

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

Brigita Bublytė

**BALSO TEMBRO TRANSFORMACIJOS:
ETNINIŲ TRADICIJŲ PRAKTIKOS POVEIKIS
ŠIUOLAIKINIAM ATLIKĖJUI**

Meno doktorantūros projekto tiriamosios dalies santrauka

Teatras (P04)

Vilnius, 2018

Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis rengta 2014–2018 m. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje

Tiriamąo darbo vadovė:

Doc. dr. **Ramunė Balevičiūtė-Liugienė** (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra 03H, teatrologija)

Tiriamąo darbo konsultantė:

Prof. dr. (hp) **Daiva Vyčinienė** (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra 03H, muzikologija)

Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis ginama Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Teatro ir kino krypties gynimo taryboje

Taryba tiriamąam darbui ginti:

Pirmininkas:

Prof. **Vytautas Anužis** (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, teatras P04)

Nariai:

Prof. **Aidas Giniotis** (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, teatras P04)

Prof. **Asta Krikščiūnaitė** (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, muzika P03)

Prof. dr. **Aušra Martišiūtė-Linartienė** (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, filologija 04H)

Prof. dr. **Valdis Muktupāvels** (Latvijos universitetas, humanitariniai mokslai, menotyra)

Recenzentė:

Prof. dr. **Rasa Vasinauskaitė** (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra 03H, teatrologija)

Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis bus ginama viešame Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Teatro ir kino krypties gynimo tarybos posėdyje, kuris įvyks 2018 m. gruodžio 6 d. 10 val. Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Juozo Karoso salėje.

Adresas: Gedimino pr. 42, LT-01110 Vilnius, Lietuva.

Tel. (+370-5) 261 26 91, faks. (+370-5) 212 69 82

Meno doktorantūros projekto tiriamąą dalį galima peržiūrėti Lietuvos muzikos ir teatro akademijos bibliotekoje.

ĮVADAS

Tyrimo tema – „Balso tembro transformacijos: etninių tradicijų praktikos poveikis šiuolaikiniam atlikėjui“. Tyrimas yra skirtas šiuolaikiniam profesionaliam scenos atlikėjui – aktoriui, dainininkui, performerui, tačiau atsižvelgiant į tai, kad šiuolaikiniame meno pasaulyje įvairios sritys susipina ir komunikuoja viena su kita, o balsinė raiška įsiveržia į šiuolaikinio šokio, dailės ar poezijos erdves, galima tikėtis, kad atliktas tyrimas sudomins ir kitų meno sričių specialistus bei mėgėjus.

Tyrimo problema

Kiekvienas menininkas siekia originalumo, o būti originaliam, anot anglų sociologo psichoanalitiko D. V. Winnicoto, įmanoma nebent remiantis tradicija¹ (Winnicot 1989: 95–104). Ši nuomonė nurodo tradiciją kaip originalumo šaltinį ir sukuria savotišką intrigą ieškoti šiuolaikinio atlikėjo ir etninės tradicijos tarpusavio jungčių.

Šiuolaikinis menininkas globaliame pasaulyje susiduria su identiteto ir originalumo problemomis, o etninėms tradicijoms nykstant iš natūralios jų gyvavimo aplinkos bei pasikeitus sociokultūriniam tradicijos gyvavimo kontekstui, iškyla atsinaujinimo sunkumų. Šiuolaikinis menininkas ir folkloro atstovas gyvena ir kuria viename laike ir vienoje sociokultūrinėje erdvėje – visiškai vienas šalia kito, ir bendravimo akistata yra neišvengiama, tad kaip gali vykti šis komunikacijos procesas? Kaip šiuolaikinis atlikėjas gali padėti spręsti etninės tradicijos atsinaujinimo problemą ir, atvirkščiai, kaip etninės tradicijos gali sušvelninti identiteto kitimo greitį, jį „įžeminti“ ir tapti originalumo šaltiniu? Kokiu būdu šiuolaikinio menininko ir etninės tradicijos balsinė raiška gali transformuoti iškilusias problemas, paversti jas kūrybiniu produktu bei padėti ugdant būsimą scenos meno profesionalą?

Tyrimo objektas

Tyrimo objektas – balso tembro transformacijos – pasirenkamas kaip ypatinga balso fenomeno savybė, išskirianti jį iš kitų muzikos instrumentų. Balso tembro transformacijos sąvoka yra ir šio tyrimo jungiamoji grandis tarp šiuolaikinio atlikėjo ir etninių balsinių tradicijų. Šiuolaikinio atlikėjo kontekste kultūrinės balso tembro variacijos tyrinėjamos per sutartines, flamenką ir gerklinį dainavimą:

A. **Sutartinės** kaip grynasis lietuvių etninės kultūros fenomenas ir šiuolaikinės lietuvių nacionalinės muzikos simbolis. Tiltas iš praeities į ateitį. Lietuviškasis minimalizmas. Kaip etninė daugiabalsė tradicija.

¹ Angl. „It is not possible to be original except on bases of tradition“.

- B. **Flamenkas** kaip priešprieša lietuviškam charakteriui, tarpkultūrinis hibridas², susiformavęs visiškai kitame sociokultūriniame kontekste nei sutartinės. Kaip monodinio dainavimo fenomenas, tiesiogiai ir atvirai reflektuojantis emocijas. Pasaulio muzikos pavyzdys, išpopuliarėjęs visame pasaulyje ir įgavęs įvairių modernumo formų.
- C. **Gerklinis dainavimas** kaip animistinės – toteminės pasaulėžiūros atspindys. Kaip balsiniai efektai, išgaunami difoninio, obertoninio ir subtoninio dainavimo būdu. Kaip ypatingas balsinės raiškos fenomenas, kontrastuojantis su flamenko tradicija ir sutartinėmis, įgavęs modernios raiškos formas pasaulinio meno kontekste.
- D. **Šiuolaikinė išraiška ir modernūs improvizacijos principai**, paremti plačiu išraiškos arsenalu, kaip etninių tradicijų tąsa (nuo Meredith Monk iki Bjork). Lietuviškų etninių tradicijų tąsa XX a. lietuvių kompozitorių kūryboje (Bronius Kutavičius, Feliksas Bajoras ir kt.).

Tyrimo tikslas

Tyrimo tikslas – apibrėžiant balsinės komunikacijos tarp etninių tradicijų ir šiuolaikinio atlikėjo principus, iširti, kaip sąveika su kitų tautų balsinėmis tradicijomis gali išplėsti šiuolaikinio atlikėjo balsinės raiškos galimybes.

Siekiant užsibrėžto tikslo, suformuluoti šie **tyrimo uždaviniai**:

1. Įvardyti šiuolaikinį atlikėją, balsu grindžiantį savo kūrybą.
2. Aptarti dabartinę etninės tradicijos statusą.
3. Ištirti ir įvardyti etninio ir šiuolaikinio atlikėjo balsinę raišką jungiančius bendrus vardiklius.
4. Aptarti balso tembro suvokimo diskursus (fenomenologinį, psichoakustinį, entnomuzikologinį, antropologinį, semiotinį) ir išsiaiškinti balso tembro transformacijos suvokimo, lavinimo, valdymo ir panaudojimo kūrybinėje veikloje galimybes.
5. Sukurti teorinį, metodologinį ir terminologinį pagrindą, kurį galima pritaikyti balsinės raiškos tyrimams.
6. Ištirti ir aprašyti pagrindinius sutartinių, flamenko bei gerklinio dainavimo balsinės raiškos bruožus, vokalinę techniką ir jų atlikimo specifiką.
7. Siekiant atskleisti ištirtų tradicijų interpretaciją šiuolaikinio menininko kūryboje, pristatyti tyrimo autorės sukurtus spektaklius „Flamenko ir sutartinių jungtuvės“, „Rasų ratas“ bei dokumentinį filmą „Sutarmenko“.

² Tarpautinėje erdvėje vadinama TRANSkultūriniu hibridu: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/198/la-hibridacion-transcultural-como-clave-de-la-formacion-del-nuevo-flamenco-aspectos-historico-sociologicos-analiticos-y-comparativos>

Tyrimo metodai

Atlikdama tyrimą autorė atstovauja tiek mokslinei, tiek meninei / praktinei pusėms ir tyrimo kontekste įgyja dalyvaujančios stebėtojos vaidmenį (angl. *participative observation*). Remiantis teatro antropologijos metodu, sukuriama balsinės raiškos ekspresijos lygmenų metodas. Empirinė tyrimo autorės patirtis aprašoma ir analizuojama pasitelkus fenomenologinio aprašymo metodą. Tyrimo objektas – balso tembro transformacijos – yra tyrinėjamas iš šiuolaikinio atlikėjo požiūrio taško; komparatyvistiniu metodu palyginama: a) šiuolaikinis atlikėjas ir etninės tradicijos atstovas; b) tarpusavyje lyginamos etninės tradicijos: sutartinės, flamenkas, gerklinis dainavimas.

Naujumas ir aktualumas

Balso tembro transformacijos įvairiuose kultūriniuose kontekstuose yra tyrinėjimų erdvė, kurioje visada atsiranda unikalių kultūrinių derinių. Tarpkultūrinių procesų tyrinėjimo sritis ypač aktuali tapo globalizacijos amžiuje: informacijos srautų greitis naikina sienas tarp įvairių kultūrų, atsiveria galimybės ne tik teoriškai, bet ir empiriškai pažinti kitas etnines tradicijas, jų sociokultūrinį kontekstą. Šis neišvengiamas dabarties tarpkultūrinis, tarpsocialinis procesas turi ir privalumų, ir pavojų, todėl gilesnis teorinis ir empirinis šio proceso pažinimas bei pritaikymas kūrybinėje erdvėje yra ypač svarbus norint išvengti arba sušvelninti niveliaciją ir standartizaciją.

Literatūros apie šiam darbe tyrinėjamą flamenko ir gerklinio dainavimo balso tembro specifiką, balso išgavimo būdus yra tik užsienio kalba. Šio tyrimo autorė praktiškai pirmoji Lietuvoje pažino *cante jondo* (flamenko dainavimas) tradicijos dainavimo techniką iš tiesioginių šios tradicijos tęsėjų Andalūzijos sostinėje Sevilijoje. Studijos flamenko tradicijos regione leido susipažinti ne tik su flamenko technika, bet ir sociokultūriniu šios tradicijos gyvavimo kontekstu. Gerklinio dainavimo techniką tyrimo autorė praktiškai pažino Thomo Clementso ir Sainkho Namtchylac kursuose Ispanijoje bei Lietuvoje.

Apie sutartines Lietuvoje rašoma nemažai, yra išleistos prof. Daivos Račiūnaitės-Vyčiniienės parengtos ir parašytos knygos, tačiau balso tembro išgavimo būdo specifiką giedant sutartines ten aptarta ne tokia kontekste. Šiame tyrime ji išryškinama palyginant su atitinkama kitų kultūrų unikalių balsinių tradicijų – flamenko ir gerklinio dainavimo – specifiką. Tokiu būdu siekiama išgryninti lietuviškų sutartinių, kaip nacionalinio simbolio, balso tembro išgavimo specifiką ir pagrindinius atlikimo kodus, kurių negalima pažeisti modernių interpretacijų metu.

Lietuvoje balso tembro tema ir apskritai balsinės raiškos tema yra mažai tyrinėta sritis. Psichoakustiniu aspektu balso tembrą tyrinėja Rytis Ambrazevičius³.

³ Ambrazevičius, R. Tembras muzikos psichologijoje. *Lietuvos muzikologija*, 2012, Nr. 13, p. 6–21.

Yra išleista keletas nedidelės apimties knygų, kuriose dėmesys skiriamas bendriems klasikinio dainavimo ir balso formavimo pagrindams. Etninei ir šiuolaikinei balsinei raiškai skirtų darbų Lietuvoje beveik nėra, o aktoriaus balsinė raiška yra visiškai netyrinėta sritis.

Prielaidos

Tyrimą inspiravo kūrybinio proceso ir mokslinio tyrimo dialogo intriga.

Daroma prielaida, kad meno ir mokslo dialogas gali sužadinti menininko vaizduotę ir suteikti erdvę kūrybiškai – praktiškai – neverbaliai per atlikėjo fenomenalų kūną išartikuluoti atsakymus į šiuos klausimus ir hipotezes:

- A. Kaip ir kokie komunikacijos (ne asimiliacijos) procesai vykti tarp etninės balsinės tradicijos puoselėtojų ir šiuolaikinio menininko, gyvenančių ir kuriančių viename laike ir vienoje sociokultūrinėje terpėje.
- B. Variacijos ir improvizacijos sąvokos gali padėti sąmoningai suvokti etninių balsinių tradicijų kintamus ir nekintamus elementus bei kūrybiškai realizuoti juos įvairiuose kontekstuose, t. y. atverti etninės tradicijos modernizavimo ir interpretavimo galimybes bei išplėsti atlikėjo fenomenalaus kūno savitumo ir individualumo raiškos galimybes.
- C. Menininko ir mokslo bendradarbiavimas gali atverti platesnius balso tembro transformacijos, kaip vienos svarbiausių raiškos priemonių, suvokimo horizontus, įvardyti šio fenomeno esmę, padėti susisteminti balso tembro transformacijos būdus ir komponavimo galimybes kuriant sceninį medžiagiškumą balsu – taigi išplėsti universalius ir individualius šiuolaikinio menininko ir atlikėjo raiškos stilistinius parametrus.

Literatūros ir kitų šaltinių apžvalga

Vienas svarbiausių šio tyrimo šaltinių yra empirinis pasirinktų tradicijų pažinimas iš autentiškų tradicijų puoselėtojų:

- a) flamenko dainavimo (*cante jondo*) ir šokio studijos „Fundacion Cristina Heeren de arte flamenco“ Sevilijoje, Ispanijoje (2010–2015);
- b) Saynkho Namtchylac („Extended voice techniques and old siberian traditions of singing“) (2017) ir Thomo Clementso („Canto difonico“) (2009) gerklinio dainavimo kursai;
- c) sutartinių giedojimo praktika Lietuvoje ir kūrybinis bendradarbiavimas su sutartinių giedotojų ansambliais „Trys keturiose“ bei „Ūtara“.

Empirinės informacijos apdorojimui ir sisteminimui tyrime buvo naudojamas platus literatūros spektras, kurį paranku suklasifikuoti į dvi grupes: 1) literatūra apie balsinę raišką ir etnines balsines tradicijas – bendra literatūra apie balsinę raišką (a) ir literatūra apie tiriamajame darbe analizuojamas etnines balsines tradicijas (b); 2) teatrologijos, etnomuzikologijos ir kultūrinių teorijų literatūra.

Šiuolaikinio atlikėjo ir etninių tradicijų tyrimui aktualūs terminai bei sąvokos yra analizuojami remiantis šia literatūra: Lichte 2013; Земцовский 2010; Barba 2004; Assmann 2008; Ambrazevičius 2003, 2008, 2011, 2012, 2014; Cano & Cristobal 2016, 1994; Manier & Hirst 2008; Mickienė 2016; Balevičiūtė 2017; Abubokirova 1995; Artaud 1999; Barthes 2007; Bauman 2011; Clifford 2006; Grotowski 2011; Kairiūnaitė 2015; Levkiyevskaja 1995; Nakienė 2016; Pashina 1995; Pavis 1995; Lévi-Strauss 1979; Sachs 1943; Satkauskytė 2011; Račiūnaitė-Vyčiniene 2014; Zarrilli 2010; Winnicot 1989.

Tyrinėjant bendrus balsinės raiškos principus remtasi šia literatūra: Comandú 2014; Eken 2014; Eidsheim 2008, 2009; Fleming 2004; Heinrich 2011; Linklater 2006; Markovič 2002; Smith 2007; Vestraete 2005; tyrinėjant lietuvių etninę tradiciją remtasi šia literatūra: Račiūnaitė-Vyčiniene 2000, 2009, 2012, 2014, 2015, 2016; Ambrazevičius 2003, 2008, 2011, 2012, 2014; Nakienė 2016; Slaviūnas 1958, 2006; Urbanavičienė 2009; tyrinėjant gerklinį dainavimą remtasi šia literatūra: Levin 2006; Cope 2004; Aksenov 1973; Bosson 1964; Hai 1989; Hamayon 1973; Leothaud 1989; Pegg 1992; Purce 1991; Vietze 1969; Zemp 1991. Literatūra apie flamenko tradiciją: Steingress 1991, 1998, 2004; Washabaugh 2005; Arnold 2014; Caballero 1994; Chicon 1987; Garcia 2008; Lorca 2008, 2016; Merchan 2008; Pinilla 2012; Rincon 2005. Tyrimo metu sukurto spektaklio „Rasų ratas“ (2016) kūrybinė strategija rėmėsi estetinė indų *rasos* kategorija, todėl tiriamajame darbe svarbi literatūra apie indų tradiciją: Tamošaitytė 2000, 2001; Bor 2000; Danielou 2014; Leante 2009; Maillard & Pijol 1999; Marchand 2006; Rahaim 2008, 2012; Sanyal & Widdess 2004.

Tyrimui naudingos medžiagos suteikė Zempo Hugo ir Tran Quang Hai dokumentinis filmas „Song of harmonics“ (1989), Carlos Sauros filmai „Flamenco“ (1995) ir „Flamenco, flamenco“ (2010).

Tiriamąo darbo struktūra

Darbą sudaro įvadas, keturi skyriai, išvados, literatūros sąrašas ir priedai.

Pirmajame skyriuje, skirtame teorijai, analizuojama šiuolaikinio atlikėjo, kuris balsu ir per balsą grindžia savo kūrybinę veiklą, sąvoka ir terminai. Remiantis Erikos Fischer-Lichte performatyvumo estetikos teorija, aptariamos pagrindinės šiuolaikinio atlikėjo kūrybos kategorijos, analizuojama, kaip šios kategorijos pasireiškia balsinėje šiuolaikinio atlikėjo raiškoje ir koreliuoja su etninių balsinių tradicijų raiška. Lietuvoje nėra suformuota šiuolaikinio atlikėjo balsinės raiškos sąvokų bazė, todėl išanalizavus balsinės raiškos terminus etninėse tradicijose, šiuolaikiniame teatre, įvairiose muzikinėse stilistikose, avangardinėse muzikos srityse, suformuluojamas **balso performerio** terminas. Analizuojamas etninių balsinių tradicijų potencialas ir atlikimo bei interpretacijos problema. Išgryninamas bendras abi puses jungiantis vardiklis, tai yra **balso tembro transformacijos** sąvoka, kuri tampa viso darbo pagrindine kategorija. Remiantis teatro

antropologijos metodu, skirtu preekspresyvos ir ekspresyvos vaidybos lygmeniu klasifikacijai, sukuriamas metodas darbui su balsu profesionaliu lygmeniu, kurio pagrindu struktūruojamos kitos tyrimo dalys:

- Balsas ir Aš: kalbantis – dainuojantis subjektas.
- Balsas ir Kitas: variacija ir improvizacija.
- Balsas ir Aplinka: vokalinė technika ir interpretacija.

Skyriuje „**Balsas ir Aš: kalbantis – dainuojantis subjektas**“ koncentruojama ši balsą kaip instrumentą. Nagrinėjami balso tembro fenomenologinis, psichokustinis, etnomuzikologinis ir semiotinis suvokimo diskursai. Remiantis teatro antropologijos preekspresyvos išraiškos teorija, įvedama balso preekspresyvumo sąvoka ir analizuojama, kokie segmentai suformuoja balso tembro preekspresyvią išraišką. Analizuojama, kokie procesai vyksta, kai balso tembras yra sąmoningai transformuojamas kitos etninės tradicijos vokaline technika. Siekiant ištyrinėti balsą kaip instrumentą, įvedama „balso kūno“ sąvoka ir aptariama jo struktūra: aktyvatoriai, vibratoriai ir rezonatoriai bei dikcija.

Skyriuje „**Balsas ir Kitas: variacija ir improvizacija**“, remiantis empirine tyrimo autorės patirtimi bei antrame skyriuje teoriškai ištyrinėtais balsinės raiškos diskursais, aprašoma, kaip išgauti, atlikti (*to perform*) pasirinktų tyrinėjamų etninių balsinių tradicijų – flamenko, gerklinio dainavimo ir sutartinių – balso tembro variaciją. Šiame skyriuje aptariamas kiekvienos tradicijos sociokultūrinis kontekstas kaip ypatingas dėmuo, padedantis suvokti tam tikrose etninėse balsinėse tradicijose susiformavusio balso tembro unikalumą bei išgavimo būdą.

Skyriuje „**Balsas ir Aplinka: vokalinė technika ir interpretacija**“ aptariama, kaip šiuolaikinis atlikėjas gali panaudoti balso tembro transformavimo žinias ir įgūdžius. Nagrinėjama vokalinės technikos, kosmologinės vizijos ir konteksto sąveika kūrybinėje veikloje. Kaip pavyzdžiai pateikiami tyrimo autorės spektakliai: „Flamenko ir sutartinių jungtuvės“ (2015) bei „Rasų ratas“ (2016).

Prieduose kaip audiovizualinė tyrimo dalis pateikiamas dokumentinis filmas „Sutarmenko“ (2016, filmo režisierius Armas Rudaitis), kuriame pasakojama apie spektaklio „Flamenko ir sutartinių jungtuvės“ (2015) kūrybinį procesą, vykusį Lietuvoje ir Ispanijos pietuose (Andalūzijoje, Sevilijoje). Dokumentuojamas ir pristatomas sociokultūrinis flamenko ir sutartinių tradicijų dabarties kontekstas. Autentiški spektaklio dalyvių pasakojimai atskleidžia abi tradicijas ir patirtis, gimusias susitikus skirtingoms kultūroms.

Taip pat prieduose atskirai pateikiamas platesnis nagrinėjamų tradicijų profilis:

Nr. 1: Sutartinės – šokantys balsai: interviu-diskusija su prof. habil. dr. Daiva Vyčiniene.

Nr. 2: Rezonuojantis *khoomei* kūnas: fenomenas ir konceptualizacija.

Nr. 3: Flamenkas – dainuojantis kūnas: nuo subkultūros iki pasaulio muzikos.

Nr. 4: Pagrindiniai estetiškos indų *rasos* teorijos aspektai kultūrinio ir meninio modeliavimo kontekste.

1. PAGRINDINĖS ŠIUOLAIKINIO ATLIKĖJO IR ETNINIŲ BALSINIŲ TRADICIJŲ RAIŠKOS KATEGORIJOS

Šiuolaikinio atlikėjo, vokalisto ar aktoriaus balsinė raiška moderniuose kūriniuose ar performansuose pasižymi įvairiausia balsine raiška, vokaliniais efektais ir įmantrybėmis – *glissando*, šūkčiojimu, šnabždėjimu, pūtimu į mikrofoną, cypimu ir pan. Atidžiau pažvelgę suvoksime, jog ši balsinės raiškos įvairovė glūdi etninėse tradicijose, o ritualo bei apeigų metu naudojama balsinė raiška (riksmas, šnabždesys, gyvūnų balsų pamėgdžiojimas, raudojimas, opozicija tylai–triukšmas ir kt.) turi savo apibrėžtą funkciją. Šiuolaikinio atlikėjo – kūrėjo sampratoje tie patys balsinės raiškos modeliai turi kitą tikslą ir funkciją, o gal jie sutampa? Etninė tradicija ir šiuolaikinio menininko veikla egzistuoja tame pačiame laike ir toje pačioje sociokultūrinėje erdvėje, tad iškeliamas klausimas – kuo skiriasi ir kuo panašūs šiuolaikinės ir etninės balsinės raiškos principai bei suvokimas?

1.1. Šiuolaikinio atlikėjo balsinės raiškos diskursas

1.1.1. Kūniškumas – garsiškumas – erdviškumas

Šiame skyriuje aptariamas šiuolaikinio atlikėjo statusas, kuris pasikeitė XX a. 7-ajame dešimtmetyje įvykus performatyviu lūžiu. Šio lūžio metu svarbiausia tapo atlikėjo asmenybė ir pats atlikimas, pasireiškiantis vadinamuoju performatyvaus medžiagiškumo kūrimu. Remiantis Erikos Fischer-Lichte performatyvumo estetikos teorija (Lichte 2013), šiame skyriuje analizuojamos ir aptariamos šiuolaikinio performatyvaus medžiagiškumo kūrimo kategorijos: kūniškumas – erdviškumas – garsiškumas. Tyrinėjama, kaip šios kategorijos pasireiškia balsu ir per balsą. Prieinama išvada, kad balsinė raiška yra susijusi su visomis šiuolaikinio atlikėjo performatyvaus medžiagiškumo kūrimo kategorijomis ir gali funkcionuoti kaip savarankiška raiškos forma.

1.1.2. Transformacija balsu ir per balsą

Atsižvelgiant į tai, kad pagrindinė šiuolaikinio atlikėjo performatyvumo estetikos kategorija yra transformacija, šiame skyriuje palyginama balso ir kūno transformacijos specifika. Išsiaiškinama, kad balsinė transformacija yra sukuriama per kūnišką transformaciją ir, atvirkščiai, kūno transformacijos keičia balsą, tačiau balsinės transformacijos ir radikalesniuose performansuose vykstančios kūno transformacijos iš esmės skiriasi. Balsu sukuriama transformacija nežaloja kūno ir visada sugrįžta į pradinę formą, o radikalesniuose performansuose kūnas yra tiesiogiai žalojamas ar net taikoma medicininė invazija, galinti ir negrįžtamai pakeisti menininko kūną. Šiame skyriuje taip pat yra aptariami performatyvaus lūžio metu įvykę pokyčiai balsinės raiškos srityje: balsas – kalbantis ir dainuojantis – nustoja suprantamai artikuliuoti ir pereina į riksmą, aukštus garsus, juoką, dejavimą, iškraipymą ir kt.; pasitelkiamos elektroninės medijos padaugina,

išskaido ir kitaip transformuoja balsą. Aptariami šiuolaikiniai menininkai, balsu kuriantys performatyvų medžiagiškumą pasaulio ir Lietuvos kontekste. Iškeliama tokį menininką įvardijančio lietuviško termino problema.

1.1.3. *Balso performerio (BP) termino pristatymas ir analizė*

Šio tyrimo subjektas yra šiuolaikinis menininkas – aktorius, dainininkas, performeris, naudojantis pačias įvairiausias balso tembro transformacijos formas: vokalinę techniką, kalbą, onomatopėjas, emocinę ekspresiją, išorinius akustinius ir technologinius objektus ir kt. Jis peržengia dainininko, vokalistą, giedotoją, garso menininko sąvokų ribas ir apima platesnę raiškos skalę, kur svarbios visos atlikimo kategorijos, todėl šiame skyriuje analizuojamas tokį menininką ir šio tyrimo subjektą apibūdinantis terminas. Aptariama balsinė raiška ir etninių tradicijų, įvairių muzikinių stilių atlikėjai, ieškoma atitikmens garso menininkų ir instrumentalistų srityje bei teatro terminologijoje. Gvildinamas skirtumas tarp liaudies dainų atlikėjo ir dainininko. Prieinama išvada, kad šiuolaikinį menininką, balsu kuriantį performatyvų medžiagiškumą, galima vadinti šiuolaikiniu dainininku, vokalistu, giedotoju, garso menininku ir kt., bet tiksliausiai šiame darbe aptariamas menininkas ir tyrimo subjektas gali būti įvardijamas *balso performerio (BP)* sąvoka.

1.1.4. *Balso performerio apraiškos lietuvių kompozitorių kūryboje XX a. 7-ojo dešimtmečio pabaigoje – 8-ajame dešimtmetyje*

Šiame skyriuje analizuojami balsinės raiškos sampratos pokyčiai lietuvių kompozitorių kūryboje XX a. 7-ojo dešimtmečio pabaigoje – 8-ajame dešimtmetyje vykstant performatyviams lūžiams. **Tyrinėjami** Broniaus Kutavičiaus, Šarūno Nako, Felikso Bajoro, Antano Rekašiaus, Vytauto Laurušo ir kt. kompozitorių **vokaliniai kūriniai**. Analizuojama vokalinės raiškos specifika ir šio periodo sociokultūrinio konteksto įtaka jų kūrybos charakteristikai.

1.2. **Etninės tradicijos ir BP atlikimo kategorijos: panašumai ir skirtumai**

Aptariant etninių tradicijų ir šiuolaikinio menininko atlikimo kategorijas, siekiama išsiaiškinti, kokie etninės tradicijos stiliai yra artimiausi šiuolaikinio atlikėjo raiškai.

1.2.1. *Santykis su laiku ir laikmena*

Šiame skyriuje išsamiai aptariamos etninės tradicijos kūrinių kalbinės ir rašytinės transmisijos formos. Išryškunami pirminio ir antrinio orališkumo būdu perduodamo kūrinio transformacijos ypatumai. Perimant kūrinį antrinio orališkumo būdu, t. y. iš vaizdo ir garso įrašų, prarandamas improvizacinis etninės tradicijos lygmuo, o tiesioginis etninės tradicijos perdavimas suteikia laisvę interpretacijai. Įsitikinama, kad kūrinio transformavimas į skirtingas laiko ir ženklų sistemas

keičia patį kūrinį. Tai įvyksta todėl, kad rašytinė laiko ir ženklų sistema neperduoda kūrinio atlikimo visumos, kurią etnomuzikologas Izalijus Zemcovskis įvardija artikuliacijos sąvoka (Земцовский 2010).

Šiuolaikinio meno santykis su laiku skiriasi tuo, kad svarbus yra momentinis atlikimas, kurio nesiekama pakartoti. Laikiškumas yra savotiškas performatyvaus meno tvarkos principas, per kurį nuolat kinta kūniškumo, garsiškumo ir erdviškumo santykis. Čia svarbūs yra laiko rėmai, kuriuose vyksta veiksmas ir ritmas, kuriamas kartojimo ir nukrypimo.

Aptarus etninės tradicijos ir BP santykį su laiku, paaiškėjo, kad etninė tradicija yra perduodama iš kartos į kartą ir egzistuoja įvairiose laiko sistemose, o performatyvaus medžiagiškumo kūrimas yra momento menas – jis išnyksta pasibaigus atlikimui. Tam, kad performanso metu sukurtu kūriniu būtų galima disponuoti, vyksmą būtina dokumentuoti ir transformuoti kitų medijų priemonėmis, paverčiant jį vaizdo, garso įrašu ar kita laikmena. Vaizdo ir garso įrašai, t. y. elektroninė laikmena, yra savotiška etnines tradicijas (kaip antrinio orališkumo priemonė) ir šiuolaikinį kūrėją jungianti sistema.

1.2.2. *Artikuliacija ir atlikimo visumos samprata*

Tiek etninėse tradicijose, tiek šiuolaikinio menininko kūryboje vienas svarbiausių aspektų yra atlikimo visuma, aprėpanti ne tik muzikos ar kalbos, bet ir elgesio kategorijas. Etnomuzikologo Zemcovskio įvestas artikuliacijos terminas aprėpia psichologiškai organiškų ir konkrečių išraiškos priemonių – garso aukščio, tempo ir ritmo, balso tembro ir registro, atlikimo plastikos ir šokio – visumą tam tikrame konkrečiame muzikavime. Atlikimo visumos samprata etninėse tradicijose yra palyginama su šiuolaikinio menininko raiškos kategorijomis. Išsiaiškinama, kad etninėse tradicijose naudojama artikuliacijos sąvoka, kaip esminis tam tikros tradicijos ženklas, yra šiuolaikinio atlikėjo kuriamo performatyvaus medžiagiškumo analogas, kur svarbiausias yra **fenomenalus atlikėjo kūnas**. Artikuliacijos sampratą etninėse tradicijose galima transformuoti į šiuolaikinio atlikėjo sąvokų sistemą, o:

- konkrečius žodinės tradicijos muzikavimo rėmus įvardyti kaip laikiškumą;
- atlikimo plastikos visumą etninėse tradicijose galima palyginti su kūniškumo kategorija;
- etninės tradicijos šokio visuma gali būti įvardyta kaip šiuolaikinio atlikėjo erdviškumo kategorija;
- garso aukščio, tempo ir ritmo, balso tembro bei registro segmentai žodinėse tradicijose atitinka garsiškumo kategorijos esmę.

Daroma išvada, kad siekdamas balsinės raiškos įvairovės šiuolaikinis atlikėjas gali sąmoningai perimti etninių tradicijų artikuliaciją ir taip išplėsti kūniškumo, erdviškumo ir garsiškumo kategorijas savo kūryboje. Pateikiami sutartinių, flamenko ir gerklinio dainavimo artikuliacinių ypatumų pavyzdžiai.

1.2.3. *Santykis su aplinka: grįžtamojo ryšio kilpa ir pabaigos charakteristika*

Iki performatyvaus lūžio žiūrovai ir atlikėjas būdavo skirtingose erdvėse, ir bet kokie žiūrovų sukelti trikdžiai spektaklio metu buvo nepageidaujami. Performatyvaus lūžio metu šis žiūrovų ir atlikėjų santykis iš esmės pasikeitė, nes žiūrovų ir kūrėjų kūniškas buvimas drauge virto kūrybinio proceso dalimi ir meninio vyksmo medžiaga. Žiūrovų įsitraukimas į veiksmą buvo itin pageidaujamas, nes tokiu būdu susikuria autoreferentinė grįžtamojo ryšio kilpa – vienas pagrindinių performatyvaus lūžio bruožų, kitaip dar vadinamas interaktyvumu. Etninėse balsinėse tradicijose interaktyvumas siejamas su kanono ir improvizacijos sąvokomis, kai išorinis trikdys – kitas muzikantas, šokėjas ar net atsitiktinai į vyksmą įsitraukęs žmogus – keičia patį atlikimą, bet griežtuose kanono rėmuose.

Šiame skyriuje išsamiai aptariama autoreferentinė grįžtamojo ryšio sistema kaip šiuolaikinio menininko santykis su aplinka: aktorių ir žiūrovų pasikeitimas vaidmenimis, bendruomenės sukūrimas ir kt. Toliau tyrinėjamas etninių tradicijų santykis su išoriniu trikdžiu ir pabaigos suvokimas atliekant kūrinį buitinėje aplinkoje, ritualo metu ar sąmoningai organizuotoje meninėje erdvėje. Šis tyrimas atskleidė, kad atlikimo erdvė keičia artikuliacinę įtampą, reakciją į išorinį trikdį ir nulemia kūrinio pabaigą. Dažnai šiuolaikiniai performansai negali numatyti pabaigos, nes veiksmo eiga priklauso nuo žiūrovo ir jo reakcijų. Panašiai vyksta ir ritualo metu, kai bendruomenė vienaip ar kitaip įsitraukia į apeigas ar ritualą.

Palyginus etninės tradicijos ir šiuolaikinio atlikėjo raiškos kategorijas išaiškėjo, kad šiuolaikinio meno principai ir balsinė raiška yra artimiausi etninių tradicijų ritualiniams ir iš apeigų kilusiems stiliams, o pagrindinis abi puses jungiantis šio tyrimo vardiklis yra balso tembro transformacijos.

1.3. Etninės balsinės tradicijos BP kūrybinėse erdvėse

1.3.1. *Etninės tradicijos: balsinės raiškos įvairovės ir giliausių atminties sluoksnių saugykla*

Siekiant išsigryninti, kokias šiuolaikinio atlikėjo problemas gali padėti spręsti komunikacija su etninėmis tradicijomis, šiame skyriuje aptariama etninėse tradicijose egzistuojanti balsinės raiškos įvairovė:

- balso technika – šūksniai, riksmas, raudos, klegesiai; balsas ir kvėpavimas; deklamavimas, melodeklamacija, giedojimas, kaukimas, čiulbėjimas; balso registrai;
- balso spalvos ir tembras: šnabždesiai; melizmatika; balsas ir instrumentas – dainavimas į instrumentą ir instrumento imitacija; harmonikų išgavimas;
- balsinė polifonija ir heterofonija; aidas ir dubliavimas; burdonas ir *ostinato*; lygiagretus, įstrižas ir priešpriešinis dviejų balsų judėjimas; kontrapunktas ir įvairios technikos deriniai.

Taip pat šiame skyriuje aptariamas kultūrinės atminties klausimas. Išsiaiškinama, kad giliausi identiteto sluoksniai yra susiję su ritualine⁴ atmintimi. Kadangi dauguma etninių tradicijų yra grįstos rituališkumu, jų tyrinėjimai ir praktika leidžia prisiliesti prie giliausių atminties sluoksnių ir gali padėti sprendžiant šiuolaikinio kūrėjo tapatybės bei originalumo klausimą.

1.3.2. *Etninių tradicijų atsinaujinimo problema ir interpretacija*

Šiame skyriuje analizuojama, kaip šiuolaikinis atlikėjas gali padėti spręsti etninės tradicijos atsinaujinimo problemą. Tam, kad etninė tradicija galėtų atsinaujinti šiuolaikiniame pasaulyje, reikia skirti dėmesį ne tik jos išsaugojimui, bet ir interpretacijai. Šiuolaikinis menininkas gali suteikti etninei tradicijai naujas egzistavimo formas ir erdves, tačiau privalo suvokti kintamus ir nekintamus etninės tradicijos segmentus ir interpretuoti nepažeisdamas jų kodų. Tai ypač aktualu lietuvių etninei tradicijai, nes kitoms šiame darbe tyrinėjamos tradicijoms – flamenko ir gerkliai dainavimui – išskyla kitokie iššūkiai, susiję su jų pasauliniu populiarumu.

1.3.3. *Balsinės raiškos lygmenys*

Atsižvelgiant į tai, kad etninių tradicijų ir šiuolaikinio menininko balsinę raišką vienija balso tembro transformacijos, šiame skyriuje, remiantis Eugenio Barbaos (Barba 2004) teatro antropologijos metodu, skirtu preekspresyvos ir ekspresyvos vaidybos lygmenų klasifikacijai, siekiama išsiaiškinti transformacijos kategorijos vietą šioje sistemoje. Aptarus preekspresyvos ir ekspresyvos vaidybos meno lygmenis, išsiaiškinama, kad kūno transformacija yra virtuozinės ekspresyvos vaidybos lygmens kategorija. Kadangi balsinė transformacija sukuriamą per kūnišką transformaciją ir, atvirkščiai, kūno transformacijos keičia balsą, svarbu etninių tradicijų ir BP balsinę raišką tyrinėti virtuozinės ekspresyvos išraiškos lygmeniu. Šiam tikslui sukuriamas balso lavinimo metodas ir išskiriami trys balsinės raiškos lygmenys, pagal kuriuos struktūruojamas tolesnis tyrimas:

- Balsas ir Aš: kalbantis – dainuojantis subjektas.
- Balsas ir Kitas: variacija ir improvizacija.
- Balsas ir Aplinka: vokalinė technika ir kosmologinė vizija.

2. BALSAS IR AŠ: KALBANTIS – DAINUOJANTIS SUBJEKTAS

2.1. **Balso tembro suvokimo diskursai**

Šis skyrius yra savotiškos balso tembro kūrybinės dirbtuvės, kurių tikslas yra išsiaiškinti, kokie **praktiniai** dėsniai yra būdingi balso tembro suvokimui, identifikavimui ir transformacijai.

⁴ Angl. *procedural memory*.

2.1.1. Fenomenologinis diskursas: transformacija

Šiame skyriuje išanalizuojami ir sustruktūruojami pagrindiniai balso fenomeno bruožai, skiriantys jį nuo muzikos instrumento ir gyvūnų balsų: emocijos ir kultūros, muzikos ir kalbos susitikimo vieta; instrumentas ir instrumentalistas viename, turintis styginio, pučiamojo ir mušamojo instrumento bruožų; archajiškumo ir modernumo sankirta. Išskiriama balso fenomeno savybė, iš esmės skirianti jį nuo muzikos instrumentų, t. y. **gebėjimas transformuoti balso tembrą**.

2.1.2. Psichoakustinis diskursas: ataka, formantė, vibrato

Šiame skyriuje išsamiai analizuojami svarbiausi psichoakustiniai balso tembro atpažinimo parametrai: ataka ir tilimas, formantė bei *vibrato*. Kiekvienam individualiam žmogui ir atskiroms kultūroms yra būdingos individualios aptariamų psichoakustinių parametrų variacijos. Pateikiami pavyzdžiai, kaip šiuos parametrus galima sąmoningai kontroliuoti ir pritaikyti praktikoje.

2.1.3. Etnomuzikologinis diskursas: „balso kaukės“ koncepcija

Šiame skyriuje išsiaiškinama, kad etninėse balsinėse tradicijose balso tembras ir specifinis jo išgavimo būdas yra esminis etninės tradicijos ženklas, perduodantis žinią apie jos kilmę. Sąmoningas balso tembro keitimas naudojant tam tikrą techniką etninėse tradicijose tampa nekasdieniško pasaulio ženklu, savotiška „balso kauke“, kuri „užsidedama“ ritualo ar apeigų metu tam, kad būtų galima susisiekti su kitu pasauliu ir likti neatpažintam. Susisteminama, kaip galima užsidedėti „balso kaukę“:

- imituojant aplinkos garsus – paukščius, gamtos stichijas ir kt.;
- naudojant išorinį akustinį arba technologinį objektą – kriauklę, būgną, mikrofoną ar kt.;
- naudojant kūną kaip perkusinį instrumentą – virpinant pagurklį, mušant ranka į krūtinę ir pan.;
- naudojant vokalinę techniką.

2.2. Balso tembro preekspresyvumas: kultūrinis artefaktas

Pagrindinis šio skyriaus klausimas – ką slepia „balso kaukė“, kaip vyksta balso tembro transformacija? Remiantis teatro antropologijos metodu, pasinaudojama balso tembro preekspresyvumo terminu ir daroma išvada, kad balso tembro transformacija vyksta preekspresyvaus balso tembro pagrindu. Anot Barbaos, preekspresyvi išraiška yra susijusi su trimis aspektais: atlikėjo asmenybe, kontekstu ir persikūnijimu. Siekiant suvokti preekspresyvaus balso tembro veikimo principus, Barbaos įvardyti segmentai yra pritaikomi balsinei raiškai. Išsiaiškinama, kad nuolatinis sąmoningas ir pasąmoninis balso tembro lavinimas virsta įkūnytomis žiniomis ir keičia balso tembro preekspresyvos raiškos lygmenį.

Sąmoningai įkūnytomis žiniomis atlikėjas gali manipuliuoti ekspresyvos balsinės raiškos lygmeniu ir panaudoti jas konkrečioje kūrybinėje situacijoje.

2.2.1. Preekspresyvaus balso tembro transformacija: sociokultūrinė balso tembro variacija

Šiame skyriuje aptariamas preekspresyvaus balso tembro ir jo transformacijos tarpusavio ryšys. Išsiaiškinama, kad balso tembro transformacija yra ne tik kultūrinė, bet ir socialinė preekspresyvaus balso tembro variacija, todėl ją galima vadinti **sociokultūrine balso tembro variacija**.

2.3. Balso kūno sąvoka

Siekiant racionalaus balso tembro suvokimo ir sąmoningo balsinės raiškos technikos valdymo, šiame skyriuje įtraukiama balso kūno sąvoka. Remiantis muzikologės, dainininkės, kompozitorės ir filosofės Ninos Eidsheim tyrinėjimais (Eidsheim 2008, 2009), aptariami praktiniai balso kūno veikimo principai.

2.3.1. Aktyvatoriai, vibratoriai, rezonatoriai

Šiame skyriuje aptariama balso organo, kuris išgauna garsą, struktūra ir veikimo principai. Balso organą sudaro aktyvatoriai (kvėpavimo sistema), vibratoriai (balso klostės) ir rezonatoriai (rezonatorių sistema). Pateikiami tyrimo autorės pratimai šios sistemos lavinimui.

2.3.2. Kalbos ir garso santykis: įtampa ir pasikeitimas vaidmenimis

Šiame skyriuje aptariamas kalbos ir garso, kurį išgauna balso organas, tarpusavio santykis. Kalba išbaigia balso kūną ir sukuria sintaksinį bei tembrinį balso tembro reljefą. Transformuojant balso tembrą ir kylant artikuliacinei įtampai, kalbos ir garso santykis kinta: garsas gali atsiskirti nuo kalbos ir perteikti kitokią, ne sintaksinę, raiškos prasmę.

2.3.3. Trumpas semiotinis balsinės raiškos diskursas

Šis trumpas semiotinis diskursas nukreipia žvilgsnį į kūnišką atlikimą ir kūrinio prasmių atsivėrimą per balso tembrą, intonacijas, pauzes ir kitą neverbalinę raišką. Kontempliuojama, kodėl atliekant tą patį kūrinį vienu atveju sukuriami nauja kūrinio realybė, o kitu atveju tik konstatuojamas to paties muzikinio, literatūrinio ar kitokio kūrinio tekstas.

Apibendrinama balso kūno sąvoka ir daroma išvada, kad balso tembro skambėjimo visumą išgauna balso kūnas, kuris yra integruotas fiziniame kūne, tad jį atskirti neįmanoma, tačiau galima suvokti ir įvardyti balso kūno ir fizinio kūno tarpusavio sąveikos principus. Perimant etninių tradicijų vokalinės technikos žinias, reikia suvokti sociokultūrinę tradicijos kontekstą ir įvaldyti pagrindinius tarpusavyje susijusius artikuliacijos (išraiškos visumos) elementus:

- raiškos plastiką,
- kokie specifiniai balso kūno veikimo principai yra būdingi konkrečiai tradicijai,
- kaip išgaunami ir formuojami psichoakustiniai balso tembro parametrai: ataka, formantės, *vibrato*.

3. BALSAS IR KITAS: VARIACIJA IR IMPROVIZACIJA

Šiame skyriuje aptariama etninių tradicijų interpretacijos problema. Daroma išvada, kad kiekviena tradicija turi kintamus ir nekintamus išraiškos elementus. Kintami elementai sudaro erdvę improvizacijai, o nekintami elementai yra erdvę variacijai. Specifinis balso tembras etninėje tradicijoje yra nekintamas elementas, atpažinimo kodas, tačiau turi erdvę variacijoms. Dėl šios priežasties tam tikros tradicijos balso tembro išgavimo būdą galima pritaikyti šiuolaikinio atlikėjo kūrybinėje erdvėje, kuris pasireiškė ne kaip konkreti tradicijos visuma, o kaip balso tembro sociokultūrinė variacija. Toks santykis su etninėmis balsinėmis tradicijomis gali išplėsti šiuolaikinio atlikėjo balsinės raiškos galimybes ir suteikti naujas etninės tradicijos variacijos formas. Toliau aptariamos ir palyginamos specifinės sutartinių, flamenko ir gerklinio dainavimo tradicijų tembrinės charakteristikos bei praktiniai raiškos būdai.

3.1. Sutartinės – šokantys balsai

Šiame skyriuje išryškintas ir aptariamas pagrindinis sutartinių giedojimo tembrinis aspektas – balsų susimušimas, kaip sutarimo, suderėjimo ir socialinio bendravimo išradimas.

3.2. Gerklinis dainavimas – rezonuojantis kūnas

Tai balso tembro menas, paremtas sąmoningu natūralių balso obertonų ir harmonikų sustiprinimu. Balsas, burna, lūpos, dantys, gomurys, gerklė, liežuvis, plaučiai ir diafragma padeda išgauti tembrinius efektus difoninio, obertoninio ir subtoninio dainavimo būdu ir išmokyti atskirti savo psichofizinę būseną nuo aplinkos.

3.3. Flamenkas – dainuojantis kūnas

Svarbiausias *cante jondo* tembrinis aspektas yra *quejío* – savotiškas paverkšlenimas, perduodantis socialinį „andalūzijos atstumtųjų“ skausmą dainininko kūno raumenimis ir nervais.

4. BALSAS IR APLINKA: VOKALINĖ TECHNIKA IR INTERPRETACIJA

Aptarus ir palyginus *cante jondo*, *khoomei* ir sutartinių vokales technikas, nurodoma, kaip išgauti tam tikrą balso tembrą, sukurti sceninę energiją ir užsidėti savotišką *cante jondo*, *khoomei* ar sutartinės „balso kaukę“, tačiau iškyla klausimas, kaip įprasminti įgytą techniką? Šiam tikslui aptariamas pats atlikimo aktas, kuriame yra svarbūs du veiksniai: technika ir kosmologinė vizija. Daroma išvada, kad įvaldytos technikos prasmė atsiveria tam tikrame kontekste, todėl naudojant kitų etninių tradicijų vokalinę techniką reikia atkreipti dėmesį tiek į kontekstą, kuriame ji susiformavo, tiek į kontekstą, kuriame ji yra interpretuojama.

4.1. Etninės tradicijos meninio modeliavimo kontekste

Šiame skyriuje pristatomi tyrimo autorės sukurti spektakliai „Flamenko ir sutartinių jungtuvės“ (2015), „Rasų ratas“ (2016), dokumentinis filmas „Sutarmenko“ (2016, rež. Armas Rudaitis).

IŠVADOS

1. Atsižvelgiant į Erikos Fischer-Lichte (Lichte 2013) performatyvumo estetikos teorijoje išdėstytus šiuolaikinio atlikėjo (menininko) performatyvaus sceninio medžiagiškumo kūrimo principus, išsiaiškinta, kad pagrindinė šiuolaikinio atlikėjo kategorija yra **transformacija**. Trys performatyvaus medžiagiškumo kūrimo segmentai – kūniškumas, erdviškumas, laikiškumas – transformuojasi per pasikartojantį ritmą ir nukrypimus nuo jo tam tikrame laike. Balsinė transformacija sukurama per kūnišką transformaciją ir, atvirkščiai, kūno transformacijos keičia balsą, tačiau balsinės transformacijos ir radikalesniuose performansuose vykstančios kūno transformacijos (pvz., plastinė operacija, burnos užsisivivimas ar Abramovič žalojimas) skutimosi peiliuku) iš esmės skiriasi. Balsu sukuriamą transformaciją nežaloja kūno ir visada sugrįžta į pradinę formą, o atlikėjo – menininko – **balsinė raiška turi galią savarankiškai kurti kūniškumo, garsiškumo ir erdviškumo dimensijas tam tikrame laike**.

2. Šiuolaikinio atlikėjo performatyvaus medžiagiškumo kategorijos – kūniškumas, erdviškumas ir garsiškumas, apibrėžiančios šiuolaikinio atlikimo visumą, etninėse balsinėse tradicijose yra apibūdinamos **artikuliacijos** sąvoka. Etnomuzikologo Izalijaus Zemcovskio (Земцовский 2010) vartojama artikuliacijos sąvoka yra etninę tradiciją apibūdinantis identifikavimo ženklas. Artikuliacija yra ne tik tarimo, bet ir elgesio kategorija, aprėpianti žodinės tradicijos atlikimo visumą. Atsižvelgiant į tai, kad etninėse tradicijose ir šiuolaikiniame atlikime svarbiausias yra **fenomenalus atlikėjo kūnas**, artikuliacijos segmentus galima

transformuoti į šiuolaikinio atlikėjo, kuriančio performatyvų medžiagiškumą, sąvokų sistemą:

- konkrečius žodinės tradicijos muzikavimo rėmus įvardyti kaip laikiškumą;
- atlikimo plastikos visumą etninėse tradicijose galima palyginti su kūniškumo kategorija;
- etninės tradicijos šokio visuma gali būti įvardyta kaip šiuolaikinio atlikėjo erdviškumo kategorijos analogas;
- garso aukščio, tempo ir ritmo, balso tembro bei registro segmentai žodinėse tradicijose atitinka garsiškumo kategorijos esmę.

3. Šiuolaikinis atlikėjas, balsu kuriantis performatyvų medžiagiškumą, peržengia dainininko, vokalistu, giedotojo, garso menininko sąvokų ribas ir apima platesnę raiškos skalę, kur svarbios visos atlikimo kategorijos, todėl jį galima vadinti šiuolaikiniu dainininku, vokalistu, giedotoju, garso menininku ir kt., bet tiksliausiai šiame darbe aptariamas menininkas ir tyrimo subjektas gali būti įvardijamas *balso performerio* sąvoka.

4. Šiuolaikinio meno principai ir balsinė raiška yra artimiausi etninių tradicijų **ritualiniams ir iš apeigų kilusiems stiliams**. Lygiai taip pat kaip ir šiuolaikinio menininko kūryboje, ritualiniuose ir iš apeigų kilusiuose etninės tradicijos stiliuose pagrindinė kūrybos kategorija yra balso tembro transformacija, todėl bendru abiejų tyrinėjamų balsinės raiškos pusių vardikliu galima įvardyti balso tembro transformacijas. Iš ritualų ir apeigų kilę etninės tradicijos stiliai yra ne tik balsinės raiškos įvairovės šaltinis, jie taip pat siejasi su giliausiais kultūrinės atminties klodais, todėl jų tyrinėjimas leidžia prisiliesti prie giliausių atminties sluoksnių ir gali padėti sprendžiant ne vien šiuolaikinio atlikėjo balsinės raiškos įvairovės klausimą, bet ir tapatybės bei originalumo problemas. Remdamasis etninėmis tradicijomis, šiuolaikinis atlikėjas gali praplėsti balsinės raiškos galimybes antrinės artikuliacijos būdu, t. y. sąmoningai perimti etninę balsinę tradiciją iš tam tikros tradicijos tęsėjų (puoselėtojų). Perimant etninę tradiciją iš garso ir vaizdo įrašų, neperduodama etninės tradicijos visuma, todėl prarandamas improvizacinis etninės tradicijos lygmuo.

5. Aptarus balso tembro sampratą etninėse tradicijose išaiškėjo, kad specifinis balso tembro išgavimas yra etninės balsinės tradicijos identifikavimo kodas, perduodantis žinią apie etninės tradicijos kilmę. Ištyrinėjus ir palyginus pasirinktas etnines tradicijas išaiškėjo, kad sutartinių giedojimo pagrindinis tembrinis aspektas yra balsų susimušimas; flamenko tradicijos – *quejío* terminu vadinamas *cante jondo* dainavimui būdingas savotiškas „paverkšlenimas“; gerklinis dainavimas yra paremtas balso tembro variacijomis, kurios yra išgaunamos obertoninio, subtoninio ir difoninio dainavimo būdais.

6. Aptarus balso tembro sąvoką psichoakustiniu aspektu prieita išvada, kad galima išskirti dvi balso tembro prasmes – tapatumo ir kokybės. Kalbėjimo ar dainavimo kontekste balso tembras žymi balso aspektus, padedančius atskirti

vieną balsą nuo kito, juos atpažinti ir suvokti sakomo ar dainuojamo teksto prasmę. Psichoakustinių eksperimentų kontekste jis žymi elementarią garso kokybę – greta balso aukščio, trukmės ir garsumo.

Ataka bei tilimas, formantės ir *vibrato* yra svarbūs psichoakustiniai balso tembro identifikavimo ir kokybės parametrai. Įvairiose tradicijose šie parametrai skiriasi, todėl perimant kitos tradicijos balsinės raiškos techniką svarbu atkreipti dėmesį, kaip išgaunamos ir formuojamos šios psichoakustinės balso tembro dimensijos:

- Vienas svarbiausių balso identifikavimo parametrų yra **ataka**. Pabaiga nėra tokia svarbi, tačiau įvairiose etninėse tradicijose santykis su garso pabaiga yra skirtingas, todėl visai nekreipti dėmesio į tylimą nereikėtų. Pagal tai, per kiek laiko atakos virpesių amplitudė pasiekia maksimumą, psichoakustiniu požiūriu atakos yra skirstomos į dvi rūšis – kietą ir minkštą.
- **Formantės**. Balso tembrui yra svarbu, kurioje burnos ertmės vietoje ir kokiam aukštyje formuojama kalba ar specifiniai konkrečiam balso tembrui būdingi skiemenys. Fonetinis balso tembras yra dvimatis ir atspindi balsio pakilimą ir eilę (priešakinės ir užpakalinės eilės balsis). Balsio pakilimas ir eilė suformuoja balso tako rezonansą, vadinamą formante. Paprastai balsas turi apie penkias formantes. Kiekvienam individualiam žmogui ir atskiroms kultūroms yra būdingos charakterinės formančių variacijos. Dainavimo metu pasikeitus gerklų padėčiai, atsiveria papildoma formantė, vadinama dainininko formante⁵, todėl ypač svarbu atkreipti dėmesį į gerklų padėčių konkrečioje vokalinėje tradicijoje.
- **Vibrato** yra vienas iš balso tembro parametrų, kuriuo manipuluojant keičiasi ir balso tembro pojūtis. Skirtingai vokalinei technikai, įvairioms etninėms tradicijoms ir kiekvienam individualiam žmogui yra būdingi skirtingi *vibrato* parametrai.

7. Sąmoninga ir sąmoninė balso tembro transformacija yra atliekama preekspresyvaus balso tembro pagrindu. Preekspresyvaus balso tembro sąvoka tyrime suformuota remiantis teatro antropologo Eugenio Barbaos preekspresyvos ir ekspresyvos vaidybos lygmenų klasifikacija (Barba 2004). Atsižvelgiant į tai, kad preekspresyvų balso tembrą suformuoja socialinis ir kultūrinis santykis su asmenybės bruožais bei prigimtinėmis savybėmis, prieita išvada, kad preekspresyvus balso tembras yra kultūrinis artefaktas, kuris perduoda informaciją ne tik apie prigimtinius atlikėjo asmenybės bruožus (amžių, lytį, socialinį statusą), bet ir apie sociokultūrinį kontekstą, kuriame formavosi asmenybė.

Nuolatinis sąmoningas ir sąmoninis balso tembro lavinimas tampa įkūnytomis žiniomis, kurios keičia balso tembro preekspresyvos raiškos lygmenį. Sąmoningai įkūnytomis žiniomis atlikėjas gali manipuluoti ekspresyvos balsinės

⁵ Angl. *singer's formant*.

raiškos lygmeniu ir panaudoti jas kūrybinėje situacijoje. Kadangi etninės balsinės tradicijos, lygiai taip pat kaip ir preekspresyvus balso tembras, yra kultūrinis artefaktas, todėl balso tembro transformacija perimant kitos kultūros vokalinę techniką visada yra **tarpkultūrinis procesas**.

Remiantis Patrice'o Pavis (Pavis 1995) tarpkultūriškumo teorija ir praktine tyrimo autorės patirtimi išsiaiškinta, kad tarpkultūrinis procesas turi daug filtrų, todėl vyksta tikslinės kultūros⁶ ir kultūrinio šaltinio⁷ adaptacijos ir supaprastinimo procesai. Komunikuojančios tradicijos pakinta per šį procesą ir tampa kūrybinėmis priemonėmis. Menininkas, naudojantis skirtingas etnines tradicijas kaip kūrybos priemonę, reflektuoja globalaus pasaulio, kuriame nyksta sienos tarp kultūrų, tendencijas. Tačiau tuo pat metu atsiranda ir niveliacijos bei standartizacijos problemų. Toks kūrybinis procesas leidžia sąmoningai pažvelgti į tarpkultūrinius procesus, siekti skirtingų kultūrų komunikacijos, o ne asimiliacijos rezultato. Jis padeda spręsti šiuolaikinio menininko ir etninės tradicijos atstovo, gyvenančių ir kuriančių viename laike ir vienoje sociokultūrinėje terpėje, problemas:

- Tarpkultūrinis kūrybinis procesas padeda išplėsti **šiuolaikinio atlikėjo** balsinės raiškos galimybes ir suvokti savąją kultūrą platesniame kontekste. Kūrybinis skirtingų tradicijų sandūros procesas priverčia šiuolaikinį menininką atsigręžti, o dažnai ir iš naujo atrasti savąją, tikslinę, kultūrą. Taip sužadunami giliausi atminties sluoksniai, susiję su asmenybės identitetu. Atsiranda terpė per kūrybinį procesą sušvelninti identiteto kitimo greitį, jį „įžeminti“ ir paversti originalumo šaltiniu.
- **Etninės tradicijos** atstovas tarpkultūrinio kūrybinio proceso metu susiduria su kita kultūra ir kitais atlikimo kontekstais. Šis procesas savotiškai „supurto“ etninės tradicijos atstovą, duoda impulsą pasitikrinti, kiek giliai jis yra įleidęs šaknis į praktikuojamą tradiciją ir kiek gali „konkuruoti“ (įtaigos prasme) su šiuolaikine muzikos ir kitų menų raiška. Sandūros procesas priverčia permąstyti kintamus ir nekintamus, sceninius ir „nesceninius“ (savireguliacija, tarpusavio dermė ir pan.) etninės tradicijos elementus ir skatina ne tik etninės tradicijos išsaugojimo, bet ir atsinaujinimo procesus.

8. Remiantis mokslininkės Ninos Eidsheim (Eidsheim 2008, 2009) balso tembro tyrinėjimais, buvo įtraukta „balso kūno“⁸ sąvoka. Balso tembro skambėjimo visumą išgauna balso kūnas, integruotas fiziniame kūne, tad jų atskirti neįmanoma, tačiau galima suvokti ir įvardyti balso kūno ir fizinio kūno tarpusavio sąveikos principus. Balso kūnas yra sistema, kurios veikimo procese yra išgaunama nedaloma balso tembro skambėjimo visuma.

⁶ Angl. *target culture*.

⁷ Angl. *source culture*.

⁸ Angl. *vocal body*.

Balso kūną sudaro balso organas ir dikcija. Balso organo sudedamosios dalys – aktyvatoriai (kvėpavimo sistema), vibratoriai (balso klostės) ir rezonatoriai (rezonatorių sistema) – išgauna garsą. Garso pagrindu suformuojami skiemenys pasireiškia kaip kalba. Kalbos funkciją atliekanti dikcija balsėmis ir priebalsėmis užbaigia balso kūno sistemą.

Remiantis balso kūno, balsinės raiškos preekspresyvumo ir „balso kaukės“ sąvokomis, apibendrintas balso tembro transformacijos fenomenas ir prieita išvada, kad balso kūno veikimo principai, lygiai taip pat kaip ir aktorius preekspresyvumas, yra suformuojami asmenybės bruožų, biologinių atlikėjo savybių ir sociokultūrinio konteksto. Preekspresyvus balso tembras yra kultūrinis artefaktas. Sąmoningai lavinant balso tembrą, kinta ir preekspresyvaus balso tembro lygmuo. Aptarus „balso kaukės“ ir preekspresyvaus balso tembro tarpusavio ryšį išaiškėjo, kad balso tembro transformacija yra ne tik kultūrinė, bet ir socialinė preekspresyvaus balso tembro variacija, todėl balso tembro transformaciją galima vadinti **sociokultūrine balso tembro variacija**. Sąmoningai balso tembras gali būti transformuojamas įvairiais būdais:

- imituojant aplinkos garsus – kito žmogaus balsą, paukščius, gyvūnus, gamtos stichijas, muzikos instrumentus ar technologijų išgaunamus garsus;
- naudojant išorinį objektą – akustinį arba technologinį;
- naudojant kūną kaip perkusinį instrumentą – virpinant gerklas, mušant ranka į krūtinę ir pan.;
- mokantis vokalinės technikos.

9. Apibendrinus tyrimo metu atliktas empirines ir teorines analizes, prieita išvada, kad, norint išplėsti šiuolaikinio atlikėjo balsinės raiškos galimybes, reikia įkūnyti tam tikros tradicijos vokalinės technikos žinias, suvokti sociokultūrinę tradicijos kontekstą ir įvaldyti pagrindinius tarpusavyje susijusius artikuliacijos (išraiškos visumos) elementus:

- kaip veikia fizinis kūnas išgaunant balso tembrą ir koks specifinis kūno raiškos elementas(-ai) yra būdingas(-i) konkrečiai tradicijai;
- kokie specifiniai balso kūno veikimo principai yra būdingi konkrečiai tradicijai:
 - a) balso organo – aktyvatorių, vibratorių ir rezonatorių – veikimo principai;
 - b) kalba ir fonetika – kaip tariami balsiai ir priebalsiai, kokie skiemenys, onomatopėjos, šūksniai ar kitokie neloginiai garsų deriniai yra būdingi pasirinktai tradicijai;
- kaip išgaunami ir formuojami psichoakustiniai balso tembro parametrai: ataka, formantės, *vibrato*.

LITHUANIAN ACADEMY OF MUSIC AND THEATRE

Brigita Bublytė

**TRANSFORMATIONS OF THE VOCAL TIMBRE:
THE INFLUENCE OF ETHNIC TRADITIONS' PRACTICE
ON THE CONTEMPORARY PERFORMER**

Summary of the artistic research project

Theatre (P04)

Vilnius, 2018

Artistic research project was conducted during 2014–2018 at the Lithuanian Academy of Music and Theatre.

Research Supervisor:

Assoc. Prof. Dr. **Ramunė Balevičiūtė-Liugienė** (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, Art Research 03H, Theatre Studies)

Research Consultant:

Prof. Dr. (hp) **Daiva Vyčinienė** (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, Art Research 03H, Musicology)

The artistic research project will be defended at the Theatre and Film Board of the Lithuanian Academy of Music and Theatre.

Defence Board:

Chairman:

Prof. **Vytautas Anužis** (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Theatre P04)

Members:

Prof. **Aidas Giniotis** (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Theatre P04)

Prof. **Asta Krikščiūnaitė** (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Music P03)

Prof. Dr. **Aušra Martišiūtė-Linartienė** (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, Philology 04H)

Prof. Dr. **Valdis Muktupāvels** (University of Latvia, Humanities, Art Research)

Reviewer:

Prof. Dr. **Rasa Vasinauskaitė** (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Lithuanian Culture Research Institute, Humanities, Art Research 03H, Theatre Studies)

The artistic research project will be defended at the public meeting of the Defence Board of Theatre and Film at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, Juozas Karosas Hall, on December 6, 2018, at 10.00 a.m.

Address: Gedimino Ave. 42, LT-01110, Vilnius, Lithuania.

Phone (+370-5) 261 26 91, fax. (+370-5) 212 69 82

The artistic research project is available for review at the library of the Lithuanian Academy of Music and Theatre.

INTRODUCTION

The theme of the present artistic research is “Transformations of the vocal timbre: the influence of ethnic traditions’ practice on the contemporary performer”. This research is primarily orientated towards a professional contemporary stage performer – actor, singer or performance artist. However, due to the interconnectedness and communication between the different areas in the world of contemporary arts as well as the vocal expression entering the spheres of contemporary dance, visual art or poetry, this research will also be of interest to the professionals and non-professionals of other artistic fields.

Research question

Every artist is seeking originality, however, according to Donald Woods Winnicott, the English sociologist and psychoanalytic, “it is not possible to be original except on bases of tradition” (1989: 95–104). This statement suggests that originality lies within one’s tradition and creates an intriguing opportunity to look for the mutual connections between the contemporary performer and the ethnic traditions.

In the global world, the contemporary artist faces the problems of identity and originality, and, due to the disappearance of ethnic traditions from their natural environment as well as the changes in the context of sociocultural tradition, the ethnic traditions struggle to renew themselves. The contemporary artist and the contemporary folklorist live and create at the same time and in the same sociocultural space, very close to each other, which makes their encounter unavoidable. So, what kind of communication between them would ensue? Can the contemporary performer find a solution to the ethnic tradition’s problem of renewal and, vice versa, can the ethnic tradition slow down the fast mutations of the performer’s identity, becoming his or her “grounding” force as well as a source for originality? How can the vocal expression of both, the contemporary artist and the ethnic traditions, transform these problems, turning them into a creative product, and become useful in training the future professional stage performer?

Research object

The object of this research – the transformations of the vocal timbre – is understood as a special quality of the vocal phenomenon, distinguishing the voice from other musical instruments. The understanding of the vocal timbre’s transformations also forms a connection between the contemporary performer and the ethnic vocal traditions. In the context of the contemporary performer, the cultural variations of the vocal timbre are researched with the help of three case studies – *sutartinės*, flamenco and throat singing:

- a) **Sutartinės** are viewed as: a true phenomenon of Lithuanian ethnic culture and a symbol of contemporary Lithuanian national music; a bridge between the past and the future; an ethnic polyphonic tradition and Lithuanian minimalism.
- b) **Flamenco** is seen as: an antithesis to Lithuanian character, a transcultural hybrid¹ which developed in a completely different sociocultural context to that of sutartinės; a phenomenon of monodic singing, reflecting emotions directly and openly; an example of the world music which has spread globally, acquiring various modern forms.
- c) **Throat singing** is understood as: a reflection of animist-totemic viewpoint; as the vocal effects achieved through diphonic, overtone and subtone forms of singing; a particular phenomenon of the vocal expression, different from the traditions of flamenco and sutartinės, the expression of which has been applied in many modern artistic forms globally.
- d) **The contemporary expression and modern principles of improvisation** which build on a wide variety of expression as a continuation of the ethnic traditions (from Meredith Monk to Björk); and as a continuation of the Lithuanian ethnic traditions in the works of Lithuanian composers of the twentieth century (Bronius Kutavičius, Feliksas Bajoras and others).

The aim of the research

While delineating the principles of the vocal communication between the ethnic traditions and the contemporary performer, the aim of this research is to investigate how the interplay between the vocal traditions of different ethnic groups is capable of widening the possibilities of the vocal expression in the contemporary performer.

The following **research tasks** were devised to achieve the set aim:

1. To define a contemporary performer whose creative practice is grounded in the vocal work.
2. To discuss the current status of ethnic tradition.
3. To discern and examine the common denominators of the ethnic and contemporary performer's vocal expression.
4. To review the discourses that offer different takes on the vocal timbre (phenomenology, psychoacoustics, ethnomusicology, anthropology and semiotics) and identify the possibilities of understanding, training, mastering and using the transformation of the vocal timbre in creative work.

¹ Internationally named TRANScultural hybrid: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/198/la-hibridacion-transcultural-como-clave-de-la-formacion-del-nuevo-flamenco-aspectos-historico-sociologicos-analiticos-y-comparativos>.

5. To develop a theoretical and methodological foundation as well as nomenclature that can be used in the research of the vocal expression.
6. To investigate and describe the main vocal expression characteristics, vocal techniques and the nature of their performance in sutartinės, flamenco and throat singing.
7. In order to demonstrate how the chosen traditions can be interpreted in the creative work of the contemporary artist, to introduce the following performances created by the author of this thesis: *Flamenco Meets Sutartinės*, *Circle of Rasas* and a documentary film *Sutarmenko*.

Research methods

The author of this research paper conducts her research from the scholarly as well as artistic/practical perspectives, and, in the process of the research, has acquired a role of the participative observer. Theatre anthropology is used to create a levelling method for the vocal expression, while phenomenological description is applied to describe and analyse the author's empirical experience. The main object of this research – the transformations of the vocal timbre – is analysed from the contemporary performer's point of view, with the help of a comparative method in order to investigate: a) the contemporary performer and the ethnic tradition performer; and b) sutartinės, flamenco and throat singing.

Originality and relevance

The transformations of the vocal timbre in various cultural contexts forms a research environment that is rich with some unique cultural formations. As a research area, the intercultural processes became especially relevant at the age of globalisation, where the speed of information is eradicating the borders between different cultures, and one is able to encounter other ethnic traditions and their sociocultural context not only theoretically, but also empirically. This current, seemingly unavoidable, intercultural and intersocial process has both its advantages and dangers. A deeper theoretical and empirical understanding of this process as well as its application in the creative sphere are especially relevant, in order to avoid or mitigate the dangers of assimilation and standardisation.

The literary sources analysing the characteristics and sounding methods of the vocal timbre in flamenco and throat singing, both of which are examined in this thesis, can only be found in foreign languages. The author of this research paper is the first one in Lithuania who has been trained in the traditional singing technique of *cante jondo* (flamenco singing) by the direct bearers of this tradition in the Andalusian capital of Seville. Her studies in the flamenco region allowed for a direct encounter not only with the flamenco technique, but also with the sociocultural context of this living tradition. The author trained in the throat singing technique during Thomas Clements and Sainkho Namtchylac courses in Lithuania and Spain.

A substantial amount of research has been done on sutartinės in Lithuania, including publications by Daiva Račiūnaitė-Vyčinienė. However, contrary to the context used by Račiūnaitė-Vyčinienė to discuss the sounding method of the vocal timbre in sutartinės, the present research highlights this sounding method by comparing it to the corresponding characteristics of the unique vocal traditions in other cultures, namely flamenco and throat singing. Such approach allows one to crystallise not only the sounding of the vocal timbre in Lithuanian sutartinės, seen as a national symbol, but also some of their performance rules which should not be altered through a modern interpretation.

The theme of the vocal timbre and, more generally, the vocal expression is not often researched in Lithuania. Rytis Ambrazevičius investigates the vocal timbre from the perspective of psychoacoustics. There are a few short publications available that focus on the general classical singing and the basics of the vocal formation. There is almost no scholarship in Lithuania dedicated to the ethnic and contemporary vocal expression, while the actor's vocal expression has not been researched at all.

Assumptions

This thesis was inspired by an intriguing dialogue between the creative process and academic research.

An assumption is made that the dialogue between art and research is able to stimulate the artist's imagination and provide the space to answer the following questions and hypotheses in a creative – practical – nonverbal way, using the performer's phenomenological body:

- a) What processes of communication (rather than assimilation) are possible between the bearers of the ethnic vocal tradition and the contemporary artist, both of whom exist and create in the same temporal and sociocultural environment.
- b) The notions of variation and improvisation can assist in a conscious understanding of the fluid and fixed elements of the ethnic vocal traditions as well as in the creative realisation of these elements in various contexts. This creates possibilities for the modernisation and interpretation of the ethnic tradition, and for a wider expression of originality and individuality of the performer's phenomenological body.
- c) The collaboration between the artist and the academic research widens our understanding of the vocal timbre's transformation as one of the most important means of expression, denotes the meaning of this phenomenon and helps to systematise the means of the vocal timbre transformation and its compositional possibilities whilst creating vocal materiality on stage, thus also increasing the universal and individual stylistic parameters of expressiveness of the contemporary artist and performer.

Literature review and other sources

One of the most important sources of this research is the empirical learning of the selected traditions from their authentic bearers:

- a) Flamenco singing (*cante jondo*) in the dance studio “Fundación Cristina Heeren de arte flamenco” in Seville, Spain (2010–2015).
- b) Saynkho Namtchylac's course of *Extended voice techniques and old Siberian traditions of singing* (2017) and the throat singing course led by Thomas Clement (*Canto difonico*) (2009).
- c) The practice of sutartinės singing in Lithuania as well as the creative collaborations with sutartinės ensembles “Trys keturiose” and “Ūtara”.

To process and systematise this empirical material, the research makes use of a wide spectrum of literature which can be classified into two groups:

1. Literature on the vocal expression and the ethnic vocal traditions:
 - a) Literature on the vocal expression in general;
 - b) Literature on the ethnic vocal traditions analysed in this thesis.
2. Literature in theatre studies, ethnomusicology and cultural theory.

The following literary sources are used to analyse the relevant notions and terminology of the contemporary performer and the ethnic traditions: Fischer-Lichte 2013; Земцовский 2010; Barba 2004; Assmann 2008; Ambrazevičius 2003, 2008, 2011, 2012, 2014; Cano & Cristobal 2016, 1994; Manier & Hirst 2008; Mickienė 2016; Balevičiūtė 2017; Abubokirova 1995; Artaud 1999; Barthes 2007; Bauman 2011; Clifford 2006; Grotowski 2011; Kairiūnaitė 2015; Levkiyevskaja 1995; Nakienė 2016; Pashina 1995; Pavis 1995; Lévi-Strauss 1979; Sachs 1943; Satkauskytė 2011; Račiūnaitė-Vyčinienė 2014; Zarrilli 2010; Winnicott 1989.

The following literature is used in the analysis of the general principles of the vocal expression: Comandú 2014; Eken 2014; Eidsheim 2008, 2009; Fleming 2004; Heinrich 2011; Linklater 2006; Markovič 2002; Smith 2007; Vestraete 2005. The research on the Lithuanian ethnic tradition references the following literature: Račiūnaitė-Vyčinienė 2000, 2009, 2012, 2014, 2015, 2016; Ambrazevičius 2003, 2008, 2011, 2012, 2014; Nakienė 2016; Slaviūnas 1958, 2006; Urbanavičienė 2009. The research on throat singing applies the following literary sources: Levin 2006; Cope 2004; Aksenov 1973; Bosson 1964; Hai 1989; Hamayon 1973; Leothaud 1989; Pegg 1992; Purce 1991; Vietze 1969; Zemp 1991. Literature on the tradition of flamenco: Steingress 1991, 1998, 2004; Washabaugh 2005; Arnold 2014; Caballero 1994; Chicon 1987; Garcia 2008; Lorca 2008, 2016; Merchan 2008; Pinilla 2012; Rincon 2005. The creative strategy of the *Circle of Rasas* (2016) performance, created whilst doing this research, is based on the Indian aesthetic category of *rasas*, therefore, the literature on the Indian tradition plays an important role in the thesis: Tamošaitytė 2000, 2001; Bor 2000; Danielou 2014; Leante 2009; Maillard & Pijol 1999; Marchand 2006; Rahaim 2008, 2012; Sanyal & Widdess 2004.

Some useful material for this research was found in the documentary film *Song of Harmonics* (1989) by Zempo Hugo and Tran Quang Hai, and the films of *Flamenco* (1995) and *Flamenco, Flamenco* (2010) by Carlos Saura.

Structure of the thesis

The present artistic research paper consists of the introduction, four chapters, conclusion, bibliography and appendices.

The first chapter is dedicated to the theory and analyses the notion, practice and terminology of the contemporary performer who centres his or her creative work in and through the voice. Building on Erika Fischer-Lichte's theory of performative aesthetics, the chapter discusses the main categories of the contemporary performer's creative practice, analyses how these categories are relevant to the vocal expression of the contemporary performer and how they correspond with the vocal expression in the ethnic traditions. There is no set nomenclature for the vocal expression of the contemporary performer in Lithuania. As a result, after analysing the vocal expression terminology in the ethnic traditions, contemporary theatre, various styles of music and avant-garde music, the author suggests a new term of the **voice performer**. The chapter then investigates the potential as well as the problematic nature of performing and interpreting the ethnic vocal traditions, and proposes the **transformation of the vocal timbre** as a common denominator that bridges both sides and becomes the main category of the thesis. Building on the method used by theatre anthropology to classify the levels of pre-expressivity and expressivity in acting, the author creates a new method for the professional vocal work, which is then also used to structure the following parts of the thesis:

1. The Voice and I: Speaking-Singing Subject.
2. The Voice and the Other: Variation and Improvisation.
3. The Voice and the Environment: Vocal Technique and Interpretation.

“The Voice and I: Speaking-Singing Subject” focuses on the voice as an instrument and analyses the phenomenological, psychoacoustic, ethnomusicological and semiotic understandings of the vocal timbre. Using the pre-expressive theory of theatre anthropology, the author suggests a notion of vocal pre-expressivity and analyses the segments that form the pre-expressivity of the vocal timbre. This section of the thesis considers the processes that happen during a conscious transformation of the vocal timbre using the vocal techniques of another ethnic tradition. In order to examine the voice as an instrument, the author introduces a notion of “corporeal voice” and provides its structure, consistent of: activators, vibrators, resonators and diction.

The section of **“The Voice and the Other: Variation and Improvisation”** builds on the empirical experience of the author as well as the theoretically analysed discourses of the vocal expression in the second chapter and discusses

the ways of sounding and performing the vocal timbre variations in the selected ethnic vocal traditions – flamenco, throat singing and sutartinės. It discusses each of these traditions and their context, which is seen as a special element that helps to comprehend the unique vocal timbre and the ways of sounding developed by some of these ethnic vocal traditions.

In the section of **“The Voice and the Environment: Vocal Technique and Interpretation”**, the author considers how the contemporary performer can apply the knowledge and practice of the vocal timbre transformations in their creative work, and analyses the interplay between the vocal technique, cosmological vision and context in one's creative practice. She then offers her two performances – *Flamenco Meets Sutartinės* (2015) and *Circle of Rasas* (2016) – as examples.

The **Appendices** provide the audio-visual part of the research, including the documentary film *Sutarmenko* (2016) (directed by Armas Rudaitis), which presents the creative process of *Flamenco Meets Sutartinės* (2015), a performance that took place in Lithuania and Seville, Andalusia, in Southern Spain. The film documents and presents the current sociocultural context of the flamenco and sutartinės traditions. The authentic accounts from the performance participants provide a phenomenological view of both traditions as well as the experiences born out of the meeting between the two different cultures.

The appendices also include separate profiles providing a further analysis of the traditions discussed in this thesis:

- No. 1: Sutartinės – The Dancing Voices: Interview-discussion with Prof. Daiva Vyčinienė.
- No. 2: The Resonating Body of *Khoomei*: Phenomenon and Its Conceptualisation.
- No. 3: Flamenco – The Singing Body: From Subculture to the World Music.
- No. 4: The Main Aspects of the Aesthetic Theory of *Rasas* in the Context of Cultural and Artistic Modelling.

1. THE MAIN VOCAL EXPRESSION CATEGORIES OF THE CONTEMPORARY PERFORMER AND THE ETHNIC VOCAL TRADITIONS

In the case of the modern pieces of work or performance art, the vocal expression of the contemporary performer, vocalist or actor is often characterised by diversity and ingenuity: *glissandi*, screams, whispering, blowing at the microphone, squeaking and similar. At a closer look, such diversity of the vocal expression is embedded in the ethnic traditions, with the vocal expression of rites and rituals (scream, whisper, mimicking animal sounds, wailing, contrast between noise

and silence, etc.) having a clearly defined function. Meanwhile, it might seem that, in the case of the contemporary performer-artist, the same models of the vocal expression have a different aim and function. Or are they, in fact, similar? Current practices of the ethnic tradition and the contemporary artist exist at the same time and in the same sociocultural space; therefore, one can question the similarities and differences between the contemporary and ethnic vocal expression, their principles and their understanding.

1.1. The Vocal Expression Discourse of the Contemporary Performer

1.1.1. Corporeality – Tonality – Spatiality

This section discusses the status of the contemporary performer which has changed after the performative turn in the 1960s. This turn brought a new significance to the performer's identity and the act of performing itself, manifested in the so-called performative generation of materiality. Building on Erika Fischer-Lichte's aesthetic theory of performativity (Fischer-Lichte 2013), this section discusses and analyses the categories of the contemporary performative generation of materiality: corporeality – spatiality – tonality. The author analyses how these categories manifest themselves in and through one's voice, and concludes that the vocal expression is connected to all performative creation categories of the contemporary performer and that it is able to function as an independent form of expression.

1.1.2. Transformations with and through Voice

Because transformation is the main category of aesthetic performativity of the contemporary performer, this section compares the transformation of the voice with that of the body. It is ascertained that the vocal transformation is created through the physical transformation and vice versa – the physical transformations alter one's voice. However, there is a fundamental difference between the vocal transformation and the physical transformation in the more radical performances. While the transformation created with or through the voice does not directly injure the artist's body and always returns to its previous state, in the more radical performances, the body is being deliberately injured, at times even through medical invasion, which carries a possibility of irreversible physical change. This section also discusses the changes of the vocal expression which occurred as a result of the performative turn: the speaking and singing voice is no longer articulate and instead proceeds to scream, use high pitched noises, laugh, moan, use distortions, etc.; moreover, the electronic media is applied in order to multiply, split and transform the voice in other ways. The author introduces some contemporary artists who create performative materiality with and through the voice in the Lithuanian as well as global contexts, and suggests a lack of terminology to define such artists in Lithuanian language.

1.1.3. Introducing the term of Voice Performer (VP)

The main subject of this thesis is the contemporary artist – actor, singer and performer – who uses different forms of the timbre transformations, such as vocal technique, language, onomatopoeia, emotional expressions, acoustic objects and technologies. He or she goes beyond the notion and practice of singer, vocalist, chorist and sound artist, and applies a much wider scale of expression which considers all categories of performing. Consequently, this section analyses the terminology suitable for such an artist and research subject. The section discusses the vocal expression, including its performers in the ethnic traditions and other music styles, looks for the equivalent practices amongst the sound artists, instrumentalists as well as in theatre terminology, and examines the differences between the folklorist and the singer. It concludes that, while the contemporary performer who vocally generates the performative materiality can be viewed as a contemporary singer, vocalist, chorist or sound artist, given the research subject and its description in this thesis, it is more accurate to refer to him or her as a *voice performer (VP)*.

1.1.4. The Manifestations of Voice Performer in the Lithuanian Composers' Work of the 1960s and 1970s

This section analyses the shifts in the understanding of the vocal expression in the creative work of Lithuanian composers in the late 1960s and the 1970s, during the performative turn. It looks at the cosmological vision of the compositions by Bronius Kutavičius, Šarūnas Nakas, Feliksas Bajoras, Antanas Rekašius, Vytautas Laurušas and others, and reflects on the sociocultural influence on the creative characteristics of their work.

1.2. The Performance Categories of the Ethnic Traditions and the VP: Similarities and Differences

The discussion on the performance categories of both the ethnic traditions and the contemporary artist seeks to establish the ethnic tradition styles closest to the contemporary performer's expression.

1.2.1. The Relationship to Time and Media

This section considers the linguistic and written transmission forms of the ethnic tradition. It emphasises the transformational characteristics which occur through the processes of the primary and secondary oral transmissions. In the case of the secondary oral transmission of the work, i.e. through video or sound recordings, one loses an improvisational aspect of the ethnic tradition; meanwhile, the primary transmission of the ethnic tradition gives rise to free interpretation. The transformation of the work into the different time and sign systems influences the work itself. This occurs due to the written time and sign

system's inability to transmit the entirety of the work, the process of which is described by Izalij Zemcovski as *articulation* (Земцовский 2010).

The relationship between the contemporary art and time is defined by the importance of performing in the moment, without trying to repeat it. Temporality is a particular ordering principle of the performative art, continuously changing the relationship between corporeality, tonality and spatiality. Here, the time frames play an important role in determining the action and rhythm, which is created through repetition and deviation.

The discussion of the ethnic traditions and the VP in relation to time revealed that the ethnic tradition is transmitted from generation to generation and exists in different systems of time, while the creation of performative materiality happens in the moment and disappears the moment the performance is over. In order for the work created in performance to be readily available, one has to use documentation and, with the help of other media, transform it into a video, sound or other recording. These video and sound recordings, i.e. the digital media, can be seen as a system connecting the ethnic traditions (as a means of the secondary oral transmission) and the contemporary performer.

1.2.2. *Understanding Articulation and Performance*

One of the main aspects of ethnic tradition and the work of contemporary artist is the performance itself, which combines not only the musical or linguistic, but also behavioural categories. The notion of articulation, as introduced by the ethnomusicologist Zemcovski, looks at the musically framed, psychologically organic or concrete, means of expression, sound pitch, tempo and rhythm, vocal timbre and register, as well as performance physicality and dance. This section compares such understanding of performance in the ethnic traditions with the expression categories of the contemporary performer. The author suggests an analogue between the notion of articulation (seen as an intrinsic sign of a specific tradition) in the context of the ethnic traditions and the performative materiality, which emphasises the **phenomenological performer's body**, created by the contemporary performer. The understanding of articulation in the ethnic traditions can be transformed into the conceptual system of the contemporary performer:

- some musical frames of the verbal tradition can be identified as temporality;
- the performance physicality in the ethnic traditions can be compared to the category of corporeality;
- the dance practice of the ethnic tradition can be related to the spatial category of the contemporary performer;
- the elements of sound pitch, tempo and rhythm as well as the vocal timbre and register in the verbal traditions are equivalent to the category of tonality.

This section concludes that, in order to diversify the vocal expression, the contemporary performer can consciously adopt the articulation of the ethnic traditions, thus widening the categories of corporeality, spatiality and tonality in his or her creative work. It also provides the articulation examples of sutartinės, flamenco and throat singing.

1.2.3. *The Relationship to the Environment: the Autopoietic Feedback Loop, Ending Characteristics and Tension of Articulation*

Before the performative turn, the spectator and the performer existed in the separate spaces, and any audience interferences during the performance were undesirable. However, the performative turn has fundamentally changed such a relationship between the audience and performers, because their physical presence together became the material for and part of the creative process and artistic development. The audience engagement became especially desirable because it gives rise to an autopoietic feedback loop, also referred to as interactivity, which is one of the main characteristics of the performative turn. In the case of the ethnic vocal traditions, interactivity is related to the notions of canon and improvisation, where an outside interference – another musician, dancer or even an accidental passer-by – changes the performance, but does so within the strict limits of the canon.

This section comprehensively discusses the system of the autopoietic feedback loop seen as the contemporary performer's relationship to the environment: performers and spectators exchanging roles, creating a community, etc. It further investigates the relationship between the ethnic traditions and the aforementioned outside interference as well as the characteristics of the ending, when the work is performed in an everyday setting, during a ritual or in a consciously organised artistic space. The thesis established that the performance space alters the tension of articulation and one's reaction to the outside interference as well as determining the characteristics of the performance ending. The ending of many contemporary performance art events often cannot be determined because the action is dependent on the spectator and his or her reaction. Similarly, during a ritual, the community, in one way or another, becomes part of the ceremonial or ritualistic process.

The comparison between the expression categories of the ethnic traditions and contemporary performer suggests not only that the contemporary art principles and the vocal expression are closely related to the ceremonial and ritualistic styles of ethnic traditions, but also that the main denominator connecting these two sides is the transformations of the vocal timbre.

1.3. Ethnic Vocal Traditions in the Creative Spaces of the VP

1.3.1. *Ethnic Traditions: The Diversity of Vocal Expression and A Repository of the Deepest Layers of Memory*

In order to clarify the problems faced by the contemporary performer and how they can be solved through the communication with ethnic traditions, this section discusses the variety of their vocal expression:

- Vocal techniques – cries, screams, lament, clamour; voice and breath; recitation, declaimed chanting, howling, chirping; compass and vocal registers.
- Vocal shades and timbres – whispers; melismatics; voice and instrument – singing into an instrument and imitating an instrument; harmonisation.
- Vocal polyphony and heterophony; echo and dubbing; drone and ostinato; parallel, oblique and opposite movement of two voices; counterpoint and combinations of combined techniques.

This section also discusses the question of cultural memory and suggests that the deepest layers of identity are connected to the procedural memory. As a result of many ethnic traditions being based on ritualism, their research and practice allows one to encounter the deepest layers of memory and to begin solving the questions of identity and originality of the contemporary artist.

1.3.2. *The Problem and Interpretation of the Ethnic Traditions and their Renewal*

This section analyses if the contemporary performer is able to help solving the problem of the renewal of the ethnic tradition. In order for an ethnic tradition to renew itself in the contemporary context, one has to focus not only on the preservation, but also the interpretation of the ethnic tradition. The contemporary artist can endow the ethnic tradition with the new forms and spaces of existence, however, he or she must also understand the fluid and fixed segments of their chosen tradition, interpreting them without breaking the set rules. This is especially relevant to the Lithuanian ethnic tradition, because the other traditions analysed in this thesis (flamenco and throat singing) face other challenges, related to their global popularity.

1.3.3. *The Levels of Vocal Expression*

Given that the vocal expression of the ethnic traditions and contemporary performer are connected through the transformations of the vocal timbre, this section employs Eugenio Barba's method of theatre anthropology (Barba 2004), which classifies the pre-expressive and expressive levels of performing and seeks to establish the location of the transformation category within this system. The section discusses the pre-expressive and expressive levels of performing, identifying that the physical transformation belongs to the category of virtuosic performance expression. Because vocal transformation is created through the

physical transformation and, vice versa, the physical transformation influences one's voice, it is important that the vocal expression of the ethnic traditions and the voice performer is investigated on the level of virtuosic performance expression. As a result, the author establishes a specific method of vocal training and delineates three levels of vocal expression, which also inform the following structure of the present research paper:

- The Voice and I: Speaking-Singing Subject;
- The Voice and the Other: Variation and Improvisation;
- The Voice and the Environment: Vocal Technique and Interpretation.

2. THE VOICE AND I: SPEAKING-SINGING SUBJECT

2.1. The Discourses of the Vocal Timbre

This chapter should be seen as a workshop – an attempt to find out what **practical** principles determine understanding, identification and transformation of the vocal timbre.

2.1.1. *The Phenomenological Discourse: Transformation*

This section structures and analyses the main principles of the vocal phenomenon, distinguishing it from the music instruments and animal voices: a meeting place between emotion and culture as well as music and language; an instrument and instrumentalist in one, with the characteristics of the string, percussion and wind-instrument; an intersection between something archaic and modern. It then emphasises another characteristic which distinguishes the vocal phenomenon from other musical instruments – **an ability to transform one's vocal timbre**.

2.1.2. *The Psychoacoustic Discourse: Vocal Attack, Formant and Vibrato*

This section analyses the main psychoacoustic parameters of the vocal timbre: vocal attack, fading out, formant and *vibrato*. Every individual person and culture have their own distinctive variations of the psychoacoustic parameters. The section provides examples demonstrating how one is able to consciously control these parameters and apply them in practice.

2.1.3. *The Ethnomusicological Discourse: The Concept of "Vocal Mask"*

This section shows that the vocal timbre and distinctive ways of producing it can be understood as intrinsic signs of a specific ethnic tradition, providing knowledge about its heritage. In ethnic traditions, conscious alteration of one's vocal timbre with the help of a certain technique signifies the entry into a non-

everyday world and becomes a “vocal mask” which is “put on” during a ritual or ceremony in order to encounter another world and remain unrecognisable. This section provides the following ways of putting on such “vocal mask”:

- By imitating the sounds from one’s environment – birds, natural elements, etc.
- Through using an outer acoustic or technological object – shell, drum, microphone, etc.
- Through using the body as percussion – vibrating one’s dewlap, hitting the chest with one’s hand, etc.
- By using a vocal technique.

2.2. The Pre-expressivity of the Vocal Timbre: A Cultural Artefact

The main questions posed by this section are: what is behind the “vocal mask”? And how is the transformation of the vocal timbre achieved? Building on the method of theatre anthropology, the section uses the notion of pre-expressivity and suggests that the transformation of the vocal timbre is based on the pre-expressive vocal timbre. According to Barba, pre-expressivity is related to three different aspects: performer’s personality, context and the use of physiology (biological level). In order to understand the working principles of the pre-expressive vocal timbre, the author applies aspects of pre-expressivity to the vocal expression suggested by Barba. The discussion in this section establishes that a continuous, conscious and subconscious, training of the vocal timbre eventually becomes an embodied knowledge and alters the pre-expressive level of one’s vocal timbre. The performer is able to manipulate the consciously embodied knowledge at the expressive vocal level as well as using it in a concrete creative situation.

2.2.1. Transformations of the Pre-expressive Vocal Timbre: The Vocal Timbre’s Sociocultural Variation

This section discusses the interrelationship between the pre-expressive vocal timbre and its transformation. It is suggested that the transformation of the vocal timbre is not only a cultural but also social variation of the pre-expressive vocal timbre. As a result, it can be referred to as a **sociocultural variation of the vocal timbre**.

2.3. The Notion of the Vocal Body

In order to establish a rational understanding of the vocal timbre as well as a conscious command of the expressive vocal techniques, this section introduces the notion of the vocal body. Building on the musicologist, singer, composer and philosopher Nina Eidsheim’s research (Eidsheim 2008, 2009), the author discusses the practical principles of the vocal body and its workings.

2.3.1. Activators, Vibrators and Resonators

This section discusses the structure and working principles of the vocal instrument which produces the sound. The vocal instrument is consistent of activators (respiratory system), vibrators (vocal folds) and resonators (resonator system). The section also provides the vocal instrument training exercises devised by the author of this thesis.

2.3.2. The Relationship between Language and Sound: Tension and Exchanging Roles

This section discusses the mutual relationship between the language and the sound produced by the vocal instrument. Language completes the vocal body by creating a vocal-timbre-relief consistent of syntax and timbre. The relationship between language and sound changes in the process of the transformation of the vocal timbre. As the tension of articulation rises, the sound is able to disconnect itself from the language and convey a different, non-syntax, meaning of expression.

2.3.3. A Short Semiotic Discourse of the Vocal Expression

This brief semiotic discourse draws one’s attention to the physical performance as well as to unfolding different performance meanings through the vocal timbre, intonations, pauses and other means of verbal expression. The author contemplates the reasons why, when performing a piece of work, on some occasions one is capable of creating a new reality, while on other occasions the result is a mere statement of the musical, literary or other text.

This section summarises the notion of the vocal body and concludes that the sounding of the vocal timbre is achieved through the vocal body which is integrated into the physical body and is inseparable from it. However, one can also identify the mutual working principles of the vocal and physical bodies. As a result, when adopting the knowledge of ethnic traditions and their vocal techniques, one has to understand the sociocultural context of the chosen tradition and master the main, mutually dependent, elements of its articulation (expression):

- The expressive physicality;
- The specific principals of the vocal body, characteristic to the chosen tradition;
- The ways of sounding and forming the psychoacoustic parameters of the vocal timbre: vocal attack, formants and *vibrato*.

3. THE VOICE AND THE OTHER: VARIATION AND IMPROVISATION

This chapter discusses the interpretation of ethnic traditions. It suggests that every ethnic tradition has both fixed and fluid elements of expression. The fluid elements open it up to improvisation, while the fixed ones give rise to variation. A specific vocal timbre in the ethnic tradition works as a fixed code of its recognition, however, it is also open to variations. As a result, the sounding of the vocal timbre of a specific tradition can be applied to the contemporary performer's creative work, in which case the tradition will manifest not as a concrete tradition in itself, but as a sociocultural variation of the vocal timbre. Such a relationship to vocal ethnic traditions widens the expressive abilities of the contemporary performer and creates new forms of variation in those traditions. The chapter then discusses and compares the specific timbre characteristics of sutartinės, flamenco and throat singing traditions, and their practical expressions.

3.1. Sutartinės – The Dancing Voices

This section highlights and considers the main timbre aspect of singing sutartinės – the clash of voices as a discovery of accordance, concurrence and social interaction.

3.2. Throat Singing – A Resonating Body

It is an art of the vocal timbre, based on a conscious strengthening of the natural vocal overtones and harmonics. The timbre effects are made through the overtone and subtone singing by using one's voice, mouth, lips, teeth, palate, tongue, lungs and diaphragm, which teaches one to distinguish their psycho-physicality from the environment.

3.3. Flamenco – A Singing Body

The main timbre aspect of *cante jondo* is *quejío*, a sort of whining, that conveys the social pain of the “outcasts of Andalusia” through the singer's physical muscles and nerves.

4. THE VOICE AND THE ENVIRONMENT: VOCAL TECHNIQUE AND IMPROVISATION

The previous discussion on and the comparison of *cante jondo*, *khoomei*, sutartinės and their respective vocal techniques denotes how one obtains a specific vocal timbre, creates the performance energy and puts on a “vocal mask” of *cante jondo*, *khoomei* or sutartinės. However, how do you give a deeper meaning to the acquiring of these vocal techniques? To answer this question, this chapter

discusses the act of performing itself and emphasises the following two important factors: technique and cosmological vision. The author suggests that the meaning of the acquired technique is dependent on the context; therefore, when using the vocal techniques of other ethnic traditions, one has to pay attention to both the context in which the chosen tradition has formed as well as the context in which it is being interpreted.

4.1. Ethnic Traditions in the Context of Artistic Modelling

This section presents the performances created by the author of this artistic research paper: *Flamenco Meets Sutartinės* (2015), *Circle of Rasas* (2016) and the documentary film *Sutarmenko* (2016, directed by Armas Rudaitis).

CONCLUSIONS

1. According to the creative principles of performative materiality in the case of the contemporary performer (or artist) suggested by Erika Fischer-Lichte in her theory of performative aesthetics (Fischer-Lichte 2013), the main category of the contemporary performer is **transformation**. The three segments of performative materiality – corporeality, spatiality and temporality – are transformed through repetition and deviations from it in a specific time frame. The vocal transformation is achieved through the physical transformation and, vice versa, the physical transformation alters one's voice. However, the vocal and physical transformations of the more radical performance art (e.g., plastic surgery, sowing one's lips together or Abramović cutting herself with a razor) fundamentally differ from one another. The transformation created through the voice does not directly injure the body and always returns to its previous state; moreover, **the vocal expression of the performer-artist has the power to independently create the corporeal, tonal and spatial dimensions in a specific time frame**.

2. In the context of the vocal ethnic traditions, corporeality, spatiality and tonality – the categories of performative materiality of the contemporary performer, delineating the contemporary performance – are seen as **articulations**. The notion of articulation is an identifying sign of the ethnic tradition. Articulation is not only a category of pronunciation, but also of behaviour, encompassing the workings of the verbal tradition. Due to the **phenomenological performer's body** being the main element in both the ethnic tradition and the contemporary performance, one can transform the segments of articulation into the nomenclature for the contemporary performer who employs performative materiality in his or her work:

- By viewing the specific musical frames of the verbal tradition as temporality;

- The performance physicality of the ethnic tradition can be compared to the corporeal category;
- One can draw an analogy between dance in the ethnic traditions and the category of spatiality in the case of the contemporary performer;
- The segments of sound level, tempo and rhythm, vocal timbre as well as register are equivalent to the category of tonality.

3. While generating the performative materiality, the contemporary performer transcends the notions of singer, vocalist, chorist and sound artist, encompassing a much wider scale of expression which makes use of all the different categories of performance. As a result, while this performer could be referred to as the contemporary singer, vocalist, chorist or sound artist, the most accurate term introduced by and used in this thesis is that of the *voice performer*.

4. There is a close connection between the principles of contemporary art, vocal expression and the **ethnic traditions' styles which have originated in rituals and other community activity**. The transformation of the vocal timbre is the main creative category for the ethnic traditions' styles, originating from rituals and ceremonies, as well as the work of the contemporary artist. As a result, the transformation of the vocal timbre can be used as a denominator for both of these manifestations of the vocal expression. The ethnic traditions' styles originating from rituals and ceremonies not only provide a source for a varied vocal expression, but are also intrinsically connected to the deepest layers of cultural memory. Therefore, by looking into these traditions and through encountering the cultural memory, one is enabled to not only deal with the question of expressive diversity of the contemporary performer, but also his or her identity and the search for originality. The contemporary performer, through applying ethnic traditions to his or her work, is able to widen his/her vocal expression ability, especially with the help of the secondary articulation, i.e. by consciously adopting a certain ethnic tradition directly from its bearers. Meanwhile, if one attempts to do the same by using audio or video recordings, the ethnic tradition loses its improvisational aspect and the artist can no longer grasp it fully.

5. The analysis of the vocal timbre and its understanding in ethnic traditions demonstrated that a specific sounding of the vocal timbre serves as an identification code of the ethnic vocal tradition, providing knowledge about its origins. The analysis and comparison of the three selected ethnic traditions showed that: the main timbre aspect of suttartinès singing is the clash of voices; while in the case of flamenco, it is *quejío*, which sounds like a whining and is characteristic of *cante jondo* singing; finally, throat singing is based on the variations of the vocal timbre, produced with the help of overtone, subtone and diphonic singing.

6. The psychoacoustic analysis of the vocal timbre showed that it carries two different meanings – those of identity and quality. In the context of speaking or singing, the vocal timbre carries the vocal aspects that help us distinguish one

voice from another and grasp their meaning. In the context of the psychoacoustic experiments, as well as the sound level, length and volume, the vocal timbre also indicates the elementary quality of sound.

Vocal attack, fading out, formants and *vibrato* all serve as important psychoacoustic identification and quality parameters of the vocal timbre. These parameters differ depending on the ethnic tradition. Therefore, when using a vocal expression technique belonging to a specific tradition, special attention has to be paid to how one produces and forms these psychoacoustic parameters of the vocal timbre:

- Vocal **attack** is one of the most important parameters of vocal identification. And while its ending is less important, different ethnic traditions end the sound differently, therefore, fading out should not be completely ignored. In psychoacoustics, vocal attack is viewed as either hard or soft, depending on how long it takes for the attack vibrations' amplitude to reach its maximum level.
- Working with the vocal timbre, it matters where in the oral cavity one forms the language or specific syllables characteristic to that very vocal timbre, and how high it is done. This is due to the two-dimensional phonetic nature of the vocal timbre, reflecting the rising and order of the vowel (front and back vowel). The rising and order of the vowel forms a vocal resonator which is called a **formant**. Usually, one's voice has around five formants. Specific variations of formants are characteristic to every person and individual culture. During the act of singing, one's larynx moves, releasing an additional format which is referred to as the *singer's formant*; therefore, it is very important to pay attention to the position of the larynx in different vocal traditions.
- The manipulation of *vibrato* also changes the feeling of the vocal timbre. Different parameters of *vibrato* are characteristic to different vocal techniques, ethnic traditions and individuals.

7. The conscious and subconscious transformation of the vocal timbre is achieved on the basis of the pre-expressive vocal timbre. The notion of the pre-expressive vocal timbre is based on the theatre anthropologist Eugenio Barba's understanding of the pre-expressive and expressive levels of acting (Barba 2004). Due to the fact that the pre-expressive vocal timbre is formed through a social and cultural connection to one's personal character and nature, this vocal timbre can be treated as a cultural artefact. This artefact not only provides information on the personal character and nature of the performer (such as age, gender, social status, etc.), but also on the sociocultural context which played a part in the formation of his or her personality. A continuous, conscious and subconscious, training of the vocal timbre gradually becomes the embodied knowledge, impacting the pre-expressive level of one's vocal timbre. The performer can manipulate this consciously embodied knowledge on the expressive vocal level as well as using it in one's creative work. Because the vocal ethnic traditions are also seen

as cultural artefacts (similarly to the pre-expressive vocal timbre) in the process of applying a vocal technique of another culture, the transformation of the vocal timbre is always an **intercultural process**.

The present artistic research paper uses the intercultural theory of Patrice Pavis (Pavis 1995) as well as the author's own practical experience to argue that the intercultural process has multiple filters which cause the adaptation and simplification processes in the target and source cultures. The intercultural process changes the traditions of communication, rendering them as creative tools. The artist, who uses ethnic traditions as creative tools, echoes the tendencies of the global world with its disappearing cultural borders. However, simultaneously, one might also face the problems of annihilation and standardisation. Nevertheless, such creative process gives rise to a conscious assessment of intercultural processes, encouraging the communication between different cultures, rather than their annihilation. This helps solve the problems that might arise between the contemporary artist and the contemporary folklorist living and creating in a shared time and sociocultural space:

- The intercultural creative process allows for the widening of the **contemporary performer's** vocal expression as well as seeing one's culture from a broader perspective. The creative process based on the encounter between different traditions provides the contemporary artist with fresh perspectives and often encourages him or her to discover their own culture anew. This stimulates the deepest layers of one's memory, which are also connected to their identity. The resulting process mitigates the fast mutation of the performer's identity as well as grounding it and turning it into a source for original art.
- During the creative intercultural process, a member of the **ethnic culture** encounters another culture and its performing contexts. This process has the power to "shake-up" the member of the ethnic culture, giving him or her an impulse to assess how deeply they are connected to their practised tradition, and even to "compete" (in terms of impact) with the expression of contemporary music or any other artistic practice. Such encounter encourages one to reconsider the fixed and fluid, staged and "non-staged" (self-regulation, mutual agreement, etc.) elements of the ethnic tradition, thus also prompting not only the process of ethnic tradition preservation, but also its renewal.

8. Building on the vocal timbre research conducted by Nina Eidsheim (Eidsheim 2008, 2009), this thesis introduces the notion of the "vocal body". The sound of the vocal timbre is made through the vocal body, which is closely integrated with the physical body and the two are inseparable. However, one can find and identify the reciprocal principles of both, the vocal and the physical body. The vocal body forms a system, the working process of which gives rise to the indivisible sounding of the vocal timbre.

The vocal body is made up of vocal apparatus and diction. Vocal apparatus consists of activators (respiratory system), vibrators (vocal folds) and resonators (resonator system), all of which make sound. The sound allows for the formation of syllables which appear similar to language. The function of language is performed by diction which, with the help of vowels and consonants, completes the system of the vocal body.

With a reference to the notions of the vocal body, vocal pre-expressivity and "vocal mask", the present thesis summarises the phenomenon of the vocal timbre transformation and concludes that the workings of the vocal body, similarly to that of the performer's pre-expressivity, are constituted by one's personality, biological characteristics of the performer and their sociocultural context. The pre-expressive vocal timbre is a cultural artefact. A conscious training of one's vocal timbre also alters its pre-expressive level. The analysis of the interrelationship between the "vocal mask" and the pre-expressive vocal timbre revealed that the transformation of the vocal timbre is not only a cultural phenomenon, but also a social variation of the pre-expressive vocal timbre. As a result, the transformation of the vocal timbre can be referred to as a **sociocultural variation of the vocal timbre**. There are different ways to consciously transform one's vocal timbre:

- By imitating sounds from one's environment, such as the other person's voice, birds, animals, natural elements, music instruments or sounds made by various technology;
- Through using an outer, acoustic or technological, object;
- Through using the body as instrument – vibrating one's dewlap, hitting the chest with one's hand, etc.;
- By learning different vocal techniques.

9. After summarising the empirical and theoretical analyses of this artistic research paper, the author concludes that, in order to widen the vocal expression ability of the contemporary performer, he or she has to embody the vocal techniques of a chosen tradition, understand its sociocultural context and master the main, interconnected, elements of its articulation (the complete expression):

- The workings of the physical body when the vocal timbre is applied, and the element(s) of physical expression characteristic to the chosen tradition;
- The working principles of the vocal body characteristic to the chosen tradition:
 - a) the working principles of the vocal apparatus – activators, vibrators and resonators;
 - b) the language and phonetics – the pronunciation of vowels and consonants, and what syllables, onomatopoeia, cries or any other nonsensical sound combinations are characteristic to the chosen tradition;
- The ways of sounding and forming the psychoacoustic parameters of the vocal timbre, such as vocal attack, formants and *vibrato*.

1. „Balso tembro ir emocijų transformacijos skirtingose kultūrose: trans/erdvės koncepcija“, paskaita-rečitalis III muzikos atlikimo ir meninių tyrimų festivalyje-konferencijoje „Muzikuojuantys daktarai“. Vilnius, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2018 m. rugsėjo 4–6 d. / “TRANS/formations of Vocal Timbre in Different Cultural Experiences: Conception of *TranceSpace*”, lecture recital at the 3rd Festival Conference of Music Performance and Artistic Research “Doctors in Performance”. Vilnius, Lithuanian Academy of Music and Theatre, 4–6 September 2018.
2. „Balso tembro ir emocijų transformacijos: skirtingų kultūrų patirtys“, pranešimas-praktikumus Jaunųjų folklorininkų mokslinėje-praktinėje konferencijoje „Tradacijos samprata šiandien“. Vilnius, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2018 m. balandžio 26 d. / “TRANS/formations of Vocal Timbre in Different Cultural Experiences”, paper-practicum at the conference of young ethnomusicologists “The Concept of Tradition Today”. Vilnius, Lithuanian Academy of Music and Theatre, 26 April 2018.
3. „Tarpkultūriniai procesai meniniame tyrime: indų *rasos* koncepcija spektaklyje „Rasų ratas“, pranešimas XIII pasauliniame IASS/AIS semiotikos kongrese „Cross-Inter-Multi-Trans“. Kauno technologijos universitetas, Tarptautinis semiotikos institutas, 2017 m. birželio 26–30 d. / “The Process of Transcultural Communication in Artistic Research: the Concept of Indian Rasa in the Performance “Circle of Rasas”, presentation at the IASS/AIS 13th World Congress of Semiotics “Cross-Inter-Multi-Trans”. Kaunas University of Technology, International Semiotics Institute, 26–30 June 2017.
4. „Tarpkultūriniai procesai meniniame tyrime“, pranešimas III tarptautiniame numanitarinių mokslų kongrese „The Role of Humanities in Contemporary Society“. Kauno technologijos universitetas, Tarptautinis semiotikos institutas, 2016 m. gegužės 23–26 d. / “The Process of Transcultural Communication in Artistic Research”, presentation at the 3rd International Congress of Humanities “The Role of Humanities in Contemporary Society”. Kaunas University of Technology, International Semiotics Institute, 23–26 May 2016.
5. „Tarpkultūriniai procesai Lietuvos meniniame tyrime: flamenko ir sutartinių jungtuvės“, pranešimas tarptautinėje konferencijoje „Current Challenges in Doctoral Theatre Research“. Brno, Janáček muzikos ir teatro akademija (JAMU), 2015 m. lapkričio 20–21 d. / “The Process of Transcultural Communication in Artistic Research: A Lithuanian Case Study: Flamenco Meets Sutartinė”, presentation at the conference “Current Challenges in Doctoral Theatre Research”. Brno, Janáček Academy of Music and Performing Arts, 20–21 November 2015.

1. Brigita Bublytė, Ramunė Balevičiūtė. Žodinių etninių tradicijų specifika ir šiuolaikinio scenos atlikėjo balsinė raiška. *Ars et praxis* Nr. 5, p. 109–122. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2017 / Particularity of oral ethnic traditions and vocal expression of the contemporary performer. *Ars et praxis*, No. 5, pp. 109–122. Vilnius: Lithuanian Academy of Music and Theatre, 2017.
2. Brigita Bublytė. Sutarmenko. Flamenko ir sutartinių susitikimo istorija. *Teatro žurnalas*, Nr. 4, p. 18–23. Vilnius: VŠĮ „Teatro gatvė“, 2016 / Sutarmenko. The story of flamenco meets sutartine. *Teatro žurnalas*, No. 4, pp. 18–23. Vilnius: VŠĮ „Teatro gatvė“, 2016.
3. Brigita Bublytė. Tarpkultūriniai procesai meniniame tyrime. *The Role of Humanities in Contemporary Society*, Nr. 2, pp. 37–48. Kaunas: Tarptautinis semiotikos institutas (ISI), 2017 / The process of transcultural communication in artistic research. In: *The Role of Humanities in Contemporary Society*, Vol. 2, pp. 37–48. Kaunas: International Semiotics Institute (ISI), 2017.
4. Brigita Bublytė. Tarpkultūriniai procesai Lietuvos meniniame tyrime: Flamenko ir sutartinių jungtuvės. *Current Challenges in Doctoral Theatre Research*, pp. 157–162. Brno: Janaček Academy of Music and Performing Arts in Brno, 2017 / The Process of Transcultural Communication in Artistic Research: A Lithuanian Case Study: Flamenco Meets Sutartinė. In: *Current Challenges in Doctoral Theatre Research*, pp. 157–162. Brno: Janaček Academy of Music and Performing Arts in Brno, 2017.

Brigita Bublytė (g. 1977) baigė Vilniaus Balio Dvariono dešimtmetę muzikos mokyklą, gitaros ir dainavimo specialybes. Mokėsi Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje (LMTA), parengiamuosiuose solinio dainavimo kursuose (prof. R. Maciūtės klasė). 2001 m. LMTA baigė vaidybos bakalauro studijas (vad. prof. V. Bagdonas), 2005 m. įgijo teatro magistro, aktorius profesinės kvalifikacijos laipsnį (vad. prof. J. Vaitkus). Profesionalią dainininkės ir aktorės patirtį įgijo dirbdama muzikos scenose, teatre bei kine su garsiaisiais Lietuvos menininkais E. Nekrošiumi, V. Čekasinu, J. Vaitkumi, O. Koršunovu ir kitais. Sukurti vaidmenys ir muzikinės programos buvo pristatyti ne tik Lietuvoje, bet ir plačiajame pasaulyje – Japonijoje, Ispanijoje, Vokietijoje ir kt. Nuo 2008 metų B. Bublytė atvėrė naują kūrybinį etapą, kuris prasidėjo nuo *canto difonico* (Mongolijos dainavimo tradicija), *drhupad de cante* (Indijos dainavimo tradicija) studijų Ispanijoje, Barselonoje. Nuo 2010 m. gilinosi į flamenko dainavimą ir šokį „Fundacion Cristina Heeren de Arte Flamenco“ Ispanijoje, Sevilijoje. Ši patirtis suformavo autentišką menininkės stilių, kurio vienas pagrindinių bruožų yra modernus lietuvių etninės tradicijos interpretavimas pasaulinių kultūrų kontekste. Taip gimė tarptautiniai projektai „Flamenko ir sutartinių jungtuvės“ (2015), dokumentinis filmas „Sutarmenko“ (rež. Armas Rudaitis) (2016), muzikinis spektaklis „Rasų ratas“ (2016), muzikinis mono spektaklis „Pagal širdies užsakyką“ (2018). Nuo 2011 m. B. Bublytė dirba Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje (Teatro ir kino fakultete dėsto Solinių dainavimą, Balso ir judesio koordinaciją, Ritmiką ir Balsinės raiškos principus). Nuo 2015 m. dalyvauja tarptautinėse konferencijose kaip menininkė tyrėja, yra publikavusi straipsnius tarptautinių konferencijų, meno sklaidos ir mokslo leidiniuose.

Adresas: Gedimino pr. 42, LT-01110, Vilnius, Lietuva
El. paštas: brigita.bublyte@lmta.lt

Brigita Bublytė (b. 1977) studied guitar and singing at the Balys Dvarionas Music School in Vilnius. She finished a two-year foundation course of classical singing with Prof. R. Maciūtė at the Lithuanian Academy of Music and Theatre (LMTA). In 2001 Bublytė received a Bachelor's degree in Acting under the direction of Prof. V. Bagdonas, and in 2005 she successfully finished her Master's degree in Acting under Prof. J. Vaitkus, both at the LMTA. Bublytė is renowned for her singing and acting work in music, theatre and cinema, in collaboration with famous Lithuanian theatre directors E. Nekrošius, J. Vaitkus and O. Koršunovas, jazz musician and composer V. Čekasin, pianist P. Geniušas and many others. She has participated in many international music and theatre projects in, amongst others, Japan, Spain and Germany. Since 2008, she has been developing her individual creative approach and form of expression along with her cultural research. She has an in-depth knowledge of Mongolian throat singing (*canto difonico*) and Indian (*dhrupad de canto*) singing traditions. Since 2010 she has been deepening her knowledge of flamenco singing (*cante jondo*) and dance in "Fundacion Cristina Heeren de Arte Flamenco" Spain, Seville. This allowed her to develop an individual artistic style focused on a modern interpretation of Lithuanian ethnic tradition in the context of intercultural experience. Her creative work and research culminated in the international project *Flamenco meets Sutartinė* (2015), documentary film *Sutarmenko* (directed by A. Rudaitis) (2016), music performance *Circle of Rasas* (2016) and music solo performance *What a Heart Desires* (2018). Since 2011 Bublytė has been teaching Singing, Rhythmic, Principles of Voice Expression, and Coordination of Voice and Movement in the department of Theatre and Cinema at the LMTA. From 2015 onwards, she took part in various international conferences as an artistic researcher. Bublytė has published articles in conference publications and academic journals of art and culture.

Address: Gedimino pr. 42, LT-01110, Vilnius, Lietuva

E-mail: brigita.bublyte@lmta.lt

Brigita Bublytė

BALSO TEMBRO TRANSFORMACIJOS:

ETNINIŲ TRADICIJŲ PRAKTIKOS POVEIKIS ŠIUOLAIKINIAM ATLIKĖJUI

TRANSFORMATIONS OF THE VOCAL TIMBRE:

THE INFLUENCE OF ETHNIC TRADITIONS' PRACTICE ON THE CONTEMPORARY PERFORMER

Meno doktorantūros projekto tiriamosios dalies santrauka / *Summary of the artistic research project*

Vertė / *Translated by* Judita Vivas

Išleido Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Gedimino pr. 42, Vilnius

Spausdino UAB „BMK leidykla“, A. Mickevičiaus g. 5, Vilnius

Tir. 30 egz. Nemokamai

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA
LITHUANIAN ACADEMY OF MUSIC AND THEATRE



Brigita Bublytė

**BALSO TEMBRO TRANSFORMACIJOS:
ETNINIŲ TRADICIJŲ PRAKTIKOS POVEIKIS
ŠIUOLAIKINIAM ATLIKĖJUI**

**TRANSFORMATIONS OF THE VOCAL TIMBRE:
THE INFLUENCE OF ETHNIC TRADITIONS' PRACTICE
ON THE CONTEMPORARY PERFORMER**

Meno doktorantūros projekto tiriamosios dalies santrauka
Summary of the artistic research project

Teatras / Theatre (P04)

Vilnius, 2018