

Dalia URBANAVIČIENĖ

Sutartinių sinkretizmas: giedojimo ir šokimo (žaidimo) būdų sąveikos tyrimai

Syncretism of Sutartinės: Research into the Interaction between Singing and Dancing (Playing)

Anotacija

Sutartinės iš kitų muzikinio folkloro žanrų išsiskiria ypatingu sinkretizmu – judesių, giedojimo (kartais ir instrumentinio muzikavimo) ir poetinio teksto sinteze. Iš daugiau kaip 2 000 sutartinių užrašymų beveik šeštadalyje yra vienokia ar kitokia nuoroda apie sutartinių choreografiją. Giedant sutartinės būta ne vien choreografinių, bet ir kitokių judesių (vaikščiojimo, darbo, apeiginių). Straipsnyje apibūdinami pagrindiniai sutartinių giedojimo ir šokimo (ar žaidimo) būdų sąveikos dėsniniai principai. Dažnai sutartinių atlikimas grindžiamas principu „kas negieda, tas nešoka“, todėl, tyrinėjant choreografines sutartinės, jos pirmiausia suskirstytos į tris pagrindines grupes, besiskiriančias pagal giedojimo būdą: kanonines (*trejines* ir *trejines keturiose*), kontrapunktines (*dvejines*, *dvejines keturiose* ir *keturines*) ir *maišytines* sutartinės (*kapelijas*). Choreografinių sutartinių tyrimai parodė, kad kai kurie skirtingiems giedojimo būdams priskiriamų sutartinių šokimo būdai yra labai artimi, trejinė sutartinė lengvai paverčiama keturine ir atvirkščiai. Iš nustatytų 20 šokimo (žaidimo) būdų tik 8 pasižymi ribotu dalyvių skaičiumi, dėl to suabejota teiginiu, kad sutartinių atlikėjų skaičius dažniausiai būdavęs nedidelis (3–4). Straipsnyje analizuojama, kaip giedama šokant daugiau atlikėjų, kaip šokama daugiabalsumui virtus dainavimu unisonu būryje. Išsamiai aprašomi 9 nauji sutartinių giedojimo būdai, išsiaiškinti tyrinėjant sutartinių choreografiją. Dalis tokių naujai išaiškintų giedojimo būdų pasižymi tuo, kad juose susilieja visiškai skirtingais laikomi sutartinių atlikimo tipai: trejinė ir keturinė; trejinė ir dvejinė; trejinė ir pakaitinė giesmė; trejinė ir vienbalsis atitarinys; vienbalsė daina ir *maišytinė* sutartinė. Taigi išryškėja ne tik skirtingų choreografinių, bet ir muzikinių ypatybių sąsajos.

Reikšminiai žodžiai: sinkretizmas, judesių ir muzikos sąveika, choreografinės sutartinės, giedojimas, šokimas, žaidimas, tipas, būdas, kanonas, kontrapunktas, trejinė, trejinė keturiose, keturinė, dvejinė, dvejinė keturiose, maišytinė sutartinė, kapelija.

Abstract

Sutartinės (Lith. multi-part songs) differ from other musical folklore genres on their extraordinary syncretism – the synthesis of movements, singing (sometimes playing instruments) and poetic text. Approximately one-sixth of more than 2,000 sutartinės' descriptions have references to their choreographic character. While singing they there used to be not only choreographic, but also some other movements involved (work, walking, etc.). In this article such sutartinės songs are analysed according to the regularity of the interaction of singing and dancing. Often the implementation of sutartinės is based on the principle “who does not sing, does not dance.” Due to the obvious interaction of music and movements, choreographic sutartinės are analysed by dividing them into three major groups in terms of the way of singing: 1) canonic polyphonic sutartinės; 2) contrapuntal polyphonic sutartinės; 3) sutartinės *kapelijos* (or *mixed* sutartinės). Studies of the choreography have shown that the sutartinės of different singing ways share similar choreographic features and that a canonic polyphonic sutartinė can easily become a contrapuntal polyphonic sutartinė and otherwise. From 20 identified ways of dancing only eight show a limited number of dancers, therefore the conclusion that a number of sutartinė dancers was strictly small (3–4) raise doubts. This article analyzes how the sutartinė is sung when there are more performers, how people dance when the way of singing from polyphony turns into unison. Nine new different types of singing are presented that were discovered researching the choreographical features of the sutartinės. Part of those new types is characterized by the interflow of already known sutartinė types that are completely different from one another. Common features also exist between different types of singing, not only between different ways of dancing (playing).

Keywords: Syncretism, dance and play interaction, choreographic sutartinė, singing, dancing, type, way, canon, contrapuntal, trejinė, trejinė keturiose, keturinė, dvejinė, dvejinė keturiose, *mixed* sutartinė, sutartinė *kapelija*.

Pirmiausia reikia turėti omenyje, kad mus ypatingu savitumu stebinančios sutartinės (vadintos *giesmėmis*¹) buvo aiškiai įvardytos ir atrastos tik XIX a. pirmoje pusėje, tuo pat metu jau regint spartų jų nykimą. Gyvoji sutartinių tradicija tik kai kuriose Aukštaitijos vietovėse išliko iki XX a. pradžios. Tačiau ir ten XX a. pirmoje pusėje, kai jų užrašyta daugiausia, sutartinės galėjo prisiminti tik pavieniai asmenys, labai retai pasitaikydavo sugebančių jas atlikti įprastu būdu – grupėje. Daugelyje užrašymų netiksliai apibūdinti atlikimo būdai, nedaug

užrašyta melodijų ir dar mažiau dėmesio skirta judesiams, nepakankamai pateikta duomenų apie atlikimo aplinkybes, paskirtį, pateikėjus ir pan. Tyrinėtojams dėl to kyla nemažai klausimų: ar įmanoma moksliniais tyrimais atskleisti praeities kultūros klodus tiesiogiai nesusidūrus su aptariamais reiškiniais, juos įsivaizduojant vien iš palyginti padrikų apibūdinimų senuosiuose rankraščiuose. Kiek tokiu atveju mokslinės išvados gali būti pagrįstos ir kaip išvengti pavojaus jas nejučiomis paversti tyrinėtojo išankstinių nuostatų vaisiumi?

Pastaraisiais metais šokio antropologijoje ir etnochoreologijoje įsigalinti savotiško nihilizmo nuostata skatina kritiškai peržiūrėti visus turimus šaltinius ir ankstesnius tyrinėjimus, nes keliami gerokai didesni reikalavimai tyrimų medžiagai: ji turėtų būti surinkta tiesiogiai stebint atliekamus šokius, nuosekliai iš pateikėjų užfiksuojant, *kas, kada, kur, kodėl, kaip* ir *ką* atlieka. Visa tai paskatino daug atsargiau vertinti ankstesnes mokslines nuostatas apie sutartines, imtis rankraščiuose išlikusių pateikėjų pastabų paieškos ir nuodugniai aiškinti sutartinių užrašymo aplinkybes. Taip pat stengtasi kuo daugiau sužinoti apie užrašinėtojus, jų patirtį ir galimybes pažinti vietos papročius, apie tuometę užrašomų sutartinių gyvastingumo būklę. Tyrimams panaudoti bene visi paskelbti sutartinių šaltiniai² ir archyvinė medžiaga³. Ypač daug remtasi Stasio Paliulio, užaugusio sutartinių gyvosios tradicijos aplinkoje, pateiktais duomenimis ir tyrinėjimais.

Šokamųjų ir žaidžiamųjų sutartinių tyrimus paskatino tai, kad iš daugiau kaip 2 000 sutartinių užrašymų beveik šeštadalyje yra vienokia ar kitokia nuoroda apie sutartinių choreografiją. Garsusis tautosakininkas Zenonas Slaviūnas tvirtino, kad net trečdalių visų sutartinių sudaro šokamosios ir žaidžiamosios sutartinės, o tai yra retas atvejis lietuvių tautosakoje, „nes kitų žanrų šokamos bei žaidžiamos dainos tesudaro, apskritai imant, vos penkiasdešimtąją dalį viso lietuvių liaudies dainų lobyno“ (Slaviūnas, 1971, p. 1). Be to, **sutartinės būdavo giedamos atliekant ne vien choreografinius, bet ir kitokius judesius** (kaip, beje, ir dainos): einant, dirbant (pjaunant rugius, grėbiant šieną, raunant linus, kratant mėšlą, vedžiojant arklus, verpiant ar vejant siūlus, malant ir pan.), per apeigas (pvz., nešant rugiapjūtės pabaigtuvių vainiką, per vestuves traukiant jaunąją iš po paklodės). Anot pateikėjų, sutartinių giedojimas dirbant padėdavo lengviau nudirbti darbus, o giedojimo priderinimas prie judesių jokių sunkumų nesukeldavo⁴. Ritmiškai atliekami darbo judesiai tapo kai kurių sutartinių choreografijos sudėtine dalimi: pavyzdžiui, lino darbai vaizduojami šokant sutartines „Trepote martela“ (SIS III 1322b), „Sėja marti linelius“ (SIS III 1312), „Šiaip sėjau linelius“ (SIS III 1309b). Dažnai ta pati sutartinė būdavo pritaikoma įvairioms progoms – darbui, šokimui per darbo pertraukas, ėjimui į laukus ar iš jų ir kitiems atvejams. Sutartinių sinkretizmas pasižymi įvairialypiu pobūdžiu, apima judesių susiliejimą ne tik su giedojimu bei poetiniu tekstu, bet kartais ir su instrumentine muzika⁵.

Nustatyta, kad užrašytos kaip **šokamosios sutartinės nuo nešokamųjų muzikiniu aspektu beveik niekuo nesiskiria**. Dažnai viena tos pačios sutartinės atmaina atliekama šokant, kita – vien dainuojant. Šokamųjų ir užrašytų kaip nešokamųjų sutartinių melodijos vienodai pasižymi šokių muzikai būdingais bruožais: akcentuotu ritmu, sinkopėmis, vadinamąja „kvadratine“ formos sandara ir kitomis savybėmis, kylančiomis iš judesio ir muzikos sąveikos. Lyginant įvairias melodines sutartinių atmainas, dažnai panašesnės

yra šokamosios ir nešokamosios negu dvi šokamosios sutartinės. Dėl to pagrįstai kyla mintis, ar nebus kartais nešokamosiomis pavadintos kai kurios sutartinės vis dėlto seniau šoktos arba bent palydimos kokiais nors judesiais – darbo, ėjimo ar kitokiais. Daugelio sutartinių choreografinis pobūdis galėjo likti neužfiksuotas dėl nepakankamo užrašinėtojų atidumo ar išmanymo. Kita vertus, XIX a. pab.–XX a. pirmoje pusėje ne tik sutartinės, bet ir kiti senesnės kilmės dainuojamieji šokiai bei žaidimai dažnai išvirsdavo į be judesių atliekamas dainas. Tai lėmė pasikeitęs žmonių gyvenimo būdas (išsiskirsčius į vienkiemius susilpnėjo bendruomeninis ryšys), sunykusios senosios apeigos, smukusi šokių ir žaidimų tradicija, sumažėjusi veiksmo reikšmė.

Rankraštinėje medžiagoje vis dėlto išliko gana daug pateikėjų pastabų, kad sutartines seniau buvo įprasta giedoti šokant ar žaidžiant. Tyrinėjant choreografines sutartines analizuoti ne tik judesiai: remtasi sintetiniu tyrimo metodu, apimančiu visas sudėtines konkrečios sutartinės dalis – muziką, poetinį tekstą ir choreografiją, kartu atkreipiant dėmesį į užrašymo vietovę, pateikėjų ir laikotarpi. Didžiosios sutartinių dalies šokimo ir žaidimo būdus teko atkurti išbandant juos praktiškai, nes dažnai aprašuose šokio eiga, judesių ir muzikos derinimas nurodytas pernelyg apibendrintai ar net klaidingai.

Išryškėjo **pagrindinė šokamųjų ir žaidžiamųjų sutartinių ypatybė – muzikos ir judesių sąveika dažnai grindžiama taisykle „kas negieda, tas nešoka“**. Ši taisyklė netaikoma tik judančiu ratu šokamoms trejinėms (giedamoms kanonu), kai apskritimu šoka ir tylintys atliekėjai. Tačiau tais atvejais muzikos ir judesių tiesioginis ryšys pasireiškia kitokiu būdu: pavyzdžiui, kartu su muzikiniu kanonu atsiranda judesių kanonas, kai giedant atskirą melodijos dalį atliekami tik su ta dalimi susiję žingsniai ar figūros.

Dėl akivaizdžios muzikos ir judesių sąveikos choreografinės sutartinės pirmiausia buvo suskirstytos į tris pagrindines grupes, besiskiriančias pagal giedojimo būdą:

- 1) kanoninės – *trejinės* ir *trejinės keturiose*;
- 2) kontrapunktinės – *dvejinės*, *dvejinės keturiose* ir *keturinės*;
- 3) *maišytinės* sutartinės (*kapelijos*).

Kiekviena grupė pasižymi vis kitokiais šokimo ar žaidimo būdais, kai kada turinčiais esminių skirtumų, o kai kada – tam tikrų panašumų. Iš viso pavyko išsiaiškinti **20 sutartinių šokimo (žaidimo) būdų**⁶, iš kurių 11 priklauso kanoninėms sutartinėms, 8 – kontrapunktinėms, 1 – *maišytinėms* sutartinėms (*kapelijoms*).

Kanoninės sutartinės pasižymi ypatingu sinkretizmu – pagal bendrą kanono principą atliekami ne tik muzika su tekstu, bet ir judesiai. Išskirtinė paprastųjų trejinių choreografijos savybė yra judėjimas ratu ir tam tikrų judesių atkartojimas paeiliui, susiliejant su muzikiniu kanonu. Iš viso nustatyti 8 paprastųjų trejinių sutartinių šokimo (ar žaidimo) būdai⁷.

Trejinės keturiose giedamos kanonu kaip ir kitos trejinės, tik būtinai keturiose. Toks griežtas atlikėjų skaičius neabejotinai priklauso nuo choreografijos – šokama sudarius kvadrato, kryžiaus ar dviejų porų kompozicijas. Todėl galima manyti, kad visos trejinės keturiose buvo šokamosios. Keturių atlikėjų skaičius nulemiai kai kuriuos bendrus su keturinėmis choreografijos bruožus: ir trejinėms keturiose, ir kai kurioms keturinėms būdinga pradinė padėtis sustojus kvadratu, kryžiumi arba dviem priešpriešinėmis poromis. Tačiau tolesnė šokio eiga skirtinga: šokant keturines judama priešpriešiais, o šokant trejines keturiose judėjimas vyksta vienokiu ar kitokiu ratu dėl susitapatinimo su muzikiniu kanonu. Trejinių keturiose sutartinių nustatyti 3 šokimo būdai⁸.

Kontrapunktinių sutartinių atlikimui būdingas atskirų partijų priešinimas – tuo jos skiriasi nuo kanoninių sutartinių. Partijų skirtingumas ypač ryškus keturinėse: čia pagal vienokią melodiją giedamas prasminis tekstas, pagal kitokią – pritarinys, sudarytas iš nuolat pasikartojančių garsažodžių. Dvejinį muziką irgi sudaro vienu metu skambančios dvi skirtingos melodijos, tačiau abiejų partijų tekstas vienodas. Keturinės ir dvejinės keturiose pasižymi dar ir antifoniniu atlikimu – viena pora atkartoja kitos poros partijas. Toks kitos poros atkartojimas atsispindi ir kai kurių sutartinių choreografijoje, pagrįstoje priešpriešiniu judėjimu. Kita vertus, kontrapunktinių sutartinių judesiuose dažnai išryškėja ir bendri su trejinėmis požymiai: šokama ratu, atliekamos panašios figūros – „žvaigždutė“, apsisukimai poroje. Bet esama ir skirtumų: kontrapunktinėms sutartinėms labiau negu kanoninėms būdingas bendrės choreografinės partijos atlikimas poroje, nors tą porą sudarančių atlikėjų muzikinės partijos būna skirtingos (dėl to muzikos ir judesių ryšys nėra toks akivaizdus kaip atliekant trejines, kurių choreografinė partija visiškai susilieja su muzikine ir kinta kartu su ja).

Keturinės labiausiai pasižymi choreografinė prigimtimi: yra nemažai pateikėjų ir užrašinėtojų pastabų, kad jos visos buvo šokamos. Dvejinės dažniausiai pateikiamos kaip esančios vien vokalinės prigimties – tai galima paaiškinti tuo, kad jų muzika dažniausiai grindžiama sekundiniais sąskambiais, todėl reikia ypatingo giedotojų susiklausymo. Nuo paprastųjų dvejinų skiriasi dvejinės keturiose, esančios akivaizdžiai choreografinės prigimties: keturių atlikėjų reikia dėl to, kad šokama dviem poromis.

Nustatyti 8 kontrapunktinės polifonijos sutartinėms būdingi šokimo ir žaidimo būdai, iš jų 1 priklauso paprastosioms dvejinėms⁹, 2 – bendri dvejinėms keturiose ir keturinėms¹⁰, 5 – būdingi tik keturinėms¹¹.

Liaudyje **maišytinėmis arba kapelijomis** (dar *kūlinėmis, agulnosiomis, Vilniaus varpais* ar *Vilniaus zvonais*) vadindavo sutartines, atliekamas 3–20 žmonių, kiekvienam (arba po kelis) giedant atskirą partiją su savarankišku tekstu ir melodija, dažnai įtraukiant instrumentų partijas arba instrumentais pakeičiant giesmininkų balsus. Mokslininkai

yra sukūrę savus terminus šio pobūdžio sutartinėms pavadinti (Zenonas Slaviūnas jas vadino *naujoviškėmis*¹², Daiva Račiūnaitė-Vyčiniene – *kolektyvinėmis*¹³), tačiau šiame straipsnyje pirmenybė teikiama liaudyje gyvavusiems terminams *maišytinė* sutartinė arba *kapelija* (beje, *kapelijomis* šias sutartines vadino ir vienas pirmųjų sutartinių tyrinėtojų Adolfas Sabaliauskas¹⁴). Apie *maišytinių* sutartinių (*kapelijų*) choreografiją užsiminta keliuose aprašuose, nustatytas tik 1 šokimo būdas¹⁵.

Pastebėta, kad kai kurie sutartinių šokimo (žaidimo) būdai lengvai gali virsti vienas kitu atsižvelgiant į skirtingą atlikėjų skaičių, pasirinktą vienokį ar kitokį choreografinį piešinį, pasikeitus giedojimo būdai (pavyzdžiui, kai ta pati sutartinė iš trejinės virsta keturine). Nustatant choreografijos ypatumus paaiškėjo ir kai kurių naujų sutartinių giedojimo atmainų, dar neįtrauktų į Slaviūno ir Račiūnaitės-Vyčiniene sudarytas daugiabalsumo tipų klasifikacijas.

Kaip žinome, Slaviūnas pirmasis sudarė sutartinių giedojimo tipų klasifikaciją ir joje įvardijo 19 tipų¹⁶. Vieną iš giedojimo tipų jis išskyrė vien dėl choreografijos ypatumų (II tipas „Trejinės šokant“, kuris apima tik trejines keturiose sutartines)¹⁷. Račiūnaitė-Vyčiniene išplėtė Slaviūno sudarytą sutartinių giedojimo tipų klasifikaciją (savąją pavadino *daugiabalsumo tipų sąlygine klasifikacija*) ir nustatė 38 tipus (giedojimo būdus)¹⁸. Penki iš jų išskirti vien dėl choreografijos ypatumų¹⁹. Ir Slaviūno, ir Račiūnaitės-Vyčiniene klasifikacijose dauguma giedojimo tipų nustatyti remiantis vien muzikiniais ypatumais, tačiau dalis – remiantis dar ir choreografija, nors pagal giedojimo būdą pastarieji tipai dažniausiai sutampa su kitais vien pagal muzikinius ypatumus išskirtais giedojimo tipais. Siekiant, kad klasifikavimo principai būtų bendri, logiškiau būtų sudaryti dvi atskiras klasifikacijas: vieną – giedojimo, kitą – šokimo būdams, nurodant pastarųjų sąsajas su muzikiniais ypatumais.

Choreografinių sutartinių šokimo ir giedojimo būdų sąveikos tyrimai atskleidė kai kuriuos palyginti menkai žinomus sutartinių ypatumus, sukėlė kai kurių abejonių dėl mokslinių išvadų apie pagrindinius jų atlikimo būdus. Štai Račiūnaitės-Vyčiniene klasifikacijoje gana ryškiai atskiriamos kanoninės ir kontrapunktinės sutartinės, nurodant skirtingus pagrindinius jų gyvavimo arealus²⁰. Tačiau sutartinių šokimo būdų analizė parodė, kad kai kurie **skirtingiems giedojimo būdams priskiriamų sutartinių šokimo būdai yra labai artimi**, panaši choreografija būdinga ir kanoninėms, ir kontrapunktinėms, ir *maišytinėms* sutartinėms (*kapelijoms*). Pavyzdžiui:

- tuščiavidurio rato choreografinis piešinys būdingas ir trejinėms (I šokimo būdas), ir keturinėms (XVII šokimo būdas), ir *maišytinėms* (*kapelijoms*) sutartinėms (XX šokimo būdas);
- sukimasis keturiose susikabinus „žvaigždutė“ – ir trejinėms keturiose (X šokimo būdas), ir keturinėms (XVII šokimo būdas);

- judėjimas pakaitomis dviem priešpriešinėmis poromis – ir trejinėms keturiose (XI šokimo būdas), ir dvejinėms keturiose bei keturinėms (XIII šokimo būdas).

Pagrindinis skirtumas tas, kad keturinių ir *maišytinių* (*kapelijų*) sutartinių choreografijoje nėra atskirų judesių, figūrų ar žingsnių perdavimo kanono būdu kaip kanoninėse sutartinėse – paprastosiomis trejinėse ir trejinėse keturiose.

Toks panašių šokimo būdų taikymas skirtingiems giedojimo būdams leidžia manyti, kad tie giedojimo būdai taip pat nėra labai skirtingi. Kai kurie duomenys rodo, kad **trejinė sutartinė galėjo būti paverčiama keturine ir atvirkščiai**. Siekiant tai išsamiau suprasti, buvo analizuojami tos pačios vietovės muzikiniai pavyzdžiai. Pavyzdžiui, Antalieptėje (Zarasų apskr.) sutartinę „Ai tu, kuosela“ giedodavo dvejojai: arba kaip keturinę, arba kaip trejinę²¹. Adušiško krašte sutartinė „Kā tu, bitute“ vienu atveju užrašyta kaip trejinė, kitu atveju – kaip keturinė²². Giesmininkė Viktė Našlėnienė iš Vabalninko vlsč. (Biržų apskr.), kalbėdama apie sutartinę „Lino, lino, lino žiedas“, teigė: „Trijos ir keturios. Kad greitai, tai galima keturios ir šokti. Bet galima ir sustojus, trijos.“²³ Tuokart Paliulis šią sutartinę užrašė kaip keturinę. Jos pavertimą trejine leidžia įsivaizduoti palyginimas su beveik tokio paties poetinio teksto ir melodikos sutartine „Lino žiedas, ei tuta“, kurią Našlėnienė įgiedojo į fonografą jau kaip trejinę²⁴.

Išsamiau panagrinėkime Vabalninko valsčiuje (Biržų apskr.) Paliulio užrašytas dvi šokamosios sutartinės „Dijūta kolnali“ atmainas – vieną nurodytą kaip trejinę (LLIM 304), kuri buvo ne tik giedama, bet ir pučiama lumzdeliais²⁵, kitą – keturinę (SIS III 1667):

♩ = 96

Di - jū - ta kol - na - li, Di - jū - ta kol - na - li.

Di - jū - to kol - na - li, Di - jū - to kol - na - li.

1 mel.²⁶ – LLIM 304

U.
 P.
 Tū - to di - jū - to, tū - to di - jū - to.

2 mel. – SIS III 1667

Abi atmainos melodiškai giminingos – pirmojoje penklinėje užrašytų melodijų intonacijos ir metroritmika

beveik sutampa. Beje, pagal užrašymą pirmoji atmaina turėtų būti priskirta ne prie trejinių, o prie dvejinių, nes pirmojoje penklinėje užrašyta vienokia melodija, antrojoje – kitokia, o tai atitinka dvejinėms būdingą giedojimą dviem kiekvieno balso skirtingomis melodijomis pagal bendrą poetinį tekstą. Pateikiant kaip trejinę, ši sutartinė turėtų būti užrašyta sujungiant viršutinio ir apatinio balsų melodijas į vieną (taip ją ir gieda šiuolaikiniai sutartinių giesmininkai, vadovaudamiesi pateikėjos nuoroda *trijos*):

Di - jū - ta kol - na - li, Di - jū - ta kol - na - li.

Di - ju - to kol - na - li, Di - ju - to kol - na - li.

3 mel. – LLIM 304 (perdaryta)

Paliulio pateikta keturinės atmaina taip pat lengvai paverčiama trejine, užtarimą (U) giedant kaip pirmąją trejinės dalį, pritarimą (P) – kaip antrąją dalį, kuriai būdingi tik garsažodžiai:

Di - jū - ta kol - na - li, di - jū - ta ber - že - li.

Tū - to di - jū - to, tū - to di - jū - to.

4 mel. – SIS III 1667 (perdaryta)

Apie galimybę keturines ar dvejines sutartines paversti trejinėmis yra rašęs Slaviūnas: „Jeigu keturinių arba dvejinių pirmąją melodiją dainuosime vienbalsiai, ištaisai, sujungdami ją su antrąja melodija, tai abi melodijos sudarys vieningą, išbaigtą melodiją, analogišką savo simetrija paprastos trejinės melodijai. Dėl to keturinės gali būti dainuojamos trejinių būdu. Ir atvirkščiai, paprastas trejines suskaldžius pusiau, galima abi melodijos dalis dainuoti lygiagrečiai – keturinių būdu“ (Slaviūnas, 1958, p. 15).

Papildant galima pateikti pavyzdžių net be melodijų, kai vien tekstai rodo tos pačios sutartinės atlikimą arba keturinės, arba trejinės būdu. Štai Kupiškio apylinkėse paplitusios „Dobilio“ sutartinės viena teksto atmaina užrašyta kaip trejinė (SIS II 838), kita – kaip keturinė (SIS II 839), kurioje pritariniu virsta trejinės pirmoji dalis, sudaryta iš garsažodžių:

Dobilutėli, dobilali,
Dobilutėli, bita, dobilio.
Rėdžiau ratelį,
Bitą, dobilio.

Dobilutėli, dobilali,
Dobilutėli, bita, dobilio.
Paliai kelmalį,
Bitą, dobilio ir t. t.

SIS II 838

Rinkinys: <i>Dobilutėli, Bita, dobilio.</i>	Pritarinys: <i>Dobilutėli, dobilali, Dobilutėli, dobilali.</i>
– <i>Ričiau ratėlį, Bita, dobilio,</i>	<i>Dobilutėli, dobilali, Dobilutėli, dobilali.</i>
<i>Paliai kalnalį, Bita, dobilio.</i>	<i>Dobilutėli, dobilali, Dobilutėli, dobilali</i> ir t. t.

SIS II 839

Paliulio duomenimis, kai kurios trejinės kartais būdavo paverčiamos keturinėmis, kai giedojimą pakeisdavo instrumentinė muzika: [...] daudyčiuodavo kai kurias ir trejines, tik ne kanoniškai, bet kaip keturines arba dvejines Tačiau ne kiekvieną sutartinę daudyčiuodavo. [...] Gana plačiai daudyčiuodavo šias sutartines: „Gegutė“, „Sadūto tūto“, „Lioi šokeila“, „Obelyt gražuolyt“, „Dagilėlį“, „Apyneįlį“, „Ažuolėlį“ ir kt.“ (Sutartinių ir skudučių keliais, 2002, p. 163).

Šie pavyzdžiai įrodo, kad pagal giedojimo būdą bent dalis kanoninių sutartinių būdavo paverčiamos kontrapunktinėmis, o tai paaiškina ir kai kurių jų šokimo būdų giminingumą.

Tyrinėjant sutartinių choreografiją, buvo **suabejota dažnai kartojamu teiginiu, kad sutartinių atlikėjų skaičius būdavęs nedidelis (3–4), nes paaiškėjo, kad tik 8 šokimo (žaidimo) būdai iš 20 pasižymi ribotu dalyvių skaičiumi**²⁷. Tiesa, Slaviūnas yra užsiminęs, jog trejinės galėjo būti giedamos trijų, keturių, penkių, šešių, net dešimties dainuotojų, tačiau jis tvirtino, kad šokamosios trejinės dažniausiai atliekamos tik keturių šokėjų (Slaviūnas, 1958a, p. 48). Ši išlyga neatitinka tikrovės, nes yra gana daug užrašyta trejinių, šoktų neriboto dalyvių skaičiaus: pavyzdžiui, pateikėjai tvirtino, kad sutartinę „Išvedu ožį“ šokdavo ratu daug žmonių (moters, vyrai, vaikai)²⁸.

Taigi kyla klausimas, **kaip didesniame būryje giedant sutartinę reikėtų pasiskirstyti balsais**. Paliulis aiškino, kad atliekant trejines kiekvienas giesmininkas **į kanoną įsitraukdavo pavieniui** – tuomet atskiras sutartinės posmas tarsi „apeidavo“ ratu per visus dalyvius, nesvarbu, kiek jų būtų susirinkę²⁹. Užuominų apie tokį atlikimą randame ir sutartinių pateikėjos Viktorės Našlėnienės pastaboje: „Kai ateidavo kam eilė, tai ir giedodavo.“³⁰

Kita vertus, aprašydamas sutartinę „Aš viena, martelė, linelius pasėjau“ ir jos inscenizaciją, Paliulis nurodė galimybę **tą pačią partiją (balsą) giedoti keliese**: „Šios sutartinės tekstą ir muziką esu išmokęs apie 1920 m. iš biržiečių moterų. Ji dainuojama **trijose**, t. y. trijų žmonių, trijų moterų. Sutartinė gali būti atliekama ir trijų grupių, po 2–5 mergaites grupėje. Tada vienos grupės mergaitės savo partiją dainuoja unisonu ir pati sutartinė skamba galingiau. Be to, ir realybės įspūdis didesnis, kai scenoje

daugiau moterų, nes seniau linus raudavo dažniausiai tal-komis“ (Sutartinių ir skudučių keliais, 2002, p. 350). Toks atlikimas taip pat buvo tradicinis, nes kai kurių pateikėjų irgi užsiminta, kad vieną balsą giedodavo ne pavieniui, o po kelis giesmininkus: „Gieda, eidami pjovę po tris un balso“ (SIS I 79, Adutiškis, Švenčionių apskr.); „Ši sutartinė dainuojama trijų pavienių arba grupių dainininkų“ (SIS I 344, Veprių vlsč., Ukmergės apskr.); „Dainuodavo visada pasiskirsčiusios dviem būriais, pvz., jeigu eidavo šešios, tai pasiskirstydavo po tris“ (SIS I 176, Čiobiškis, Ukmergės apskr.). Pirmosiose citatose apibūdintas trejinių atlikimas, paskutinėje – keturinės.

Kai kurių choreografinių keturinių aprašuose to paties balso giedojimas būryje nurodytas kaip privalomas: pavyzdžiui, šokamųjų sutartinių „Bitele ryto“ (SIS III 1364), „Išsivedžiau oželį“ (SIS III 1375), žaidžiamosios sutartinės „Kazilio“ (SIS III 1391, 1393).

Be to, to paties balso giedojimas keliese pasitaikydavo ir tuomet, kai sutartinę atlikdavo ne viena grupė, o paraleliai kelios grupės. Slaviūnas nors ir tvirtino, kad sutartinės būdavo giedamos mažais būreliais, tačiau užsiminė, kad tais atvejais, kai susirinkdavo daugiau atlikėjų, būdavo „pasiskirstoma į mažas 3–4 dalyvių grupes“ (Slaviūnas, 1971, p. 5). Apie sutartinės šokimą keliomis grupėmis vienu metu (tad vėlgi masiškai) rašė ir Jadvyga Čiurlionytė: „Sutartines šokdavo dainininkės šokėjos, pasiskirsčiusios į grupes po keturias“ (Čiurlionytė, 1969, p. 123). Paliulis taip pat užsiminė, kad šokant „sutartinių suktinį“, kuriam būdingas neribotas porų kiekis³¹, galėjo pakaitomis giedoti (dvejinių keturiose ar keturinių būdu) ne tik dvi poros, bet ir skirtingose rato pusėse esančios dar dvi ar net keturios, susigrupavusios po dvi, giesmininkų poros³². Toks giedojimo būdas iš pirmo žvilgsnio atrodo neįmanomas, tačiau išbandžius pasiteisino. Keblumų gali atsirasti tik dėl teksto suderinamumo, bet ir šio sunkumo nebelieka, kai giedamos vieną posmą apimančios fragmentinės sutartinės (dauguma jų užrašytos kaip šokamosios).

Tam tikrą sąsają su neribotu atlikėjų skaičiumi rodo ir **daugiabalsumo virtimas dainavimu unisonu būryje**. Yra gana daug pavyzdžių, kai ta pati melodija giedama ir kaip sutartinė kanonu, ir vienbalsiai neriboto dalyvių skaičiaus. Analizuodama paskutiniųjų dešimtmečių užrašymus, Račiūnaitė-Vyčinenė teigė: „[...] tos pačios giesmės variantus dainininkai atlieka labai įvairiai (unisonu, kanonu arba pakaitomis), t. y. laisvai pereina nuo vieno atlikimo būdo prie kito, nematydami beveik jokio skirtumo“ (Račiūnaitė-Vyčinenė, 2000, p. 54). Bene daugiausia tokių atvejų užrašyta Švenčionių ir Ignalinos krašte³³, tačiau pasitaiko ir iš kitų vietovių. Štai šokamoji trejinė keturiose „Užuminė Jurgelis martelai mįšlį“ (SIS III 1358), užrašyta Rokiškio ir Kupiškio apylinkėse, pagal tekstą ir melodiką gimininga vienu balsu giedamam šokiui „Ir įminė šešurėlis“ iš Rokiškio apskr. (LT V 9695):

♩ = 104

U - žu - mi - nė Jur - ge - lis mar - te - lai mįs - lj.
Čiu - te - la, čiu - tū - te, čiu - te - la, čiu - tū - te.

5 mel. – SIS III 1358a

Ir i - mi - nė še - šu - rė - lis mar - te - lei mįs - lę,
čiu - te - le, čiu - ta ly - lia, čiu - te - le, čiu - ta ly - lia.

6 mel. – LT V 9695

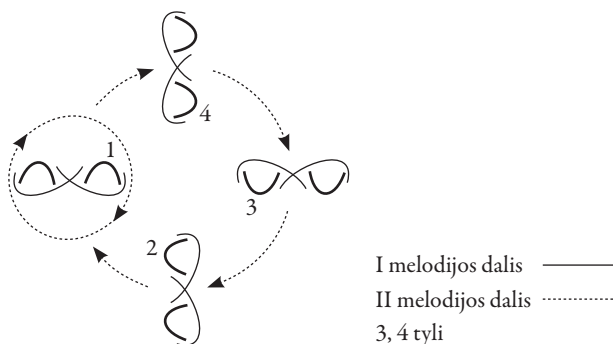
Sutartinių ir vienbalsių dainų sąsajas taip pat yra pastebėjęs Slaviūnas. Jis atkreipė dėmesį į kai kuriuos tapačius sutartinių bei unisonu dainuojamų šokių ir žaidimų dainų ritmikų bruožus: „Ir čia, ir ten pastebime preciziškus ritmus, kvadratinę struktūrą, skiemeninį intonavimą ir kai kurias bendras ritmines figūras (tarp jų ir sinkopės)“ (Slaviūnas, 1992, p. 18).

Visos šios mažai tyrinėtoms sutartinių atlikimo ypatybės – trejinių virtimas keturinėmis ir atvirkščiai; neribotas sutartinių atlikėjų skaičius, kai vieno balso partija atliekama ne pavieniui, o būryje; sutartinių ir unisonu atliekamų dainų (giesmių) giminystė – atspindi toliau aptariamų naujai atskleistų giedojimo būdų ypatumus, išryškėjusius tyrinėjant judesių derinimą prie muzikos.

Iš viso nustatyti devyni nauji sutartinių giedojimo būdai.

1. Vienas jų – **poromis giedama trejinė**³⁴. Šis giedojimo būdas, grindžiamas privalomu vieno balso giedojimu poromis (bet ne pavieniui ar keliese, kaip įprasta kitoms trejinėms), charakteringas šokant VI–VIII būdais paprasčiausias trejines sutartines.

VI šokimo būdas išsamiausiai apibūdintas šokamosios sutartinės „Aviža prašė dirvono pasėti“ (SIS III 1482) apraše³⁵. Poros juda ratu viena paskui kitą, kiekviena pora atlieka bendrą muzikinę ir šokio partijas (žr. schemą):



1 schema

Pradėjusi giedoti pirmąją melodijos dalį, pirmoji pora (vedėja) eina ratu kartu su kitomis, o ėmusi giedoti antrąją dalį – sukasi ir juda tarsi spirale, kad neatsiliktų nuo kitų porų. Tokiu pačiu būdu įsitraukdama į kanoną ir giedodama antrąją melodijos dalį apsisuka antroji pora, toliau – trečioji ir t. t. Taip pakaitinis poros apsisukimas kanono būdu „ap-eina“ ratą kartu su giedojimu. Sprendžiant iš choreografijos, sutartinę turėtų atlikti ne mažiau kaip kelios poros. Kuo daugiau porų – tuo ilgesnė sutartinė, nes kiekvienas posmas kartojamas tiek kartu, kiek šoka porų.

Įvairioms sutartinės „Aviža“ atmainoms būdingi priedainiai „Tu dobile penkialapi, dobilėli penkialapi“, „Dobilo pinki lopai, dobilėlio trys lapėliai“³⁶ pasitaiko ir kitose sutartinėse – „Dobilo pinki lopai“³⁷, „Martelė“³⁸, dėl to galima spėti, kad ir šios sutartinės buvo šokamos panašiai. Tokius priedainius turi visoje Lietuvoje paplitęs ratelis „Dobilėlis“, kurio choreografija taip pat artima VI šokimo būdui (tik nėra kanono): iš pradžių sukamasi bendru ratu arba pora paskui porą, o antrojoje ratelio dalyje šokėjai poromis susikabina už parankių ir apsisuka. Lygiai tokios pat choreografijos yra rateliai „Aviža prašė“, „Tu, dobile penkialapi“³⁹, „Rasodėle“⁴⁰, „Siūlinau dūlinau“ ir „Surūko rūko“⁴¹, kurie pagal tekstą ir muzikines ypatybes turi atitiktumų su sutartinėmis⁴². Pagal VI šokimo būdą, matyt, buvo atliekamos ir Kupiškėje užrašytos sutartinės „Dijūta, Jurgeli“⁴³, „Svirts sviro ant rūtelių“⁴⁴, kurių aprašuose užsiminta, kad giedama ir šokama poromis. Sutartinės „Svirts sviro ant rūtelių“ viena atmaina iš Biržų apylinkių (LTR 2784/56) kontaminuota su „Aviža“, o tokią kontaminaciją galbūt taip pat paskatino vienodas šokimo būdas.

Pakaitiniai porų apsisukimai gali būti atliekami ne tik trejines šokant poromis ratu, bet ir eilėje – tai sutartinių **VII šokimo būdas**, rekonstruotas pagal šios „Treputės martelės“ (SIS III 1304) aprašą⁴⁵:

♩ = 144

Tre - pu - te mar - te - la li - ne - lius sė - ja.
Tre - pu, tre - pu - tė - la, mar - ti le - li - jė - la.

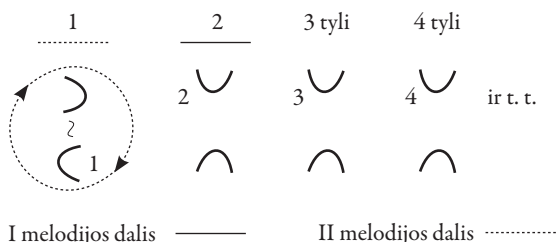
7 mel. – SIS III 1304a

Šokėjos sustoja poromis viena prieš kitą. Abi [poroje – D. U.] dainuoja:

Treputė martelė
Linelius sėja.
Trepū, treputėle,
Marti lelijėle.

Dainuodamos pirmo posmo pirmas dvi eilutes, šokėjos stovi ramiai. Pradėdamos dainuoti trečią eilutę, abi supliaukši rankomis ir, už parankių susiėmusios, sukasi į vieną pusę, paskui į kitą. [...] Dainuojant visus kitus posmus, žaidžiama taip kaip ir dainuojant pirmą posmą (SIS III 1304b).

Taigi pora turėtų vienu balsu giedoti tą pačią partiją kaip ir atliekant VI šokimo būdo sutartines. Apsisukimas su muzika derinamas kaip pavaizduota šioje schemoje:

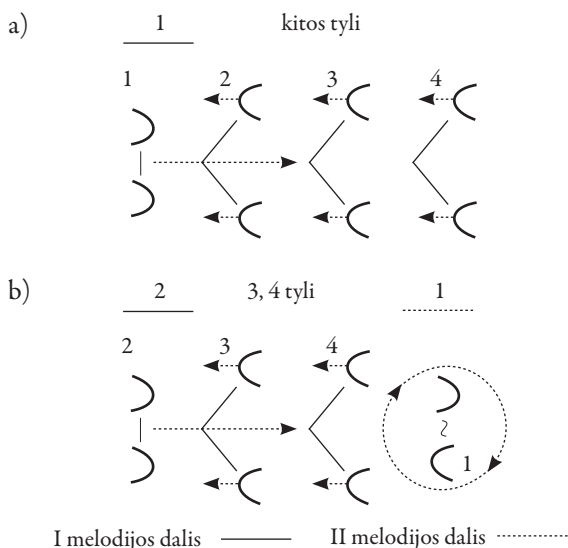


2 schema

Poromis atliekamų judesių, muzikos ir teksto kanonas slenka iš eilės pradžios į pabaigą, pradedant kiekvieną posmą veiksmas sugrįžta į eilės pradžią, kur yra vedėjų pora. Daugėjant porų, eilės galuose stovinčios poros ima sunkiau girdėti viena kitą ir sklاندžiai perduoti giedojimą iš eilės galo į pradžią – tuomet tarsi savaime peršasi patogesnis anksčiau aptartas VI šokimo būdas ratu.

Tokių šokimo būdą išplatino įvairūs folkloro ansambliai (pirmiausia „Trys keturiose“), nors sutartinės apraše nėra net užuominos apie porų sustojimą eile. Dėl to šis sutartinių šokimo būdas gali būti traktuojamas tik kaip prielaida.

Vieno balsu giedojimas poroje taip pat būdingas trejinės sutartinės *šokant VIII būdu*. Jo atlikimas pasižymi daugiau grupiniams šokiams ir žaidimams būdingu choreografiniu piešiniu – pakaitiniu porų nėrimu po „tilteliu“, sudarytu iš kolonoje stovinčių ir sukabintas rankas pakėlusių porų. Tokia choreografija atspindi be melodijos užrašytos trejinės sutartinės „Laduto, laduto“ aprašą⁴⁶. Išbandžius praktiškai sutartinės atlikimą paaiškėjo, kad kiekviena pora nerdama po „tilteliu“ turėtų giedoti pirmąją posmo eilutę (žr. 3-ioje schemoje a), išnėrusi suktis ir giedoti antrąją eilutę, kai tuomet kita pora tokiu pat būdu turėtų pradėti posmą ir nerti (žr. 3-ioje schemoje b):



3 schema

Tiek šis VIII šokimo būdas, tiek VI ir VII šokimo būdai artimi vienbalsiai dainuojamiems rateliams ir šokamiesiems žaidimams, o tai rodo, kad sutartinės gyvavo ne uždari, jos buvo giminingos kitiems lietuvių choreografinio folkloro žanrams.

2. Kitas naujai atskleistas giedojimo būdas – **trejinė (paprastoji arba trejinė keturiose) su „bosuojamu“ pritariniu**: trys ar keturios⁴⁷ rinkėjos gieda kanonu, o pulkas vienu balsu „bosuoja“ refreninį pritarinį. Šis giedojimo būdas parodo trejinių ir keturinių sutartinių giminingumą ir net susiliejamą. Aiškiausiai jis atskleistas natomis užrašant sutartinę „Išjojo jojo, sodauto“ iš Kupiškio apylinkių (SIS III 1251):

8 mel. – SIS III 1251

Pastaboje paaiškinta: „[...] dainuojama trijos, turavojant (keliems) „sodauto rūta, sodauto“⁴⁸. Nors manoma, kad *turavojimas* yra vėlyvas reiškinys, mat būdingas homofonišioms dainoms, šis atvejis rodo, kad tokiu terminu liaudyje vadintas ir sutartinės pritarinys, giedamas nuolat kartojant tą patį refreninį tekstą⁴⁹. Kartais toks *turavojimas* pateikėjų būdavo vadinamas „bosavimu“, „baubojimu“, „atmušimu“. Pulko žmonių giedamo *turavojimo* („bosavimo“) derinimą prie pavieniui atliekamo kanono galima vadinti arba trejine su pritariniu, arba keturine su kanono būdu perduodamu rinkiniu. Į šį savitą sutartinės „Išjojo jojo, sodauto“ giedojimo būdą atkreipė dėmesį Juozas Antanavičius, rašęs, kad trys balsai gieda kaip kanoninę trejinę sutartinę, o ketvirtasis pritaria „[...] kontrapunktuojančiu, ostinatiškai pasikartojančiu motyvu su priedainio reikšmę turinčiu tekstu. Dėl to šiame pavyzdyje yra ir kontrapunktinės sutartinės bruožų“ (Antanavičius, 1969, p. 36). Beje, kitos sutartinės „Išjojo jojo, sodauto“ atmainos užrašytos kaip paprastosios trejinės be „bosavimo“⁵⁰, vienu atveju – kaip keturinė⁵¹.

Viename iš šokamosios trejinės sutartinės „Parlali“ aprašų taip pat pažymėta pastaba apie tokį *turavojimą*: „[...] trys rinkinius renka, o kitas [literatūrine kalba būtų *kitos* – D. U.] vienu balsu užtūravoja.“⁵² Panašiu būdu – pridėdam papildomą *turavojimo* balsą prie įprastinės kanono būdu atliekamos trejinės – greičiausiai buvo giedama ir Pandėlio vlsč. (Rokiškio apskr.) užrašyta sutartinė „Mūsų tėvelio žali laukėliai“. Ją giesmininkė priskyrė prie keturinių, tačiau, neatsimindama antrosios melodijos, pateikė tik kaip trejinę su viena melodija: „Atmušimo nebeatmenu. Trijos – lengva būdavo. Keturios – ne visos temokėdavo.“⁵³ Panašiai turėtų būti atliekama trejinė „Kas ragiejā, tutatai?“ iš Mielagėnų vlsč. (Švenčionių apskr.), prie kurios rankraštyje pažymėta *keturinė* ir nuoroda, kad ketvirtoji giesmininkė giedojusi pritarinį „Tos vienos lelijos penki lapai“, nors tas pritarinys nei tekste, nei prie melodijos nepažymėtas⁵⁴. Pastaboje prie šokamosios sutartinės „Lioj obalala“ iš Kupiškio apylinkių užsiminta, kad *turavojas* kaip tik vyrai: „Dainuojant vyrai tūravoja – bauboja.“⁵⁵

Šokant sutartinės „Lioj obalala“ (SIS III 1606) ir „Parlalis“ (LTR 687/21), toks giedojimo būdas buvo derinamas su trejinių **I šokimo būdu** (tuščiaaviduris ratas).

Analizuojant sutartinių „Išjojo jojo, sodauto“ (SIS III 1251) ir „Užsiaugo augo, sodauto“ (SIS III 1416) giminingumą paaiškėjo, kad giedant aptariamuoju būdu buvo šokama pagal trejinių keturiose **X šokimo būdą**, kuriam būdingas susikabinimas „žvaigždute“: taip susikabindavo kanoną giedančios giesmininkės, o bosuojantys pritarinį arba stovėdavo, arba judėdavo ratu aplink „žvaigždutę“ sudariusias šokėjas⁵⁶.

2a. Remiantis sutartinės „Treputė martelė“ vienos atmainos (SIS III 1305) iš Stebėkių k. (Vadoklių vlsč.) aprašu⁵⁷ spėtina, kad toks giedojimo būdas galėjo būti derinamas ir su trejinių keturiose **IX šokimo būdo 1-ąja atmaina**. Šios sutartinės apraše judesių atlikimas apibūdintas prieštarinčiai, melodija neužrašyta, o tekstas neįprastos sandaros⁵⁸ – posmą sudaro ne keturios, bet tik trys eilutės *a a b*:

Treputė martelė,
Treputė martelė
Linėlius rové.

Gali būti, kad užrašant sutartinę buvo padaryta klaida – nenurodytas eilutės „Linėlius rové“ pakartojimas. Atmetant tokios klaidos galimybę, ši trejinė priskirtina nesimetriškoms sutartinėms (pirmoji posmo dalis apima dvi eilutes, antroji – tik vieną). Be to, apraše užsiminta apie grupės šokėjų giedamą pritarinį „Trepū, trepū, martelė“ (pateiktame poetiniame tekste jo nėra), iš to sprendžiame, kad buvo giedama trejinė su „bosuojamu“ pritariniu. Jei tai nesimetriška sutartinė, ji tuomet skambėtų tribalsiškai su dvibalsumo intarpais – tai būtų aptariamojo giedojimo būdo atmaina, kuri galėtų būti pavadinta **trejinė keturiose su „bosuojamu“ pritariniu** (tribalsė su dvibalsumo intarpais).

Dar daugiau klausukų kyla dėl sutartinės šokimo būdo, neiškiaiai apibūdinto apraše:

Šį šokį šoka dvi poros. Šokėjos dainuoja sutartinę, t. y. viena iš jų renka pagrindinį sutartinės tekstą, o kitos tik „Trepū, trepū, martelė“ ir t. t. Dainuojant viena pora, už rankų per alkūnes susikibus, vieną kartą apsisuka. Po to šokėjos, paleidusios rankas, suka tokiu pat būdu kitą porą. Pastaroji, pasileidusi rankas, ima sekančius asmenis (SIS III 1305).

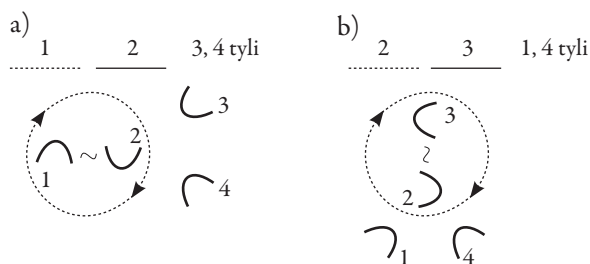
Pagal tokį aprašą sutartinės šokimo būdą galima išaiškinti netgi trejopai, nes iš pradžių užsimenama tik apie dvi poras, bet vėliau kalbama apie sukimašį susiėmus už alkūnių vis su kitomis porininkėmis.

Pirmoji versija grindžiama atmetant užuominą, kad sutartinę šoko daugiau negu keturios šokėjos. Tuomet tai būtų trejinė keturiose. Keturių šokėjų pradinė padėtis turėtų būti kvadrato kampuose (žr. 4 schema):

2	3
1	4

4 schema

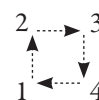
Tarkime, giedoti pradeda tik viena šokėja (vedėja), kaip būdinga trejinėms keturiose. Tuomet pirmoji šokėja (rinkėja) pirmąją melodijos dalį gieda stovėdama, o pradėjusi antrąją melodijos dalį ima suktis susikabinusi dešinėmis rankomis su antrąja šokėja, kuri tuo metu gieda pirmąją melodijos dalį (žr. 5-oje schemoje *a*). Toliau antroji šokėja, giedodama antrąją melodijos dalį, sukasi susikabinusi kairėmis rankomis su giedančia pirmąją dalį trečiaja šokėja, o pirmoji tuomet nutyla ir lieka stovėti vietoje (žr. 5-oje schemoje *b*):



I melodijos dalis — II melodijos dalis ·····

5 schema

Vėliau trečioji šokėja tokiu pat būdu sukasi su ketvirtąja (susikabinusi dešinėmis rankomis), paskui ketvirtoji – su pirmąja (susikabinusi kairėmis rankomis) ir t. t. Pakaitinis šokėjų apsisukimas poroje perduodamas tik viena kryptimi, kaip parodyta šioje 6 schemoje:



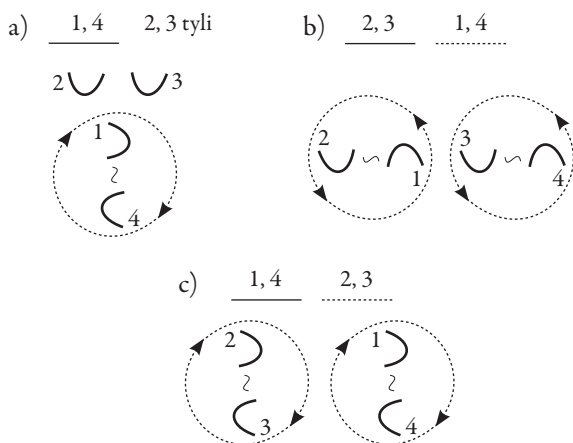
6 schema

Tokį šokimo būdą savo knygoje aprašė Račiūnaitė-Vyčinienė⁵⁹.

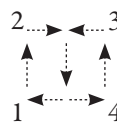
Tačiau ši neaiškų „Trepūtės martelės“ aprašą galima išaiškinti dar dviem būdais, kurie skiriasi ne tik šokimu, bet ir giedojimu.

2b. Antroji aptariamojo giedojimo būdo atmaina yra kaip aukščiau aptartų dviejų giedojimo būdų sintezė – ją galima pavadinti **poromis giedama trejine (arba trejine keturiose) su „bosuojamu“ pritariniu**. Šį giedojimo būdą galima įžvelgti pagal antrąją versiją aiškinant sutartinės „Trepūtė martelė“ iš Stebėkių k. aprašą (SIS III 1305) – remiantis jo teiginiu, kad šokti pradeda viena pora („Dainuojant viena pora, už rankų per alkūnes susikibus, vieną kartą apsisuka“). Tikėtina, kad tuomet ir giedoti pradeda ne viena šokėja, bet pora, o tai atitinka aukščiau aptartą giedojimo būdą, derinamą su VI–VIII šokimo būdais. Taigi kanonas būtų giedamas nebe pavieniui, o poromis. Kadangi sutartinės tekstas galbūt nesimetriškas, sutartinė skambėtų tribalsiškai su dvibalsumo intarpais, kaip ir pagal aukščiau aptartą giedojimo būdo 1-ąją atmainą.

Jei vadovausimės tuo, kad šią sutartinę šoko vien dvi poros, pagal sutartinių šokimo būdų klasifikaciją tai būtų **IX šokimo būdo 2-oji atmaina** – apsisukimas poroje perduodamas dviem priešingomis kryptimis (plg. su IX šokimo būdo 1-ąja atmaina, kai apsisukimas perduodamas tik viena kryptimi, žr. aukščiau 2a). Pradinė šokėjų padėtis tokia pati kaip pavaizduota 1-oje schemeje, tačiau tolesnė šokio eiga skiriasi. Iš pradžių pirmoji pora, kurią sudaro pirmoji ir ketvirtoji šokėjos, gieda pirmąją posmo dalį ir sukasi susikabinusios dešinėmis rankomis (žr. 7-oje schemeje a). Giedant antrąją posmo dalį, pirmosios poros šokėjos išsiskiria ir sudaro naujas poras: sukasi susikabinusios kairėmis rankomis su antrąja ir trečiąja šokėjomis, giedančiomis tuo pat metu pirmąją dalį (žr. 7-oje schemeje b). Toliau poroje sukasi antroji ir trečioji šokėjos, susikabinusios dešinėmis rankomis ir giedodamos pirmąją dalį, o tuo pat metu pirmoji pora (pirmoji ir ketvirtoji šokėjos) vėl pradeda suktis giedodama jau kitą posmą (žr. 7-oje schemeje c):



Išskyrus pradžią, kiekviena šokėja turėtų neperstojamai suktis tai su viena, tai su kita porininke. Turint omenyje galbūt nesimetrišką trijų eilučių poetinio teksto sandarą, kiekvienos giesmininkės vienam apsisukimui tektų dvi eilutės, kitam – viena eilutė, apsisukimą užbaigiant jau nutilus. Apibendrinta šokio eigos schema būtų tokia:

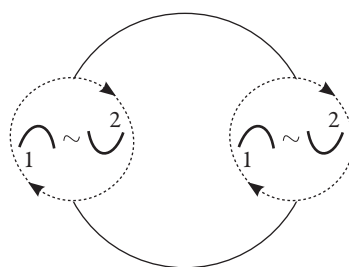


8 schema

Jei tai nesimetriška sutartinė, šokančiųjų giedojimas vykėtų su pertraukomis, o pasikartojantis pritarinys „Trepū, trepū, martelė“ prisidėtų kaip dar vienas tuo pat metu skambantis balsas. Šį pritarinį tos pačios šokėjos giedoti jau nebepajęgtų, todėl labiau tikėtina, kad tą pritarinį giedojo kiti – žiūrintys į šokį iš šalies arba prisidedantys prie šokimo apsupdami judančiu ratu pagrindines šokėjas (panašiai kaip šokant keturines XVIII būdu, žr. toliau).

Trečia šios sutartinės atlikimo versija grindžiama prielaida, kad sutartinę šoko neribotas porinis šokėjų skaičius: nors iš pradžių apraše užsimenama tik apie dvi poras, vėliau kalbama apie sukimosi perdavimą vis kitoms porininkėms („Dainuojant viena pora, už rankų per alkūnes susikibus, vieną kartą apsisuka. Paskui šokėjos, paleidusios rankas, suka tokiu pat būdu kitą porą. Pastaroji, pasileidusi rankas, ima sekančius asmenis“). Tuomet sutartinių choreografijos klasifikacijoje tai būtų **V šokimo būdas** (giedojimo būdas atitiktų antrąją atmainą – *poromis giedama trejine su „bosuojamu“ pritariniu*).

Aptarkime šį būdą išsamiau. Sutartinę šokti pradeda pirmoji pora, giedodama pirmąją melodijos dalį ir sukdamasi susiėmusi už dešinių parankių. Vėliau šios porininkės išsiskirdamos sudaro poras su gretimomis šokėjomis (kaimynėmis) ir su jomis apsisuka susikabinusios kairėmis parankėmis. Toliau kaimynės turėtų apsisukti susikabinusios dešinėmis rankomis su kitomis gretimomis šokėjomis rate, šios – dar su kitomis kaimynėmis ir t. t. Kartu su apsisukimo figūra dviem priešingomis kryptimis turėtų būti perduodamas ir giedojimas kanonu: vienodas partijas giedotų po dvi priešingose rato pusėse esančios šokėjos, kaip parodyta 9-oje schemeje, o kitos tuo metu stovėtų vietoje. Taigi, kaip ir nurodyta apraše, vienu metu šoktų tik dvi poros:



¹ ~ – šokėja, giedanti pirmąją melodijos dalį
² ~ – šokėja, giedanti antrąją melodijos dalį

9 schema

„Bosuojamą“ pritarinį labiausiai tiktų giedoti nešokantiems giesmininkams, tačiau ir pačioms šokėjoms įmanoma prisidėti prie bosavimo laukiant savo apsisukimo, ypač jei susidaro daugiau porų. Taip aiškinant aprašą atrodo visiškai įmanoma, kad aptariamoji sutartinės „Treputė martelė“ atmaina buvo šokama neriboto porų skaičiaus kaip ir V šokimo būdo trejinės.

Taigi giedojimo būdas *poromis giedama trejinė su „bosuojamu“ pritariniu* galėtų būti derinamas su dviem šokimo būdais – trejinių keturiose IX ir trejinių V būdais.

3. Trečiasis dar neišaiškintas sutartinių giedojimo būdas – **trejinė, turinti dvejinės keturiose požymių**. Jam priskirtina sutartinė „Trep trepo, martela“ iš Pušaloto (Panevėžio apskr.), kuri rinkinyje įvardyta kaip trejinė keturiose (SIS III 1315)⁶⁰. Sutartinės tekstas užrašytas taip, kad 3–4 eilutės atrodo kaip antroji posmo dalis, tačiau iš tikrųjų jos turėtų būti atliekamos kaip atskiras posmas, kiekvienai giesmininkei po pertraukos giedant kita melodija – kaip parodyta sutartinės muzikinėje transkripcijoje (žr. 9 mel.).

Šios sutartinės tik posmai su refrenu „Šitaip, o taip linelius sėjau...“ priskirtini prie įprastinių trejinių keturiose. Kiti posmai (prasidedantys „Trep trepo, martela...“), nors taip pat pagrįsti kanonu, dar turi dvejinį keturiose bruožų – giedamos dvi skirtingos melodijos tuo pačiu tekstu, o tai yra išskirtinė dvejinų ypatybė. Jei panaikintume pirmojo posmo atlikimą kanonu (*B* ir *D* giemininkų partijas „pastumtume“ dviem taktais atgal, kad jos atitinkamai sutaptų su *A* ir *C* dainininkų melodijomis), gautume tipišką dvejinę keturiose. Taigi šioje sutartinėje tarsi susilieja dvejinų keturiose ir trejinių keturiose giedojimo būdų ypatumai.

Skirtingų melodinių partijų atlikimas kanonu greičiausiai atsirado dėl sąsajos su judesiais. Nors aptariamiosios sutartinės choreografija nenurodyta, tačiau užrašytos gretimoje vietovėje tam pačiam tipui priskirtinos sutartinės „Trep trepo lelijo!“ (SIS III 1314) šokimo būdas, anot pateikėjų, sutapo su trejinės keturiose sutartinės „Treputė“ (SIS III 1301a) šokimo būdu – sutartinių choreografijos klasifikacijoje įvardytu kaip **XI būdas**⁶¹. Tai leidžia manyti, kad savitu būdu giedama sutartinė „Trep trepo, martela“ irgi buvo šokama taip pat.

4. Labai savitas dar vienas naujai nustatytas giedojimo būdas – **trejinės sutartinės ir vienbalsio atitarinio kaita**. Aiškiausiai toks giedojimo būdas pagal poetinio teksto pateikimą atsispindi viename „Čiutytės“ užrašyme (SIS III 1732), nors melodija ir nepateikta.

Rokiškio apskrityje (daugiausia Kupiškio apylinkėse) paplitusios su vestuvinėmis apeigomis susijusios „Čiutytės“ daugumai atmainų būdinga rato su viduriu choreografija, kuri pagal sutartinių choreografijos klasifikaciją priskirta **II šokimo būdui**. Sprendžiant iš kupiškėnų liudijimų, ratelio

9 mel. – SIS III 1315

viduryje būdavo svočia, kuri aplink ją rateliu šokančioms moterims užduodavo apeiginio pobūdžio klausimus⁶². Minėtame „Čiutytės“ apraše (SIS III 1732) šalia teksto pateikta nuoroda, kad ratelio viduryje būdavo rinkinį giedančios trys moterys – pagal papročius tai sietųsi su sena tradicija, kai vestuvėse būdavo ne viena, o daugiau svočių, kiekviena turinti skirtingas funkcijas. Apibūdinimas „trys moterys vidury ratelio rinkinį renka“ tarsi nurodo trejinės giedojimo būdą. Tačiau Slaviūnas šią „Čiutytę“ priskyrė prie „pakaitinių dainų“ greičiausiai vadovaudamasis tuo, kad

minėtoms rinkėjoms ratelis atsakydavo vienu balsu, kaip įprasta pakaitinių giesmių atitariniams. Viduryje esančių trijų moterų ir jas apsupusio ratelio pakaitinį giedojimą parodo teksto pateikimas:

*Trys moterys vidury
ratelio rinkinį renka* *Kitos, rateliu eidamos,
vis atsako*

Čiutyta rūtala
 Ājau par dvarėlį.
 Čiutyta rūtala,
 Mas, sasutālās.
 Čiutyta rūtala
 Kas daržėlį tvārā?
 Čiutyta rūtala,
 Mas, sasutālās.
 ir t. t.

Rinkinį trys moterys giedojo kanonu, matyt, įstudamos kas eilutę, kol užbaigdavo posmą (trečiosios giesmininkės giedama antroji melodijos dalis turėtų nuskambėti solo), o po šios „tirados“ atsiliepdavo vienbalsis ratelio atitarinys.

Trejinės sutartinės būdu pagiedotos „Čiutytes“ melodijos žinomas tik vienas pavyzdys (SIS III 1454)⁶³, užrašytas taip pat Kupiškio apylinkėse, tačiau nenurodant sąsajos su judesiais:

♩ = 96

10 mel. – SIS III 1454

Šią melodiją pritaikius aptariamam giedojimo būdui, pirmąją melodijos dalį turėtų giedoti viduryje ratelio esančios rinkėjos (įstojančios kanonu kas du taktai), o atitarinį atitinkančią antrąją dalį – ratelis. Beje, į šią trejinę labai panaši Kupiškio apylinkėse užrašyta pakaitinės giesmės būdu pagiedotos „Čiutytes“ (SIS III 1733)⁶⁴ melodija, tik joje nėra antrosios dalies, sudarančios sekundinius sąskambius su pirmąja dalimi (antroji grupė atitardama tiesiog pakartoja pirmąją dalį):

♩ = 100

11 mel. – SIS III 1733

Panašų giedojimo būdą randame dar vienos šokamosios sutartinės iš Kupiškio apylinkių apraše – tai „Našloita rūta“, kuri taip pat buvo vadinta „Čiutyta“:

Našloita, rūta,
 Našloitāla rūtala.
 – Našloita, rūta,
 Kas daržėlį tvārā?
 – Mas, sasutālās.

Šoka pavienės moterys, eidamos ratu viena paskui kitą, ir dainuoja. Tardamos žodžius „mas, sasutālās“, dešine koja smarkiai trepteli (SIS III 1373).

Šiuo atveju pagal sutartinių choreografijos klasifikaciją būtų trejinių *I šokimo būdas* (tuščiaviduris ratas). Aprašo paskutiniame sakinyje paminėtas su tekstu susietas treptelėjimas – vienas svarbiausių šios sutartinės motyvų, pabrėžiančių lakonišką atitarinį „Mas, sasutālās“. Melodija nepateikta, giedojimo būdas rinkinio sudarytojo Slaviūno priskirtas trejinėms atitariant, o teksto posmų sandara neįprasta – penkių eilučių. Atitarinį palydinčio treptelėjimo atlikimą galima suvokti dvejopai: 1) arba šokėjos jį atlikdavo paeiliui kanonu giedodamos penktrąją eilutę; 2) arba kanonu būdavo giedamos tik keturios eilutės, paskui penktoji „Mas, sasutālās“ – vienu balsu, visoms kartu treptelint. Įtikinamesnė atrodo antroji prielaida, nes kanonu atliekamos sutartinės dažniausiai pasižymi keturių eilučių poetinio teksto sandara, o vienbalsiai giedamas atitarinys būdingas ne tik aptartosioms, bet ir kitoms sutartinės „Čiutytes“ atmainoms⁶⁵.

Gali būti, kad tokiu pat būdu giedodavo ir vieną „Porlali, rito“ atmainą iš Kupiškio apylinkių (SIS III 1603), šokamą trejinių I būdu, kurios melodija neužrašyta:

Sustoja penkios šokėjos, eina rateliu viena paskui kitą nuleidusios rankas, pasisukinėdamos, pašlepsėdamos kojomis.

I d. Porlali, rito,
 Porlali toto.
 II d. Peruluti, rito,
 Toto.
 III d. Parlutėli,
 Tatato.

Po šių žodžių visos rankom suploja, atsisukusios į vidų, vėl suploja delnais ir prideda „Vokaro“ (SIS III 1603).

Šokėjų judėjimas ratu leidžia manyti, kad ir giedojimo būdas turėjo būti pagrįstas melodijos perdavimu ratu giedant kaip trejinę sutartinę kintamu tekstu⁶⁶. Aiškiai nurodytas vienbalsis atitarinys „Vokaro“ sustojus rateliui. Visa tai atitinka išaiškintą giedojimo būdą *trejinės sutartinės ir vienbalsio atitarinio kaita*. Kita vertus, dėl

melodijos trūkumo neatmestina tikimybė, kad šią „Porlali, rito“ atmainą giedojo ne kaip trejinę sutartinę, o kaip pakaitinę giesmę.

5. Penktasis naujai nustatytas giedojimo būdas priskirtinas keturinėms, nors jis atrodo gerokai nutolęs nuo tipiško keturinės muzikinio įvaizdžio, – tai **keturinė su vienu rinkiniu ir trimis (ar dviem) atitariniais**. Tokiu giedojimo būdu pasižymi kai kurios žaidžiamosios sutartinės „Kazilio“ atmainos (SIS III 1388a, 1389), kurių choreografijai būdingas *XV šokimo (žaidimo) būdas* – „kryžiaus“ formos pakaitinis dviejų porų judėjimas⁶⁷.

„Kazilio“ žaidimo, paplitusio Ukmergės krašte, giedojimo būdas daugeliu atvejų neaiškus, gal dėl to Slaviūnas beveik niekur jo neįvardijo, išskyrus po vieną keturinės ir trejinės atmainą, nors dėl pastarosios atlikimo būdo abejojo⁶⁸. Išskirdamas savo klasifikacijoje XII tipą „Kaziulio“ žaidimas atitariant, Slaviūnas teigė: „Dainavimo būdu šios sutartinės nepanašios į trejines, jos artimesnės keturinėms“ (Slaviūnas, 1958a, p. 107). Račiūnaitė-Vyčinienė žaidimą „Kazilio“ priskyrė prie trejinių atitartinių, užsimindama apie artimumą keturinėms⁶⁹. Tyrinėjant sutartinių choreografiją, iš viso buvo nustatyti ne vienas (čia aptariamasis), o net trys skirtingi žaidimo „Kazilio“ giedojimo būdai (kitus du būdus žr. toliau) – visi pagal atlikimą priskirti keturinėms.

Žaidimo „Kazilio“ giedojimo būdą *keturinė su trimis atitariniais* geriausiai atskleidžia Žemaitkiemio giesmininkių pagiedotos atmainos (SIS III 1389) analizė. 1936 m. įrašant į fonografą šios sutartinės muziką, pirmąją porą sudarė rinkėja ir pirmoji atitarėja, antrąją – antroji ir trečioji atitarėjos:

Musical score for 12 mel. – SIS III 1389. It features four staves: R. (Rinkėja), I P (I atitarėja), II P (II atitarėja), and III P (III atitarėja). The music is in 2/4 time. The lyrics are: "Ar tau gra-žu, kad pra-gė-rei, Ka-zi-lio! Ka-zi-lio! Ka-zi-lio! Ka-zi-lio! Ka-zi-lio." The R. part has a melodic line with lyrics, while the P parts provide harmonic accompaniment.

12 mel. – SIS III 1389

Iš dalies šis pavyzdys panašus į Račiūnaitės-Vyčinienės sudarytoje daugiabalumo klasifikacijoje išskirtą 23 tipą *keturinė su skirtingais pritariniais*⁷⁰, tačiau skiriasi tuo, kad antrojoje poroje nėra rinkėjos, nes joje pirmosios poros rinkėjos melodiją atkartoja trečioji atitarėja (o antrosios poros antroji atitarėja atkartoja pirmosios poros pirmąją atitarėją). Skambesys heterofoninis, todėl ši sutartinė labai primena pakaitinę giesmę.

Panašus giedojimo būdas yra ir kitos „Kazilio“ atmainos (SIS III 1388a), 1935 m. įrašytos į fonografą iš keturių giesmininkių – Teresės Diršienės, Marijonos Smetonienės, Mortos Jasikonienės (visos iš Taujėnų valsčiaus, Užulėnio ir Lėnio kaimų) ir Karolinos Masiulienės (iš Jurgelionių k., Siesikų vlsč.). Tačiau transkripcijoje pateiktas kitoks melodijų užrašymas – tik dvi atitarėjos pakaitomis kartoja trumpą vieno takto atitarinį „Kazilio!“, o rinkėja be atokvėpio gieda prasminį tekstą, kas taktą įterpdama refreninį motyvą „Kazilio!“ (matyt, remtasi Jurgio Dovydaičio užrašytu sutartinės tekstu, kur nurodytos tik trys dainininkės⁷¹):

Musical score for 13 mel. – SIS III 1388a. It features four staves: R. (Rinkėja), I atit. (I atitarėja), II atit. (II atitarėja), and a lower staff for the R. part. The music is in 2/4 time. The lyrics are: "Ar tau gra-žu, Ka-zi-lio! Ka-zi-lio! ka-zi-lio, kad pra-gė-rei, ka-zi-lio! Ka-zi-lio! Ka-zi-lio! Ka-zi-lio!" The R. part has a melodic line with lyrics, while the atit. parts provide harmonic accompaniment.

13 mel. – SIS III 1388a

Šio pavyzdžio melodika labai panaši į Žemaitkiemio variantą (žr. 12 mel.), bet skiriasi kitokiu melodijų derinimu – skamba ne heterofonija, o sekundinis paralelizmas. Jei šią sutartinę iš tikrųjų įgiedojo ne trys, o keturios moteriškės (kaip pažymėta garso įrašo apraše⁷²), tada transkripciją reikėtų koreguoti: rinkėja, kaip ir kitos giesmininkės, greičiausiai pagiedodavo tik po vieną taktą („Ar tau gražu“), o kitą jai priskirtą taktą atlikdavo natose nenurodyta trečioji atitarėja. Tuomet šios sutartinės melodijos turėtų būti užrašytos taip:

Musical score for 14 mel. – SIS III 1388a (koreguota ir transponuota į bendrą aukštį kaip 12 mel.). It features four staves: R. (Rinkėja), I P (I atitarėja), II P (II atitarėja), and III P (III atitarėja). The music is in 2/4 time. The lyrics are: "Ar tau gra-žu, kad pra-gė-rei, Ka-zi-lio! Ka-zi-lio! Ka-zi-lio! Ka-zi-lio! Ka-zi-lio." The R. part has a melodic line with lyrics, while the P parts provide harmonic accompaniment.

14 mel. – SIS III 1388a (koreguota ir transponuota į bendrą aukštį kaip 12 mel.)

Žaidimo eiga apibūdinta tik prie Žemaitkiemio giesmininkių pateiktos atmainos: „Tos žaidėjos, kurios dainuoja „Kaziulio“ arba „Kaziulio“ arba „Kaziuli“ – pasilenkia; dainuojant rinkinio žodžius, žaidėja vaizduoja veiksmus, apdainuojamus sutartinėje“ (SIS III 1389). Taigi nusilenkimus atlieka vien atitarinius giedančios giesmininkės, o vaizduojamuosius veiksmus – prasmio teksto rinkėja. Ji giedodama bara kažkokį numanomą veikėją „kazilio“ ar „kaziulį“ už tai, kad jam nupirkusi *kepurėlę* ir *čebatėlius*, o šis tuos daiktus *pragėręs*, *prauliojęs* ir *cigonkom* arba *panelėm dovanojęs*⁷³. Rinkėjos judesiai greičiausiai buvo labai spontaniški, panašiai kaip toliau aptariamos kitos šio žaidimo atmainos apraše, kuris nurodo kitokį tiek šokimo būdą (ratą su viduriu), tiek giedojimo būdą.

6. Kitas naujai nustatytas žaidimo „Kazilio“ giedojimo būdas – **rinkėjos ir dvejų pritarinių keturinė su tribalsumo intarpais**. Jis būdingas pagal sutartinių choreografijos klasifikaciją *XVIII būdu* atliekamai „Kazilio“ atmainai (SIS III 1391) iš Taujėnų valsčiaus (Ukmergės apskr.), kurios apraše atsispindi ryškus vaidybiškumas. Žaidžiant šiuo būdu, rato viduryje būdavo „kaltinamasis“, o ratelį sudarantys žaidėjai judėdavo aplink jį:

Ratelis, mišrus; žaidėjas-vyras sėdi viduryje (kambary ar lauke – vis tiek) ratelio ant kėdės. Užsidėjęs ant galvos savo kepurę taip, kad atrodytų kaip „pijokas“. Žaidėjas-„pijokas“ pagal žaidimo žodžius daro atitinkamus judesius: pvz., klausiant „Kur padėjai kepurėlę?“ – žaidėjas imasi už galvos su rankom, „Karčiamėlėn“ – rodo išsigynimo gestus. Kiti žaidėjai (pvz., „Aš tau sakiau, ko tu cini“) visai rodo į žaidėją, prikiša jam, su ranka ar pirštu duria į petį, krūtinę, kumšteli, žodžiu, pavaizduoja išjuokimą girtuoklio. Pats žaidėjas kartais ir apsirėngdavo, kad tik atrodytų [panašus] daugiau į „pijoką“; be to, jis nedainuoja. Žaidė prieš 40 metų.⁷⁴

Paskelbiant šį žaidimą patikslinta, kad klausimus užduodavo viena rinkėja⁷⁵ – ji tikriausiai šokdavo kartu su kitais ratelyje⁷⁶. Žaidimo muzika grindžiama net trimis atskiromis partijomis, kurių viena priklauso rinkiniui, kitos dvi – pritariniams⁷⁷:

1. Aš tau pir-kau ke-pu-rė-lę. 2. Kur pa-dė-jai, pra-u-lio-jai?

15 mel. – SIS III 1391

Dėl heterofoninio skambėjimo ir žemyn intonuojamos tercijos intonacijų šis muzikinis pavyzdys labai panašus į

anksčiau aptartą „Kazilio“ atmainą (SIS III 1389), užrašytą iš Žemaitkiemio giesmininkių (plg. 12 ir 15 mel.). Rinkėja tik viena, todėl kyla abejonė, ar ji galėtų nuolat giedoti motoriniu ritmu pagrįstą melodiją ir šokdama vis kurti naujus „kaltinimus“. Greičiausiai rinkėja kiekvieno posmo frazes išgiedodavo su pertraukomis, palaukdama „pijoko“ atsako judesiais į kiekvieną jam mestą kaltinimą, o per tas pertraukas skambėdavo vien dviem balsais atliekami pritariniai. Tokiu atveju tribalsumas skamba su pertraukomis, dėl to šis giedojimo būdas ir pavadintas „keturine su tribalsumo intarpais“.

Panašiai turėtų būti žaidžiama Lyduokiuose iš Elenos Balžekienės užrašyta „Kaziulio“ atmaina (SIS III 1392). Ji taip pat pagiedota trimis melodijomis: viena iš jų – rinkėjos, dvi – pritarėjų. Čia pateikiama dar neskelbta žaidimo atmaina, šiek tiek besiskirianti nuo paskelbtosios⁷⁸:

16 mel. – LTR mel. 2872(96)

Ši kartą melodijų derinimas grindžiamas sekundiniu paralelizmu. Remiantis anksčiau pateiktų pavyzdžių (SIS III 1393, 1391) išaiškinimu tikėtina, kad ir šią atmainą rinkėja giedojo su pertraukomis, palikdama tuomet skambėti vien pritarinius.

7. Trečiasis naujai nustatytas žaidimo „Kazilio“ giedojimo būdas – **rinkėjos ir pritarinį giedančio pulko keturinė** (SIS III 1393). Šiai žaidimo atmainai iš Gelvonų apylinkių (Ukmergės apskr.) taip pat būdingas XVIII šokimo (žaidimo) būdas, kurį gana išsamiai 1935 m. aprašė Juozas Kartenis:

„K a z i l i o“ šokis seniau buvo labai paplitęs. Jis šokamas taip: visi šokėjai sustoja arba susėda ratu, o į vidurį rato įeina du: vienas „kaltintojas“, o kitas „kaltinamasis“. Kaltintojas visai rate šokinėja, kraiposi ir, rodydamas į kaltinamąjį, dainuoja šokio tekstą. O kaltinamasis su visais sustojusiais ratu šokėjais bosuoja taip, kaip užrašytas antras balsas. Visi bosuodami retkarčiais trepsi kojomis ir ploja rankomis. Šokio tekstas priklausydavo nuo „kaltintojo“ sugebėjimo naujus posmus posmuoti (SIS III 1393).

Rinkinio (kurį gieda „kaltintojas“) ir *bosavimu* pavadinto pritarinio (jį gieda ratelis kartu su „kaltinamuoju“) melodijos sudaro heterofoninį sąskambį:

17 mel. – SIS III 1393

R. Tu ka - zi - lio, ka - zi - lio, tu bro - liu - kai,
 P. Ka - zi - lio, ka - zi - lio, tu ka - zi - lio,
 ka - zi - lio, tu pra - gė - rei, ka - zi - lio.
 ka - zi - lio! Ka - zi - lio, ka - zi - lio.

17 mel. – SIS III 1393

Giedojimo būdas primena daugiabalsumo klasifikacijoje Račiūnaitės-Vyčinienės išskirtą 24-ąją būdą *Dviejų giedotojų (arba grupių) keturinė – kontrapunktas be antifono*, paplitusį Rytų Lietuvoje⁷⁹, tačiau šiuo atveju rinkinį gieda tik viena rinkėja, pritarinį – visas pulkas. Kyla abejonė (kaip ir anksčiau aptariant kitas žaidimo „Kazilio“ atmainas), ar rinkėja be pertraukos galėtų išgiedoti visą laiką. Greičiausiai pagiedojusi trumpesnę ar ilgesnę kaltinamąją „tiradą“, ji bent trumpam atsikvėpdavo, palikdama skambėti vien pritarinį – tuomet sutartinės muzikoje galėjo pasitaikyti vienbalsumo intarpai.

8. *XVIII šokimo būdu* šokama sutartinė „Išsivedžiau oželį“ iš Gelvonų (SIS III 1375) taip pat giedama savitu giedojimo būdu – tai **rinkėjų poros ir pritarinį „bosuojančio“ pulko keturinė**. Šios sutartinės giedojimo būdas, heterofoninis balsų derinimas ir intonacinės kryptys panašios kaip aptartosios „Kazilio“ atmainos iš Gelvonų apylinkių (SIS III 1393, žr. 17 mel.):

18 mel. – SIS III 1375

R. Iš - si - ve - džiau o - že - ljį, tai - tė - la,
 P. Tai - to tai - tė - la, tai - to tai -
 ant ū - ly - čios o - že - ljį, tai - tė - la.
 -te - la, tai - to tai - tė - la.

18 mel. – SIS III 1375

Apie „Išsivedžiau oželį“ Kartenis rašė:

Šis šokis, kiek žmonės primena, buvo šokamas senų moterų per pokylius... Dainuojama dviem balsais. Vienas veda, o kiti sutaria, dainuodami „Taito tai-tėla“, kaip melodiją užrašant ir pažymėta. Dainuojama be pertraukos per visą šokį. Šokio teksto didumas pareidavo nuo dainininko sugebėjimo naujus posmus sukombinuoti, sudėti (SIS III 1375 paaiškinimas).

Pasakymą „Vienas veda [...]“ reikėtų suprasti kaip tarmiškai išreikštą daugiskaitą (*vienās*), o ne kaip solinio atlikimo paminėjimą. Tai patvirtina pastaba šalia melodijos – joje

aiškiai nurodyta, kad rato viduryje šokdavo ne viena, o dvi moterys:

Šį šokį šokdavo moterys, sustojusios ratu. Tūpčiodamos ir kraipydamosi vaikščiodavo ratu, kartais supliauškdamos rankomis. O tuo tarpu iš rato dvi moterys įeidavo į vidurį, pasisukdavo, už rankų susinėrusios, ir išeidavo. Pačiliui eidavo kitos poros (SIS III 1375).

Greičiausiai rinkinio partija priklausė toms dviem moterims. Jos melodiją turėtų atlikti vienu balsu pagal pastebėtą dėsningumą, kad šokant poroje giedama vienoda partija (žr. aukščiau aptartų trejinių sutartinių, šokamų V–VIII būdais, giedojimo būdus). Sutartinės „Išsivedžiau oželį“ tekste prasminis tekstas pasirodo kas antrą posmą, todėl tik tuomet rinkėjų pora turėtų išeiti į vidurį, o tarpuose atliekant refreninį posmą „O tai mano oželis, taitėla, gražiai šokinėja, taitėla“ viduryje galėtų pasirodyti kaskart vis kita pora⁸⁰. Kita vertus, neatmestina tikimybė, kad rinkinio kūryba galėjo pereiti vis kitai šokėjų porai ratelio viduryje.

9. Vienas iš naujai nustatytų giedojimo būdų priskirtas *maišytinėms* sutartinėms (*kapelijoms*) – tai **vienbalsio giedojimo ir tribalsės maišytinės sutartinės kaita**. Jis būdingas Paketurių kaime (Kupiškio vlsč.) šoktai sutartinei „Siunta moni motinala“ (dar vadinta šokiu „Dūda“). Jos melodija nepateikta, bet teksto užrašymas aiškiai parodo, kad kiekvieno posmo pirmosios eilutės („Siunta moni motinala / Į upalį vandenėlio“) giedamos vienu balsu, o kitos eilutės – trimis balsais, kaip ir įprasta šios rūšies sutartinėms (pirmasis balsas – „Buvo dūda Vilniuj“, antrasis – „Kad ir buvo, neku gavo“, trečiasis – „Dilio dilio dilio dilio“). Šiuo atveju nėra *maišytinėms* sutartinėms būdingo balsų įstojimo pačiliui – antroje dalyje visi trys balsai suskamba iš karto. Kituose posmuose keičiasi tik pirmoji vienu balsu giedama eilutė (pvz., antrame posme „Aš nubagau undenelia...“), o tribalsė dalis vis kartojasi. Rankraštyje pateiktas sutartinės eigos aprašas:

Sustoja visi vienas paskui kitą „žąsele“ ratu ir eidamos aplink dainuoja į šalis mėtydamos rankas „Siuntė moni motinala“ ir t. t. Dainuojant „Buvo dūda Vilniuj“ ir kt., greit apsisuka visos, kojom sutrepsi ir į kitą pusę sukasi apie save. Dainuoja ir sukasi, kol atsibosta, iki kito punkto. Sukdami vieni dainuoja „Buvo dūda Vilniuj“, kiti storiau „Kad ir buvo, neku gavo“ arba ploniau „dilio dilio“ dainuoja greit sukimosi taktan ir sukasi. Šokdavę Paketuriuose (LTR 2071/163).

Pagal choreografiją tai būtų *XX būdas* (tuščiaviduris ratas). Sutartinės sandara susideda iš dviejų dalių: per pirmąją šokėjai juda ratu vienas paskui kitą, per antrąją – sukasi pavieniui apie save.

Dar viena „Siunta moni motinala“ atmaina (SIS III 1779) užrašyta Šimonyse (Panevėžio apskr.). Melodijos taip

pat nėra, bet aiškiai nurodyta, kad kintantis tekstas priklausė tik rinkėjai, kai kitos dvi giesmininkės tuo pat metu nuolat kartodavo kiekviena savo tekstą: viena – „Po beržėliu du lapėliu“, kita – „Trumpdi, trumpdi“. Ši atmaina pateikta be jokios nuorodos apie choreografiją.

Išvados

Apibendrinime tyrinėjant sutartinių choreografiją naujai nustatytus giedojimo būdus:

1. Poromis giedama trejinė – šokant VI, VII ir VIII būdais paprastąsias trejines („Aviža prašė dirvono pasėti“ SIS III 1482, „Treputė martelė“ SIS III 1304, „Laduto, laduto“ SIS III 1369);
2. Trejinė (paprastoji arba trejinė keturiose) su „bosuojamu“ pritariniu – giedama šokant trejinę I būdu („Lioj obalala“ SIS III 1606, „Parlalis“ LTR 687/21) ir trejinę keturiose X būdu („Užsiaugo augo, sodauto“ SIS III 1416, „Išjojo jojo, sodauto“ SIS III 1251);
2a. Trejinė keturiose su „bosuojamu“ pritariniu – šokant trejinę keturiose pagal IX būdo 1-ąją atmainą („Treputė martelė“ SIS III 1305);
2b. Poromis giedama trejinė (paprastoji arba trejinė keturiose) su „bosuojamu“ pritariniu – šokant trejinę keturiose pagal IX būdo 2-ąją atmainą arba paprastąją trejinę V būdu („Treputė martelė“ SIS III 1305);
3. Trejinė, turinti dvejinės keturiose požymių, – šokant trejinę keturiose XI būdu („Trep trepo, martela“ SIS III 1315);
4. Trejinės sutartinės ir vienbalsio atitarinio kaita – šokant trejines II būdu („Čiutyte“ SIS III 1454) ir I būdu („Naš-loita rūta“ SIS III 1373, „Porlali, rito“ SIS III 1603);
5. Keturinė su vienu rinkiniu ir trimis (ar dviem) atitariniais – šokant keturinę XV būdu („Kazilio“ SIS III 1388a, 1389);
6. Rinkėjos ir dviejų pritarinių keturinė su tribalsumo intarpais – šokant keturinę XVIII būdu („Kazilio“ SIS III 1391, 1392, LTR mel. 2872(96));
7. Rinkėjos ir pritarinį „bosuojančio“ pulko keturinė – šokant keturinę XVIII būdu („Kazilio“ SIS III 1393)
8. Rinkėjų poros ir pritarinį „bosuojančio“ pulko keturinė – šokant keturinę XVIII būdu („Išsivedžiau oželį“ SIS III 1375);
9. Vienbalsio giedojimo ir tribalsės *maišytinės* sutartinės kaita – šokant *maišytines* sutartines XX būdu („Siunta moni motinala“ LTR 2071/163).

Dalis tokių naujai surastų giedojimo būdų pasižymi tuo, kad juose susilieja tarsi visiškai skirtingais laikomi atlikimo tipai – trejinė ir keturinė; trejinė ir dvejinė; trejinė ir pakaitinė giesmė; trejinė ir vienbalsis atitarinys; vienbalsė daina ir *maišytinė* sutartinė. Taip išryškėja ne tik skirtingų choreografinių, bet ir muzikinių ypatybių sąsajos. Tai atskleidžia didesnę, negu įprasta manyti, sutartinių

atlikimo įvairovę ir variantinę kaitą toje pačioje tradicijoje. Kita vertus, dalis tiek giedojimo, tiek šokimo (žaidimo) būdų šiame straipsnyje pateikiami kaip prielaidos, nes jie pagrįsti nepakankamai aiškių sutartinių aprašų įvairiomis interpretacijomis.

Santrumpos

- AD *Aukštaitijos dainos, sutartinės ir instrumentinė muzika (1935–1941 metų fotografo įrašai)*. *Songs, Sutartinės and Instrumental Music form Aukštaitija (phonograph records of 1935–1941)*. Sudarė ir parengė Austė Nakienė, Rūta Žarskienė. Vilnius: Lietuvos literatūros ir tautosakos institutas, 2004.
- AM *Aukštaičių melodijos*. Parengė Laima Burksaitienė, Danutė Krištopaitė. Vilnius, 1990.
- ČLLM Lietuvos liaudies melodijos. Spaudai paruošė J. Čiurlionytė. In: *Tautosakos darbai*. T. 5. Kaunas, 1938.
- LLIM *Lietuvių liaudies instrumentinė muzika. Pučiamieji instrumentai*. Sudarė ir paruošė S. Paliulis. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1959.
- LLMA F 393 Lietuvos literatūros ir meno archyve saugomas J. Lingio asmeninis archyvas.
- LLRŠ *Lietuvių liaudies rateliai ir šokiai*. Sudarė Alina Elena Kirvaitienė. Vilnius, 1991.
- LT *Lietuvių tautosaka*. T. 5. Vilnius, 1968.
- LTR Lietuvos literatūros ir tautosakos instituto rankraštynas.
- MFA KTR Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Muzikologijos instituto Etnomuzikologijos skyriaus muzikinio folkloro archyvo rankraštiniai rinkiniai.
- MFA V Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Muzikologijos instituto Etnomuzikologijos skyriaus muzikinio folkloro archyvo videofondai.
- NS *Lietuvių dainos ir giesmės Šiaur-rytinėje Lietuvoje*. Dr. A. R. Niemi ir Kun. A. Sabaliausko surinktos. Helsinkis (Ryga), 1912.
- SIS *Sutartinės. Daugiabalsės lietuvių liaudies dainos*. Sudarė ir paruošė Z. Slaviūnas. T. 1–3. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1958–1959.
- SPŽG *Pažimes žemaitiškas gaydas pridietytes pry Daynu Žemaycziu yr yszduotu par Symona Stankewicze*. Ryga, 1833.
- ŠR *Šokiai ir rateliai*. Sudarė Eugenija Venskauskaitė. Vilnius: Lietuvos liaudies kultūros centras, 1989
- apskr. – apskritis
k. – kaimas
mel. – melodija
r. – rajonas
vlsč. – valsčius

Nuorodos

1. Pateikėjai šią liaudies kūrybos rūšį dažniausiai vadindavo *giesmėmis*, atskirdami nuo paprastųjų dainų – tai ypač pabrėžė sutartinės tyrinėjė A. Sabaliauskas, A. R. Niemis ir S. Paliulis (išsamiau žr. Sabaliauskas, 1916, p. VI; Niemi, 1996, p. 206; Sutartinių ir skudučių keliais, 2002, p. 377, 499).
2. A. R. Niemio, A. Sabaliausko, J. Čiurlionytės, Z. Slaviūno, S. Paliulio, D. Račiūnaitės-Vyčienės, L. Burksaitienės ir D. Krištopaitės bei kitų autorių sudaryti rinkiniai (NS, ČLLM, SIS, LLIM, Račiūnaitė-Vyčienė, 2000, p. 257–293, AM, AD, SPŽG ir kt.).

- ³ Daugiausia tyrinėta archyvinė sutartinių medžiaga, sukaupia Lietuvos literatūros ir tautosakos institute, mažiau – Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Muzikinio folkloro archyve, Lietuvos liaudies kultūros centro Liaudies kultūros archyve, Klaipėdos universitete, Vytauto Didžiojo karo muziejaus fonduose.
- ⁴ Išsamiau žr. Urbanavičienė, 2009, p. 21–27.
- ⁵ Išsamiau žr. Urbanavičienė, 2009, p. 28–30.
- ⁶ Išsamiau žr. Urbanavičienė, 2009, p. 111–236.
- ⁷ Paprastųjų trejinių šokimo būdai: I – tuščiaviduris ratas; II – ratas su viduriu; III – judėjimas pirmyn (į centrą) ir atgal; IV – šokis trise eilėje su apsisukimais poroje; V – porų apsisukimai dviejose rato pusėse; VI – porų apsisukimai rate; VII – porų apsisukimai eilėje; VIII – porų nėrimas po „tilteliu“.
- ⁸ Trejinių keturiose sutartinių šokimo būdai: IX – poros apsisukimų perdavimas „kvadratu“ (1-oji atmaina – apsisukimų perdavimas viena kryptimi; 2-oji atmaina – apsisukimų perdavimas dviem kryptimis); X – sukimasis susikabinus „žvaigždute“; XI – pakaitinis šokėjos pervedimas į kitą pusę. XII būdas – piršlybinis žaidimas.
- ⁹ Bendri dvejinųjų keturiose ir keturinių šokimo būdai: XIII – dviejų porų pakaitinis šokis ar žaidimas (1-oji atmaina – pakaitinis priešpriešinį judėjimas; 2-oji atmaina – priešpriešinį judėjimas su vaizduojamaisiais judesiais; 3-oji atmaina – piršlybinis žaidimas; 4-oji atmaina – porų pasikeitimas vietomis pralendant pro „vartelius“); XIV – „Sutartinių suktinis“.
- ¹⁰ Tik keturinėms priskiriami šie šokimo (žaidimo) būdai: XV – „kryžiaus“ formos pakaitinis dviejų porų šokis ar žaidimas (1-oji atmaina – pakaitinis judėjimas priešpriešiais apsisukant poroje; 2-oji atmaina – „kryžiaus“ formos žaidimas „Kaziulio“); XVI – sukimasis susikabinus „žvaigždute“; XVII – tuščiaviduris ratas; XVIII – ratas su viduriu; XIX – dvigubas ratas.
- ¹¹ Žr. SIS III 1753–1820. Prielaidą apie naujovišką šios rūšies sutartinių kilmę pirmiausia paneigė Račiūnaitė-Vyčienienė, įžvelgusi jose nemažai archajiškų požymių: pradiniam muzikiniam mąstymui būdingą skandavimą neapibrėžto aukščio garsais, silabiškumą, įvairių ritmo formulių naudojimą skirtingose melodijų partijose, apatinio balso burdoną, savitą teksto sandarą – tokią pačią kaip archajiškiausių vaikų dainelių ir senosios poezijos bruožais pasižyminčių latvių tradicinių ketureilių. Tyrėjos nuomone, ši kūryba galėjo susiformuoti tradicinių sutartinių aktyvaus vartojimo, o ne nykimo laikotarpiu, nes joje išryškėja skudučių ir ragų muzikai būdingos formulės, pasitaiko sekundinių sąskambių. Išsamiau žr. Račiūnaitė-Vyčienienė, 2000a.
- ¹² Žr. Račiūnaitė-Vyčienienė, 2000, p. 142–145, 288–294. Terminas *kolektyvinė* turi esminį trūkumą – visos sutartinės (išskyrus nebent poroje giedamas dvejines) atliekamos mažesnio ar didesnio „kolektyvo“, ypač šokamosios.
- ¹³ Žr. Sabaliauskas, 1916, p. VI.
- ¹⁴ XX būdas – tuščiaviduris ratas.
- ¹⁵ Tarp Slaviūno aprašytų 19-os giedojimo tipų 17 priskirti sutartinėms (kiti 2 – pakaitinėms dainoms), iš kurių didžiausią dalį sudaro trejinių tipai (net 13, tarp jų 7 – įvairūs atitartinių trejinių tipai). Išsamiau žr. Slaviūnas, 1958a.
- ¹⁶ Slaviūnas užsiminė dar apie dviejų giedojimo tipų choreografinį pobūdį (III – *keturinės*, XII – „Kaziulio“ žaidimas *atitariant*). Išsamiau žr. Slaviūnas, 1958a, p. 48–54, 64, 107–109.
- ¹⁷ Račiūnaitės-Vyčienienės sudarytoje daugiabalsumo klasifikacijoje 31 giedojimo būdas priskiriamas sutartinėms, kiti 7 būdai – giesmėms (refreninėms, pakaitinėms, ištisinėms ir kt.). Išsamiau žr. Račiūnaitė-Vyčienienė, 2000, p. 86–152.
- ¹⁸ Pagal choreografinius ypatumus išskirti šie giedojimo tipai: 5-asis – *Šokama trejinė* arba *trejinė keturiose (šokant)*; 6-asis – *Šokama trejinė keturiose su dviem skirtingomis melodijomis*; 14-asis – „Kaziulio“ žaidimas *atitariant*; 28-asis – *Šokama dvejinė keturiose-dialogas*; 32-asis – *pakaitinė giesmė-žaidimas* (išsamiau žr. Račiūnaitė-Vyčienienė, 2000, p. 92–96, 108–110, 131–133, 138, 147, 148, 151).
- ¹⁹ Pasak D. Račiūnaitės-Vyčienienės, Biržų krašte vyravauja keturinės ir dvejinės, kurių tradicija susijusi su skudučių ir daudžių muzika, o Švenčionių-Ignalinos krašte sutartinės pasižymi gryna vokaline prigimtimi, joms būdingesnis unisoninis (heterofoninis) skambesys ir intonacinės slinktyės, primenančios ištisines dainas. Plačiau žr. Račiūnaitė-Vyčienienė, 2000, p. 46–50.
- ²⁰ Žr. SIS I 112a ir 112b.
- ²¹ Žr. SIS III 1274, taip pat paaiškinimą.
- ²² Žr. paaiškinimą prie SIS III 1574.
- ²³ Žr. SIS III 1575.
- ²⁴ Pateikėjos pastaba: „Seniau, kai muzikų maža būdavo, tai mes tas trijų ir pašokdavom“ (pastaba prie LLIM 304).
- ²⁵ Visos melodijos čia ir toliau transponuotos į bendrą aukštį, melodijos pradžioje nurodant tikrąjį pirmojo garso aukštį lauztiniuose skliaustuose.
- ²⁶ Ribotus dalyvių skaičiumi pasižymi šie šokimo būdai: visi trejinių keturiose (IX–XI), du keturinių (XV ir XVII), vienas trejinių (IV).
- ²⁷ Žr. paaiškinimą prie SIS III 1380b.
- ²⁸ Žr. Stasio Paliulio susitikimo su Lietuvos muzikos akademijos etnomuzikologais 1993 m. vaizdo įrašą (MFA V 7); taip pat žr. Sutartinių ir skudučių keliais, 2002, p. 499.
- ²⁹ Žr. LLIM 290 paaiškinimą.
- ³⁰ Tai XIV būdas sutartinių choreografijos klasifikacijoje, išsamiau žr. Urbanavičienė, 2009, p. 192–201.
- ³¹ Žr. Nr. 21 ir Nr. 22 DVD priede prie Urbanavičienės monografijos, 2009.
- ³² Pavyzdžiui, Adutiškio apylinkėse (Švenčionių r.) paruginė „Tekla upelė“ giedodavo ir kaip trejinę (SIS II 530), ir trimis pulkais kaip pakaitinę giesmę (MFA KTR 11/187).
- ³³ Į šį giedojimo būdą panašus daugiabalsumo klasifikacijoje išskirtas 25-asis būdas, bet jis priskirtas ne trejinėms (nors ir pastebėtas panašumas į trejinę), o keturinėms ir pavadintas *Dvejų porų, besikeičiančių partijomis, keturinė* (žr. Račiūnaitė-Vyčienienė, 2000, p. 126–127).
- ³⁴ Ši sutartinė, dar vadinta „Aviža“, buvo užrašyta Žeimelio vlsč., Šiaulių apskr.
- ³⁵ Žr. SIS I 205–209.
- ³⁶ LLIM 21; SIS III 1586 (Vabalninkas, Biržų apskr.).
- ³⁷ LLIM 174 (Pandėlys, Rokiškio apskr.).
- ³⁸ ŠR 60 (užr. Kėdainių r.); LT V 9646.
- ³⁹ LLRŠ 53 (Skapiškio, Kupiškio apyl.).
- ⁴⁰ LLMA F 393, ap. 1, b. 109 (Klausučiai); LLMA F 393, ap. 1, b. 111 (Pumpėnai, Pasvalio r.).
- ⁴¹ Pavyzdžiui, krikštynų ratelis „Rasodėlė“ primena sutartinę „Kūmas aina par gryčių“ (SIS II 1206, SIS III 1751), javų lankymo rateliai „Siūlinau dūlinau“ ir „Surūko rūko“ – to paties pavadinimo sutartinės (SIS I 256, SIS II 551, SIS III 1583; SIS II 495).
- ⁴² LTR 2293(1).
- ⁴³ LTR 2293(6).
- ⁴⁴ Užrašė J. Jurga 1937 m. iš Uršulės Augustinienės, gyvenusios Skominų kaime, Pabaisko vlsč., Ukmergės apskr. Beje, šią sutartinę Slaviūnas leidinyje „Sutartinės“ priskyrė prie trejinių

- keturiose, tačiau rankraščio pastaba aiškiai nurodo didesnę arba mažesnę negu keturių atlikėjų skaičių: „Žaidimas. Žaisti gali vieni vyrai ir vienos moterys, viena pora ir kelios. Žaidžia kambarį, sode, pievoje, kieme“ (SIS III 1304b paaiškinimas). Sudėtingiausia, žinoma, sutartinę atlikti dviem poromis, nes tuomet jos turi giedoti be atokvėpio. Likus tik vienai porai, sutartinė virsta vienbalsiu poriniu šokiu.
- ⁴⁶ Sutartinę Obeliuose (Rokiškio apskr.) 1932 m. užrašė Dovydaitis, taip apibūdindamas šokio eigą: „Kelios poros eina paskui viena kitą. Kai pradeda dainuoti pirmą eilutę, paskutinė pora pradeda lįsti pro pakeltas rankas, paskui ją kitos. Dainuoja, kol visi pralenda. Kai išneria visi, tai poros sukasi, susikabinę rankomis per alkūnes, ir dainuoja antrąją eilutę kelis kartus“ (SIS III 1369). Išsamų šio aprašo išaiškinimą žr. Urbanavičienė, 2009, p. 147–150.
- ⁴⁷ Aptariamam giedojimo būdai priskirta šokamoji trejinė keturiose sutartinė „Užsiaugo augo, sodauto“ (SIS III 1416) dėl pastaboje apie jos giedojimo būdą nurodytą *užtarimo* ir *patarimo* (pastarasis atitinka „bosuojamo“ pritarinio sąvoką), taip pat dėl to, kad ji kartu su tose pačiose apylinkėse užrašyta sutartine „Išjojo jojo, sodauto“ (SIS III 1251) sudaro tarsi tos pačios sutartinės dvi skirtingas poetinio teksto dalis (sudėjus abiejų sutartinių tekstus į vientisą seką, susidaro nuoseklus siužetas), abiejų sutartinių sąsają rodo vienodas priedainis „Sodauto rūta, sodauto“ ir beveik tokia pati melodika. Išsamiau žr. Urbanavičienė, 2009, p. 160–162.
- ⁴⁸ SIS III 1251 paaiškinimas.
- ⁴⁹ Beje, homofoninių dainų *turavojimas* (pritarimas antru balsu) kitoks – *turavojančio* balso tekstas keičiamas kiekviename posme kartu su pirmuoju balsu, nėra refreninio teksto kaip sutartinių *turavojimo* atveju.
- ⁵⁰ Žr. SIS III 1239a, 1240, 1247.
- ⁵¹ Žr. SIS III 1248.
- ⁵² Žr. LTR 687(21), melodija neužrašyta.
- ⁵³ Žr. SIS II 638 paaiškinimą.
- ⁵⁴ SIS II 665.
- ⁵⁵ Žr. SIS III 1606 paaiškinimą.
- ⁵⁶ Išsamiau žr. Urbanavičienė, 2009, p. 161–162.
- ⁵⁷ 1932 m. užrašė F. Šalkauskas iš R. Lauruškaitės-Jasiūnienės. Pateikėja nurodė, kad tokiu pačiu būdu šokamos ir sutartinės „Kelkis, martel, tu jaunoji“ (SIS III 1306), „Tarška barška žiedeliai“ (SIS III 1307).
- ⁵⁸ Tokia poetinio teksto sandara daugiabalsumo klasifikacijoje atitiktų 19-ąjį būdą *Asimetriška trejinė su solo intarpais* (žr. Račiūnaitė-Vyčiniene, 2000, p. 117–118).
- ⁵⁹ Žr. Račiūnaitė-Vyčiniene, 2000, p. 64, 69, 95.
- ⁶⁰ Plg. su kita Pušalote užrašyta „Trep trepo, martela“ atmaina (SIS III 1316), pateikta su melodija, bet be judesių aprašo.
- ⁶¹ XI šokimo būdas grindžiamas pakaitiniu porų vaikščiojimu priešpriešiais, pervedant kanono būdu vis po kitą šokėją iš vienos pusės į kitą. Išsamiau žr. Urbanavičienė, 2009, p. 165–172.
- ⁶² Svočia klausdavo: „Kas darželį tvārā, rūtalas sėjo, akėjo, skynā, vainikų pynā, unt galvalās dėjo“ ir t. t., o moterų ratelis atsakydamas atitardavo: „Mās, sasutālās.“ Kai kuriuose aprašuose paminėta, kad moterų susikabinusios sukdamosi rateliu aplink klausimus užduodančią vedėją, o ši „[...] ratelyje daro, kas jai patinka: šoka, trypia, sukas, tūpčioja, o ratelis atitardamas trepsi kojomis ir kraiposi“ (SIS III 1733). Senųjų giesmininkių šokama „Čiutyte“ buvo nufilmuota ir parodyta etnografiniame filme apie kupiškėnų vestuves „Čiutyta rūta“ (1968). Plačiau apie „Čiutytes“ apeiginę reikšmę žr. Urbanavičienė, 2000, p. 404–405.
- ⁶³ Šią sutartinę užrašė S. Paliulis iš Uršulės Bukėnaitės-Krapavickienės, tačiau perspausdinant tos pačios „Čiutytes“ melodiją rinkinyje „Aukštaičių melodijos“ buvo nurodytas kitoks atlikimo būdas – kaip pakaitinės giesmės (žr. AM 33).
- ⁶⁴ Šios „Čiutytes“ apraše nurodyta viena vedėja ir jai atitarianti grupė, o prie melodijos pažymėtos dvi atlikėjų poros – tai akivaizdus prieštaravimas. Teisingiau būtų vadovautis paaiškiniame pateikta pastaba: „Susitveria ratelis, į vidurį eina vedėja ir dainuoja: „Čiutyta rūtyta, kas darželį tvārā?“, o ratas atitaria: „Čiutyta rūtyta, mas, sasutālās [...]“ (SIS III 1733 paaiškinimas). Žr. SIS III 1732–1734; AM 33; LT V 9630; LTR 2294/8.
- ⁶⁵ Pagal D. Račiūnaitės-Vyčiniene daugiabalsumo klasifikaciją tai 2 giedojimo būdas, žr. Račiūnaitė-Vyčiniene, 2000, p. 90.
- ⁶⁶ Žaidėjai sustoja „kryžiaus“ kampuose ir atlieka tam tikrus judesius pasilikdami vietoje arba pajudėdami pirmyn atgal. Morkūnienė, sudarydama lietuvių liaudies choreografijos katalogą, daugumą žaidimo „Kazilio“ atmainų priskyrė judėjimo priešpriešiais „kryžiumi“ grupei.
- ⁶⁸ Žr. Z. Slaviūno paaiškinimą prie sutartinės SIS III 1394a.
- ⁶⁹ Išsamiau žr. Račiūnaitė-Vyčiniene, 2000, p. 108–110.
- ⁷⁰ Išsamiau žr. Račiūnaitė-Vyčiniene, 2000, p. 124–125
- ⁷¹ Žr. LTR 660(24).
- ⁷² Žr. LTR pl. 274(2).
- ⁷³ Kitų šios žaidžiamosios sutartinės atmainų tekstas yra išsamesnis: baramasis vyriškos giminės veikėjas dar pragėrė *sermėgėlę, rugių bačką, ristą žirgą, kamanėles, mudrią bričką, net namelius, pirkelį*, o moteriškos giminės veikėjas – su *maskoliais, burliokais, cigonais ar bajorais* pragėrė *šilko skarą, auksą žiedą, mudrią suknią, kasnykus, spadnyčelę, našutkėlę* ir pan. Išsamiau žr. Urbanavičienė, 2009, p. 204–207.
- ⁷⁴ Cituota pagal rankraštinių aprašų LTR 1686(3), nes jį paskelbiant (žr. SIS III 1391) šiek tiek pakeistas žaidimo eigos apibūdinimas: nebepaminėtas vyrų dalyvavimas, praleistos kai kurios tikslesnės nuorodos apie judesius.
- ⁷⁵ Žr. SIS III 1391 paaiškinimą.
- ⁷⁶ Tai primena XV šokimo (žaidimo) būdu atliekamą „Kazilio“ (SIS III 1388, 1389), kai rinkėja kartu su pritarėjomis sudaro bendrą „kryžiaus“ choreografinį piešinį ir savo kaltinimus skiria menamam pagrindiniam veikėjui, esančiam tarsi „kryžiaus“ viduryje.
- ⁷⁷ Rankraštiniame sutartinės apraše Z. Slaviūnas pažymėjo pastabą: „Antras ir trečias balsas atrode, jog turi prasidėti kitu tonu, pvz., sekunda žemiau ar aukščiau, tačiau dainuotoja nurodė, kad kiti balsai pradeda tuo pačiu balsu, kaip ir užrašyta“ (LTR 1686/3). Matyt, tikėtasi tipiškescnio to krašto sutartinėms sekundinio paralelizmo, bet pateikėja aiškiai nurodė, kad skambėjimas turi būti heterofoninis, beveik vienbalsis.
- ⁷⁸ Plg. LTR 2089(2), pl. 1124(5), mel. 2872(96) su paskelbtąja atmaina (SIS III 1392a), kuri nuo pirmosios skiriasi nedideliais intonaciniais pakitimais rinkėjos partijoje.
- ⁷⁹ Žr. Račiūnaitė-Vyčiniene, 2000, p. 125–126.
- ⁸⁰ Tokio atlikimo pavyzdį žr. Nr. 17 DVD priede prie Urbanavičienės knygos, 2009.

Literatūra

- Antanavičius, Juozas. Profesinės polifonijos principų ir formų analogijos liaudies sutartinėse. In *Liaudies kūryba*. T. I. Vilnius: Mintis, 1969, p. 27–52.
- Čiurlionytė, Jadvyga. *Lietuvių liaudies melodikos bruožai*. Vilnius: Vaga, 1969.
- Račiūnaitė-Vyčiniene, Daiva. *Sutartinių atlikimo tradicijos*. Vilnius: Krona, 2000. ISBN 9986-503-25-6.
- Račiūnaitė-Vyčiniene, Daiva. Dviejų pradų – vokalinio ir instrumentinio – susipynimas sutartinėje „Buvo dūda Vilniuj“. In:

- Lietuvos muzikologija. Lithuanian musicology. T. 1. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, 2000a, p. 89–103. ISBN 9986-503-30-2, ISSN 1392-9313.
- Sabaliauskas, Adolfas. *Lietuvių dainų ir giesmių gaidos. / Lietuvos šiaurės rytuose surinko Kun. A. Sabaliauskas, Nemunėlio Radviliškio klebonas.* Helsinki, 1916.
- Slaviūnas, Zenonas. Apie sutartinių ritmikų savitumą. In *Liaudies kūryba*. T. III. Vilnius: Lietuvos etninės kultūros draugija, Lietuvos liaudies kultūros centras, 1992, p. 15–20.
- Slaviūnas, Zenonas. *Sutartinių šokiai, jų amžius ir panaudojimo problemos.* Pranešimas teorinei konferencijai choreografijos klausimais. Vilnius: TSR liaudies meno rūmai, 1971. XII. 12–13.
- Slaviūnas, Zenonas. Sutartinės. In *Sutartinės. Daugiabalsės lietuvių liaudies dainos / Sudarė ir paruošė Zenonas Slaviūnas.* T. 1. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1958, p. 9–26.
- Slaviūnas, Zenonas. Sutartinių dainavimo būdai. In *Sutartinės. Daugiabalsės lietuvių liaudies dainos / Sudarė ir paruošė Zenonas Slaviūnas.* T. 1. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1958a, p. 39–142.
- Sutartinių ir skudučių keliais. Stasys Paliulis. Tautosakininko gyvenimas ir darbai.* Sudarė ir parengė Algirdas Vyžintas. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, 2002. ISBN 9986-503-31-0.
- Urbanavičienė, Dalia. *Šokamosios ir žaidžiamosios sutartinės.* Vilnius: Krona, 2009. ISBN 978-609-401-046-0.
- Urbanavičienė, Dalia. *Lietuvių apeiginė etnochoreografija.* Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, 2000. ISBN 9986-503-24-8.

Summary

The Lithuanian multipart songs *sutartinės* were discovered and named only in the first half of the 19th century, and a rapid decline in the genre was already observed at that time. Dance and play *sutartinės* have been chosen as the main subject of research in this article because approximately one-sixth of more than 2,000 descriptions of such songs have references to the choreographic character of *sutartinės*. Manuscripts feature many remarks that they were often sung not only while dancing, but also using other movements – while walking or working (reaping rye, raking hay, pulling flax, spreading manure, leading horses, spinning or twisting threads, milling, etc.), in rituals (carrying symbols of harvest-home to the landlord's house, pulling the bride from under the bed-sheet during wedding parties, etc.). The syncretism of *sutartinės* has a wide range of nature including a convergence of movements with singing, lyrics and sometimes with instrumental music.

The melodies of dance and non-dance *sutartinės* share features typical for dance music: accented rhythm, syncopations, the so-called 'square' structure, and other features created by the interaction of movements and music. Therefore, non-dance songs are likely to have been danced or at least accompanied by some movements (work, walking, etc.). Choreographic nature of many *sutartinės* may have remained unrecorded due to the lack of attention or knowledge on the part of those who recorded them.

The basic peculiarity of dance and play *sutartinės* is a strong interaction between the music and movements, which is usually based on the principle "who does not sing, does not dance." However, this rule is not applicable to songs danced in circles, when non-singers also participate in the dance. In such cases, the direct link between the music and movements is manifested in a different way: for instance, the movement canon occurs together with the musical canon, i.e. only some steps and figures related to a certain part of melody are danced when singing that part.

Due to the obvious interaction of music and movements, choreographic *sutartinės* are analysed in this article by dividing them into three major groups in terms of the way of singing:

1. Canonical polyphonic *sutartinės* *trejinės* and *trejinės keturiose*;
2. Contrapuntal polyphonic *sutartinės* *dvejinės*, *dvejinės keturiose* and *keturinės*;
3. *Sutartinės kapelijos* (or mixed *sutartinės*).

Altogether 20 ways of *sutartinės* dancing (playing) were identified from which 11 belong to canonical *sutartinės*, eight to contrapuntal, and one to *sutartinės kapelijos* (mixed *sutartinės*).

Canonical *Sutartinės*. *Trejinės* (threesomes) and their various subtypes are sung in a canonical manner. Not only the music and text, but also movements are performed according to a single canon principle. Therefore, such songs differ from other dance *sutartinės* in terms of special syncretism. A unique choreographic feature of *trejinės* is the movement in circles and a successive repetition of certain moves following the musical canon. Eight ways of dancing (or playing) the *simple trejinės* have been identified. *Trejinės keturiose* are performed in canon just like other *trejinės* but necessarily by four people. Such a strict requirement in the number of performers undoubtedly depends on the choreography as dancing takes the pattern of a square, a cross or two couples (3 ways of dancing). It could be thus assumed that all the *trejinės keturiose* were danced.

Counterpoint *Sutartinės* include *dvejinės* (twosomes), *dvejinės keturiose* (*dvejinės* in four) and *keturinės* (foursome). Performance of such songs is marked by the contraposition of separate parts, which distinguishes them from canonical *sutartinės*. Difference in parts is especially characteristic of *keturinės* in which the meaningful lyrics are sung according to one melody, and the accompaniment is made of constantly repeated onomatopoeic words sung to another melody. The music of *dvejinės* also consist of two different melodies resounding simultaneously but the lyrics in both parts are the same. *Keturinės* and *dvejinės keturiose* which have to be performed by four persons are noted for antiphonic performance when one couple repeats the parts performed by the other couple. The repetition element is also reflected in choreography of some of the

counterpoint polyphonic sutartinės when dancers move in turn opposite each other. On the other hand, dance moves of the counterpoint sutartinės often bear features common with *trejinės*: dancing in circle, similar symbols rendered ('star'), turning in couples. Then again there are differences too: counterpoint sutartinės are more likely to feature performance of common choreography in a couple compared to canon sutartinės. However, the musical parts of the performers in the same couple are different, which explains why the relationship between music and dance moves is not as obvious as in the performance of *trejinės* where the choreographic part fully blends with music and changes accordingly with it. It was found that counterpoint sutartinės can be danced and played in eight ways: one for simple *dvejinės*, two ways common of *dvejinės keturiose* and *keturinės*, five characteristic of *keturinės* only. *Keturinės* reveals their nature through choreography for the most part: there is ample evidence from recorded sources to believe that all of the *keturinės* were danced. Meanwhile, *dvejinės* are most often described exceptionally as of vocal nature (its music usually produces harmony of parallel seconds which requires special hearing skills from singing partners). The choreographic nature is expressed much more strongly in *dvejinės keturiose* (*dvejinės* in four): four performers are necessary because two pairs dance.

Mixed sutartinės are the type of sutartinės sung by three to 20 people, each singer joining in with independent lyrics and melody. Instrumental accompaniment was often used to replace the singers' voices or playing parts of the sutartinė. Only a few descriptions of such sutartinė mention choreography, mainly giving a single way of dancing.

A close study of the choreography of the sutartinės led us to conclude that some ways of sutartinės dancing (playing) can easily turn into one another according to a different number of performers, the choice of one or another choreographic formation, change in the way of singing. Common features exist between different types of singing as well as between different ways of dancing (playing). It is noticed in quite a few cases that variants of one and the same sutartinė are performed as *trejinės*, while others are performed as *keturinės*. For instance, the choreography of a ring is characteristic of both *trejinės* (Type 1), and *keturinės* (Type 17), and *kapelijos* (Type 20); turning in the shape of a 'star' is observed in *trejinės keturiose* (type 10), and *keturinės* (Type 17). The key difference is that the choreography of *keturinės* and *kapelijos* has no separate moves, shapes or steps passed in canon, which is typical of *trejinės*. Such adaptation of similar ways of dancing to different ways of singing led to believe that these ways of singing also are not very different. Some data show that *trejinės* were easily turned into *keturinės* and vice versa – this also explains the relationship between some ways of dancing. The affinity (and even confluence) of the two seemingly different types of singing is especially evident

when *trejinės* are sung in a special way – with an additional refrain part typical for *keturinės* (see Melody 8).

From 20 identified ways of dancing only eight show a restricted number of dancers; therefore the conclusion that the number of sutartinė dancers was strictly small (3–4) raise doubts. It was found that when sutartinė is sung by more performers they can divide the parties in two ways:

1. Every singer (dancer) sings a separate part and enters a canon singly;
2. Few persons sing the same part (voice).

Conversion of multi-voice singing into unison also show some link with unlimited number of performers: there are many examples when the same melody is sung as sutartinė in canon as well as in unison by many performers.

Some new versions of singing were found researching the choreographic features of the sutartinės which have not yet been included into the classifications of polyphony types made by Zenonas Slaviūnas and Daiva Račiūnaitė-Vyčiniene. A total of nine new ways of sutartinės singing have been identified:

1. *Trejinė* sung in couples – dancing simple *trejinė* according to the 6th, 7th or 8th dancing ways (*Aviža prašė dirvono pasėti* SIS III 1482, *Treputė martelė* SIS III 1304, *Laduto, laduto* SIS III 1369);

2. *Trejinė* (simple or *trejinė keturiose*) with an additional refrain part – dancing simple *trejinė* according to the 1st dancing way (*Lioj obalala* SIS III 1606, *Parlalis* LTR 687/21), or *trejinė keturiose* according to the 10th dancing way (*Užsiaugo augo, sodauto* SIS III 1416, *Išjojo jojo, sodauto* SIS III 1251);

- 2a. *Trejinė keturiose* with additional refrain part – dancing *trejinė keturiose* according to the 9th dancing way's 1st version (*Treputė martelė* SIS III 1305);

- 2b. *Trejinė* sung in couples (simple or *trejinė keturiose*) with additional refrain part – dancing *trejinė keturiose* according to the 9th dancing way's 2nd version, or simple *trejinė* according to the 5th dancing way (*Treputė martelė* SIS III 1305);

3. *Trejinė* with the features of *dvejinės keturiose* – dancing *trejinė keturiose* according to 11th dancing way (*Trep trepo, martela* SIS III 1315);

4. Change (vicissitude) of *trejinė sutartinė* and a response in unison – dancing *trejinė* according to 2nd dancing way (*Čiutyte* SIS III 1454), or according to 1st dancing way (*Nasloita rūta* SIS III 1373, *Porlali, rito* SIS III 1603);

5. *Keturinė* with one primary voice and three (or two) response voices – dancing *keturinė* according to the 15th dancing way (*Kazilio* SIS III 1388a, 1389);

6. *Keturinė* of one primary voice and two response voices with three-voice insertions – dancing *keturinė* according to the 18th dancing way (*Kazilio* SIS III 1391, 1392, LTR mel. 2872(96));

7. *Keturinė* of one primary voice and additional refrain part sung in group – dancing *keturinė* according to the 18th dancing way (*Kazilio* SLS III 1393)

8. *Keturinė* of one primary voice of couple and additional refrain part sung in group – dancing *keturinė* according to the 18th dancing way (*Išsivedžiau oželij* SLS III 1375);

9. Change (vicissitude) of unison singing and three-voice *sutartinė-kapelija* (or *mixed* *sutartinė*) – dancing *sutartinė-kapelija* according to the 20th dancing way (*Siunta moni motinala* LTR 2071/163).

Part of those new types are characterized by the interflow of the already known *sutartinė* types that are considered

completely different from one another – *trejinė* and *keturinė*; *trejinė* and *dvejinė*; *trejinė* and replacement antiphonal song; *trejinė* and response in unison; unison song and *sutartinė-kapelija* (or *mixed* *sutartinė*). So the common features also exist between different types of singing, not only between different ways of dancing (playing). That reveals a wider (than is commonly believed) diversity of *sutartinės* performing and variant change inside the same tradition. On the other hand some singing ways as well as dancing ways in this article are presented only as an assumption because they are based on the interpretations of *sutartinės* records that are not clear.