius, balsas)
Patriotinės tematikos autorinės			
1. „Lietuva brangi“ (kapela „Vienaragis“		1. „Daug daug dainelių“ (sintezatorius, balsas)	
Populiarios autorinės kūrybos			
		1. „Pasakyk, ko lapai krinta“ (iš pop. grupės „Broliai Aliukai“ repertuaro; sintezatorius, balsas) 2. „Na, kodėl palikai?“ (iš dueto Livetos ir Petro Kazlauskų repertuaro; sintezatorius, balsas) 3. „Naktelė“ (iš Vytauto Kernagio repertuaro; sintezatorius, balsas) 4. „Su gimtadieniu“ (iš Vytauto Šiškauskio repertuaro) (sintezatorius, balsas) 5. „Kam nusinešei mažų paukštelių dainą“ (iš Simono Donskovo repertuaro; akord., balsas) 6. „Lietuva“ („Mūsų kaimas“; iš Vytauto Šiškauskio repertuaro; akord., balsas) 7. „Kai sirpsta vyšnios Suvalkijoje“ (iš Vytauto Kernagio repertuaro; akord., balsas) 8. „Mamai“ (iš Laimos Lapkauskaitės repertuaro; akord., balsas) 9. „Aš labai myliu savo mamą“ (iš Marijono Mikutavičiaus ir vaikų vokalinės grupės „Džimba“ repertuaro; sintezatorius, balsas) 10. „Suvalkijos berniokas“ (iš Ovidijaus Vyšniausko repertuaro; sintezatorius, balsas) 11. „Kelelis tolimas“ (iš Virgio Stakėno repertuaro; sintezatorius, balsas) 12. „Oi palauk, palauk“ (iš Violetos Riaubiškytės repertuaro; org. Doris Day „Que sera, sera“; sintezatorius, balsas) 13. „Tu bučiavai“ (iš Andriaus Bravo repertuaro; sintezatorius, balsas) 14. „Liūdna šventė“ (iš Džordanos Butkutės repertuaro; sintezatorius, balsas)	1. „Židinys“ (šeimos židinio perdavimo; K. K. (tambūrinas, balsas) ir A. A. (sintezatorius, balsas) 2. „Kodėl nuvyto gėlės“ (iš Žilvino Žvagulio ir Irenos Starošaitės repertuaro; K. K. (sintezatorius, balsas) 3. „Mama, kaip tu laikais“ (iš Ligito Kernagio repertuaro; K. K. (tambūrinas, balsas) ir A. A. (sintezatorius, balsas) 4. „Rytas pas mamą“ (iš grupės „Studija“ repertuaro; K. K. (sintezatorius, balsas) 5. „Juoda orchidėja“ (iš grupės „MG International repertuaro; K. K. (tambūrinas, balsas) ir A. A. (sintezatorius, balsas) 6. „Mūsų dienos kaip šventės“ (keltuvių; iš Vytauto Kernagio repertuaro; K. K. (akord., balsas) 7. „Daktarai“ (keltuvių; iš grupės „Hiperbolė“ repertuaro; K. K. (akord., balsas) 8. „Ach, tu išdykėlė“ (keltuvių; iš atlikėjos „Tikroji Išdykėlė“ repertuaro; K. K. (akord., balsas) 9. „Kaip čia gražu“ (jaunųjų išleistuvių; iš Vlado ir Lauros Dauginčių repertuaro; K. K. (akord., balsas) ir A. A. (tambūrinas, balsas) 10. „Nesakyk sudie“ (iš Ingos Valinskienės repertuaro; K. K. (tambūrinas, balsas) ir A. A. (sintezatorius, balsas) 11. „Oi palauk, palauk“ (iš Violetos Riaubiškytės repertuaro; org. Doris Day „Que sera, sera“; K. K. (tambūrinas, balsas) ir A. A. (sintezatorius, balsas) 12. „Ugnis ir ledas“ (iš Ingos Valinskienės repertuaro; K. K.

			(tambūrinas, balsas) ir A. A. (sintezatorius, balsas) 13. „Ilgesio daina“ („Pušėlė“)(Iš Alekso Lemano repertuaro; K. K. (tambūrinas, balsas) ir A. A. (sintezatoriai, balsas) 14. „Margarita“ (iš grupės „Rondo“ repertuaro; K. K. (tambūrinas, balsas) ir A. A. (sintezatorius, balsas) 15. „Draugams“ (iš Gyčio Paškevičiaus repertuaro; K. K. (sintezatorius, balsas) 16. „Kaip gražu miške“(keltuvių; K. K. (akord., balsas) ir A. A. (tambūrinas, balsas) <i>populiarių-užstalės dainų siuita:</i> „Kaip tave mylėti“ („Papartėlė“; iš pop. grupės „Bočiai“ repertuaro)/„Žemyn upe“ (iš Ovidijaus Vyšniausko repertuaro)/ „Kalėdų naktį tylią“ (iš Tomo Audulio repertuaro)/„Mūsų dienos,mūsų naktys“ (iš pop.grupės „Prologas“ repertaro)/„Nuskinki gėlę“ (iš grupės „Rondo“ repertuaro)/„Pabučiuok mane“ (iš pop. Grupės „Dinamika“ repertuaro)/„Nuskinki gėlę“/„Po stikliuką ir po mažiuką“/„Šitas galas geria“/„Oi Zuzana, širdis mano“/„Išgerk stiklėlį ir parodyk dugnelį“; K. K. (tambūrinas, balsas) ir A. A. (sintezatorius, balsas)
Romansai			
	1. „Pamilo dobilas ramunį“ (iš A. Tamulevičiaus)	1. „Laiškelis“ („Parašyk man laiškėlį“; iš folk. ansamblio „Seduvos bernai“ repertuaro; sintezatorius, balsas)	
Estradinės dainos/šlageriai			
		1. „Daina tau“ („Vėjas padainuos tau dainą“; iš Laimos Žemaitytės repertuaro; sintezatorius, balsas) 2. „Senelė“ (iš estrados dainininko Stasio Povilaičio repertuaro; sintezatorius, balsas) 3. „Lietaus dukra“ (iš Ryčio Cicino repertuaro; sintezatorius, balsas) 4. „Alyvos“ (iš Nijolės Tallat-Kelpšaitės repertuaro; akord., balsas) 5. „Dar širdyje nesutema“ (iš vokalinio-instrumentinio ansamblio „Nerija“ repertuaro; akord., balsas) <i>estradinių-populiarių dainų siuita:</i> „Ne, nereikia ašarų“ (iš Nijolės Tallat-Kelpšaitės repertuaro)/„Kai aš mažas buvau“/„Menu	1. „Ateis rudenėlis“ (jaunųjų išleistuvių; K. K. (akord., balsas), A. A. (tambūrinas, balsas) 2. „Menu gegužį, balo sodai“ (jaunųjų išleistuvių; iš vestuvinio ansamblio „Nemuno krantai“ repertuaro; K. K. (akord., balsas) ir A. A. (tambūrinas, balsas) 3. „Tai todėl, todėl“ (iš Antano Čapo repertuaro; K. K. (tambūrinas, balsas) ir A. A. (sintezatorius, balsas) 4. „Meilės laivas“ (iš Ryčio Cicino repertuaro; K. K. (tambūrinas, balsas) ir A. A. (sintezatorius, balsas)

		tave“/„Ciganelija“/„Tolumoje laužo liepsnos“ (iš Nelly Paltinienės repertuaro)/„Marija, Marijana“ (iš brolių Vilčinskų repertuaro; sintezatorius, balsas) <i>estradinių-populiarių-stilizuotų liaudies dainų siuita:</i> „Pašauki mane“ (iš pop. muzikos grupės „Nerija“ repertuaro)/„Daina tau“ („Vėjas padainuos tau dainą“; iš estrados dainininkės Laimos Žemaitytės repertuaro)/„Sudeginti tiltai“ (iš Stasio Povilaičio repertuaro)/„Ach, tu išdykėle“ („Išdykėlė“) iš „Tikroji Išdykėlė“ repertuaro)/„Mano namas vijokliais apaugęs“ (iš liaudiškos muzikos kapelos „Gegužio žiedai“ repertuaro; sintezatorius, balsas)	5. „Senelė mūsų jauna“ (iš Stasio Povilaičio repertuaro; K. K. (tambūrinas, balsas) ir A. A. (sintezatorius, balsas)
--	--	---	---

3 lentelė. XX pab.–XXI a. Veprių mstl., Ukmergės r. akordeonininko Edvardo Ratauto (g. 1951 m.) ir smuikininkės Jurgitos Kardauskienės-Ratautaitės (g. 1977 m.) repertuaras

GKa (2005m.) Groja Edvardas Ratautas vyresysis (sm.), E. Ratautas jaunesnysis (akord.) ir J. Kardauskienė-Ratautaitė (sm.) Užr. V. Mulevičiūtė, G. ir A. Kirdos, Ž. Svobonaitė Ukmergės r., Veprių mstl., Ratautų namai MFA D8V 38 (2005 m.) Groja Edvardas Ratautas vyresysis (sm.), E. Ratautas jaunesnysis (akord.) ir J. Kardauskienė-Ratautaitė (sm., balsas) Užr. Ž. Svobonaitė Ukmergė, Ukmergės kultūros centras	MFA DV 277 (2012 02 27) Groja E. Ratautas jaunesnysis (akord.) ir J. Kardauskienė-Ratautaitė (sm., balsas) Užr.: A. ir G. Kirdos, T. Grašytė Ukmergės r., Veprių mstl., Ratautų namai	TGa (garso ir vaizdo įrašai) (2015 m.) Groja Veprių instrumentinis jaunimo ansamblis: vad. E. Ratautas (akord.), J. Kardauskienė-Ratautaitė (sm., balsas) Užr.: T. Grašytė Vilnius, Vilniaus Katedros aikštė
Ivairūs tradiciniai šokiai		
	1. Suktinis (išmoktas iš senelio E. Ratauto) 2. „Telšių klumpakojis“ (iš stilizuotų kapelų repertuaro)	
Polkos		
1. Polka 2. Polka	1 „Tėvuko polka“ (išmokta iš senelio E. Ratauto) 2. Polka „Barborytė“ (išmokta iš senelio E. Ratauto) 3. Polka „Pakrėstinukė“ (išmokta iš senelio E. Ratauto) 4. „Raudonikio polka“ (iš stilizuotų kapelų repertuaro)	
Valsai		
1. Valsas	1. „Tėvuko valsas“ (plg. Senas valsas; išmoktas iš senelio E. Ratauto) 2. Valsas „Dunojaus bangos“ (plg. Valsas „Pod volnami“ (liet. „Ant bangų“; išmoktas iš senelio E. Ratauto, patobulintas pagal ooriginalų kūrinį	1. Valsas „Keista nuotaika“ (aut. A. Pociaus)

	4. Valsas „Pagal Pocių“ (Antano Pociaus kūrybos; išmoktas iš natų, perkurtas E. Ratauto) 5. „Joninių valsas“ (išmoktas iš natų)	
Maršai		
1. Maršas „Suk suk ratelį“ 2. Maršas „Ruoškis, sesute“	1. Maršas „Suk suk ratelį“ (išmoktas iš senelio E. Ratauto) 2. Maršas „Du broliukai kunigai“ (išmoktas iš senelio E. Ratauto) 3. „Jablonskio maršas“ (iš stilizuotų kapelų repertuaro; išmoktas iš natų) 4. Maršas „Manoji Lietuva“ (Antano Jablonskio kūrybos (trijų dalių; išmoktas iš natų) 5. <i>lietuvių ir kitų tautų maršų popuri</i>	1. Maršas „Manoji Lietuva“ (m. ir ž. Antano Jablonskio)
Dainos		
Populiarios autorinės kūrybos		
	1. „Aš pamilau lauko gėlę“ (iš stilizuotų kapelų repertuaro) 2. „Taip jau yra, tokia mamos dalia“	1. Daina „Muzika“ (aut. Antanas Mikalauskas; su E. ir J. Ratautaitės sugalvotais intarpais, instr., balsas) 2. Daina „Rudens melodija“ (aut. Antanas Mikalauskas, instr., balsas)
Estradinės dainos/šlageriai		
	1. daina „Balandėlė“	
Autorinės kūrybos		
	1. „Kas čia mums pagros“ (E. Ratauto kūrybos)	
Kiti žanrai		
Lengvosios klasikos (saloninės) muzikos kūriniai		
	1. „Čekų maršas“ (aut. F. Kmoch) 2. „Argentiniečių tango“ (išmoktas iš natų) 3. Lenkų „Červonce tango“ (liet. „Kerintis tango“; šmoktas iš natų) 4. G. Fazzio tango „Venecija“ (išmoktas iš natų) 5. Tango „Du mėnuliai, viena naktis“ (išmoktas iš natų) 6. Prancūzų tango „Vyras be meilės“ (išmoktas iš natų) 7. Lenkų tango „Tokią naktį nesvajoti yra nuodėmė“ (išmoktas iš natų) 8. Santoro tango „Du mėnuliai, viena naktis“ (išmoktas iš natų) 9. „Huculų šokis“ (išmoktas iš natų, perkurtas E. Ratauto), 10. Instrumentinė improvizacija pagal vengrų liaudies melodijas „Bėga rogės“	1. Įvairios kompozicijos, improvizacijos rudens tema „Kvardratas“ 2. Maršas „Muzika“ (ček. „Muziky, muziky“; aut. F. Kmoch) 3. „Argentiniečių tango“ (L. Tauts) 4. H. Gerlacho „Bėgantys pirštai“ (vok. „Tanzende Finger“) 5. M. Cussy'o valsas „Amūro bangos“ (iš kino filmo „Mano švelnus žvėris“; aut. J. Doga, aranž. V. ir R. Mikalauskai) 6. L. Tautso „Argentiniečių tango“ 7. Valsas (aut. J. Doga, aranž. V. ir R. Mikalauskų; iš kino filmo „Mano švelnus žvėris“) 8. Valsas „Amūro bangos“ (aut. M. Cussy)

4 lentelė. XX pab.–XXI a. armonikininko Alvydo Čepausko
(g. 1966 m. Mundeikių k., Sidabravo apyl., Radviliškio r., gyv. Panevėžyje) repertuaras

LKA, TGA (garso įrašas) (2012 m.) Groja A. Čepauskas (arm.) Užr. A. Lunys, T. Grašytė ir V. Naruševičiūtė Panevėžio r. Smilgiai, Smilgių kultūros centras	MF DV 323 (2013 m.) Groja Panevėžio r., Smilgių kultūros centro liaudiškos muzikos kapela „Aušrinė“: vad. A. Čepauskas (arm. balsas.), Liudas Navarskas (klarn., balsas), Gintaras Kasperavičius (būgn., balsas), Egidijus Gudžinskas (kontrab., balsas). Pakruojo r., Plauciškliai, Plauciškių kultūros centras
Ivairūs tradiciniai šokiai	
	1. „Ant kalno karklai“
Polkos	
1. Polka (A. Čepausko kūrybos) 2. Polka (A. Č. kūrybos)	1. Polka „iš D“ (A. Č. kūrybos) 2. Polkutė „Gerai yra“ (iš stilizuotų kapelų repertuaro) 3. Polka „Po Antanu“ (A. Č. kūrybos) 4. „Tado Blindos polka“ (iš stilizuotų kapelų repertuaro) 5. Polka (A. Č. kūrybos)
Valsai	
1. Valsas (A. Č. kūrybos) 2. Valsas (A. Č. kūrybos)	1. Valsas (A. Č. kūrybos) 2. Valsas (A. Č. kūrybos) 3. Valsas (A. Č. kūrybos) 4. „Liaudiškas valsas“ (A. Č. kūrybos) 5. Valsas „Armonikos rauda“ (A. Č. kūrybos)
Dainos	
Populiarios liaudies	
	1. „Tykus vakars be vėjo“ (instr. balsai)
Romansai	
	1. „Pilnos pievos gėlių raudonųjų“ (instr., balsai)

5 lentelė. XX pab.–XXI a. armonikininko ir saksafonininko Jono Goštauto
(g. 1952 m. Jauniūnų k., Kupiškio r., gyv. Šepetoje, Kupiškio r.) repertuaras

LKA, TGA (garso įrašas) (2013 m.) Groja Jonas Goštautas (arm., balsas) Užr.: T. Grašytė ir V. Naruševičiūtė Kupiškio r., Šepetos mstl., Šepetos laisvalaikio centras
Polkos
1. „Senelio polka“ (išmokta iš senelio Povilo Kecoriaus) 2. Polka (iš ansamblio „Armonika“ repertuaro) 3. Polka „Duokim garo“ (J. Goštauto kūrybos) 4. Polka (J. G. kūrybos) 5. Polka (J. G. kūrybos)
Valsai
1. „Četkauskos valsas“ (akordeonininko Povilo Četkauskos kūrybos)
Maršai
1. <i>maršų popuri</i> (Maršas/maršas „Suk suk ratelį“) 2. <i>maršų popuri</i> (Maršas/ Polka/Maršas „Suk suk ratelį“/Polka/Maršas)
Dainos
Populiarios liaudies
1. „Ko liūdi, berželi“ (iš stilizuotų kapelų repertuaro, arm., balsas) 2. „Neišėik, tu iš sodžiaus“ (arm., balsas) 3. „Buvo naktys švento Jono“ (iš stilizuotų kapelų repertuaro, arm., balsas) 4. „Grok, armonika“ (iš stilizuotų kapelų repertuaro, arm., balsas)
Patriotinės tematikos autorinės
1. „Daug, daug, dainelių“ (sintezatorius, balsas)
Estradinės dainos/šlageriai
1. „Stovi malūnas“ (sintezatorius, balsas) 2. „Ateis rudenėlis“ (sintezatorius, balsas) 3. „Kalnuos dainuoja“ (sintezatorius, balsas) 4. „Ko nuvyto gėlė“ (sintezatorius, balsas)

6 lentelė. XX pab.–XXI a. akordeonininkės ir armonikininkės Reginos Juodagalvienės–Butėnaitės (g. 1960 m. Kalpokų k., Biržų r., gyv. Panevėžyje) repertuaras

LKA, TGA (garso įrašas) (2013 m.) Groja Regina Juodagalvienė (akord. ir arm., balsas) Užr.: T. Grašytė, D. Čičinskienė ir V. Naruševičiūtė Kupiškio r., Šepetos mstl., Šepetos laisvalaikio centras
Polkos
1. Polka (akord.) 2. Polka „Buvo gera gospadinė“ (akord., balsas)
Valsai
1. „Liaudiškas valsas“ (J. Gaižausko kūrybos; akord.)
Fokstrotai, tango
1. „Mano namas vijokliais apaugęs“ (iš kapelos „Gegužės žiedai“ repertuaro; akord., balsas) 2. daina-fokstrotas „Tu nepyk“ (iš vestuvinio ansamblio „Nemuno krantai“ repertuaro; akord., balsas)
Maršai
1. Maršas (akord.)
Dainos
Populiarios liaudies
1. „Tad sydažkime bokalus“ (iš Birtimiškių kapelos repertuaro; akord., balsas)
Patriotinės tematikos autorinės
1. „Jau Širvėnoį ruduo“ (akord., balsas) 2. „Į ežerą ramų toli nuo namų“ (išmokta iš mamos; akord., balsas) 3. „Vėjas švelnus glamonėja šviesius mano plaukus“ (iš grupės „Bočiai“ repertuaro; akord., balsas) 4. „Aš išverkiau jus, išprotėjusios naktys“ (išmokta iš Biržų krašto kunigo Povilo Klezio, akord., balsas) 5. „Čia Nemunėlis“ („Čia Nemunėlis smiltis susėmęs“; akord., balsas)
Estradinės dainos/šlageriai
1. „Kampeli širdžiai brangus“ (iš Alekso Lemano repertuaro; akord., balsas) 2. „Senelio armonika“ (iš Nijolės Ščiukaitės repertuaro; arm., balsas)

7 lentelė. XX pab.–XXI a. multininstrumentininkų Jurgio Bomblausko (g. 1957 m. Telšiuose) ir Arvydas Bomblausko (g. 1966 m. Telšiuose) repertuaras

Žemaičių folkloro kapela „Rataa“ (kompaktinė plokštelė) Telšiai, Radijo studija, 2001. Garso rež. A. Rudaitis	<i>Buvo naktys švento Jono...</i> Vis dar dainuojamų lietuviškų ir žemaitiškų dainų žodžių rinkinėlis. Parengė: žemaičių folkloro kapelos „Rataa“ vadovai Rima ir Jurgis Bomblauskai. Telšiai, 2012.	Telšių rajono savivaldybės kultūros centro folkloro ansamblio „Spigėns“ (vad. A. Bomblauskas) repertuaras. 10 metų jubiliejaus koncertas Telšių kultūros centre (DVD iš šeimos archyvo), 2015.
Ivairūs tradiciniai šokiai		
1. „Gyvatuks“ 2. „Anės polka“ 3. Krakoviakas 4. „Linksmasis šokis“ 5. „Subotas“ 6. „Viedars“	1. „Ant kalno karklai siūbavo“ (instr., balsai) 2. „Sena patranka tai ne pabūklas“ (instr., balsai) 3. „Šleiva kreiva karvė“ (instr., balsas)	1. „Lelinderis“ (instr., balsai) 2. „Subots“ (instr., balsai) 3. „Kleckā“ (instr., balsai) 4. „Ubladė“ (instr., balsai) 5. „Šiaučiuks“ (instr., balsai) 6. „Granscers“ (instr., balsai) 7. Polka „Nevesk į zlastį“ (instr., balsai) 8. Estų l. šokis „Oira“ (instr., balsai) <i>Folklorinių šokių siuita „Greičpolkė“: A. Bomblausko kūrybos polka/šokis „Greičpolkė“/„Polka keturinė“ (instr., balsai)</i>
Polkos		
1. „Polkikė“ 2. „Vingriuoji polka“ 3. Polka		
Valsai		
1. Valsas 2. Valsas 3. Valsas 4. Valsas		
Žaidimai, rateliai		
	1. „Joninių ratelis“ (instr., balsai)	
Dainos		
	Jaunimo ir meilės	
		1. „Sužieli žolis“ (balsai)
	Vaišių/ užstalės	
	1. Šią naktelę per naktelę“ 2. „Būčiau nekalbėjus“ 3. „Padainuosim mes sustoję“ 4. „Negerki trečios“ 5. „Skrido žasys“ 6. „Skinsiu daržely gėleles“ 7. „Atskrido paukštėlis“ 8. „Atskrend sakalėlis“ 9. „Ir kam gi tu pabeldei“ 10. „Dar nejok, dar nejok“, 11. „Ar aš tau, sese, nesakiau“ 12. „Oi, kur reiks tas mergas dėt“ 13. „Ariau ariau ariau“	

	14. „Buvo gera gaspadinė“ 15. „Ėjo senis lauko arti“ 16. „Išėjo tėvelis į mišką“ 17. „Ko liūdi, berželi, ko liūdi“	
	Populiarios liaudies	
1. „Šyva kumelė“ (instr., balsai)	1. „Ėr pajauga žalė leipa“ 2. „Lek gervė, lek gervelė“ 3. „Senmergės vaituonė“ 4. „Šešės žonsės“ 5. „Juoni Juoni kor dingaa“ 6. „Bieg upelė vingurdama“ 7. „Ant kalno gluosnys“ (harm. l. l. d.) 8. „Vai kur buvai, dzieduk mano“ (harm. l. l. d.) 9. „Gromatėlę parašiau“ (iš stilizuotų kapelių)	
	Patriotinės tematikos autorinės	
	1. J. Naujalis „Lietuva brangi“ 2. „Balnokim, broliai, žirgus“ 3. „Oi tu žirge, žirge“ 4. „Stoviu aš parimus“ 5. „Saulutė teka rytuose“ 6. „Žemėj Lietuvos“ 7. „Augo girioj ažuolėlis“ 8. „Augo kieme klevelis“ 9. „Ant kalno klevelis“ 10. „Daug daug dainelių“	
	Populiarios autorinės kūrybos	
	1. „Stovi malūnas prie kelio“ 2. „Mažam kambarėly“ 3. „Kokiais keliais bekeliaučiau“ 4. „Milžinų kapai“ 5. „Šalia kelio“ 6. „Kalnuos dainuoja“ 7. „Buvo naktys švento Jono“ 8. „Tris dienas tris naktis“ 9. „Tėvyne dainų ir artojų“ 10. „Giedu dainelę, savo giesmelę“ (iš Vytauto Kernagio repertuaro); 11. „Linksminkimos, linksminkimos“ (iš Vytauto Kernagio repertuaro) 12. „Purpurinis vakaras“ (iš Vytauto Kernagio repertuaro)	
	Romansai	
	1. „Saulutė nusileido“ 2. „Tyliai leidžias pavargusi saulė“ 3. „Raudoni gudzikai“ 4. „Pilnos pievos gėlių raudonųjų	1. Romansas „Draugams“
	Estradinės dainos/šlageriai	
	1. „Jau ruduo atėjo“ 2. „Skylėta kepurė“ (iš Ž. Žvagulio repertuaro)	

3 Priedas. Fotografijos



1 nuotr. Bancevičių kapela griežia savo gimtajame krašte. Iš kairės: smuikais griežia teta Ona Bancevičiūtė (1906–1992) ir tėvas Bronius Bancevičius (1912–1987), akordeonu – Juozas Bancevičius. 1980 m. nuotr. iš J. Bancevičiaus šeimos albumo.



2 nuotr. Juozas Bancevičius griežia savo namuose Valinčių k. 2009 m. A. Kirdos nuotr.



3 nuotr. Punsco krašto muzikantai su ekspedicijos dalyviais Punske. Iš kairės: Vytautas Batvinskas, Gaila Kirdienė, Juozas Bancevičius, Alicija Malinauskaitė, Arvydas Kirda. 2015 m. T. Grašytės nuotr.



4 nuotr. Kęstutis Kaupinis (dešinėje) su būsimuoju operos solistu Laimonu Pautieniumi dainuoja „Dainų dainelės” konkurse Merkinės kultūros namuose. 1986 m. nuotr. iš K. Kaupinio šeimos albumo.



5 nuotr. K. Kaupinis skambina gitara Merkinės vidurinės mokyklos moksleivių išleistuvėse. Pirma iš kairės – būsimoji Kęstučio žmona Lina. 1989 m. nuotr. iš šeimos albumo.



6 nuotr. „Antra K. Kaupinio vestuvė“. K. Kaupinis (akordeonas) Vilijos ir Mindaugo Bieliukų vestuvėse Merkinėje. 1989 m. nuotr. iš šeimos albumo.



7 nuotr. „Laukianti žmona“. K. Kaupinis muzikuoja antrą Kęstučio Bancevičiaus vestuvių dieną, per šokius. 1990 m. nuotr. iš šeimos albumo.



8 nuotr. K. Kaupinis griežia vestuvėse iš karto dviem instrumentais – elektriniais vargonėliais „Perle“ (rudi) ir sintetatoriumi „Keyboard“ kartu su Jonu Jakavoniu (akord.). 1992 m. nuotr. iš šeimos albumo.



9 nuotr. Merkinės kapela „Vienaragis“ koncertuoja Druskininkų miesto šventėje. Iš kairės: Petras Jakavonis (smuikas), Jonas Jakavonis (akordeonas), K. Kaupinis (smuikas), Gintautas Tebėra (bajanas), Kęstučio sūnus Žygimantas Kaupinis (būgnelis), tėvas Juozas Kaupinis, dukra Emilija Kaupinytė (*švilpukas*) ir Kęstutis Breidokas (akordeonas). 2003 m. nuotr. iš K. Kaupinio šeimos albumo.



10 nuotr. K. Kaupinis groja sintezatoriumi ir veda 60-mečio jubiliejų. Varėnos r., Merkinės sen., Jablanavo k., kaimo turizmo sodyba „Merkio slėnis“. 2014 m. T. Grašytės nuotr.



11 nuotr. K. Kaupinis (akordeonas) su Andriumi Aleksandravičiumi apsirengę daktarais griežia antrą vestuvių dieną, keltuvių metu. Alytaus r., Raitininkų sen., Piliakalnio k., kaimo turizmo sodyba „Pas Robertą“. 2015 m. T. Grašytės nuotr.



12 nuotr. E. Ratautas (akordeonas) su tėvu Edvardu Rautu griežia prie savo namų Ratautų k., Veprių ap. 1964 m. nuotr. iš šeimos albumo.



13 nuotr. R. Ratauto (akordeonas) vadovaujamas studentų instrumentinis ansamblis vestuvėse. 1975 m. nuotr. iš šeimos albumo.



14 nuotr. R. Ratauto (akordeonas) vadovaujamas studentų instrumentinis ansamblis vestuvėse. 1978 m. nuotr. iš šeimos albumo.



15 nuotr. Jurgita Ratautaitė (smuikas) ir Edvardas Ratautas (akordeonas) kartu su Veprių žemės ūkio mokyklos kapela derliaus šventėje. 1984 m. nuotr. iš šeimos albumo.



16 nuotr. E. Ratautas ir J. Ratautaitė griežia vestuvėse, šokių metu. Ukmergės r., Vepriai. 1989 m. nuotr. iš šeimos albumo.



17 nuotr. Griežia trys Ratautų kartos. Iš kairės: Edvardas Ratautas vyresnysis (smuikas), Edvardas Ratautas jaunesnysis (akordeonas) ir Jurgita Ratautaitė (smuikas). Ukmergės kultūros centras, vestuvių muzikantų šventė. 2005 m. J. Ščuckio nuotr.



18 nuotr. Jurgita ir Edvardas Ratautai griežia E. Ratauto namuose ekspedicijos metu. 2012 m. A. Kirdos nuotr.



19 nuotr. Veprių instrumentinis jaunimo ansamblis (vad. E. Ratautas) griežia „Mažųjų kultūros sostinių mugėje“ Vilniaus Katedros aikštėje. Iš kairės: E. Ratauto dukra Jurgita (smuikas) ir anūkė Airita (violančelė). 2015 m. T. Grašytės nuotr.



20 nuotr. Alvydas Čepauskas (akordeonas) griežia Panevėžio r., Smilgių vidurinės mokyklos šventėje. 1978 m. nuotr. iš šeimos albumo.



21 nuotr. A. Čepauskas (akordeonas) su Gintu Urbonu (būgnelis) griežia Kupiškio r. vykusiose vestuvėse (prie pagrindinio vestuvių *bromo*, laukdami sugrįžtančių jaunųjų). 1989 m. nuotr. iš šeimos albumo.



22 nuotr. A. Čepauskas (akordeonas) su Gintu Urbonu (būgnelis) griežia Kupiškio r. vykusiose vestuvėse, *stalo išpirkimo* apeigos metu. 1989 m. nuotr. iš šeimos albumo.



23 nuotr. A. Čepauskas (akordeonas) su Gintu Urbonu (armonika) griežia Panevėžyje vykusiose vestuvėse per jaunųjų išleistuves. 1989 m. nuotr. iš šeimos albumo.



24 nuotr. A. Čepauskas (sintezatorius) su G. Urbonu (elektrinė gitara) ir Domu (pavardės neprisimena; fleita) griežia Panevėžio r., Smilgių k. vykusiose Zeinių vestuvėse, šokių metu. 1991 m. nuotr. iš šeimos albumo.



25 nuotr. A. Čepauskas (akordoenas) ir G. Urbonas Radviliškio r., Beinoravos k. vykusiose vestuvėse pasitinka jaunuosius. 1991 m. nuotr. iš šeimos albumo.



26 nuotr. Smilgių kultūros centro liaudiškos muzikos kapela „Aušrinė“ (vad. A. Čepauskas). Iš kairės: Gintaras Kasperavičius (būgnas), Liudas Navarskas (klarnetas), A. Čepauskas (armonika) ir Egidijus Gudžinskas (kontrabosas) griežia tarptautiniame liaudiškų šokių festivalyje, Panevėžio r., Smilgių etnografinėje sodyboje. 2014 m. N. Vidžiūtės nuotr.



27 nuotr. Smilgių kultūros centro liaudiškos muzikos kapela „Aušrinė“ griežia Panevėžio rajone, Smilgių sen., Perekšlių kaime vukusioje Joninių šventėje „Po ąžuolu“. 2015 m. N. Vidžiūtės nuotr.



28 nuotr. Devynmetis Jonas Goštautas (armonika) groja Kupiškio r., Uoginių kaime vykusiame giminės *baliuje*. Iš kairės: tėvas Petru, mama Irena ir teta Petrė Goštautai. 1961 m. nuotr. iš šeimos albumo.



29 nuotr. Vilius Matijošas (akordeonas), J. Goštautas (saksofonas) ir Gytis Tučas (su J. Goštauto darytu būgneliu) griežia vestuvėse *prie stalo*. 1980 m. nuotr. iš šeimos albumo.



30 nuotr. J. Goštautas (saksofonas) ir Z. Širmacheris griežia vestuvėse, Kupiškio restorane „Kupiškėnų svetainė“. 1987 m. nuotr. iš šeimos albumo.



31 nuotr. J. Goštautas groja *prie stalo* pusseserės Genutės Goštautaitės vestuvėse, vykusiose Kupiškyje. 1990 m. nuotr. iš šeimos albumo.



32 nuotr. Griežia vestuvių duetas „Venta“: vad. J. Goštautas (elektriniai vargonėliai) ir Zigmas Širmacheris (elektrinė gitara). Kupiškio r., Vėžionių k. 1991 m. nuotr. iš šeimos albumo.



33 nuotr. Vestuvių instrumentinis ansamblis, iš kairės: J. Goštautas (saksofonas), Gytis Tučas (elektrinė gitara) ir Zigmas Širmacheris (akordeonas) griežia Kupiškio r. vykusiose vestuvės, *palapinėje*, šokiams. 1995 m. nuotr. iš šeimos albumo.



34 nuotr. J. Goštautas griežia Kupiškyje, jaunųjų išleistuvių metu. Jaunikis stovi viduryje. 1997 m. nuotr. iš šeimos albumo.



35 nuotr. J. Goštautas (saksofonas) ir Z. Širmacheris (akordeonas) griežia prie vestuvių *bromo* ir apdainuoja pabrolius Kupiškio r., Šepetos miestelyje vykusiose vestuvėse. 2001 m. nuotr. iš šeimos albumo.



36 nuotr. J. Goštautas (saksofonas) ir Z. Širmacheris (akordeonas) griežia *stalo išpirkimo* apeigos metu Kupiškio r., Šepetos miestely vykusiose vestuvėse. 2001 m. nuotr. iš šeimos albumo.



37 nuotr. J. Goštautas ir Z. Širmacheris ruošiasi *labaryčio* (keltuvių) apeigai Kupiškio r., Šepetos miestelyje vykusiose vestuvėse. 2001 m. nuotr. iš šeimos albumo.



38 nuotr. J. Goštautas ir Z. Širmacheris vadovauja *piršlio korimui* Kupiškio r., Šepetos miestelyje vykusiose vestuvėse. 2001 m. nuotr. iš šeimos albumo.



39 nuotr. J. Goštautas griežia LNKC etnoinstrumentologinės ekspedicijos metu Kupiškio r., Šepetos laisvalaikio centre. 2013 m. D. Čičinskienės nuotr.



40 nuotr. J. Goštautas (trečias iš kairės) griežia Kupiškio rajono muzikantų vakaronėje Vilniaus mokytojų namuose. 2013 m.A. Lunio nuotr.



41 nuotr. Regina Juodagalvienė griežia akordeonu LLKC etnoinstrumentologinės ekspedicijos metu Kupiškio r., Šimonių k. kultūros centre. 2013 m. D. Čičinskienės nuotr.



42 nuotr. Regina Juodagalvienė griežia armonika LNKC etnoinstrumentologinės ekspedicijos metu Kupiškio r., Šimonių k. kultūros centre. 2013 m. A. Lunio nuotr.



43 nuotr. Žemaičių folkloro kapela „Rataa“ Dainų šventėje Vilniaus Bernardinų sode. Iš kairės: Diana Bomblauskienė (smuikas), Jurgis Bomblauskas (bandonija ir būgnas), Arvydas Bomblauskas (armonika). 2014 m. T. Grašytės nuotr.



44 nuotr. J. Bomblauskas griežia Lietuvos dainų šventėje vienu metu trimis instrumentais: bandonija, būgnu ir savo gamybos birbynėle Vilniaus Bernardinų sodas. 2014 m.T. Grašytės nuotr.



45 nuotr. J. Bomblauskas su žmona Diana savo namuose Telšiuose, ekspedicijos metu. 2016 m. T. Grašytės nuotr.



46 nuotr. Arvydas Bomblauskas brolio Jirgio namuose Telšiuose, ekspedicijos metu. 2012 m. A. Kirdos nuotr.



47 nuotr. Telšių rajono savivaldybės kultūros centro folkloro ansamblis „Spigėns“ (vad. A. Bomblauskas) Rumšiškėse vykusioje Užgavėnių šventėje. 2013 m. nuotr. iš A. ir D. Bomblauskų šeimos albumo.



48 nuotr. Telšių rajono savivaldybės kultūros centro folkloro ansamblis „Spigėns“ koncertuoja romansų vakare Raseinių rajono kultūros centre. Iš kairės: A. Bomblauskas (gitara) ir jo žmona D. Bomblauskienė (penkta). 2015 m. nuotr. iš šeimos albumo.



49 nuotr. Telšių rajono savivaldybės kultūros centro folkloro ansamblis „Spigėns“ koncertuoja ansamblio 10-mečio jubiliejuje Telšių kultūros centre. 2015 m. nuotr. iš šeimos albumo.



50 nuotr. Telšių rajono savivaldybės kultūros centro folkloro ansamblis „Spigėns“ koncertuoja LRT laidoje „Duokim garo“. 2016 m. nuotr. iš šeimos albumo.



51 nuotr. Arvydas ir Diana Bomblauskai su Telšių rajono savivaldybės kultūros centro folkloro ansambliu „Spigėns“ koncertuoja LRT laidoje „Duokim garo“. 2016 m. nuotr. iš šeimos albumo.



52 nuotr. Telšių rajono savivaldybės kultūros centro folkloro ansamblis „Spigėns“ koncertuoja LRT laidoje „Duokim garo“. 2016 m. nuotr. iš šeimos albumo.



53 nuotr. Petras Serapinas su sūnumi Merūnu. 1985 m. nuotr. iš šeimos albumo.



54 nuotr. Petras Serapinas groja bosu. 2005 m. A. Kirdos nuotr.



55 nuotr. Klarinetininkas Kostas Augustinas (penktas iš kairės) su pučiamųjų ansambliu griežia Jono Bertelio laidotuvėse. 1975 m. nuotr. iš šeimos albumo.



56 nuotr. Kostas Augustinas (trečias iš kairės) su pučiamųjų ansambliu groja bosisto Prano Valužio budynėje. 1987 m. nuotr. iš šeimos albumo.

4 Priedas. Muzikos pavyzdžiai

4.1. Transkripcijos

1. „Degučio polka“

$\text{♩} = 128$

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked as 128 beats per minute. The score consists of five systems of music. The first system includes a 'simile' marking. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

TGa, pat. J. Bancevičius (akord.);
užr. G. Kirdienė, A. Kirda, D. Jucius, T. Grašytė 2009 m.;
iššifr. A. Garsonaitė ir R. Garsonas 2016 m.

2. „Degučio valsas“

$\text{♩} = 69$

simile

1.

2.

3.

2.

MFA DV 466, 467, TGa, pat. J. Bancevičius (akord.);
 užr. G. Kirdienė, A. Kirda, T. Grašytė 2015 m.;
 iššifr. A. Garsonaitė ir R. Garsonas 2016 m.

3. Daina „Skubėk, žirgeli“

$\text{♩} = 100$

Žir -

ge - li, ar ma - tai? Ap - link ža - li lau - kai ir

mo - ja mums ber - žai, Žir - ge - li, ar ma - tai? Pa -

sau - lis toks švie - sus, čia sau - lė vi - sad bus ir

ty - ras čia dan - gus, lai - min - gas čia žmo - gus!

MFA DV 466, 467, TGA, pat. J. Bancevičius (akord., balsas);
užr. G. Kirdienė, A. Kirda, T. Grašytė 2015 m.;
iššifr. A. Garsonaitė ir R. Garsonas 2016 m.

4. A. Čepausko kūrybos polka

♩ = 147

simile

1. 2.

1. 2.

LKA, TGA, pat. A. Čepauskas (arm.);
užr. A. Lunys, T. Grašytė ir V. Naruševičiūtė 2012 m.;
iššifr. A. Garsonaitė ir R. Garsonas 2016 m.

5. A. Čepausko kūrybos valsas

$\text{♩} = 84$

The musical score is written for piano in 3/4 time with a tempo of 84 beats per minute. It is in the key of D major, indicated by two sharps (F# and C#). The score consists of ten systems of music. The first system includes a 'simile' marking. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and quarter notes, and is primarily composed of chords in the right hand with single notes or short runs in the left hand. The piece concludes with first and second endings.

LKA, TGA, pat. A. Čepauskas (arm.);
 užr. A. Lunys, T. Grašytė ir V. Naruševičiūtė 2012 m.;
 iššifr. A. Garsonaitė ir R. Garsonas 2016 m.

6. J. Goštauto kūrybos polka

♩ = 133

The musical score is written for piano in 2/4 time, featuring a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It consists of three systems of staves. The first system includes a tempo marking of quarter note = 133 and a 'simile' instruction. The melody is primarily in the right hand, with triplets and sixteenth-note patterns. The bass line provides harmonic support with chords and single notes. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system concludes the piece with a repeat sign and first/second endings. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

LKA, TGA, pat. J. Goštautas (arm.);
užr. T. Grašytė ir V. Naruševičiūtė 2013 m.;
iššifr. A. Garsonaitė ir R. Garsonas 2016 m.

7. „Senelio polka“

$\text{♩} = 128$

simile

LKA, TGA, pat. J. Goštautas (arm.);
užr. T. Grašytė ir V. Naruševičiūtė 2013 m.;
iššifr. A. Garsonaitė ir R. Garsonas 2016 m.

8. Fokstrotas „Mano namas vijokliais apaugęs“

$\text{♩} = 128$

Ma - no na - mas vi - jok - liais a -

pau - gęs ma - no na - mas pu - šis šla - me -

sy. Ach, a - teik, ach, su - grįžk, mie - las

drau - ge, nu - ra - min - ki ma - ne il - ge -

1. Ach, a - sy. 2.

LKA, TGa, pat. R. Juodagalvienė (akord., balsas);
užr. T. Grašytė, D. Čičinskienė ir V. Naruševičiūtė 2013 m.;
iššifr. A. Garsonaitė ir R. Garsonas 2016 m.

9. Maršas

$\text{♩} = 141$

simile

1. 2.

LKA, TGA, pat. R. Juodagalvienė (akord.);
užr. T. Grašytė, D. Čičinskienė ir V. Naruševičiūtė 2013 m.;
iššifr. A. Garsonaitė ir R. Garsonas 2016 m.

4.2. Garso įrašai (CD)

1. <i>Bancevičių kapela</i> . Polka Nr. 1 (1980 m.).....	01:37
2. <i>Bancevičių kapela</i> . Polka Nr. 3 (1980 m.).....	01:54
3. <i>J. Bancevičius</i> . „Degučio polka“ (2009 m.).....	00:55
4. <i>J. Bancevičius</i> . „Degučio senoviškas maršas“ (vestuvinis) (2009 m.).....	01:13
5. <i>J. Bancevičius</i> . Daina „Skubėk, žirgeli“ (2015 m.).....	01:30
6. <i>P. Kaupinis</i> . Polka Nr. 1 (1996 m.).....	01:17
7. <i>K. Kaupinis ir A. Tamulevičius</i> . Polka (2012 m.).....	01:08
8. <i>K. Kaupinis ir A. Tamulevičius</i> . „Stasio Baumilos polka“ (2007 m.).....	00:52
9. <i>K. Kaupinis ir A. Tamulevičius</i> . Valsas „Sėdėjau aš daržely“ (2012 m.)	01:10
10. <i>E. Ratautas vyresnysis</i> . „Jaunųjų sutikimo maršas“ (2005 m.).....	01:08
11. <i>E. Ratautas jaunesnysis</i> . Maršas „Suk suk ratelį“ (2005 m.).....	01:06
12. <i>A. Čepauskas</i> . Polka „Po Antanu“ (2012 m.).....	01:48
13. <i>A. Čepauskas</i> . Valsas (2012 m.).....	02:27
14. <i>A. Čepausko kūrybos valsas</i> (2012 m.).....	02:41
15. <i>J. Goštauto kūrybos polka Nr. 1</i> (2013 m.).....	00:58
16. <i>J. Goštautas</i> . Polka Nr. 2 (rondo formos) (2013 m.).....	01:01
17. <i>J. Goštautas</i> . „Senelio polka“ (2013 m.).....	02:03
18. <i>R. Juodagalvienė</i> . Daina „Į ežerą ramų“ (2013 m.).....	02:12
19. <i>R. Juodagalvienė</i> . Fokstrotas „Mano namas vijokliais apaugęs“ (2013 m.).....	01:13
20. <i>R. Juodagalvienė</i> . Maršas (2013 m.).....	01:03
21. <i>Žemaičių kapela „Rataa“</i> . „Anės polka“ (2001 m.).....	02:27
22. <i>Žemaičių kapela „Rataa“</i> . „Gyvatuks“ (2001 m.).....	02:28
23. <i>Žemaičių kapela „Rataa“</i> . „Polkikė“ (2001 m.).....	02:25
24. <i>Žemaičių kapela „Rataa“</i> . „Vingriuoji polka“ (2001 m.).....	02:17
25. <i>P. Serapinas</i> . Fokstrotas „Radijo bangos“ (klarnetas) (2005 m.).....	01:40
26. <i>P. Serapinas</i> . Maršas Nr. 2 (bosas) (2005 m.).....	00:41
27. <i>P. Serapinas</i> . Maršas (bosas) (2005 m.).....	01:17
28. <i>P. Serapinas</i> . Maršas „Į kovą už Tėvynę“ (klarnetas) (2005 m.).....	01:15
29. <i>P. Serapinas</i> . Maršas „Karališka gėlė“ (saksofonas) (2005 m.).....	01:22
30. <i>P. Serapinas</i> . Polka (klarnetas) (2005 m.).....	01:04

4.3. Vaizdo įrašai (DVD)

1. J. Bancevičius. „J. Degučio valsas“ (2015 m.).....	01:00
2. J. Bancevičius. J. Degučio „Miško polka“ (2015 m.).....	00:53
3. K. Kaupinis ir A. Tamulevičius. „Polkaitė“ (2012 m.).....	00:51
4. K. Kaupinis. Daina „Lietaus dukra“ (2014 m.).....	03:30
5. K. Kaupinis muzikuoja 60-mečio jubiliejuje (2014 m.).....	01:54
6. K. Kaupinis ir A. Aleksandravičius groja jaunųjų išleistuvėse (2015 m.).....	00:28
7. K. Kaupinis ir A. Aleksandravičius groja jaunųjų išleistuvėse. Daina „Ateis rudenėlis“ (2015 m.).....	01:39
8. K. Kaupinis groja stalo vadavimo apeigos metu. Daina „Girdėjau, piršleli“ (2015 m.).....	01:44
9. Ratautų giminės kapela. Maršas (2005 m.).....	01:23
10. Ratautų giminės kapela. Maršas „Ruoškis, sesute“ (2005 m.).....	02:21
11. Ratautų giminės kapela. Valsas (2005 m.).....	02:09
12. Ratautų giminės kapela. Polka Nr. 1 (2005 m.).....	01:15
13. Ratautų giminės kapela. Polka Nr. 2 (2005 m.).....	01:47
14. E. ir J. Ratautai. Maršų popuri (2012 m.).....	03:32
15. Veprių instrumentinis jaunimo ansamblis. „Argentiniečių tango“ (2015 m.).....	02:27
16. J. Goštautas. Polka „Pašokim“, valsas ir polka „Šokim trypkim“ (2013 m.).....	05:59
17. Smilgių kultūros centro liaudiškos muzikos kapela „Aušrinė“. Šokis „Ant kalno karklai“ (2013 m.).....	04:39
18. Smilgių kultūros centro liaudiškos muzikos kapela „Aušrinė“. Polka „Po Antanu“ (2013 m.).....	02:39
19. Smilgių kultūros centro liaudiškos muzikos kapela „Aušrinė“. Polka (2013 m.).....	01:19
20. Smilgių kultūros centro liaudiškos muzikos kapela „Aušrinė“. Daina „Tykus vakars be vėjo“ (2013 m.).....	02:45
21. Smilgių kultūros centro liaudiškos muzikos kapela „Aušrinė“. Valsas (2013 m.).....	03:01
22. A. Baltmiškis. „Angelų valsas“ (2004 m.).....	01:03
23. A. Baltmiškis. „Duriama polka“ (2004 m.).....	00:33
24. A. Baltmiškis. „Kęstučio maršas“ (2004 m.).....	01:46
25. A. Baltmiškis. Jaunųjų sutikimo maršas (2004 m.).....	00:52
26. Telšių žemaičių kapela „Rataa“ groja Lietuvos kaimo muzikantų ir kapelijų festivalyje „Ant rubežiaus“ (2012 m.).....	05:44
27. Telšių rajono savivaldybės kultūros centro folkloro ansamblis „Spigėns“. Šokių siuita „Greičpolkė“ (2015 m.).....	03:13
28. Telšių rajono savivaldybės kultūros centro folkloro ansamblis „Spigėns“. Romansas (2015 m.).....	04:18