TAUTOSAKOS DARBAI XXXII
FOLKLORE STUDIES XXXII

F O L K L O R E
S T U D I E S

XXXII

THE INSTITUTE OF LITHUANIAN LITERATURE AND FOLKLORE
VILNIUS 2006

ISSN 1392–2831

T A U T O S A K O S
D A R B A I

XXXII

LIETUVIŲ LITERATŪROS IR TAUTOSAKOS INSTITUTAS
VILNIUS 2006

Redaktorių kolegija / Editorial Board

Leonardas SAUKA	Vyriausiasis redaktorius / Head of the Editorial Board *Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas (folkloristika)*
Kostas ALEKSYNAS	*Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas (folkloristika)*
Magdalene HUELMANN	*Miunsteris, Tarpdisciplininių baltų studijų institutas (folkloristika)*
Nijolė LAURINKIENĖ	*Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas (etnologija)*
Stasys SKRODENIS	*Vilniaus pedagoginis universitetas (folkloristika)*
Rimantas SLIUŽINSKAS	*Klaipėdos universitetas (etnomuzikologija)*
Bronė STUNDŽIENĖ	*Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas (folkloristika)*
Vilmos VOIGT	*Budapeštas, Lorándo Eötvöso universitetas (folkloristika)*

Parengė / Edited by Rūta ŽARSKIENĖ

Kalbą redagavo / Language editing by Danutė GILIASEVIČIENĖ

Viršelyje / On the cover –
Savučių kaimo (Biržų vls.) ragų pūtėjai / *Ragai* players from Savučiai village, Biržai district.
Fotografuota 1930 / Photographed in 1930
Iš Stasio Paliulio asmeninio archyvo / From Stasys Paliulis personal archive

Leidinį parėmė Lietuvos Respublikos švietimo ir mokslo ministerija
Sponsored by the Ministry of Education and Science of Lithuania

Svetainė internete / Website www.llti.lt
Kontaktinis adresas / Contact address direk@llti.lt

© Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2006

Printed in Lithuania
ISSN 1392–2831

TURINYS / CONTENTS

ISSN 1392–2831 Tautosakos darbai XXXII 2006

PRATARMĖ 9

FOREWORD 12

STUDIA INSTRUMENTORUM MUSICAE POPULARIS XVI
Tarptautinės tradicinės muzikos tarybos Liaudies muzikos instrumentų tyrimų grupės XVI tarptautinės konferencijos straipsniai /
ICTM Study Group on Folk Musical Instruments
Proceedings from the 16th International Meeting

BJØRN AKSDAL. The Norwegian Hardanger Fiddle in Classical Music / Norvegiškasis Hardangerio smuikas ir klasikinė muzika. *Santrauka* (24) 15

ANDREAS MEYER. "The Older Folks Used to Fiddle Around the Notes." Playing the Violin for Tambrin Bands in Tobago (West Indies) / „Senesni žmonės grieždavo nepataikydami į toną." Smuiko muzika Tobago (Vest Indija) tambūrinų ansambliuose. *Santrauka* (35) 26

TIMKEHET TEFFERA. The Role of Traditional Music Among East African Societies: the Case of Selected Aerophones / Tradicinės muzikos vaidmuo Rytų Afrikos šalių visuomenėje: kai kurie pučiamieji instrumentai. *Santrauka* (49) 36

LARRY FRANCIS HILARIAN. The Folk Lute (*Gambus*), and Its Symbolic Expression in Malay Muslim Culture / Liaudiška liutnia (*gambus*) ir simbolinė jos raiška musulmoniškoje malajų kultūroje. *Santrauka* (65) 50

INGRID BERTLEFF. Can Musical Instruments Be National? The Symbolic Use of Musical Instruments in Vietnamese National Representation / Ar muzikos instrumentai gali būti tautiniai? Simbolinis muzikos instrumentų vaidmuo vietnamiečių tautinėje saviraiškoje. *Santrauka* (76) 66

GISA JÄHNICHEN. Sardinian Air in Lao Pipes / Sardinijos oras Laoso dūdelėse. *Santrauka* (85) 77

BERNARD GARAJ. The Fujara – a Symbol of Slovak Folk Music and New Ways of Its Usage / *Fujara* – slovakų liaudies muzikos simbolis ir šiuolaikinis jos naudojimas. *Santrauka* (94) 86

Alla SOKOLOVA. Adyghe Harmonica as a Symbolic Text / Adygėjų armonika kaip simbolinis tekstas. *Santrauka* (104) 95

Mojca KOVAČIČ. The Bell and Its Symbolic Role in Slovenia / Varpas ir jo simbolinis vaidmuo Slovėnijoje. *Santrauka* (115) 105

Riitta RAINIO. Jingle Bells, Bells and Bell Pendants – Listening to the Iron Age Finland / Varpeliai, varpai ir varpelių pavidalo papuošalai – geležies amžiaus atgarsiai Suomijoje. *Santrauka* (125) 117

Jacek JACKOWSKI. Traditional Custom of Kettledrumming During Eucharistic Processions in Central Poland (Łowicz Mazovia Region Examples) / Litaurų mušimo tradicija per eucharistines procesijas vidurio Lenkijoje (Mozūrijos Lovičo krašto pavyzdžiai). *Santrauka* (137).... 126

Gunnar TERNHAG. The Story of the *Mora-Harp*: Museumisation and De-Museumisation / Moros arfos istorija: „sumuziejinimas“ ir „išmuziejinimas“. *Santrauka* (147) 138

Ulrich MORGENSTERN. Concepts of the National in Russian Ethnoorganology / Tautiškumo sampratos rusų etnoinstrumentologijoje. *Santrauka* (160) 148

IŠ NAUJŲ TYRINĖJIMŲ / FROM NEW INVESTIGATIONS

Vita IVANAUSKAITĖ. Mirtis ir laidotuvės vėlyvosiose karinėse-istorinėse dainose: folkloriniai naujos istorinės patirties atspindžiai / Death and Funeral in the Late Military-Historical Songs: Folkloric Reflections of the New Historical Experience. *Summary* (178) 161

Austė NAKIENĖ. *Lietuva, tu mums šventa!* Antitarybinis rokas ir patriotinis hiphopas / *Lithuania, Thou Are Sacred!* Anti-Soviet Rock and Patriotic Hip-hop. *Summary* (188) 180

Laima ANGLICKIENĖ. Etninės kultūros elementai jaunimo organizacijų veikloje / Traces of Ethnic Culture in the Activities of Youth Organizations. *Summary* (202) 189

Mindaugas KARČEMARSKAS. Cimbolai Lietuvoje: praeitis ir šiandiena / Dulcimer in Lithuania: Past and Present. *Summary* (213) 203

Vilma DAUGIRDAITĖ. Folklorinės patirties apraiškos gyvenimo pasakojimuose / Manifestations of the Folkloric Experiences in the Life Stories. *Summary* (224) 214

Aelita KENSMINIENĖ. *Lino kančios* motyvai lietuvių mįslėse ir kituose tautosakos žanruose / Motives of the *Flax Suffering* in Lithuanian Riddles and Other Folklore Genres. *Summary* (240) 225

TAUTINIŲ MAŽUMŲ TAUTOSAKA /
FOLKLORE OF NATIONAL MINORITIES

Baltarusių tautosaka iš Vilniaus Ivano Luckevičiaus gudų muziejaus Lietuvių tautosakos rankraštyne. Parengė AUŠRA ŽIČKIENĖ / Belorussian Folklore from the Ivan Luckevic Belorussian Museum in Vilnius at the Lithuanian Folklore Archives. Edited by AUŠRA ŽIČKIENĖ 242

EKSPEDICIJŲ PATIRTIS / FIELDWORK EXPERIENCES

VITA IVANAUSKAITĖ. Nepabaigiami folkloristų darbai Žemaitijoje. 2006 metų ekspedicija Viekšniuose / Endless Tasks for Folklore Collectors in Samogitia. The Fieldwork Session of 2006 in Viekšniai 256

SUKAKTYS / ANNIVERSARIES

LINA PETROŠIENĖ. Talentingo dzūko darbai pamaryje / The Talented Man from Dzūkija Region Working at the Seacoast 264

GRAŽINA KADŽYTĖ. Tautosaka šalia sielovados ir poezijos / Folklore Along with Preaching and Poetry 267

ADELĖ SESELSKYTĖ. Lietuvių mokslo draugijai – 100 metų / 100th Anniversary of the Lithuanian Science Society 271

PRO MEMORIA

Tautos poetinės kūrybos tyrėjas ir puoselėtojas [Ambraziejus Jonynas, 1919.II.2–2006.VII.8] (KOSTAS ALEKSYNAS) / Researcher and Fosterer of the National Poetic Creativity [Ambraziejus Jonynas, 1919.II.2–2006.VII.8] 283

Profesorė Angelė Vyšniauskaitė (1919.V.15–2006.VII.9) (RASA PAUKŠTYTĖ-ŠAKNIENĖ) / Professor Angelė Vyšniauskaitė (1919.V.15–2006.VII.9) 286

Mirties išaukštintas [Gintaras Beresnevičius, 1961.VII.6–2006.VIII.6] (SAULĖ MATULEVIČIENĖ) / Exalted by Death [Gintaras Beresnevičius, 1961.VII.6–2006.VIII.6] 289

Reimundo Kvidelando netektis (1935–2006) (LINA BŪGIENĖ) / Reimund Kvideland (1935–2006) Passing Away 294

Kolegą Norbertą Vėlių prisimenant (NIJOLĖ LAURINKIENĖ) / Remembering the Colleague Norbertas Vėlius 296

RECENZIJOS / REVIEWS

DAIVA VYČINIENĖ. Naujas lietuvių folkloristikos baras: XX a. pirmosios pusės garsinė dokumentika / New Field for Lithuanian Folkloristics: the Sound Records from the First Half of the 20th Century 299

VITA IVANAUSKAITĖ. Juozo Baldžiaus kultūrinio palikimo gelmės ir seklumos / Depths and Shallows in the Cultural Heritage of Juozas Baldžius 307

SAULĖ MATULEVIČIENĖ. „Tautosakos darbams“ apie „Tautosakos darbus“: žvilgsnis iš šalies / For the “Folklore Studies” Concerning “Folklore Studies”: A Glance from Outside 308

ANOTACIJOS / ANNOTATIONS

Stasys SKRODENIS. Folkloras ir folklorizmas: Mokomoji knyga. Vilnius: Vilniaus pedagoginio universiteto leidykla, 2005. (JURGITA ŪSAITYTĖ) 312

Andreas MEYER. Überlieferung, Individualität und musikalische Interaktion. Neuere Formen der Ensemblemusik in Asante/Ghana. Frankfurt am Main: Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2005. (AUSTĖ NAKIENĖ) 313

Piotr DAHLIG. Muzyka adwentu: Mazowiecko-podlaska tradycja gry na ligawce. Warszawa: Towarzystwo Naukowe Warszawskie, 2003. (ŽIVILĖ RAMOŠKAITĖ) 314

Proverbium: Yearbook of International Proverb Scholarship, vol. 23. Edited by Wolfgang Mieder. Burlington, Vermont: The University of Vermont, 2006. (DALIA ZAIKAUSKIENĖ) 317

KRONIKA / CHRONICLE 319

2004 METŲ LIETUVIŲ TAUTOSAKOS BIBLIOGRAFIJA / Sudarė VITAS AGURKIS / THE LITHUANIAN FOLKLORE BIBLIOGRAPHY OF 2004 / Edited by VITAS AGURKIS 331

SUTRUMPINIMAI / ABBREVIATIONS 357

PRATARMĖ

ISSN 1392–2831 Tautosakos darbai XXXII 2006

„Tautosakos darbų“ XXXII tomo didžioji dalis skirta instrumentologiniams tyrimams. Straipsniuose gvildenama tradicinės instrumentinės ir klasikinės muzikos sąveika, liaudies muzikos instrumentų simbolika, jų vaidmuo Baltijos jūros regiono ir kitų pasaulio tautų kultūrose. Šiai problematikai buvo skirta Tarptautinės tradicinės muzikos tarybos (ICTM) Liaudies muzikos instrumentų tyrimo grupės XVI tarptautinė konferencija, kuri įvyko šių metų balandžio 6–8 dienomis Vilniuje. Liaudies muzikos instrumentų tyrimo grupė yra seniausia iš dvylikos šios pasaulinės organizacijos tyrimo grupių. Instrumentologų susitikimai vyksta skirtingose šalyse maždaug kas dveji metai, o skaityti pranešimai dažniausiai publikuojami specialiame grupės leidinyje „Studia Instrumentorum Musicae Popularis“. Konferencijos pranešimų pagrindu parengti straipsniai su šio leidinio rubrika skelbiami ir „Tautosakos darbuose“.

Pirmąją konferencijos temą – klasikiniai instrumentai liaudies muzikoje ir liaudies muzikos instrumentai klasikinėje muzikoje – atliepia čia skelbiami norvegų, vokiečių ir Etiopijos mokslininkų straipsniai. Bjørnas Aksdalis aprašo Norvegijos Hardangerio krašto smuiko įtaką XIX–XX a. norvegų kompozitorių kūrybai, o Andreasas Meyeris gvildena klasikinio smuiko vaidmenį Karibų jūros Tobago salos tradiciniuose „tambrinų“ ansambliuose. Timkehet Teffera apžvelgia Rytų Afrikos kai kuriuos tradicinius pučiamuosius instrumentus, kurie buvo naudojami ir dvaruose, oficialiomis valstybės progomis ir t. t. Dauguma pranešėjų pasirinko antrąją konferencijos temą, todėl instrumentų simbolikos klausimai gvildenami net šešiuose straipsniuose. Singapūrietis Larry Francis Hilarianas nagrinėja liaudiškosios liutnios gambus *semantiką musulmoniškoje malajų kultūroje. Norėdama atsakyti į klausimą, ar gali muzikos instrumentai būti tautiniai, vokietė Ingrid Bertleff tyrimų objektu pasirinko savitą vietnamiečių instrumentą* dan bau. *Priežastis, kaip galėjo ne mažiau egzotiškos Laoso dūdelės tapti Sardinijos „nacionaliniu simboliu“, savo straipsnyje aptaria vokiečių mokslininkė Gisa Jähnichen. Bernardas Garajas aprašo nacionalinio Slovakijos simbolio* fujaros *(fleitos tipo instrumentas), o Alla Sokolova – Kaukazo adygėjų tautelės armonikos vietą ir naudojimą šiuolaikinėje šių tautų visuomenėje. Mojcos Kovačič straipsnyje analizuojama varpo simbolika slovėnų tautosakoje ir papročiuose. Varpelių, varpų ir varpelių pavidalo papuošalų geležies amžiaus archeologiniai radiniai Suomijoje nagrinėjami jau trečiąją konferencijos temą – Baltijos jūros regiono liaudies muzikos instrumentai – atspindinčiame Riittos Rainio straipsnyje. Jacekas Jackowskis aprašo*

bažnytinę litaurų mušimo tradiciją vidurio Lenkijoje (Lovičo krašte). Švedų mokslininkas Gunnaras Ternhagas gilinasi į liaudies muzikos instrumento (Moros arfos) tapimo muziejaus eksponatu, o iš eksponato – vėl populiariu liaudies muzikos instrumentu problematiką. Vokietis Ulrichas Morgensternas kritiškai pažvelgia į slavocentristiniu požiūriu ir klaidingomis interpretacijomis pasižyminčius kai kurių rusų etnoinstrumentologų darbus.

Skyriuje „Iš naujų tyrinėjimų" skelbiamame Vitos Ivanauskaitės straipsnyje analizuojami mirties ir laidotuvių vaizdiniai vėlyvosiose karinėse-istorinėse (daugiausia – Pirmojo pasaulinio karo) dainose. Autorė jose įžvelgia sąsajų su istorine to laikotarpio realybe, atkreipdama dėmesį, kad mirtis kare interpretuotina kaip sudėtingas, už bendruomenės ribų atsiduriantis reiškinys. Austė Nakienė, aprašydama tarybinės okupacijos metų kultūrinę rezistenciją, iškelia roko, kaip jaunimo pasipriešinimo išraiškos, vaidmenį ir ieško jo sąsajų su pastaraisiais dešimtmečiais išpopuliarėjusiu hiphopu. Etninės kultūros elementus šiuolaikinėse jaunimo skautų ir ateitininkų organizacijose nagrinėja Laima Anglickienė. Mindaugas Karčemarskas aptaria lietuvių cimbolų paminėjimus istoriniuose šaltiniuose ir gyvąją pastarųjų metų muzikavimo šiuo instrumentu tradiciją. Pačių pateikėjų užrašyti gyvenimo pasakojimai žanriniu aspektu analizuojami Vilmos Daugirdaitės straipsnyje, o skyrių vainikuoja Aelitos Kensminienės darbas, apžvelgiantis ir palyginantis lino kančios motyvus ne tik mįslėse, bet ir kituose tautosakos žanruose: darbo dainose, pasakose, sakmėse, patarlėse ir priežodžiuose.

Lietuvoje gyvenančių tautinių mažumų tautosaką šį kartą reprezentuoja Lietuvių tautosakos rankraštyne saugoma baltarusių tautosaka iš Ivano Luckevičiaus gudų muziejaus. Čia skelbiamos 26 dainų, šokių ir žaidimų melodijos, parengėjos Aušros Žičkienės atrinktos iš baltarusių liaudies melodijų katalogo.

XXXII tome atsirado ir naujas skyrelis, pavadintas „Ekspedicijų patirtis", tikintis, kad jis bus tradicinis. Jame publikuojama Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto ekspedicijos Viekšniuose ir jų apylinkėse apžvalga (Vita Ivanauskaitė).

Šįmet savo penkiasdešimtmetį šventė „Tautosakos darbų" redakcinės kolegijos narys, Klaipėdos universiteto profesorius Rimantas Sliužinskas. Apie jo asmenybę ir nuveiktus darbus rašo kolegė Lina Petrošienė. Gražinos Kadžytės publikacija skirta radviliškiečio kunigo ir poeto Antano Valantino, kaip tautosakos rinkėjo, veiklai. 2007 m. balandžio 7 d. bus minima lietuvių kultūrai svarbi data – Lietuvių mokslo draugijos šimtmetis. Tai progai skiriama Adelės Seselskytės publikacija apie draugijos veiklą nuo jos įkūrimo (1907 m.) iki uždarymo (1938 m.).

Praėjusią vasarą, deja, visam laikui atsisveikinome su žymiais etnologijos ir folkloristikos srities lietuvių ir užsienio mokslininkais – Ambraziejumi Jonynu, Angele Vyšniauskaite, Gintaru Beresnevičiumi ir Reimundu Kvidelandu (juos prisimena Kostas Aleksynas, Rasa Paukštytė-Šaknienė, Saulė Matulevičienė ir Lina Būgienė). Apie prieš dešimtmetį mus palikusį Norbertą Vėlių ir jo darbus rašo Nijolė Laurinkienė.

Nuo šio tomo į du atskirus skyrelius bus skiriamos recenzijos ir anotacijos. Pirmajame spausdinama Daivos Vyčinienės recenzija apie LLTI leidinių su garso

įrašais seriją „1935–1941 metų fonografo įrašai“ (parengėjos Austė Nakienė ir Rūta Žarskienė), Vitos Ivanauskaitės atsiliepimas apie Juozo Baldžiaus „Rinktinius raštus“ (parengė Stasys Skrodenis) ir Saulės Matulevičienės kiek netradicinė recenzija apie „Tautosakos darbų“ XXII (XXIX) ir XXX tomus.

Kronikoje, kaip visada, apžvelgiamos svarbesnės folkloristikos aktualijos, tautosakos archyvo veikla, konferencijos ir seminarai.

FOREWORD

ISSN 1392–2831 Tautosakos darbai XXXII 2006

The major part of the 32nd volume of Tautosakos darbai / Folklore Studies *consists of studies in instrumentology. The articles focus on interactions between traditional instrumental and classical music, symbolic of the folk musical instruments and their role in the cultures of both the Baltic region and other parts of the world. This problematic was analyzed at the 16th International Meeting of the Study Group on Folk Musical Instruments of the International Council for Traditional Music (ICTM), taking place in Vilnius, April 6–8, 2006. The Study Group on Folk Musical Instruments is the oldest one among the twelve study groups, belonging to this global organization. Meetings of instrumentologists take place in different countries approximately every second year, while papers delivered there are usually published in the special edition of this group „Studia Instrumentorum Musicae Popularis". This time, articles based on the proceedings of the conference are published under the same heading in* Tautosakos darbai / Folklore Studies.

Articles by Norwegian, German and Ethiopian scholars published here represent the first topic of the conference, i.e. classical instruments in folk music and folk musical instruments in classical music. Bjørn Aksdal describes influence of the Norwegian Hardanger fiddle on the works of the 19th–20th century Norwegian composers, while Andreas Meyer analyzes role of the violin in the traditional Tambrin bands on the Caribbean island Tobago. Timkehet Teffera surveys selected traditional East African aerophones used in courts and for official state occasions etc. The majority of the conference participants favored the second topic; therefore issues of the folk musical instruments as symbols are dealt with in six articles altogether. Larry Francis Hilarian from Singapore analyzes semantics of the folk lute gambus *in the Malay Muslim culture. In order to answer a question, whether musical instruments can be national, the German scholar Ingrid Bertleff chooses a peculiar Vietnamese instrument* dan bau *as subject of her study. The reasons for equally exotic Lao pipes to become "national symbol" of Sardinia are discussed in the article by another German researcher, Gisa Jähnichen. Bernard Garaj describes usage of the Slovak national symbol* fujara *(a flute type instrument), while Alla Sokolova in turn analyzes harmonica used by the Caucassian people Adyghe, and the respective role of these instruments in the modern societies of these nations. The article by Mojca Kovačič deals with the symbolism of bell in Slovenian folklore and customs. While jingle bells, bells and bell pendants discovered at the archeological sites from the Iron Age Finland are analyzed in the article by Riitta Rainio, which represents already the third topic of the conference,*

i.e. folk musical instruments of the Baltic Sea region. Jacek Jackowski describes the Eucharistic tradition of kettledrumming in Central Poland (Łowicz Mazovia region). The Swedish researcher Gunnar Ternhag investigates the problematic story of the folk musical instrument Mora-harp *turning into a museum exhibit, and afterwards becoming a popular folk musical instrument again. The German scholar Ulrich Morgenstern makes a critical survey of works by certain Russian ethnoorganologists, characterized by Slavocentric approach and unsound interpretations.*

The chapter "From New Investigations" starts with an article by Vita Ivanauskaitė, who analyzes images of death and funeral in the late military-historical folksongs, mainly composed during the World War I time. The author highlights folksong reflections of the historical reality of that period, placing special emphasis on death at war, interpreted as a complex phenomenon, occurring outside the traditional community. While discussing forms of cultural resistance during period of Soviet occupation, Austė Nakienė elucidates the role of rock music as expression of youth resistance, and searches out its relations with hip-hop, gaining popularity during the recent decades. Traces of ethnic culture in modern activities of youth organizations (such as scouts and Ateitis Foundation) are investigated by Laima Anglickienė. Mindaugas Karčemarskas, having reviewed historical data on Lithuanian dulcimer in written sources, discusses the living tradition of playing this instrument during recent years as well. The life stories written down by the folklore informants themselves are analyzed from genre perspective by Vilma Daugirdaitė, while the whole chapter is crowned with a study by Aelita Kensminienė, making detailed comparative survey of the flax suffering motives not only in riddles, but also in other genres of folklore, including folksongs, folk tales, legends, proverbs and proverbial phrases.

Folklore of the national minorities living in Lithuania is represented in this volume by the Belorussian folklore preserved at the Lithuanian Folklore Archives, originally coming from the Ivan Luckevic Belorussian Museum. The publication comprises 26 melodies for songs, dances and games, selected from the index of Belorussian folk melodies by the editor Aušra Žičkienė.

In the 32nd volume, a new chapter is introduced, entitled as "Fieldwork Experiences" and hoped to become a constant one. This time, Vita Ivanauskaitė presents a review of the fieldwork session carried out by the employees from the Institute of Lithuanian Literature and Folklore in Viekšniai and the surrounding area.

This year, a 50th jubilee of the member of editorial board of Tautosakos darbai / Folklore Studies*, professor of Klaipėda University Rimantas Sliužinskas was celebrated. Lina Petrošienė focuses on his personality and works. Publication by Gražina Kadžytė is dedicated to the folklore collection activities of a priest and poet Antanas Valantinas from Radviliškis. Another important anniversary of Lithuanian culture, i.e. centenary of the Lithuanian Science Society, is going to be celebrated in April 7, 2007. To this occasion, a publication by Adelė Seselskytė is dedicated, reviewing activities of this society from its foundation in 1907 until closing in 1938.*

During the last summer, unfortunately, we saw a group of famous folklorists and ethnologists from both Lithuania and abroad passing away. Short obituaries to Ambraziejus Jonynas, Angelė Vyšniauskaitė, Gintaras Beresnevičius and Reimund Kvideland are written by Kostas Aleksynas, Rasa Paukštytė-Šaknienė, Saulė Matulevičienė and Lina Būgienė. Nijolė Laurinkienė recalls Norbertas Vėlius, passing away ten years ago, and his numerous works.

Henceforth, book reviews and annotations are going to be presented in separate chapters. In the first one, Daiva Vyčinienė reviews series of publications with CDs "Phonograph Records of 1935–1941", published by the Institute of Lithuanian Literature and Folklore (edited by Austė Nakienė and Rūta Žarskienė), Vita Ivanauskaitė discusses the selected works by Juozas Baldžius (edited by Stasys Skrodenis), while Saulė Matulevičienė proposes a slightly unconventional review of the 22nd(29th) and 30th volumes of Tautosakos darbai / Folklore Studies.

As usual, recent important events in folkloristics, activities of the folklore archives, conferences and seminars are surveyed in the chronicle.

STUDIA INSTRUMENTORUM MUSICAE POPULARIS XVI
Tarptautinės tradicinės muzikos tarybos Liaudies muzikos instrumentų tyrimų grupės XVI tarptautinės konferencijos straipsniai / ICTM Study Group on Folk Musical Instruments Proceedings from the 16th International Meeting

ISSN 1392–2831 Tautosakos darbai XXXII 2006

THE NORWEGIAN HARDANGER FIDDLE IN CLASSICAL MUSIC

BJØRN AKSDAL
The Norwegian Council for Traditional Music and Dance

Subject: The interrelationship between a traditional instrument and modern art music in Norway.

Purpose of study: To reveal how the special status of a folk instrument has influenced the development of art music from the period of national romanticism up to today.

Methods: Descriptive, historical.

Keywords: National romanticism, ideology, classical music, instrument history, contemporary music.

The Roots of the Hardanger Fiddle

The Norwegian Hardanger fiddle, with its rich decorations and sympathetic strings, dates back to at least the mid-17th century. The oldest surviving fiddle is the so-called Jaastad fiddle from 1651, made by the local sheriff in Ullensvang, Hardanger, Ole Jonsen Jaastad (1621–1694). This is a rather small instrument with a very curved body, supplied with two sympathetic strings. We believe that this and other similar fiddles which are found especially in Western Norway and in the Telemark area could be descendants from the Medieval fiddles in Scandinavia. To put sympathetic strings on bowed instruments was probably an impulse from the British Isles reaching the Hardanger region early in the 17th century. In this period, there were very good connections between Western Norway, England and Scotland, especially through the extensive timber trade.

During the 18th century the old West Norwegian fiddle containing sympathetic strings was modernized by the two fiddle makers Isak Nielsen Botnen (1669–1759) and Trond Isaksen Flatebø (1713–1772) from Kvam, Hardanger. They were in fact father and son, and by the mid-18th century their instruments, which were closer to the violin in shape and size, had become extremely popular in many parts of southern

Norway. Consequently, fiddles with resonant strings made by Botnen, Flatebø and their successors in Hardanger were called Hardanger fiddles from around 1800–1820 (Aksdal 2005b: 77f).

In the early 19th century the hegemony of Hardanger fiddle production moved gradually eastwards from the Hardanger region to Telemark. The fiddle makers living in the Bø area, especially those of the Helland family, gradually modernized the Hardanger fiddle even further and gave it quite a new look. Generally, the modern Hardanger fiddle was bigger and the body less curved than on the old type, it was far more decorated, and it normally had four sympathetic strings. The decorations, inspired by the Norwegian wood carving and rose painting traditions, made the instrument look even more Norwegian, and this was a development strongly in the spirit of the national romanticism.

Entering the Urban Scene

From the mid-19th century the Hardanger fiddle became a more and more important symbol for the Norwegian nationalists, working hard to free Norway from the Swedish-Norwegian union established in 1814. This union had, after only a few months of national freedom, replaced the more than 400 years long Danish administration of Norway, often referred to by Norwegians as the 400 years night.

The legendary Telemark fiddler Myllarguten [Eng. the miller's son], whose birth name was Torgeir Augundsson (1801–1872), was the first fiddler in Norway ever to give a public concert when in 1849, by the help of the world-famous Norwegian violinist Ole Bull (1810–1880), he presented a program of local Hardanger fiddle tunes from Telemark in the Norwegian capital Christiania (Oslo). This event was followed up by several concert tours throughout Norway and even abroad. During the last decades of the 19th century many Hardanger fiddlers started to travel around in Norway, as well as in other countries, giving concerts with a traditional Norwegian repertoire. Some of them even went to the USA, mainly to play for the Norwegian immigrants. These Hardanger fiddle concerts were extremely popular in most places.

Hardanger fiddle made by Trond Isaksen Flatebø 1756. *Photo: The Hardanger fiddle project*

Around 1860, the fiddle maker Erik Johnsen Helland (1816–1868) from Bø in Telemark opened two new workshops in Oslo and Horten. Here, the modern Hardanger fiddle was introduced to amateur

and professional violinists living in the urban areas. Soon even the composers became curious about this very special Norwegian instrument. Already in 1832–33 Ole Bull had composed music including the Hardanger fiddle. The piece was called "Souvenirs de Norvège" and was written for Hardanger fiddle, string quartet, flute, and double bass. It was first performed in 1833 in Paris, and later the piece was revised several times (1838–1863). One of the first revised versions was called "Norges Fjelde" (Eng. Norway's mountains).

In the mid-1800s many composers started to write music based on melodies and rhythms found in the Hardanger fiddle music. Among the most important composers using traditional tunes were Edvard Grieg (1843–1907), Halfdan Kjerulf (1815–1868), and Thomas Tellefsen (1823–1874). However, it was only after 1900 that the Hardanger fiddle itself was included in classical art music.

Fossegrimen at the National Theater

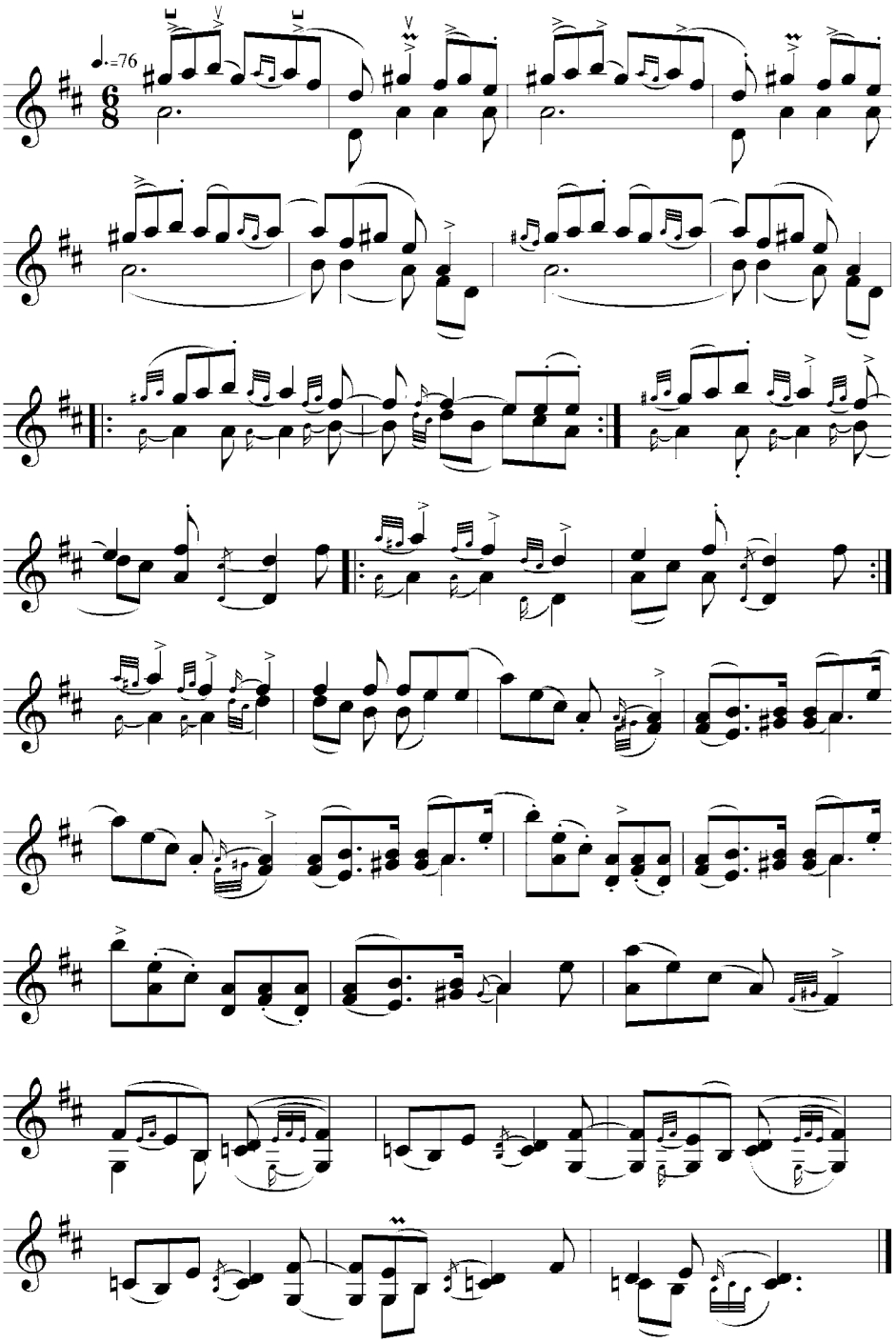
In 1904–05 the composer Johan Halvorsen (1864–1935) wrote music to the play "Fossegrimen" (op. 21), a so-called "troll-play in four parts" written by the actor Sigurd Eldegard while he was working with the National Theater in Oslo. The play was partly based upon the tale of Norway's most celebrated fiddler, Myllarguten. He is said to have learned to play the Hardanger fiddle directly from Fossegrimen, the musical master of all underground creatures, by pawning his soul for the craft. Fossegrimen is even the name of a very popular Hardanger fiddle tune which Myllarguten played quite often. Eldegard further elaborated upon the myth, and additionally interwove Myllarguten's encounter with Ole Bull, who in the play was referred to as the master fiddler (Dybsand 2002: 11).

Modern Hardanger fiddle made by Erik Johnsen Helland 1863.
Photo: Bjørn Aksdal

In the Fossegrimen play the Hardanger fiddle was given a very central part, both to accompany singing, as a solo instrument, and to be accompanied by the symphony orchestra. Halvorsen was quite familiar with the traditional Hardanger fiddle music. In 1894, he had visited local fiddlers during his honeymoon in Hardanger in order to become acquainted with their manner of playing slåtter, the traditional Norwegian dance tunes. The following year Halvorsen obtained a Hardanger fiddle himself, and on three occasions he acted as a member of the jury at the fiddle and dance contests in Bergen organized by Vestmannalaget. In 1901 Edvard Grieg asked Halvorsen to transcribe 17

GETRETENER TANZ

Transcription of a Hardanger fiddle tune made by Johan Halvorsens and published by Peters in Leipzig 1910 (Halvorsen 1910: 9)



Hardanger fiddle tunes as played by Knut Dahle, an old traditional fiddler from Tinn, Telemark. In his younger years Dahle had learned tunes directly from famous folk fiddlers like Myllarguten and Håvard Gibøen (1809–1873). Now, Dahle wanted to preserve the tunes for future generations. These tunes as transcribed by Halvorsen later formed the basis for Grieg's own piece *Slåtter op. 72* (1902–03).

While writing the music to Fossegrimen Johan Halvorsen still had the inspiring collaboration with Knut Dahle fresh in mind. In addition to the important role that the music played in the dramatic context, Eldegard's many enchanted depictions of nature appealed strongly to Halvorsen. The premiere took place on January 29th 1905 and Johan Halvorsen himself acted as the soloist on the Hardanger fiddle. The play was indeed a fantastic success. Fossegrimen became one of the National Theater's most popular productions ever and was presented no less than 104 times between 1905 and 1909. Halvorsen was the soloist during all the performances. With his music to Fossegrimen Johan Halvorsen also became the first composer in musical history to make use of the Hardanger fiddle in a classical orchestral setting.

The most famous musical part of Fossegrimen is undoubtedly the ecstatic, devilish dancing tune "Fanitullen", inspired by the traditional slått "Førnesbrunen" as played by the fiddler Olav Moe in Valdres. Even if Fanitullen is based upon authentic folk music material, a great deal of this tune appears to have been composed by Halvorsen without the use of any source material. The dancing tune Fanitullen is frequently performed even as a solo piece by some of the educated and most skilled Hardanger fiddlers.

In the movement "Song of the master of ceremonies", the singer is accompanied by Hardanger fiddle, solo violin and an oboe imitating the ram's horn. The master of ceremonies sings without accompaniment during the first half of the song, while the on-stage ensemble makes use of a Hardanger fiddle gangar-motif to tie together his phrases. Initially the motivic material is strongly influenced by folk music elements, but ultimately acquires a more stylized character, accompanied by the orchestral strings.

In 2002 an excellent new CD-recording of the play Fossegrimen was released by the Latvian National Symphony Orchestra, with the Norwegian professional violinist Arve Moen Bergset as the soloist on the Hardanger fiddle.

The Post-romantic Period

Halvorsen's success with Fossegrimen inspired many composers to keep on writing music in a "Norwegian" musical language, using elements from the Hardanger fiddle music and other parts of the traditional music in Norway. However, in the first decades of the 20th century only a limited number of composers wrote music including the Hardanger fiddle, and soon even the use of Norwegian elements in the music strongly decreased. This discontinuation was probably due to several reasons. New musical impulses reached Norway from Europe, and thus the influence from local traditional music on the different national styles was no longer an obvious part

of the musical ideology among the composers. In Norway it was also very important that the organizations representing the peasant culture early in the 1900s gradually regained the control over the presentation of the Norwegian folk culture (Aksdal 2005c: 142ff).

During the 19th century the Hardanger fiddle had become a kind of national icon in Norway. At the turn of the century, the instrument was indeed regarded as one of the most important national symbols. When the bourgeoisie tried to find their national distinctive quality especially in relation to Sweden and Denmark, they often had to look to the Norwegian peasant culture. An important reason for this was that the culture of the bourgeoisie did not contain any distinctive Norwegian elements. In the field of music one discovered that the traditional music in Norway contained many characteristic features distinguishing this music clearly from the music on the European continent and to some degree even from the musical traditions in the other Scandinavian countries. This was a matter of both stylistic musical elements and specific instruments like the Hardanger fiddle. The bourgeoisie culture took these elements from the peasant culture and translated and transformed them to a classical bourgeoisie artistic style like what Edvard Grieg did within the classical music. After the union with Sweden was dissolved in 1905, the bourgeoisie's need for emphasizing its Norwegianness in the spirit of national romanticism was clearly reduced, and the folk tradition now became more strongly connected with life in the countryside in the increasing conflict between the urban and rural cultures. As a result of this, the traditional music became more distant from the urban culture, and the Hardanger fiddle disappeared more and more from the public scene.

The most important Norwegian composer who wrote music for the Hardanger fiddle in these years was undoubtedly Eivind Groven (1901–1977). He was himself an excellent Hardanger fiddler and even an active folk music collector. Groven wrote both chamber music and solo pieces for the Hardanger fiddle, especially in the late 1930s. In 1938 he wrote two pieces named "Fjell-tonar" and "Siklebekken" (op. 27), both for Hardanger fiddle and orchestra, and in 1962 he finished the work "Margjit Hjukse", a traditional Norwegian ballad written for 4-part choir, 3 voices, Hardanger fiddle and 2 violins.

The first years after the Second World War were very hard for individuals and organizations working to promote the folk culture in Norway since, during the war, the national socialist party had tried to adopt many important symbols taken from the Norwegian cultural heritage. In these years, there was an increasing migration of people moving from the countryside to settle in the cities. Even more important was that small towns and rural townships now were urbanized, mainly by what we can call the American gas station culture. In this new situation, at the dawn of the modern mass culture society, the Hardanger fiddle, which was still regarded as the most typical symbol of traditional peasant culture in Norway, very often was met with disgust and aversion. Generally, the instrument was now seen as an obsolete symbol of national cultural expression no longer of any interest to a world asking for reconstruction and international solidarity as an important preventive tool against war.

The Hardanger Fiddle Concerto

It was not until 1955 before we saw the first piece of music written for the Hardanger fiddle in the post-war period. Typically, the composer, Geirr Tveitt (1908–1981), came from Hardanger. In fact, his ancestral farm was located only a couple of miles from Botnen, where the Hardanger fiddle was modernized in the 18th century. Tveitt, who had been studying in Leipzig, was certain that his forefathers had been notable folk musicians for several generations. Already at the age of 16 he noted down his first folk tune, and his life-long collecting resulted in some thousand folk melodies.

For Tveitt, the Hardanger fiddle was the real treasure of Norwegian traditional music. A deep understanding of the instrument's character and his close contact with local fiddlers gave Tveitt the idea of developing larger works that could give the instrument status even in the concert halls. Johan Halvorsen had shown the way with Fossegrimen, but in this and in similar compositions the orchestra was more like an accompaniment to the fiddle. Using the Hardanger fiddle as the leading voice in collaboration with and in contrast to the symphony orchestra was a much more demanding and ambitious project. The challenge Tveitt saw here was to bring this instrument into art music as an equal partner.

Tveitt finished his "Concerto No. 1 for Hardanger fiddle and orchestra, op. 163" shortly before Christmas in 1955, and the first performance took place at the opening concert of the Bergen International Festival in May 1956 with the Bergen Philharmonic Orchestra conducted by Carl von Garaguly. The soloist was Magne Manheim, a young fiddler from Telemark, who unlike most of the traditional fiddlers in the 1950s, was a trained classical violinist who could read music. Tveitt had frequently consulted Manheim about the practical arrangement of the solo part. Manheim's performance of Tveitt's concerto led to a convincing victory for the composer. The audience was ecstatic, as were the critics.

Tveitt had a few problems to deal with in constructing his Hardanger fiddle concerto. The A string on the Hardanger fiddle is normally tuned from about a semitone to a tone and a half above concerto pitch. This is due both to the thickness and the sounding length of the strings. When used in a work with an orchestra, the instrument can be tuned to concert pitch, but then one normally needs to put on some thicker strings. The Hardanger fiddle also has a more even bridge than the modern violin, and at the premiere Manheim used a more steeply curved bridge than what is normal on the fiddle. This made it much easier to play the Hardanger fiddle part of the concerto, mainly because this part is more based on single string playing than the usual double string playing which is an important part of the Hardanger fiddle playing technique. Later, more experienced Hardanger fiddle soloists have played this concerto with no changes to the strings or bridge.

Ten years after the first concerto was finished Tveitt wrote his second Hardanger fiddle concerto. The European Broadcasting Union (EBU) decided to commission a work from a Norwegian composer to be performed at the 1965 Nordzee Festival in

Ostende, Belgium and left it up to the Norwegian Broadcasting Corporation (NRK) to choose the composer. NRK placed the commission with Geirr Tveitt who wanted to write a concerto for Hardanger fiddle for his old friend, the famous fiddler Sigbjørn Bernhoft Osa (1910–1990). It was the fjords of Western Norway Tveitt wanted to honour with his second Hardanger fiddle concerto, and he named it "Tri fjordar, op. 252" (Three Fjords). The concerto has three movements, each bearing the name of a fjord: Hardangerfjord, Sognefjord, and Nordfjord. Again, the composer felt the need for frequent consultations with the soloist about the practical arrangements of the solo part. The first performance in Ostende with the Belgian Radio Symphony Orchestra conducted by Steve Candael and Sigbjørn Bernhoft Osa on the Hardanger fiddle was broadcasted throughout Europe, and a succession of performances with Osa as soloist followed. Since then the solo part has been revised by Professor Sven Nyhus (b. 1932), who himself has been the soloist of both concertos on several occasions.

Tveitt's second concerto started a very active period for the Hardanger fiddle in a classical art music setting. In the next decades an increasing number of Norwegian composers wrote music for the Hardanger fiddle, and especially Johan Kvandals "Quintet for Hardanger fiddle and string quartet, op. 50", which was ordered from The Festival of North Norway in Harstad 1978, was met with great interest. In 1995 Johan Kvandal (1919–1999) wrote another work for the instrument, "Fantasia for Hardanger fiddle and strings, op. 82". The Fantasia was first performed at the Osa Festival in Voss in October 1995 by the Ole Bull Chamber Orchestra conducted by Arvid Engegård, and with Nils Økland as the soloist on the Hardanger fiddle.

A New Generation of Musicians and Composers

An important basis for this increasing number of works for the Hardanger fiddle was a new generation of folk musicians entering the public scene of music. These musicians were both educated violinists and accomplished Hardanger fiddle players. Some of them had even been educated at the Norwegian Academy of Music as solo instrumentalists on the Hardanger fiddle. This study program was even offered to folk musicians after the Norwegian parliament in 1989 had made a resolution to establish a professorship in Norwegian traditional music at the Academy. Among the young musicians who showed the ability and skill to perform as soloists on Hardanger fiddle in a classical art music setting were Nils Økland (b. 1961), Arve Moen Bergset (b. 1972), and Åshild Breie Nyhus (b. 1975). Additionally, the more experienced bi-instrumentalists Sigbjørn Bernhoft Osa, Arne Viken (b. 1925), and especially Sven Nyhus were still active.

Some of the younger composers who have been writing music for the Hardanger fiddle after 1980 are Trygve Madsen (b. 1940), Gunnar Germeten jr. (1947–1999), Magnar Åm (b. 1952), Lasse Thoresen (b. 1949), Kjell Habbestad (b. 1955), and Henrik Ødegård (b. 1955). Madsen wrote a piece called "Fancy for Hardanger fiddle and strings"; Germeten jr. wrote music for Hardanger fiddle and chamber orchestra;

Magnar Åm (b. 1952) wrote two pieces for Hardanger fiddle, cello, and piano, Henrik Ødegård wrote a cantata for soprano, baritone solo, mixed choir, Hardanger fiddle, and organ; Habbestad wrote a piece for a symphonic band and Hardanger fiddle, and finally; Lasse Thoresen wrote a double concerto for Hardanger fiddle, nyckelharpa (Swedish keyed fiddle), and orchestra.

One of the most recent works written for the Hardanger fiddle is Henrik Ødegaard's "Nyslått. Concerto for two Hardanger fiddles and string orchestra" from 2000. The work was first performed and recorded in 2005. It was a big challenge that the two Hardanger fiddle soloists, Per Anders Buen Garnås (b. 1980) and Torgeir Straand (b. 1981), did not read music at all. To solve this problem, two experienced violinists, both being very familiar with the Hardanger fiddle, were asked to help the two young soloists to learn the solo passages. This worked very well, and the CD recording is excellent.

On this recording two different musical traditions with separate learning methods are combined in a very fruitful way. The dominant musical frame is art music, but the content is strongly based on traditional Hardanger fiddle music. The fiddlers learnt the music by ear, as they are accustomed to as traditional folk musicians, but performed their parts as soloists in an orchestral setting. This combination represents a quite new and very interesting approach to the meeting between orchestral art music and an instrumental folk music tradition.

Some Conclusive Remarks

More than 170 years have passed since Ole Bull wrote the first piece of classical music including the Hardanger fiddle in 1832. Bull's piece started a period of great interest for the instrument and its repertoire, but during the 19th century this resulted merely in composers writing music based on melodies and rhythms found in the traditional fiddle music. It was more the Hardanger fiddle and its music as a symbol of Norwegianness and a bearer of a national sound than the actual possibilities and challenges attached to the specific instrument that attracted the composers. It took more than 70 years before the Hardanger fiddle was more seriously included in a classical orchestral setting. In Fossegrimen Halvorsen combined the traditional Hardanger fiddle music with new music composed for the instrument. This was also the situation with composers writing music for the Hardanger fiddle up to the Second World War. In his two Hardanger fiddle concertos composed in 1955–65 Geirr Tveitt experimented further with the Hardanger fiddle sound, however it remained strongly based on the traditional Hardanger fiddle music. After 1980, many young composers are treating the instrument more freely, stressing the actual sound and performing style more than the traditional idioms. This development has led to several interesting pieces of new music strengthening the position of the Hardanger fiddle even as a classical instrument on the threshold of the 21th century. Additionally, this situation has encouraged young violinists and Hardanger fiddlers to choose a career as bi-instrumentalists.

REFERENCES

Aksdal, Bjorn (2005a). The Development of the Modern Hardanger Fiddle. Some Reflections on the Role of the Fiddle Maker Erik J. Helland. In Dan Lundberg and Gunnar Ternhag (Ed.), *Studia Instrumentorum Musicae Popularis, XV.* Stockholm.

— (2005b). Isak-feler og Tronda-feler – felemakerne fra Botnen i Hardanger. In Hans-Hinrich Thedens (Ed.), *Norsk folkemusikklag. Skrift nr. 18–2004.* Oslo.

— (2005c). Hardingfela – fra bondefele til nasjonalt symbol. In Ola Alsvik (Ed.), *Musikk, identitet og ste, 41.* Skrifter fra Norsk lokalhistorisk institutt, Oslo.

Burke, Peter (1983). *Folklig kultur i Europa*. Malmø.

Dybsand, Øyvin (2002). Fossegrimen, op. 21, article in the textbook to the CD Johan Halvorsen. *Fossegrimen, op. 21. Norway's Greeting to Theodore Roosevelt, op. 31.* Simax classics PSC 1207.

Halvorsen, Johan (1910). *Slåtter. Norwegische Bauerntänze. Peasant's Dances*. Violine Solo. Edition Peters. Leipzig.

Herresthal, Harald (1993). *Med Spark i Gulvet og Quinter i Bassen. Musikalske og politiske bilder fra nasjonalromantikkens gjennombrudd i Norge*. Oslo.

Hodne, Bjarne (1994). *Norsk nasjonalkultur. En kulturpolitisk oversikt*. Oslo.

Osa, Sigbjørn Bernhoft (1979). *Spelemannsliv.* Oslo.

Storaas, Reidar (2001). Article in the textbook to the CD *Geirr Tveitt: Concertos for Hardanger Fiddle. Nykken, symphonic painting.* BIS CD-1207.

DISCOGRAPHY

Johan Halvorsen: Fossegrimen, op. 21. Arve Moen Bergset, Hardanger fiddle, violin and vocal, Latvian Symphony Orchestra, Terje Mikkelsen, conductor. Simax classics PSC 1207. CD 2002.

Johan Kvandal: Fantasia for hardanger fiddle and strings, op. 50. Arve Moen Bergset, Hardanger fiddle, Kristiansand kammerorkester. Intim musik IMCD081. CD 2002.

Johan Kvandal: Kvintett for hardingfele og strykekvartett, op. 50. Arne Viken, hardingfele og Den Norske Strykekvartett. EMI 8301002. CD 1994.

Geirr Tveitt: Concerto No. 2 for Hardanger fiddle and orchestra, Sigbjørn Bernhoft Osa, hardingfele; Bergen filharmoniske orkester; Karsten Andersen, dirigent. Aurora contempoarary NCD-B 4945. CD 1988.

Geirr Tveitt: Concertos for Hardanger Fiddle. Arve Moen Bergset, Hardanger fiddle, Stavanger Symphony Orchestra conducted by Ole Kristian Ruud. BIS CD-1207. CD 2002.

Henrik Ødegaard: Nyslått. Concerto for two hardangerfiddles and string orchestra. Per Anders Buen Garnås and Torgeir Straand, hardangerfiddles, Telemark Chamber Orchestra, Lars-Erik ter Jung, conductor. Fabra FBRCD-04. CD 2005.

NORVEGIŠKASIS HARDANGERIO SMUIKAS IR KLASIKINĖ MUZIKA

BJØRN AKSDAL

Santrauka

Norvegiškojo Hardangerio smuiko su jam būdinga puošmenų gausa ir simpatetinėmis stygomis ištakos siekia mažiausiai XVII amžiaus vidurį. XIX amžiuje šis instrumentas tapo svarbiu norvegų nacionaliniu simboliu. Legendinis Myllargutenas (malūnininko sūnus) buvo pirmasis kaimo smuikininkas, griežęs viešame koncerte: 1849 metais, padedamas garsaus norvegų smuikininko profesionalo Oles Bullo, Norvegijos sostinėje, tuometinėje Kristianijoje, jis atliko Hardangerio krašto (Telemarko srities) liaudiškų smuiko melodijų programą. Vėliau įvyko dar keli koncertiniai turai.

XIX amžiaus antrojoje pusėje jau visas būrys Hardangerio krašto smuikininkų leidosi į keliones po Norvegiją bei užsienio šalis, koncertuose griežda mi tradicinį norvegišką repertuarą. Dauguma tokių koncertų pasirodė neįtikimai populiarūs, tad netrukus šis ypatingas norvegų liaudies instrumentas patraukė ir kompozitorių dėmesį. O. Bullas dar 1832–1833 metais parašė kūrinį, atliekamą, beje, ir Hardangerio smuiku. Jis vadinosi „Norvegijos suvenyrai“ ir buvo parašytas Hardangerio smuikui, styginių kvartetui, fleitai ir kontrabosui. Vis dėlto tik XX amžiaus pradžioje Hardangerio smuikas išties įsigalėjo klasikinėje muzikoje. 1904 metais Johanas Halvorsenas sukūrė muziką pjesei *Fossegrimen*, Hardangerio smuiką panaudodamas tiek kaip akompanimentą balsui, tiek kaip solinį instrumentą, kuriuo griežiama pritariant simfoniniam orkestrui. Pjesė sulaukė didžiulio pasisekimo.

Ir vėlesniais dešimtmečiais daugelis norvegų kompozitorių kūrė muziką Hardangerio smuikui: koncertus, kamerinę muziką, solinius etiudus. Be abejo, patys reikšmingiausi buvo du Geirro Tveitto koncertai Hardangerio smuikui, parašyti 1955 ir 1965 metais. Juose muzikas ir toliau eksperimentavo su Hardangerio smuiko skambesiu, nors iš esmės vis dar rėmėsi liaudišką ja šio krašto smuikavimo tradicija. Tačiau po 1980 metų atsirado nemaža jaunų kompozitorių, laisviau traktuojančių šį instrumentą ir daugiau eksploatuojančių tikrąjį jo skambėjimą ir smuikavimo būdus nei tradicinius šablonus. Šitaip radosi keletas itin įdomių, naujoviškų muzikos kūrinių, ant XXI amžiaus slenksčio dar labiau sutvirtinusių Hardangerio smuiko, kaip klasikinio instrumento, pozicijas.

Gauta 2006-06-14

STUDIA INSTRUMENTORUM MUSICAE POPULARIS XVI
Tarptautinės tradicinės muzikos tarybos Liaudies muzikos instrumentų tyrimų grupės XVI tarptautinės konferencijos straipsniai / ICTM Study Group on Folk Musical Instruments Proceedings from the 16th International Meeting

ISSN 1392–2831 Tautosakos darbai XXXII 2006

"THE OLDER FOLKS USED TO FIDDLE AROUND THE NOTES." PLAYING THE VIOLIN FOR TAMBRIN BANDS IN TOBAGO (WEST INDIES)

ANDREAS MEYER
Musicology Seminar, Free University of Berlin

Subject: Folk dance music on the Caribbean Island of Tobago.
Purpose of study: To show how a concept of making music is challenged.
Method: Descriptive.
Keywords: Reinterpretation, musical change, folkdance music, Caribbean music, heritage.

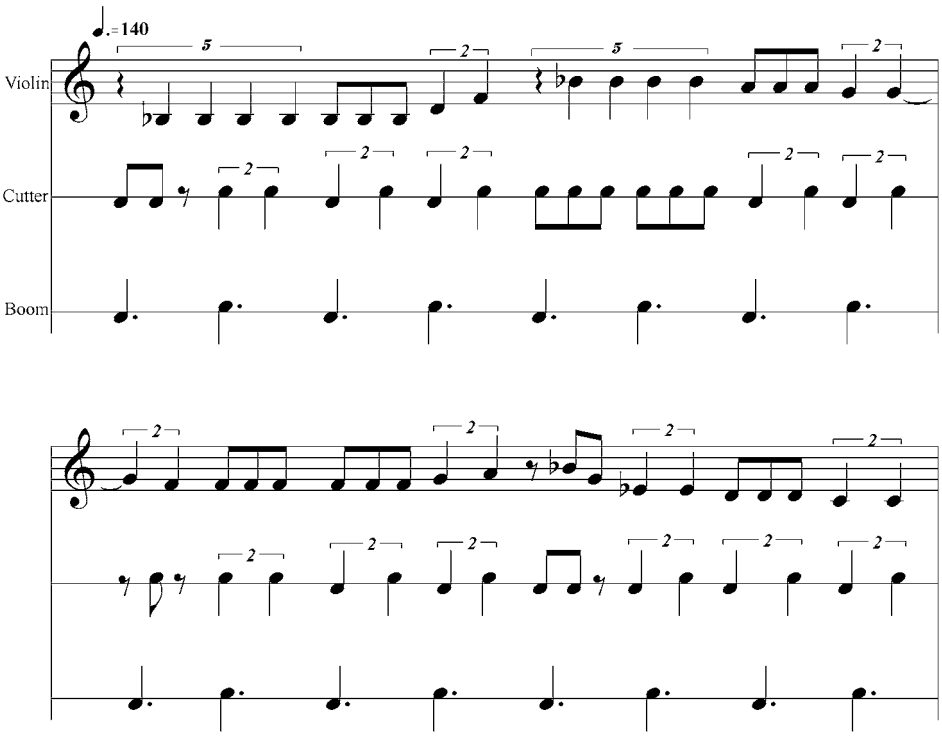
The colonial history of Tobago began in the early 16th century. The island changed hands more than 30 times among the English, the Dutch, the Spanish, and the French until it became independent in 1962 to form a nation with its bigger sister island of Trinidad. In the 18th century a typical slave and sugar economy was established. More than 90 percent of the residents were slaves from Africa. Today, approximately the whole population is of African ancestry. Some of the musical genres performed on the island correspond to these historical backgrounds. Like other African American forms of expression they can be characterized with terms like syncretism and creolization (see Manuel 1996: 14–16). For the music of Tambrin[1] bands, a concept of playing together was developed during a process of reinterpreting European folkdance music styles to reveal similarities to musical constellations found in some West African cultures until today. Below I will try to show how that concept is challenged due to musical and contextual changes, and how the role of one instrument, the violin, proves to be of particular importance here. My perspective and interest in this issue results to some extent from my experiences in Ghana (West Africa), where I carried out fieldwork in 1993, 1997 and 2000. The material from Tobago was collected during two excursions in 1995 and 2005[2]. The main part is comprised of video recordings made during arranged sessions, rehearsals, and concerts with the following groups:

The Rising Youth from the villages of Les Coteaux and Golden Lane (1995);
Tambrin group from Mont St. George (1995);

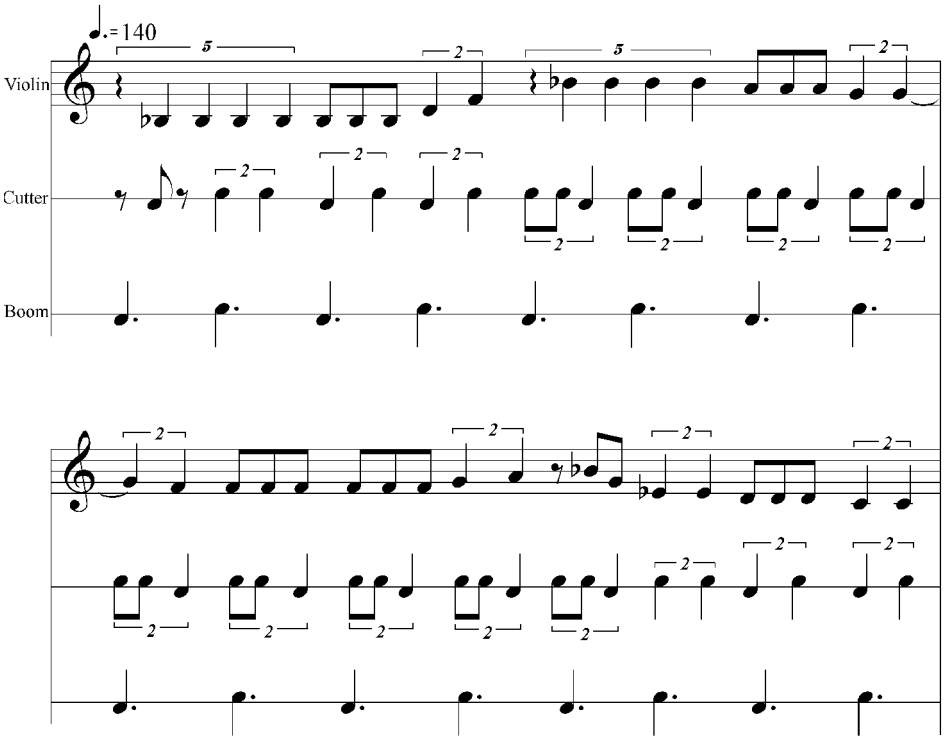
Pembroke Folk and Cultural Performers from Pembroke (1995)[3];
The Unity Folk Group from Golden Lane (2005);
Sweet Fingers from Plymouth (2005);
The Professional's Cultural Group Culloden from Culloden (2005).

Ensemble and Repertoire

A Tambrin band normally includes five musicians playing three frame drums (the "tambrins"), one triangle and one violin or, more recently, sometimes a harmonica. The frame drums are heated by holding them over an open fire, thus allowing them to be tuned to different pitches before playing. They are called Cutter, Roler[4] and Bass or Boom. The Cutter is tuned to the highest pitch. The drummer of the Cutter is the only one who varies his patterns possessing several playing techniques with open and muted strokes. The open ones are generally carried out with splayed fingers at the edge of the drum. Muted strokes are played rather in the middle, whereby the closed hand briefly remains on the membrane. The instrument is beaten with the fingertips. Faster patterns sometimes are executed with single alternating fingers. The other percussionists carry out equidistant beats, while the violinist repeats the melody of a folksong[5], thus marking a kind of cycle. Since the violinist always begins to play first, he establishes the tempo of the music. The tunes are often characterized



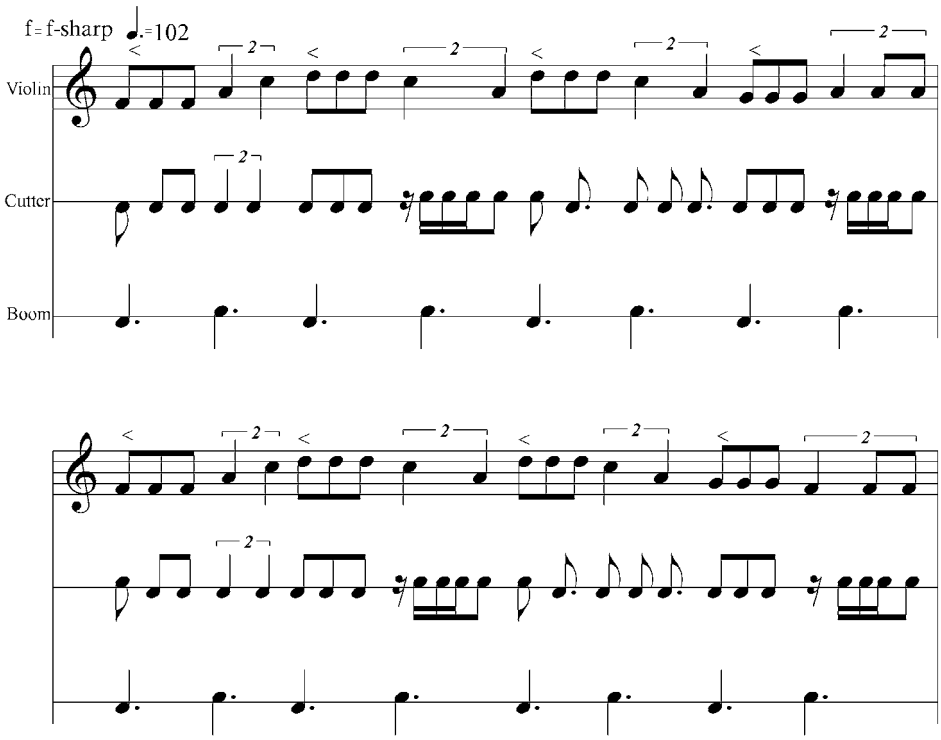
Example 1a. *Call Me Mamma*. Reel. Performed by the Tambrin band from Mont St. George. 1995. Here and in the following: For open strokes played on the drums the stems point up, for muted strokes the stems point down.



Example 1b. *Call Me Mamma* (variant). Reel. Performed by the Tambrin band from Mont St. George. 1995

by a steady change of binary and ternary divisions of the beat marked by the Boom. The interplay of the Cutter and the violin also leads to 2 : 3 constellations very often (examples 1a, 1b and 2). As Rebecca S. Miller reports, a related dance music style with similar rhythmic constellations can be found on the neighbouring island of Carriaco which belongs to Grenada. The musicians there accompany quadrille dances with a violin, tambourine, triangle and one deep sounding cylindrical drum. However, this kind of music has become rare (Miller 2005).

The Tambrin musicians in Tobago accompany different dances with European or Latin American names like jig, reel, castilian, quadrill (in Tobago: "cagedrill"), marsh, and paseo[6] (pasillo, in Tobago: "pasa"). The jig and the reel are the most important ones and make up more than 90 percent of the repertoire. They both are couple dances with many spins and steps corresponding to the patterns played by the drummer of the Cutter. The reel is performed at a faster tempo, while the jig proceeds in a more laid back fashion. Different to the jig, where every second beat of the Boom is often accentuated by the dancers (e.g. with a circular movement of one foot), the reel is mostly done with fast, short steps. The analogical difference is the respective structure of the tunes played on the violin. The melodic phrases for the jig frequently comprise two beats of the Boom with an accent on the first beat (example 2) while those for the reel are generally longer.



Example 2. *Come Let Meh Tell You This* (first half of the tune). Jig.
Performed by *The Professional's Cultural Group Culloden*. 2005

Engagements

Traditionally the music is heard at weddings and during healing ceremonies where certain "gifted" people fall into a trance while dancing and call up or drive out ancestor spirits. Since I was not able to join such a rite during my trips to Tobago, I would like to add here the descriptions of some musicians. The drummer Prince Williams from Les Coteaux tells about a ceremony at the beginning of the 1990s:

I have a cousin. It is still alive, we still do that. Once they went to help a sick woman. And I think the doctor gave up the woman saying: You will die. They said that the woman have had some spirit. So they called for a dance to help the woman. And he went and helped the woman. Now the house that we gave the dance is about 12 feet high. And when he caught that spirit, the spirit comes within him. He didn't pass by the front door. He jumped through the window of the house, 12 feet high (Interview from March 1995).

Rawl Titus, violinist from Mont St. George reports:

This was in Golden Lane, there was this guy who was about eleven years old. And at about age five he lost his ability to walk. I don't want to say became crippled because he could walk with crutches. And he came to the reel dance, his parents brought him to the reel dance and the gentleman who was in charge of the reel dance was dancing and he went

off into a trance – it was a long trance. He was in a trance for about half an hour before he eventually spoke. And when he spoke he told them to bring the boy. They made the guy to lay flat on the ground and they struck him with what we call a broom. And they hit him with the broom a couple of times and eventually the other guy got up who was in the trance and was dancing around him and told the little boy to get up and dance. And he got up and danced. The people were scared, they run from the place. But the little boy walked after that. I saw that happen (Interview from March 1995).

Sometimes people fall into a trance during a wedding, as vividly told by the drummers Lloyd "Dakota" Turner and Peter Caterson also from Mont St. George:

Turner:

There was a young lady who went to this wedding on Saturday morning, Friday night, and when I started to play tambourin she just got up and started to flatter like a fowl. <…> She jumped on the ground and started to flatter, right, and she started to talk certain things and a fellow came and took her up and moved her out. But before that, she came and sit on my leg. I played the tambourin and she came and sat down here. I said: "Trouble tonight!" I started: "Ah, me Roler, Roler give me!"

Caterson:

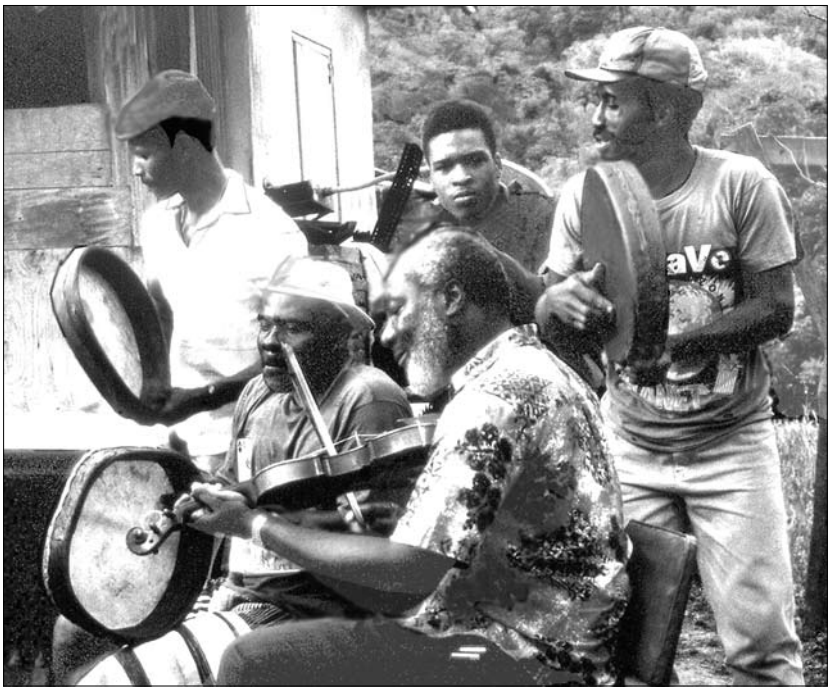
I was the Roler and I gave her the backbeat. She left his leg and she walked on her back through the fire. There was a fire on the fireside; she passed straight to the burning fire. She walked on her back, climbing the stairs. <…> When I saw that, I said: "Yes, this is it" (Interview from March 2005)[7].

By 1995, healing ceremonies had become rare, and the musician groups were hardly engaged for weddings since most of the young people preferred DJ-music. Sometimes Tambrin bands were invited to play in beach hotels. Hotel managers, however, preferred to engage percussion groups with big, deep sounding drums or steelbands, which possibly correspond more to tourists' preconceived notions about Caribbean music. Thus there were hardly any chances for the groups to perform, apart from folklore festivals organized by the state – the most important of which is the annual Tobago Heritage Festival.

Changing Sounds

Only three violin players who could perform for Tambrin bands had remained on the island in 1995, Rawl Titus from Mont St. George, Van Dyke Bailey from Les Coteaux and George Charles who played for the *Pembroke Folk and Cultural Performers*. I made recordings with the groups of Charles and Titus. Their styles of playing were not very clean in the European sense, and were characterized by individual techniques. Rawl Titus for instance always played close to the bridge of his instrument, pressing the strings strongly. The resulting scratching sound was low and drowned out by the drums. Charles' style sounded similar although he–in contrast to Titus – frequently produced glissandi and suspended notes. Both musicians pressed their instruments against the upper chest while playing.

When I came to Tobago in 2005 George Charles and Van Dyke Bailey had died and Rawl Titus had left for Trinidad[8]. However, some new groups had come on the



Tambrin Band from Mont St. George. 1995

scene, and there were three new violin players around. Two of them, Seon Forde and Gary Cooper, belong to families where Tambrin music has been played for generations. Seon Ford, from the village of Culloden, performs together with his brothers, sisters and parents. Gary Cooper, from Golden Lane, has formed the "Unity Folk Group" with his wife Ursula and his children. In 1995 the family belonged to the Tambrin band "Rising Youth" where Gary Cooper played harmonica. A third violinist, Lawrence "Wax" Crook, is an all-around musician playing gospel, folk and steelpan music. He and Cooper had attended violin classes organized by the state Cultural Comitee which were held in Scarborough, the island's capital.

"We had to sustain culture, the indigenous music, Tambrin music. So I had no other choice but was to fall in and do a thing with the violin", Lawrence Crook said in an interview and added:

> What was taught basically was to utilize the bow and the fingering and I took myself and I did the rest <…>. The class was about three months. We had classes twice a week, Tuesdays and Thursdays (Interview from February 2005).

Accordingly, they both freely used the "classical" bowing techniques and they placed the instrument under the chin while playing as it is taught by "classically" trained musicians. Compared to 1995, the sound had changed. The melody lines were more dominant and much cleaner. The musicians were aware of this change. "I want a cleaner sound", said Gary Cooper and Lawrence Crooks added:

> The older folks used to fiddle around the notes. <…> I am more precise in the playing. I try to give the notes for note (Interview from February 2005).

Seon Ford did not attend classes but learned from the late Van Dyke Bailey, thus his playing techniques differ. He presses the instrument against the upper arm or the upper chest and has to move the instrument to play the different strings (as the older musicians did). Anyhow, he also has a much cleaner sound compared to the recordings from 1995. His tunes, like those of the other new violinists, always come to the fore just as the violin is mixed into the foreground when the music is amplified electrically at concerts and at studio recordings made by some of the groups[9].

A Changing Concept

The stronger dominance of the violin not only changes the sound, but a whole principle of music making. Traditionally the Cutter was considered the lead instrument, which manifested itself in the music and was confirmed by musicians I talked to in 1995[10]. This corresponds to the position of the so called "master drummers" of many percussion ensembles in African cultures. The master drummer is the one who changes his patterns. Most of the other musicians, if not all of them, strike more or less obstinate figures or equidistant beats. In a variety of West African areas, among others in Ghana and in the West Sudan Region, percussion is combined with singing. In many cases there are certain songs for certain combinations of drum patterns. A song may prompt the drummers to play a rhythm. In the course of the performance the singing often fades into the background (see Meyer 2005: 35; Polak 2004: 94). In Tambrin music, the role of the melodies is traditionally similar. "You have the tunes from long ago that suit the tambrin", explained the drummer Lloyd Turner who played together with Rawl Titus in 1995 (Interview from March 2005). According to Wendell Berkley from the *Pembroke Folk and Cultural Performers*, the tunes are regarded as "fills" (Interview from March 1995). The changes in Tambrin music can be interpreted as a kind of departure from a way of playing together, which is related to musical concepts from Africa. Today the violin part attracts the same attention as the drumming, and the lead drummers sometimes vary their playing a bit diffidently and less multifariously. Clime Forde for instance, Seon Forde's brother, who plays the Cutter for the group from Culloden, seems to try not to be too loud while striking the drum and his playing style recorded in 2005 is more static compared to the drumming of 1995. Then Lloyd Turner e.g. not only varied his patterns in many ways but also added more or less autonomous material which brought in new rhythmical tensions.

The changes, and above all their consequences can hardly be explained by the fact, that some of the new violin players received "classical" training. More important is that – although the belief in spirits is still strong[11], the groups hardly ever play in the traditional contexts. During a healing ceremony and also on weddings, they have to play two hours and even more without a pause. Most of the interaction takes place between the dancers and the drummers. At a festival where the bands

Violin player Seon Forde from Culloden. 2005

predominantly perform today, one piece is hardly longer than three or four minutes. The dancers belong to a group, and the choreographed dances are part of the performance. The public just listens and watches. One can imagine that in a context like this, a western educated audience pays more attention to the tunes than the people attending a healing ceremony. Furthermore there are prizes to win during a festival, and there are judges who look for the different features of the performance. A low scratching sound might not satisfy their aesthetic claims. Finally, another circumstance significant for the changes seems quite paradoxical; the violin is considered traditional. As mentioned before, due to the lack of violinists, harmonicas sometimes replace the instrument, and this is not embraced by purists. The violin is an "indigenous sign" one drummer told me (Peter Caterson, Interview from March 2005). That is why the demand for violin players is high. Laurence Crook, for instance, although a member of the Tambrin band called "Sweet Finger", is often invited to play violin with other musicians who normally use the harmonica, since those who want to engage them demand a violin (Laurence Crook, Interview from March 2005). The violin is considered an instrument which is hard to learn. Thus all members of the "Unity Folk Group", Ursula Cooper told me, are able to play the leading drum, but only her husband plays the violin (Interview form February 2005). This changes the hierarchy within the ensemble. Accordingly, Seon Ford describes his musical development within the group from Culloden as follows:

> Basically the inspiration for playing this music as a young person, right, is you grow up in this folk group, first I was a dancer and then, you know, it is like a graduation thing, we move from one stage to the next stage. We start to play the music, first the tambrin, and then we had the need for violinists, so I took up the job, took up the role and started playing the violin (Interview from March 2005).

It is hardly a coincidence that the rising reputation of the instrument comes along with its rising predominance in the music. Thus it appears that innovations occur despite, and perhaps because of, ideas of preserving the tradition and somewhat puristical attitudes.

Conclusion

In her article on *Sounds of Sensibility* the American folklorist Barbara Kirschenblatt-Gimblett distinguishes music that is part and parcel of a way of life from music which has been singled out for preservation, protec-

tion, enshrinement, and revival. For the latter she uses the term heritage music (Kirshenblatt-Gimblett 1998: 52). Heritage, she writes elsewhere, is created through a process of exhibition (e.g. as performance) and is producing something new (Kirshenblatt-Gimblett 1995: 369–370). Tambrin music in Tobago apparently has turned into heritage music. "Exhibited" at folklore festivals, it has changed according to the concert conditions and the expectations of western educated listeners. Ideas of authenticity adapt themselves to the new setting. Musical features thus can be transformed and yet considered genuine. The process of contextual changes was developing already in 1995 and probably a long time before that. However, in 1995 the genre was still in the hands of musicians who were strongly associated with the old ways of performing. It was left to the young people to fulfil the musical transformation.

NOTES

[1] Tobagonian spelling of "tambourine".

[2] The collection from 1995 is kept at the Berlin Phonogramm-Archiv under VII VS 0131 and VII VB 0249, the collection from 2005 at the private archive of the author.

[3] This group not only performed Tambrin music but also other percussion music styles and string band music.

[4] The terms "Cutter" and "Roler" can also be used for the respective musicians.

[5] Some of the songs can be found in a collection of folksongs from Tobago collected by J. D. Elder (Elder: 1994).

[6] In Trinidad and Tobago normally an adaption of calpyso.

[7] Translated form Caribbean English into Standard English by the author.

[8] In 1995 Rawl Titus was a schoolmaster. Since then, he has made an outstanding politically carrier eventually becoming the Vice-President of the Senate of Trinidad & Tobago.

[9] Gary Cooper's group for instance produced a CD entitled „Unity Folk Group – Tambrin Music" which is distributed privately.

[10] For instance by Rawl Titus and Wendell Berkley, leader of the group from Pembroke. Interviews from March 1995.

[11] According to many musicians I talked to. Hence it is common to pour libation to the ancestors before playing until today.

REFERENCES

Elder, J. D. (1994). *Folksongs from Tobago*. London.

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara (1995). Theorizing Heritage. *Ethnomusicology 39(3)*, pp. 367–380.

— (1998). Sounds of Sensibility. *Judaism 47(1)*, pp. 49–79, available at <http://www.tepel.org/articles/sounds5.html>

Manuel, Peter, (with Kenneth Bilby and Michael Largey) (1995). *Caribbean Currents: Caribbean Music from Rumba to Reggae*. Philadelphia.

Meyer, Andreas (2005). *Überlieferung, Individualität und musikalische Interaktion. Neuere Formen der Ensemblemusik in Asante / Ghana*. Frankfurt / Main.

Miller, Rebecca S. (2005). Performing Ambivalence: The Case of Quadrille Music and Dance in Carriaco, Grenada. *Ethnomusicology 49(3)*, pp. 403–440.

Polak, Rainer (2004). *Festmusik als Arbeit, Trommeln als Beruf. Jenbe-Spieler in einer westafrikanischen Großstadt*. Berlin.

„SENESNI ŽMONĖS GRIEŽDAVO NEPATAIKYDAMI Į TONĄ.“ SMUIKO MUZIKA TOBAGO (VEST INDIJA) TAMBŪRINŲ ANSAMBLIUOSE

ANDREAS MEYER

Santrauka

Tambūrinų ansamblių muzika Karibų jūros Tobago saloje buvo kuriama kaip savotiška Europos liaudies šokių muzikos stilių reinterpretacija. Tradiciškai ji būdavo atliekama per vestuves ir gydymo apeigas. Paprastai grupę sudaro penki muzikantai, grojantys trejetu oda aptemptų būgnelių – „tambrinų“ (taip čionykšte kalba vadinami tambūrinai), smuiku ir trikampiu. Vienas iš būgnininkų tradiciškai laikomas pagrindiniu. Jis vienintelis gali įvairiais būdais varijuoti mušamą ritmą. Savo funkcijomis šis atlikėjas gerokai primena vyriausiąjį būgnininką Vakarų Afrikos mušamųjų ansambliuose. Smuikininkas paprastai atkartoja liaudies dainos melodiją, šitokiu būdu pažymėdamas savotišką ciklą. Pastaruoju metu smuiko vaidmuo pasidarė daug svarbesnis, ir melodija visada iškyla į pirmą vietą. Tai ne tik keičia muzikos skambėjimą. Šį pokytį galima suprasti ir kaip atitolimą nuo kolektyvinio grojimo būdo, susijusio su afrikietiška muzikos samprata. Be muzikinių pokyčių, į akis krinta ir tai, kad mūsų dienomis grupės retai kada begroja tradicinėmis progomis. Dažniausiai jos muzikuoja folkloro festivalių metu.

Gauta 2006-06-19

STUDIA INSTRUMENTORUM MUSICAE POPULARIS XVI
Tarptautinės tradicinės muzikos tarybos Liaudies muzikos instrumentų tyrimų grupės XVI tarptautinės konferencijos straipsniai /
ICTM Study Group on Folk Musical Instruments
Proceedings from the 16th International Meeting

ISSN 1392–2831 Tautosakos darbai XXXII 2006

THE ROLE OF TRADITIONAL MUSIC AMONG EAST AFRICAN SOCIETIES[1]: THE CASE OF SELECTED AEROPHONES

TIMKEHET TEFFERA
Martin Luther University Halle-Wittenberg, Germany

Subject: Social status, significance, function, role and historical evolution of traditional music instruments among East African communities in general and selected aerophones (solo and ensemble).

Purpose of study: To study the abundant types of traditional music instruments, especially aerophones occuring in the music cultures of East Africa and to suggest a few methods of research approach and musical analysis.

Methods: Historical, descriptive, analysis of musical transcriptions.

Keywords: East African kingdoms, court music, traditional music instruments, aerophones, ensemble music, hoquet style, polyphonic, polyrhythmic.

Among traditional East African communities music making is closely related with and recognized as a social activity that fosters and reinforces communal unity[2]. Besides songs and dances, music instruments certainly play a vital role in many events as well.

First of all, mention must be made, that traditional East African musical instruments are not only limited to the abundant types of drums or xylophones as it is widely believed and with which even the entire African continent is often identified (Károlyi 1998: 3; Kubik 1983: 27). Instead, all four major groups of instruments (chordophones, membranophones, aerophones and idiophones) with diverse construction methods, materials, shapes, playing and tuning techniques, scales, musical styles and repertoires are represented in this geographic region[3].

The traditional music of East Africa has gone through many changes caused by historical, political, economic and socio-cultural evolutions that have been taking place since early periods up to the present day without interruption. Thus, its musical landscape has become what it si today (see Kubik 1988: 16). The external and internal migrations[4], the Islamic expansion in the 7th century A.D.[5] and the

European colonisation in the 19th centrury are some of the major factors that should be taken into closer consideration when tracing back East Africa's music history.

With regard to the development of indegineous music and musical instruments and their longlasting preservation, East African traditional kingdoms which existed in Sudan[6], Ethiopia[7], Uganda[8], Rwanda[9], Burundi, Tanzania and in the East African coast[10], have inevitably played a vital role. In such kingdoms traditional musical instruments among others served as symbols of status and authority. Though, apart from their symbolic significance, the traditional rulers themselves have fostered their intensive use. Through the patronage of such leaders, musicians got the opportunity to develop their artistic skills to perfection not only by practising musical instruments, but also by performing court music on every occasion[11]. Therefore, for most of them, music making was their major occupation.

Predominantly drums sets have intensively been used in many East African courts. Apart from their use as typical signal instruments for transmitting messages to the masses (for example in the kingdom of *Buganda* in Uganda), their presence in almost all musical events has always been very common. For instance, accompanying songs and dances, processions, state proclamations, and royal coronations has been a very common practise.

Fig. 1. Kettle-drum *negarit.*[12]

Some of the former Ethiopian Emperors for instance possessed large numbers of kettle-drums called *negarit* (fig. 1). These drums were among others used on various state occasions as well as on very special festivities related with the kingdoms and the royal regalia.

The very famous royal drums of the *kabaka*[13] (king) of *Buganda* in Central Uganda belonged to the most honourable music instruments as well. Drums usually played in sets thus accompanied almost every step of the *kabaka*; i.e. nearly all his private and official activities throughout the day. Drums were played on departure and arrival of the *kabaka* from and to the palace, when he woke up in the morning, when he welcomed his guests, when he demanded private entertainments et cetera (Kubik 1982: 16; Cooke 1988: 601–602).

Aerophones played and still play a significant role in the music traditions of the East African communities. As court instruments, aerophones also served the royal regalia within the respective kingdoms for centuries. This refers to nearly all types of aerophones, namely end-blown, stopped, transverse and oblique flutes, trumpets and horns with and without finger holes made of bamboo, wood, calabash, animal horns, plastic and metal tubes of various sizes and shapes et cetra. They were played both as solo and in sets on various both private and offical occasions. Some of the instruments played in the courts included:

— end-blown notched flutes *endere* of the *Baganda* in Central Uganda which are made of bamboo with four finger holes (fig. 2);

— end-blown flutes *embilta* made of bamboo or metal tubes without finger holes (fig. 3) as well as the end-blown flute *meleket* made of wood and used by the *Amara* and *Tigray* of Central Ethiopia;
— the conical oboe *nzumari* or *zumari* made of horn, wood and metal consisting of 4–6 finger holes (fig.4) and the side-blown metal trumpet *siwa* used in *Swahili*-speaking regions of the East African coast of Kenya and Tanzania (fig. 5);
— stopped bamboo flutes *bol* of the *Berta* from West Ethiopia and South Sudan (fig. 6a–c);
— side blown horns such as *amagwara* and *amakondere* from Uganda and Rwanda and
— end-blown trumpets of the *Berta* (Ethiopia, Sudan) called *waza* that are constructed of conical segments of calabash and fit in one another like a telescope in combination with the side blown goat horn *angari* and the wooden ideophone *bulu-pale* (fig. 7a–c).

Even though East African kingdoms do no longer exist today, they have left us a large portion of musical and instrumental traditions.

Fig. 2. Flute *endere*.[14]

Fig. 3. Flutes *embilta*.[15]

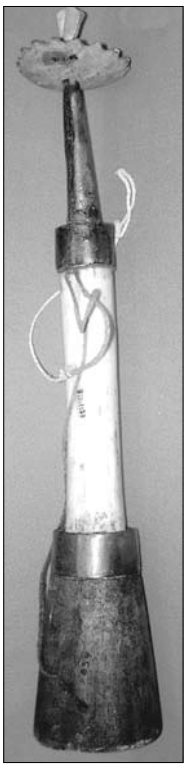


Fig. 4. Oboe *zumari*.[16]

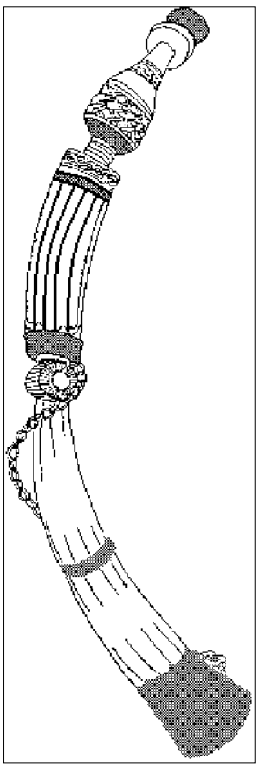


Fig. 5. Side-blown metal trumpet *Siwa* / East African Coast.

Fig. 6a. Stopped *bol* flutes partially.

Fig. 6b. *Bol negero* group partially (see also trumpets).

Fig. 6c. Kettle-drum *negero* played with two wooden sticks.

My ethnomusicological fieldwork conducted in five East African countries, namely Ethiopia, Sudan, Uganda, Kenya and Tanzania in 2005 showed that – apart from those musical instruments which served in the above mentioned kingdoms uncountable types of aerophones are used in the various musical cultures and / or communities of this region. In this article, attention has been given to some typical aerophones that are played in sets.

Aerophone ensembles in East Africa often refer to flutes, trumpets and horns. Flute ensembles predominantly use stopped bamboo flutes without finger holes. They are of different sizes[17] and usually produce a single pitch. In trumpet ensembles, on the other hand, open-ended tubes made of segments of gourd and calabash are used. Similar to the flutes, the trumpets are also of various sizes, but their tubes have no finger holes. Depending on their various lengths, they may produce the technical keynote as well as the overtones through overblowing. Compared to flutes and trumpet ensembles, horn ensembles are very rare. It is very doubtful that horn ensembles like that of the *amakondere* played in sets of eight, twelve, even up to sixteen instruments from the former kingdoms of Uganda and Rwanda are still practised in these regions.

The number of instruments used in the various aerophne ensembles differs both locally and regionally. Such ensembles may additionally perform in combination with drums, rattles, wooden concussion ideophones, ancle bells et cetera.

The use of the hoquet technique is very important in constructing a complete melodic line. The hoquet style in combination with the creation of polyphonic and polyrhythmic patterns is widely spread and applied in East African aerophone ensemble performances, as well as in other instrumental and vocal music practises of East African traditional music.

One of the famous communities using abundant types of aerophone ensembles in East Africa are the *Berta* who reside along the boarders of West Ethiopia and South Sudan as already mentioned. As an example the *bol negero* ensemble (also called *balu naggaru*, *bol naggara*, *bul nagaro*) of the *Berta* from Ethiopia will be examined.

The term *bol negero* refers to a "flute-drum" ensemble. Nevertheless, occasionally end-blown trumpets are added to this ensemble for the purpose of tone quality. Therefore, the *bol negero* ensemble discussed here consists of nineteen stopped flutes, *bol*, one kettle-drum, *negero*, and two end-blown calabash trumpets which makes a total amount of twenty-two instruments.

The number of instruments used in such ensembles varies from one *Berta* village to the other, but at least five to eight instruments representing the respective scale are unquestionably required. Every other instrument added to the ensemble is – as already mentioned – only related with the ambition of creating tonal quality and thus reinforcing specific pitches.

The construction of flutes belonging to one ensemble is usually carried out by one professional maker who – in the process of construction – fixes the required pitch for each instrument simultaneously. In most cases the flutes are constructed from the shortest to the longest flute successively, i.e. from the highest to the lowest pitch in descending order. Followingly, the pitches are tested by playing the instruments in sets in order to make final corrections. Likewise the flutes, similar construction methods and procedures are applied to sets of trumpets and horns as well.

Fig. 7a. *Waza* trumpets.[18]

Fig. 7b. Horn *angari.*

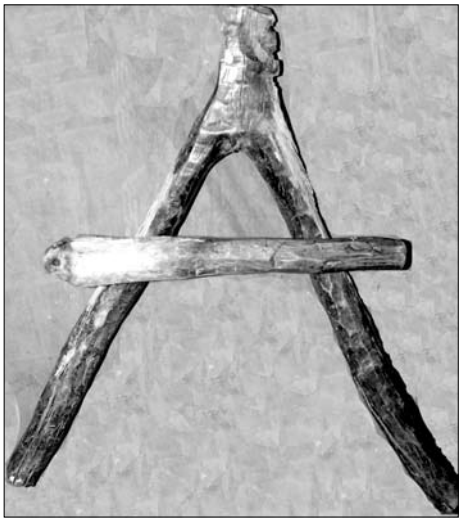


Fig. 7c. Ideophone *bulu-pale.*

In the traditional music of the *Berta* usually five to six pitches play a dominant role in a given musical piece. The same scales are also applied to their widely practised flute and trumpet ensembles. Intervalls between the respective pitches are mostly limited to major seconds and thirds as well as to approximate minor thirds, although at times major seconds may also appear. Nevertheless, it is important to note, that "pitches" discussed in relation to traditional African music in general, should never be perceived from a Western musical point of view. Above all, they should never be compared with the Western tempered notation system or with equal temperament. Micro tonal deviations that do not correspond to the equal temperament may certainly occur quite often in African traditional music, although these micro tonal deviations are not recognized as such by the culture bearers.

The usage of large ensembles with, for example, 8, 10, 12, 15, 22 aerophones that create a wide tonal range of two, three or more octaves, also belongs to a very common feature among the *Berta*. This can, for instance, be observed in the case of the *bol negero* scale shown (fig. 8). For the purpose of finding out the precise frequency of every pitch, it was inevitable to apply acoustical measurements by means of the spectrum analysis.

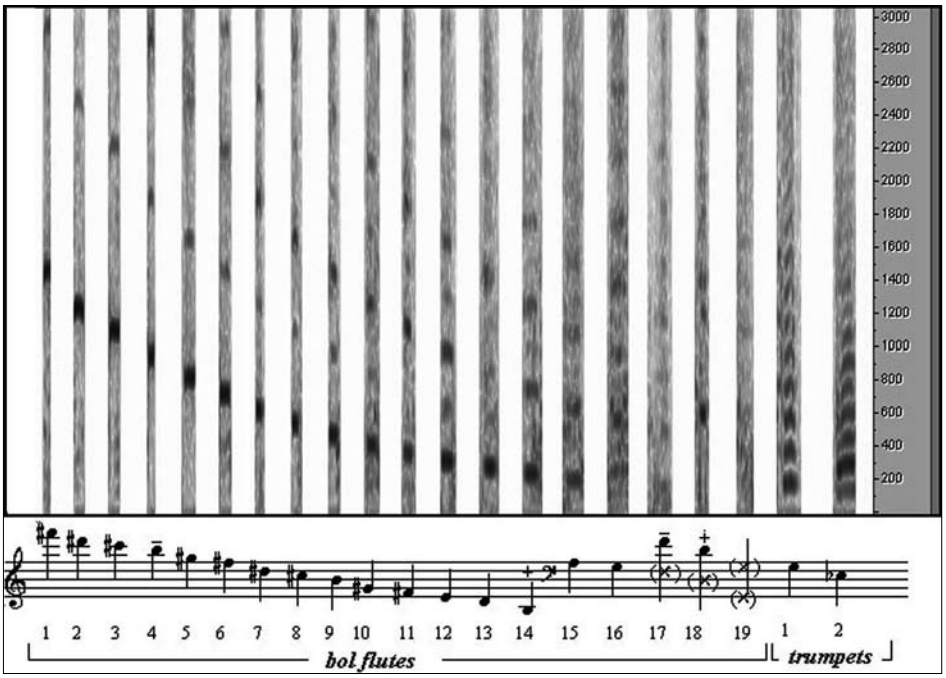


Fig. 8. *Bol negero ensemble* scale represented in descending order.

Each vertical line of the graphic representation shows the basic frequency domain and the related pitches (overtones) of every instrument used in the *bol negero* ensemble. The maximum frequency is 3 kHz. The pitches given in the staff correspond to those demonstrated on the flutes and trumpets according to their traditional sequence. The frequency lies between 1.480,4 Hz for the highest and 159.75 Hz for the lowest pitch.

Though, clearly visible frequencies show only the flutes 1 to 15 as well as the two end-blown trumpets. The longer the tube, the more difficult it becomes to produce the technical keynote easily. This problem was observed in the flutes 17 to 19 which mainly produce the partial tones rather than the keynote[19].

The roughly estimated intervals are m3-M2 M2-m3… et cetera (m = minor; M Major). On the other hand, the two end-blown trumpets show an intervall of a major third (g-e^{b}).

Short, repeated polyrhythmic and polyphonic patterns characterize the aerophone ensembles of the *Berta*. This very typical phenomenon is also applied in various ensemble music of East Africa.

Every music tradition possesses its own rules and concepts that will enable musicians to perform music accordingly. In such aerophone ensembles, the contribution of all instrument players – who are expected to insert their melodic-rhythmic note(s) and / or fragment(s) at appropriate time is very essential. For that matter the musician should orient themselves to specific points of reference (Kubik 1988: 91). A fragment of the music piece performed by the *bol negero* ensemble proves this observation (fig. 9).

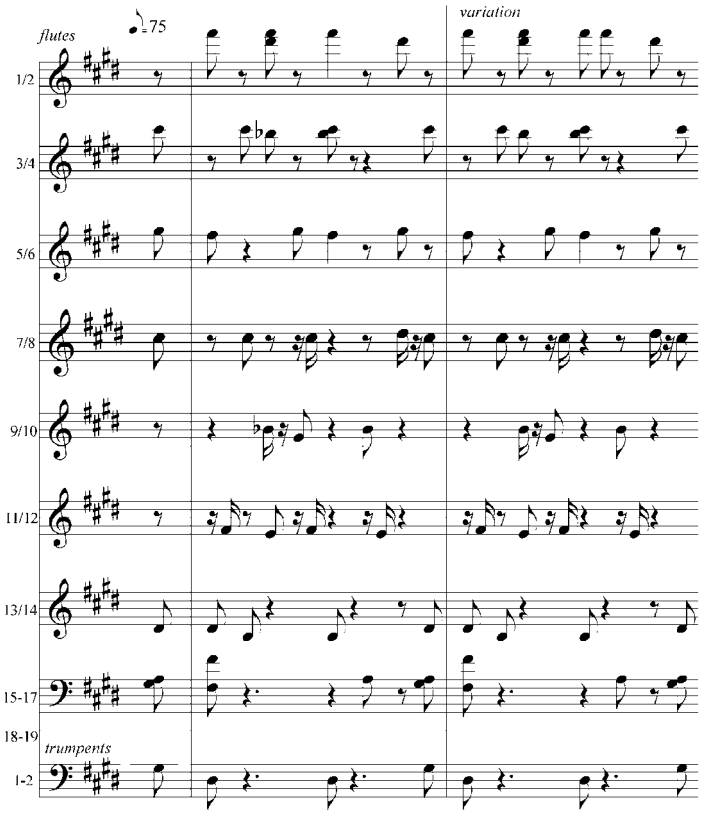


Fig. 9. Extract from a *bol negero* musical piece.
Date / place of recording: Timkehet Teffera, 13.02.2005;
Inzi Shederia / Assosa / West Ethiopia.

The musical notation in figure 9 shows the melodic patterns and their variation played by all flutes and trumpets of the *bol negero* ensemble (the kettle-drum *negero* is not used in this piece). Each melodic phrase (= passage, course et cetera) is devided into 18 elementary pulses of which the smallest note value is a sixteenth beat.

The concept and use of elementary pulses in African music is the most practical method to analyse and followingly understand the rules and structures of melodic and metro-rhythmic courses.

Every aerophone ensemble in East Africa possesses its own characteristic features, which distinguishes it from others both from the musical and socio-cultural contexts. However, we may observe characteristic similarities in a great number of ensembles. These are among other things:

— the use of specific types of music instruments like for instance stopped flutes;
— the typical playing methods and playing techniques of instruments;
— dance styles and synchronized body movements which are often concentrated on rhythmic foot steps;
— spontaneous formations of dancing lines and circles as well as;
— gender specific issues; i.e. the clearly defined division of roles of female and male musicians during a performance.

Aerophone ensembles are performed on various occasions such as for entertainment, public holidays, funerals, weddings, rituals, initiations as well as before and after harvest seasons accordingly. Therefore, such occasions mostly possess a functional character that is closely linked with the community's everyday life. Aerophone ensembles perform purely instrumental music combined with traditional dances, but they also accompany songs and dances in which both male and female community members often participate actively.

Aerophones are principally or even exclusively played by men. In some regions it is even taboo for women to touch certain types of music instruments. Therefore, they usually take part in singing, dancing combined with hand clapping and ululating. Occasionally though, they may additionally accompany flute or trumpet ensembles by keeping time with concussion idiophones like for instance in the case of the *pile* flute ensemble of the South Ethiopian *Maale*. Here some three, four or five female musician play the wooden ideophones called *gaylo*, which additionally accentuates the rhythmic structure of the respective music when played in groups. Similarly in the *waza* trumpet ensemble of the *Berta*, about four to six female participants usually shake gourd rattles while they simultaneously sing and dance.

In very exceptional cases though, we may observe women musicians playing flutes in ensembles along with their male counterparts. This was observed among the *Maale* people of South Ethiopia. Female flute players actively participated in the *pile* flute ensemble, in which eight to nine stopped flutes are played in sets accompanied by dancing.

The above descriptions of East African music instruments, particularly aerophone ensembles, is a very small portion of my recent research project on this region. This article has so far shown that East Africa, specifically in terms of its various types of aerophones performed both in solo and ensembles and related musical styles is a completely untouched area of study. However, it would be impossible to discuss all available aerophones in East Africa within the scope of this article. Therefore, an attempt has been made to provide the reader with efficient information as far as possible especially on aerophone ensembles which might stimulate scholars to conduct fieldworks and research studies not only in ethnomusicology, but also in related desciplines in the future.

The appendix offers a relatively rough list of data based on so far collected first and second hand information; i.e. fieldwork in East Africa (2005), authentic audiovisual recordings made on the field as well as references of accessible materials (e.g. literatures; very few academic works and music instrument collections in national museums both in Europe and Africa). Organological details of the aerophones, their specific classifications in groups and sub-groups; their analogous music repertoires, playing techniques, the usage of their musical and / or instrumental styles (both locally and regionally); their musical and non-musical functions, gender related issues and the role of society in culture will be focal points of my future studies on this region.

Conclusion

East Africa is known for the use of its abundant types of music instruments that are played on different occasions. Traditional music instruments among other things served in the various kingdoms as court music instruments predominantly for the entertainment of the royal regalia. Based on a six month lasting ethnomusicological fieldwork in five East African countries, namely Ethiopia, Sudan, Uganda, Kenya and Tanzania (February–July 2005), this paper deals with selected types of aerophones used in East Africa. Although the main objective of this research focussed on all blowing instruments regardless of their types, here only selected aerophones have been discussed in terms of their historical and cultural origins, methods of construction, usage of materials and scales, their musical and / or non-musical functions and last but not least their gender specific roles.

Therefore, special attention has been given to aerophones played in ensembles. This refers predominantly to closed bamboo flutes and open-ended calabash trumpets without finger holes. Each of these instruments usually produces a single tone so that a full melodic line will be created while playing together. For that matter, the typical hoquet style is used. The melodic phrases are mostly repeated in a cyclic form. Additionally other music instruments such as gourd or calabash rattles, drums and wooden concussion idiophones also play an important role in accompanying the flute or trumpet ensembles.

NOTES

[1] The East African region geographically refers to the countries of Ethiopia, Eritrea, Uganda, Kenya, Somalia, Djibouti, Southeast Sudan, Tanzania, North Zambia and Malawi as well as Rwanda und Burundi.

[2] Therefore, music events mirroring the everyday life events like birth, death, marriage, initiation ceremonies, communal acitivities, weddings, funerals, sacred rituals, healing rites are carried out throughout the year. It would not be an exaggeration to state, that almost every musical event is predominantly marked by functional music fitting to the given situation. Most important however, is the active participation of the community expressed in many different ways. Thus musical professionalism is not a necessity for participating in musical performances (see also Nketia 2000: 33).

[3] Musical instruments may at times differ considerably according to locality and region as well as their social, psychological, therapeutic and pedagogic roles within a given society. On the other hand though, there are also instruments distributed in a certain geographic area for historical reasons (for example harps and lyres).

[4] Migrations were not limited within the East African territory, but they also took place in neighbouring African regions towards East Africa (e.g. the great Bantu migration about 1000–1500 years ago). Main reasons of migration were, among others, the search for fertile land, inter-ethnic conflicts, natural catastrophes, overpopulations and epidemics.

[5] East African regions which came into contact with Islam are, for instance, the Kenyan and Tanzanian boarders along the Indian Ocean including the islands Zansibar and Pemba. The Islamic expansion mainly came into being due to the great interest in the Muslim world (also India) and in the strategic importance of this area for commercial traffic. As a result the so-called Swahili culture, a mixture of indigenous African Bantu and Arabic, emerged.

[6] As an example, the kingdom of Sennar from the early 16th century could be mentioned.

[7] For example the periods of the Emperors Menelik II (1889–1913) and Haile Silassie I (1930–1974).

[8] The four famous kingdoms of Central and South Uganda were *Buganda*, *Bunyoro*, *Toro* and *Ankole*. All of them are of *Bantu* origins.

[9] The *Tutsi* kingdom of the 16th century, the royal courts of the kings and their chieftains were centres of cultural life. Extraordinary musical performances took place very often in these coutrs. It was also customary that several musical genres as well as musical instruments were associated.

[10] *Omani* – Arab kingdom starting from the 9th century.

[11] Cooke 1988: 601.

[12] The use of the *negarit* was predominantly limited to the Central Ethiopia region. The photo shows one of the music instrument collection of the IES-Museum at the Addis Abeba University; Photo: Timkehet Teffera: Addis Abeba, March 1993

[13] The term *kabaka* refers to the titles of the Bugandan kings who successively ruled from the late 14th century until 1969. The first *kabaka* was called *Kintu*, whereas the last was the *Kabaka Mutesa* II.

[14] Photo: Timkehet Teffera: Kampala, May 2005

[15] Music Instrument Collection of the Yared School of Music; Photo: Timkehet Teffera: Addis Abeba, February 2005.

[16] Made and used in the 19th century in Pate Island; Collection of the Mombassa Museum in Kenya; Photo: Timkehet Teffera: Mombassa, June 2005.

[17] Average length of tubes are 20 to 75 cm, whereas the diameters of the blowing openings span from 2–5 cm.

[18] Photos figures 7 a-c: Timkehet Teffera: Gambella Village / Assosa district, West Ethiopia, February 2005.

[19] For technical reasons the basic frequency of flute number 19 could not be found out at all, because while blowing the player's breath was heard rather than an obviously identifiable pitch. Nevertheless, it could possibly be the note G or its partials.

REFERENCES

Barz, Gregory (2004). *Music in East Africa: Experiencing Music, Expressing Culture*. New York: Oxford University Press.

Cooke, Peter R. (1970). *An Examination of the Notched Flute of the Ganda People of Uganda: Its usage, Manufacture and Repertoire*. Edinburgh, University of Wales, [Dissertation].

— (1988). East Africa: An Introduction. In Ruth M. Stone (Ed.), *The Garland Encyclopedia of World Music* (Vol. 1, pp. 598–609). New York and London: Garland Publishing Inc.

— (2001). Uganda. In Stanely Sadie (Ed.), *The New Groves Dictionary of Music and Musicians* (Bd. 26, pp. 34–43). London: Macmillan Publishers Ltd.

Károlyi, Otto (1997). *Traditional African and Oriental Music.* New York: Pinguin Books Ltd. London.

Kubik, Gerhard (1967). The Traditional Music of Tanzania. *Afrika 8 (2)*, pp. 29–32.

— (1982). *Ostafrika: Musikgeschichte in Bildern* (Bd. I, Lieferung 10). Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik.

— (1983). Musikgestaltung in Afrika. In A. Simon (Hrsg.), *Musik in Afrika. 20 Beiträge zur Kenntnis traditioneller Afrikanischer Musik, Museum für Völkerkunde Berlin, Neue Folge 40* (pp. 27–40). Berlin.

— (1988). *Zum Verstehen afrikanischer Musik*. Leipzig: Reclamm Verlag.

— (1997). Ostafrika. *MGG* (Bd. 7, pp. 1166–1175). Bärenreiter-Verlag, u.a Kassel.

— (1997). Tanzania. In Stanely Sadie (Hrsg.), *New Groves Dictionary of Music and Musicians* (Bd. 25, pp. 82–89). London: Macmillan Publishers Ltd.

Nketia, J. H. Kwabena (2000). *Die Musik Afrikas*, 3. Auflage. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag.

Wachsmann, Klaus Peter, & Trowell, Kathleen Margaret (1953). *Tribal Crafts of Uganda*. New York: Oxford University Press.

TRADICINĖS MUZIKOS VAIDMUO RYTŲ AFRIKOS ŠALIŲ VISUOMENĖJE: KAI KURIE PUČIAMIEJI INSTRUMENTAI

TIMKEHET TEFFERA

Santrauka

Rytų Afrika neturėtų būti laikoma vien tik visokiausių tipų būgnais garsėjančiu regionu, nors šiuos instrumentus dažnai galime išgirsti daugelyje čionykščių bendruomenių. Žinoma, būgnų muzika labai svarbi muzikiniame Rytų Afrikos šalių gyvenime, tačiau pažymėtina, jog įvairiomis progomis grojama visoms keturioms pagrindinėms muzikos instrumentų grupėms priskiriamais instrumentais. Dėl to straipsnyje aptarsime kai kurių pučiamųjų, Rytų Afrikos bendruomenių liaudies arba tradicinėse muzikinėse kultūrose laikomų klasikiniais instrumentais, naudojimą.

Ankstesniais laikais nemaža tradicinių muzikos instrumentų vaidino svarbų vaidmenį daugelyje Rytų Afrikos valdovų dvarų: jie būdavo pasitelkiami tiek privatiems pasilinksminimams, tiek oficialiomis bei valstybinėmis progomis. Kai kurie muzikos instrumentai taip pat pabrėždavo ypatingą garbę ir valdžią. Šiuo požiūriu ryškiausi pavyzdžiai galėtų būti senoviniai Bugandos ir Bunjoro dvarai centrinėje Ugandoje. Šie dvarai tebegyvuoja ir šiandien, nors ankstesnę politinę valdžią jau yra praradę ir tenkinasi vien kultūrine įtaka.

Remdamasi per šešių mėnesių kelionę po penkias istoriškai gimininga Rytų Afrikos šalis (jos metu buvo stengiamasi fiksuoti, aprašyti ir ištirti visus pasitaikančius pučiamųjų instrumentų tipus) surinkta medžiaga, straipsnio autorė mėgina aptarti tik tam tikro tipo pučiamuosius, kuriais paprastai grojama grupėmis. Trumpai apžvelgiamos ir istorinės bei kultūrinės šių instrumentų ištakos, jų gamybos būdai ir medžiagos, garsaeiliai ir muzikinės bei nemuzikinės jų funkcijos.

APPENDIX

LIST OF AEROPHONE ENSEMBLES IN EAST AFRICA

FLUTES / PANPIPES

No.	ensemble	classification		finger holes	tube shapes		material	community	country
		end-blown	stopped		conical	cylindrical			
1	abbi		x	none		x	bamboo	Berta	Ethiopia
2	andinga		x	none		x	bamboo	Gumuz	Sudan
3	afyanza		x	none		x	bamboo	Komo	Ethiopia
4	akalere	x		4		x	bamboo	Busoga	Uganda
5	bal		x	none		x	bamboo	Ingasana	Sudan
6	bol negero		x	none		x	bamboo, calabash	Berta	Ethiopia
7	fila		x	none		x	bamboo	Gidole	Ethiopia
8	embilta	x		none		x	metal, wood	Tigray, Amara	Ethiopia
9	endere	x		4		x	bamboo	Baganda	Uganda
10	eruma		x	none		x	bamboo	Amba	Uganda
11	mbasi		x	none		x	reed	Wasangu	Tanzania
12	kome mdinga	x		none	x		wood	Gumuz	Sudan
13	kumia urma	x		none	x		wood	Gumuz	Ethiopia
14	kumurere	x		2		x	bamboo	Gishu	Uganda
15	meleket	x		none		x	wood, metal	Amara	Ethiopia
16	osegu		x	none		x	bamboo	Madi	Uganda
17	pilea		x	none		x	bamboo	Malē	Ethiopia
18	woissa		x	none		x	bamboo	Ari	Ethiopia

PANPIPES

1	enkwanzi		x	none		x	bamboo, elephant grass	Busoga	Uganda
2	eruma		x	none		x	bamboo	Amba, Konjo	Uganda
3	oseke		x	none		x	?	Alur	Uganda

TRUMPETS / HORNS

No.	ensemble	classification		finger holes	tube shapes			material	community	country
		end-blown	trans-verse		conical	globular	cylindrical			
1	abu	x		none	x			gourd segments	Luo	Kenia
2	adolo		x	none				wood and calabash	?	Sudan
3	agwara at zeu		x	none	x			wood	Alur	Uganda
4	agwara at payda		x	none	x			wood	Alur	Uganda
5	amakondere, makondere		x	none	x			wood, animal horn	Baganda, Bunyoro, Toro, Ankole, Busoga	Uganda, Rwanda Burundi
6	aporo	x		none			x	wood	Karamoja	Uganda
7	arupepe		x	none				wood	Karamoja, Teso	Uganda
8	asukusuk	x		none			x	wood and gourd	Teso	Uganda
9	dinke		x	none	x		x	bamboo and animal horn	Welayitta, Hadiya	Ethiopia
10	dussul	x		none	x		x	plastic tube and gourd	Nymang	Sudan
11	eggwara, akawunde or kawunde	x			x			gourd segments	Ganda	Uganda
12	gwara me akuta		x	none			x	wood	Lango	Uganda
13	hura		x	none			x	wood	Keffa	Ethiopia
14	icombi	x		none		x	x	wood and gourd	Gishu	Uganda
15	kanga or akanga			none	x			gourd	Dajo, Lotuko & Bur	Sudan
16	kanga		x	none			x	wood	Alur	Uganda
17	kurumbe		x	none	x			wood	Komo	Ethiopia
18	likhaanga		x	none	x			wood and animal horn	Luluhya	Uganda
19	limba	x		none	x			wood	Madi	Uganda

No.	ensemble	classification		finger holes	tube shapes			material	community	country
		end-blown	trans-verse		conical	globular	cylindrical			
21	poreresa	x		none	x			wood	Welayitta	Ethiopia
22	tum		x	none	x			wood	Acholi	Uganda
23	turi or ture turungule		x	none	x			wood	Madi	Uganda
24	uluru or luru	x		none		x	x	bamboo and gourd	Madi, Lugbara	Uganda
25	vipenga		x	none		X+s-shaped		gourd	Wanyakyusa	Tansania
26	waza	x		none	x			calabash segments	Berta	Ethiopia, Sudan

Gauta 2006-05-12

STUDIA INSTRUMENTORUM MUSICAE POPULARIS XVI
Tarptautinės tradicinės muzikos tarybos Liaudies muzikos instrumentų tyrimų grupės XVI tarptautinės konferencijos straipsniai / ICTM Study Group on Folk Musical Instruments Proceedings from the 16th International Meeting

ISSN 1392–2831 Tautosakos darbai XXXII 2006

THE FOLK LUTE (*GAMBUS*), AND ITS SYMBOLIC EXPRESSION IN MALAY MUSLIM CULTURE

LARRY FRANCIS HILARIAN
Nanyang Technological University / National Institute of Education, Singapore

Subject: The development of the *gambus* as Malay folk instruments and an exploration of the complex relationship between music and Islam in Malaysia.

Purpose of study: To evaluate the ambiguous role of music in Malay Muslim society and the significance of the *gambus* as a symbolic representation of Islamic identity of the Malay world.

Methods: Organology and ethno-historical perspective.

Keywords: *gambus Melayu*, *gambus Hadhramaut*, *'ud*, pegbox, *hadith*, Melayuness, *suras*, *Qu'ran*, *Alam Melayu* and *taksim*.

The aim of this study is to: (1) identify the *gambus* as Malay folk instruments and (2) its association with Islamic cultures, traditions and philosophies within Malaysia. This paper will discuss the structural development of the *gambus*, found in Malaysia and also in other parts of *Alam Melayu* (the Malay world)[1]. What seems to be most confusing and unclear is that there are two distinct types of folk lute, but both are commonly referred to as the *gambus*[2]. I will then examine some controversies surrounding the instruments and make a clear distinction between the two types of *gambus* which can be classified as *gambus Hadhramaut* and the *gambus Melayu*[3].

The Malay world is predominantly Muslim and the status of music is unclear and not always straightforward. What complicates this issue regarding music within the Islamic jurisprudence in Malaysia is the question of acceptance and rejection of music. Most contentious of all with regards to musical instruments is the problematic association of string instruments in medieval Islamic theological principles. In spite of its strong symbolic representation in the Malay world, the *gambus* at times conflicts with exegesis of Islam. The transmission of these instruments and their role and identity as "icons" of Islam are constantly challenged by Islamic purists.

As in the case of Malaysia, Islam is an official religion but it is not an Islamic country. It can be argued that these lute instruments today are represented as artifacts of historical "products" and are expressed as a "local cultural statement" of their folk identity. In deliberation, it could be concluded that today the *gambus* is considered as the "national instrument", strongly identified with the Malay Muslim musical tradition of Malaysia.

Introduction

Two kinds of plucked-lutes are found in the Malay Archipelago. Both types of lutes are known simply as, the *gambus* to the Melayu people[4]. The *gambus* that looks like the classical Arabian *'ud* can be referred to as *gambus Hadhramaut,* sometimes as *gambus Arab* or *'ud*. The other form of the instrument that appears similar to the Yemeni *qanbus* (sometimes called *qabus*, *turbi*, or *tarab* in Yemen) is referred to as the *gambus Melayu*[5].

In Malaysia, the *gambus Melayu* is also currently known by five other names: *seludang*, *perahu*, *biawak*, *Hijaz* and *gambus Palembang.* These five alternative names for *gambus Melayu* have interesting metaphorical meanings. The *gambus* today is associated with the "national instruments" of Malaysia. Although it may not be of Malay origin the *gambus* can now be considered part of *Alam Melayu*. It is very important to realize that in the context of *Alam Melayu* this instrument has taken a variety of forms, differing in terms of shape, size, the number of strings, performance techniques, construction and repertory. In this respect, the *gambus Melayu* contrasts with the *gambus Hadhramaut*, which shows much less diversity. As for the *gambus Melayu*, there are many different shapes and sizes found throughout *Alam Melayu*, although the ones found in Peninsular Malaysia are quite uniform. Picken mentioned the name *gambus* from Indonesia, and *gabbus* [*gambusi*] (Zanzibar), applied to structurally related lutes resembling *rebab* from North-West Africa. These lutes are all variants of *kobuz* (an old Turkish word for lute) as described by Sachs. Picken concludes by pointing out the structural similarity between these forms and their joint similarities to the Chinese *hu-qin* of the Tang Period[6].

The *Gambus Hadhramaut*

The *gambus Hadhramaut* has an arched-back body with a fretless fingerboard and a relatively short neck, and probably originates from the southern Arabian Peninsula[7]. The *gambus Hadhramaut* has an almost sickle-shaped reverse or back-bent pegbox very similar to the classical Arabian *'ud*. In its physical structure, the *gambus Hadhramaut* is similar to the Arabian lute called *al-ud*[8].

When compared to the European lute, the *gambus* has a more obtuse-angled pegbox. The *gambus Hadhramaut* has between eleven and twelve lateral pegs. Usually only 11 strings (5×2+1) are used and the twelfth peg is redundant, probably displayed for decorative purposes. The *gambus Hadhramaut,* when compared to the

classical Arabian *'ud* (5×2+1+1), is different with regard to the use of wood, tuning system, playing techniques, musical styles, the type of strings, its musical repertory, and the use of modes in its performances[9].

Measurements and Materials

The *gambus Hadhramaut* is made up of four parts: the arched-back, the belly, the neck and the pegbox. The general length of the instrument from tail end to the pegbox is about 72 cm. At its greatest depth it is about 22 cm and its width is 38 cm.[10] The pegbox (*kepala*) is approximately 23 cm in length and 4 cm in width from its lower base and has a diminutive shape at its uppermost part, measuring 5 cm in thickness. Fig. 1 below shows the superimposed diagram of *gambus Hadhramaut* and *gambus Melayu* from Johor, Malaysia.

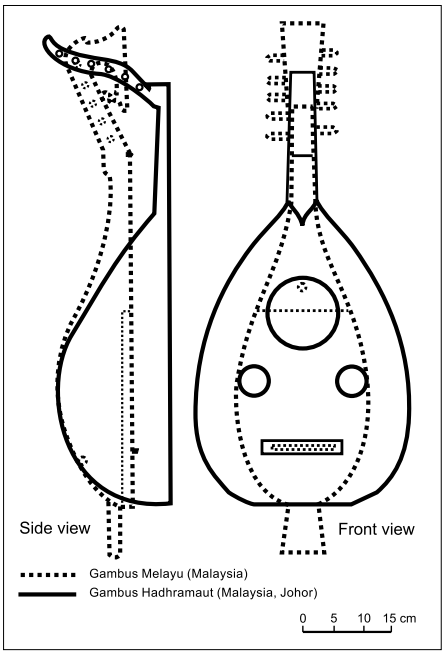


Fig. 1. The superimposed diagram of *gambus Hadhramaut* and *gambus Melayu* (Johor, Malaysia).

The *Leban* (*Vitex*) or *Seraya* (*Shorea curtisii*) wood is commonly used for making the pegbox. The pegbox is tightly glued and nailed to the upper part of the neck of the instrument. Some makers use different kinds of wood for the tuning pegs, usually strong wood like *Jati* ("teak") or *Cengal* (*Neobalanocarpus heimii*). *Jati* ("teak" – *Tectona grandis*) is used for the belly of *gambus Hadhramaut*. For the strips of wood that make the vaulted-back of the *gambus Hadhramaut*, wood such as *Seraya merah* (*Shorea*), *Merawan* (*Hopea* – related to *Seraya,* or a species of *Meranti Dipterocarpaceae* family) and *Durian Belanda* (*Durio malaccensis*) is used. The shape of the *gambus* body is sawn out and carved into a rounded mould. The body of the vaulted-back is made up of 15 to 21 thin strips of light-weight wood with an inner lining of between 0.6 cm and 0.8 cm. It is then covered with a separate flat wooden board, which forms the belly of the instrument, which is glued to the body.

The arched-back, pegbox and neck are polished with a coat of varnish made from powdered glass and glue. The belly, however, is left unpolished but smoothly sandpapered. The soundholes are ornamented; one large central soundhole is found near the neck of the *gambus* and two smaller soundholes appear near the stringholder (bridge) on each side of the eleven strings. Plywood is used to design the ornamentation decorations that cover the three soundholes. These decorations are attached from the inside. The two small side soundholes are about 5 cm in diameter

on the opposite sides of the belly towards the stringholder of the instrument. One large soundhole about 12 cm in diameter is placed more towards the top of the centre of the belly upwards to the fingerboard. The ornamental design is Islamic but older versions of the *gambus Hadhramaut* had Malayan characteristics of the crescent moon and star designs on its belly. A piece of hide is placed near the stringholder covering the portion of the belly where the plectrum comes into contact between the strings and the hide.

The neck (*leher*) forms the fingerboard of the *gambus* for which *Leban* wood is used. Ebony (from trees of the genus *Diospyros*), *Jati* (teak) or *Pokok Pinang* (*betel* palm, *Areca catechu*) is used for the fingerboard in more expensive *gambus*. The fingerboard is approximately 21 cm in length and 2 cm in thickness. The neck is slightly broader towards the end that joins the belly. The lower end of the neck measures about 5 cm in width, narrowing to about 4 cm towards the pegbox. The lower part of the neck is glued and tightly fixed to the shoulder (*bahu*) of the upper belly of the instrument. There is no evidence of *gambus Hadhramaut* of *Alam Melayu* ever having had frets. One can assume that the *'ud* instruments that arrived here were unfretted[11].

Tuning

The tuning of the *gambus Hadhramaut* may vary from one locality to another, for instance in different provincial districts in Indonesia and Brunei, but the *gambus* tuning is quite uniform throughout Peninsular Malaysia and Singapore. The tuning pegs of the *gambus Hadhramaut* are set in the sides of a hollowed out pegbox. Eleven nylon strings are now used in stringing the *gambus Hadhramaut*. Five double courses starting from the high strings followed by one low 5th single string (5x2+1). In recent times classical guitar strings have been used on the *gambus* to replace the previously used fishing line[12]. The *gambus Hadhramaut* is tuned in 4ths. The lowest string of the *gambus Hadhramaut* is tuned to a *B* followed by *E*, then by the four double courses of *a*, d^1, g^1 and c^2 using Helmholtz notation[13]. The higher strings usually play the melody, supported by a drone on the low strings. Fig. 2 shows the correct tuning of the *gambus Hadhramaut*, using western notation.

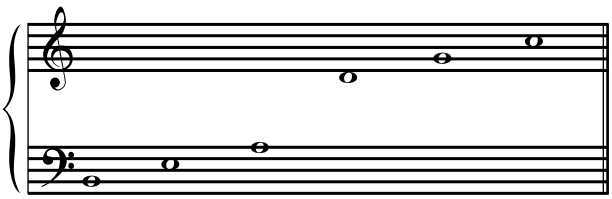


Fig. 2. Tuning of *gambus Hadhramaut*
(Written pitch sounds an octave lower).

The technique required in playing the *gambus* demands strong articulation of melody and rhythm, which can only be possible with the use of a plectrum. Most of the Indonesian performers use buffalo horn or guitar plectra. The common form of

stringing the *gambus Hadhramaut* is fastening the string at one end to a peg within the right-angled pegbox, and attaching the other end of the string directly to a flat stringholder glued to the belly of the instrument.

The horizontal holes in the stringholder enable the strings to be tied securely in a loop at one end and around the laterally placed pegs at the other end. The decorations in *gambus Hadhramaut* have been gradually changing to Islamic style arabesques, and more floral designs on the soundholes have appeared. This kind of design is closely aligned with the Arabian style of *'ud* decoration, as there has been an increase in *'ud* instruments coming into Malaysia from the Middle East and Turkey. Until the beginning of the 19th century the *gambus Hadhramaut* was not as commonly used as the *gambus Melayu* in Malaysia.

The *Gambus Melayu*

The *gambus Melayu* is extensively used in *zapin* music, although in Peninsular Malaysia itself, it is now only commonly used in the *hamdolok* dance drama performances in the State of Johor[14]. When compared to the *gambus Hadhramaut* the *gambus Melayu* is slimmer, smaller and pear-shaped. This skin-bellied lute is found in Indonesia (Sumatra, the Riau islands, Kalimantan, and Sulawesi), Brunei, Singapore, Johor in Peninsular Malaysia and the coastal areas of Sabah and Sarawak in East Malaysia.

Since the beginning of the 20th century the pear-shaped *gambus Melayu* has been slowly replaced by the arched-back, wood-face belly of *gambus Hadhramaut*. This development was most obvious in Peninsular Malaysia, less so in Brunei and Indonesia. *Gambus* performers explained that between both types of *gambus,* the reason for the fewer performers using *gambus Melayu* is the smaller number of strings on the *gambus Melayu*. This affects the repertory because of the limited range of the instrument. A second factor is that *gambus Melayu* has a "softer voice" (*kurang bunyi*). Malay sources also claim that both types of *gambus* are used, although traditionally only *gambus Melayu* was used in *hamdolok*[15].

All *gambus Melayu* types found in the Malay Archipelago are fretless. There are usually seven lateral pegs attached to a "C"shaped pegbox. The shape of the pegbox head and the shape and designs of the belly of *gambus Melayu* also differ from one another, largely depending on locality and region. The *gambus Melayu* pegbox from Indonesia differs from those in East Malaysia, Peninsular Malaysia and Brunei, where they usually have simple, undecorated pegbox designs. The Indonesian *gambus Melayu*'s pegbox often shows some symbolic representation of birds, flowers or animal heads. These are important mythological representations. Carving the pegbox decoratively into animals, birds or flower shapes seems to be a recent morphological development. The Indonesian *gambus Melayu* types seem to have a narrower and longer neck or fingerboard tapering from the belly to the pegbox. The fingerboard of the *gambus Melayu* from Peninsular Malaysia has a relatively short neck, tapering off to the pegbox upward at one end. The other end

broadens towards the belly and a protruding tailpiece. The hollowed fingerboard is covered with a separate piece of thin hard wood usually made of teak, *keladang* or ebony. Some *gambus Melayu* bellies have Islamic inscriptions written on the skin. Others have been completely painted all in one colour. Plate 1 shows the *gambus Melayu* with Islamic inscriptions in Arabic from the *Holy Qu'ran*.

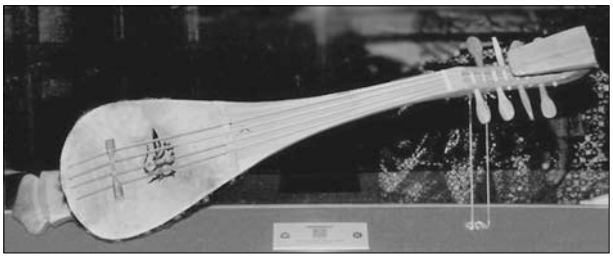


Plate 1. The *gambus Melayu* with Islamic inscriptions.

All *gambus Melayu* have a mounted tailpiece to which the strings are fastened at one end. The Malaysian *gambus Melayu* has a small hole of about 1 cm in diameter on the broader part of the fingerboard. There is also a "soundhole" at the lower vaulted back of the instrument. The Indonesian *gambus Melayu* also has three to five small soundholes, which are found on the lower face of the neck, with a minor soundhole at the back on the arch.

Measurements and Materials

The overall length of the *gambus Melayu* of Johor (Malaysia) is about 88 cm. At its greatest depth it is about 13 cm. Its width is 23.5 cm. The face of the neck is flat and the lower portion of the belly is covered with skin to the extent of 32 cm from where the edge of the belly meets the tail-piece downwards (see fig. 1). Most *gambus Melayu* are made from the *Chempedak* (*Artocarpus integer*), *Cengal* (*Neobalanocarpus heimii*) and *Nangka* or jackfruit (*Artocarpus heterophyllus*) tree. This wood is found abundantly in Malaysia. It is preferred since it is a soft wood, which allows one to easily carve out the whole body of the instrument from a single block of wood by hollowing out the interior of the piece of wood. Another factor is that the wood does not shrink when dried. The Sumatran *gambus* is also made from jackfruit wood with a goat skin belly[16]. This confirms the type of wood used in making *gambus Melayu*[17]. The *gambus* of the "Melayu type" is found in East Malaysia (Sarawak and Sabah, formally British North Borneo). In these states the word *gambus* refers only to the instrument that has a similar physical structure to the "Melayu type" lute and not to the arched-back *gambus Hadhramaut*[18]. Sometimes the word *biawak* is used instead of *gambus Melayu*. The *gambus Melayu* is also extensively used in the Indonesian part of Borneo in Kalimantan and Sulawesi. In Sulawesi it is also known as *gambusu*. The Sulawesi *gambusu* is slightly different as it has a wooden belly quite like the Arabian *'ud*, although its structural shape is like the *gambus Melayu*.

A specimen of a Sulawesi *gambus* or *gambusu* was brought to my attention during my research trip to the Musée de l'Homme in France[19]. The *gambus* from Sulawesi at the Musée de the l'Homme also has a reasonably large "soundhole" of about 7 cm in diameter, almost like that of a classical guitar. Another unusual feature is that the body tapers off to the neck with a longer and broader fingerboard when compared to the other *gambus Melayu* from Indonesia. The head of the pegbox is not as elaborate as the ones from Sumatra. The *gambus Melayu* specimen found in the Riau islands of Indonesia also differs from the ones found in other parts of Indonesia.

The *gambus* from some parts of the Riau islands, especially Pekanbaru, Siak and Bengkalis have been known to favor wire strings as opposed to the ones from all the other areas, which nowadays use nylon. Unlike the Malaysian *gambus Melayu,* the pegbox head from Indonesia is usually elaborately carved with symbolic representations attached to it. In the Horniman Museum Store I found three very interesting *gambus* instruments of a Javanese provenance[20]. The first specimen of *gambus* (*Melayu*) from Java has almost a round belly with a much longer neck, although the pegboxes were quite closely related to the plain and simple Malaysian model.

Another unusual observation is that the tailpiece of the *gambus* is much shorter and semi-circular, which looks very similar to the *qanbus* from Yemen[21]. The second specimen from Java has a diamond-shaped belly with a much larger tailpiece, also in the shape of a diamond. However, the pegbox head is similar to the Malaysian version[22]. The third specimen of the *gambus Melayu* from Java has an unusual "C" shaped pegbox. This *gambus Melayu* has a small belly but a much longer neck attached to its body. This particular model has a rather medieval European structure to its shape and also has a "rosette" design on the lower part of its neck. This design has a striking resemblance to medieval European designs found in *rebab* and *mandola* instruments although these influences are speculative[23].

Tuning

The tuning of the *gambus Melayu* is also in "perfect 4ths"[24]. In Malaysia and most of Indonesia the *gambus Melayu* is tuned to: A^3-D^4-G^4-C^5 (3x2+1). In the Riau islands the *gambus Melayu*, which uses wire strings is tuned to: G^3-D^4-G^4-C^5 [25]. However, the nylon-stringed *gambus Melayu* is tuned to the Malaysian accordature. The three double-course strings of the Brunei *gambus Melayu* are tuned to E^3-A^3-D^4 [26]. The other common tuning of the Brunei *gambus* is similar to the Malaysian tuning of *D*, *G* and *C* double strung. The Eastern Sumatran *gambus Melayu* is tuned approximately to *G* as the lowest string, then a double course tuned to *A*, another string tuned to *B*, followed by three courses tuned to *D*, *A*, and *E*. The double course strings are tuned in unison. The tuning of the double courses, as argued by the practitioners of the tradition, is to strengthen the melodic line relative to the drone. Fig. 3 shows the tuning of the *gambus Melayu* using western notation.

Fig. 3. Tuning of the g*ambus Melayu.*

The *gambus* found in Malay Muslim communities of the coastal area of Sabah sometimes use iguana skin instead of goat's skin. They have three pairs (3x2) of gut or brass strings played with plectra or a plectrum made from the claw of an armadillo[27]. There are two sizes of *gambus Melayu* found in Brunei. The standard size is 100 cm. Its belly is covered with skin for about 32 cm. The smaller size *gambus Melayu Kecil* (small) is 62 cm. It has a wooden belly with a soundhole towards the stringholder, with a diameter of 4 cm. It also has 3 courses of strings[28]. The standard *gambus Melayu* from Brunei has a belly made of deer, monitor lizard, snake or goat's skin.

Symbolism, Contradictions and Ambuiguities in Malay Muslim Music

Trade, commerce, conquest and intermarriages brought about the movements of people by definition involving the exchange of ideas, economic system, social structure, political empowerment and above all the sharing of cultural and artistic traditions. It can be argued that historically, Malaysia is one country that played a central role in the diffusion of Islam since the 15th century, as well as the *gambus*-type instruments throughout the Malay Archipelago.

Music and Islam still play a major role in Malay society, especially with its devotional Islamic songs and other forms of traditional music and dance. Although Malaysia's state religion is Islam, it is not an Islamic country. It can be argued that the dissemination of *gambus* is couched in terms of the spread of Islam. Hence it can be concluded that in Malaysia today, *gambus* performances are closely intertwined with Melayuness and Islam. The word Melayuness is a complex and contested term, and therefore a difficult concept to define, and is constantly being debated and challenged by social scientists and anthropologists. A precise meaning of "Melayu" or "Malay" have never been established (Barnard 2004). The term used here is largely based on this author's definition which may be different and not compatible with other disciplines mentioned.

What constitutes "Melayuness" is a changing concept, and the term "Melayu" has been in use from the early history of Melaka (*c*. 1400–1511 A.D.). However, the concept of Melayuness has different meanings in Malaysia, Singapore, Brunei, Thailand and Indonesia even though they are all part of the Malay world[29]. Before the arrival of the British, the term "Malay" was used to designate the polity of the sultan regarding his subjects and communities living around the palace. The term was not used as an ethnic category but rather referred to the place of origin from where they came from. The individual cultural experience of each "Malay area" has meant local adaptations of customs, dress, music, dance and dialect, but in

co-operation with and moulded in the concept of Melayuness – Islam is the most significant aspect of this term.

The playing of *gambus* and its musical genres is one musical practice that links the Melayu people of Malaysia to the rest of the Malay World in the sharing of a common musical culture and identity. It can be argued, that Melayuness and the *gambus* in particular, are strong symbolic representations of "being Melayu" and professing Islam[30]. Islam means "peaceful submission to the will of God" and Muslim means "one who has submitted to the will of God", these are strongly crouched in Malay culture which are significant factors in achieving Melayuness.

The question of the lawfulness of music has been debated since the first century of Islam (9th century AD/CE) and it continues to this day (Shiloah 1979: 168). Arguments that music is sinful (*haram*) are based not on the *Qu'ran* but on the Traditions of the Prophet (*hadith*)[31]. Some of the rulings in Islamic law come from the *hadith* and are held to be binding if they are transmitted from reliable sources. *Hadith* also provides the most categories of rules that differ in opinion, separating the schools of Islamic jurisprudence from the *Qu'ran* (Cornell 1999: 92). The *Qu'ran* says nothing about music explicitly, but two *suras* are sometimes invoked as supporting music. In chapter 35, part 22, verse 2 it says, "He adds to His creation whatever He pleases; for Allah has power over all things" (*Qu'ran, Al-Fātir* [35]: 2). Some believe this refers to a beautiful voice, a theme discussed at length in the literature about sacred and secular music. Another *sura* which is said to imply approval of music is, chapter 39, part 23, verse 18–19, which says, "So give glad tidings to My servants, who listen to the Word and follow the best there of. It is they who Allah has guided and it is they who are men of understanding" (*Qu'ran, Al-Zumar* [39]: 17–19).

In general, the Malay Muslim population of Malaysia considers music as vital and necessary in both secular and religious aspects. Music is perceived by many Malays as having a positive spiritual value, especially if it is used in a devotional way, with moral meaning in its song-texts. Most Muslim Malays in *Alam Melayu* do not consider music to be sinful (*haram*); on the contrary, it is praiseworthy if used in the correct Islamic context[32]. However, in some Malay Muslim communities, music is regarded as profane, even though there is no clear explanation of *Qu'ranic* prohibition with regard to music in the Malay context. Some Muslim clerics regard music as an unacceptable art form for the Islamic way of life and in two states (Kelantan and Trengganu) music is today considered sinful (*haram*)[33]. The status of stringed instruments is of special interest. They have also been the subject of debate in Islamic society. Some Islamic purists and theologians banned the use of stringed instruments; the *barbat,* and the *'ud* are listed among the forbidden instruments of Islam[34]. Paradoxically, the *gambus* is identified closely with the Islamic culture of the Malays. Heins described the *gambus* as widely used in Islamic religious music to accompany praise songs in Arabic or *Bahasa Melayu*. It can be argued that since the *gambus* is generally perceived in Indonesia as intrinsically Muslim, "an icon of Arabic culture", it becomes acceptable to many Muslims who would ordinarily frown upon secular entertainment[35].

In the Malaysian context, the *gambus* music (*taksim*) is used as interludes on radio and television just before prayer time, as is evident in the broadcasting of prayers through mass media[36]. How can the *gambus* be representative of Islam if it is incompatible with Islamic philosophy? It is a very interesting and important question. Contrary to Islamic principles, the *gambus* is regarded as a "holy" instrument, comparable to King David playing the *harp* or *rebec* as described in the *Bible*[37]. Muslims regard King David (*Nabi Daud*) and consider Jews and Christians because of their holy books (*Tora* and *Bible*) are referred to as the "People of the Book" sanctioned by Islam. There is a further symbolic meaning associated with the *gambus Hadhramaut*, its decorative sound-holes being representative of Islamic artistic expression[38]. Some traditional *gambus* players hold the view that the sound produced on the *gambus* is identified with "holiness" and Islam because it reflects the "sound" of the "holy" land of the Prophet. There is evidence to support the fact that chordophones (*gambus* / *'ud* / *rebec* / *lyre*) have an association with "holiness" and celestial powers (Shiloah 1995). Some Muslim sources attribute the invention of the *'ud* to Jubal's father Lamech (Lamak), son of Cain, [al-Mufaddal ibn Salama (d. 830)] in his *Kitab al-malahi* (The Book of Musical Instruments) also by al-Djahiz (b. 776 d. 868–9) and Ibn Abd Rabhid (b. 860 d. 940).

These arguments about the sanctity of certain stringed instruments contradict what some Islamic jurists have said about them (Shiloah 1979: 244). One reason why the *gambus Hadhramaut* is referred to as a "holy" instrument is because it comes from the land of the Prophet, a place of central importance in Malay Muslim culture. However, this is not the case with the *gambus Melayu,* as this instrument is considered to be pre-Islamic and of Malay origin. To quote William Roff:

> <…> the Malays had for centuries tended to look upon all Arabs, whatever their origin, as the direct inheritors of the wisdom of Islam, and on Sayyids in particular <…> as possessed of unexampled piety and religious merit[39].

Strictly speaking, historically and geographically the Hadhramaut, a region of Yemen where most Arabs living in *Alam Melayu* originally came from, is not part of the land of the Prophet. However, geographical accuracy is not the issue with the Malays, for they consider the Hadhramaut region as part of this area. Although, I have argued the importance of the role of the *gambus* in Malay society, the complicated question of whether music is considered sinful (*haram*) in the Malay Muslim context is unclear. However, without any doubt, it can be argued that the *gambus* is certainly a symbol of Malay identity today and that to Malays it is symbolic of Islam. Today, Malaysia is quickly moving towards establishing a stronger Islamic ideology and it remains unclear where the status of music and the *gambus* lie on the continuum between acceptance and rejection. It can also be concluded that on a wider context the *gambus* is represented as symbols of pan-Malay expression which is now firmly tied to strong Islamic ideologies throughout the Malay world. Thus the position of music in Malaysia needs to be made clear by the Malay Muslims if music is to be permitted to fulfill Islamic values in their modern country.

Conclusion

This research shows that there are two kinds of *gambus*, probably of different origins, found in the Malay World. These two lutes are fundamental to the cultural practices of the Malay Muslim community. The arched-back *gambus Hadhramaut* is closely related to the classical Arabian *'ud*. The much smaller pear-shaped *gambus Melayu* usually has a skin belly. The unique feature of the *gambus Melayu* is its decorative sickle-shaped carved pegbox that has symbolic representations carved into it (Hilarian 2003). In Peninsular Malaysia the *gambus Hadhramaut* is more frequently used in the performance of many Malay music genres. The *gambus Melayu* is slowly fading away in Peninsular Malaysia but its surprising popularity in the other parts of the Malay World is encouraging.

It can be argued that the symbolic representation of the *gambus* strongly identifies with Malay Muslim culture. To a large degree music provides an entertainment that is legitimized by its associations with the Arabic language and the land of the *Qu'ran*. In spite of its strong symbolic representation in the Malay World, the *gambus Melayu* is not generally used today in Peninsular Malaysia and hence its importance is waning. In Malaysia, music plays an important part in Malay society and traditional music continues to function in the normal everyday life of most people. Devotional Islamic songs are also becoming popular especially with the emergence of popular Islamic groups such as *Raihan*, *Hajjaz*, *Rabbani*, *Brothers*, *Hawa* and *Solehah*. However, the place of music within fundamental Malay Muslim society is still ambiguous as some religious purists have condemned all forms of entertainments as sinful (*haram*). In conclusion, I will argue that the *gambus* which identifies with Malay Muslim culture, also provides an entertainment that is legitimized because of its association with the Islamic "icon", the Arabic language and the *Qu'ran*. Hence, the *gambus* has become a symbol of the new consciousness towards developing its own "Malaynized" Islamic identity independent of any Arabian influence and dominance on Malay cultural tradition.

NOTES

[1] The term *Alam Melayu* generally refers to a territorial network of genealogically related Malay kingdoms as shown in the Map. These countries currently include locations in Peninsular Malaysia, including Singapore, the east and southern coast of Sumatra (Jambi, Padang, Siak, Deli, Palembang) the coastal areas of Borneo (Sabah and Sarawak in East Malaysia), Brunei and westwards to Banjarmasin, Pontianak (south and west Kalimantan – Indonesian) and Riau Lingga Archipelago (Indonesia) and southern Thailand.

[2] The origin and the historical development of the *gambus* is not within the purview of this article although I have discussed this in the *Asian Musicology Journal, 3*, 2003.

[3] The word *gambus Hadhramaut* implies, in the Malay World, an arched-back lute coming from the valley of Hadhramaut, which is an old name of Yemen.

[4] The word *Melayu* means people of Malay genealogy and history.

[5] Dr. Christian Poche described to me that the *gambus Melayu* is probably from the Yemeni *qanbus*. The widely disseminated *qanbus* have varying terminology: *gabbus* [*gambusi*] in Zanzibar, *gabbus* in

Oman, *gabusi* or *gambusi* in the Comoros, *gabus* in Saudi Arabia and *kabosa* in Madagascar. Also see Henry George Farmer (1967: 209), Curt Sachs (1940: 252) and Cristian Poche (1994).

[6] Laurence Picken. *Folk Musical Instruments of Turkey*. London: Oxford University Press, 1975, pp. 269. My observation is that the *gambus Melayu* from Indonesia, Brunei and especially the ones from Peninsular Malaysia are structurally closer to the pipa than the *hu-qin* (*er-hu*) as inaccurately described by Laurence Picken. It is also interesting to note that the *gambus Melayu* from Sarawak has the pegbox head closely resembling the Chinese *san-xian* with its decorated pegbox head carved out into the shape of an animal, bird or mythical dragon. I have used *Hanyu pinyin* Chinese spelling to standardize names of Chinese instruments.

[7] The short-necked lute from the Arabian Peninsula also has five other names: *'ud*, *barbat*, *kiran, mizhar* and *artaba*, just like the *gambus Melayu*, as discussed earlier.

[8] H. George Farmer also describes in great detail the structure of Arabian and Persian lutes in "Oriental Musical Instruments" (Farmer 1939: 88–98).

[9] A fuller discussion of *'ud* from the Arab world or Turkey is not within the scope of this article.

[10] I have recorded measurements of at least 15 *gambus Hadhramaut* made by different makers in Malaysia. It seems that there are very slight differences amongst these instruments in size, depth and width.

[11] Frets may have been used in early Arabian *'ud*. Ella Zonis mentioned the work of al-Farabi, Ibn Sina, Safi al-Din and discussed in great detail the different systems of fretting the lute and the intervals that could be obtained on the instrument (Zonis 1973: 178). H. George Farmer also tells us that early Arabic treatises have described with almost every technical musical detail the number of strings, as well as the number of locations of frets the lutes had (Farmer 1939). Sibyl Marcuse mentioned that in the 9th century Arab scholar Ibn Salama mentioned frets in connection with *barbat* and a 10th century Arabic encyclopaedia identifies the *barbat* (pl. *barabit*) as Persian (Marcuse 1975: 413–415). Al-Farabi not only mentions the *'ud*'s frets, but states that they fulfilled the function of bridges i.e., nuts. Professor Amnon Shiloah in a correspondence with me categorically stated that all treatises of the first centuries of Islam mentioned that the *'ud* had 4 strings and frets (Date: 26th March 2000).

[12] Margaret J. Kartomi states that the *gambus* in Sumatra used pineapple fibre but now nylon strings are used (Kartomi 1984). This may have been possible in the case of Malaysia as well during the early introduction of the *gambus.*

[13] According to the writings of al-Farabi, Arabs generally tune their lutes in fourths because it helps in playing with consort or ensemble groups. The tuning means that a *gambus* could easily be accommodated within these ensemble groups. This kind of tuning is common in Central Asian lute music and the idea of tuning in 4ths may have originated from there as mentioned by Werner Bachmann in *The Origins of Bowing* (1969: 27).

[14] *Zapin* is an Arabian influenced musical genre. *Hamdolok* is also a dance drama performance of Arabic influence, performed only in the State of Johor in the southern part of the Malay Peninsular.

[15] Asmad, *Seni Lagu dan Permanian Tradisi*, and *Siri Bunga Rampai Kebudyaan*, Malaysia, Published by Association Education Distributors.

[16] *The New Grove Dictionary of Musical Instruments* (Kartomi 1984: 9–10) and a Malay source *Alat Muzik Tradisional Dalam Masyarakat Melayu Di Malaysia* (1999).

[17] The method of making lute instruments is also similar to the Meccan and Hadrami *qabus* or *qanbus*, which was described by Farmer (The Origin of the Arabian Lute and Rebec. *Journal of the Royal Asiatic Society* 1931, pp. 91–107).

[18] Refer to *Penganakan Kepada alat alat Muzik Tradisi Sabah*. Department of Sabah Museum and State Archives, Kota Kinabalu, Sabah, East Malaysi (Regis 1992).

[19] I am grateful to Lucie Rault from the Museum National d' Histoire *Naturelle, Laboratoire d' Ethnologie chargee du departement Ethnomusicologie* in Paris for showing some of the instruments from Southeast Asia in the Museum's store house during my visit there on the 2nd July 1999.

[20] From the Horniman Store at Greenwich, London. My thanks to the Keeper of Instruments, Margaret Birley for helping me in locating and documenting *gambus Melayu* during some of my visits to the Horniman. The three specimens found in the Horniman Museum Store had the word *gambus* labelled on them. As they certainly looked similar to the *gambus Melayu* type, I have referred to them in this research as distinctly *gambus Melayu* variants.

[21] See Jean Lambert (1997: 85–90).

[22] This diamond-shaped *gambus* from Java opens up insights into possible Indian influences. Jaap Kunst has described the presence of many lute instruments found in Borobudur as being of Indian influence (Kunst 1968: 12–17).

[23] See Karl Geiringer (1978: plate XIV) and Sibyl Marcuse (1975: 436).

[24] H. George Farmer described that the Arabs generally were using a four-stringed lute in the early years of the 8th century (Farmer 1970: 241). Whether the tuning system was borrowed from the Persians cannot be said with certainty. What is interesting is that the tuning of fourths was introduced as tuned to: A-D-G-C. This tuning is today used in both types of *gambus* that are found in most parts of *Alam Melayu*.

[25] French ethnomusicologist Jean Lambert mentioned that the tuning of the wired-string *gambus Melayu* is similar to the tuning of the *qanbus* in Yemen. (I am grateful to Dr. J. Lambert for his critical and helpful comments on this research. Date: 27th December 1999).

[26] This was confirmed in a paper given by Haji Manaf Haji Kamis *Gambus Brunei Asli* Forum Paper, 2nd Asean Composers Forum on Traditional Music, 11–24 April 1993. Published by the National Arts Council of Singapore on behalf of the ASEAN COCLI.

[27] Edward Frame also mentions the *gambus* in Sabah is only played by the Muslim communities (1980: 247–273). However, the use of the terms "iguana" and "armadillo" are incorrectly stated in the Department of Sabah Museum and State Archives (Regis: 1992) document. There are no iguanas in Southeast Asia but only in South America. The monitor lizard (*varanus salvator*) of Southeast Asia, is frequently referred to as iguana, by the people of the Malay World. Similarly, there are no armadillos in Southeast Asia but again a local mammal known as scaly anteater or Malayan pangolin (*manis javanica*), is mistakenly referred to as armadillo.

[28] I have not seen the small *gambus Melayu* in other parts of Peninsular Malaysia or Indonesia. I have named it as *gambus Melayu Kecil* (small *gambus Melayu*).

[29] The concept of Malayuness is defined only within Malaysia in this paper.

[30] Another instrument that is associated with Melayuness and Islam is the *kompang* (frame-drum). The frame-drums are widely used in many Islamic ceremonies.

[31] There are two meanings to the term *hadith*. The first usage refers to the Arabic word which literally means to "communicate", "a story", "conversation", or "historical events". This word has been used 23 times in the *Qu'ran*. The second meaning is used more widely and it refers to the "sayings" of the Prophet. This latter meaning of the *hadith* is a compilation of over a thousand narratives of the Prophet that has been compiled and recorded by the Companions of the Prophet, between 100 and 150 years after his death. In someways an analogy can be drawn to the Gospels of the New Testament, which is also a collection of "sayings" of Jesus according to the teachings of the apostles.

[32] Encik Yusnor Ef, a well-known composer, producer, music writer and Malay music critic with *Berita Harian* (Daily National Malay language Newspaper), explained that music is not proscribed in Malay-Muslim society. In a seminar he gave *Ceramah: Apa yang Dikatakan Muzik Melayu* 17th July 1999, at the Malay Village-Singgahsana Hall. Yusnof Ef acknowledged that the *gambus* is closely associated with Malay / Muslim society. He reiterated that if music is associated with erotic dancing and used in the company of wanton women or listened to with lyrics not compatible to Islamic teaching and used with the influence of drugs and alcohol then it is haram (sinful) in Islamic eyes (personal communication: 12th March 1997)

[33] In this article I am not going to go into the discussion on Islamic censorship on music in Malaysia but I will only briefly touch on the situation regarding the recent rise in fundamental Islamic states in Peninsular Malaysia.

[34] See Amnon Shiloah (1979).

[35] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1984, Vol. 7, pp. 142). The latest edition of the *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001, Vol. 12, pp. 281).

[36] The *taksim* is a tonal-spatial component of fixed scalic (melodic) structure played in free rhythm, a type of performance rooted in Arabic music. The *taksim* is highly motivic in nature, with characteristic short melodic passages being combined to form extended musical structures. Although microtones are used at times, the intervals do not have a completely fixed size when they are used according to the

modal structure of the *taksim*. The term *taksim* means "division" or "sections". The improvised melodic phrases are divided into sections, and depending largely on the musician's ability, state of mind and circumstances, they give him the freedom to express his creative skills during the performance.

[37] The Bahasa Melayu / Bahasa Indonesian translation of the *Bible* (*Alkitab*) describes psaltery and *rebec* as *gambus*. Refer to 1 Samuel 10, Daniel 3 in *http://www.bit.net.id/SABDA-Web/ISa/3_ISa10.htm*. This would imply that the word *gambus* may be a generic term to mean *lyre*, *psaltery*, both bowed and plucked lutes as described in the Malay and Bahasa Indonesian versions of the *Holy Bible* (*Lembaga Alkitab* 2001). The Jewish *Midash* / *Tora* associates Jubal with the invention of all musical instruments [Yuval] (*The Jerusalam* [*Tora*] *Bible*. Koren Publication, Israel, 1998, Beresht: 4, pp. 21). The Christian *Bible* mentions Jubal, as the father of such instruments as the lyre (*Holy Bible*, (New International Version). USA, 1983, Genesis: 4, pp. 21). The Arab Christian philosopher Hunayin ibn Ishaq (d. 73) mentioned the cosmological association of the 4 strings on the *'ud* to celestial imagery. Greek philosophers alleged the *'ud* and its imagery as being in perfect harmony ruling the universe (Shiloah 1995).

[38] Green and Black are colours associated with Islam in Malaysia.

[39] See William R. Roff (1964: 80).

REFERENCES

Andaya, B. W., and Andaya, L. Y. (1985). *A History of Malaysia*. London: Macmillan Press Ltd.

Asmad (1990). *Seni Lagu dan Permanian Tradisi.* Melaka: Malaysia: Association Educational Distributors (M) Sdn-Bhd.

Bachmann, Werner (1969). *The Origins of Bowing.* London: Oxford University Press.

Barnard, Timothy (Ed.) 2004. *Contesting Malayness Malay Identity Across Boundaries*. Singapore University Press.

Cornell, V. J. (1999). Fruit of the Tree Knowledge. The Relationship Between Faith and Practice in Islam. In John Esposito (Ed.), *The Oxford History of Islam*. New York: Oxford University Press.

During, Jean (1984). Barbat [berbat]. In Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, (Vol. 1, pp. 156). London: Macmillan.

Fatimi, S. Q. (1963). *Islam Comes to Malaysia*. (Ed.) by Shirle Gordon. Singapore: Malaysian Sociological Research Institute, Ltd.

Farmer, H. George (1931). The Origin of the Arabian Lute and Rebec. *Journal of the Royal Asiatic Society*, pp. 91–107.

— (1939). The Structure of the Arabian and Persian Lute in the Middle Ages. *Studies in Oriental Musical Instruments* (Second Series, pp. 88–98). Glasgow: The Civic Press Series.

— (1967). *A History of Arabian Music*. London: Luzac and Co Ltd.

— (1970). *Historical Facts for the Arabian Musical Influence*. Hildesheim–New York: Georg Olms Verlag.

Frame, M. E. (1980). The Musical Instruments of Sabah, Malaysia. *Ethnomusicology, Vol. XXVI, No 2*, pp. 247–273.

Geiringer, Karl (1978). *Instruments in the History of Western Music* (3rd Revised and Enlarged Edition). London: George Allen and Unwin.

Heins, Ernst (1980). Gambus. In Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Musical Instruments* (Vol. 7, pp. 142). London: Macmillan.

Hilarian, Larry Francis (2003[a]). The Historical Routes of the Malay Gambus (Lutes). *Asian Musicology* (Vol. 3, pp. 151–181). Korea.

— (2003[b]). Documentación y rastreo histórico del laúd malayo (gambus). *Desacatos Revista de Antropologia Social. 12 Expresiones y sonidos de los pueblos* (pp. 78–92). Mexico.

— (2005). How Trading Links Influence the Globalisation of Musical Cultures – The Dissemination of Lute-Type instruments. *Scientific Conference Traditional Music in Globalization Context. Vietnamese Institute for Musicology*, pp. 248–276.

Hood, M. (1980). VII Sumatra. In Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Musical Instruments* (Vol. 9, pp. 215–216). London: Macmillan.

Hornbostel, Erich M. von, and Sachs, Curt (1961). Classification of Musical Instruments. Translated by A. Baines and K. Wachsmann. *Galpin Society Journal*, *14*, pp. 3–39.

Hussin, Mutalib (1993). *Islam in Malaysia. From Revivalism to Islamic State*. Singapore: Singapore University Press.

Kartomi, Margaret J. (1984). Gambus. In Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Musical Instruments* (Vol. 2, pp. 9–10). London: Macmillan.

Kunst, Jaap (1968). *Hindu – Javanese Musical Instruments* (Second Revised and Enlarged Edition). The Hague: Martinus Nijhoff.

— (1994). *Indonesian Music and Dance. Traditional Music and its interaction with the West.* A complilation of articles (1934–1952) originally published in Dutch, with biographical essays by Ernest Heins, Elisabeth den Otter and Felix van Lamsweerde. Royal Tropical Institute: University of Amsterdam.

Lambert, Jean (1997). *La médecine de l'âme Le chant de Sanaa dans la société yéménite. Hommes et Musiques.* Paris: Société d'ethnologie, France.

Marcuse, Sibyl (1975). *A Survey of Musical Instruments*. Great Britain: David & Charles (Holdings) Limited.

Mohd, Taib Osman (1988). *Bunga Rampai: Aspect of Malay Culture*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka Kementerian Pendidikan Malaysia.

Nik Mustapha Nik M. S. (n.d.). *Alat Muzik Tradisional Dalam Masyarakat, Melayu di Malaysia*. Kuala Lumpur: Kementerian Kebudayaan, Kesenian Dan Pelancongan, Malaysia.

Picken, Laurence (1975). *Folk Musical Instruments of Turkey*. London: Oxford University Press.

Poche, Christian (1984). Qanbus. In Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Musical Instruments* (Vol. 3, pp. 168–169). London: Macmillan.

— (1994). *Musiques Du Monde Arabe: Ecoute et découverte.* Institut du Monde Arabe.

Regis (1992). *Pengenalan Kepada Alat-Alat Muzik Traditional Sabah*. Kota Kinabalu: Department of Sabah Museum and State Archives.

Roff, W. R. (1964). The Malayo-Muslim World of Singapore at the close of the Nineteenth Century. *Journal of Asian Studies, XXIV (80).*

Sachs, C. (1913). *Reallexikon der Musikinstrumente*. Berlin: Nachdruck der Ausgabe.

— (1940). *The History of Musical Instruments*. New York: W. W. Norton and Company, Inc. Publishers.

Shamsul, A. B. (1996). Debating about Identity in Malaysia: A Discourse Analysis. *Tonam Ajia Kenkyu* [Southeast Asian Studies], *Vol. 34, No 3.*

Shiloah, Amnon (1979). *Theory of Music in Arabic Writings c. 900–1900*. RISM (Edited). G. Henle Verlag München.

— (1995). *Music in the World of Islam*. Detriot: Wayne State University Press.

Wee, Vivienne (1985). *Melayu: Hierarchies of Being in Riau.* Unpublished PhD. Dissertation, Australian National University.

Zonis, Ella (1973). *Classical Persian Music*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

OTHER SOURCES

The Jerusalem Bible (*Tora*). Koren Publishers Jerusalem Ltd, Israel, 1998.

New International Version Bible. The Holy Bible. Zondervan Bible Publication, Michigan, U.S.A, 1983.

Maulawi, Sher Ali. *The Holy Qur'an Arabic Text and English Translation.* The Oriental Religious Publication Corporation Ltd, Rawah, Pakistan, (n.d.).

The Holy Bible, (New International Version). New York Bible Society, United States, 1978.

Alkitab. Lembaga Alkitab Indonesia, Jakarta, 2001.

Tora. (1998). Koren Publishers Jeruselam Ltd, Israel.

The Holy Qur'an. The Oriental Religious Publishing Corporation Ltd, Pakistan, (n.d.).

LIAUDIŠKA LIUTNIA (*GAMBUS*) IR SIMBOLINĖ JOS RAIŠKA MUSULMONIŠKOJE MALAJŲ KULTŪROJE

LARRY FRANCIS HILARIAN

Santrauka

Straipsnyje aptariamos dviejų tipų liaudiškos liutnios, aptinkamos malajų pasaulyje ir paprastai vadinamos *gambus*. Pirmoji, odiniu korpusu, vadinama *gambus Melayu*, o antroji, mediniu korpusu, labai artima arabų *'ud*, vadinama *gambus Hadhramaut.* Straipsnyje taip pat nemaža dėmesio skiriama sudėtingiems muzikos ir jos instrumentų naudojimo šiuolaikinėje musulmoniškoje malajų visuomenėje klausimams. Darbo pabaigoje aptariama *gambus*, kaip malajų musulmoniškosios tapatybės simbolio, svarba.

Gauta 2006-05-29

STUDIA INSTRUMENTORUM MUSICAE POPULARIS XVI
Tarptautinės tradicinės muzikos tarybos Liaudies muzikos instrumentų tyrimų grupės XVI tarptautinės konferencijos straipsniai /
ICTM Study Group on Folk Musical Instruments
Proceedings from the 16th International Meeting

ISSN 1392–2831 Tautosakos darbai XXXII 2006

CAN MUSICAL INSTRUMENTS BE NATIONAL? THE SYMBOLIC USE OF MUSICAL INSTRUMENTS IN VIETNAMESE NATIONAL REPRESENTATION

INGRID BERTLEFF
Musicology Seminar, Free University Berlin

Subject: Musical instruments as a means of national representation in contemporary Vietnam.

Purpose of study: To analyze and interpret the public image of culture and cultural history created by a nation state.

Method: Text analysis and interpretation.

Keywords: Musical instruments, *dan bau*, nation, Vietnam, representation, symbol, image, signifying practices.

A glimpse at my bookshelf shows me a number of books with titles like "<...> Japanese Music and Musical Instruments" (Malm 2000), "African Drums [Afrikanische Trommeln]" (Meyer 1997) or "Musics of Vietnam" (Pham Duy 1975). It is usual and common practice to speak of a country's, a region's or a nation's music and musical instruments. Nevertheless, it is difficult to define what a nation's music and musical instruments are. What, for example, is Vietnamese music?

Is it the body of court musics coined by every dynasty and new regime in Vietnamese history? Is it the sum of genres of traditional music including rural traditions? Is it the Europe-derived and influenced art music, as taught and practised at conservatories in Hanoi and Saigon? Is it the musics of the different ethnic groups living in Vietnam? Is it contemporary popular music produced in Vietnam? And how about the music of Vietnamese migrants now living in the USA, Europe or elsewhere? What about jazz with world music flavour and references to Vietnam performed by a French musician of Vietnamese origin like Nguyen Le?

Is Vietnamese music the music that is performed and played in Vietnam today? Or is it music, which refers to the musical traditions of Vietnam – and could be performed at any place on the globe. It is difficult to answer that question.

And what is a Vietnamese musical instrument? Or should I rather say, an instrument for Vietnamese music? Is it an instrument, which belongs to the body of traditional music? Are instruments of the European art music tradition Vietnamese when taught and played in Vietnam? Are the instruments of ethnic minorities regarded as Vietnamese? And what about those ethnic groups living in border regions – on either side of the frontier? Is every musical instrument played by a Vietnamese citizen a Vietnamese musical instrument? Or is it every instrument on which a piece of Vietnamese music is played? Or has it something to do with the musical instrument itself: all instruments not inspired by Chinese or Indian models, for example, could be considered as truly Vietnamese. The question whether musical instruments can be national is a tricky one, too.

As soon as human beings and culture come into play, things are not plain and easy any more; they rather tend to be complex. We have to deal with ever changing cultural constructions and conceptions, with discourses and acts of symbolization. Thus music is more than "humanly organized sound"[1]– and musical instruments are more than material, construction and tuning.

In this article I will focus on non-musical meanings of musical instruments. Basically I am going to deal with the connections of music, cultural politics and symbolic action. In the following article I will ask how musical instruments are turned into national symbols[2] and used as representational objects in public media. This includes thoughts about the creation of images or clichés and questions about who represents what, how and why. So in a broad sense, my topic is the rhetorics and politics of representation.

The object of my study is the *dan bau* or *dan doc huyen* – a chordophone which is very popular in contemporary Vietnam. The *dan bau* has received an important role in national cultural representation since it is featured as the national musical instrument per se[3].

My article will be divided into three sections. The first one could be entitled "facts and figures about a musical instrument" and provides the reader with some basic knowledge of the organology and history of the *dan bau*. The following section is dedicated to the discourses concerning the instrument. Here I will focus on statements on and descriptions of the *dan bau* as published by state authorities in foreign languages. The third and last part of the text contains my interpretations of the findings.

Facts and Figures

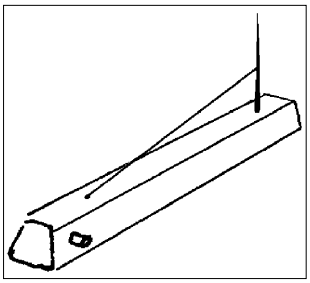
The chordophone – or more precisely the monochord – *dan bau* or *dan doc huyen* is regarded as one of the traditional musical instruments of Vietnam.

It has already been described from an organological point of view in a couple of publications (Nguyen Xuan Khoat 1960; Tran Van Khe 1982: 80ff., 122; Tran Quang Hai 1984; Nguyen Thuyet Phong 1998: 471). I will summarize and complement these descriptions in order to provide the reader with an idea of the instrument's organology, names, sound and playing technique.

Organology

The instrument basically consists of three elements: a long, slim box resonator, a single string and a flexible stick, which is joined with the resonator at one of its small ends. The string is diagonally tightened between the stick at one side and – led through a small hole in the surface of the box and supported by a small bridge – the tuning peg at the opposite side of the resonator. A usual size for the resonator is a length of around 100 cm, but one can find a lot of varying sizes.

The materials and details of construction can vary too. The resonator can be built out of either wood or a bamboo-tube. The stick can alternatively be made out of bamboo or buffalo horn. The string used to be silk, but today it is metal. Modern instruments often have a pick-up for amplification. Some of the modern *dan bau* just have a board as a basis instead of a box-resonator.



Sketch of a *dan bau*, showing the basic shape of the instrument. *Realisation: Ingrid Bertleff*

Frequently a small gourd or coconut shell is fixed to the stick right at the position where the string is attached to it. On modern instruments, the gourd or nut shell is replaced by a bell-shaped piece of turned wood. In some sources it is described as an additional resonator (Tran Van Khe 1982: 80); others say that it merely has a decorative function (Vietnamese Institute for Musicology, n.d.). Some instruments – older as well as newer ones – don't even possess this element.

The shape of the *dan bau* can also vary from simply fashioned to elaborate and from plain to richly ornamented.

Names

The instrument is known under two different names: *dan bau* or *dan doc huyen*. Today the latter is rarely used. The name *dan bau* refers to the gourd-element of the monochord – *bau* means 'gourd' in Vietnamese[4]. The syllable *dan* is a classifying word for string instruments.

Dan doc huyen literally means single string instrument, since *doc* can be translated as 'only' or 'single' and *huyen* means 'string'. These are the usual translations of the instruments' names, but there are also other connotations going along with both terms. The Vietnamese language contains many homonyms; words usually have multiple meanings.

So *bau* cannot only be translated as gourd. It has also two other meanings: the one is 'pregnant' the other is 'friend', 'comrade' or 'fellow'.

Doc does not only mean 'single', it can also be translated with 'reading, learning or 'studying', and *huyen* can also mean 'mysterious', 'hidden' or 'secret'. It is likely that at least some of the alternative translations could make sense too, and could be related to different types of the instrument or to certain meanings attributed to the instrument in different historical periods or in different social or regional contexts. At present, very little is known about the names and their uses.

Sound and playing technique

Playing the *dan bau*, the musician touches a certain nodal point of the string with his right hand while at the same time plucking the string with a pencil-shaped plectrum. This produces a flageolet tone. With his left hand he modifies the tension of the string by moving the flexible stick back or forth. This way he is able to produce any desired pitch within the ambitus of two or three octaves and to add ornamentations to the melody. The instrument's sound resembles a singing voice and results from the combination of the flageolet sound and the legato pitch variations obtained by the movements of the flexible stick.

Discourses

The *dan bau* as such is nothing but a resonator, a stick and a string, all put together in a certain manner and producing a characteristic sound when played. Symbolic meanings are created elsewhere. The names of the instrument alone indicate certain contexts in which the *dan bau* is embedded and meanings to which it is linked.

In order to find out which role the *dan bau* is given in the rhetorics of cultural representation of the Socialist Republic of Vietnam, I have analysed a number of officially launched or authorised publications addressed to readers abroad. Assuming that promotions of one's public image are intended to be found and consumed easily, I have directed my attention towards webpages. For comparison, reflection and completion, I also refer to scholarly literature on the *dan bau* (Nguyen Xuan Khoat 1960; Tran Van Khe 1982: 80ff., 122; Tran Quang Hai 1984; Nguyen Thuyet Phong 1998: 471; Olsen 2000a, 2000b; Midori 2004).

A brief description of my sources is followed by a summary of the major themes expressed in these publications concerning the *dan bau*'s 'nationness'.

Sources

Webpages containing the official point of view on Vietnamese culture are those of the Vietnam National Administration of Tourism (Vietnam National Administration of Tourism, n.d.), of the Embassy of Vietnam in Sweden (Embassy of Vietnam Stockholm, Sweden, n.d.), the Vietnam Cultural Profile published under the head of the Visiting Arts webpages (Visiting Arts 2005a, 2005b, 2005c) and the homepage of the Musicological Institute in Hanoi (Vietnamese Institute for Musicology / Vien Am Nhac, n.d.).

Responding to Vietnam's constantly growing importance as a destination for travellers, Vietnam's National Administration of Tourism is running a homepage under the name "Vietnamtourism". Providing the prospective traveller with a broad spectrum of information for an eventual trip to Vietnam, the webpages are also used as a vehicle to transport the official image of Vietnam's history and culture. Musical instruments are listed and described in a separate paragraph. There, a full page is reserved for the portrait of the *dan bau* (Vietnam National Administration of Tourism, n.d.).

The internet presence of the Embassy of Vietnam in Sweden also contains a page on "music and unique musical instruments" (Embassy of Vietnam Stockholm, Sweden, n.d.). It is brief in content but stresses some basic themes that can also be found at the just mentioned webpages of Vietnamtourism. One paragraph – entitled "Unique Musical Instruments" – is dedicated to some of the musical instruments in Vietnam. The first description is of the *dan bau*, the instrument "that inspires passion in every Vietnamese <...>" (Embassy of Vietnam Stockholm, Sweden, n.d.).

The webpage called Vietnam Cultural Profile is the result of collaboration between the Great Britain based association Visual Arts and the Ministry of Culture and Information of Viet Nam. The pages on Vietnamese culture are one of a number of national cultural portraits published under the head of Visiting Arts. The aim of the creators is to provide people with a network of easily accessible information on the world's cultures. Since the contents of Vietnam Cultural Profile are provided by the Ministry of Culture, they also serve as a cultural self-portrait (Visiting Arts 2005a, 2005b, 2005c).

The last source used and analysed here is the webpage of the Musicological Institute of Vietnam. Founded in 1975, it is assigned to the ministry of culture and information and has the direction to work towards the formation of a national and socialist music (Sudestasie 1980). One of its webpages paragraphs on musical instruments is devoted to the *dan bau* (Vietnamese Institute for Musicology / Vien Am Nhac, n.d.)[5].

Major themes

Analyzing and comparing the mentioned sources, it becomes apparent that a number of shared topics or major themes emerge in all of the publications. These main aspects of the official discourse are the history and age of the instrument, its uniqueness, its origin and statements about the cultural ownership.

History & age

We don't know when, where or by who the *dan bau* was invented or how it has evolved through the course of history. Statements about the history and age of the instrument vary widely. Some authors, like Nguyen Xuan Khoat, who wrote an article on the *dan bau* in 1960, refer to a Vietnamese myth about its origin, which says that the *dan bau* was a gift of the gods and became the instrument of blind beggars (Nguyen Xuan Khoat 1960: 31f.).

Shino Midori, a Japanese *dan bau* player and researcher on the history of the instrument, says that there are no written sources concerning the history of the *dan bau*, but she states that "maybe it is as old as from the 11th century" (Midori 2004).

Nguyen Thuyet Phong writes in the Garland Encyclopedia of World Music that, "It has had a remarkable history. Discriminated against at times, it has been an instrument of blind street beggars, yet it was also an instrument of choice at the Tran imperial court [during the 13th and 14th century] <...>" (Nguyen Thuyet Phong 1998: 471).

At the homepage of the Vietnam National Administration of Tourism one can instead find the remark that "the first dan bau was made in 1770" (Vietnam National Administration of Tourism, n.d.).

The common denominator seems to be that the instrument is considered to be old.

Uniqueness

A frequently mentioned aspect in the discourses around the *dan bau* is its uniqueness. In this respect all authors seem to share the same opinion. While most instruments played in Vietnamese music are known in other musics of the world too, the *dan bau* is described as an instrument only present in the music of Vietnam. There are other types of monochords in Kampuchea, China and Japan, but all authors agree that those monochords are so different from the *dan bau* that they cannot even be distantly related.

Origin

Closely connected to the aspect of uniqueness is the question of where the instrument was invented. Here too, all authors claim that the *dan bau* has its roots in Vietnam. While most instruments played in the traditional music of Vietnam are of Chinese or Indian origin, the *dan bau* is described as one of a few truly Vietnamese musical instruments.

Cultural Ownership

A result or conclusion of the above mentioned aspects are the statements about the cultural belonging or ownership of the *dan bau*. Being an instrument which is said to be deeply rooted in the very past of Vietnams history, singular in construction and sound and uninfluenced by other musical cultures, the *dan bau* apparently is perceived as cultural property of Vietnam and has been chosen to represent the Vietnamese nation.

I will illustrate this statement with a couple of quotations from different sources:

At the Vietnam Cultural Profile webpages one can find the statement that "<...> the dan bau or monochord, <...> has become almost as much of a national instrument to the Vietnamese as the khène is to the people of Laos" (Visiting Arts 2005c).

Tran Quang Hai writes in a brief introduction to Vietnamese music that, "<...> the national entity is reflected in the creation of three (sic!) purely Vietnamese musical instruments <...>" (Tran Quang Hai, n.d.). One of the mentioned instruments is the *dan bau*.

Another statement can be found on the webpages of a workshop for musical instruments in Hanoi and of a Saigon-based ensemble. They both say that "(i)f one sound had to be chosen to evoke Vietnam, for many it would be the sound of the Dan Bau, as it is one of only two (sic!) traditional musical instruments of purely Vietnamese origin' (Thanh Cam, n.d.; Tieng Hat Que Huong 2006).

Finally, Dale Olsen summarizes in an introductory text for a university seminar on Vietnamese music that "(t)he dan bau is, after all, the Vietnamese national musical instrument" (Olsen 2002a: paragraph 5).

Today the *dan bau* is featured as a solo and ensemble instrument in several representational contexts. By this I mean performances that are mainly focused on the promotion of national culture and are often directed towards a foreign audience.

For example, the *dan bau* was the main musical attraction at a so-called Vietnam Event at the Expo 2005 in Japan (Japan Association for the 2005 World Exposition 2005).

In Hanoi, tourists interested in traditional music and theatre will most probably find the place at the central Hoan-Kiem lake where *cheo* – popular theatre – is performed and the nearby building of the Thang-Long water puppet theatre. At both sites performances do not exclusively focus on theatre – which in Vietnam traditionally is music-theatre – but include presentations of traditional musical instruments. Here too, the *dan bau* is particularly featured[6].

Interpretations

Today's representations have a historical and ideological background I want to describe briefly.

According to different sources, the *dan bau* used to be an instrument of courtly and popular entertainment and intimate chamber music and was also played by blind beggars (Nguyen Xuan Khoat 1960: 32; Tran Van Khe 1982: 82f, 84, 122; Tran Quang Hai 1984 540 f.; Nguyen Thuyet Phong 1998: 471). Today it has evolved into an ambassador of Vietnamese culture. From the 1950s on, this development has been promoted by the government of the Democratic or Socialist Republic of Vietnam[7] in order to bring the musics of the country in line with the state doctrine. The aim was not the preservation of musical culture, but the transformation into a socialist folk culture. These attempts have resulted in what is now known as neo-traditional music: the fusion of regionally and ethnically diverse musical practices into a homogenous music of national representation (Arana 1999).

The preferred genres and instruments were those which were thought of as unique, folk-rooted, old, visually attractive and truly Vietnamese – or endemic, as a biologist would say.

It was within this development that the role of a national symbol was attributed to the *dan bau*.

How can the creation and dissemination of this national imagery be interpreted and what are the repercussions of this development?

Apparently a certain image of the Vietnamese musical landscape has been created and music has been transformed into a national brand. In my opinion, the visual aspects of performances and verbal expressions of Vietnamese music have become more important than the music itself. Music has become a show for sightseers. The listening experience has become secondary.

It can also be stated that traditional musical instruments have become political in contemporary Vietnam. One aspect is that instruments are used as a means to create boundaries. Music and musical instruments have been and are used as tools to clearly define cultural properties, to distinguish what is 'ours' and what is 'yours'.

Moreover, it seems to me that political influence and control was and is regarded as more important than musical diversity and creativity. Cultural politics in contemporary Vietnam are directed towards canonizing national culture and creating a national cultural heritage[8].

But why is it so important to interpret musical traditions nationally? What is the aim behind these symbolic constructions? Is it cultural production for national legitimization? Is it to promote business and tourism? Or to shape a national identity? Is it to preserve or revitalize a tradition? Does it have to do with political control or domestic policies? Is the motive to make the best out of a history with manifold destructions and ruptures or to interpret and transform traditions according to ones political goals? Probably it's a bit of everything. An interpretation favouring one only dimension would be insufficient. But possibly music and instrument making as creative arts suffer from the representational use of music and musical instruments along with political control.

Dale Olsen claims that the Vietnamese government pursues a cultural "politics of forgetting" (Olsen 2002a: paragraph 1). I'd rather think that they exert a policy of control and strive to shape the arts and artistic expressions according to their political values. This goes along with formalization, standardization, canonization and a specific promotion of certain genres and musical instruments. So in my opinion it is rather a cultural policy of partial and guided memory.

So after all, can musical instruments be national? The answer will be yes and no: musical instruments as such are not national. But they can be transformed into national symbols through the fabrication of discourses and by using tools of cultural politics like financial support and the establishment of cultural institutions for teaching, training and research.

The creation of these images is not just a surface or a mask but has – like self-fulfilling prophecy – repercussions on the musical realities. Cultural knowledge can be reinvented and transformed. What's left as the big unknown is the cultural history of the *dan bau* apart from politically created images: its development, variants and changes in repertory, construction, contexts and practices of performance and social meanings. This history still has to be written.

Conclusion

My starting point for this examination were webpages containing information on Vietnamese musical instruments. At first glance these publications look like introductory texts for tourists or persons interested in a general overview on Vietnamese culture. Regarded as speech acts in a political discourse, the webpages examined contain much more than basic descriptions of musical instruments.

They reveal certain ideas and topics in the use of musical instruments for national representation.

In these publications, one instrument – the *dan bau* – is considered to represent the Vietnamese nation in the most appropriate way. The texts on the webpages show a uniform picture of the *dan bau* as a national musical instrument. They can be regarded as an officially created image which is the result of a historical process: half a century ago the country started its cultural policy aiming for the establishment of a socialist Vietnamese culture – a cultural policy of partial and guided memory, which has deeply transformed the countries musical landscape. This policy is directed towards creating a canon of Vietnamese musical practices and constructing a national cultural heritage. Some of its tools are the representational use of music and musical instruments and the control of cultural expressions. Within this context the *dan bau* was transformed into a national symbol by the Vietnamese state. Today the *dan bau* is used to represent the state in public media. Thus the *dan bau* is used as a vehicle for non-musical messages. It stands for the Vietnamese nations long and glorious history, its unique and rich culture and at the same time transcends regional differences within the nation. The symbolic use of the *dan bau* can also be regarded as paradigmatic for the ways in which musical instruments and music in general are used by the Vietnamese state to represent the nation. These representations tend to ignore historical and social complexities. Cultural transformations and ruptures are hardly mentioned. Moreover, the knowledge on Vietnams musical history is small and research in this field is scarce – a fertile ground for the replacement of knowledge through ascriptions.

NOTES

[1] I have borrowed this phrase from John Blacking. It is the title of one chapter in "How Musical is Man?" (1973).

[2] According to Nettl (who refers to Charles Sanders Peirce) a symbol is "an arbitrary but agreed-on sign" (Nettl 2005: 306). I will follow this definition. A study that inspired my thoughts about the production of symbols and images, is Peter Burkes work on Louis XIV (1995).

[3] The *dan bau* can be regarded as an example for a number of musical instruments and genres like the *dong son* bronze drums, the lithophone, the *klong put*, *cheo*, water puppet theatre or *quan ho*, which are promoted as national cultural heritage. The *dan bau* is usually ranked as the 'most national' musical instrument. See e.g. Olsen 2002a, paragraph 5; Tieng Hat Que Huong 2006; Tran Quang Hai (n.d.), introduction.

[4] For the translations see Karow 1972.

[5] Fragments of the text on the *dan bau* published here can also be found on the homepage of the instrument maker's workshop *Thanh Cam* in Hanoi (Thanh Cam, n. d.) and the webpages of the Saigon-based ensemble of traditional music *Tieng Hat Que Huong* (Tieng Hat Que Huong 2006). The respective passages of the text vary slightly but differ mainly in the quality of the English translation.

[6] Field research by the author, December 2002.

[7] Vietnams official name from 1945–76 was *Democratic Republic of Vietnam*. In 1976 the name was changed into *Socialist Republic of Vietnam*.

[8] Another dimension of cultural representation that plays a role in cultural politics and the transformation of cultural practices – but won't be discussed in this article – is the fact that cultural heritage can be marketed as tourist attraction.

REFERENCES

Arana, Miranda (1999). *Neotraditional Music in Vietnam*. Kent, Ohio: Nhac Viet.

Blacking, John (1973). *How Musical is Man?* Seattle & London: University of Washington Press.

Burke, Peter (1995). *Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs.* Frankfurt / Main: Fischer.

Embassy of Vietnam Stockholm, Sweden (n.d.). *Music and Unique Musical Instruments.* – <http://www.vietnamemb.se/Tourism/Country/music.html> [24.03.2006].

Japan Association for the 2005 World Exposition (2005). *Expo 2005 Aichi Japan: Viet Nam Event.* – <http://www.expo2005.or.jp/en/event/event09/0905/fe2bb5a076d736bc4925706c0036eee0.html> [27.03.2006].

Karow, Otto (1972). *Vietnamesisch-Deutsches Wörterbuch*. Wiesbaden: Harrassowitz.

Malm, William P. (2000). *Traditional Japanese Music and Musical Instruments* (New, rev. ed.; orig. publ. 1959; title: "Japanese music and musical instruments"). Tokyo: Kodansha.

Meyer, Andreas (1997). *Afrikanische Trommeln. West- und Zentralafrika*. Berlin: Museum für Völkerkunde.

Midori, Shino (2004). Dan Bau: Vietnamese Traditional Music Instruments. *Chao Vietnam. Newsletter of Japa Vietnam/Summer 2004*. – <http://www.jsctokyo.org/japaviet/english/chao/chaoviet2004/p011.htm> [24.03.2006].

Nettl, Bruno (2005). *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts* (2nd, rev. ed.; orig. publ. 1983). Urbana & Chicago: University of Illinois Press.

Nguyen Thuyet Phong (1998). Vietnam. In Terry E. Miller & Sean Williams (Eds.), *The Garland Encyclopedia of World Music* (Southeast Asia, Vol. 4, pp. 444–517). New York & London: Garland Publishing.

Nguyen Xuan Khoat (1960). Le Dan Bau. *Journal of the International Folk Music Council, Vol. 12*, pp. 31–33.

Olsen, Dale (2002a). *Music Cultures of the World. Lesson 30. Southeast Asia 3. Vietnam 1.* – <http://muh2051-04.fa04.fsu.edu/students/lessons/30/> [25.03.2006].

— (2002b). *Music Cultures of the World. Lesson 31. Southeast Asia 4. Vietnam 2.* – <http://muh2051-04.fa04.fsu.edu/students/lessons/31/> [25.03.2006].

Pham Duy (1975). *Musics of Vietnam*. Carbondale: Southern Illinois Press.

Sudestasie (1980). Vietnam: L'Institut de musicologie. *Sudestasie, No 6, Paris, Novembre 1980*, p. 72.

Thanh Cam (n.d.). *Dan Bau (monocord) (sic!).* – <www.thanhcammusic.com/danbau.htm> [27.03.2006].

Tieng Hat Que Huong (2006). *Dan bau, musical instrument that touches the heart.* – <http://www.tienghatquehuong.com/instruments/DanBau.htm> [24.03.2006].

Tran Quang Hai (1984). Dan bau. In *The New Grove Dictionary of Musical Instruments* (Vol. 1, 540 f.).

— (n.d.). *An Introduction to Vietnamese Music.* – <http://www.honque.com/HQ020/bKhao_tqHai.htm> [25.03.2006].

Tran Van Khe (1982). *Einführung in die Musik Vietnams*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen.

Vietnam National Administration of Tourism (n.d.). *Vietnam Country and People: Dan Bau.* – <http://www.vietnamtourism.com/e_pages/country/overview.asp?uid=1877> [27.03.2006].

Vietnamese Institute for Musicology / Vien Am Nhac (n.d.). *Bau monochord.* – <http://www.vnstyle.vdc.com.vn/vim/english/music_instument/chordophone_Bau_monocord.html> [27.03.2006].

Visiting Arts (2005a). *Welcome to the Visiting Arts Cultural Profiles.* – <http://www.culturalprofiles.org.uk/visiting_arts/Directories/overview/> [25.03.2006].

— (2005b). *Vietnam Cultural Profile: Welcome to the Vietnam Cultural Profile.* – <http://www.culturalprofiles.org.uk/Viet_Nam/Directories/Vi_ACYAIw-7879_ADs-t_Nam_Cultural_Profile/-3643.html> [25.03.2006].

— (2005c). *Vietnam Cultural Profile: Development of the Viet Instrumentarium.* – <http://www.culturalprofiles.org.uk/Viet_Nam/Directories/Vi_ACYAIw-7879_ADs-t_Nam_Cultural_Profile/-3641.html> [25.03.2006].

AR MUZIKOS INSTRUMENTAI GALI BŪTI TAUTINIAI? SIMBOLINIS MUZIKOS INSTRUMENTŲ VAIDMUO VIETNAMIEČIŲ TAUTINĖJE SAVIRAIŠKOJE

INGRID BERTLEFF

Santrauka

Greta savo muzikinės paskirties ir funkcijų muzikos instrumentai neretai naudojami siekiant anaiptol ne muzikinės prigimties tikslų ir skleidžiant ne vien su muzika susijusias idėjas. Straipsnio objektas – vienastygis vietnamiečių instrumentas *dan bau* ir jo, kaip nacionalinio simbolio, svarba. Tyrimo tikslas – išnagrinėti ir interpretuoti pagrindines diskurso, Vietnamo valstybėje siejamo su *dan bau*, temas. *Dan bau* pasirinktas kaip paradigminis pavyzdys, itin gerai atskleidžiantis muzikos instrumentų panaudojimą šiuolaikinio Vietnamo saviraiškoje.

Gauta 2006-06-23

STUDIA INSTRUMENTORUM MUSICAE POPULARIS XVI
Tarptautinės tradicinės muzikos tarybos Liaudies muzikos instrumentų tyrimų grupės XVI tarptautinės konferencijos straipsniai / ICTM Study Group on Folk Musical Instruments Proceedings from the 16th International Meeting

ISSN 1392–2831 Tautosakos darbai XXXII 2006

SARDINIAN AIR IN LAO PIPES

GISA JÄHNICHEN
Johann Wolfgang Goethe University, Frankfurt am Main, Germany

Subject: Migration of the Lao mouth organ *khen* into Europe and its use on Sardinia.
Purpose of study: Analyzing conditions of migration of a unique musical instrument through colonial and religious contacts and the re-setting of playing techniques without further impact on their symbolic background in the country of its origin and of its destination.
Methods: Holistic view: historical, systematic-analytical, ethnological-organological.
Keywords: Mouth organ, *launeddas*, Sardinia, Laos, Thailand, holistic research, migration of musical instruments, missionary activities in East Asia, Catholic church.

Many studies are dedicated to the development of *launeddas* on the island of Sardinia (Karlinger 2002; Deplano 1996; Lortat-Jacob 1981 and 1995; Contu 1997; Giannattasio 1979 and 1985 a.o.; Bentzon 1969). Rarely known is the fact that Catholic scholars and their Lao pupils distributed the Lao mouth organ in some rural areas of the island, where it was played by Sardinian shepherds. This article will discuss the reason and the conditions of that strange exchange of musical instruments as well as the implemented symbols over a distance of more than 10.000 km, which resulted in the adoption of the Lao *khen*.

If Lao people would get the opportunity to have a look at the stone pots in the "Foresta petrificada" near Perfugas and Martis (two small villages of the Sardinian Anglona), they would immediately shout out: "How did our pots come to this place?" Indeed it seems to be very strange to find such similar jars on the far island of Sardinia as those of the famous "plain of jars", which are a cultural identity marker of the Xienkhuang plateau in Laos.

Both places are situated very far from one another, and it is completely believable that both places did not and will not have any deeper relationship with each other.

Incidentally, I found another deeper connection between two objects existing in both places: the mouth organ *khen*. Normally played by soloists or accompanying

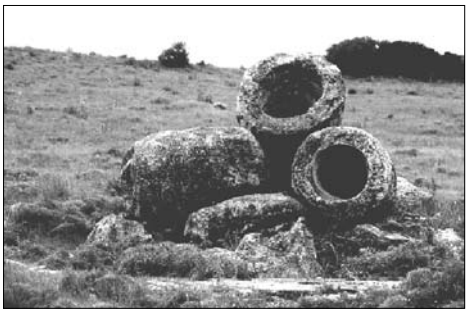


Fig. 1. Foresta petrificada (Perfugas / Martis), Anglona, Sardegna, 2005.
Photo: Gisa Jähnichen

Fig. 2. The plain of jars in Xiengkhuang, Laos, 2000.
Photo: Archives of Traditional Music in Laos

Fig. 3. *Khen*-players in the "Archives of Traditional Music in Laos", in the foreground Kongdeuane Nettavong, the director of the National Library in Vientiane.
Photo: Gisa Jähnichen

singers, you can see here bellow a strange crowd of *khen* players in our Laotian office at the National Library in Vientiane.

In our media section you can find among others many recordings for Lao five-, six-, seven- and eight-foot-*khen*. We also store a wide range of additional material such as photos and video documents about *khen* construction and have written a small book about it in Lao language, beginning with the words "*Khen* playing is without doubt one of the essential parts of Lao musical culture. Many people identify the sound of the *khen* with their native cultural expressions" (Nettavong / Jähnichen 2002: 6).

In the spring of 2005 I visited Sardinia and I observed many small souvenir and tobacco shops with some Lao *khen* suspended about or leaned against the wall. I thought that these instruments were exotic souvenirs from the Far East. I did not take them seriously until I saw a Sardinian man buy one and blow into it. I visited a specialist, Don Giovanni Dore from Tadasuni – an enthusiastic amateur collector of musical instruments and related objects such as old records, dancing dresses

and manuscripts. He revealed to me a completely new view on the term "National Symbol". In his collection and through his fresh interpretation, I found the answer to the question: "Why do we see so many Lao mouth organs in the street shops in Sardinia?" Hoping to be only deceived for a short moment and be told that the named mouthorgans are really only nice souvenirs or an exotic detail in the collection of a spleeny priest, I started further investigations on my last field trip in Laos. Finally, I have to correct myself: there was a very early exchange of musical instruments, which are by their special means "national symbols". Catholic scholars and their Lao pupils distributed the Lao mouth organ in some rural areas where it was played by Sardinian shepherds. After an interruption between 1974 and 1990, the Lao mouth organ found its way back to Sardinia, where it became a part of local culture.

The key lies in the history of missionary activities in East Asia. In the 16th Century, Catholic missionaries dominated this territory as religious pioneers of following invaders (Mersenne 1636/1965: 308). Religion and nations in Europe of that time were not congruently developed as seen in the missionary activities in East Asia. First came the Portuguese, followed by the French, and then by all the other missionaries, brothers and sisters of different parts of the Catholic church. The picture of these activities is very colorful and does not allow one to see a specific plan in the region of later Indochina, especially in Laos, the most backward territory between Vietnam and Siam. Single brothers or priests visited the towns along the upper Mekong. They tried to settle in Luang Prabang, in Vientiane, in Paksan, Savannakhet, Takhek, Khongsedon and Pakse. Remarks quoted in some local palm leaf manuscripts mention foreigners with strange religious ambitions who collected orphans and educated them (Cheney 2006).

Important were the following events in the last two centuries:

Baptist John Taylor, who lived a long time in Pattaya (not a Catholic priest), translated in 1843 the New Testament into Thai language, which can be understood by Lao people as well. In 1850 schools were founded in urban areas along the so called Southern route from Vientiane to Paksan. These schools served as convents; they produced food for their own needs and they were generally open to everybody, not only to orphans (Vatican 2006). It was there that the first Laotian priests started their education. Before such schools were opened, missionaries brought back with them the most promising candidates to their homelands, who were then sent to different convents for further instruction. Along with these promising candidates, the Lao *khen* arrived in Europe.

Later on Apostolic Vicariates were founded in Thakhek, in Luang Prabang and Pakse that tried to control the activities around the second Indochina war. At that time, the very first Vietnamese Catholics were crossing the Truong Son Mountains and remained along the Mekong. Another important background was the durable establishment of Catholic missionary centers in Thailand and Burma (now Myanmar). The whole Northeast of Thailand is mostly inhabited by Lao people called Isan. They are also producing and playing *khen* since they had effective trade connections to the seaside as well as to the Lao heartland.

All these details are not so very surprising. But what is surprising is the fact that the majority of all important Catholic bishops and cardinals within or in known connection to Laos are of Italian descent (i.e. from the territory of the later Italy). This phenomenon continues until today. On the other hand, in Thailand we find an emphasis on missionaries from France.

When the missionaries brought some of their students to European provinces, they were mostly distributed all over the country, including the islands Sardinia and Sicily. Therefore, the historic connection was clearly of religious character with a strong missionary background, which was not very successful in the proselytized countries like Laos or Northwestern Thailand, but the cultural exchange curiously had an opposite effect concerning another matter.

Now it is time to return to the Sardinian basics: the tradition of playing *launeddas*. We could listen to two different recordings, one made in 1930, the other in 1996. The old recording of Efisio Melis, one of the famous *launeddas* players who was viewed as an outsider dealing with strange ideas, is called like the tuning of the *mancosa manna* and *mancosedda*, the two playing cane pipes. Luigi Lai, now the Sardinian symbol of musical traditions, plays in a similar tuning his "Su ballu e' prazza". The tuning of the pipes is not very different.

In the North of the province Oristano is the very small town Tadasuni. There, Don Giovanni Dore lives in a traditional old house built from field stones. He is the priest of the town and he has a wonderful collection of musical instruments: a one string spike fiddle with a goat blister as a resonating bridge (a quite similar instrument I found on Madeira in the little town Santana); a prehistoric stone pipe which has to be closed by hand while playing, otherwise it doesn't sound; other musical instruments with signal function as, for example, the friction drum of the Supramonte region. He also had enough time to explain his collection in detail, including his *launeddas*. I discovered again the Lao *khen* in one row together with pipes and *launeddas* and I

Fig. 4. Don Giovanni Dore playing the Lao *khen* as Sardinian sheperds do it. *Photo: Gisa Jähnichen*

told him that I can play it and that, for a few years, I was in the country of its origin. He looked somehow amused and gave me the instrument for a short performance.

He said that it sounds good but here on the island of Sardinia it is played in the contrary direction as seen in the picture.

The instrument is called *organu a bocca* and is used for accompanying dances and pure entertainment. It is possible to blow without circular breathing, therefore it is well known and popular among the shepherds and other amateurs. It is produced somewhere in Northeast Thailand – he did not remember exactly from where – and is sold everywhere on the island. There was a time when it was difficult to get one, but now, as I should have noticed – it is easy to buy one. Finally, he told me that it has a very long tradition, a statement which I could not believe immediately.

Let us repeat the necessary tuning possibilities and requirements for the *launeddas*. Today, we find these combinations of the *mancosa manna* and the *mancosedda*: *mediana*, *mediana a pipa*, *fiorassiu*, which is in tuning similar to *simponia*, *punt'e organu*, and *fiuda bagadia*.

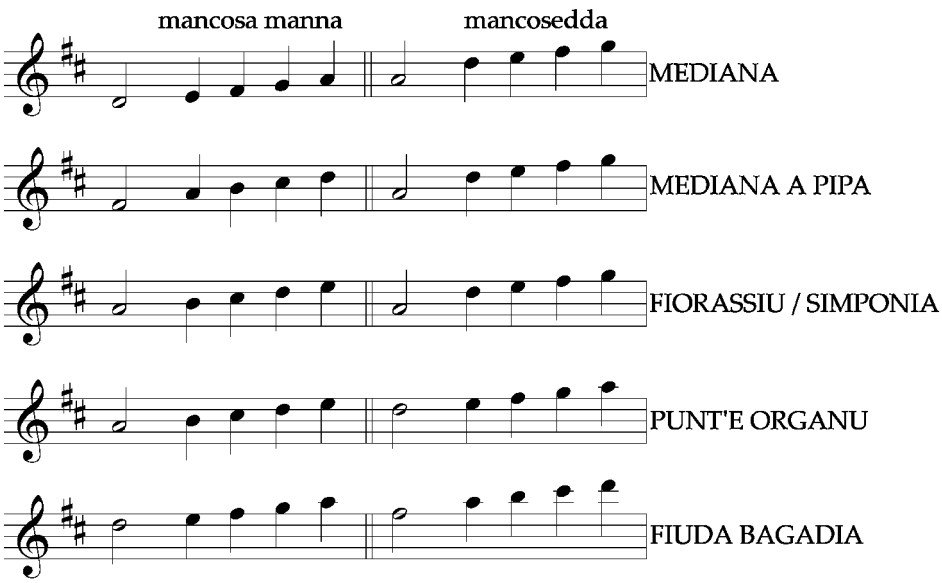


Fig. 5. Different tunings of *mancosa manna* and *mancosedda*.
Realisation: Gisa Jähnichen

The Lao *khen* and the *organu a bocca* I explored on Sardinia are not very different in the intervallic relation but the first cane is moderately higher by approximately one whole step. Now let us analyze the playing technique "a contrare". In the spectral view you can see some continuing lines, the drones, which are produced by closing the pipe holes with the left hand index and middle finger. The other interrupted lines are the melodic patterns created with the thumb of the left hand on the backside and with the right hand in the half rounded front side. The light vertical stripes are the volume pulses as the result of the breathing rhythm.

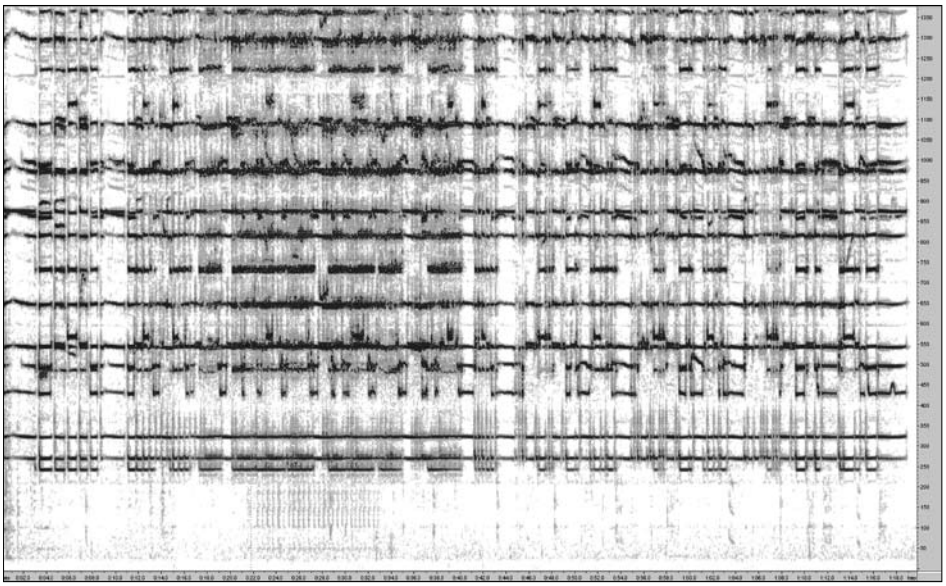


Fig. 6. Spectral analytical image of the piece performed by Giovanni Dore.
Realisation: Gisa Jähnichen

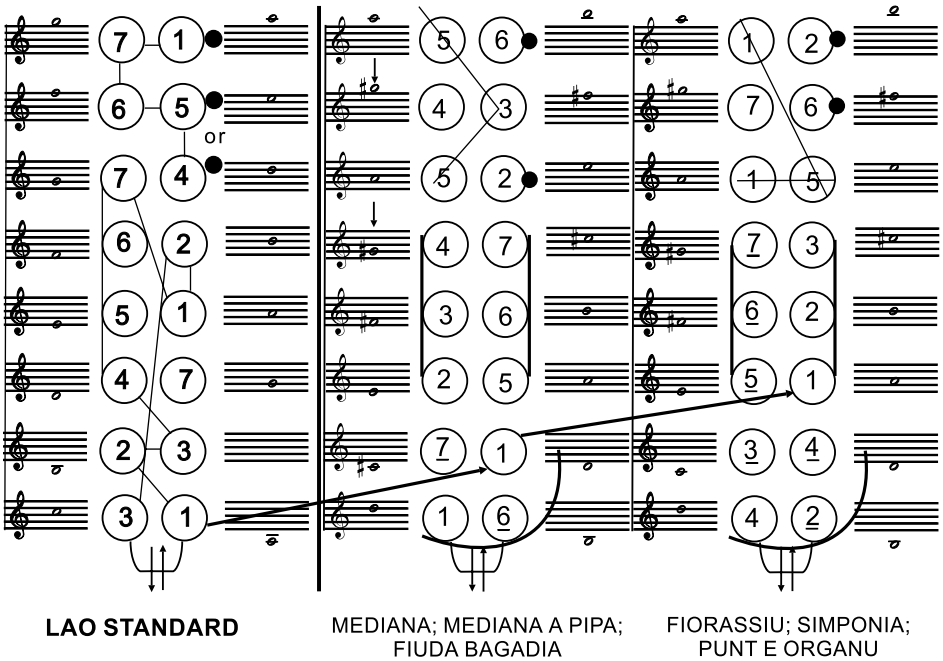


Fig. 7. Models of re-interpretation through shifting of tonal and substitution of fixed drones through mobile drones.
Realisation: Gisa Jähnichen

Now we can compare the traditional Lao understanding of playing orders as we, the staff of the Archives of Traditional Music in Laos, described it in our research. Mostly there is a linear order between two or four intervals in one row while the drones are fixed for the whole performance in a fifth or in a fourth. The Sardinian understanding of the eight-foot *khen* – alias *organu a bocca* – is different in the choice of the basic pipe. I could examine two different models.

One model shifts the basic pipe to the next pipe on the right side. In this case the index finger of the left hand closed the third, the left hand on the backside covers the fifth in one octave, and the other "mobile drones" are used while modulating the melody in the context of the dominant and sub-dominant. The second type shifts the basic pipe to the second one of the right side. It means that the index finger of the left hand closes the fifth and on the backside the octave of the basic pipe is covered by the left hand. There is the same possibility of "mobile drones" for the dominant and sub-dominant. The right hand fingers and the thumb of the left hand play around the key melodies, which are a fifth higher than in the other model. This indicates a further advantage: it should be possible to change the tuning immediately: in the first model the player can serve the *mediana*, the *mediana a pipa* and the *fiuda bagadia*; the second model fits into *fiorassiu*, *simponia* and *punt'e organu*. In that way we have one instrument that plays all tunings and that can be played continuously without circular breathing.

Our analysis clearly shows that the main transformation is not executed through the distance of 10.000 km but through the translation of the musical system under well prepared circumstances. Sardinian tunings are necessary for a comprehensive understanding of Sardinian music. Melodic patterns of songs and dances depend on that tuning. The construction and the pipe order of the Laotian *khen* tolerate those translations, even if it is not in use in Laos. The symbol of Lao musical traditions, in the Land of the thousand elephants, mutated into a symbol substitute on the Sardinian island, where mask dancers with bell bundles dance. Fortunately it cannot happen to the elephants.

Conclusions

Finally we can summarize that any kind of accidental transformation, perhaps caused by missionary travel activities, is based on the following conditions:

1. There must be needs in the transforming culture. Professional playing of *launeddas* becomes more and more difficult. There must be another compromise between tradition and modernity.

2. There must exist basic knowledge and experiences with the kind of music production. If Sardinian musicians did not have any *launeddas*, they never would have picked up the strange *khen*. For this reason, we do not find any other area in the surrounding where the Lao *khen* is played.

3. The transformation must be an advantage in one way or another. The *organu a bocca* is a six-in-one musical instrument, easy to learn and to play. Slight tuning modifications can be arranged by metal workmen.

Additionally, we can summarize: the Lao *khen* is a national symbol without a fixed ritual anchorage in a special social group. Everybody can use it, and everybody does use it. It emigrated through certain strange "religious activities", which do not influence its further status as a national symbol.

The Sardinian *organu a bocca* is a substitute for *launeddas*, the national symbol of the island. It immigrated because both sides disrespected traditions, an attitude that is one of the most effective devices of human creativity. It does not influence the existence of *launeddas* as a national symbol.

REFERENCES

Ahrens, Christian (2002). *Frühgeschichte des Harmoniums. Harmonium und Handharmonika. Kongressbericht des 20. Musikinstrumentenbau-Symposiums des Musikinstituts für Aufführungspraxis Stiftung Kloster Michaelstein 1999*. Michaelstein / Blankenburg.

Bentzon, Andreas Fridolin Weis (1969). *The launeddas. A Sardinian folk-music instrument* (2 Vol.). Copenhagen: Akademisk Forlag.

Cheney, David M. (2006). <http://www.catholic-hierarchy.org/> [Page Revised: 18 January 2006].

Contu, Alberto (1997). Il muro e lo specchio: la musica etnica sarda e i problemi dell'identita. Bolotana: Passato e presente; Sassari: iniziative culturali. *Quaderni bolotanesi, 23*, pp. 60–78.

Deplano, Andrea (1996). *Etnia e folklore: storia, prospettive, strumenti operativi* (p. 92). Cagliari: Artigianarte.

Dore, Giovanni (1976). *Gli strumenti della musica popolare in Sardegna* (Edizioni 3 T.). Cagliari.

Giannattasio, Francesco (1979). *L'organetto. Uno strumento musicale contadino dell'era industriale*. Roma: Bulzoni.

— (1985). Suonare a bocca. Elementi di "teoria e solfeggio" dei suonatori di launeddas sardi. In Aa.Vv (Ed.), *Forme e comportamenti della musica folklorica italiana. Etnomusicologia e didattica*, *Unicopli*. Milano.

Karlinger, Felix (2002). *Studien zur Ethnomusikologie und Volksliteratur Sardiniens* (p. 246). Giovanni Msala (ed.) mit einem nachwort von Andrea Deplano. Stuttgart.

Lortat-Jacob, Bernard (1981). Community Music and the Rise of Professionalism: a Sardinian Example. *Ethnomusicology, 25 (1981), No 2*, pp. 185–197.

— (1995). *Sardinian Chronicles*. Chicago: The University of Chicago press, X, 118 p. + 1 Compact disc.

Jähnichen, Gisa (2001a). Introduction – Collections – Analytic Observation – Internal Systematization of Traditional Music Practices in Laos. Research Report: Archives of Traditional Music in Laos. Gisa Jähnichen (Ed.). Ministry of Information and Culture, National Library of Laos – FH Oldenburg – Ostfriesland – Wilhelmshaven. *Vientiane*, pp. 4–28, 30–165, 202–220, 303–311, 335–446.

— (2001b). *Mundorgel-Akrobatik der Hmong in Xiengkhuang und Huaphan* (Bd. XI, pp. 75–89). Marianne Bröcker (Ed.). Berichte aus dem ICTM-Nationalkomitee Deutschland. Universitätsbibliothek. Bamberg.

— (2003). *Researching Musical Systems: New Approaches in Preserving Musical Identities in South East Asia. Preservation of Traditional Music – Report of the Asia-Europe Training Programme* (pp. 85–94). Chinese Academy of Arts, Asia-Europe Foundation, Centre of Ethnic and Folk Literature and Arts Development. Beijing.

Mersenne, Marin (1636/1965). *Harmonie Universelle*. Paris. Reprint: Paris.

Nettavong, Kongdeuane (2002). *Khen le siangkhen* [Mouth Organ Construction and Playing techniques]. Gisa Jähnichen (Ed.). National Library of Laos, Vientiane.

Vatican (2005). < http://www.vatican.va/news_services/press/documentazione/documents/sinodo_indice_en.html> Holy See Press Office.

— (2006). < http://www.vatican.va/news_services/press/documentazione/documents/cardinali_documents/cardinali_documentazione/cardinali_documentazione_generale_en.html> Holy See Press Office.

SARDINIJOS ORAS LAOSO DŪDELĖSE

GISA JÄHNICHEN

Santrauka

Launeddas raidai Sardinijos saloje skirta ne viena mokslo studija. Donas Giovannis Dore iš Tadasunio, entuziastingas savamokslis muzikos instrumentų ir senovinių dalykų – senų įrašų, šokėjų drabužių ir rankraščių – kolekcininkas, atskleidė man visiškai naują „nacionalinio simbolio“ sąvokos prasmę. Giovannio kolekcija ir naujoviška jo samprata padėjo man rasti atsakymą į klausimą, kodėl Sardinijos gatvių krautuvėlėse parduodama tokia gausybė laosietiškų dūdelių. Vildamasi bent trumpam atsiduoti saviapgaulei, neva šios dūdelės tėra vien dailūs suvenyrai, tolesnius tyrimus pradėjau pastarąjį kartą lankydamasi Laose. Vis dėlto tenka pasitaisyti: iš pat pradžių tikrai įvyko savotiški muzikos instrumentų, tam tikru būdu tapusių „nacionaliniais simboliais“, mainai. Katalikų mokslininkai ir jų mokiniai iš Laoso išpopuliarino laosietiškas dūdeles kaimo vietovėse, ir jas pamėgo pūsti Sardinijos piemenys. Praėjus kuriam laikui, maždaug tarp 1974 ir 1990 metų, Laoso dūdelės vėl grįžo į Sardiniją ir tapo vietinės kultūros dalimi. Straipsnyje aptariamos šių keistų mainų, įveikusių daugiau nei 10 tūkstančių kilometrų atstumą, priežastys ir sąlygos.

Gauta 2006-06-02

STUDIA INSTRUMENTORUM MUSICAE POPULARIS XVI
Tarptautinės tradicinės muzikos tarybos Liaudies muzikos instrumentų tyrimų grupės XVI tarptautinės konferencijos straipsniai / ICTM Study Group on Folk Musical Instruments Proceedings from the 16th International Meeting

ISSN 1392–2831 Tautosakos darbai XXXII 2006

THE FUJARA – A SYMBOL OF SLOVAK FOLK MUSIC AND NEW WAYS OF ITS USAGE

BERNARD GARAJ
Department of Ethnology and Ethnomusicology,
Constantine the Philosopher University in Nitra, Slovakia

Subject: The fujara as the most significant musical instrument of the Slovak folk music.

Purpose of study: To present how an originally three-hole flute of shepherds in central parts of Slovakia has became a symbol of culture, nation and country.

Methods: Historical, descriptive.

Keywords: Fujara, symbols, tradition and innovation, musical usage.

Characteristics of the Instrument

From the point of view of organology, the fujara is an approximately 180 cm long cylindrical overtone whistle with three finger holes. It consists of two tubes: the main tube is connected to a shorter one through which the airflow is channelled to the edge of the large bass flute.

From the point of view of acoustics, the tones change by the intensity of blowing, i.e. over blowing into aliquot tones and by using the three finger holes. The fujara is characterized by a mixolydic or hypoionic scale while the range of the instrument is up to 3 octaves (Elschek 1983: 160).

From the point of view of repertoire and interpretation, mainly slow, nostalgic and emotional shepherds' or highwaymen's songs are played on the fujara. Fujara players usually begin by a typical introduction-scatter called *rozfuk* based on the falling row of the tones from the highest towards the lowest. (Lubej 1995: 122; Elschek 1979: 47) An extraordinarily important part of the fujara interpretation is singing.

The fujara is not found in all of Slovakia, but only in a very limited mountain territory of the middle-Slovakian regions of Podpol'anie, Horehronie, Gemer and Hont.

The Origin of the Fujara

The fujara received its current shape probably in the 17th century, but its origins can be traced back to the following moments in history:

Links to the Middle Ages European instruments

– In the 16th century, the effort to reach various tunings by expanding the length of wind instruments led towards the creation of a new family of instruments.

– On this principle, a family of three-hole pipes of various lengths has been known in almost all of Europe since the 12th century (Markl 1972: 148).

– An additional air canal (i.e. the short tube) was constructed in order to simplify blowing and the managing of the finger holes on long instruments. It has also been documented on various types of other European pipes as, for example "Stamentien Baß" depicted by M. Praetorius (Praetorius 1619).

– The efforts made to establish an ensemble of the three-hole pipes did not have a chance to succeed due to their limited musical-technical possibilities. Therefore only the longest bass instruments have been preserved, which used to be used as solo musical instruments – a bass fipple flute, a bassoon or the above mentioned "Stamentien Baß". These instruments have been indicated as the closest connections with the fujara (Mačák 1987: 345).

Links to the shepherd's instruments

– The origin of the fujara cannot be seen without the context of the shepherd's culture that was formed by the colonization of Central Slovakia from the 14th to the 18th centuries.

– The shepherd's culture has been characterized by typical instruments in which four flutes dominate: flutes without finger holes (so-called end-flutes), flutes with three holes, flutes with six holes and double flutes. The three-hole flutes that are considered to be direct ancestors of the fujara are not often in use in Slovakia today. However, instruments preserved in museum collections document that in the 19th century they had been known in the whole Central and Northern Slovakia. The fujara, as a prolonged three-hole flute, has won recognition quite naturally and, until today good flute players have been good fujara players, too.

– The fujara is not found throughout the whole area of Slovakia, but only in a limited shepherd's territory in the heart of Slovakia (Podpol'anie, Horehronie, Hont, Gemer).

– Through the shepherd's instruments of Central Slovakia, the links to shepherd's instruments of the whole Central Europe can be identified, namely those of the regions of the Carpathian basin. This relation is transparent also from the terminological point of view, however the names *fuiara*, *fluer*, *furugla*, *flojara* etc. do not refer to fujaras but to other different Carpathian shepherds' flutes (Mačák 1999: 91).

Development of the Fujara

Since its birth, the fujara has passed a long way towards the development of its acoustic qualities, repertoire, manufacture, decoration and musical use. The categorization of the Slovak folk songs identifies fujara songs as an independent layer within a range of the old songs culture. Besides characteristic musical attributes, mainly shepherds and highwaymen themes dominate in them, which together with historical facts (i.e. movement of highwaymen) enables one to connect not only the birth of the fujara, but also fujara melodies with the end of the 17th century.

Since the 18th century, reports about the fujara in written sources have increased. Since the 19th century, there are not only iconographic records but also the oldest preserved instruments at disposal. In spite of the fact that each fujara is mainly an individual, personal, artistic creation in which the technological, acoustic and visual aesthetic conceptions of the maker are projected, the above mentioned preserved instruments document some universal changes from the point of their development (Mačák 1989: 47–59; Plavec 2003):

– change of the length of fujaras: from about 90 cm in the 19th century to 170–180 cm in the 20th century;

– change in the placement of finger holes: instead of a back hole on older (and smaller) fujaras, all three finger holes are on the front side of newer instruments;

– change in decoration: from geometrical in the 19th century, through figurative decorations, up to herbal ornaments – *kvety*, i.e. flowers in the 20th century.

Symbols of Fujara

Historical interest in the fujara has offered different approaches to studying this instrument (Elschek 2006: 28). In spite of the variety of connections between the fujara and traditional culture, other contextual transformations kept it alive overtime. It is a line begining with the fujara representing shepherds and shepherd culture and ending with the fujara as a signifier of the Slovak culture, country and nation.

A symbol of shepherds

Since its birth, the fujara had always been the most important instrument of shepherds and kept this status until the 20th century. The shepherds' musical culture in Slovakia has been marked by individualism, intimacy and pride, which are reflected in song, dance, playing of violins with string or cimbalom bands, playing of instrumentalists with soloists, as well as in an individual style of fujara interpretation. The latter is often marked with specifically ornamented and decorated tunes and the singing of mainly slow elegiac and melancholic fujara songs with strongly subjective and emotive contents. In the shepherds milieu, not only has the fujara song repertoire and its unique interpretation been established, but fujara, along with other musical instruments, has also become a valuable decorative artefact within the shepherd's carving inventory.

A symbol of highwaymen

The shepherd's element cannot be separated from the highwaymen. Due to a great decline of the social and political situation in the 17th century and beginning of the 18th century, groups of highwaymen were formed, resulting in a mass exodus of desolate people into the shepherds' highlands.

This movement was poetically tuned in the poetry and songs in which the highwaymen are depicted as heroes, liberators of the folk from oppression and bondage. It is no wonder that the fujara and fujara songs were used in the periods of the national revival or at all the social riots of the 19th and 20th centuries.

Symbol of the village of Detva

In the 19th century, in connection with the national revival and self-consciousness of Slovaks, the fujara became an instrument often mentioned in the works of romantic poets, the most famous example being Andrej Sládkovič's poem Detvan (1853) [Fellow from Detva]. Because of this work, the fujara has become a symbol of Detva, a small locality in the centre of the shepherd region of Podpol'anie (Mačák 1989: 95–96).

Symbol of the Slovak culture

While in the works of Sládkovič the fujara was only a symbol of Detva, it gradually extended beyond its natural shepherds' context to represent the whole of Slovakia and became a symbol of the Slovak culture. One such moment was a performance of three musicians – a fujara player, a bagpiper and a flute player – who represented the Slovak nation at a dance ball in Vienna in 1850 (Mačák 1989: 98).

In the 20th century, the fujara's symbolic value was further enhanced by a large folklore movement, i.e. the staged presentation of folklore by amateur or professional folklore ensembles at home and abroad. It is necessary to note in this context that on November 25, 2006, fujara was proclaimed by the Director-General of UNESCO, Koïchiro Matsuura, a Masterpiece of the Oral and Intangible Heritages.

It was awarded this status during UNESCO's third proclamation of Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage – an international distinction designated to raise public awareness of the value of a heritage, including popular and traditional oral forms of expression, music and dance, rituals and mythologies, knowledge and practices concerning the universe, knowledge linked to traditional crafts, as well as cultural spaces.

Symbol of the nation and the country

Since the establishment of the independent Slovak Republic in 1992, the fujara has become not only a cultural symbol, but also a national symbol of the country. The sound of the instrument can be heard in signature tunes of folklore festivals, radio broadcasts or during state celebrations and anniversaries. The fujara has even become a part of the image of the political and state representatives themselves. For example, the president of Slovakia, Ivan Gašparovič, often represents himself as a fujara player, giving a fujara as an official gift to foreign statesmen during their visits to Slovakia.

Fujara in Slovakia Today

Change in the geographical distribution of the fujara players

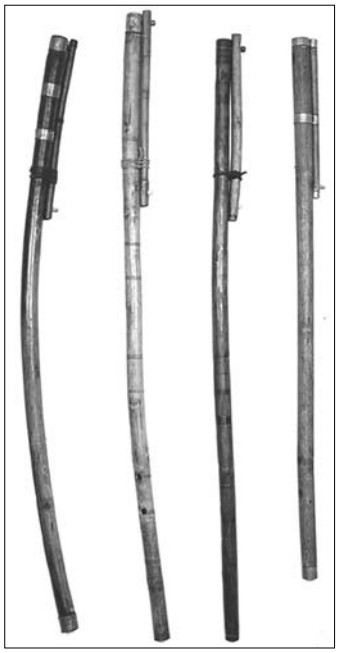
During the 20th century, the fujara overcame periods that could be marked as critical considering the number of its players and makers, as well as periods marked by unprecedented renaissance of this instrument, namely since the 70s of the previous century until now. The fujara surpasses the borders of the shepherd areas of Central Slovakia and spreads everywhere, including the towns. Fujaras can also be found as a decorative subject all over Slovakia: in family houses, on walls of Slovak Chambers, or as a part of restaurant interiors built in the style of highland architecture, for example, in the plain areas of Western Slovakia.

New social status of the fujara players and makers

The social status of the fujara players has changed significantly. While in the past the musicians were shepherds, today the fujara has been almost completely unknown in this milieu. On the other hand, the fujara now permeates other social groups. Among the makers and players there are computer experts, bankers, lawyers, managers of large companies, as well as people who are starting to produce fujaras or other folk musical instruments professionally. In the recent half-century, there has never been so many fujara players and makers as there are today.

Making and innovative construction of the fujara

The production of fujaras connects not only traditional technological procedures, but also a whole string of innovations. This concerns using modern working tools such as turning lathes, and completely new or non-traditional materials such as plastics, mountain ash, maple tree, walnut tree instead of the traditionally used kind of wood, i.e. black elder (*Sambucus Nigra*). Also new constructions and decorations have appeared (Garaj 2005: 201). After individual and not very successful attempts to produce double or triple fujaras, in recent times, telescopic fujaras assembled from two or three pieces have appeared (Šípka 2002: 60). It resulted from the practical requirement of musicians who, after the borders were opened, welcomed a storable and easily portable instrument. Within this context, it is necessary to mention one bizarre example of a new construction of the fujara, which is combined with the Australian didgeridoo. The new instrument received the name *fujaridoo* and it consists of several pieces, which can be assembled as a fujara or a didgeridoo.



Various fujaras
from the Podpol'anie region.
Photo: Tibor Szabó

Association of the fujara players

Fujara players established their own organization in 2002 – the Association of the Fujara Players – as a civic association registered at Ministry Of Internal Affairs together with the statute, memorandum and organizational order. The role of the association has been to collect all materials and information about the fujara, to create archives with fujara recordings, and to provide a space for the debate and opinion exchange about the styles of playing, repertoire, etc. during the regular meetings of its members.

Fujara on the internet

The debate forums about the fujara on the Internet are a popular space for exchanging opinions. Currently, there are two. They are available to registered members only, and interestingly, they were established not by Slovaks, but by people fascinated with fujaras in the USA and in the Czech Republic. The Internet in general has been a large source of information about the fujara. For example, on the website *www.fujara.sk* there is a vast amount of information about the makers, instruments with different tunings, the prices, how to play fujara, fujara songs and repertoire, and workshops focused either on playing or making fujaras etc.

Fujara – New Ways of Its Musical Usage

Because of its ability to adapt to new contexts and new associations, fujara has demonstrated a vitality that continues to enhance its value as a symbol of the Slovak culture, nation and country. It is significant that while other national and state symbols have been untouchable, the popular usage of the fujara continues to thrive and goes far beyond the traditional context of the shepherd culture.

Fujara with folk musical orchestras

Besides the traditional solo performance within the presentation of the Slovak musical folklore in the 20th century, a long string of fujara compositions and stylized folk music arrangements for smaller or larger string and cimbalom orchestras has come into existence since the 70s. The recordings of the Radio Folk Orchestra in Bratislava have become the model examples. Numerous amateur folk ensembles have started to use fujaras according to such recordings. An extraordinarily important consequence of this procedure has been its effect on fujara tuning. This has come to the fact, that because of the slogan, introduced by professional orchestra players *we need the fujara as a* (*real*) *musical instrument*, the makers began abandoning traditional ways of measuring finger hole distances, which led to forsaking the characteristic world of micro intervals of fujaras and opening a new use for them together with stable tuned musical instruments like cymbaloms, accordions etc.

Meditation music, music therapy

A space for exploring oriental, Chinese and Indian religious and philosophical streams has been made available by the change of the political system, and by the

Juraj Kubinec from Utekáč with his sons.
Photo: Tibor Szabó

opening of Slovakia to the whole world. The representatives of these beliefs use native artefacts in an effort to effectively infiltrate these non-European influences. In such way, the fujara has been used too. Current music therapy represents another such stream; it uses the fujara sound more and more often for therapeutic procedures.

Ancient Slavonic music

An extraordinarily powerful movement of people focused on integration into nature and the refusal of all civilian advantages, has appeared in Slovakia as a pendant of strange philosophical streams. A return to the Pre- Christian or ancient Slavonic gods and music has been an extremely important part of their spiritual life. They have been using folk musical instruments for that – among others, the fujara.

World music

This concept is used quite consciously since it carries many connotations in Slovakia. The fusion of fujara with other ethnic musical elements and instruments as well as streams of modern popular music has been extremely popular. Such recordings are also created abroad; Marco Trochelmann represents the fujara in this context in Germany, Bob Rychlik in the USA, Walter Vogelmayer in Austria and many others. Also jazz, rock or experimental music can be counted in this category where the characteristic sound of the fujara has been used independently from the "traditional" repertoire and playing technique.

Conclusions

Today, for Slovak folk music, there is no other instrument that holds more significance than the fujara. From the point of view of organology, there are two visible features – its length up to 180 cm and an additional air channel connected to the main tube. The main part of the fujara repertoire, are shepherd and highwaymen songs. The birth of the fujara dates back to the end of the 17th century influenced by prolonged Middle-aged flutes and a rich family of shepherd instruments of the Carpathian basin. As an originally three-hole flute used by shepherds in central parts of Slovakia, it became the most important symbol of shepherds and highwaymen. Since the second half of the 19th century, the importance of the fujara stepped beyond the shepherds' context to become a representative of the Slovak culture and all the Slovakian folk musical instruments. In the 20th century, the fujara has been known, accepted and presented as an important attribute of the Slovak identity and a symbol of the Slovak nation.

On the other hand, the fujara has found its reflection in specific processes and changes concerning the morphology, decoration, social status of fujara makers and players as well as its spreading and its new ways of musical usage. Today fujara is to be found throughout Slovakia including urban milieu, thus permeating all the social layers. Since the last 30 years the number of fujara players and makers has been steadily increasing. With the aim to share their experience, they have been creating their own associations and present the world of the fujara on the internet. Hand in hand with the manufacture of fujaras, new technological improvements have appeared wich are reflected in the construction, decoration and acoustic properties of the fujara. Such „new" fujaras have won recognition not just as solo instruments but also in string, cymbalom and brass bands. Last but not least, fujara has recently found its use within the popular stream of world music.

The Slovak nomination of the project *Fujara, musical instrument and its music* had been reviewed by independent expert institutions and the international jury during its meeting in the seat of UNESCO in Paris. If the fujara has been placed on the List of Masterpieces of the Oral and Intangible Heritages, it has happened because it is an instrument that represents a remarkable artefact of our cultural heritage by its unique construction, artistic realisation, marvellous sound and songs. However, it is equally important that by the same attributes, the fujara is also able to address and fascinate people living in today's modern world.

REFERENCES

Elschek, Oskár (1979). Melographische Interpretationscharakteristika von Flötenmusik. *Studia instrumentorum musiace popularis, VI* (pp. 43–58). Stockholm.

— (1983). Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente. *Die Volksmusikinsrumente der Tschechoslowakei, Teil I: Die slowakischen Volksmusikinstrumente.* Leipzig.

— (1991). *Slovenské ľudové píšťaly a ďalšie aerofóny* [Slovak Folk Flutes and Other Aerophones]. Bratislava: Veda.

— (2006). Fujara – „mytológia“ či reálna existencia? [Fujara – “Mythology” or a Real Existence?]. *Remeslo, umenie, dizajn, Nb.1*, pp. 28–30.

Garaj, Bernard (2005). Inovačné procesy a tendencie vo výrobe ľudových hudobných nástrojov [Innovation Processes and Tendencies in Making of Folk Musical Instruments]. In O. Elschek (Ed.), *Ethnomusicologicum, IV: Empirický výskum v etnomuzikológii, etnológii a folkloristike* [Empirical Research in Ethnomusicology, Ethnology and Folkloristic] (pp. 197–208). Bratislava: ASCO art & science.

Lubej, Emil (1995). Akustische Analysen slowakischer Aeorophone: Fujara und Píšťala. *Studia instrumentorum musicae popularis, XI* (pp. 122–126). Stockholm.

Mačák, Ivan (1987). Zur Entstehung der Fujara. *Studia organologica: Festschrift für John Henry van der Meer zu seinem fünfundsechzigsten Geburtstag* (pp. 342–346). Tutzing: Verlegt bei Hans Schneider.

— (1989). Die Persönlichkeit des Herstellers der Fujara. *Studia instrumentorum musicae popularis, IX* (pp. 47–59). Stockholm.

— (1999). Symboly fujary [Symbols of Fujara]. In Csáky, M., Mannová, E. Eds.), *Kolektívne identity vstrednej Európe vobdobí moderny* [Collective Identities in the Central Europe in the Time of Modernism] (pp. 89–99). Bratislava.

Markl, Jaroslav (1972). Instrumentalensembles in Böhmen. *Studia instrumentorum musicae popularis, II* (pp. 146–151), Stockholm.

Plavec, Marián (2003). *Majstri. Výrobcovia ľudových hudobných nástrojov Slovenska* [Masters. Makers of Folks Musical Instruments in Slovakia]. Bratislava: Eurolitera.

Praetorius, Michael (1619). *Syntagma Musicum, 2: De Organographia. Wolfenbüttel 1619* (Table IX, Nb. 5).

Šípka, Miloš (2002). Fujara, fujarka, fujarôčka. Rozkladacie fujary na Slovensku v 20. storočí [Assembled Fujaras in Slovakia in the 20th century]. *Tradícia a súčasnosť* [Tradition and Present], *Nb1*, pp. 59–61.

http://portal.unesco.org/en/ev.phpURL_ID=30973&URL_DO=DO_PRINTPAGE&URL_SECTION201htm

http://www.unesco.org/culture/intangible-heritage/37eur_uk.html

http://www.prezident.sk/?prezident-v-civile

http://www.fujara.sk/instruments/folkart_slovakia/fujaridoo/fujaridoo.htm

http://launch.groups.yahoo.com/group/fujara-fujarka-fujarocka/

FUJARA – SLOVAKŲ LIAUDIES MUZIKOS SIMBOLIS IR ŠIUOLAIKINIS JOS NAUDOJIMAS

BERNARD GARAJ

Santrauka

Šiandien slovakų liaudies muzikoje nesama kito instrumento, savo reikšmingumu prilygstančio *fujarai*. Ši trijų skylučių fleita, kuria Slovakijos vidurio regionuose grodavo piemenys, maždaug nuo XIX amžiaus vidurio tapo visos slovakų instrumentinės liaudies muzikos simboliu. XX amžiuje *fujara* tapo svarbiu, plačiai žinomu, pripažintu ir populiarinamu slovakų tapatybės atributu bei slovakų tautiniu simboliu. Antra vertus, *fujaros* įvaizdyje atsispindi ir tam tikri procesai bei pokyčiai, susiję su jos sandara, puošyba, visuomeniniu *fujaros* gamintojų ir atlikėjų statusu, taip pat jos paplitimas ir nauji muzikavimo būdai.

Gauta 2006-06-15

STUDIA INSTRUMENTORUM MUSICAE POPULARIS XVI
Tarptautinės tradicinės muzikos tarybos Liaudies muzikos instrumentų tyrimų grupės XVI tarptautinės konferencijos straipsniai /
ICTM Study Group on Folk Musical Instruments
Proceedings from the 16th International Meeting

ISSN 1392–2831 Tautosakos darbai XXXII 2006

ADYGHE HARMONICA AS A SYMBOLIC TEXT

ALLA SOKOLOVA
Adyghe State University, *Russia*

S u b j e c t: A diatonic harmonica as the cultural and symbolic text containing extensive information about the Adyghe traditional culture.

P u r p o s e o f s t u d y: To disclose the sense of the basic national notions and the ideals coded in a harmonica as a material and spiritual object of culture.

M e t h o d s: Comparative-typological, semiotic and field observations.

K e y w o r d s: Adyghe harmonica, Circassian folk musical instruments, Adyghe musical culture, symbolics, semiotics, color and shape.

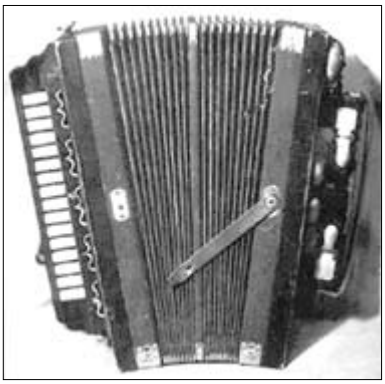
Discussion

M u s i c a l i n s t r u m e n t s a s s y m b o l i c c u l t u r a l m a r k s

In semiotics of culture, the phenomena or objects are regarded as texts bearing information; their senses and meanings "are interpreted" by the person and by the society (Lotman 2000). Many people consider musical instruments to be the cultural marks pointing to the epoch, country, geography of the country, its political system etc. From the point of view of semiotic approaches, the Adyghe harmonica "pshchine" is such a text bearing information about ethnos, geography, type of economic activities, epoch, aesthetic values, ideology, gender relations etc. The text is subdivided into visual, acoustical and cognitive parts, each conducting structural, functional, historical, cultural, psychological, aesthetic and communicative functions. The objective of the researcher is to take the necessary information from the investigated object, to interpret the senses in it and to inform the reader about them. It should be emphasized that the article offered is a certain intellectual experiment carried out by a native Russian in relation to the Adyghe culture, which she observes, studies, likes for many years, but at the same time "reads" as the representative of different culture.

What is the harmonica?

Until now in European organology there is no one opinion concerning classification of this musical instrument. In the Hornbostel-fon Zax systematization, the harmonica is named a free aerophone with a set of slipping reeds (Hornbostel and fon Zax 1987). However, in the Zax reduced systematization, it is referred to as a wind-idiophone (Sachs 1930). Strictly speaking in terms of instrument classification according to the source and activator of a sound, the harmonica should be attributed to idiophones since the source of its sound is a slipping reed and the activator is a current of air (Boiko 2004). Hence, a harmonica with reeds fixed in a framework should be attributed to idiophones with an index 142.2 (a set of plates with blasting) (Sokolova 1998).



The Adyghe harmonica
of the Master Efim Kirilenko.
Photo: Alla Sokolova

The harmonica as a marker of the epoch

In the history of the Adyghe culture three musical instruments are distinguished as the code dominants of culture: a kamil (aerophone), a shichepshin (hordophone or a fiddle) and a pshina (harmonica). Based on musical instruments dominating in a specific period, one can subdivide the Adyghe musical culture into three periods, namely archaic-shepherd, heroic-epic and entertaining-aesthetic. The first is related to the shepherd culture. Correspondingly, various aerophones dominate in this period. We have found data and corresponding terminology showing that the distribution of aerophonic music is connected to the mythological period of culture. Also, aerophones in fairy-tale performances were said to have magic and medical properties.

The second period of the Adyghe instrumental culture is characterized by prevalence of song-instrumental epic genres. Dominating instruments in this period are fiddles (shichepshi). In a system of genres of this period, Nart epic music forms the dominant layer characteristic of the ritual space of special rooms intended for a meeting of visitors and for spiritual dialogue (khachesh). The period existed within a vast time-frame, but its golden age occurs in the 16th–17th centuries.

The third period is related to the appearance of a new musical instrument, the Adyghe harmonica (pshina). The dancing culture came to the foreground, which lead to the domination of dancing folk tunes, followed by a willingness to alter any song melody into a dancing folk tune, which resulted in the creation of other types of ensembles and a new genre of instrumental music.

Thus the harmonica symbolizes the latest period of development of the Adyghe traditional musical culture. It corresponds to new times and new conditions of life by the quality of its sound, by the techniques of mastery, and by its adaptation to a changed art and different aesthetic.

The symbolic contents of Adyghe harmonica music

The harmonica appeared in the Western Adygheya in the 19th century as captured material of the Caucasian War, a strange toy bought in a market. At once it was found in the female and children's environment, initially bearing in itself joyful and light images. In the 20th century, under conditions of the Soviet system, the harmonica symbolized only celebratory and light lyrical music. It sounded at weddings, birthdays, parties of young people and on Soviet public holidays, namely 1st of May, November 7th, and Parliament Elections. The Adyghes never play tragic, dramatic or mournful music on the harmonica, but instead only dancing, light, celebratory or occasionally lyrical, narrative music. By virtue of this, the harmonica is perceived as a subject bearing pleasure, a presentiment of the excitement of a holiday or celebration.

Sacral symbolics

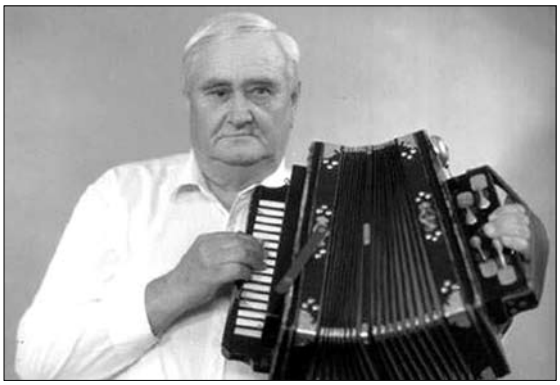
If there is a dead man in the house, the harmonica cannot be touched, it is hidden; it is impossible to play the harmonica for one year if the harmonier has someone of his close relatives who has died. The harmonica, like a mirror, is covered with a towel during mourning ceremonies or is hidden far from view.

Symbolics of the shape

The vertically put harmonica, whether in storage or during a musical pause, can be assessed as a mark of "animation"; it is provided with anthropomorphic characteristics. The upright instrument bears a strong resemblance to the image of the Circassian, the slender Dzhigit with a thin waist, wide shoulders and an obligatory silver belt. Separate parts of a harmonica are decorated with metal plates located at a level of "a waist", "shoulders" and "legs". Metal ornaments "preserve" the harmonica from touching wood, protect the most vulnerable parts from damage, strengthen psychological perception of the instrument as a beautiful thing intended for fun and a holiday. It is possible that for this reason a harmonica is never put on one side.

Symbolics of color

A harmonica for the Adyghes is an expensive and magnificent object dressed in colors that reveal the art – aesthetic values of the people. For example, furs of a harmonica are of a bright red color. They were made from the high-quality silk used for Soviet flags. For comparison, the Tatars, Cheremises, Chuvashs paste over the furs with printed cotton, while in the Russian harmonicas, black color prevails. In the Adyghe



Harmonier Kharis Mukhamedjanov.
Photo: Alla Sokolova

ancient culture there were no natural red dyes; they were expensive, therefore only rich people purchased material of red color. On a populous holiday only one person (the organizer of the holiday) was authorized to wear a red cap or red clothes. Red color in the Adyghe fairy tales has a therapeutic effect; it is possible to cure any illness with a red egg, while an old woman in a red headscarf helps the hero to cross a river (Gutov 1994). Red is a color of the fire around which dancing circles were organized. It is generally known that in the 15th–17th centuries nobody, except for the prince, could put on a cherkeska or mitra (a rich hat) of red color. Color distinguished one person among others, thus marking him as a person of high social status (Neflyasheva 1993).

The red middle part of the harmonica makes this instrument the leader, gives it special properties that require respect for the instrument and for the person who is playing it. It is usual therefore that the harmonier at a wedding receives two shares for the work: one goes to the musician and the other, to the musical instrument.

Symbolics of numbers

Musical instruments are characterized by certain numbers, which have a financial-pragmatic and sacral sense. For example, the harmonica of the Adyghes has sixteen keys. Nevertheless, while highly esteeming the performance of a good harmonier, the Adyghes say: "He plays all the twelve keys". Other sayings and staple phrases also contain the sacral number twelve as a mark of appreciation, gratitude or blame. The Adyghes say about a good farmer: "He works at twelve jobs", about a small child who began to speak: "The child pronounces all the twelve words", about a strong blow on head: "I see the twelve". Thus, the harmonica entered the traditional context of culture through the number twelve. Because of this and other reasons, it stopped being seen as an alien musical instrument.

Ways of playing the harmonica

Ways of manipulating a harmonica can also be interpreted as the cultural text bearing the multi-layered and multiple-valued information about the Adyghe traditional culture. If the musician with a harmonica in his hands has run in a circle (has outlined an imagined circle), the young men and women, youth and elders stand in a certain order along this imagined line and the dances begin. If the musician lifts up a harmonica highly on outstretched hands, he draws attention to himself signaling:

– The beginning of a new dance;
– The beginning of a new melody;
– An establishment of a silence;
– Raising an emotional tone of a holiday;
– The appeal to clap hands more temperamentally.

The harmonica lowered downwards almost to the ground and brought to legs of a dancing pair or soloist is a demonstration of special respect for them on the part of the musicians and the audience. At such moments the audience, as a rule,

Harmonier's tricks in the Adyghe harmonica.
Photo: Alla Sokolova

begins to clap and shout to support the dancer. The harmonier can periodically lift up the harmonica and lower it. Simultaneously the rattler runs back and forth under it. At such moments the musician continues playing, keeping a tempo. The game theatre is a part of a dancing circle, simultaneously carrying out an entertaining and educational function: the youth learns to be dexterous, capable of great endurance as well as how to behave in public.

Symbolics of professional skill

Gesticulation with a harmonica becomes a mark of professional skill. The harmonier, keeping the instrument in one hand, lifts it up and overturns it. Because of the weight of a harmonica the fur opens, but the musician continues to play. Then he sharply overturns the instrument, the harmonica is slowly shrunk, but music continues to sound. Similar tricks are also included in the game theatre of a dancing circle.

Gender information

Ways of holding a harmonica are divided according to sexual attribute. While men play standing up, women must sit. For convenience, men put a leg on a chair. Women put a towel or a scarf on their knees in order not lift up their skirts. If a man plays sitting down, the society speaks ironically that he plays as a woman does. If the woman plays standing up, and puts a leg on a chair, she is named "the man in a skirt".

The harmonica as the subcultural symbol

Depending on the harmonica and the instruments accompanying it in an ensemble, one can gather the following cultural information:

– The diatonic harmonica in combination with rattles is characteristic of the ensemble of the Western Adyghes living in the territory of the Adygheya Republic and Krasnodar region;

– The chromatic harmonica and a drum are typical of the traditional ensemble of the Eastern Adyghes (the Kabardins living in the Kabardino-Balkar Republic and Circassians living in the Karachaevo-Circassian Republic;

– The harmonica in combination with blows on a board is used by the Adyghes living in Turkey and Syria.

– The harmonica and one rattle or the harmonica and several musicians, each playing the rattle is an ensemble characteristic of the Adyghe culture at the end of the19th–the beginning of the 20th century.

– The harmonica and two musicians, each playing two rattles at once is an ensemble of the Western Adyghes of the second half of the 20th century.

Hence, the harmonica forms not only "the text" of culture, but also its context. Each specific type of harmonica is connected only with its own particular accompanying instruments.

Table 1. Varieties of the Adyghe traditional ensembles in the 20th century.

The name of subethnic group	The leading instrument in an ensemble	Rhythmic instrument		Other components of an ensemble
		In authentics	In amateur performances	
Western Adyghes	Diatonic harmonica	*Clappers Pkhachichi*	Membranophone Dool	*Zhyu* (a vocal supporting voice), claps
East Adyghes	Chromatic harmonica	Membrano-phone Dool	*Clappers Pkhachichi*	
Foreign Adyghes	Diatonic harmonica	Claps *pkhambgu*		*Zhyu* (a vocal supporting voice)

The harmonica as the ideological symbol

The harmonica symbolizes new way of life, a new political system and new thinking. For this reason during the Soviet times, competitions and concerts of harmoniers were arranged on religious holidays (both Muslim and Christian). This was especially typical of the 1930s, the time of active struggle against religion. On the eve of Easter or Muslim Kurmena (a holiday of Sacrifice) the order to conduct competitions of harmoniers and dancers was received in schools and clubs throughout the territory of the USSR. Such actions were meant to divert youth from participating in forbidden religious ceremonies (Zaur 1929). On the other hand, such competitions

Harmonier Yury Nagoev.
Photo: Alla Sokolova

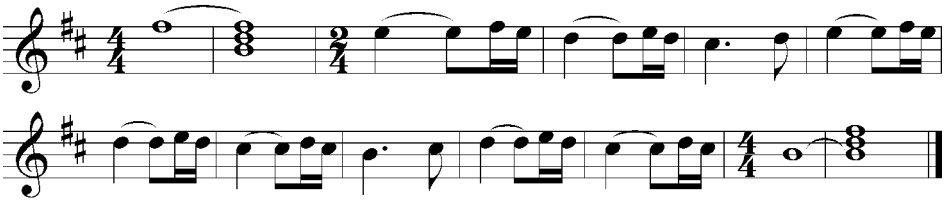
of harmoniers and youth parties were organized to involve young people in political assemblies, in council elections, party actions etc. Musical instruments and musicians acted as an original "enticement" to gather people into clubs to make them attend political actions. For example, in 1929 a note was placed in the newspaper "Adyghe life" informing that an audience of 210 people was gathered at the competition of harmoniers in a club of the Dzhambechy settlement. The organizers then forced the expecting public to listen to the report "Participation of non-party youth in re-elections of councils" (Gorets 1929).

The historical-stylistic information

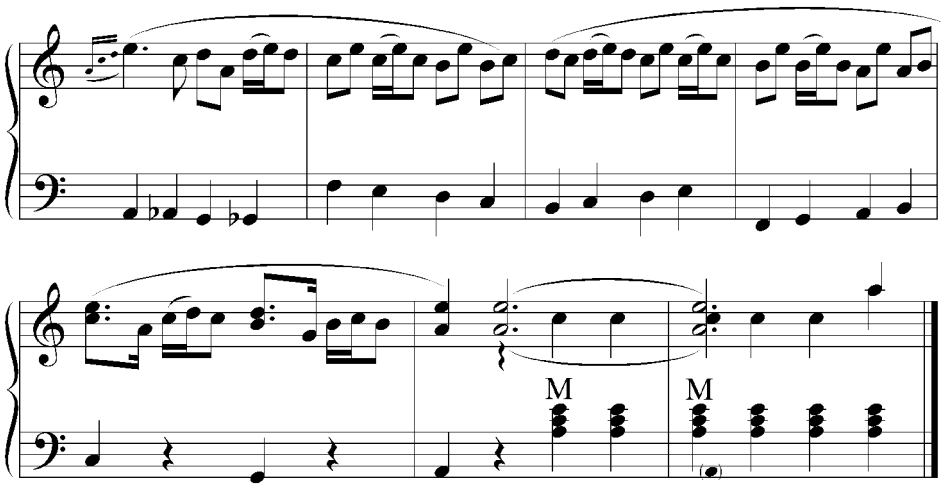
The historical-stylistic information is incorporated in musical texts. On the one hand, melodies sounding at modern Adyghe weddings and festivals are marks of the present time. On the other hand, the texts inherited from the last centuries "appear through" in these melodies. It is typical that the harmonica melodies that sounded a hundred years ago and are familiar to us from phonorecords seem rather simple, childlike and even primitive. The same melodies in the modern authentic variant are filled with powerful volume, richly decorated with ornamentics and are impressively various in manner of performance. There can be no doubt that the adaptation of the musician (his shoulders, hands, fingers and body) to the instrument is gradual, demanding essentially new manners of holding, manipulation, and deriving sounds. Performing adaptibility has resulted in a design of the instrument, which on the eve of the 21st century, still has an ancient sound like the Adyghe fiddle, shychepshyn. Musicians mastered a harmonica gradually. In the beginning of the 20th century it sounded simply, at times even primitively. Gradually, within 100 years, harmonica tunes became different – more ornamented, flexible, expressive, very similar to ancient fiddle tunes. Rudiments of violin thinking are clearly shown in the pitch organization of dancing melodies. The most widespread are tirade sequences, sequentional descending second melodic parts, typified final accords and prolonged final sounds. For comparison we shall give two variants of the dancing melody "Islamey". One was written down on a phonograph in 1911, the second, in 2004. For convenience both melodies are in one tonality.

In "Islamey"of 1911 the "bared" melody actually sounds, whereas in "Islamey" of 2004 it is variously decorated. In both variants there is a fifth ambitus; however, M. Khagaudzh includes 28 sounds, and K. Tletseruk, 47. Simultaneously, the image

of the dancing tune and the dancing genre of Islamey remained invariable: in both cases a descending sequentional movement, and metrically shock shares of bars completely coincide that allows one to identify folk tunes.



Dancing melody “Islamey”. Record of 1911.
The musician playing the harmonica (*pshynao*) – Magomet Khagaudzh.



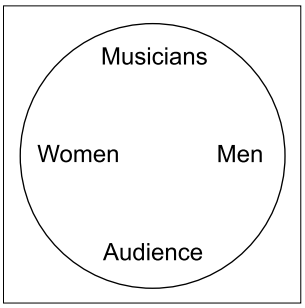
Dancing melody “Islamey”.
Record of 2004. The musician playing the harmonica (*pshynao*) – Kim Tletseruk.

Universality of the harmonica

The universal character of the harmonica is its capability to perform ancient dancing music as well as new melodies showing the different musical thinking. Therefore, we find rudiments of flute and fiddle sound-rhythmic and structural-composite constructions in various genres of harmonica music. The first are characterized by the presence of short structural cells rated at one deep breath. Each cell is necessarily repeated. Such structure is typical of the ancient dance “Udzha”. New melodies are longer, drawn-out, of the question-answer character.

Symbolic value of ceremonial conditions for the harmonica

The harmonica is the instrument of the street, therefore it is related to many ceremonies spent in stadiums, open-air areas, and squares where a great number of people gather. For example, the Adyghes until today create a ceremonial space of a dancing circle in which the harmonier occupies an honorable “high” place “protected” by the wall of a house, a fence, trees etc.



Scheme 1. Traditional dancing circle.

The harmonica has partly incorporated the symbolic meanings inherent in ancient musical instruments. The Adyghes play the harmonica in a ceremony chapsh – klapshch at the bed of an injured person (the Adyghes think that music treats wounds). A minute musical warming-up takes place before sports competitions: contenders dance lezginka to the sounds of the harmonica and clapping of hands. The sportsman who has received sympathies of the public, as a rule, wins the duel. Thus, the harmonica and music predict a victory to one of the participants of the struggle. In horse competitions, the harmonier plays when the horsemen are hidden from public view. The magic sense of the game is a transfer of "voices" of the spectators to the horsemen, stimulating them on to victory. The harmonica, thereby, inspires action and at times replaces or provokes it.

Information values of the harmonica

The information incorporated in the Adyghe harmonica (as in other musical instruments), bears cognitive, mental, aesthetic and socio-regulator senses. The cognitive block is extremely extensive: it is possible to learn a great part of traditional life of ethnos owing to the harmonica. The valuable block gives the fixed characteristic of the relation of the person of traditional culture to the object of research. Regulators contained in a culture define the norms of behavior and activities in ceremonial space with participation of the harmonica.

The harmonica as the consolidating ethnic symbol

The diatonic harmonica symbolizes a folk art and the Adyghes themselves, just as the balalaika is the indication of the Russians, a guitar, of the Gypsies, a bagpipe, of the Scots etc.

Conclusions

The area of our research is a cultural field containing a diatonic harmonica of the Western Adyghes (the Circassians living in the Northwest Caucasus in the Adygheya Republic and in the territory of the Krasnodar region). During the period of twenty years, we have accumulated the information from more than a hundred folk musicians. We have taken several hundred pictures, created a few schemes of various types of harmonicas and obtained valid data on ways in which the harmonica has permeated the Adyghes culture. Symbolic vision of the harmonica became possible owing to structural-semantic approaches and comparative-typological methods. The knowledge of Adyghe musical culture is small, and research in this field is scarce. Therefore a new contribution regarding this diatonic harmonica, the most popular and widespread instrument among the Western Adyghes, as a cultural and symbolic text is of importance for further studies of Adyghe culture.

REFERENCES

Boiko, Yu. E. (2000). An Aerophone or Idiophone? In A. N. Sokolova (Ed.), *The Harmonica: A History, the Theory, Practice: Materials of the International Scientific-Practical Conference* (pp. 17–18). Maikop.

Gorets (1929). Competition of Harmoniers. *Adyghe Life, March, No 6*, p. 4.

Gutov, A. M. (1994). A Designation of Color in Poetic Language of Epos "Nartkher". In A. M. Gadagatl (Ed.), *The Nart Epos and the Caucasian Linguistics: Materials of the VI International Maikop Colloquium of the European Society of Scientists Studying the Caucasus* (p. 130). Maikop.

Hornbostel, E. M., and fon Zax, K. (1987). Systematization of Musical Instruments. In I. V. Matsievsky (Ed.), *National Musical Instruments and Instrumental Music* (Vol. 1, p. 255). Moscow.

Lotman, Yu. M. (2000). Inside the Conceiving Worlds. Three Functions of the Text. In Yu. M. Lotman, *Semiotics* (pp. 155–163). Saint-Petersburgh.

Neflyasheva, N. A. (1993). Color in a Context of Traditional Outlook of the Adyghes. In D. H. Mekulov (Ed.), *Collection of Papers of Young Scientists and Post-graduate Students* (p. 67). Maikop: Meoty Publishing House.

Sachs, C. (1930). *Vergleichende Musikwissenschaft*. Leipzig.

Sokolova, A. N. (1998). Classification of Musical Instruments of the Adyghes. In V. Svobodov (Ed.), *Materials to the Encyclopedia of Musical Instruments of Nations of the World* (pp. 134–149). Issue 1. Saint-Petersburgh.

Zaur (1929). We Cross out the Drunk Priest Easter with Cultural Entertainment. In *Adyghe Life, April, No 20*, p. 3.

ADYGĖJŲ ARMONIKA KAIP SIMBOLINIS TEKSTAS

ALLA SOKOLOVA

Santrauka

Nemažai duomenų apie tam tikro etnoso kultūrą galima gauti įvairiais požiūriais tiriant atskirus muzikos instrumentus. Straipsnio objektas yra diatoninė armonika, suvokiama kaip kultūrinis bei simbolinis tekstas, kuriame sukaupta daug informacijos apie tradicinę adygėjų kultūrą. Tyrimo tikslas – išanalizuoti ir interpretuoti armoniką kaip tekstą, pateikiantį žinių apie etnosą, jo geografinę teritoriją, gyvenamąją epochą, estetines vertybes, ideologiją, lyčių tarpusavio santykius ir t. t.

Gauta 2006-06-20

STUDIA INSTRUMENTORUM MUSICAE POPULARIS XVI
Tarptautinės tradicinės muzikos tarybos Liaudies muzikos instrumentų tyrimų grupės XVI tarptautinės konferencijos straipsniai /
ICTM Study Group on Folk Musical Instruments
Proceedings from the 16th International Meeting

ISSN 1392–2831 Tautosakos darbai XXXII 2006

THE BELL AND ITS SYMBOLIC ROLE IN SLOVENIA

MOJCA KOVAČIČ
Institute of Ethnomusicology SRC SASA, Slovenia

Subject: The symbolic representation of the bell in Slovenian culture.
Purpose of study: To analyze the phenomena of the appearance of the bell in Slovenian folk heritage, bell inscriptions, iconography, Christian and pre-Christian rituals.
Methods: Folklore, descriptive, historical.
Keywords: Bells, supernatural powers, baptism, folk literature, inscriptions, iconography, personification.

Instrumental folk music was an important accompaniment to human life in the past and was played at various occasions. The people listening to it, therefore, usually had the opportunity to be in the immediate vicinity of most of the instruments. They could see them, observed how they were played, touch them, play them, or even make them. In contrast, the bell – made by bell founders and placed in the bell tower – was distant, unseen, and intangible, and this is why its sound was at the center of people's perception. The bell tower was visited only by the bell players or sexton, and many people may have never even seen the parish bells. The loudness of the sound, enhanced by partials together with the Doppler effect, gave an impression of the mightiness of these instruments. This often stirred people's imaginations and evoked strong emotions resulting in the frequent incorporation of bells and their sound in folk literature.

It was not until the 1960s that Slovenian ethnomusicology took an interest in the use of bells in folk music. This is why the sources used in this paper are worth intense study to reveal the symbolic meaning that the bell had for people in the past. As Erich Stockmann stressed:

> Their value lies in their origin, the folk. These instruments were seen through the eyes of the people and described in their language. And despite the subjectivity of such statements they can be considered authentic sources from a scientific point of view, though they may not correspond with the real objective facts (Stockmann 1965: 159).

Because of the inclusion of Christianity in Slovenian culture since the 8th century, bell ringing is subject to canon law. However, with the addition of local special features, the auditory message of the ringing developed much broader significance. This article first presents some facts about the use of bells in the Christian context, which underlay the broader use of bells emphasized by people's symbolic attributions. Secondly, I focus on the function and symbolism that the bell and its sound has for Slovenians with certain examples of its manifestation in customs and rituals, inscriptions and iconography on bells, and its appearance in folk songs, tales, legends, superstitions, proverbs, and sayings. Although there are many such examples, I will present only a few of the most significant, through which this symbolic role can be seen.

The Bell and Christianity

The use of bells for religious purposes, and in part for secular purposes as well, has ancient roots and is found throughout the world. The bell was adopted in faiths such as Buddhism, Taoism, Catholicism, Protestantism, and Orthodoxy, where it preserved a similar function, while experiences of the same sound created various symbolic representations through the centuries.

With the recognition of Christianity in the 4th century, the traditional use of bells to signal the beginning of the religious ceremony in Asia made its way through ancient Greek and Roman culture into Christian European culture. With its emancipation from other forms of belief, and then the transition of Christianity into the leading European faith, the need also grew for its sound as a call to worship to be heard as far as possible. Thus in the 5th century special towers (the first bell towers) appeared, in which bells still hammered out of thin metal were hung. With the development of bell casting, which was done at first by Benedictine monks, the first large bronze bells were made. Bell ringing came into wider use when Pope Sabinian (604–606) ordered the canonical hours to be marked by bells, which represented the first rule on the liturgical use of bells. Toward the end of the Middle Ages, as a reflection of marking the prayers of monks, the bells began to be rung three times to mark the first verses of the prayer "Angelus Domini". The bells started to ring in the evening for the first time in the 11th century, in the morning in the 14th century, and at midday in the 15th century. In the 16th century Pope Gregory XIII introduced the ringing of bells in memory of the poor souls in purgatory after the evening "Ave Maria" prayer (Ambrožič 1993: 25–27). Today, canon law states that every church and public chapel shall have a bell to call people to worship. A senior church figure decides how the bells are used. The bells served not only to signal the start of the Mass, but also had secular functions. For example, castles and buildings where the town council met also had bells.

It was not until the 17th century that the bell became an important part of social life in Slovenia. The functions it fulfilled can be divided into four broad groups. Some of them are in accordance with canon law, and others were developed by the people themselves:

1. Apotropaic: for driving out demons and evil spirits, and summoning divine intercessors and spirits;

2. Ritual: for accompanying religious or secular events (bell ringing and *pritrkavanje* (Slovenian-style rhythmic bell chiming) as part of Christian rituals, most often accompanying the beginning and end of the ritual, and in some cases also sounded during the ritual);

3. Signaling: for marking time, the end of the work week, prayers, the beginning of religious service, important events, accidents, dangers, etc.;

4. Musical: for creating music (especially *pritrkavanje*)[1].

The Supernatural Power

The use of bells as instruments with magical or holy power**,** the most universal feature in all religions, stems from the pre-Christian belief that metal can break spells and that noise can drive away demons (Price 1983: 128). Today this has largely yielded to rational thinking, but evidence of its presence in the past is seen through numerous superstitions.

The greatest symbolic meaning of bells is seen during Easter time, when the silencing of the church bells for three days stirred people's imaginations. Bell ringing was also often connected with the miraculous power of water. With the last ringing of the bells on Maundy Thursday, people would throng to the wells, especially women and girls, to wash themselves because they believed they would have beautiful skin or would see better, and that it would drive away lichen planus and rash, prevent freckles, relieve fever and illness, wash away sins, guard against the plague, and so on. Bell ringing was also thought to help girls find a husband if they swept the barn three times at the ringing of the bells on Christmas Eve. Each time they had to carry away the sweepings, and the third time they would encounter their future husband if they were to be married in the coming year (Kumer 1983: 24).

The appearance of bells in legends and tales is also common to other nations. The bell is most often presented as a magic bell, a silver bell, or a sunken bell with supernatural power. Demonic beings such as witches, will-o'-the-wisps and evil fairies disliked the sound of the bell. Its sound would turn evil fairies into stone, protect villagers, and grant wishes (wishing bells are still present at some spots such as on hills or at some chapels and churches). The bell very often had the power to drive away the Turks, as in a tale from the village of Čreta, where the wonderful ringing of a bell was heard by the sultan in Istanbul and he wished to have it proclaim the glory of Allah. With a mighty army he set off across the hills and valleys and, when he approached the little church, the bell fell silent, disappeared and was never seen again. Devout believers in the area can still hear its gentle voice (Kelemina 1997: 249). The popular Slovenian tourist destination of Bled has an island in the middle of a lake, with a church and a bell that was cast in Italy in 1534. Tourists still flock to the island to ring the bell and make a wish. Every year at Christmas

the tourism society in Bled arranges a play depicting the legend in which a widow, whose husband was killed by robbers, commissioned a bell in memory of him. When the bell was being brought to the island, a violent storm overturned the boat. The sailors were drowned, the bell sank, but afterwards the bell could be heard ringing from the depths of the lake. The young widow then withdrew to a monastery in Rome in sorrow. After her death, the pope sent another bell to the church on the lake, and whosoever rings it shall have his wish fulfilled (Radešček 1996: 83). The inhabitants of the village of Kobilje in the Prekmurje region are also said to hear the sound of a sunken church bell that they long ago threw into the village well to protect it from the Turks. In memory of the victory over the Turks, who were chased away to a mountain by a supernatural force during an attack, on a hill near Ljubljana the bells still ring half an hour early on Saturday. In another location, the wonderful sound of a silver[2] bell protected the villagers from the Turks when they began to ring their bells with all their might during an attack. The ground beneath the Turks' feet began to sink, and in memory of this event the villagers perform their Saturday evening bell ringing in the afternoon (Radešček 1983: 183–184).

The Meteorological Use of Bell Ringing

The Slovenian proverb *Po toči zvoniti je prepozno* 'After the hail it's too late to ring the bell' has its origin in the custom of ringing bells against storms and hail, which is also known among other European nations. The influence of vibrations on weather phenomena is still discussed today by meteorologists[3] and physicists, and this phenomenon surely has its roots in superstition. People believed that demonic forces caused storms, lightning, and hail, and they tried to drive them away by ringing bells. The fact that the custom was already practiced in medieval times is testified to by the frequent inscription on medieval bells *Fulgura frango* 'I break the lightning'. Today this type of inscription is still one of the most frequent on bells. The custom of ringing bells during a storm started to be seriously questioned in the 18th century, and in some places the practice was forbidden and people were advised to seek shelter instead. In 1786 the Parliament of Paris signed an order that forbade bell ringing during storms because of the many victims among bell ringers. In his book *Bronto-Theologie, oder vernünftige und theologische Betrachtungen über den Blitz und Donner* (Bronto-Theology, or Reasonable and Theological Considerations about Thunder and Lightening), the theologian Peter Ahlwardt advised readers as early as 1745 to seek shelter as far from a church as possible, and he mentioned that during a terrific storm in lower Brittany on Good Friday in 1718, lightning struck only the churches ringing bells. Dr. Randy Cerveny, a geographer and climatologist at Arizona State University's Office of Climatology, notes that in a 33-year period in the Middle Ages, 386 lightning strikes on church bells killed 103 bell ringers (Matthews 1994). Benjamin Franklin's invention of the lightning rod in 1752 and his scientific explanation of the operation of lightning provided a rational response to theologians who had racked their brains over why almighty

God would allow lightning to strike a consecrated sanctuary. On the other hand, because it was maintained that lightning was a sign of God's wrath, the installation of lightning rods (referred to as the 'heretical rod') was often considered an impious act against the will of God (Seckel 2006).

In 1583 the Aquileian visitator Paolo Bisanzio (a.k.a. Pavel Bizancij) observed the custom of such bell ringing in Slovenia on All Souls Day or Midsummer Eve. Ringing the bells was believed to awaken the souls of departed ancestors and drive away storms and misfortunes. People also recited incantations and prayers against bad weather and storms. The following incantation makes it clear that in folk belief storms were also caused by witches who had no power within the range of church bells[4]:

> Begone ye evil ones,
> On the mountains, on the cliffs.
> There, where the bells ring not,
> The cocks crow not,
> There ye have power[5].

Ringing bells against storms and hail was very common in the past, but today there is nearly no trace of this[6]. Such bell ringing requires a special technique in which the clapper strongly strikes only one side of the bell (*biti plat zvona* 'to strike the side of a bell'). This technique was also used to announce fires and other calamities. It is still often used today in a figurative sense in sayings, for example, *Ni potrebno biti plat zvona* 'The problem is not so great that you need to strike the side of a bell'.

Easter Bell Ringing

The great symbolism of bell ringing at Easter, already mentioned above, is represented by the silence of bells. During the time from Maundy Thursday to Holy Saturday the strictest regulations on silence as a mark of sorrow have long applied. The ringing of the bells on Thursday was a signal that symbolized the beginning of sorrow, and Saturday was the end of sorrow and beginning of joy at the resurrection of the Savior. This sorrow during the period of silence did not permit fieldwork, and in places they also kept the animals inside and did not even feed some of them. During this time the church bells, altar bells, and organ fell silent. People said that the bells were 'bound' or had 'gone to Rome' because they believed that they had disappeared from the bell tower and had gone to the Holy Father to be blessed (Kuret 1989: 151). For three days a wooden ratchet replaced the bells and announced the time, and even until the reorganization of the Easter ceremonies in the 1950s children made noise with ratchets both inside and outside the church. Today the ratchets lie dusty and forgotten in the bell towers or simply no longer exist. There are rare examples in which bell ringers reworked or even electrified the ratchets and sounded them during the period of silence at the exact hours when the bells would have rung.

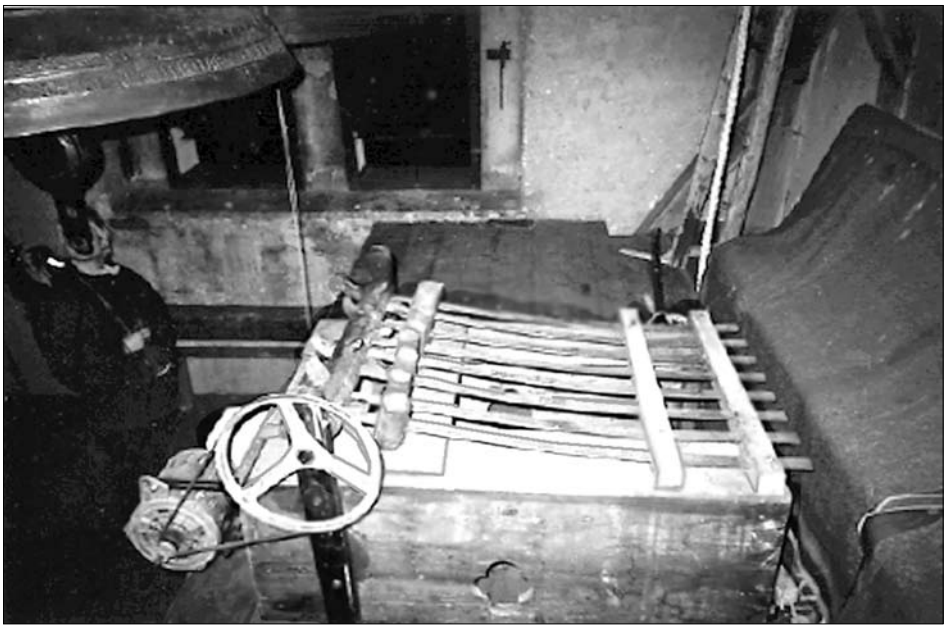


Fig. 1. Electrified ratchet in the bell tower at Smlednik.
Photo: Mojca Kovačič

The importance that people attached to bell ringing at their deaths can be seen in the fact that many said they "feared dying during Holy Week" because they could not be accompanied into the next world by bells (Kuret 1989: 151), testifying to the symbolic meaning of bells to accompany the souls of the dead. The most joyous event in the year for people was the "return" of the bells after the three days of silence. This was marked on Easter Sunday by ceremonial rhythmic bell chiming, which is still practiced in many places. Formerly the boys of certain villages would compete on Easter and Whitsunday morning to see which village would sound this rhythmic chiming first; they believed that the bells that sounded first had greater power against misfortune. In places they therefore began ringing the bells at 11 pm the evening before and rang them without stopping until morning. That was the shortest night of the year (Kuret 1989: 330).

Baptism

The ritual of baptizing the bells is known in all Christian countries and is not unique to Slovenia. The ritual has some special local features, but otherwise it is directed by the *Rituale Romanum*. The blessing of bells transforms a natural object into a sacral object – that is, a church bell – and gives the bell special power. Being the sponsor to the bell is a great honor that usually belongs to the biggest financial donor. The bell has sometimes even three or four sponsors, whose names can be inscribed on the bells. In places, the bell players honor them with rhythmic bell chiming at their funerals[7].

Fig. 2. Baptism of the bell.
Photo: Archive of the Ljubljana Zalog Bell Chiming Association

Even before the Second Vatican Council, the church blessed bells with words that emphasized its apotropaic role:

> As the voice of the Lord once calmed the waves of the sea, as the walls of Jericho were destroyed at the sound of the trumpets, may the sound of this bell strike down the bad weather of hail, lightning, storms... In the name of the holy cross, may this bell avert all catastrophes in the air, as holy water averts those on earth (Ambrožič 1993: 26).

Today only the ritual and functional role of the bell are emphasized in the blessing (Nežič 1989: 367–373). According to the rules of the *Rituale Romanum* adopted in 1984, which was ordered revised by the Second Vatican Council and proclaimed by Pope John Paul II, the blessing of the bells is to take place on a Sunday or holyday. Once the bells were blessed at the bell-foundry, but today this is usually done in front of the church. The blessing is performed by a priest or bishop. The *Rituale Romanum* also permits a brass band or other local musical group to participate in the ritual depending on local custom. This is followed by a speech to those gathered and may include expression of thanks to the casters, benefactors, and sponsors as well as a prayer of blessing that describes the importance of bells. Then there is a reading from the gospels and a psalm is sung, followed by prayers to God and a recitation of the Our Father. After the prayer of blessing, the priest or bishop blesses the bells with the aspergillum and thurible, and may also anoint them with chrism (olive oil and balsam) on four sides. The clergyman and sponsors strike each bell with a wooden hammer while those gathered sing. This is followed by a psalm and concluding song or instrumental music (Nežič 1989: 367–373). After

they are blessed, consecrated bells must only be used for church purposes unless the bishop permits otherwise. For example, when Slovenia entered the European Union, the Catholic Church in Slovenia permitted celebratory bell ringing or rhythmic bell chiming at all Slovenian churches. Rhythmic bell chiming has also become the practice for certain national and local holidays in some places.

Inscriptions and Iconography

The belief that the eye of God not only hears, but also sees, made people dedicate increasing attention to the exterior appearance of the bell as well (Price 1983: 127) and so began the decoration of bells with inscriptions and iconography. Richly decorated bells reached their peak in the 17th century. The images of saints, inscriptions about the role of bells, their casters, and their donators, crests, and other decorations testified to the dominance of esthetic properties over acoustic, and also caused bells to deteriorate in their acoustic quality. Today campanologists warn against excessive decoration, although it is clear that the desire of donators for rich ornamentation often prevails.

The people treated the bell as a half-divine being with a personality (Price 1983: 127). Thus the majority of inscriptions on bells are written in the first person. The oldest Latin inscriptions – such as *Vivos voco, mortus plango, flugura frango* 'I call the living, I mourn the dead, I break the lightning' or *Laudo Deum verum, plebem voco, congrero clerum, defunctos ploro, pestem fugo, festa decoro* 'I praise God, I call the people, I gather the clergy, I weep for the dead, I drive away the plague, I embellish feasts' – also testify to the apotropaic role of the bell.

Bells that were dedicated to a particular saint received his image, assumed his patron function, and were rung on precisely defined occasions (St. Donatus was invoked for protection against bad weather, especially in grape-growing areas, St. Florian against fires, etc.). A bell that was dedicated to a parish saint also received his name and hierarchically held the highest place among all the bells in the bell tower. It was also usually the biggest bell in size. Its symbolic role was to protect the bells, the bell tower, the church, and the entire parish. The fact that Easter was the greatest Christian holiday is testified to by the statistically most common bell iconography in Slovenia: the image of the crucified savior and crucifixion groups.

The Personification of the Musical Instrument

In addition to forms of personification such as the analogy of baptism, the naming of bells, and inscriptions in the first person, the bell also often appears in a personified form in Slovenian folk heritage, folk songs, proverbs, and sayings. Slovenian word combinations such as the bell *sings*, *cries*, *laments*, *has a tongue*, *feels pain*, *awakes*, *honors*, and so on anthropomorphize the instrument and create an intimate relationship with man as living and nonliving nature (Terseglav 1987: 58). Not infrequently, people also transformed its sound into human speech. People's

songs with rhythmic text or singing imitated the ringing of the local bells (fig. 3) or rhythmic bell chiming (fig. 4):

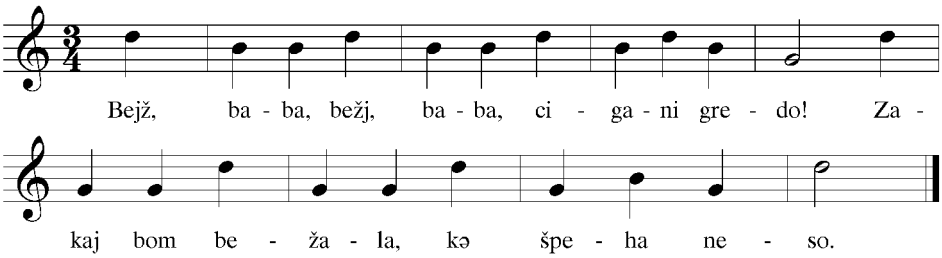


Fig. 3. Song imitating bell ringing.[8]

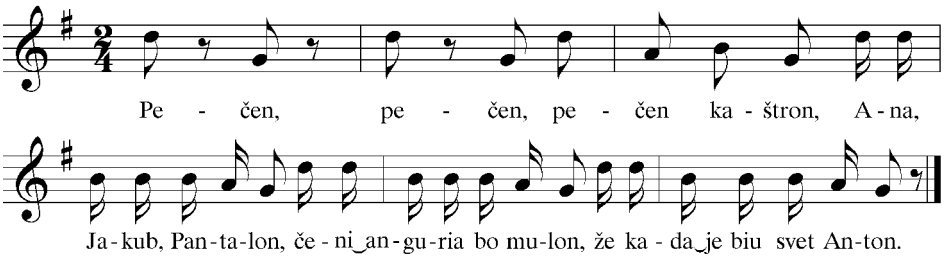


Fig. 4. Song imitating *pritrkavanje.*[9]

Historical circumstances promoted more of a regional identity among the Slovenians, who limited themselves to the borders of their native village or parish as well. Because the church, and at the same time its bells, was the spatial and social center of village life, songs often transferred membership in the local church to affiliation with the church bell. Usually, one of the bells was consecrated to the same patron saint as its church. This form of affiliation is represented throughout Slovenia in the folk song *Prelepa je domača fara* (Our Beautiful Home Parish), in which the word *domača* 'home' and the name of the patron saint are replaced with the name of the place of the parish and the patron saint of the local church. Celebrating the parish bell through song expresses the pride of the village as well as its ownership since the purchase of bells is still made through the financial contributions of parishioners. The fact that bells acoustically define the territory of a local community can be seen from the content of certain folk songs and the well-known saying *Sem doma izpod tega zvona* – literally, 'I come from under that bell', that is, 'I come from that place'. In the folk understanding, the home area extends to where the village bell can be heard (Kumer 1983: 22). Local affiliation gave rise to competition between parishes to have more and larger bells. Today bells remain a status symbol and pride for the village community since the high price of this musical instrument requires local financial support. In Slovenian folk heritage one frequently finds songs that use rhythmic text (in the same way as in fig. 3 and 4) to satirize the neighboring village by imitating the ringing bells of the others parish.

Conclusion

Liturgical practice of the Christian church employs symbolic language and elements of rites for the corroboration of people's faith. One such powerful language that is beyond speech level is the symbolic language of sound. That is why the bell was taken under the patronage of the Christian church and therefore developed from a signaling device to a symbolic object of Christianity. Its sound was the most appropriate to evoke, express, arouse and cultivate the religious feelings in people. As a *divine mediator* it made the imperceptible become audible and perceivable. It strongly effected people's senses and produced a communal religious experience.

Today's bell ringing is being lost to the sound of the modern world where human contact with the instrument is becoming unnecessary because of electrification. Increasing uniformity has also supplanted many local features of the message of these auditory signals, but the strong presence of the bell throughout Slovenian folk culture shows that of all the folk instruments, the bell was endowed with the greatest symbolic meaning. It was present in the people's spirits from cradle to grave, and it was the acoustic accompaniment to the most important events in their lives. It warned of calamities, drove away evil forces, delineated auditory borders and provided protection for the community. It was a medium for wishes and requests, accompanied the souls of the dead, and thus "embodied" divine power on earth. Its power to fulfill the assigned function was corroborated with the blessing in the baptizing ritual and with the written and drawn signs in the form of inscriptions and iconography. Its silence during Easter time symbolized the greatest sorrow in the Christian year and it's sounding anew, the greatest joy. The people treated it as their protector, intercessor, acoustic determiner of their day and life rhythm, as well as a symbolic medium through which they communicated their vision of the world and their understanding of the universe.

NOTES

[1] In certain cases the bell fulfills an independent function but the functions are often interwoven; for example, in the announcement of Mass, where the bell has a ritual and signaling function, or in Slovenian-style bell chiming, in which both are united in a musical function.

[2] Because the casting of bells sometimes took place in front of the church itself, this collective ritual roused people's imaginations. The casters exploited this and encouraged people's belief that the silver sound of a bell would offer better protection against evil forces, and so they encouraged them to bring as much silver as possible – which they then secretly set aside and kept for themselves because they were aware that adding silver would only harm the acoustic properties of the bell.

[3] At the meteorological institute in Ljubljana it is reported that they have frequently discussed this and concluded that it has no real physical basis. Sound energy diminishes greatly per cubic meter of distance, whereas the formation of hail in storm clouds takes place at altitudes of 5 to 10 km.

[4] One of the reasons why European medevial houses were built close together around the church was to place it's people under the protective range of the sound of its bells (Price 1983: 124).

[5] Karel Štrekelj. *Slovenske narodne pesmi, III*. Ljubljana, 1907, No 5179, p. 212.

[6] Some examples are recorded in the postwar period. In 2005 I met a parish priest that had lived and said Mass at an isolated church exposed to lightning (at Zasavska Sveta Gora in the Zasavje region), and he mentioned that he always rang the bell when a storm was approaching and that lightning had never struck there since.

[7] Rhythmic bell chiming is a form of ceremonial bell ringing and therefore only takes place on major Church holidays. Exceptionally, it may also be done to mark the death of the bell chimer, priest, or sponsor of the bells.

[8] GNI R 24.736 (Archive of manuscript songbooks and other manuscript transcriptions at the Institute of Ethnomusicology SRC SASA).

[9] GNI M 46.260 (Archive of sound recordings at the Institute of Ethnomusicology SRC SASA).

REFERENCES

Ambrožič, Matjaž (1993). Zvonarstvo na Slovenskem [Bell Making in Slovenia]. *Acta Ecclesiastica Sloveniae, 15.* Ljubljana.

Matthews, John (1994). Fear of Lightning Grounded in Myth. ASU Research. – *http://researchmag.asu.edu/articles/lightning.html* [Viewed March 23, 2006].

Kelemina, Jakob (1997). *Bajke in pripovedke slovenskega ljudstva z mitološkim uvodom* [Slovenian Folk Tales and Stories with a Mythological Introduction]. Bilje.

Kumer, Zmaga (1983). *Ljudska glasbila in godci na Slovenskem* [Folk Musical Instruments and Musicians in Slovenia]. Ljubljana.

— (1996). *Vloga, zgradba, slog slovenske ljudske pesmi* [The Role, Structure, and Style of Slovenian Folk Song]. Ljubljana.

— (2002). *Slovenska ljudska pesem* [Slovenian Folk Song]. Ljubljana.

Kuret, Niko (1989). *Praznično leto Slovencev, I, II* [Holidays around the Year in Slovenia, I, II]. Ljubljana.

Nežič, Julka (Ed.) (1989). *Rimski obrednik. Blagoslovi* [Rituale Romanum. Blessings]. Ljubljana.

Price, Percival (1983). *Bells and Man*. Oxford.

Radešček, Rado (1983). *Slovenske legende* [Slovenian Legends]. Ljubljana.

— (1996). *Slovenske legende, II* [Slovenian Legends, II]. Idrija.

Seckel, Al, and Edwards, John (2006). Christian Churches versus the Lightening Rod. – *http://www.atheistalliance.org/library/xtian_vs_lightning.php* [Viewed March 23, 2006].

Stockmann, Erich (1965). Towards a History of European Folk Music Instruments. *Journal of the International Folk Music Council, 17*, pp. 155–164.

Štrekelj, Karel (1907). *Slovenske narodne pesmi, III* [Slovenian Folk Songs, III]. Ljubljana.

Terseglav, Marko (1987). Ljudsko pesništvo [Folk Poetics]. *Literarni leksikon, 32.* Ljubljana.

VARPAS IR JO SIMBOLINIS VAIDMUO SLOVĖNIJOJE

MOJCA KOVAČIČ

Santrauka

Slovėnų liaudies muzikoje varpas užima ypatingą vietą, savo funkcijomis visuomenėje išsiskirdamas iš kitų liaudies instrumentų. Dar XVII amžiuje tapęs svarbia Slovėnijos socialinio gyvenimo dalimi, jis iki šiol atlieka daugelį įvairių funkcijų: apotropinių, ritualinių, signalinių ir muzikinių.

Varpui priskiriama maginė ar sakralinė galia yra vienas universaliausių religinių bruožų, besiremiančių ikikrikščionišku tikėjimu, esą metalo skambesys gali įveikti kerus, o keliamas triukšmas – išvaikyti demonus. Nors šiandieninis racionalus mąstymas yra jau gerokai išklibinęs šias nuostatas, tačiau akivaizdūs jų gyvavimo praeityje pėdsakai matyti daugybėje prietarų, iš kurių populiariausieji yra susiję su Velykų laikotarpiu, kai nutilę bažnyčių varpai žadindavo žmonių vaizduotę. Sakmėse ir pasakose dažniausiai minimi stebuklingi, sidabriniai arba nuskendę antgamtinių galių turintys varpai. Įvairios demoniškos būtybės, kaip antai raganos, žaltvykslės, piktosios laumės ir kt., itin nemėgsta varpų skambesio. Anksčiau gyvavusiais prietarais remiasi ir dar iš viduramžių žinomas paprotys varpų skambinimu gintis nuo audrų bei krušos. Jo atspindžių galima rasti patarlėse ir užkalbėjimuose nuo blogo oro. Toks skambinimas reikalauja labai didelio įgudimo: skambintojas smarkiai suduoda tik į vieną varpo šoną. Varpo vardynų apeiga kasdienį daiktą (paprastą varpą) paverčia sakraliniu objektu (bažnyčios varpu).

Dar iki Antrojo Vatikano susirinkimo bažnyčiose varpai būdavo šventinami ypač pabrėžiant jų apotropinį vaidmenį. Šiandien akcentuojama tiktai ritualinė ir funkcinė varpų svarba. Milžiniška simbolinė reikšmė varpui teikiama ir ant jo daromuose įrašuose bei ikonografijoje. Žmonės laikydavo varpus pusiau dieviškomis, savitomis, individualiomis būtybėmis, tad ir daugumoje ant varpų esančių įrašų kalbama pirmuoju asmeniu. Šventųjų atvaizdai, įrašai apie varpų paskirtį, jų liejikus, fundatorius, herbai ir papuošimai – viskas liudijo estetinės, o ne akustinės jų vertės svarbą, savo ruožtu menkinant akustinio varpų skambesio kokybę. Greta minėtųjų varpų personifikavimo būdų (savotiško krikštynų ritualo, kurio metu varpui būdavo suteikiamas vardas, ir įrašų pirmuoju asmeniu), slovėnų folklore – liaudies dainose, patarlėse ir priežodžiuose – varpas irgi dažnai pasirodo kaip individualizuota būtybė. Slovėnų kalboje įprasta sakyti, esą varpas *dainuoja*, *šaukia*, *rauda*, *turi liežuvį*, *jaučia skausmą*, *pabunda*, *šlovina* ir pan., šitaip sužmoginant instrumentą ir sukuriant intymumo, artumo tarp žmogaus ir negyvosios gamtos įspūdį. Žmonės neretai bandydavo savo kalba perteikti varpų skambėjimą. Ritmingos liaudiškos dainos būdavo kuriamos mėgdžiojant savų ar kaimyninės parapijos varpų balsus. Liaudies dainose ir patarlėse varpas taip pat figūruoja kaip aukšto statuso simbolis ir kaimo bendruomenės pasididžiavimo objektas.

Gauta 2006-06-15

STUDIA INSTRUMENTORUM MUSICAE POPULARIS XVI
Tarptautinės tradicinės muzikos tarybos Liaudies muzikos instrumentų tyrimų grupės XVI tarptautinės konferencijos straipsniai / ICTM Study Group on Folk Musical Instruments Proceedings from the 16th International Meeting

ISSN 1392–2831 Tautosakos darbai XXXII 2006

JINGLE BELLS, BELLS AND BELL PENDANTS – LISTENING TO THE IRON AGE FINLAND

RIITTA RAINIO
Department of Musicology, University of Helsinki

Subject: Metal rattles found in Finland dating back to the middle and late Iron Age.

Purpose of study: To document and classify the rattles and test them as sound-producing devices. To shed light on the Iron Age soundscape and ideas of music making.

Methods: Multivariable analysis, elementary analysis, sound analysis, contextual archaeological methods.

Keywords: Archaeology, iron age, barter, burial, adornment, ethnomusicology, soundscape, musical instrument, bell, rites of passage, amulets, casting, alloy.

In the history of Finnish music, the 12th and 13th centuries have always been an outstanding turning point. During these centuries, the Finns were converted to Christianity and adopted Christian sacred music, which in turn left manuscripts and other textual evidence for future musicologists. On the other hand, possible sounds and musical activities of the preceding prehistoric centuries or millenniums were forgotten: according to music historians there was no evidence to be used.

The aim of my piece of research is to show that it is possible to study ancient Finnish soundscapes and ideas of music making through the remains that have been preserved in the ground. My data consists of 467 archaeological finds – 292 jingle bells, 15 bells and 160 bell pendants – which have been discovered in excavations throughout the country and are dated to the 5th–13th centuries, i.e. to the periods of middle and late Iron Age. In spite of their fairly large total number, these jingling bronze, iron and silver objects have not awakened even archaeologists' interest: they have not been fully documented, described or regarded and tested as sound-producing devices. Yet in Finland, where soil is acidic and possible musical instruments of wood, bone or leather have decomposed, the organological value of these metal objects is irreplaceable.

In other north and northeast European countries, pieces of prehistoric bone flutes, whistles, whizzers, wooden lyres and other stringed instruments have been preserved

and studied by music archaeologists (Lund 1981: 246–265; Povetkin 1992: 206–224). Malm, Fehner (1967), Gräslund (1984), Malinowski (1994) and Stassiková-Stukovská (1994) have written articles on metal bells also found in Russia, Sweden, Poland and Slovakia.

During the last few years, I have explored the original Finnish jingle bells, bells and bell pendants at the National Museum of Finland and at certain provincial museums. My purpose is to classify them according to size, shape, ornaments, material and methods of making. Other questions being asked are: How did these instruments sound? How were they used? What did their sound mean to the Iron Age people? Selecting the appropriate methods for a study on music archaeology is a challenging task. A number of interdisciplinary methods and viewpoints will be needed.

Classifying the Data

On the grounds of sound production mechanism, the objects can be divided into three groups. First, the jingle bells are made up of an enclosed, spherical waist and free little stones or metal pellets that dash against the inside walls (Fig. 1). In the second group, the bells are made up of an open, conical waist and an iron bar or striker that is pivoted in the bottom and swings to and fro (Fig. 2). Often the striker has become rusty and come off. Thirdly, the bell pendants are similar to the other bells, but smaller, only 1 or 2 cm in diameter (Fig. 2). Since they usually appear in clusters, they are able to produce a sound by jingling against each other,

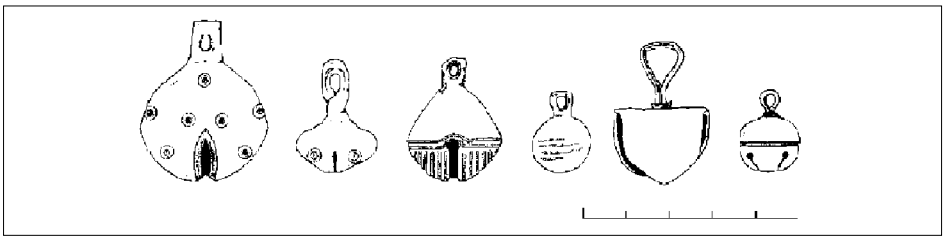


Fig. 1. Jingle bells representing clusters 1–6.
(KM 8602:31, 9102:20, 32717:2, 32291:675,18000:2884, 8656:H21:9)

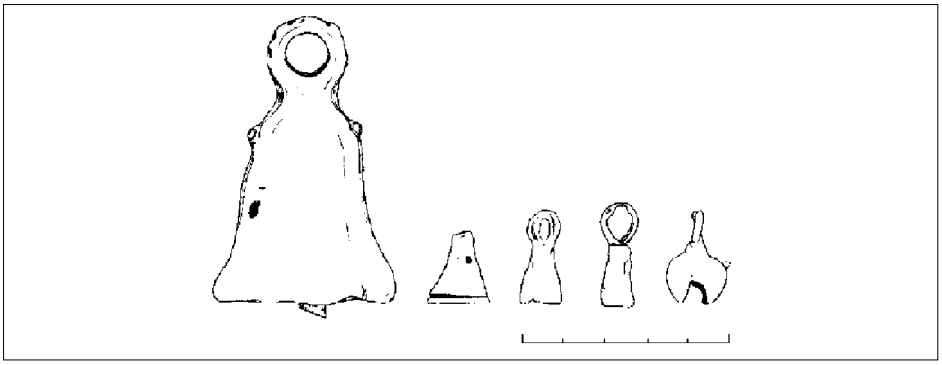


Fig. 2. A bell (KM 30445:2) and bell pendants representing clusters A–D.
(KM 3574:158, 2494:17, 6709:5, 2481:73)

even if they do not have a striker. Actually, only few bell pendants bear traces of a striker. In addition to these objects, which show signs of intentional sound production, there is a large number of jingling chain arrangements, necklaces, neckrings, needles and whips among the middle and late Iron Age finds. Their sound, however, might also have been unintentional or secondary to the more practical function, and for this reason they have been excluded from the actual data.

To obtain finer separations within the aforementioned three groups, I have used statistical multivariate methods and coded the information on various attributes of the objects (size, shape, ornaments) into a matrix and then computerized it. Using the SPSS Two Step Cluster Analysis procedure, I was able to separate the jingle bells further into six categories or clusters (Fig. 1), and bell pendants into four categories or clusters (Fig. 2). Each of these categories seemed to have a slightly different dating and a different distribution. A comparison with distribution maps of other northeast European bells indicates that some objects were clearly brought to Finland from Slavic, Baltic, Permian or Volga-Finnish regions (clusters 3, 4, C, D) (Apals et al. 1974: 161, 225, 266, t. 42, t. 53, t. 56, t. 61; Bliujienė 1992: 118; Gräslund 1984: 119–124; Jaanits et al. 1982: 318, 350, 365; Malinowski 1994: 183–199; Malm, Fehner 1967: 133–141; Povetkin 1992: 210–212; Spicyn 1901: t. 6, 19, 21, 24–26; Spicyn 1902: t. 3, 10–14, 32; Stankus 1995: 92; Stassiková-Stukovská 1994: 443–446 etc.), while others were made locally in Finland (clusters 1, 2). In certain cases it was even possible to attribute sets of distinctive, identical bells to some particular masters, who, in the 10th or 11th century, operated in their own workshops somewhere in the southwestern, southeastern or interior parts of Finland.

Analysing Structures, Alloys and Sound

Cast-sutures, pegs and other marks suggest that the Iron Age masters employed different kinds of metal techniques for constructing these instruments. Methods include smithing, riveting, soldering, overlaying, casting in two-part or tripartite moulds, in one, two or several parts, or à cire perdue, press-sheet metal technique, wax filigree technique etc. (cf. Lithberg 1914: 2–5; Oldeberg 1966: 82–92, 101–102, 163; Tomanterä 1991: 35–49). This multitude of techniques refers to a large number of makers and overlapping traditions. Using analogues with European bell founder tradition from more recent times (Coleman 1971: 41; Nyman 2002: 76–77, 92; Westcott *Bells and*...), it is possible to see that the Iron Age masters too were striving for good sound quality. For example, they equipped iron bells with copper cover and bronze bells with iron strikers and staples of strikers – according to vernacular masters, these are old tricks to improve the sound.

Various alloys of bell bronze, especially the proportion of tin and lead to copper, can have an influence on the sound as well: while tin makes the sound more sonorous, lead damps it down (Schad, Warlimont 1984: 275–279; Westcott *Bells and*...). The elementary analysis of sixteen Iron Age bells, made by röntgenfluorescense spectrometer by mineralogist Seppo Hornytzkyj, yielded varying results. The bells

brought from Slavic or Baltic regions had large proportions of both tin and lead; the bells made in Finland had no tin at all; and the bells originating from Permian or Volga-Finnish regions had large proportions of tin and no lead at all (Tomanterä 1991: 46–48), which is an ideal alloy for sound production. In this respect, the masters in Permian or Volga-Finnish regions seem to have been the most skillful.

Although in the majority of cases the instruments were badly damaged, in 70 instances a more or less degenerated sound was still audible. I was given permission to record these original sounds into digital audiotape and analysed them at the Music Research Laboratory in Helsinki. Spectrogram plots, made by Spectutils spectrum analysis tools, reveal that a thousand-year-old bell sound is composed of 10–20 partials. The frequencies of these partials are high, from 2 to 16 kHz (Fig. 3). In contrast with contemporary tuned hand bells and church bells (Hibbert *The Sound*...; Rossing 1984: 398–405), the spectrum is very inharmonic: it is full of close pairs of frequencies, doublets and clusters, which means that the sound can not be perceived as one single pitch. Instead, to modern ears it sounds a bit harsh and vague. Owing to the corroded metal, it also dampens more rapidly. Sound pressure levels, measured by a TES sound level meter, range from 40 to 65 dB(A).

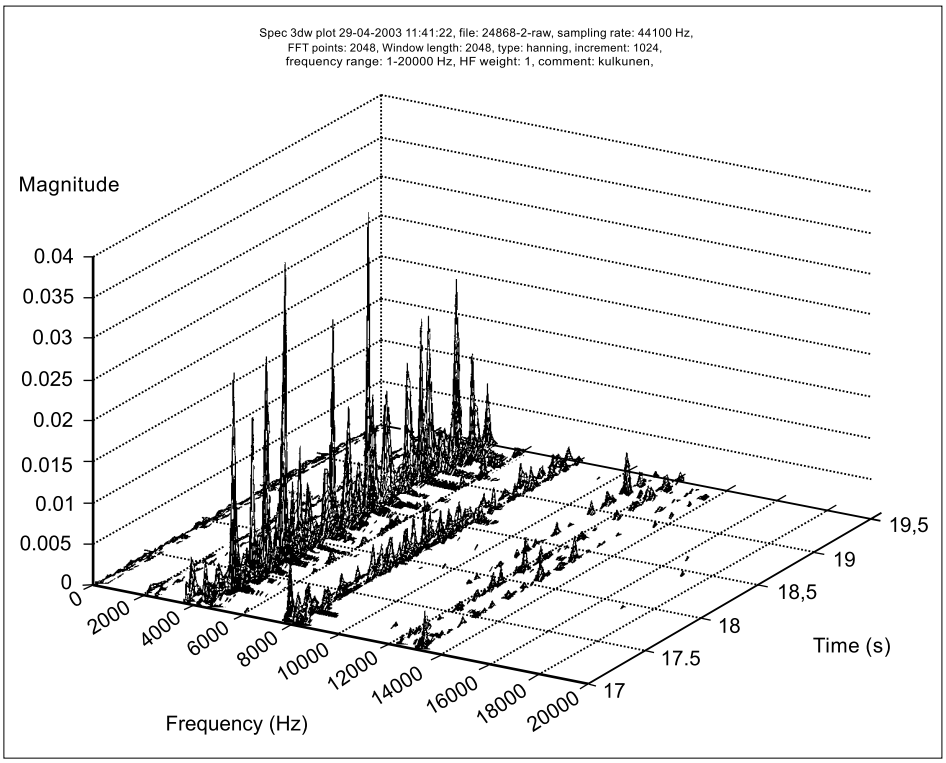


Fig. 3. Spectrogram plot depicting the sound of the jingle bell KM 24868:2.

Archaeological and Cultural Contexts

Archaeological contexts are critical to understanding the possible meaning of these ancient sounds. Although a large proportion of the instruments was found in indistinguishable contexts, 10 items were found in hoards, 32 items in cairns and barrows and 190 items in a total of 80 inhumation graves, which make up the most valuable source of information. Typical late Iron Age inhumation graves contain abundantly furnishings: besides remains of bodies, brooches, bracelets, rings, weapons, tools, vessels and peaces of bronze spiral-decorated dresses, which all were deposited with the dead. It seems fairly evident that the bells were fastened to dresses and hung from chains, chain sets, necklaces, belts, headgears and horse harnesses (Cleve 1978: 43–44, 55–56, 60–62; Lehtosalo-Hilander 1982a: 67–69, 89–94, 122–124, 285; Lehtosalo-Hilander 2000: 31, 47–48, 60–61, 98–99; Nallinmaa-Luoto 1978: 10–11, 26–28; Schwindt 1893: 18, 178). They were also sewn onto garments and pouches, where they served as buttons (Lehtosalo-Hilander 1982a: 234–235; Pälsi 1928: 75, 77). Sometimes they were even fourteen in number (Cleve 1978: 47–49). Therefore, when people wearing dresses like this were on the move, the instruments started to ring and produce jingling acoustic spaces. Men, women, children – representatives of both genders as well as age groups could have this jingle around them. In comparison with women, who were wearing delicately vibrating cast bells, the acoustic image of men and horses was different: their bells were made of cut sheet metal and generated a more clattering or rattling sound.

The contexts in which the bells were found also suggest that they were reserved for socially distinguished people, those who received the most elaborate funerals. These prominent members of society possess the most furnishings and also have glass beads, silk, scales, silver coins and silver-ornamented swords, spearheads and axes in their graves – in other words, rare and expensive articles, which had to be imported from Central Europe, Russia, Byzantium, Arabia and Persia (Lehtosalo-Hilander 1984: 292–295, 323, 348, 361). To obtain an overview of the differences in the status of graves, I have used the method developed by Finnish archaeologist Lehtosalo-Hilander (1982b: 37–47). Her method of calculation of the value of furnishing is based on Early Medieval Danish, Frankish, Slavic, Byzantine and Arabian sources which enable one to estimate the comparative prices of different articles in graves. In all analysed Finnish cemeteries – Köyliö, Luistari, Taskula and Vilusenharju (Halinen 1988: appendix 7; Koivisto 1996: appendix 3; Lehtosalo-Hilander 1982b: 41–43) – the graves containing bells were counted among the most prestigious ones (Fig. 4). Statistical tests also showed significant correlations between bells, precious metals, luxury items and the overall number of items per grave.

The uncovered cultural context can be presented as follows: In the Finnish Iron Age the bells were, to a certain extent, associated with wealth and prosperity. Together with jingling amounts of chains, coins, beads and other ornaments, they belonged to the people who benefited most from trade contacts with faraway countries, and were willing to show it in their way of dressing. Possibly this group of people even

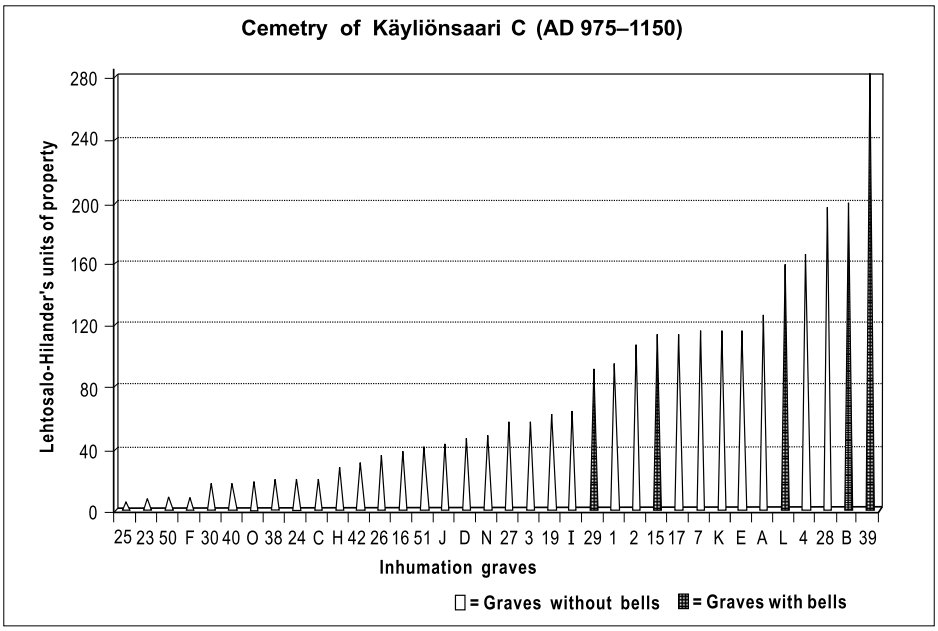


Fig. 4. Calculation of the value of grave furnishings in Köyliö.

ran the local branches of the long-distance exchange, which at that time was lively. In exchange for furs (or slaves), they brought bronze, silver, fabrics and weapons to Finland (Huurre 1995: 195–196). Bells, especially the very first ones, were imported too. It is possible to imagine that the dresses full of bells, chains, coins and other metal pendants made a reference to some kind of cultural meaning. They could, for example, support the identities of the users acoustically, and make their appearances more impressive by conveying messages concerning wealth, status and power. At least in later Finnish folk poems and spells, the guardian spirits of fur animals were considered to be so rich that they "were tottering all around" in their jingling and heavy gold and silver garments (SKVR 1933: 3305, 3307, 3308, 3318, 3320, 3336).

Ethnographical Parallels

Another possible level of meaning is suggested in Finnish folk tradition, where bells were always regarded as amulets full of prophylactic properties. Cow bells, sheep bells and horse bells were taken into use and carried by common people in calendar rituals and rites of passage, or whenever somebody crossed the limits of cultural bounds and needed protection. Together with sharp-edged, sharp-toothed and sharp-pointed metal weapons, the bells made up a magical barrier against evil spirits. (Kemppinen 1967: 40; Rantasalo 1955: 36–39, 58–60, 78, 88–89; Salminen 1916: 10, 52, 82, 83, 130, 137.)

A belief like this is of course difficult to be traced in an archaeological context, but it is still possible to try to read abstract codes that lie behind the surface. For example, the late Iron Age chest ornaments repeatedly contain the following composite or

variant pendants: bells, crosses, cowry shells (*Cypraea moneta*), Thor's hammers, axe pendants, bear's tooth pendants, webbed foot pendants and bird-shaped pendants. All these can, according to tradition, be regarded as prophylactic amulets (Cleve 1978: 119, 189; Kivikoski 1965: 22–26, 32–35; Siikala 1994: 198–200, 239–242; Vuorela 1979: 141, 215, 454). Furthermore, the late Iron Age pouches and boxes contain bells, nuts, claws, burls, hair, animal bones and pieces of sulphur, which again are well-known amulets or magical items (Cleve 1978: 87; Schwindt 1893: 147, 190–191; Sirelius 554–561, 567–568; Siikala 1994: 240–242). Membership in this kind of paradigmatic set helps to determine the identity of the individual artefacts; in this case, it gives adequate grounds for interpreting the Iron Age bells as magical items.

Conclusions

The examination of over 400 jingle bells, bells and bell pendants proves that these Iron Age objects were indisputably instruments intended for sound production. These humble musical instruments play an important role in the history of Finnish music: they are the oldest surviving, concrete remnants of Finnish musical customs. Judging from their frequency, their metallic, monotonous jingle enchanted the Iron Age people and was on certain occasions used to embellish or manipulate the soundscape. The bells were no toys, but belonged to the dresses of wealthy matrons and sword-bearing men, who often acquired their bells from far away and considered them to be dignified enough to be taken along into the afterlife. Apart from the audible past, the bells tell of prehistoric craftsmanship, communications, burial customs and beliefs. They can also shed light on the ways in which the soundworld was involved in constructing social hierarchies and expressing cultural norms, values and ideals.

SOURCES AND REFERENCES

Museum collections:

Häme Castle, Hämeenlinna. Archaeological collections.

The Museum Centre Vapriikki, Tampere. Archaeological collections.

The National Board of Antiquities, Department of Archaeology, Helsinki. Archaeological collections.

The National Museum of Finland, Helsinki. Archaeological collections.

The Regional Museum of South Karelia, Lappeenranta. Archaeological collections.

Savonlinna Provincial Museum, Savonlinna. Archaeological collections.

Turku Provincial Museum, Turku. Archaeological collections.

University of Turku, Department of Archaeology, Turku. Archaeological collections.

Vanhalinna Museum, Lieto. Archaeological collections.

Åland museum, Mariehamn. Archaeological collections.

Literature:

Apals, J., et al. (1974). *Latvijas PSR arheoloģija*. Rīga.

Bliujienė, Audronė (1992). Alinkos (Raistinės) pilkapiai. *Lietuvos archeologija, t. 8*, pp. 105–126.

Cleve, Nils (1978). *Skelettgravfälten på Kjuloholm i Kjulo*. Helsinki.

Coleman, Satis N. (1971). *Bells,Their History,Llegends, Making and Uses*. Westport, Connecticut.

Gräslund, Anne-Sofie (1984). Schellen. In Greta Arwidsson (Ed.), *Birka, No 2(1): Systematische Analysen der Gräberfunde* (pp. 119–124). Stockholm.

Halinen, Petri (1988). *Köyliön Vanhankartanon c-kalmistoa ja Euran Luistarin kalmistoa käyttäneiden yhteisöjen sosiaalinen ja taloudellinen rakenne*. Helsinki.

Hibbert, Bill (*The Sound*). The Sound of Bells. – *http://www.hibberts.co.uk/* [Viewed July 1, 2003].

Huurre, Matti (1995). *9000 vuotta Suomen esihistoriaa*. Helsinki.

Jaanits, L., et al. (1982). *Eesti esiajalugu.* Tallinn.

Kemppinen, Iivar (1967). *Haudantakainen elämä karjalaisen muinaisuskon ja vertailevan uskontotieteen valossa.* Helsinki.

Kivikoski, Ella (1965). Magisches Fundgut aus finnischer Eisenzeit. *Suomen Museo*, *Vol. 72*, pp. 22–35.

Koivisto, Satu (1996). *Tampereen Vilusenharjun ruumishaudat rautakautisen yhteisön heijastajana.* Helsinki.

Lehtosalo-Hilander, Pirkko-Liisa (1982a). *Luistari, No 1: The Graves*. Helsinki.

— (1982b). *Luistari, No 3: A Burial-Ground Reflecting the Finnish Viking Age Society*. Helsinki.

— (1984). Keski- ja myöhäisrautakausi. In Yrjö Blomstedt, Veikko Anttila, Jukka Nevakivi, Kauko Pirinen, Tuomo Polvinen, Reino Riikonen, Unto Salo, Hannu Soikkanen, Pentti Virrankoski, Jukka Tarkka (Ed.), *Suomen historia* (No 1, pp. 250–405). Espoo.

— (2000). *Luistari, No 4: A History of Weapons and Ornaments*. Helsinki.

Lithberg, Nils (1914). Koskällan. *Fataburen, Vol. 1914*, pp. 1–18.

Lund, Cajsa (1981). Archaeomusicology of Scandinavia. *World Archaeology, Vol. 12, No 3*, pp. 246–265.

Malinowski, Tadeusz (1994). Quelques idiophones en metal (grelots et clochettes) du haut moyen age polonais. In Marcel Otte (Ed.), *Sons Originels. Préhistoire de la musique* (pp. 183–199). Liège.

Malm, V. A., Fehner, M. V. (1967). Привески-бубенчики. *Труды Государственного исторического музея, № 43*, pp. 133–148.

Nallinmaa-Luoto, Terhi (1978). *Tampere-Vilusenharju. Nuoremman rautakauden kalmisto Pirkanmaalla.* Turku.

Nyman, Harri (2002). *Umpikulkusista kirkonkelloihin: vaskenvalu Kaavin Juutilassa.* Kuopio.

Oldeberg, Andreas (1966). *Metallteknik under vikingatid och medeltid*. Stockholm.

Povetkin, V. I. (1992). Musical Finds from Novgorod. In Mark A. Brisbane (Ed.), *The Archaeology of Novgorod, Russia* (pp. 206–224). Lincoln.

Pälsi, Sakari (1928). Puvustoaineksia Maskun Humikkalan kalmistosta. *Suomen Museo, Vol. 35*, pp. 71–79.

Rantasalo, A. V. (1955). *Arkea ja juhlaa vuodenaikojen vaihdellessa*. Turku.

Rossing, Thomas D. (1984). Tuned Handbells, Church Bells and Carillon Bells. In Thomas D. Rossing (Ed.), *Acoustics of Bells* (pp. 398–405). New York.

Salminen, Väinö (1916). *Inkerin kansan häärunoelma muinaisine kosimis- ja häämenoineen.* Helsinki.

Schad, C.-R., Warlimont, H. (1984). Acoustical Investigations of the Influence of the Material on the Sound of Bells. In Thomas D. Rossing (Ed.), *Acoustics of Bells* (pp. 266–286). New York.

Schwindt, Theodor (1893). *Tietoja Karjalan rautakaudesta*. Helsinki.

Siikala, Anna-Leena (1994). *Suomalainen šamanismi: mielikuvien historiaa.* Helsinki.

Sirelius, Uuno Taavi (1989). *Suomen kansanomaista kulttuuria: esineellisen kansatieteen tuloksia, No 2*. Helsinki.

SKVR 1933 – *Suomen kansan vanhat runot, Vol. VII,5: Raja-Karjalan ja Pohjois-Karjalan runot. Loitsuja. Julk. Kaarle Krohn ja V. Alava*. Helsinki.

Spicyn, A. A. (1901). Древности Бассейновъ реки Оки и Камы. *Матеріалы по Археологіи Россіи, № 25.*

— (1902). Древности Камской чуди по коллекціи Теплоуховыхъ. *Матеріалы по Археологіи Россіи, № 26*.

Stankus, Jonas (1995). Bandužių kapinynas. *Lietuvos archeologija, t. 12*, pp. 75–92.

Stassiková-Stukovská, Danica (1994). Metal rattles of the Western Slavs. In Catherine Homo-Lechner (Ed.), *La Pluridisciplinarité en archéologie musicale* (No 1-2, pp. 443–446). Paris.

Tomanterä, Leena (1991). Wachsfiligran. *Fennoscandia archaeologica, Vol. 8*, pp. 35–49.

Vuorela, Toivo (1979). *Kansanperinteen sanakirja*. Porvoo.

Westcott, Wendell (*Bells and...*). Bells and Their Music. – *http://www.msu.edu/~carillon/batmbook* [Viewed July 1, 2003].

VARPELIAI, VARPAI IR VARPELIŲ PAVIDALO PAPUOŠALAI – GELEŽIES AMŽIAUS ATGARSIAI SUOMIJOJE

RIITTA RAINIO

Santrauka

Straipsnyje aptariami 467 metaliniai barškučiai – varpeliai, varpai ir varpelių pavidalo papuošalai – Suomijoje kildinami iš viduriniojo arba vėlyvojo geležies amžiaus (400–1300 m.). Šie geležiniai, bronziniai arba sidabriniai dirbiniai (neskaitant vieno kaulinio švilpuko fragmento) yra vieninteliai Suomijoje archeologiniai geležies amžiaus radiniai, kuriuos galima laikyti muzikos instrumentais. Tyrimo tikslas – bent kiek pasiaiškinti geležies amžiaus garsovaizdį ir tuometinį muzikos supratimą. Keliami klausimai: kaip šie instrumentai skambėjo? kaip jie buvo naudojami? ką jų garsai reiškė geležies amžiaus žmonėms? Ieškant atsakymų, pasitelkiami tarpdisciplininiai metodai: statistine daugelio kintamųjų analize siekiama papildyti tradicinę archeologinę tipologiją, akustine analize tiriamas nepažeistų dirbinių garso spektras, o chemine analize siekiama nustatyti varpų metalo lydinio sudėtį, nes kai kurie jo komponentai galėjo būti naudojami tikslingai, norint paveikti skambėjimą. Nevienodų liejimo ir padengimo technologijų pėdsakai gali liudyti ir skirtingą varpų liejikų profesinį meistriškumą. Interpretuojant archeologinį kontekstą (t. y. kur ir kaip šie instrumentai buvo rasti, iš viso daugiau kaip 100 kapaviečių ir sankaupų), galima iš dalies atkurti buvusią socialinę ir simbolinę jų reikšmę. Tokios analizės rezultatai lyginami su paskesne suomių liaudies tradicija, kurioje varpai būdavo traktuojami kaip amuletai ir naudojami perėjimo ritualuose, taip pat kontroliuojant aplinkinius dirbamos žemės plotus.

Gauta 2006-06-19

STUDIA INSTRUMENTORUM MUSICAE POPULARIS XVI
Tarptautinės tradicinės muzikos tarybos Liaudies muzikos instrumentų tyrimų grupės XVI tarptautinės konferencijos straipsniai / ICTM Study Group on Folk Musical Instruments Proceedings from the 16th International Meeting

ISSN 1392–2831 Tautosakos darbai XXXII 2006

TRADITIONAL CUSTOM OF KETTLEDRUMMING DURING EUCHARISTIC PROCESSIONS IN CENTRAL POLAND (ŁOWICZ MAZOVIA REGION EXAMPLES)

JACEK JACKOWSKI
Institute of Art of the Polish Academy of Sciences in Warsaw

Subject: Still living folk custom of kettledrumming during religious ceremonies in Łowicz Mazovia region, origins of which go back to the 17th century. The role of the kettledrum as a professional, military instrument used in traditional, religious customs. The instrument as a symbol of Catholicism, and its sound as a symbol of Resurrection, splendor of ceremonies.

Purpose of study: Looking for the roots of the custom in Łowicz region, identifying similar customs in other regions and places of historical area of Poland and comparing these customs with situations in Łowicz region, describing the custom in various places in Łowicz region.

Methods: Historical, descriptive.

Keywords: Kettledrum, religious musical custom, religious procession.

Introduction

In 2002 during my field research in Łowicz-Mazovia region (central Poland), I came in touch for the first time with an interesting, undoubtedly old, historical traditional musical custom. I accidentally found an old instrument – the kettledrum in a monumental church dating to the 18th century. This instrument was kept at the church choir. The local priest informed me, that this kettledrum is used during the Eucharistic procession. After a careful examination of Polish ethnographical, musicological and ethnomusicological literature, except for a few short extracts, I didn't find any information, works or articles about this custom. In this situation I began my research and field exploration mainly in the central part of Poland. Since 2002 I have been doing research in 26 villages (parishes) in the Łowicz region. I found and documented eighteen old kettledrums (three of which are broken). As a result of my pioneer searching

I established that this custom was formerly known in various regions of Poland, and is still alive in the Łowicz region. In Native Centre of Monument's Documentation I looked through 92 catalogue sticks connected with kettledrums from the 17th and 18th centuries. Apart from some instruments from Łowicz region, there were photo documents and descriptions of instruments from Płock, Siedlce, Warszawa, Lublin, Radom and Przemyśl regions. Most of them (according to the description) were used during church processions. Based on literature, documentary films and interviews, I managed to conclude that kettledrum accompanied religious customs in Iłża near Radom (Kalita 2005: 4; documentary film directed by M. Gątkiewicz, TVP 3, 1988), in Wielopole Skrzyńskie near Rzeszów (Grad 2000: 43–45, 63; Strzałka 1993: 15–17), in Jastarnia near Gdańsk (Czalej 2005) and in Kurpie region (Chętnik 1983: 109; Saysse-Tobiczyk 1964: 130–131). In Łowicz region kettledrums accompanied liturgical ceremonies and other agro-religious customs (Ignasiak 2004; Klimaszewska 1981: 143; Lechowa 1967: 284; Zoła 2003: 154), but the origins of this custom are connected with old-Polish courtly ceremonies.

Kettledrums in Poland – Historical Scheme

Kettledrums (*tympanum*), kind of membranophon musical instrument came into Europe from Asia. It appeared in East Europe during the Crusades in the 13th century. Kettledrums in Asia (Syria, China, Japan, Tibet, Burma, India, Turkey, Georgia, Azerbaijan and others) and then in Europe, were used as a courtesy and military instrument (Blades, Bowles 2001; Czekanowska 1981). Musical ensembles with trumpets and kettledrums were a kind of aristocratic symbol. Musicians who played kettledrums had special and high social positions compared with other musicians (Blades 1975: 228; Sachs 1989: 307; Żórawska-Witkowska 1997: 124, 128). Asian kettledrums appeared in Poland in sets of Turkish janizarian and Tatar ensembles which had accompanied the "oriental" army during long military provocation (since 1241). The instruments were laced and tied in an Eastern style and were popular in Poland untill 1636 (Blades 1975: 230; Sachs 1989: 412–413). We can find a description of the janizarian ensemble at the Polish court of King August II in the historical work of Jędrzej Kitowicz (Kitowicz 1951: 379). He wrote about the alien sound of kettledrums in a very onomatopoeic way and called the musicians "Paukier" (after the German name "Pauken"). This kind of ensemble was supported by the king of Poland, Jan III Sobieski, and many Polish and Lithuanian magnates in the 17th century.

The first, basic role of kettledrums was their military function*. The oldest iconography in Poland shows military trumpeters and kettledrummers (Kamiński 1971: ill. 45). The musicians played military signals and bugle-calls as a signal to attack or retreat. In Ukraine large kettledrums called "litaury" were used by the

* We can find many extracts about military kettledrums in Polish historical literature and in popular military traditional songs, e.g.: *Kotły ogromne na pospolite ruszenie pod Gołąb* (Potocki 1907: 257–258), songs: *W kotły, bębny uderzyli, na wojenkę zatrąbili* (Gloger 1985: 53; Kolberg 1865: 156, 1888: 64), *W kotły, bębny uderzają, już na wojnę wyjeżdżają* (Kolberg 1967: 246), *W kotły biją, w trąby grają, na wojenkę wyganiają* (Kolberg 1873: 175).

Cossack army (described by Sienkiewicz 1956: 199–200), and in Russia one finds richly decorated "tołombas" (Blades 1975: 232). Researching old Polish literature is difficult because various authors used the names "drum" and "kettledrum" interchangeably (Szydłowska-Ceglowa 1977: 215–216). Sometimes more precise description allows us to distinguish between "drum" and "kettledrum". In many situations these instruments were used together.

In 17th century, there were national ceremonies based on ancient Roman triumphant processions, which also had deep religious meaning (Rożek 1976: 15, 177, 1983: 7). Apart from the king and his court, many clergymen took part in the procession. The processions were organized on various occasions: e.g. canonization, moving sacred objects, welcoming members of the upper class (bishops, Primates). The singing of solemn hymns (e.g. "Te Deum"), canon shooting, bell ringing, incense and kettledrumming accompanied baroque religious processions. The ceremony had particularly meaning after the Trident Council named the feast of Corpus Christi "triumph over heresy" (Smosarski 1996: 94). The full splendor of such religious ceremonies were one of the most important ideas of the counterreformation. In Polish historical sources, we can find a lot of information about using kettledrums during processions in Krakow – the former capital of Poland (Przyboś, Żelewski 1959: 142; Grabowski 1852: 208–209; Klonowski 1867: 516; Kolberg 1871: 298; Kronika mieszczanina… 1930: 96; Rożek 1976: 45, 86–87, 168). We have to stress that kettledrums were used in two different ways during religious ceremonies: solo and in ensembles. The famous ethnographical Polish work of Oskar Kolberg informs us about kettledrums accompanying pilgrimages (Kolberg 1887: 293; Woźniak 1993: 23). Another Polish ethnographer, Zygmunt Gloger, described two big military kettledrums in St. Peter and Paul's church (Antakalnio street) in Vilnius, Lithuania*, and another one, stored in the tower of Mary's church in Krakow used for signalization (Gloger 1985: 53). In 1596, Warsaw became the capital city of Poland. From that time on, state-religious ceremonies have been taking place at the king's court (Kitowicz 1951: 19; Szwedowska 1975; Żórawska-Witkowska 1997: 123–124). Taking after the king's court, magnate's and Primate's courts all over Poland created ensembles with kettledrummers amongst other musicians (Rozanow, Smulikowska 1974: 176–180; Golonka, Żmudziński 1994: 102–104, 111; Pośpiech 2005: 85, 88–89).

The Custom in Łowicz Region

Łowicz and the territories on the western edge of the Mazovia region date back to the 11th century and have been the historical domain / property of Gneizno archbishops since 1136, when pope Innocent II issued it according to bulla (edict) (Świątkowski 1961: 4). Łowicz, after Gniezno and Krakow, was a very important centre for church administration in Poland. The Primate's castle in Łowicz was

* These big military kettledrums are kept there – in the church of Šv. Petro ir Povilo until these days. They were donted in XVIIth century by Michał Kazimierz Pac – the founder of this church.

built after 1355 by the Archbishop Jarosław Bogoria Skotnicki and organized like a king's court. He was the first to use the title, Duke of Łowicz. The name of the Łowicz Duchy first appeared in an inventory of the Łowicz archbishop estate in 1739. Over the centuries, tradition and social consciousness established the name for local people as "Łowicz Księżaks", and the name is still in use by many local farmers. In the 17th and 18th centuries, people from Łowicz and its neighborhood were familiar with regular observance of rich, full of splendor ceremonies.

According to information from "Kurier Polski" (No 698) on the 31st of January 1750, trumpets and kettledrums accompanied *ingres* of Primate Adam Ignacy Komorowski (Szwedowska 1975: 76). Apart from other instruments, the historical ensemble of Łowicz's Primates consisted of four kettledrums as well (according to the inventory from 1792, Kwiatkowski 1939: 90). The desire to save historical instruments and the relative ease of playing the drums helped to keep alive the baroque custom of signaling, so popular in Lowicz villages. The custom is still preserved until today in religious ceremonies. Long lasting, historical superiority of archbishops had very strong, basic influence on local folk devoutness. Łowicz-diocese was established in 1992. Clergy and local people take great care of cultivating this local religious tradition; new kettledrums are made for newly established parishes.

At the beginning of 20th century, two kettledrums were used during the Corpus Christi procession in Łowicz (Łowiczanin, 1913, No 21, p. 4). It was probably due to joint processions from various churches. This practice is still remembered by elderly people – my respondents. One monumental instrument has survived until today in a Collegiate church in Łowicz. It is still used during famous Corpus Christi processions in Łowicz.

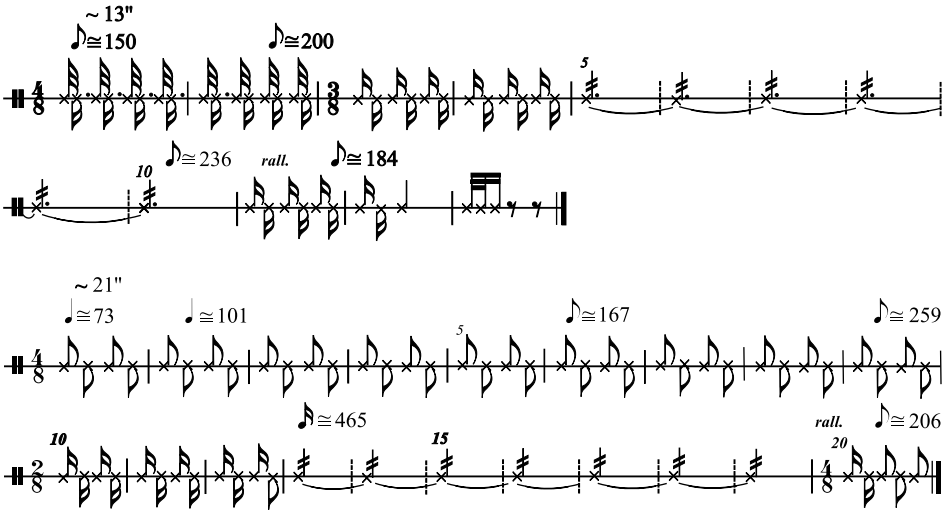


Fig. 1. Examples of performences of two kettledrummers from different neighboring villages. The first performer: Banaszczak Stanisław (b. 1935) from Słupia distr. Skierniewice; the Second one: Lesiak Jan (b. 1947) from Reczul distr. Skierniewice. *Transcription: Jacek Jackowski*

Fig. 2. Procession on the occasion of Corpus Christi.
Marian Workowski (b. 1928) from Złaków Borowy is drumming.
Photo: Jacek Jackowski, 2003. Złaków Kościelny

Situations of Kettledrumming and Figures of the Drummers

We can divide situations in which the kettledrums are used into two categories:

– Liturgical events (Eucharistic processions on the occasion of Corpus Christi, Resurrection, Indulgence, first Sunday of the Month – during the main holy Mass; during holy Mass at the Transformation; during holy Mass at night on the occasion of Christmas, etc.).
– Paraliturgical events: e.g. walking around the boundaries of fields with a banner and a kettledrum (a kind of agricultural-religious custom).

Most of the kettledrummers known to me from the Łowicz region are (or were) drummers and musicians from traditional folk ensembles (the typical traditional ensemble in Łowicz region is: violin, drum with a triangle (so called "stalka"), harmonica and sometimes clarinet). Formerly, they joined two functions and played at traditional weddings as well as during religious ceremonies. In passing on the tradition, the selection of the kettledrummer occurred in several ways:

– The next kettledrummer was chosen by a former one (a kind of traditional school of drumming).

– A kettledrummer was chosen by a local priest or local people who knew about musical abilities of the candidate.
– A musician declared himself the kettledrummer.
– A kettledrummer inherited his function after his father or grandfather.

Kettledrummers learned how to drum from their predecessors. It is very probable that contemporary performances are very similar to the former, early, historical ones. After comparing rhythms performed by various musicians, we can designate the pattern of rhythms used during processions in the Łowicz region. But each musician executes his own variation based on the pattern that marks it as a traditional way of playing. Rhythms differ a little from village to village. We can designate certain rhythms for specific situations e.g. during the Transformation, as a signal to kneel down, get up, etc. The performers claim, that these rhythms are very old and traditional. How fast the musician can play the tremolo, which is the middle part of the pattern, shows how talented he is.

Table: Information about kettledrummers and situations of kettledrumming.

Place:	**Kettledrummers in succession:**	**Situations of kettledrumming:**
Bąków, Łowicz distr.	Rolewski (unknown dates and first name) from Bąków and Stanisław Dziedziela (died ca. 1939) – both born ca. 1900; Warzywoda (unknown dates and first name); Stefan Tarkowski (b. 1936, living in Lasota near Bąków) – traditional drummer who has been playing at traditional weddings	Processions on the occasion of: Resurrection; Corpus Christi and Octave; on the first Sunday of the Month during the main holy Mass during Transformation
Bielawy, Łowicz distr.	Stanisław Przeganiała (1899–1980) drummed untill 1975; Władysław Talarowski (1915–1990); Tadeusz Miedzianowski (1936–2004)	Processions on the occasion of: Resurrection; Corpus Christi and Octave; Indulgence; during holy Mass at night on the occasion of Christmas (during performing of carol *Bóg się rodzi*); during the holy Mass during Transformation; formerly after the liturgy of Holy Saturday during walking around village
Bobrowniki, Łowicz distr.	Jan Grzejszczak (b. 1959) when he was a young boy he played guitar and percussion	Processions on the occasion of: Resurrection; Corpus Christi; Indulgence; during holy Mass during Transformation; walking around fields' boundaries with a banner and kettledrum

Boczki Chełmońskie, Łowicz distr.	Józef Rześny (b. 1923) – harmonist, Wiesław Krawczyk (b. 1943) – the son of traditional violinist, when he was 15 he drummed as member of traditional ensemble on traditional dances	Processions on the occasion of: Resurrection; Corpus Christi and Octave; Indulgence; during holy Mass during Transformation and as a signal for kneeling down and getting up; during the Way of the Cross (XII station); during walking around fields' boundaries with a banner and kettledrum on Easter Tuesday
Domaniewice, Łowicz distr.	Unknown man from Stara Wieś near Domaniewice; Henryk Kostrzewa (1919–1994); Jan Szymański (b. 1948) – traditional violinist	Processions on the occasion of: Resurrection; Corpus Christi and Octave; on every Sunday during the main holy Mass during Transformation
Godzianów, Skierniewice distr.	Mozga (unknown dates and first name) nickname: Franowski; Sylwester Kowara (unknown dates, probably born in at the end of XIX century) – traditional violinist and cornet player	Processions on the occasion of: Resurrection Corpus Christi and Octave; on the first day of Christmas at every holy Mass; during the Transformation on the main holy Mass on Sunday
Janisławice, Skierniewice distr.	Piotr Koter (unknown dates) drummed untill 1939; Marian Machura from Lnisno (unknown dates); Józef Maj from Borysław (unknown dates); Jan Lesiak (b. 1947) – traditional drummer, he played percussion as well	Processions on the occasion of: Resurrection Corpus Christi and Octave; Indulgence; Pentacostal Day; formerly on Sunday during holy Mass during Transformation
Kocierzew, Łowicz distr.	Dębski (unknown dates) drummed untill 1939; Zygmunt Rześny (b. 1951) – traditional drummer and singer in a church choir	Processions on the occasion of: Resurrection Corpus Christi and Octave, the first Sunday of month (apart from period from November until March); on Sunday during holy Mass during Transformation; during peregrination of saint icons; during pilgrimages
Kompina, Łowicz distr.	Aleksander Feliga from Gągolin (unknown dates) before the second World War II; Wojciech Kucharski (b. 1957)	7 days before Maundy Thursday – walking around village every evening (about 8–10 p.m.); procession of Resurrection; walking around fields' boundaries with a banner and kettledrum on Easter Monday at night and early in the morning; during pilgrimage to Częstochowa (before the second World War)

Łowicz, Łowicz distr.	Franciszek Wysocki (unknown dates) from Placencja; Jan Więcek (unknown dates); Wiesław Szkop (b. 1941); Paweł Waracki (b. 1964)	Consecration of cathedral church in Łowicz; welcoming of Primate of Poland; Processions on the occasion: Resurrection; Corpus Christi (during singing supplication *Święty Boże* and *Te Deum* hymn) and Octave; Indulgence; during holy Mass during Transformation and as a signal for kneeling down and getting up; during pilgrimages to Częstochowa and to local sanctuaries (Miedniewice, Domaniewice); monumental kettledrum was probably borrowed from collegiate church for agro-religious customs in Arkadia, Placancja, Mysłaków, Zielkowice, Bobrowniki
Słupia, Skierniewice distr.	Karwalscy brothers (unknown dates); Feliks Banaszczak (b. 1905) started drumming ca. 1959; Stanisław Banaszczak (b. 1935) – traditional drummer	Processions on the occasion: Resurrection; Corpus Christi and Octave; Indulgence; formerly on every Sunday of the month during holy Mass during Transformation
Stara Rawa, Skierniewice distr.	Jan Kaczorowski (died 1980) – trombone player in tsar brass orchestra, cornet player, organist; Franciszek Ostrowski (unknown dates); Kazimierz Jakubik (unknown dates), Ignacy Jacak (unknown dates), Stefan Walendzik (unknown dates), Marek Zwoliński (b. 1959)	Processions on the occasion: Resurrection Corpus Christi and Octave, Indulgence, the first Sunday of month; Maundy Thursday
Zduny, Łowicz distr.	Konstanty Górajek (ca. 1909–1989); Sebastian Nowak (b. 1982) – student in school of music in percussion class	Processions on the occasion: Resurrection Corpus Christi and Octave, Indulgence, the first Sunday of month; on Sunday during holy Mass during Transformation
Złaków Kościelny, Łowicz distr.	Szewczyk (unknown first name and dates); Workowski (unknown first name and dates); Marian Workowski (b. 1928) – traditional drummer	Processions on the occasion: Resurrection Corpus Christi and Octave, Indulgence, on Sunday during holy Mass during Transformation; during blessing; at the end of waking hours at Christ's Grave during singing *Witaj*, *Matko uwielbiona* (Zoła 2003: 154)

Commentaries, Opinions and Interpretations of the Custom

It is not easy to establish the meaning, roots and origins of the custom based on interviews with performers, clergy and local people. We can distinguish four categories of function, opinion and interpretation:

- The onomatopoeic meaning connected with words from Mathew's Gospel (28: 2–4). The sound of the kettledrum expresses and imitates the earthquake which took place during the Resurrection:

  > There was a violent earthquake, for an angel of the Lord came down from heaven and, going to the tomb, rolled back the stone and sat on it (Mat. 28: 2, New International Version).

- Expressing and stressing the people's joy at Christ's triumph over death and giving honor to Christ, who is King.
- Signal and organizational function. The sound of kettledrum informs people who participate in long processions when to kneel down, to get up, etc.
- Aesthetic function. The sound of the instrument together with the sound of bells, people's voices and shots adds splendor and dignity to the religious fest and ceremony.

Monumental Instruments

It's very difficult to find information about the origins of the monumental kettledrums, the instruments which we find in Łowicz region's villages. Most of them are very old, c.a. 18th and 19th centuries. None of my informers could remember where the kettledrums came from or when they were first used in churches. I collected few presumptions:

- The instruments were taken from military ensembles (Łowicz and its region was an important strategic area in the historical period).
- Some instruments could have been made by wandering groups of Gypsies who, among other things, also made cooking kettles, or by local blacksmiths.

Two of the kettledrums I found are engraved. One sentence is illegible, the second one states: "These kettledrums are purchased for church needs by grateful parishioners and a parish priest on 20 April 1777". The instrument from Bielawy bears a label of a well-known factory in Poland that came into being in 1888 in Częstochowa (Vogel 1980: 188).

The kettledrums are made of copper or brass. Membranes are made of either dog, calf, ram or goat skin. Sticks are wooden (oak-tree, ash-tree, hornbeam). All kettledrums are supported with screws for tuning. The instruments are stored in the choir part of a church. The kettledrummers are responsible for regular protection and preservation of the instruments (e.g. the membrane is regularly oiled).

Conclusions

Descriptions presented in this article are the attempt to explain the historical roots of the still living custom of kettledrumming during religious processions, and are a contribution to further ethnomusicological research, which could focus on comparing rhythmic patterns from various villages and the ways of beating numerous kettledrums. Results of pioneer research presented here touch on a very important sphere of traditional piety, still not well analyzed in Polish ethnomusicology – the use of traditional (e.g. clapper, rattle) and professional (e.g. organ, kettledrum) musical instruments in church and during religious rituals. The kettledrum is a professional instrument which was used formerly used (in 17th and 18th century) during courtesy and church ceremonies and was played by professional musicians. This old tradition was conserved in many villages of Łowicz Mazovia as a kind of religious folk tradition, because most of my informers and kettledrummers did not know about the origins or meaning of this custom. They very often said, "This custom is very, very old" or, "My grandfather told me about this old custom" and, "I don't know where and when the custom comes from". But I met a few people who associated the kettledrumming with historical splendor of the Primate Łowicz. In a few places in the south-east part of Poland, we can find a very similar custom; local people consider the use of the kettledrum during religious ceremonies as a symbol of the ultimate triumph of Christianity over Islam. A popular old legend about the king Jan III Sobieski and his victory in Vienna, tells how he left kettledrums, which were spoils of the battle, in every village. This problem is still waiting for research and explanation. The comparison of the south-east Poland tradition with kettledrumming in central Poland (Łowickie) should be the next step of my research.

The custom of kettledrumming during processions disappeared in many parishes in the Łowicz region due to the kettledrummer's death and the lack of followers. However, there are still some villages where this tradition has been cultivated and respected for many, many years.

REFERENCES

Blades, James (1975). *Percussion Instruments and Their History*. London.

Blades, James, Bowles, Edmund A. (2001). Entry: Kettledrum. In Stanley Saide, John Tyrrell (Eds.), *The New Grove Dictionary Of Music And Musicians* (Vol. 25, pp. 483–497). London.

Bystroń, Jan Stanisław (1960). *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce. Wiek XVI–XVIII* (Vol. II). Warszawa.

Chętnik, Adam (1983). *Instrumenty muzyczne na Kurpiach i Mazurach*. Olsztyn.

Czalej, Sławomir (2005). „Bęblowanie" na cześć Pana. *Gość Gdański from 27 March 2005, addition to Gość Niedzielny, No 13/46*, p. VI.

Czekanowska, Anna (1981). *Kultury muzyczne Azji*. Kraków.

Dahlig, Piotr (1988). Instrumentarium muzyczne w dziełach etnograficznych Oskara Kolberga. *Muzyka, No 3*, pp. 76–77.

Gloger, Zygmunt (1985). *Encyklopedia staropolska ilustrowana* (Vol. III, entry: Kocioł, p. 53, entry: Pałkierz, pp. 317–318). Reprint of edition from 1900–1903. Warszawa.

Golonka OSPPE, Jan, Żmudziński, Jerzy (1994). *Muzeum 600-Lecia Jasnej Góry*. Jasna Góra-Częstochowa.

Grabowski, Ambroży (1852). *Starożytne wiadomości o Krakowie. Zbiór pism i pamiętników tyczących się opisowéj i dziejowéj przeszłości, oraz zwyczajów téj dawnéj stolicy kraju, z dodatkiem różnych szczegółów Polaków zająć mogących*. Kraków.

Grad, Jan (2000). Turki – wielkanocne straże grobowe. Pochodzenie obyczaju. *Turki. Straże grobowe Polski południowo-wschodniej 1998–1999.* Stalowa Wola.

Ignasiak, Roman (2004). Mazowieckie tradycje Bożego Ciała. Procesja w Złakowie Kościelnym. *Wierzyć Życiem. Pismo Akcji Katolickiej Archidiecezji Warszawskiej, No 6/7*, p. 6.

Jackowski, Jacek (2005). Zwyczaj gry na kotłach w Łowickiem. Źródła historyczne i praktyka współczesna. *30 lat Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych w Szydłowcu. Materiały sympozjum Szydłowiec, 19 Mai 2005 r. Szydłowiec*, pp. 65–79.

— (2006). Zwyczaj bicia w kocioł podczas procesji eucharystycznych: Studium na podstawie badań terenowych w Łowickiem. *Polski Rocznik Muzykologiczny* (pp. 167–194). Warszawa.

Kalita, Marek (2005). Iłżeckie barabanienie. *Nasz Dziennik, No 72 (2177) 26–28 March*, p. 4.

Kitowicz, Jędrzej (1951). *Opis obyczajów za panowania Augusta III.* Wrocław.

Klimaszewska, Jadwiga (1981). Doroczne obrzędy ludowe. *Etnografia Polski. Przemiany kultury ludowej* (pp. 127–153). Wrocław–Warszaw–Kraków–Gdańsk–Łódź.

Klonowski, Teofil (1867). *Szczeble do nieba* (Vol. I). Poznań.

Kolberg, Oskar, *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa...* 1865 (1962), Vol. 2: Sandomierskie; 1871 (1962), Vol. 5: Krakowskie; 1873 (1963), Vol. 6: Karkowskie II; 1887 (1964), Vol. 20: Radomskie I; 1888 (1964), Vol. 21: Radomskie II; 1967, Vol. 46: Kaliskie i Sieradzkie II). Wrocław, Poznań, Kraków.

Kronika mieszczanina... (1930). *Kronika mieszczanina krakowskiego z lat 1575–1595.* Edited Henryk Barycz. Kraków: Bibljoteka Krakowska No 70.

Kwiatkowski, Władysław (1939). *Łowicz prymasowski w świetle źródeł archiwalnych*. Warszawa.

Lechowa, Irena (1967). Obrzędowe obchodzenie granic pól w Łowickiem w świetle materiałów porównawczych. *Łódzkie Studia Etnograficzne* (Vol. IX, pp. 277–301). Łódź.

Łowiczanin (1913). *Łowiczanin No 21*, p. 21.

Maciejewski, Tadeusz (1978). *Z przeszłości muzycznej Łowicza*. Łowicz.

Pośpiech, Remigiusz (2005). Kapela klasztorna na Jasnej Górze jako źródło do poznania rozwoju instrumentarium w Polsce XVIII i XIX. *30 lat Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych w Szydłowcu. Materiały sympozjum Szydłowiec, 19 Mai 2005. Szydłowiec*, pp. 81–89.

Potocki, Wacław (1907). *Ogród fraszek* (Vol. I). Lwów.

Przyboś, Adam, Żelewski, Roman (Eds.). (1959) *Dyplomaci w dawnych czasach. Relacje staropolskie z XVI–XVIII stulecia*. Kraków.

Rozanow, Zofia, Smulikowska, Ewa (1974). *Skarby kultury na Jasnej Górze*. Warszawa.

Rożek, Michał (1976). *Uroczystości w barokowym Krakowie*. Kraków.

— (1983). *Tradycja wiedeńska w Krakowie*. Kraków.

Sachs, Curt (1989). *Historia instrumentów muzycznych*. Kraków.

Saysse-Tobiczyk, Kazimierz (1964). *Na Mazowszu*. Warszawa.

Sienkiewicz, Henryk (1956). *Ogniem i mieczem* (Vol. I). Warszawa.

Smosarski, Józef (1996). *Świętowanie doroczne w Polsce*. Warszawa.

Starzałka, Maria (1993). *„Meus" – Dlaczego biją w bęben? – XXVII Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu n. Wisłą* (pp. 15–17). Lublin.

Szwedowska, Jadwiga (1975). *Muzyka w czasopismach polskich XVIII wieku. Okres saski (1730–1764): Bibliografia i antologia*. Kraków.

— (1984). *Muzyka w czasopismach polskich XVIII wieku. Okres stanisławowski (1764–1800): Bibliografia i antologia*. Kraków.

Szydłowska-Ceglowa, Barbara (1977). *Staropolskie nazewnictwo instrumentów muzycznych*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk.

Woźniak, Andrzej (1997). Obrzędy i praktyki religijne mazowieckiej wsi przeduwłaszczeniowej (koniec XVIII–I połowa XIX w.). *Kultura ludowa Mazowsza i Podlasia. Studia i materiały* (Vol. II, pp. 19–37). Warszawa.

Vogel, Beniamin (1980). *Instrumenty muzyczne w kulturze Królestwa Polskiego*. Kraków.

Zoła, Antoni (2003). *Melodyka ludowych śpiewów religijnych w Polsce*. Lublin.

Żórawska-Witkowska, Alina (1997). *Muzyka na dworze Augusta II w Warszawie*. Warszawa.

LITAURŲ MUŠIMO TRADICIJA PER EUCHARISTINES PROCESIJAS VIDURIO LENKIJOJE (MOZŪRIJOS LOVIČO KRAŠTO PAVYZDŽIAI)

JACEK JACKOWSKI

Santrauka

Liaudiškas litaurų mušimo paprotys, atsiradęs dar XVII amžiuje, iki šiol tebegyvuoja Mozūrijos Lovičo krašte. Ši tradicija kadaise buvo žinoma visoje Europoje: be trimitais pučiamų fanfarų ir litaurų garsų neapsieidavo jokios svarbesnės iškilmės didikų dvaruose. Toks muzikinis akompanimentas buvo ypač populiarus pasaulietinėse ir ankstyvosiose bažnytinėse lenkų ceremonijose. Straipsnyje pažymima, jog litaurai Rytų Europoje pasirodė po kryžiaus žygių kaip karinės ir dvaro muzikos instrumentas.

Istorinis Lenkijos arkivyskupų sostas buvo įsikūręs Lovičo mieste, tad vietos valstiečiai nuo seno turėjo progą stebėti prašmatnias, įspūdingas bažnytines ceremonijas, kurių tam tikrą dalį (litaurus) jie perėmė ir pritaikė savo religiniuose papročiuose (eucharistinėse bei Velykų procesijose ir pavasarinėse žemdirbystės apeigose).

Per pastaruosius trejetą metų aš tapau pirmuoju tyrinėtoju, aprašiusiu ir užfiksavusiu iki šiol gyvuojantį šį paprotį. Atlikėjai ir dabar naudoja įspūdingus istorinius muzikos instrumentus, pavyzdžiui, vienas jų buvo datuotas 1777 metais. Kaip rodo ritmų pavyzdžių transkripcijos, skirtingose Lovičo krašto vietose jie gerokai įvairuoja. Daugelis bažnytinių litaurų mušėjų liaudiškais muzikos instrumentais groja tradiciniuose ansambliuose.

Retkarčiais kai kurių šios tradicijos apraiškų galima rasti ir kitose Lenkijos vietose, tačiau tik Lovičo krašte ji tebegyvuoja ir yra plėtojama visame regione.

Gauta 2006-06-02

STUDIA INSTRUMENTORUM MUSICAE POPULARIS XVI
Tarptautinės tradicinės muzikos tarybos Liaudies muzikos instrumentų tyrimų grupės XVI tarptautinės konferencijos straipsniai /
ICTM Study Group on Folk Musical Instruments
Proceedings from the 16th International Meeting

ISSN 1392–2831 Tautosakos darbai XXXII 2006

THE STORY OF THE *MORA-HARP*: MUSEUMISATION AND DE-MUSEUMISATION

GUNNAR TERNHAG
Department of Culture and Media Sciences,
University of Dalarna, Falun, Sweden

Subject: The making of a musical instrument into a museum specimen and its way back to the musical life.

Purpose of the study: To describe and interpret the process of how a certain *nyckelharpa* became a museum specimen and how it was revived.

Method: Culture analyses.

Keywords: Folk musical instrument, museumisation, de-museumisation, *nyckelharpa*, revival.

Sometime before 1915, the famous Swedish artist Anders Zorn (1860–1920) acquired a very special *nyckelharpa*[1]. The circumstances for this acquisition are very little known. According to some later sources, he bought or received the instrument from the owner of a farm in the village of Garberg, not far from his fishing-cottage at Gopsmor, situated some 15 kilometres from his home in Mora. The *nyckelharpa* was probably mediated by Zorn's attendant at the fishing cottage, Mr. Frans Estenberg, who used to provide his master with antiques.

The bow of the *nyckelharpa* was not included. It had none of its three probable strings. Moreover, the instrument missed nine of its twelve characteristic keys[2]. In short, the *nyckelharpa* was far from playable when Anders Zorn became its owner.

The *nyckelharpa* from Mora, Sweden, called the *Mora-harp* – the museum specimen, that has been the role model for many revived instruments.
Photo: The Zorn-museum, Mora, Sweden

There is practically no knowledge about how the instrument came to the farm where it was kept before Zorn took possession of it. It is even uncertain whether the *nyckelharpa* belonged to the former owner for more than a short time. The instrument could be of local origin or built somewhere else, no one knows. Its history is definitely lacking in substance.

Unfortunately, there is no knowledge about Anders Zorn's motifs for obtaining the musical instrument[3]. He was indeed a great collector of local antiques: from small items for the house-hold, to entire medieval wooden houses built with so called cross-jointing technique. He bought them from professional antique-dealers as well as from private owners. Gradually his collections grew larger. Purchasing the *nyckel-harpa* was perhaps a conscious choice, perhaps not. Many of the pieces he collected were old and beautiful, which seem to be the two characteristics that guided him. Actually, the *nyckelharpa* could be described with these words – useable for both experts in organology and all the visitors in the Zorn-museum in Mora, where the instrument is displayed today[4]. It belonged to the rich estate of Anders Zorn, which after the death of his wife Emma in 1942 was donated to the state of Sweden in order to establish a museum over the great painter.

The *nyckelharpa* in Mora is interesting most of all because of its age. It has some carvings on the back of its neck: "1526" and a pair of crossed arrows. Musicologist Jan Ling investigated the instrument in his doctoral dissertation (1967) on the *nyckelharpa* as a folk music-instrument in Sweden (Ling 1967; cf. Ahlbäck 1980). He especially examined the carvings and questioned whether the year 1526 could be the year when the instrument was made or not. He used the Carbon 14-method to get some reliable knowledge about the age of the wood, which then was fairly unconventional in a musicological study. He also compared the style of the carvings with hand-writings in sources from the first decades of the 16th century.

The pair of crossed arrows is puzzling, since this emblem later became the symbol for the county of Dalarna, where Mora is situated. But Ling did not see this part of the carvings as an evidence for a connection to Dalarna or Mora. The reason is simply that the symbol did not exist in the 16th century.

Ling's conclusion is that the year 1526 could be correct, that is the carvings dated from that year. No available facts deny such a statement. However, his arguments have recently been questioned (Allmo 2005). According to Ling's opponent, the *nyckelharpa* in Mora is approximately 150 years younger. But the inscribed year is still on the instrument and a revision of Ling's conclusion has difficulties in being accepted by all visitors who admires the *nyckelharpa* in its theft-proof exhibition case.

In fact, the *nyckelharpa* in Mora is interesting not only because of its probable age. In addition, it has so many differences compared to other old *nyckelharpas* that it nearly forms a type of its own (cf. Ahlbäck & Fredelius 1991). Its body has a very peculiar shape – like a guitar. Its ribs are made in so called wrap-technique (not carved out of a solid piece of wood like other old *nyckelharpas*) and its sound holes have an unusual shape (like hearts). It has very few strings (three) and no drone

string (which constitutes the modern *nyckelharpa*). To sum up: the *nyckelharpa* in Mora is easily recognised. Therefore, this particular musical instrument is well-known among nyckelharpa-players and aficionados.

Museumisation

Although the *nyckelharpa* in Mora has a number of unique characteristics, its path into the collections of the museum is rather typical. Many artefacts in museum-collections have unknown destinies before they became museum specimens. Only some decades ago museum curators were not that interested in the context of the objects as their modern colleagues are[5]. At best, in the catalogues were documented the name of the object, its geographical origin, its local name together the name of the salesman or donator. Regrettably, rarely the history connected to the artefact was written down. Many objects exhibited therefore appear without a history, except for the fact that they belong to a certain museum.

The making of a museum specimen can be called *museumisation*[6]. The process of collecting, describing, keeping and exhibiting an object gives it a certain value or meaning, quite different from what it had before it came into the museum. This change of meaning is the core of museumisation as a theoretical concept. However, this transformation is normally the result of the non-glamorous everyday-work in any museum. The change of statues of an object is subsequently done in small steps, which contributes to make this significant transformation more or less invisible.

Even if the term is quite established, there are differing interpretations, or let's say accentuations[7]. One element in the process is the *institutionalisation* – the transformation of an object from the private sphere to the public, from being just a thing to an object with a definite name and a unique number in the catalogue. Another accentuation stresses the *legitimisation* as the most important content of the museumisation-process. This shift of cultural value happens when a collected object is incorporated in a museum's catalogue and then hallmarked as a cultural heritage. A third aspect of the term emphasises the *staging* of a collected object, that is how an object is placed in a totally different visual and physical context than it had as a privately owned thing. "Almost nothing displayed in museums was made to be seen in them", as Susan Vogel drastically points out (Vogel 1991).

These three accentuations is nevertheless summarized to be a process of symbolisation, which is almost a synonym to museumisation. This is namely what happens when an artefact is collected by a museum, kept and displayed there. The object is turned to a symbol: a symbol for lots of other, uncollected objects of the same sort, a symbol for an activity connected to the object, a symbol for a historic era, a symbol for a group of people, for certain cultural values. But the symbolisation-process is not only done by the museum, the visitors are also involved in this radical change of the object's meaning. The interpretation of the object's meaning is done from both sides.

The museumisation of objects unites all kinds of museums, those working with natural history as well as those with cultural history. Consequently, music-museums are also changing the meaning of their musical instruments: from sound-producing tools to often silent symbols. (The "sounds of silence" are actually announcing the instruments' new role.) The instruments are displayed to tell histories, not so much their own histories, because those are frequently missing, but histories of musical milieus or epochs. Standing in front of a musical instrument, we as visitors therefore see not only the object displayed, but the history it tells as a symbol. Sometimes we don't even discover the instrument itself, because the larger history is more catching. As visitors we literary see the history through the instrument.

The incorporating of the *nyckelharpa* in Mora is a good example of museumisation. The instrument became institutionalised when it was registered and received an ID-number. At that moment, it was legitimised as a valuable *nyckelharpa*, and now it is certainly staged in its new setting: displayed in the proper spotlight with a correct narration next to its exhibition case.

As a symbol the *nyckelharpa* in Mora gives several associations. It can symbolise the wealth of Anders Zorn, who could afford to buy and keep this very special musical instrument. Or it can symbolise the proud history of folk music in Sweden. As a matter of fact, the meaning of the displayed *nyckelharpa* is something between the Zorn-museum and its visitors.

For the continuation of the story, the legitimisation of the *nyckelharpa* as an old and valuable musical instrument was the most essential part of its museumisation. The cultural value it obtained was no doubt the prerequisite for developing the museum specimen into a sound-producing tool again, which occurred in the 80s.

The *Mora-harp*

In 1982 a young fiddle-player and future violin-maker, Anders Norudde, happened to see a replica of the *nyckelharpa* from Mora. The instrument was made by a man who both played and made *nyckelharpas*, i.e. normally the common models. Both of them attended a course for players of the revived so called Swedish bagpipe[8].

The quality of the replica immediately struck the young fiddler. He was very found of drone-music and played already bagpipe and bowed-harp. The replica was very close to the museum specimen. It was diatonic like its role-model and had gut-string as the old instrument most likely had. His exaltation over the instrument was so overwhelming that he instantly bought it during the course.

Anders Norudde immediately began to practice his new instrument. At the beginning he did not change the instrument, although he as a professional violin-maker definitely had the capacity to develop it. But after becoming more and more acquainted with it, he started to add keys in order to enlarge its register. The originally diatonic instrument became then more and more chromatic. The need for more tones was mainly a result of Anders Norudde's involvement in a folk music-band. Playing together with other musicians required an instrument that was playable in more than one single key.

The process of expanding the instrument's tonal register went on gradually for several years. In stead of making a totally chromatic instrument, Norudde himself made other replicas which he tuned in other keys than the first replica. Changing keys when playing with the band forced him to alter *nyckelharpas*. When he did that on stage, it was surely a mysterious ceremony in the eyes of the audience. Seemingly identical *nyckelharpas* with seemingly the same sound! Why change then?

After some years of experience with the *nyckelharpa* from Mora, Anders Norudde got the idea to order a replica that could be stringed to function as a bass-*nyckelharpa*, tuned one octave lower. He then used modern nylon-strings on his first instrument. With thick nylon-strings on the second instrument, it could serve as a bass-*nyckelharpa*. The purpose was to be able to play in parallel octaves with the first replica. The new instrument was made by a professional maker of folk music-instruments, Mr. Leif Eriksson, who actually was as involved in launching the *nyckelharpa* from Mora as Anders Norudde. As a matter of fact, the revival of the museum-specimen would never have succeeded without the cooperation between these two creative men.

Anders Norudde recalls that the band used five (!) different versions of *nyckelharpas* in their gigs in the end of the 80s. His band – *Hedningarna* (The Heathens) – became very successful and toured in and outside Sweden[9]. During their shows the *nyckelharpa* from Mora had an essential role, both visually and musically.

Another part of the development of the *nyckelharpa* (or *nyckelharpas*) from Mora was the installing of microphones and other equipment for connecting the instruments to the band's PA-system. With a great deal of inventiveness, Anders and his band-mates modified the instruments to still look acoustic, but sound electronic. The electronic adaptation actually demanded the same amount of craftsmanship as the original making of the instruments. With all the equipment on and in the *nyckelharpas*, they had the fascinating image of a mixture between something old and super-modern. A kind of electrified ancientness!

Very crucial for the story of the revived *nyckelharpa* from Mora is the instrument's denomination. From its very first appearance on CD, which happened in 1989, it has been called the *Mora-harp* (Sw. *Moraharpa*), nothing else. Everyone within the Swedish folk music-scene speaks about *Mora-harps* with matter of course. The name can be seen on concert posters and in CD-booklets. There is no doubt that the name *Mora-harp* is well established in the particular terminology. So established in fact, that the revived instrument has become an own type, or at least an own sub-type among the *nyckelharpas*.

The dissemination of the *Mora-harp* was, from the beginning, parallel to the success of Anders Norudde's band. Their – and his – successful career inspired a number of other musicians to try the instrument, which in several cases resulted in buying a *Mora-harp* from Leif Eriksson. From his workshop he easily followed the band's impact on receptive folk musicians in Sweden. To be honest, his own interest for the instrument in question started before Anders Norudde got involved in the

process. Leif Eriksson had already made his own replica of the museum specimen, when Norudde met the instrument in 1982. Eriksson's first replica was made after a drawing of the instrument that he bought from the Music Museum in Stockholm. Although the drawing was not quite exact, its measurements gave good support for the talented craftsman Eriksson.

Since *Hedningarna*'s break-through, Leif Eriksson has made more than 50 *Mora-harps* for approximately the same amount of musicians. This number tells a lot about the dissemination of the instrument, although there are some other makers as well. According to Eriksson, several of the players of the *Mora-harp* are professional or semi-professional musicians, who also play the modern *nyckelharpas*. Even if Eriksson want to make true copies of the museum-specimen, every customer can decide the number of keys and the scale of the instrument. Almost everyone uses this option, which means that every instrument coming from Eriksson's workshop is unique. That is to say: they look the same, but do not function and sound the same.

Today, the *Mora-harp* is heard not only in folk music-bands of different sorts; it is also used in bands playing so called early music, as well as in bands that appear in medieval re-enactments.

The *Mora-harp* seems most of all to be liked by a growing number of musicians because of its musical potential, which means its specific sound and its adaptability to different genres. It is also relatively easy to learn, an advantage one should not underestimate. Further, compared to modern *nyckelharpas*, the *Mora-harp* is more practical to handle and to carry: smaller and more robust. In short, its success is understandable if seen from the musicians' point of view.

Pioneer Anders Norudde has continued to develop the instrument. He has made a *Mora-Oud*, which is a plucked variant of the instrument, i.e. without keys. The neck of this instrument has no frets. Recently he has made a *Mora-Dulcimer*: another keyless variant, but with frets on its neck and playable also when lying on a table. Both variants have the original shape of the body. His innovations foreshadow that the *Mora-harp* will soon be a family of related instruments.

Certainly, the *Mora-harp* has had a remarkable way from the exhibition case in the Zorn-museum to today's bandstands and recording-studios. Today it exists in many variants: acoustic and amplified, with different number of keys and different scales, even bowed and plucked, and is heard in many kinds of music[10]. The *Mora-harp* is without doubt back in business again[11].

De-museumisation

Even though the return of the *Mora-harp* is an unmistakable revival and there are relevant terms for describing such a phenomenon[12], it is tempting to regard the success of the instrument as a reverse process of museumisation, or an example of *de-museumisation*. In contrast to its history before Anders Zorn acquired the instrument and when it turned into a museum specimen after his death, its revival is quite simple to reconstruct. The entrepreneurs are still active, like the ones just mentioned, and its

appearances on records have left certain traces of the dissemination of the instrument. Most important, all revived *Mora-harps* are extant, either still played on or hanging on living room-walls. This difference of knowledge is probably significant for many revived musical instruments. Consequently, their modern stories are more known than their pre-histories, although the latter are considered more appealing. In this article, however, the *Mora*-harp's revival is as fascinating as its early history.

This case of de-museumisation also has its accentuations, but they are interestingly enough not the same as when the old *nyckelharpa* was incorporated in the collections of the museum in Mora.

Firstly, it is very obvious that the de-museumisation of the *nyckelharpa* in Mora has resulted in a *de-institutionalisation*. The new-made musical instruments with the *Mora-harp* as a prototype are, with a few exceptions, privately owned. They are certainly not registered or even numbered. Lying or hanging beside other musical instruments in a musician's collection, a new-made *Mora-harp* represents one of several tools for music making. In this respect its status does not differ from the other musical instruments which the musician can choose between. In its revived form, the *Mora-harp* has become a musical instrument among others.

The question whether the revived *Mora-harp* has gone through a *de-legitimisation* or not is a bit complicated. On one hand, the revival of the instrument had never happened without its position as a hallmarked cultural object. Its status as a highly estimated museum specimen has definitely served as a prerequisite for the whole development described above. Already the denomination of the instrument underlines the connection between the ancient *nyckelharpa* in the museum in Mora and all modified copies of it.

On the other hand, both makers and musicians have obviously felt a certain amount of freedom to alter the newly-made instruments in relation to the role-model. All the variations of the revived *Mora-harp* could then be regarded as an evidence for a loss of the legitimisation: the replica takes its own life. At least, the high cultural prestige of the *nyckelharpa* as a museum specimen has forced few makers, if any, to make true replicas. When it comes to the musicians they have hardly been obliged to play only traditional music of the original *Mora-harp*. The diversity of the instruments and the many kinds of music played on revived *Mora-harps* could be interpreted as signs of a de-legitimisation.

Actually, the legitimisation and the de-legitimisation are connected powers. Even if the high cultural status of the instrument was the requirement for the revival, the new-made *Mora-harps* must be modified – modernised, if you wish – in order to function as musical instruments of today. In the hands of the musicians the instruments are *both* part of a cultural heritage and musical instruments like many others. This combination of vital values is most likely the secret behind the success of the instrument.

Thirdly, the revived *Mora-harps* are unquestionably heard and seen in other contexts than the exhibited *nyckelharpa* in the Zorn-museum. They are therefore differently presented – strictly speaking, staged in totally different ways. Thus, it is

a matter of *re-staging*, not de-staging. The modern *Mora-harps* are normally seen in the hands of their owners, played upon and heard together with other musical instruments, acoustic ones as well as electronic. Principally, the handling of them does not differ from other instruments. With their adaptability to different genres, the visual contexts vary. In an authentic folk music band, a *Mora-harp* has one image, while in an early music-band it has another. Already a study of how the new-made *Mora-harp* is embedded visually would say a lot about its position in today's musical life.

These three aspects of de-museumisation constitute parts of an ongoing symbolisation, which gives the *Mora-harp* new meaning(s) in its new settings. Obviously, outside its exhibition case this musical instrument is no longer any museum specimen, although that status was the prerequisite for the revival. Its former status is interestingly enough preserved in the name of the instrument. Talking and writing about the *Mora-harp* is then a way of reminding people of the prototype in the museum, with all its associations. In its revived forms, the *Mora-harp* has kept something of its power as a symbol for high cultural prestige.

Since the revived *Mora-harps* are used as musical instruments among others, they are probably looked upon as just musical instruments. The more specific meaning of a revived instrument is principally determined by its context, i.e. how it is combined with other instruments, the musical genre which it appears in, if it is played acoustically or amplified, etc. The most important point, however, is that a new-made *Mora-harp* has quite another meaning than the displayed prototype.

Conclusions

The story of the *nyckelharpa* from Mora is in deed fascinating. The old museum specimen in the Zorn-museum has indisputably both historical and musical qualities, which make it a valuable object in its safe exhibition case. But the museumisation of this musical instrument is not very unique; it is the same old story with many missing details.

Its journey from the museum back to the musical life again is, however, rather exceptional. This development, here called a de-museumisation, has several thought-provoking traits. It tells about some very few energetic musicians who discovered the musical potential of the displayed instrument and then liberated it from its original context.

Can this reverse process be called *de-museumisation*? A purpose of this article was to test that term in order to find a comprehensive word that describes a rather common transformation in today's musical life. Not only the *Mora-harp* has undergone this change: other instruments too have gone from being a soundless museum specimen to replicas that are used as sound-producing tools again.

However, with its de-museumisation the *Mora-harp* has only partly lost its status as a museum specimen. The denomination preserves the connection between the new-made musical instruments and the museum specimen in Mora, Sweden. But

principally, all the revived *nyckelharpas* are considered as musical instruments among others.

The story is not over yet. The *Mora-harp* will continue to be both a museum specimen and living musical instrument and the relation between these two will be interesting to follow.

NOTES

[1] See <http://www.visarkiv.se/ordlista/N/nyckelharpa.htm> for an introduction in Swedish to the nyckelharpa, see <http://www.nyckelharpa.org/resources/index.html> for a similar introduction in English.

[2] The word *key* (Sw. *nyckel*) here refers to the mechanism, which the musician presses in order to shorten a melody-string and by doing so create a certain tone.

[3] See Sandström 1999 for Anders Zorn's biography.

[4] See the website of the Zorn-museum in Mora, Sweden: <http://www.zorn.se>

[5] "In a museum, there are often many instruments with little or no documentation concerning their musical context", musicologist Tellef Kvifte (1989: 53) writes.

[6] The term has actually several meanings. It was originally coined in 1976 by geographer Edward Relph in his book *Place and Placelessness*. With museumisation he pointed out how a landscape is "frozen" to a certain shape by regulations and other interventions.

[7] From Lindvall 1999. Stefan Bohman (2003: 17f) has another analysis of the museumisation-process, when he regards it from a chronological perspective and then divides it into three steps: *Identification*, *Change of context* and *Symbolisation*.

[8] About the revival of the so called Swedish bagpipe, see Ronström 1989 and Ternhag 2004.

[9] For information about *Hedningarna*, see the band's website: <http://www.silence.se/hedningarna>

[10] For listening to a Moraharp, go to <http://home.swipnet.se/lennartc_nodus/sound/ljuderan.mp3>

[11] For photos of new-made *Moraharps*, see <http://www.tongang.se/liraman/jweng/emoraharpa.html> or <http://web.telia.com/~u15211290/moraharpa.html> or <http://home.swipnet.se/lennartc_nodus/instr2.htm>

[12] See for example Livingston 1999 (which includes a model of folk music revitalisations) and Rosenberg 1993 (that has several relevant contributions, among them an interesting introductory essay by Neil V. Rosenberg and Jeff Todd Titon).

REFERENCES

Interviews:
Leif Eriksson, Insjön, Sweden (2006-02-23)
Anders Norudde, Karlskoga, Sweden (2006-02-22)

Literature:
Ahlbäck, Gunnar (1980). *Nyckelharpofolket.* Stockholm: LTs förlag.

Ahlbäck, Gunnar & Fredelius, Gunnar (1991). Nyckelharpan i nytt ljus: En presentation av en ny typologi. *Sumlen. Årsbok för vis- och folkmusikforskning 1990/91*, pp. 99–128.

Allmo, Per-Ulf (2004). *Den gäckande nyckelharpan: En studie i instrumentets tillkomst.* Stockholm: Tongång.

Bohman, Stefan (2003). Vad är museivetenskap och vad är kulturarv? In Lennart Palmqvist & Stefan Bohman (Eds.), *Museer och kulturarv: En museivetenskaplig antologi* (pp. 9–24). Stockholm: Carlsson.

Fredelius, Gunnar (1993). Bygga / spela Moraharpa? *Nyckelposten,3*, pp. 26–27.

Kvifte, Tellef (1989). *Instruments and the Electronic Age. Towards a Terminology for a Unified Description of Playing Technique.* Oslo: Solum forlag; also published on the Internet: http://www.hf.uio.no/imv/om-instituttet/nfs/iaea/instrume.html

Lindvall, Karin (1999). Musealisering idag: aspekter på nutida historiebruk. In Annika Alzén & Magdalena Hillström (Eds.), *Kulturarvet, museerna och forskningen* (pp. 149–165). Stockholm: Riksbankens jubileumsfond.

Ling, Jan (1967). *Nyckelharpan: Studier i ett folkligt musikinstrument*. Stockholm: Norstedts.

Livingston, Tamara E. (1999). Music Revivals. Toward a General Theory. *Ethnomusicology, Vol. 43/1*, Winter.

Relph, Edward (1976). *Place and Placelessness.* London: Pion.

Ronström, Owe (1989). Making Use of History. The Revival of the Bagpipe in Sweden in the 1980s. *Yearbook of Traditional Music, Vol. XXI*, pp. 95–108.

Rosenberg, Neil V. (Ed.) (1993). *Transforming Tradition: Folk Music Revivals Examined.* Urbana & Chicago: University of Illinois Press.

Sandström, Birgitta (1999). *Anders Zorn 1860–1920: An Introduction to His Life and Achievements*. Mora: The Zorn-collections.

Ternhag, Gunnar (2004). Playing and Handling Bagpipes. Two Swedish Cases. *Studia Instrumentorum Musicae Popularis, XV*. Stockholm 2005: Svenskt visarkiv, pp. 143–153; also in *STM-online 7*: http://www.musik.uu.se/ssm/stmonline/vol_7/ternhag/index.html

Vogel, Susanne (1991). Always True to the Object, in our Fashion. In Ivan Karp & Steven D. Lavine (Eds.), *Exhibiting Culture. The Poetics and Politics of Museum Display* (pp. 191–204). Washington: Smithsonian Institute.

MOROS ARFOS ISTORIJA: „SUMUZIEJINIMAS“ IR „IŠMUZIEJINIMAS“

GUNNAR TERNHAG

Santrauka

Šio straipsnio tikslas – pristatyti nuostabų muzikos instrumentą ir pateikti terminą jo atgimimui apibūdinti.

Kažkuriuo metu iki 1915 metų garsus švedų menininkas Andersas Zornas (1860–1920) įsigijo ypatingą instrumentą, vadinamą *nyckelharpa* – strykinį chordofoną su raktiniu mechanizmu, jungiančiu jo tris stygas. Šis instrumentas, ko gero, yra pati seniausia iki mūsų dienų išlikusi *nyckelharpa.* A. Zornui mirus, ji pateko į Švedijos Moros mieste kuriamo muziejaus kolekciją, apimančią visą didžiojo dailininko palikimą.

XX amžiaus devintojo dešimtmečio pradžioje vienas jaunas liaudies muzikantas atsitiktinai pamatė naujai padarytą Moros arfos (taip šis instrumentas ilgainiui pradėtas vadinti) kopiją. Jis tučtuojau užsisakė tokį pat egzempliorių, ir tas žingsnis davė pradžią stulbinamam instrumento atgimimui. Dabar Moros arfa yra gerai žinoma švedų liaudies muzikos scenoje, esama keleto jos variantų, ja groja daugelis liaudies muzikantų.

Tam tikro daikto pavertimą muziejaus eksponatu būtų galima vadinti *sumuziejinimu*. Šis terminas apima ir reikšmės pokytį, kuris ištinka kiekvieną muziejinį eksponatą pakeliui į muziejaus kolekciją.

Galbūt atvirkštinį procesą tiktų pavadinti *išmuziejinimu*? Juk Moros arfą pavyko išlaisvinti iš muziejaus ekspozicijos vitrinos, ir šiandien ji gyvuoja daugeliu naujai padirbtų variantų. Jos sąsają su originaliu muzikos instrumentu rodo atgimusio instrumento pavadinimas ir visa jo sėkmingo įsiliejimo į švedų liaudies muzikos instrumentarijų istorija.

Gauta 2006-06-19

STUDIA INSTRUMENTORUM MUSICAE POPULARIS XVI
Tarptautinės tradicinės muzikos tarybos Liaudies muzikos instrumentų tyrimų grupės XVI tarptautinės konferencijos straipsniai / ICTM Study Group on Folk Musical Instruments Proceedings from the 16th International Meeting

ISSN 1392–2831 Tautosakos darbai XXXII 2006

CONCEPTS OF THE NATIONAL IN RUSSIAN ETHNOORGANOLOGY

ULRICH MORGENSTERN
Institute of Musicology, University of Hamburg

Subject: Different concepts of (cross) national features and historical continuity in the study of Russian traditional instrumental music.

Purpose of study: To analyze the "slavocentred" approach and other concepts of folk music in Russian ethnoorganology, and to show some possible perspectives for the comparative study of Russian instrumental traditions.

Methods: Historical, descriptive, ethnoorganological.

Keywords: Traditional instrumental music, ethnoorganology, Russia, ethnocentrism, gusli, domra, gudok.

Questions of ethnicity and national peculiarities are of great interest to cultural sciences as well as to the everyday-culture of contemporary Russia in general. The idea of a national exclusiveness deeply rooted in history also plays a big part in cultural and educational policy. In Russian musicology the search for a specific Russian / Slavic character in music gave a great impulse both for in-depth studies as well as for the creation of national myths. Especially this refers to ethnoorganology since traditional musical instruments appear not only in their diverse primary functions for a local community but – at least from the late 18th ct. – also as a visible expression of the musical life of an ethnic group and as symbols of national culture.

In the 19th century in Russia, a wide discussion existed about what Russian art music should be like. These practical aims of establishing a new national style of music caused a large interest in folk songs and "musical archaeology". In 1866 Prince Vladimir Odoievsky (1804–1869), an adherent of Schelling's idealism and most influential exponent of Russian literary romanticism, called for a documentation of authentic (*podlinnyje*) folk songs without "western admixture" in an arrangement. While Odoievsky's passionate call to educated musicians for collecting folk songs

focuses on the contemporary folk music practice, his research program on musical instruments is directed more to historical sources (Odoievsky 1871 [cit. by Vul'fius 1971: 99]). In accordance to the national romantic trends of his time, his interest was restricted to instruments used by the Russians before the reforms of Peter the Great. This reserved attitude to the contemporary practice of traditional instrumental music is typical for folk music research as well as for folklorism in late 19th century Russia.

Two decades after Odoievsky's suggestions Aleksandr Famintsyn (1841–1896), a musical critic and composer, published his monographs on the *gusli* (different types of box zithers, Famintsyn 1890), as well as on the neck lutes (*domra* and *balalaika* and others). In these in-depth investigations Famintsyn compares the Russian instruments with related instruments of European and non-European peoples. His attempt at drawing autochthonous paths of evolution of different *gusli*-types within the Russian history was later disproved by Nikolay Privalov (1908; s. also Vertkov 1973c: 283f.).

The research of Famintsyn was carried on by Privalov, a mining engineer and amateur musician. His comparative research was directed to the choice and the adaptation of "national instruments" to the so-called *Greatrussian orchestra*.

The study of Russian folk music instruments before 1917 was basically motivated by the question of their national specifics. Instruments of clear western provenience, such as the most popular harmonica and (in some regions) the violin, were almost completely neglected. The former, in the contemporary folk music discourse, was even condemned as an instrument spoiling the national musical culture.

In the Soviet period the harmonica was adopted by an official decision of the *komsomol* as a proper means for agitation (Vertkov 1975: 216). In folk music research, the young Evgenij Gippius (1903–1985) paid attention to harmonica music with respect to the short song *chastushka*. An other eminent Soviet ethnomusicologist, Klyment Kvitka (1880–1953), started fruitful fieldwork on such local instrumental styles as the double flute (*svirel'* or *dvojčatka*)*, the violin in Smolensk region and the pan pipe kugikly in the south Russian region of Kursk. In his ethnographic research on musical instruments, Kvitka was more confined to historical interpretation. Along with Gippius, Kvitka did not care too much about the question of which instruments can be accepted as "pure nationals".

In his short survey from 1949 "Russian folk music instruments", A. Agazhanov summarized some results of the pre-war fieldwork. In the preface, Agazhanov, in accordance with the Russian nationalism of Stalin's period, stresses that "The Russian people <…> has created a huge number of different musical instruments; among them *balalaika, gudok*, *gusli*, *zhaleiki*" (Agazhanov 1949: 3). Furthermore, the author does not try to confirm this daring judgement. However, instead of supposing ethnic origin as a main criterion for an authentic (*podlinnyj*) folk instrument, Agazhanov emphasized the fact that it was locally produced ("made by the folk masters", ibid.). So the balalaika, as an instrument of mass production, is

* For literature not cited directly see Morgenstern 1994; Banin 1997.

not represented in illustrations or transcriptions. In contrast, the home-made three string violin of Kursk region is accepted as an authentic folk instrument.

The collections of instrumental music from the late 1950ies / early 1960ies of Sokolov on the *balalaika* and the wing-zither *gusli* do not include essential historical or theoretical contributions. The same holds true for Smirnov's more substantial documentation on wood trumpet (*vladimirskij rozhok*), harmonica and violin. Smirnov's assumption of the deep roots of Russian fiddle playing is not convincing, unlike his remark on a certain relation between harmonica style and traditional wind instruments (Smirnov 1962: 3, 10, 14).

Konstantin Vertkov, the author of the first monograph on traditional Russian instruments in Soviet times, published posthumous in 1975, that the criterion for a *folk musical instrument* stresses not its "ethnic" roots or its local production but its acceptance by the "folk": „Yet, however interesting the very question might be, to whom the honour of creating an instrument belongs to, it's much more important to know which position it holds, what function it fulfils in life of the people in question. Even this criterion serves as the decisive one in the acceptance of an instrument by a people to be its own, the national" (Vertkov 1973a: 284).

This concept already takes into consideration the emic perspective (although Vertkov was never engaged in any field research). In the preface of Vertkov's monograph however S. Ja. Levin surprisingly returns to the national romantic concept of ethnic originality. With respect to Vertkov's criticism against the theory by Mathieu Guthrie from 1788, who claimed an ancient Greek origin of Russian musical instruments, he wrote: "This theory of non-Russian origin of the Russian folk instruments depriving them of their peculiarity [*samobytnost*] and national roots was wide spread up to the 20th ct." Indeed Vertkov rejected Guthrie's speculations (1975: 25) – just as most scholars before him did – however he did so without appeal to an ethnic exclusivity of Russian folk instruments. On the contrary, it was Vertkov who emphasized the interethnic character of instrumental traditions when turning out the term *cross national musical instruments* (Vertkov 1973b). Regardless of the obvious ideological implications ("the brotherly family of today's Soviet peoples", 1973b: 112) this was a step away from popular "slavocentred" approaches.

Interethnic issues were examined in more detail by other scholars. Igor' Tonurist carfully turned out the area of dissemination of the Russian wing-zither (*krylovidnye gusli*) and the genetic relations to balto-finnish and baltic instruments. Igor' Matsievsky (1980b) delt with further finno-ugric relicts in Russian instrumental traditions, while Rimma Galaiskaya (1980) did comparative studies on different types of Russian box zithers.

Igor' Matsievsky (1980a), turned out a concept of the "folk musical instrument" that is understood as a historically and socially changeable one. His paper does not thematize a special national culture and instead stresses the social dimension of the term "narodnyj" (folk) which is opposed to the *professional* sphere of music making.

In a rather polemical contribution "Russian Folk Instruments and the Orchestra of Russian Folk Instruments" Matsievsky's student Iurii Boiko (1984) compared and contrasted oral tradition to orchestral formations for representative and educational purpose of the Soviet state. Thus Boiko emphasizes the social dimension of folk music concept. His analysis shows a parallel existence of completely different and independent ways of music making within one national culture. On the contrary, Mikhail Imkhanitsky claims a historical continuity in "Russian folk orchestra culture". According to Imkhanitsky the "first Russian orchestra with national instrumentation <…> was conditioned by the whole history of instrumental art of Russia's past centuries, especially of ensemble art" (1987: 5, 45). In this highly deterministic view, the medieval *skomorokhi* appear as agents of a "prehistory" of the "folk orchestra", created at the end of the 19th ct. Some scattered sources, however, can hardly confirm a "predominantly collective character of folk music performance" (1987: 7) by the old Slavs. The ethnographic sources from the last 250 years speak more for a characteristic solo or duet performance. Ensemble playing is restricted to few local traditions and less typical for Russian folk music – in contrary to other eastern European styles.

The concept of national continuity clearly appears in the first monograph on Russian traditional instrumental music published in Russian. The Moscow folklorist Aleksandr Banin remarks that, "all three components of instrumental art [the contemporary oral tradition, the Russian art music, the 'folk orchestra'] are, in our opinion, successors of the prepetrinic Rus' having equal rights" (Banin 1997: 12). The argumentation of this bold statement in a sense of a "holistic system of Russian instrumental tradition" (1997: 174) is however a rather confounded undertaking.

Banin suggests an influence of the *skomorokhi* on westernised art music in the late 17th ct.: "The descendants of the *skomorokhi* of the 17th ct. partly disolved in folklore environment, and partly flew into the developing art of written tradition. In fact, with whom one could put together the first actor's troupes, with whom the first orchestras of written tradition (together with foreign musicians and actors) if not with *skomorokhi*?" (1997: 11). At least in the 18th ct., when most orchestras were founded, many of them consisted of bondmen. About *skomorokhi* – or their mysterious "descendants" – as orchestra musicians we have no evidence. Probably no Italian, German or Russian master of the chapel of this time would allow in his orchestra any features of performing style or even repertory connected with the *skomorokhi*, whose art was categorically forbidden after 1648.

Further, Banin claims that "forms of existence of this [the peasant's] tradition documented from contemporary bearers at least within the last two hundred years were not affected by any substantial changes" (1997: 11). According to this point of view, neither the development of the balalaika from a two-string drone instrument to a three-string one with a predominant chordal style, nor the total extinction of all pure drone instruments (fiddle, bagpipe, further hurdy-gurdy), the triumphant advance of the harmonica, the adoption of common European aristocratic dances

in peasant repertoire and finaly ensembles including guitars and mandolins mean a "substantial change".

The idea of historical continuity and ethnic exclusiveness is the *Leitmotiv* in the publications on the Pskov region by Anatoly Mekhnetsov and other collaboraters of the *Folklore-ethnographic Center* (formerly the folklore department of the St. Petersburg Conservatory). The unsuccessful reconstruction of "The Gusli Playing of Ancient Rus'" by Galina Lobkova (1985) I have discussed in Morgenstern 1995: 24–26. Mekhnetsov's recent contribution "The Russian Gusli" (2002) is basically dedicated to the Russian variant of the Baltic wing-zither from the Pskov and Novgorod regions. The author attributes an impact of this instrument to a seemingly "pan-Russian" instrumental tradition: "Even with the culture of *gusli* playing, there were established the most important means of musical development and the principles of formal organization in the sphere of Russian folk instrumental music as a whole" (Mekhnetsov 2002: 11). Mekhnetsov refers to a special gusli-type of polyphonics as well as to a constant, undivided musical movement based on short sections. However his brief remark on *gusli* playing, not connected with transcriptions, can hardly be related to "Russian folk instrumental music as a whole", even more so since the characteristic features of the latter are not examined at all.

Obviously Mekhnetsov's national approach to local music traditions is ideologically motivated. His declaration, "Traditional Folk Culture. A Program of Preservation, Protection and Rebirth" (1993), is a manifestation of radical traditionalism. In this understanding traditional culture is not only seen as a heritage worthy of preservation and a topic for scientific documentation and discourse, or an inspiration for contemporary arts, but as a program for a very special kind of political *perestroika*: "A restoration of spiritual health of man and of all our society is possible only on the path of rebirth of the fundaments of our national culture" (Mekhnetsov 1993: 144). This as well as the claim for "the strengthening of the spiritual, the moral immunity of the society" somehow recalls the German concept of "Volkskörper" ("people's body") and "geistige Hygiene" ("spiritual hygiene"). Of course such an extreme position is an exceptional phenomenon in Russian folklore research.

As we can see, the chase for deep rooted Slavic or Russian originality (*samobytnost'*) is a strong motivation in Russian ethnoorganology. Let us now have a look how this concept works in the historical study on the *gusli krylovidnye*, the *domra* and the relation of *gudok* and violin.

Gusli

The very name *gusli* is of high symbolic value as it is associated with the Igor's Tale (11th ct.) as well as with Russian epics. In organology the term designates both: a wing-zither (*krylovidnye* or *zvonchatye* (the sonorous) and a delta zither (*gusli shlemovidnye* – helmed shaped or *psaltirevidnye* – psaltery). Nevertheless, the two instruments are often carelessly treated as one: "In old times the most favourite

musical instruments in Russia were the *gusli*" (Agazhanov 1949: 22). Though Vertkov has clearly shown the different morphology and geographical spreading of the two instruments (1975: 72f.), the same author writes: "The *gusli* are one [sic] of the most ancient string instruments of the eastern Slavs" (1975: 71). Concerning the *zvonchatye gusli*, Flavij Sokolov speaks in his collection of *gusli*-tunes –mostly from the Gdov district of Pskov region – (1959) of a "most favourite instrument of the eastern slavs" (1959: 5): "It is hard to find a folk instrument comparable by its significance in the development of the national music culture, by its enormous popularity in most different strata of Russian society with this most ancient, originally [*iskonnyj*] Russian musical instrument" (1959: 5).

Igor' Tõnurist (1977) finally showed the main area of dissemination of the wing-*gusli* wich indicates a Baltofinnic or Baltic origin of the instrument. On the other hand, Tõnurist at first could point out the supporting board (*otkrylok*), facilitating the chordal playing technique, as the characteristic organographic and musical features of the Russian wing-zither. This way, the most convincing arguments for its ethnic peculiarity came from an author less affected by Slavophil pathos.

Rimma Galaiskaia, though without reference to Tõnurist's publications, examines the *gusli* of both types in connection with the Finno-Ugrian issue (Galaiskaia 1980). She also disproves the conception of the wing-*gusli* as a pan-Russian instrument. However Galaiskaia's harsh criticism of national myths leads her to extreme positions as well. Her rather tendentious underestimation of the Russian delta zither (*gusli shlemovidnye* or *psaltirevidnye*) is due to to ignorance of well known sources and speculative constructions (Morgenstern 1995: 28–32).

Aleksandr Banin (1997) indefatigably continues the national mythology when calling the *gusli* "one of the most wide-spread and favourite musical instruments of the eastern slavs" (1997: 46). This is much more surprising as Banin, in the corresponding chapter, treats only the *gusli krylovidnye* from Pskov and Novgorod region. We can not be surprised by Mekhnetsov's proud statement on "the independent nature, the originality of species of traditional Russian *gusli* of archaic form" (Mekhnetsov 2002: 4). However, this explanation is not based on any comparative study. Both authors' positions to the well known contributions of Tõnurist and Galaiskaia are not really clear, since they do not mention them at all. Also there lacks any reference to the comparative studies of Romualdas Apanavičius (1992, 1994) on Baltic / Russian wing zither.

The musical style of the Russian wing-zither is described by the collector Flavy Sokolov and more detailed by Banin, researching an example of the famous *gusljar* Timofeev. This musician prefers a melodic style with a contrapuntal drone considered by Sokolov as "an echo of early stages of development of the Russian people's musical culture" (Sokolov 1959: 9). However, Timofeev's style and the Gdov district in general are not the best material for reconstructing old Russian *gusli* tradition. As Tõnurist (1985) has shown, the local *gusli*-style was most affected by soviet stage folklorism. Furthermore in this district the modernized Estonian *kannel* played a big part, as well as the settlement of Estonian peasants the late 19th ct.

Banin himself had some doubt about the reliability of the material prepared by Sokolov for the Russian tradition of *gusli* playing. Emphasising the stylistic differences to the chordal style of one single transcription quoted by Galina Lobkova in 1985, he expresses his hope for further publication from the rich collection of the St. Petersburg Conservatory: "This doubtless will enrich our concepts of *gusli* tradition and apparently it will bring in substantial correction" (Banin 1997: 52). Today when organographic documentation (Mekhnetsov 2002b; Koshelev 2002) as well as detailed and careful commented transcriptions (Mekhnetsov 2002a) are available, we can hope that they will be also used for further cross cultural studies on the Russian wing-zither.

Domra

The *domra* is frequently mentioned from the end of 15th to the middle of the 17th ct. as an instrument of the *skomorokhi*. Not a single instrument is preserved and we also do not have any descriptions. Before Imkhanitsky's study one engraving in Adam Olearius' work was considered the only iconographic representation. It shows the quite large resonance body of a plucked instrument mentioned by Olearius as a *Laute*.

Famintsyn supposed a closed relation between the Russian *domra* and middle Asian lutes (*dombra*, *dumbra*). Just like Privalov, he tried to draw a direct line from the *domra* to the later *balalaika*. Furthermore Imkhanitsky, later also Banin, suggests a genetic relation between the *tunbur*, mentioned by Ibn Fadlan in 1921 as an instrument used by the *ar-rus*. This is not convincing, even if we were to follow the most fragile construction of the Scandinavian *ar-rus* as a "Slavic tribe" (Imkhanitsky 1989: 26; unfortunately Morgenstern 1995: 34 as well). Also the eight-stringe lute common in Kiev of the10th ct. that Ibn-Dasta called *ud* can hardly be related to an instrument appearing nearly 600 years later.

Most valuable is Imkhanitsky's examination of Russian iconographic sources from 16th and 17th ct. The author has found a large number of representations of lutes with a turned-bag peg box, one of them definitely prooved to be a *domra*. The other sources show instruments even more closely related to middle and west European lutes. However, Imkhanitsky's interethnic approach is limited only to the peoples of the former Russian empire. The author claims genetic relations of the Russian *domra* to Asian neck lutes as the Kazakh and Uzbek *dombra*. On the other hand, he remarks that the *domra* and the Ukrainian *kobza*, a short-necked lute of clear western provenance, are "nearly identical" (1987: 26). This is a rather contradictory estimation, however, it indirectly indicates a connection between the domra and common European lute instruments – a notion that is totally new in russian organology. I too could not accept at first that the iconographical representations of lutes with turned-back peg-box, found by Imkhanitsky, could show the mysterious *domra* of the *skomorokhi* (Morgenstern 1995: 35). It was only Iurii Iakovlev who pointed out the connection of the *domra* not only with the *kobza* of Poland and

Ukraine, but also with the lute music of the Italian renaissance. Still some remarks on an influence of the western lutes on some "similar [Slavic] instruments common to the folk" (1993: 108) cannot convince. The same is true for an "ancient instrument *kobza*", supposed to have existed earlier (1993: 109).

Aleksandr Banin, though mentioning Iakovlev's contribution, does not comment in his view on the history of the *domra*. Again he tries to construct a pan-Russian line of evolution supposing that "the Russian tradition of playing tanbur-like instruments* goes back, not to the 16th, but at least to the 10th ct." The gap of nearly 600 years, when no Russian "tanbur-like" instrument is known, Banin bridges by quite an original idea: excavations from 11th to 14th ct. in Old-Novgorod testify to an instrument of rebec-type close to the Bulgarian gadulka or Crete lyra. Because no bow was found, Banin suggests "that on these instruments they could play with a bow as well as with plucking or strumming technique" (Banin 1997: 42). According to the author, "without a bow they, of course, transform into a precursor of the *domra*". To prove this interpretation one should just try to produce any sound on a fingerboardless rebec (where the strings are touched with the nails) by plucking or strumming. Further Banin denies a division of the folklore tradition of lute playing "in a period of the domra and a period of the balalaika", not for its schematic simplification, but because "In the most essential components this is one tradition" (1997: 40). The components of the domra tradition however, become unclear.

The theory of Famintsyn and Privalov of the *balalaika* as a "masked" *domra*, shared also by Banin and partly by Imkhanitski (1989: 30), was disproved by Gennady Makarov (1991). Even though Famintsyn already emphasized morphologic parallels between the old two-stringed balalaika with oval resonance body and the middle asian long-necked lutes, it was only Makarov who has shown the direct relation between the Tatar *dombra* and the Russian balalaika.

Gudok and Violin

The *gudok* is first mentioned in the 16th ct. Iconographical sources from the 17th to the middle of the 19th ct. show drop-shaped but also figure-eight shaped bowed lutes. The former type is clearly represented in ethnographic descriptions of the *gudok* since the middle of the 18th ct. The typical scroll indicates a closed relation to western European *fiedel*. Thus the link between the *rebec* from Old Novgorod and the later *gudok* (Vertkov 1975: 91; Povetkin 1982) seems to be a rather fragile construction (Ginzbug 1971, 1975; Nazina 1982: 70–72).

The three-stringed *gudok* was tuned in different combinations of the fifth with octave or in unison (Morgenstern 1995: 56 f.), but never in successive fifths, as some scholars claim without quoting any sources (Agazhanov 1949: 19; Ginzburg,

* The rather unspecific term *tanburovidnye instrumenty* is frequently used in Russian organology – once regarding to long-necked lutes with few strings and round or oval body, once to all type of plucked necked lutes.

Grigor'ev 1990: 247; Banin 1997: 44). This corresponds to the drone technique by bowing all strings simultaneously.

The violin (*skripka*) in Russian peasant tradition is testified by ethnographic sources "not before the first half of the 19th ct." (Banin 1989). What type of bowed instrument the older term *skripel'* or *skripotchka* (Ginzburg, Grigor'ev 1990: 246) signifies at present time is hard to say. At least, presumptions of a "three-stringed folk violin [*skripka*]" in 16th and 17th ct. (Ginzburg, Grigor'ev 1990: 250, also 247) do not seem to be substantiated enough.

Generally in Russian peasant tradition of the 19th and 20th ct., the violin is common in such regions, in which a stronger tradition of bowed instruments of a neighboured ethnic group exists (Morgenstern 1995: 66f.). In the first place this is the Byelorussian tradition. Especially the ensemble practice (two, three violins; violin, dulcimer; violin, dulcimer, tambourine) is basically restricted to the former Polish territories. As a solo instrument the violin is a bit more wide spread.

In Russian scholarship the folk violin is frequently associated with the *gudok*. Privalov (1904: 29), and later Mekhnetsov have observed peasants playing the *violin a gamba*. Kvitka and Rudneva found in the Kursk region home-made violins with tree strings. Al'binski even has discovered a living tradition of a figure-eight shaped fiddle, called *skripka* in the Perm region. However all these local styles of violin playing (judging by the available transcriptions) are characterized by principles distancing them from the *gudok*-tradition of the 18th and 19th ct.: a) the instrument is tuned in fifths (dissonant relation of the open strings), b) the bridge is curved, consequently c) the player bows usually one or two strings simultaneously, not all of them, d) the melody jumps from one string to an other (no functional division of melody string and drone strings). These are common features of European traditions of the folk violin, apparently not very old ones. Nevertheless, especially in the Pskov region, we can suppose relicts of *gudok*-playing. In the Ostrov district some older informants remember fiddles with oval resonance body played "over all strings, as on the balalaika" (village Belovo). Much more analogous information has been collected by Mekhnetsov and could contribute a lot to the research on the history of Russian bowed instruments.

The violin ensembles of Smolensk region can be understood as the eastern outskirt not only of the Polish-Byelorussian ensemble tradition, but in a larger sense of a common central and eastern European type of ensemble, called *troista muzyka* in Ukraine, *Bauernbarock* in Austria and *klezmer music* all over the world. In this respect Tatiana Kazanskaia's remark on a "national style of the Russian folk fiddle" (1990: 201) is not convincing. However, especially the ensemble style evokes much associations with the medieval Russian minstrels. When a fiddler ensemble from Smolensk region took part in an ethnographic concert in 1974 in Moscow, the excited audience exclaimed things like *skomorokhi!* (Sadokov 1976: 26). This led Sadokov, an archeologist, to further interpretations on the historical roots of the doubtlessly very impressive performance. Tatiana Kazanskaia, a professional violonist, describes the part of the *vtora* (the accompanying "kontra"-violin): "the syncopation, the

weighting of the weak beats, gives a comical touch to the sound. In this one can feel an old *skomorokh* tradition" (Kazanskaia 1988: 97). On the other hand, Kazanskaia in the same contribution mentions the "melodic-virtuous style", typical of ensemble playing, as a historically later phenomenon (1988: 87) – in contrast to the soloistic "polyphonic-drone style". Here the intuition of the author seems to be more striking. As we know by the studies of Jan Stęszewski (1975: 35) and William Noll (1986: 245; cit. by Bielawski 1992: 53 f.), in Poland peasant violin ensembles consisting of *pryma* and *sekund* arose only in late 19th ct. Hardly had they existed earlier at the Russian-Byelorussian boundary. As this type of ensemble "can be said to mirror a seventeenth and eighteenth century development in the music of social elite in Central Europe" (Noll 1986: 250; cit. by Bielawski 1992: 54), it cannot be related to the art of the Russian *skomorokhi*, destroyed finally in 1648.

Paradoxically, those Russian researchers of the last five decades who feel most emphatically to national originality and historical continuity (Sokolov, Imkhanitsky, Banin, Mekhnetsov) did not make big use either of comparative studies or of the foreign ethnoorganological research, not even those of the socialist countries. The "slavocentred" concept and the strong tendency to connect recent musical practice with archaic traditions inevitably led to a distorted historical representation of Russian musical life.

This did not at all diminish the actuality of a methodically proper research on the historical roots of recent instrumental traditions in Russia. Without any doubt such research can bring to light evidence for continuity in Russian traditional music culture. It also can help us with the rather difficult question on the characteristic features of this culture. However special studies in this sense are still rare.

Most ancient traces can be supposed in shepherd signals as well as in the ensembles of pan-pipes (Šimonytė-Žarskienė 2003: 115–164). The chordal style of *gusli*-playing apparently was common allready in the 11th ct., as show written (Morgenstern 1995: 26) and organographic sources (Morgenstern 1995: 24). The famous wooden trumpet orchestras (*vladimirskie rozhki*) are related to ensembles of the 18th ct. Their style is rooted in traditional vocal polyphony, however in the rhythmic part of dancing tunes, an adaptation to the style of military brass band is probable as well. Only in a few regions is the drone style of the *balalaika* preserved (Morgenstern 1998a), which was wide spread from the middle of the 18th up to late the 19th ct. Important is also the influence of shepherd musicians on the harmonica, evident from field observations by Boris Smirnov (1962). In early harmonica style we can find some relicts of the Russian bagpipe (Morgenstern 1998b). In the Pskov region, especially the double reed clarinet (*double zhaleika* or *trostianki*) caused much more influence on the harmonica then the *gusli* did (Morgenstern 2003: 246f.). Due to its lower symbolical power, it is largely neglected in fieldwork and even more in publications*.

Thus the issue of historical continuity in Russian traditional instrumental culture presents a field for future research. But what can be the contribution of contemporary

* The first published evidence on double clarinet in Pskov region is owing to Banin's monograph (1997: 107f.).

ethnomusicology to the question of ethnic originality of this culture – except of deconstructing some national romantic myths? Are there any ethnic features in Russian traditional instrumental music? That is a most difficult question, since instrumental practice regardless of its enormous significance for traditional culture, is strongly underrepresented in Russian ethnomusicological studies. Organographical research hardly bring sufficient results, since at best just a few instruments can be considered "purely Russian" in terms of origin or spreading area. In this regard the analysis of instrumental style offers greater perspectives. In ensembles of wooden trumpets or overtone flutes, the wing-zither as a chordal instrument might be seen as regional or local phenomena known predominantely in Russia. Before the invention of the harmonica, in many regions soloistic wind instruments were used for dance music, while in other eastern European traditions the violin was the prime part in an ensemble. Of great significance for Russian instrumental tradition are very short tunes for improvised single dances (*pliaska*) with four- or six-bar pattern as the famous *Barynia* (*Russkogo*) and the *Kamarinskaia*.

Actually, such tunes find analogue in Bulgarian, Macedonian, Serbian and Croatian traditions. A profound comparative study of these relations might lead us to more reliable conclusions on the old Slavic heritage in instrumental music.

Conclusions

Questions of the national character of the traditional musical culture and its historical roots have an enormous weight in Russian ethnoorganology. Reliable responses to these questions one can attain only through comparative methods when considering interethnic processes. The "slavocentred" approach inevitably leads to tendentious and wrong conclusions.

Russian traditional instrumental culture opens substantial perspectives fo the study of ethnic peculiarity (more in a local and regional than in a national sense). It also is of high interest for diachronic research. We may hope on fruitful ethnomusicological works in this direction.

REFERENCES

Agazhanov, A. P. (1949). *Русские народные музыкальные инструменты*. Москва.

Apanavičius, R. (1992). *Baltų etnoinstrumentologija* (pp. 6–25). Kaunas.

— (1994). *The Origin of the Musical Instruments of Ancient Balts: The Theses of the Habilitation Work of the Humanities with an Ethnological Bias*. Vilnius.

Banin, A. A. (1977). *Русская инструментальная музыка фольклорной традиции*. Москва.

Bielawski, L. (1992). Polish Instrumental Folk Ensembles. In E. Stockmann (Ed.), *Studia instrumentorum musicae popularis* (Vol. X, pp. 50–55). Stockholm.

Boiko, Y. E. (1984). Русские народные инструменты и оркестр русских народных инструментов. In И. И. Земцовский (Сост.), *Традиционный фольклор в современной художественной жизни* (pp. 87–96). Ленинград.

Famintsyn, A. S. (1890). *Гусли, русский народный музыкальный инструмент*. Санкт-Петербург.

Galaiskaia, R. B. (1980). Опыт исследования древнерусских гуслей в связи с финно-угорской проблематикой. In И. Рюйтель [I. Rüütel] (Сост.), *Финно-угорский музыкальный фольклор* (pp. 1–29). Таллин.

Ginzburg, L. S. / Grigor'ev, V. Y. (1990). *История скрипичного искусства* (Вып. 1). Москва.

Iakovlev, Y. V. (1993). История русской домры: на подступах к новому прочтению. In А. А. Банин (Сост.), *Сохранение и возрождение фольклорных традиций* (Вып. 2, ч. I). Москва.

Imkanitsky, M. I. (1987). *У истоков русской народной оркестровой культуры*. Москва.

Kazanskaia, T. N. (1988). Традиции народного скрипичного искусства Смоленской области. In И. В. Мациевский (Сост.), *Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка* (Т. 2, pp. 78–106). Москва.

— (1990). Сохранение фольклорного наследия. In А. А. Банин (Сост.), *Сохранение и возрождение фольклорных традиций* (Вып. 1, pp. 196–227). Москва.

Koshelev, V. V. (2002). [Предисловие к разд. 3]. В кн.: Mekhnetsov 2002b: 75–111.

Lobkova, G. V. (1985). Гусельная игра Древней Руси. In А. М. Мехнецов (Сост.), *Русская народная песня: Стиль, жанр, традиция* (pp. 90–101). Ленинград.

Makarov, G. M. (1991). Домра татар Среднего Поволжья. In Н. А. Казань (Сост.), *Страницы истории татарской музыкальной культуры*, pp. 6–26.

Matsievsky, I. M. (1980a). Народный музыкальный инструмент и методология его изучения. In В. Е. Гусев (Сост.), *Актуальные проблемы современной фольклористики* (pp. 143–170). Ленинград.

— (1980b). О финно-угорских реликтах и параллелях в русской народной инструментальной музыке. In И. Рюйтель [I. Rüütel] (Сост.), *Финно-угорский музыкальный фольклор* (pp. 9–20). Таллин.

Mekhnetsov, A. M. (1993). Традиционная народная культура: программа сохранения, защиты и возрождения. In А. А. Банин (Сост.), *Сохранение и возрождение фольклорных традиций* (Вып. 2, ч. I, pp. 142–146). Москва.

— (2002). Русские гусли. В кн.: Mekhnetsov 2002b: 3–16.

— (Ed.). (2002a). *Народная традиционная культура Псковской области: Обзор экспедиционных материалов* (Т. 1–2). Санкт-Петербург.

— (2002b). *Гусли – русский народный музыкальный инструмент: Каталог выставки.* Санкт-Петербург: Министерство культуры Российской Федерации; Фольклорно-этнографический центр. Коллекция музыкальных инструментов Музея музыки в Шереметевском дворце.

Morgenstern, U. (1995). *Volksmusikinstrumente und instrumentale Volksmusik in Rußland*. Berlin.

— (1998a). Zur Tradition der Bordunbalalaika im Gebiet Pskov. In M. Bröcker (Ed.), *Berichte aus dem ICTM-Nationalkomitee Deutschland, VI/VII. Musik und Symbol – Musik und Region – Freie Berichte*, pp. 131–145.

— (1998b). К вопросу о корнях современной традиции игры на балалайке и на гармонике в России. In В. Д. Кен (Сост.), *Судьбы традиционной культуры: Сборник статей и материалов памяти Ларисы Ивлевой* (pp. 164–186). Санкт Петербург.

— (2003). *Studien zu lokalen Traditionen instrumentaler Volksmusik im Gebiet Pskov Nordwestrußland*. University of Hamburg, Ph.D.

Nazina, I. D. (1982). *Белорусские народные музыкальные инструменты*. Минск.

Noll, W. H. (1986). *Peasant music ensembles in Poland. A cultural history.* University of Washington Ph.D, University Microfilms International 300 N. Zeeb Road, Ann Arbor, Mi 48106, USA.

Odoievsky, V. F. (1866). Речь на открытии Московской консерватории. *Современная летопись: Воскресные прибавления к «Московским ведомостям», 1866, 4-го сентября*. Цит по изд.: Vul'fius 1979: 91.

— (1871). Вопросы, предложенные к обсуждению на [Первом археологическом] съезде, II. Вопросы частные. *Труды Первого археологического съезда в Москве, 1869 г.*(Т. 1, 1871). См.: Протокол 5-го заседания II отделения: «Древнерусское искусство, архитектура» Первого археологического съезда в Москве 26 марта 1869 г. Цит. по изд.: Vul'fius 1979: 98–100.

Povetkin, V. I. (1982). *Новгородские гудки и гусли (опыт комплексного исследования).* Москва.

Privalov, N. I. (1908). Звончатые гусли на Руси. *Музыка и пение, № 7*, pp. 4–5; *№ 8*, pp. 1–2; *№ 10*, pp. 2–4.

Sadokov, R. L. (1976). Весёлые скоморохи. *Советская этнография, № 5*, pp. 126–145.

Smirnov, B. V. (1962). *Искусство сельских гармонистов*. Москва.

Sokolov, F. V. (1959). *Гусли звончатые*. Москва.

Stęszewski, J. (1975). *Geige und Geigenspiel in der polnischen Volksüberlieferung* (pp. 16–37). Wien.

Šimonytė-Žarskienė, R. (2003). *Skudučiavimas šiaurės rytų Europoje* (pp. 115–164). Vilnius.

Tõnurist, I. (1977). Где во гусли звонили? Опыт картографирования народных музыкальных инструментов. In Н. В. Юхнёва (Сост.), *Этнографические исследования Северо-Запада СССР* (pp. 16–29). Ленинград.

— (1985). Этномузыкальные связи Эстонии с Псковщиной. Народные музыкальные инструменты. In В. В. Седов (Сост.), *Археология и история Пскова и Псковской земли: Материалы семинара* (pp. 51–53). Псков.

Vertkov, K. A. (1973a). К вопросу об украинской кобзе. In Л. М. Ивлева; И. И. Земцовский (Сост.), *Проблемы музыкального фольклора народов СССР* (pp. 275–284). Ленинград.

— (1973b). Музыкальные инструменты как памятники этнической и историко-культурной общности народов СССР. In И. И. Земцовский (Сост.), *Славянский музыкальный фольклор* (pp. 97–113). Ленинград.

— (1973c). Типы русских гуслей. In И. И. Земцовский (Сост.), *Славянский музыкальный фольклор* (pp. 275–286). Ленинград.

— (1975). *Русские народные музыкальные инструменты*. Москва.

Vul'fius (Ed.). (1979). *Русская мысль о музыкальном фольклоре: Материалы и документы*. Москва.

TAUTIŠKUMO SAMPRATOS RUSŲ ETNOINSTRUMENTOLOGIJOJE

ULRICH MORGENSTERN

Santrauka

Straipsnio objektas – skirtingos rusų / slavų originalumo ir istorinio tęstinumo sampratos analizuojant tradicinę rusų instrumentinę muziką. Ypač išsamiai nagrinėjamas vadinamasis slavocentrinis požiūris ir kai kurios klaidingos interpretacijos, nulemtos nepakankamo europinio konteksto reikšmės įvertinimo. Skirtingos koncepcijos trumpai aptartos pasitelkiant pavyzdžius: kankles *gusli*, liutnią *domra*, liaudišką smuiką *gudok* ir jo santykį su įprastiniu smuiku. Paskui autorius mėgina brėžti galimas tolesnes rusų instrumentinės muzikos tradicijos lyginamųjų ir istorinių tyrimų kryptis.

Gauta 2006-06-27

IŠ NAUJŲ TYRINĖJIMŲ

ISSN 1392–2831 Tautosakos darbai XXXII 2006

MIRTIS IR LAIDOTUVĖS VĖLYVOSIOSE KARINĖSE-ISTORINĖSE DAINOSE: FOLKLORINIAI NAUJOS ISTORINĖS PATIRTIES ATSPINDŽIAI

VITA IVANAUSKAITĖ
Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas

Straipsnio objektas – mirties ir laidotuvių – vienų svarbiausių tradicinės bendruomenės kasdienio gyvenimo reiškinių – folklorinės reprezentacijos vėlyvosiose lietuvių karinėse-istorinėse dainose. Iš gausybės šio žanro tekstų tyrimui pasirinktos maždaug XIX a. pabaigoje–XX a. pirmaisiais dešimtmečiais lietuvių folklorinėje tradicijoje įsivyravusios dainos, didesnį dėmesį sutelkiant į Pirmąjį (Didįjį) pasaulinį karą menančią liaudies kūrybą.

Darbo tikslai – 1) pasitelkiant etnologų, kultūrologų ir folkloristų tyrimus, palyginti natūralios (patiriamos įprastinėmis tradicinės bendruomenės gyvenimo aplinkybėmis) ir ekstremalios (užklumpančios kare, t. y. už tradicinės bendruomenės ribų) mirties sampratas folklorinėje tradicijoje; 2) išskirti ir aptarti būdingiausius su mirtimi ir laidotuvėmis susijusius vėlyvųjų karo dainų motyvus; 3) paanalizuoti tradicinei lietuvių bendruomenei įprastų ir per šimtmečius nusistojusių laidotuvių apeigų poetines transformacijas aptariamosiose dainose.

Tyrimo metodai – lyginamasis, aprašomasis, analizės.

Žodžiai raktai: mirtis, laidotuvės, karas, vėlyvosios karinės-istorinės dainos, karo laukas.

1. Mirtis kare – tradicinės kultūros užribio reiškinys?

Įvairių lietuvių kultūros sričių tyrinėtojai daugybę dešimtmečių analizuoja mirties sampratą tradicinėje lietuvių bendruomenėje, archajiškus ir naujesnių laikų laidotuvių apeigų elementus ir bendrą su šiais svarbiais reiškiniais susijusių papročių bei tikėjimų visumą, tvirtai laikydamiesi pozicijos, kad tik nuo įvairiopo įsigilinimo į žmogaus santykį su mirtimi, mirusiais protėviais ir pomirtiniu gyvenimu priklauso pamatinių kultūros tradicijų, etikos ir bendro etninio pasaulėvaizdžio pažinimas. Straipsnio objektas – įvairios mirties ir laidotuvių reprezentacijos vėlyvosiose karo dainose – skatina prabilti apie tam tikrą šių fenomenų tyrinėjimų kontekste susiklosčiusį paradoksą. Bene visos su mirtimi ir laidotuvėmis susijusios XIX–XX a. lietuvių tradicinės kultūros studijos išimtinai buvo ir tebėra orientuotos į šių reiškinių

bei pomirtinio gyvenimo sampratų ir papročių refleksijas tradicinės bendruomenės viduje. Įvairūs žmogaus išgyvenami mirties nuojautos ženklai, su marinimu, šarvojimu, laidojimu, kapų priežiūra susiję tikėjimai bei papročiai fiksuoti ir analizuoti kaip organiška ir neatsiejama viso valstietiškojo pasaulėvaizdžio dalis. Tuo tarpu už tradicinio sociumo ribų atsidūrusio žmogaus gyvenimas ir mirtis tradicinėje kultūroje dažniausiai prilygsta visiško kultūros užribio reiškiniams. Mirtis kare kaip tik ir laikytina „užribine“, todėl nepatenkančia į įprastinius tradicinės bendruomenės kultūrai būdingus mirties ir laidotuvių kontekstus. Turbūt nesuklysiu sakydama, kad vienintelis, tačiau nepaprastai iškalbingas šios ekstremalios mirties kultūrinis įprasminimas – didžiulis ir margas lietuvių karinių-istorinių dainų žanras, ypač vėlyvoji jo dalis, kurioje, aukojant klasikinį lyrinį, apibendrinimų ir simbolių turtingą senųjų lietuvių dainų pasaulėvaizdį, dažnai skurdokomis, tačiau informatyviomis ir neretai su istoriniais faktais patikimai susisiejančiomis kūrybinėmis priemonėmis mėginama atkurti ir folklorizuoti mirties ir laidotuvių vaizdus, regėtus ir išgyventus *už* tradicinės bendruomenės ribų.

Nuo seniausių laikų įvairiose kultūrose į karą išlydimas žmogus būdavo apsupamas atsiveikinimo ritualais, kurių paskirtis – savotiškas išlydimo asmens „numarinimas“, apraudojimas, simbolinis atskyrimas nuo giminės ir visos bendruomenės. Rinkdama šiam tyrimui medžiagą, gana greit pajutau, kad XIX a.–XX a. pradžios lietuvių kultūroje vargu ar galima tikėtis aptikti gausesnių rituališkai sankcionuotų palydų į karą atšvaitų. Kaip vieną priežasčių hipotetiškai drįsčiau minėti gana prozišką momentą – tikėtina, kad deramai išlydėti į karą išvykstantį bendruomenės narį ir savo ruožtu jam pačiam prasmingai ir ritualizuotai atsisveikinti su namais ir namiškiais dažnai tiesiog pritrūkdavo laiko. Į carinės Rusijos karus lietuvių, kaip ir kitų panašaus likimo tautų, vyrai neretai būdavo semte susemiami ir išvežami, o ką jau kalbėti apie rekrutų gaudymus, kai ne tik nebūdavo išleistuvių, bet ir būsimiems kareiviams neleisdavo net atsisveikinti su namiškiais.

Mirties tema karinėse-istorinėse dainose pagrįstai laikoma aktualiausia, o kartu ir sudėtingiausia. Tai ypač pasakytina apie vėlyvuosius žanro klodus. Mat kaip tik čia, kitaip nei klasikinėse karo dainose, kuriose paprastai nėra realistiškų karo lauko vaizdų, plačiai atsiskleidžia specifiniai su dramatiška ir netikėta žmogaus mirtimi toli nuo namų, svetimame krašte sietini folkloriniai motyvai, neretai tiesiog pribloškiantys atviru natūralizmu, savitomis hiperbolėmis. Turint omenyje, jog lietuvių tradicinėje kultūroje, pasak tyrinėtojų, nuo seno vyravo gana filosofiškas, egzistenciškai įsisąmonintas (o kai kada net ir labai racionalus) požiūris į mirtį kaip vieną svarbiausių žmogaus būties momentų (žr. BlML 1981: 11–12; Vyšniauskaitė 1995: 443), minėta nauja kūrybinė tendencija atrodo mažų mažiausiai netikėta. Manyčiau, jog iš esmės pasikeitusį požiūrį į mirtį ir šio požiūrio folklorinę raišką naujosiose dainose lėmė kelios svarbios ir neabejotinai tarp savęs susijusios aplinkybės. Pirmiausia minėtinas iš esmės pasikeitęs karų, kuriuose XIX a.–XX a. pradžioje lietuviams teko dalyvauti, pobūdis. Prievarta paimti į svetimą kariuomenę, išvežti toli nuo namų, vyrai nesijautė kovoją už savo kraštą, tapdavo jokios prasmės nesuvokiančios, į tokius pat beprasmius karus stumiamos beveidės masės dalimi. Pranė

Jokimaitienė taip nusako į tokias aplinkybes patekusio žmogaus pasaulėjautą: „Tai bejėgio, negalinčio pasipriešinti, rezignavusio prieš sunkią lemtį – būti niekinamam, stumdomam, siunčiamam į beprasmę baisią mirtį – žmogaus pasaulėjauta“ (Jokimaitienė 1995: 11). Antrasis veiksnys, lėmęs dramatišką santykį su mirtimi atspindinčių dainų motyvų radimąsi, buvo pati naujųjų karų realybė, košmariškais vaizdais, tradicinėje pasaulėjautoje prilygstančiais liaudiškosios apokalipsės vizijai, įstrigusi amžininkų atmintyje. Tokių sukrečiančių vaizdų žmonės ypač daug prisižiūrėjo per Pirmąjį pasaulinį karą, užklupusį juos savo kaimuose ir sodybose. Nukentėjusių žmonių išgyvenimai mums pažįstami ne tik iš tautosakos rinkėjų užfiksuotų folklorizuotų pasakojimų, bet ir iš palyginti gausios publikuotos atsiminimų ir epistoliarinės medžiagos*. Trečiasis lemtingas ir galbūt įtakingiausias veiksnys, manyčiau, susijęs su gilumine mirties samprata tradicinėje lietuvių kultūroje, su reikšmingu ir XIX a.–XX a. pirmosios pusės lietuvių gyvenime tebefunkcionavusiu, bendruomeniniais bei konfesiniais ritualais pagrįstu namiškių marinimo namuose, jų šermenų ir laidotuvių apeigų kompleksu, garantavusiu deramą, orią ir ramią žemiškosios kelionės pabaigą saugioje namų aplinkoje. Karo lauke žūstąs žmogus ne tik negali numirti namiškių apsuptas ir būti deramai palaidotas šalia mirusių artimųjų pašventintoje savo parapijos kapinių žemėje, bet jam kyla grėsmė be jokių apeigų būti užkastam bevardėje masinėje kapavietėje kartu su kitatikiais ar net iš viso likti nepalaidotam. Kaip matysime toliau, kaip tik ši neįveikiama praraja tarp darniu ritualų kompleksu apgaubtos mirties namuose ir absoliučiai beprasmiškos gyvenimo pabaigos karo lauke lėmė daugelio naujų folklorinių motyvų susiformavimą ir savitas variacijas.

Šiam tyrimui pasirinkta palyginti nedidelė vėlyvųjų lietuvių karinių-istorinių dainų dalis – maždaug XIX–XX a. sandūrai ir XX a. pirmiesiems dešimtmečiams priskiriami liaudies kūriniai, istoriniame kontekste sietini su Rusijos–Japonijos bei Pirmuoju (liaudyje dažnai vadintu Didžiuoju) pasauliniu karais**. Ne mažiau įdomių mirties ir laidotuvių folklorinių interpretacijų galima rasti ir tarpukario Lietuvos nepriklausomybės kovas bei po Antrojo pasaulinio karo vykusį lietuvių rezistencinį laikotarpį menančiuose kūriniuose.

2. Mirties nuojauta išvykimo į karą motyvuose

Išvykimas į karą bendrame tradicinės kultūros gyvenimo kontekste laikytinas viena ribinių žmogaus gyvenimo situacijų, kurios reikalauja išskirtinio dėmesio ir specifinių ritualinių normų prisilaikymo. Vėlyvosiose karo dainose randame gana išsamių atsisveikinimo ir atsiprašymo, kaip gyvybiškai svarbių ritualų, folklorinių

* Pirmojo pasaulinio karo įvykius menančius įspūdžius fiksuodavo tiek lietuvių inteligentija (istorikai, kunigai, rašytojai), tiek patys karo dalyviai. Tarpukariu nemažai dienoraščių bei atsiminimų buvo skelbta periodikoje ar atskirais leidiniais. Minėtini Jono Basanavičiaus, Gabrielės Petkevičaitės, Prano Žadeikio bei kitų autorių darbai (žr. Basanavičius 1919; Vaižgantas 1998; Petkevičaitė 1931; Žadeikis 1921).

** Žr. Lietuvių liaudies dainų kataloge K 712–840 ir „Lietuvių liaudies dainyno“ XVII tomą (2003).

atspindžių, atitinkančių bendrą XIX a.–XX a. pradžios Lietuvos kaimo bendruomenės gyvenimo kontekstą. Deja, beveik neturime išsamiau fiksuotų įvairiems laikotarpiams būdingų tiek palydų į karą, tiek kitų panašaus pobūdžio šeimyninių bei bendruomeninių susibūrimų ir juos lydėjusių kultūrinių aktų kontekstų, kurie leistų plačiau, remiantis ne vien pačiais liaudies kūrinių tekstais ar negausiais amžininkų liudijimais, susipažinti su neabejotinai šiuos susibūrimus lydėjusių liaudies dainų funkcijomis, emociniu poveikiu. Vienu iš nedaugelio išleistuvių į kariuomenę etnologinių aprašų laikytinas išeivijoje rašytas trumpas Antano Mažiulio straipsnelis „Lietuvių enciklopedijoje". Pasak autoriaus, „XIX a. gale mūsų kaimuose sutinkame i[šleistuvių] užuomazgas. Tuomet i[šleistuvės] buvo ruošiamos išleidžiant kaimo vyrus į kariuomenę. I[šleistuvių] rinkdavosi giminės, kaimo jaunimas; jos prasidėdavo išvakarėse ir tęsdavosi iki išvykstantiems susėdant į vežimus. Jaunimas juos dažnai palydėdavo per kaimą, kartais ir toliau, pėsti ar raiti" (Mažiulis 1956: 135)*. Priešingai negu įvairiai (laiko ir duomenų išsamumo atžvilgiu) fiksuoti bei aprašyti vestuvių ar laidotuvių papročiai, išleistuvės į karą ar kariuomenę netapo lietuvių bendruomeninio gyvenimo kontekstus analizavusių tradicinės kultūros tyrinėtojų studijų objektu. Besigilindami į folklore aptinkamas išlydėjimo į karą, atsisveikinimo ir atsiprašymo motyvų sąsajas su svarbiausiuoju žmogaus iškeliavimu – mirtimi, galėtume prisiminti gausesnius ir išsamesnius kaimyninių tautų kultūros tyrinėjimus. Pasitelksiu kai kurias rusų kultūrologės Žanos Korminos, išsamiai tyrusios vadinamuosius rekrutinius ritualus (rus. *рекрутский обряд* – taip apibendrintai autorė vadina išlydėjimo į karą ar kariuomenę ritualų ir papročių visumą), įžvalgas. Pasak tyrinėtojos, išlydėjimo į karą ar kariuomenę ritualinis kompleksas iš esmės sietinas su dvejopa kultūrine prasme. Maždaug XIX a.–XX a. pradžioje bendruomenės nario išvykimas į karo tarnybą tradiciškai tapatintas su jo pasitraukimu iš sociumo, t. y. su mirtimi, o įsibėgėjus dvidešimtajam šimtmečiui karinę tarnybą imama interpretuoti kaip tipišką klasikinę iniciaciją, būtiną kiekvieno vyro gyvenimo etapą (žr. Kormina 2000).

Pasekus vėlyvosiose lietuvių karinėse-istorinėse dainose itin populiarius ir labai varijuojančius atsisveikinimo ir išlydėjimo į karą motyvus, galima įsitikinti jų reikšmingumu ir giluminėmis kultūrinėmis sąsajomis su XX a. pradžioje Lietuvoje plačiai gyvavusiais atsisveikinimo su mirštančiais artimaisiais ritualais, daugybę kartų fiksuotais folkloristų bei etnologų sukauptoje medžiagoje ir tyrinėjimuose (žr. BlML 1981; Vyšniauskaitė 1961; Merkienė 2005; Čilvinaitė 1943; Racėnaitė 2005 ir kt.). „Tėvai, jusdami, kad silpnėja, artinasi mirtis, atsisveikina su vaikais – juos žegnoja; vaikai atsiklaupia, bučiuoja tėvams rankas, dėkoja už vargą" (Čilvinaitė 1943: 182). Galima tarti, jog naujosiose karo dainose aptinkame priešingą – išvykstančių į karą vaikų atsisveikinimo – situaciją. Išlydėti būsimojo kario susirinkdavo giminės ir

* Šiuolaikinių lietuvių etnologų mėginimai kaupti panašaus pobūdžio medžiagą nebuvo itin sėkmingi. Ne vienas respondentas minėdavęs patį palydų į karą ar kariuomenę faktą ir būtinybę, artimųjų, kaimynų ir kaimo jaunimo susibūrimus, vaišes ir vakarojimus, tačiau išsamesnio, specifiškesnio apeiginio konteksto užfiksuoti nepavykdavę (iš pokalbių su etnologais prof. Vaciu Miliumi ir dr. Žilvyčiu Šakniu).

kaimynai, kelionei (dažniausiai iki traukinio) būdavo kinkomi arkliai, o atsisveikinimo kulminacija tapdavo tėvų palaiminimas: *Privažiavo arklius Prie kiemo vartelių, Sūnus prieš tėvelius Puola ant kelelių. Sudieu sakydami Atsidėkavojo, Tėvelis laimino, Sūnelį žegnojo. Motinėlės alpsta Sūnus išleisdamos Ir tokiais žodeliais Gailiai raudodamos: – Sūneliai brangieji, Balandėliai mūsų, Daugiau nematysim Šiam pasauly jūsų* LTR 882(184).

Greičiausiai palydos į karą tapdavo ne tik skaudžiu iškeliaujančiojo ir jo artimųjų išgyvenimu, bet ir suburdavo draugėn kaimynus, susirinkdavusius palydėti savo bendruomenės nario, atsisveikinti su juo. Dainose toks susibūrimas neretai tiesiogiai palyginamas su šermenimis ar laidotuvėmis, iškeliavimą iš namų išgyvenant kaip paskutinę kelionę, atvirai konstatuojant ribinės situacijos negrįžtamumą. Šią specifinę nuotaiką sukurti padeda aptariamiems kūriniams būdingas polinkis į dokumentišką, dažnai ištęstą įvykių perpasakojimą, paskirų detalių fiksavimą, per daug nesistengiant kaip nors jų estetizuoti ar poetiškai apibendrinti. Tokiame kūrybiniame kontekste viena kita iš klasikinių dainų fondo atklydusi poetinė detalė ar vis dar įprastos mažybinės formos nuskamba gana kontrastingai, dar labiau sustiprina vaizduojamos situacijos beviltiškumą: *Susirinka giminėlės Kaip unt mirties adynėlės, O tėveliai nusiminę Verkė kryžių apkabinę* LTR 4949(37); *Kaimynėliai susirinko Kaip prieš smertį unt ratunko, Paskutiniai del man pietūs, Ašarėlių smarkus lietus* LTR 4987(224); *Sudiev sudiev, – kožnas sako, – Čia pograbas mono, Nematysiu šios šalalas, Mon gyvint bus gana* LTR 1827(96).

Tai, kad palydos į karą savo ritualais ir papročiais tradicinėje bendruomenėje prilygdavo artimo žmogaus laidotuvėms, patvirtina ir su mirusiaisiais siejamų draudimų priskyrimas kare esantiems šeimos nariams. Paminėsiu tik vieną tokių. Visoje Lietuvoje ir už jos ribų daug kur žinomas ir iki šių dienų per lauko tyrimus fiksuojamas tikėjimas, draudžiantis tėvams verkti mirusių vaikų. Jono Basanavičiaus veikale „Iš gyvenimo vėlių bei velnių“ pateikiamas įdomus šio tikėjimo variantas: „Tėvams savo vaikų verktie neprider, tik vaikai turi verkti savo tėvų. Jei tėvai daug verkia, tai vaikams aname sviete labai sunku, o asantiems kariaunoj kardai, muškietos rūdija. Keli, sako, kareiviai rašę: ‘Neverkit, nes aš nespėju nė šveist savo instrumentus’“ (BsV 1998: 207–208).

Įvairiuose tradicinės kultūros tyrinėjimuose namų erdvę paliekančiųjų atsiprašymo, susitaikymo ritualai tiesiogiai siejami pirmiausia su žmogaus gyvenimo kelio pabaiga, jo paties ir jo artimųjų pasirengimu paskutinei kelionei. Archajiškoji atsisveikinimo ir išlydėjimo perspektyva, nors ir ženkliai pakitusi, gali būti nesunkiai atpažįstama net pačiais naujausiais laikais besireiškiančiose žmonių bendravimo formose. Pasak etnolingvistiniu aspektu atsisveikinimo ir atsiprašymo kategorijas tyrusios I. Sedakovos, „senuosius ikikrikščioniškuosius vaizdinius, susijusius su išėjimu apskritai ir jo konkrečias apraiškas (mirtis kaip išėjimas iš gyvenimo, jaunamartės išsiskyrimas su savo namais, rekrutų palydos ir kt.), uždengė krikščioniškosios etinės elgesio taisyklės ir normos“ (Sedakova 2004: 401). Pridurčiau, jog net ir šiandieninėse įvairiausių kraštų visuomenėse žmonių elgesio visuotine norma laikoma, kad ilgesniam ar trumpesniam laikui išsiskiriant būtina pasimatyti su artimais žmonėmis,

susitaikyti, grąžinti skolas, atsikratyti susikaupusių nuoskaudų, išpirkti (kiek leidžia aplinkybės) slegiančias nuodėmes. Visa tai – tarsi tolimas, šiuolaikinio žmogaus jau nebeįsisąmoninamas ir priimamas tik kaip įprastinė kasdienio elgesio norma, senųjų priešmirtinių ritualų atgarsis.

3. Karo laukas kaip folklorizuota mirties erdvė

Polinkis detaliai, neretai labai realistiškai ar net natūralistiškai pasakoti apie kare sužeistus ir mirštančius vyrus laikytinas vienu būdingiausių vėlyvųjų karinių-istorinių dainų bruožų. Šiek tiek panašių motyvų pasitaiko ir su ankstesniais istoriniais laikotarpiais sietinuose kūriniuose. Apibendrintai mirties erdvė vėlyvosiose karo dainose įvardijama kaip *karo laukas*. Šis naujas ir itin populiarus folklorinis lokusas laikytinas patikimai įsigalėjusiu ir savitą tradicinį erdvinį kontekstą suformavusiu poetiniu stereotipu*. Pažymėsiu, jog aptardama karo lauko, kaip folklorizuotos mirties erdvės, fenomeną remsiuosi tomis dainomis, kuriose apie žūtį kare prabylama tiesiogiai, o ne per tarpininką (žirgą ar paukštį), parnešantį mirties žinią ir apsakantį mūšių vaizdus namie laukiantiems karių artimiesiems. Kaip žinoma, šis vaizdavimo būdas būdingesnis senosioms klasikinėms karo dainoms.

Vėlyvosiose dainose karo lauko vieta paprastai geografiškai kaip nors smulkiau neapibrėžiama, išskyrus vieną kitą variantą, kuriuose užsimenama apie Didžiojo karo įvykius pačioje Lietuvos teritorijoje: *Dievo surėdymas Visai kitaip stojos, Kad visa Lietuva Karo lauku stojos* LTR 4327(34). Karo laukas dainose interpretuojamas kaip destruktyvi, su netikėta mirtimi arba jos grėsme susijusi erdvė. Čia išrikiuojami mūšiui vyrai, skraido kulkos, parkrinta, guli ir miršta sužeistieji, kasamos bendrų kapų duobės. Po karo lauką vaikšto žuvusio sūnaus / brolio ieškanti motina / sesuo. Visi šie motyvai, pasikartojantys daugybėje variantų, ir sukuria savitą, tik vėlyvosioms karo dainoms būdingą mirties erdvės panoramą. Įdomu, kad tas pats erdvės atributas minimas ir išlydėjimo į karą motyvuose, ten jis suvokiamas tiesiog kaip paties karo ar svetimos ir grėsmingos šalies sinonimas: *Koks tai buvo verksmas, Tolimais girdėjo, Kad į karo lauką Tėvelius lydėjo* LTR 93(4). Intensyvią karo lauko įvaizdžio folklorizaciją ir įsivyravimą bendrose liaudies dainų poetinėse formose liudija ir nemaža jo epitetų įvairovė: *dykas*, *grynas*, *kruvinas*, *lygus*, *platus*, *plynas*, *pilkas*, *pūstas*, *tuščias*.

Folklorinė karo lauko erdvė modeliuojama pasitelkiant keletą specifinių atributų, susilydančių į populiarias poetines formules, kurios, viena vertus, primena kai kurias karų realybės detales, antra vertus, susisieja su nusistojusia folklorinės tradicijos vaizdų sistema ir klasikiniais liaudies kūrybos kanonais. Tokiais folklorizuotais mirties erdvės elementais laikytini raudonas / nuo dūmų patamsėjęs dangus, užtemusi saulė, drebanti žemė, kraujo upeliai (arba tiesiog kruvinas vanduo), ant žemės parkritę kūnai, kaip bitės lekiančios kulkos ir kt.: *Saulelė jau užtemo, Tik mėnuo šviečia, Juoda žemelė Mus visus kviečia. Kur tik pažiūri – Dangus raudonas, Po mūsų kojų*

* Analizuodama kelis konkrečius dainų tipus, nemaža dėmesio karo lauko (autorė jį vadina mūšio lauku) apdainavimams savo studijoje skiria ir Danutė Krištopaitė (žr. Krištopaitė 1965: 85–104).

Žemė drebėjo LTR 3999(36); *Ten toli rytuose Mėnuo jau kelintas Raudonuoja dangus, Liepsnose apimtas* LTR 3517(2112); *Ūžia zvimbia kulkos, Kūnai žemę dengia, Dirvos raudonuoja Kraujais aplaistytos* LTR 3261(35); *Aukštas dangus raudonuoja po šūvių smarkumo, Vanduo plaukia raudonuoja ir upių gilume* LTR 2813(993); *Nukloti žali laukeliai Kaip girios medelių, Visur teka brolių kraujas Kaip vandens upeliai* LTR 216(64).

Raudono dangaus įvaizdis analizuojamuose motyvuose žymi net keletą aktualių sąsajų. Galima tarti, kad jame randame realaus žmonių dažnai matyto karo pašvaisčių raudonumo ir lietuviškam peizažui įprasto vakarėjančio dangaus atspalvio poetizacijas, papildytas simboliniu raudonos spalvos, kaip ugnies ir kraujo, vaizdu. Tyrinėjimuose pastebima, jog tradicinėse kultūrose raudonai spalvai apskritai būdingas išskirtinis vaidmuo ir nemažas prasminis ambivalentiškumas (plg. SD 1999: 647). Žūtį karo lauke vaizduojančiuose motyvuose itin svarbi daugiaprasmė, patyrusi savitų kultūrinių metamorfozių *raudonos spalvos – kraujo – mirties* sąsaja (mitologinę šių fenomenų analizę žr. Vaitkevičienė 2001: 43–50). Apibendrintai galėtume tarti, jog raudono / dūmais apėjusio* dangaus virš karo lauko vaizdas vėlyvosiose dainose vienareikšmiškai suvokiamas kaip neišvengiamos ir skausmingos mirties ženklas, savotiškas kraujo prasiliejimo žemėje pranašas. Pažymėtina, jog aptariamuose dainų tipuose *raudono dangaus* formulė paprastai gretinama su ant žemės parkritusių sužeistų kareivių priešmirtiniu kreipimusi į Dievą. Vaizdo įtaigumą sustiprina tai, kad jis kuriamas iš bejėgio, mirštančio žmogaus situacijos. Daugumoje dainų variantų šis apibendrinamasis motyvas beveik sutampa arba itin subtiliai varijuoja, plg.: *Saulutė leidos, dangus raudonas, Kareiviai šaukė: Jėzau malonus* LTR 270(659); *Ant mūsų galvų dangus raudonas, Šaukia kareiviai: Jėzau, Marija* LTR 926(231). Dangaus raudonumas kai kuriuose dainų variantuose susilieja su karo lauko raudonumu: *Tę ant karo lauko Liūdna, nemalonu, Kur tik nepažiūriu – Vis kraujai raudoni* LTR 398(204).

Mirties erdvę – karo lauką – naujosiose dainose reprezentuojančiuose motyvuose nereta *drebančios žemės* formulė: *Siera žemė dreba dunda Vakarų šalelėj* LTR 2164(171); *Kur žemė dreba, Kur mūrai griūva, Ten mūs broleliai Jaunieji žūva* LTR 4391(16); *Iš pučkų šaudė – žemė drebėjo* LTR 2838(99). Pasak žemės įvaizdį lietuvių folklore tyrusios Jurgitos Ūsaitytės, ryškiausia šios populiarios ir įvairiems folkloro žanrams būdingos formulės funkcija – „atkreipti dėmesį į lyrinio subjekto būseną, sureikšminti jo išgyvenimus“ (Ūsaitytė 2003: 103). Autorės nuomone, nors vėlyvosiose dainose ir perimama tradicinė drebančios žemės formulė, jos simboliškumas nyksta, pradeda įsivyrauti tiesioginės reikšmės vartosena (Ūsaitytė 2003: 104). Mūšio lauke, kur kaunamasi pasitelkiant karo techniką, sprogstanti, iš tikrųjų drebanti žemė – neišvengiamas reiškinys. Manyčiau, natūralu, jog naujosiose dainose susipynė šis į amžininkų atmintį giliai įstrigęs sukrečiantis vaizdas ir klasikiniam folklorui įprasta *drebančios žemės* formulės prasmė.

---

* Čia dar galima prisiminti Aleksandro Potebnios analizuotas dainų simbolių reikšmes. Mokslininkas linkęs dūmus, kaip ir dulkes (ypač kelio dulkes), dainų simbolikoje sieti su liūdesio išraiška (Potebnia 1914: 20–21).

Sužeisti ir karo lauke mirštantys žmonės dažnai apdainuojami natūralistiškai. Mirtis šiuose vaizduose nebeturi (ir greičiausiai negali turėti) tradicinio apeigiškumo. Ji per daug artima, pernelyg masiška, staigi (arba atvirkščiai – kankinamai užsitęsusi) ir skausminga. Tikroviškais, neretai hiperbolizuotais vaizdais siekiama kuo stipresnio poveikio, atviresnio išsipasakojimo. Natūralu, kad tokiame kontekste dainos tampa nebe estetine širdies atgaiva, o savitais skaudžios tikrovės liudijimais: *Kur liko gyvas, Tai suronytas, Rankos ir kojos Jam nutraukytos* LTR 2838(126); *Ach Dieve brangus, kaip yra liūdnu, Braidžiojau po kraujus lig batų aulų* LTR 767(392); *Kur tik eini ir pažiūri, Negyvų daug kūnų guli. Užmiršdami baisų sūdą, Kaip išmano, taip čia žudo* LTR 1879(6).

Modeliuojant mirties karo lauke vaizdus, vėlyvosiose karinėse-istorinėse dainose dažnai pasitelkiama kulkos ir bitės folklorinė paralelė. Savitos jos versijos aptinkamos visuose kareivių žūtį ir skausmingus sužeidimus vaizduojančiuose dainų tipuose. Bendrame realistinių karo lauko vaizdų kontekste kulkos-bitės motyvas išsiskiria klasikinę dainų poetiką menančiu lyriškumu.

Neturėdama nei tikslo, nei juolab kompetencijos šiame straipsnyje išsamiau analizuoti bitės įvaizdį folklore, tik apibendrintai pasakysiu, jog daugybė mitologinių, lingvistinių, folklorinių bei etnologinių tyrimų atskleidžia išskirtinį bičių statusą ir vaidmenį baltų ir daugelio kitų indoeuropiečių kultūrose tiek senaisiais amžiais, tiek pastaraisiais šimtmečiais (žr. Greimas 1990: 257–288; Gamgrelidzė, Ivanovas 1984: 602–611; SM 2002: 397–399; Piškinaitė-Kazlauskienė 1995, 1996; Vaitkevičienė 2001: 92–93 ir kt.). Pasak Lauros Piškinaitės-Kazlauskienės, „lietuvių mitologijoje bitės buvo susijusios ir su pomirtiniu – požeminiu vėlių pasauliu, ir su dangiškuoju – Dievo pasauliu. Pirmasis tikėjimas yra pagoniškos kilmės, antrasis – susiformavo krikščionybės įtakoje“ (Piškinaitė-Kazlauskienė 1996: 343).

Kulkos ir bitės paralelė, nors ir nelaikytina itin archajiška, būdinga kai kurioms senosioms karinėms-istorinėms dainoms (vėlyvesniems jų variantams). Jose dažniausiai kulkos ir bitės sugretinamos pasitelkiant pastarųjų gausumo, inspiravusio ne vieną folklorinį motyvą*, vaizdą. Kulkų prilyginimas sode dūzgiančioms bitėms populiariausias dainos „Aušta aušrelė, šviesi pazarėlė“ (K 345) variantuose: *Už Vilniaus miestelio Ant čysto laukelio Dūzgė kulkos kaip bitelės. Dūzgė kulkelės Kai sode bitelės, Šaudė brolį kaip zuikelį* LTR 630(256). Tikėtina, jog iš šio tipo aptariamoji paralelė perėjo į kitas senas ir naujas dainas.

Neabejotinai populiariausia kulkos-bitės motyvo realizacija naujosiose karo dainose – išplėtotas ir savitai varijuojantis palyginimas: kulkos dūzgia (var. lekia, kerta, gelia etc.) *kaip* bitės, o broliai (var. berneliai, kareivėliai, sūneliai, priešai etc.) krinta ant lauko (var. ant žemelės, pievelės etc.) *kaip* miglelė (var. kaip ąžuolėliai, lapeliai, medeliai, muselės, šiekštelės etc.): *Dūzgia kulkos kai bitutės Ant mūsų pulkelio, Krinta broliai kai miglelė Ant lygaus laukelio* LTR 3970(291); *Dūzgė kulkos kai bitelės Pro galvas mūsų, Krenta galvos kaip aguonos Ant lygios lankos* LTR 1289(77).

---

* Tyrinėjimuose teigiama, kad bitės dėl jų gausumo tradicinėse kultūrose siejamos su žvaigždėmis, ašaromis, ugnies kibirkštimis ir kt. (SM 398–399).

Akivaizdu, kad kulkos-bitės folklorinio stereotipo atsiradimo pagrindu tapo giluminė skausmo pojūčiu paremta sąsaja, leidusi poetiškai kulką – mirties įrankį – palyginti su bite, tradicinės lietuvių bendruomenės žmogui nuo seniausių laikų puikiai pažįstamu ir išskirtinį statusą jo ūkinėje ir kultūrinėje veikloje užimančiu, greit ir toli lekiančiu, skaudžiai geliančiu padarėliu. Minimas poetinis palyginimas kartais neapsiriboja vien kulkos *kaip* bitės manifestacija dainose. Pasitaiko labai įdomių motyvo variacijų, kuriomis savitai, sakytume, atsigręžus į lyrinę dainų prigimtį, stengiamasi perteikti visą skaudžią karo lauko tikrovę: *Kaip tarp žiedų bitės dūzgia, Medų beimdamos, Taip ten ūžia dūzgia kulkos, Mūs brolius skindamos* LTR 3517(2514).

Kiek rečiau, bet ne mažiau įspūdingai kulkos ir bitės gretinimas pasitelkiamas siekiant sukurti karo lauko ir ramios namų erdvės opoziciją: *Pro tavo galvelę Bitės medų neša, Pro mano galvelę Priešo kulkos lekia* LTR 6222(11); *Tai zvankiai dūzgė Drevėn bitinėlis, Pro mano galvų – Juodos kulkelės* LLD 3 302.

Šimtuose dainų variantų pasikartojantis kulkos gretinimas su bite neabejotinai yra vyraujanti tokio pobūdžio paralelė. Greta jos galima minėti keletą pavienių, ne mažiau kūrybiškų atvejų, kai kulkos įvaizdžiui išreikšti pasitelkiami kiti atributai: *Skrenda kulkelės kai smarkus lietus, Vargiai sulauksme, broliukai, pietų* LTR 926(231); *Armotų kulkos kaip žirniai riedėjo, Siera žemelė kraują mūsų gėrė* LTR 270(782); *Ten lekia kulkelės Kaip sniego gulbelės* LTR 1260(39). Savitai skamba ir tie motyvai, kuriuose kulkos gretinimas su gamtos elementais reiškiamas tiesiogiai jų neįvardijant: *Skrenda kulkos kaip sparnuotos, Plyšt po kojų mums granotos* LTR 70(3410); *Tiktai užtarnavo Dūzgiančią kulkelę Į širdelę savo, Į savo širdelę* LTR 1309(117).

Kulkos ir bitės paralelę savo karo dainose turi ir latviai. Čia ji taip pat mažai varijuoja ir yra linkusi tradiciškai jungtis su kitomis karinėms dainoms būdingomis poetinėmis formulėmis:

Skrotes, lodes dzied kā bites	‘Šratai, kulkos dūzgia kaip bitės
Apkārt manu augumiņu;	Apie mano stuomenėlį;
Plintes dūmi kūp kā migla	Šautuvo dūmai rūksta kaip migla
Apkārt manu cepurīti	Apie mano kepurėlę;
Vēl asaisi zobentiņš	Dar [ir] aštrus kardelis
Ap galviņu lidina.	Aplink galvelę lakioja.’
LTdz 22307	

Kol kas dėl laiko ir duomenų stokos negalima pasigilinti ir nustatyti, ar kiti mūsų kaimynai (aišku, labiausiai šiuo atveju rūpėtų slavų kraštai) turi, o jeigu turi, tai kaip reprezentuoja savo karo dainose kulkos-bitės motyvą. Trumpai stabtelėsiu prie ukrainiečių vėlyvųjų karo dainų. Nors mums rūpimos paralelės jose aptikti nepavyko, nustebino kitas su kulka susijęs motyvas, aktualus dėl sąsajos su folkloriniu *lauko* lokusu. Ukrainiečių dainose minima (ne)išarta ir kulkomis apsėta dirva arba kalnas: *Чорна рілля ізорана, гей, І кулями засияна, гей* RSP p. 472; *Чорна гора не орана, Лиш кулями засіяна, Летит куля за кулями, Тече кровця поточками* RSP p. 470.

Kulkos-bitės folklorinis motyvas iš dainų perėjo į įvairius nefolklorinius lietuvių kultūros tekstus: jį galima rasti Rusijos–Japonijos karo kareivių laiškuose,

populiariuose rašiniuose apie karo lauko įvykius, net Lietuvos nepriklausomybės kovų dalyvių atsiminimuose. Kulkos ir bitės paralele, tarsi kokia visiems gerai žinoma patarle ar frazeologizmu, šiuose rašytiniuose kontekstuose pasinaudojama kaip iškalbinga kalbos formule, padedančia vaizdžiai ir skaitytojui suprantamai atspindėti karų realybę: „Buvo kaip didžiojo sūdo diena: nuo dūmų buvo nakties tamsybė, nuo patrankų – žaibas, perkūnija, žemės drebėjimas. *Kulkos ūžė kaip bitys pavasaryje* [čia ir toliau išskirta cituojant – *V. I.*], granatos trūko ties mūsų galvomis, o mes kritome kaip medžiai nuo vėtros“ (Barmus 1905: 2); „Eikit, lietuviai, iš visų grytelių, padėkit sugauti *prūsų bitelių*: bjaurios *bitelės* Prūsų šalelės!“ (Balčiūnas 1915: 1); „Tada jam ir įkando *bolševikų bitelė* į ranką“ (Zaranka 1924: 40).

Grįžtant prie bendresnio karo lauko, kaip mirties erdvės, folklorinio įvaizdžio, būtina atkreipti dėmesį į tyrinėtojų ne kartą pastebėtą vieną svarbiausių senųjų ir vėlyvųjų lietuvių karo dainų skirtumų. Kaip žinoma, klasikinėse dainose karo lauko tiesioginio vaizdavimo apskritai nerastume (jis kartais pasitaiko tik naujesniuose senųjų dainų variantuose). Mirties vaizdas jose poetiškai atkuriamas per žinią apie mirtį parnešusio tarpininko (dažniausiai žirgo) pasakojimą, pasižymintį simboline klasikinio folkloro kalba ir stipria orientacija į prasmingą, herojišką kario žūties folklorinę manifestaciją. Sakralumo dar nepraradusiuose senovės karuose žuvęs karys, pasak Gintaro Beresnevičiaus, „nusipelno paties geriausio pomirtinio likimo. Daugumoje religijų mirtis mūšio lauke laikoma pačia šlovingiausia, nutiesiančia tiesų kelią dangun“ (Beresnevičius 1997: 44). Išskirtinį, laidojimo papročiuose atsispindintį senovės lietuvių karių statusą patvirtina ir archeologijos duomenys (žr. Bliujienė, Butkus 2002 ir kt.). Tuo tarpu naujųjų laikų karus, kuriuose lietuvių vyrai dalyvavo prievarta paimti į svetimą kariuomenę, menančiose dainose mirtis niekaip neatitinka garbingos ir pasiaukojamos žūties sampratos. Kaip taikliai yra pastebėjusi mirties perspektyvą karo dainose analizavusi Daiva Vaitkevičienė, „naujose karinėse-istorinėse dainose mirties tragiškumas dominuoja prieš herojiškumą“ (Vaitkevičienė 1996: 268).

Atidžiau pasigilinus į karo lauko įvaizdį vėlyvosiose karo dainose, norisi pabrėžti, jog jis savitai papildo bendrąją folklorinę *lauko*, kuris tyrinėtojų pagrįstai laikomas vienu „populiariausių žemišką erdvę, apibrėžtą jos plotą nusakančių įvaizdžių“ (Ūsaitytė 2003: 17), sampratą. Mūsų aptartas destruktyvus karo dainų laukas laikytinas subtilia priešprieša klasikinių darbo ar vestuvinių dainų poetizuotam laukui, susijusiam su pozityvia ir prasminga agrarine žmogaus veikla, apibendrintai reprezentuojančiam sakralią namų kultūrą, prasmingą gyvenimą ar perteikiančiam įspūdingą lyrinę liaudies dainų erdvės plotmę, ypač besisiejančią su moters išgyvenimais. Pasak Marcelijaus Martinaičio, „darbo laukas buvo svarbiausia žemdirbių veiklos scena, kurioje sutvirtinami ryšiai tarp dangaus ir žemės, gyvo ir negyvo, tarp jauno ir seno, tarp moters ir vyro, per darbą ir su darbu vyrą ir moterį įvesdinant į kultūrą. Tai daroma simbolinėje dainų erdvėje, kurioje gyvenimas yra tarsi teatras, vaidinimas, idealaus žmogaus buvimo pasaulyje modelis“ (Martinaitis 2002: 73). Tuo tarpu naujosiose karo dainose darbas, kaip vienas svarbiausių grožio matų folklore (žr. Sauka 1970: 393–399), kaip gyvenimą teigianti ir įprasminanti žmo-

gaus veikla, prilygsta neįgyvendintai svajonei, prarastai vilčiai. Ne veltui taip dažnai jose skamba nesutaikoma darbo ariamame ar sėjamame tėvelio lauke, šienaujamoje pievoje ir kariavimo kruviname karo lauke opozicija, neišsprendžiamas prasmės ir visiškos beprasmybės, dalios ir nedalios, prasmingo gyvenimo ir beprasmės mirties konfliktas: *Vely Lietuvoj šalelėj Lankoj šieną pjauti, O ne kraują Mandžiūrijoj Be reikalo lieti* LTR 3970(291); *Šimtą kartų artojėliui Arti procavoti, Ne man, jaunam bernužėliui, Ant vainelės joti* LLD 9 165.

4. Religiniai įvaizdžiai

Aptariamose dainose (ypač menančiose Pirmąjį pasaulinį karą) mirties karo lauke motyvai labai dažnai subtiliai papildomi religiniais įvaizdžiais. Bendrame karinių-istorinių dainų žanro kontekste tai laikytina nemenka kūrybine inovacija ir pamažu kitusio tradicinės bendruomenės pasaulėvaizdžio atspindžiu. Dievo teisingumo ar Dievo Motinos užtarimo šaukimasis mirties motyvuose iškyla kaip paskutinė paguoda absoliučios nevilties akimirką, kai mirtis nebe baugina, o virsta laukiamu išsivadavimu iš kančių: *Aš sužeistas guliu Ant kruvinos žemės, Prie Dievo šaukdamas, Gailiai raudodamas* LTR 5404(251); *Prašo Marijos, Kad užtarytų Ir dangaus vartus Atidarytų* LTR 3209(62). Apeliacija į dangiškąsias galias dainose skamba ir kaip maldai artimi kreipiniai, ir kaip šnekamajai kalbai įprasta stereotipinė invokacija ar net refreninis dainos leitmotyvas: *Pone, šaukiam, Dieve, Tvirtasis gynėjau, Kodel mus prispaudei, Mūsų geradėjau?* LTR 93(4); *Miršta mūsų broliai nuo Dievo šaukdami, Paskutinius žodžius verkia ištardami* LTR 779(4); *Oigi Dieve tu mana, Da vainelai nėr gana* LTR 2784(57) (refrenas).

Krikščioniškų įvaizdžių ir simbolių gausu daugumoje analizuojamų dainų tipų. Ne vienas kūrinys tiek turiniu, tiek forma artimas religinėms giesmėms, o kai kurie, tiesiogiai sietini su giesmių tradicija, per karą buvo giedami meldžiantis namie ir bažnyčioje. Kaip tokios bažnytinės ir liaudiškosios tradicijų sąsajos pavyzdį galima paminėti populiarią dainą-giesmę „Dieve geriausias, karaliau ramybės“ (K 794), kurios variantuose (jų iki šiol užfiksuota apie 50) maldos forma perteikiama beviltiška lietuvių padėtis karo metais. Gausios pateikėjų pastabos patvirtina šio kūrinio svarbą ir populiarumą: „Psalmė. Tai Didžiojo karo intencijos giesmė“ (LTR 962/119/); „Ši giesmė buvo labai mėgiama giedoti visuose kaimuose Didžiojo karo metu“ (LTR 1828/149/); „Ją giedodavo žmonės po karo namuose, buvo giedama ir bažnyčiose“ (LTR 5892/187/). Taip pat ši daina-giesmė buvo populiari ir pokario pasipriešinimo kovų metais. Jos autorius folkloristams kol kas nežinomas (žr. Ivanauskaitė 2002).

Naujųjų dainų kūrėjų polinkis vis dažniau pasitelkti krikščioniškus įvaizdžius rodo bendrą XIX a.–XX a. pradžios Lietuvos katalikišką atmosferą ir ribinių gyvenimo situacijų kontekste padidėjusį žmonių dvasingumo poreikį, viltį, jog tik Dievo valia ir gailestingumas išgelbės žmoniją nuo karo, kuris dainose neretai tapatinamas su Paskutinio teismo diena (*Liepė greitai gatavotis, Kaip ant sūdo Dievo stotis* LTR 70/3410/). Juo labiau kad apstu įvairių pavyzdžių, rodančių, kad karas valstietiškosios katalikiškos lietuvių bendruomenės suvoktas kaip mirtį ir skurdą

sėjanti Dievo bausmė už žmonių nuodėmes. Karo kaip Dievo rykštės, kurios išvengti neįmanoma, samprata leitmotyviškai skamba daugelyje dainų variantų: *Šįmet pas mus erškėtinė Rožė pražydėjo, Dievas labai didžiais vargais Žmones numylėjo* LTR 3479(171); *Bet nieko nereikia ant Dievo rūgoti, Matyt, patys kalti, reikia metavoti* LTR 3517(1892). Mirtis karo lauke taip pat suvokiama fatališkai: kaip Dievo skirta ir neatšaukiama lemtis (*Ten mūsų broliukus Kaip žolynus kirto, Ką galim daryti, Kad nuo Dievo skirta* LTR 882/184/), o karių kančios kai kada net hiperbolizuotai susiejamos su Kristaus kančia (*Mes turiam kanči, Baisiausias ruonas, Mes kėntam mūkas Jezausa Puona* LTR 4059/320/). Svarbią vietą vėlyvosiose karo dainose užima ir maldõs už į karą išleistus artimuosius motyvas. Vyrauja prašymas nepamiršti toli vargstančių artimųjų, kuo dažniau už juos melstis: *Oi jūs tieveliai Ir prysygeles, Meldžiame jūsų Karštuos apieras: Jūs sukalbiekit „Sveika, Marija", Kas už Lietuvą Kraują pralyjo* LTR 4205(2).

Čia tinkama proga dar kartą atkreipti dėmesį į visame tradicinės bendruomenės gyvenime gana ryškų karų, ypač jų kilmės, vertinimo fatališkumą. Nuo paprastų žmonių valios ar norų nepriklausoma ir valstietiškai kultūrai absoliučiai priešinga karų realybė Lietuvos kaimo bendruomenės neretai suvokta kaip aukštesnių galių inspiruota bausmė, išbandymas ar net esmingai žmonių skaičių žemėje reguliuojanti neganda. Karas dažnai gretintas ir su kita Dievo rykšte – maru. Prisiminkime kad ir populiariąją iš lotyniškų egzekvijų atėjusią triadą: *nuo karo, bado ir maro gelbėk mus, Viešpatie*. Įdomu, jog ne tik XIX–XX a. karus tiesiogiai išgyvenusioje lietuvių kaimo bendruomenėje, bet ir naujaisiais laikais žmonėse išliko fatališkoji karo fenomeno interpretacija: „Tėveliai sakydavo: turi žmonės žūt, karai vyksta visur, visam pasauly, visose tautose, tuomet viskas apsiverčia. Kurie žūsta, tai žūsta, kurie atlieka, tie geriau gyvena. Karas kaipo kokia prievolė, karas yra karas. Išsižudys dauguma, o kas atliks, tai geriau gyvens" (žr. Vosyliūtė 2001: 765).

5. Poetinės laidotuvių apeigų transformacijos

Išskirtinę vietą vėlyvosiose karinėse-istorinėse dainose užima žuvusiųjų kare laidojimo, jų kapų priežiūros ir mirties be palaidojimo motyvai. Manyčiau, jų populiarumą ir itin margą varijavimą lėmė didžiulis kultūrinis kontrastas tarp ritualizuoto atsisveikinimo su mirusiuoju namų erdvėje ir paprastai jokiomis įprastinėmis apeigomis nepažymėtos mirties karo lauke*. Tegu nuolatos kitusiame, tačiau gimimo, vedybų, o ypač mirties ritualų kontekste vis dar tradiciniame kaimo sociume gyvenęs žmogus, nuo mažų dienų dalyvavęs bendruomenės apeigose, mirtį suvokdavo kaip natūralų ir neišvengiamą, išskirtinio gyvųjų elgesio ir konfesinio įforminimo reikalaujantį reiškinį, atmintyje įsirėžiantį kaip nepaprastai sakralų, nuo asmeninio patyrimo ir ateities perspektyvų neatsiejamą momentą. Žinojimas, kad atėjus laikui

* Kariaudami carinės Rusijos kariuomenės gretose, katalikai lietuviai toli gražu ne visada galėdavo tikėtis bent minimalių savo konfesiją atitinkančių dvasinių patarnavimų. Išskirtiniai atvejai – sužeistųjų mirtis ligoninėse, kur kartais katalikų kunigai aplankydavo ligonius. Mūšio lauke kareiviai mirdavo be sakramentų ir maldų.

būsi tradiciškai, kaip ir kiti tavo artimieji palydėtas iš šio pasaulio, prisidėdavo prie atvirai neafišuojamo, tačiau žmogaus pasąmonėje tvirtai įsišaknijusio gyvenimo prasmės, pilnatvės išgyvenimo. Tradicinės bendruomenės kasdienybėje tokio kultūrinio konteksto detalės pamažu įgydavo subtilių giluminio tikėjimo atspindžių turinčios motyvacijos: „Mirusijį visi skuba palydėti, nes kai pats numirsi, tada visi, kuriuos palydi, ateis pasitikti“ (Dulaitienė-Glemžaitė 1958: 251). Visas šermenų ir laidotuvių ceremonialas buvo ir tebėra skirtas deramam ir nusistojusią požiūrio į mirtį etiką atitinkančiam atsisveikinimui. Pasak etnologės Irenos Reginos Merkienės, „XX a. lietuvių praktikuota etika reikalavo, kad mirštantysis ar velionis gautų visus jo tikybą atitinkančius dvasinius patarnavimus, kad būtų šeimos, giminės ir bendruomenės pagerbtas gražiomis [t. y. atitinkančiomis vyraujančią papročių sistemą – *V. I.*] laidotuvėmis“ (Merkienė 2005: 28).

Atidžiau pažvelgę į straipsnyje aptariamas vėlyvąsias karo dainas, be didesnių pastangų susidarytume gana išsamų, realų gyvenamąjį kontekstą atitinkantį XIX a.–XX a. pradžios atsisveikinimo su mirusiuoju ir pačių laidotuvių vaizdą. Esminis skirtumas tas, kad šiose dainose visas apeigų kompleksas vaizduojamas per jų neįmanomumo, o kartu – begalinio ilgesio prizmę, pabrėžiant, jog kare nukautam žmogui nelemta būti tradiciškai palaidotam. Kiekvienas į karą išvykstantis vyras neabejotinai jautė staigios mirties ir atgulimo svetimame krašte pavojų. Tikėtina, kad kaip tik ši nuojauta ir skatino tam tikrus apsisaugojimo, apsidraudimo veiksmus, turėjusius padėti kare išsaugoti gyvybę: „Kad šauk ant karės, tai reik, išeinant iš savo krašto, iš tų kapų, prė katrų pats priguli, nuėjus iš tų pasisemti smilčių ir su savim drauge neštis ir nešiotis, kur į drabužius įsisiuvus, tai ant mūšio vietos nepaliksi, da gyvs namo pargrįši į savo kraštą numirti“ (BsJK 2004: 196–197).

Aptariamosiose vėlyvosiose karo dainose aptinkamos trys vienaip ar kitaip su tradicinėmis lietuvių laidotuvėmis sietinos folklorinės temos: karių kapai; masinės nešventintos bevardės kapavietės; mirtis be palaidojimo.

Karo lauke supilto kareivio kapo motyvas pirmiausia įdomus tuo, kad atspindi ne vėlyvosioms karo dainoms vis būdingesnį istorinių realijų interpretavimo patikimumą, bet didelį įprastinių laidotuvių apeigų poreikį, poetizuotą amžinojo poilsio vietos lokalizaciją ir lankymą. Ypač mėgstama dainuoti apie sūnaus / brolio / bernelio kapo ieškojimą po karo lauką: *Vaikščioj motinėlė Ir graudžiai raudojo, Žuvusio sūnelio Kapelio ieškojo* LTR 3519(153); *Kad žinot tėvelis Arba motinėlė, Eitų ieškoti Savo sūnužėlio. Tik niekur nerastų Jie mūsų kapelio, Norint ir ieškotų Per visą amželį* LTR 70(3436).

Tinkamai prižiūrimo, t. y. apravėto, gėlėmis puošiamo, kapo įvaizdis aptariamosiose dainose, manyčiau, atspindi gana vėlyvą kapinių lankymo ir tvarkymo tradiciją, kai nebesilaikoma senosios animistinės nuostatos palikti ant kapo visą natūraliai suvešėjusią augaliją: „Laidojimo vietoje joks žolynas nenaikinamas, nuo jo joks paukštis nenubaidomas, iš kapinių neišnešama nieko, kas ten kartu buvo įnešta, pasodinta ar savaime išaugę“ (Giedrienė 1977: 72). Nors panašus požiūris XIX–XX a. sandūroje tebebuvo labai gajus tiek Lietuvoje, tiek kaimynų kraštuose ir atitiko bendrą visuomenės požiūrį į mirusiuosius ir mirtį apskritai, kapų lankymo ir

priežiūros papročiai sparčiai keitėsi. Šiuolaikinėje kultūroje dirbtinai neestetizuotas kapas paprastai suvokiamas kaip gyvųjų aplaidumo, nepagarbos mirusiesiems požymis arba tiesiog kaip ženklas, jog mirusysis neturi gyvų artimųjų arba jie dėl vienokių ar kitokių priežasčių negali prižiūrėti kapo. Vėlyvosiose karo dainose, kurių nemaža dalis radosi jau dvidešimtajame šimtmetyje, kuriamas estetizuoto kapo vaizdas vienija tiek archajiškąjį, tiek naująjį požiūrius į kapus ir kapines, vis dėlto labiau orientuojantis į naujesnes tendencijas*. Itin būdingu šios kūrybos poetiniu motyvu laikytinas kreipimasis į šeimos narius, prašymas lankyti ir deramai prižiūrėti kapą: *Ateik, bruolieli, statyk kryžielį, Ateik, seselė, suodink rūtelės, Aplinkou kapą – žaliuoms rūteliems, O ont šėrdelės – ruožių kerielį* LTR 3471(324). Atskirai būtina paminėti itin dažną kryžiaus ant kapo motyvą. Jis neabejotinai atspindi begalinį bent minimalių tradicinių laidotuvių apeigų ir simbolių troškimą, taip pat viltį, kad po mirties galbūt būsi artimų ir mylimų žmonių surastas ir paminėtas. Ypač savitai folklorizuojami prašymai pažymėti kapą vardiniu kryžiumi: *Pastatyk medinį kryžių Ant mano kapelio, Parašyk auksinėm raidėm, Kad žuvo bernelis* LTR 2128(5).

Iš visų su kare žuvusiųjų laidojimu susijusių motyvų aptariamosiose dainose populiariausiais laikytini masinių bevardžių kapaviečių apdainavimai, ypač dažni Pirmąjį pasaulinį karą menančiuose kūriniuose. Išskirtinio naujųjų liaudies dainų kūrėjų dėmesio sulaukusi *duobė be mieros* (kaip tik taip dainose vadinama masinė kapavietė) nebuvo tik jų tradicinio kūrybingumo vaisius – tiek istoriniai duomenys, tiek Pirmojo pasaulinio karo dalyvių atsiminimai patvirtina buvus masines kapavietes: „Buvo tam tikri lavonų laidotojai; jie kasdavo duobes bent kelioms dešimtims lavonų. Iškasę duobę, veždavo numirusiuosius vežimais ir versdavo tiesiai iš vežimo į duobę. Nerūpėjo jiems nei kiek kūnus sutaisyti, bet kaip kuris krisdavo, taip ir užkasdavo“ (Žadeikis 1921: 28). Dainose *duobė be mieros* tapo savitai varijuojančia populiaria folklorine formule: *Iškasė duobę be jokios mieros, Kavojo kūnus visokios vieros* LTR 270(782); *Neiškasė jiems duobelas Ilgojo metrelio, Verčia juos gi į duobelę Kelis tūkstantėlius* LTR 765(148).

Folklorinis nepagarbaus kareivių užkasimo masinėje kapavietėje motyvas ne tik savitai interpretuoja istorinę realybę, bet turi ir neabejotinai seną kultūrinę motyvaciją, susijusią su tradicinei bendruomenei vienu už kitą nepriimtinesniais reiškiniais: būtiniausių laidojimo apeigų (marinimo, šarvojimo, apraudojimo etc.) stygiumi, atsitiktine laidojimo vieta nepašventintoje žemėje ir palaidojimu drauge su kitatikiais, dainose dažnai apibendrintai vadinamais pagonimis**: *Užkasė kalneliuos, Lygiuo-*

---

* Mirusiųjų kapų lankymas ir priežiūra – be galo įdomus kultūrinis fenomenas, patyręs įspūdingą raidą ir savitai besiskleidžiantis skirtinguose Europos kraštuose. Bendra kultūrine tendencija laikytinas perėjimas nuo viduramžiais beveik neakcentuoto gyvųjų dėmesio kapams prie pastaraisiais šimtmečiais itin suklestėjusio aktyvaus santykio su mirusio artimo žmogaus amžino poilsio vieta, kuri pamažu pradėta suvokti kaip susitikimo su mirusiuoju erdvė. Pasak Philippe Ariés, „čia susimąstoma, tai yra iššaukiamas mirusysis ir puoselėjamas jo prisiminimas“ (Ariés 1993: 68).

** Vadinti kitų tikėjimų atstovus pagonimis (t. y. tikrojo tikėjimo nepažįstančiais žmonėmis) buvo gana įprasta įvairiuose, dažniausiai religinio turinio devynioliktojo šimtmečio antrosios pusės tekstuose, plg.: „Saugokitės, kad jums maskolei ne primestu savo tikėjimo, busite kaip jie tiktai krikształytais pagonimis. Nieko apie tikrą Dievą nežinosite, prapulsite ir pagal duszios, ir pagal kuno“ (Valančius 1892: 56).

siuos laukeliuos, Kur katras tik mirė, Nešventoj vietelėj LTR 70(3554); *Iškasė duobį giliausių, be mieras, Verčia visokius ir visokias vieras: Ruskiai, tatoriai, žydai pagonys, Lygiai kavoja ir mūsų brolius* LTR 1882(169).

Žmogaus marinimas, jo šermenys tradicinėje kultūroje laikyti ypatingais momentais, susijusiais su mirštant vykstančiu sielos atsiskyrimu. Jam palengvinti buvo sukurtas ištisas apeigų kompleksas, o griežtai reglamentuotas šermenų laikas suvoktas kaip įtampos kupinas pereinamasis etapas tarp mirties ir gyvenimo. „Kai ligonis miršta, tai be 24 val. negalima palaidoti, nes iki to laiko iš jo kūno ne visai yra atsiskyrusi siela“ (BlML 1981: 349); „Žmogui numirus siela pasilieka namuose iki paskambina varpais – palydi į amžinybę“ (BlML 1981: 355). Akivaizdu, kad vėlyvosiose karo dainose plataus atgarsio sulaukę jokiomis įprastinėmis apeigomis nepažymėti žmonių laidojimai tradicinės kaimo etikos požiūriu buvo tiesiog netoleruotini.

Dainose dažnai išliejama nuoskauda dėl prarastos, atrodytų, prigimtinės kiekvieno lietuvio kataliko teisės į šešias karsto lentas ir pašventintą kapinių lopinėlį: *Išgyvenom mes ant svieto Dvidešimt metelių, Neuždirbom grabelėlio Iš šešių lentelių. Neiškasė mum duobelės Lig trim stomenėliais, Verčia tūkstančiais, šimteliais Kaip ir galvijėlius* LTR 463(10); *Pakavas tį mūsų kūnus be švintų kapelių, Reiks palįsti pa žemelam be tikrų tevelių* LTR 1547(61). Šiuose kūriniuose nerasime senosiose dainose populiarios archajiškąją pasaulėžiūrą atspindinčios kapo, kaip pomirtinių namų, sampratos, plg.: *Naujas grabelis – Tai mano dvarelis, O duobelė – Tėviškėlė* JLD 1145.

Tradicinės bendruomenės gyvenimo modelio neatitinkančios mirties kontekste savitai, tarsi mėginimas suteikti jai bent minimalaus apeigiškumo, nuskamba net keletui dainų tipų būdinga bitės įvaizdžiu paremta aliuzija į natūralios mirties minutę artimųjų uždegamą graudulinę žvakę: *Atskrisk, bitele, lauko musele, Atnešk dėl manęs vaško kruopelę. Aš uždegsiu šviesią žvakelę, Pakol išeina mano dūšelė* LTR 4528(72); *Vo to bėtelė, Vaška žvakelė, Atliek pri monės Smertė adynuo* LTR 3527(59). Šiuo atveju regime krikščioniškąjį bitės – žvakių vaško davėjos – vaizdą. Tikėtina, kad jis artimai siejasi su daug archajiškesniu, ne kartą tyrinėjimuose fiksuotu ryšiu tarp mirštančiojo sielos ir bitės. Manyta, jog bitės palydi mirusįjį į kitą pasaulį ar net gali tapti pačios sielos materialiu pavidalu: „Vienos mamos dūšelė apvirto (bitele), nulėkė į sūnų, kuris buvo saldotu, įlindus nosies skylutėn pasakė, kad pasimirus, kiek metų ilgumo sūnus gyvens. Niekas jo negalėjo prikelti, kolei mamos dūšelė per jį buvo. Kai išlindus nuskrido, prabudęs saldokas surikęs, kiek sveikatos turėjęs, iš sapno baisumo, kad regėjęs mirusią mamą. Už pusės dienos gauna telegramą, kad mama pasimirė“ (BlML 1981: 366).

Užvis baisiausia laikyta mirtis be jokio palaidojimo. XIX a.–XX a. pirmosios pusės karuose tai nebuvo retas reiškinys. Sunku pasakyti, kiek artimai ši pati kraupiausia ir žmogiškumą labiausiai paniekinanti karo realybė susijusi su gana dažnai vėlyvosiose dainose (tiek Didįjį, tiek Rusijos–Japonijos ir net kai kuriuos dar ankstesnius karus menančiuose liaudies kūrinių variantuose) aptinkamais mūšio lauke išmėtytų nepalaidotų, kartais net paukščių ir žvėrių puolamų karių kūnų vaizdais: *Vienus žemė aplaidojo*, *Kitus varnos sukapojo* NorkD 40; *Nuo pleciaus šunys kaulus nešiojo, Žvėrys urvuose kraują lakiojo* LTR 3116(1001); *Sulaužo kūnus Jų į*

šmotelius, Išmėto kaulus Jų po laukelius. Tie trupinėliai Dėl paukščių maisto, Visus laukelius Krauju aplaisto LTR 194(28). Įdomu, kad šios sukrečiančios karo tikrovės atšvaitų randame ir lietuvių paremijose. „Po vainų varnai tunka“ (LMD I 401/816) – sakoma kelioliką variantų turinčioje patarlėje. Kaip vis to paties mirties be palaidojimo liudijimu laikytina ir Pirmojo pasaulinio karo metų spaudoje sušmėžavusi žinutė: „Valstiečiai nuo dviejų savaičių pastebėję, kad pietų šalyje [Ukrainoje – *V. I.*] prapuolę varnos ir kiti paukščiai. Visados šiuo laiku būdavę daug paukščių. Valstiečiai kalba, kad paukščiai nuskridę į karo laukus“ (Aušra 1914: 397).

6. Baigiamosios pastabos ir išvados

Baigiant mirties ir laidotuvių vaizdinių atspindžių vėlyvosiose lietuvių karo dainose analizę, norėtųsi į šių fenomenų reprezentaciją tradicinėje kultūroje žvilgtelėti iš platesnės perspektyvos, susijusios su paties karo, kaip neabejotinai išskirtinio istorijos reiškinio, ir jį išgyvenančios žmonijos pasaulėvaizdžio reikšmingais pokyčiais. Kaip pažymi sakralumo kontekste karo fenomeną nuo ankstyvųjų viduramžių iki moderniųjų laikų analizavęs G. Beresnevičius, kitaip negu senaisiais laikais, kai „karas, iš principo siaubingas ir klaikus reiškinys ankstesniais laikais, neprarasdamas savo baisumo tebeturėjo sakralinį matmenį“, moderniųjų laikų karai sakralumą prarado. Pasak mokslininko, tikėtina, jog „anksčiau religinio gyvenimo būta stipraus, ir radikaliai intensyviai išgyvenama sakralybė įsiveržda vo ir į tokias egzistencijos „juodąsias skyles“, kaip karas. Matyt, nebuvo žmogaus gyvenime sričių, kuriose nebūtų vienaip ar kitaip, daugiau ar mažiau reiškusis sakralybė. Į karą ji taipogi prasiskverbdavo. Ir, priešingai karo esmei ir prigimčiai, versdavo jį gyvybės ir atsinaujinimo šaltiniu – žinia, nepanaikindama kraujo, kančios ir mirties“ (Beresnevičius 1997: 60).

„Ricierus savo mircu nemiršta“ – lakoniškai, bet labai prasmingai ir išmintingai teigia viena lietuvių patarlė (žr. PS p. 241). Išties galbūt ateityje kam nors iš tradicinės kultūros tyrinėtojų bus įdomu paanalizuoti, ar mirtis kare bendrame liaudiškojo požiūrio į mirtį kontekste laikytina „sava“, ar vis dėlto „nelaikiška“. Peršasi mintis, kad tradicinėje kultūroje į karą išlydėtų ir negrįžusių vyrų atminimą neretai gaubė tam tikri tabu. Tiesa, taip pat akivaizdu, kad žūtis kare nebuvo tapatinama su nuo seno tradicinėje kultūroje neigiamai vertinta „ne sava“, belaike savižudžio mirtimi. Tačiau net ir pastarųjų poros metų tautosakos ekspedicijose yra tekę ne kartą girdėti pateikėjų pasakojimų apie po įvairių karų jų kaime bet kur užkastų ir tik vietos žmonėms žinomų kareivių kapus kaip apie pavojingas, neramias erdves, pro kurias einant „kažkas“ baugina ar klaidina.

Apibendrinant straipsnyje analizuotus tradicinius mirties ir laidotuvių vaizdinius vėlyvosiose lietuvių karinėse-istorinėse dainose, galima daryti keletą išvadų:

Mirtis kare tradicinėje lietuvių kultūroje interpretuotina kaip sudėtingas, už bendruomenės ribų atsiduriantis, todėl iš bendro jos pasaulėvaizdžio ryškiai išsiskiriantis reiškinys.

Vėlyvosiose karinėse-istorinėse dainose randami atsisveikinimo ir atsiprašymo motyvai savitai reprezentuoja išlydėjimo į karą kaip amžinojo atsisveikinimo su artimaisiais perspektyvą.

Kaip specifinė mirties erdvė vėlyvosiose karinėse-istorinėse dainose iškyla *karo lauko* vaizdinys, peraugęs į populiarų motyvą ir papildantis bendrą folklorinio *lauko* prasmių grupę. Iš daugumos realistiškumu, o kai kada net atviru natūralizmu pasižyminčių motyvų išsiskiria savita lyriškesnė *kulkos* ir *bitės* poetinė paralelė, aptinkama ne tik lietuvių, bet ir latvių vėlyvosiose karo dainose. Mirties temą subtiliai papildo gana dažnai pasirodantys *religiniai įvaizdžiai*.

Išskirtinę vietą vėlyvųjų karinių-istorinių dainų poetinių vaizdų sistemoje užima karių kapų, masinių bevardžių kapaviečių ir mirties be palaidojimo motyvai. Tyrimas atskleidė jų sąsajas tiek su istorine realybe, tiek su XIX a.–XX a. pradžioje lietuvių tradicinėje kultūroje vyravusiu požiūriu į mirtį ir laidotuves.

LITERATŪRA

Ariés 1993 – *Philippe Ariés*. Mirties supratimas Vakarų kultūros istorijoje: Esė rinkinys. Iš prancūzų kalbos vertė B. Gedgaudaitė, D. Šarkūnaitė. Vilnius.

Aušra 1914 – Aušra, Nr. 39.

Balčiūnas 1915 – *Antanas Balčiūnas*. Iš kareivio laiško. – Rygos garsas, Nr. 15.

Barmus 1905 – *Petras Barmus*. Laiškas iš Mandžiurijos. – Vilniaus žinios, Nr. 118.

Basanavičius 1919 – *Jonas Basanavičius*. Iš lietuvių gyvenimo 1915–1917 m. po vokiečių jungu. Vilnius.

Beresnevičius 1997 – *Gintaras Beresnevičius*. Sakralinis karo matmuo (karas ir šventybė Šiaurės ir Vidurio Europoje nuo ankstyvųjų viduramžių iki mūsų dienų). – Kultūros istorijos tyrinėjimai, t. 3, p. 12–63.

Bliujienė, Butkus 2002 – *Audronė Bliujienė*, *Donatas Butkus*. VII a. pirmosios pusės karys iš Lazdininkų (Kalnalaukio). – Archaeologia Lituana, No 3, p. 81–99.

Čilvinaitė 1943 – *Marija Čilvinaitė*. Sarginimo, marinimo ir laidotuvių papročiai. – Gimtasai kraštas, Nr. 31, p. 179–202.

Dulaitienė-Glemžaitė 1958 – *Elvyra Dulaitienė-Glemžaitė*. Kupiškėnų senovė. Vilnius.

Gamgrelidzė, Ivanovas 1984 – *Т. В. Гамгрелидзе*, *Вяч. Вс. Иванов*. Индоевропейский язык и индоевропейцы, ч. 2: Реконструкция и историко-типологический анализ праязыка и протокультуры. Тбилиси.

Giedrienė 1977 – *Rūta Giedrienė*. Senojo nekrokulto apraiškos XX amž. lietuvių kapinėse ir jų priežiūros papročiuose. – Senieji tikėjimai naujausių tikėjimų šviesoje. Vilnius, p. 60–72.

Greimas 1990 – *Algirdas Julius Greimas*. Tautos atminties beieškant. Apie dievus ir žmones. Vilnius–Chicago.

Ivanauskaitė 2002 – *Vita Ivanauskaitė*. Ilgi ir vingiuoti giesmės keliai. – Liaudies kultūra, Nr. 2, p. 47–49.

Jokimaitienė 1995 – *Pranė Jokimaitienė*. Karinės-istorinės dainos (XVII a. pabaiga–XIX a.). – Lietuvių liaudies dainynas, t. 9: Karinės-istorinės dainos, kn. 2. Parengė P. Jokimaitienė; melodijas parengė A. Žičkienė. Vilnius, p. 7–24.

Kormina 2000 – *Жанна Владимировна Кормина*. Рекрутский обряд: структура и семантика: [Daktaro disertacijos santrauka]. – http://www.ruthenia.ru/folklore/cormina3.htm [žiūrėta 2006-03-15].

Krištopaitė 1965 – *Danutė Krištopaitė*. Lietuvių liaudies karinės-istorinės dainos: Feodalizmo epocha. Vilnius.

Martinaitis 2002 – *Marcelijus Martinaitis*. Laiškai Sabos karalienei: Esė romanas. Vilnius.

Mažiulis 1956 – *Antanas Mažiulis*. Išleistuvės. – Lietuvių enciklopedija, t. 9. Boston, Mass., p. 35.

Merkienė 2005 – *Irena Regina Merkienė*. Mirties etika Lietuvos kaimo kultūroje. – Lituanistica, t. 3, Nr. 3, p. 15–37.

Petkevičaitė 1931 – *Gabrielė Petkevičaitė*. Karo metų dienoraštis (1915–1916 m. okupacija), d. 2. Kaunas.

Piškinaitė-Kazlauskienė 1995 – *Laura Piškinaitė-Kazlauskienė*. Bitininkystė Lietuvoje (XVI a.–XX a. pirmoji pusė). Vilnius.

— 1996 – *Laura Piškinaitė-Kazlauskienė*. Ikikrikščioniškosios ir krikščioniškosios pasaulėžiūros paralelės bitininkystės ritualuose. – Lietuvių katalikų mokslo akademijos darbai, t. 16. Vilnius, p. 342–354.

Potebnia 1914 – *А. А. Потебня*. О некоторыхъ символахъ в славянской народной поезіи. Харьковъ.

Racėnaitė 2005 – *Radvilė Racėnaitė*. Žmogaus gyvenimo trukmės ir kokybės samprata lietuvių folklore: [Daktaro disertacijos rankraštis]. Lietuvos nacionalinė Martyno Mažvydo biblioteka, F132-2580.

Sauka 1970 – *Donatas Sauka*. Tautosakos savitumas ir vertė. Vilnius.

Sedakova 2004 – *И. А. Седакова*. Прощание и прощение. Опыт этнолингвистического анализа. – Язык культуры: Семантика и граматика. Москва.

Ūsaitytė 2003 – *Jurgita Ūsaitytė*. Žemės įvaizdis lietuvių folklore: [Daktaro disertacijos rankraštis]. Lietuvos nacionalinė Martyno Mažvydo biblioteka, F132-2580.

Vaitkevičienė 1996 – *Daiva Vaitkevičienė*. Mirties perspektyva karinėse-istorinėse dainose. – Tautosakos darbai, [t.] V (XII). Vilnius, p. 263–269.

— 2001 – *Daiva Vaitkevičienė*. Ugnies metaforos. Vilnius.

Vaižgantas 1998 – *Vaižgantas*. Raštai, t. 9. Vilnius.

Valančius 1892 – [*Motiejus Valančius*]. Parspėjimas apie szventą tikėjimą, o įpatingai apie Jezaus Kristaus Bažnyczią. Vilniuje [i.e. Tilžėje].

Vyšniauskaitė 1961 – *Angelė Vyšniauskaitė*. Laidotuvių papročiai Lietuvoje XIX a.–XX a. pirmaisiais dešimtmečiais. – Iš lietuvių kultūros istorijos, t. III. Vilnius.

— 1995 – *Angelė Vyšniauskaitė*. Laidotuvės. – *Angelė Vyšniauskaitė*, *Petras Kalnius*, *Rasa Paukštytė*. Lietuvių šeima ir papročiai. Vilnius, p. 442–466.

Vosyliūtė 2001 – *Anelė Vosyliūtė*. Iš Raguvos apylinkių žmonių gyvenimo istorijų. – Raguva. Vilnius, p. 744–796. – (Lietuvos valsčiai; kn. 8).

Zaranka 1924 – *Bronius Zaranka*. Mano atsiminimai iš Lietuvos karų. Kaunas.

Žadeikis 1921 – *Pranas Žadeikis*. Didžiojo karo užrašai (1914–1916 metai), d. 1. Klaipėda.

DEATH AND FUNERAL IN THE LATE MILITARY-HISTORICAL SONGS: FOLKLORIC REFLECTIONS OF THE NEW HISTORICAL EXPERIENCE

VITA IVANAUSKAITĖ

Summary

The subject of analysis in this article comprises folkloric motives related to death and funeral in the late Lithuanian military-historical folksongs. The scope of investigation embraces the songs that became popular approximately in the end of the 19th – beginning of the 20th century, chiefly related historically to the Russian–Japanese War and the World War I, in which Lithuanians had to participate as soldiers of the Tsarist Russian army.

The main attention is paid in the article to the following folkloric motives of the songs: the seeing of the soldier off to the war and saying farewell to him; death in the battlefield, far away from home; the soldiers' graves; the nameless mass burials; death without funeral.

The farewell motives found in some of the examined songs contain reflections of certain rituals of farewell and seeing the man off to the war, existing in the traditional Lithuanian culture. The foreboding of death is very distinctly expressed here. In the late military-historical folksongs, image of the *battlefield* emerges as the specific space of death, becoming a popular folkloric motive. The poetics of the death

in the battlefield is subtly supplemented by quite frequently used *Christian religious images*. Among numerous realistic and sometimes even openly naturalistic motives, the much more lyrical poetic parallel of *bullet* and *bee* could be discerned, encountered not only in Lithuanian, but also in Latvian military songs. A special place in the late Lithuanian military-historical folksongs is occupied by the motives of the soldiers' graves, the collective burials in the unhallowed ground, and death without funeral. Their analysis highlighted the relevance between the folkloric images depicting funerals of the slain soldiers and tending to their graves, created in the folksongs, with the general religious and cultural notions cherished by the Lithuanian society during the 19th – the first half of the 20th century and the funeral customs as a whole.

Gauta 2006-09-18

ISSN 1392–2831 Tautosakos darbai XXXII 2006

LIETUVA, TU MUMS ŠVENTA! ANTITARYBINIS ROKAS IR PATRIOTINIS HIPHOPAS

AUSTĖ NAKIENĖ
Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas

Straipsnio objektas – tautinės vertybės, išliekančios jaunimo kultūroje, patriotizmo apraiškos roko ir hiphopo muzikoje.

Darbo tikslas – išsiaiškinti maištingųjų jaunimo judėjimų sąsajas su kultūrine rezistencija, nustatyti, kaip roko ir hiphopo muzikoje atsispindėjo išgyvenimas dėl Lietuvos valstybingumo praradimo ir tikėjimas jo atkūrimu.

Tyrimo metodai – rašytinių, garsinių, vaizdinių šaltinių ir jų kultūrinių kontekstų studijavimas, dviejų istorinių laikotarpių gretinimas.

Žodžiai raktai: jaunimo judėjimai, rokas, miuziklas, hiphopas, tautinė savimonė.

Okupacijos metais lietuviai buvo netekę laisvės, bet nebuvo praradę tikėjimo, kad nepriklausomybė kada nors bus atkurta. Pusę amžiaus buvo mėginama išsivaduoti iš priespaudos. Dabar kartais diskutuojama, kas labiau artino nepriklausomybės atgavimą: ar konservatyvusis kultūros sąjūdis – tie žmonės, kurie saugojo praeities kultūros vertybes, leido „Katalikų bažnyčios kroniką“, kūrė kraštotyrininkų klubus ir dainavo liaudies dainas, ar modernusis sąjūdis – tie, kurie domėjosi demokratinėmis vertybėmis, vakarietiškuoju gyvenimo būdu, per radiją klausėsi „Amerikos balso“ ir brazdino gitaras?

Turbūt svarbūs buvo abu sąjūdžiai. Okupacijos metais literatūrinė, liaudies, krikščioniška ir kitos tradicijos buvo slaptieji lietuvių visuomenės ginklai, padėję atlaikyti ideologinį spaudimą. Tačiau klausydamasis radijo žmogus taip pat galėjo atsiriboti nuo sovietinės sistemos ir susisieti su kitokia, jam priimtinesne aplinka. Nauja informacija taip pat greitino išsilaisvinimą.

Kultūrinė rezistencija labai sutelkė Lietuvos visuomenę, visi jos sluoksniai suprato, kad skirtingais būdais siekia to paties tikslo. Rezistencinė rašytojų kūryba išjudindavo jaunimą, ir atvirkščiai – jaunimo pasipriešinimas įskeldavo kūrybos kibirkštį. 1972 m. Kaune kilus spontaniškam jaunimo protestui prieš pilietinių ir asmeninių laisvių suvaržymą, partinis aktyvas turėjo išsiaiškinti, kas dėl to kaltas. Buvo nuspręsta, kad kalta humanitarinė Kauno inteligentija. Paminėtas ideologiškai

nepriimtinus straipsnius spausdinęs „Nemuno“ žurnalas, nacionalistines nuotaikas kurstęs Kauno dramos teatras, taip pat rašytojai ir dramaturgai, ėmę pernelyg daug rašyti apie Lietuvos istoriją (RKA 2003: 61).

Taigi kas labiau ardė santvarką: ar išraiškingomis metaforomis, Ezopo kalba apie laisvę kalbėję rašytojai, ar provokuojančia išvaizda, t. y. kūno kalba, asmens laisvę išreiškę hipiai?

Apie jaunimo muziką, madas ir laisvalaikį šiuo metu galime daug sužinoti iš elektroninių knygų „Lietuvos roko pionieriai. 1965–1980“ ir „Sovietinė Lietuva. Kaip mes gyvenome. 1953–1985“, apie subkultūrinių bendrijų patirtis – iš etnologės Egidijos Ramanauskaitės monografijos „Subkultūra. Fenomenas ir modernumas“. Jaunimo gyvenimo būdą ir saviraišką galime tirti įvairiais aspektais. Tačiau šiame straipsnyje mums labiau rūpi ne roko, disko ar hiphopo kartų išskirtinumas, stiliaus savitumas, bet iš kartos į kartą perduodamos vertybės, išsiaiškinti, kaip kiekvienoje jaunimo sąjūdžio bangoje pasireikšdavo tautinė savimonė.

Lietuviško roko pradžia

Pirmąjį pokario dešimtmetį Lietuvos žmonės jautėsi taip, lyg juos būtų prispaudusi cementinė Stalino paminklo ranka. Apie laisvę nebuvo nė kalbos, norint išlikti, reikėjo paklusti partijos linijai. Tik septintojo dešimtmečio pradžioje politinis klimatas šiek tiek atšilo. Miestuose atsirado pirmosios kavinės, suskambo džiazas, pasigirdo bosanovos melodijos. Kiek vėliau, apie 1967 metus, Lietuvoje susibūrė pirmosios roko grupės.

Kelių, kuriais Lietuvą galėjo pasiekti nauja muzika, buvo nedaug, svarbiausias iš jų – radijas. Eterio bangomis į Lietuvą atsklido „The Beatles“ ir „Rolling Stones“ grupių dainos, padariusios jaunimui didžiulį įspūdį. Labiausiai klausomos stotys „Liuksemburgo radijas“ ir „Amerikos balsas“ vos girdėdavosi, nes miestuose buvo įtaisyta trukdymo aparatūra, todėl laukiant mėgstamų dainų prie radijo tekdavo rymoti visą naktį (SL (Jaunimas) 2003). Taip pat kantriai buvo ieškoma ir kitokios informacijos: šį tą apie roko grupes buvo galima perskaityti lenkiškų žurnalų įvairenybių skyreliuose, o trumpą koncerto ištrauką kartais pavykdavo pamatyti „kapitalistinės visuomenės nuosmukį“ rodančiose kino kronikose. Pasak vieno iš roko pionierių Vytauto Kernagio, dėl tų kadrų daugelis į kiną eidavo po keletą kartų (LRP 2000).

Pirmosios roko grupės „Kertukai“, „Gintarėliai“, „Aisčiai“, „Antanėliai“, „Bitės“, „Eglutės“ grodavo mokyklų šokiuose, per studentų šventes. Gitaras ir garso stiprintuvus gamindavosi patys, džinsų atsiųsdavo giminės iš Amerikos. Tapti žvaigždėmis nesitikėjo, džiaugėsi, kad jų neišvaiko... Dainų tekstai buvo aštrūs, muzika paprasta, aranžuotės savitos, įrašai prasti. Fotografuodavosi dažniausiai ne studijose ar scenose, bet senamiestyje. Net kelių roko grupių nuotraukose matyti pilies griuvėsiai (LRP 2000). Šis simbolis lengvai šifruojamas – romantinėje lietuvių poezijoje sugriautos pilys simbolizuoja valstybingumo praradimą. Su tuo nė vienas lietuvis nenorėjo susitaikyti.

Roko grupė „Aisčiai“. 1969. (LRP 2000)

Roko grupių pavadinimai gyvavo kaip slapyvardžiai. „Bočiais“ ar „Aitvarais“ jas vadindavo tik patys muzikantai ir jų gerbėjai, o oficialiuose skelbimuose pavadinimai nebuvo rašomi, skelbiama, kad koncertuos tos ar kitos mokyklos estradinis ansamblis. Kodėl tie pavadinimai taip gąsdino saugumo darbuotojus? Ar tik ne todėl, kad jie buvo panašūs į spaudos draudimo laikotarpio lietuvių rašytojų slapyvardžius ir pokario miškuose kovojusių partizanų slapyvardžius Vanagas, Žaibas, Beržas? Tikriausiai buvo bijoma, kad septintojo dešimtmečio roko sąjūdis per daug neprimintų ankstesnių nacionalinio išsivadavimo judėjimų.

Įdomu, kad pirmųjų roko grupių repertuare nemažai būta liaudies dainų. Kaip galime sužinoti iš elektroninės roko enciklopedijos, pritariant gitaromis buvo dainuojamos „Oi tu rūta rūta“, „Oi, kas sodai do sodeliai“, „Pasvarstyk, antele“, „Kai aš mažas buvau“, „Ateisiu, mergužėle, ateisiu“ ir kt. Šios dainos siejo susibūrimus, kuriuose skambėjo roko muzika, su folkloriniais jaunimo šokių vakarėliais. Senstančios, pamažu iš mados išeinančios ir pačios naujausios muzikos deriniai tikriausiai patikdavo klausytojams.

Lietuviškas miuziklas

Su lietuvių folkloru – pasakomis, sakmėmis, burtais, užkalbėjimais – buvo susijusi ir pirmoji lietuviška roko opera arba miuziklas.

1970 m. talentingas roko muzikantas Kęstutis Antanėlis iš draugo gavo ką tik išleistą A. L. Weberio operos „Jėzus Kristus superžvaigždė“ plokštelę ir taip susiža-

vėjo, kad ryžosi ją atlikti. Klausydamasis plokštelės, jis atkūrė beveik visą operos partitūrą. 1971 m. gruodžio 25 d. „Jėzus Kristus superžvaigždė“ buvo parodyta Vilniaus dailės instituto salėje. Pasak liudininkų, tai buvęs visas spektaklis su dekoracijomis, apšvietimu, kostiumais ir vaidyba. Apie šį pastatymą (pirmąjį Europoje) pranešė „Amerikos balsas“. Įvykiu susidomėjo ir saugumas. Už religinės operos pastatymą, nesuderinamą su tarybiniam studentui privaloma ateistine pasaulėžiūra, Kęstutis Antanėlis buvo pašalintas iš aukštosios mokyklos (LRP 2000).

1972–1973 m. kompozitorius Viačeslavas Ganelinas parašė pirmąjį lietuvišką miuziklą „Velnio nuotaka“. 1974 m. pagal jį buvo sukurtas režisieriaus Arūno Žebriūno filmas. Šį miuziklą galima laikyti operos „Jėzus Kristus superžvaigždė“ subversija. Danguje vyksta tik lietuviško miuziklo prologas: angelai ima maištauti, už bausmę jie numetami ant žemės ir virsta velniais. Toliau plėtojamas liaudies pasakos siužetas: žmogus pažada velniui savo dukrą, merginai paaugus, velnias ima ją persekioti, o tėvas kaip galėdamas stengiasi netesėti pažado.

„Velnio nuotakos“ muzikoje galima įžvelgti sąsajų su „Superžvaigždės“ muzika: nenuoramos velniuko greitakalbė panaši į nuolat prieštaraujančio Judo kalbėseną, gražuolės Jurgos dainavimas primena Marijos Magdalietės meilės dainas, o kaltės slegiamo ir dangaus malonės besišaukiančio tėvo rauda – Jėzaus monologą Alyvų kalne. Vis dėlto negalima nepastebėti ir „Velnio nuotakos“ originalumo – iš pasakų ir liaudies magijos supintas siužetas, stilizuota dainų poetika ir kaimiško muzikavimo intarpai suteikia miuziklui ryškaus lietuviškumo.

Šis miuziklas nebuvo draudžiamas, cenzoriams jis atrodė priimtinas. Tačiau jo potekstės nelikdavo nesuprastos. Veikėjus persekiojantis jausmas, jog tave nuolat kažkas seka, ir suvokimas, kad tavo norams nebus leista išsipildyti, taikliai atspindėjo sovietinėje priespaudoje gyvenusių žmonių būseną. Kaip rašė libreto kūrėjas Sigitas Geda, miuziklas kvietė pamąstyti, kiek kainuoja laimė ir kuo baigiasi sandėriai su velniu (Geda 2000).

Roko kartos judėjimas turėjo ir savo kulminaciją, kurią sukėlė tragiškas įvykis. Palikęs raštelį „Dėl mano mirties kalta tik santvarka“, 1972 m. Kaune susidegino Romas Kalanta. Jis sudegė Laisvės alėjoje, kurios vardas okupacijos metais visiems primindavo prarastą valstybės suverenumą. Žmonės su gėlėmis ėjo į jo žūties vietą, vėliau būriais plaukė į laidotuves, skandavo įvairius šūkius. Pasigirdo ir labiausiai valdžios nepageidaujami „Laisvę jaunimui!“ ir „Laisvę Lietuvai!“, kuriuos susirinkusieji skandavo pirmąkart viešai išreikšdami savo tikruosius jausmus (RKA 2002: 33, 109).

Deja, šie neramumai nepakeitė sistemos, atvirkščiai, po jų jaunimo laisvės buvo dar labiau suvaržytos. Vengiant cenzūros, atsirado dvi savitos roko kryptys: poetinis rokas, kur nieko atvirai nebuvo sakoma (šia linkme pasuko roko dainininkas Vytautas Kernagis), ir instrumentinis rokas, kur išvis nebuvo jokių tekstų (tokias kompozicijas grojo garsi aštuntojo dešimtmečio roko grupė „Saulės laikrodis“). Aštresnių tekstų galėjo pasigirsti tik į valdžią atėjus Michailui Gorbačiovui ir prasidėjus pertvarkai.

Dainuojanti revoliucija

Ryškiausia pertvarkos laikotarpio roko grupė buvo „Antis“, atsikračiusi sąstingio metais įsigalėjusios melancholijos ir apsiginklavusi visa persmelkiančia ironija. Originaliose, roką su kitais muzikos stiliais jungusiose dainose „Antis“ išjuokė imperijos supuvimą, korupciją ir biurokratiją. 1986 m. surengtas „Roko maršas per Lietuvą“ aiškiai perspėjo – valdžios kėdėse sėdinčių partijos funkcionierių dienos suskaičiuotos! 1988 m. prasidėjo „dainuojanti revoliucija“. „Anties“ lyderis Algirdas Kaušpėdas tapo Lietuvos persitvarkymo sąjūdžio dalyviu, ne tik dainomis, bet ir įtaigiomis kalbomis raginusiu į judėjimą įsitraukti jaunimą.

Tuo pačiu laikotarpiu pamažu buvo atkurti visi okupacijos metais sunaikinti tautiniai ir religiniai simboliai. Pirmiausia virš galvų suplazdėjo Nepriklausomos Lietuvos vėliava (jos spalvų niekas nebuvo pamiršęs), taip pat sugrąžintas herbas ir himnas (jo žodžių jau reikėjo mokytis). Tikintiesiems atiduota Vilniaus katedra ir kitos bažnyčios, atstatytas Trijų Kryžių paminklas, į ankstesnę kapavietę iškilmingai perneštas šventas Kazimieras, iš Sibiro parvežti ir su krikščioniškomis apeigomis palaidoti tremtinių palaikai. Lietuvos nepriklausomybės atkūrimo reikalavusiose demonstracijose taip pat nemažai būta religinės simbolikos: žmonės rinkosi aikštėse tarsi bažnyčiose, nešėsi gėlių, degino žvakutes.

Atgimimo laikotarpio dainos savo skambesiu buvo panašios į giesmes. Būdingiausi dainų įvaizdžiai – po nakties išauštanti diena ir po žiemos speigų atgyjanti žemė, svarbiausias pranešimas – tikėjimas, kad bus atkurtas teisingumas, nes tokia esanti žmonių ir Aukščiausiojo valia. Dainose daugybę kartų kartojamas Lietuvos vardas arba skanduojami trijų Baltijos šalių vardai: „Lietuva, Lietuva, tu mums šventa; Palaimink, Dieve, mus, Lietuvos vaikus, teišgirsta mūsų balsą žemė ir dangus; Bunda jau Baltija, bunda jau Baltija: Lietuva, Latvija, Estija!“

Tik viena iš atgimimo dainų – pagal poeto Justino Marcinkevičiaus eiles parašyta „Laisvė” nespinduliuoja euforija. Joje susimąstoma, kokių aukų gali pareikalauti nepriklausomybė, kaip reikėtų elgtis istorijos akivaizdoje. Ir savo drąsa abejojančiam nepriklausomybės gynėjui atsakoma: „Stovėk, kaip stovi laisvė“.

1990 m. paskelbus Lietuvos nepriklausomybę, norėjosi išplėšti ją bet kuria kaina. Tas desperatiškas noras tvirtai išreikštas „Anties“ dainoje „Krantas“. Algirdo Kaušpėdo dainavimas iki kraštutinumo įtemptomis balso stygomis perteikia didžiulę emocinę įtampą, kurią teko išgyventi laukiant ir nesulaukiant valstybės pripažinimo, kenčiant ekonominę blokadą. Nepriklausomybė iš tiesų buvo didžiausias tikslas, „krantas, į kurį viltis sudėjom“ (VA 2003).

Šiuo metu apie 1990 m. įvykius daug kalbėti vengiama, juos norima prisiminti ir apmąstyti tylomis. Tačiau širdyje kiekvienas lietuvis jais didžiuojasi: atgimimo judėjimas nevirto karu, nebuvo nušautas nė vienas rusų kareivis, iš mūsų valstybės nebėgo tautinės mažumos, o ir mūsų aukų panteonas ne toks jau didelis. Tai mitinė pergalė. Kaip dainuojama lietuvių krepšinio sirgalių himnu tapusioje Marijono Mikutavičiaus dainoje, „Mes per vieną naktį dideli užaugom. Mes ne iš tų, kur pralaimi dar nenugalėti“.

Patriotiškas hiphopas

Lietuviškas patriotizmas dar kartą buvo patikrintas stojant į Europos Sąjungą. 2004 m. vykstant referendumui dėl Lietuvos narystės ES, visur kabėjo plakatai: „Aš myliu Lietuvą“, „Aš balsavau“, „Būkim europiečiai“. Politikai kalbėjo, kiek daug dar turime nuveikti, kad taptume visateisiais Sąjungos nariais, o istorikai tikino, kad prie šios bendrijos prisidėjome jau viduramžiais. Tačiau taikliausiai 2004 m. tvyrojusias žmonių nuotaikas išreiškė ne politikai ir ne žurnalistai, o reperiai. Nepriklausomybės metais užaugo nauja karta, turinti savo muzikos stilių ir norinti išsakyti savo nuomonę.

Žmonės džiaugėsi stodami į Sąjungą ir įsivaizdavo gražią savo ir visos valstybės ateitį. Tačiau suvokimas, kad nuo šiol galime išvykti į bet kurią Europos šalį, sustiprino ir kitą giliai slypintį įsitikinimą – mes nenorime palikti savo krašto! Šiuos prieštaringus jausmus ir išreiškė patriotiškas hiphopas. Stipriausios lietuviškos hiphopo grupės „G&G Sindikato“ dainoje iš albumo „Betono sakmės“ prasiveržė meilė gimtajam miestui:

> Mūsų Vilniau, mes pradėti tavo požemy, tenai išmokom dėlioti, dalint žodį dozėmis. <…> Kokius padarei, tokius teks mus priimti. Vis tiek tavimi grožimės, kai tylėdami rūkom, tavo gatvių kampais tamsiais, kurių nebūna atvirukuose, turistų lankstinukuose, mentų, patrulių ir prezidentų maršrutuose. <…> Mes tavo butuose, sienose, gatvių žibintuose, tu mūsų rankose, sielose, smegenų vingiuose. <…>
>
> Jo Didenybė Vilniaus žemė man po kojom. Man negaila laiko, kurį jam paaukojom, mes jo kariai, jam reikia mūsų žalio kraujo, ir jau dabar mes atakuojame iš naujo! (G&G Sindikatas 2002).

Nors hiphopas neseniai atėjo į Lietuvą ir tebėra alternatyvus muzikos stilius, jis spėjo perimti svarbiausią lietuviško identiteto bruožą – nuolatinį svyravimą tarp noro išsilaisvinti ir prisirišimo. Kaip matyti iš cituotojo teksto, dažniausiai nugali prisirišimas. Išvažiuoja tie, kurie negali pamiršti praeities ir blogai jaučiasi ten, kur jiems teko patirti visokių nuoskaudų. Pasilieka tie, kurie geba pamiršti praeitį ir myli savo valstybę tokią, kokia ji yra. Pasilieka tvirtesni, nes išvykusieji turi tik prisitaikyti prie aplinkos, o pasilikusieji privalo ją keisti.

Hiphopo tekstuose paprastai išlaisvinama susikaupusi socialinė įtampa. Tie, į kurių nuomonę viršūnėse neatsižvelgiama, rėžia tiesą į akis, stulbindami mąstymo drąsa ir žodžio laisve. Dar nepripažintos kartos pažiūros, „gatvės lygos“ tiesa išsakoma ir įmantriai surimuotuose lietuviškuose tekstuose. Pasak „Sindikato“, „mes bevardžiai, todėl kalbam skardžiai“. Tačiau Vilnius – ne Niujorkas, socialinės įtampos čia mažiau. Dėl to aistringos poezijos srautus čia sukelia ne tiek skirtingų socialinių grupių nesutarimai, kiek labai greitai vykstantys pokyčiai.

Atkūrus nepriklausomybę, Lietuvos visuomenę užgriuvo tiek daug naujovių, kad prie jų nelengva buvo prisitaikyti. Pajutus pirmąsias laisvosios rinkos perversijas, netgi buvo baiminamasi, kad neatsilaikysime ir virsime globalinio kaimo užkampiu. Tačiau atsilaikėme ir sugebame priimti naujus iššūkius. Kiekvienas

Hiphopo grupė „G&G Sindikatas“. 2006

Lietuvos pilietis supranta, kad neturi jokio pranašumo, tačiau privalo neišsigąsti, eiti į priekį ir bandyti konkuruoti. „Sindikato“ poetas Svaras sako:

> Man niekas nieko neįdėjo kelio pradžioje, aš nemiegojau su sėkme. <...> Mačiau, kaip gatvėse įsigali romantinis cinizmas ir vietoj „mūsų“ tampa „mano“, suprantu – kapitalizmas, kaip su laiku bujoja ego ir ambicijos, o aš tenoriu, kad būtų saugomos tradicijos. <...>
>
> Ne jiems, o mums, ne dėl jų – dėl mūsų aš perlaužiu save ir atiduodu tau pusę, o savąją pasėjęs vidury tuščio lauko iš naujo išauginsiu muziką, kuri saugo. Muziką, kuri auga, muziką, kuri skauda, muziką, kuri saugo... (G&G Sindikatas 2004).

Kai žmonės, dažniausiai poetizuojantys maištingą įkvėpimą, naktines diskusijas ir cigaretės dūmą, taip gražiai kalba apie tradicijas, tai išties daro įspūdį. Galbūt žodis „tradicijos“ dainoje atsirado tik tam, kad rimuotųsi su žodžiu „ambicijos“, tačiau norisi manyti, kad tai ne atsitiktinumas, bet iš tėvų perimtas bendruomeniškumo jausmas, išsiugdytas okupacijos metais, transformavęsis ir tapęs subkultūros narių bendravimo principu.

Išvados

Lietuviško roko ir hiphopo pionierių kūryba labai autentiška, o jų veikla tvirtai motyvuota. Norint įsiūbuoti naujo judėjimo bangą, jiems reikėdavo ne tik pateikti naujo muzikos stiliaus manifestą, bet ir gerai suvokti savo kartos troškimus. Todėl

ankstyvojo roko ir hiphopo muzikoje taip įdomiai dera tradicijos ir modernumas, netrūksta originalumo ir lietuviškumo.

Nelengva nusakyti, kas yra šiuolaikinė tautinė savimonė, tačiau ji ugdoma mokykloje, puoselėjama šeimoje, simboliškai išreiškiama gyvenamoje aplinkoje. Visiems bendras aiškus jos suvokimas dažniausiai prasiveržia kritinėmis situacijomis. Kaip žinome, Romo Kalantos žūties vietoje gėles dėjo ne tik hipiai, bet ir niekuo neišsiskiriantis Kauno jaunimas, sausio 13-ąją prieš tankus stojo ne tik savanoriai, bet ir paprasti Vilniaus mikrorajonų gyventojai. Šiandienos subkultūroms priklausantys vaikinai taip pat jaučiasi esą „Vilniaus kariai“, ištikimi savo miestui.

Taigi nors jaunimo judėjimai dažnai teigia atsisakantys ankstesnių tradicijų ir pasirenkantys naują gyvenimo būdą, raišką ir stilių, tautinės vertybės yra perduodamos iš kartos į kartą. Dvidešimtmečiai reperiai savo tekstuose išreiškia tuos pačius patriotinius jausmus kaip ir penkiasdešimtmečiai rokeriai.

LITERATŪRA

Batūra 1998 – *Romas Batūra*. Lietuvos sąjūdis ir valstybės atkūrimas: Panorama. Vilnius.

Driskius 1993 – *Klaudijus Driskius*. Lietuvos kelias: Fotoalbumas. Tekstai Sigito Gedos. Vilnius.

Geda 2000 – *Sigitas Geda*. „Velnio nuotaka“: Vakar ir visados. – *Viačeslavas Ganelinas*. Muzika iš kinofilmo „Velnio nuotaka“. 33 Records.

Martinaitis 2004 – *Marcelijus Martinaitis*. The Baltic Road. – Lithuania in the World, Vol. 12, No 5, p. 4–9.

Plaušinytė 2003 – *Skaistė Plaušinytė*. Hipių sąjūdis Lietuvoje. – Kultūros barai, Nr. 4, p. 69–73; Nr. 5, p. 71–74.

Ramanauskaitė 2004 – *Egidija Ramanauskaitė*. Subkultūra. Fenomenas ir modernumas. Kaunas.

Rastauskas 2004 – *Rolandas Rastauskas*. Kitas pasaulis. 1993–2003: Esė rinktinė. Vilnius.

RKA 2002 – Romo Kalantos auka. 1972 metų Kauno pavasaris. Sudarė Egidijus Aleksandravičius ir Saulius Žukas. Vilnius.

Rock&Pop 2006 – *Rock&Pop*. The Complete Story. General Editor Michael Heatley. London.

Šaltenis 1983 – *Liudas Šaltenis*. Mūza su mikrofonu. Vilnius.

ELEKTRONINĖS KNYGOS IR KOMPAKTINĖS PLOKŠTELĖS

G&G Sindikatas 2002 – *G&G Sindikatas*. Betono sakmės. Bomba Records.

G&G Sindikatas 2004 – *G&G Sindikatas*. Alchemija. Gatvės Lyga Records / Intervid.

Ganelinas 2000 – *Viačeslavas Ganelinas*. Muzika iš kinofilmo „Velnio nuotaka“. Įrašyta Vilniaus plokštelių studijoje. 33 Records.

LRP 2000 – Lietuvos roko pionieriai. 1965–1980: Elektroninė enciklopedija. Sudarytojas Rokas Radzevičius. Skylė.

SL 2003 – Sovietinė Lietuva. Kaip mes gyvenome. 1953–1985. Sudarytojai Algimantas Stankevičius ir Vaidotas Reivytis. Švietimo kaitos fondas.

VA 2003 – Visa Antis: „Kažkas atsitiko“ (1985–1986), „Antis“ (1987), „Ša!“ (1988), „Dovanėlė“ (1989). Sudarytojas – Dovydas Bluvšteinas. Pratarmė Rolando Rastausko. Zona Records.

INTERNETO SVETAINĖS

http://www.antis.lt
http://www.hip-hop.lt
http://www.music.lt
http://www.lcf.lt

LITHUANIA, THOU ARE SACRED!
ANTI-SOVIET ROCK AND PATRIOTIC HIP-HOP

AUSTĖ NAKIENĖ

Summary

According to researchers, the Lithuanian rock of the 1970s and 1980s was a hybrid of the Western alternative culture, the Soviet proletarian culture and the Lithuanian dissidentism. Instead of turning into a part of show business as it did in the Western Europe, the Lithuanian rock-music always stayed illegal and prosecuted. Among the most bitter rock groups was *Antis*, which satirized the Soviet bureaucracy and the official kitschy art. The soloist of the group Algirdas Kaušpėdas was one of the leaders of the Lithuanian movement for freedom.

All the power of the national independence movement gave vent in the "Singing Revolution" in 1989. The process of liberation was like a rite, which for many people turned into an unforgettable personal and historical experience. The demonstrators gathered in squares like in churches. Folk, rock and pop-songs performed at that time were regarded as sacred; and this attitude towards them did not change much until nowadays.

Political demonstrations of Lithuanian people could be characterized by numerous traits typical to the religious festivals: not responding to force by violence, experiencing brotherhood and sisterhood, praying to Providence and hoping for a miracle. In the song by Algirdas Kaušpėdas *Coast of Our Dreams,* some biblical images could be noted: "We are a strange young armless troop stepping onto a bright surface of water. Let's walk ahead, no hesitations, or we'll forget the destination!"

New wave of patriotic songs surged up before another important achievement in the history of Lithuania, i.e. joining the European Union in 2004. Hopes and feelings of the new members of the community were heartily expressed by the Lithuanian rappers. Lithuanian hip-hop of that time was incredibly romantic and patriotic. Listening to the famous album *Concrete Tales* one could hear: "Our native Vilnius, we've been conceived in your underground; that's where we've learned to spell the word and portion it out in doses. <…> You have to accept us the way you made us. Still, we admire you when smoking silently; we love your dark street corners, not depicted on cards or tourist guides, not visited by cops, patrols and presidents. <…> We are in your flats, walls, street lamps, and you are in our hands, souls and brains. <…>

The ground of Its Majesty Vilnius is underfoot. I do not regret the time that we sacrificed to it. We are its soldiers, it needs our young blood, and now we are striking again!"

Gauta 2006-09-06

ISSN 1392–2831 Tautosakos darbai XXXII 2006

ETNINĖS KULTŪROS ELEMENTAI JAUNIMO ORGANIZACIJŲ VEIKLOJE

LAIMA ANGLICKIENĖ
Vytauto Didžiojo universitetas

Straipsnio objektas – jaunimo organizacijų veiklos kryptys etninės kultūros srityje.

Darbo tikslas – aptarti, kiek liaudies dainos paplitusios jaunimo organizacijų dainuojamajame repertuare, taip pat kiek lietuvių etninis paveldas yra naudojamas šiandieninėje jaunimo organizacijų veikloje.

Tyrimo metodai – lyginamasis, interpretacinis.

Žodžiai raktai: etninė kultūra, folkloras, lietuvių liaudies dainos, skautai, ateitininkai.

Lietuvai atgavus nepriklausomybę, atkuriamos tarpukariu aktyviai veikusios, o po sovietų okupacijos uždraustos skautų, ateitininkų organizacijos. Savo veiklą tęsia sovietmečiu susikūrusios žygeivių, Eucharistijos bičiulių, kuriasi naujos – maironiečių, kudirkaičių, valančiukų ir kitos organizacijos bei judėjimai. Visi jie turi savo tikslus, bet juos vienija ir bendras uždavinys – rūpintis tautos kultūros išsaugojimu bei puoselėti lietuviškas tradicijas. Straipsnyje ir bus apžvelgiamas jaunimo organizacijų ryšys su lietuvių etnine kultūra[1].

Terminas „jaunimo organizacijos“ nėra visai tikslus, nes tiek skautu, tiek ateitininku, kurių veiklos pavyzdžiais daugiausia remsimės, galima būti visą gyvenimą. Bet čia bus aptariama šioms organizacijoms priklausančių jaunimo grupių veiklos kryptys, susijusios su tradiciniu lietuvių folkloru. Jaunimo grupes nesunku išskirti, nes jos ir organizacijų viduje skirstomos pagal amžių. Antai skautų draugovėse skirstomasi į tokias grupes:

1) 6–11 m. berniukai ir mergaitės yra *jaunesnieji skautai*, arba „vilkiukai“, „vilkų gauja“, tai tarptautinis jauniausiųjų skautų grupės pavadinimas. Kaip tik šios amžiaus grupės programa paremta Rudyardo Kiplingo „Džiunglių“ knyga, kurioje aprašomas Mauglio gyvenimas tarp vilkiukų;

2) 12–14 m. vaikai yra *skautai*, dar vadinami „citrinomis“, tokį vardą gavę dėl savo geltono kaklaraiščio (anksčiau vadinti ir „geltonšlipsiais“);

3) 15–17(18) m. merginos ir vaikinai – *patyrę skautai*, arba „vyšniukai“, „vyšnios“ (taip vadinami dėl vyšnių spalvos kaklaraiščio);

4) 18–25 m. ir vyresni jaunuoliai – *vyresnieji skautai*, besiskirstantys pagal lytį. Jie dar būna kandidatai ir tikrieji vyresnieji skautai – broliai vyčiai ir vyresniosios sesės[2];

5) *skautai akademikai* – tai studentai, priklausantys skautų organizacijai.

Panašiai pagal amžių skirstomi ir ateitininkai: *jaunučiai* (vaikai iki 15 m.), *moksleiviai*, *studentai* ir *sendraugiai*.

Straipsnyje nebus aptariami folkloro ansambliai ir įvairūs kraštotyros judėjimai, kurių darbas tiesiogiai susijęs su etninės kultūros puoselėjimu. Kartais visų jų veikla susilieja, nes organizacijos, norėdamos autentiškai švęsti svarbesnes kalendorines šventes, į jas pasikviečia ir folkloristų.

Liaudies dainų vieta jaunimo organizacijų dainuojamajame repertuare

Kaip ryškiausią etninės kultūros panaudojimo pavyzdį plačiau apžvelgsime liaudies dainas, nes pasakojamieji tautosakos žanrai, choreografinis folkloras pasitelkiami rečiau, nors per jaunimo organizacijų susibūrimus neapsieinama ir be liaudies žaidimų, ratelių bei šokių.

Prieš aptariant, kurią dalį liaudies dainos sudaro jaunimo organizacijų repertuare, vertėtų stabtelėti prie viso jų dainuojamojo repertuaro. Susisteminę prieinamą medžiagą, jį galėtume skirstyti į keturias grupes:

1) Įvairaus laikotarpio populiarių muzikos grupių ir atskirų atlikėjų dainuojamos dainos („Hiperbolės“, „Fojė“, „Airijos“, „Anties“, „Naktinių personų“, V. Kernagio, G. Paškevičiaus, Keistuolių teatro, Aktorių trio ir kt.). Šis repertuaras yra nuolatos atnaujinamas, nes į jį įtraukiamos neseniai sukurtos ar naujai aranžuotos senesnės dainos, dažnai skambančios per radiją ir televiziją. Antra vertus, tarp neformalaus jaunimo jau keletą dešimtmečių populiarios dainos, kaip antai „Kregždutės“, „Svajoklis“, „Raskila“, „Boružėlė septyntaškė“ ir kt., naujai aranžuotos, popso atlikėjams taip pat garantuoja sėkmę.

2) Autorinės, t. y. organizacijos narių sukurtos, dainos. Kai kurių dainų autoriai ne visada žinomi arba jų autorystė priskiriama skirtingiems asmenims. Tokios dainos dažnai būna skirtos įsimintiniems organizacijų įvykiams pažymėti, dainuojamos kelis dešimtmečius, jos, kaip ir liaudiškos dainos, pradeda varijuoti.

3) Lietuvių liaudies dainos. Beje, kai kurios liaudiškos dainos susiejamos su konkrečia organizacija, pavyzdžiui, daina „Aš turėjau kuiną seną“ Kauno technologijos universiteto žygeivių klubo „Ąžuolas“ tinklalapyje įvardyta kaip žygeiviška[3], skautų „Dainorėlyje“[4] dainos „Aš su savo boba“, „Ten toli ošia žalia girelė“ (labiau žinoma pavadinimu „Čigonai“), „Vai, kur buvai, dzieduk mano“ pavadintos skautiškomis, nors jas dainuoja turbūt visų organizacijų nariai.

4) Prie dainų sąlygiškai būtų galima skirti ir religines giesmes, giedamas tiek skautų, tiek ateitininkų. Jos sudaro didelę jų repertuaro dalį ir giedamos įvairių susibūrimų, religinių švenčių progomis.

Organizacijos ar jų padaliniai (draugovės, kuopos) leidžia dainų ir žaidimų rinkinėlius. Skautams tai būna netgi viena užduočių – projektų, kurie skiriami atskiroms draugovėms. Toks pavyzdys galėtų būti Kauno krašto Gabijos draugovės skaučių 1998 m. parengtas dainų rinkinėlis. Merginos dalyvavo skautų susibūrimuose, užrašė juose skambėjusias dainas ir „išleido“ dvidešimties egzempliorių dainų rinkinėlį „Dainorėlis“[5]. Jame randame 200 dainų. Žvelgiant folkloristo akimis, tradicinės dainos sudarytų 16 procentų (30 dainų) viso repertuaro[6]. Vis dėlto šio dainų rinkinėlio leidyba nebuvo tęsiama, vadovams dainynėlis pasirodė ne visai tinkamas, nes jame per daug populiarių dainų ir per mažai skautiškų ir liaudies[7].

Studentai ateitininkai tūkstančio egzempliorių tiražu taip pat yra išleidę dažniausiai jų dainuojamų liaudies ir kitokių dainų bei giesmių rinkinį „Giesmyną-dainyną“[8]. Abu leidinukai yra nedidelio formato (A6), kad būtų patogu visur juos nešiotis. Pasak „Giesmyno-dainyno“ rengėjos, jame pateikta labai nedaug liaudies dainų, dažniausiai tos, kurias moka ir dainuoja moksleiviai, nes leidinys skirtas stovykloms[9].

Dainos ir žaidimai publikuojami ir abiejų organizacijų tinklalapiuose. Antai iš skautų akademikų (t. y. skautų studentų) puslapyje[10] skelbiamų 166 dainų 46 (28%), o iš Vilniaus ateitininkų tinklalapyje[11] skelbiamų 232 dainų 47 (20%) yra liaudies dainos. Taigi ir spausdinti, ir virtualūs dainų rinkiniai rodytų, kad liaudies dainos tiek tarp skautų, tiek tarp ateitininkų nėra labai populiarios.

Atkreiptinas dėmesys ir į dainų pateikimą bei jų skirstymą. Aptariamuose rinkinėliuose jos rūšiuojamos toli gražu ne pagal mokslinius, o tik pagal pačioms organizacijoms svarbius kriterijus arba sudėliotos abėcėliškai. Skautų „Dainorėlyje“ išskirti tokie žanrai: himnai (valstybinis, Lietuvos skautijos, skautų tautinių stovyklų, „Gaudeamus“), skautų akademikų dainos, populiarių muzikos grupių (jas išvardijant), skautų, liaudies, įvairios dainos (jų atlikėjai, matyt, buvo nežinomi rinkinio sudarytojoms), maldelės, šūkiai ir žaidimai. Vilniaus ateitininkų tinklalapyje visos dainos – tiek liaudies, tiek populiarių grupių – sudėtos pagal abėcėlę. Žygeivių klubo „Ąžuolas“ tinklalapyje[12] išskirtos trys dainų grupės: žygeiviškos, liaudies, kitos. Vilniaus Gedimino technikos universiteto turistų klubo tinklalapyje[13] dainos skirstomos į lietuviškas (jas grupuojant taip: V. Kernagio, „Fojė“, A. Mamontovo ir įvairių atlikėjų dainos) ir rusiškas. Beje, pastarųjų netgi daugiau nei lietuviškų. Kiekviena karta, matyt, turi savo mėgstamas dainas, be to, tinklalapiuose pateikiamų dainų repertuaras priklauso ir nuo keleto žmonių, pateikiančių dainą viešam naudojimui, prioritetų.

Vis dėlto, atidžiau pasidomėjus skautų ir ateitininkų veikla, akivaizdu, kad internetinės dainų publikacijos neatspindi tikrojo vaizdo. Apklausus šių organizacijų grupių vadovus ir narius, galima daryti išvadą, kad liaudies dainos yra daug populiaresnės, nei rodytų viešai skelbiama medžiaga. Jaunimo organizacijų parengtuose dainynėliuose paprastai nepateikiama kalendorinių apeigų dainų, kurių daugiau ar mažiau moka kiekvienas skautas, ateitininkas ar žygeivis. Jie visi laikosi lietuviškų tradicijų, švenčia tradicines kalendorines šventes. Kiekvienas

organizacijos padalinys turi savų šventimo tradicijų. Vienos šventės švenčiamos nedideliame būrelyje, kitos rengiamos drauge su keliomis grupėmis. Žygeiviai jau turi kelių dešimtmečių kalendorinių švenčių šventimo patirtį[14]. Kitų organizacijų patirtis yra mažesnė, jų tradicijos tebekuriamos. Kai kurios skautų ir ateitininkų šventės yra priderinamos prie kalendorinių švenčių, tada įtraukiama ir tradicinės kultūros elementų – dainų, šokių, žaidimų. Pavyzdžiui, Kauno krašte skautai per Jurgines (šventas Jurgis yra skautų globėjas) švenčia Pavasario šventę. Stengiamasi švęsti būtinai balandžio 23 dieną, šiek tiek laikantis ir Jurginių tradicijų[15]. O štai Kauno ateitininkai kasmet mini Vėlines. Renginyje dalyvaujančios kuopos parengia savo programą: deklamuoja eiles, vaidina vaizdelius ar dainuoja šia proga labiausiai tinkančias liaudiškas našlaičių dainas[16]. Pasak organizacijų vadovų, prie konkrečios datos priderintą renginį būna daug lengviau režisuoti.

Švenčiant didžiąsias kalendorines šventes – Velykas, Rasas, kartais yra pasikviečiamas folkloro ansamblis, tada repertuaras priklauso ir nuo jo. Pavyzdžiui, kauniečiams švenčiant Atvelykį rengiamos vaikų Velykėlės, vaikų folkloriniai ansambliai parodo koncertinę programėlę. Šventėje dalyvaujantys skautai organizuoja įvairius, dažniausiai estafetinius žaidimus – margučių nešimą šaukštuose, imituotų didelių margučių varymą lazda, puodynės daužymą, šokinėjimą įsilipus į maišus, per virvę, popierinių malūnėlių lankstymą ir pan.

Atidžiau tiriant skautų veiklą paaiškėjo, jog anksčiau jiems buvo svarbus dainų populiarumas, kad visi jas mokėtų ir galėtų dainuoti. Pastaruoju metu ryškėja kita tendencija – mokomasi naujų kūrinių. Renginio metu visiems išdalijami lapeliai su dainų žodžiais ir dainuojama iš jų arba dar prieš renginį draugovės pasimoko dainuoti kokią nors dainą. Tada jau dainuojama retesnė – visiems tinkanti ir patinkanti[17].

Ateitininkams vis dėlto ir dabar tebėra svarbus dainos populiarumas. Pasak Vaišvydavos šv. Cecilijos ateitininkų kuopos vadovės Laimos Botyrienės, ateitininkams dainos atlieka daugiau fono funkciją ir dažniausiai dainuojamos tos, kurių nereikia specialiai mokytis, kurias visi moka, arba tos, kurias gali vesti vienas žmogus, o kitiems tereikia kartoti nesunkų priedainį[18].

Pasak organizacijų narių, jie vis labiau stengiasi įtraukti į savo veiklą kuo daugiau etninės kultūros elementų. Aišku, daug kas priklauso nuo vadovų ir kiekvienos grupės interesų. Seniau labiau dainuodavę populiarių grupių dainas, o dabar mėgstamesnės yra liaudiškos. Be to, liaudies dainos labiau patinka jaunesniems vaikams. Pavyzdžiui, skirtingų amžiaus grupių skautų laužų (per vakarinius pasisėdėjimus stovyklose prie laužo) repertuaras ryškiai skiriasi: „vilkiukai“ mėgsta dainuoti liaudiškas, o vyresnieji – populiarių grupių dainas[19].

Skautų dainuojamos liaudies dainos

Peržiūrėjus dainų rinkinius, apklausus jaunimo organizacijų dalyvius, matyti, kad daugelis jaunimo organizacijų dainuoja tas pačias dainas, ypač lauko stovyklose, kai draugėn susiburia daug įvairaus amžiaus žmonių. Vėliau susikūrusios arba

atkurtos organizacijos nemažą savo šiandieninio repertuaro dalį, kai kurias tradicijas yra perėmusios iš ankstesnių judėjimų – žygeivių, Eucharistijos bičiulių, folkloro ansamblių, kraštotyros būrelių, kurie buvo aktyviai įsitraukę į XX a. 7–8-ojo dešimtmečio kraštotyrinį judėjimą[20]. Aptarsime skautų dainuojamų liaudies dainų repertuarą, kuris atspindės ir daugelio kitų organizacijų repertuaro tendencijas.

Dainų repertuaras labai priklauso ir nuo amžiaus grupių. Daugelio dainų atlikimas ritualizuotas – jos dainuojamos tik tam tikro amžiaus narių ir tik tam tikromis progomis.

Jauniausiems skautams, „vilkiukams", reikia daugiau veiksmo, todėl jie dainuoja tik kai kuriuos dainų posmus arba tas dainas, kuriose yra kartojimų ir rodomi kokie nors judesiai imituojant apdainuojamus vaizdus. Pavyzdžiui, mėgstamos dainos „Atskrido paukšteliai", „Padainuokime sustoję", „Išėjo tėvelis į mišką". Pasitaiko, kad dainos žodžiai perkuriami, pakeičiami pritaikant juos prie vaikų amžiaus. Sakykime, dainoje „Išėjau karčemėlėn žalio vyno išgert" žodžiai „žalio vyno" keičiami „balto pieno", pastaruoju metu – „kokakolos" (tarsi pabrėžiant, kad mažiems vaikams negalima vyno gerti). Be šiai dainai įprasto kukavimo, priedainyje dainuojami ir kitokie garsažodžiai: „Oi lylia, oi lylia, oi lylia kukū zvimbt". Dainą kartojant, jų vis daugėja: „Oi lylia, oi lylia, oi lylia kukū zvimbt, rumba rumba, vaš vaš vaš, ūūū yyy, kisa kisa, zuzi zuzi, tirli pirli, nuostabu" (VDU ER 763 p. 106)[21]. Garsažodžių kartojimas lavina vaikų atmintį.

„Vilkiukams" patinka ir formulinės konstrukcijos dainos, kaip antai „Ant tėvelio lauko". Ją taip pat mėgstama keisti ar įterpti kokią naują detalę iš skautų gyvenimo, pavyzdžiui: „O kas ant to lauko yr? – Ogi dideliausias kalnas. Ant kalno – dideliausias medis". Paskui išskaičiuojama: šakos, lapai, lizdas, kiaušis, paukštis, plunksnos, patalai, po patalais – meilė, iš meilės – vaikas, iš vaiko – dideliausias skautas, iš skauto – dideliausias vadovas (VDU ER 763 p. 61–62). Vienybei pajusti dainuojama visiems susikabinus rankomis per liemenį. Pažymėtina, kad šią dainą viena ypatinga proga – po savo įžodžio (priesaikos) – dainuoja ir „vyšniukai".

„Vilkiukams" parenkamos dainos turi būti linksmos ir ritmiškos. Einant į žygį, žiūrima, kad daina būtų tinkama dainuoti žygiuojant. Pavyzdžiui, vadovas veda dainą, t. y. padainuoja eilutę, o vaikai atkartoja.

„Citrinų", „vyšniukų", vyresniųjų skautų mėgstamos jaunimo ir meilės dainos, kuriose yra apdainuojami mergelės ir bernelio santykiai, dainuojamos ir humoristinės dainos.

„Citrinos" mėgsta dainą „Aš su savo boba išėjau grybauti". Ji dainuojama visą laiką mušant ritmą: du kartus suplojama į kelius, du kartus – delnais (VDU ER 763 p. 63). Jos dainuoja, paprastai žygio metu, ir „Aš toriejau koiną seną", kurią bandoma dainuoti žemaičių tarme (tiesa, dažnai labai netikslia ir iškraipyta). Daina „Kam pastatei aukštą svirną?" dainuojama kanonu, dažniau ją atlieka merginos.

„Vyšniukų" mėgstamos dainos „Tykus vakars be vėjo", „Atskrend sakalėlis" (pastaroji dainuojama ir kartu šokama, bet šoka tik merginos). Dainą „Per Širvintėlės miestelį" dažnai dainuoja ir visi skautai, tik prikurtą posmą dainuoja „vyšniukai" vaikinai:

<...>
Jis pats į karužę išjojo
Ir mergą ant ledo paliko,
Oi, valioj valioj Lietuva,
Ir mergą ant ledo paliko.

Dainą baigia tik merginos:

Ir mergą ant ledo paliko,
Vėl ji prie upelio stovėjo,
Oi, valioj valioj Lietuva,
Vėl ji prie upelio stovėjo.
Vėl ji prie upelio stovėjo
Ir kitą bernelį viliojo.
VDU ER 763 p. 84–85

Vyresniųjų skautų dainuojama daina „Ten toli ošia žalia girelė“ („Čigonai“) ir joje minima laisvė, laužai, žaidimai, šokiai, žinoma, atitinka skautų dvasią ir lyg apdainuoja jų stovyklavimą:

Ten toli ošia žalia girelė,
Prie jos čigonai kuria ugnelę,
Skamba gitaros, gaudžia trimitai,
Moterys šoka, groja vyriškiai. <...>
VDU ER 763 p. 71

Kai kurios liaudies dainos, šokiai susiję su jaunimo organizacijų ritualais ir leidžiami atlikti tik tam tikrai amžiaus grupei. Pavyzdžiui, šokį „Meškutė“ („Šokam šokam mes meškutę, Meška šoka – kudlos dulka“) šoka tik broliai vyčiai, kitiems skautams tai daryti yra draudžiama[22]. Apskritai vyresnių skautų – tiek vyčių, tiek vyresniųjų sesių – programa yra slapta ir žinoma tik jos dalyviams. Tai lyg paslaptingas žaidimas, turintis savo griežtas taisykles, įvairius tabu, patinkantis vaikams ir jaunimui, intriguojantis jaunesniuosius skautus – taip jie masinami ir skatinami pereiti visas skautų amžiaus pakopas ir tapti visų gerbiamu broliu vyčiu ar vyresniąja sese.

Ritualo elementų galima pastebėti valgymo metu. Skautai ir ateitininkai turi tradiciją bendruose susibūrimuose, ypač lauko stovyklose, prieš valgį sudainuoti dainą „Mes vargstam vargelį ir galo nėra“. Teigiama, kad taip atsirandąs bendrumo jausmas, valgymas tarsi sakralizuojamas. Šią dainą ir paprotį dainuoti prieš kiekvieną valgį skautai perėmė iš žygeivių, tačiau pastaruoju metu ją keičia jau kita:

Prašom tavęs, Dieve,
Iš dangaus aukštybių,
Kad ant šito stalo
Būtų daug gėrybių,
Hei, kad ant šito stalo
Būtų daug gėrybių. (2×3)

Pabaigoje sušunkama: „Skanaus, skanaus, skanaus. Ska-a-anaus! Pasprink!“[23]

Paskutinė vakarinio laužo daina – lopšinė – dainuojama susikibus rankomis:

Ateina naktis,
Saulė jau nuslinko
Nuo kalnų,
Nuo miškų,
Nuo laukų.
Saldžių sapnų!
Užmik ir tu.
Dievs yr čia!
VDU ER 763 p. 65

Per skautų laužus, t. y. stovyklų vakarinius pasisėdėjimus, rengiami ir teminiai vakarai, pavyzdžiui, visą vakarą gali būti dainuojamos dainos apie paukščius; vaikai dieną su stovyklose dalyvaujančiais amatų mokytojais pasidaro molines, medines švilpynes ir mėgdžioja paukščių balsus. Jei skelbiamas lyrikos vakaras, ieškoma lėtų, ramių dainų. Bet pastaraisiais metais ypač orientuojamasi į liaudies dainas, kai kuriuose renginiuose dainuojamos vien jos ir išsiverčiama be populiarių grupių dainų[24].

Pačių skautų sukurtose ir skautiškomis vadinamose dainose taip pat girdėti perdirbtų liaudies dainų motyvų, artimų skautiškai dvasiai: su stovyklavimu susijusių įvaizdžių, kaip antai kelias, miškas, laužas, uodas, košė ir pan. Pavyzdžiui, daina „Skrido uodas“ dainuojama žygiuojant, gali vesti ir vienas skautas, o kiti tik kartoja jo žodžius:

Vedantysis:	Skrido uodas
Visi:	Skrido uodas
Vedantysis:	Per girelę,
Visi:	Per girelę,
Vedantysis:	Mato skautų
Visi:	Mato skautų
Vedantysis:	Ten būrelį
Visi:	Ten būrelį.
Visi:	Tris dienas esu nevalgęs, Nesilaiko mano kelnės, Bus gražu gražu gražu gražu, Kraujo kvapą aš jaučiu.

VDU ER 907 p. 15

Taip šią dainą dainuoja Marijampolės krašto Prienų tunto Veiverių miestelio skautai. Bet daina turi ir variantų. Štai kaip ją dainuoja Kauno krašto Eigulių tunto „vilkiukai“[25]:

Skrido uodas per miškelį,
Mato judant jis taškelį,
Tas taškelis raudonuoja,
Mažą uodą jis vilioja.

Priedainis: Aš tris dienas esu nevalgęs,
Nesilaiko mano kelnės,
Bus gražu gražu gražu gražu,
Kraujo kvapą aš jaučiu.

Toliau dainuojama: „Skrido uodas per upelį, Mato plaukiant jis žuvelę“ (uodžiamas silkės kvapas).

Skrido uodas per laukelį,
Mato bėgant mažą pelę,
Ta pelytė kad suriko,
Tai net uodas apsi...
(jei šalia nėra mažųjų skautų, dainuojamas ir paskutinis žodis).

Skrido uodas per girelę,
Mato skautų jis būrelį:
Skautai verda savo košę,
Muša uodus atsilošę.

Priedainis: Aš tris dienas esu nevalgęs,
Nesilaiko mano kelnės.
Bus gražu gražu gražu gražu,
Jau kudašių aš nešu.
VDU ER 763 p. 87–88

Klaipėdoje kandidatės į vyresniąsias seses, dainuodamos dainą „Sėjau žirnius ir pupas“, dar ir šoka, o šokio choreografijoje yra ir liaudies šokio elementų. Kitose draugovėse šią dainą dainuoja visi skautai. Mėgstama ji ir ateitininkų. Ši daina taip pat turi keletą variantų.

Skautų variantas:

Sėjau žirnius ir pupas
Į juodąją žemelę,
O u o padabudam,
Dam dam padabudam. (2×2)

Ir sudygo žirniai,
Ir sudygo pupos,
Ir atskrido varnos
Lesti žirnius ir pupas.

Aš paskelbiau karą
Visoms pasaulio varnoms,
Kad apginčiau daržą,
Savo žirnius ir pupas.

Ir užaugo žirniai,
Ir užaugo pupos,
Džiaugias mūsų širdys –
Varnų nebėra.
VDU ER 763 p. 90

Ateitininkų variantas:

Sėjau žirnius
Ir pupas
Į juodąją žemelę,
O o pada bu dam bam.

Ir išdygo žirniai,
Ir išdygo pupos
Iki sesės saulės,
Iki broliuko mėnulio.

Ir atskrido paukščiai,
Ir atskrido varnos,
Ėmė lesti žirnius,
Ėmė lesti pupas.

Aš paskelbsiu karą
Viso pasaulio paukščiams,
Kad apginčiau
Savo mylimiausią daržą[26].

Per kalendorines šventes – Užgavėnes, Velykas, Rasas, Kalėdas – dainuojamos folkloro ansamblių išpopuliarintos dainos, kurių po keletą moka kiekvienas skautas, taip pat mėgstami įvairūs liaudies šokiai ir žaidimai.

Skautai rengia dainos konkursą „Gražių dainelių daug girdėjau". Pirmiausia organizuojami atrankiniai turai, o sausio mėnesį vyksta baigiamasis konkursas. Šįmet vykusiame VII konkurse dalyvavo maždaug 40 grupių iš visos Lietuvos, jas sudarė apie 300 jaunųjų atlikėjų[27]. Pastaraisiais metais iš pristatomų dviejų dainų viena būtinai turi būti to krašto, kuriam atstovaujama. Taigi vyksta ir savotiškas rungtyniavimas – visi stengiasi rasti kuo senesnę, retesnę ir gražesnę liaudies dainą.

Skautų šūkiai

Kaip trumpųjų pasakymų žanro pavyzdį reikėtų paminėti ir skautų šūkius, atliekančius žaidybinę funkciją. Jie skanduojami įvairiomis progomis: jais pradedami ir baigiami renginiai, pažymimi įsimintini dienos ar stovyklos įvykiai, kas nors pajuokiama, pagerbiama ir pan. Jaunesnieji skautai, „vilkiukai", be visų kitų skautui išmokti privalomų dalykų, yra mokomi kurti ir šūkius.

Kai kuriuose šūkiuose atsispindi skauto dvasia, jų vienybė, ypač pastebima didesnėse skautų stovyklose, susibūrimuose: „Oi vija pinavija, Lai gyvuoja seserija ir brolija!", „Laužas, liepsnos ir gamta – Mūsų skautiška šeima!", „Skautai, miškas, stovykla, Lai gyvuoja skautija!" (VDU ER 763 p. 116). Pats populiariausias tarp skautų:

Miškas – šššššš,
Laužas – tra ta ta,
Uuu – aaa
Skautija!
VDU ER 763 p. 116

Yra ir šmaikščių, skautų gausą ir jėgą pabrėžiančių šūkių: „Šimtas skautų susirinko, net pakalnės medžiai linko!", „Kaune skautai susirinko, net šaligatvis įlinko!"[28]

Ypač daug šūkių prikuriama stovyklose, tada jų turinys gali atspindėti kokį nors išskirtinį vienos dienos įvykį: „Velnias koją mums pakišo, guzas ant kaktos iškilo!", „Čiko riko, čiko riko, ši stovykla mums patiko!" (VDU ER 907 p. 12), „Oi tai buvo, tai nutiko, sesė brolį susitiko!" (VDU ER 763 p. 116), arba jais paprasčiausiai kas nors pašiepiama: „...nešė skautas nepilną kibirą vandens, o praeinančios pro šalį skautės jau ir šaukia: „Bravo vyras, bravo pipiras!", atnešė mažai malkų – vėl sukuriamas koks nors šūkis"[29].

Kiti šūksniai yra šiaip linksmi šūktelėjimai, skanduojami tarp programų ar dainų prie laužo ir pakeliantys susirinkusiųjų nuotaiką: „Vis bum, patiko mum!", „Rūgštūs barščiai, sumuštiniai ir kakava, ir kopūstai!" (keturių grupių mėgdžiojamas traukinio važiavimas), „Rič rač ruč – ir aš čia!" (mėgdžiojamas keturių grupių čiaudulys; VDU ER 763 p. 116) ir t. t. Kartais šūkių skandavimas būna ir mažų konkursų dalis – žiūrima, kuri grupė garsiau šaukia. Dar kiti šūkiai padeda sutelkti dėmesį: „Tiku taku, tiku taku, Klausomės, ką sesė sako!" (VDU ER 763 p. 116).

Po kiekvieno žygio prieš išsiskiriant skanduojama „Ciku caku“ formulė:

Ciku caku, ciku caku,
Hei hei hei,
Kumpis dešra, kumpis dešra,
Lašiniai.
Mūsų dainos skamba,
Pabučiuok į bambą,
Viso gero, viso gero, viso gero.

„Ciku caku“ formulė perimta iš žygeivių. Jie autorystę priskiria sau[30]. Šią formulę žygeiviai nuo seno dainuoja baigę žygį prieš skirstydamiesi namo: sustoję ratu, paima vieni kitiems už dešiniojo nykščio ir kilnodami rankas aukštyn žemyn skanduoja žodžius. Tariant paskutinį skiemenį, rankos smarkiai iškeliamos į viršų ir pasileidžiama, visi sako „ate“ ir išsiskirsto[31].

Skautų grandžių pavadinimai

Siekį pažinti etnines tradicijas rodo skautų grandžių pavadinimai. Organizacijos vadovybės yra nutarta, kad skautų draugovės vardas turįs būti koks nors asmenvardis, tunto – vietovardis, skilties – gyvūno pavadinimas.

Daugelio draugovių pavadinimais pasirenkami lietuvių dievų ir mitinių būtybių, kunigaikščių, žymių istorinių asmenybių vardai: yra Perkūno, Jundos, Andajos, Saulės, Mildos, Vaivos, Vaivorykštės, Žemynos, Gabijos, Austėjos, Pajautos, Ragučio, Rasos, Aitvarų, Gedimino, Mindaugo, Skomanto, Radvilų, Mykolo Radvilos Juodojo, Barboros Radvilaitės draugovės. Populiarus Marijos Gimbutienės vardas. Mokslininkė irgi buvo skautė, todėl daugelis draugovių nori vadintis jos vardu.

Kokios yra vardo pasirinkimo priežastys? Saulės vardo pasirinkimą, pavyzdžiui, lėmė keli motyvai: visos šios draugovės narės buvo mergaitės, jos ryšėjo geltonus kaklaraiščius, be to, toks pavadinimas joms pasirodė linksmas ir trumpas. Perkūno vardas pasirinktas dėl to, kad šis dievas asocijuojasi su jėga.

Viena draugovė pasirinko Jundos, karo deivės, vardą. Prieš tai juos išdraskė, išskirstė, tai jie prižadėjo, kad kai vėl susiburs, tai nusiteiks labai karingai. Pasidarė labai gražią vėliavą su deivės juodai raudonu siluetu. Karinė dvasia ir disciplina labai jautėsi ir labai tiko: pas juos buvo „lygiuot“, „ramiai“. Kaip sako patys skautai, tuo reikia gyvent. Viena vyr. sesė turi išsirinkusi deivės Brėkštos pavadinimą – ji jį duos savo kuriamam būreliui. Brėkštos todėl, kad tai sutemų deivė, asocijuojasi su paslaptingumu – vyr. sesių programa iš tiesų labai uždara ir žinoma tik joje dalyvaujančioms merginoms[32].

Tuntų pavadinimai – vietovardžiai – paprastai pasirenkami pagal gyvenamas vietas, piliakalnius: Salduvės, Pažaislio, Kauno pilies, Kernavės, Sūduvos, Dainavos, Pilėnų, Skaisčio ir t. t.

Kiekvienoje draugovėje skautai dar dalijasi į skiltis, tarp kurių, net ir tos pačios draugovės viduje, vyksta varžytuvės, nes geresnės, aktyvesnės skiltys turi daugiau šansų dalyvauti respublikiniuose renginiuose, konkursuose, kur nors išvažiuoti. Skilčių pavadinimai pasirenkami irgi apgalvotai, nes kiekvienam, išgirdusiam skil-

ties pavadinimą, jis turi būti informatyvus, tapti tos grupelės simboliu. Dėl to mėgstami gyvūnų, turinčių išskirtinių savybių ir laikomų jėgos, galybės ar gudrumo simboliais, pavadinimai, taip atsiranda Taurų, Lokių, Erelių, Tigrų, Liūtų, Lūšių, Bebrų, Voverių, Žalčių, Bičių ir kt. skiltys. Pasirenkami ir šmaikštesni, pavyzdžiui, Lapinų, Erkių, pavadinimai[33].

Apskritai, renkantis kokios nors grandies vardą, vartomos istorinės, etnologinės knygos, peržiūrimi dievų sąrašai, žinoma, taip susipažįstama ir su krašto istorija, mitologija, etninėmis tradicijomis.

Etninės tradicijos ateitininkų veikloje

Kiekviena organizacija kaip vieną iš savo tikslų nurodo rūpinimąsi tautos etninio paveldo populiarinimu ir išsaugojimu. Bet šio tikslo įgyvendinimas labai priklauso nuo kiekvienos kuopos vadovo, grupės narių prioritetų. Kaip vieną išskirtinesnių kuopų, savo veikloje ypač pabrėžiančių etniškumą, reikėtų paminėti Kauno šv. Kazimiero ateitininkų kuopą (vadovė Vida Zulonaitė). Beje, tai pirmoji Kaune susikūrusi kuopa[34]. Ji turi savo folkloro ansamblį „Sutvaras“, kurio vadovė Laima Kubilienė dalyvauja Kauno etninės kultūros centro ansamblio veikloje ir ten išmoktas dainas parneša į savo vadovaujamą ansamblį[35]. Folkloro ansamblis yra privaloma šios kuopos ateitininkų programos dalis, todėl jame dalyvauja visi – nuo mažiausio iki vyriausio kuopos nario.

Kuopa švenčia visas lietuvių kalendorines šventes, ir tai nėra vien formalus dalykas. Pirmiausia susipažįstama su tradiciniais šventės papročiais. Kiekvienai šventei rimtai ruošiamasi: kuopos ateitininkai mokosi daryti dirbinius iš šiaudų, Užgavėnių kaukes, įvairiais būdais marginti margučius ir t. t. Stengiamasi, kad lietuvių tradicijos būtų prisimenamos ne tik per šventes, bet jų būtų laikomasi ir kasdieniame gyvenime. Pavyzdžiui, ši kuopa ne tik per Vėlines, bet ištisus metus rūpinasi Kauno Veršvų kapinėse nelankomais kapais – tai kunigų, kitų nusipelniusių visuomenės veikėjų kapai, kurie buvo perkelti iš sovietmečiu Vytauto parke veikusių kapinių ir ilgą laiką stovėjo apleisti ir apžėlę.

Kuopa turi ir dramos būrelį, visi vaikai skatinami išmėginti vaidybos sugebėjimus. Kuriamos literatūrinės-muzikinės kompozicijos, skirtos daugeliui kalendorinių švenčių paminėti. Vienos rodomos tik kuopoje, kitos – savos Šilainių Šv. Dvasios parapijos bendruomenei, Kauno miesto ir kitų rajonų mokyklose, ateitininkų kuopose. Pavyzdžiui, prieš Užgavėnes kuopoje susiskirstoma į būrelius. Kiekvienas būrelis turi pasidaryti kaukes ir paruošti kokį nors bendrą vaizdelį. Panašios improvizacijos reikalauja gana rimtai susipažinti su Užgavėnių papročiais, pasirinktos kaukės funkcija. Tradiciškai Užgavėnių dieną 18 val. parapijos salėje į „Užgavėnių puotą“ renkasi visi persirengėliai. Kaukes vertina komisija, beje, taip pat persirengusi žydais, čigonais, velniais ir kitais personažais. Kiekvienas persirengėlis turi prisistatyti: vertinama ne tik kaukė, apranga, bet ir persirengėlio vaidyba. Paskui pasirodo kaukių grupės. Visas sceneles jungia iš anksto išrinktas renginio vedėjas. Šventė kasmet būna vis kitokia, kupina netikėtumų ir improvizacijos. Po gražiausios kaukės rinkimų

vyksta linksma vakaronė. Kuopa prieš aštuonetą devynetą metų per Užgavėnes dar lankydavo kauniečius, bet pastaraisiais metais to atsisakyta. Dabar šventė rengiama parapijos žmonėms, joje dalyvauja vaikų artimieji, Šilainių bažnyčios choras.

Švenčiamos ir kitos šventės – Kūčios, Trys karaliai, Velykos, Rasos. Pastarosios švenčiamos su visomis pagrindinėmis apeigomis ir ritualais. Kadangi birželio mėnesį vyksta ateitininkų vasaros stovyklos, dažniausiai ten jos ir švenčiamos. Taigi į Rasas susirenka apie šimtas įvairių Kauno miesto kuopų ateitininkų.

Kryptinga kuopos veikla yra tinkamai įvertinta. Šv. Kazimiero ateitininkų kuopa, turinti aiškią etninę pakraipą, jau du kartus (1995, 2000 m.) yra pelniusi geriausios metų kuopos vardą.

Kitos kuopos ne pačios organizuoja šventes, bet linkusios šlietis prie folkloro ansamblių rengiamų švenčių bei vakaronių. Panašiai elgiasi Vilniaus ateitininkai, kurie per kalendorines šventes dažniausiai prisideda prie folkloro ir kitas tautines tradicijas Pavilnio regioniniame parke puoselėjančio Liudo Augaičio.

Vaišvydavos šv. Cecilijos ateitininkų kuopa garsėja chorinio dainavimo tradicijomis, dabar čia veikia dainavimo studija, propaguojanti estradinį dainavimą. Kuopos vadovė L. Botyrienė prisipažįsta, kad norėtų suburti folkloro ansamblį, bet trūksta dainuojančių vaikų – daugelis jų jau dainuoja jos vadovaujamame chore. Ir šioje kuopoje pagal išgales stengiamasi švęsti kalendorines šventes. Tiesa, ne per seniausiai jos nariai Rasas švęsdavo su Antano Bernatonio vadovaujamu Lietuvos veterinarijos akademijos folkloriniu ansambliu „Kupolė“, tačiau 2004 m. pirmąkart šią šventę su visomis apeigomis ir ritualais kuopa rengė pati. Šventei skirtų dainų išmokti nespėjo, todėl dainavo iš lapelių, bet pastebėjo, kad toks dainavimas – nei šis, nei tas, šventė praranda dalį sakralumo, vientisumo, tikrumo. Kuopa nori gausinti savąjį Rasų repertuarą, pasiruošti šventei dar rimčiau[36]. Taigi žmonės patys intuityviai junta, ko jiems labiausiai reikia.

Apskritai visi ateitininkai savo susibūrimuose, stovyklose rengia liaudiškų šokių vakarones, kiekviena jų šventė – tiek specifinė ateitininkiška, tiek tradicinio lietuvių kalendoriaus – baigiasi vakaronėmis su liaudies šokiais ir rateliais, kuriuos moka kiekvienas aktyvesnis ateitininkas.

Dalis žmonių neapsiriboja viena organizacija, spėja ir nori dalyvauti visur. Tai jiems nesukelia jokio nepatogumo, bet padeda tobulėti, pažinti, geriau suprasti save ir pasaulį.

Išvados

Apžvelgus jaunimo organizacijų (daugiausia skautų ir ateitininkų) veiklą etninės kultūros srityje, galima pastebėti, kad ji ryškiausiai pasireiškia kalendorinių švenčių – Kūčių, Kalėdų, Velykų, Rasų – šventimu. Kaip tik per šias šventes dažnai susieina įvairių organizacijų nariai, jose dalyvauja ir folkloro ansambliai, o liaudies dainos, žaidimai, šokiai bei papročiai ir sukuria jaukią bendruomenišką atmosferą.

Bet kurios organizacijos grupių pakraipa daug priklauso nuo pasirinktos vadovų krypties, nuo į grupę susibūrusių žmonių poreikių. Dėl to ir tarp skautų ir ateitininkų

organizacijų galima rasti grupių su labai ryškia etnine pakraipa. Toks pavyzdys būtų Kauno šv. Kazimiero ateitininkų kuopa, kurios visa veikla yra derinama prie liaudiškojo kalendoriaus. Siekį pažinti lietuvių etnines tradicijas, istoriją, mitologiją rodo ir skautų grandžių pavadinimais pasirenkami lietuvių dievų, mitinių būtybių, istorinių asmenybių vardai.

Liaudies dainos nesudaro daugumos aptariamųjų organizacijų dainuojamajame repertuare. Dažniau dainuojamos populiarių muzikos grupių ir atlikėjų dainos. Be to, daugelis liaudies dainų yra perimamos iš folkloro ansamblių, taigi jų repertuaras būna nusiklausytas, jau dainuotas. Bet populiarias lietuvių liaudies dainas pastaruoju metu keičia retesnės regioninės dainos.

Dainų repertuaras priklauso ir nuo vaikų amžiaus. Liaudies dainas labiau mėgsta dainuoti jaunesnio mokyklinio amžiaus vaikai, vyresnieji renkasi mėgstamų muzikos grupių dainas. Pagal žanrus populiariausios yra vaikų (dažniausiai – formulinės konstrukcijos), jaunimo ir meilės, humoristinės dainos. Kaip teigia organizacijų nariai, renkantis dainą, svarbiausia yra vidinė dainų energija, linksmumas, aiškus ritmas.

Be dainų, organizacijose naudojami, nors kiek rečiau, ir kiti folkloro žanrai. Per renginius žaidžiami liaudies žaidimai, rateliai, šokami liaudiški šokiai. Prie trumpųjų pasakymų žanro reikėtų priskirti ir skautų šūkius, atliekančius pramoginę funkciją.

[1] Autorės tyrimus parėmė Švietimo ir mokslo ministerija (2004 m. jaunųjų mokslininkų stipendija).

[2] Šnekamojoje kalboje vadinamos *vyrsesėmis*.

[3] http://azuolas.ktu.lt/main/lt/songs/,1,22 [žiūrėta 2006-05-15).

[4] Dainorėlis. [Kaunas], 1998, p. 125, 128, 130.

[5] Interviu (2005-02-15) su skaute sese Ieva. Užrašė L. Anglickienė. Medžiaga saugoma Vytauto Didžiojo universiteto Etnologijos ir folkloristikos katedros rankraštyne (toliau – VDU ER). Byla nr. 1160.

[6] Rinkinėlio parengėjai liaudiškomis pavadino 27 dainas.

[7] Interviu (2005-02-15) su skaute sese Ieva (VDU ER 1160).

[8] Giesmynas-dainynas. Sudarė Aliutė Permiakova, Laimis Stankevičius. Vilnius: Studentų ateitininkų sąjunga, 2000. – 271 p.

[9] Informacija gauta elektroniniu paštu susirašinėjant su ateitininke Aliute Malinauskiene (jos laiškas rašytas 2004-09-09).

[10] http://www.akademikai.lt/Dainos/k.html [žiūrėta 2006-05-15].

[11] http://vilnius.ateitis.lt/senas [žiūrėta 2006-05-15).

[12] http://azuolas.ktu.lt/main/lt/songs/ [žiūrėta 2006-05-15).

[13] http://turistas.vgtu.lt/dainos/index.html [žiūrėta 2006-05-15).

[14] *Laima Anglickienė.* Jaunimo kultūrinė rezistencija sovietmečiu: žygeivių klubas „Ąžuolas“. – Kauno istorijos metraštis, t. 4. Kaunas, 2003, p. 165–176.

[15] Interviu (2004-04-27) su skaute sese Ieva. Užrašė L. Anglickienė (VDU ER 1160).

[16] Straipsnio autorė dalyvavo Kauno miesto ateitininkų kuopų Vėlinių minėjime, vykusiame Kauno Vaidoto pagrindinėje mokykloje 2004 m. spalio 26 d.

[17] Interviu (2004-04-27) su skaute sese Ieva (VDU ER 1160).

[18] Interviu (2004-10-06) su Vaišvydavos šv. Cecilijos ateitininkų kuopos vadove Laima Botyriene. Užrašė L. Anglickienė (VDU ER 1160).

[19] Interviu (2004-04-27) su skaute sese Ieva (VDU ER 1160).

[20] *L. Anglickienė.* Min. veik., p. 165–176.

[21] VDU ER 763. Medžiagą užrašė ir šifravo Ieva Vosyliūtė 2003 m.

[22] Interviu (2004-04-27) su skaute sese Ieva (VDU ER 1160).

[23] Interviu (2005-02-15) su skaute sese Ieva (VDU ER 1160).

[24] Interviu (2004-04-27) su skaute sese Ieva (VDU ER 1160).

[25] Atlikimo būdas yra panašus kaip pirmiau cituotas šios dainos variantas. Dainą veda vienas skautas, o kiti pakartoja jo žodžius:

Vedantysis: Skrido uodas
Visi: Skrido uodas...
Priedainį dainuoja visi kartu.

[26] http://vilnius.ateitis.lt/senas/ [žiūrėta 2006-05-15].

[27] *D. B.* Skautiškos dainos konkursas mokykloje. – Žvilgsniai: „XXI amžiaus“ priedas jaunimui. 2006 vasario 10, Nr. 2 (75), p. 4.

[28] Erkių skiltis. Mintis pamąstymui… – http://www.silute/lt/skautai/projektai/erkes/nuotaika.html [žiūrėta 2006-05-15].

[29] Interviu (2005-02-15) su skaute sese Ieva (VDU ER 1160).

[30] http://azuolas.ktu.lt/main/lt/songs/,1,24 [žiūrėta 2006-05-15).

[31] KTU žygeivių klubas „Ąžuolas“. Tradicinės šventės. – http://azuolas.ktu.lt/main/lt/about/celebrations/ [žiūrėta 2006-05-15]; interviu (2002-12-18) su žygeiviais Danute ir Šarūnu Borutomis (VDU ER MK F2.B2.24).

[32] Interviu (2004-04-27) su skaute sese Ieva (VDU ER 1160).

[33] http://www.skautai.lt [žiūrėta 2006-05-15].

[34] Kuopa įkurta 1989 m. sausio 22 d. Pagal įkūrimo datą Lietuvoje ji yra trečioji.

[35] Interviu (2005-02-21) su Šv. Kazimiero ir S. Lozoraičio ateitininkų kuopų vadove, mokytojų ateitininkų „Šviesos“ korporacijos pirmininke Vida Zulonaite. Užrašė L. Anglickienė (VDU ER 1160).

[36] Interviu (2004-10-06) su Vaišvydavos šv. Cecilijos ateitininkų kuopos vadove Laima Botyriene (VDU ER 1160).

TRACES OF ETHNIC CULTURE IN THE ACTIVITIES OF YOUTH ORGANIZATIONS

LAIMA ANGLICKIENĖ

Summary

The article discusses folklore performed by Lithuanian youth organizations (scouts, members of Ateitis Foundation, and hikers). The author focuses on the spread of Lithuanian folksongs in their repertoire, also taking into account the general usage of the whole Lithuanian ethnic heritage in their contemporary activities.

Directions taken up by various groups in any organization largely depend upon the goals promoted by its leaders and upon the needs of the group members. Therefore among these youth organizations, certain groups characterized by a marked ethnic orientation could be spotted, e.g. the St. Kazimieras group of Ateitis Foundation in Kaunas, lead by V. Zulonaitė.

The most distinct traces of ethnic culture are to be found in calendar festivals, celebrated by many groups. Occasionally, in order to get better skilled in folk customs, folksongs, games and dances, the groups would invite folklore ensembles to join them during these festivals.

The folksongs do not comprise the major part of the total singing repertoire of the organizations in question. Moreover, their performance may be regarded as that of the second or third order, because they adapt these songs from the folklore ensembles, which had in turn sifted them through. Still, the most popular Lithuanian folksongs tend to be recently replaced by some more rare and regional ones.

The song repertoire is defined by the age of the kids. Junior pupils particularly favor the folksongs, while teenagers prefer pieces by popular music groups. According to the genre, the most popular are children songs (most frequently the rhymes), the youth and love songs, and humorous songs. As observed by the members of the organizations, the choice of the song depends on its inner energy, liveliness, and clear rhythm. Along with songs, other kinds of folklore are also used in the organized activities, although less frequently. Folk games and rounds are played and folk dances performed during various festive occasions. The short forms of folklore could be enriched by scout slogans, serving to perform an entertaining function.

Gauta 2006-09-25

ISSN 1392–2831 Tautosakos darbai XXXII 2006

CIMBOLAI LIETUVOJE: PRAEITIS IR ŠIANDIENA

MINDAUGAS KARČEMARSKAS
Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas

Straipsnio objektas – 1) lietuvių cimbolai rašytiniuose ir ikonografiniuose šaltiniuose; 2) muzikavimo cimbolais tradicija XXI a. pradžioje.

Darbo tikslas – apžvelgti cimbolų paminėjimus ir tyrimus minėtuose šaltiniuose ir apibendrinti šiuolaikinių lauko tyrimų metu užrašytus duomenis apie cimbolus ir cimbolininkus.

Tyrimo metodai – istorinis, aprašomasis.

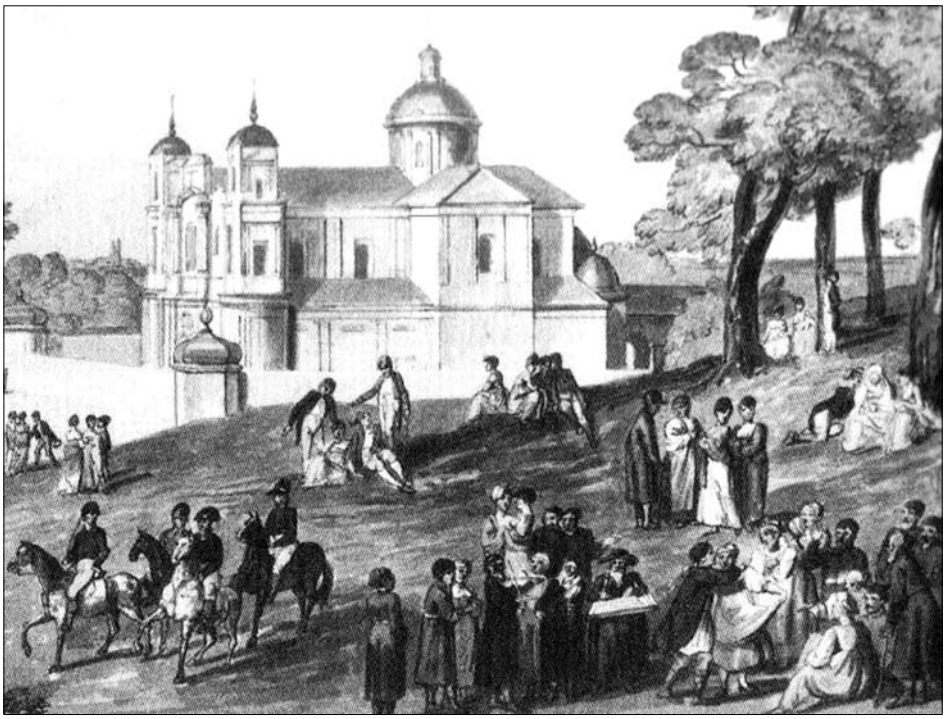
Žodžiai raktai: istoriografija, lietuvių cimbolai, cimbolininkai.

Lietuvių styginis mušamasis muzikos instrumentas cimbolai iki šiol didesnio tyrinėtojų dėmesio nesusilaukė. Užrašant šį instrumentą, nebuvo atliekami ir sistemingi lauko tyrimai. Dažniausiai pasitaikydavo pavienių jo paminėjimų įvairiuose šaltiniuose ar atsitiktinių vieno ar kito cimbolininko aprašymų. Šis straipsnis yra pirmasis mėginimas kiek išsamiau apžvelgti rašytinius šaltinius, kuriuose minimi cimbolai, ir aptarti dar ir XXI a. pradžioje gyvuojančią muzikavimo jais tradiciją Lietuvoje. Autorius nepretenduoja pateikti galutinės cimbolų muzikos Lietuvoje analizės, ketinama tęsti skambinimo cimbolais būdų, repertuaro, instrumento meistravimo ir atsiradimo Lietuvoje tyrimus.

Šaltiniai ir tyrinėjimai

Pirmieji lietuviški rašto darbai, kuriuose minimi cimbolai, siekia XVI a. antrąją pusę. Žymaus to meto Rytų Prūsijos lietuvių raštijos atstovo, giesmyno sudarytojo, pirmojo Biblijos vertėjo Jono Bretkūno versto „Psaltero“ 150-oje psalmėje sakoma: „...liauþsinket ghi skambancjomis cimbalomis, liauþsinket ghi gherai skambancjomis cimbalomis“[1]. Šiandieninis psalmės vertimas skamba kiek kitaip: „Šlovinkit Viešpatį, cimbolai skambieji, Šlovinkit Dievą, cimbolai žvangieji!“ (Ps 150, 1–6).

1641 m. išleistame pirmajame lietuvių kalbos žodyne kalbininkas Konstantinas Sirvydas mini daug XVI–XVIII a. Lietuvoje žinotų ir naudotų muzikos instrumentų.



„Aikštė priešais Šv. Petro ir Povilo bažnyčią“
Dail. J. Peška, 1808 m., akvarelės fragmentas. *Vilniaus paveikslų galerija*

Tai arfa, *argonai*, *bubnas*, *cymbalas*, *citara*, *citros*, *kunkliai*, *pipine*, *puzanas*, *sapielka ilga*, *sapielka didė*, *skripičia*, varpas[2].

Lietuvių kalbos tyrinėtojo, Mažosios Lietuvos autoriaus Pilypo Ruigio 1747 m. „Lietuvių–vokiečių ir vokiečių–lietuvių kalbų žodyne“, be birbynės, bandūrėlio, lamzdelio, trimito, smuiko bei kitų instrumentų, minimi ir cimbolai (*cimbólas*, *ólo*)[3].

Cimbolai minimi lietuvių poeto Kristijono Donelaičio klasikiniame kūrinyje „Metai“. XVIII a. 7–8-ajame dešimtmetyje sukurtos poemos „Pavasario linksmybių“ dalyje apdainuojama lakštingala, kuriai giedant, privalantys nutilti visi muzikos instrumentai:

<...>
Tu vargonų bei cimbolų niekini garsą.
Smuikai tav ir kanklys tur su gėda nutilti,
Kad rykaudama tu savo saldų pakeli balsą
Ir kinkyt, paplakt, nuvažiuot išbudini Jurgį![4]

Dailininko Juozapo Peškos 1808 m. tapytos akvarelės „Aikštė priešais Šv. Petro ir Povilo bažnyčią“ apatiniame dešiniajame kampe matyti trys žydai muzikantai: du griežia smuikais, o trečiasis skambina cimbolais[5]. Netoli muzikantų ir būrelio žmonių pavaizduota ir viena šokanti pora.

Dailininkas Vincentas Smakauskas, gyvendamas Varšuvoje, nutapė (po 1858 m.) paveikslą „Žydų vestuvės“. Jame pavaizduota vestuvių eisena su trimis muzikantais

priešakyje. Bosiniu strykiniu chordofonu, cimbolais ir smuiku grojantys muzikantai, pasak kritiko Michało Grabowskio, yra „tokie natūralūs, tokie panašūs į žydus. <...> Iš muzikantų puikiausias yra rudas žydelis, grojantis smuiku *con amore* (aistringai), matyt, virtuozas“[6].

Pirmą kartą išsamiau cimbolus ir jais grojantį muzikantą apibūdina garsus XIX a. rašytojas Adomas Mickevičius. Poemoje „Ponas Tadas“ jis pavaizdavo ir „idealizavo“ Lietuvos žydą cimbolininką Jankelį ir jo garsųjį „koncertų koncertą“, patį žydą paversdamas Lenkijos patriotu. Štai kaip nupasakojamas Jankelio gebėjimas skambinti cimbolais:

Nors cimbolistų daug, bet jie nė vienas nedrįso
Prie seno Jankelio cimbolų liest iš viso
(Šią žiemą Jankelis kažkur ilgam išnyko –
Su armijos štabu jis tik dabar parvyko),
Nes buvo žinoma: prie šito instrumento
Neturi niekas tiek gabumų ir talento.
Bematant cimbolus paduoti jam suskubo –
Nenori žydas grot: girdi, nagai atgrubo,
<...>
Dvi plonas lazdeles ant delno jam atkišo,
Kuriom jis skambina – ir Jankelis sumišo“[7].

Vienoje iš daugelio knygos iliustracijų dailininkas Michaelis Elviro Andriollis pavaizdavo sceną, kurioje bajorai ir Soplicovo dvaro svečiai klausosi Jankelio koncerto[8].

Lenkų rašytojo, istoriko Józefo Ignacy Kraszewskio didžiuliame kraštotyriniame veikale „Senovės Lietuva“ (1847) rašoma, kad cimbolais (*sunklej*) lietuviai grodavę turbūt šokiuose ir per vestuves[9].

Knygos „Lietuvių tautos istorijos ir gyvenimo bruožai“[10] autoriaus Pavelo Kukolniko parašytame skyriuje „Lietuviškos dainos“ greta kitų muzikos instrumentų minimi ir cimbolai.

Lenkų tautosakininkas, etnografas, kompozitorius Oskaras Kolbergas rinkinyje „Lietuvių liaudies dainos“ mini kankles, cimbolus, smuiką, lamzdelius ir kt.[11]

1889 m. leidinyje „Dainų balsai“ Christianas Bartschas trumpai apžvelgia T. Lepnerio, O. Kolbergo, M. Pretorijaus, A. Bezzenbergerio spausdintą medžiagą apie kankles, medines *triūbas*, būgną, cimbolus, švilpynes ir smuiką[12].

Helene ir Francas Tetzneriai savo darbe „Dainos“ (1897) pirmą kartą pateikia lietuviškų cimbolų piešinį. Šalia pridedamas ir detalus šio instrumento aprašas. Autorių taip pat rašoma apie grojimo būdą, dinamines galimybes, paminima, kad cimbolai – „dar šiandien Lietuvoje aptinkamas“[13] muzikos instrumentas. Toks pasakymas rodytų, kad jau tada cimbolai buvo nykstantis ar bent gana retas instrumentas.

Lietuvių muzikos instrumentai visų šių autorių darbuose nebuvo tyrimo objektas – jie minimi ir aprašomi gvildenant kitus etnografijos ir tautosakos klausimus. Stokodami išsamesnių žinių, autoriai dažnai neišvengė ir vienokių ar kitokių netikslumų. Neretai naujesnis etnografinio pobūdžio darbas, kuriame buvo minimi kai kurie lietuvių muzikos instrumentai, tebuvo ankstesniuose darbuose skelbtos medžiagos perspausdinimas.

Pasibaigus spaudos draudimo laikotarpiui ir prasidėjus Tautinio sąjūdžio judėjimui, etnografijos rinkimo centru tapo 1907 m. įkurta Lietuvių mokslo draugija, ypač intensyviai veikusi iki Pirmojo pasaulinio karo, be archeologinės, istorinės, etnografinės medžiagos, kaupusi ir liaudies muzikos instrumentus. Surinkta tautosaka buvo skelbiama draugijos leidinyje „Lietuvių tauta“.

Tarpukario Lietuvoje daugiausia dėmesio buvo skiriama vadinamiesiems senesniems lietuvių liaudies muzikos instrumentams: skudučiams, ragams, daudytėms, kanklėms, pūslinei. Buvo ieškoma kokių nors ypatingų savybių, galinčių išskirti lietuvius iš kitų tautų.

Žymus XX a. pirmosios pusės instrumentologas Juozas Žilevičius 1927 m. straipsnyje apie tautinius lietuvių muzikos instrumentus[14] išsamiai apžvelgia daugumą Lietuvoje tuo metu naudotų instrumentų. Greta kitų styginių autorius trumpai apibūdina ir cimbolus: „<...> tai mediniai stačiakampio formos* rėmai su ištemptomis stygomis. Jos užgaunamos nedideliais plaktukėliais. Stygų paprastai būna 13, bet gali būti ir 48, 72, 100, 102 ir dar daugiau“[15]. J. Žilevičius nenurodė, kokiais konkrečiais duomenimis jo buvo remtasi, tačiau straipsnyje pateikiamoje iliustracijoje galime matyti klavišinius Žemaitijos (Samogitijos) cimbolus. Pasak instrumentologo Vlado Bartusevičiaus, pavaizduotas instrumentas yra „fabrikinės gamybos ir galėjo būti naudojamas dvaruose – didikų rengtuose koncertuose. Mažai tikėtina, kad tokiais cimbolais būtų skambinę liaudies muzikantai“[16]. Cimbolus J. Žilevičius stengiasi apibūdinti platesniame Europos kontekste: „Cimbolai ilgai laikėsi Vokietijoje, Čekijoje, Turkijoje, Rumunijoje, Vengrijoje ir Lietuvoje, labiau Valuinėje ir Gudijoje, o lietuviai turėjo savo kankles“[17]. Taip pat užsiminta ir apie cimbolininkų tautybę: „Lietuvos pietinėse provincijose, iš dalies Lenkijoje, rečiau šiaurės Lietuvoj cimbolininkai dažniausiai žydai“[18].

Pirmieji cimbolų muzikos garso įrašai buvo padaryti 1936, 1937 ir 1939 m. Tuo metu Lietuvių tautosakos archyvo darbuotojo Zenono Slaviūno pastangomis į fonografo plokšteles buvo įrašyta trijų cimbolininkų atliekama muzika: 1936 m. – Jono Špoko[19] iš Panevėžio apskrities, 1937 m. – Gasparo Baltrūno[20] iš Rokiškio apskrities ir 1939 m. – Balio Valentos[21] iš Seinų apskrities. Įrašai, šifruotos melodijos, metrikos ir kiti archyviniai duomenys paskelbti neseniai pasirodžiusios serijos „1935–1941 metų fonografo įrašai“ leidiniuose „Aukštaitijos dainos, sutartinės ir instrumentinė muzika“ ir „Dzūkijos dainos ir muzika“.

Kraštotyrininkas Balys Buračas 1938 m. aprašė cimbolininką B. Valentą ir jo cimbolus. Autorius rašo: „1931 m. [B. Valenta – *M. K.*] pamatęs muzikantą grojantį šokiams cimbolais, kuriame kitas muzikantas padėjo groti smuiku. Tuo metu Valenta daug pasimokęs nuo to cimbolininko ir nuo kitų ano meto panašių cimbolininkų. Nors anuomet Dzūkijoje dar buvę gana daug cimbolininkų kaimuose, bet cimbolininkai daugiau kaip dviese cimbolais neskambindavę“[22]. Apraše daug dėmesio skiriama ir muzikavimo būdui, instrumento konstrukcijai, repertuarui. Įdomu, kad apie tą patį muzikantą po metų rašė ir Z. Slaviūnas. Ir jo gana išsamiai aprašytas B. Valentos muzikavimo būdas, instrumentas ir kt., paminėta, kad muzikantas

* Šiuo metu Lietuvoje daugiausia žinomi trapecijos, rečiau – netaisyklingos trapecijos formų cimbolai.

„yra skambinęs keletą kartų per radiją“[23]. Pažymėtina, kad nors abiejuose aprašuose daug dėmesio skiriama muzikavimo būdui, vietai, cimbolų konstrukcijai, jų gamybai, repertuarui, tačiau esama ir kai kurių neatitikimų. Antai B. Buračas rašė, kad B. Valenta pirmuosius cimbolus pasidaręs pats[24], o Z. Slaviūno apraše teigiama, jog muzikantas juos pirkęs iš vieno cimbolininko[25].

Pastraipa apie cimbolus buvo išspausdinta ir „Lietuvių enciklopedijoje“ (1954). Tekstas parengtas pasiremiant instrumentologo J. Žilevičiaus skelbta medžiaga, jame stengtasi atkreipti dėmesį ne tik į lietuviškąjį, bet ir į europinį šio muzikos instrumento paplitimą. Labai trumpai paminėta cimbolų pavadinimo kilmė ir tolesnė raida profesinėje muzikoje[26]. Aiškinama, kad „Europos kraštuose cimbolai žinomi jau XIV a. kilo iš Azijos. XI a. styginiams instrumentams bandyta pritaikyti klavišai, o XV a. pasirodo *clavichordium*, ilgainiui pasidaręs *clavicymbalum*, *clavicysterium* ir kt.“[27]

XX a. pirmosios pusės prozininkas Jurgis Savickis novelėje „Kaukės“ aprašo jaunystės prisiminimą: „Jos sielos gaivi pajėga veržėsi jaunu choralu virš eglyno į patį mėlyną dangų. Ausyse spinksėjo linksmi motyvai. Kaip žydų kapelija per vestuves, su cimbolais ir smuikais, o aplink šoka žydai, pritardami sugrubusiais delnais taktan: „Plejsket, plejsket, Bruder“[28].

Knygoje „Liaudies meno baruose“ (1983) V. Bartusevičius kiek plačiau aprašo cimbolus. Pasak jo, tai labiau Dzūkijos regione paplitęs instrumentas, juo skambina šokiams griežiant smuikui ir armonikai. Skambinant cimbolai dedami ant kelių, ant stalo arba virvele pasikabinami ant kaklo žemosiomis stygomis prie savęs. Cimbolų tembras, pasak V. Bartusevičiaus, primenąs senovinio fortepijono skambesį. Knygoje autorius užsimena apie konstrukcines šio instrumento ypatybes ir jį gaminusius meistrus: „Lietuvoje buvo cimbolus dirbančių liaudies meistrų. Jų pagamintų cimbolų mediniai tuščiaviduriai rezonatoriai būdavo trapecijos formos“[29]. Toliau pateikti tikslesni kai kurių cimbolų matmenys, stygų skaičius, paminėti stygų tvirtinimo ir užgavimo būdai: „<...> jos pritvirtinamos metaliniais arba mediniais sukiojamais varžtukais. Garsas išgaunamas dviem minkšta oda arba veltiniu apsuktais muštuvėliais, kurie laisvai laikomi rankoje tarp smiliaus ir didžiojo piršto“[30].

V. Bartusevičiaus sudarytoje liaudies muzikos instrumentų klasifikacijoje cimbolai atsiduria autentiškų instrumentų grupėje. Pasak autoriaus, „tai tie instrumentai, kuriuos liaudies meistrai ar muzikantai gaminosi patys iš Lietuvoje turimos medžiagos. Daugumoje jų labai saviti, originalūs, kitaip tariant, instrumentų meistrų yra sukurta nacionalinė instrumento forma“[31].

1989 m. išleistoje „Gervėčių“ monografijoje, parašytoje remiantis 1970–1972 m. kraštotyros kompleksinių ekspedicijų duomenimis, cimbolus mini mitologas Norbertas Vėlius ir kompozitorius Mindaugas Urbaitis. Pastarojo autoriaus straipsnyje sakoma: „Senieji pasakoja, kad anksčiau daug kas grojęs armonika, savo darbo cimbolais, bet nė vienų cimbolų apylinkėje neaptikta, o armonika griežiančių irgi beveik nebeliko“[32]. Smuikininkas A. Rinkevičius (g. 1894 m. Papiškių k.) prisiminė: „Anksčiau vaikščiojo po vestuves su smuiku, cimbolais ir dūdele“[33].

Toje pačioje monografijoje esančiame N. Vėliaus straipsnyje „Tautosakinis personažas ir jo prototipas“[34] pasakojama apie Šimą Augulį. Jis buvęs „talentingas muzi-

kantas. Be jo neapsieidavo nei vienos vestuvės, nei krikštynos, nei vaišės. Jo rankose smuikas kalbėjo“, – prisimena jauniausioji Augulio duktė Julė Karmazienė[35]. „Grojo [Šimas] ir cimbolais. Ne tik pats grodavo, bet ir kitus išmokydavo.“[36]

Marijos Baltrėnienės ir Romualdo Apanavičiaus lietuvių muzikos instrumentų žinyne (1991) cimbolai minimi skyriuje „Kitų tautų ir klasikiniai instrumentai“[37]. Trumpai aprašyta instrumento forma, matmenys, paplitimas Lietuvoje, pagrindiniai gamybos ir muzikavimo principai. Pasak autorių, „į Lietuvą cimbolai galėjo būti atvežti klajojančių muzikantų, greičiausiai čigonų. <...> XIX a. pabaigoje–XX a. jau buvo daromi ir naudojami visoje Lietuvoje“[38]. Taigi iš straipsnyje aprašytų cimbolų paminėjimų matyti, kad cimbolais skambinę ir žydų tautybės muzikantai, o pats instrumentas vėliausiai buvo žinomas jau XIX a. pradžioje.

Įdomių pastebėjimų apie cimbolus pateikė instrumentologas Albertas Baika 1994 m. išleistoje knygoje „Kaimo armonikos“. Autorius rašo, kad „cimbolai, XIX amžiuje ypač plačiai vartoti kaimo kapelose, XX amžiaus pradžioje išliko tik Dzūkijoje ir Suvalkijoje“[39].

2000 m. etnomuzikologų Rimanto Sliužinsko ir Arvydo Karaškos straipsnelyje apie cimbolus „Mažosios Lietuvos enciklopedijoje“ rašoma: „Nuo XV a. cimbolai žinomi Mažojoje Lietuvoje ir kituose Lietuvos etnografiniuose regionuose“[40]. Taip pat paminimi du Klaipėdos krašto cimbolininkai – Juozas Gibas ir Jonas Kazakevičius. Kokiais duomenimis remiasi autoriai nusakydami cimbolų paplitimo laikotarpį Mažojoje Lietuvoje ir kituose Lietuvos etnografiniuose regionuose, nenurodoma.

Lietuvos cimbolininkai XXI amžiuje

Šiame skyrelyje pateikiami 2006 m. straipsnio autoriaus ir etnoinstrumentologo Evaldo Vyčino lauko tyrimuose užrašyti duomenys. Ekspedicijų Švenčionių, Ignalinos, Lazdijų ir Vilniaus rajonuose metu buvo apklausti septyni žinomi cimbolininkai: Ignas Gumbrys, gyvenantis Vaikūčių kaime, Stasys Paukštė iš Jakelių kaimo ir Stasys Rumbutis iš Adutiškio (visi trys iš Švenčionių r.), Stasys Augulis iš Vilniaus, Piotras Kačianovskis, gyvenantis Rudaminoje (Vilniaus r.), Petras Kričena iš Kalesnykų kaimo (Lazdijų r.) ir Jonas Lechovickas, gyvenantis Gilūtų kaime (Ignalinos r.).

Muzikantai cimbolais groti dažniausiai išmokdavę dar vaikystėje. Anksčiausiai, nuo penkerių metų, jais pradėjo skambinti P. Kričena (g. 1937 m.). Paklaustas, ar nesunku buvę tampyti tokį instrumentą, muzikantas atsakė: „Nu, tai aš ne žioplas, ant stalo ir skambinu“[41]. Rimdžiūnų kaime (Gervėčių apyl.) 1922 m. gimęs S. Augulis cimbolais groja nuo aštuonerių metų. Atgrojo apie šimtą vestuvių (daugiausia 1937–1939 m.), pakviestas eidavo ir į baltarusiškas, ir į lietuviškas vestuves. Vieną kartą teko groti net netoli Vilniaus. Muzikantas J. Lechovickas (g. 1920 m. Kalviškių k., Tverečiaus vls.) cimbolais groti pradėjo irgi vaikystėje, kai Gilūtos buvo okupuotos lenkų. Pradžios mokykloje veikė jaunimo būrelis, ten buvo įgyti ir pirmieji skambinimo cimbolais įgūdžiai. I. Gumbrys (g. 1924 m.) pirmuosius cimbolus įsigijo būdamas šešiolikos metų. Groti išmoko pats, šokius ir melodijas nusižiūrėjo iš kitų muzikantų. P. Kačianovskis (g. 1927 m. Antupių k., Vilniaus r.), taip pat būda-

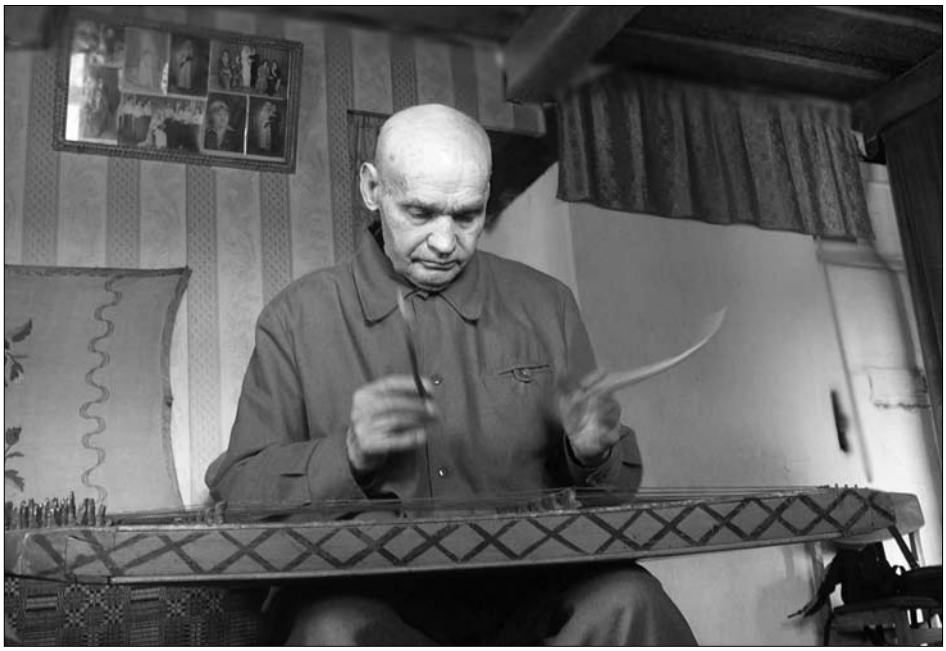
Evaldas Vyčinas ir Jonas Lechovickas Gilūtose
Žanetos Svobonaitės nuotrauka

mas šešiolikos, groti cimbolais pradėjo mokytis pas cimbolininkę Mariją Juralovič, gyvenusią už penketo kilometrų nuo kaimo. Kiek pramokęs, jis ėmė groti vestuvėse. Jaunesnės kartos cimbolininkas S. Rumbutis (g. 1954 m. Ramoniūnų k., Adutiškio apyl.) muzikavimo tradiciją perėmė iš senųjų Adutiškio krašto muzikantų – Levo Mikasėno ir Leopoldo Adomėlio.

Kai kurie muzikantai, be cimbolų, moka groti ir kitais instrumentais. Antai I. Gumbrys dar griežia smuiku ir akordeonu, J. Lechovickas, būdamas keturiolikos metų, išmoko skambinti mandolina, gitara ir balalaika, S. Rumbutis groja armonika.

Beveik visi muzikantai turėjo ar tebeturi daugiau negu vienerius cimbolus. I. Gumbrys turi dvejus: vieni pagaminti nežinomo meistro 1938 m., kitus pats pasidarė. Skambina tik senuoju instrumentu. Savadarbius cimbolus muzikantas padarė su kiekvienam garsui skirtomis trimis stygomis, o senieji cimbolai pagaminti taip, kad kiekvienam garsui tenka po keturias stygas. Štai ką I. Gumbrys papasakojo apie pirmuosius savo cimbolus: „Vienus sulaužė man, kojom suspardė. Vieni grot tą, kiti – tą. Šokiuos, sako, negrosi, tai cimbolus sumušma. Na, aš kaip durnius instatiau teip. Ir davė kojom, man lentą sulaužė“[42].

Per P. Kačianovskio rankas perėjo bene daugiausia cimbolų. Paskutinius padarė šių metų kovo mėnesį. Tai cimbolai, kurių kiekvienam garsui išgauti skirtos penkios stygos. Muzikantas iš viso pagamino penkis tokius instrumentus. Be muzikavimo ir meistravimo, P. Kačianovskis cimbolus ir taiso. Šįmet gegužės mėnesį mums lankantis jo namuose, skirtinguose kambario kampuose stovėjo dveji žmonių atnešti taisyti



Ignas Gumbrys skambina cimbolais
Mindaugo Karčemarsko nuotrauka

penkiastygiai ir šešiastygiai cimbolai. Vienuose iš jų yra speciali skylutė, į kurią, matyt, buvo metamos monetos. Pasak P. Kačianovskio, norint padaryti cimbolus, „reikia įnirtingai darbuotis dvi savaitėles“. Įdomiai cimbolų meistras įvertina savo darbą ir galutinę cimbolų kainą: „<...> paskaičiuokite, kiek veržiklių po 2 litus, stygos – šimtas, darbas – tai jau savaime suprantama, medžiagos – 30 litų, diržas (iš automobilių saugos diržų – *M. K.*) – 5 litai. Juk reikia tiksliai žinoti, kur statyti širdeles, išmatavimus...“[43]

S. Augulis cimbolus gavo iš vieno profesoriaus, kurio pavardės neatsimena. Jis spėja, kad instrumentui gali būti koks šimtas metų, jį pagamino „profesoriaus diedukas“. J. Lechovickas pirmuosius cimbolus labai brangiai pirko po Antrojo pasaulinio karo, vėliau jam instrumentą padovanojo vieno cimbolininko sūnus, dar kitus dovanų gavo iš kaimo kultūros namų. Dabar J. Lechovickas skambina žymaus to paties krašto cimbolininko Klemenso Pundžio instrumentu.

I. Gumbrys – vienas iš geriausiai perpratusių grojimo cimbolais techniką, vienodai gerai valdo ir dešinę, ir kairę ranką, naudoja daug tremolo. Jo žodžiais, nereikia daužyti cimbolų, o reikia groti iš riešo. I. Gumbriui tai puikiai pavyksta. Iš šalies atrodo, kad jis groja beveik nekilnodamas rankų, o tik jas vedžioja virš stygų.

P. Kačianovskis cimbolais skambina aštriai, labai tiksliai ir beveik nenaudoja tremolo. Muzikantas, palygindamas grojimą iš klausos ir iš natų, mano, kad „kiekvienas, kuris groja iš klausos, turi savo charakterį; taip pat kaip rašymas: vieno raštas vienoks, kito – kitoks“[44]. Jis gali groti tik dešine ranka, kita tuo metu dengdamas stygas ir taip sutrumpindamas jų skambėjimo laiką. Be to, P. Kačianovskis pademonstravo „tylesnį“

mokymosi cimbolais būdą. Uždengus cimbolus medžiagos skiaute, stygos skamba gerokai tyliau. Nenorėdamas triukšmauti, muzikantas šitaip mokęsis groti namie.

S. Augulis groja gana paprastai, jam pažįstama stygų gesinimo technika, kai stygos dengiamos kaire ranka. Kaip ir P. Kačianovskis, melodiją jis veda labiau dešine ranka. Solinis muzikavimas S. Auguliui nėra įprastas dalykas, labiau pratęs groti drauge su kitais muzikantais. Pasak jo, „grojant kartu su armonika yra lengviau, vienas kitą pataiso, todėl nėra taip baisu suklysti“[45]. Cimbolais S. Augulis grojo Gervėčių klube ir Vilniaus dailės kombinato ansamblyje. Kombinatas jam buvo nupirkęs dvejus baltarusiškus cimbolus, bet prie jų muzikantas nepriprato.

Su cimbolais yra susijusi ir plati S. Augulio giminė. Muzikanto tėvas Mykolas Augulis darė cimbolus, o brolis jais grojo. Gerai žinomas mitologo N. Vėliaus aprašytas Šimas Augulis iš Pelegrindos kaimo taip pat yra jo giminaitis. S. Augulio cimbolų lazdelės pirktos Minske. Muzikantas iš vienos pusės jas aptraukė oda, kad garsas būtų minkštesnis ir tylesnis.

Įdomios P. Kačianovskio cimbolų lazdelės. Jas pasidarė 1943 m. iš netoliese nukritusio lėktuvo piloto kabinos organinio stiklo langų. Lazdeles su savimi nešiojasi iki šiol. Tiesa, vėliau muzikantas prasitarė, kad geriausia jas daryti iš skėtmedžio, klevo arba uosio. J. Lechovicko lazdelės padarytos iš paprasčiausių šakelių. 85 metų cimbolininkas labai nori, kad atsirastų jo pasekėjų ir nenutiltų cimbolai. Didžiausia viltis – anūkas Gintaras. Senukas su meile moko jį reto instrumento valdymo paslapčių, nori, kad vaikaitis pasiektų daugiau nei jis. Pas žinomą muzikantą mokytis atvažiuoja vilniečių, panevėžiečių ir net palangiškių.

Išvados

Šiomis dienomis cimbolai yra dar palyginti populiarus lietuvių muzikos instrumentas. Pietų ir rytų Lietuvoje tebėra gyvą muzikavimo tradiciją išlaikiusių muzikantų. Įvairūs rašytiniai, literatūriniai, archyviniai ir kiti šaltiniai rodo, kad anksčiau šis instrumentas buvo paplitęs kur kas didesnėje Lietuvos teritorijoje, esama garso įrašų iš Aukštaitijos, Dzūkijos regionų. Remiantis tais pačiais rašytiniais šaltiniais ir daugiausia XX a. antrojoje pusėje vykusių lauko tyrimų metu užrašyta medžiaga, siekta aprašyti cimbolais grojusius (grojančius) muzikantus, šį instrumentą dariusius (darančius) meistrus.

Istoriografinėje apžvalgoje aprašyti pirmieji XVI–XVII a. cimbolų paminėjimai nesuteikia išsamesnių žinių apie instrumento sandarą, skambinimo būdus ir paplitimą Lietuvoje. Tačiau K. Sirvydo (kilęs nuo Anykščių) ir P. Ruigio (Mažoji Lietuva) žodynuose pateikti cimbolų vertimai liudija, kad styginis mušamasis instrumentas Lietuvoje buvo žinomas jau XVII–XVIII a. Devynioliktajame šimtmetyje įvairūs tyrinėtojai savo darbuose cimbolus mini vis dažniau. Iš to galima daryti išvadą, kad tuo metu cimbolai buvo plačiai paplitęs muzikos instrumentas. Siekiant nustatyti cimbolų paplitimą Lietuvoje, reikėtų atlikti išsamesnius istoriografinius ir lauko tyrimus, tačiau nekyla jokių abejonių, kad šis muzikos instrumentas buvo žinomas visoje Lietuvoje.

Šiuo metu cimbolais daugiausia skambinama rytų Lietuvoje ir Dzūkijoje. Nors jais grojama palyginti nedidelėje teritorijoje, kiekvienas muzikantas yra išlaikęs savitą skambinimo cimbolais stilių. Dažnas muzikantas instrumentą darydavęs pats, todėl tokia didelė ir jų pavidalų įvairovė. Skiriasi garso išpjovų piešiniai, instrumento dydis ir proporcijos, medžiagos, meistravimo būdas. Cimbolų muzika toliau užrašinėjama, todėl šis straipsnis tik iš dalies atspindi XXI a. pradžios muzikavimo šiuo instrumentu situaciją.

[1] *Jonas Bretkūnas*. Biblia, tatai esti wissas Schwentas Raschtas Lietúwischkai pergūlditas, t. 6. Karaliaučius, parašyta 1580; cituojama iš: Biblia Slavica, VI: Supplementum: Biblia Lithuanica, Band 1.6, München, Wien, Zürich, 1991, p. 131.

[2] *Constantino Szyrwid*. Dictionarium polonolatinum. Warsawiae, 1641; cituojama iš: Pirmasis lietuvių kalbos žodynas = Dictionarium trium linguarum. [Įvadą ir žodyno rodyklę parengė Kazys Pakalka]. Vilnius, 1979, p. 137, 160.

[3] Littauisch-deutsches und deutsch-littauisches Lexicon. <...> gesammelt von Philipp Ruhig. Königsberg, 1747, p. 19.

[4] *Christian Donelaitis*. Das Jahr in vier Gesängen. Königsberg, 1818; cituojama iš: *Kristijonas Donelaitis*. Raštai. Vilnius, 1977, p. 97.

[5] *Stasys Samalavičius*, *Almantas Samalavičius*. Vilniaus šv. Petro ir Povilo bažnyčia. Vilnius, 1998, p. 14.

[6] *Vladas Drėma*. Vincentas Smakauskas. Vilnius, 2001, p. 68.

[7] *Adomas Mickevičius*. Ponas Tadas. Vilnius, 1974, p. 406.

[8] Ten pat, p. 389.

[9] *J. I. Kraszewski*. Litwa: Starożytne dzieje, ustawy, język, wiara, obyczaje, pieśni, przysłowia, podania i t. d., t. 1. Warszawa, 1847, p. 517.

[10] Черты изъ Исторіи и Жизни литовскаго народа. Iszrinkimaj isz giwenima ir apraszima lietuwiu. (Литовскія пъсни П. Кукольника). Вильно, 1854, p. 112–139.

[11] *Oskar Kolberg*. Pieśni ludu Litewskiego. Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej, t. 3. Kraków, 1879, p. 167–230.

[12] *Christianas Bartschas*. Dainų balsai. Vilnius, 2000, p. 434; 1-asis leid. – Heidelberg, 1889.

[13] *Franc* und *Helene Tetzner*. Dainos. Litauische Volksgesänge. Leipzig, 1897, p. 64–65; cituojama iš: *Vladas Bartusevičius*. Liaudies meno baruose. Vilnius, 1983, p. 26.

[14] *Juozas Žilevičius*. Lietuvių liaudies muzikos instrumentai. – Iliustruotoji Lietuva. Kaunas, 1927, Nr. 22 (75), p. 178.

[15] Ten pat, p. 179.

[16] *V. Bartusevičius*. Min. veik., p. 70.

[17] *J. Žilevičius*. Cimbolai. – Lietuvių enciklopedija, t. IV. Boston, 1954, p. 31.

[18] Ten pat.

[19] *Austė Nakienė*, *Rūta Žarskienė*. Aukštaitijos dainos, sutartinės ir instrumentinė muzika: 1935–1941 metų fonografo įrašai. Vilnius, 2004, p. 194, 200.

[20] Ten pat, p. 202, 203.

[21] *Austė Nakienė*, *Rūta Žarskienė*. Dzūkijos dainos ir muzika: 1935–1941 metų fonografo įrašai. Vilnius, 2005, p. 50, 51, 102, 103.

[22] Balio Buračo kelionėse po Lietuvą padarytų fotonuotraukų negatyvų registracinė knyga (toliau – BBN), t. 3, 3760.

[23] LTR 2017 p. 1, 4–6.

[24] BBN 3760.

[25] LTR 2017 p. 1.

[26] Lietuvių enciklopedija, t. IV, p. 30–31.

[27] Ten pat, p. 31.

[28] *Jurgis Savickis*. Raštai, t. I: Novelės. Vilnius, 1990, p. 47.

[29] *V. Bartusevičius*. Min. veik., p. 74.

[30] Ten pat, p. 75.
[31] Ten pat.
[32] *Mindaugas Urbaitis.* Gervėčių apylinkės muzikantai. – Gervėčiai. Vilnius, 1989, p. 379.
[33] Ten pat, p. 381.
[34] *Norbertas Vėlius*. Tautosakinis personažas ir jo prototipas. – Gervėčiai, p. 346–356.
[35] LTR 4230(16).
[36] *N. Vėlius*. Min. veik., p. 352.
[37] *Marija Baltrėnienė, Romualdas Apanavičius*. Lietuvių liaudies muzikos instrumentai. Vilnius, 1991, p. 159–160.
[38] Ten pat, p. 160.
[39] *Albertas Baika*. Kaimo armonikos. Vilnius, 1994, p. 78.
[40] *Arvydas Karaška*, *Rimantas Sliužinskas*. Cimbolai. – Mažosios Lietuvos enciklopedija. Vilnius, 2000, p. 249.
[41] 2006 m. ekspedicijoje į Metelius M. Karčemarsko užrašyta medžiaga. LMTA Etnomuzikologijos instituto archyvas.
[42] 2006 m. išvykos į Vaikūčių kaimą metu M. Karčemarsko užrašyta medžiaga. LMTA Etnomuzikologijos instituto archyvas.
[43] 2006 m. išvykos į Rudaminą metu M. Karčemarsko užrašyta medžiaga. LMTA Etnomuzikologijos instituto archyvas.
[44] Ten pat.
[45] 2006 m. apsilankymo Vilniuje metu M. Karčemarsko užrašyta medžiaga. LMTA Etnomuzikologijos instituto archyvas.

DULCIMER IN LITHUANIA: PAST AND PRESENT

MINDAUGAS KARČEMARSKAS

Summary

The article contains the first overview of references on hammered dulcimers in various iconographic and written sources. The important quotes from writings by K. Donelaitis, A. Mickevičius and J. Savickis testifying to the existence of dulcimer in Lithuania are presented as well. On the grounds of the early references on dulcimer, attempt is made to establish the time when this instrument first appeared in Lithuania. The more detailed descriptions of dulcimer and the music performed by it could only be found in the works by authors of the 20th century.

At present, dulcimer is a popular and much used instrument of Lithuanian music. It is especially favored in Eastern and Southeastern Lithuania (Dzūkija). The author of the article presents a generalized survey of the repertoire of the seven dulcimer-players that he recorded in 2006 together with an instrumental researcher Evaldas Vyčinas. Despite the small territory that dulcimer is played nowadays, every performer has preserved his peculiar style of playing. Frequently the musicians used to make dulcimers themselves, and this accounts for their substantial external variety. The dulcimer music is still being recorded; therefore this article only partly reflects the situation of playing this instrument in the beginning of the 21st century.

Gauta 2006-10-19

ISSN 1392–2831 Tautosakos darbai XXXII 2006

FOLKLORINĖS PATIRTIES APRAIŠKOS GYVENIMO PASAKOJIMUOSE

VILMA DAUGIRDAITĖ
Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas

Straipsnio objektas – pačių tautosakos pateikėjų užrašyti gyvenimo pasakojimai.

Darbo tikslas – panagrinėti, kaip garsių tautosakos pateikėjų gyvenimo pasakojimuose reiškiasi folklorinė patirtis, stabtelint prie žanrinio aspekto.

Tyrimo metodai – analizės, interpretacinis.

Žodžiai raktai: gyvenimo pasakojimas, folkloro pateikėjas, folklorinė patirtis, vidinis išgyvenimas, žanras.

Įvadinės pastabos

Lietuviškoje mokslo erdvėje nuostatos dėl gyvenimo pasakojimo kaip folkloristikos objekto nėra išdiskutuotos, neaptartos ir tokios medžiagos fiksavimo metodologijos. Pastarųjų metų ekspedicijų patirtis leistų teigti, kad kaip tik gyvenimo pasakojimai buvo vienas iš svarbesnių impulsų, skatinusių vaduotis iš uždaro rato, kuriame vis dar sukamės rinkdami folkloro faktus ir duomenis*. Tačiau neturėdami

* Kasmet vis dar išsirengiame į ekspedicijas fiksuoti šiuo metu gyvuojančios folklorinės tradicijos, siekdami aprėpti visus tautosakos žanrus su kuo platesniu jų kontekstu. Kiek paprasčiau su dainuojamąja tautosaka: stengiamės fiksuoti visą pateikėjų repertuarą, apimantį ne tik dainas, bet ir religines bei romansines laidotuvių giesmes; iš akių stengiamės neišleisti ir dainų sąsiuvinių, kurių iš ekspedicijų parsivežame bent po keletą. O štai su pasakojamąja tautosaka yra kiek kitaip. Klasikiniai pasakojamieji žanrai (juos vis dar sąžiningai inventorizuojame, dažniausiai fiksuodami jau tik sakmių ar pasakų „konspektus“, išmone žavinčius mitologinių sakmių, įvairių tikėjimų „komentarus“) anaiptol nėra vieninteliai su šiandienos situacija susiję dalykai. Kaip teigia Annikki Kaivola-Bregenhøj, pasakojimų „žanrų atpažinimas ir įvardijimas visą laiką yra aktualus, nes pasakojamoji tautosaka nuolat keičiasi. Įvairiais laikotarpiais kinta ir populiarumas žanrų viduje. Antai suaugusiųjų malonumui sektos pasakos jau nebegyva mūsų kultūros tradicija, tačiau į jų vietą atėjo <...> žodžiu plintantys žanrai, kurie anksčiau iš viso nelaikyti tautosaka, pavyzdžiui, asmeniški pasakojimai, gandai ir apkalbos“ (*Annikki Kaivola-Bregenhøj*. Pasakojimas ir pasakojimo pateikimas. – Tautosakos darbai, [t.] XXII (XXIX). Vilnius, 2005, p. 204). O kartu įvairios šiuolaikinių pasakojimų grupės inspiruoja naujų krypčių atsiradimą pasakojamosios tautosakos tyrinėjimuose (žr. *Vilmos Voigt.* Ar labai tamsūs pasakojamosios tautosakos horizontai? – Tautosakos darbai, [t.] XIX (XXVI). Vilnius, 2003, p. 57). „Kai pasakojimai analizuojami įvairiopai <...>, pasakojimų tekstai pateikia nepaprastai daug žinių apie žmones, jų gyvenimo sąlygas, pasaulėvaizdį bei

aiškios gyvenimo pasakojimų fiksavimo metodikos, pasitelkę savo intuiciją dažniausiai orientuojamės į natūralistinį (*naturalistic*) metodą, leisdami kūrybingam ir kalbiam pateikėjui pačiam kurti savo pasakojimą; tuo tarpu konstrukcionistinis (*constructionist*) medžiagos fiksavimo metodas[1], kol kas neturint jokio klausimyno, paliekamas visiškai rinkėjo „savivalei". Pasiremiant užsienio kolegų, gana intensyviai plėtojančių šios medžiagos fiksavimo ir tyrimo mechanizmus, patirtimi, laikas ruošti dirvą ir rimtoms studijoms, nes folkloristų iniciatyvos jau laukiama ir įtvirtinant gyvenimo pasakojimo, kaip folkloristikos objekto, analizės metodikas*. Nuo to, ar gebėsime spręsti iškylančias problemas, priklausys, ar spėsime užfiksuoti vyresniosios kartos, potencialių mūsų šiandieninių pateikėjų, autobiografinius pasakojimus, kurie yra daugiau negu unikali ir labai individuali asmeninė patirtis ar subjektyvi objektyvios tikrovės reprezentacija.

Nebūdama pasakojamosios tautosakos specialistė, su lengvabūdiška drąsa straipsnyje neužsimosiu nei aptarti gyvenimo pasakojimo kaip folkloristikos objekto, nei mėginti brėžti tyrimų gairių. Vis dėlto tikriausiai reikėtų pasiaiškinti dėl šiame rašinyje vartojamo g y v e n i m o p a s a k o j i m o, o ne kasdienėje mūsų vartosenoje įsivyraujančio g y v e n i m o i s t o r i j o s termino. Lietuvių folkloristikoje dar nenusistojus naujųjų pasakojamųjų žanrų terminijai, straipsnyje prioritetas teikiamas užsienio kolegų dažniau vartojamam terminui g y v e n i m o p a s a k o j i m a s (*life story*); tuo tarpu g y v e n i m o i s t o r i j o s (*life history*) terminas paprastai vartojamas antropologijoje[2].

Apie pateikėjo talento pasireiškimą kuriant gyvenimo pasakojimą

Ieškant nepretenzingo būdo atkreipti dėmesį į šią medžiagą, pasižvalgymui po ją pasirinkti garsių tautosakos pateikėjų gyvenimo pasakojimai (folklorinėje literatūroje vadinami autobiografiniais ar biografiniais pasakojimais, atsiminimais ar tiesiog autobiografijomis): gretinant garsios liaudies dainininkės Anelės Čepukienės pačios užrašytą autobiografinį pasakojimą[3] ir Rožės Sabaliauskienės knyga išėjusius atsiminimus, kuriuose tarsi atskiri dvidešimt trys pasakojimai susieti šios žymios tautosakos pateikėjos gyvenimo linija[4], aptariami folklorinės tradicijos atspindžiai juose, dėmesį sutelkiant į žanrinį aspektą. Šie autobiografiniai pasakojimai atskaitos tašku pasirinkti dėl kelių priežasčių. Pirmoji – abi pateikėjos yra vienos kartos dzūkės. Taigi jos atstovauja tos pačios regioninės Lietuvos dalies folklorinei tradicijai, kuriai įtaką darė panaši kultūrinė, istorinė, netgi socialinė (nuo vaikystės jas abi lydėjo

---

tas vertybes ir problemas, kurios kultūroje užėmė svarbiausią vietą" (*A. Kaivola-Bregenhøj*. Min. veik., p. 207). Susidūrę su tokiais pasakojimais, kurių tematika, pasak Leonardo Saukos, marga kaip pats gyvenimas (*Leonardas Sauka.* Lietuvių tautosaka: Vadovėlis aukštesniųjų klasių mokiniams. Kaunas, 1998, p. 101), ne vienas nuleidžiame rankas – kur čia folkloras, o kur – jau ne. Beje, tikriausiai reikėtų pridurti, kad tai ne pasakojamosios tautosakos specialistų patyrimai.

* Gyvenimo pasakojimą kaip folkloristikos objektą magistro darbe aptardama Daiva Liškauskaitė ne kartą kelia šios medžiagos tyrimo metodikos, kurios nebuvimas, beje, jaučiamas ir šį darbą skaitant, klausimą (žr. *Daiva Liškauskaitė.* Gyvenimo istorija kaip folkloristikos objektas: Magistro darbas. Vadovė lekt. dr. Saulė Matulevičienė. VU Lietuvių literatūros katedra, 2006).

sunki našlaitės dalia) patirtis. Tokį pasirinkimą lėmė ir informacijos užfiksavimo būdas – individualūs gyvenimo pasakojimai, užrašyti pačių pateikėjų*.

A. Čepukienės ir R. Sabaliauskienės autobiografiniuose pasakojimuose išryškėja keli folklorinės patirties žanriniai aspektai. Skaitant šiuos gana margo turinio kūrinius, į akis krinta skirtingų žanrų tradicijos įtaka pačiam pasakojimo būdui, kurį, žinoma, lėmė ir kiti veiksniai, tarp jų – pateikėjų prigimtis. Savitai prozos tekstui dera dainingas A. Čepukienės pasakojimo būdas. Kaip pažymi Marcelijus Martinaitis, į tekstą „įsiterpia ištisos lyrinės pastraipos, lyg dainos žodžiai – pasakodama apie savo sunkius vargus, ji tarsi ima dainuoti[5]“. Vykusios dainų poetikos ir pasakojimo žanro dermės ar nebus lėmęs ypatingas dainų tekstų ir gyvenimo atitikimas, kai gyvenimo įvykiai jau tapę dainos teksto savastimi – dainų žodžiais išdainuojant vargą, skaudžias netektis, našlaičio dalią, meilę?[6] Norbertas Vėlius, užrašinėjęs iš A. Čepukienės folklorinę medžiagą, vėliau rengęs jos rinktinę, rašo: „Įvairiais gyvenimo laikotarpiais tautosaka savotiškai veikė A. Čepukienės charakterį, galvoseną – visą jos individualybę. O antra vertus, jos pačios individualybė paveikė tą liaudies kūrybos dalį, kurią ji išmoko“[7].

Bet reikia pažymėti, kad, gyvenimą išdainuojant lyg išplėtoto siužeto dainą, emocijos neužgožia pasakojime rišlaus dėstymo (prirašyta 18 sąsiuvinių!). Čia prisimintinas Annikki Kaivola-Bregenhøj pastebėjimas apie tradicinius folkloro žanrus, kad „dažnai pasakojantis pasakotojas nušlifuoja pasakojimą savo atmintyje“[8]. Nespėliosime, ar A. Čepukienė turėjo susikūrusi savo gyvenimo istorijos modelį, bet jau autobiografijoje paminėti atvejai leistų manyti, kad ji ne vienam ir ne kartą savo

---

* XX a. antrojoje pusėje, renkant tautosaką, įvairiuose Lietuvos pakraščiuose rastas nemažas būrelis garsių pateikėjų. Ne vieno jų pateiktą folklorinę medžiagą savitai praturtino pačių rašyti autobiografiniai pasakojimai, savo turiniu ir forma žodinėje liaudies kūryboje neturėję pavyzdžio, o šiandien tampantys folkloristikos objektu. Antra vertus, nei trumputė autobiografija, nei ilgas gyvenimo pasakojimas, kad ir kaip meniškai jie būtų parašyti, nelaikytini literatūros kūriniu. Įvairiais sumetimais pačių pateikėjų (dauguma jų gimę dar XX a. pradžioje) žodžiais papasakotas gyvenimas, kuriame gana aktyviai įvairiomis formomis reiškęsi ir senieji folkloro žanrai, vertintini greičiau kaip bendros folklorinės tradicijos segmentas. Su tokia nuostata užbėgama už akių ir galinčioms kilti abejonėms dėl tinkamumo tyrimui pasirinktų R. Sabaliauskienės autobiografinių atsiminimų, rodančių „neeilinius autorės gabumus“ (Pratarmė. – Atbėga elnias devyniaragis: Rožės Sabaliauskienės tautosakos ir etnografijos rinktinė. Vilnius, 1986, p. 6).

Čia skaitytojui galima priminti, kokia medžiaga disponuojama kalbant apie pačių pateikėjų užrašytus gyvenimo pasakojimus. Be jau minėtų A. Čepukienės ir R. Sabaliauskienės, trumpas autobiografijas yra parašiusios Juzė Jurkonienė (Juzės Jurkonienės autobiografija. – Kraštotyra. Vilnius, 1975, p. 300–302) ir Juzefa Ramanauskaitė (Pynė, supinta iš vargo... – *Juzefa Ramanauskaitė*. Kakarykalnio aidai. Vilnius, 1996, p. 8–13). Dainininkas Petras Zalanskas paliko 26 sąsiuvinius etnografinių rašinių, atsiminimų apie Mardasavo kaimą ir savo gyvenimą (žr. LTR 7273; dalis jų publikuota šio pateikėjo tautosakos rinktinėje: Iš autobiografijos. – Čiulba ulba sakalas: Petro Zalansko tautosakos ir atsiminimų rinktinė. Sudarė ir parengė Danutė Krištopaitė, Norbertas Vėlius; melodijas spaudai parengė Danutė Kuzinienė. Vilnius, 1983, p. 313–328). Eleonora Bručienė, raginama Jurgio Dovydaičio (jų laiškus žr. LTR 7060 /priedas/), pasakodama savo gyvenimą, rašė „balanos gadynę“ turėjusius pralenkti atsiminimus (žr. LTR 7060). Atskira knyga išleisti Elžbietos Skuodienės atsiminimai (*Elžbieta Skuodienė*. Kai vėluoja laimė. Vilnius, 2002). Keletas autobiografinių pasakojimų paskelbta knygų serijoje „Aš išdainavau visas daineles“ ([kn]. 1–3. Sudarė ir parengė Danutė Krištopaitė. Vilnius, 1985, 1988, 1997). Prie šios medžiagos šlietųsi ir „Senovinių kupiškėnų vestuvių“ dalyvių autobiografijų rinkinys „Pasakoja kupiškėnai“ (Vilnius, 1980).

gyvenimą pasakojo „atviru širdžiu“. Antra vertus, iš įvykių be apibendrinimų dėliojamas šios dainininkės gyvenimo pasakojimas savo konstrukcija artimesnis dainų komponavimo principams: dainos „menkai paiso siužeto nuoseklumo, laiko ir vietos rėmų, jos kalba motyvais, paklūstančiais jausmo, vaizduotės proveržiams“[9]. Panašią, tik šįkart ne motyvų, o įvykių mozaiką randame A. Čepukienės tekste. Ir skaitantysis kartais turi gerai pasukti galvą, kad pasitelkęs ano meto istorines, kultūrines, socialinio bei visuomeninio gyvenimo realijas suprastų, ką atspindėti orientuotas vienas ar kitas įvykis, įpintas į pasakojimą ir, atrodytų, visai nesusijęs su pateikėjos gyvenimu. Be to, lyrinėje dainoje į pirmą vietą iškylantis „jausminis dainininko santykis su tikrove“[10] leidžia nevaržyti fantazijos polėkio. Ar ne panašus ir A. Čepukienės pasirinktas atskaitos taškas, suteikęs jai laisvę neieškoti jokių jungčių dėstant atrenkamus įvykius. Beje, tokio jausmų išsiliejimo ir taip giliai tekstą persmelkiančio emocinio prado nerasime skaitydami kitų pateikėjų autobiografinius pasakojimus.

Kitokio požiūrio ir vertinimo, kalbant apie atskirų folkloro žanrų įtaką gyvenimo pasakojimui, reikalauja R. Sabaliauskienės atsiminimai, kuriuose ryškėja ne jausminis (kaip A. Čepukienės), o racionalus, N. Vėliaus žodžiais tariant, santūriai nusiteikusios pasakotojos[11] santykis su pateikiama medžiaga. Žodinę liaudies kūrybą iš jos užrašinėję, vėliau aptarinėję folkloristai pabrėžia, kad R. Sabaliauskienės talentas daugiau epinis nei lyrinis[12]. Tikriausiai neatsitiktinis sutapimas, kad pati ėmusis plunksnos R. Sabaliauskienė kūrė literatūrines pasakas; tuo tarpu A. Čepukienės parašyti apsakymai ir vaizdeliai neprilygsta jos eilėraščiams. „Eiliuoti kūriniai parašyti jautriai, gražiai panaudota dainų poetika – nuo liaudies dainos jie mažai atsiplėšę, rodos, ne parašyti, o dainuote sudainuoti.“[13] Su pasakojamąja tautosaka, jos sekimo tradicija siejama ir R. Sabaliauskienės atsiminimų knyga „Prie Merkio mano kaimas“[14]. Atrodytų, neįmantriai, bet gyvai ji kuria patrauklų pasakojimą, pasitelkusi įgimtą pasakotojos talentą. Norint pateikti išsamią analizę, kaip R. Sabaliauskienės atsiminimuose reflektuojami pasakojamieji žanrai, reikėtų leistis į apskritai platesnį atsiminimų aptarimą įtraukiant ne tik folklorinę, bet ir literatūrinę bei publicistinę pateikėjos patirtį. Be to, nesant garso įrašo, toks tyrimas niekada nebus išsamus. Tačiau, atrodytų, ir plika akimi autobiografiniuose atsiminimuose pastebimas aktyvus jų autorės, kaip tautosakos žinovės, santykis su gyvąja folkloro tradicija duoda užuominą į tokios interpretacijos galimybę. Siekiant atkreipti dėmesį, kuria linkme galimi tyrimai, pateikiami keli pavyzdžiai, atskleidžiantys pasakojamųjų žanrų tradicijos įtaką šios pateikėjos gyvenimo pasakojimui.

Talentingas pasakotojas žino, naratyvų tyrėjų teigimu, jog pasakojimo negalima plėsti be galo, kad klausytojų dėmesys nepradėtų silpti[15]. Ar ne toks žinojimas juntamas ir iš R. Sabaliauskienės atsiminimų – ji tarsi analitikė atrenka savo gyvenimo įvykius, neperkraudama jais pasakojimo, ir ieško būdų, kaip, užuot atvėrus plačią įvykių panoramą, trumpai, bet įtaigiai pristatyti skaitytojui ano meto realijas, žmones ar jų tarpusavio santykius. N. Vėlius yra pastebėjęs, kad R. Sabaliauskienė, matyt, labiau yra mėgusi buitines pasakas ir anekdotus, ją žavėjęs „šių

kūrinių šmaikštumas, sąmojis, jų paskirtis kasdieniame gyvenime – praskaidrinti nuotaiką, sukelti šypseną ar juoką“[16]. Ir atsiminimuose, atrodytų, iš visiškai nekomiškos gyvenimo situacijos surezgamas trumpas anekdotinis pasakojimas, kurio vykęs informatyvus apibendrinimas, nereikalaudamas platesnio konteksto, į tekstą įkomponuojamas ir vėliau:

Su savais tėvulis kalbėti nemėgdavo. Namuose būdavo tylu kaip kapinėse: jokių kalbų, jokių šnekų. Susijuoksi prie stalo – gausi šaukštu kakton. Dėdė Petras irgi nesišnekėdavo su tėvu. Dėl tos nekalbės būdavo ir juokingų atsitikimų: sūnus, anksčiau pasikėlęs, pasigauna arklį ir aria lauką, o tėvas, vėliau pasikėlęs, ieško arklio po ganyklą, po laukus. Kaimynai dažnai pasišaipydavo: „Vienas Petras pusę dienos aria, o kitas – pusę dienos arklio ieško“ (PMMK p. 29–30).

Kitoje vietoje jau užtenka tik užuominos:

<...> parvažiavo iš Amerikos ir dėdė Juozas. <...> Sako, ir pinigų turėjo parsivežęs, tik jų niekas nematė, nes ūkiui pagerinti nedavė. Todėl ir prasidėjo tyla: tėvas tyli, ir sūnus tyli. Darbuose susiklausymo irgi nebuvo, kaip ir su Petru: vienas lauką arė, o kitas arklio ieškojo (PMMK p. 34).

Arba vėl – Radvilė Racėnaitė, analizavusi, kiek ir kaip raštu užfiksuotoje pasakoje atsispindi individuali, improvizacinė pateikėjo saviraiška, pažymi, kad viena iš priemonių tai saviraiškai atsiskleisti yra tiesioginė kalba[17]. Tik skaitydami (negirdėdami) dinamišką R. Sabaliauskienės kuriamą dialogą, jaučiame pasakotojos temperamentą. Tiesioginiu pasakojimo įspūdžiu, o ne tolygiai, nuosekliai plėtojamu pasakojimu su visomis detalėmis stengiamasi paveikti skaitytoją ir kartu suteikti informacijos apie vaizduojamojo laikotarpio realijas. Toks, sakysime, yra ano meto valdininkiją pristatantis epizodas:

<...> nuskubėjau į Merkinę paso darytis, kitų dokumentų. Užeinu į valsčių, o sekretoriaus akiniai į mane ir pažiūrėt nenori. <...> Laimė, sutikau Saimoną iš savo kaimo. Pasakoju jam savo nepasisekimą: „Padėk, – sakau, – Saimonėli!“ Tas ir sako: „Grįžkim – sekretorius man pažįstamas, gal paklausys“.

Grįžome. Saimonas prašo:

– Sekretoriau, padėk šitai mergaitei, parašyk, ko reikia.

Užsidegė sekretorius kaip gaidys:

– O tu nelįsk akysna su savo mergaite, aš savų reikalų turiu! – Ir eina pro duris. Saimonas pastoja kelią ir vėl prašo:

– Adomai, būk žmogus, paklausyk, padėk jai!

Kur tau! Adomas pasišiaušė kaip višta perekšlė:

– Leisk, nes policiją pašauksiu! Leisk, sakau!

Taip mus išprašė iš valsčiaus. Dar vieno vyriškio su panašiais reikalais irgi nepriėmė.

– Ką dabar darysim? – dejuoju.

– Aš žinau, ką darysim. Nieko nebus netepus, – sako Saimonas. – Sekretorius laukia dolerių, galvoja, kad turi ir duosi.

– Bet aš gi neturiu nė sulūžusio skatiko (PMMK p. 179–180).

Iškelti vos keli folklorinės patirties, ryškėjančios jau iš paties pasakojimo, aspektai rodytų, kad garsių pateikėjų gyvenimo pasakojimai atspindi, kokiai tradicijai atstovauja jų kūrėjai – dainuojamajai ar pasakojamajai.

Apie folklorinius intarpus gyvenimo pasakojimuose

Ne mažesnį susidomėjimą, aptariant žymių pateikėjų gyvenimo pasakojimus, kelia tautosakinės medžiagos eksploatavimo galimybės juose: kaip senųjų klasikinių folkloro žanrų kūriniai ar tik jų elementai komponuojami į tekstą. Kad ir negausi medžiaga leistų svarstyti, jog žanro apimtis, pateikėjo žanrinė orientacija ir folkloro funkcionalumas (kokią vietą jis užėmęs visuomenėje ir kokią paskirtį atlikęs) būtų svarbiausi veiksniai, lėmę folkloro „intarpų“ panaudojimą autobiografiniuose pasakojimuose.

Ilgiau nesustojant, reikėtų tik pažymėti, kad visais atvejais neribotos yra patarlės, derančios ir filosofinei minčiai reikšti, ir taikliai žmogaus ar socialinio reiškinio charakteristikai nusakyti, panaudojimo galimybės kuriant savo gyvenimo pasakojimą. Žodžių taupi patarlė ypač pamėgta R. Sabaliauskienės. Kaip brangus vaikystės prisiminimas ne vieno pateikėjo gyvenimo pasakojimuose iškyla piemenavimo dienos – su dainuotomis piemenų dainelėmis, erzinimais, paukščių balsų pamėgdžiojimais. Argi pakaktų R. Sabaliauskienės „Piemenėlių varguose ir džiaugsmuose“ tik suminėti, kokius paukštelius „permėdavo“, nepateikiant pačių tekstų (žr. PMMK p. 77–79)?

Senųjų folkloro žanrų tekstai ar tik jų fragmentai dažniausiai pasitelkiami konstruojant pasakojimą apie praeitį, kai tautosaka buvusi čia pat, po ranka; kaip realybės dalis jie panardinami į jiems įprastą kontekstą. Dažnesni yra deriniai, kai dainuojamieji žanrai įpinami į pasakojimą gyvenimo rūpesčiams ar dramoms, rečiau – džiaugsmams atspindėti. Dainų posmai nėra tik poetinio žodžio meno pavyzdžiai ir rašant autobiografiją A. Čepukienės dar kartą išgyvenamoje vestuvių dramoje*:

Jau artinas rytas. Nuvej visi gult. O man nėra miego, vis galvoju apie gyvenimą nelauktą, kurio aš visai nenoriu. Man dainuoja: *Pakirsta rūtele, Daugiau nežaliuosi, Tu jauna mergele, Daugiau neuliosi.* Ir kitą: *Paskutinį vakarėlį Aš pas savo brolužėlį Po sodą vaikščiojau, Vuogeles rankiojau*. Tai brolis kad pradėjo verkt, ir visa mano giminė. O aš labiausia, jau nat su žodžiais. Dar jos daugiau dainuoja, mano pamergės, kad brolis suprast savo klaidą: *Duokit žinelį į aukštą kalnelį, Kad pribūtų ma tėveliai Ant šios valandėlės*. O sesuo mano tai tiek verkia, rodos, mani į kapus leidžia (LTR 3546 p. 87–88)**.

Negana to, vietomis, impulsyviai atsiliepdama į emocijas sukėlusius prisiminimus, A. Čepukienė pereina į raudų poetiką ir intonacijas. Atrodytų, natūralu, kai pasakodama apie mirusius tėvus į juos kreipiasi rauda:

Tada einu į mišką ir tin randu gražių gėlių. Tai prisiskinu daug, kiek telpa į mažas mano rankutes, ir skubu į tėvelį ir mamytį, į aukštą kalnelį papuošt jų kapų. Čia dar sukukau raibi gegutė, tai sugraudino mano jauną širdelę, ir pradedu verkt balsu. <...> Tiek verkiu, kad, rodos, širdelė mano plyš. Ir skubiai bėgu ant kapų, nešu gėlelių padėt ant tėvų kapų. Tai tįnai

* Norint palyginti, kaip jau kitoks „reikšminis krūvis“ tenka tekste panaudotiems tarsi ir tiems patiems tautosakiniams elementams, galima žiūrėti A. Čepukienės pasakojimą apie brolio sūnaus vestuves (LTR 3546 p. 431).

** Tekstas iš A. Čepukienės rankraščio publikuojamas su visomis tarmės ypatybėmis, kiek jas išlaiko pati pateikėja. Rašyba ir skyryba (rankraštyje nesant jokių skyrybos ženklų) tvarkoma pagal dabartinius bendrinės kalbos reikalavimus.

kai pradėsiu verkt, ir vis balsu, su žodžiais: *Tėveliai mano, mylimieji mano, ar jūs nelaukiat didelės viešnelės, sa mielos dukrelės, viečnos siratėlės? Ar jum nespaudžia jūs smūtnių širdelių? Iškelkit, tėveliai, meilingas rankeles, nušluostykit mano gailias ašarėles. Oi, jūs pasakykit, oi, jūs pamokykit mani siratėlį, kap vargelis varguoti, in kų man prisiglausti: ar in žalių medelį, ar in šaltų akmenėlį, ar in juodų patvorėlį. Žemele sieroji, tai tu persiskirki po mano kojelėm. O kad aš ineitau į gilų grabelį pas mylimus tėvelius, tai aš pabeigtau sa didzį vargelį, sa trudnų buitelį.* Ir tada puolu ant kapo mamytės ir apkabinu, ir rėksiu rėksiu (LTR 3546 p. 44–45).

Kartais raudos intonacijos prasiveržia ir netradiciniame raudojimo kontekste, bet įvykio svarbai sugestijuojant toks raiškos būdas yra tinkamas išgyvenimams reikšti. Pasakodama apie brolio sūnaus vestuves (kai po keliolikos metų ji parvažiavo į gimtinę), artimų žmonių ir gimtųjų vietų ilgesį A. Čepukienė ne vaizduoja, o tarsi išrauda:

Kai beigės dovanot, tada atvažiau cigonai – jaunosios visa vestuvė. Vieni sėdėjo vežimuose ir dainau, kiti jojo ant tų pačių arklių. O suodini visi kai kaminai vyrai. Moterys nesuodinos, tik teip mandriai pasrėdį, kad buvo in kų pažiūrėt. O vis norėjo pabučiuot cigonai moterų. O mani tai labiausia sveikino, negalėjau atsikratyt aš jų. <...> Aš negalėjau jiem visko nupasakot savo gyvenimo, o visi norėjo sužinot mano nelaimes: kaip atsitiko su koja. Aš jiem viską papasakojau, ir verkėm sykiu, ne vienas su manim verkė. Aš pasakojau, kaip aš pasiilgstu gimto krašto, o manį niekas. Tik gal žali medeliai ar tie takeliai, kur aš vaikščiojau su sveikom kojelėm. O gal pasiilgo tas ažerėlis, tyrus vandenėlis, kur maža plaukiojau per vasarėles. Oi, skaudėjo mano širdelį, vėrė kai kalavijas – taip ilgai aš jų nematius per penkiolika metų, ir gal daugiau jau nematysiu savo kaimynėlių ir sa tavorškėlių. Jau užaugs mano takeliai žaliuoju vejeli, o paskui užaugs ir žaliais medeliais. Galės kukuot tin raibios gegutėlės, tik ne aš verksiu vargo asabėlė. Tegul tin virsta žali medeliai povelės plunksnelėm, kad aš juos regėtau ir iš svetimos šalelės, kur jiej žaliuoja, kurioj šalelėj. Rodo[s], kad galėtau, tai su jais kalbėtau rytas vakarėlis, kol išpasakotau sa didį vargelį, sa sunkių buitelį... (LTR 3546 p. 438–439).

Gal neatsitiktinai tokio vidinio išsipasakojimo dainų posmais nerasime R. Sabaliauskienės autobiografiniuose atsiminimuose*. Jos dainuojamąją tautosaką analizavusi Pranė Jokimaitienė rašo: „R. Sabaliauskienė – draugijos, kolektyvo žmogus. Jai daina gal ne tiek emocinio išsikrovimo, kontempliavimo, įsijautimo vienumoje, kiek bendravimo su žmonėmis priemonė. Juk XX a. pradžios ir vidurio Lietuvos kaimas buvo labai dainingas. Be dainos niekur neapsieisi – nei kasdieniuose darbuose, nei šventėse“[18]. Tokia dainos paskirtis įprasminama ir autobiografiniuose atsiminimuose, į juos, kaip svarbiausius gyvenimo įvykius, įtraukiant vaikystėje tėvulio namuose vykusius du „didelius balius“ – su dainų posmais ir visa dainavimo aplinka, kai netgi rūstusis tėvulis sakė eilėraštį apie pupas (žr. PMMK p. 30–33, 41–45).

Dainuojamosios ir pasakojamosios tautosakos repertuaro santykis gyvenimo pasakojimuose – pasakojamųjų žanrų nenaudai, gal todėl, kad pastarieji paprastai nesiejami su asmeniniais pateikėjo išgyvenimais, o ir senųjų pasakojamųjų žanrų funkcionavimas natūralioje terpėje gana anksti pradėjęs silpti. Ateityje, praplėtus tyrimų lauką, gal atsiskleis išsamesnė pasakojamųjų žanrų, įkomponuotų į kūrybiškos

* Įdomus ir informatyvus A. Čepukienės ir R. Sabaliauskienės santykio su daina atskleidimo šaltinis galėtų būti ir jų rašiniai apie dainą (žr. *Anelė Čepukienė.* Oi dainos dainelės. – Liaudies kūryba, [kn.] 1. Vilnius, 1969, p. 191–197; *Rožė Sabaliauskienė*. Apie dainą. – LTR 4669/637/).

prigimties pateikėjų gyvenimo pasakojimus, panorama. Aptariamuose gyvenimo pasakojimuose iš atminties kartu su asmeninio gyvenimo įvykiu ištraukiamos pasakojamųjų žanrų detalės nėra dažnos. Vienas įspūdingiausių pavyzdžių, kai gyvenimo aktualija susiejama su pasakos situacija, galėtų būti A. Čepukienės be džiaugsmo prisimenamas išvažiavimas į nemylimo vyro namus:

Po dovanų greit važiavau svetimon šalin. Rengė martelį svetimon šalelėn. Kaip Aglį žalčių karalienį, teip ir mani, apipuolį kai žalčiai tik vyniojas pagriebt ir pabėgt (LTR 3456 p. 99).

Aptarti keli folklorinės tradicijos pasireiškimo žymių pateikėjų autobiografiniuose pasakojimuose atvejai tarsi ir leistų teigti, kad tautosakos žinovo gyvenimo pasakojimas negali būti nesusijęs su atmintyje jo saugomais liaudies kūrybos turtais. Kita vertus, aptariamuose pasakojimuose prasimuša XX a. antrojoje pusėje ryškėjanti senųjų folkloro žanrų apmiršimo tendencija, kai keičiantis pačiai gyvenimo sanklodai, aktualinusiai politines ir kultūrines naujoves, keitėsi apeigos, papročiai, tradicijos – būtina terpė tiems žanrams išlikti ir gyvuoti. Nustoję gyvuoti natūraliomis sąlygomis, bet dar saugomi pateikėjų atmintyje, vis dažniau į gyvenimo pasakojimus jie įpinami kaip meninė iliustracija, o ne kaip medžiaga, kuria reiškiamas gyvenimo patirties ar vidinio išgyvenimo apibendrinimas. Kaip informacinę sakmių (beje, sudariusių periferinę pateikėjos repertuaro dalį[19]) žanro iliustraciją būtų galima įvardyti R. Sabaliauskienės Puvočių kaimo aprašyme meniškai įkomponuotą sakmę apie laumę (PMMK p. 17). Kaip priemonė teiginiui pagrįsti ir plėtoti į samprotavimus apie kunigus A. Čepukienės įpinama pasaka-legenda (ATU 759D) apie Dievo iš dangaus ištremtą angelą (LTR 3546 p. 379–382). Kalbant apie XX a. viduryje vykusias įvairias pervartas, svarstytina, ar aptariamuose gyvenimo pasakojimuose neaptinkame ir tik laikinai folklorinėje tradicijoje aktualintų funkciškai atnaujintų senųjų žanrų apraiškų. Čia norėtųsi stabtelėti prie R. Sabaliauskienės darbams į Vokietiją išvežto jaunimo (tarp išvežtųjų buvo ir šešiolikmetė pateikėjos dukra) apraudojimo:

Kad nors būtų ėmę berniukus, o dabar mergaites, šešiolikmetes! Koks gi jų laukė likimas be priežiūros priešų rankose?! Oi, verkė motinos, oi, raudojo. Ir keikė hitlerininkus, oi, keikė, kad jie „aptemdė aukštas klėteles, kad išplėšė jaunas dukreles, kaip iš kūno širdeles, sauleles šviesiausias“. Ir aš raudodama keikiau nevidonus, „svetimus užeivius, kaip juoduosius kranklius, kaip plėšrius vanagus“, kad jiems „būtų ankšta ir žalioj girelėj, ir niemoj triūnelėj, kad juos išblaškytų po tamsias gireles, po didelius vandenėlius, kaip jie išblaškė mūs jauną jaunimėlį po visas šaleles ant sunkiųjų darbelių...“ (PMMK p. 256–257).

Kas tai? Talentingos tautosakos pateikėjos, rašančios atsiminimus, individuali kūryba, siekiant „pademonstruoti“ dar neeksplikuoto žanro improvizacijos galimybes? Pasak P. Jokimaitienės, raudas R. Sabaliauskienė kūrusi ir pati[20]; vienas tokios kūrybos pavyzdžių yra rauda apie dukrą, išvežtą reicho darbams (raudą žr. TR 2706/533/). Vis dėlto prie raudojimo, dalijantis ne asmeniniu, o greičiau apibendrintu viso kaimo sielvartu dėl darbams į Vokietiją išvežto jaunimo, gal stabtelėta nenusižengiant folklorinei tradicijai, nors pateikėja ir turėjo progų parodyti XX a. pirmojoje pusėje Dzūkijoje dar autentišką mirusiojo apraudojimo situaciją prisimindama mamos ar močiutės laidotuves. Donatas Sauka yra pažymėjęs, kad Dzūkijoje, kur dar buvęs gyvas mirusiųjų apraudojimo paprotys, karo ir pokario

metais gedėjimas nekaltų karo aukų (fronte žuvusiųjų, baudėjų nužudytųjų, priverčiamiesiems darbams išvežtųjų) aktualino improvizacinį raudos žanrą, leidusį sulydyti asmeninį sielvartą su tautos patirtimi ir šitaip įgijusį istorinį-politinį rezonansą[21]. Tokiu pagrindu vertinama į pasakojimą įpinama raudojimo situacija su kūrybingai improvizuotos raudos elementais leistų ją sieti su XX a. vidurio lokaline folkloro tradicija, juo labiau kad pati R. Sabaliauskienė Puvočių kaimo moterų sielvartą vertina platesniame kontekste:

> Betgi ne mes vienos verkėm. Karas tai kraugerys, kuris minta žmonių krauju, o užsigeria motinų ašaromis. Mūsų skausmas tik lašelis skausmo mariose. Ne vieni buvo Pirčiupiai plačioje mūsų šalyje, ne vieną kaimą sudegino su gyvais žmonėmis (PMMK p. 259–260).

Nesukaupus išsamesnių folklorinės tradicijos raiškos gyvenimo pasakojimuose tyrimų rezultatų, tuščias būtų kalbėjimas apie folkloro pokyčių bei renovacijų atspindį juose. Vis dėlto pažymėtina, kad pasižvalgius po XX a. pradžioje gimusių pateikėjų gyvenimo pasakojimus, sekant folkloro žanrų apraiškų tendencijas juose, ryškėja, jog folklorinė patirtis tampa per sekli atsiliepti į naujus gyvenimo reiškinius, individualizuotus išgyvenimus. Aptariamuose gyvenimo pasakojimuose (maždaug nuo XX a. vidurio) vis labiau ryškėja rašytinės literatūros įtaka (ne vienas to meto pateikėjas buvo pamėgęs Žemaitę, Lazdynų Pelėdą, Salomėją Nėrį, Joną Biliūną, Vincą Krėvę-Mickevičių ir kitus autorius); visuotinėmis laikytų tiesų ir vertybių reprezentacijai tikriausiai tinkamiausias buvęs publicistinis stilius, kurį, pavyzdžiui, pasitelkia R. Sabaliauskienė kalbėdama apie sovietinės santvarkos atneštus pasikeitimus.

Aptartos kelios gyvenimo pasakojimuose ryškėjančios folkloro žanrų gyvavimo ir kaitos tendencijos leidžia kelti prielaidą, kad XX a. pirmojoje pusėje folkloro žanrai, buvę neatskiriama žodinės tradicijos saugotojų gyvenimo dalis, tampa ir su tuo laikotarpiu susijusių prisiminimų savastimi; o nelikus netolimos praeities „kaimo“, jame tarpusi folklorinė medžiaga ne visada tiko individualiems jos žinovų išgyvenimams ir patirčiai reikšti. Tačiau žanrinis gyvenimo pasakojimų analizės aspektas neturėtų baigtis su XX a. pradžioje gimusių pateikėjų autobiografiniais pasakojimais. Baiba Bela-Krūmiņa jau yra atkreipusi dėmesį į galimą įvairių pasakojamųjų žanrų (tarp jų ir folklorinių) derinimą asmeninės patirties istorijose apie sovietinį laikotarpį Latvijoje[22]. Be to, XX a. antrojoje pusėje Lietuvoje kurtos ir plitusios naujausio dainuojamojo folkloro klodo partizanų ir tremtinių dainos (nors kartais ir labai negausios variantų) vienaip ar kitaip turėtų įsikomponuoti ne vieno šiandieninių pateikėjų gyvenimo pasakojime ne tik kaip asmeninės patirties, bet ir kaip istorijos atspindys.

Išvados

Gyvenimo pasakojimas kaip folkloristikos objektas dar turės įsitvirtinti lietuviškoje mokslo erdvėje, sukeldamas nemaža diskusijų, kaip fiksuoti ir tirti šią medžiagą. Įtraukiant mūsų jau pradedamus po truputį fiksuoti gyvenimo pasakojimus į folkloristikos tyrimų lauką, nereikėtų pamiršti archyvuose saugomų žymių pateikėjų rašytų autobiografinių pasakojimų, kuriuose dar gyvai pulsuoja tai, apie ką rašė

Tomas Venclova: „Folkloriniai ritualai kartais tebėra gyvi netgi miestiečių buityje; folkloriniai archetipai nepastebimai, bet neabejojamai formuoja gamtos suvokimą, požiūrį į augalus ir paukščius, į gyvybę ir mirtį; folkloriniai pasakymai sudaro vieną iš pačių svarbiausių kasdieninės kalbos klodų“[23].

Straipsnyje kaip tiriamąjį objektą pristatant XX a. pradžioje gimusių tautosakos pateikėjų pačių užrašytus gyvenimo pasakojimus, pamėginta kiek plačiau aptarti senųjų klasikinių folkloro žanrų įtaką ir vaidmenį juose. Gretinti dviejų garsių dzūkių pateikėjų – Anelės Čepukienės ir Rožės Sabaliauskienės – autobiografiniai pasakojimai leistų teigti, kad jau pats pasakojimo būdas atspindi, kokiai tradicijai atstovauja jų kūrėjas – dainuojamajai ar pasakojamajai, o gal tiksliau būtų sakyti, kad folklorinė dainininkės ar pasakotojos patirtis subtiliai lemia medžiagos pateikimą. Kita tos patirties pusė atsiskleidžia, kai kartu su gyvenimo įvykiu iš atminties ištraukiama patarlė, dainos posmas ar pasakojamųjų žanrų fragmentas ir meistriškai įkomponuojami į gyvenimo pasakojimą kaip neatskiriama paties gyvenimo dalis. Kartu folkloro žanrų pasireiškimo tendencijos gyvenimo pasakojimuose leidžia stebėti XX a. antrojoje pusėje ryškėjantį atotrūkį tarp gyvenimo ir senojo, klasika vadinamo folkloro.

[1] Plačiau žr. *Robert Atkinson.* The Life Story Interview. – http://usm.maine.edu/~atkinson/life_story_interview.htm [žiūrėta 2006-08-11].

[2] Plačiau žr. ten pat.

[3] A. Čepukienės autobiografinio pasakojimo rankraštis saugomas LLTI Lietuvių tautosakos archyve (LTR 3546); jo ištrauka spausdinta pateikėjos tautosakos ir kūrybos rinktinėje (Autobiografija. – Oi tu kregždele: Anelės Čepukienės tautosakos ir kūrybos rinktinė. Parengė Norbertas Vėlius; dainų melodijas spaudai parengė Laima Burkšaitienė. Vilnius, 1973, p. 209–267).

[4] *Rožė Sabaliauskienė.* Prie Merkio mano kaimas. Atsiminimai. Bendraautoris *Juozas Aidulis*. Vilnius, 1972. Straipsnyje vartojama santrumpa PMMK.

[5] *Marcelijus Martinaitis.* Poezija ir žodis. Vilnius, 1977, p. 160.

[6] *Vilma Daugirdaitė.* Žvilgsnis į liaudies dainininką kaip lietuvių folkloristikos objektą. – Tautosakos darbai, [t.] XXII (XXIX). Vilnius, 2005, p. 48.

[7] *Norbertas Vėlius.* Dainininkė Anelė Čepukienė. – Oi tu kregždele: Anelės Čepukienės tautosakos ir kūrybos rinktinė, p. 269.

[8] *Annikki Kaivola-Bregenhøj*. Pasakojimas ir pasakojimo pateikimas. – Tautosakos darbai, [t.] XXX. Vilnius, 2005, p. 177.

[9] *Kazys Grigas.* Jis išplėtė tautosakos matymo lauką. – Tautosakos darbai, [t.] XII (XIX). Vilnius, 2000, p. 17.

[10] *Pranė Jokimaitienė.* Kaip kuriama daina. – Pergalė, 1965, Nr. 3, p. 163.

[11] *Norbertas Vėlius*. Rožės Sabaliauskienės pasakojamoji tautosaka. – Atbėga elnias devyniaragis: Rožės Sabaliauskienės tautosakos ir etnografijos rinktinė. Sudarė ir parengė Pranė Jokimaitienė, Norbertas Vėlius; [melodijas spaudai parengė Bronius Ambraziejus]. Vilnius, 1986, p. 46.

[12] Ten pat, p. 30.

[13] *M. Martinaitis.* Min. veik., p. 159.

[14] *N. Vėlius*. Rožės Sabaliauskienės pasakojamoji tautosaka, p. 44.

[15] *Annikki Kaivola-Bregenhøj*. Pasakojimas ir pasakojimo pateikimas. – Tautosakos darbai, [t.] XXII (XXIX). Vilnius, 2005, p. 214.

[16] *N. Vėlius*. Rožės Sabaliauskienės pasakojamoji tautosaka, p. 34–36.

[17] *Radvilė Racėnaitė.* Novelinė pasaka „Edipas“ (AT 931). Individualaus atlikimo atspindžiai užrašytame pasakos tekste. – Tautosakos darbai, [t.] XXII (XXIX). Vilnius, 2005, p. 107–108.

[18] *Pranė Jokimaitienė.* Rožės Sabaliauskienės dainų kraitis. – Atbėga elnias devyniaragis: Rožės Sabaliauskienės tautosakos ir etnografijos rinktinė, p. 13.

[19] *N. Vėlius*. Rožės Sabaliauskienės pasakojamoji tautosaka, p. 37.
[20] *P. Jokimaitienė.* Rožės Sabaliauskienės dainų kraitis, p. 17.
[21] *Donatas Sauka.* Lietuvių tautosaka. Vilnius, 1982, p. 247–249.
[22] *Baiba Bela-Krūmiņa*. Multiple Voices: Narrative Genres in Stories about the Soviet Period in Latvia. – Folk Narrative Theories and Contemporary Practices: Abstracts. 14th Congress of the International Society for Folk Narrative Research (ISFNR). Tartu, 2005, p. 76–77.
[23] *Tomas Venclova.* Vilties formos. Vilnius, 1991, p. 258.

MANIFESTATIONS OF THE FOLKLORIC EXPERIENCES IN THE LIFE STORIES

VILMA DAUGIRDAITĖ

Summary

In the process of folklore collection in various Lithuanian regions during the second half of the 20th century, quite a number of famous folklore informants were found; the folklore material submitted by many of them was peculiarly enriched by their autobiographical accounts, previously unprecedented in the verbal creativity neither by their contents nor form, yet now increasingly becoming subjects of the folkloristic scrutiny. In the focus of analysis of the present study, the life stories composed by two famous folklore informants (both females belonging to the same generation and representing the folk tradition of the same Lithuanian region) in the 1970s were placed. More detailed attention is paid in the article to the influence and role of the old classical folklore genres in shaping these narratives. The results of the analysis allow us asserting that the mode of the life story chosen by a good folklore informant reflects the kind of tradition its author represents, i.e. folksong or folk narrative; or, to put it more accurately, the folkloric experience of the folk singer or folk narrator subtly shapes the way of presentation / narration itself. Another side of this experience reveals itself when a proverb, a strophe from a song or a fragment of a tale is "fished out" from the memory along with a certain life event and is neatly incorporated into the life narrative as an inherent part of life. Compositions with folksong fragments woven into the narrative seem to be more frequent. Nevertheless, proverbs exercise almost unlimited possibilities of expressing both philosophical thoughts and pinpoint characterizations of individuals or social phenomena. On the other hand, the tendencies of using the old classical folklore genres in the life stories allow us to note the increasing gap between life and folklore in the second half of the 20th century.

Gauta 2006-09-11

ISSN 1392–2831 Tautosakos darbai XXXII 2006

LINO KANČIOS MOTYVAI LIETUVIŲ MĮSLĖSE IR KITUOSE TAUTOSAKOS ŽANRUOSE

AELITA KENSMINIENĖ
Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas

Straipsnio objektas – mįslės, susietos linų temos plačiąja prasme (nuo pirminio žaliavos apdorojimo iki audinio), ir panašius motyvus, įvardijamus *lino kančia*, turintys kitų lietuvių tautosakos žanrų kūriniai: darbo dainos, pasakos apie kvailą velnią, patarlės bei priežodžiai. Daug linų temos aspektų aptinkama sakmėse, ypač apie laumes, tačiau dėl ribotos straipsnio apimties jos čia netiriamos.

Darbo tikslas – ištirti motyvus, žinomus kaip *lino kančia*, apžvelgiant platesnį jų kontekstą: tekstų, kurių sudėtinė dalis jie yra, variantų visumą, jų atspindžius įvairiuose tautosakos žanruose ir galimas ištakas.

Tyrimo metodai – lyginamasis, aprašomasis, teminės analizės.

Žodžiai raktai: darbo dainos, pasaka „Lino kančios“, patarlės ir priežodžiai, mįslės, audimas.

Įvadas

Mįslių tyrinėtojas Archeris Tayloras pastebėjo, kad įvairiuose kraštuose paplitusios mįslės, kuriose koks nors objektas vaizduojamas kaip asmuo, patiriantis daugybę kančių ar nužudomas. Tai ir turkų mįslė apie vynuoges, serbų mįslė apie vyną, rusų – apie arbatą arba lauke stovinčius pėdus, flamandų – apie riešutą, Rytų Europoje populiari mįslė apie puodą ir kt. Pasak mokslininko, mįslių kūrėjai tokius vaizdinius sukūrė nepriklausomai vienas nuo kito. Kviečių arba linų aprašymams būdinga keista ir sumaniai pritaikyta Kristaus gyvenimo paralelė, kurią A. Tayloras laiko vėlyvesniu mįslės raidos etapu, nes ne visos tokio pobūdžio mįslės daro užuominas apie Kristaus kentėjimus. Kai kurios indų mįslės apie puodą paralelės autoriui leidžia daryti išvadą, kad ši forma labai sena[1]. Lietuviškų mįslių masyve turime šiuos iš A. Tayloro minimų Europai būdingų „kančių serijos“ mįslių tipus: apie puodą, javus, rašomąją žąsies plunksną, linus, apynius. Angliškoje medžiagoje, pasak tyrinėtojo, turima tik viena mįslė apie linų kančias[2], o lietuviškojoje yra labai daug mįslių apie linus ir tekstilės gamybą. Linų / audimo temos reikšmingumas patraukė straipsnio autorės dėmesį tiriant lietuvių mįslių poetiką[3], ir vėliau ne kartą teko vis labiau įsitikinti tiek

linų temos svarba mįslių poetiniame pasaulyje, tiek linų darbų sąsajomis su mįslių funkcionavimu[4]. Kadangi mįslėms būdingas didelis dėmesys detalėms (dėl to kartais prarandamas platesnis vaizdas) ir siekis pateikti netikėtą požiūrį, norėjosi sugretinti šios temos semantines interpretacijas su kitokiais, ne tokiais žaismingais žanrais. Taigi kitų tautosakos žanrų medžiaga apie linus straipsnyje apžvelgiama labiau kreipiant dėmesį į motyvus, kurie būdingi ir mįslėms arba tarsi diskutuoja su mįslių teikiama informacija: ją patvirtina, papildo ar jai prieštarauja. Artimiausi pasirodė tekstai, susiję su vadinamąja *lino kančia* / *mūka*.

Lino kančios **vaizdavimo ypatumai darbo dainose**

Linai, *lineliai*, audimas nuolat minimi įvairiausių žanrų dainose, tad medžiagą teko apriboti: pasirinkta tiriamai temai artimiausia darbo dainų grupė – linų darbų, verpimo, audimo ir iš dalies skalbimo dainos. Nors liaudis tam tikrą, gana gausią linų darbų dainų dalį vadina *lino kančia*[5], „Lietuvių liaudies dainyno“ XII (darbo dainų) tome nepavyko rasti nė vieno pavyzdžio, kuris vardijamus linų darbus vaizduotų ar pateiktų kaip linų kenčiamą kančią. Apskritai linai čia itin retai personifikuojami – pavyko įžvelgti tik tris personifikavimo ar užuominų į jį atvejus. Vienoje septynis variantus ir dvi kontaminacijas turinčioje sutartinėje linas *taria*, t. y. liepia dirbti, darbus: *...Linas tora, totata, Kad pasatų, totata* LLD 12 301; vieno varianto dainoje į liną kreipiamasi *Oi line lineli, Jaunasis berneli, Tik užaugai, tik pražydai, O jau tavi rauna* LLD 12 308; vienos penkių variantų ir keturių kontaminacijų dainos priedainyje garsažodžiais sukuriama iliuzija, kad linas liūdi: *Kaip sėjau linelį, Taip sėjau linelį. Siūdi liūdi linelis, Šalavijo šakelė, Va taip sėjau ir pasėjau* LLD 12 300. Paprastai darbo dainose linai pateikiami kaip objektai, kuriais visaip operuojama, o jų pačių atliekami veiksmai paprastai atitinka tikrovę – linai *auga*, *dygsta*, *žydi*.

Jei linarūtės ir linamynio dainose kas ir kenčia „lino kančią“, tai veikiau linų darbus dirbanti mergelė: *...Kai linelius myniau, Su rankelėm tryniau. <...> Kai linelius verpiau, Labai graudžiai verkiau* LLD 12 297. Šios dainos variantų (iš viso yra 74 variantai ir 10 kontaminacijų) aprašyme išvardyta daugiau mergelės vargų ir skausmų: *Piršteliais akėjau*; *Pirštelius įpjoviau*; *Kai linelius kūliau, Ant kelių parpuoliau*; *Linelius klojau, Kaip kalala lojau*; *Kai linelius merkiau, Sušlapusi verkiau*; *Vis pirštelius draskė*; *Pirštelius praverpiau*; *...Mano širdį spaudė*; *Aš drobelę balinau Ir ant savęs džiovinau* ir t. t. (LLD 12 p. 361).

Bet dažniau žmogaus darbai tiesiog ramiai, skrupulingai vardijami, neretai kiekvieną posmą pradedant jungtuku *ir* arba palydint jį ritmiškais nesuprantamais garsažodžiais, nudardančiais lyg amžinas tų darbų ratas: *Ir nuroviau linelius Nemažučius didelius. Dur dun bur dun, baukštum braukštum, Virdijonos, geltoni linel(iai)* LLD 12 267. Šie priedainių garsažodžiai greičiausiai yra vienintelis ryškesnis linų temos linarūtės bei linamynio dainose ir mįslėse bendrumas. Tarp kitų dainoms būdingų garsažodžių *tutai tutai*, *ritin dobil*, *čiutėla*, *čiuta lyja* ir pan. vis kartojasi *vytur vytur vyturėlis* ir jo variacijos (LLD 12 261, 268, 269, 276, 285). Toks garsažodis randa-

mas ir mįslėje apie apynį: *Vytur vytur vyturys lip į dangų kiaušinukų dėti (Apynys)* 5035(278)*; *Vytur vyturėli, lipk aukštyn kiaušelių dėti (Apynys)* 1001(379-4). Esama ir kitų artimų garsažodžių**, tik pažymėtina, kad jie nėra dažni nei darbo dainose, nei mįslėse.

Verpimo, audimo ir skalbimo dainose linų apdorojimo procesas atpasakojamas ne taip išsamiai, bet ir čia atspindimi labiau žmogaus vargai ir lūkesčiai. Vis dėlto šiose dainose esama daugiau ir mįslėms būdingų motyvų, palyginimų: *O šaudyklėlė kai lydekėlė* LLD 12 456; *Vai, kas dzyvai, Vai, kas zo prajovai, Kad vasarą Ežerai užšalo* LLD 12 514; *Jog mano rožė kerokė, Sidabrais lapais lapokė* LLD 12 465; *Antras buvo Margas kaip genelis, Trečias buvo baltas Kaip gulbelė* LLD 12 519. Labiausiai audimo dainose į akis krintantis bendrumas yra mįslėms itin būdinga sintaksinė loginė konstrukcija, rodanti gebėjimą ką nors daryti stokojant tam darbui būtinų atributų: *Ana sukala Naujas stakleles Be kirvio, be peilia, Be šakalelio. <...> Ana išaude Plonas drobeles Be skieta, be nytių, Be šautuvelia* LLD 12 470; ir mįslė: *Be staklių, be nyčių priaudžia trinyčių (Voras)* 3718(33).

Trumpai apžvelgus darbo dainas, kurių tam tikra grupė net vadinama *lino kančia*, nepavyko įžvelgti įtaigesnio šio augalo kenčiamos kančios suvokimo, vaizdingesnio aprašymo.

Lino kančia pasakose ir galimos jos ištakos

Pasaka „Lino kančios“ (AT 1199A), priklausanti pasakų apie kvailą velnią grupei, „Lietuvių pasakojamosios tautosakos katalogo“ (KLPTK) elektroninės versijos[6] duomenimis, turi 54 variantus ir 71 kontaminaciją. Juose susiduriame su nemenka *lino kančios* vaizdavimo įvairove. Fragmentas čia paprastai išlaiko tą pačią, ir dainoms būdingą darbų seką. Kartais ji tik išvardijama, kaip ir dainose, kartais vaizduojama labai detaliai, o kartais tik paminimi tam tikri *lino kančios* kulminaciniai momentai. *Lino kančios* fragmentas įvairiuose pasakos variantuose pateikiamas dvejopai:

1. Kad pasiektų / gautų trokštamą auką, velnias arba jam artima būtybė turi išklausyti *linų istoriją* / *darbus* / *kančią*, kurią pasakoja:
   a) žmogus – persekiojamasis arba jam padedantis asmuo,
   b) linai arba iš jų padaryti daiktai.
2. Velnias kenčia linų kančias:
   a) savo noru, nes tikisi patirti malonumą su moterimis,
   b) nes yra priverstas dėl sutarties sąlygų ar kitų priežasčių.

Pirmuoju atveju šis fragmentas skamba tarsi intarpas (retkarčiais – dainuojamasis), kartais tik paminimas jo buvimo faktas, yra ir savarankiško teksto variantas

---

* Straipsnyje vartojamos santrumpos kaip LPP I tome – santrumpos LTR ir LMD nerašomos. Prieš LMD fondo rinkinių numerius esantys romėniški skaitmenys I, II, III rodo fondo padalą. Kitų šaltinių tekstai pateikiami su atitinkamą rankraštyną įvardijančia santrumpa, rinkinių ir tekstų numeriais.

** Dainoje *Eh sitir vitir mėnesitir* LLD 12 284 (variantų aprašyme) – mįslėse *Siūter mūter musia pasikorė (Verpstė)* 1003(302), *Siūtur mūtur musė pasikorė (Siuvanti adata)* 593(1-86); dainoje *Subatoj, seredoj, Subatoj, seredoj* LLD 12 289 – mįslėje *Seredoj, subatoj gimė kumeliukas auksinėm kamanom, sidabrinėm padkavom (Mėnulis)* 3153(83).

(1824/382/); antruoju – būna organiška pasakos dalis. Peržvelgus visus užrašytus pasakos tekstus, išryškėja tam tikra tendencija: šiek tiek skiriasi skirtingoms pasakojimo situacijoms priklausančių tekstų stilistika – metaforiškesni yra tie tekstai, kuriuose apie lino kančią pasakoja patys linai ir kuriuose ją kenčia velnias.

Visų pirma panagrinėsime atvejį, kai lino kančia yra pasakojama. Šio pasakojimo įvairovės skalė labai plati. Viename jos gale – toks variantas (cituojama fragmento pabaiga):

...Į ardus sustatyti. Jaują iškūrinti, kad išdžiūtų. Išminti. Parvežti, klojimi sukrauti. O paskum išbrukti ir, į pundelius surisus, parnešti klatin. Paskum gelažiniu sapečiu nušukuoti ir pakulas į kodelius suvynioti, o linus, šeriniu šepečiu nusukavus, suverpti. Špūles nusivyti. Audaklas droba apmesti staklas, įriest valanan, nytis suverti. Ir skietan suverti, šeivų prisitrinti, išausti, upan nusivažus išvalati, išbaldinti, sukočioti. Retiman suvynioti ir skrynion pasideti paskum. Švintovakareis nusiražus, gražius marškinius siūti, kal tiktai gaidžiai prodada gedoti (2477/194/).

Linų darbų skrupulingas vardijimas čia atitinka analizuotas linarūtės ir linamynio dainas, o dėmesiu smulkmenoms šis tekstas galėtų varžytis su mįslėmis, jei ne tų smulkmenų tikroviškumas, pereinantis į komizmą. Tokių variantų visai nedaug, gal pora.

Kitame skalės gale būtų tokios marškelės pasakojamo teksto ištraukos:

...Mani pasėja purvinoje baloje. Ir apvalkiaja, sudraske akėčiom. Tadu aš vos ne vos išdygau. Augau, augau ir paskui pražydau. Žydėdama daug velnių esu išbaidžius*. <...> Tadu ataja gaspadoriaus mergas ir pradėja mani už plaukų tųsyti. Tųse tųse, išrove suvise su mano plaukais. Paskum atvažiava bernas ir sudėja ratos, ir nuveže balan, ir įmerke, ir prislage akmenimis. Tinai aš puvau puvau, visi mano kaulai supuva, pasidariau lunksti kaip gyvatė. <...> Sulaužė man ir kaulus, ir palikau kaip raganos plaukai. Tai tadu mani suriše ir numete klaimo kumburin. Tadu atajo boba ir pradėja daužyti mani delnais. Sudaužė, sudaužė, ir nebeliko nei vieno kaula. Tai tadu pajeme mani boba ir pradėja metyti par šunia duntis. Kur tik aš ajau, vis man par tas duntis tekdavo pralįsti. <...> Tai mani tadu nuvežė unt balų ir pradėja daužyti kalas ležiuviais... (1121/189/).

Šiame variante pasakotojas ypač mėgaujasi personifikacijos teikiamomis analogijų galimybėmis. Cituotame tekste esama kitiems variantams nebūdingų metaforų ir palyginimų, kita vertus, beveik visi jie atėję iš tautosakos konteksto. Tačiau nukapotų / nudraskytų / nutrauktų galvų ir braškančių / lūžtančių / skaldomų kaulų, rečiau – prigirdymo, dusimo, kūnų daužymo, sukimo po gyslelę motyvai aptinkami daugumoje metaforiškų variantų.

Lyg nulinį skalės atskaitos tašką galima įsivaizduoti pasakas, kuriose tik konstatuojamas pasakojimo faktas ir pobūdis. Dažnai tokiuose tekstuose pažymima, kad pasakojimas labai ilgai truko: *Ji sakė su visomis smulkmenomis, kad tik daugiau laiko praslinktų* 2293(30). Nemetaforiškuose tekstuose, pateikiančiuose pasakojimą, pastarojo ilgumas parodomas ir pakartojimais: *Tie lineliai lineliai reikia pasėti. Tie lineliai lineliai reikia įakėti. Tie lineliai lineliai reikia sudaiginti...* 936(44). Šie pakartojimai gali būti išlikusios pasakų dainuojamųjų intarpų (kaip minėta, kartais fragmentas turi tokią formą) nuotrupos: *Sėjau sėjau žalią liną, Dygo dygo žalias linas,*

* Plg. ir sakmes, kai chtoniškos būtybės negali įžengti į linų lauką (VLD p. 22, 89).

Augo augo žalias linas, Žydė žydė žalias linas... 1190(243). Įdomu, kad tie intarpai kartais pavadinami *lino kančia* / *mūka*, bet juose, kaip ir darbo dainose, vardijami linų darbai nevaizduojami kaip kančios.

Visuose pasakos variantuose persekiotojas nekantrauja, ragina pasakoti greičiau. Krinta į akis, kad jis klauso pasakojimo apie liną labai nenoromis, atrodo, yra priverstas, tarsi nuginkluotas: *O jau tas velnis tiktai trypia, nerimauja, tik kapstos kanopomis, o ji vis teip dainuoja, ji neklauso* DPDI 81; *Ons nanuor klausytis* 3643(284). Keliuose variantuose stebuklingo pasakojimo poveikis sustiprinamas dar ir uždangstant langus linininiais audeklais, *nes velnias lino ir šermukšnio bijo* 2293(30), arba užrišant duris rožiniu, arba persekiotojui liepiant ardyti drobę, skaičiuoti jos siūlus. Kartais lininio audinio apsauga nurodoma kaip sąlyga, priverčianti nelabąjį klausytis pasakojimo (DPDI 79), arba pasakos pabaigoje paaiškinama: *...mergos negalėjo paimc, jų išgelbėj ražančius ir linų darbai, ba sako, kad ir linai yra švenci* 2324(83). Tokie variantai yra pavieniai, šiaip stebuklingas teksto poveikis neaiškinamas ir nekvestionuojamas.

Sakmių medžiaga, kuri dėl ribotos straipsnio apimties čia plačiau netiriama, rodo, kad velnias apskritai bijo linų: moteris pirtyje pamato velnią ir įlenda į linus; velnias prašo linų, kad atiduotų moterį, bet paimti negali (4551/216/, 4561/103/). Kitoje sakmėje vaizduojama, kaip žmogus padeda velniui nešti pinigų maišą; žmogus įlenda į linus – velnias negali prieiti (VLD p. 89). Velnias ar jam artima būtybė linų istorijos pasakojimo gali bijoti ir dėl to, kad gebėjimas ilgai pasakoti yra Dievo prerogatyva: prisiminkime sakmę, pasakojančią, kaip velnias atsineša maišus mįslių, o Dievas – ryšulėlį pasakų, ir velnias pralaimi (462/120/, panaši 5035/226/). Algirdas Julius Greimas apie *lino kančios*, kaip nepertraukiamo ir nesibaigiančio pasakojimo, reikšmę rašo: „...faktas, kad jis negali būti pertrauktas, jam suteikia magišką galią, kurios prigimtis yra priešiška Velnio prigimčiai; pagaliau, kaip nesibaigiantis pasakojimas jis formaliai išreiškia begalinį atstumą, skiriantį Gamtą nuo Kultūros, nuogą nuo aprengto“[7]. Tačiau linų vaidmuo čia lemtingas, nes, kad ir kaip varijuotų diskursas, visur išlaikoma jo tema – linų darbai.

Balkanų folkloro tyrinėtoja Tatjana Civjan interpretuoja labai panašų rumunų tekstą „Kanapės pasaka“ kaip „trigubo sakralumo tekstą“[8]. Mitologiniu pagrindu, kodėl iš daugybės operacinių tekstų sakralizuotas buvo tekstas apie kanapę, T. Civjan laiko Griausmavaldžio Dievo ir jo iš dangaus išvarytos šeimos motyvą: į žemę / po žeme nutrenktas jauniausias sūnus patiria išbandymus ir apsivalęs įgyja ypatingą jėgą. Dauguma tradicijų sunaikinimo / atgimimo, įgyjant naują statusą, motyvą įkūnija kaip tik kultūriniais augalais. Norint juos išgauti, reikia visų pirma sunaikinti pradinę substanciją, t. y. personifikuotą augalą. Mitinę veiksmo esmę sudaro tai, kad augalas priešinasi sunaikinimui ir laimi kovą. Artimiausiu šio motyvo prototipui ar galbūt archetipui autorė laiko nemirtingumą ir ypatingą jėgą suteikiančio haliucinogeninio Somos gėrimo paruošimą indoiranėnų tradicijoje[9]. Nors, pasak autorės, sutampa augalų apdorojimo būdai, Balkanų variantas skiriasi nuo indoiranėniškojo prototipo kanapės apdirbimo tikslais ir rezultatais – pagaminamas ne magiškasis gėrimas, o žaliava verpimui, audimui ir siuvimui. T. Civjan manymu, čia tekstas daro posūkį nuo *vyriškojo* (dievų ir didvyrių gėrimas) į *moteriškąjį* (moterų darbo

atributai). Žmonos su vaikais išvarymo motyvas rumunų folklore susijęs su keletu moteriškų personažų, visų pirma Žoimerica, kuri apibūdinama kaip našlė, kartu su vaikais išvaryta iš dangaus, tapusi požemio valdove, susijusi su verpimu, neretai – kaip tik kanapių. Kai Žoimerica buvo išėjusi, nuo dangiškos ugnies sudegė jos namas su jame buvusiais vaikais. T. Civjan mano, kad moteriški darbai šiam personažui priskirti vėliau ir tai galima interpretuoti kaip buitinę motyvaciją, funkcijų „nužeminimą“ iki utilitarinių – iš pradžių Žoimerica buvo labiau susijusi su ugnimi, kuri savo ruožtu susijusi su mirusiųjų kultu[10]. Toliau autorė, pateikdama įvairių ritualų, dažnai – smilkymo kanapėmis ar jų pakulomis, įžvelgia kanapių ir ugnies sąsają[11] ir pereina prie kanapės, kaip pasaulio įsivaizdavimą „apverčiančio“ narkotinio augalo, savybių aiškinimo. Kartu ji pripažįsta, kad rumunų tradicijoje nėra kanapės kaip narkotiko vartojimo liudijimų (magiškojo gėrimo funkcijos Balkanų tradicijoje perduotos vynui), visi duomenys susiję tik su „tekstilinėmis“ jos savybėmis. Taip pat tyrinėtoja mini, kad tokiu atveju *kanapę* gali dubliuoti *linas*, tik rumunų tradicijoje sakralizuoto teksto apie liną nėra, ir pažymi, kad operacinis tekstas „Lino apdirbimas“ yra rusų tradicijoje[12]. Atrodo, kad lietuvių tradicijoje kanapėms taip pat suteikiamos tik „tekstilinės“ savybės. Lietuvių tradicijoje augalas, iš kurio gaminamas magiškas gėrimas, gali būti apynys – anoniminiame XVII a. pabaigos smulkiosios tautosakos rinkinyje yra mįslė *Nudurts atgyja, nenudurts neatgyja* (*Apynys*) SLT p. 15. Apyniui šią funkciją skiria ir Nijolė Laurinkienė[13].

Daivos Astramskaitės studijoje „Linai ir lėmimai“ parodoma vestimentarinės linų funkcijos svarba ir sakralumas. Plėtodama A. J. Greimo įžvalgas, autorė analizuoja Jono Lasickio Vaižgantui skirtų apeigų aprašymą ir pažymi, kad aprengimas, nedavimas „nogus eithi“, yra priešingas mirčiai: „Vaižganto funkcijos yra įtvirtinti Gyvenimą *aprengiant nuogą* – po vestimentarinės linų kultūros kodu slepiasi gyvenimo ir mirties reikšmės. Binarinė opozicija *aprengtas* vs *nuogas* yra gilesnių seminių kategorijų *gyvas* vs *miręs* išraiška. Galime konstatuoti du Vaižganto tarpininkavimo tarp mirties ir gyvenimo atvejus – naujagimio aprengimą (krikšto marškinėliai, kurie saugo nuo mirties) ir mirusiųjų, atvykusių į Ilges, simbolinį aprengimą lino marškiniais“[14]. Turint galvoje, kad dažniausiai pasakoje persekiotojas yra numirėlis (paprastai giminaitis ar mylimasis), ir tik bepasakojant dažniausiai pertariama, jog tai velnias, toks linų dievo funkcijos traktavimas skamba labai įtikimai. Ir nereikalauja tokio ilgo įrodinėjimo, kodėl operacinis tekstas tapo sakralus. Taigi nuo numirėlio / velnio apsaugo ne tik mirčiai opozicijoje esantys lininiai drabužiai, bet ir sakralaus teksto apie tų drabužių pagaminimą sakymas.

Apžvelkime pasakos variantus, kuriuose velnias kenčia *lino kančią*. Kaip minėta, šie variantai labai skiriasi nuo aptartųjų, kai *lino kančia* yra pasakojama. Įsidėmėtina ir tai, kad pirmuosiuose neretai persekiotojas įvardijamas kaip numirėlis, o čia pagrindinis veikėjas visada yra velnias. Dalyje variantų jis kenčia lino kančią, nes siekdamas malonumo įlenda į linus:

Viena moteriškė verpė linus. Kartą velnias nusižiūrėjo, kaip toji moteriškė beverpdama palaižo linus arba palaižo pirštą ir juo vilgo linus, ir sako sau:

– Ir man tiktų, kad ir mane taip laižytų.

Velnias ir sugalvojo įlįsti į lino sėklą, kad užaugtų linais. Pavasarį linai išdygo, užaugo. Rudenį juos nurovė, įmerkė, pakreikė, išmynė, nubraukė. Velniui vis buvo sunkiau ir sunkiau, bet vis dar iškentėjo. Paskiau pradėjo linus šukuot per geležinius šepečius. Velnias to šukavimo pakelt nebegalėjo ir pabėgo (3188/66/).

Šis tekstas itin būdingas, tik kituose variantuose dar aptinkama vaizdingų detalių, metaforų: *...vos gyvas beliko, tika neuždūso dūmuose <...> kai ims velniui kaulus laužyt, kad jau liko tiktai skūra* 2145(191); *...čiut išsilaikė neprigėrįs <...> pradiejo per tuokius medinius grumslius sąnarius laužyt* 3470(183). Kartais velnias kenčia dėl kitų priežasčių – kad gautų žmogaus sielą (2411/122/), kad atgautų skolą (544/222/), nes susilažino (4859/98/), arba motyvacija iš viso miglota (4793/36/).

KLPTK duomenimis, šią grupę sudaro 13 variantų, iš jų 7 užrašyti Žemaitijoje, 2 – vakarų ar pietvakarių Lietuvoje, vieno užrašymo vieta nežinoma. Taigi net 9 variantai iš 12 užrašyti regione, kuriame užfiksuotas linamynio paprotys, išmynus savo linus, kaimynams iki pusiaunakčio nunešti Kuršį – antropomorfinę iš šiaudų padarytą baidyklę. Angelė Vyšniauskaitė rašo, kad mynėjams prisiimti Kuršį ir nesugauti jo atnešėjo buvusi gėda, o kuršnešiui pabėgti – garbė. Pagautą kuršnešį „sumušdavo, pristatydavo pernakt sukti linų laužiamąją mašiną, o rytą, išrengę nuogą, prie iškryžiuotų rankų pririšę mietą su drabužiais ir apdraskytu kuršiu, paleisdavo namo“[15]. Autorė kelia hipotezę, kad Kuršis sietinas su šaltiniuose minimu prūsų dievu *Kurku*, kurio vardą Kazimieras Būga kildina iš senųjų slavų, rusų ir lenkų žodžių, reiškiančių krūmą, kelmą, o Vladimiras Toporovas teigia, jog Kurkas reiškiąs piktąją dvasią, kenkiančią javams, ir jos veiklos sferą lokalizuoja tarp miško ir lauko. A. Vyšniauskaitė rašo, kad linai iš senovės buvo sėjami dirvonuose, plėšiniuose, išrovus ar sudeginus krūmus bei kelmus, taigi buvo braunamasi į nesukultūrintos gamtos stichiją, o Kurkas galėjęs dėl to keršyti. „Linus išmynus, t. y. pavertus pluoštu, buvo stengiamasi Kurku nusikratyti, jį pernešant mynės dar nebaigusiems.“[16] Paprotys ir pasaka kalba apie panašų darbų etapą. Linus išmynus, atsikratoma Kuršio – pasakoje velnias dažniausiai kenčia lino kančias iki šukavimo, t. y. iškart po išmynimo, pradėjus linus šukuoti, jis neištveria ir pabėga. Taigi šie pasakos variantai greičiausiai atspindi tikėjimą, kad priešiška pamiškių ir laukų dvasia, atstovaujanti nekultūrai ir nežmogiškajam pradui, tūno linuose ir palieka juos po išmynimo arba vos pradėjus šukuoti. Norbertas Vėlius teigia, kad linas veikiausiai buvo laikomas pereinamojo pobūdžio augalu, turinčiu ir dangiškųjų, ir chtoniškųjų ypatybių[17]. Toliau autorius rašo, kad linas yra „tarsi du kartus gimstantis: vieną kartą iš žemės, o antrą – praėjęs visą „lino kančią“. Pirmą kartą jis gimsta žaliu augalu, o antrą – baltu audeklu. Iškentėjęs „lino kančią“, linas iš žemės tarsi pereina į dangaus statusą“[18].

Daiva Račiūnaitė-Vyčinienė pateikia keletą „lino mūkos“ interpretacijų[19]. Viena jų teigia, kad *lino kančios* dainų ciklas – tai mirštančio ir atgimstančio Dievo apraudojimas. Raudos versija įtikimai iliustruojama pavyzdžiais iš Viduržemio jūros baseino. Tačiau autorė pripažįsta, kad „Lietuvoje panašių lino apraudojimo inscenizacijų linarūtės metu lyg ir nėra“, toliau pateikiami lietuviški pavyzdžiai neparemia šios interpretacijos, o cituojamos latvių dainos net jai prieštarauja. Ją palaiko tik netikros nuotakos verkavimas, laidotuvių giesmių parodija „Pasėjau grikį, pasėjau

vikį...“ ir su didelėmis išlygomis mažosios tercijos intonacija[20]. Norėtųsi pritarti kitai autorės interpretacijai, tęsiančiai daugumos apie *lino kančią* rašiusių autorių tradiciją: „Baigiamajame „lino mūkos“ etape galima įžvelgti platesnį mitologemos nuoga → aprengta įprasminimą – gamtos stichijos sukultūrinimą (galbūt ir lydiminės žemdirbystės pradžią)“[21]. O praktinė šio teksto atlikimo, įeinančio į audeklo gaminimo technologiją kaip apsaugos priemonė, paskirtis – iš anksto užtikrinti kiekvieno lino gyvenimo proceso kokybę[22]. Apie tą pačią teksto reikšmę, tik platesnę praktinę paskirtį, kalbama ir A. J. Greimo atsargiai pateikiamose išvadose, kad lino kančia pasirodanti arba kaip mitinės velnio metamorfozės į liną (jis yra materialinė tarp gamtos ir kultūros tarpininkaujančio Vaižganto inkarnacija) atpasakojimas, arba kaip kanoninė formulė, padėdavusi prisijaukinti skalsą namams nešančius kaukus[23].

Apžvelgus pateiktą medžiagą, galima kelti prielaidą, kad dainose ir pasakų dainuojamuosiuose intarpuose išlikęs operacinis tekstas apie linų darbus su kančios motyvu buvo susietas vėliau. Panašu, kad pasakos tipas AT 1199A sudarytas iš dviejų genetiškai skirtingų pasakų: tų, kuriose vadinamoji *lino kančia* sakoma kaip apsisaugojimo priemonė, ir sakmiškų pasakų, vaizduojančių lino kančią kenčiantį velnią. Tai nereiškia, kad pastarosios yra vėlyvesnės. Šie tekstai apie tą patį reiškinį galėjo gyvuoti savarankiškai, kitokiose situacijose. Kaip parodė analizė, dainose ir dainuojamuosiuose intarpuose – ten, kur tekstas susaistytas ritmo, melodijos ir rimo, – personifikuoto lino kančių vaizdavimo nėra. Beje, maždaug dvidešimtyje šios pasakos variantų pasakojimas vadinamas *žodžiu apie lino visą darbą, linų augimo istorija*, *linų pasaka*, *pasaka apie žalią liną* / *lino gyvenimą*, *Linelės giesme*, *lino daina*. Užbėgant už akių paremijų analizei, galima pasakyti, kad Jurgio Lebedžio smulkiosios tautosakos iš senųjų XVII–XVIII a. raštų publikacijoje (SLT) neaptikta nė vienos patarlės apie lino kančias, nors su linų tema susijusių ir iki šiol aptinkamų paremijų esama nemažai. Rastas tik vienas metaforiškas posakis, greičiausiai lyginantis žmogų ir linus šiuo aspektu.

Gali būti, kad dirbant linų darbus buvo dainuojamas emociškai neutralus operacinis tekstas. Veikiausiai vaizdingosios kančios metaforos atsirado visų pirma pasakose apie kenčiantį velnią, paskui iš jų perėjo į tas, kuriose linai personifikuojami ir kuriose šis operacinis ir magiškas tekstas buvo atpasakojamas (t. y. neužkonservuotas eilėdaros ir melodijos). Ilgainiui *lino kančia* / *mūka* pradėti vadinti visi tekstai apie linų darbus. Taip galėjo būti atnaujinta nuo seno sakralaus teksto vertė. Galbūt kančios išaukštinimas susijęs su krikščioniškos pasaulėjautos įsigalėjimu, o gal jo griebtasi kaip paguodos dėl labai sunkios valstiečių kasdienybės paralelių*. Jokūbo Brodovskio žodyne (XVII a. pabaiga ar XVIII a. I pusė) esama vaizdingų patarlių

* Motiejaus Valančiaus „Žemaičių vyskupystėje“ pateikiami tokie 1696 m. raganų tardymo aprašymai: „Taip liudijant ir stigavojant, liepėm apskųstuosius datirti per vandenį, arba plukyti. <...> Taip prisiekus, liepėm minavotąjį Kuzmį pirma žudyti (brać na tortury), o paskiau gyvą sudeginti. Magdaleną su Lucija, nors patidvi nepriversti viską išpažino, vienok, kad antrą atvejį išpažintų ir išreikštų kitus žynius su raganomis, tiems patiems vyrams matant, liepėm taipogi pirma žudyti, o paskiau, kaipo datirti ragani, sudeginti“ (*Motiejus Valančius*. Raštai, t. 2. Vilnius, 1972, p. 344–349). Be šių trijų raganavimu apkaltintų žmonių, protokole nurodoma, kad kankinami apkaltintieji įskundė dar 25 žmones, kurių laukė toks pat likimas.

apie vargą: *Vargas mums privinčiavotas kaip marti*; *Varge augau, sielvartuose karšau*, vok. prierašas – *Esu gimęs kančioms* SLT p. 82–83; *Stroks ne brolis*, vok. prierašas – *Žiaurūs ponai baudžia skorpionais [kruvino plakimo įnagis]** ir kt.

Lino kančios atspindžiai patarlėse ir priežodžiuose

Kaip minėta, patarlių ir priežodžių, kalbančių apie linų darbus, nėra itin daug, daugiau variantų turi tik patarlės apie audimą. Paremijos papildo kitų žanrų kūriniuose sukurtą linų temos panoramą vienu kitu aspektu. Kai kurios patarlės yra apibendrinančios ir pamokančios, apeliuojančios į pasakų siužetus, kitos, o ypač priežodžiai – ne tokie daugiareikšmiai, buitiškesni, tačiau įsiliejantys į žanrų dialogą panašiomis detalėmis.

Lina Būgienė, rašydama apie sakmių ir patarlių sąveiką, pažymėjo, kad vieni tautosakos žanrai gali sudaryti artimiausią kontekstą kitiems, o tai iliustruoti parankiausia sąveikomis tarp stambesniųjų, naratyvinių žanrų ir mažųjų formų – patarlių, priežodžių, galbūt mįslių ir pan.[24] Patarlėse *Ilga linų pasaka, kolek lig siūlais privedi* LKŽ XVIII 970, *Linas – trumpas žodis, bet mūka ilga* 4220(23), *Lino kančios nė vel[nia]s neiškentėjo* LKŽ XVIII 648, *Linų cik velniai bijos* 2706(278) matyti akivaizdžios apeliacijos į pasakas.

Patarlės *Geri miltai mokin[a] kepėją, geri linai – verpėją* SLT p. 101, *Kokia audėja, toks ir audeklas* 5709(109) ar *Staklės miške, o jau audeklą audžia* 4529(50) turi dažnai pasitaikančią struktūrą ir kaip daugelis patarlių gali būti suprastos tiek tiesiogine, tiek apibendrinamąja reikšme. Taip pat ir šios, beveik nieko neatskleidžiančios apie nagrinėjamą temą, nebent tam tikrą, irgi bendrą, pasigėrėjimą geru darbininku, meistriškumu: *Gera verpėja ir iš pakulų linus suverps* 771(176); *Gera audėja ir tvoroj išaudžia* 218(1073/30). Antroji patarlė, turinti 53 variantus, šiek tiek polemizuoja su pašiepiančia verpimo daina (*Insivėriau tvaron, Čiūta, Tvaraj nederėja, Čiūta* LLD 12 454). Ironiškuose apibūdinimuose atsispindi tekamojo amžiaus merginai privalomų darbų ir jos polinkio pramogauti vertinimas: *Aust – nei stukt, verpt – nei trukt, o prie tanciaus kaip vėjas* I 223(60) (20 var.); *Aust – anei paklaust, o ištekėt – nors ir šiandien* 9273(49) (17 var.). Kaip ir šie pastebėjimai, dar neįgiję apibendrinamosios reikšmės, greičiausiai labiau tiesiogiai suprantamos ir patarlės *Jei gera verpėja, džiaugias ir audėja* 6245(143), *Man verpimas kaip striūna, o audimas kaip skūra* 4713(271), *Gula liną – sugul[i] šilką, gula vilną – sugul[i] vilką* SLT p. 105. Kai kurios patarlės kalba apie linų darbų sunkumą, tarsi atitardamos darbo dainų nusiskundimams: *Jei nemyli pačios, tai prisėk daug linų* 418(51/39). Daug variantų turi priežodis *Susiraukęs, kaip linus braukęs* 545(131/21).

Visą pluoštą sudaro priežodžiai, kuriuose varijuojama mintuvų ir burnos, gerklės palyginimu: *Išsižiojęs kaip mintuvai* 4179(73); *Tai gerkla, kaip mintuvai* I 214(60); *Kad išsižios, tai gerklė kaip mintuvai – ir šunį nuluptą prarytų* 1282(32). Mintuvų palyginimas su burna, ypač lojančio šuns / kalės (*Didelis šuva, kai mintuvai* LKŽ VII

* Laužtiniuose skliaustuose – J. Lebedžio pastaba.

246), labai būdingas ir mįslėms – tai, matyt, nulemta objektų, o gal ir jų skleidžiamų garsų panašumo. Šiam aspektui labai artimas ir mintuvų lyginimas su šnekėjimu bei nusišnekėjimu, plepumu: *Liežuvis kaip mintuvai (Daug kalba)* 4540(165); *Tavo burna kaip mintuvai, liežuvis kaip kultuvė* LKŽ VIII 246. Puikus kalbos, šnekėjimo valdymas, tiesa, vertinamas neigiamai, lyginamas ir su verpimu bei audimu: *Liežuvis sukas kap an kalvarato (Daug kalba)* 4887(128); *Pats audžia, pats meta (Meluoja)* LKŽ I 505.

Mįslėms apie mynimą ir verpimą kūniškumu, šiurkščia intonacija yra artimas priežodis *Išsižergęs kaip mintuvai* 4542(113). Mįslių metaforoms artimi ir šie priežodžių palyginimai: *Iš antro įmetimo vieną žuvį pagavo kaip šaudyklę* LKŽ IV 158; *Sukas da ana kaip verpstė* LKŽ XVIII 787; *Pilvą tura kaip verpelę* LKŽ XVIII 779 (mįslė: *Drūtas kaip agurkas, sukas kaip vijurkas (Špūlia)* 1125/52-1/).

Patarlėse ir priežodžiuose tiesiogiai deklaruojamas vertybinis požiūris į drabužius, apsirengimą, nenuogumą: dar J. Brodovskio užrašyta patarlė *Nevalgęs pereisi tris keturis laukus, o nuogas nei per slenkstį neperžengsi* SLT p. 137, jos variantas *Pilvas – ne gromata, niekas nemato, ką įdėjai, o ką ant savęs užsidėjai – visi pamato* LTt 5 353 ir kitos – *Aprėdytas ir kelmas kitaip atrodo* LTt 5 357, *Aprenk kuolą, ir tas bus gražus* LTt 5 358. Priežodžio *Tiesus kelias kaip išaustas* LKŽ XVI 213 pasigrožėjime atsispindi austų dalykų vertingumo idėja.

Kristijono Gotlybo Milkaus žodyne (1800) yra metaforiškas posakis, primenantis pasakose personifikuojamą liną: *Gerai, kad vaikus išlamdė*, vok. prierašas – *Gerai, kad vaikus išmokė, spaudė prie darbo* SLT p. 617. Naujesni pavyzdžiai rodo, jog lino kančia galėjusi teikti žmogui paguodos, kad jam būtų lengviau vargą vargti: *Saka, žmuogus kent lina mūka.* (*Kas daug yr nukentiejįs*) 5391(922); *Du metus žmogus išgulėjo kaip linas (Išsirgo, iškentėjo)* LKŽ VII 520; *Gyvenu kaip linas, baloj mirkdamas (Prastai gyvenu)* LKŽ VII 520, nes už tai laukiąs krikščioniškas atpildas – *Linai išvaduoja pragarą (Labai sunkus darbas atperka kaltes)* LKŽ XVII 799.

Linų tema mįslėse

Mįslių, kurios įvardytų lino kančias, yra tik keletas, dažnai jos turi tik po vieną kitą užrašytą variantą: *Kuris iš javų daugiausia nukenčia? (Linas)* LTt 5 7597*; *Nukerta man galvą, supūdo mano mėsą, sulaužo man kaulus, bet aš esu reikalingas ir ponui, ir ūkininkui (Linai)* 1512(25-55) (4 var.); *Laukely stovėjo, mėlynai žydėjo, daug kančių kentėjo ir žmones rengti pradėjo (Linas)* 4393(25); *Muše mane, dauže mane ir ant sosto karaliumi pasodino (Linas)* I 719(208) (2 var.); *Be vainas, be nieka – šimtus galvų traukia (Šukuoja linus)* 1910(34-21); *Mane žemėm barsto, dalgiais šukuoja ir mazgoja, ir daužo, baltina, vynioja (Linai)* 6470(200). Atrodo, kad kai kurios šių mįslių yra tarsi antrinės, apeliuojančios į pasakų apie lino kančią žinojimą. Negausios ir tos mįslės, kurios tarsi apibendrina, pateikia linų gyvenimo santrauką, tačiau jos turi tipiškas mįslėms logines konstrukcijas, sintaksinę struk-

* Šioje pastraipoje ten, kur skaičius nenurodytas, yra vienas variantas.

tūrą: *Kai jaunas buvau, siūbavau liūliavau, o kai pasenau, žmogų apvilkau (Linas)* 1510(101-262) (2 var.); *Pirma žalias, paskui baltas svietą rėda (Linas)* 721(193-16); *Bėrs, žals, mėlyns, gelsvas, žils ir balts (Linas)* 37(446); *Mažas grūdelis visų svietų aprėda (Linas)* 13(62); *Numečiau taukuotą, išdygo lapuota, užaugo spygliuota, pamušiau – nubiro, padžioviau – suiro (Linas)* 340(67-1); *Kailį nešioja, galvą valgo, mėsą meta laukan (Linas)* 1534(472) (4 var.).

Esama daug mįslių, užmenančių ar vaizduojančių linų darbus apskritai. Dažniausiai mįslėse dėmesys skiriamas atskiriems linų darbų etapams, eksploatuojamos tam tikros detalės, sutampančios su pasakose vaizduojamų lino kančių aprašymais. Linų mynimo darbai vaizduojami kaip gyvūnai (neretai šunys) su kaip nors pažeistais, yrančiais kūnais, dažnai naudojami ir pasakose pasikartojantys žarnų, laužomų kaulų motyvai: *Kalė kaukia be žarnų (Mintuvai)* JMK p. 65; *Šuo loja – dantys byra (Linus mina)* LTt 5 7025; *Šuva loja – kaulai byra (Mintuvai)* LTt 5 7026; *Meška viau viau, jos uodega vikst vikst, kaulai birū birū (Linus mina)* 2326(182); *Šuva loja, smegens byra (Linus mina)* 2736(103). Panaudojamas ir gyvybingasis kūniškumo aspektas – erotizmas: *Praskleisk rytus [rietus], kišk gauruotus (Linai ir mintuves)* 4537(26-3); *Kietą kiša, minkštą traukia, mikal mikal, mak mak mak (Linus minant)* 3874(469d). Nors pasitaiko poetiškesnių vaizdų – *Trinugaris žirgas, Dvinugaris raitelis, Balto vario kamanos (Mintuvai)* LTt 5 7017; *Gale dvaro šilo pilį daro (Linus šukuoja)* 3116(155); apskritai linų mynimo ir šukavimo aprašymai grindžiami kūniškumu ir perteikiami žemąja leksika. Vaizduojant tolesnius darbus (verpimą, šeivos sukimą), taip pat labai mėgstamas žarnų motyvas ir apskritai „pilvo“ tema, susijusi tiek su alimentarine, tiek su reprodukcine funkcija: *Pernykštis kumeliukas, šiųmetės žarnos (Verpstė)* LTt 5 7038; *Avutė bėga – Bobutė žarnas traukia (Ratelis)* LTt 5 7071; *Kūšy pašina (Linus verpiant)* 618(72-28); *Judink mane, Krutink mane, Kad pilvelis augtų (Špūlė)* LTt 5 7081; *Maža avelė bebėgdama priėda (Špūlė)* LTt 5 7072; *Žmonelė bėga bėga ir papampa (Špūlė)* LTt 5 7078. Panašūs vaizdiniai vartojami ir aprašant gerokai nuo linų paruošos nutolusį darbą – audimą, ypač pamėgtas yra tįstančių žarnų motyvas: *Seni kaulai, Naujos žarnos (Staklės ir audeklas)* LTt 5 7098; *Šarka krykščia, žarnos tįsias (Šaudyklė: šeiva ir siūlas)* 2344(307); *Lingė lakstė po dirvonus, Šile žarnas draikė (Šautuvs po audeklą)* LTt 5 7114; *Kojom mina, bamba trina, kaip prasižioja – kiša (Audžia)* 823(159-31); *Gyslos tąsosi, kudlos kratosi, nuogas skylės ieško (Audžia, šaudyklė)* 2291(121).

Pažymėtina, kad kaip tik audimo vaizdavimu mįslės labiausiai skiriasi nuo kitų žanrų – juk, kaip minėta, *linų kančios* ciklo dainose nėra metaforų; pasakose linų darbai ne visada pasakojami iki galo, o tik kol gaidys sugieda, arba paprastai vaizduojami iki to momento, kai velnias nebeiškenčia – iki šukavimo. Taigi mįslės pateikia metaforų apie tolesnį vyksmą. Aprašant ankstesnius linų apdorojimo procesus, figūruoja šuo, avis, kiaulė, arklys, ožys, meška, o vaizduojant audimą dažnai minimi paukščiai ir žuvys. Staklės ir audimas aprašomi ne tik kūniškumą vaizduojančiais tekstais. Daug yra poetizuojančių, universalius vaizdus kuriančių tekstų: *Čia – žemė, čia – žemė, viduryj žuvis plaukia (Šaudyklė audžiant)* 1834(865); *Lydė nardė, upė šalo, vanagas saloj sėdėjo (Audžia)* 784(607); *Juodas jautis brenda, paskui jį ledas*

šųla (Audžiant skietas) 2885(55); *Dvylika monų, dvylika karmonų, įsodink rožę, kad gražiai žydėtų (Staklės ir audėja)* 1832(176-7). Audėja, dirbdama su *monais*, įgyja nepaprastos galios: *Sesuo šimtus valdo (Audžia)* I 860(145a); *Išginiau kalnais, parginiau pakalnėm, šimtais suskaičiavau, vieno neradau, ir to pačio pasigedau (Audimas ant mestuvų)* 2736(106). Čia, kaip ir kituose tautosakos žanruose, ypač dainose, audimas yra mergelės kvintesencija, vertės matas. Apie audimo raštą sakoma: *Dimną sėklą sėjau, Keturi diegai dygsta – Ne bet kas pažįsta (Audimo raštas)* LTt 5 7110. Mįslė apie juostą *Dieną kaip lankas, naktį kaip žaltys* 2852(117) gali atspindėti ne tik ryšimos juostos buitinę funkciją, bet ir nurodyti stebuklingą laumės ar Dievo juostos – vaivorykštės – savybę pasiversti į chtonišką būtybę ir susiurbti vandenis[25]. Turimas vienas tekstas be atsakymo, todėl pakliuvęs į Patarlių ir priežodžių kartoteką, tačiau jo meninis vaizdas ir semantinis bendrumas beveik nekelia abejonių, kad tai yra mįslė apie audimą: *Dūrė elnias keran – galvą ištraukė, ragai pasiliko* 284(433-18). *Keru* mįslėse kartais vadinamos staklės – *Kere keryklė, Kampe kampyklė, Jūrose lydeka nardo (Audžia staklėse)* LTt 5 7102. Galima manyti, kad audimo raštas įsivaizduojamas kaip elnio ragai (panašiai kaip kitose mįslėse lede įšalusios jaučio ar kiaunės pėdos)*, o elnio, kaip pasaulio modelio, reikšmė gerai žinoma.

Mįslėse aukštinami ir dar nepradėti doroti linai. Linas augalas suvokiamas tarsi savaime, nepriklausomai nuo svetimos valios egzistuojantis dalykas. N. Vėlius rašo, kad pasaulio medžio reliktų galima įžiūrėti ir mįslėse, kurių įminimas esti linas[26]. V. Toporovas teigia, kad „pasaulio medžio mitologema įsivaizduojama mįsle *par excellence*, iš kurios kilo visi svarbiausieji semantiniai mįslių tipai“[27]. Jis nurodo mįsles apie metus. Lietuvių mįslėse metai, linas, kanapė dažniausiai užmenami labai panašiais tekstais. Lauke augantis linas vaizduojamas taip, jog nekelia abejonių, kad tekste perteikiamas pasaulio medžio motyvas: *Ųžuolėlis kankalėlis, devyniašakis, devynialapis, viršuje mėnuo teka (Linas ir jo žiedas)* 374(2581-2); *Mėnuo sulig pietų viršuj medžio šviečia, o popiet pragaišta (Lino žiedas)* I 702(81); *Ųžalus bružolus, devynšakis, devynlapis, un tų šakelių šimtas vaikelių (Linas)* 2524(87); *Paviršmedzio ugnis dega (Linai)* III 91(13). Žydinčių linų laukas vadinamas *dangumi*: *Ant žemės nusileidžia dangus (Žydintys linai)* 6222(105); *Kada padangės ant žemės? (Linams žydint)* LTt 5 7598.

Pažiūrėkime, kokius tikrovės objektus susieja vienodus užminimus su *linais* turintys įminimai. Linų laukas užmenamas taip pat kaip ir saulė – *Aukso paklodė visą svietą apgobia (Linas)* 4368(330); panašiai užmenamas sniegas – *Balta drobulė visą pasaulį užgulė (Sniegas)* LTt 5 5447), naktis – *Juoda marška visus gulti pavarė (Naktis)* LTt 5 5387. Šios mįslės turi ryšį su linais dar ir tuo, kad tikrovės objektą, linus, maskuoja su jais susiję audiniai. Prinokęs linas vaizduojamas tokiu pat tekstu kaip varpas: *Žvanga žvangutis, skamba skambutis ant aukšto kalno su kanapių uodega, su aukso* / *sidabro galva (Linas)* I 243(27) / *(Varpas)* LTt 5 7448. Panašus reikšmių laukas, atrodo, kuriamas ir tekstu apie mėnulį: *Pėtnyčiom, subatom* / *Gimė kumeliukas aukso patkavom (Mėnuo)* LTt 5 5420. Linas, kaip ir varpas, (su)šaukdamas žmones,

* Latvių mįslės apie audimą: *Dzeltens briedis pa upi brien* ALTM 327d; *Stirna skrien, pēdas zūd* (v. *jūk*) ALTM 333; *Briedis brien* (v. *maun*), *ezers salst* ALTM 345f.

liepia daryti tai, kas privalu: *Sužvingo žvingutis aukštame kalnely, ne savo gimdytus vaikus sušaukė (Varpai bažnyčioje)* LTt 5 7452; *Ąžuolas šimtametis marčių, mergų šaukia (Linas)* 4368(253).

Apie audimą / audinius mįslių tekstuose kalbama ir daugiau. Bitė, kuri kitose mįslėse užmenama kaip *paukštis* / *vanagas* / *žvėriukas*, kuris lekia pro *Dievo namus* / *aukštą kalną*, dažnai vaizduojama tarsi audėja: *Tamsiam kambarėly moterėlė audžia audeklą be staklių (Bičių avilys)* LTt 5 6221. Jos darbo rezultatas vaizduojamas arba tarsi pasidarantis savaime – *Neaustas, neverptas pasidaro šešianytis (Bičių korys)* LTt 5 6232, arba kaip žmogui nežinomu būdu nuaustas: *Be adatos susiūta, Be peilio išausta (Bitės korys)* LTt 5 6233. Austi daiktai mįslėse puošiami tauriuosius metalus reiškiančiais epitetais: *Per uolas sidabro juosta tįso (Upė)* 2971(99); *Šešios skoterts vario, Septinta – sidabro (Savaitė)* LTt 5 5585; *Auksu mesta, Sidabru atausta, Deimanto peiliu rėžta (Vaivorykštė)* LTt 5 5402. Vaivorykštė vaizduojama ir tiesiog kaip audeklas, ypatingas dėl savo didumo: *Vienu rietimu visą dangų apriečia (Vaivorykštė)* 712(786). Jau J. Brodovskio žodyne pateikiama mįslė, kurioje dangus įsivaizduojamas kaip nuaustas: *Pilnas dangus arba pilna paklodė trupučių (Dangus pilnas žvaigždžių)* SLT p. 413. Esama ir daugiau tokį dangaus suvokimą patvirtinančių mįslių: *Eina ožys rėkdamas, Ragu dangų drėksdamas (Perkūnas ir žaibas)* LTt 5 527; *Eina jautis rėkdamas, dangų ragu rėždamas (Griaustinis)* 3010(70). Turimas vienas toks pat užrašytas tekstas, atsakyme įvardijantis vaivorykštę: *Aina veršis rėkdamas, ragu dangų rėždamas (Drignė – vaivorykštė)* 1046(171).

Medį, kalną, laivą, tiltą, elnią ir t. t. (tai, kas paprastai vadinama pasaulio modelio simboliais) galima suvokti kaip pasaulio prasmingumo ir dvasingumo simbolius. Paprastam žmogui dažnai labai sunku dvasingumą išreikšti žodžiais ar sąvokomis, todėl jam dvasingumą išreiškia tai, kas gražu. Turbūt labiausiai tautosakos žmogus pasigėrėjimą išreiškia įvertinimu *aukso*, *auksinis*. Aukso spindėjimas dainose, auksu žaižaruojanti ostija per mišias, kai tvirtinama, kad joje esąs Dievo kūnas, auksu švytinti erdvė religinėje dailėje – tai dvasios spalva, grynasis grožis, anapusybės pasireiškimas. Pasak Aleksandro Veselovskio, auksą reiškiantys epitetai „siejami ne su spalva ar materialia daiktų kokybe, o išreiškia apskritai vertingumo idėją“[28]. Preliminariai galima spėti, kad metalai (mįslėse minimi *žvangantis* linas su *aukso galva*, *sidabro juosta*, *vario* ir *sidabro skotertės*, *balto vario kamanos* ir t. t.) simbolizuoja naują pakopą žmogaus vystymesi, žmogiškąją būtį. Visi mįslėse aptikti audimo aspektai – kūniškumas, linai, bitės, ugnis ir auksas – susiejami mįslėse apie žvakę: *Siūlų siela, Ugnies galva, Galvijo kūnas (Žvakė)* LTt 5 6971; *Mėsinis kubilas, Kanapinė uodega, Aukso kepurė (Žvakė)* LTt 5 6972; *Lino linojėlis, Bičių sijonėlis, Aukso žiedu žydi (Žvakė)* LTt 5 6970; *Ant lino žiedo bitutė dūzgia (Žvakė)* LTt 5 6978; *Linas – stuomuo, bitės geluo, viršuj saulė teka (Dagtis, vaškas, liepsna)* SLT p. 449. Vienas tekstas beveik toks pat, kaip ir audimą vaizduojančių mįslių: *Briedis brėda – Upė šąla* (*Žvakės liejimas)* LTt 5 6990. Linas ir vaškas susiejami ir palyginant: *Bėras – ne žirgas, Žalias – ne žolė, Mėlynas – ne dangus, Geltonas – ne vaškas, Pilkas – ne kiškis, Žilas – ne senelis, Baltas – ne sniegas (Linas)* 4009(368).

Audinių rietimai paprastai saugomi skryniose. Krosnis neretai vadinama *skrynia – Sesers skrynia nepavežama (Pečius)* 1508(285), vadinasi, joje degančią ugnį ar žioruojančias žarijas galima suvokti kaip audinius; tai ir daroma mįslėje *Pilna skrynia aksomo (Suodžiai)* LTt 5 6691. Mįslėse kalbama apie motinos skrynią ir tėvo juostą – *Mačias skrynia nepakeliama, tėva juosta nesusjuosiama, bralia žirgas nepagaunamas (Pečius, kelias, vėjas)* 2989(1348). Vestuvinėse dainose minima, kad dainos, kaip ir audiniai, saugomos skrynioje: *Aš atdarysiu Dainų skrynelę, Paleisiu į liustelį. Akmuo be kraujo, Vanduo be sparnų, Papartis be žiedelių* LLD 4 21. Kitame šios dainos variante vietoj *dainų skrynelės* įvaizdžio yra *gromatėlė*: *Aš parašysiu Į gromatėlę, Paleisiu į svietelį* LLD 4 22, ir tai, atrodo, yra esminis sugretinimas, aukščiausia išraiškos pakopa, užbaigianti audimo reikšmių lauką. Galima teigti, kad materiali žmogaus dvasingumo (t. y. kultūros) išraiška yra audimas, o nematerialiai – dainavimas arba šiaip žodinė kūryba, kalba. Tolesnė raidos grandis, sujungianti ir materialią, ir nematerialią dvasingumo raiškas, šioje grandinėje yra raštas, raštingumas: *Du stulpai stovi, trečias – un cimbola, kiškis giriaj laksta, a pijolka raša (Audžia)* 70a(152). Šioje vietoje norėtųsi grįžti prie pasakų ir pacituoti vieno *linų kentėjimų* pasakojimo pabaigą: *Paskui pasiuva sau drapanas, nešioja, kol suplyšta, o kaip suplyšta, parduoda žydui, tas nuveža į fabriką. Ten sumala visus jų kaulelius, skūreles, padaro popierą. Paskui raštinykai rašo, rašo visokius atsitikimus, prirašę numeta sudraskę – ir nešioja vėjas po visus laukus...* BsV p. 360. Be abejo, tai naujesnes realijas atspindintis siužeto plėtojimas, toks variantas vienintelis, tačiau esama dar vieno, atspindinčio panašią siužeto rutuliojimosi linkmę: *Motina atsistojo ir varė visą lino gyvenimą – nuo išdygimo iki supuvusios medžiagos* 1659(1).

Raštas ir audimas mįslėse užmenami labai panašiais tekstais: cituota mįslė *Dimną sėklą sėjau, Keturi diegai dygsta – Ne bet kas pažįsta (Audimo raštas)* LTt 5 7110 ir *Pačestna dirva, Dyvna sėkla (Popierius su raštu)* SLT p. 571, *Balta dirva, juoda sėkla, žąsia užakėta – rets priėjęs diegą pažįsta (Laiškas arba raštas)* LTt 5 7537. Rašymui skirta plunksna užmenama labai panašiai kaip lino kančia: *Nupjauk (man) galvą, Išimk širdį, Duok kalbėt (Birbynė plunksnos. Kai plunksna drožiama rašyti)* SLT p. 469. Tris variantus turinčia mįsle panašiai užmenamas ir avilys: *Galva nukirsta, širdis išimta, šimtą metų gyvena (Kelminis avilys)* 4620(169). Bitės taip pat labai dažnai, greta audimo, vaizduojamos rašančios: *Plumpė šašė Gromatą rašė. Nunešė karaliui: Karalius taip neparašė, Kaip plumpė šašė (Bitė ir koriai)* LTt 5 6229.

Minklė *Kurs žmogus ir sveikomis akimis nemato? (Beraštis)* 37(1567) parodo, kokia vertybe ir net būtinybe laikomas raštingumas. Įdomu, kad vaizduojant raštą tarsi sueina moteriškoji ir vyriškoji – vestimentarinė ir alimentarinė – funkcijos: mįslėse su rašto vaizdavimu susipynę ne tik linų darbų, bet taip pat arimo ir ganymo motyvai.

Iš aptartųjų tekstų ryškėja, kad užaugę, žydintys linai įsivaizduojami kaip šventi ir neprieinami chtoniškumui. Galima juos interpretuoti lyg pirmapradę ir nelytėtą gamtą, egzistuojančią sau ir indiferentišką žmogui. Ir šioje stadijoje pabrėžiamas jų vaisingumas (*un tų šakelių šimtas vaikelių*), tačiau be seksualumo akcentavimo. Šventumą ir dangiškąjį statusą linai praranda pradėjus juos rauti ir doroti, kai

vaizduojami patiriantys smurtą. Seksualiniai motyvai pasirodo kalbant apie mynimą, gausiai naudojami kalbant apie verpimą ir audimą. Mįslės apie audimą įdomios tuo, kad jose pasitelkiami ir labai erotiški, ir labai išaukštinantys, poetizuojantys motyvai. Taigi linai lyg ir įkūnija virsmo idėją – apeina ratą ir vėl tampa šventi, tik jau kitokioje, kultūrinėje plotmėje. Už *lino kančios* istorijos slypi suvokimas, kad kūniškumas ir dvasingumas – ne poliarinės opozicijos, o tarsi skirtingi vienos tėkmės taškai.

Išvados

Vadinamasis *lino kančios* motyvas ar jo atspindžiai aptinkami įvairiuose lietuvių tautosakos žanruose, tačiau personifikuoto lino kenčiamos kančios vaizdavimas įtaigiausias ir labiausiai išplėtotas dalyje pasakos AT 1199A tekstų. Darbo dainose ir pasakų dainuojamuosiuose intarpuose – žanruose, kurie dėl eiliuotos formos ir melodijos turėtų išlikti nepakitę ilgiau – nepavyko rasti įtaigesnio tos kančios suvokimo. Taigi gali būti, kad operacinis ir magiškas tekstas, dainuotas dirbant linų darbus, iš pradžių nebuvo vadintas ir suvoktas kaip lino kančia. Greičiausiai visų pirma vaizdingos kančios metaforos atsirado pasakose apie kenčiantį velnią, iš jų perėjo į tas, kuriose linai personifikuojami, o vėliau *lino kančia* / *mūka* pavadinti visi tekstai apie linų darbus. Taip galėjo būti atnaujinta nuo seno sakralaus teksto vertė.

Lietuvių paremijų, kurios tiesiogiai įvardytų lino kančias, yra nedaug. Jos įsilieja į žanrų dialogą panašiomis detalėmis. Patarlėse akivaizdžiai deklaruojamas vertybinis požiūris į drabužius, apsirengimą, nenuogumą. Gausiose mįslėse apie linų darbus esama erotizmo ir smurto scenų, tačiau išaukštinami dar nepradėti doroti linai ir audimas. Linai įkūnija virsmo nuo gamtos iki kultūros idėją. Ko gero, į lino virsmo reikšmių lauką galima įtraukti ir raštą.

[1] *Archer Taylor*. English Riddles from Oral Tradition. Berkeley and Los Angeles, 1951, p. 240–242.

[2] Ten pat, p. 249.

[3] *Aelita Kensminienė*. Lietuvių mįslės, jų poetika ir stilistika: Daktaro disertacijos santrauka. Vilnius, 2003, p. 20–21.

[4] *Aelita Kensminienė*. Kelios pastabos apie mįslių minimą. – Tautosakos darbai, [t.] XXII (XXIX). Vilnius, 2005, p. 67–85.

[5] *Vanda Misevičienė*. Laukų ir namų darbų dainos. – Lietuvių liaudies dainynas, t. 12: Darbo dainos, [kn.] 2. Parengė V. Misevičienė; melodijas parengė Z. Puteikienė, Ž. Ramoškaitė. Vilnius, 1997, p. 15.

[6] http://www.musicalia.lt/pasakos/ [žiūrėta 2006-08-16].

[7] *Algirdas Julius Greimas*. Tautos atminties beieškant. Apie dievus ir žmones. Vilnius–Chicago, 1990, p. 47.

[8] *Т. В. Цивьян*. «Повесть конопли»: к мифологической интерпретации одного операционного текста. – Славянское и балканское языкознание: Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. Москва, 1977, p. 307.

[9] Ten pat, p. 308–309.

[10] Ten pat, p. 310–311.

[11] Ten pat, p. 312–314.

[12] Ten pat, p. 317.

[13] *Nijolė Laurinkienė*. Mito atšvaitai lietuvių kalendorinėse dainose. Vilnius, 1990, p. 108.

[14] *Daiva Astramskaitė*. Vestimentarinis kodas lietuvių mitologijoje: Linai ir lėmimai. – Baltos lankos, [t.] 3. Vilnius, 1993, p. 116–117.

[15] *Angelė Vyšniauskaitė*. Lietuvių linininkystės papročiai. – *Juozas Kudirka*, *Vacys Milius*, *Angelė Vyšniauskaitė*. Valstiečių verslai. Vilnius, 1983, p. 159.

[16] Ten pat, p. 160.

[17] *Norbertas Vėlius*. Senovės baltų pasaulėžiūra. Vilnius, 1983, p. 163.

[18] Ten pat, p. 165.

[19] *Daiva Račiūnaitė-Vyčinienė*. „Lino mūka" lietuvių tautosakoje: Semantikos paieškos. – Liaudies kultūra, 1999, Nr. 2 (65), p. 18.

[20] Ten pat, p. 20–21.

[21] Ten pat, p. 23.

[22] Ten pat.

[23] *A. J. Greimas*. Min. veik., p. 48.

[24] *Lina Būgienė*. Komunikacinės sistemos kontekstas: sakmių ir patarlių sąveikos. – Tautosakos darbai, [t.] XX (XXVII). Vilnius, 2004, p. 16.

[25] *Nijolė Laurinkienė*. Vaivorykštė lietuvių žodinėje tradicijoje. – Tautosakos darbai, [t.] XX (XXVII). Vilnius, 2004, p. 184–202.

[26] *N. Vėlius*. Min. veik., p. 178.

[27] *В. Н. Топоров*. О структуре некоторых архаических текстов, соотносимых с концепцией «мирового дерева». – Труды по знаковым системам, т. 5. Тарту, 1971, p. 32– 33.

[28] *А. Веселовский*. Историческая поэтика. Москва, 1940, p. 68.

MOTIVES OF THE *FLAX SUFFERING* IN LITHUANIAN RIDDLES AND OTHER FOLKLORE GENRES

AELITA KENSMINIENĖ

Summary

The subject of the article comprises riddles, interconnected by the flax theme in the broad sense of the word (i.e. starting from initial stock processing and ending with linen), as well as other genres of Lithuanian folklore, characterized by the presence of similar motives, named as *flax suffering* (e.g. traditional work songs, tales of the stupid ogre, proverbs and sayings). The data on flax from other folklore genres is discussed in the article with special focus on the motives that are also common in riddles, or in a certain way dispute with the riddle information, supporting, supplementing or challenging it.

The so-called motive of the *flax suffering* or its reflections can be found in various genres of Lithuanian folklore. In work songs or the sung insertions into the fairy tales, i.e. pieces belonging to the genres characterized by rhymes and melody, and therefore likely to preserve stability for longer periods of time, no instances of suggestive perception of that suffering could be spotted. The most suggestive and detailed descriptions of the personified flax sufferings are presented in some recordings of the folktale "The Flax Sufferings" (AT 1199A), namely, in those where the story of this suffering is told by the flax itself or where it is endured by the devil. The type in question may well comprise two genetically different tale groups, i.e. the texts in which the so-called *flax suffering* is recited as means of protection, and the legend-like tales depicting the devil enduring the suffering of the flax. The author of the article proposes an assumption that the operational and magical text, recited to accompany the flax processing, may initially have not been perceived as flax suffering. The vivid metaphors describing tortures may have primarily emerged in the tales of the suffering devil, thereon transferring themselves into the texts of the personified flax, and thereafter the term *flax suffering* became a common denomination for all the texts related to flax processing. Thus, the old sacral value of the text could have been renewed.

Lithuanian proverbs directly mentioning the flax sufferings are few. They are involved into the dialog of the genres by similar details. The proverbs usually openly declare the high value ascribed to

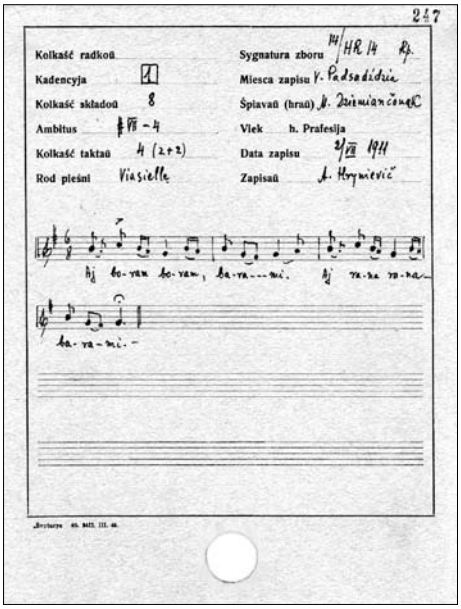
clothing, dressing, covering of the naked body. The riddles containing descriptions of flax suffering or summarizing the flax life are but a few; nevertheless, those asking for or describing the stages of the flax processing are very numerous indeed. Riddles most frequently focus on the separate stages of the flax processing, employing certain details coinciding with descriptions of the flax suffering used in folktales. The flax breaking is depicted in the most similar way. The imagery of the breaking and spinning is based on carnality, for those, the low vocabulary is used. Similar tendency could be noted in the imagery of weaving as well, although details coinciding with other genres are few here, while metaphors of weaving could not be spotted in the folktales of the flax suffering. Poetical and universalizing images are much more numerous here. It is concluded that flax in Lithuanian folklore embodies the idea of transformation from nature to culture. Writing could also be included into the semantical scope of flax transformations.

Gauta 2006-10-09

TAUTINIŲ MAŽUMŲ TAUTOSAKA

ISSN 1392–2831 Tautosakos darbai XXXII 2006

BALTARUSIŲ TAUTOSAKA IŠ VILNIAUS IVANO LUCKEVIČIAUS GUDŲ MUZIEJAUS LIETUVIŲ TAUTOSAKOS RANKRAŠTYNE



Baltarusių dainų muzikinio katalogo kortelė LTR 2646(247)

Šįmet sukanka 125-eri metai, kai Šiauliuose gimė žymus baltarusių archeologas, etnografas ir visuomenės veikėjas Ivanas Luckevičius (1881–1919), kurio asmeninės kolekcijos pagrindu 1921 metais buvo įkurtas Vilniaus Ivano Luckevičiaus gudų muziejus.

Muziejus garsėjo savo kolekcijomis ir buvo svarbus baltarusių kultūros centras. 1941 metų inventorizacijos duomenimis, jame buvo saugoma 13 450 archeologijos, sfragistikos, numizmatikos ir kitokių eksponatų, liaudies meno dirbinių, buities rakandų, aprangos, muzikos instrumentų, tapybos darbų, rankraštinių knygų, senovinių leidinių, čia buvusi daugiau kaip 14 000 tomų biblioteka. Baigiantis karui, 1944 metais, muziejus buvo likviduotas, jo turtai išbarstyti po įvairias Lietuvos ir Baltarusijos įstaigas, o istorija ir likimas tapo uždrausta tema. Atsidavę muziejaus darbuotojai Baltarusijoje buvo represuoti. Muziejaus turtų likimu ir jo atkūrimo galimybėmis susidomėta apie 1990-uosius metus, prasidėjus vadinamajam sovietinio režimo atšilimui. Realūs žingsniai šia linkme pradėti žengti tik po 2000-ųjų*. Baltarusių iniciatyva įkurta muziejaus atkūrimo mokslinė taryba, nubrėžtos atkūrimo gairės: virtualaus buvusių muziejaus eksponatų katalogo sukūrimas, naujos ekspozicijos kaupimas, bendradarbiavimas su mokslo centrais, edukacinėmis ir visuomeninėmis įstaigomis, žiniasklaida. Šiandien muziejus oficialiai atkurtas, turi būstinę Vilniuje, tačiau nusibrėžtų tikslų, matyt, dar turės nelengvai siekti.

1960 metais, tvarkant tuometinio Lietuvių kalbos ir literatūros instituto tautosakos archyvą, buvo rastas baltarusių dainų muzikinis katalogas – 906 kortelės. Jau tada buvo spėjama, kad ši medžiaga susijusi su Ivano Luckevičiaus gudų muziejumi. Katalogas tapo LTR 2464 rinkiniu. Kortelėse iš muziejuje buvusių rinkinių nurašytos melodijos (deja, tekstų tėra

* Žr. http://www.vitryssland.nu/museumvi.html
http://www.vilnia.com/museum/default.asp?newsId=18

pirmasis posmas – po melodijomis) ir tam tikrose grafose nurodomi duomenys apie jas: muzikinės kadencijos tipas, skiemenų skaičius eilutėje, ambitus, taktų skaičius, dainos paskirtis, archyvo signatūra, užrašymo vieta, pateikėjo vardas ir pavardė, amžius, profesija, užrašymo data ir užrašytojas. Melodijos transponuotos taip, kad baigtųsi g[1]. Tai nepaprastai turtinga ir įspūdinga liaudies dainų melodijų kolekcija – tiek dėl dainų žanrų, užrašymo laikotarpio (1817–1943 m.), užrašytojų ir pateikėjų gausos (nors daugiausia dainų užrašė A. Hrynievič, E. Romanovas ir S. Rak-Michajłouskis), tiek dėl geografinių vietovių įvairovės (užrašinėta Latvijos, Smolensko baltarusių gyvenamose vietose ir visoje Baltarusijoje). Stebina puiki melodijų užrašymo kokybė. Iš daugybės užrašytų dainų išsiskiria keleto, matyt, ypač gerų pateikėjų atlikti kūriniai: Marjos Dziemiančonak iš Podsadžios kaimo vestuvių dainų ciklas ir kitos dainos (užrašė A. Hrynievič 1911 m.), 36 metų A. Pilipienko iš Zaulkovo kaimo, Dysnos valsčiaus dainuojamos šokių ir dainų melodijos (užrašinėjo E. Romanovas 1909–1910 m.), Višnieuskos iš Skudučių (*Skuduci*) kaimo dainos.

2006 metais Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto Lietuvių tautosakos rankraštyne vėl rastas šūsnis muziejui priklausiusių dokumentų ir kitos medžiagos, tarp kurios buvo dar 100 muzikinio katalogo kortelių, papildžiusių LTR 2464 rinkinį. Kita medžiaga tapo LTR 7579 rinkiniu, jį sudaro:

1) įvairūs tautosakos rinkinėliai – Vilniaus baltarusių gimnazijos mokinių, žymių ir nežinomų tautosakos rinkėjų, anoniminiai, vien tik tekstai ir dainos su užrašytomis melodijomis (yra ir keletas instrumentinės muzikos pavyzdžių, pasakojimų apie papročius), rinkinių juodraščiai, pavieniai lapeliai su tautosakos kūriniais. Dalis rinkinėlių tvarkyti – turi inventorinį ir kūrinio numerius, suskirstyti į aplankėlius pagal valsčius (pavietus);

2) atsakymai į anketos klausimus apie laidotuvių ir kalendorinių atminų (*dziady*) papročius;

3) kalbos faktų rinkiniai – gyvenviečių pavadinimai, užrašyti iš žmonių lūpų ir palyginti su oficialiaisiais, žmonių pavardės, vardai, šunų, karvių vardai, geografinių objektų pavadinimai;

4) T. Šeligouskio sudaryto baltarusių dainų archyvo katalogo fragmentas – vienas aplankas, abėcėlinio tekstų katalogo A ir C raidės (galbūt tai nuorašas ar labai tvarkingas juodraštis, nes rašyta pieštuku) ir melodijų katalogo, kurio kortelės taip pat atsidūrė mūsų archyve, suvestinė (tai irgi gali būti pieštuku rašytas juodraštis)*;

5) rašomąja mašinėle rašytos suvestinės, kiek kokios paskirties dainų užrašyta vakarų Baltarusijos valsčiuose (pavietuose), bendras valsčiuose užrašytų dainų skaičius, dainų pavadinimų suvestinė pagal valsčius;

6) Vilniaus radijuje 1938 metais vaidinto spektaklio „Marulės vestuvės“ scenarijus, kurio viršelyje yra prierašas: „Iš Vilniaus baltarusių muziejaus rinkinių“. Galbūt tai nuorašas, po kuriuo parašyta: „Baltarusiško teksto redaktorius Vladas Drėma, 1942 metai, Vilnius“;

7) negirdėtų autorių – A. Turankou ir M. Nikalajevič – dviejų dalių saloninių kompozicijų balsui su fortepijono pritarimu rinkinys. Įdomu, jog pirmoji rinkinio dalis – liaudies dainų harmonizacijos, o pačios dainos užrašytos labai kruopščiai, nurodant ir dainos paskirtį, užrašymo vietą, metus, dainininkų pavardes. Matyt, rinkinėliu norėta paskatinti jaunimą užrašinėti arba dainuoti liaudies dainas, o harmonizacija turėjusi jas „suaktualinti“, nes ši rinkinėlio dalis skirta mokyklų jaunuomenei. Antroji dalis – tai dainos, sukurtos pagal baltarusių poetų eiles;

---

* Yra žinoma, jog T. Šeligouskio sudarytas baltarusių dainų katalogas saugomas Baltarusijos mokslų akademijos bibliotekos retų knygų ir rankraščių skyriaus 8-ajame fonde.

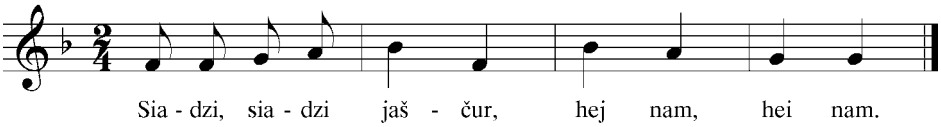
8) įvairūs užrašai, suvestinės, juodraščiai, pastabos, greičiausiai Vilniaus baltarusių gimnazijos mokinių referatai, konspektai.

Iš visos Lietuvių literatūros ir tautosakos institute esančios Ivano Luckevičiaus gudų muziejaus medžiagos (tiek iš muzikinio katalogo kortelių, tiek iš tautosakos rinkinių) publikacijai atrinktos kuo įvairesnės paskirties, skirtingu laiku užrašytos dainos, keli dainuojami šokiai ir žaidimai. Tarp jų yra nemažai paplitusių ir vakarų Baltarusijoje, ir pietryčių Lietuvoje.

Melodijos bemaž neredaguotos, ištaisyta tik keletas užrašymo klaidų.

Aušra Žičkienė

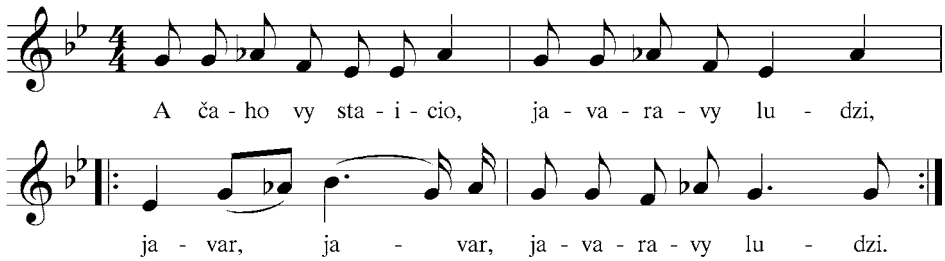
1.



LTR 2464(886). Miesca zapisu – s Švienciauščyny. Śpiavaū (hraū) – J. Muraško. Rod pieśni – dziciačyja (Jaščur).

Lietuvoje (Dzūkijoje ir rytų Aukštaitijoje) žaidimas *Jaščeras* buvo žaidžiamas advento-Kalėdų laikotarpiu*.

2.

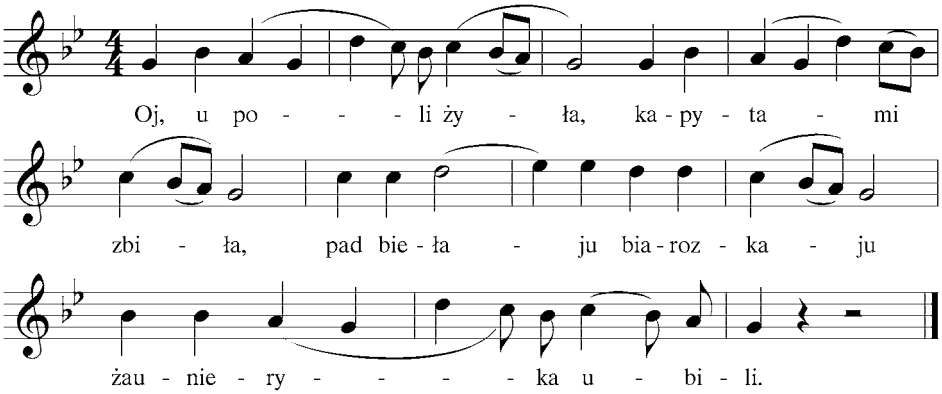


LTR 2464(909). Miesca zapisu – z Valožauščyny. Śpiavaū (hraū) – A. Paulikoūski. Rod pieśni – hulnia (Javar). Zapisaū – A. Hrynievič.

Žaidimas *Jievaras* buvo žaidžiamas ir pietryčių Lietuvoje (per adventą), tačiau dainuojama kitaip.

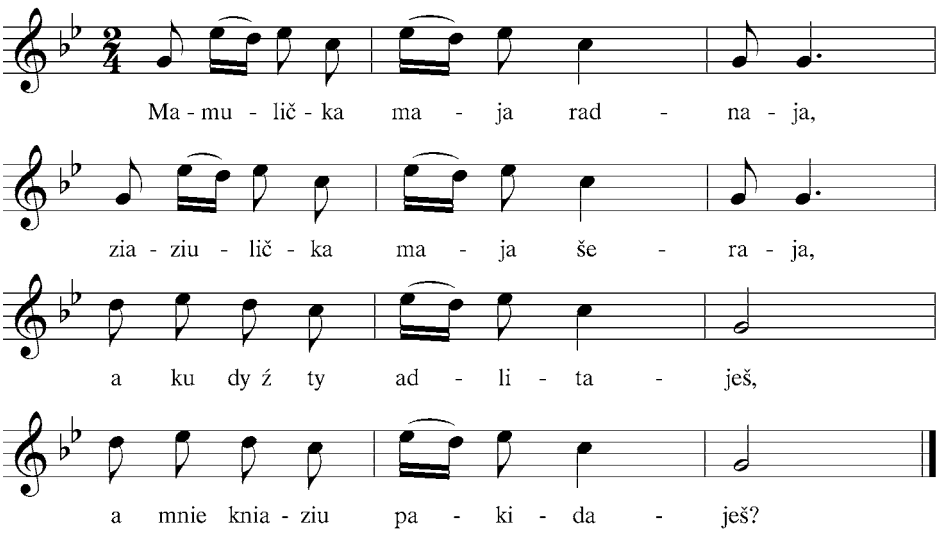
* Visi lietuviški paaiškinimai yra parengėjos.

3.



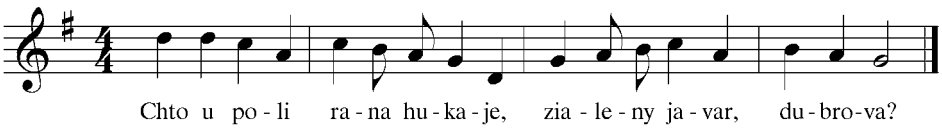
LTR 2464(770). Miesca zapisu – pav. Mozyr. Data zapisu – 1849–1855. Zapisaū – R. Ziemkievič (z štambuha Z. Horvatt).

4.



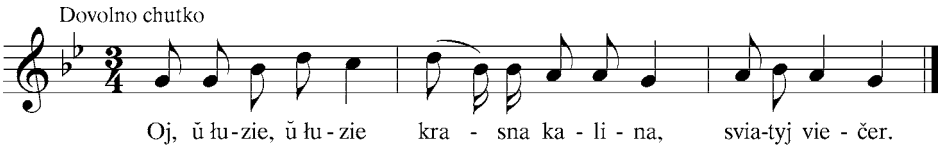
LTR 2464(48). Miesca zapisu – v. Traščianki. Śpiavaū (hraū) – P. Cicianiova. Zapisaū – A. Hrynievič. Tai laidotuvių rauda, duktė rauda motinos.

5.



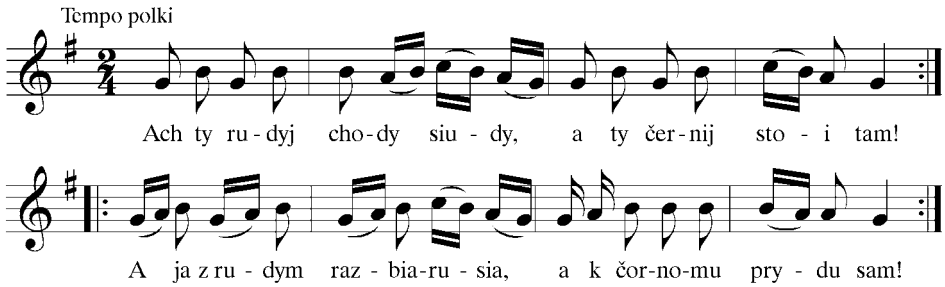
LTR 2464(260). Śpiavaū (hraū) – A. Smolič. Rod pieśni – vialikodnaja. Zapisaū – A. Hrynievič. Melodija buvo gerai žinoma ir Lietuvos lalautojams.

6.



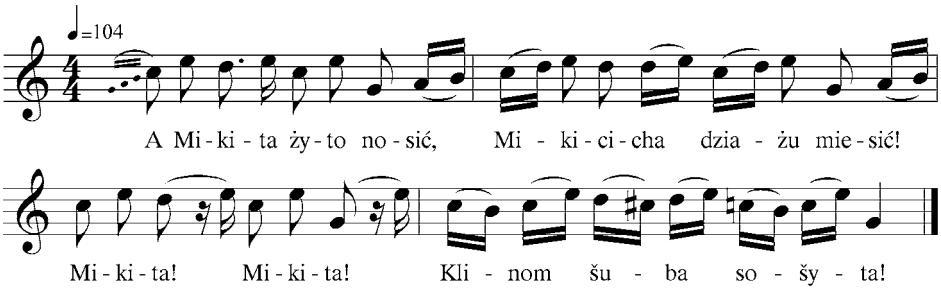
LTR 2464(912). Miesca zapisu – pav. Homiel. Data zapisu – 1881. Rod pieśni – vałačobnyja. Zapisaŭ – Z. Radčenko.

7.



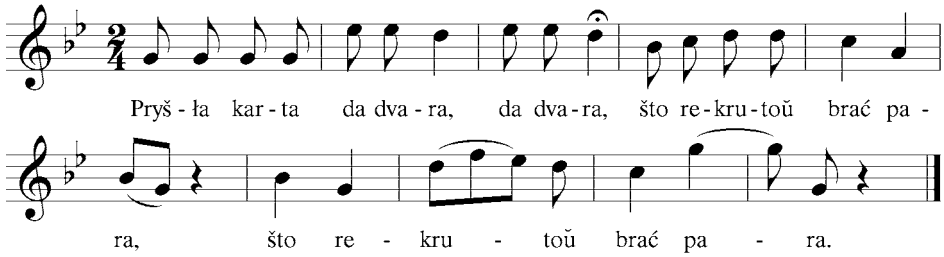
LTR 2464(672). Miesca zapisu – v. Zaułkov (pav. Dzisna). Śpiavaŭ (hraŭ) – A. Pilipienko. Viek – 36 h. Data zapisu – 1909–1910. Rod pieśni – taniec (Trasucha). Zapisaŭ – E. Romanov.

8.



LTR 2464(673). Miesca zapisu – v. Zaułkov (pav. Dzisna). Śpiavaŭ (hraŭ) – A. Pilipienko. Viek – 36 h. Data zapisu – 1909–1910. Rod pieśni – Kadryl. Zapisaŭ – E. Romanov.

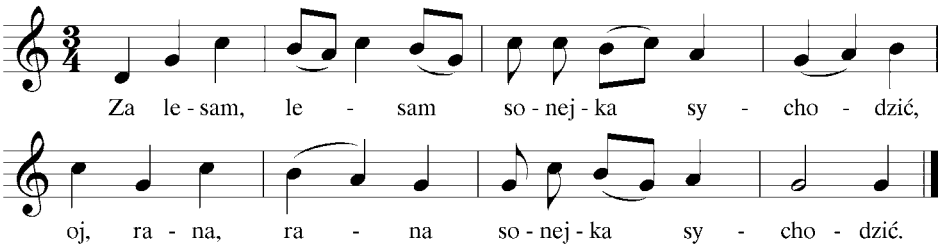
9.



LTR 2464(913). Miesca zapisu – s pad Nieśviža. Śpiavaŭ (hraŭ) – K. Andruk. Prafesija – akonom. Data zapisu – 1911. Zapisaŭ – S. Kan'ski.

Tai rekrutų daina, žinoma ir Lietuvoje.

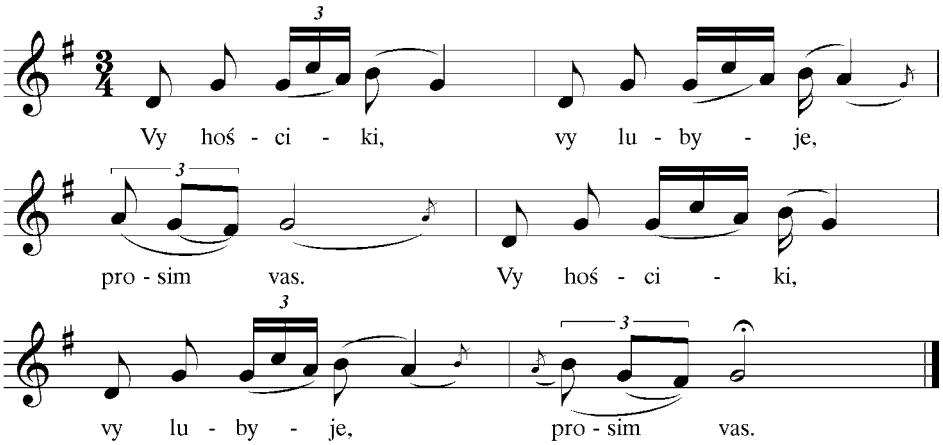
10.



LTR 2464(911). Miesca zapisu – Putanava (Łatvija). Śpiavaū (hraū) – A. Vasilenko. Data zapisu – 1933. Rod pieśni – viasielle. Zapisaū – S. K. Kaziek.

Šia melodija pietryčių Lietuvoje buvo dainuojamos rugiapjūtės pabaigtuvių dainos.

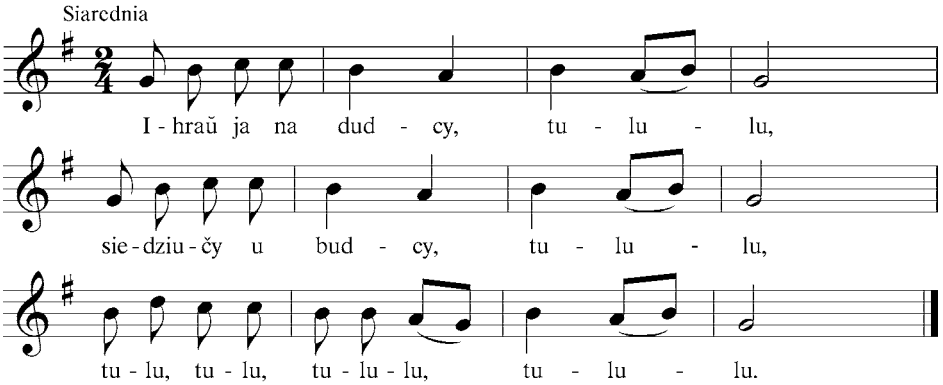
11.



LTR 2464(23). Miesca zapisu – v. Padsadzdzia. Śpiavaū (hraū) – M. Dziemiančonak. Data zapisu – 1911. Rod pieśni – viasielle. Zapisaū – A. Hrynievič.

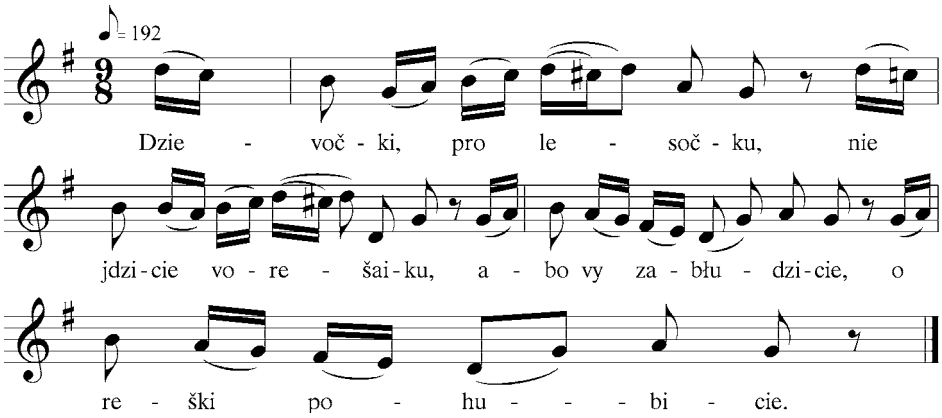
Tai tipiška rytų aukštaičių ir vakarų baltarusių vestuvinė melodija.

12.



LTR 2464(240). Miesca zapisu – Ašmiana. Śpiavaū (hraū) – P. Ciechanovič. Prafesija – lirnik. Rod pieśni – dziciačyja. Zapisaū – A. Hrynievič.

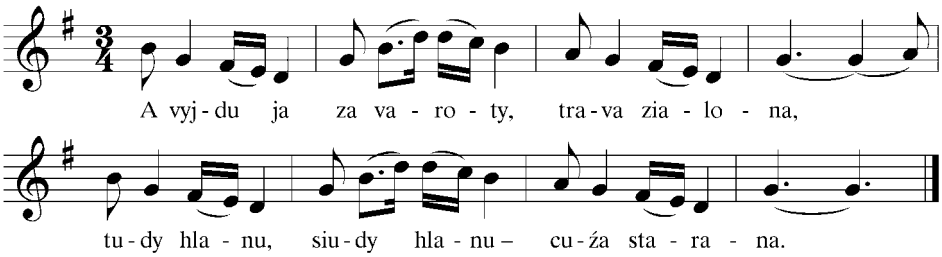
13.



LTR 2464(695). Miesca zapisu – v. Zaułkov (pav. Dzisna). Śpiavaū (hraū) – A. Pilipienko. Viek – 36 h. Data zapisu – 1909–1910. Rod pieśni – Ciareška. Zapisaū – E. Romanov.

Tai labai populiarus niekur daugiau nežinomas šiaurės vakarų baltarusių Kalėdų žaidimas.

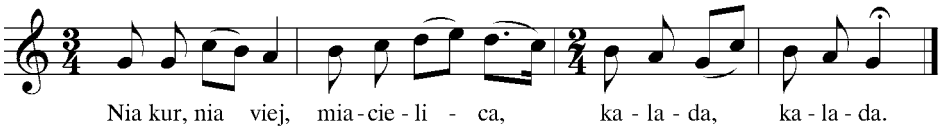
14.



LTR 2464(89). Miesca zapisu – v. Skuduci. Śpiavaū (hraū) – Višnieuska. Rod pieśni – chrežbiny. Zapisaū – A. Hrynievič.

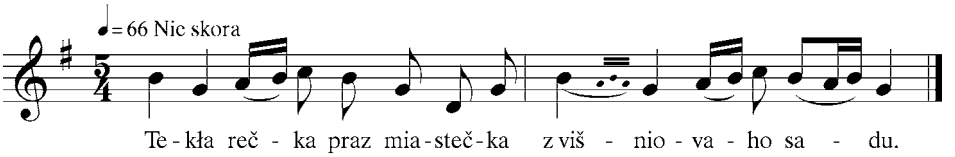
Melodija paplitusi ir rytų Aukštaitijoje su vestuvių (grįžtuvių), šeimos dainų tekstais.

15.



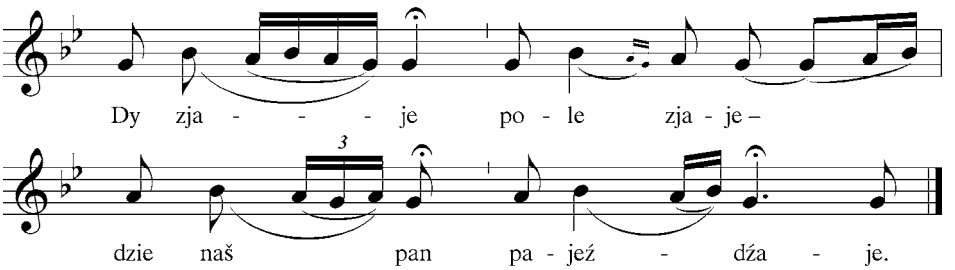
LTR 2464(279). Miesca zapisu – v. Žukoūka. Śpiavaū (hraū) – staryje žančyny. Rod pieśni – kaladnaja. Zapisaū – A. Hrynievič.

16.



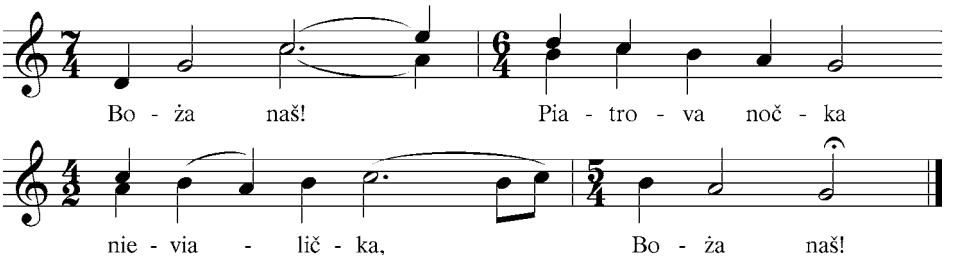
LTR 2464(765). Miesca zapisu – pav. Dzisna. Śpiavaū (hraū) – A. Pilipienko. Viek – 36 h. Data zapisu – 1909–1910. Rod pieśni – tałočnaja. Zapisaū – E. Romanov.

17.



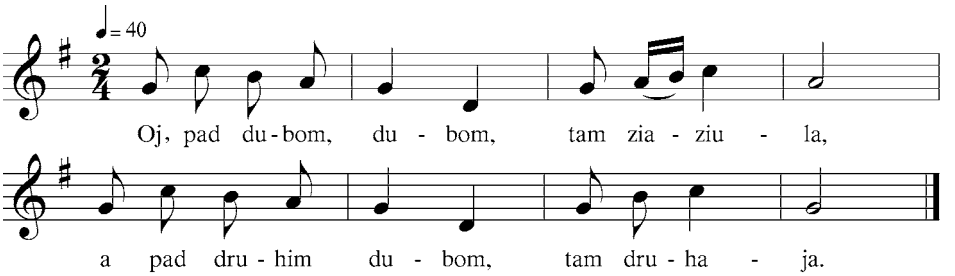
LTR 2464(257). Miesca zapisu – v. Karpiłoūka. Rod pieśni – žniūnaja. Zapisaū – A. Hrynievič.

18.



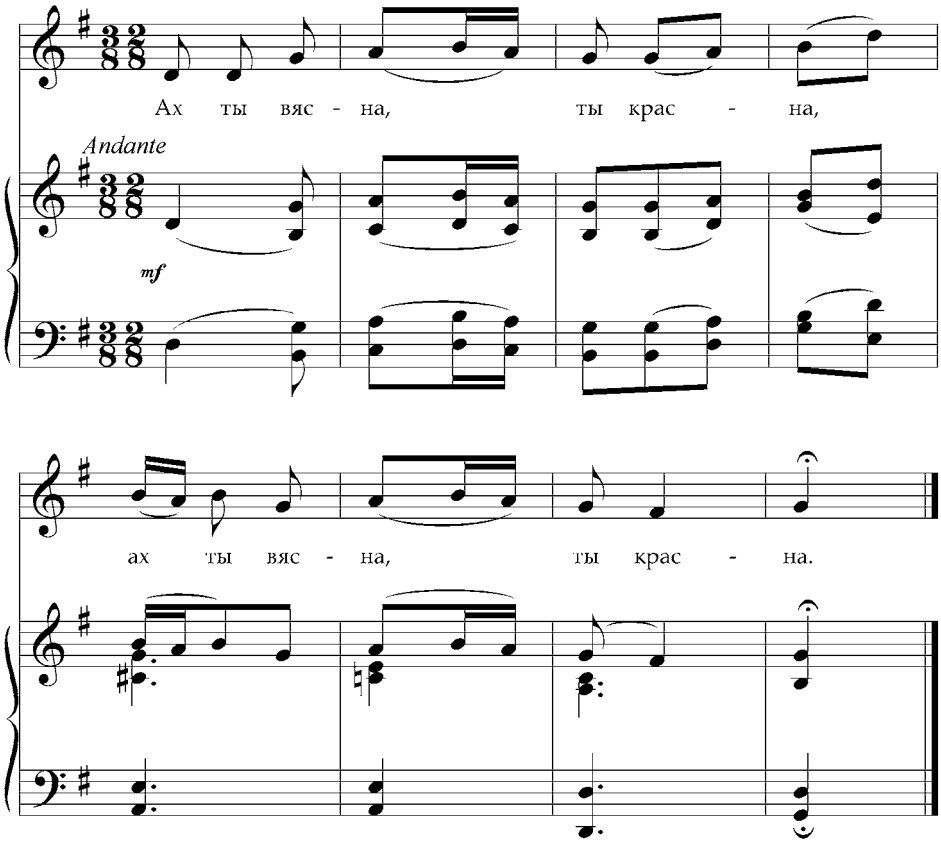
LTR 2464(660). Rod pieśni – kupalskaja. Zapisaū – S. Rak-Michajłouski.
Lietuvoje (rytų Aukštaitijoje) tai Sekminių, Joninių, Petrinių, rugiapjūtės dainų melodija.

19.



LTR 2464(686). Miesca zapisu – (pav. Dzisna). Śpiavaū (hraū) – A. Pilipienko. Viek – 36 h. Data zapisu – 1909–1910. Rod pieśni – viesnavaja. Zapisaū – E. Romanov.
Rytų aukštaičių pavasario dainų melodija.

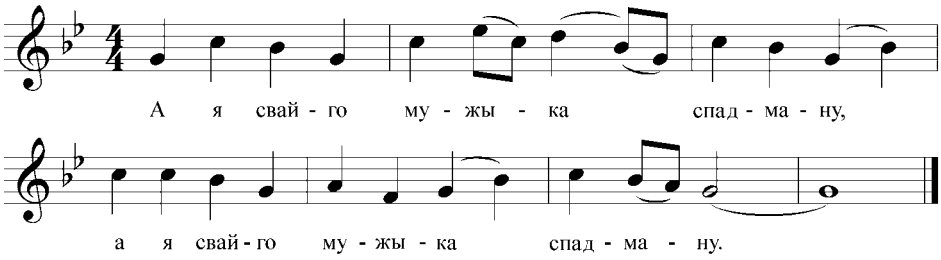
20.



1. – Ах ты вясна, ты красна, (2 разы)
2. А што ты нам прынясла? (2 р.)
3. – На травіцу расіцу, (2 р.)
4. На лясочак лісточак, (2 р.)
5. На збажынку ураджай. (2 р.)

LTR 7579. А. Туранкоў, М. Нікалаевіч. Сьпеўнік для школьнае маладзі. І-я частка. Беларускія народныя песні, № 1 (užrašytojo numeracija – *A. Ž.*). Вёска Падсадзьдзе, Ветрынскага раёну, 1928 г.

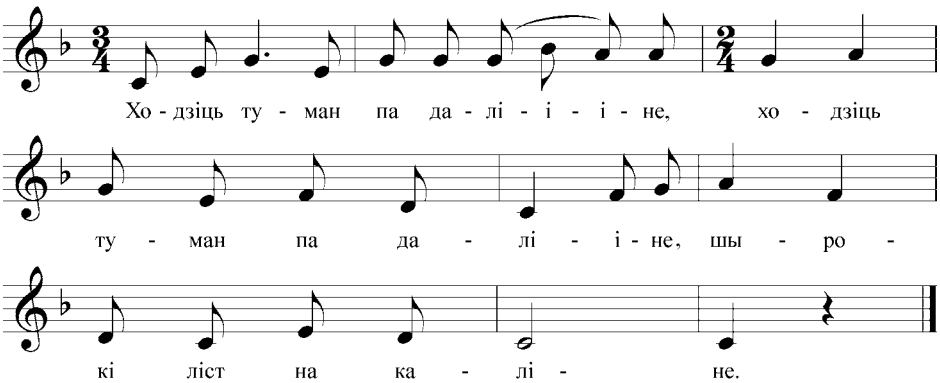
21.



А я свайго мужыка спадману, (2 р.)
А я скажу, што ў грыбы пайду. (2 р.)
У пірочку загулялася, (2 р.)
Дамоў ісьці пабаялася. (2 р.)
Пятух пяець – я й дамоў няйду, (2 р.)
Другі пяець – я й ня думаю. (2 р.)
Зара ўзыйшла, я й дамоў пайшла. (2 р.)
Палажочак распыхаецца, (2 р.)
Ліхі мужык прачыхаецца. (2 р.)
– Дзе ж ты, мілая, да гэтуль была? (2 р.)
– А я, мілы, за табой спала, (2 р.)
Ручкі ножкі на цябе клала. (2 р.)
Што ж ты, мілый, адурачыўся, (2 р.)
Ўсю ноч ка мне ня атварачаваўся. (2 р.)

LTR 7579. А. Туранкоў, М. Нікалаевіч. Сьпеўнік для школьнае маладзі. І-я частка. Беларускія народныя песні, № 15 (užrašytojo numeracija – *A. Ž.*). Запісаў Янка Тарыкоў ў в. Ізабеліно Дзісьнен. пав., 1927 г.

22.



1. Ходзіць туман
   Па даліне, (2 р.)
   Шырокі ліст
   На каліне. (2 р.)

2. Яшчэ шыршы
   На дубочку, (2 р.)
   Клікаў галуб
   Галубочку. (2 р.)

3. Хоць не сваю,
   А чужую: (2 р.)
   – Хадзі, міла,
   Пацалую. (2 р.)

4. – На што тое
   Цалаваньне, (2 р.)
   Сэрцу жалю
   Задаваньне? (2 р.)

5. Сэрцу жалю,
А мне тугі: (2 р.)
Не возьмеш ты,
Возьме другі. (2 р.)

6. За частымі
.....(2 р.)
Плача дзеўка
Слезунькамі. (2 р.)

7. – Не плач, дзеўка,
Не жаліся, (2 р.)
Яшчэ хлопец
Не жаніўся. (2 р.)

8. А як будзе
Жаніцися, (2 р.)
То дасць
Піва напіціся. (2 р.)

9. – Не зьдзівуе
Тваё піва, (2 р.)
Не зьдзівуеш
Міне віном, (2 р.)

10. А зьдзівуе
Твая маці, (2 р.)
Што не дае
Міне браці. (2 р.)

11. Твая маці
Чараўніца, (2 р.)
Людзкіх дзяцей
Разлучніца. (2 р.)

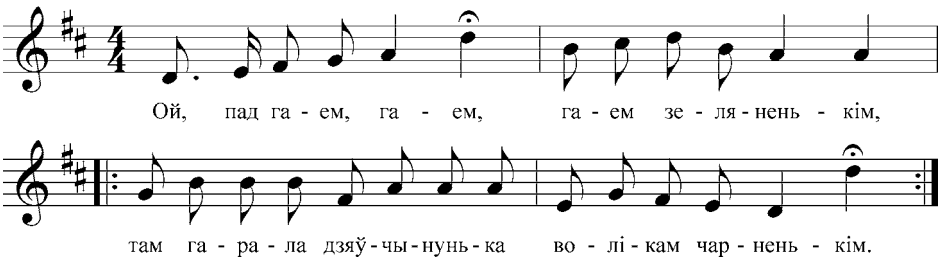
12. Разлучыла
Нас с табою, (2 р.)
Як рыбаньку
Із вадою. (2 р.)

13. Цяжка рыбе
З акуньцамі, (2 р.)
А мне младой
З малайцамі. (2 р.)

14. Цяжка рыбе
Пад вадою, (2 р.)
А мне младой
За табою. (2 р.)

LTR 7579. Зборнік народных песняў Лідзкага павету. № 10 (užrašytojo numeracija – *A. Ž.*). Сабраў Земовіт Фэуэций (neaiškiai užrašyta pavardė – *A. Ž.*) ў вёсцы Фэліксова, воласьць Скрыбаўцы, раён Жалудак, у гадах 1942–1943. Ад Зосі Карпей, 24 г. Песня любоўная, пяецца абі калі.

23.

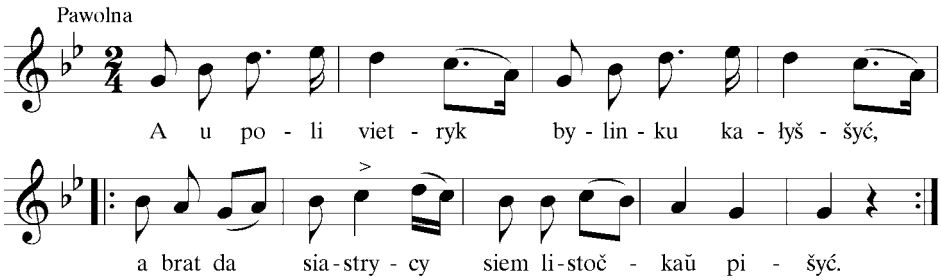


1. Ой, пад гаем, гаем,
Гаем зеляненькім,
Там гарала дзяўчынунька
Волікам чарненькім.

2. Гарала, гарала
На тры баразёнкі.
Пасеяла руту-мяту
Ўсялякія зёлкі.

LTR 7579. Зборнік народных песняў Лідзкага павету. № 72 (užrašytojo numeracija – *A. Ž.*). Сабраў Земовіт Фэуэций (neaiškiai užrašyta pavardė – *A. Ž.*) ў вёсцы Фэліксова, воласьць Скрыбаўцы, раён Жалудак, у гадах 1942–1943. Ад Аўдолі Малец, г. 42. Пяюць на талаках пераважна.

24.



1. A u poli vietryk bylinku kałyšyć,
   A brat da siastrycy siem listočкaŭ pišyć. (2 r.)

2. Z wiečara napišyć, nočкaj pračytaić:
   „Čamu maja sioctra ŭ haściach nia byvaiš? (2 r.)

3. Ci, maja siastryca, konika nia maješ,
   Ci, maja siastryca, darožki nia znaješ“? (2 r.)

4. „Oj, bracie moj, bracie, ja j darožku znaju,
   Ja j darožku znaju, ja j konika maju,
   Ja za svaim horam u haściach nia byvaju.“

5. – Oj, puści, mileńki, da brodu pa vodu.
   – Nia pušču, miłaja, da brodu pa vodu. (2 r.)

6. Nia pušču, miłaja, da brodu pa vodu,
   Bo ty ŭsiu raskažaš našuju prykodu. (2 r.)

7. – Nia budu, mileńki, nia budu kazaci,
   Tolki budzie wiedać adna rodna maci. (2 r.)

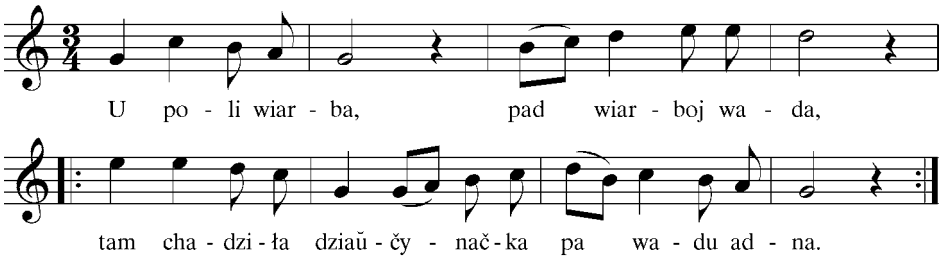
8. Kaźu tabie, miły, mularoŭ naniaci,
   Mularoŭ naniaci – matku zmalavaci. (2 r.)

9. Mulare malujuć, da ŭsio nie takuju,
   Da ŭsio nie takuju, jak maja matula. (2 r.)

10. Mulare malujuć z čornymi bryvami,
    Niet majej mamački z viernymi sławami. (2 r.)

LTR 7579. Biełaruskija narodnyja pieśni, Nr. 3 (užrašytojo numeracija – *A. Ž.*). Zapisaŭ Juljan Babok u w. Pilci, ŭ Źodzišnaje voł., Wialejskaha paw. ad Maryli Pilc, 20 hadoŭ, dnia 7.I.1932 h.

25.



1. U poli wiarba,
   Pad wiarboj wada,
   Tam chadziła dziaŭčynačka
   Pa wadu adna.

2. Dziaŭčyna ad wady,
   Kazak da wady.
   – Pastoj, pastoj, dziaŭčynačka,
   Daj kaniu wady.

3. – Nia budu stajać,
   Nia budu čakać,
   Zimna rasa, a ja bosa,
   Nie mahu stajać.

4. – Dziaŭčyna maja,
   Čarnabrowaja,
   Skaży, skaży ščyru praŭdu,
   Ci budziš maja.

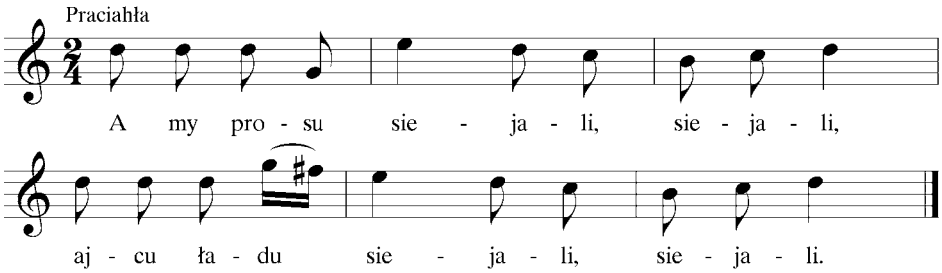
5. – Jak ja maju być –
   Nia ŭmieju rabić,
   Šyci, praści, krosny tkaci,
   To nia mnie rabić.

6. – Jość u mianie bič,
   Nawučyć rabić,
   A bielaja biarozačka
   Rana pabudzić.

7. – Jak ja maju być –
   Zbiraješsia bić,
   Badaj ty nie dačakaŭ
   Maim mužam być.

LTR 7579. Biełaruskija narodnyja pieśni, Nr. 6 (užrašytojo numeracija – *A. Ž.*). Zapiasaŭ Juljan Babok ad Albiny Babok (r. 1917) u w. Pilci, ŭ Źodzišnaje voł., dn. 28.IX.1932 h.

26.



Dziaŭčaty: A my prosu siejali, siejali,
Ajcu ładu siejali, siejali.

Chłapcy: A my prosu wytapčym, wytapčym
Dziaŭčaty: A čym ža wy wytapčycia, wytapčycia?
Chłapcy: My nahonim stadu kaniej, kaniej.
Dziaŭčaty: A my koni pałowim, pałowim.
Chłapcy: A čym ža wy złowicia, złowicia?
Dziaŭčaty: Šałkowin'kim powadam, powadam.
Chłapcy: A my koni wykupim, wykupim.
Dziaŭčaty: A čym-ża wy wykupicia, wykupicia?
Chłapcy: A my dadziom sto rublej, sto rublej.
Dziaŭčaty: My nia chočym sto rublej, sto rublej.
Chłapcy: A my dadziom tysiaču, tysiaču.
Dziaŭčaty: My nia chočym tysiačy, tysiačy.
Chłapcy: A kaho ż wy chočycia, chočycia?
Dziaŭčaty: A my chočam (*kažuć pa imionu chłapca*).
Chłapcy: A naš (*kaho skažuć dziaŭčaty*) durača, durača.
Dziaŭčaty: A my jaho wywučym, wywučym.
Chłapcy: A čym-ža wy wywučycia, wywučycia?
Dziaŭčaty: Šałkawoju plotačkaj, plotačkaj
(*pirachodzić da dziaŭčat*).
Chłapcy: Ŭ našym pałku adbyło, adbyło.
Dziaŭčaty: Ŭ našym pałku prybyło, prybyło.
Chłapcy: Ŭ našym pałku płačučy, płačučy.
Dziaŭčaty: Ŭ našym pałku skačučy, skačučy.
Chłapcy: Ŭ našym pałku ślozy ljuć, ślozy ljuć.
Dziaŭčaty: Ŭ našym pałku miadok, miadočak pjuć.

Hulania

Chłapcy i dziaŭčaty paasobna zčepliwajuca za padpachi – parcijami asobna chłapcy i dziaŭčaty – stanowiuca chłapcy jak i dziaŭčaty naŭproć adny da druhich i piajuć napieramien (chłapcy piajuć – dziaŭčaty maŭčac, dziaŭčaty piajuć – chłapcy maŭčac); jak adstupajuć dyk jašče każuć „Ajcu ładu...“ i astatni słowy katoryja ja padkreśliŭ.

Ja padaŭ tak što chłapiec pierachodzić da dziaučat, a chočučy kab dziaŭčyna pierajšlab da chłapcoŭ, dyk tady začynać treba piejać chłapcam; – bolej jak dwa razy nia hulajuć, choć možna zachacia. Piajuć wiasioła i dziarska – prytropliwajučy.

LTR 7579. Narodnyja pieśni, prypieŭki i zabawy. Zapisaŭ Aleks. Milewič ŭ zaśc. Karčach Brasłaŭskaha paw. Hulnia p. n.: „Prosa“.

Šį žaidimą advento-Kalėdų metu žaisdavo ir rytų aukštaičiai vilniškiai bei dzūkai.

Parengė *Aušra Žičkienė*
Baltarusiškus tekstus tvarkė *Nina Petkevič*

ISSN 1392–2831 Tautosakos darbai XXXII 2006

NEPABAIGIAMI FOLKLORISTŲ DARBAI ŽEMAITIJOJE
2006 metų ekspedicija Viekšniuose

Vita Ivanauskaitė

Ko vis dar ieškome folkloro ekspedicijose?

Argi dar pavyksta ką nors senoviško užrašyti? – maždaug tokį klausimą išgirsdavau, kai tik kam nors pasisakydavau šią vasarą buvusi folkloro ekspedicijoje Viekšniuose. „Senoviško“, matyt, reiškia *tokio* folkloro, kuris ankstesniais dešimtmečiais semte semtas per kompleksines ekspedicijas ir kurį dabar paprastai vadiname klasikiniu. Kartais teiraujamasi, ar dar aptinkame ką nors *gražaus*, *tradiciško* ir pan., arba nusistebima, kad apskritai dar *ko nors* ieškome... Esą jau viskas surinkta. Lietuvos kultūrinėje padangėje dar nepriprantama prie minties, kad folkloristai lauko tyrimų metu gali domėtis ne tik senosiomis liaudies dainomis, pasakomis, patarlėmis ar sakmėmis, bet ir sapnais, žmonių gyvenimo istorijomis, tremties atsiminimais, religinės patirties refleksijomis ar net, atrodytų, į jokią „senovę“ nepretenduojančiais ir išties nemaža laiko, garso ir vaizdo įrašų laikmenų reikalaujančiais šiandienos kaimo aktualijų kupinais naratyvais. Ne paslaptis, jog kartais išimtinai klasikiniu liaudies paveldu besižavintieji mano, kad kaupti šias „naujoves“ imamasi tik todėl, kad nieko tradiciškesnio, suprask, senesnio, neberandama. Taip pat neįprastai gali pasirodyti ir tai, kad pateikėju mūsų dienomis gali tapti ne tik garbingo amžiaus senolis, bet ir jaunesnis kaimo ar miestelio gyventojas. Toks požiūris gal nė neturėtų stebinti – juk ir folkloristai dar tik pratinasi prie naujų aktualių tyrimo objektų, mokosi (čia labai praverčia kaimyninių kraštų mokslinis patyrimas) neretai iš esmės kitokio darbo specifikos, skatinančios ne tik fiksuoti išlikusius senojo ar vėlyvesnio tradicinio pasaulėvaizdžio elementus, bet ir gilintis į pačius įvairiausius folklorą supančius bendruomenės gyvenimo kontekstus, kompleksiškai analizuoti kultūrinių tradicijų kaitą. Kaip pažymi Bronė Stundžienė, toks kompleksinis požiūris nereiškia, „kad turime išleisti iš akių pačių tautosakos kūrinių studijas ar sumenkinti jų kaitos ir plėtros proceso svarbą. Tai tik reiškia, jog privalome gerokai išplėsti lauko tyrimų erdvę, kad galėtume kuo objektyviau nustatyti tiek bendrus, tiek regioniniu pagrindu išryškėjusius kultūrinius imperatyvus nūdienos žmogaus gyvenime“[1]. Manyčiau, kaip tik šių tyrinė-

tojos minimų kultūrinių imperatyvų paieškai daugiausia ir buvo skirtos pastarųjų trejų metų Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto rengtos folkloro ekspedicijos. Jose surinkta medžiaga jau gali tapti rimtu pagrindu išsamesniems sociokultūriniams lietuvių tradicinės kultūros kaitos tyrimams.

Kodėl Viekšniai?

Besirengdami šių metų ekspedicijai, iš pradžių žinojome tik tiek, kad tikrai trauksime į *vakarus*. Tokia nuostata neatsitiktinė: Žemaitija jau treti metai iš eilės pasirenkama kryptingesniems šiuolaikinių folkloro procesų tyrimams. 2004 metais Instituto folkloristai dirbo Salantuose, 2005-aisiais – Žarėnuose[2]. 2006 metų ekspedicijai rinktis Viekšnius ir jų apylinkes paskatino keletas veiksnių. Šis kraštas nuo seno garsėja turtingomis kultūrinėmis tradicijomis, aktyvia XIX a.–XX a. pirmosios pusės inteligentijos veikla, daugybe dvarų ir nemenka vietinės pramonės įvairove, leidusia Viekšniams iki pat Antrojo pasaulinio karo išsilaikyti tarp didžiausių ir perspektyviausių Lietuvos valsčių. Vienu iš ekspedicijos tikslų laikėme bandymą nustatyti, kaip bendras istorinis ir kultūrinis krašto kontekstas veikė tradicinę bendruomenę ir jos dvasinę kūrybą.

Dabartinė Viekšnių seniūnija – viena didžiausių Mažeikių rajone, pačiame mieste ir per trisdešimtyje jį supančių kaimų turinti netoli 6000 gyventojų. Palyginimui paminėsiu, kad pernai mūsų lankytoje keliskart mažesnėje Žarėnų seniūnijoje gyvena apie 1300 žmonių[3].

Viekšniai – lietuvių kultūros puoselėtojų mokslininkų brolių Vaclovo, Viktoro ir Mykolo Biržiškų tėviškė. Kaip žinoma, XX a. pirmojoje pusėje Vilniuje gyvendamas ir dirbdamas M. Biržiška nemaža laiko praleisdavo lietuvybės židiniu tapusiuose Petro Vileišio rūmuose, kur dabar įsikūręs Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas. Taigi galima tarti, kad mūsų ekspedicija Viekšniuose buvo pažymėta ir kultūriniu šio lietuvių folkloristikai daug nusipelniusio viekšniškio mokslininko veiklos ženklu. Juolab kad bendraujant su pateikėjais pavyko užfiksuoti įdomių iš tėvų ar senelių girdėtų pasakojimų apie daktarą Antaną Biržišką ir jo šeimą. Ne kartą galėjome įsitikinti, kad seniesiems viekšniškiams neblogai žinoma Biržiškų kultūrinė veikla. Antai Viekšniuose gyvenantis garsios giminės palikuonis Jonas Beržanskas, pradėjus jo klausinėti apie miestelio ir apylinkių praeitį, gudriai nusišypsojo ir kaip neabejotiną autoritetą atnešė mums parodyti per visas pokario negandas išsaugotą M. Biržiškos knygą „Anuo metu Viekšniuose ir Šiauliuose“[4].

Rengdamiesi lauko tyrimams, kaip visada, studijavome Lietuvių tautosakos rankraštyne saugomą medžiagą ir spausdintus šaltinius. Viekšniai per pastarąjį šimtmetį sulaukė nemažai vietinių ir kur kas mažiau iš toliau atkeliaujančių tradicinės kultūros tyrinėtojų dėmesio. Viekšnių apylinkėse daugybę metų tautosaką ir etnografinę medžiagą kruopščiai rinko ir tvarkė Amelija Urbienė[5]. Iš tarpukario metų turime vieną kitą įvairios apimties ir turinio tautosakos rinkinį (LTR 1622, 1795, 2030, 3026), deja, visi jie, kaip ir gausūs A. Urbienės užrašymai, yra be garso įrašų ar bent ranka užrašytų dainų melodijų. Kukliai šią spragą dengia tik 2005 metais Vilniaus

pedagoginio universiteto studentės Rasos Rimkutės iš vienos pateikėjos, Onos Lukšienės (Pakalupio k.), užrašytų dainų rinkinys (LTR 7524). Taigi akivaizdu, kad folklorinė ekspedicija Viekšnių krašte – jau seniai labai aktualus dalykas.

Puikiai suvokdami, kad visų Viekšnių seniūnijai priklausančių kaimų niekaip nespėsime aplankyti, rinkomės pačius Viekšnius ir nuo jų pietų kryptimi išsidėsčiusius šiuos kaimus: Gyvolius, Palnosus, Užventę, Dainorius, Kegrius, Čekus, Svirkančius, Kapėnus. Tačiau turint omenyje, jog nemažai žmonių su visu savo dar vaikystėje iš tėvų ir senelių perimtu kultūriniu palikimu į didesnius kaimus (tokius kaip Kapėnai, Palnosai ar Gyvoliai) atsikraustė iš mažesnių artimų ir tolimesnių aplinkinių vietovių, aiškėja, kad ekspedicijos dalyviai susipažino su daug didesne teritorija.

Pasirinktas kelionių po apylinkes kryptis kartais pakoreguodavo patys pateikėjai, nurodydami iš gimtųjų kaimų kitur gyventi išsikėlusius dainininkus, pasakotojus. Neretai būdavome nukreipiami į Viekšnius – čia aplinkinių kaimų senbuvius kraustytis (pas vaikus ar į pačių įsirengtus miestiškesnius namelius) verčia pablogėjusi sveikata ar garbingas amžius, nebeleidžiantis savarankiškai gyventi senuosiuose ūkiuose. O kai kada ekspedicijos dalyviams reikėjo „vytis“ savo pateikėjus dar toliau, iki Mažeikių ar net paties Vilniaus. Antai Kapėnų kaime tautosaką rinkusi B. Stundžienė tęsti darbo važiavo į Mažeikius, kur vaikų ir senelių globos namuose gyvena minėto kaimo senbuvis Zigmantas Dzindzelėta (g. 1917 m.), didelis sakmių, pasakų ir dainų mokovas.

Apžadų kapeliai, šventos pušys ir dvarai

Folklorinio paveldo kontekstui pajusti būtinai turėjome skirti dėmesio gamtos ir kultūros paminklams, apie kuriuos neretai ir sukasi vietos žmonių žodinė kūryba. Viekšnių apylinkės šiuo požiūriu išties turtingas kraštas. Nespėjome nei pamatyti, nei suskaičiuoti visų mūsų lankomoje teritorijoje buvusių ir tebesančių vadinamųjų šventų pušų ir senųjų kapelių. Galima drąsiai sakyti, kad gausiomis koplytėlėmis, rūpintojėliais ir kitokiomis sakramentalijomis išpuoštos, prie kelių, sodybų, pamiškėse ar kapeliuose augančios (o kai kurios jau laiko ar audrų palaužtos) pušys – Viekšnių krašto savitumą atspindintis reiškinys. Kaip ir stipri apžadų tradicija. Tėvų neišpildytus apžadus perima ir ištesi vaikai, kartais net per sapnus paraginti. „Aš savo mamos apžadą visai neseniai išpildžiau...“ – pasakė mums viena garbingo amžiaus viekšniškė, nesuskubdama atskleisti, koks tai buvęs pasižadėjimas. Ir apskritai pastebėjome, kad apie apžadų intencijas smulkiau pasakoti buvo linkę toli gražu ne visi pateikėjai.

Aplankėme ne vienus su apžadų tradicija siejamus kapelius. Bene patys garsiausi – Kairiškių. Jie, kaip ir Svirkančių kaime esantys kapeliai, žmonių dažnai lankomi, tvarkomi. Ir vienuose, ir kituose matėme nesenų kapų. Visai kitoks vaizdas Kegrių kapinaitėse. Giliai į atmintį įstrigęs vaizdas: iš pušų ant žemės „nusileidusiose“ ir beveik visai sutrūnijusiose tuščiose (pasak vieno pateikėjo, visi šventuolėliai jau pabėgę) medinėse koplytėlėse paukštelių lizdai su kiaušinėliais... Patys

kapeliai virtę sunkiai pereinamu mišku, ir tik juos vis dar tebejuosianti tradicinė apsamanojusi krautinė akmenų tvora (*zomatas*) rodo ribą tarp gyvųjų ir mirusiųjų žemės. O visai netoli, buvusioje žemaitiško gyvenimo vietoje, aptikome (žinoma, ne be vietos žmonių pagalbos) jau ant žemės gulinčią šventąją Kegrių pušį.

Ekspedicijos metu užrašėme nemažai medžiagos apie Viekšnių apylinkių dvarus. Santeklių, Daugirdo, Pačerinskio, Daubiškių ir kiti dvarai – tai vis tos ypatingos vietinio landšafto erdvės, žmonių pasakojimuose neatsiejamai susijusios su tradiciniais memoratais apie baidymus, klaidinimus, ponų keistenybes, vargšų ir turtingųjų santykius ir t. t. Senieji viekšniškiai tarsi pateikia liaudiškąją folklorizuotą dvarų kultūros interpretaciją, perimtą iš savo tėvų ir senelių, kurių daugelis buvo tų dvarų kumečiai. Ypač dažnai teko girdėti pasakojimų apie Daubiškių dvarą, kurio ir istorija turbūt viena įdomesnių: nuo senųjų dvarininkų Morų „palocių" XIX a. pabaigoje iki kaimo mokyklos sovietmečiu ir religinio judėjimo atstovų reprezentatyvios kaimiškos sodybos dvidešimt pirmojo šimtmečio pradžioje.

Viekšniškiai ir jų kūryba

Kai žvelgiu į Viekšnių ekspedicijoje surinktos medžiagos visumą (tokią galimybę suteikia kolegų netrukus po ekspedicijos preciziškai parengti garso įrašų aprašai ir komentarai), pirmiausia į akis krinta didelė užrašytų kūrinių įvairovė, apimanti ir seniai folkloristikai pažįstamus klasikinius, ir dar tik į ją ateinančius žanrus. Dainos, giesmės, pasakos, sakmės, padavimai, mįslės, patarlės, anekdotai, sapnai, įvairūs memoratai, folklorizuoti biografiniai pasakojimai, liaudiški eilėraščiai, šokiai ir kiti instrumentiniai kūriniai – visko nė neišvardysi, o kai kuriuos įrašus apskritai kol kas būtų keblu žanriškai apibrėžti. Atkreiptinas dėmesys ir į tai, jog visi klasikiniai folkloro žanrai (dainos, sakmės ir kt.) Viekšnių ekspedicijos metu surinktoje medžiagoje reprezentuojami nuo senųjų iki pačių vėlyviausių, šiuolaikinėmis realijomis paįvairintų variantų. Atskira svarbi parsivežtos medžiagos dalis – kontekstiniai duomenys apie įvairių folkloro žanrų gyvavimą Viekšnių krašte: apie muzikos instrumentus ir muzikavimo tradiciją, jaunimo susibūrimų etiką, dainavimo ir giedojimo savitumus ir t. t.

Bendra ekspedicijoje fiksuotų garso įrašų trukmė – maždaug 54 valandos (apie 40 skaitmeninių diskų). Juos papildo daug nuotraukų ir filmuotos medžiagos. Fotografuoti ne tik pateikėjai, kraštovaizdis ir kultūros paminklai. Kaip ir ankstesniais metais, stengėmės pasitelkti šiuolaikines technologijas ir perfotografuoti kuo daugiau pateikėjų namuose saugomų senų nuotraukų. Taip pat nukopijavome ir parsivežėme dainynų, atminimų ir kitokios kūrybos rankraštinių užrašų.

Mūsų aplankyti viekšniškiai gerokai skyrėsi savo socialiniu statusu. Maždaug šimto pateikėjų būryje (turiu galvoje tuos šio krašto gyventojus, kurių dainas, pasakojimus, instrumentinį folklorą ir kt. parsivežėme užfiksuotus garso ir vaizdo įrašuose; iš tiesų buvo bendrauta su kur kas daugiau žmonių) buvo ne tik žemdirbių, bet ir buvusių eigulių, mokytojų, tautodailininkų, buhalterių, kultūros darbuotojų... Aplankėme net Viekšnių apylinkėse ir už jų ribų žinomą kaimo būrėją,

vietinių žemaičių vadinamą *kartmete*. Jau seniai pastebėta, kad socialinis pateikėjo statusas neretai labai veikia ir jo tradicinį pasaulėvaizdį: apsiskaitę, labiau išsimokslinę ar pakeliavę žmonės, pasakodami įvairius folklorinius naratyvus (sakmes apie kaukus, baidymų istorijas ir t. t.), dažnai skumba ieškoti racionalesnio paaiškinimo, nepamiršta patikinti patys tokiais dalykais netikintys, o tiesiog kaip stebuklingas istorijas girdėję iš vyresnių žmonių. Galbūt aktyvesnis įsitraukimas į rašto kultūrą lėmė ir dar vieno naujo žanro – liaudiškosios rašytinės poezijos – išpopuliarėjimą mūsų lankytose vietovėse. Sutikome ne vieną moterį, dainų sąsiuvinyje užsirašančią ne tik patikusius liaudies lyrikos kūrinius, bet ir savo sudėtas eiles. Viekšnių ekspedicijoje sukaupta nemažai tokios liaudiškosios poezijos. Tikėtina, kad šie pateikėjų saviraiškos pavyzdžiai ateityje sulauks rimtesnių kultūrinių studijų.

Ekspedicijoje užrašyta medžiaga leidžia daryti vieną kitą apibendrinimą, sietiną su lankyto arealo regionine specifika, tarpkultūriniais ir tarpkonfesiniais žmonių santykiais. Fiksavome pasakojimų apie latvius, o tiksliau – tradicinių siužetų kūrinių, kuriuose minimi šie artimiausi kaimynai. Jiems, kaip ir įprasta folklorinėje tradicijoje, priskiriami tipiniai kitatikių ir svetimtaučių bruožai. Kita, dar gausiau ir išsamiau pasakojimuose atspindėta etninė bendruomenė – žydai. Kaip ir daugelyje XX a. pradžios Lietuvos miestelių, Viekšniuose jų gyveno tikrai nemažai. Savitu demografiniu reiškiniu, palikusiu pėdsaką liaudiškojoje vietinių žemaičių kultūroje, laikytina dar XIX a. visai šalia Viekšnių įsikūrusi rusų bendruomenė. Senieji viekšniškiai ir aplinkinių kaimų žmonės daug pasakojo apie čia pat gyvenusių kitataučių laidojimo ir kapų priežiūros papročius, tarpkonfesinius santykius ir kt.

Per ekspediciją buvo dirbama ir su vietiniais saviveiklos kolektyvais, kaimo giedotojų grupėmis. Rūta Žarskienė ir jai talkinusi Vaiva Aglinskaitė įrašė kapelos „Jonkelis“ (joje groja Viekšnių ir aplinkinių kaimų muzikantai) ir folkloro ansamblio „Poilsėlis“ repertuarus; Irena Žilienė, Andžela Jakubynienė ir Vincas Gumuliauskas fiksavo Gyvolių kaimo giedotojų atliekamus žemaitiškus kalnus; Linai Būgienei kartu su šių eilučių autore pavyko trumpam suburti keletą kadaise labai aktyviai veikusio Palnosų etnografinio ansamblio dalyvių ir įrašyti jų dainų.

Kai folkloristas jau ne tik folkloristas...

Vakarais, susirinkę į savo laikino prieglobsčio vietą (o šįmet turėjome laimės apsistoti viename gražiausių Viekšnių krašto kampelių – prie pat Ventos ir Virvytės santakos esančiame Akmenės rajono socialinių paslaugų centre), dalydavomės įspūdžiais, kurie neretai peraugdavo į rimtas profesines diskusijas. Besiklausant kolegų, ne kartą kildavo mintis, kad tie vakariniai pašnekesiai – taip pat reikšminga folkloro ekspedicijos darbų dalis, tik, deja, išsamiau kol kas nefiksuojama.

Kalbant apie mūsų apsistojimo vietą, reikia pažymėti, kad tai buvo ne tik nuostabus Ventos regioninio parko kampelis (ypač turint omenyje, kad folkloro ekspedicijų dalyviai išties retai kada gali pasidžiaugti ramia ir gražia savo nakvynių

aplinka), bet ir strategiškai patogi erdvė – visi mūsų lankyti kaimai buvo netoli Ventos ir Virvytės santakos, patys Viekšniai irgi buvo čia pat. Įdomi detalė: ekspedicinis darbas vyko ir pačiame vietos žmonių *Virvyte* arba *restoranu* (matyt, todėl, kad sovietmečiu čia buvo „Akmenės cemento“ poilsio ir turizmo kompleksas) vadinamame socialinių paslaugų centre. Antai Vilmos Daugirdaitės ir Jurgitos Ūsaitytės pateikėju tapo visai šalia gražioje sodyboje gyvenantis Jonas Fokas, puikus šiuolaikinių vestuvių ritualų žinovas, daugybę metų piršliaujantis vestuvėse.

Atskira ekspedicijų vakarais mūsų dažnai aptarinėta tema – individualus santykis su lankomais žmonėmis. Neretai girdimas pasakymas *mano*, *mūsų pateikėja(s)* nėra atsitiktinis – išties kartais esama tam tikro subtilesnio bendravimo. Ir jau visai išskirtiniais tampa tie atvejai, kai susiduriame su vienišais, labai retai lankomais (o tie lankytojai paprastai būna laiškininkas, valdiškus reikalus tvarkantys seniūnijos atstovai ar „egzotiškų“ ir dažniausiai nereikalingų prekių ar paslaugų agentai) žmonėmis, neretai neturinčiais sveikatos net iki artimiausios parduotuvės nueiti ar nuvažiuoti dviračiu, beje, tampančiu vis svarbesne susisiekimo priemone autobusų nesulaukiančiuose atokiuose kaimuose. Bene kiekvienam ekspedicijos dalyviui pasitaikė tokių momentų, kai puikiai suvokęs, kad močiutė ar senolis nepapasakos ir juo labiau nepadainuos nieko, dėl ko būtų verta išpakuoti aparatūrą, vis dėlto kuriam laikui, kartais net pats savimi stebėdamasis, lieki troboje, kartu peržiūri drebančiu iš susijaudinimo balsu apibūdinamas nuotraukas iš šeimos albumo, išklausai skausmingą pasakojimą apie užpuolusias ligas, neįperkamus vaistus, svetur uždarbiauti išvažiavusius vaikus ir anūkus. Maža to: išeidamas nė nepajunti, kaip tyliai pasižadi užsukti čia ryt poryt su duonos kepalėliu ar saldainių dėžute. Kai vieną vakarą, matyt, kaip tik po panašią patirtį atnešusios dienos, Bronė Stundžienė mums juokais prasitarė pasijutusi kaip tikra socialinė darbuotoja, pagalvojau, kad jos labai taikliai pastebėta ir apibendrinta ne vieno mūsų išgyventa situacija.

Kai keletą dienų iš eilės vaikštai po tuos pačius kaimus ar miestelio gatves, neišvengiamai pradedi įsigyventi į čia gyvenančių žmonių kasdienybę, o kai kada ir tiesiogiai joje dalyvauti. Juolab kad pažintį su viekšniškiais žemaičiais neretai pradėdavome užklupę juos bedirbančius kieme, darže ar laukuose. Visa mūsų veikla, visos užrašinėjimo aplinkybės tiesiogiai priklausė nuo darbų ritmo ir, žinoma, oro sąlygų.

Turbūt pernelyg drąsu būtų sakyti, kad per tas porą savaičių tapome savi, tačiau pritapimo, viekšniškių palankumo ir atvirumo paskatinto, vis dėlto būta. Su kolege Lina Būgiene, vakarais traukdamos gerai pažįstamu keliu per Palnosų kaimą Ventos ir Virvytės santakos link, pačios nepajusdavome, kaip imdavome balsiai svarstyti, ar tie žmonės jau malkas supjovė, ar kiti baigė daržus ravėti, namo sienas dažyti...

Ekspedicijos dalyviai ir geranoriški jų pagalbininkai

Ekspedicija Viekšniuose vyko kaip LLTI inicijuoto mokslinio projekto „Regioniniai folklorinės kultūros procesų tyrimai. Žemaitija“ dalis. Projekto rėmėja – Lietuvos kultūros ministerija. Ekspedicijoje dalyvavo dr. Bronė Stundžienė, dr. Rūta

Žarskienė, dr. Vilma Daugirdaitė, dr. Jurgita Ūsaitytė, dr. Lina Būgienė, dr. Austė Nakienė, Andžela Jakubynienė, Irena Žilienė, trumpam į Lietuvą iš JAV atvykusi studentė Vaiva Aglinskaitė, Vincas Gumuliauskas bei šiuos ekspedicijos įspūdžius ir rezultatus aptarti bandanti šių eilučių autorė. Trumpam prie mūsų buvo prisidėjusi ir vietinė moksleivė Živilė Babenskaitė, labai norėjusi pamatyti, kaip renkama tautosaka.

Viekšniai ir plačios jų apylinkės – dažnai įvairių sričių tyrinėtojų ir po Lietuvą keliauti mėgstančių entuziastų lankomas kraštas. Bet turbūt svarbiausia, kad kultūriniu krašto palikimu nuolat rūpinasi vietiniai, čia pat gyvenantys ir dirbantys žmonės. Deja, mes spėjome susipažinti tik su vienu kitu Viekšnių krašto šviesuoliu – vis tas laiko trūkumas ir noras kuo daugiau pateikėjų aplankyti... Esame nuoširdžiai dėkingi viekšniškei mokytojai Nijolei Kontukienei, kurios jaukius namus juokaudami net pavadinome ekspedicijos koordinaciniu centru. Ji mus lydėjo po Viekšnius, padėjo susigaudyti apylinkių keliuose ir takeliuose. Už pagalbą fiksuojant šiandieniniuose Viekšniuose skambantį liaudies muzikantų repertuarą dėkojame Arūnui Šarkiui. O kai susipažinome su kraštotyrininku ir bibliotekininku Bronislovu Keriu ir pamatėme šimtus kompiuterinių puslapių jo daugybę metų kruopščiai rengiamo ir nuolatos naujais duomenimis papildomo darbo „Viekšnių kraštas. Bibliografija ir žinios krašto istorijai“, galėjome tik tarti: Viekšnių krašto kultūrinio palikimo atvykėliams gelbėti nereikia – jis patikimose rankose[6].

Visi iš ekspedicijos parsivežti įrašai jau gali būti naudojami tyrimams[7]. Detalūs fonogramų aprašai padės kiekvienam besidominčiajam nesunkiai rasti reikiamą įrašą. Ateityje laukia nelengvas tautosakos rinkinių parengimo darbas. Ir, žinoma, kitų metų ekspedicija. Vėl Žemaitijoje.

Dar prieš ekspediciją, po spausdintus folkloro šaltinius besidairydama viekšniškių kūrybos, septintajame „Lietuvių liaudies dainyno“ tome užtikau Viekšniuose užrašytą dainą (Nr. 368) su tokiu iškalbingu posmu:

Vėikšnių miestelis –
Didis pragarelis,
Ten mūsų vargeliā,
Nepabaigti darbeliā.

Pagalvojau: ar netaps šitas posmas mums kokiu nors lemtingu leitmotyvu. Tapo. Bet tik paskutinė eilutė apie nepabaigtus darbelius...

[1] *Bronė Stundžienė*. Folkloro lauko tyrimai Žarėnų krašte. – Tautosakos darbai, [t.] XXX. Vilnius, 2005, p. 133. Apie būtinybę permąstyti šiuolaikinių folkloro lauko tyrimų strategijas autorė yra rašiusi ir kitame straipsnyje, žr. *Bronė Stundžienė*. Merkinės dainų istorija: vizija ir tikrovė. Tautosakos darbai, [t.] XIX (XXVI). Vilnius, 2003, p. 13–32.

[2] Minimi lauko tyrimai – 2004–2006 m. vykdyto Lietuvos valstybinio mokslo ir studijų fondo finansuoto tarpinstitucinio ir tarpdisciplininio mokslo tiriamojo projekto „Regioniniai tarmių ir folkloro tyrimai: Vakarų Lietuva“ dalis.

[3] Plačiau apie LLTI ekspediciją Žarėnų krašte iš šiuolaikinės sociokultūrinės folkloro tyrimų perspektyvos žr. *Bronė Stundžienė*. Folkloro lauko tyrimai Žarėnų krašte, p. 133–139.

[4] Žr. *Mykolas Biržiška*. Anuo metu Viekšniuose ir Šiauliuose: (Iš 1882–1901 m. atsiminimų, pasakojimų ir raštų). Kaunas, 1938. Ši gyvai ir įdomiai vaikystės atsiminimų ir gausių rašytinių šaltinių pagrindu M. Biržiškos parašyta knyga viekšniškių išties labai vertinama. Ja remiasi ir visi šiuolaikiniai Viekšnių krašto istorijos ir kultūros tyrinėtojai.

[5] A. Urbienės surinktą tautosaką žr. LTR 2489, 2490, 2494, 2496, 2497, 2514, 4634, 4635, 4721, 4722, 4723, 4881, 5000, 5029, 5106, 5195, 5500, 6001, 6342, 5294, 5461. Daug šios kraštotyrininkės darbų saugoma Viekšnių bibliotekoje.

[6] B. Kerys šiuo, galima sakyti, savo viso gyvenimo darbu geranoriškai ir nesavanaudiškai linkęs pasidalyti su visais – tiek pačiais viekšniškiais, tiek tokiais užbėgėliais, kaip mes. Vieną „Viekšnių krašto“ kompiuterinį egzempliorių jis padovanojo ir Lietuvių literatūros ir tautosakos institutui, taip sudarydamas mums išskirtines sąlygas gilintis į lankytų vietovių istoriją ir kultūrą.

[7] Pradžia jau yra. L. Būgienė šių metų LLTI tautosakininkų konferencijoje „Tautosakos teksto prasmė: lyginamasis aspektas“ skaitytame pranešime „Liaudies pasakojimo atlikimo motyvacija ir prasmė: lyginamasis aspektas“ rėmėsi kaip tik Viekšnių ekspedicijos medžiaga.

ISSN 1392–2831 Tautosakos darbai XXXII 2006

TALENTINGO DZŪKO DARBAI PAMARYJE

Lina Petrošienė

Profesorius Rimantas Sliužinskas 50-ąjį gimtadienį pasitiko kaitrią liepą – darbų įkarštyje ir kaip visada linksmas, greitas, kupinas idėjų. Kokie gi tie gyvenimo pusiaukelės darbai ir rūpesčiai?

Lietuvos valstybinėje konservatorijoje (dabar – Lietuvos muzikos ir teatro akademija) muzikos istorijos-folkloristikos studijose įgyti fundamentalūs muzikinio folkloro teorijos pagrindai, visą laiką tikrinami aktyvia liaudiško muzikavimo ir folklorinių ekspedicijų praktika, lietuvių etnomuzikologijos klasikės profesorės Jadvygos Čiurlionytės mintys ir idėjos įsikūnijo vieno iš paskutinių jos mokinių – prof. dr. Rimanto Sliužinsko darbuose. Diplominis darbas, parengtas vadovaujant J. Čiurlionytei, išaugo į 1991 m. Lietuvos valstybinėje konservatorijoje apgintą humanitarinių mokslų menotyros disertaciją „Anhemitonikos bruožai lietuvių liaudies dainų melodikoje“ (mokslinis vadovas prof. habil. dr. Juozas Antanavičius). Brandinta gerą dešimtmetį, vėliau ji išsirutuliojo į solidžią mokslinę monografiją „Anhemitonika lietuvių liaudies dainų melodikoje“ (2003).

Lietuvių muzikinės folkloristikos ištakos, mūsų etnomuzikologijos istorinė raida ir perspektyvos Europos etnomuzikologijos kontekste – nuolatinis Rimanto Sliužinsko mokslinio dėmesio objektas, aprašomas ir analizuojamas straipsniuose, publikuojamuose Lietuvos ir užsienio šalių mokslo leidiniuose. Specifinė tyrimų sritis – lietuviškoji etnomuzikologijos terminija, siekiant parodyti jos kūrimo bei

vartojimo „kelius ir klystkelius“, taip pat šiandienines tendencijas, lyginant su Vakarų šalių etnomuzikologų vartojamais terminais ir sąvokomis.

Rimantui Sliužinskui artima ir gerai pažįstama Lietuvos lenkų muzikinio folkloro problematika. Gimtajame dzūkų krašte, kur neretas moka ar bent supranta lenkų kalbą, skamba ir lenkiškos ar lietuviškos-lenkiškos dainos, nemaža bendrumo esama ir papročiuose. Šia tema profesorius yra paskelbęs pluoštą straipsnių įvairiuose mokslo žurnaluose. Netrukus pasirodys nauja jo monografija apie lietuvių ir lenkų dainų sąsajas.

Gausią, labai svarbią Klaipėdos universitetui ir visam Vakarų regionui profesoriaus darbų sritį – Mažosios Lietuvos muzikinio folkloro ir kultūrinio gyvenimo tyrimus – lėmė gyvenimo aplinkybės. 1981 m. iš Vilniaus atvykęs dirbti į tuometinių Lietuvos valstybinės konservatorijos Klaipėdos fakultetų (dabar Klaipėdos universiteto Menų fakultetas) Liaudies muzikos katedrą kartu su kolegomis čia kūrė folkloro studijų pagrindus, siekė suteikti joms savitumo, kurio sėmėsi iš Mažosios Lietuvos ir Klaipėdos krašto etnokultūrinio paveldo. Ši profesoriaus tyrimų kryptis tapo bene vyraujančia 1991 m. pradėjus dirbti Klaipėdos Humanitarinių mokslų fakulteto Baltų kalbotyros ir etnologijos katedroje, kurios lingvistinių ir etnologinių tyrimų ašis ir yra šio krašto kalba ir kultūra. Publikuota mokslinių straipsnių apie Mažosios Lietuvos liaudies dainų melodiką ir poetiką, jų sąveiką su liuteroniškosiomis giesmėmis, kitų Lietuvos etnografinių regionų liaudies dainomis. Rimantas Sliužinskas parašė daugybę straipsnių „Mažosios Lietuvos enciklopedijai“ apie žymius šio krašto žmones, tautosakos pateikėjus, muzikos instrumentus.

Ilgametė profesoriaus pedagoginio darbo patirtis leidžia gvildenti jaunimo etinių ir etninių vertybių raidą, problemas Lietuvoje ir užsienyje, etninės kultūros dalykų dėstymą šalies mokyklose, kvalifikuotų etnologijos mokytojų rengimo klausimus.

Interesų įvairovė, smalsumas ir darbštumas lėmė Rimanto Sliužinsko mokslinės tematikos posūkį, tiksliau – žingsnį, į platesnius ir gilesnius vandenis – etnomuzikologijos ir muzikinės antropologijos tarpdisciplinių ryšių paieškas, naujai artikuliuojant lyginamųjų tyrimų perspektyvas.

2004 m. Rimantas Sliužinskas buvo išrinktas prie UNESCO nuo 1970 m. veikiančios Tarptautinių folkloro festivalių organizacijos CIOFF (pranc. *Conseil International des Organisations de Festivals de Folklore et d'Arts Traditionnels*) Lietuvos nacionalinės asociacijos prezidentu bei Tarybos pirmininku. Greta garbingų pareigų jam kliuvo ir gana sunkus uždavinys: sugrąžinti Lietuvą į šios svarbios tarptautinės organizacijos tikrųjų narių gretas. Rimantui Sliužinskui reikėjo nemažai padirbėti rengiant būtinus dokumentus ir atstovaujant Lietuvos interesams Norvegijoje, Anglijoje vykusiuose CIOFF renginiuose. Rezultatas pasiektas: 2004 m. pabaigoje Lietuva vėl priimta į CIOFF. Į šios organizacijos tarptautinių festivalių kalendorių įtraukti Vilniuje rengiami festivaliai „Baltica“ ir „Griežynė“ bei klaipėdiškių organizuojamas „Parbėg laivelis“.

Aukšta profesoriaus Rimanto Sliužinsko dalykinė kvalifikacija, požiūris į etnokultūrą, geranoriškas naujų idėjų palaikymas neretą kolegą atveda pasitarti, prašyti recenzuoti atliktus mokslo tyrimus, parašytas knygas. Jis yra keleto prestižinių

Lietuvos žurnalų redaktorių kolegijų narys, atskirų tomų sudarytojas ir redaktorius. Daug žinių, laiko ir širdies šilumos profesorius atiduoda savo studentams, dėstydamas etnologijos, etnomuzikologijos dalykus, mokydamas dainuoti liaudies dainas, groti senaisiais muzikos instrumentais.

Be viso to, Rimantas Sliužinskas – puikus tėvas, vyras, sūnus ir kolega. Geros širdies, daininga ir darbštus dzūkas. Jo draugiškumas ir nuoširdus bendravimas – dovana mums visiems. Ilgiausių metų!

ISSN 1392–2831 Tautosakos darbai XXXII 2006

TAUTOSAKA ŠALIA SIELOVADOS IR POEZIJOS

Gražina Kadžytė

Taip galėtume įvardyti kunigo Antano Valantino (1916–2003) gyvenimo misiją, minėdami devyniasdešimtąsias jo gimimo metines. Žmogaus, kuris yra įrašytas į „Lietuvių literatūros enciklopediją“, minimas tarp aktyviausių XX amžiaus tautosakos rinkėjų, turtinusių Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto Tautosakos rankraštyną. Iš viso čia yra saugoma 115 kunigo Antano Valantino rankraščių, kuriuose randame 13 148 įvairaus žanro ir apimties lietuvių tautosakos tekstus.

Antanas Valantinas gimė Šeduvos parapijos Vėriškių kaime (dabar Radviliškio raj.) 1916 metais lapkričio 14 dieną, priešpaskutinis sūnus šešių vaikų šeimoje. Prie pat jų sodybos dažnai buvo randama akmeninių kirvukų, aptikti netgi keli dubenuotieji akmenys, kuriuose, pasak žmonių, „velniai taboką malė“. Tai, be abejo, kurstė vaikų vaizduotę, žadino domėjimąsi tėviškės praeitimi.

Vėriškių kaimo pradžios mokykla buvo įsikūrusi tėvo, Petro Valantino, nuomojamoje seklyčioje, taigi savi vaikai pereidavo prieangį ir jau būdavo mokykloje. Vėliau – Šeduvos progimnazija, kurią baigęs, kunigu tapti ketinąs jaunuolis pasirinko Panevėžio gimnaziją, nes joje buvo dėstoma lotynų kalba.

Su tautosakos rinkėjo darbu Antano Valantino susipažinta 1931 metais, besimokant Panevėžio gimnazijos V klasėje, kaip ir daugelio to meto gimnazistų, kuriuos sudomino Lietuvių tautosakos archyvui tada vadovavusio profesoriaus Jono Balio kvietimas darbuotis tautos dvasinio paveldo baruose. Nuo mokytojų kruopštumo priklausydavo, ar tie moksleivių darbeliai patekdavo į mokslo aruodus.

Antano Valantino sąsiuvinių ankstesnėse archyvo registracijos knygose neradome. Matyt, pačiam rinkėjui dvi pirmosios gimnazistiškos jaunystės vasaros buvo ne itin svarbus epizodas. Jis jau rašė eilėraščius, giriamas Lindės Dobilo, vertė Vergilijaus „Eneidos“ posmus, džiugindamas lotynų kalbos mokytojus. Vieni tyliau, kiti garsiau ėmė pranašauti jam kunigo poeto, katalikiškosios spaudos darbininko ateitį. Baigdamas Kauno kunigų seminariją, 1940 m. pavasarį, jaunasis poetas išleido pirmąjį eilėraščių rinkinėlį „Jaunystė uždarame sode“. Deja, tolesni metai nebuvo palankūs nei kūrybai, nei tautosakai, nei visuomeninei raiškai. Jaunas kunigas keliskart okupuotoje Lietuvoje, kurioje Bažnyčia, atskirta nuo valstybės, tampa atstumties ir paniekos objektu, keliauja iš parapijos į parapiją: Palėvenė, Biržai, Vabalninkas, Smilgiai, Kupreliškis, Miežiškiai, Palanga, Rietavas, Vadaktai.

Tiktai 1957-aisiais, pirmuosius metus besidarbuodamas Vadaktuose, kurie tapo jo likusio gyvenimo lemtimi, kunigas randa savo senuosius sąsiuvinius ir straipsnelio rajono laikraštyje paskatintas parašo laišką Lietuvių kalbos ir literatūros instituto tautosakininkams. Besikonsultuojant ir betvarkant užrašus, prabėga dar šiek tiek laiko, ir 1958 m. Tautosakos rankraštyno knygose įregistruojamas pirmasis kunigo Antano Valantino tautosakos rinkinys – 65 sąsiuviniai; juose užrašyti 495 dainų tekstai, tarp kurių visų pirma yra jo motinos, Agotos Mončiauskaitės-Valantinienės, 102 dainos.

„Iš savo tėtės nesu girdėjęs nė vienos dainos, nė vienos pasakos. Visos jo kalbos sukosi tik apie kasdieninius darbus. Mama buvo gryna tėtės priešingybė. Ji buvo gera dainininkė, giesmininkė, pasakotoja. Daug tautosakos esu iš jos užrašęs, bet ne viską: pradėjo sirguliuoti ir pasimirė. Dar mažas būdamas labai mėgau klausytis jos dainų, giesmių, pasakų. Todėl tik mamos nuopelnas yra, kad aš pamilau dainas, pasakas ir kt.“ – rašo jis autobiografijoje.

Pirmojo rinkinio pateikėjai daugiausia yra gimtojo Vėriškių kaimo žmonės – Veronika Šliurpaitė, Kliorienė (Petrienė), Marijona Griniutė, Digimienė, Sadauskienė, Panevėžio miesto senutės – gatvės šlavėja Strazdienė ir kitos, kurių nepasidrovėjo pakalbinti tuometinis gimnazistas. Mokslininkų patartas, daugelio jų vardus jis dar prisimena, tačiau kai kurios metrikos ir lieka ne visai tikslios. Tokie yra pirmieji 39 sąsiuviniai, apie 300 tekstų. 40–42 sąsiuviniai rodo, kad ir vėliau, darbuodamasis Palėvenės, Biržų, Smilgių, Kupreliškio, Palangos parapijose, jaunas kunigas nepraleisdavo pro ausis įdomesnių liaudies kūrybos apraiškų, jas bent probėgšmais fiksuodavo.

Sulaukęs tautosakininkų patarimų ir paskatinimo, Antanas Valantinas gerokai pasidarbuoja ir pačiuose Vadaktuose, palyginti per trumpą laiką užrašydamas apie 200 dainų tekstų iš puikių pateikėjų Onos Kliokmanienės, Antaninos Grigaitės ir kitų. Pirmasis sutvarkytas rinkinys Lietuvių tautosakos archyvui buvo išsiųstas 1958 metų gegužės 27 dieną.

Motinos dainų, pasakų, smulkiosios tautosakos, šmaikščių posakių randame ir paskesniuose Antano Valantino sudarytuose tautosakos rankraščiuose. Vėliau netgi galima nustatyti, kada motinos svečiuotasi Vadaktuose, o kada jo paties lankytasi tėviškėje, Vėriškių kaime, nes jis, stengdamasis laikytis archyvo darbuotojų nurodymų,

stropiai datuoja užrašus. Besišnekučiuodamas su motina, jis suskubdavo užsirašyti ir kitų namiškių – brolių Petro ir Augustino, brolienės Onos (Petrienės) – pasakytus šmaikščius posakius, patarles, kitokios tautosakos tekstus ar jų nuotrupas.

Pabendravęs su giminaičiais, kaimynais, netgi prašalaičiais autobusų stotyje, vėlgi čia pat pasižymėdavo arba namie iš atminties užrašydavo Šeduvos krašto tautosakos trupinių.

Gerai įvertinta pradžia paskatino tolesniam, kone trisdešimt metų truksiančiam tautosakos rinkimo darbui. Archyvo darbuotojai, be abejo, primena pasakojamosios bei smulkiosios tautosakos įdomybes, todėl Antano Valantino rinkiniuose atsiranda sakmių, padavimų, pasakų, ypač daug užrašyta patarlių, priežodžių, frazeologizmų, mįslių ir tikėjimų, burtų, prognozių, liaudies medicinos patarimų. Itin vaisingai darbuotasi 1959 (13 rinkinių, 1989 vnt.), 1960 (13 rinkinių, 1240 vnt.) ir 1969 metais (14 rinkinių, 2599 vnt.). Surinktas tikras Vadaktų, Šeduvos, Sidabravo, Naujamiesčio ir kitų kaimyninių parapijų tautosakos lobynas. Kai kuriuose tekstuose minimi netgi šio krašto vietovardžiai. Antai LTR 3177 rinkinyje pateikta A. Grigaitės padainuota daina apie Vadaktų bažnyčios kleboną, pasak daininingkės, sudėta ir giedota 1907–1916 m. čia klebonavusio kunigo P. Pauliuko garbei, LTR 3179 pateikėja A. Lapinskienė rekrūtų dainoje mini Rozalimo miestą ir pan.

Beje, įdomu tai, kad Antanas Valantinas, pastebėjęs kokius nors ankstesnius savo riktus, kituose rinkiniuose būtinai apie juos pranešdavo. Toks sąžiningumas tautosakos rinkimo darbe labai vertinamas ir leidžia visiškai pasitikėti korespondentu.

Vadaktai, maža šiaurės Aukštaitijos parapija, kuri anuomet buvo gūdus užkampis (prasti keliai, jokio susisiekimo, nėra elektros, bažnytėlė apgriuvusi), atskleidžia savo privalumus ir galimybes ją pamilusiajam. „Kadangi, čia gyvendamas, daugiau, kaip kitur, pasidarbavau tautos kultūrai, tai nesigailiu čia pakliuvęs“, – rašė Antanas Valantinas.

Vėliau, kunigui įsigijus rašomąją mašinėlę, rankraščiai perrašomi keliais egzemplioriais. Per XX amžiaus paskutinį dešimtmetį, vėl galėdamas viešai parodyti, spausdinti savo poetinę kūrybą ir tautosakos rinkėjo darbus, talkinamas sūnėno Jono Valantino, iš namų archyve saugotų tekstų ir likusių rankraščių kunigas savo lėšomis išleidžia ištisą vieno autoriaus bibliotekėlę, kurioje šalia poezijos, publicistikos yra ir keletas tautosakos knygelių – paties Antano Valantino iš rankraščių atrinkti dainų tekstai, pasakos, sakmės bei padavimai, patarlių rinkinys.

Sūnėnas Jonas, gyvenantis Vadaktuose, šiuo metu yra svarbiausias Antano Valantino – kunigo, poeto, tautosakos rinkėjo atminimo saugotojas. Jo namuose yra dėdės kunigo biblioteka, rankraščiai, nuotraukų archyvas ir kitas paveldas. Antanui Valantinui skirtas memorialinis kambarys yra ir senojoje Vadaktų klebonijoje, atminimo kampelis – Sidabravo seniūnijos muziejuje.

Taip pat pagarbiai jis prisimenamas ir tėviškėje, Vėriškių kaime, Valantinų sodyboje, kurią ženklina senas, daug kartų raštuose minėtas kryžius. Sodybą dabar saugo ir prižiūri kitas sūnėnas, Petras Valantinas, ir jo motina, kunigo brolienė Ona Valantinienė. Giminaičiai išsaugojo nemaža senų nuotraukų ir magnetofonus, į kuriuos Antanas Valantinas įrašė dalį savo pamokslų, giedojimus Vadaktų ir Še-

duvos bažnyčiose, taip pat kai kuriuos sutiktus geriausius liaudies dainininkus ir pasakotojus. Radviliškio viešosios bibliotekos pernai vasarą surengtos moksleivių ekspedicijos metu visą šį turtą brolienė ir sūnėnas maloniai padovanojo Lietuvių tautosakos ir literatūros institutui. Vienas, jau nebeveikiantis magnetofonas papildė Sidabravo muziejaus ekspoziciją, kitas, tikimės, pagelbės šifruojant ir prikeliant iš praeities Onos ir Felikso Kliokmanų, Salomėjos Griniutės ir keleto kitų tautosakos pateikėjų balsus, papildant kunigo Antano Valantino rinkinius atgijusiomis melodijomis, o Instituto tautosakos rankraštyno fonoteką – vertingais įrašais.

Sakei, o geras Viešpatie: „Prašyk ir gausi,
Maldauk, ir tavo maldos gaus dangaus palaimą...“
Bet kas gi man daryt, jei žodžio paprasčiausio
Nesugebu ištart, kaip mūsų žmonės kaime?

– tokiu ketureiliu pirmojoje poezijos knygoje „Jaunystė uždarame sode“ jaunas poetas pripažino liaudies kūrybos gelmę ir grožį, išsakė savo jaunatviškas pajautas, kurios vėliau, brandesniame amžiuje, nuvedė jį tikrai vaisingu tautos dvasinio paveldo išsaugojimo keliu.

ISSN 1392–2831 Tautosakos darbai XXXII 2006

LIETUVIŲ MOKSLO DRAUGIJAI – 100 METŲ

Adelė Seselskytė

Kitąmet balandžio 7 dieną sueis 100 metų, kai 1907-aisiais buvo įkurta Lietuvių mokslo draugija. Per visus savo gyvavimo trisdešimt trejus metus, dirbdama labai nepalankiomis, neretai ekstremaliomis sąlygomis, draugija atliko unikalią tautos misiją. Ji subūrė arti pusantro tūkstančio narių – šviesiausių to meto įvairiausių profesijų ir visuomeninės padėties žmonių, kurie darbavosi lietuvių mokslo, švietimo reikalui, siekė išsaugoti tautos praeities vertybes. Net sunkiais lenkmečio laikais, nepaisydama persekiojimų ir smurto akcijų, Lietuvių mokslo draugija pajėgė tapti Vilniaus ir jo krašto kultūros ir lietuvybės puoselėjimo židiniu.

Lietuvių mokslo draugijos vaidmuo Vilniaus kultūriniame gyvenime

Neklysdami galime teigti, kad vienas reikšmingiausių XX a. pradžios Vilniaus kultūrinio gyvenimo įvykių buvo Lietuvių mokslo draugijos įkūrimas. Panašios draugijos, vienu ar kitu aspektu tyrusios savo tautų kultūrą, kituose kraštuose tuo metu jau veikė (Vienos antropologų draugija, Rusijos geografų draugija Peterburge, Ukrainiečių Ševčenkos mokslo draugija Lvove bei Ukrainiečių mokslo draugija Kijeve ir kt.).

1905–1907 m. Rusijos revoliucijos išvakarėse lietuviams atgavus spaudą (1904) ir sulaukus kiek daugiau politinių laisvių, iškiliausi tautos vyrai sukrunta realizuoti „Lietuvių mokslo draugystės“, „etnografiškos draugystės“ steigimo idėją, skelbtą jau prieš dvidešimt metų J. Zauerveino, J. Basanavičiaus, J. Šliūpo prūsų lietuvių „Lietuviškoje ceitungoje“[1], paskui „Aušroje“, „Varpe“[2], Amerikoje leidžiamuose laikraščiuose. Tada ta idėja rado gyvą atgarsį tik Prūsijoje ir JAV, kur buvo įkurtos mokslo skleidimo ir apšvietos organizacijos: „Birutės“ („Birutos“, 1885) draugija Tilžėje, „Lietuvių mokslo draugystė“ Baltimorėje (įsteigta J. Šliūpo ir A. Greičiūno iniciatyva, leidusi „Apšvietos“ žurnalą, 1889–1899), „Tėvynės mylėtojų draugystė“ Amerikoje (1896). Panašų darbą dirbo ir prieš tai Vilniuje jau veikusios Vilniaus archeologijos komisija („Komisija archeologiczna Wileńska“, įkurta Eustachijaus Tiškevičiaus 1856), o Tilžėje – Lietuvių literatūros draugija („Littauische litterarische Gesselschaft“, 1879–1923), įkurta vokiečių mokslininkų M. Voelkels'o, E. Gizevijaus, A. Bezzenbergerio, A. Tomo. Tos draugijos domėjosi

praeities ir kalbos faktais, leido lietuviškas knygas, tačiau į lietuvių tautą, kalbą žiūrėjo daugiau kaip į įdomų, jau beišnykstantį senienos objektą, o lietuviams dabar reikėjo gyvos tautos, gyvos kalbos, gyvos kultūros. Pasak Antano Valaičio, „lietuvių tautos ideologai, savigarbos jausmo vedami, negalėjo sau leisti manyti, kad lietuvių tauta negalėtų atgimti. Tai buvo vienas iš svarbiausių akstinų, paskatinusių juos galvoti apie kūrimą gyvos lietuvių mokslo draugijos, kuri, tirdama mūsų tautos praeitį, sukurtų jos gražią ateitį“[3].

1905 m., po ketvirčio amžiaus tremties, slaptai perėjęs Jurbarko muitinės sieną, iš Bulgarijos į Vilnių atvyksta J. Basanavičius ir visam laikui jame apsigyvena[4]. Tų pačių metų „Vilniaus žiniose“, straipsnyje „Dar kartą apie įsteigimą mokslo draugijos“[5], J. Basanavičius išdėsto Lietuvių mokslo draugijos veiklos programą, kurią jau buvo skelbęs 1902 m. „Varpe“. Draugijos veiklos profilis iš esmės buvo humanitarinis. Tai lėmė ryškūs to meto ženklai: nacionaliniai judėjimai, moksle ir literatūroje vyravęs romantizmas, visoms tautoms kėlęs uždavinį tirti savo tautos ištakas, jų evoliuciją, kūrybą. Užsimota tyrinėti lietuvių kalbą, istoriją, tautosaką, etnografiją, rinkti įvairią archeologinę ir kalbinę medžiagą, folklorą, numizmatiką, aprašyti lietuvių apeigas, pilis, senovės iškasenas, rinkti dailės dalykus, knygas ir rankraščius apie Lietuvą. Dvejus metus Vilniuje vyko konkretūs Lietuvių mokslo draugijos steigimo darbai: sudaromas draugijos narių steigėjų komitetas (J. Basanavičius, kun. J. Ambraziejus, G. Landsbergis, inž. J. Mašiotas, J. Bagdanavičius, St. Matulaitis, P. Vileišis, J. Vileišis, M. Dovoina-Silvestravičius, A. Smetona, P. Matulionis), šaukiami susirinkimai, pasinaudojant Vienos antropologų draugijos, Rusijos geografų draugijos patirtimi, rengiami draugijos įstatai ir kt. 1907 m. balandžio 7 d. (senuoju stiliumi kovo 25 d.) Vilniuje įvyko steigiamasis Lietuvių mokslo draugijos susirinkimas, kuriame iš viso dalyvavo 86 įvairių profesijų žmonės: gydytojai, juristai, rašytojai, mokslininkai, kunigai, visuomenės veikėjai, iš jų – 63 nariai. Tie, kurie negalėjo atvykti (J. Jablonskis, A. Voldemaras, K. Būga, G. Petkevičaitė, P. Kriaučiūnas, dr. K. Grinius, prof. V. Staniškis, dr. D. Bukantas, dr. J. Alekna, M. Šikšnys, J. Šaulys), raštu pageidavo jais tapti[6]. Susirinkimas vyko pakiliai. Pradėdamas jį, J. Basanavičius savo kalboje nušvietė lietuvių tautos kultūros praeitį, jos padėtį, mokslo draugijos kūrimo priešistorę, tikslus, supažindino su draugijos įstatais, kurie patyrė tikrus kančios kelius, kol pagaliau buvo patvirtinti caro valdžios ir išleisti atskira knygele lietuvių kalba[7]. Vėliau jie išleidžiami rusų[8] ir vokiečių[9] kalbomis. Įstatuose buvo skelbiama, kad Lietuvių mokslo draugija „rūpinsis ištardyti lietuvių tautą ir jos kraštą“. Tokiu būdu jos veikla turėtų būti plėtojama lietuvių gyvenamose etninėse žemėse, nepriklausomai nuo valstybės sienų. Draugijos svarbiausi uždaviniai buvo šie: 1) patraukti prie mokslo darbo lietuvių inteligentiją ir užmegzti ryšius su kitų tautų mokslininkais, 2) įsteigti Draugijos knygyną, muziejų, archyvą, 3) įsteigti Draugijos leidinį, 4) pasirūpinti lėšomis Draugijos įstaigoms tvarkyti ir Tautos Namams įsigyti, 5) rinkti įvairiausią lituanistinę medžiagą[10]. Įkurtas Lietuvių mokslo draugijos komitetas, kurio nariais buvo išrinkti J. Basanavičius (pirmininkas), P. Matulionis (vicepirmininkas), P. Matulaitis (vicepirmininkas), A. Smetona (knygininkas), J. Vileišis (sekretorius), A. Vileišis (iždininkas), J. Bagdanavičius, J. Tumas ir P. Vileišis.

1907 m. rugpjūčio 18–19 d. buvo sušauktas pirmasis visuotinis Lietuvių mokslo draugijos susirinkimas. Priimami dar 47 nauji nariai. Garbės nariais išrinkti Karaliaučiaus universiteto prof. A. Bezzenbergeris, Rusijos mokslų akademijos akademikai A. Šachmatovas, F. Fortunatovas, narys korespondentas prof. J. Baudouinas de Courtenay, Leipcigo universiteto prof. A. Leskienas, prof. K. Jaunius. Nariais korespondentais išrinkti M. Davainis-Silvestraitis, dvarininkas T. Daugirdas, literatas A. Vilčinskis, olandas dr. R. van der Meulenas iš Roterdamo. Nariais bendradarbiais išrinkti literatas V. Kalvaitis, architektas A. Šutinas, M. Slančiauskas.

Susirinkime perskaityti J. Basanavičiaus („Žalvario kultūra Lietuvoje“), E. Volterio („Iš kunigo Mykolo Daukšos gyvenimo“), A. Voldemaro („Apie Lietuvos istoriografijos užduotį“) pranešimai.

Draugijos visuotiniai susirinkimai (suvažiavimai) buvo kviečiami kasmet, vieną kartą, vasarą. Jie vyko Vilniuje. Ilgainiui, susitaupę pinigų, į juos atvykdavo ir sodžių šviesuomenė, valstiečiai. Pranešimų temų būta įvairiausių, bet daugiausia kalbėta apie lietuvių istorijos, kalbos, liaudies muzikos, archeologijos, papročių teisės dalykus, taip pat pedagogikos, psichologijos, geografijos, fotografijos, Lietuvos žemėlapio parengimo, floros tyrimo ir kt. problemas. Juos skaitė įžymūs to laiko žmonės, savo sričių specialistai (J. Basanavičius, E. Volteris, K. Būga, J. Jablonskis, A. Voldemaras, A. Sabaliauskas, A. Janulaitis, M. Biržiška, M. Gustaitis, J. Yčas ir kt.). Net 1917 m., merdint karo nualintam kraštui ir draugijos veiklai, įvyksta jos 10-ties metų sukakčiai paminėti skirtas I suvažiavimas, kėlęs vėlgi lietuvių kultūros istorijos, filosofijos, liaudies muzikos, Lietuvos ūkio atstatymo problemas. Pajėgiama dar ir 1918 m. sukviesti II narių susirinkimą, kuriame svarstomi universiteto, aukštųjų kursų steigimo klausimai. Sudaroma aukštųjų kursų steigimo komisija, vadovaujama V. Čepinskio ir A. Janulaičio.

Lietuvių mokslo draugijos darbo sąlygos nuo pat jos įsikūrimo buvo sunkios. Ji dirbo visuomeniniais pagrindais, lėšas sudarė tik nario mokesčiai ir aukos, neturėjo nuolatinių patalpų. Draugija iki 1918 m. keturis kartus kraustėsi iš vienų namų į kitus. Kraustymosi metu dingo daug svarbių (L. Ivinskio, M. Valančiaus, S. Daukanto ir kt.) rankraščių, o dalis rūsiuose buvusios vertingos lituanistinės medžiagos dėl netinkamo saugojimo sudūlėjo. Nariai dirbo ir gyveno įvairiausiose vietose ir todėl negalėjo dažnai susirinkti.

Draugijos darbas caro valdžios pareigūnų buvo visaip sekamas ir ribojamas. Vieša, išplėtota jos veikla buvo draudžiama (suvažiavimai turėjo vadintis tik susirinkimais, juose galėjo dalyvauti vien draugijos nariai). Nuo 1908 m. posėdžių protokolai jau privalėjo būti rašomi rusų kalba. Rengdama Vilniuje viešas paskaitas, draugijos vadovybė turėjo visaip laviruoti, kad jos įvyktų, nes Vilniaus gubernatorius A. Liubimovas nuolat ir įkyriai kontroliuodavo. Reikalauta iš anksto pateikti referatų temas, nurodyti, kokia kalba jie bus skaitomi, kur ir kelintą valandą vyks susirinkimas. Buvo trukdoma gauti užsienyje išeinančius lietuviškus spaudinius, susirinkti į draugijos posėdžius ar susirinkimus užsienio mokslininkams. Kasmet reikėdavo pateikti jos komiteto narių, nurodant jų užsiėmimą, gyvenamąją vietą, sąrašus[11]. Tačiau draugija įtemptai dirbo, stengėsi įgyvendinti savo užsibrėžtus tikslus.

Dar 1907 m. buvo įsteigta draugijos biblioteka. Ji labai greitai augo. Tūkstančius ir šimtus knygų jai padovanojo J. Basanavičius (400 knygų), E. Volteris (apie 900), J. Tumas (apie 700 veikalų), M. Davainis-Silvestraitis, Vilniaus lietuvių būrelio, Tilžės „Birutės“, Vilniaus mokslo apygardos kuratoriai, Užsienio lietuvių jaunuomenės sandoros draugijos, rašytojai, visuomenės veikėjai, mokslininkai, kiti pavieniai asmenys. Dr. F. Kaunackis padovanojo visą S. Daukanto biblioteką. Nuo 1909 m. prie bibliotekos pradėjo veikti skaitykla, kuria galėjo naudotis ne tik draugijos nariai, bet ir kiti mokslo žmonės, Vilniaus visuomenė.

Kiek lėtesniais tempais kaupiamas draugijos archyvas, įsteigtas 1908 m. Jam pradžią taip pat davė Tilžės „Birutės“ draugija, paaukojusi įvairių laikų rankraščių. J. Basanavičius archyvui atidavė visus savo ir kitų rašytojų (M. Valančiaus, A. Baranausko, L. Ivinskio, A. Juškos, J. Zauerveino) rankraščius, laikraščius, įvairius dokumentus, savo surinktus tautosakos (pasakų, dainų, padavimų ir patarlių) rinkinius. Ypač brangią medžiagą archyvui perdavė F. Kaunackis – visus S. Daukanto rankraščius ir visą jo surinktą folklorą[12]. Taip archyve netrukus buvo sukaupta lietuvių ir nelietuvių rašytojų bei veikėjų rankraščiai ir dokumentai, daug tūkstančių lietuvių liaudies kūrinių ir beveik visi lietuviški laikraščiai, ėję ar einą Mažojoje Lietuvoje, Amerikoje ir Didžiojoje Lietuvoje.

1907 m. prie Lietuvių mokslo draugijos pradėjo veikti muziejus, kurio pagrindą taip pat sudarė pavienių jos narių (J. Basanavičiaus, P. Vileišio, G. Petkevičaitės, J. Tumo, E. Volterio, P. Jurskio, K. Griniaus, T. Žilinsko ir kt.) dovanotos senų pinigų, fotografijų, įvairių archeologinių, etnografinių daiktų kolekcijos. Muziejuje buvo antropologijos, archeologijos, etnografijos, numizmatikos skyriai.

Ypač svarbų vaidmenį draugijos veikloje suvaidino dar 1907 m. J. Basanavičiaus rūpesčiu pradėta leisti „Lietuvių tauta“, vėliau tapusi draugijos leidiniu ir ėjusi iki 1936 m. „Lietuvių tautoje“ buvo spausdinami tyrinėjimai, pranešimai, skaityti suvažiavimuose ar valdybos posėdžiuose. Ypač daug darbų čia iš mitologijos, tautosakos ir etnografijos, lingvistikos ir literatūros istorijos paskelbė J. Basanavičius, A. Sabaliauskas, K. Būga, J. Jablonskis, M. Biržiška, E. Volteris, M. Gustaitis ir kt. Ne visi draugijos narių parašyti darbai turėjo vienodą išliekamąją vertę. Jų mokslinį lygį lėmė dažno autoriaus mąstysenoje vyravusios romantizmo apraiškos, objektyvumo ir argumentacijos stoka. „Lietuvių tautoje“ nuolat skelbiama surinkta lituanistinė medžiaga, informuojama apie draugijos veiklą, kreipiamasi į plačiąją visuomenę, raginant išsaugoti spausdintą ir rašytą bei gyvą lietuvišką žodį. Į visa tai visuomenė gyvai reagavo, padėdama komplektuoti jos archyvą, muziejų, biblioteką.

Lietuvių mokslo draugija stengėsi suartėti su kitų tautų mokslininkais, analogiškomis draugijomis ir mokslo įstaigomis, dalintis darbo patirtimi, keistis literatūra. Buvo užmegzti ryšiai su 16 įvairių mokslo įstaigų – rusų, čekų, bulgarų, ukrainiečių, latvių, estų, vokiečių (Vilniuje, Peterburge, Maskvoje, Revelyje, Dorpate, Prahoje, Vienoje, Sofijoje). Ypač glaudūs ryšiai buvo su Rusijos mokslų akademija, Archeologijos komisija Vilniuje, „Birutės“ draugija Tilžėje, lenkų Mokslo bičiulių draugija Vilniuje ir kt.

Be pirmajame Lietuvių mokslo draugijos susirinkime išrinktų kitataučių narių, vėlesniuose susirinkimuose garbės nariais ar nariais dar išrinkti ukrainietis M. Gruševskis, lenkas A. Prochaska, latvis prof. J. Endzelynas, Helsinkio universiteto doc. A. Niemis, M. Römeris, doc. E. Volteris, čekas prof. A. Sřba ir kt. Kitų tautų mokslininkai visokiais būdais rėmė Lietuvių mokslo draugiją, konkrečiais moksliniais darbais, straipsniais, pranešimais iš lietuvių istorijos, literatūros, ypač tautosakos tyrinėjimo ir jos rinkimo srities, esmingai pasidarbavo lituanistikai, išvedė ją į platųjį pasaulį.

Lietuvių mokslo draugijos darbas buvo diferencijuotas. Prie draugijos komiteto įsteigtos atskirų mokslo sričių (etnografijos, medicinos, farmacijos ir veterinarijos, teisės, pedagogikos, filosofijos, psichologijos, statistikos ir ekonomikos) sekcijos. Be to, sudarytos komisijos, kurios rūpinosi Lietuvos žemėlapio, enciklopedijos medžiagos parengimu, Draugijos namų įsigijimo reikalais.

Aktyviausiai iš visų sekcijų dirbo Filologų bei liaudies dainų tyrinėjimo sekcija. Pradėta intensyviai ir organizuotai rinkti lietuvių tautosaką, užrašinėjamos dainos ir jų melodijos bei kiti folkloro žanrai. 1910 m. išleidžiama „Trumpa folkloro dalykams rinkti programa“[13]. Skirtos nors ir nedidelės lėšos geriausiems rinkėjams premijuoti. Apie tautosakos rinkimą nuolat buvo kalbama draugijos susirinkimuose, atsišaukimuose, spaudoje. 1909 m. buvo sudaryta Dainų komisija. Dainas užrašinėjo žymūs žmonės – kun. A. Sabaliauskas, K. Būga, J. Šlapelis, M. Grigonis ir kt. Pradedama jas užrašyti su melodijomis. Entuziastingai čia dirba jaunas muzikas St. Šimkus, surinkęs apie 1000 dainų melodijų (iš jų 200 su žodžiais), jas harmonizavęs, rengęs chorams. 1912 m. jis išleidžia 30 dainų rinkinėlį „Dainų dainelės“, skirtą mokykloms. Vilniaus seminarijos dainavimo mokytojas ir katedros choro vadovas Teodoras Brazys paskelbia tyrinėjimą „Die Sinweisen der litauischen Dainos“ (1918), „Lietuvių liaudies daina vestuvėse“[14]. Dainas kartu su kunigu A. Sabaliausku renka ir suomių prof. Aukusti Robertas Niemis. Jos paskelbiamos 1912 m. „Suomių mokslų akademijos darbų“ B serijoje, VI t., pavadinimu „Lietuvių dainos ir giesmės Šiaur-rytinėje Lietuvoje“. 1910–1912 m. A. R. Niemis surinko 2000 lietuvių liaudies dainų (Radviliškyje, Valkininkuose ir Marcinkonyse). Suomių mokslo draugijai jis įrašė 73 volelius melodijų (iš viso 333 vienetus)[15]. Pirmą kartą lietuvių liaudies dainų rinkimo istorijoje komisijos narys Eduardas Volteris dainų melodijas užrašė fonografu[16]. Draugijos archyve susiformavo atskiras tautosakos skyrius, į kurį, be to meto tautosakos kūrinių užrašymų, pateko ir seni, vertingi tautosakos rankraščiai, buvę iki tol atskirų mokslininkų ar tautosakos rinkėjų asmeniniuose archyvuose. Tautosakos skyrius pasipildė tokiais senais rinkiniais, kaip K. Miežinio 1848 m. užrašytos dainos, K. Simanavičiaus, A. Nito ir L. Nitaitės 1854–1856 m. surinkta tautosaka, V. Ordovskio 1856 m. surašytos oracijos, taip pat plačiai žinomų XIX a. lietuvių rašytojų ir kultūros veikėjų tautosakos užrašymais, įdomiais ir vertingais ne tik tautosakos mokslo specialistams, bet ir literatūros tyrinėtojams[17]. Tuo būdu į skyrių pamažu plaukė ir ta tautosaka, kuri buvo užrašyta iki draugijos įkūrimo. Formavosi lietuvių tautosakos rankraštynas. Iki Pirmojo pasaulinio karo jis jau turėjo 45 000 tautosakos kūrinių užrašymų. Ypač daug lietuvių liaudies kūrybos surinko ir

perdavė draugijai žymūs lietuvių tautosakos rinkėjai M. Slančiauskas, V. Basanavičius, M. Untulis, J. Aidulis, J. Jurga ir kt. Tautosaka nuolat buvo skelbiama draugijos leidinyje „Lietuvių tauta“. Jame pasirodė S. Daukanto „Pasakos masių“, užrašytos prieš šimtą metų (1835) pajūrio Žemaičiuose, Mato Slančiausko surinktos vestuvinės dainos, Latakiškių sodžiaus dzūkų dainos, J. Basanavičiaus stambi publikacija „Lietuvių raudos“, dr. R. van der Meuleno disertacija „Gamtos palyginimai lietuvių dainose ir raudose“, išleista prieš tai Leidene[18], ir kt.

Tautosaka domėjosi, visaip ją propagavo ne tik moksliniai leidiniai, bet ir dienraščiai, kad ir kokios pakraipos jie būtų – kairieji ar dešinieji. „Lietuvos žinių“ priede „Aušrinėje“ skelbiamos patarlės, priežodžiai. Nuo 1910 m. „Aušrinės“ priedas „Vasaros darbai“ jau pateikia stambius pluoštus įvairiausių liaudies kūrybos dalykų: pasakų, piemenų eilelių, lopšinių, greitakalbių, taip pat prietarų, tikėjimų, senovės papročių pavyzdžių. 1911 m. žurnalas „Draugija“ (Kaunas), leidžiantis savo jaunimo laikraštį „Ateitis“, taip pat įsteigia priedą, pavadintą „Mūsų tautinės tvėrybos žiedai“, publikuojančiame nemažai tautosakos. Vilniaus „Žiburio“, „Tėvynės“ kalendoriuose spausdinamos dainos, išleidžiama jų atskirais rinkinėliais.

Lietuvių mokslo draugija, kiek sąlygos leido, rūpinosi ir švietimo reikalais, lietuvių kalbos rašybos dalykais, vadovėlių rengimu. J. Jablonskio, M. Biržiškos pastangomis buvo išleista lietuvių kalbos, literatūros ir tautosakos vadovėlių. Dideli ginčai spaudoje kilo dėl Kalbininkų komisijos (jos branduolį sudarė J. Jablonskis, K. Būga, J. Šlapelis, J. Balčikonis) 1912 m. išleistos Rygiškių Jono knygelės „Lietuvių kalbos rašybos dalykai“. Laikraštininkai ir ypač A. Dambrauskas nenorėjo pripažinti J. Jablonskio lietuvių kalbos siūlymų. Rašybos suvienodinimą jie suvokė kaip kalbos skurdinimą. Nepaisydama tų visų prieštaravimų, Lietuvių mokslo draugija suprato, kad būtina pradėti norminti lietuvių kalbą, remiantis kalbos mokslo argumentais.

Telkdama lietuvių inteligentų jėgas, draugija stengėsi organizuoti reikšmingesnių istorinių ir kultūrinių datų minėjimus. 1913 m. buvo pradėta ruoštis paminėti lietuvių spaudos atgavimo dešimtmetį. 1914 m. birželio 24 d. suorganizuota pirmoji lietuvių spaudos paroda, kurią atidarydamas P. Vileišis plačiai nušvietė lietuvių spaudos istoriją. Parodoje buvo pateikta apie 2500 spaudinių, išėjusių ne tik po 1904 m., bet ir spaudos draudimo laikais. Net sunkiais vokiečių okupacijos metais 1916 m. draugija, ilgai svarsčiusi, nusprendžia dalyvauti vokiečių organizuojamose etnografinėse parodose, turėdama tikslą populiarinti lietuvių kultūrą, įsigyti kuo daugiau bičiulių. Buvo stengiamasi deramai paminėti S. Daukanto 50-ties metų mirties sukaktį, K. Donelaičio 200-ąsias gimimo metines. Draugija rūpinosi istorinių paminklų apsauga. Turėdama menkas galimybes (ypač dėl lėšų stokos), ir čia ji atliko tam tikrą savo misiją. Remiama Rusijos mokslų akademijos, Rusų archeologų draugijos, ji 1912 m. neleido ardyti Gedimino pilies kalno ir įrengti ten vandens rezervuarą.

Draugijos veikla buvo organiškai susijusi su Vilniumi ir jo kraštu, tačiau jos gijos driekėsi po visą Lietuvą ir už jos ribų. Draugijos veikla buvo demokratiška, dinamiška. Joje vyko gyvos diskusijos, reiškėsi prieštaringiausios nuomonės. Kasmet vykstančius draugijos susirinkimus J. Jurginis yra pavadinęs „pirmosiomis mokslo mylėtojų konferencijomis, skatinusiomis kraštotyrą, įvairių visuomenės ir gamtos

mokslų sričių tyrinėjimus“[19], o A. Valaitis – „tautos parlamentu“, kur būdavo aptariama visai tautai bendri reikalai“[20].

Lietuvių mokslo draugija jau iki 1918 m. sukaupė didelius lituanistinius lobius, kuriais galėjo naudotis to meto visuomenė ir kuriuos išsaugojo ateinančioms kartoms. Savo veikla ji dėjo pamatus lietuvių tautinei mokyklai, Lietuvos aukštosioms mokykloms įsikurti.

Draugija konsolidavo visą krašto inteligentiją, švietė tautą, gaivino jos dvasią, dėjo plytą prie plytos Lietuvos valstybingumo rūmui. Draugijos nariai 1917–1918 m. svarbių istorinių lūžių laiku ryžtingai atsistojo prie politinio Lietuvos gyvenimo vairo. 18 draugijos narių (iš 20 pasirašiusiųjų) 1918 m. vasario 16 d. tapo Lietuvos Nepriklausomybės akto signatarais. Pirmasis po aktu pasirašė Lietuvių mokslo draugijos įkūrėjas, jos pirmininkas ir siela dr. Jonas Basanavičius.

Lietuvių mokslo draugija tarpukariu

1918 m. Lietuva atkūrė savo valstybingumą, tapo nepriklausoma. Tačiau virš Vilniaus žemės kaupėsi juodi debesys, nieko gero jai nežadėdami. 1919 m. balandžio viduryje Lenkijos kariuomenė užėmė Vilnių. „Lenkijos okupuoto Vilniaus krašto politinis, ekonominis ir kultūrinis gyvenimas dvidešimčiai metų tapo išskirtas iš vieningo lietuvių tautos vystymosi. Socialinė ir moralinė priespauda buvo jaučiama visose gyvenimo srityse. Lenkijos valdantieji sluoksniai visomis priemonėmis siekė krašte kuo intensyviau prievarta asimiliuoti lietuvių ir kitų nelenkų tautybių gyventojus. Tam tikslui okupacinė valdžia plačiai naudojosi administraciniu aparatu, bažnyčia ir visa švietimo politika“[21]. Kūrybingai ir intensyviai dirbti tokioje visuotinės lietuvių gyvenimo priespaudos terpėje Lietuvių mokslo draugijai darėsi vis sunkiau ir sudėtingiau. Per karus ji neteko sukaupto ir suaukoto turto. Jos pirmininkas Jonas Basanavičius prarado asmenines santaupas, sveikatą ir visas viltis Tautos namams įsigyti ir normaliai draugijos veiklai atgaivinti. 1917 m. persikrausčiusi į Aušros Vartų g. Nr. 21 pastatą, kuris priklausė pravoslavų Nikalojaus soborui, draugija 1920 m. turėjo iš ten išsikelti. Lenkams okupavus Vilnių, šis namas vėl atiteko stačiatikių popams, kurie jį išnuomojo Lenkijos pirkliui, pareikalavusiam iš ten draugijai tuoj išsinešdinti. Ji prisiglaudė Andriaus Domaševičiaus bute (Gimnazijos 4) ir tik 1932 m. persikėlė į buvusius inž. Petro Vileišio namus, priklausiusius „Ryto“ švietimo draugijai (Antakalnio 6). Kraustymasis kainavo piniginių išlaidų, moralinės įtampos, buvo pavogta ir vertingų daiktų. Visos tos priežastys silpnino draugijos įtaką lietuvių kultūros plėtrai. Tačiau pradėtus darbus ji stengėsi įgyvendinti. 1918 m. visuotiniame susirinkime numatyti steigti aukštieji kursai buvo įkurti 1919 m. Aukštojo mokslo kursuose (vadovas J. Basanavičius) buvo 117 klausytojų, dėstė 11 dėstytojų. Buvo perskaityta apie 100 paskaitų iš matematikos, filosofijos, psichologijos, istorijos, literatūros, biologijos ir kt. mokslo sričių. Lenkams okupavus Vilnių, kursai dar veikė apie dvejus metus. Klausytojų skaičius didėjo, tačiau 1921 m. lenkų okupacinė valdžia kursų veiklą nutraukė[22].

Mėginta Lietuvių mokslo draugijos veiklą gaivinti Laisvojoj Lietuvoj. Dar lenkų kariuomenei įžengiant į Vilnių didelis būrys aktyviausių jos narių pasitraukė į Kauną. Ten jie 1920 m. sausio 3 d. sušaukė steigiamąjį Lietuvių mokslo draugijos Kauno skyriaus susirinkimą, kuriame dalyvavo 90 narių. Įsteigtos sekcijos (Tėvynės pažinimo, Liaudies meno, Karo, Archeologijos), išrinktas komitetas (Augustinas Janulaitis, Vladislovas Nagevičius, Zigmas Žemaitis, Pranas Mašiotas, J. Vabalas-Gudaitis). Artimiausi LMD Kauno skyriaus uždaviniai buvo įkurti Lietuvių mokslo ir Meno akademijas[23]. Tai nebuvo realizuota, tačiau LMD Kauno skyriaus narių pastangomis 1920 m. sausio 27 d. Kaune pradėjo veikti Aukštieji kursai, turėję humanitarinį, juridinį, matematikos-fizikos, medicinos, technikos skyrius. Aktyviausieji LMD Kauno skyriaus nariai ir steigėjai nuėjo ten dėstyti ir dirbti mokslinį darbą. Kadangi kursai nebuvo valstybinė įstaiga, todėl jiems reikėjo organizacijos, kuri juos materialiai remtų ir tvarkytų visus organizacinius reikalus. Lietuvių mokslo draugija to daryti negalėjo, nes jos centras liko okupuotame Vilniuje. Todėl buvo įkurta Aukštųjų mokslų draugija (pirmininkas Povilas Matulionis). 1922 m. Aukštųjų kursų pamatu pradėjo veikti valstybinė aukštoji mokykla – Lietuvos universitetas (nuo 1930 m. Vytauto Didžiojo universitetas), kuriame susitelkė pagrindinės mokslininkų gretos. Tai lėmė, kad Aukštųjų mokslų draugija ir LMD Kauno skyrius 1922 m. nustojo veikę[24].

Lietuvių mokslo draugija, likusi Vilniaus krašte, pergyveno sunkiausią krizę. Tačiau J. Basanavičius ir kiti Vilniaus lietuviai iš čia nepasitraukė. Okupacinė valdžia draugijos veiklą visaip trikdė, persekiojo jos narius. Jie buvo areštuojami, jų namuose daromos kratos. Komiteto nariai Mykolas Biržiška, Pranas Augustaitis, Jonas Augevičius kartu su kitais lietuvių inteligentais buvo suimti, slaptai atgabenti prie demarkacinės linijos ir priversti ją pereiti. Į nuolatinius J. Basanavičiaus protestus nebuvo reaguojama. Bijodami susidorojimo, nemaža lietuvių inteligentų patys pasitraukė į Kauną. Iš 9 komiteto narių liko tik 4. Nuolat buvo užpuldinėjamos draugijos patalpos, nuplėšiama iškaba. 1920 m. ir 1923 m. valdžios potvarkiais susirinkimams surengti reikėjo specialaus leidimo, juose privalėjo dalyvauti policininkas ir saugumo agentas. Buvo griežtai cenzūruojama spauda, teatrai, koncertinė veikla, viešos paskaitos. Nepaklūstantieji draudimams buvo baudžiami piniginėmis bausmėmis arba kalėjimu. Padarytos pataisos ir draugijos įstatuose. Jos veiklos ribos – Lenkijos respublika. Ypač sunki tapo draugijos materialinė būklė. Gyvendami už demarkacinės sienos, nariai nebegalėjo mokėti įnašų. Skriaudė draugiją ir savi, ne tik okupantai. Ji neteko pajamų ir už išleistus vadovėlius. Juos platinusi „Švyturio“ bendrovė, Kaune vadovėlius pardavusi, leido kitus dar LMD parengtus rankraščius, už tai draugijai nieko nekompensuodama, net nebepaminėdama jos vardo. Sutriko jos metraščio „Lietuvių tauta“ leidimas. Nuolat trūko mokslinių straipsnių. J. Basanavičius rašė daug, tačiau kasmet nebepajėgė metraščio išleisti. 1935 m. „Lietuvių tautos“ leidimas nutrūko.

Vilniuje ypač buvo persekiojama periodinė spauda, redaktoriams keliamos bylos. 1925–1928 m. uždaryti 25 lietuvių laikraščiai. Draugija neteko tribūnos, kur galėjo garsintis. 1922 m. gruodžio 26 d. įvykusiame visuotiniame susirinkime buvo

pranešta, kad nario mokestį tesumokėjo 56 nariai, kad archyvas ir muziejus nebegavo nė vieno naujo rankraščio ar daikto. Tada pranešimus susirinkime dar skaitė kun. Petras Kraujalis („Apie Trakų pilį ir jos likimą“), kun. Jonas Skruodys („Iš rašto istorijos“), kun. Vincas Zajančkauskas („Apie poetą Maironį“), J. Basanavičius („Ką žino lietuvių dainos iš Lietuvos ir kitų kraštų geografijos ir etnografijos“), Tadas Vrublevskis (Wróblewski) („Apie senojo Vilniaus topografiją“). Tolesniais metais visuotiniuose susirinkimuose daugiausia buvo svarstomi organizaciniai klausimai, komiteto posėdžiai vyko nereguliariai.

1927 m. Lietuvių mokslo draugiją ištiko skaudus smūgis. Vasario 16 d., minint Lietuvos nepriklausomybės 9-ąsias metines, mirė dr. Jonas Basanavičius. Pagerbus velionio atminimą, minėjimas buvo nutrauktas. Salėje dalyvavę komiteto nariai dr. Danielius Alseika, Marcelinas Šikšnys, kun. Petras Kraujalis bei kandidatai kun. Antanas Viskantas, Povilas Karazija, Kostantinas Stašys sukvietė nepaprastąjį LMD posėdį. Per Rygą visoms pasaulio lietuvių organizacijoms ir įstaigoms buvo pranešta apie jai dvidešimt metų vadovavusio Jono Basanavičiaus mirtį. Pirmininko pareigos pavestos D. Alseikai. Knygynui, muziejui ir draugijos fondams saugoti ir tvarkyti paskirti Antanas Valaitis ir Alfonsas Bielinis[25].

Po J. Basanavičiaus mirties prasidėjo naujas Lietuvių mokslo draugijos etapas. 1927 m. Komitetas reorganizuotas į Valdybą. Dabar svarbiausias jos uždavinys buvo sutvarkyti dūlėjančias knygas, sudrėkusius rankraščius, kitą turtą. To darbo ir buvo sparčiai imtasi. Iš A. Valaičio 1929–1930 m. pateiktų duomenų matyti, kad draugija pradėjo gauti laikraščių, žurnalų iš Nepriklausomos Lietuvos. 1929 m. jų buvo 2504 komplektai. Turtingas buvo afišų ir atsišaukimų skyrius (2106 dalykai). Folkloro rinkiniuose buvo saugoma daugiau kaip 20 tūkst. liaudies kūrinių, burtų, užkeikimų. 1931 m. LMD bibliotekoje jau buvo 30 tūkst. sukatalogintų tomų. Vilniaus visuomenė (ypač studentai ir moksleiviai) jau galėjo naudotis skaitykla. Joje 1929–1931 m. apsilankė per 5 tūkst. žmonių. 1929 m. atidarytas knygynas, leidęs už užstatą knygas išsinešti ir į namus. Iš draugijos susirašinėjimo matyti, kad jos gyvenimas nenustojo pulsavęs[26]. Laikydamasi senų tradicijų, draugija dalyvavo Vilniaus krašto mokslo ir lietuvių visuomeninių organizacijų renginiuose, paminėjo svarbias tautos sukaktis, atsiliepė į aktualius gyvenimo įvykius, reiškė protestus okupacinei valdžiai. Kasmet minėdama Lietuvos nepriklausomybės dieną, draugija pamini ir J. Basanavičiaus mirties metines (skaitomos paskaitos, organizuojamos atsiminimų valandos). Buvo renkamos aukos vietoj bei tarp užjūrio lietuvių ir rūpinamasi pastatyti J. Basanavičiui antkapinį paminklą. Paminklas Rasų kapinėse atidengtas 1929 m. vasario 16 d. Ant marmuro stulpo iškaltas LMD valdybos aprobuotas tekstas: „Aušros įkūrėjas, Mokslininkas, Tautos atgaivintojas 1851.XI.23–1927.II.16“, bei paties J. Basanavičiaus prieš 47 metus (1882) „Lietuviškoj ceitungoj“ skelbto straipsnio, rašyto „mokslo draugystės reikalu, ištrauka[27].

Spaudos atgavimo 25-mečiui Vytauto Didžiojo gimnazijos salėje 1929 m. buvo surengta lietuvių spaudos paroda, kurią atidarė Marcelinas Šikšnys. Demonstruodamas diagramas, Povilas Karazija perskaitė pranešimą „Retrospektyvinė lietuvių knygų apžvalga“. Parodą aplankė per 800 asmenų, lenkų studentų grupė, ekskur-

sijos. Parodoje buvo išstatytos 948 knygos, 58 kalendoriai, daug afišų, laikraščių. Eksponuota 1900 m. Paryžiaus lietuvių parodos diagrama vaizdavo, kad tada tik užsienyje lietuvių periodika galėjo būti leidžiama.

Tais pačiais metais gruodžio 28–30 d. buvo suorganizuoti folkloro rinkimo kursai, kuriuose dalyvavo 26 žmonės, daugiausia mokytojai. Išklausyti P. Karazijos, kun. dr. Juozo Stankevičiaus, dr. Jurgio Šlapelio pranešimai apie senybes, folklorą, jų rinkimą, užrašymą fonetiškai. Norėdama daugiau pritraukti žmonių, 1931 m. draugija kreipėsi į Vilniaus krašto lietuvių visuomenę, ragindama rinkti tautosaką, pažadėdama materialiai skatinti atsiliepusiuosius. Taip už 1930–1932 m. surinktą tautosaką buvo premijuota piniginėmis premijomis 14 geriausių rinkėjų.

Draugijos nariai stengėsi dalyvauti kitų tautų moksliniuose renginiuose. 1929 m. Žydų mokslo instituto Vilniuje konferencijoje dalyvavo M. Šikšnys. Jo kalba vėliau paskelbta to instituto leidinyje. A. Viskanta apsilankė Vilniaus lenkų mokslo draugijos iškilmėse, persikėlus šiai į naujas patalpas. Buvo mainomasi leidiniais su Bulgarijos, Suomijos mokslo akademijomis, su Niujorko ir Vilniaus universitetų bibliotekomis, su Karaliaučiaus mokslo draugija „Prussia“, su lenkų mokslo draugijomis Vilniuje, Varšuvoje, Krokuvoje, Lvove, su Žydų mokslo institutu Vilniuje ir kt.

Leidinių tuo metu LMD paskelbė nedaug. 1927 m. pasirodė D. Alseikos studija „Lietuvos Unija su Lenkija Jogailos ir Vytauto Didžiojo laikais“.

Nors Nepriklausomos Lietuvos piliečiai nebegalėjo lankytis visuotiniuose draugijos susirinkimuose, tačiau mokslininkai domėjosi jos veikla, rėmė ją aukomis ir leidiniais, o 1929 m. XXI susirinkime Lietuvos universiteto profesoriai Mykolas ir Vaclovas Biržiškos skaitė pranešimus. 1932 m. XXIII visuotiniame susirinkime buvo paminėta draugijos 25-erių metų sukaktis. A. Valaitis apibūdino jos veiklą, kalbėjo apie sunkumus ir nuosmukius dėl susiklosčiusių politinių ir visuomeninių krašto įvykių, vidinės trinties draugijoje tarp dešiniųjų ir kairiųjų. Džiugino tai, kad po 1917 m. sumažėjęs narių skaičius 1930 m. vėl pradėjo didėti. Draugijos valdyba visaip stengėsi derintis prie aplinkybių ar pasitaikančių progų. 1934 m. Vilniuje lankęsis Kylio (Kiel) universiteto prof. dr. Ernestas Fraenkelis skaitė paskaitą „Vilniaus krašto lietuviškų tarmių ypatybės“. Tais pačiais metais Vilniaus universiteto prof. Janas Otrębskis, minint Kazimiero Būgos 10-ąsias mirties metines, kalbėjo apie jo reikšmę lietuvių kalbai. 1935 m. kovo 16 d. buvo surengtas Antano Baranausko 100-ųjų gimimo metinių minėjimas su pranešimais ir koncertu.

Priversta remtis tik Rytų Lietuvos inteligentija, Lietuvių mokslo draugija vis dažniau tenkinosi studentų paslaugomis, jų moksliniais referatais. Ji atjaunėjo, tačiau jos mokslinis lygis buvo žemesnis negu Lenkų mokslo bičiulių draugijos. Ten paskaitas skaitė Vilniaus Stepono Batoro, kitų Lenkijos miestų universitetų profesoriai. Ši draugija leido žurnalą „Atenaeum Wileński“, kitas knygas. Lietuvių mokslo draugija, anot Juozo Jurginio, pamažu virto Vilniaus krašto lietuvių kultūriniu centru, rengiančiu minėjimus, parodas, renkančiu etnografinę ir tautosakinę medžiagą[28]. Svarbiausia buvo tai, kad ji neleido šiame krašte blėsti lietuvybei. Lenkų valdžiai toks lietuvybės židinys nepatiko. Ji ieškojo priekabių draugijai uždaryti. Tuo metu joje bibliotekininku dirbęs Pranas Razmukas (Lietuvių kalbos ir litera-

tūros, vėliau – Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto ilgametis darbuotojas) savo atsiminimuose ne kartą yra pasakojęs ir rašęs, kaip 1938 m. sausio 29 d. buvo užimtos LMD patalpos (Antakalnio 6) ir pustrečio mėnesio daroma krata, terorizuojami darbuotojai, neleidžiama niekam ten įeiti ir išeiti[29]. 1938 m. gegužės mėn. draugija buvo uždaryta. Uždariusi Lietuvių mokslo draugiją, veikusią net carizmo laikais, Lenkijos valdžia atsidūrė labai keblioje padėtyje. Mat dar tais pačiais metais kovo mėn. Lietuvos vyriausybė buvo užmezgusi diplomatinius ir kultūrinius santykius su Lenkija. Lenkai ieškojo išeities, kaip padėtį sušvelninti. Jie draudimo neatšaukė, tik draugijai veikti leido nauju vardu – Lietuvos mokslo mylėtojų draugija. Taip besivadinanti, turėdama 125 narius, ji dirbo iki Antrojo pasaulinio karo. Su Varšuvos vyriausybės žinia jai pasisekė susigrąžinti ir savo turtą.

1939 m. Lietuvai atgavus Vilnių, draugijos turtą perėmė valstybė. 1940 m. jis buvo perduotas Lituanistikos institutui, jau Lietuvą okupavus Tarybų Sąjungai. 1941 m. turtas atsiduria naujai įkurtos Lietuvos mokslų akademijos žinioje. Sovietmečiu LMD fondai buvo saugomi Lietuvių kalbos ir literatūros institute (dabar Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas). Jais naudojosi ir tebesinaudoja folkloristai, skelbdami įvairių tautosakos žanrų kūrinių leidinius, rašydami mokslines studijas, sudarydami lietuvių liaudies dainų, pasakojamosios tautosakos, patarlių ir priežodžių, mįslių sisteminius katalogus.

[1] *J. Zauerveinas*, *J. Basanavičius*, *J. Šliūpas*. Apie Lietuvišką ją mokslo draugystę (bendra antraštė). – Lietuviška Ceitunga, Klaipėda, 1882, nr. 12, 15, 17, 31–32, 35–36.

[2] *J. Basanavičius*. Ar nereikalinga mums „etnografiška“ draugystė. – Varpas, 1902, nr. 2, p. 43.

[3] *A. Valaitis*. Iš Lietuvių mokslo draugijos istorijos. – Lietuvių tauta. V., 1932, kn. 4, sąs. 3, p. 338.

[4] *A. Visocki*. Bulgarija. Basanavičius. Lietuva. V., 1992, p. 116.

[5] *J. Basanavičius*. Dar kartą apie įsteigimą „mokslo“ draugijos. – Vilniaus žinios, 1905, nr. 153.

[6] *A. Valaitis*. Iš Lietuvių mokslo draugijos istorijos. – Lietuvių tauta, 1932, kn. 4, sąs. 3, p. 343.

[7] Lietuvių mokslo draugijos įstatai. V., 1907.

[8] Устав литовского учёного общества. В Вильнь, 1909.

[9] Statuten der Litauischen Wissenschaftlichen Gesselschaft. Vilnia, 1916.

[10] Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, f. 22, b. 6.

[11] Žr.: *J. Jurginis*. Lietuvių mokslo draugija. – Iš lietuvių kultūros istorijos. V., 1975, t. 8, p. 45–48.

[12] *A. Nezabitauskis*. Jonas Basanavičius. K., 1938, p. 277.

[13] Trumpa folklioro dalikams rinkti programa. Sutaisyta d-ro K. Griniaus ir L. M. D-jos Folkloro komisijos narių: prof. E. Volterio, d-ro J. Basanavičiaus, kun. J. Tumo ir adv. A. Janulaičio. Vilniuje, 1910.

[14] Tauta ir žodis. K., 1924, t. 2, p. 190–232.

[15] *A. R. Niemi*. Paskutiniai rinkiniai Rusijos Lietuvoje. Lietuvių mokslo draugija. – Lituanistiniai raštai. V., 1996, p. 175–176.

[16] *K. Viščinis*. Lietuvių tautosakos rankraštynas. – Dainuojamosios tautosakos klausimai: Literatūra ir kalba. V., 1968, t. 9, p. 431.

[17] Ten pat, p. 432.

[18] *R. van der Meulen*. Die Naturvergleichene in der Liedern und Totenklagen der Litauen. Leiden, 1907.

[19] *J. Jurginis*. Lietuvių mokslo draugija. – Iš lietuvių kultūros istorijos, t. 8, p. 118.

[20] *A. Valaitis*. Iš Lietuvių mokslo draugijos istorijos. – Lietuvių tauta, kn. 4, sąs. 3, p. 370.

[21] *J. Kuzmaitė*. Vilniaus „Ryto“ švietimo draugija. – Iš lietuvių kultūros istorijos, t. 8, p. 119.

[22] *J. Jurginis*. Lietuvių mokslo draugija. – Iš lietuvių kultūros istorijos, t. 8, p. 110.

[23] Lietuvių tauta. V., 1921, kn. 3, sąs. 1, p. 252; Lietuvių tauta, kn. 4, sąs. 3, p. 655.
[24] *J. Jurginis.* Lietuvių mokslo draugija. – Iš lietuvių kultūros istorijos, t. 8, p. 110.
[25] *A. Valaitis*. Iš Lietuvių mokslo draugijos istorijos. – Lietuvių tauta, kn. 4, sąs. 3, p. 357.
[26] Ten pat, p. 365–367.
[27] Ten pat, 359–360.
[28] *J. Jurginis*. Lietuvių mokslo draugija. – Iš lietuvių kultūros istorijos, t. 8, p. 117.
[29] *P. Razmukas.* Iš Lietuvių mokslo draugijos istorijos. – Kraštotyra, 1970, p. 92–95.

Straipsniai perspausdinami iš kn.: Vilniaus kultūrinis gyvenimas (1900–1940). Sudarytoja Alma Lapinskienė. Vilnius, 1998, p. 8–27; p. 123–128.

ISSN 1392–2831 Tautosakos darbai XXXII 2006

TAUTOS POETINĖS KŪRYBOS TYRĖJAS IR PUOSELĖTOJAS

1919.II.2–2006.VII.8

Žemiškąją kelionę baigė Ambraziejus Jonynas, išvaręs gilią ir plačią vagą folkloristikos dirvonuose. Gimusiam prie Krokialaukio esančiame Krekštėnų kaime, dzūkiška aplinka jam, kaip ir daugeliui iš to krašto kilusių šviesuolių, įžiebė polinkį į poeziją (studijų metais dažnai pasirodydavo jo parašytų eilėraščių), uždegė meilę paprastų žmonių sukurtoms dvasinės kultūros vertybėms. Įgijęs humanitarinį aukštąjį išsilavinimą Kauno Vytauto Didžiojo ir Vilniaus universitetuose, 1946 m. tampa folkloristu. Baigęs aspirantūrą, Lietuvos istorijos institute, o nuo 1952 m. – Lietuvių kalbos ir literatūros institute (jį reformavus – Lietuvių literatūros ir tautosakos institute) dirbo moksliniu bendradarbiu. Sykiu kelerius metus skaitė tautosakos kursą Vilniaus universiteto studentams. 1958 m. jam pavestos Tautosakos sektoriaus (vėliau – skyriaus) vadovo pareigos. Ambraziejus Jonynas 1955 metais pirmas iš pokario Lietuvos folkloristų apgynė filologijos mokslų kandidato disertaciją. Darbo specifika, užimamos pareigos skatino ir vertė rašyti įvairiais tautosakos klausimais – nuo valdžios primetamų „aktualijų“ iki rimtų teorinių apibendrinimų. Daug laiko pareikalavo ir administracinis darbas: du dešimtmečius eitos Lietuvių kalbos ir literatūros instituto direktoriaus pavaduotojo pareigos. O kur dar veikla Paminklų apsaugos ir kraštotyros draugijoje: ilgą laiką Ambraziejus Jonynas buvo jos prezidiumo narys, Centro tarybos respublikinės metodologinės komisijos pirmininkas. Pelnytai jam suteiktas nusipelniusio kultūros veikėjo garbės vardas.

Pirmasis Ambraziejaus Jonyno darbo tautosakos srityje dešimtmetis – laikas, kai intensyviai naikintas ir niekintas „buržuazinis palikimas“, jėga sovietizuotas požiūris į dvasios vertybes. Tad tam tikrą prošvaistę niūrioje pokario kultūrinio gyvenimo padangėje reiškė „Lietuvių tautosakos rinktinės“ pasirodymas 1954 metais – tuo laiku, kai anksčiau išleisti lietuvių tautosakos rinkiniai jau buvo tapę sunkiai prieinami. Vienas iš jos rengėjų buvo Ambraziejus Jonynas. Aišku, čia dar reikėjo paklusti „tarybinės folkloristikos“ reikalavimams, vis dėlto pavyko pateikti būdinguosius tradicinės liaudies kūrybos pavyzdžius. Laisviau operuojant turima medžiaga, jau galėta parengti (kartu su bendradarbiu Kaziu Grigu) knygas „Lietuvių tautosaka 1944–1956“ (1957), „Patarlės ir priežodžiai“ (1958), darniai pritapusias prie kitų tuo metu ėmusių rodytis senojo tautosakos palikimo publikacijų (Simono Stanevičiaus „Dainų žemaičių“, Jurgio Lebedžio parengtos knygos „Smulkioji lietuvių tautosaka XVII–XVIII a.“, pakartotinai išleistų brolių Juškų dainų rinkinių ir kt.).

Labiausiai iš ankstyvųjų savo darbų Ambraziejus Jonynas vertino tai, ką jis nuveikęs kolektyviai rašant „Lietuvių tautosakos apybraižą“, pasirodžiusią 1963 metais, kai jau buvo galima kur kas objektyviau vertinti tautosakos gyvavimo faktus bei reiškinius. Šiame veikale, pirmąsyk lietuvių folkloristikoje pateikiančiame tokį išsamų gyvu žodžiu plitusios mūsų tautos kūrybos vaizdą, jo yra parašytas platus įvadinis straipsnis, apžvelgta dauguma dainuojamosios tautosakos ir kai kurie pasakojamosios tautosakos žanrai. Be to, jam teko redaguoti – taisyti ir pildyti – kelių autorių rašytą tekstą, kad knyga taptų vientisa.

Praėjusio amžiaus septintojo dešimtmečio pradžioje, kai Lietuvių kalbos ir literatūros institute esąs Lietuvių tautosakos rankraštynas, kasmet pasipildantis apie 4000–5000 naujai užrašytų kūrinių, artėjo iki milijoninės sankaupos, kai Tautosakos skyriaus mokslo darbuotojai jau turėjo susisteminę didelę šios medžiagos, ypač liaudies dainų, dalį, susidarė galimybė imtis rengti leidinį „Lietuvių tautosaka“. Penkiomis jo knygomis siekta kondensuotai pateikti ryškų ir drauge pilną mūsų tautos poetinės kūrybos vaizdą – parodyti, ką vertingiausio yra sukūrę mūsų senoliai ir kas iš kartos į kartą, iš lūpų į lūpas per šimtmečius pasiekė mūsų laikus. Ambraziejaus Jonyno pavardę randame kiekvienoje šio leidinio knygoje. Jis redagavo pirmuosius du tomus, skirtus dainuojamajai tautosakai, taip pat prisidėjo prie kitų tomų redagavimo. Platūs yra įvadiniai straipsniai, jo parašyti pirmam, antram ir ketvirtam tomams apie leidinyje skelbiamas liaudies dainas, raudas, daugumą pasakojamosios tautosakos žanrų. Drauge su kitais pagrindiniais „Lietuvių tautosakos“ parengėjais Ambraziejus Jonynas už šį darbą susilaukė Lietuvos valstybinės (tada vadintos Respublikine) premijos.

Keliolika metų tautosakos skyrius, vadovaujamas Ambraziejaus Jonyno, brandino ir konkretino mintį imtis rengti kapitalinį, sisteminį apibendrinamojo pobūdžio daugiatomį liaudies dainų leidinį. Jo darbuotojai per tą laiką pasiekė, kad Lietuvių liaudies dainų katalogas buvo gerokai papildytas ir apėmė daugiau kaip 400 000 tekstų ir per 65 000 melodijų, be to, atskiromis knygomis buvo išleisti aštuoni šio katalogo skyriai. Tai sudarė tvirtą pamatą mūryti didžiulį lietuvių mokslo bei kultūros pastatą – rengti, kaip vėliau paaiškės, kone keturiasdešimt knygų apimsiantį „Lietuvių liaudies dainyną“, „vieną didžiausių ligi šiol atliktų ir dabar tebedirbamą lituanistinės filologijos darbą“. Taip šį sumanymą įvertino Ambraziejus Jonynas – vienas iš jo iniciatorių ir pirmųjų šešių jo tomų vyriausiasis redaktorius.

„Rinkime tautosaką!“ – tokiu periodinėje spaudoje paskelbtu raginimu pradėjo savo folkloristo kelią Ambraziejus Jonynas. Tai, ką liaudis yra sukūrusi ir kas gyvuoja bei laiko tėkmėje plinta gyvu žodžiu, yra labai vertinga įvairiais požiūriais ir turi būti užfiksuota, išsaugota ateities kartoms, – primenama ne viename jo rašinyje, raginančiame imtis šio svarbaus darbo ir inteligentijos atstovą, ir moksleivį. Stalininio režimo metais priverstinai kreipiant tautosakos rinkėjų žvilgsnį į tariamąją, neegzistuojančią „tarybinę tautosaką“, kartu parodoma, kad ir dabartiniais laikais esama tikrų naujosios tautosakos kūrėjų. Straipsniuose Ambraziejus Jonynas atskleidė, kokį vaidmenį vaidina tautosaka visuomenės gyvenime, aptarė šios kūrybos grožį, įžvelgė joje glūdinčią išmintį, fantastikos ir tikrovės darną.

Ambraziejus Jonynas dažnai rasdavo progą informuoti visuomenę apie folkloristų nuveiktus ir vykdomus darbus, tarti žodį svarbiais tautosakos gyvavimo, rinkimo, saugojimo, tyrimo, propagavimo klausimais.

Svarbi Ambraziejaus Jonyno tyrinėjimų tema – literatūros ir folkloro tarpusavio sąveika. Pirmiausia pamėginęs atsekti Butkų Juzės eilių dainingumo priežastis, vėliau pasidomėjęs, kodėl liaudis pamėgo Antano Strazdo kūrinius, jis veikiai ėmė aiškintis, kokį ryšį su tautosaka turi Žemaitės, Juliaus Janonio kūryba. Ilgainiui ant Ambraziejaus Jonyno darbo stalo atgulė knyga „Gaivinanti tautosakos srovė“ (1979), kurioje gvildenama, kokią įtaką turėjo tautosaka lietuvių literatūrai apskritai, jos autoriams ir žanrams skyrium paėmus, o kita vertus – kaip rašytinė kūryba visą laiką veikė ir turtino folklorą.

Labai vaisingai Ambraziejaus Jonyno pasidarbuota lietuvių tautosakos istoriografijos srityje. Ilgus metus kruopščiai kaupus medžiagą, neretai naršant po sunkiai prieinamus ar mažai žinomus šaltinius, ir ją apibendrinus, parašyta monografija „Lietuvių folkloristika: Iki XIX a.“ Joje chonologiškai išdėstomi faktai, aptikti senuosiuose istorijos, etnografijos ir kalbos darbuose (folkloristinių darbų tada, deja, dar nebūta), leido autoriui parodyti, jog mūsų tautosaka aptariamuoju metu gyvavo kasdienėje žmonių buityje, buvo turtinga, įvairi, vaidino didžiulį kultūrinį bei socialinį vaidmenį, o laikotarpio pabaigoje netgi peržengė nacionalinės mūsų kultūros ribas ir įėjo į Europos kultūros lobyną.

Domėtis žmonėmis, savo vaisinga veikla pagausinusiais mūsų tautosakos aruodus, nesiliauta ir išėjus monografijai. Po penkerių metų išėjusioje knygoje „Liudvikas Rėza tautosakininkas“ (1989) Ambraziejus Jonynas apie šį XIX amžiaus pradžios Mažosios Lietuvos dainų skelbėją ir tyrėją rado dar daug ką naujo pasakyti. O periodinėje kultūrinį gyvenimą nušviečiančioje spaudoje jis paskelbė straipsnių apie Antano Baranausko ir Vinco Krėvės tautosakinę veiklą ciklus.

Ir išėjęs į pensiją, Ambraziejus Jonynas buvo kupinas kūrybinių sumanymų. Spaudoje pasirodydavo jo straipsnių, kuriais buvo populiarinama mūsų tautosakininkų veikla, primenamas ar atskleidžiamas folkloristikai, apskritai tautos kultūrai svarbus faktas. Ne vienas sumanymas nespėtas įgyvendinti. Antai lietuvių folkloristikos istorijos rašymą teks pratęsti naujajai folkloristų kartai, kuriai teorinius pamatus dėjo ir Ambraziejaus Jonyno mokslinis palikimas.

Kostas Aleksynas

ISSN 1392–2831 Tautosakos darbai XXXII 2006

PROFESORĖ ANGELĖ VYŠNIAUSKAITĖ

1919.V.15–2006.VII.9

Lietuvos etnologijos mokslas patyrė didžiulę netektį: 2006 metų liepos 9 dieną mirė viena iškiliausių mokslininkių, etnologė, habilituota daktarė profesorė Angelė Vyšniauskaitė.

Dar ir šiandien sunku patikėti, kad profesorė išėjo amžinybės keliu. Nebematysime ir negirdėsime jos konferencijose, nebenešime jai skaityti ir recenzuoti savo darbų, negalėsime bendrauti, o kartu – ir semtis patirties. Daugeliui mūsų profesorė buvo ne tik mokslininkė, bet ir mokytoja. Kartu su savo mokiniais ji ėjo jų mokslo keliu, vėliau džiaugėsi darbo rezultatais. Savo begaliniu darbštumu visiems rodė pavyzdį. Kupina pasiaukojimo ir optimizmo, ji bendravo su daugeliu žmonių, dosniai dalydama patirtį ir žinias.

Pati profesorė daug dirbo visą gyvenimą. Ir juokaudavo, kad išėjus į pensiją darbų tik padaugėjo. Paskambinus ar užėjus į svečius, visada galėdavai sužinoti apie jos veiklą, darbus, išgirsti naujienų ir sulaukti kvietimo dalyvauti įvairiuose renginiuose. Atrodydavo, kad profesorės gyvenimas ir darbas vyksta nuolatiniame šurmulyje tarp pokalbių, susitikimų, aktyvaus dalyvavimo. Mokslas ir visuomeninė veikla buvo jos ištikimi palydovai iki pat mirties. Net sirgdama profesorė rašė, skaitė, recenzavo ir apgailestaudavo, kad jau negalinti dalyvauti visur, kur ją kviečia.

Profesorė Angelė Vyšniauskaitė gimė 1919 m. gegužės 15 d. Marijampolės apskrities, Veiverių valsčiaus Skriaudžių kaime. Baigusi keturis skyrius Sintautų pradžios mokykloje, gabi mokinė mokėsi Šakiuose, o vėliau dvejus metus – Marijampolėje, Rygiškių Jono mergaičių gimnazijoje. 1939 m. pasirinko mokslą Vytauto Didžiojo universitete. Vėliau lietuvių literatūros studijas tęsė Vilniaus universitete, o

1943 m. jį uždarius, jas baigė pogrindyje. Sovietinei valdžiai nepripažinus šio diplomo, reikėjo perlaikyti daugiau kaip 40 egzaminų Vilniaus pedagoginiame universitete, ten 1952 m. eksternu ji įgyjo lietuvių kalbos ir literatūros mokytojos diplomą.

Visą savo gyvenimą talentinga mokslininkė paskyrė Lietuvos etnologijai ir Lietuvos istorijos institutui. 1948 m. Angelė Vyšniauskaitė pradėjo dirbti Mokslų akademijos Istorijos institute. Jau 1955 m. Maskvoje apgynė kandidatinį (dabar – daktaro) darbą „Lietuvių kolūkiečių šeimos buitis“. Jame daug vietos buvo skirta šeimai, tai davė pradžią tolesniems lietuvių šeimos tyrinėjimams Lietuvoje. 1964 m. Angelė Vyšniauskaitė redagavo ir kartu su kolegomis rašė „Lietuvių etnografijos bruožus“. Ši knyga siejama su etnologijos gimimu ir iki šiol cituojama etnologų, folkloristų, istorikų, mielai skaitoma studentų. Daug energijos Angelė Vyšniauskaitė atidavė vadovaudama MA Istorijos instituto Archeologijos-etnografijos sektoriuje etnografų grupei, o nuo 1961 iki 1971 m. – atskiram Etnografijos (dabar – Etnologijos) skyriui.

Lietuvių šeimos tyrinėjimams profesorė paskyrė ne vieną darbą. 1965 m. *Soviet Anthropology and Archeology* leidinyje išleista jos studija „Lietuvių kolūkiečių šeima“. 1967 m. buvo publikuota knyga „Lietuvių šeimos tradicijos“, pirmoji skirta lietuvių gyvenimo ciklo papročių tyrinėjimams. Šeimos papročių analizę autorė tęsė publikuodama darbus knygų serijoje „Iš lietuvių kultūros istorijos“ bei atskiruose Lietuvos regionų kaimo kultūrai skirtuose leidiniuose. 1981 m. pasirodė studija „Vestuvės Suvalkijos kolūkiniame kaime“ (knygoje „Šiuolaikinis Suvalkijos kaimas“), o 1985 m. – „Žemaičių vestuvės“ (kn. „Šiuolaikinis Žemaitijos kaimas“), jose išsamiai ir kvalifikuotai išnagrinėti šių etnografinių regionų vestuvių papročiai.

Kita profesorės Angelės Vyšniauskaitės pasirinkta mokslinių interesų sritis – lietuvių linininkystės tyrinėjimai. Jau pirmoji studija „Lietuvių valstiečių linininkystė“ (kn. „Valstiečių linininkystė ir transportas“, 1977) pasižymėjo moksliniu brandumu. Savo verte nenusileidžia ir linininkystės papročius analizuojanti studija „Lietuvių linininkystės papročiai“ (kn. „Valstiečių verslai“, 1985). Tarptautinį linininkystės tyrimų pripažinimą lėmė gerai Europos etnologų bendruomenės įvertintas „Pabaltijo žemdirbystės atlasas“ (1985). Profesorė buvo skyriaus apie linininkystę pagrindinė autorė ir redakcinės kolegijos narė. Šia tema 1993 m. balandžio 16 d. buvo apginta habilituoto daktaro disertacija („Lietuvos linininkystė XVIII a.–XX a. pirmojoje pusėje: Inventorius ir papročiai“).

1995 m. profesorė grįžta prie vestuvių papročių. Kartu su dviem bendraautoriais ji išleido šeimos tyrinėjimams skirtą monografiją „Lietuvių šeima ir papročiai“. Svarbi knyga Lietuvos visuomenei yra kalendorinių papročių studija „Mūsų metai ir šventės“ (1993).

Lietuvos etnologijos istorijai vertingas ir iškilus istoriografinis darbas „Lietuviai IX a.–XIX a. vidurio istoriniuose šaltiniuose“ (1994).

Dėl savo informatyvumo ir įtaigumo tarp skaitytojų populiari tapo ir knyga apie liaudies architektūrą „Lietuvio namai“ (1999).

Tačiau Angelės Vyšniauskaitės gyvenimo kelias – ne vien mokslinė, bet ir pedagoginė veikla. Savo mokytoja ją gali vadinti net kelios etnologų kartos. Profesorė

buvo daugelio disertacijų oponentė ir doktorantūros bei habilitacinių komitetų narė. Pastaraisiais metais ji buvo dažna viešnia Lietuvos nacionaliniame muziejuje. Profesorė buvo ir stambiausio Lietuvos etninės kultūros leidinio – žurnalo „Liaudies kultūra“ redakcinės kolegijos narė ir produktyvi autorė. Daug laiko ir jėgų ji atidavė darbui Etninės kultūros globos taryboje. Nuoširdžią profesorės visuomeninę veiklą labai vertina ir Tėviškei pagražinti draugija. Profesorė viena pirmųjų moterų tapo aktyvi Lietuvių katalikų mokslo akademijos narė. 2000 m. balandžio 15 d. jai buvo suteiktas Lietuvių katalikų mokslo akademijos akademikės vardas. 1996 m. Angelė Vyšniauskaitė buvo apdovanota Lietuvos Didžiojo kunigaikščio Gedimino 4-ojo laipsnio ordinu, o 1998 m. jai paskirta Jono Basanavičiaus premija.

Liko dar daugybė ir kitų profesorės nuveiktų darbų. Išėjusi anapilin, Angelė Vyšniauskaitė mums paliko ne tik rašytinį palikimą – 11 monografijų ir daugiau kaip 700 mokslo publikacijų, bet ir ją pažinojusiems, bendravusiems šiltą atsiminimą – iškilios mokslininkės, talentingos mokytojos, garbingos ir nuoširdžios moters.

Rasa Paukštytė-Šaknienė

ISSN 1392–2831 Tautosakos darbai XXXII 2006

MIRTIES IŠAUKŠTINTAS

Po Norberto Vėliaus netekties 1996 metais Gintaras Beresnevičius rašė, kad dar kelios etnologų kartos būsiančios jo. Skaudu, bet po dešimtmečio ši frazė iškyla jau mąstant apie paties Gintaro palikimą – į knygas sudėtus ir įvairiuose leidiniuose pasklidusius tekstus, atradimus ir įžvalgas, pagaliau dosniai pažertas idėjas, laukiančias pratęsimo ar polemikos, jo pamokas esamiems ir būsimiems mokiniams.

Apie lietuvių religiją ir mitologiją Gintaras intensyviai rašė beveik du dešimtmečius, interpretavo, rekonstravo, o kartais tiesiog modeliavo senąją lietuvių (ar kitų genčių) dvasinę tradiciją, grąžindamas jai gyvybę ir logiką, pasikliaudamas jos pajėgumu atsakyti į esminius žmogaus būties klausimus. Tuos klausimus jis nuolat užduodavo ir tiriamam objektui, ir sau, atsakymus taip pat tikrino visų pirma savąja – intelektine ir dvasine – patirtimi. Autoriaus vardas visada žadėjo intrigą, intelektualinį nuotykį, skaitymo malonumą ir tuo pat metu suinteresuotą, nuoširdų santykį tiek su tyrimo objektu, tiek su adresatu, atradimų paradoksalumą ir subtilią autoironiją.

Gintaras Beresnevičius senosios lietuvių religijos ir mitologijos studijas pavertė amžių sandūros aktualija. Bendraujant su studentais matyti, kad ne tiek daug yra humanitarinių mokslų tyrinėjimų, į kuriuos devyniolikmetis nertų stačia galva, o išnėręs susivoktų, jog šis tyrimų laukas nors ir sunkiai aprėpiamas, bet nepaprastai viliojantis ir kupinas atradimų džiaugsmo. Tokia nuostaba neapleido ir šio teksto autorės – nuo pirmosios pažinties su Gintaro Beresnevičiaus tyrinėjimais iki pat šiandienos, vis grįžtant prie vieno ar kito jų fragmento.

Dar neaprėpiama visa Gintaro parašytų ir įvairiuose – mokslo, kultūros, populiariuose leidiniuose paskelbtų tekstų gausa. (Retas svečias „Tautosakos darbuose“, bet visada svarbi figūra Kultūros ir meno instituto (dabar – Kultūros, meno

ir filosofijos instituto) serijų „Senovės baltų kultūra“, „Kultūros istorijos tyrinėjimai“ tomuose, svarbus pirmųjų „Naujojo Židinio“ numerių autorius, ne vieną temą pradėjęs „Šiaurės Atėnuose“ etc.) Visus juos surinkti – pirmiausia į bibliografinę rodyklę, o vėliau ir į „Raštus“, sutelkiančius, tarkime, jo svarstymus apie senąją tradicinę kultūrą, su pasikartojimais ir vis naujais minties atsišakojimais – svarbus tikslas pasilikusiems šiapus. Vis dėlto pagrindinius leidinius ir susiklosčiusias tyrimų kryptis rūpėtų įvardyti ir dabar.

Man pirmuoju atradimu tapo Gintaro straipsnis „Vaidevutis ir Brutenis“, skirtas legendinei Prūsijos tradicijai ir paskelbtas pirmajame „Sietyno“ numeryje 1989 metais. Prūsijos temą vėliau tęsė straipsniai, publikuoti straipsnių rinktinėje „Senoji Prūsijos kultūra“, ir prūsų religinės reformos interpretacija studijoje „Baltų religinės reformos“ (1995). Kitas atskaitos taškas – 1990 metais išleista knygelė „Dausos. Pomirtinio gyvenimo samprata senojoje lietuvių pasaulėžiūroje“, vėliau apginta kaip humanitarinių mokslų daktaro disertacija. Ši studija bene nuosekliausiai tęsė Norberto Vėliaus mitologijos tyrimų tradiciją, mokančią didžiausio atidumo empirinei medžiagai, bet po visos jos įvairovės aptarimo ir susisteminimo leidžiančios ir interpretacinį judesį, o neretai ir nevaržomą polėkį. Čia užsimezgė ir Sovijaus byla, prie kurios vėliau buvo ne kartą grįžta. Panašiai preciziškai parašytas „Sielos fenomenologijos įvadas“ – 100 puslapių studija, paskelbta „Lietuvos kultūros tyrinėjimuose“ (1995), išsamiai aptarianti pasaulio tautų, o pabaigoje ir lietuvių sielos sampratą, struktūrą, ryšį su gamtos elementais. Dar po poros metų išleistos dvi religijotyrinės studijos – „Religijotyros įvadas“ (1997), „Religijų istorijos metmenys“ (1997), po ilgesnės pertraukos – „Trumpas lietuvių ir prūsų religijos žodynas“ (2001) bei dar dvi mokslo knygos: „‘Eglė žalčių karalienė’ ir lietuvių teogoninis mitas“ (2003), „Palemono mazgas. Palemono legendos periferinis turinys“ (2003). Vienoje mįslingiausių lietuvių pasakų atpažįstamas mitas apie dievų kartų kaitą, pagrindžiantis ir medžių kulto atsiradimą, svarstomos lietuviškojo panteono rekonstrukcijos galimybės. Antrojoje studijoje ieškoma mitinio precedento – legendos apie romėnišką lietuvių kilmę – sąsajų su antikos istorinių šaltinių užuominomis ir iš jų atkuriamais baltiškų kraštų ir Romos ryšiais. Nepaprastai įdomios, bet ir poleminės, provokuojančios studijos, pateikiančios visiškai originalias tautosakoje išlikusių mito fragmentų ir antikos istorikų tekstų interpretacijas, mažai sulaukė viešo dėmesio, bet įtvirtino naują Gintaro Beresnevičiaus tyrimų stilistiką – tai idėjų, įžvalgų, atradimų sankaupos, „mazgai“, kuriems „išmazgyti“ kartais pristigdavo laiko, bet prie tų pačių temų buvo grįžtama kitose knygose ar straipsniuose. Palemono tema taip pat turėjo tęsinį, rengiamą studiją darbiniu pavadinimu „Lietuvių kilmės mitai. Religinė istorinė analizė“, kuri, matyt, liko nebaigta.

Įsidėmėtinas Gintaro gebėjimas dirbti su senaisiais rašytiniais šaltiniais – kai kurių jų fragmentų interpretacijos kuklius istorinius liudijimus pavertė aktualiais, gyvybe alsuojančiais tekstais. Tokios prūsų legendinės tradicijos, Kęstučio jaučio aukojimo, apskritai aukojimo ritualų interpretacijos ir pan. ar išsamūs, detektyvui prilygstantys Erazmo Stelos knygelės „Apie Prūsijos senybes“ komentarai (2004).

Paskutinė išleista knyga – „Lietuvių religija ir mitologija. Sisteminė studija“ (2004) – ambicingas projektas, susiejantis ankstesnių metų darbus, aprėpiantis labai daug: nuo senųjų baltų religijos ir mitologijos šaltinių iki sielos ir pomirtinio gyvenimo sampratos konspekto, nuo dievybės sampratos ir baltų religijų vietos Šiaurės Europos religiniame kontekste svarstymų iki baubų ir babaušių – žemiausio lietuvių mitologijos lygmens aptarimo. Penkios knygos dalys yra skirtingos apimties, nevienodai „suveržtos“. Vienos iš esmės apibendrinančios, sisteminančios tą ar kitą medžiagos masyvą, teigiančios tam tikrą supratimą, paties autoriaus patirtą aiškumą (dėstomi skirtingi panteono struktūros lygmenys, trumpai, bet labai tiksliai įvardytos „keturios senosios ir krikščioniškosios religijos sintezės“, originaliai pristatomi pagrindiniai kosmogoniniai elementai – kalnas, medis, ugnis – ir jų funkcijos etc.). Kitos dalys yra savarankiški tyrimai, jau pažįstami iš ankstesnių publikacijų ar nauji, bet svarbiausia – sutelkti vienoje vietoje (XIII a. lietuvių mentaliteto studija, lyginamieji tyrinėjimai ir kt.).

Tai intensyvus galvojimas, kaip susidėsto skirtingo amžiaus vaizdinių dėlionė. Galime sekti mąstant besiveriančius horizontus, kai jau kiek atsitraukus nuo empirinės medžiagos paieškų, jos sisteminimo pastangų, nuo tiesioginio tekstų „apklausinėjimo“ siekiama suvokti jų atsiradimo, funkcionavimo paslaptį – pirminę paskirtį ir juose įrašytą pranešimą. Tyrinėtojas atvirai prisipažįsta, kad tradicijos rekonstrukcija tegali būti paremta jau turimo, per netrumpą laiką susiformavusio žinojimo, įgyto su religijotyrine patirtimi ar paremto kitų religinių tradicijų analogijomis.

Knygos pobūdį taikliai nusako vienos dalies pavadinimas – „Mėginant suprasti“. Svarstymas apie tyrinėjimo galimybes sudaro dar vieną teksto sluoksnį, savotišką metatekstą, kuris atvirai eksponuojamas, nurodant, kur dera sustoti ir kokia prieitų išvadų tikimybė...

Iki šiol tokios knygos neturėjome. Gintaras apgailestavo, kad nėra vieno žvilgsnio, jungtinio, pripažinto, specialistų verifikuoto veikalo apie senąją lietuvių religiją, o visos monografijos skirtos daugiausia vienam klausimui, šakai, mitologijos fragmentui, iš kurio neįmanoma susidaryti bendro vaizdo. Oficialiosios enciklopedinės senosios lietuvių religijos ir mitologijos rekonstrukcijos versijos autoriumi Gintaras Beresnevičius tapo jau senokai – verstinei „Mitologijos enciklopedijai“ (II t., 1999) kartu su Nijole Laurinkiene parengęs lietuvių mitologijos aprašą ir trumpą teonimų-mitologemų žodynėlį. Išsamesnį baltų religijos aprašą pateikė knygoje „Religijų istorijos metmenys“ greta kitų senųjų religijų. Tai trumpi, taupūs ir labai svarbūs pagalbininkai visiems, ieškantiems atsakymų, kiekgi senoji, ikikrikščioniškoji lietuvių religija gali būti rekonstruojama iš rašytinių šaltinių fragmentų, tik XIX a. nuosekliau pradėtų užrašinėti tautosakos tekstų, kalbos etc., ir kokia ji.

1986 metais straipsnį, pavadintą „Senovės lietuvių religija ir mitologija“, buvo paskelbęs Norbertas Vėlius, „Moksle ir gyvenime“ savąją versiją buvo išdėsčiusi Marija Gimbutienė, visumos atkūrimas tik siekiamybė atrodė Algirdui Juliui Greimui.

2005 metais pasirodė ir trečiasis „Lietuvių mitologijos“ – Norberto Vėliaus inicijuotos ir pradėtos leisti senosios lietuvių religijos ir mitologijos tyrimų chresto-

matijos – tomas, kuriame skelbiami XX a. antrojoje pusėje parašyti tekstai. Gintaras Beresnevičius – leidinio sudarytojas ir išsamios įžanginės XX a. tyrimų apžvalgos autorius – baigė šį tarpsnį 1994–1996 metais Stepheno Christopherio Rowello ir Nijolės Laurinkienės studijų fragmentais. Apibendrintame XX a. antrosios pusės lietuvių mitologijos tyrinėjimų žemėlapyje savieji darbai nė nepaminimi – tai prieštarautų autoriaus mokslinio korektiškumo ar tiesiog žmogiško padorumo supratimui, jis pats į tyrinėtojų polilogą įsiterpia tik įvadinėmis mintimis, kaip šios istorijos vertintojas ir naujų perspektyvių tyrinėjimo krypčių ir metodologijų siūlytojas. Šiuose pasiūlymuose daug skepsio – vis pasikartoja frazės pradžia „lietuvių religijos *rekonstrukcija* yra neįmanoma“ ir čia pat pateikiamos intriguojančios galimybės, du šios tradicijos *rekonstravimo* būdai – mitologinių vaizdinių arba religinių procesų *atkūrinėjimas*. Ir užsklandai – viltingas paradoksas: kiekviena tema galėtų būti išnagrinėta skirtingais požiūriais (skirtingų autorių įvairiomis metodologijomis), ir juo labiau skirtųsi tyrinėtojų rezultatai, tuo ji taptų aiškesnė…

Šis nedidelis atsitiktinis fragmentas atskleidžia ne vieną svarbų Gintaro Beresnevičiaus bruožą – poleminį, bet pagarbų santykį su besidarbuojančiais toje pačioje srityje, tarsi neskausmingą paties atsitraukimą į nuošalę – pasirinktą stebėtojo poziciją, paradoksalų, nuolatinėmis minties metamorfozėmis grindžiamą mąstymą – visą laiką save patį koreguojantį, perrašantį, keičiantį svarstymų perspektyvą ir tokiu būdu prikaustantį skaitytoją, godžiai sekantį čia pat gimstančias idėjas ir pasiduodantį jų įtaigai. O tada prasideda ir tikrosios pamokos, patarimai, ką ir kaip derėtų daryti, kad pasisektų drauge su autoriumi, įveikus visas abejones, patikėti šio minties kelio prasmingumu ir jo pabaigoje laukiančiu išsipildymu. Net pripažinus, kad „Visa tai, ką žinome ir ką fiksuojame lietuvių religijos ir mitologijos tyrimuose, remiasi tik fragmentiškų šaltinių derinimu su vėlyvąja tautosaka bei etnografine medžiaga“ (p. LXI).

Autorius iš esmės sugrąžino šios srities tyrimams būtiną intelekto ir vaizduotės dermę. Talentingieji lietuvių mitologijos tyrinėtojai visada buvo universalios asmenybės, darbavęsi skirtinguose baruose, be akademinės kabinetinės veiklos, užsiėmę ir įvairialypiais visuomeniniais darbais, interesais ir kompetencijomis aprėpiantys kelis gretimus humanitarinius mokslus, maža to – turėję išskirtinių kūrybinių galių. Praeities rekonstrukcijoms ne mažiau nei empirinė medžiaga jiems buvo svarbios savos įžvalgos ir nuojautos, be abejonės, paremiamos ir plataus lyginamosios medžiagos konteksto, analogijomis su kur kas geriau dokumentuota ir daugiau tirta artimesnių ar tolimesnių kaimynų praeitimi. Apie mitinio ir poetinio mąstymo analogijas rašė A. J. Greimas.

Gintaro žodžiais, „kada atsiduri aklavietėje ir tyrimas užstringa, reikia atsiversti Greimą, jis bus apie tai rašęs ir keliais sakiniais parodęs kokią įžvalgą ar teoriją. Tada būtinai išvydęs problemą netikėtu rakursu vėl galėsi remdamasis citata, atradimu, idėja eiti toliau“ (Žaibuojančios intuicijos ir struktūros. – Šiaurės Atėnai, 2006 birž. 3, Nr. 799). Tai tinka ir jam pačiam.

Gintaras Beresnevičius atnaujino akademinių senosios tradicijos tyrinėjimų metodologiją – aptaręs, įteisinęs ir įtvirtinęs religijos fenomenologiją, kaip parankiau-

sią dvasinių mokslų instrumentą. Nors „Lietuvių religijos ir mitologijos“ pabaigoje darbus tęsti jis paliko kitoms mitologijos tyrinėtojų kartoms (p. 260), neatrodė, jog ketintų iš šio baro trauktis.

Nuoširdžiai atviro ir drauge skaudžiai ironiško (autoironiško?) intelektualo mirtis ženklina dar vieno labai svarbaus lietuvių religijos ir mitologijos tyrimams etapo pabaigą ir, jau matyti, galvojimo, kalbėjimo apie jį pradžią. „Mirtis tai buvimas kitaip“, – rašė Gintaras. Tai paradoksaliai patvirtina ir tik dabar prasidėjęs viešas ir esmingas jo idėjų svarstymas. Susivokimas, kiek yra nuveikta, ir koks reikšmingas buvo nuolat girdimas jo balsas, visada ir provokuojantis, ir persmelktas idealizmo, liudijantis autentišką santykį su savimi ir pasauliu.

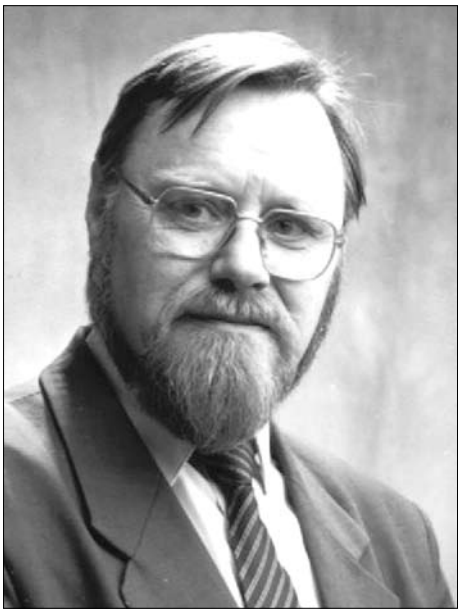
Daug kas liko nepasakyta, bet ryžtuosi baigti paties Gintaro žodžiais iš esė rinktinės „Ant laiko ašmenų“ (2002): „...autentiška man visada girdisi kaip komplimentas, ar tai būtų autentiška knyga, ar autentiškas išgyvenimas. Šiuolaikinėje lietuvių visuomenėje autentiškas man būtų nesumeluotas, individualus, (savi)kritiškas...“ (p. 4).

Saulė Matulevičienė

ISSN 1392–2831 Tautosakos darbai XXXII 2006

REIMUNDO KVIDELANDO NETEKTIS

1935–2006



Šią vasarą mus pasiekė skaudi žinia: birželio 6 dieną, eidamas 72-uosius metus, netikėtai mirė garsus norvegų kilmės mokslininkas, vienas iš pasaulinių folkloristikos ir etnologijos mokslo autoritetų, profesorius Reimundas Kvidelandas.

Dar jaunystėje baigęs filologijos, literatūros istorijos ir folkloristikos mokslus Osle, Frankfurte prie Maino ir Kopenhagoje, mokslininko karjerą Reimundas Kvidelandas pradėjo 1966 metais, dėstydamas folkloristiką Bergeno universitete, o 1971 metais įkūrė žurnalą *Tradisjon*, netrukus tapusį visų Skandinavijos folkloristų traukos centru. Nuo 1991 iki 1997 metų Reimundas Kvidelandas buvo Suomijos Turku mieste veikusio Šiaurės šalių folkloro instituto (*Nordic Institute of Folklore*, sutrumpintai – NIF) direktorius, rūpinosi tiek organizaciniais ir administraciniais reikalais, tiek tarptautinėmis šio instituto publikacijomis. Jis buvo vienas iš pirmųjų, pasistengęs į platesnius tarptautinius vandenis išvesti ir neseniai nepriklausomybę atkūrusių Baltijos šalių folkloro tyrinėtojus. 1992 metais jam vadovaujant NIF'o organizuotas bendras Šiaurės ir Baltijos šalių folkloro seminaras tapo puikiu galimo bendradarbiavimo pavyzdžiu ir nepamirštamu renginiu, davusiu pradžią daugeliui vėlesnių bendrų projektų tradicinės kultūros tyrimų srityje.

Kad Reimundas Kvidelandas buvo puikus vadovas ir administratorius, rodo ir tai, jog jis paeiliui ar beveik tuo pat metu vadovavo net dviem pačioms įtakingiausioms šios srities mokslininkų organizacijoms pasaulyje: 1987–1990 m. buvo SIEF (Tarptautinės etnologijos ir folkloro draugijos), o 1989–1995 m. – ISFNR (Tarptautinės pasakojamosios tautosakos tyrimų draugijos) prezidentas. Jis taip pat buvo

Folklore Fellows draugijos narys, daugelį metų bendradarbiavo rengiant „Tarptautinę folkloro bibliografiją“, įvairiausius periodinius leidinius ir žurnalus. 1998 metais jam suteiktas profesoriaus vardas.

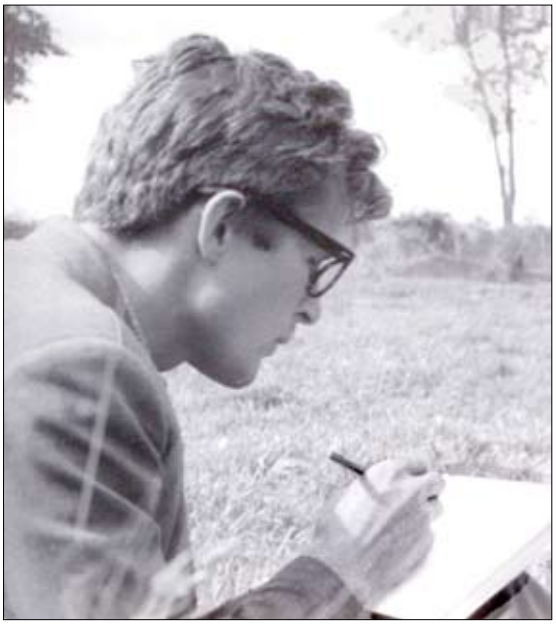
Reimundo Kvidelando mokslinių interesų ratas išties įspūdingas. Jo darbai apima liaudies dainas ir pasakojimus, jų paplitimą, repertuarą, folkloristikos istoriją ir t. t. Jis gilinosi į tekstų analizę, domėjosi pasakomis, memoratais, religiniais pasakojimais, vaikų folkloru ir daugybe kitų dalykų, redagavo ir rengė populiarius folkloro rinkinius, vadovėlius, antologijas, rašė straipsnius tarptautinei pasakų enciklopedijai – *Enzyklopädie des Märchens.* Plačius mokslinius interesus ir puikų metodologinį pasirengimą šiam mokslininkui nuostabiai sekėsi derinti su nepaprastu gebėjimu įsigilinti į konkrečius, unikalius klausimus ir reiškinius.

Iš mūsų tarpo pasitraukus profesoriui Reimundui Kvidelandui, pasaulinė folkloristų bendruomenė neteko ne tiktai talentingo mokslininko ir puikaus kolegos, visada pasirengusio padėti ir pasidalyti savo patirtimi, bet ir nuoširdaus, malonaus žmogaus, gebančio paskatinti ir padrąsinti žengiančius dar tik pirmąjį žingsnį šioje srityje. Visų bent trumpai su juo pabendravusių atmintyje išliko draugiškumas, paprastumas, puikus humoro jausmas ir ta nenusakoma dvasinė šiluma, kuri sušildo ir priverčia pamiršti visokiausius – kalbos, kultūros, akademinius, amžiaus ar patirties – barjerus.

Lina Būgienė

ISSN 1392–2831 Tautosakos darbai XXXII 2006

KOLEGĄ NORBERTĄ VĖLIŲ PRISIMENANT



Neįtikėtina, kad pralėkė jau dešimt metų, kai mirė mūsų kolega, buvęs bendradarbis, atsidavęs tautosakininkas ir mitologijos tyrėjas, vienas kvalifikuočiausių, aktyviausių šios srities specialistų ir autoritetų. Netikėta mirtis Norbertą Vėlių ištiko 1996 metais birželio 23 dieną, Joninių išvakarėse, šviesos ir gyvybinių jėgų klestėjimo metu. Toji gyvybingumo gamtoje sklidina jam išeinant iš šio pasaulio aura, kurią galėtume suvokti ir simboliškai, asocijuojasi su asmenybės, jo palikimo gyvybingumu, kuris pasirodė besąs stiprus ir, manau, ilgalaikis, turint omenyje visų pirma solidžius ir reikšmingus mokslo darbus. Iškalbingiausiai tai bylojantis faktas – per šį dešimtmetį išėję iš spaudos keturi tomai vieno svarbiausio Norberto Vėliaus veikalų – „Baltų religijos ir mitologijos šaltiniai“. Šis fundamentalus leidinys buvo rengiamas daugelį metų, subūrus Norbertui didelį būrį pagalbininkų, bendraautorių – šaltinių vertėjų, istorikų, rašiusių pristatomų šaltinių tekstų įvadus ir komentarus. Pats sudarytojas ne tik organizavo ir koordinavo darbus, bet ir parašė platų veikalo įvadą, pateikė skelbiamų šaltinių mitologines anotacijas. Tiesa, pirmasis tomas išvydo šviesą jau po Norberto Vėliaus mirties. Mokslo ir enciklopedijų leidykla kaip tik 1996 metais, kai mirė veikalo iniciatorius ir sudarytojas, rengė spaudai pirmąjį šaltinių tomą. Kiti trys tomai buvo vos pradėti redaguoti. Ištikus tokiai netikėtai nelaimei, leidykla darbo nenutraukė. Pirmajame šaltinių tome Toleina Daržinskaitė ir Zigmantas Pocius rašė: „Suprasdama šio veikalo vertę baltų kultūrai, leidykla yra pasiryžusi darbo nenutraukti – turimus šaltinius tvarkyti ir išleisti kaip svarbų mūsų dvasinio gyvenimo paveldą“ (BRMŠ I 5).

Dėl leidyklos darbuotojų toliaregiškumo ir pasiaukojamo, kruopštaus darbo 2005 metais jau buvo išleisti visi keturi šaltinių tomai.

Kitas didžiulis Norberto Vėliaus rengtas veikalas, kuris buvo publikuotas po jo mirties, – „Lietuvių mitologijos“ III tomas. Tai žymiausių lietuvių mitologijos tyrėjų darbų antologija. Paskutinį jo tomą, remdamasis Norberto Vėliaus paliktu rankraščiu, parengė Gintaras Beresnevičius, taip pat labai netikėtai palikęs mus šią vasarą.

Jau vien čia minėtais darbais, o prie jų prišliejus dar mitiniams personažams ir kitoms mitologijos temoms skirtas mokslines monografijas, Norbertas Vėlius, galima sakyti, sukūrė pamatus tolesniam moksliniam baltų religijos ir mitologijos tyrimui, jais remsis ne viena mokslininkų karta. Reikėtų pažymėti, kad atlikti fundamentiniai darbai dabartiniams mitologams leido pakelti savo tyrimų mokslinį lygį dėl tapusios prieinama ir išsiplėtusios duomenų bazės, visų pirma rašytiniuose šaltiniuose sutelktos medžiagos.

Tokių fundamentalių darbų rengimą Norbertui Vėliui padiktavo platus požiūris į baltų mitologiją, kurią jis vertino ne vien kaip mitų, herojų visumą, bet ir apskritai kaip *homo religiosus* pasaulėjautą bei pasaulėžiūrą, išliekančią liaudies sąmonėje iki pat naujausių laikų. Religija ir mitologija, apimanti „visas archajinio žmogaus gyvenimo sritis, stimuliavo jo veiklą, lėmė elgseną ir pažinimą. Tai buvo priemonė pažinti pasaulį ir apibendrintas to pažinimo rezultatas“ (BRMŠ I 7). Labai svarbu, kad mokslininkas numatė toli siekiančias baltų mitologijos, jos šaltinių tyrimo perspektyvas tarptautiniame ir ypač indoeuropeistikos kontekste, teigdamas, kad remiantis baltiškaisiais duomenimis galima bandyti rekonstruoti ne tik atskirų baltų tautų ir visų baltų mitologiją kaip sistemą, bet ir apibrėžti jos vaidmenį, nustatyti šios mitologijos vietą ir santykį su rekonstruojamomis indoeuropiečių ir paskirų jos tautų mitologijos tradicijomis.

Norbertas buvo tikras žemaitis, kilęs iš Šilalės rajono, Gulbių kaimo. Žemaitiškumas atsispindėjo jo šnekoje – žodžių tartyje ir intonacijose, taip pat būdo bruožuose – tvirtame užsispyrime, kuris akivaizdžiai atsiskleidė Norbertui siekiant užsibrėžto tikslo tiek kūryboje, tiek veikloje. Nors nemaža dalis žemaičių, kiek žinome, yra lėtoki ir ramūs, Norbertas buvo ganėtinai karštas ir impulsyvus, ypač gindamas savo principus, įsitikinimus, dėstydamas kūrybines idėjas ir nuostatas. Tad užsidegimas, entuziazmas, vidinė energija buvo stipri jo vykdomų įvairių akcijų, ypač kūrybos, kuri, kaip jis pats ne kartą yra sakęs, esanti jo gyvenimo ašis, varomoji jėga. Toji vidinė kaitra, kuriai veikiant, buvo atliekami didžiuliai darbai, matyt, per anksti jį nualino. Kaip rašo filosofas ir religijotyrininkas Martynas Buberis, „kūrimas – tai, kas vyksta su mumis, jis liepsnoja, įeina į mūsų vidų, apima mus savo liepsna, mes kenčiam ir silpstam, mes atsiduodam. Kūrimas – mes dalyvaujame jame, mes sutinkame Kūrėją, atiduodame Jam save...“ Tokia lemtis, toks kelias pasirenkamas paties kūrėjo. Pasak M. Buberio, „visa mūsų kelyje siejasi su sprendimo pasirinkimu: kryptingo ar miglotai suvokiamo, pagaliau visiškai nepasiekiamo; mūsų esybės slėpiningoje gelmėje yra suleidęs

šaknis visada kupinas paslapties ir lemtingas sprendimas“ (*Мартин Бубер.* Я и ты. Москва, 1993, p. 50, 52). Norbertas Vėlius iš tiesų sąmoningai atsidėjo kūrybai, grandioziniams senosios baltų kultūros atkūrimo, puoselėjimo ir išsaugojimo tikslams, tam atiduodamas kasdienę savo būtį ir patį save – be perstojo ir intensyviai degdamas toje visa apimančioje siekinių, idėjų ir kūrybos liepsnoje.

Nijolė Laurinkienė

RECENZIJOS

ISSN 1392–2831 Tautosakos darbai XXXII 2006

Naujas lietuvių folkloristikos baras: XX a. pirmosios pusės garsinė dokumentika

Pastaruoju metu įvairiose kultūros srityse pastebimas gerokai padidėjęs dėmesys senajai dokumentikai: rengiamos prieškario fotografijų parodos (prisiminkime prieš keletą metų Vilniuje eksponuotas unikalias Vilniaus ir Karaliaučiaus krašto fotografijas), publikuojami valstybės ir asmeninių archyvų dokumentai, žymių asmenybių rankraščiai, laiškai ir pan. XXI a. pradžioje, ištobulėjus garso įrangai bei kompiuterinėms garso programoms, Lietuvoje pagaliau atsirado galimybė restauruoti ir skelbti daugelį dar nepublikuotų archyvinių garso įrašų (iki šiol jie po truputį buvo vežami restauruoti į Vengriją). Prieškariniai folkloro įrašai saugomi Lietuvių literatūros ir tautosakos institute, tad čia 2001 metais ir buvo pradėta archyvinių garso įrašų restauravimo ir leidybos programa. Restauruotus įrašus sumanyta leisti atskiriems Lietuvos regionams skirtomis kompaktinėmis plokštelėmis. Taip gimė patraukli kompaktinių plokštelių (CD) su knygelėmis serija „1935–1941 (1939) metų fonografo įrašai“: „Suvalkijos dainos ir muzika“, „Aukštaitijos dainos, sutartinės ir instrumentinė muzika“, „Žemaitijos dainos ir muzika“, „Dzūkijos dainos ir muzika“. Šie prieškario fonografo įrašai tarsi papildo, savotiškai įgarsina daugeliui nuo seno gerai žinomas unikalias Balio Buračo fotografijas, padeda šiuolaikiniam klausytojui nusikelti į XIX a. pabaigos–XX a. pradžios Lietuvos kaimą, suvokti to meto žmonių gyvenimo būdą ir jauseną.

Visos kompaktinės plokštelės išleistos labai greitai – per trejetą metų (!). Tai – didelis šios serijos privalumas. Klausytojas, sužavėtas ar nustebintas neįprasto suvalkiečių dainų ir muzikos skambesio, tuojau pat galėjo palyginti jį su aukštaičių ir vos po metų – su žemaičių bei dzūkų dainomis ir instrumentiniais kūriniais. Klausantis šių plokštelių, pamažu atsiskleidžia ryškūs atskirų regionų stilistiniai skirtumai (jie ypač akivaizdūs vokalinėje muzikoje – ji, kaip žinoma, suaugusi su vietine tarme). Net ir nespecialistui daro įspūdį suvalkiečių dainų savotiškas orumas, formos ir atlikimo „tvarka“, aukštaičių sutartinių niūrokas gausmas, sklindantis tarsi iš amžių glūdumos, arba greitesnių, šviesesnių – „kudakavimas“, „kapojimas“, tikras *perpetuum mobile*. Žemaičių dainos gerokai „sunkesnės“, „vangesnės“ (jų klausantis nejučia prisimeni chrestomatinį žemaičių „A mon saka?“), jas, anot dainininkų, „rek išlingout“. Dzūkų dainos šį kartą klausytoją stebina ne tiek vienbalsių melodijų vingrumu, puošnumu (ši savybė visada buvo dzūkų dainų skiriamoji žymė), kiek moterų balsų skardumu, stiprumu, skambesio platumu – tai būdinga dainavimui lauke. Be abejo, folkloro specialistai pastebės ir daugiau atlikimo subtilybių, kurių, deja, jau negalime išgirsti šių dienų kaimo dainininkų dainavime: „<...> gyvajai tradicijai išnykus, šie garsiniai dokumentai liko vieninteliai senųjų melodijų liudijimai, vienintelės laikmenos, kuriose užfiksuota kadaise skambėjusių kūrinių visuma: jų kompozicija, detalės, atlikimo stilius“[1]. Taigi etnomuzikologams ši ar-

[1] Suvalkijos dainos ir muzika. 1935–1939 metų fonografo įrašai. Sudarė Austė Nakienė, Rūta Žarskienė. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2003, p. 11.

chyvinių įrašų serija atskleidžia plačias naujų tyrimų galimybes.

Vis dėlto aptariamieji garso įrašų leidiniai, matyt, skirti ne tiek folkloristams, kiek plačiajai visuomenei. Tai rodo pagrindiniai CD serijos rengimo principai. Rengiant kompaktines plokšteles, atsisakyta sauso, grynai mokslinio dainų dėliojimo pagal žanrus: „<...> atskirų žanrų dainos neišdėstytos paeiliui, tarp jų nėra aiškios takoskyros. Dainos eina viena po kitos tarsi skirtingą gyvenimą nugyvenusių žmonių pasakojimai, jas sieja bendra, visose lietuvių liaudies dainose plėtojama tema – mylimo žmogaus pasirinkimas ir šeimos sukūrimas“[2]. Vis dėlto kiekvienoje plokštelėje laikomasi nuoseklumo, tam tikros žanrinės tvarkos: nuo senesnių dalykų (rugiapjūtės dainų, piemenų raliavimų, ridavimų ir pan., sutartinių) pamažu einama prie naujesnių (vestuvinių, jaunimo, meilės ir kt. dainų, įvairios sudėties kapelų muzikavimo), nuo apeiginių dainų – prie lyrikos ir pan. Atkreiptinas dėmesys į gražų dviejų etnomuzikologių – dainologės Austės Nakienės ir instrumentologės Rūtos Žarskienės – bendradarbiavimą. Galima sakyti, kad Lietuvos garso įrašų leidybos srityje tokio darnaus „mišraus“ dueto iki šiol nebūta: paprastai vienos plokštelės buvo skiriamos daugiau vokalinei muzikai, kitos – instrumentinei. Tuo tarpu aptariamoje serijoje galime susipažinti su bendra – vokaline ir instrumentine – vieno ar kito regiono muzikine stilistika. Apeigines dainas čia subtiliai skiria archajiška instrumentinė muzika, vokalines sutartines – skudučiuojamos bei kankliuojamos sutartinės, instrumentiniai polifoniniai kūriniai, vėlyvesnes daugiabalses dainas – homofoninė kapelų muzika. Dailiai, skoningai parengtos atskirų regionų knygelės. Jų viršeliuose puikuojasi garsūs dainininkai, ryškūs to krašto antropologiniai tipažai. Knygelėse gausu archyvinių nuotraukų, kuriose įamžinti plokštelėse skambančių dainų bei instrumentinės muzikos atlikėjai, esama ir etnografinių detalių, gamtos vaizdų.

Serija pradėta suvalkiečių dainomis ir muzika. Matyt, tai nėra atsitiktinumas: iki šiol nebuvo išleista jokių garso įrašų, visapusiškai reprezentuojančių Suvalkijos regiono muzikos stilių. Įdomu, kad beveik tuo pačiu metu pasirodė (beje, dėl įvairių priežasčių tiesiog gėdingai vėluodamas) ir Lietuvos muzikos ir teatro akademijos leidinys „Lietuvių liaudies muzika III: Suvalkiečių dainos. Pietvakarių Lietuva“ (Vilnius, 2002). Taigi Suvalkijos garso įrašų leidybos, o kartu ir suvalkiečių folkloro sklaidos spraga, galima sakyti, bent iš dalies jau užpildyta. Parengėjos, rašydamos įvadą pirmajai kompaktinei plokštelei, matyt, dar nebuvo iki galo apsisprendusios dėl serijos bendros struktūros, visų pirma dėl etnomuzikologinių komentarų apimties, jų svarbos panašios rūšies leidinyje ir pan. Lyginant pirmosios (suvalkiečių) plokštelės įvadą, pavyzdžiui, su trečiosios (žemaičių), pastarasis yra daug išsamesnis, jame detaliau pristatytas tiek muzikinis dialektas, tiek atskiros dainos. Nuosekliau nei suvalkiečių pakomentuoti ir aukštaičių (2-asis CD) bei dzūkų (4-asis CD) muzikiniai stiliai, tad suvalkiečiai vėl liko šiek tiek lyg ir nuskriausti.

Nors ir nėra smulkesnių komentarų, tačiau ir pačiam klausytojui galima susidaryti išsamų vaizdą apie Suvalkijos muzikinį dialektą. Daugeliui gali kelti nuostabą tai, kad beveik visos prieškaryje užrašytos suvalkiečių dainos – vienbalsės. Kai kurios jų, kaip ir dzūkų monofoninės dainos, yra gana turtingos melizmatikos, pavyzdžiui, rugiapjūtės daina „Vai tu rugeli“ (Nr. 2) ir kt. Apeiginė melodika, priešingai, pasižymi santūrumu, griežtumu, rimtimi, pavyzdžiui, rugiapjūtės pabaigtuvių daina „Stovi jovaras vartuose“ (Nr. 5). Greta vyraujančių mažorinio atspalvio melodijų nemažai galime išgirsti ir minoriškų melodijų (Nr. 17, 25, 31, 32, 39, 41 ir kt.). Jos liudija itin sparčią šio krašto muzikinio stiliaus kaitą (pastarųjų dešimtmečių tautosakos ekspedicijose buvo užfiksuotos beveik vien tik mažorinio atspalvio, dažniausiai daugiabalsės prigimties melodijos).

Plokštelėje skamba ir viena Mažosios Lietuvos daina, padainuota žymaus kultūrininko Martyno Jankaus (pasak parengėjų, jos melodikos bruožai artimi suvalkiečių melodi-

[2] Suvalkijos dainos ir muzika. 1935–1939 metų fonografo įrašai, p. 15.

kai). Dainos melodijoje gausu melizmatikos bei varijavimo – galima įsivaizduoti, kad panašiai galėjusios skambėti ir kitos šio krašto dainos, skelbtos svarbiausiuose XIX a. (Liudviko Rėzos, Christiano Bartscho) dainų rinkiniuose (čia jos pateiktos labai schemiškai). Šis pavyzdys, manyčiau, galėtų praversti šiuolaikinėms atlikėjiškoms tų rinkinių dainų rekonstrukcijoms.

Beje, įdomu tai, kad suvalkiečių dainuojamajai tradicijai atstovauja net keletas puikių dainininkų vyrų (esame labiau pratę prie moterų dainavimo) – Martynas Jankus, Vincas Kazimierskas ir Juozas Radzevičius (pastarojo įdėta ir virtuoziško smuikavimo pavyzdžių). Jų dainavimas kompaktinei plokštelei suteikia įvairesnių tembro spalvų.

Greta moksliškai ir meniškai vertingų klasikinių suvalkietiškų dainų CD parengėjos nevengia ir vadinamųjų dainuškų (Suvalkijoje dar vadinamų „zobildomis“) publikavimo, pavyzdžiui, „Turiu gražią kumelaitę“ (Nr. 13). Ši daina neleidžia klausytojui apsnūsti, drauge su ją lydinčia J. Radzevičiaus smagiai pagriežta polkute plokštelėje skambančią muziką daro dinamiškesnę.

Vokalinės muzikos įvairovei nenusileidžia instrumentinė muzika. Ją reprezentuoja archajiški (piemenų melodijos) bei vėlyvesni, europietiškajai tradicijai atstovaujantys kūriniai (polkos, mazurkpolkės ir kt.), pagroti kanklėmis, smuiku arba birbyne. Viename iš pakankliuotų kūrinėlių („Senovės valse“, Nr. 8) boso partijoje girdime nuolat skambant tą pačią gaidą – tai būdingas burdoninio pritarimo pavyzdys. Panašus „bosavimas“ pastebimas ir lietuvių daugiabalsio dainavimo tradicijoje (jo pavyzdžių esama ir aukštaičių kompaktinėje plokštelėje).

Plokštelėje skelbiamas dainas ir instrumentinius kūrinius lydi vertingi pateikėjų komentarai, pavyzdžiui: „vyrai dainuoja vestuvėse, vakarynose“ (Nr. 10), „Vestuvinė daina, dainuojama, kada sutartos vedybos, o dar staklės kambary. Ja primenama jaunajai, kad reikia skubintis atlikti darbus iki vestuvių“ (Nr. 21). Jie padeda mums geriau įsivaizduoti daugelio kūrinių gyvavimo terpę.

Antroji (aukštaičių) kompaktinė plokštelė – nuostabi, ilgai laukta dovana senosios lietuvių polifonijos – sutartinių – gerbėjams. Iki šiol nė viename garso įrašų leidinyje neturėjome progos išgirsti tiek daug archyvinių sutartinių vienoje krūvoje. Šiai unikaliai senovinių giesmių rūšiai, galima sakyti, skirta beveik visa kompaktinė plokštelė (todėl aukštaičių leidinį, kitaip nei visus kitus, sudaro net dvi plokštelės – tai lėmė itin gausūs ir įvairūs šio krašto folkloro pavyzdžiai). Gana gūdų, archajišką sekundinių sutartinių artikuliavimą gražiai papildo instrumentinė sekundinė polifonija – ragų ir skudučių muzika. Klausantis šios senosios polifonijos, galima lengviau suvokti, ką turėjo galvoje senosios giesmininkės, sakydamos: „sutartinės turi skudučiuotis“, „gieda, kaip triūbom triūbija“, „tūtuoja kaip gulbės“ ir pan. Sekundinių sutartinių skambesys nukelia klausytoją į senus laikus, kurie mena visiškai kitokią grožio sampratą, kai buvo stengiamasi kuo geriau balsus „sumušti“, „sudaužti“. Norint parodyti, kuo senųjų giesmininkių giedojimas bei pūtimas skiriasi nuo dabartinės „muzikalumo“ sampratos, buvo paprašyta muzikos akustikos specialistą Rytį Ambrazevičių atlikti akustinius publikuojamų vokalinių ir instrumentinių sutartinių matavimus. Paaiškėjo, kad sutartinių „susimušimą“ tarp balsų lemia specifinės jų darnos[3].

Viena iš plokštelėje skambančių sutartinių („Šiaip sėjo linelį, teip sėjo linelį“, Nr. 6) paliudija šių eilučių autorės kadaise iškeltos prielaidos pagrįstumą, kad sekundinės dvejinės ir keturinės negalėjo būti pradedamos abiejų balsų iš karto (sekundos intervalu), kaip jos skelbtos Zenono Slaviūno sutartinių tritomyje, nes tam prieštarauja tradicinio dainavimo logika: paprastai dainą pradeda vienas žmogus (vedantysis, rinkėjas ir pan.). Taigi ir minėtą sutartinę plokštelėje pradeda giedoti vienas balsas, tik vėliau, po takto, sekundos intervalu įstoja ir kitas. Beje, transkribuojant jos melodiją, parengėjos A. Nakienės patikslintas sutartinės atlikimo būdas. Pasirodo,

[3] Sutartinių darnai skirti kai kurie R. Ambrazevičiaus straipsniai ir disertacijos „Psichoakustiniai bei kognityviniai muzikinės darnos aspektai ir jų raiška lietuvių tradiciniame dainavime“ (2005) skyrius.

tai dvejinė, giedama ir šokama dviejų porų, vaikščiojančių viena priešais kitą (Z. Slaviūno rinkinyje ji buvo skelbta kaip trejinė keturiose, t. y. giedama vienos paskui kitą – kanonu).

Žila senove dvelkia ir keletas itin charakteringai atliktų piemenų kūrinėlių, primenančių autentišką jų gyvavimo aplinką – lauką: „Stingo, karvytes, stingo“ (Nr. 8), „Ralio mana karvutes“ (Nr. 22), „Tpruk tpruk, žaloja“ (Nr. 23).

Antrajame aukštaičių CD skamba jau naujesnės sutartinės. Atskirų jų partijų melodijos nekontrastuoja (kaip sekundinėse sutartinėse), bet tarp savęs dažniausiai dera primos bei tercijos intervalais. Jų ir skambesys jau nebe toks archajiškas ir niūrus kaip senųjų sekundinių giesmių. Greta naujesnių sutartinių neblogai dera įvairūs vėlyvesnio (homofoninio) daugiabalsio dainavimo būdai. Antai dainoje „Užaugina mani motinala“ (ją padainavo seserys Glemžaitės) girdime savitą bosavimą dviem garsais (I–V dermės laipsniais). Panašų pritarimo būdą XX a. pradžioje Ukmergės ir Širvintų rajonuose buvo užfiksavęs ir smulkiai aprašęs tautosakininkas Juozas Kartenis. Matyt, tokio pritarimo anksčiau būta ir kitose Aukštaitijos apylinkėse. Įdomus ir keleto dainų (Nr. 42, 52) pritarimo dviem balsais būdas (abu pritariantieji balsai dainuoja unisonu, tarpais išsiskirdami į tercijos intervalus). Galime paklausyti ir burdoninio pritarimo pavyzdžio (Nr. 58) – jo žemiausioje balso partijoje nuolat kartojamas tas pats garsas. Visos šios minėtos dainos dar kartą liudija Aukštaitijoje nuo seno buvus itin turtingą daugiabalsio dainavimo tradiciją.

Po sutartinių ir daugiabalsių dainų antrosios plokštelės pabaigoje šiek tiek keistokai suskamba rytų aukštaičių vienbalsės dainos (Nr. 66, 68, 69, 72, 73, 74, 76, 77), vėl grąžinančios klausytoją į senovę. Tai senosios kalendorinių švenčių apeigų, vestuvinės ir kt. dainos. Muzikinėmis ypatybėmis, charakteriu bei dainininkių tembro spalva jos daug artimesnės dzūkams nei šiaurės rytų aukštaičiams (beje, etnomuzikologai iki šiol nesutaria, prie kokio regiono jas geriau tiktų skelbti).

Aukštaičių plokštelėse greta tradicinių, daugeliui lietuvių gerai žinomų muzikos instrumentų pirmą kartą galime išgirsti gana daug ir „netradicinių“, tiksliau sakant, iki šiol lietuvių instrumentologų deramai neįvertintų, instrumentų (tai bandūrėlis, lūpinė armonikėlė, beržo tošis, cimbolai) arba „netradicinių“ instrumentinių kapelų sudėčių, pavyzdžiui, lamzdelis, lūpinė armonikėlė, bandūrėlis (Nr. 43) – beje, pastarasis daugelio paprastų klausytojų tebelaikomas „čiukčių instrumentu“ (tikėkimės, kad nuo šiol šis klaidingas įvaizdis pasikeis); smuikas, beržo tošis (Nr. 46, 53, 54); lamzdelis, lūpinė armonikėlė, bandūrėlis (Nr. 51). Ypač įspūdingi vienais cimbolais virtuoziškai paskambinti kūriniai (Nr. 62, 65, 67) bei bandūrėlio solinis numeris – „Suktinis“ (Nr. 59).

Trečiajame serijos leidinyje „Žemaitijos dainos ir muzika“ daugelis klausytojų, matyt, tikėjosi išgirsti sodrų daugiabalsį žemaičių dainavimą. Deja, skirtingai nei aukštaičių kompaktinėse plokštelėse, daugiabalsumas čia pristatytas labai skurdžiai – dauguma daugiabalsės prigimties melodijų padainuotos vieno dainininko. Matyt, daugiabalsio dainavimo pavyzdžių iš Žemaitijos tiesiog nebuvo daugiau užrašyta (nors Marijonos Zubavičienės ir jos dukters Marijos Bukuntienės dainos, kaip rašo parengėjos, neskelbiamos dėl prastos įrašų kokybės[4]). Taigi žemaitiškas daugiabalsis dainavimas atstovaujamas tik vieno gražiai susidainavusio dueto – Malvinos Montvydienės su dukterimi Akvelina iš Tauragės rajono. Įdomu, kad jų atliekamas repertuaras (pvz., dainos „Ant aukšta kalnelia“, „Par beržynelį ir par pušynelį“, „Suklika gulbeli ant jūrių“, „Ein paneli par kymelį“ ir kt.) tame krašte iki XX a. pabaigos išliko beveik nepakitęs – jis užfiksuotas tik tam tikroje Tauragės ir Šilalės rajonų teritorijoje (tai rodo 1983–1987 m. tautosakos ekspedicijose užrašyta medžiaga).

Daugiabalsio dainavimo stoką plokštelėje kompensuoja tradicinis žemaitiškas rubato – dainavimas „išlingoujant“, „patensiant“ melodiją (pvz., „Pjaun lunkuo šyną“,

[4] Žemaitijos dainos ir muzika. 1935–1941 metų fonografo įrašai. Sudarė Austė Nakienė, Rūta Žarskienė. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2005, p. 11.

Nr. 1; „Sausė lėnelė išdžiuovintė“, Nr. 15; „Oi, eiso eiso, čionai nebūsio“, Nr. 40 ir kt.). Ypač įdomus, kupinas spontaniškos kūrybinės laisvės yra vyrų – Jurgio Valausko iš Platelių valsčiaus ir Juozo Alejūno iš Kuršėnų valsčiaus – dainavimas. Į vyrų (beje, ne tik žemaičių) dainavimą atkreipė dėmesį jau ne vienas folkloro užrašytojas (tai galima pastebėti net ir pastarojo dešimtmečio ekspedicijose) – vyrų repertuaras paprastai negausus, tačiau pasižymintis ypatinga dainavimo maniera, neretai būna sunku visus artikuliavimo niuansus perteikti natomis.

Žemaičių aukso fondui, be abejonės, priklauso šienapjūtės valiavimai, kuriais ir pradedama plokštelė (Nr. 1, 3). Jie, regis, skamba ne ankštoje patalpoje, bet plačiuose laukuose (ypač subtiliai valiuoja minėtasis J. Alejūnas). Originalus, iki šiol jokiose garso laikmenose neskelbtas dalykas – vestuvinio ačiavimo fragmentas, padainuotas Onos Sutkienės iš Viduklės valsčiaus (ypač vertingas šio vestuvių momento – dovanų rinkimo – aprašas). Šios vienbalsės melodijos archajišką prigimtį rodo siaura apimtis (didžioji tercija su subkvarta) – tokia intonacinė sandara būdinga ir kai kurioms senosioms aukštaičių dainoms.

Plokštelės pabaigoje – trys religinės liaudies giesmės. Ypač įdomi pirmoji – „Ainu keleliu, randu liepelį“ (Nr. 41), turinti refreną „O Jezau mana“ (A. Nakienės teisingai pastebėta, kad ši giesmė primena kalendorines liaudies dainas). „Linksminkis, dangau“ (Nr. 42) – vienbalsės prigimties, artima gana siauros apimties paprastutėms liaudies dainų melodijoms. Giesmė „Žėkeli žėkelaiti“ (Nr. 43) patraukia dėmesį nepaprastai įdomiu atlikimo būdu. Ji giedama ir pakaitomis pučiama karvės ragu. Juo tarsi pučiami atsakymai į klausimus, „kas tai yra viens, du, trys ir t. t.“ Paprastai šios giesmės variantai yra giedami kaip kumuliatyvinės dainos, kiekviename posme atsakant į iškeltus klausimus ir užduodant naujus.

Žemaičių senajam tradiciniam muzikavimui atstovauja įvairūs birbyne, karvės ragu bei ožragiu pagroti kūrinėliai. Jų pateikėjai – savotiški multimuzikantai, pasak R. Žarskienės, mokėję puikiai groti įvairiais instrumentais. Leidinio pratarmėje gražiai pristatytas vienas garsiausių šio krašto muzikantų – Stasys Abromavičius, plokštelėje reprezentuojantis itin virtuozišką kankliavimo stilių (pvz., „Kryžiokas“, Nr. 19). Drauge su dukterimi Stase jis „pristato“ ir senojo kapelinio muzikavimo (smuikas ir kanklės) tradiciją (Nr. 16, 17). Bene pirmą kartą šiame leidinyje skelbiamos kapelų, kuriose griežia smuikas, koncertina ir kontrabosas (Nr. 26, 29, 30, 33), muzikos detalios transkripcijos (beje, atliktos ypač kruopščiai; R. Žarskienei šiame darbe talkino etnoinstrumentologas Kazimieras Šermukšnis, pats puikiai griežiantis dumpliniais instrumentais). Tikra plokštelės staigmena – mandolina paskambintas „Maršas“ (priminsiu, kad mandolina, kaip ir daugelis kitų XX a. pradžioje tradicijoje gyvavusių instrumentų, iki šiol buvo laikoma „netradicine“, taigi neverta etnomuzikologų dėmesio).

Paskutinėje serijos plokštelėje, skirtoje Dzūkijos muzikiniam dialektui, visų pirma pristatomi senieji žanrai, kurių dzūkai išsaugojo gausiausiai – tai advento, Kalėdų (Nr. 1–5, 7, 8), Velykų (Nr. 10) ir rugiapjūtės (Nr. 14–19) dainos. Vietos dainininkų supratimu, tai ne dainos, bet giesmės, turėjusios tam tikrą nustatytą atlikimo laiką, vietą ir paskirtį. Kompaktinėje plokštelėje jas stengtasi deramai pagerbti, sudedant beveik visas vienoje krūvoje, nebandant sklaidyti jų rimties kokia nors linksmesne instrumentine melodija. Tik po smagesnės kalėdotojų dainos „Vidury dvaro meška karo“ (Nr. 5) klausytojui atsargiai siūloma paklausyti pirmojo instrumentinio kūrinio – „Zantos polkos“, tarsi papildančios prieš tai buvusios dainos nuotaiką. Tarp kalėdinių giesmių esama ne tik monofoninio, bet ir senojo heterofoninio dainavimo pavyzdžių (Nr. 4, 5). Vis dėlto ši heterofonija nėra labai turtinga – tai daugiau unisonas nei heterofonija (arba, pasak muzikos antropologo Alano Meriamo, „ritminis unisonas“, kuris būdingas daugeliui senųjų apeiginių melodijų). Kalėdų „giesmynas“ tiesiog neįsivaizduojamas be dviejų pagrindinių giesmių: „Atbėga alnis devyniaragis“ (Nr. 7) ir „Kalėdų rytų dzyvai pasdarė“ (Nr. 8), priklausančių skirtingoms to paties melodinio tipo versijoms.

Velykų lalavimas „Šitam dvari graži mergelė“ (Nr. 10) klausytoją gerokai stebina lėtu tempu ir nepaprastai iškilmingu jauno (32 metų) dainininko Adomo Kamendulio dainavimu – ji dainuojama visai kitaip, nei ją interpretuoja šių dienų etnografiniai bei folkloro ansambliai.

Originalus pavyzdys – daina „Vedė bobutė ožukų turgun“ (Nr. 11), kurią dainuodamas muzikantas pats sau pritaria smuiku. Pasak parengėjos R. Žarskienės, „savo jaunatvišką išradingumą ir entuziazmą kaimo muzikantai išreikšdavo ir naujo stiliaus paieškomis. Antai Juozas Krušna <...> į fonografą įdainavo 18 dainų, pats sau pritardamas smuiku. Muzikantas prisipažino pats sumanęs dainavimui pritarti smuiku, nes apylinkėje tokios mados nebuvę“. Galima manyti, kad pritarimas smuiku (bent jau tai konkrečiai dainai) gali būti tradicinis ir turėti labai gilias šaknis. Šios šokinės dainos pradinė ritmo formulė (*eee q*) identiška Ukrainos ir Baltarusijos Polesėje populiaraus kalėdinio žaidimo „Го го го, коза“ ritmikai (jis buvo dainuojamas pritariant smuiku).

Klausantis nemažo pluošto rugiapjūtės giesmių (Nr. 14–19), galima palyginti skirtingo amžiaus moterų dainavimo specifiką. Pavyzdžiui, „Pabėk, bareli, skersai laukelį“ (Nr. 15) ir „Lydu laidu, saulele“ (Nr. 18) dainuoja 38 metų dainininkė Emilija Ivoškienė – jos dainavimas gana lėtas, tvirtas, iškilmingas, bet toli gražu ne toks platus, stiprus ir įtaigus, kaip gerokai didesnę gyvenimo ir dainavimo patirtį turinčios 68 metų dainininkės Katrės Šilanskienės (plg. dainą „Oi, aš pjaunu rugelius“, Nr. 16). Tiesa, gana jaunos, 40-metės Onos Grigaliūnienės balsas taip pat pasižymi didele jėga, jis net šiek tiek „fonuoja“ („Oi tu varna“, Nr. 19), tad atlikimo stiprumą, įtaigumą galbūt ir ne visada lemia didesnė patirtis.

Prie rugiapjūtės dainos „Oi tu varna“, kurioje plėtojami karo motyvai, skoningai priderinta karinė-istorinė daina „Traji gaideliai giedojo“ (Nr. 20). Ji nors ir nėra laukų daina, 68 metų dainininkės Antaninos Kisieliauskienės dainuojama labai stipriu, tiesiog „laukiniu“ balsu. Tą patį galima pasakyti ir apie vestuvinės dainos „Jojo prijojo pilnas dvaras svetelių“ (Nr. 23) dainavimą (ją padainavo 52 metų Elzbieta Čaplikienė). Galbūt galime daryti prielaidą, kad jaunosios to meto dainininkės jau buvo šiek tiek paveiktos kultūrinės aplinkos: garsiai rėkti, atvažiavus į didmiestį, joms, matyt, atrodė nepriimtina, negražu (šioje vietoje galėtume prisiminti ir dabartinius gana „sterilius“ kaimo dainininkų garso įrašus, kurie daromi Vilniaus įrašų studijose).

Dideliu įtaigumu pasižymi unisoninis-heterofoninis mergvakario dainos „Subatėlės vakarėlį“ (Nr. 27) dainavimas. Parengėjų komentaruose rašoma, kad tai vestuvių vaidinimo, rodyto Dauguose per liaudies amatų ir papročių šventę (1935 m.), fragmentas. Pasirodo, ir anuomet jau būta atlikėjiškų folkloro rekonstrukcijų (ir, manyčiau, visai neblogų).

Dzūkų vokalinės sferos pristatymas baigiamas dviem raudomis. Pirmoji (Nr. 43) raudama labai dirbtinai, akivaizdu, kad dainininkė yra visiškai neįsijautusi ir tik kartoja melodijos schemą. Antroji (Nr. 44) raudama kur kas įtaigiau. Vis dėlto matyti, kad raudų fiksavimas autentišku pavidalu ir seniau, ir dabar lieka bene didžiausia etnomuzikologų problema.

Muzikantai dzūkų plokštelėje groja ne tik šokius, bet ir dainas (Nr. 9, 11, 21, 33). Greta jau įprastų instrumentų – birbynės, cimbolų, smuiko – girdime ir bajanu griežiamas melodijas (Nr. 26, 28). Šis „nelietuviškas“ instrumentas, kaip ir kai kurie kiti pirmiau minėtieji, iki šiol jokiose plokštelėse nebuvo pristatytas. Matome, kad šioje srityje parengėjos nuosekliai laikosi dokumentikos žanro reikalavimų – atspindėti tikrovę, kad ir kokia ji būtų.

Pabaigai – šiek tiek kritinių pastabų. Bandant vertinti kompaktinių plokštelių seriją kaip visumą, į akis krinta tam tikras nevienodumas, nenuoseklumas, galbūt kai kur ir nepakankamas kruopštumas. Pirmiausia tai pasakytina apie melodijų transkripcijas. Sveikintinas parengėjų noras iš naujo iššifruoti daugelį melodijų (kaip žinome, anksčiau jos dėl įvairių, visų pirma techninių priežasčių iš tikrųjų neretai būdavo šifruojamos labai paviršutiniškai, taigi iš esmės klaidingai). Vis dėlto taip ir lieka neaišku, kodėl

nepasirinktas vienodas melodijų skelbimo būdas – su variantais arba be jų (leidinyje esama ir tokių, ir tokių). Keista, kad dalis peršifruotų melodijų skelbiama be variantų (nors kai kurios anksčiau šifruotos – su jais), pavyzdžiui, aukštaičių dainoje „Oi, smūtnas smūtnas“ (Nr. 55) kituose posmuose trečias balsas įstoja nuo pat pradžių, o partitūroje tai neatsispindi. Ne visiškai tiksliai transkribuota sutartinės „Du žaliūs berželiai“ (Nr. 13) melodija (nors skelbiama nauja A. Nakienės transkripcija). Parengėja nepateikė iš pradžių atskirai pagiedotų rinkinio ir pritarinio transkripcijų, atspindėdama tik polifoninį dviejų melodijų skambesį, tuo tarpu rinkinio partijos melodija vėliau pasikeičia – ji tampa kaip tik tokia, kaip giedota pirmą kartą (t. y. vienos rinkėjos). Gaila, kad kai kurios seniau šifruotos dainų melodijos neperšifruotos – keleto jų transkripcijos labai netikslios, pavyzdžiui, Nr. 52 (šifruota 1953 m. Broniaus Uginčiaus). Esama ir transkribavimo (o gal korektūros?) klaidų. Antai dzūkų dainos Nr. 31 paskutiniame takte turi būti intonacija ne *si-fa*, bet *si-sol*. Dainos iš dzūkų plokštelės „Oi tu kuosela“ (Nr. 2) transkripcijoje nepažymėti būdingi pradiniai foršlagai. Žemaitijos plokštelėje netiksliai iššifruota melodija Nr. 14 – antroji ketvirtinė yra daug trumpesnė, nukąsta, tuo tarpu gaidose abi ketvirtinės lygios. Sutartinėje „Mina mina“ taip pat esama transkripcijos netikslumų (antrą kartą kartojant „sujoja sveteliai“ pirmame ir trečiame balsuose turi skambėti ne *as*, bet *c*, antrame balse – abu kartus *c*). Nevisiškai tikslios ir rytų aukštaičių dainų Nr. 72, 76 transkripcijos. Neaišku, kodėl atsisakyta transkribuoti vokalinių žemaitiškų paukščių pamėgdžiojimų (Nr. 8, 11) melodijas – juk panašaus tipo „Pempės“ pamėgdžiojimas (Nr. 9) beržo tošele iššifruotas? Jei jau parengėja manė juos esant ne tokius vertingus ir nevertus šifruoti, tai juo labiau keista, kad abu minėti kūrinėliai skamba net ilgiau nei po vieną minutę. Manyčiau, jų transkripcijos būtų labai naudingos, galėtų praversti lyginant su kitų tautų, sakykim, Sibiro tautelių, panašiais kūrinėliais.

Nėra tiksli ir antrosios dzūkų raudos transkripcija, nes dainininkė dainuoja ne mažąją terciją (kaip pažymėta gaidose), bet neutralią (raudojimo eigoje ji tampa netgi artimesnė didžiajai nei mažajai). Aukštaičių raliavimo „Atsikėlo – da ne diena“ (Nr. 20) melodijoje pažymėta mažoji tercija, nors kai kuriose vietose skamba lyg ir didžioji (matyt, ji vis dėlto yra neutrali). Kai kuriose žemaičių dainų (Nr. 23, 34) transkripcijose nepažymėtas IV laipsnio aukštinimas (arba nuolatinė jo kaita), būdingas daugeliui žemaičių dainų. Be abejo, šie transkribavimo atvejai yra gana sudėtingi – čia visada esama daugiau ar mažiau transkribuotojo subjektyvumo. Manyčiau, šioje vietoje būtų labai pagelbėję R. Ambrazevičiaus akustiniai matavimai, papildantys transkripcijas objektyviais duomenimis. Gaila, kad šio specialisto paslaugomis pasinaudota tik vienoje iš serijos plokštelių (tiesa, klaidų (korektūros?) esama ir paties R. Ambrazevičiaus pateiktuose patikslintuose sutartinių melodijų garsaeiliuose – p. 72 ir 96 garsaeiliai kažkodėl neatitinka nei skambančių melodijų garsų, nei transkripcijų). Norėčiau pridurti, kad rašydama šią recenziją visiškai neturėjau tikslo patikrinti visas melodijų šifruotes, tarsi nepasitikėčiau kolegomis, tyčia ieškočiau netikslumų – jie man krito į akį atsitiktinai, klausantis mane labiausiai dominančių atlikimo subtilybių. Vis dėlto manyčiau, kad panašių netikslumų tokiame reprezentaciniame leidinyje neturėtų būti (nors jie pastebimi tik specialistams).

Neaišku, kodėl dainų pavadinimai skelbiami labai nevienodo ilgio, kai kurie jų pernelyg ilgi (kiek man žinoma, lietuvių folkloristikoje dainos pavadinimą įprasta rašyti pagal pirmąją teksto, dažnai ir melodijos, eilutę), pavyzdžiui, suvalkiečių „Oi, tai dėkui saulutei, ką anksti nusileido“ (Nr. 4), „Prieš kalną beržai, pakalnėj klevai“ (Nr. 7), „Aš mergelę auginau, kai vyšnelę nokinau“ (Nr. 16) ir kt., aukštaičių „Kas tėn ateina, kas tė atdūluoji?“ (Nr. 42) ir kt. Galbūt taip norėta atspindėti šių dainų poetiškumą?

Krinta į akis netikslai užrašyta kai kurių dainų teksto forma, pavyzdžiui, su-

valkiečių „Aš neisiu šįmet nė kitą metą“ (Nr. 27) yra veikiau trijų nei dviejų eilučių daina (557), tas pat pasakytina apie dainas Nr. 28, 37 ir kt.

Skelbiant vertingas bandūrėlio (žr. aukštaičių „Suktinį“, Nr. 59) ir dūdmaišio (suvalkiečių Nr. 6) – instrumentų, grojimo metu išgaunančių ne tik melodiją, bet ir burdoninį garsą, – transkripcijas, kažkodėl liko nepažymėtas burdonas. Klausantis dūdmaišio, net kyla abejonių, ar iš tikrųjų groja kaip tik šis instrumentas (nevisiškai aiškus ir etnoinstrumentologės R. Žarskienės komentaras leidinio pratarmėje: „<...> kompaktinę plokštelę puošia birbyne (dūda, dūdele) ir *dūdmaišiu* (*ragučiu*) (išskirta mano – *D. V.*) raliuojamos savitos piemenų melodijos...“[5])?

Nepaisant visų šių pastabų, aptariamoji archyvinių garso įrašų serija laikytina nepaprastai svarbiu įvykiu lietuvių folkloristikoje. Garsinė XX a. pradžios dokumentika, subtiliai surikiuota, skoningai papildyta senomis nuotraukomis, piešiniais ir vertingais etnomuzikologių komentarais, užpildo buvusią folkloristikos spragą. Įvairiems regionams skirtuose leidiniuose parodyta vokalinio ir instrumentinio folkloro įvairovė yra intriguojanti, atkreipianti ne tik folkloro specialistų, bet ir jo mėgėjų, o ypač – liaudies muzikos atlikėjų bei interpretuotojų dėmesį. Pirmą kartą skelbiami unikalūs pavyzdžiai praturtina ne vieno žmogaus folkloro suvokimą, atskleidžia dar toli gražu neišnaudotas jo interpretavimo galimybes. Šis serijinis leidinys neabejotinai svarbus ir lietuvių folkloro sklaidai užsienyje (parengėjų komentarai skelbiami lietuvių ir anglų kalbomis).

Belieka pasvarstyti, ar skelbiamieji archyviniai įrašai iš tikrųjų yra grynoji dokumentika. Juk žinome, kad dainininkai ir muzikantai buvo kviečiami atvykti į Kauną, Lietuvių tautosakos archyvą, ten jų repertuarą įrašydavo į fonografo plokšteles (tuomet jaunas folkloristas Z. Slaviūnas įrašė daugiau kaip 6 tūkstančius tautosakos kūrinių). Taigi jau tada folkloras buvo įrašinėjamas neautentiškoje aplinkoje, be to, atlikėjams gerokai jaudinantis prieš nematytą aparatūrą. Šiuo požiūriu mūsų turima garsinė dokumentika gerokai skiriasi nuo daugelio pasaulio šalių etnomuzikinės dokumentikos (paprastai stengiamasi publikuoti vadinamuosius lauko įrašus – jų skambesys labai skiriasi nuo studijinio).

Kitas klausimas – leidinio adresatas. Svarbu, kam skiriamas leidinys – specialistams ar plačiajai visuomenei? Matyt, ir vieniems, ir kitiems (aišku, tai lemia rinkos dėsniai). Tik, kaip žinoma, visiems įtikti labai sunku. Taikantis prie paprasto klausytojo, ko gero, sureikšminama parengėjų estetinė nuostata, t. y. skelbiami tik tie įrašai, kurie „neerzina“ klausytojo ausies (šis leidinys tuo ir skiriasi nuo kitų pasaulio šalių, pavyzdžiui, Austrijos, Gruzijos, Latvijos ir kt., archyvinės medžiagos publikacijų, kuriose neretai girdime nepaprastai blogos kokybės, tačiau vis dėlto unikalius folkloro pavyzdžius): „<...> iš archyvo fonografo įrašų buvo stengiamasi atrinkti kuo geresnius, todėl kai kurių įdomių, bet labai sunykusių įrašų atsisakyta. Lieka tik apgailestauti, kad nepavyko kokybiškai restauruoti iš Šakių apskrities kilusios Petronėlės Tupčiauskaitės dainų <...>. Atrinkta ir tik viena šimtametės Skriaudžių dainininkės Onos Žebrauskienės daina <...>“[6]. Tačiau ar nėra taip, kad klausytojas netenka paskutinės galimybės kada nors išgirsti unikalius archyvinius (kad ir labai prasto garso) folkloro įrašus?

Daiva Vyčinienė

[5] Žemaitijos dainos ir muzika. 1935–1941 metų fonografo įrašai, p. 16–17.

[6] Suvalkijos dainos ir muzika. 1935–1939 metų fonografo įrašai, p. 14–15.

Juozo Baldžiaus kultūrinio palikimo gelmės ir seklumos

Juozo Baldausko-Baldžiaus „Rinktinių raštų“* sudarytojas Stasys Skrodenis leidinio įvade šį mokslininką vadina primirštu etnologu. Tam yra svarių priežasčių: vienas originaliausių prieškario Lietuvos humanitarų XX a. antrojoje pusėje retai tebuvo prisimenamas. Taigi iš tiesų sveikintinas sumanymas surinkti ir išleisti atskiru leidiniu svarbesnius J. Baldžiaus mokslinius darbus.

Iš karto pažymėtina, kad kiekvienas, nepagailėjęs bent kiek brangaus laiko šiai knygai, greitai pamatys, kad skaityti J. Baldžiaus tekstus ne taip jau paprasta. Ypač kritiškesniam skaitytojui. Autorius operuoja stulbinamai gausiais tarptautinių etnologijos, religijotyros, sociologijos, istorijos, folkloristikos ir kitų sričių tyrinėjimais, kelia daug hipotezių ir pateikia ne mažiau netikėtų apibendrinimų. Pasak leidinio sudarytojo, „J. Baldžius tartum skuba paskui lekiančią mintį, tarsi bijodamas, kad jos gali nesuskubti užrašyti“ (p. 10). Kas žino, ar dėl šio skubėjimo, ar dėl savito autoriaus požiūrio į mokslinę preciziką, neretai kaip tik jos ir pristinga. Kaip ir išsamesnių argumentų kai kuriems teiginiams. Būtų išties nelengva iš dabartinių folkloristikos pozicijų vertinti J. Baldžiaus kultūrinį palikimą. Tiesą sakant, apskritai abejočiau tokio vertinimo aktualumu. Pirmiausia todėl, kad bene visi svarbesni J. Baldžiaus tyrinėjimai, kad ir kokie originalūs būtų, yra „anos“, tarpukario Lietuvos humanitarinių mokslų dalis (po Antrojo pasaulinio karo jis mažai besigilino į teorines folkloristikos ir etnologijos problemas). Dėl to gal būtų nekorektiška šiam moksliniam palikimui taikyti šiuolaikinės humanitarikos kriterijus. Antra vertus, net žvelgdami į J. Baldžiaus mokslinę veiklą XX a. pirmosios pusės lietuvių etnologinių tyrimų kontekste, pastebėsime, kad jo kurta tradicinės lietuvių kultūros studijų vizija išsiskiria iš visų (net ir pačių netikėčiausių) anuometinių tyrinėjimų. Žinoma, būtų nuostabu, jei kas nors iš Lietuvos etnologų ar folkloristų ryžtųsi, pasitelkdamas visus aktualius kontekstus ir, pageidautina, ne mažesnį negu J. Baldžiaus turėtą intelektualinį bagažą, aktyvesnei kultūrinei polemikai ir kritikai. Tik vargu ar atsirastų tokių drąsuolių... Šioje recenzijoje daug nesiplėsdama noriu trumpai aptarti patį J. Baldžiaus folklorinių ir etnologinių darbų edicijos faktą ir su juo susijusias problemas, pasiremdama leidinį rengusių ir redagavusių mokslininkų mintimis. Ir knygos sudarytojas Stasys Skrodenis, ir redaktorius Vitas Agurkis savo palydimuosiuose tekstuose pabrėžia tą pačią poziciją: J. Baldžiaus „Rinktiniai raštai“ pirmiausia laikytini reikšminga lietuvių humanitarinių mokslų palikimo publikacija, todėl jo tekstus stengtasi koreguoti kiek galima mažiau.

Šiuolaikinei folkloristikai turbūt žinomiausi du J. Baldžiaus, kaip folkloristo ir etnologo, darbai: vestuvinių dainų ir papročių pagrindu parašytos studijos „Pirktinės vestuvės“ ir „Vogtinės vestuvės“. Abi jos – kapitalinio J. Baldžiaus tyrimo, pavadinto „Mūsų vestuvės“, dalis. Pasak S. Skrodenio, bendra šio darbo apimtis, paties autoriaus teigimu, galėjusi siekti apie pustrečio tūkstančio puslapių, tačiau tokios apimties rankraščio neišliko. „Pirktines vestuves“ J. Baldžius 1937 m. apgynė kaip filologijos daktaro disertaciją (1936 m. studija buvo išleista atskira knyga). „Vogtinės vestuvės“ buvo publikuotos 1940 m. Raštuose šiomis studijomis pradedamas didelis skyrius „Lyčių santykių sociologija“, jame taip pat sudėti ir kiti J. Baldžiaus tyrinėjimai šeimos instituto raidos ir vedybų sociologijos klausimais („Šeimos kilmės problemos“, „Lyčių santykių sociologija“ ir kt.). Antrajame skyriuje sutelkti įvairūs J. Baldžiaus tautosakiniai, etnologiniai, literatūrologiniai straipsniai, apimantys išties daug tiriamųjų objektų ir sričių. Iš nuodugesnių tyrinėjimų minėtini „Darbo dainos“, „Mūsų patarlės“, „Lyties įtaka religijai“.

Leidinyje skelbiami ne tik etnologiniai bei folkloristiniai J. Baldžiaus tyrinėjimai. Tie, kurie domėsis antropologinėmis ir kultūrologinėmis tyrėjo įžvalgomis, manau,

* *Juozas Baldžius*. Rinktiniai raštai: Etnologijos ir tautosakos baruose. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2005. – 555 [1] p.

turės įdomaus skaitymo, atsivertę ketvirtąjį „Rinktinių raštų“ skyrių „Mokslas ir politika“. O didžiulę šį mokslininką dominusių sričių įvairovę bene geriausiai rodo apie penkiasdešimt jo rašytų enciklopedinių straipsnių, sudėtų į trečiąjį skyrių.

Kiekvienas, atidžiau domėjęsis tarpukario Lietuvos folkloristikos tyrimų kontekstu, žino, kad gausių ir įvairių anuometinių studijų fone neretai virte virė polemikų, o kai kada ir atviresnių konfrontacijų aistros. Pakanka prisiminti vien kultūrinėje spaudoje ne kartą nuskambėjusius Jono Balio ir Vinco Krėvės-Mickevičiaus įvairius nesutarimus, kartais gal net priartėdavusius prie profesinės etikos ribų. Kaip žinoma, J. Baldžius buvo Vytauto Didžiojo universiteto mokslininkas ir V. Krėvės-Mickevičiaus bendramintis, mūru stojęs ginti jo pozicijų, tad įsiplieskusios diskusijos neapėjo ir paties J. Baldžiaus. Raštų sudarytojas, manyčiau, pasielgė labai įžvalgiai knygos gale pridėdamas 1936 m. „Vaire“ skelbtą „Mūsų tautosakos“ X tomo recenziją. Jos autorius greičiausiai buvo J. Balys (pasirašęs *B. J-tis*), ir beveik visa ji skirta J. Baldžiaus „Pirktinių vestuvių“, kurios buvo skelbtos minėtame Tautosakos komisijos leidinyje, kritiniam vertinimui. Recenziją tikrai verta perskaityti.

Raštų parengimas tapo nemenku profesionalumo ir net kantrybės išbandymu ir sudarytojui, ir redaktoriui. Ne paslaptis, kad J. Baldžius neretai „kūrybiškai“ cituodavo folkloro (ypač dainų) šaltinius, kartais juos net „praturtindamas“ eilutėmis, kurių originale apskritai nėra. Vykusiu redakciniu sprendimu laikyčiau rengėjų nuostatą preciziškai žymėti (išskiriant kursyvu, pridedant pastabas ir pan.) J. Baldžiaus citatose pasitaikančius šaltinių iškraipymus ar „papildymus“ (žr. p. 279, 335 ir kt.). Kitas daug laiko ir kantrybės reikalavęs darbas – šalia cituojamų dainų fragmentų J. Baldžiaus nurodomų variantų patikra. Pažymėtina, kad šis mokslininkas tikrai buvo puikiai susipažinęs su pagrindiniais lietuvių dainų leidiniais ir stengėsi kuo išsamiau nurodyti analizuojamų motyvų variantus (kartais pateikdamas jų net po keliolika; žr. p. 118–119 ir kt.), taigi folkloro specifikos įsisąmoninimu gerokai pralenkdamas kai kuriuos šiuolaikinius liaudies kultūros tyrėjus, dažnai nesuskumbančius padirbėti su didesne variantų imtimi.

J. Baldžiaus „Rinktiniai raštai“ svarbūs ir kaip dar vienas mūsų laikais iš naujo skelbiamų XX a. pirmosios pusės lietuvių folkloristikos tyrinėjimų dėmuo. Šis leidinys kartu su kiek anksčiau išleistais šiuolaikiškai parengtais ir dar neskelbta rankraštine medžiaga papildytais Jono Basanavičiaus, Balio Sruogos, Jono Balio folkloriniais darbais atveria platesnes galimybes šiuolaikiniams mokslininkams, o besidominčiam skaitytojui leidžia susipažinti su bibliografinėmis retenybėmis tampančiais tradicinės kultūros tyrinėjimais.

Apibendrinant norėtųsi išsakyti mintį, kuri vis neišėjo iš galvos skaitant J. Baldžiaus „Rinktinius raštus“. Akivaizdu, kad pirmiausia turime priimti šį leidinį kaip reikšmingą mūsų kultūrinio palikimo atgaivinimą ir sklaidą. Tačiau ne mažiau svarbu pažvelgti į šio mokslininko darbus kaip į tam tikrą išbandymą šiuolaikinei lietuvių folkloristikai, deja, neretai privengiančiai platesnių tarpdisciplininių studijų ir rimtesnių profesinių iššūkių.

Vita Ivanauskaitė

„Tautosakos darbams“ apie „Tautosakos darbus“: žvilgsnis iš šalies

Šių metų knygų mugėje buvo pristatyti du nauji „Tautosakos darbų“ tomai* – įprastas XXII (XXIX) ir jubiliejinis XXX, išsilaisvinęs iš skliaustų, žyminčių du folkloro studijų etapus ir prieškario tradicijos tąsą, taip pat norom nenorom ženklinantis ir naują pradžią.

Toks virsmas susijęs su tikrai garbia sukaktimi – Lietuvių tautosakos archyvo 70-mečiu. „Tautosakos darbų“ leidimas buvo

* Tautosakos darbai, [t.] XXII (XXIX). Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2005. – 363 p.; Tautosakos darbai, [t.] XXX. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2005. – 311 p.

nutrūkęs penkiasdešimčiai metų, o Lietuvių tautosakos archyvas, vėliau pervadintas Lietuvių tautosakos rankraštynu, tęsė darbą per visas istorines pervartas. Tai XX a. lietuvių folkloristikos istorijos dalis, verta monografijos. Visa „Tautosakos darbų“ serija taip pat gali būti tyrimo objektas, trisdešimt leidinio tomų atspindi lietuvių folkloristikos raidą, įdirbį, interesus, akiratį. Svarbu, jog tai ne vien Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto tautosakininkų veiklos metraštis, į jį vis dažniau įsiterpia kitoms institucijoms ar kitiems kraštams atstovaujančių žodinės tradicijos tyrėjų balsai. Tai išties atvira, demokratiška ir vieninga erdvė, kurios vienu didžiausių privalumų laikyčiau autorius siejančias gerąsias intencijas (bendrą rūpestį, autentišką suinteresuotą santykį su tyrimo objektu) ir kompetenciją.

Ryžtuosi į šį polilogą įsiterpti tik kaip ištikima „Tautosakos darbų“ skaitytoja ir vartytoja (iš dalies ir vartotoja), nuolat mėginanti nors dalį čia skelbiamų akademinių tiesų paversti lietuvių tautosaką studijuojančiųjų patirtimi, patardama jiems savarankiško kelio pradžioje kartoti autoritetų žingsnius, o vėliau – išdrįsti klausti ir abejoti.

Pasidžiaugti svariu leidinio jubiliejumi, anotuoti pastarųjų metų publikacijas kur kas paprasčiau ir įprasčiau būtų kitur – kituose leidiniuose (puikiomis lakoniškomis anotacijomis – lietuvių ir anglų kalbomis pradedamas kiekvienas „Tautosakos darbų“ tomas). Svarstyti „Tautosakos darbų“ struktūrą, turinio brandumą, misiją ar adresatą geriau dera redaktorių kolegijos posėdžiuose. O komplimentų ar draugiškų pastabų leidinio rengėjai pirmiausia, matyt, sulaukia iš savo kolegų.

Taigi šį sykį dėmesys bus kreipiamas tik į tas paskutinių (2005 m.) „Tautosakos darbų“ pozicijas, kurios recenzentei šiuo metu atrodo įdomiausios ir aktualiausios, tai yra atsakančios į dabar pačiai rūpimiausius klausimus – tai, be abejonės, subjektyvus vertinimas. Kitam skaitytojui galbūt svarbūs visiškai kiti dalykai, bet pasirinkimo galimybė ir rodo leidinio gyvybingumą. Kiek objektyviau galima kalbėti apie skirtingų šių tomų publikacijų, idėjų sąšaukas ar užsimezgančią mokslinę intrigą.

1992 metais akademiko Leonardo Saukos rūpesčiu „Tautosakos darbai“ buvo atgaivinti, su Kostu Aleksynu parengti pirmieji leidinio tomai, nuo 1997 metų jais rūpinosi ir Nijolė Laurinkienė, Rimantas Skeivys, o nuo 2002 metų tomų sudarytojai keičiasi, ir „Tautosakos darbai“ iš dalies tampa autoriniu projektu. Bendroji leidinio struktūra išlaikoma – nuo I (VIII) tomo ištikimai skelbiama mokslinių konferencijų medžiaga, nauji tyrimai dažniausiai atspindi rašomų disertacijų problematiką, neretai įsiterpia užsienio tyrinėjimų skyrelis, tebėra recenzijų, aktualijų skyriai ir kt. Sudarytojo ranka ryškiau juntama pasirenkant užsienio folkloristų publikacijas ar vertimus, skelbiamos lietuvių tautosakos tekstų pluoštus, paminėjimo vertus įvykius ir personalijas.

Leidinio veidą visų pirma formuoja įvykusios konferencijos tema. XXIX tomo, kurio rengėjos Vilma Daugirdaitė ir Jurgita Ūsaitytė, pagrindinė tema – „Tautosakos atlikėjas ir atlikimas“, XXX tome, parengtame Aelitos Kensminienės ir Leonardo Saukos, vyrauja profesoriaus Kazio Grigo atminimui susibūrusių pasaulio paremiologų balsai.

Jubiliejiniame XXX „Tautosakos darbų“ tome, sudarytojų žodžiais, „savitame ir išskirtiniame“, yra net septynios užsienio autorių publikacijos ir šeši lietuvių folkloristų tyrinėjimai.

Tarp atpažįstamų savųjų balsų įsiterpia paremiologijos grandai su įspūdinga patirtimi ir tiriamosios medžiagos apimtimi, bet netrikdančiomis išvadomis – tai tiesiog geriau (gausesniais skirtingų arealų patarlių pavyzdžiais ir statistiniais skaičiavimais) pagrįsti atsakymai į gerai žinomus klausimus. Į savo tyrimų lauką įtraukdami ir lietuviškų pavyzdžių, užsienio folkloristai tampa idealiais „Tautosakos darbų“ autoriais – atskleidžiančiais kiek kitokias tyrimo strategijas ir vis dėlto liudijančiais lietuviškosios paremiologijos mokyklos įžvalgų ar keltų klausimų aktualumą. Be abejo, tai visų pirma žymiausio Lietuvos paremiologo profesoriaus K. Grigo mokslo darbų įvertinimas ir pagerbimas.

Šiame tome primenami jo gyvenimo faktai ir moksliniai interesai, ankstėliau, minint 75-erių metų jubiliejų, skelbta bibliografija,

tad belieka laukti pasirodant naujos po pasaulį išsibarsčiusių profesoriaus paremiologinių studijų rinktinės.

Vis dėlto XXX tomo ašimi laikyčiau kito pobūdžio publikaciją – išsamų ir labai netikėtą Iljos Lemeškino straipsnį „Baltų „pasaka“ 1261 m. Chronografo sudėtyje. Folklorinis naratyvas apie Sovijų“. Svarbi šio straipsnio pamoka – atsigręžus į šaltinius, pirminį originalų tekstą, galima daryti įspūdingus atradimus. Tai Sovijaus bylos tęsinys, pagrįstas profesionalia filologine klausa ir nuodugnia tekstologine analize, Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės ir raštijos istorijos išmanymu, mitologo ir kultūros istoriko kompetencija, papildantis jau tarsi ir nusistojusį Sovijaus mito supratimą.

Lietuviškosios problematikos akcentas išlieka ir kitoje netikėtoje publikacijoje, skirtoje kunigaikščio Vytauto pėdsakams Baltarusijos liaudies tradicijoje. Tai svarstymai apie istorijos, kultūrinės atminties ir tradicinių naratyvų sąsajas. Jie siejasi ir su suomių folkloristikos mokyklos pamokomis, dviejuose „Tautosakos darbų“ tomuose publikuojamu Annikki Kaivola-Bregenhøj teksto apie pasakotojus ir pasakojimus vertimu, kuriame trumpai ir nuosekliai pristatomas suomių folkloristų įdirbis. Pasakojimas, pasakotojas ir atlikimas – klausimai, suomių folkloristikoje iškilę apie aštuntąjį dešimtmetį. Lietuvių folkloristikoje taip pat gerai juntama „pasakojimų“ – įprastų folkloro žanrų kanonuose neišsitenkančių, bet tradicinį žinojimą dar perteikiančių tekstų – tyrimų svarba, bet jie dar tik prasideda. Daugiau dėmesio šis objektas yra susilaukęs Latvijoje – kaip tik 2005 metais Liepojoje buvo surengta didelė literatūrologų ir folkloristų konferencija „Pasakojimas: identitetas ir modernieji tyrimai“ .

Stasio Skrodenio parengtas vertimas primena apie nuo XX a. pradžios nuosekliai plėtotą suomių folkloristiką, metodiškus ilgalaikius vieno regiono lauko tyrimų projektus, kurių medžiagą apibendrinus, pasiekiama statistiškai tikslių rezultatų.

Tai – neatsitiktinė tema, jos akivaizdų aktualumą patvirtina ir šiuose tomuose skelbiami Bronės Stundžienės svarstymai apie lauko tyrimų situaciją ir galimybes, nuosekliõs, apmąstytos jų metodikos būtinybę. Besirengiantiems į ekspedicijas, žinoma, svarbus sociokultūrinių, „kultūrinio landšafto tyrimų“ pristatymas. Taip pat ne pirmą kartą B. Stundžienės formuluojama mintis: reikia fiksuoti visą bendrijos repertuarą ir pasaulėžiūros dalykus. Pastarųjų metų ekspedicijos šia metodika tarsi ir grindžiamos, tad belieka laukti jų apibendrintų rezultatų.

Pasakotojas, pateikėjas ir tautosakos atlikimo situacija – pagrindinė XXII (XXIX) tomo tema. Plečiamas tyrimų laukas, akcentuojamos tautosakos konteksto studijos, tyrinėtojams rūpi ne vien liaudies kūryba, bet „repertuaras ir asmenybės, žmogus ir jo aplinka“ (59 p.), pasigendama studijų, formuojančių principines teorines tokio tyrimo prielaidas (50 p.). Remiantis dar ne metodiškai sukaupta medžiaga, o giliai įstrigusia asmenine patirtimi, liudijamos tokių tyrimų galimybės (Lina Būgienė), apgailestaujama dėl neatitaisomų spragų lietuvių folkloristikoje – per menko dėmesio folkloro pateikėjų asmenybėms ir pasaulėjautai.

Šiame „Tautosakos darbų“ tome jau programiškai gręžiamasi į tautosakos saugotojus – nuo dėmesio pateikėjams istorijos iki prisiminimų apie garsiąsias dainininkes (Oną Bluzmienę, Anelę Čepukienę, Kristiną Skrebutėnienę).

Vis dėlto ir šio „Tautosakos darbų“ tomo atradimu tapo atlikėjo ir atlikimo temą savaip pakreipiantis, patraukiantis svarstymo laisvumu, įvairių kultūrinių ir socialinių realijų pynimu, taikliais vertinimais Austės Nakienės straipsnis „Lietuvių folkloro teatras: autentiškas dainavimas, metaforinė raiška ir įspūdingas scenovaizdis“. Tai istorija, kurios liudininkai dar esame, atsimename, bet kuriai jau reikia ir rekonstrukcijos. Moderniosios folkloristikos tyrimų objektu gali tapti ir profesionalaus (nors ir imituojančio klojimų teatro tradicijas) teatro istorija, repertuaras, kultūrinė misija etc.

Abu „Tautosakos darbų“ tomus netikėtai susieja Lietuvos tautinių mažumų tradicijų palikimo fiksavimo problema. Tai svarbi ir sena aktualija – nuostata, kad būtina rinkti įvairiakalbį Lietuvos (Vilniaus krašto) folk-

lorą, suformuluota 1936 metais Lietuvių tautosakos archyvo posėdžių protokole. Ir XXI amžiuje pripažįstama (TD XXX), kad šios rūšies medžiagos sukaupta labai nedaug, bet net beveik šimtmečiui praėjus Neries regioninio parko apylinkėse užrašoma unikalių lokalinę tradiciją ir mitinę atmintį išsaugojusių lenkiškų, gudiškų tekstų, tebefiksuojama ir skelbiama lenkų (kituose tomuose – karaimų, žydų, čigonų etc.) žodinė tradicija, pagaliau jau minėtos „lietuviškosios" (o gal tiesiog LDK) realijos – toponimai ir juos aiškinantys pasakojimai apie Vytautą Didįjį – kaimynų baltarusių žemėse.

Po ryškiausių įspūdžių ir nors fragmentiškos patirties, įgytos skaitant šiuos solidžius (iš viso apie 670 p.) tomus, aptarimo reikia pripažinti, jog tai nepaprastai įdomūs ir vertingi leidiniai. Taip pat akademiškai ambicingi – straipsniai publikuojami originalo kalbomis (gerbiant ir tęsiant prieškario tradicijas), tad, pavyzdžiui, XXX tomą galime skaityti net penkiomis kalbomis; regis, tik prancūzų kalba publikuotų tekstų „Tautosakos darbuose" dar nėra buvę, džiugu, kad ir suomiai verčiami į lietuvių kalbą.

Yra susiklosčiusių ir daugiau „Tautosakos darbų" tradicijų – tai istorinio tęstinumo jausmas, pagarbus santykis su praeitimi ir folkloristikos istorija. Įsivyravusios tyrimų strategijos – daugumos publikacijų pagrindiniai metodologiniai žingsniai nusakomi panašiai: istorinis, lyginamasis, aprašomasis, interpretacinis, analitinis etc. Daugumą publikacijų sieja labai preciziškas, sąžiningas santykis su tyrimo medžiaga, pastanga sulasioti kuo daugiau faktų ir „saugiai" juos interpretuoti.

Panašūs autoritetai – suomių folkloristikos mokykla, gausios pastarųjų metų rusų folkloristų publikacijos ir keli amerikiečių folkloristikos grandai... Prie šių tradicijų šliejasi ir šios recenzijos autorė.

„Tautosakos darbai" ambicingai atrodo ir artimiausių kaimynų kontekste. Folkloristikai skirtas Latvijos literatūros, folkloro ir meno instituto periodinio leidinio „Letonica" XIII tomas* yra kuklesnės apimties, nepretenduojantis telkti užsienio mokslininkų tyrimų, bet iš dalies atspindintis pastarųjų metų latvių folkloristikos interesus. Čia taip pat dera dėmesys praeities tradicijoms, senojo pasaulėvaizdžio rekonstrukcijoms ir šiandienos folklorui. Temų spektras tikrai platus – nuo tapatybės išsaugojimo kintančioje dabartyje problemų (S. Kruks) iki lopšinių populiarumo tyrimų (U. Smilgaine), nuo toteminės simbolikos gimtuvių papročiuose (G. Ozoliņš) iki tikėjimų apie Latvijos politikes moteris šiandien (A. Putniņa) ar latvių tradicinės kultūros interpretacijų rusų kine (D. Bula). Taip pat tiriamas latvių daugiabalsumas, šermenų giedojimo tradicijos, vieno regiono sakmės ir pasakojimai, gyvenimo istorijų fragmentai ir atminimų albumai, literatūros ir folkloro sąsajos. Anotuojami nauji leidiniai, apgintos disertacijos, įvykusios konferencijos.

Pora dėmesį patraukiančių faktų – žinia apie 2005 metais Rūtos Muktupavelos, „Tautosakos darbų" autorės ir bičiulės, apgintą disertaciją „Inkultūracijos figūratyviųjų formų lyginamoji analizė" (metodologinis iššūkis pasakų ir tikėjimų tyrėjams) ir Jurio Urtano knygos „Skruzdė prie kalno. Archeologo pasakojimai" (2004) pristatymas. Knygos pavadinimo metafora – skruzdė prie kalno – gražiai apibūdina daugelio folkloro tyrimų situaciją.

Ketvirtąją dešimtį pradedančius „Tautosakos darbus" norėtųsi matyti ir skaitmeninėje erdvėje.

Kai kurios temos tiesiog prašyte prašosi diskusijos, forumo. Būtų puiku, jei galėtume tęsti svarstymus – tiek apie ekspedicijų šiandieną, tiek apie pasakojimų užrašymą, jų tyrimus ar, tarkime, dainynų įžangų kanoną. Tai galėtų būti registruotus lankytojus burianti pokalbių erdvė.

Kai kurios publikacijos, pavyzdžiui, bibliografinės rodyklės, taip pat natūraliai galėtų persikelti į skaitmeninius sąvadus, bet tikrai praverstų išsami visų „Tautosakos darbų" tomų bibliografinė rodyklė (ir skaitmeninė, ir popieriuje), kurioje būtų surikiuotos ir publikacijų temos, ir autoriai. Tada tikrai akivaizdžiai matytųsi visas kraitis, daugiausia dėmesio pelniusios sritys, ištikimiausi tyrinėtojai.

Saulė Matulevičienė

* Letonica: Humanitāro zinātņu žurnāls: Literatūra, folklora, māksla, [sej.] 13. Rīga: Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 2005. – 274 p.

ANOTACIJOS

ISSN 1392–2831 Tautosakos darbai XXXII 2006

Stasys Skrodenis. Folkloras ir folklorizmas: Mokomoji knyga. Vilnius: Vilniaus pedagoginio universiteto leidykla, 2005. – 210 p.

Atrodo įprasta, kad lietuvių folkloristai daugiausia dėmesio paprastai skiria autentiškam folklorui – ne vien tik seniausiam, klasikiniam jo klodui ar savo kilme jau su XIX a.–XX a. pirmąja puse siejamiems kūriniams, bet ir modernioms, pas mus palyginti neseniai įsigalėjusioms folkloro rūšims ir žanrams. Kur kas rečiau kiek nuodugnesnių studijų objektu tampa folklorizmas. Kaip žinoma, šis kultūrinis fenomenas aprėpia labai įvairias apraiškas, plačias folkloro naudojimo mene ir modernioje kultūroje galimybes, kaip antai folkloro atkūrimą scenoje, jo elementų panaudojimą individualioje kūryboje, tautosakos publikacijas, ansamblių veiklą ir kt. Teorinis folklorizmo įvertinimas ar bent jau tarptautinės mokslinės minties adaptavimas taip pat laikytinas nepakankamu. Vis dėlto dabar jau galėtume teigti, kad šį trūkumą bent iš dalies kompensuoja Stasio Skrodenio knyga „Folkloras ir folklorizmas“. Ir nors, pasak autoriaus, leidinys skirtas visų pirma aukštųjų mokyklų studentams ir todėl nepretenduoja į išsamią folklorizmo teorinę analizę, jo santykio su folkloru studiją, pateikti apibendrinimai ir įžvalgos neabejotinai brėžia ir būsimų tyrimų gaires.

Orientuodamasis daugiau į folklorizmo probleminių aspektų išryškinimą, S. Skrodenis knygoje detalesnei analizei ir aprašymui pasirinko siauresnį folklorizmo raiškos lauką, tai yra folkloro panaudojimą scenoje. Tokį apsiribojimą lėmė ne tik folklorizmo, kaip reiškinio, daugiaplaniškumas, bet ir autoriaus kryptingas domėjimasis liaudies drama, folklorinių ansamblių vadovų konsultanto praktika, ilgametės folkloro studijos ir pedagoginė patirtis. Folklorizmo būklės raidą pasirinktu aspektu autorius išryškina pasitelkęs rašytinius XIX–XX a. šaltinius, taip pat savo paties, kaip liudininko ir vertintojo, apibendrintą gyvąją XX a. antrosios pusės kultūrinę tradiciją.

Knygą sudaro penkios stambesnės dalys. Pirmajame, teorinio pobūdžio skyriuje aptariamas pagrindinių sąvokų – *folkloro* ir *folklorizmo* – turinys. Čia pristatomas teorinis diskursas, kaip ir paskiau gretinamos įvairių šalių tradicinės kultūros raiškos tendencijos įtraukia lietuviškojo folklorizmo refleksiją į europietišką kontekstą.

Tolesnę knygos struktūrą autorius iš esmės grindžia diachronine folklorizmo analize. Jai skirti keturi knygos skyriai, kuriuose ir išryškinama folkloro panaudojimo scenoje būdų įvairovė. Šią įvairovę daugiausia lėmė bendros kultūrinio, visuomeninio gyvenimo tendencijos ir net istoriniai-politiniai reiškiniai. Dėl to atrodo pagrįstas autoriaus sumanymas folklorizmo istoriją pateikti atsižvelgiant į ryškesnius su Lietuvos valstybingumu susijusius laikotarpius. Tai leidžia atskleisti, kaip vienu ar kitu Lietuvos valstybės gyvavimo laikotarpiu susidarydavo terpė folklorui populiarinti, panaudoti individualioje kūryboje.

Antai XIX a. pabaigoje, aktyviai reiškiantis nacionalinio išsivadavimo idėjoms, susidarė palankios aplinkybės liaudies dainas atlikti viešai, kurti specialias menines programas, kurios būdavo įtraukiamos į vadinamuosius lietuviškus, arba klojimų, vakarus. Jau tarpukario – nepriklausomos Lietuvos

ryškesniais folklorizmo pavyzdžiais laikytina instrumentinių ansamblių veikla, įvairiuose regionuose organizuotos etnografinės ir folklorinės meno šventės, galiausiai pirmosios Dainų šventės, išplitusi chorų veikla, kurią apžvelgdamas, S. Skrodenis dar kartą kelia tautosakos autentiškumo ir transformacijos klausimą, primena diskusijas apie lietuviškųjų chorų įtaką gyvajai dainuojamajai tradicijai. Kitokia atmosfera buvusi sovietinio Lietuvos gyvenimo laikotarpiu, pasižymėjusiu savitu santykiu su tradicine liaudies kūryba. Išskyręs ryškesnes to meto folklorizmo formas (dainų ir šokių ansamblio veiklą, etnografinių ir folklorinių ansamblių judėjimą, folkloro festivalių tradiciją ir kt.), autorius stengiasi aštrinti autentiško folkloro transformacijų, stilizacijų galimybių klausimą.

Akivaizdu, kad lietuvių folklorizmo istorijos apžvalga atskleidžia neišvengiamai glaudų ryšį su bendru valstybės kultūros, socialiniu ir net politiniu kontekstu. Tačiau dažniausiai kultūros reiškinys peržengia valstybių sienas ar politinių laikotarpių ribas, absorbuodamas tiek tradicijas, tiek naujoves ir nuolat transformuodamasis. Tokio permanentinio vyksmo pavyzdžiu šioje studijoje galėtume laikyti liaudies teatro sąsajų su folkloru analizę. Knygoje gana nuosekliai parodoma, kaip ir kokie tautosakos, papročių, apeigų ir mitologijos elementai buvo naudojami lietuviškoje scenoje. Priminus, kad šių bei apskritai liaudies dramos elementų netrūko jau ir XVII–XVIII a. Lietuvos mokykliniame teatre, autoriaus daugiau dėmesio skiriama XX a. liaudiško teatro kultūrai: apžvelgiama, kiek ir kokia tautosakinė medžiaga buvo pasitelkiama kuriant pjeses, statant spektaklius šio šimtmečio pradžioje, vėliau – jau 7–8-ajame dešimtmetyje gyvavusiame Povilo Mataičio vadovaujamame Lietuvių folkloro teatre arba panašiu metu entuziastų atgaivintuose klojimo ir vežimų teatruose.

Folklorizmui priskiriamų pavyzdžių gausa rodo, kad folkloras jau seniai išsiveržė iš buitinės ir apeiginės gyvavimo aplinkos, transformavosi įvairiais perkūrimų, adaptacijų, stilizacijų pavidalais ir tapo savarankiškai gyvuojančiu ir besiplėtojančiu kultūros fenomenu. Kita vertus, pats folkloras ir toliau lieka kūrėjų, menininkų ir net verslininkų idėjų šaltiniu. Tai suvokiant, kyla klausimų, kuriuos kartais tiesiogiai, o dažnai tarsi tik skatindamas skaitytoją susimąstyti paskutiniuose knygos puslapiuose kelia autorius: kokios folkloro pozicijos dabarties masinės kultūros fone? kaip vertinti naujausias folklorizmo apraiškas? ar pagrįstas nerimas dėl folklorinės kultūros nykimo globalizacijos sąlygomis?..

Probleminis, argumentuotas vertinimas, vyraujančios nuomonės kvestionavimas ir, žinoma, pateiktos medžiagos gausa daro knygą aktualią ir gyvą. Ir jei vienu kitu atveju autoriaus nuostatos gali pasirodyti pernelyg kategoriškos, ypač kai reikia apginti tautinės kultūros pozicijas, visa tai neabejotinai rodo nuoširdų susirūpinimą dėl tradicinės liaudies kultūros išlikimo, jos raidos krypčių.

Ši knyga – ryški pastanga užpildyti nišą lietuvių folklorizmo studijose ir skatinimas plėsti šios krypties tyrimus. Antra vertus, knyga, autoriaus intencija būdama skirta pirmiausia akademinei bendruomenei, gali padėti skaitytojui įsigilinti į dabartinius kultūros procesus ir susidaryti požiūrį į juos.

Jurgita Ūsaitytė

Andreas Meyer. Überlieferung, Individualität und musikalische Interaktion. Neuere Formen der Ensemblemusik in Asante/Ghana. Frankfurt am Main: Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaten, 2005. – 302 p.

2006 m. Vilniuje lankęsis, ICTM Liaudies muzikos instrumentų tyrimo grupės konferencijoje dalyvavęs žymus Afrikos ir Lotynų Amerikos muzikos tyrinėtojas Andreasas Meyeris padovanojo Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto kolegoms monografiją, kurioje aprašomos šiuolaikinės Ganos muzikos formos, tradicijų perdavimas, individua-

lus atlikėjų indėlis ir muzikos stilių sąveika. Šioje knygoje pateikiama daugybė muzikos kūrinių transkripcijų, taip pat ją papildo DVD plokštelė, kurioje įrašyti autoriaus nufilmuoti nagrinėjamų muzikos žanrų pavyzdžiai.

Laisvajame Berlyno universitete dėstantis habil. dr. A. Meyeris Ganoje gyvenančių asančių tradicinę muziką pradėjo tirti 1993 m. (tuomet jo ekspediciją inicijavo Berlyno etnologijos muziejus). Susipažinęs su senoviniu būgnijimu, jis susidomėjo ir šiuolaikinėmis muzikavimo formomis, kuriose senosios tradicijos susilydė su naujovėmis. Mokslininkas tyrė šiuolaikinę Ganos muziką remdamasis nuostata, jog neteisinga vaikuose matyti vien iš tėvų paveldėtus bruožus ar naujuose reiškiniuose įžvelgti vien senųjų tąsą. Jam rūpėjo atskleisti naujų reiškinių originalumą, estetinę ir visuomeninę vertę.

XX a. viduryje Afrikos muzika ėmė sparčiai keistis. Tuo metu savitais muzikavimo būdais išsiskiriantį žemyną pasiekė populiarios vakarietiškos dainos ir Lotynų Amerikos šokiai. Veikiant šioms išorinėms įtakoms, kilo naujos muzikos banga: talentingi dainininkai ir muzikantai ėmė laisvai jungti skirtingos kilmės muzikos formas.

Monografijoje detaliai aprašomi tradicinį asančių muzikos ansamblį sudarantys instrumentai: būgnai, lamelofonai, metaliniai varpeliai, taip pat jais mušamos ritmo formulės ir poliritmiškas kelių formulių derinimas. Kiekviename ansamblyje išsiskiria „meistras“ – pagrindinis būgnininkas, mušantis sudėtingiausias ritmo formules ir jas varijuojantis. Studijoje lyginama kelių solistų būgnijimo technika, pastebimi individualūs jų muzikavimo bruožai. Kintant muzikinėms madoms, tradiciniai ansambliai išliko, tačiau juose grojančių muzikantų vaizduotę neabejotinai paveikė populiariosios muzikos garsiniai įvaizdžiai – modernių būgnų, bosinių ir elektrinių gitarų garsai, pakeitę tradicinio būgnijimo išraišką ir nuotaiką. Naujovių atsiradimą paskatino ir populiarių dainų melodijos, transformavusios tradicinių dainų melodiką ir poetiką.

A. Meyeris analizuoja įvairiomis progomis atliekamus instrumentinius kūrinius, dainas ir giesmes, ypač daug dėmesio skirdamas laidotuvių muzikai. Jis įtikimai atskleidžia šios (mūsų ausims neįprastai linksmos) muzikos įtaigą ir visuomeninę reikšmę. Jos estetinį poveikį gali pajusti ir knygos skaitytojai, žiūrėdami priede pateikiamą filmuotą medžiagą. Vaizdo įrašuose matomi puošniai apsirengę laidotuvių muzikantai ir dainininkės, moterys rankose laiko baltas nosinaites, įsijautusios gieda ir šoka. Atlikėjai lengvai derina daugiabalsį dainavimą, sudėtingą mušamųjų pritarimą ir ritmiškus šokio žingsnius, tačiau muzikologinė analizė parodo šio sinkretinio atlikimo meno sudėtingumą.

Austė Nakienė

Piotr Dahlig. Muzyka adwentu: Mazowiecko-podlaska tradycja gry na ligawce. Warszawa: Towarzystwo Naukowe Warszawskie, 2003. – 300 p.

Kiek vėluodama mus pasiekė žinomo lenkų etnomuzikologo Piotro Dahligo knyga „Advento muzika: Mazovijos–Palenkės grojimo *ligavka* tradicija“. *Ligavka* (lenk. *ligawka*) – tai iš medžio išskobtas pučiamasis instrumentas, priklausantis pūstukiniams aerofonams – trimitams. Šio tipo instrumentai laikomi seniausiais ne tik Lenkijoje, bet ir Europoje bei kituose žemynuose. Apie *ligavkos* archajiškumą leidžia kalbėti natūraliam ragui artima konstrukcija ir įvairiopas, skirtingus kultūrinius sluoksnius – senąją žemdirbystės kultūrą, religinius kultus, valdžios ir kariuomenės ceremonialus, miesto kultūrą – apimantis naudojimas. Nuo XI a. lenkų ikonografijoje ir rašytiniuose šaltiniuose galima atsekti turtingą aerofonų simboliką. Greta ragu grojančio piemens aptinkami angelai, sveikinantys Išganytoją arba skelbiantys Paskutinį teismą. Vidurinių amžių plastiniame mene pavaizduotų angelų rankose laikomi instrumentai savo forma labai primena iki šiol gyvuojančias *ligavkas*, kurios XIX a.–XX a. pradžioje galutinai įsivyravo kaip advento instrumentas.

Grojimas *ligavka* per adventą kai kuriose rytinės Lenkijos vietovėse gyvas iki šiol.

Monografijos autorius rėmėsi anksčiau surinkta įvairiuose leidiniuose publikuota medžiaga, XIX a.–XX a. pradžios etnografijos šaltiniais ir savo ilgamečiu (1981–2002 m.) šio instrumento gyvavimo Mazovijoje ir Palenkėje tyrimu. Knyga ir sudaryta tarsi iš dviejų dalių: pirmojoje (I–IV skyriai) įvairių tyrėjų surinkti faktai įtraukiami į socialinį ir kultūrinį kontekstą pateikiant savas interpretacijas; antroji dalis (V–VIII skyriai) paremta paties P. Dahligo surinkta ir dokumentuota medžiaga. Detaliai išnagrinėjamos natų priede skelbiamos melodijos, aptariami jų formavimo principai, išskiriami repertuaro melodiniai tipai (signalai, specifiniai ilgieji signalai (lenk. *hejnał*) ir sudėtiniai). Lentelėse pateikiami visų melodijų garsaeiliai, išreikšti raidėmis ir skaičiais pavaizduotomis jų ilgumo proporcijomis. Garsų skaičius šiose melodijose įvairuoja nuo dviejų iki aštuonių, tačiau dažniausios yra keturių ir penkių garsų melodijos.

Be instrumento gamybos, grojimo ir gyvavimo praktikos nuodugnaus aprašymo, prieduose randame suregistruotus visus žinomus *ligavkos* pūtėjus, kurių kartu su jaunimu (tėvai išmoko vaikus, seneliai – vaikaičius) iš viso susidaro 215. „Liguotojų“ požiūrį į instrumentą, jo gamybos technologiją ir įvairius socialinius bei kultūrinius aspektus atskleidžia knygoje pateikti išsamūs autoriaus interviu su keturiais atlikėjais. P. Dahligo teigimu, tokių pokalbių jis yra turėjęs kelias dešimtis. Daug informacijos suteikia natų priedas ir kompaktinė plokštelė, kuri leidžia pasiklausyti gyvo „ligavimo“. Galbūt įrašai galėjo būti ir griežčiau atrinkti: yra tokių pavyzdžių, kai pūtėjas labai sunkiai išgauna garsą (nebent monografijos autorius kaip tik tas pastangas ir norėjo parodyti). Daugiau kaip valandą skambančią muziką paįvairina pačių pateikėjų balsai bei šneka ir kelios advento melodijos su tekstu. Nemaža dalis įrašų daryti per *ligavkų* konkursus, kurie rengiami nuo 1974 m. Knygoje jie taip pat nuodugniai aptarti. Gaila, kad plokštelės ir natų pavyzdžiai nesutampa, plokštelės turinys visai nepateiktas, tad klausantis muzikos negalima sekti natų.

Pravartu į kai kurias knygos vietas pažvelgti įdėmiau.

I skyriuje „Senieji šaltiniai apie *ligavkos* tipo instrumentus lenkų žemėse“ aptariami visi žinomi X–XVIII a. šaltiniai, kuriuose vienu ar kitu aspektu minimi ilgieji trimitai. Pradedama nuo archeologinių radinių. Kol kas aptiktas vienas radinys, leidžiantis spėlioti apie medinių trimitų naudojimą viduriniais amžiais. Tai Volino saloje rasti du mediniai pūstukai, datuojami IX–XIII a. Jie yra pagaminti iš uoginio kukmedžio ir yra skirtingo dydžio. Autoriaus nuomone, tai leidžia spėlioti apie aukštą instrumentų rangą – liaudies dainose iš šio medžio pagaminti daiktai turi apeiginę reikšmę. Tai, kad pūstukai nevienodo dydžio, rodo, kad ir instrumentai buvę skirtingo ilgio.

Senieji rankraščiai pateikia daugiau žinių apie vadinamąsias *triūbas*, arba *tūbas*. Pavyzdžiui, arabų keliautojai X a. rašė apie slavų naudojamus dviejų alkūnių ilgio (maždaug vieno metro) pučiamuosius instrumentus, kuriuos ankstesni lenkų folkloro tyrėjai laikė analogiškais dabartinei *ligavkai*. Seniausias ikonografinis aerofono pavyzdys yra XI a. „Gniezno Evangelijoje“. Ten pavaizduotas natūralų ragą pučiantis piemuo.

Iš vidurinių amžių ir XIX a. laikotarpio paveikslų yra žinomi Krokuvoje 1575 ir 1693 m. išraižyti medžio raižiniai, kuriuose pavaizduotas pučiantis ragą, gyvulių bandą buriantis piemuo. Spėjama, jog tai kerdžius, kuris kaimo bendruomenėje gyvavo iki XIX amžiaus.

Analogiški aerofonai (mediniai ir rago trimitai) knygoje aptariami taip pat Biblijos bei Korano kontekste.

II skyriuje sprendžiamos lingvistinės mįslės. Įvairi skirtingų šaltinių medžiaga neretai beveik paskandina autoriaus mintį faktų gausoje.

Pirmąsyk muzikos instrumentą įvardijantis žodis *legawka* aptinkamas 1778 m. leidinyje apie augalus: „*Legavkos*, į kurias triūbija piemenys; iš drebulės, iš gluosnio“. XIX a. autorių pastabose vartojamas dvejopas pavadinimas – *legavka* arba *ligavka*, pažymint dvejopą instrumento funkciją: kaip piemenų arba kaip medžiotojų. Sąsajų su instrumen-

to vardu autorius ieško artimų tautų panašių instrumentų apibūdinimuose. Paminima ir Christiano Bartscho „Dainų balsų“ II tomo (1889) įžangoje aptarta lietuvių „truba arba triuba“, viena tiesi, kita lenkta, tokia pati kaip lenkų *ligavka*. Lietuvoje turime visą grupę medinių pūstukinių aerofonų – trimitų, ragų, daudyčių. Pagal dabartinę liaudies instrumentų klasifikaciją ir ypač užfiksuotą išgaunamos muzikos sandarą artimiausias *ligavkos* atitikmuo yra išties trimitas, kerdžiaus trimitas, tas pats, apie kurį liaudišku „triubos“ pavadinimu ir kalbėjo Ch. Bartschas (žr. *Marija Baltrėnienė*, *Romualdas Apanavičius*. Lietuvių liaudies muzikos instrumentai. Vilnius, 1991, p. 136–141). Baigdami sąsajas su Lietuva, dar pridursime, kad dėl šio bendrumo P. Dahligo tyrinėjimas turėtų ypač sudominti mūsų instrumentologus.

Galiausiai tyrėjas prieina prie išvados, kad aiškinantis žodžio kilmę patikimiausia yra medžioklės hipotezė. Mat senojoje lenkų kalboje žodis *legawiec* reiškia medžioklinį šunį (beje, rus. žodis *легавый* reiškia tokį pat šunį – *Ž. R.*). „Jautrūs garsams medžiokliniai šunys dažnai turėdavo <...> muzikinius vardus; taigi *legavka* šaukdavo *legavcus* (= šunis – *Ž. R.*)“.

XIX–XX a. pavadinimas *ligavka*, medinis ragas, yra labiausiai susijęs su religinėmis apeigomis ir naudojamas per adventą bei Kūčių vakarą.

III skyriuje kruopščiai suregistruojami visi XIX a.–XX a. pradžios *ligavkos* aprašymai. Juose išvardyti tikslūs instrumento ir jo naudojimo duomenys: išvaizda, matmenys, medžio rūšis, pūstuko pavadinimai, vietovės, grojimo laikas ir t. t. Palyginęs Zygmunto Glogerio, Jano Karłowicziaus ir Oskaro Kolbergo aprašymus su XX a. pradžios autorių duomenimis, P. Dahligas daro išvadą, kad didesnių skirtumų tarp instrumento charakteristikų nėra. Naujiena yra tik tai, jog ant XX a. *ligavkų* atsiranda metaliniai lankai.

Skirtingi autoriai žinias apie šį instrumentą surinko įvairiose šiaurės rytų Lenkijos vietovėse. Sakykim, Kazimierzas Moszyńskis tarpukaryje rašė, kad *ligavkos* paplitimo arealas yra šiaurės rytų Lenkija, įskaitant dalį Kujavų ir Pomeranijos. Jis taip pat nurodė, jog šio tipo instrumentai „aptinkami Baltarusijoje, Žemaitijoje, Polesėje, Lietuvoje ir Latvijoje“. Apibendrinęs visus ankstesnius duomenis, P. Dahligas prieina prie išvados, kad *ligavka* vadinamo instrumento paplitimo geografija buvo Mazovijos dalis, esanti rytiniame Vyslos krante, ir šiaurinė Sandomiežo žemės dalis. Ypač daug žinių užfiksuota Būgo upės baseine. Autorius atkreipia dėmesį, kad šios teritorijos ribos sutampa su etniniais konfesiniais paribiais: katalikų–stačiatikių ir katalikų–evangelikų.

Kitas pjūvis, kuriuo pažvelgiama į tą pačią XIX–XX a. publikuotą medžiagą – *ligavkos* funkcijos ir grojimo aplinkybės. Šiuo požiūriu IV skyriuje dar kartą suregistruojami ankstesnių tyrėjų surinkti faktai, kurie pateikiami lentelėmis (anuose skyriuose autorius taip pat naudoja daug lentelių) pagal minėtus parametrus. Iš viso trisdešimt vieną pastabą apie grojimą *ligavka* P. Dahligas suskirstė į tris grupes: 1) ryšys su ūkine veikla; 2) ryšys su visuomenine komunikacija; 3) ryšys su apeigomis ir tikėjimais, Bažnyčios kalendoriumi ir mišių liturgija. Kiekvienoje šių grupių išskiriama po kelias aplinkybes, kurios smulkiai aptariamos.

Minėjome, kad antrojoje knygos dalyje (V–VIII skyriuose) pasakojama apie *ligavką* šiuolaikiniame pasaulyje. Būtina kai ką pridurti. Išsamiuose instrumentų gamybos, išvaizdos, grojimo aprašymuose autorius remiasi pačių meistrų žodžiais, vaizdingai nusakančiais mintį. Taip pat aptariama liaudiškoji terminologija. Įdomu, kad „ligavkininkai“ save vadina įvairiai: autorius nurodo net aštuonis pavadinimus, tarp kurių vis dėlto nėra žodžio „muzikantas“. Užtat yra senesnis už jį žodis „grojikas“ (*gracz*). Panašiai ir grojikų išgaunamos melodinės formulės jų pačių nepriskiriamos prie tikros muzikos. Beje, savo liaudies muzikos klasifikacijoje tą patį teigia ir žymus etnomuzikologas Janas Stęszewskis. Tačiau kai kurie respondentai tai, ką groja, vis dėlto vadina melodija. Tradicinės *ligavkų* melodijos pateikėjams nėra nei signalai, nei savarankiški kūriniai, bet kažkoks tarpinis dalykas.

Aptariant „ligavimo“ tradicijas šiandien, dar daugiau naudojama lentelių, jose sure-

gistruoti visų aptiktų instrumentų gamybos ir išgaunamų garsų parametrai, nurodoma kiekvieno *ligavkos* gamintojo pavardė, gimimo data ir vietovė. Iš lentelių matyti, kad dažniausiai šis instrumentas gaminamas iš pušies šakos. Apie pušį ne vienas meistras sako, kad ji „geriausiai atmuša balsą“, pušies „garsiausias, gražiausias balsas“. Bet yra ir kitų nuomonių – giriama apskritai lengva mediena, greta pušies – klevo, eglės, gluosnio, liepos, maumedžio ir kt. Įdomu, kad šiuolaikiniai meistrai mėgsta pasidaryti gerokai ilgesnius nei anksčiau instrumentus. P. Dahligo suregistruotų *ligavkų* ilgis buvo nuo 98 iki 197 cm. Dabar ilgį riboja tik tai, kad vykstant į konkursus (jie rengiami per adventą ir labai suaktyvino „ligavkininkų“ judėjimą) ilgesnio nei du metrai instrumento neįmanoma vežti automobilyje. Senieji instrumentai buvo gana paprasti, o šiuolaikiniai vis dažniau išpuošiami. Pūtėjai šitaip jau išreiškia savąsias menines ambicijas.

Taigi tradicijos keičiasi, tačiau *ligavkų* melodijos tebeskamba.

Živilė Ramoškaitė

Proverbium: Yearbook of International Proverb Scholarship, vol. 23. Edited by Wolfgang Mieder. Burlington, Vermont: The University of Vermont, 2006. – 530 p.

Naujausias „Proverbium“ numeris dedikuotas žymiam folkloristui Alanui Dundesui (1934–2005). Kaip žurnalo priedas publikuojami dviejų mokslininkų, gerų bičiulių, Alano Dundeso ir Wolfgango Miederio susirašinėjimo laiškai (*„Best of All Possible Friends“: Three Decades of Correspondence Between the Folklorists Alan Dundes and Wolfgang Mieder. Burlington, Vermont: The University of Vermont, 2006*). Nekrologe W. Miederis pristato vieną iš daugybės A. Dundeso interesų sričių – paremiologijos tyrimus, akcentuoja gilias mokslininko įžvalgas, provokatyvų mąstymą ir nepaprastą gebėjimą perteikti savo idėjas.

Šis „Proverbium“ spalvingas ir tyrimų geografija, ir temų įvairove, bet akivaizdu, kad daugeliui autorių itin aktualus, įdomus tradicijos ir inovacijos santykis: kalbama apie patarlių gyvumą dabarties pasaulyje, apie žmogaus gebėjimą pritaikyti šiuos tradicinės išminties krislus naujuose socialiniuose ir kultūriniuose kontekstuose.

Pasaulinei paremiologų bendruomenei pristatomi keli naujausi jorubių patarlių tyrinėjimai. Nedidelė Abimbola O. Adesoji studija, kurioje jorubių patarlėse ieškoma tikrų istorinių faktų paliudijimų, galėtų būti įdomi ne vien paremiologams, nes čia nemaža dėmesio skiriama žodinės tradicijos tyrimų apžvalgai, mėginama apibrėžti žodinės tradicijos sąvoką. Pasak Abimbola O. Adesoji, per patarles galima geriau suvokti įvairius jorubių istorijos aspektus, o ypač specifinę atskirų jorubių bendruomenių raidą. Abimbola O. Adesoji tikslas – parodyti, jog patarlės, kurios yra „savotiška jungtis tarp praeities ir dabarties“, aktualios ne vien kaip priemonė pamokyti, nurodyti ar prajuokinti, bet kad tai yra svarbus informacijos šaltinis apie žmones ir ypač apie jų istoriją.

Gausu straipsnių, kuriuose nagrinėjami konkretūs patarlių įvaizdžiai: darbas, darbštumas, vaiko įvaizdis jorubių patarlėse, psichosocialinis moters paveikslas ispanų patarlėse, vynas graikų patarlėse, šeima rusų patarlėse. Neslihan Kansu-Yetkiner studijoje nagrinėjamos turkų kalbos gimininės konstrukcijos ir parodoma, kaip turkų patarlėmis atspindimas tradiciškai susiklostęs požiūris į moterį, jos padėtį šeimoje ir visuomenėje.

Sandra Grady pristato savitą vizualinį afrikiečių patarlių gyvavimo būdą – užrašus ant moteriškų audinių *kanga*, nepelnytai nesulaukiantį folkloro tyrėjų dėmesio. *Kanga* – spalvinga ornamentuota medvilninė skepeta, Rytų Afrikoje daugiau kaip šimtmetį naudojama ir kaip moterų aprangos dalis, ir kaip interjero ar buities daiktas – paklotas, rankšluostis ir pan. Rytų Afrikos *kanga* užrašais išreiškiamos socialinės vertybės ir nuolatiniai gyvenimo pokyčiai, tačiau įdomiausia yra tai, jog tokiu diskursu moterims suteikiama galimybė bendrauti ir išreikšti savo kūrybiš-

kumą, o drauge nepažeisti elgesio ir socialinio bendravimo normų.

Bode Agbaje straipsnyje apžvelgiamas jorubių tradicinių patarlių modernėjimo procesas, Vakarų civilizacijos poveikis. Pasak autoriaus, patarlės modernėja dviem būdais: pirma, randasi naujų įžvalgų, o drauge ir naujų posakių; antra, naujais posakiais atvirai neigiami visuotinai priimti teiginiai. Straipsnyje pateikiama daug tradicinių jorubių patarlių ir pagal jas sukurtų vadinamųjų naujųjų patarlių, aiškinamas jų prasmės kitimas, atkreipiamas dėmesys į pakitusią vartoseną. Patarlių modernėjimo procesui nagrinėti skirtas ir Sailal Arimi straipsnis su indoneziečių patarlių pavyzdžiais, kur pagrindiniu moderninimo įrankiu ir šiuolaikinių patarlių gyvavimo pamatu laikoma parodija. Teikiama mintis, jog neprofesionalui mūsų dienomis jau netgi sunku atskirti, kur patarlė, o kur jos parodija. Modernioms patarlių gyvavimo atmainoms tirti skirtas ir Hrisztalina Hrisztova-Gotthardt straipsnis apie bulgarų antipatarles internete.

Frits van der Kuip straipsnyje pristatomas anoniminis 1641 metų patarlių rinkinėlis fryzų kalba. Nors įprasta manyti, kad dauguma rinkinio patarlių yra tarptautinės kilmės ir perimtos iš kitų šaltinių, autorius svarsto, ar surinktosios patarlės bei kitokie vaizdingieji posakiai negalėję būti užrašyti iš to meto šnekamosios fryzų kalbos. Straipsnio gale pridedamas patarlių ir posakių, kurių jokių atitikmenų kitomis kalbomis nerasta, sąrašas.

Lyginamojoje Tanios Dimitrovos Lalevos studijoje ieškoma bulgarų ir ispanų patarlių panašumų.

Solidi Wolfgango Miederio studija „Nuo *malūnų galvoje* iki *kovos su vėjo malūnais*: patarliškos aliuzijos į Servanteso „Don Kichotą“ istorija ir prasmė“ skirta vienam iš vadinamųjų knyginių, t. y. literatūrinės kilmės, kovos su malūnais įvaizdžiui apžvelgti. Čia gilinamasi į vėjo malūnų simbolio prasmę, pateikiama šios scenos iliustracijų iš „Don Kichoto“ leidinių įvairiomis kalbomis XVII a.–XX a. pradžioje ir pavyzdžių, kaip kovos su malūnais epizodas vaizduojamas šiuolaikinėse karikatūrose bei komiksuose, apžvelgiama Migelio Servanteso kūrybos tyrinėtojų kovõs su malūnais scenos interpretavimas, frazeologizmų „kovoti su vėjo malūnais“, „kova su vėjo malūnais“ varijavimas. Autoriaus manymu, iš itin gausiai tekste vartojamų patarlių bei vadinamųjų patarlių dvikovų matyti ne tik M. Servanteso noras į Sančos Pančos ir Don Kichoto diskursus įdėti liaudies išminties ir gero humoro, bet ir ironiškas rašytojo požiūris į patarlių vartojimo maniją vadinamajame auksiniame Europos patarlių amžiuje (XVI a.–XVII a. pirmoji pusė). Apibendrindamas savo tyrimą, autorius teigia, jog per keturis šimtus metų, t. y. nuo tada, kai buvo sugalvotas M. Servanteso Don Kichoto ir Sančos Pančos patirtas nuotykis su vėjo malūnais, šis epizodas tapo kultūriniu simboliu ir kaip universalus idealistinės žmonijos kovos už geresnį pasaulį įvaizdis jis atsparus bet kokiems laiko išbandymams.

Žurnalo pabaigoje pateikiama naujausių patarlių sąvadų (86 pozicijos) ir tarptautinių paremiologinių tyrinėjimų bibliografijos (360 pozicijų).

Dalia Zaikauskienė

KRONIKA

ISSN 1392–2831 Tautosakos darbai XXXII 2006

ŠV. AGOTOS ŠVENTĖ ISPANIJOJE

Šių metų pradžioje Ispanijoje teko dalyvauti vienoje kiek neįprastoje Zamarramalos miestelio (3,3 km nuo Segovijos, Kastilijos ir Leono autonominėje srityje) moterų šventėje, kuri kasmet ten švenčiama nuo vasario 5 dienos. Ji siejama su šventa Agota (ispaniškai – *Santa Águeda*). Lietuvoje ji irgi minima vasario 5-ąją. Mūsų krašte šią dieną bažnyčioje šventinama duona, o ir pati šventoji lietuvių ikonografijoje neretai vaizduojama su duonos kepalėliu rankoje. Įprasta tos šventintos duonos įdėti iškeliaujančiajam, kad saugotų jį nuo pavojų ir nelaimingų atsitikimų. Beje, šv. Agotos duoną naudodavo ir gaisrui gesinti, mesdami ją į ugnį, nes lietuvių tradicijoje ši šventoji apskritai sieta su ugnimi. Manoma, kad krikščionybės laikais šv. Agota netgi perėmusi namų židinio deivės Gabijos funkcijas (žr. *Angelė Vyšniauskaitė*. Mūsų metai ir šventės. Kaunas, 1993, p. 23–26).

Ispanijoje pabrėžiami kiti šventosios bruožai nei lietuvių tradicijoje. Mus suintrigavo ir tai, kad buvo pranešta šioje šventėje dalyvausiant vien tik moteris, jos tomis dienomis perimančios miesto valdžią. Dar prieš kelionę pavyko kai ką sužinoti apie šią tradiciją. Jos ryšys su šv. Agota mums atrodė keistokas: esą tai ne koks nors šiuolaikinis emancipuotų moterų renginys, o tikrai sena, gilias šaknis turinti šventė, švenčiama šioje vietovėje, pasak istorijos šaltinių, nuo XIII a. (1227 m.), ir joje svarbiausią vaidmenį atlikusios ne šiaip moterys, o tik ištekėjusios, kurios paprastai esančios ir motinos.

Sužinojusi tokių nors ir ne itin gausių faktų apie būsimą renginį, tuoj pat nusprendžiau į jį nuvykti ir išsiaiškinti, kokia šios šventės prasmė bei paskirtis. Jau kuris laikas domiuosi, kokią vietą baltų mitologijoje užėmė su motinystės (taip pat ir moterų) adoravimu susijusi ideologija, kuri paliko gilų pėdsaką daugelio tautų įvairaus laikotarpio tradicijose. Kaip žinoma, gvildenant šio pobūdžio klausimus ypač daug nusipelnė garsi archeologė Marija Gimbutienė, plačiai skelbusi hipotezę apie kitados gyvavusią matricentrinę Senosios Europos kultūrą, kurios esminius ypatumus nemažai lėmė specifinė dar neolite gyvavusi socialinė sistema, išsiskyrusi vyraujančiu moters vaidmeniu. Šis socialinis fenomenas palikęs pėdsakų, vienaip ar kitaip pasireiškęs ir vėlesnėse daugelio Europos tautų visuomenės struktūrose ir su jomis susijusiose, jas atspindėjusiose religijose. Nors M. Gimbutienės koncepcija susilaukė aštrios kritikos, vis dėlto laikausi nuomonės, kad kai kurie jos atradimai ne iš piršto laužti ir iš tiesų juose esama racijos (tai, beje, patvirtina ir mitologijos duomenys). Su motinos, moters garbinimu susijusius reiškinius socialinėje srityje ir religijoje tyrė ir kai kurie kiti žinomi antropologai, mitologai, psichoanalitikai (Robert'as Briffault'as, Bronisławas Malinowskis, Jamesas Prestonas, Erichas Neumannas ir kt.). Turint omenyje tokį kad ir hipotetinį priešistorinių laikų Europos kultūrinį-religinį kontekstą, natūraliai kyla asociacijos apie galimą viso to atgarsį Ispanijoje, ir kaip tik minėtoje moterų šventėje. Europos archajinio kultūrinio palikimo pėdsakų Pirėnų pusiasalio gyventojų – iberų ir baskų – tradicijose buvo pastebėjusi ir M. Gimbutienė.

Tad kokie gi patirti mūsų pirmieji įspūdžiai atvykus į Zamarramalą saulėtą čia jau besibaigiančios žiemos dieną. Sutiktos šventiškais drabužiais apsirengusių moterų, stovė-

Šokančių moterų eisena Zamarramaloje per šv. Agotos šventę
Nijolės Laurinkienės nuotrauka. 2006

jome vadinamojoje Merių (*Las Alcaldesas*) aikštėje. Netrukus į aikštę vedančios gatvelės tolumoje išgirdome būgnų ir kitų muzikos instrumentų trenksmą ir pamatėme ilga vora išsirikiavusių moterų eilę. Eidamos mūsų link, jos šoko pasikreipdamos tai į vieną, tai į kitą pusę, o ant pečių užmestos didelės baltos arba juodos siuvinėtos skaros plaikstėsi kartu su judančiomis jų figūromis. Eisenos gale ėjo dvi ypač prašmatnios, nepaprastai gražiai, iškilmingai pasipuošusios moterys. Ant jų galvų buvo savotiškos „karūnos“ (aukštos ispaniškos šukos *peineta*, jomis paprastai prisegama skraistė – *mantilla*), ties kaklu ir krūtine – didžiulės baltos apykaklės, ant kaklo, krūtinės, rankų, juosmens – daugybė papuošalų. Šios dvi moterys yra svarbiausios iškilmių dalyvės, vadinamosios merės (*las Alcaldesas*). Tai – simbolinės merės, tokį statusą turinčios tik šventės dienomis. Mat laikyta, kaip minėjau, kad šiuo metu visas miestelio valdymas pereinąs į moterų rankas. Viena „merių“ laikoma vyresniąja, kita – ją lydinčiąja. „Merės“ išrenkamos prieš šventę miestelio moterų, tam tikros moterų asociacijos, ir jos tampa pagrindinėmis šventės rengėjomis bei svarbiausiomis jos figūromis. Šventei pradedama ruoštis beveik prieš metus. Likus iki šventės pusmečiui, pasirengimas jai ypač suintensyvėja, – pasakojo mums vėliau zamarramalietės.

Aikštėje išsisklaidžiusios moterys neilgai laukusios patraukė į netoliese esančią Santa Águedos bažnyčią, kurioje turėjo vykti iškilmingos mišios. Priešais centrinį altorių, kiek dešiniau jo, stovėjo Santa Águedos, laikančios vienoje rankoje iš blizgaus metalo pagamintas krūtis, statula. Čia, šioje bažnyčioje, ir vyks jai skirtas aukojimas bei kiti ritualai. Be minėtųjų „merių“, kita šventėje svarbų vaidmenį atlikusi figūra – ši šventoji, todėl ir pati šventė kartais vadinama Santa Águedos švente. Tad kas gi yra toji Santa Águeda, arba šventa Agota?

Santa Águeda garbinama krikščionių katalikų kaip šios religijos gyvavimo pradžio-

je – III a. Sicilijoje krikščionybės priešininkų nukankinta mergelė. Jai buvo nupjautos krūtys, todėl dabar ji ir vaizduojama laikanti ant metalinio padėklo padėtas krūtis. Ši jos kūno dalis tapo ypač didelės pagarbos objektu, kuris, kaip tikėta, turi ir magiškos galios. Po mišių daugelis moterų, priėjusios prie statulos, su šventosios paveikslėliais braukė per nukankintosios krūtis ir visą puošniais apdarais išdabintą jos kūną, vėliau tuo paveikslėliu perbraukdamos sau per krūtinę, įsivaizduodamos, kad tai padėsią joms išvengti krūtinės lygyje esančių organų ligų, ypač krūties vėžio. Mat Santa Águeda laikoma saugotoja nuo blogio, ypač nuo ligų krūtinėje, ji esanti ir maitinančių moterų patronė, taip pat gynėja nuo gamtos stichijų – nuo ugnies, žemės drebėjimo, vulkanų išsiveržimo. Per mūsų stebėtas mišias buvo atliekamos apeigos su duona, kuri šią dieną šventinama ir Lietuvos bažnyčiose. Kvietinės duonos kepalas, padėtas ant balta staltiesėle išklotos duoninės, čia buvo įneštas vyriausiosios „merės“ ir padėtas priešais altorių. Águeda – iš tiesų savotiškai traktuojama čia kaip krikščionių šventoji. Viena vertus, ji įtraukta į katalikų bažnyčios apeigas, kita vertus, jai aukojama duona ir suteikta gynėjos nuo gamtos jėgų funkcija tarsi stato ją į vieną eilę su pagoniškomis mitinėmis būtybėmis. Atkreiptinas dėmesys į dar vieną čia jau minėtą Santa Águedos bruožą – tai, kad ji laikoma maitinančių motinų globėja. Nekyla abejonių, kad šiai religinei figūrai suteikti aiškūs motinų, ištekėjusių moterų kuratorės ypatumai; tai, beje, rodantis ir pats bendras šventės, į kurį ji įtraukta, kontekstas. Águeda – Sicilijoje, kaip minėta, gyvenusi ir ten nukankinta šventoji. Į Pirėnų pusiasalį jos kultas galėjo būti atneštas besiplečiant Romos imperijai čionai migravusių romėnų. Dabartinės Italijos teritorijoje pirmaisiais amžiais po Kristaus gyvavo mitologinė tradicija, susijusi su ištekėjusių moterų, motinų, tai yra matronų, garbinimu. Buvo aktualios ir tam tikros moteriškos dievybės, kurios laikytos kaip tik motinystės, moterų globėjomis. Kai kurios romėnų deivės, be specifinių savo funkcijų, atliko ir motinystės patronių priedermes. Tarp jų – žemės galių deivė Cerera, laukinių žvėrių deivė Diana, derliaus deivė Fortūna, vaisingumo deivė Mater Matuta ir pagaliau viena pagrindinių romėnų deivių – Junona. Pažymėtina, kad Junonos garbei ištekėjusios moterys kovo 1 dieną švęsdavo vadinamąsias matronalijas. Tai buvusi garbingų motinų – matronų šventė. Matronalijos būdavo rengiamos ir deivių Fortūnos bei Mater Matutos garbei, tik jos vykdavusios kitu metu – birželio 11-ąją. Tad matronų, o ir Deivių motinų garbinimo tradicija Romoje, o kai kur – ir išsiplėtusioje jos imperijoje buvusi tikrai stipri. Prisimenant šitokį religinį-istorinį kontekstą, kyla aliuzija apie Santa Águedos ryšį su romėnų matronalijomis. Minėtu istoriniu laikotarpiu matristinė ideologija – pagarba motinoms-matronoms, jų sakralizavimas buvęs itin raiškus ne tik romėnų nuo seno apgyventose žemėse, bet ir tose teritorijose, į kurias jie vėliau įsiskverbė ir darė nemažą įtaką. Motinų, matronų kultas I–V a. klestėjo romėnų užimtose, su jais kontaktavusių keltų ir germanų žemėse. Taigi atrodytų natūralu, kad ir į Pirėnų pusiasalį atsidanginę romėnai galėjo persinešti matronų kulto reiškinius, kalbamu atveju – gana savotiškas jo apraiškas. Dėl romėnų atsikraustymo į Segoviją ir jos apylinkes nekyla jokių abejonių. Iki šiol čia stūkso vienas didžiausių šio miesto architektūros paminklų – I a. romėnų statytas akvedukas. Taigi Santa Águeda – savita pagoniškos dievybės, pasižymėjusios matristinėmis funkcijomis, transformacija, tam tikras jos substitutas krikščioniškoje dirvoje. Jai skirta šventė švęsta vasario 5 dieną dėl to, kad tai – šventosios gimimo diena. Laiko požiūriu Santa Águedos šventė nelabai nutolusi nuo romėnų matronalijų, kurios, kaip minėta, švęstos kovo 1 dieną, kadaise tai kartu buvusi ir Naujųjų metų šventė. Beje, kai kurių Santa Águedos šventės tyrėjų ši tradicija traktuojama kaip žiemos pabaigos šventė.

Atlikusios apeigas Santa Águedos bažnyčioje, šventės dalyvės suėjo į erdvią salę, kur buvo padengti stalai vaišėms. Į salę neturėjo teisės įeiti joks vyras, išskyrus muzikantus ir kunigą. Tipiškas šios šventės vaišes sudarė *chorizo* (dešra, panaši į mūsų namines virtas ar keptas dešreles, tik gal kiek aštresnė), balta duona ir vynas. Vėliau buvo patiekta ir įvairių pyragaičių. Moterys valgė

su apetitu, tarsi joms visai nerūpėtų išlaikyti liauną figūrą. Iš pažiūros jos atrodė išties kaip tikros matronos – ne tik stambiakrūtės, bet ir plačiais sėdmenimis, kurie atrodė netgi nenatūraliai padidinti. Pasirodo, norėdamos paryškinti savo moteriškumą (tai laikoma gražu ir liudija moters vaisingumo galias), po klostuotais plačiais, iš kartos į kartą perduodamais storo milo sijonais jos apsikamšė skudurais – buvo tikros statinaitės. Moteriškasis vaisingumas, moters potencijos kurti gyvybę čia nepaprastai vertinama, o šventės metu netgi pabrėžiama, kaip ir ikikrikščioniškose religijose ir ypač jos matristinėje tradicijoje. Šioje šventėje archajiški ir vėlyvesni krikščioniški elementai buvo taip susipynę, kad atrodė, tarsi jie sudarytų organišką visumą. Sakysim, „merių“ apdaruose mūsų dėmesį patraukė ant juosmens ties pilvu kabojęs medalikėlis, pasak komentavusių ispanių, turėjęs laiduoti moteriai vaisingumą. Pasižiūrėjau iš arčiau, kas jame vaizduojama. Vienoje medalikėlio pusėje buvo Mergelės Marijos, kitoje – Kristaus atvaizdas.

Po neilgai trukusių vaišių prasidėjo šokiai, kuriuose dalyvavo tik moterys. Paragintos mes taip pat pamėginome šokti. Ypač pagerbtos buvo tos, kurios turėjo laimės pašokti su kuria nors „mere“.

Šventė paprastai trunka keturias dienas, kiekvieną dieną atliekamos vis kitos apeigos. Mes dalyvavome tik vienoje – pagrindinėje šventės dalyje.

Atsisveikinant su rengėjomis, rūpėjo sužinoti, ar esama kokių nors tos šventės tyrimų, studijų, pagaliau ar buvo jos užfiksuotos rašytiniuose šaltiniuose ir kada. Moterys tuoj pat parodė solidžiai išleistą knygą apie šios šventės kilmę ir pobūdį. Tai – etnografinė studija, parašyta daktaro disertacijos pagrindu, o jos autorė – Soraya Katia Yrigoyen Fajardo (*Costumbres y tradiciones populares. La fiesta de Santa Agueda en Zamarramala. Segovia, 2004*). Jos tyrime pateikti duomenys pravertė ir rašant šį straipsnelį. Prielaida apie romėnų mitologinės tradicijos įtaką Zamarramalos moterų šventei iškelta šių eilučių autorės.

Nijolė Laurinkienė

TARPTAUTINIS VIDURAMŽIŲ KONGRESAS

2006 m. liepos 10–13 d. Lidso universitete (Didžioji Britanija) įvyko Tarptautinis viduramžių kongresas (*International Medieval Congress*). Šiemetė jo tema „Emocijos ir gestai“, todėl didelė dalis pranešimų buvo skirti arba jausminei išraiškai, arba gestams ir ritualams. Skaityti ir kitokios tematikos medievistams aktualūs pranešimai, nes kongresas yra naujausių šios srities tyrimų pristatymo tarptautinei mokslininkų bendruomenei forma.

Tarptautinis viduramžių kongresas – milžiniškas renginys, kartą per metus suburiantis Europos viduramžių tyrėjus iš viso pasaulio. Jame naujausius tyrimus pristato istorikai, lingvistai, hagiografai, kultūros istorikai, raštijos tyrinėtojai, menotyrininkai, religijotyrininkai, archeologai, muzikologai ir kitų sričių mokslininkai. Šiais metais per keturias kongreso dienas buvo surengtos 346 sekcijos ir perskaityta daugiau kaip tūkstantis pranešimų pačiomis įvairiausiomis temomis. Tarp vyraujančių sričių buvo meno istorija, socialinės istorijos, politikos ir mentaliteto tyrimai, religinis gyvenimas, hagiografijos tyrimai, viduramžių literatūra ir kalba. Folklorui buvo skirta tik apie dešimt pranešimų; be jų, su folkloristika tiesiogiai siejosi pranešimai apie viduramžių magiją ir užkalbėjimus.

Vienu metu buvo dirbama net 27-iose sekcijose. Jos buvo sudarytos įvairiai – vadovaujantis teminiu, žanriniu, chronologiniu ar regioniniu principu. Šių eilučių autorei teko skaityti pranešimą „Tarp emocijos ir ritualo: baltų istorijos šaltinius betyrinėjant“ sekcijoje *Emocijų naudojimas kronikose ir pamoksluose*. Deja, tai buvo vienintelis pranešimas, skirtas lietuvių kultūrai; daugiau pranešėjų iš Lietuvos kongrese nebuvo. Bet Pabaltijo regionui atstovavo net keturios Torūnės M. Koperniko universiteto iniciatyva surengtos sesijos *Vokiečių ordino riteriai Pabaltijyje* ir sekcija *Bažnyčia ir karas III: Skandinavija ir Pabaltijo regionas.*

Kongreso metu veikė knygų mugė, joje savo naujausius medievistikos leidinius pri-

statė žymiausios Didžiosios Britanijos ir kitų šalių leidyklos.

Daugiau apie šį ir kitų metų kongresus galima sužinoti Lidso universiteto Viduramžių tyrimų instituto (*Institute for Medieval Studies*) tinklalapyje *http://www.leeds.ac.uk/ims/imc* .

Daiva Vaitkevičienė

ŠIAURĖS ATLANTO SMUIKO KONVENCIJA: FESTIVALIS, KURSAI, MOKSLINĖ KONFERENCIJA

2006 m. liepos 26–30 d. šiaurės rytų Škotijos uostamiestyje Aberdyne įvyko Šiaurės Atlanto smuiko konvencija „Tarp kultūrų“ (*The North Atlantic Fiddle Convention "Connecting Cultures"*). Tai vienas iš nedaugelio tarptautinių renginių, skirtų tradiciniam smuikavimui. Pagrindinis konvencijos rengėjas – Aberdyno universiteto Elfinstouno (*Elphinstone*) institutas ir jo direktorius, Lietuvoje rengiamose etnomuzikologinėse konferencijoje kelis kartus lankęsis dr. Ianas Russellas.

Šio prieš penkerius metus pradėto rengti tarpdisciplininio renginio svarbiausia idėja – sujungti smuikavimui skirtą mokslinę konferenciją, muzikos festivalį, smuikavimo kursus ir šokių vakarus, nes labai daug tradicinės smuiko muzikos tyrinėtojų yra ir puikūs šios muzikos atlikėjai. Renginys vyko labai intensyviai, kasdien vienu metu po kelis renginius: buvo skaitoma po du pranešimus, rengiami keli kursai ir koncertiniai pasirodymai. Tik pasaulinio garso tyrinėtojų arba atlikėjų pranešimams ir koncertams darytos išimtys, todėl jų klausytis galėjo visi. Renginyje dalyvavo apie 60 pripažintų tradicinės smuiko muzikos atlikėjų ir tyrinėtojų iš Škotijos, Anglijos, Velso, Airijos, Norvegijos, Švedijos, Danijos, Kanados, JAV, Adygėjos respublikos (Rusija) ir Lietuvos. Kaip žymiausius būtų galima paminėti škotų muzikos atlikėjus Paulą Andersoną, Aonghasą Grantą, Niufaudlendo salos (Kanada) – Kelly Russelą, Peterį Arsenault'ą, Airijos – Liz Doherty, Norvegijos – Arne Anderdalą, Šetlando salos smuikininkų grupę „Cullivoe Fiddlers“. Nors konvencija pasižymėjo didele atida tradiciniam ar net autentiškam smuikavimui (daugelis jaunesnės kartos smuikininkų galėjo pasigirti, kad mokėsi iš liaudies virtuozų, kartais – savo šeimos narių), tačiau neatsispirta ir dabar pasaulyje populiariai tendencijai jungti įvairių pasaulio kultūrų muzikos elementus. Festivalyje dalyvavo gana daug šio stiliaus muziką grojančių įžymybių: norvegė Annbjørn Lien, škotas Alesdairas Fraseris, amerikietė violončelininkė Džuljardo mokyklos (Niujorkas) absolventė Natalie Haas, šetlandietė Catriona Macdonald ir kt. (apie renginį ir jo dalyvius plačiau žr. *http://www.abdn.ac.uk/elphinstone/nafco*).

Lietuvių instrumentinio folkloro grupės „Griežikai“ muzikantai (Gaila Kirdienė, Gintautas Beržinskas, Liutauras Mišauskas, Arvydas Kirda ir jauniausia festivalio smuikininkė šešiametė Elena Mantvilė Kirdaitė) konvencijoje buvo pirmieji ir vieninteliai Baltijos šalių atstovai. Koncertiniuose pasirodymuose ir kursuose grupė pristatė žemaičių ansamblinio smuikavimo tradicijas. Visi grupės nariai griežė smuikais, tik A. Kirda – bandonija. Grupė „Griežikai“ labai dėkinga trims jos dalyvavimą parėmusiems fondams: Vytauto Landsbergio fondui, Sauliaus Karoso labdaros ir paramos fondui ir LR kultūros ministerijos sporto ir kultūros rėmimo fondui.

Per keturias konferencijos dienas perskaityta 40 pranešimų, kurių pranešėjai buvo atvykę ne tik iš jau išvardytų šalių, bet ir iš Rusijos (Sankt Peterburgo), Turkijos, Ispanijos. Konferencija buvo skiriama šioms temoms: smuikininko vaidmuo, muzikos ir šokio sąsajos, socializacija ir konkursai, vadovavimas, tradicija, jos perteikimas ir inovacija, kultūriniai ryšiai. Keli pranešimai buvo skirti ir pačių instrumentų formoms. Renginyje pristatyta pirmosios konferencijos pranešimų rinktinė (*Play It Like It IS: Fiddle and Dance Studies from around the North Atlantic. Edited by Ian Russell and Mary Anne Alburger. Aberdeen: The Elphinstone Institute of Aberdeen, 2006*).

Pranešime „Lietuvos pajūrio regionų tradicinė smuiko muzika“ (*Folk Fiddle Music of Lithuanian Coastal Regions*) G. Kirdienė trumpai apžvelgė XX a. Klaipėdos krašto ir gretimų Žemaitijos rajonų liaudies smuiko muzikos stilių ir išsamiau tyrė Skuodo bei Plungės rajonų smuiko muziką, atkreipdama dėmesį į kuršių (kuršininkų) paveldą. Įdomus šių tyrimų rezultatas – dviejų Plungės rajono kadrilių muzikoje nustatytas Lietuvoje retas, o Škotijoje, Airijoje ir kituose Šiaurės Atlanto vandenyną siekiančiuose kraštuose labai populiarus šešių aštuntinių metro šokis *džigas* (angl. *jig*). Tyrinėtojai nesutaria dėl šio šokio kilmės, kai kurie mano, kad jis galįs būti ne tik keltiškos, bet ir germaniškos (vokiškos) kilmės. Šiaip ar taip, pranešimo autorės nuomone, *džigo* muzikos įsitvirtinimas vakarų žemaičių smuiko repertuare (nors toks šokio pavadinimas žemaičiams ir nežinomas) ir kai kurios muzikos ypatybės (pvz., taškuotas ritmas, dažni unisonai, išgaunami laisva styga ir pirštu prispausta styga) liudytų apie jūrų keliu vykusius kultūros mainus.

Tradicinės smuiko muzikos tyrinėtojui ir atlikėjui toks turiningas renginys – išties didelė šventė. Įspūdį darė tradicijų gyvumas, savitumas ir atlikėjų meistriškumas. Festivalyje griežė (ir mokėsi griežti) gana daug vaikų, nacionalinių tradicinės smuiko muzikos konkursų laureatų. Galima žavėtis keltų smuikavimo tradicijų perdavimu per muzikos ir bendrojo ugdymo įstaigas, jo populiarumu tarp jaunosios kartos muzikantų. Tiesa, *tradicija* šios šalies, kaip ir daugelio kitų Šiaurės Atlanto šalių, smuikavime suvoktina kiek kitaip negu Lietuvoje. Škotijoje jau nuo XVII–XVIII a. iki šiol gausiai leidžiamos tradicinės smuiko muzikos rinktinės, žinoma daug senų šios muzikos manuskriptų, be to, nuo to laiko nuolat rengiami ir konkursai. Net ir gyvosios tradicijos tęsėjai, senieji smuikininkai kuo puikiausiai griežia iš natų. Neatsitiktinai konvencija surengta Škotijoje – ji, kaip ir Velsas, Airija, Skandinavijos šalys, ypač garsėja tradiciniu smuikavimu. Pasak renginio globėjo Marko Ellingtono, „kaip tik smuikas yra šio regiono bendruomenių sielos balsas, stiprinantis lokalinio identiteto pojūtį ir vietos dvasią“. Ar ne panašiai yra ir Lietuvoje? Tik dėl tradicinio smuikavimo išlaikymo, gaivinimo ir sklaidos kol kas daroma gerokai mažiau.

Gaila Kirdienė

EUROPOS ETNOMUZIKOLOGŲ SEMINARAS JOKMOKE

Pagrindinis Europos etnomuzikologų forumas – ESEM’as (*European Seminar in Ethnomusicology*) – šiemet įvyko Švedijoje, Jokmoko miestelyje, keli kilometrai į šiaurę nuo poliarinio rato. Nors pasiekti šį miestelį buvo, švelniai tariant, nelengva, norai dalyvauti šiųmetėje konferencijoje pranoko rengėjų lūkesčius. Manau, tai paaiškinti nėra sunku. Miestelis – nors ir ne didesnis už mūsų Grigiškes – yra samių kultūros centras, jį supa iš tiesų nepakartojama šiaurinė (bet ne atšiauri) gamta, kuri rugsėjo mėnesį sužėri visomis fantastiškomis rudens spalvomis. Konferencija vyko kaip tik tuo gražiu metų laiku – rugsėjo 6–10 dienomis. Dalyvavo 40 pranešėjų iš įvairių Europos šalių ir Jungtinių Amerikos Valstijų – ne ką mažiau ar net daugiau negu ankstesnėse, geografiškai patogesnėse vietose. Seminaras vyko *Ájtte* – samių muziejaus – patalpose. Tokio modernaus, puikiai krašto gamtą, istoriją, tradicijas, meną reprezentuojančio muziejaus Jokmokui turbūt galėtų pavydėti ne vienas metropolis.

Tiesa, mastu ir šis, ir ankstesni ESEM’ai neprilygsta, pavyzdžiui, Tarptautinės tradicinės muzikos tarybos (*International Council for Traditional Music*; ICTM) konferencijai, Tarpdalykinės muzikologijos konferencijai (*Conference on Interdisciplinary Musicology*; CIM) ar Tarptautinei muzikos suvokimo ir pažinimo konferencijai (*International Conference on Music Perception and Cognition*; ICMPC). Pastaroji (ICMPC9), vykusi pora savaičių prieš ESEM’ą, priėmė daugiau kaip 500 pranešimų, taigi jos tezių knyga išties svari. ESEM’o tezių knygutė, be

abejo, atrodo gana kukliai šalia jos. Tačiau ESEM'as visada pasižymėjo tarsi šeimyniškumu – nors visada matyti ir naujų veidų, daugelis mokslininkų yra geri pažįstami jau ilgus metus. Ir ne tik iš ESEM'o – iš įvairių prestižinių etnomuzikologinių renginių ir projektų.

Beje, Ewos Dahlig ir prezidento Giovannio Giuriatio ataskaita maloniai nustebino, kad Lietuva pagal ESEM'o narių skaičių (11) – viena iš pirmaujančių. Jokmoke dalyvavome trise: Austė Nakienė, Rūta Žarskienė ir aš. Estų taip pat buvo trys atstovai, latvių – nė vieno. Taigi apskritai lietuviai mėgsta priklausyti draugijoms, bet realiai jose dirbti – nelabai. Estai net nepriklausydami dirba, o su latviais visai bėda...

Kaip dažniausiai būna ESEM'o konferencijose, taip ir šį kartą pasirinkti du pagrindiniai temų blokai: 1) muzikinio etniškumo administravimas – kam skiriamas, kas vykdo, kokios pasekmės; 2) muzika ir kraštovaizdis: poliarinis regionas. Papildoma trečioji tema (kaip ir visada) – naujausi tyrinėjimai, t. y. visa, kas įdomu, bet yra už pagrindinių temų ribų.

Tikslumo dėlei reikia pabrėžti, kad pirmoji tema susiaurinta iki etninių ir kultūrinių mažumų, subkultūrų problemų. Konferencijos rengėjai pasiūlė išties savitą, bemaž neliestą „kultūrinės mozaikos" gyvavimo (ar – kartais – vegetavimo?) aspektą, kurį galima apibrėžti taip: intencionali tradicijos egzaltacija, iškraipymas, transformavimas. Konferencijos programoje ir kitoje informacinėje medžiagoje šis reiškinys aiškinamas kaip siekimo išsiskirti rezultatas. Multikultūrinėje aplinkoje esminis dalykas yra „matomumas" – išsiskirti iš kitų, „būti reikšmingam ir skirtingam". „Taigi šiame kontekste etninis sąmoningumas gali sutvirtinti, pakeisti ar netgi sunaikinti lokalines muzikines tradicijas. Specifinių tradicijų atstovai, tampantys introspektyviais savo meno ir tradicijų atžvilgiu, gali linkti idealizuoti, netgi teatralizuoti savo dainas, apeigas ir meną, visa tai paversdami [paviršutinišku] etninio išdidumo demonstravimu ir tuo galbūt sunaikindami pirmines [tradicijos] funkcijas". Kaip turi reaguoti etnomuzikologas?

Klausimas gana painus, ir ne visada aišku, ko daugiau čia – pliusų ar minusų. Pavyzdžiui, Ursulos Hemetek („Mažumų muzikos tapsmo *mainstream'u* mechanizmai, tikslai ir pasekmės – austriško pavyzdžio tyrimas") nuomone, Austrijos tautinių mažumų (kroatų, čigonų, vengrų) folkloro panaudojimas *mainstream'o* muzikoje yra labai pozityvus, turintis neabejotinos naudos mažumų bendruomenėms.

Gana daug pranešėjų gvildeno savitų, sakyčiau, keistų kultūrinių bei etninių mažumų muzikos gyvavimo reiškinius. Antai *harari* etnosas dėl istorinių ir politinių aplinkybių tapo mažuma savo tėvynėje Etiopijoje (Belle Asante ir Simone'as Tarsitanis, „Vietinis muzikinio palikimo saugojimas: Etiopijos *harari* pasaulinio paveldo pasidalijimo link"). Janas Sverre Knudsenas („Kas sudaro etniškumo esmę?") lygino „tradicinę" Čilės imigrantų Skandinavijoje mažumą su savita repo grupe, į kurią susibūrė jauni imigrantai iš įvairių kraštų (beje, vienas iš Lietuvos). Grupės stilius – įvairiasluoksnis tradicijų lydinys, kai kas daugiau negu paprasta repuojamų tradicijų elementų suma.

Įdomu, kad Austė Nakienė („Žemaitija ir senovės Prūsija internete") pateikė šiek tiek panašią lietuvišką reiškinio versiją – ji lygino „imigrantų iš Žemaitijos mažumą" Vilniuje ir „prūsiškumo" rekonstrukcijas miesto gotų muzikoje. Reikšminga išvada: etninio tipo kultūrinės mažumos gali rastis, formuotis, kisti ne tik realioje, bet ir virtualioje – interneto – erdvėje.

Eva Fock („*Djembe* ar *darbuka*?") pateikė pavyzdį, kaip multikultūrinėje terpėje skiriasi įvairių tradicijų raiškos intensyvumas. Pastaraisiais metais skandinavų muzikos mokyklose afrikiečių ritminė muzika tampa ne tik pažintiniu objektu, bet ir saviraiškos priemone. Tačiau musulmoniškųjų kraštų muzikos nėra jokiame muzikinio lavinimo lygmenyje – ji naudojama tik uždarose imigrantų bendruomenėse.

Antroji ESEM'o tema neretai būna susijusi su kraštu, kuriame vyksta konferencija (pavyzdžiui, Druskininkuose kalbėjome apie Baltijos regiono tradicinę muziką). Taip ir šįkart – nemažai pranešimų buvo apie samių

muziką, ypač apie joikus. K. Olle Edströmas („Tęstinumas ir kaita: Jokmokas po trisdešimties metų“) apžvelgė joikų tradicijos kitimo dėsningumus. Marko Jouste („Suomijos samių regioninių muzikos kultūrų charakteristikos iki 1970 m.“) pažymėjo: nors samių muzikos archyvai yra gana dideli, samių muzikos tyrinėjimai pastebimai atsilieka, vyrauja XX amžiaus pradžiai būdingos evoliucionistinės nuostatos, ignoruojami ištisi muzikinės kultūros klodai, kognityvinės metodologijos, todėl ta kultūra lieka neaprėpta kaip sinkretinis reiškinys. (Beje, tą patį galima bent iš dalies konstatuoti ir lietuvių etnomuzikologijoje.)

Timo Leisiö jau seniai domisi Šiaurės tautų muzikos proistorine geneze, tačiau jo drąsios teorijos neretai būna silpnai argumentuotos. Šį kartą savo pranešime („Šiaurės samių joikų muzikinė gramatika poliarinėje perspektyvoje. Įvadas į naują teoriją“) priešistorines muzikinių kultūrų sąveikas T. Leisiö mėgino aiškinti pasiremdamas dvylikalaipsne darna ir mažoro-minoro funkcijomis. Pavyzdžiui, indėnų oligotoniniame intonavime – dviejų per sekundą besikaitaliojančių tonų sekoje – jis girdi tonikos ir dominantės funkcijas ir teigia, jog taip pat girdi ir intonuojantis indėnas. Negalėjau nesuabejoti tokiomis išvadomis, eurocentristinės pozicijos nepagrįstumą pažymėjo ir kiti klausytojai.

Joikų atlikėjas Kristeris Stooras savo pranešime („Upę Pito bočius joikuos iki svieto pabaigos“) ne tiek analizavo, kiek mintimis nukėlė auditoriją į romantinį joiko ir upės pasaulį. (Paraštėje: pirma, *yoik* yra ne tik daiktavardis, bet ir veiksmažodis. Sakoma ne „dainuoti, atlikti joiką“, bet tiesiog „joikuoti“. Antra, joikuojama ne upei (medžiui, kalnui ir pan.), ne apie upę – tiesiog „joikuojama upė“. Čia glūdi ištisa filosofija, kurios toliau negvildensiu.)

Ola Graffas („Muzika ir kraštovaizdis: santykis tarp samių joikų dainų ir gamtos“) suabejojo, ar iš tiesų esama tiesioginio, paviršinio ir romantizuoto ryšio tarp samių joikų ir arktinės gamtos. Jis pateikė daug argumentų, leidžiančių įžvelgti gilesnes joikų gelmes ir „demonopolizuoti“ arktinį kraštovaizdį. Klausytojus sužavėjo emocingi „minčių potėpiai“, joikai, sklindantys iš pranešėjo mobiliojo telefono, o ypač pralinksmino vaizdingi kraštovaizdžių palyginimai. „Daugeliui arktinė gamta, samių kraštas atrodo kaip atšiaurus Europos pakraštys. Čia lyg ir nesvetinga, žvarbi gamta, tikriausiai ir žmonės turėtų būti rūstūs. Tačiau man, kaip šio krašto gyventojui, tai pati gražiausia vieta pasaulyje. Čia ramu ir ramūs žmonės. O, pavyzdžiui, Italija su savo išsiveržiančiais ugnikalniais – koks siaubas!“

Keli pranešėjai pasakojo apie Rusijos ugrofinų muzikinio folkloro savitumus ir iš tiesų liūdnas jo išlikimo perspektyvas. Jarkko Niemis apžvelgė selkupų muzikos bruožus („Selkupų dainavimo stilius Uralo Vakarų Sibiro muzikos stilių kontekste“), Galina B. Syčenko – Altajaus ir Sajanų tautinių mažumų muzikos gyvavimo būklę („Etninių mažumų intonacinių kultūrų tyrinėjimų gairės“). Ji pastebėjo, kad nemaža Sibiro tautelių yra tarsi antrinės mažumos – jos priskirtos SSRS administracinio suskirstymo pagrindu suformuotoms „titulinėms tautoms“ (buriatams, jakutams, chakasams ir pan.), nors su jomis dažnai net nesigiminiuoja. Pranešėja užsiminė ir apie tragikomiškas situacijas – Rusijos valdžios struktūrų baimę ir nenorą gilintis į mažų tautelių problemas, tirti jų kultūrą, kad nekiltų kokios nors nacionalistinės nuotaikos.

Triinu Ojamaa („Bandymas modernizuoti tradicinę muziką: chantų pavyzdys“) išnagrinėjo nelinksmą chantų tradicijos transformacijos pavyzdį. Chantų dainininkės dar geba padainuoti tipišką tradicinę solinę chantų dainą, puikiai unisonu dainuoja ir rusų vaikų dainas, tačiau joms nepavyksta gerai atlikti tradicinių chantų dainų unisonu, nes, tiesą sakant, toks dainavimas ir nebuvo būdingas tai tradicijai, pats solinio atlikimo stilius priešinasi unisonui. Liūdniausia, kad dainininkės prieina išvadą: būtina tobulinti unisoninį tradicinio repertuaro atlikimą – stengtis pateikti savo tradiciją „aukštesnei“ rusų kultūrai priimtinu pavidalu.

Kitos dvi estės kalbėjo estų muzikos temomis. Žanna Pärtlas („Kelios Setu tradicinio vokalinio daugiabalsumo tarpetninės paralelės“), pasiremdama dainų stilistikos ir darnos intervalikos lyginimais, įžvelgė sąryšius tarp Setu, mordvių ir pietų Rusijos vokalinių tradicijų. Taive Särg („Tapatumo žymenys pietų

Estijos populiariojoje muzikoje: skelbimasis etniškai kitokiais“) nagrinėjo šiuolaikinius pietų Estijos muzikos reiškinius, liudijančius stiprėjantį pietinių estų, kaip savitos tautinės mažumos, tapatumą.

Keliuose pranešimuose nagrinėti archyvavimo klausimai. Susanne Ziegler apžvelgė senus samių muzikos garso įrašus, saugomus Berlyno fonogramų archyve, Gerda Leichleitner – Vienos fonogramų archyvo aktualijas ir tautinių mažumų muzikos dokumentavimą. Simone'as Tarsitanis minėtame pranešime aptarė vietinių folkloro rinkėjų ir etnomuzikologų profesionalų „simbiotinius vaidmenis“.

Siekiant neperkrauti konferencijos programos, paraginus E. Dahlig, pranešimai trečiąja tema (*current research*) sukelti į stendines sesijas. Jos pačios pranešimas („Ilga trumpo šokio istorija: (per)interpretuota smuiko melodija“) irgi pakliuvo tarp stendinių. Jame tęsiami itin sėkmingo lenkų ir skandinavų projekto „Ritmo ir muzikinio tapatumo paieškos“, pirmąkart pristatyto Vienos ESEM'e (2003 m.), tyrinėjimai. Rebecca D. Sager („Judesio fiksavimo technologija tiriant judesio ir ritmikos tapatumą Karibų šokių muzikoje“) vis maloniai nustebina kompiuterinėmis tyrimų metodikomis. Šį kartą ji šokėjams prilipino veidrodinius lipdukus ir šešiomis vaizdo kameromis įrašė tų lipdukų judėjimą šokant. Taip užfiksuota judesių seka trimatėje erdvėje. Toliau ši informacija analizuojama – automatiškai braižomi įvairių kūno taškų judėjimo grafikai, kurie leidžia daryti išvadas apie šokio anatomiją, stilistiką, subtilius niuansus.

Kaip ir visada, Rūtos Žarskienės pranešimas („Ką galime rasti lokalinėje muzikos tradicijoje? Archyvinės ir šiuolaikinės ekspedicinės medžiagos pavyzdžiai“) pasižymėjo skrupulingumu, pasiremiant gausia medžiaga, jame išsamiai išanalizuota ir apibendrinta žemaičių instrumentinio folkloro būklė.

Mano pranešimas („Chromatinis kintamumas tradiciniame soliniame dainavime – tikrovė ar iliuzija?“) tęsė anksčiau publikuotus derminio mąstymo (ekvitonikos, pseudograikiškųjų dermių fenomeno) tyrinėjimus. Pagrindinė išvada, grindžiama akustiniais matavimais: tai, kas laikoma chromatiniu, derminiu kitimu tradicinėje muzikoje, dažnai tėra klaidinga interpretacija, lemiama išorinio suvokimo.

Iš kultūrinės programos konferencijos dalyviams turbūt labiausiai įsiminė joikų koncertas Jokmoko bažnyčioje. „Primityvusis“ joikavimas – kartojamos lakoniškos muzikinės frazės – atlikėją daro permatomą kaip stiklelį: čia nepasislėpsi už kokių nors techninių virtuoziško vokalo triukų. Matyti viskas – ar tavo nuotaika gera, ar šiaip sau, ar džiaugiesi joiko būsena, ar labiau nori priblokšti publiką... Visiškas atlikėjo ir kūrinio susiliejimas.

Paskutinei konferencijos vakarienei didžiulėje *a la* tradicinėje samių palapinėje, pastatytoje ant paties poliarinio rato, patiekta tradicinė elniena, grojo šaunaus vietos jaunimo kapelija. Čia paaiškėjo, kad pagrindinis konferencijos rengėjas Danas Lundbergas yra ir puikus džiazo muzikantas.

Grįžtant iš ESEM'o ar kitų tarptautinių konferencijų, dažnai apninka vis tos pačios mintys: štai vyksta mokslo žinių apykaita. Kiek joje dalyvauja Lietuvos etnomuzikologai? Kodėl mūsų etnomuzikologija vis dar neretai gyvena *Denkmäler* epochoje, kuri pasaulyje jau seniai pasibaigė?

Rytis Ambrazevičius

TAUTOSAKOS PRASMĖS BEIEŠKANT

2006 m. spalio 12–13 d. Lietuvių literatūros ir tautosakos institute įvyko XIV tautosakininkų konferencija „Tautosakos teksto prasmė: lyginamasis aspektas“. Konferencijoje dalyvavo Instituto mokslo darbuotojai, taip pat pranešėjai iš Kauno Vytauto Didžiojo universiteto, Muzikos ir teatro akademijos, Kultūros, filosofijos ir meno instituto. Perskaityta aštuoniolika pranešimų, kuriuose vienaip ar kitaip gvildenta tautosakos teksto prasmės – jos kaitos, raidos, interpretavimo, suvokimo – problema.

Konferencija pradėta pranešimais apie tautosakos teksto prasmės varijavimą tarptautiniame kontekste. Dr. Daiva Vaitkevi-

čienė aptarė lietuvių ir latvių užkalbėjimus, atkreipė dėmesį, kad kai kurie žinomi užkalbėjimų atitikmenys gali siekti baltų ir slavų kultūrų išsiskyrimo laikus. Giedrė Bufienė pademonstravo platų vienos patarlės („Kepti karveliai patys į burną nelekia“) varijavimą lietuvių ir lenkų tautosakos medžiagoje, akcentavo prasmės ir poetinės struktūros modeliavimo sąryšį. Dr. Jūratė Šlekonytė išsamiai aptarė mitinio šarkos įvaizdžio reikšmių įvairovę, nurodydama istorinį kultūrinį ir tautosakinį kontekstą, lėmusį negatyvias šarkos įvaizdžio prasmes Europoje ir Lietuvoje. Dr. Dalia Černiauskaitė gilinosi į mirties-vedybų metaforą lietuvių laidotuvių raudose ir kitų tautų folklorinėse tradicijose.

Kita konferencijos dalis buvo skirta tautosakos teksto prasmės ir jo atlikimo motyvacijos sąsajoms. Akad. habil. dr. Leonardas Sauka aptarė pasakos „Eglė žalčių karalienė“ periferinius variantus, nurodydamas, kaip pasakų siužetą keičia pasakotojų intencijos sušvelninti kūrinį, baigti jį optimistiškai. Dr. Lilija Kudirkienė įžvalgiai apibūdino patarlės interpretacijos kaitos priežastis, įtikimai atskleidė atlikimo motyvacijos reikšmę patarlės gyvybingumui. Dr. Lina Būgienė gilinosi į dabartinį liaudies pasakojimo atlikimą, atkreipė dėmesį į skirtingų kartų repertuaro ir pasakojimo motyvacijos kaitą. Gražina Kadžytė apžvelgė šiandieninių kalendorinių švenčių papročius.

Popietiniai pranešimai buvo skirti rašto ir žodinės kūrybos sąveikoms. Dr. Vita Ivanauskaitė kalbėjo apie rašto refleksiją, atspindėtą karinėse-istorinėse dainose, dr. Gražina Skabeikytė-Kazlauskienė, pasiremdama gausiais pavyzdžiais, interpretavo jaunimo telefoninio folkloro poetiką, Povilas Krikščiūnas, pasitelkdamas vizualinę medžiagą, pristatė internetinio laimės laiško variantiškumą.

Antrąją konferencijos dieną svariais pranešimais pradėjo etnomuzikologės. Dr. Aušra Žičkienė, pasiremdama gausia faktine medžiaga, kalbėjo apie lietuvių ir baltarusių apeiginės melodikos ryšius, dr. Jūratė Petrikaitė analizavo Silvestro Valiūno dainos „Birutė“ sąsajas su lenkų dainologija.

Įdomių įžvalgų pateikė pranešėjos, kalbėjusios apie tarpžanrines tautosakinio motyvo, įvaizdžio prasmės variacijas. Dr. Aelita Kensminienė atidžiai peržvelgė lino kančios motyvo sklaidą įvairiuose lietuvių tautosakos žanruose, dr. Radvilė Racėnaitė analizavo regimuosius mirties pavidalus tautosakoje. Konferencija baigta pranešimais apie simbolinius veiksmus tautosakos ir etnografinėje medžiagoje. Jurgita Macijauskaitė aptarė stebuklinių pasakų motyvą apie nepaprastą vaiko gimimą, Nijolė Kazlauskienė išryškino vyriškos kepurės semantikos prasmę lietuvių dainose, dr. Elvyra Usačiovaitė pasakojo apie lietuvių liaudies agrarinę simboliką.

Baigiantis konferencijai reziumuota, kad lyginamieji tautosakos tyrimai yra perspektyvūs ir tikslingi, be to, sparčiai keičiantis gyvenimo realybei, jie ir būtini, jei norime išlaikyti autentišką ryšį su žodine tradicija. Ne vieno kalbėjusiojo pranešime nuskambėjusi mintis apie nuolat dėl įvairių priežasčių vykstančią tautosakos tekstų, motyvų, įvaizdžių prasmių kaitą skatina mąstyti apie tautosakos gyvybingumą, adaptyvumą, o senojo pasaulėvaizdžio reliktų ar simbolinių veiksmų atsikartojimas šiandienos kultūroje ar vienu metu keliose kultūrinėse terpėse kartu rodo ir tautosakos universalumą, bendražmogišką turinį. Tad tautosakos tekstų prasmių interpretacijos dar kartą leido atidžiau įsižiūrėti ir į humanistinę tautosakos ir apeigų vertę.

Jurga Sadauskienė

2005 METAIS GAUTA RANKRAŠTYNO MEDŽIAGA

Lietuvių tautosakos rankraštynas pernai gavo apie 14 tūkstančių naujų tekstų. Buvome pratę, kad dainų pluoštas būtų gausiausias, tačiau šį kartą dainuojamosios tautosakos gauta apie 2800, o trumpųjų pasakymų (smulkiosios) tautosakos – net 9000 vienetų. Sakytinės tautosakos užfiksuota apie 1300, kitą medžiagą – papročių aprašus, faktus, įvairią informaciją – papildė maždaug 900 naujų tekstų.

Gauta daugiau kaip trisdešimt Vilniaus pedagoginio universiteto Lituanistikos fakul-

teto studentų praktikos darbų (vadovas prof. Stasys Skrodenis). Juose užfiksuota beveik 2800 tautosakos kūrinių: apie 1160 dainuojamosios tautosakos vienetų, 1120 smulkiosios tautosakos pavyzdžių, 360 sakytinės tautosakos kūrinių, kitos medžiagos – daugiau nei 100 vienetų.

Kasmet Lietuvių tautosakos rankraštyną papildo Respublikinio jaunųjų filologų konkurso darbai. 2005 m. gautas dvidešimt vienas rinkinys. Nemažai užrašyta tradicinės tautosakos. Čia reikėtų paminėti Mažeikių M. Račkausko gimnazijos mokinės J. Budreckaitės rinkinį „Sediškių Zitos ir Stasio Čičirkų dainuojamosios tautosakos rinkinys“ (LTR 7477), Molėtų gimnazijos moksleivių K. Kuoraitės ir A. Gubko darbą „Dubingių krašto tautosaka“ (LTR 7473), Trakų rajono Onuškio vidurinės mokyklos mokinės J. Makavičiūtės rinkinį „Gudašų senelis: užrašyta iš Jono Kazlausko“ (LTR 7471), Radviliškio rajono Grinkiškio J. Poderio vidurinės mokyklos mokinių D. Kučinskaitės, L. Lukšaitės ir kt. darbą „Grinkiškio seniūnijos tautosaka“ (LTR 7475). Džiugu, kad prie rinkinių pridėti ir garso įrašai.

Kasmet Respublikiniam jaunųjų filologų konkursui pristatoma vis daugiau šiuolaikinės tautosakos rinkinių. Pernai jų buvo kaip niekada gausu. Net trys darbai skirti trumposioms SMS žinutėms: Joniškėlio G. Petkevičaitės-Bitės vidurinės mokyklos mokinės I. Ilgutytės rinkinys „Meilės raiška trumposiose žinutėse (LTR 7462), Radviliškio rajono Grinkiškio J. Poderio vidurinės mokyklos mokinių J. Poškaus, D. Lukoševičiaus ir kt. darbas „Trumpųjų žinučių kalba“ (LTR 7465), Telšių „Ateities“ vidurinės mokyklos mokinės L. Urbonaitės rinkinėlis „SMS žinutės apie meilę“ (LTR 7479). Keletas rinkinių skirta interneto folklorui, tai Ukmergės Dukstynos pagrindinės mokyklos moksleivių A. Usonytės ir G. Ramanauskaitės darbas „Internetinis folkloras“ (LTR 7469) bei Ukmergės A. Smetonos gimnazijos mokinės K. Badokaitės rinkinys „Internetinė liaudies kūryba“ (LTR 7467).

„Versmės“ leidykla, rengianti „Lietuvos valsčių“ seriją, ne pirmi metai organizuoja kompleksines kraštotyros ekspedicijas. 2005 m. Rankraštynas gavo kelis dainų rinkinėlius (LTR 7452, 7454), kuriuose sudėta Tauragnų apylinkėse užrašyta medžiaga.

Keletą rinkinių (LTR 7459, 7460, 7481, 7482) Rankraštynui įteikė Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto darbuotojas Kostas Aleksynas. Visus juos sieja vienas žanras – pokario dainos, užrašytos Marijampolės, Vilkaviškio, Lazdijų, Ukmergės rajonuose. Nemaža dalis medžiagos turi ir garso įrašus.

Toliau buvo tvarkoma iš Jurgio Dovydaičio gauta medžiaga. Pernai inventorinta iš pateikėjos Anastazijos Olekienės, gyvenusios Kudirkos Naumiestyje, užrašyta tautosaka (LTR 7516). Dalis medžiagos užrašyta jos pačios 1934–1935 metais. Pateikiamas išsamus A. Olekienės gyvenimo aprašymas. Į magnetinę juostą įrašytos 302 dainos. Rinkinyje yra beveik 400 smulkiosios tautosakos vienetų, 65 sakytinės tautosakos kūriniai.

Gautas Žemaičių Kalvarijos aštuonmetės mokyklos mokinių užrašytos tautosakos rinkinys (LTR 7521). Jį perdavė buvusi mokyklos mokytoja Danielienė. Medžiaga rinkta 1959–1960 m. pačioje Žemaičių Kalvarijoje bei aplink ją esančiuose kaimuose – Rotinėnų, Gečaičių, Šarnelės ir kt. Vaikų užrašyti 36 dainų tekstai, 46 sakytinės tautosakos bei 122 smulkiosios tautosakos vienetai.

Įdomi Instituto darbuotojo Rimanto Skeivio dar 1961 m. Rudiškių bažnytkaimyje (Pakruojo raj.) užrašyta ir tik dabar į Rankraštyną atkeliavusi medžiaga (LTR 7522). Čia randame dainininkės Stasės Galkuvienės pasakojimus apie tėvą Joną Merkelį, knygnešį ir aušrininką, bei jo artimą bičiulį tautosakininką ir švietėją Matą Slančiauską. Iš įvairių pateikėjų užrašyti 69 dainų tekstai, 2 raudos, 6 sakytinės tautosakos pavyzdžiai, 10 trumpųjų pasakymų.

Gerokai praturtėjo ir Lietuvių tautosakos rankraštyno fototeka. Pernai suinventorinta daugiau nei tūkstantis 1978–1996 m. gautų nuotraukų.

Trisdešimt aštuoni rinkiniai gauti su garso įrašais (50 kasečių ir 2 kompaktiniai diskai), vienuolika rinkinių pateikti su kompiuterinėmis tekstų versijomis.

Edmunda Janavičienė

VIEŠNAGĖ ŠKOTŲ TYRIMŲ CENTRE

Šių metų liepos mėnesį teko svečiuotis Edinburgo universiteto Literatūrų, kalbų ir kultūrų mokyklos Keltų ir škotų tyrimų centre (*School of Literatures, Languages and Cultures: Celtic & Scottish Studies*) Didžiojoje Britanijoje. Škotų tyrimų mokyklos archyvas (*Archives of the School of Scottish Studies*) – pagrindinė škotų folkloro saugykla, kurioje saugomi folkloro tekstai ir garso įrašai škotų ir gėlų kalbomis, jame sukaupta daug fotografijų. Škotų tyrimų biblioteka (*Scottish Studies Library*) – specializuota škotų kultūros, etnografijos ir folkloro biblioteka.

Viešnagėje globojo ir pagalbą teikė archyvo direktorė dr. Margaret Mackay, Tradicinės kosmologijos draugijos (*Traditional Cosmology Society*) prezidentė dr. Emily Lyle ir kiti Škotų tyrimų centro darbuotojai.

Ryšių tarp lietuvių ir škotų folkloristų iki šiol būta labai menkų; jie prasideda bene tik nuo dr. E. Lyle vizito į Lietuvą 2005 metais. Edinburgo universiteto bibliotekoje teko matyti tik du lietuvių tautosakos leidinius (abu lietuvių kalba), išleistus XX a. penktajame–šeštajame dešimtmetyje ir dovanotus tuometinio Lietuvių kalbos ir literatūros instituto direktoriaus Kosto Korsako iniciatyva. Taigi užmegzti ryšiai su Edinburgo universiteto Škotų tyrimų centru turėtų ne tik padėti lietuvių folkloristams plėsti akiratį domintis škotų folkloru, bet ir reprezentuoti lietuvių tautosaką ir folkloristikos tyrimus. Škotų tyrimų bibliotekai (Edinburgo universiteto bibliotekos filialui) buvo įteikti naujausi „Tautosakos darbų“ tomai, Lietuvių tautosakos rankraštyno fonografo įrašų leidiniai su kompaktinėmis plokštelėmis, „Lietuvių liaudies dainyno“ tomas. Savo ruožtu Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas gavo dovanų Škotų tyrimų mokyklos archyvo leidžiamą žurnalą *Tocher: tales, songs, tradition* (*tocher* pažodžiui reiškia ‘skrynia’; taigi „Sakmių, dainų, papročių skrynia“), kuriame publikuojama archyvo medžiaga, bei Škotų tyrimų mokyklos žurnalo *Scottish Studies* („Škotų tyrimai“) paskutinius tomus. Taip pat Institutui perduotas Tradicinės kosmologijos draugijos žurnalo *Cosmos* numeris, kuriame dr. E. Lyle iniciatyva publikuojami baltų kultūros tyrimai.

Tikimasi nuo šiol keistis Edinburgo universiteto Škotų tyrimų mokyklos ir Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto folkloro leidiniais.

Daiva Vaitkevičienė

2004 METŲ LIETUVIŲ TAUTOSAKOS BIBLIOGRAFIJA

ISSN 1392–2831 Tautosakos darbai XXXII 2006

I. KNYGOS

Fundamentiniai darbai, sąvadai

1. Lietuvių liaudies dainynas. T. 18: Karinės-istorinės dainos. Kn. 4 / parengė Vita Ivanauskaitė; melodijas parengė Aušra Žičkienė; red. komisija: Kostas Aleksynas, Živilė Ramoškaitė, Leonardas Sauka (pirm.), Bronė Stundžienė; tomo red. kolegija: Bronė Stundžienė (vyr. ir kalbos red.), Kostas Aleksynas (kalbos red.), Živilė Ramoškaitė (melod. red.). – Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2004. – 572 p.: gaid. + 2 garso diskai.

Raštai, tekstų publikacijos ir straipsnių rinkiniai

2. Balys, Jonas. Raštai. T. 5 / parengė Rita Repšienė; red. komisija: Kazys Grigas, Vacys Milius, Leonardas Sauka. – Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2004. – 244 p. – Tekstas liet., angl., vok.

3. [Basanavičius, Jonas.] Juodoji knyga / surinko Jonas Basanavičius; sudarė Kostas Aleksynas; parengė Kostas Aleksynas, Leonardas Sauka; įvadą ir paaiškinimus parašė Leonardas Sauka. – Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2004. – 682 p.: iliustr. – (Jono Basanavičiaus tautosakos biblioteka; t. 12).

4. Basanavičius, Jonas. Raštai. Kn. 2: Publicistika, recenzijos. Iš gyvenimo kronikos ir laiškų / sudarė, įvadą ir paaiškinimus parašė Leonardas Sauka; parengė Kostas Aleksynas, Leonardas Sauka. – Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2004. – 392 p.: iliustr. – (Jono Basanavičiaus tautosakos biblioteka; t. 5).

5. Daujėnai / sudarė Antanas Šimkūnas. – Vilnius: Danielius, 2004. – 358, [1] p.: iliustr., faks.

6. Ethnic culture: traditions and innovations / editor-in-chief Romualdas Apanavičius. – Kaunas: Vytautas Magnus University Press, 2004. – 439, [1] p.: iliustr. Tekstas angl., rus.

7. Kazanavičius, Vincas. Narvydiškis. – Kaunas, 2004. – 223 p.: iliustr.

8. Kvėdarna / sudarytojai Kazys Misius, Albina Auksoriūtė, Povilas Krikščiūnas; vyriausiasis redaktorius Kazys Misius. – Vilnius: Versmė, 2004. – 1147, [13] p.: iliustr., faks., nat., žml. – (Lietuvos valsčiai; kn. 10) (Šilalės kraštas; kn. 5).

9. Lietuvių mitologija. T. 3 / sudarė Norbertas Vėlius ir Gintaras Beresnevičius. – Vilnius: Mintis, 2004. – LXIV, 605, [1] p.; asmenvardžių ir mitol. vardų r-klės p. 57–601.

10. Malkavos beržyno šviesa: istorija, atsiminimai, tautosaka / sudarytoja ir redaktorė Gražina Kadžytė. – Vilnius, 2004. – 179, [1] p., 24 iliustr. p.; žml.

11. Meškelevičius, Zenonas. Amalviškių kaimo istorija. – Marijampolė: Piko valanda, 2004. – 347 p.: iliustr.

12. Pretorijus, Matas. Prūsijos įdomybės, arba Prūsijos regykla. T. 2, kn. 2: Prūsijos demonologija; kn. 3: Prūsijos topografija / parengė Ingė Lukšaitė, bendradarbiaudama su Vilija Gerulaitiene, Mintautu Čiurinsku, Irena Tumavičiūte = Praetorius, Mattheus. Deliciae Prussicae, oder Preussische Schaubühne. 2. Band, 2. Buch: Demonologia Prussiae; 3. Buch: Topographia Prussiae / herausgegeben von I. Lukšaitė, unter Mitarbeit von V. Gerulaitienė, M. Čiurinskas, I. Tumavičiūtė. – Vilnius: LII leidykla, 2004. – 882 p.; iliustr., rodyklės p. 799–877. – Tekstas liet., vok.

13. Stela, Erazmas. Apie Prūsijos senybes / iš lotynų k. vertė Mintautas Čiurinskas; įvadą ir komentarus parašė Gintaras Beresnevičius. – Vilnius: Aidai, 2004. – 128 p.

14. Šiaulėnai / sudarytojas ir redaktorius Aleksandras Šidlauskas; redakcinė komisija: Irena Seliukaitė (pirmininkė)... [et al.]. – Vilnius: UAB „Baltijos kopija“, 2004. – 623, [1] p.: iliustr., faks., gaid.

15. Šmits, Pēteris. Latvių mitologija / iš latvių kalbos vertė Dainius Razauskas. – Vilnius: Aidai, 2004. – 238, [1] p.

Populiarūs tautosakos leidiniai

16. Bėgs pelytė vandenėlio: [lietuvių liaudies dainelės] / iliustravo Taida Balčiūnienė. – Vilnius: Alma littera, [2004]. – [24] p.: iliustr., nat.

17. Bitė ritė baltaragė: [vaikų žaidinimai] / iliustravo Taida Balčiūnienė. – 3-ioji laida. – Vilnius: Gimtasis žodis, 2004. – 22, [2] p.: iliustr.

18. Černiauskienė, Bronislava. Audžiau abrūsėlį: [Joniškėlio etnografinio ir pagyvenusių žmonių kolektyvo „Abrūsėlis“ 40-mečiui]. – Panevėžys: UAB „Nevėžio spaustuvė“, 2004. – 57, [2] p.: iliustr.

19. Dzūkų pasakos / pasakas parinko ir paruošė spaudai Valdimaras Sasnauskas; dailininkė Alfreda Steponavičienė. – Vilnius: Algarvė, [2004]. – 206, [1] p.: iliustr.

20. Girgitonas: [skaičiuotės] / [sudarė Jerutė Vaičekauskienė; iliustravo Ingrida Adikevičienė]. – Panevėžys: E. Vaičekausko knygyno leidykla, 2004. – [19] p., įsk. virš.: iliustr.

21. Gražiausios lietuvių pasakos vaikams / [sudarė Pranas Sasnauskas; iliustravo Edita Žumbakytė]. – Kaunas: Vaiga, 2004. – 175 p.: iliustr.

22. Iškasiu šulnelį: Anelės Prakapienės pateikta tautosaka / sudarė Jaunius Vylius. – Marijampolė [i. e. Vilkaviškis: UAB „Olimpijos spaustuvė“], 2004. – 95, [1] p.: iliustr., gaid.

23. Katinas ir vėžys: [lietuvių liaudies pasaka] / [sudarė Valdimaras Sasnauskas; dailininkė Alfreda Steponavičienė]. – Kaunas [i. e. Raudondvaris (Kauno raj.)]: UAB „Dajalita“, 2004. – 15, [1] p.: iliustr.

24. Lapės ir gaidžio draugystė: [lietuvių liaudies pasaka] / [sudarė Valdimaras Sasnauskas; dailininkė Alfreda Steponavičienė]. – Kaunas [i. e. Raudondvaris (Kauno raj.)]: UAB „Dajalita“, 2004. – 16 p.: iliustr.

25. Lietuvių liaudies pasakos / [iliustravo Rūta Baltakienė]. – Kaunas: Jotema, 2004. – 230, [2] p.: iliustr.

26. Lietuvių sakmės / [sudarė Pranas Sasnauskas; iliustravo Alfreda Steponavičienė]. – Kaunas: Vaiga, 2004. – 159, [1] p.: iliustr.

27. Lįsk vabalo blauzdon!: [linksmi lietuviški keiksnojimai] / sudarė Gediminas Radvilas; [iliustravo Živilė Šimėnienė]. – Vilnius: Gimtasis žodis, 2004. – 46, [2] p.: iliustr.

28. Medžioklė, žūklė: [aforizmai, anekdotai] / parengė Romualdas Razauskas; [iliustracijos Vilijaus Važnevičiaus]. – Vilnius: Inforastras, 2004. – 77, [3] p.: iliustr.

29. Padavimais apgaubti... / Petras Juknevičius, Rūta Juknevičiūtė. – Panevėžys, 2004. – 32 p.

30. Senutė ir katinukas: [lietuvių liaudies pasaka] / [iliustravo Nijolė Jatulytė]. – 2-oji laida. – Vilnius: Gimtasis žodis, 2004. – [17] p., įsk. virš.: iliustr.

31. Su šypsena prie vairo: [anekdotai] / parengė Romualdas Razauskas. – Vilnius: UAB „Inforastras“, 2004. – 214, [2] p.

32. Šarkelės pasakos: aštuonios pasakėlės su moralu / [sudarė Jerutė Vaičekauskienė; iliustravo Vigita Žiūkaitė]. – Panevėžys: E. Vaičekausko knygyno leidykla, 2004. – 14, [2] p.: iliustr.

33. Šoko kiškis: [tautosakos kūrinėliai] / [sudarė Jerutė Vaičekauskienė; dailininkė Sigita Adomavičienė]. – Panevėžys: E. Vaičekausko knygyno leidykla, 2004. – [19] p., įsk. virš.: iliustr.

34. Vaikų anekdotai / [sudarė Vytautas Račickas; dailininkė Rūta Baltakienė]. – Vilnius: [Spauda, 2004]. – 175, [1] p.: iliustr.

35. Varlė keliauninkė: [lietuvių liaudies pasaka] / [sudarė Valdimaras Sasnauskas; dailininkė Alfreda Steponavičienė]. – Kaunas [i. e. Raudondvaris (Kauno raj.)]: UAB „Dajalita“, 2004. – 16 p.: iliustr.

36. Vilkas vestuvėse: [lietuvių liaudies pasaka] / sudarė Valdimaras Sasnauskas; dailininkė Alfreda Steponavičienė. – Kaunas [i. e. Raudondvaris (Kauno raj.)]: UAB „Dajalita“, 2004. – 16 p.: iliustr.

37. Žiemys, Ginas. Slibino sugrįžimas: almanachas. – Kaunas: Naujasis lankas, 2004. – 322, [1] p.: iliustr.

38. Сказки народов Балтии = Baltimaade rahvaste muinasjutud: Алмазный топор: lietuvių pasaka, p. 5–7; Мороз и морозец: lietuvių pasaka, p. 8–9; Косарь и волк: lietuvių pasaka, p. 22–24; Почему кот моется после еды: lietuvių pasaka, p. 25–26; Горе горькое: lietuvių pasaka, p. 27–30; Свинопас: lietuvių pasaka, p. 69–76; Егле: lietuvių pasaka, p. 89–97; Мальчик Золотой Хохолок и девочка Золотая Коса: lietuvių pasaka, p. 98–105; Три коня: lietuvių pasaka, p. 111–123; Полезай в торбу!: lietuvių pasaka, p. 130–134. – Таллинн: КПД, 2004. – 134, [2] p.: iliustr. – Rus.

Liaudies dainos, pritaikytos solistams, chorams, muzikos instrumentams

39. Dainuoj zuikis, dainuoj lapė [Natos]: lietuvių liaudies dainos vaikams / daineles parinko ir parengė spaudai Dalia Vaicenavičienė; [iliustravo Ingrida Umbrasaitė]. – Vilnius: Gimtasis žodis, 2004. – 63, [1] p.: iliustr + garso diskas (CD).

40. Oi ūžkit, gauskit [Natos]: Raseinių krašto dainos, žaidimai, rateliai, šokiai / [sudarė Loreta Mukaitė-Sungailienė]. – Vilnius: Lietuvos liaudies kultūros centras, 2004. – 202 p.

41. Račiūnaitė-Vyčinienė, Daiva. Kokių giedosim, kokių sutarysim: [sutartinių pradžiamokslis]. – Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, 2004. – 119, [1] p.: iliustr., nat. + garso diskas (CD).

Monografijos

42. Razauskas, Dainius. Vėjūkas: [lietuvių vėjo demono vardo ir įvaizdžio rekonstrukcija, atsižvelgiant į vieną skitų atitikmenį (osetinų *wæjug* / *wæjyg*). – Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2004. – 203, [3] p.: iliustr.

Tęstiniai, periodiniai leidiniai

43. Tautosakos darbai. [T]. XX (XXVII) / parengė Rūta Žarskienė; kalbą redagavo Danutė Giliasevičienė; red. kolegija: Leonardas Sauka (vyr. red.), Kostas Aleksynas, Nijolė Laurinkienė, Bronė Stundžienė... [et al.]. – Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2004. – 366 p.: iliustr., gaid. – Pratarmė, santr. angl.

44. Tautosakos darbai. [T]. XXI (XXVIII) / parengė Rita Repšienė; kalbą redagavo Danutė Giliasevičienė; red. kolegija: Leonardas Sauka (vyr. red.), Kostas Aleksynas, Nijolė Laurinkienė, Bronė Stundžienė... [et al.]. – Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2004. – 350 p.: iliustr., gaid. – Pratarmė, santr. angl.

Tezės

45. International Ballad Commision: 34 conference, July 19–25, Riga: abstracts / SIEF. – [Riga, 2004]. – 56 p.: iliustr. – Tekstas lygiagret. angl., vok., pranc.

46. Old Norse religion in long-term perspectives: origins, changes and interactions: abstracts: Lund, Sweden: June 3–7, 2004. – [Lund, 2004]. – 30 p. – Angl.

47. Soome-ugrilaste vokaalne mitmehäälsus slaavi ja balti rahvaste muusikakultuuri kontekstis = Вокальное многоголосие финно-угорских народов в контексте славянских и балтийских музыкальных культур: 15–16 oktoobril 2004: [tezės] / Eesti Kirjandusmuzeum, Eesti Muusikaakadeemia. – [Tallinn, 2004]. – 48 p. – Tekstas lygiagret. est., rus.

48. XX European seminar in ethnomusicology (ESEM): Venice: Fondazione Giorgio Gni: Isola di San Giorgio Maggiore, September 29th–October 3rd, 2004: abstracts. – [Venice, 2004]. – 29 p. – Angl.

49. Перекрестки культур: этноконфессиональные процессы в балтийском регионе: взаимовлияния и дивергенции: материалы международной конференции, Вильнюс–Друскининкай, 3–6 мая 2004 / отв. ред. М. В. Завьялова. – СПб: Наука, 2004. – 59 p. – Pranešimų tekstai liet., rus., angl.

II. STRAIPSNIAI IR KITI DARBAI

Moksliniai straipsniai

50. Aleksynas, Kostas. Tekstologinės pastabos // [Basanavičius, J.] Juodoji knyga. – Vilnius, 2004, p. 399–406. – (Jono Basanavičiaus tautosakos biblioteka; t. 12).

51. Aleksynas, Kostas. Tekstologinės pastabos // Basanavičius, J. Raštai. Kn. 2: Publicistika, recenzijos. Iš gyvenimo kronikos ir laiškų. – Vilnius, 2004, p. 273–280. – (Jono Basanavičiaus tautosakos biblioteka; t. 15).

52. Ambrazevičius, Rytis. Psichoakustiniai darnos rekonstravimo metodai // Tautosakos darbai, t. XX (XXVII) (2004), p. 133–150.

53. Anglickienė, Laima. Judėjo įvaizdis folklore: viduramžiškų prietarų atspindžiai // Tautosakos darbai, t. XX (XXVII) (2004), p. 41–54.

54. Anglickienė, Laima. Neighbouring nations in Lithuanian folklore // Ethnic culture: traditions and innovations. – Kaunas, 2004, p. 396–402.

55. Apanavičius, Romualdas. Daudytės ir sutartinės Mažojoje Lietuvoje – būti ar išgalvoti reiškiniai? // Tiltai. Priedas, Nr. 24 (2004), p. 77–96.

56. Apanavičius, Romualdas. Šiaurės rytų aukštaičių kanklės – sėlių kultūros palikimas? // Žiemgala, 2004, Nr. 1, p. 16–21.

57. Balčytis, Eduardas. Etnomuzika muzikinio ugdymo sistemoje // Kūrybos erdvės, Nr. 1 (2004), p. 19–27.

58. Balsys, Rimantas. Dėl Austėjos, Bubilo, Bičbirbio kilmės ir funkcijų // Tiltai. Priedas, Nr. 24 (2004), p. 28–45.

59. Bendix, Regina, Hemme, Dorothee. Fairy tale activists: narrative imaginaries along a German Tourist Route // Tautosakos darbai, t. XXI (XXVIII) (2004), p. 187–197. – Angl.

60. [Beresnevičius, Gintaras]. Erazmas Stela ir jo *De Borussiae antiquitatibus* // Stela, E. Apie Prūsijos senybes. – V., 2004, p. 7–15.

61. [Beresnevičius, Gintaras]. Erazmo Stelos šaltiniai // Stela, E. Apie Prūsijos senybes. – V., 2004, p. 16–27.

62. Beresnevičius, Gintaras. Lietuvių mitologijos tyrimai XX a. antrojoje pusėje // Lietuvių mitologija. T. 3. – V., 2004, p. VII–LXIV.

63. Bruveris, Jonas. M. K. Čiurlionis: tautiškumo problema // Lietuvos muzikologija, t. 5 (2004), p. 6–28.

64. Būgienė, Lina. Komunikacinės sistemos kontekstas: sakmių ir patarlių sąveikos // Tautosakos darbai, t. XX (XXVII) (2004), p. 13–20.

65. Černiauskaitė, Dalia. Metaforos funkcijos lietuvių užkalbėjimuose // Tautosakos darbai, t. XX (XXVII) (2004), p. 151–160.

66. Čilvinaitė, Marijona. Vestuvių papročiai Kvėdarnos apylinkėje (XIX–XX amžiuje) // Kvėdarna. – V., 2004, p. 517–528. – (Lietuvos valsčiai; kn. 10).

67. Grybauskienė, Vita. Lietuvių mitologiniai vietovardžiai: iš leksemos *laumė* kilę vietų vardai // Tautosakos darbai, t. XXI (XXVIII) (2004), p. 92–103.

68. Hafstein, Valdimar. Intellectual property and folklore: on the work underway at the World Intellectual Property Organization (WIPO) // Tautosakos darbai, t. XXI (XXVIII) (2004), p. 217–222. – Angl.

69. Ivanauskaitė, Vita. Tarpukario Lietuvos dainos: kolektyvinės ir individualiosios kūrybos sintezė // Lietuvių liaudies dainynas. T. 18: Karinės-istorinės dainos. Kn. 4. – V., 2004, p. 7–50.

70. Juciutė, Loreta. Antifoninis lietuvių liaudies dainų atlikimo būdas // Lietuvos muzikologija, t. 5 (2004), p. 157–178.

71. Juzala, Gustaw. Lietuvos lenkų vestuvinės dainos // Tautosakos darbai, t. XI (XXVIII) (2004), p. 223–224.

72. Kadžytė, Gražina. *Kas pirmesnis, tas geresnis*: papročių teisės tekstas ir kontekstai // Tautosakos darbai, t. XX (XXVII) (2004), p. 64–74.

73. Kašėtienė, Rasa. Lietuvių tautosaka Aleksandro Pogodino išvykos į Kauno guberniją ataskaitose // Tautosakos darbai, t. XX (XXVII) (2004), p. 279–280.

74. Kavaliauskienė, Aušra. Jaunų dienų erotiniai simboliai lietuvininkų ir Veliuonos krašto dainose: (lietuvių ir Europos tautų papročių kontekstas: spalvinis aspektas) // Tiltai. Priedas, Nr. 24 (2004), p. 97–114.

75. Kensminienė, Aelita. Mįslių sisteminimo problemos // Tautosakos darbai, t. XX (XXVII) (2004), p. 161–175.

76. Kirdienė, Gaila. Smuiko muzika: lietuvininkai ir žemaičiai // Tiltai. Priedas, Nr. 24 (2004), p. 115–137.

77. Klimka, Libertas. Apie senovės dievus ir mitines būtybes: baltiškųjų dievybių charakteristikos ir funkcijos // Kultūros aktualijos, 2004, [Nr.] 1, p. 25–27; [Nr.] 2, p. 24–25; [Nr.] 3, p. 27–31.

78. Krikščiūnas, Povilas. Apie kvėdarniškių tautosakos rinkinius // Kvėdarna. – V., 2004, p. 741–748. – (Lietuvos valsčiai; kn. 10).

79. Krikščiūnas, Povilas. Interneto folkloras: rūšis ar sklaidos būdas? // Tautosakos darbai, t. XX (XXVII) (2004), p. 21–31.

80. Krikščiūnas, Povilas. Iš vestuvinių laikraščių tautosakos // Tautosakos darbai, t. XXI (XXVIII) (2004), p. 255.

81. Krikščiūnas, Povilas. Laimės laiško pokyčiai moderniojoje komunikacijoje // Tautosakos darbai, t. XXI (XXVIII) (2004), p. 138–164.

82. Kubilius, Vytautas. Patarlės ir mįslės poetika šiuolaikinėje lyrikoje: Kazio Grigo, patarlių tyrinėtojo, šviesiam atminimui // Gimtasis žodis, 2004, Nr. 2, p. 3–15.

83. Kudirkienė, Lilija. Tautosakinis *gegutės* įvaizdis // Tautosakos darbai, t. XXI (XXVIII) (2004), p. 55–69.

84. Lapinskienė, Andželika. Kaimynų tarpusavio santykiai bei liaudies etiketas XX a. Dzūkijos kaimo kasdienybėje // Liaudies kultūra, 2004, Nr. 1, p. 12–21.

85. Laurinkienė, Nijolė. Gyvatė ir gyvybė: folkloro klodų archetipas // Šiaurės Atėnai, 2004, rugpj. 7, p. 10–11.

86. Laurinkienė, Nijolė. Gyvatės ryšys su gyvybe ir jos atsiradimu // Tautosakos darbai, t. XXI (XXVIII) (2004), p. 70–78.

87. Laurinkienė, Nijolė. Vaivorykštė: laumės juosta, smakas, straublys // Metai, 2004, Nr. 12, p. 113–124.

88. Laurinkienė, Nijolė. Vaivorykštė lietuvių žodinėje tradicijoje // Tautosakos darbai, t. XX (XXVII) (2004), p. 184–202.

89. Liškauskaitė, Daiva. Pasakos motyvai N. Miliauskaitės poezijoje // Gimtasis žodis, 2004, Nr. 5, p. 28–34.

90. Lukšaitė, Ingė. Matas Pretorijus ir jo *Prūsijos įdomybių* antroji bei trečioji knygos // Pretorijus, M. Prūsijos įdomybės, arba Prūsijos regykla = Deliciae Prussicae, oder Preussische Schaubühne. – V., 2004, p. 7–23; tas pats vok.: p. 25–46.

91. Macijauskaitė, Jurgita. Boružės interpretacija lietuvių tautosakoje: Dievo ir velnio karvutės // Liaudies kultūra, 2004, Nr. 1, p. 26–28.

92. Nakienė, Austė. Šiuolaikinės lietuvių muzikos ryšiai su tradicijomis // Tautosakos darbai, t. XX (XXVII) (2004), p. 116–124.

93. Paulauskytė, Teresė. Ką garbino žemaičiai XVI amžiuje – dievus ar demonus? // Šiaurės Atėnai, 2004, rugpj. 21, p. 4, 9.

94. Petrikaitė, Jūratė. Žvilgsnis į sutautosakėjusias tautinio atgimimo metų ir tarpukario lietuvių kompozitorių dainas // Tautosakos darbai, t. XX (XXVII) (2004), p. 107–115.

95. Petrošienė, Lina. Lietuvininkų ir žemaičių dainų melodijų panašumai ir skirtumai // Tiltai. Priedas, Nr. 24 (2004), p. 138–152.

96. Racėnaitė, Radvilė. Structural-semantic analysis and genre peculiarities of folklore // Ethnic culture: traditions and innovations. – Kaunas, 2004, p. 388–395. – Angl.

97. Račiūnaitė, Rasa, Senvaitytė, Dalia, Vaicekauskas, Arūnas. Pirmoji kregždutė pavasario neatneša: [apie jų pačių parengtą metodinę mokymo priemonę „Senovės lietuvių pasaulėžiūra“, Kaunas: VDU leidykla, 2001] // Lietuvos etnologija, 2004, [Nr.] 4, p. 167–172.

98. Račiūnaitė-Vyčinienė, Daiva. Beieškant lietuvių ir latvių daugiabalsių dainų bendrybės // Liaudies kultūra, 2004, Nr. 4, p. 16–25.

99. Ramoškaitė, Živilė. Oskaro Kolbergo muzikinė folkloristika: objekto kristalizacija // Tautosakos darbai, t. XX (XXVII) (2004), p. 96–106.

100. Repšienė, Rita. Tikėjimų istoriją pasklaidžius // Balys, J. Raštai. [T.] 5. – V., 2004, p. IX–XII.

101. Repšienė, Rita. Tradicijų sankirtose: ‘kito’ tapatumas // Tautosakos darbai, t. XXI (XXVIII) (2004), p. 33–40.

102. Sadauskienė, Jurga. Normatyvumo raiška vėlyvosiose liaudies dainose // Tautosakos darbai, t. XX (XXVII) (2004), p. 203–220.

103. Sauka, Leonardas. Neslūgstantis rūpinimasis tautosaka // Basanavičius, J. Raštai. Kn. 2: Publicistika, recenzijos. Iš gyvenimo kronikos ir laiškų. – V., 2004, p. 5–14. – (Jono Basanavičiaus tautosakos biblioteka; t. 15).

104. Sauka, Leonardas, Stundžienė, Bronė. Tautosakos mokslas [humanitarinių ir socialinių mokslų strategijoje] // Tautosakos darbai, t. XXI (XXVIII) (2004), p. 209–216.

105. Sauka, Leonardas. Tikėjimų, burtų ir prietarų pasaulis // [Basanavičius, J.] Juodoji knyga. – V., 2004, p. 5–22. – (Jono Basanavičiaus tautosakos biblioteka; t. 12).

106. Senvaitytė, Dalia. Ugnies dievybės problema // Liaudies kultūra, 2004, Nr. 5, p. 7–13.

107. Sinkevičiūtė, Inesa. Keli epiteto „žalias“ semantikos aspektai. Žalios lytelės vaizdinys // Liaudies kultūra, 2004, Nr. 1, p. 22–25.

108. Skabeikytė-Kazlauskienė, Gražina. Būties suvokimas lietuvių liaudies dainose // Liaudies kultūra, 2004, Nr. 3, p. 27–29.

109. Skabeikytė-Kazlauskienė, Gražina. Šiuolaikinių erzinimų specifika // Tautosakos darbai, t. XXI (XXVIII) (2004), p. 118–126.

110. Skrodenis, Stasys. Neskelbtas Antano Juškos rankraštis // Tautosakos darbai, t. XXI (XXVIII) (2004), p. 238–240.

111. Skunčikas, Romualdas. Pasaka vaikų skaitiniuose // Žvirblių takas, 2004, Nr. 5, p. 9–14.

112. Sliužinskas, Rimantas. Ankstyvoji lietuviškosios etnomuzikologijos terminija bei sąvokos: atradimai ir paklydimai // Tautosakos darbai, t. XX (XXVII) (2004), p. 84–95.

113. Sliužinskas, Rimantas. Christiano Bartscho ir Viliaus Kalvaičio liaudies dainų rinkiniai: istorinės ir tautosakinės paralelės // Tiltai. Priedas, Nr. 24 (2004), p. 203–218.

114. Sliužinskas, Rimantas. Pietryčių Lietuvos lenkų liaudies dainos // Tautosakos darbai, t. XX (XXVII) (2004), p. 237–238.

115. Stundžienė, Bronė. Iš dainų poetikos: vyno įvaizdis ir jo kontekstas // Tautosakos darbai, t. XX (XXVII) (2004), p. 32–56.

116. Stundžienė, Bronė. Vestuvinių ir iniciacinių apeigų sąsajos dainose // Tautosakos darbai, t. XXI (XXVIII) (2004), p. 13–32.

117. Šeškauskaitė, Daiva. Augalai lietuvininkų ir lietuvių dainose: bendrumai ir skirtumai // Tiltai. Priedas, Nr. 24 (2004), p. 219–252.

118. Thompson, Tok. The return of the fairy folk: a view from the tourist shops of Ireland // Tautosakos darbai, t. XXI (XXVIII) (2004), p. 198–208. – Angl.

119. Totoraitis, J[onas]. Senovės liekanos ir lietuvių mitologiški atminimai // Meškelevičius, Z. Amalviškių kaimo istorija. – Marijampolė, 2004, p. 309–341.

120. Vaitkevičienė, Daiva. Nuliejimas žemei: gėrimo apeigos adresato klausimu // Tautosakos darbai, t. XXI (XXVIII) (2004), p. 104–117.

121. Velička, Eirimas. Kvantitatyvioji lietuvių liaudies dainų ritmika kitų tautų tradicinės muzikos kontekste // Lietuvos muzikologija, t. 5 (2004), p. 201–211.

122. Vengrytė-Janavičienė, Edmunda. Kitataučiai lietuvių liaudies talalinėse // Tautosakos darbai, t. XX (XXVII) (2004), p. 57–63.

123. Vyčinas, Evaldas. „Skambančių kaulų“ motyvo apraiškos lietuvių tautosakoje // Lietuvos muzikologija, t. 5 (2004), p. 179–200.

124. Voigt, Vilmos. The woman who destroys life – *la belle dame sans merci* // Tautosakos darbai, t. XXI (XXVIII) (2004), p. 165–186. – Angl.

125. Zaikauskienė, Dalia. Nauji metai – nauji lapai: šiuolaikinės patarlių raidos tendencijos // Tautosakos darbai, t. XXI (XXVIII) (2004), p. 127–137.

126. Žarskienė, Rūta. Darna instrumentiniame muzikavime ir jos suvokimas // Tautosakos darbai, t. XX (XXVII) (2004), p. 125–132.

127. Žarskienė, Rūta. Digitization processes in Lithuanian Folklore archives: preservation and publishing of sound recordings – Folklore archives and cultural Dynamics seminar, 19.11–20.11 2004 Suomių literatūros draugijos Folkloro archyve. – http://www.finlit.fi/english/kra/facd-seminar.htm

128. Žičkienė, Aušra. Trijų muzikinės kultūros sluoksnių sandūra lietuvių mirusiųjų pagerbimo apeigose // Tautosakos darbai, t. XX (XXVII) (2004), p. 75–83.

129. Žilienė, Irena. Jurgio Dovydaičio ir Eleonoros Balčiūnienės susirašinėjimas // Tautosakos darbai, t. XX (XXVII) (2004), p. 264–265.

130. Кербелите, Бронислава. Варьирование сказок и их классификация // Ethnic culture: traditions and innovations. – Kaunas, 2004, p. 368–382. – Rus.

131. Николаенко, Евгения. Лингвистические и художественные особенности комментариев: (Речь исполнительницы фольклора Е. И. Колесниковой) // Tautosakos darbai, t. XX (XXVII) (2004), p. 176–183. – Rus.

132. Разаускас, Дайнюс. Древнеиндийский Vāruṇa в свете балто-славянских мифологических представлений о «рыбном короле-пастухе» // Acta Orientalia Vilnensia, t. 5 (2004) [i. e. 2005], p. 79–91. – Rus.

133. Разаускас, Дайнюс, Цивьян, Татьяна. *Еж* в космогонических преданиях (балто-балканский ареал) // Tautosakos darbai, t. XXI (XXVIII) (2004), p. 79–91. – Rus.

Mokslo populiarinimo straipsniai

134. Balsys, Rimantas. Joninės, Kupolės, Rasos? // Šiaurės Atėnai, 2004, birž. 19, p. 10–11.

135. Beresnevičius, Gintaras. Senojo religingumo būdas // Šiaurės Atėnai, 2004, liepos 17, p. 4, 9.

136. Bernatavičius, Giedrius. Sekminės – žalių beržalių šventė // Šiaurės Atėnai, 2004, geg. 29, p. 11.

137. Bernatavičius, Giedrius. „Per šventų Jurgį žamės nejudzyk, ba gyvuliai neisis“ // Šiaurės Atėnai, 2004, bal. 24, p. 11.

138. Buračas, Balys. Joninės // Šiaulėnai. – Vilnius, 2004, p. 220–221.

139. Buračas, Balys. Joninės. Kaip šiaulėniškiai jas anksčiau praleisdavo // Šiaulėnai. – Vilnius, 2004, p. 218–219.

140. Buračas, Balys. Kalėdų naktis – ramybės naktis (Kalėdų nakties nuotykiai Lietuvoje) // Šiaulėnai. – Vilnius, 2004, p. 250–251.

141. Buračas, Balys. Man grėblelis išrašytas, iš bernelio išprašytas: [apie šienapjūtę ir jos dainas] // Šiaulėnai. – Vilnius, 2004, p. 222–224.

142. Buračas, Balys. Mūsų senoviški papročiai (Lietuviškos sėjos apeigos) // Šiaulėnai. – Vilnius, 2004, p. 252–253.

143. Buračas, Balys. Naujųjų metų sutiktuvės Šiaulėnų apylinkėse // Šiaulėnai. – Vilnius, 2004, p. 211–212.

144. Buračas, Balys. Pirmą dieną ganykloje // Šiaulėnai. – Vilnius, 2004, p. 213–215.

145. Buračas, Balys. Šiaulėniškių Devintinės // Šiaulėnai. – Vilnius, 2004, p. 216–217.

146. Buračas, Balys. Šiaulėniškių rugiapjūtė [ir jos dainos] // Šiaulėnai. – Vilnius, 2004, p. 241–247.

147. Gelžinienė, Audronė. Lietuvos akmenys: [apie mitologinius akmenis Lietuvoje] // Eglutė [JAV], 2004, vol. 55, Nr. 4, p. 20–22.

148. Ikamas, Vytautas. Gyvačių karalius su karčiais ir rainu vainiku // Šiaurės Atėnai, 2004, rugpj. 7, p. 11.

149. Kelmickaitė, Zita. Paširdžius kerbenantys verpetai: [apie folkloro ansamblį „Verpeta“ iš Kaišiadorių] // Liaudies kultūra, 2004, Nr. 2, p. 74–75.

150. Kensminienė, Aelita. Kultūrinės etnosų galios: [apie Druskininkuose vykusią konferenciją „Kultūrų kryžkelės. Etnokonfesiniai procesai Baltijos regione: tarpusavio ryšiai ir divergencijos“] // Šiaurės Atėnai, 2004, geg. 29, p. 10.

151. Krakauskaitė, Solventa. Ukmergės ir jos apylinkių tautosakos elementai // Eskizai, 2004, Nr. 14, p. 78–82.

152. Krikščiūnas, Povilas. Beieškant gyvosios folkloro tradicijos // Liaudies kultūra, 2004, Nr. 2, p. 70–71.

153. Landsbergis, Vytautas V. Apie vaikus ir vaikų literatūrą: [ir apie J. Basanavičiaus surinktas pasakas] // Šiaurės Atėnai, 2004, sausio 17, p. 8.

154. Lazdynas, Gintaras. Herojaus kodeksas, arba Būties įprasminimas herojiniame epe // Šiaurės Atėnai, 2004, spal. 16, p. 8–9.

155. Mataitis, Povilas. Lietuvių folkloro teatro keleto spektaklių turinio ir idėjų bendri bruožai // Kultūros barai, 2004, Nr. 10, p. 39–42.

156. pgv. Apie šv. Velykų ir Atvelykio tradicijas ir apeigas // Aušra (Seinai), 2004, Nr. 7, p. 19–20.

157. Račiūnaitė-Vyčinienė, Daiva. Gyvybingos, žiedais bąlančios ievos: [apie Videniškių etnografinio ansamblio „Ievužė“ dainavimą] // Liaudies kultūra, 2004, Nr. 2, p. 72–73.

158. Sidarienė, Nastutė. Pavasario švenčių žemdirbių apeigos mūsų krašte // Aušra (Seinai), 2004, Nr. 6, p. 20–22.

159. Sluckaitė-Jurašienė, Aušra Marija. Apie Mariją [Gimbutienę; prisiminimai] // Kultūros barai, 2004, Nr. 3, p. 82–87.

160. Stoškus, Krescencijus. Teatras, sakralizavęs istorinę ir paprotinę tradiciją, arba Lietuviškasis *Sarugaku-no*: [apie Povilo Mataičio suburtą Lietuvių folkloro teatrą] // Kultūros barai, 2004, Nr. 10, p. 43–44.

161. Šorys, Juozas. Keturkamienės liepos strėlės, arba Juozo Gaidžio Margionių kaimo teatro atžalos // Šiaurės Atėnai, 2004, vas. 14, p. 10–11.

162. Šorys, Juozas. Kuo svari Skoudā boužė?: Skuodo rajono etnokultūros apžvalga // Liaudies kultūra, 2004, Nr. 5, p. 75–84.

163. Šorys, Juozas. Norbertas Laukuvietis: suvėlintos Algirdo Tarvydo dokumentinio filmo „Norbertas Vėlius. Čia ir ten“ parafrazės // Šiaurės Atėnai, 2004, bal. 17, p. 10–11.

164. Vaicekauskas, Arūnas. Pergrubinės, Perkūninės, Jurginės // Šiaurės Atėnai, 2004, bal. 24, p. 10–11.

165. Vaicekauskienė, Aldona. Joninės // Aušra (Seinai), 2004, Nr. 13, p. 21–22.

166. Vaicekauskienė, Aldona. Kūčių ir advento tikėjimai ir burtai // Aušra (Seinai), 2004, Nr. 24, p. 19–20.

167. Zinkevičiūtė, Inga. Kas moka kalbėti, tas gali ir dainuoti: [apie Kauno „Ąžuolo“ vidurinės mokyklos vaikų ir jaunimo folkloro ansamblį „Gilė“] // Liaudies kultūra, 2004, Nr. 2, p. 73–74.

168. Žmuida, Eugenijus. Tautosakinis būties jausmas Salomėjos Nėries lyrikoje // Šiaurės Atėnai, 2004, gruodž. 18, p. 10.

Vertimai

169. Bereczky, János. Vengrų liaudies muzikos naujasis stilius: raidos apžvalga / iš vengrų kalbos vertė Modesta Liugaitė // Lietuvos muzikologija, t. 5 (2004), p. 32–155.

170. Eliade, Mircea. Kaip išgyvena ir kuo prisidengia mitai / iš anglų kalbos vertė Dainius Razauskas // Liaudies kultūra, 2004, Nr. 2, p. 47–55.

171. Penttinen, Yrjö. Karo žinia (Ištraukos) / iš suomių kalbos vertė Julija Kundrotaitė // Tautosakos darbai, t. XX (XXVII) (2004), p. 221–236.

172. Ristecki, Liupčio S. „Pomirtinis ratelis“ Balkanų slavų tradicijoje / iš makedonų kalbos vertė Laima Masytė // Liaudies kultūra, 2004, Nr. 1, p. 66–72.

Iš folkloristikos paveldo

173. Jurgio Dovydaičio ir Eleonoros Balčiūnienės susirašinėjimas / parengė Irena Žilienė // Tautosakos darbai, t. XX (XXVII) (2004), p. 265–278.

174. Juška, Antanas. Pušalotiškių lietuvių vestuvių apeigos / [parengė ir] iš rusų kalbos vertė Stasys Skrodenis // Tautosakos darbai, t. XXI (XXVIII) (2004), p. 241–254.

175. «Живая старина», 1894, Выпуск II. Приложеніе къ Отчету А. Л. Погодина о поѣздкѣ въ Ковенскую губернію лѣтомъ 1893 года / [parengė Rasa Kašėtienė] // Tautosakos darbai, t. XX (XXVII) (2004), p. 281–306.

Tautosakos tekstų publikacijos periodiniuose leidiniuose ir lokalinėse monografijose

176. Anekdotai // Kazanavičius, V. Narvydiškis. – Kaunas, 2004, p. 149–155.

177. Apie burtus // Kazanavičius, V. Narvydiškis. – Kaunas, 2004, p. 166–172.

178. Dainos // Meškelevičius, Z. Amalviškių kaimo istorija. – Marijampolė, 2004, p. 282–298.

179. Dainos / parengė Laima Burkšaitienė ir Bronislava Kerbelytė // Šiaulėnai. – Vilnius, 2004, p. 495–549; gaid.

180. Daujėniečių dainuotos ir užrašytos dainos / [parengė Antanas Šimkūnas] // Daujėnai. – Vilnius, 2004, p. 329–351.

181. „Gyvenau kaip ancis an vandenio“ / pasakoja Juzė Šidlauskienė, gimusi 1908 m. Grendavės kaime, Onuškio parapijoje, Trakų apskrityje; parengė Nijolė Marcinkevičienė // Šiaurės Atėnai, 2004, vas. 7, p. 10–11.

182. Ylakių etnografinio ansamblio dainos // Žemaičių žemė, 2004, Nr. 4, p. 28–31. – Iliustr., gaid.

183. Iš vestuvinių laikraščių tautosakos / parengė Povilas Krikščiūnas // Tautosakos darbai, t. XXI (XXVIII) (2004), p. 256–270.

184. Kvėdarniškių dainynėlis / parengė Edmunda Janavičienė; melodijas parengė Audronė Vakarinienė // Kvėdarna. – V., 2004, p. 749–809; gaid. – (Lietuvos valsčiai; kn. 10).

185. Lietuvos lenkų vestuvinės dainos / parengė Gustawas Juzala; melodijas redagavo Živilė Ramoškaitė // Tautosakos darbai, t. XXI (XXVIII) (2004), p. 225–237.

186. Malkavos dainynėlis // Malkavos beržyno šviesa. – V., 2004, p. 133–171.

187. Mįslės / parengė Jūratė Šlekonytė // Šiaulėnai. – V., 2004, p. 615–616.

188. Padavimai // Meškelevičius, Z. Amalviškių kaimo istorija. – Marijampolė, 2004, p. 299–301.

189. Padavimai ir legendos // Kazanavičius, V. Narvydiškis. – Kaunas, 2004, p. 145–149.

190. Papročiai, prietarai – patarimai // Kazanavičius, V. Narvydiškis. – Kaunas, 2004, p. 159–166.

191. Pasakojamoji tautosaka / parengė Povilas Krikščiūnas // Kvėdarna. – V., 2004, p. 809–836. – (Lietuvos valsčiai; kn. 10).

192. Pasakos, sakmės // parengė Bronislava Kerbelytė // Šiaulėnai. – V., 2004, p. 550–610.

193. Patarlės ir priežodžiai // parengė Jūratė Šlekonytė // Šiaulėnai. – V., 2004, p. 610–614.

194. Pekla, cikra pekla / iš tremtinio Juozo Grigo prisiminimų; užrašė Emilija Liegutė // Šiaurės Atėnai, 2004, birž. 12, p. 10.

195. Pietryčių Lietuvos lenkų liaudies dainos / [parengė Rimantas Sliužinskas] // Tautosakos darbai, t. XX (XXVII) (2004), p. 239–263.

196. Sakmės // Malkavos beržyno šviesa. – V., 2004, p. 176–177.

197. Senų žmonių patarimai ir pasakojimai // Kazanavičius, V. Narvydiškis. – Kaunas, 2004, p. 155–158.

198. Smulkioji tautosaka: patarlės, priežodžiai, palyginimai; mįslės, minklės, galvosūkiai; šmaikštavimai; erzinimai; skaičiuotės; garsų mėgdžiojimai; greitakalbės / parengė Povilas Krikščiūnas // Kvėdarna. – V., 2004, p. 836–844. – (Lietuvos valsčiai; kn. 10).

199. Tarp lekiančių pieskų: gyvenimas prie Balaitės / iš Vytauto ir Anės Valentukevičių pasakojimų; parengė [užrašė] Emilija Liegutė // Šiaurės Atėnai, 2004, rugs. 25, p. 10.

200. The two horses: [lietuvių pasaka] // Bridges [JAV], 2004, vol. 28. iss. 7, p. 25–26. – Angl.

201. Trys nuotakos: lietuvių pasaka // Eglutė [JAV], 2004, vol. 55, Nr. 9, p. 12–14.

202. Vaina, Juozas. Dusia paci sau vardų dau // Aušra (Seinai), 2004, Nr. 23, p. 23.

203. Žaidimai [ir šokiai] // Kazanavičius, V. Narvydiškis. – Kaunas, 2004, p. 172–188.

204. Žaidimai ir šokiai // Malkavos beržyno šviesa. – V., 2004, p. 172–175.

205. Žaidimai, rateliai, šokiai / parengė Audronė Vakarinienė // Kvėdarna. – V., 2004, p. 844–860. – (Lietuvos valsčiai; kn. 10).

Straipsniai enciklopedijose

206. Aleksynas, Kostas. Dovydaitis, Jurgis // Visuotinė lietuvių enciklopedija. V., 2004, t. 5, p. 101.

207. Apanavičius, Romualdas. Dūdmaišis; Džingulis; Etnomuzikologija // Ten pat, p. 181; 287; 645–646.

208. Čiubrinskas, Vytis. Etnologija // Ten pat, p. 641–644.

209. Drakonas // Ten pat, p. 116–117.

210. Karaška, Arvydas. Dzindzinis // Ten pat, p. 265.

211. Kerbelytė, Bronislava. Enzyklopädie des Märchens (Pasakų enciklopedija) // Ten pat, p. 523.

212. Poškaitis, Kazys. „Džigūnas“ // Ten pat, p. 286.

* * *

213. Ambrazevičius, Rytis. Folklorizmas // Visuotinė lietuvių enciklopedija. – V., 2004, t. 6, p. 171.

214. Dačinskienė, Vilija, Pociūtė-Abukevičienė, Dainora, Vyčinienė, Daiva. Giesmė // Ten pat, p. 644–645.

215. Folkloras // Ten pat, p. 169.

216. Folkloro bičiuliai (Folklore Fellows) // Ten pat, 172.

217. Gabija // Ten pat, p. 305.

218. Gabjauja // Ten pat, p. 307.

219. „Gaidys“ // Ten pat, p. 323.

220. Grigas, Kazys. Garsų pamėgdžiojimai: 1. Trumpų pasakymų tautosakos žanras // Ten pat, p. 438.

221. „Gegutė“ // Ten pat, p. 484.

222. Giltinė, kai kurių tautų mitologijoje ir folklore – mirties personifikacija // Ten pat, p. 656.

223. Giltinė, sen. lietuvių mirties deivė // Ten pat, p. 656–657.

224. Gimbutienė, Marija Birutė // Ten pat, p. 658.

225. „Gyvataras“: [liet. liaudies šokis; liet. liaudies ratelis] // Ten pat, p. 714.

226. Karaška, Arvydas. Folkloro ansambliai // Ten pat, p. 171–172.

227. Kerbelytė, Bronislava. Folkloristika; Formulinė pasaka // Ten pat, p. 169–170; 193–194.

228. Milius, Vacys. „Gimtasai kraštas“ // Ten pat, p. 666.

229. Vanagas, Vytautas. Gimžauskas, Silvestras // Ten pat, p. 668.

230. Vyšniauskaitė, Angelė. Gisevius, Eduard Karol Samuel // Ten pat, p. 710.

Pranešimų tezės

231. Ambrazevičius, Rytis, Kouwenhowen, Frank, Žarskienė, Rūta, Žičkienė, Aušra. ‘Spoken’ and ‘sung’ as contrasting sound qualities in folk musical contrasting structures // XX European seminar in ethnomusicology (ESEM): Venice: Fondazione Giorgio Gni: Isola di San Giorgio Maggiore, September 29th–October 3rd, 2004: abstracts. – [Venice, 2004], p. 26. – Angl.

232. Ambrazevičius, Rytis. Spoken *vs* sung in ‘true’ song // XX European seminar in ethnomusicology (ESEM): Venice: Fondazione Giorgio Gni: Isola di San Giorgio Maggiore, September 29th–October 3rd, 2004: abstracts. – [Venice, 2004], p. 27. – Angl.

233. Anglickienė, Laima. Image of Jew in Lithuanian folklore: the reflection of medieval superstitions // Перекрестки культур: этноконфессиональные процессы в балтийском регионе: взаимовлияния и дивергенции: материалы международной конференции, Вильнюс–Друскининкай, 3–6 мая 2004 / отв. ред. М. В. Завьялова. – СПб: Наука, 2004, p. 41–43. – Angl.

234. Juciutė, Loreta. Leedu antifoonse laulmise liigid = Разновидности литовского антифонного пения // Soome-ugrilaste vokaalne mitmehäälsus slaavi ja balti rahvaste muusikakultuuri kontekstis = Вокальное многоголосие финно-угорских народов в контексте славянских и балтийских музыкальных культур: 15–16 oktoobril 2004: [tezės] / Eesti Kirjandusmuzeum, Eesti Muusikaakadeemia. – [Tallinn, 2004], p. 33–36. – Tekstas lygiagret. est., rus.

235. Karczewski, Maciej. Old Norse religion and the burial ritual of the Galindai in Roman period // Old Norse religion in long-term perspectives: origins, changes and interactions: abstracts: Lund, Sweden: June 3–7, 2004. – [Lund, 2004], p. 13.

236. Laurinkienė, Nijolė. Chtoniškojo prado adoravimo reliktai seniausiame baltų religijos ir mitologijos sluoksnyje // Перекрестки культур: этноконфессиональные процессы в балтийском регионе: взаимовлияния и дивергенции: материалы международной конференции, Вильнюс–Друскининкай, 3–6 мая 2004 / отв. ред. М. В. Завьялова. – СПб: Наука, 2004, p. 27–28.

237. Lyle, Emily. The Uppsala triad as a sacrificial set with analogies in the life and seasonal cycles and in a Lithuanian triad // Old Norse religion in long-term perspectives: origins, changes and interactions: abstracts: Lund, Sweden: June 3–7, 2004. – [Lund, 2004], p. 15–16.

238. Liugaitė, Modesta. On the alternation of meanings in Lithuanian folk ballads // International Ballad Commision: 34 conference, July 19–25, Riga: abstracts / SIEF. – [Riga, 2004], p. 14. – Angl. Tas pats vok., p. 28; tas pats pranc., p. 43.

239. Mikhailov, Nikolai. Lietuvių kosmogoninės sakmės ir slovėnų kosmologiniai pasakojimai iš Mengešo ir Šiškos // Перекрестки культур: этноконфессиональные процессы в балтийском регионе: взаимовлияния и дивергенции: материалы международной конференции, Вильнюс–Друскининкай, 3–6 мая 2004 / отв. ред. М. В. Завьялова. – СПб: Наука, 2004, p. 38.

240. Nakienė, Austė. The Lithuanian Folklore Theatre: authentic singing and metaphoric expression // XX European seminar in ethnomusicology (ESEM): Venice: Fondazione Giorgio Gni: Isola di San Giorgio Maggiore, September 29th–October 3rd, 2004: abstracts. – [Venice, 2004], p. 19. – Angl.

241. Račiūnaitė-Vyčinienė, Daiva. Burdoonse mitmehäälsuse jäljed leedu rahvalaulutraditsioonis = Следы бурдонного многоголосия в литовской вокальной традиции // Soome-ugrilaste vokaalne mitmehäälsus slaavi ja balti rahvaste muusikakultuuri kontekstis = Вокальное многоголосие финно-угорских народов в контексте славянских и балтийских музыкальных культур: 15–16 oktoobril 2004: [tezės] / Eesti Kirjandusmuzeum, Eesti Muusikaakadeemia. – [Tallinn, 2004], p. 31–33. – Tekstas lygiagret. est., rus.

242. Repšienė, Rita. (Etno)konfesialumo ideologija: kito tapatumas // Перекрестки культур: этноконфессиональные процессы в балтийском регионе: взаимовлияния и дивергенции: материалы международной конференции, Вильнюс–Друскининкай, 3–6 мая 2004 / отв. ред. М. В. Завьялова. – СПб: Наука, 2004, p. 29.

243. Ryzhakova, Svetlana I. The phenomena of ethnic religiosity in Latvia and Lithuania (1920–30, 1960–90) // Перекрестки культур: этноконфессиональные процессы в балтийском регионе: взаимовлияния и дивергенции: материалы международной конференции, Вильнюс–Друскининкай, 3–6 мая 2004 / отв. ред. М. В. Завьялова. – СПб: Наука, 2004, p. 18. – Angl.

244. Stankuvienė, Rūta. Etninės autokoncepcijos raiška: vieningumas *vs* skirtingumas // Перекрестки культур: этноконфессиональные процессы в балтийском регионе: взаимовлияния и дивергенции: материалы международной конференции, Вильнюс–Друскининкай, 3–6 мая 2004 / отв. ред. М. В. Завьялова. – СПб: Наука, 2004, p. 32–33.

245. Stundžienė, Bronė. Folkloro universalijos ir lokaliniai ypatumai // Перекрестки культур: этноконфессиональные процессы в балтийском регионе: взаимовлияния и дивергенции: материалы международной конференции, Вильнюс–Друскининкай, 3–6 мая 2004 / отв. ред. М. В. Завьялова. – СПб: Наука, 2004, p. 30–31.

246. Stundžienė, Bronė. Woman in Lithuanian ballads // International Ballad Commision: 34 conference, July 19–25, Riga: abstracts / SIEF. – [Riga, 2004], p. 8. – Angl. Tas pats vok., p. 33; tas pats pranc., p. 47.

247. Ūsaitytė, Jurgita. Expressions of christian thematic in Lithuanian folk songs of the 19th century // International Ballad Commision: 34 conference, July 19–25, Riga: abstracts / SIEF. – [Riga, 2004], p. 19. – Angl. Tas pats vok., p. 34; tas pats pranc., p. 48.

248. Vaicenavičienė, Dalia. Sung insertions in Lithuanian folk tales: functions, melodies and perspective of comparative research // XX European seminar in ethnomusicology (ESEM): Venice: Fondazione Giorgio Gni: Isola di San Giorgio Maggiore, September 29th–October 3rd, 2004: abstracts. – [Venice, 2004], p. 24. – Angl.

249. Vaitkevičius, Vykintas. Old Norse and Baltic: two interacting religions // Old Norse religion in long-term perspectives: origins, changes and interactions: abstracts: Lund, Sweden: June 3–7, 2004. – [Lund, 2004], p. 28.

250. Venskienė, A. Sentikių pirties papročiai ir jų kaita svetimoje etnokonfesinėje aplinkoje // Перекрестки культур: этноконфессиональные процессы в балтийском регионе: взаимовлияния и дивергенции: материалы международной конференции, Вильнюс–Друскининкай, 3–6 мая 2004 / отв. ред. М. В. Завьялова. – СПб: Наука, 2004, p. 35–37.

251. Žarskienė, Rūta. Mnemonic syllabes in Lithuanian instrumental music: from spoken to peculiar musical form // XX European seminar in ethnomusicology (ESEM): Venice: Fondazione Giorgio Gni: Isola di San Giorgio Maggiore, September 29th–October 3rd, 2004: abstracts. – [Venice, 2004], p. 27–28. – Angl.

252. Žičkienė, Aušra. The Lithuanian lament in-between prose, poetry, music and sonic expression of emotions // XX European seminar in ethnomusicology (ESEM): Venice: Fondazione Giorgio Gni: Isola di San Giorgio Maggiore, September 29th–October 3rd, 2004: abstracts. – [Venice, 2004], p. 26–27. – Angl.

253. Жемайтис, Сергей Георгиевич. Рукописная книга в Великом княжестве Литовском в XIV–начале XVI вв. и этноконфессиональная принадлежность ее владельцев // Перекрестки культур: этноконфессиональные процессы в балтийском регионе: взаимовлияния и дивергенции: материалы международной конференции, Вильнюс–Друскининкай, 3–6 мая 2004 / отв. ред. М. В. Завьялова. – СПб: Наука, 2004, p. 21–22. – Rus.

254. Завьялова, Мария В. Фольклорный архетип и художественный образ: литовская народная культура в новелле П. Мериме «Локис» // Перекрестки культур: этноконфессиональные процессы в балтийском регионе: взаимовлияния и дивергенции: материалы международной конференции, Вильнюс–Друскининкай, 3–6 мая 2004 / отв. ред. М. В. Завьялова. – СПб: Наука, 2004, p. 44–45. – Rus.

255. Казанскене, Ванда. О происхождении лит. *krìkštas* и *krỹžius* // Перекрестки культур: этноконфессиональные процессы в балтийском регионе: взаимовлияния и дивергенции: материалы международной конференции, Вильнюс–Друскининкай, 3–6 мая 2004 / отв. ред. М. В. Завьялова. – СПб: Наука, 2004, p. 15–16. – Rus.

256. Разаускас, Дайнюс, Цивьян, Татьяна. *Эж* в космогонических преданиях (балто-балканский ареал) // Перекрестки культур: этноконфессиональные процессы в балтийском регионе: взаимовлияния и дивергенции: материалы международной конференции, Вильнюс–Друскининкай, 3–6 мая 2004 / отв. ред. М. В. Завьялова. – СПб: Наука, 2004, p. 39–40. – Rus.

Sukaktys. Memoria

257. Aleksynas, Kostas. Ambraziejui Jonynui – 85 // Tautosakos darbai, t. XXI (XXVIII) (2004), p. 280–282.

258. Jakubynienė, Andžela. Tautosakos rinkėjas Petras Lapienė: [Petrui Lapienei – 100] // Tautosakos darbai, t. XXI (XXVIII) (2004), p. 321–323.

259. Juodpusis, Vaclovas. Muzikos vertybes kūrusi asmenybė: kompozitoriaus Vlado Jakubėno gimimo 100-ąsias metines paminėjus // Tautosakos darbai, t. XXI (XXVIII) (2004), p. 283–285.

260. Kudirkienė, Lilija. Elza Kuokarė (1920.X.13–2003.VIII.5): [latvių paremiologės atminimui] // Tautosakos darbai, t. XX (XXVII) (2004), p. 324–325.

261. Milius, Vacys. Jono Balio etnologijos darbai: [Jonui Baliui – 95] // Tautosakos darbai, t. XXI (XXVIII) (2004), p. 271–275.

262. Ramoškaitė, Živilė. Kompozitorius Balys Dvarionas ir folkloras: [Baliui Dvarionui – 100] // Tautosakos darbai, t. XX (XXVII) (2004), p. 317–320.

263. Sauka, Leonardas. Juozas Brazaitis-Ambrazevičius ir žodinė literatūra: [Juozui Brazaičiui – 100] // Tautosakos darbai, t. XX (XXVII) (2004), p. 307–316.

264. Skeivys, Rimantas. Tautosakos dėstytojas: [Donatui Saukai – 75] // Tautosakos darbai, t. XXI (XXVIII) (2004), p. 276–279.

Pokalbiai

265. Einantis iki ribų (literatūros ir tautosakos tyrinėtoją Donatą Sauką kalbina Valentinas Sventickas 2004.X.13) // Literatūra ir menas, 2004, spal. 29, p. 2, 23.

266. Mūsų ateitis – praeity: [Algirdą Vyžintą kalbina Liudvikas Giedraitis] // Liaudies kultūra, 2004, Nr. 4, p. 1–8.

267. Norėčiau, kad kultūros namuose virtų gyvenimas / su Punsko kultūros namų direktore Asta Pečiuliene kalbasi Sigitas Birgelis // Aušra (Seinai), 2004, Nr. 15, p. 18–20.

268. Padainuokim ar... paplokim? / apie naujus vestuvių papročius, gujančius iš vartosenos dainavimo tradicijas, Živilė Makauskienė kalbasi su Dariumi Zimnicku, Juozu Pečiuliu, Asta Pečiuliene // Aušra (Seinai), 2004, Nr. 15, p. 4–5.

269. Sėlė iš Erzvėto / su Jono Basanavičiaus premijos laureate Irena Seliukaite kalbasi Juozas Šorys // Šiaurės Atėnai, 2004, gruodž. 11, p. 10–11.

270. Seinuose galima ką nors prasmingo padaryti / su „Lietuvių namų“ darbuotoja Dalia Uzdilaite kalbasi Petras Maksimavičius // Aušra (Seinai), 2004, Nr. 15, p. 14–17.

271. Tarp žemės ir dangaus / tradicinės muzikos atlikėja, etnoinstrumentologė Gaila Kirdienė kalbina tautiškos kapelijos „Sutaras“ vadovą Antaną Foką // Liaudies kultūra, 2004, Nr. 2, p. 76–79.

272. 32-eji metai kaip viena diena / su ilgamete Punsko lietuvių kultūros namų direktore Jūrate Kardauskiene kalbasi Sigitas Birgelis // Aušra (Seinai), 2004, Nr. 13, p. 23–25.

273. Trys minutės tylos: sidabrinis laukas be takų / folkroko grupės „Atalyja“ lyderius Eirimą Veličką ir Gediminą Žilį kalbina Juozas Šorys // Šiaurės Atėnai, 2004, birž. 5, p. 10–11.

274. Vardan Dainų švenčių Folkloro dienos pilnatvės...: [pasisakymai] / [parengė] Liudvikas Giedraitis; aut.: Vida Šatkauskienė, Irena Seliukaitė, Nijolė Marcinkevičienė, Eglė Plioplienė, Zita Baniulaitytė, Nijolė Sliužinskienė, Arūnas Lunys, Loreta Sungailienė, Roma Kraujalienė, Valerija Jankūnaitė, Laima Purlienė, Teresė Jurkūnienė, Dalia Vaicenavičienė, Veronika Povilionienė, Inga Kriščiūnienė, Jūratė Šemetaitė, Nida Lungienė, Skirmantė Valiulytė, Dalia Deksnienė, Stanislovas Kavaliauskas, Lina Vilienė, Gvidas Vilys, Rita Macijauskienė, Asta Vandytė // Liaudies kultūra, 2004, Nr. 1, p. 76–80.

Recenzijos

275. Agurkis, Vitas. – Rec. kn.: „A friend in need is a friend indeed“: a Festschrift for Professor Wolfgang Mieder on the occasion of his sixtieth birthday February 17, 2004. Burlington, Vermont: The University of Vermont, 2004 // Tautosakos darbai, t. XX (XXVII) (2004), p. 337–338.

276. Bufienė, Giedrė. – Rec. kn.: Memories of my town: the identities of town dwellers and their places in three Finnisch towns / edited by Anna-Maria Åström, Pirjo Korkiakangas & Pia Olsson. – Studia Fennica: Ethnologica, 8. Helsinki, 2004 // Tautosakos darbai, t. XXI (XXVIII) (2004), p. 295–298.

277. Būgienė, Lina. Didžiųjų darbų tąsa. – Rec. kn.: Lietuvių mitologija. T. 3 / sudarė Norbertas Vėlius ir Gintaras Beresnevičius. Vilnius: Mintis, 2004 // Šiaurės Atėnai, 2004, rugpj. 21, p. 10.

278. Būgienė, Lina. – Rec. kn.: Folklore: electronic journal of folklore, vol. 20–22 / ed. by Mare Kõiva & Andres Kuperjanov. Tartu: Folk Belief and Media Group of the Estonian Literary Museum, 2002 // Tautosakos darbai, t. XX (XXVII) (2004), p. 333–337.

279. Gaidamavičiūtė, Rūta. Antrasis muzikos enciklopedijos tomas. – Rec. kn.: Muzikos enciklopedija. T. 2. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2003 // Muzikos barai, 2004, Nr. 2-3, p. 35.

280. Ivanauskaitė, Vita. – Rec. kn.: Никитина А. В. Образ кукушки в славянском фольклоре. Санкт-Петербург: Филологический факультет СПбГУ, 2002 / Tautosakos darbai, t. XX (XXVII) (2004), p. 338–341.

281. Kirdienė, Gaila. – Rec. kn.: Suvalkijos dainos ir muzika. 1935–1939 metų fonografo įrašai / Songs and music from Suvalkija. Phonograph records of 1935–1939 / sudarė ir parengė Austė Nakienė ir Rūta Žarskienė. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2003 // Tautosakos darbai, t. XX (XXVII) (2004), p. 326–327.

282. Kvaraciejus, Kęstutis. Antrojo tomo sulaukus. – Rec. kn.: Muzikos enciklopedija. T. 2. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2003 // Muzikos barai, 2004, Nr. 9, p. 23–24.

283. Lazauskaitė, Elvyda. – Rec. kn.: Liaudies kūryba 5 / Vacys Milius (red. ir kt.). Vilnius: Lietuvos liaudies kultūros centras, 2002 // Lietuvos etnologija, 2004, [Nr.] 4, p. 177–178.

284. M. K. Paskui besiritantį ratą. – Rec. kn.: Razauskas, D. „Ryto ratų ritimai“. Vilnius: Pradai, 2000 // Literatūra ir menas, 2004, liep. 9, p. 21.

285. Nakienė, Austė. – Rec. kn.: Gervėčių melodijos / sudarė ir parengė Vida Daniliauskienė ir Joana Giedrė Razmukaitė. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, 2003 // Tautosakos darbai, t. XX (XXVII) (2004), p. 328.

286. Račiūnaitė-Vyčinienė, Daiva. – Rec. kn.: Šimonytė-Žarskienė, R. Skudučiavimas šiaurės rytų Europoje. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2003 // Tautosakos darbai, t. XXI (XXVIII) (2004), p. 288–291.

287. Skabeikytė-Kazlauskienė, Gražina. – Rec. kn.: Lietuvių liaudies dainynas. T. XVII: Karinės-istorinės dainos, [kn.] 3 / parengė Vita Ivanauskaitė; melodijas parengė Aušra Žičkienė. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2003 // Tautosakos darbai, t. XXI (XXVIII) (2004), p. 286–287.

288. Sungailienė, Loreta. Dainuoja Lietuvos sentikiai. – Rec. kn.: Поют старообрядцы Литвы / Ирена Захарова, Николай Захаров; аннотация, составление и предисловие И. и Н. Захаровых; Вильнюсский центр русского фольклора. – Vilnius: UAB „Petro ofsetas“, 2003 // Liaudies kultūra, 2004, Nr. 3, p. 64–65.

289. Sungailienė, Loreta. Lietuvos sentikių folkloro rinktinė. – Rec. kn.: Поют старообрядцы Литвы / Ирена Захарова, Николай Захаров; аннотация, со-

ставление и предисловие И. и Н. Захаровых; Вильнюсский центр русского фольклора. – Vilnius: UAB „Petro ofsetas“, 2003 // Muzikos barai, 2004, Nr. 2-3, p. 36.

290. Urbanavičienė, Dalia. – Rec. kn.: Sutartinių ir skudučių keliais. Stasys Paliulis. Tautosakininko gyvenimas ir darbai / sudarė ir parengė Algirdas Vyžintas. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, 2002 // Lietuvos etnologija, 2004, [Nr.] 4, p. 183–185.

291. Vaicekauskas, Arūnas. Prarastos atminties beieškant. – Rec. kn.: Beresnevičius, G. „Eglė žalčių karalienė“ ir lietuvių teogoninis mitas: religinė istorinė studija. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2003 // Knygų aidai, 2004, Nr. 1, p. 15–19.

292. Vaitkevičienė, Daiva. – Rec. kn.: FF communications, No 279: Sommeils et veilles dans le conte merveilleux grec / par Marilena Papachristophorou. Helsinki, 2002 // Tautosakos darbai, t. XX (XXVII) (2004), p. 329–332.

293. Vaitkevičius, Vykintas. Šulinys gilus, virvė trumpa. – Rec. kn.: Račiūnaitė, R., Senvaitytė, D., Vaicekauskas, A. Senovės lietuvių pasaulėžiūra: metodinė mokymo priemonė. Kaunas: VDU leidykla, 2001 // Lietuvos etnologija, 2004, [Nr.] 4, p. 159–166.

294. Vildžiūnas, Pranas. Apie mitologinę stagnaciją. – Rec. kn.: Lietuvių mitologija. T. 3 / sudarė Norbertas Vėlius ir Gintaras Beresnevičius. Vilnius: Mintis, 2004 / Knygų aidai, 2004, Nr. 2-3, p. 10–14.

295. Myth and mentality: studies in folklore and popular thought (Studia Fennica Folkloristica, 8) / edited by Anna-Leena Siikala. Helsinki: Finnish Literature Society, 2002 / iš anglų kalbos vertė Lina Būgienė // Tautosakos darbai, t. XXI (XXVIII) (2004), p. 292–295.

296. Žarskienė, Rūta. – Rec. kn.: Berliner Phonogramm-Archiv – Historische Klangdokumente / Historical Sound Documents: 1. Walzenaufnamen japanischer Music / Wax Cylinder Recordings of Japanese Music (1901–1913). Hrg.: Artur Simon, Co-Editor: Susanne Ziegler. Staatliches Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, 2003; 2. Walzenaufnamen aus Peru / Grabaciones en cilindros del Perú (1910–1925). Hrg.: Susanne Ziegler. Ethnologisches Museum, Staatliches Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, 2003 // Tautosakos darbai, t. XXI (XXVIII) (2004), p. 298–301.

Bibliografija

297. 2003 metų lietuvių tautosakos bibliografija / parengė Leonardas Sauka ir Rita Repšienė // Tautosakos darbai, t. XXI (XXVIII) (2004), p. 319–345.

298. Jono Balio darbų bibliografija / [parengė Rita Repšienė] // Balys, J. Raštai. [T.] 5. – V., 2004, p. 215–238.

299. Profesoriaus Stasio Skrodenio bibliografija / Vilniaus pedagoginis universitetas. Lituanistikos fakultetas; sudarė Lijana Janušaitienė ir Julija Kundrotaitė. – Vilnius: Vilniaus pedagoginio universiteto leidykla, 2004. – 59, [1] p.

Informacija, apžvalgos

300. Berezauskienė, Audronė. Anykščių kraštotyrininkų sambūris // Kultūros aktualijos, 2004, [Nr.] 2, p. 21.

301. Birgelis, Sigitas. XIII klojimo teatrų festivalis: [2006-aisiais bus minimas Punsko ir Seinų krašte klojimo teatrų 100-asis jubiliejus] // Aušra (Seinai), 2004, Nr. 17, p. 26–28.

302. Būgienė, Lina. Lietuvių pasakos lenkiškai // Tautosakos darbai, t. XX (XXVII) (2004), p. 344.

303. Burneikaitė, Salomėja. Parbėgo laiveliai į Klaipėdužę: [apie tarptautinį folkloro festivalį „Parbėg laivelis“] // Liaudies kultūra, 2004, Nr. 5, p. 84–85.

304. Daugudienė, Marija. „Uždės nuometėlį baltųjų drobelių“: [apie Anykščiuose surengtą „Žiemos virsmo vakarą“] // Kultūros aktualijos, 2004, [Nr.] 2, p. 19–20.

305. Gaidamavičiūtė, Ona. Pranokusi savo laikmetį: [apie Vilniuje surengtą simpoziumą Marijos Gimbutienės atminimui] // Kultūros barai, 2004, Nr. 10, p. 45–46.

306. Giedraitis, Liudvikas. [Apie Povilo Mataičio suburtą Lietuvių folkloro teatrą] // Kultūros barai, 2004, Nr. 10, p. 38.

307. Gražytė, Renata. Nuklegėjo dar vienos „Suklegos“: [apie muzikos festivalį „Suklegos“] // Šiaurės Atėnai, 2004, spal. 2, p. 10.

308. Jonušienė, Romana. Dainų šventė – vieno žmogaus projektas: [apie Veisiejuose surengtą dainų šventę] // Kultūros aktualijos, 2004, [Nr.] 5, p. 23–24.

309. Jonušienė, Romana. Gerbkime savo etnokultūrą: kaip senieji papročiai integruojami į dabartines šventes // Kultūros aktualijos, 2004, [Nr.] 2, p. 26–28.

310. Kensminienė, Aelita. Tarptautinė konferencija Druskininkuose: [apie konferenciją „Kultūros kryžkelės. Etnokonfesiniai procesai Baltijos regione: tarpusavio ryšiai ir divergencijos“] // Tautosakos darbai, t. XX (XXVII) (2004), p. 356–359.

311. Kirdienė, Gaila. „Griežynės“ oro muzika: [apie tarptautinį instrumentinio folkloro festivalį „Griežynė“] // Šiaurės Atėnai, 2004, spal. 2, p. 10.

312. Klimka, Libertas. Už tautos gyvasties stiprinimą [Jono Basanavičiaus premija – Irenai Seliukaitei] // Kultūros aktualijos, 2004, [Nr.] 6, p. 3–4.

313. Krikščiūnas, Povilas. Papildyti rankraštyno fondai // Tautosakos darbai, t. XX (XXVII) (2004), p. 349.

314. Nakienė, Austė. Kultūros paveldo išsaugojimas skaitmenine forma: [apie Lietuvos nacionalinės UNESCO komisijos ir Lietuvos liaudies kultūros centro su-

rengtą seminarą, skirtą archyvų kompiuterizavimui] // Tautosakos darbai, t. XX (XXVII) (2004), p. 355–356.

315. Nakienė, Austė. Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto ekspedicija Salantuose // Tautosakos darbai, t. XXI (XXVIII) (2004), p. 305–306.

316. Pakalniškienė, Dalia. Mažosios Lietuvos paveldas saugomas: [apie Klaipėdos universitete surengtą mokslinę konferenciją „Lietuviai ir lietuvininkai. Etninė kultūra“] // Liaudies kultūra, 2004, Nr. 1, p. 73–75.

317. pm. Seinų ir Suvalkų saviveiklininkai dalyvavo „Jūros“ šventėje: [Klaipėdoje] // Aušra (Seinai), 2004, Nr. 15, p. 28.

318. Pulokaitė, Danutė. Tarptautinio liaudiško muzikavimo festivalis „Sėlos muzikantai“: [apie renginį Zarasuose] // Kultūros aktualijos, 2004, [Nr.] 4, p. 16.

319. Pulokaitė, Danutė. Utenos apskrities dainų šventė „Mes aukštaičiai“ // Kultūros aktualijos, 2004, [Nr.] 4, p. 16–17.

320. Račiūnaitė-Vyčinienė, Daiva. Tarptautiniai daugiabalsumo tyrimai: [apie du tarptautinius renginius – Tbilisyje vykusį tradicinės polifonijos simpoziumą ir apie Taline surengtą konferenciją „Finougrų vokalinis daugiabalsumas slavų ir baltų kultūrų kontekste“] // Tautosakos darbai, t. XXI (XXVIII) (2004), p. 310–312.

321. Račkauskas, Kazys. Savasties paviliota: [apie mokytoją Oną Alesiūtę-Bleizgienę, tautosakos rinkėją ir poetę] // Gimtinė, 2004, Nr. 8, p. 1, 11.

322. Repšienė, Rita. Iš kultūrų kryžkelių: [apie Druskininkuose vykusią tarptautinę konferenciją „Etnokonfesinės problemos Baltijos regione: tarpusavio ryšiai ir divergencijos“] // Metai, 2004, Nr. 7, p. 155–156.

323. Repšienė, Rita. Jonui Baliui – 95 // Tautosakos darbai, t. XXI (XXVIII) (2004), p. 313–315.

324. Repšienė, Rita. Kaziui Grigui – 80: [apie LLTI surengtą tarptautinę konferenciją „Patarlės fenomenas: tarptautiškumas ir tautiškumas“] // Metai, 2004, Nr. 4, p. 156–157.

325. Repšienė, Rita. Susitikimas su Alanu Dundesu // Tautosakos darbai, t. XXI (XXVIII) (2004), p. 304–305.

326. Skrodenis, Stasys. Iš VPU tautosakos archyvo istorijos // Tautosakos darbai, t. XX (XXVII) (2004), p. 350–352.

327. Skrodenis, Stasys. Prie suomių dvasinės kultūros lobių: [apie Suomių literatūros draugijos Folkloro archyvą ir jo vadovą Lauri Harvilahti] // Tautosakos darbai, t. XX (XXVII) (2004), p. 346–348.

328. Steponavičius, Vincas. Lietuvių liaudies dainos // Gimtinė, 2004, Nr. 11, p. 7.

329. Šiaučiulienė, Aušra. Vilniaus mokytojų namų liaudiškos muzikos ansambliui „Kankleliai“ – 35 metai // Muzikos barai, 2004, Nr. 7-8, p. 43.

330. Šidlauskas, Aleksandras. Balys Buračas – gimtinės fotografas // Liaudies kultūra, 2004, Nr. 1, p. 81–87.

331. Šorys, Juozas. Folkloras be tranšėjų: ir gilu, ir bizu: [apie muzikos festivalį „Suklegos“] // Šiaurės Atėnai, 2004, spal. 2, p. 11.

332. Tidikytė, Laimutė. Juozui Brazaičiui-Ambrazevičiui – 100 // Metai, 2004, Nr. 1, p. 153–155.

333. Urbanavičienė, Dalia. Konferencija Estijoje: [apie 2003-09-18–21 d. Taline vykusią tarptautinę konferenciją „Tradicinė kultūra globalizuotame pasaulyje“] // Tautosakos darbai, t. XX (XXVII) (2004), p. 352–353.

334. Ūsaitytė, Jurgita. Tarptautinė konferencija, skirta liaudies dainų tyrimams: [apie Folkloro komisijos, vienos iš SIEF darbo grupių, Rygoje surengtą konferenciją] // Tautosakos darbai, t. XXI (XXVIII) (2004), p. 306–309.

335. Ūsaitytė, Jurgita. Tryliktoji tautosakos konferencija: [Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto surengta konferencija „Tautosakos atlikėjas ir atlikimas“] // Tautosakos darbai, t. XXI (XXVIII) (2004), p. 315–317.

336. Uzdila, Algis. Kapelų šventė Seinuose // Aušra (Seinai), 2004, Nr. 18, p. 8–10.

337. Uzdila, Valentas. „Klumpės“ ir „Vyčių“ koncertas: [apie Punske surengtą metinį kaimo kapelos „Klumpė“ ir šokių grupės „Vyčiai“ koncertą] // Aušra (Seinai), 2004, Nr. 13, p. 29.

338. Vaitkevičienė, Daiva. Konferencija, skirta senajai skandinavų religijai // Tautosakos darbai, t. XXI (XXVIII) (2004), p. 302–304.

339. Višinskaitė, Asta. Latvių etnologiniai tyrinėjimai // Tautosakos darbai, t. XX (XXVII) (2004), p. 342–344.

340. Zaikauskienė, Dalia. Tarptautinė paremiologų konferencija: [LLTI surengta konferencija „Patarlės fenomenas: tarptautiškumas ir tautiškumas“ prof. habil. dr. Kazio Grigo aštuoniasdešimtmečiui paminėti] // Tautosakos darbai, t. XX (XXVII) (2004), p. 353–355.

341. Zakaravičius, Jonas. „Klumpės“ ir „Vyčių“ viešnagė Punioje // Aušra (Seinai), 2004, Nr. 15, p. 27.

342. Žarskienė, Rūta. Archyvų skaitmenizavimas: XXI amžiaus mada ar būtinybė?: [apie Suomijoje surengtą seminarą „Folkloro archyvai ir kultūrinis dinamizmas: nematerialaus paveldo skaitmenizavimo ir tvarkymo problemos“] // Tautosakos darbai, t. XXI (XXVIII) (2004), p. 317–318.

343. Žičkienė, Aušra. Europos etnomuzikologų seminaras: [apie Venecijoje surengtą XX Europos etnomuzikologijos seminarą] // Tautosakos darbai, t. XXI (XXVIII) (2004), p. 312–313.

344. Žilienė, Irena. Įteikta Kultūros ministerijos premija: [Antaninai Čaplikienei už tradicinės kultūros puoselėjimą ir skleidimą] // Tautosakos darbai, t. XX (XXVII) (2004), p. 345–346.

Paaiškinimai. Rodyklės. Žodynėliai

345. Agurkis, Vitas. Vietovardžių rodyklė // Basanavičius, J. Raštai. Kn. 2: Publicistika, recenzijos. Iš gyvenimo kronikos ir laiškų. – V., 2004, p. 356–363. – (Jono Basanavičiaus tautosakos biblioteka; t. 15).

346. Agurkis, Vitas. Žodynėlis // [Basanavičius, J.] Juodoji knyga. – V., 2004, p. 655–675. – (Jono Basanavičiaus tautosakos biblioteka; t. 12).

347. Agurkis, Vitas. Žodynėlis // Basanavičius, J. Raštai. Kn. 2: Publicistika, recenzijos. Iš gyvenimo kronikos ir laiškų. – V., 2004, p. 364–387. – (Jono Basanavičiaus tautosakos biblioteka; t. 15).

348. Agurkis, Vitas. Žodynėlis // Lietuvių liaudies dainynas. T. 18: Karinės-istorinės dainos. Kn. 4 / parengė Vita Ivanauskaitė; melodijas parengė Aušra Žičkienė. – V., 2004, p. 518–521.

349. [Beresnevičius, Gintaras.] Komentarai // Stela, E. Apie Prūsijos senybes. – V., 2004, p. 68–126.

350. Janavičienė-Vengrytė, Edmunda. Rodyklės // Lietuvių liaudies dainynas. T. 18: Karinės-istorinės dainos. Kn. 4 / parengė Vita Ivanauskaitė; melodijas parengė Aušra Žičkienė. – V., 2004, p. 495–517.

351. [Repšienė, Rita.] Asmenvardžių rodyklė // Balys, J. Raštai. [T.] 5. – V., 2004, p. 241–244.

352. Sauka, Leonardas. Asmenų ir mitinių būtybių vardų rodyklė // Basanavičius, J. Raštai. Kn. 2: Publicistika, recenzijos. Iš gyvenimo kronikos ir laiškų. – V., 2004, p. 302–349. – (Jono Basanavičiaus tautosakos biblioteka; t. 15).

353. Sauka, Leonardas. Paaiškinimai // [Basanavičius, J.] Juodoji knyga. – V., 2004, p. 409–604. – (Jono Basanavičiaus tautosakos biblioteka; t. 12).

354. Sauka, Leonardas. Paaiškinimai // Basanavičius, J. Raštai. Kn. 2: Publicistika, recenzijos. Iš gyvenimo kronikos ir laiškų. – V., 2004, p. 281–301. – (Jono Basanavičiaus tautosakos biblioteka; t. 15).

355. Sauka, Leonardas. Rodyklės // [Basanavičius, J.] Juodoji knyga. – V., 2004, p. 605–654. – (Jono Basanavičiaus tautosakos biblioteka; t. 12).

356. Sauka, Leonardas. Tautosakos užrašytojų rodyklė // Basanavičius, J. Raštai. Kn. 2: Publicistika, recenzijos. Iš gyvenimo kronikos ir laiškų. – V., 2004, p. 350–355. – (Jono Basanavičiaus tautosakos biblioteka; t. 15).

Parengė *Vitas Agurkis*

SUTRUMPINIMAI

ALTM – Latviešu tautas mīklas: Izlase. Sastādījusi *A. Ancelāne*. Rīga, 1954

AT – The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography. *Antti Aarne's* Verzeichnis der Märchentypen (FFC, No 3). Translated and Enlarged by *Stith Thompson*. – FF Communications, 1961, No 184

BlML – *Jonas Balys*. Mirtis ir laidotuvės. Lietuvių liaudies tradicijos. Silver Spring, Md., 1981

BsJK – Juodoji knyga. Surinko *Jonas Basanavičius*. Parengė *Kostas Aleksynas*, *Leonardas Sauka*. Vilnius, 2004. – (Jono Basanavičiaus tautosakos biblioteka; t. 12).

BsV – Iš gyvenimo vėlių bei velnių. Surinko *Jonas Basanavičius*. Parengė *K. Aleksynas*; pabaigos žodį ir paaiškinimus parašė *L. Sauka*. Vilnius, 1998. – (Jono Basanavičiaus tautosakos biblioteka; t. 7)

DPDI – Lietuvių liaudies pasakos su dainuojamaisiais intarpais. Surinko ir parengė *Jurgis Dovydaitis*. Vilnius, 1987

JLD – Lietuviškos dajnos užrašytos par *Antaną Juškevičę*, t. 1–3. Kazanė, 1880, 1880, 1882; naujas leid.: Lietuviškos dainos. Užrašė *Antanas Juška*, t. 1–3. Vilnius, 1954

JMK – *Kleopas Jurgelionis*. Mįslių knyga. Chicago, 1913

K – Karinių-istorinių dainų skyrius Lietuvių liaudies dainų kataloge

KLPTK – *Bronislava Kerbelytė*. Lietuvių pasakojamosios tautosakos katalogas, t. 1: Pasakos apie gyvūnus. Pasakėčios. Stebuklinės pasakos. Vilnius, 1999; t. 2: Pasakos-legendos. Novelinės pasakos. Pasakos apie kvailą velnią. Buitinės pasakos. Melų pasakos. Formulinės pasakos. Pasakos be galo. Vilnius, 2001; t. 3: Etiologinės sakmės. Mitologinės sakmės. Padavimai. Legendos. Vilnius, 2002

LKŽ – Lietuvių kalbos žodynas, t. I–XX. Vilnius, 1941–2002

LLD – Lietuvių liaudies dainynas, t. 2: Vestuvinės dainos, [kn.] 1. Parengė *Bronė Kazlauskienė*; melodijas parengė *Zofija Puteikienė*. Vilnius, 1983; Lietuvių liaudies dainynas, t. 12: Darbo dainos, [kn.] 2. Parengė *Vanda Misevičienė*; melodijas parengė *Zofija Puteikienė*, *Živilė Ramoškaitė*. Vilnius, 1997

LMD – Lietuvių mokslo draugijos rankraščiai Lietuvių literatūros ir tautosakos institute

LTdz – Latviešu tautasdziesmas, 5 sējums, 2 daļa: Kara dziesmas. Sējuma redaktori: A. Ancelāne, K. Arājs et al. Rīga, 1984

LTR – Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto Lietuvių tautosakos rankraštynas

LTt 5 – Lietuvių tautosaka, t. 5: Smulkioji tautosaka. Žaidimai ir šokiai. Medžiagą paruošė *Kazys Grigas*. Vilnius, 1968

NorkD – Didžiojo karo laikų lietuvių dainos. Surinko *J. Norkus*. Kaunas, 1927 [viršelyje 1928]

Ps – Psalmynas. Šventasis raštas: Senasis ir Naujasis Testamentas. Vertė *Antanas Rubšys* ir *Česlovas Kavaliauskas*. Vilnius, 1998

PS – Nuo Punsko iki Seinų. Iš Juozo Vainos tautosakos rinkinių. Sudarė ir parengė *Danutė Krištopaitė*; melodijas parengė *Danutė Kuzinienė*. Punskas, 1997

RSP – Рекрктскі та солдацкі пісни. Упорядкували *А. Л. Іоаніді*, *О. А. Правдюк*. Київ, 1974
SD – Славянские древности: Этнолингвистический словарь, т. 2. Москва, 1999
SLT – *Jurgis Lebedys*. Smulkioji lietuvių tautosaka XVII–XVIII a.: Priežodžiai, patarlės, mįslės. Vilnius, 1956
SM – Славянская мифология: Энциклопедический словарь. Москва, 2001
VLD – Laumių dovanos: Lietuvių mitologinės sakmės. Sudarė ir parengė *Norbertas Vėlius*. Vilnius, 1979

MŪSŲ AUTORIAI

Vitas AGURKIS	LLTI Tautosakos archyvo skyriaus redaktorius
Bjørn AKSDAL	doc., Norvegijos tradicinės muzikos ir šokio centro Muzikos skyriaus vadovas bjorn.aksdal@hf.ntnu.no
Kostas ALEKSYNAS	dr., LLTI Dainyno skyriaus vyresnysis mokslo darbuotojas kosal@llti.lt
Rytis AMBRAZEVIČIUS	dr., KTU ir LMTA dėstytojas rytisam@delfi.lt
Laima ANGLICKIENĖ	dr., VDU Humanitarinių mokslų fakulteto Etnologijos ir folkloristikos katedros docentė, Kultūros tyrimų centro mokslo darbuotoja laima@hmf.vdu.lt
Ingrid BERTLEFF	magistrė, Laisvojo Berlyno universiteto Muzikologijos seminaro doktorantė ingrid.bertleff@web.de
Lina BŪGIENĖ	dr., LLTI Sakytinės tautosakos skyriaus vyresnioji mokslo darbuotoja lina@llti.lt
Vilma DAUGIRDAITĖ	dr., LLTI Dainyno skyriaus mokslo darbuotoja daugirda@llti.lt
Bernard GARAJ	prof. dr., Nitros Filosofo Konstantino universiteto (Slovakija) Menų fakulteto Etnologijos ir etnomuzikologijos katedros vedėjo pavaduotojas bgaraj@ukf.sk
Larry Francis HILARIAN	dr., Nanyango technologijos universiteto / Singapūro nacionalinio pedagoginio instituto muzikos asistentas hilarian@singnet.com.sg
Vita IVANAUSKAITĖ	dr., LLTI Dainyno skyriaus jaunesnioji mokslo darbuotoja vyta@llti.lt
Jacek JACKOWSKI	magistras, Lenkijos MA Menų instituto Muzikos istorijos skyriaus asistentas jacek.jackowski@ispan.pl
Gisa JÄHNICHEN	dr., Johanno Wolfgango Goethe's universiteto (Frankfurtas prie Maino, Vokietija) muzikologijos profesorė gisajaehnichen@web.de
Gražina KADŽYTĖ	LLTI Tautosakos archyvo skyriaus jaunesnioji mokslo darbuotoja kadzyte@llti.lt

Mindaugas KARČEMARSKAS	LMTA Etnomuzikologijos katedros magistrantas, LLTI Tautosakos archyvo skyriaus vyr. laborantas karcema@gmail.com
Aelita KENSMINIENĖ	dr., LLTI Sakytinės tautosakos skyriaus mokslo darbuotoja aelita@llti.lt
Gaila KIRDIENĖ	dr., MTA Muzikologijos instituto Etnomuzikologijos skyriaus vyresnioji mokslo darbuotoja gailakirdiene@walla.com
Mojca KOVAČIČ	doktorantė, Slovėnijos mokslo ir menų akademijos Mokslinių tyrimų centro Etnomuzikologijos instituto (Liublijana) asistentė mojca.kovacic@zrc-sazu.si
Nijolė LAURINKIENĖ	habil. dr., „Tautosakos darbų“ redaktorių kolegijos narė nlaurinkiene@yahoo.com
Saulė MATULEVIČIENĖ	dr., VU Lietuvių literatūros katedros lektorė saule@super.lt
Andreas MEYER	habil. dr., Laisvojo Berlyno universiteto Muzikologijos seminaro lektorius meyer.hoppe@arcor.de
Ulrich MORGENSTERN	dr., Hamburgo universiteto Muzikologijos instituto mokslo darbuotojas ulrich.morgenstern@t-online.de
Austė NAKIENĖ	dr., LLTI Tautosakos archyvo skyriaus mokslo darbuotoja auste@llti.lt
Rasa PAUKŠTYTĖ-ŠAKNIENĖ	dr., LII Etnologijos skyriaus vyresnioji mokslo darbuotoja sakniene@istorija.lt
Lina PETROŠIENĖ	dr., KU Humanitarinių mokslų fakulteto Baltų kalbotyros ir etnologijos katedros docentė laurina@takas.lt
Riitta RAINIO	magistrė, Helsinkio universiteto (Suomija) Muzikologijos katedros doktorantė riitta.rainio@helsinki.fi
Živilė RAMOŠKAITĖ	LLTI Dainyno skyriaus mokslo darbuotoja sverd@osf.lt
Jurga SADAUSKIENĖ	dr., LLTI Dainyno skyriaus jaunesnioji mokslo darbuotoja jurga.sadauskiene@gmail.com
Adelė SESELSKYTĖ	dr., buvusi LLTI Sakytinės tautosakos skyriaus mokslo darbuotoja
Alla SOKOLOVA	dr., Adygėjos valstybinio universiteto (Rusija) Menų instituto docentė allasok@adygnet.ru
Timkehet TEFFERA	dr., Halės-Vitenbergo Martyno Liuterio universitetas (Vokietija), podaktarinės studijos timkehet@web.de
Gunnar TERNHAG	dr., Dalarnos universiteto (Falunas, Švedija) Kultūros ir technologijų katedros profesorius gte@du.se

Jurgita ŪSAITYTĖ	dr., LLTI Dainyno skyriaus vadovė jurgusa.@llti.lt
Daiva VAITKEVIČIENĖ	dr., LLTI Sakytinės tautosakos skyriaus vadovė vaidaiva@llti.lt
Daiva VYČINIENĖ	doc. dr., LMTA Etnomuzikologijos katedros vedėja daivavy@lmta.lt
Dalia ZAIKAUSKIENĖ	LLTI Sakytinės tautosakos skyriaus jaunesnioji mokslo darbuotoja daliaz@llti.lt
Aušra ŽIČKIENĖ	dr., LLTI Dainyno skyriaus mokslo darbuotoja ausrazic@llti.lt

REIKALAVIMAI PATEIKIAMIEMS STRAIPSNIAMS

„Tautosakos darbuose“ skelbiami moksliniai ir apžvalginiai straipsniai iš folkloristikos srities.

Mokslinis straipsnis neturėtų būti didesnis kaip 1 autorinis lankas (40 tūkst. spaudos ženklų). Tekstas turi būti surinktas kompiuteriu ir išspausdintas baltame A4 formato popieriuje (eilučių intervalas – 1,5) dviem egzemplioriais. Būtina pridėti kompiuterinį teksto įrašą. Straipsnis turi būti surinktas *Unikodo* standarto kodus palaikančiomis tekstų dorojimo programomis, skirtomis operacinei sistemai *Windows* (pvz., *MS Word 2000/XP/2003*), standartiniais kompiuteriniais šriftais (*Times New Roman*, *Palatino Linotype* ir kt.).

Straipsnio struktūra turi būti tokia:

straipsnio pavadinimas;

autoriaus vardas ir pavardė;

įstaigos, kurioje darbas atliktas, pavadinimas;

straipsnio tekstas (jame nurodoma: tyrimų objektas, tikslai, metodai, ne daugiau kaip penki žodžiai raktai);

literatūros sąrašas;

santrumpų sąrašas;

santrauka anglų (arba vokiečių, prancūzų...) kalba; santrauka lietuvių kalba, jei straipsnis parengtas kita kalba.

Nurodoma publikacijos autoriaus darbo vieta, pareigos ir elektroninis paštas.

Nuosekliai turi būti laikomasi citavimo tvarkos. Bibliografiniai duomenys išnašose gali būti pateikiami (originalo rašyba) dvejopai, pavyzdžiui:

[1] *Liudvikas Rėza*. Lietuvių liaudies dainos, t. 1. Vilnius, 1958, p. 12.

[2] Ten pat, p. 16–21.

[3] *Jurgis Dovydaitis*. Jotvingių kalbos atgarsiai. – Mokslas ir gyvenimas, 1992, Nr. 12, p. 9–10.

[4] *L. Rėza*. Min. veik., p. 20.

[5] *Norbertas Vėlius*. Sugrįžimo iš jungtuvių – jaunosios apdovanojimo dainos. – Lietuvių liaudies dainynas, [t.] 11: Vestuvinės dainos, kn. 5. Parengė N. Vėlius; melodijas parengė L. Burkšaitienė. Vilnius, 1996, p. 15.

[6] Prūsijos Lietuvių Dainos. Surinko V. Kalvaitis. Tilže, 1905; naujas leid.: Vilnius, 1998, Nr. 375, p. 185.

[7] *Н. Жуланова*. Инструмент, музыкант и музыка в традиционной культуре: Коми-пермяцкие многоствольные флейты. – Музыкальная академия, 1997, № 3, p. 158–164.

[8] *A. J. Greimas*. Etymological Notes on Some Theonyms in Mannhardt. – Linguistics and Poetics of Latvian Folk Songs. Kingston and Montreal, 1989.

[9] *Sandra E. Trehub*. The Developmental Origins of Musicality. – Nature Neuroscience, 2003, Vol. 6, No 7, p. 670.

[10] *Peter Cooke*. http://www.lib.umd.edu/ETC/ReadingRoom/Newsletters/EthnoMusicology/Archive/cooke-paper, 1991.

[11] *С. Ю. Неклюдов*. Вариант и импровизация в фольклоре. – http://www.ruthenia.ru/folklore/nekludov1.htm, žiūrėta 2005-08-28.

Rėza 1958 – *Liudvikas Rėza*. Lietuvių liaudies dainos, t. 1. Vilnius; nuoroda straipsnyje: (Rėza 1958: 12).

(ten pat: 16–21).

Dovydaitis 1992 – *Jurgis Dovydaitis*. Jotvingių kalbos atgarsiai. – Mokslas ir gyvenimas, Nr. 12, p. 9–10.

Vėlius 1996 – *Norbertas Vėlius*. Sugrįžimo iš jungtuvių – jaunosios apdovanojimo dainos. – Lietuvių liaudies dainynas, [t.] 11: Vestuvinės dainos, 5. Parengė N. Vėlius; melodijas parengė L. Burkšaitienė. Vilnius.

PLD 1998 – Prūsijos Lietuvių Dainos. Surinko V. Kalvaitis. Tilže; naujas leid.: Vilnius, 1998, Nr. 375, p. 185.

Žulanova 1997 – *Н. Жуланова*. Инструмент, музыкант и музыка в традиционной культуре: Коми-пермяцкие многоствольные флейты. – Музыкальная академия, № 3, p. 158–164.

Greimas 1989 – *A. J. Greimas*. Etymological Notes on Some Theonyms in Mannhardt. – Linguistics and Poetics of Latvian Folk Songs. Kingston and Montreal.

Trehub 2003 – *Sandra E. Trehub*. The Developmental Origins of Musicality. – Nature Neuroscience, Vol. 6, No 7, p. 670.

Cooke 1991 – *Peter Cooke*. http://www.lib.umd.edu/ETC/ReadingRoom/Newsletters/EthnoMusicology/Archive/cooke-paper

Nekliudov *Вариант... – С. Ю. Неклюдов*. Вариант и импровизация в фольклоре. – http://www.ruthenia.ru/folklore/nekludov1.htm, žiūrėta 2005-08-28.

Iliustracinė medžiaga pateikiama voke. Ant jo nurodoma straipsnio autoriaus pavardė ir publikacijos pavadinimas.

N u o t r a u k o s – pozityvai lygiame blizgiame popieriuje arba įrašytos (ne mažesne kaip 300 dpi skyra) *TIFF* arba *GIF* formatais (įrašo failo prievardis *.tif* arba *.gif*). Nurodomas kiekvienos nuotraukos fotografas, kas ir kada fotografuota, iš kur nuotrauka imta.

Š t r i c h i n ė i l i u s t r a c i n ė m e d ž i a g a (piešiniai, žemėlapiai, schemos, gaidos ir pan.) gali būti pateikta dvejopai: eskizais arba galutiniu (poligrafiniam reprodukavimui tinkamu) pavidalu. Iliustracijų formatas neturi būti didesnis kaip A4 (210×297 mm).

Eskizai turi būti kokybiški, gerai įžiūrimi. Tinka tušu arba pieštuku atlikti brėžiniai ir piešiniai, ranka rašytos gaidos, kokybiškos kopijos. Skenuotus eskizus (ne mažesnės kaip 300 dpi skyros) galima pateikti ne tik išspausdintus, bet ir įrašytus grafiniais formatais *TIFF* arba *GIF* (įrašo failo prievardis *.tif* arba *.gif*).

Štrichinės iliustracijos, kompiuteriu parengtos poligrafiniam reprodukavimui, pateikiamos vektoriniu *EPS* (įrašo failo prievardis *.eps*) formatu.

Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas

TAUTOSAKOS DARBAI
XXXII

Parengė
Rūta ŽARSKIENĖ
Redaktorė Danutė GILIASEVIČIENĖ

Angliškus tekstus redagavo Vaiva Aglinskaitė. Melodijas rinko Eligija Garšvienė.
Maketavo Marija Skirmantienė. Korektūrą skaitė Danutė Giliasevičienė

Tiražas 400 egz. Parengė ir išleido Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas,
Antakalnio g. 6, 10308 Vilnius
Svetainė internete: www.llti.lt, el. paštas: direk@llti.lt, knyga@llti.lt
Spausdino UAB „Petro ofsetas“, Žalgirio g. 90, 09303 Vilnius