

Rytis AMBRAZEVIČIUS

# Darnos ir ritmo „chromatizmai“ lietuvių liaudies dainose<sup>1</sup>

“Chromaticisms” of Musical Scale and Rhythm in Lithuanian Folk Songs

## Anotacija

Lietuvių etnomuzikologai neretai mini chromatizmus lietuvių liaudies dainų melodijose. Šiame straipsnyje, pasiremiant akustine garso įrašų analize ir gretinant jos rezultatus su transkripcijomis, atskleidžiama, kad tokie chromatizmai (bent jau dažniausiai) yra fiktyvūs. Jie atsiranda klaidingai interpretuojant savitas liaudies muzikos darnas, pasižyminčias plačiomis intonavimo zonomis. Analogiškas garso aukščio „chromatizmas“ fenomenas pastebimas ir liaudies dainų transkripcijose, kuriose neva tiksliai perteikiamos sudėtingos ritminės figūros. Taigi straipsniu iliustruojama metodologijos svarba ir problemos muzikologijoje: remiantis tik tradiciniais muzikologijos metodais, ignoruojant platesnį tarpdisciplininį tiriamųjų reiškinių kontekstą galima prieiti prie klaidingų, net absurdiškų išvadų.

**Reikšminiai žodžiai:** chromatizmai, muzikinė darna, ritmas, lietuvių liaudies dainos, transkripcija, kategorizavimas, garso aukščio ir trukmės kategorijos, intonavimas, atlikimo taisyklės.

## Abstract

Chromaticisms in the melodies of Lithuanian folk songs are frequently discussed in the studies of Lithuanian ethnomusicologists. The present paper, based on the acoustical analysis of sound recordings and collating its results with the transcriptions, reveals that those chromaticisms are fictitious, at least as a rule. They result from misinterpretations of peculiar folk music scales characteristic of wide zones of intonation. An analogous phenomenon to that of pitch “chromaticisms” is also observed in time domain as seemingly precise rendering of the complicated rhythmic patterns. Thus the importance and problems of methodology in musicology are demonstrated: stopping short at the traditional musicological methods and ignoring the wider inter-disciplinary context of the phenomena discussed can lead to unusual conclusions.

**Keywords:** chromaticisms, musical scale, rhythm, Lithuanian folk songs, transcription, categorization, categories of pitch and duration, intonation, performance rules.

## Darnos „chromatizmai“

„Chromatizmai“ lietuvių etnomuzikologų darbuose. Jau nuo lietuvių etnomuzikologijos formavimosi pradžios tyrinėtojų interpretacijose neretai randame teiginių apie chromatizmus, derminį kitimą, „dvejų dermių svyravimą“ ar kitus giminingus reiškinius, kuriuos lemia keleriopas dermės laipsnių intonavimas.

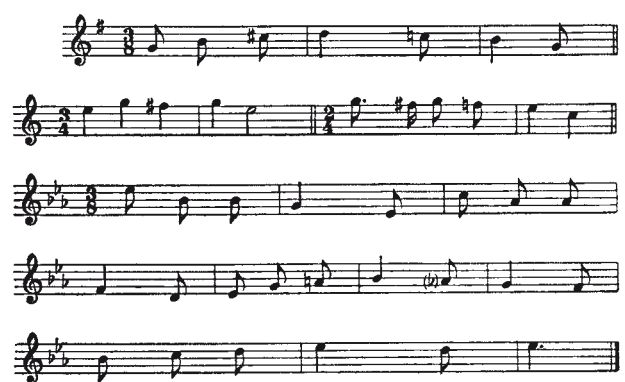
Gana išsamiai chromatizmai lietuvių liaudies dainų melodijose aptariami Jadvygos Čiurlionytės veikaluose (1955, p. 25–28; 1969, p. 236–239). Jos pastabos galėtų tapti atskiros studijos objektu. J. Čiurlionytė teigia, jog chromatizmų, kurie priklauso „prie melodijų praturtinančių priemonių“, „nemaža yra visose LTSR teritorijos dainose“ (1955, p. 25).

Čia tik pateikiu kelis jos cituojamus pavyzdžius (1 pvz.). Melodijoje iš Christiano Bartscho rinkinio (žr. 2 pvz.) J. Čiurlionytė išvelgia „svyravimą tarp dvejų dermių – eolinės ir harmoninės minorinės“ (1955, p. 19)<sup>2</sup>. Ir ji, ir kiti lietuvių liaudies muzikos tyrinėtojai ne kartą yra atkreipę dėmesį į įvairias dermines tos pačios intonacijos ar tos pačios melodijos, dainos versijas<sup>3</sup>.

### Pvz. Nr. 24



### Pvz. Nr. 25



BDB Nr. 364

1 pvz. Chromatizmų pavyzdžiai (Čiurlionytė, 1955, p. 26–27)



2 pvz. Chromatizmų pavyzdžiai (Čiurlionytė, 1955, p. 19)

Chromatinį kintamumą (visų pirma dzūkų dainose), be abejonės, pastebėjo etnomuzikologė Genovaitė Četkauskaitė, fonetinės lietuvių liaudies melodijų transkripcijos pradininkė. Jos transkripcijose, mirgančiose ne tik pustoniniais alteracijos, bet ir mikroalteracijos ženklais, tokio chromatizmo gausu. G. Četkauskaitė chromatinio kintamumo įvairovėje mėgina išvėgti tam tikrus tipus. Ji rašo, kad „dažniausiai chromatiškai alteruojamas kuris nors vienas dermės garsas“ (1981, p. 31), tačiau kartais ir du, trys ar net keturi garsai (ten pat, p. 31–32). „Tuomet minorinio atspalvio melodijos įgauna frygišką ar eolišką-frygišką [...], eolišką-dorišką [...] atspalvį, o mažorinio – miksolydišką-jonišką [...] atspalvį ir pan.“ (ten pat, p. 31). Mokslininkė pateikia įvairių chromatinio kintamumo pavyzdžių, juos išsamiai analizuoja (ten pat, p. 31–35). Įdomu, kad nagrinėjamam fenomenui ji priskiria tam tikras intencionalumo, intymumo, emocinės raiškos ypatybes. Chromatizmais lietuvių liaudies melodijose G. Četkauskaitė žavisi įvairiuose savo parengtuose rinkiniuose, epizodiškai mini juos ir teorinėje studijoje (1998b, p. 74, 130, 143).

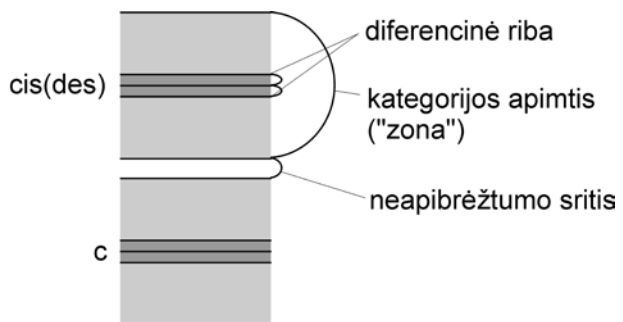
Pastabų apie derminį chromatinį kintamumą nemažai ir kitų lietuvių liaudies muzikos tyrinėtojų darbuose. Apie tai, kad Mažosios Lietuvos melodijose „gausu alteracijų ir chromatizmų“, kad dažnas „chromatinis garsų kintamumas“, rašoma, pavyzdžiui, Klaipėdos muzikologų darbuose (Vildžiūnienė, 2007, p. 21; Petrošienė, 2007, p. 121 ir kt.).

Įvairių dermės laipsnių chromatinis kintamumas randamas Gervėčių krašto melodijose (Krištopaitė ir Burkšaitienė, 1989, p. 294, 302; Razmukaitė, 2003). Apie vieną iš Petro Zalansko dainų Danutė Kuzinienė rašo taip: „Plėtojant melodiją minoriška pradinė intonacija praturtėja mažoriniais dariniais, kurie vėl pereina į minorinius ir atvirkščiai. Šis kontrastingų spalvų žaismas labai efektingas“ (Krištopaitė, Vėlius ir Kuzinienė, 2008, p. 61)<sup>4</sup>.

Nieko nuostabaus, kad chromatinis kintamumas, kaip savitas ir įdomus reiškinys, sulaukė dėmesio ir kitų tautų etninės muzikos tyrinėjimuose (plačiau žr. Ambrazevičius, 2008a, p. 94–98).

**Aukščio kategorizavimas.** Tam kartui palikime nuošalyje chromatinio kintamumo tyrinėjimų apžvalgą ir aptarkime vieną pamatinį suvokimo reiškinį. Jis vadinamas kategorizavimu (angl. *categorization*), skirstymu į klases, kontinuumo diskretizavimu ar pan. (plačiau žr. Ambrazevičius, 1997, p. 6–9). Pavyzdžiui, garsų aukščio kontinuumas aukštesniame suvokimo lygmenyje yra dalijamas aukščio **kategorijomis** (klasėmis, „zonomis“<sup>4</sup>). Kategorijų centrai sudaro supaprastintai (matematiškai) apibrėžiamą darną, t. y. atitinka „tikslų“ intonavimą toje dainoje. Taigi kiti, „netiksliai“ intonuojami, garsai užpildo kategorijos plotį. Pavyzdžiui, sakome, kad intonuojama „šiek tiek platesnė“ ar „šiek tiek siauresnė“ didžioji tercija, bet remiamės ta pačia didžiosios tercijos sąvoka, nukrypimą suprasdami tik kaip tam tikrą atspalvį, bet ne kategorijos pakitimą. Intonuojant vis siauresnį intervalą, jis vis tiek suvokiamas kaip didžioji tercija, kol prieinama vadinamoji **neapibrėžtumo sritis**, kai intervalas nėra identifikuojamas nei kaip didžioji, nei kaip mažoji tercija. Dar mažėjant intervalui, jis jau suvokiamas kaip mažoji tercija.

Europinės kategorijos apimtis – apie 80 centų, neapibrėžtumo sritis – apie 20 centų (3 pvz.)<sup>5</sup>. Tačiau realiai panaudojama ne visa kategorijos apimtis – didesni nuokrypiai nuo idealių centrinių darnos aukščių laikomi detonavimu. Vis dėlto nedideli nuokrypiai nuo teorinės tiksliais intervalais išreikštos darnos muziką atliekant yra leidžiami ir netgi pageidaujami<sup>6</sup>. Tai lengviausiai pasiekama laisvai intonuojamoje muzikoje – dainavime ir iš dalies instrumentinėje muzikoje.



3 pvz. Garso aukščio kategorijos sandara

Atkreipiu dėmesį, jog čia, kalbėdamas apie žmogaus klausos toleruojamus aukščio nuokrypius nuo teorinio etalono, turiu galvoje suvokiamus aukščio skirtumus. Kai skirtumai labai maži, jie nesuvokiami – tiesiog girdima, kad intonavimas tikslus. Gebėjimas suvokti aukščio skirtumus priklauso nuo klausos jautrumo; jis apibrėžiamas aukščio skirtumo pojūčio slenksčiu (kitai – **diferencine aukščio riba**<sup>7</sup>). Vienas po kito skambantys du gryniesi tonai yra skiriami, jei intervalas tarp jų ne mažesnis negu keli centai (plačiau žr. Ambrazevičius, 2008a, p. 46–47).

Vadinasi, kategorijos plotis yra gerokai didesnis už diferencinę ribą. Priešingu atveju informacijos saugojimas ir perteikimas nebūtų adekvatus, t. y. klaidų tikimybė būtų neleistinai didelė.

Aukščio kategorijos struktūra atspindi aukščio transkripcijos ortografijoje. Pirma, labai maži, nepastebimi, neišeinantys už diferencinės ribos kiekybiniai skirtumai, be abejonės, iš viso nežymimi transkripcijoje. Antra, didesni kiekybiniai skirtumai (bet neperžengiantys tam tikros kategorijos ribų) jau pastebimi, tačiau laikoma, jog tonai skiriasi tik kategorijos atspalviu. Jie jau žymimi tam tikrais ženklais – rodyklėmis ar pan. (plačiau žr. Ambrazevičius, 1997, p. 41–43).

Kodėl kategorizavimas reikalingas? Tai paaiškinama informacijos (jos išsinimo, saugojimo ir komunikacijos) teorijomis. Priežastis tokia: žmogiškoji informacija turi būti užkoduota diskretinių dydžių pavidalu, kad ją būtų įmanoma adekvačiai perteikti. Kodavimui žmogus pajėgia naudoti tik labai nedaug kategorijų. Dažnai cituojamas „magiškasis Millerio skaičius  $7 \pm 2$  (Miller, 1956)<sup>8</sup>.

Pavyzdžiui, daugelyje pasaulio muzikinių kultūrų dermės laipsnių nebūna daugiau kaip septyni. Taigi kategorijų sistema leidžia „pateikti maksimumą informacijos mažiausiomis suvokimo pastangomis“ (Rosch, 1978, p. 28).

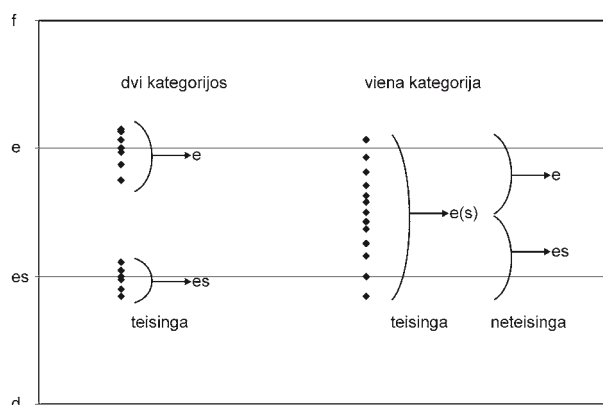
„Chromatizmų“ atsiradimas dėl skirtingų kategorizavimo sistemų. Kodėl čia tiek daug kalbama apie kategorizavimo reiškinį? Problema ta, kad garsų aukščio kategorizavimas įvairiose muzikinėse kultūrose gali būti įvairus. Kadangi kultūros reprezentanto ir išorinio suvokėjo (etnomuzikologo) aukščio kontinuumo klasifikacijos nebūtinai sutampa<sup>9</sup>, išorinio suvokėjo suvokiamos darnos nebūtinai atitinka kultūros reprezentanto intencijas. Toks reiškinys kartais pavadinamas „klausos apgaulėmis“ ar „klausos iliuzijomis“ (angl. *aural ghost*; tai susiję su vadinamąja *emielitic* problema; plačiau žr. Ambrazevičius, 2008a, p. 73–76).

Tarkime, kad tyrinėjamoje muzikoje mažosios, „neutraliosios“ ir didžiosios tercijos intervalai nediferencijuojami – sudaro vieną nedalomą kategoriją. Muzikologo išvados apie įvairias besikaitaliojančias tercijos versijas toje muzikoje – apie chromatinį kintamumą – tebūtų „klausos iliuzijos“ padarinys (Chenoweth, 1972, p. 50).

Identifikuoti, ar intonacijos versijos dalomos į kategorijas, nėra sunku. 4 pvz. pateiktos dvi schemas. Pirmoji vaizduoja tikrojo, antroji – tariamojo chromatizmo atvejį. Pirmojoje schemoje intonacijos (konkrečiau, pavyzdžiui, absoliutaus aukščio arba intervalo intonacijos) versijos grupuojasi į dvi kategorijas, antrojoje – į vieną. (Čia atskiras versijas žymi taškai.) Tiesa, muzikologas, kurio suvokimas remiasi tolygiaja dvylikalaipsne temperacija, girdės ir didžiąją, ir mažąją, ir „neutraliąją“ tercijas (pastaroji daugmaž atitiks minėtąją neapibrėžtumo sritį).

Tačiau originaliojoje muzikinėje kalboje šiuo atveju iš tikrųjų naudojama vienintelė „apibendrinta“ tercija.

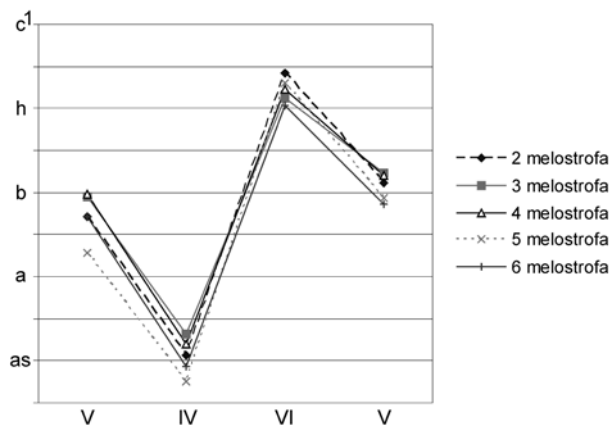
Aukščio žymėjimo sistema etnomuzikologinėse transkripcijose turėtų atitikti užrašomos muzikos darną. Jei tiriamoji darna tik vos vos skiriasi nuo tolygiosios dvylikalaipsnės temperacijos, jokių ypatingų žymėjimų ir nebereikia. Paprasčiausia būtų laikytis Hornbostelio paradigmos ir naudoti standartinę europinę penklinę, nebent su papildomais diakritiniais darnos garsų aukščio nuokrypių žymėjimais. Net jeigu skirtumas ir didesnis, dažnai užtektų ir paprastų žymėjimų. Tarkime, 4 pvz. atveju tercijos intonavimo savitumą būtų galima žymėti prieraktiniu *mi bemol* skliaustuose.



4 pvz. Tikrojo (kairėje) ir fiktyvaus (dešinėje) chromatizmo schemas (komentarai žr. tekste)

Kai tiriamoji darna gerokai skiriasi nuo tolygiosios dvylikalaipsnės temperacijos, siūlomi įvairūs linijų sistemos modifikavimo būdai, kurie ne tik supaprastina užrašymo grafiką, bet ir palengvina darnos suvokimą (išsamiau žr. Ambrazevičius, 1997, p. 38–39).

„Chromatizmų“ pavyzdžio analizė. Panagrinęsiu vienos dainos (kol kas nerašau, kokios) mažos atkarpos intervaliką. Paeiliui intonuojamų V–IV–VI–V laipsnių 2–6 posmų melodinės linijos grafikai pateikti 5 paveikslėlyje. Nenuostabu, kad garsų aukščiai įvairiuose posmuose ne visai sutampa, skiriasi pustonio dalimis. Patyrinėkime trečiojo šios sekos garso (sekstos) intonavimą. Galima laikyti, kad trečiame ir šeštame posmuose seksta intonuojama mažosios oktavos *si* (šiek tiek aukščiau, bet neviršija *si* + 20 centų). Antrame, ketvirtame ir penktame posmuose rašytume *si* (bekarą) su rodyklėle aukštyn (intonuojama tarp *si* + 20 ir *si* + 50 centų). Pagaliau ne tiek svarbu, kur brėšime ribą tarp *si* ir „*si* su rodyklėle aukštyn“ – *si* + 20 centų, kiek mažiau ar daugiau. Svarbu, kad transkripcijoje bus tik šiedu variantai (*si* ir „*si* su rodyklėle aukštyn“).



5 pvz. Dainos „Užsidek, motula, tris žvakelas“ (Četkauskaitė, 2006, p. 62 (Nr. 18)) atkarpos 2–6 strofų melogramos

Keli žodžiai apie kitus nagrinėjamos sekos garsus. 5 pvz. matyti, kad pirmoji kvinta intonuojama tarp *la* ir *si bemol*, kvarta – šiek tiek aukščiau ar žemiau negu *la bemol*, antroji kvinta – šiek tiek aukščiau ar žemiau negu *si bemol*.

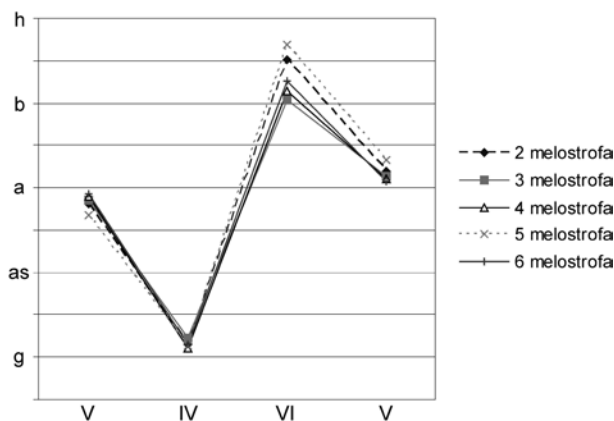
Dabar laikas atskleisti, kad ši daina – tai Marės Kuo-džiūtės-Navickienės „Užsidek, motula, tris žvakelas“ (Četkauskaitė, 2006, p. 62–63); jos transkripcija pateikta 6 pavyzdyje. Čia nagrinėjau trečiojo takto pradžios atkarpą (kuri pirmame posme išdainuojama su tekstu *pa-žiū-rėk*). Šios atkarpos vidurys 2–6 posmuose kinta; tas kitimas pa-vaizduotas apačioje, papildomoje penklinėje (varijuojantis segmentas pažymėtas 5 numeriu). Tiesa, IV–VI laipsniai turėtų būti užrašyti ne aštuntinėmis, bet šešioliktinėmis ritminėmis vertėmis – matyt, tai korektūros klaida ir čia jos nepaisysiu.

6 pvz. Dainos „Užsidek, motula, tris žvakelas“ melodijos transkripcija (Četkauskaitė, 2006, p. 62 (Nr. 18))

Tačiau transkripcijoje yra ir esminių klaidų; jos išryškėja sugretinus natas su akustinių matavimų rezultatais. Palyginkime: pagal objektyvius matavimus 2 posme seksta intonuojama „aukšta *si*“, pagal transkripciją – *si*. Kituose posmuose, atitinkamai, *si* ir *si*, „aukšta *si*“ ir „aukšta *si bemol*“, „aukšta *si*“ ir „žema *si*“, *si* ir *si bemol*.

Nepažymėtas ir ryškus kvintų bei kvartos variantinis kintamumas. Transkripcija akivaizdžiai neatitinka tikrovės.

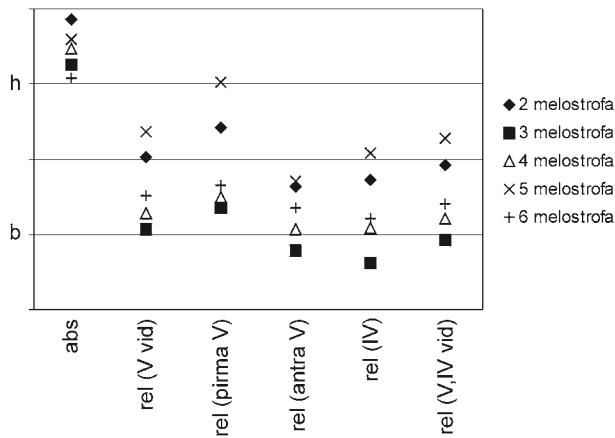
Vis dėlto tokį neatitikimą galima pateisinti. Galima pagrįstai teigti, kad transkripcijoje, atspindinčioje suvokimą, užrašomi ne tikslūs, absoliutūs, o reliatyvūs garsų aukščiai – lyginant tuos garsus su toninėmis atramomis ar kitais garsais, kurie laikomi tiksliai intonuojamais. Galima manyti, kad aukštesnė ar žemesnė seksta (trečiasis nagrinėjamosios sekos garsas) yra suvokiama lyginant ją su atramine kvinta (pirmasis ir ketvirtasis garsai). Todėl perskaičiuokime (transponuokime) garsų aukščius taip, kad vidutinė kvinta (pirmojo ir ketvirtojo sekos garsų vidurkis) atitiktų *la* (7 pvz.). Deja, ir taip perskaičius sekstos variantai neatitinka užrašytųjų transkripcijoje – gauname *si bemol* 3 ir 4 posmuose, „aukštą *si bemol*“ 6 posme bei „žemą *si bekar*“ 2 ir 5 posmuose.



7 pvz. Tas pat, kas 5 pvz., tik transponuota taip, kad kvintų (V) aukščio vidurkis būtų *a*

Galimos ir kitokios suvokimo interpretacijos. Tarkime, sekstos aukštis suvokiant yra lyginamas ne su vidutine kvinta, o tik su pirmąja ar antrąja, su prieš tai einančia kvarta ir pan. Atitinkamai transponavus sekstą rezultatai šiek tiek įvairuoja, tačiau išlieka tokia bendra seka: seksta yra žemiausia 3 posme, ji laipsniškai vis aukštėja 4, 6, 2, 5 posmuose (žr. 8 pvz.).

Palyginkime su transkripcija – skirtumas akivaizdus. Jis patvirtinamas ir klausia.



8 pvz. Reliatyvūs sekstos (žr. VI 5 pvz.) aukščiai įvairiai transponuojant

Įdėmiau patyrinėjus 8 pvz. prieinama prie išvados, kad nagrinėjamoju atveju sekstos kategorijos (intonavimo zonos) skaidymas į aiškiai besiskiriančias subkategorijas apskritai vargu ar yra pagrįstas. Susiduriame su minėtu dirbtinio kategorizavimo reiškiniu.

Taigi išvados dvi. Pirmą, tiriamosios sekstos intonavimo zona yra plati ir gana vientisa; jos skaidymas transkripcijoje į kelias versijas yra dirbtinis ir nepagrįstas. Antra, net neatsižvelgiant į pirmąją išvadą bei esminius darnos reiškinius ir vis vien mėginant skaidyti intonavimo zoną, rezultatai būtų kitokie, nei pateikiama transkripcijoje.

Nusakysiu šias išvadas paprasčiau. Bemolių ir rodyklėlių rašymas 6 pvz. transkripcijoje yra iš esmės nekorektiškas. Intonavimą reikėtų žymėti apibendrintai, neskiriant variantų. Net jeigu manome priešingai ir vis tiek stengiamės „supertiksliai“ išrašyti neva egzistuojančius intonavimo variantus, galutinis rezultatas (rodyklėlės, bemo liai...) turėtų būti kitoks nei aptariamoje transkripcijoje. Tad ji yra klaidinga.

Galbūt aptartasis pavyzdys yra atsitiktinis, išimtinis? Gal tikrojo chromatizmo atveju iš tiesų yra gausu lietuvių liaudies dainų melodijose? Deja, ne. Būtent tikrąjį chromatizmą aptikti yra sunku, o „chromatizmų“ – nors vežimu vežk (Ambrazevičius, 2006b; 2008a, p. 198–232; 2008b; Ambrazevičius and Wiśniewska, 2008).

**„Chromatizmai“ ir atlikimo taisyklės.** Pastebėta, kad tam tikriems melodiniams kontekstams yra būdingi gana dideli ir sistemingi intonavimo skirtumai (Ambrazevičius, 2008a, p. 202–208). Pavyzdžiui, kylančiose slinktyse garsus linkstama intonuoti aukščiau, krintančiose – žemiau. Gretimus toninėms atramoms (žemesnius) garsus linkstama intonuoti aukščiau, kai tie garsai yra veikiami stipraus atramos konteksto. Pavyzdžiui, metroritmiškai neakcentuotą terciją, iš abiejų pusių apsuptą atraminių kvartų, linkstama intonuoti aukščiau negu terciją kitokiame melodiniame kontekste. Šios dvi taisyklės buvo

atskleistos remiantis dzūkų ir suvalkiečių dainavimo pavyzdžiais (ten pat). Išnagrinėjus rinkinio (Nakienė ir Žarskienė, 2003) pavyzdžius nustatyta, kad tercijos laipsnis kylančiose slinktyse intonuojamas vidutiniškai 27 centais aukščiau negu krintančiose, o tercijos laipsnis „vedamojo“ tono atveju (t. y. kai tercija subordinuojama kvartos atžvilgiu, pabrėžia kvartos atramą – atlieka vedamojo tono funkciją) intonuojamas vidutiniškai 38 centais aukščiau negu kitais atvejais.

Aišku, kad ieškoti klasikinių chromatizmų (intonavimo versijų, besiskiriančių bent jau apytiksliai pustoniu) aptariamuose reiškiniuose būtų beprasmiška.

Melodinis kontekstas turi įtakos ir europinio profesionalaus vokalo, ir instrumentinės muzikos intonavimui. Melodinio ir harmoninio konteksto įtaką intonavimui pastebėjo jau Charlesas R. Shackfordas (1956). Janina Fyk pabrėžia, kad intonavimas – ne statinis, o dinaminis procesas, garso aukštis priklauso nuo daugelio sąveikaujančių parametru, visų pirma nuo muzikinio konteksto (Fyk, 1994; taip pat žr. Gabrielsson, 1999, p. 546). „Intonavimas yra kelių dalinių gebėjimų – aukščių skyrimo, jų derinimo – ir instrumento derinimo amalgama“ (Morrison and Fyk, 2002, p. 183; pagal Kopiez, 2003, p. 407). Eksperimentiškai parodyta, kad instrumentinės muzikos „intonavimui įtakos turi mažiausiai keturi veiksniai: instrumento savitumai, dalinių tonų padėtis, muzikinis kontekstas ir aukščio klasės, nepriklausomos nuo konteksto“ (Kopiez, 2003, p. 408). Tie veiksniai gali konkuruoti.

Taigi minimos tradiciniam dainavimui būdingos atlikimo taisyklės<sup>10</sup> iš esmės nėra netikėtos. Būtų įdomu patyrinėti bendresnius psichologinius jų atitikmenis. Pavyzdžiui, tikėtina, jog šios taisyklės yra artimos europiniam akademiniam atlikimui būdingoms vedamojo tono<sup>11</sup>, toninės traukos (angl. *‘tonal gravity’ rule*; Fyk, 1995) ar *high sharp* (Friberg, 1991) taisyklėms.

**„Chromatizmai“ Ch. Bartscho rinkinio melodijose.** Dabar sugretinkime išvadas apie atlikimo taisykles ir J. Čiurlionytės pateikiamus tipiškus chromatizmo pavyzdžius Mažosios Lietuvos melodijų transkripcijose (1, 2 pvz.). Pastarosiose akivaizdžiai išryškėja aptartieji kylančios ir krintančios slinkties intonacijų bei atramos ir gretimo jai garso sąveikos dėsningumai (žr. 1 lentelę).

Patyrinėkime išsamiau Ch. Bartscho rinkinio (Bartsch, 1886, 1889) melodijas. Chromatizmų šiose melodijose statistinės analizės rezultatai (Ambrazevičius and Wiśniewska, 2008) pavaizduoti 1 lentelėje. Matome, kad dažniausiai pasitaiko vedamojo tono tipo chromatizmai: „vedamasis“ tonas paauskštėja, kai melodijos linijoje yra apsuptas atramų (pirma eilutė 1 lentelėje; tipiškas pavyzdys pateiktas 9 pvz.). Dažni ir menkesnės sąveikos su atrama atvejai (antra, ketvirta–šešta eilutės), dėsningi chromatizmai kylančiose ir krintančiose slinktyse (trečia eilutė;

chromatizmo tipas	dainų skaičius
	46
	28
	12
	7
	4
	3
(#)	3
vienodame kontekste	9
kitoks	21

1 lentelė. Chromatizmų tipai Ch. Bartscho rinkinio (Bartsch, 1886, 1889) melodijose

žr. tipišką pavyzdį 10 pvz.). Taip pat pasitaiko chromatiškai nevienodų versijų vienoduose melodiniuose kontekstuose (aštunta eilutė; žr. tipišką pavyzdį 11 pvz.). Kelis kartus alteracijos ženklai užrašyti skliaustuose (septinta eilutė). Pasitaiko ir kitokių chromatinio kintamumo tipų (devinta eilutė), tačiau verta pabrėžti, kad jie neprieštarauja jau aptartiems dėsningumams. Pavyzdžiui, nerasta intonuojant žemiau kylančiose slinktyse ir aukščiau – krintančiose.

Todėl tikėtina, kad chromatizmai Ch. Bartscho rinkinio transkripcijose – tai tik neadekvatus, šiek tiek aukščiau ar žemiau (dažniausiai mažiau negu pustonių; pagal atlikimo taisyklės) intonuojamų garsų žymėjimo padarinys. Šiose transkripcijose aiškiai matomos „vedamojo“ tono ir kylančios-krintančios slinkčių „chromatizavimo“ tendencijos. Chromatiškai skirtingos versijos vienoduose melodiniuose kontekstuose atspindi plačią intonavimo zoną, alteracijos ženklai skliaustuose – aiškų neatitikimą tolygiajai temperacijai, pačių užrašytojų minimas transkripcijos problemas (Bartschas, 2000, p. 40–43).

Logika paprasta: tarpukario Suvalkijos dainų pavyzdžiuose tikrų chromatizmų nerasta – tik intonavimo įvairiuose melodijos kontekstuose tendencijos (atlikimo taisyklės). Taigi būtų keista, jei tokie chromatizmai būtų būdingi gretimam Mažosios Lietuvos regionui, juolab jų nerasta ir patyrinėjus Dzūkijos pavyzdžius, juolab Mažosios Lietuvos melodijose išvengiamos tos pačios universalios atlikimo taisyklės, juolab net patys šių melodijų užrašytojai transkripcijas laikė schematiškomis. Trumpai tariant, argumentų „prieš“ chromatizmus Mažosios

Moderato Pilupėnai, 1846 Bd.

9 pvz. Chromatizmų pavyzdys (Bartschas, 2000, p. 207)

Andantino Apie Širvintą, 1857 B.

10 pvz. Chromatizmų pavyzdys (Bartschas, 2000, p. 136)

11 pvz. Chromatizmų pavyzdys (Bartschas, 2000, p. 219)

Lietuvos melodijose yra, o „už“ – bent jau kol kas – ne. Todėl stebina dar ir šiais laikais pasitaikančios drąsios chromatizmų išvalgos Mažosios Lietuvos melodijose, besiremiančios vien transkripcijomis, kurios neatspindi intonavimo niuansų.

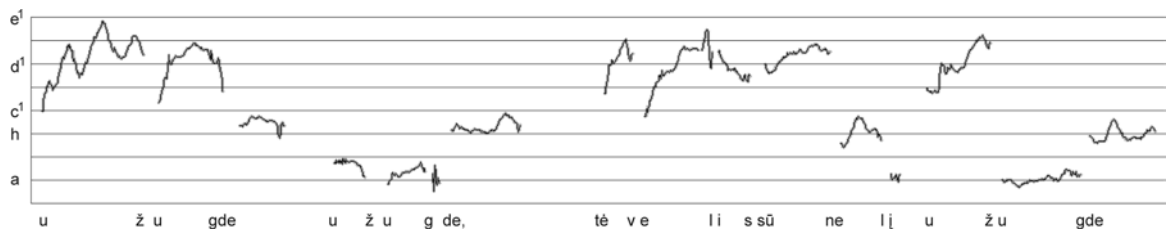
Tikėtina, jog išvadas apie tariamus chromatizmus Mažosios Lietuvos melodijose galima ekstrapoliuoti ir į kitas dainavimo tradicijas Lietuvoje bei aplinkiniuose kraštuose.

„**Chromatizmai**“ sutartinėse. Apie sutartinių intervalikos problemas jau nemažai rašyta – ir apie šiuolaikinių sutartinių giedotojų pastebėjimus, kad balsai geriausiai „susidaužia“, kai juos skirianti sekunda yra platesnė už mažąją ir (dažniausiai) siauresnė už didžiąją (Račiūnaitė-Vyčiniene, 2003); ir apie „keistą“, niekaip netelpančią į temperacijos rėmus senųjų sutartinių įrašų intervaliką, atskleidžiamą naudojant akustinius metodus (Ambrazevičius, 2003; 2008a, p. 136–146). Šių tyrinėjimų kontekste chromatizmų ieškojimas sutartinėse atrodytų mažų mažiausiai keistokai. Juolab esminiai sutartinių intonavimo

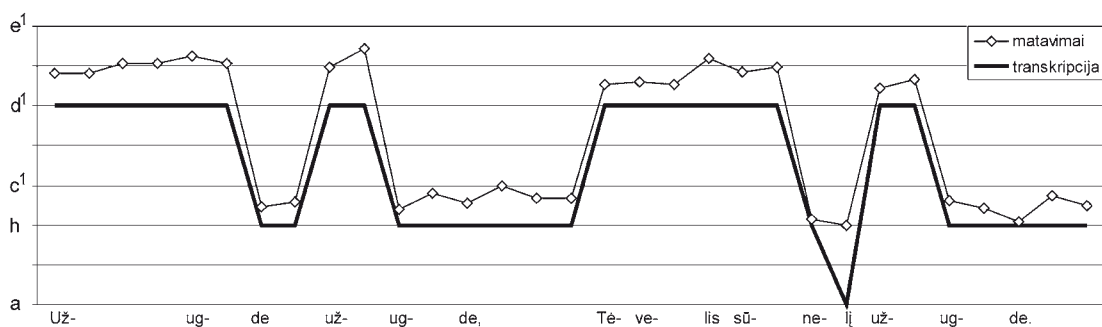
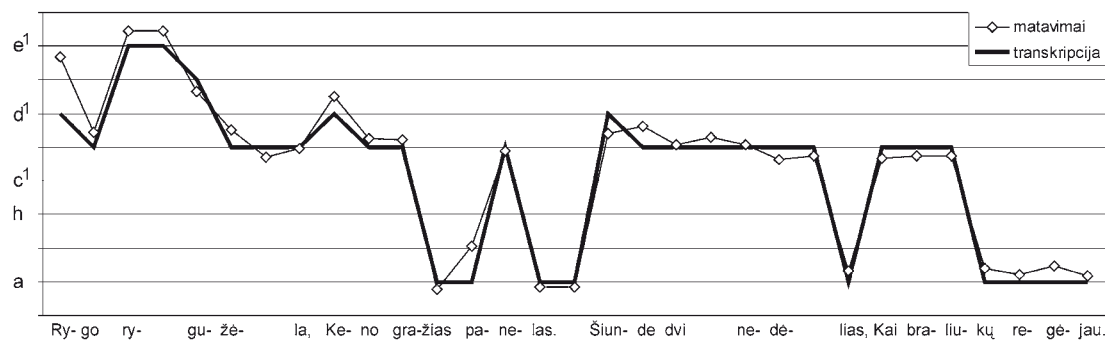
savitumai girdimi ir be tų tyrinėjimų, „plika“ ausimi. Pavyzdžiui, paklausykime sutartinės „Užugde užugde“ (Četkauskaitė, 1998a, p. 220–222) (12 pvz.) įžangos. Nesunku išgirsti ir suvokti, kad šio pavyzdžio intonavimas labai jau nestabilus, „plaukiojantis“. Šį faktą atspindi ir akustinė intonograma (13 pvz.). Tokios pačios nestabilios intonacijos būdingos ir vėliau kanonu prisijungiantiems kitiems balsams. O transkripcijoje bandoma neva tiksliai pažymėti visus balsų aukščių kitimo niuansus, aišku, kiek šitai leidžia tradicinė penklinė ir diezai. Vis dėlto palyginkime transkripciją su akustinių matavimų rezultatais (14 pvz.). Matome, kad atskirų garsų transkripcija nuo tikrųjų aukščių skiriasi net iki tono (!). Tad leidinio sudarytojos komentaras, kad čia keičiamas „derminis koloritas“, „grožimasi chromatinium kintamumu (jam teikiamas ne tik spalvinis, bet ir semantinis [! – R. A.] vaidmuo)“ (Četkauskaitė, 1998a, p. 31), skamba jau kaip mokslinė fantastika.

$\text{♩} = 96-100$

12 pvz. Sutartinės „Užugde užugde“ transkripcija (Četkauskaitė, 1998a, p. 220 (Nr. 86); atkarpa)



13 pvz. Sutartinės „Užugde užugde“ (Četkauskaitė, 1998a, p. 220–222 (Nr. 86)) pradžios intonograma



14 pvz. Sutartinės „Užugde užugde“ (Četkauskaitė, 1998a, p. 220–222 (Nr. 86)) atkarpos akustinių matavimų rezultatų ir transkripcijos palyginimas. Viršuje – I+III, apačioje – II

### Ritmo „chromatizmai“

**Trukmės kategorizavimas.** Rašant apie aukščio „chromatizmus“ kabutės reiškė „neva“. Minint ritmo „chromatizmus“ kabutės turėtų tarsi dvejoją prasmę. Pirmiausia, pati chromatizmo sąvoka tradiciškai yra vartojama tik vertikalės (aukščio), bet ne horizontalės (trukmės) atveju. Antra, net jeigu susitartume šią sąvoką vartoti apibūdinami ir trukmės kategorijas, veikiausiai pasirodytų, kad tokie chromatizmai yra taip pat tariami, fiktyvūs, kaip ir aukščio chromatizmai.

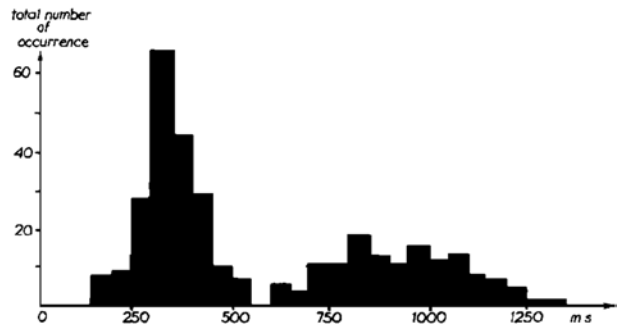
Trumpai sakant, sudėti visus šiuos „chromatizmus“ į vieną straipsnį paskatino fenomenų analogijos: dėl garso aukščio dirbtinio kategorizavimo atsiranda aukščio „chromatizmai“, lygiai taip pat dėl garso trukmės dirbtinio kategorizavimo atsiranda trukmės „variantai“ – kelios ritminės vertės, žyminčios tą pačią originalią ritmo (trukmės) kategoriją.

Tiesa, kitaip negu apie aukščio chromatizmus, apie ritmo „chromatizmus“ lietuvių etnomuzikologinėse studijose, berods, nėra rašyta. Tačiau dažnas ritminių figūrų sudėtingumas ir kintamumas transkripcijose liudija, kad ritmo „chromatizmų“ konstatavimas lietuvių liaudies dainų melodijose – įprastas dalykas.

Trukmės ir aukščio kategorizavimo fenomenai iš esmės yra analogiški. Vargu ar rastume daug lietuvių liaudies melodijų pavyzdžių, kur ritmo kategorijų skaičius viršytų penkis (pavyzdžiui, trisdešimtantrinė, šešioliktinė, aštuntinė, ketvirtinė, pusinė). Šį rinkinį galėtų papildyti „tarpinės“ kategorijos – „triolinės“ ir pan. Tačiau vis tiek mažai tikėtina, kad galutinis skaičius viršys „magiškąjį“ Millerio devynetą.

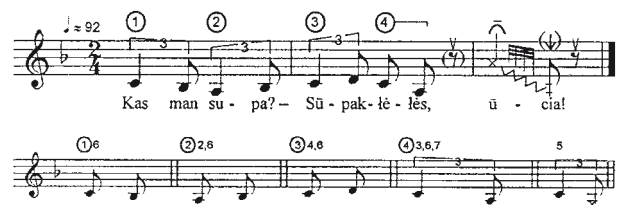
Trukmių diferencinė riba, priklausomai nuo suvokimo uždavinio formulavimo, yra nuo 2–3 iki 5–10 procentų (tiek besiskiriančios trukmės jau yra diferencijuojamos; Dowling and Harwood, 1986, p. 185–186). Tačiau taip yra tik geriausiu atveju – kai trukmės yra artimos vadinamajam „natūraliajam žingsniui“ (angl. *natural pace*) – apie 600–700 ms. Tokios trukmės atitinka vidutinį tempą (MM 85–100). Ilgesni atskiri garsai suvokiami kaip patrupinti, o trumpesni – kaip pailginti (Spender and Shuter-Dyson, 1995, p. 405). Jų diferencijavimas darosi prastesnis.

Artimiausias (ir geografiškai, ir temiška) ritmo dirbtinio diskretizavimo pavyzdys – estų muzikologo Jaano Rosso straipsnis apie trukmės santykius estų runų dainose (Ross, 1989). Šiuo tyrimu mokslininkas parodė, kad nagrinėjamų dainų ritminis piešinys sudarytas tik iš dviejų ritminių verčių – trumpų ir ilgų garsų (15 pvz.). Vidutinis šių trukmių santykis – apie 1:3. Trukmių atlikimo zonos gana plačios. Stengiantis ritmą užrašyti „supertiksliai“, dažnai daromos dirbtinio kategorizavimo klaidos – prikuriami fiktyvių ritmo kategorijų.

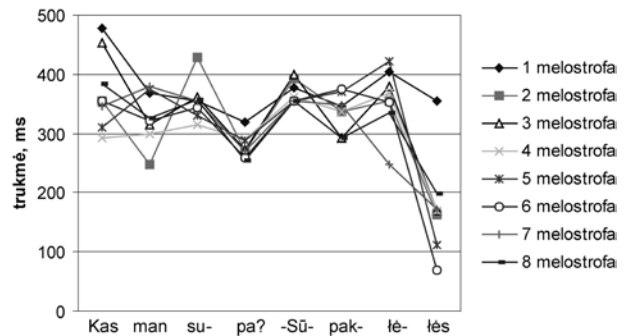


15 pvz. Estų runinės dainos trukmių skirstinys (Ross, 1989, p. 1673)

**Ritmo „chromatizmų“ pavyzdžio analizė.** Ritmo diskretizavimo problemos labiausiai išryškėja nereguliarus ritmo, *tempo rubato* pavyzdžiuose. Čia pasirinkau sūpuoklinę dainą „Kas man supa“ (Četkauskaitė, 1998a, p. 81; žr. transkripciją 16 pvz.). Visų dainos garsų trukmės (išskyrus glisandinius pabaigos šūksnius) pateiktos 17 pvz.<sup>12</sup> Iš šio paveikslėlio aiškiai matyti „svinguojantis“ ritmo pobūdis: aštuntinių poroje pirmoji aštuntinė dažniausiai yra šiek tiek ilgesnė už antrąją. Tai lengvai suvokiama ir klausantis įrašo. Vis dėlto įdomu tą trukmių santykį įvertinti tiksliau.











16 pvz. Dainos „Kas man supa?“ melodijos transkripcija (Četkauskaitė, 1998a, 81 (Nr. 11))



17 pvz. Dainos „Kas man supa?“ (Četkauskaitė, 1998a, 81 (Nr. 11)) garsų trukmės



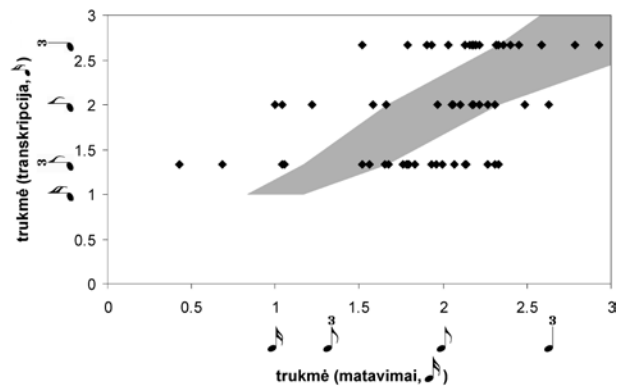
Taip pat, kaip analizuojant darnos „chromatizmus“, iš pradžių reikia aptarti kategorijas ir jų ribas. Transkripcijoje pateikiamos trys ritmo kategorijos – aštuntinė, triolinė aštuntinė ir triolinė ketvirtinė. Jeigu ketvirtinė skaidoma į dvi (vienodas) aštuntines, pirmosios ir antrosios trukmių santykis lygus 1. Jei į triolinę ketvirtinę ir aštuntinę – šis santykis lygus 2. Vadinasi, riba tarp šių santykio kategorijų būtų 1,5. Tai yra, užsibrėžę visus atvejus išskirstyti į dvi kategorijas (dvi aštuntinės arba triolinės ketvirtinė ir aštuntinė), turėtume laikyti, kad jeigu trukmių santykis neviršija 1,5, yra dvi aštuntinės, o jei viršija – triolinės ketvirtinė ir aštuntinė<sup>13</sup>. Remiantis tokiu apibrėžimu galima kategorizuoti visus nagrinėjamus, iš akustinių matavimų apskaičiuotus trukmių santykius ir rezultatus palyginti su transkripcija (18 pvz.).

matavimai ⇒ transkripcija	kiekis
 ⇒ 	5
 ⇒ 	3
 ⇒ 	20
 ⇒ 	4

18 pvz. Dainos „Kas man supa?“ (Četkauskaitė, 1998a, p. 81 (Nr. 11)) akustinių matavimų rezultatų ir transkripcijos palyginimas

Kaip matyti iš 18 pvz. schemas, tik 25% atvejų (8 iš 32) vidinis ketvirtinės skaidymas transkripcijoje pažymėtas teisingai. Įdomu, kad dažniausiai klystama ritminėms vertėms suteikiant pernelyg didelį kontrastą: menkai tesiskiriančios trukmės interpretuojamos kaip triolinis santykis 2:1 (nors pasitaiko ir atvirkščiai).

Tikrųjų trukmių ir trukmių transkripcijoje neatitinkimą galima pavaizduoti ir kitaip: vienoje grafiko ašyje atidedama tikroji (pamatuota) trukmė, kitoje – užrašytoji transkripcijoje (19 pvz.). Vaizdingumo dėlei čia pavaizduotos santykinės trukmės – vienetu laikant šešioliktinę (jos trukmė apskaičiuota pagal transkripcijoje pateiktą tempą). Pilka juosta atitinka ritmo kategorijų zonas, t. y. į ją patenkantys taškai vaizduoja transkripcijoje korektiškai užrašytas ritmines vertes. Ir vėl matome, jog dauguma taškų nepatenka į šią juostą, t. y. atitinkamos ritminės vertės užrašytos klaidingai. Ilgesnės trukmės transkripcijoje dar labiau pailginamos (viršutinė linija 19 pvz.: kategorijos zona yra dešiniau negu dauguma taškų), o trumpesnės – dar labiau sutrumpinamos (apatinė linija: kategorijos zona yra kairiau negu dauguma taškų). Jau iš pirmo žvilgsnio tai neatitinka minėtų bendrųjų percepcinių dėsnų: nagrinėjamoju atveju ilgesnės trukmės suvokiant ilginamos, trumpesnės trumpinamos. Atkreipi dėmesį į trukmių diapazoną: triolinės aštuntinės trukmė (pagal transkripcijoje užrašytą tempą) – apie 217 ms, triolinės ketvirtinės – apie 435 ms. Taigi šios



19 pvz. Dainos „Kas man supa?“ (Četkauskaitė, 1998a, p. 81 (Nr. 11)) akustinių matavimų rezultatų ir transkripcijos palyginimas. Pilka juosta vaizduoja transkripcijoje korektiškai užrašytas ritmines vertes

trukmės yra mažesnės už „natūraliojo žingsnio“, todėl percepciškai ir viena, ir kita turėtų būti „išstempiamos“. Kadangi nagrinėjamoju atveju taip nėra, tenka konstatuoti, kad čia veikia dirbtinio kontrasto mechanizmas: panašiai kaip triolinį ritmą (2:1) linkstama interpretuoti lyg taškuotą (3:1; Ambrazevičius, 1997, p. 45–46), tiriamoje dainoje ritminis judėjimas, šiek tiek nukrypstantis nuo izochroninio (1:1)<sup>14</sup>, laikomas trioliniu (2:1).

Atidžiau patyrinęs 19 pvz. prieinama prie išvados, kad jokių pakankamai diskrečių ritminių verčių kategorijų šiuo atveju nėra. Kaip nagrinėtame darnos „chromatizmus“ pavyzdyje, taip ir čia matome vieną plačią zoną. Ten – aukščio intonavimo zoną, čia – trukmės.

Taigi galime formuluoti analogiškas išvadas – tiesiog perrašyti išvadas apie darnos „chromatizmus“ pakeitę kai kuriuos žodžius. Triolių (ketvirtinės ir aštuntinės) ir dviejų aštuntinių diferencijavimas 16 pvz. transkripcijoje yra iš esmės nekorektiškas. Ritmą reikėtų žymėti apibendrintai, neskiriant variantų. Net jeigu manome priešingai ir vis tiek stengiamės „supertiksliai“ išrašyti neva egzistuojančius ritmo variantus, galutinis rezultatas (triolės ir pan.) turėtų būti kitoks, nei pateikiama aptariamoje transkripcijoje. Todėl ji yra klaidinga.

Dar daugiau, galima įžvelgti analogiją ir su aukščio atlikimo taisyklėmis. Tokiu atveju įvedu „svingo“ ar „supimo“ taisyklę (be abejo, galima sugalvoti ir ką nors išradingiau): kai kuriuose žanruose ketvirtinė skaidoma į dvi nelygias trukmes – pirmąją didesnę ir antrąją mažesnę. Tačiau šios trukmės nėra išreikštinės skirtingomis ritminėmis vertėmis (pavyzdžiui, triolinėmis ketvirtine ir aštuntine). Dabartinėje lietuvių tradicinės muzikos transkripcijoje tam geriausiai tinka mikrofermatos (nagrinėjamame pavyzdyje būtų aštuntinės su ilginančiomis ir trumpinančiomis mikrofermatomis). Taip neišeinama už vienos ritmo kategorijos ribų, bet pažymimi jos atspalviai.

Dar kelis ritmo „variantiškumo“ pavyzdžius lietuvių liaudies dainose žr. straipsnyje (Ambrazevičius, 2008b). Kaip identifikuoti tokius tipiškus pavyzdžius? Jei transkripcijoje matome sudėtingą ritminį piešinį, juolab jei to piešinio posminės versijos skiriasi, beveik šimtu procentų galime būti užtikrinti, kad matome kaip tik nekorektišką ritmo dirbtinio kategorizavimo pavyzdį. Akivaizdu, jog ritmo „variantai“ gali lemti tariamą metro kitimą, nelogišką taktavimą ir kitus hierarchiškai aukštesnius metroritmikos reiškinius (Ambrazevičius, 2008b).

**Greitų procesų suvokimas.** Aptariamasis ritmo „chromatizmus“ fenomenas dar labiau susikomplicuoja suvokiant ir užrašant labai trumpas trukmes – bandant „iššifruoti“ melizmines puošmenas, mikroritmines figūras. Čia paminėsiu tik kelis – straipsniui aktualius – greitų procesų suvokimo reiškinius.

Pirma, kaip jau minėjau, trumpos trukmės suvokiant dažniausiai yra pailginamos. Antra, jos suvokiamos labai apytiksliai. Pavyzdys – trumpieji foršlagai ir nachšlagai: jų trukmė apskritai nebesuvokiama, tik suprantama, kad ji yra labai maža. Kitas svarbus reiškinys susijęs su vadinamuoju „perceptiniu momentu“ (angl. *perceptual moment*; pvz., Spender and Shuter-Dyson, 1995, p. 403).

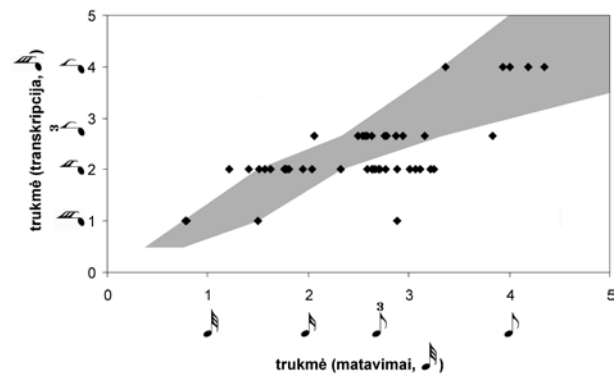
Tempo rubato  $\approx 58$

20 pvz. Dainos „Vaikščiojo tėvulis pabarėmis“ melodijos transkripcija (Četkauskaitė, 2006, p. 28 (Nr. 1))

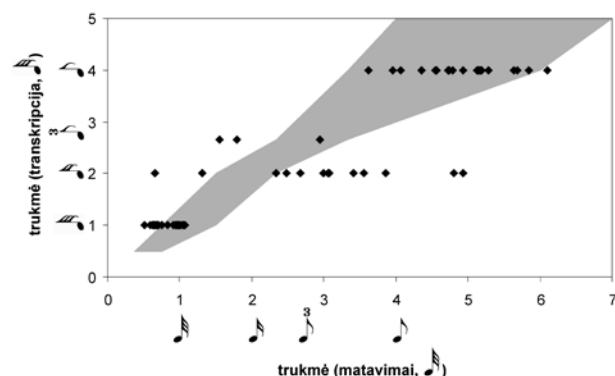
Tai apie 100–200 ms trukmė. Visa tai, kas vyksta per šį trumpą laiką, linkstama suvidurkinti, suniveliuoti. Pavyzdžiui, garso aukščio kitimas „perceptiniu momentu“ yra per greitas, kad būtų suvoktas – suvokiamas tik integrinis, vidutinis aukštis. Pavyzdys – *vibrato*. Tai greitas cikliškas aukščio kitimas; apytikriai 5–8 ciklai per sekundę. Taigi vienas ciklas apima daugmaž vieną „perceptinį momentą“ ir todėl aukščio kitimas nebėra suvokiamas – tik jaučiama ypatinga „virpėjimo“ kokybė.

**Ritmo „chromatizmai“: mažos ritminės vertės.**

Kad būtų aiškiau, kokios įtakos greitų procesų suvokimas turi ritmo „chromatizams“ susiformuoti, panagrinėsiu pavyzdį, kuriame gausu melizminių apdainavimų, mažų ritminių verčių. Tai daina „Vaikščiojo tėvulis pabarėmis“ (Četkauskaitė, 2006, p. 28 (Nr. 1); transkripcija 20 pvz.). Palyginsiu jos 4 ir 5 numeriais pažymėtų atkarpų posminių variantų trukmes – pamatuotas bei atsirandančias iš transkripcijos.



21 pvz. Dainos „Vaikščiojo tėvulis pabarėmis“ (Četkauskaitė, 2006, p. 28 (Nr. 1)) akustinių matavimų rezultatų ir transkripcijos palyginimas (4 varijuojanti atkarpa; žr. 20 pvz.). Pilka juosta vaizduoja transkripcijoje korektiškai užrašytas ritmines vertes



22 pvz. Dainos „Vaikščiojo tėvulis pabarėmis“ (Četkauskaitė, 2006, p. 28 (Nr. 1)) akustinių matavimų rezultatų ir transkripcijos palyginimas (5 varijuojanti atkarpa, žr. 20 pvz.). Pilka juosta vaizduoja transkripcijoje korektiškai užrašytas ritmines vertes

Iš pradžių tenka aptarti vieną transkripcijos metodikos problemą. Užrašant greitus pasażus nuo seno neretai remiamasi sulėtintos įrašo perklausos metodu, t. y. teigiama, jog, klausant įrašo lėčiau, lengviau suvokti trumpas detales. Taip iš tikrųjų ir yra, tačiau čia nereikia pamiršti kai kurių pavojų: lėtai perklausant įrašą atsiranda ir papildomų elementų, nesuvokiamų klausantis normaliu greičiu. Turbūt geriausias čia jau minėtas *vibrato* pavyzdys – klausant *vibrato* sulėtintai, jis suvokiamas kaip trilis. Tačiau, matyt, nekiltų abejonių, kad transkripcijoje, skirtoje įprastam skaitymui ir analizei, vibrato žymėjimas trilio natų virtine būtų mažų mažiausiai keistas<sup>15</sup>. Galima rasti ir daugiau pavyzdžių, kai klausantis lėčiau girdimos ne (tik) ilgesnės trukmės, o nauji elementai, kitokia garso kokybė.

Trumpai tariant, klausantis lėčiau neretai „išlenda“ suvokimo požiūriu fiktyvūs elementai, transkripcijose atsiranda papildomų fiktyvių natų. Tai įdomi problema, jai išsamiau patyrinėti reikėtų atskirų studijų. Čia tik atkreipti dėmesį, kad 20 pvz. transkripcijoje smulkių natų yra aiškiai per daug (ypač melizminių). Todėl, lyginant akustinių matavimų rezultatus su transkripcijos duomenimis, reikalui esant smulkesnės ritminės vertės sujungtos. Lyginimų rezultatai pateikti 21 ir 22 pvz. (analogiškai 19 pvz.). Matyti, kad ilgesnės trukmės (aštuntinės) transkripcijoje užrašytos daugmaž korektiškai, tačiau jau užrašant šešioliktnės atsiranda stambesnių netikslumų.

## Išvados

Lietuvių etnomuzikologų minimi chromatizmai lietuvių liaudies dainų melodijose (bent jau dažniausiai) yra fiktyvūs. Jie atsiranda klaidingai interpretuojant savitas liaudies muzikos darnas, pasižyminčias plačiomis intonavimo zonomis. Analogiškai dėl klaidingo ritmikos interpretavimo transkripcijose atsiranda ritmo „chromatizmai“ („variantai“).

Chromatizmų požiūriu lietuvių etninės muzikos transkripcijos laikytinos schematiškomis, remiantis jomis negalima daryti tiesioginių išvadų apie chromatinę kaitą. Tuo nenorima pasakyti, kad, pavyzdžiui, Ch. Bartscho rinkinio transkripcijų autoriai kalti dėl klaidingų transkripcijų (juolab kad jie patys minėjo liaudies dainų užrašymo problemas) – jie taikė tuometinę metodologiją, rėmėsi tuometine liaudies muzikos samprata. Tačiau suvokiant muzikinių kalbų skirtumo pavojus (pasaulio etnomuzikologijoje tai siejama su vadinamąja *emic/etic* problema), šių transkripcijų negalima „skaityti pažodžiui“ – jas reikia interpretuoti. Šiais laikais, kai yra galimybė įdėmiai perklausyti garso įrašus, transkribuotojui svarbu perprasti pateikėjo muzikinę kalbą ir menamų chromatizmų atveju intonavimą, ritmo figūras žymėti apibendrintai.

Remiantis straipsnyje pateiktu tyrimu turbūt nebereikia įrodinėti, kaip svarbu muzikologijoje (ir, aišku, ne tik) pasirinkti tinkamą metodą ir atsikratyti teorinių stereotipų. Juk jeigu *a priori* apsiribojame siaura nuostata, kad liaudies dainininkas taip pat, kaip ir mes, mąsto tolygiosios temperacijos kategorijomis, nesunkiai prieiname prie absurdiškų išvadų apie chromatinę derminę kaitą. Šį, atrodytų, paprastą minties žingsnį – kad tas dainininkas mąsto ir suvokia nebūtinai kaip mes – muzikologai ir etnomuzikologai žengia paradoksaliai sunkiai.

Straipsnio tyrimu parodoma, kad akustinė analizė – tai ne kažkoks egzotiškas ar papildomas metodas muzikologijoje. Čia būtent akustine analize atskleidžiami muzikiniai fenomenai, o įprasti muzikologiniai metodai pasirodo esą bejėgiai ir pastūmėjantys nonsenso link.

Beje, tos pačios, kaip ir „chromatizmų“, metodo problemos sukūrė ir kitą giminingą mitą – apie vadinamąsias „senovės graikų“ dermes lietuvių liaudies muzikoje. Išsamiais tyrinėjimais parodyta, kad tokios dermės – savitų liaudies muzikos dermių neadekvataus interpretavimo rezultatas (Ambrazevičius, 2006a; 2008a, p. 167–171).

\*\*\*

Ir pabaigai. Galbūt vis tiek atsiras (žinau, kad atsiras) gerbiamas skaitytojas, kuris paklaus: kaipgi čia taip – negi etnomuzikologai, prityrę specialistai, „iššifro“ melodijas klaidingai?

Čia vertėtų prisiminti vadinamuosius **transkripcijos eksperimentus**: tradicinės muzikos ekspertai transkribuoja garso įrašą, paskui atliekama lyginamoji transkripcijų analizė<sup>16</sup>. Aleksandras Listopadovas aprašo vieno tokio eksperimento rezultatus (Листопадов, 1909). Eksperimente dalyvavo autoritetingi Maskvos muzikinės etnografijos komisijos nariai: Sergejus Tanejevas, Boleslavas Javorskis, Jevgenija Liniova ir kiti. Jiems buvo pateiktas rusų vestuvinės dainos įrašas. Pasak A. Listopadovo, „dainos melodija niekaip netilpo į temperacijos rėmus“. „Rezultatai pasirodė visiškai netikėti ir neįprasti“ – ekspertai absoliučiai skirtingai interpretavo dainos dermę. Tai paaiškinti visai nesunku: ši dermė nebuvo įprasta diatoninė, intervalų kategorijos savitos ir neatitinkančios įprastos temperacijos, todėl ekspertams kilo gana individualios „įspraudimo į temperacijos rėmus“ problemos. Dabar įsivaizduokime, kad kiekvienas ekspertas sukuria savo (skirtingą, individualią) teoriją apie intervaliką, neva būdingą klausomai melodijai. Tos teorijos neva atspindi originalų muzikinį pateikėjo mąstymą, „atitinka realybę“, bet juk jos prieštarauja viena kitai. Manau, tolesni komentarai nebereikalingi.

## Nuorodos

- 1 Straipsnio rengimą parėmė Lietuvos valstybinis mokslo ir studijų fondas.
- 2 Būtent Mažosios Lietuvos dainų melodijos, kurių notacijos pasižymi chromatizmų bei derminio svyravimo gausa, galėtų būti etaloniniu aptariamojo fenomeno tyrimo objektu; apie tai žr. straipsnyje toliau.
- 3 Pavyzdžiui, J. Čiurlionytė konstatuoja eolinės bei harmoninės dermių „varžymąsi“ (1955, p. 18). Dar keli jos teiginiai iš tos pačios knygos: „dar dažniau girdėti vieną dainininką dainuojant tą pačią melodiją dviem būdais – eoline ir harmonine derme“ (ten pat, p. 18); „intonacinės kryptys rodo, kad melodija yra iš eolinės perėjusi į harmoninę“ (ten pat, p. 19); „anksčiau nurodytos kadencijos yra būdingos ne tik harmoninėms, bet ir eolinėms melodijoms“ (ten pat). Žr. taip pat Čiurlionytė, 1969, p. 229–230.
- 4 Nikolajaus Garbuzovo sugalvotas terminas (Parc, 1980). Jis maždaug atitinka E. M. von Hornbostelio *Klangbreite* (Schneider, 1994, p. 225–226).
- 5 Mažosios ir didžiosios tercijos diferencijavimo tyrimai parodė, kad vienareikšmiškai apibrėžti neįstengiama intervalų tik maždaug 20 centų aplinkoje apie „neutraliąją“ terciją (didžioji tercija minus ketvirtatonis arba mažoji tercija plius ketvirtatonis) (Locke and Kellar, 1973). Pagal kitus eksperimentus, neapibrėžtumo sritys diferencijuojant įvairius intervalus yra 24–30 centų (vadinamieji „tarpiniai“ intervalai; Гарбузов, 1980, p. 92).
- 6 Tokie sistemingi nuokrypiai tampa emocijų, išraiškos, struktūros kūrimo kodais (Sundberg, 1991; Friberg, 1995).
- 7 *Difference limen* arba *just noticeable difference (JND)*, angl.).
- 8 Apskritai trumpalaikė atmintis operuoja kaip tik  $7 \pm 2$  elementais, todėl šis skaičius dar vadinamas operaciniu vienetu: „Žmonės linksta skirstyti vienos rūšies (aukščio, trukmės, tembro ir t. t.) pojūčius į 5–9 kategorijas. Skirtingų dirgiklių gali būti daugiau kaip devyni, tačiau klausytojas visus juos sudėlioja į šio riboto skaičiaus klases“ (Stockmann, 1977, p. 70).
- 9 Kaip jau minėta, europinio muzikinio mąstymo zona apima temperuotą pustonį, tikriau, ji yra šiek tiek siauresnė, jei atsižvelgsime į neapibrėžtumo juostą. Kitoms muzikinėms kultūroms būdingos aukščio zonos gali daugiau ar mažiau skirtis nuo temperuoto pustonio. Įvairius teorinius tokio nesutapimo atvejus yra nagrinėjęs Michio Kitahara (1970).
- 10 T. y. aukščio atlikimo arba intonavimo taisyklės (angl. *rules of intonation*; Leukel and Stoffer, 2004, p. 77).
- 11 Angl. *‘leading tone’ rule*: „pavyzdžiui, slinktyje iš vedamojo tono į toniką vedamasis tonas dažnai atliekamas aukščiau, nei turėtų būti tolygiojoje temperacijoje“ (Friberg, Bresin, and Sundberg, 2006, p. 151). Ir A. Rakowskis mato vedamojo tono „įtemptumo“ tendenciją, pasireiškiančią jo paaukštintu intonavimu (Rakowski, 1990).
- 12 Suvokiamos ritminės trukmės atitinka laiko intervalus tarp paeilui einančių garsų atakų (*IOI – Inter-onset-intervals*; žr., pavyzdžiui, Snyder, 2000, p. 162–163).
- 13 Čia reiktų apibrėžti ir kitas šių dviejų kategorijų ribas (apatinę 1:1 ir viršutinę 2:1), ir net kitas kategorijas. Tačiau kadangi transkripcijoje užrašytos tik dvi trukmės santykio kategorijos, jos pirmiausia ir domina. Supaprastintai laikau, kad kitų kategorijų nagrinėjamame pavyzdyje nėra.
- 14 Tarkime, 5:4, 6:5 ar pan. (šiaip jau neverta užrašinėti sveikų skaičių santykiais, nes dainininkas tikrai taip nesuvokia ir neskaičiuoja).

- 15 Įdomu, kad greitas cikliškas garso aukščio kitimas yra suvokiamas kaip *vibrato*, bet tik tuo atveju, kai vidutinis aukštis nekinta arba kinta mažai. Jei yra priešingai (pavyzdžiui, jei vidutinis aukštis glisanduoja), girdimas nebe *vibrato*, o aukštyneigė ar žemyneigė trumpų garsų slinktis (Seeger, 1971, p. 189; Sundberg, 1999, p. 204).
- 16 Bene žinomiausias yra toks simpoziumas, surengtas amerikiečių Etnomuzikologijos draugijos (*Society for Ethnomusicology*) 1963 metais (England *et al.*, 1964). Robertas Garfiasas, George’as Listas, Willardas Rhodesas ir Mieczyslawas Kolinskis turėjo transkribuoti bušmenų dainos be žodžių įrašą, palydimą savito akompanavimo muzikiniu lanku. Apie kitus transkripcijos eksperimentus žr. Алексеев, 1990, p. 93–94; List, 1974.

## Literatūra

- Ambrzevičius, Rytis. *Etninės muzikos notacija ir transkripcija*. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, 1997.
- Ambrzevičius, Rytis. „Sutartinių darna: psichoakustinis aspektas“. In: *Lietuvos muzikologija*, 2003, t. 4, p. 125–135.
- Ambrzevičius, Rytis. „Pseudo-Greek Modes in Traditional Music as Result of Misperception“. In: *ICMPC9. Proceedings of the 9th International Conference on Music Perception and Cognition. 6th Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music. Alma Mater Studiorum University of Bologna, Italy, August 22–263*, Mario Baroni, Anna Rita Addressi, Roberto Caterina, and Marco Costa, eds. Stockholm, Bologna: Bononia University Press, 2006a, p. 1817–1822. Taip pat internetinė prieiga: <http://www.marco costa.it/icmpc2006/pdfs/394.pdf>.
- Ambrzevičius, Rytis. „Derminiai pseudovariantai tradicinėje muzikoje“. In: *Tradicija, autorystė, kūrinio ribos ir interpretacijos laisvė*, Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2006b, p. 87–94.
- Ambrzevičius, Rytis. *Psichologiniai muzikinės darnos aspektai. Jų raiška lietuvių tradiciniame dainavime*. Kaunas: Technologija, 2008a.
- Ambrzevičius, Rytis. „Lietuvių etnomuzikologinės transkripcijos problemos“. In: *LMTA 75-metis: meno kūrybos, mokslo ir pedagogikos raida*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2008b (spausdoje).
- Ambrzevičius, Rytis, and Irena Wiśniewska. „Chromaticisms or Performance Rules? Evidence from Traditional Singing“. In: *Journal of Interdisciplinary Music Studies*, 2008, v. 2, n. 1&2, p. 19–31.
- Bartsch, Christian. *Dainu Balsai. Melodien litauischer Volkslieder gesammelt und mit Textübersetzung, Anmerkungen und Einleitung im Auftrage der Litauischen Litterarischen Gesellschaft herausgegeben von Christian Bartsch*. Bd. I, Bd. II, Heidelberg: Carl Winters Universitäts Buchhandlung, 1886, 1889.
- Bartschas, Christianas. *Dainų Balsai*. Red. J. Čiurlionytė, L. Burkšaitienė ir V. Daniliauskienė; antrasis Bartsch 1886, 1889 leidimas, Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, 2000.
- Chenoweth, Vida. *Melodic Perception and Analysis. A Manual on Ethnic Melody*. Papua New Guinea: Summer Institute of Linguistics Ukarumpa, E. H. D., 1972.
- Četkauskaitė, Genovaitė, sud. ir par. *Dzūkų melodijos*. Vilnius: Vaga, 1981.
- Četkauskaitė, Genovaitė, sud. ir par. *Lietuvių liaudies muzika. II. Aukštaičių dainos. Šiaurės rytų Lietuva*. Vilnius: Lietuvos muzikos akademijos Muzikologijos instituto Etnomuzikologijos skyrius, 1998a.

- Četkauskaitė, Genovaitė. *Lietuvių liaudies dainų melodijų tipologija*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 1998b.
- Četkauskaitė, Genovaitė, sud. ir par. *Dzūkų dainininkė Marė Kuodžiūtė-Navickienė*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Muzikologijos instituto Etnomuzikologijos skyrius, 2006.
- Čiurlionytė, Jadvyga. *Lietuvių liaudies dainos*. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1955.
- Čiurlionytė, Jadvyga. *Lietuvių liaudies dainų melodikos bruožai*. Vilnius: Vaga, 1969.
- Dowling, W. Jay, and Dane L. Harwood. *Music Cognition*. Orlando [...]: Academic Press, 1986.
- England, Nicholas M., Robert Garfias, Mieczysław Koliński, George List, Willard Rhodes, and Charles Seeger. "Symposium on Transcription and Analysis: A Hukwe Song with Musical Bow". In: *Ethnomusicology*, 1964, v. 8, t. 3, p. 223–277.
- Fyk, Janina. "Static and Dynamic Model of Musical Intonation". In: *SMAC 93. Proceedings of the Stockholm Music Acoustics Conference. July 28–August 1, 1993*. A. Friberg et al., eds. Stockholm: Royal Swedish Academy of Music, 1994, p. 89–95.
- Fyk, Janina. *Melodic Intonation, Psychoacoustics, and the Violin*. Zielona Góra: Organon, 1995.
- Friberg, Anders. "Generative Rules for Musical Performance: A Formal Description of a Rule System". In: *Computer Music Journal*, 1991, No 15, p. 56–71.
- Friberg, Anders. *A Quantitative Rule System for Musical Performance. Doctoral dissertation*. Stockholm: Kungl Tekniska Högskolan, 1995.
- Friberg, Anders, Roberto Bresin, and Johan Sundberg. "Overview of the KTH Rule System for Musical Performance". In: *Advances in Cognitive Psychology*, 2006, n. 2 (2–3), p. 145–161.
- Gabrielsson, Alf. "The Performance of Music". In: *Psychology of Music* (2nd edition), ed. D. Deutsch, San Diego, London: Academic Press, 1999, p. 501–602.
- Kitahara, Michio. "A Formal Model of Syncretism in Scales". In: *Yearbook of the International Folk Music Council*, 1970, No 2, p. 121–126.
- Kopiez, Reinhard. "Intonation of Harmonic Intervals: Adaptability of Expert Musicians to Equal Temperament and Just Intonation". In: *Music Perception*, 2003, No 20 (4), p. 383–410.
- Krištopaitė, Danutė, ir Laima Burkskaitienė. „Gervėčių vestuvinės dainos“. In: Norbertas Vėlius ir kt. *Gervėčiai*, Vilnius: Mintis, 1989, p. 288–308.
- Krištopaitė, Danutė, Norbertas Vėlius ir Danutė Kuziniene, sud. ir par. *Čiulba ulba sakalas. Petro Zalansko tautosakos ir atsiminimų rinktinė*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2008.
- Leukel, Winfried, and Thomas Stoffer. "The Influence of Harmonic Context on the Tuning of Thirds Played by Professional Flautists". In: *Psychology of Music*, 2004, No 32 (1), p. 75–88.
- List, George. "The Reliability of Transcription". In: *Ethnomusicology*, 1974, v. 18, n. 3, p. 353–377.
- Locke, Simeon, and Lucia Kellar. "Categorical Perception in a Non-Linguistic Mode". In: *Cortex*, 1973, No 9, p. 355–369.
- Miller, George A. "The Magical Number Seven, Plus or Minus Two: Some Limits in Our Capacity for Processing Information". In: *Psychology Review*, 1956, No 63, p. 81–97.
- Morrison, Steven J., and Janina Fyk. "Intonation". In: R. Parncutt and G. E. McPherson, eds. *The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*. New York: Oxford University Press, 2002, p. 183–197.
- Nakienė, Austė, ir Rūta Žarskienė, sud. *Suvalkijos dainos ir muzika. 1935–1939 metų fonografo įrašai*. Vilnius: Lietuvos literatūros ir tautosakos institutas, 2003.
- Petrošienė, Lina. „Mažosios Lietuvos, Suvalkijos ir Veliuonos apylinkių liaudies dainų melodijų paralelės“. In: *Res Humanitariae I*. Klaipėda: Klaipėdos universiteto leidykla, 2007, p. 95–124.
- Račiūnaitė-Vyčnienė, Daiva. „Sutartinių darna: kognityvinis aspektas“. In: *Lietuvos muzikologija*, 2003, t. 4, p. 136–143.
- Rakowski, Andrzej. "Intonation Variants of Musical Intervals in Isolation and in Musical Contexts". In: *Psychology of Music*, 1990, No 18, p. 60–72.
- Razmukaitė, Joana Giedrė. „Gervėčių melodijos“. In: Vida Daniliauskienė ir Joana Giedrė Razmukaitė, sud. ir par. *Gervėčių melodijos*, Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, 2003, p. 4–10.
- Rosch, Eleanor. "Cognitive Reference Points". In: *Cognitive Psychology*, 1978, No 7, p. 532–547.
- Ross, Jaan. "A Study of Timing in an Estonian Runic Song". In: *Journal of the Acoustical Society of America*, 1989, v. 86, n. 5, p. 1671–1677.
- Schneider, Albrecht. "Psychological Theory and Comparative Musicology". In: B. Nettl and P. V. Bohlman, eds. *Comparative Musicology and Anthropology of Music. Essays on the History of Ethnomusicology*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994, p. 293–317.
- Seeger, Charles. "Prescriptive and Descriptive Music Writing". In: *The Musical Quarterly*, 1958, v. 44, n. 2, p. 184–195.
- Shackford, Charles R. "Intonation in Ensemble String Performance". In: *Journal of the Acoustical Society of America*, 1956, No 28, p. 150.
- Snyder, Bob. *Music and Memory. An Introduction*. Cambridge: The MIT Press, 2000.
- Spender, Natasha, and Rosamund Shuter-Dyson. "Psychology of Music". In: Stanley Sadie, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers, 1995, v. 15, p. 388–427.
- Stockmann, Doris. "Some Aspects of Musical Perception". In: *Yearbook of the International Folk Music Council*, 1977, No 9, p. 67–79.
- Sundberg, Johan. "Music Performance Research: An Overview". In: J. Sundberg, L. Nord, and R. Carlsson, eds. *Music, Language, Speech and Brain*. Stockholm: Royal Institute of Technology (Macmillan Academic and Professional), 1991, p. 173–183.
- Sundberg, Johan. "The Perception of Singing". In: *Psychology of Music* (2nd edition). Ed. D. Deutsch. San Diego, London: Academic Press, 1999, p. 171–214.
- Vildžiūnienė, Rūta. *Lietuvos regionų liaudies dainų rinktinė*. Klaipėda: Klaipėdos universiteto leidykla, 2007.
- Алексеев, Эдуард. *Нотная запись народной музыки: теория и практика*. Москва: Советский композитор, 1990.
- Гарбузов, Николай. „Зонная природа звуковысотного слуха“. Из: Ю. Рагс, ред. *Н. А. Гарбузов – музыкант, исследователь, педагог*. Москва: Музыка, 1980, с. 80–145.
- Рагс, Ю. „Концепция зонной природы музыкального слуха Н. А. Гарбузова“. Из: Ю. Рагс, ред. *Н. А. Гарбузов – музыкант, исследователь, педагог*. Москва: Музыка, 1980, с. 11–48.
- Листопадов, А. „К вопросу о записях народных песен“. Из: *Музыка и жизнь*, 1909, н. 1, с. 5–6.

## Summary

Chromaticisms in the melodies of Lithuanian folk songs are frequently discussed in the studies of Lithuanian ethnomusicologists. The founder of Lithuanian ethnomusicology Jadvyga Čiurlionytė was the first to discuss chromaticisms quite extensively, mostly in the melodies of Lithuania Minor (the Western part of Lithuania and Königsberg (Kaliningrad) district that belonged to Germany). Genovaitė Četkauskaitė also refers to chromaticisms quite often, mostly in the folk songs from Dzūkija (Southern Lithuania).

The present study aims to verify the phenomenon of chromaticisms, based on the collation of transcriptions with the results of measurements of acoustical pitch. At the beginning, basics of psychological categorization and its examples in music are introduced. The phenomenon of artificial pitch categorization is discussed, i.e., when the “outsider’s” categorisation does not correspond to that of the “insider’s”. (For instance, in the example provided by Chenoweth (1972), the wide-zone manifestations of the interval of “generalized” third are misperceived as alternating minor and major thirds.) Then a typical example of pitch “chromaticism” is studied: the pitches in the short pattern (and its repeats in the melostrophes) of the selected song from Dzūkija are measured and the results are collated with the transcription. (Both the sound recording and the transcription are taken from one of the contemporary folk song publications, Četkauskaitė, 2006.) The collation reveals twofold mistakes in the transcription.

First, the discrimination of several chromatic versions is a mistake since the corresponding pitch categories do not split into separate (isolated) subcategories. Second, even if the artificial discrimination was the goal, the results of the separation into the subcategories were different from the ones presented in the transcription. In other words, the occurrence of flats and neutrals in different melostrophes in the transcription does not correspond to reality. It means that the attempt of the transcriber to “decipher” precisely has failed because of the limitations of hearing.

Our recent study (Ambrazevičius and Wiśniewska, 2008) has revealed that the chromaticisms in the melodies from Lithuania Minor in Christian Bartsch’s collection (1886; 1889) most probably should be also treated as the result of misinterpretation of the nuances of intonation. Although the corresponding sound recordings were available at that time, the tendencies to make sharps or flats in the Bartsch’s tunes correspond ideally to the tendencies to intone slightly sharp or flat (i.e., to apply certain rules of pitch performance) in the neighbouring region of Suvalkija; the sound recordings (a bit newer) from Suvalkija are, luckily, available.

As our earlier studies show, the fictitious chromaticisms are abundant in Lithuanian ethnomusicologic studies.

The “chromaticisms” of rhythm, i.e., splitting one rhythmic category (such as quarter, quaver, etc.) into several subcategories is of the same nature as the “chromaticisms” of pitch. Several examples of the phenomenon are discussed.