

RITMO FORMULĖS TVERMĖ LIETUVIŲ LIAUDIES MELODIJOSE

AUSTĖ NAKIENĖ

Sakome, kad lietuvių liaudies melodijos yra labai senos, kad jos mažai tepakitusios pasiekė mus iš neatmenamų laikų. Tačiau dar nesame pakankamai sukonkretinę, kokios gi melodinės struktūros galėjo šimtmečiais išlikti lietuvių sąmonėje panašiai kaip mitiniai vaizdiniai, tikėjimai ar kokie nors ornamentų tipai. O tokių struktūrų, formulų tikrai esama, nes liaudies melodika gyvuoja taip pat kaip ir kiti mūsų tradicinės kultūros reiškiniai. Šio straipsnio uždavinys — atpažinti ir aprašyti vieną tokią pastovią ritmo formulę.

Pažiūrekime, kokias melodijas žmonės pasirenka, kai pradeda dainuoti tarsi negalvodami, pavyzdžiui, kai jų paprašo vaikai. Ar tik nepaaiškės, kad ta pirmoji pasitaikiusi melodija ir yra giliausiai glūdinti sąmonėje. Imkime improvizacinių pobūdžio vaikų dainas ar paprasčiausias kalendorines ir vescuvines dainas (pačių atlikėjų ir dainomis nevadinamas):

J = 92

Tu - swo - tu - kas ma - ža - sai.
LTR 1557 (14)

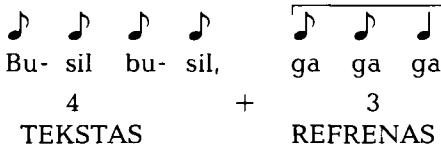
J = 112

Bu - sil bu - sil, ga ga ga.
ČtkDM 3

J = 100

At - va - žiuo - ja, ka - lè - da.
ČtkDM 99

Mums ypač įdomi pirmoji šių dainų eilutė, nes ją dainuojant ir yra atsimenamas eilėdaros ir melodikos modelis, iškeliamas sąlyga, pagal kurią bus improvizuojama. Dažniausiai tai 7 skiemenu eilutė, sudaryta iš 4 skiemenu prasminio teksto ir 3 skiemenu refreno (*busil busil, gagaga*). Šiai eilutei būdingos „ankstesnės už tvaną“ raiškos priemonės: teksto eilutė baigiamas refrenu, o melodijos eilutė – paprasčiausia, kokia tik gali būti, kadencija. Taigi eilėdara ir melodika čia sinkretiškai susijusios:



Pasidomėjė seniausiais lietuvių liaudies muzikos pavyzdžiais, pamatysime, kad norimas prisiminti melodijos ritmas dažnai buvo nusakomas garsažodžiais. Galima tarti, kad ritmo nusakymas skiemenumis buvo senovinis jo fiksavimo būdas. Neretai garsažodžių eilute buvo pradedamos vokalinės sutartinės:

$\text{♩} = 72$

Tū - to be - tu - to, tu - to be - tu - to, tu - to.
Tuto be tuto, Kéliau rytelj,
Tuto be tuto, tuto...
SIS 383

Specialiai skiemenumis (*aapū apu apu, tititiūt titiut*) buvo nusakomas ir skudučiu ar ragu partijos instrumentinėse sutartinėse.

Kalbėdami apie senovinės muzikinės atminties ypatybes, prisimename žymaus etnomuzikologo I. Zemcovskio žodžius. Jis rašė, jog muzikinės formulės suvokiamos kaip nedalomi vienetai, panašiai kaip žodiniai frazeologizmai. Melodinėms struktūroms esant idiominiems, galima kurti sudėtingesnes muzikines formas. Du, paskui ir keturis sykius pakartojant idiomą susidaro ilgesnės melodijos, tačiau dainininkams visai néra sunku jas išsiminti. Melodijų kūrimą iš identiškų atkarpų I. Zemcovskis laiko žmogaus atminties galimybų padiktuotu sąlygiškumu, o kartu ir muzikinės kūrybos principu¹.

Šiuos jo pastebėjimus galima puikiai iliustruoti sutartinėmis. Z. Slaviūno parengtame leidinyje (SIS) užrašyta nemažai fragmentinių sutartinių, kurių téra vienas posmas. Tačiau jo negaléatumė pavadinti pirmuoju kokio nors teksto posmu, tekstas né nepradedamas rinkti, įvairiai skiemenumis tik nusakomas sutartinių ritmas:

$\text{♩} = 96$

So - de, so - de la - pai,
So - de la - pai, ly - lio.
SIS 1690

$\text{♩} = 96$

Šie - no du ku - pe - čiu,
Du ku - pe - čiu šie - no.

SIS 1498

Šios sutartinės yra grynos muzikinės formulės, idiomos. Suvokiant formulę $\text{♩}\text{♩}\text{♩}\text{♩} \text{♩}\text{♩}^*$ kaip idiomą, nesunku ją padainuoti ir atvirkščiai: $\text{♩}\text{♩} \text{♩}\text{♩}\text{♩}$. Abiem versijoms skambant kartu, sutartinių ritmas „susimūša“, susidaro šioks toks skambesio efektas, kurio ir užtenka, jei sutartinė atliekama instrumentais. Pradėjus pagal šią formulę eiliuoti, rinkti tekstą, išeina paprastutė sutartinė. Tokios niekuo nuo fragmentinių nesiskiriančios yra sutartinės „Eisme, sese, dauno“ SIS 224, „Lylioj, sesé liną“ SIS 210, „Tūtoj, ką čia veža“ SIS 1290 ir kt.

Sugretinkime vieną dvieilę sutartinę su sudētingesne, ketureile:

Eis - ma, se - se, dau - no,
dau - no, dau - no, ly - lio.

SIS 224

A - py - nè - lis au - go tè - ve - lio pa - žar - déj,
pul - kan, pul - kan ra - tu, pul - kan ra - ti - lè - lio.

SIS 517

*Mūsų aprašoma formulė gali būti tiek 7, tiek 6 skiemenu ilgio. Tai priklauso nuo to, keliu skiemenu refrenas priduriamas eilutės gale: jei refrenas 3 skiemenu, eilutė septynskiemenė, o jei refrenas 2 skiemenu, eilutė šeiasiaskiemenė.

Pamatysime, kad ketureilė sudaryta iš dukart pakartotų eilučių. Tai ypač aiškiai matoma pažvelgus į ketureilės sutartinės atitarinių: „pulkan, pulkan ratu, pulkan ratilėliu“. Galima surašyti ir daugiau atitarinių, dukart pakartotų ritminių idiomų:



Naudojami įvairūs žodžių deriniai, bet ritmas išlieka vis tas pats. Kai atitariniai tokie standartiniai, nėra sunku surinkti ir ilgesnį, ketureilį tekštą. Tokių standartinių atitarimų pagrindu eiliuojamos sutartinės „Tu, katinėli“ SIS 279, „Aviža meldė“ SIS 191, 194, „Aše pati, martelė“ SIS 234 ir kt.

Pradėję nagrinėti muzikinių formų darybą nuo vienaeilių piemenų dainelių ir baigę ketureilėmis sutartinėmis, išsitikiname, jog visos jos yra homogeniškos, kilusios iš to paties vieneto. Kad būtų aiškiau, kokios muzikinės formos gali susidaryti kartojant eilutę, pateiksime I. Zemcovskio surašytas evoliucines schemas:

$$\frac{m}{t}, \quad \frac{m}{t} \times 2, \quad \frac{m \times 2}{t}, \quad \frac{m \times 2}{t} \times 2, \quad \frac{(m \times 2) \times 2}{t}$$

(*m* žymima melodija, o *t* – tekstas)².

Apie panašius dalykus kalba ir L. Sauka „Lietuvių liaudies dainų eile-daroje“. Jis pažymi, jog vieno tipo tekstas gali būti sueiliuotas labai įvairios sandaros posmais, ir pateikia kaip pavyzdį net 18 skirtingu sutartinės „Eisim, broliai, šieno pjauti“ variantų³. Manyciau, toks formų turtingumas ir įvairovė galima dėl giliai sąmonėje glūdinčių, „savaime atsimenamų“ ritmo formuliu.

Pripažindami, kad muzikinės idiomos buvo melodijų kūrimo ląstelės per amžius, suprasime, kad tas pačias ritmo formules galime aptikti labai skirtingu istorinių laikotarpų dainose: nuo pačių archajiškiausių iki vėlyviausių. Todėl paméginkime aptarti svarbiausių stilistinius sluoksnius, i kuriuos susiklosto įvairiaus laikais sukurtos melodijos, pasekti melodijų istorinį procesą ne žanriui, o formaliu aspektu.

VIENAEILĖS MELODIJOS

Kaip jau minėta straipsnio pradžioje, ritmo formulė (ar) aptinkama pačiame ankstyviausiamame melodijų sluoksnyje. Tarp nekonkretaus aukščio, chaotiško ritmo ir garsų pamēgdžiojimų ir šūksnių tai bene vienintelė tokia žmogiška, organizuoto ritmo dermės struktūra. Palyginkime, kaip skiriasi „paukščių kalba“ padainuotos volungės pamēgdžiojimas ir pagal formulę dainuojami kreipiniai į boružę arba gegutę:



Ie - va Ie - va, ne-ga-nyk po pie - vą, pa-im-siu kir-vu - kų, kir-siu per pil-vu - kų.

LTR 5124 (158)



Ma - ry - te, lék lék,
Die - vo jau - čias, bék bék

ČtkDM 16



Ku - kū ku - kū, ge - gu - la,
Pa - sa - ky - kie, ge - gu - la...

ČtkDM 15

Pagal tą pačią formulę dainuojamos improvizacinių vaikų dainos „Viru viru košė“, „Kéku kéku, meška vežé šékų“, „Pargena šargena per Kukulio kiemą“, „Šarkele varnele, keli tavo vaikeliai“ ir t. t. Vaikų dainose formulė dažniausiai yra 6 skiemenui. 7 skiemenui eilutė būdinga pirmynkščiams vestuviniams apdainavimams. Pažymétina vestuviniuose apdainavimuose dažnai pasitaikanti formulės praplėtimo priemonė – paskutinio žodžio pakartojimas:



Gy - rés svo - tas ne - éd - rus ne - éd - rus.

ČtkDM 227

Tu pirš - la - li rud - a - ky rud - a - ky.
Tu pirš - la - li rud - a - ky rud - a - ky.

SIS 1153

Pakartojus paskutinį triskiemienį žodį, susidaro 10 skiemenu eilutė $4+3+3$. Toks eilutės užbaigimas identiškas užbaigimui refrenu ir turbūt atsiradęs laikantis tos pačios kanonizuotos eilutės pabaigos tradicijos.

Pažvelgus į seniausias vienaeiles melodijas, matyt, jog formulė labai svarbi, gal net pagrindinė ankstyvojoje sąmonėje gyvuojanti struktūra, pagal kurią kuriamos improvizacinių pobūdžio dainos. Toliau pereikime prie dainų sluoksnio, kuriame formulinės melodijos jau yra dvieilės.

DVIEILĖS MELODIJOS

Dvieilių melodijų sluoksnui priklauso senosios apeiginės darbo, vestuvinės bei kalendorinės dainos. Manoma, kad dvieilės dainų sandaros atsiradimą lémé ne tiek poetiniai ar muzikiniai veiksniai, kiek atlikimo būdas (A. R. Niemis, J. Čiurlionytė), būtent dainavimas dviam grupėmis. Pirmoji grupė arba dainininkė, mokanti žodžius ir žinanti apeigas, padainuoja tekstą, o kitos dainininkės pakartodamos ji tarsi patvirtina. Taigi dainininkės turi savo funkcijas: pirmoji – kreatyvinę, o antrosios – repetityvinę, jų dainavimas yra savotiška ceremonija. Šitaip dainuojant daina dvigubai sulėtėja, atsiranda iškilmingas, apeiginėms dainoms būtinės tempas. Čia jau nebéra žodžių tarsi žirnių bérimo kaip improvizacinėse dainose. Per tą laiką, kol antroji grupė kartoja eilutę, pirmoji dainininkė gali apgalvoti naujos eilutės žodžius, suderinti skiemenu skaičių. Todėl dvieilių dainų eilutės paprastai yra izosilabinės, kartais iš lygių nugludintų eilučių ištęsiami ilgiausiai (net 84 posmų) tekstai, – pavyzdžiu, rugiaptūtės sutartinėje „Kas tar teka, oi dagū“ SIS 154.

Pažiūrėkime, kokie yra šių archajiškų strofų, vadinančių „formalių dvieilių“, sandaros ypatumai:

The image contains three musical notation examples. The first example shows a single melodic line with a tempo of 90 BPM, featuring a mix of eighth and sixteenth notes. The lyrics are: Siun-té ma - ne, da - ciu - ta, vai ciu - ta, da - ciu - ta. The reference number LTR 2194(58) is given. The second example shows two melodic lines, one above the other, with a tempo of 90 BPM. The top line starts with 'R' and has a bracket under it. The lyrics are: Ką ger-vi - nas, dau tu - to, dau tū - to, dau tū - to. The reference number SIS 106 is given. The third example shows a single melodic line with a tempo of 90 BPM, featuring a mix of eighth and sixteenth notes. The lyrics are: Siun-té ma - ne, da - ciu - ta, vai ciu - ta, da - ciu - ta. The reference number LTR 2194(58) is given.

$J = 79$

Ži-binkš-te-lé te - kē - jo, tū - ta rū - ta ta - ta.

ČtkDM 145

$J = 72$

Sa - ka - lē - li sie - ra - sai, ža - lia rū - ta ka - lē - da.

LTR 2897(49)

$J = 92$

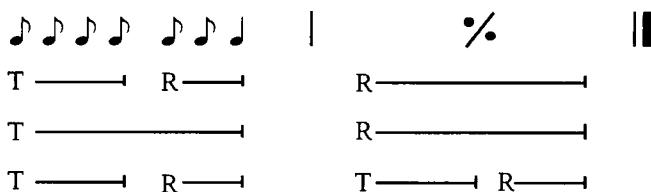
Ri - čiau ro - tū, do - bi - lio, ri - čiau ro - tū, do - bi - lio.

SIS 840

Žvin-gja žir - gas, do - li - ja. Žvin-gja žir - gas, do - li - ja.
Do - li - ju - te, do - li - ja. Do - li - ju - te, do - li - ja.

SIS 1223

Dviejų pirmųjų pateiktų dainų pirmoji eilutė baigiamas refrenu, o antroji – sudaryta vien iš refrenų, – tokia strofos sandara yra kanoniškiausia. Kitų dviejų dainų pirmoji eilutė yra teksto, o antroji – refrenų. Paskutinių dviejų dainų abi eilutės vienodos, abi baigiamos refrenais. Schema tai būtų galima pavaizduoti taip:



Tartume, kad šitoks refrenų išsidėstymas strofoje ir ritmo formulė $\text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪}$ yra dvi svarbiausios lietuvių apeiginiių dainų teksto ir melodijos charakteristikos.

Dabar būtina perspėti skaitytojus, kad dvieilę sandarą iliustruojančiame dainų pavyzdyme buvo užbėgta į priekį. Jame sudėtos dainos, ne vien dai-

nuojamos dviem grupėm, bet ir atliekamos sutartinių būdais bei ištisai. Formali dvieilė sandara (kurios požymiai rodo, jog ji atsiradusi dainuojant dviem grupėm) būdinga taip pat ir kitais dainavimo būdais atliekamoms dainoms. Nurodytas stereotipas (ritmo formulė ir refrenų išdėstymas strofoje) yra bendras rytų Lietuvos antifoninėms, šiaurės Lietuvos sutartinėms ir pietų Lietuvos vienbalsėms dainoms.

Tikėtina, kad anksčiau dainavimas dviem grupėmis buvo daug dažnesnis ir svarbesnis negu tais laikais, kai dainos buvo užrašytes, ir kad atlikimo būdai dėl įvairių priežasčių galėjo būti pasikeitę. Atidžiau pažiūrėkime į pietų Lietuvos kalendorines dainas:

LTR 2847 (49)

ČtkDM 37

Pastebėsime, kad antroji šių dainų melodijų eilutė tėra grynas pirmosios pakartojimas. Melodijos dar nėra įgijusios klausimo –atsakymo formos. Tokia archaiška kalendorinių melodijų sandara rodo, kad anksčiau jos galėjo būti dainuojamos dviem grupėmis. Buvusį pasiskirstymą į dvi grupes netiesiogiai paliudija ir dialoginis kalendorinių žaidimų pobūdis bei jų choreografija – dviejų eilių vaikščiojimas viena prieš kitą.

Turbūt kalendorinės dainos buvo pradėtos dainuoti ištisai pietų Lietuvoje įsivyravus monodiniams stiliumi. Veikiamos monodinio stiliaus, senosios melodijos darėsi dainingesnės: pavyzdyme pateiktoje dainoje „Tu, kiškeli, lelimo“ formulės ritminės vertės yra pailgintos $\text{---} \text{----} \text{----}$. O kai kuriose dainose formulė virtusi net $\text{----} \text{----} \text{----} \text{----}$:

ČtkDM 402

Šiame pavyzdyme matome senos kilmės melodiją, dainuojamą jau nauju stiliumi. Joje pastebimos visos būdingos pietų Lietuvos monodinio stiliaus ypatybės: subtilus dermės pojūtis, išraiškinga melodinė linija, papuošta melizmais.

Šiaurės Lietuvoje refreninių dainų melodijos nuėjo kitu raidos keliu. Cia nebuvo atsisakyta senojo atlikimo būdo, atvirkščiai, jis tapo dar labiau

ceremoninis. Sutartinės atliekamos įvairiais, gana sudėtingais būdais⁵, tačiau, pasižiūrėjė bent į du svarbiausius: atlikimą trise ir keturiese, pamatysime, kad dainavimo ceremonija yra iš prncipo ta pati. Pirmoji dainininkė renka tekštą, o kitos jį pakartoja, kartojant atsirandanti pauzė išnaudojama naujam tekstui sugalvoti:

*I Katinéli, oi dagū,
II Katinéli, oi da,*

*III Katinéli, oi dagū,
IV Katinéli, oi da.*

I Tu, gervela, ladato, ladato, ladato.

I Tu, gervela, ladato...

II Tu, gervela, ladoto, ladoto, ladoto.

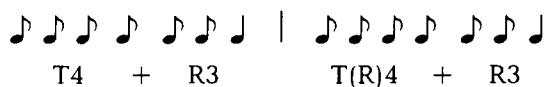
III Tu, gervela, ladoto, ladoto, ladoto.

Sutartinėse dar labiau sustiprinta kartojo magija, trejinėse padainuota eilutė vietoj dviejų kartų pakartojama net tris kartus, o keturinėse derinami du formaliose dvieilėse strofose galimi kartojo variantai – pakartojama ir prasminio teksto eilutė, ir refreno eilutė. Tikétina, kad šie nauji sudėtingesni atlikimo būdai šiaurės Lietuvoje pakeitė ankstesnį apeiginių dainavimo būdą. Kaip žinome, dviem grupėmis atliekamas dainas sutartinių prototipais laikė ir J. Čiurlionytė⁶.

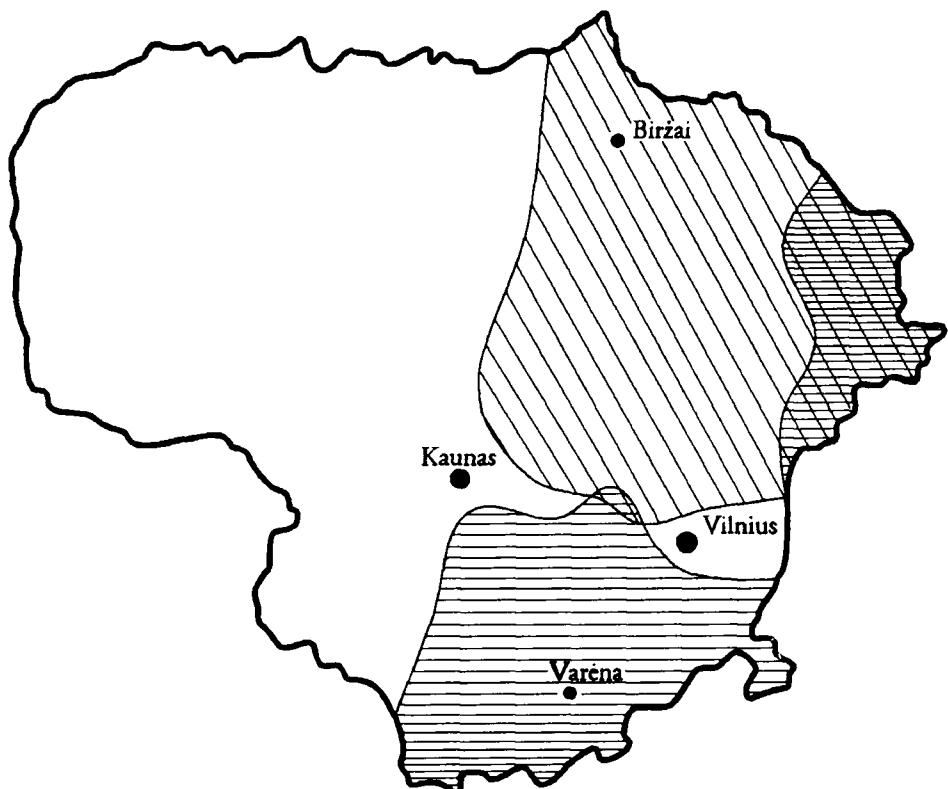
Veikiama polifoninio stiliaus, panašiai kaip ir monodinio stiliaus dësnингumų, stereotipinė ritmo formulė $\text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪}$ $\text{♪} \text{♪}$ sutartinėse yra pakitusi, būtent ji išlaikoma tik pirmojoje melodijos eilutėje, o antrojoje formulės ritmas virtęs kontrastingu:



Taip įvykę siekiant, kad, abiem sutartinių melodijos eilutėms skambant kartu, jų ritminis judėjimas nesutaptų. Tačiau, nors ir veikiamos regioninių stilių, šiaurės ir pietų Lietuvos refreninės dainos nėra taip pasikeitusios, kad jose nebebūtų atpažįstami tie patys buvusios stereotipinės muzikinės sistemos bruožai. Tieki šiaurės Lietuvos sutartinės, tieki pietų Lietuvos kalendorinės dainos sukurtos pagal tą patį modelį:



Teigiant, jog lietuvių sutartinės ir kalendorinės dainos sudaro vieną stilistinį sluoksnį, negalima sutikti su Z. Slaviūno nuomone, jog sutartinės yra originalus reiškinys, jog „pagrindinės polifoninių sutartinių stilistinės ypatybės kitoje Lietuvos vietoje nepažįstamos“⁷. Sutartinių nereikėtų laikyti tokiomis išskirtinėmis. Jeigu sugretintume plotus, kuriuose buvo užrašytos sutartinės ir kalendorinės dainos, pamatytyume, kad jie siekiasi, refreninių dainų paplitimas apima visą rytinę Lietuvos dalį:



-  – Z. Slaviūno apibrėžtas sutartinių paplitimasis
-  – R. Astrausko nurodytas kalendorinių dainų paplitimasis⁸

Priklasydamos vienam stilistiniams sluoksniniui, rytų Lietuvos dainos drauge priklauso ir vienam istoriniams laikotarpiui. Greičiausiai tai laikas, kada formavosi du svarbiausieji, tarpusavy susiję apeiginiai ciklai – kalendorinis ir vestuvinis. Panašu, kad šiemis ciklams priklausiusios apeiginės dainos buvo kuriamos pagal tuos pačius stereotipinius modelius. (Sunku pasakyti, kiekgi jų maždaug galėjo būti, bet vieną pavyko aptikti ir aprašyti.) Tikriausiai šios sandaros melodijos – formulės ir jų atlikimo būdas buvo pradėti laikyti apeiginiais ir kaip tik tokiu būdu atliekamas tekstas tapdavo sakralus. Tobulomis, dieviškomis apeiginės melodijos galėjo būti laikomos dėl dviejų dalių simetrijos.

Nepaisant apeiginės formulės T4 + R3 / T(R)4 + R3 universalumo ir pastovumo, joje galima ižvelgti ir tam tikrų trūkumų. Jos prasminis tekstas labai fragmentiškas⁹, posme jam tenka tik 4 skiemėnys. Tokioje trumputėje atkarplėje gali išsitekti vienas ar du žodžiai:

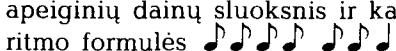
*Obelyte, kadauja,
Kadauja kadauja kadauja,*

*Užsiaugai, kadauja,
Kadauja kadauja kadauja,*

*Šoni kelia, kadauja,
Kadauja kadauja,*

*Ne vietelaj, kadauja,
Kadauja kadauja kadauja...*

Tai, kad dėl begalnio refrenų kartojimo sutartinių tekstas yra pavirtęs savotišku garsiniu ornamentu, tyrinėtojams atrodo kaip kraštutinumas, tačiau jeigu tekstas eiliuojamas pagal formulę T4 + R3, kitaip ir negali būti. Ilgainiui tekstas stengési išsilaisvinti iš šių varžtų, išstumdamas refrenus. Tai įvyko labai natūraliai tos pačios melodinės eilutės ribose. Tokios be jokių refrenų, tačiau muzikiniu atžvilgiu niekuo nesiskiriančios nuo refreninių yra sutartinės „Sesé sodų sodino“ SIS 635, „Či važiuoki, svočiute“ SIS 983 ir kitos.

Šiose sutartinėse prasminis tekstas yra jau 7 skiemenu ilgio. Taip, anot B. Sruogos, „istorija suėdė priedainį“, tačiau ji netransformavo idiomines melodijos eilutės, kuri liko pagrindas naujų septynskiemenių tekstu kūrybai. Remdamiesi logišku ir aiškiu teiginiu, jog nauji dalykai atsiranda iš senųjų, galime manyti, jog refreninių dainų pagrindu susiformavo antrinis apeiginių dainų sluoksnis ir kad naujosios dainos buvo kuriamos laikantis ritmo formulės .

Pateikiame ir vieną konkretnų pavyzdį, kai pagal refreninės dainos melodiją dainuojama naujesnė daina, aptiktą Lazdijų rajone, Mizarų kaime:



Tu kiš - ke - li, le-liu-mai le-liu-mai, trum-pos ko-jos, le - liu - mai.

KTR 97 (6)

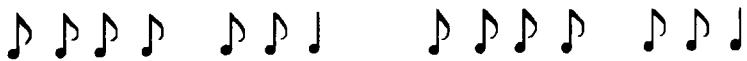


– La - bas va - kars, pa-ne-le pa-ne-le. – O ko ieš - kai, ber - ne - li?

KTR 115 (12)

KETUREILĖS MELODIJOS

Naujesnių dainų sluoksnje ritmo formulė jau yra praradusi sinkretinį ryšį su teksto sandara T4 + R3, tame ji jau susijusi su 7 skiemenu eilute. Todėl nuo šiol mus domina dainos, kurių metras 77 arba, jeigu jos jau tapusios ketureilémis, 7777. L. Sauka rašo, jog šis metras Lietuvoje turi tvirtas eiliavimo tradicijas, yra ypač būdingas vestuvinėms dainoms ir paplitęs visoje Lietuvoje¹⁰. Mūsų nuomone, septynskiemenių eilučių dainos kilusios iš refreninių dainų. Jų tekstuose tebepasitaiko refrenų, tačiau aiškiausiai jų kilmė matyti iš melodijų sandaros. Tai 4 sykius pakartota idiominė eilutė:



$\text{J} = 86$

Eik, se - se - le, dar - že - lin, se - se - rė - le, dar - že - lin,

skink ža - lią - sias rū - te - les - da - bar jau - nos die - ne - lės.

LTR 3561(57)

$\text{J} = 88$

Svo - té - li, ri - di - lio, ta - vo pil - vas di - de - lis,

o - nei šiam, o - nei tam, tik su - pilt pa - šo - ram.

BAM 309

$\text{J} = 72$

Ausk, mo - čiu-te, dro - be - les, ausk, šir - de - le, dro - be - les:

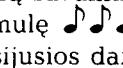
kal - bin ma-ne die - ve - rė - liai į sve - ti - mą ša - le - lę.

LTR 680(182)

Pirmosios dvi melodijų eilutės dažniausiai būna identiškos, čia labai aiškus eilucių kartojimo principas. Trečiojoje eilutėje atsiranda visokių naujovių (skiemenų skaičius gali būti $7+1$), o ketvirtroji eilutė vėl yra panaši į pirmąsias. Šios ketureilės vestuvinės dainos atliekamos nauju būdu, dainuojamos dvibalsiai, ištisai.

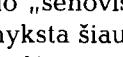
Perejimas nuo sutartinių prie vėlesnių dvibalsių dainų buvo stilistinis lūžis. Kada ir kokių priežasčių veikiamas jis įvyko, dar beveik nėra tyrinėta. Keitėsi melodijų grožio suvokimas, intonacijos, atlikimo būdas, tačiau išliko

senosios ritmo formulės, jos buvo pastoviausios struktūros. Ritmo formulų išlikimas mums šiek tiek paaiškina, kodėl, nepaisant stiliaus pasikeitimo, senasias ir naujesnes dainas galime suvokti kaip vieną visumą. Tieki senojo, tiek naujojo sluoksnio dainos turi bendrų savybių. Remiantis L. Sauka, galiama paminėti, jog „lietuvių liaudies dainų ritminė struktūra beveik ištisai pagrįsta trumpa fraze ar jos atkarpa, o ilgos eilutės (daugiau kaip 7 skiemenu) tradiciniuose metruose visada turi reguliaras cezūras“¹¹. Ar tik nebus trumpa eilutė refreninių dainų palikimas? Melodikoje tokis palikimas yra archajiskas ritmo tipas, perimtas iš senųjų dainų, būtent paprasto skiemieninio ritmo tipas. Apie jo pasireiškimą lietuvių liaudies dainose gražiai raše M. K. Čiurlionis: „Nepratusio svetimtaučio ausis girdi jose daug vienoduomo, monotonijumo, o tam kaltas jų ritmas, kuris dažniausiai lygus, papras tas. /.../ Ritmo monotonijumas yra ypač brangus ir, drįstu sakyti, gražiausias mūsų dainų savumas“¹².

Pagal formulę  buvo kuriamos ir dar vėlesnės, su apeigomis nebesusijusios dainos. Jų pavyzdys galėtų būti XIX a. karinė daina:

Aš va - žia - vau iš na - mū, iš tū di - džių gi - mi - nių,
 ver - kė té - vas, mo - tu - lė, ver - kė bro - lis, se - se - lė.

LTR 3944 (3)

Deja, šioje dainoje esama melodijos ir teksto raiškos neatitikimo, melodija per daug objektyvi individualiam, jausmingam tekstui. Liaudies dainų poezių darantis vis labiau individualizuotai, apeiginės formulės laikas bai-giasi. XX a. tokios melodijos pradedamos suvokti kaip archaizmai, dainininkams jos atrodo „senoviškos“ ir nebegažios. Kaip žinome, XX a. pradžioje ima nykti ir išnyksta šiaurės Lietuvos sutartinės. Pietų Lietuvos kalendorinės dainos ir ketureilės vestuvinės dainos tebéra dainuojamos iki pat XX a. pabaigos, tačiau tik kaip mamų ir močiučių palikimas. Naujai kuriamose dainose – prieškario meilės ir pokario partizanų – formulės  nebéra. Jų melodijos yra visiškai kitokio ritmo, atėjusios į Lietuvą su XX a. šokių muzika, jos dažniausiai prasideda prieštakčiu (o senovinio skiemieninio ritmo melodijoje prieštakčio nebūna). Daugelį stiliaus pasikeitimų išlai-kiusi apeiginė formulė civilizacijos bangos nušluojama. XX a. pabaigoje ji vėl grįžta į pirminį būvį, pagal ją dainuojamos vaikų dainos, eiliuojami atminimai, ji vėl – pasąmonėje glūdintis archetipas.

Nuostabiausia, kad XX a. pabaigoje ją dar galima išgirsti radijo reklamoje. Pasirodo, tada, kai norima pasiųsti stiprų signalą, veikiantį ne tik sąmonę, bet ir pasąmonę, griebiamasi archajinės formulės:

