

Vita ČESNULEVIČIŪTĖ

Sonatos formos analogijos Vytauto Bložės ir Juditos Vaičiūnaitės eilėraščiuose

Analogies of Sonata Form in the Poems by Vytautas Bložė and Judita Vaičiūnaitė

Anotacija

Straipsnyje gvildenama sonatos formos analogijos poezijoje problematika. Aptariami svarbiausi sonatinės logikos ir plėtotės ypatumai, funkciniai dalių santykiai. Aktualizuojama sonatos formos struktūrinės priklausomybės harmoninei ir teminei sferai problematika. Pasitelkiant Vytauto Bložės ir Juditos Vaičiūnaitės eilėraščių interpretacijas, atskleidžiamos sonatiškumo apraiškų poezijoje galimybės.

Reikšminiai žodžiai: sonata, sonatiškumo analogijos, eilėraštis, tema, tonacija, veiksmožodis, Vytautas Bložė, Judita Vaičiūnaitė.

Abstract

The article deals with the topic of analogy of sonata form manifestation in poetry. It discusses specific features of the sonata such as processes of development and correlation of large-scale functions within the sonata form. It also interprets the attitude to the issues of structural point of thematic material and tonal organization. On the basis of the interpretation of the poems by Vytautas Bložė and Judita Vaičiūnaitė I will try to reveal the possibilities of the compositional principles of the sonata form.

Keywords: sonata form, analogies of the sonata, poem, theme, tonality, verb, Vytautas Bložė, Judita Vaičiūnaitė.

Sonatiškumo principo bendrybių su verbalioju pasauliu ištakas sieja universalioji retorinės kalbos dispozicijos (*dispositio*) schema¹. Atsižvelgiant į Johanno Matthesono veikale „Der Vollkommene Capellmeister“ (1753) išdėstyta retorinės kalbos formą² ir daromas analogijas su dispoziciniu sonatos formos padalų išsidėstymu, sonatos formos ekspozicijoje *exordium* atitinka įžangą, *propositio* – pagrindinės temos dėstymą, *partitio* – jungiamąją partiją, *tractatio*, kuris sudarytas iš *confirmatio* ir *confutatio*, atitinka šalutinę ir baigiamąją partijas, o *peroratio* atstovauja baigiamiesiems ekspozicijos dariniams (Pister, Žukienė, 2006, p. 94–96). Galbūt neatsitiktinai, ieškodami literatūrinių sonatos formos analogijų, tyrinėtojai³ Calvinas Brownas (1948), Leonidas Feinbergas (Фейнберг, 1973), Rūta Brūzgienė (2004) dažnai šią formą grindžia jai būdingais teminiais santykiais, formuojančiais formos medžiagą, jos dispozicinę dialektiką ir funkcinę dalių sąsajas. Iš esmės tai yra teisingas požiūris, kita vertus, ne visada išsamus ir įtikinantis. Mat šiuo atveju dėmesys telkiamas į vieną pagrindinių sonatos formos aspektų – teminę dramaturgiją, bet praleidžiamas kitas lygiareikšmiai svarbus ir specifinis šios formos bruožas – tonaciniai santykiai. Klasicizmo muzikos kompozicijos kanonas ir praktika sonatos formos sampratoje pirmenybę teikė kaip tik tonaciniams, o ne teminiams santykiams ir juos traktavo kaip antstatą virš intencionaliai suformuoto tonacinio strateginio plano. Kalbant apie sonatos formą apibrėžiančių teminių arba harmoninių ypatumų sureikšminimą, pasak Marko Evano Bondso, iš esmės visi klasiškos sonatos formos teoriniai apibūdinimai, nors ir egzistuoja

įvairiausios skirtingos interpretacijos⁴, pabrėžia, jog tonacinis planas atlieka svarbiausią šios formos struktūravimo funkciją (Bonds, 1991, p. 31). Tai, kad sonatos formos interpretacijos geba sukelti diskusijas, sietinas su formos struktūrinės priklausomybės harmoninei ar teminei sferai problematika, pasak autoriaus, liudija sonatiškumo sąvokos apibrėžties ribotumą⁵ (Bonds, 1991, p. 32).

Kokie specifiniai bruožai galėtų pateisinti sonatos formos ar sonatiškumo principų egzistavimą muzikos kūrinyje? Charlesas Rosenas klasicizmo sonatos formos raidos procesą suvokia kaip jos evoliuciją tonacinės sistemos pagrindu, tarsi siekiant suformuoti harmoniškai apibrėžtą ir temiškai identifikuojamą tonacinių santykių ir jų galimybių kanoną⁶. Pasak Jekaterinos Ručevskajos, temų skambėjimas skirtingose tonacijose ekspozicijoje ir reprizoje, tonacinė ir kokybinė tematizmo transformacija reprizoje nėra sonatos formos prerogatyva. Tonacinis formos valdymas praktiškai aptinkamas daugelyje tonalios muzikos formų (paprastojoje ar sudėtinėje trijų dalių, rondo, rondo-sonatoje ir pan.). Sonatinis temų plėtojimo principas, būdingas perdirbimo padalai, taip pat persmelkia daugelį klasicizmo ir romantizmo formų. Šiuos reiškinius – tonacinę tematizmo priklausomybę, plėtotę / perdirbimą, ištisinį vystymą dažniausiai priimtina aiškinti kaip sonatinio principo įtaką kitoms formoms (Ручьевская, 1998, p. 249). Autorė pabrėžia, kad pagrindinis vaidmuo čia tenka ne pačios sonatos formos įtakos sferai, bet epochai būdingų bendrųjų ir charakteringų pasaulėvokos, mąstysenos dėsnių, vienaip ar kitaip persmelkiančių visas muzikos formas, raiškai.

Ši pozicija įtraukia ir ekspozicijos bei reprizos tonacinių santykių klausimą: TD–TT tonaciniai santykiai susiformavo dar ikiklasicistinės sonatos senojoje dviejų dalių formoje⁷. Klasicistinė sonatos forma tiesiog akumuliavo ir „suvirino“ šiuos principus. Taigi, pasak autorės, akivaizdu, kad sonatos formos esmė yra ne tai, kas ją suartina su kitomis formomis, o tai, kas ją išskiria (Ручьевская, 1998, p. 250).

Šiuo atveju būtų įdomu aptarti Jurijaus Tiulino siūlomas sonatos formos išskirtinumo ypatybes. Muzikologas teigia, kad kaip tik „dinaminės sąsajos“ (*динамическое сопряжение*)⁸, o ne kontrastuojančio priešpriešinimo principas lemia sonatos formos tematizmo ir funkcinio dalumo (dalių) prieštarą, kuri yra esminė sonatos dramaturgijos ypatybė (Тюлин, 1974, p. 31). Toliau J. Tiulinas pabrėžia, kad sonatiškumo principą pirmiausia pagrindžia pats plėtotės procesas (formodara), nulemiantis visumos ir dalių struktūrą, teminės medžiagos vyksmą, skirtingų „veikėjų“ (temų) išsidėstymą / pasiskirstymą, jų moduliacinius ryšius ir tonacinius santykius. Anot autoriaus, sonatos formos esmė glūdi procesualumo ir kompozicijos struktūros santykiuje. Pastarąjį reprezentuoja vienintelė formos visumą lemianti dalis – sonatos ekspozicija (Тюлин, 1974, p. 251).

Sonatiškumo specifika apibrėžia ir dar vienas aspektas – genetinė kontrastingų temų vienybė. Klasikinis, romantinis kanonas (romantizme – monotematizmas) dažnai buvo grindžiamas „Adomo kaulo“ principu⁹, t. y. šalutinės temos išvedamos iš pagrindinės elementų. Kitaip tariant, po gerai matomu išoriniu kontrastu slypi genetinė temų giminystė¹⁰.

Turint omenyje muzikos kalbos medžiagą ir ją analizuojančius įrankius, ekspozicijos sureikšminimas muzikos kūrinyje nesukelia nesusipratimų, galinčių iškreipti kanoninę sonatos formą. Tačiau su šia problema susiduriame bandydami išvelgti sonatiškumą poetinėse formose. Anot C. Brown, dažnai net kontrastuojančios temos, užfiksuotos eilėraščio pradžioje, formos procese neįgyja sonatos ekspozicijai ir reprizai būdingų teminių funkcijų. Anot autoriaus, „jei remtumėmės tik pradžios temų „pasirodymu“, tuomet beveik kiekvienas Petrarkos sonetas galėtų pretenduoti į sonatos formos analogiją“ (Brown, 1948, p. 169). Pridurtume ir tai, kad ieškodami sonatos formos ar sonatiškumo analogijų poezijoje, sumenkinę specifinius dalių funkcinis ir tonacinius santykius, šią formą rastume daugelyje eilėraščių, kuriuose užkoduota tridalės muzikos formos analogija¹¹.

Ieškant retorinių schemų atitikčių, muzikinį sonatiškumą, sonatos formos ypatumus grindžiančių analogijų poezijoje, derėtų prisiminti tai, kas vadinama sonatinio principo / sonatiškumo universalijomis (prototipais), t. y. temų priešpriešos / prieštaros principai tonaciškai kontrastingoje ekspozicijoje ir šio kontrasto panaikinimo reprizoje ypatybės bei ištisinės teminės plėtotės kokybė (Григорьева, 2004, p. 10–11). Analizuojant eilėraščių ir žvelgiant į jį per

sonatos formos analogijos prizmę, kiekvienas iš šių principų išryškėja kaip formą struktūruojantis ar formodaros ypatybes lemiantis principas.

Vienas iš svarbių sonatos formų lemiančių principų tenka temų eksponavimo etapui. Muzikinės temos fenomeno kaip prasmingo struktūrinio-generuojančio darinio ir muzikinės sintaksės priemonėmis grindžiamos analogijos eilėraščio / poetinėje medžiagoje dažniausiai neįmanoma įvardyti. Kitaip tariant, temos sąvoką apibrėžiant kaip personifikuotą ją sudarančių ar pripildančių sintaksės elementų rinkinį (elementai hierarchiški, turi savo leksiką, savo darną, ritmiką, subordinaciją, akcentus-centrus, prasmes, „dydžių“ išsidėstymą ir t. t.), eilėraščio (ypač modernaus) meninės formos prigimtyje atitiktens funkcionavimo klausimas susiduria su rimta problema. Muzikinės temos analogijos įžvalga eilėraštyje yra komplikauta ir sunkiai įvardijama, nes muzikoje temos materija struktūriškai diskretiška. Ją apibrėžia ir „personaziškos“ pradinės intonacijos, vadinamasis „galvos motyvas“ (vok. *Kopfmotiv*), ir muzikinės kalbos elementai (ritmika, harmonija, melodinis kontūras ir kt.), ir sintaksinių darinių (frazė, sakinytis, periodas) hierarchinė tvarka bei sekos teleologiskumas. Struktūrinių muzikinės temos ribų analogijos paieškas moderniojoje poezijoje apibrėžia prasminis poetinio teksto dalumas. Svarbu, kaip mes apibūdinsime, išvelgsime, suvoksime tą „temą“ poezijoje.

Verbaliniame tekste „temos“ sąvoka pirmiausia sietina su žodžių semantika, jų kuriamu emociniu, jausminiu parametru, todėl temos tapatumo abiem sritims ženklų greičiausiai reikėtų ieškoti fragmentiškumo lygmenyje. Manytume, kad teminio motyvo (*Kopfmotiv*) sąvoką eilėraštyje atitiktų stiprus, akcentuotas semantinis motyvas, o teminės sferos struktūravimo / komponavimo analogiją atspindėtų semantiškai sąveikaujančių teminių motyvų sąsajos. Tokiu būdu temos analogija, leidžianti struktūruoti ir analizuoti poetinę formą, turi būti išvedama, suformuluojama iš tam tikrais semantiniiais motyvais pagrįstų prasminių darinių. Tokio pobūdžio „temos“ poetiniame tekste atitiktens muzikinei temai pagrindas glūdi recepcijos lygmenyje. Muzikinėje formoje teminiam motyvui labai svarbi jį apibrėžianti generatyvumo funkcija, t. y. iš temos koncentrato tolesnėje formoje skleidžiasi jos „energetiniai“ prasminiai-stuktūriniai atomai, tema inicijuoja tą sklaidą, joje slypi generatyvumo energija, galų gale – transformuoti, modifikuoti, net atvirkštiniais tapę elementai formuoja opuso meninį tekstą.

Muzikinė tema atpažįstama kaip darinys, sudėliotas iš motyvų (submotyvų) sintaksinės hierarchijos, harmoninių slinkčių, ritmo figūrų ir kitų muzikinės kalbos dėmenų. O poetiniame tekste poetinės kalbos gramatikos pagrindu „tema“ formuojasi per reikšmines žodžių sąsajas ir suvokiama kaip semantinis darinys. Poetiniame kūrinyje „tema“ gali būti įvardijama ir apibrėžiama kaip semantinis substratas, kaip receptyvus tam tikrų žodžių, žodžių sąsajų ir iš jų

gimstančios interpretacinės kokybės semantinis darinys. Tad peršasi išvada, kad „temos kūnà“ kaip dramaturgiškai savarankišką prasminį formos vienetą poezijos kūrinyje sumontuoja skaitytojas, temà – kaip analogiją pripildydamas iš receptyviai suvokiamų ir temai priskiriamų motyvų. Muzikinės temos ir temos poezijoje (eilėraštyje) struktūrinės identifikacijos analogija yra sukuriama / suformuojama ne pirminio, o retroaktyvaus skaitymo metu. Taip „temos“ poezijoje ir muzikoje atitiktims galimybę daugiausia lemia kognityvinė ir recepcinė analogija.

Norint atpažinti tam tikras muzikos kalbos analogijas, būtina daugiasluoksnė eilėraščio analizė, pradedant nuo semantinių teksto segmentų analizės ir baigiant „muzikine“ jų interpretacija. Muzikos tekste tema, egzistuojanti kaip atpažįstamas darinys, yra užpildyta tam tikrais medžiaginės struktūros ir prasminio koncentrato atpažinimo dėmenimis. Poetinio teksto interpretacija, siekianti atskleisti muzikinės formos ir jos raiškos analogijas, susiduria su daugialypės reikšmės problematika. Anot Paulo Ricoeuro, remiantis pirminių ir antrinių reikšmių santykiu literatūroje, reikšmės išplėtimas atveria naujas galimybes apibrėžti literatūrą semantiniu požiūriu. Antrinės reikšmės – tarsi suvokiamus objektus gaubiantis horizontas – atveria kūrinį keliems perskaitymams. Šiuos perskaitymus nulemia reikšminės nuorodos, glūdinčios potencialios reikšmės, supančios semantinį kūrinio branduolį, periferijoje. Bet šias nuorodas pirmiausia reikia išpėti, tik tada jos gali valdyti interpretavimo procesą (Ricoeur, 2000, p. 92). Kūrinio formos kaip proceso klausimas neatskiriamas nuo reikšmės ir prasmės kategorijų. Michaelas Riffaterre'as reikšmės ir prasmės terminus vartoja samprotaudamas apie dvipakopę skaitymo prigimtį. Anot M. Riffaterre'o, prieš pasiekdamas prasmę, skaitytojas turi įveikti mimezę, taigi pirmoji teksto dekodavimo stadija yra euristinis skaitymas, nes per šį skaitymą suvokiama reikšmė. Antroji stadija yra retroaktyvus skaitymas, kurio metu vyksta antroji interpretacija. Pasak M. Riffaterre'o, reikšmės vienetai gali būti žodžiai, frazės ar sakiniai, o prasmės vienetas yra tekstas (Hawthorn, 1998, p. 270).

Kadangi muzikinės temos analogiją visu požymių apimties tūriu poetiniame tekste struktūriškai pateisinti yra sudėtinga, manytume, kad teminės sferos ribas, dramaturginį jos savarankiškumą argumentuotai nulemti ir pagrįsti leistų „tonacijos“ fenomeno atitikties kriterijus. Tačiau kyla klausimas – kas gi poezijoje vadintina tonacija? Abiem, tiek muzikos, tiek poezijos, sritims būdinga tai, kad, nepaisant sintaksės medžiagiškųjų skirtumų, jos elementų ekspoziciškumas ir priklausomybės ryšiai yra nulemiami funkcinio mąstymo operacijų, kaip antai opozicijų: veiksnys – tarinys kalboje, tonika – dominantė funkcinėje harmonijoje. Šie pastebėjimai aktyvina Boriso Kaco pateiktą tonacinės analogijos poezijoje metodą¹².

Klausimą, kas poezijoje gali būti prilyginta tonacijai, ypač paaštrina sonatos formos konstrukcijos specifika.

Anot Efimo Etkindo (Эткинд, 1985, p. 405), nei žodžiai, nei ritmas tonacijos savybių neturi. Tačiau leksikos, žodžių junginių, sintaksės, ritminių ir strofinių figūrų funkcijos yra gana tolimos tonaciniam muzikos dėsniams¹³. Pasak B. Kaco, aišku, kad žodžio mene tapatybės tonacijos fenomenui nerasime. Tonacinė organizacija galima tik muzikos, t. y. garsų santykių, srityje. Tačiau autoriui pavyksta suformuluoti išvadą, teigiančią, kad tonaciniai sonatos formos santykiai literatūrinėje muzikos formos analogijoje turėtų būti pakeisti kitų elementų santykiais. Ir ne bet kokiais, o specifiskais ir reikšmingais tik poetinei medžiagai, taip pat kaip tonaciniai santykiai būdingi tik muzikinei medžiagai (Кач, 1997, p. 39).

Literatūrologas B. Kacas rado ir įrodė tonacijos reiškimo analogiją poezijoje. Anot tyrinėtojo, specifiskas ir tik žodžio menui būdingas bruožas yra veiksmožodžio laiko formos. Todėl analogiškai tonaciniam sonatos formos santykiams poezijoje gali būti veiksmožodžio laikų santykiai. Pavyzdžiu pateikiame B. Kaco analizuojamo Aleksandro Puškino eilėraščio „Menu akimirką žavingą...“ („Я помню чудное мгновенье...“) schemą. Autorius schemiškai parodo eilėraščio analizės¹⁴ kaip sonatos formos analogijos per laiko / tonacijos plano prizmę rezultata:

ЭКСПОЗИЦИЯ			
	Главная партия		Побочная партия
	Основная часть	Связующая часть	
Строфы	I		II
Стихи	1	2 — 3 — 4	5 — 6 — 7 — 8
Темы	Главная: "я"	Связующая: "ты"	Побочная: "я и ты"
Время	Постоящее	"Прошедшее в настоящем"	Прошедшее
РАЗРАБОТКА			
Первый раздел		Второй раздел	
Строфы	III		IV
Темы	Побочная		Главная
Время	П р о ш е д ш е е		
РЕПРИЗА			
	Главная партия		Побочная партия
	Основная часть	Связующая часть	
Строфы	V		VI
Стихи	17	18 — 19 — 20	21 — 22 — 23 — 24
Темы	Главная: "я"	Связующая: "ты"	Побочная: "я и ты"
Время	Н а с т о я щ е е		

1 schema. Aleksandro Puškino eilėraščio „Menu akimirką žavingą...“ sonatos formos analogija laiko / tonacijos požiūriu (pagal Кач, 1997, p. 50)

Kita vertus, B. Kaco aktyvinta tonacijos kaip laiko idėja sklاندė jau 1924 m. teorinėje mintyje. Tai Paul-Emile Cadilhaco teorija apie kompozicines simfoninio romano¹⁵ ypatybes, išdėstyta jo simfoninio romano „La pastorale“ (Paris, 1924) įvade. Be to, rašytojas pabrėžia struktūrinę temų ir ritmų svarbą. Dėmesį patraukia šis fragmentas: „Muzikoje yra garsaeiliai ir mažorinės bei minorinės

tonacijos; tonacijos in G, in C, in D ir t. t. Literatūra taip pat jas turi: idėja gali būti suprantama kaip mažorinė ar minorinė, laikai – esamasis, esamasis atliktinis, būtasis – yra tikrosios tonacijos. Dauguma rašytojų naratyvą pasakoja tik viena tonacija. Alphonse Daudet turbūt yra vienintelis, tame pat skyriuje, puslapyje, net pastraipoje naudojantis tris naracijos laikus. Simfoninio romano autorius tai ir turėtų daryti“ (Brown, 1948, p. 174). Taigi pabandysime suformuluoti ir analizuodami eilėraščius parodyti galimus tonacinės sistemos ir literatūros „laikų“ sistemos tapatumus, padėsiančius pagrįsti sonatiškumo apraiškų poezijoje įrodymą. Aptartoji laikų idėja reikalauja tolesnės ir detalesnės plėtotės, laikų zonų išplėtimo, spiečiaus subtilesnių veiksmožodinių formų, kuriomis itin kūrybiškai manipuliuoja šiuolaikiniai poetai.

„Dabartinės lietuvių kalbos gramatikoje“ skiriamos trys pagrindinės veiksmožodžio laiko formų grupės: esamasis, būtieji ir būsiamasis laikas (Ambrasas, 2006, p. 290). Plėtodami P.-E. Cadilhaco tonacinio ekvivalento kalboje idėją, manytume, kad moduliacingumą ar vadinamuosius nukrypimus (laikinius tonacijų pokyčius tonaloje muzikoje), t. y. tonacinių pokyčių / kaitą lemiančiomis arba pagrindžiančiomis analogijomis, galėtų reprezentuoti ir tokios gramatinės kalbos formos:

- sudėtiniai laikai;
- dalyvis;
- laiko prieveiksmis (žodžiai pasakantys laiką, metą, kuriuo kas būna, yra, vyksta, darosi, atsitinka; tas laikas gali būti suvokiamas kaip momentas ir kaip tam tikras tarpas (Ambrasas, 2006, p. 425–426);
- veiksmožodiniai vediniai (iš veiksmožodžių padarytus priesaginius veiksmožodžius galima suskirstyti į penkias darybos kategorijas: tai kartotiniai, priežastiniai, truncančios rezultatinės būsenos, mažybiniai ir akimirkos veiksmožodžiai (Ambrasas, 2006, p. 396).

Veiksmožodžio laikų santykiavimo aspektą taip pat galėtų papildyti erdvėlaikio (t. y. erdvės ir laiko parametrų eilėraštyje sąveikavimo prasminiai ryšiai) sąvoka. Kitaip tariant, poetinio teksto erdvėlaikis / erdvėlaikiai (kurie susiformuoja semantiniu aspektu) gali pagelbėti aiškinant teksto tonacinio (laikų) plano analogijų įžvalgą.

Galbūt visos šios tarpinės gramatinės formos galėtų turėti funkcinių panašumų į moduliacijos ar nukrypimo bei „moduliuojančių akordų“ praktiką tonacinės sistemos harmonijos teorijoje. Žinoma, šie panašumai gali būti tik sąlygiški, nepretenduojantys atitikti sudėtingos moduliacijų sistemos muzikoje.

Pagrindą ieškoti tokių asociacijų suteikia tai, kad, pavyzdžiui, dalyvis apibrėžiamas kaip neasmenuojamoji veiksmožodžio forma, kurią su veiksmožodžiais sieja veiksmožodinis kamienas, reikšmė ir rūšies (veikiamosios ir neveikiamosios) bei laiko kategorijos (Ambrasas, 2006, p. 354). Tai, jog

dalyvis turi laikus (veikiamieji dalyviai yra keturių laikų, neveikiamieji – trijų), minėta laiko / tonacijos analogija leistų šią išvestinę gramatinę formą sieti su nukrypimo ar moduliacijos procesais. Laiko prieveiksmiai, kuriems būdinga žymėti laiką ir vyksmą, laiko / tonacijos sferoje galėtų atlikti laiko / tonacijos patikslinimo, tonacinės semantikos ar tam tikrų jos elementų sustiprinimo funkciją.

Prieš imdamiesi sonatos formos analogijos paieškų poezijoje, pateiksime eilėraščio „harmoninės“ analizės pavyzdį, kuriuo norime pabrėžti laiko / tonacijos analoginių pagrįstumą. Tai Juditos Vaičiūnaitės eilėraštis „Baltoji naktis“¹⁶, parašytas netgi ne vienu laiku, tačiau pretenduoti į sonatiškumą jis negali. Pateikiame eilėraščio tekstą:

- | | | | |
|----|--------------------------------------|---|----------------|
| 1 | Būsiu tave išsibūrus , | } | a |
| 2 | nes šitaip nebūna , | | |
| 3 | būsiu lyg žvaigždę tave į | | |
| 4 | į širdį priėmus , – | } | b |
| 5 | <i>žydi</i> baltoji naktis | | |
| 6 | trim baltais bijūnais, | | |
| 7 | <i>žiūri</i> baltoji naktis | | |
| 8 | iš juodmedžio rėmų. | | |
| 9 | <i>Žvelgia</i> baltoji naktis | | |
| 10 | iš sublizgusios upės, | } | a ¹ |
| 11 | <i>sunkias</i> baltoji naktis | | |
| 12 | pro alksnių kamienus, – | | |
| 13 | būsiu ištirpus tavy, | | |
| 14 | į tave įsisupus , | | |
| 15 | būsiu prie tavo krūtinių | | |
| 16 | lyg būčiau namie. | | |

1 pav. J. Vaičiūnaitės eilėraštis „Baltoji naktis“ (Vaičiūnaitė, 2005, p. 465)

Nors eilėraštis dvistrofis, trijų dalių formos analogiją jame lemia pakartojimas (repriza, bet tai nėra *da capo* repriza, tik truputį dinamizuota, kiek pakeista repriza), laikų / tonacijų kaita, aiškiai sąveikaujanti su semantiniu išskirtųjų dalių kontekstu. Pirmoji (a) dalis ir repriza (a¹) atstovauja vidinei lyrinio subjekto būsenai, kurios semantinė raiška kuriama per veiksmožodžio formą, o „atliekama“ sudėtinu būsimuoju atliktiniu laiku:

- | | | | |
|---|-----------------------------------|----------------|-----------------------|
| a | būsiu išsibūrus (1) ¹⁷ | a ¹ | būsiu ištirpus (13) |
| | būsiu priėmus (4) | | (būsiu) įsisupus (14) |

Sąryšingos semantiškai yra 1–2 ir 15–16 eilutės, jų ryšį lemia laikų semantika veiksmožodinių formų vartojimo požiūriu:

- | | | | |
|---|------------------------------|----------------|------------------------|
| a | išsibūrus (1) | a ¹ | būsiu (15) |
| | nes šitaip nebūna (2) | | lyg būčiau (16) |

Taigi 15–16 eilutėse būsiamasis laikas jungiamas su tariamąja nuosaka (modalumu), reiškiančia galimą veiksmą. Šiose eilutėse išreikšta „galimybės“ semantika yra užkoduota minėtose pirmosios dalies 1–2 eilutėse. Analizuodami pirmąją ir reprizinę eilėraščio dalis suformuluotume tokią jungiančią reziümę: tai, ko nebūna, galima išsiburti / susikurti, kad būtų, visuomet būtų, kai tik panorėsi. Vidurinėje eilėraščio dalyje randame tarsi šios galimybės patvirtinimą: tai esamasis laikas ir „baltosios nakties“ erdvėlaikis – vyksmas vidinėje lyrinio subjekto srityje. Teminiu požiūriu vidurinėje dalyje plėtojama pirmosios dalies, vientisos teminės sferos medžiaga. Tad nei eilėraščio laikų kaitos procesas, nei teksto dramaturgija šiame eilėraštyje sonatiškumo ženklų neatskleidžia.

Remdamiesi sonatos dalių funkciniais, laiko / tonacijos ir teminiais santykiais, sonatos formos analogiją galime įžvelgti Vytauto Bložės eilėraštyje „Vaistinė“, parašytame 1977 m.¹⁸ Pateikiame eilėraščio tekstą:¹⁹

I strofa

1 iš visų, iš visų pusių
2 kur takai susikryžiuodami bėga per visą pasaulį
3 važiuoja vežimai į vaistinę
4 eina žolės į vaistinę
5 per gyvačių nuodus, per dilgėles, per smėlį

II strofa

6 ir sėdi
7 raganius, kūrendamas ugnį, virddamas katilė
8 gamtos gyvybės lašus
9 iš gėlių, iš lapų, iš šaknų, iš tikėjimo
10 į ugnį, į vandenį, į šviesą
11 į voratinklį, į šikšnosparnį, į mėšlą
12 kur vaikai bėga
13 šlubi ir be kojų
14 ir kur senutė prisikelia
15 iš vaiduoklių

III strofa

16 sėdi mano tėvas
17 buteliukų vargoninkas
18 groja klarnetu, o gyvatė
19 raitosi šnypšdama apie taurelę
20 mano tėvas, nebeužodžiantis, apkurtintas kvapų
21 kaip ir aš, gimęs vaistinėj
22 vaistinėj ir užaugęs
23 išbarstytas į krūveles miltelių
24 suvyniotas į miltelius
25 ir arkliams sugirdytas

Įžanga

p. p.

Ekspozicija

š. p.

IV strofa

26 džiovinutų rupūžių šikšnos, apmušti foteliai
27 dvaro rūmuose, iš kur
28 ateina iš paveikslų išlipę senoliai
29 nebeužmiegantys
30 šlubuojančia atmintimi
31 sumaišydami savo išvaizdą
32 su paveikslais, jų rūmuose
33 ateina, skųsdamiesi
34 cicilikuojančiu vaistininku
35 gydančiu tikrai kumečius
36 o dvaro parketo vaiduokliuose
37 neįžiūrintis antkapių viešpatavimo
38 nesuprantantis jų kalbos
39 savo mandolina iškambinantis receptus

V strofa

40 ne ne! – šaukdami jie sugrįždavo į paveikslus
41 sumaišydami sienas, neturėdami kompasos
42 rodančio laiko kryptį
43 su migdomaisiais milteliais

VI strofa

44 tėvas išgerdavo kofeino, pasikurdavo vaistinėj krosnį
45 ir kalbėdavo su tais
46 kurie sirgdavo nepagydomai

VII strofa

47 aš vėl buvau gimęs
48 ir kiek paaukęs
49 ir klausydavausi tarp gėlių vazonų
50 kaip piestoje trindavo miltelius, tepalėlius
51 ir kaip žmogus priedinėdavo išpažinties
52 arba atvesdavo gyvulį jos prieiti
53 ir kaip tėvas jiems atleisdavo
54 jų vaistus

VIII strofa

55 lotynų kalba kalbėdavosi tarp savęs
56 nuo Kapitolijaus kalvų žvelgiantys hipodromai
57 šundaktariai ir pribuvėjos
58 savo kalba su ligoniais
59 magijos galia apverčiančiais jų gyvybę

IX strofa

60 tarp dviejų peilių
61 gulėjus kruvina širdis
62 pašokusi ir ėmusi plakti
63 spirite, kurio žmonės negėrė
64 tik šalta ugnim degindavo
65 kaukoles

X strofa

66 po nuodų A ir B spintomis
67 šnarėdavo žmonių gyvenimas
68 tarp urvų, pelių ir kurmių pėdom
69 iki mėnulio ciklo

Temų perdirbimas (plėtotė)

XI strofa
 70 prabėgo daug metų
 71 jau įstiklino langus kapuos
 72 mano **tėvo nežino** ši žemė
 73 **jis pasidavė** su visais
 74 *sugalvodamas* sau savo gyvenimą
 75 ir nusikalstamą gydymą
 76 tų kurie žuvo

XII strofa
 77 jų nebėr, tų kurie žuvo
 78 nei dvaro paveiksluose, nei kumetyne
 79 nei brolių kapuos
 80 nei vėliavoj viršum beržo

XIII strofa
 81 iš lėto *girgžda laikas*
 82 supamojoj kėdėj prieš ugnį
 83 kurią **jo rankos užkūrė**
 84 *išvalydamos* dūmtraukius
 85 skyrybų sienose

XIV strofa
 86 *aš vaikas šliaužiu* per grindis
 87 iki vaistinės durų
 88 kur žvangteli skambučiu atidaromos ir uždaromos
 89 mano prisiminimų kopėčios
 90 į gandalizdį, iš kur **aš**
 91 nežinau, iš tos fleitos
 92 virš fotelio sužeistiesiems
 93 putojančio vandenėlio
 94 bėgančio iš gelmės buteliuko ironijoje
 95 **aš kalbu** dar tik lotyniškai
 96 laikomas buteliuke
 97 kol **mane** ir vėl *sugirdo*
 98 sergančiam arkliui

XV strofa
 99 vaistine, vaistine, vaistine
 100 **iš** tavo magijos, **iš** tavo širdies, **iš** piktumo
 101 auga šaknelės ir žolės
 102 lašai ir tepalėliai
 103 ir tavo tvarsčiai pertvarsto kaukolę

XVI strofa
 104 **iš** jo atimtas kaulų kryžius
 105 Golgotoje
 106 **iš** jos atimtas invalidumas
 107 fleitos muzikoje

XVII strofa
 108 **aš** patetiškas piemenėlis apžiūrėjęs žmonių žaidzas
 109 kaimo vaistinėje
 110 ir tik dabar visi žuvusieji
 112 **man** prisikelia

XVIII strofa
 113 *tebedega tėvo pakurta ugnis*
 114 laikas supasi savo kėdėje
 115 **o mes ar tebesame?**

P. P.

Repriza

š. p.

Koda

Eilėraščio pirmąją strofą laikytume įžanga – čia tarsi užkoduota teminės sferos – vaistinės – erdvė, kurioje vyksta ar iš kurios išsirutulioja tolesnis eilėraščio „gyvenimas“, t. y.: „iš visų pusių [...] važiuoja vežimai į vaistinę / eina žolės į vaistinę.“

Manytume, kad argumentuojant „pagrindinę partiją“ labai svarbu matyti ir pagrįsti ją:

- a) retoriškai – kaip svarbiausią konstatuojamą tezė ir
- b) generatyviai – kaip energetinį impulsą, kuris toliau reguliuos, inicijuos ir vairoos poetinį procesą bei produkuos jo aktyviusius prasminius atomus.

Eilėraščio pagrindinė partija galėtų apimti II ir ne visą III strofas, kur pagrindinės temos, t. y. tėvo teminės sferos, motyviniais akcentams atstovautų 6–7 ir 16–18, 20 eilutės:

6 ir sėdi

7 **raganius**, kūrendamas, ... virdamas

8 gamtos gyvybės lašus

[9–15...]

16 sėdi mano **tėvas**17 **buteliukų vargonininkas**

18 groja klarnetu, o gyvatė

19 raitosi šnypšdama apie taurelę

20 mano **tėvas**, nebežuodžiantis, apkurtintas

3 pav. Pagrindinės partijos teminės sferos motyviniai akcentai V. Bložės eilėraštyje „Vaistine“

Semantiniai tėvo motyvo variantai (raganius, buteliukų vargonininkas), atskleisti ekspozicijos pagrindinėje partijoje, leis atpažinti tėvo teminės sferos motyvinių sąsajų plėtotės pavidalus temų perdirbimo dalyje ir nustatyti pagrindinės partijos grįžimo momentą reprizoje.

Įdomu tai, kad pavyzdyje atsirandantis praleidžiamų eilučių tarpas [...] yra reikšmingas ir funkcionalus kūrinio formos epizodas. Šių (9–15) eilučių semantika eilėraščio formos procese (temų perdirbime) bus variantiškai plėtojama, transformuojama, suponuos naujų motyvų radimąsi. Todėl manytume, kad tai svarbi pagrindinės partijos padala, funkciškai suformuojanti ir leidžianti išvelgti paprastąją tridalę pagrindinės partijos struktūrą²⁰:

II strofa

6 ir sėdi

7 raganius, *kūrendamas* ugnį, *virdamas* katile

8 gamtos gyvybės lašus

9 **iš** gėlių, **iš** lapų, **iš** šaknų, **iš** tikėjimo10 **į** ugnį, **į** vandenį, **į** šviesą11 **į** voratinklį, **į** šikšnosparnį, **į** mėšlą12 kur vaikai *bėga*

13 šlubi ir be kojų

14 ir kur senutė *prisikelia*15 **iš** vaiduoklių

a

b

2 pav. V. Bložės eilėraštis „Vaistine“ (Bložė, 1990, p. 233–237)

III strofa
 16 *sėdi* mano tėvas
 17 buteliukų vargoninkas
 18 *groja* klarnetu, o gyvatė
 19 raitosi šnypšdama apie taurelę
 20 mano tėvas, *nebeužuožiantis, apkurtintas* kvapų

a¹

4 pav. V. Bložės eilėraščio „Vaistinė“ ekspozicija: pagrindinės partijos tridalė forma

Analizuodami teminės sferos procesą matome, kad tai paprastoji trijų dalių reprizinė forma. Pirmojoje formos dalyje (a) teminiu akcentu tampa raganiaus motyvas, kurį galėtume traktuoti kaip *Kopfmotiv* – iš šio motyvo simbolinės semantikos formuojama teminė sfera, o jos plėtotė inicijuoja ir suformuoja vidurinės dalies radimąsi. Šioje dalyje tarsi sužinome, iš ko ir kaip gaminami „gamtos gyvybės lašai“ (iš gėlių, iš lapų, iš šaknų, iš tikėjimo į ugnį, į vandenį, į šviesą, į voratinklį, į šikšnosparnį, į mėšlą) ir kokia galėtų būti jų paskirtis (vaikai šlubi ir be kojų, senutė prisikelia iš vaiduoklių). Nors ir transformuotas, raganiaus motyvas (tėvas – buteliukų vargonininkas) reprizoje atpažįstamas dėl semantiškai sąveikaujančių teminių motyvų raiškos (čia galime išžvelgti minėtą „temos“ generatyvumo funkciją). Iš simbolinio raganiaus motyvo užkodavimo atsiveria visos motyvinės temos jungtys, t. y. raganiaus motyvo veikos detalizavimas. Teminės sferos procesualumą, kuriame išžvelgiame trijų dalių reprizinę struktūrą, galime pagrįsti ir laiko / tonacijos analogijos aspektu:

Formos dalys	a	b	a ¹
Laikai	es. l.; pus-dalyviai (nukrypimo funkcija)	prielinksnių konstrukcijos iš, į (sietinos su nukrypimu) ir es. l.	es. l. ir neveikiamosios rūšies dalyviai (nukrypimo funkcija)

2 schema. V. Bložės eilėraščio „Vaistinė“ pagrindinė partija – trijų dalių formos analogija

Tėvo-vaistininko tema, jos elementų pasklidimas ir jos plėtotės variantai:

Ekspozicija	Perdirbimas
17 buteliukų vargoninkas 18 groja klarnetu	→ 39 savo mandolina išskambinantis receptus
7 raganius, kūrendamas ugnį	→ 44 tėvas [...], pasikurdavo vaistinėj krosnį
7 [...], <i>virdamas katilė</i> 8 gamtos <i>gyvybės lašus</i> 9 iš gėlių, iš lapų, iš šaknų, <u>iš tikėjimo</u>	→ 50 kaip piestoje <i>trindavo miltelius</i> , tepalėlius 51 ir kaip žmogus <u>pricedinédavo išpažinties</u> 52 arba atvesdavo gyvulį jos prieiti 53 ir kaip tėvas <u>jiems atleisdavo</u> 54 jų <u>vaistus</u>

Kitoje 21 eilutėje (III strofa) pasirodo naujas „veikėjas“ – „aš gimęs vaistinėj“. Taigi įvedamas naujas teminės sferos akcentuotas motyvas „aš“ ir semantiškai jam priklausantis naujos teminės sferos motyvų kompleksas. Teminę sferą „aš“ traktuoti kaip šalutinės partijos pasirodymą leidžia su šio motyvo pasirodymu atsirandantis dramaturginis kontrastas (tėvas-aš) ir laiko / tonacijos pokytis. Kita vertus, šalutinė tema – „aš gimęs vaistinėj“ padaryta iš „Adomo kaulo“, t. y. vaistininko temos. Čia pasiteisina Adolfo Bernhardo Marxo, Rudolpho Réti, Hanso Kellerio idėjos, kad klasikinėse tonaliose formose šalutinės partijos medžiaga yra gaminama iš pagrindinės fragmento ir po matomu, išoriniu, pagrindinės ir šalutinės partijų kontrastu slypi genetinė temų giminytė.

Atkreipiame dėmesį į veiksmožodžio formą „gimęs“, nes iki šiol skaitėme esamuju laiku. Šis veiksmožodis žymi sudėtinį atliktinį laiką, tačiau šio laiko priklausomybė kuriam nors vientisiniu laikų (esamajam, būtiesiems ar būsimajam) nėra patikslinta, kitaip tariant, atskleista. Šalutinėje partijoje (21–25 eil.) randame šiuos veiksmožodius: gimęs, užaugęs, išbarstytas, suvyniotas, sugirdytas (pastarieji trys priklauso neveikiamosios rūšies sudėtiniam laikui, taip pat nepriskirti kokio nors vientisinio laiko priklausomybei). Tokia priklausomybė atsiranda temų perdirbimo dalyje:

- 21 [...] ir aš, gimęs vaistinėj
 22 vaistinėj ir užaugęs
 23 išbarstytas į krūveles miltelių
 24 suvyniotas į miltelius
 25 ir arkliais sugirdytas

5 pav. V. Bložės eilėraščio „Vaistinė“ šalutinė partija

Temų perdirbimo dalyje randame laikų kaitos procesą tarp esamojo, būtojo dažninio laikų ir sudėtinio laikų bei dalyvių (eilėraštyje laikų / tonacijų kaitos procesas išskirtas kursyvu). Analizės temų perdirbimo dalies pagrįstumą patvirtina ne tik laikų kaita, bet ir temų bei motyvų plėtotės, variantinių ryšių procesas. Išskirsime kai kuriuos teminės plėtotės momentus:

Aš / manęs tema ir plėtotės variantai:

25 ir arkliams sugirdytas	→	35 gydančiu tikrai kumečius
21 [...] aš, <i>gimęs</i> vaistinėj		47 aš vėl buvau <i>gimęs</i>
22 vaistinėj ir užaugęs		48 ir kiek <i>paaugęs</i>
23 išbarstytas į krūveles <i>miltelių</i>	→	49 ir <i>klausydavausi</i> tarp gėlių vazonų
		50 kaip piestoje <i>trindavo miltelius, tepalėlius</i>
24 <i>suvyniotas į miltelius</i>		

Jų / kitų tema ir plėtotės variantai:

14 ir kur senutė prisikelia	→	28 <i>ateina iš paveikslų išlipę</i> senoliai
15 iš <i>vaiduoklių</i>		31 sumaišydami savo išvaizdą
		32 su paveikslais
		40 ne ne! – šaukdami <i>jie sugriždavo į paveikslus</i>
		41 sumaišydami sienas, <i>neturėdami kompas</i>
		42 <i>rodančio laiko kryptį</i>

Be abejo, eilėraščio temų plėtotės dalyje randasi ir daug paskirų motyvų, medžiagiškame audinyje susietų nematomomis arba „išardymo veiksmui“ nepasiduodančiomis gijomis. Išskirtieji teminės plėtotės pavyzdžiai ir rodyklės, nukreipiančios į perdirbimo dalį, parodo, kaip iš pagrindinės temos, jos *Kopfnativ*, perdirbime pasklinda išvestiniai elementai ir pagrindžia generatyvumo ir „Adomo šonkaulio“ sklaidos idėją.

Eilėraščio reprizą traktuotume kaip dinamizuotą. Muzikos formoje dinamizuota repriza atlieka dramaturgiškai kokybinio rezultato funkciją²¹. Kartais muzikoje pagrindinė partija pradeda ne pagrindine tonacija, kaip įvyksta ir V. Bložės eilėraštyje („tariamasis reprizos“ šešėlis): repriza pradeda būtuojų laiku, taigi ne pagrindiniu laiku / tonacija, tačiau esamasis (pagrindinės partijos ekspozicijoje laikas) tarsi sušmėžuoja (nežino, girgžda), o aiškiai įtvirtinamas su šalutinės temos grįžimu reprizoje (tai, beje, atitinka klasikinės sonatos formos kanoną). Pakinta pagrindinės partijos ekspozicijoje teminę sferą formavusių motyvinų ryšių elementai, bet jų semantika atpažįstamai susišaukia su ekspozicija:

Ekspozicija	Repriza
raganius – sėdi virdamas gamtos gyvybės lašus	tėvas – susigalvojęs sau savo gyvenimą ir nusikalstamą gydymą
sėdi tėvas – kūrendamas ugnį, nebeuodžiantis, apkurtintas kvapų	laikas – girgžda supamojoj kėdėj prieš ugnį, kurią jo rankos užkūrė

6 pav. V. Bložės eilėraščio „Vaistinė“ pagrindinės partijos teminės sferos ryšiai ekspozicijoje ir reprizoje

Skirtingai nei ekspozicijoje, reprizoje šalutinė partija išauginama – joje tarsi įvyksta nedidelis plėtotės momentas (tai dinamizuotos reprizos įrodymas, be to, klasikinės formos kanone didesnis išplėtojimas reprizoje būdingas kaip tik šalutinei temai), kuriame semantiškai svarbios, t. y. ekspozicijoje vartotos, prielinksnių „iš“ ir „į“ konstrukcijos:

89 mano prisiminimų kopėčios
90 į gandalizdį, iš kur aš
91 nežinau, iš tos fleitos
92 virš fotelio sužeistiesiems
93 putojančio vandenėlio
94 bėgančio iš gelmės buteliuko ironijoje

Šalutinės partijos reprizoje pasirodo semantiškai transformuotas (gydymo galios) perdirbimo motyvas:

Perdirbimas	Repriza
55 lotynų kalba kalbėdavosi tarp savęs	→ 95 aš kalbu dar tik lotyniškai
57 šundaktariai ir pribuvėjos	96 laikomas buteliuke
58 savo kalba su ligoniais	
59 magijos galia apverčiančiais jų gyvybę	

Be to, šalutinė partija ir kartu reprizos dalis baigiama varijuotu paskutinės ekspozicijos eilutės (šalutinėje partijoje) variantu:

25 ir arkliams sugirdytas	→	97 kol mane ir vėl sugirdo
		98 sergančiam arkliui

Eilėraščio sonatos formą dramaturgiškai įrėmina įžangos ir kodos arka. Kodoje (99–115 eil.), atliekančioje semantinę formos apibendrinimo funkciją, variantinio pakartojimo pavidalais grįžta įžangos, šalutinės ir pagrindinės partijų motyvai (vaistinė, aš, tėvas, „visi ligoniai“, gydymo galia):

Įžanga	Koda
1 iš visų, iš visų pusių	99 <i>vaistine, vaistine, vaistine</i>
2 kur takai susikryžiuodami bėga per visą pasaulį	100 iš tavo magijos, iš tavo širdies, iš piktumo
3 važiuoja vežimais į <i>vaistinę</i>	101 <u>auga šaknelės ir žolės</u>
	102 <u>lašai ir tepalėliai</u>
4 <u>eina žolės į vaistinę</u>	103 ir tavo tvarsčiai pertvarsto kaukolę
5 per gyvačių nuodus, per dilgėles, per smėlį	

7 pav. V. Bložės eilėraščio „Vaistinė“ motyvinės kodos sąsajos su įžangos medžiaga

Šalutinė partija ekspoz.	Šalutinė partija temų perdirb.	Koda
21 aš, gimęs vaistinėj	47 aš	108 aš patetiškas piemenėlis <u>apžiūrinėjau žmonių žaizdas</u>
22 vaistinėj ir užaugęs	48 ir kiek paaugęs	109 kaimo vaistinėje
	49 <u>klausydavausi</u>	110 ir tik dabar visi žuvusieji
	51 <u>kaip žmogus pricidinėdavo išpažinties</u>	112 man prisikelia
	53 ir kaip tėvas jiems atleisdavo jų vaistus	

8 pav. V. Bložės eilėraščio „Vaistinė“ motyvinės kodos sąsajos su šalutinės partijos medžiaga

Pagrindinė partija eksp.	Pagrindinė partija repriz.	Koda
6 ir sėdi	81 iš lėto <i>girgžda laikas</i>	113 tebedega tėvo pakurta ugnis
7 raganius, kūrendamas ugnį,	82 <i>supamojoj kėdėj prieš ugnį</i>	114 <i>laikas supasi savo kėdėje</i>
	77 <u>jų nebėr, tų kurie žuvo</u>	115 <u>o mes ar tebesame?</u>
	78 nei dvaro paveiksluose, nei kumetyne	
	79 nei brolių kapuos	
	80 nei vėliavoj viršum beržo	

9 pav. V. Bložės eilėraščio „Vaistinė“ motyvinės kodos sąsajos su pagrindinės partijos medžiaga

Koda pradeda esamuojų laikų, o jos pabaigoje galutinai paaiškėja ir pasitvirtina interpretacinė nuojauta, kad eilėraščio semantinis esamasis laikas yra esamasis praeities laikas. Tai ypač aktualizuoja paskutinės dvi eilėraščio strofos, kurias galime traktuoti kaip pagrindinės ir šalutinės partijų jungties bei sintezės darinį:

XVII strofa
 108 **aš patetiškas piemenėlis** apžiūrinėjau žmonių žaizdas
 109 kaimo **vaistinėje**
 110 ir tik dabar visi žuvusieji
 112 **man prisikelia**

XVIII strofa
 113 **tebedega tėvo pakurta ugnis**
 114 **laikas supasi savo kėdėje**
 115 **o mes ar tebesame?**

V. Bložės eilėraščio „Vaistinė“ analizės procese išvengtą sonatos formą apibendrinsime schemeje:

Strofos	I	II–III	III	IV–X	XI–XIII	XIV	XV–XVIII
Eilutės	1–5	6–20	21–25	26–69	70–85	86–98	99–115
Sonatos dalys	Įžanga	Ekspozicija		Temų perdirbimas	Repriza		Koda
		p. p.	š. p.		p. p.	š. p.	
Laikai	esamasis	esamasis	sudėtinis atliktinis	laikų kaita	laikų nepastovumas	esamasis	esamasis
Teminės sferos	vaistinė	raganius / tėvas	aš	vaistinė; tėvas; aš; jie	tėvas	aš	vaistinė; tėvas; aš; jie

3 schema. Sonatos formos analogija V. Bložės eilėraštyje „Vaistinė“

Sonatos formos apraiškų ir sonatiškumo principus galime įžvelgti ir kur kas mažesnės apimties J. Vaičiūnaitės eilėraštyje „Senosios rinkos aikštė“ (1964)²². Pateikiame tekstą:

1	... Nes tu žinai, kad čia dar grįši.	Ekspozicija
2	Lieka mažos kavinukės po senais žibintais	
3	ir balsas, slepiamas kailinėj apvalioj apykaklėj. Ir tampa	
4	čia viskas taip džiaugsmingai sava.	
5	Išryškėja miestas, gal iš sapno atpažintas,	
6	<i>o gal jau mus filmavo kažkuomet jame...</i>	Perdirbimas
7	<i>Ir nukreipė prožektorius į tamsą –</i>	
8	<i>į tą fontano šviesą ir šniokštimą, į aplytą rinkos aikštę,</i>	
9	<i>kur ant prekystalių pageltę permirkusios rožės lieka,</i>	
10	<i>kur akmeninėj lapkričio platybėj praslenka neaiškiai</i>	Repriza
11	<i>vienuolių tykūs gotiški šešėliai, toldami į lietu.</i>	
12	... Nes tu žinai, –	
13	kažkur viduramžiškos kavinukės po senaisiais herbais	
14	ir gatvės pro tamsius dulketus vitražus...	
15	<i>Ir kas sapnuojama – yra ir tikra</i>	
16	<i>Yra kaip rankų šiluma, kaip tolimas dangus stikle, kuris išgertas</i>	
17	<i>Tą vakarą, kai keičias gatvių pavadinimai lange lyg filmo titrai...</i>	

10 pav. J. Vaičiūnaitės eilėraštis „Senosios rinkos aikštė“ (Vaičiūnaitė, 2005, p. 87) (šriftai eilėraštyje – straipsnio autorės)

Nestrofinio eilėraščio tridalę formą (pagal stambumą – prastosios 3 d. formos analogija) lemia semantinis pakartojimas: 1–6 ir 12–17 eilutės. Nusakysime teminės ir tonacinės eilėraščio interpretacijos įžvalgą, kurios leistų tridalėje formoje atskleisti sonatiškumo principus²³.

Pirmoji eilėraščio eilutė gali būti traktuotina kaip formos idėja-įžanga (kas itin būdinga romantizmo sonatos formoms). Sonatos formos įžangos skiriasi apimtimi, savarankiškumu ir reikšme, romantizmo sonatų formų įžangose dažnai buvo sutelkiama svarbiausia prasminė ir intonacinė idėja (pvz., vėlyvųjų Ludwigo van Beethoveno sonatų, Piotro Čaikovskio simfonijų *Allegro*, Frédérico Chopino sonata h-moll, Franzo Liszto h-moll sonatos ir simfoninės poemos). Šiuo atveju įžangos atitikmuo atlieka ekspozicijos teminės sferos koncentrato funkciją. Idėjos semantinė raiška maksimaliai abstrahuota, o struktūriškai itin koncentruota (tai būdingi sonatinių formų įžangų požymiai, ypač romantinėje muzikoje). Ją sudaro tezė „... Nes tu žinai, kad čia dar grįši“, jai galėtume priskirti reikšmingos muzikinės frazės-įžangos (*motto*) ekvivalentą²⁴. Be to, ši įžanga pagrįsta dviejų laikų / tonacijų gretinimu (žinau-grįšiu): esamasis laikas pereina į būsimąjį, o pastarąjį kaip įžanginės padalos pabaigos momentą galime traktuoti tarsi preiktą (dominantiškumą) į tolesnę pagrindinės partijos „tikrosios“ pradžios padalą, kuri pradedama esamojo laiko veiksmožodžiu „lieka“ (preikto funkcijos asociacijas kelia ne tik harmoninis veiksmožodžio „grįšiu“ ekvivalentas, bet ir šio veiksmožodžio laiko semantika). Idėją-įžangą sudaranti išgrynintos semantikos

medžiaga (asocijuojasi su romantiškąja sonatos formos įžanga, kaupiančia teminius branduolius ir disonansinę preiktinę harmoniją; pvz., F. Liszto, F. Chopino, P. Čaikovskio sonatinės formos) retroaktyvaus skaitymo metu leidžia eilėraštyje įžvelgti semantines plėtotės sąsajas, atskleisti struktūrinius sonatiškumo principus.

Idėjinėje tezėje, kurią traktuotume kaip įžangos funkciją atliekančią padalą, tačiau įeinančią į ekspozicijos sudėtį, užkoduotas erdvę žymintis ženklas „čia“ (*motto*, branduolys) inspiruoja pažvelgti, kaip eilėraščio plėtotės procese abstraktus ženklas tampa konkrečiais pavidalais. Nubrėšime plėtotės procese susidarantią erdvės atvėrimo schemą:



11 pav. J. Vaičiūnaitės eilėraščio „Senosios rinkos aikštė“ erdvės schema

Iš idėjos / įžangos, užkoduotos pirmoje eilutėje, išsirutulios būsima pagrindinės ir šalutinės temų opozicija, t. y. tikrovė, kuri bus siejama su esamuoju laiku-tonacija, ir sapnas, siejamas su būtuojų laiku-tonacija.

Schemoje išryškėja dvejų semantiškai akcentuotų teminių motyvų prieštara – tikrovė ir sapnas. Tai leidžia įžvelgti pagrindinės ir šalutinės partijų egzistenciją ir jų eksponavimo momentą. Pagrindinėje partijoje rutuliojama miesto erdvė staiga supriešinama su sapno erdve: „Išryškėja miestas, gal iš sapno atpažintas“ (5 eil.). Šioje eilutėje įžvelgtiną dramaturginio pokyčio funkciją sustiprina laiko / tonacijos pokytis: dalyviu „atpažintas“ tarsi moduliuojančiu akordu pereinama į būtąjį laiką, t. y. veiksmažodžius „filmavo“, „nukreipė“, be to, prie jų prisišliejantis laikorieveiksmis „kažkuomet“ sustiprina tonacijos pokyčio efektą. Šalutinės partijos apimtis – dvi eilutės (greičiau dvi su puse, nes moduliacijos momentą „iš sapno atpažintas“ galime traktuoti kaip jungties / perėjimo (jungiamosios temos) ir šalutinės partijos pradžios santapą). Taigi šalutinės partijos pradžią charakterizuojanti sapno erdvė iškart perkeliama ir nukreipiama į filmuojamą erdvę, kitaip tariant, kinematografinę tikrovę. Pasak Jurijaus Lotmano, „kino pasaulis itin artimas regimojo / gyvenamojo pasaulio pavidalui“ (Lotman, 1973, p. 15). Tokia kinematografinė tikrovė traktuotė gelbsti kaip dar vienas pagrindžiamasis šalutinės partijos nustatymo, pradžios ir pabaigos ribų apibrėžties argumentas: ir sapno, ir kino motyvai atstovauja kažkokio kito pasaulio sričiai ir ją nurodo.

Į temų perdurbimo padalą pereinama nuosekliai, ekspozicinę ir plėtojamą padalą atskiriant tik grafiškai, t. y. brūkšnio cezūra – tai tarsi momentas, per kurį „įjungiami kamera“. Temų perdurbimo padalą pagrįsta tarsi stebinėsios (subjekto / kino kameros) akies matomų kadru fiksimu. Šių kadru (beje, du iš jų ir įgarsinti – „į tą fontano šviesą ir šniokštimą“ bei „praslenka neaiškiai vienuolių tykūs gotiški šešėliai, toldami į lietu“) sekoje pagrindinės teminės sferos branduolys, t. y. miesto motyvas, įgyja sukonkretintos erdvės pavidalą – prožektoriaus sujungtoje erdvėje atsiveria aiškstės erdvė (semantinis pagrindinės partijos generatyvumas, detalių sustambinimas, tarsi kameros „zoomu“ fiksuojami kadrai). Perdurbimo, kitaip tariant, plėtojamoji, padalą grindžiama aiškstės erdvę pripildančių motyvų – fontanas, prekystaliai, vienuoliai – varijavimu. Varijuojamas elementas, kitaip sakant, invariantas, yra vanduo, o jo variantai – fontano šniokštimas, aplyta aikštė, permirkusios rožės, vienuoliai, tolstantys į lietu. Šiai padalai būdingą

tonacinį-harmoninį nepastovumą (moduliacingumą) ženklina naudojamų tarpinės veiksmažodžių formos: *aplytą, pageltę* (dalyviai), *toldami* (pusdalyvis). Kaip tik toks harmoninis moduliacingumas – manevringumas, nestabilumas, kintamumas yra standartiniai sonatos formos perdurbimo padalos požymiai.

Reprizoje pagrindinės ir šalutinės temų opozicija išsprendžiama tonaciškai ir semantiškai, šalutinėje partijoje konstatuojant tikrovės ir sapno / filmo tapatumą: „Ir kas sapnuojama – yra ir tikra.“ Intertekstualiai pasitelkdamį Gustavą Jungą paantrintume, kad „sapnai irgi yra mūsų gyvenimo dalis ir kartais tikresnė dalis“ (Jungas, 2001, p. 85). Semantinis svorio centras reprizoje tenka šalutinei partijai, kur konstatuojama kokybinė tematizmo transformacija – „sapnuojama yra tikra“ – per dalyvį moduliuojama į pagrindinį, t. y. esamąjį laiką (pagrindinę tonaciją).

Dramaturgiškai reikšminis abstrahuotos erdvės „čia“ motyvas, eksponuotas pagrindinės partijos idėjinėje frazėje, reprizoje „nesuskamba“:

Ekspozicija	Repriza
1 ... Nes tu žinai, kad <u>čia</u> dar grįši.	12 ...Nes tu žinai, =

Tačiau antroje ir tryliktoje eilutėje matomas akivaizdus variantinio pakartojimo semantinis ryšys, kurį sukuria du veiksmažodiniai motyvai, t. y. lieka ↔ kažkur:

Ekspozicija	Repriza
2 Lieka mažos kavinukės po senais žibintais	13 kažkur viduramžiškos kavinukės po senaisiais herbais

12 pav. J. Vaičiūnaitės eilėraščio „Senosios rinkos aikštė“ teminės sferos ekspozicijoje ir reprizoje pradinių momentų sąsajos

Įvardytos idėjos-įžangos ne visas pakartojimas reprizoje (tai ir prasminė, ir struktūrinė arka) dramaturgiškai ir struktūriškai pagrįstas tuo, kad:

- 1) vidurinėje dalyje pateikiama grįžimo į „čia“ erdvė, jos detalės ar elementai, tad tikslus pakartojimas semantiškai nebeįmanomas;
- 2) tolimi laikai / tonacijos (žinau-grįšiu) suvedami į vieną (amžinai esamą) laiką / pagrindinę tonaciją (žinau);
- 3) reprizos šalutinė partija neutralizuoja tikrovės ir sapno opoziciją konstatuodama, kad tikrovės fenomeną sukuria simbolinių, t. y. pasąmonės, sapno, filmo, realybių sąveika ir jungtis:

Ekspozicija	Repriza
5 [...] gal iš sapno atpažintas,	15 Ir kas sapnuojama – yra ir tikra.
6 o gal jau mus filmavo kažkuomet jame...	16 Yra kaip rankų šiluma, kaip tolimas dangus stikle, kuris išgertas
7 Ir nukreipė prožektorius į tamsą –	17 Tą vakarą, kai keičias gatvių pavadinimai lange lyg filmo titrai...

13 pav. J. Vaičiūnaitės eilėraščio „Senosios rinkos aikštė“ šalutinė partija ekspozicijoje ir reprizoje

Eilėraščio analizėje nusakytus sonatiškumo parametrus pateikiame schemeje:

Eilutės	1–5	5–7	8–11	12–14	15–17
Sonatos dalys	Ekspozicija		Temų perdirbimas	Repriza	
Laikai	p. p.	š. p.		p. p.	š. p.
Temos motyvai	esamasis	būtais kartinis	laikų kaita	esamasis	esamasis
	miestas	sapnas	aikštė	gatvės	sapnas

4 schema. Juditos Vaičiūnaitės eilėraščio „Senosios rinkos aikštė“ sonatos formos analogijos parametrai

Straipsnyje bandyta išsiaiškinti ir įvardyti galimus sonatos formos kaip kanono, sonatiškumo principų atitikmenis poetiniame tekste ir praktiškai parodyti jų apraiškas analizuojant konkrečius eilėraščius. Pastarųjų interpretacijose stipriai aktualizuota laiko / tonacijos analogija vis dėlto gali sukelti abejonių ir paskatinti kontrargumentus, teigiančius, kad poezijos interpretacijai naudoti tonalumo atitikmenį ir šiai analogijai suteikti eilėraščių struktūrinančią funkciją tiesiog nėra reikalo. Juk poeziją galime skaityti, išties ji ir yra perskaitoma, suvokiama nesureikšminant laikų procesualumo kaip tonacinių procesų muzikoje analogijos. Tačiau kyla klausimas – ar tikrai šios analogijos pasitelkimas kaip vienas iš eilėraščio analizės įrankių nepraturtina eilėraščio teminės interpretacijos, neatskleidžia prasminių jo kodų?

Manytume, kad tonacinių santykių sureikšminimas ieškant sonatos formos analogijų poetiniame kūrinio svarbus dėl kelių priežasčių:

1. Sustiprina ir pagrindžia retorinės ir muzikinės formos natūralesnę sąsają su muzikoje įvardijamais jos pagrindais (tonacinis temų savarankiškumas ir jų tonacinės dinamikos maršrutai).

2. Svarbus kriterijus, kuriuo remiantis galima apibrėžti pagrindines ir šalutines partijų ribas.

3. Sustiprina analizuojamos temos eilėraštyje pagrįstumą ir neleidžia žaisti analoginėmis manipuliacijomis, kai temą norėtųsi apibrėžti tik semantinės interpretacijos lygmeniu.

4. Eliminuoiant tonacinį veiksnių, pusę pasaulio eilėraščių dramaturgiškai galėtume analizuoti per sonatos formos prizmę, nes repriziškumas yra vienas iš dažnesnių poetinės formos struktūrinių modelių²⁵.

Nuorodos

¹ Dispozicija (lot. – išdėstymas, paskirstymas; potvarkis) – pagal teksto rūšį, žanrą, kalbėjimo situaciją, tikslus ir būsimą auditoriją autorius ankstesnėje dalyje „išrastą“ (*inventio*) medžiagą išdėstydamas laikydamasis tridalės (*initium-medium-finis*), keturdalės (*exordium-propositio-argumentatio-peroratio*), penkiadalės (*exordium-propositio-argumentatio-peroratio-conclusio*) kalbos schemos. Žr. R. Koženiauskienė. *Retorika. Iškalbos stilistika*. Vilnius, 1999, p. 16, 120–152; A. Pister,

J. Žukienė. „Baroko muzikos retorika: teorija ir praktika“. In: *Muzikos kalba: Barokas*. Sud. G. Daunoravičienė. Vilnius: Enciklopedija, 2006, p. 93–98.

² Išsamiai retorinės ir muzikinės formos analogijas yra tyrinėjęs ir pristatęs Hansas Heinrichas Ungeris savo knygoje: Hans Heinrich Unger. *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16-18 Jahrhundert*. Würzburg, 1941.

³ Pavyzdžiui, R. Brūzgienės analizuojama Maironio baladė „Jūratė ir Kastytis“ (žr. R. Brūzgienė. *Literatūra ir muzika: paralelės ir analogai*, p. 116–136, taip pat L. E. Фейнберг. „Музыкальная структура стихотворения Пушкина „К вельможе““. In: *Поэзия и музыка*. 1973, p. 287, ir kt.

⁴ Pl. žr. Л. Холопова. *Формы музыкальных произведений*. 1999, p. 317–355; И. В. Способин. *Музыкальная форма*. Москва: Музыка, 2002, p. 28–41; Ю. Н. Холопов. *Введение в музыкальную форму*. Москва, 2006, p. 92–121; William S. Newman. *Sonata in the Classic Era (A History of the Sonata Idea)*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1963; Charles Rosen. *Sonata Forms*. 2nd ed. New York: Norton, 1988; Charles Rosen. *The Classical Style*. 2nd ed., New York: Norton, 1997.

⁵ Normatyviškai apibendrintą sonatos formą sudaro trys dalys – ekspozicija, vidurinė dalis (temų perdirbimas) ir repriza. Ekspozicija sudaryta iš kelių padalų, reikšmingiausias yra pagrindinė ir šalutinė partijos. Kiekvienoje partijoje gali būti eksponuojamos viena ar kelios temos. Tačiau svarbiausias sonatos ekspozicijos bruožas yra šių padalų tonacinis santykis: pagrindinės ir šalutinės partijos tonacijos privalo būti skirtingos – pagrindinės yra pagrindinė tonacija (tonika), šalutinės – kuri nors kita (klasikinėje sonatoje – dominantė). Pagrindinės partijos pabaigoje gali būti jungiamoji padala (jungiamoji partija), kurios funkcija yra tonacinis ir teminis perėjimas iš pagrindinės į šalutinę partiją. Po šalutinės gali sekti baigiamoji padala (partija), įtvirtinanti naują tonaciją. Sonatinė ekspozicija negalima, jei neįvyksta moduliacija. Sonatiškumo esmę atskleidžia ne tik ekspozicija, bet ir ekspozicijos bei reprizos santykis. Repriza niekada nebūna tiksli (skirtingai nei trijų dalių reprizinės formos). Repriza keičia tonacinius pagrindinės ir šalutinės partijų santykius. Normatyviniame reprizos variante abiejų padalų tonacija yra pagrindinė. Tačiau daugeliu atvejų galimi patys įvairiausi tonaciniai santykiai, išskyrus buvusius ekspozicijoje. Taigi sonatos formos dalių funkcijas tonaciniu ir teminiu požiūriu galime apibendrinti taip: ekspozicija – skirtingų temų ir skirtingų tonacijų eksponavimas;

temų perdirbimas – temų sąveika ir grįžtamoji moduliacija į pagrindinę tonaciją;

repriza – teminio vystymo išbaigimas ir pagrindinės tonacijos įtvirtinimas.

- ⁶ Žr. Charles Rosen. *Sonata Forms*. 2nd ed. New York: Norton, 1988; taip pat William E. Caplin. *Classical Form*. („Sonata Form“, p. 195–203), Oxford University Press, 1998.
- ⁷ Ikiklasikinės sonatos formos (baroko sonata) žanro genezė atsiremia į ansamblinės sonatos (*trio sonata, sonata da chiesa, sonata da camera*) radimąsi. Šalia ansamblinės sonatos, ypač vėlyvajame baroke, suklesti solo klavyrinė sonata, kurios struktūrinius ypatumus, būdingus daugelio to meto autorių klavyriniam kūriniams, geriausiai reprezentuoja Domenico Scarlatti (1685–1757) klavyrinės sonatos. Beveik visos jos yra binarinės dviejų dalių formos. Pl. žr. W. Newmann. *The Sonata in the Baroque Era*. Chapel Hill, 1959; C. Rosen. *Sonata Forms*. New York, London, 1980; The New Grove Dictionary of Music and Musicians: *Sonata*, Vol. 17, 1980, p. 496–500; Dana Palionytė. „Baroko epochos sonata“. In: *Muzikos kalba: Barokas*. Vilnius: Enciklopedija, 2006, p. 370–393.
- ⁸ Šis terminas čia apibūdina pagrindinės ir šalutinės partijų santykius. Dinaminė sąsaja kaip slinktis / poslinkis tarp pagrindinės ir šalutinės partijų apima keletą charakteringų ypatybių: perėjimas nuo pastovumu pasižyminčios padalos į kur kas nepastovesnę.
- ⁹ Žr. Adolf Bernhard Marx. *Die Lehre von der musikalischen Komposition*. Praktisch-theoretisch. Leipzig, 1837/38/45/47.
- ¹⁰ Tai atspindi A. B. Marxo (1795–1866), R. Réti (1885–1957), H. Kellerio (1919–1985) idėjos ir analizės.
- ¹¹ Daugelyje XVI a. madrigalų tekstų, jų poezijoje apstu anti-podų. Toks buvo jų kūrimo principas. Tačiau nebuvo tokio „teminio vystymo“ arba jis buvo minimalus.
- ¹² Žr. Борис Кац. *Музыкальные ключи к русской поэзии*. Санкт-Петербург: Композитор, 1997.
- ¹³ Pavyzdžiui, siekdamas surasti ir pateisinti sonatos formą Aleksandro Puškino eilėraštyje „К вельможе“, L. E. Feinbergas, nurodydamas pagrindinės partijos perėjimo į šalutinę partiją vietą / ribą, tiesiog kreipiasi į skaitytojo emocijas: „Jūs jaučiate, kaip aiškai keičiasi tonacija?“. Žr.: Л. Е. Фейнберг. „Музыкальная структура стихотворения Пушкина „К вельможе“. In: *Поэзия и музыка*. 1973, p. 287. Taip pat apie sonatos formos analogijos negalimumą tonacinių santykių požiūriu žiūrėti: О. Соколов. „О „Музыкальных формах“ в литературе“. In: *Эстетические очерки*. М., вып. 5, p. 227–228.
- ¹⁴ Plačiau žr. Кац, 1997, p. 46–51.
- ¹⁵ Sąvoka „simfoninis romanas“ siejasi su „simfonizmo“ sąvoka, kuri tarpo tonacinės muzikos laukuose ir yra susieta su aktyviu tonacijų aiškvimu bei modulingumu.
- ¹⁶ J. Vaičiūnaitė. *Raštai*. I t., p. 465.
- ¹⁷ Čia ir toliau straipsnio autorė žymi eilėraščio eilutės numerį.
- ¹⁸ V. Bložė. *Noktiurnai*. Vilnius: Vaga, 1990, p. 233–237.
- ¹⁹ Strofų ir eilučių numeracija bei šriftai eilėraštyje – straipsnio autorės.
- ²⁰ Kadangi V. Bložės eilėraštinė „Vaistinė“ stambios apimties, tai galima daryti analogiją su romantine sonatos forma muzikoje. Kaip tik romantikų pagrindinės partijos pačios savyje turėjo plėtojimus, buvo tridalės, pvz., P. Čaikovskio VI simfonijos pirmosios dalies pagrindinė ir net šalutinė temos.
- ²¹ Pakeista repriza, kurioje pirmosios dalies medžiaga pateikiama dinamiškiau ir intensyviau, vadinama dinamiškąja (dinamizuota). Ji susijusi su išisiniu tematikos vystymu ir yra dinaminio augimo vidurinėje dalyje rezultatas. Dinamiškajai reprizai tenka visos formos kulminacija.
- ²² J. Vaičiūnaitė. *Raštai*. I t., p. 87.
- ²³ Sonatiškumo bruožai paprastesiose formose buvo viena iš romantinių paprastųjų formų tendencijų, pvz., P. Čaikovskio VI simfonijos finalas yra sonatizuota paprastoji trijų dalių forma su koda.
- ²⁴ Pavyzdžiui pateiktume Franzo Schuberto Simfonijos Nr. 8 h-moll įžangą, tačiau pabrėždami, kad šio kūrinio, t. y. pirmosios kūrinio dalies, parašytos sonatos forma, nesiejame su analizuojamu eilėraščiu nei semantiškai, nei su kūrinio įžangos funkcionavimu formos procese.
- ²⁵ Anot Romano Jakobsono, „kartojimas yra viena iš svarbių priemonių, kurios kalboje išryškina formą: kai koks nors žodis ar formuluotė daugiau ar mažiau reguliariai pasikartoja diskurse, tuomet pasidaro pastebimas ne tik pasikartojantis elementas, bet ir nuo jo neatskiriamas pats grįžimo procesas“ (Dessons, 2005, p. 207). Remiantis šiuo R. Jakobsono teorijos aspektu, galima manyti, jog pakartojimas ar kartojimasis yra pamatinė poetinės ir muzikinės kalbos savybė.

Literatūra

- Ambrazas, Vytautas (red.); Garšva, Kazimieras; Girdenis, Aleksas. *Dabartinės lietuvių kalbos gramatika*. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidykla, 1996.
- Bonds, Mark Evan. *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*, Harvard University Press; Cambridge, Massachusetts, and London, England, 1991.
- Brown, Calvin S. *Music and Literature: A comparison of the Arts*. The University of Georgia Press, 1948.
- Brūzgienė, Rūta. *Literatūra ir muzika: paralelės ir analogai*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2004.
- Dessons, Gerard. *Poetikos įvadas*. Vilnius: Baltos lankos, 2005.
- Hawthorn, Jeremy. *Moderniosios literatūros teorijos žinynas*. Vilnius: Tyto alba, 1998.
- Jung, Gustav. *Dreams (Part III: Practical Use of Dream-Analysis, 1934)*. Routledge, 2001.
- Koženiauskienė, Regina. *Retorika. Iškalbos stilistika*. Vilnius, 1999.
- Lotman, Jurij. *Kultūros semiotika*. Vilnius: Baltos lankos, 2004.
- Marx, Adolf Bernhard. *Die Lehre von der musikalischen Komposition*. Praktisch-theoretisch. Leipzig, 1837/38/45/47.
- Newman, William S. *Sonata in the Classic Era (A History of the Sonata Idea)*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1963.
- Newmann, William S. *The Sonata in the Baroque Era*. Chapel Hill, 1959.
- Palionytė, Dana. „Baroko epochos sonata“. In: *Muzikos kalba: Barokas*. Vilnius: Enciklopedija, 2006, p. 370–393.
- Pister, Aleksandra, Žukienė, Judita. „Baroko muzikos retorika: teorija ir praktika“. In: *Muzikos kalba: Barokas*. Vilnius: Enciklopedija, 2006, p. 93–98.
- Ricoeur, Paul. *Interpretacijos teorija: diskursas ir reikšmės perteklius*. Vilnius: Baltos lankos 2000.
- Rosen, Charles. *The Classical Style*. 2nd ed., New York: Norton, 1997.
- Rosen, Charles. *Sonata Forms*. 2nd ed. New York: Norton, 1988.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians: *Sonata*. Vol. 17, 1980, p. 496–500.
- Григорьева, Галина. *Музыкальные формы XX века*. Москва: Владос, 2004.
- Кац, Борис. *Музыкальные ключи к русской поэзии*. Санкт-Петербург: Композитор, 1997.

- Ручьевская, Екатерина. *Классическая музыкальная форма*. Санкт-Петербург: Композитор, 1998.
- Соколов, Олег. „О „Музыкальных формах“ в литературе“. In: *Эстетические очерки*. М., вып. 5.
- Способин, Игорь. *Музыкальная форма*. Москва: Музыка, 2002.
- Тюлин, Юрий. *Музыкальная форма*. Москва, 1974.
- Фейнберг, Леонид. „Музыкальная структура стихотворения Пушкина „К вельможе““. In: *Поэзия и музыка*. 1973, p. 287.
- Холопов, Юрий. *Введение в музыкальную форму*. Москва, 2006.
- Холопова, Валентина. *Формы музыкальных произведений*. 1999.
- Эткинд, Ефим. *Материя стиха*. Париж, 1985.

Šaltiniai

- Bložė, Vytautas. *Noktiurnai*. Vilnius: Vaga, 1990, p. 233–237.
- Vaičiūnaitė, Judita. *Raštai*. Vilnius: Gimtasis žodis, 2005.

Summary

There is a common method based on the approach to thematic order and relations of sonata form that researchers are applying in order to define the analogies of sonata form in literary works. This line of argument is correct, but we might add that the thematic approach is not accurate enough. Because of such a strategy, the main interest of sonata form is based on its one of general aspects – thematic dramaturgy. Meanwhile, the other one and equally

important and specific aspect of sonata form noted as tonal organization is missing. In order to reveal analogues of sonata form in poetry, we have to define tonal requirement that gives rise to central characteristics of sonata form – the dramatic establishment in the exposition of contrasting or different tonal regions and its eventual resolution in the recapitulation.

Musical theme is usually accommodated by such recognisable categories as syntax hierarchy of motifs (sub-motifs), changes of harmonic patterns or tonal transitions, rhythmic patterns (shapes) and other components of musical language. The poetic theme that is based on the grammar of poetic language is formed in relations of meaningful words and can be comprehended as a semantic pattern. It is very difficult to distinguish such analogues of musical theme looking for its manifestations within poetic forms. In order to stress this problematic aspect of structural theme boundaries in poetic form, we would like to pay attention to the possibilities of equivalent of tonality within poetry. The article interprets the attitude of Boris Kac's theory. According to this theory, the analogues of tonality can correspond to tenses in poetry. The analysis of the poems helps to demonstrate the possibilities of analogues of tonal organization applying to tenses organization in poetic form. Such an approach of interpretation to poems by Lithuanian poets as Vytautas Bložė and Judita Vaičiūnaitė helps to state the manifestations of the sonata form analogies in poetry.