



LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

Brigita Bublytė

**BALSO TEMBRO TRANSFORMACIJOS: ETNINIŲ TRADICIJŲ PRAKTIKOS
POVEIKIS ŠIUOLAIKINIAM ATLIKĖJUI**

Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis

Teatras (P04)

Vilnius, 2018

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

Tiriamajo darbo vadovas:

Doc. dr. Ramunė Balevičiūtė-Liugienė (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra 03H, teatrologija)

Tiriamajo darbo konsultantas:

Prof. dr. (hp) Daiva Vyčinienė (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra 03H, muzikologija)

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

Taryba tiriamajam darbui ginti:

Pirmininkas:

Prof. Vytautas Anužis (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, teatras P04)

Nariai:

Prof. Aidas Giniotis (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, teatras P04)

Prof. Asta Krikščiūnaitė (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, muzika P03)

Prof. dr. Aušra Martišiūtė-Linartienė (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, filologija 04H)

Prof. dr. Valdis Muktupavels (Latvijos universitetas, humanitariniai mokslai, menotyra)

Recenzentas:

Prof. dr. Rasa Vasinauskaitė (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra 03H, teatrologija)

Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis bus ginama viešame Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Teatro ir kino krypties gynimo tarybos posėdyje, kuris įvyks 2018 m. gruodžio 6 d. 10 val. Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Juozo Karoso salėje.

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

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

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

Turinys

Įvadas	5
1. Pagrindinės šiuolaikinio atlikėjo ir etninių balsinių tradicijų raiškos kategorijos	16
1.1. Šiuolaikinio atlikėjo balsinės raiškos diskursas	17
1.1.1. Kūniškumas – garsiškumas – erdviškumas	17
1.1.2. Transformacija balsu ir per balsą	22
1.1.3. Balso performerio (BP) termino pristatymas ir analizė	23
1.1.4. Balso performerio apraiškos lietuvių kompozitorių kūryboje XX a. 7-ojo dešimtmečio pabaigoje – 8-ajame dešimtmetyje	25
1.2. Etninės tradicijos ir balso performerio atlikimo kategorijos: panašumai ir skirtumai	27
1.2.1. Santykis su laiku ir laikmena	27
1.2.2. Artikuliacija ir atlikimo visumos samprata	31
1.2.3. Santykis su aplinka: grįžtamojo ryšio kilpa, pabaigos charakteristika ir artikuliacinė įtampa	33
1.3. Etninės balsinės tradicijos balso performerio kūrybinėse erdvėse	37
1.3.1. Etninės tradicijos: balsinės raiškos įvairovės ir giliausių atminties sluoksnių saugykla	37
1.3.2. Etninių tradicijų atsinaujinimo problema ir interpretacija	39
1.3.3. Balsinės raiškos lygmenys	40
2. Balsas ir Aš: kalbantis – dainuojantis subjektas	46
2.1. Balso tembro suvokimo diskursai	46
2.1.1. Fenomenologinis diskursas: transformacija	48
2.1.2. Psichoakustinis diskursas: ataka, formantė, <i>vibrato</i>	52
2.1.3. Etnomuzikologinis diskursas: „balso kaukės“ koncepcija	60
2.2. Balso tembro preekspresyvumas: kultūrinis artefaktas	65
2.2.1. Preekspresyvaus balso tembro transformacija: sociokultūrinė balso tembro variacija	70
2.3. Balso kūno sąvoka	76
2.3.1. Aktyvatoriai, vibratoriai, rezonatoriai	78
2.3.2. Kalbos ir garso santykis: įtampa ir apsikeitimas vaidmenimis	83
2.3.3. Trumpas semiotinis balsinės raiškos diskursas	85
3. Balsas ir Kitas: variacija ir improvizacija	86
3.1. Sutartinės – šokantys balsai	89
3.2. Gerklinis dainavimas – rezonuojantis kūnas	92
3.3. Flamenkas – dainuojantis kūnas	99
4. Balsas ir Aplinka: vokalinė technika ir interpretacija	103
4.1. Etninės tradicijos meninio modeliavimo kontekste	107
Išvados	113
Priedai	120
Literatūra	180

Ivadas

Tyrimo tema – „Balso tembro transformacijos: etninių tradicijų praktikos poveikis šiuolaikiniam atlikėjui“. Tyrimas skirtas šiuolaikiniam profesionaliam scenos atlikėjui – aktoriui, dainininkui, performerui, tačiau atsižvelgiant į tai, kad šiuolaikiniame meno pasaulyje įvairios sritys persipina ir komunikuoja viena su kita, o balsinė raiška įsiveržia į šiuolaikinio šokio, dailės ar poezijos erdves, galima tikėtis, kad atliktas tyrimas sudomins ir kitų meno sričių specialistus bei mėgėjus.

Tyrimo problema

Kiekvienas menininkas siekia originalumo, o būti originaliu, anot anglų sociologo psichoanalitiko D. V. Winnicoto, įmanoma nebent remiantis tradicija¹ (Winnicot 1989: 95–104). Remiantis šia nuomone, tradicija laikoma originalumo šaltiniu, ji sukuria savotišką paskatą ieškoti šiuolaikinio atlikėjo ir etninės tradicijos tarpusavio jungčių, tačiau pirmiausia pažvelkime į problemas, su kuriomis susiduria abi šio tyrimo pusės.

Sąveika su aplinka yra neišvengiamas veiksnys, formuojantis **šiuolaikinio menininko** pasaulėjautą ir pasaulėžiūrą, todėl įvardijant tyrimo problemą svarbu atsižvelgti į bendrąjį kontekstą ir aplinkybes, kuriomis šiuolaikinis menininkas formuojasi ir tarpsta. Globalizacija, internetas, informacijos srautai, komunikacijos priemonių ir medijų gausa yra pagrindiniai nūdienos veiksniai, lemiantys didėjančius mainus tiek tarp valstybių, tiek tarp socialinių grupių ir kultūrinių sluoksnių. Viena vertus, didėjantys žinių, informacijos ir patirties mainai skatina mokslinį, technologinį, ekonominį augimą, naujų idėjų sklaidą, naujovių diegimą ir pažangą, galų gale, suteikia galimybę susiburti ir aktyviai kovoti su didelėmis viso pasaulio problemomis, kaip antai: klimato atšilimu, smurtu prieš moteris ir vaikus bei kitomis, tačiau, kita vertus, tuo pat metu kyla niveliacijos ir identiteto praradimo pavojus. Nelieta sienų ir ribų tarp kultūros ir kasdienybės, profesionalaus ir mėgėjiško meno. Anot sociologo Zigmundo Baumano, vyksta procesai, sukuriantys priešpriešą pastovumui ir tradicijai: „Takioji modernybė – tai arena, kurioje vyksta nuolatinė mirtina kova prieš kiekvieną paradigmą ir, tiesą sakant, prieš visus homeostatinius įrenginius, tarnaujančius konformizmui ir rutinai, t. y. primetančius monotoniją ir pastovumą“ (Bauman 2011: 21).

Didėja vartotojiškumas, formuojantis vadinamąją „visaėdžių“ visuomenę. Jai būdingas griežtų standartų nepaisymas, nešališkas ir neteikiantis aiškių pirmenybių visų skonį priėmimas, preferencijų „lankstumas“, lemiantis pasirinkimų laikinumą ir nenuoseklumą: „Kultūrinio elitizmo principas yra visaėdystė – kai kiekvienoje kultūrinėje terpėje jaučiamasi

¹ Angl. *It is not possible to be original except on bases of tradition.*

kaip namie, nė vienos nelaikant namais, juo labiau vieninteliais“ (Bauman 2011: 23). Šia fraze taikliai apibūdinamas savotiškas šių laikų kultūrinio „valkatavimo“ bei „turistavimo“ sindromas ir vedama didžiosios šių laikų **identiteto ir originalumo problemos** link. Viena vertus, pasaulis išsivadavo iš suvaržymų ir pasiekė pasirinkimo laisvę – galima laisvai rinktis religiją ar net pakeisti lytį, tačiau šie pokyčiai daugeliu atvejų yra tik išoriniai, tai savotiška naujoviškumo, modernumo kaukė, kuria dangstomas asmenybės pasimetimas ir identiteto krizė. Tradicija, konkretus kultūrinis pamatas dažnai laikomas kliūtimi rasti naujoms šiuolaikiškoms formoms. Apie tai yra rašiusi Dalia Satkauskytė, analizuodama tapatumo ir hibridiškumo diskursus literatūroje.

Apie hibridiškumą, kurį reprezentuotų polifoniška arba rizomos literatūra, kalbama kone epifanijos terminais – kaip apie naujas žinias ir daugialypes patirtis, kurios atveria mus supantį pasaulį kaip patraukliai reliatyvų ir vis naują. Opozicijoje atsiduriantis vadinamasis tapatybės diskursas vertinamas kone kaip žalingas, savo ruožtu nacionalinė kultūra, vienas iš tokių tapatybės šaltinių, redukuojama iki sunkiasvorio, despotiško (*oppressive*) vienio. Būti kilusiam iš gana homogeniško (tautiškai, rasiškai etc.) krašto ir būti prie jo vienaip ar kitaip prisirišusiam ar apskritai sėsliam tokiaame šlovinančio hibridiškumo kontekste tampa jei ne gėda, tai bent jau nemadinga ir neperspektyvu (Satkauskytė 2011: 123).

Tačiau pastaruoju metu tyrėjai vis dažniau atsisako tapatumo ir hibridiškumo, tradicijos ir inovacijos priešpriešos, teigdami, kad „nėra jokio stabilaus tapatumo ir jam priešingo hibridiškumo, yra tik skirtingi tapsmo greičiai arba skirtingi hibridiškumo tipai“ (ibid.). Galima daryti prielaidą, kad norint spręsti šiuolaikinio kūrėjo tapatybės ir kūrybiškumo problemas **verta atsigręžti į tradiciją – neužkonservuotą, tačiau kūrybiškai modernizuotą.**

Etninės balsinės tradicijos, kaip jau minėta, dažnai suvokiamos kaip inovacijų ir vystymosi priešingybė. Tačiau taip yra tik iš dalies, nes ir pati tradicija turi nuolatos atsinaujinti, o neplėtojama tradicija sustingsta ir pasmerkiama myriop; kiekvienoje tradicijoje esama nuolatinės kaitos ir atsinaujinimo. Anot filosofės Jurgos Jonutytės:

Pati tradicijos dinamika vyksta per nuolatinis pokyčius, nes pakartojimas yra ne to paties pakartojimas. [...] Iš tikrųjų tradicijos yra tie dalykai, kurie visada permąstomi. Tradicijų judėjimas vyksta visą laiką. Jos niekur niekada nedingo. Jos visą laiką peržiūrimos. Įsižiūrėjus į laikmečius, skiriasi tik tai, kiek tradicijų laikomasi ir kaip greitai jos kinta (Kairiūnaitė 2015).

Tad tradicijose, kurios yra gyvos, nuolatos vyksta tiek kanonų saugojimo, tiek atnaujinimo procesai. Abu šie procesai yra būtini visavertei tradicijos plėtrai. Tradicijos

išsaugomos per nuolatinį pakartojimą, kuris niekada nebūna to paties pakartojimas, nes keičiasi kartos ir kinta socialinis-kultūrinis kontekstas. Vadinasi, gyvas pakartojimas atlieka dvejopą funkciją – išsaugojimo ir atnaujinimo. Etninės tradicijos sparčiai nyksta arba jau visai išnyko iš natūralios savo gyvavimo aplinkos, tad joms atsinaujinti vis sunkiau. Kyla klausimas, kokių būdu ar būdais tradicija gali atsinaujinti moderniaame pasaulyje? Filosofės nuomone, vienas iš atsinaujinimo šaltinių yra šiuolaikinis menininkas, kuris gali savaip pažvelgti į tradiciją, interpretuoti ją iš savo požiūrio taško ir gretinti su nusistovėjusiomis tradicinėmis normomis:

„Manau, kad menininkai yra tie, kurie pagal pačią savo idėją, paskirtį linkę mus trupučiuką laužyti, sukioti pačia pozityviausia prasme. To laužymo ir sukiojimo irgi reikia. Sustabarėjimas viename mąstyme, vienoje veiklos srityje, viename supratime – labai blogai,“ – sako filosofė Jurga Jonutytė pokalbyje su žurnaliste Agne Kairiūnaite (Kairiūnaite 2015).

Apibendrinant galima teigti, kad šiuolaikinis menininkas globaliame pasaulyje susiduria su identiteto ir originalumo problemomis, o etninėms tradicijoms nykstant iš natūralios gyvavimo aplinkos ir pasikeitus sociokultūriniam tradicijos gyvavimo kontekstui kyla atsinaujinimo sunkumų. Šiuolaikinis menininkas ir folkloro atstovas gyvena ir kuria viename laike ir sociokultūrinėje erdvėje – visiškai vienas šalia kito ir bendravimo akistata yra neišvengiama, tad kaip gali vykti šis komunikacijos procesas? Kaip šiuolaikinis atlikėjas gali padėti spręsti etninės tradicijos atsinaujinimo problemą ir, atvirkščiai, kaip etninės tradicijos gali sušvelninti identiteto kitimo greitį, „įžeminti“ jį ir tapti originalumo šaltiniu? Kokiu būdu šiuolaikinio menininko ir etninės tradicijos balsinė raiška gali transformuoti iškilusias problemas, paversti jas kūrybiniu produktu ir padėti ugdyti būsimą scenos meno profesionalą?

Tyrimo objektas

Tyrimo objektas – balso tembro transformacijos – pasirenkamas kaip ypatinga balso fenomeno savybė, išskirianti jį iš kitų muzikos instrumentų. Balso tembro transformacijos sąvoka yra ir šio tyrimo jungiamoji grandis tarp šiuolaikinio atlikėjo ir etninių balsinių tradicijų. Šiuolaikinio atlikėjo kontekste kultūrinės balso tembro variacijos tyrinėjamos per sutartines, flamenką ir gerklinį dainavimą:

A. **Sutartinės** kaip grynasis lietuvių etninės kultūros fenomenas ir šiuolaikinės lietuvių nacionalinės muzikos simbolis. Tiltas iš praeities į ateitį. Lietuviškasis minimalizmas. Kaip etninė daugiabalsė tradicija.

B. **Flamenkas** kaip priešprieša lietuviškam charakteriui, kuris yra tarpkultūrinis hibridas², susiformavęs visiškai kitame sociokultūriniame kontekste negu sutartinės. Kaip monodinio dainavimo fenomenas, tiesiogiai ir atvirai reflektuojantis emocijas. Pasaulio muzikos pavyzdys, išpopuliarėjęs visame pasaulyje ir įgavęs įvairių modernumo formų.

C. **Gerklinis dainavimas** kaip animistinės-toteminės pasaulėžiūros atspindys. Kaip balsiniai efektai, išgaunami difoninio, obertoninio ir subtoninio dainavimo būdu. Kaip ypatingas balsinės raiškos fenomenas, kontrastuojantis su flamenko tradicija ir sutartinėmis, įgavęs modernios raiškos formas pasaulinio meno kontekste.

D. **Šiuolaikinė išraiška ir modernūs improvizacijos principai**, paremti plačiu išraiškos arsenalu, kaip etninių tradicijų tąsa (nuo Meredith Monk iki Bjork). Lietuviškų etninių tradicijų tąsa XX a. lietuvių kompozitorių (Broniaus Kutavičiaus, Felikso Bajoro ir kt.) kūryboje.

Tyrimo tikslas

Tyrimo tikslas – apibrėžiant balsinės komunikacijos tarp etninių tradicijų ir šiuolaikinio atlikėjo principus, ištirti, kaip sąveika su kitų tautų balsinėmis tradicijomis gali išplėsti šiuolaikinio atlikėjo balsinės raiškos galimybes.

Siekiant užsibrėžto tikslo, suformuluoti šie **tyrimo uždaviniai**:

1. Įvardyti šiuolaikinį atlikėją, balsu grindžiantį savo kūrybą.
2. Aptarti etninės tradicijos statusą nūdienoje.
3. Ištirti ir apibrėžti bendrus etninio ir šiuolaikinio atlikėjo balsinę raišką jungiančius vardiklius.
4. Aptarti balso tembro suvokimo diskursus (fenomenologinį, psichoakustinį, entnomuzikologinį, antropologinį, semiotinį) ir išsiaiškinti balso tembro transformacijos suvokimo, lavinimo, valdymo ir panaudojimo kūrybinėje veikloje galimybes.
5. Sukurti teorinį, metodologinį ir terminologinį pagrindą, kurį galima pritaikyti balsinės raiškos tyrimams.
6. Ištirinėti ir aprašyti sutartinių, flamenko bei gerklinio dainavimo pagrindinius balsinės raiškos bruožus, vokalinę techniką ir jų atlikimo specifiką.
7. Siekiant atskleisti ištirtų tradicijų interpretaciją šiuolaikinio menininko kūryboje, pristatyti tyrimo autorės sukurtus spektaklius „Flamenko ir sutartinių jungtuvės“, „Rasų ratas“ bei dokumentinį filmą „Sutarmenko“.

² Tarptautinėje erdvėje vadinamas transkultūriniu hibridu. Prieiga per internetą: [http://www.sibetrans.com/trans/articulo/198/la-hibridacion-transcultural-como-clave-de-la-formacion-del-nuevo-flamenco-aspectos-historico-sociologicos-analiticos-y-comparativos].

Tyrimo metodai

Atlikdama tyrimą autorė atstovauja tiek mokslinei, tiek meninei / praktinei pusėms ir tyrimo kontekste įgyja dalyvaujančios stebėtojos³ vaidmenį. Remiantis teatro antropologijos metodu, sukuriama balsinės raiškos ekspresijos lygmenų metodas, kuris papildomas psichoakustinio, etnomuzikologinio ir fenomenologinio mokslų diskursais.

Tyrimo subjekto apibrėžimui pasitelkiama teatro teoretikės Erikos Fischer-Lichte performatyvumo estetikos teorija. Remiantis šios teorijos principais sceninio medžiagiškumo kūrimo kategorijos pritaikomos balsinei raiškai. Balso performerio termino išgryninimui ir bendrųjų balso tembro transformacijos principų įvardijimui bei sąvokų persvarstymui performatyvumo estetikos teorija gretinama su etnomuzikologo Izalijaus Zemcovskio folkloro ir folklorizmo teorija.

Šis tyrimas aprėpia ne vien Lietuvos etninės balsinės tradicijos kontekstą, bet ir kitų tautų kultūrinius fenomenus, kuriuos praktiškai išstudijavo tyrimo autorė, todėl empirinės tyrimo autorės patirties aprašymui ir analizei taikomas fenomenologinio aprašymo metodas. Fenomenologinio aprašymo būdu palyginamos tyrinėjamų balsinių tradicijų – sutartinių, flamenko ir gerklinio dainavimo – balso tembro variacijos ir specifika, išryškinami unikalūs kiekvienos etninės tradicijos balsinės raiškos bruožai. Analizuojant etninių balsinių tradicijų interpretacijos galimybes šiuolaikinio menininko kūrybinėse erdvėse, šie metodai papildomi semiotikos kultūros teorija.

Naujumas ir aktualumas

Balso tembro transformacijos įvairiuose kultūriniuose kontekstuose yra tyrinėjimų erdvė, kurioje visada atsiranda unikalių kultūrinių derinių. Tarpkultūrinių procesų tyrinėjimo sritis tapo ypač aktuali globalizacijos amžiuje: dėl sparčių informacijos srautų neliko sienų tarp įvairių kultūrų, atsiveria galimybės ne tik teoriškai, bet ir empiriškai pažinti kitas etnines tradicijas, jų sociokultūrinį kontekstą. Šis neišvengiamas nūdienos tarpkultūrinis, tarpsocialinis procesas turi privalumų, tačiau jame glūdi ir pavojus, todėl gilesnis teorinis ir empirinis šio proceso pažinimas bei pritaikymas kūrybinėje erdvėje yra ypač svarbus, kad būtų galima išvengti arba sušvelninti niveliaciją ir standartizaciją.

Apie šiame darbe tyrinėjamą flamenko ir gerklinio dainavimo balso tembro specifiką, jos išgavimo būdus yra literatūros tik užsienio kalba. Šio tyrimo autorė kone pirmoji Lietuvoje pažino *cante jondo* (flamenko dainavimo) tradicijos dainavimo techniką iš tiesioginių šios tradicijos tęsėjų Andalūzijos sostinėje Sevilijoje. Studijos flamenko tradicijos regione leido

³ Angl. *participative observation*.

susipažinti ne tik su flamenko technika, bet ir su sociokultūriniu šios tradicijos gyvavimo kontekstu. Gerklinio dainavimo techniką tyrimo autorė praktiškai pažino Thomo Clementso ir Sainkho Namtchylak kursuose Ispanijoje bei Lietuvoje.

Apie lietuviškas sutartines Lietuvoje rašoma nemažai, yra išleistos prof. Daivos Račiūnaitės-Vyčinienės parengtos ir parašytos knygos, tačiau balso tembro išgavimo būdo specifika giedant sutartines ten aptarta ne tokia kontekste. Šiame tyrime ji išryškinama lyginant su atitinkama kitų kultūrų unikalių balsinių tradicijų – flamenko ir gerklinio dainavimo – specifika. Taip siekiama išgryninti lietuviškų sutartinių, kaip nacionalinio simbolio, balso tembro išgavimo specifiką ir pagrindinius atlikimo kodus, kurių negalima pažeisti modernių interpretacijų metu.

Lietuvoje balso tembro tema ir apskritai balsinės raiškos tema yra mažai tyrinėta sritis. Psichoakustiniu aspektu balso tembrą tyrinėja Rytis Ambrazevičius⁴. Akademiniame klasikiniam dainavimui ir aktoriaus scenos kalbai skirta daugiau dėmesio, tačiau nesukurta bendra balsinės raiškos terminų bazė lietuvių kalba. Neaptartas ir pats balso fenomenas, nesudaryta šiuolaikinės balsinės raiškos terminų bazė. Etninei ir šiuolaikinei balsinei raiškai skirtų darbų Lietuvoje beveik nėra, o aktoriaus balsinė raiška yra visiškai netyrinėta sritis, nors pasaulyje balso tembro tema yra populiari tyrimų tema, čia galima paminėti naujausius dainininkės, filosofijos mokslų daktarės Ninos Eidsheim balso tembro performatyvumo tyrinėjimus⁵, Susannos Eken⁶, W. Stepheno Smith'o⁷, Zaplanos Rodriguez⁸, Jane Ruby Heinrich⁹ ir kitų darbus.

Meninių tyrimų srityje yra apginti du muzikos krypties darbai, skirti klasikinio dainavimo teorijai ir atlikimo praktikai: 2014 m. LMTA pristatytas Saulės Šėrytės muzikos krypties meninis projektas „Italų ir prancūzų baroko vokalinės muzikos ornamentika: istorinių šaltinių lyginamoji analizė“, o 2018 m. apgintas Rūtos Vosyliūtės meno doktorantūros projektas „Fiksuoto ir nefiksuoto muzikinių tekstų santykis italų baroko vokalinėje muzikoje: teorija ir atlikimo praktikos“.

⁴ Ambrazevičius, R. Tembras muzikos psichologijoje. *Lietuvos muzikologija*, 2012, Nr. 13, p. 6–21.

⁵ Eidsheim, N. (2009). Synthesizing race: Towards an Analysis of the Performativity of Vocal Timbre. *Trans.* Eidsheim, N. S. (2008). *Voice as a technology of selfhood : towards an analysis of racialized timbre and vocal performance*. San Diego: UC San Diego.

⁶ Eken, S. (2014). *The human voice. Psyche. Soma. Funcion. Communication*. Copenhagen: The Royal Danish Academy of Music.

⁷ Smith, W. S. (2007). *The Naked Voice: A Wholistic Approach to Singing*. New York: Oxford university press.

⁸ Rodríguez, Zaplana. (2009). *Voice, body and performance in Tori Amos, Björk and Diamanda Galás: towards a theory of feminine vocal performance*. PhD Diss., Newcastle upon Tyne: Newcastle University.

⁹ Heinrich, Jane Ruby. (2011). *Voice and the Alexander Technique*. Berkeley: Mornum Time Press.

Tyrimo subjektu pasirinktas šiuolaikinis atlikėjas, kuris balsu ir per balsą išreiškia savo menines idėjas, kuriam yra aktualiausia balsinės raiškos priemonių įvairovė kaip kūrybinė medžiaga, kuris nepriklauso jokiai konkrečiai etninei ar muzikinei stilistikai ir kuria savo garsinį pasaulį, sujungiantį dainininką, aktorį, šokėją, kompozitorį, poetą, režisierių, dailininką ar net mokslininką. Ieškant priemonių ir sąvokų, kuriomis remiantis galima kalbėti apie šiuolaikinio atlikėjo balsinę raišką, pirmoje tyrimo dalyje persvarstomos šiuolaikinio ir etninio atlikėjo balsinės raiškos sąvokos, sukuriama balsinės raiškos suvokimui ir lavinimui skirtas metodas. Atsižvelgus į šiuolaikinio meno tendencijas ir į tai, kaip balsu kuriantis atlikėjas įvardijamas etninėse tradicijose, įvairių muzikinių stilių pasaulyje, šiuolaikinėse teatro formose bei kitose kalbose, tyrimo subjekto įvardijimui pasirenkama balso performerio sąvoka. Balso performerui svarbu gebėti valdyti įvairias balsines technikas ir plėsti balsinės raiškos galimybes skirtingomis formomis. Tokiu balsinės raiškos įvairovės šaltiniu šiame tyrime tampa etninės balsinės tradicijos, kurios turi didelę potencialumą ir padeda įveikti ne tik balsinės raiškos įvairovės problemas, bet ir susidoroti su kitais šiuolaikinio menininko iššūkiais.

Prielaidos

Tyrimą inspiravo kūrybinio proceso ir mokslinio tyrimo dialogo intriga. Savotišką iššūkį ir ieškojimą kaip kūrybinį procesą bei empirinę patirtį gali suvokti ir įvardyti pats menininkas, remdamasis mokslinėmis metodologinėmis priemonėmis. Ką mokslui ir meninei raiškai gali duoti šis bendradarbiavimas?

Daroma prielaida, kad meno ir mokslo dialogas gali sužadinti menininko vaizduotę ir suteikti erdvę kūrybiškai – praktiškai – neverbaliai per atlikėjo fenomenalų kūną išartikuluoti atsakymus į šiuos klausimus ir hipotezes:

- Kaip ir kokie komunikacijos (ne asimiliacijos) procesai gali vykti tarp etninės balsinės tradicijos puoselėtojų ir šiuolaikinio menininko, gyvenančių ir kuriančių viename laike ir sociokultūrinėje terpėje.
- Variacijos ir improvizacijos sąvokos gali padėti sąmoningai suvokti etninių balsinių tradicijų kintamus ir nekintamus elementus bei kūrybiškai realizuoti juos įvairiuose kontekstuose, t. y. atverti etninės tradicijos modernizavimo ir interpretavimo galimybes bei išplėsti atlikėjo fenomenalaus kūno savitumo ir individualumo raiškos galimybes.
- Moksliniai tyrimai šioje srityje gali atverti platesnius balso tembro transformacijos, kaip vienos svarbiausių raiškos priemonių, suvokimo horizontus, atskleisti šio fenomeno esmę, padėti susisteminti balso tembro transformacijos būdus ir komponavimo galimybes kuriant sceninį medžiagiškumą balsu – taigi, išplėsti universalius ir stilistinius šiuolaikinio menininko ir atlikėjo raiškos parametrus.

Literatūros ir kitų šaltinių apžvalga

Vienas svarbiausių šio tyrimo šaltinių yra empirinis pasirinktų tradicijų pažinimas iš autentiškų tradicijų puoselėtojų:

- a) flamenko dainavimo (*cante jondo*) ir šokio studijos *Funadcion Cristina Heeren de arte flamenco* Sevilijoje, Ispanijoje (2010–2015);
- b) gerklinio dainavimo kursai: Saynkho Namtchylak (*Extended voice techniques and old siberian traditions of singing*) (2017) ir Thomo Clementso (*Canto difonico*) (2009);
- c) sutartinių giedojimo praktika Lietuvoje ir kūrybinis bendradarbiavimas su sutartinių giedotojų ansambliais „Trys keturiose“ bei „Ūtara“.

Empirinės informacijos apdorojimui ir sisteminimui tyrime pasinaudota plataus spektro literatūra, kurią paranku suskirstyti į dvi grupes: 1) literatūra apie balsinę raišką ir etnines balsines tradicijas – bendra literatūra apie balsinę raišką (a) ir literatūra apie tiriamajame darbe analizuojamas etnines balsines tradicijas (b); 2) teatrologijos, etnomuzikologijos ir kultūrinių teorijų literatūra.

Šiuolaikinio atlikėjo ir etninių tradicijų tyrimui aktualūs terminai bei sąvokos analizuojamos remiantis šia literatūra: Lichte 2013; Земцовский 2010; Barba 2004; Assmann 2008; Ambrazevičius 2003, 2008, 2011, 2012, 2014; Cano & Cristobal 2016, 1994; Manier & Hirst 2008; Mickienė 2016; Balevičiūtė 2017; Abubokirova 1995; Artaud 1999; Barthes 2007; Bauman 2011; Clifford 2006; Grotowski 2011; Kairiūnaitė 2015; Levkiyevskaja 1995; Nakienė 2016; Pashina 1995; Pavis 1995; Lévi-Strauss 1979; Sachs 1943; Satkauskytė 2011; Račiūnaitė-Vyčinienė 2014; Zarrilli 2010; Winnicot 1989.

Tyrinėjant balsinės raiškos bendrus principus remtasi šia literatūra: Comandú 2014; Eken 2014; Eidsheim 2008, 2009; Fleming 2004; Heinrich 2011; Linklater 2006; Markovič 2002; Smith 2007; Vestraete 2005; tyrinėjant lietuvių etninę tradiciją remtasi šia literatūra: Račiūnaitė-Vyčinienė 2000, 2009, 2012, 2014, 2015, 2016; Ambrazevičius 2003, 2008, 2011, 2012, 2014; Nakienė 2016; Slaviūnas 1958, 2006; Urbanavičienė 2009; tyrinėjant gerklinį dainavimą remtasi šia literatūra: Levin 2006; Cope 2004; Aksenov 1973; Bosson 1964; Hai 1989; Hamayon 1973; Leothaud 1989; Pegg 1992; Purce 1991; Vietze 1969; Zemp 1991. Literatūra apie flamenko tradiciją: Steingress 1991, 1998, 2004; Washabaugh 2005; Arnold 2014; Caballero 1994; Chicon 1987; Garcia 2008; Lorca 2008, 2016; Merchan 2008; Pinilla 2012; Rincon 2005. Tyrimo metu sukurto spektaklio „Rasų ratas“ (2016) kūrybinė strategija rėmėsi estetinė indų *rasos* kategorija, todėl tiriamajame darbe svarbi literatūra apie indų

tradiciją: Tamošaitytė 2000, 2001; Bor 2000; Danielou 2014; Leante 2009; Maillard & Pijol 1999; Marchand 2006; Rahaim 2008, 2012; Sanyal & Widdess 2004.

Tyrimui naudingos medžiagos suteikė Zempo Hugo ir Tran Quang Hai dokumentinis filmas *Song of harmonics* (1989), Carlos Sauros filmai *Flamenco* (1995) ir *Flamenco, flamenco* (2010).

Darbo temos pasirinkimą inspiravo balsu kuriančių šiuolaikinių menininkų (-ų) Meredith Monk, Mirandos Fatimos, Laurie Anderson, Sainkho Namtchylak, Diamandos Galas, Ymos Sumac, Davido Moss, Spalding Gray, Rachel Rossenthal, Björk ir kt. performansai, spektakliai bei koncertai. Kompozitoriaus Broniaus Kutavičiaus „Dzūkiškos variacijos“ (1978), oratorija „Paskutinės pagonių apeigos“ (1978), „Iš jotvingių akmens“ (1983), „Mažasis spektaklis“ (1977), Felikso Bajoro „Sakmių siuita“ (1968) ir kiti kūriniai, kaip balsinės raiškos novatoriškumo apraiškos lietuvių kompozitorių kūryboje. Balsinės ekspresijos novatorės, kompozitorės, dainininkės ir performerės Meredith Monk mintis, kad jos kūrybos pagrindas yra etninė muzika, išsakyta dokumentiniame filme „Meredith Monk vėžlio muzika ir folkloras iš kitos planetos: Q2 erdvė“¹⁰ (2014), dar kartą patvirtino, kad šiuolaikinio atlikėjo balsinės raiškos galimybių šaltinis gali būti etninių tradicijų pažinimas ir praktika.

Tiriamąo darbo struktūra

Darbą sudaro įvadas, keturi skyriai, išvados, literatūros sąrašas ir priedai.

Pirmajame skyriuje, skirtame teorijai, analizuojama šiuolaikinio atlikėjo, kuris balsu ir per balsą grindžia savo kūrybinę veiklą, sąvoka ir terminai. Remiantis Erikos Fischer-Lichte performatyvumo estetikos teorija, aptariamos pagrindinės šiuolaikinio atlikėjo kūrimo kategorijos, analizuojama, kaip šios kategorijos pasireiškia balsinėje šiuolaikinio atlikėjo raiškoje ir koreliuoja su etninių balsinių tradicijų raiška. Lietuvoje nesukurta šiuolaikinio atlikėjo balsinės raiškos sąvokų bazė, todėl išanalizavus balsinės raiškos terminus etninėse tradicijose, šiuolaikiniame teatre, įvairiose muzikinėse stiliistikose, avangardinės muzikos srityse, suformuluojamas **balso performerio** terminas. Analizuojamas etninių balsinių tradicijų potencialas ir atlikimo bei interpretacijos problema. Išsigryninamas bendras abi puses jungiantis vardiklis, tai **balso tembro transformacijos** sąvoka, kuri tampa pagrindine viso darbo kategorija. Remiantis teatro antropologijos metodu, skirtu preekspresyvios ir ekspresyvios vaidybos lygmenų klasifikacijai, sukuriamas metodas darbui su balsu profesionaliu lygmeniu, kurio pagrindu struktūruojamos kitos tyrimo dalys:

1. Balsas ir Aš: kalbantis – dainuojantis subjektas.

¹⁰ Angl. *Meredith Monk Tortoise Dreams and Folk Music from Another Planet: Q2 space*.

2. Balsas ir Kitas: variacija ir improvizacija.
3. Balsas ir Aplinka: vokalinė technika ir interpretacija.

Antrajame skyriuje **„Balsas ir Aš: kalbantis – dainuojantis subjektas“** koncentruojamasi į balsą kaip instrumentą. Nagrinėjami balso tembro fenomenologinis, psichoakustinis, etnomuzikologinis ir semiotinis suvokimo diskursai. Remiantis teatro antropologijos preekspresyvos išraiškos teorija, vartojama balso preekspresyvumo sąvoka ir analizuojama, kokie segmentai formuoja balso tembro preekspresyvią išraišką. Nagrinėjama, kokie procesai vyksta tada, kai balso tembras sąmoningai transformuojamas kitos etninės tradicijos vokaline technika. Siekiant ištirti balsą kaip instrumentą, vartojama „balso kūno“ sąvoka ir aptariama jo struktūra: aktyvatoriai, vibratoriai ir rezonatoriai bei dikcija.

Trečiajame skyriuje **„Balsas ir Kitas: variacija ir improvizacija“**, remiantis empirine tyrimo autorės patirtimi bei antrame skyriuje teoriškai ištirtais balsinės raidos diskursais, aprašoma, kaip išgauti, atlikti (*to perform*) pasirinktų tyrinėjamų etninių balsinių tradicijų – flamenko, gerklinio dainavimo bei sutartinių – balso tembro variaciją.

Šiame skyriuje aptariamas kiekvienos tradicijos sociokultūrinis kontekstas kaip ypatingas dėmuo, padedantis suvokti tam tikrose etninėse balsinėse tradicijose susiformavusio balso tembro unikalumą bei išgavimo būdą.

Ketvirtajame skyriuje **„Balsas ir Aplinka: vokalinė technika ir interpretacija“** aptariama, kaip šiuolaikinis atlikėjas gali pasinaudoti balso tembro transformavimo žiniomis ir įgūdžiais. Nagrinėjama vokalinės technikos, meninės vizijos ir konteksto sąveika kūrybinėje veikloje. Kaip pavyzdžiai pateikiami tyrimo autorės spektakliai: „Flamenko ir sutartinių jungtuvės“ (2015) bei „Rasų ratas“ (2016).

Prieduose kaip audiovizualinė tyrimo dalis pateikiamas dokumentinis filmas „Sutarmenko“ (2016, režisierius Armas Rudaitis), kuriame pasakojama apie spektaklio „Flamenko ir sutartinių jungtuvės“ (2015) kūrimo procesą, vykusį Lietuvoje ir Ispanijos pietuose (Andalūzijoje, Sevilijoje). Dokumentuojamas ir pristatomas sociokultūrinis flamenko ir sutartinių tradicijų nūdienos kontekstas. Autentiški spektaklio dalyvių pasakojimai atskleidžia abi tradicijas ir patirtis, gimusias susitikus skirtingoms kultūroms.

Taip pat prieduose atskirai pateikiamas platesnis nagrinėjamų tradicijų profilis ir estetinės indų *rasos* doktrinos analizė tyrimo autorės spektaklio „Rasų ratas“ kontekste:

- Nr. 1. Sutartinės – šokantys balsai: interviu-diskusija su prof. habil. dr. Daiva Vyčiniene.
- Nr. 2. Rezonuojantis *khoomei* kūnas: fenomenas ir konceptualizavimas.
- Nr. 3. Flamenkas – dainuojantis kūnas: nuo subkultūros iki pasaulio muzikos.

Nr. 4. Pagrindiniai estetišės indų *rasos* teorijos aspektai kultūrinio ir meninio modeliavimo kontekste.

Šiame tyrime pristatomi autorės sukurti tapybos darbai, vizualizuojantys atliktų tyrimų išvadas ir sukurtus metodus, taip praplečiant balsinės raiškos suvokimo ribas. Įvairių sričių specialistai mąsto skirtingai, o praktiko ir teoretiko pasaulio suvokimas dažnai išsiskiria juos į „skirtingas barikadų puses“. Šio tyrimo vizualinis produktas gimė kaip menininkės reakcija į meno doktorantūros studijų metu patirtą susidūrimą su teorijos pasauliu, esančiu „kitoje barikadų“ pusėje. Priešybių susidūrimas, anot teatro antropologo Eugenio Barba, pagimdo aktorius gyvybės energiją ir tik po to atsiranda stilistinės charakteristikos. Šiuo atveju užgimusi energija paradoksaliai įgavo tapybos formą ir savotiškai nutiesė tiltą į kitą „barikadų pusę“, padėjo susisteminti ir verbalizuoti empirinę patirtį. Pateikiami tapybos darbai nepretenduoja į jokią meninę vertę, tačiau jie yra šio tyrimo dalis, kuri, tikėtina, padės suprasti šio tyrimo medžiagą platesniam skaitytojų ratui ir pravers kaip vaizdinė priemonė ugdant būsimus scenos profesionalus.

1. Pagrindinės šiuolaikinio atlikėjo ir etninių balsinių tradicijų raiškos kategorijos

Šiuolaikinio atlikėjo, vokalistų ar aktorius balsinei raiškai moderniuose kūriniuose arba performansuose būdinga įvairiausia balsinė raiška, vokaliniai efektai ir įmantrybės – tai *glissando*, šūkčiojimas, šnabždėjimas, pūtimas į mikrofoną, cypimas ir pan. Atidžiau pažvelgę suvoksime, kad ši balsinės raiškos įvairovė – nuo gyvūnų balsų pamėgdžiojimo iki elektroninius garsus primenančio cypimo – glūdi etninėse tradicijose kaip prigimtiniai natūralūs balsinės raiškos elementai. Muzikologė Jelena Levkiyevskaja aprašo balsą ir garsą kaip slavų apsauginės magijos elementą, kuris reiškiasi pačiomis įvairiausiomis balsinės raiškos formomis, tai: „[...] riksmas, dainavimas, šnabždėjimas, kalbėjimas „sau“, paverkšlenimai, raudojimas, ūkavimai, uksėjimai, riaumojimas, klykimas, ritminės teksto variacijos (rifai, pakartojimai ir kt.), taip pat ir balso nebuvimas, t. y. tylėjimas, yra ritualinio teksto pabrėžimo būdai“ (Levkiyevskaja 1995: 45). Gali susidaryti įspūdis, kad tokia balsinė raiška paprastai būdinga ritualui ar apeigoms. Ritualo ir apeigų metu naudojama balsinė raiška (riksmas, šnabždesys, gyvūnų balsų pamėgdžiojimas, raudojimas, opozicija tyla – triukšmas ir kt.) turi savo apibrėžtą funkciją¹¹. Šiuolaikinio atlikėjo – kūrėjo sampratoje tie patys balsinės raiškos modeliai turi kitą tikslą ir funkciją, tačiau gal jie sutampa? Etninė tradicija ir šiuolaikinio menininko veikla nūdienoje egzistuoja tame pačiame laike ir sociokultūrinėje erdvėje – visiškai vienas šalia kito ir jų bendravimo akistata yra neišvengiama; tad kuo skiriasi ir kuo panašūs šiuolaikinės ir etninės balsinės raiškos principai bei suvokimas? Kas juos jungia? Ar įmanomas šiuolaikinio atlikėjo ir etninių balsinių tradicijų bei jų atstovų bendradarbiavimas? Ar šis santykis gali padėti išspręsti etninės tradicijos ir šiuolaikinio atlikėjo problemas? Kaip sąveika su kitų tautų balsinėmis tradicijomis gali išplėsti šiuolaikinio atlikėjo balsinės raiškos galimybes? Ar iš šios tarpusavio „trinties“ ir konfrontacijos gali gimti meno kūrinys?

¹¹ Pavyzdžiui, **riksmas** ritualuose ir apeigose paprastai naudojamas sakant atbaidomuosius tekstus ir yra nukreiptas į pavojaus nešėją – grėsmingą debesį, vilką, gyvatę ar kitą jo šaltinį. Taip ir žmogaus riksmu užpildoma saugoma erdvė ir tikima, kad „riksmo skambėjimo ribose pavojus negresia“ (Levkiyevskaja 1995: 46). Riksmu buvo pranešama, kad vyksta kažkas svarbaus, pavyzdžiui, gimdymas. Apsauginę funkciją atlieka ir **gyvūnų balsų pamėgdžiojimas**. O sąmoningai kuriamo **ritualinio triukšmo** tikslas yra „užpildyti savimi realiai užplūstantį chaosą ir tokiu būdu nuo jo apsisaugoti“ (Levkiyevskaja 1995: 46).

Viena iš **verksmo ar raudojimo** funkcijų ritualuose yra *axis mundi* arba kosminės tvarkos atstatymas. Tikima, kad verkiant balsas keliauja į dangų, ašaros – į žemę, o žmogus, papuolęs į pavojų, verksmu atkuria pažeistą tvarką. „*Axis mundi* simboliniame lygmenyje yra kuriama padedant perkūnui (balsas) ir motinai žemei (ašaros – drėgmė)“ (Radenkovich 1995: 50).

1.1. Šiuolaikinio atlikėjo balsinės raiškos diskursas

Norint atsakyti į iškeltus klausimus ir išsiaiškinti, kaip sąveika su kitų tautų balsinėmis tradicijomis gali išplėsti šiuolaikinio atlikėjo balsinės raiškos galimybes, pirmiausia aptariamas šiuolaikinio atlikėjo statusas ir raiškos kategorijos.

1.1.1. Kūniškumas – garsiškumas – erdviškumas

Šiuolaikinio atlikėjo statusas pasikeitė XX a. 7-ajame dešimtmetyje, įvykus performatyviam lūžiui. Tada svarbiausiais dalykais tapo atlikėjo asmenybė ir pats atlikimas, pasireiškiantis vadinamojo performatyvaus medžiagiškumo kūrimu. Pasikeitė požiūris ir į patį atlikimą – jis tapo svarbesnis už kūrinį. Pjesės dramatinio veiksmo inscenizavimas scenoje ar radijo teatre, personažo kūrimas ir kitokios atlikėjo funkcijos, kurios iki tol buvo svarbiausios scenoje, tapo tik įvairių kūrybinių strategijų priemonės. Atsirado naujų meno formų, kaip antai: performansas ar hepeningas. Performatyvaus medžiagiškumo kūrimo veiksniai ir vyksmo būdai aptariami įvairiais metodais, sukurtais ir išplėtotais vykstant performatyviam lūžiui. Berlyno laisvojo universiteto profesorė, vizituojanti daugelyje universitetų, *Academia Europaea* narė dr. Erika Fischer-Lichte knygoje „Performatyvumo estetika“ (Lichte 2013) išsamiai analizuoja ir aptaria atlikimo kūniškumo, erdviškumo ir garsiškumo kategorijas, kurios yra svarbiausios performatyvaus medžiagiškumo kūrimo raiškos priemonės. Kūniškumas, erdviškumas ir garsiškumas yra vienas su kitu susiję raiškos segmentai, veikiantys tam tikruose laiko rėmuose ir tuo pačiu metu turintys determinuotą ir atskirą savo veikimo sistemą.

Žmogaus buvimą organizuotoje sceninio veiksmo situacijoje, būdingą įvairioms tradicijoms, tyrinėja ir teatro antropologijos mokslas, atsiradęs dvidešimto amžiaus antroje pusėje. Eugenio Barbos ir Nicola Savarese knygoje „Teatro antropologijos žodynas. Paslaptingas aktorius menas“¹² išdėstomi pagrindiniai teatro antropologijos principai ir pristatomos pagrindinės šio mokslo asmenybės¹³. Teatro antropologija siekia pažinti ne pačią techniką, o techniką paslaptis, kurios slypi už formos, estetikos ir tradicijos ribų. Šis mokslas siekia atskleisti tai, kas sieja įvairių tautų ir tradicijų teatrą, o ne tai, kuo jie skiriasi, nes skirtumai yra akivaizdūs. Šiame antropologijos žodyne pristatomos ir trys pagrindinės aktorius sceninės energijos rūšys, kurias nurodė Zeami Motokiyo¹⁴:

¹² Barba, Eugenio & Savarese, Nicola: *A Dictionary of Theatre Anthropology*, 1992, London: Routledge.

¹³ Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Nicola Savarese, Ferdinando Taviani, Franco Ruffini, Antonin Artaud ir kiti.

¹⁴ Zeami Motokiyo (1363–1443) žinomiausias japonų *No* teatro dramaturgas, teoretikas ir aktorius.

- **kaulai** – įgimti gebėjimai;
- **kūnas** – raumenų fizinė energija, kurią aktorius įgyja ir gali keisti;
- **oda** – paviršinė energija, išorės ekspresija.

Anot Zeami Motokiyo, **kaulai** yra ypatinga artistinė jėga, kurią aktorius išreiškia natūraliai, nes tai įgimtas gebėjimas; **kūno** jėga atsiveria per aktoriaus įgūdžius, kuriuos jis įgyja, įvaldydamas du pagrindinius menus – dainavimą ir šokį; **odos** jėga atsiveria per lengvumą ir grožį, kai kiti du elementai yra kruopščiai ištobulinti. Kitaip sakant, yra menas, kuris ateina per vaizdą, menas, kuris ateina per garsą, menas kuris ateina per širdį (Barba, Savarese 1992: 23). Fischer-Lichte kūniškumo, erdviškumo ir garsiškumo kategorijas galima palyginti su Motokiyo kaulų, kūno ir odos energijomis ir įvardyti kaip tos pačios sceninės energijos terminus, tikrai skirtingose tradicijose ir epochose. Kaulų energija koreliuoja su erdviškumo kategorija; kūno energija – su kūniškumu; odos energija – su garsiškumu. Motokiyo teigia, kad aktorius dažniausiai turi dvi arba vieną iš šių energijų, o visus tris elementus būna įvaldę itin geri aktoriai ir tikrai tam tikru gyvenimo laikotarpiu. Lygiai tą patį galima pasakyti ir apie erdviškumo, garsiškumo bei kūniškumo kategorijas – visas tris kategorijas gali įvaldyti tik itin geri šiuolaikiniai atlikėjai ir tik tam tikru gyvenimo laikotarpiu. Balsu ir per balsą reiškiasi visos raiškos kategorijos (ši tema analizuojama poskyryje 1.1.2. *Transformacija balsu ir per balsą*, todėl analogiškai yra ir balsinės raiškos atveju: kad būtų galima įvaldyti ir išlaikyti visas tris sceninės energijos rūšis arba raiškos kategorijas, reikia labai aukšto profesionalumo lygio. Galima prisiminti vizualius menus ir tris pagrindines spalvas – geltoną, raudoną, mėlyną, kurias maišant įvairiu santykiu išgaunamos visos kitos spalvos ir atspalviai. Apibendrinant galima daryti prielaidą, kad įvairiose kultūrose ir meno srityse vyrauja trys pagrindinės raiškos kategorijos, įvardijamos skirtingais terminais ir sudarančios atlikimo visumą (atlikimo visuma analizuojama poskyryje 1.2.2. *Artikuliacija ir atlikimo visumos samprata*). Siekiant sceninės raiškos profesionalumo bet kokioje meno srityje ir bet kokių stiliumi, reikia įvaldyti tris raiškos kategorijas ir perprasti jų tarpusavio ryšį. Toliau 1 pav. *Balsu ir per balsą* pateikiama vizuali performatyvaus medžiagiškumo kūrimo kategorijų, sceninės energijos ir pagrindinių spalvų tarpusavio ryšio interpretacija.



1 pav. „Balsu ir per balsą“. Brigitos Bublytės iliustracija (drobė, aliejus)

Kūniškumas siejamas su atlikėjo kūnu kaip instrumentu, kuriuo jis gali manipuluoti ir paversti jį priemone, įkūnyti ne tik personažą, bet ir idėją. Fischer-Lichte gilinaisi į buvimo bei įkūnijimo fenomenus kaip kūniškumo atsiradimo ir suvokimo potencialą, išryškindama jį. Balso atsiradimo fenomenas tiesiogiai susijęs su kūniškumu, nes balsas be kūno tiesiog negali egzistuoti, ir jis yra balsas, kaip instrumento ir instrumentalisto, šaltinis. Balsas pratęsia kūnišką atlikėjo buvimą ir geba transformuoti atlikėjo bei klausytojo kūną. Galima pastebėti, kad įvairiose tradicijose egzistuoja skirtingas raiškos kategorijų tarpusavio balansas. Kūniškumo kategorija labai ryškiai išreikšta flamenko *cante jondo* ekspresijoje, kuri nagrinėjama šiame tyrime. Flamenko dainavime kūno ekspresija yra lygiavertė balsinei. Jeigu per flamenko dainininko pasirodymą išjungtume garsą, įsitikintume, kad pasakojimą tęsia kūnas. Etnomuzikologas Williamas Washabaugh'as, tyrinėjęs flamenko dainavimo ypatybes, priėjo

prie išvados, kad flamenko dainavimas yra raumenų ir nervų išraiška, o ne jausmų ir konceptualių idėjų kūriniai: „Dainos, kurias matome, nėra fizinio kūno svarbą peržengiantys indikatoriai, išreiškiantys universalius jausmus; flamenkas – ne vienišų didvyrių dainos; jos nemanipuliuoja nei asmenybės aštrumu, nei kūrybiniais gebėjimais, nei nuoširdžiais jausmais. Šių dainų pagrindas yra raumenys ir nervai, o ne koncepcija ir jausmai. Tai „praktiškos muzikos“ pavyzdžiai, tai „raumenų muzika“, tai **dainuojantys kūnai** (Washabaugh, 2005: 135). Plačiau *cante jondo* aptariamas poskyryje 3.3. *Flamenkas – dainuojantis kūnas* ir priede Nr. 3 *Flamenkas – dainuojantis kūnas: nuo subkultūros iki pasaulio muzikos*.

Erdviškumo sąvoka išskleidžiama per atmosferos kūrimo ir performatyvių erdvių prizmę. Fischer-Lichte pažymi, kad „Erdviškumas irgi yra skubrus ir trumpalaikis. Jis, kaip ir kūniškumas ar garsiškumas, neegzistuoja prieš atlikimą, anapus jo ir jam pasibaigus, visada atsiranda tik per atlikimą“ (Lichte 2013: 177), todėl erdviškumo sąvokos nereikia tapatinti su atlikimo erdve. Erdviškumas gimsta iš kūniško atlikimo, o balsinėje raiškoje tai galima susieti su vidinėmis kūno erdvėmis, kuriose rezonuoja ir transformuojasi balsas – vibruodamas kaip vidinių kūno ertmių ekvivalentas, balsas sklinda išorine erdve, pasiekia klausytoją ir jį transformuoja. Viena iš balso kaip instrumento sistemos dalių yra rezonatorių sistema, kuri performatyvaus medžiagiškumo kūrimo balsu procese atitinka erdviškumo kategoriją. Gerklinio dainavimo¹⁵, vadinamo *khoomi*, technika yra vienas iš ryškiausių balso ir erdvės koreliacijos pavyzdžių. Gerkliniu dainavimu vadinamas ypatingas dainavimo būdas, kai vienas atlikėjas tuo pačiu metu išgauna kelias skirtingas balsines linijas, kurias klausytojas gali aiškiai atskirti. Du balsai vienu metu ir įvairūs balsiniai efektai gerkliniame dainavime išgaunami specialia su kūno akustika susijusia vokaline technika. Ši technika paremta natūralių balso obertonų ir harmonikų sustiprinimu, sąmoningai valdant rezonatorių sistemą. Balsas, burna, lūpos, dantys, gomurys, gerklė, liežuvis, plaučiai ir diafragma padeda sąmoningai valdyti kūno ertmes ir išgauti tembrinius efektus difoninio, obertoninio ir subtoninio dainavimo būdu. Plačiau šis dainavimo būdas aptariamas poskyryje 3.2. *Gerklinis dainavimas – rezonuojantis kūnas* ir priede Nr. 2 *Rezonuojantis khoomi kūnas: fenomenas ir konceptualizavimas*.

¹⁵ Gerklinis dainavimas daugiausia paplitęs Pietų Sibire ir Centrinėje Azijoje, jis būdingas turkų ir mongolų tautoms. Nors Mongolija yra pagrindinis šio dainavimo centras, į šiaurės vakarus nuo jo esančioje Tuvose, autoniminiame Rusijos regione, gerklinis dainavimas turi galias šaknis ir yra pagrindinis Tuvos etninės balsinės tradicijos elementas. Kaimyninių Mongolijos valstybių regionuose, kaip antai: Altajaus Respublikoje, Baškirijoje, Chakasijoje, taip pat yra gerklinio dainavimo tradicija, o Tibeto vienuolių giedojimas yra giminingas *kargyraa* (tai vienas iš gerklinio dainavimo stilių, kai dainuojama labai žemame registre) dainavimo specifikai. Gerklinio dainavimo tradicija aptinkama ir kituose žemynuose bei regionuose: Sardinijoje, Šiaurės Amerikoje (šiaurinėje Kanados dalyje), Pietų Afrikoje ir Australijoje.

Garsiškumo terminas performatyvumo estetikoje suvokiamas kaip balsų ir kitų garsų visuma, savita ir nepakartojama atlikimo partitūra, kuri gali būti ir savarankiškas meno kūrinys kaip Johno Cage'o „Tylos pjesėje 4'33“. Fischer-Lichte, kalbėdama apie balsą kaip garsiškumo šaltinį, pažymi jo kūniškumą, kuris geba paveikti girdintįjį ir transformuoti jo būseną ne tik per garsą, bet ir per kūniškas vibracijas. Ausis yra ir pusiausvyros organas, tad balsas, įsiskverbęs į kūną per ausį, perteikia plataus spektro informaciją ir sukelia įvairiausias girdinčiojo reakcijas: „klausantįjį apima baimė, jo oda pašiurpsta, pulsas tankėja, jis ima dažnai ir smarkiau kvėpuoti, jį gali užplūsti melancholija ar, priešingai, euforija, apimti nepaaiškinamas ilgesys, užlieti prisiminimų banga ir t. t.“ (Lichte 2013: 197). Skirtingos etninės balsinės tradicijos turi unikalų garsiškumą, skambėjimo visumą, sukuriama per kūnišką ekspresiją. Šis fenomenas vadinamas artikuliacija, jis apima ne tik garso, bet ir elgesio kategorijas. Garsiškumo kategorijos pavyzdys gali būti lietuviškų sutartinių skambėjimas. Erdvė sutartinėse sukurama būtent per garsą ir klausymą, o ne per išorinę kūno ekspresiją. Reikia nepamiršti, kad sutartinės yra kolektyvinis menas. Gerai susimušant sutartinių giedotojų balsams atsiveria natūrali harmonikų seka, kuri yra ne tik girdima, bet ir jaučiama visu kūnu. Sutarimas sutartinėse „įvyksta“ tada, kai suderinamas žodžių tarimas ir balsų susimušimo efektas, kitaip tariant, per garsą. Tam, kad susimuštų balsai, reikia visą laiką klausyti savęs ir kitų giedotojų. Plačiau sutartinės aptariamos poskyryje 3.1. *Sutartinės – šokantys balsai* ir priede Nr. 1 *Sutartinės – šokantys balsai: interviu-diskusija su prof. habil. dr. Daiva Vyčiniene*.

Apibendrinant galima daryti prielaidą, kad atlikėjo balsinė raiška turi galią savarankiškai kurti kūniškumo, garsiškumo ir erdviškumo dimensijas tam tikruose laiko rėmuose (laikiškumo samprata aptariama toliau, poskyryje 1.2.1. *Santykis su laiku ir laikmena*). Šią balsinės raiškos savybę išskiria ir Fischer-Lichte savo knygos skyriuje *Balsai*: „Balsu ir per balsą randasi visos trys medžiagiškumo rūšys: kūniškumas, erdviškumas ir garsiškumas. Balsas skamba ištrūkęs iš kūno ir sklisdamas erdve, taigi tampa girdimas ir pačiam dainuojančiam ar kalbančiam aktoriui, ir kitiems“ (Lichte 2013: 209).

Turint omenyje Fischer-Lichte performatyvumo estetikos teorijoje atskleistą šiuolaikinio atlikėjo (menininko) siekimą sukurti performatyvų medžiagiškumą, galima daryti išvadą, kad yra trys performatyvaus medžiagiškumo kūrimo kategorijos: kūniškumas, erdviškumas, laikiškumas. Aptarus šių kategorijų charakteristikas ir tarpusavio ryšį, išsiaiškinta, kad balsinė raiška yra susijusi su visomis šiuolaikinio atlikėjo performatyvaus kūrimo kategorijomis ir gali funkcionuoti kaip savarankiška raiškos forma. Pagrindinė šiuolaikinio atlikėjo ir performatyvumo estetikos kategorija yra transformacija. Balso tembro transformacijos irgi yra šios sistemos dalis: balsas pratęsia atlikėjo kūnišką buvimą ir geba transformuoti atlikėjo ir

klausytojo kūną; erdviškumas gimsta iš kūniško atlikimo, kai balsas rezonuoja vidinėmis kūno erdvėmis, sklinda išorine erdve, pasiekia klausytoją ir jį keičia; balsas kaip garsiškumo šaltinis geba paveikti girdintįjį ir transformuoti jo būseną.

1.1.2. Transformacija balsu ir per balsą

Atsižvelgiant į tai, kad pagrindinė šiuolaikinio atlikėjo performatyvumo estetikos kategorija yra transformacija, šiame skyriuje lyginama balso ir kūno transformacijos specifika. Balsinė transformacija sukurama per kūnišką transformaciją, ir atvirkščiai – kūno transformacijos keičia balsą, tačiau balsinės transformacijos ir radikalesniuose performansuose vykstančios kūno transformacijos (kaip plastinė operacija, burnos užsisiuvimas ar Abramovič žalojimas skutimosi peiliuku) iš esmės skiriasi. Balsu sukurama transformacija nežaloja kūno, visada atkurama pradinė forma, o radikalesniuose performansuose, kuriuose tokių menininkų kaip Sterlarc'as ir Orlan, kūnas yra tiesiogiai žalojamas ar net taikoma medicininė invazija, galinti negrįžtamai pakeisti menininko kūną.

Performatyvaus lūžio metu pokyčiai vyko ir balsinės raiškos srityje. Išsivysčius naujoms meno formoms, išryškėjo menininkai, balsu ir per balsą išreiškiantys savo idėjas ir kuriantys performatyvų medžiagiškumą, dėl to balsinės raiškos amplitudė tapo didesnė. Galima pradėti nuo akademinės šiuolaikinės muzikos kūrėjos Meredith Monk, kūrusios tuo pačiu performatyvaus pokyčio metu kaip ir Johnas Cage'as, Steve'as Reichas, Philipas Glassas, Terry Riley, La Monte Youngas, Richardas Schechneris, Marina Abramovič ir kt. Toliau šią kūrybinę erdvę pildė ir tebeplodo autobiografiniu pagrindu sukurti Laurie Anderson, Diamandos Galas, Sainkho Namchilak, Davido Mosso, Spaldingo Gray'aus, Rachel Rossenthal, Philo Mintono, Mirandos Fatimos, galų gale Björk ir kitų menininkų performatyvūs pasirodymai, kuriuose, anot Fischer-Lichte:

Nuolat siekiama ir sukurama akimirka, kai balsas – kalbantis ar dainuojantis – nustoja suprantamai artikuliuoti ir pereina į riksmą, aukštus garsus, juoką, dejavimą, iškraipymus. Tokias akimirkas menininkai kuria ne tik tam tikromis balso technikomis, bet ir – pirmiausia, Anderson, Galas ir Mossas – pasitelkdami elektronines medijas, kurios gali balsą sustiprinti ir padauginti, išdėlioti erdvėje, suskaidyti ir iškraipyti, nepanaikindamos jo medžiagiškumo (Lichte 2013: 210).

Lietuvoje tokių ryškių menininkų (-ių) kol kas nėra, tačiau balsinės raiškos suvokimo ribas išplėtė kai kurie lietuvių šiuolaikinės akademinės muzikos kompozitoriai, pavyzdžiui, Bronius Kutavičius ar Feliksas Bajoras. Jų kūrinius atliekantiems vokalistams ar aktoriams tenka panaudoti įvairiausias balsinės raiškos įmantrybes, tokias kaip *glissando*, šūkčiojimai,

šnabždėjimai, melodeklamacija ir kt. Performatyvumas Lietuvos instrumentalistų, visų pirma avangardinio džiaz atstovų, išaugusių iš Vladimiro Čekasino suformuotos Vilniaus džiaz mokyklos, kūryboje yra gan ryškiai išreikštas, tai gitaristo Juozo Milašiaus eksperimentinis performatyvus muzikavimas, perkusininko Vladimiro Tarasovo kūryba ir ypač instaliacijos, avangardinės džiaz muzikos atstovų Liudo Mockūno, Jano Maksimovičiaus ir kitų instrumentalistų laisvos improvizacijos. Tačiau menininkas, grindžiantis savo kūrybą balsu, Lietuvoje dar neturi aiškiai susiformavusios terpės.

Kadangi viena iš svarbiausių šiuolaikinio performatyvaus meno estetikos kategorijų yra transformacija, šiame darbe pagrindinis dėmesys skiriamas būtent balso tembro transformacijoms. Lietuvoje tai visiškai nauja ir netyrinėta erdvė, todėl šiuo tyrimu siekiama išplėsti šiuolaikinio atlikėjo – dainininko, aktorius, profesionalo ar mėgėjo – ir kitų disciplinų kūrėjų balsinės raiškos galimybių suvokimo ribas ir aptarti balso lavinimo ir atlikimo metodus. Siekiant šio tikslo reikia persvarstyti šiuolaikinio atlikėjo balsinės raiškos sąvokas ir terminus.

1.1.3. Balso performerio (BP) termino pristatymas ir analizė

Šio tyrimo subjektas yra šiuolaikinis menininkas – aktorius, dainininkas, performeris, taikantis pačias įvairiausias balso tembro transformacijos formas: vokalinę techniką, kalbą, onomatopėjas, emocinę ekspresiją, išorinius akustinius ir technologinius objektus ir kt. Jis peržengia dainininko, vokalistų, giedotojų, garso menininko sąvokų ribas ir apima platesnę raiškos skalę, kur svarbios visos atlikimo kategorijos, todėl šiame skyriuje analizuojamas tokį menininką ir šio tyrimo subjektą apibūdinantis terminas. Kaip pavadinti šiuolaikinį atlikėją, balsu kuriantį performatyvų medžiagiškumą?

Pažvelkime į tai, kaip balsinė raiška ir jos atlikėjai įvardijami etninėje tradicijoje. Lietuvių etninės tradicijos atstovės Veronika Povilionienė, Daiva Vyčnienė ar kitos kartais vadinamos liaudies dainų atlikėjomis, bet ar jos tokios pačios „atlikėjos“, kaip harmonizuotą dainą atliekanti klasikinio išsilavinimo vokalistė? Juk etninėje tradicijoje daina kaskart atliekama šiek tiek kitaip, tačiau neperžengiant tradicijos rėmų. Liaudies dainininkė tas pačias dainas dainuoja ar gieda nuolatos ir įvairiuose kontekstuose¹⁶. Vienas svarbiausių skiriamųjų liaudies dainininkės ir liaudies dainų atlikėjos bruožų yra tai, kad tradicija tampa dainininkių (-ų) ar giedotojų gyvenimo būdo dalimi, kurią perduoda kitoms kartoms. Žinoma, jie dalyvauja etninės tradicijos modernizacijos procesuose ir projektuose, kuriuose tradicija interpretuojama

¹⁶ Paprastai liaudies dainininkė perima ir perduoda tradiciją iš lūpų į lūpas. Tradicija, perimta tiesiogiai, t. y. pirminio orališkumo būdu, vadinama folkloru. Pastaruoju metu didelę reikšmę įgijo tradicija, perimta antrinio orališkumo būdu, t. y. iš įrašų ar užrašytų natų; ji vadinama folklorizmu.

taikant vienokią ar kitokią kūrybinę strategiją, tačiau pats folkloro dainininkas veikia laikydamasis tradicijos. Liaudies dainų atlikėjas atlieka tam tikrą dainos interpretaciją ir jis veikia ne tik tradicijos rėmuose. Etninėse tradicijose balso raiška skirtinguose kontekstuose turi specialius pavadinimus, kurie susiję su skirtinga etninių tradicijų stilistika. Pavyzdžiui, lietuvių kultūroje sutartinės yra *giedamos giedotojų*, galima prisiminti raliavimus, lalavimus ar net raudas, kurias atlieka raudotoja. Specifiniai pavadinimai yra kitose kultūrose: flamenko dainininkas vadinamas *cantador*, o visi kiti, kurie atlieka ne flamenko, vadinami *cantante*¹⁷. Šie pavadinimai susiję su tam tikra, nekasdieniška balsine raiška, būdinga konkrečiai tradicijai.

Atsižvelgiant į etninėse tradicijose vartojamus pavadinimus ir šiuolaikinei balsinei raiškai būdingą nekasdienišką transformaciją, šiuolaikinį atlikėją, savo kūrybą grindžiantį balsu ir per balsą, lietuviškai būtų galima vadinti šiuolaikiniu dainininku, giedotoju, lalautoju, raliuotoju, o gal net raudotoju, tačiau šiuolaikinis atlikėjas, balsu kuriantis sceninį medžiagiškumą, kaskart kuria jį naujai, naudodamasis pačiomis įvairiausiomis balsinės raiškos priemonėmis. Ir nors atlikimo idėja gali kartotis, tačiau atlikimas visada būna unikalus ir nepakartojamas. O etninėje tradicijoje, laikantis jos kanonų, iš esmės kartojama tas pats, nors kaskart šiek tiek kitaip. Iš apeigų kilusiuose etninės tradicijos stiliuose paprastai yra *giedama*. Giedojimo veiksmas asocijuojasi su sakraliu pasauliu ir yra nukreiptas dievop, o šiuolaikinio atlikėjo kūryba tokia būna toli gražu ne visada, todėl šiuolaikinį balso atlikėją vadinti „dainininku“, „giedotoju“ ar kitokiu etninėse tradicijose vartojamu terminu būtų netikslu. Galbūt šiuolaikinį atlikėją galima vadinti vokalistu? Vokalistu paprastai vadinamas atlikėjas, kuris įvaldė tam tikrai stilistikai būdingą vokalinę techniką ir reiškiasi, kurdamas ta stilistiką arba žanrą, pavyzdžiui, klasikiniai vokalistai (dažnai įvardijami pagal jų balso diapazoną – sopranai, baritonai ir t. t.), džiazo, roko, popmuzikos ir kitų stilių atstovai.

Šiuolaikinis menininkas taiko pačias įvairiausias vokales technikas, emocinės ekspresijos ir balso transformacijos formas, kalbą, onomatopėjas, eksperimentuoja jomis ir kuria garso pasaulį. Galbūt jį būtų galima vadinti garso menininku, brėžiant paralelę su instrumentinės ir elektroninės muzikos pasauliu? Anglų kalba šis žanras vadinamas *sound art* (garso menas), o ispanų kalba – *arte sonado* arba *arte sonoro* (skambantis menas arba garsų menas). Tačiau instrumentas, akustinis arba elektroninis, ir kiti išoriniai objektai, kuriais naudojantis kuriamas garso menas, iš esmės skiriasi nuo balsinės raiškos, nes balsinėje raiškoje atlikėjas yra ir instrumentas, ir instrumentalistas, o instrumentinės ir elektroninės muzikos

¹⁷ *Cantar* norminėje ispanų kalboje reiškia „dainuoti“, o dainininkas vadinamas *cantante*. Flamenko tradicijoje vartojamas žodis *cantador* tiesiogiai neverčiamas ir yra specialus flamenko tradicijos terminas, kuriuo vadinamas flamenko dainininkas.

atveju instrumentą, mediją ar kitą objektą valdo atlikėjas, kurio psichofizinis kūnas egzistuoja atskirai. Taigi atsižvelgiant į instrumento ir balso raiškos skirtumus bei panašumus, šiuolaikinį balso atlikėją vadinti garso menininku galima, bet tai nebūtų visiškai tikslu.

Jerzy Grotowskis savo aktorius vadino performeriais, suvokdamas pasikeitusį aktoriaus statusą, kai dėmesio centras iš veikimo (*to act*) buvo perkeltas į atlikimą (*to perform*), kaip svarbiausios šiuolaikinio menininko kūrybos kategorijos. Taigi aktorius tapo *performeriu*, o šiuolaikinis atlikėjas, balsu kuriantis performatyvų medžiagiškumą, galėtų būti vadinamas *balso performeriu* (toliau bus žymimas trumpiniu BP). Balso performeris peržengia dainininko, vokalisto, giedotojo, garso menininko sąvokų ribas ir apima platesnę raiškos skalę, kurioje svarbios visos atlikimo kategorijos, tačiau kartu jis aprėpia ir šiuolaikinio dainininko, vokalisto, garso menininko ar net giedotojo kategorijas. Reikia pažymėti, kad šis terminas yra diskusijų objektas ir dar neaišku, ar toks jis gali prigyti lietuvių kalboje, ir kokie galimi kiti šiuolaikinio menininko, balsu grindžiančio savo kūrybą, pavadinimo variantai.

1.1.4. Balso performerio apraiškos lietuvių kompozitorių kūryboje XX a. 7-ojo dešimtmečio pabaigoje – 8-ajame dešimtmetyje

Septintajame XX a. dešimtmetyje meno pasaulyje įvyko performatyvus lūžis ir susiformavo balsu kuriančių menininkų (-ų) kūrybinė terpė. 1966 m. atsirado avangardiniai Meredith Monk kūriniai balsui, Laurie Anderson balso performansai. Kiek vėliau – Sainkho Namtchylak, Miranda Fatima ir kt. su unikalia kūryba, pasireiškiančia balsu ir per balsą. Lietuvių kompozitorių kūryboje balsinės raiškos naujovės, kaip ir visos naujovės iš Vakarų, reikėsi atsargiai, tai lėmė sociokultūrinis kontekstas. Meno kūriniai buvo griežtai cenzūruojami, o informacija iš už „geležinės uždangos“ sunkiai pasiekama. Vis dėlto pasaulyje vykstantys pokyčiai rado atgarsį lietuvių kompozitorių kūryboje, tad jau XX a. septintojo dešimtmečio pabaigoje pasirodžiusiuose kūriniuose esama balsinės raiškos naujovių ir balso performerio apraiškų.

1970 m. sukurtą Broniaus Kutavičiaus „Panteistinę oratoriją“ (skaitovui, sopranui, vyrų chorui ir ansamblui) galima laikyti pirmuoju ryškiu tikrojo avangardizmo proveržiu šiapus Atlanto kūrusių lietuvių kompozitorių muzikoje, ir pirmąją tikrą PB apraišką lietuvių kompozitorių kūryboje. Siekdamas perteikti poeto Sigit Gedos siurrealistinio teksto nuotaikas B. Kutavičius panaudojo tokias vokalo priemones (kai kurias – pirmą kartą lietuvių muzikoje), kaip antai: *glissando*, neapibrėžto ritmo ir trukmių natų eilės, solistų kalbėjimas „labai monotoniškai, be jausmo“, arba priešingai – pakeltu tonu (kalbėti arba šnabždėti turi ne tik skaitovas, bet ir sopranas, choras, net ir instrumentinio ansamblio nariai) ir t. t. Uždaroje

perklausoje (anuomet didesni kūriniai galėjo pasiekti sceną tiktai aprobuoti muzikos ir partinių veikėjų komisijos) kūrinys buvo atvestas kaip pernelyg avangardiškas ir pavojingai neaiškus, jo premjera įvyko tik 1982 m. – tam pasiryžo jaunas, Šarūno Nako suburtas (tada atrodė, kad tik šio kūrinio premjerai) Vilniaus naujosios muzikos ansamblis. Įdomu tai, kad kūrinį, funkcionierių atvestą dėl avangardiškumo, dabar girdime kaip labai lietuvišką – atveriantį giliuosius tautos priešistorės ir mitologijos klotus.

7-ojo dešimtmečio pabaigos – 8-ojo dešimtmečio Felikso Bajoro kūriniai balsui ir fortepijonui (iš jų reikėtų išskirti 1968 m. „Sakmių siuitą“) mums svarbūs dėl sąsajų su folkloriniu dainavimu ir šnekamosios kalbos intonacijomis. Jo melodikoje netrūksta lietuvių liaudies dainų motyvų – tiesiogiai cituotų ar paties sukurtų, bet panašiai skambančių, pasitaiko šūksnių, kurie labai primena „nuūkimus“, kuriais užbaigiamos sutartinės. Kitose vietose, kaip jau minėta, atkuriamos lietuvių kalbai būdingos šnekamosios kalbos intonacijos. Itin svarbu tai, kad Bajoras, atlikėjams labai griežtas kompozitorius, reikalavė dainuoti ne tik tai, kas užrašyta natose, o atkurti lietuviškam folkloriniam dainavimui būdingas intonacijas, artikuliacijas, frazuotes, agogiką, dinamikos kaitą.

7-ojo dešimtmečio pabaigos ir vėlesniuose Antano Rekašiaus kūkiniuose ryškūs instrumentinio performatyvumo bruožai, juose daug gaivališkos energijos, bet atidžiau pažvelgus matyti, kad už paviršinės bravūros ir komiškų efektų dažnai slypi tragiškos nuojautos. Partitūrose, dažnai grafinėse, paliekama daug laisvės atlikėjui išmonei: tai neapibrėžto aukščio ir ritmo natos, masyvūs kolektyviniai *glissando* arba kartais improvizuojami ištisi epizodai (tokius jo kūrinius atlikdavo muzikantai, gebantys groti džiazą). Vokalinių ir chorinių šio kompozitoriaus kūrinių muzikos kalba buvo kur kas nuosaikesnė ir tradiciškesnė, tačiau 1974 m. kūrinys chorui „Nakties rapsodija“ (žodžiai Viliaus Onaičio) aptinkama instrumentiniams kūriniams būdingų bruožų, tai neapibrėžto aukščio garsai, kolektyviniai *glissando*, choristų juokas; taip pat nuorodos: „šį tekstą iškalbėti su sarkazmu, akcentuojant žodį „šlavėjui““. Daugeliui klausytojų išliko nepamirštamas performatyvus šio kūrinio momentas, kai strateginėje kūrinio vietoje choristai plačiai išsišiepia, parodydami įdėtinius auksinius dantis.

Minėtinas į istoriją įėjęs dar vieno kompozitoriaus chorinis kūrinys – Vytauto Laurušo „Nakties balsai“ (1969). Anuomet nauja buvo tai, kad kompozitorius atsisakė poetinio teksto, pakeitęs jį skiemenimis, kurie primena „nakties balsus“ – varpų skambėjimą, vėjo šlamesį, dunkstelėjimus, kraupoką nežinomų miško būtybių kvatojimą ir t. t.; kūrinys yra neapibrėžto aukščio natų, *glissando*; pateiktos nuorodos: kalbėti, šaukti ar net atsidusti.

PB panaudojimo užuomazgų esama ir dviejuose ankstesniuose žinomuose kūrinuose, kuriuos sieja tiems laikams neįprasta instrumentų sudėtis. Tai Vytauto Jurgučio „Kareivio laiškas“ balsui, fortepijonui ir mušamiesiems (1964) – čia yra neapibrėžto aukščio natų, *glissando*, pateiktos nuorodos dėl deklamacijos ar melodeklamacijos; ypač įsimena tariami žodžiai „Paskutinis laiškas. Nebaigtas... Metai... mėnuo... diena...“. Kitas kūrinys – Eduardo Balsio oratorija „Nelieskite mėlyno gaublio“ trims solistams, berniukų chorui, dviem fortepijonams, kontrabosui ir mušamųjų grupei (1969); čia vėlgi – neapibrėžto aukščio garsai ir *glissando*. Įsimena solistės vaidmenų kaita – motinos, miesto kaukės ir gegutės (ir jos kukavimas), o ypač – vaikų choro solfedžiavimas muzikos pamokos scenoje.

1975 m. B. Kutavičiaus sukurtas „Mažasis spektaklis“ dviem fortepijonams, dviem smuikams ir aktorei buvo vienas iš ryškiausių avangardinės kūrybos proveržių ir novatoriškos balsinės raiškos Lietuvoje. Poeto Sigitos Gedos siurrealistinio teksto nuotaikoms perteikti kompozitorius panaudojo tam metui netradicines balsinės raiškos priemones – nurodė balso partijos trajektorijas ir paliko atlikėjai aukščio ir trukmių laisvę, įvedė *glissando*, ritmišką kalbėjimą, šūksnius, murmėjimą ir tembrinės raiškos laisvę dainuojant.

Nuo pirmųjų balso performerio apraiškų iki šių dienų įvyko nepaprastai dideli pokyčiai, dabar susiduriama su kitokiais iššūkiais. Neliko „geležinės uždangos“, šiuolaikiniam menininkui atsivėrė informacijos vandenynas, atsirado pasirinkimo laisvė, bet kartu jis turi atsispirti standartizacijos tendencijoms. Tarpkultūriniais procesais šiuolaikinis menininkas gali pasinaudoti kaip kūrybos šaltiniu – komunikacijos, bet ne asimiliacijos galimybe.

1.2. Etninės tradicijos ir balso performerio atlikimo kategorijos: panašumai ir skirtumai

Siekiant išsiaiškinti, kokie etninės tradicijos stiliai yra artimiausi šiuolaikinio atlikėjo raiškai, toliau aptariamos ir lyginamos etninių tradicijų bei šiuolaikinio menininko atlikimo kategorijos.

1.2.1. Santykis su laiku ir laikmena

Etninės tradicijos kūriniai egzistuoja dviem formomis – kalbine, dar vadinama oraline, ir rašytine. Plėtojantis technologijoms kalbinės tradicijos perdavimo ir tęsimo būdai įgavo dar vieną etninės balsinės tradicijos egzistavimo formą, kuri yra garso ir vaizdo įrašai. Tradicijos perėmimas naudojantis įvairiomis elektroninėmis medijomis vadinamas antriniu orališkumu. Ir rašytinį, ir kalbinius tradicijos perdavimo, priėmimo ir tęsimo būdus galima laikyti skirtingose laiko sistemose egzistuojančiomis to paties kūrinio formomis. Žvelgiant iš technologijų perspektyvos šios sistemos vadinamos laikmenomis.

Pirminio orališkumo atveju pagrindinė patirtis yra klausymas, girdėjimas, matymas ir tiesioginis tiek informaciją perduodančio, tiek ją priimančio išgyvenimas toje pačioje laiko sistemoje. „Klausytojas nebando analizuoti, suprasti ar interpretuoti tai, ką girdi, bet tiesiogiai patiria ir sugeria balso muzikalumą“ (Zarrilli 2010: 19). Šiame procese perduodantysis ir priimantysis keičiasi energija ir patiria emocinį bendrumą. Vyksta tiesioginis abipusis pažinimas. Antrinio orališkumo atveju keičiasi tik tas, kuris priima informaciją, o perduodančiojo ir priimančiojo laiko sistemos yra skirtingos. Elektroninėje laikmenoje įrašytą informaciją galima kartoti daug kartų ir išsamiai išanalizuoti, o transkripcijos tikslumo sumetimais įrašą galima sustabdyti arba sulėtinti.

Tiesioginis etninės balsinės tradicijos perdavimas suteikia laisvę interpretacijai, kitaip tariant, improvizacijai: „Tiesioginis mokytojo imitavimas ir jo kartojimas suteikia mokiniui galimybę pasiekti tokį meistrystės lygmenį, kuriame galima improvizuoti“ (Zarrilli 2010: 18).

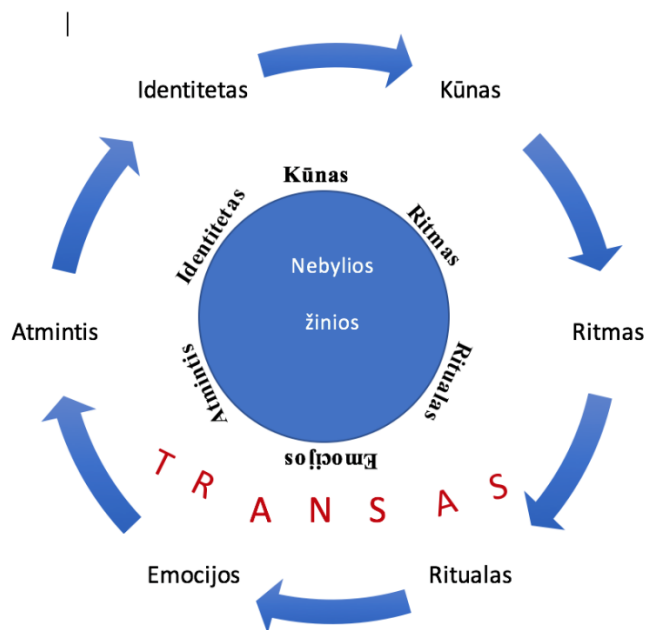
Perimant kūrinį antrinio orališkumo būdu, neįmanoma suvokti, kurie konkretaus kūrinio elementai sudaro nekintamą pagrindą, o kurie gali kisti, kokios įmanomos emocinės kūrinio transformacijos ir kokie atminties klodai užkoduoti kūrinio struktūroje. Antrinio orališkumo atveju keičiasi tik perimančioji pusė, o perduodančioji nekinta, todėl neatsiranda emocinis bendrumas. Šiuo atveju pats kūrinys tarytum nepasikeičia, tačiau keičiantis vienai transmisijos pusei išmokstamas tikrai vienas kūrinio variantas. Mokantis kūrinį iš vaizdo ar garso įrašų galima išanalizuoti ir tobulai pakartoti vieną kūrinio variantą, tačiau praktiškai neįmanoma suvokti jo kintamų ir nekintamų segmentų, o tai riboja tolesnį natūralų kūrinio vystymąsi. Pirminio orališkumo transmisijos metu vyksta abipusiai emociniai bei energiniai mainai ir vykstant tokiai komunikacijai perduodamos nebylios žinios, o perimantysis emocinės bendrystės metu perima tradicijos visumą iš vidaus. Vienas tokios transmisijos pavyzdžių, egzistuojančių visose pasaulio tradicijose, yra lopšinės. Iliustracijoje (2 pav.) pavaizduotas skirtingų bendruomenės narių (vaiko ir motinos) lopšinės aktas. Pasikartojantys sūpavimo judesiai ir balso intonacijos dainuojant lopšinę sukuria abipusę ramybės ir transo būseną, kurios metu priimančiajam (šiuo atveju – kūdikiui) „įliejama“ informacija ir formuojamos nebylios žinios¹⁸.

¹⁸ Angl. *tacit knowledge*.



2 pav. „Lopšinė“. Brigitos Bublytės iliustracija (drobė, aliejus)

Nebylios žinios yra susijusios su giliausiais atminties sluoksniais, kurie suformuojami per pasikartojantį kūnišką buvimą kartu, atliekant ritualą, apeigą ar pasikartojantį veiksmą. Davidas Manier ir Williamas Hirstas straipsnyje „Kolektyvinės atminties kognityvinė taksonomija“ pateikia atminties sistemų analizę ir prieina prie išvados, kad „žmogaus atminties sistemos padeda formuoti tiek individo, tiek bendruomenės tapatybės jausmui“ (Manier, Hirst 2008: 260). Autoriai išskiria keletą kolektyvinės atminties sistemų: kolektyvinę epizodinę, kolektyvinę semantinę (ji dar skirstoma į išgyventą ir nuotolinę) ir kolektyvinę procedūrinę. Pastaroji susijusi su ritualais ir apeigomis bei giliausiomis atminties sistemomis, ją galima pavadinti informacijos „laikmena“ žmogaus atmintyje. Pasikartojantis kūniškas veiksmas sukelia transo būseną, kuri sužadina emociją, ir taip transo metu perduodama informacija kitam žmogui į jo atminties „laikmeną“ (3 pav.).



3 pav. Informacijos, perduodamos ir priimamos į atminties sistemą arba „laikmeną“ pirminės transmisijos būdu, veikimo schema

Kultūrinės atminties perdavimo procese dalyvauja įvairių kartų atstovai, nes vyresnių žmonių atmintis bei žinios laike siekia toliau nei jaunesnių. Visose visuomenėse, tiek perduodančiose šią atmintį kalba, tiek raštu, buvo ir tebėra profesionalų, užtikrinančių kultūrinės atminties tęstinumą ir atliekančių tam tikrą socialinį vaidmenį, – tai „šamanai, bardai, griotai, taip pat kunigai, mokytojai, menininkai, klerikai, mokslininkai, mandarinų kalbos perdavėjai, rabinai, mulos ir kiti atminties „laikmenų“ specialistai“ (Assman 2008: 110).

Apibendrinant galima teigti, kad tas pats etninės tradicijos kūrinys egzistuoja įvairiose laiko sistemose, jis perduodamas ir priimamas rašytinio ir pirminio arba antrinio orališkumo būdu. Atmintis ir raštas yra informacijos „laikmenos“, kuriomis etninės tradicijos buvo perduodamos iki atsirandant technologijoms. Elektroninės laikmenos – garso ir vaizdo įrašai – papildė etninės tradicijos transmisijos būdus. Perimant kūrinį antrinio orališkumo būdu, t. y. iš vaizdo ir garso įrašų, prarandamas improvizacinis etninės tradicijos lygmuo, o tiesioginis etninės tradicijos perdavimas suformuoja nebylias žinias ir suteikia laisvę improvizacijai.

Šiuolaikinio atlikėjo santykis su laiku yra ypatingas, jį Fischer-Lichte vadina laikiškumu, apibūdindama kaip sąlygą, reikalingą kūniškumo, erdviškumo ir garsiškumo pasirodymui erdvėje. Laikiškumas yra savotiškas performatyvaus meno tvarkos principas, kuriuo nuolatos kinta kūniškumo, garsiškumo ir erdviškumo santykis. Čia svarbūs du veiksniai: laiko rėmai, kuriuose vyksta veiksmas ir ritmas, kuris šiame kontekste yra ne tolygumo, o reguliarumo siekis:

Ritmas leidžia sąveikauti numatomiems ir nenumatomiems veiksniams. Jį kuria **kartojimas ir nukrypimas** nuo to, kas kartojamas. Vien kartojimas nesukuria jokio ritmo. Šiuo požiūriu ritmą galima aprašyti kaip tvarkos principą, kuris numano ir atlieka nuolatinę transformaciją (Lichte 2013: 219).

Kalbant apie transformacijas svarbu paminėti ir tai, kad performatyvaus medžiagiškumo kūrimas yra momento menas ir pasibaigus atlikimui jis išnyksta, ne išimtis ir balso performansai (Diamandos Galas, Laurie Anderson ir kitų toliau tekste minimų menininkų darbai), kurių neįmanoma pakartoti. Tam, kad performanso metu sukurtu kūrinio galima būtų disponuoti, vyksmą būtina dokumentuoti ir transformuoti kitų medijų priemonėmis, paverčiant vaizdo ir garso įrašą, nuotrauką, aprašymą ar kita laikmena.

Aptarus etninės tradicijos ir BP santykį su laiku, paaiškėjo, kad etninė tradicija perduodama iš kartos į kartą ir egzistuoja įvairiose laiko sistemose, o performatyvaus medžiagiškumo kūrimas yra momento menas, nes pasibaigus atlikimui jis išnyksta. Atrodytų, kad šiuolaikinio meno ir etninių tradicijų santykis su laiku yra visiškai skirtingas, tačiau šiuolaikinės technologijos savotiškai suartina etninį ir šiuolaikinį atlikimą, nes tam, kad būtų galima disponuoti performanso metu sukurtu kūrinio, vyksmą būtina dokumentuoti ir transformuoti kitų medijų priemonėmis, paverčiant vaizdo, garso įrašą ar kita laikmena, o etninės tradicijos, atsiradus technologijoms, įgavo antrinio orališkumo transmisijos formą ir yra perduodamos vaizdo ir garso įrašais. Tad elektroninės laikmenos yra savita sistema, jungianti etnines tradicijas ir šiuolaikinį kūrėją.

1.2.2. Artikuliacija ir atlikimo visumos samprata

Užrašant kūrinį natomis ir pereinant iš natūralios etninės tradicijos egzistavimo erdvės ar elektroninės laikmenos į rašytinę laiko ir ženklų sistemą, iš esmės pasikeičia kūrinio egzistavimo forma, o iš šios sistemos transformuojant kūrinį atgal į sąmoningai organizuotą kūrinio atlikimo laiką ir erdvę, pakinta ir pats kūrinys. Užrašytas natomis tekstas yra tiksliai muzikinis ir neapėmia folkloro atlikimo metu naudojamų kūno judesių, balso tembro ypatybių, santykio su erdve ir kitais atlikėjais, todėl užrašant folkloro kūrinį natomis prarandama visa partitūra, apimanti kūniškuosius, garsinius ir erdvinis aspektus. Kartais prie liaudies dainų transkripcijų rašomi komentarai apie konkretaus kūrinio atlikimą, tačiau komentarą prie folkloro natų galima interpretuoti labai įvairiai, todėl grįžtant nuo natų prie atlikimo lieka tik muzikinė partitūra ir prarandama visa kita, t. y. nemuzikinė artikuliacija. Pasikeičia paties kūrinio esmė, nes be atlikimo visumos dingsta jo priklausymas vienai ar kitai tradicijai. Mokantis folkloro kūrinį iš garso įrašo, galima tiksliau pakartoti balso intonacijas, tačiau

kūniškoji partitūra vis viena lieka paslaptis. Jeigu folkloro dainos mokomasi iš vaizdo įrašo, galima tiksliai pakartoti ne vien muzikinę, bet ir elgesio schemą, tačiau tai bus tik vienas variantas, nesuteikiantis informacijos apie kintamus ir nekintamus tradicijos elementus. Etnomuzikologas Izalijus Zemcovskis pažymėjo, kad svarbi ne tik muzikinė folkloro kūrinio pusė, bet ir kūniškoji artikuliacija, kitaip tariant, kaip dainuojamas, grojamas kūrinys. Etnomuzikologas daug tyrinėjo įvairių tautų tradicijas, atrado panašių ritmų formulių, melodikos paralelių, tačiau svarbiausiu tradicijų ženklu, kurį kiekviena tauta turi savą, jis įvardijo artikuliacijos sąvoką. Zemcovskis aiškina, kad artikuliacija nesąmoningai pasireiškia kaip tam tikros etninės tradicijos ženklas, o etninės tradicijos viduje parodo tai, kuo viena socialinė grupė skiriasi nuo kitos, pavyzdžiui, miesto ir kaimo atlikėjai. Kalbėdamas apie to paties užrašyto „kūrinio“ atlikimą ir pakartojimą įvairiuose kontekstuose, Zemcovskis vartoja folkloro ir folklorizmo sąvokas. Folkloras yra tiesioginio perdavimo būdu egzistuojanti etninės tradicijos forma, o folklorizmas – tai tradicija, perimta antrinio orališkumo būdu iš užrašytų natų, vaizdo ar garso įrašų. Folklorizmas paprastai būdingas miesto kultūrai.

Apibendrinant galima teigti, kad tas pats etninės tradicijos kūrinys egzistuoja įvairiose laiko sistemose, jis perduodamas ir priimamas pirminio arba antrinio orališkumo būdu. Perimant kūrinį antrinio orališkumo būdu, t. y. iš vaizdo ir garso įrašų, prarandamas improvizacinis etninės tradicijos lygmuo, o tiesioginis etninės tradicijos perdavimas suteikia laisvę interpretuoti. Kūrinio transformavimas į skirtingas laiko ir ženklų sistemas keičia patį kūrinį. Tai įvyksta todėl, kad rašytinė laiko ir ženklų sistema neperduoda kūrinio atlikimo visumos, kurią etnomuzikologas Zemcovskis įvardijo artikuliacijos sąvoka.

Zemcovskio aptariamas artikuliacijos terminas yra itin svarbus šio tyrimo kontekste ir aprėpia žodinės tradicijos atlikimo visumą, kurios neįmanoma tiksliai užrašyti, nors naudojantis šiuolaikinėmis technologijomis galima gana tiksliai užfiksuoti ir pakartoti folkloro kūrinio atlikimo variantą. Artikuliacija šiuo atveju yra ne tik tarimo, bet ir elgesio kategorija tam tikroje erdvėje:

Tai psichologiškai organiškų ir konkrečių išraiškos priemonių, garso aukščio, tempo bei ritmo, balso tembro bei registro, atlikimo plastikos bei šokio visuma tam tikruose konkrečiaus muzikavimo rėmuose (Земцовский 2010: 2).

Žvelgiant iš šiuolaikinio balso performerio perspektyvos ir remiantis aptarta performatyvaus medžiagiškumo kūrimo schema, artikuliacijos sampratą etninėse tradicijose galima transformuoti į šiuolaikinio atlikėjo sąvokų sistemą, tada:

- konkrečius žodinės tradicijos muzikavimo rėmus galima įvardyti kaip laikiškumą;
- atlikimo plastikos visumą etninėse tradicijose galima palyginti su kūniškumo

kategorija;

- etninės tradicijos šokio visuma gali būti įvardyta kaip šiuolaikinio atlikėjo erdviškumo kategorija;
- garso aukščio, tempo ir ritmo, balso tembro bei registro segmentai žodinėse tradicijose atitinka garsiškumo kategorijos esmę.

Šiuolaikinio balso performerio kūryboje, lygiai taip pat kaip ir etninėse balsinėse tradicijose, balsinė raiška yra neatsiejama nuo atlikimo visumos. Etninėje tradicijoje vartojama artikuliacijos sąvoka, kaip esminis tam tikros tradicijos ženklas, yra šiuolaikinio atlikėjo kuriamo performatyvaus medžiagiškumo analogas, o svarbiausias dalykas yra **fenomenalus atlikėjo kūnas**.

Atsižvelgdamas į tai, kad nūdienoje aktyviai vienoje erdvėje reiškiasi ir folkloras, folklorizmas, kaip imanentinio ir kontekstualaus muzikinio laiko susidūrimas, Zemcovskis vartoja pirminės ir antrinės artikuliacijos sąvokas. Pirminė artikuliacija išplaukia iš folkloro, ji yra natūraliai perduota ir perimta iš lūpų į lūpas; antrinė artikuliacija susijusi su folklorizmu ir yra įgyta sąmoningai.

Kalbant apie šiuolaikinio balso performerio ir etninės tradicijos sąlytį bei komunikacijos galimybes, reikia pažymėti, kad itin svarbus yra antrinės artikuliacijos aspektas. Retas šiuolaikinis atlikėjas turi galimybę įgyti pirminę artikuliaciją. Siekdamas balsinės raiškos įvairovės, jis gali sąmoningai perimti etninių tradicijų artikuliaciją, taip išplėsdamas kūniškumo, erdviškumo ir garsiškumo kategorijas savo kūryboje. Pavyzdžiui, norint išgauti specifinį flamenko balso tembrą, reikia atkreipti dėmesį į tai, kaip autentiški flamenko dainininkai artikuliuoja rankomis, kaip juda šonkauliai, kaip formuojama burnos ertmė, kokių garsų negalima tarti jokių būdu, pavyzdžiui, balsio *e*; kaip išgauti vadinamąjį *quejío* – paverkšlenimą, flamenko stiliui būdingą *cante jondo* (gilaus dainavimo) artikuliaciją. Šiame tyrime pasirinktų etninių tradicijų – sutartinių, flamenko ir gerklinio dainavimo – artikuliacijos specifika, panašumai ir skirtumai aptariami skyriuje 3. *Balsas ir Kitas: variacija ir improvizacija*.

1.2.3. Santykis su aplinka: grįžtamojo ryšio kilpa, pabaigos charakteristika ir artikuliacinė įtampa

Iki performatyvaus lūžio žiūrovas ir atlikėjas būdavo skirtingose erdvėse ir bet kokie žiūrovų keliami trukdžiai spektaklio metu buvo nepageidaujami – atlikėjai atlikdavo kūrinį, o žiūrovai stebėdavo vyksmą scenoje iš tamsoje skendinčios ar kitu būdu atskirtos erdvės. Performatyvaus lūžio metu šis žiūrovų ir atlikėjų (kuriuos jau derėtų vadinti kūrėjais) santykis

visiškai pasikeitė, nes žiūrovų ir kūrėjų kūniškas buvimas drauge tapo kūrybinio proceso dalis ir meninio vyksmo medžiaga. Žiūrovų įsitraukimas į veiksmą, kuris anksčiau būtų buvęs palaikytas trukdžiu, tapo itin pageidaujamas, nes tokiu būdu atsiranda autoreferentinė grįžtamojo ryšio kilpa, kuri ir yra vienas iš pagrindinių performatyvaus lūžio bruožų. Šis reiškinyss dar vadinamas interaktyvumu. Etninėse balsinėse tradicijose ir apskritai balsinėje raiškoje interaktyvumas siejamas su kanono ir improvizacijos sąvokomis, kai išorinis trukdis – kitas muzikantas, šokėjas ar net atsitiktinai į veiksmą įsitraukęs žmogus – keičia patį atlikimą, o kartu – ir balso niuansus, tačiau neperžengdamas griežtų kanono rėmų.

Performatyvaus lūžio metu „atsitiktinumas“ tapo varomąja meninio vyksmo jėga, o tradicinės operos spektaklyje atsitiktinumas ar tiesioginis žiūrovo įsitraukimas į veiksmą visiškai netoleruojamas. Performatyvumo praktikų tyrinėtoja Erika Fischer-Lichte išskiria tris veiksnius, kuriančius autoreferentinę (dar kitaip – autopoetinę) grįžtamojo ryšio sistemą:

1. Aktorių ir žiūrovų apsikeitimas vaidmenimis.
2. Aktorių ir žiūrovų bendruomenės sukūrimas.
3. Įvairūs abipusio sąlyčio būdai: atstumas – artumas, viešumas – privatumas (intymumas), žvilgsnis – kūniškas kontaktas (Lichte 2013: 65).

Žiūrovų ir aktorių kūniškas buvimas drauge įgyvendinant autoreferentinės kilpos kūrimo strategijas nenusipėjamai pakeičia kūrėją, žiūrovą ir spektaklio veiksmą. Pavyzdžiui, Marina Abramović performanso „Tomo lūpos“¹⁹ metu savotiškai transformavo savo kūną, fiziškai žalodamasi skutimosi peiliuku, taip sukeldama įvairias žiūrovų reakcijas, kurios sukuria unikalų ir nepakartojamą performanso vyksmą. Taigi, žiūrovo atsakas tampa svarbia sudedamąja kūrinio dalimi. Čia galima paminėti ir Richardą Schechnerį, įkūrusį „Performanso grupę“²⁰, teatro režisierius Christophą Schlingensiefą ir Franką Castorfą bei kitus šiuolaikinius menininkus, kurie eksperimentuoja bandydami įvairias žiūrovų įtraukimo formas, atrasdami unikalias transformacijos erdves:

[...] neįmanomybę disponuoti lemia visų dalyvių įsitraukimas, tai, kad jie daugiau ar mažiau paveikia atlikimo eigą ir patys patiria poveikį, – taigi abipusė sąveika. Taip grįžtamojo ryšio kilpa patvirtina, kad **transformacija** yra esminė performatyvumo estetikos kategorija (Lichte 2013: 82).

Taigi, šiuolaikinis atlikėjas visada yra sąmoningai organizuotoje meninėje erdvėje, kurioje žiūrovų įsitraukimas į veiksmą tapo ypač pageidaujamas dalykas. Sąmoningai

¹⁹ Angl. *Lips of Thomas*.

²⁰ Angl. *The Performance Group*.

provokuojant trukdį sukuriama autoreferentinė grįžtamojo ryšio kilpa, kuriai atsiradus vyksta atlikėjo ir sceninio vyksmo transformacijos.

Etninės tradicijos santykis su aplinka ir žiūrovu yra skirtingas. Liaudies daina ar kūrinys, dainuojamas natūralioje aplinkoje ir sąmoningai organizuotoje kūrinio atlikimo aplinkoje, egzistuoja dvejose skirtingose laiko sistemose. Vienoje laiko sistemoje jis yra atsparus trukdžiams, o kitoje – ne.

Aptarkime tokią situaciją, kai senolė, dirbdama ar tiesiog būdama savo aplinkoje dainuoja, niūniuoja ar pusiau kalba dainą „Bėkit, bareliai“. Įėjus kitam žmogui ji gali pasisveikinti su juo, pakalbėti ir toliau tęsti dainą nuo ten, kur sustojo. Kito žmogaus įsikišimas į jos buitį nesutrikdo dainos srauto. Šiuo atveju tai – buitinis dainavimas, susijęs tikrai su atlikėjos subjektyviu vidiniu laiku ir natūralia jos aplinka. Svarbu tai, kad ji nesiekia paveikti nieko kito, todėl jo pasirodymas nesutrukdo dainavimo. Taigi, kasdienis, buitinis dainavimas yra atsparus trukdžiams.

Kitaip yra tada, kai harmonizuotą dainą „Bėkit, bareliai“ atlieka operos solistas ar aktorius koncerto metu. Šiuo atveju bet koks žiūrovo įsikišimas į dainos atlikimą, pavyzdžiui, pasisveikinimas, būtų netoleruotinas ir sutrikdytų dainos atlikimą. Toks „Bėkit, bareliai“ atlikimas yra neatsparus trukdžiams, nes susirinkę klausytojai ir atlikėjas kartu išgyvena dainos atlikimą specialiai šiam atlikimui organizuotoje erdvėje ir laike.

Paprastai buitinė artikuliacija yra atspari aplinkos trukdžiams ir daina gali būti tęsiama toliau po pokalbio ar kito buitinio įvykio, tačiau keičiasi vadinamoji **artikuliacinė įtampa**. Artikuliacinė įtampa atsiranda iš kalbėjimo ar niūniavimo, kai pereinama į dainavimą. Atlikimo procesas vystosi net ir buitinėje aplinkoje, didėja artikuliacinė įtampa ir pereina į savotišką transą, kurio nebegalima taip paprastai pertraukti. Zemcovskis pateikia Rusijos Sibiro regiono dainavimo stilius, kuriuose išvystoma tokia didžiulė artikuliacinė įtampa, kad „apie neskausmingą tokio dainavimo nutraukimą negali būti nė kalbos“ (Земцовский 2010: 4). Tai ypatingas atvejis, tačiau paprastai buitinėje aplinkoje net ir kompozitorių sukurtos dainos paklūsta įprastos kasdienės erdvės sistemai, jas lygiai taip pat neskausmingai galima nutraukti ir vėl tęsti toliau.

Kitaip yra ritualuose ir iš apeigų kilusiose tradicijos formose. Paprastai ritualinės dainos ir apeigos negali būti pertraukiamos, jeigu tikima ritualiniu jų poveikiu. Rituale ir apeigose dalyvauja bendruomenė. Čia reikia pažymėti, kad į apeigų ar ritualo vyksmą vienokiu ar kitokiu būdu įsitraukia visa bendruomenė. Šio ypatingo, nekasdienio veiksmo metu pagrindinis ritualo atlikėjas (šamanas ar kitas asmuo) naudoja ypatingą, su kasdienybe ir buitimi nesusijusią artikuliaciją, taip sukurdamas tam tikrą laiko ir erdvės pojūtį. Pagrindinis ritualo

atlikėjas iš kalbėjimo pereina į dainavimą ir pasiekia ypatingą balsinės artikuliacijos įtampą, transformuoja savo balsą bei kūną ir užsideda savotišką „balso kaukę“. „Balso kaukė“, anot Curt Sachs, reikalinga tam, kad būtų galima komunikuoti su kitu, nepažįstamu pasauliu ir būti jame neatpažintu. Tai plačiau aptariama poskyryje 2.1.3. *Etnomuzikologinis diskursas: „balso kaukės“ koncepcija*. Kitas pasaulis paprastai įvardijamas kaip mirusiųjų, gamtos jėgų ar gyvūnų pasaulis, kurį mėgdžiojant bandoma pažinti, susikalbėti ir paveikti. Apie tokios artikuliacinės įtampos nutraukimą negali būti nė kalbos. Bendrame sraute dalyvaujančios bendruomenės būseną irgi transformuojasi, tai ypač ryšku atliekant perėjimo ritualus. Šio srauto jokių būdų negalima pertraukti, nes jis, anot Zemcovskio, praras prasmę, todėl trukdžiai, esantys už šios sistemos ribų, nepageidaujami, o ritualo sistemos dalyviai kartu kuria transformuojančią patirtį.

Kaip jau minėta, šiuolaikiniame performatyviame mene autoreferentinė grįžtamojo ryšio kilpa kuriama bendruomenei įsitraukiant į veiksmą, per savotišką trukdį, kuris paradoksaliai, panašiai kaip ir ritualo ar apeigų metu, kuria veiksmą kartu su bendruomene. Šis interaktyvus ritualo elementas jokių būdų negali būti pertraukiamas išorinių sistemų, o šiuolaikiniame performatyviame mene interaktyvus veiksmas kuria sistemos turinį.

Nepertraukiamumas yra susijęs su dar didesne problema, kuri yra neišbaigtumas. Šiuolaikiniuose performansuose paprastai neįmanoma numatyti pabaigos, jie susiję su dabartimi, kuriai apibūdinti Fischer-Lichte vartoja dabartiškumo sąvoką. Šiuolaikinis performatyvaus medžiagiškumo kūrėjas veikia scenoje, naudodamasis tam tikra kūrybine strategija kaip kanonu ar taisykle, kurios būtina laikytis, kad veiksmas turėtų prasmę. Jis improvizuoja, taikydamas šią strategiją, ir negali numatyti pabaigos, nes veiksmo eiga priklauso nuo žiūrovo ir jo reakcijų. Šios žiūrovo transformacijos turi gydomąjį poveikį: „teatro dabartiškumas sukelia žiūrovo transformaciją – „gydo“ jį nuo aistrų „ligos“ arba priverčia prarasti savastį ar bent pakeisti tapatybę“ (Lichte 2013: 155).

Neišbaigtumo fenomenas egzistuoja ir etninėje tradicijoje, kurioje jis išreiškia santykį su laiku: „neišbaigtumas yra esamo laiko ekvivalentas, o tai kas išbaigta, yra siejama su praėjusiu laiku“ (Земцовский 2010: 6).

Tai pasireiškia etninėse tradicijose, kai neužbaigiamas paskutinis žodis, sakinyss ar žodžio garsas, taip pat paauskstinant arba pažeminant paskutinę frazę. Čia galima prisiminti sutartinių pabaigas. Kadangi sutartinės yra cikliškos, be pabaigos, tarytum besisukančios ratu,

todėl jos nutraukiamos vadinamuoju nuūkimu, savotišku *glissando* iš viršaus žemyn. Flamenke paskutinis žodis netiriamas arba ištariama tik pusė paskutinio žodžio pakeliant intonaciją²¹.

Kartais taip daroma atliekant folkloro kūrinius: dar nebaigus vienos dainos jau pradedama kita. Šiuo atveju pirmos dainos pabaiga sutampa su antros pradžia ir nelieka erdvės „tikrajai“ pabaigai bei už jos atsiveriančiai nežinomybės tuštumai. Be kita ko, taip etninėse tradicijose išreiškiamas noras sugrįžti. Yra ir kitokių pabaigos formų, kai iš proceso pasitraukia klausytojas ar pats atlikėjas, pavyzdys gali būti lopšinės, kai dainavimas nutraukiamas užmigęs klausytojui. Zemcovskis tai vadino absoliučios pabaigos vengimo fenomenu.

Atliekant kūrinį profesionaliai (o ne performatyviai) pabaiga sąmoningai pabrėžiama ir išbaigiama, naudojant muzikinę kadenciją, žyminčią kulminaciją ir kūrinio pabaigą.

Pradžios ir pabaigos artikuliacija žodinėse tradicijose susijusi ne tik su meninio atlikimo sfera. Tai siejasi ir su tam tikru etninėje tradicijoje egzistuojančiu muzikiniu mąstymu, pasaulėjauta, kurią apibendrinant galima pavadinti muzikine-teatrine kultūra. Anot Zemcovskio, santykis su kadencija yra meno santykis su laiku.

Aptarus etninės balsinės tradicijas ir BP atlikimo kategorijas išryškėjo, kad šiuolaikinio atlikėjo performatyvaus medžiagiškumo kategorijos, sudarančios šiuolaikinio atlikimo visumą (kūniškumas, erdviškumas ir garsiškumas), etninėse balsinėse tradicijose apibūdinamos vartojant artikuliacijos sąvoką. Keičiantis santykiui su aplinka ir subjektyviu bei objektyviu laiku, kinta artikuliacinė įtampa. Vystant kūrinio atlikimą didėja artikuliacinė įtampa, ir jos jau nebeįmanoma taip paprastai pertraukti. Šiuolaikinio meno principai ir balsinė raiška yra artimiausia etninių tradicijų ritualiniams ir iš bendruomeninės veiklos kilusiems stiliams (šienapjūtės, malimo, audimo ir kt.). Atsižvelgiant į tai, kad BP ir iš ritualų bei apeigų kilusiuose etninės tradicijos stiliuose pagrindinė kūrybos kategorija yra balso tembro transformacija, bendru abiejų tyrinėjamų balsinės raiškos pusių vardikliu galima laikyti balso tembro transformacijas.

1.3. Etninės balsinės tradicijos BP kūrybinėse erdvėse

1.3.1. Etninės tradicijos: balsinės raiškos įvairovės ir giliausių atminties sluoksnių saugykla

Kadangi BP savo kūrybą grindžia įvairiausiomis balsinės raiškos formomis, logiška nurodyti ir šaltinį, kuriame bus ieškoma balsinės raiškos įvairovės galimybių.

²¹ Pavyzdžiui, bulerijos pabaigose kartojamas tekstas *yo a ti queria, y ano te quiero, tengo en mi casa amore nuevo* („tave mylėjau, o dabar nebemyliu, namuose gyvena mylimasis naujas“), paskutinis pakartojimas baigiamas taip: *yo a ti queria, ya no te quiero, tengo en mi casa amore* („tave mylėjau, o dabar nebemyliu, namuose gyvena mylimasis...“).

1996 m. Prancūzijos nacionalinis mokslinių tyrimų centras ir Žmogaus muziejus²² išleido balsinės raiškos antologiją „Pasaulio balsai. Balsinės raiškos antologija“²³. Įrašai buvo kaupiami nuo 1929 m. Tai didžiausia iki šiol parengta balsinės raiškos antologija. Trys kompaktinės plokštelės atskleidžia balsinės raiškos įvairovę. Pirmoji antologijos dalis skirta balso technikoms: 1) šūksniai, riksmi, raudos, klegesiai; 2) balsas ir kvėpavimas; 3) deklamavimas, melodeklamacija, giedojimas, kaukimas, čiulbėjimas; 4) balso registrai. Antroji dalis skirta balso spalvoms ir tembrams: 1) šnabždesiai; 2) melizmatika; 3) balsas ir instrumentas; šią dalį sudaro du skyriai: a) dainavimas į instrumentą, b) instrumento imitacija; 4) harmonikų išgavimas. Trečiojoje dalyje susistemintos balsų polifonijos tradicijos: 1) heterofonija; 2) aidas ir dubliavimas; 3) burdonas ir ostinato; 4) lygiagretus, įstrižas ir priešingas dviejų balsų judėjimas; 5) kontrapunktas ir technikų deriniai.

Pagrindinis šios antologijos rengėjas ir ekspedicijų organizatorius buvo etnomuzikologas Hugo Zempas. Ši antologija yra tik vienas iš jo fundamentalių darbų. Didelį dėmesį mokslininkas skyrė gerklinio dainavimo tradicijai ir 1989 m. sukūrė dokumentinį filmą apie gerklinį dainavimą *Song of harmonics*²⁴.

Vienas iš šios antologijos leidėjų yra Paryžiuje veikiantis Žmogaus muziejus, įkurtas prancūzų etnografinio siurrealizmo atstovo Riveto, subūrusio grupę talentingų etnologų, tarp kurių buvo Metraux, Leroi-Gourhan, Leenhardt ir kt. Daugumai šių mokslininkų ryšys tarp meno ir etnografijos turėjo didžiulę reikšmę. Muziejus skatino tautų tarpusavio supratimą ir globalinių vertybių atsiradimą, tarpkultūriškumą ir nematerialaus paveldo vertės suvokimą. Šio muziejaus veikla buvo pagrindas, kuriuo remiantis po Antrojo pasaulinio karo buvo įkurta organizacija UNESCO.

Į 1996 m. išleistą balsų antologiją neįtrauktos lietuviškos sutartinės, o flamenkas joje pristatomas balso technikoms skirtoje dalyje, „deklamavimo, melodeklamacijos, giedojimo, kaukimo, čiulbėjimo“ balsinių tradicijų grupėje. Gerklinis dainavimas aptariamas antroje dalyje, skyriuje „Harmonikų išgavimas“.

Dėl istorinių aplinkybių sutartinės buvo įtrauktos į UNESCO nematerialaus saugotino paveldo sąrašą tik 2010 m., ir tikėtina, kad jos galėjo būti, o gal ir bus naujos antologijos dalis.

Ketvirtajame XX a. dešimtmetyje Prancūzijoje susiformavo menininkų etnografų bendruomenė; jie manė, kad pažinus kitą kultūrą galima dar geriau pažinti savąją.

²² Pranc. *Collection du Centre National de la Recherche Scientifique et du Musée de l'Homme*.

²³ *Les voix du monde. Une anthologie des expressions vocales*. Prieiga per internetą: [https://archives.crem-cnrs.fr/archives/collections/CNRSMH_E_1996_013_001/] (žiūrėta 2018 m. lapkričio 2 d.).

²⁴ Prieiga per internetą: [http://videotheque.cnrs.fr/doc=606].

2018 m. penktame žurnalo *Ars et Praxis* numeryje paskelbtas Brigitos Bublytės ir dr. Ramunės Balevičiūtės straipsnis „Žodinių etninių tradicijų specifika ir šiuolaikinio scenos atlikėjo balsinė raiška“, kuriame išsamiai aptariama tapatybės ir atminties ryšys. Šio straipsnio autorės analizuoja kultūrinės atminties klausimą ir tai, su kuo susiję giliausi asmenybės atminties sluoksniai. Išsiaiškinama, kad giliausi identiteto sluoksniai yra susiję su ritualine²⁵ atmintimi. Autorės daro išvadą:

Kadangi etninės tradicijos daugiausia yra grįstos rituališkumu, jų tyrinėjimas leidžia prisiliesti prie giliausių atminties ir tapatybės sluoksnių ir taip spręsti šiuolaikinio kūrėjo tapatybės bei originalumo klausimą. Komparatyvistinis skirtingų tradicijų tyrimo metodas leidžia sąmoningiau suvokti savąją kultūrą ir tradiciją, tiksliau atkurti nutrūkusios tradicijos bruožus [...] (Bublytė, Balevičiūtė, 2017: 121).

Remiantis šia išvada galima teigti, kad etninės balsinės tradicijos yra susijusios su giliausiais atminties, o kartu – ir su asmenybės sluoksniais, todėl jų praktika gali padėti spręsti ne tik BP raiškos įvairovės klausimą, bet ir kitas šiuolaikinio menininko problemas. Kyla klausimas: koku būdu šiuolaikinis atlikėjas gali praktikuoti etnines tradicijas ir išlikti šiuolaikiniu atlikėju, o ne būti folkloro atstovu?

1.3.2. Etninių tradicijų atsinaujinimo problema ir interpretacija

Kaip šiuolaikinis atlikėjas gali padėti spręsti etninės tradicijos atsinaujinimo sunkumus? Kadangi etninė tradicija nyksta arba jau išnyko iš natūralios savo gyvavimo aplinkos, atsinaujinimo procesas vyksta vis sunkiau. O tam, kad etninė tradicija galėtų atsinaujinti šiuolaikiniame pasaulyje, reikia skirti dėmesio ne tik etninės tradicijos išsaugojimui, bet ir interpretavimui. Omenyje turimas profesionalus atlikimas, atsižvelgiant į etninės tradicijos kodus ir laikantis interpretacijos principų. Šiuolaikinis menininkas gali suteikti etninei tradicijai naujas egzistavimo formas ir erdves, tačiau jis privalo žinoti kintamus ir nekintamus etninės tradicijos segmentus ir interpretuoti nepažeisdamas jų kodų.

2018 m. balandžio 26 d. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje vyko jaunųjų folklorininkų mokslinė-praktinė konferencija „Tradacijos samprata šiandien“. Po šios konferencijos vyko diskusija, kurioje daugiausia dėmesio buvo skirta etninės tradicijos atlikimo problemai. Atlikėjų technikos ir metodai pasaulyje labai išstobulėjo, tačiau Lietuvoje LMTA etninės tradicijos studijose rengiami tik etnomuzikologai, o etninės tradicijos profesionalaus atlikėjo ir interpretatoriaus ugdymui neskiriama dėmesio. Trūksta supratimo,

²⁵ Angl. *procedural memory*.

kad etnomuzikologas ir atlikėjas yra skirtingos profesijos, nors daugeliu aspektų ir susijusios viena su kita. Lietuvoje etninė tradicija pastaruoju metu eksploatuojama kaip nacionalinio įvaizdžio simbolis, kad ir „Dainų šventėje“, kurioje kitų sričių profesionalai suburiami vienam ar keliems pasirodymams, bet tai neturi nieko bendra su tradicijos puoselėjimu.

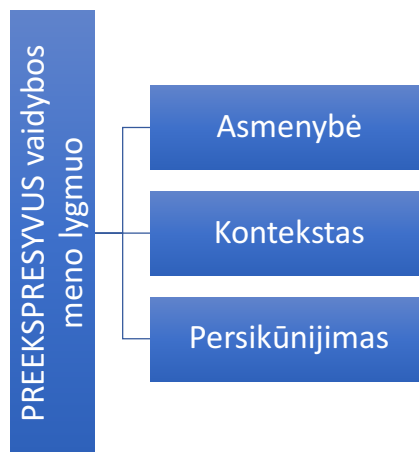
Jeigu etninės tradicijos atlikimo kokybei ir interpretacijai neskiriama dėmesio, ji vis sunkiau atsinaujina. Tai labai aktualu lietuvių etninei tradicijai, nes kitos šiame darbe tyrinėjamos tradicijos – flamenkas ir gerklinis dainavimas – susiduria su kitokiais sunkumais, kurie susiję su pasauliniu šių tradicijų populiarumu. Jose atlikimo kokybei skiriama daug dėmesio (plačiau apie tai – šioms tradicijoms skirtuose poskyriuose).

Ieškant būdų, kuriais šiuolaikinis atlikėjas galėtų padėti įveikti etninės tradicijos atsinaujinimo sunkumus, o etninė tradicija galėtų padėti spręsti šiuolaikinio atlikėjo originalumo problemą, taip pat atsižvelgiant į tai, kad balso tembro transformacija yra abi puses jungiantis vardiklis, toliau, remiantis Eugenio Barbos teatro antropologijos metodu, skirtu vaidybos meno preekspresyvios ir ekspresyvios vaidybos lygmenų klasifikacijai, siekiama išsiaiškinti, kurioje šios sistemos vietoje yra transformacijos kategorija. Kaip tai būtų galima pritaikyti balsinės raiškos praktikoje?

1.3.3. Balsinės raiškos lygmenys

Taigi, atsižvelgiant į tai, kad etninių tradicijų ir šiuolaikinio menininko balsinę raišką vienija balso tembro transformacijos, ir remiantis Eugenio Barbos (Barba, 2004) teatro antropologijos metodu, skirtu preekspresyvios ir ekspresyvios vaidybos lygmenų klasifikacijai, siekiama nustatyti transformacijos kategorijos vietą šioje atlikimo meno sistemoje. Eugenio Barba išskiria preekspresyvios ir ekspresyvios vaidybos lygmenis. Viena sudėtingiausių technikų yra išreikšti asmenybės grynąją energiją, kitaip tariant, įvaldyti būseną prieš išraišką, kai aktorius veikia neveikimu, daro nedarymu. Šis grynas atlikėjo buvimas vadinamas *pre-expressivity* – tiesiogiai verčiant tai būtų „būsena prieš išraišką“. Fischer-Lichte knygoje lietuvių kalba tai vadinama „preekspresyviu vaidybos meno lygmeniu“ (Lichte 2013:161), todėl toliau tyrime, kalbant apie *pre-expressivity*, vartojama preekspresyvumo sąvoka. Preekspresyvus vaidybos meno lygmuo yra tokia situacija, kai aktorius pristato savo nebuvimą, savo grynąją prigimtį. Kadangi balsu ir per balsą galima sukurti visas raiškos kategorijas, todėl ši būsena tinka ir balsinei raiškai, kaip natūralus balso tembras, kurį formuoja sociokultūrinis kontekstas ir kiti veiksniai (išsamiai balso tembro preekspresyvumas nagrinėjamas skyriuje 2.2. *Balso tembro preekspresyvumas: kultūrinis artefaktas*). Preekspresyvus vaidybos meno lygmuo turi tris aspektus (4 pav.):

- **Atlikėjo asmenybė:** jautrumas, artistinė intuicija, inteligencija, socialinė padėtis ir fiziniai bruožai. Tai, kuo jie unikalūs ir nepakartojami.
- **Kontekstas.** Kokioje tradicijoje ir socialinėje-istorinėje aplinkoje formavosi asmenybė. Vienodame kontekste susiformavusių asmenybių preekspresyvumas paprastai būna giminingas.
- **Persikūnijimas.** Vaidyboje tai yra gebėjimas transformuoti kūną, panašiai kaip balso transformacija. Tai biologinis lygmuo, kuris yra vienodas, neatsižvelgiant į nei į kultūrą, nei į epochą, kurioje žmogus gyvena. Gebėjimas persikūnyti yra svarbiausia įgimta aktorius savybė, jos neįmanoma išmokyti. Tai tarsi muzikinė klausa, kuri yra arba jos nėra.



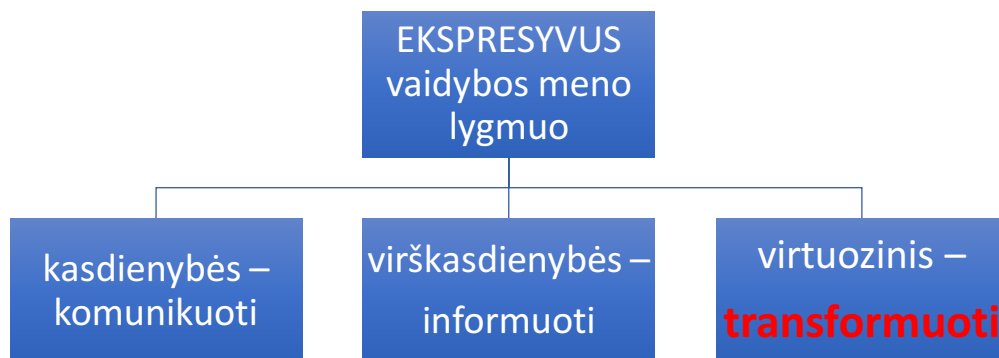
4 pav. Preekspresyvus vaidybos meno lygmuo

Ekspresyvus vaidybos meno lygmenyje skiriamos trys technikos:

1. **Kasdienė (daily) technika.** Šios technikos natūraliai išmokstama iš aplinkos, kurioje asmenybė formuojasi. Jos tikslas – komunikuoti ir susišnekėti. Naudojant šią techniką maksimalių rezultatų pasiekama minimaliomis pastangomis. Kasdienė technika yra nesąmoninga, ją suformuoja aplinka ir kultūra, kurioje gyvenama. To, kaip įvairiose kultūrose žmonės vaikšto, sveikinasi, kaip avi batus ar gabena ant galvos nešulius, kaip bučiuojasi, kalba, bendrauja ar daro kitus kasdienes, natūraliai žmogaus aplinkai būdingus veiksmus, paprastai net nepastebima. Panašiai nebepastebima ir kalbėjimo specifika, kuri išryškėja tik patekus į kitokią sociokultūrinę aplinką.
2. **„Virškasdienė“ (extra-daily) technika.** Šios technikos tikslas yra informuoti. Angliškai sakoma *to in-form*, tai reiškia ne tik informuoti, bet ir „būti tinkamos

formas“, išlaikyti harmoniją su savo psichofiziniu kūnu ir aplinka. Šioje technikoje naudojami išgryninti, išryškinti ir sąmoningai iki maksimalaus intensyvumo sustiprinti kasdieniai veiksmai. Pavyzdžiui, eisena, kurios kasdienybėje nepastebima, „virškasdienybės“ lygmenyje išgrynina žmogaus psichofizinio veikimo kasdienybėje esmę. Tai žmogaus prigimties pažinimo technika, kuri daugiausia naudojama teatre ir kine. Anot teatro vizionieriaus Antonino Artaud, „Teatras yra būseną, vieta, taškas, kur galima suvokti, suprasti žmogaus anatomiją. Suvokus ir pažinus žmogaus anatomiją galima gydyti ir nukreipti bei valdyti gyvenimą“ (Eugenio Barba 2004: 23).

3. **Virtuozinė technika.** Ši technika neturi nieko bendra su kasdienne technika. Virtuoziskumu siekiama padaryti įspūdį per **transformaciją**. Akrobato arba šokėjo, įvaldžiusio tam tikrą specifinę, virtuoziskumo reikalaujančią techniką (pavyzdžiui, baleto šokėjo), taip pat dainininko, įvaldžiusio tam tikrą specifinę balso techniką (pavyzdžiui, operos solisto, flamenko dainininko ar *khoomei* atlikėjo), kūnas ir elgesys nesusijęs su kasdieniu veikimu. Kiekvienas veiksmas šiame lygmenyje naudojamas yra maksimalaus intensyvumo. Toliau pateikiama ekspresyvaus vaidybos meno lygmens technikų schema.



5 pav. Ekspresyvaus vaidybos meno technikos

Anot Barbos, „Virtuozinės technikos tikslas yra kūno transformacija ir žavėjimas.“ (Eugenio Barba 2004: 10). Virtuozinės technikos lygmenyje kūno transformacijos sąvoka sujungia šiuolaikinį atlikėją ir etnines balsines tradicijas su ekspresyvios vaidybos meno lygmeniu. Kadangi balsinė transformacija sukurama per kūnišką transformaciją ir, atvirkščiai, kūno transformacijos keičia balsą, tad etninių tradicijų ir BP balsinę raišką reikia tyrinėti

virtuozinės ekspresyvos išraiškos lygmeniu. Šiam tikslui sukuriamas balso lavinimo metodas ir išskiriami trys balsinės raiškos lygmenys, pagal kuriuos struktūruojamas tolesnis tyrimas (6 pav.):

- Balsas ir Aš: kalbantis – dainuojantis subjektas.
- Balsas ir Kitas: variacija ir improvizacija.
- Balsas ir Aplinka: vokalinė technika ir interpretacija.

Balsinė raiška yra visybinė, jos skirstymas į lygmenis yra sąlyginis, padedantis aiškiau suvokti balsinės raiškos sistemą, kurioje visi lygmenys tarpusavyje yra susiję ir turi bei gali būti lavinami lygiagrečiai (6 pav.) Meninės raiškos metu veikia taip vadinamosios nebylios²⁶ žinios.



6 pav. Balsinės raiškos lygmenys ir jų tarpusavio sąveikos interpretacija: Balsas ir Kitas, Balsas ir Aš, Balsas ir Aplinka. Brigitos Bublytės iliustracija (popierius, akrilas)

Atsižvelgiant į taikomą balsinės raiškos metodą išskirtos šios tyrimo dalys (skyriai):

1. Balsas ir Aš: kalbantis – dainuojantis subjektas (2 skyrius).
2. Balsas ir Kitas: variacija ir improvizacija (3 skyrius).
3. Balsas ir Aplinka: vokalinė technika ir interpretacija (4 skyrius).

²⁶Angl. *tacit knowledge*

Antrajame skyriuje *Balsas ir Aš: kalbantis – dainuojantis subjektas* koncentruojamasi į balsą kaip į instrumentą. Nagrinėjama balso tembro suvokimo diskursai: fenomenologinis, psichoakustinis ir etnomuzikologinis. Aptariama tai, kas yra bendra bet kokiai balsinei raiškai. Apibūdinamas vienas iš svarbiausių balso tembro bruožų, skiriantis jį nuo kitų instrumentų, tai gebėjimas transformuoti balso tembrą ir užsidėti savotišką „balso kaukę“. Keliamas klausimas: koku pagrindu užsidedama „balso kaukę“? Remiantis teatro antropologijos preekspresyvios išraiškos teorija, čia vartojama balso preekspresyvumo sąvoka ir analizuojama, kokie segmentai suformuoja balso tembro preekspresyvią raišką ir kas vyksta tada, kai balso tembras sąmoningai transformuojamas, naudojantis kitos etninės tradicijos vokalinėmis technikomis. Siekiant ištyrinėti balsą kaip instrumentą, vartojama „balso kūno“ sąvoka ir aptariama jo struktūra: balso organas ir kalba. Pateikiami metodai, kuriais galima lavinti balso kūną. Apibendrinus balsą kaip instrumentą, aptariama balso tembro transformacijos sąvoka ir pateikiami balso tembro transformacijos būdai. Iš visų balso transformacijos būdų pasirenkamos vokalinės technikos, kurios yra poskyrio *Balsas ir Kitas: variacija ir improvizacija* tema.

Trečiajame skyriuje *Balsas ir Kitas: variacija ir improvizacija*, remiantis empirine tyrimo autorės patirtimi ir išvada, prie kurios prieita antrajame skyriuje, aprašoma, kaip išgauti, tiksliau tariant, atlikti (*to perform*) pasirinktų tyrinėjamų etninių balsinių tradicijų – flamenko, gerklinio dainavimo bei sutartinių – balso tembro variaciją. Apibūdinama artikuliacija, būdinga sutartinėms, flamenkui ir gerkliniam dainavimui. Tai aprašoma atitinkamuose poskyriuose (kartu pateikiant ir tris trumpas pamokas):

1. Sutartinės – šokantys balsai.
2. Gerklinis dainavimas – rezonuojantis kūnas.
3. Flamenkas – dainuojantis kūnas.

Šiame skyriuje aptariamas ir sociokultūrinis kiekvienos tradicijos kontekstas kaip ypatingas dėmuo, padedantis suvokti tam tikrose etninėse balsinėse tradicijose susiformavusio balso tembro unikalumą bei išgavimo būdą.

Aptarus pasirinktas vokales technikas, ketvirtajame skyriuje *Balsas ir aplinka: vokalinė technika ir interpretacija* gilinamasi į tai, koku būdu šiuolaikinis atlikėjas gali panaudoti įgytas vokales technikas žinias. Nagrinėjama vokales technikos ir konteksto sąveika kūrybinėje veikloje. Pavyzdžiais pateikiami šie tyrimo autorės sukurti darbai:

1. Spektakliai „Flamenko ir sutartinių jungtuvės“ (2015) bei „Rasų ratas“ (2016), kuriais parodoma, kaip pažintos ir įvaldytos etninių tradicijų balsinės technikos gali būti interpretuojamos taikant modernius komponavimo principus bei menines strategijas, ir

kaip tai keičia pačios autorės balsinę raišką. Kitaip tariant, atskleidžiama, kaip šiuolaikinė balsinė raiška persipina su etniniu dainavimu ir kas iš to gimsta.

2. Dokumentinis filmas „Sutarmenko“ (2016), sukurtas kartu su režisieriumi Armu Rudaičiu; jame pasakojama apie spektaklio „Flamenko ir sutartinių jungtųjų“ kūrybos procesą, vykusį Lietuvoje ir Ispanijos pietuose – Andalūzijoje, Sevilijoje.

2. Balsas ir Aš: kalbantis – dainuojantis subjektas

2.1. Balso tembro suvokimo diskursai

Dar būdamas motinos įsčiose kūdikis girdi balsus, o tik gimęs įkvepia ir su pirmuoju iškvėpimu surinka, taip pareikšdamas apie savo gyvastį ir kūnišką buvimą šiame pasaulyje. Tad balsas yra pirminė saviraiškos ir komunikacijos priemonė, per kvėpavimą išsiveržianti iš kūno ir garsu pranešanti apie egzistavimą. Muzikologas Curtas Sachsas aiškina, kad balsas yra ne tik komunikacijos priemonė, bet ir pirmasis instrumentas, nes pirmą kartą žmogus visada galėjo kalbėti ir dainuoti, bet ne visada galėjo turėti instrumentą:

[...] dainavimas persmelkia visą pirmą žmogaus gyvenimą. Jis perteikia gyvenimo poeziją, džiugina ir ramina darbo metu; priverčia judėti šokėjo raumenis, įaudrina kovojantį žmogų ir sukelia ekstazę; dainuojant siekiama laimės ar stebuklingų gyvenimo užkalbėjimų; sukelia transo būseną, gydanti sergančius [...] (Sachs 1943: 21–22).

Taigi, balsas yra pirmasis žmogaus instrumentas, tiesioginis emocijų laidininkas, kuris gimsta iš subjekto kūno, garsu išlaisvina jausmus, susitinka su kalba ir, išsiveržęs pro gerklę, apgaubia klausytojo kūną, perduodamas daugiasluksnę informaciją. Tyrinėjant balso tembro transformacijas ir siekiant atsakyti į klausimą, kaip etninių balsinių tradicijų praktika gali išplėsti šiuolaikinio atlikėjo balsinės raiškos galimybes, toliau aptariama tembro sąvoka.

Žodis „tembras“ kilo iš prancūzų kalbos žodžio *timbre*, o šis kildinamas iš graikų kalbos žodžio *tymbanon* – būgnas. Tarptautinių žodžių žodyne rašoma, kad tembras yra garso spalva, būdinga žmogaus balsui arba muzikos instrumentui, kurią lemia pagrindinį toną papildančių obertonų kiekis ir intensyvumas.

Remiantis psichoakustikos mokslu, tyrinėjančiu žmogaus subjektyvų garso suvokimą, garsas, kurį skleidžia muzikos instrumentas arba žmogaus balsas, apibūdinamas keturiais parametrais – garsiu, aukščiu, trukme ir tembru. Garsą apibūdinantys parametrai – garsumas, aukštis ir trukmė – yra objektyvūs, specialiais prietaisais išmatuojami komponentai, o balso tembras yra subjektyvus parametras, susijęs su suvokimu. Šį klausimą išsamiai aptarė Rytis Ambrazevičius straipsnyje „Tembras muzikos psichologijoje“ (Ambrazevičius 2012: 6).

Tačiau būtent balso tembru perduodama daugiasluksnė informacija ir prasmė, todėl balso tembras yra kokybinė kategorija, kurios negali turėti robotas. Robotas gali išgauti tam tikrą balso aukštį, stiprį ir garso trukmę, tačiau tembro – ne, nes tai subjektyvus veiksnys, susijęs su suvokimu, o ne su konkrečiais fizikiniais parametrais, kuriuos būtų galima sukurti

mechaniniais prietaisais. Balsas yra girdimas, jaučiamas kūnu ir suvokiamas – tiek jį išgaunant, tiek klausant. Raumenys, kurie išgauna garsą, ir nervai, kurie jį priima, sujungia klausą ir balsą, todėl balso tembras yra psichoakustinis potyris. Panašiai kaip spalva, turinti daug atspalvių, kurių neįmanoma išmatuoti. Per spalvos variacijas perteikiama erdvė, emocija, šiluma, šaltis ir kt., lygiai taip pat balso tembru perduodama daugiasluoksnė informacija: „Metaforiškas tembro atitikmuo, jo sinonimas – garso kokybė arba spalva“ (Ambrazevičius 2012: 7).

Tembras pradėtas tyrinėti tik XIX a. pabaigoje, tam buvo skirti vokiečių mokslininkų Hermanno von Helmholtzo ir Carlo Stumfo darbai. Balso tembro tyrinėjimai ypač pagyvėjo septintajame praėjusio amžiaus dešimtmetyje, paraleliai su meno pasaulyje vykusiu performatyviu lūžiu. Atsirado tarpdalykinių balso tembro tyrinėjimų, kurie neaplenkė ir Lietuvos menininkų bei tyrėjų. Dizainerė dr. Rūta Mickienė straipsnyje „Vizualios garso potyrio galimybės“ pristato atliktus tyrinėjimus, skirtus loginio teksto ir emocijos ryšiui su tembru, kuriuose balso tembras vizualizuojamas spalvomis ir grafinėmis formomis. Tyrinėdama balso tembrą straipsnio autorė išskyrė su balsu susijusius potyrius – kūnišką, psichoakustinį, vizualinį, emocinį ir dizaino. Jos tyrinėjimas patvirtino, kad kur kas daugiau prasmių perduodama balso tembru, o ne loginiu tekstu, todėl tembras ir prasmė siejama su tuo, *kaip* (su kokia emocija) sakoma, ir mažiau su tuo, *kas* sakoma.

Modifikuoto įrašo vizualinės raiškos panašumas su artikuliuotu įrašu patvirtina didesnę emocijos ir tembro priklausomybę nei emocijos ir žodžio, t. y. pikta išstarto žodžio „Myliu“ vaizde vizualių džiaugsmo ir pasitikėjimo emocijų išraiškų bus itin mažai arba visai nebus (Mickienė 2016: 68).

Atsižvelgiant į tai, kad balso tembras yra kokybinė charakteristika, per emociją perduodanti būseną ir intenciją, **galima daryti prielaidą**, kad prasmė perduodama būtent balso tembru, o ne kitais garso parametrais.

Apibendrinant balso tembro sąvoką reikia pažymėti, kad balso tembrą kaip subjektyvų parametą apibūdinti labai sudėtinga, palyginti su kitais objektyviais parametrais, nes „tembras – daugiamatis dydis“ (Ambrazevičius 2012: 7). Galima išskirti dvi balso tembro prasmes, tai tapatumas ir kokybė:

1. Kalbėjimo ar dainavimo kontekste balso tembras žymi balso aspektus, padedančius identifikuoti ir atskirti vieną balsą nuo kito bei suvokti prasmę.
2. Psichoakustinių eksperimentų kontekste jis žymi elementarią garso kokybę – gretą balso aukščio, trukmės ir garsumo.

Šiame tyrime su balso tembru susiję psichoakustiniai ir fizikiniai dėsniai aptariami tik iš dalies, o koncentruojamasi į balso tembro atlikimą (ne „pagaminimą“!). Balsas yra kasdienis

fenomenas, kaip oras, todėl, viena vertus, balsinė raiška yra natūrali identifikavimo priemonė, įprasta gyvenimo dalis, apie kurios „atlikimą“ nesusimąstoma, tačiau kaip kūrybinė raiškos priemonė ji yra daugiamatė ir sudėtinga sistema, kurią teoriškai galima išgvildinti remiantis įvairiausiais diskursais. Šio skyriaus tikslas – permąstant teorines balso tembro sąvokas nustatyti, kokie yra bendrieji **praktiniai** dėsniai, būdingi balso tembro transformavimui. Tai savotiškos balso tembro kūrybinės dirbtuvės, kuriose daroma **prielaida, kad**: subjekto balso tembras yra unikalus fenomenas, kurį galima lavinti; balso tembro transformacijos, vykstančios perimant etninių tradicijų balsinės raiškos technikas, taip pat yra unikalus procesas, išplečiantis subjekto balsinės raiškos galimybių erdves ir kartu lemiantis aukštesnį perduodamų prasmų ekspresijos lygmenį.

2.1.1. Fenomenologinis diskursas: transformacija

Iš pradžių reikėtų išsiaiškinti, kokia vieta balso fenomeno struktūroje tenka balso tembro transformacijai.

Balsas, kaip fenomenas, yra neatsiejama pasakų, mitų, legendų ir kitos žodinės tradicijos dalis. Balsu sukuriama magiški užkalbėjimai, prakeikimai, įvykdomos apgaulės ir pan. Galima prisiminti gerai žinomą pasaką apie Raudonkepuraite ir pažaisti žaidimą „O kas būtų, jeigu...“. Vienas iš Konstantino Stanislavskio aktorių rengimo sistemoje taikytų būdų buvo klausimo „O kas būtų, jeigu...“ iškėlimas. Šis būdas padeda sukurti personažus įvairiomis aplinkybėmis. Tad kaip pasikeistų pasakos apie Raudonkepuraite personažai ir pati pasaka, jei kuo nors kitu būtų pakeisti vilko, Raudonkepuraite ir senelės balsai? Kokias balso fenomeno savybes galima įžvelgti šios pasakos naratyve?

Vilkas, norėdamas suėsti senelę, paplonina liežuvį ir kalba Raudonkepuraite balsu, o paskui, norėdamas prisivilioti Raudonkepuraite, prabyta senelės balsu. Įsivaizduokime, kas būtų, jei vilkas turėtų ne balsą, o instrumentą? Pavyzdžiui, vilkas ne kalbėtų, o muštų būgną, senelė kalbėtų arfos tembru, o Raudonkepuraite – fleitos? Kažin, ar tokiu atveju vilkui būtų pavykę apgauti ir suėsti senelę, o paskui – prisivilioti ir Raudonkepuraite. Senelė, girdėdama ne aukštus fleitos garsus, o būgno dundėjimą, tikrai neapsigautų, o Raudonkepuraite, išgirdusi ne arfos garsus, suprastų, kad lovoje guli ne senelė. Turėdamas būgną vilkas niekaip negalėtų išgauti fleitos ar arfos tembro. Akivaizdu, kad tokiu atveju vilko planas žlugtų. Tačiau pasakoje vilkas turi ne muzikos instrumentą, o balsą, tad pakeitus balso tembrą jam pavyksta apgauti ir senelę, ir Raudonkepuraite. Šis žaidimas, kuriame pasakos personažų balsai pakeičiami muzikos instrumentais, rodo dvi ypatingas balso, kaip instrumento, savybes, kurios iš esmės skiria jį nuo kitų muzikos instrumentų:

- Balsas yra **instrumentas ir instrumentalistas** viename kūne. Dainavimo ir kalbėjimo procese neatsiejamai veikia kvėpavimas ir balso stygos, o dikcijos veikimo principas panašus į mušamojo instrumento, tad balsinė raiška yra pučiamojo, styginio ir mušamojo instrumentų derinys.
- Balsas geba **pakeisti tembrą ir transformuotis**.

Prarijęs senelę vilkas pasakoje užmiega ir pradeda knarkti. Išgirdęs senelės trobelėje knarkimą, medžiotojas supranta, kad tai ne senelė, o vilkas, sumedžioja jį ir išgelbsti senelę su Raudonkepuraite. Pasakoje taip nutinka todėl, kad vilkas užmiega ir praranda budrumą. Šis epizodas byloja apie tai, kad pakeisti prigimtinių balso tembrą įmanoma tik sąmoningoje būsenoje. Miegas yra nesąmoninga būseną, todėl vilkas užknarkia žemu balsu ir išryškėja tikroji jo prigimtis. Atsižvelgiant į pasakos pabaigą, galima daryti išvadą, kad transformuoti prigimtinių balso tembrą galima tik sąmoningoje būsenoje. Prigimtinis, natūralus balsas plačiau aptariamas poskyryje 2.2. *Balso tembro preekspresyvumas: kultūrinis artefaktas*.

O dabar pabandykime įsivaizduoti, kas būtų, jeigu pasakos vilkas būtų tikras, o ne kalbantis vilkas? Kad ir kaip jis verktų, viliotų, pyktų ar net užkauktų, be abejo, nieko nepeštų, nes senelė ir Raudonkepuraite suprastų, kad tai ne žmogaus, o žvėries balsas. Vilkas (gyvūnas, ne pasakos personažas) turi balsą, bet negali kalbėti. Balsą turi ir kiti gyvūnai, tačiau žmogaus balsas ypatingas tuo, kad turi kultūrinį lygmenį, kuris pasireiškia per kalbą. **Žmogaus balsas yra kalbos ir garso „susitikimo“ vieta, tai skiria jį nuo gyvūnų balsų ir kitų muzikos instrumentų garsų.** Yra ir daugiau balso kaip instrumento ir balso kaip muzikos instrumento skirtumų, kurie pateikiami 1 lentelėje.

Balsas	Muzikos instrumentas
Instrumentas ir instrumentalistas yra tas pats	Instrumentas ir instrumentalistas egzistuoja atskirai
Girdintysis ir grojantysis yra tas pats	Skamba instrumentas, o girdi tas, kas groja
Dainuoja, kalba ir rezonuoja tas pats žmogus	Rezonuojama naudojantis instrumentu
Galima keisti tembrą	Vienas tembras
Kalbos ir garso derinys	Nėra žodžių ir dikcijos
Laikui bėgant kinta	Nekinta
Instrumentalisto ir instrumento dalių neįmanoma pakeisti	Gali naudotis ne vienas instrumentalistas, dalis galima keisti
Jo neįmanoma įsigyti	Galima įsigyti
Balsas – tiesioginis emocijų laidininkas	Instrumentalistas išgyvena emocijas ir perduoda jas per instrumentą

1 lentelė. Balso ir muzikos instrumento panašumai bei skirtumai

Vilkai bet kuriame pasaulio krašte kaukia vienodai, o kalba yra tam tikros kultūros ženklas, todėl ta pati pasaka apie Raudonkepuraitę, suvaidinta japonų tradicinio *No* teatro stiliumi, indų tradicinio teatro estetika, antikinio teatro maniera ar kitokia tradicija, labai skirsis: *No* teatro stiliumi sukurtas vilko personažas tikriausiai bus pavaizduotas demono amplua; pasakos herojai, įkūnyti pagal indų „Natjašastra“ veikalo principus, tikriausiai subtiliai perduos pasakos herojų emocijas pritariant tampūrai; antikinio teatro maniera sukurti pasakos herojai išgyvens tas pačias baimės, smalsumo, pykčio emocijas, bet kitaip – tikriausiai jie patirs katarsį. Kita tradicija sukurti pasakos personažai įgaus kultūros, pagal kurios tradiciją pasaka bus interpretuojama, estetinių bruožų. Bendražmogiškos emocijos jungia visus pasaulio žmones, tačiau įvairių tautų žmonės jas suvokia ir išreiškia skirtingai, todėl pasaką apie Raudonkepuraitę gali suprasti bet kokios kultūros žmogus, tiktai savaip. Personažų balsai skirtingose kultūrose taip pat įgaus tos kultūros bruožų, pirmiausia dėl kalbos ir skirtingos estetiškos emocijų raiškos. Tai rodo, kad balsas yra **emocijos ir kultūros** derinys.

Sunku tiksliai pasakyti, kada atsirado Šarlio Pero (*Charles Perrault*) užrašytos pasakos „Raudonkepuraitė“ naratyvas, tačiau kaskart ši pasaka sekama ir interpretuojama iš naujo. Kaip jau minėta, balsas yra pirminė saviraiškos ir komunikacijos priemonė, todėl galima sakyti, kad balsinė raiška yra archajiškiausia raiškos forma. Gyvai atliekama daina ar tariamas žodis visada yra kūniškas dabarties veiksmas, kurį galima pavadinti moderniu. Dabarties atlikimo aktas perduoda informaciją pirminio orališkumo būdu, ir perdavimo metu keičiasi tiek klausytojas, tiek atlikėjas, todėl balsinę raišką galima vadinti **modernia** ir **archajiška** vienu metu. Plėtojantis technologijoms atsirado garso ar vaizdo medijomis įrašyta kalba, daina, improvizacija arba kitokia vokalinė raiška. Įrašų, kitaip nei gyvu atlikimu, informacija perduodama antrinio orališkumo būdu, fiksuojant įrašymo momento autentiškumą. Šiuo atveju keičiasi tik viena pusė – klausytojas²⁷, o įrašas laikui bėgant nesikeičia ir atspindi įrašymo laiko kontekstą.

Apibendrinant aptartus balso fenomeno aspektus pateikiama vizualinė „Balso fenomeno“ interpretacija (7 pav.). Joje pavaizduota balsinės raiškos funkcijų visuma ir jų tarpusavio ryšys, pasireiškiantis fenomenaliajame atlikėjo kūne: emocijos ir kultūros sąveika; muzikos ir kalbos susitikimo vieta (šis aspektas plačiau aptariamas poskyryje 2.3.2. *Kalbos ir garso santykis: įtampa ir pasikeitimas vaidmenimis*); instrumentas ir instrumentalistas viename

²⁷ Plačiau žr. Balevičiūtė, R.; Bublytė, B. Žodinių etninių tradicijų specifika ir šiuolaikinio scenos atlikėjo balsinė raiška. *Ars et praxis*, 2017, Nr. 5, p. 109–123.

kūne; styginio, pučiamojo ir mušamojo instrumento savybių derinys (balsas, kaip instrumentas, išsamiai aptariamas skyriuje 2.3. *Balso kūno sąvoka*); balso savybė sąmoningai pakeisti balso tembrą ir užsidėti savotišką „balso kaukę“ („balso kaukės“ fenomenas aptariamas poskyryje 2.1.3. *Etnomuzikologinis diskursas: „balso kaukės“ koncepcija*); natūralus balso tembras, kuriam uždedama „balso kaukė“, suformuojamas ir jo pagrindu TRANSformuojamas balso tembras (šis aspektas aptariamas skyriuje 2.2. *Balso tembro preekspresyvumas: kultūrinis artefaktas*); archajiškumo ir modernumo sankirta; *geno* ir *feno* dainavimo ypatybės (šis balsinės raiškos aspektas apibūdinamas poskyryje 2.3.3. *Trumpas semiotinis balsinės raiškos diskursas*); be to, iliustracijoje atsižvelgta į malonumo dainuoti aspektą, kuris semiotikos srityje vadinamas terminu *jouissance*²⁸; šis aspektas tiriamajame darbe plačiau neaptariamas, žr. Rolando Barthes'o esė „Balso grūdas“²⁹.



7 pav. „Balso fenomenas“. Brigitos Bublytės iliustracija (popierius, akrilas)

²⁸ *Jouissance* (pranc. „malonumas, orgazmas, palaima) – Freudu vartota sąvoka, sieta su seksualiniu malonumu. J. Lacanas ją pavertė konceptu, reiškiančiu įstatymo peržengimo idėją (iššūkis, nuolankumas, pasityčiojimas). Taip *jouissance* tapo perversijos dalis, atsietą nuo seksualinių perversijų.

²⁹ Barthes, Roland (1972). Balso grūdas. Kn.: Goštautienė, Rūta (sud.) *Muzika kaip kultūros tekstas*. P. 335–343. Vilnius: Apostrofa, 2007.

2.1.2. Psichoakustinis diskursas: ataka, formantė, *vibrato*

Išsiaiškinkime svarbiausius balso tembro parametrus psichoakustiniu požiūriu. Ambrazevičius išsamiai aptaria tembro dimensijas ir įvardija 17 spektrinių bei garsinių niuansų, kurie veikia balso tembrą, tačiau reikšmingiausi balso tembro atpažinimo elementai, kuriuos pamini mokslininkas, yra ataka, formantė ir *vibrato* (Ambrazevičius 2012).

Ataka ir tilimas. Garso pradžia ir pabaiga, kurie vadinami ataka ir tilimu, sudaro garso gaubtinę. Tyrinėjimais įrodyta, kad svarbiausias elementas tembro atpažįstamumui gaubtinėje yra ataka, sudaranti tik keletą išgaunamo garso pradžios milisekundžių. Kennethas W. Bergeris 1964 m. atliko eksperimentą su garso įrašais ir paskelbė straipsnyje „Keli tembro atpažinimo veiksniai“³⁰. Eksperimento esmė yra tai, kad įrašo pradžioje ir pabaigoje mokslininkas nukirpo po pusę sekundės. Tada paprašė klausytojų atspėti įrašytus instrumentus. Paaiškėjo, kad pašalinus ataką, instrumento tembro atpažįstamumas gerokai suprastėjo, o pabaiga neturėjo didelės įtakos. Įvairūs instrumentai turi skirtingas atakas, o viena iš svarbiausių atakos savybių yra jos trukmė: „[...] t. y. laiko tarpas, per kurį virpesių amplitudė pasiekia maksimumą“ (Ambrazevičius 2012: 10).

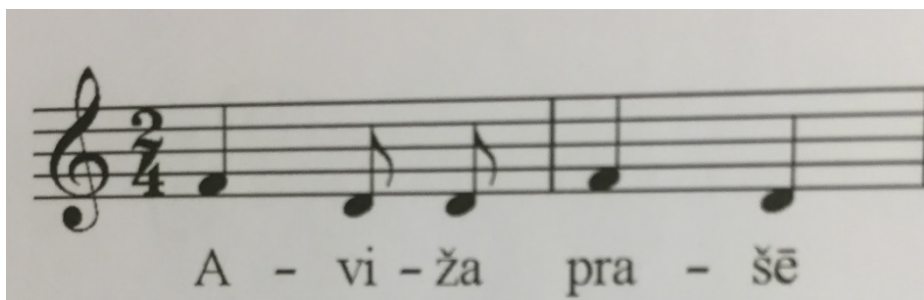
Skiriamos dvi atakų rūšys:

- kieta ataka, kuri neviršija 20–30 ms;
- minkšta ataka, trunkanti maždaug 50–60 ms.

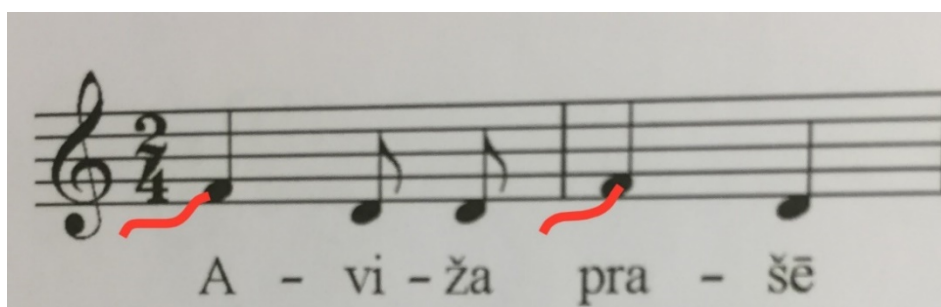
Kaip ir instrumento ataka, balso ataka turi savo vidinę struktūrą, kuri priklauso nuo balso atakos charakteristikos. Balsas veikia ir kaip mušamasis, ir kaip pučiamasis, ir kaip styginis instrumentas, todėl gali išgauti įvairiausių rūšių atakas. Pavyzdžiui, vienokia ataka būna tariant balsį, o kitokia – priebalsį. Ataka balso tembro struktūroje yra svarbus komponentas ir kiekvienas žmogus turi jam būdingą balso tembro ataką. Balsinėms tradicijoms, įvairioms vokalinėms technikoms ir muzikiniams stiliams taip pat būdinga tam tikra balso ataka, į kurią reikia atkreipti dėmesį siekiant tembrinio tikslumo. Pavyzdžiui, gerkliniame dainavime vyrauja minkšta ataka, flamenke – kieta, o sutartinėse ataka gali skirtis, ji priklauso nuo giedojimo tempo, tačiau sutartinių giedojimui būdingas „įvažiavimas“ į natą iš apačios, kitaip tariant, nedidelis *glissando* atakos metu. *Glissando* pailgina garso ataką ir ją suminkština.

Pavyzdžiui, sutartinę „Aviža prašė gražiai pasėti“ reiktų giedoti ne tiksliai, kaip parašyta natose (8 pav.), bet su *glissando* iš apačios, savotišku „įvažiavimu“ į natą (9 pav.):

³⁰ Angl. *Some Factors in the Recognition of Timbre*.



8 pav. Sutartinės „Aviža prašė gražiai pasėti“ fragmentas (Vyčiniene 2015: 70)



9 pav. Sutartinės „Aviža prašė gražiai pasėti“ fragmento pavyzdys su pažymėtu būdingu sutartinėms *glissando* arba „įvažiavimu“ į natą (Vyčiniene 2015: 70)

Jei sutartinės giedamos su minkšta ataka, tarp natų atsiranda erdvės ir giedojimo metu galima šiek tiek koreguoti natų skambesį, siekiant dermės su kita giedotoja. R. Ambrazevičius šiuo atveju vartoja terminą „plati garso intonavimo zona“. Vadinasi, ta pati nata skirtingose sutartinės vietose gali skambėti aukščiau arba žemiau. Pavyzdžiui, skirtingų *mi* natos atspalvių toje pačioje sutartinėje gali būti tiek, kiek ji pasikartoja giedant. Toks natos varijavimas gimsta klausantis kito balso. Klausant, kaip kita giedotoja išdainuoja natą *fa*, sprendžiama, ką daryti su savo *mi*. Taip visą laiką vyksta komunikacija su savimi ir kita giedotoja³¹.

Nors psichoakustiniu požiūriu tilimas yra ne toks svarbus balso tembro komponentas, tačiau mokantis vokalinių technikų ir siekiant tembrinio tikslumo, nederėtų visai nekreipti dėmesio į tilimą. Etninėms tradicijoms būdingos savotiškos pabaigos, kurios išreiškia santykį su laiku. Pavyzdžiui, dažnai dainuojant nebaigiamas paskutinis žodis, sakinyss ar žodžio garsas, taip pat paaukštinama arba pažeminama paskutinė frazė. Čia galima prisiminti sutartinių pabaigas. Kadangi sutartinės yra cikliškos, be pabaigos, tarytum besisukančios ratu, jos nutraukiamos vadinamuoju nuūkimu, savotišku *glissando* iš viršaus žemyn. Nuūkimas yra charakterinis sutartinių bruožas. Flamenke paskutinis žodis netiriamas arba ištariama tik pusė

³¹ Daugiau apie sutartinėms būdingą balso tembrą žr. priede Nr. 1. *Sutartinės – šokantys balsai: interviu-diskusija su prof. habil. dr. Daiva Vyčiniene*.

paskutinio žodžio pakeliant intonaciją³² arba tarsi „suvalgant“, užfiksuojant, papildomai atakuojant priešpaskutinį skiemenį.

Apibendrinant atakos ir tilimo parametrus galima teigti, kad identifikuojant balso tembrą vienas iš svarbiausių parametrų yra ataka. Pabaiga balso tembro identifikavimui ne tokia svarbi, tačiau įvairiose etninėse tradicijose egzistuoja skirtingas santykis su garso pabaiga, todėl visai nekreipti dėmesio į tilimą nereikėtų. Pagal tai, per kiek laiko atakos virpesių amplitudė pasiekia maksimumą, psichoakustiniu požiūriu atakos skirstomos į dvi rūšis: kietą ir minkštą. Kadangi balsas, kaip instrumentas, turi mušamojo, styginio ir pučiamojo instrumento bruožų, balsu galima išgauti labai įvairaus pobūdžio atakų.

Fonetinė balso tembro dimensija: formantės. Ambrazevičius, apžvelgdamas kognityvines muzikos psichologijos teorijas, analizuoja fonetines balso tembro dimensijas ir gilinasi į formantės sąvokos niuansus bei reikšmę suvokiant tembrą. Mokslininkas pažymi, kad formantės dimensija yra vienas iš svarbiausių balso tembro identifikavimo veiksnių. Kadangi formantės sąvoka yra svarbi balso tembro identifikavimo dimensija, siekiant sąmoningai įvaldyti balso tembro transformavimo technikas, pravartu šį terminą aptarti išsamiau. Formantės sąvoka apibūdina balso tako, tariamų balsių ir priebalsių, rezonansą:

[...] įvairūs balsiai pirmiausia skiriasi tembru. [...] Kitaip sakant, tariant tą patį balsį kitokiu aukščiau spektre išryškėja vis kitos harmonikos, patenkančios į stabilias, nepriklausančias nuo pagrindinio tono dažnių juostas. Tos juostos, tiksliau, balso tako rezonansai, vadinami formantėmis (Ambrazevičius 2012: 12).

Atliekant paprastą pratimą galima praktiškai ir paprastai pajusti bei suvokti formantės sąvokos esmę, jausti balso taką ir jo trajektorijas. Iš pradžių frazę „laba diena“ reikia padainuoti viena nata, patogiam aukštyje. Paskui dainuoti ją žiovaujant ir galiausiai – tame pačiame aukštyje plačiai šypsantis. Balsas skambės skirtingai, nes žiovaujant ir šypsantis pasikeičia balso tako trajektorija, susiformuoja kitoks skambėjimo reljefas, ir tas pats žodis, dainuojamas tame pačiame aukštyje, skamba skirtingai. Tai paprastas pratimas, leidžiantis praktiškai pajusti, kad balsas gali remtis skirtingose burnos ertmės vietose – nuo labai giliai gerklės gale iki priekinių dantų. Balsiai būna priešakinės ir užpakalinės eilės³³, jie natūraliai remiasi skirtingose gomurio vietose. Galima sakyti, kad balsiai „keliauja“ gomuriu, keičiasi balso

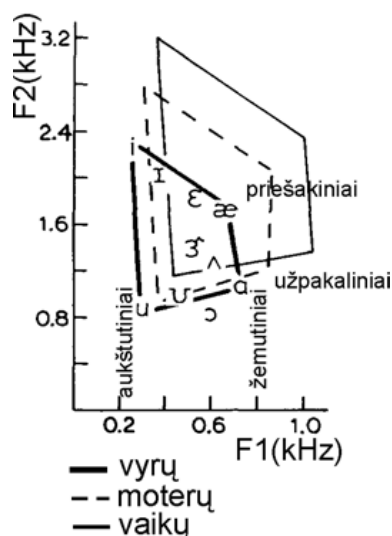
³² Pavyzdžiui, bulerijos pabaigose kartojamas tekstas *yo a ti queria, y ano te quiero, tengo en mi casa amore nuevo* („tave mylėjau, o dabar nebemyliu, namuose gyvena mylimasis naujas“), paskutinis pakartojimas baigiamas taip: *yo a ti queria, ya no te quiero, tengo en mi casa amore* („tave mylėjau, o dabar nebemyliu, namuose gyvena mylimasis...“), „nukandant“ paskutinį žodį.

³³ Priešakinės eilės balsiai lietuvių kalboje yra *i, j, y, e, ė*; užpakalinės eilės balsiai: *a, q, o, u, ū, ū*.

rezonavimo takas ir išryškėja tam tikros tembrą keičiančios dažnių juostos. Balsis *u* yra stipriausiai išreikštas užpakalinės eilės balsis, o balsis *i* – labiausiai išreikštas priešakinės eilės balsis. Tai, kaip balso formantė natūraliai keičiasi nuo tamsios (užpakalinės eilės) iki šviesios (priešakinės eilės) spalvos, galima suvokti dainuojant viena nata arba tariant viename aukštyje balsius šia tvarka: *u – o – a – e – i*. Kartojant šį pratimą galima stebėti, kaip tie patys balsiai „keliauja“ lūpomis ir kūnu. Tariant balsį *u* lūpos suapvalėja ir atkišamos į priekį, o keičiant balsius jos palaipsniui išsiskleidžia ir tariant balsį *i* plačiai ištempiamos. Skirtingi balsiai turi ir savo rezonavimo centrą kūne: nuo *i* viršugalvyje iki *u* pilvo apačioje. Tai išsamiai aptariama skyriuje 3.2. *Gerklinis dainavimas – rezonuojantis kūnas*. Taigi, tariant skirtingus balsius keičiasi lūpų, gomurio, gerklų, žandikaulio, liežuvio padėtis, kuri formuoja balso tako trajektoriją. Nuo balso tako trajektorijos priklauso balso tako rezonansas, ir tada, kai išryškėja tam tikros tembrą keičiančios dažnių juostos, jos ir yra formantė. Paprastai balsas turi apie penkias formantes, kurios koreliuoja su penkiais pagrindiniais balsiais *i–e–a–o–u*. Tariant balsius ir priebalsius susiformuoja įvairūs formančių deriniai. Priebalsių formantės yra daug sudėtingesnės nei balsių.

O dabar patyrinėkime, kaip balso aukštis keičia formantės dimensiją. Straipsnyje „Tembras muzikos psichologijoje“ Ambrazevičius išsamiai aptaria balsių formantes ir pastebi, kad fonetinis tembras yra dvimatis:

Vadinasi, visą balsyną galima pavaizduoti dviem dimensijomis – F1–F2 diagrama plokštumoje. Taigi galima sakyti, kad fonetinis tembras yra dvimatis: F1 atspindi balsio pakilimą, F2 – eilę (priešakinės ir užpakalinės eilės balsis). Tačiau subjektyviųjų fonetinio tembro dimensijų turbūt yra šiek tiek daugiau (Ambrazevičius 2012: 12).



10 pav. F1–F2 diagrama (Ambrazevičius 2012: 12)

Remiantis šia įžvalga galima daryti išvadą, kad formantė yra dvimatė, susijusi su tuo, KAIP ir kokiame aukštyje išgaunamas garsas. Atsižvelgiant į tai reikėtų pažymėti, kad praktikoje balso tembrui didelę įtaką turi tiek balsių tarimo būdas, tiek aukštis, ir abu šie parametrai yra susiję tarpusavyje. Dainuojant ar kuriant personažą galima kontroliuoti balso tako rezonavimą ir sąmoningai pasirinkti, kaip ir kokiame aukštyje tarti balsius. Priešakinės eilės balsius galima priartinti prie užpakalinės eilės balsių, o užpakalinės eilės balsius – prie priešakinės eilės balsių. Keičiantis balsio aukščiui kinta ir formantė, tai abipusis ryšys, todėl aukštas ir žemas tembras išgaunamas skirtingai tartiant balsius. Pavyzdžiui, norint išdainuoti aukštas koloratūras, balsius reikia priartinti prie priešakinės eilės balsių formančių, tada balso takas bus šviesesnis, „lengvesnis“ ir lankstesnis. Charakterinės formantės būdingos ne tik kiekvienam žmogui, bet ir skirtingoms tradicijoms. Į tai svarbu atkreipti dėmesį ir norint suvokti savo balso tembro savybes, ir mokantis kitų etninių tradicijų balso technikų. Galima palyginti formantes, vyraujančias flamenko, sutartinių ir *khoomei* tradicijose.

- Flamenko tembre dominuoja priešakinės eilės balsių formantės, kitaip tartiant, balsiai formuojami arti ir iš gerklų rezonuoja tiesiai į burnos ertmę. Flamenkui būdinga gausi melizmatika, kurią įmanoma išdainuoti priartinus užpakalinės eilės formantes prie priešakinės eilės balsių skambėjimo vietas.
- Sutartinėse yra atvirkščiai, jose vyrauja užpakalinės eilės formantės, todėl tembras yra tamsesnis, o balso takas iš gerklų pirmiausia rezonuoja į kaukolę.
- *Khoomei* yra ypatingas fenomenas, kuriame naudojamos specialūs balsiai, priešakinės ir užpakalinės eilės balsių junginiai *iu*, *io*, *ia*. Taip išgaunamas didelis harmonikų spektras.

Formančių svarbą pažymi ir dainininkas Jonathanas Cope knygoje „Kaip dainuoti *khoomei* ir kiti obertoninio dainavimo stiliai“³⁴, nurodydamas sąmoningo formančių kontroliavimo būdą:

Formantės suformuojamos burnoje ir fokusuojamos galine liežuvio dalimi, burnos skliautu, t. y. gomuriu ir lūpomis. Formantės susijusios su balsių formavimu kasdienėje kalboje. Kiekvienam žmogui individualiai ir atskiroms kultūroms būdingos specifinės, individualios formančių variacijos (Cope 2004: 14).

Kalbančio ir dainuojančio žmogaus balso tembro formantės iš esmės yra panašios, tačiau dainuojant atsiranda papildoma formantė, kuri vadinama **dainininko formante**³⁵. Tai

³⁴ Angl. *How to 'khoomei' and other overtone singing styles*.

³⁵ Angl. *singer's formant*.

rezonavimo fenomenas, kuris atsiranda dėl to, kad dainuojant, kitaip negu kalbant, virš gerklų susidaro papildoma erdvė (rezonatorius): „Jis susidaro nuleidus gerklas ir suformavus virš jų tarsi papildomą rezonatorėlį, kurio rezonansas ir yra dainininko formantė.“ (Ambrazevičius 2012: 13) Dėl šios papildomos dainininko formantės balsas gali skambėti garsiau už visą orkestrą. Įvairiose balsinėse tradicijose ši formantė būna labai skirtinga, todėl svarbu atkreipti dėmesį į gerklų padėtį išgaunant vienos ar kitos tradicijos balso tembrą.

Apibendrinant galima teigti, kad balso tembrui svarbu tai, kurioje burnos ertmės vietoje ir kokiame aukštyje formuojama kalba arba specifiniai konkrečiam balso tembrui būdingi skiemensys. Fonetinis balso tembras yra dvimatis ir atspindi balsio pakilimą ir eilę (priešakinės ir užpakalinės eilės balsis). Balsio pakilimas ir eilė suformuoja balso tako rezonansą, kuris vadinamas formante. Paprastai balsas turi apie penkias formantes. Kiekvienam individualiam žmogui ir atskiroms kultūroms būdingos charakterinės formančių variacijos. Dainavimo metu pasikeitus gerklų padėčiai, atsiranda papildoma formantė, vadinama dainininko formante, todėl ypač svarbu atkreipti dėmesį į gerklų padėtį konkrečioje vokalinėje tradicijoje.

Vibrato. Kitas svarbus balso tembro parametras yra *vibrato*, t. y. „reguliarus, artimas sinusinio garso aukščio kitimas, paprastai apie 5–7 ciklus per sekundę“ (Ambrazevičius 2012: 12). *Vibrato* yra pasikartojantis pagrindinio tono kitimas, kuris lemia psichoakustinius klausos reiškinius. *Vibrato* padeda identifikuoti įvairius instrumentus, o balsinėje raiškoje yra itin svarbus parametras. Garsas be *vibrato* būdingas nenatūraliems objektams arba dirbtiniams tonams, kurių klausantis įsijungia analitinė klausia, linkusi girdėti atskirus harmonikus. Natūraliems garsams būdingas *vibrato*. Vibruojant balsui harmonikai vibruoja ir „sulimpa“ į nedalomą garso suvokinį. Ambrazevičius laiko, kad šiuo atveju reiškiasi sintetinės klausos tendencijos (Ambrazevičius 2012: 12). Taigi balso tembrui būdingas *vibrato*, kuris suteikia garsui natūralumo. Manipuliuojant *vibrato* parametrais keičiasi natūralumo pojūtis, o kartu – ir balso tembras. Balso *vibrato* parametrus galima lavinti ir valdyti; įvairiose balsinėse tradicijose *vibrato* būna skirtingas. Pavyzdžiui, vakarietiškam akademiniam vokalui būdingas *vibrato*. Gerklinio dainavimo technikoje vartojamas specialus terminas *borbangnadyr*, kai dainuojama pagrindiniais – *khoomei*, *kargyra* ir *sygyt* – stiliais virpinant balsą, t. y. sąmoningai keičiant *vibrato* parametrus. Šis pavadinimas kilęs iš tuvių kalbos žodžio, kuris reiškia „svyruojantis“. Tai virtuozinės trelės, vibravimai, primenantys paukščių balsus, upelių čiurlenimą ir kitus panašius gamtos garsus. Giedant sutartines reikia vengti ryškaus *vibrato*, kad balsai suderėtų ir galėtų „susimušti“. Dviem vibruojančiais balsais neįmanoma išgauti aiškaus „susimušimo“, nes jų rezonavimo takai nuolatos kinta. Visai kitoks santykis su *vibrato* yra flamenko tradicijoje. Flamenko dainavimas pasižymi ypatinga melizmatikos gausa, todėl

cante jondo balsams būdingi patys įvairiausi *vibrato* parametrai, kurie suteikia autentišką mikromelizmatikos efektą.

Flamenko dainininkai, dainuodami melizmatikas, atpalaiduoja gerklas ir „leidžia“ balsui vibruoti, tokiu būdu išplečiami *vibrato* parametrai. Taip išgaunamas ypatingas tembras *cante jondo*, kuriam būdingas spontaniškas ir smulkus virpėjimas, ypač ryškus flamenko balso tipui, kuris vadinamas *laína*. *Laína* yra intensyvus, minkštas, vibruojantis, tinkantis *arabescos* (terminas kilo iš žodžio, reiškiančio „arabiškas“) balso ornamentacijai³⁶. Šio dainavimo natomis užrašyti neįmanoma, nes balsu dainuojama melizmatika, papildyta ryškiu *vibrato*, sukuria autentišką ir labai smulkią flamenko balso tembro faktūrą. Tokiais atvejais sunku atskirti pagrindinę melodiją nuo margo flamenkiško balso tembro purslų, nes melizmatika kinta ant vieno skiemens. Galima pamėginti padainuoti šią *Seguiriya*³⁷ partitūrą:

Seguiriya

The musical score for *Seguiriya* is presented in three systems. Each system consists of a vocal line (Voz) and a palmas line (Palmas). The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are in Spanish. The palmas line is written in a single staff with a common time signature and includes rhythmic notation and fingerings. The first system starts with a key signature of one flat and a common time signature. The second system starts with a key signature of one flat and a common time signature. The third system starts with a key signature of one flat and a common time signature.

11 pav. *Seguiriya* partitūra³⁸

Tai gali būti labai sudėtinga, bet įmanoma. Paskui dainuojant šią partitūrą reikia pamėginti atpalaiduoti gerklas ir padidinti balso *vibrato* amplitudę. Tikriausia tai pasirodys

³⁶ Plačiau apie flamenko balso tipus žr. priede *Flamenkas: sociokultūrinis kontekstas*; „dainuojančio kūno“ koncepcija.

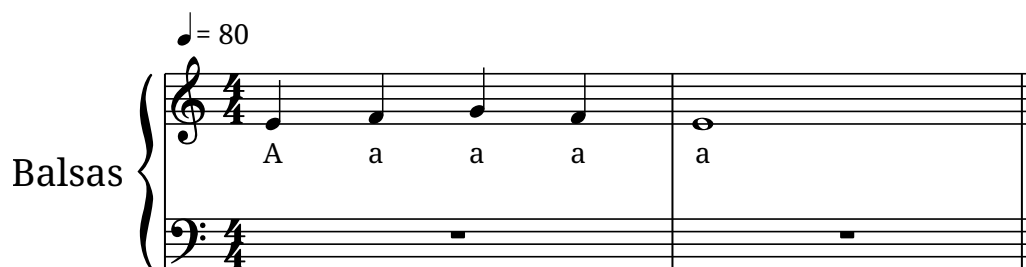
³⁷ *Seguiriya* yra vienas iš pagrindinių ir archajiškiausių flamenko stilių, kilęs iš raudų.

³⁸ Nuotrauka iš socialinio tinklo. Prieiga prie interneto: [<https://in.pinterest.com/pin/376121006364779620>].

tiesiog neįmanoma. Ir tai natūralu, nes flamenko atlikimas kiekvieną kartą būna autentiškas, melizmatika, kuriama „čia ir dabar“, susipina su balso vibravimu, kurį lemia emocinė tos akimirkos būseną. Natomis tiksliai užrašyti flamenko dainavimą labai sudėtinga, tačiau naudojantis šiuolaikinėmis technologijomis tai įmanoma. Jeigu tokią partitūrą tiksliai pakartotų natas pažįstantis profesionalus klasikos dainininkas, rezultatas neturėtų nieko bendra su originaliu atlikimu; taip yra dėl kelių priežasčių. Vis dėlto, norint suvokti *cante jondo* balso tembro savybes, galima pamėginti paprastesnį būdą – padainuoti patogiai aukštyje ir patogiu balsu pirmą šios flamenko tradicijos *polo* stiliui būdingos melodijos, vadinamos rauda³⁹, frazę:

Polo lamento

(Polo raudojimas)

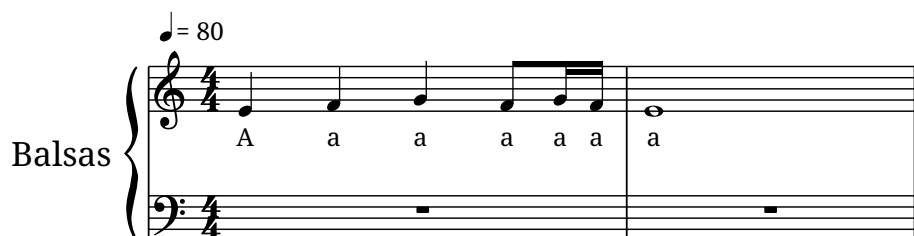


12 pav. *Polo* raudos melodijos fragmentas

Tokią partitūrą atlikti labai paprasta. O paskui – su nedidele variacija:

Polo lamento variacija

(Polo raudojimas)



13 pav. *Polo* raudos variacija

³⁹ Pasikartojantis *polo* stiliaus dainos priedainis vadinamas *lamentos* (isp. „raudojimas“).

Tokią variaciją atlikti paprasta. Dabar reikėtų padainuoti tą pačią partitūrą visiškai atpalaidavus gerklas ir leidžiant balsui laisvai vibruoti. Norint atpalaiduoti gerklas dainuojant reikia stengtis suformuoti žanduose duobutes ir atpalaiduoti žandikaulį. Paskui *Polo lamento* variaciją reikia padainuoti laisvai vibruojant balsą; tempą galima varijuoti. Svarbiausia išlaikyti gerklų atpalaidavimą ir *vibrato* atliekant melodijos variaciją. Šiuo paprastu būdu galima pajusti *cante jondo* balso tembrui būdingą tekstūrą, kuriamą su *vibrato*. Tai visiškai priešinga sutartinių giedojimui, kai reikia vengti *vibrato* ir stengtis išlaikyti balso lygumą.

Kalbant apie *vibrato* parametrus, galima prisiminti ir kalbėjimą. Reikia turėti omenyje, kad seno žmogaus balsas virpa labiau negu jauno, todėl vaidinant seną, pasiligojusį žmogų galima padidinti balso *vibrato* amplitudę, taip bus išgautas reikiamas efektas. Galima daryti išvadą, kad amžius, kaip ir sveikata, veikia *vibrato* parametą, tereikia palyginti legendinės džiaz dainininkės Ellos Fitzgerald įrašus, darytus 1947 ir 1976 m. Vėlesnių metų įrašuose balse girdėti kur kas didesnis *vibrato*, o pats balso tembras yra žemesnis.

Tad galima teigti, kad *vibrato* yra vienas iš balso tembro parametrų, kurį varijuojant keičiasi ir balso tembro pojūtis. Skirtingoms vokalinėms technikoms, įvairioms etninėms tradicijoms ir kiekvienam individualiam žmogui būdingi skirtingi *vibrato* parametrai.

Apibendrinant aptartus psichoakustinius balso tembro aspektus reikia pažymėti šiuos dalykus. Išsiaiškinta, kad galima išskirti dvi balso tembro prasmes – tapatumo ir kokybės. Kalbėjimo arba dainavimo kontekste balso tembras žymi balso aspektus, padedančius identifikuoti balsą, atskirti vieną balsą nuo kito ir suvokti prasmę. Psichoakustinių eksperimentų kontekste balso tembras reiškia elementarią garso kokybę – greta balso aukščio, trukmės ir garsumo. Ataka ir tilimas, formantės ir *vibrato* yra svarbūs psichoakustiniai balso tembro identifikavimo ir kokybės parametrai. Įvairiose tradicijose šie parametrai skiriasi, todėl perimant kitos tradicijos balsinės raiškos techniką svarbu atkreipti dėmesį į tai, kaip išgaunamos ir formuojamos šios psichoakustinės balso tembro dimensijos.

2.1.3. Etnomuzikologinis diskursas: „balso kaukės“ koncepcija

Kultūriniai etninės tradicijos sluoksniai paprastai būna daugialypiai, o tradicijos išraiškos formos ir žanrai modifikuodamiesi įgauna skirtingas formas, tačiau būtent balso tembras, pasak etnomuzikologės Natalijos Abubokirovos, etninėse balsinėse tradicijose yra esminis kultūrinis ženklas, atpažinimo kodas:

Tyrinėtojams viena iš sunkiausių užduočių yra chronologinė ir genetinė atskirų pavyzdžių, žanrų ar net ištisų kultūrinių sluoksnių atributika. Lauko ir analitiniai tyrimai rodo, kad pagrindinis daugelio sudėtingų tradicijos kultūrinių sluoksnių

tyrinėjimų klasifikavimo ir priskyrimo veiksnys yra balso TEMBRAS. (Abubokirova 1995: 74).

Kaip pavyzdį autorė pateikia visoje Turkmėnistano teritorijoje paplitusį moterišką dainavimo stilių, kuris vadinasi *liale* ir kildinamas iš pavasario kvietimo apeigų. Šių dainų tekstai labai įvairūs. Paprastai jos nepriskiriamos jokioms apeigoms, tačiau tyrinėjant dainų tembrines savybes nustatyta, kad dainos kilusios iš apeigų, susijusių su žeme. Dainuojant šias dainas sąmoningai keičiamas balsas iš išorės. Pagal tai, koku būdu keičiamas balso tembras, išskiriami skirtingi *liale* dainų stiliai. Žaidybinėse *liale* balso tembras keičiamas ranka mušant per gerklę (*damak-liale*, *bogaz-liale*, *pokurdak-liale*), drebinant pagurklį (*ienek-liale*), pirštais daužant per lūpas (*dodak-liale*), drebinant pečius (*eginliale*), virpinant kelius (*dyz-liale*), siūbuojant kūnu atsirėmus viena koja (*ajak-liale*). Šitoks balso keitimas naudojantis išorinėmis priemonėmis sukelia specifinį balso drebėjimą, *vibrato* efektą, būdingą tikrai šiam žanrui.

Turkmėnistane gyvuoja dar vienas stilius – *chymil*, tai antifoniškas susišaukimas naudojant impulsyvius ritmus per apeigas, skirtas pagerbti jūriniam kirui, kuris yra senas Turkmėnistano totemas. Šiame stiliuje nėra melodijos ir konkretaus ritmo, todėl balso tembras tampa svarbiausias elementas. Balso tembras keičiamas imituojant jūrinio kiro garsus, taip su juo susitapatinant ir užsidedant savotišką „balso kaukę“.

Etninės tradicijos nuolatos kinta ir „apauga“ kultūriniais sluoksniais, todėl melodija, ritmas, tekstas nuolatos keičiasi. Kitaip yra su balso tembru, kuris paprastai turi specifinį išgavimo būdą. Daugelyje žanrų išplėtojama didelė variacijų amplitudė, ir tokiais atvejais, anot Abubokirovos, „būtent balso tembras yra svarbus klasifikavimo komponentas“ (Abubokirova 1995: 75).

Flamenko dainavimo būdas kito, įgavo daugybę atlikimo formų ir laikui bėgant prisitaikė prie publikos poreikių, tapo komerciškai patrauklus ir melodingas, tačiau balso tembre likęs paverkšlenimo elementas, vadinamas *quejío*, tebėra esminis ir nekintamas flamenko ženklas. Flamenko paverkšlenimas išgaunamas tam tikra vokaline technika, taip tarsi primenama, kad šis žanras kilęs iš Andalūzijos atstumtųjų skausmo. Jeigu iš flamenko būtų pašalintas *quejío*, flamenkas prarastų savo esmę. Kiekviena etninė balsinė tradicija, kaip ir flamenkas, turi specifinį balso tembro išgavimo būdą, kuriame užkoduota jos kilmė. Čia dar kartą reikėtų prisiminti *chymil*, kurio esmė yra tembras, imituojantis kiro skleidžiamus garsus.

Galima prisiminti ir lietuvių tradicijas, kuriose balso tembro keitimas yra labai ryškus. Pavyzdžiui, Užgavėnių persirengėliai tampa kito pasaulio atstovais, jų balsai neatpažįstamai transformuojami. Kitas pavyzdys – lietuviškos raudos, kai raudotoja specialiai pakeičia balso tembrą ir perduoda žinią apie mirusįjį į kitą pasaulį. Balsas pakeičiamas taikant savitą balso

techniką, kad mirusiųjų pasaulyje jis būtų išgirstas, tačiau neatpažintas. Artimojo netektis – tai savotiškas kosminės tvarkos pažeidimas, todėl raudojimas yra ne tik žinios apie mirusįjį perdavimas į kitą pasaulį, bet ir *axis mundi* atkūrimo ritualas, nes buvo tikima, kad verkiant balsas keliauja į dangų, ašaros – į žemę, taip dangus susijungia su žeme ir atkuriamą kosminę tvarką. Ištekėdamos merginos taip pat išeina į kitą „pasaulį“, todėl nuotakos raudodavo. Galima prisiminti ir kareivių išlydėjimą į karą su raudomis arba raudojimą ištikus nelaimei, pavyzdžiui, gaisrui ar potvyniui. Paprastai raudų melodija yra monotoniškas pusiau kalbėjimas mažosios tercijos intervale. Raudotoja ar nuotaka keičia ritmą, varijuoja melodiją, pasakodama apie mirusįjį arba atsisveikindama su namais, pakelės medžiais ir pan., tačiau svarbiausias raudojimo elementas yra kūkčiojimo, verkšlenimo, raudojimo būdu išgaunamas tam tikras balso tembras. Yra liudijimų, kad į laidotuves žmonės eidavo paklausti raudotojos atliekamos raudos ir netgi vertindavo, ar mirusysis buvo tinkamai apraudotas. Raudojimo ritualas vykdavo labai ilgai, buvo apraudama visa laidotuvių seka: mirties ženklai, mirtis, prausimas, guldymas „ant lentos“, giminių atvykimas, „namelių statymas“ (karsto ruošimas), perkėlimas į karstą prieš išlydint į kapines, atsisveikinimas su namais, lydėjimas, laidojimas. Raudotoja, ilgai raudodama, galėdavo įterpti ir vieną kitą buitinę frazę, nesusijusią su pačia rauda, pavyzdžiui, paklausti, ar maistas jau paruoštas. Tai rodo, kad rauda buvo atliekama, o ne iš tiesų verkiama.

Raudos struktūrą sudaro muzikiniai elementai, kuriuos galima užrašyti: tai tekstai apie vėlių suolelį, dangaus vartelius, kalnelį ir kt., pasikartojantis monotoniškas ritmas ir melodija, bet raudojimo užrašyti neįmanoma, nes tai tembrinis aspektas. Jeigu iš raudų pašalinamas kūkčiojimas, verkšlenimas, paraudojimas, išnyksta ir pati rauda, ištrinama raudos kaip žanro kilmė. Panašiai kaip ir flamenko dainininkų atliekamos melizmatikos, apie kurias jau kalbėta, taip ir raudojimas yra bendros artikuliacijos dalis, kuri kiekvieną kartą varijuoja ir visada yra unikali momento raiška. Raudojimo arba flamenko neįmanoma tiksliai imituoti, galima tikrai savaip atlikti. Tai labai svarbus momentas, nes pašalinus tembrinį aspektą, kurio neįmanoma transkribuoti, prarandama tradicijos esmė ir galimybė sukurti unikalią raudą, flamenko pasažą ar kito stiliaus variaciją.

Atsižvelgiant į aptartus balso tembro pavyzdžius etninėse tradicijose, galima teigti, kad specifinis balso tembro išgavimas yra etninės balsinės tradicijos identifikavimo kodas, perduodantis žinią apie jos kilmę. Sąmoningi balso tembro pakeitimai taikant tam tikrą techniką etninėse tradicijose tampa nekasdieniško, „Kito“ pasaulio ženklu, savotiška „balso kauke“.

Terminą „balso kaukė“ pradėjo vartoti vokiečių muzikologas Curtas Sachsas, aprašydamas būdus, kuriais pirmykščiai žmonės ritualų ar apeigų metu keisdavo prigimtinių

balsą, kad susišnekėtų su kitu pasauliu. „Balso kaukė“, kuri yra prigimtinio balso maskuotė, buvo naudojama kaip komunikacijos priemonė, siekiant paveikti gamtos jėgas, užtikrinti augimą, nuraminti gyvulius ir kt. Taip pat susišnekėti su mirusiųjų pasauliu, kuriame nėra garsų. Tai buvo daroma tiek fiziškai pakeičiant balsą, tiek naudojant pagalbines išorines priemones balso maskuotės sustiprinimui. Curtas Sachsas aprašo čiukčių tautos ir šiaurės rytų Sibiro šamanų ritualus, kuriuose balsui modifikuoti buvo naudojamas būgnas:

[...] būgnas laikomas priešais save arba pasukamas tam tikru kampu, kad pakeistų balso skambesį. Kai kuriose tautose buvo dainuojama į megafonus, pagamintus iš tuščiavidurių šakų ar didelių nendrių. Iš šio ritualo atsirado ankstyvosios triūbos. Vienos iš seniausių Naujosios Gvinėjos genčių šamanas arba vadas kalbėdavo su savo žmonėmis, laikydamas priešais burną iš kriauklės padarytą trimitą, kuris pakeisdavo jo balsą. Balso maskuotei buvo naudojama ir mažytė stipriai įtempta membrana, vadinama *mirliton*, kuri suteikia balsui zvimbiantį nosinį garsą [...] (Sachs 1943: 23).

Šios balso maskuotės pirmąkart bendruomenėse buvo skirtos tik komunikacijai, iš jų radosi muzikos instrumentai. Anot Sachso, „tai stiprus argumentas, įrodantis, kad muzika kilo iš kalbėjimo ir komunikacijos“ (Sachs 1943: 23).

Atsižvelgiant į aptartus etinių tradicijų stilius, galima susisteminti būdus, kuriais sąmoningai pakeičiamas balso tembras ir užsidedama „balso kaukė“:

- imituojant aplinkos garsus – paukščių, gamtos gaivalų ir kt.;
- naudojantis išoriniu objektu – kriaukle, būgnu ar kt.;
- naudojant kūną kaip instrumentą – virpinant pagurklį, mušant ranka į krūtinę, judinant pečius ir pan.;
- naudojant vokalinę techniką.

Moderniame pasaulyje „balso kaukės“ funkciją atlieka šiuolaikinės įgarsinimo technologijos, kurios gali ne tik padidinti garsumą, pakeisti akustiką, bet ir visiškai modifikuoti balsą ar net išskaidyti jį į daugybę balsų. Palyginti su pirmąkart žmonių turėtomis akustinėmis balso transformavimo priemonėmis, šiuolaikinių technologijų galimybės tiesiog begalinės. Tačiau ar tai naujai išrastas balso tembro transformavimo būdas? Technologijos yra atlikę išorėje ir nekeičia paties balso išgavimo būdo, tačiau suteikia galimybę perteikti įvairius balsinės raiškos niuansus. Lygiai kaip šamanas ritualo metu turi įvaldyti būgną ar kitą akustinį objektą balso tembro transformavimui, taip ir šiuolaikinis atlikėjas turi įvaldyti technologijas, kaip išorinį objektą, kuris transformuoja balsą. Todėl atsiradusios technologijos tikrai padidino išorinių balso tembrą transformuojančių objektų įvairovę.

Klasikinio dainavimo mokykla ir etninės tradicijos dažnai supriešinamos, tačiau klasikinį dainavimą, kaip ir etnines balsines tradicijas, suformavo tam tikros kultūrinės estetikos, ir, anot Susannos Eken, „klasikinis dainavimas remiasi Vakarų kultūros tradicija“ (Eken 2014: 27). Klasikinis dainavimas turi tam tikrą garso kanoną, idealą, suformuotą itališkos *bel canto*⁴⁰ mokyklos tradicijoje. Balsas yra treniruojamas, kad atitiktų griežtus estetinius reikalavimus. Taikant klasikinės tradicijos techniką siekiama išlavinti specifines atlikėjo balso savybes, dėl kurių jis gali atlikti sudėtingus klasikinius kūrinius su orkestru, kameriniu ansambliu ar kitokia grupe. Ši praktika transformuoja balso tembrą ir reikalauja aukšto profesionalumo lygio bei vokalinio virtuoziškumo. Vienas iš pagrindinių klasikinio dainavimo bruožų yra homogeniškumas ir nepastebimas balso registrų keitimas. Anot Eken, „balso registrų lūžių įveikimas ir valdymas yra išskirtinis klasikinio dainavimo bruožas. Tam, kad įvaldytų šį meną, studentui reikalingos ilgos ir nuolatinės treniruotės“ (Eken 2014: 28). Tam pritariama ir kitoje klasikiniam dainavimui skirtoje literatūroje⁴¹. Balso registrų skirtumai yra prigimtinis balso bruožas, nors įvairiose tradicijose santykis su šia balso savybe skiriasi. Kai kuriose tradicijose sąmoningas registrų kaitaliojimas ir išryškinimas yra esminis balso tembro bruožas, pavyzdžiui, Alpių regionui būdinga tradicija *yodling*. Apibendrinant galima teigti, kad klasikinis dainavimas yra kultūrinis išradimas, tačiau tai tik viena iš daugelio „balso kaukės“ formų, naudojama neperžengiant griežtų Vakarų kultūros suformuotos ir išplatintos vokalinės technikos rėmų. Reikia pažymėti, kad klasikinis dainavimas turi didelę stilistinę amplitudę. Kad galėtų atlikti įvairių epochų (baroko, romantizmo ir kt.) ar net atskirų autorių (Richardo Vagnerio, Volfango Amadėjaus Mocarto ir kt.) kūrinius, dainininkas privalo turėti specifinius balso duomenis ir būti įvaldęs atlikimo techniką.

„Balso kaukė“, kaip ir bet kokia maskuotė, turi didelę formų ir intensyvumo amplitudę, nuo savotiško „balso makiažo“, kai balsas tik šiek tiek pakoreguojamas, iki visiškai neatpažįstamos balso tembro transformacijos.

Prancūzų antropologas Claude Lévi-Strauss, tyrinėdamas ritualuose naudojamas veido kaukes, priėjo prie šios išvados:

⁴⁰ *Bel canto* (it. *gražus* dainavimas; sk. „bel‘ kanto“): 1. Italų vokalinės muzikos atlikimo stilius, išstobulintas apie 1630–1640 m., kuriam būdinga virtuoziška technika, frazavimas, gražus balso skambesys; 2. XVII ir XVIII a. italų operos vokalinės technikos apibūdinimas.

⁴¹ Paminėsime kelias vokalui skirtas knygas, kurios, autorės manymu, vertos dėmesio, tiek studijuojant klasikinį dainavimą, tiek bendram vokalinės raiškos principų suvokimui:

S. Eken *The human voice* (Eken 2014)

Renee Fleming *The Inner Voice / The Making of a Singer* (Fleming 2004)

Sg. Emmons, St. Sonntag *The Art of the song recital* (Shirlee Emmons 2002)

B. Meister *Nineteenth century French Song* (Meister 1998)

Van A. Christy *Expresive singing* (Christy 1980)

Kaukė visų pirma yra ne tai, ką ji vaizduoja, o tai, ką ji transformuoja, t. y. ko pasirenka nevaizduoti. Kaip ir mitas, kaukė tiek pat neigia, kiek ir ką nors tvirtina. Kaukę sudaro ne tik tai, ką ji sako ar mano sakanti, bet ir tai, ką ji slepia (Lévi-Strauss 1979: 144).



14 pav. Kaukė (Lévi-Strauss 1979: 144)

„Balso kaukė“, lygiai kaip ir teatro ar ritualų metu naudojama veido kaukė, pirmiausia slepia transformuojamą balsą, tačiau „balso kaukė“ (skirtingai negu veido) negali egzistuoti atskirai nuo balso, kurį transformuoja, ją išgauna to paties atlikėjo kūnas, todėl galima sakyti, kad transformuojamas balsas ir jo „kaukė“ gimsta vienas iš kito. Transformuojamas balso tembras paprastai suvokiamas kaip kasdienis, prigimtinis, jis siejamas su konkrečiu asmeniu, o tą pačią veido kaukę gali užsidėti skirtingi žmonės. Siekiant suvokti, kas yra prigimtinis balsas ir kas slypi už „balso kaukės“, toliau analizuojamas preekspresyvaus balso tembro fenomenas.

2.2. Balso tembro preekspresyvumas: kultūrinis artefaktas

Ką slepia „balso kaukė“? Tai pagrindinis šiame skyriuje aptariamas klausimas.

Viena iš sudėtingiausių technikų yra skirta išreikšti asmenybės grynąją energiją, kitaip tariant, įvaldyti būseną prieš išraišką, kai aktorius veikia *neveikimu*, daro *nedarymu*. Šis grynas atlikėjo buvimas, kuriame nėra nei kasdienės, nei virtuozinės, nei „virškasdienės“ technikos, teatro antropologijoje vadinamas *pre-expressivity* (Barba, Savarese 2004: 7), tiesiogiai išvertus tai būtų „būsena prieš išraišką“; Fischer-Lichte knygoje „Performatyvumo estetika“ šis terminas į lietuvių kalbą verčiamas kaip „preekspresyvus vaidybos meno lygmuo“:

Barba skiria du vaidybos meno lygmenis: preekspresyvų ir ekspresyvų. Ekspresyviu lygmeniu kas nors vaizduojama, o atlikėjo dabartiškumas pristatomas tiktai preekspresyviu lygmeniu. Pastarąjį lygmenį Barba sieja su dabartiškumu (Lichte 2013: 161).

Taigi preekspresyvumas yra situacija, kai aktorius pristato savo nebuvimą, savo grynąją prigimtį. Atsižvelgiant į tai, kad aktoriaus balsinė raiška yra ir bendros ekspresijos dalis, o preekspresyvos būsenos principus galima pritaikyti balsinei raiškai. Aktoriaus preekspresyvumas suteikia informaciją apie jo dabartiškumą. Lygiai taip pat balsas atliepia momentinei preekspresyvaus aktoriaus dabartiškumo būsenai, kuri paprastai suvokiama kaip prigimtinių balso savybės. Preekspresyvaus balso pagrindu galima sąmoningai transformuoti balso tembrą ir pereiti į ekspresyvių lygmenį ir užsidėti „balso kaukę“. Anot Barbos, preekspresyvi išraiška yra susijusi su trimis aspektais: atlikėjo asmenybe, kontekstu ir persikūnijimu (Barba, Savarese 2004: 10). Siekiant suvokti preekspresyvaus balso tembro veikimo principus, šie Barbos įvardyti segmentai aptariami iš balsinės raiškos perspektyvos.

Atlikėjo asmenybė. Šiame preekspresyvos išraiškos segmente Barba išskiria psichofizinius asmenybės bruožus: „[...] jautrumas, artistinė intuicija, socialinė padėtis ir inteligencija. Tai, kuo visi šie bruožai unikalūs ir nepakartojami“ (Barba, Savarese 2004: 10).

Persikūnijimas: biologinis lygmuo ir gebėjimas naudoti kūną „virškasdiene“ technika, nesusijęs nei su kultūra, nei su socialine padėtimi, nei su amžiumi ar lytimi. Šis segmentas balsinėje raiškoje atspindi biologines balso kūno savybes. Lygiai kaip aktoriaus gebėjimas persikūnyti yra įgimta savybė, kurios neįmanoma išmokti, taip ir balsas turi įgimtas savybes transformotis ir persikūnyti. Korėjiečių kilmės Norvegijos mokslininkė, dainininkė Nina Eidsheim vartoja asmeninio balso tembro sąvoką⁴² ir nurodo veiksnius, svarbius individualiam asmenybės balso tembrui. Tai:

- fiziologinės balso stygų savybės: ilgis, storumas ir tūsumas;
- morfologiniai skirtumai: asmens gerklų ir burnos ertmių santykis⁴³;

⁴² Angl. *personal vocal timbre*.

⁴³ Vokalinio garso tekstūra priklauso nuo vokalinio trakto (*tract*) ir burnos ertmės formos. Priklausomai nuo vokalinio trakto ilgio ir pločio, kuriuos gali keisti dainininkas, išgaunami skirtingi garso dažniai, keičiantys balso

- balso išlavavimo lygis (Eidsheim 2008: 31).

Šį segmentą galima papildyti balsinei raiškai svarbiais elementais, susijusiais su fiziniu kūnu, kuriuos įvardija ir tyrinėja Eidsheim; tai lytis, amžius, rasė ir sveikata.

Kontekstas. Pasak Barbos, šis segmentas atspindi tai, kokioje tradicijoje ir sociokultūrinėje aplinkoje formavosi asmenybė. Vienodame sociokultūriniame kontekste susiformavusių asmenybių *pre-expressivity* išraiška paprastai būna gimininga. Barbos teiginį galima papildyti Eidsheim nuomone, kad formuojantis balsui svarbi ne pati kultūra ir socialinė aplinka, bet „kultūros santykis su lytimi, amžiumi, socialine klase bei seksualumu“ (Eidsheim 2008: 2). Ji tyrinėja, kaip balso tembrą nesąmoningai formuoja socialinė klasė, kultūrinis santykis su lytimi, ir koks yra rasės ir balso tembro ryšys. Anot Eidsheim, seksualumas ir iš jo kylantys troškimai yra vienos produktyviausių sričių išplečiant balso ir kūno santykio suvokimą bei jų sąsajas su kultūra⁴⁴.

Susiformavęs žmogaus balso tembras kartais priskiriamas tam tikrai rasei, pavyzdžiui, juodaodžio balso tembras dažnai asocijuojasi su specifine balso spalva, kurią muzikantai kartais lygina su „smėliu“ balse. Šį fenomeną išsamiai tyrinėjanti Eidsheim griauja mitą, kad balso tembras priklauso nuo rasės. Straipsnyje „Rasių sintezė: analizuojant suvaizdintą balso tembrą“ (Eidsheim 2009)⁴⁵ daroma išvada, kad balso tembras nepriklauso nuo rasės. Šis stereotipas yra sociokultūrinių aplinkybių ir kultūrinės politikos padarinys. Fiziologiškai visų rasių žmonės turi vienodą balso klosčių struktūrą, o jos teikiamos balsinės raiškos galimybės priklauso nuo konkrečių žmogaus fizinių savybių ir morfologinių skirtumų, o ne nuo pačios rasės. Toks įspūdis susidaro dėl to, kad vienas iš svarbiausių balso tembro preekspresyvios išraiškos veiksnių yra sociokultūrinis kontekstas, kuriame susiformavo asmenybė.

Šio tyrimo metu atliktas skirtingų rasių mergaičių, užaugusių Lietuvoje, balso tembro palyginimas. Buvo nufilmuotos trys mergaitės: lietuvė, japonų ir afrikiečių kilmės. Jos atrodė labai skirtingai, tad abejonių dėl jų kilmės nekilo. Tačiau nematant vaizdo, o tik girdint balsus atrodė, kad visos trys mergaitės yra lietuvės, nors tik viena buvo tradicinio lietuviško gymio. Pamačius vaizdą ištinka savotiškas kultūrinis šokas, nes nesitikima, kad japoniško ir

tembrą. Lūpų atvėrimas arba užvėrimas, liežuvio padėtis ir gomurio viršus bendrai nulemia išgaunamą garsą ir jo ekspresyvumą. Skirtingos lūpų, gomurio ir liežuvio padėties pasireiškia kaip skambantys balsai. Norint įsitikinti šiuo teiginiu galima atlikti eksperimentą: negalvojant apie jokių konkretų balsių reikia švelniai sudėti lūpas tarsi bučiniui ir išgauti garsą. Tai turėtų būti balsis *o*. Visiškai atpalaidavus lūpas ir palikus šiek tiek pravirą burną turėtų skambėti balsis *a*. Iš šios padėties pakėlus liežuviu vidurį aukštyn ir palietus juo gomurį garsas pasikeis į balsį *i*. Priklausomai nuo to, kiek įsitempę ar atsipalaidavę raumenys, tariant šiuos balsius susiformuos skirtingi išgaunamo balso dažniai ir balso tembras keisis (Eidsheim 2008: 33–34).

⁴⁴ Plačiau žr.: Eidsheim, N. S. *Voice as a technology of selfhood : towards an analysis of racialized timbre and vocal performance*. San Diego: UC San Diego, 2008.

⁴⁵ Angl. *Synthesizing race: Towards an Analysis of the Performativity of Vocal Timbre*.

afrikietiško gymio mergaitės gali turėti „lietuvišką“ balso tembrą. Tai tik įrodo, kad tembrą galima identifikuoti pagal kultūrą ir kad jį suformuoja sociokultūrinė terpė. Eksperimente dalyvavusi afrikietiško gymio mergaitė pastebėjo, kad ją pamatę žmonės tikisi, kad ji ne tik kalbės, bet ir elgsis kitaip nei lietuviai. Vadinasi, tiek tembras, tiek elgsena yra sociokultūrinių nuostatų produktas, o ne realus faktas. Eksperimentas su trimis skirtingo gymio mergaitėmis patvirtino, kad balso tembrui rasė neturi įtakos.

Atsižvelgiant į tai, kad preekspresyvų balso tembrą suformuoja kultūrinis santykis su asmenybės bruožais bei prigimtinėmis savybėmis, galima teigti, kad preekspresyvus balso tembras yra kultūrinis artefaktas.

Vienas iš tokių suformuotų kultūrinių ženklų yra kalba, jungianti tos pačios kultūros žmones. Dauguma žmonių kalba ne tik savo gimtąja kalba, bet ir anglų ar kita užsienio kalba. Galima sakyti, kad jie užsideda savotišką anglų arba kitos kalbos „balso kaukę“, kad susikalbėtų su kitos kultūros žmonėmis. Tačiau ši kaukė negali visiškai užmaskuoti kalbėjimo gimtąja kalba įpročių ir akcentas išduoda preekspresyvaus balso prigimtį. Galima atskirti ispanus ar rusus, kalbančius angliškai, nes jų akcentai skiriasi ir turi specifinių bruožų. Taip pat galima pastebėti, kad nuolatos užsienio kalba kalbančio žmogaus gimtoji kalba irgi transformuojasi ir nesąmoningai įgauna specifinių balso tembro bruožų. Šis faktas rodo, kad egzistuoja abipusis tarpusavio ryšys tarp ekspresyvaus ir preekspresyvaus balso tembro lygmens. Nuolatinis sąmoningas ar pasąmoninis balso tembro lavinimas keičia kūno raumenis ir tampa įkūnytomis žiniomis. Sąmoningai įkūnytomis žiniomis atlikėjas gali naudotis ir pereiti iš preekspresyvaus lygmens į ekspresyvųjį, užsidėti savotišką „balso kaukę“ ir naudotis ja kūrybinėje ar kitokioje situacijoje.

Apibendrinant reikia pažymėti, kad sąmoninga ir pasąmoninė balso tembro transformacija įgyvendinama preekspresyvaus balso tembro pagrindu. Preekspresyvaus balso tembro sąvoka šiame tyrime suformuota remiantis teatro antropologo Eugenio Barbos preekspresyvios ir ekspresyvios vaidybos lygmenų klasifikacija (Barba 2004). Atsižvelgiant į tai, kad preekspresyvų balso tembrą suformuoja socialinis ir kultūrinis santykis su asmenybės bruožais bei prigimtinėmis savybėmis, prieita prie išvados, kad preekspresyvus balso tembras yra kultūrinis artefaktas, kuris perduoda informaciją ne tik apie prigimtinius atlikėjo asmenybės bruožus (amžių, lytį, socialinį statusą), bet ir apie sociokultūrinį kontekstą, kuriame asmenybė formavosi. Nuolatinis sąmoningas ir pasąmoninis balso tembro lavinimas tampa įkūnytomis žiniomis, kurios keičia balso tembro preekspresyvios raiškos lygmenį. Sąmoningai įkūnytomis žiniomis atlikėjas gali manipuluoti ekspresyvios balsinės raiškos lygmeniu ir pasinaudoti jomis kūrybinėje situacijoje.

Kaip išsiaiškinta poskyryje 2.1.3. *Etnomuzikologinis diskursas: „balso kaukės“ koncepcija*, balso tembras gali būti sąmoningai transformuojamas keliais būdais:

- imituojant aplinkos garsus – kito žmogaus balsą, paukščius, gyvūnus, gamtos stichijas, muzikos instrumentus ar technologijų išgaunamus garsus;
- naudojantis išoriniu objektu – akustiniu arba technologiniu;
- naudojant kūną kaip instrumentą – virpinant pagurklį, mušant ranka į krūtinę ir pan.;
- mokantis vokalinių technikų.

Reikia pažymėti, kad šiuolaikinio technologijų pasaulio atributai – mikrofonai, efektų pedalai⁴⁶, garso ir vaizdo įrašų bei montavimo technologijos – tik papildė išorinio objekto, kaip vieno iš balso tembro transformavimo būdų, įvairovę. Iliustracijoje *Balso tembro TRANSformacijos* (15 pav.) naudojamosi žodžių žaismu: „formacijos“ reiškia tai, kad balso tembras yra suformuojamas, o TRANS reiškia suformuoto balso tembro pakeitimą.



15 pav. „Balso tembro TRANS/formacijos“. Brigitos Bublytės iliustracija (aliejus, drobė)

⁴⁶ Angl. *Loopstation*.

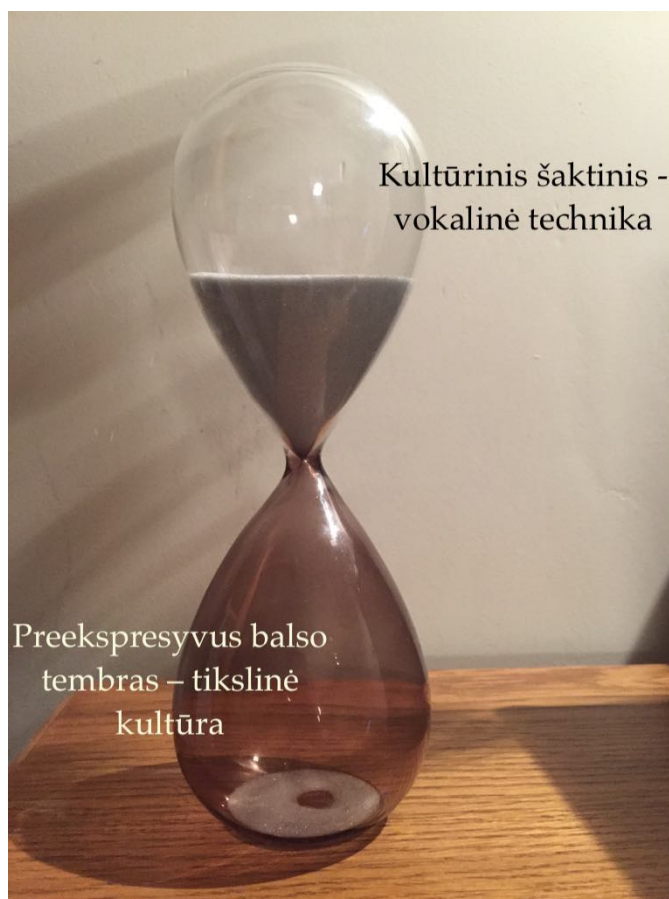
2.2.1. Preekspresyvaus balso tembro transformacija: sociokultūrinė balso tembro variacija

Šiame tyrime siekiama atsakyti į klausimą, kaip kitų etninių vokalių tradicijų praktika gali išplėsti šiuolaikinio atlikėjo balsinės raiškos galimybes, todėl reikia aptarti ir procesus, kurie vyksta sąmoningai perimant kitos tradicijos vokales technikas.

Mokantis kitos tradicijos – etninės, klasikinės ar šiuolaikinės – balso technikos atlikėjas susiduria su kito kultūrinio konteksto suformuota balsinės raiškos visuma. Žiūrint iš savosios kultūros perspektyvos, kitos kultūrinės terpės suformuota balsinės raiškos visuma yra kultūrinis artefaktas. Atsižvelgiant į tai, kad preekspresyvus balso tembras, kurio pagrindu perimama kitos tradicijos vokalinė technika, taip pat yra kultūrinis artefaktas, galima teigti, kad balso tembro transformacija, vykstanti perimant kitos kultūros vokalinės tradicijos techniką, yra **tarpkultūrinis procesas**. Kas būdinga tarpkultūriniam procesams ir kaip tai pasireiškia balsinėje raiškoje perimant kitos tradicijos vokalinę techniką?

Naudodamas „smėlio laikrodžio“ metaforą Paryžiaus universiteto teatro studijų profesorius, semiotikas Patrice'as Pavisas savo knygoje „Teatras kultūrų kryžkelėje“⁴⁷ (Pavis 1995) pateikia semiotinį raktą, naudotiną analizuojant tarpkultūrinius politinius, antropologinius, sociologinius ir teatrinius procesus. Diskutuojama vertimo, įsisavinimo, adaptavimo, kultūrinių nesusipratimų ir tarpkultūrinių procesų kūrybinėje erdvėje klausimais. Nors politikos teatre vyksta sudėtingas kultūrų keitimasis, Pavisas nagrinėja tarpkultūriškumą kaip dvipusį procesą, vykstantį tarp kultūrinio šaltinio ir tikslinės kultūros, pateikdamas smėlio laikrodžio įvaizdį. Viena smėlio laikrodžio inde yra kultūrinis šaltinis, kitame – tikslinė kultūra. Smėlio laikrodį galima apversti ir pakeisti smėlio tekėjimo kryptį. Šis principas galioja ir tarpkultūriniam procesams, kai tikslinė kultūra gali tapti kultūriniu šaltiniu ir atvirkščiai. Galima prisiminti žaidimą „O kas būtų, jeigu...“ ir tikslinės kultūros ir kultūrinio šaltinio principą pritaikyti balsinei raiškai. Preekspresyvus balso tembras bus laikomas tiksline kultūra, o perimama kitos kultūros vokalinė technika – kultūriniu šaltiniu. Tada reikės įsivaizduoti smėlio laikrodį ir procesą, kurio metu smėlis iš viršutinio indo subėga į apatinį, t. y. iš tikslinės kultūros į kultūrinį šaltinį (16 pav.).

⁴⁷ Angl. *Theatre at the Crossroads of Culture*.



16 pav. „Smėlio laikrodžio“ koncepcija

Pagal šią koncepciją smėlio laikrodis yra gana keistas daiktas – kartu ir piltuvas, ir malūnas. Viršutiniame „inde“ yra svetima, užsienio kultūra, tai pirminė kultūra, kultūrinis šaltinis, turintis tvirtus antropologinius, sociokultūrinius, artistinius modeliavimo kodus. Šios kultūros „smiltys“ teka per siaurą „smėlio laikrodžio“ kaklelį ir pasiekia kitą kultūrą, kuri mums yra sava ir vadinama tikslinė, o konkrečiu šio tyrimo atveju tai – suformuotas arba preekspresyvus balso tembras. Jeigu smiltys pakankamai smulkios, į apatinę tikslinės kultūros „indą“ jos subyra laisvai, nors ir lėtai. Apatiniame „inde“ kultūrinio šaltinio „smiltys“ pasiskirstys priklausomai nuo tikslinės kultūros „smilčių“ savybių ir tų filtrų, kurie yra jų tekėjimo kelyje. Panašus procesas vyksta ir perimant kitos kultūros vokalinę techniką. Preekspresyvaus balso tembro transformacijos vyksmas priklauso nuo suformuoto balso tembro savybių, savotiško „grūdėtumo“, ir santykio su kultūriniu šaltiniu. Kitos kultūros vokalinę techniką galima suvokti ir perimti tikrai iš savo kultūros požiūrio taško, ir remiantis šiuo (savo kultūros) pagrindu filtruojama kita kultūra. Patrice'as Pavisas nurodo šiuos „smėlio laikrodžio“ filtrų lygmenis, per kuriuos vyksta tarpkultūrinio pasikeitimo procesas:

1. Kultūrinis modeliavimas.

2. Meninis modeliavimas⁴⁸.
3. Adaptuotojų perspektyva⁴⁹.
4. Adaptacijos procesas⁵⁰.
5. Pasirengiamieji aktorių darbai.
6. Teatrinės formos pasirinkimas⁵¹.
7. Teatrinė kultūros reprezentacija⁵².

⁴⁸ Kultūrinis ir artistinis modeliavimai yra neatsiejami lygmenys. Pagrindinis iššūkis yra pasirinkti modeliavimo atskaitos taškus tiek kultūriniame šaltinyje, tiek tikslinėje kultūroje, nes jie yra specifiniai artistinėje veikloje, egzistuojantys tam tikros kultūros subgrupės tradicijoje. Tam tikros kultūros kodus gali reflektuoti tiksliai tam tikros subgrupės kultūros tradicija, nes ji yra aiškiai determinuota. Sudėtinga suvokti sąsajas tarp artistinio ir sociologinio-antropologinio modeliavimo. Galima pastebėti, kad artistinio modeliavimo supratimas generuoja susidomėjimą kultūriniais ir socialiniais kodais apskritai, ir atvirkščiai – sociologinis modeliavimas skatina susidomėjimą kultūriniais kodais. Reikia atkreipti dėmesį į kultūrinių ir artistinių modeliavimo ryšių specifiką tiek kultūriniame šaltinyje, tiek tikslinėje kultūroje, apsispręsti, kaip bus organizuojama svetima (pradinė) kultūra, kokie stereotipai, prielaidos, nuorodos asocijuojamos su ja, kaip ji bus konstruojama iš savo požiūrio taško, net rizikuojant būti etnocentriškais. Kitaip tariant, kokie bus pasirinkti išraiškos elementai, segmentai. Pavyzdžiui, „Flamenko ir sutartinių jungtuvėse“ buvo pasirinkta specifinė Ispanijos subkultūros tradicija – flamenkas, o pagrindinis jungiamasis segmentas – flamenko bazinių ritmų formulės, kurios vadinamos *compas*.

⁴⁹ Kai reikia sudėlioti segmentus, kuriais modeliuojama, sunku rasti jungiančius aspektus, iš to gimsta kultūrinių koncepcijų reliatyvumas. Reliatyvumas tapo ypač akivaizdus postmoderniajame teatre, kai neliko skirtumo tarp klasikinių ir modernių vertybių, aukštosios ir masinės kultūros.

⁵⁰ Adaptuotojo perspektyvą ir jo atliekamą adaptavimo darbą bei interpretaciją lemia „aukštosios“ kultūros, susijusios su tam tikra determinuota kultūrine subgrupe, teikiančia žinias, mokymą, metodologinį kodą ir sprendimo galią. Būtina giliau analizuoti ir suvokti pasirinktos subkultūros mąstymo būdą ir atrasti kitas priemones, atskleidžiančias tos kultūrinės subgrupės savybes. Ši „koncentruota“ kultūra tampa metodologiniu kodu, meistriškumo eksperte, kuri įpareigoja gilintis: „įgyjame mąstymo schemas, kurios tampa įrankiu pažinti visa, kas išplaukia iš šios pirminės informacijos. Taip subkultūros analizė tampa gilesnė.“ (Pavis 1995: 14)

Šis metodologinis kodas, ši ekspertizė dažniausiai tampa „kultūriniu“ šifru, kurį reikia iššifruoti; dažnai tampa dviejų subgrupių supriešinimo priemone.

Michael de Certeau pažymi, kad išsilavinę žmonės atitinka visuomenės socialinio sluoksnio sukurto modelio normas pagal tai, kur yra to socialinio sluoksnio galia (Pavis 1995: 15). Sunku susigaudyti tarp socialinio kodo ir galios, kurią jis suteikia. Tai ypač akivaizdu postdraminiame teatre, kai klasikinės vertybės nebesuteikia kultūrinio bagažo ar politinių ginklų, kai manipuluojama klasikiniiais kodais, surealiatyvinant perteikiamą žinią.

⁵¹ Aktoriaus pasirengiamieji darbai yra ne vien repeticijos, jie apima visus aktoriaus sociokultūrinius aspektus, teatrinį išsilavinimą, kuris perduodamas per gyvą tradiciją iš kartos į kartą. Anot Barbos, aktorius realizuoja semiotinį kultūros supratimo projektą kaip praeities ir ateities kartų atminties saugyklą. „Šiuo požiūriu kultūra visada gali prisitaikyti ir keisti aplinką, tapti individualios ir kolektyvinės veiklos organizavimo ir pasikeitimo priemone, galinčia perduoti kolektyvinę „laisvę“, kuri yra įvairių patirčių ir techninių ekspertizių vaisius (Pavis 1995: 15). Aktoriaus kultūros, ypač Vakarų kultūros aktoriaus kultūros, nevaržo aiškos kodifikuotos taisyklės, todėl jis lanksčiai gali prisitaikyti prie tarpkultūrinio proceso užduočių, tačiau net Vakarų aktorius neapsaugotas nuo mados ir dominuojančių stilių įtakos, kūno technikų bei specifinių įpročių. Aktorius turi susiformavusius darbo įpročius, formules, kurios susijusios su antropologiniais ir socialiniais aspektais. Stengiamasi peržengti aktoriaus išraiškos specifiką, tačiau tai sudėtinga ir kartais neįmanoma, nes pasireiškia visame kame kaip prigimtini sociokultūriniai kodai, kuriuos lengva pastebėti ir parodyti.“

⁵² Sceninis teatrinis veiksmas įpareigoja rasti konkrečias draminės priemones, reflektuojančias savo arba užsienio kultūrą. Perteikdama ir vizualizuodama abstrakčius kultūros elementus, kaip tikėjimo sistemos ypatybes ir pan., teatrinė forma išreiškia konkrečią prasmę ir taip išsprendžia kai kurias antropologines problemas, pavyzdžiui, atlieka, o ne aiškina ritualą, parodo socialinę aplinką aiškiais gestais, bet nepasakoja apie ją. Mizanscena (*mise en scene*) ir teatrinis spektaklis su visais spektaklio elementais visada yra kitos kultūros sceninis vertėjas, atskleidžiantis visumą“ (Pavis 1995: 16) Anot Jurijaus Lotmano, reikia atkreipti dėmesį į tai, kad koncentruota tam tikros kultūros realybės reprezentacija sceninio teksto forma ar tarpkultūrinis perkėlimas **visada a fortiori modeliuojamas iš tikslinės kultūros požiūrio taško.**

8. Receptija – adaptuotojai⁵³.
9. Perskaitomumas. Aiškumas.⁵⁴
- 10A. Meninis modeliavimas.
- 10B. Sociologinis ir antropologinis modeliavimas.
- 10C. Kultūrinis modeliavimas.⁵⁵
11. Rezultatai ir numatomos pasekmės.⁵⁶

⁵³ Terminas *appropriation* (perėmimas, įsisavinimas) pakankamai aiškiai nurodo, kad tikslinė kultūra priima ir įsisavina / adaptuoja kultūros šaltinį iš savo perspektyvos taško, taip rizikuodama etnocentrizmu, o jeigu siejamos Rytų ir Vakarų kultūros – netgi eurocentrizmu. Eurocentrizmas yra ne tiek Rytų kultūros kodų ir formų atmetimas, tai veikiau trumparegiškumas ir uždurumas apskritai bet kokioms kitokioms formoms, ypač konceptualioms išraiškos priemonėms, kurios teoriškai ir globaliai labai skiriasi Rytuose ir Vakaruose. Žvelgiant į „Flamenko ir sutartinių jungtinių“ spektaklį galima teigti, kad Pietų ir Šiaurės tradicijos irgi labai kontrastiškos.

Kad vyktų tarpkultūrinė komunikacija, turi būti: a) adaptuotojai, kurie supaprastina komunikacijos kanalą; b) tie, kurie priima adaptaciją. Būtent adaptuotojas gali rekonstruoti metodologinius principus kultūrinio šaltinio pagrindu, kad pritaikytų išraiškos segmentus perimti tikslinėje kultūroje. Kol tarpkultūrinės komunikacijos konceptualios priemonės (itin trapios ir problemiškos pačioje užuomazgoje) tampa prieinamos, suvokiamos ir teisingos tiek vienos, tiek kitos kultūrų atžvilgiu, reikalingi adaptuotojai, kurie atrenka, adaptuoja komunikacijos segmentus, jungiančius abi kultūras.

Volli pateikia pavyzdį, kad atskleidus nuostabaus egzotiško šokio paslaptį, nėra paprasta jį adaptuoti tikslinės kultūros kontekste: „Reikia patirti ypatingą utopinį įkvėpimą, kad pažintum jo metodologines galimybes ir pritaikytum išraiškos segmentus savojoje kultūroje.“ (Pavis 1995: 16)

Adaptuotojas nuolat turi paprastinti esminius kultūrinio šaltinio elementus, tapti etnocentriku, kad įvyktų perėmimas. Kartu adaptuotojas gali reliatyvinti neatitikimus, suvokdamas skirtumus ir išsaugodamas esminius kultūrinio šaltinio kodus.

⁵⁴ Perskaitomumo etapas yra prasmų realiatyvinimas, perskaitomumo lygio užtikrinimas, kad prasmės būtų aiškos, suvokiamos tiek vienoje, tiek kitoje kultūroje. Remdamasis Dekarto priežastingumo teorija, Camilleri teigia, kad bet kokie žmonijos dariniai atsigręžia prieš pačią žmoniją, jeigu jie neatrandami, neadaptuojami iš naujo.“ (Pavis 1995: 17).

Ši perskaitomumo lygių teorija paaiškina, kaip gavėjas / priėmėjas gana laisvai nusprendžia, kokiame lygmenyje jis perskaitys kultūrinius faktus (pvz., naratyvo, tematikos, ideologijos, sociokultūrinio ir pan.), perduodamus *mise en scene* pagrindu. Šiame lygmenyje įvyksta stipriausias kultūrinio pasikeitimo atsiojimas. Išryškinamas tam tikras kitos kultūros aspektas, kuris priimamas kaip aiškus ir suprantamas. Priėmimo ir perskaitomumo lygmenyje įvyksta pokyčiai, dėl kurių prasideda ideologinė kova tarp dominuojančios ir dominuojamos kultūrų. Kultūra, tekėdama per pirmą, antrą ir tolesnius filtrus iki dešimto lygmens asimiliuojasi, daug jos elementų išnyksta, tačiau atsiojoti elementai išryškėja ir integruojasi į dominuojančią ideologiją. Šį procesą Dalrymple vadina liekamąja ideologija (*residual ideology*): „šis kultūrinio elemento ar elementų išryškėjimas tampa sociologinių (10B) kultūrinių (10C) normų kodu ar kodais“ (Pavis 1995: 17).

⁵⁵ Tyrinėjant kultūrų konfrontaciją pirmame–antrame ir dešimtame lygmenyse pasirenkama jas palyginti, įvertinti ir sukurti tarpusavio dialogą tarp kultūrinio šaltinio ir tikslinės kultūros. Tačiau naudojantis filtrais nuo trečio iki dešimto lygmens konfrontacija amortizuojama ir paruošiama erdvė, kurioje palaipsniui transformuojamas ir perduodamas kultūrinis šaltinis į tikslinę kultūrą, o joje ir esame mes. Geriau išieškoti šios erdvės, negu vengti konfrontacijos. Reikia užbėgti už akių demagogijai, kuri atsiranda norint išvengti hierarchijos, atmetus palyginimą ir konfrontaciją. Ši demagogija veda kultūrinio reliatyvumo ir skirtumų praradimo link.

Smėlio laikrodžio principas apsaugo nuo tiesioginės žmonių, kalbų ar vertybių konfrontacijos. Vietoj to nuo antro iki dešimto A lygmens lyginami teatrinės išraiškos formos modeliai ir kultūriniai kodai, galintys persipinti tarpusavyje, bet nesusiliesti.

⁵⁶ Metaforiškai tariant, kai smiltys smėlio laikrodyje subyra iš vieno indo į kitą, tada žiūrovai tampa vieninteliais laiduotojais to, kokia kultūra juos pasiekė – svetima ar sava. Kai spektaklis jau baigtas, visas „smėlis“ nugula ant gležnų žiūrovo pečių. Labai svarbu, ką žiūrovas prisimins ir pamirš. Šioje situacijoje Eduardas Henriot's tobulai juokauja: kultūra yra tai, kas lieka, kai viską pamiršti, ir tai ko trūksta, kai viską išmoksti. Galų gale, kai sugriūva pilys, susidariusios byrant kultūrų „smiltims“, žiūrovas turi priimti faktą, kad spektaklis yra transformuotas į juos. Spektaklis pavyksta ar net „apsigyvena“ žiūrovo viduje, o pats išnyksta, kad atgimtų iš naujo. Reikia atleisti žiūrovo užmaršumą, kuris viską juose atsioja ir gyvus palaidoja smėlyje. Užmaršumas sušvelnina kančią. Taip žiūrovų perkurta kultūra, o kita vertus, juos kaip žiūrėjimo subjektus sukūrusi (įkūrusi) kultūra patiria nuolatinę

Šio sudėtingo proceso metu „smilčių“ konfigūracija yra nepakartojama, unikali, tačiau čia glūdi ir pavojus:

- jeigu „smėlio laikrodis“ bus tik malūnas, jis sumals kultūrinio šaltinio „smiltis“ ir sunaikins esminius tos kultūros kodus;
- jei „smėlio laikrodis“ taps tik piltuvu, tada jis beatodairiškai sugers kultūrinio šaltinio substanciją, neperfigūruodamas jos su filtrais, ir ji praras prasmę.

Vis dėlto tarp balso tembro transformacijos, vykstančios perimant kitos tradicijos vokalinę techniką, ir Paviso tarpkultūrinių procesų teorija yra esminis skirtumas. Semiotikas analizuoja scenoje vykstančius procesus, o balso tembro transformacija ir skirtingos kultūros „susitinka“ atlikėjo fenomenaliame kūne. Perimama kitos tradicijos vokalinė technika tampa įkūnytomis žiniomis ir įgyja unikalią raiškos formą, priklausomai nuo preekspresyvaus balso tembro ir kultūrinio šaltinio savybių.

Šiuo atveju geriau tiktų medžio, į kurį įskiepijama kito medžio, šakelė metafora. Įskiepyta šakelė gali prigyti arba neprigyti. Prigijusi šakelė tampa medžio dalis ir tarsi įauga į kamieną, o paties medžio šaknys ir kitos šakos nepasikeičia. Vis dėlto medžio pavadinti įskiepytos šakelės vardu niekaip negalima, taip ir perėmus kitos kultūros vokalinę techniką netampama kitos kultūros atstovu. Įskiepytos šakelės vaisiai įgauna medžio, į kurį ji įskiepyta, skonio, nors ir netampa tokiais pačiais vaisiais. Panašiai vyksta ir su vokaline technika bei balso tembru – kitos kultūros vokalinė technika transformuoja suformuotą balso tembrą ir suteikia jam kitokį atspalvį, todėl balso tembro transformaciją, vykstančią perimant kitos tradicijos vokalinę techniką, galima vadinti kultūrine preekspresyvaus balso tembro variacija.

Šio tyrimo kontekste vienas iš svarbiausių tarpkultūrinio proceso aspektų yra tai, kad kultūrinį šaltinį galima priimti ir adaptuoti tiktai atsižvelgiant į tikslinę kultūrą. Pavyzdžiui, užaugus Lietuvos sociokultūrinėje terpėje, kurioje kalbama lietuvių kalba, ir mokantis *cante jondo* dainavimo, pirmiausia reikia suvokti, kad lietuviai kalba kitaip negu Andalūzijos gyventojai, ir tai nėra tik pačios kalbos klausimas. Lietuvių kalbėjime dominuoja užpakalinės eilės formantė, o andalūzų (*andalú*) kalbos, kuria dainuojama *cante jondo*, tradicijoje būdinga

kaitą. Ji praeina per pasirinktą amneziją. Barba teigė, kad „esminė spektaklio dimensija / aspektas atlaiko laiką ne todėl, kad yra įrašomas, o todėl, kad nuolat transformuojasi“ (Pavis 1995: 18).

Sunku atspėti šias atminties transformacijas ir numatyti, kaip žiūrovas perskaitys spektaklį. Dar sunkiau numatyti, kaip tai paveiks žiūrovą, ar jis priims perfiltruotą savos ir ypač – svetimos kultūros medžiagą. Anot Barbos: „Žiūrovai, kaip individai, lemia spektaklio gelmę, ir tai priklauso nuo to, kiek spektaklis sugebėjo suleisti šaknis į individo atmintį.“ (Pavis 1995: 18) „Žiūrovo pasirinkimo laisvė veda prie antiteorinio ir antiaiškinamojo teatro koncepcijos. Bobas Wilsonas įspėja, kad „Teatras neturėtų interpretuoti, jis turėtų suteikti galimybę apmąstyti kūrinį ir kontempliuoti“ (Pavis 1995: 19).

priešakinės eilės formantė. Galima pastebėti, kad Ispanijos pietuose natūraliai žmonės kalba garsiau negu Lietuvoje, nes jų balso rezonavimo takas turi kitokį reljefą. Lietuvių kalboje yra garsas *e* ir *é*, o andalūzų kalboje nėra garso *e*, todėl dainuojant flamenką jokiais būdais negalima jo tarti. Norint išgauti bendrą *cante jondo* artikuliaciją, svarbu suvokti ir emocinį flamenko turinį ir jausminės ekspresijos charakterį, kuris labai stipriai kontrastuoja su sociokultūriniu Lietuvos kontekstu. Įkūnyti šioms žinioms reikalingos nuolatinio ir kryptingo balso tembro lavinimo treniruotės, ir vis viena tai bus tikrai kultūrinė *cante jondo* variacija, nes šaknys yra kitos. Priklausomai nuo tikslinės kultūros ir kultūrinio šaltinio savybių, balso tembro variacija bus artimesnė arba tolimesnė kultūrinio šaltinio ekspresija, tačiau visada pasireikš kaip tarpkultūrinis hibridas.

Apibendrinant galima teigti, kad balso tembro transformacija, vykstanti perimant kitos tradicijos vokalinę techniką, yra kultūrinė preekspresyvaus balso tembro variacija. Atsižvelgiant į aptartą Pavisio smėlio laikrodžio koncepciją ir medžio įvaizdį, galima neabejoti, kad tarpkultūrinis procesas yra sudėtingas kūrybinis kelias ne tik kuriant spektaklius, bet ir perimant kitos kultūros vokales technikas. Tai visada unikalus kelias, vedantis prie rezultato, kurio pasekmės nežinomos, todėl kiekvienas menininkas, siekiantis išplėsti savo balsinės raiškos galimybes, turi atrasti individualų santykį su kita kultūra.

Kiekvienos šalies kultūrinėje terpėje glūdi ne viena tradicija, kuriai būdingas tam tikras balso tembras. Pavyzdžiui, lietuviai turi ir sutartines, ir Užgavėnių tradiciją, ir raudas, taip pat daug kitų tradicijų, priskiriamų kultūrinei lietuvių sistemai. Tą patį galima pasakyti ir apie kitas tautas, pavyzdžiui, ispanų kultūroje egzistuoja ne tik flamenko tradicija, bet ir kitokios tradicijos – *asturiana*, *jota* ir kt. Kyla klausimas, ar tos pačios šalies etninių balsinių tradicijų mokymąsi irgi galima vadinti tarpkultūriniu procesu? Pažvelkime į tos pačios šalies etninių tradicijų egzistavimą nūdienoje. XXI a. vykstant ne tik globalizacijai, bet ir urbanizacijai, etninės tradicijos nyksta iš savo natūralios aplinkos, kai kurios iš jų atgimsta miesto kultūroje. Natūralu, kad pasikeitė ir etninių tradicijų perėmimo bei tęsimo charakteristika. Šiuolaikiniame globaliame pasaulyje etninės tradicijos egzistuoja folkloro ir folklorizmo formomis. Folkloras perduodamas tiesiogiai, o folklorizmas – tradicija, antrinio orališkumo būdu perimta iš užrašytų natų, vaizdo ar garso įrašų. Šią sąvoką vartoja etnomuzikologas Izalijus Zemcovskis ir aiškina, kad folklorizmas paprastai būdingas miesto kultūrai, kuri etninę tradiciją perima netiesiogiai, t. y. antrinės artikuliacijos būdu. Folkloras būdingas kaimo kultūrai, kai tradicija perduodama iš lūpų į lūpas, t. y. pirminės artikuliacijos būdu. Savos kultūrinės terpės tradicija, kad ir perimta antrinės artikuliacijos būdu, bus artimesnė už kitos šalies tradiciją, nes savoji

tradicija susiformavo panašiam sociokultūriniame kontekste. Zemcovskis, tyrinėjęs vidinius tradicijos procesus, pažymėjo:

Artikuliacija nesąmoningai pasireiškia kaip tam tikros etninės tradicijos ženklas, o etninės tradicijos viduje parodo tai, kuo skiriasi viena socialinė grupė nuo kitos, pavyzdžiui, miesto ir kaimo atlikėjai (Земцовский 2010: 2).

Atsižvelgiant į šį reiškinį galima teigti, kad balso tembro transformacija yra ne tik kultūrinė, bet ir socialinė balso variacija, susijusi ne tik su tarpkultūriniais procesais, bet ir su procesais, vykstančiais tradicijos viduje. Pavyzdžiui, sutartinių giedotojų ansamblis iš Vilniaus „Trys keturiose“ tą pačią sutartinę sugiedos kitaip nei giedotojos mėgėjos iš Kupiškio rajono, nes jos priklauso skirtingoms socialinėms grupėms.

Aptarus „balso kaukės“ ir preekspresyvaus balso tembro tarpusavio ryšį nustatyta, kad balso tembro transformacija yra ne tik kultūrinė, bet ir socialinė preekspresyvaus balso tembro variacija, todėl balso tembro transformaciją galima vadinti **sociokultūrine balso tembro variacija**.

Remiantis Patrice'o Pavis (Pavis 1995) tarpkultūriškumo teorija ir praktine tyrimo autorės patirtimi, galima apibendrinti tarpkultūrinius procesus. Tarpkultūrinis procesas turi daug filtrų, todėl vyksta tikslinės kultūros⁵⁷ ir kultūrinio šaltinio⁵⁸ adaptacijos bei supaprastinimo procesai. Komunikuojančios tradicijos pakinta per šį procesą ir tampa kūrybinėmis priemonėmis. Menininkas, naudojantis skirtingas etnines tradicijas kaip kūrybos priemonę, reflektuoja globalaus pasaulio, kuriame nyksta sienos tarp kultūrų, tendencijas. Tačiau kartu kyla ir niveliacijos bei standartizacijos problemų. Toks kūrybinis procesas leidžia sąmoningai pažvelgti į tarpkultūrinius procesus, siekti skirtingų kultūrų komunikacijos, o ne asimiliacijos rezultato.

2.3. „Balso kūno“ sąvoka

Muzikologė, dainininkė, kompozitorė ir filosofė Nina Eidsheim savo knygoje „Balsas, kaip saviugdos priemonė: rasių balso tembro ir vokalinio spektaklio analizė“⁵⁹ (Eidsheim 2008) išsamiai tyrinėja **balso, kultūros ir kūno** tarpusavio ryšį. Ji teigia, kad balso tembras nėra paprasčiausias tam tikro kūno garsas, jis yra *atliekamas*. Siekdama racionalizuoti balso tembro suvokimo ir sąmoningo balso tembro valdymo būdus Eidsheim vartoja sąvoką „balso

⁵⁷ Angl. *target culture*.

⁵⁸ Angl. *source culture*.

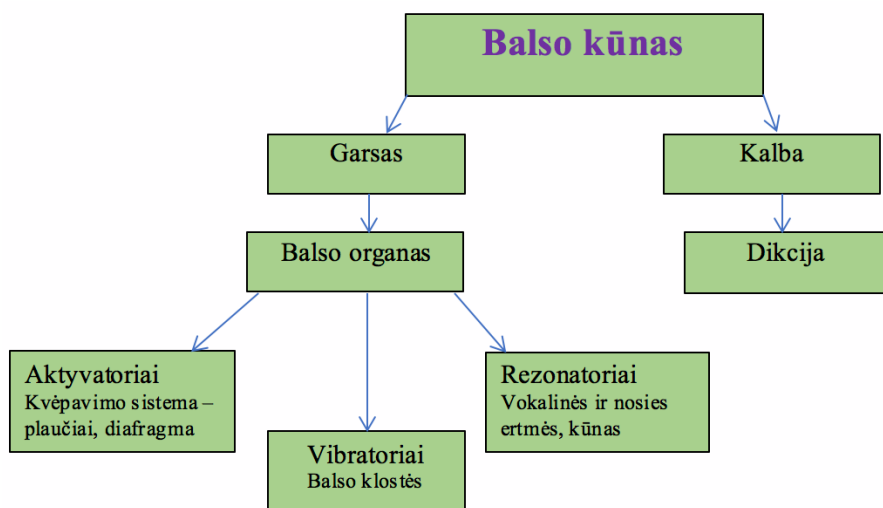
⁵⁹ Angl. *Voice as a technology of selfhood: towards an analysis of racialized timbre and vocal performance*.

kūnas⁶⁰ ir teigia, kad balso tembrą lemia abipusis kūno ir balso santykis, kuris susiformuoja nesąmoningai arba sąmoningai formuojamas lavinant balsą:

Taip apibūdiniu procesą, per kurį materija identifikuojama kaip individo kūnas, suformuoja balso kūną, ar tai būtų kultūrinio artefakto forma, ar sąmoningo balso lavinimo būdu suformuota balsinės raiškos visuma. Žmogaus kūnas ir balso kūnas yra neatskiriami ir gyvena vienas kitame, todėl sunku atskirti, kada mes klausome balso kūno, ir netgi suvokti, kad egzistuoja balso kūnas (Eidsheim 2008: 36).

Dainininkas ar aktorius yra instrumentas ir instrumentalistas vienu metu. Balsas kaip instrumentas yra integruotas į fizinį kūną, jų atskirti neįmanoma, tačiau galima suvokti „balso kūną“ ir jį sąmoningai lavinti. Balsą išgauna balso kūno mechanizmai, sutampantys su fiziniu kūnu, tačiau tai nėra identiški dalykai. Balso kūno mechanizmas veikia per fizinį kūną ir turi specifinius veikimo principus, kurie aptariami toliau.

„Balso kūną“ sudaro balso organas ir kalba (17 pav.). Anot Eidsheim, „dainuojant ar kalbant specifiškai mobilizuojamos trys kūno struktūros, kartu sudarančios balso organą: aktyvatoriai, vibratoriai ir rezonatoriai“ (Eidsheim 2008: 36). Balso organas išgauna garsą. Balso organą turi ne tik žmonės, bet ir gyvūnai. Garso pagrindu suformuojami skiemenys pasireiškia kaip kalba. Kalbos funkciją atliekanti dikcija užbaigia balso kūno sistemą balsiais ir priebalsiais.



17 pav. „Balso kūno“ struktūros schema

⁶⁰ Angl. *The Vocal Body*.

2.3.1. Aktyvatoriai, vibratoriai, rezonatoriai

Aktyvatoriai: kvėpavimo sistema. Pagrindinės aktyvatorių dalys yra plaučiai ir diafragma. Jie lemia visas kitas balso organo funkcijas ir dikciją. Yra įvairių kvėpavimo technikų bei būdų lavinti kvėpavimą. Grotowskis rašo: „Aktorius turi įvaldyti skirtingų tipų kvėpavimą, nes įvairios padėtys ir fiziniai veiksmai (pavyzdžiui, akrobatika) reikalauja kitokių nei pilnasis kvėpavimas, būdų.“ (Grotowski 2011: 92). Šio tyrimo subjektas, balsu kuriantis performatyvų medžiagiškumą, yra ir aktorius, todėl kvėpavimo technikų įvaldymas jam ypač svarbus, kad galėtų išplėsti balsinės raiškos galimybes. Grotowskis savo tyrinėjimuose pastebėjo, kad viena dažniausiai pasitaikančių aktoriaus balso lavinimo klaidų, dėl kurių užveržiamos gerklos, yra tai, kad „mokinys, neišmokęs deramai kvėpuoti, imasi dikcijos pratybų“ (ibid.: 95). Kvėpavimas yra pirmas žingsnis išgaunant balsą, jis suaktyvina balso kūną. Kone kiekvienoje knygoje, skirtoje balso lavinimui, yra skyrius apie kvėpavimo sistemą. Šioje literatūroje galima rasti įvairiausių kvėpavimo technikų, tačiau reikia pažymėti, kad pirminė ir pati svarbiausia aktyvatorių funkcija yra sukurti įkvėpimo metu vadinamąjį oro stulpą⁶¹. Vydūnas mokė, kad įkvėpti reikia „į pilvo galą“. Empiriniai šio tyrimo autorės stebėjimai ir ilgametė pedagoginė bei kūrybinė jos praktika patvirtino, kad „balso stulpo“ sukūrimas ir kvėpavimas „į pilvo galą“ yra vienas ir tas pats.

Kaip sukurti oro stulpą? Per ilgametę šio tyrimo autorės praktiką ir empirinius stebėjimus susiformavo toliau aprašomas „oro stulpo“ kūrimo metodas. Kuriant jį lygiagrečiai veikia trys kūno sritys, todėl taisyklingai įkvėpiant į bet kurią iš jų kartu aktyvinamos ir kitos sritys, jos išsiplečia, o diafragma nusileidžia žemyn.

- Taškas, esantis žemiau bambos, maždaug per keturis horizontaliai laikomus pirštus. Įvairiose tradicijose šis taškas vadinamas įvairiai: *hara*, *muladhara* ir kt. Tyrimo autorė jį vadina tašku *S*.
- Šonai, sritis po apatiniais šonkauliais iki klubakaulių.
- Liemens dalis iš nugaros, kur baigiasi šonkauliai.

Visos šios kūno sritys yra išorinio fizinio kūno koordinatės, susijungiančios su svarbiausiu „balso kūno“ kvėpavimo atramos tašku, iš kurio gimsta energija. Praktinės šio balanso ir energijos centro reikšmės Rytų tradicijose turi savo terminus. Pavyzdžiui, aktoriaus energija darbui japonų teatre vadinama *koshi*. Net sakoma, kad aktorius turi *koshi* arba neturi

⁶¹ „Stovėdami uždėkite rankas ant apatinių šonkaulių. Turi atrodyti, kad įkvėpimas prasideda būtent nuo tos vietos, kur uždėtos rankos (stumia jas į išorę) ir kad oro stulpas, plėsdamas krūtinės ląstą, pasiekia viršugalvį. (Tai reiškia, jog įkvėpiant iš pradžių plečiasi pilvas ir apatiniai šonkauliai, o po jų, sklandžiai – krūtinė).“ (Grotowski 2011: 93).

koshi. *Koshi* nėra abstraktus terminas, jis reiškia klubus. Japonų teatre manoma, kad aktorius energijos šaltinis yra klubuose. Ten yra balanso taškas, svarbiausias sužadinant sceninę aktorius energiją. Japonų *buyo* šokėjos Katsuko Azumos mokymu siekiama atskleisti studento energinį centrą, kuris yra individualus ir kurį reikia pajusti kiekvieną dieną iš naujo. K. Azuma apibūdina, kad tai tarsi plieno kamuolys, apgaubtas medvilnės sluoksniais ir esantis tarp bambos ir uodegikaulio arba trikampo, kurį sudaro klubų ir uodegikaulio linijos, centre. O baliečių šokėjas Pasek Tempo šį centrą vadina *manis* (minkštas), kurį gaubia *keras* (kietas).

Pradiniame mokymosi etape gali būti sunku suprasti, ar įkvepiama taisyklingai, todėl pirmiausia reikia atlikti šiuos veiksmus:

- 1) be kvėpavimo įtempti, užlaikyti ir visiškai atpalaiduoti pasirinktą kūno sritį. Labai svarbu ne tik įtempti, bet ir pajusti, kad raumenys visiškai atsipalaidavę. Paprastai visiškas atpalaidavimas yra sudėtingesnis veiksmas, todėl reikia pasitikrinti, ar raumuo pasirinktoje kūno srityje yra atsipalaidavęs. Pratimą kartoti – maksimaliai įtempti ir atpalaiduoti atitinkamą kūno sritį;
- 2) įkvėpti į pasirinktą kūno sritį ir atsipalaiduoti, leisti orui laisvai išeiti. Svarbu, kad kūno raumenys būtų aktyvinami kartu su įkvėpimu;
- 3) įkvėpti ir pasitikrinti, ar kitos dvi sritys taip pat išsiplečia. Įkvepiant pilvas turi suplokštėti, o diafragma – atsipalaiduoti ir nusileisti žemyn.

Dažniausiai pasitaikanti klaida yra tai, kad įkvepiama per aukštai. Šią klaidą galima pastebėti, jeigu įkvėpimo metu išsipučia visas pilvas, o S taškas, šonai ir nugara tarytum įdumba. Grotowskis šią klaidą apibūdina taip: „Ydingas alsavimas, kuris gali atrodyti teisingas. Neretai mokinys, neva įkvėpdamas, išpučia pilvą, nors iš tikrųjų alsuoja tik krūtinės viršumi.“ (Grotowski 2011: 96).

Kitas efektyvus būdas pajusti taisyklingą įkvėpimą yra toks:

- 1) tris kartus iškvėpti visą orą, neįkvepiant tarp iškvėpimų;
- 2) tris sekundes (galima ir ilgiau) būti be oro;
- 3) įkvėpti; turėtų pasijauti švelnus pakštelėjimas nosiaryklėje.

Šiuo būdu natūraliai visada įkvepiama taisyklingai.

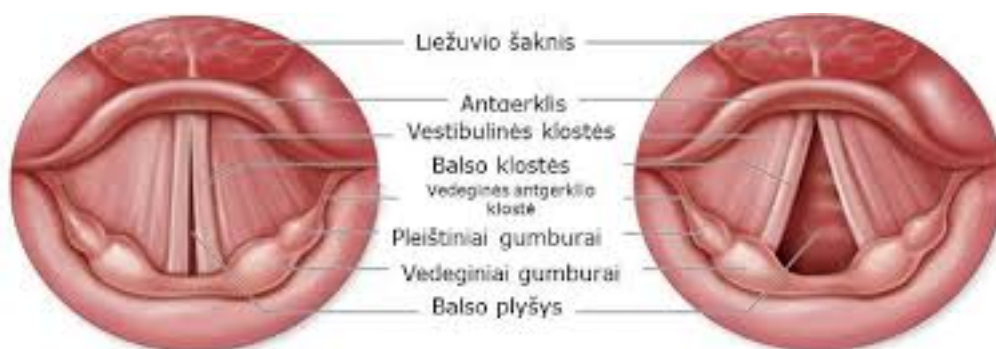
Lavinant ir vystant kvėpavimą pasiekiamas toks lygis, kai oro stulpo kūrimo būdas galima varijuoti atsižvelgiant į situaciją, tačiau labai svarbu nuolatos grįžti prie paprasto įkvėpimo ir kaskart iš naujo pajusti vidinį centrą, nes jo pojūtis kas dieną keičiasi.

Kvėpavimo funkcija siejasi ne tik su balsine raiška, bet ir apskritai su gyvybe, todėl kvėpavimą galima suvokti ir vystyti atskirai nuo kitų balso kūno struktūrų, pritaikyti kitose srityse, kaip antai: vaidyba, šokis, medicina, psichoterapija ir kt.

Vibratoriai: balso klostės. Šios funkcijos neįmanoma suvokti be kvėpavimo, nes balso klostės virpina oras. Nuo prigimtinių balso klosčių savybių, kurios susijusios su lytimi ir amžiumi, priklauso balsinės raiškos ypatybės, kaip antai: tesitūra, diapazonas, balso registrų kaita. Individualaus balso tembrui svarbi fiziologinė balso klosčių struktūra: jų ilgis, storis ir tūšumas, dar vadinamas lankstumu. Balso klostės yra gerklose ir veikia kartu su viso kūno raumenų sistema, o kalbant ar dainuojant svarbu atverti gerklas.

Kaip atverti gerklas? Vienas iš būdų, kuriuo dainuojant galima atverti gerklas arba atpalaiduoti įtemptas gerklas, yra pirmiausia padainuoti pasirinktą frazę be garso, įsivaizduojant idealiausią skambėjimo variantą. Iš karto po to reikia padainuoti frazę su balsu, atkartojant balso kūno pojūtį, patirtą dainuojant be garso. Dainuojant be garso, balso klostės atsipalaiduoja, o visa kita balso kūno sistema veikia pagal įsivaizduojamo garso idealą, tad belieka pajungti balso klostes ir išgirsti savo balsą.

Kaip jau minėta kalbant apie kvėpavimą, pirmiausia reikia sukurti oro stulpą, o tada įmanoma taisyklingai atverti gerklas ir pajungti balso klostes dainavimui ar kalbėjimui (18 pav.).



18 pav. Gerklos⁶²

Rezonatorių sistema. Ši funkcija pasireiškia tik su garsu ir suteikia garsui vienokį arba kitokį atspalvį bei jį sustiprina, todėl yra neatsiejama nuo kvėpavimo ir balso stygų. Eidsheim rezonatoriais laiko vokales ir nosies ertmes, o Grotowskis pataria rezonatoriumi paversti visą kūną: „Veiksmingiausias variantas – paversti rezonatoriumi visą kūną, vienu metu naudojant galvos ir krūtinės rezonatorius“ (Grotowski, 2011, 99). Šis metodas paremtas tuo, kad pasirinkus tam tikrą kūno dalį kaip garso stiprintuvą, ją suslegiamas ir pakreipiamas oro

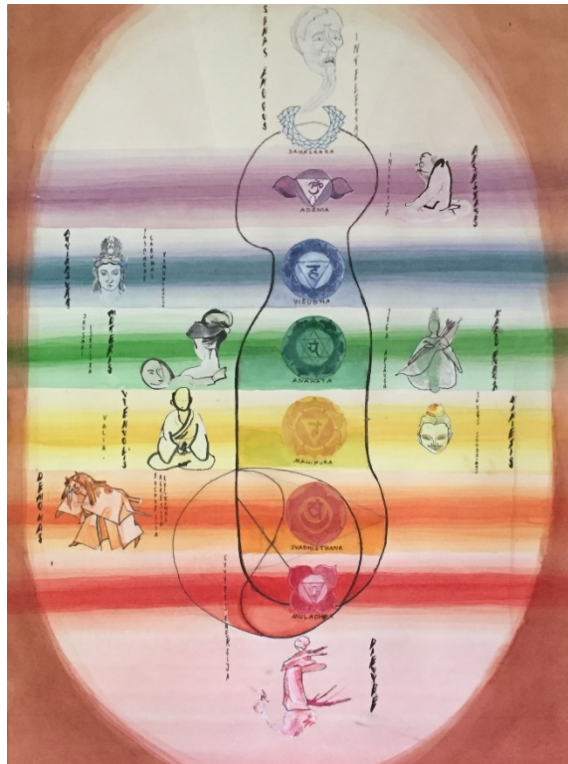
⁶² Paveikslas iš Lietuvos akademinės elektroninės bibliotekos talpyklos. Prieiga per internetą: [http://talpykla.elaba.lt/elaba-fedora/objects/elaba:22685795/datastreams/MAIN/content].

stulpas. Taip susikuriamas subjektyvus įspūdis, kad kalbama ar dainuojama pasirinkta kūno dalimi, o balso skambėjimas keičiasi.

Yra be galo daug rezonatorių, priklausomai nuo to, kaip aktorius ar dainininkas valdo savo „balso kūną“. Geriausiai žinomi šie: viršutinis, arba kaukolės, rezonatorius; krūtininis rezonatorius; nosies rezonatorius; gerklų rezonatorius; pakaušio rezonatorius; maksiliarinis (esantis už žandikaulių) rezonatorius ir kt. Galima pastebėti, kad paminėti rezonatoriai susiję su kaulais – kaukole, šonkauliais, stuburu, žandikauliais. Ir tai natūralu, nes kūne rezonuoja kaulai ir ertmės, kuriomis varijuojama keičiant kūno padėtį. Itin svarbios gerklų ir nosies ertmės. Yra vokalinių technikų, paremtų rezonavimo sistemos valdymu, pavyzdžiui, gerklinio dainavimo atveju. Liežuviu burnoje, nosies ertmėse, gerklose ir visoje kaukolėje sukuriama įvairios ertmės, kuriomis varijuojama, taip išgaunamos įvairios *khoomei* variacijos, nuo obertonų žaismo iki harmonikų sekos. Valdant rezonatorius galima pasiekti tokį efektą, kai vienu metu skamba du balsai. Kalbant apie rezonatorius galima prisiminti ir dainininko formantę. Dainininko formantė yra papildomas rezonatorius, susidarantis virš gerklų.

Kaip lavinti rezonatorių sistemą? Vienas iš veiksmingų kūno, kaip rezonatoriaus, lavinimo būdų, yra susiformavęs ir išsigrynintas šio tyrimo autorės kūrybinės bei pedagoginės praktikos procese ir paremtas tradicinio japonų teatro *No* aktoriaus devynių amplua sistema. Kiekvienas *No* teatro aktoriaus amplua fiziniame kūne turi savo emocinę-energinę zoną⁶³, kaip pavaizduota toliau pateiktoje schemoje *Japonų No teatro aktoriaus amplua sistema* (19 pav.):

⁶³ Japonų *No* teatro aktoriaus amplua ir jų veikimo principai aprašyti tyrimo autorės magistrantūros darbe „Japonų teatro aktoriaus kvėpavimo ir balso kultūra, technikos bei universalumas“.



19 pav. Japonų *No* teatro aktoriaus *amplua* ir kūno emocinių – energetinių zonų koreliacijos sistema. Autorė Indrė Jovaišaitė (popierius, akvarelė)

Čia moteris yra krūtinės ląsta; vienuolis – saulės rezginys; demonas – priekinė pilvo dalis, jungianti klubakaulius; dievybė – pilvo apačia, balso kūno atramos taškas, į kurį įkvepiama; kinas – užpakalinė liemens dalis; karys – mentės; atviras veidas – užpakalinė kaklo dalis; išminčius – trečiosios akies zona; senas žmogus – viršugalvis. Šis būdas yra universalus, nes *No* teatro aktoriaus *amplua* sistema paremta kūno struktūravimo metodu.

Svarbiausia rezonatorių veikimo sąlyga – oro stulpo sukūrimas. Paskui reikia iškvėpti į pasirinktą kūno vietą, kuri, anot Grotowskio, yra balso stiprintuvas, ir taip suslėgti bei nukreipti oro stulpą. Toliau reikia tą patį padaryti su garsu ir pajusti pasirinktos kūno vietos charakterį: kokį balso tembrą galima išgauti nukreipus garso rezonavimą į vieną ar kitą garso „stiprintuvą“. Be to, galima susikonscentruoti ir pajusti, su kokia emocija koreliuoja pasirinkta kūno sritis. Kitas žingsnis būtų per vieną iškvėpimą pereiti nuo vienos kūno srities prie kitos.

No teatro aktorius paprastai derina du ar kelis *amplua*, pavyzdžiui, tai gali būti sena moteris demonė arba kinų vienuolis išminčius. Rezonatorių sistemoje taip pat gali būti derinami keli rezonatoriai ir išgaunami įvairūs balsiniai efektai. Tada vienas rezonatorius atlieka „solo“ partiją, o kitas jam „akompanuoja“. Šį reiškinį savo darbuose paminėjo ir Grotowskis: „Antai, vienalaikis pakaušio ir gerklų rezonatorių įjungimas kuria vokalo efektus, kuriais garsėja Yma Sumac atliekamos Peru dainos“ (Grotowski 2011: 98).

Taip lavinama rezonatorių sistema pradeda naudotis „balso kūnas“, kaip reikalinga atsižvelgiant į kūrybines aplinkybes, ir savaime atliepia siekiant išgauti norimo balso tembro skambesį. Empiriniai stebėjimai ir praktika parodė, kad šis metodas, be kita ko, padeda atpalaiduoti gerklas, nes įtampa nuo gerklų perkeliama į sąmoningai aktyvinamą kūno zoną.

Aptarus balso organo – aktyvatorių, vibratorių, rezonatorių – veikimo principus, matyti, kad jo mechanizmai integruoti fiziniame kūne. Būtent dėl šios priežasties balsinė raiška visada yra įkūnytas veiksmas, kurio kokybei svarbi kūniška atlikimo visuma – artikuliacija. Mokantis kitos kultūros balsinės tradicijos svarbu atkreipti dėmesį ne tik į balso skambėjimą, bet ir į tai tradicijai būdingą kūniškosios artikuliacijos dimensiją: laikyseną, rankų judesius, šonkaulių ir krūtinės ląstos artikuliaciją ar kitus tai tradicijai būdingus gestus.

Pavyzdžiui, dainuojant flamenką ypač ryškiai artikuluojama rankomis, o išgaunant gerklinio dainavimo garsą pirmiausia reikia „atverti“ krūtinės ląstą. Sutartinėse svarbiausias dalykas yra klausymas, kūniškas (fizinis) buvimas kartu, todėl kūnas yra budrumo būsenos, jis klauso kito ir savęs, siekia suderėti su kitu kūnu. Todėl giedant sutartines kūniška ekspresija būna santūri; netgi šokamosiose sutartinėse svarbu „išpaišyti figūras“, o ne artikuluoti rankomis kaip flamenke.

2.3.2. Kalbos ir garso santykis: įtampa ir apsikeitimas vaidmenimis

Aktyvatoriai, vibratoriai ir rezonatoriai sudaro balso organą, kuris yra už vartojamos kalbos ribų ir veikia pagal principus, vienodus visiems žmonėms, kad ir kokiai kultūrai jie priklausytų. Kalba, dikcijos suformuoja fonetinį „balso kūno“ lygmenį. Teksto sakymas ar dainavimas paprastai suvokiamas kaip neatsiejamas kalbos ir balso derinys, tačiau kalba ir balsas ne visada eina drauge, o balso tembras ne visada be išlygų atitinka tariamą žodį. Dainuojamosios poezijos vakaruose ar kituose tradiciniuose spektakliuose, pavyzdžiui, radijo teatro, kai svarbiausias dalykas yra loginis tekstas, dažniausia girdimi kalbantys ar dainuojantys balsai, kurių raiška neatsiejama nuo kalbos ir neperžengia natūralios kasdienės balsinės raiškos ribų. Intonacijos, akcentai, garso aukštis ir stiprumas be išlygų paklūsta žodžiui, išryškina loginius akcentus ir sustiprina sintaksinio teksto poveikį klausytojui. Tačiau balso intonacijos, tempo kaita ar tembro pasikeitimai gali ir nederėti su tariamais žodžiais. Pavyzdžiui, žodžiais gali būti sakomas draugiškas pasveikinimas, o balsas, kaip ir veido išraiška, judesiai bei gestai, išduos visiškai kitokią kuriamo personažo būseną, tarkime, baimę ar pasibjaurėjimą. Taip tarp sintaksinio teksto ir balso intonacijų atsiranda įtampa, tačiau sakomas tekstas neiškraipomas.

Dar stipresnė įtampa atsiranda balsui pereinant į emocinę raišką – kūkčiojimą, atodūsi, riksmą, dejonę, juoką ir kt. Tarti žodžius darosi sudėtinga, nors ir įmanoma. Pagal emocijos

diktuojamus dėsnius keičiasi kalbos tembras, tempai, intonacijos. Balsui išsivaduojant iš kalbos rėmų ir plečiant emocijų lauką, atsiranda dar didesnė įtampa, negu kontrastuojant žodžiui ir emocinei būsenai. Perduodant emocines būsenas tiesiogiai balsu, išryškėja itin glaudus balso ir kūno ryšys, nes juokiantis, rėkiant, atsidūstant, verkiant transformuojasi visos kūnas, jis palinksta, virpa, persikreipia, įsitempia ir atsiranda tam tikra kūno artikuliacija, būdinga vienai ar kitai emocijai. Tokios raiškos akimirkos ypač veikia ne tik atlikėjo, bet ir žiūrovo kūną, nes balsas pasiekia ausį dėl savo ypatingo kūniškumo ir transformuoja klausytojo būseną. Ši balso ir kūno transformacijos santykį vaizdingai apibūdina Lichte:

Atsiskyręs nuo kalbos, balsas pasirodo kaip iš logo išsivadavęs Kitas, kaip grėsmė ir vilionė, – tiesa, šiai vilionei gresia ne prapultis ir mirtis, kaip sirenų atveju, bet džiaugsminga ir kartu bauginanti patirtis išgyventi savąjį kūniškumą sykiu kaip juslinį ir atsimainiusį (Lichte 2013: 209).

Dar didesnė įtampa, o kartais – ir visiškas sintaksinio teksto bei balso tembro atsiskyrimas, įvyksta balsui transformuojantis iš įprastų kasdienybėje dažnių, „kurie patenka į optimalaus suprantamumo sritį, kitaip tariant, žemiau 312 Hz“ (Lichte 2013: 208), į neįprastus kasdienybei dažnius, pavyzdžiui, tai aukštos soprano koloratūros ar gerklinio dainavimo balsiniai efektai, kai sakyti loginį tekstą jau nebeįmanoma, nes pati raiška reikalauja specifinių balsių ir priebalsių tarties. Šiuo atveju balsas ir kalba apsieičia vaidmenimis arba visiškai išsiskiria – jau ne balsas „tarnauja“ kalbai, o kalba padeda išgauti balso tembro transformacijas. Šiame darbe tyrinėjamas flamenkas, gerklinis dainavimas bei sutartinės turi tam tikrą kalbos ir balso santykį, kuris lemia tembrines charakteristikas. *Khöömei* atveju harmonikų sekos išgaunamos vartojant specifinius mišrius balsius *ö, ia, iu*. Sutartinėse svarbi aukštaičių tarmės tartis ir onomatopėjos, kuriančios ritminį, emocinį sutartinių giedojimo pagrindą. Neįmanoma įsivaizduoti sutartinių, giedamų žemaičių tarme, o juo labiau anglų ar kita kalba.

Žvelgiant į kitų dainavimo stilių balso technikas, be kita ko, galima pastebėti, kaip transformuojantis balso tembrui kinta kalba, pavyzdžiui, koloratūrinės klasikos partijos dainuojamos naudojant mišrius balsius, padedančius išgauti specifinį koloratūros tembrą, ir kalba iškraipoma ar tampa visai nesuprantama.

Transformuojantis balsui pakinta ir kalba, visiškai išsivaduodama iš loginių rėmų, o dažnai ir pavirsdama tam tikrų garsų, primenančių kalbą, rinkiniu, tad drauge su balso transformacijomis kalba (kalbėjimas) nustoja būti veiksniumi, ženklinančiu konkrečią kalbą, lytį, amžių ir etninę priklausomybę.

Apibendrinant kalbos ir garso santykį galima daryti išvadą, kad išgirsti kalbos be balso neįmanoma, tačiau balsinė raiška, kaip garsas, gali atsiskirti nuo kalbos ir perteikti kitokią, ne

sintaksinę teksto prasmę. Gali atverti arba sukurti naujus kalbos reiškinių sluoksnius, o atsiskyrus nuo kalbos – savarankiškai kurti prasmes, pasireiškiančias tempais, tembrais, intonacijomis ar kitokiomis balso tembro variacijomis.

2.3.3. Trumpas semiotinis balsinės raiškos diskursas

Norėdami paaiškinti, kaip balso intonacijos ir tembro transformacijos gali sukurti naujas to paties kūrinio prasmes, pasiremsime semiotiniu diskursu. Balso, kaip kalbos ir garso susitikimo, fenomeną semiotiniu aspektu tyrinėjo filosofė Julia Kristeva, vartodama genoteksto ir fenoteksto sąvokas⁶⁴. Fenoteksto sąvoką trumpai galima apibrėžti kaip išraišką, kuri neturi dviejų dimensijų ir yra fiksuoto literatūrinio, muzikinio ar kitokio teksto veidrodis, o genoteksto fenomeną galima paaiškinti kaip to paties literatūrinio, muzikinio ar kitokio teksto naujos realybės sukūrimą, taip atskleidžiant naujas teksto prasmes.

Remdamasis Kristevos geno ženklių koncepcija, prancūzų teoretikas Rolandas Barthes'as analizuoja dainuojamąją kūrybą ir pažymi dvejopą balsui tenkančią funkciją ir produkciją: kalbos ir muzikos. Straipsnyje „Balso grūdas“ jis pateikia *geno* ir *feno* dainavimo opoziciją, vadindamas šį signifikantą⁶⁵ „grūdu“ (*le grain*). Anot Barthes'o, „balso grūdo“ išlaisvinimas yra balsinės raiškos viršūnė ir siekiamybė, siejama su *geno* dainavimu, kai prasmės gimsta už fenoteksto ribų ir glūdi atlikimo kūniškume: „Kažkas yra tiesiogiai susiję su giedotojo **kūnu**, kas pernešama vienu mostu į jūsų ausis iš jo raumenų, gleivių, kremzlių, ertmių gelmės, iš slavų kalbos gelmės, tarytum ta pati oda dengtų ir vidinį atlikėjo kūną, ir jo atliekamą muziką“ (Barthes 2007: 337).

Šis trumpas semiotinis diskursas nukreipia žvilgsnį į kūnišką atlikimą, kai atliekant tą patį kūrinį vienu atveju sukuriamą naują kūrinio realybę, o kitu atveju tikrai konstatuojamas to paties muzikinio, literatūrinio ar kitokio kūrinio tekstas. Būtent balso kūniškumas, pasireiškiantis per raumenis, kvėpavimą, kūno rezonavimo ertmes, dikciją, diafragmą, balso stygų prigimtį ir kt., sukuria balso tembro medžiagiškumą, gebantį transformuotis ir kurti naują savarankišką atliekamo kūrinio realybę, o pati balsinė raiška, kaip kūniškas produktas, gali būti suvokta kaip šokio atlikimas.

⁶⁴ Prieiga per internetą: [<http://www.signosemio.com/kristeva/semanalysis.asp>].

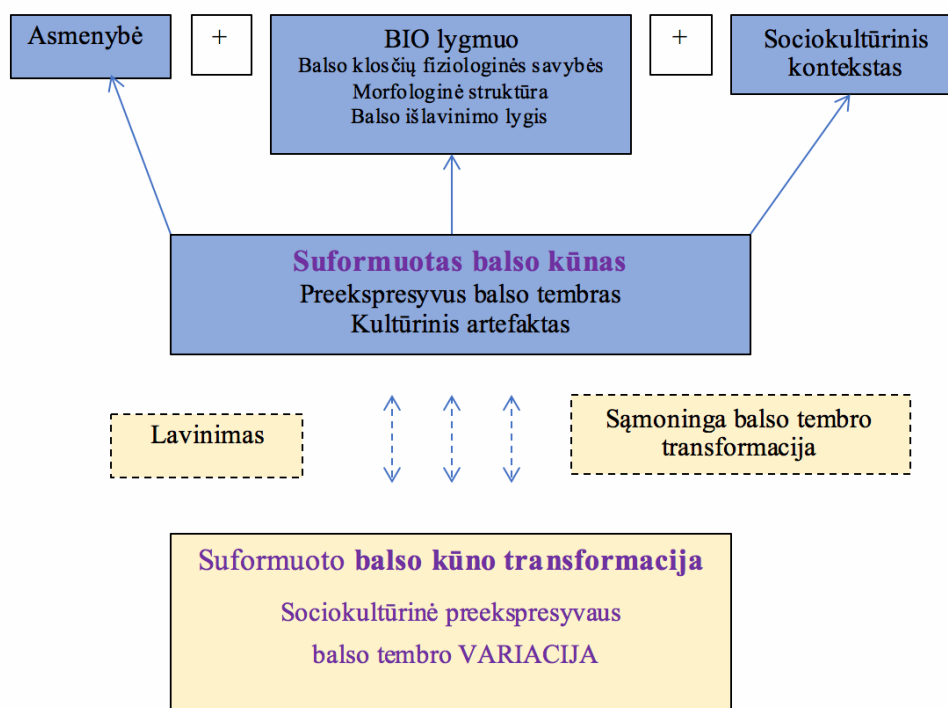
⁶⁵ **Signifikantas** (pranc. *signifiant* – prasmingumas, reikšmė, svarba) yra elementai (arba jų grupės), kurie leidžia pasirodyti reikšmei juslinio suvokimo lygmenyje ir iš karto atpažįstami kaip išoriški žmogaus atžvilgiu. Signifikantu galima vadinti tik tai, kas iš tikrųjų ką nors reiškia. Signifikantai – ir reikšminiai visetai – gali būti:

- **regimieji** (mimika, gestikuliacija, raštas, romantiškas gamtovaizdis, vaizduojamieji menai, eismo ženklai ir kt.);
- **girdimieji** (natūraliosios kalbos, muzika, balsas ir t. t.);
- **lytimieji** (aklųjų kalba, glamonės ir t. t.).

Apibendrinant balso kūno sąvoką galima daryti išvadą, kad balso tembro skambėjimo visumą sukuria „balso kūnas“, kuris yra integruotas fiziniame kūne; jų atskirti neįmanoma, tačiau galima suvokti ir apibrėžti „balso kūno“ ir fizinio kūno tarpusavio sąveikos principus. „Balso kūnas“ yra sistema, kuriai veikiant sukurama balso tembro skambėjimo visuma. „Balso kūną“ sudaro balso organas ir dikcija. Balso organas susideda iš aktyvatorių (kvėpavimo sistemos), vibratorių (balso klosčių) ir rezonatorių (rezonatorių sistemos), kuriais išgaunamas garsas. Garso pagrindu formuojami skiemenys, kurie pasireiškia kaip kalba. Kalbos funkciją atlieka dikcija, kuri balsiais ir priebalsiais užbaigia „balso kūno“ sistemą.

„Balso kūno“ veikimo principus, kaip ir aktoriaus preekspresyvumą, lemia asmenybės bruožai, biologinės atlikėjo savybės ir sociokultūrinis kontekstas. Preekspresyvus balso tembras yra kultūrinis artefaktas. Sąmoningai lavinant balso tembrą kinta ir preekspresyvaus balso tembro lygmuo. Aptarus „balso kaukės“ ir preekspresyvaus balso tembro tarpusavio ryšį išaiškėjo, kad balso tembro transformacija yra ne tik kultūrinė, bet ir socialinė preekspresyvaus balso tembro variacija, todėl balso tembro transformaciją galima vadinti **sociokultūrine balso tembro variacija**.

Bendras visų elementų susijusių su balso tembro transformacija ryšys, pateikiamas schemoje *Balso tembro TRANSformavimo(si) ciklas* (19 pav.):



19 pav. Balso tembro TRANSformavimo(si) ciklas

3. Balsas ir Kitas: variacija ir improvizacija

Kaip jau išsiaiškinta skyriuje 2.1.3. *Etnomuzikologinis diskursas: „balso kaukės“ koncepcija*, specifinis tam tikros tradicijos balso tembras ir jo išgavimo būdas yra etninės tradicijos identifikavimo kodas, perduodantis žinią apie etninės tradicijos kilmę, pavyzdžiui, flamenko *quejío*, kuris primena šio žanro kilmę iš Andalūzijos „atstumtųjų“ – romų, sefardų ir maurų – kančių. Šis specifinis balso tembro išgavimo būdas yra raktas į visą konkrečios etninės tradicijos sistemą, ir jo negalima pažeisti. Pavyzdžiui, pašalinus iš sutartinių giedojimo balsų „susimušimą“, nelieka ir paties sutarimo. „Sumušti“ balsų be kito žmogaus neįmanoma, todėl giedant sutartines būtini kiti giedotojai, tačiau tai turi būti konkretūs partneriai, o ne žmonių būrys. Giedant sutartinę būriu, praktiškai neįmanoma išgauti šį tembrinį sutartinių efektą. Keliems dainininkams sudainuoti „švarų“ unisoną labai sudėtinga, todėl balsai su kito būrio balsais negali tiksliai suderėti ir „susimušti“. Kad balsai „susimuštų“ ir būtų išgauta harmonikų seka, reikia ypatingo ne tik muzikinio, bet ir socialinio susiklausymo bei suderėjimo. Šalinant iš sutartinių balsų „susimušimą“, ko gero, pamirštama, kad sutartinės yra socialinio sutarimo dalykas. Analizuodama sutartinių tradiciją postmodernioje visuomenėje prof. Daiva Vyčnienė pabrėžė šį socialinį sutartinių giedojimo aspektą:

(Su)derinimas: visiškas atliepimas (*resonance*) arba derėjimas, sutarimas (*being in tune*) su muzikavimo aplinka (atitinkamai ne tik muzikinis, bet ir socialinis sutarimas – tai sutartinių giedotojų tarpusavio santykių pagrindas) (Vyčnienė 2016).

Kiekviena tradicija turi kintamus ir nekintamus išraiškos elementus. Kintami elementai sudaro erdvę improvizacijai, o nekintami elementai yra erdvė, kurioje galima varijuoti. Taigi, specifinis balso tembras etninėse tradicijose yra nekintamas elementas, atpažinimo kodas, tačiau suteikia erdvės variacijoms. Dėl šios priežasties tam tikros tradicijos balso tembro išgavimo būdą galima pritaikyti šiuolaikinio atlikėjo kūrybinėje erdvėje, ir jis pasireikš ne kaip konkreti tradicijos visuma, o kaip sociokultūrinė balso tembro variacija. Tai, kad šiuolaikinis atlikėjas savo balsą lavins taikydamas tam tikros tradicijos balso tembro išgavimo techniką, niekaip negali pakenkti pačiai tradicijai, tačiau kitos etninės tradicijos tembrinė dainavimo patirtis gali išplėsti šiuolaikinio atlikėjo balsinės raiškos galimybes, ir ne tik išplėsti, bet suteikti galimybę atverti nepažintas balso tembro ekspresijos erdves.

Kaip jau aptarta, balsinė raiška yra įkūnijamos žinios, o balso tembrą galima suvaidinti sąmoningai, atlikti kaip šokį arba užsidėti kaip „balso kaukę“, naudojantis tomis įkūnytomis žiniomis. Reikia pažymėti, kad perimant kitos tradicijos vokalinę techniką, balso tembro transformacija vyksta preekspresyvaus balso tembro pagrindu, todėl rezultatas yra

nenuspėjamas. Nežinia, kaip suformuoto balso tembro išgavimo kodai reaguos su kultūriniu šaltiniu ir koks bus rezultatas. Ar fenomenaliajame atlikėjo kūne „prigis“ naujos vokalinės žinios ir taps įkūnytomis žiniomis? Ištyrinėjus balso tembro preekspresyvumą ir transformaciją bei lavinimo principus, išaiškėjo svarbus dalykas – tai, kad perimta kitos tradicijos vokalinė technika galiausiai išsiskleis kaip unikali sociokultūrinė balso tembro variacija.

Ankstesniuose skyriuose aptarti balso tembro suvokimo diskursai parodė, kad preekspresyvus balso tembras yra kultūrinis artefaktas, o perimama kitos tradicijos balsinė raiška taip pat yra kultūrinis artefaktas, kur balso tembrą lemia raiškos visuma, vadinama artikuliacija. Specifinis balso tembro išgavimas tradicijoje yra esminis tradicijos atpažinimo kodas, kuriame užšifruota jos kilmė. Balso tembras priklauso nuo bendros artikuliacijos, todėl perimant kitos tradicijos vokalinės technikos žinias, svarbu suvokti sociokultūrinį tam tikros tradicijos kontekstą ir įvaldyti pagrindinius tarpusavyje susijusius artikuliacijos elementus. Atlikėjas turi suvokti:

- kaip veikia fizinis kūnas išgaunant balso tembrą ir koks specifinis kūno raiškos elementas (-ai) būdingas (-i) konkrečiai tradicijai;
- kokie specifiniai balso kūno veikimo principai būdingi konkrečiai tradicijai:
 - a) balso organo – aktyvatorių, vibratorių ir rezonatorių – veikimo principai;
 - b) kalba ir fonetika – kaip tariami balsiai ir priebalsiai, kokie skiemenys, onomatopėjos, šūksniai ar kitokie neloginiai garsų deriniai būdingi pasirinktai tradicijai;
- kaip išgaunami ir formuojami psichoakustiniai balso tembro parametrai: ataka, formantės, *vibrato*.

Remiantis šiomis išvadomis ir tyrimo autorės empirine patirtimi, toliau pateikiamos trys pamokos, skirtos sutartinių, gerklinio dainavimo ir flamenko balso tembro variacijoms. Išskiriami pagrindiniai tembriniai šių tradicijų aspektai:

- sutartinės – balsų susimušimas;
- gerklinis dainavimas – harmonikų seka;
- flamenkas – *quejío*.

Perimant kitos tradicijos vokalinę techniką, svarbu suvokti sociokultūrinį kontekstą, kuriame susiformavo balsinės raiškos fenomenas, todėl kiekvienos tradicijos tyrinėjimai pateikiami šiuose prieduose:

1. Sutartinės – šokantys balsai: interviu – diskusija su prof. hab. dr. Daiva Vyčiniene.
2. Rezonuojantis *khoo mei* kūnas: fenomenas ir konceptualizavimas.
3. Flamenkas – dainuojantis kūnas: nuo subkultūros iki pasaulio muzikos.

3.1. Sutartinės – šokantys balsai

Trumpai apžvelgsime sutartinių tradicijos gyvavimo istoriją. Natūralus žodinis sutartinių perdavimas yra nutrūkęs, nes jų praktika XIX a. nustojo būti integruojama ritualų dalis, o estetiškai raiška, paprastai tariant, „tapo nemadinga“. Prie to prisidėjo ir kitos aplinkybės, kaip antai: kalbos draudimas, bendrosios romantizmo epochos nuostatos. Profesorė Daiva Vyčnienė straipsnyje „Edukacijos įtaka sutartinių gyvavimo XX a. 1–8 dešimtmečiais tradicijai“ išsamiai išanalizavo aplinkybes, kuriomis sutartinių tradicija gyvuoja nūdienoje. Išskiriami Biržų ir Kupiškio kraštų šviesuoliai, mokslo atstovai: kanauninkas Adolfas Sabaliauskas, suomių profesorius Niemi ir kiti (Račiūnaitė-Vyčnienė 2014).

Vienas iš svarbiausių sutartinių žodinės tradicijos centrų yra Kupiškio rajonas, kur visą laiką buvo stengiamasi perduoti tradiciją „iš lūpų į lūpas“ (Glemžų, Šlapelių šeimos, bibliotekininkė Jonė Žebrytė)⁶⁶; kitur (Adučiškio apylinkėse) iki pat XX a. pabaigos sutartinių giedotojos vis dar mokėsi vienos iš kitų. Obelių krašto sutartinių giedojimo tradicija nenutrūko iki šių dienų, tačiau jų giedojimo būdą paveikė kintančios dainavimo „madų“ tendencijos, tad sutartinių giedojimo subtilių Meškuotienė dabar moko savo vaikaičius ir vaikų folkloro ansamblio „Šilelis“ dalyvius. Taigi Obelių krašto sutartinių giedojimo tradicija vis dar išlaikoma ir tęsiama toliau. Ir tai bene vienintelis toks ryškus nenutrūkusios autentiškos sutartinių giedojimo tradicijos pavyzdys, tačiau ir šiuo atveju tradicija jau paveikta „gražaus, kultūringo dainavimo“ estetikos (Račiūnaitė-Vyčnienė 2014:143). Remiantis šia profesorės nuomone galima teigti, kad svarbu atkreipti dėmesį, ištyrinėti ir apibrėžti autentiško sutartinių giedojimo balsinės raiškos specifiką. Tai ypač svarbu globalėjančiame pasaulyje, kuriame vyksta standartizacijos procesai ir įvairioms giedojimo tradicijoms kyla pavojus prarasti specifinį balsinės raiškos grynumą, psichoemocinį turinį, nebylias žinias, supanašėti ir išnykti.

Tęsiant sutartinių tradicijos išlikimo istoriją reiktų nepamiršti vieno žymiausių lietuvių folkloristų Zenono Slaviūno indėlio. 1934 m. Slaviūnas ir jo bendraminčiai Aleksandras Kačanauskas, Juozas Karosas, o vėliau – ir Stasys Šimkus, įsteigė liaudies muzikos rinkimo instituciją, oficialiai pavadintą Komisija tautos melodijoms rinkti ir tvarkyti, kuriai vadovavo Šimkus (Žarskienė 2007: 262). Šios komisijos pastangomis buvo įsigytas fonografas, tad buvo galima ne tik užrašyti dainų tekstus, bet ir įrašyti autentišką dainavimą. 1959 m. išleistas Slaviūno tritomis „Sutartinės. Daugiabalsės lietuvių liaudies dainos“ tapo pagrindas, kuriuo remiantis atkuriamą išnykusią sutartinių tradiciją.

⁶⁶ Kupiškėnų dainavimo tradicija nuo 1922 m. gaivinama sąmoningas, o garsiosios „Senovinės kupiškėnų vestuvės“ padarė didelę įtaką Kupiškio krašto dainuojamosios tradicijos sklaidai. Šio krašto moterys, giedodamos sutartines, naudojosi ir rašytine tradicija.

Sutartinės, atgimusios 1968 m. su Povilo Mataičio trupe⁶⁷, vystėsi miesto folkloro baruose ir įgavo savotišką lietuvių nacionalinio simbolio statusą. Jos skamba daugiausia koncertuose, todėl jų giedojimo praktikai vienodai svarbūs tapo ir atlikėjai, ir klausytojai. Sutartinių giedojimo praktika buvo įdiegta į įvairias šiuolaikines kūrybines, socialines ir dvasinio tobulėjimo erdves. Vyčiniene pažymi, kad čia ne mažiau svarbūs yra ir tretieji, netiesioginiai koncertinės komunikacinio proceso formos dalyviai – autoritetingos asmenybės arba institucijos, formuojančios vienokią ar kitokią šiandienės sutartinių praktikos kryptį: „[...] lokalinės vietovės tradicijų išlaikymo, koncerto – ritualo, tobulo muzikinio atlikimo, neopagoniškų apeigų rekonstravimo, dvasinio tobulėjimo, meditacijos ir pan.“ (Račiūnaitė-Vyčiniene 2014: 148).

Sutartinių giedojimo plastika yra santūri, o šokio judesiais „išpaišomos“ figūros. Visa sutartinių giedojimo energija ir dėmesys sutelkiamas į klausymą ir **balsų „susimušimą“**, suderėjimą. Giedant sutartinę balsu ir per balsą kolektyviai kuriamos erdviškumo, garsiškumo ir kūniškumo kategorijos, todėl sutartines galima pavadinti šokančiais balsais.

Kaip jau minėta, sutartinių giedojimo tradicija buvo nutrūkusi, todėl pačią tradiciją ir tembrines balso savybes galima tik rekonstruoti. Atsižvelgiant į sutartinių funkcijas, galima diskutuoti apie tai, kokia turėtų būti sutartinių giedojimo technika. Ar apskritai svarbu, koku balsu jos giedamos?

Šio tyrimo autorė išskiria sutartinėms būdingą balsų „susimušimą“ kaip svarbiausią tembrinį sutartinių giedojimo aspektą. Balsų susimušimas yra balsų skambėjimas didelės arba mažos sekundos intervalu vienu metu. Jeigu sutartinių giedotojų balsai gerai „susimuša“, atsiveria natūrali harmonikų seka, kuri ne tik girdima, bet ir jaučiama visu kūnu. Gerai susimušant balsams kūne jaučiama vibracija, o atsiveriant harmonikų sekai patiriamas girdimos ir jaučiamos naujos erdvės išpūdis. Šį efektą jaučia ne tik giedotojos, bet ir klausytojai. Kad „atliktų“, išgautų gerą balsų „susimušimą“, giedotojos turi susitelkti ir gerai sutarti. Viena giedotoja negali išgauti balsų „susimušimo“, todėl pirmiausia reikia kitų giedotojų ar bent vienos partnerės. „Susimušti“ gali tik solo balsai. Pastaruoju metu atsiradęs sutartinių giedojimas būriu pulkais niveliuoja iš sutartinių balsų susimušimą, nes net ir profesionaliems dainininkams padainuoti visišką balsų unisoną yra sudėtinga, o kai nėra unisono, balsai negali „susimušti“. Vieną balsą giedant būriu atsiranda obertonų maišalynė ir

⁶⁷ 1968 m. Povilo Mataičio vadovaujamų Liaudies muzikos teatro artistų pasirodymas koncerte „Instrumentinės, šokamosios, dainuojamosios sutartinės“, kuris įvyko Vilniuje, laikomas sutartinių atgimimo pradžia.

tada „susimušant“ su kitu chaotišku unisonu harmonikų seka tampa tiesiog neįmanoma. Taigi, sutartinė yra menas, kuriamas grupės, o joje kiekviena giedotoja yra ir solistė. Kadangi balsų „susimušimui“ reikalingas ypatingas susiklausymas ir sutarimas, tad fizinė sutartinių giedojimo ekspresija būna yra saikinga ir santūri. Šokamosiose sutartinėse giedant „išpaišomos“ figūros ir balsų „susimušimas“ įgauna dar kitokias erdvines variacijas, kurių atlikimui reikia dar didesnio giedotojų sutarimo. Praktiškai ir teoriškai tyrinėjama sutartinių giedojimą šio tyrimo autorė pastebėjo, kad balsų „susimušimą“ galima lavinti atliekant tam skirtą pratimą, kuris aprašomas toliau. Jis padeda pajusti balsų susidaužimo efektą ir lavinti savo balsą bei intonavimą klausant kitos giedotojos. Šį pratimą rekomenduojama atlikti norint išgryninti tembrinį sutartinių fenomeną:

1. Partnerės atsisėda viena priešais kitą, kaip parodyta 20 pav.



20 pav. Brigita Bublytė ir Kamilė Petruškevičiūtė atlieka balsų susimušimo pratimą per Brigitos Bublytės paskaitą-rečitalį „Balso tembro ir emocijų transformacijos skirtingose kultūrose: trans/erdvės koncepcija“ 3-ajame muzikos atlikimo ir meninių tyrimų festivalyje-konferencijoje „Muzikuojantys daktarai“ (*Doctors in performance (DIP)*). Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2018 m. rugsėjo 6 d. (nuotrauka Martyno Aleksos)

2. Dabar reikia ramiai įkvėpti ir minkšta ataka, patogiam aukštyje, *nonvibrato* pradėti dainuoti sau patogų balsį: *i, e, a, o* arba *u*. Įsivaizduoti, kad balsu naudojamas kaip pučiamuoju instrumentu.

3. Kita giedotoja padainuoja tą pačią natą ir *glissando* principu pakyla arba nusileidžia pustonių ar tonu aukščiau arba žemiau. Atradus balsų „susimušimo“ piką tęsti dainavimą. Pikas pajuntamas kaip aštrus skambesys, savotiškas garsinis erdvės pjūvis ir kūno rezonavimas.

4. Atradus balsų susimušimo piką galima koncentruotis į tai, kad kitos giedotojos burnos ertmė yra balso rezonavimo erdvė. Gerai „susimušant“ balsams visame kūne jaučiama vibracija.

5. Padainuoti sutartinę „Bėk, bare, bėki“ (21 pav.), koncentruojantis į balsų „susimušimus“. Sutartinės ratą reikia sukti tol, kol giedotojos pajus savotišką sutartinės balsų „susimušimų“ ir „atsitraukimų“ šokį. Tą patį atlikite su kitomis sutartinėmis.



21 pav. Dvejinė sutartinė „Bėk, bare, bėki“ (Vyčinienė 2012: 33)

3.2. Gerklinis dainavimas – rezonuojantis kūnas

„Mūsų muzika prasidėjo nuo gyvūnų balsų imitacijos, – sako neošamas Mongushas Keninas-Lopsanas. – Mums, tuviams, gamtos garsai yra mūsų mokykla, mūsų visata“ (Levin 2006: 125). Ši citata, pateikta etnomuzikologo Theodore'o Craigo Levino knygoje „Ten, kur

dainuoja kalnai ir upės“⁶⁸, tiksliai nusako gerklinį dainavimą kaip animistinės-toteminės pasaulėžiūros atspindį, kurio pagrindas yra komunikavimas su gamta ir apskritai aplinka.

Gerklinis dainavimas į Europą ir Jungtines Amerikos Valstijas atkeliavo iš Tuvos bei Mongolijos ir įgavo daugybę vakarietiško gerklinio dainavimo formų. Pastaruoju metu ši stilių labiausiai išpopuliarino iš Tuvos kilę muzikantai Huun Huur Tu ir Yat Kha, taip pat balso performerė, avangardinio džiaz dainininkė Sainkho Namtchylak. Dainuojant šiuo ypatingu stiliumi galima išgauti du ir daugiau garsų vienu metu. Tai tobulas balso tembro menas, paremtas sąmoningu natūralių balso harmonikų sustiprinimu. Balsas, burna, lūpos dantys, gomurys, gerklė, liežuvis, plaučiai ir diafragma padeda išgauti šiuos balsinius efektus difoninio, obertoninio ir subtoninio dainavimo būdu ir vystyti balso tembro galimybių amplitudę. Balsiniai efektai, būdingi obertoniniam dainavimui, išgaunami virš pagrindinio tono, o subtoniniam dainavimui būdingi tembriniai efektai – žemiau pagrindinio tono. Difoninio dainavimo metu išgaunama „savarankiška“, nuo pagrindinio tono nepriklausanti melodija. Subtoninio ir obertoninio dainavimo metu „savarankiška“ melodija neišgaunama. Išsamiai apie gerklinio dainavimo, dar vadinamo *khoomi*, sociokultūrinį kontekstą, dainavimo stilius ir modernizavimo tendenciją rašoma priede Nr. 2: *Rezonuojantis khoomi kūnas: fenomenas ir konceptualizavimas*.

Šiame skyriuje pateikiama įvadas į gerklinį dainavimą ir trumpa tyrimo autorės pamoka, per kurią mokoma išgauti bazinį gerklinio dainavimo tembrą.

Kad būtų galima geriau suvokti *khoomi* funkciją kasdienybėje ir jos poveikį asmenybei, toliau pateikiama Sainkho Namtchylak kalba, kurioje apibendrinamos gerklinio dainavimo funkcijos⁶⁹:

„Darydami šiuos pratimus savarankiškai namuose, jūs palaipsniui išmokstate valdyti savo kūną ir naudotis savo kūno ištekliais. Taip pat išmokstate atskirti savo fizinę būseną, vibracinį foną nuo aplinkos ir būti pačiu savimi, savo kūnu. Psichofizinė būsena priklauso nuo kontakto su aplinka.

Jūs žvelgiate į savo kūną kaip į duotybę, be primestų emocinių ir moralinių dėsnių. Egzistuoja tik jūsų kūno įstatymas. Ir jeigu išmokstate valdyti kvėpavimą, valdyti savo organus ir balsą, tai jūs išmokstate atskirti save nuo išorinio fono, kurio, deja, o gal ir ne deja, randasi vis daugiau ir daugiau. Taip yra dėl technologinės pažangos. Mes visi tampame skaitmeninės mutacijos aukomis. Mes visi mutuojame ir tai yra natūralu, tačiau reikia atskirti tai, kas esu aš kaip Dievo ir gamtos kūrinys, saugoti tai savyje ir

⁶⁸ Angl. *Where rivers and mountains sing* (Levin 2006).

⁶⁹ Kalba pasakyta 2017 m. rugpjūčio 14 d. Lietuvoje surengtuose įvadinuose gerklinio dainavimo kursuose.

nešvaistyti niekam kitam. Jeigu patiriamos itin stiprios, išskirtinės emocijos – labai didelė laimė ar didžiulis liūdesys, tai reikia atskirti nuo aplinkos ir suvokti, kad mes gimstame be šių kategorijų. Štai mano kūnas ir aš turiu stebėti savo vidinę būseną. Vidinė būsena priklauso nuo taisyklingo kvėpavimo, nuo teisingo ir organiško rezonavimo, t. y. nuo gebėjimo valdyti savo rezonavimo galimybes. Tai susiję ne tik su balsu, bet ir su gebėjimu organizuoti vidinę harmoniją. Vidinę harmoniją turi kiekvienas kūnas, kiekviena asmenybė individualiai. Tai lemia daugiamatės erdvės dėsniai. Mūsų, paprastų žmonių, pojūčiai yra trimačiai, o tai, kas už trimatės erdvės ribų, vadinama dieviškumu, mokslo kalba – daugiamatiškumu. Tai rodo, kad Dievas ar gamta turi neišmatuojamą vaizduotę ir kiekvieną žmogų sukūrė unikalų, nepakartojamą. Todėl standartizavimo ir skaitmeninimo amžiuje, kai mus bandoma standartizuoti, stampuoti, turime prisiminti, kad gamta yra daugiamatė, o Dievas yra begalybė. Jo vaizduotė siekia kur kas aukščiau už bet kokią žmogaus išradimą. Todėl kartoju, kad šie pratimai jums duoti tam, kad išlaikytumėte taisyklingą ir jums patogų kvėpavimą bei optimalų jūsų individualaus kūno rezonavimą. Būtina prisiminti ir išsaugoti save, nes esate unikalūs ir nepakartojama kūrinys. Štai toks mano užsiėmimų tikslas. Priminti tai, kad gamta yra daugiamatė, kad kūrėjo vaizduotė yra begalinė. Šioje begalybėje atrasti ir išsaugoti save nuo gimimo iki paskutinės akimirkos yra jūsų teisė, kurią jums suteikė gamta.

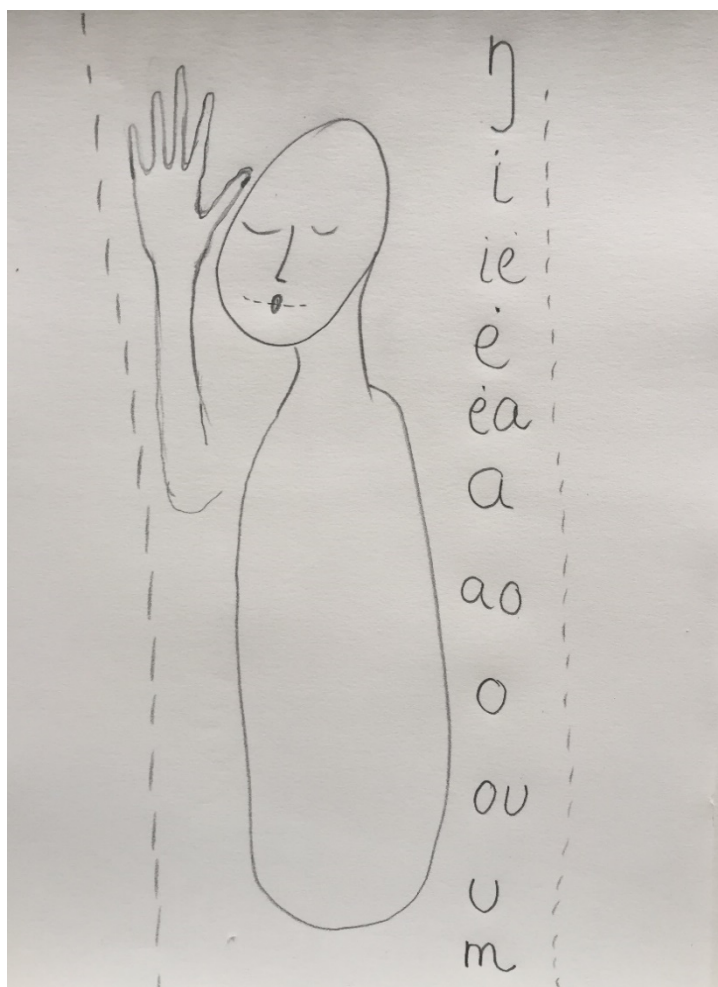
Jeigu jums mano pratimai padės sukurti savo sistemą, savo vidinę visatą, savo pasaulį, prašom naudotis ja, bet neskubėkite iš karto mokyti kitų. Net atvirkščiai, iš pradžių sukurkite savo vidinę kvėpavimo ir rezonavimo erdvę, kurioje norite kažką pasakyti žmonėms, įsitvirtinkite joje, įgykite tikrumo, o tada pradėkite dalytis žiniomis.

Gerklinis dainavimas yra rezonavimo menas, kuriam reikia stipraus kvėpavimo ir susikaupimo, savo ertmių pajautimo, liežuvio, gerklų, gomurio ir kitų rezonavimo sistemos dalių valdymo. Pirmame etape svarbu atrasti individualų santykį su savo kūnu ir išgirsti jo vibracijas, todėl tyrimo autorė siūlo atlikti „klajojančio balso“ pratimą. Įvado į *khoomei* dainavimą pratimas, pavadintas atsižvelgiant į tai, kad gerklinio dainavimo tradiciją suformavo stepių klajokliai. Šis pratimas padės išgirsti natūralius individualaus atlikėjo balso obertonus, kuriuos vėliau bus galima sustiprinti ir išgauti gerklinio dainavimo efektus. Net ir paprastai tariant balsius susidaro obertonai, kurie priklauso nuo balsių rezonavimo konkrečiame kūne. Kadangi kiekvieno žmogaus kūnas yra nepakartojamas ir unikalus, tai atliekant „klajojančio balso“ pratimą galima atrasti unikalų savo balso tembro skambėjimą. Vystant balso tembro

parametrus galima sustiprinti natūralaus garsaeilio skambėjimą, išplėsti savo balso tembro parametrus ir išgauti du garsus vienu metu.

„Klajojančio balso“ pratimas padės suvokti, kad balsas rezonuoja vienu metu keliaudamas visu kūnu, gomuriu ir lūpomis:

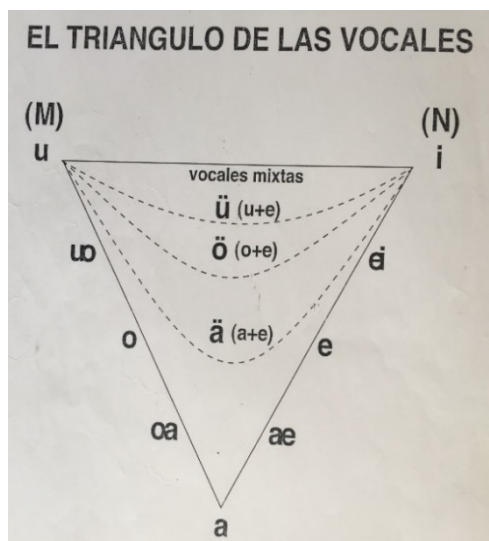
1. Reikia įkvėpti, o įkvėpimo metu pritūpti, pakelti rankas į viršų, o delnus atpalaiduoti.
2. Minkšta ataka pradėti tarti nosinį uždarą garsą *n* šiek tiek pravira burna.
3. Rankas lėtai leisti žemyn; kai delnai pasiek, galvą, pereiti į garsą *i*.
4. Leisti delnus kūnu žemyn noliečiant jo, ir pagal kūno sritis palaipsniui pereiti į kitus balsius, kaip parodyta schemoje *Balsių rezonavimo takas kūne* (22 pav.).



22 pav. Balsių rezonavimo takas kūne

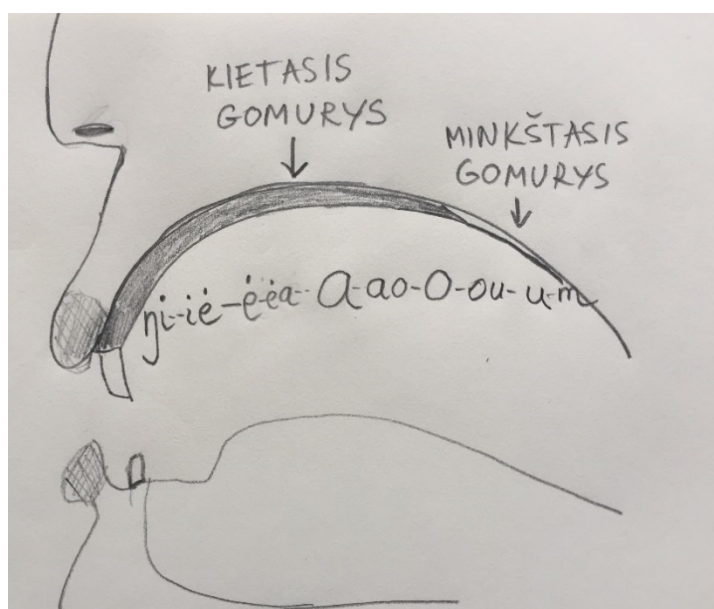
5. Pratimas užbaigiamas uždaru garsu *m*; delnai nukreipti į žemę.

Natūrali harmonikų seka atsiveria tariant mišrius balsius, todėl atliekant šį pratimą reikia koncentruotis būtent į pereinamuosius balsius, kaip parodyta *khoomei* „Balsių trikampio“ schemeje (23 pav.):

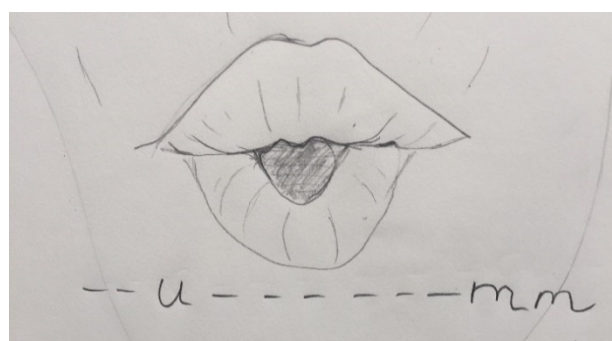
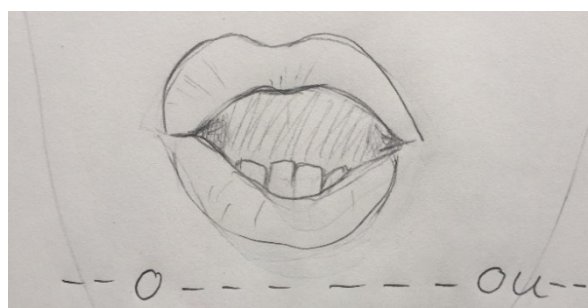
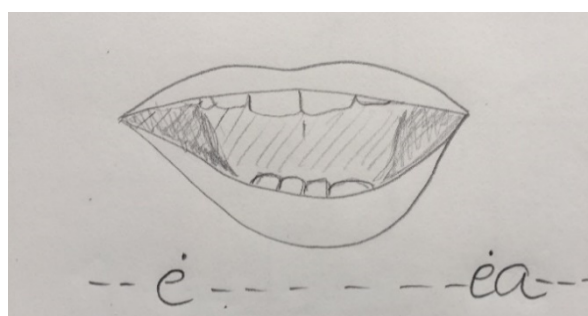
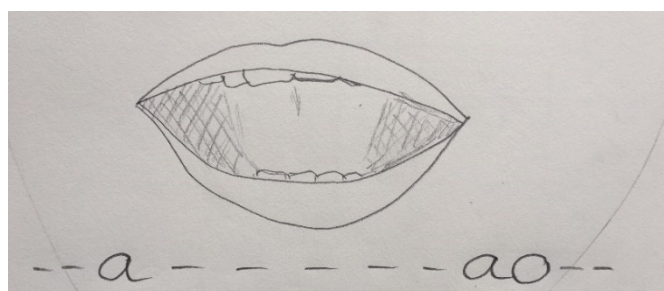
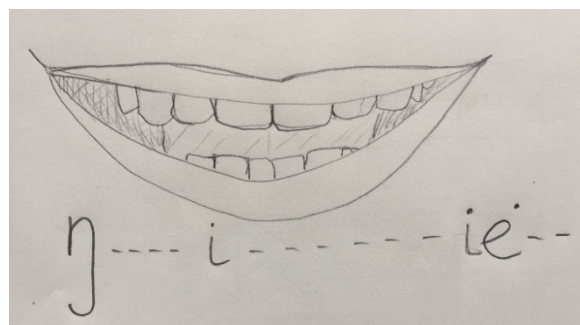


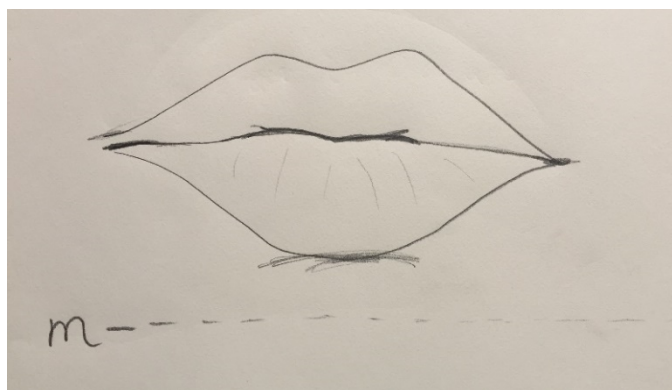
23 pav. „Balsių trikampis“

6. Reikia susitelkti ir atkreipti dėmesį, kaip garsas keliauja gomuriu (24 pav.) ir lūpomis (25 pav.), nuo siauro šviesaus balsio *i* iki siauro tamsaus balsio *u*. Apversto balsių trikampio viršūnėje pavaizduotas balsis *a* (23 pav.) atitinka aukščiausią kietojo gomurio skliauto tašką.



24 pav. Balsių takas kietajame ir minkštajame gomuryje





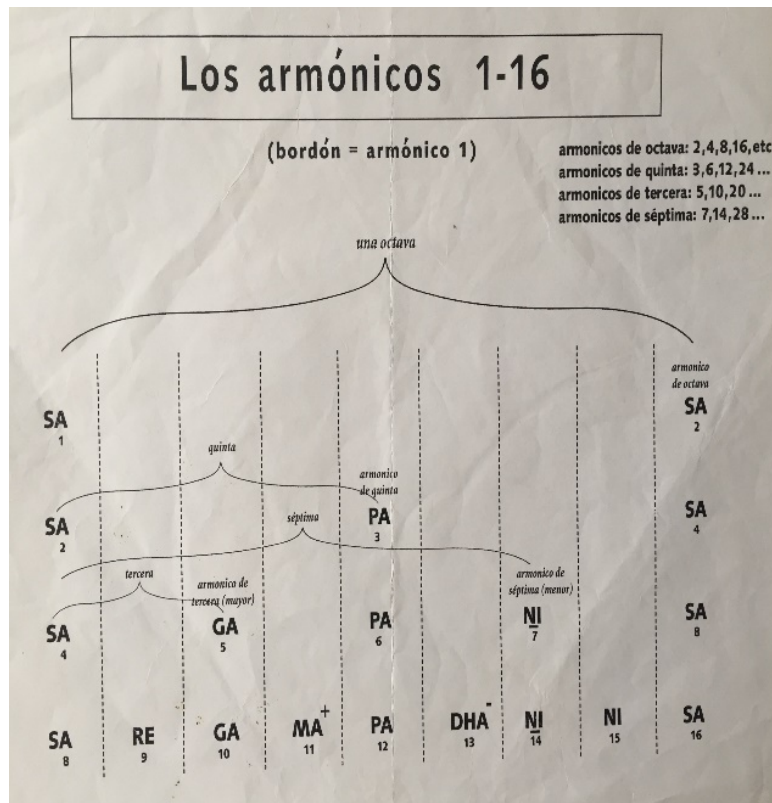
25 pav. Balsių takas lūpomis

7. Pratimas turėtų būti atliekamas vienu įkvėpimu. Reikia atsipalaiduoti ir pajusti vibraciją tarp savo kūno ir delnų.

Kalbant apie gerklinį dainavimą vartojamas terminas *xorekteer*, reiškiantis dainavimą krūtininiu balsu. Kas yra krūtininis balsas ir kodėl jis reikalingas gerklinio dainavimo atveju? Viena vertus, tai bendras terminas, skirtas apibūdinti visiems gerklinio dainavimo būdams ir stiliams, o kita vertus, jis rodo, kad į dainavimą reikia įdėti daugiau „širdies“, t. y. jausmo. Šis terminas taip pat žymi jausminį lygmenį ir krūtinės rezonatoriaus svarbą, kurio negirdėti įrašuose, tačiau pats atlikėjas puikiai jaučia krūtinės rezonatoriaus svarbą išgaunant *khoomi* balso tembrą. Krūtininis dainavimas Vakarų tradicijos kontekste suvokiamas visai kitaip, todėl jų nereikėtų painioti. Tuvių muzikoje visos dainos dainuojamos su *xerekteer*. Paprastai tai veikia kaip savotiškas „tramplinas“ mokantis *khoomi* ir *sygit* stilių.

Gerklinis dainavimas paprastai atliekamas be *vibrato*. Balso vibravimas, imituojant vandens čiurlenimą ar paukščių balsus, sąmoningai taikomas kaip balso efektas ir vadinamas *borbangnadyr*; pavadinimas kilęs iš tuvių kalbos žodžio, kuris reiškia „svyruojantis“. Šis imitavimas, susidedantis iš virtuozinių trelių, vibravimų, daugiausia taikomas atliekant *sygit* stiliaus dainas, kurios vadinamos *sygytting borbangnadyr*, tačiau galimas ir dainuojant žemesniu tonu atliekamais stiliais.

Pajutus ir sustiprinus natūralius obertonus, galima taikyti *sygit* stiliaus techniką ir pamėginti išgauti antrą savarankišką garsą, kurio melodija išgaunama pagal natūralaus garsaeilio arba harmonikų atsiradimo principus. Pirmiausia atsiranda oktavos harmonikas, paskui – kvintos, tercijos, sekundos ir t. t. (26 pav.), o galiausiai randasi ir ketvirtatoniai.



26 pav. Natūrali harmonikų seka

Gerklinis dainavimas reikalauja ypatingo susitelkimo į savo vidinius pojūčius, praturtina balso tembrą obertonais, vysto kvėpavimą, padeda suvokti ir atskleisti balso rezonavimo galią.

3.3. Flamenkas – dainuojantis kūnas

Svarbiausias *cante jondo* tembrinis aspektas yra *quejío* – savotiškas paverkšlenimas, perduodantis socialines Andalūzijos „atstumtųjų“ kančias dainininko kūno raumenimis ir nervais. Flamenko dainavimo interpretacijos išraiškoje kūno ekspresija yra lygiavertė balsinei.

Galima išjungti flamenko dainininko pasirodymo garsą ir matyti, kad pasakojimą tęsia kūnas. Saviti flamenko dainininko kūno judesiai, primenantys traukulius, rankų gniaužymas, mimika išreiškia konfliktą, skausmą, nepasitenkinimą, kančią, užkoduotą socialinėje flamenko istorijoje. Tai įvardijama dvasios šokiu. Dvasia pati negali judėti, ji perteikiama flamenko dainininko kūnu: „kūnas tiesiogiai neatliepia harmoningų kūno pojūčių, bet imituoja dvasios judesius, kuri pati sau viena negali judėti“ (Washabaugh 2005: 130).

Ši savita kūno ekspresija veikia kaip mediumas, perduodantis socialines Andalūzijos „atstumtųjų“ kančias dainininko kūno raumenimis ir nervais. *Cante jondo* turi bipoliarinę emocinės išraiškos šaltinį: „Flamenko dainavimas išreiškia dvigubą katarsį: tiek vargšų

kančias, tiek turtingųjų kaltę (Washabaugh 2005: 70). „Atstumtųjų“ kančios išraiška nukreipta į vidų ir pasireiškia *quejío* forma, o kaltinimai turtingiesiems ir valdžiai, nepasitenkinimas bei pyktis išreiškiamas į išorę nukreipta ekspresija – savotišku riksmu.

Vienas iš tipinių flamenko dainavimo bruožų yra *vibrato*, kurį sunku atskirti nuo melizmatikos, nes jis yra nepastovus ir gali būti laikomas mikromelizmatika, kuriai būdingi mikrotonai. Kitas bruožas, kylantis iš flamenko emocinio konfliktiškumo ir nervo, yra staigiai kintanti dinamika be *crescendo* ir *diminuendo* niuansų. Be to, flamenko balsui būdinga staigi gerklinė ataka, kuri dažnai būna netiksli. Frazijų pabaigos deformuotos, jos baigiasi dvibalsiais *ai, eu* ir pan., tai tipiška flamenko frazių pabaiga, nors žodis ispanų kalboje paprastai baigiasi vienu balsiu. Flamenko tekstams būdingos onomatopėjos, pavyzdžiui, *le rei le, tirititran tran tran*, kurios yra ritminio flamenko balso pagrindas. (Merchán 2008: 16–21).

Nebylus kūniškas flamenko pasakojimas gali ir nesutapti su balso tekstūra ar net būti priešingas. Šis nesutapimas atsirado sukomercinus flamenko išraišką, „pasaldinant“ balso tekstūrą, kad ji įtiktų publikos skonui, o kūno ekspresija nepasikeitė ir tęsia Andalūzijos „atstumtųjų“ istorijos pasakojimą su nebyliu riksmu.

Etnomuzikologas Williamas Washabaugh'as, ištyrinėjęs flamenko dainavimo ypatybes, priėjo prie išvados, kad flamenko dainavimas yra raumenų ir nervų išraiška, o ne jausmų ir konceptualių idėjų kūriniai:

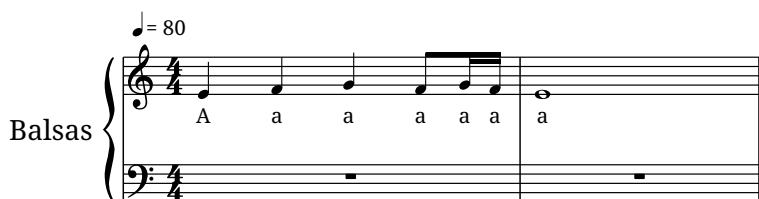
Dainos, kurias matome, nėra indikatoriai, peržengiantys fizinio kūno svarbą tam, kad būtų išreikšti universalūs jausmai ir išlaisvinti dvasią. Jos taip pat nėra vienišų didvyrių dainos. Jos nemanipuliuoja asmenybės aštrumu, nei kūrybiniais gebėjimais, nei nuoširdžiais jausmais. Šių dainų pagrindas yra raumenys ir nervai, o ne koncepcija ir jausmai. Tai „praktiškos muzikos“ pavyzdžiai, tai „raumenų muzika“, tai **dainuojantys kūnai** (Washabaugh 2005: 135).

Kaip jau išsiaiškinta, svarbiausias *cante jondo* tembrinis aspektas yra paverkšlenimas, vadinamas *quejío*. Flamenko muzikinė kalba yra sudėtinga, todėl pamoka, skirta flamenko balso tembro variacijos išgavimui, pateikiama paprastos melodijos pagrindu. Taigi reikia:

1. Padainuoti toliau pateiktą flamenko *Polo* stiliaus raudos (lamento) melodijos fragmentą (27 pav.):

Polo lamento variacija

(Polo raudojimas)



27 pav. *Polo* raudos fragmentas

2. Padainuoti šią melodiją tariant balsį *a* kaip priešakinės eilės formantę. Lūpas reikia ištempti į šonus, kad skruostuose susidarytų duobutės ar bent atsirastų tokia tendencija. Balsas turi išsiveržti tiesiai iš gerklų.

3. Atlikti paverkšlenimo (*quejío*) pratimą ir atkreipti dėmesį, kaip veikia kūnas, ypač – šonkauliai. Padainuoti melodiją ir spontaniškai įterpti *quejío* sau patogioje melodijos vietoje.

4. Pavibruoti balsą ir pajusti, kaip sąmoningai galima valdyti savo balso *vibrato* parametrą. Padainuoti melodiją vibruojant balsą.

5. Padainuoti melodiją su *vibrato* ir *quejío*, artikuliuojant rankomis, kaip parodyta nuotraukose (28 ir 29 pav.) Rankos padeda valdyti šonkaulių judesius; juos atlaisvinti ir suspausti atliekant *quejío*.



28 pav. *Cante jondo* dainuoja Antonio Mairena⁷⁰

⁷⁰ Prieiga per internetą: [<https://www.findagrave.com/memorial/33296118/antonio-mairena>] ir [<http://antonioerena.blogspot.com/2017/03/musica-popular-33.html>]



29 pav. *Cante jondo* dainuoja Enrique Morente ir Carmen Linares⁷¹

Flamenko tradicijos muzikinė kalba yra labai sudėtinga ir reikalauja ilgų studijų, tačiau iš flamenko galima pasisemti kūniškos ekspresijos idėjų ir išlaisvinti emocijas atliekant *quejío* ar flamenkišką riksmą kūnu bei balsu.

Priešingai nei gerklinis dainavimas ar sutartinės, flamenkas yra jauna tradicija, susiformavusi tik devyniolikto amžiaus pabaigoje. Jis vadinamas tarpkultūriniu hibridu ir atliepia miesto kultūrai, išreiškia įvairiausias, dažnai ir neigiamas, emocijas ne tik balsu, bet ir visu kūnu.

⁷¹ Prieiga per internetą: [<https://www.periodicodeibiza.es/noticias/cultura/2010/12/07/27260/enrique-morente-ingresado-en-la-uci-de-una-clinica-madrilena.html>] ir [<http://www.diariojaen.es/cultura/carmen-linares-recibira-el-leyenda-del-flamenco-2017-YA3367089>]

4. Balsas ir Aplinka: vokalinė technika ir interpretacija

Kalbėdamas apie sceninę energiją Eugenio Barba pažymėjo, kad „atlikėjui scenos energija yra *kaip*, o ne *ka*“ (Barba 2005: 49)⁷². Aptarus ir palyginus *cante jondo*, *khoomei* ir sutartinių vokales technikas, toliau kalbama apie tai, kaip išgauti tam tikrą balso tembrą, sukurti sceninę energiją ir užsidėti savotišką „balso kaukę“ – *cante jondo*, *khoomei* arba sutartinės; tačiau kyla klausimas apie tai, kaip įprasminti įgytas technikas. Paprastai dainininkams ir instrumentalistams, kurie mokosi naujų technikų, pirmiausia rūpi tai, kaip išplėsti savo išraiškų paletę ir tapti virtuozu, įvaldžiusiu įvairias technikas. Tačiau tai gali būti tikrai techninių galimybių demonstravimas be jokio turinio, todėl technikas reikia ko nors „pripildyti“, susimąstyti apie jose glūdinčias idėjas ir jų atsiradimą lėmusias kosmologines vizijas. Tai turi būti daroma sąmoningai ir tada atlikimas bus kur kas daugiau nei vien virtuoziškumas. Šiuolaikiniam kūrėjui tai labai svarbu, pirmiausia todėl, kad virtuoziškumas šiais laikais itin pageidaujamas ir vertinamas, o kiti dalykai tarsi nustumiami į šoną. Norint atsakyti į pirmiau iškeltus klausimus ir išplėsti etninių tradicijų suvokimo ribas šiuolaikinės kūrybos kontekste, reikia aptarti ir patyrinėti patį atlikimo aktą, kuriame svarbūs du dalykai: technika ir kosmologinė vizija.

Tam tikslui analizuojamas konkretus atvejis – tyrimo autorės sukurtas spektaklis „Flamenko ir sutartinių jungtuvės“ (2015), kuriame ji, lietuvė, įvaldžiusi tam tikrą flamenko lygmenį, vienoje iš scenų šoka ir dainuoja flamenko. Kuo jos pasirodymas skiriasi nuo to paties flamenko atlikimo Sevilijos flamenko *tabla*⁷³? Pagrindinė spektaklio idėja yra nuolatinis judėjimas ir neišvengiama tarpusavio ryšių kaita. Tyrimo autorės kuriamas moters personažas yra naujo stiliaus „sutarmenko“ motina, kuris spektaklyje gimė „susitikus“ flamenkui ir sutartinėms. Spektaklyje yra scena, kurioje mirusios motinos personažas šoka ir dainuoja flamenką danguje, pritariant angelų sutartinei. Sutartinė yra „motinos“ (tyrimo autorės personažo) gimtosios šalies, kurioje ji užaugo, tradicija. Flamenkas – Andalūzijos tradicija, kuri tyrimo autorę traukė ir kurią ji pažino vėliau, tad spektaklio fabula paremta tikrais faktais ir visuomenėje vykstančiais procesais, atspindinčiais konkretų kūrybinio kelio atvejį. Menininkė savyje sujungė šiuos stilius ir gimė spektaklis, kuriame autorė taiko flamenko tradicijos techniką. Tai situacija, kurioje ji savaip interpretuoja flamenko dainavimą ir šokį savo susikurtame kontekste. Šiuo atveju svarbi ne pati technika ir jos lygis, o nuolatinio judėjimo ir neišvengiamos tarpusavio kaitos idėja. Kitokia situacija susiklostytų tada, jeigu taip

⁷² Angl. „For the performer, energy is a how. Not a what.“

⁷³ *Flamenco tabla* – *andalú* (Andalūzijos ispanų kalbos tarmė) kalba vadinamas flamenko klubas.

pat būtų šokama ir dainuojama tradicinio flamenko spektaklyje. Tai būtų kitas kontekstas, kuris iš esmės pakeistų atlikimo viziją, reikalautų kitokio technikos valdymo lygio ir suteiktų kitas prasmes.

Tradicijų interpretavimas ir perėmimas yra aktuali tema, nes atskleidžia reiškinius, vykstančius šiuolaikinėje visuomenėje. XXI a. technologijos ir galimybės leidžia laisvai keliauti, išmokti įvairiausių kitų šalių technikų, perimti tradiciją iš garso ir vaizdo įrašų ar net iš tiesioginių tradicijos puoselėtojų, tačiau kyla klausimas: kaip interpretuoti įgytas žinias? Kaip flamenkas, gerklinis dainavimas, sutartinė, tango, džiazas ar kitoks žanras gali tapti tuo, kas jau bus „mano“, kaip šiuolaikinio kūrėjo ir atlikėjo savastis? Įvairių tradicijų atsiradimo istorija yra skirtinga, nevienodas ir jų likimas. Vienoms lemta išnykti, o kitos, pavyzdžiui, flamenkas, džiazas, indų klasikinė muzika, portugalų *fado*, argentinietiškas *tango* ir kiti žanrai transformuojasi ir įgyja viso pasaulio muzikos statusą. Kiekviena tradicija yra kultūrinis artefaktas, susiformavęs sociokultūriniame kontekste, kuris atsispindi pačioje tradicijoje ir jos kalbinėje bei muzikinėje struktūroje, pavyzdžiui, flamenkas yra Andalūzijos tradicija, o *khoomei* tapatinama su Tuva ir Mongolija. Sutartinės vis dar yra išimtinai lietuvių tradicija, tačiau ir jos kultūrinės sienos pamažu nyksta. Šiuolaikinėje visuomenėje kultūrą norima savintis, neleisti prie jos prisiliesti kitiems, tarsi laikyti po stiklu. Atsivėrus sienoms ir spartėjant su tradicijomis susijusios informacijos srautams tai tapo aktuali ir neišvengiama problema. Šiomis aplinkybėmis tradicijos turi du pagrindinius kelius: konservavimo ir atsivėrimo. Jeigu kultūra tampa atvira, ją gali pažinti, studijuoti ir interpretuoti kitų kultūrų atstovai, o tada ir pati kultūra patiria išorinę įtaką, praranda vadinamąjį grynumą. Tačiau, ko gero, didžiausias šių laikų riktas yra manyti, kad įvairūs žanrai iki šiol buvo grynai, o dabar jie „užsiteršiami“ dėl išorinio poveikio. Tada reiktų dar kartą pažvelgti į flamenką, kuris tiesiog „nukamuotas“ įvairiausių įtakų ir vadinamas tarpkultūriniu hibridu⁷⁴. Flamenko fenomeną išsamiai aptaria muzikologas Gerhardas Steingressas straipsnyje „Transkultūrinė hibridizacija kaip pagrindinis naująjį flamenką formuojantis veiksnys: istoriniai-sociologiniai, analitiniai ir komparatyvistiniai aspektai“⁷⁵ (Steingress 2004). Tą patį galima pasakyti ir apie kitus stilius. Nuo pat atsiradimo jie buvo tam tikrų kultūrinių „kryžminimų“ vaisiai. Naudojantis technologijomis galima (net būtina) užfiksuoti momentinę tradicijos išraiškos būseną, išsaugoti atmintį ateities kartoms, tačiau gyvosios tradicijos neįmanoma „užkonservuoti“, nes kultūros komunikavo visais laikais. Pažinus kitą tradiciją galima geriau suvokti savąją kultūrą, išplėsti

⁷⁴ Isp. *La hibridación transcultural*.

⁷⁵ Isp. *La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco (aspectos histórico-sociológicos, analíticos y comparativos)*.

asmenybės suvokimo ir balsinių galimybių ribas, tačiau įgytų žinių prasmė priklauso nuo konteksto, kuriame naudojamosi tam tikra išraiška. Lietuvė, nuvykusi į tradicinio flamenko festivalį ir šokanti bei dainuojanti flamenką kartu su artistais, gimusiais ir užaugusiais šioje sociokultūrinėje terpėje, tikriausiai atrodys prastai, tačiau spektaklio „Flamenko ir sutartinių jungtuvės“ kontekste flamenkas yra performanso dalis ir turi visiškai kitą prasmę negu flamenko klube Sevilijoje. Tai, kas randasi tada, kai lietuvių studentai, sutartinių giedotojos ir flamenko artistai iš Sevilijos sujungia flamenką ir sutartines, negali atsirasti jokiam kitokiame kontekste, todėl šis kūrybinis procesas yra toks pats vertingas kaip grynosios tradicijos „konservavimas“ ir saugojimas.

Glaustai aptarus technikos įprasminimo kūrybinėje veikloje klausimą, galima daryti išvadą, kad įvaldytų technikų prasmės atsiveria tam tikrame kontekste, todėl taikant kitų etninių tradicijų vokales technikas ir jas interpretuojant, reikia ne tik žiūrėti konteksto, kuriame jos susiformavo, bet ir suvokti kontekstą, kuriame jos interpretuojamos, ir galbūt kurti jį.

Šiame tiriamajame darbe etninių tradicijų vokalinės technikos pristatomos kaip šiuolaikinio atlikėjo balsinės raiškos galimybių išplėtimo šaltinis. Tuo tikslu pateikiamos trys trumpos pamokos, per kurias mokoma išgauti flamenko, sutartinių ir gerklinio dainavimo balso tembrą, užsidėti savotišką šių tradicijų „balso kaukę“ ir atrasti unikalų savo balso skambėjimą. Taip pat pažymima, kad svarbu suvokti kontekstą, kuriame taikomos įkūnytos žinios, nes būtent kontekstas suteikia vienokią arba kitokią prasmę. Tai naudingi dalykai, tačiau turėtų rūpėti ne tik racionalus technikos naudojimas, reikėtų susimąstyti apie tai, kokią prasmę tai turi konkretaus menininko kūrybinio kelio vizijoje. Šis klausimas yra sudėtingas ir svarbus, o atsakymą į jį kiekvienas menininkas turi rasti pats. Pavyzdžiui, flamenko studijos Andalūzijos sostinėje tyrimo autorei suteikė praktinių flamenko meno žinių, kurios buvo panaudotos spektakliuose ir taikomos pedagoginėje veikloje, tačiau vienas iš svarbiausių šios patirties aspektų yra ne flamenko dainavimo ir šokio įgūdžiai, o šios raiškos daromas psichoterapinis poveikis. Flamenko menas suteikia laisvę atvirai išreikšti, iškelti, išrėkti, ištrypti pačias įvairiausias emocijas, o tai svarbiau už techniką. Toliau pateikiamas tyrimo autorės fenomenologinės patirties aprašymas, kuriame atskleidžiama flamenko pasaulio esmė:

Pirmosiomis dienomis tarptautinėje flamenko mokykloje „Fundacion Cristina Heeren de arte flamenco“ Sevilijoje patyriau savotišką sukrėtimą, šoką, kai per cante jondo pamoką mokytoja padainuodavo virtuozinę flamenko frazę ar visą dainą, o aš turėdavau ją išsyk atkartoti pritariant gitarai. Tuo metu kurso draugai, susėdę aplink mane ratu, ploja ir trepsi ritmą, nuolat šūkčioja paskatinamus žodžius: „toma, vamos aya, agua...“, kurie mane erzina lyg bdomą bulių koridos arenoje. Pikta, nes nėra

natų, į kurias galėčiau pažiūrėti, dar nemoku ispanų kalbos, nepažįstu sudėtingos flamenko muzikines struktūros, nesuvokiu, nuo kur pradėti skaičiuoti muzikinius taktus, į kurių takto dalį atsiremti ir išvis, kur yra tie taktai?! Aplink mane vien rudakiai ispanai, panirę į ritmo transą, visiškai nekreipiantys dėmesio į mano sutrikimą, pamišę, kad aš iš šiaurės, iš Lietuvos, kur dabar sninga ir šalta (nesu tikra, ar jie žino, kas ta Lietuva, nes vienas jų, išgirdęs Lietuvos vardą, paminėjo Pietų Afriką...), ir šiaip turiu pasiteisinimų šiandien nedainuoti. Bet jie nežada sustoti! Kantriai ir jautriai kala ritmą, nenustygstamai šnabžda, o kartais ir šūkteli: „Toma, Brigy!!!“ Jaučiuosi taip, lyg skęsciau garsų pelkėje ir grimzčiau vis gilyn, esu įvartyta į kampą ir nieko nebelieka, tik pasinerti į šią akimirką, įkvėpti oro, atverti gerklę ir iš pačių gelmių paleisti vidinį vėją... Užsimerkiu ir visu kūnu paleidžiu balsą. „Ole!“ – man padainavus sušunka bendrakursiai, mokytojas ir gitaristas, o vienas iš jų pašoka nuo kėdės ir bulerijos ritmu trepsėdamas užbaigia frazę. Visi šypsosi man, o aš jiems, ir patenkinti grojame toliau. Susivokiu, kad gitaristas pagal mane pakeitė akordus. Mano dainuojamai frazei išėjus iš „teisingų“ rėmų, kurso draugai nenustojo ploti ir toliau rodė palaikymą. Tą akimirką ištarti spontaniški garsažodžiai turbūt jau buvo „sutarmenko“ krikštatėviai, bet tai nesvarbu! Svarbiausia, kad tada įvyko kai kas ypatingo ir nepakartojamo, tarytum akimirkai būčiau patekusi į pačią flamenko širdį, kai spontaniškai atsivėrė vidinė šio meno galia, išlaisvinusi gelmėse tūnančią gryną emociją. Ir visai nesvarbu, ar tai buvo teisinga, ar neteisinga, gražu ar bjauru. Tai buvo gyvas bendravimas, atskleidęs pagrindinį flamenko slėpinį, užkaitinantį kraują ir priverčiantį „išspjauti“ paslaptinę vidinę jėgą, kurią, kaip rašė Johannas Wolfgangas Goethe, visi jaučia, bet joks filosofas negali paaiškinti. Per vėlesnius flamenko studijų metus pramokau ispanų kalbos, sužinojau pagrindinius šios muzikos struktūros bruožus, istoriją, stilius, netgi pradėjau šokti ir įvaldžiau sudėtingas flamenko balso bei judesio technikas. Aš susipažinau su flamenko žmonių pasauliu, kuris ne visada mane žavėjo, įsisąmoninau kultūrinius lietuvių ir Andalūzijos gyventojų skirtumus, atradau flamenką kaip tarpkultūrinį hibridą, gebantį komunikuoti su įvairiomis tradicijomis ir muzikiniais stiliais, atradau muzikinius segmentus, kurie sujungė itin kontrastuojančias etninių tradicijų išraiškos formas, ir sukūriau teatrinę muzikinę partitūrą spektakliui „Flamenko ir sutartinių jungtuvės“, iš kurio gimė dar vienas tarpkultūrinis hibridas „Sutarmenko“, tačiau, neatsižvelgiant į visas žinias ir įgūdžius, tikroji jungtis glūdėjo toje akimirkoje, kai per kasdienę pamoką (ne pasirodymo metu), čia ir dabar, apsupta flamenko žmonių, turėjau pakartoti muzikinę frazę ir per gyvąją tradicijos perdavimo patirtį pajutau

flamenko dvasią ir vidinę galią. Tai buvo naujoko patirtis, kurios neįmanoma išmokyti, o pažinus ir įvaldžius išorines virtuoziškumo paslaptis, galima ir nebepatirti.

4.1. Etninės tradicijos meninio modeliavimo kontekste

Atlikdama šį tyrimą autorė 2015 m. sukūrė muzikinį spektaklį **„Flamenko ir sutartinių jungtuvės“**. Tai spektaklis apie nuolatinį judėjimą ir neišvengiamą tarpusavio ryšių kaitą. Ši idėja išreiškiama pasakojant apie flamenko ir sutartinių susitikimą, meilę, jungtuves, medaus mėnesį ir tai, kas iš jų gimsta.

Sutartinės ir flamenkas yra ypač kontrastuojančios etninių tradicijų raiškos formos, tačiau jos gerai dera, papildydamos viena kitą būtent skirtingumu. Spektaklyje atrandami jų saitai, ne racionaliai suvokiami, o pajuntamais, atveriamas paslėptas abiejų kultūrų grožis ir turtingumas.

Sutartinės – itin svarbus mūsų kultūros reiškinys, lietuviškojo identiteto branduolys, atskleidžiantis magišką monotonijos galią ir gebėjimą išlikti, išverti bet kokiomis sąlygomis. Sutartinių muzikinio mąstymo sistema rodo jų archajiškumą. Anot knygų apie sutartines autorės prof. D. Vyčinienės, jų ilgaamžiškumą rodo ne tik nepaprastai didelė atlikimo būdų įvairovė, bet ir plati estetinio vertinimo skalė: nuo sutartinių prilyginimo staugimui vilkų balsais iki žavėjimosi jų demoniška jėga, motorikos tikslumu, bei skambesiu, artimu poetiškiausio paukščio – gulbės – „tūtavimui“ ...

Flamenkas yra Ispanijos pietinės dalies – Andalūzijos – kultūros šerdis, jungianti dainavimą, šokį ir skambinimą gitara. Flamenko menas atsirado vykstant natūraliai romų, krikščionių, arabų, sefardų, afrikiečių, Pietų Amerikos ir vietinių ispanų senųjų kultūrų tarpusavio kaitai. Nors flamenkas yra kultūrinio proceso ir daugelio tautų kultūrinės meninės raiškos mišinys, jis turi ir savo autentiškų bruožų. Flamenke glūdintis istorinis kodas yra pagrindas, padedantis bet kuriai kitai tautai atrasti jame dalelytę savęs. Flamenkas augo, vystėsi ir plito sausumos ir upių keliais, jungusiais senuosius pietų Ispanijos miestus. Tai dinamiškos miesto kultūros atspindys. Flamenko melodijomis skamba ne tik nežinomų autorių, bet ir Ispanijos poetų Federiko Garsios Lorkos, Augusto Ferano, Manuelio Mačado ir kt. eilės.

2008 m. į UNESCO reprezentatyvųjų žmonijos nematerialaus kultūros paveldo sąrašą buvo įtrauktas ir flamenkas, ir sutartinės, bet ir šiuo atžvilgiu abi kultūros labai kontrastuoja, nes bandant išlaikyti jų tradiciją gyvą susiduriama su skirtingais sunkumais. Tiesioginis sutartinių tradicijos perdavimas Lietuvoje jau išnykęs, tačiau dėl išimtinių Lietuvos intelektualų pastangų ir meilės ji atgimsta miesto folklore. Bene svarbiausias ir fundamentaliausias darbas, nuveiktas siekiant išlaikyti sutartinių tradiciją, yra 1958 m. išleistas

Zenono Slavinsko-Slaviūno (1907–1973) sudarytas tritomis „Sutartinės. Daugiabalsės lietuvių liaudies dainos“, kuriame paskelbti visi iki tol nežinomi rankraščiai, detaliai išnagrinėti sutartinių atlikimo būdai, jų ryšys su apeigomis, darbu ir šokiu, o straipsniuose suformuotos nuostatos tapo savotiškomis aksiomomis vėlesniems sutartinių tyrinėtojams. Šis fundamentalus darbas ypač svarbus sutartinių gyvavimo istorijoje, suteikiantis pagrindą atgimti sutartinėms įvairiais lygmenimis ir įsilieti į postmodernios visuomenės kūrybinę veiklą, kurioje identiteto klausimas globalizacijos ir inovacijų kontekste tampa ypač svarbus, ir atveriantis sutartinės ekspansijos galimybes; tačiau svarbiau yra išlaikyti, tiksliau, atkurti, sukurti gyvą tradicijos perdavimą, nes kūniškame patyrimo glūdi vidinės galios. Deja, išlaikyti tikrąją sutartinių dvasią ir nepažeisti tradicijos šaknų nėra taip paprasta.

Iš pirmo žvilgsnio atrodytų, kad flamenkui UNESCO paramos nereikia, nes šio meno mokosi žmonės iš įvairių pasaulio šalių (ypatinga flamenko kryptis susiformavo Japonijoje), pasirodymus kasdien galima pamatyti didžiausiuose pasaulio miestuose: Paryžiuje, Niujorke, Tokijuje, Buenos Airėse ir kt. (ko nepasakysi apie sutartines), todėl flamenkui, kaip stiliui, išnykimas negresia, tačiau, galimas daiktas, išorinis flamenko blizgesys ir patrauklumas, gausybė jo išraiškos galimybių ir kelia didžiausią pavojų šiai tradicijai – tapti vien komercine išraiška, įspūdžiu, preke ir prarasti savo esmę – *duende*, kuris, anot F. G. Lorkos, slypi tamsių garsų gelmėse: „Šie tamsūs garsai – tai paslaptis, tai šaknys, įsitvirtinusios dumble, jis toks kasdieniškas ir įprastas, kad į jį nekreipiame dėmesio, bet iš jo gelmių mus pasiekia visa meno esmė, kas svarbu ir vertinga“ (Lorca 2008). Avangardinė, eksperimentinė, „indie“ elektronikos neoflamenko grupė iš Paryžiaus *El ultimo grito* („Paskutinis riksmas“), kurią subūrė ispanų emigrantai Julianas Demoraga ir Diego, slapyvardžiu El Kinki, bando paaiškinti, kaip ispanai įsivaizduoja save technologinės revoliucijos laikais ir globalizacijos kontekste. Šios grupės kūrinuose labiausiai sielvartaujama dėl *duende* ir *peñas* mirties.

Kiekvienos tradicijos muzikinė dvasia turi skirtingą charakterį, nevienodi ir būdai jai pažadinti bei atskleisti, tačiau pačios dvasios egzistavimo patirtis universali. Daugelio tautų tradicijose ši dvasia turi vardą, tai andalūzų *duende* arba indų *rasa*. Iš lūpų į lūpas perduodama patirtis išlaiko vidines tradicijos galias, todėl labai svarbu, kad tradicija neliktų vien rašytinis šaltinis, praradęs savo dvasią ir gyvybę. Kaip jau minėta pirmiau, tradicija išlieka gyvybinga ne tik saugant ją, bet ir modernizuojant, „atsakingai“ interpretuojant; be kita ko, tai suteikia jai naujų gyvavimo formų.

Jungtis tarp šių dviejų stipriai kontrastuojančių tradicijų pirmiausia atsirado per asmeninę patirtį, įkvėpusią kurti ir komunikuoti neverbaliniu lygiu, ir šis aspektas išliko svarbiausia viso kūrybinio proceso ašis. Spektaklyje dalyvavo devyniolika Lietuvos muzikos

ir teatro akademijos studentų, sutartinių giedotojų ansamblis „Ūtara“ bei profesionalūs flamenko artistai iš Ispanijos. Lietuvių studentai, per repeticijas pirmą kartą gyvai, visai šalia scenoje išgirdę flamenko gitarą ir balsą, išvydę flamenko šokio ekspresiją, pajutę šios išraiškos karštį, užuodę Andalūzijos meno prakaitą, buvo nustėrę ir įkvėpti. O flamenko artistus sužavėjo subtilus sutartinių balsų skambesys, kuris priminė jiems grigališkąjį choralą. Šis priešybių konfliktas sužadino kūrybinę energiją, o abipusis susižavėjimas reiškėsi repeticijų metu: į repeticiją atėję ispanai pasisveikina sudainuodami „ei, ryto rytėlio, ryto ratuto“, o studentai ir sutartinių giedotojos sušukdavo „ole!“. Po repeticijos ispanai negalėdavo nustoti dainavę „kadujo, kadujo, kadujo“, o studentai – ploję flamenkiško ritmo, vis įterpdami šūksnį; oro uoste flamenko gitaristas Javieras manęs paklausė (nesuprasdamas, ką sako, ir nelabai rišliai): „O kas ten šilėly trinkėjo, trinkėjo?“ Žinoma, spektaklio kūrimo procese studentai galėjo atrasti savąją tradiciją ir būdą komunikuoti su ja, nes dauguma jų buvo tik girdėję apie sutartines kaip apie kažkokią „senieną“. Giedodami sutartines ir ieškodami savo santykio su jomis, kurdami aktorinius etiudus, studentai galėjo bendrauti neverbaliniu lygmeniu, o su spektaklyje dalyvavusia sutartinių giedotojų grupe „Ūtara“ atsirado ir kartų bendravimo lygmuo, susikūrė gyvosios tradicijos perdavimo erdvė, tačiau svarbiausias viso proceso ženklas atsiskleidė tada, kai vasarį flamenko artistai jau iš Ispanijos atsiuntė studentams vaizdo laišką, kuriame jie dainuoja „daunoj lylio čiūto“, „tūto be tūto“ Sevilijos karštyje, suklumpa ant žemės, rauda ir braukdami prakaitą lemena, kad Lietuvoje šalta, atkartoja kitus spektaklio epizodus, linksmai primena, kaip juos Lietuvoje nustebino autobusas su „ūsais“, o laiško pabaigoje sako: „Sveiki, draugužiai, kaip jūs gyvenate? Mes esame čia, Sevilijoje, ir kenčiame nuo ispaniško „šalčio“ (tuo metu nusibraukia prakaitą ir prisimerkia nuo saulės), tačiau mes jūsų labai pasiilgome ir tikimės susitikti greitai vėl Ispanijoje, Lietuvoje ar kitame pasaulio kampelyje... Mes jus mylim.“ Laiškas vadinosi „Sutarmenko“ ir tai buvo pirmas kartas, kai šis naujadaras buvo pavartotas, o 2016 m. taip buvo pavadintas dokumentinis filmas „Flamenko ir sutartinių jungtuvės“.

Toliau pristatomi visi šio spektaklio dalyviai ir kūrybinė grupė, suteikusi užgimusiai tyrimo autorės idėjai „kūną ir kraują“. Flamenko atlikėjai: Javieras Gomezas (gitarą, Ispanija), Vicente'as Gelo (vokalas, Ispanija), Yamuna Henriques (šokis, Vokietija, Portugalija), Gabrielis Aragu (šokis, Čilė).

LMTA Teatro ir kino fakulteto vaidybos trečio kurso studentai (kurso vadovas Oskaras Koršunovas): Gailė Butvilaitė, Žygimantė Elena Jakštaitė, Kamilė Petruškevičiūtė, Augustė Pociūtė, Inga Šepetkaitė, Ugnė Šiaučiūnaitė, Paulina Taujanskaitė, Viktorija Žukauskaitė, Karolis Ajauskas, Martynas Ališauskas, Jonas Braškys, Laurynas Jurgelis, Lukas Malinauskas,

Eimantas Pakalka, Petras Šimonis, Oskaras Vygonovskis, Artiomas Rybakovas.

Sutartinių giedotojų ansamblis „Ūtara“: Lilija Milašienė, Jolanta Vaišvilienė, Rūta Aladavičienė, Aušra Antanavičienė. Spektaklio dailininkė Daiva Samajauskaitė. Choreografės Rūta Butkus ir Sigita Juraškaitė. Šviesų dailininkas Vilius Vilutis. Garso režisierius Justinas Raudonis. Dizaineris Mykolas Budraitis.

2016 m. sukurtas dokumentinis filmas „**Sutarmenko**“ apie Brigitos Bublytės spektaklį „Flamenko ir sutartinių jungtuvės“, režisierius Armas Rudaitis. Filme per autorės prizmę pasakojama apie tai, kaip krizė gali tapti atspirties tašku naujiems atradimams, pažinimui, kūrybai, tobulėjimui ir savo identiteto suvokimui. Spektaklis sukurtas migruojant tarp Lietuvos ir Ispanijos pietų, Andalūzijos, kur flamenko meno pažinimas sužadino būtinybę grįžti prie savo ištakų. Taip autorė iš naujo atrado sutartines, o kūrybinė komunikacija atvėrė paslėptą abiejų kultūrų grožį. Filme pristatoma visą spektaklio kūrybinę grupę, parodoma, kaip Ispanijoje gyvuoja flamenkas ir Lietuvoje kaip puoselėjamos sutartinės; kaip iš kūrybinio proceso, sujungiančio skirtingas šalis, kultūras, tradicijas, kartais gimsta kur kas daugiau negu vien spektaklis.

2016 m. tyrimo autorė sukūrė etninės tradicijos modernizavimo projektą „**Rasų ratas**“, kuriame jungiami kelių kultūrų raiškos elementai ir modernūs improvizavimo principai.

Projektas „Rasų ratas“ subūrė draugėn dainininkę, aktorę, režisierę Brigitą Bublytę, moderniosios improvizacinės muzikos kūrėją, džiazų muzikantą Dominyką Vyšniauską, etninės tradicijos atstoves – Daivos Vyčiniųs vadovaujamą sutartinių giedotojų grupę „Trys keturiose“ (Daina Norvaišytė, Eglė Sereičikienė, Rima Visackienė, Audronė Žilinskienė), choreografę Sigitą Juraškaitę ir dailininkus Daivą Samajauskaitę (kostiumai) bei Vilių Vilutį (šviesos). Šį poetinį tarpdalykinio meno spektaklį galima pavadinti emociniu kultūriniu dialogu tarp tradicijos ir inovacijos, kuriame siekiama atskleisti etninio balso ir pučiamojo instrumento išraiškos autentiškumą bei modernumą, sinkretiškumą ir prasmę. Visos spektaklio išraiškos priemonės sutelktos į tam tikros emocinės būsenos žiedo išskleidimą. Viso pasaulio žmonės išgyvena tas pačias emocijas, tačiau tai, kaip jas išreiškia, priklauso nuo kultūros. Parodyta emocija kaip archajiškiausia globalizacijos ir komunikacijos išraiška, skirtingos etninės tradicijos, šiuolaikinė improvizacija, vizualiniai įvaizdžiai susipynę estetinės emocijos erdvėse, kurios kyla viena iš kitos.

Indų tradicijoje laikoma, kad emocinė patirtis yra cikliška ir juda ratu, viena emocija kyla iš kitos; tai rodo ir Vakarų mokslininkų atlikti kultūros tyrimai (Scherer, Plutchich, Ekman). Indų kultūroje yra devynios emocijos – *rasos*; skirtinguose Vakarų mokslininkų tyrimuose nurodoma, kad yra šešios pagrindinės emocijos, tačiau svarbu ne skaičius, o tai, kad

emocinė patirtis yra nuolatinis transformacijos procesas. Spektaklyje „Rasų ratas“ atskleidžiami šie emociniai procesai ir patirtis. Avangardinis garsų koloritas, balso ir pučiamojo instrumento improvizacijos siejamos su tam tikros būsenos spalvų ir formų suvokimu, skirtinga sutartinių ir kitų etninių tradicijų tos pačios emocinės būsenos išraiška – nuo abstrakčių garsų, ritmų, balsų, šūksnių improvizacijos iki labai griežto, „tvarkingo“ sutartinės skambesio ar flamenko *seguiriyos* ritmo.

Kaitos ir pastovumo, judėjimo ir neišjudinamos rimties jungtis bei nesuardoma vienybė gražiausiai, grakščiausiai perteikiama rato įvaizdžiu. Vidinės „Rasų rato“ formos kuriamos sutartinės pagrindu, jų muzikinę struktūrą taip pat geriausiai išreiškia rato simbolika. Sutartinės tarsi neturi pabaigos, jos „kuriamos“ čia ir dabar, giedojimo metu – pasak senųjų sutartinių dainininkų, „*vis taip renki žodžius, gali kiek nori pririnkti*“ (Račiūnaitė-Vyčinienė 2000). Ratas (ėjimas ratu, sukimasis, kabinamas sodas ir kiti spektaklyje naudojami rato pavidalai) yra pagrindinis ritualo elementas, atspindintis mikro- ir makropasaulių vienybę, pasiekiantis giliausius atminties sluoksnius, susijusius tiek su tautos, tiek su asmenybės identitetu.

Projekto pavadinimas sietinas ne tik su vasaros saulėgrįžos švente, bet ir lietuvių ryšiais su senosiomis kultūromis. Indų kultūroje bendražmogiškos būsenos vadinamos *rasomis*. Anot Daivos Tamošaitytės, „*rasa* reiškiasi kaip transcendentinis grynasis grožis, kylantis iš bendražmogiškų emocijų, jas transformuojantis ir atsiskleidžiantis kaip pati save suvokianti palaiminga būtis, todėl peržengiantis kultūrinės ribas“ (Tamošaitytė 2000). Būtent todėl spektaklio improvizaciniame audinyje naudojami lietuvių sutartinės, indų *ragos*, ispanų flamenko, tuvių gerklinio ir *difoninio* dainavimo elementai. Visos šios tradicijos įtrauktos į UNESCO pasaulio kultūros paveldo sąrašą. Paprastai etninių tradicijų pagrindas yra improvizacinis, tad kuriant spektaklį modernios improvizacijos principais buvo išryškintas bendrumas – kaitos ir pastovumo, tradicijos ir inovacijos, tarp šiaurės ir pietų, rytų ir vakarų.

Indų *rasah* ir lietuvių *rasa* yra bendros kilmės žodžiai, tačiau daugelį amžių jų reikšminiai sluoksniai klostėsi atskirai ir įgijo skirtingas reikšmes; ir pagaliau „Rasų rate“ tos reikšmės susilieja. *Rasa*, išvertus iš sanskrito kalbos, reiškia skystį, limfą, syvus, skonį. Yra devynios pagrindinės *rasos*: meilės, džiaugsmo, liūdesio, pykčio, drąsos, baimės, pasibjaurėjimo, nuostabos ir ramybės. Indai mano, kad meno kūrinys turįs gimi iš meilės (tai džiaugsmas susitikus, liūdesys išsiskyrus, baimė prarasti ir t. t.), išreikšti įvairias, dažnai žodžiais nenusakomas *rasas*, jų atspalvius ir nuolatinę kaitą, o galiausiai – panardinti į ramybės ir kontempliacijos būseną. Būtent šiuo principu paremta spektaklio „Rasų ratas“ forma: pradedama nuo *meilės* ir baigiama *ramybės rasa*. Penkios spektaklio kompozicijos sukasi aplink muzikoje išreiškiamas *rasas* ir jų atspalvius:

MEILĖ, GEIDULINGUMAS – *SRINGARA* – tamsios nakties spalvos.

DŽIAUGSMAS, LINKSMYBĖ – *HASYA* – spalvos, kurios traukia dėmesį, ypač auksinė.

SIELVARTAS, LIŪDESYS – *KARUNA* – pilka kaip balandis, švelnios vaivorykštės spalvos.

DRAŠA, VYRIŠKUMAS – *VIRA* – raudona.

RAMYBĖ, KONTEMPLIACIJA – *SANTHA* – balta.

Išsami indų estetikos *rasos* doktrinos analizė spektaklio „Rasų ratas“ kūrybinio proceso kontekste pateikiamas priede Nr. 4. *Pagrindiniai estetikos indų rasos teorijos aspektai kultūrinio ir meninio modeliavimo kontekste.*

Išvados

1. Atsižvelgiant į Erikos Fischer-Lichte (Lichte 2013) performatyvumo estetikos teorijoje išdėstytus šiuolaikinio atlikėjo (menininko) performatyvaus sceninio medžiagiškumo kūrimo principus, išsiaiškinta, kad pagrindinė šiuolaikinio atlikėjo kategorija yra **transformacija**. Trys performatyvaus medžiagiškumo kūrimo segmentai – kūniškumas, erdviškumas, laikiškumas – transformuojasi per pasikartojantį ritmą ir nukrypimus nuo jo tam tikrame laike. Balsinė transformacija sukurama per kūnišką transformaciją ir, atvirkščiai, kūno transformacijos keičia balsą, tačiau balsinės transformacijos ir radikalesniuose performansuose vykstančios kūno transformacijos (pavyzdžiui, plastinė operacija, burnos užsisivimas ar Abramović žalojimas) iš esmės skiriasi. Balsu sukurama transformacija nežaloja kūno ir visada sugrįžta į pradinę formą, o atlikėjo – menininko – **balsinė raiška turi galią savarankiškai kurti kūniškumo, garsiškumo ir erdviškumo dimensijas tam tikrame laike**.

2. Šiuolaikinio atlikėjo performatyvaus medžiagiškumo kategorijos – kūniškumas, erdviškumas ir garsiškumas, apibrėžiančios šiuolaikinio atlikimo visumą, etninėse balsinėse tradicijose apibūdinamos **artikuliacijos** sąvoka. Etnomuzikologo Izalijaus Zemcovskio (Земцовский 2010) vartojama artikuliacijos sąvoka yra etninę tradiciją apibūdinantis identifikavimo ženklas. Artikuliacija yra ne tik tarimo, bet ir elgesio kategorija, aprėpianti žodinės tradicijos atlikimo visumą. Atsižvelgiant į tai, kad etninėse tradicijose ir šiuolaikiniame atlikime svarbiausias yra **fenomenalus atlikėjo kūnas**, artikuliacijos segmentus galima transformuoti į šiuolaikinio atlikėjo, kuriančio performatyvų medžiagiškumą, sąvokų sistemą:

- konkrečius žodinės tradicijos muzikavimo rėmus įvardyti kaip laikiškumą;
- atlikimo plastikos visumą etninėse tradicijose galima palyginti su kūniškumo kategorija;
- etninės tradicijos šokio visuma gali būti įvardyta kaip šiuolaikinio atlikėjo erdviškumo kategorijos analogas;
- garso aukščio, tempo ir ritmo, balso tembro bei registro segmentai žodinėse tradicijose atitinka garsiškumo kategorijos esmę.

3. Šiuolaikinis atlikėjas, balsu kuriantis performatyvų medžiagiškumą, peržengia dainininko, vokalistą, giedotoją, garso menininko sąvokų ribas ir apima platesnę raiškos skalę, kur svarbios visos atlikimo kategorijos, todėl jį galima vadinti šiuolaikiniu dainininku, vokalistu, giedotoju, garso menininku ir kt., bet tiksliausiai šiame darbe aptariamas menininkas ir tyrimo subjektas gali būti įvardijamas *balso performerio* sąvoka.

4. Aptarus etninės balsinės tradicijos ir balso performerio atlikimo kategorijas bei santykį su laiku išryškėjo, kad šiuolaikinio BP kūryboje, lygiai taip pat kaip ir etninėse balsinėse tradicijose, balsinė raiška yra neatsiejama nuo atlikimo visumos. Šiuolaikinio meno principai ir balsinė raiška yra artimiausi etninių tradicijų **ritualiniams ir iš apeigų kilusiems stiliams**. Lygiai taip pat kaip ir šiuolaikinio menininko kūryboje, ritualiniuose ir iš apeigų kilusiose etninės tradicijos stiliuose pagrindinė kūrybos kategorija yra balso tembro transformacija, todėl bendru abiejų tyrinėjamų balsinės raiškos pusių vardikliu galima įvardyti balso tembro transformacijas.

Iš ritualų ir apeigų kilę etninės tradicijos stiliai yra ne tik balsinės raiškos įvairovės šaltinis, jie taip pat siejasi su giliausiais kultūrinės atminties klodais, todėl jų tyrinėjimas leidžia prisiliesti prie giliausių atminties sluoksnių ir gali padėti sprendžiant ne vien šiuolaikinio atlikėjo balsinės raiškos įvairovės klausimą, bet ir tapatybės bei originalumo problemas. Remdamasis etninėmis tradicijomis, šiuolaikinis atlikėjas gali praplėsti balsinės raiškos galimybes antrinės artikuliacijos būdu, t. y. sąmoningai perimti etninę balsinę tradiciją iš tam tikros tradicijos tęsėjų (puoselėtojų). Perimant etninę tradiciją iš garso ir vaizdo įrašų neperduodama etninės tradicijos visuma, todėl prarandamas improvizacinis etninės tradicijos lygmuo. Komparatyvistinis skirtingų tradicijų tyrimo metodas leidžia sąmoningiau suvokti savąją kultūrą ir tradiciją. Palyginus savosios balsinės tradicijos bruožus su kitomis tradicijomis galima tiksliau atkurti nutrūkusios tradicijos bruožus. Kūrybinio proceso metu, t. y. aktyvaus, praktinio pažinimo metu, kai skirtingos etninės tradicijos susitinka vienoje kūrybinėje erdvėje, išryškėja ir pasireiškia „paslėpti“ raiškos bruožai, taip atsiveria netikėta tradicijos charakteristika, kuri savosios kultūros kontekste yra natūrali, todėl dažnai nepastebima.

5. Išnagrinėjus balso tembro sampratą etninėse tradicijose nustatyta, kad specifinis balso tembro išgavimas yra etninės balsinės tradicijos identifikavimo kodas, perduodantis žinią apie etninės tradicijos kilmę. Ištyrinėjus ir palyginus pasirinktas etnines tradicijas išaiškėjo, kad sutartinių giedojimo pagrindinis tembrinis aspektas yra balsų susimušimas; flamenko tradicijos – *quejío* terminu vadinamas *cante jondo* dainavimui būdingas savotiškas „paverkšlenimas“; gerklinis dainavimas paremtas balso tembro variacijomis, kurios išgaunamos obertoninio, subtoninio ir difoninio dainavimo būdais.

6. Aptarus balso tembro sąvoką psichoakustiniu aspektu, prieita prie išvados, kad galima išskirti dvi balso tembro prasmes – tapatumo ir kokybės. Kalbėjimo arba dainavimo kontekste balso tembras žymi balso aspektus, padedančius identifikuoti balsą, atskirti vieną balsą nuo

kito ir suvokti prasmę. Psichoakustinių eksperimentų kontekste jis žymi elementarią garso kokybę – greta balso aukščio, trukmės ir garsumo.

Ataka ir tilimas, formantės ir *vibrato* yra svarbūs psichoakustiniai balso tembro identifikavimo ir kokybės parametrai. Įvairiose tradicijose šie parametrai skiriasi, todėl perimant kitos tradicijos balsinės raiškos techniką, svarbu atkreipti dėmesį į tai, kaip išgaunamos ir formuojamos šios psichoakustinės balso tembro dimensijos:

- Vienas iš svarbiausių balso identifikavimo parametrų yra **ataka**. Pabaiga yra mažiau svarbi, tačiau įvairiose etninėse tradicijose santykis su garso pabaiga būna skirtingas, todėl visai nekreipti dėmesio į tilimą nereikėtų. Pagal tai, per kiek laiko atakos virpesių amplitudė pasiekia maksimumą, psichoakustiniu požiūriu atakos skirstomos į dvi rūšis – kietą ir minkštą.
- **Formantės**. Balso tembrui svarbu tai, kurioje burnos ertmės vietoje ir kokiame aukštyje formuojama kalba arba specifiniai konkrečiam balso tembrui būdingi skiemenys. Taip yra, nes fonetinis balso tembras yra dvimatis ir atspindi balsio pakilimą bei eilę (priešakinės ir užpakalinės eilės balsis). Balsio pakilimas ir eilė suformuoja balso tako rezonansą, kuris vadinasi formante. Paprastai balsas turi apie penkias formantes. Kiekvienam žmogui individualiai ir atskiroms kultūroms yra būdingos charakterinės formančių variacijos. Pasikeitus gerklų padėčiai dainuojant, atsiveria papildoma formantė, vadinama dainininko formante⁷⁶, todėl ypač svarbu atkreipti dėmesį į gerklų padėtį konkrečioje vokalinėje tradicijoje.
- **Vibrato** yra vienas iš balso tembro parametrų, kuriuo manipuliuojant keičiasi ir balso tembro pojūtis. Skirtingai vokalinei technikai, įvairioms etninėms tradicijoms ir kiekvienam individualiam žmogui būdingi skirtingi *vibrato* parametrai.

7. Sąmoninga ir sąmoninė balso tembro transformacija atliekama preekspresyvaus balso tembro pagrindu. Preekspresyvaus balso tembro sąvoka tyrime suformuota remiantis teatro antropologo Eugenio Barbos preekspresyvios ir ekspresyvios vaidybos lygmenų klasifikacija (Barba 2004). Atsižvelgiant į tai, kad preekspresyvų balso tembrą suformuoja socialinis ir kultūrinis santykis su asmenybės bruožais bei prigimtinėmis savybėmis, prieita prie išvados, kad preekspresyvus balso tembras yra kultūrinis artefaktas, kuris perduoda informaciją ne tik apie prigimtinius atlikėjo asmenybės bruožus (amžių, lytį, socialinį statusą), bet ir apie sociokultūrinį kontekstą, kuriame formavosi asmenybė.

⁷⁶ Angl. *singer's formant*.

Nuolatinis sąmoningas ir sąmoninis balso tembro lavinimas tampa įkūnytomis žiniomis, kurios keičia balso tembro preekspresyvios raiškos lygmenį. Sąmoningai įkūnytomis žiniomis atlikėjas gali manipuluoti ekspresyvios balsinės raiškos lygmeniu ir pasinaudoti jomis kūrybinėje situacijoje. Kadangi etninės balsinės tradicijos, lygiai taip pat kaip ir preekspresyvus balso tembras, yra kultūrinis artefaktas, todėl balso tembro transformacija perimant kitos kultūros vokalinę techniką visada yra **tarpkultūrinis procesas**.

Aptarus „balso kaukės“ ir preekspresyvaus balso tembro tarpusavio ryšį išaiškėjo, kad balso tembro transformacija yra ne tik kultūrinė, bet ir socialinė preekspresyvaus balso tembro variacija, todėl balso tembro transformaciją galima vadinti **sociokultūrine balso tembro variacija**.

Remiantis Patrice'o Pavisio (Pavis 1995) tarpkultūriškumo teorija ir praktine tyrimo autorės patirtimi išsiaiškinta, kad tarpkultūrinis procesas turi daug filtrų, todėl vyksta tikslinės kultūros⁷⁷ ir kultūrinio šaltinio⁷⁸ adaptacijos ir supaprastinimo procesai. Komunikuojančios tradicijos pakinta per šį procesą ir tampa kūrybinėmis priemonėmis. Menininkas, naudojantis skirtingas etnines tradicijas kaip kūrybos priemonę, reflektuoja globalaus pasaulio, kuriame nyksta sienos tarp kultūrų, tendencijas. Tačiau kartu kyla ir niveliacijos bei standartizacijos problemų. Toks kūrybinis procesas leidžia sąmoningai pažvelgti į tarpkultūrinius procesus, siekti skirtingų kultūrų komunikacijos, o ne asimiliacijos rezultato. Jis padeda spręsti šiuolaikinio menininko ir etninės tradicijos atstovo, gyvenančių ir kuriančių viename laike ir sociokultūrinėje terpėje, problemas:

- Tarpkultūrinis kūrybinis procesas padeda išplėsti **šiuolaikinio atlikėjo** balsinės raiškos galimybes ir suvokti savąją kultūrą platesniame kontekste. Kūrybinis skirtingų tradicijų sandūros procesas priverčia šiuolaikinį menininką atsigręžti, o dažnai ir iš naujo atrasti savąją, tikslinę, kultūrą. Taip sužadinami giliausi atminties sluoksniai, susiję su asmenybės identitetu. Atsiranda terpė, kurioje per kūrybinį procesą galima sušvelninti identiteto kitimo greitį, „įžeminti“ jį ir paversti originalumo šaltiniu.
- **Etninės tradicijos** atstovas tarpkultūrinio kūrybinio proceso metu susiduria su kita kultūra ir atlikimo kontekstais. Šis procesas savotiškai „supurto“ etninės tradicijos atstovą, suteikia impulsą pasitikrinti, kiek giliai jis yra įleidęs šaknis į praktikuojamą tradiciją ir gali „konkuruoti“ (įtaigos prasme) su šiuolaikine muzikos

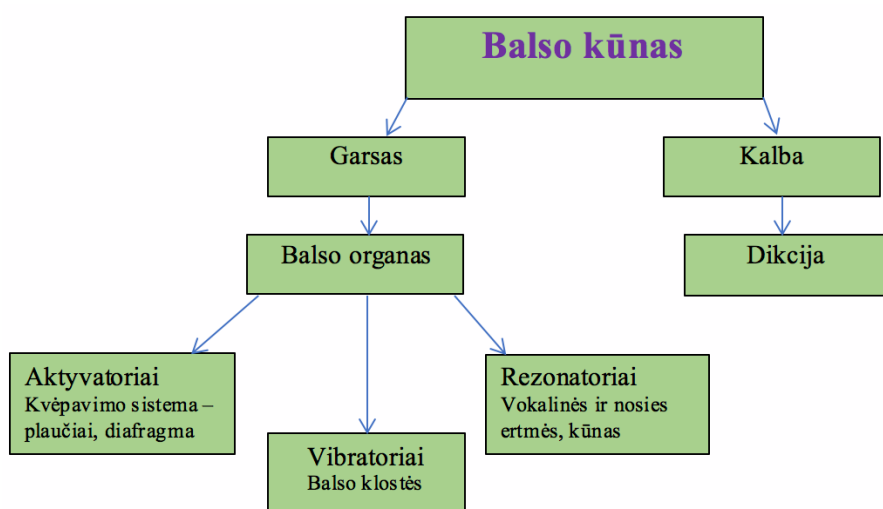
⁷⁷ Angl. *target culture*.

⁷⁸ Angl. *source culture*.

bei kitų menų raiška. Sandūros procesas priverčia permąstyti kintamus ir nekintamus, sceninius ir „nesceninius“ (savireguliacija, tarpusavio dermė ir pan.) etninės tradicijos elementus ir skatina ne tik etninės tradicijos išsaugojimo, bet ir atsinaujinimo procesus.

8. Remiantis mokslininkės Ninos Eidsheim (Eidsheim 2008, 2009) balso tembro tyrinėjimais, buvo įtraukta „balso kūno“⁷⁹ sąvoka. Balso tembro skambėjimo visumą išgauna balso kūnas, integruotas fiziniame kūne, tad jų atskirti neįmanoma, tačiau galima suvokti ir įvardyti balso kūno ir fizinio kūno tarpusavio sąveikos principus. Balso kūnas yra sistema, kurios veikimo procese išgaunama balso tembro skambėjimo nedaloma visuma.

Balso kūną (1 pav.) sudaro balso organas ir dikcija. Balso organo sudėtinės dalys – aktyvatoriai (kvėpavimo sistema), vibratoriai (balso klostės) ir rezonatoriai (rezonatorių sistema) – išgauna garsą. Garso pagrindu suformuojami skiemenys pasireiškia kaip kalba. Kalbos funkciją atliekanti dikcija balsėmis ir priebalsėmis užbaigia balso kūno sistemą.



1 pav. „Balso kūno“ struktūros schema

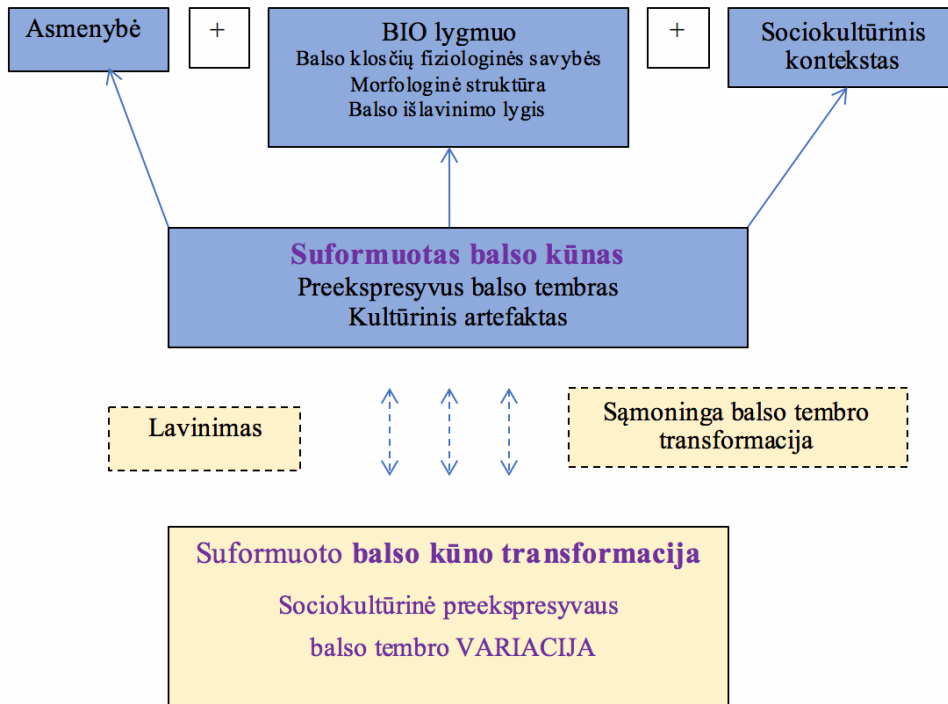
Sąmoningai balso tembras gali būti transformuojamas įvairiais būdais:

- imituojant aplinkos garsus – kito žmogaus balsą, paukščius, gyvūnus, gamtos stichijas, muzikos instrumentus arba technologijų išgaunamus garsus;
- naudojant išorinį objektą – akustinį arba technologinį;
- naudojant kūną kaip perkusinį instrumentą – virpinant gerklas, mušant ranka į krūtinę ir pan.;

⁷⁹ Angl. *The Vocal Body*.

- mokantis vokalinės technikos.

Remiantis balso kūno, balsinės raiškos preekspresyvumo ir „balso kaukės“ sąvokomis, apibendrintas balso tembro transformacijos fenomenas (2 pav.) ir prieita prie išvados, kad balso kūno veikimo principus, lygiai taip pat kaip ir aktorius preekspresyvumą, lemia asmenybės bruožai, biologinės atlikėjo savybės ir sociokultūrinis kontekstas. Preekspresyvus balso tembras yra kultūrinis artefaktas. Sąmoningai lavinant balso tembrą, kinta ir preekspresyvaus balso tembro lygmuo. Aptarus „balso kaukės“ ir preekspresyvaus balso tembro tarpusavio ryšį išaiškėjo, kad balso tembro transformacija yra ne tik kultūrinė, bet ir socialinė preekspresyvaus balso tembro variacija, todėl balso tembro transformaciją galima vadinti **sociokultūrine balso tembro variacija**. Bendras visų elementų, susijusių su balso tembro transformacija, ryšys parodytas schemeje „Balso tembro transformacijos fenomenas“ (2 pav.):



2 pav. Balso tembro transformacijos fenomenas

9. Apibendrinus tyrimo metu atliktų empirinių ir teorinių analizių rezultatus, prieita prie išvados, kad norint išplėsti šiuolaikinio atlikėjo balsinės raiškos galimybes, reikia įkūnyti tam tikros tradicijos vokalinės technikos žinias, suvokti sociokultūrinį tradicijos kontekstą ir įvaldyti pagrindinius tarpusavyje susijusius artikuliacijos (išraiškos visumos) elementus:

- kaip veikia fizinis kūnas išgaunant balso tembrą ir koks specifinis kūno raiškos elementas (-ai) yra būdingas (-i) konkrečiai tradicijai;

- kokie specifiniai balso kūno veikimo principai būdingi konkrečiai tradicijai:
 - a) balso organo – aktyvatorių, vibratorių ir rezonatorių – veikimo principai;
 - b) kalba ir fonetika – kaip tariami balsiai ir priebalsiai, kokie skiemenys, onomatopėjos, šūksniai ar kitokie neloginiai garsų deriniai būdingi pasirinktai tradicijai;
- kaip išgaunami ir formuojami psichoakustiniai balso tembro parametrai: ataka, formantės, *vibrato*.

Priedai

1 priedas

Sutartinės – šokantys balsai: interviu-diskusija su prof. hab. dr. Daiva Vyčiniene

Pertrūkusi sutartinių giedojimo žodinė tradicija

Natūrali žodinė sutartinių transmisija yra pertrūkusi, nes jų praktika XIX a. nustojo būti integruota ritualų dalimi, o estetinė raiška, liaudiškai tariant, „išėjo iš mados“. Taip pat kitos aplinkybės, tokios kaip kalbos draudimas, bendros romantizmo epochos nuostatos, paveikė sutartinių tradicijos gyvavimo istoriją. Profesorė Daiva Vyčiniene straipsnyje „Edukacijos įtaka sutartinių gyvavimo XX a. 1–8 dešimtmečiais tradicijai“ (Račiūnaitė-Vyčiniene 2014) išsamiai analizuoja aplinkybes, dėl kurių sutartinių tradicija gyvuoja šiandien. Iškiriami Biržų ir Kupiškio kraštų šviesuoliai, mokslo atstovai kanauninkas Adolfas Sabaliauskas, suomių profesorius Niemi bei kiti.

Vienas svarbiausių sutartinių žodinės tradicijos centrų yra Kupiškio rajonas, kur visą laiką buvo stengiamasi perduoti tradiciją „iš lūpų į lūpas“ (Glemžų, Šlapelių šeimos, bibliotekininkė Jonė Žebrytė)⁸⁰, kitur (Adučiškio apylinkėse) iki pat XX a. pabaigos sutartinių giedotojos vis dar mokėsi vienos iš kitų.

Obelių krašto sutartinių giedojimo tradicija nenutrūko iki šių dienų, tačiau jų giedojimo būdas yra paveiktas kintančių dainavimo „madų“ tendencijų: sutartinių giedojimo subtilybių Meškuotienė dabar moko savo vaikaičius, taip pat ir vaikų folkloro ansamblio „Šilelis“ dalyvius. Taigi Obelių krašto sutartinių giedojimo tradicija vis dar palaikoma ir tęsiama toliau. Šiuo atveju turime bene vienintelį tokį ryškų nenutrūkusios autentiškos sutartinių giedojimo tradicijos pavyzdį, tačiau ir ši jau yra paveikta „gražaus, kultūringo dainavimo“ estetikos (Račiūnaitė-Vyčiniene 2014, 143). Remiantis šia profesorės nuomone, galima teigti, kad svarbu atkreipti dėmesį, ištyrinėti bei įvardinti, kokia yra autentiško sutartinių giedojimo balsinės raiškos specifika. Ypač tai svarbu globaliame pasaulyje, kai vyksta standartizacijos procesai ir įvairioms tradicijoms gresia pavojus prarasti balsinės raiškos specifinį grynumą, psichoemocinį turinį, nebylias žinias ir supanašėti bei išnykti.

⁸⁰ Nuo 1922 m. vyksta sąmoningas kupiškėnų dainavimo tradicijos gaivinimas, o garsiosios „Senovinės kupiškėnų vestuvės“ padarė didelę įtaką Kupiškio krašto dainuojamosios tradicijos sklaidai. Kupiškio krašto moterys giedodamos sutartines pasinaudodavo ir rašytine tradicija.

Tęsiant sutartinių tradicijos išlikimo istoriją reiktų nepamiršti vieno žymiausių lietuvių folkloristų Zenono Slaviūno indėlio. 1934 m. Slaviūnas ir jo bendraminčiai Aleksandras Kačanauskas, Juozas Karosas, o vėliau ir Stasys Šimkus įsteigė liaudies muzikos rinkimo instituciją, oficialiai vadintą Komisija tautos melodijoms rinkti ir tvarkyti, kuriai vadovavo Šimkus (Žarskienė 2007: 262). Ši komisija padėjo įsigyti fonografą. Taip buvo ne tik užrašyti dainų tekstai, bet ir įrašytas autentiškas dainavimas. 1959 m. išleistas Slaviūno tritomis „Sutartinės. Daugiabalsės lietuvių liaudies dainos“ tapo pagrindu restauruoti pertrūkusią sutartinių tradiciją.

1968 m. su Povilo Mataičio trupe⁸¹ atgimusios sutartinės vystėsi miesto folkloro baruose ir įgavo savotišką lietuvių nacionalinio simbolio statusą. Jos skamba daugiausia koncertuose, todėl šioje praktikoje vienodai svarbūs tapo ir atlikėjai, ir klausytojai. Sutartinių giedojimo praktika buvo integruota į įvairias šiuolaikines kūrybines, socialines ir dvasinio tobulėjimo erdves. Kaip rašo Vyčinienė, ne mažiau svarbūs čia yra ir tretieji, netiesioginiai koncertinės komunikacinio proceso formos dalyviai – autoritetingos asmenybės arba institucijos, formuojančios vienokią ar kitokią šiandienės sutartinių praktikos kryptį: „[...] lokalinės vietovės tradicijų išlaikymo, koncerto – ritualo, tobulo muzikinio atlikimo, neopagoniškų apeigų rekonstrukcijos, dvasinio tobulėjimo, meditacijos ir pan.“ (Račiūnaitė-Vyčinienė 2014: 148)

Sutartinių giedojimo tembrinės savybės: interviu-diskusija su prof. habil. dr. Daiva Vyčiniene

Kaip aptarta šio skyriaus pradžioje, sutartinių giedojimo tradicija yra pertrūkususi, todėl pačią tradiciją ir tembrines balso savybes galima tik rekonstruoti. Atsižvelgiant į sutartinių funkcijas, galima diskutuoti apie tai, kokia turėtų būti sutartinių giedojimo technika. Ar apskritai svarbu, koku balsu giedama? Šio klausimo tyrinėjimas, pateikiamas profesorės Daivos Vyčinienės ir Brigitos Bublytės diskusijoje, kurioje susitinka skirtingų kartų ir patirčių pamąstymai, suteikia galimybę padaryti išvadas apie tai, kas būdinga sutartinių giedojimo balso tembrui, koks ir kodėl jis turėtų būti.

Diskusija vyko 2018 m. vasario 22 d. Vilniuje.

⁸¹ Sutartinių atgimimo data laikomas 1968 m. Povilo Mataičio vadovaujamų Liaudies muzikos teatro artistų pasirodymas Vilniuje, koncerte „Instrumentinės, šokamosios, dainuojamosios sutartinės“.

Brigita Bublytė (toliau – BB): Sutartinės yra tyrinėtos įvairiais aspektais, pavyzdžiui, Rūta Gaidamavičiūtė tyrinėjo sutartinių ritmiką⁸², jūs išsamiai ištyrinėjot sutartinių atlikimo būdus⁸³, Dalia Urbanavičienė parašė knygą apie šokamąsias ir žaidžiamąsias sutartines⁸⁴, Rytis Ambrazevičius tyrinėjo tradicinį dainavimą, taip pat ir sutartines, akustiniu aspektu⁸⁵. Ne vienas Lietuvos kompozitorius jomis rėmėsi savo kūryboje, pavyzdžiui, Juozas Gruodis, Stasys Vainiūnas, Julius Juzeliūnas, Vytautas Montvila ir kiti. Galima prisiminti ir lietuvių minimalistus, kuriuos su sutartinėmis sieja panaši faktūra, smulkių natų kartojimas ir kiti minimalizmui būdingi bruožai, tačiau apie sutartinių giedojimo tembrines savybes tyrinėjimuose tik užsimenama. Dabar sutartinės giedamos labai įvairiai, nėra aiškių gairių, kaip išgauti sutartinėms būdingą balso tembrą.

Prof. Daiva Vyčinienė (toliau – DV): Teisybė.

Natūralaus balso perkeitimas ir svingavimas

BB: Mano tyrinėjamose *cante jondo* ir *khoomei* tradicijose balso tembrinės savybės yra aiškiai ir smulkiai aprašytos ir susistemintos, atsižvelgiant į jų funkcijas, emocinio katarsio branduolį, santykį su erdve, kitais instrumentininkais ar šokėjais bei regioną. Visa tai aprašau savo darbo skyriuose apie flamenko balsą ir gerklinį dainavimą. Taip pat noriu atkreipti dėmesį į balso tembrą, kaip į pagrindinį dėmenį, identifikuojantį tam tikrą tradiciją. Kaip rašo etnomuzikologė Natalija Abubokirova:

Tyrinėtojams viena sunkiausių užduočių yra chronologinė ir genetinė atskirų pavyzdžių, žanrų ar net ištisų kultūrinių sluoksnių atributika. Lauko ir analitiniai tyrimai rodo, jog daugelyje sudėtingų tradicijos kultūrinių sluoksnių tyrinėjimų pagrindinis klasifikavimo ir priskyrimo faktorius yra balso TEMBRAS. (Abubokirova 1995).

Patyrinęjus kitas tradicijas ir palyginus jų balsinės raiškos stilių klasifikaciją, kuri labai aiški tiek mano tyrinėtoje flamenko tradicijoje, tiek gerkliniame dainavime, galima pabandyti

⁸² Gaidamavičiūtė, R. Sutartinių ritmika. *Menotyra*, 1981, Nr. 10, p. 41–55; Gaidamavičiūtė, R. Sutartinių ritmikos panaudojimo galimybės profesionalioje kūryboje. *Menotyra*, 1990, Nr. 17, p. 130–140.

⁸³ Vyčinienė, D. R. *Sutartinių atlikimo tradicijos*. Vilnius: Kronta, 2000.

⁸⁴ Urbanavičienė, D. *Šokamosios ir žaidžiamosios sutartinės*. Vilnius: Kronta, 2009.

⁸⁵ Ambrazevičius, R. (2003). Tradicinis dainavimas ir akustinė analizė: egzotiškas objektas ir egzotiškas metodas. *Tautosakos darbai*, 2003, Nr. 18, p. 190–210; Ambrazevičius, R. Tonal hierarchies in sutartines. *Journal of Interdisciplinary Music Studies*, 2009, Nr. 3, p. 45–55.

paanalizuoti bei išgryninti, koks turėtų būti sutartinių giedojimo balsas. Išgryninant sutartinių tembrines savybes siūlau atsižvelgti į jų savybes, kurias aptariate savo knygoje „Sutartinių atlikimo tradicijos“.

Ritmo dominavimas

BB: Savo knygoje „Sutartinių atlikimo tradicijos“ rašote, kad „Ritmo iškėlimas į pirmą vietą sutartinėse neatsitiktinis: jis glaudžiai susijęs su sena sutartinių choreografija. Kaip žinoma, pirmąsį muzika buvo beveik neatskiriama nuo šokio ir ilgą laiką jam pavaldi“ (Vyčiniene, 2000, p. 34). Taip pat pabrėžiate, kad sutartinės yra sinkretinis šokio, muzikos ir poezijos kompleksas, kuriame balsas neatsiejamas nuo judesio. Aptarinėdama šlubčiojimą, būdingą sutartinių choreografijai, kaip toteminio gyvūno pamėgdžiojimą, susijusį su šokio elementu, kurie reiškia persikūnijimą, kompleksu, sakote, kad ir dainavimas atspindi ne tik atskirų paukščių imitavimą, bet ir „rodo tam tikrus giedotojų bandymus pakeisti „žmogiškąjį“ balsą, t. y. persikūnyti. Tai kilę iš senojo draudimo apeigų metu rodyti natūralų balsą ir veidą“ (Vyčiniene 2000: 38). Iš šios pastraipos atrodo, kad giedant sutartines reikia transformuoti natūralų balsą ir užsidėti „balso kaukę“.

Tos pačios knygos 41 puslapyje aptarinėdama sutartinių garso išgavimo būdą cituojate užrašinėtojo J. Kartenio teiginius, kad sutartinės buvo giedamos labai ramiai ir laisvai, susidaro įspūdis, kad tai ne dainavimas, o melodeklamavimas. Mano nuomone, persikūnijimas ir ramus melodeklamavimas prieštarauja vienas kitam. Tad pirmiausia noriu išsiaiškinti, ar giedant sutartines reikia pakeisti natūralų balsą, ar ne? Jeigu taip, tai koku būdu? Pavyzdžiui, *cante jondo* garsas yra išgaunamas lygiai taip pat, kaip kalbant, todėl tam, kad suprastum, kaip išgauti *cante jondo* garsą, reikia pabūti aplinkoje, kurioje gyvena andalūzai, ir patirti, kaip jie kalba ir komunikuoja. Gerklinis dainavimas yra labai ryškus „balso kaukės“ užsidėjimo pavyzdys, nes yra paremtas ypatinga balso technika. O kaip yra su sutartinėmis? Tai, kad sutartinės *giedamos*, o ne *dainuojamos*, rodo, jog sutartinių balsas yra nekasdienis. Todėl norėčiau išsiaiškinti, ar sutartinių giedojimo balso išgavimo būdas yra kitoks nei kalbėjimo ir ar turėtų būti pakeičiamas natūralus balsas?

DV: Kai sugretini šias nuomones, prieštara akivaizdi, bet reikia nepamiršti, kad J. Kartenio žodžiai yra ne jo interpretacija, o nuomonė, kurią jis išsakė po to, kai užrašinėjo ar išgirdo giedotojas. Per ekspedicijas jis yra įrašęs keletą sutartinių grupių iš Ukmergės namų aplinkoje. Prieškario metais ši tradicija jau geso ir gali būti, kad namų aplinkoje jos giedojo

neįpareigojančiai ir toks įspūdis galėjo susidaryti. Melodeklamacijos įspūdis gali atsirasti dėl to, kad nors natose užrašytos visos aštuntinės ir keletas ketvirtinių, bet kai giedama, nėra nė vienos aštuntinės. Viskas susiję su tarpe. Anksčiau nesu apie tai rašiusi ir kalbėjusi, bet kuo toliau, tuo labiau tai pastebiu. Giedojimas yra labai susijęs su tarpe, su aukštaitišku balsių užtęsimu. Pavyzdžiui:

(DV gieda) *paminrodik*, bus *pamminroodik* arba *svirtis svyra un kalnelio* bus ne vienodo ilgumo skiemenys, o *sviirtis svyyraunnkalnėelia*.

Tai yra savotiškas svingavimas, vienos natos pratęsimas, o kitos ne. Taip tikriausiai ir susidaro melodeklamacijos įspūdis.

BB: Iš tavo giedotų pavyzdžių man susidarė įspūdis, kad svingavimo pojūtis atsiranda dar ir todėl, kad žodžiai yra tampriai sujungiami.

Paukščių provaizdis

DV: Rašydama apie „balso kaukės užsidėjimą“ bandau kaip tyrinėtoja atsekti galimą raidą ir išaiškinti pačių dainininkų pasisakymus, kad jos tūtuoja kaip gulbės, gargsi kaip gervės, o vėliau net kad kudakuoja kaip vištos. Pirmiausia galvojau, kad tai tik asociacija su paukščiais, bet paskui rimtai užsiėmiau paukščių balsų palyginimu su sutartinėmis. Ypač gerai girdisi gulbių giesmininkų artumas sutartinėms. Naudojamos akivaizdžiai tos pačios intonacijos, tarsi pasikapojimas, kvartų šuoliai, sinkopės. Taigi įsigilinus matosi, kad tai ne šiaip gražus palyginimas, bet yra svarbu. Apie tai dar nerašiau. Aišku, kad visa kita lieka interpretacijų ir prielaidų lygmenyje. Negalime įrodyti, kad sutartinės tikrai susijusios su toteminių paukščių imitavimu ir tik taip, o ne kitaip.

O jeigu kalbėtume apie patį garso formavimą, tai aišku, jog yra ir regioninių skirtumų pačių sutartinių plote, ir jie akivaizdūs. Tai susiję su skirtinga melodika, kuri yra vienoje to ploto dalyje arba kitoje. Tarkim, pačioje šiauriausioje Lietuvos dalyje – Biržuose, Kupiškyje – paplitęs trimitavimas (padainuoja TU TAAA TATA TA), įvairūs trigarsiai, kapojimas. Jie turi ir terminologiją: sumušti, sudaužti, kapotinės ir kt. Tai primena ir trimitavimą, ir triūbavimą, ir daudytes... žodžiu, visas kompleksas. Ir dar reikia nepamiršti, kad jos yra šokamos.

Pučiamojo instrumento imitavimas

BB: Jeigu pradėjome kalbėti apie regionus, ar galime šiek tiek stabtelėti? Pastebėjau, kad Biržų rajono sutartinėse labiausiai imituojamas pučiamasis instrumentas ir joms būdinga daugiausia sekundinių balsų susimušimų. Manau, kad tokie balsų susimušimai gali įvykti tik giedant tam tikru būdu. Kalbėdama apie balsinės raiškos duališkumą išskiriu balsą kaip pučiamąjį ir styginį instrumentą. Studijų metu Barselonoje, Thomaso Clementso kursuose, mokėmės pajusti balsą kaip pučiamąjį ir kaip styginį instrumentą. Skirtumas tikrai yra. Tad ar galima būtų sakyti, kad giedant Biržų regiono sutartinės balsą reiktų naudoti labiau kaip pučiamąjį instrumentą?

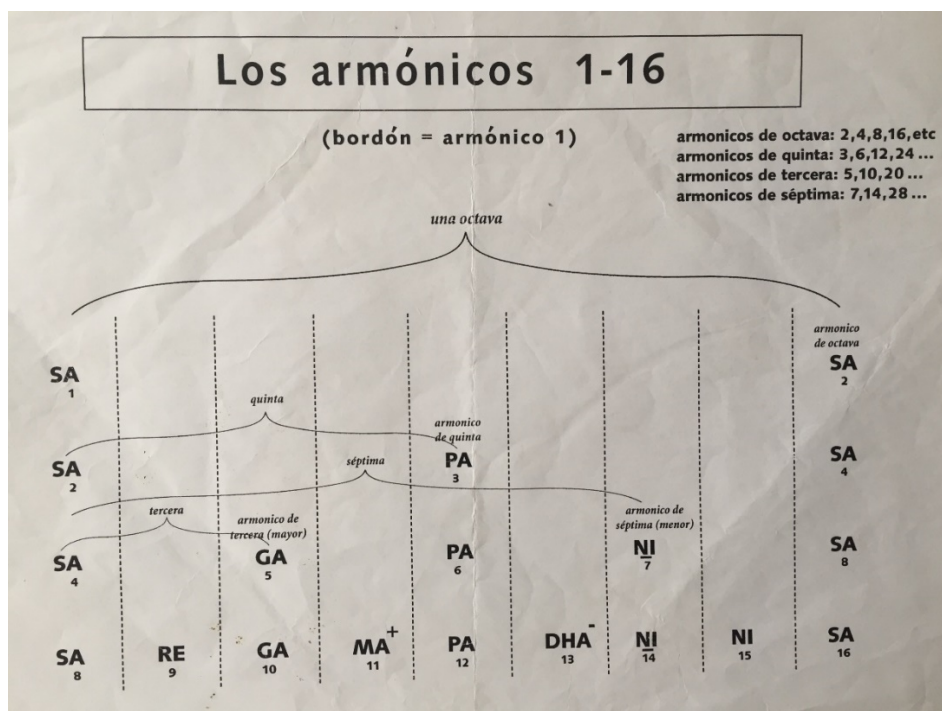
DV: Taip ir yra. Netgi sutartinių apibūdinimai tai rodo: „turi sutartinės skudučiuotis“, arba kai giedotojos nesutaria, sakoma „čia nēr skudučiavimo“, o kai labai gražiai gieda ir sumuša, sakoma „nu gražiai pagiedojo, kaip triūbom“. Idealas yra skudučiai arba triūbos.

Taigi vienas dalykas yra išleisti pučiamojo instrumento garsą, bet dar kitas labai svarbus instrumentas yra daudytės, kurio garsaeilis susidaro natūraliai perpučiant. Tai yra oktava, kvinta, paskui trigarsis ir taip toliau. Daudyte neįmanoma išgauti kitų garsų, tik natūralių virštonių skalę ir nieko kito, panašiai kaip gerkliniame dainavime.

Balsų „susimušimas“ ir virštonių seka

BB: Taip, tai natūraliu būdu išgaunama tam tikra virštonių seka, priklausanti nuo fizikos dėsnių. Studijuodama gerklinį dainavimą ir *drhupad de canto*⁸⁶ iš mokytojo Thomaso Clementso gavau šią natūralių virštonių sekos schemą, kurioje pavaizduota, kokiais intervalais susidaro virštoniai:

⁸⁶ *Dhrupad de canto* – šiaurės Indijos dainavimo tradicija.

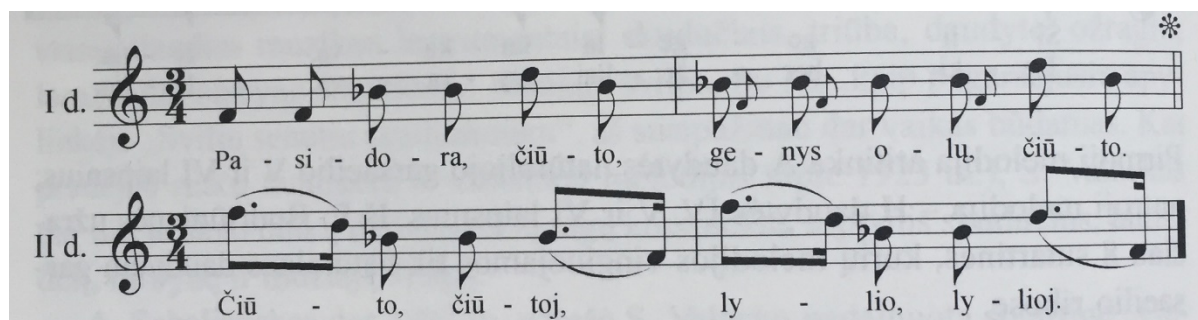


DV: Šią teoriją pirmasis išklėlė Stasys Paliulis, tai labai įtikinama.

BB: Turi omenyje obertonų seką?

DV: Taip. Pučiama dviem daudytėm, kurių viena trumpesnė, o kita ilgesnė. Susidaro viena seka:

Daiva Vyčnienė gieda⁸⁷



Grynai fanfarinė-trimitė melodija, kuri yra nepatogi giedojimui, tarsi antivokalinė. O kita daudytė atitinkamai pučia sekunda žemiau arba aukščiau. Iš to ir kilęs sekundų susidaužimas.

⁸⁷ Natų pavyzdys iš knygos: Stasys Paliulis, „Sutartinių ir skudučių keliais“. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, 2002, p. 188.

Kita labai svarbi pastaba, aprašyta dar XX a. pradžioje, 1911 m. Adolfo Sabaliausko rinkinyje „Žiemų – rytiečių lietuvių tautinė muzika“, kad sutartinės moterų yra giedamos žemai, mažojoje oktavoje. Mokyklose mokina dainuoti pirmoje oktavoje arba dar aukščiau, o čia juk yra „požemiai“. Dabar sunku pasakyti, kodėl sutartinės taip apibūdinamos, galbūt dėl to, kad giedojo vyresnės giesmininkės, o gal toks buvo garso idealas?

BB: Pastebėjau, kad įvairios sutartinių giedotojų grupės skiriasi būtent giedojimo aukščiu.

DV: Tai gali būti paties tembro reikalas. Pavyzdžiui, žemaičiai kartais ne tiek žemai dainuoja, kiek susidaro psichologinis efektas. Aš tą pačią dainą galiu padainuoti tame pačiame aukštyje, bet kitame registre, tad tamsumo įspūdis susidaro ne nuo natos aukščio, o nuo tembro spalvos.

BB: Tada reiktų pakalbėti, kaip išgauti tokį tamsų ir sodrų tembrą, kuris, kaip išsiaiškinom, ir turėtų būti naudojamas giedant sutartines.

DV: Taip, jis turėtų būti gaubtas, o ne plokščias.

BB: Tyrinėdama japonų NO teatro aktoriaus balso techniką, flamenko ar gerklinį dainavimą, radau nuorodas, kaip kūnu išgauti tam tikrą garso tembrą. Pavyzdžiui, dainuojant *khoomei* pagrindinis uždavinys yra atverti širdį, kitaip tariant, atidaryti krūtinės ląstą. Dainuojant *cante jondo* pagrindas yra kūno apačioje, o balsiniai efektai, vadinamieji *quejios*⁸⁸, išgaunami judinant šonkaulius. NO teatro aktoriaus kiekvienas iš 9 amplua turi savo emocinę-energetinę zoną kūne, kuri pabrėžiama kostiumu. O kaip yra su sutartinėmis? Ar yra kokių nors nuorodų į kūną?

DV: Pas mus apie tai nėra nieko nei išsakyta, nei parašyta. Netgi tų pačių dainininkų liudijimų neturime, nes tai visiškai nerašytinė tradicija. Mes galime remtis archyviniais įrašais, o kitas dalykas, kuo galima remtis, tai savo pačių ilgametė praktika.

BB: Flamenkas lygiai taip pat nėra rašytinė tradicija, bet į ją gerokai daugiau investuota. Jie neturi Zenono Slaviūno, kuris būtų surašęs flamenko dainas natomis, bet užtat turi visą klasikinę flamenko dainavimo mokyklą, kurią suformavo legendinis flamenko dainininkas Antonio Mairena. Galima prisiminti tą patį Federico Garsią Lorčą, kompozitorių Manuelį de Fallą bei kitus Ispanijos intelektualus, kurie siekdami išsaugoti grynąjį flamenką ir pakelti jo

⁸⁸ *Quejio* – verkšlenimas (isp.).

meninį lygį 1922 m. Granadoje suorganizavo *Cante jondo* konkursą⁸⁹, itin svarbų tolesniam flamenko likimui⁹⁰.

Dar norėčiau grįžti prie žemo balso tembro, nes prisiminiau Federico Garsia Lorcós tekstą „*Duende* teorija ir žaismas“, kuriame jis sako, kad *duende*, kurią jis įvardino kaip nežinomą dvasios vėją, demoną, kraują kaitinančią, demonišką kūrybos jėgą, yra tamsiuose garsuose. Autorius pateikia bliuzo, klasikinius Bacho ir kitus pavyzdžius. Jis rašo:

Šie tamsūs garsai – tai paslaptis, šaknys, įsitvirtinusios dumbelės, jis toks kasdieniškas ir įprastas, kad į jį nekreipiame dėmesio, bet iš jo gelmių mus pasiekia visa meno esmė, kas svarbu ir vertinga. (Lorca 2016: 59).

Žinoma, jis rašo filosofiškai, nes šis kūrinys yra Nietzsche's veikalo „Tragedijos gimimas“ pritaikymas ispanų kultūrai, tačiau man susisieja su tamsių, gilių balsų poveikiu. Beje, ir *cante jondo* reiškia „gilus dainavimas“.

Plati garso intonavimo zona

BB: Sugrįžkime prie virštonių (obertonų) sekos. Studijuodama gerklinį dainavimą sužinojau ir patyriau, kad kuo žemesniu balsu dainuojama, tuo aukštesnių ir daugiau obertonų galima išgauti. Man susidaro toks įspūdis, kad giedant sutartines vidinis rezonavimas ir susimušančių balsų išgaunami obertonai yra sutartinių skambesio esmė, esencija, galima sakyti, netgi branduolys. Juk sutartinių ritmas ir melodija nuolat kartojasi ir nėra vystomi. Galbūt reikia atkreipti dėmesį į tai, kaip jokių būdu negalima giedoti sutartinių. Tam, kad balsai susimuštų, jie neturi drebėti. Savo studentus mokau, kad garsas turi gimti kaip iš po žemių, dokumentinio filmo „Sutarmenko“⁹¹ 23.42 minutėje užfiksuotas šis momentas. (Giedu: tūto.)

DV: Taip. Ir dar, pradėdama ne tiksliai imant natą, o su „įvažiavimu“ iš apačios arba *glissando*. Anksčiau į tai mažiau kreipdavau dėmesį, bet paskutiniu metu daug apie tai rašau.

BB: Suprantu, kol atrandama tiksli garso vieta. Ir bliuze taip dainuojama.

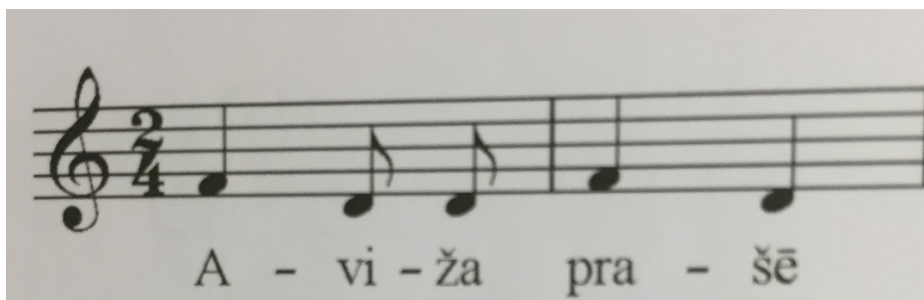
DV: Pavyzdžiui, sutartinę „Aviža prašė“ reiktų giedoti ne tiksliai, kaip parašyta natose.

⁸⁹ Šis konkursas ispaniškai vadinasi „El Concurso del Cante Jondo“, arba „Gilaus dainavimo konkursas“.

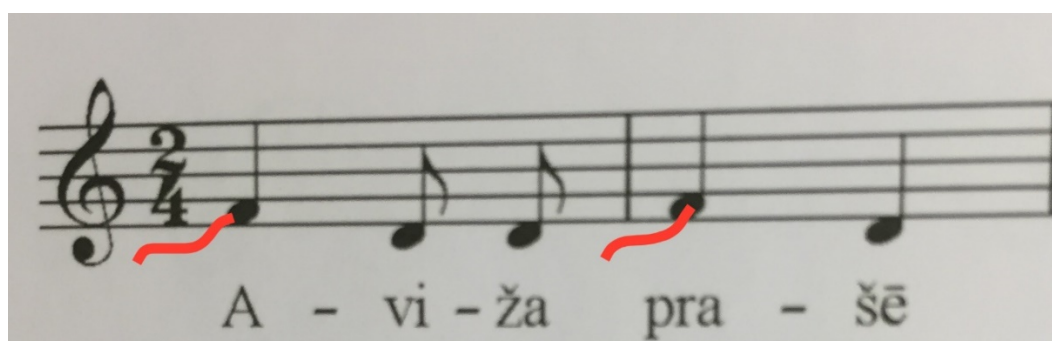
⁹⁰ Po šio konkurso visuomenėje atsirado naujas šios tradicijos suvokimo lygmuo. Flamenko koncertuose publika įdėmiai klausosi dainininko atlikimo, nuolat jį paragindami specialiais flamenko žodeliais: *toma, aqua, vamos aya, arsa* ir kitokiais. O kai dainininkas giedodamas pasiekia transo būseną ir išreiškia ypatingą emociją, kurią paprastai visi pajunta, publika gyvai reaguoja sušukdama, sušnibždėdama ar pasakydami *olé* ar kitokių palaikomąjį žodį, o pagal plojimų pobūdį bei temperatūrą galima suprasti, ar publika paplojo už tai, kad dainininkas pagaliau pabaigė savo pasirodymą, ar jai iš tiesų patiko. Publika žino flamenko niuansus ir subtilybes, todėl įvertina ne tik melodijos, ritmo, pagražinimų, improvizacijos kokybę, bet ir tai, ką dainininkas „ištransliuoja“.

⁹¹ „Sutarmenko“ (2016) – režisieriaus Armo Rudaičio dokumentinis filmas apie Brigitos Bublytės muzikinį projektą „Flamenko ir sutartinių jungtuvės“.

Profesorė DV gieda:



Bet su „įvažiavimais“ į natą:



BB: Tai labai panašu į erdvės išgavimą tarpuose tarp natų, kurį patyriau besimokydama *drhupad de canto*. Svarbiausia buvo suvokti, kad tarp natų yra erdvė. Kuo artimesnės natos, tuo stipriau erdvę reikėdavo išplėsti, o kuo tolimesnės, tuo labiau reikėdavo ją sumažinti, kad būtų lengva padainuoti. Erdvės suvokimas išgaunamas jungiant natas *glissando* principu, tokiu būdu atrandama tiksli natos skambėjimo vieta, deranti su kūnu, erdve ir sitaru⁹².

DV: Apie tai pradėjau kalbėti, kai su profesoriumi Ryčiu Ambrazevičiumi skaitėme pirmą pranešimą. Aš jam sakau: ar tau, kaip fizikui, nebūtų įdomu patyrinėti štai tokį dalyką, kadangi giedam daug metų sutartines, pastebėjau, kad net jeigu natose, pavyzdžiui, yra *re – fa diez* ir *do – mi*, vis viena reikia giedojimo metu truputį paaukštinti arba pažeminti natą, kad garsai susikirstų. Jeigu giedojimo metu jaučiu, kad neskamba sutartinė, tai paimu ir pratempiu natą, tiesiog padidinu tarpą. Tarpai visur yra kitokie, netgi giedama sekunda, matuojant hercais, pagal fizikos dėsnius yra kitokia nei grynoji sekunda. R. Ambrazevičius šiuo atveju vartoja terminą „plati garso intonavimo zona“. Tai reiškia, kad ta pati nata skirtingose sutartinės

⁹² **Sitāras** – gnaibomasis chordofonas, didelė ilgakaklė liutnia su slankiais dalmenimis. Vienas žinomiausių ir populiariausių indų muzikos instrumentų, paplitęs šiaurės Indijoje, Pakistane, Afganistane ir Nepale.

vietose gali būti net gerokai aukštesnė ar žemesnė. Pavyzdžiui, *mi* skirtingų atspalvių natų toje pačioje sutartinėje gali būti tiek, kiek ji pasikartoja giedant. Bet kiekvieną kartą ne asmeniškai susigalvojama, kaip sugiedoti *mi* natą, bet klausantis kito balso. Priklausomai nuo to, kaip kita giedotoja sudainuoja natą *fa*, klausoma, ką daryti su savo *mi*. Visą laiką vyksta kontaktas su savimi ir kita giedotoja.

BB: Klausymas.

Kūniškas buvimas kartu ir klausymas

DV: Derinimas, darna, sutarimas. Sutarimas „įvyksta“ tada, kai suderinamas žodžių tarimas ir balsų susimušimo efektas. Tam, kad susimuštų balsai, reikia visą laiką klausyti ir, taip sakant, dirbti. Reikia nepamiršti, kad sutartinė yra kolektyvinis menas.

BB: Matyt, sutartinėse, kaip ir kitose mano tyrinėtosiose tradicijose, svarbus dainavimo kūniškumas. O sutartinėse ypatingai išreikštas buvimas kartu, todėl klausytis reikia ne tik ausimis, bet visu kūnu, nes rezonavimas vyksta visame kūne.

DV: Taip, šis aspektas nėra išrutuliotas ir gal kai kam atrodo nereikšmingas. Yra paminėtas giedojimas burna burnon plačiai išsižiojus, tačiau siekiant sceninio įvaizdžio jau daugybe metų nebegiedama glaudžiai sustojus ratu. Taip daroma, nes manoma, kad reikia atsiverti ir siųsti garsą žiūrovui. Tačiau iš praktikos žinome, kad geriausiai sutartinės skamba, kai stovim glaudžiam rate, kai giedam praktiškai burna burnon ir susidaro vidiniai rezonansai.

Emocijos

BB: Pakalbėkime apie emocinį sutartinių pradą. Flamenkas yra Andalūzijos atstumtųjų (romų, sefardų ir maurų) išradimas, skirtas ištvirti socialinę atskirtį, todėl flamenke yra išgyvenamas dvejetainis emocinis katarsis: liūdesys dėl socialinės atskirties ir pyktis ant tų žmonių, dėl kurių jie į ją pateko. Gerkliniame dainavime yra kitaip. Tai yra kontempliatyvus santykis su gamta ir erdve.

DV: Yra skirtingų sutartinių, bet galima sakyti, kad tai yra meditacija. Aišku, būna ir labai žaismingų, pulsuojančių, gyvybingų sutartinių, kurioms toks pavadinimas netiktų. Priklauso nuo funkcijos. Jeigu reikia *aploti* vestuvių svočią, tai kokia čia meditacija? Gieda:

Koki čia svočia

Koki čia svočia

Su link slinksčia drūtuma....

Tai yra svočios plūdimas. Tačiau būna ir labai kontempliatyvių, kurios įtraukia į gilią būseną. O gal tai mūsų proto projekcija? Dabar sunku pasakyti, ar taip buvo sutartinių aukso amžiuje, ar tiesiog dabar jos mums tampa meditacijos forma.

Balso išgavimo būdas: gyvūnai

BB: Norėčiau sugrįžti prie tembrinių savybių ir apibendrinti kelis aspektus.

1. Sutartinę reiktų giedoti kitaip, nei kalbama. Jau pats žodis „giedoti“ nurodo į sakralų aktą. Čia vėl galima prisiminti *cante jondo*, kuriame balsas formuojamas lygiai taip pat, kaip kalbama Andalūzijoje.
2. Jau išsiaiškinome, kad balsas turėtų būti naudojamas labiau kaip pučiamasis instrumentas.
3. Balsas turi būti stabilus ir be *vibrato*.
4. Svarbus fizinis buvimas kartu ir rezonavimas.
5. Balsas išgaunamas tarytum iš po žemės.
6. Tai turėtų būti gilių tamsių tonų garsai, panašiai kaip barokiniuose El Greco paveiksluose.
7. *Bel canto* gražus dainavimas čia visai netinka.

DV: Toli gražu.

BB: Sutartinių skambesys lyginamas su gyvūnų balsais: vilkų ūkimu ar gulbės tūtavimu. Tai irgi yra raktas, nes nurodo į organiką.

DV: XVI ir vėlesnių amžių kronikininkai vilkų staugimu vadino Prūsijos lietuvių ir kitas liaudies dainas. Sakydavo, kad jų balsai kaip vilkų, kurie avis ėda.

BB: Galbūt taip buvo aprašomi marginalai?

DV: Kronikas dažniausiai rašė dvasininkai liuteronai, kuriems tai buvo svetimas ir visiškai nepriimtinas dalykas. Prieš pusę metų Gerardas Mesneris padovanojo man savo knygą „Ar varpų gaudimas, ar vilkų kauksmas“⁹³, tad jau pačiam pavadinime slypi atsakymas. Knygoje jis kalba apie bulgarų daugiabalsiškumą, tačiau su vilkų staugimu lygina XIV a. Lombardijos

⁹³ Messner, Gerald Florian (2013). *Do They Sound Like Bells or Like Howling Wolves? Interferential Diaphony in Bistricea. An Investigation into a Multi – part singing Tradition in Middle – Western Bulgarian Village*. In *Vergleichende Musikwissenschaft, Band 7*. Herausgegeben von Franz Fodermayer, August Schmidhofer, Michael Weber. Frankfurt am Main: Peter Lang Edition.

tradiciją. Knygoje muzikos teoretikas aprašo difoninį dainavimą ir lygina jį su vilkų kaukimu. Įdomi sąsąuka, nes toje tradicijoje, matyt, irgi būta sekundinių intervalų.

BB: Akivaizdu, kad balsas ne žmogiškas.

DV: Taip, o dar yra toks pasakymas, kad keturines sutartines ne gieda, o žagsi. Nežmogiškas, nekasdienis garsas. O pasakymas „kaip vištos kudakuoja“? Pavyzdžiui:

Kudikaka kudikaka kudi kudi kudi kaka.

Viena vertus, tai yra pasišaipymas, nes „kvailos kaip vištos“, tai nereikšmingas paukštis, bet, kita vertus, vištos šokinėja nuo garso prie garso, tad tai galėjo būti asociacija su *staccato* ir daugiabalsiškumu, kai susidaro savotiškas nesuprantamas chaosas.

Individualaus balso spalva

BB: Savo dainavimo pamokose naudoju pratimus, susijusius su gyvūnais, kurie labai padeda: antis, šuo, katė, arklys... Esmė ta, kad gyvūnai visada išgauna garsą, kaip pasakytų Vydūnas, iš pilvo galo, natūraliai, laisvai ir organiškai... Ir kūdikiai gerai atremia garsą, todėl būdami tokie maži labai garsiai rėkia. Suaugę žmonės dažnai praranda ryšį su savo kūnu dėl socialinių priežasčių, bet dabar ne apie tai. Dainuojant turi veikti visas kūnas, žarnynas, kitaip neatsiveria individualaus balso tembras. Jeigu dainavimas yra stipriai sukoncentruotas į gerklę ir galvą, siekiant išgauti kanoninį garsą, balsai suvienodėja ir neįmanoma atskirti, kas balso savininkas. O sutartinėse, kaip ir flamenke, išgaunama individuali tembro spalva, todėl praktiškai visada aišku, kas dainuoja. Kai jūs giedat sutartines, aš atskiriu, kuri giedotoja kurį balsą gieda.

DV: Taip ir turi būti. Kuzavinienė ir kiti yra minėję, kad pagal stiprumą ir intensyvumą sutartinių giedotojų balsai turi būti maždaug vienodi, bet skirtingų tembrinių spalvų. Jei vienas balsas švelnus, tai kitas gali būti šiek tiek prikimęs ar tamsesnis. Pavyzdžiui, atitartinėse sutartinėse ypatingai ryškiai girdisi tembro spalvų žaismas. Taigi netgi būtina atskleisti individualaus balso savybes.

Erdvė

BB: Labai įdomus aspektas yra sutartinių muzikinis mąstymas erdvėmis, o ne taškais plokštumoje.

DV: Taip, būtent, ir pasitaisoma tiesiog giedant. Garsą galima koreguoti čia ir dabar.

Daug žmonių mano, kad grupės, kurios gieda grynas sutartines ir nemaišo jų su kitais stiliais ar kultūromis, yra muziejinė relikvija. Tačiau jie nesusimąsto, kad kiekvieną kartą yra giedama kitaip, ieškoma sąskambio čia ir dabar. Giedodamas niekada nežinai, ar balsai susimuš, ar nesusimuš. Aš sakau, jeigu nesusimušė, „nesusiskudučiavo“ balsai, tai nebuvo ir sutartinės – jinai neįvyko.

Šiuolaikinio sutartinių atlikimo būdo problematika

DV: Turiu pasakyti dar vieną dalyką, kurio žmonės Lietuvoje nesupranta. Pavyzdžiui, Bulgarijoje tradicija yra gerbiama tokia, kokia yra. Jeigu dainos giedamos dviese, trise ar keturiese, tai taip ir turi būti. O pas mus dabar labai linkstama giedoti būriais. Ir aš pati to negaliu užgniaužti, nes ateina daug studentų. Tada visi subtilumai, apie kuriuos mes šnekame, netenka prasmės. Kai yra trys grupės po 4 ar 6 žmones, neįmanoma išgauti plataus intonavimo lauko, jie negali nei savęs atskirai girdėti, nei kito balso, dažnai net švaraus unisono neįmanoma sudainuoti. Būrys turi praktiškai giedoti kaip vienas asmuo. Būriais dainuoti daug kam yra smagu, o dar jeigu įtraukiamas būgnas, išeina tikra pramoga.

BB: Paviršutinis sluoksnis.

DV: Labai gaila, bet tai plėtojasi labiau nei giluminiai dalykai – tai, į ką norėtusi kreipti dėmesį, kas iš tikrųjų suteikia „kaifą“ ir spalvą, kitoniškumą.

BB: Dabar dar geriau suprantu, kad reikia mokytis suvokti sutartinių giedojimą.

BB: Savo knygoje rašote, kad sutartinių giedojimas yra neatskiriamas nuo šokio. Diskusijoje apie tai, kaip reiktų rekonstruoti sutartinių giedojimo balso išgavimo techniką, antropologas dr. Donatas Brandišauskas pasiūlė pagalbą apie erdves, kuriose buvo giedamos sutartinės. Sutartinių erdvę įvardinčiau kaip šokamąją erdvę, nes, kaip suprantu, nebuvo specialios erdvės sutartinių giedojimui, pavyzdžiui, bažnyčios? Todėl manau, kad turėtume atkreipti dėmesį į tai, kaip išgauti garsą šokant, kaip tai keičia girdėjimą ir balso tembro spalvą? Praktiškai reikia girdėti nugara, o balsas turi būti tikslus, sukaupias, be „pavibravimų“, giedojimas burna į burną. Susidaro įspūdis, kad sutartinių giedojime kito giedotojo burna yra rezonavimo šaltinis.

DV: Tai ypač aišku, kai stovima puslankiu arba viena priešais kitą.

BB: Pamenu tavo paskaitą Mokytojų namuose, kai per praktinį užsiėmimą reikėjo giedoti ir artėti prie kitos giedotojos žiūrint jai į akis. Tai buvo labai stipri psichologinė patirtis, tą darydama supratau, kad tokiu būdu giedant reikia suvaldyti keletą komponentų: judesį, žvilgsnį, emociją, mintis ir tvirtai laikyti savo balsą, susikoncentruoti.

DV: Šokant atsiranda visokių subtilumų. Jeigu nėra įgūdžių, tai prarandami susimušimai tarp balsų. Ypač jaunimėlis mėgsta greitu tempu šokti ir užsišokti. Pagrindinį dėmesį skiria choreografijai ir visai nebegirdi, kad balsai suėjo į vieną. Pavyzdžiui, sutartinėje „Kūkali kukalėl“, kaip ir kitose šokamosiose sutartinėse, šokio ritmas padeda sudėlioti akcentus ir suteikia kūniškumo pojūtį, jeigu tam atsiduodama visiškai ir jeigu giedojimas neatsiduria antrame plane.

BB: Vadinasi, sutartinę reikia giedoti visu kūnu, balsas kaip šokis.

DV: Būtent taip. Dar kartais sutartinės yra ištrepsimos šlubčiojimo žingsniu. Aš tik vėliau suvokiau, kiek šokis svarbus giedant sutartines. Mes su ansambliu esame įrašę šokamųjų sutartinių pliką garsą be šokio žingsnių. Pavyzdžiui, „Sutrinko trinko, tėvelio grindys“, kai šokama su kulniukais ant medinių grindų, išsimuša ritmas.

BB: Tada kūnas tampa perkusiniu instrumentu ir veikia balso tembrą?

DV: Taip.

BB: Manau, kad turėčiau įvesti sutartinių giedojimo praktiką į savo paskaitų „Balso ir judesio koordinacija“ programą. Įsivaizduoju, kad sutartinę reikia šokti tarytum įsikibus į žemę, panašiai kaip flamenke.

Galėtų būti pratimas pavadinimu „Šokantis balsas“: studentai turi atlikti sutartinę šokdami, o paskui tą pačią sutartinę pagiedoti sustoję puslankiu ar vienas priešais kitą, išlaikant šokio pojūtį kūne. Tai suteiktų galimybę studentams išmokyti jausti ritmą kūne ir valdyti balsą vidiniais raumenimis.

Rašote, kad sutartinių giedojimas yra neatskiriamas nuo šokio ir kyla vienas iš kito.

DV: Na taip, kaip organika, nors yra ir tokių, kurios nešokamos, pavyzdžiui, svočios plūdymas, kurį minėjau. Taip pat gali būti ir kitokie judesiai, lėtas šokis. Ne viskas yra ištrypiama, kartais tiesiog vaikštoma iškilmingais judesiais išvaikštant tam tikras figūras.

BB: Žinoma, ir pratime galima išskleisti įvairius sutartinių charakterius.

Išorinė erdvė

BB: Pamenu, kaip jūsų ansamblis „Trys keturiose“ giedojo „Sutartinių take“ ant Vilnelės kranto. Upės erdvė bei aplinka keitė sutartinių skambesį, jos rezonavo su aplinka.

DV: Tai šiuolaikinis sutartinių giedojimo įprasminimas. Jeigu priartėjame prie gamtos, tai prie vandens vienaip skambės sutartinės, o miške dar kitaip, bet akustika būna apgaulinga, pavyzdžiui, bažnyčioje. Mums pačioms giedant ir šokant girdisi gerai, o publikai kai kurie garsai prapuola arba įdomiai atsimuša į bažnyčios kampus ir susidaro papildomi rezonansai. Tai šiuolaikinių erdvių specifika.

BB: Man susidaro toks įspūdis, kad pati sutartinė sukuria saugią, sakralią erdvę, nes yra bendravimas su kito žmogaus erdve, su savo kūnu, su giedojimo erdve, taip pat reiktų nepamiršti balsų susimušimo metu virštonių (obertonų) sukuriamos erdvės.

DV: Taip.

BB: Knygoje „Balsas ir ritualas“ yra pabrėžiama, kad garsas ritualo metu kuria laiką, o judesiai ar šokis kuria erdvę.

DV: Ne tik šokis, bet ir pats giedojimas kuria erdvę. Giedant yra uždaromas ratas, o giedojimas stabiliai stovint sukuria tam tikros būsenos garsinę erdvę.

BB: Būtent dėl šios savybės sutartines galima pavadinti „šokančiais balsais“. Panašiai kaip *cante jondo* dainavimas yra vadinamas „dainuojančiu kūnu“, ir tai tarytum įvardina tradicijos pobūdį.

BB: Mąščiau apie tai, kaip etninė tradicija pasikeitė XX amžiuje. Etninė tradicija buvo ir, matyt, tebėra nuolat kintantis fenomenas, kuris perduodamas iš lūpų į lūpas. Su technologine revoliucija XX a. atsirado galimybė įrašyti ir tokiu būdu užfiksuoti etninę tradiciją. Taigi dabar mes turime fiksuotą tradicijos formą, tam tikrą idealą, kurį drauge ir aptarinėjame. Aš pirmą kartą sutartinę padainavau iš natų, kurias radau Zenono Slaviūno tritomyje „Sutartinės“, tikrai neišmokau iš ko nors kito.

DV: Aš lygiai taip pat. Nuėjau ilgą kelią.

BB: Palyginkime su flamenku, kuris iki šiol yra neužrašytas ir perduodamas iš lūpų į lūpas, tačiau aš, lietuvė, nuvažiavusi į flamenko mokyklą Sevilijoje, diktofonu įsirašiau dainavimo pamokas ir dabar galiu daug kartų klausytis įrašo ir labai tiksliai atkartoti dainas kaip partitūrą.

DV: Taip, turi tik tą vieną vienintelį variantą.

BB: Kadangi gyvenau su andalūzais ir daug metų gilinausi į flamenko dainavimą ir šokį, šiek tiek susigaudau, kaip jį galima interpretuoti, bet turint tik įrašytos tradicijos variantą pasiekti interpretacinio suvokimo neįmanoma, nes išmokstamas fiksuotas tekstas. Čia galima prisiminti Julijos Kristevos genoženklų koncepciją, kai sakant ar dainuojant tą patį fiksuotą tekstą vienu atveju susikuria nauja realybė, o kitu atveju lieka tik struktūra. Struktūrą atitinka fenotekstas, o genotekstas yra susijęs su reikšmių išskleidimu.

Taigi atsiradus fiksuotai etninės tradicijos formai ji tapo partitūra, kurią galima kartoti, ir vienu atveju iš jos lieka tik fenonaratyvas, o kitu atveju yra sukuriamą naują dimensiją, kuri pasireiškia per tempus, tembrus, intonacijas – tai, apie ką sunku kalbėti, bet kas sudaro mūsų komunikacijos pagrindą ir kuria artimesnius ar tolimesnius ryšius⁹⁴. Roland'as Barthes'as, remdamasis šia Julijos Kristevos teorija, parašė esė „Balso grūdas“⁹⁵, kurioje analizuoja dainuojamąją kūrybą. Autorius lygina du dainininkus, iš kurių vienas dainuodamas atlieka tik partitūrą (fenotekstą), o kitas iš tos pačios partitūros sukuria nepakartojamą naują realybę. R. Barthes'as užsiminė ir apie pianistų atliekamas partitūras ir augantį techninį atlikimo lygį, susijusį su masine įrašų praktika, tačiau daugeliu atveju ir pasiliekantį tik partitūros lygmenyje:

[...] erotinė pianisto kūno dalis: pirštų pagalvėlės, kurių „grūdą“ taip retai pasitaiko išgirsti, ar beverta priminti, kad šiandien dėl masinės įrašų praktikos technika tapo suvienodinta; paradoksalu yra tai, kad skirtingo grojimo būdai suvienodėjo savo tobulumu: beliko vien tik fenotekstas. (Barthes, 2007, p. 344)

Pažvelgus į etnines tradicijas iš genoteorijos ir fenoteorijos perspektyvos galima sakyti, kad nors dar yra natūraliai gyvuojančios ir kintančios tradicijos lygmuo, tradicijai iš esmės palikus savo natūralią aplinką ir tapus partitūra, atsirado nauja jos gyvavimo forma, tai yra jos pakartojimas, tik kaip struktūros. Deja, labai dažnai tai lieka fenoteksto ribose, nesukuriant genolygmens.

⁹⁴ Daugiau apie Julijos Kristevos teoriją internetiniame puslapyje:
<http://www.signosemio.com/kristeva/semanalysis.asp>

⁹⁵ (Barthes, 2007)

DV: Taip, to yra labai daug. *Youtube* pilna visokiausių įrašų, o paskui klausytojai stebisi, kodėl gyvai sutartinė suskamba kitaip.

BB: Pakalbėkime apie interpretaciją. Savo spektaklyje „Flamenko ir sutartinių jungtuvės“ aš pati vaidinu motiną Sutartinę, kuri sutinka vyrą Flamenko. Iš jų gimsta Sutarmenko. Motina Sutartinė numiršta ir danguje dainuoja bei šoka pomirtinį šokį, prisimindama savo mylimą Flamenko. Mano kuriamas personažas šoka ir dainuoja flamenką taip, kaip išeina, nesiekdamas flamenko raiškos tobulumo. Aš šoku kaip lietuvė, kuri adaptavo flamenką iš savo kultūros požiūrio taško, nes kitaip neįmanoma. Šitaip aš sukuriu naują realybę ir per flamenko šokį papasakoju meilės istoriją. Jeigu taip pat šokčiau Sevilijoje, tradicinio flamenko konkurse, tai nebūtų gerai, nes ten kitas kontekstas. Taigi interpretuojant labai svarbus kontekstas. Atsiradus etninės tradicijos fiksacijai, atsivėrė erdvė interpretacijai ir apie tai reikia kalbėti.

DV: Teisybė.

Lytiškumas

BB: Man kyla klausimų dėl sutartinių kaip moteriško ir tik moterų atliekamo žanro. Manau, kad ne man vienai kyla šis klausimas, ypač atradus sutartines, kurių tekstas byloja apie tai, kad jos turėtų būti giedamos vyrų, pavyzdžiui, Z. Slaviūno tritomio „Sutartinės“ pirmo tomo 184 psl. pateikiama Papilio sutartinė „Eisim, broliai, mas unt laukų“:

Eisim, broliai, mas unt laukų šieno pjautų.

Ir užaina smarkus lietus.

Ir mas eisim po užuolu.

Mum užuolas – nia tėvėlis,

Jo šakialas – nia sesalas. (Slaviūnas, 1958, p. 184)

DV: Tokių pavyzdžių pilna kitose tautose. Žodžiai „Eisim, broliai“ dar nereiškia, kad sutartinę turi atlikti vyrai. Esu skaičiusi, kad kitose tautose esančios karinės dainos arba dainos apie jūreivius nebūtinai turėjo būti atliekamos vyrų. Negaliu būti šimtu procentų tikra, bet ir prie sutartinės nėra pasakyta, kad ją dainuodavo vyrai, o juk kartais giedotojos mėgsta pasakyti užrašinėtojams komentarą, kad „šita daina tai jau vyrų“. Netgi dabartiniais laikais, kai bobutės dainuoja, pavyzdžiui, iš Nybragelio, mėgsta sakyti: „Šitą tai jau vyrai dainuodavo“ ir užtraukti

pastorintais balsais ir visai kitokia maniera. Taigi paprastai yra pabrėžiama ir pakomentuojama, kad vieną ar kitą dainą atlieka vyrai.

BB: Sakykim, kad taip yra. Tačiau prisiminkime, kad sutartinės siekia akmens amžių.

DV: Nieko nežinom.

BB: Pirmą kartą jos paminėtos XVI amžiuje.

DV: Ir tai neaišku. Dabar rašau, kad viskas iki XIX a. tėra fikcija.

BB: O ar negali būti, kad sutartinės išliko kaip moterų užsiėmimas todėl, jog buvo nuvertintos kaip nereikšmingos, ypač tais laikais, kai Lietuva buvo carinės Rusijos valdžioje? Kai vyrai prisitaikė prie valdžios, o moterys, kaip namų ir kultūros saugotojos, išlaikė tradiciją?

DV: Tokia mintis gali kilti, bet nemanyčiau, nes per daug kitų genetiškai artimų kultūrų yra išsaugojusios moterų tradicijas. Tarkim, bulgarų, serbų, visos Balkanų tautos ir t. t. Ir tai nebūtinai sietina su matriarchatu, o su žemdirbių senąja kultūra, kur daugelis sferų yra moterų rankose. Pavyzdžiui, linai, rugiai, apskritai žemė, gimdymas, žemė motina, vaisingumas, visos vestuvių apeigos.

BB: O karinės?

DV: Apie karines rašė Vita Šibutienė, ji apsigynė disertaciją tekstologine tema. Ji analizavo dainas, susijusias su karu. Jos manymu, visas dainas ir sutartines iki pat XIX a. kūrusios moterys, nes tai atspindi mūsų dainų tekstų metaforiškumas, jausmingumas, beveik nėra trykštančio kraujo. Dominuoja simboliai, metaforos. XIX a. pab.–XX a. pr. pradėjo reikštis vyrai, atsirado rašytinė kultūra ir buvo pradėta rašyti laiškus, tada kardinaliai pasikeitė visi tekstai. Atsiranda mūsų vaizdavimai, vadų sureikšminimas. Aš pasakoju supaprastintai, bet man pačiai teko recenzuoti šį darbą, skaityti daug straipsnių, kur ji puikiai įrodo, kad iki tam tikro vėlyvo laikotarpio visas karines dainas ir sutartines kūrė moterys. Aš pati sau daug kartų kėliau šitą klausimą.

Pažiūrėkime į Afrikos gentis, kurios iki šiol gyvena pradiname lygmenyje. Ritualuose ir apeigose visa bendruomenė pusnuogiai šoka aplink ugnį ir nėra jokių stebėtojų. Pas mus irgi galėjo būti toks pradinis etapas, kai dalyvaudavo visa bendruomenė, gal paskui išsigrynino, gal atsirado vedantieji, kaip ir raudotojos? Yra aprašų, kad anksčiau kapuose raudodavo visi, o,

pavyzdžiui, ant graikų vazų pavaizduotos kelios aimanuojančios moterys. Žinoma, kaip kokioj kultūroje, bet dažniausiai minima visa bendruomenė, ir ne taip svarbu, ar tai vyrai, ar moterys. Vėliau atsiranda išskirtiniai tam tikros apeigos vykdytojai. Kaip ir sutartinių atveju, keliu mintį, kad galbūt sutartinių giedotojos priklausė tam tikrai pašvęstųjų kategorijai, galbūt vaidilių ar vaidilučių. Bet aš nepaneigiu etapo, kuris galbūt ir buvo, kai visa bendruomenė dalyvavo apeigose.

Pavyzdžiui, skudučiai Lietuvoje liko vyrų užsiėmimu, o pas komius (tai susišaukia su tavo mintimi apie nuvertinimą) skudučių tipo instrumentai vadinami „babskije dudki“⁹⁶. Suprask, tai nerimta. Tuos skudučių tipo instrumentus pučia tik moteriškės ir bobutės, kurios pačios juos ir pasigamina pačiu primityviausiu būdu. O vyrai pučia dūdeles su skylutėmis, nes tai jau kita kategorija. Pas mus atvirkščiai – skudučiai išliko kaip vyrų užsiėmimas.

BB: Įdomu, kad instrumentas neturi žodžių, tai gal per moteris ir kalba išliko, nes jos giedojo?

DV: Apie tai rašė ir Donatas Sauka, kad dainavimo tradicija daugelyje žemdirbių bei krikščioniškų kultūrų paveldima per moteriškąją liniją. Iš viso baltų ir slavų regione visos kalendorinių švenčių dainos priklausė moterims ir merginoms, išskyrus kalėdojimo ir lalavimo papročius.

BB: O kaip tau atrodo, ar šiais laikais sutartines gali interpretuoti vyrai ir jaunuoliai?

DV: Kodėl gi ne? Ir pati dirbau su vaikinais, bet skambesyje nebūdavo stipraus susimušimo.

BB: Tikriausiai todėl, kad žemas balsas yra ne toks intensyvus ir sunkiau intonuojamas.

Įdomu, o kaip su vaikų balsais?

DV: Įdomus aspektas. Visiškai neaišku, kaip yra mūsų tradicijoje, bet įtariu, kad panašiai kaip slavų kultūrose. Jie yra gana stipriai išnagrinėję vaikų temą ir mergaites pradėdavo mokinti socializacijos metu. Vaikystė yra belytiškumo etapas, o kai prasideda perėjimas iš vaikystės į paauglystę, merginas pradėdama mokyti verpti, austi ir dainuoti. Pas serbus irgi pradėdavo mokinti dainuoti 11–12 metų amžiaus. Vilkijoje užsiauginau mergiotes nuo 8–9 metų. Iš pradžių joms neišėjo sugiedoti sutartinių, nes jos juokdavosi. Metai iš metų pas jas važiuodavau. Vienus metus nebuvo. Jos subrendo ir sulaukusios šešiolikos metų jau visai kitaip giedojo. Buvo labai įdomu stebėti jų tembrų išsiskleidimą.

⁹⁶ *Babskije dudki* – bobų dūdelės (rus.)

BB: Kai vaikystėje išgirdau sutartines, man pasirodė, kad jos yra ne iš mano, o iš suaugusiųjų pasaulio.

DV: Savo mokinėms parinkdavau vaiko sampratai artimesnių sutartinių apie avinėlį, piemenėlius ir pan. Dabar mūsų švietimo sistemoje siekiant skleisti etninę kultūrą mokoma rimtų kalendorinių dainų su visa mitologija. Pirmokai jau dainuoja apie elnią devyniaragį. Gal ir įmanoma, gal jiems ir susikuria mitinis vaizdinys, bet tai visai ne vaikų repertuaras. Kartais susimąstau, ar tai teisinga. Šeimose etninės tradicijos nebegausios, kaimuose nebedainuojama, tad vaikai gauna savos kultūros tik per edukaciją.

BB: Apibendrinant galima pasakyti, kad dabar tradiciją gali interpretuoti bet kas ir kaip nori.

DV: Taip. Anksčiau būdavo labai rimtos perklausos, kuriose dalyvaudavo N. Vėlius ir kiti autoritetai. Visi susiskliaudę laukdavo pastabų. O dabar galima daryti ką tik nori. Gali dainuoti sutartines nors ir stovėdamas ant galvos.

BB: Paradoksalu, kad dainuojama daugiau, bet sutartinių esmė nyksta.

DV: Būtent.

BB: Todėl manau, kad reikia kalbėti apie emocinius, tembrinius, erdvinius sutartinių giedojimo aspektus.

DV: Taip, dabar labai daug projektų ir projektėlių, kurie orientuojasi į kiekybę, bet ne į kokybę, užtat susikuria laikinumo jausmas.

BB: Nėra blogai, kad žmonės susidomi sutartinėmis, bet pamirštama pagrindinė jų funkcija. Kaip ir *cante jondo*, *khoomi*, taip ir sutartinės yra psichoterapinis mūsų tautos išradimas, kuriuo reikia naudotis.

DV: Kiekvienoje religijoje yra tam tikri lygmenys. Masė žmonių yra tam tikrame pradiniame lygmenyje ir jiems to užtenka. Paskui prasideda kitas lygmuo, tada kyla klausimai. Trečias yra dar gilesnis. Taip pat ir sutartinėse, vienam užtenka visiškai paviršutinio pažinimo, o kitas nori eiti giliau, trečias dar giliau. Taip ir pasiskirsto.

Išvados

Atsižvelgiant į diskusijoje iškeltus ir analizuotus sutartinių balso tembro klausimus, glaustai pateikiami svarbiausi sutartinių balso tembrą formuojantys veiksniai ir iš to kylančios sutartinių giedojimui būdingos balso tembro savybės:

- Svarbiausia patirtis – klausymas, sutarimas ir kūniškas, fizinis buvimas kartu.
- Pagrindinis tembrinis aspektas - balsų susimušimas.
- Sinkretinis šokio, muzikos ir poezijos kompleksas.
- Sutartinę reiktų giedoti kitaip nei kalbama, jau pats žodis „giedoti“ nurodo, kad tai sakralus aktas, todėl reikia pakeisti natūralų balsą.
- Sutartinių giedojimas yra labai stipriai susijęs su aukštaičių tarme, balsių užtęsimu, kuris sukuria svingavimo įspūdį.
- Svarbus tokių paukščių kaip gervės, gulbės, anties ir kt. provaizdis.
- Skirtinguose sutartinių ploto regionuose, priklausomai nuo melodijos, skirtingai formuojamas ir balsas.
- Pučiamojo instrumento imitacija: tūtuoti, skudučiuoti, trimituoti...
- Giedojimas žemais sodriais balsais.
- Platus intonavimo laukas.
- Individualaus balso tembro spalva.
- Nuolatinis kontaktas su savimi ir kita giedotoja (-omis).
- Giedojimas burna burnon.
- Įvairios emocinės išraiškos, bet dominuoja kontempliatyvioji būseną.
- Šokantis balsas. Trepsėjimas. Erdvės ir laiko kūrimas.
- Erdvių atvėrimas: giedotojos kūnas, kitos giedotojos kūnas, giedojimo erdvė, susimušimų atveriamą obertonų erdvę.
- Pagrindinė šiuolaikinio sutartinių interpretavimo problematika: giedojimas būriais.

Rezonuojantis *khoomi* kūnas: fenomenas ir konceptualizavimas

Gerklinis dainavimas

Gerkliniu dainavimu vadinamas ypatingas dainavimo būdas, kai vienas atlikėjas tuo pačiu metu išgauna kelias skirtingas balsines linijas, kurias klausytojas gali aiškiai atskirti. Paprastai išgaunamos trys atskiros balsinės linijos. Yra keletas šio dainavimo tipų. Dažniausiai gerklinio dainavimo pagrindą sudaro pamatinė besitęsianti nata, vadinama burdonu. Tuo pačiu metu išgaunamas aukštas tonas, primenantis fleitos arba švilpimo garsą, bei pasirinkta obertonų seka sustiprinamas pamatinio garso skambėjimas. Šis dainavimo fenomenas turi įvairių pavadinimų (Pegg 1992): angliškai jis vadinamas bifoniniu dainavimu (*biphonic singing*), gomuriniu dainavimu (*jaw's, jaw's harp voice*) (Hamayon 1973), išskaidyto garso dainavimu (*split-tone singing*) arba gerkliniu dainavimu (*throat singing*). Prancūzų tyrinėtojai vartoja tokius terminus (kai kurie sutampa su angliškais terminais): *chant biphonique* – bifoninis dainavimas (Hai, *Realisation du chant diphonique* 1989) *diphonique* – difonija, *voix giumberde* – dambrelės balsas (Leothaud 1989) arba *chant diphonique solo* – difoninis solo dainavimas, *voix dedoublee* – dvigubas balsas (Hamayon 1973). Mongoliškas žodis, kuriuo vadinamas gerklinis dainavimas, *Xeemuü*, reiškia „gerklos“ arba „gerklė“. Šį terminą įvairūs autoriai transkribuoja skirtingai, pvz., *chöömei* (Aksenov 1973), *khöömii* (Bosson 1964) ir pan. Remdamasi Steve'o Clarko straipsniu *Types of Throat-Singing*⁹⁷ aš vartosiu terminą *khoomi*, kuris lietuviškai turėtų būti tariamas *chomei*.

Gerklinis dainavimas daugiausia paplitęs Pietų Sibire ir Centrinėje Azijoje, jis būdingas tiurkų-mongolų tautoms. Nors Mongolija yra pagrindinis šio dainavimo centras, į šiaurę nuo vakarų Mongolijos esančioje Tuvoje, autonominiame Rusijos regione, gerklinis dainavimas taip pat turi gilius šaknis ir yra pagrindinis Tuvos etninės balsinės tradicijos elementas. Mongolijos kaimyninių valstybių srityse, tokiose kaip Altajaus Respublika, Baškirija, Chakasija, irgi yra gerklinio dainavimo tradicija.

Mongolijos gerklinio dainavimo istorinis-sociokultūrinis kontekstas

⁹⁷ Prieiga per internetą: [<http://www.khoomi.com/types.htm>] (žiūrėta 2015-12-06)

XIII a. Čingischanas sukūrė mongolų imperiją, XVI a. ji pasidavė Mandžiūrijai. Mandžiūrijos princesė (*xan*) ir didikai (*noyon*) išlaikė savo valdžią Mongolijoje iki pat 1921 m., kai komunistai inspiravo revoliuciją (prieš revoliuciją Mongolija 10 metų buvo nepriklausoma). Iki 1930 ir 1940 m., kai į Mongoliją atėjo komunistinis režimas, išnaikinęs vienuolynus, Mongolijoje dominavo lamaizmas, o budistų vienuolių giedojimo tradicija buvo labai gili. Šioje tradicijoje buvo naudojamas gerklinis giedojimas. Gerklinis dainavimas, arba *khomei*, gyvavo ir pasaulietinėje tradicijoje, kaip kasdienybės dalis, nors lamoms ir nepatiko mėgavimasis *khomei*. 1990 metais, atgavus nepriklausomybę, lama Ven Luvsangshirabas atmetė gerklinio giedojimo tradiciją kaip nederamą lamų luomui. Dauguma Mongolijos gyventojų yra pusiau klajokliai, gyvulių augintojai. Nepaisant politinių pokyčių, žmonių gyvenimo būdas beveik nepakito nuo Čingischano laikų. Jie tebegyvena apvaliose palapinėse, kurios vadinamos *ger*, ir klajoja priklausomai nuo ganomų galvijų poreikių ir gamtos sąlygų.

Gerklinis dainavimas yra neatsiejama klajoklių gyvenimo dalis. Jie dainuoja ganydami gyvulių bandas, tokiu būdu susikalba su kitais piemenimis, suburia gyvulius į vieną vietą, atbaido žvėris. Sakoma, kad *khomei* dainavimas girdimas net 3 kilometrų atstumu. Iki revoliucijos gerklinis dainavimas skambėdavo *ger*, kai klajokliai piemenys kelioms dienoms apsistodavo pailsėti ar atlikti ypatingų darbų, pavyzdžiui, surinkti gydomųjų uogų, kurios auga tik tam tikrose vietose ir tam tikru laiku. Taip pat būdavo gerklinio dainavimo atlikėjų, kurie linksmindavo kilminguosius (*xan ir noyon*) per šventes. Tik tam tikri dainininkai būdavo pakviečiami į kilmingųjų palapinę. Piemenų šventėse *khomei* būdavo dainuojamas per vestuvių ritualą, vadinamą *chigee uulgax*. Tai buvo jaunosios pagerbimas, per kurį būdavo geriamas fermentuotas kumelės pienas.

Manoma, kad *khomei* dainavimas kilo chandmanų gentyje, kuri gyveno ypatingoje geografinėje vietovėje apsupta didžiausių ežerų, upių, kalnų, dykumos, plytinčios pietuose, ir ypatingos paukščių įvairovės. Komunikavimas su gamta yra gerklinio dainavimo kilmės šaltinis. Nors įrodyta, kad *khomei* buvo naudojamas pasaulietiniame, kasdieniame gyvenime, yra pagrindo manyti, kad jis turėjo ir religinę arba magišką prasmę. Legendose pasakojama, kaip *khomei* paveikia gyvas būtybes: galvijus, arklius, paukščius. Šis dainavimas, juo išgaunami efektai ir poveikis labai natūralūs, nes pati tradicija susiformavo imituoju kalnus, ežerus, upes ir paukščius. Nors Mongolijoje neužsimenama apie šamanizmą, *khomei* ryšys su gamta akivaizdus, be to, vietinių gyventojų tikėjimas buvo paremtas bendravimu su dvasiomis, gyvenančiomis juos supančioje gamtoje, o ypač kalnuose. Net komunistinio režimo laikais šis paprotys buvo išsaugotas ir iki šiol kalnų dvasioms meldžiamasi giedant *khomei* balsu. Kita

vertus, teigti, kad gerklinis dainavimas kilo grynai iš komunikacijos su gamta, negalime, nes jeigu vienintelis jo įkvėpimo šaltinis būtų kalnai ir ežerai, jis būtų daug plačiau paplitęs.

Išskiriami keli skirtingi gerklinio dainavimo tipai, kurių klasifikacija Mongolijoje sutampa su klasifikacija Tuvoje (Tuva yra šiaurės vakarų Mongolijos kaimynė, priklausanti Rusijos Federacijai). Ją išdėstysiu kitame skyriuje, kuriame aptariami Tuvos gerklinio dainavimo stiliai ir pagrindinės jų išraiškos charakteristikos.

Tuvos gerklinio dainavimo stiliai

Tuvos gerklinis dainavimas, arba *khoomai*, yra išgaunamas ir valdomas kontroliuojant diafragmos, gerklų ir burnos įtempimą bei poziciją. Yra skirtingi gerklinio dainavimo išgavimo būdai. Vieni sukuria difoninį arba multifoninį garsą, kiti – ne. Reikia turėti omenyje, kad dainuojant gerklinio dainavimo technika svarbu ne tik atlikimo, bet ir girdėjimo kokybė.

Tuvos folklorą ir gerklinį dainavimą tyrinėjo rusų kompozitorius A. N. Aksenovas. 1964 m. jo išleista „Tuvos folklorinė muzika“ yra pirmoji knyga apie Tuvos *khoomai* gerklinį dainavimą. Vėliau Tuvos dainavimo stilius buvo gana plačiai ištyrinėtas tokių etnomuzikologų kaip Markas van Tongerenas, Steve’as Sklaras, Tran Quang Hai, Hugo Zempas ir kt.

Tarp A. N. Aksenovo ir vėlesnių tyrinėtojų, kurie pateikė įtikinamus paaiškinimus, yra daug neatitikimų. Tikėtina, kad Aksenovo apklausos vyko gana ribotose srityse, nors jis pats buvo labai išsilavinęs bei puikus kompozitorius ir rimtai tyrinėjo Tuvos folklorą. Taip pat nuo Aksenovo laikų *khoomai* vystėsi ir kito, įvyko didelės stilių metamorfozės. Anksčiau atlikėjai koncentruodavosi tik į vieną dainavimo stilių, o regionai ryškiau skyrėsi vieni nuo kitų. Šiuo metu gerklinio dainavimo pasirodymuose vis labiau yra naudojami įvairių stilių deriniai, netgi hibridai, o kai kurie atlikėjai yra išvystę individualų obertoninio dainavimo būdą ir stilių.

Khoomai yra ir bendrinis gerklinio dainavimo pavadinimas, ir atskiras stilius. Nors nėra tvirto sutarimo, *khoomai* žinovai išskiria 3 arba 5 stilius.

- *Khoomai*
- *Kargyraa*
- *Sygyt*
- *Borbangnadyr*
- *Ezengileer*

Borbangnadyr ir *ezengileer* kartais vadinami atskirais stiliais, o kartais jie įvardijami ir naudojami kaip ornamentika dainuojant *khoomai*, *kargyraa* arba *sygit* stiliais.

Gerkliniam dainavimui naudojamas *xorekteer* terminas, reiškiantis dainavimą krūtininiu balsu. Kas yra krūtininis balsas ir kodėl jis naudojamas gerkliniam dainavimui? Viena vertus, tai yra bendras terminas, skirtas apibūdinti visiems gerklinio dainavimo būdams ir stiliams, kita vertus, jis nurodo, kad į dainavimą reikia įdėti daugiau širdies, jausmo. Šis terminas taip pat žymi jausminį lygmenį ir krūtinės rezonatoriaus svarbą, kurio nesigirdi įrašuose, tačiau kurį pats atlikėjas puikiai jaučia. Krūtininis dainavimas Vakarų tradicijos kontekste suvokiamas visai kitaip, todėl jų nereikėtų painioti. Tuvos muzikoje visos dainos dainuojamos naudojant *xorekteer*. Paprastai tai veikia kaip savotiškas „tramplynas“ mokantis *khoomi* ir *sygit* stilių.

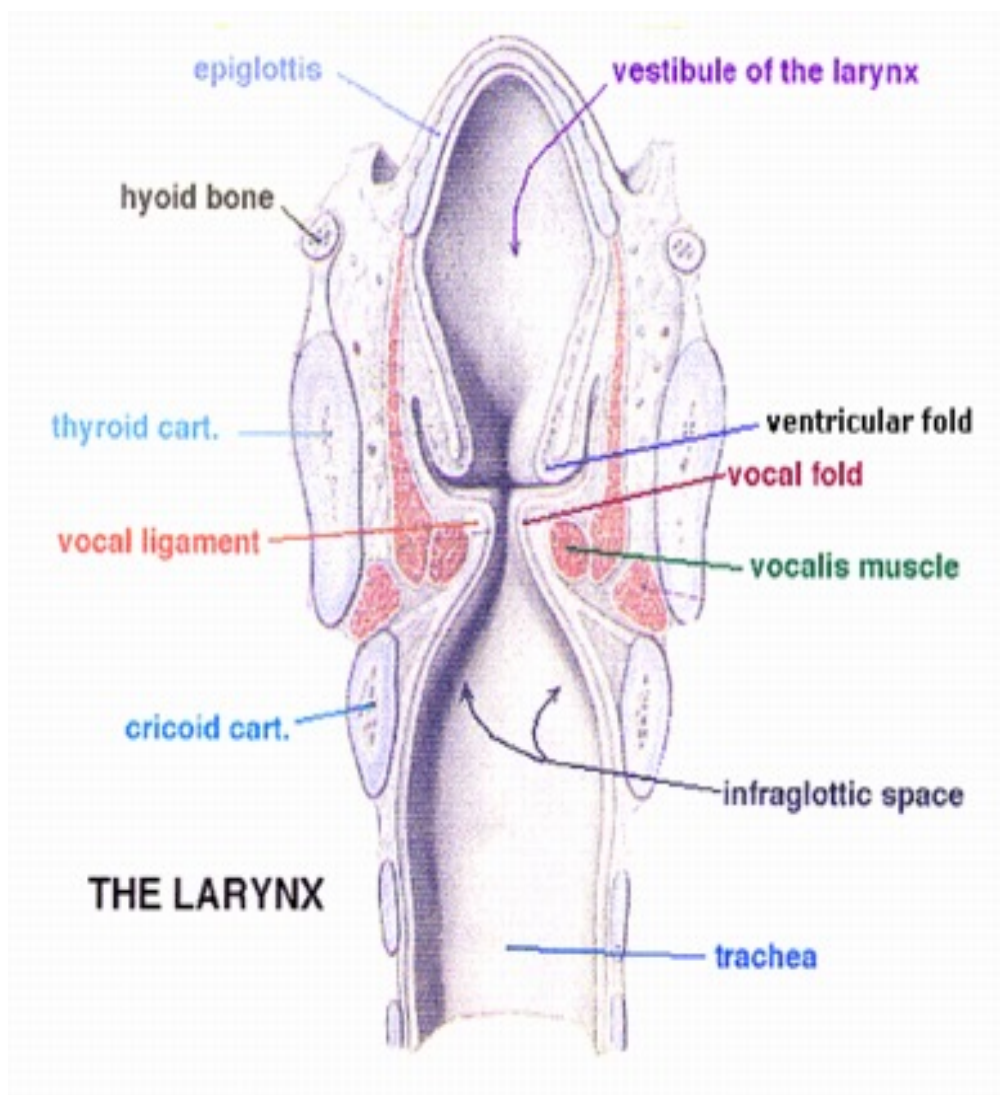
Khoomi yra ne tik bendras terminas, bet ir konkretaus švelniai skambančio gerklinio dainavimo stiliaus pavadinimas. Tai aiški, ryški, bet sušvelninta dainininko vidurinio arba žemo vidurinio registro balso išraiška. Dainuojant *khoomi* stiliumi paprastai girdisi du ar daugiau garsų. Lyginant su *xovu kargyraa* arba *sygit* stiliais, kurie bus aprašyti vėliau, pilvas lieka gana laisvas, o gerklos nėra tokios įtemptos kaip *sygit*. Liežuvis beveik nejuda ir yra nuleistas prie apatinių dantų. Melodinė virštonių seka išgaunama dainuojant garsą „yū(l)“ ir judinant liežuvio šaknį (tokiu būdu keičiasi antgerklio pozicija). Frazuotė ir ornamentika sukurama burnos ir lūpų judesiais. Dažniausiai lūpos sudedamos mažos „o“ balsės forma. Įvairios burnos ir lūpų kombinacijos leidžia išgauti platų obertonų ir efektų spektrą.

Kargyraa atliekamas apatiniame dainininko registre. Yra du pagrindiniai *kargyraa* stiliai:

- Kalnų (*dag*)
- Stepių (*xovu*)

Abu šie stiliai dainuojami „kriokiant“, taip išgaunant turtingą virštonių spektrą. Ši technika yra analogiška Tibeto vienuolių giedojimui. Tai pilnos burnos garsas, kuris išgaunamas vienu metu virpinant ir balso stygų, ir skilvelio⁹⁸ (kuris yra virš balso stygų) klostes, esančias gerklų viduje (1 pav.)

⁹⁸ Angl. *ventricular fold*



1 pav. Gerklų pjūvis

Skilvelio ir balso klostės yra dvigubo garso šaltinis. Tuo metu, kai gerklų ertmė, esanti virš balso klosčių, šiek tiek susiaurėja, o balso stygos vibruoja skleidamos garsą, skilvelio klostės pradeda rezonuoti. Taip susikuria dviejų garsų šaltiniai. Skilvelio klostės vibruoja dvigubai lėčiau nei balso klostės, todėl susidaro dvigubai arba, kitaip tariant, oktava žemesnis garsas. Skilvelio klostės taip pat skleidžia vidutinius ir aukštus obertonus. Galima girdėti aiškų, pastovų balso klosčių sukuriamą garsą ir pulsuojantį, periodišką gerklų skilvelio klosčių skleidžiamų garsų derinį.

Tuvos *kargyraa* dainavimo stilius paprastai išgaunamas tariant balses nuo labai siauro *o* iki plačiai atvertos burnos. Vakarų tradicijoje skirtingos balsės yra siejamos su tam tikrų obertonų aukščiu. Žemiausias obertonas yra išgaunamas tariant „u“ ir kyla šia tvarka:

u – o – oa – a – ae – ė – i

Tačiau *kargyraa* stiliui ši sistema netinka, nes jame *oa* gali skambėti aukščiau nei *a* ir pan.

Dag (kalnų) *kargyraa* dainuojamas pačiu žemiausiu balso tonu, pridedant nosinio garso efektą. Pajungiamas žemas krūtininis rezonatorius ir atpalaiduojama gerklė. Taip išgaunamas panašus į urzgimą ar burzgimą garsas.

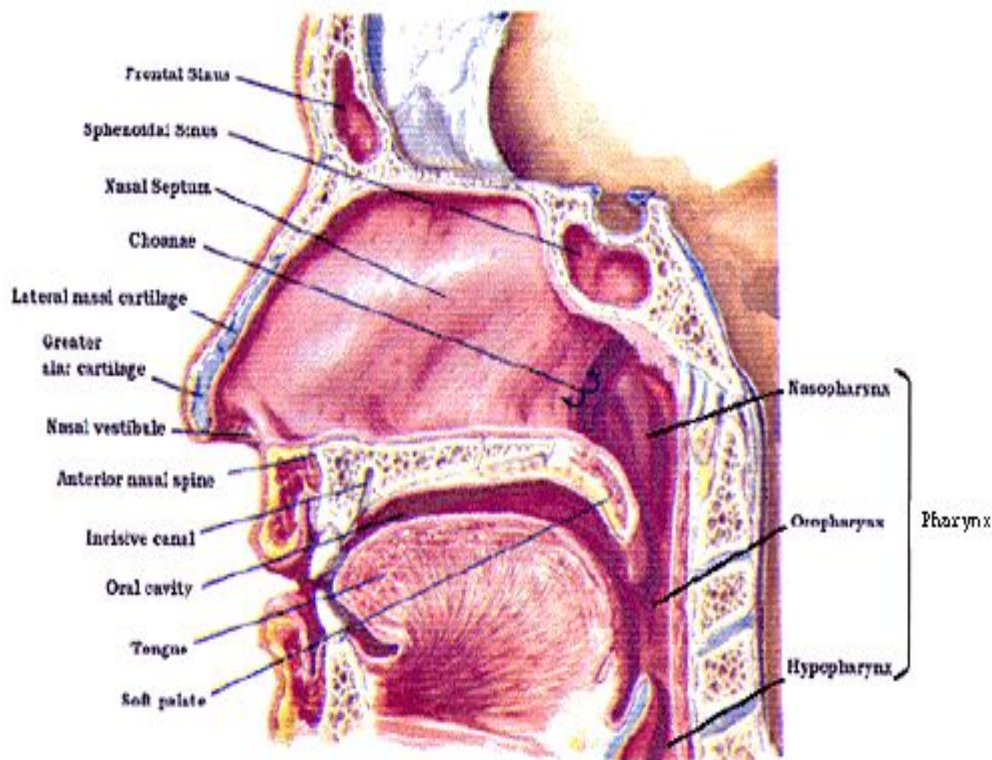
Xovu (stepių) *kargyraa* paprastai atliekamas aukštesniu tonu, labiau įtempiant burnos ertmę ir mažiau koncentruojantis į krūtininį rezonatorių. Garsas būna intensyvesnis.

Sygyt formuojamas remiantis vidurinio balso registru, virš kurio atsiranda stiprus, aštrus, skvarbus virštonis arba virštonių junginys. Šis garsas panašus į švilpimą arba fleitos garsą, kuriuo galima atlikti atskiras sudėtingas melodijas. Tobulas garsas vadinamas „čistij zvuk“, kuris, išvertus iš rusų kalbos, reiškia švarų, skaidrų garsą. Vienas iš būdų išmokti *sygyt* yra atsikratyti nereikalingų žemų virštonių, arba obertonų.

Norint išgauti *sygyt* garsą, reikia padidinti įtampą toje pačioje vietoje kaip ir dainuojant *khoomei* stiliumi. Liežuvis liečiasi prie viršutinių dantų ir švelniai kyla bei leidžiasi iškart už priekinių dantų. Kai garsas nukreipiamas tarp dantų, vienoje arba kitoje krūminių dantų pusėje paliekama maža skylutė (tokiu būdu paaštrėja garsas), o skruostai nukreipiami link lūpų. Lūpos sudedamos į varpelio formą kaip grojant klarnetu arba obojumi, tik nereikia taip stipriai jų sucentruoti, o labiau pakreipti į tą pusę, kur prie krūminių dantų palikta skylutė. Virštonių aukštis keičiamas lygiai taip pat kaip ir *khoomei* stiliumi – tariant garsą „yūūūl“ (panašu į kietąjį L), o visa kita liežuvio dalis lengvai juda (taip geriau įsisąmoninamas veiksmas). Pakeltas liežuvis padeda atsikratyti žemų virštonių, o tam tikrais momentais įmanoma netgi pašalinti pagrindinį toną ir išgauti tik aukštą obertoninį garsą.

Borbangnadyr yra efektų rinkinys, naudojamas dainuojant *khoomei*, *kargyraa* ar *sygyt* stiliais, todėl kaip atskiras stilius nėra naudojamas. Šis pavadinimas kilęs iš Tuvos žodžio, reiškiančio „svyruojantis“. Jis susideda iš virtuozių trelių, vibravimų, primenančių paukščių balsus, čiurlenančius upelius ir panašiai. Nors daugiausia naudojamas atliekant *sygyt* stiliaus dainas, kurios vadinamos *sygytting borbangnadyr*, jį galima panaudoti ir su žemesniu tonu atliekamais stiliais.

Ezengileer išvertus iš tuvių kalbos reiškia „balnakilpė“. *Ezengileer* funkcija yra išgauti harmoninius ir ritminius virpesius, kurie yra šuoliuojančio žirgo metalinių balnakilpių klinkėsimo imitacija. Pagrindinis šio stiliaus elementas – tai virštonių sekos keitimas arklio šuoliavimo ritmu, kuris išgaunamas pakeliant ir nuleidžiant gomurį tarp gerklų ir nosiaryklės bei sinusų ertmių. Galvos pjūvio iliustracijoje (2 pav.) šiuo atveju naudojamas gomurys yra pavaizduotas dešiniau nei minkštasis gomurys (*soft palate*), tarp *nasopharynx* ir *oropharynx*.



2 pav. Galvos pjūvis

Be pagrindinių gerklinio dainavimų stilių, dar yra keletas kitų šio dainavimo kategorijų:

Chylandik pavadinimas kilęs nuo žodžio „svirplys“. *Chylandik* yra *kargyraa* ir *sygit* derinys, kurį gali atlikti dainininkai, puikiai įvaldę šiuos du stilius. Paprastai pradedama žemu *kargyraa* balsu, o paskui prijungiami *sygit* obertonai, kurie atveria švilpiančią melodiją. Pagrindinis iššūkis yra išlaikyti apatinį balsą tuomet, kai dainuojama aukšta *sygit* melodija.

Dumchuktaar yra atliekamas uždara burna, ypač stipriai pajungiant nosies rezonatorių. Pats terminas *dumchuk* reiškia „dainuoti per nosį“. Daugiausia tai galima girdėti *ezengileer* ir *dag kargyraa* stiliuose.

Vakarų gerklinio dainavimo atlikėjai dažnai naudoja nosinį garsą. Klaidingai manoma, kad nukreipus garsą į sinusų ertmes galima išgauti aukštus obertonus. *Sygit* ir *khoomei* stiliuose aukštų dažnių melodijos išgaunamos kitaip nei padidinus aukštų virštonių komponentus sinusų ertmėse. Rezonavimo nukreipimas į sinusų ertmes padidina žemų dažnių obertonus, kuriuos kaip tik reikia filtruoti, norint išgauti aukštą virštonį. Siekiant kontroliuoti nosinį garsą, reikia išmokti judinti gomurį, kaip aprašyta *ezengileer* stiliuje.

Kitų regionų gerklinio ir obertoninio dainavimo charakteristika

Gerklinio dainavimo tradicija daugiausia siejama su Centrinės Azijos regionu, tačiau ji aptinkama ir kituose žemynuose, pavyzdžiui, Šiaurės Amerikoje (šiaurinėje Kanados dalyje), Pietų Afrikoje ir Australijoje. Vieni jų panašūs į aukščiau aprašytus Tuvos stilius, o kiti labai skiriasi.

Tibeto vienuolių giedojimas yra giminingas *kargyraa* dainavimo specifikai. Tibeto vienuolių giedojimo pagrindas yra labai žemame registre, maždaug 80 Hz zonoje. Garsas išgaunamas pasitelkiant tiek balso, tiek skilvelių klostes. Nuleistos žemyn gerklos padeda išplėsti obertonus. Kiekvienas vienuolynas turi savo dainavimo specifiką. Žinomiausi multifoninio dainavimo vienuoliai yra Yang, Dzo-Kay, Gyume, taip pat Drepung Loseling ir kiti.

Chakasijoje, kuri yra į šiaurės vakarus nuo Tuvos, egzistuoja gerklinis dainavimas, vadinamas *khai*. **Altajaus respublikoje**, kuri yra vakarus nuo Tuvos, taip pat aktyviai naudojamas *khai* stilius. Pietų Uralo kalnuose esančioje **Baškirijoje** gyvuoja gerklinio dainavimo tradicija, vadinama *uzlyau*.

Pietryčių Afrikoje, Kosoje, vietiniai gyventojai bandu turi savitą, galias tradicijas išsaugojusį gerklinį dainavimą, kuris vadinamas *eefing*. Taip dainuoja moterys ir šis dainavimas siejamas su šamanistine tradicija. *Eefing* išgaunamas žemas dvigubas garsas, į kurį įterpiami aukšti obertonai. Šis žemas, ritmiškas, neturintis konkretaus teksto dainavimas dažniausiai tarnauja kaip akompanimentas tradicinėms kolektyvinėms dainoms, švenčių šokiams. Kosoje taip pat egzistuoja gerklinio dainavimo tradicija pavadinimu *umngqokolo*, kurioje girdisi tik du balsai – pagrindinis ir obertonas. Šis dainavimas, manoma, kilo iš Kosos berniukų papročio pagauti didelį vabalą *umqangi*, prismeigti jį spygliu ir besiblaškantį ir zvimbiantį įsidėti į burną. *Umrhubhe* bandu kalba reiškia „burnos lankas“, tad labiau tikėtina, kad *umngqokolo* gerklinio dainavimo pavadinimas greičiau kilo nuo „burnos lanko“, o ne nuo vargšo prismeigto vabzdžio.

Šiaurės Kanados vietinių gyventojų **inuitų** tradicijoje gerklinį dainavimą praktikuoja tik moterys. Tai kolektyvinė balsinė išraiška, kuriai reikia dviejų arba daugiau moterų. Ši vokalinė technika nėra multifoninė ir jos pagrindą sudaro trumpi ritminiai įkvėpimai ir iškvėpimai. Šiuo gerkliniu dainavimu (kaip Tibeto vienuolių, taip ir inuitų dainavimą tik sąlygiškai galima vadinti dainavimu) moterys migdydavo vaikus arba ilgomis žiemos naktimis

laukdavo vyrų, grįžtančių iš medžioklės. Belaukdamos jos linksmindavosi žaisdamos tokį žaidimą: dvi moterys atsistoja viena priešais kitą, viena jų iškvėpdama sudainuoja trumpą ritminį piešinį, o įkvėpimo metu palieka pauzę, kurią kita dalyvė iškvėpdama užpildo ritminiu garsiniu piešiniu. Jų burnų ertmės ir lūpos yra labai arti viena kitos. Tokiu būdu vienos dainininkės burnos ertmė tampa kitos dainininkės balso rezonatoriumi. Paprastai šis ritminis-balsinis žaidimas palydimas ritminiu trepsėjimu nuo vienos kojos ant kitos. Tokios varžybos tęsiasi apie tris minutes, kol viena iš dainininkių pradeda juoktis arba iškrenta iš kvėpavimo ritmo. Prieš šimtmetį vietiniai krikščionių kunigai buvo uždraudę gerklinio dainavimo tradiciją, tačiau pastaruoju metu ji vėl atgijo. Jaunoji karta tiki, kad mokydamosi iš vyresnės kartos šio stiliaus ji prisiliečia prie inuitų jėgos, glūdinčios tradicijoje. Ši balsinė išraiška iki šiol naudojama kaip lopšinės. Kanados gerklinio dainavimo terminai skirtinguose regionuose turi skirtingus vardus: Šiaurės Kvebeke – *katajjaq*, Bafino saloje – *pirkusirtuk* ir Nunavuto regione – *nipaquhiit*.

Iki 1976 m. **japonų Ainu** taip pat turėjo gerklinio dainavimo tradiciją *rekukara*, kuri išnyko su paskutiniu jos atlikėju. Ši tradicija buvo veikiau inuitų, o ne mongolų gerklinio dainavimo atmaina. Manoma, kad ji atsirado Sibire ir maždaug prieš 12 000 metų išplito per Beringo sąsiaurį.

Radžastane, Indijoje, gerklinio dainavimo tradicijos nėra, tačiau nežinomas dainininkas išvystė savotišką, netradicinį obertoninį dainavimą imituodamas indišką fleitą satara.

Nors **JAV** taip pat nėra gerklinio dainavimo tradicijos, vieni pirmųjų obertoninio dainavimo įrašų buvo padaryti JAV 1928–1929 m. Juos įdainavo dainininkas, kaubojus Arthuras Milesas, kuris buvo išvystęs autentišką gerklinio dainavimo stilių.

Italijai priklausančioje **Sardinijos** saloje yra būdinga vyrų polifoninio giedojimo tradicija „*Canto a tenore*“. Šias dainas gieda keturi vyrai, sustoję ratu. Keturi balsai atlieka skirtingas funkcijas, jie vadinami *bassu*, *contra*, *boche* ir *mesu boche*. Solistas gieda eilėraščio ar poemos teksto melodiją, o kiti trys balsai kuria pritariamąją choro partiją. Vienas svarbiausių šio giedojimo bruožų yra *bassu* ir *contra* balsams būdingas gerklinio dainavimo tembras.

Gerklinio dainavimo modernizacijos tendencijos

Obertoniniu dainavimu domėjosi ir šioje balsinėje tradicijoje įkvėpimą rado XX a. pabaigos kompozitoriai, pavyzdžiui, Karlheinzas Stockhausenas sukūrė vokalinių kūrinių „*Stimmung*“, paremtą balso virštonių garsais, išreiškiančiais Meksikos dievus ir magiškas

jėgas; Davydas Hykes'as įkūrė „Obertonų chorą“ ir sukūrė kompozicijas „Saulės vėjai“, „Gravitacijos bangos“, „Saulės skrydis“ ir t. t.

Pastaraisiais metais pasaulyje ryški tendencija vis labiau domėtis ezoteriniais, religiniais ir alternatyvaus gydymo ir gydymosi metodais, nes žmonės siekia infiltruoti dvasinį aspektą į kasdienybės gyvenimą. Galbūt dėl to keistas, egzotiškas mongolų obertoninis dainavimas atrado savo nišą kaip meditacijos būdas ir alternatyvų, magišką psichofizinio kūno gydymo metodą. Dažnai gerklinis dainavimas siejamas su Tibeto vienuolių giedojimo tradicija, kurią visuomenė suvokia kaip dvasinio ir fizinio kūno gydymo būdą. Vis daugėja naujųjų laikų „guru“, kurie sieja obertoninį dainavimą ir su šamanizmu, ir su budizmu. Daroma prielaida, kad šių konfesijų praktikos turi teigiamą poveikį fiziniam kūnui. Pavyzdžiui, Mongolų ir Tibeto šamanų paveiktos obertoninio dainavimo technikos yra siūlomos kaip „garso meditacija“, „psichofizinio kūno transformacijos giedojimas“ ar kaip „magiška dainavimo technika“ (Purce 1991). Alternatyvūs gydymo būdai teigia, kad „suharmonizavus paciento energetinį lauką“ galima stebuklingai pasveikti (McGregor 1991 OS).

1989 m. Vietnamo muzikologas Tran Quang Hai kartu su šveicarų muzikologu-režisieriumi Hugo Zempu sukūrė filmą „Le chant des harmoniques“⁹⁹, kuriame per modernias garso ir vaizdo technologijas, naudojant rentgeno spindulius ir spektrografines nuotraukas buvo atskleistas įvairių obertoninio dainavimo stilių fiziologinių ir garsinių charakteristikų spektras. 1991 m. šis filmas buvo papildytas H. Zempu ir Tran Quang Hai tyrimu *Recherches experimentales sur le chant diphonique* (Zemp 1991), kuriame Tuvos, Tibeto, Altajaus, Mongolijos, Radžastano ir Pietų Afrikos gerklinio dainavimo stilių fiziologinės charakteristikos buvo palygintos su sonogramų iliustracijomis. Šiame tyrime parodomas burdoninio garso stiprumo, diapazono, kontūrų, virštonių ryšys su naudojamomis rezonavimo ertmėmis, raumenų kontrakcijomis ir ornamentacijos technikomis. Šis filmas bei akustinis-fiziologinis tyrimas atskleidžia obertoninio dainavimo diapazono, virštonių išgavimo bei valdymo techninius aspektus ir leidžia perprasti *khomei* garso spalvų išgavimo esmę.

Vis dėlto nors teoriškai *khomei* išgavimo ir valdymo technikos paslaptys yra atskleistos, praktiškai šį dainavimo būdą įvaldyti nėra taip paprasta, o pradedantiesiems netgi pavojinga, nes neteisingas arba per didelis gerklinio dainavimo krūvis gali pažeisti balso klostes.

⁹⁹ Prieiga per internetą: [<https://videotheque.cnrs.fr/doc=606>] (žiūrėta 2018-11-02)

Flamenkas – dainuojantis kūnas: nuo subkultūros iki pasaulio muzikos

Flamenko aistra, „grūdėtumas“, kūniškumas ir teatrališkumas

1995 m. buvo sukurtas ispanų režisieriaus Carloso Sauros muzikinis filmas „Flamenco“, kuriame užfiksuoti svarbiausi XX a. antros pusės flamenko artistai ir autentiška išraiška. Beveik visos flamenko legendos, tokios kaip flamenko dainininkai Enrique Morente, La Paquera de Jerez, gitaristas Paco de Lucia, šokėjas Farruco ir kiti tuo metu gyvenę ir kūrę flamenko artistai, per šį filmą pasiekė pasaulinės auditorijos žiūrovus bei klausytojus. Ypatingą poveikį ir įspūdį palieka gergždžiantis, specifinės tekstūros flamenko balsas, kuris vieną akimirką atrodo suspaustas, gilus, tarytum sulaikantis skausmą viduje ir jį brandinantis, inkščiantis ir negalintis išlaisvinti sukaupto energijos gumulo, o kitą akimirką išsivaduojantis ir su galinga jėga išsiliejantis, kūno judesiais pabrėžiantis vidinį šauksmą, kartais net klyksmą, išreiškiantį išsilaisvinimą ir visą emocijų ratą nuo inkščiančios kančios, tragizmo, nostalgijos, liūdesio iki agresijos, kovingumo ir išsilaisvinimo džiaugsmo. Galima jausti pasipriešinimo ir vidinio konflikto dvasią, kylančią iš gilumos. Šis dainavimas vadinamas *cante jondo*, išvertus iš ispanų kalbos – „gilus dainavimas“. Flamenkiška „ugnis“ traukia kaip kažkas bendražmogiška, atpažįstama ir kartu dėl to, ko lietuvių kultūroje yra mažiau – atviros ekspresijos ir dinamikos.

Kiekvienas flamenko dainininkas pasakoja savo autentišką istoriją, savaip komunikuodamas ne tik balsu, bet ir visu kūnu, o ypač rankomis ir pirštais. Sugniauždamas ir atleisdamas kumščius flamenko dainininkas tarytum kuria balsinę istorijos partitūrą ir atveria savo balso grūdėtumą akompanuodamas ir padėdamas visu kūnu, kuris yra neatsiejama pasakojimo dalis. Viskonsino antropologijos universiteto profesorius Williamas Washabaugh'as monografijoje „Flamenkas. Aistra, politika ir populiarioji kultūra“¹⁰⁰ teigia, kad tie patys žodžiai, kuriuos semiotikas Rolandas Barthes'as naudoja apibūdinti rusų bažnytinio dainininko boso skambantį (rezonuojantį) kūną, tobulai tinka apibūdinti flamenko dainininko skambančiam kūnui: „Kažkas pasirodo jame ir atkakliai pasireiškia (tiktai tai ir girdisi), tai, kas yra virš (arba po) žodžių reikšmės, už jų formos (litanią), už melizmatikos,

¹⁰⁰ *Flamenco. Pasion, politica y cultura popular* (Washabaugh 2005).

net už atlikimo stiliaus: kažkas, kas tiesiogiai susiję su dainininko kūnu, kažkas, ką judesys perteikia ausims iš pat dainininko vidinių gelmių, raumenų, gleivių ir kremzlių“ (Washabaugh 2005: 140).

Ši mistinį dinamišką įspūdį sustiprina muzikuojančios flamenko grupės sudėtingi ritmiški plojimai ir trepsėjimai, vadinamieji *palmos*, taip pat šūksniai, kurie tarytum palaiko emocinę temperatūrą ir provokuoja Federico Garsios Lorkos apdainuotą ir poetizuotą flamenkiškojo *duende* išsiveržimą:

Duende – tai gaivališka jėga. Čia svarbus ne gebėjimas, bet pats kūrybos veiksmas – sugebėti, o ne dirbti, grumtis, o ne galvoti. Esu girdėjęs vieną seną gitaros maestro sakantį: „*Duende* slypi ne balse; *duende* kyla iš vidaus, nuo pat pirštų galiukų.“ *Duende* – ne įgytos žinios ar talentas, o tikras gyvasis stilius; gyva prigimtis, kraujo balsas, seniausioji kultūra, jis tarpsta gyvame atlikėjo kūne – gimsta ir miršta nuolat, o įsikuria dabarties mirksnyje (Lorca 2016:59).

Kas slypi už šios paslaptingos išraiškos? Kokie kontekstai ir aplinkybės suformavo flamenką? Kokia muzikinė struktūra būdinga šiai tradicijai?

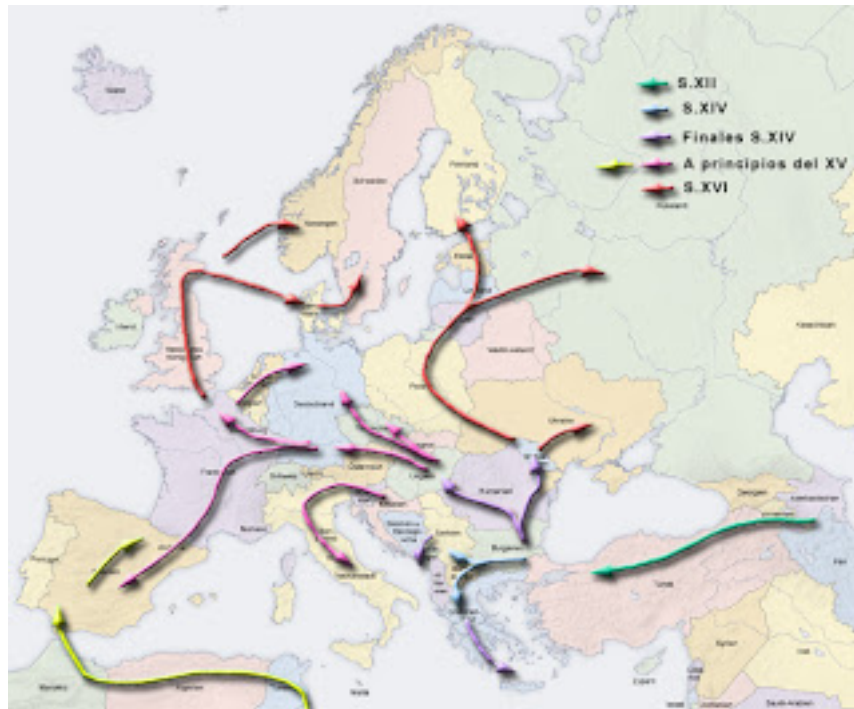
***Cante jondo* šaknys ir „Andalūzijos atstumtieji“**

Flamenkas susiformavo Pirėnų pusiasalio pietinėje dalyje. Bendra Pietų Ispanijos politinė, religinė, ekonominė ir sociokultūrinė situacija buvo svarbiausias išorinis veiksnys formuojantis flamenkui, todėl jo *duende*, arba, kitaip tariant, esmės reikia ieškoti Andalūzijos visuomenės etninėje kilmėje. Žemiausias Andalūzijos socialinis visuomenės sluoksnius yra romai. Labai mažai žinoma apie seniausią romų istoriją. Nenustatyta, ar jie priklausė vienai kastai, ar kilę iš įvairių kastų. Žinoma, kad VIII–X a. romai keliais etapais paliko Indijos pusiasalį. Tačiau neaišku, kodėl jie pradėjo migruoti. Viena teorijų teigia, jog romai kilę iš žemiausių Indijos kastų ir sudarė samdinių armiją, išsiųstą į Vakarų, kad atremtų islamo ekspansiją. Gali būti ir taip, kad musulmonai, puldinėdami Vakarų Indiją, gaudė romus ir atsivežė su savimi kaip belaisvius. Tenai jie tapo atskira bendruomene. Mahmudas iš Ghaznio nurodo, kad per invaziją į Sindą ir Pandžabą buvo pagauta apie 500 tūkst. romų. Kodėl romai negrįžo į Indiją ir pasirinko klajoklių gyvenimą, neaišku ir dabar. Kai kurie Persijos šaltiniai nurodo, kad vienas Šiaurės Indijos karalių padovanojo Persijos šachui 10 000 „keliaujančių muzikantų“. Tad romų kelias iki Pietų Ispanijos driekėsi dviem trajektorijomis (1 pav):

- per Persiją iki Armėnijos ir Mažosios Azijos į Vidurio Europą – Rumuniją, Bulgariją, Vengriją, Rusiją, Baltijos šalis, Lenkiją, Vokietiją, Graikiją, Italiją, Prancūziją ir Ispaniją;

- per Arabijos pusiasalį, Siriją, Egiptą, Šiaurės Afriką į Pietų Ispaniją.

XV amžiuje romų keliai susitiko Pietų Ispanijoje, čia jie apsistojo pasinaudoję tuometine ekonomine, politine ir religine sumaištimi, vyravusia Pirėnų pusiasalyje. 1492 metais Granadoje buvo nukautas paskutinis maurų karalius Buadilis ir nuo tada Ispanija tapo politiškai, ekonomiškai ir religiškai vientisa valstybė.



1 pav. Romų migracijos iš Indijos trajektorijos

Kartu su žydais ir maurais romai buvo žemiausia socialinė klasė, dar vadinami „Andalūzijos atstumtieji“: „Šios sociokultūrinės aplinkybės lėmė, kad romai turėjo nuolatos kovoti už savo išgyvenimą, nes jie buvo laikomi pavojingi visuomenei ir socioekonominei bei politinei tvarkai, kurią tuo metu diktavo Katalikų bažnyčia.“ (Steingress 1991: 197). Būtent ši, žemiausia socialinė kasta suformavo flamenko šerdį iš nuolatinės kovos už būvį bei išlikimą, socialinės atskirties, skausmo ir nepasitenkinimo, kurį romai patyrė dėl šių aplinkybių. Flamenkas dar apibūdinamas kaip opozicijos balsas:

[...] flamenkas kaip opozicijos balsas, kaip kultūrinio išlikimo ginklas, kuris reikalauja arba yra išėjimas iš skurdžių sąlygų ir apleistumo, skausmo, kurį sukėlė išankstinis visuomenės nusistatymas ir socialinis atstūmimas. (Washabaugh 2005:68)

Taigi šios socialinės aplinkybės ir nuolatinis persekiojimas suformavo pagrindinius romų dainų, dar kitaip vadinamų *cante gitano*, stilius: *tonas*, *soleares*, *seguiriyas* ir *bulerias*. Šios

dainos, kaip rašo flamenkologas Caballero Bonalis, buvo slaptas ir nepažeidžiamas romų „išradimas“, kuris ilgą laiką formavosi kaip atsiribojimas nuo žiaurių aplinkybių ir socialinės grėsmės įrankis. (Washabaugh 2005: 67). Paradoksalu, kad stilius, kuris susiformavo iš socialinės atskirties, XX amžiuje tapo svarbia visos Ispanijos identiteto dalimi.

Kita flamenko stiliaus atšaka yra vadinama *yda y vuelta*¹⁰¹. Ši atšaka susiformavo XIX a., kai į Ispaniją sugrįžo ispanų, XV a. su Kolumbu išvykusių iš Ispanijos į Pietų Ameriką, palikuonys. Pastarieji atvežė Lotynų Amerikos kultūrą. Atvežta ji susimaišė su vietine Andalūzijos kultūra ir taip gimė tokie flamenko stiliai kaip *tangos*, *guajiras*, *tientos*, *columbiana*, *milonga*, *tanguillo* ir kiti.

XIX a. pabaigoje susiformavo flamenko stiliai, kurių pagrindas buvo Pietų Ispanijos folkloras: *fandangos*, *fandangillos*, *malagueñas*, *granainas*.

Tiek *yda y vuelta* stiliai, tiek stiliai, susiformavę dėl andalūziškojo folkloro įtakos, yra vadinami *aflamencao*, o tai reiškia flamenkiški. Tikruoju flamenku yra vadinami stiliai, susiję su vadinamaisiais „Andalūzijos atstumtaisiais“ – romais ir jų *cantes gitanos*: *las tonas*, *las soleares*, *las seguiriyas*, *las alegrías*, *las bulerías*: „Tikrasis *cante jondo* vadinamas Andalūzijos dvasia, kuri nebuvo paveikta iš išorės ir yra vienas seniausių išlikusių tikrosios Andalūzijos kultūros aspektų“ (Chicon 1987: 87), o stiliai, kurie gimė susilieję su Pietų Amerikos kultūra ir vietiniu Pietų Ispanijos folkloru, vadinami flamenkiškais. Visą flamenko stilių schemą galima rasti internetinėje svetainėje¹⁰².

Tai, kad romai sukūrė flamenko šerdį, rodo ir flamenko dainų tekstai, kuriuose pagrindinis personažas yra *gitano* arba *gitana*¹⁰³. Anot Alvarezo Caballero, „romai yra ir pirmieji flamenko aktoriai“ (Washabaugh 2005: 67).

Andalūzijos romai integravosi į Pietų Ispanijos visuomenę ir tapo neatskiriama jų dalimi. Per keturis šimtmečius gyvenimo Pietų Ispanijos žemėse jie sąveikavo su panašaus likimo tautomis (maurais ir sefardais¹⁰⁴) ir suformavo *cante jondo* stiliaus pagrindą, taip pat davė pradžią flamenkui, kuris kaip muzikinis stilius galutinai susiformavo XIX a. viduryje.

Vienas gryniausių *cante jondo* pavyzdžių yra flamenko dainininko Agujetas¹⁰⁵ atliekama *tonas* Carlos Saura filme „Flamenko“¹⁰⁶.

¹⁰¹ *Yda y vuelta* išvertus iš ispanų kalbos reiškia „išvykti ir grįžti“ (aut. pastaba)

¹⁰² Prieiga per internetą: [http://www.flamencopolis.com] (žiūrėta 2018 07 13)

¹⁰³ *Gitano* (-a) ispaniškai reiškia „romas (-ė)“, „čigonas (-ė)“.

¹⁰⁴ Klajojantys Ispanijos žydai. (aut. pastaba)

¹⁰⁵ *Agujetas* yra flamenko artistinis vardas, kuris reiškia batraištį.

¹⁰⁶ Prieiga per internetą: [https://www.youtube.com/watch?v=vxClJJxlbVs] (žiūrėta 2018 11 15)

Flamenkas – transkultūrinis hibridas

Flamenkas yra Ispanijos pietinės dalies Andalūzijos kultūros šerdis, jungianti dainavimą, šokį ir skambinimą gitara, tačiau pirminis flamenko išraiškos elementas yra dainavimas: „Terminas „flamenko dainavimas“ reiškia įvairialypę *jondo*¹⁰⁷ dainų ir šokių grupę, kuriai akompanuoja arba neakompanuoja gitara ir kiti instrumentai.“ (Steingress 1991: 23) Šis meninės išraiškos stilius pradėjo formuotis pirmoje XIX a. pusėje kaip to meto moderniosios andalūzų visuomenės tapatybės poreikis, atliepiantis bendrą europinę nacionalinio romantizmo dvasią. Romų, krikščionių, arabų, sefardų, afrikiečių, Pietų Amerikos, vietinio Andalūzijos folkloro kultūrų natūrali tarpusavio kaita sukūrė flamenko meną kaip stilių. XIX a. flamenko evoliuciją lėmė daugybė kultūrų, kurios prarado savo socialines šaknis ir gyvavo su kitomis panašaus likimo kultūromis: „Istoriškai flamenko dainos susiformavo dėl tradicinės Andalūzijos kultūros pertvarkos, kurią paveikė muzikinės ir poetinės XIX amžiaus tendencijos ir suformavo naują meninį žanrą. Be abejonės, andalūzų folkloras ir įpročiai buvo vienas svarbiausių išorinių veiksnių formuojantis savotiškam „andalūzų menui“ (Steingress 1991: 24).

Šiuolaikiniai flamenko tradicijos tyrinėtojai apibūdina jį kaip transkultūrinį hibridą ir tai paaiškina jo dvigubą charakteristiką – tarp tradicijos ir inovacijos, grynumo ir sintezės.

Flamenko stiliaus atsiradimas XIX a. viduryje rodo, kad Andalūzijos populiariąją muzikos evoliuciją visada veikė daugybė kultūrų, kurios prarado savo socialines šaknis ir gyvavo su kitomis panašaus likimo kultūromis. Nėra jokių abejonių, ir tai yra svarbu, jog atsiveria struktūrinis populiarios šiuolaikinės muzikos vystymosi pobūdis, kuris pasikartojo ir kitų panašių išraiškos stilių atveju, pavyzdžiui, portugalų fado, argentiniečių tango ar amerikiečių džiaz.

„Cafes cantantes“ ir flamenko aukso amžius

Flamenkas pirmiausia ėmė skambėti tavernose ir pakelelėse užkeigose, o profesionalėti pradėjo devyniolikto amžiaus penktajame dešimtmetyje, kai kūrėsi „Cafes cantantes“¹⁰⁸, savotiški flamenko salonai, kuriuose užaugo visa profesionalių flamenko artistų karta ir flamenkas tiesiog klestėjo: „paskutinė XIX a. dekada bei XX a. pradžia, kai klestėjo „Cafes cantantes“, vadinama flamenko aukso era ir datuojama nuo 1864 iki 1908 metų. Daugiausia „Cafe cantante“ buvo Sevilijoje, Kadise, Malagoje, Madride ir Barselonoje (2 pav.)

¹⁰⁷ *Jondo* yra vadinamas flamenko dainavimas. *Jondo* kilęs iš ispanų kalbos žodžio *hondo* („gilus“).

¹⁰⁸ *Cafes cantantes* išvertus iš ispanų kalbos reiškia „dainininkų kavinės“.



« UN CAFÉ CANTANTE »

CUADRO DE ALARCÓN

2 pav. Paveikslas, vaizduojantis flamenko pasirodymą „Cafe cantante“¹⁰⁹

Šiuo romantizmo laikotarpiu europiečiai atkreipė dėmesį į Andalūziją, kaip į patrauklų, romantišką kraštą, todėl turistai pradėjo masiškai traukti į flamenko pasirodymus. Anot andalūzų, šis masiškas turistų srautas ir komercinė sėkmė susilpnino grynojo flamenko kamieną. XX a. pradžioje šie margi, eklektiški flamenko spektakliai tapo prasto etiketo flamenko operomis, tačiau sutraukdavo dar didesnes publikos mases, nors po truputėlį prarado savo meninį lygį. Palaipsniui kavinės įgijo blogą reputaciją, nes buvo siejamos ir su prostitucija: „[...] romai degradavo, nes buvo įtraukti į privačias turtuolių šventes, netgi orgijas, kad pamalonintų piniguočius, kuriuos traukė „čigonų“ legenda.“ (Washabaugh 2005: 67) Sakoma, kad šie barokiniai spektakliai suminkštino kietą Andalūzijos muzikos esenciją.

Ispanijos intelektualai ir *cante jondo* atgaivinimas

Tarp XIX a. pabaigos iki XX a. vidurio *cante jondo* prarado savo kryptį ir grynojo flamenko stiliaus savybės galėjo būti prarastos, tačiau tokių intelektualų ir menininkų kaip Federico Garsia Lorca, Manuelis de Falla, Antonio Mairena, Manuelis Torre, Pastora Pavon

¹⁰⁹ Prieiga per internetą: [<http://www.flamencopolis.com/archives/3467>].

(Niña de los Peines), Manuelis Machado, Antonio Mairena ir kitų dėka *duende* dvasia buvo išsaugota. Anot F. G. Lorkos:

Pastora Pavon¹¹⁰ turėjo pakankamai jėgos sugriauti dainuškų pastolius ir atverti vartus pasiutusiam ir veržliam *duende*, smėlėto vėjo draugui, gebančiam nudrėksti nuo klausytojų odą. [...] sakoma, kad *duende* yra nenusakomas – nei mūza, nei angelas; demonas. Kirminas. Užburianti energija. Suformavęs „čigoniško“ paveldo esmę. (Washabaugh 2005: 68)

F. G. Lorkos kūrinys – konferencija „*Duende* teorija ir žaismas“ yra vienas iš jo darbų, skirtų pristatyti *cante jondo*¹¹¹ intelektualų publikai bei visuomenei. 1922 metais Granadoje, Alambroje suorganizuotas *cante jondo* konkursas tapo vienu svarbiausių darbų, siekiant atgaivinti *cante jondo* dvasią. Šio konkurso iniciatoriai buvo F. G. Lorca, M. de Falla ir kiti to meto Ispanijos intelektualai. „[...] po šio konkurso flamenko dainavimas suskilo į dvi dalis: akinantis, malonus flamenko pakaitalas ir grynas, tikras, herojiškas Andalūzijos flamenkas“ (Washabaugh 2005: 66).

F. G. Lorca ir M. de Falla įdėjo daug pastangų, norėdami pakelti flamenką į klasikinį lygmenį. 1925 m. Madride buvo pristatytas M. de Fallos baletas „El amor brujo“ („Raganiška meilė“). 1923 m. susikūrusi literatų ir poetų avangardistų grupuotė „Generacion 27“, kuriai vadovavo F. G. Lorca, taip pat smarkiai prisidėjo gaivinant *cante jondo*.

Antrasis flamenko aukso amžius

Praėjusio amžiaus šeštajame dešimtmetyje flamenko dainininkas Antonio Mairena kartu su Manolo Caracoliu ir Pepe Marchena suformavo neotradicinio flamenko mokyklą, kuri laikoma klasikinio flamenko pagrindu ir vadinama „mairenizmu“¹¹². Šios mokyklos pagrindu išaugo visa profesionalių flamenko artistų karta, tokių kaip José Menese, Antonio Fernándezas Díazas Fosforito, Antonio Núñezas El Chocolate, Bernarda y Fernanda de Utrera, Francisca Méndez Garrido La Paquera, Manuelis Gerena ir kiti. Šis meninis sprogimas laikomas antruoju flamenko dainavimo aukso amžiumi. Šiuo laikotarpiu buvo atgaivinti ankstesni, užmiršti *cante jondo* stiliai, pakeltas flamenko profesionalumo lygis, ir tai lėmė flamenko išsiveržimą iš subkultūrinės tradicinės aplinkos į pasaulinę erdvę.

¹¹⁰ Prieiga per internetą: [<https://www.youtube.com/watch?v=GhzFr7CDbNc>].

¹¹¹ F. G. Lorkos kūrinys „*Duende* teorija ir žaismas“ pristatytas ir Lietuvoje (*Teatro žurnalas*, 2016, nr. 4). Vertė Alma Naujokaitienė.

¹¹² „Mairenizmas“ kilęs iš flamenko dainininko Antonio Mairenos pavardės.

Naujasis flamenkas

Sukūrus klasikinio flamenko mokyklą prasidėjo flamenko sintezės su kitais stiliais ir tradicijomis era, kuri vyko dviem etapais.

Pirmasis etapas prasidėjo 1956 m. ir tęsėsi iki maždaug 1966 m. Apie 1966 m. į flamenką, kaip labai turtingą muzikinę išraišką, dėmesį atkreipė džiazio muzikantai, tokie kaip Miles'as Davisas ir Gilis Evansas, jie sėmėsi iš flamenko įkvėpimo siekdami praturtinti savo kūrybą ir improvizacijas. Buvo sukurta flamenko ir džiazio projektų, tarp jų „Flamenco Sketches“ (1956), „Miles Ahead“ (1957), „Kind of Blue“ (1959), Lionelio Hamptono „Jazz Flamenco“ (1958), Johno Coltrane'o „Olé“, Charlie'o Minguso „The Black Saint and the Sinner Lady y Tijuana Moods“ (1957), Hamptono Haveso „Spanish Steps“, Charlie'o Haden'o „The Ballad of the Fallen“, Paulio Bley'o „El Cordobés“ ir kitų, tokių kaip Ronas Blake, Roy'us Etzelis ir Jelly Rollas Mortonas.

Antras etapas, kuris vadinamas „susitikimų ir simbiozės“, yra datuojamas nuo 1966 iki 1990 metų. Tai etapas, kai džiazio muzikantai ir ispanų atlikėjai kūrė projektus kartu. Šiuo etapu susiformavo ispanų subkultūra, kuri buvo atvira naujoms tarpkultūrinėms tendencijoms. Pagrindinės šio etapo asmenybės buvo gitaristai Paco de Lucia ir Manolo Sanlucaras. Vienas produktyviausių ir žinomiausių šio etapo projektų buvo sukurtas susitikus Paco de Lucía, Alui Di Meolai, Johnui McLaughlinui, Larry'ui Coryelliui bei Chickui Coreai. Iš šių susitikimų gimė tokie projektai kaip „Tres Hermanos“ (1979, *de Lucía, McLaughlin, Coryell*) ir „Zyriab“ (1990, *de Lucía, Corea*).

Taip pat reikia išskirti dainininkus Enrique Morente, Camaronas de la Isla ir Lebrijano, kurie buvo Antonio Mairenos sekėjais su tvirtais tradiciniais pagrindais, todėl jų darbai su kitais stiliais praturtino klasikinį flamenką, nes turėjo pagrindus perinterpretuoti flamenką, nepažeisdami jo klasikinio kamieno. 1996 metais Enrique Morente kartu su alternatyvaus roko grupe „Lagartija Nich“ įrašė albumą „Omega“, kuriame skambėjo flamenko ir *trash metal* mišinys. Tai yra vienas inovatyviausių to meto įrašų, pagal F. G. Lorkos tekstus, taip pat įtraukiant Leonardo Coheno dainas¹¹³.

Dėl šių tendencijų flamenkas įgavo įvairias išraiškos formas ir lygmenis, atvedusius flamenką į pasaulinį lygmenį: „Galiausiai galima teigti, kad flamenko sintezė lėmė tai, kad kultūriškai flamenkas atitrūko nuo ryšio su etnine ir nacionaline kultūra ir peraugo į „pasaulio muzikos“ lygmenį“ (Steingress 2004).

¹¹³ Prieiga per internetą: [https://www.youtube.com/watch?v=IDI_KpR4Mgc]. (žiūrėta 2018 08 08).

Vienas svarbiausių klasikinio flamenko išsaugojimo ir sklaidos darbų buvo Ispanijos intelektualų 1971–1973 m. sukurtas dokumentinių laidų ciklas „Rito y Geografía del Cante“, kurio pagrindinis iniciatorius ir laidų vedėjas – muzikologas Jose María Velázquez-Gaztelu¹¹⁴. Šis ciklas laikomas flamenko sklaidos revoliucija, jame užfiksuota ne tik flamenkas, bet ir to meto flamenkiško gyvenimo būdo ypatumai.¹¹⁵

Paskutinis „riksmas“ postmodernioje visuomenėje

Technologinės revoliucijos ir globalizacijos kontekste flamenkas įgavo įvairiausias hibridizacijos formas nuo sintezės su kitų kultūrų tradicijomis, pavyzdžiui, bulgarų balsai¹¹⁶, iki avangardinių, eksperimentinių ir teatrinų formų, pavyzdžiui, avangardinė, eksperimentinė, indielektronikos neoflamenko grupė iš Paryžiaus „El ultimo grito“¹¹⁷ (Arnold 2014). Šios grupės ideologija išreiškia nūdienos flamenko būklę. Ją sukūrė ispanų emigrantai Julianas Demoraga (balsas) ir Diego „El Kinki“ (programavimas ir balsas). Jie bando paaiškinti, kaip ispanai įsivaizduoja save technologinės revoliucijos laikais ir globalizacijos kontekste. Labiausiai gedima dėl *duende* ir *peñas* (specialios flamenko muzikavimo vietos) mirties šiais laikais. F. G. Lorkos poezijos ir gotikinio *post-punk* trubadūro Nicko Cave'o nostalgija persipina su totalitarine politika. Gyvai koncertuodama „El ultimo grito“ remiasi *duende* dvasia ir ragina klausytojus prisijungti prie emocinių džiaugsmo ir liūdesio, meilės ir neapykantos, baimės ir ramybės saitų, kuriuos daugelis iš mūsų prarado skaitmeniniame amžiuje. „El ultimo grito“ netradicišku būdu siekia išsaugoti flamenko išraiškos grynumą ir *duende* esmę, kuriai šiais laikais gresia pavojus išnykti.

Taigi visai flamenko istorijai yra būdingas tarpkultūriškumas ir gebėjimas hibridizuotis. Flamenkas, kaip grynasis stilius, savo istorijoje patyrė rimtą pavojų prarasti savo *jondo* esmę. Per paskutiniuosius dešimtmečius flamenkas, kaip ir džiazas bei tango, išplito, todėl jam, kaip stiliui, išnykimas negresia, nes šiuo metu didžiausiose pasaulio miestuose kasdien vyksta flamenko pasirodymai, tačiau iškyla su pasauline šlove susiję pavojai.

Flamenko dinamiškumas, gebėjimas komunikuoti, „išmesti“ ir ryškiai, aistringai išreikšti plačią emocijų skalę yra svarbūs aspektai praplečiant vokalinės komunikacijos ribas

¹¹⁴ Jose María Velázquez-Gaztelu Ispanijos nacionaliniam radijuje pastaraisiais metais kuria laidas „Nuestro flamenco“ (Mūsų flamenkas) apie nūdienos flamenko tendencijas ir svarbiausius įvykius. 2015 m. kovo 3 d. parodyta laida apie „Flamenko ir sutartinių jungtuves“. Prieiga per internetą: [http://www.rtve.es/alacarta/audios/nuestro-flamenco/nuestro-flamenco-030315/3022900/].

¹¹⁵ Prieiga per internetą: [http://www.flamencoviejo.com/rito-y-geografia-del-cante.html].

¹¹⁶ Prieiga per internetą: [https://www.youtube.com/watch?v=7ZKgVvS4eI].

¹¹⁷ *El ultimo grito* išvertus iš ispanų kalbos yra „Paskutinis riksmas“.

ir kuriant „Flamenko ir sutartinių jungtuves“. Verta atkreipti dėmesį į tai, kad flamenkas gali būti labai įvairus ir nebūtinai gilus, jis turi įvairius egzistavimo lygmenis, o kadangi yra įvairių stilių hibridas, eklektiškos muzikos ir kultūrinių įtakų mišinys, atspindintis gyvenimą, kartais gali būti „kičinis“, kartais chaotiškas, kakofoniškas, bet kartais iš tiesų gilus kaip *cante jondo*.

Flamenko balso charakteristika, tipai ir pavyzdžiai

Remiantis 2008 m. Barselonos Pompeu Fabra universitete pristatyto Francisca Merchán Higuera tyrimo „Flamenko dainavimo ekspresijos charakteristika“¹¹⁸ rezultatais (Merchán, 2008), čia pateikiamos pagrindinės flamenko dainavimo charakteristikos, tipai bei pavyzdžiai.

Kaip jau minėta, flamenko balsas yra pagrindinis ir pirminis išraiškos elementas. Jis gali būti tiek vyriškas, tiek moteriškas. Flamenko balsas yra triukšmingas, šiurkštus, bet erdvas. Jam būdinga nuolatinė radikali tembrinė, dinaminė ir ritminė kaita. Flamenko balsas išsiskiria tembrine įvairove. Vienas iš tipinių bruožų yra *vibrato*, kurį sunku atskirti nuo melizmatikos, nes jis yra nepastovus ir gali būti įvardintas kaip mikromelizmatika, kuriai yra būdingi mikrotonai. Melizmatika kinta ant vieno skiemens. Tyla ir pauzės yra vienas iš tipinių flamenko dainavimo ekspresijos elementų.

Kitas bruožas yra staigiai kintanti dinamika be *crescendo* ir *diminuendo* niuansų. Taip pat flamenko balsui būdinga staigi gerklinė ataka, kuri dažnai yra netikslė. Taip pat būdingi intonaciniai netikslumai.

Pagrindinė melodijos nata ritmiškai vėluoja, nes prieš ją dažnai yra naudojama *appoggiatura*¹¹⁹.

Flamenko dainos prasideda su vadinamaisiais *quejíos* garsais, kurie yra panašūs į balso apšilimą ir susiderinimą. *Quejíos* galima išversti kaip „paverkšlenimas“. *Quejíos* paprastai dainuojami prieš pradėdant pagrindinę melodinę liniją ir yra vienas bazinių *cante jondo* elementų, jo funkcija yra apšildyti ir intonaciškai suderinti balsą prieš dainuojant pagrindinį tekstą. Šis momentas dar vadinamas *la salida* – išėjimas arba įžanga. Frazijų pabaigos yra deformuotos ir pasibaigia dvibalsiais *ai*, *eu* ir pan., tai tipiška flamenko frazių pabaiga, nors žodis ispanų kalboje paprastai baigiasi viena balse.

Flamenko tekstams būdingos onomatopėjos, pavyzdžiui, *le rei le*, *tirititran tran tran*, *džia džia*, kurios yra ritminio flamenko balso pagrindas.

¹¹⁸ Angl. *Expressive characterization of flamenco singing* (Merchán, 2008).

¹¹⁹ Ilgasis foršlagas.

Pagal tesitūrą, tembrinės savybės ir interpretavimo būdą flamenko balsai apibūdinami įvairiai: *natural* (natūralus), *cantaora* (dainininkės), *flamenca* (flamenkiškas), *gitana* (romiškas), *afillá*, *rajá*, *laína*, *redonda* (apvalus), *fácil* (paprastas), *de falsete* (falcetiškas), *flexible* (lankstus), *impostada*, *grave* (žemas), *aguda* (stiprus), *vibrante* (energingas), *estridente* (veriantis), *armoniosa* (harmoningas), *viril* (vyriškas), *con donosura*, *ronca* (užkimęs), *rota*, *ruda*, *baja* (žemas), *alta* (aukštas), *de pecho* (krūtininis), *ligera* (šviesus).

Pagal šias savybes balsai yra skirstomi į šiuos tipus:

Afillá: žemų atspalvių, tamsus, šiek tiek prikimęs, lankstus, šiurkštus ir tirštas. Šio tipo balsas tinka dramatiškiems *cante jondo* stiliams, tokiems kaip *tonas*, *seguiriyá*. Klasikinis šio balso tipo pavyzdys yra Manolo Caracolio atliekama *seguiriyá*¹²⁰.

Redonda: tai saldus, tąsus, lankstus balsas, kuris dar yra vadinamas *flamenca*, nes mėgaujasi melizmatika ir reikalauja nepaprasto virtuoziškumo. Šio tipo dainininkai yra Tomas Pavonas, La Serrana, Merced la Serneta, Pastora Pavón „Niña de los Peines“ ir Naranjito de Triana¹²¹.

Cantaora: tai ritmiškas, lankstus, gaivus, tinkantis gyviems šventiškiems stiliams, tokiems kaip *bulería*, *alegría*, *jaleos*, *tangos*. Šio tipo dainininkai lengvai interpretuoja žodžius ir ritmiškai improvizuoja balsu remdamasis harmoninio ciklo taisyklėmis. Perla de Cadiz yra geriausias šio balso tipo pavyzdys¹²².

Laína: tai intensyvus, minkštas, vibruojantis, tinkantis vadinamajai *arabescos* (nuo žodžio arabiškas) balso ornamentacijai. Tai idealus balsas laisvojo stiliaus, vadinamosioms *cantes de lavante* flamenko dainų interpretacijoms – *malagueñas*, *granainas*, *murcianas*, *tarantos*, taip pat *verdiales*, *fandangos*, *abandolao*¹²³. Tokio tipo balsai yra Pepe Marchena, Arcangel, Rocio Marquez ir kt.

Natural: tai labiausiai šokiruojantis, krūtininis, gergždžiantis, tarytum įplyšęs „čigoniškas“ balsas, turintis *afilla* balso ypatybių, taip pat *redondo* balso savybių, tačiau be saldumo ir patoso. Tipiškas šio balso pavyzdys yra neoklasikinio flamenko dainavimo mokyklos įkūrėjo Antonio Maireno¹²⁴ balsas, taip pat legendinio flamenko novatoriaus Enrique Morente balsas¹²⁵.

¹²⁰ Prieiga per internetą: [https://www.youtube.com/watch?v=cQ6lMqPcHFA].

¹²¹ Prieiga per internetą: [https://www.youtube.com/watch?v=Rz9f9IpObdA].

¹²² Prieiga per internetą: [https://www.youtube.com/watch?v=mXxv8Gd6vjM].

¹²³ Prieiga per internetą: [https://www.youtube.com/watch?v=ze6n9bWM87s].

¹²⁴ Prieiga per internetą: [https://www.youtube.com/watch?v=aBX89EHujvE].

¹²⁵ Prieiga per internetą: [https://www.youtube.com/watch?v=IDI_KpR4Mgc&t=234s].

Falsete: tai plataus diapazono balso tipas, kuris leidžia pasiekti moterų ar net vaikų registrą, ko *natural* balsu pasiekti neįmanoma. Jis būdingas *yda y vuelta* stiliams: *milonga*, *vidalita*, *guajiras*. Taip pat šio tipo balsas naudojamos *cantes levantinos* stiliuose, kuriuose yra dainuojama aukštose tonacijose. Pagrindiniai šio balso tipo bruožai geriausiai atsispindi ryškiose Antonio Chacono interpretacijose¹²⁶.

Interpretacija, sinchronizacija ir ritmas

Nors flamenko pagrindas yra improvizacinis, jo muzikinė struktūra yra tiksli ir turi griežtas taisykles, todėl interpretacijos laisvė yra susijusi su atlikėjo asmenybe, o ne su muzikine ar poetine flamenko struktūra. Dėl šios savybės flamenkas yra lyginamas su bliuzu: „Atsižvelgiant į suvaržytas klasikinio flamenko interpretacijos galimybes, galima jį palyginti su amerikiečių bliuzu, kur pabrėžiama atlikėjo asmenybė, o ne muzikinis ir poetinis turinys“ (Steingress 1991: 27).

Kiekvienas flamenko grupės segmentas – dainininkas, gitaristas ir šokėjas – turi savo išraiškos kalbą, funkciją bei erdvę asmeninei interpretacijai, tačiau visa tai remiasi griežtomis taisyklėmis. Kad įvyktų pokalbis tarp dainininko, gitaristo, šokėjo, reikalinga veiksmų koordinacija ir tarpusavio sinchronizacija veiksmo metu. Flamenko pasirodymas reikalauja ne tik savosios išraiškos žinių, bet ir sąmoningumo, suvokimo, žinių apie kito atlikėjo išraiškos kalbą.

Pirmiausia yra dainininkas, kuris per pasirodymą keičia dainų posmus, atsižvelgdamas į momentinę emocinę būseną. Todėl gitaristas turi žinoti dainų stilius ir sugebėti keisti akordus pagal dainininko parenkamus dainų stilius pasirodyje.

Antras yra šokėjas, kuris turi savo ženklų sistemą, pagal kurią sinchronizuojami gitaristo ir dainininko veiksmai pasirodyje. Įvairios flamenko stilių formos turi skirtingus sinchronizavimo elementus, pavyzdžiui, *llamada*, *castellana*, *escobilla*, *corte*, *remate*, jie jungia atskiras šokio dalis ir turi savo ritmines ir judesio charakteristikas. Šokėjas improvizuodamas inicijuoja šiuos komunikacijos ženklus, o gitaristas ir dainininkas turi juos išžvelgti ir suprasti.

Galų gale pats pagrindinis flamenko elementų muzikinės ir socialinės sistemos pagrindas yra ritmas, kuris flamenke vadinamas *compas*. Kiekvienas flamenko stilius turi skirtingą bazinę ritminę formulę, kuri sujungia visus flamenko grupės elementus: dainininką,

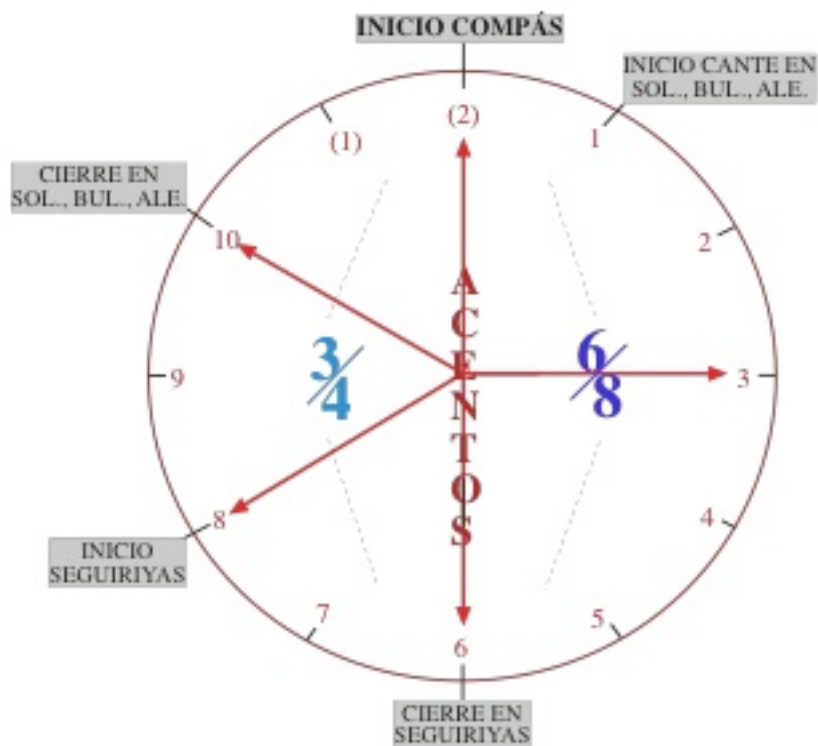
¹²⁶ Prieiga per internetą: [<https://www.youtube.com/watch?v=QKMmM8aRVGg>].

šokėją, gitaristą, plojikus, vadinamuosius *palmeros*, ir kitus instrumentus. *Compas* yra flamenko komunikacijos pagrindas. Flamenko dainos ir šokiai gali būti atliekami vien tik su baziniu ritmu, be gitaros akompanimento.

Šis ritminis susijungimas ir nuolatinė kontrolė turi ne tik muzikinę, bet ir socialinės koordinacijos funkciją: „Šis ritminis bendradarbiavimas turi dar vieną aspektą, kurį galima pavadinti ritualu, socialinės atminties veiksmu, per kurį sukuriamas tęstinumas su praeitimi“ (Washabaugh 2005: 136). Taigi ritminis flamenko pagrindas ir įgūdžiai yra fizinis veiksmas, kuris sujungia ir sinchronizuoja ne tik flamenko segmentus dabartyje, bet ir atveria istorinės patirties bei kolektyvinės atminties sluoksnį. „Viena vertus, šie rituališki fiziniai įgūdžiai turi emocinį poveikį ir yra stipresni nei kalba, nes yra paplitę ne tik tarp žmonių. Kita vertus, šie fiziniai įgūdžiai yra socialiai giluminiai, jie kyla iš giluminių kūno sluoksnių“ (ibid.).

Flamenko yra būdingi ritmai, kurie yra skaičiuojami iš dviejų, vadinamieji *binario* ritmai, iš trijų – *ternario* ritmai, bei laisvieji stiliai, tačiau charakteringiausi flamenko ritmai yra vadinamieji *amalgama* ritmai. *Amalgama compas* – tai ritmas, kurio vieną periodą (taktą) sudaro 12 bitų (kirčių), grupuojamų tris kartus po du ir du kartus po tris. Skirtinguose stiliuose bitai akcentuojami skirtingai. Būtent akcentai sukuria konkretaus stiliaus skambesį. Pavyzdžiui, *bulerías* ritminė formulė yra tokia: – **(12)** 1 2 **3** 4 5 **6** 7 **8** 9 **10** 11 **12**, *seguiriyas* – **(12)** 1 2 **3** 4 5 **6** 7 **8** 9 10 **11** 12.

Ritminio periodo pradžia yra skaičiuojama nuo 12, o ne nuo 1, todėl pateiktuose pavyzdžiuose 12 yra skliausteliuose, kaip periodo pradžia. Visą flamenko ritminį periodą galima palyginti su laikrodžio ciferblatu (3 pav.), kur laikas pradedamas skaičiuoti nuo 12 valandos. Pagrindiniai akcentai yra ties 12-u ir 6-u bitu. Visi flamenko grupės nariai – dainininkas, šokėjas, gitaristas, plojikai – turi žinoti savo ir kitų instrumentų funkcijos ypatumus ritminėje sistemoje: „Šis pasikartojantis ritminis ciklas yra pagrindinis gitaristo, šokėjo ir dainininko iššūkis. Visi jie improvizuoja savo muziką ir šokį, bet norėdami sukoordinuoti savo improvizacijas turi žinoti, kurioje ritminio ciklo vietoje jie yra“ (Washabaugh 2005: 50).



3 pav. Flamenko ritminė sistema

Šioje schemoje parodyta, koks ritminis pagrindas yra būdingas skirtingiems flamenko stiliams.

Flamenko išraiškos lankstumas ir gebėjimas improvizuoti bei sinchronizuoti išraiškos elementus momente yra romų socialinės sąveikos su aplinka modelio atspindys: „Manau, kad romų socialinės sąveikos modelis, lygiai kaip ir *bulerijos*¹²⁷ struktūra, iš esmės gali būti individo arba subgrupės kūrybinės manipuliacijos ir žaismės forma“ (Washabaugh 2005: 50).

Dainuojantis kūnas

Flamenko dainavimo interpretacijos išraiškoje kūno ekspresija yra lygiavertė su balsine. Jeigu išjungtume flamenko dainininko pasirodymo garsą, pamatytume, kad kūnas tęsia pasakojimą. Savotiški Flamenko dainininko kūno judesiai, primenantys traukulius, rankų suspaudimai, mimika išreiškia konfliktą, skausmą, nepasitenkinimą, kančią, užkoduotą

¹²⁷ *Bulerija* yra vienas iš flamenko stilių, kuriame daug improvizacinės laisvės.

socialinėje flamenko istorijos kilmėje. Šie saviti flamenko dainavimo judesiai įvardijami kaip dvasios šokis, ji pati savaime negali judėti, o kūnas tiesiogiai neatliepia harmoningų kūno pojūčių. Ši savita kūno ekspresija funkcionuoja kaip tarpininkas, perduodantis socialinį „Andalūzijos atstumtųjų“ skausmą dainininko kūno raumenimis bei nervais ir turi bipoliarinį charakterį ir emocinės išraiškos šaknį:

- Atstumtųjų kančios, kuriose emocinė išraiška nukreipta į vidų.
- Turtingųjų bei valdžios kaltinimas, kurioje nepasitenkinimas išreiškiamas į išorę.

Kūniškas nebylus pasakojimas gali ir nesutapti su balso tekstūra, o netgi būti priešingas. Šis nesutapimas atsirado sukomercinus flamenko išraišką, kai balso tekstūra buvo „pasaldinama“ siekiant įtikti publikos įgeidžiams, o kūno ekspresija nepasikeitė. Etnomuzikologas Washabaugh‘as, ištyrinėjęs flamenko dainavimo ypatybes, daro išvadą, kad flamenko dainavimas yra raumenų ir nervų išraiška, o ne jausmų ir conceptualių idėjų kūriniai: „Dainos, kurias matome, nėra indikatoriai, peržengiantys fizinio kūno svarbą, kad išreikštų universalius jausmus ir išlaisvintų dvasią. Jos taip pat nėra vienišų didvyrių dainos. Jos nemanipuliuoja asmenybės aštrumu, kūrybiniais gebėjimais ar nuoširdžiais jausmais. Šių dainų pagrindas yra raumenys ir nervai, o ne koncepcija ir jausmai. Tai „praktiškos muzikos“ pavyzdžiai, tai „raumenų muzika“, tai **dainuojantys kūnai**.“ (Washabaugh 2005: 135)

PAGRINDINIAI ESTETINĖS INDŲ *RASOS* TEORIJOS ASPEKTAI KULTŪRINIO IR MENINIO MODELIAVIMO KONTEKSTE

Rasos samprata indų klasikinės muzikos estetikoje

Rasa yra viena svarbiausių Indijos estetikos kategorijų, aptinkama ankstyviausiuose sanskrito poetologiniuose traktatuose. Dr. Daiva Tamošaitytė straipsnyje „*Rasos* kategorija klasikinės indų muzikos estetikoje“ teigia, kad *rasos* koncepcijos esmė yra transcendentinis grynas grožis, kuris transformuoja emocijas ir reiškiasi kaip *sat-cit-ananda*, arba „pati save suvokianti palaiminga būtis“ (Tamošaitytė 2000: 183). *Rasa* – ne šiaip jausmas, o dvasinės būsenos visuma, apibūdinanti sąmonės būklę, turinti ir jausminę ir intelektualiąją puses: „*rasos* doktrina nėra jutiminė doktrina. Joje *rasa* remiasi jausmais (*bhava*), yra universalizuojama protu (*manas* ir *buddhi*) ir manifestuoja pasiekusi aukščiausiąją, transcenduotą grynojo grožio pakopą, sutampančią su nesuinteresuotu pasigėrėjimu, palaima (*ānanda*)“ (ibid.).

Rasos doktriną apie IV–VI a. suformulavo senovės Indijos egzegetas Bharata Munis veikale „Natjašastra“, o X a. pabaigoje ją nuosekliai išrutuliojo ir originaliai pagrindė (apibrėžė, pritaikė epistemologines ir sintetines sąvokas) Kašmyro vedantos mokyklos atstovas Abhinavagupta estetikos traktate ir Bharatos „Natjašatros“ komentare „Abhinavabhāratī“. Vienas žymiausių poetikos ir filosofijos scholastų Ānandavardhana pirmasis pagrindė požiūrį, kad būtent *rasa* yra tikrasis poezijos (ir viso meno) tikslas.

Rasa – tai sultys, syvai, esencija, taip pat skonis, pagardai, atspalvis arba aromatas. Estetinis patyrimas apibūdinamas kaip skonio patyrimas (*rasasvadana*) ar tiesiog skanavimas (*svada*, *asvada*), pats skanaujantysis – *rasika*, o meno kūrinys – *rasavat*. Kadangi *rasa* taip pat reiškia limfą, pateikiamas ir fiziologinis *rasos* aspektas, kurį savo veikale „Sangita ratnakara“ XIII a. suformulavo to meto mokslininkas ir gydytojas Sarangaveda: „Arterijos, kuriomis cirkuliuoja limfa (*rasa*), yra dvidešimt keturios, ir kaip laukas, išraižytas kanalų, kūnas (jį maitinamas) taip pat auga“ (Tamošaitytė 2000: 192).

Taigi *rasa* yra išbaigta estetinė meninė doktrina, kuri apima jausmų, emocijų, proto, sąmonės bei fizinio kūno sferas ir kurią iš pradžių išgyvena pats kūrėjas, o meno kūrinys tampa savo rūšies tarpininku, perteikiančiu tam tikrą dvasinę būseną žiūrovui, suvokėjui, kuris, kaip jau minėta, vadinamas *rasiku*.

Bharata nurodė aštuonias pagrindines būkles, Bhatta Nayaka pridėjo devintą – ramybės *rasa*, kuri vėliau buvo pripažinta svarbiausia. Taigi, nurodomos devynios *rasos*, siejamos su tam tikru emociniu turiniu, jausmine būkle, kuri vadinama *bhava* ir iš kurios susiformuoja *rasa*: „Rasasūtroje“ Bharata suformulavo pagrindinį teiginį, kaip jausminė būklė *bhava* tampa *rasa*, arba paprasta, kasdienė emocija – grynai estetiniu pojūčiu *vibhava-anubhava-viabhicari-samyogad-rasa-nispatih* – *rasa* kyla iš jausmų sužadavimo veiksnių, jausmų požymių ir kintamų nuotaikų derinio“ (Tamošaitytė 2001: 37).

Kiekvienai *rasai* priskiriama tam tikra spalva, garsinis tonas, dievybė, gyvūnas, subtilusis kūno centras, dar kitaip vadinamas čakra; *rasos* klasifikuojamos pagal būsenos pobūdį (4 teigiamos, 4 neigiamos ir 1 neutrali), lytiškumą (vyriška, moteriška), priklausomybę kastoms, išminčiams. Išsamesnė *rasų* klasifikacija pateikiama toliau, atsižvelgiant į tyrimo tikslus ir uždavinius, susijusius su kultūriniu ir meniniu modeliavimu bei adaptacija.

Rasa, kaip vienas pagrindinių estetinio grožio suvokimų principų, egzistuoja įvairiuose menuose – poezijoje, dramoje, šokyje, nors svarbiausias iš menų čia yra muzika, būtent vokalinė muzika kaip žodžio ir garso derinys, *sahitya* ir *sura*, išreiškiantis žmogaus vidinio emocinio pasaulio sklaidą. „*Puranoje*“¹²⁸ sakoma, kad neišmanant piešinio ir tapybos meno negalima pažinti skulptūros meno įgudimo paslapčių; tačiau pastarasis pažinimas priklauso nuo šokio meno paslapčių, o šis savo ruožtu neįmanomas be instrumentinės muzikos meno profesinio įvaldymo; galiausiai instrumentinės muzikos pamatas yra vokalinė muzika“ (Tamošaitytė 2000: 187). Šis teiginys atskleidžia vokalinės muzikos, kuri yra tiesioginė balsinės raiškos forma, svarbą ir sąsajas su kitais menais. Kadangi tyrime „Balso tembro transformacijos: etninių tradicijų praktikos poveikis šiuolaikiniam atlikėjui“ siekiama atskleisti balso fenomeną ir išplėsti balsinės raiškos galimybes, tai toliau **estetinė *rasos* teorija tyrinėjama remiantis garsu ir balsine raiška kaip pamatiniu muzikos ir kitų menų segmentu.**

***Rasos* estetikos teorijos universalumas**

Rasa, kaip estetinė meninė doktrina, apima visus žmogaus psichikos, fizinio kūno ir subtiliojo kūno sluoksnius, ji nėra tiesiogiai susijusi su struktūriniais meno kūrinio elementais, todėl pasireiškia nepriklausomai nuo to, kokiai kultūrai ar tradicijai priklauso. *Rasa*, kaip „tobulo grožio išraiška“, yra bene svarbiausia meno teorijos dalykas, hierarchiniais ryšiais susijęs su kitomis doktrinomis, apimančiomis žmogaus būties, visatos kilmės, tikslo ir išreikšties klausimus.

¹²⁸ Puranos – senoviniai Indijos šventraščiai.

Rasos universalumą D. Tamošaitytė aptaria savo straipsnyje „Universalusis rasos sąvokos aspektas“, kuriame priėjo prie išvados, kad „*rasa*, būdama kultūriškai determinuota estetinė teorija, remiasi universaliais emocinio patyrimo principais, bendrais visai žmonijos estetinei patirčiai, todėl gali būti adekvačiai suvokta ir kitų kultūrų kontekste. Nors išoriškai rasos teorija remiasi turtingu filosofiniu, poetiniu, bei muzikiniu Indijos paveldu ir reiškiasi specifine, unikalia kalba, savo esme ji yra labai artima Vakarų kultūrų emotyvinėms teorijoms, tokioms kaip I. A. Richardso „Naujoji kritika“, o ankstyvojoje jos raidoje galima aptikti nemažai paralelių su gnostinėmis Europos estinės minties doktrinomis, taip pat, pavyzdžiui, barokine afekto teorija“ (Tamošaitytė 2001: 36). Į savo iškeltus klausimus – „gal *rasa* yra vakarietiško estetinio patyrimo alternatyva? [...] Ar Vakaruose esama tokio patyrimo ekvivalento?“ – straipsnio autorė nedvejodama atsako, kad toks ekvivalentas egzistuoja nuo pat Platono ir Aristotelio laikų, tačiau Vakarų kultūroje jokia estetikos teorija niekada nebuvo tokia vientisa, nuosekli ir integrali, kaip *rasos* teorija. Straipsnyje aptariami ir šiuolaikiniai vakarietiškosios kultūros menininkai, kurie rėmėsi indiškiosios kultūros doktrinomis ir naudojo jas savo kūryboje: „Kompozitorių, kurie tiesiogiai ar netiesiogiai kūrybinio įkvėpimo sėmėsi iš indų klasikinės muzikos, yra labai daug, ypač daug jų yra XX a. (Iš jų galima paminėti P.Boulez'ą, George'ą Enescu, Johną Cage'ą, Phillipą Glassą ir kt.). Tačiau drąsiai galima teigti, jog tai, ko jie „semiasi“, tikrai nėra svetimos muzikinės gramatikos perkėlimas (muzikinės kalbos elemento perkėlimas ar instrumento tembro panaudojimas dažniausiai tik suteikia egzotiško kolorito ir lieka eksperimentų lygmenyje), ir juo labiau čia nepradedama „mąstyti rytietiškai“. Aš tai pavadinčiau „proto susitikimu universalioje estatinėje plotmėje“, kuris įgalina pagauti ir įvertinti pačią muzikos esmę, jos esenciją – būtent *rasą*“ (ibid.: 39). Jeigu *rasos* estatinė doktrina peržengia indiškiosios kultūros ribas ir remiasi universaliais emocinio patyrimo principais, vadinasi, *rasos* samprata gali būti adekvačiai suvokta, pritaikyta ir lietuviškos kultūros kontekste. Šiam tyrimo autorės teiginiui pagrįsti pasitelkiama D. Tamošaitytės mintis: „[...] *rasa* negali būti laikoma išimtinai indišku reiškiniu. Vargu ar indo jausminė prigimtis taip jau skiriasi nuo vokiečio ar uzbeko, antraip turėtume kažką panašaus į „rasinę“ estetikos teoriją. Apibendrinant galima daryti išvadą, jog *rasa* – kaip vienovės patyrimas (kuris, pagal Aristotelį, slypi mummyse, o ne materijoje), kaip betarpiškas suvokimas, kaip afektas ir kaip visuma – savo giliausia prasme yra universalus estatinis principas. Mums jis gali būti naudingas koreguojant pernelyg vienpusiškas savo nuostatas“ (Tamošaitytė 2001: 39).

Taigi, *rasos* samprata apima bendražmogiškus universaliuosius meninės raiškos ir suvokimo aspektus, peržengia indiškiosios kultūros ribas, todėl ji gali būti adekvačiai suvokta ir lietuviškosios kultūros kontekste.

Toliau *rasa*, kaip transcendentinis išgyvenimas, pačios sąmonės palaima, pasireiškianti sąmonės išsiskleidimu (*vikasa*), išsiplėtimu (*vistara*) arba ištirpimu (*druṭi*), tyrinėjama per konkrečias *rasos* sąsajas su jausmais, būsenomis ir garsų deriniais.

Rasos ir bhavos (jausminės būklės) kategorijų estetišio suvokimo samprata

Kategorijas *rasa* ir *bhava* indų teoretikai interpretuoja vartodami jausmo sąvoką. Bharata nurodo aštuonias pagrindines būkles (*bhavas*), sudarančias jausminį meno kūrinio turinį. Šios būsenos yra bendražmogiškos. Iš jų randasi būsenos, atitinkančios aštuonias *rasas*. *Rasos* sąvoka susijusi su visais žmogaus psichikos sluoksniais ir visiškai atitinka estetišio suvokimo sampratą su jai būdingų sudedamųjų dalių visuma. *Bhavas* ir *rasos* negalima vadinti tiesiogiai išreikštu jausmu, nes indų estetikoje jausmo sąvoka iš principo turi ne fiziologinę, o dvasinę prasmę. *Bhava* yra sąmoningos jausminės būklės, dėl kurių meno kūrinio suvokėjas (*rasikas*) patiria *rasą*. Be aštuonių pagrindinių Bharata mini 49 pereinamąsias *bhavas*, kurios turi būti pajungtos kuriai nors pagrindinei, o tam tikras jų derinys neturi pažeisti proporcijų, nes pereinamoji būseną gali slopinti *rasą*, tada meno kūrinys, užuot jaudinęs, gali tapti sentimentalus. Bhatta Nayaka įvardijo ir devintą *rasą* – *santa* (ramybės), vėliau Abhinavagupta ją pripažino aukščiausia tarp visų *rasų*, kuri tarsi integruoja jų estetišio suvokimo prasmę. Erotinė *rasa* padeda išpuoselėti meilės meną (*kama*), pykčio – pasiekti žemišką gerovę (*artha*), herojinė – įgyti dorinį įstatymų pažinimą (*dharma*), o ramybės *rasa* veda į dvasinį išsilaisvinimą (*moksa*), kuris indų kultūroje yra vienas iš pagrindinių keturių gyvenimo tikslų.

Be to, teigiama, kad vaidinant dramą, kurioje svarbus vaidmuo tenka ir klasikiniam indų šokiui, protingas aštuonių *rasų* naudojimas turėtų vesti prie devintos *rasos* (*santa*) ir sužadinti žiūrovui (*rasikui*) ramybės ir kontempliacijos būseną.

Bharata ir daugelis kitų alamkarikų pagrindine laiko meilės *rasą* (*sringara*), kuri yra svarbiausias, pirmapradis estetišio meilės jausmo atitikmuo, dieviškosios meilės ekvivalentas.

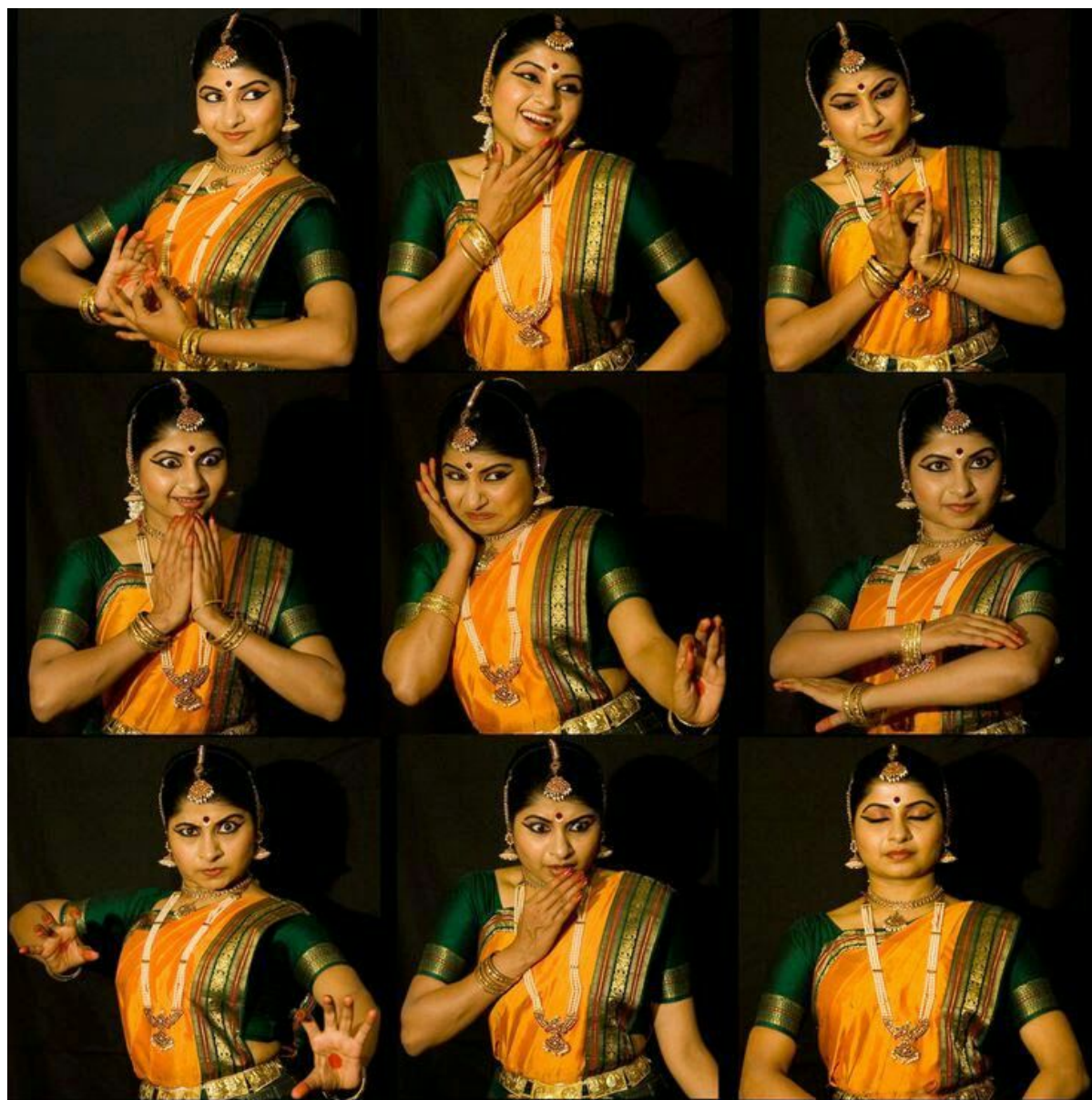
Toliau pateikiama susijusių *rasų* ir *bhavų* klasifikacijos lentelė (1 pav.)

<i>Rasos</i> sanskrito pavadinimas	<i>Rasos</i> reikšmė	<i>Bhavas</i> sanskrito pavadinimas	<i>Bhavas</i> reikšmė
<i>Sringara</i>	erotinė	<i>Rati</i>	meilė
<i>Hasya</i>	linksmybė	<i>Hasa</i>	džiaugsmas
<i>Karuna</i>	užuojauta	<i>Soka</i>	sielvartas
<i>Raudra</i>	įtūžis	<i>Krodha</i>	pyktis
<i>Vira</i>	herojinė	<i>Utsaha</i>	vyriškumas

<i>bhayanaka</i>	išgąstis	<i>Bhava</i>	baimė
<i>bibhatsa</i>	pasibjaurėjimas	<i>Jugupsa</i>	pasibjaurėjimas
<i>Adbhuta</i>	nuostaba	<i>Vismaya</i>	nuostaba
<i>Santa</i>	ramybė	<i>Shanta</i>	ramybė

1 lentelė. *Rasos* ir *bhavas* koreliacija

Rasos samprata apima visas meno sritis, tarp jų dramos ir klasikinio indų šokio sferas, kiekviena jų siejama su tam tikra mimika, *mudra*, fizinio kūno išraiška (1 pav.)



1 pav. *Rasos* koreliacija su mimika, *mudra* ir kūno ekspresija

Taigi, *rasos*, kaip dvasinės būsenos estetinio korelianto, bet ne paties jausmo kaip tokio samprata, ir jos kanonai yra sudėtingas dalykas ir reikalauja nuodugnių studijų. Norėdama nustatyti, kokiais išraiškos segmentais modeliuojama indiškiosios ir lietuviškosios kultūros komunikacija kūrybiniame darbe, tyrime autorė atsižvelgia tik į pagrindines *bhavas* ir jas atitinkančių *rasų* išraiškos savybes, siekdama išsiaiškinti:

- Ar yra konkretūs universalūs išraiškos segmentai, formulės, kurios atitiktų tam tikrą *rasą*?
- Ar įmanoma tam tikras *rasas* atitinkančias muzikines formules (jeigu jos yra) taikyti balsinėje šiuolaikinio kūrėjo raiškoje ir panaudoti spektaklio „Rasų ratas“ kontekste?
- Ar naudojant tam tikras *rasas* atitinkančius garsų derinius įmanoma sužadinti tam tikrą emociją arba *rasą*?

Rasos ir svaros (garso) estetinio suvokimo samprata: raga – pagrindinė klasikinės indų muzikos forma

Dainavimas, kaip žodžio ir garso derinys, indų kultūroje reprezentuoja žmogaus vidinio emocinio pasaulio sklaidą. Siekiant atskleisti *rasos* sąsajas su balsine raiška ir jas atitinkančiais garsaeiliais, toliau aptariama pagrindinė indų vokalinės ir instrumentinės klasikinės muzikos forma *raga*. „*Raga* – tai grupė natų, atrinktų iš 22 *sruti* (mikrotonų) intervalų skalės bei sudarančių garsaeilį, kurio paskirtis yra tam tikro jausmo ar idėjos išraiška. Ne kiekvienas dirbtinai sukonstruotas garsaeilis yra *raga*, nes pagrindinė *ragos* savybė yra emocijų sužadinimas“ (Tamošaitytė 2001: 38).

Garsas arba nata indų kultūroje yra vadinamas *svara*, tačiau atstumai tarp vienos ir kitos natos yra suvokiami ne tonais, o mikrotonais (*sruti*). *Svaros* turi sanskrito pavadinimus ir savo atitikmenis europinėje notacijoje, be to, kiekvienai *svarai* priskiriama tam tikra spalva ir gyvūnų pasaulio tipai. Šią klasifikaciją XIII a. sudarė Sarangveda (2 lentelė).

Europinė notacija	Natos pavadinimas	Sanskrito pavadinimas	Sanskrito notacija	Spalva	Gyvūnų pasaulio tipai
C	<i>Do</i>	<i>Shadja</i>	SA	<i>Padmabha</i> raudona arba rausva kaip lotoso žiedų	povas
D	<i>Re</i>	<i>Rishabha</i>	RI	<i>Pinjara</i> gelsva smėlio spalva	jautis

E (Eb)	<i>Mi</i>	<i>Gandhara</i>	GA	<i>Svarna</i> auksinė	ožys
F	<i>Fa</i>	<i>Madhyama</i>	MA	<i>Kundaprabha</i> balta kaip jazminas	gervė
G	<i>Sol</i>	<i>Panchama</i>	PA	<i>Asita</i> tamsios arba traukiančios spalvos	juodasis strazdas
A	<i>La</i>	<i>Dhaivata</i>	DHA	<i>Pita</i> geltona	varlė
Bb	<i>Si</i>	<i>Nishada</i>	NI	<i>Karvura</i> įvairiaspalvė	dramblis

2 lentelė. Svaros koreliacija su europine notacija, spalva ir gyvūnu

Kiekviena *raga* turi savo garsų derinį, skalę, kurioje ji „sukasi“, išreikšdama tam tikrą emociją; šis garsų derinys susidaro iš tam tikrų garsų (*svarų*) kombinacijų. Yra 72 pagrindinės 7 garsų skalės, kiekviena iš jų turi 484 garsaeilius (iš viso jų yra 34848), tačiau turint omenyje, kad juos galima varijuoti, ir atsižvelgiant į tai, kaip melodija kyla ir leidžiasi, įvairių garsaeilių kombinacijų skaičius yra neribotas, todėl svarbiausias skirtumas tarp vienos ir kitos *ragos* yra tai, kokią *rasą* ji išreiškia: „Grupė natų (*svarų*), kuri sukelia susižavėjimą, yra *raga*, taip sako išminčiai; *raga*, sako išminčiai, yra ypatingu būdu surikiuoti garsai, ir dėl jų garsai bei melodijos tampa pagražinimais, žavinčiais protą“ (Danielou 2014: 91).

Klasikinės indų muzikos teorijoje svarbiausia yra dvasinio ir fizinio pavidalo dermė, todėl „Mechaninis muzikos išraiškos priemonių naudojimas neįkvėps *ragai* gyvybės. [...] Juk *raga* ne vien tik fizinė forma, „kūnas“. Šis kūnas turi dvasią. Indų poetų žodžiais tariant, ši dvasia yra ne kas kita, kaip *rasa*, estetinė emocija. Būtent šis emocinis principas atgyja sužadinamas tam tikru būdu jungiant *svaras*. Dar daugiau: *svara* yra ne vien tik fizinis garsas. Paprastas garsas jokių būdu nėra *svara*, jeigu jis yra nenuspalvintas savitos, ypatingos emocijos spalva, simbolizuojančią nužengusią dievybę“ (Tamošaitytė 2000: 195).

Taigi, kiekviena *raga* turi ypatingą dvasinę formą, atitinkančią jos garsinį pavidalą, kuris vizualiai reiškiasi kaip vienos ar kitos melodijos dievybė arba *devata*. Kiekvienai *rasai* priskiriama tam tikra *devata*, kurią suvokti, patirti realybėje galima tik taikant atitinkamą maldos metodą arba „branduolinę formulę“, įvilkta į konkrečius garsus – žodžius ir jų formules. Kadangi *ragoje* naudojamų garsaeilių variacijų skaičius yra neribotas, o svarbiausias

skirtumas yra tai, kokią *rasą* jie išreiškia, vadinasi, yra tam tikra muzikinė formulė, jungianti tą pačią *rasą* išreiškiančių *ragų* muzikinę struktūrą.

Kaip jau minėta, pati svarbiausia yra meilės *rasa* (*sringara*), kaip jausmas, iš kurio gimsta visa kita. Ši būseną įvairiausiais aspektais išreiškiama ir *ragoje*: „Yra *ragos*, kaip pavyzdžiui, *Madhumadhavi*, *Lalita* ar *Bharavi*, kurios įvairiais aspektais išreiškia meilės jausmą, pamaldumo, ramybės ir liūdesio išsiskyrus aspektus, ir visi šie aspektai kyla iš vieno meilės jausmo – *Sringara* rasos“ (Tamošaitytė 2000: 196). Tad meilės *rasa* yra pati svarbiausia *rasa*, kaip pirmapradis meilės jausmo postūmis, siekiantis įsikūnyti ir įgauti pavidalą.

Siekiant suvokti muzikinę formulę, atitinkančią tam tikrą būseną – *rasą*, toliau aptariamas fenomenas *raga* – *rasa*, kitaip tariant, *ragos* garsaeilių ir *rasos* santykis, taip pat tam tikrą *rasą* sužadinantys veiksniai.

Fenomenas *raga* – *rasa*

Fenomeno *raga* – *rasa* teorijoje siekiama paaiškinti ir atskleisti specifinę muzikos ir emocinės būsenos koreliaciją. Tryliktame amžiuje, valdant karaliui Singhanai (1200), karališkasis sąskaitininkas, mokslininkas ir gydytojas Sarangaveda sukūrė žymiausius savo veikalus, tarp jų – muzikos teorijai labai reikšmingą darbą „Sangita ratnakara“, kuriame, be kita ko, nagrinėjamas *rasos* santykis su *svara* ir *rasos* reikšmė dramos menui. Jis pirmasis atskleidė koreliaciją tarp *ragos* natų aukščio, *ragos* tempo ir *rasos*.

Melodinė struktūra

Sarngavedos manymu, septyni garsaeilio tonai, arba *svaros*, turi emocinį „debesį“ ir atitinka tam tikrą *rasą*: *shadja* (DO) ir *rishabha* (RĖ) skirta išreikšti heroizmui, nuostabai ir įtūžiui; panašiai *dhaivata* (LA) atitinka pasibjaurėjimą ir išgastį, *gandhara* (MI) ir *nisada* (SI) – užuojautą ir liūdesį, o *madhyama* (FA) ir *panchama* (SOL) išreiškia linksmybę ir erotinę meilę. Ši analizė paremta objektyviais moksliniais Bharatos metodais apie *rasų* klasifikaciją pagal garso aukštumą, kurie aptinkami „Natjašastroje“: „[...] *svara* atitinka pirmąjį *murcchanos* (pagrindinių natų garsaeilio) toną ir juo garsaeilį pagrindžia. Tokiu būdu *rasa*, arba estetiškas pasitenkinimas, susieta su tam tikru tonu, yra įmanoma ne dėl izoliuoto tono, bet dėl juo prasidedančios *murcchanos*“ (Tamošaitytė 2000: 193).

Kadangi *raga* yra natų ir frazių derinys, galima manyti, kad *ragos* nuotaiką gali lemti vyraujanti nata (ar vyraujančios natos), kuri perduoda nuotaiką visai *ragos* melodijai. Kiekviena *raga* turi tipišką garsų derinį (*rūpa*), pagal kurį ji atpažįstama. Jeigu *rūpoje*

vyraujanti nata yra *madhyam* (F), tai *raga* veikiausiai sužadins *shringara* (erotinės meilės) *rasą*.

Raga atliekama su tampūra, kuri sukuria tamsų tam tikro aukščio gaubiamąjį foną, pagrindą, kuriame muzikavimas yra tarsi sudėtingas siuvinėjimas. Tampūros gaudesys, vadinamas burdonu, suteikia *ragos* garsaeiliui pamatinės natas, kurios yra orientyras ir kurių pagrindu susidaro *ragos* melodijos audinys, o vyraujančios natos sukuria tam tikrą spalvą ir sužadina tam tikrą *rasą*.

Skirtingose *ragose* vyraujančių natų deriniai sukuria konsonanso ir disonanso efektą, sužadinami tam tikrą *rasą*. Naudojantis indų instrumentų derinimo sistema (kuri skiriasi nuo europinės) sukuriama tobuli ir netobuli konsonansai bei disonansai, kuriuos muzikologas Shriramas Ranade priskiria tam tikrai *rasai*¹²⁹:

- 1) tobuli konsonansai: SA-PA (C-G) ir SA-MA (C-F) – *veera* (drąsos) *rasa*;
- 2) netobuli konsonansai: SA-GA (C-E) ir SA-DHA (C-A) – *shringara* (meilės) *rasa*;
- 3) tobuli disonansai: SA-RIb (C-Des), SA- NI (C-B), MA-PA (F-G),
a) PA-DHAb (G-As) – *karuna* (liūdesio) *rasa*;
- 4) netobuli disonansai: SA-RI (C-D), SA-NIb (C-Bb), SA-GAb(C-Eb).

Tad norint su tam tikra melodija sužadinti tam tikrą *rasą*, reikia atsižvelgti ne tik į pasirenkamas vyraujančias natas bei jų derinius, bet ir į foną, kuriame jos skamba. Šis muzikinio mąstymo būdas, kuriame dominuoja melodinis pradas, skiriasi nuo europinio mąstymo, kuriame svarbus harmoninis tonalus arba atonalus muzikinio mąstymo būdas. Beje, „pasak Schenkerio, kiekvienas gali sukonstruoti harmoninę progresiją arba tonalinę schemą, tačiau be melodijos ir melodingumo plačiąja prasme ji bus negyva“ (Tamošaitytė 2001: 36).

Tempas

Muzikos ritmas yra esminis ir vienas iš svarbiausių *ragos* elementų, kuris, kaip ir melodinė struktūra, lemia tai, kokia *rasa* bus sužadinta. Sharangveda pirmasis nurodė koreliaciją tarp šių dviejų veiksnių, atsižvelgdamas tik į keturias muzikoje vyraujančias *rasas*, t. y. į *shringara* (meilės) *rasą*, *veera* (drąsos, vyriškumo) *rasą*, *karuna* (liūdesio) *rasą* ir *saantha* (ramybės) *rasą*. Kituose šaltiniuose nurodoma ir muzikoje išreiškiama *hasya* (džiaugsmo, linksmybės) *rasa*, o kitos – pykčio, baimės, pasibjaurėjimo ir nuostabos būsenos

¹²⁹ Prieiga per internetą: [http://www.padminirao.com/rasa_theory.php].

ragoms nebūdingos, tačiau jos gali būti išreiškiamos siekiant sustiprinti dramatinį veiksmą ir per kontrastą išryškinti teigiamų būsenų galią. Sarangveda nurodo šias *rasos* ir tempo sąsajas:

- lėtas tempas būdingas *shanta* (ramybės) ir *karūna* (liūdesio) *rasoms*;
- vidutinis tempas būdingas *shringara* (meilės) *rasai*;
- greitas tempas būdingas *veera* (drąsos) *rasai*.

Laikas

Ragoje sužadinamą *rasą* lemia ne vien melodijos ypatybės, *ragos* ritmas ir tempas. Vienas svarbiausių veiksnių indiškojoje kultūroje yra *ragos* atlikimo laikas. Tai mistinis ryšys tarp melodijos ir dvidešimt keturių valandų paros ciklo, kuris atitinka gyvenimo ciklą, turintį savo aušrą, rytą, dieną, vakarą ir naktį. Alainas Danielou knygoje „Šiaurės Indijos muzikos *ragos*“¹³⁰ aiškina, kad: „Garsų ratas paklūsta toms pačios taisyklėms, kaip ir bet kurie kiti ciklai. Štai kodėl yra natūralus ryšys tarp tam tikrų valandų ir nuotaikų, kurias sužadina muzikinės dermės“ (Danielou 2014: 95). Tarp *ragos* muzikinės charakteristikos ir jos atlikimo laiko yra tiesioginis ryšys. A. Danielou pateikia šiuos pavyzdžius:

- Saulėlydžio ar saulėtekio metu atliekamose *ragose* vyrauja RI ir DHAb (D ir Ab).
- Vidudienio arba nakties *ragose* dominuoja GA ir NIb (G ir Bb).
- Po aušros arba naktį grojamų *ragų* muzikiniai deriniai susideda iš RI, GA, DHA ir NI (D, E, A ir B).
- Priešaušrio, paskutinio dienos ketvirčio arba nakties *ragoms* griežtai reikalaujama SA ir MA ir PA (C, F ir G).
- Saulėlydžio *ragos* niekada neskamba GA ir NI (E ir B), o saulėtekio – RI ir DHA (D ir A).

Vieta

Įdomus *rasos* ir *talos* (laiko matas) santykis atskleistas neseniai muzikologo V. Raghavano aptiktame XV a. viduryje gyvenusio karaliaus rūmų scholasto Ranos Kumbhakarnos iš Mervalo veikale „Sangitaraja“, kuriame pažymima ir *ragos* atlikimo vietos bei erdvės svarba. Autorius teigia, kad „kiekviena *raga* turi tam tikrą laiko matą (*tala*), dėl kurio atsiskleidžia *ragos* dvasia ir jausminė charakteristika: „[...] Pasak autoriaus, *tala*, lemianti tikrovišką *ragos* interpretaciją, atskleidžia jos tikrąjį skonį (*varnayati rasali*). Tai jokių būdu

¹³⁰ Angl. *The ragas of Northern Indian Music*.

nereiškia, kad *raga* turi būti atliekama pagal nustatytą tempą ir metrą, tačiau savo teiginiu kanonų meistras atrodo norįs įrodyti, jog *ragai* pritaikius tam tikrą vietą, o ne kitą *talq*, galima tikėtis paties gyviausio ir tiksliausio *ragos* atlikimo ir jo sukeltos *rasos* išreiškimo“ (Tamošaitytė 2000: 194).

Taigi, svarbus dalykas yra ne tik laikas, bet ir *ragos* atlikimo vieta, nes kiekviena *raga* yra ne tik vidinių žmogaus jausmų išraiška, bet ir estetinė aplinkos atoveika. Dauguma *ragų* atsirado iš santykio su aplinka, pavyzdžiui, iš džiaugsmo prapliupus pavasario liūčiai, iš ilgesio, apimančio dienas baigiantis, ir pan.

Kiti veiksniai, kaip antai: atlikėjo nuotaika, žiūrovų recepcija, techninės *ragos* atlikimo vietos sąlygos ir galimybės, yra ne tokie svarbūs, tačiau ir jie turi įtakos bendrajam *rasos* sužadinimo efektui.

Raga – rasa muzikinių veiksnių formulės

Išanalizavus muzikos ir emocijos koreliacijos ypatumus bei veiksnius, sužadinančius tam tikrą *rasą*, pateikiama *rasų* klasifikacija pagal konkrečią *rasą* atitinkančias *bhavas* (jausmą, būseną), tempą, *svarų* (garsų) derinius (4 pav.). Ši informacija susisteminta remiantis informacija, pateikta D. Tamošaitytės straipsniuose „*Rasos* kategorija klasikinės indų muzikos estetikoje“, „Universalusis *rasos* sąvokos aspektas“, Alaino Danielou knygoje „Šiaurės Indijos muzikos *ragos*“¹³¹, Joepo Boro knygoje „*Ragų vadovas*“¹³² ir Padmini Rao¹³³ internetiniame puslapyje. *Rasų* ir *bhavų* pavadinimai skirtinguose šaltiniuose šiek tiek skiriasi, visi minimi variantai pateikiami vienoje skiltyje. Garsų deriniai visuose šaltiniuose sutampa, yra tik kelios išimtys.

<i>Rasos</i> sanskrito pavadinimas	<i>Rasos</i> reikšmė	<i>Bhāvas</i> sanskrito pavadinimas	<i>Bhāvas</i> reikšmė	Tempas	<i>Svaros</i> <i>Natos</i>
<i>Sringara</i>	erotinė	<i>Rati</i>	meilė	vidutinis	MA–PA (F-G) PA (G)
<i>Hasya</i>	linksmybė	<i>Hasa</i>	džiaugsmas		MA–PA (F-G) MA(F)
<i>Karuna</i>	užuojauta	<i>Soka</i>	sielvartas	lėtas	GA–NI (E-B)

¹³¹ Angl. *The ragas of Northern Indian Music*.

¹³² Angl. *The Raga Guide*.

¹³³ **Padmini Rao** studijavo pas *dhrupad* ir *rudra veena* meistrą **Ustad Zia Mohiuddin Dagar**. Baigė magistrantūros studijas Mumbajaus SNDT universitete, kurioms vadovavo Padma Bhushan ir **Dr. Prabha Atre**. Padmini Rao net 20 metų mokėsi pas Prabha Atre. Taigi jos muzikavimą suformavo iš dvi svarbiausios Indijos muzikinės kryptys: *dhrupad* ir *khayal*. Prieiga per internetą: [http://www.padminirao.com/rasa_theory.php].

<i>Raudra</i>	įtūžis	<i>Krodha</i>	pyktis		SA-RI (C-D) SA-PA (C-G)
<i>Vira</i>	herojinė	<i>Utsaha</i>	vyriškumas	greitas	SA-RI (C-D) SA-PA (C-G)
<i>Bhayanaka</i>	išgąstis	<i>Bhaya</i>	baimė		DHA(A)
<i>Bibhatsa</i>	pasibjaurėjimas	<i>Jugupsa</i>	pasibjaurėjimas		DHA(A)
<i>Adbhuta</i>	nuostaba	<i>Vismaya</i>	nuostaba		SA-RI (C-D) SA-PA (C-G)
<i>Santa</i>	ramybė	<i>Shanta</i>	ramybė	lėtas	MA

3 lentelė. Muzikiniai *ragos* – *rasos* veiksniai

Išvados

Bharatos (VI–VI a.) veikale „Natjašastra“, Abhinavaguptos (X a. pab.) veikale *Abhinava–barati* ir Sarangvedos (XIII a.) veikale *Sangitaratnakara* apibrėžiama konkrečių muzikinių garsinių derinių ir kitų faktorių tinkamumas išreikšti tam tikrą *rasą*. Ši teorija suteikia galimybę, naudojant tam tikrą muzikinę garsinę formulę interpretuoti *rasos* koncepciją. Šiuolaikinis muzikologas Shri Bhatkhante prieina prie išvados, kad negalima teigti, jog tam tikri konkretūs garsų deriniai tiksliai atitinka tam tikrą *rasą*, tai būtų per daug paprasta, turint omenyje sudėtingą ir kompleksišką indų kultūros muzikinio mąstymo būdą, bei menininko sceninės raiškos spontanišką ir subjektyvią prigimtį, kuri yra emocijų išsiliejimo forma. Kiekvienas menininkas interpretuoja ir reprezentuoja muziką, priklausomai nuo jo idėjos, mokyklos, techninių išraiškos galimybių, meninės patirties, bei bendro meninės komunikacijos ir filosofijos suvokimo“ (Rao, 2008).

Galima sutikti su Shri Bhatkhante nuomone, jog *rasos* estetiško kategorija yra sudėtingo ir kompleksiško indų klasikinės muzikos ir viso meno estetiško suvokimo dalis. Ištraukta iš bendro indiškos kultūros ir muzikinės gramatikos konteksto ir interpretuojama kitos kultūros kontekste, ši doktrina ir su ja susiję faktoriai įgauna kitą atspalvį, bei patiria reliatyvumo efektą. Tai natūralu, renkantis ne konservavimo, o atsivėrimo ir tarpkultūrinio meninio komunikavimo kelią. Tarpkultūriniuose meniniuose procesuose praktiškai neįmanoma išvengti išraiškos segmentų reliatyvumo. Teatrologas Patrice'as Pavisas, kalbėdamas apie tarpkultūrinius procesus, teigia: „Adaptacijos lygmenyje, kuomet turime sudėlioti kokius segmentais modeliuosime ir išsigrūninti metodologinį kodą, įvyksta kultūrinių konceptų reliatyvumas“ (Pavis 1995: 16). Jis pateikia „smėlio laikrodžio“ metaforą ir analizuoja procesą, kurio metu

viena kultūra (kultūrinis šaltinis) „subėga“ į kitą (tikslinę kultūrą), ir perspėja, kad labai svarbu atsižvelgti į du pagrindinius pavojus, kurie slypi „smėlio laikrodžio“ koncepte:

- Jeigu „smėlio laikrodis“ yra tik malūnas, jis sumala pradinės kultūros „smiltis“ ir sunaikina esminius tos kultūros kodus. Konkrečiu *rasos* interpretacijos atveju svarbu nepažeisti konkrečių garsinių formulių, atitinkančių tam tikrą *rasą*.
- Jeigu „smėlio laikrodis“ tampa tik piltuvu, tada jis tiesiog sugers pradinės kultūros substanciją, nepersijodamas jos filtrais, ir visa tai praras prasmę.

Atsižvelgiant į aptartus aspektus galima teigti, kad egzistuoja konkrečios muzikinės formulės, atitinkančios tam tikrą *rasą* (4 pav.).

Siekiant nepažeisti indiškiosios kultūros kodo ir atrasti segmentus, jungiančius lietuviškąją ir indiškąją kultūrą, reikia atkreipti dėmesį į indiškiosios *ragos* ir lietuviškųjų *sutartinių* muzikinio mąstymo specifiką.

Atsakyti į klausimą, ar įmanoma tam tikras *rasas* atitinkančias muzikines formules pritaikyti šiuolaikinio kūrėjo balsinėje raiškoje ir adaptuoti spektaklio „Rasų rato“ kontekste, galima tik kūrybinio eksperimento būdu, pritaikius teoriškai suformuluotus *rasų* kanonus kūrybinio, meninio proceso metu. Atsižvelgiant į *rasos* koncepcijos universalumą ir į nurodytus konkrečių muzikinės gramatikos segmentų ryšį su konkrečia *rasa*, per sutartinių prizmę galima pažvelgti į universalius estetinės *rasos* teorijos principus ir išplėsti emocinio meninio patyrimo bei suvokimo ribas, pasitelkiant indiškąją kultūrą kaip kultūros šaltinį, o lietuviškąją – kaip tikslinę kultūrą.

Vykstant spektaklio „Rasų ratas“ kūrybiniam, meniniam procesui buvo siekiama atsakyti į šiuos klausimus: kokios būsenos ir *rasos* užkoduotos sutartinėse? Ar garsų deriniais, atitinkančiais tam tikras *rasas*, įmanoma sužadinti tam tikrą emociją ar *rasą*? Kaip gauti rezultatai gali padėti išplėtoti šiuolaikinio kūrėjo balsinę raišką?

Literatūra

Knygos:

- Ambrazevičius, R. *Psichologiniai muzikinės darnos aspektai. Jų raiška lietuvių tradiciniame dainavime*. Kaunas: Technologijos, 2008
- Artaud, A. *Teatras ir jo antrininkas*. Vilnius: Scena, 1999
- Barba E., N. S. *A dictionary of theatre anthropology: The Secret Of The Performer*. London and new Yourk: Routledge, 2004
- Bauman, Z. *Kultūra takiojoje modernybėje*. Vilnius: Apostrofa, 2011
- Bor, J. *The Raga Guide*. Monmouth, UK: Wyastone Estate Limited, 2002
- Bosson, J. E. *Modern Mongolian*. Indiana: Indiana Univ. Press. 1964
- Caballero, A. A. *El cante flamenco*. Madrid: Alianza edotpriial, 1994
- Cano, R. L.; Cristóbal, U. L. *Investigación artística en música: problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: ESMUC, 2016
- Chantal Maillard, O. P. *RASA, el placer estetico en la tradicion india*. New Dehki: Indica, 1999
- Chicon, A. G. *Valores antropologicos del cante jondo*. Malaga: Diputacion provincial de Malaga, 1987
- Cope, J. *How to «Khöömei» and Other Overtone Singing Styles*. Great Britain, Great Britain: Wild Wind & Sound for Health, 2004
- Danielou, A. *THE RAGA-S OF NORTHERN INDIAN MUSIC*. New Delhi, INDIA: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt.Ltd. 2014
- Eidsheim, N. S. *Voice as a technology of selfhood : towards an analysis of racialized timbre and vocal performance* . San Diego: UC San Diego, 2008
- Eken, S. *The human voice. Psyche. Soma. Funcion. Communication*. Copenhagen: The Royal Danish Academy of Music, 2014
- Fleming, R. *The Inner Voice. The making of Singer*. New York: Penguin Group, 2004
- Garcia, J. L. *Flamenco en cafes cantantes y teatros (noticias de prensa. 1849 - 1936)*. Sevilla: Signatura ediciones, 2008
- Grotowski, J. *Skurdžiojo teatro link*. Apostrofa: Vilnius, 2011
- Hai, T. Q. „Realisation du chant diphonique“, *Dossier no 1: Le chant diphonique*, 1989
- Heirich, Jane Ruby *Voice and the Alexander Technique*. Berkeley: Mornum Time Press., 2011
- Kirdienė, G. *Tradiciinė rytų aukštaičių vestuvių muzika*. Vilnius: Kronta, 2009
- Lévi-Strauss, C. *La voie des masques*. Paris : Edité par Plon, 1979
- Levin, T. C. *Where Rivers and Mountains Sing: Sound, Music, and Nomadism in Tuva and beyond*. Bloomington: Indiana University Press, 2006
- Lichte, E. F. *Performatyvumo estetika*. Vilnius: Menų spaustuvė, 2013

- Linklater, Kristin *Freeing the Natural Voice. Imagery and Art in the Practice of Voice and Language*. Hollywood: Drama publishers, 2006
- Lorca, F. G. *Juego y teoria del duende*. Paris: EDITIONS ALLIA, 2008
- Machado, A.; Álvarez, 'Demófilo. *Coleccion de cantes flamencos*. Imprenta y Litografia de El Porvenir: Sevilla, 1881
- Maillard, C.; Pijol, O. *RASA, el placer estetico en la tradicion india*. New Dehki: Indica, 1999
- Marchand, P. *The Yoga of the Nine Emotions*. Vermont, Rochester: Destiny books, 2006
- Markovic, Marina *Actor's voice*. Belgrade: CLIO publishing company, 2002
- Merchán, F. *Expressive characterization of flamenco singing*. Universitat Pompeu Fabra. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2008
- Nakienė, A. *Nuo tradicinės polifonijos iki polifoninės tradicijos. Muzikos kaita XX - XXI amžiuje*. Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas: Vilnius, 2016
- Nixon, A. *Mongolian musical terminology from the thirteenth to the eighteenth centuries*. Cambridge: Unpub. Ph. D. thesis. 1989
- Olivo, S. C. *Todo sobre Flamenco. All about Flamenco*. Cadiz: Ediciones Absalon, 2005
- Paliulis, S. *Sutartinių ir skudučių keliais*. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, 2002
- Pashina, O. World of the life and world of the dead in musical sounds. *Golos y ritual*. Maskva: Gosudarstvenij institut iskustvoznaniya, 1995
- Pavis, P. *Theatre at the crossroads of culture*. London and New York: Routledge, 1995
- Pujante, A. P. *Rito y Geografia del Cante*. Murcia: Alga, 1997
- Purce, J. *Inner Sound and Voice Workshops*. London: Publicity pamphlet, 1991
- Rahaim, M. *Musicking Bodies Gesture and Voice in Hindustani Music*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 2012
- Rincon, A. *La Raiz del Grito*. Sevilla: Antonio Rincon Muñoz, 2005
- Rodríguez, Zaplana *Voice, body and performance in Tori Amos, Björk and Diamanda Galás: towards a theory of feminine vocal performance*. PhD Diss., Newcastle upon Tyne: Newcastle University, 2009
- Sachs, C. *The Rise of Music in the Ancient World. East and West*. New York: Norton&Company.INC., 1943
- Sanyal, R.; Widdess, R. *Dhrupad: Tradition and Performance in Indian Music*. Aldershot, Hants, England; Burlington, VT: Ashgate, 2004
- Shirlee Emmons, S. S. *The art of the Song Recital*. Waveland: Waveland Press, 2002
- Slaviūnas, Z. *Sutartinės* (Vol. 1). Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1958
- Slaviūnas, Z. *Sutartinės* (Vol. 2). Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1958
- Slaviūnas, Z. *Sutartinės* (Vol. 3). Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1958
- Slaviūnas, Zenonas (sud. S. Skrodenis) *Raštai*. Vilnius: VPU. 2006
- Smith, W. S. *The Naked Voice: A Wholistic Approach to Singing*. New York: Oxford university press, 2007

- Steingress, G. *Sociologia del cante flamenco*. Jerez: Junta de Andalucía, 1991
- Steingress, G. *Sobre Flamenco y Flamencologia*. Sevilla: Signatura Ediciones de Andalucía, S. L., 1998
- Urbanavičienė, D. *Šokamosios ir žaidžiamosios sutartinės*. Vilnius: Kronta, 2009
- Verstraete, Pieter *Vocal distress on Stage: Voice and diagetic Space in contemporary Music Theatre.*, Amsterdam/Boston, 2005
- Vietze, H. P. *Lehrbuch der Mongolian chant*. Leipzig: VEB Verlag Enzyklopadie, 1969
- Vyčinienė, Daiva *Sutartinių atlikimo tradicijos*. Vilnius: Kronta, 2010
- Vyčinienė, D. R. *Kokių giedosim, kokių sudarysim?* Vilnius: Kronta, 2009
- Vyčinienė, D. R. *Kadu buva, kadujo*. Vilnius: Kronta, 2012
- Vyčinienė, D. R. *Lingo rito tatato*. Vilnius: Lithuanian Academy of Music and Theatre, 2015
- Washabaugh, W. *Flamenco. Pasion, politica y cultura popular*. Barselona: Paidós, 2005
- Winnicot, D. *Playing and Reality*. London: Routledge, 1989
- Zarrilli, Ph. B. (et al.) *Theatre Histories: An Introduction*. NY: Routledge, 2010
- Zi, Nancy *Kvėpavimo menas*. Kaunas: Alkarvė, 2004

Straipsniai, recenzijos ir kt.

- Abubokirova, N. „The function of timbre as a cultural marker in studying some genres of the Turkmen folk music“, *Golos y ritual*, (74-76). Maskva: Gosudarstvenij institut iskustvoznaniya, 1995
- Aksenov, A. N. „Tuvin folk music“, *Asian music*, (7-18), 1973
- Ambrazevičius, R. Tembras muzikos psichologijoje. *Lietuvos muzikologija*, 2012, Nr.13, p. 6-21.
- Ambrazevičius, R. „Sutartinių darna: psichoakustinis aspektas“, *Lietuvos muzikologija*, 4, (125-135), 2003
- Ambrazevičius, R. *Balso akustika (multimedijos leidinys)*. Vilnius: LMTA, 2008
- Ambrazevičius, R. „Sutartinių intervalika: šiuolaikinis atlikimas“, *Les humanitariae*, (110-123), 2011
- Ambrazevičius, R. „Psychoacoustical issues of dissonance in Lithuanian sutartinės. Principles of Music Composing“, *14th International Music Theory Conference. Vilnius, 13–15 October 2014* (54-61). Vilnius: Lietuvos Muzikos ir Teatro Akademija, 2014
- Ambrazevičius, R. I. W. „Tonal hierarchies in sutartines“, *Journal of Interdisciplinary Music Studies*, 3(1&2), 45-55, 2009
- Arnold, M. „El Último Grito: Pena, Duende, and Nostalgia in the Information Age“, *Nomenclatura: aproximaciones a los estudios hispánicos: Vol. 3, Article 6*, 2014
- Assmann, J. Communicative and cultural memory. In A. N. Herausgegeben von Astrid Erll, *Cultural Memory Studies* (109-119). Berlin: Walter de Gruyter, 2008

- Comandú, M., „Cuerpo–voz: relaciones, traiciones y correspondencias“. *Jornadas de Estudios de la Performance*, n.º 2., 2014
- Eidsheim, N. „Synthesizing race: Towards an Analysis of the Performativity of Vocal Timbre“, *Trans* Nr.3., 2009
- Hamayon, R. „A propos de musique populaire mongole: enregistrements de Lajos Vargyas“, *Etude mongoles*, (80-145), 1973
- Kairiūnaitė, A. „Filosofė: dabar tradicijų laikomasi griežčiau nei bet kada“, *Kauno diena*, 2015
- Leante, L. „The lotus and the king: imagery, gesture and meaning in a Hindustani rāg.“ *Ethnomusicology Forum* “ 18, (185-206), 2009
- Leothaud, G. „Considerations acoustiques et musicales sur le chant diphonique“, *Dossier no 1: Le Chant diphonique*, (17-44), 1989
- *Les voix du monde une anthologie des expressions vocales = Voices of the world: an anthology of vocal expression.*, [France]: Chant du Monde. See Booklet, 1996
- Lorca, F. G. „Duende“ teorija ir žaismas“, *Teatro žurnalas*, 4, 58 – 65, 2016
- Newham, P. „The Psychology of Voice and the Founding of the Roy Hart Theatre.“ *NTQ New Theatre Quarterly* 9 (33), 1993
- Pegg, C. „Mongolian Conceptualizations of Overtone Singing (xoomii)“. *Ethnomusicology Forum* 1 (1), (31-54), 1992
- Pinilla, J. *Las voces que no callaron, flamenco y revolucion* (T. 2). Atrapasueños editorial, 2012
- Rahaim, M. „Gesture and melody in Indian vocal music.“ *Gesture* 8 (3), (325-347), 2008
- Seminatore, G. „Teaching poetry through song: A Modest Proposal“, *Journal of Singing*, 5-6, 515-525, 2010
- Steingress, G. „La hibridación transcultural como clave de la formación del nuevo flamenco: Aspectos históricos-sociológicos, analíticos y comparativos“. *TRANS Revista Transcultural de Música*, n.o 8, 2004
- Tamošaitytė, D. „Universalusis rasos sąvokos aspektas“, *Liaudies kultūra*. (36-40), 2001
- Tamošaitytė, D. Rasos kategorija klasikinės indų muzikos estetikoje. *Acta Orientalia Vilnensia*, 2000, nr. 1, p. 183 – 200., 2000
- Vargyas, L. Performing styles in Mongolian chant. *Journal of the international Folk Music Council*, (2-70), 1968
- Račiūnaitė-Vyčinienė, D. „Edukacijos įtaka sutartinių gyvavimo XX a. 1–8 dešimtmečiais tradicijai“, *Lietuvos muzikologija*, (129-151), 2014
- Zemp, H. A. „Recherches experimentales sur le chant diphonique“, *Cahiers de musiques traditionnelles* 4, (27-68), 1991

Nuorodos internete:

- <http://atrilflamenco.com/ritmo-y-compas/>
- <http://www.dhrupad.info/>

- <http://www.flamencopolis.com>
- <http://www.flamencoviejo.com/rito-y-geografia-del-cante.html>
- <http://www.folkways.si.edu/throat-singing-unique-vocalization-three-cultures/world/music/article/smithsonian>
- <http://www.khoomei.com/types.htm>
- http://www.lti.lt/lt/tautosakos_darbai/
- http://www.padminirao.com/rasa_theory.php
- Rao, P. (2016). (n. d.). *Padmini Rao*. Prieiga per internetą: [<http://www.padminirao.com/index.php>]
- <http://pedelgom.blogspot.com.es/2012/03/felipe-lara-4.html>
- <http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/jornadasperformance/article/view/1327>
- <http://www.rasas.info>
- <http://www.sutartines.info>
- <http://tarbagan.net/nodo/how/how.html>
- <https://theses.ncl.ac.uk/dspace/handle/10443/1831>
- <http://videotheque.cnrs.fr/doc=606>
- Земцовский, И. И. (2010). *Музыкальное время и артикуляция музыки устной традиции*. Prieiga per internetą: <https://issuu.com/ecolessauvagenali/docs/>

Priedai:

Nr. 1. Sutartinės – šokantys balsai: interviu-diskusija su prof. hab. dr. Daiva Vyčiniene

Nr. 2. Rezonuojantis *khoomei* kūnas: fenomenas ir konceptualizavimas

Nr. 3. Flamenkas – dainuojantis kūnas: nuo subkultūros iki pasaulio muzikos

Nr. 4. Pagrindiniai estetišės indų *rasos* teorijos aspektai kultūrinio ir meninio modeliavimo kontekste