

dalyviams moderniškai atrodo polistilistiniai ar multikultūriniai deriniai. Kaimo žmonės nesiklauso tiek daug įvairių stilių muzikos kaip jaunimas, dzūkėms nėra gražesnių dainų už dzūkišką, tačiau jaunimas suvokia, kad liaudies muzika yra tik viena iš daugelio pasirinkimo galimybių, apibūdina ją kaip alternatyvą (p. 112).

Be abejo, folkloro ansamblių gyvavimas gali būti nagrinėjamas ir įvairiais kitais aspektais, daug kas atsiskleistų nagrinėjant folkloro koncertų tematiką. Kuo ansamblių dalyviai domisi patys ir stengiasi sudominti klausytojus: tarmiška kalba, archajiškomis apeigomis, žemdirbiška pasaulėjauta, istorijos atspindžiais dainose ar ilgesingais romansais? Kas iš etnokultūrinio paveldo jiems atrodo brangiausia? Atidumo nusipelnytų ir išskirtinės folkloro judėjimo asmenybės – ansamblių vadovai, išmoningai ir kūrybingai parengę ne vieną koncertinę programą, girti ar kritikuoti už naują požiūrį, kartais netgi buvę pašiepti.

Knygos autorė kelis kartus užsimena, kad, atlikdama tyrimą, žavėjosi folkloro ansamblių vadovų ir dalyvių veiklumu, jautė dainavimo ir buvimo kartu keliamą gyvenimo džiaugsmą. Galbūt ne viską, kas vyksta folkloro ansamblių repeticijose, koncertuose ir šventėse, įmanoma aprašyti, tačiau labai įdomu sužinoti, kaip plėtojant tradicijas reiškiasi žmonių kūrybiškumas.

Austė Nakiene

MUZIKANTŲ ASMENYBĖS ŠIAURĖS BALTARUSIŲ TRADICIJOJE

Rusijos etnoinstrumentologo Aleksandro Romodino monografija *Человек творящий: Музыкант в традиционной куль-*

*мпы*¹ („Kuriantis žmogus: Muzikantas tradicinėje kultūroje“) – išsamus, gerokai papildytos menotyros kandidato disertacijos pagrindu parašytas mokslo darbas. Disertacija vadinosi šiek tiek kitaip: „Liaudies muzikanto – solisto ir ansamblininko fenomenas (šiaurės baltarusių cimbolininkai)“². Ji buvo apginta 2004 m. Rusijos meno istorijos instituto Folkloro skyriuje, kuriame A. Romodinas dirba mokslo darbuotoju. Autorius pripažįsta, kad šiaurės baltarusių tradicijoje muzikantai griežtai neskirstomi į solistus ir ansamblininkus. Vis dėlto jis juos taip skirsto, nes „atlikėjų mąstymo ypatybėse, jų požiūryje į meną, griežimo manieroje, garsinės kūrybos formose, subtiliausiuose psichologiniuose bruožuose, tam tikro instrumento (ar kelių instrumentų) valdymo specifikoje šis skirtumas yra“ (p. 10–11).

Monografiją sudaro keturios dalys, prielaidose – pokalbių su muzikantais tekstai, kompaktinė plokštelė su cimbolų muzikos 64 kūrinių įrašais ir 41 kūrinių transkripcijos. Beveik visą muziką 1982–1992 m. ekspedicijose įrašė pats autorius su kolegomis, įdėti tik keli anksčiau, 1975–1976 m., žymios folkloro rinkėjos ir tyrinėtojos Jelenos Razumovskajos įrašyti kūriniai. Apsiribota Poozere (rus. *Позерье*) vadinamu regionu, apimančiu ežerų grandinę Vitebsko apskrityje, iš dalies Minsko, Gardino apskritis Baltarusijoje ir Pskovo, Smolensko, Tverės – Rusijoje (daugiausia rytine regiono dalimi). Regionas kartais

-
- 1 Александр Ромодин. *Человек творящий: Музыкант в традиционной культуре*, Санкт-Петербург: Российский институт истории искусств, 2009. – 280 p. + комп. пл.
 - 2 Александр Ромодин. *Феномен народного музыканта – солиста и ансамблиста (северобелорусские цимбалисты)*, Санкт-Петербург: Российский институт истории искусств, 2004.

vadinamas ir Padvine, nes pagrindinė regiono upė – Vakarinė Dvina. Šiame areale gyvena šiaurės baltarusiai (Rusijos dalyje jau prarandantys tautinę savimone).

Ekspedicijų metu rinkdamas medžiagą, autorius stengėsi stebėti muzikantus įvairiose buitinėse ir šventinėse, apeiginėse situacijose, atskleisti jų polinkius, požiūrį į gyvenimą ir meną. Jam buvo svarbu fiksuoti ne tik muziką, bet ir kūrybinį procesą, išsiaiškinti atlikėjų griežimo subtilybes, terminiją. Jis kalbėjosi ir su kitais pateikėjais: dainininkais, šokėjais, pasakotojais, užkalbėtojais, tai yra visais, kas tik galėjo papasakoti apie muzikantus.

Pradinis autoriaus sumanymas buvo išanalizuoti visais trimis pagrindiniais šio regiono instrumentais (smuiku, cimbolais, armonika) griežiančių muzikantų kūrybą, bet dėl labai gausios medžiagos jam teko apsiriboti cimbolininkais, jų įvaizdžiais ir kūrybiniais likimais.

Vis dėlto pirmoje knygos dalyje aprėpiama visa šiaurės baltarusių instrumentinio muzikavimo tradicija, kitos trys dalys (antroji–ketvirtoji) skiriamos jau būtent cimbolininkų asmenybėms ir kūrybai, jose iš eilės aprašomi devynių liaudies muzikantų (tarp jų – vienos moters) būdas, žmogiškos ir meninės jų savybės. Prioritetu tampa muzikantų asmenybių tipologija: daugelį metų su šiais muzikantais bendravęs, išnagrinėjęs jų muziką, autorius išskyrė santūrių, ekspresyvių ir tarpinių (mišrųjų) tipus (pagal asmenybių tipus knygos dalys ir pavadintos). Išties šią tipologiją būtų galima taikyti ir kitais instrumentais grojantiems muzikantams. Antroje dalyje pirmiausia atskleidžiamas muzikanto santykis su grojimo maniera, trečioje pradedamos tirti muzikos formos, ketvirtoje nuodugniai apžvelgiami tradiciniai skambinimo cimbolais būdai. Visose dalyse atsižvelgiama į instrumentinio muzikavimo sąsajas su

šoku ir vokaline muzika. Psichologiniu aspektu tiriamas ne tik elgesys, bet ir muzikiniai tekstai, kuriuos beraštės tradicijos kūrėjai kuria, padedami tradicinės bei individualios artikuliacijos, apimančios ir atlikimo, ir struktūrinius bei kompozicinius elementus. Šių žmogaus būdo tyrimų rezultatas – muzikanto „asmeninio tembro“ apibūdinimas (p. 27).

Tyrimo premisa tapo samprata, kad žmogiškasis, subjektyvusis pradas sudaro kiekvienos kultūros pagrindą³. Pasak autoriaus, muzikinėse formose slypi pirminiam, paviršiniam stebėjimui neatsiverianti, paslėpta potekstė, kurios branduolį sudaro žmogaus išgyvenimai. Muzikoje atsiskleidžiantys liaudies dainininkų, muzikantų jausmai, požiūriai atspindi jų kultūros pasauliui būdingus bruožus. Muzikanto asmenybėje itin reljefiškai išryškėja lokalinės, regioninės tradicijos išskirtinumas. Ir šiandien dažniausiai išsaugoma tradicijos tvermė ir pastovumas. Žmogaus būtyje, elgesyje, kūryboje išsaugoma įvairių praejusių laikų bruožų. Dėmesys žmogui, jo gyvenimui ir kūrybai šiandien, liaudies tradicijai gėstant, įgyja ypatingą reikšmę. Be to, daugelis instrumentinės liaudies muzikos bruožų nuo seno turi universa-

.....
3 Autorius pasirėmė įvairių pasaulio etnomuzikologų mintimis, pirmiausia – slovākų muzikologo Oskáro Elscheko: „Folkloristika ir etnomuzikologija rėmėsi senomis teorijomis apie literatūrą ir folklorą, pasak kurių, pagrindinis vaidmuo formuojant (kuriant) liaudies muziką priklauso kolektyvui. Turiu prisipažinti, kad šia dviejų šimtų metų senumo romantine pasaka aš netikiu. Bent jau instrumentinėje liaudies muzikoje negalima nepastebėti aiškiai išreikšto individualumo, nors jį ir kontroliuoja laikotarpio stilius, suvokimas, visa kultūrinė aplinka“ (Oskár Elsček. Die musikalische Individualität der slowakischen Primgeiger, *Studia Instrumentorum Musicae Popularis*, 1981, [vol.] VII, p. 70).

lų charakterį, randami ir kitose kultūrose, asocijuojasi su kiekvieno kuriančio, muzikuojančio žmogaus kūryba. Tik tiriant „gyvą atlikimo procesą atsiveria tikroji galimybė apmąstyti liaudies meną ne kaip sustingusią medžiagą, o kaip išties gyvą, amžinai atsinaujinančią kūrybą“ (p. 7).

Muzikuojančio žmogaus fenomenas knygoje siejamas su kitais dviem fenomenais: muzika ir instrumentu, jo korpusu-kūnu ir tembru-balsu (p. 24). Be to, šie fenomenai siejami su tembriniu-artikuliaciniu, bendrakultūriniu ir psichologiniu „meninio mąstymo ir atlikimo lygmenimis“, plg. triadą „tekstas – kultūra – žmogus“ (p. 207). Taigi autorius, kaip ir garsūs rusų etnomuzikologai Izalijus Zemcovkis ir Igoris Macijevskis (jų mintimis knygoje itin dažnai remiamasi), vadovaujasi pasaulyje pripažinta etnomuzikologijos, instrumentologijos ir muzikos antropologijos metodika, siekiančia tirti kultūrą „iš vidaus“, sieti muzikos, žmogaus ir kultūros fenomenus. Šios tyrimo kryptys sustiprėjo XX a. aštuntajame ir devintajame dešimtmėčiais, pavyzdžiui, muzikinio elgesio būdų etnologija rėpia, aprašo ir analizuoja muzikinės veiklos ir elgesio būdus, jų tikslus, paskirtį ir prasmes, semantiką (pradininkai – Johnas Blackingas ir Michaelis G. Smithas)⁴. Kognityvinės krypties atstovai (vienas pirmųjų buvo Gerhardas Kubikas)⁵ siekia atskleisti, kas vyksta mu-

.....

- 4 Michael G. Smith. The Social Functions and Meaning of Hausa Praise Singing, *Africa*, 1957, vol. 27, No. 1, p. 26–44; John Blacking. *How Musical is Man?*, Seattle, 1973; 2-asis leidimas: London, 1976.
- 5 Gerhard Kubik. Aufbau und Struktur der Amadina-Musik von Buganda, in: *Musik als Gestalt und Erlebnis: (Festschrift Wlaler Graf)*, Wien, 1970, p. 109; Perception und kognitive Grundlagen der Musikgestaltung in Schwarzafrika, *Musikologische Austriaca*, 1977, No. 1, p. 35–90. Plačiau apie etnomuzikologijos tyrimų kryptis

zikančių sąmonėje, kai jie atlieka ir kuria tradicinę muziką, kaip ją vertina patys atlikėjai ir klausytojai, kokios jų muzikinės koncepcijos, klasifikacijos, terminija ir įvaizdžiai. Instrumentologai sieja žmogų, instrumentą ir muziką, kartu sustiprėjo jų dėmesys muzikantui (anksčiau dažniausiai buvo tiriami instrumentai arba muzika)⁶. A. Romodinas nurodo, kad šiuo metu rusų etnoinstrumentologų tyrimai dažnai grindžiami sisteminiu etnofoniniu metodu, kurį 1983–2004 m. įtvirtino I. Macijevskis. Šio metodo esmė – sinchroninis, jau ekspedicijose prasidedantis triados „muzika – instrumentas – atlikėjas“ tyrimas (p. 16).

A. Romodinas muzikantą suvokia kaip ypatingą visuminį fenomeną, įtraukiantį į save visas kitas kultūros apraiškas. Jis tampa psichologinio fenomenologinio tyrimo objektu, nors šią mintį autorius išsako tik knygos apibendrinime (p. 213–214). Svarbiausias knygos tikslas – atskleisti liaudies instrumentininko asmenybės fenomeną su jam būdingais meninio stiliaus bruožais ir būdo ypatybėmis. Kaip tik per muzikantų „portretus“ ir mėginta atskleisti daugialypį, nesugaujamą žmogaus paveikslą.

Pasak A. Romodino, tyrimas buvo sudėtingas, nes būtinai reikėjo parodyti indi-

.....

žr. Artur Simon. Probleme, Methoden und Ziele der Ethnomusikologie, *Jahrbuch für muzikalische Volks- und Völkerkunde*, 1978, No. 9, p. 8–52.

- 6 Ola Kai Ledang. Instrument – Player – Music. On the Norwegian Langeleik, *Studia Instrumentorum Musicae Popularis*, 1974, vol. III, p. 107–118, 273–274; Ludwik Bielawski. Instrumentalmusik als Transformation der menschlichen Bewegung. Mensch – Instrument – Musik, *Studia Instrumentorum Musicae Popularis*, 1979, vol. VI, p. 27–33; Vergilij Atanassov. Der Gudalkaspieler und die Multifunktionalität seines Instruments, *Studia Instrumentorum Musicae Popularis*, 1981, vol. VII, p. 120–26; Marianne Bröcker. Il Piffero – ein Spieler und sein Instrument, *Studia Instrumentorum Musicae Popularis*, 1981, vol. VII, p. 134–48.

vidualiojo ir universaliojo tradicijos pradų santykį. Visose knygos dalyse atsižvelgiama į individualaus ir tradicinio, asmeninio ir universalaus pradų sąsajas. Autoriui sėkmingai pavyko įvykdyti svarbiausią tyrimo užduotį: atrasti žmogų, liaudies muzikantą jo kuriamuose muzikos tekstuose (nors detalios muzikinės analizės ir nėra). Apžvelgiamos kūrybinio ir atlikėjiško elgesio formos, susijusios tiek su individualiomis meninės veiklos apraiškomis, tiek su tradiciniu švenčių, papročių kontekstu.

Ko gero, tik rusų, baltarusių, gal ir ukrainiečių etnomuzikologams būdinga pabrėžti tiriamų reiškinių dialektiškumą⁷. A. Romodinas nurodo, kad vienas esminių jo darbo uždavinių buvo atskleisti tradicijos ir kūrybinės asmenybės dialektiką (bipoliariškumą, ambivalentiškumą, konfliktiškumą), pasireiškiančią ir garso mene (muzikoje), ir vidiniuose muzikantų būdo bruožuose: viena vertus, muzikavimas cimbolais išreiškia tradicijos vientisumą (universalusis pradus), antra vertus, – muzikanto kūrybinę asmenybę, nuolatinis paieškas (individualusis pradus). Svarbu buvo atskleisti ir paties atlikėjo mąstymo dvilypumą, jo kolektyvinę ir individualiąją puses: visuotinai priimto, nustatyto ir asmeniško, laisvo; moteriško ir vyriško; profaniško ir konfesinio, vokalinio ir instrumentinio, atlikimo ir muzikos formavimo, kūrimo – visose šiose prieštaringose, nors ir susijusiose srityse pasireiškia, kiekvienu atveju savaip, muzikantų kūrybinio gyvenimo tradicijoje dvilypumas (p. 204–205).

Autoriui teko ieškoti kūrybinės muzikanto asmenybės tyrimams tinkamų bendrųjų ir specialiųjų metodų, priemo-

7 Per recenzentės stažuotę Valstybinėje Baltarusijos muzikos akademijoje 2010 m. rugsėjo mėn. dialektinių tyrimų svarbą nuolat pabrėždavo etnoinstrumentologė Inna Nazina (ji buvo ir viena iš A. Romodino disertacijos oponentų).

nių, taikytinų tiek ekspedicijose, tiek apmąstant, rašant mokslinį tekstą. Kadangi objektas daugiasluoksnis, todėl, siekiant išsiaiškinti jo subjektyvias puses, pirmiausia reikėjo pradėti tirti jo gyvavimo kontekstą, tradiciją su jos elementų įvairove. Šie elementai siejami su konkrečiu muzikantu. Kitas etapas – liaudies meno, būtent muzikos tyrimas, pabrėžiant meno, tradicijos ir žmogaus sąsajas (p. 24).

Pasak autoriaus, struktūrinis analitinis, psichologinis, etnologinis tyrimo būdai nepakankami tiriant permainingą, nepastovią, lanksčią liaudies kultūrą (p. 213). I. Zemcovkis teigė, kad, tiriant meną, tradiciją, žmogų, esama realios, materijos ir loginiam apmąstymui nepasiekiamos srities⁸. Dėl to kartais reikia taikyti kontrastingus, net ir prieštarigus tyrimo metodus. Darbo pagrindu tapo cimbolininko meninio ir žmogiškojo įvaizdžio nagrinėjimas, siejant su kultūros realijų ir faktų įvairove, priešpriešinant tradiciją ir ją sukuriantį žmogų (p. 215). Itin svarbus ir „psichologinės rekonstrukcijos“ metodas – juo siekiama, kad pateikėjas ne tik pasakotų apie faktus, realijas, bet ir stengiamasi sužinoti apie už jų slypinčius pojūčius, asociacijas, intuityvias prasmes. Pasak autoriaus, „emocinę energiją pervedant į žodį, muzikinį jausmą verčiant į verbalią kalbą, būtini tyrimo „iš vidaus“ metodai, taip pat ir pateikėjų kalbos“ (p. 219). Knygoje mėginama prasiskverbti į liaudies tradiciją per jos atstovų (nešėjų) požiūrius, sampratas. Tam reikalui panaudojami gausūs liudijimai, geriausiai tradiciją išreiškiančių pateikėjų (etnoforų) kalbos (p. 4–5). Pastaraisiais metais įvairių šalių instrumentologiniuose darbuose vis daugiau vietos skiriama pateikėjų replikoms,

8 Изалий Иосифович Земцовский. *Жизнь фольклорной традиции*, СПб., 2004, p. 11.

komentarams. Skelbiami moksliniame tekste, jie papildo mintį ir kartu su ja sudaro naują tekstą, prasmę. Tai tapo vienu pagrindinių A. Romodino tyrimo metodų (p. 66–67). Įdomus pastebėjimas, jog antropologinis tyrimas reikalauja pateikėjo ir užrašytojo abipusio supratimo: „Mokslinio darbo rezultatai daugiausia priklauso ir nuo pateikėjo asmenybės, ir nuo rinkėjo ir tyrėjo asmenybės“ (p. 220).

Lietuvių skaitytojiui monografija vertinga ir tuo, kad joje plačiai apžvelgiama Rusijos, Baltarusijos, iš dalies – Ukrainos ir kitų šalių ne tik instrumentologinė, bet ir visa etnomuzikologinė literatūra bei kitų Europos šalių instrumentologinė tyrimo problematikos literatūra. Atskleidžiamos stiprėjančios tendencijos aprašyti, tirti kūrybines psichologines atlikėjų savybes. Autorius nurodo, kad specialių publikacijų, skirtų liaudies muzikanto (net ir apskritai liaudies menininko) individualybei, slavų kraštuose nedaug, o įvairias antropologijos kryptis plėtojantis Vakarų mokslas aktyviai ieško būdų tirti asmenybę tradicijoje (p. 13–20)⁹. Pažymėtina, kad tos knygos dalys, kuriose nurodoma gausi literatūra, parašytos tarsi dviem sluoksniais: nuorodos neretai užima beveik pusę puslapio, nes literatūra arba kai kurie ir paties autoriaus teiginiai gana plačiai komentuojami. Tai šiek tiek apsunkina skaitymą.

Pirmoje knygos dalyje „Muzikantas ir tradicija“ atskleidžiami svarbiausi nepaprastai turtingos Poozerės instrumentinio muzikavimo tradicijos bruožai, bendra šiaurės baltarusių muzikanto tradicijoje samprata. Skaitydamas nejučia pradėti gretinti Poozerės ir rytų ar šiaurės rytų Lietuvos dvasinę kultūrą. Poozerės dvasinė

liaudies kultūra stulbina senosios pasaulėjautos ir kitur jau išnykusių apeigų išlikimu (vestuvių ritualais ir Jegorovo, plg. šv. Jurgio, apeiga ir Kupalos šventimu, Užgavėnių laidotuvių žaidimais ir lalauninkų (rus. *волочбники*) vaikštynėmis). Muzikantai griežia ir per Kalėdas, Kupolę, rugiapjūtę, bet kur kas rečiau.

Autorius teigia, kad archajiškai kultūrai geriau išlikti padėjo gana laisvi šiaurės baltarusių valstiečiai ir silpnėjęs krikščionybės poveikis, nes nuo XIII a. kraštas priklausė Lietuvos Didžiąjai Kunigaikštystei. Tik netiksliai suformuluota mintis, kad iki XVI a. Lietuvoje buvo laikomasi X a. priimto stačiatikių tikėjimo, o po 1385 m. atėjo katalikybė (p. 33–34).

Remdamasis baltarusių istorikų darbais, autorius apžvelgia istorines šiaurės baltarusių muzikinio profesionalizmo ištakas. Manychiau, pernelyg vienpusiškai teigiama, kad šiaurės Baltarusijoje gyvena tik krivičių palikuonys (p. 31). Knygoje nurodoma, kad seniausiais laikais šiame areale gyveno finougrai, II ir III tūkstantmečių sankirtoje pasirodė pirmieji indoeuropiečiai, kurie pamažu asimiliavo kitas gentis. VI–VII a. po Kr. šioje teritorijoje daugiausia gyveno baltų gentys, bet VIII–XI a. iš pietų pamažu pradėję veržtis slavai XI–X a. jas gerokai asimiliavo. Dėl regiono nuolat varžėsi senovės Polocko, Smolensko kunigaikštystės, Pskovo žemė, Lietuvos Didžioji Kunigaikštystė, Maskvos valstybė, Lietuvos ir Lenkijos respublika. XIII–XIV a. Baltarusijos žemės po truputį atiteko „Didžiąjai Lietuvos, Rusijos ir Žemaitijos Kunigaikštystei“, o 1320 m. – ir Vitebsko žemė (p. 28–33). Esama šios tokios painiavos; pavyzdžiui, teigiama, kad vienas pirmųjų baltarusių įvardijimų buvo *litovai* (taip vadinti šiuolaikinės Baltarusijos centrinėje dalyje gyvenę žmonės, kurie pirmieji pradėjo kalbėti baltarusių kalba), tačiau čia pat sakoma,

⁹ *The World of Music: Ethnomusicology and the Individual*, compiled by Max Peter Baumann, guest editor Jonathan P. J. Stock, 2001, vol. 43 (1).

kad „nuo kaimynų lietuvių baltarusiai sky-
rėsi kitu įvardijimu – *rusinai*“ (p. 33).

Pagrindinė Poozerės instrumentinės muzikos sfera – vestuvės. Nuo muzikan-
to asmenybės dvasinių savybių, jo talento,
griežimo meistriškumo ir apeigų žinojimo,
mokėjimo paveikti auditoriją priklauso ir
klausytojų nuotaika, ir visa vestuvių apeigų
atmosfera. Nors ir jaugęs į apeigas, inst-
rumentininkas neretai sulaužo jų rėmus,
stengdamasis su kuo didesne jėga parodyti
savo meninę individualybę (p. 38, 40). Pa-
sak autoriaus, dauguma muzikantų – pro-
fesionalai, turintys išties nepaprastą talen-
tą, pasiekę tikro meistriškumo, kartu yra
ir labai ryškios, originalios asmenybės, jų
grojimo maniera ir būdas gali labai skirtis.
I. Macijevskis nurodo, kad instrumentinei
tradicijai būdinga kartais ir aštri profesinė
konkurencija. Esama atskirų stilistinių
muzikinių krypčių ir mokyklų¹⁰. Kaime
vestuvių muzikantus gerbia, nuolat kviečia
į vestuves. Viena vertus, dėl to gana tvirtas
socialinis jų statusas (jiems užmokama
arba atsilyginama dovanomis), o kita ver-
tus, šiaurės baltarusių vestuvėse muzikan-
tui tenka vienas pagrindinių, jei ne pats
pagrindinis, vaidmuo, jie susiję su magi-
niu, ritualiniu vestuvių turiniu (p. 23).

Instrumentinė muzika skiriama į du
sluoksnius pagal skirtingo laikotarpio kil-
mę. Pirmajam priklauso kalendorinių ir
šeimos apeigų muzika, antrajam, vėly-
vesniam, – gausūs, taip pat įvairiais isto-
riniais laikotarpiais kilę šokiai. Rytinėje
ir šiaurietinėje Vitebsko apskrities dalyje
(ir Pskovo, Smolensko aps.) svarbiausias
šokių žanras įvairiose šventėse – *plaska*
ir *Rusko* (rusiškas šokis), o vakarinė-
je dalyje, už Polocko, pakeliui į Minsko

.....

10 Игорь Мацневский. *Народная инструменталь-
ная музыка как феномен культуры*, Алматы,
2007, p. 159–232.

apskritį, Lietuvą – polka. Visų žanrų ins-
trumentiniai šokiai būtinai pridainuoja-
mi. Instrumentinė lyrika Poozeri nelabai
būdinga (p. 28–30). Skiriamasis šio regi-
ono bruožas, savotiškas simbolis yra tam
tikras instrumentinio ansamblio tipas, nors
ir išeinantis iš tiriamos vietovės ribų, ir,
remiantis I. Macijevskio gal ir pernelyg
plačiu teiginiu, paplitęs netgi itin didelėje
teritorijoje, apimančioje visą Baltarusiją,
Ukrainą, Pabaltijį ir kitas Rytų ir Vakarų
Europos sritis. Šiaurės Baltarusijoje tokių
ansamblių gali sudaryti cimbolai, smuikas,
armonika, kartais ir kiti instrumentai (se-
niau – dūdmaišis, *dūda*) (p. 10–11). Pooze-
rėje tokių ansamblių partijos savarankiškos,
neretai skamba heterofoniškai, mėgstami ir
įvairūs burdonai. Taigi kaip tik individua-
lusis, solinis mąstymas ir sudaro ansamblių
kūrybinį pamatą. Todėl baltarusiai, ukrai-
niečiai šitokius ansamblius vadina triguba
(trejopa) muzika (rus. *троистая музыка*;
p. 40–41).

Iš A. Romodino knygoje skelbiamų mu-
zikos įrašų ir transkripcijų matyti, kad Po-
ozerėje paplitę kai kurie ne tik šiaurės rytų
(pvz., keli vestuvių maršai, krakoviakas,
padespanas, padektras, religinė Velykų
giesmė „Aleliuja“), bet ir vakarų Lietu-
voje, Žemaitijoje pamėgti Vakarų Euro-
pos kilmės melodiniai tipai (pvz., maršas,
Lietuvoje paprastai vadinamas „Laisvuju
šauliu“ arba „Jėger“, koketka „Aš vyrs kaip
pipirs“, polka „Oira“, viengerka ir kt.).

Labai svarbios Poozerės vestuvėse ap-
dovanojimo apeigos, pastaruoju metu per
jas griežiami maršai, Oginskio Polonezas,
šiulaiskinės dainos (p. 39).

Vertingi autoriaus pastebėjimai apie
instrumentininkų ugdymą, kuris vyko tiek
savoje bendrijoje, vertinant bendraam-
žiams, tiek kūrybinėje atskirtyje, taip for-
muojant individualų stilių. Žingsnis po
žingsnio muzikantas įsitraukdavo į tradi-

cija: nuo jaunimo vakarėlių iki vestuvių išvakarių ir galiausiai – pačių vestuvių. Autorius pabrėžia, kad liaudies muzikantai, nors ir tradiciškai grodami, jautė visišką kūrybos laisvę (p. 44–62).

Darbe svarbi ir muzikavimo veiklos tipologija, nors skaitytojui ji neatrodo labai įtikima (galbūt reikėtų detalesnių paaiškinimų, pagrindimo). Autorius skiria tris svarbiausius liaudies profesionalios instrumentinės veiklos tipus. Pirmajam priklauso muzikantai, turintys sinkretinį požiūrį į meną ir gyvenimą (santūrieji), antrajam – apeiginiai muzikantai skomorochai (itin ekspresyvūs, pramuštgalviai), trečiajam – dabar jau beveik išnykę keliaujantys muzikantai (p. 62–65).

Konceptualioji tyrimo prasmė – psichologinė liaudies meno pusė, kurią išreiškia ir jos kūrėjų asmeniniai bruožai (vidiniai, subjektyvūs), ir įvairūs atlikėjiško elgesio būdai (išoriniai, objektyvūs). Pastarieji pasireiškia visuose muzikanto veiklos tipuose (p. 26). Pasak autoriaus, savo vidinėmis savybėmis atlikėjas nutiesia tiltą iš jausmų pasaulio į materialųjį. Susidaro perdavimų procesai: iš dvasinių būsenų į motorines technines operacijas; iš paslėptos, žmogaus prigimties gelmėje gimstančios artikuliacijos – į jos išorinį įgyvendinimą; iš garsinių asociacijų – į realų instrumento balsą (p. 206).

Specifinių atlikėjiškų metodų visuma, prisodrinta dualizmo bruožų, sudaro visų suprantamą universalų tradicinį meninį tekstą, turintį ir nepaprastai reikšmingą psichologinę potekstę. Muzikanto psichologinės savybės visuomet atsiskleidžia jo kuriamoje ir atliekamoje muzikoje. Išnagrinėjęs kūrinių formas, autorius padarė išvadą: santūrus muzikantai linkę į ilgias (ištęstas, praplėstas) formas, ekspresyvūs (susiję su skomorochiška, vaidybine veikla) jas glaudžia, o tarpiniam (mišriam) ti-

pui priskiriami muzikantai elgiasi vienaip arba kitaip (p. 210, 212–213).

Muzikantų menas glaudžiai siejasi su kultūra, su jai būdingomis prieštaromis, opozicijomis, suvokimo dualizmu. Įvairūs ritualinės raiškos būdai, įkūnijantys bendrą, objektyviąją tradicijos prasmę, ypač išryškėja psichologinės, subjektyvios potekstės fone. Muzikanto asmenybė yra labai svarbi, pamatinė šios potekstės grandis (p. 208–209). Vidinis žmogaus pasaulis glūdi už simbolių, apibrėžtų prasmų ribų, žmogaus kūrybiškumą sunku apčiuopti ir aprašyti (p. 218).

Apibendrinamas atliktus šiaurės baltarusių liaudies cimbolininkų ir jų muzikos (daug kuo panašios į rytų aukštaičių) tyrimus, A. Romodinas teigia, kad individualus aspektas – raktas tradicijos daugialypumui atskleisti. Pasak jo, liaudies menas yra ne tik socialinis reiškinys, bet ir grynas menas, turintis savarankišką estetinę vertę. „Žmogiškasis pradai tradiciniame mene apsinuogina su ypatinga jėga. Tai išties neįtikėtina gyva muzika. Jos formas pagimdė žmogaus gyvenimo ir kūrybos tėkmė. Jos bruožai išauga iš emocijų paskatų, emocijų proveržių. Muzikantas visada pasirengęs kurti. <...> Viskas nukreipta visiškam savęs atskleidimui. <...> Todėl tradicinis menas ir pasižymi poveikio galia, kuriai neįmanoma atsispirti, jis iškart prisiskverbia į klausytojo sielą. <...> Aukščiausias meistriskumas – tai būtent ypatingas sugestyvus poveikis klausytojui <...> ir gili meninė bei žmogiškoji tiesa“ (p. 216–217).

Liaudies muzikanto tyrimus autorius tebetęsia. 2011 m. balandžio 14 d. konferencijoje Valstybinėje Baltarusijos muzikos akademijoje skaitydamas pranešimą „Šiaurės baltarusių muzikantai: tradicija ir individualumas“ A. Romodinas pabrėžė, kad liaudies muzikanto fenomenai tirti ir šiandien vis dar skiriama mažokai dėme-

sio. Be to, jis vadovauja liaudies, taip pat instrumentinės muzikos vaizdo įrašų studijai Sankt Peterburge (*Folk Music Studio St. Petersburg*), daug įrašų yra paskelbta internete.

Ši gana naujos ir aktualios tematikos knyga turėtų būti įdomi ne tik lietuvių etnoinstrumentologams, bet ir platesnei skaitytojų auditorijai, nes parašyta su dideliu išmanymu bei pagarba liaudies muzikantams ir jų kuriamam menui.

Gaila Kirdienė

SLOVAKŲ *FUJAROS* TRELĖS

Rankose – žymaus slovakų etnomuzikologo, profesoriaus daktaro Oskáro Elscheko (g. 1934) monografija¹, Lietuvą pasiekusi tik šių metų vasarą, apie bene mėgstamiausią šios tautos etninę muzikos instrumentą – švilpynę *fujarą*. Tai nepaprastai kruopštus, gausiai iliustruotas ir puikiai išleistas darbas, kuriame šis pučiamasis instrumentas aprašytas, iširtas ir įvertintas slovakų ir kaimyninių tautų muzikos instrumentų kontekste. *Fujara* – slovakų ir kitų Karpatų regiono tautų išilginė labai ilga švilpynė – nepakeičiamas muzikavimo ir darbo įrankis. Ją pūtė ir žinomi atlikėjai, ir gyvulių bandas Tatrų kalnų plokštikalnėse visam šiltajam metų laikui išginę kerdžiai. Karpatuose ir jų vakarinėje dalyje – Tatruose gyvulių ganymui *fujara* buvo naudojama ne kiek ne mažiau nei mediniai ar rago trimitai, šiaip jau nepakeičiami kitų Europos tautų gyvulininkystės papročiuose.

Autorius pažymi, kad šis darbas radosi dėl to, kad per pastaruosius kelerius metus

ne tik jis, bet ir kiti Slovakijos mokslininkai rinko ir apibendrinę medžiagą dėl šio etninės kultūros fenomeno pripažinimo UNESCO pasaulio kultūros paveldo reiškiniu. Peržiūrėti gausūs archyvų, muziejų, ekspedicijų, garso ir vaizdo įrašų nuo pat XX a. antrojo dešimtmečio duomenys, taip pat paties autoriaus per daugiau nei penkiasdešimties metų tyrimų laikotarpį apklausta šimtai ši instrumentą gaminančių meistrų ir atlikėjų, konsultuotasi su etninės muzikos tyrinėtojais. Todėl suprantama, kad monografijoje apibendrinami gausūs ir išsamūs duomenys, atspindintys ilgą, bemaž šimtmečio *fujaros* naudojimo laikotarpį.

Tyrimui pasirinktas pastarųjų dviejų dešimtmečių *fujaros* gyvavimo centrinėje Slovakijoje regionas, būtent Podpoljanės etnografinė sritis. Pateikiami žemėlapiai, kuriuose parodomas instrumento paplitimas pagal Slovakijos nacionalinio muziejaus 2006 m. parodos apie šį instrumentą duomenis (p. 15). Podpoljanės regione ir mūsų dienomis entuziastų dėka *fujaros* gamybos ir vartojimo tradicijos neužgesta. Pateikiami instrumentų brėžiniai, iš kurių matyti, kad būdingiausias *fujaros* ilgis yra 168 cm, apatinėje vamzdžio dalyje ji turi pirštais dangstomas tris garso skylutes, o pats instrumentas susideda iš dviejų vamzdžių: įpučiamojo ir grojamojo, kuriame ir yra garso skylutės. Iš nuotraukų matyti, kad *fujaros* iš tikrųjų yra gana ilgos, storos, laikomos stačiai, netgi gerokai iškišant virš pūtiko galvos ir prilaikant įspūdingo ilgio vamzdį abiem rankomis, o į jį pučiant nedideliu papildomu vamzdeliu. Prašalaičio žvilgsniu, instrumento laikymo ir pūtimo padėtis labai primena grojimą klasikiniu instrumentu *fagotu*, nors, žinoma, jokio kito bendrumo, išskyrus laikymo ir grojimo padėtį, tarp šių instrumentų nėra. *Fujaros* labai ornamentuotos, o tai, beje, ne

1 Oskár Elschek. *Fujara: The Slovak Queen of European Flutes*, Bratislava: Hudobne Centrum, 2006. – 112 p. + komp. pl.