

Daiva RAČIŪNAITĖ-VYČINIENĖ

Lietuvių sutartinių ir ainų polifoninių dainų lygiagretės

Parallels between Lithuanian Multipart Songs and Ainu Polyphonic Songs

Anotacija

Straipsnyje pirmą kartą gretinamos lietuvių ir ainų vokalinės polifonijos tradicijos. Pasitelkiant analitinį aprašomąjį, istorinį, lyginamąjį ir tipologinį metodus, siekiama atskleisti šių genetiškai nesusijusių ir geografiškai izoliuotų tautų linijinio daugiabalsiškumo pavyzdžių (sutartinių, pakaitinių, *upopo, ukouk, rimse*) panašumą, pakeliui atkreipiant dėmesį į liaudišką terminiją, jos vartojimo svarbą etnomuzikologijoje. Mėginama atrasti bendrusius polifonijos raidos dėsningumus, pradėdant ankstyviausiomis pakaitinėmis dainavimo formomis ir baigiant naujomis, paveiktomis XX a. kultūrinės aplinkos arba polifoninio dainavimo tradicijos atgaivinimo sąjūdžio.

Reikšminiai žodžiai: sutartinės, B. Pilsudskis, ainų polifoninės dainos, linijinis daugiabalsiškumas, kanoninis / kontrapunktinis / antifoninis (pakaitinis) dainavimas, *upopo, ukouk, rimse*.

Abstract

In this paper parallels are made for the first time between Lithuanian and Ainu vocal polyphonic traditions. Employing analytical descriptive, historical, comparative and typological methods attempts are made to reveal the similarities of samples of linear polyphony (multipart songs, alternate, *upopo, ukouk, rimse*) of these genetically unrelated and geographically isolated peoples, at the same time paying attention to folk terms and the importance of its usage in ethnomusicology. Attempts are made to discover common regularities of the development of polyphony, beginning with the earliest alternate singing forms and ending with new ones that have been influenced by the 20th century cultural environment or by the movement to renew traditions of polyphonic singing.

Keywords: multipart songs, Bronislas Pilsudskis, Ainu polyphonic songs, linear polyphony, canonic / contrapuntal / antiphonic (alternate) singing, *upopo, ukouk, rimse*.

Jau gana seniai žinojau, kad ainų – Japonijos aborigenų – vokalinė tradicija išsiskiria savita imitacine polifonija. Daug metų turėjau vilties kada nors palyginti ainų polifoniją su lietuvių sutartinėmis, kurių dauguma pagrįstos kanono principu. Vis dėlto tam trūko žinių ir ainų muzikos pavyzdžių, ypač garso įrašų.

Šio straipsnio tema atsirado dėl laimingo atsitiktinumo. Prieš kelerius metus į mane kreipėsi Vilniuje gyvenantis kino menininkas Sergejus Čupa, prašydamas dalyvauti jo kuriamame filme apie sutartines. Čupa provokavo diskutuoti apie sutartinių kilmę, ryšius su kitų tautų vokaline polifonija, meditacijos apraiškas sutartinių muzikoje ir pan. Sakėsi juntąs sutartinių ir japonų kultūros sąsajų ir pan. Ieškoti tų sąsajų jis vyko į Japoniją, trumpai gyveno Hokaido saloje. Susipažino su ainų kultūros ir muzikos tyrinėtojais Shinko Ogihara ir Nobuhiko Chiba. Iš Hokaido man atsiuntė keletą laiškų su ainų dainų *upopo* tekstais ir garso įrašais. Menininkas atkreipė dėmesį, kad vieni iš pirmųjų ainų garso įrašų (1903) buvo daryti antropologo ir etnologo Bronislavo Pilsudskio, lenkų etnografo ir antropologo, gimusio Lietuvoje¹. Ši aplinkybė mane dar labiau suintrigavo, skatindama pirmiausia pasidomėti Pilsudskio asmenybe.

Bronislas Pilsudskis – vienas pirmųjų ainų kultūros tyrėjų

Nors pasaulyje pristatomas kaip lenkų mokslininkas, didžiąja dalimi Pilsudskis buvo lietuvių kilmės (straipsnyje tai argumentuotai tvirtina istorikas Arūnas Gumuliauskas²). Pilsudskių-Gineičių (Giniočių) giminės šaknys aptinkamos dar XV a. Žemaitijoje. Vienas iš Gineičių (Baltramiejus Gineitis) pirmasis pasivadino Pilsudskiu pagal dvaro vardą *Pilsūdai* Tauragės apylinkėse. Bronislavo Pilsudskio genealoginiame medyje susipynė trys giminės – Bilevičiai, Pilsudskiai, Butleriai. Petras Povilas Pilsudskis, Teodora Uršulė Butlerytė, Antanas Bilevičius buvo tikri žemaičiai. Tik viena močiutė Elena Michalkovska turėjo ir lenkiško, ir lietuviško kraujo. Pilsudskio giminės istorija, anot Gumuliausko, – tipiška Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės bajorų, kurie XVIII a. galutinai polonizavosi ir neįsivaizdavo Lietuvos bei sąjungos su Lenkija, istorija. Vis dėlto jie nebuvo tikri lenkai, kalbėjo lietuviškai³, todėl laikytini *gente lituanus, natione polonus* (lietuvių kilmės, lenkų tautybės). Tokia tautinė identifikacija būdinga tiek XIX a., tiek XX a. pirmai pusei⁴.

Studijuodamas Petrapilio universitete, Pilsudskis drauge su J. Lukoševičiumi ir kitais buvo apkaltintas dalyvavęs pasikėsinime prieš carą Aleksandrą III. 1887 m. jis nubaustas 15

metų katorgos ir išsiųstas jos atlikti į Sachaliną. Čia ir susidomėjo vietiniais ainiais (vėliau vedė ainę, su ja susilaukė dviejų vaikų). Pilsudskis laikomas vienu ankstyviausių ir žinomiausių ainų tyrinėtojų: ainų tema jo parašyta itin daug darbų⁵.

Taigi ne tik netikėtai gauti vertingi ainų garso įrašai, bet ir mintis, kad pirmasis šios tautos tyrinėtojas yra lietuvių kilmės, tapo postūmiu imtis tirti ir lyginti lietuvių ir ainų vokalinę polifoniją. Beje, šia tema jau parengiau ir skaičiau pranešimą V tarptautiniame tradicinės polifoninės muzikos simpoziume Tbilisyje (2010)⁶. Čia susipažinau su ainų muzikos tyrėja Rie Kōchi (Rija Koči, ㇷㇰㇰㇰ). Ji ne tik suteikė vertingos žodinės informacijos, bet ir padovanojo naujausios literatūros man rūpima tema bei garso įrašų. Už galimybę geriau pažinti ainus norėčiau padėkoti ir buvusiai Lietuvos Respublikos ambasados Japonijoje kultūros atašė Gabijai Žukauskienei – jos dėka pavyko užmegzti vertingų pažinčių Japonijoje ir įsigyti Lietuvoje neįmanomų gauti knygu.

Iš karto reikėtų pasakyti, kad šis straipsnis – tai tik pirmasis bandymas palyginti lietuvių ir ainų polifonijos fenomenus, įžvelgiant tam tikrų bendrumų. Gali būti, kad po šiais tariamai „paviršiniaisi“ panašumais slypi gilesni bendrumai. Kol kas per anksti apie tai kalbėti. Tam reikia išsamesnės pažinties su ainų vokaline tradicija ir nuoseklių jos studijų.

Gali kilti klausimas, kodėl imamasi gretinti lietuvių ir ainų polifoniją. Juk ainai – lietuviams tiek etnogenetiškai, tiek geografiškai tolima tauta. Nepaprastai skirtinga ir jų dviejų pasaulėžiūra, gyvensena, papročiai ir t. t. Vis dėlto abiejų tautų polifonijoje esama stulbinamų bendrumų, leidžiančių ne tik daryti vertingas išvagas, bet ir kelti prielaidas apie tam tikrus bendrus tradicinės polifonijos raidos etapus.

Bet pirmiausia reikia išsiaiškinti, kas tie ainai. Turbūt nesuklysiu teigdamą, kad daugumai lietuvių tai visiškai negirdėta tauta. Beje, ir pasauliniu mastu ainai vis dar tebėra *terra incognita* (nors, ko gero, nė vienai pasaulio mažųjų tautų nėra skirta tiek daug įvairių sričių mokslininkų dėmesio kaip ainams).

Kas jie – ainai?

Ainai (arba *ainu* アイヌ) – paleoazinėms tautoms priskiriama etninė grupė, daugiausia gyvenanti šiaurinėje Japonijos dalyje (Hokaido saloje ir Honšiū salos šiaurėje). Šių Japonijos autochtonų etninės istorijos pradiniai etapai siejami su seniausia pasaulyje virvelinės keramikos Džiomono (縄文時代) kultūra, kuri tęsėsi maždaug nuo 10 (pagal kai kuriuos šaltinius – 12) tūkst. m. pr. Kr. iki 300 (200) m. pr. Kr.⁷ Tiksliai nežinoma, iš kur ainai atėjo į Japonijos salas, tačiau teigiama, kad Džiomono epochoje jie buvo išplitę visoje Japonijos archipelago teritorijoje⁸ – nuo Riūkiū iki Hokaido, taip pat pietinėje Sachalino dalyje, Kuriluose ir Kamčiatkos pietiniame trečdalyje (apie tai liudija archeologinių kasinėjimų rezultatai ir toponimikos duomenys)⁹.

Ainų etnogenezės klausimas – vienas iš labiausiai ginčytinų ir sunkiai paaiškinamų šiuolaikinėje etnografijoje ir antropologijoje. Pagal antropologinį tipą ainai tarp Azijos tautų užima išskirtinę vietą. Ainų kalba – izoliuota, neturi bendrumų su jokia kita pasaulio kalba. Ainų kultūroje esama elementų, būdingų ir pietų (australidai), ir šiaurės (Sibiro) etnosams. Hipotezių, teorijų ir publikacijų apie ainų etnogenezę yra labai daug¹⁰. Egzistuoja kelios pagrindinės hipotezių apie jų kilmę grupės: 1) europidų; 2) kontinentinė (Azijos); 3) suartėjimo su Šiaurės Amerikos bendruomenėmis; 4) pietų (Okeanijos, australidų). Bene pagrįščiausias yra europidų ir pietų teorijos. Pastaruoju metu, sparčiai pažengus genetikos mokslui, atlikti nauji ainų genetikos tyrimai. Įrodyta, kad ainai – ne europidai, bet pagal antropologinį tipą artimiausi jiems (ainų akys neįkypos kaip mongolidų, nosys – stambios, gymis gana šviesus, plaukai – ilgi, vešlūs ir banguoti).



1 pvz. Ainų bendruomenė (iš 1890–1900 m. nuotraukų albumo)

Vis dėlto indoeuropiečių kalbų lyginimas su ainų kalba nedavė rezultatų. Gana paplitusi ir paleo-Eurazijos kilmės teorija: ainų kalba senovėje įėjo į vieną didelę vėliau suskilusią kalbų šeimą; bendruomenės, kalbėjusios šia kalba, buvo paplitusios Eurazijoje nuo Ispanijos (baskai, iberai ir kiti izoliantai) iki Japonijos. Ainų kalba gali priklausyti senųjų Eurazijos gyventojų, kurių palikuonys išliko tik salose, kalboms. Ši teorija neįrodyta, bet galutinai ir nepaneigta. Lokalizuoti senovės ainų bendruomenės formavimosi židinių neįmanoma. Tiesa, esama ir visiškai fantastinės teorijos: esą gyvavusi ir ketvirta senoji rasė, jos liekana ir yra ainai – jie ne europidai, ne mongolidai ir ne negridai¹¹. Manoma ir taip: ainai galėjo būti pradinė forma, iš kurios vėliau atsirado tiek europidai, tiek mongolidai.

Čia ne vieta gilintis į ilgą ainų istoriją, tad pateiksiu tik kelis svarbius momentus. Maždaug nuo Džiomono epochos vidurio į Japonijos salas ima plūsti svetimos etninės grupės. Pirmiausia atvyksta migrantų iš Pietryčių Azijos ir Pietų Kinijos. Jie apsigyvena daugiausia pietinėse archipelago

salose ir ima praktikuoti žemdirbystę, t. y. augina ryžius¹². Vėliau, Džiomono epochos pabaigoje–Jajojo epochos¹³ pradžioje, į Japonijos salas atvyksta keletas etninių grupių iš Centrinės Azijos. Jie vertėsi gyvulininkyste ir medžiokle, kalbėjo Altajaus kalbomis (šios etninės grupės davė pradžią korėjiečių ir japonų etnosui).

Kuriantis Jamato valstybei (vėlyvasis V a.), prasidėjo nuolatinio karo tarp Jamato valstybės ir ainų laikotarpis. Jamato valstybės ir ainų priešiškas trukdo beveik pusantro tūkstančio metų. Ilgai (VIII–XV a.) Jamato valstybės riba ėjo ties dabartiniu Sendajaus miestu, o šiaurinė Honšiū salos dalis japonų dar nebuvo įsisavinta. Karine prasme japonai ilgą laiką nusileido ainams. Tik XV a. viduryje nedidelei samurajų grupei, vadovaujama Takedos Nobuchiro, pavyko prasibrauti į Hokaidą, tada vadinamą Edzu¹⁴, ir pietiniame salos smaigalyje (Osimos pusiasalyje) įkurti pirmąją japonų gyvenvietę.

Ilgainiui Japonijos autochtonai ainai atsidūrė vergų vietoje. Japonų suformuotoje „įpročių taisymo“ sistemoje visiškai ainų beteisiškumas derėjo su nuolatinio jų etninės savigarbos žeminimu. Dauguma jaunų ainų buvo „išplėšiami“ iš tradicinės aplinkos ir siunčiami dirbti įvairių darbų svetur. Pavyzdžiui, ainai iš centrinių Hokaido rajonų buvo siunčiami į Kunaširo ir Iturupo salas (šios salos tuo metu jau buvo kolonizuotos japonų), kur privalėjo atsisakyti tradicinio gyvenimo būdo. Iš esmės galima kalbėti apie ainų genocidą. Visa tai išprovokavo ainų sukilimus. Vienas didžiausių sukilimų įvyko Kunaširo 1789 m. Numalšinus jį, centrinė valdžia pasiūlė peržiūrėti santykių su Japonijos aborigenais politiką: panaikinti žiaurias bausmes, paskirti į kiekvieną rajoną gydytojų, išmokyti ainus japonų kalbos, žemdirbystės, pamažu pripratinti prie japonų papročių. Taip ainai buvo asimiliuoti. Tikroji Hokaido kolonizacija prasidėjo XIX a. pabaigoje: ainų vyrai privalėjo nusiskusti vešlias barzdas, moterys nebegalėjo daryti lūpų tatuiruočių (žymėjusių jaunų merginų brandą, jų pasirengimą tekėti), dėvėti tradicinių drabužių (žr. 2 pvz.). Dar XIX a. pradžioje buvo įvestas ir draudimas atlikti ainų ritualus, pirmiausia – meškos ceremoniją¹⁵. 1903 m. Hokaido gyventojų sudėtis buvo tokia: 845 tūkstančiai japonų ir tik 18 tūkstančių ainų. Prasidėjo pats baisiausias Hokaido ainų japonizacijos periodas¹⁶.

Tikslų ainų skaičių nustatyti gana sunku: Japonijos gyventojų surašymuose jie neišskirti kaip tauta arba nacionalinė mažuma. Nedaug ką gali atskleisti ir onomastikos tyrimai, nes XIX a. visi ainai buvo pervadinti: gavo japonų vardus ir pavardes. Japonų mokslininkai ištyrė, kad negrynakraujų ainų (kvarteronų ir kt.) yra apie 15–16 tūkstančių. Grynakraujų, neturinčių japonų kraujo priemaišų, – ne daugiau kaip 200–300 (kai kuriais duomenimis – tik apie 160)¹⁷. 2008 m. ainai oficialiai pripažinti nacionaline mažuma. Pastaruoju metu ainai Japonijos vyriausybės labai remiami, jiems skiriamos dotacijos, statomi patogūs būstai.



2 pvz. Ainų moteris ištatuiruotomis lūpomis (fotografuota apie 1960 m.)

Hokaido salos Ainų Kotano kaime gyvena vien ainai (apie 130 žmonių). Skatinami jų senieji verslai: medžioklė, žvejyba ir rankiojimas. Klesti vietiniai amatai: medžio drožyba, ainų tradicinių drabužių siuvimas, siuvinėjimas, vaistų iš vaistažolių gamyba ir pan. Puoselėjami ir menai – Jukaro teatras, tradicinis dainavimas, šokiai, grojimas tradiciniais instrumentais (*tonkori*, *mukkuri*) ir t. t. Vis dėlto mokyklų ainų kalba nėra – kalba plinta tik šeimose (aktyviai ainų kalba šneka apie 100 žmonių, kitais duomenimis, – 15). Kalba gyvuoja vien žodine forma, rašto nėra, ji transliteruojama japonų skiemenine abėcėle *katakana*, kirilica, vėliau pradėta transliteruoti ir lotynų rašmenimis.

Glaustai aptarus ainų istorijos ir kultūros bruožus, galima pereiti prie jų polifoninio dainavimo tradicijos ir ją palyginti su lietuvių sutartinėmis.

Ainų vokalinės polifonijos bruožai ir jų bendrumai su sutartinėmis

Ainų polifoninio dainavimo pavyzdžiai įrašyti XX a. pradžioje (kaip minėta, vienas pirmųjų ainų folklorą užrašė Pilsudskis). Vis dėlto dauguma ainų muzikos transkripcijų buvo pateiktos kaip monofoninės melodijos¹⁸, pažymint, kad tai liaudies dainos, turinčios būdingų „primityvių dainų“ bruožų. Italų kompozitoriaus ir muzikologo Carlo Forlivesi pastebėjimu, apie ainų muziką gyvuoja keletas klaidingų nuomonių. Viena jų – ainų muzika iš esmės yra monofoninė – tai vienbalsių melodijų, kurios tradiciškai gali būti dainuojamos apytiksliai (tikslumas, kaip įsivaizduojama, nebūtinai, nes tarp ainų nesama profesionalių atlikėjų), rinkinys. Kita – manoma, kad ainai neturi polifonijos, išskyrus paprastus kanonus¹⁹. Vis dėlto penkių nedidelių polifoninių kūrinių, Forlivesi aptiktų tarp XX a. pradžios

archyvinių įrašų, dainavimas, anot muzikologo, reikalauja atitinkamo atlikėjų „treniravimosi“ ir meistriškumo – ne kiekvienas gali įveikti tokią užduotį. Šis polifoninės muzikos žanras, kaip teigia Forlivesi, paneigia paplitusią nuomonę, kad ainų muziką apskritai gali atlikti bet kas: priešingai, jis rodo, jog ainai nuo seno vertinę muzikinį meistriškumą ir mokymą(si)²⁰. Beje, čia galėtume prisiminti vis dar sklandančią panašią nuomonę apie sutartinių tradiciją. Senųjų giedotojų pasakymai: „Pirmiau tik sutartines dainuodavo ir su dūdelėmis iš builio, iš liepos žievės. Pievas pjaunant tik sutartines dainuodavo. Dainos tada nebuvo madoj“²¹, „būdavo, kaip išeisim – laukai žvaga šitom keturinėm...“²² ir panašūs lyg ir leistų manyti, kad anksčiau sutartinės buvo visur ir visuotinai giedamos. Vis dėlto tam prieštarauja iki XX a. vidurio išlikę labai įvairūs grupinio giedojimo būdai (sutartinių *dviejės*, *trijės* ir *keturios* rūšys), sudėtinga balsavada, taip pat ir griežtas giedotojų pasiskirstymas balso partijomis bei funkcijomis: „vieną barą varant, vienas est vadovu, o kitą barą – suokėju“ (SLS 1194); „dainininkės šitaip pasiskirsčiusios „darbą“: I „renka“ žodžius, t. y. veda sutartinę, II „sutaria“, t. y. pirmosios tekstą dainuoja ta pačia melodija, tačiau ji nieko naujo neįneša. O trečioji „atataria“ (SLS 1234b) ir pan. Šie ir daugelis kitų apibūdinimų atspindi senas giedojimo tradicijas ir griežtą, profesionalų giedotojų požiūrį į sutartinių atlikimą. Manytina, kad sutartinės, nustojusios būti įvairių apeigų dalimi, ilgainiui tapo savotiška vokalinio profesionalumo mokykla. Nedidelės moterų grupelės, giedančios sutartines (mat, kaip teigia pačios giedotojos, sutartinės ne visiems „įkandamos“), tęsė senąsias šių giesmių giedotojų tradicijas. Tačiau grįžkime prie ainų.

Remiantis vėlesnių ainų kultūros tyrėjų nuomone, minėtos klaidingos nuostatos susijusios su tuo, kad ainų kultūra pirmiausia buvo pradėta tirti lingvistiniu aspektu. Pirmiesiems ainų folkloro užrašytojams daugiau rūpėjo turtinga epinė tradicija nei itin senos – nesuprantamų tekstų, nuolat besikartojančių melodinių struktūrų – dainos. Taigi į muziką be žodžių (arba į dainas, kurių tekstas nereikšmingas, pavyzdžiui, pagrįstas pamėgdžiojamaisiais garsažodžiais arba kelių kartojamų žodžių struktūra) nebuvo atkreiptas dėmesys. Nenuostabu, kad ir supratimas apie tokią muziką ilgai buvo labai menkas. Tai, anot Forlivesi, ir yra pagrindinė priežastis, dėl kurios muzika pirmajame XX a. ainų kultūros tyrimų etape netapo rimtu studijų objektu²³. Dar viena priežastis – to meto ainų *estetinė samprata* ir *grožio pajautimas* labai smarkiai skyrėsi nuo vakariečių (tas pats, beje, pasakytina ir apie kitas ne Europos kultūras). Savitos ainų dainos – dažniausiai dainuojamos nosiniu balso tembru arba naudojant šiurkštų gomurinį *glissando*, Forlivesi manymu, „*papuštos* onomatopėjiniais garsais, šūksniais, triukšmais ir tolygiu raugėjimu, – savo primityvia energija niekaip negalėjo padėti ainams atsikratyti epiteto *ebisu* „laukiniai, barbarai“²⁴. Čia vėl tiktų priminti sutartines, kurios XX a. pradžioje romantinės muzikos

„išpuoselėtai“ lietuvių ausiai atrodė visiškai nepriimtinos. Sutartinių anuomet nesupratę kompozitorius Juozas Naujalis, kun. Teodoras Brazys ir kiti lietuvių muzikai. Antai kompozitorius Česlovas Sasnauskas jam parodytus Adolfo Sabaliausko sutartinių užrašymus laikė „nesuprantamais ir, ko gera, visai neįmanomais“, o tokią muziką – siaubinga. Viename iš laiškų Sabaliauskui (liko neišsiųstas) Sasnauskas rašė apie „krokodilą, dainuojantį lygiagrečiosiomis sekundomis“, sarkastiškai teigdamas, kad „tai ne lietuvis!“²⁵ Toks požiūris į sutartines nulemtas tos pačios priežasties kaip ir požiūris į ainų senąsias dainas jų kultūrinėje aplinkoje, t. y. kad muzikos estetika ir artikuliacija visiškai neatitinka europietiškos muzikos normų.

Šių dienų ainų muzikos tyrinėtoja etnomuzikologė Rie Kōchi, apibendrinama ikitolinius ainų muzikos tyrimus ir apžvelgdama šiuolaikines tradicinio dainavimo tendencijas, išskiria 4 ainų chorinio (ansamblinio) dainavimo tipus²⁶:

(1) **kanoninis dainavimas** (dainuojama ta pati melodija, vienam balsui sekant paskui kitą);

(2) **kontrapunktinis dainavimas** (tuo pat metu dainuojamos skirtingos melodijos);

(3) **vadovo (-ų) ir sekėjo (-ų) dainavimas** (vadovui ir sekėjams dainuojant atlieptinai; šio stiliaus dainose lyderio partija nebūtinai atliekama vieno žmogaus, o sekėjų partija – nebūtinai daugelio);

(4) **unisoninis dainavimas** (ta pati melodija kelių balsų dainuojama vienu metu).

Du pirmieji tipai, anot Kōchi, yra polifonija tiesiogine prasme. Du antrieji, nors siaurąja prasme ir nėra polifonija, iš tikrųjų turi polifonijos elementų. Tai heterofonija, *overlapping* („dalinis uždengimas“, „užėjimas“ vieno ant kito) ir kt.

Visi šie keturi ainų chorinio dainavimo tipai būdingi ir turtingai sutartinių giedojimo tradicijai. Kaip žinoma, terminas *sutartinė* pasirinktas apibendrinus daugelį skirtingų polifonijos tipų²⁷. Apibendrintai visos šiaurietinės Lietuvos sutartinės vadintos *giesmėmis*²⁸. Straipsnio autorė savo knygoje „Sutartinių atlikimo tradicijos“²⁹ suabejojo *sutartinių* termino taikymo absoliučiai visoms daugiabalsio giedojimo formoms teisingumu ir prasingumu, atkreipdama dėmesį, kad *sutartinėmis* galėtų būti vadinamos šioje teritorijoje egzistavusios įvairių tipų *dvejinės*, *trejinės* ir *keturinės*. Tai ir būtų tikroji polifonija – **kanono** ir **kontrapunkto** pavyzdžiai (plg. su ainų (1) ir (2) tipais). O sutartinių tyrinėtojas Zenonas Slaviūnas joms priskyrė ir rytinės Lietuvos (Švenčionių ir Ignalinos apylinkių) įvairias linijinio daugiabalsio giedojimo formas³⁰, kurioms apibūdinti liaudyje vartoti kitokie terminai: *keturinė*, *keturiöse*, *tryninė*, *paruginė*³¹, *ruginė*³², *čiutelė* (*čiutelė*)³³. Rytų Lietuvoje šie terminai (net *keturinė* ar *keturiöse*) gali reikšti ne sutartinę, o savitą vietinį reiškinį. Tiesa, kai kada šiais terminais vadinami giedojimo būdai iš dalies gali atitikti sutartinių atlikimą³⁴. Vis dėlto šioje teritorijoje gana dažnai giedama **pakaitomis**

arba **ištisai**³⁵ (unisonu). Nuo sutartinių skiriasi ir kiti Rytų Lietuvos giesmių išraiškos elementai: nėra sekundų derinių (jei ir pasitaiko, tai tik kaip atsitiktiniai sąskambiai), ritmikoje – mažiau sinkopių ir t. t. (atkreiptinas dėmesys, kad šios teritorijos daugiabalsiškumo formos labai artimos ainių ansamblinio dainavimo (3) ir (4) tipams, kurie, nors ir netaikytini polifonijai siaurąja prasme, turi daug polifonijos elementų). Taigi terminas *sutartinė*, autorės nuomone, tik sąlygiškai gali būti taikomas visiems daugiabalsiškumo atvejams. Senajam daugiabalsiškumui apibūdinti geriau tiktų *linijinio daugiabalsiškumo* terminas, aprėpiantis visą senojo daugiabalsio giedojimo rūšių įvairovę – pakaitinį giedojimą, heterofoniją, kanoną, laisvąją polifoniją, paralelizmą ir kt. (šis terminas, beje, tiktų ir ainių chorinio dainavimo įvairovei atspindėti). Vis dėlto terminas *sutartinė* jau yra nusistovėjęs ir lietuvių, ir užsienio autorių darbuose, tad jo keisti, ko gero, nevertėtų. Tačiau, kalbant apie lietuvių daugiabalsiškumą, būtina vartoti ir liaudiškąją terminologiją, kuri daugeliu atvejų yra kur kas tikslesnė.

Kanoninis dainavimas

Kanoninis dainavimas lietuvių sutartinių tradicijoje yra bene pats populiariausias (remdamasi ilgamete praktine patirtimi, drįsčiau teigti, kad ir pats paprasčiausias³⁶). Tai *trejinės* sutartinės (*treisaugės, triesa, triģiesmės, trijės, trijotinės, trininės, trisies*), jų žinoma net 19 skirtingų tipų, t. y. apie 50 proc. visų užfiksuotų atlikimo būdų (žr. Daivos Račiūnaitės-Vyčienės sutartinių klasifikaciją³⁷ – ji sudaryta papildžius Slaviūno sistematiką³⁸). Paprasčiausias jų – trijų giesmininkių (kartais grupių) giedojimas griežtuojau kanonu, kiekvienai iš jų paeiliui įstojant tada, kai kita giedotoja pradeda jau antrąją melodijos dalį. Antroji giedotoja įstoja tebegiedant pirmajai, trečioji – giedant antrajai, pirmoji – trečiajai. Taip nepertraukiama grandine ir giedama visa sutartinė. Trejinės dar skirstomos pagal teksto atlikimo būdą, taip pat iš dalies ir pagal melodiją. Svarbu, koks yra kitų giedotojų santykis su pirmąja: ar jos seka pirmąja (pakartoja jos pagiedotą tekstą ir melodiją), ar gieda savo partijose skirtingą tekstą (kartais – ir melodiją). Pirmuoju būdu atliekamos trejinės, kai kitos dvi giedotojos atkartoja pirmosios pagiedotą tekstą, vadinamos *sektinėmis*, antruoju – *rinktinėmis*³⁹ (*rinktinių* trejinių pagrindinį tekstą gieda tik pirmoji: ji *renka* vis naujus žodžius, o kitos giedotojos gieda savarankiškus ir skirtingus priegiesmių tekstus).

Straipsnio autorė, viename iš savo tyrimų glaustai aptarusi paties *kanono* sąvokos genezę⁴⁰, atkreipė dėmesį, kad tai gana vėlyvas muzikologijos terminas, šiuolaikine vartoseną įsivyravęs tik XV–XVI a. Kanono kaip *nenutrūkstančios imitacijos* sąvoka Europos profesinėje polifonijoje iš pradžių turėjo visiškai kitokius žanrinius pavadinimus – anglų *rota, rondelis* (vok. *Radel* – „ratas“), *rotula*, italų *cačča* (*caccia*), prancūzų *šas* (*chasse, chase*). Paskutinieji du terminai reiškia

„medžioklė“, „vijimąsi“, „persekiojimą“, „lenktynes“. Šie pavadinimai tiksliai ir vaizdžiai nusako kanoninės struktūros principą (vienas balsas tarsi „medžioja“ kitą). Analogiški terminai būdingi daugelio tautų tradicijoms. Antai sutartinių kanonas apibūdinamas štai taip: I sako: „aš vedžiasiu“, II: „aš paskui tavi“ (SIS 533); „II balsas pradeda iš pradžios ir iki pabaigai vejasi pirmą balsą“ (SIS 507). Panašiai kanono principas nusakomas ir Pietų Rusijoje, pavyzdžiui, virštoninių fleitų pūtėjų terminologijoje sekimo (imitavimo) principas išreiškiamas šitaip: „Stebėk ir sek paskui mane. Kartok tą patį!“ (*Следи и следуй за мной. Повторяй то же самое!*)⁴¹. Anot šių fleitų muzikos tyrinėtojo Aleksandro Ivanovo, apmokymo tradicija čia atitinka kanono logiką: „vedamieji“ kartoja „vedantįjį“, sekdami jam iš paskos⁴². Kanono principas išskiriamas kaip esminis ir Permės komių grojimo daugiavamzdėmis fleitomis (*piolianais*) tradicijoje. *Piolianų* pūtėjų porų vaidmenys griežtai paskirstyti: „viena bėga – kita vejasi“ (*ōtik posšō – mōbik vōtō*), viena „pradeda pūsti“ – kita „iš paskos vejasi, persekioja“. Pradedančioji pūsti apibūdinama *kol’ō* („palieka“), *obzlan’ pōlias’ō* („priekyje dūduoja“), antroji kartais charakterizuojama rusiškais žodžiais – *гонится, нагоняет, настигает* („vejasi“, „vaikosi“ ir pan.)⁴³. „Vijimosi“ (kanono) principas būdingas ir Pietų Rusijos *kugiklių* pūtimo tradicijai: „pripučiamieji“ (*придувальные*) seka grojančioms penkių dūdelių komplektu iš paskos, atsilikdami „pusę žingsnio“ (*полшага*)⁴⁴. Pateikti pavyzdžiai rodo, kad kanono (nuolatinio vijimosi, mokymosi iš „vyresnio“, imitavimo ir pan.) apraiškos daugelyje tradicijų atlieka gana paprastą – polifoninės muzikos atskirų balsų organizavimo, t. y. jų derinimo tarpusavyje, funkciją⁴⁵.

Kaip žinoma, kanonas yra itin reikšminga Europos profesionaliosios polifoninės muzikos forma (paplitusi jau XI–XII a.), tad nejučia kyla klausimas, ar tik nebūta profesionaliosios kūrybos įtakos įvairių tautų tradicinei muzikai. Apie tokią galimybę jau ne kartą buvo diskutuota įvairių kartų muzikologų⁴⁶. Vis dėlto daugelis etnomuzikologų kanoną laiko viena seniausių pasaulyje daugiabalsiškumo formų⁴⁷. Anot lenkų etnomuzikologės Anos Czekanowskos, kanonas reliktinėmis formomis aptinkamas Kinijoje, Afrikoje ir Okeanijoje⁴⁸. Kiti tyrinėtojai jį randa ir kitur: Indonezijoje, Floro saloje (pavyzdžiui, *nagé* moterų dainavimas, vyrams tęsiant burdoną)⁴⁹, Australijoje (platesne prasme Australija taip pat priklauso Okeanijai – *D. R. -V.*), Naujojoje Gvinėjoje (mafulu gentyje)⁵⁰, Japonijoje (Hokaido saloje)⁵¹ ir t. t. Įvairiose pasaulio vietose žinomi kanono pavyzdžiai rodo, kad liaudies polifonija⁵² (arba vadinamasis archajinis daugiabalsiškumas) galėjo turėti įtakos profesionaliajai Europos polifonijai⁵³.

Ainų – pirmųjų Japonijos gyventojų, išsiskiriančių senąja animistine pasaulėžiūra⁵⁴, savitais ritualais („laišių varymas“⁵⁵, meškos nužudymo ceremonija⁵⁶ ir kt., žr. 3 pvz.) ir archajišku folkloru – kanoninis dainavimas šią prielaidą tik patvirtina.



3 pvz. Meškos ceremonijos fragmentas: puota po lokio nužudymo (B. Pilsudskio nuotrauka)



4 pvz. Dvi moterys grūdančios piestoje soras (nežinomo fotografo 1920 m. nuotrauka)

Tiesa, ne itin gausioje specializuotoje literatūroje ainų kanoninis dainavimas apibūdinamas gana glaustai. Pavyzdžiui, apie jį kartais tenka spręsti tik iš tokio trumpo aprašo: grūsdamos soras (tai praktikuojama tik pietinėje Jezo dalyje) dvi arba trys merginos sustoja aplink piestą (žr. 4 pvz.), į kurią subertos sojos, ir kiekviena mergina, laikydama abiem rankomis grūstuvą, muša ir dainuoja viena paskui kitą žodžius: *huye, huye*⁵⁷.

Kita vertus, Josepho Jordanio, gruzinų kilmės australų etnomuzikologo, pastebėjimais, nė viena kita polifoninė tradicija, be lietuvių sutartinių, nepasižymi tokiu gausiu kanoniniu dainavimu, kaip ainų polifonija⁵⁸. Be to, 1965 m. ainų tradicinės muzikos rinkinio komentaruose teigiama, kad visos ainų švenčių dainos, išskyrus vos kelis pavyzdžius, yra dainuojamos kanono forma⁵⁹.

Anot Nabuhiko Chibos, ainų grupinis dainavimas žinomas kaip *upopo*⁶⁰. *Upopo* ainų kalba reiškia „daina“ (iš esmės tai švenčių daina – *D. R.-I.*⁶¹), ji atliekama sėdint, daugiausia moterų. *Upopo* pradedama, kai vyras, pasibaigus ritualui arba ceremonijai, atneša nuo garbingo altoriaus indo „šintoki“ (*hokai*, 5 pvz.) dangtį ir paduoda jį senolei (*fuči*). Moterys sėdi aplink indo dangtį, ritmiškai stuksi rankomis į dangtį ir ratu dainuoja kanoną. Sakoma, kad dainuojant



5 pvz. Ritualinis indas „šintoki“ (Sarashina, Tanimoto, Masuda, 1965)

upopas, žmonių dvasia tampa pakylėta, dainuodami jie jaučiasi taip, lyg šoktų⁶².

Itin svarbus *upopo* ir *rimse* (rato šokis, kartais dainuojamas kanonu), anot Kazuyuki Tanimoto, pagrindinių ainų žanrų, požymis yra **imitacija**. *Upopo* dainuojama imitacijos būdu kelių žmonių, sėdinčių aplink indo dangtį ir beldžiančių ritmą į dangtį (6 pvz.). Paprastai vadovauti imasi vyriausias grupės narys. Vedėjas pasisuka veidu vyro, sėdinčio jam iš dešinės, link. Šis, pamatęs tokį ženklą, pradeda dainuoti, šiek tiek atsilikdamas nuo vedėjo. Taip vyksta iki tol, kol uždainuoja paskutinis vyras, tuo pat metu visiems likusiems dainuojant. Taigi visuma skamba gana chaotiškai⁶³. Visas procesas kartojamas daug kartų, kol vyresnysis pradeda naują dainą. Dainos pradžia būdingas dainavimas falcetu (*pon*). Anot Tanimoto, visa tai sukuria žvakių uždegimo viena nuo kitos tamsoje efektą. Tanimoto pastebėjimu, *upopo* ir *rimse* iš pradžių buvo „tai, ką reiškia jų etimologija: tik palengva jie įgijo atskirą tapatybę. *Rimse* virto šokama daina („rato šokiu“), o *upopo* tapo imitavimo (sekimo) daina sėdint („sėdėjimo daina“)⁶⁴.

Iš literatūros ir turimų garso įrašų pavyzdžių galima spręsti, kad ainų tradicinė polifonija bene dažniausiai yra pagrįsta



6 pvz. Dainuojama *upopo* („dainos sėdint“), stuksint per ritualinio indo dangtį, Asahikavos apyl. (fotografuota 1999 m.)⁶⁵

kanonine palyginti trumpų muzikinių frazių imitacija⁶⁶. *Upopo* dainose, kaip pastebi Jeanas-Jacques'as Nattiezas, „antrasis balsas imituoja pirmojo balso muzikinę formulę (iki tol jos negirdėjęs) intervalu (laiko tarpu), gerokai mažesniu nei Vakarų kanonuose, nes antrasis balsas „atakuoja“ buvusią muzikinę formulę dar neužbaigus jos pirmajam balsui“⁶⁷.

Kanoninio dainavimo svarbą ainių kultūroje rodo specialus liaudies terminas, skirtas kanonui apibrėžti *ukouk* – paimti, pagriebti vienam iš kito (anot Kôchi, tai nuoroda į šiandienį kanoną⁶⁸). Šis terminas, neabejotinai susijęs su aukščiaiu aptarta senąja kanono samprata (ir primenantis kai kurių kanoninių sutartinių vadinimą *sektinėmis*), atspindi dainavimo būdą, kai kiekvienas dainuoja keliais taktais atsilikdamas nuo pirmesnio (prieš jį esančio) dainininko. Kanonas dažniausiai aptinkamas „dainose sėdint“. Toks kanoninis dainavimas užrašytas dainuojant nedidelėms grupėms – įprasta dainuoti nuo 2 iki 6 dainininkų, pavyzdžiui, kanonai keturiose (7 pvz.) ir šešiese (8 pvz.):

Kôchi tyrimais, esama dviejų skirtingų *ukouk* dainavimo (tiksliau, pradėjimo dainuoti) būdų, dainininkams sekant iš paskos pirmajam: a) nuo pat dainos pradžios ir b) nuo tam tikrų pirmojo dainininko žodžių eilutės viduryje arba pabaigoje. Pirmojo (a) tipo schema („daina sėdint“ *Hussa na sanke na*⁶⁹):

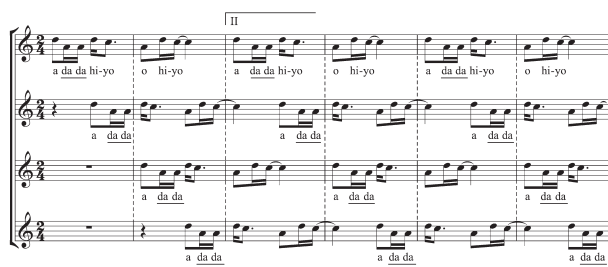
	: *hussa na sanke na	hoy ya hoy	hussa na ha o	hoy ya hoy* :	
	: *hussa na sanke na	hoy ya hoy	hussa na ha o	hoy ya hoy* :	
	: *hussa na sanke na	hoy ya hoy	hussa na ha o	hoy ya hoy* :	

Antrojo (b) tipo pavyzdys („daina sėdint“ iš Biratorio): pirmasis dainininkas pradeda žodžiais 歌って示す *cupka wa kamuy ran*, antrasis – ne nuo pradžios, bet nuo 歌って示す *camuy ran*, trečiasis – nuo 歌って示す *iwani tekka*.

cupka wa kamuy ran	iwani tekka orew	iwa tuysam e tanne maw a= nu
(*cupka wa kamuy ran	iwani tekka orew	iwa tuysam e tanne maw a= nu*
(*cupka wa kamuy ran*)	*iwani tekka orew	iwa tuysam e tanne maw a= nu*

Šis (b) tipo fenomenas galioja tik dainos pradžiai – kartojant visą struktūrą iš pradžios antrąkart, dainininkai jau dainuoja visą teksto eilutę (nuo pradinių žodžių). Nors dauguma ankstesnių tyrinėtojų – lingvistų ir etnologų – atkreipė dėmesį į (b) tipą, tuo tarsi pasakydami, kad *ukouk* dainavimo tradicijoje jis yra esminis, Kôchi, atlikusi naujus archyvinų garso įrašų tyrimus, kelia prielaidą, kad abu tipai veikiausiai gyvavo lygiomis teisėmis. Matyt, tai priklausė nuo dainininkų pasirinkimo.

Ukouk (kanoninio dainavimo) esmė šiek tiek patikslina ainių muzikos žinovo Chibos teiginiai. Anot jo, *ukouk* – tai rūšis ratelio, kuriame trumpa melodija kartojama, pratęsiant paskutinįjį takto dalį iki trečiosios (nemažai tokio dainavimo pavyzdžių esama 1965 m. dainų rinkinyje – dauguma jų padainuota dviejų dainininkų, žr. 9, 10 pvz.)⁷⁰.



7 pvz. Keturbalsis ainių kanonas (Sarashina, Tanimoto, Masuda, 1965, p. 22, Nr. 2)

8 pvz. Šešiabalsis ainių kanonas (Sarashina, Tanimoto, Masuda, 1965, p. 22, Nr. 1)

9 pvz. Imitacinio dainavimo („dalinio uždengimo“) pavyzdys (Sarashina, Tanimoto, Masuda, 1965, p. 27, Nr. 3)

10 pvz. Ainų imitacinis dainavimas (Sarashina, Tanimoto, Masuda, 1965, p. 69, Nr. 56)

Panašus atlikimo būdas, beje, žinomas ir Baltarusijoje, Vitebsko srityje. Anot etnomuzikologės Galinos Tavlai, *Kupalos* (Joninių – *D. R.-I.*) dainos čia dainuojamos trimis arba dviem grupėmis, kurių kiekvienoje – po 2 ar daugiau dainininkių. Kiekviena grupė įstoja tada, kai anksčiau jos pradėjusi grupė dar nebūna baigusi dainuoti kelių paskutinių skiemenų⁷¹. Taigi abiem atvejais kalbama ne apie tikrą kanoną, o apie „dalinį uždengimą“ (*overlapping*). Keletą panašių pavyzdžių randame ir tarp lietuvių instrumentinių (skudučių) polifoninių kūrinių (LLIM 78, 84, 85).

Kontrapunktinis dainavimas (kontrapunktas)

Kontrapunktas lietuvių vokalinės polifonijos tradicijoje gana gausiai atstovaujamas *dvejinių* ir *keturinių*. Tai sutartinės, pagrįstos dviem (išimtiniais atvejais – daugiau) savarankiškais melodijomis, kurioms būdingas komplementinis ritmas ir daugiau ar mažiau kontrastuojantys intonacijų kompleksai. Nors ir *dvejinės*, ir *keturinės* laikytinos kontrapunkto pavyzdžiais, tarp jų yra skiriamųjų bruožų; juos būtina glaustai aptarti.

Paprastosios *dvejinės* (liaudyje: *dvejės, dveiose, dvejuos, dveju, dviejės, dviesiai, dviese, dvininė, lumždinė*⁷²) giedamos dviejų giedotojų poroje. Abi giedotojos savarankiškais melodijomis gieda tą patį prasminį tekstą (tai atspindi vienas iš dar nepamintų liaudiškų *dvejinių* pavadinimų: *rinkinys ant dviejų balsų*⁷³). Daugumai dvejinų būdingas nevienalaikis kai kurių skiemenų ištarimas, nedidelių refrenų (pvz., *lylia, lylio, lyl'* ir pan.) arba garsažodžių (*ta, ta-ta*) įterpimas į vieną iš balso partijų tekstų. Tai padidina skiemenų skaičių eilutėje ir pajvairina melodijos ritmą. Retais atvejais tas pats tekstas savarankiškais melodinėmis linijomis giedamas ne dviese, bet trise. Toks giedojimo būdas pagal analogiją vadintinas *dvejine „trijės“* (kontrapunktu „trijės“)⁷⁴.

Keturinėms (liaudies terminijoje *keturinė* – tai *keturgiesmė, keturiese, keturiōs, keturiuos, ketursaugė* ir pan.) būdingas ne tik dvibalsis kontrapunktas, galintis būti giedamas antifoniškai⁷⁵ arba ne⁷⁶, bet ir politekstija (lygiagretus pagrindinio – prasminio teksto ir refreno skambėjimas). *Paprastoji keturinė* giedama pakaitomis keturiose, pasiskirsčius poromis: antroji pora kartoja tai, ką pagiedojo pirmoji. Kiekvienoje iš porų giedotojos pasidalija partijas: viena renka *rinkinį* (t. y. gieda prasminį tekstą), kita nuolat kartoja *pritarinį* (savarankiška

melodija gieda refreną). Žinomas ir *kontrapunktas be antifono* – dviejų giedotojų (arba grupių) *keturinė*. Tai Rytų Lietuvoje paplitęs giedojimo būdas, kai gieda dvi giedotojos (arba poros, grupės), kurių viena visą laiką nuolat gieda tik *rinkinį*, kita – tik *pritarinį*. Taip, be jokios pertraukos, jos gieda visą sutartinę (autorės pastebėjimu, pavasarį lankant rugius šitaip dažnai giedamos *paruginės* giesmės⁷⁷).

Daugelio antifoninių keturinių vertikalus balsų skambėjimas, nuolat pinantis jų melodinėms linijoms, dažnai sukuria išstinį sekundų paralelizmą (tokias sutartines etnomuzikologai Mārtiņšas Boiko⁷⁸ ir Austė Nakienė⁷⁹ vadina *bimodalėmis* arba *polimodalėmis*, 11 pvz.).

11 pvz. Bimodalių sutartinės pavyzdys („Kas tave, sesiule“, SIS 842)

Vis dėlto yra nemažai keturinių, kurių melodinės partijos ne tokios kontrastuojančios. Šiose sutartinėse sekundos kaitaliojasi su įvairiais kitais sąskambiais: primos, tercijos, kvartos (visa tai primena ainų polifonijos pavyzdžius). Kai kuriose jų esama melodijos motyvų imitacijos. Pavyzdžiui, sutartinėje „Dūno upė“ (SIS 303a) imituojamas I takto *rinkinio* partijoje motyvas „dūno upė“:

12 pvz. Motyvų imitacija („Dūno upė lylio“)

Keturinėje „Bite, dābilėli, dābilīa“ (SIS 658) galima pastebėti *rinkinio* motyvo „bite, dābilėli“ atkartojimą (tiesa, ne visiškai tikslų) *pritarinio* partijoje:

13 pvz. Motyvų imitacija varijuojant („Bite, dābilėli, dābilīa“)

Sutartinėje „Rai lylia, ratilėli, ratile“ (SIS 658a) imitacija *pritarinio* partijoje dargi pagrįsta dvigubu riminiu sustambinimu:

14 pvz. Dvigubo ritminio sustambinimo pavyzdys („Rai lylia, ratilėli, ratile“)

Tarp monomodalių keturinių esama originalios formos – *dviejų porų, besikeičiančių partijomis*, – keturinių. Jas gieda dvi poros (vienoje poroje – tik *rinkėjos*, kitoje – tik *pritarėjos*), nuolat keisdamosi partijomis: kiekviena iš porų gieda tai *rinkinį*, tai *pritarinį*:

15 pvz. Monomodali keturinė („Ai tu kuosela“)

Ištisinėje kiekvienos grupės melodinėje linijoje nuolat susidaro užbaigta forma: tekstas ir priegiesmis – o tai yra kanoninėms sutartinėms (*trejinėms*) būdinga struktūra. Palyginkime keturinės „Ai tu kuosela“ (SIS 112 a, b) ir trejinės „Skumbinuj kunklaliai“ (SIS 1187) dviejų balso partijų teksto išklotines:

A, B	1. Ai tu kuosela, tu kuosytėla,	<i>Ai čiu-ta čiu-ta, čiu-tela ly-lia.</i>	2. Kur tu skraidžiojai viena p̄ laukų?
C, D	(<i>Ai čiu-ta čiu-ta, čiu-tela ly-lia.</i>)	1. Ai tu kuosela, tu kuosytėla,	<i>Ai čiu-ta čiu-ta, čiu-tela ly-lia.</i>

A	1. Skumbinuj kunklaliai,	<i>Lioj, riti augo.</i>	2. – Atvažiuok, motuta...
B		1. Skumbinuj kunklaliai,	<i>Lioj, riti augo.</i>

Kaip matome, abiejų sutartinių teksto sandara tokia pat. Kadangi keturinėje „Ai tu kuosela“ abi poros iš esmės dainuoja kanono būdu, šis keturinių tipas mažai skiriasi nuo *kanono „dviejų“*⁸⁰. Tad kontrapunktas, viena vertus, turi nemažai kanono arba imitacijos bruožų. Kita vertus, savarankiškų (dažnai – kontrastingų) melodinių linijų priešpriešinimas (lygiagretus skambėjimas) kanoninėse trejinėse taip pat atitinka kontrapunkto sąvoką⁸¹.

Tokio glaudaus kontrapunkto ir kanono (imitacijos) ryšio esama ir ainų polifonijoje. Antai viename iš pavyzdžių (16 pvz.) pradinis pirmo balso motyvas atkartojamas dviejų motyvų *ostinato* pagrįstoje antro balso partijoje (primenančioje sutartinių *pritarinį*):

16 pvz. Ainų imitacinio kontrapunkto pavyzdys *rok upopo* (Sarashina, Tanimoto, Masuda, 1965, p. 220, Nr. 247)

Kituose imitacinio kontrapunkto pavyzdžiuose galime pastebėti „dalinio uždengimo“ principą, vyraujantį ainų polifonijos tradicijoje (žr. 17 pvz.).

17 pvz. Keturbalsis imitacinis kontrapunktas (Sarashina, Tanimoto, Masuda, 1965, p. 23, Nr. 3)

Ainų tradicijoje nėra vieno tikslaus termino **kontrapunktui** apibrėžti. Manytina, kad ir pats kontrapunktinis dainavimas yra mažiau paplitęs nei kanoninis. Keletą skirtingų melodijų skambant vienu metu galima girdėti šokių dainose. Antai Hokaido ainų šokių dainose tuo pat metu dainuojamos 2 arba 3 skirtingos melodijos (o Sachalino tradicijoje šokių dainų melodijos sąveikauja kaip ir *ukouk* dainose, t. y. kanoniškai)⁸². Pavyzdžiui, kontrapunktinės šokio dainos *Hussa he ro*⁸³ (iš Mukavos) pirmoji partija yra dvidalio, antroji – tridralio metro:

- I. 2/4 *hussa he ro* | *hussa he ro* | *hussa he ro* •••
 II. 3/4 *kankowa ho terke* | *kankowa ho terke* •••



18 pvz. Kontrapunktinis ainų dainavimas (fotografuota 1999 m.⁸⁴)

Beje, tokia polimetrija būdinga ir kai kurioms kontrapunktinėms sutartinėms, pvz., keturinei „Bite dobilėli, dābilio“ (SIS 187):

- I. 2/4 *Bite do-* | *bitėli* | *dābilio*, | *Ataskrend* | *bitela* | *dābilio*•••
 II. 3/4 *Dobile bite*, | *dābitėli* | *Dobile bite*, | *dābitėli*•••

Paprastai teigiama, kad ainų *upopo* („daina sėdinti“) yra vokalizuota **kontrapunktinės** arba **polifoninės** muzikos, pagrįstos skandavimu, forma⁸⁵. Vis dėlto Forlivesi, nuodugniai išanalizavęs archyvinis ainų muzikos įrašus, atkreipia dėmesį, kad *polifonijos* sąvoka, svetima Japonijos (ainų) tradicinei muzikai, buvo apibrėžta tik per Vakarų muziką, dažniausiai vartojant terminą *kontrapunktas* (pastarasis, Forlivesi manymu, – tai didžiojo Palestrinos ir Bacho tradicijos). Šis terminas, anot tyrinėtojo, nėra teisingas: muzika, susidedanti iš dviejų ar daugiau savarankiškų linijų, apibūdintina kaip polifonija, o *kontrapunktu* vadintina kompozicinė technika, susijusi su šių linijų valdymu⁸⁶. Todėl kompozitorius, remdamasis aukščiau minėtais penkiais archyviniais vyrų polifonijos pavyzdžiais, siūlo specialų terminą ainų polifonijai apibrėžti: *extended polyphony* „išplėstinė polifonija“ (žodis „išplėstinė“ vartojamas norint atskirti šias savitas polifonines struktūras nuo plačiai žinomų dvibalsės arba tribalsės polifonijos ir paprastųjų kanonų)⁸⁷.

Originalaus termino, beje, reiktų ieškoti ir savitoms lietuvių *kolektyvinėms sutartinėms*. Skirtingai nuo grupinių sutartinių (*dviejės, trijės, keturiės*), kolektyvines dainuoja 4–20 žmonių. Kiekviena balso partija yra pagrįsta savarankiška žodine ir ritmine formule. Paeiliui įstodami po vieną, visi dainininkai dainuoja tol, kol nusibosta. Daugelis kolektyvinių sutartinių jau yra paveiktos homofoninio daugiabalsiškumo. Tačiau užfiksuota gana daug pavyzdžių, kurių muzikinė kalba pasižymi ypatingu archajiškumu – anot pateikėjų, tai ne dainavimas, bet „paprasčiausias riksmas“: „šauk visokiais balsais, atkartodami savo užduotį“⁸⁸; „...kiekvienas tuo pačiu metu savo punktą rėkdavo. Tos dainos gaida – paprastas riksmas...“⁸⁹; „Trim ar keturiais balsais rėkdava... Nusaka, kokiais balsais rėkt, tai ir rėki“⁹⁰; „Laluška-kudakavimas [...] loti gali nors šimtas bobų iš karto savo balsais. Tokias labai retai kas temokėjo, kai piemenės buvom“⁹¹ ir pan. Kaip matome, „naujoviškumo“ šiose sutartinėse išties nedaug – tai savotiškas vokalinis-verbalinis *ostinato* (tų pačių žodžių dudenimas viename pasirinktame aukštyje), kai kada – su burdono elementais. Pagal skirtingą melodiką kolektyvinės sutartinės galėtų būti vadinamos dvejopai: a) *ritminiu-ostinatiniu kontrapunktu*, arba *ostinatine kontrapunktinė polifonija* (tai lygiagretus savarankiškų verbalinių-ritminių formulių skandavimas neapibrėžto aukščio garsais) ir b) *ritminiu-harmoniniu ostinato*, arba *ritmine-ostinatine homofonija, continuo homofonija*⁹² (homofoninės faktūros melodinių motyvų ir *basso ostinato* derinys, turintis funkcinės harmonijos bruožų⁹³). Vis dėlto šie pavadinimai, kaip ir savitų ainų vokalinių formų vadinimas kontrapunktu, nėra tikslūs – jie paimti iš Vakarų profesionaliosios muzikos žodyno ir labiau tinka jai apibrėžti. Akivaizdu, kad abiejų tautų vokalinėse tradicijose kontrapunktui priskirti reiškiniai dar reikalauja naujo žvilgsnio ir galbūt tikslesnio įvardijimo.

Antifoninis (pakaitinis) dainavimas

Manoma, kad **pakaitinė** dainavimo forma buvusi pirmykštė. Šioje vietoje galima prisiminti įvairiausių tautų muzikos pavyzdžius (ir senųjų civilizacijų, ir archajiškų Afrikos, Okeanijos bei Eurazijos tautelių muzikos tradicijose). Gana dažnai antifoninis dainavimas susijęs su dainininkų pasidalijimu į dvi grupes pagal dainos tekstą: vieni (-as) dainuoja pagrindinį, kintamą tekstą, kiti (-as) – refreną. Priešprieša „rečituoti (sekti, skaityti, rinkti tekstą) – dainuoti (giedoti)“ žinoma daugelyje archajiškų tradicijų⁹⁴.

Rečitavimo / dainavimo priešprieša labai svarbi lietuvių sutartinių giedojimo tradicijoje ir pačių giedotojų terminologijoje (ji, beje, nepriklauso nuo atlikimo būdo – diafoninio arba antifoninio): „Manā moma dainuodavā: moma **skaitā** žodžius, a manā dukte – dalija dalijute, tai ānās abi „duodavā“ su dukteriu“⁹⁵; „Šitos **užgieda** vis, o viena **sakā vis žodžius**“⁹⁶; „vieną barį varant vienas est **vadovu**, o kitą barą – **suokėju**“⁹⁷ ir kt.

Manytina, kad tekstas ir refrenas kitados galėję atstovauti dviem savo prigimtimi skirtingiems pradams: rečitavimui (t. y. teksto turinio plėtojimui) ir dainavimui, atsispindintiems priešpriešoje **sekti – dainuoti**. Tai patvirtina įvairiausi terminai, iškeliantys vieną ar kitą pradą: **teksto** – *rinkti, skaityti, sakyti, rokuoti, sumisliauti, vadovauti*, ir **dainavimo** – *giedoti, sukti, sutarti, patarti, padaužti* ir kt. (latvių burdoninio dainavimo tradicijoje atitinkamai *teikt* („sakyti“) ir *dziedāt* „giedoti, dainuoti“⁹⁸). Pirmasis jų atspindi teksto kintamumą, nepastovumą (t. y. vadovaujančio asmens ar grupės kūrybiškumą), antrasis – tam tikrą pirmojo prado „garsinį apipavidalinimą“. Šie pradai kitados galėjo būti susiję su senųjų apeigų vadovo (-ų) ir bendruomenės (pritariančios vedėjui, atitariančios jam, atkartojančios jį ir pan.) funkcijomis. Tai atspindi ir kai kurie senieji liaudiški dainininkų pavadinimai. Antai lietuvių sutartinių vedančioji vadinta *rinkėja, sakytoja, rokuotoja*⁹⁹, *sumisliautoja, vadove*, latvių dziesmų dainavedė¹⁰⁰ – *teicēja, lasitāja, saucēja, sēcēja, iesacēja, rakstītāja, vārdotāja*¹⁰¹, *barvede*¹⁰², *sijātāja*¹⁰³.

Išsiaiškinę vedėjo (-ų), tekstą kuriančiojo, ir jam atliepančių dainininkų funkcijas ir statusą, grįžkime prie **pakaitinio** giedojimo būdų. Giesmės, giedotos pakaitomis, sudaro itin gausią archajiškų lietuvių linijinio daugiabalsiškumo pavyzdžių dalį. Jų struktūra ir atlikimo būdai labai įvairūs¹⁰⁴. Vis dėlto pagrindinis visų pakaitinių giesmių giedojimo principas yra toks: viena grupė (arba vienas asmuo) gieda prasminį tekstą, kita – refreną, ir taip pakaitomis giedama visą laiką. Kaip spėjama, seniausios yra *pirmykštės pakaitinės giesmės*, pvz., „Neparnešiāja, dobile!“¹⁰⁵

<i>I pora (A, B)</i>	<i>II pora (C, D)</i>
Neparnešiāja,
.....	<i>Dobile!</i>
Mana koyalās,
.....	<i>Dobile!</i>
Kamašelių,
.....	<i>Dobile!</i>
Blizguočelių,
.....	<i>Dobile!</i>

Jų itin glausta forma (4–7 skiemenų prasminis tekstas ir dviskiemenis arba triskiemenis refrenas) atitinka archajiškų (manytina, baltiškų¹⁰⁶) *refreninių giesmių* struktūrą: tekstas (4–7 skiemenys) + refrenas (3 skiemenys), pvz., „Tu žilviteli, dobile“¹⁰⁷:

Tu žilviteli, dobile.
 Žaliasis medeli, dobile,
 Ko tu didis augai, dobile,
 I šakelas laidai, dobile?
 Viena šakelė, dobile,
 Kita viršūnelė, dobile.
 Treji dveji varteliai, dobile.
 Vienuos varteliuos, dobile,
 Saulutė tekėjo, dobile.
 Kituos varteliuos, dobile,
 Mėnulis riedėjo, dobile,
 Trečiuos varteliuos, dobile,
 Žvaigždėlė mirgėjo, dobile.
 Ketvirtuos varteliuos, dobile,
 Mergų pulkasėjo, dobile.

Pirmykštes pakaitines giesmes gali giedoti: a) **vienodos sudėties** (2, 3 ir daugiau dainininkių) **grupės** (A, B tekstą + A, B refreną arba A, B, C tekstą + A, B, C refreną; ir pan.), b) **nevienodos sudėties grupės** (pavyzdžiui, A tekstą + B, C refreną):

<i>I giedotoja (A)</i>	<i>II ir III giedotojos (B, C)</i>
Kas ten važiuoja?
.....	<i>Dobile!</i>
Keleliu tarškia?
.....	<i>Dobile!</i>
Uošvė važiuoja,
.....	<i>Dobile!</i>
Dukrelės daboti,
.....	<i>Dobile!</i>
Žentelio barti,
.....	<i>Dobile!</i>

Praplėtus *pirmykščių pakaitinių giesmių* formą (pridėjus papildomą refreninį žodį), susidaro *simetriškos pakaitinės* (jų užrašyta ypač daug). Abi *simetriškų pakaitinių* melodijos atkarpos yra vienodo ilgio. Jos atliekamos įvairiai: a) „keturinę“ pakaitinę gieda keturios moterys pakaitomis: **dvi (A, B) gieda**

tekstą, o dvi (C, D) atitaria priegiesmiu (taip dažniausiai giedamos „*ruginės*“, t. y. rugiapjūtės, arba *paruginės* (apeiginio rugių lankymo) keturinės), pvz., „Sesutela mažoji“¹⁰⁸:

<i>I pora (A, B)</i>	<i>II pora (C, D)</i>
– Sesutela mažoji,
.....	<i>Sadulia gadulia.</i>
Gražus tava vainikas,
.....	<i>Sadulia gadulia.</i>
Ar tu pati nupynai,
.....	<i>Sadulia gadulia.</i>
Ar sasulį paprašei,
.....	<i>Sadulia gadulia?</i>
– Man sasalės nupynė,
.....	<i>Sadulia gadulia.</i>
Un galvelės uždėjo,
.....	<i>Sadulia gadulia.</i>

b) *keturinės pakaitinės* tekstą po vieną pakaitomis gieda dvi giedotojos (A ir B), priegiesmiu joms atitaria giedotojų pora (C, D), pvz., „Ašėjau, keliavau“¹⁰⁹:

<i>Dainininkė A</i>	<i>Dainininkė B</i>	<i>Dainininkės C ir D</i>
Ašėjau, keliavau,
.....	<i>Ai ciuta, da ciuta.</i>
.....	Viešuoju keleliu.
.....	<i>Ai ciuta, da ciuta.</i>
Su didžiu vargeliu,
.....	<i>Ai ciuta, da ciuta.</i>
.....	Su mažū vaikeliu
.....	<i>Ai ciuta, da ciuta.</i>

c) keturinę, pasidalydamos trumpomis melodijomis ir teksto atkarpomis, gieda 4 giedotojos po vieną (A – tekstą, B – refreną, C – tekstą ir D – refreną), pvz., „Kur važiuoji, dagile“¹¹⁰:

<i>Dainininkė A</i>	<i>Dainininkė B</i>	<i>Dainininkė C</i>	<i>Dainininkė D</i>
Kur važiuoji,
.....	<i>Dagile,</i>
.....	Jaunasai berneli,
.....	<i>Dobile.</i>
Ir važiuoju,
.....	<i>Dagile,</i>
.....	Pas mergelį,
.....	<i>Dobile.</i>
Pas jaunųjų,
.....	<i>Dagile,</i>
.....	Pasiklausiu,
.....	<i>Dobile.</i>
Aš par jus kelalio,
.....	<i>Dagile,</i>
.....	Kur važiuoci,
.....	<i>Dobile...</i>

d) *pakaitinę giesmę-žaidimą*¹¹¹ atlieka **vedėja ir grupė pakaitomis**: „Vidury ratelio eina vedėja ir dainuoja: „Čiutyta rūtyta, kas darželį tvāra?“, o ratas atitaria: „Čiutyta rūtyta, mās sasutālās“ [...].“¹¹²

Vedėja (A)	Kiti žaidėjai (n)
Čiutyta rūtyta, Kas darželį tvāra?
.....	Čiutyta rūtyta, Mas, sasutālās.
Čiutyta rūtyta, Broliukas užtvāra.
.....	Čiutyta rūtyta, Mas, sasutālās.

Esama ir *asimetriškų pakaitinių* (asimetrija pasireiškia ne per melodijos formą, o per giedotojų pasidalijimą nevienodomis melodijos atkarpomis). Jose skirtingų porų arba grupių giedamos melodijų atkarpos yra nevienodo ilgio (nors teoriškai melodiją būtų galima dalyti į dvi lygias dalis). Atkreiptinas dėmesys, kad melodijų atkarpos šiose pakaitinėse dalijamos pagal tekstą, laikantis aukščiau aptartos prasminio teksto (rečitavimo) ir refreno (giedojimo) priešpriešos. Kartais antroji pora tepagieda vos vieną refreninį žodį pačioje giesmės pabaigoje, pvz., „Kā palingā berželis“¹¹³:

I pora (A, B)	II pora (C, D)
1. Kā palingā berželis
Kā palingā beržytēlis,, ciutela.
2. Kad prisēda kuoseliū,
Kad prisēda kuosytēliū,, ciutela.

O kartais priešingai: pirmoji pora gieda tik trumpą prasminį tekstą, antroji – visus refreninius žodžius (pailgintą priegiesmį)¹¹⁴:

I pora (A, B)	II pora (C, D)
1. Teka upelē,, <i>dobile</i> ,
.....	<i>Dobiliuli, doBILE, doBiliul(i).</i>
2. Teka, duinoja,, <i>dobile</i> ,
.....	<i>Dobiliuli, doBILE, doBiliul(i).</i>

Labai panašios formos aptinkamos ir ainių **pakaitiniam dainavime**. Pastarasis, Kōchi apibendrintai vadinamas **vadovo (-ų) ir sekėjo (-ų) dainavimu** („leader(s)-and-follower(s) singing“)¹¹⁵, yra trijų tipų:

- pakaitomis atkartojama visa melodija (19 pvz.);
- pakaitomis atkartojama kiekviena frazė, sudaranti visą melodiją;
- vadovas ir kiti dainuoja frazę po frazės, nieko nekartodami.



19 pvz. Ainių pakaitinio dainavimo (a) pavyzdys (Sarashina, Tanimoto, Masuda, 1965, p. 146, Nr. 1)

Pirmasis (a) ainių pakaitinio dainavimo tipas (atkarpojančią visą melodiją) giminingas keliems lietuvių *ištisinių giesmių* atlikimo būdams¹¹⁶: **antifoniam dviejų pulkų giedojimui** (kiekviena grupė gieda po visą posmą: antroji grupė kartoja tai, ką pagiedojo pirmoji) ir **dviejų pulkų giedojimui po posmą** (antroji grupė nekartoja pirmosios teksto (posmo), o renka tekstą toliau)¹¹⁷. Visos melodijos atkartojimas būdingas ir kai kuriems aukščiau aptartų *simetriškų pakaitinių* pavyzdžiams. Kalbame apie pakaitines, kurių abi melodijos atkarpos – teksto ir refreno – yra tapačios, pvz., pakaitinės „Oi, kur genelis tupėjo“ (SIS) teksto melodija „O kur genelis tupėjo“ sutampa su refrenu „Siūravo rasa in baro“ (20 pvz.):



20 pvz. *Keturinė pakaitinė* „Oi, kur genelis tupėjo“

Kita vertus, šias melodijos atkarpas galima vertinti kaip dvi frazes (aa), sudarančias visą melodiją (teksto forma ab). Tuomet minėta pakaitinė atitiktų antrąjį (b) ainių pakaitinio dainavimo tipą (21 pvz.).



21 pvz. Ainių pakaitinio dainavimo (b) pavyzdys (Sarashina, Tanimoto, Masuda, 1965, p. 146, Nr. 2)

Trečiasis (c) ainių pakaitinio dainavimo tipas, kai vadovas ir kiti dainuoja frazę po frazės, nieko nekartodami, artimas aukščiau aptartai keturinei „Kur važiuoji, dagile“. Tik lietuviškasis pakaitinio dainavimo pavyzdys yra dainuojamas paeiliui keturių „solistų“ (2 *rinkėjų* ir 2 *pritarėjų*). Šios keturinės melodija skaidoma į 4 trumpus motyvus, jų melodijos tarpusavyje labai panašios arba identiškos (forma *aba, b*), o tekstai – savarankiški (*abcd*).

Ainų *rimse* šokius (t. y. vieną iš *rimse* rūšių – be vaizduojamųjų judesių) palydi trijų tipų dainavimas: 1) responso-rinis – vadovo ir sekėjų; 2) pakaitinis – dviejų grupių; 3) unisoninis¹¹⁸. Kōchi pastebėjimu, **unisoninis** dainavimas būdingas daugeliui ainių dainų žanrų. Dažnai dainuoti unisonu renkama vietoj *ukouk* (kanoninio dainavimo) stiliaus. Kōchi tai aiškina pernelyg dideliu kanoninio dainavimo sudėtingumu pradiniame ainių kultūros atgimimo sąjūdžio

etape (anot etnomuzikologės, ši tendencija būdinga daugiau nei keletui regionų).

Čia vėl norėtusi sugrįžti prie lietuvių linijinio daugiabalsiškumo formų, kurios taip pat gali sietis ir su **unisoniniu** dainavimu. Atkreiptinas dėmesys, kad Rytų Lietuvos giesmių skirstymas į refrenines, pakaitines, keturines, trejines ir t. t. yra tik sąlygiškas. Riba tarp minėtų giedojimo tipų gana trapi: refreninė giesmė gali virsti pakaitine, simetriška pakaitinė – sutartine (trejine ar keturine), ir atvirkščiai. Be to, ta pati giesmė gali tapti ir ištisine. *Ištisinė giesmė* – tai aukščiau aptartos struktūros (tekstas + refrenas) įvairių pailgintų variantų giedojimas ištisai (nepasidalijus į jokiais balsų partijas) unisonu (heterofoniškai). Tai tarsi pakaitinių ir sutartinių linijinė „išsklotinė“, pvz., „Ka tu, bitela“¹¹⁹:

1. Ka tu, bitela,
Ka tu, bitela, lyliu. (*tekstas*)
Lyliu lyliulu,
Lyliu lyliulu, lyliu,
Lyliu lyliulu. (refrenas)

2. Ka tu nuliūdai,
Ka tu nuliūdai, lyliu. (*tekstas*)
Lyliu lyliulu,
Lyliu lyliulu, lyliu,
Lyliu lyliulu... (refrenas)

Manytina, kad ištisinės giesmės – tai paskutinė Rytų Lietuvos įvairių daugiabalsiškumo formų raidos stadija, savotiška vietinės polifonijos degradacijos išraiška (kaip *ištisinės giesmės* XX a. antroje pusėje buvo užfiksuoti anksčiau gausiai užrašyti polifoninių sutartinių arba pakaitinių giesmių variantai).

Taigi linijinio daugiabalsiškumo raida (degradacija?) šioje teritorijoje vyko ne kintant derminiam mąstymui (kaip šiaurinėje sutartinių arealo dalyje), bet pailgėjant giesmių melodijoms. Daugelį įvairių anksčiau gyvavusių giedojimo būdų (kanonu ir pakaitomis) pakeičia vienintelis – giedojimas heterofoniniu unisonu (ištisai arba tą patį posmą antfoniškai giedant dviem ar trimis būriais). Šitaip atsakoma bet kokių pretenzijų į polifoniją (nebelieka nė tradiciniuose pavyzdžiuose heterofoniškai derėjusių balsų politekstijos).

Kôchi, remdamasi naujausiais Tanimoto tyrimais¹²⁰, atkreipia dėmesį į kai kuriuos svarbius momentus ainų tradicinio dainavimo atgaivinimo sąjūdyje. 1980-aisiais beveik visuose regionuose dainos sėdinti buvo imtos dainuoti tik unisonu. Tai tapo įprastu dalyku. Tuomet pajusta, kad *ukouk* dainavimo būdas (meistriškumas) gali išnykti. 1990 m., toliau gaivinant tradicinį ainų dainavimą, buvo išbandytas naujas *ukouk* dainavimo būdas – ne atskirų dainininkų, o **kelių grupių dainavimas kanonu** (nuotraukoje matyti, kaip *upopo* dainuoja dvi grupės, 22 pvz.). Toks dainavimo būdas, nors anksčiau tradicijoje niekada nebuvo žinomas, šiomis dienomis ima vyrtauti.



22 pvz. *Upopo*, dainuojama dviejų grupių kanonu, Mukavos apyl.¹²¹

Įdomu, kad lygiai tokią pat tendenciją galima pastebėti šiandieniam sutartinių tradicijos gaivinimo etape. Dauguma nepatyrusių sutartinių giedotojų grupių vengia giedojimo po vieną – tą pačią balso partiją paprastai dubliuoja 2, kartais – 3 ir daugiau giesmininkų (23 pvz.). Taip giedoti, anot šiandienų sutartinių puoselėtojų, yra „drąsiau“, „paprasciau“, „lengviau“ (nėra pavojaus išklysti iš savo partijos, „nusidainuoti“), „garsiau“ ir pan.



23 pvz. Šokamoji sutartinė, giedama dubliuojant balso partijas kelioms giedotojoms (nuotrauka iš 2011 m. tarptautinio folkloro festivalio „Skamba skamba kankliai“)

Kaip matome, lietuvių ir ainų – dvi geografiškai izoliuotas vietoves – vienija bendri polifonijos principai, tokios pat raidos tendencijos. Tai leidžia pritarti Paulio Collaerio nuomonei, kad skirtingų tautų muzikinės-garsinės sąmonės formavimosi procesas vyko panašiais etapais¹²². Vis dėlto įsidėmėtina, kad ir lietuviai, ir ainai yra išlaikę pačias seniausias ir įvairiausias linijinio daugiabalsiškumo formas, kurių neaptikta daugelio kitų tautų ankstyvojo daugiabalsio dainavimo tradicijose. Viena vertus, bendri linijinio daugiabalsiškumo principai liudija lietuvių (Švenčionių–Ignalinos teritorijos) pavyzdžių, artimų sutartinėms, archajiškumą, kita vertus, paneigia anksčiau vyravusią nuomonę apie ainų „laukiniškumą“, atskleidami tipologinę jų polifonijos giminystę su „europietiška“ polifonija (nors ir pačios sutartinės, kaip minėta, „svetimos“ muzikalaus europiečio ausiai).

Be detaliai aptartų įvairių linijinio daugiabalsiškumo formų, lietuvių ir ainų polifoninio dainavimo tradicijas jungia ir daugiau bendrų bruožų. Vienas jų – **sekundų sąskambiai**. Kaip žinoma, svarbiausiais lietuvių polifoninio stiliaus bruožais, vienijančiais vokalinę ir instrumentinę tradicijas, laikytini gausūs (dažnai – vyraujantys) sekundų sąskambiai ir komplementinė ritmika. Sutartinių muzikos estetikos kontekste sekunda suvokiama ne kaip disonansas, bet kaip konsonansas (t. y. darnus intervalas). Aštrūs sekundų sąskambiai būdingi ir kai kurioms ainų dainoms (24 pvz.). Į tai atkreipė dėmesį ir Jordania, teigdamas, kad ainų polifoniją ir lietuvių sutartines vienija du svarbūs struktūros elementai: kanoninis dainavimo būdas ir sekundiniai disonansai¹²³.



24 pvz. Sekundų sąskambiai ainų dainoje (Sarashina, Tanimoto, Masuda, 1965, p. 16, Nr. 55)

Abiejose tradicijose dainavimas gretintas su **paukščių giedojimu, čiulbėjimu**. Sakyta, kad sutartinių giedojimas – kaip: a) gervių gargėjimas; b) gulbių tūtavimas; c) vištų kudakavimas¹²⁴. Terminas *tūtuoti* reiškia „giedoti (ir šokti) sutartines, čiulbėti, trimituoti (ragais, daudytėmis), skudučiuoti (vienas skudučių pavadinimų – tutūklės)“ ir pan.¹²⁵

Ainų dainų sėdint (*upopo*) skambesys etimologiškai siejamas su žodžiu *upopo* „triukšmingas dainavimas, kaip paukščių čiulbėjimas, čiauškimas“¹²⁶. Šokių dainose balsais ir judesiais imituojami gyvūnai, vabzdžiai (tai susiję su animizmu). Ypač dažnai mėgdžiojami paukščiai, pvz., Mukavoje yra žinomas *hararki* („paukščių šokis“, 25 pvz.)¹²⁷; „gervės šokį“ *tsirumai* (iš jap. *tsuru* „gervė“ ir *mai* „šokis“) mini vokiečių mokslininkas Heinrichas Botho Scheube, XIX a. tyrinėjęs ir detalai aprašęs meškos ceremoniją¹²⁸.



25 pvz. Ainų *hararki* „paukščių šokis“

Ainų tradicijoje gyvuoja įvairūs *rimse* šokių variantai; juose imituojami gervių, perkūno oželių, baltauodegių čiurlių ir kitų paukščių judesiai (yra žinomas ir specialus pavadinimas *chikap rimse* „paukščių šokis“). Šių šokių dainose esama žodžių, mėgdžiojančių paukščių čiauškėjimą. Moterys imituoja ir pačių paukščių balsus, naudodamos treles ir falcetinį balso registrą¹²⁹.

Įdomu, kad ainų terminas *haw*, pažodžiui „balsas“, tinka žmogaus, paukščių ir kitų gyvūnų balsams, taip pat kai kurių muzikos instrumentų, pvz., *tonkori* (5 stygų citros tipo instrumentas)¹³⁰ ir vakarietiško smuiko, skleidžiamiems garsams apibrėžti¹³¹ (plg. liet. *tūtavimo* reikšmės). Beje, svarbiausio ainų instrumento *tonkori* ypatumu, anot Tanimoto, laikytina žvaigždės formos išpjova (rezonavimo anga) dekos centre¹³² (26 pvz.). Panaši išpjova (saulutės, segmentinės žvaigždės ir panašių formų) būdinga ir lietuvių penkiastygms kanklėms (jomis Biržų krašte skambintos vokalinės sutartinės, 27 pvz.).



26 pvz. Ainų muzikantė, skambinanti tradiciniu muzikos instrumentu *tonkori*



27 pvz. Biržų krašto kanklininkas Petras Lapienė derina penkiastygės kanklės

Apskritai abiem polifoninėms tradicijoms būdingas **dainavimo, šokio ir muzikos sinkretizmas**. Visą lietuvių atlikimo įvairovę, kaip minėta, išreiškia *tūtavimo* terminas. *Rimse* ainų kalboje reiškia ir šokį, ir šokį-dainą. *Rimse*, kurio pradinė reikšmė yra „kelti trunkų garsą“, nurodo į šokio ir dainos derinį, kilusį iš šokio demonstravimo¹³³. Sachalino ainų kolektyviai atliekamas repertuaras vadinamas *heciri** arba *hecire** – čia nėra skirtumo tarp „šokio dainų“ ir „dainų sėdint“ arba tarp dainų ir šokių¹³⁴.

Ir lietuvių, ir ainų vokalinėje polifonijoje vyraujantį vaidmenį vaidina **moterys**. Remiantis gausiai užrašytais sutartinių pateikėjų komentarais, galima teigti, kad moterys buvusios pagrindinės sutartinių giedotojos (vyrų giedojimas minimas retai). Visi archyviniai įrašai (1935–1939 m.) daryti tik moterų grupių (išskyrus vienintelę Biržų grupę, kurioje, trūkstant vienos giedotojos, vieną iš balso partijų Tautosakos archyve Kaune įgiedojo vyras – Petras Lapienė). O instrumentinės sutartinės – vyrų sritis (nors esama išimčių: gana dažnai skudučiuodavusios ir moterys, retkarčiais jos ir ragu trimituodavusios). Tiesa, vėlesnių laikų šokamųjų sutartinių aprašuose minimas ir vyrų dalyvavimas¹³⁵. *Kolektyvines sutartines* galėjo kartu dainuoti ir vyrai, ir moterys.

Ainų polifonija taip pat siejama su moterimis. Antai *upopos* dažniausiai dainuojamos moterų, sėdinčių aplink ritualinio indo dangtį. Vienos moterys paprastai minimos ir rato šokių aprašuose¹³⁶. Vis dėlto Forlivesi atkreipė dėmesį, kad tarp 1929 m. garso įrašų yra 5 trumpi, bet gana įmantrūs polifoniniai kūrinių, atliekami vyrų¹³⁷.

Nėra abejonių, kad ir sutartinės, ir ainų polifoninės dainos yra **apeiginės prigimties**. Kaip žinoma, dauguma sutartinių buvo susijusios su darbo, kalendorinių švenčių (Užgavėnių pasivažinėjimo, *paruginės, kupolinės* ir kt.), vestuvių, krikštynų ir kitomis apeigomis. Apeiginio konteksto aprašai, deja, nėra gausūs. Literatūroje apie ainų dainavimo tradiciją teigiama, kad *upopos* – tai sakralios švenčių dainos (japoniškai *matsuri-no uta*)¹³⁸. Tiesa, greta „švenčių“ dainų skiriamos ir „kasdienės“. Tačiau, Tanimoto pastebėjimu, ir vadinamosios kasdienės dainos turėjo veikiau šventą nei pasaulietišką prasmę. Pavyzdžiui, tokios dainos kaip *kar upopo* (sakės gamybos daina) ir *iyuta upopo* (grūdimo daina) yra ne darbo dainos; tiksliau tariant, jos yra „magiškai orientuotos“, jų dainavimas turėjo apsaugoti nuo pikty dvasių¹³⁹. Taigi „kasdienės dainos“, anot Tanimoto, taip pat buvo savotiška maldos forma. Šios „maldos dainos“ buvo reguliariai atliekamos prieš valgant, po žvejybos, linkint geros medžioklės ir daugeliu kitų atvejų. Tik duomenys apie kasdienės dainas yra labai sunkiai gaunami – dauguma jų niekada nebuvo užrašytos.

Labai svarbus lietuvių ir ainų polifonijos tradicijose yra **dainavimas ratu (rate)**. Matyt, iš dalies tai susiję su kanoniniu dainavimo principu ir įprastu 3 ar daugiau giedotojų sustojimu veidais viena priešais kitą giedant (28 pvz.).



28 pvz. Sutartinių giedotojų grupė „Trys keturiose“ (Jurgitos Treintytės-Jorės nuotrauka, 2006 m.)

Neatsitiktinai vienas iš trejinių (kanoninių sutartinių) liaudiškų pavadinimų – *apskrita*: „Sutartinė apskrita, sektinė, trijūs.“¹⁴⁰ Žinomas ir pasakymas *aplinkui giedoti*: „Viena pradeda, tuoj kita pagauna, iš tos trečia, ir taip eina aplinkui, kiek tų giedotojų yra.“¹⁴¹ Giedojimas ratu, be abejo, nedalomai susijęs ir su choreografija. Būdingas sutartinių šokių elementas – vaikščiojimas ratu: a) susikabinus rankomis; b) nesusikabinus, viena paskui kitą; c) sudėjus po vieną ranką į vidurį („žvaigždutė“) ir kt. Ainų *upopo*, kaip jau minėta, dainuojamos ratu: moterys sėdi aplink ritualinio indo dangtį, ritmiškai stuksi į dangtį rankomis ir dainuoja kanoną. *Rimse* – rato šokis¹⁴² – kartais, kaip ir *upopo*, dainuojamas kanonu (29 pvz.).



29 pvz. Ainų rato šokis (fotografuota 1999 m.)¹⁴³

Baigiamosios pastabos

Autorės aptikti ir straipsnyje aptarti etninės muzikos panašumai tėra tik pradžia tolesniems nuodugniems lietuvių ir ainų kultūros ryšių tyrimams. Akivaizdu, kad nepaisant šių dviejų tautų vokaliųjų tradicijų skirtumų (ypač garso išgavimo, artikuliacijos srityje¹⁴⁴), jas vienija tam tikri bendri senosios kūrybos principai (be abejo, dalis jų yra universalūs, aptinkami daugelyje archajiškų tradicinių

kultūrų). Pastarieji apima ne tik pirmąsias poezijos ir archajiško muzikinio mąstymo sritis, bet ir savitą laiko bei erdvės sampratą.

Kanonas (imitacija) lietuvių ir ainų vokalinėse tradicijose tampa ne tiek muzikos forma, kiek pasaulėvokos dalimi. Dainavimas / šokimas ratu (rate) interpretuotinas kaip išgryninta individualaus ir bendro dvasinio susitelkimo forma, turinti hipnotinį poveikį ir proceso dalyviams, ir aplinkiniams. Tiesa, pastarasis dar nėra tapęs specialių tyrimų objektu, nors atskirų tyrinėtojų itin glaustai aptartas¹⁴⁵.

Kanonis-imitacinis dainavimas (dainavimas ratu) ir ainams, ir lietuviams yra vienodai svarbus, išskiriantis šias tautas iš kitų. Antai *ukok*, lyginant jį su kaimyninėmis tautomis (ypač kontinentinės Japonijos), anot Kōchi, yra unikalus ainų reiškinys – niekas aplink neturi panašaus polifoninio dainavimo stiliaus¹⁴⁶. Tas pats pasakytina ir apie lietuvių sutartines – kaimyninių tautų apsuptyje jos neturi analogų, yra visiškai vienišas fenomenas.

Tad nenuostabu, kad polifonija tapo šių dviejų tautų kultūrinės tapatybės žyme. Kōchi pastebėjimu, ainų tradicinė polifonija, ypač *ukouk* dainavimas, šiandien įgyja naują prasmę: tai ne tik tradicinio dainavimo stilius, bet ir būdas ainams išreikšti savo muzikinę tapatybę¹⁴⁷.

Sutartinės muzikų pasaulyje jau nuo XX a. pradžios tapo vienu ryškiausių lietuvių tautinės tapatybės simbolių. Išskirtinį dėmesį sutartinėms, kaip lietuvių tautinės kultūros simboliui, rodo ir 2009 m. Lietuvos tūkstantmečio dainų šventei jos rengėjų parinktas pavadinimas „Amžių sutartinė“¹⁴⁸.

Nuorodos

- 1 B. Pilsudskis gimė 1866 m. spalio 21 d. Zulavų dvare, Švenčionių aps., mirė (manoma, nusiskandino Senos upėje) 1918 m. gegužės 17 d. Paryžiuje.
- 2 Gumuliauskas, 2009.
- 3 1915 m. pabaigoje Šveicarijos lietuviai įsteigė komitetą Karo aukoms Lietuvoje šelpti. To komiteto pirmininku buvo išrinktas ramaus būdo B. Pilsudskis (nuosaikus Lietuvos ir Lenkijos unijos šalininkas, palankus lietuviams). Jis net mėgino komiteto posėdžiams pirmininkauti lietuviškai, stengėsi kiek galėdamas taikyti karštai diskutuojančius lenkus ir lietuvius. Už tai gavo „pamišusio litvomo“ pravardę (Zemlickas, 2004).
- 4 Gumuliauskas, 2009, p. 391.
- 5 Pilsudski, 1907. Краткий очерк экономического быта айнов на о. Сахалине и статистика их. In *Записки общества изучения Амурского края* 10, p. 89–116. Владивосток; 1908. Szamanizm u Ajnów na Sachalinie. *Wieczory Polskie*, pod. red. T. Piniego. Lwów: Altenberg, p. 327–350; 1909a. Das Bärenfest der Ainen auf Sachalin. In *Globus*. Illustrierte Zeitschrift für Länder und Völkerkunde (Braunschweig), t. 46, Nr. 3, p. 37–41, Nr. 4, p. 53–60; 1909b. Der Schamanismus bei den Ainu Stämmen von Sachalin. In *Globus*. Illustrierte Zeitschrift für Länder und Völkerkunde (Braunschweig), t. 45, Nr. 5, p. 72–78; 1909c. Die Urbewohner von Sachalin. In *Globus*. Illustrierte Zeitschrift für Länder und Völkerkunde (Braunschweig), t. 46, Nr. 21, p. 325–330; 1909d. Аборигены

- о. Сахалина. In *Живая старина* 18/3, p. 3–17; 1909e. Na niedźwiedzim święcie u Ajnów z wyspy Sachalinu. In *Sfinks* 7, p. 206–221; 8, p. 106–113, 299–309, 489–501; 1912. Les signes de propriété des Aïno. In *Revue d'Ethnographie et de Sociologie* 3, p. 100–118.
- 6 Račiūnaitė-Vyčienienė D. Lithuanian and Ainu Vocal Polyphony: Certain Parallels. *The Fifth International Symposium on Traditional Polyphony*, Tbilisi, 2010.
- 7 Tūkstantmečių senumo Džiomono kultūros kilmė siekia ledynmečio pabaigą, kai Japonijos salos dar buvo susijungusios su Sibiru šiaurėje ir Korėja pietvakariuose.
- 8 Senieji ainai vertėsi rinkimu, žvejyba ir medžiokle, todėl buvo svarbu išlaikyti pusiausvyrą tarp gamtos ir žmonių populiacijos: neleisti demografinių sprogių. Tokios kultūros gyvybei palaikyti buvo būtina gana didelė gamtos erdvė, todėl neolitiniai ainai buvo gana nutolę vieni nuo kitų: jie anksti išsklaidyti apsigyveno visose Japonijos archipelago salose.
- 9 Keally, C. T. Jomon Culture. In *Japanese Archeology*. Prieiga per internetą: <http://www.t-net.ne.jp/~keally/jomon.html>. Hanihara, 1990; Hudson, 1999, ir kt.
- 10 Дьяконова, 2009.
- 12 Ryžiai – itin produktyvi kultūra, leidžianti gana gausiam žmonių būriui apsigyventi labai nedideliame teritorijoje. Pamažu žemdirbių daugėja, jie ima kelti grėsmę gamtinei pusiausvyrai, kuri buvo labai svarbi normaliam neolitinių ainų gyvamui. Prasideda ainų migracija į Sachaliną, žemutinį Amūrą ir Kurilų salas.
- 13 Jajojo epocha – Japonijos istorijos laikotarpis, trukęs nuo III a. pr. Kr. iki I–III m. Jai būdingi geležiniai ir bronziniai įrankiai, ginklai ir papuošalai, paplinta audimas ir užliejamasis ryžių auginimas (*История Японии*, 1998, p. 41–42).
- 14 Čia reiktų atkreipti dėmesį, kad japonai ainus vadino *edzo* 蝦夷 arba / *ebisu* 夷, tai reiškė „barbarai“, „laukiniai“ (Левковская, 2010, p. 195).
- 15 Таксами, Косарев, 2009; Miyajima, 1999.
- 16 Васильевский, 1981, p. 35.
- 17 Дьяконова, 2009.
- 18 Forlivesi, 2004, p. 71. Čia galima prisiminti ir sutartinių transkripcijas. Dauguma sutartinių, nykstant kolektyvinio giedojimo tradicijai, buvo užrašytos ne iš grupių, bet iš pavienių giedotojų. Sutartinių melodijos buvo užrašomos kaip vienbalsės, pažymint kito balso įstojimo vietą arba pakomentuojant, kad sutartinė turėtų būti atliekama vienokiu ar kitokiu būdu. Plačiau apie tai žr. Račiūnaitė-Vyčienienė, 2000.
- 19 Forlivesi, 2004, p. 78.
- 20 Ten pat, p. 82.
- 21 SIS I 720.
- 22 SIS I 735.
- 23 Forlivesi, 2004, p. 78–79.
- 24 Ten pat, p. 73.
- 25 Iš Č. Sasnausko laiško E. Volteruiui juodraščio; cit. iš: Landsbergis, 1980, p. 62–63.
- 26 Kōchi R. On the Polyphonic singing styles in Ainu Traditional Music and some recent changes. *The 5th International Symposium on Traditional Polyphony*, 4–9 October, 2010, Tbilisi, Georgia.
- 27 Šią dainų rūšį žmonės vadino labai įvairiai: *sutartinėmis*, *sutarytinėmis*, *sutarytėmis*, *sutartynām*, *saugėmis*, *kapotinėmis*, *palaistinėmis*, *palaidomis*, *paduotinėmis*, *apskritomis*, *sektinėmis*, *rairuotinėmis* ir pan. Slaviūnas, 2006, 20; Račiūnaitė-Vyčienienė, 2000, p. 73–74.
- 28 Taip sutartines vadino jų rinkėjai – kan. Adolfas Sabaliauskas, prof. Aukusti Robertas Niemi ir kt., norėdami jas atskirti nuo naujesnių (ištisinių) dainų: „Yra kita lietuvių dainių rūšis,

- kurios vadinamos giesmės. Nėra tai, kaip kas manytų, dvasiškos giesmės, bet svietiškos. Ir jas, kaip tie seni giesmininkai kalba, ne dainuoja, bet gieda. Ir jie jau neapsirik: dainos nepavadįs giesme, o giesmės – daina, – toks tarp jų skirtumas. Muzikališkai didelis skirtas tarp dainų ir giesmių, bet ir tekste galima matyti skirtumą“ (Sabaliauskas, 1911, p. 7).
- ²⁹ Račiūnaitė-Vyčiniienė, 2000.
- ³⁰ Slaviūnas, 1958–1959.
- ³¹ Pavadinimas kildinamas nuo apeiginio rugių lankymo – vaikščiojimo parugėmis, giedant specialias giesmes.
- ³² Ji gali būti atliekama vaikščiojant parugėmis (kaip *paruginė*) arba per rugiapjūtę.
- ³³ Pavadinimas kildinamas nuo pasikartojančio refreno *ciuta, ciutelė* arba *čiuta, čiutelė*, bene dažniausiai aptinkamo paruginės giesmės.
- ³⁴ Pavyzdžiui, *paruginės* giedamos kanonu (dviejės arba trijės) ir keturinėms artimu (keturių atlikėjų arba dviejų pulkų) būdu.
- ³⁵ *Ištisinėmis* arba *išilginėmis* dainomis liaudies terminologija vadinamos paprastos, nesutartinai dainuojamos dainos (Slaviūnas, 2006, p. 21).
- ³⁶ Kaip žinoma, kanonas (muzikinė forma) iš esmės yra pagrįstas paprasto imitavimo (vedančiojo dainininko / muzikanto mėgdžiojimo) principu. Apskritai imitavimas / atkartojimas yra nepaprastai svarbus ko nors mokantis – perimant kokią nors tradiciją. Įvairiose kultūrose mėgdžiojimo principas yra pagrindinis vaikams perimant suaugusiųjų patirtį. Iširta, kad vaikų socializacijai ir inkultūracijai ypač reikšmingi vaidmenų žaidimai. „Tradicinėje kultūroje vaikai ir paaugliai, negalėdami išgyventi daugelio situacijų, būdingų suaugusiojo žmogaus gyvenimui, imitavo jas savo žaidimuose, žaidimo forma atkurdami pastarųjų tarpusavio santykius ir darbo veiklą“ (Stonkuvienė, 2006, p. 35). Daugelio tautų liaudies choreografijoje (rateliuose, šokiuose, lietuvių – ir šokamosiose sutartinėse) įvairūs judesiai, kadaise turėję similitines magijos prasmę, vaikų repertuare tampa žaidybiniais suaugusiųjų darbų (arba įvairių augalų, pvz., aguonos, lino, kanapės ir kt., augimo ir brandos) „imitavimo“ judesiais.
- ³⁷ Račiūnaitė-Vyčiniienė, 2000.
- ³⁸ Slaviūnas, 1958–1959.
- ³⁹ Šitos kanoninių sutartinių skirstymas, Z. Slaviūno tyrimais, aptinkamas tik apie Kupiškį ir Šimonis (Slaviūnas, 2006, p. 23).
- ⁴⁰ Račiūnaitė-Vyčiniienė, 2001.
- ⁴¹ Иванов, 1993, p. 63–64.
- ⁴² Ten pat, p. 52. Čia verta prisiminti ir lietuvių polifoninės muzikos nuoseklų skudučių įstojimo principą. Gana dažnai pirmajai iš paskos sekančios partijos yra pradedančiosios partijos kanoninis dubliavimas (paprastas arba „vėžinis“), pvz., LLIM 78, LLIM 86 ir kt.
- ⁴³ Жуланова, 1997, p. 163.
- ⁴⁴ Величкина, 1993, p. 80. Beje, analogišką principą galima aptikti ir Afrikoje – toks „ritminio persipynimo“ (*Kreutzrhythmik*) principas būdingas ir instrumentinei (būgnų, ksilofonų, medinių trimitų ir kt.), ir vokalinei afrikiečių muzikai. Antai Ugandos (Rytų Afrika) dviejų ksilofonininkų grojimas pagrįstas „dvitakčio dalijimo“ sukibimu (*duple-division interlocking*) – antrasis muzikantas įstoja nuo pirmojo atsilikdamas „puse dalies“ (Kubik, 1988, p. 85–86). Apie kanono apraiškas Afrikos muzikoje gana išsamiai rašė Georgas Herzogas (Herzog G. Canon in West African xylophone melodies. In *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 2, No. 3, 1949), Arthuras Jonesas (Jones A. M. African drumming – a study of the combination of rhythms in African music. In *Bantu Studies*, Vol. 8, 1934) ir kiti tyrinėtojai.
- ⁴⁵ Plačiau apie tai žr. Račiūnaitė-Vyčiniienė, 2001.
- ⁴⁶ Apie tai žr. *История полифонии*. Вып. 1: Ю. Евдокимова. *Многоголосие средневековья*. X–XIV века. Москва, 1983; Жордания, 1989, ir kt.
- ⁴⁷ Sachs, 1974, p. 46; Sachs, 1988, p. 184; Алексеев, 1986, p. 119, ir kt.
- ⁴⁸ Чекановска, 1983, p. 150.
- ⁴⁹ Sachs, 1988, p. 184.
- ⁵⁰ Williamson, 1912, p. 217.
- ⁵¹ Алексеев, 1986, p. 119.
- ⁵² C. Sachso pastebėjimais, primityvių tautelių kanonas, pvz., batakų šokio daina, gali lygiuotis su europietiškuoju (Sachs, 1974, p. 46).
- ⁵³ Pasak P. Collaerio, archajiškos polifonijos fone organumo ir kondukto pasirodymas nebeatrodo toks nelauktas ir mįslingas (Collaer, 1960, p. 65).
- ⁵⁴ Fitzhugh, 2004.
- ⁵⁵ Iwasaki-Goodman, Nomoto, 2001.
- ⁵⁶ Batchelor, John. The Ainu Bear Festival: A Description of Ainu Bear Festivals as Witnessed by the Writer Some Fifty Years Ago. In *Detached from Transactions of the Asiatic Society of Japan*, series 2, vol. 9, 1932; Kitagawa, Joseph M. Ainu bear festival (Iyomante). In *History of Religions*, Vol. 1, No. 1. The University of Chicago Press, 1961, p. 95–151.
- ⁵⁷ Arnoldo Henrio Landoro, XIX a. antropologo, rašytojo, komentarai prie Okinawos Sobos nuotraukos (Landor, Arnold Henry Savage. *Alone with the Hairy Ainu or, 3,800 Miles on a Pack Saddle in Yezo and a Cruise to the Kurile Islands*. Facsimile reprint of the 1893 edition by John Murray, London. Adamant Media Corporation, 2001, p. 262). Prieiga per internetą: <http://oldphotosjapan.com/en/photos/652/ainu-women-using-mortar>.
- ⁵⁸ Jordania, 2006, p. 155.
- ⁵⁹ Sarashina, Tanimoto, Masuda, 1965, p. 566.
- ⁶⁰ Chiba, 2008, p. 333. Skirtingai nei Hokaideo, Sachalino ainų kolektyviai atliekamas repertuaras vadinamas *heciri** arba *hecire**. Čia nėra skirtumo tarp *šokio dainų* ir *dainų sėdint* arba tarp *šokio* ir *dainos*. Terminas *heciri-yukara** vis dėlto gali reikšti vien tik dainas. Prieiga per internetą: <http://furiya-music-material.miyakyo-u.ac.jp/Ainu%28English%29/ainu/kaisetsu/index.html>.
- ⁶¹ Hokaide *upopo* – tai daina, dainuojama per meškos šventę arba per kitus šventinius sambūrius. Žinomos *rok-upopo* „dainos sėdint“, *rimse-upopo* „šokių dainos“ ir *roski-upopo* „dainos stovint“. *Rok-upopo* dažniausiai atliekamos moterų, dainuojančių kanoniškai (*ukouk*) ir mušančių ritmą į indo dangtį. *Rimse-upopo* paprastai dainuojamos antifoniškai arba unisonu pačių šokėjų, jiems lėtai sukantis ratu arba stovint ir plojant rankomis. Žodis *upopo* kai kada vartojamas plačiau, apimant ir darbo dainas, laisvalaikio dainas bei lopšines. Prieiga per internetą: <http://furiya-music-material.miyakyo-u.ac.jp/Ainu%28English%29/ainu/kaisetsu/index.html>.
- ⁶² Prieiga per internetą: <http://furiya-music-material.miyakyo-u.ac.jp/Ainu%28English%29/ainu/kaisetsu/index.html>. Beje, panašiai ir lietuvių giesmininkės apibūdina sutartinį dainavimą: „...kai visos sutinka, labai gražu, išeina kaip šokunt“ (pat. Paulina Jasiulienė, 73 m., Kackonių k., Svirkų apyl., Švenčionių r. (kilusi iš Mociūnų k.); užr. A. Jarmala (tekstą) ir G. Četkauskaitė (melodiją) 1958 m.; MFA KTR 12 (178).
- ⁶³ Tanimoto [Sarashina, Tanimoto, Masuda], 1965, p. 63; cit. iš: Jordania, 2006, p. 155.
- ⁶⁴ Ten pat.

- ⁶⁵ Nuotrauka imta iš: *Research Report of the Hokkaido Ainu Culture Research Center*, No. 2, June 2005.
- ⁶⁶ Vis dėlto dalis ainų kūrinių nesiduoda priskiriami šiai rūšiai. Jie pagrįsti trumpais, dažniausiai kartojamais segmentais arba motyvų sekomis, išreikštomis ypatingomis vokalinėmis technikomis. Kai kurie dainininkai toki atlikimo stilių apibūdina žodžiu *rekte* „sukelti garsą, priversti skambėti arba nuskambėti“ (Chiba, 2008, p. 325).
- ⁶⁷ Nattiez, 1990, p. 71.
- ⁶⁸ Kôchi, 2010.
- ⁶⁹ Šių beprasmių žodžių (*boy ya boy husa na ha o boy ya boy*) vartojimas tuo metu, kai daina atliekama, ir jų nesuprantamumas – būdingas ainų dainavimo tradicijos bruožas.
- ⁷⁰ Paprastai kelios dainuojančios moterys sėdi aplink didelio medinio indo dangtį ir, mušdamos jį rankomis, palaiko ritmą (Chiba, 2008, p. 333).
- ⁷¹ Iš autorės pokalbio su G. Tavlai 1999 m. lapkritį Vilniuje.
- ⁷² *Lumždinė* (nuo žodžio *lumždis* (*lumzdis, vamzdis*) – 2 lumzdeliais arba 2 daudytėmis pučiama arba 2 giedotojų giedama sutartinė (pat. Ona Smilgienė, g. 1837 m. Gavėniškio k., Papičio apyl., Biržų aps., 1911 m. užr. A. Sabaliauskas (SbG 451)); plg. pastabą prie kitos sutartinės (SIS 1541): „Viena dainuoja, kita užtaria ir dainuodamos šoka. Vienos – kitos apšoka ir vėl atsistoja savo vietoj“ „Prie mel. pažymėta „lumždis“ (pat. Alzbieta Paliulienė, 25 m., Savučių vnk., Vabalninko vlsč., Biržų aps. 1911 m. užr. A. Sabaliauskas).
- ⁷³ Gausioje sutartinių terminijoje *rinkiniu* vadinama melodinė partija, susijusi su pagrindiniu (*renkamu*) tekstu, atitinkamai *rinkėja* – pagrindinio teksto giedotoja. Taigi *dvejinės* sudarytos iš dviejų *rinkinių*, jas lygiomis teisėmis gieda 2 *rinkėjos*.
- ⁷⁴ Šis pavadinimas, autorės manymu, nėra labai tikslus, tačiau juo norima nusakyti tik dvejinėms būdingą derinį: laisvąją kontrapunktinę polifoniją tarp balsų ir to paties teksto kartojimą skirtingose partijose. Šiuo atveju skirtingi yra ne du, bet trys balsai (Račiūnaitė-Vyčiniene, 2000, p. 134). Dar skiriamos antfoninės dvejinės (jos vadintinos *dvejinėmis keturiose*), kurios, skirtingai nei paprastosios, yra giedamos dviejų porų giedotojų pakaitomis. Keletą tokių dvejinų randame tarp darbo sutartinių. Kai kurios *dvejinų keturiose* yra šoktinės (priešpriešiais šoka dvi poros), kitos – dialoginės (klausimų ir atsakymų forma lemia pakaitinį jų giedojimą ne dviejose, bet keturiose).
- ⁷⁵ Pagal autorės sutartinių tipologiją tai 20–23 tipai (ten pat, p. 120–125).
- ⁷⁶ Tai 24 ir 25 tipai (ten pat, p. 125–127).
- ⁷⁷ Račiūnaitė-Vyčiniene, 2000, p. 125–126.
- ⁷⁸ Boiko, 1996; 2000.
- ⁷⁹ Nakienė, 2003.
- ⁸⁰ Žr. autorės išskirtą trečiąjį sutartinių tipą: tai dviejų giedotojų (grupių) kanonas, liaudyje vadintas *dvejės* arba *in du pulku* (Račiūnaitė-Vyčiniene, 2000, p. 91). Matyt, pavadinimas *keturinė* šiuo atveju bus atsiradęs nuo tradicijoje nusistovėjusio 4 giedotojų skaičiaus.
- ⁸¹ Kontrapunktas [it. *contrappunto* < lot. (*punctus*) *contra punctum* – taškas prieš tašką; pagal pažymėjimus prieš natas]: 1. kelių kartu skambančių daugiabalsio muz. kūrinio melodinių linijų derinys; 2. daugiabalsio muz. kūrinio melodinė linija, skambanti kartu su tema (*Tarptautinių žodžių žodynas*, Vilnius: Vyriausioji enciklopedijų redakcija, 1985. www.zodziai.lt).
- ⁸² Chiba, 2008, p. 333.
- ⁸³ Tai daina-šokis; šokėjai imituoja ligonio apvalymo judesius ir atsikrato piktųjų dvasių.
- ⁸⁴ Nuotrauka imta iš: *Research Report of the Hokkaido Ainu Culture Research Center*, No. 5, March 2009.
- ⁸⁵ Prieiga per internetą: http://www.culturalprofiles.net/japan/Directories/Japan_Cultural_Profile/-10584.html.
- ⁸⁶ Kontrapunktas, pasak filosofo Karlo Popperio, Europos kultūros „stulbinantis pasiekimas“, „unikalumas“ ir „lemiamas žingsnis“, iš esmės yra būdingas rašytinei (ir sukurtai) muzikai (Forlivesi, 2004, p. 80).
- ⁸⁷ Ten pat, p. 90. Šiaip ar taip, Forlivesio manymu, nėra jokių abejonių, kad naujai atrasti penki polifoniniai kūriniai išsina toli už pripažinto *kanoninės formos* modelio, dažniausiai liimituojančio ainų muzikos sudėtingumą, ribų. Šios sugalvotos struktūros, kuriose vokalinės linijos (3 arba daugiau) greitai dengia viena kitą, anot tyrinėtojo, sukelia akustinę iliuziją, kad „užplūsta visata, pilna onomatopėjų, nors šiuo atveju būtų geriau sakyti, – giria su visomis savo natūraliomis ir metafizinėmis potekstėmis: šauksmais ir refrenais, kurie gali būti laikomi laukinių gyvūnų, garbintų primityvių žmonių primityviais laikais, riksmų ir urzgimų imitacijos išplėtojimu“ (ten pat, p. 83). Jausmas-potyris ir vaizduotė akustiškai supinti su muzikine logika ir taisyklinga organizacija. Peržengus ribas, už kurių kiekvienas pavienis balsas jau gali būti suvokiamas atskirai kaip savarankiškas, ainų tęstinė polifonija tampa *sistemos*, kuri kultūriškai yra veikiau šiaurinė nei pietinė ar vakarinė, dalimi. Beje, ainų kultūra turi nemažai bendrumų su inuitų (Kanados eskimų) ir Rytų Sibiro tautomis (ten pat). SIS 1793.
- ⁸⁸ SIS 1818 (užr. 1925 m.).
- ⁸⁹ Užr. 1986 m. Lietuvos TSR valstybinės konservatorijos ekspedicijoje Karsakiškyje, Panevėžio r.
- ⁹⁰ Pat. Marcelė Ulienė, 64 m., ir Ona Misienė, 86 m., Kučių k., Ramygalos apyl., Panevėžio r.; užr. 1959 m. A. Ulys (iš: *Uliūnai*. Sudarytojas Albertas Ulys. Vilnius: Lietuvos kraštotyros draugija, 1993, p. 333–334).
- ⁹¹ Tai Manfredo Bukofzerio terminas (Jurėnaitė-Epih, 2003, p. 20).
- ⁹² J. Jordanijos manymu, tai galėtų būti Europos senosios *burdoninės polifonijos*, patyrusios europietiškos profesionaliosios muzikos įtaką (tai rodo daugelyje kolektyvinių sutartinių pavyzdžių įsivyravusi trigarsių harmonija, gyvuojanti drauge su išlikusia burdonine boso partija), palikimas (Jordania, 2006, p. 234).
- ⁹³ Tokios priešpriešos šaknų galbūt reikėtų ieškoti *muzikiniame dialoge*, kuris, pasak etnomuzikologo Izalijaus Zemcovskio, iš esmės yra universalus (be to, seniausios stadijos) visos žmonijos reiškinys (Земцовский, 1986, p. 11). Pavyzdžiui, adygų (adygėjų) ir gretimų Kaukazo tautų poetinė struktūra charakterizuojama dviejų komponentų – prasminio teksto dalies ir asemantinių žodžių (šūksnių, dažnai turinčių refreno funkciją) – priešpriešinimu (Блаева, 1986, p. 41–42).
- ⁹⁴ Pat. Anelė Gasytė-Špakauskienė, g. 1913 m. Ceikiniuose, Ignalinos r., gyv. Gudelių k., Švenčionių r. 1986 m. užr. D. Račiūnaitė ir D. Prakopimaitė (MFA KLF 654 (1)).
- ⁹⁵ Pat. Pranė Mikulėnaitė-Jasiulionienė, g. 1908 m. Stoniūnų k., Švenčionių apyl. 1986 m. užr. D. Račiūnaitė, D. Prakopimaitė ir R. Ambrazevičius (MFA KLF 654 (76)).
- ⁹⁶ SIS, III, 734. *Suokti* – „giedoti, čiulbėti“.
- ⁹⁷ Niemi, 1996, p. 269. Plačiau apie tai žr. Račiūnaitė-Vyčiniene, 2004.
- ⁹⁸ *Rokuotojas* – kas apskaičiuoja, suskaičiuoja; *išrokuotojas* – kas iškalba, išsako; [*per-, su-*] *rokuoti* – susitarti, sutarti (LKŽ XI, p. 823–824); *rokuoti* – skaičiuoti, minėti, patarti, kalbėti, sakyti; [*ap-, iš-*] *rokuoti* – numatyti, apgalvoti (ten pat, p. 819).

- ¹⁰⁰ Šie pavadinimai aptinkami latvių liaudies dainų rinkiniuose: Melngailis E. *Latviešu muzikas folkloras materialī*. T. I: Korsa. Rīga, 1951, t. II: Maliena. Rīga, 1952, t. III: Vidiena. Rīga, 1953; Vitoliņš J. *Latviešu tautas muzika: Kāzu dziesmas* [Atb. red. E. Kokare]. Rīga, 1968, *Priecību dziesmas* [Atb. red. A. Klotiņš]. Rīga, 1986, ir kt. Apie tai plačiau žr. Račiūnaitė-Vyčiniene, 2004.
- ¹⁰¹ *Vārdotāja* – žodžiaudėja, žiniuonė, „daktarka“ (*vārdot* – užkalbėti, [už]varduoti, šundaktariauti; LaLKŽ: 695). Pastarasis pavadinimas šiek tiek susišaukia su lietuvių sutartinių *sakytója* (plg. latvių *teicēja* – sakytója, pasakotoja, sekėja), beje, *prasakytójas* – tai pranašas ([*pra-*, *nu-*]*sakyti* – išpranašauti, numatyti) (LKŽ XII, p. 38, 52, 54–55), ir *rokuotoja* (kitai variant, „kalbėtoja“, „pranašautoja“).
- ¹⁰² *Barvede* – vedančioji, dainavedė (Lietuvoje *baravede* vadinama svarbiausia linarūtės apeigų dalyvė, geriausia rovēja ir dainininkė, pabaigtuvių vainiko – būtino apeigų atributo – pynėja ir nešėja).
- ¹⁰³ *Sijātāja* – „sijotoja“ (lat. *sijāt* – sijoti; *sijotojas* – kas sijoja arba kas atrenka, atskiria). Beje, *rinkti* taip pat reiškia ir „tikrinti rūšiuojant, atmetant netinkamus; iš daugelio skirtis tinkamą“ (LKŽ XI, p. 652).
- ¹⁰⁴ Autorės sistematikoje tai 30–36 tipai (Račiūnaitė-Vyčiniene, 2000, p. 134–142).
- ¹⁰⁵ SIS 1724. 1940 m. įdainavo Marijona Kazlauskienė, 50 m., Pociškės k., Adutiškio vlsč., Švenčionių aps.; mel. iš LTR pl. 1240(3) iššifr. J. Čiurlionytė. Pastaba: „Paruginė. Gieda dviem būriais: vienas gieda teksto eilutę, kitas – refreną. Gieda ne kartu – viena po kitos.“
- ¹⁰⁶ Boiko (Боїко), 1992(a, b); (Bareikytė)-Nakienė, 1997, 2001; Рюйтель, 1994, ir kt.
- ¹⁰⁷ Dz M 146. Pat. Aleksa Pirštelienė, 60 m., Lasiškės k., Adutiškio apyl., Švenčionių r.; 1958 m. užr. V. Velykytė, Č. Cemnolonskis (tekstą) ir G. Četkauskaitė (melodiją); MFA KTR 11(10). Pastaba: „Per Sekmines ir po Sekminių, kol rugiai prinoksta, moterys einam ir dainuojam būry vienu balsu (nepasidalinę į pulkus).“
- ¹⁰⁸ MFA KTR 11(134). Pat. Julė Steponienė, 76 m., gyv. Jakelių k., Adutiškio apyl. 1958 m. užr. G. Šmulkštytė, V. Januškevičius (tekstą) ir G. Četkauskaitė (melodiją).
- ¹⁰⁹ SIS 1715. Pat. Anelė Blaževičienė, 67 m., Rizgūnų k., Paringio apyl., Švenčionių aps.; 1936 m. užr. Juozas Aidulis (t.), Juozas Jurga (mel.); LTR 926 (82). Pastaba: „Ketūrinė. Giedama (kudkuojama) šitaip: pirmas balsas sako: *Aš ėjau, keliavau*; antras ir trečias: *Ai ciuta, da ciuta*, ir t. t. Giesmė rugiapjūtinė (ruginė).“
- ¹¹⁰ MFA KTR 12(178). Pat. Paulina Jasiulienė, 73 m., Kackonių k., Svirkių apyl., Švenčionių r. (kilusi iš Mociūnų k.); 1958 m. t. užr. A. Jarmala, mel. G. Četkauskaitė. Pastaba: „Giedam keturiose, nors kaip norim, tai ir daugiau balsų reikiam. Vadinam „keturine“. Giedam pjaunant rugius. Susiskirstom in du pulkus. Jei esam keturios, po dvi. Pirmojo būrio viena kuri surinkėja „išmisliauna“, o kita „padabavoja“, sako žodį „dobile“. Kai ši pora padainuoja posmą, tada kita pora dainuoja kitą posmą. Taip išdainuojam visą dainą. Mes pačios sumisljam, padrenkam žodžius. Kaip sumisljam, taip iš išeina daina. Vienos sumisliauja, kitos padaužia. Kai visos sutinka, labai gražu, išeina kaip šokunt.“
- ¹¹¹ Šis giedojimo būdas atitinka *responsoriumą* [lot. *responsorium* < *responso* – atsakau, atsiliepiu]: 1. apeiginio giedojimo būdas: solistas (kunigas) ir choras gieda pakaitomis (www.zodziai.lt).
- ¹¹² SIS 1733. 1936 m. įgiedojo *Kupiškio* sutartinių giedotojų grupė. Mel. iš LTR pl. 387a(3) iššifr. J. Čiurlionytė. Šios sutartinės kitas variantas (SIS 1732) atliekamas kitaip: „trys moterys vidury ratelio rinkinį renka, kitos, rateliu eidamos, vis atsako.“
- ¹¹³ SIS 1730. 1940 m. įdainavo M. Kazlauskienė; iš LTR pl. 1240 (1) iššifr. J. Čiurlionytė. Pastaba: „Šią dainą dainuoja dviem būriais; kai pirmas būrys padainuoja abi teksto eilutes, tuomet antras būrys padainuoja refreną. Giedodavo nuo Sekminių iki rugiapjūtės. Kada pradeda pjaut, tada neina parugių. Giedodavo jaunos mergaitės šventadieniais.“
- ¹¹⁴ MFA KTR 12(8). Šios pakaitinės forma skiriasi nuo simetriškų jos variantų: turi savotišką kadenciją melodijos pabaigoje (pridėtinį refreną *dobiliuli*), o simetriški variantai gali būti atliekami ir kanoninių *trejinių* būdu (SIS 530 ir kt.).
- ¹¹⁵ Anot R. Kôchi, ainų pakaitinis dainavimas dažniausiai aptinkamas rato šokių dainose. N. Chibos teigimu, terminas *iekaye* išreiškia **antifoninę** arba **šūksnio-atsiliepimo** formą dainuojant. Pavyzdžiui, trumpa šokių *rimse-upopo* melodija yra dainuojama solisto (*iekey*) ir choro pakaitomis. Be to, solistas kartais vadovauja grupei, suteikdamas dainai pokyčių, pajvirindamas atlikimą. Solistas ir choras gali dalytis dainavimu, pakaitomis dainuodami arba po visą melodiją, arba kiekvienas po tam tikrą melodijos dalį (Chiba, 2008, p. 333).
- ¹¹⁶ Pagal D. Račiūnaitės-Vyčiniene sistematiką 35 ir 35a tipai.
- ¹¹⁷ Beje, tas pats pakaitinio dainavimo principas (atkartojant visą melodiją) būdingas ir lietuvių **antifoniniam trijų pulkų giedojimui** (trys grupės gieda viena po kitos tą patį posmą nekeisdamos teksto ir melodijos, pvz., „Teka upelė“ gieda „trim pulkais, kai eina parugėm. Taip lingviau ir gražiau“) bei **trijų pulkų giedojimui po posmą** (kiekviena iš trijų grupių gieda vis naują posmą – renka tekstą toliau) (36 ir 36a tipai).
- ¹¹⁸ Prieiga per internetą: <http://furiya-music-material.miyakyo-u.ac.jp/Ainu%28English%29/ainu/kaisetsu/index.html>.
- ¹¹⁹ MFA KTR 99(29). Pat. Adelė Česūnaitė-Grigienė, 68 m., Erzėto k., Ignalinos r.; užr. D. Sauka, K. Stoškus (tekstą) ir G. Četkauskaitė (melodiją).
- ¹²⁰ Tanimoto, 2000.
- ¹²¹ Nuotrauka imta iš: <http://www.ainu-museum.or.jp/en/study/eng12.html>.
- ¹²² Collaer, 1960, p. 52.
- ¹²³ Jordania, 2006, p. 250. Sekundinių sąskambių svarbą I. Jordania pabrėžė ir kalbėdamas apie burdono elementus ainų dainavimo tradicijoje (ten pat, p. 157).
- ¹²⁴ Pastarasis atspindi: 1) pagrindinius sutartinių atlikimo bruožus: „šokinėjimą“ nuo vieno garso prie kito, atskirų balsių akcentavimą (sutartinės vadintos „kapotinėmis“), skirtingų melodijų ir tekstų skambesį vienu metu – bendrą klegėjimą („*Tos trijės, keturiš, kai iš tolo klausais, tai kaip vištos kudoja*“ [Pat. Kotryna Veščiūtė-Rasimavičienė, g. 1856 m. Suvaizdžių k., Pandėlio vlsč. 1936 m. užr. Stasys Paliulis LLIM 268.]); 2) XX a. pasikeitusią muzikos estetiką, kitokią požiūrį į sutartines – jų giedojimas aplinkiniams ėmęs kelti juoką („Kai pašidydavo, kad kaip vištos kudoja, tai iš vieno giedodavo“ [Pat. E. Tamėnaitė-Janavičienė, g. 1841 m. Suvaizdžių k., Pandėlio vlsč., Rokiškio aps. 1936 m. užr. S. Paliulis LLIM 334.]). Kai kuriose sutartinėse tarsi specialiai pabrėžiamas giedojimo ryšys su vištų klegesiu. Jų refrenai – onomatopėjiniai vištų pamėgdžiojimai: *kudi kudi kudi-ka-ka* (SIS 621a, b) ir pan.
- ¹²⁵ Račiūnaitė-Vyčiniene, 2001, p. 108–109; 2011, p. 427 ir kt.
- ¹²⁶ Jordania, 2006, p. 155.
- ¹²⁷ Užr. 1996 m. (Kôchi, 2010).
- ¹²⁸ Refsing, 2002, p. 7.
- ¹²⁹ Chiba, 2008, p. 333.

- ¹³⁰ Beje, lietuvių kanklininkas Jonas Plepas sutartinių kankliavimą vadino „giedojimu unt kunklių“, „giedoti sutartines unt kunklių“ (SIS, 1959, p. 720), tuo tarsi pabrėždamas jų ryšį su giedojimu, su žmogaus balsu.
- ¹³¹ Chiba, 2008, p. 324.
- ¹³² Manoma, kad į šią angą įstačius rutulį instrumentas įgyja dvasios. Kadaisė *tonkori* buvo naudojamas kaip ritualo įrankis (Tanimoto Kazuyuki. Ainu, *Japan* [Kishibe Shigeo, compiler]. *Grove Music Online*. Prieiga per internetą: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43335pg8#S43335.8.2>).
- ¹³³ Kai kaime įvykdavo koks nors pragaištingas ar nelaimingas atsitikimas, kaimiečiai mosikuodavo kardais aukštyn žemyn, tuo pat metu trypdavo žemę, taip atbaidydami piktąsias dvasias. Prieiga per internetą: <http://www.ainu-museum.or.jp/english/eng12.html>.
- ¹³⁴ Vis dėlto terminas *heciri-yukara** galėjo būti vartojamas tik vienam dainavimui išreikšti (ten pat).
- ¹³⁵ Paliulis, 2002.
- ¹³⁶ Ritualinius moterų rato šokius, stebėtus XIX a. pab. meškos šventėje, aprašė H. B. Scheube (Refsing, 2002, p. 7).
- ¹³⁷ Kiekvieno kūrinių trukmė – apie minutę. „Visi jie, nors šiek tiek ir skiriasi, be abejonės, priklauso tai pačiai *semantinei šeimai*. Šie kūriniai anuomet galėjo skambėti „tik“ kaip painiai sumanytos onomatopėjos, todėl epų transkribootojai „ignoravo“ jų svarbą“ (Forlivesi, 2004, p. 79).
- ¹³⁸ Majewicz, 1983, p. 115.
- ¹³⁹ Tanimoto, 1999, p. 283. Ainų tradicijoje esama daug įvairių šokių, susijusių su tam tikrais darbais. Juos žmonės atlikdavo ruošdamiesi šventėms. Pavyzdžiui, „gėrimo darymo šokis“, simbolizuojantis garintų ryžių grūdų presavimo ir sulčių filtravimo veiksmus, arba „grūdimo šokis“, vaizduojantis grūdų grūdimą piestoje. Širaojo apylinkėje „grūdimo šokio“ šūksnis yra *hessa ho* arba *hessa oh ho*. Sakoma, kad toks šūksnis – ritmo pridėjimas – prie, atrodytų, paprastų veiksmų sustiprina bendrą dalyvių džiugesį ir padidina darbo veiksmingumą. Vis dėlto manytina, jog *hessa* yra žodžio *fussa* transformacija, taigi šis šokis neabejotinai turi magijos elementų, nes *fussa* yra magiško žodžio rūšis. Prieiga per internetą: <http://www.ainu-museum.or.jp/english/eng12.html>.
- ¹⁴⁰ Pat. Stefanija Glemžaitė, 70 m., Kupiškis. Užr. 1959 m. (SIS 218).
- ¹⁴¹ Pat. Karalina Augustauskaitė-Bočiulienė, g. 1862 m. Pyragių k., Kupiškio vlsč. 1932 m. užr. S. Paliulis (LLIM 291).
- ¹⁴² Per *iyomante* – „meškos sielos išsiuntimo atgal į dausas“ – ceremoniją dideliu ratu šokamas specialus *iyomante rimse* – meškos dvasios išsiuntimo į dausas šokis.
- ¹⁴³ Nuotrauka imta iš: *Research Report of the Hokkaido Ainu Culture Research Center*, No. 2, June 2005.
- ¹⁴⁴ Vis dėlto ir šioje srityje esama tam tikrų bendrų tendencijų. Antai netemperuotomis dermėmis, „gūdžia“ tembru spalva pasižymintis savitas Biržų ir Ukmergės giedotojų grupių, įrašytų 1935–1939 m., skambesys ryškiai skiriasi nuo kupiškėnų giedojimo, įrašyto tais pačiais metais (pastarasis jau buvo paveiktas XX a. pr. kultūrinės aplinkos). Be abejo, dar ryškesni tembro ir akustiniai skirtumai matomi tarp sutartinių giedojimo, girdimo archyvinių įrašų leidiniuose, ir šiandienio, populiarinamo folkloro ansamblių – sutartinių atgimimo sąjūdžio dalyvių. Į panašius dalykus ainų tradicijoje atkreipė dėmesį Forlivesi: „Garso įrašai, kuriuos aš studijavau (nuo 1920 m. iki mūsų dienų), aiškiai rodo, kad *muzikinės informacijos pasikeitimai* (arba kai kuriais atvejais – ir *praradimai*)
- daugiausia susiję su *tembru* ir *garso spalva* (formančių dažniu ir pan.), *garso aukščiu* (netemperuotais aukščiais, t. y. tonais ir pustoniais, susijusiais su netolygaus dydžio intervalais), *artikuliacija* (dinamikos ir agogikos akcentų, *staccato*, liežuvio pliaukšėjimo ir t. t. įvairove, glūdinčia gomuriniuose, nosiniuose arba atviruose garsuose) ir *ritmu* (garso kontūru laiko ašyje). Šie *niuansai*, kurių garso transkripcijose (penklinės notacijoje) dažniausiai visiškai nepavyksta išreikšti, atspindi esminę etninės kultūros, jos morfologijos, „detalių“, kurių negalima ignoruoti, estetiką“ (Forlivesi, 2004, p. 71).
- ¹⁴⁵ Anot Tanimoto, „*upopo* polifonijos garsų klasteris padeda atsikratyti piktųjų dvasių, ugdo dvasios stiprybę ir sukelia tikrą hipnotinį poveikį“ (Tanimoto, Ainu...). O štai sutartinėms būdingame trumpų, primityvių muzikos atkarpų kartojime Edvinas Geistas, žydų kilmės vokiečių kompozitorius ir muzikologas, 1933–1942 m. gyvenęs ir rašęs Lietuvoje, išvėlgė didelį bendrumą su Afrikos (ypač arabų) muzika ir azijiečių dainų tipu. Pasak kompozitoriaus, tokias „besisukančias“ struktūras galima išskirti Balkanuose, taip pat ir Mažajoje Azijoje. Anot Geisto, primityviosiose tautose toks reiškiny susijęs su kultiniais ir maginiais tikslais – tam tikras stereotipinis ritmo ir monodinių struktūrų kartojimas žmonėms suteikdavęs hipnotizuojančių galių (Geist, 1940, p. 57).
- ¹⁴⁶ Kōchi, 2010.
- ¹⁴⁷ Kōchi, 2010.
- ¹⁴⁸ „[...] Nes sutarti – tai [...] girdėti šalia savęs kitą ir patirti, kaip susilieja visų mūsų širdys į vieną Lietuvą, lyg iškerojusius į visas šalis ažuolo šakos į vieną lają, į vieną gaudžiančią per tūkstantmečius AMŽIŲ SUTARTINĘ“. Prieiga per internetą: <http://www.dainusvente.lt/index.php?1089675828>. Neatsitiktinai 2010 m. lapkričio 16 dieną sutartinės buvo įtrauktos į UNESCO reprezentatyvaus žmonių nematerialaus kultūros paveldo sąrašą.

Literatūra

- (Bareikytė)-Nakienė, Austė. Lietuvių sutartinių ir vienbalsių dainų sandaros analogijos. In *Tautosakos darbai*. T. VI (XIII). Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 1997, p. 124–140.
- Boiko, Martin. On the Issue of Polymodality in the Vocal *sutartinės* Played on the Psaltery *kanklės*. In **Kantles (kantele-kannelkokles-kankles-gusli) and zither-like instruments in the Baltic Sea region*. The 4th international Baltic psaltery symposium. Riga, October 25–29, 2000, p. 3.
- Boiko, Martin. *Die litauischen Sutartinės. Eine Studie zur baltischen Volksmusik*. Dissertation, Universität Hamburg, Hamburg, 1996.
- Boiko, Martin. On the Interaction Between Styles in Baltic Folk Music: *Sutartinės Polyphonic and East Baltic Refrain Songs*. In *European Studies in Ethnomusicology: Historical Developments and Recent Trends*/ Baumann, M. P., Simon, A. and Wegner, U. (Hrsg.). Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 1992(a), p. 218–236.
- Chiba, Nobuhiko. The music of the Ainu. In *The Ash gate research companion to Japanese music*. 14. Edited by Alison McQueen Tokita, David W. Hughes. SOAS Musicology Series. 2008, p. 323–344.
- Collaer, Paul. Polyphonies de tradition populaire en Europe méditerranéenne. In *Acta Musicologica XXXII*, 1960, p. 51–66.
- Fitzhugh, W. *Ainu: Spirit of a Northern People*. Seattle: University of Washington Press, 2004.

- Forlivesi, C. The Traditional Music of the Ainu – New Approaches and Findings. In *Report on a research project on Ainu music*, Hokkaido, Japan, 2004, p. 69–92.
- Geist, Edwin. *Antikes und Modernes im litauisches Volkslied*. Kaunas: Pribačis, 1940.
- Gumuliauskas, Arūnas. Juozas ar Juzefas Pilsudskis: lietuvių tautinio identiteto problema tarpukariu. In *Acta humanitarica universitatis Saulensis*. T. 8 (2009), p. 386–396.
- Hanihara, Kazuro. Emishi, Ezo and Ainu: an anthropological perspective. In *Japan Review*, 1990, 1, p. 35–48.
- Hudson, Mark J. Ainu ethnogenesis and the Northern Fujiwara. In *Arctic Anthropology*. Vol. 36, No. 1–2, 1999, p. 73–83.
- Iwasaki-Goodman, Masami, and Nomoto, Masahiro. Revitalizing the Relationship between Ainu and Salmon: Salmon Rituals in the Present. In *Senri Ethnological Studies 59*. National Museum of Ethnology, 2001, p. 27–46.
- Jordania, Joseph. *Who Asked the First Question? The Origins of Human Choral Singing, Intelligence, Language and Speech*. Ivane Javakhishvili Tbilisi State University: Logos, 2006.
- Jurėnaitė-Epih, Audronė. Baroko muzikos kultūros įvadas. In *Muzikos kalba*. D. 2: *Barokas*. Sudarytoja Gražina Daunoravičienė. Vilnius: Lietuvos mokslų akademijos leidykla, 2003, p. 11–28.
- Kōchi, Ric. On the Polyphonic singing styles in Ainu Traditional Music and some recent changes. In *The 5th International Symposium on Traditional Polyphony*, 4–9 October, 2010, Tbilisi, Georgia. Manuscript.
- Kubik, Gerard. *Zum Verstehen Afrikanischer Musik* (Ausgewählte Aufsätze). Leipzig: Verlag Philipp, Reclam, 1988.
- Landsbergis, Vytautas. *Česlovo Sasnausko gyvenimas ir darbai*. Vilnius: Vaga, 1980.
- Majewicz, Alfred F. *Dzieje i legendy Ajnów*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Iskry, 1983.
- Miyajima, T. *The Land of Elms*. The History, Culture, and Present Day Situation of the Ainu People. Ontario, Canada: United Church Pub House, 1999.
- Nakienė, Austė. On Instrumental Origins of Lithuanian Polymodal Sutartinės. In *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungarica*, 2003, Vol. 64, p. 159–168.
- Nakienė, Austė. *Senasis lietuvių liaudies melodijų sluoksnius. Refereninės dainos ir sutartinės*. Disertacija. Vilnius: LLTI, 2001. Rankraščio teisėmis.
- Nattiez, J.-J. *Music and Discourse – Toward a Semiology of Music*. Translation by Carolyn Abbate. Princeton University Press, 1990.
- Paliulis, Stasys. Sutartinių suktinis, kurį šokę net Petras I. In *Sutartinių ir skudučių kelias*. Stasys Paliulis: tautosakininko gyvenimas ir darbai. Sudarė ir parengė Algirdas Vyžintas. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, 2002, p. 331–335.
- Račiūnaitė-Vyčinienė, Daiva. Lexicon of local terminology in Lithuanian multipart singing: *sutartinės*. In *European Voices I. Multipart Singing in the Balkans and the Mediterranean*. Schriften zur Volksmusik, XXII. Ahmedaja A. (ed.) Vienna: Böhlau Verlag 2011, p. 389–434.
- Račiūnaitė-Vyčinienė, Daiva. Beieškant lietuvių ir latvių daugiabalsių dainų bendrybės. In *Liaudies kultūra*, 2004, Nr. 4, p. 16–25.
- Račiūnaitė-Vyčinienė, Daiva. Sutartinės dainininkų lūpose (Liaudies terminų reikšmės ir prasmės). In *Darbai ir dienos*. Kaunas: VDU leidykla, 2001, p. 101–113.
- Račiūnaitė-Vyčinienė, Daiva. *Sutartinių atlikimo tradicijos*. Vilnius: Kronta, 2000.
- Refsing, Kirsten. Introduction. In *Early European Writings on Ainu Culture: Religion and Folklore*, 1. Refsing K., Compiler. London: RoutledgeCurzon and Editon Synapse, 2002, p. 1–108.
- Sabaliauskas, Adolfas. Žiemų-rytiečių lietuvių tautinė muzika ir muzikos instrumentai. In *Lietuvių tauta*. T. I, d. 2. Vilnius: M. Kuktos spaustuvė, 1911, p. 96–108.
- Sachs, Curt. *Muzyka w swiecie starozytnym*. Warszawa: PWM, 1988.
- Sachs, Curt. *Vergleichende Musikwissenschaft. Musik der Fremdkulturen*. Dritte Auflage. Amsterdam: Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven, 1974.
- Sarashina, G., Tanimoto, K., and Masuda, Y. *Ainu Dento Hongaku [Traditional Ainu Music]* Ethnic explanations by G. Sarashina, explanations of music by K. Tanimoto, transcriptions by K. Tanimoto and Y. Masuda [In Japanese; with Eng. summary]. Tokyo: NHK, 1965.
- Slaviūnas, Zenonas. *Raštai I*. Daugiabalsių lietuvių liaudies dainų – sutartinių tyrinėjimai. Sudarė ir parengė Stasys Skrodenis. Vilnius: Vilniaus pedagoginio universiteto leidykla, 2006.
- Slaviūnas, Zenonas. *Sutartinės: Daugiabalsės lietuvių liaudies dainos*. Sudarė ir paruošė Z. Slaviūnas. T. 1, 2. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1958; T. 3, 1959.
- Stankuvienė, Irena. Dorinis paauglių elgesys XX a. pirmosios pusės Lietuvos kaimo bendruomenėje. In *Acta pedagogika Vilnensia*, 2006, Nr. 17, p. 22–44.
- Tanimoto, Kazuyuki. *Ainu-e: Music Ethnography of a Cultural Transformation* [In Japan]. Sapporo: Hokkaido University Press, 2000.
- Tanimoto, Kazuyuki. To Live is to Sing. In *Ainu: Spirit of a Northern People*. Ed. William Fitzhugh and C.O. Dubruel. Washington, D.C.: University of Washington Press in assoc. Arctic Studies Center, National Museum of Natural History, Smithsonian Institution, 1999, p. 282–285.
- Williamson, R. W. *The Mafulu: Mountain People of British New Guinea*. London, Macmillan, 1912.
- Zemlickas, Gediminas. Ainus mums priartins prie Lietuvos (3) [Tęsinys, pradžia Nr. 18]. In *Mokslo Lietuva*, Nr. 20 (310), 2004 m. lapkričio 18–gruodžio 1 d. Prieiga per internetą: <http://moksloplius.lt/mokslo-lietuva/2002-2004/200420/20042010.htm>.
- Алексеев, Эдуард. *Раннефольклорное интонирование*. Москва: Советский композитор, 1986.
- Блаева, Т. Особенности многоголосного строя традиционных песенных жанров адыгов. In: *Вопросы народного многоголосия*. Тезисы Республиканской научной конференции. Боржом: Издательство Тбилисского университета, 1986, с. 41–42.
- Бойко, Мартинш. Следы сутартинес в Латвии. In *Прибалтийский музыковедческий сборник*, 4. Вильнюс: Muzika, 1992(b), с. 61–81.
- Васильевский, Р. С. *По следам древних культур Хоккайдо*. Новосибирск, 1981.
- Величина, Ольга. Сохранение курской традиции многоствольной флейты (по мат. экспедиции в село Плехово). In *Сохранение и возрождение фольклорных традиций*. Вып. 2, часть 1. Москва: Государственный республиканский центр русского фольклора, 1993, с. 77–100.
- Дьяконова, Е. *Мифология айнов и мифология об айнах*. По материалам полевых съемок в деревне Айну котан (о. Хоккайдо, Япония, 2005 г.). Тезисы доклада, 7 октября

2009 г. Prieiga per internetą: <http://east-west.rsu.ru/article.html?id=113362>.

- Земцовский, Изалий. Проблема музыкальной диалогии: антифон и диафония. In *Вопросы народного многоголосия. Тезисы Республиканской научной конференции*. Боржом: Издательство Тбилисского университета, 1986, с. 11–12.
- Жордания, Иосиф. *Грузинское традиционное многоголосие в международном контексте многоголосных культур (к вопросу генезиса многоголосия)*. Тбилиси: Издательство Тбилисского университета, 1989.
- Жуланова, Надежда. Инструмент, музыкант и музыка в традиционной культуре. Коми-пермяцкие многостольные флейты. In *Музыкальная академия*, 1977, № 3, с. 156–164.
- Иванов, Александр Н. Волшебная флейта южнорусского фольклора. In *Сохранение и возрождение фольклорных традиций* (сб. научных трудов). Вып. 2, ч. 1. Москва: Государственный республиканский центр русского фольклора, 1993, с. 30–76.
- История Японии*. Т. 1: С древнейших времён до 1868 г. Жуков, А. Е., отв. ред. Москва: Институт востоковедения РАН, 1998, с. 30–32.
- Левковская, А. Ю. История народа айну и их современное положение. In *Вестник Сахалинского музея*. Южно-Сахалинск, 2010, № 17, с. 195–208.
- Рюйтель, Ингрид. *Исторические пласты эстонской народной песни в контексте этнических отношений. Ars musicae popularis*, 12. Таллин: Институт эстонского языка Академии Наук Эстонии, 1994.
- Чекановска, Анна. *Музыкальная этнография. Методология и методика*. Москва: Советский композитор, 1983.
- Таксами, Ч. М., Косарев В. Д. *Кто вы айны?* Очерк истории и культуры. Москва: Мысль, 2009.

Santrumpos

- Dz M – *Dzūkų melodijos*. Sudarė ir parengė Genovaitė Čerkauskaitė. Vilnius: Vaga, 1981.
- LaLKŽ – Balkevičius, J.; Kabeika, J. *Latvių-lietuvių kalbų žodynas*. Vilnius: Mokslas, 1977.
- LKŽ XI – *Lietuvių kalbos žodynas* [vyr. red. K. Ulvydas]. T. XI. Vilnius: Mokslas, 1978.
- LKŽ XII – *Lietuvių kalbos žodynas* [vyr. red. K. Ulvydas]. T. XII. Vilnius: Mokslas, 1981.
- LLIM – *Lietuvių liaudies instrumentinė muzika*. Sudarė ir paruošė Stasys Paliulis. Vilnius, 1959.
- LTR – Lietuvos TSR Mokslų akademijos Lietuvių kalbos ir literatūros (dabar – Lietuvos literatūros ir tautosakos) instituto Tautosakos rankraštynas.
- MFA KLF – Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Muzikologijos instituto Etnomuzikologijos skyriaus garso įrašai magnetofono juostose.
- MFA KTR – Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Muzikologijos instituto Etnomuzikologijos skyriaus rankraščių rinkiniai.
- SIS – *Sutartinės: Daugiabalsės lietuvių liaudies dainos*. Sudarė ir paruošė Zenonas Slaviūnas. T. 1, 2. Vilnius, 1958; T. 3. 1959.

Summary

The parallels observed by the author of the paper between Lithuanian multipart songs and Ainu polyphony are obvious and, at the same time, a rather mysterious thing. The Ainu is one of the ethnic groups of the Paleoasiatic peoples that mostly inhabits the northern part of Japan (Hokkaido Island and the northern part of Honshu Island), as well as on the Kurile Islands, Sakhalin and the southern part of the Kamchatka Peninsula. They are Japanese aborigines whose ancestors are believed to have settled on the islands about six thousand years ago. The origin of the Ainu is still controversial. They were very different from the peoples that surrounded them from the cultural, anthropological and linguistic point of view.

Nevertheless, there is a mysterious link between Ainu and Lithuanian cultures (the first researcher into the Ainu was a nobleman from Samogitia Bronislavas Pilsudskis, an ethnologist and anthropologist; he made the first recordings of Ainu polyphony made in 1903). The Ainu have preserved the archaic syncretic genres *uporo* (songs sung sitting in a semi-circle, mostly in canon, more seldom in antiphony) and *rimse* (songs sung dancing in a circle, sometime sung in canon). Not only the forms of polyphony, certain ways of performing (canonical, contrapuntal, alternate) of the Lithuanians and Ainu but also certain peculiarities of music (repetition of short motifs of the melody, their imitational development, harmony of seconds) as well as of the text (incomprehensible onomatopoeic words, etc.) coincide.

Some of those who sing multipart songs or listen to them have felt a peculiar impact of the sounds, involuntary involvement in the magic world of music and onomatopoeic words, a certain state of trance. In their aesthetics (controlled emotions) and certain musical features (repetitive technique, ostinato principle, minimalism) Lithuanian multipart songs are much closer to the Eastern than the Western traditional music conception. The repetition of simple musical segments, certain “revolving” structures is the base of many music cultures of Eastern Asia. It is maintained that the mentioned peculiarities in old cultures were connected with cult and magic purposes – a certain stereotype repetition of rhythm and melodic structures would produce a hypnotic effect.

Just like Lithuanian multipart songs, the live tradition of the Ainu polyphony was on the brink of disappearance – it was reconstructed at the end of the 20th century. The renewal of certain tendencies of polyphonic singing common to both cultures and some other changes are observed.

Canonical-imitative (round singing) is equally important for both the Lithuanian and Ainu peoples, which distinguish these two from other peoples. It is not surprising that polyphonic songs have become a cultural identity mark of these two peoples.