
Retorinė figūra: istoriniai pokyčiai

Judita Žukienė

*Lietuvos muzikos akademija,
Gedimino pr. 42,
LT-2001 Vilnius, Lietuva*

Straipsnyje parodoma, kaip baroko laikais susidariusi retorinių figūrų sistema nenustojo gyvuoti barokui pasibaigus. Archetipais virtusios retorinės figūros naudotos klasicizmo, romantizmo, impresionizmo, ekspresionizmo ir kitų XX a. stilių, taip pat ir lietuvių kompozitorių kūryboje. Jas nagrinėjant vartojama retorinių figūrų metodologija bei terminija.

Raktažodžiai: retorinė figūra, vaizdinis archetipas, tekančio vandens, bangos, žaibo muzikiniai įvaizdžiai

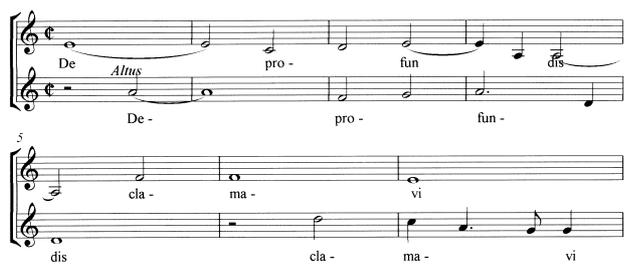
„Sonata, que me veaux tu?“ (sonata, ko tu nori iš manęs?), – Bernardas le Bovier de Fontenelle'is (1657–1757), prancūzų Švietimo pradininkas, tokiu klausimu išreiškė jo laikams būdingą nepasitikėjimą instrumentinės muzikos turiningumu. Instrumentinės muzikos nevertino J.-J. Rousseau, vienas įtakingiausių epochos estetikų. 1790-aisiais (t. y. jau senokai pasibaigus pirmai didžiajai instrumentinės muzikos – baroko – epochai, po metų mirus W. A. Mozartui, o J. Haydnui sukūrus visus simfonijas iki londoniškųjų, kvartetus nuo op. 33 iki op. 64 ir t. t.) I. Kantas „Sprendimos galios kritikoje“ instrumentinę muziką vadina laisvojo grožio pavyzdžiu (nes ir ji „nieko nevaizduoja – jokio apibrėžtai sąvokai subordinuoto objekto“¹), bet muziką apskritai vadina pojūčių žaismu, tad pagal teikiamą malonumą laiko ją „galbūt aukščiausiu menu“, bet pagal sielai teikiamą kultūrą – „žemiausiu iš dailių menų“, smarkiai atsiliekančiu nuo vaizduojamųjų menų².

Šių vertinimų paskatos ir turinys nėra visiškai vienodi, bet jie vienaip ar kitaip kilo iš vieno šaltinio – muzikos prasmės bei jos santykio su žodžiu tikslo svarstymais baroko priešaušriu, pagrindusiais tos epochos naujos muzikos kalbos, naujų didžiųjų vokalinės muzikos žanrų (operos, oratorijos, oratorinės pasijos, kantatos ir kt.) susidarymą, neregėtą instrumentinės muzikos iškilimą, iki tol nebūtų ir šiandien tebenaudojamų solo, kamerinių bei orkestro žanrų atsiradimą. Muziką vadindamas „garsų kalba“ (*Klangrede*), J. Mattesohnas teigė, kad vien garsais, be teksto, galima išreikšti „dvasios didybę“, „kiekvieną širdies jausmo polėkį“ taip suprantamai, lyg jie būtų pasakyti žodžiais³. Atsakydamas į seniai mirusio B. Fontanelle'io tebeskambantį klausimą, A.-E.-M. Grétry (svarbiausi jo raštai spausdinti 1789, 1797–1802 m.) rašė: „mes nežinome, ką nori pasakyti gera sonata, ypač Haydno arba Gosseco simfonija“⁴.

Kaip žinoma, baroko muzikos estetika formavosi kaip priešprieša renesanso polifonijos tradicijai. Naujojo stiliaus pranokėjai (V. Galilei, G. Caccini ir kt.) pasmerkė renesanso polifoniją dėl to, kad muzika joje neva iškeliamą aukščiau už poeziją, užgožia jos prasmes; daugelio balsų lygiagretus judėjimas esą kuria išraiškos chaosą (V. Galilei); „senoji muzika“ yra ne kas kita, kaip „laceramento della poesia“ („poezijos sudraskymas“), kai tuo tarpu yra „daug svarbiau išsiaiškinti žodžių prasmę, [...] nei išmanyti kontrapunktą“ (G. Caccini)⁵. Muzikos tikslą apibrėžiančios estetikos pagrindine sąvoka tapo afektas, o to tikslo pasiekimo būdais – išraiškingai kalbai analogiški garsų dariniai, t. y. pagal analogiją su iškalbos meno (retorikos) figūromis formuojamos muzikos retorikos figūros. „L'orazione sia padrona dell'armonia e non serva“ – ne žodžiai ar poezija savaime, bet būtent „oracija“ („prakalba“; italų kalba šis žodis reiškia ir malda, poterius, taip pat kalbą gramatikoje) turi būti ponija, o ne tarnaitė, – atremdamas naujojo stiliaus aršaus priešininko G. M. Artusi kritiką 1607 m. „Scherzi musicali“ leidinyje paskelbtame „Pareškime“ („Dichiarazione“) tvirtino C. Monteverdi.

Ilgainiui labai išsamiai buvo aprašyti, susisteminti, suklasifikuoti vadinamieji *loci topici* (poetinio teksto prasmės, kurias patartina išreikšti, įprasminti muzikoje) bei įvairiausios retorinės figūros⁶, kuriomis disponuodami kompozitoriai galėjo kurti atitinkamą turiningą muziką. Suskirstytos į vaizduojamąsias (*hypotyposis*⁷) ir išreiškiančiasias (*emphasis*) jos padėjo formuoti ir vokalinės, ir instrumentinės muzikos siekiamą turiningumą.

Friedrichas Blume yra pagrįstai pabrėžęs, kad barokiškasis žodžio ir garso santykio supratimas nebuvė muzikos istorijos naujiena. Lygindamas tai, ką renesansas apibrėžė sąvoka *musica reservata*, su ba-



2 pvz. Janequino motetas „De profundis“

Atsižvelgiant į minėtas iškalbos meno ir muzikos suartėjimo idėjas, muzikinės retorikos savybių galima rasti ir senesnių laikų muzikoje. Pavyzdžiui, aleliujoje „Verbo Domini caeli firmati sunt“ žodis *caeli* (dangus) įgauna būdingą muzikinę išraišką – platų garsaeilio diapazoną, kurio aukščiausias garsas yra ir aukščiausias visos kompozicijos garsas. Tipingas panašaus vaizdingumo pavyzdys – aleliuja „Angelus Domini descendit de caelo“ („Viešpaties angelas nusileido iš dangaus“) bei muzikinė žodžių *descendit de caelo* ir *revolvit* (lot. – nurito) išraiška. Abiem atvejais melodija leidžiasi žemyn, tik pirmoje frazėje dangaus vaizdinio paryškinimui pasitelkiamas platesnis diapazonas (melodija apima kraštinius visos aleliujos garsaeilio garsus).

Kita vertus, retorikos metodologija yra vaisinga tiriant ir vėlesnių laikų muzikoje gyvuojančius vaizdinius archetipus. Panašiai kaip retorinės figūros, pagal išraiškos objektą jie taip pat gali būti klasifikuojami į jausminio (empfatinio) ir vaizdinio (*hypotyposis*) pobūdžio archetipams priskiriamų pavyzdžių gali būti retorinės figūros *suspiratio* (lot. *suspiratus* – atodūsis, gilus atsikvėpimas) naudojimas siekiant atodūžio, aimanos, nepasitikėjimo, neryžtingumo, nusivylimo ir pan. būsenų išraiškos. Baroko muzikoje *suspiratio* vaizdinių labai gausu. Pavyzdžiui, J. S. Bacho arijoje „Ach, schläfrige Seele, wie?“ iš kantatos „Mache dich, mein Geist, bereit“ (BWV 115) nerimo, jaudulio išraiška kuriama kompleksiskai pasitelkiant *interrogatio* (klausimo), *exclamatio* (sušukimo) ir *suspiratio* figūras (3 pvz.).

Panašią prasmę *suspiratio* figūra išlaiko ir vėlesnių laikų instrumentinėje muzikoje. Pavyzdžiui, įžanginis H. Berliozo „Fantastinės simfonijos“ III dalies („Scena laukuose“) anglų rago motyvas, kurio partijos melodinė linija vis pertraukiama pauzėmis, suteikia tam tikro neapibrėžtumo išpūdį.



3 pvz. J. S. Bacho arija „Ach, schläfrige Seele, wie?“, 32–38 t.



4 pvz. A. Brucknerio IV simfonijos įžanga

Analogiškas emocines asociacijas sukelia *suspiratio* figūra A. Brucknerio IV simfonijos įžanginiame motyve (4 pvz.).

Iš esmės tą pačią figūrą naudojo ir kiti romantizmo atstovai, ją pasitelkdamį panašaus turinio prasmių išraiškai: tokios yra P. Čaikovskio VI simfonijos I ir IV dalis, J. Brahmsio IV simfonijos I dalies pagrindinės partijos temos. Panašiai preliudo op. 17 Nr. 1 muzikinę medžiagą formavo M. K. Čiurlionis, melodijos srautą nuolatos stabdydamas pauzėmis, kurios gali būti identifikuotos kaip figūros *suspiratio* naudojimo pavyzdžiai.

XX a. muzikoje gausu ir kitų emfatinio pobūdžio vaizdinių, kurie tiesiogiai susiję su atitinkamos retorinės figūros išraiška. Pavyzdžiui, figūra *exclamatio* įvardija (kaip ir baroko epochoje) įvairius kreipinius bei sušukimus. Charakteringa šios figūros išraiška (pasitelkiama kreipiniui pabrėžti) aptinkama I. Stravinskio „Psalmių simfonijoje“ – melodinis šuolis sekstos intervalu aukštyn ties žodžiu „Dominum“ („Viešpatie“, 31–34 t.). A. Berio „Wozzecke“ taip pat figūruoja tipingas *exclamatio* pavyzdys – Marie pagalbos šauksmas *Hilfe* (šuoelis h²–h, III v. 103 t.).

Žinoma, nagrinėjant šių dienų muziką jos retorinės išraiškos požiūriu reikia atsižvelgti į didelius muzikos kalbos pasikeitimus bei nagrinėjamo kūrinio stiliškumą. Lyginant su barokine, vėlesnių laikų retorinės figūros sandara gali būti šiek tiek pakitusi, tačiau tam tikras darinys retorine figūra vadintinas kaip tik dėl to, kad išlaiko pagrindinius figūrai būdingus bruožus bei išraiškos pobūdį. Pavyzdžiui, figūra *tirata* (it. *tirare* – įtempti, traukti) baroko epochoje buvo siejama su pakilimu ar nusileidimu gamos garsais dažniausiai greitu tempu. Jos prasmes įvardijo J. Matthesonas („ieties metimas“, „šūvis iš lanko“ ir pan.)¹⁴, siedamas jas su tokio kryptingo judėjimo keliamomis asociacijomis. *Tirata* gali būti traktuojamas ne vien diatoninis judėjimas gamos garsais, bet ir bet kuris viena kryptimi judančių garsų artimos prasmės darinys. Galima pateikti du giminingus romantinės muzikos pavyzdžius. Vienas iš jų yra tipingas tiratos pavyzdys – įžanginis arfos motyvas iš M. K. Čiurlionio simfoninės poemos „Jūra“, pradedantis ir visus svarbiausius, kulminacinius temas pasirodymus, interpretuotinas kaip kylančios bangos vaizdinys (5 pvz.).

Labai įdomus šiuo požiūriu yra Logės leitmotyvas R. Wagnerio tetralogijoje. Šis personažas literatūroje įvardijamas kaip ugnies dievas (ir jo vardas kildinamas iš vokiško žodžio *Lohe* – liepsna), todėl jo muzikinei charakteristikai sukurti taip pat buvo



5 pvz. M. K. Čiurlionio simfoninės poemos „Jūra“ įžaninis arfos motyvas

pasitelkta *tirata* figūra – kylantis chromatinio pobūdžio garsaeilis.

Pobarokinėje muzikoje yra gausu vaizdinio pobūdžio archetipų. Suprantama, jų daug ir vokaliniėje (su žodžio vaizdingumu susijusioje), ir programiniėje muzikoje, kuri yra savitas barokinės „garsų tapybos“ (*Tonmalerei*) pratęsimas. Retorinės figūros ir vaizdinio archetipo analogijas galima pailiustruoti vandens tekėjimo, bangos, žaibo, dangaus ir žemės, kilimo ir panašiais vaizdiniais. Vandens stichijos vaizdinių nemažai yra J. S. Bacho kūrinuose, tarp jų kantatoje „Schleicht, spielende Wellen“ (BWV 206). Kai kurių šios kantatos dalių melodika yra aiškiai pamėgdžiojančio pobūdžio (garsų tapyba) ir gali būti apibrėžta *fuga* sąvoka (ši figūra naudojama bėgimo, skrydžio, intensyvaus judėjimo išraiškai) (6 pvz.).



6 pvz. J. S. Bacho kantata „Schleicht, spielende Wellen“, 1–6 t.

Analogiškai tekančio vandens įvaizdį muzikoje įkūnijo Fr. Schubertas (vokaliniame cikle „Gražioji malūnininkė“), R. Wagneris (operos „Reino auksas“ uvertiūra), F. Lisztas („Vilos d'Este fontanai“ iš fortepijoninių pjesių rinkinio „Klajonių metai“) ir kt. Visi jie, kurdami tekančio vandens asociaciją, naudojo tą pačią muzikos išraiškos priemonę, t. y. motorinę ritmiką, nuolatinį judėjimą smulkių verčių natomis, ir tai visiškai atitinka *fuga* figūros apibūdinimą. Tipingas *fuga* pavyzdys yra B. Smetanos simfoninės poemos „Vltava“ melodika (7 pvz.).

Kita tradiciška *hypotyposis* figūra gali būti traktuojama kaip bangos vaizdinys³. Tokiu pavidalu ji



7 pvz. B. Smetanos simfoninė poema „Vltava“, 5–9 t.



8 pvz. J. S. Bacho kantata „Schleicht, spielende Wellen“, 9–12 t.

pasirodo minėtoje J. S. Bacho kantatoje (BWV 206) (8 pvz.).

Panašias, nesunkiai identifikuojamas „bangas“ pasitelkė C. Debussy „Jūroje“, ypač antrajame eskize „Bangų žaidimai“. Giminingų „bangų“ gausu ir lietuvių muzikoje, visų pirma M. K. Čiurlionio kūryboje. Nesunkiai atpažįstamas bangos vaizdinio versijas pateikė J. Gruodis („Jūros daina“ smuikui ir fortepijonui), V. Klova (simfoninėje poemoje „Jūratė ir Kastytis“, „Vilniaus paveikslų“ II d. „Vilnelė“), V. Paltanavičius („Vilniaus akvarelių“ II d. „Vilnelė“) ir kiti. Tipiški bangos vaizdinio pavyzdžiai figūroja O. Balakausko pjesėje smuikui ir fortepijonui „Kaip marių bangos prisilietimas“ (iš to paties pavadinimo ciklo).

Joje „banga“ formuojama itin subtiliai (*pianissimo*, flazoletai), įvedant trioles, kvintolę ir taip pabrėžiant pasirinktam išraiškos objektui būdingą spon-taniškumą, laisvumą. Tuo tarpu B. Kutavičiaus vokalinio ciklo „Ant kranto“ IV dalyje sukurtas „atsiritančios bangos“ vaizdinys (muzikine išraiška primenantis to paties objekto įkūnijimą M. K. Čiurlionio „Marių“ op. 28 I d.) yra savaip susijęs su jį įvardijančiu tekstu. Čia melodinius darinius galima traktuoti kaip *fugą* (motorinis judėjimas), *hypotyposį* (bangos piešinio imitavimas melodikoje) ir *tirata* (staigus pakilimas frazės pabaigoje).

Gausiai įvairių laikų muzikoje naudoti ir panašiai įvairuojantys yra audros bei žaibo vaizdiniai. Kaip tipiška žaibo vaizdinio išraiškos priemonė pasitelkiami melodijos šuoliai – būdingoji figūros *sal-tus duriusculus* (šurkštus šuolis) savybė. Ši figūra, sukeldama vaizdines, tam tikra prasme optines, asociacijas, puikiai tinka nagrinėjamam vaizdinui sukurti. Tuo pasinaudojo ir O. di Lasso kompozicijoje „Ich hab ein Man“, kurioje visuose balsuose randame tiesiogiai žodžio *Blitz* (žaibas) prasmę pabrėžiantį šuolį oktava žemyn.

Analogiškai su žaibo vaizdiniu siejamą tam tikrą muzikinę išraišką naudojo A. Vivaldi. „Audros“ dalyje (iš koncertų ciklo „Metų laikai“ koncerto „Vasara“) žaibą reprezentuoja staigus, šešioliktinę trunkantis šuolis žemyn. Dalies kulminacijoje ypač meistriškai pasitelktos smuiko solo galimybės. Visai netikėtai jis „blyksteli“ virš orkestro aukštame registre, atlikdamas šuolį daugiau nei per dvi oktavas (es³–c¹), ir šis efektingas melodijos posūkis duoda pradžią visai orkestro *tutti* „žaižų lavinai“.

Šiek tiek modifikuotą, bet išlaikantį tą pačią judėjimo kryptį bei šuoliais grindžiamą melodinį pie-

šini, žaibo vaizdinį muzikoje sukūrė J. Haydnas (oratorijoje „Metų laikai“). Kompozitorius, taip pat kaip A. Vivaldi, žaibo muzikinę išraišką formavo išnaudodamas ir tam tikras muzikos erdvės teikiamas asociatyvumo galimybes. Žaibo vaizdinį reprezentuojanti fleitos solo frazė pradedama aukštame registre (sąlyginis dangaus prasmės atitikmuo) ir laužyta linija tarsi trenkia žemėn (diapazonas f^3-d^1). Tokiu būdu susidaro visa *saltus duriusculus* figūrų grandinė.

Tuo pačiu principu vadovavosi ir L. van Beethovenas, rašydamas „Pastoralinės“ simfonijos ketvirtąją dalį („Audra“). Tačiau, lyginant su J. Haydno „žaiibu“, L. van Beethoveno analogiško turinio muzikinis vaizdinys jau nėra taip kruopščiai „ištapomas“, jam perteikti ieškota naujų išraiškos priemonių. L. van Beethovenas „žaibo“ momentus vaizduoja sudėtingais, kompleksiniais skirtingų instrumentų grupių junginiais. Pasirinktam objektui atstovauja trumpi, aukštyn skriejantys motyvai, kuriuos griežia smuikai ir pučiamieji. Smuikai dviem kylančiomis šešioliktinėmis pradeda ir tarsi įvykdo „blyksnį“, kuris yra santykinai stiprioje takto dalyje. Pagrindinis skirtumas, skiriantis L. van Beethoveno pasirinktą išraiškos būdą nuo ankstesnių žaibo vaizdinio muzikoje pavyzdžių, – priešinga melodinės linijos kryptis (pirmųjų smuikų partijoje aukštyn d^1-a^2).

Romantikai taip pat mėgo audros motyvą bei vieną iš šių reiškinį reprezentuojančių žaibo vaizdinių. Būdingą *saltus duriusculus* figūrą pasitelkė F. Lisztas fortepijoninėje pjesėje „Audra“ (ciklas „Klajonių metai“, I d. „Pirmieji metai. Šveicarija“). Žaibo įvaizdį įkūnija du skirtinguose registruose išdėstomi akordai. Iš šių akordų vėliau išsirutulioja akordiškai dėstoma pagrindinė kūrinio tema, į kurią sutelkiamas visas klausytojo dėmesys. Ji tarsi vaizduoja jausmus, kuriuos sužadina pasirinktas daiktinio pobūdžio objektas. Tai patvirtina ir šalia antraštės dar pateiktas epigrafas (iš G. Byrono poemos), kuriame gamtinis reiškinys lyginamas su žmogaus jausmų audra. Šiuo atveju F. Lisztas nedetalizuoja išorinių realaus reiškinio savybių, o tik keliais vaizdingais potėpiaisi siekia sukelti tam tikras vaizdines asociacijas. Toks vaizdavimo būdas, be abejo, priskirtinas programiniam principui, nors kompozitorius, kurdamas vaizdines asociacijas sukeliančius darinius, pasitelkė tą pačią išraiškos priemonę – *saltus duriusculus* figūrą.

Panašiai audros bei žaibo įvaizdis yra formuojamas ir sceninėje muzikoje. G. Rossini „Sevilijos kirpėjuje“ (II v., Nr. 15, „Audra“) naudojamos kylančios tiratos, pagrįstos vieno akordo garsais, ir laužytos melodikos „žaibiški“ nusileidimai. Tokiu būdu imituojami tolumoje už lango matomi žaibo blyksniai (trumpos fleitos tiratos 2–3, 5–6 taktuose) bei intensyvūs, nesuvaldomi žaibo trenksmai vidurinėje scenos dalyje (kylančios per kelias oktavas styginių tiratos bei laužyti nusileidimai). G. Verdi „Otelo“

įžangoje kuriamas audros įvaizdis sustiprinamas dviem galimais žaibo muzikinės išraiškos variantais: įžangine tirata aukštyn, kuri baigiama viso orkestro *tutti* (*ff*), bei tarsi tolumoje blyksinčiais žaibais, perteikiamais žemyn to paties akordo garsais besileidžiančiomis tiratomis (būtent tokia muzikinė išraiška fleitos partijos partitūros 12-ame takte įvardijama žodžiu „žaibas“).

Panašios vaizdavimo tendencijos pastebimos ir XX a. kompozitorių vaizduojamojo pobūdžio muzikoje. A. Weberno kantatos Nr. 1, op. 29 II dalyje su žodžiu *Lichtblitz* (žaibas) visi choro partijos balsai vedami žemyn. F. Bajoro „Sakmių siuitos“ (III d.) vokalinėje partijoje taip pat pabrėžiamos tiesiogiai tekste įvardytų žodžių „žaibai pila“, „griausmas griaužia“ prasmės – pasitelkiama figūra *saltus duriusculus*.

Renesanso ir ypač baroko muzikoje pamėgta aukštų arba aukštai erdvėje esančių objektų išraiška siejama ne tik su aukšto registro pasirinkimu, bet ir perteikiant sąlyginai žemiau išdėstytų objektų turinį. Tuo metu susiformavo ir būdinga greta eksponuojamų prasmų „dangus“ ir „žemė“ išraiška (9 pvz.).



9 pvz. H. Schützo motetas „Ich habe meine Augen auf“ (SWV 31), 42–46 t.

Tokio kūrybinio sprendimo, perteikiant dangaus, žvaigždės, saulės ar pan. įvaizdžius, reikalavo italų kompozitorius ir muzikologas G. Riccarti (1703–1790): „aukšti garsai piešia aukštus daiktus, o žemi garsai – žemus daiktus. Iš to darome išvadą, kad kilimo ar nusileidimo pavaizdavimui aš naudoju garsus, perbėgančius nuo žemo iki aukšto arba nuo aukšto iki žemo“¹⁶; atitinkamų pavyzdžių gausu ir baroko muzikoje.

Bet, sakysime, ir F. Bajoras, apskritai labai jautriai reaguojantis į poetinį tekstą, dažnai pasitelkia *saltus duriusculus* figūrą, reikšdamas žodžiu „dangus“, „aukštai“, „saulė“ ir panašias prasmes. Tokių pavyzdžių gausu „Sakmių siuitoje“; joje figūruoja tipiškas saulės muzikinis vaizdinys (III d.), žodžių „danguje žvaigždelės“ muzikinis objektų išdėstymo erdvėje perteikimas (10 pvz.).

Žodžių „dangus“, „žvaigždės“ ir pan. išraišką A. Weberno kūryboje yra aprašę žymūs rusų muzi-



10 pvz. F. Bajoro vokalinio ciklo „Žiemužė balta eglužė“, Nr. 4 „Pro ledo langą“, 2–3 t.

kologai Valentina ir Jurijus Cholopovai. Nagrinėdami muzikos ir teksto santykį, jie apibūdino kai kuriuos charakteringus muzikinius vaizdinius, tačiau beveik nevartojo retorikos mokslo sąvokų. Tuo tarpu dauguma Cholopovų pateiktų pavyzdžių gali būti tiriami būtent iš muzikinės retorikos pozicijų. Pavyzdžiui, tipingą *saltus duriusculus* būdu vaizduojamą žvaigždės kilimą bei pačią žvaigždę dainoje „Ryto daina“ (op. 15, Nr. 2) rusų muzikologai apibrėžia vien kaip žvaigždės vaizdinę erdvinę asociaciją¹⁷.

Ypač svarbu tai, jog muzikos ir teksto santykis aki-vaizdžiai apčiuopiamas muzikoje, kurios kūrybinis principas iš esmės buvo grindžiamas racionaliomis, grynai muzikinėmis paskatomis. Netgi griežtai serijškumo principais suformuotų kompozicijų tyrimai parodo tradicinių baroko epochos retorinių figūrų buvimą A. Weberno opusuose. Pavyzdžiui, kantatos Nr. 1, op. 29 I dalyje pirmieji keturi vokalo partijos garsai, išdėstyti siaurame didžiosios tercijos diapazone, gali būti traktuojami kaip žodžių *kleiner Flügel* (vok. – mažas sparnas) muzikinė vaizdinė išraiška ir atitinka *hypotyposis* figūros sampratą (11 pvz.).

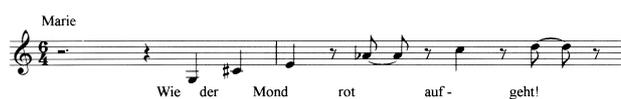


11 pvz. A. Weberno kantata Nr. 1, op. 29, I d., 6–17 t.

Atsižvelgus į panašaus motyvo melodinį piešinį 9–10 taktuose – sukimašį ratu, arba *circulatio* – randame tipingą tokios figūros prasminį atitikmenį – vėjo vaizdinį: *schwebst im Winde!* (plasnoja ore). Be to, vokalinės partijos melodinė linija prisodrinta šuolių. Kai kurie iš jų akivaizdžiai susiję su poetiniame tekste minimomis prasmėmis ir galėtų būti įvardyti kaip *saltus duriusculus*: žemyn krintančios slinktytys iliustruoja žodžius *Erde* (žemė; f^2 – fis^1) ir *Dunkel sinken* (tamsa nusileisti; es^2 – e^1 – c^1), o šuolis mažos nonos intervalu aukštyn (gis^1 – a^2) neabejotinai įtvirtina žodžio *auf-er-stehn* (pakilti) prasmę.

Giminingų pavyzdžių yra ir kituose naujosios Vienos mokyklos klasikų kūriniuose. Pavyzdžiui, A. Bergas operoje „Wozzeckas“ ir vokalinėje, ir orkestro partijose jautriai reaguoja į tekste išsakomas prasmes, jų išraiškai naudodamas įvairaus pobūdžio archetipus. III veiksmo II scenoje (Marie nužudymo scena) mėnulio kilimo vaizdiniui perteikti aiškiai pasitelkta *anabasis* figūra. Pirmiausiai ši figūra pasirodo trombonų partijoje, o kiek vėliau jos turinys sukonkretinamas vokalinėje partijoje (žodžiai *Wie der Mond rot aufgeht!*) (12 pvz.).

Anabasis figūra šioje scenoje įgauna svarbiausio muzikinio vaizdinio funkciją, kadangi ji siejama ir



12 pvz. Marie nužudymo scena iš A. Bergo operos „Wozzeckas“ III v., 97–100 t.

su Wozzecko ketinimais nužudyti (panaši Wozzecko replikos, lyginančios mėnulį su raudonu kardų, melodinė linija) ir rankos pakėlimu nužudant Marie. Nužudymo momentu ši figūra pavirsta ryžtingai kylančia ir besileidžiančia *tirata*. Marie nužudymo scenoje, pasižyminčioje ypatingu dramatismu, A. Bergas naudojo ir daugiau vaizdinių archetipų, tarp jų pasitelkiant *saltus duriusculus* ar nusileidžiančios *tirata* figūras (rasos kritimas 93 t., Marie kritimas 104 t.) keletą kartų muzikoje perteikiamas kritimo įvaizdis.

A. Schönbergo cikle „Mėnulio pjero“, VIII dalyje „Naktis“, melodinė linija taip pat sudaroma atsižvelgiant į teksto prasmes. Pavyzdžiui, mirtinos tamsos vaizdinys, kuriamas žemyn pustoniais besileidžiančiu garsaeiliu (*passus duriusculus* ir vokalinėje, ir instrumentų partijose), kaip būdinga retorikai primena giminingos nuotaikos išraišką J. S. Bacho Mišių h-moll *Crucifixus* dalyje. Tuo tarpu žodis *Riesenfalter* (milžiniška peteliškė) iš esmės keičia melodinį piešinį – įvedamas šuolis mažąja septima aukštyn (*saltus duriusculus*).

Šie pavyzdžiai dar kartą patvirtina prielaidą, jog ir vėlesnių epochų muzikos opusai gali būti tiriami iš retorikos pozicijų. Retorinių figūrų virtimas emfatiniais ir vaizdiniais archetipais bei jų nuolatinis gyvavimas ir romantikų, ir XX a. modernųjų kompozitorių kūryboje savaip paliudija kartais neįžvelgiamą reikšmingos tradicijos buvimą skirtingų stilių ir laiko atžvilgiu smarkiai nutolusiuose muzikos kūrybos reiškiniuose.

Gauta 2001 11 20

Nuorodos

- 1 I. Kantas, *Sprendimo galios kritika*, Vilnius, 1991, p. 82.
- 2 I. Kantas, ten pat, p. 185.
- 3 Д. Золтай, *Этос и аффект*, Москва, 1977, p. 63.
- 4 Д. Золтай, ten pat, p. 72.
- 5 *Музыкальная эстетика западной Европы XVII–XVIII веков*, Москва, 1971, p. 73.
- 6 Retorinės figūros šiame straipsnyje apibrėžiamos pagal D. Bartelio, G. J. Buelowo, O. Zacharovos ir kitų veikaluose pateiktas charakteristikas; žr.: D. Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber-Verlag, Laaber, 1997; G. J. Buelow, *Rhetoric and music*, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, 1993, t. 15, p. 793–803; О. Захарова, *Музыкальная риторика XVII – I-ой пол. XVII вв.*, *Проблемы музы-*

кальной науки, вып. 3, Москва, 1975; О. Захарова, *Риторика и западноевропейская музыка XVII – I пол. XVIII вв.: принципы, приемы*, Москва, 1983.

- ⁷ *Hypotyposios* definicija apibrėžiamas ne tik vaizduojamojo pobūdžio figūrų tipas, bet ir atskira kokio nors objekto pavaizdavimui pasitelkiama retorinė figūra.
- ⁸ F. Blume, Barock, *Epochen der Musikgeschichte in Einzeldarstellungen*, Bärenreiter, Kassel, 1977, p. 184.
- ⁹ T. Jasiński, Muzyczna retoryka Lassa i Palestriny: figura – styl, *Muzyka*, 1995, Nr. 4, p. 65–87.
- ¹⁰ Panašūs procesai pastebimi ir kitose muzikos srityse. Pavyzdžiui, tam tikrus muzikos praktikoje egzistuojančius archetipinius formas modelius nustatė ir aprašė V. Karbusický; žr.: V. Karbusický, Antropologinės ir gamtinės universalijos muzikoje, *Baltos lankos*, 1997, Nr. 9, p. 7–28.
- ¹¹ A. Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*, VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag, Leipzig, 1961, p. 466.
- ¹² H. Kretzschmar, *Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters*, Leipzig, 1973.
- ¹³ D. J. Grout, Cl. Palisca, *A History of Western Music*, W. W. Norton, N. Y., London, 1996, p. 177.
- ¹⁴ J. Mattheson, *Der Vollkommene Capelmeister*, Hamburg, 1739, *Documenta musicologica. Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles*, Kassel, 1980, p. 117.
- ¹⁵ Lietuvių liaudies dainų melodikoje aptinkamą muzikinį bangos įvaizdį tyrinėjo muzikologas Rimantas Sliužinskas; žr.: R. Sliužinskas, Water Imagines in the Poetry and Melodic Lines of the Baltic Seashore Lithuanian Folk Songs, *Tiltai*, 2000, Nr. 3(12), p. 55–66.
- ¹⁶ *Музыкальная эстетика западной Европы ...*, p. 135.
- ¹⁷ Холопова В. Н., Холопов Ю., *Антон Веберн*, Москва, 1984, p. 225.

Judita Žukienė

RHETORICAL FIGURE: HISTORICAL CHANGES

S u m m a r y

The system of rhetorical figures, formed during the baroque period, summed up models of musical rendering of specific images that arose in musical practice of earlier epochs. With the help of this system, the models were classified and cases of their use (*loci topici*) were defined. Rhetorical figures, turned into archetypes, prevail in music of classicism, romanticism, impressionism, expressionism and in other styles of the 20th century, as well as in the works of Lithuanian composers.

Similarly to rhetorical figures, visual archetypes existing in music of different epochs can be classified into archetypes of the sensual (emphatic) and visual (*hypotyposis*) character. Using similar means of musical expression, these archetypes continually revive in musical practice. The motive of wave, one of the most popular archetypes in music of clearly figurative character, was used in the Cantata BWV 206 by J. S. Bach, in symphonical sketches “La Mer” by C. Debussy (especially in the 2nd study “Games of the waves”), in the works of Lithuanian composers M. K. Čiurlionis, J. Gruodis, V. Klova, V. Paltanavičius, O. Balakauskas, B. Kutavičius and others. The archetypes of “running water”, “lightning”, “rise” and “descent” are popular in musical practice as well. In order to analyse them all, it is purposive to use the methods of investigation of rhetorical figures, because such studies reveal an evident relation of images to the musical practice of earlier periods, allow to determine the living tradition of musical figurativeness and prove the existence of the archetypes of these images.