MUZIKOS FORMŲ ANALOGAI MAIRONIO BALADĖSE

Rūta Brūzgienė

Lietuvos teisės universitetas, Ateities g. 20, LT-2057 Vilnius

ĮVADAS

Poetinio kūrinio forma analizuotina pagal tą patį kompozicinio dviplaniškumo principą, kuris taikomas muzikos teorijoje, kadangi poetinės ir muzikinės architektonikos bendrumas yra sinkretinės meno kilmės ir analogiškos raidos išdava. Dalis panašių abiejų menų struktūrų – vokaliniame mene (nesvarbu, folklore ar profesionaliajame) susiformavę tradiciniai strofų variantai, kurie yra išlikę ir „grynojoje“ poezijoje.

Analogijos tarp poetinio teksto struktūros ir muzikos neapsiriboja dalių proporcijų santykiais. Egzistuoja kūrinio dalių funkcijų analogai, o tai ir yra svarbiausia. Be to, yra neabejotini, nors ir nevienodai aiškūs ryšiai tarp formos ir siužeto, formos ir žanro: tipiškus siužetus ir lyrines situacijas atitinka tipiški žanrai ir temos.

Genetinė muzikos bei poezijos giminystė akivaizdi dvieiliuose (jie ypač paplitę folklore) ir tercetuose ar tercinose, ir posmuose su refrenais, visiškai ar iš dalies pakartotais (šie taip pat populiarūs liaudies dainose), ir sonetuose, oktavose bei pan. (Vasina-Grossmann, 1978: 188). Bet kokia strofa, ypač ketureilė, esanti analogiška muzikiniam periodui, o posmai su kryžminiais rimais a b a b ir anaforomis pirmoje ir trečioje eilutėse netgi tiksliai atitinkantys, šios muzikologės teigimu, pasikartojančios tematikos periodus. B. Asafjevo nuoroda, kad poezijoje būtina ieškoti muzikinio prado, kadaise joje buvusio (Vasina-Grossmann, 1978: 178), galėtų tapti objektyviu pagrindu muzikinėms kadencijoms gretinti su rimais. Taigi vyriški rimai atitiktų kadenciją, besibaigiančią stipriąja takto dalimi, o moteriški būtų analogiški kadencijai su užlaikymu, t. y. besibaigiančiai silpnąja takto dalimi. Mokslininkės žodžiais, „dainos aušroje, kai muzikinio tematizmo samprata dar nebuvo iki galo susiformavusi, melodinių kadencijų vaidmuo buvo toks pat reikšmingas kaip ir melodijos pradmenų“ (Vasina-Grossmann, 1978: 203).

Apskritai ši autorė strofiškumą laiko pačiu bendriausiu struktūriniu ir poetinės, ir muzikinės vokalinės formos organizavimo principu (Vasina-Grossmann, 1978: 243). Tačiau procesualusis formos aspektas yra ne mažiau svarbus: jis remiasi poetinės minties plėtojimo dėsningumais, o šie nulemia tiek kūrinio suskaidymą strofomis (kaip posmuose su refrenu), tiek ištisinio temos (minties) plėtojimo tendenciją (kaip oktavoje). Tarp šitų dviejų polių išsidėsto visa tipiškų ir individualių strofos formų

įvairovė. Taigi konkreti kūrinio kompozicija priklauso ir nuo architektonikos, ir nuo procesualumo, o tai poezijoje lygiai taip pat neišskiriama, kaip ir muzikoje. Strofos architektonikai didesnę reikšmę turi leksiniai ir fonetiniai rimų, anaforų ir t. t. pakartojimai, formuojantys periodą, žiedinę kompoziciją (tradiciškai vadinant) bei kitus struktūrinius darinius. Tačiau poetiniuose kūriniuose, didesniuose nei strofa, formos sudarymo procese remiamasi prasminių-ekspresinių ir tematinių-siužetinių motyvų sąsajomis ir kontrastais (leksinių ir foneminių elementų sugretinimas tam tik padeda). Todėl posme ryškiausia procesualumo apraiška yra anžambemanas, o didesniuose dariniuose šį aspektą išreiškia kiti muzikinės dramaturgijos būdai, pradedant nuo įprastinių tematikos plėtojimo priemonių, baigiant simfonizmo metodu (kuris pasitaiko ir mažose poezijos formose, tačiau didesnėse nei strofa).

Maironio lyrikos muzikalumą aptarti nelengva, kadangi jo kūryba kelia itin daug įvairių problemų: tai klasicizmo ir romantizmo, folkloro ir literatūrinės poetikos sąsajos, tradicinių vokalinių ir folklorinių žanrų (giesmė, baladė, daina) ypatumai, konstruktyvaus mąstymo ir gyvo emocinio išgyvenimo priešprieša. Svarbiausias šio straipsnio tikslas – funkcinės analizės metodu nusakyti atskirų eilėraščių muzikinę formą, atskleisti jų vidinį muzikalumą ir dinaminės raidos principus.

SONATINĖ DIALEKTIKA BALADĖJE „JŪRATĖ IR KASTYTIS“

Sonatos terminu vadiname sonatos žanrą ir formą. Joje įkūnijami ir dinaminiai, ir statiški principai. Šios formos pagrindą sudaro trijų dalių struktūra. Pirmojoje, ekspozicinėje, pateikiamos dvi pagrindinės kontrastingos temos (jas sujungia jungiamoji tema, užbaigia – baigiamoji). Viduryje (temų perdirbimo dalyje) jos intensyviai rutuliojamos, o pabaigoje (reprizoje) pakartojamos, tik dažniausiai modifikuotos. XX, o ir XIX šimtmetyje daugelis poetų buvo susižavėję idėja rašyti verbalines sonatas ar simfonijas. Jie sukūrė daug gerų opusų, į pavadinimus įtraukdami sonatos ar simfonijos terminą, tačiau jų formos dažnai neturi nieko bendra su šiais pavadinimais, o autoriai – jokių intencijų jomis sekti. Tačiau, kita vertus, sonatos formą lengvai galime rasti ir trumpame, ir ilgame eilėraštyje, novelėje ar dramoje, pvz., M. K. Čiurlionio eilėraštyje „Ruduo“, T. S. Elioto „Keturiuose kvartetuose“, T. Manno apsakyme „Tonio Kroegeris“, H. Hessės romane „Stepių vilkas“.

Neatsitiktinis ir sonatos elementų atsiradimas siužetiniuose vokaliniuose kūriniuose. Čia sonatiškumas dar labiau atskleidžia savo ryšį su dramos principais, apibendrindamas juos „algebrine“ išraiška. Tokiu būdu vokalinėje muzikoje pasireiškia vidinės sąsajos tarp skirtingų meno mūzų. Tai ne tik struktūros dėsnių, tipų ir architektonikos, bet ir procesualumo, atveriančio gyvenimo prieštaravimus ir kaitą, ryšys.

Kaip sonatinės dialektikos turintį kūrinį panagrinėsiu Maironio baladę „Jūratė ir Kastytis“; čia bene geriausiai juntamas tiesioginis muzikos ir poezijos ryšys. Baladės žanras ypač sudėtingas ir nevienalytis: tai ir folkloriniai, ir literatūriniai, ir muzikiniai (vokaliniai ar instrumentiniai) jo variantai, kurių semantika, stilistika bei struktūra skyrėsi įvairiais laikotarpiais. Nors mokslinių darbų apie baladžių raidą, struktūrą, formas, poetiką yra nemažai, tačiau jie dažnai remiasi prieštaringomis teorijo-

mis, o vieningos koncepcijos iki šiol dar nesukurta. G. Rodger rašo: „Baladžių modelių ir imitacijų istorija augo ir tęsėsi šimtmečiais, ir visada kiekviena autorių karta palikdavo savo pakeitimų bei subtiliai nuspalvindavo baladžių stiliaus, temų ir nuotaikų koncepcijas“ (Rodger, 1963: 88). Panašiai teigia ir liaudies kūrybos tyrinėtojai: „folkloristikoje trūksta tikslesnio baladės apibrėžimo, gausesnių jos formos, poetikos tyrinėjimų“ (Jokimaitienė, 1968). Tautosakininkas A. Karaška pabrėžia, kad lietuvių folklorinės baladės lyriškesnės negu anglų, škotų ar vokiečių, jose mažiau dramatiškų įvykių, žiaurumo (Karaška, 2000). Jų siužetas fragmentiškas, būdinga pasakojimo, dialogo ir apibendrinimo kaita; poetinė forma strofinė: strofos dažniausiai ketureilės, trieilės. Liaudies baladėse vyrauja trijų dalių metras, lėtas arba vidutinis tempas; kai kurios jų dainuojamos dialogu (ten pat). Tačiau apskritai laikoma, kad teorinė literatūra, iškėlusi nemaža prieštaringų baladės koncepcijų, dar nesudaro tvirto pagrindo baladės žanro analizei, o tai apsunkina ir lietuvių liaudies baladžių tyrimą.

XII–XIII a. baladė – lyrinė daina, kilusi iš folklorinės šokių (ratelio) dainos, kartu su rondo ir virele tapo vienu svarbiausių poetinių-muzikinių žanrų truverų ir trubadūrų kūryboje. Jos struktūra buvo strofinė, kurioje kaitaliojasi solo ir choro epizodai. XIV a. nusistovėjo specifiška baladės poetinė muzikinė sandara: visos trys poetinės strofos baigiasi tokiu pat refrenu. Kiekvieną strofą atitinka du muzikiniai periodai, iš kurių pirmasis periodas kartojamas, o antrasis skamba tik vieną kartą; tokios strofos muzikinė forma yra AAB (Ambrazas, 2000).

XIII–XIV a. susiformavo polifoninė šio žanro pakraipa: baladės buvo kuriamos solo balsui su instrumentu (prancūziškas tipas) arba keliems dainininkams (itališkoji *ballata*). Greta evoliucionavo folklorinė baladė Anglijoje: palaipsniui prarasdama ryšį su šokiu, ji transformavosi į pasakojamąjį dainos tipo žanrą, bet vis tiek išlaikė solo ir choro epizodų kaitą.

XVIII a. atgimusi ir XIX a. kompozitorių romantikų kūryboje paplitusi vokalinė baladė (epinės dainos tipas) dažnai sudaroma iš kontrastingų epizodų kartu su ištisinio plėtojimo principu ar išlaikant liaudišką strofinę struktūrą. Tokioms vokalinėms baladėms įtakos turėjo „grynosios“ literatūrinės baladės, atsiradusios XIX a.: vokalinėms baladėms pradėta naudoti literatūrinei baladei būdingus legendinius arba fantastinius tekstus (Ambrazas, 2000). Kita vertus, literatūrinės baladės kūrėjai stengėsi panaudoti daugelį folklorinės ar senosios vokalinės baladės poetikos elementų.

Apskritai vokalinė baladė, kaip ir profesionalioji daina, XIX a. pradžioje tapo viena svarbiausių muzikos ir poezijos suartėjimo apraiškų (Klimenko, 1975: 94).

XIX a. suklestėjo ir instrumentinė baladė, kuriai įtakos turėjo vokaliniai bei literatūriniai šio žanro tipai. Nors instrumentinių baladžių sukūrė J. Brahmsas, G. Faure, E. Griegas, F. Lisztas, bet vienomis meniškiausių laikomi keturi fortepijoniniai šio žanro F. Chopino kūriniai, kurių struktūra pagrįsta laisvu sintetinių formų traktavimu (žr. Мазель, 1971: 164).

Taigi literatūrinių baladžių samprata įvairavo skirtingais periodais ir įvairių autorių kūryboje (net ir to paties autoriaus lyrikos raidoje). Kiekviena karta kitaip traktavo dramatinę baladės struktūrą, pasakojimo ir dialogo santykį, archajišką ar stilizuotą žodyną, kartojimų, paralelizmų, refrenų, retorinių klausimų, išskaičiavimų, staigių kalbos posūkių ir t. t. schemas. Daugelio naujųjų ieškojimų „stuburas“ buvo

individualus kūrėjo santykis su liaudies balade, t. y. tam tikras nutolimas nuo jos bei įvairios transformacijos. Kai kurie autoriai giliau suvokė muzikinius baladės formos aspektus: jų kūriniuose galima atpažinti žodinio baladžių perteikimo tradicijas ar dramatinio jų atlikimo vaidinimuose stilistiką. Todėl literatūrinė baladė yra žanras, reikalaujantis plačių komparatyvistinių tyrinėjimų.

V. Bobrovskis veikale „Muzikos formos funkciniai pagrindai“ (1978: 71), remdamasis F. Chopino kūryba, aptaria instrumentinės baladės dramaturgiją. Jos esmę išreiškia ypatinga ištisinio plėtojimo forma, kai kūrinio pradžioje pateiktas teminis kontrastas vis stiprėja. Tema, įkūnijanti šviesią lyriką, rutuliojama, regis, link triumfinės pabaigos, bet pagrindinėje kulminacijoje atsirandantis netikėtas ir staigus veiksmo posūkis atveda iki tragiškojo prado įsitvirtinimo finale (tai atitinka katastrofą paslėptame „muzikiniame“ baladės siužete). Kaip tos pačios katastrofos tęsinys skamba ir koda, sudaranti sintetinio trijų komponentų ritmo paskutiniąją grandį. Yra ir kitoks baladinės dramaturgijos variantas, kai tik viena lyrinė-dramatinė tema plėtojama iki audringo dinaminio proveržio reprizoje ir kodoje. Jose susiformuoja pagrindinė kulminacija, vainikuojanti visą kūrinį. Galimas dar vienas, daug retesnis – „atvirkštinis“ baladinės dramaturgijos tipas, kai kulminacija yra susijusi su šviesiojo prado apoteoze. Visais atvejais veikia tas pats dramaturginis modelis: įtemptas pradinio vaizdo – temos – rutuliojimas link reprizos ir kodos padaloje prasidedančio ryžtingo lūžio, išaugančio iki kulminacijos, kuri įtvirtina vieną iš dviejų prieštaringų pradinio vaizdo dalių; stiprėjanti įtampa yra susijusi su greitėjančiu tempu, muzikinio laiko koncentravimu, „suspaudimu“, įsivyrauja temų perdirbimas. Kulminacija pabaigoje sukuria „pusiau bangos“ reljefą. Tai tipiška instrumentinės baladės struktūra, tačiau baladinės dramaturgijos elementai gali derintis su kitais dramaturgijos būdais. Apskritai muzikinei baladei, anot L. Mazelio, būdinga sonatos forma, derinama arba su trijų dalių forma, arba su variacijomis, arba su sonatinio (simfoninio) ciklo bruožais (Мазель, 1971: 164).

Lietuvoje literatūrinę baladę plačiau aptarė A. Žalys, V. Zaborskaitė, folklorinę – J. Balys, P. Jokimaitienė, J. Čiurlionytė, R. Aleksandravičiūtė ir kt. Kalbant apie šio žanro kompoziciją Maironio kūryboje, bus remiamasi instrumentinės baladės struktūra kaip artimiausiu romantizmo epochos dariniu.

Maironis yra parašęs keletą baladiškų eilėraščių: „Šatrijos kalnas“, „Medvėgalio kalnas“, „Dyvitis“, „Užkeiktas Skapiškio varpas“, „Ant Punios kalno ties Nemunu“ ir kt. Tikrosiomis baladėmis poetas laikė tik „Medvėgalio kalną“, „Jūratę ir Kastytį“ bei „Čičinską“, o Maironio kūrybos tyrinėtojai J. Tumas-Vaižgantas, V. Zaborskaitė, A. Žalys – tik pastaruosius du kūrinius. A. Žalys apie baladę „Jūratė ir Kastytis“ rašo, kad tai „tobulas nagrinėjamo žanro kūrinys“, kuriame „organiškai ir natūraliai jungiasi epinis, lyrinis ir draminis vaizdavimo būdai“. Jo žodžiais, ši baladė esanti „konkreti abstraktaus baladės modelio realizacija […], tai grynos klasikinės poezijos formos pavyzdys“ (Žalys, 1988: 56). V. Zaborskaitė pabrėžia baladės spalvingą, sugestyvų pasakojimą, gyvus, ryškius personažus, vaizdų plastiką, lanksčią, muzikalią kalbą (Zaborskaitė, 1987: 372), tačiau nė vienas minimų autorių „Jūratės ir Kastyčio“ smulkiau neanalizuoja. Šį kūrinį būtų galima nagrinėti keliais aspektais: kaip romantinį literatūrinio žanro variantą, ieškoti folklorinės ar senosios vokalinės baladės struktūros analogų arba aiškintis kompoziciją muzikiniu požiūriu. Mums, žinoma, aktualiausias paskutinysis.

„Jūratė ir Kastytis“ savo išorine struktūra bei ekspresinėmis dramaturginėmis funkcijomis primintų choro ir solo posmų kaitą (tai senosios šokio baladės bruožai; kaip žinia, romantinės baladės žanrui didelę įtaką darė folklorinė baladė). „Chorinėmis“ partijomis atskleidžiamas baladės epinis-draminis pasakojimas, „solinėse“ vyrauja lyrinis pradas. Kūrinio architektonikoje visur išlaikoma šešių eilučių strofika ir griežta rimų sistema; tačiau ir eilučių ilgis, ir rimai vienokie „choro“ posmuose – čia kaitaliojasi 8–9 skiemenų jambinės eilutės, vienoda rimų struktūra aBaBcc (iš šešių keturios kadencijos yra vyriškos), kitokie – „soliniuose“ (juose AABCCB rimais derinamos 4–8 skiemenų chorėjinės eilutės, pasibaigiančios moteriškomis kadencijomis). Tipišką baladiškąją strofą primintų šešių eilučių posmas, keturpėdis jambas (trys–keturi kirčiai eilutėse), tačiau rimų sistema skiriasi. Be to, krinta į akis „solinių” epizodų pradžia trumpomis keturių skiemenų eilutėmis. Tai iš karto keičia pasakojimo stilistiką: nuo ramaus, plataus epinio vaizdo pereinama į vidinę emocijų sferą. Tačiau jausmai atskleidžiami lengvai, žaismingai (prisiminę F. Chopino baladžių fortepijonui dramatinių, epinių, lyrinių ir skercinių pasakojimo tipų kaitą (Vieru, 1974: 223), galėtume tvirtinti, kad „Jūratės ir Kastyčio“ soliniai epizodai yra skercinio charakterio). Be to, šie epizodai parašyti „lengva“, žaisminga kalba: jausmų polėkiai pateikiami paprastais įvaizdžiais, vartojama daug deminutyvų. Apskritai ir tolesnėje baladės struktūroje išlaikomos epinio pasakojimo tendencijos „choro“ epizoduose, o lyrinių jausmų prasiveržimas ryškus „soliniuose“ posmuose. Šie epizodai grupuojami po du kontrasto principu, jų kaita kuria nuolatinę įtampos stiprėjimo nuotaiką, kol po kulminacinio lūžio reprizoje įtampa atslūgsta. Tai vadinamoji bangos tipo dramaturgija, paremta dvifaziu triadiniu ritmu („chorinio“ ir „solinio“ epizodų gretinimas), kurių transformacijos nuo įžangos bei ekspozicijos pereina į kulminacinį temų perdirbimą ir baigiasi atomazga reprizoje.

Maironio baladės stilius – lyg pasakos ar legendos, kuri sekama tyliais žiemos vakarais prie spragsinčio namų židinio. Gal todėl, nors kalbama apie tragišką meilę, joje tiek daug deminutyvų, kai kur elementari ritmika (dvipėdis chorėjas), o kūrinio kalba lyg ir paprasta, bet kartu pakili, poetizuota. Čia susipynusi jauki „naminė“ pasakos intonacija (*Saulutė leidžias vakaruos*, *Matutė laukus nekantruos*), legendos stebuklingumas (*Išplaukia dieviška Jūratė*), mitinio mąstymo atšvaistai (*Bet susirūstino smarkus* / *Perkūnas…*), realybės ir mito ribinės erdvės elementai (*Dabar lietuvė pamariais,* / *Suvarsčius gintarų siūlelį…*). Kūrinio pabaigoje lyg grįžtama prie pradžioje nujaučiamo poetiškojo meilės svajų pasaulio (*O kai myli* / *Norint tyli*); joje kaip tolimas aidas atskamba prisiminimas apie jausmų jėgą, kuri kartais neša krūtinėje *audrą kaip Jūratė*. Kai kurie baladės žodžiai ir jų lytys turi senovinės padavimų ir legendų poetikos atspalvį (tai *matutė*, *nekantruos*, *vilnys*, *marės*, *pamaži*, *dausuos*, *vėsulas*, *smeltynas*, *Dievo apmauda*). Ši stilistinių sluoksnių, erdvės ir laiko kaita galėtų būti įdomi semiotiko žvilgsniui. Tačiau mūsų tikslas yra kompozicijos analizė – kaip nuotaikų, emocijų ir vaizdų slinktis.

Nors išoriškai paprasta, iš tiesų šios baladės forma yra sudėtinga ir nelengvai suvokiama. „Jūratė ir Kastytis“ išoriškai būtų panaši į dvigubų variacijų formą, tačiau užsimezgęs konfliktas, perėjęs į aistrą ir pasibaigęs tragišku lūžiu, bei kupina praradimų ir liūdesio pabaiga neleidžia laikyti šio eilėraščio variacijomis. Kaip minėta, kūrinio logikoje gana ryškus dvifazis ritmas, sudarytas iš kontrastingų grandžių („chori-

nio“ ir „solinio“ epizodo), kurios grupuojamos triadinio ritmo principu ir sudaro sonatos formą.

Baladė pradedama įžanga, sukuriančia nerimo nuotaiką: dienos – nakties virsmas *(Saulutė leidžias vakaruos)* folklorinėje sąmonėje kelia grėsmės nuojautą. Kastytis raginamas greičiau grįžti namo du kartus pakartojant tą patį veiksmažodį *(Skubėk namo, skubėk, Kastyti!)*. Kupinas rūpesčio ir nerimo sūnaus laukimas *(Matutė laukus nekantruos)* tarsi išreiškia kasdieninę įtemptą situaciją, kurią sušvelnina posmo pabaiga:

Jai nusibos besižvalgyti
Į besiūbuojančias marias
Ir vėjo ištemptas bures.

Taigi įžanginėje strofoje pasirodo keli motyvai, kurie vėliau sustiprės, išaugs ir taps vienais svarbiausių baladėje: tai dienos – nakties virsmas, nerimo ir grėsmės nuojautos, marios kaip nevaldoma, neduodanti atsako laukimui stichija ir Kastyčio drąsa, jaunatviškas maksimalizmas, netelpantis į „paklusnaus ir gero“ sūnaus rėmus. Ši įžanga tarsi suponuoja visos baladės būsimo tragizmo atspalvį. Įžanginė strofa yra vadinamosios naujos tematikos (tęstinės sandaros) periodas, kai antrasis sakinys nekartoja pirmojo, bet grindžiamas nauja temine medžiaga; paprastai ją sudaro pradinei tematikai gimininga ritminiai ir intonaciniai elementai, todėl antrasis sakinys yra logiškas pirmojo sakinio tęsinys (Ambrazas, 1977: 184). Jos tema iš dviejų motyvų pateikiama pirmosiose dviejose eilutėse (*Saulutė leidžias vakaruos, / Skubėk namo, skubėk, Kastyti!*); tai pirmasis muzikinio periodo sakinys. Antrasis pratęsia pirmojo tematiką – skubėjimo motyvą papildo laukimo tema *Matutė laukus nekantruos…* ir toliau šią temą skaido (paskutiniosios trys eilutės). Periodo lygmeniu pirmosios dvi eilutės išreiškia impulso (i) stadiją, trys priešpaskutinės eilutės – plėtojimą (m), o paskutinioji – pabaigos (t) stadiją.

Kiti trys posmai sudaro baladės ekspoziciją, kurioje rutuliojami įžangos elementai: Kastyčio, dienos perėjimo į naktį – stebuklų meto, marių, peraugančių į nemariosios, dieviškosios Jūratės temą.

Antrajame posme išryškėja Kastyčio – romantiško bebaimio herojaus tema (skamba romantinė herojinė, kupina jaunatviškų polėkių, drąsos ir svajonių tonacija): *vakarėlio jis nelaukia*, jį *marių dovanos vilioja*, *o mintis dausuos skrajoja*. Kokios tos viliojančios marių dovanos, kai mintys *dausuos*? Ar iš tiesų tik žuvytės? Kodėl Kastytis vakarėlio nelaukia ir neskuba namo? Ar jis ko nors laukia? Kastyčio temos branduolį išreiškia dviejų pėdų chorėjas, rimai tikslūs, pabrėžiamas ritminis pradas, akivaizdus tam tikras tiesmukiškas, vyriškas skiemenų skandavimas, „nesismulkinimas“ („paprasti“ balsiai a, e, i, y), išlaikoma analogiška eilučių struktūra:

Bet Kastytį,
Kaip matyti…

Tik antrojoje temos dalyje, kurioje pereinama į semantiškai svarbesnį meilės ir viliojimo motyvą, eilutė sudaroma iš aštuonių skiemenų, pabrėžiami ilgieji balsiai a,

o, ų, tarsi atsiranda bangų supimosi efektas (*Marių dovanos vilioja*). Toliau pratęsiamas ir papildomas lyrinis laukimo, svajonių temos aspektas:

Vakarėlio jis nelaukia,
Tik žuvytėms tinklą traukia,
O mintis dausuos skrajoja.

Temą galime paanalizuoti pagal B. Asafjevo i:m:t triadą. Temos lygmeniu i išreiškia *Bet Kastytį,* / *Kaip matyti*, susiliejusios mt stadijos – *Marių dovanos vilioja*. Periodo formos lygmeniu struktūra pasiskirstytų šitaip: i išreikštų trys pirmosios eilutės (atitinkančios jau cituotą temos branduolį), dvi priešpaskutinės (*Vakarėlio jis nelaukia,* / *Tik žuvytėms tinklą traukia*) – m stadiją, o t (pabaigos) – *O mintis dausuos skrajoja*. Taigi tema būtų sudaryta iš trijų motyvų (dviejų frazių). Tolesnėse trijose frazėse, antrajame sakinyje, transformuojami anksčiau skambėję motyvai ir įvedami nauji. Tokia posmo struktūra sudaro naujos tematikos periodą ir beveik atitinka temos plėtojimo periode principus, kai iš pradžių teminė medžiaga išdėstoma, paskui kartojama įtvirtinant (ši padala čia praleista), kartojimas varijuojamas, t. y. atsiranda naujų motyvų (*marių dovanas* papildo *žuvyčių, tinklo* įvaizdžiai), ir tema užbaigiama naujai pasirodžiusiu elementu (paskutiniojoje frazėje – eilutėje).

Trečiojo posmo pradžia atitiktų jungiamąją partiją: joje įtvirtinami „romantiški, svajingi“ vandens motyvai, tačiau kartu prasideda naktis – stebuklų laikas (kada pasirodo fantastinės būtybės):

Liūliuoja vilnys pamaži;
Aukštai žvaigždutės pasimatė;

Lėta, neskubi intonacija, baigiama kabliataškiais, tarsi sureikšmina kiekvieną eilutę. Nors kuriamas išoriškai ramus vaizdas, tačiau jaučiamas tam tikras nerimas, sakytume, paruošiama šalutinė tema – moduliuojama į jos tonaciją. Taigi jungiamoji partija nėra savarankiška, joje vyksta laipsniška emocinė moduliacija iš pagrindinės į šalutinės partijos tonaciją; ji skamba tarsi preiktas šalutinei partijai.

Toliau eina antroji, Jūratės, tema, atitinkanti sonatos šalutinės lyrinės partijos motyvus. Čia akcentuojama tarsi seniai laukto stebuklo emocinė (dieviškosios Jūratės pasirodymas) atmosfera (skamba lyrinė, ypatingai šviesi „stebuklo“ tonacija):

Ir štai iš vandenų graži
Išplaukia dieviška Jūratė,
Balta kaip vandenų puta,
Žaliai lig pusės pridengta.

Jūratės temos branduolyje, priešingai nei Kastyčio, akcentuojami dvibalsiai ir ilgieji balsiai; čia sukuriamas ypač stiprus bangavimo efektas (*Išplaukia dieviška Jūratė*). Toliau tema tęsiama poetiškai apdainuojant deivę. Šį temos branduolį irgi galima skaidyti: i – *išplaukia*, mt – *dieviška Jūratė*. Visos temos požiūriu i stadiją atitiktų *Ir*

štai iš vandenų graži/ Išplaukia dieviška Jūratė, m – *Balta kaip vandenų puta*, t – *Žaliai lyg pusės pridengta*. Jūratės tema platesnė, epiškesnė, sudaryta iš vieno keturių frazių sakinio (kiekviena jų atitinka eilutę), kurios formuojamos keturių motyvų pagrindu (*iš vandenų*, *dieviška Jūratė*, *balta…*, *žaliai…*). Du kartus pabrėžiama vandens stichija yra siejama su dieviškumu. Trečiąjį posmą galima laikyti ir jungiamąja partija, kurios pabaigoje iškyla šalutinės partijos – Jūratės temos – branduolys.

Tolesniame Jūratės kreipimesi į Kastytį šalutinė tema pratęsiama sustiprinant lyrinę (viliojimo ir stebuklo) tonaciją. Tai vienintelė baladės strofa, kurioje kalba vienas iš lyrinių herojų, o ne pasakotojas. Viliojimo ir baltumo motyvai stiprėja (jie paminimi du kartus; būtent šių žodžių semantika susikryžiuoja su Kastyčio – *Baltalyčio* temos *marių dovanos vilioja*). Žaviai moteriškas ir tariamai piktas Jūratės atsakymas tarsi įtvirtina savo dieviškumą bei viešpatavimą, tačiau iš tiesų čia pradeda megztis intriga ir pateikiama ekspozicijos kulminacija. Toks tematikos ar emocinės spalvos pasikeitimas gali būti vadinamas lūžiu (moduliacija į „iššūkio“ tonaciją):

Oi Kastyti
Baltalyti,
Kam žuvytes man vilioji?
Kam vilioji marių giją?

Šiame posme po intonacinio pakilimo, išreikšto klausiamaisiais sakiniais ir šaukiamąja atsakymo, turinčio kategoriškų reikalavimų atspalvį, intonacija (*Marės – mano viešpatija!*), paskutinioji eilutė, skambanti kaip baigiamoji partija (*Aš – Jūratė nemarioji.),* baigiama tašku. „Struktūros atžvilgiu baigiamosioms partijoms (ypač išvestinėms), palyginus su kitomis partijomis, mažiau būdingi periodai ar šiaip labiau išplėtoti dariniai“ (Ambrazas, 1977: 337). Daugelis jų pagrįsti charakteringos frazės (šiuo atveju apie Jūratės viešpatavimą) kartojimu. Čia, nors lyg ir įtvirtinamas savasis nemarumas (prieš tai du sykius pakartotas žodis *marių*), bet intonacijos kritimas kartu reiškia ir vidinį nuolaidumą, ne visišką pasitikėjimą savo stiprybe, net, sakytume, yra tarsi moteriškos provokacijos užuomina.

Kaip minėjau, „lyrinių“ posmų – Jūratės ir Kastyčio – pasaulėjautos kalba ir ritmika ypač paprasta, tiesi, vaikiškai „nekalta“. Tačiau kodėl abiejose herojus reprezentuojančiose strofose nuolat kartojami žuvyčių ir viliojimo elementai? Ar visa tai nėra meilės kodas? Kas yra *marių gija*, už kurios viliojimą Jūratė ypač pyksta? Ar ši gija neparodo dieviškosios Jūratės silpnumo? Gal todėl po gijos paminėjimo taip pabrėžtinai akcentuojama stiprybė, kuriamas viešpatavimo įvaizdis.

Vidurinės dalies tematika dažniausiai imama iš pagrindinės bei šalutinės partijos, kartais iš pakitusių ekspozicijos elementų sukuriamos naujos temos. Paprastai šioje dalyje supriešinami skirtingi teminiai motyvai, tuo sustiprinant plėtojimo intensyvumą; tonacijos nepastovios.

Temų perdirbimo dalyje Kastytis iš romantiško bebaimio jaunuolio, kokį matėme temų ekspozicijoje, virsta drąsiu vyrišku herojumi (moteriškas Jūratės iššūkis preikte sulaukia atsakymo…):

Bet nenusiminė bailiai
Kastyčio vyriška krūtinė,

Akių tik žiebė spinduliai
Ir jėga tryško begalinė;
O atsikvėpęs sau plačiai,
Irklavo į aną stačiai.

Šeštojoje strofoje lyrinei temai įtaką daro herojinė tonacija: Jūratė, pamačiusi Kastytį *milžinu galiūnu*, užmiršta savo dievišką didybę bei skaistybę ir pamilsta *žemės sūnų*. Toliau atsiranda naujas mitinės tematikos – dangaus nepasitenkinimo – motyvas:

Pakilo vėsulas staigus;
Sujudo bangos apmaudingos;

Eilučių pabaiga kabliataškiais parodo sulėtintą tempą, tarsi stabtelima sutrikus, tačiau herojinė (Kastyčio) ir lyrinė tema netrukus susipina, žaidimas virsta aistra (tai teminių elementų transformavimas; be to, akcentuojami Jūratės temos dvigarsiai ei, ie, pusbalsis l):

Nustebo net patsai dangus,
Kada Jūratės dauggalingos
Kasa ir lūpų geiduliai
Kastytį palietė meiliai.

Aštuntajame posme pagrindinė (romantinio Kastyčio heroizmo) ir šalutinė (lyrinė Jūratės „viešpatavimo“) tema susilieja į meilės apoteozę (įsivyrauja šalutinės temos tonacija), kai Kastytis

…laimingas!
Stebuklingas
Marių pasakas sapnuoja,
O Jūratė prie jo šono
Rūmuos gintaro geltono
Jam akis saldžiai bučiuoja!..

Taigi *marių dovanos* (Kastyčio temos motyvas), *marių gijos*, *marės – mano viešpatija* (Jūratės motyvai) susipina ir perauga į naują kokybę – legendinį, mitinį *marių pasakos* vaizdą. Šis posmas tai – lyrinė baladės kulminacija, kurioje jaučiamos nepaprastai šviesios emocinės spalvos.

Baladės antroji, tragiškoji, kulminacija – dangaus valdovo Perkūno kerštas. Čia pratęsiami ir transformuojami jau skambėję *vėsulo*, apmaudo, dangaus nuostabos motyvai, suformuojantys naują, rūsčią ir grėsmingą, Perkūno temą:

Bet susirūstino smarkus
Perkūnas, iš dangaus pamatęs,
Kad drįso palytėt žmogus

Skaistybę dieviškos Jūratės;
Paleidęs žaibą ir griausmus,
Sudaužė gintaro namus. *

Įdomi posmo pabaigos intonacija: ji rami, nėra šauktukų ar daugtaškių. Kalbama paprastai, nedramatizuojant, taip, kaip kaimo žmonės šneka apie patirtas nelaimes, kančias ar mirtį.

Kastytis nubaudžiamas už tai, kad prisilytėjo prie dieviškosios Jūratės lūpų. Herojus, pažeidęs dieviškus įstatymus, bangų išviliojamas ant smeltyno ir sunaikinamas *negyvai jį užbučiavus*. Posmas skamba kaip lyrinė tragiškosios kulminacijos tąsa (Jūratės „meilės tonacijos“ moduliacija į minorą). Ši strofa galėtų būti laikoma reprizos preiktu, nes pristabdo temos perdirbimui būdingą plėtotės intensyvumą ir klausytojo dėmesį sutelkia į reprizoje skambančias pagrindines kūrinio mintis:

O Kastytį
Baltalytį
Liepė bangai pasiūbavus
Palangoj, aikštėn pušyno,
Išvilioti ant smeltyno,
Negyvai jį užbučiavus.

Reprizoje atkartojami įžangos, ekspozicijos ir vidurinės dalies elementai. Vėl girdėti įžanginis marių, vakaro ir nerimo leitmotyvas; analogiška ir nuotaikos tonacija:

O paklausykit vakarais,
Kai marių bangos nerimauja…

Čia įžangos motyvas sustiprinamas, repriza yra kupina paslaptingumo ir nujaučiamos grėsmės. Kaip ir pirmojoje, įžangos ir ekspozicijos, dalyje, kuriama slėpininga baladiška atmosfera (*krantą barsto gintarais* / *Gelmės nematomoji sauja*), girdėti lyg kažkieno vaitojimas ir verksmas *per miglas-druskas*; jos pabaigoje pakartojami Jūratės (antrosios partijos), Kastyčio (pirmosios), Dievo apmaudo ir sudaužytų rūmų (temų perdirbimo) motyvai:

O vaitoja
Ašaroja
Tai Jūratė nelaiminga:
Atsiminusi Kastytį
Ir kad rūmai sudaužyti
Dievo apmauda bausminga.

*Vidurinėse dalyse kartais pateikiamos naujos, ekspozicijoje neskambėjusios temos, pvz., P. Čaikovskis VI simfonijos I d. viduryje panaudoja net ištisą grupę naujų temų, įkūnijančių likimo, mirties vaizdus (Ambrazas, 1977: 34).

Čia skamba minorinė liūdesio tonacija – kaip nostalgiškas praeities prisiminimas. Paprastai šioje kūrinio dalyje grįžta ir įtvirtinama ekspozicijos pagrindinė (romantinė herojinė Kastyčio) tonacija, tačiau dažnai repriza įgauna savo specialią dramaturginę funkciją – tampa kūrinio apibendrinimu. (Repriza savo nuotaika primena įžangą: ir ten, ir čia skambėjo jauki „naminio pasakojimo“ intonacija ir kartu buvo girdėti nerimastingumo, marių slėpiningumo bei grėsmės motyvai.) Tačiau *Jūratės ir Kastyčio* reprizoje atkartojami ne tik įžangos, bet ir ekspozicijos, temų perdirbimo nuotaikų atšvaitai: įžangos nerimo motyvas virsta praeities nostalgija, paslaptingos grėsmės ir kartu gražios, romantiškos „vilionės“ tragiška pabaiga. Tokia repriza, kurioje sutrumpintai pakartojami anksčiau skambėję teminiai elementai, gali būti vadinama sintetine sutrumpintąja – tai tarsi kūrinio epilogas.

Baladė baigiama koda; čia veiksmas perkeliamas į realų dabarties laiką ir mito–realybės paribio erdvę (*pamariais*):

Dabar lietuvė pamariais,
Suvarsčius gintarų siūlelį,
Sau mėgsta baltą kaklą jais
Gražiai papuošti prieš bernelį…

Baltos spalvos, kaip ir gintaro, paminėjimas – ar tai nėra Jūratės atminimo aidas? Posmas baigiamas minorine tonacija (sąsajos su Jūratės ašaromis):

Bet kai meilužę uždainuos,
Ji skamba tonuose liūdnuos.

Paskutinysis kodos posmas atskleidžia tiesioginį ryšį tarp apibendrinto meilės jausmo (*O kai myli,/ Norint tyli…*) ir atminimo Jūratės tragiškos meilės, kuri:

Neša jėgoj begalinėj
Kartais audrą kaip Jūratė.

Kontrasto požiūriu baladės struktūra atrodytų taip:

Posmai

1–2 – supriešinimo kontrastas:

Skubėk namo, skubėk, Kastyti…

Marių dovanos vilioja…

2–3 – papildomas kontrastas:

Marių dovanos vilioja…

Išplaukia dieviška Jūratė…

3–4 išvestinis kontrastas (pagrįstas anksčiau skambėjusiais vandens motyvais):

Išplaukia dieviška Jūratė…

Marės – mano viešpatija!

4–5 – supriešinimo kontrastas:

Marės – mano viešpatija!

Akių tik žiebė spinduliai…

5–6 – išvestinis kontrastas

Akių tik žiebė spinduliai…

Pamylėjo žemės sūnų…

6–7 – supriešinimo kontrastas:

Pamylėjo žemės sūnų…

Nustebo net patsai dangus…

7–8 – supriešinimo kontrastas:

Nustebo net patsai dangus…

Jis laimingas!

8–9 – konfliktas:

Jis laimingas…

Bet susirūstino smarkus
Perkūnas…

9–10 – papildomas kontrastas (cituota ištrauka) ir :

Išvilioti ant smeltyno,
Negyvai jį užbučiavus…

10–11 – papildomas kontrastas (cituota ištrauka) ir :

Lyg verkia ir vaitoja kas…

11–12 – papildomas kontrastas (cituota ištrauka) ir :

Tai Jūratė nelaiminga…

12–13 – papildomas kontrastas (cituota ištrauka) ir :

Bet kai meilužę uždainuos,
Ji skamba tonuose liūdnuos.

13–14 – išvestinis kontrastas (cituota ištrauka) ir :

Neša jėgoj begalinėj
Kartais audrą kaip Jūratė.

Kontrastų seka padeda giliau pajusti poetinių vaizdų santykius. Verta atkreipti dėmesį, kad iki temų perdirbimo randamas išvestinis, papildomas ir supriešinimo kontrasto tipas, temų perdirbimo dalyje įsivyrauja supriešinimo tipas, pereinantis į konfliktą, o reprizoje vaizdai dažniausiai gretinami papildomo kontrasto būdu. „Chorinių“ ir „solinių“ epizodų ryšys paremtas ne tarpusavio „privalomu“ kontrastingumo tipu, o bendru augimu iki kulminacijos ir nuolydžiu iki atomazgos. Nuo emocinės įtampos kilimo ir priklauso meninių vaizdų kontrastingumo tipai, kaip minėta, kulminacijoje pereinantys į konfliktą, o atomazgoje kuriantys vienas kitą papildančius vaizdų variantus.

Baladė „Jūratė ir Kastytis“ pagrįsta dviejų ekspresinių dramaturginių elementų – temų – derme. Jie yra kontrastiški ir formos lygiu išreiškia tradicinę konfliktišką

dramaturgiją. Analogiškas ir formos ritmas – dvifazis („svyravimo periodą“ sudaro du epizodai), suformuojantis triadinę sonatinę struktūrą.

Baladės tempas susijęs su dramatinės įtampos augimu. Pirmieji trys posmai yra vienodo tempo. Įtampa pradeda kilti nuo ketvirtojo (Jūratės kreipimasis į Kastytį), toliau banguodama (būdama mažesnė „choriniuose“ epizoduose, tačiau savo ruožtu irgi kildama) prieina iki pirmosios, lyrinės, ir antrosios, tragiškosios, kulminacijos. (Lyrinė kulminacija pakilesnė, įtemptesnė; tragiškojoje, kuri yra epinio pobūdžio, įtampa mažesnė, nors, kaip minėta, ji yra epinių – „chorinių“ – epizodų kulminacija.) Reprizoje įtampa, o kartu ir tempas krenta, dar mažesnė ji yra kodoje. Taigi iš keturiolikos baladės posmų kulminacija pateikiama 8–9-iose strofose; tai beveik atitinka aukso pjūvio zoną (ji turėtų būti šiek tiek arčiau reprizos).

Pagal B. Asafjevo ir V. Bobrovskio funkcinių-kompozicinių lygmenų sistemą, bendrąją loginę šios baladės impulso stadiją (i) išreiškia įžanga ir dvi temos; šią stadiją atitinka ir bendrųjų kompozicinių funkcijų lygmuo, o specialiųjų kompozicinių funkcijų lygmenyje randame įžangą, sonatos pirmąją temą (romantinę herojinę), jungiamąją (vandens ir nakties), antrąją, lyrinę (Jūratės), baigiamosios partijos elementą, turintį preikto funkciją. Bendrąją loginę judėjimo stadiją (m) čia atitiktų vidurio (plėtojimas) funkcija ir preiktas (negyvai užbučiuoto Kastyčio vaizdas).

Specialiosios kompozicinės funkcijos atsispindi konkrečiai analizuojant kūrinį – tai temų perdirbimo ypatybės, kulminacijos, preiktas reprizai. Pabaigos loginę funkciją (t) parodo apibendrinamoji repriza ir koda; jomis išreiškiamos ir bendrosios, ir specialiosios kompozicinės funkcijos.

Akivaizdu, kad „Jūratės ir Kastyčio“ kompozicija atitinka bendruosius sonatos principus, kurie remiasi kūrinio padalijimu į tris dalis (1 pav.). Sonatos forma esti panaši į trijų dalių reprizinę formą. Esminis skirtumas slypi sonatos formos ekspozicijos vidiniame dvilypume bei viduriniosios (temų perdirbimo, plėtojimo) dalies pobūdyje. Čia vienoje dalyje supriešinami kontrastingi pradai, užmezgamas vidinis konfliktas, kuris tampa viso tolimesnio muzikinių minčių plėtojimo stimulu. Tuo tarpu trijų dalių (paprastoji ir sudėtinė) ir visos kitos anksčiau aptartos formos pagrįstos tematiškai vientisų dalių gretinimo principu. Temų kontrastas labai svarbus ir jose, bet čia jis yra išoriškesnis – išryškėja santykiuose tarp dalių, o ne pačių dalių viduje (Ambrazas, 1977: 324). Baladėje aiškesni sonatos negu trijų dalių formos principai. „Jūratės ir Kastyčio“ struktūra taip pat neprieštarauja V. Bobrovskio pateiktos instrumentinės baladės kompozicijos vienam iš variantų. Šio mokslininko nuomone, baladės esmę išreiškia ypatinga ištisinio plėtojimo forma, kurios pradžioje pateiktas teminis kontrastas išauga iki lyrinės temos apoteozės, tačiau po jos staiga prasideda netikėtas, staigus, tragiškas lūžis. Toliau einanti kodos dalis (mūsų pateiktoje analizėje ji apima reprizą ir kodą) skamba kaip paskutinė katastrofos grandis.

V. Bobrovskio požiūris į instrumentinės baladės struktūrą lygintinas su L. Mazelio požiūriu. Tik V. Bobrovskis labiau akcentuoja bendresnes temų rutuliojimo tendencijas, o L. Mazelis linksta nuodugniau analizuoti muzikos formų sintetinius variantus. Vis dėlto, apsistojus prie L. Mazelio klasifikacijos, kyla klausimas, ar iš tiesų „Jūratei ir Kastyčiui“ būdinga sonatos forma, suderinta su trijų dalių variacijų formomis (šiuo atveju tai būtų kitas, dvigubas, „choro“ ir „solo“ temų plėtojimas) ar

SONATOS FORMA

	I DALIS	II DALIS
Įžanga	**Ekspozicija**	**Temų perdirbimas**
1 posmas	2 posmas 3 4	5 6 7 8 9
Įžangos motyvai	*Kastyčio tema* *Jūratės tema*	*Plėtojamos, perdirbamos abi temos* *Lyrinė kulminacija* *Tragiškoji kulminacija (Perkūno tema)*

	III DALIS	
Preiktas	**Repriza (sintetinė, sutrumpintoji)**	**Koda**
10	11 12	13 14
	Kartojami ankstesnių padalų motyvai	*Veiksmas perkeliamas į dabarties laiką ir mito–realybės paribio erdvę*

1 pav. Baladės „Jūratė ir Kastytis” schema

su sonatiniu (simfoniniu) ciklu. Tačiau „chorinėse“ dalyse plėtojama ne ta pati tema: tai Kastyčio, Jūratės ar Perkūno keršto motyvai, todėl variacijų variantas čia netinka. Sonatos formos ir sonatinio (simfoninio) ciklo derinys nėra analogiškas „Jūratės ir Kastyčio“ struktūrai: nors joje galima įžvelgti keturias dalis (paskutinioji – koda), bet jų nuotaikos, dramatinis pobūdis neprimena sonatos ciklo atskirų dalių. Todėl pagal L. Mazelio klasifikaciją šiai Maironio baladei artimiausias sonatos ir trijų dalių formos derinys (su įžanga ir koda), nors, tiesą sakant, trijų dalių forma čia nėra labiau išryškinta, ji yra kaip sonatos formos pagrindas. Todėl „Jūratę ir Kastytį“ galime laikyti sonatos formos analogu; tai atitinka ir V. Bobrovskio pateiktos baladės schemos bendruosius bruožus.

BALADĖS „ČIČINSKAS“ FORMOS YPATYBĖS

Maironio baladės „Čičinskas“ struktūra būtų analogiška sudėtinei trijų dalių formai, kurioje derinami sonatos ir paprastosios trijų dalių struktūros bruožai. Šiuo atveju bent viena dalis, dažniausiai pirmoji, sudaro paprastąją dviejų arba trijų dalių formą, vidurinė dalis ryškiai kontrastuoja kraštinėms, o trečioji kartoja pirmąją (2 pav.). Esminis sudėtinių formų bruožas – teminis kontrastas, kai antroji dalis grindžiama nauja tema, aiškiai kontrastuojančia pirmajai.

Maironio „Čičinskas“ yra epiškesnis nei „Jūratė ir Kastytis“. Kaip teigia A. Žalys, „joje nerasime tokių trijų poetinio vaizdavimo būdų lygiateisiškumo, kurį randame baladėje „Jūratė ir Kastytis“; čia vyrauja epinis pasakojimas“ (Žalys, 1988: 57).

SUDĖTINĖ TRIJŲ DALIŲ FORMA

I DALIS (**sonatos forma**)

Įžanga		**Ekspozicija**		**Temų perdirbimas**				**Repriza**
		(A)	(B)					A'B'
1 posmas	2	3	4	5	6	7	8	9
	Įžangos motyvai	*Čičinsko tema*	*Kūčių (dieviškoji) tema*	*Čičinsko temos modifikacijos*				*Abiejų temų sintezė*

II DALIS (**trijų dalių dvitemė reprizinė forma**)

Įžanga	**A**		**B**			**A'+B'**	
10	11	12	13	14	15	16	17
Kartojami įžangos motyvai	*Plėtojama dieviškumo tema*		*Varijuojama Čičinsko tema*	*Emocinė kulminacija*		*Abiejų temų sintezė*	*Antroji kulminacija*

III DALIS (**repriza – koda**)

Apibendrinamoji repriza		**Koda**	
18	19	20	21
Įtvirtinama dieviškumo tema – kaip bausmė Čičinskui		*Kartojami reprizos ir pasirodo nauji motyvai*	

2 pav. Baladės „Čičinskas" kompozicijos schema

Kūrinio pirmoji dalis prasideda humoristine įžanga, kurioje visu lietuvių kalbos liaudišku, kaimišku sodrumu, primenančiu talalines, išvardijami svečiai:

Į Čičinsko puikų dvarą
Nuo Mitriūnų ir Lenčių
Suvažiavę duoda garą
Daug bajorų, daug svečių:
Mantvydaitis juokdarys,
Bartkaus posūnis kairys,
Ožkabarzdis jaunikaitis,
Aldadrikas Jonuška,
Žnairas kūtvėla Tiška
Ir naktibalda Valaitis.

(Įdomu, kad pirmosios keturios posmo eilutės rimuojamos kryžminiais rimais, 5–6 – gretutiniais, o keturios paskutinės – gaubiamaisiais; tokia rimų sistema išlaikoma visoje baladėje.) Ypač humoristiškai ir taikliai, lyg žiūrint gudriam valstiečiui iš už kampo į dvaro „balių“, pagautas kaimiškos dvaro „kapelos“, sudarytos iš įvairių socialinių sluoksnių ir skirtingo muzikinio „išsilavinimo“ atlikėjų, stilius:

Griežia smuiką rūpestingai
Išsiskutęs vokietys,
Jam kimbolais melodingai
Taiko Leiba Šepetys.
Kumščia drūta, apskrita
Muša būbną Dabita,
Lig alkūnių atsiraitęs…

Šitokia kalba, savo sodriu vaizdingumu prilygstanti Žemaitei, „sumaišyta“ su „dvarininkine“ stilistika (*Griežia smuiką rūpestingai*/ *Išsiskutęs vokietys*), sustiprina humoristinį įspūdį. Kaimiškam Dabitos būgno mušimui *kumščia drūta, apskrita* kontrastuoja toliau einantis epizodas iš „tikro dvaro“ gyvenimo:

Ant vaškuotų gi grindų
Šoka plikos lig blauzdų
Liaudos gražios bajoraitės.

Apskritai „mužikiškų“ ir „šlėktiškų“ pavardžių stilistinis kratinys – Mantvydaitis, Bartkus, Aldadrikas Jonuška, Tiška, Valaitis, Leiba Šepetys, Dabita – tarsi suponuotų linksmos šventės, siautulio ar net karnavališko kvailiojimo kūrinyje nuotaiką, tačiau trečiajame posme pasigirsta visai kitokia – pykčio, nepasitenkinimo tonacija; čia skamba pirmoji romantiškai plati sonatos ekspozicijos tema:

Bet Čičinskas apsiniaukęs
Sėdi rūstus, nešnekus,

Ant plikos kaktos sutraukęs
Rūkšlių gresiančius lankus.

Šios dvi frazės, sudarančios muzikinį sakinį, išreiškia temos impulso stadiją, kurioje ji eksponuojama. Antrajame sakinyje tema plėtojama laisvu būdu (m stadija) – įvedami nauji motyvai (*rykščių*, *veto*):

„Šimtą rykščių toms mergoms
Atskaityk, Kmita, nuogoms!
Išblaškyt minčių nemoka“.

Trečiajame sakinyje papildomo kontrasto principu pateikiami
lemtingos nakties motyvai; paskutinioji jo frazė atlieka kodetės funkciją:

O, tas „veto“, ta naktis
Gal neslėgtų kaip mirtis!
Kaip negyvos lėlės šoka.“

Šio posmo vaizdai sudaromi išvestinio kontrasto įžangai būdu, kai anksčiau pateikti įžanginiai elementai yra praplečiami, apverčiami (baliaus linksmybių motyvas pakeičiamas į Čičinsko nepasitenkinimo, gražių bajoraičių šokio – į bausmę už šokį *kaip negyvų lėlių*).

Antroji tema, formuojama priešinamojo kontrasto principu pirmajai, prasideda nuo ketvirtojo posmo pirmosios frazės (dvi eilutės), vėliau ji įtvirtinama variantiškai ją pakartojant:

Neša vargo užmiršimą
Kūčių vakaras brangus;
Žemei skelbia atpirkimą
Įsikūnijęs dangus.

Šis muzikinis sakinys atitiktų impulso stadiją; temos laisvą plėtojimą (m) išreikštų toliau einančios eilutės (tai antrasis muzikinis sakinys):

Gieda „gloria“ aukštai
Angelų šimtų šimtai,
Bet žmonėms tik gero noro!..

Temą taip pat laisvo plėtojimo būdu užbaigia trečiasis sakinys (t stadija), sudarytas iš trijų frazių:

Gieda štai antri gaidžiai;
Šoka, linksminas svečiai!
Bet Čičinskui trūksta oro.

Penktajame posme variantiškai kartojama ir plėtojama Čičinsko tema. Vėl jis sėdi *rūstas, nešnekus*, vėl skamba paklusnios *liaudos*, šokių, puotos, mergų plakimo, nerimo – *tos slegiančios nakties* – atbalsio motyvai:

Ant alkūnės pasirėmęs,
Sėdi rūstas, nešnekus;
Vien iš boso pasisėmęs,
Lenkia midaus puodukus.
Jo nei plakamų klyksmai,
Nei, juokaudami linksmai,
Sėbrai nuramint nemoka,
Veltui Liauda paklusni:
Ir jaunuoliai, ir seni
Visas Adventas kaip šoka.

Šeštame–aštuntame posme laisvo plėtojimu būdu, įvedant vis naujus elementus, rutuliojama Čičinsko tema, t. y. pasakojamas jo elgesys seime ir mylimosios nužudymas. Toks vienos temos plėtojimas primena sonatos formos vidurinę – perdirbimo dalį, pagrįstą pagrindinės partijos modifikacijomis. Čia Čičinsko pyktis vis stiprėja:

Verčia pragaru namus.
Šokiai, klyksmas per naktis…

Seime riejos su visais…

Veto *velniškai užriko.*

Velniui bus užrašęs sielą,
Kai, apgautas įtarties,
Nuskandino savo mielą.

Dalies kulminacija yra devintame posme – vietinėje kūrinio sintetinėje, dinamiškoje reprizoje (tai repriza, užbaigianti vidinę dalį). Joje girdėti abiejų temų – kūčių ir Čičinsko pykčio – motyvai, kurie, variantiškai kartojant skambėjusius elementus bei laisvo plėtojimo būdu įvedant naujus, transformuojami iki kulminacinio pakilimo:

Žmonės skuba ant rarotų.
Spengia šaltis; dar tamsu.
Iš eglynų apšarmotų
Staugia vilkas; net baisu!
„Klopai gali naktimis
Išbadyti sau akis:
Reikia jiems apšviesti kelią,
Dievą reikia ne tamsoj,

Reikia garbinti šviesoj!
Šok, Kmita! užkurk miestelį!“

Formos lygmeniu impulso funkciją atitiktų įžanga ir abiejų temų ekspozicija; vidurį (m), formuojamą iš pirmosios, Čičinsko, temos, išreikštų 6–8 posmas, o devintasis būtų analogiškas vietinei reprizai (t stadija). Kaip matyti, pirmoji sudėtinės trijų dalių formos dalis šioje baladėje parašyta sonatos principais.

Antroji baladės dalis po trumpo jungiamojo darinio pradedama vos ne tiksliu įžangos pakartojimu: nors skamba ir antrosios (Dievo šventės – *rarotų*) temos motyvai, tačiau didesniąją posmo dalį užima toks kaip pradžioje Čičinsko svitos išvardijimas, kuris vėl grąžina balaganiškų linksmybių nuotaikas:

Nuo bakūžių samanotų
Skraido liepsnos … ir Kmita.
Išvažiuoja ant rarotų
Pats Čičinskas su svita:
Mantvydaitis juokdarys,
Bartkaus posūnis kairys,
Ožkabarzdis jaunikaitis,
Aldadrikas Jonuška,
Žnairas kūtvėla Tiška
Ir naktibalda Valaitis.

Šioje dalyje dar labiau supriešinamos šventumo ir pykčio temos, peraugančios į konfliktą – į Čičinsko ir naujo veikėjo – kunigo – mirtiną susidūrimą bei lemtingą Dievo bausmę. Vidurinė dalis galėtų būti laikoma trijų dalių dviteme reprizine forma, kurioje labai plačiai rutuliojamos iš pirmosios dalies perimtos Dievo ir Čičinsko temos ir kuri baigiasi sintetine repriza. Temų išdėstymas taip pat artimas trijų dalių formai, kadangi kiekviena tema plačiai eksponuojama ir plėtojama.

Paanalizuosime atskirų temų (nors jos suformuotos pradinės dalies partijų pagrindu) struktūras. Pirmasis („dieviškumo“) teminis branduolys yra:

Prieš bažnyčią pasitinka
Juos klebonas su stula…

Cituotos eilutės kartu su kitomis dviem atitinka temos impulso stadiją:

Į didžiausią kaltininką
Tokia prašneka byla…

Vėliau tema rutuliojama laisvai ir varijuojant: atsiradę nauji *Dievo teisės amžinos*, *žemės, prigėrusios ašarų*, *skriaudingų darbų* motyvai toliau einančiame posme variantiškai plėtojami:

„Tu pripildei visą šalį
Savo vardo baisuma!

Žemė jau pakelt nebgali
Tavo kalčių slėgiama.
Nors ganytojui skaudu,
Dievo gimusio vardu
Neįleisiu į šventyklą
Lig atlyginsi skriaudas,
Iki dvasiškas žaizdas
Numazgos šventa maudykla!“

Temos pabaigos stadija prasideda eilutėmis *nors ganytojui skaudu...* ir yra kulminacinė. Paskui skamba Čičinsko tema, formuojama pirmojoje naujo posmo eilutėje ir sutampanti su impulso stadija (*Gal Čičinsko nepažįsti?*); tęsiama (m stadija) tolesnėse dviejose eilutėse, o paskutiniojoje, trečiojoje, baigiama t stadija:

„Ir jo keršto be ribos,
Kad į jį šiandieną drįsti
Atsiliept be pagarbos!..“

Dvarininko ir kunigo konfliktas suteikia preikto atspalvį toliau einančiai emocinei kūrinio (Čičinsko neapykantos temos) kulminacijai. Taigi 14–15 posme Čičinsko keršto tema varijuojama detalizuojant prieš tai skambėjusius motyvus (skaidymo metodas). Šie posmai išsiskiria retorinių klausimų, sušukimų ir daugtaškių gausa, nebaigtais sakiniais tarsi nuotrupomis, kintančiomis emocijomis:

„Kas prieš jį skaudžiai bedrįso
Atsiliept? Kur? Kada?
Jo nejaudė seimo viso
Rūsčios kumšties ar malda.
Dievo teismas? Jei prieš jį
Kas ir sudreba širdy,
To prieš žmones neparodys!..
Ėda dar kita žaizda!..
O, tai buvo kitada!
Jos dauggalis buvo žodis!“

Tai baladės emocinė kulminacija. Tuose posmuose koncentruojami maksimalistiniai egocentriniai Čičinsko išgyvenimai ir jausmai: neapykanta žmonėms, Dievui ir savo mylimajai, kuriai

„… Čičinskas niekados
Keršyt neužmirš skriaudos
Ir tikėjimo apvilto.“

Formos lygmeniu Dievo – kunigo tema išreiškia i stadiją ir sudaro pirmąją dalį; Čičinsko tema – m stadiją (antroji dalis), t stadija – Dievo bausmės (repriza).

Trečiojoje, reprizinėje vidurio, padaloje, vadinamojoje vietinėje reprizoje, girdėti jau skambėję motyvai: *amžinos teisybės*, *dieviškųjų svarstyklių*, *dievo teisės amžinos*, *žemės, prisigėrusios ašarų* ir t. t. Vėliau atsiranda naujų teminių elementų – rūmų grimzdimo, *dangaus spyrio*, paties Čičinsko baimės. Ši repriza yra sintetinė, kadangi joje rutuliojamos abi – Čičinsko ir dieviškumo – temos. Be to, ji dinamizuota: pasirodo jau nauji motyvai – paskendusių rūmų ir dangaus keršto Čičinskui. Tai antroji, pagrindinė, baladės kulminacija:

Štai ant tilto be vežėjo
Stoję baidosi žirgai!
Pats Čičinskas sudrebėjo!
Stebias, žvalgosi draugai:
Puikūs rūmai, kur linksmai
Šoko, trypė, šit ūmai
Į kiaurąsias grimzta, skęsta…
Į Čičinską gi staigus
Spyrė griaudamas dangus
Kaip į niekšą nepakęstą.

Kaip matyti, baladės vidurinė dalis formuojama trijų dalių formos principu. Po įžangos plėtojama „dieviškoji“ tema (2 posmai), vėliau Čičinsko (3 posmai) ir sintetinė repriza (Dievo bausmės Čičinskui; 2 posmai), kuri kaip preiktas paruošia tikrąją reprizą.

Baladės emocinė kulminacija, kaip ir „Jūratėje ir Kastytyje“, artima aukso pjūvio zonai: ji yra 14–15 posme (iš 21), o antroji, loginė (Dievo bausmė), – 17 posme (prieš reprizą); tai atitinka sonatos formos struktūrą. Įdomu, kad viena aštriausių konfliktinių situacijų (kunigo užmušimas) ir kūrinio kulminacijos nesutampa. Kaip ir įprasta baladei, čia jų randame dvi – emocinę ir pagrindinę (loginę): po Čičinsko neapykantos temos apoteozės įvyksta lūžis: dangus vėl įsikiša (kaip „Jūratėje ir Kastytyje“) ir nubaudžia žmogiškus bei dieviškus įstatymus sulaužiusį dvarininką. Skirtumas tas, kad pirmojoje baladėje buvo baudžiama už meilę, o šioje – už neapykantą, t. y. už nemeilę. „Jūratėje ir Kastytyje“ lėmėjas yra pagonių dievas Perkūnas, o čia sakmiškai susilieja pagoniškas ir krikščioniškas mąstymas – „dievo teisei amžinai pasvėrus“ nugrimzta Čičinsko rūmai į pelkę (velnių lindynę), o patį dvarininką nutrenkia *griaudamas dangus* (Perkūnas minimas tolesnėje strofoje). Ši baladė, beje, būtų įdomi pagoniško ir krikščioniško mąstymo tyrinėtojams.

Trečioji dalis, arba repriza, apima 18-ą ir 19-ą posmą. Ji yra apibendrinamoji, sutraukta, paremta antrąja Dievo bausmės tema (sonatos reprizoje – tokia ji galėtų būti laikoma – pagrindinė partija dažnai sutrumpinama, o šalutinė tampa visos reprizos svorio centru; tai būdinga romantizmui). Čia girdėti rarotų, nugrimzdusių rūmų, dievobaimingos minios, kunigo ir žemės šventumo teminiai elementai:

O ant tilto guli kūnas;
Tai Čičinskas. Koks baisus!
Žiemą nutrenkė perkūnas,

Rūbus nudrėskė visus!..
Dievobaiminga minia,
Net su kunigo žinia,
Niekšą laidoti mėgina.
Bet, įkas jį į žemes,
Tik žiūrėk, jos vėl išmes!
Vietos jam su kerštu gina.

Dvidešimtas ir dvidešimt pirmas posmas analogiškas kodai – čia į įvykius žiūrima iš tolimos laiko perspektyvos:

Bėgo metai, amžiai slinko;
Daug užgydyta žaizdų!
Net didžiausio kaltininko
Žmonės n'atmena skriaudų.
Vien tik žemė, niekados
Nepamiršdama skriaudos,
Nuo Čičinsko palaidūno
Gynės! Mėtė iš kapų.
Veltui žmonės ant varpų
Davė, kad priimtų kūną.

Nors kodoje atkartojami reprizos motyvai (ir įžanginis rūmų) – Čičinsko nepriėmimo į žemę, salos, apaugusios krūmais, tačiau atsiranda ir naujų teminių elementų – *rusų cariškos valdžios*, skundo *iš po žemių kai kada*:

Tik, kai joj įsigyveno
Rusų cariška valdžia,
Tą Čičinską išgabeno
Dievas žino, kur slapčia.
Užsiliko vien bala;
Kyšo vidury sala,
Jos atkrančiais auga krūmai.
Iš po žemių kai kada
Lyg girdėtųsi skunda,
Kur Čičinsko grimzdo rūmai.

Koda galutinai apibendrina baladės dramaturginę idėją, grąžindama skaitytoją į dabarties laikus ir suaktualindama senos legendos patirtį.

Kadangi baladė epiškesnė nei „Jūratė ir Kastytis“, joje sunkiau įžvelgti emocinių nuotaikų, tonacijų kaitą, ji pagrįsta loginiu turinio atpasakojimu (išskyrus vidurinės dalies Čičinsko monologą). Šios baladės dėstymo logika atitinka V. Bobrovskio schemą ir iš dalies L. Mazelio (trijų dalių ir sonatos formos derinys su įžanga ir koda). Nors abi baladės yra romantizmo padarinys, tačiau „Jūratė ir Kastytis“, išoriškai atrodydama komplikuotesnė, yra paprastesnės, „klasiškesnės“ dramaturgijos, o „Čičinsko“, primenančio nuoseklų epinį pasakojimą, struktūra sudėtingesnė, artimes-

nė išplėtotoms romantizmo epochos muzikos formoms. Vis dėlto jos turi ir bendrų bruožų: tai saviti sonatos ir trijų dalių formos su įžanga bei koda derinių variantai.

IŠVADOS

1. Muzikos kūrinio forma išreiškia bendruosius loginius dialektikos ir meno kūrinio kompozicijos principus.

2. Maironio baladė „Jūratė ir Kastytis“ yra sonatos formos su įžanga ir koda; ji atitinka ir V. Bobrovskio baladės schemos bendruosius bruožus. Pagrindinės kūrinio temos skiriasi kompozicinėmis ir eufoninėmis ypatybėmis, be to, baladė formuojama „chorinių“ ir „solinių“ epizodų kaitos principu – tai senųjų šokių baladžių formos rudimentai. Kūrinio tempas susijęs su dramatinės įtampos augimu, kuri pradeda kilti nuo ketvirto posmo, toliau banguodama (būdama mažesnė „choriniuose“ epizoduose, tačiau irgi kildama) prieina iki pirmosios, lyrinės, ir antrosios, tragiškosios, kulminacijos. Baladės ekspozicijoje randami išvestinio, papildomo ir supriešinimo kontrasto tipai, temų perdirbimo dalyje įsivyrauja pastarasis, pereinantis į konfliktą, o reprizoje teminiai motyvai dažniausiai gretinami papildomo kontrasto būdu.

3. Baladės „Čičinskas“ struktūra yra analogiška sudėtinei trijų dalių formai, kurioje derinami sonatos ir paprastosios trijų dalių formos principai: pirmoji dalis yra sonatos formos tipo, vidurinė – trijų dalių dvitemės reprizinės formos, kai kiekvienoje dalyje plačiai rutuliojamos sonatinės dalies temos, o trečioji, reprizinė, yra apibendrinta, sutraukta, paremta antrosios temos elementais. Kūrinys baigiamas koda, pratęsiančia ir įtvirtinančia reprizos tematiką. Dėl kūrinio epiškumo, dėl emocijų koncentracijos stokos susidaro tam tikras ištęstumo įspūdis (nors jo emocinė kulminacija artima aukso pjūvio zonai), o konfliktas lyg užtušuojamas.

4. Remiantis muzikos kūrinių formų analizės metodais, galima ne tik tiksliau bei konkrečiau suvokti eilėraščių komponavimo principus, bet ir atskleisti jų formos bei meniškumo santykį. Sonatos forma pagrįstoje baladėje „Jūratė ir Kastytis“ konfliktas yra ryškesnis, aštresnis, meninė struktūra dramaturgiškai vientisesnė, labiau koncentruota, tuo tarpu „Čičinsko“ trijų dalių sudėtinėje formoje temos labai plačiai rutuliojamos, todėl pagrindinis konfliktas tarsi ištirpsta prarasdamas savo reikšmingumą; tokia sudėtinga ir per daug išplėtota forma sumažina kūrinio dramaturginę vienovę, susilpnina emocinę įtaigą ir įspūdį, dėl to ši baladė nėra tokio aukšto meninio lygio kaip „Jūratė ir Kastytis“. Tai, kad šios baladės kulminacija „patraukta“ labiau į centrą, nei reikalautų aukso pjūvis, taip pat susilpnina kūrinio meninį poveikį, tačiau baladiško pasakojimo poetika pateisina ilgesnį dramaturginės bangos nuolydį.

5. Maironio baladžių kompozicijos analizė rodo poeto intuityvią atramą į bendruosius logikos dėsnius, kurių išgrynintą raišką randame muzikos kūrinių formose.

Gauta 2002 03 28

Literatūra

1. Ambrazas A. ir kt. Muzikos kūrinių analizės pagrindai. Vilnius, 1977.
2. Ambrazas A. Baladė. *Muzikos enciklopedija*. Vilnius, 2000. T. 1.
3. Jokimaitienė P. Lietuvių liaudies baladės. *Literatūra ir kalba*. 1968. T. IX.

4. Karaška A. Baladė. *Muzikos enciklopedija*. Vilnius, 2000. T. 1.
5. Maironis. Raštai. Vilnius, 1987. T. 1.
6. Rodger G. A New approach to the Kunstballade. *German Life and Letters. A Quarterly Review* (ed. by J. Boyd). Oxford, 1963. Vol. XVI. Nr. 2.
7. Веру Н. Драмматургия баллад Шопена. *О музыке. Проблемы анализа*. Москва, 1974.
8. Žalys A. Lietuvių literatūrinė baladė. Vilnius, 1988.
9. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. Москва, 1978.
10. Васина-Гроссманн В. Музыка и поэтическое слово. Ч. 1. Москва; 1972, ч. 2. Москва, 1978.
11. Клименко Е. И. Музыка в английской романтической поэзии. *Литература и музыка*. Москва, 1975.
12. Мазель Л. Исследования о Шопене. Москва, 1971.

Rūta Brūzgienė

ANALOGUES OF MUSICAL FORMS IN MAIRONIS' BALLADS

S u m m a r y

The form of the poetic work should be analysed in accordance with the principle of two planes applied in the theory of music, because the similarity of the poetic and musical architectonics is a result of the syncretic nature of art and analogous development. The analogies of a poetic text and musical forms are expressed through the proportional and functional relationship of the parts.

By employing historical, comparative and functional analysis methods, the article provides a detailed analysis of the structural analogies of the musical structures of the ballads "Jūratė ir Kastytis" and "Čičinskas" by Maironis, a Lithuanian poet of the 19th century. To that end, an overview of the characteristics of the ancient vocal, folklore and literature ballads is made, and the principles of the composition of musical ballads applied for the analysis of the works by Maironis are discussed.

The work leads to the following conclusions:

1. The methods of the analysis of music composition forms assist in revealing the relationship of form and high artistic value in literature. In comparing both ballads by Maironis, we become aware that in "Jūratė ir Kastytis" (it is a sonata with introduction and coda) the conflict is more pronounced and stronger, the artform dramaturgically more unified and more concentrated, and in "Čičinskas" (a three-part combination of composite form and sonata) the themes are widely developed, and thus the basic conflict loses its meaning; this type of a complicated and overly developed form reduces the dramaturgical integrity of the work, weakens the emotional suggestiveness and impression, and that is why this ballad is not of an equally high artistic level as "Jūratė ir Kastytis". Although both ballads are the product of romanticism, "Jūratė ir Kastytis", appearing on the surface more complicated, is of a simpler, "more classic" dramaturgy (determined by its "pure" sonata form), while the structure of "Čičinskas", reminiscent of a consistent epic account, is more complicated and closer to the developed musical forms of the epoch of romanticism.

2. The analysis of the composition of the ballads by Maironis reveals the intuitive dependence of the poet on the conventional laws of logic, the purified expression of which is found is the forms of musical works.

3. Searching for inter-subject discipline methodologies and their use may be fruitful in newly comprehending and conceiving the meaning of literary compositions.