

OŽYS IR JO GARSINĖ APLINKA

III DALIS: PAKEISTAS BALSAS IR OŽELIO DAINOS

Daiva RAČIŪNAITĖ-VYČINIENĖ

Straipsnio objektas – ožys tautosakoje, mitologijoje, papročiuose ir jo garsinė aplinka. Remiantis lietuvių ir kitų tautų duomenimis siekiama atskleisti ožio sąsajas su muzika (plačiąja prasme), jų kilmę ir prasmes. Parodyti, kad lietuvių oželio dainos, dažnai laikomos nereikšmingomis, slepia ne tik gilius mitinius vaizdinius, bet ir archajiškus garso išgavimo būdus, tipologiškai giminingus Arktikos tautų intonacinės–akustinės kultūros reliktais. Tad ožys lietuvių tradicijoje laikytinas itin senu veikėju, iki šių laikų išsaugojusiu ryšius su mitologija, apeigomis ir mums ypač rūpima garsine aplinka. Pastaroji iki šiol nebuvo nuosekliai tyrinėta. Pasitelkti aprašomasis, lyginamasis, istorinis tipologinis, struktūrinis–semiotinis metodai bei hermeneutinės interpretacijos priegios.

Čia skelbiama trečioji straipsnio dalis¹, kurioje susitelkiama į pakeisto balso funkcijas ir prasmes, aptariami balso keitimo būdai.

Reikšminiai žodžiai: balso kaukė, oželio dainos, paramuzikiniai garsai, Arkties zona, šamanizmas, archaika, „intonacinė–akustinė sistema“.

Tęsinys. Pradžia 2020 m. Nr. 6 ir 2021 m. Nr. 1.

■ PAKEISTO BALSO FUNKCIJOS IR PRASMĖS

Tragedija pažodžiui yra „ožio daina“. Tad ir jos dalyvis tragodas – choro narys ar net pats tragedijos poetas bei pagrindinis veikėjas – pažodžiui yra „ožio dainuotojas“. Pagal plačiausiai pripažintą aiškinimą, taip vadintas ožio aukojimo metu dainavęs jo dalyvis arba dainavimo varžybų laimėtojas, pelnęs ožį, arba abu kartu, nes varžybose laimėtas ožys vis tiek buvo paaukojamas Dionisui². Apskritai dainos, himnai graikų ritualinėje tradicijoje būdavo atliekami aukojant³. Manoma, kad ir diaulu (dvigubu áulu) muzikuota per pačią aukojimo kulminaciją – gyvūno kraujo nuliejimą⁴. Tikėtina, kad „ožio dainuotojo“ tragodo balsas aukojimo metu būdavo tyčia iškreipiamas – tarsi užsidėjus ožį primenančią „balso kaukę“.

Balso pakeitimo temą reikėtų pradėti gvildinti nuo pradžios, t. y. nuo ypatingos garso reikšmės apeigose. Garsas – neatsiejama apeigų dalis. Jis apima ir žmogaus balsą (kalbėjimą, dainavimą, šauksmą, rėkavimą, ūkčiojimą, čepsėjimą, plekšėjimą, šnabždėjimą, kauksmą, švilpimą, raudojimą,

garsų pamėgdžiojimus), ir apeigas lydinčius „gamtos“ garsus (gegutės kukavimą, varnų karkasėjimą, kitų paukščių čiulbesį, perkūnijos griausmą, vėjo ošimą arba staugimą ir kt.), ir pasigirdusius „antgamtinius“ garsus (stenėjimą, dejavimą, dūsavimą, šiugždėjimą ir pan., priskiriamus vėlėms ar piktosioms dvasioms), taip pat naminių gyvūnų „kalbą“ ir kt. Garsas, anot Tatjanos Agapkinos, apeigose visuomet neatsitiktinis, kuo įvairiausiai semantizuojamas⁵. Suprantama, kad tokių garso ženklų prasmė – labai keblus klausimas.

Muzikologas Romanas Gruberis atkreipė dėmesį į pirmąsio žmogaus maginę veiklą, kurios metu, „pasitelkdamas nenatūralius garso šaltinius, jis kartais bandė atitinkamai pakeisti ir savo balsą – pasidaryti sau savotišką garso kaukę“⁶.

Sąvoką „balso kaukė“ pasiūlė vokiečių muzikologas Kurtas Zachsas (Curt Sachs) nusakyti tiems būdams, kuriais pirmąsiai žmonės, per apeigas „susikalbėdami“ su kitu pasauliu, keisdavo savo natūralų balsą. Tai buvo daroma tiek išnaudojant paties kūno galimybes, tiek pasitelkiant pagalbines balsą keičiančias priemones. Pavyzdžiui, čiukčių (šiaurės rytų Sibiras) šamanai ritualo metu balsą pakeisdavo dainuodami į būgną (laikydami jį prieš save, tiesiai arba pasuktą tam

1 Žr. Račiūnaitė-Vyčiniene 2020; Račiūnaitė-Vyčiniene 2021.

2 Burkert 1990: 16–18; Burkert 1966: 88, 92–93.

3 Sourvinou-Inwood 2005: 15.

4 Martin 2003: 156.

5 Агапкина 1995: 9.

6 ВИМ I: 41.



Šiaurės Mongolijos šamanas



Nepalo šamanė Ngema Maile Lama kviečia dvasias *činta* ceremonijos metu

tikru kampu). Kai kuriose tautose buvo dainuojama į megafonus, pagamintus iš tuščiavidurių šakų ar stambių nendrių stiebų. Balso kaukei buvo naudojamas ir *mirlitonas* – mažytė, stipriai įtempta membrana, suteikianti balsui zvimbiantį nosinį garsą⁷.

Panašiai tradicinės Amūro kultūros tyrinėtoja Jana Kryžanovskaja akustine kauke vadina garso imitacijas, kuriomis šamanas persikūnija į paukštį arba žvėrį ir bendrauja su anapusinėmis jėgomis. Po tokia akustine kauke gali pasislėpti ne tik šamanas, bet ir paprastas žmogus, pavyzdžiui, medžiotojas, jei tik gyvūnai jį girdi ir supranta. Medžioklės garsų imitacijos intonacine-akustine išraiška, anot etnomuzikologės, sudaro paleosonorinę garsų sistemą, kuri Paamūrės tautoms yra daugybės tradicinių muzikos žanrų pagrindas. Abiem atvejais tokia kaukė remiasi pamėgdžiojimu. Simboliniai garsų pamėgdžiojimai buvo svarbus šamaniškų ritualų dėmuo, pavyzdžiui, iškviečiant zoomorfinio pavidalo dvasias pagalbininkes arba patvirtinant jų atsiliepiamą į šamano kvietimą. Tokia ritualinė garsinė kaukė tuo pat metu ir paslepia savą, žmogišką garsinį veidą, ir išreiškia svetimą, siekiamą⁸.

Anot Sibiro folkloro žinovo Jurijaus Šeikino, tradiciniai garsų pamėgdžiojimo ir signalų principai formuojasi medžiotojų ir gyvulių augintojų bendruomenėse. Medžiotojai iki šių dienų išsaugojo intonacinės išraiškos relikthus ir gali paslėpti savo balsą neatpažįstamai arba paversti jį viliokliu.

Dalies tokių signalų ar vilioklių garso pamėgdžiojimo formulė stabilizavosi, ir atitinkamo gyvūno balso kaukė (pavyzdžiui, „elnio trimitas“) išliko iki mūsų dienų⁹. Štai ir šiuolaikinis nganasanų šamanų palikuonis Demnimė Kosterkinas sugeba savo balsu sukelti neįprasto tembro urzgimą ar riaumojimą. Šį „supersegmentinį“ tembrą, kurį Oksana Dobžanskaja apibūdina kaip „balsu skleidžiamą garsą, atsirandantį susiaurėjus ryklės ertmei dainuojant žemu registru“¹⁰, šamanas panaudoja kaip apeiginę balso kaukę, įgarsinančią dvasių giedojimą. Toks dainavimas vietine kalba vadinamas *chunty baly* (хунты балы) ‘dainavimas gerklomis’, kurios savitu būdu kvėpuojant priverčiamos gergžti, ir sutampa su dainavimu gerklomis šokio rate¹¹.

Kalbėdama apie ypatingą ritualinį dainavimą, lenkų etnomuzikologė Ana Čekanovska (Anna Czekanowska) atkreipia dėmesį į skirtingų rūšių kodus (verbalinį, muzikinį, gestų), vienas kitą papildančius arba valdančius, ypač esant dideliame emociniam įsitraukimui į ritualą¹². Įvairūs „iškraipyto“ atlikimo reiškiniai („nuryti“ skiemenys, silabizuoti priebalsiai), užaštrinami tembro efektais, anot Čekanovskos, suprastini kaip ypatingo ritualo dalyvių susitelkimo priemonės, siekiant užmegzti ryšį su anapusinėmis esybėmis. Pavyzdžiui, muzikavimas susitelkiant į vieną garsą (burdono efektas) ir jo akustinius efektus (virštonius) transformuoja pačią kreipinio

7 Sachs 1943: 23.

8 Крыжановская 2013: 54–55.

9 Шейкин 2002: 234.

10 Добжанская 2008: 37.

11 Добжанская 1997.

12 Czekanowska 1999: 6–7.

prigimtį. Taip muzika padeda palaikyti ir netgi lemia sėkmingą ryšį su anuo pasauliu. Kai kuriais atvejais tembrų įvairovė tiesiog atstoja melodijos bei ritmo piešinius, ir tembras įgauna konstitutyvinę signalinę funkciją¹³.

Archajiškose bendruomenėse, esant tiesioginei komunikacijai „su gyvūnais“ (per gyvūnus), stengiamasi kuo geriau imituoti gyvūnų skleidžiamus garsus – nebūtinai tiksliai juos atkartojant, bet pasitelkiant tembrus, atitinkančius paties gyvūno intonacijų struktūras. Geriausio imitavimo atvejais garsai paprastai visai „nesumuzikinami“ (arba tik vos vos): jų tembras, kontūras, aukštis priartėja prie gyvūnams, su kuriais (per kuriuos) komunuojama, būdingų garsų, nesiekiant jų įtraukti į žmonių muziką. Taip sukuriama atitinkamo gyvūno garsinė kaukė, kurią „užsidėjęs“ šamanas pats savotiškai į ją transformuojasi ar bent jau siekia tuo įtikinti ritualo adresatą.

Savo tikslų siekdami panašiai elgiasi kai kurie pasakų veikėjai gyvūnai. Antai vilkas, norėdamas įsiprašyti pas ožiukus, savo balsu bando pavažduoti jų mamą, ja apsimesti. Jam tai pavyksta tik tada, kai kalvis paplonina liežuvį. Tuomet, akustiškai persikūnijęs į ožką, arba „užsidėjęs“ ožkos balso kaukę, vilkas pagaliau apgauna ožiukus. Panašiai kitoje pasakoje (AT 702B*) vilkas, persikūnijęs į piemenėlį, apgauna mergelę uogelę:

Kad kitąkart buvo piemenėlis. Jis beganydamas rado vuogą. Iš tos vuogos pasidarė mergaitė. Jis jai pabudavojo pušų klėtaitę ir sulipino iš lendrių lipinaitę ir įleido gyvėt tą mergaitę. Tai mergaitei liepė duris užsidarinėti ir, apart jo, nieko neįleisti. Jis vakare parginęs nueidavo ją atlankyti. Nuėjęs pas klėtaitę, šaukdavo šiteip:

– Pušų klėtaitė,
Lendrių lipinaitė,
Vuogos mergaite,
Atidaryk dureles.

Mergaitė, supratus balsą savo piemenėlio, įleisdavo pas save. Vilkas nusiklausė dainos piemenėlio, atėjęs kartą pas klėtaitę, sako ir jis tą pačią dainelę – storu balsu uždainavo:

– Pušų klėtaitė,
Lendrių lipinaitė,
Vuogos mergaite,
Atidaryk dureles.

13 Czekanowska 1999: 8.

Mergaitė, pažinus ant balso, kad ne jos piemenėlis, sako:

– Neleisiu: mano piemenėlis parėjęs plonai dainuoja, o čia storai.

Vilkas, matydamas, jog neprigauna mergaitę, nueina pas kalvį, sako:

– Kalvi, ei kalvi, paplonyk man liežuvį.

– O ką man duosi?

– Aš tau duosiu pupų kartį, žirnių rėtį, duonos kampą, lašinių rėžį ir sunykusių kiaulaitę.

– Na, tai dėk ant priekalo.

Vilkas padeda liežuvį ant priekalo, kalvis su kūgiu bumt takšt, bumt takšt, paplonino vilkui liežuvį. Kalvis sako:

– Dabar atiduok prižadėtas derybas.

Vilkas, pakėlęs vuodegą, ir sako:

– Štai tau...

Vilkas nueina pas mergaitę ir, mokėdamas plonai, šaukia plonu balsu:

– Pušų klėtaitė,
Lendrių lipinaitė,
Vuogos mergaite,
Atidaryk dureles.

Mergaitė vilką įleidžia, mislydama, kad jos piemenėlis. Vilkas ją sudraskė ir suėdė, o kaulėlius nugraužęs ant kaklelio sukrovė, o pats, duris uždaręs, išbėgo į girią.¹⁴

Tos pačios balso paploninimo procedūros griebiasi ragana, norėdama prisivilioti ir suvalgyti Bebenčiuką, Jonelį arba, kaip mūsų su Liuda Liaudanskaite 1990 m. užrašytame variante, Ivanką¹⁵. Pastebėtina, kad visais šiais atvejais neigiamų herojų akustinė transformacija vyksta ne dėl jų pačių ypatingų galių (kaip šamanams persikūnijant), bet įsikišus stebuklingam tarpininkui – kalviui. Kalvis liežuvį paplonina, taip paplonindamas (padarydamas plonesnį, aukštesnį) balsą ir įgalindamas vilko ar raganos persikūnijimą.

Galima tarti, kad maginėje praktikoje įprastas balsas neveikia. Ritualiniai tekstai dažniausia išgiedami, išrėkiami ar sušnabždami, būtinai su atitinkama intonacija, ritmu. Ir Svetlana Tolstaja yra pažymėjusi, kad balso semiotizavimas (įprasminimas, prasminio krūvio suteikimas) liaudies kultūroje paprastai susijęs su fizinių jo charakteristikų pakeitimu: tono paaukštinimu arba pažeminimu, tam tikru intensyvumu (nuo

14 BsTB III: 90–92, Nr. 33.

15 Pateikė Alena Zaderackienė-Valatkevičiūtė, g. 1924 m. Rimašių k., gyv. Stalgonių k., Poškonių apyl.

šnabždėjimo iki riksmo), tempo svyravimu, ypatingais garso išgavimo būdais. Pakeisdamas balsą žmogus užsimaskuoja, persikūnija, tampa neatpažįstamas ir kaip tik tokiu būdu susisiečia su anuo pasauliu¹⁶.

Pakeistas balsas žymi pakitusią žmogaus būseną arba statusą, dažniausiai atliekant apeigas. Pavyzdžiui, įvairiose tradicijose persirengėlių balsų pakeitimas susijęs su atstovavimu anapusinėms jėgoms. Persirengėliai su jų lankomais kaimynais paprastai kalba pabrėžiamai aukštais arba žemais balsais, pamėgdžioja gyvūnų, moterų, vaikų, velionių giminaičių balsus, papildo ir taip jau pakeistą savo balsą dar kitokiais garsais – šnabždesiu, švilpimu, kikenimu¹⁷. Visa tai tik patvirtina, kad žmogaus balsui, kaip simboliinio elgesio instrumentui, tarp visų kitų išraiškos priemonių skiriamas ypatingas vaidmuo¹⁸.

Tad, grįžtant prie ožio balse, visai tikėtina, kad senovės graikų tragedijos choro (efebų?) balsai galėjo atitikti dionisiškojo aulo (t. y. dvigubo aulo, diaulo) estetiką – virpėjimu, drebėjimu (*tremolo*) sukeltą ožio mekenimo ar bliovimo įspūdį, pritinkantį Dioniso palydovų satyrų, o ir paties Dioniso zoomorfiniam pavidalui.

OŽELIO DAINOS

O dabar pasižvalgykime po lietuvių dainas apie ožį. Jos tokios gausios, kad veik neapbrėpiamos ir labai margos stilistikos. Jose glūdi įvairūs kultūriniai sluoksniai – nuo reliktnių ritualinių praindoeuropietiškių iki XX a. kaimo buitinių humoristinių. Kita vertus, tas pats motyvas gali priklausyti iškart keliems kultūriniam sluoksniams – dar nepraradęs vienos, seniausios prasmės, bet jau įgavęs kitą, naujesnę, o ant viršaus – ir visai naują, naujausią. Todėl kai kurie dainų apie oželį motyvai ar tik jų detalės, nepaisant lėkštos regimybės, ragina imtis gilesnių tyrimų.

Manychiau, kad ypač dėmesio vertos dainos su refrenais, pavyzdžiui: *ukum pukum, ekum pukum, akum bucum, aki tpruki, muki tpruki, buki muki, meke puke, me-e prr-rr, hm pir* ir pan.

Šių refrenų užrašymai įvairiuose dainynuose, archyvų rankraščiuose bei kataloguose mažai

ką tesako. Daugelis oželio dainų, turinčių panašius refrenus, skelbtos tarp vaikų arba humoristinių dainų. Tiesa, tai puikūs pavyzdžiai kalbininkams, tyrinėjantiems visokius dalinio žodžių dvigubavimo (reduplikacijos) atvejus. Kalbininkų teigimu, reduplikuotiniai žodžiai mūsų šneka-mojoje kalboje reti – didžiąją jų dalį, anot Jurgitos Uselytės, sudaro ištiktukai¹⁹. Tačiau tokie sudvigubinti žodžiai, virtę stabiliais junginiais, yra ypač dažni tarp refrenų seniausio klodo muzikinėje tautosakoje: dainuojamuose pasakų interpuose, vaikų, piemenų dainose, ganymo šūksniuose.

Oželio dainų su minėtais refrenais melodijų užrašyta palyginti nedaug, o turimų garso įrašų transkribuota vos keletas. Tai paaiškinama paramuzikinių garsų notografavimo sudėtingumu. Tačiau net ir užrašytos melodijos (kaip ir tekstai) be palydimojo paaiškinimo, galima sakyti, nieko vertos. Pavyzdžiui, tik klausydami Jono Gliudelio padainuotos dainos „Aš ožiukas, muki tpruki“ įrašo²⁰, atkreipiau dėmesį į tai, kad dainininkas žodį *muki* dainuoja paprastai, o *tpru(ki)* – pirmąjį skiemenį tiesiog prunkšdamas (vibruodamas atpalaiduotomis lūpomis). Tokia artikuliacija atitinka arklių stabdymo signalą *tpru* bei karvių, veršelių šaukiamuosius garsažodžius *tpruka tpruka* (o kartais ir atitinkamus karvių vardus – *Tpruka, Tprukė, Tprukutė*), dar ir šiandien girdimus Lietuvos kaimuose. Anot Jurgos Trimonytės-Bikelienės, garsažodinis refrenas *tpru* nepaklūsta bendrosioms lietuvių kalbos priebalsių jungimosi taisyklėms²¹. Tokie invokatyvai, vartojami kreipiantis į naminius gyvūnus (*tpruka, trrr, škac* ir pan.), kalboje užima periferinę padėtį ir, Alekso Girdenio teigimu, apskritai nelaikytini tikrais kalbos elementais²². Kaip pažymi Jolanta Zabarskaitė, šie invokatyvai – tai mūsų agrarinės praeities dalis, mažai tyrinėjama, gerokai primiršta ir nesustabdomai nykstanti²³.

Svarbu tai, kad dainų cikle apie oželį šių dvigubų refrenų garsinė raiška ypatinga. Galima numanyti juose slypint kažkokią iki šiol neatskleistą prasmę. Dėl to galėtume pasiremti Jurijaus Šeikino pastaba, kad „gyvūno balso išskyrimas kaip atskirės melodijos (dainuojamos ar

16 Толстая 1999: 10.

17 Петрухин 1986: 6–7.

18 Новик 1999: 217.

19 Uselytė 2010: 114.

20 G. 1884 m. Obenių k., Vievio r.; užr. R. Gučas 1962 m.; MFA KTR 201(1), MFA mg 3851(6).

21 Trimonytė-Bikelienė 2009: 88–89.

22 Girdenis 1995: 16.

23 Zabarskaitė 2006: 177.

atliekamos instrumentu) kultūroje apskritai nebūna savavališkas. Toks išskyrimas visuomet yra nulemtas tautos pasaulėžiūros, jos požiūrio į konkretų gyvūną ir visuomet patvirtinamas mitų, epo, sakmių ir pasakų.²⁴

Atidesniu šių dainų tyrimu užsiimti mane paskatino palyginti neseniai atsivėrusi galimybė susipažinti su Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto archyvo garso įrašų fondu. Senieji garso įrašai patvirtino jau senokai kirbančią mintį, kad visi minėti oželio dainų refrenai (*akum bukam, ekum pukum* ir pan.) kitados galėjo būti ne paprastai ištariami, bet išgaunami ypatingu būdu, gerklomis formuojant neįprastus garsus – savotiškai knarksint, šnarpščiant, kriuksint ir prunkščiant, plekšint, caksint liežuviu ar panašiai. Berasdydama straipsnį, netikėtai sulaukiau naujos medžiagos – dar vieno garso įrašo su nepaprastai įdomiais garsais, išgaunamais kriuksint ir šnarpščiant²⁵, ir vertingos informacijos apie vieną iš oželio dainų atlikimą (tai rodytų šią dainą buvus populiarą Biržų krašte). Rasa Šernienė, išgirdusi ypatingą dainos „Irla irla, ukum pukum“ refreno artikuliaciją²⁶, prisiminė, kad ir jos vyro Tomo dėdė taip dainuodavo: „Gal greičiau ir truputį kitais žodžiais. Visą laiką maniau, jog pats sukūrė – buvo labai kūrybingas. Viską kriuksėdavo lygiai taip pat meistriškai. Tai buvo giminės *topas*. Vis prašydavom padainuoti“ (2021 m. sausio 15 d. informacija). Kartais tokį ypatingą refreno artikuliaciją teigia ir pačių dainininkų pastabos. Antai pastaboje prie dainos „Aš aželis, me-e prr-rr“, padainuotos Emilijos Kuzavinienės-Zaukaitės, atlikėja priduria, kad „*me-e prr-rr* garsais pamėgdžiojamas ožys. Be to, visa ši daina dainuojama per nosį.“²⁷

Taigi aptarkime dvigubo refreno ištarimą oželio dainose. Kaip sakytą, šių dainų refrenas sunkiai transkribuojamas natomis, ir kaip tik dėl to, kad ne paprastai išdainuojamas, bet išgaunamas suspaustomis gerklomis bei lūpomis: du pirmieji ritminiai vienetai – įkvepiant ir savotiškai knarktelint ar kriuktelint, kiti du – iškvepiant ir



Gerklinis dainavimas: *Mary Siouaraapik* ir *Audla, Puvirrituq*, 1976 m. (fotografas nežinomas). A-HBCA-220, B & W fotografija, Ontarijo mokslo centras.

tuo pat metu lūpomis sučepsint arba prunkštelint. Aišku, kad tai tikrai ne muzikiniai garsai, bent jau pagal tradicinę muzikos sampratą.

Atkreipkime dėmesį, kad šie ypatingi garsai išgaunami tolydžio kaitaliojant įkvėpimą ir iškvėpimą. Tipologiškai artima archajiška muzikinė artikuliacija žinoma vadinamosioms paleoazijinėms (ir joms giminingoms) tautoms. Bene daugiausia tyrinėtojų dėmesio šiuo atžvilgiu teko Kanados eskimų inuitų vokalinei technikai (*kataj-jaq* ar *qattajjaq*), kurią sudaro motyvų kartojimas įkvepiant ir iškvepiant ir taip išgaunant savotišką nosinį bei gomurinį balsą, lydimą ištrūkstančių nefiksuoto aukščio garsų. Taigi girdėti savotiškas mykimas („gerklinis dainavimas“) ir jį lydintys aukšti garsai. Paprastai šitaip dainuodamos varžosi dvi moterys. Kūrinys baigiamas tada, kai viena iš moterų tiesiog uždūsta ir susijuokia. Tekstas – beprasmiai skiemenys²⁸. J. Šeikino manymu, kai kurios Kanados ir Grenlandijos eskimų *katajjaq* rūšys rodo giminybę su čiukčių ir koriakų intonavimo tradicija²⁹.

Anot Žano Žako Natjezo (Jean-Jacques Nattiez), iš esmės, tai dvi vienaarūšių garsų eilės: viena – žemų, vadinamųjų gerklinių, kita – aukštų garsų eilė. Pakaitinis dainavimas įkvepiant ir iškvepiant sukuria tai, ką galima pavadinti „tapybos stiliumi“.

24 Шейкин 2002: 235.

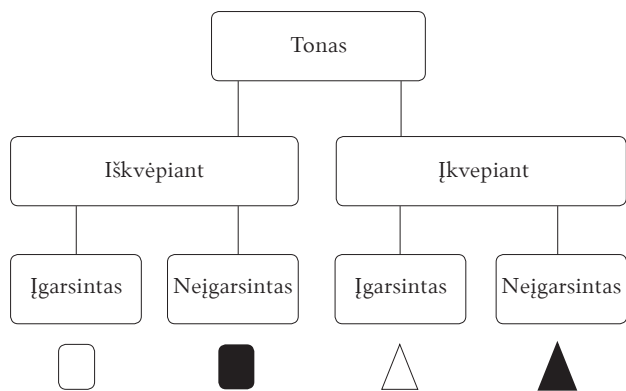
25 Tai daina „Tas oželis kėstaragis“, įdainuota Ernesto Vedlūgos, g. 1902 m. Svilių k., Biržų r. Savo senelio įrašu, saugomu LLTI archyve (LTRF mg 4691(86)), pasidalino grupės „Trys keturiose“ dainininkė Audronė Žilinskienė.

26 http://folkloras.lmta.lt/irasai/KF_1170-1?fbclid=IwAR2hnX5fU5KEMiP2NZvfTEsWbUanFXMwHLgybWbJGKxNQItI3skHRMofDiY.

27 G. 1936 m. Rūmiškių k., Obelių vlsč.; LLD Vk, p. 438 (LTRF pl. 561/3) ir p. 243.

28 VW: 131; CD I: 12.

29 Шейкин 2009: 75.



Inuitų vokaliųjų žaidimų notacijos simboliai. Keturiios pagrindinės *katajjaq* muzikinio garso kategorijos (Charron 1978: 255)

Rašydamas apie čiukčių gerklinį dainavimą, jų vadinamą *pic eynen*, Ž. Ž. Natjezas pabrėžia, kad šis naudojamas ritualinių šokių kontekste, judesiais ir balsais mėgdžiodant įvairius gyvūnus. Muzikos požiūriu, *pic eynen* šiek tiek skiriasi nuo inuitų *katajjaq*: pastarasis atliekamas dviejų moterų (labai retai – kelių porų), o *pic eynen* – didesnio moterų skaičiaus: viena dainuoja pagrindiniu balsu, kitos improvizuoja, jam pritardamos³⁰. Beje, Ž. Ž. Natjezas teigia, kad jo paties garso įrašai, daryti kitose inuitų teritorijose (Šiaurės Bafino žemėje), liudija buvus dainavimą *pirkusirtuk*, kuriame gerklinis balsas pasitelkiamas ne visada. Kitose inuitų gyventose vietovėse ir pagrindinis terminas kitas – *nipaquhiit*. Taigi garsas ne visada išgaunamas gerklomis, be to, žodis *katajjaq* pačių eskimų niekada nebuvo pažodžiui suprantamas kaip gerklinis dainavimas – tai išmokta iš baltųjų. Manoma, kad praeityje buvo simboliškai pasidalijama užduotimis: vyrams medžiodant, moterys atlikdavo *katajjaq*, taip mėgdindamos paveikti gyvūnų (minimų arba mėgdžiodamų) dvasias ir per atstumą prisidėti prie medžioklės sėkmės³¹.

Katajjaq iš esmės sudaro pasikartojančių motyvų (temų) ir pasirinktų morfemų (žodžių ar žodžių dalių) sėkos. Atrodo, kad laikytis nuoseklaus pasakojimo nebuvo svarbu. Motyvo kartojimų skaičius neapibrėžtas. Didžioji dalis antrojo balso motyvo yra tokia pat kaip pirmojo, tik atsilieka puse takto – pagal įkvėpimo ir iškvėpimo kaitą.



Inuitų vokalinio žaidimo dviese notacijos pavyzdys (Nattiez 1983: 457).

Giminingą žanrą *rekutkar* (iš *rekut* 'gerklė' ir *kar* 'daryti, sukurti') turi Krafto ainai, imigrantė į Hokaidą iš Sachalino (patys Japonijos Hokaido ainai šio žanro neturi)³². Azijos eskimai (Naukano ir Sirenikio kaimų gyventojai) gerklinį krenkštimą įkvepiant ir iškvepiant vadina „čiukčių muzika“. Šis intonavimas (kaip moterų šokių muzikinis apipavidalinimas) žinomas įvairiose Kamčiatkos etninėse grupėse, itelmenų tradicijoje toks krenkštymas būdingas tiek vyrų, tiek moterų soliniams šokiams, Kolyme jis lydi evenų ir jukagirų vyrų ir moterų šokius ratu, yra būdingas Taimyro autochtonų (nganasanų, encų, dolganų, šiaurės vakarinių jakutų) mišriems šokiams. Įvairioms Paamūrio tautoms krenkštymas įkvepiant ir iškvepiant – merginų žaidimas balsu. Visa tokių gerklinių žaidimų ir šokių palydimojo krenkštimo įvairovė, anot J. Šeikino, laikytina „Arktikos tautų intonacinės-akustinės kultūros reliktu“³³.

Ypatingais garsais ritualiniams šokiams ratu pritaria ir nganasanai – negausi, toliausiai šiaurėje gyvenanti Eurazijos tauta, priklausanti samodų³⁴ grupei. Į savitus garsus buvo atkreiptas dėmesys dar XVIII a. pabaigoje: „Vietoje muzikos jie [vyrų] karkia nosimi, išgaudami tam tikrą skiemenį, o moterys vienodu ritmu knarkčioja.“³⁵ Toks akompanimentas esą skirtas pamėgdžioti šiaurės elniams: „Šokio dalyviai krenkštė (*хоркали*) kaip elniai: vyrai – šurkščiu balsu, mėgdžiodami patinus, moterys – švelnesniu balsu, mėgdžiodamos pateles.“³⁶ Nganasanų ritualinio šokio akompanimentą sudaro garsažodžiai *antina mantina aku ai* ir krenkštimą primenantys garsai, išgaunami įkvepiant ir iškvepiant. Žodžiai kalbiškai beprasmiai, tačiau pateikėjo (šamanų palikuonio) Demnimės Kosterkino liudijimu,

32 Земцовский 1991: 164; Nattiez 1999 ir kt.

33 Шейкин 2009: 75.

34 Grupė mažų tautelių, gyvenančių daugiausiai šiauriniame Sibire bei šiaurės rytinėje europinės Rusijos dalyje.

35 Паллас 1788: 105.

36 Попов 1936: 79; cit. iš Шейкин, Добжанская, Никифорова 2016: 36.

30 Nattiez 1999: 409.

31 Nattiez 1983: 459.

jie kilę iš šamaniško ritualo (todėl paprastiems žmonėms jų reikšmė nežinoma). Ritualinio šokio metu šamanas, sakydamas minėtus žodžius, įterpdavo riaumojimą, primenantį meškos balsą. Muzikine prasme tai irgi garsai, nepriklausantys nei kalbėjimui, nei dainavimui. Etnomuzikologė Trynu Ojama (Triinu Ojamaa) atkreipia dėmesį į šio reiškinio apibrėžimo etnomuzikologijoje problemą. Dažniausiai toks artimas kalbai elgesys balsu vadinamas rečitavimu. Tyrinėtojos manymu, jam apibrėžti labiau tiktų kompozitoriaus Arnoldo Šėnbergo (Schoenberg) sukurtas terminas *Sprechgesang* ‘kalbadainis’. Antrojoje šokio akompanimento dalyje imituojamas meškos riaumojimas, pasitelkiant skiemenis *ō-ō-ai*. Ypatingas balso tembras išgaunamas naudojant tam tikrą kvėpavimo techniką. Segmentas *ō* išgaunamas įkvepiant, o po jo einantys garsai – iškvepiant. Tokią vokalinę techniką naudoja koriakai, evenkai, tungusai, čiukčiai ir kitos Sibiro tautos, taip pat inuitai³⁷. (Manoma, kad inuitai persikėlė iš Azijos į Ameriką per Beringo sąsiaurį, atsinešdami pradines šios vokalo technikos formas. Šių pirminių formų pagrindu ir atsirado inuitų bei ainų gerkliniai žaidimai ir Šiaurės Sibiro tautų šokius lydintis muzikavimas balsu.³⁸)

Akivaizdu, kad minėtą šokių muzikavimą ir gerklinius žaidimus sieja bendra maginė funkcija. Gerkliniu krenkštumu imituoti lokių, briedžių, ruonių, varnų, gandrų ir kitų gyvūnų bei paukščių balsai. Manoma, kad muzikavimas krenkščiant gerklomis lėmė medžioklės sėkmę³⁹. Tačiau gyvūnų mėgdžiojimas krenkščiant gerklomis šokių ir balso žaidimų metu, matyt, turi ir platesnę prasmę nei medžioklinė magija. Pavyzdžiui, dolganai šokdami imituoja gandrą, o gandro jiems nevalia užmušti. Klodo Šarono (Claude Charron) tyrimai rodo, kad gerkliniais balsais būdavo pasveikinami svečiai, be to, jie turėjo savotišką didaktinę paskirtį auklėjant vaikus⁴⁰.

Čia tiktų etnomuzikologės Galinos Syčenko (Сыченко, Sychenko) pasiūlyta šamaniško intonavimo sąvoka, apimanti dainavimą, muzikavimą įvairiomis garso išgavimo priemonėmis, gamtos garsų imitacijas bei šūksnius, įvairias ypatingas kalbos formas, vartojamas šamanų ritualų bei pasirengimo jiems ir šamanų regėjimų metu, taip pat visokiomis improvizuotomis neritualinėmis

aplinkybėmis. Šiai sąvokai būtų galima priskirti ir tą garsinę veiklą, kurią atlieka šamaniškoms tradicijoms priklausantys, bet patys šamanais nesantys asmenys. J. Šeikinas tokius reiškinius yra apibūdinęs „parašamanizmo“ terminu. D. B. Fankas (Funk) ir V. A. Charitonova (Харитоновa, Kharitonova) panašia prasme vartoja „liaudies šamanizmo“ terminą, o atitinkamus asmenis vadiną „šamanuojančiais“ (*shamanizers*)⁴¹.

Svarstydamą krenkščiamo garso funkcijas, originalią prielaidą išskėlė Trynu Ojamā (Triinu Ojamaa). Jos manymu, reguliaraus metro gerklinis krenkštymas įkvepiant ir iškvepiant gali sukelti plaučių hiperventiliaciją, kuri šokėjų gali būti pasitelkiama ekstazės būsenai pasiekti (nors rašytiniai šaltiniai apie tai atvirai nekalba). Tyrinėtoja atkreipia dėmesį į ekstazę sukeliantį krenkštimą balsu nganasanų meškos šokio metu. Paprastai išskiriama keletas veiksmų, prisidedančių prie transo būsenos šokant, vienas pagrindinių – tolydžio greitėjantys ritmiški judesiai. Tačiau nganasanų meškos šokis šokamas vienodu vidutiniu tempu, todėl esą tikėtina, kad jo metu transą pasiekti galėjo padėti kaip tik ritmiško kvėpavimo krenkščiant sukelta hiperventiliacija⁴².

Kadangi Sibiro tautų folklorinės tradicijos nežino sąvokos „muzika“, archajiškiems muzikiniams reiškiniams įvardyti J. Šeikinas siūlo sąvoką „intonacinė-akustinė sistema“. Ypatingą reikšmę šioje archajiškoje sistemoje, etnomuzikologo tyrimais, įgyja tembrai. Vienas pagrindinių intonacinės kultūros formavimosi mechanizmų, anot J. Šeikino, yra garsų imitacija – *echolalija* ‘(nevalingas) išgirstų žodžių, frazių kartojimas’ ir *glosolalija* ‘bepasmis, nežinomą kalbą primenantis murmėjimas (transo būsenoje)’. Tokį archajišką intonavimą išsaugojo medžiotojų signalai ir garsų pamėgdžiojimai, kuriais valingai siekiama nutolti nuo žmogaus balso. Kai kurie jų kaip tik pagrįsti gerkliniu krenkštumu įkvepiant ir iškvepiant, pavyzdžiui, pamėgdžiojant elnią arba miškinį purpelį. Tarp Sibire paplitusių signalų išsiskiria viliojamieji „moteriški“ kreipiniai į gyvūnus, paremti meistrišku imitavimu. J. Šeikino manymu, jie ir tapo ypatingo Arkties zonos tautų intonacinio-akustinio meno – gerklinio krenkštimo įkvepiant ir iškvepiant – provaizdžiu⁴³.

37 Ojamaa 2009: 42.

38 Nattiez 1999: 411–412.

39 Nattiez 1999: 405.

40 Charron 1978: 246.

41 Sychenko 2009: 66–67.

42 Ojamaa 2009: 40, 55.

43 Шейкин 2002: 189–203.

Sibiro intonacinėje-akustinėje sistemoje etnomuzikologas išskiria keletą gerklinio dainavimo atmainų. Tungusams priklausančių udegėjų, gyvenančių daugiausia prie Amūro, muzikiniame folklore gyvuoja ypatinga vokalinės kūrybos rūšis *digainai* (диганайи), pažodžiui, ‘žvėries arba paukščio imitavimas balsu’. Tai gerklinis dainavimas įkvepiant ir iškvepiant, sukuriantis elnių šnarpštimo, prunkštimo, žuvėdrų klykavimo ar ruonių skleidžiamų garsų įspūdį (čiukčių *пичьэйн’ен*, koriakų *кариг’айн’этык* ir kt.). Tiurkams priklausančių dolganų, gyvenančių šiaurės Sibire, panašūs garsų mėgdžiojimai vadinami „dainavimu nugara“, bet tik ypatingi specialistai geba išgauti savitą gerklinį krenkštimą (*хорканье*), primenantį elnio balsą⁴⁴. Be to, žodžiu *хорканье* dar vadinamas kimus, gergždžiantis garsas, kurį poravimosi metu leisdamasis skleidžia slankos (*Scolopax rusticola*) patinas⁴⁵. Lietuviams slankos irgi *kurkia*, *kurkčioja* ‘tarpais kurkia’: *Kėkštai ir slankos kurkčioja] po lankas, kvarksi* (LKŽe). O tai tilvikinių šeimos paukštis, giminingas mūsų „mekenančiam“ *perkūno oželiui*.

Po tokio ilgoko nukrypimo į archajinės epochos paramuzikinių garsų pasaulį, baigiant laikas grįžti prie lietuvių oželio dainų. Akivaizdūs tipologiniai panašumai rodo, kad minėtieji jų refrenai savo ypatingai išgaunamais tembrais, irgi atsiduriančiais už įprastos muzikos (ir netgi kalbos) garsyno ribų, puikiai atitinka archajinės intonacinės-akustinės kultūros normas. O tai leidžia numanyti itin tolimą senovę siekiančias šių refrenų, o gal ir pačių oželio dainų, ištakas. Bet apie tai – kitąsyk.

LITERATŪRA IR ŠALTINIAI

BsTB = *Jono Basanavičiaus tautosakos biblioteka*, t. 3: *Lietuviškos pasakos įvairios*, III. Surinko Jonas Basanavičius, parengė Kostas Aleksynas. Vilnius: Vaga, 1997.

Burkert 1966 = Walter Burkert. *Greek Tragedy and Sacrificial Ritual*. // *Greek Roman and Byzantine Studies*, t. 7, 1966.

Burkert 1990 = Walter Burkert. *Wilder Ursprung. Opfer-ritual und Mythos bei den Griechen*. Berlin: Klaus Wagenbach, 1990.

44 Шейкин, Добжанская, Никифорова 2016: 35–37. Beje, internete galima artikti ir praktinių instrukcijų elnio balsui ramėgdžioti, žr. Степанова, Татьяна. Горловое пение в народных танцах тунгусов <<http://tudocs.exdat.com/docs/index-100435.html>>.

45 Šio garso pavyzdžių galima rasti čia: <<http://onbird.ru/opredelitel-ptic/valdshnep/golos>>.

Charron 1999 = Claude Charron. *Toward Transcription and Analysis of Inuit Throat-Games: Micro-Structure*. // *Ethnomusicology*, t. 22, 1978, Nr. 2.

Czekanowska 1999 = Anna Czekanowska. *Ritual and the Means of its Transmission: Towards the Discovery of Mental Concepts and Artistic Prepositions*. // *Ritual and Music: Papers presented at the International Ethnomusicologist Conference held in Vilnius, December 11–12, 1997*. Edited by Rimantas Astrauskas. Vilnius: Lithuanian Academy of Music, 1999.

Girdenis 1995 = Aleksas Girdenis. *Teoriniai fonologijos pagrindai*. Vilnius: Vilniaus universitetas, 1995.

Martin 2003 = Richard P. Martin. “The Pipes are Brawling”: Conceptualizing Musical Performance in Athens. // *The Cultures within Ancient Greek Culture: Contact, Conflict, Collaboration*. Eds. Carol Dougherty and Leslie Kurke. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Nattiez 1983 = Jean-Jacques Nattiez. *Some Aspects of Inuit Vocal Games*. // *Ethnomusicology*, t. 27, 1983, Nr. 3.

Nattiez 1999 = Jean-Jacques Nattiez. *Inuit Throat-Games and Siberian Throat singing: A Comparative, Historical, and Semiological Approach*. // *Ethnomusicology*, t. 43, 1999, Nr. 3.

Ojamaa 2009 = Triinu Ojamaa. *Some aspects of Nganasan dance music*. // *Perspectives on the song of the indigenous peoples of northern Eurasia: performance, genres, musical syntax, sound*. Edited by Jarkko Niemi. Tampere: Tampere University Press, 2009.

Račiūnaitė-Vyčiniene 2020 = Daiva Račiūnaitė-Vyčiniene. *Ožys ir jo garsinė aplinka, I dalis: Ožio balsas*. // *Būdas*, 2020, Nr. 6.

Račiūnaitė-Vyčiniene 2021 = Daiva Račiūnaitė-Vyčiniene. *Ožys ir jo garsinė aplinka, II dalis: Ožio ragas ir ožio koja*. // *Būdas*, 2021, Nr. 1.

Sachs 1943 = Curt Sachs. *The Rise of Music in the Ancient World: East and West*. New York: W. W. Norton & Co., 1943.

Sychenko 2009 = Galina Sychenko. “Shamanic intonation”: history and phenomenology of the concept. // *Perspectives on the song of the indigenous peoples of northern Eurasia: performance, genres, musical syntax, sound*. Edited by Jarkko Niemi. Tampere: Tampere University Press, 2009.

Sourvinou-Inwood 2005 = Christiane Sourvinou-Inwood. *Greek Tragedy and Ritual*. // *A Companion to Tragedy*. Edited by Rebecca Bushnell. Blackwell Publishing, 2005.

Trimonytė-Bikelienė 2009 = Jurga Trimonytė-Bikelienė. *Refrenų-garsažodžių fonotaktikos ypatumai*. // *Žmogus ir žodis*, 2009, Nr. 1.

Uselytė 2010 = Jurgita Uselytė. *Lietuvių kalbos žodžių reduplikacija*. // *Lituanistika*, t. 56, 2010, Nr. 1–4 (79–82).

VW = *Voices of the World: An Anthology of Vocal Expression*. Coordination by Hugo Zemp, generaltexts by Gilles Léothaud, Bernard Lortat-Jacob and Hugo Zemp. Musée del’Homme, 1996. CD I–III.

Zabarskaitė 2006 = Jolanta Zabarskaitė. *Ekspresyvioji lietuvių kalbos leksika ir vartosenos žodynai*. // *Leksikografija ir leksikologija*, I dalis: *Aiškinamųjų bendrinės kalbos žodynų aktualijos*. Sud. Ritutė Petrokienė. Vilnius: Lietuvių kalbos institutas, 2006.

- Агапкина 1995 = Татьяна Агапкина. Звуковое поле традиционного календаря. // *Голос и ритуал: Материалы конференции, май 1995 г.* Москва: Государственный институт искусствознания, 1995.
- ВИМ I = *Всеобщая история музыки*. Составил Роман Грубер, I. Москва: Музгиз, 1965.
- Добжанская 1997 = Оксана Добжанская. *Шаманский обряд нганасан: опыт этномузыковедческого исследования*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория, 1997. Prieiga internetu: <<http://cheloveknauka.com/shamanskiy-obryad-nganasan-opyt-etnomuzykovedcheskogo-issledovaniya>>.
- Добжанская 2008 = Оксана Добжанская. *Шаманская музыка самодийских народов в синкретическом единстве обряда*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. Москва: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2008.
- Земцовский 1991 = Изалий Земцовский. Артикуляция фольклора как знак этнической культуры. // *Этнознаковые функции культуры*. Москва: Наука, 1991.
- Крыжановская 2013 = Яна Крыжановская. О звуковом коде традиционной амурской культуры. // *Голос в культуре. Музыка природы: звукоподражание в обряде и искусстве*, IV. Редакторы-составители И. А. Чудинова, А. А. Тимошенко. Санкт Петербург: Российский институт истории искусств, 2013.
- Новик 1999 = Елена Новик. Семиотические функции голоса в фольклоре и верованиях народов Сибири. // *Фольклор и мифология Востока в сравнительно-типологическом освещении*. Москва: Наследие, 1999.
- Паллас 1788 = Петр Симон Паллас. *Путешествие по разным провинциям Российского государства*, III. СПб.: Имп. Акад. наук, 1788.
- Петрухин 1986 = Владимир Петрухин. Человек и животное в мифе и ритуале: мир природы в символах мира культуры. // *Мифы, культы, обряды народов зарубежной Азии*. Москва: Наука, 1986.
- Попов 1936 = Андрей Александрович Попов. Тавгийцы: Материалы по этнографии авамских и вадеевских тавгийцев. // *Труды Института этнографии*, т. 1 / 1. Москва-Ленинград: Изд-во АН СССР, 1936.
- Толстая 1999 = Светлана Толстая. Звуковой код традиционной народной культуры. // *Мир звучащий и молчащий: Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян*. Москва: Индрик, 1999.
- Шейкин 2002 = Юрий Шейкин. *История музыкальной культуры народов Сибири: Сравнительно-историческое исследование*. Москва: Восточная литература, 2002. Prieiga internetu: <<https://textarchive.ru/c-2391653-pall.html>>.
- Шейкин 2009 = Юрий Шейкин. Традиционная музыкальная культура народов Арктики (постановка проблемы общности и различий в культурах народов циркумполярного региона). // *Традиционная культура*, т. 35, 2009, №. 3.
- Шейкин, Добжанская, Никифорова 2016 = Юрий Шейкин, Оксана Добжанская, Вера Никифорова. Звучащий ландшафт Арктики. // *Этнографическое обозрение*, 2016, №. 4.

THE GOAT AND ITS SOUND ENVIRONMENT, PT. III: CHANGED VOICE AND GOAT SONGS

Daiva VYČINIENĖ

The article analyses the image of a goat in folklore, mythology, and customs, focusing on the sound code: the voice of the goat and its sound environment. According to the data of Lithuanians and other nations, using comparative, historical typological, structural-semiotic methods, as well as access to hermeneutic interpretation, attempts are made to reveal the links of the goat with music (music instruments, ways of forming/changing the human voice, musical escorting rituals, etc.), their origin and possible meanings.

The third part of the article focuses on the functions and meanings of the transformed voice, various ways of changing voices related to the ceremonial environment of their use. The following definitions are used to describe the voice-changing phenomenon: “voice mask” (Curt Sachs), “acoustic mask” (Jana Kryžanovskaja) and so on. Attention is drawn to the special way of extracting the sound of the “goat song” chorus. In most cases, these are paramusical sounds, often produced by continuous alternation of inhalation and exhalation. Similar archaic musical articulation can be found among the so-called Paleasian and related peoples. Yuri Sheikin, a Siberian folklore expert, suggests the term “paleosonic system” to describe archaic musical phenomena. It has a special significance for voice timbre, which wilfully seeks to “distance” itself from the human voice. The choruses of Lithuanian “goat songs” with their specially produced timbres, also find themselves outside the sound of ordinary music (and even language), in line with the norms of archaic paleosonic culture. This makes it possible to identify the origins of these refrains, and perhaps the “goat songs” themselves, which date back to ancient times.

Lietuvos muzikos ir teatro akademija
Vilniaus g. 6–2, LT-01110, Vilnius
E.paštas: daiva.vyciniene@lmta.lt
Gauta 2020 05 20, įteikta spaudai 2021 04 26