



LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA
MUZIKOS FAKULTETAS
MUZIKOLOGIJOS KATEDRA

Totilė Levandauskaitė

METAFORIŠKA MĄSTYSENA MUZIKOJE: KONCEPTUALIOSIOS
METAFOROS LIETUVIŲ MUZIKŲ RECENZIJOSE

Magistro darbas

Darbo vadovė: prof. dr. habil. Gražina Daunoravičienė

Meno teorijos studijų programa, muzikologijos specializacija, valstybinis kodas
6211NX004

Vilnius, 2023



BAIGIAMOJO DARBO SĄŽININGUMO DEKLARACIJA

2023 m. gegužės 17 d.

Patvirtinu, kad mano baigiamasis darbas (tema) „Metaforiška mąstysena muzikoje: konceptualiosios metaforos lietuvių muzikų recenzijose“, yra parengtas savarankiškai.

1. Šiame darbe pateikta medžiaga nėra plagijuota, tyrimų duomenys yra autentiški ir nesuklastoti.
2. Tiesiogiai ar netiesiogiai panaudotos kitų šaltinių ir/ar autorių citatos ir/ar kita medžiaga pažymėta literatūros nuorodose arba įvardinta kitais būdais.
3. Kitų asmenų indėlio į parengtą baigiamąjį darbą nėra.
4. Jokių įstatymų nenumatytų piniginių sumų už šį darbą niekam nesu mokėjęs (-usi).
5. Su pasekmėmis, nustačius plagijavimo ar duomenų klastojimo atvejus, esu susipažinęs(-usi) ir joms neprieštarauju.

(Parašas)

TOTILĖ LEVANDAUŠKAITĖ

(Vardas, pavardė)

Meno teorijos studijų programos Magistro baigiamojo darbo anotacija Pavadinimas: Metaforiška mąstysena muzikoje: konceptualiosios metaforos lietuvių muzikų recenzijose Autorius: Totilė Levandauskaitė Vadovas: prof. dr. habil. Gražina Daunoravičienė
Darbo kalba: lietuvių
Santrauka Magistro darbu siekta pristatyti konceptualiųjų metaforų sampratą ir parodyti šio analitinio instrumento perspektyvą verbalinių ir muzikinių tekstų tyrimams bei atskleisti, kokiomis konceptualiosiomis metaforomis reiškiamas muzikos suvokimas lietuviškame diskurse. Šiam darbui buvo pasirinktos 26 muzikos recenzijos lietuvių kalba iš keturių lietuviškų kultūros ir muzikos publicistinių laikraščių ir žurnalų bei trijų naujienų portalų. Tyrinėtų recenzijų stilius – žurnalistinis, o recenzijos buvo išspausdintos 2010-2014 m. Laikotarpis pasirinktas lyginamaisiais tikslais – panašus laikotarpis tyrinėtas bakalauro darbo metu anglų k. Recenzijų tekstyną sudaro apie 23000 žodžių. Pagrindiniai tyrimo metodai: konceptualiosios metaforos teorija (Lakoff, Johnson 1980/2003) ir MIPVU (angl. <i>Metaphor Identification Procedure. Vrije University</i>) (2019) metaforos identifikavimo procedūra. Atlikus tyrimą rastos 39 konceptualiosios metaforos su 1100 jas sudarančių, pagal MIPVU metodą nustatytų, metaforiškai vartojamų žodžių. Daugiausiai metaforiškai vartojamų žodžių buvo susiję su MUZIKINIO JUDEJIMO metafora (208 atvejai iš 1100). 176 atvejai rodo, kad muzika yra konceptualizuojama įvairiems daiktams būdingomis savybėmis, rodančiomis MUZIKA YRA DAIKTAS konceptualiosios metaforos egzistavimą. Konceptualioji metafora MUZIKA YRA KALBINIS REIŠKINYS sudarė 146 kalbos pavyzdžius ir tapo trečia gausiausia grupe. Daug rasta personifikacijos atvejų – keturios tokios metaforos sudarė 129 atvejus. Kitos gausesnės nustatytos konceptualiosios metaforos: MUZIKA YRA GAMTA, MUZIKA YRA DAILĖ, MUZIKA YRA TEKSTILĖ, MUZIKA YRA TALPA. Pastebėta keletas metonimijos atvejų. Lyginant anglų ir lietuvių diskursus, matoma, kad nepaisant kultūrinių skirtumų, erdvė ir laikas muzikos suvokime yra universaliai svarbūs, taip pat, išlieka didelė kalbos įtaka muzikai. Nors anglų k. muziką buvo linkstama konceptualizuoti, pasitelkiant ne atlikimo menus (dailę, architektūrą, literatūrą) kaip vizualesnes meno rūšis bei tą pačią tendenciją matome ir lietuviškose recenzijose, tačiau lietuviškosiose atrastas polinkis muzikos atlikimą konceptualizuoti kaip spektaklį. Tiek anglų k., tiek lietuvių k. buvo būdinga vidinius muzikinius procesus suvokti metaforos MUZIKA YRA STATINYS/ARCHITEKTŪRA pagalba, bet lietuvių k. tam dar pasitelkiama metafora MUZIKA YRA TEKSTILĖ.
Reikšminiai žodžiai: konceptualioji metafora, konceptualiosios metaforos teorija, muzikos konceptualizavimas, multimodalinė metafora, kognityvinė muzikologija, muzikos kritika

Abstract of the Master's Thesis of the Art Theory Study Programme
Title: Metaphorical Thought in Music: Conceptual Metaphors in Lithuanian Music Reviews
Author: Totilė Levandauskaitė
Academic supervisor: Prof. dr. habil. Gražina Daunoravičienė

Language: Lithuanian

Summary

The present master's thesis aims to present the conceptual metaphor and to overview how this analytical tool is used for researching verbal and musical texts as well as to reveal what conceptual metaphors structure the Lithuanian discourse about music. 26 music reviews in Lithuanian have been selected from four Lithuanian culture- and music-oriented newspapers and magazines as well as three news portals. The style of the researched reviews is journalistic, while the reviews themselves were published between 2010-2014. Such timeframe has been chosen for comparative purposes, as a similar period has been researched for the bachelor's thesis. The reviews comprise a corpus of about 23,000 words. The main research methods have been the Conceptual Metaphor Theory (Lakoff, Johnson 1980/2003) and MIPVU (2019). During the research, 39 conceptual metaphors have been identified, consisting of 1,100 metaphor-related words, which have been determined by utilising MIPVU. The majority of the metaphor-related words stem from the MUSICAL MOTION metaphor (208 metaphor-related words out of 1,100). 176 words signal that music is conceptualised in terms of properties characteristic to various objects, indicating the existence of the conceptual metaphor MUSIC IS OBJECT. MUSIC IS LINGUISTIC CREATION has 146 metaphor-related words and is the third most abundant one. Many cases of personification have been found: four such metaphors account for 129 metaphor-related words. Other conceptual metaphors of greater importance are MUSIC IS NATURE, MUSIC IS PAINTING, MUSIC IS TEXTILE, MUSIC IS CONTAINER. Several instances of conceptual metonymy have also been found.

Comparing the English and Lithuanian discourses, one can see that despite the cultural differences, space and time are universally important for the understanding of music, while language remains to have great influence too. Although the English reviews tend to conceptualise music in terms of non-performing arts (fine art, architecture, literature) due to their more visual nature, and the same can be seen in the Lithuanian ones, yet the latter ones also conceptualise music performance as theatre play. Both languages conceptualise intrinsic musical processes with the help of the metaphor MUSIC IS BUILDING/ARCHITECTURE, but Lithuanian uses MUSIC IS TEXTILE for the same purpose.

Keywords: conceptual metaphor, conceptual metaphor theory, music conceptualisation, multimodal metaphor, cognitive musicology, music criticism

Padėka

Už šio darbo atsiradimą ir baigimą esu dėkinga Aukščiausiam, savo tėvams Vytautui ir Nijolei, darbo vadovei Gražinai Daunoravičienei ir Ievai.

Turinys

Ivadas	1
1. Konceptualiosios metaforos teorija ir jos raida muzikos tyrimuose	4
1.1 Konceptualiosios metaforos teorijos samprata ir raida	4
1.2 Konceptualiosios metaforos teorijos tyrimai muzikos srityje	9
1.2.1 Multimodalinės metaforos tyrimai	12
1.2.2 Konceptualiosios metaforos tyrimai anglakalbių diskurse apie muziką	13
1.2.2.1 MUZIKINIO JUDĖJIMO metafora	14
1.2.2.2 MUZIKA YRA KALBINIS REIŠKINYS	19
1.2.2.3 Kitos konceptualiosios metaforos	26
2. Konceptualiosios metaforos tyrimas lietuviškose recenzijose	35
2.1 Tyrimo duomenys ir taikyti metodai	35
2.2 Tyrimo rezultatai ir jų aptarimas	37
2.2.1 Rezultatų apžvalga	37
2.2.2 MUZIKINIS JUDĖJIMAS	39
2.2.3 MUZIKA YRA KALBINIS REIŠKINYS	42
2.2.4 MUZIKA YRA MATERIALUS DAIKTAS	45
2.2.5 Personifikacija	46
2.2.6 MUZIKA YRA TEKSTILĖ	50
2.2.7 MUZIKA YRA GAMTA	52
2.2.8 MUZIKA YRA DAILĖ	54
2.2.9 MUZIKOS ATLIKIMAS YRA SPEKTAKLIS	57
2.2.10 MUZIKA YRA STATINYS	58
2.2.11 Kiti atvejai	59
Išvados	64
Bibliografijos sąrašas	67
Priedas Nr. 1	74
Priedas Nr. 2	106

Ivadas

Metafora žinoma jau nuo antikinių laikų, kuomet ji buvo naudojama retorikos disciplinoje, sakant kalbas. Apie metaforą taip pat yra rašęs Aristotelis savo veikale „Poetika“ (Aristotelis 1959: 74–78). Ilgą laiką metafora buvo suvokiama kaip kalbos figūra, naudojama kaip poetinė priemonė. Toks metaforos suvokimas būdingas didžiajai daliai žmonių.

Darbo **temos aktualumą** pagrindžia 1980 m. amerikiečių kognityvistų George'o Lakoffo ir Marko Johnsono išleista knyga „Metaforos, kuriomis gyvename“ (angl. *Metaphors We Live By*, 1980/2003), kurioje jie pristatė naują, inovatyvų požiūrį į metaforą. Čia buvo pateikti moksliniai įrodymai, kad metafora gali būti ne tik poetinės, literatūrinės kalbos fenomenas, tačiau žmonės pasąmoniniame lygmenyje mąsto metaforomis. To įrodymas yra mūsų kasdienė kalba, kurioje sistemaiškai naudojame metaforiškai vartojamus žodžius, kurie sudaro tam tikras grupes, vadinamąsias konceptualiąsias metaforas. Metaforiškai vartojami žodžiai čia suprantami kaip „mirusios“ metaforos – daroma prielaida, kad tai metaforos, kurios kažkada buvo suprantamos kaip poetinės kalbos pavyzdžiai, tačiau bėgant laikui jų vartojimas „sustabarėjo“, ir mes jų nebeatpažįstame kaip metaforų. Tokių metaforiškai vartojamų žodžių naudojimas kasdienėje kalboje nėra atsitiktinis – jie sudaro tam tikrą sistemą, kuri yra susijusi ta pačia šaltinio sritimi (angl. *source domain*), dažniausiai turinčia konkretesnę reikšmę, ir signalizuoja kitą – abstraktesnę, vadinamąją tikslo sritį (angl. *target domain*). Sąsaja tarp šių dviejų sričių ir sudaro konceptualiąją metaforą (šaltinio sritis yra tikslo sritis).

Darbo **problemos ištirtumo lygį** galima pripažinti kaip kintantį ir gilėjantį mūsų akivaizdoje. Kaip ir daugelyje muzikologijos problematika tapusių teorijų (muzikos retorika, muzikos sintaksė, intertekstualumas ir pan.), jų idėjos buvo transliuojamos ir adaptuotos iš literatūrologijos sferos. Šiame procese darbo autorė taip pat dalyvauja ir prisideda savo tyrimais. Konceptualiosios metaforos taikymas muzikoje vykdytas S. Feldo (1981), M. Johnsono ir S. Larsono (2002-2003; 2003), L. Zbikowskio (2002; 2008; 2017a; 2017b; 2020); M. Spitzerio (2004); Ch. Forceville'o (2009); I. Šeškauskienės ir T. Levandauskaitės (2013), P. Perez-Sobrino ir N. Julich (2014), N. Julich (2018; 2022). Mokslininkai tyrinėjo tiek pačius muzikos kūrinis, tiek diskursą apie muziką. Tyrinėjant diskursą apie muziką, iki šiol daugiausia remtasi teksta, parašytais anglų k. Tokio tyrimo su lietuvių k. diskursu nebuvo.

Darbo objektas: konceptualiosios metaforos teorijos sampratos, jos taikymo muzikologiniuose tyrimuose atskleidimas, mąstymo konceptualiosiomis metaforomis skirtumų ir panašumų angliškose ir lietuviškose muzikos recenzijose nustatymas.

Šio **tyrimo tikslas** – muzikologijos problematikos akiratyje aktualizuoti konceptualiųjų metaforų fenomeną, jų epistemologiją ir nustatyti kokios konceptualiosios metaforos struktūruoja lietuvišką diskursą apie muziką lyginant anglakalbiu analogu. Toks tyrimas gali pagelbėti tiek toliau tyrinėjant konceptualiųjų muzikos metaforų universalumą skirtingose kultūrose, kultūros įtaką muzikos suvokimui, vykdant tolesnius tyrimus lietuvių muzikos konceptualizavime.

Tyrimui atlikti buvo pasirinktos 26 muzikos recenzijos iš keturių lietuviškų kultūros ir muzikos publicistinių laikraščių ir žurnalų bei trijų naujienų portalų. Rezultatų gretinimo su angliško diskurso tyrimais tikslais lietuviškos recenzijos pasirinktos iš 2010-2014 m. Šios recenzijos sudarė apie 23000 žodžių tekstyną, kuris buvo analizuotas rankiniu būdu.

Magistro darbe išsikelti penki **tyrimo uždaviniai**:

- pristatyti konceptualiųjų metaforų sampratą ir parodyti šio analitinio instrumento perspektyvą verbalinių ir muzikinių tekstų tyrimams;
- kognityvinės kalbotyros kilmės konceptualiųjų metaforų teoriją kreipti į muzikos tyrimų problematikos (muzikologijos) sferą;
- rankiniu būdu išanalizuoti apie 23000 žodžių tekstyną ir nustatyti metaforiškai vartojamus žodžius;
- muzikos recenzijose anglų ir lietuvių kalbomis išskirti ir signifikuoti konceptualiąsias metaforas;
- nustatyti, kokios yra vyraujančios konceptualiosios metaforos lietuviškame diskurse ir jas įkontekstinti atitinkamų angliškųjų konceptualiųjų metaforų terpėje.

Šio **darbo naujumą** pagrindžia pirmą kartą Lietuvos muzikologijoje teoriniu ir analitiniu lygmenimis iškeltas tyrimo objektas (konceptualiosios metaforos teorija) ir siekis kaip tyrimo instrumentą šį objektą fokusuoti į muzikologijos sferą bei išspręsti numatyti uždaviniai. Komparatyvistinis anglakalbių tekstų bei lietuviškų muzikos recenzijų tyrimas papildomai argumentuoja šio magistro darbo inovatyvumą. Tyrimas vykdytas remiantis MIPVU (angl. *Metaphor Identification Procedure. Vrije University*) metaforiškai vartojamų žodžių nustatymo procedūra (Steen et al. 2019) ir konceptualiosios metaforos teorija (Lakoff & Johnson 1980/2003).

Tyrimo struktūra: šis magistro darbas sudarytas iš įvado, dviejų skyrių („Konceptualiosios metaforos teorija ir jos raida muzikos tyrimuose“ ir „Konceptualiosios metaforos tyrimas lietuviškose recenzijose“), išvadų, literatūros sąrašo ir 2 priedų.

1. KONCEPTUALIOSIOS METAFOROS TEORIJA IR JOS RAIDA MUOSE

1.1 Konceptualiosios metaforos teorijos samprata ir raida

Konceptualiosios metaforos teorijos pradininkai yra George'as Lakoffas ir Markas Johnsonas, kurie šią teoriją pristatė savo knygoje „Metaforos, kuriomis gyvename“ (angl. *Metaphors We Live By*, 1980/2003). Autorių nuomone, konceptualiosios metaforos įrodo, kad mes ne tik metaforas naudojame kalboje, tačiau jomis ir mąstome.

Pirmiausiai jie darė skirtį tarp metaforos kaip poetinės, literatūrinės priemonės ir vadinamųjų „mirusių“ metaforų (angl. *dead metaphors*) mūsų kalboje. Metafora yra dažnai pasitelkiama poezijoje, literatūroje ir yra laikoma viena iš stilistinių priemonių, tropų¹, naudojamų meninėje kalboje. Tačiau mokslininkai pastebėjo, kad mūsų kasdienė kalba taip pat pilna metaforų, tačiau mes jų net nepastebime. Pavyzdžiui, sakome „**švaistai** mano laiką“, „su šiuo prietaisu **sutaupysite** daug laiko“, „kaip **leidi** laiką?“, „**investavome** daug laiko“, „**neturime** laiko“, „**kainuoja** daug laiko“ (Lakoff & Johnson 1980/2003: 16-17). Nors laiko mes negalime tiesiogine to žodžio prasme „investuoti“ ar „taupyti“, tačiau naudojame būtent šiuos žodžius apibūdinti situacijas, kuomet mes kalbame apie laiko organizavimą. Tai rodo, kad žodžiai „švaistyti“, „sutaupyti“, „investuoti“, t.t. buvo panaudoti metaforiškai, nes laiko mes „neinvestuojame“ tiesiogine to žodžio prasme, taip pat jo „netaupome“. Manoma, kad šie žodžiai anksčiau galėjo būti literatūrinės, poetinės kalbos atstovais, tačiau bėgant laikui jie tapo konvencionalizuoti ir sustabarėję, ir pradėjo funkcionuoti, kaip mūsų kasdienė kalba (ibid.: 13). Taigi, mūsų kalboje pilna mums įprastų žodžių, tačiau geriau išžiūrėję galėtume pamatyti, kad jie yra metaforiški, nes turi kitą – bazinę, pirminę reikšmę.

G. Lakoffas ir M. Johnsonas pabrėžė šių „mirusiųjų“ metaforų sistematiškumą, t. y. jos dažnai formuoja tam tikrą grupę žodžių, susijusių su viena sąvoka. Pavyzdžiui, įprastai mes švaistome pinigus, leidžiame, taupome pinigus, turime arba neturime pinigų. Apibendrinus daugybę duomenų galima daryti išvadą, kad mes, žmonės, esame linkę suvokti laiką kaip pinigus, nes jam priskiriame tas pačias savybes. Pavyzdžiui, mes ir į laiką, ir į pinigus žiūrime kaip į tam tikrą vertybę. Jos yra

¹ Tropas – „tai perkeltinė, antrinė, šalutinė žodžio reikšmė, kai su įprastą vietą turinčiu žodžiu „daromas posūkis“ – jis perkeliamas į kitą jam nebūdingą vietą, pavartojamas netiesiogine reikšme, kurią išryškina tik kontekstas. <...> Daikto, asmens ar reiškinių vardo perkėlimas kitam daiktui, asmeniui ar reiškiniui, kuriam tas vardas nėra tikrasis, yra pagrindinis tropo požymis. Yra du pagrindiniai tropai – metafora ir metonimija“ (Koženiauskienė 2001: 205).

nedaug, ji ribota, ją turime mokėti valdyti, ją tinkamai naudotis. Jei ją naudojamės netinkamai, tuomet ją švaistome. Pažvelgus kultūriškai, nesunku pasakyti, kodėl žmonės yra linkę suvokti laiką kaip pinigus – darbo užmokestis dažnai remiasi išdirbtų valandų skaičiumi, laikas apibrėžia darbo dieną, įstaigos ir šalys sudaro savo metinius biudžetus. Dėl šių priežasčių mokslininkai teigia, kad mūsų visuomenėje egzistuoja laiko kaip pinigų suvokimas (ibid.: 16–17).

Įvairių „mirusiųjų“ metaforų sistemos rodo mūsų mąstymo metaforiškumą. G. Lakoffo ir M. Johnsono teigimu, tokia sistema rodo kitą – mūsų mąstymo lygmenyje – egzistuojančią metaforą, kurią jie pavadino konceptualiąja metafora. Jų teigimu, mūsų mąstymas yra paremtas tokio-
mis metaforomis. Aptarto pavyzdžio atveju, teigtume, kad mūsų mąstyme egzistuoja konceptualioji metafora LAIKAS YRA PINIGAI. Šioje metaforoje svarbu pastebėti, kad dažniausiai ji veikia principu, jog koks nors abstraktus dalykas yra suvokiamas kaip kitas konkretesnis. Viena sritis yra įprastai abstrakti arba vadinamoji **tikslo sritis** (angl. *target domain*), o kita – konkreti arba **šaltinio sritis** (angl. *source domain*) (Vaivadaite Kaidi: 24; Lakoff, Johnson 1980/2003: 223–225). Įprastai mes linkę suvokti abstraktesnius dalykus pasitelkę konkretesnius, pvz. laiką suvokiame kaip pinigus (laikas – tikslo sritis, pinigai – šaltinio sritis). Kito konceptualiųjų metaforų mokslininko Charles'o Forceville'o (Forceville 2006: 20) teigimu, žmonėms lengviau suprasti dalykus ir juos skirstyti į kategorijas, jei jie juos gali pamatyti, išgirsti, palytėti, užuosti ir kurių gali paragauti. Kažkio fenomeno juntamumas (angl. *perceptibility*) daro jį konkretesniu už tą, kuris jo turi mažiau. Todėl tokias abstrakčias sąvokas, kaip „gyvenimas“, „laikas“, „emocijos“ yra nuolatos linkstama suvokti per konkretesnius fenomenus.

Dar vienas pavyzdys galėtų būti konceptualioji metafora GYVENIMAS YRA KELIONĖ. Šiuo atveju gyvenimas yra abstrakti ir iki galo sunkiai suvokiama sąvoka, kurią paaiškinti sau naudojame kitą, konkretesnę ir mums fiziškai pažįstamą sąvoką – *kelionę* (gyvenimas – tikslo sritis, kelionė – šaltinio sritis). Šios konceptualiosios metaforos egzistavimą rodo kalba. G. Lakoffas ir M. Johnsonas pastebėjo, kad dažnai kalbėdami apie gyvenimą pasitelkiame kelionei būdingus elementus. Pavyzdžiui, lietuviškai sakome: *esame gyvenimo kryžkelėje, mūsų keliai išsiskyrė, tai tik kelio pradžia, esu pasiklydęs, mums nepakeliui*. Filologė Eglė Vaivadaite dar prideda pasakymų „šventikas palydėjo į paskutinę kelionę“, „mes esam amžini keleiviai“, „kūnas artėjo prie žemiškosios kelionės pabaigos“ (Eglė Vaivadaite Kaidi 2018: 26). Tad kalbėdami apie kažką abstraktaus, panaudojome mums pažįstamą ir fiziniame pasaulyje gerai žinomą dalyką – kelionę ir su ja susijusius elementus, kaip kad

kelią, bendrakeleivius, t.t. Dar vienas pavyzdys galėtų būti konceptualioji metafora GINČAS YRA KARAS. Čia abstraktesnė sąvoka *ginčas* yra suvokiama ir aiškinama per kitą, konkretesnę sąvoką – *karas*. Kalbant neretai pasitaiko tokių išsireiškimų, kaip *tavo teiginiai nenugalimi, jis puolė visas mano argumento silpnąsias vietas, niekas nelaimėjo ginčo su juo, pasikaustęs šitoje temoje, per pristatymą mane užsipuolė, sutriuškino, mokslinio darbo gynimas*. Matome, kad tie elementai, kurie įprasti kare (kova, ginklai, viena pusė puola, kita – ginasi) naudojami kalbant ir apie ginčą (Lakoff & Johnson 1980/2003: 13–15). Nors hipotezė, kad kalba lemia mąstymą nėra patvirtinta ir buvo bandymų tai įrodyti, tačiau jos atgimimą matome būtent kognityvinėje lingvistikoje (Šeškauskienė 2012: 65).

Dar vienas svarbus šios teorijos teiginys yra tai, kad žmogaus mąstymas nėra nepriklausomas nuo kūno. Atvirkščiai – mūsų mąstymas remiasi mūsų fizinio pasaulio patirtimi, todėl daugelį dalykų mes konceptualizuojame pasitelkę mums įprastą judėjimo erdvėje ar buvimo daiktų pasaulyje patirtį. Nuo pat Antikos iki Naujųjų laikų buvo linkstama daryti skirtį tarp regimojo ir neregimojo pasaulio (Vasiliauskas 2014: 15). Parmenidas (540–480 m. pr. m. e.), Antikos filosofas, kilęs iš Elėjos, teigė, kad pažinimas neateina per empirinę patirtį, ir brėžė dualizmą tarp regimojo ir mąstomojo pasaulio. Idėjų transcendentiskumą pabrėžė ir Platonas, o didžiausią atskyrimą galime matyti René Descarteso filosofijoje, kur materialusis ir minčių pasauliai yra griežtai atskirti (Čiurlionis 2003: 10, 20). R. Decartesas teigė, kad minčių pasaulis mums yra kur kas artimesnis ir suprantamesnis negu išorinis. Filosofo teigimu, „mąstantysis Aš gali egzistuoti nepriklausomai nuo kūno, jam neturi jokios įtakos tai, ar kūnas yra realus. Mąstantysis Aš yra savarankiška substancija“ (ibid. 2003: 62). Vis dėlto, Lakoffo ir Johnsono teorija rodo, kad daiktiškumas, judėjimas erdvėje yra būtent tai, ką mes pasitelkiame mąstydami apie nedaiktiškus dalykus. Praėjus 19-ai metų po savo teorijos paskelbimo, Lakoffas ir Johnsonas išleido knygą „Filosofija kūne: įkūnytas protas ir jo iššūkis Vakarų minčiai“ (angl. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to*

Western Thought, 1999), kurioje teigiama, kad mūsų protas yra iš prigimties kūniškas, kadangi pačios pamatinės mąstymo struktūros kyla iš kūniškumo patirties, o žmogaus percepcija ir motorika turi svarbų vaidmenį abstrakčioms sąvokoms (Lakoff & Johnson 1999: 16, 29). Tas pačias mintis patvirtina Ch. Forceville's, teigdamas, kad „mes ne tik sistemingu būdu naudojame metaforišką kalbą, tačiau taip pat ir metaforiškai mąstome; [metaforišką mąstymą] didele dalimi nulemia tai, kaip atrodo ir funkcionuoja mūsų kūnas, t. y. [mūsų] motorikos įgūdžiai, juslinės savybės, išvaizda, fiziniai išgyvenimo poreikiai, t. t.“ (Forceville 2010: 42).

Konceptualioji metafora susilaukė ir kritikos. Literatūros tyrinėtojai čia mato opoziciją tarp universalumo ieškojimo, redukcionizmo ir teksto analizės, be to, tradiciniams literatūros kritikams metafora reiškia poetinio kūrybingumo išraišką, kuria atsiskleidžia rašytojo genialumas. Jie pabrėžia individualumą ir mikrokontekstą, o ne sistematinius kalbos analizės aiškinimus. Tuo tarpu kognityvinės kalbotyros tyrėjai teikia pirmenybę kasdienei, natūraliai kalbai (Fludernik 2011: 6–7).

Be to, vykdant konceptualiosios metaforos tyrimus, susidurta su iššūkiais nustatant, kuris teksto žodis gali būti laikomas metaforišku, o kuris ne. Čia pasitarnavo „Pragglejaz Group“ (2007) mokslininkų grupės tyrimai, kurie sukūrė keturių žingsnių metaforiškai naudojamų žodžių nustatymo metodiką. 2010 m. ši metodika buvo dar patobulinta, sukuriant šešių žingsnių MIPVU metodą (Steen et al. 2019) (abi plačiau aptariamos antrame skyriuje).

Nors ši teorija sukurta kalbotyros pagrindu, ilgainiui pradėti vykdyti konceptualiosios metaforos tyrimai ir kitose srityse. Kaip savo knygoje „Metafora: praktinis įvadas“ (angl. „Metaphor. A Practical Introduction“ 2002) rašė kognityvistas Zoltanas Kövecsesas, konceptualiųjų metaforų galime aptikti ir kitose terpėse, pvz. filmuose, animacijoje, skulptūroje, paveiksluose, reklamose, mituose, gestuose (Kövecses 2002: 57–66). Kalba tėra tik viena mūsų gyvenimo sritis, kurioje galime pamatyti ir „apčiuopti“ tokių metaforų. Tačiau jos egzistuoja ne vien ten. Kövecsesas aptarė šias metaforas savo knygos penktame skyriuje „Nelingvistinės konceptualiųjų metaforų išraiškos“ (angl. *Nonlinguistic realisations of conceptual metaphors*). Pavyzdžiui, skulptūrose, vaizduojančiose įsimylėjusius žmones, jie dažnai būna susikabinę, arti vienas kito ir, mokslininko teigimu, tai rodo neverbalinę konceptualiųjų metaforų MEILĖ YRA RYŠYS, MEILĖ YRA VIENYBĖ išraišką. Kitas pavyzdys galėtų būti įpykusio žmogaus vaizdavimas animacijoje, kuomet jam iš ausų veržiasi dūmai. Tai, anot mokslininko, rodo konceptualiąją metaforą PYKTIS YRA KARŠTAS SKYSTIS TALPOJE. Daugybę konceptualiųjų metaforų galime rasti reklamose, taip pat literatūroje. Kövecseso teigimu, netgi toks mums įprastas dalykas kaip kieno nors biografinė knyga remiasi GYVENIMAS YRA ISTORIJA konceptualiąja metafora, nes kažkieno gyvenimas yra pateikiamas kaip istorija. Čia konceptualioji metafora turi bendresnę išraišką – visos knygos kūrimo principas remiasi šios konceptualiosios metaforos principu. Konceptualiosios metaforos raiška remiasi daugybė pasakų ir pasakojimų, kilusių iš folkloro. Mokslininkas Kövecsesas teigia, kad konceptualiosios metaforos gausiai vyrauja meninėje ir kultūrinėje aplinkoje (2002: 65). Tokios metaforos, kurias galime rasti ne vienoje terpėje, vadinamos multimodalinėmis arba daugiaterpėmis (angl. *multimodal*) lietuviški terminų atitikmenys naudoti I. Šeškauskienės (2015: 3)).

Kalbėdamas apie daugiaterpes konceptualiąsias metaforas, daugiaterpės metaforos tyrinėtojas Charles'as Forceville'as pateikia „terpės“ apibrėžimą, kaip „ženklų, kuriuos galima suprasti dėka tam tikro suvokimo proceso, sistemą“ (Forceville 2006: 22). Grubiai kalbant, egzistuoja penkios pagrindinės terpės, susijusios su mūsų penkiais pojūčiais (matymas, klausa, skonis, lytėjimas, uoslė). Tačiau ir šias dar galima suskirstyti į pogrupius. Ch. Forceville'as išskiria devynias terpes, kuriose galime ieškoti metaforų: 1) vaizdu besiremiantys ženklai, 2) rašytine sistema besiremiantys ženklai, 3) šnekamąja kalba besiremiantys ženklai, 4) gestai, 5) garsai, 6) muzika, 7) kvapai, 8) skonis ir 9) lytėjimas. Remiantis tuo, galime sakyti, kad vadinamosios „monomodalinės metaforos“ yra tokios, kurių tiek tikslo, tiek šaltinio sritys yra toje pačioje terpėje. Tokių metaforų pavyzdys galėtų būti konceptualiosios metaforos, randamos muzikos recenzijose arba reklaminiuose vaizdo klipuose, animacijoje (ibid. 2006: 23).

Tuo tarpu daugiaterpė metafora yra ta, kurios tikslo ir šaltinio sritys kyla iš skirtingų terpių (Forceville 2006). Ch. Forceville'as daugiaterpes metaforas tyrinėja jau ne vieną dešimtmetį, tačiau didžioji šio mokslininko tyrimų sritis yra metaforos vaizdinėje terpėje, kurių klausimu jis yra išleidęs ne vieną knygą ir straipsnį². Daugiausia čia nagrinėjama, kaip daugiaterpė metafora veikia animaciniuose filmukuose, reklamoje, karikatūrose. Straipsnyje „Non-verbalinė ir multimodalinė metafora kognityvinėse sistemose: tyrimų perspektyvos“ (angl. *Non-verbal and multimodal metaphor in a cognitivist framework: Agendas for research*) (2006) Ch. Forceville'as teigia, kad jei sakome, kad metaforos nėra vien poetinė priemonė ir jomis žmonės mąsto, tuomet labai svarbu įrodyti, kaip jos reiškiasi neverbaliai ir daugiau nei vienoje terpėje. Konceptualiųjų metaforų tyrinėjimas vien iš jų lingvistinių manifestacijų gali trukdyti pastebėti tokius jų aspektus, kurie reiškiasi tik daugiaterpėje aplinkoje. Be to, yra senai pastebėta, kad perduodamos žinutės turinys labai priklauso nuo to, kokiame mediume ji perduodama (McLuhan 1964: 24). Kiekvienas mediumas (suprantamas kaip informacijos ir turinio perdavimo būdas) komunikuoja per vieną ar daugiau ženklų sistemų. Pavyzdžiui, knygos be iliustracijų komunikuoja vien rašytinės kalbos pagalba. Radijas – sakytinės kalbos, garsų ir muzikos. Jei kiekviena šių ženklų sistemų, naudojama pavieniui ar kartu su kita ženklų sistema, gali leisti mums suprasti, kad kalbama apie šaltinio ir tikslo sritis, tuomet metaforos teorija negali remtis vien lingvistiniais pavyzdžiais (Forceville 2006: 21–22).

² „Pictorial Metaphor in Advertising“ (1996 m.), „Multimodal Metaphor“ (2009 m.; sudarytojai: Ch. Forceville'as ir Eduardo Urios-Aparisi), „Creativity and the Agile Mind“ (2013 m.; Tony Veale, Kurt Feyaerts ir Ch. Forceville'as), „Multimodal Argumentation and Rhetoric in Media Genres“ (2017 m., Assimakis Tseronis ir Ch. Forceville'as), monografija „Visual and Multimodal Communication: Applying the Relevance Principle“ (2020 m.).

Knyga „Metaforos, kuriomis gyvename“ turėjo didelę įtaką tiek kognityvinės kalbotyros, antropologijos, kognityvistikos ir socialiniams mokslams (Evans & Green 2006: 296). Kognityvinės kalbotyros mokslininkė Inesa Šeškauskienė teigia, kad ši teorija tapo itin naudinga įrankiu, analizuojant skirtingus diskursų tipus (pvz. teisinį, politinį, mokslinį, t.t.), nes jie remiasi skirtingomis konceptualiosiomis metaforomis (Šeškauskienė 2012: 66). Tyrimų atlikta tiek politiniame ir moksliniame (Ungerer & Schmid 2006: 143–155), tiek medicinos (Hodgin 1985: 1820–1821), teisės (Thibodeau 2011: 1–11) ir kituose diskursuose. Be to, šios teorijos dėka pradėti kultūriniai metaforos tyrimai (Gibbs 1999; Musolff 2004; Goatly 2007; Kövecses 2005, 2010). Jos atsiradimas pradėjo dominuoti metaforos tyrimuose ir lėmė mažėjančią tiek klasikinės retorikos teorijų, tiek pragmatikos tyrimų metaforos atžvilgiu vaidmenį (Douthwaite 2011: 137). Nors ji labiausiai paveikė kalbotyros mokslus, o literatūros studijose siekta apsistoti ties literatūrine, poetine metafora, tačiau ir literatūros moksle yra bandymų taikyti šią teoriją (Fludernik 2011: 7).

1.2 Konceptualiosios metaforos teorijos tyrimai muzikos srityje

Mąstant apie muziką gali kilti klausimas, kiek muzikos menas remiasi metaforomis. Kadangi muzika yra garsų menas, ji, palyginus su vaizduojamaisiais menais ir literatūra, daug mažiau bando atkurti vizualinį pasaulį. Taip teigia ir filosofas Rogeris Scrutonas, kuris sakė, kad muzika iš esmės nėra kažką atvaizduojantis menas (2009: 128–139). Nors muzikoje yra daug imitacijos, kuomet garsais imituojami kiti mums pažįstami garsai iš aplinkinio pasaulio, tai tėra tik aplinkinio pasaulio detalė, kurios asociacijos reikalingos, o toliau prasmės kuriamos muzikos priemonių komplekso pagalba. Dažnai vienintelis ryšys tarp muzikos kūrinio ir išorinio pasaulio būna tik pavadinimas, žodžiai arba siužetas scenoje. Apskritai R. Scrutonas atmeta muziką kaip reprezentacinį meną. Jis teigė, jog muzikoje estetiškai prasmė nustelbia imitacinį jos turinį. Kas yra muzikos estetiškai prasmė? Naudodamas filosofo Benedetto Croce's terminą „išreiškimas“ (angl. *expression*), R. Scrutonas teigė, kad visi menai ją turi, kitaip poema apie graikų dievus nesiskirtų nuo Graikijos dievų aprašymo mitologijos. Ši prasmė yra iš tiesų egzistuojanti, tačiau sunkiai apčiuopiama. Kaip Scrutonas teigė savo kitoje knygoje (2011: 95–98), menas gali būti prasmingas bent dviem būdais: (1) vaizduodamas tikrą arba įsivaizduojamą pasaulį (kaip kad grožinėje literatūroje, teatre arba regimą pasaulį vaizduojančiuose paveiksluose) arba (2) kurdamas reikšmę pats iš savęs (abstrakti tapyba, instrumentinė muzika, kt.). Taigi, pirmoji reikšmė būtų vadinama reprezentacine, o antroji –

estetinė. Cituodamas B. Croce'ę, R. Scrutonas teigia, kad *mimesis*³, imitacija arba reprezentacija veikia per sąvokas, o estetiškos prasmės kuriamos per intuiciją. Tad ši estetiškos prasmės negali būti pilnai įsisąmoninta, o jai suprasti netalkina sąvokos. Scrutono teigimu, muzika yra būtent tas menas, kuris labiausiai remiasi estetiškomis prasmėmis, o ne reprezentacinėmis.

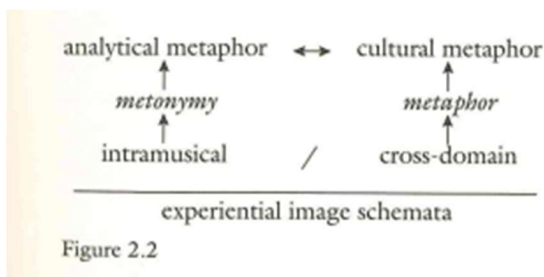
Žinoma ir vieno didžiausių programinės muzikos kritikų, XIX a. muzikologo Eduardo Hanslicko (1957) nuomonė, kuomet veikale „Apie muzikos grožį“ („Vom Musikalisch-Schönen“, 1854) jis atmetė viską muzikoje, kas susiję su išore ir jos grožį saistė su specifinėmis garsų meno raiškos priemonėmis. Būdamas absoliučiosios muzikos (absoliučiąją ir funkcionaliąją muzikas diferencijavo vokiečių muzikologas Carlas Dahlhausas) propaguotojas, jis teigė, kad muzika yra „grynųjų struktūrų žaismas“ ir negali reikšti nieko, kas yra susiję su išoriniu pasauliu, t. y. muzikos prasmės kuriamos joje pačioje. Tai, kad mes priskiriame tam tikras emocijas arba epitetus muzikai, Hanslicko teigimu, rodo mūsų subjektyvų požiūrį, tačiau muzika neturi apibrėžto objekto, jos turinys negali būti išreikštas žodžiais. Panašios nuomonės laikėsi ir vėlesnių laikų čekų muzikologas Vladimiras Karbusickis, kuris prieštaravo semiotinių teorijų taikymui aiškinant prasmes muzikoje ir muzikos nelaikė universalia kalba (Zbikowski 2008: 507–508). Jo nuomone, muzikos mintis formuojama asemantiškomis formomis ir formulėmis, o jų aiškinimas, pasitelkiant kalbą ar kalbos teorijas, neleidžia apčiuopti šios muzikos esmės. Pavyzdžiui, straipsnyje „Muzikos antropologinės ir gamtinės universalijos“ („Anthropologische und naturgegebene Universalien in der Musik“⁴) vietoj tiesioginių muzikos ir kalbos sąsajų V. Karbusickis susikoncentravo į „grynai muzikines metaforas“ – tai tam tikra muzikinė medžiaga, kuri, nepaisant nedidelių skirtumų, gali būti suprantama vienodai skirtinguose kūriniuose dėl savo esminių panašumų.

Konfliktą tarp muzikos gebėjimo išreikšti ekstramuzikinius reiškinius bei objektus ir jos semantinio uždarumo tyrinėjo ir muzikos semiotikas Eero Tarasis (2002: 27–43), išskyręs ekstramuzikinius procesus (angl. *extrinsic musical processes*) ir vidinius muzikinius procesus (angl. k. *intrinsic musical processes*). Ekstramuzikiniai procesai – tai procesai, kurie muziką sieja su išore, pvz. Ludwigo van Beethoveno V simfonijos motyvas yra siejamas su likimo vaizdavimu. Tai – išorinė šiai temai priskiriama reikšmė. Vidiniai muzikos procesai yra grynai muzikiniai, t. y. tai

³ Šiai problemai dėmesio skyrė jau Platonas savo veikale „Valstybė“ (gr. *Πολιτεία*, *Politeia*; lot. *Res Publica*, apie 375 m. pr. Kristų) 3-joje knygoje: apie mimetinį diskursą (*hē dia mimēseōs*) rašė kaip apie „apsimestinį“ kalbėjimą dramatinėje poezijoje.

⁴ Vladimir Karbusicky. Anthropologische und naturgegebene Universalien in der Musik. In: Maréanu, Costin, Haascher, Xavier (sud.). *Les Universaux en musique. Actes du quatrième congrès international sur la signification musicale tenu à Paris, en Sorbonne du 9 au 13 octobre 1994*. Paris: Publications de la Sorbonne 1999, 137–154.

gali būti tema, jos plėtojimas, vien muzikinės idėjos, kurias mes suprantame intelekto ir klausos pagalba, tačiau negalime tiksliai pasakyti, ką jie vaizduoja. Toliau šią skirtį tyrė ir muzikologas Michaelis Spitzeris (2004: 54–55). Jis išskyrė „analitinę metaforą“ (t. y. metaforą, kuri remiasi vien muzikine medžiaga) ir kultūrinę metaforą (t. y. metaforą, kuri pasitelkia prasmes iš kitų sričių nei muzika). Jo manymu, analitinėje metaforoje dominuoja metonimija, kuri struktūruoja dalies ir visumos santykius muzikos kūrinio struktūroje, tuo tarpu kultūrinė metafora remiasi keliomis sritimis ir yra paremta metafora (žr. 1 pav.).



1 pav. M. Spitzerio išskirtos analitinė ir kultūrinė metaforos (Spitzeris 2004: 54–55)

Kaip teigia Spitzeris (2004: 3), kognityvinės metaforos teorija įžengė į muzikologiją XX a. 10 deš. viduryje ir tapo ypač vertinama dėl savo tarpdiscipliniškumo. Šios teorijos vertę nulemia faktas, kad ji leidžia jungti tradiciškai viena kitai prieštaraujančias muzikologijos kryptis – muzikos teoriją, muzikos psichologiją ir istorinę muzikologiją, taip pat hermeneutinius ir techninius muzikos struktūros tyrimus.

Vienas ankstyviausių muzikos tyrimų, pasitelkiant konceptualiąją metaforą⁵ buvo atliktas etnomuzikologo Steveno Feldo (1981: 22–47). Jį domino, kaip kalba, naudojama kalbant apie muziką, gali padėti paaiškinti muzikos suvokimą. Jo tyrimo objektas buvo Papua Naujosios Gvinėjos Kaluli gentis ir jų naudojami muzikiniai terminai. Išanalizavęs jų terminus intervalams ir melodiams kontūrams apibūdinti, S. Feldas padarė išvadą, kad šie terminai remiasi jų panašumu į su kriokliais susijusius reiškinius. Kadangi šios genties aplinkoje yra gausu krioklių, toks atradimas leido teigti, kad muzikos suvokimas bent iš dalies remiasi konceptualiosiomis metaforomis, be to, jam turi įtakos kultūrinė aplinka.

⁵ Pirmieji bandymai jungti muziką su metafora, manoma, atlikti meno filosofo Nelsono Goodmano knygoje „Menų kalba“ (angl. *Languages of Art*), tačiau tai buvo labiau bandymas aiškinti muzikos kuriamas prasmes simbolių pagalba (Zbikowski 2008: 504). Muzikos prasmes sieti su tam tikromis emocijomis mėgino ir muzikologas Deryckas Cooke’as (Cooke 1959: 113–167).

Nuo konceptualiosios metaforos teorijos paskelbimo pradėti vykdyti įvairūs muzikos tyrimai kognityviniu požiūriu: ji pradėta taikyti muzikos teorijoje, vykdomi tyrimai, kurie remiasi prasmės, kaip įkūnytojo pažinimo (angl. *embodied experience*) suvokimu (Cox 2016), taip pat įvairūs tyrimai, analizuojantys muzikinį judėjimą ir muzikinę erdvę (Zbikowski 2008: 511–512; Ziemer 2020).

1.2.1 Multimodalinės metaforos tyrimai

Viena iš konceptualiosios metaforos tyrimų krypčių muzikoje „multimodalinės metaforos“ tyrimai. Čia pasitelkiama keletu skirtingų metodų, o dalis tyrimų renkasi tyrinėti vien vokalinę muziką ir kokias sąsajas galime rasti tarp šių dviejų terpių (kalbos ir muzikos). Vienas iš mokslininkų, taikančių įvairias kognityvinės lingvistikos teorijas muzikoje, yra Čikagos universiteto profesorius Lawrence’as M. Zbikowskis. Tyrinėdamas kognityvistikos prieigas muzikoje, jis muzikos analizės tyrimuose naudojo ir konceptualiojo blendingo (angl. *conceptual blending*) metodą ir konceptualiosios integracijos (angl. *conceptual integration*) tinklus (Turner, Fauconnier 1994: 183–203). Zbikowskis savo darbuose „Muzika, metafora ir kūrybiškumas“ (angl. *Music, Metaphor, and Creativity*, 2020), „Muzika, analogija ir metafora“ (angl. *Music, Analogy, and Metaphor*, 2017a) teigia, kad kalbant apie tai, koku principu yra komponuojama muzika, galima kalbėti apie analogiją, metaforą ir metonimiją. L. Zbikowskis pateikia muzikinių pavyzdžių tiek vienai, tiek kitai priemonei. Knygos „Metafora grįsto kūrybingumo įgalinimas skirtingose terpėse ir kontekstuose“ (angl. *Performing Metaphoric Creativity across Modes and Contexts*, 2020) dalyje „Muzika, metafora ir kūrybiškumas“ (angl. *Music, Metaphor, and Creativity*) Zbikowskis analizuoja kaip pasitelkdamas analogiją Josephas Haydnas muzikinėmis priemonėmis „pavaizduoja“ liūtą, tigrą, elnią, arklių ir bandą galvijų oratorijos „Pasaulio sukūrimas“ (1796–1798 m., solo sopranui, tenorui, bosui, chorui ir orkestrui) XXI dalyje, taip pat analizuoja L. van Beethoveno „Pastoralinės simfonijos“ II dalies pabaigoje onomatopėjiškai⁶ imituojami trys paukščiai: lakštingala (solo fleita), putpelė (solo obojus) ir gegutė (du klarnetai). Teigiama, kad tai – metonimijos pavyzdys, nes šių paukščių

⁶ Onomatopėja: „tropas, kurio pamatas – įvairių tikrovės garsų pamėgdžiojimas. Šis retas tropas retorikoje aptariamas drauge su emfaze, nes susijęs ne tiek su žodžiu, kiek su tam tikro ženklo davimu, naujai sukurtu garsiniu simboliu vietoj tikrojo vardo ar pavadinimo. Tą ženklą, arba simbolį, paprastai lydi emfatinis ir simbolinis akcentas, atitinkamai pabrėžiama intonacija, mimika, gestai. Onomatopėją galima laikyti tam tikra metonimijos (arba sinekdochos) rūšimi. <...> „Kad neištekėjai lig Kalėdų, tai po Kalėdų šlac ant grėdų““ (Koženiauskienė 2001: 231).

leidžiami garsai atstoja juos visus. Trijų paukščių, skambančių tuo pat metu, paveikslas kuria dinamišką konceptualų paveikslą, kuomet mes galime įsivaizduoti juos esančius toje pačioje erdvėje (nes jie gieda tuo pat metu), taip pat galime šį paveikslą sieti su pastoralinėmis temomis (ibid.: 62–63). Kaip teigia Zbikowskis, metonimija sutinkama tiek vien muzikinėje medžiagoje (pvz. L. van Beethoveno V simfonijos pirmasis keturių garsų motyvas nors tėra tik temos dalis, per savo sąsają su visuma veikia kaip motyvas, konstruojantis mūsų tiek visų motyvų, kurių dalis yra, tiek visos temos, tiek visos pirmosios simfonijos dalies supratimą), tiek muzikinėje medžiagoje, susijusioje su ekstramuzikinėmis prasmėmis (ibid. 61).

Zbikowskis požiūriu, reikšmių kūrimas muzikoje yra iš esmės kūrybinė užduotis, kuomet muzikinė medžiaga ne tik kuria santykius su kitomis muzikinėmis medžiagomis, tačiau taip pat siejasi su didele gausa išorinių reiškinių. Todėl muzikos klausymas visada yra tam tikra prasme socialinis veiksmas, siejantis kompozitorius, improvizatorius, atlikėjus ir klausytojus. Kai kuriais atvejais (pvz. L. van Beethoveno onomatopėjiniai paukščių garsai) nuorodos yra gana akivaizdžios, tačiau kitais atvejais (pvz. J. Haydno „Pasaulio sukūrimo“ scena, „vaizduojanti“ galvijų kaimenę) interpretacijai reikalingos papildomos žinios. Tyrimai rodo, kad duomenų iš vienos srities perkėlimas kitai (procesas, būdingas analogijai, metaforai ir metonimijai) yra vienas iš skiriamųjų žmogaus mąstymo bruožų, smarkiai prisidedantis prie protinės veiklos susijusios su žmogaus kūrybingumu (ibid. 65–66).

Atlikta ir multimodalinės metaforos tyrimų vaizdinėje terpėje (filmuose, reklamose) ir muzikoje, kuriuos atliko Ch. Forceville'as (2009), tačiau šie tyrimai negausūs. Anot Ch. Forceville'o (2010: 44–45), šiuo metu yra gajos trys neverbalinių ir multimodalinių metaforų tyrimų kryptys – muzikos ir jos sąsajų su muzikos žodžiais tyrimai yra viena iš jų.

1.2.2 Konceptualiosios metaforos tyrimai anglakalbių diskurse apie muziką

Kognityvinė lingvistika suteikia galimybę tyrinėti ir diskursą apie muziką kaip vieną iš netiesioginių būdų analizuoti metaforas muzikoje. Tokių tyrimų daugiausia yra atlikta anglakalbių mokslininkų. M. Johnsonas ir S. Larsonas (2002–2003; 2003) tyrinėjo konceptualiąsias metaforas, susijusias su muzikiniu judėjimu ir architektūra. Konceptualiųjų metaforų tyrimas atliktas ir VU bakalauro darbe (Levandauskaitė 2013; Šeškauskienė, Levandauskaitė 2013), kuomet remiantis MIP (angl. *Metaphor Identification Procedure*) metodu buvo ištirtos 48 muzikos recenzijos anglų k. Šių recenzijų tekstyną sudarė 23000 žodžių, rasti 947 metaforiškai vartojami žodžiai ir nustatytos

27 konceptualiosios metaforos. Su muzikiniu judėjimu susijusias metaforas anglų k. tyrinėjo Paula Perez-Sobrino ir Nina Julich (2014), taip pat N. Julich (2018; 2022). Ispanų k. panašus tyrimas atliktas Carolinos Mahler (2020). Tolesniuose poskyriuose aptariamos anglų k. rastos konceptualiosios metaforos.

1.2.2.1 MUZIKINIO JUDĖJIMO metafora

Tarp aktyviai tyrinėtų konceptualiųjų metaforų anglų k. buvo MUZIKINIO JUDĖJIMO metafora. Muzikinio judėjimo tyrinėjimas yra susilaukęs daug dėmesio tiek pasitelkiant konceptualiąją metaforą (Johnson & Larson 2003; Levandauskaitė 2013; Perez-Sobrino, Julich 2014; Julich 2022), tiek empirinius tyrimus (Mikalonytė, Dranseika 2018), tiek psichoakustinius ir kognityvinius reiškinius siejant su kompozicijos praktika (Viļums 2011). Kognityvistas Zbikowskis (2017b: 16) teigia, kad muzikos praktika remiasi akustinių įvykių kombinacijomis, kad sukurtų analogus dinamiams procesams, kuriuos jis ir tyrinėja savo paskutinėje monografijoje (ibid. 2017b).

Vieno iš konceptualiosios metaforos pradininkų Marko Johnsono kartu su mokslininku Steve Larsonu buvo atrasta MUZIKINIO JUDĖJIMO metafora (Johnson & Larson 2003: 63–84). Jų pagrindinis teiginys buvo, kad muzikinis judėjimas yra metaforiškas, nes tiesiogine to žodžio prasme muzikoje niekas nejuda – muzikos tonai tiesiog konfigūruoja tam tikra tvarka. Tonai, kuriuos girdime muzikoje yra savaime statiški, o jų grojimas vienas po kito tėra perėjimas nuo vieno statiško garso prie kito (ibid. 64–66). Muzikai judėjimo suvokimą suteikia mūsų protiniai gebėjimai, o metaforiškai suprantamas judėjimas mums padeda klausytis ir suprasti muziką.

Savo darbe M. Johnsonas ir S. Larsonas išskyrė tris konceptualiąsias metaforas:

- a) JUDANTI MUZIKA
- b) MUZIKINIS LANDŠAFTAS
- c) MUZIKA – JUDANTI JĖGA.

Tas pačias metaforas patvirtino ir atliktas bakalauro darbas šia tema (Levandauskaitė 2013). Šių trijų metaforų pavadinimai buvo pakeisti, kad atitiktų G. Lakoffo ir M. Johnsono nustatytą konceptualiųjų metaforų pateikimo tvarką: metaforos yra įvardinamos kaip „x yra y“, kur x atitinka tikslo sritį, o y – šaltinio sritį. Taigi, buvo išskirtos tokios trys konceptualiosios metaforos:

- a) MUZIKA YRA ATLIKĖJŲ/KLAUSYTOJŲ JUDĖJIMAS MUZIKINIU LANDŠAFTU
- b) MUZIKA YRA JUDANTIS OBJEKTAS
- c) MUZIKA YRA JUDANTI JĖGA.

Dominuojanti iš šių trijų buvo MUZIKA YRA ATLIKĖJŲ JUDĖJIMAS MUZIKINIU LANDŠAFTU. Ši metafora rodo, kad muzika yra konceptualizuojama kaip landšaftas, o atlikėjai juo juda lyg keliautų keliu. Recenzijose buvo rašoma, kad atlikėjas turi „rasti savo kelią muzikoje“ (žr. pvz. 1), kalbant apie tam tikrą kūrinio vietą naudoti įvairūs vietą nusakantys žodžiai tokie kaip „kur“, „kitur“, „visur“, „per“, „priekyje“, „pusiaukelėje“ (žr. pvz. 2; pvz. 3). Recenzentai, kalbėdami apie kūrinį, taip pat naudojo tokį žodį kaip „iki šios vietos“ lyg metaforiškai kalbėtų apie nueitą kelią (žr. 4 pvz.). Taip pat, muzikantai buvo konceptualizuojami kaip „įeinantys“, „vedantys“, prie kažko „artėjan-tys“ (žr. pvz. 5), o tai kaip jie groja buvo suvokiama kaip skirtingi judėjimo būdai, pvz. jie galėdavo sulėtėti iki šliaužimo, judėti toliau, žingsniuoti, t. t. (žr. pvz. 6). Be to, lietuviškas žodis „akompo-nuoti“⁷ anglų kalboje turi ir kitą, bazinę reikšmę: kur nors su kuo nors eiti ar keliauti⁸. Taigi, jo naudojimas apibūdinti vieno instrumento pritarimą kitam rodo jo metaforišką suvokimą kaip ly-dinčio kitą instrumentą (žr. pvz. 7) (Levandauskaitė 2013).

- (1) *in the Beethoven he seemed to be still **finding his way*** (R20)
- (2) ***Elsewhere** in the cycle, allegro passages are regularly marred* (R16)
- (3) *There is one climatic moment **midway through** the first movement that Horowitz likes to slow down* (R26)
- (4) ***Thus far** Piemontesi had played with fluency and confidence* (R38)
- (5) *Although it is conductorless <...> it is **led** <...> by the concertmaster* (R31)
- (6) *Ormandy [conductor] **paces** the work broadly* (R26)
- (7) *The second-rank orchestra is well conducted by Victor Feldbrill and **accompanies** responsively.* (R20)

Dalis rastų pavyzdžių leido nustatyti ir kitą, panašią konceptualiąją metaforą MUZIKA YRA KLAUSYTOJŲ JUDĖJIMAS MUZIKINIU LANDŠAFTU (Levandauskaitė 2013). Čia klausytojai yra konceptualizuojami kaip judantys muzikiniu landšaftu ir sekantys paskui atlikėjus (žr. pvz. 8; pvz. 9).

- (8) *There is no doubt that we have **reached** the end of the set as the mammoth D-minor Fugue unfolds.* (R46)

⁷ Akompanimentas: „pagrindinio melodinio balso palydėjimas, papildymas, pritarimas akordais, figūracijomis, pagalbiniais balsais, ritminėmis figūromis“ (Mielkutė 2018: 30)

⁸ Žr.: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/accompany?q=accompany>

Antroji metafora – MUZIKA YRA JUDANTIS OBJEKTAS – remiasi viena iš pamatinių konceptualiųjų metaforų, nustatytų Lakoffo ir Johnsono: LAIKAS YRA JUDANTIS OBJEKTAS. Laikas suvokiamas kaip einantis link mūsų ir pro mus praeinantis. Tas momentas, kuomet mes susiduriame su laiku, yra dabarties momentas. Todėl dalykus, kurie dar įvyks, mes suprantame, kaip esančius priekyje, o praeities įvykius – už mūsų (Lakoff, Johnson 1980/2003: 21–27, 44). Todėl ir sakome „ateinančiomis savaitėmis“, „atėjo egzaminas“, „viskas yra priešakyje“, „praėjusi savaitė“, „ateis Kalėdos“, „praėję metai“. Tokie pat principai taikomi metaforoje MUZIKA YRA JUDANTIS OBJEKTAS (Johnson & Larson 2003: 66–71). Čia mes koncerto, muzikos klausymo iš įrašo metu grojamą muziką suvokiame kaip judančią, artėjančią link mūsų iš priekio ir pro mus praeinančią. Dar negrotos kūrinio dalys, vietos suprantamos kaip egzistuojančios įsivaizduojamoje prieš mus esančioje muzikinėje erdvėje ir artėjančios link klausytojo. Kuomet jos priartėja prie klausytojo, mes jas patiriame (išgirstame) ir jos lieka už mūsų. Todėl sutinkame tokių kalbos pavyzdžių kaip „štai ateina repriza“⁹, „styginiai čia sulėtėja“¹⁰ (ibid. 2003: 71). Bakalauro darbe (Levandauskaitė 2013) analizuotose angliškose recenzijose nemažai pavyzdžių indikavo tokį muzikos suvokimą. Pavyzdžiui, sonata galėjo „ateiti pirma“ (žr. pvz. 9), tarp programinių kūrinių „atėjo“ rimtas gryniosios muzikos tonas (žr. pvz. 10). Taip pat įvardinti įvairūs muzikos judėjimo būdai, tempas: greitas, lėtas, bėgimas riste. Kalbėta ir apie įsivaizduojamą erdvę, kuria ši muzika juda (žr. 11 pvz.), tačiau pagrindinė šios metaforos skirtis nuo pirmųjų dviejų buvo ta, kad čia nekalbėta apie pačių atlikėjų ar klausytojų judėjimą.

(9) *on the disc the sonata comes first* (R30)

(10) *Coming in the midst of all these highly theatrical program pieces, the serious tone of this absolute music* (R17)

(11) *there are passages in which the music proceeds* (R31)

Trečioji metafora MUZIKA YRA JUDANTI JĖGA, turėjusi mažiausiai pavyzdžių iš visų trijų, konceptualizuoja muziką kaip kažkokią jėgą, kuri tave veikia, gali pernešti iš vienos vietos į kitą. Pavyzdžiui, muzika gali tave vesti, paimti (žr. 12 pvz.). Įdomu, kad anglų k. kūrinio dalis vadinama „movement“, kurio bazinė reikšmė yra „judėjimas“¹¹.

⁹ Angl. *Here comes the recapitulation*

¹⁰ Angl. *The strings slow down now*

¹¹ Žr.: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/movement?q=movement> [žiūrėta 2023 05 02]

(12) *Diev also plays beautifully when so **directed** by the music* (R44)

Tuo tarpu 10 proc. su muzikiniu judėjimu susijusių metaforinių pasakymų leido nustatyti, koks judėjimas tai yra (MUZIKA YRA LENKTYNĖS). Šiai konceptualiajai metaforai buvo būdingi kai kurie tie patys elementai kaip ir ankstesnioms trimis: egzistavo įsivaizduojamas kelias, kuriuo juda atlikėjai, jie juda tam tikru greičiu. Tačiau čia atlikėjai dažnai buvo suvokiami kaip sportininkai, kalbėta apie jų „gerą formą“ (turėta omenyje jų grojimo technika, reguliarus grojimas instrumentu) (žr. 13 pvz.), „atletiškumą“, minimas toks atlikėjams pažįstamas reiškinyss kaip apšilimas. Be to, solistas (jei buvo kalbama apie koncertą solo instrumentui ir orkestrui) suvokiamas kaip „rungtyniaujantis“ su orkestrui (žr. 14 pvz.). Kartais atskiri instrumentai „rungtyniauja“ ir tarpusavyje (žr. 16 pvz.). Profesionalūs muzikantai taip pat konceptualizuoti kaip „rungtyniaujantys“ lyginant jų to pačio muzikos kūrinio atlikimus arba jų technines galimybes. Muzikinis landšaftas, kuriuo jie juda, konceptualizuotas kaip bėgimo takas, kuris turi starto ir finišo linijas (žr. 16 pvz.). Be to, paskutinė kūrinio dalis vadinama „finalu“ lyg tai būtų kokių nors žaidynių paskutinis etapas.

(13) *Horowitz is **in top form*** (R18)

(14) ***competitive** role of the individual soloist **versus** the collective orchestra in*

a. *piano concertos* (R20)

(15) *a pizzicato violin part **against** a restless harp* (R1)

(16) *a program that is engaging **from start to finish*** (R7)

Tai, jog klausydami muzikos žmonės įsivaizduoja muzikinį landšaftą, rodo G. Lakoffo ir M. Johnsono įvardintos „orientacinės metaforos“ (angl. *orientational metaphor*) egzistavimą. Žmonės yra linkę tam tikrus dalykus suvokti pasitelkdami fizinio judėjimo erdvėje patirtį ir tokiu pačiu principu suvokti kitus, sudėtingesnius dalykus. Tokios metaforos suteikia kažkokiai sąvokai erdvinę orientaciją (aukštai–žemai, toli–arti, gilų–seklu, priekis–galas, vidus–išorė, t. t.) (Lakoff, Johnson 1980/2003: 21–27, 44). Toks erdviškumo pojūtis yra metaforiškai perkeliamas ir kitoms, ne fizinio pasaulio patirtims. Tai reiškia, kad mes linkstame įsivaizduoti erdvę ten, kur jos nėra. Klausydami muzikos, mes taip pat linkę įsivaizduoti, kad joje kažkas juda, ar tai atlikėjai, klausytojai juda įsivaizduojamoje erdvėje, ar pati muzika juda.

Erdviškumo ir judėjimo įsivaizdavimą muzikoje tyrinėjo ir kompozitorius Mārtiņš Viļums (daktaro disertacija „Kompoziciniai muzikinio erdvėlaikio artikuliacijos principai“ 2011). Jis

teigia, kad „žmogus procesus muzikoje sugeba suvokti panašiai kaip ir judančius objektus realioje terpėje. <...>“ Nors klausia neturi receptorių erdvinių detalių padėčiai nustatyti, mes, vis dėlto, linkstame garsų aukščiams suteikti vertikalią ašį, juos suvokti „aukštai–žemai“ principu, nors žemo dažnio tonas ir aukšto dažnio tonas nebūtinai bus vienas už kitą „aukščiau“ ar „žemiau“ tiesiogine to žodžio prasme. Garsų vertikalumo suvokimą paaiškinti M. Viļums pateikia R. E. Bisselio aiškinimą (Viļums 2011: 41–42):

- a) tonų aukščių diapazonas suvokimo atžvilgiu atitinka aukštų↔žemų objektų padėtis;
- b) aukštesnių tonų garsai patiriami, kaip turintys ryškesnę kokybę. Tono ryškumas siejamas su vizualiniu ryškumu, kuris asocijuoja vizualinį fizinį aukštį erdvėje;
- c) aukštesnių tonų garsai, priešingai nei žemi, patiriami kaip didesnio intensyvumo įtampa, kuri koreliuoja su aukštesne padėtimi erdvėje;
- d) žemesnių tonų garsai pasižymi *eksintensyvia* būseną, susijusia su lėtumu bei didesniu svoriu; žemų garsų „platumas“ ir „svoris“ sukelia fizikinio svorio ir žemos erdvinės padėties aliuziją.

Garsui erdvinių savybių taip pat suteikia jo tembras, intensyvumas bei skambesio aspektų pakitimai. Pavyzdžiui, kylantys intervalai asocijuojasi su stipresne dinamika, *crescendo* – su didėjančiu greičiu, garsų aukščių pakitimai – su judėjimo perspektyva ir kryptimi. Apibendrinant, M. Viļums teigia, kad garsams suteikti menamą erdvinę padėtį ir judėjimo kryptį (asociatyvią trijų dimensijų perspektyvą) gali manipuliavimas skambesio procesu kaita, registras, taip pat garso tembras ir intensyvumas.

Panašiai galime kalbėti apie intensyvumą-energiją, kuomet tokie muzikinės ekspresijos elementai kaip *crescendo*, *accelerando*, kylančių aukščių garsai tapatinami su pagreičiu ir kilimo įtampa. Pavyzdžiui, „Z. Eitano ir R. Y. Granoto tyrimai rodo, kad kylanti melodinė linija/figūra gali būti asocijuojama su kilimu, didesne energija, pagreičiu ir padidina intensyvumo (garsumo) išpūdį, o besileidžiančios krypties garsai – su nusileidimu/kritimu bei energijos praradimu. Intensyvumo/energijos svyravimą ypač aktyvuoja *crescendo-diminuendo* kaita: stiprėjantis intensyvumas siejamas su augančios energijos/įtampos įkrova, o silpnėjančiam būdinga mažėjanti įtampa. Tačiau jei *crescendo* gali būti asocijuojamas su pagreičiu ir judėjimu, tai *diminuendo* labiau sukelia slydimo/kritimo nei lėtėjimo išpūdį. *Accelerando* ir *ritenuto* artikuliuoja stiprėjančių ir silpnėjančių skambesio procesų energetinę išraišką.“ (ibid: 43).

Bakalauro darbo (2013) tyrimas patvirtino mintį, kad muzika didele dalimi suvokiama kaip metaforiškai esanti įsivaizduojamoje erdvėje. Net 25,5 proc. recenzijose rastos metaforiškos

muzikos kritikų kalbos buvo susijusi su JUDANČIOS MUZIKOS metafora. Tai rodo, kad mes iš tiesų linkstame savo judėjimo erdvėje patirtį perkelti ir į muziką. Tą patį patvirtina ir P. Perez-Sobrinio ir N. Julich (2014) atliktas akademinio diskurso apie muziką tyrimas, kuriame muzikinis judėjimas konceptualiosios metaforos pagalba buvo tyrinėtas MIPVU metodu. Analizuotos 19 ištraukų iš mokslinių straipsnių muzikos tematika, kurios iš viso sudarė 5000 žodžių tekstyną. Šis tyrimas parodė, kad 52 proc. metaforiškai vartotų žodžių buvo susiję su muzikiniu judėjimu. Jis taip pat pakartotinai patvirtino M. Johnsono ir S. Larsono (2003) išskirtas tris konceptualiasias metaforas, susijusias su muzikiniu judėjimu, taip pat išskyrė „Muzikinio įvykio struktūros metaforą“¹², kuri remiasi Lakoffo ir Johnsono išskirta įvykių struktūros metafora (angl. *event structure metaphor*) (1999)¹³.

1.2.2.2 MUZIKA YRA KALBINIS REIŠKINYS

Nepaisant jau minėtų E. Hanslicko arba V. Karbusickio požiūrio, viena iš gausiausių rastų konceptualiųjų metaforų mano bakalauro darbo tyrimo metu buvo MUZIKA YRA KALBINIS REIŠKINYS. Angliškose recenzijose tai sudarė 161 metaforiškai pavartotą žodį. 101 metaforiškai pavartotas žodis rodė šaltinio sritį, susijusią su grožine knyga (konceptualioji metafora MUZIKA YRA GROŽINĖ KNYGA). Tuo tarpu 60 metaforiškai pavartotų žodžių buvo susiję su retorika (konceptualioji metafora MUZIKA YRA RETORIKA).

Tendencija suvokti muziką (tikslą sritis) pasitelkiant kalbą (šaltinio sritis) nestebina, nes muzika kilo iš sinkretinio meno, jungusio žodį, melodiją, ritminį judesį ir ritualines apeigas. Alanas Harvey (2017: 105–114) knygoje apie muzikos evoliuciją teigia, kad šiuo metu manoma, kad tiek muzika, tiek kalba galėjo išsivystyti iš bendros prokalbės, kuri greičiausiai iš pradžių buvo proziško pobūdžio, tačiau vėliau išsiskyrė į dvi komunikacijos formas: muziką su savo socialine funkcija, emociniu turiniu, sąsajomis su judesiu ir šokiu ir kalbą su intelektualiniu, simboliniu potencialu,

¹² „Muzikinio įvykio struktūros metafora“ įvardinta aprėpianti tokias metaforas: MUZIKINIAI KOMPONENTAI YRA VIETOS LANDŠAFTE, MUZIKINĖS PROGRESIJOS YRA JUDĖJIMAS LANDŠAFTE, MUZIKINĖS PROGRESIJOS YRA PRIVERSTINIS JUDĖJIMAS (DĖL MUZIKOJE VEIKIANČIŲ JĖGŲ), NETIKĖTA HARMONIJA YRA KLIŪTIS JUDĖTI KELIU, EKSTRAMUZIKINĖS JĖGOS YRA DIDELI JUDANTYS OBJEKTAI.

¹³ Jų teigimu, įvykiai yra konceptualizuojami tokiomis konceptualiosiomis metaforomis: BŪSENOS YRA VIETOS, POKYČIAI YRA JUDESIAI, PRIEŽASTYS YRA JĖGOS, VEIKSMAI YRA SAVAIME ĮVYKSTANTYS JUDESIAI, TIKSLAI YRA FIZINĖS VIETOS, PRIEMONĖS YRA KELIAS Į TIKSLĄ (Lakoff, Johnson 1999).

tačiau išlaikant prozodinius elementus (besikeičiantis garso aukštis, ritmas, gestai, veido išraiškos ir akių stebėjimas, t.t.). Gan ilgą laiką muzika Vakarų civilizacijos istorijoje buvo daugiausia vokalinė ir dėl to susieta su žodžiais (tai tęsėsi nuo Antikos ir absoliučiai dominavo iki pat Naujųjų amžių (baroko). „Dėl to kompozitoriai buvo vienaip ar kitaip veikiami retorikos doktrinų, pritaikant tekstus muzikai. Netgi suklestėjus savarankiškai instrumentinei muzikai, retoriniai principai ir toliau buvo naudojami ne tik vokalinuose, bet ir instrumentiniuose kūrinuose,“ teigia muzikologai Blake’as Wilsonas, George’as J. Buelowas ir Peteris A. Hoytas (2001). Retorikos principai muzikoje pradėti taikyti jau Renesanso metu, o retoriškai orientuoti komponavimo metodai <...> muzikos praktikoje pradėjo formuotis <...> Renesanso vokaliniuose muzikoje (Pister 2011: 17). Manoma, kad retorikos ir muzikos suartėjimą labai paskatino 1416 m. į mokslo gyvenimą vėl sugrąžintas Marko Flavijaus Kvintiliano, Romos oratoriaus, veikalas „Institutio oratoria“ (liet. „Oratoriaus mokymas“) (Žukienė 2003: 3).

Renesanso kompozitoriai kreipė dėmesį į vaizdingą teksto perteikimą, siekta „faktūrinėmis priemonėmis išskirti svarbiausius žodžius, specifinėmis intonacijomis pripildyti juos emocijų ir prasmių“ (Pister 2005: 7). Taigi, jau ankstyvojo baroko laikais retorika muzikoje turėjo tvirtą pagrindą. Iki 1600 m. jau sistemingai pradėti naudoti retorikos principai ir terminologija muzikoje, o taip pat muzikinės retorinės figūros, kurias tuo metu aprašė Joachimas Burmeisteris. J. Burmeisteris, vienas retorinių figūrų teorijos pradininkų, manė tarp retorikos ir muzikos esant ypatingai glaudaus ryšio. Jis siekė muzikos kompozicijos disciplinai suteikti lygiavertę vietą šalia kitų humanizmo disciplinų, taip pat buvo pirmasis parengęs ekspresyviųjų muzikos priemonių išsamų sąrašą, kuriame jos vadinamos kalbos retorinių figūrų pavadinimais. J. Burmeisterio tikslas buvo identifikuoti egzistuojančias muzikines praktikas, randant analogijas retorikos moksle, ir objektyvizuoti, pritaikyti joms taisykles. Teigdamas, kad atidžiai išanalizavęs muziką, jis manęs, jog mažai yra skirtumų tarp muzikos ir oracijos prigimties, J. Burmeisteris siekė rasti pakankamą terminologinį pagrindą muzikos priemonėms įvardinti. Įvairios muzikinės priemonės pavadintos arba skolinantis terminus iš retorikos, arba stengiantis juos imituoti. Dažnai pasiskolinamas tik retorikos mokslo terminas, nesistengiant rasti analogišką funkciją turinčių savybių. Tačiau yra atvejų, kuomet retorikos termino ir muzikos turinio esmė sutampa (Bartel 1997: 93–95). Be kita to, jo tikslas buvo plačiai pritaikyti gramatikos ir retorikos sąvokas muzikos teorijoje ir sukurti metakalbą muzikai analizuoti¹⁴ (Rivera & Ruhnke). Dėl šios priežasties didelė dalis muzikos metakalbos – muzikos

¹⁴ Kaip teigia „Visuotinė lietuvių enciklopedija“, metakalba – tai kalba, kurios priemonėmis aprašoma kokia nors kita kalba. Žr.: <https://www.vle.lt/straipsnis/metakalba/>

teorijoje vartojamų terminų – yra iš retorikos. Metras, ritmas, kadencija, periodas, tema, kompozicija – visi šie terminai yra kilę iš gramatikos ar retorikos disciplinų (Bonds 1991).

Panašiai teigia ir Patrickas McCrelessas teigdamas, kad „būtent vokiškos muzikinės-retorinės tradicijos teoretikai tiesiogiai perkėlė retorikos aparatą į muzikos teoriją, paversdami ją muzikos metakalba ir kalbos metakalba muzikos komponavimo modeliui interpretuoti. <...> Šis išskirtinai vokiškas fenomenas, gyvavęs tarp maždaug 1500–1800 m., kuomet retorika ir muzika buvo labiausiai suartėjusios, paliko amžiną įspaudą Vakarų muzikos teorijoje.“ (McCreless 2002).

Dėl to angliškose muzikos recenzijose rasta retorikos terminų. Pavyzdžiui, ekspozicija (angl. *exposition*), argumentas (angl. *argument*), tema (angl. *theme*) (žr. 1 pvz.; 2 pvz.; 3 pvz.).

- (1) *some minor ensemble problems in the first movement's **exposition*** (R10)
- (2) *In the Allegro moderato especially a complex **argument** is advanced at several levels with many voices* (R35)
- (3) *the second **theme** of Chopin's Ballade No.3* (R35)

Atkreiptinas dėmesys, kad ir pats muzikinis mąstymas remiasi retorika, vadinasi, giluminis muzikos procesų suvokimas ateina iš retorikos. Klausydamiesi muzikos kūrinio, mes suvokiame atskirų minčių, teiginių išdėstymą, vystymą, suprantame, kur yra pradžia ir pabaiga (A. Ambrazas 1977: 85–104). Galima būtų teigti, kad muzikos kūrinyje vykstantys procesai objektyvizuoti retorikos principais – tiek gerai parengtoje kalboje, tiek muzikos kūrinyje randame įžangą, dėstymą ir išvadą. Tokia viešosios kalbos struktūra, sudaryta iš 3 dalių (įžanga, pasakojimas (dėstymas) ir išvados), yra žinoma jau nuo Antikos laikų (Koženiauskienė 2001: 107). Angliškose muzikos recenzijose muzikos kūrinio pradžia dažnai vadinama „įžanga“ (angl. *introduction*) (žr. 4 pvz.), kalbama apie kūrinio dalies plėtotę, „vystymą“ (angl. *development*) (žr. 5 pvz.), „išvada“ (angl. *conclusion*) (žr. 6 pvz.).

- (4) *during the orchestral **introduction*** (R43)
- (5) *the extreme speed in the first movement's **development*** (R20)
- (6) *the grand **conclusion** of the work* (R20)

Tai rodo muzikos kūrinio konceptualizavimą šiomis dar nuo Aristotelio laikų žinomomis pamatinėmis dalimis. Be to, tiek muzikoje, tiek retorikoje mes turime temą – muzikoje tai yra „muzikinė medžiaga, kuria paremtas arba visas kūrinys, arba jo dalis, ir kuri dažniausiai turi

atpažįstamą melodiją“ (Drabkin 2001). Retorikoje tai vadinama „propozicija“ – visa tai, ką nori pasakyti oratorius, gali būti sutraukta į vieną teiginį (Koženiauskienė 2001: 97). Savo įsitikinimams pagrįsti retorikoje buvo naudojami argumentai¹⁵. Tokio konceptualizavimo sutinkama ir muzikoje (žr. 7 pvz.), kur tam tikra muzikinė medžiaga gali būti įvardijama kaip argumentas.

(7) *In the Allegro moderato especially a complex **argument** is advanced at several levels with many voices* (R35)

Išskirtinai artimas ryšys tarp muzikos ir retorikos susiformavo baroko epochoje, kuomet retorikos įtaka muzikoje buvo matoma tiek kūrinio komponavimo procese¹⁶, tiek kūrinio formoje ir turinyje (Pister, Žukienė 2006: 88). Retorikos principais pagrįstą viešosios kalbos kūrimo struktūrą muzikoje sistemiškai pritaikė baroko teoretikas Matthesonas. Retorikos principais kuriama kalba tradiciškai išdėliojama taip: *exordium*, *narratio*, *propositio*, *confirmatio*, *confutatio* ir *peroratio*. Ši struktūrinį planą galime rasti Dietricho Buxtehudės, Benedetto Marcello, Antonio Vivaldi, Johanno Sebastianio Bacho ir kitų baroko kompozitorių kūryboje, jis taikytas tiek vokalinėms, tiek instrumentinėms to meto kompozicijoms. Šios dalys, galima teigti, turi savo muzikinius atitikmenis. Pavyzdžiui, *exordium* – įžanga, *propositio* – dėstymas, ekspozicija, *confutatio* – vidurinioji dalis, arba *tractatio* – perdirbimas, *confirmatio* – repriza ar kitos dalys su pagrindinės temos pakartojimais, *peroratio* – pabaiga. Toks muzikinės formos supratimas per retorikos prizmę gali būti randamas daugumoje baroko muzikos formų. Pavyzdžiui, senovinė koncertinė forma yra trijų dalių – *propositio* (temos pateikimas), *tractatio* (perdirbimas) ir *peroratio* (pabaiga) (ibid. 2006: 95).

¹⁵ Retorikoje argumentais laikomi faktai, pavyzdžiai, skaičiai, statistiniai duomenys, rėmimasis autoritetų mintimis, mokslo tiesos, dokumentai, iliustracijos, citatos (Koženiauskienė 2001: 128–129).

¹⁶ Tradiciškai retoriniais principais konstruojama kalba kuriama 5 etapais. Lotyniškai jie vadinosi *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* ir *actio* arba *pronunciatio*. Tie patys principai buvo pritaikyti ir muzikos kompozicijai arba muzikos kūrimo procesui. *Inventio* reiškė kūrinio pradinės medžiagos paiešką. Kompozitorius turi pasirinkti kūrinio temą, derminę ar tonacinę sistemą, tempą, pasirenka balsų skaičių, instrumentus, ir t.t. *Dispositio* reiškė logišką turimos medžiagos sudėliojimą. Čia tampa svarbi kūrinio forma. Trečioji dalis – *elocutio* – reiškė jau turimos ar kalbinės, ar muzikinės medžiagos „sutvarkymą“, t.y. pasirūpinimą, kad ji atitiktų keturis *virtutes elocutionis*: joje būtų teisinga sintaksė, ji būtų aiški, vaizdinga kalba ir kad forma atitiktų turinį. Paskutiniai kūrimo etapai – *memoria* ir *actio* (*pronunciatio*) susiję su kalbos išmokimu mintinai ir jos atlikimu. Šiems dviem etapams baroko muzikos traktatuose buvo skiriama mažiausiai dėmesio (Pister, Žukienė 2006: 88–93; Bartel: 66–68).

Į retorikos įtaką formuojantis trijų dalių formai atkreipė dėmesį Gallus Dressleris, renesanso muzikas, savo traktate „Praecepta musicae poeticae“, kur jis apibendrina po Josquino des Prez kūrusių kompozitorių kompozicines praktikas. Vienos jo vertingiausių išvalgų yra apie tai, kaip retorikos tradicija paveikė motetų ir motetų dalių trijų dalių formą, kuomet kūriniai buvo skirstomi į *exordium* (įžanga), *medium* arba *media pars* (vidurinę dalį) ir *finis* (pabaiga). Kadangi knygoje aptariami kūriniai, sukurti Šv. Cecilijai, teigiama, kad retorikoje naudotas trijų dalių modelis buvo plačiai naudojamas franko-flamandų Šv. Cecilijos motetuose. Čia šis modelis pasitelktas tiek motetų atskirų dalių formai, tiek viso kūrinio formai komponuoti (Rice 2022: 132–146).

Į sonatos formą taip pat atkeliavo retorikos terminai ir tridalis mąstymas. Tai matoma ir muzikos recenzijose. Terminas „ekspozicija“, pirma sonatos formos dalis, kurioje pateikiamos vėliau vystomos temos, atkeliavo iš lotyniško termino *expositio* (angl. *exposition*), kuris reiškė paaiškinimą¹⁷. Temų vystymas (angl. *development section*) atitinka *tractatio* dalį, o repriza (angl. *recapitulation*) – *confirmatio* dalį, nes „šioje padalioje oratorius pakartoja pagrindinę kalbos mintį, išryškindamas svarbiausius kalbos teiginius, juos pabrėžia intonacija, gestai ir mimika“ (Pister 2011: 48). Muzikine *confirmatio* dalimi Matthesonas vadino tą kūrinio vietą, kurioje tam tikros melodijos ar kūrinio dalys paryškinamos įvairaus pobūdžio pasikartojimais (ibid. 2011: 48).

Muziką ir retoriką jungia ne vien struktūrinis mąstymas, bet ir jų kalbinė prigimtis. Kaip ir kalboje, muzikinės kalbos smulkiųjų struktūrinių elementų santykiai sudaro muzikos sintaksę. Muzikinės sintaksės skaidymas į submotyvus, motyvus, frazes, sakinius ir periodus analogiškas kalbos sintaksinei struktūrai, kuriai taip pat būdingi žodžiai, frazės, sakiniai (Ambrazas 1977: 68). Dėl to ir angliškose recenzijose buvo minima „frazė“ (angl. *phrase*), kalbama apie muzikos „frazavimą“ (angl. *phrasing*) (Levandauskaitė 2013). Štai baroko teoretikų ištirti ir aprašyti muzikos ir retorikos ontiniai panašumai (Pister, Žukienė 2006: 88):

1. garsinis realizavimo pobūdis (ir muzikinis kūrinys, ir šneka suvokiami klausa);
2. procesualus pobūdis (abu veiksmai vyksta tam tikru metu ir tam tikrą laiko tarpą);
3. emocionalus pobūdis (tiek muzika, tiek kalba gali išreikšti jausmus);
4. išoriniai atlikimo komponentai (pvz., gestikuliacija, judesiai, mimikos, kūno kalba);
5. bendrieji verbalinės ir muzikos kalbos elementai (tempas, ritmas, akcentavimas, artikuliacijos, pauzės, tembras, intonacija, t.t.).

¹⁷ Kvintilijanas savo „Oratoriaus ugdyme“ teigė, kad *narratio* yra „ekspozicija, skirta įtikinti dėl padaryto veiksmo ar dėl veiksmo, kurį norima daryti; kitu atveju <...> tai – kalba, informuojanti klausytoją apie ką bus diskutuojama“ (Quintilian: 2002).

Analizuoti kalbos duomenys rodo, kad muzika konceptualizuojama kaip verbalinis idėjų perdavimas¹⁸. Atlikėjas gali sėkmingai arba nesėkmingai perteikti idėjas, esančias muzikos kūrinys. Taip pat ir oratorius gali arba aiškiai, arba neaiškiai pristatyti savo kalbą. Todėl muzikinis frazavimas apibūdintas kaip „iškalbus“ (žr. 8 pvz.), atlikimas – „sklandus“ (žr. 9 pvz.). Dainininko dainavimas buvo įvardijamas kaip „įtikinantis“, lyg muzika būtų bandoma kažkuo klausytojus „įtikinti“ (žr. 10 pvz.). Negana to, muzikos terminologijoje egzistuoja ir terminas „artikuliacija“, kuris reiškia „muzikinių garsų išgavimo ir jungimo būdus“ (Bruveris 2002: 82). Kalbos srityje artikuliacija reiškia fonemų tarimo ir jungimo būdus. Angliškose recenzijose buvo kalbama apie garsų artikuliaciją, taip pat išskiriama atskirų atlikėjų savita artikuliacija (žr. 11 pvz.). Kiti pavyzdžiai, įrodantys muzikos konceptualizavimą kalba, susiję su bendravimo ir dialogo suvokimu, klausant instrumentinės muzikos. Pavyzdžiui, kelių instrumentų skambėjimas vienu metu įvardijamas kaip „dialogas“¹⁹ (žr. 12 pvz.), kelių menininkų muzikavimas drauge apibūdinamas jų pokalbiu (žr. 13 pvz.).

(8) *The sense of line was **eloquent*** (R4)

(9) *live Salzburg performance from 1959; **fluent**, fast, and often very ingratiating.* (R20)

(10) *Set Svanholm <...> is still **convincing**, his voice never sounding forced.* (R32)

(11) *Every detail and nuance of Gould's **articulation*** (R24)

(12) *up to her **dialog** with the cello* (R43)

(13) *his Beethoven performances with Leonard Rose and Oscar Shumsky (as well as his Schoenberg cycle with Kerstin Meyer) is **a supple conversational effect**.* (R19)

Nors dalis metaforiškai pavartotų žodžių yra iš retorikos disciplinos į muziką atėję terminai, tačiau tokių žodžių kaip „išvados“, „įžanga“, „vystymas“ naudojimas rodo muzikos suvokimą viešosios kalbos struktūrinėmis dalimis. Taip pat, muzikos atlikimo suvokimas kaip šnekėjimo, pabrėžiant įtikinimo svarbą, rodo, kad ji yra suvokiama kaip iškalbos menas (konceptualioji metafora MUZIKA YRA RETORIKA).

¹⁸ Justė Janulytė teigia kad tiek muzika, tiek kalba yra laike artikuliuojami akustiniai procesai, „esantys panašios prigimties, trunkantys tam tikrą laiką ir atliekantys panašias funkcijas – ekspresinę, komunikacinę bei meninę.“ (2004: 85).

¹⁹ Edwardo Klormano (2016) knygos antroje dalyje „Kamerinė muzika ir pokalbio metafora“ (angl. *Chamber Music and the Metaphor of Conversation*) aptariamas kamerinės muzikos, ypač styginių kvarteto suvokimas kaip pokalbio tarp lygiaverčių pašnekovų.

Tuo tarpu antroji konceptualioji metafora MUZIKA YRA GROŽINĖ KNYGA rodė polinkį muziką (tikslu sritis) konceptualizuoti kaip grožinę knygą (šaltinio sritis). Viena ryškiausių sąsajų tarp grožinės knygos ir muzikos buvo muzikantą konceptualizuoti kaip muzikos kūrinio skaitytoją. Muzikos kūrinio atlikimas vadintas tam tikru, tam muzikantui būdingu muzikos kūrinio „perskaitymu“. Šis „perskaitymas“ galėjo būti „liūdnai pagarsėjęs“, „trūkstantis susikonzentravimo“ (angl. *ill-focused*), „herojiškas“, „dramatiškas“, „pats ekspresyviausias“, „idealus“ ir t.t. (žr. 14 pvz.; 15 pvz.; 16 pvz.).

(14) *the infamous Bernstein **reading*** (R19)

(15) *ill-focused **reading*** (R19)

(16) *a heroic **reading** from Gould* (R19)

Taip pat, naudotas ir žodis „interpretatorius“ (angl. *interpreter*), kurio bazinė reikšmė anglų k. yra vertėjas žodžiu (angl. *interpreter*²⁰). Čia jis suprantamas kaip savaip kompozitoriaus kūrinį suprantantis ir perteikiantis atlikėjas. Naudotas ir žodis „interpretacija“ (angl. *interpretation*), kuris metaforiškai galėtų būti suprastas kaip tam tikras kompozitoriaus kūrinio natografiniu pavidalu „perskaitymas“ ir pateikimas koncerto metu. Taigi atlikėją metaforiškai galima būtų vadinti ir „vertėju“ – jis iššifruoja duotą kūrinį ir jį visiems garsiai „pristato“ atlikimo metu. Analizuotuose pavyzdžiuose atlikėjas ir įvardijamas kaip „verčiantis“ natas į garsinę erdvę (žr. 17 pvz.; 18 pvz.; 19 pvz.; 20 pvz.).

(17) *Gulda's reputation as a Beethoven **interpreter*** (R32)

(18) *What an invaluable **interpreter** of the work he is* (R3)

(19) *his **interpretation** and execution of the Bach* (R20)

(20) *allows her to **translate** these sparse scores into wide open sonic landscapes.* (R14)

Be to, muzikos kūrinių visuma buvo vadinama „literatūra“ (angl. *literature*), tuo tarpu ir pats muzikos kūrinys buvo suprantamas kaip turintis pastraipas, puslapius, kablelius, citatas, nuorodas, (žr. 21 pvz.; 22 pvz.; 23 pvz.; 24 pvz.), o tai rodo su rašytine kalba susijusią šaltinio sritį. Be to, kompozitorius kaip ir rašytojas „rašo“ kūrinį, o kompozitorius kartais būdavo vadinamas „rašytoju“ (žr. 25 pvz.).

²⁰ Žr.: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/interpreter?q=interpreter> [žiūrėta 2022 11 12]

- (21) *The **literature** of contemporary flute music* (R8)
- (22) *Musical **paragraphs*** (R2)
- (23) *supply added ritards and **commas** that the composer didn't have in mind* (R13)
- (24) *its slow **pages** somewhat withdrawn, the fast a matter of execution rather than of music.* (R35)
- (25) *a suite **writer*** (R12)

Muzikos terminologijoje „transkripcija“ reiškia „originalaus muz. kūrinio arba jo fragmentų perkūrimas, transformavimas ir pritaikymas kitokiai, negu kompozitoriaus numatyta, atlikėjų sudėčiai“ (Klimas 2007: 537). Tuo tarpu bazinė šio žodžio reikšmė yra „rašytinė arba spausdintinė ištartų žodžių kopija“²¹. Taigi, galima būtų teigti, kad muzikos kūrinio perrašymo konceptualizavimas remiasi kalbos praktika (žr. 26 pvz.)

- (26) *The Myra Hess **transcription** of Jesu, Joy of Man's Desiring is serenely played* (R22)

Konceptualioji metafora MUZIKA YRA KALBINIS REIŠKINYS rodo esminę kalbos įtaką muzikos suvokimui. Muzika ne tik yra perėmusi kalbos sintaksinę struktūrą, jos terminus, tačiau muzikos kūrinio dramaturgijos suvokimas remiasi iš Antikinės retorikos atėjusia viešosios kalbos struktūra.

1.2.2.3 Kitos konceptualiosios metaforos

Dar viena rasta konceptualioji metafora yra MUZIKA YRA ARCHITEKTŪRA. Kaip minėta, ji buvo pirmą kartą aptarta M. Johnsono ir S. Larsono (2002–2003). Jų teigimu, tai yra viena iš svarbiausių muziką konceptualizuojančių metaforų. Muzikos kaip architektūros konceptualizavimas leidžia muzikos kūrinį pamatyti sinchroniškai, t. y. visą kartu. Kuomet muzikos kūrinys yra grojamas, mes jį girdime tik diachroniškai, t. y. negalime jo viso suvokti iš karto, bet turime jį patirti per tam tikrą laiko tarpą ir apmąstyti tai, kas įvyko. Konceptualioji metafora MUZIKA YRA ARCHITEKTŪRA leidžia muziką matyti sinchroniškai kaip jo formaliosios struktūros architektūną²², pastatą, kurio sudedamąsias dalis matome vienu žvilgtelėjimu. Ši konceptualioji metafora leidžia muzikos

²¹ Žr.: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/transcription?q=transcription> [žiūrėta 2023 03 08]

²² Kūrinio formos architektonikos sąvoką sisteminėje (teorinėje) muzikologijoje taikoma kaip tam tikra opozicija muzikos naratyvo sampratai.

kritikams, muzikantams ir klausytojams analizuoti, kaip skirtingos muzikos kūrinio dalys yra viena su kita susijusios ir kokia yra kūrinio struktūra. Šia metafora remiasi didelė dalis mąstymo apie muziką. Minėtų mokslininkų teigimu, ir muzikos teoretiko Heinricho Schenkerio tyrimai įrodo, kad jis muzikos kūrinius suvokė kaip didžiules architektūrines konstrukcijas, kurias galima tyrinėti kaip milžiniškus pastatus.

Tyrinėtose anglų k. recenzijose (Levandauskaitė 2013) muzika daugiausiai konceptualizuota kaip pastatas, tačiau kiti ryšiai tarp šaltinio ir tikslo srities rodo, kad ji suvokiama ir kaip statybos estetiniam tikslams menas. Muzikos suvokimas rėmėsi pastatui būdingais elementais: čia buvo „žemė“ (angl. *ground*) ant kurios atliekant muziką buvo metaforiškai statomas „pastatas“ (angl. *building*) (žr. 1 pvz.). Statant pastatą, jis yra „struktūruojamas“ (angl. *structured*), kuo nors „paremiamas“ (angl. *founded*), jungiamas tiltu (angl. *bridged*), t. t. (žr. 2 pvz.; 3 pvz.; 4 pvz.). Kūrinys turėjo „blokų“ (angl. *blocks*), pasažus (angl. *passages*) (žr. 5 pvz.).

- (1) *Earlier character portrayals <...> had **prepared the ground*** (R33)
- (2) ***structured** with quasi-impressionistic elements* (R42)
- (3) *the foregoing variations **founded** on a Bach bass* (R34)
- (4) *skillfully **bridged** voicing and textures* (R23)
- (5) *While **blocks** of sound roared from the piano in the Bach-Busoni* (R41)

Tačiau pasitaikė ir architektūrinių terminų, kurie rodo, kad muzika suvokiama ne tik kaip kokio nors pastato statyba, tačiau yra siekiama estetinės funkcijos. Tokie žodžiai kaip „ornamentas“ (angl. *ornament*), „pagražinimas“ (angl. *embellishment*), „arka“ (angl. *arch*), „dekoruoti“ (angl. *decorate*) (žr. 6 pvz.; 7 pvz.) rodo, kad galutinis šio pastato tikslas yra sukurti objektą, kuriuo būtų galima grožėtis.

- (6) *Blechacz adds a small handful of his own discreet **embellishments*** (R25)
- (7) *self-consciously **arch** in the second [movement]* (R19)

Bakalauro darbo metu atliktame tyrime vyravo ontologinės metaforos (angl. *ontological metaphor*, aptarta Lakoffo ir Johnsono, 1980/2003) variantai. Ontologinės metaforos remiasi mūsų polinkiu suvokti abstrakčius dalykus kaip daiktus, substancijas ar objektus. Tai remiasi mūsų polinkiu nefiziniais dalykams suteikti medžiagiškų savybių. Kaip nurodo Lakoffas ir Johnsonas (i-bid.: 31), žmogaus fizinio pasaulio patirtis mus skatina suvokti nematerialius dalykus kaip tokius.

Toks mąstymo būdas turi savų privalumų, nes tuomet galime šiuos dalykus grupuoti, kategorizuoti, skaičiuoti, ir tai padeda mums apie juos mąstyti. Net tuomet, kai koks nors reiškinys ar sąvoka neturi konkrečių ribų, pradžios, pabaigos, mes linkstame jai suteikti ir matyti jį kaip atskirą skirtą nuo kitų dalykų turintį objektą. Kaip teigia minėti mokslininkai, „ontologines metaforas mes naudojame suvokti įvykius, veiksmus, veiklas ir būsenas. Įvykiai ir veiksmai yra metaforiškai suvokiami kaip objektai, veiklos – kaip substancijos, būsenos – kaip talpos.“ (ibid: 35).

Analizuotuose pavyzdžiuose rasta konceptualioji metafora MUZIKA YRA DAIKTAS (44 metaforiškai vartojami žodžiai iš 947). Muzikoje buvo linkstama suteikti garsui medžiagiškų savybių, pvz. pavadinti jį „lygiu“, „švariu“, „minkštu“, „traškiu“, „sunkiu“, netgi „pliušiniu“ (angl. *evenness, clean, soft, crisp, heavy, plush*), grojimas galėjo būti apibūdinamas kaip „trapus“, „kietas kaip akmuo“, „dužus“, „lygus“ (angl. *fragile, rock-solid, brittle, even*) (žr. 8 pvz.; 9 pvz.; 10 pvz.; 11 pvz.; 12 pvz.; 13 pvz.). Vien anglų k. vartojami tokie žodžiai kaip *sharp* ir *flat* (diezas ir bemolis) nurodo, kad diezinės tonacijos konceptualizuojamos kaip „aštrios“, o bemolinės dėl kažkokios priežasties – „plokščios“.

- (8) *Gould energizes the proceedings with his playing's **evenness** and **rock-solid** steadiness* (R20)
- (9) *in good, **clean**, **crisp**, and slightly bass-**heavy** sound* (R15)
- (10) *The **soft** tone she has chosen works well* (R14)
- (11) *Her tone <...> is neither **plush** nor rounded* (R31)
- (12) *offering intimate, almost **fragile** playing* (R20)
- (13) *the concluding Vivace was at once **brittle** and passionate* (R35)

Kai kur tas daiktiškumas įgaudavo gana konkrečius pavidalus – muzika konceptualizuota kaip dailė (konceptualioji metafora MUZIKA YRA DAILĖ). Pavyzdžiui, garsai galėjo būti įvardijami kaip spalvų „paletė“ (žr. 14 pvz.), alto tembras įvardijamas kaip „tamsus“ (žr. 15 pvz.), atlikėjai buvo įvardijami kaip grojantys „spalvingai“ (žr. 16 pvz.; 17 pvz.), buvo kalbama apie dinaminių atspalvių ekspresyvumą (žr. 18 pvz.) arba pats muzikos kūrinys galėjo būti apibūdinamas kaip turintis įvairių spalvų (žr. 19 pvz.), apie dirigentą buvo sakoma, kad jis išgauna „visas spindinčias kūrinio spalvas iš Londono simfoninio orkestro muzikantų“ (žr. 20 pvz.). Čia galima būtų teigti, kad egzistuoja konceptualioji metafora GARSAI YRA SPALVOS. Tačiau ir kiti muzikos aspektai kūrė sąsajas su daile (šaltinio sritis). Viena vertus, atlikėjas buvo konceptualizuojamas kaip dailininkas, kuris „tapo“ paveikslą (t. y. muzikos kūrinį). Atlikėjas apibūdinamas kaip tapantis, spalvinantis (žr. 21 pvz.). Kita vertus, pats muzikos kūrinys buvo konceptualizuojamas kaip paveikslas. Jis gali

būti „bjaurus“, „iš skirtingų spalvų“ arba „atvaizduotas“ penkiose dalyse (žr. 22 pvz.). Todėl galima būtų bendriau teigti, kad egzistuoja konceptualioji metafora MUZIKA YRA DAILĖ.

(14) *her sound **palette** a rainbow* (R10)

(15) *The **dark**, appealing timbre of the 27-year-old Mexican alto* (R32)

(16) *play with **color** and imagination* (R13)

(17) *produce so many **colours**, without any of them being percussive* (R11)

(18) *the expressiveness of his dynamic **shading*** (R24)

(19) *Naturally there were very different **colours** in Ravel's extremely difficult transcription of La Valse.*
(R35)

(20) *conductor <...> conjured all of the work's **glistening colours** from the players of the London Symphony* (R3)

(21) *The Humoresque finds the pianist **painting with ravishing hues**.*(R26)

(22) *five-movement **depiction*** (R2)

Apie muzikos garsus, štrichus ar net visą kūrinį taip pat buvo kalbama tarsi apie maistą. Tai įrodo konceptualiosios metaforos MUZIKA YRA MAISTAS egzistavimą. Pavyzdžiui, tonas galėjo būti „saldus“ (žr. 23 pvz.), atlikėjas turėjo mėginti taip groti, kad viskas netaptų su per daug sirupo (žr. 24 pvz.), *rubato* buvo apibūdinamas kaip „skanus“ (žr. 25 pvz.), finalas buvo „skaniai“ paprastas ir lengvas (žr. 26 pvz.). Čia galime matyti, kad klausytojas yra suvokiamas tarsi tas, kuris „ragauja“, „skanauja“ to, kas vyksta scenoje. Taigi, galima būtų išvelgti konceptualiąją metaforą KLAUSYTOJAS YRA DEGUSTUOTOJAS: dvi Franco Poulenc'o improvizacijos „jam sužadina apetitą“ (žr. 27 pvz.), jam yra „patiekiamas“ pritrenkiančiai išradingas grojimas (žr. 28 pvz.), kai kurie kūriniai yra „nuvalantys gomurį“ (žr. 29 pvz.), kiti kūriniai yra „per daug pašildytos“ kompozitoriaus ankstyvųjų didžiųjų kūrinių versijos (žr. 30 pvz.), trys Felixo Mendelssohno „Dainos be žodžių“ yra „skanios“, kito kūrinio atkarpos pavadinamos čiulpiamaisiais saldainiais. Tuo tarpu atlikėjas yra suvokiamas kaip „patiekiantis“ kūrinius – jis juos „siūlo“, „pristato“, „duoda“ tarsi padavėjas svečiams (žr. 31 pvz.). Kūriniai gali būti „patiekiami“ tam tikru stiliumi (žr. 32 pvz.). Be to, atlikėjas taip pat kartais suvokiamas ir tarsi virėjas – jis gali kartu „sumaišyti“ klasikinę techniką ir tvirtą kontrapunktą su modernumu, atlikėjo pridėti pagrąžinimai apibūdinami tarsi virėjo prieskoniai, jis gali per daug „pabalinti“ kūrinį. Taigi, čia galime išvelgti konceptualiąją metaforą ATLIKĖJAS YRA VIRĖJAS, ATLIKĖJAS YRA PADAVĖJAS. Tai nekelia nuostabos, nes net ir G. Lakoffas ir M. Johnsonas (1980/2003: 49) teigė, kad idėjas linkstama suvokti kaip maistą (pvz. knygą galima

„praryti“, faktus sunku „suvirškinti“, t.t.), todėl šios atrastos konceptualiosios metaforos remiasi bazine metafora IDĖJOS YRA MAISTAS, tik čia idėjos yra specifinės – muzikos kūriniai, klausytojai – jų ragautojai, o atlikėjai – gamintojai.

(23) *sweetness of tone* (R3)

(24) *keep things from becoming syrupy* (R3)

(25) *tasteful rubato* (R16)

(26) *the finale is deliciously simple and light* (R18)

(27) *Our appetite is whetted by the two Poulenc improvisations* (R17)

(28) *you'll be treated to some astonishingly inventive playing* (R19)

(29) *they are also nuanced enough to serve as a palate-cleanser on a professional's program* (R7)

(30) *warmed-over versions of his early great piano works* (R18)

(31) *To end he offered a wide-ranging selection of Chopin* (R39)

(32) *The elegiac Faure and the swift ride of the Poulenc are served up in loving Gallic style* (R26)

Dar vienas būdas suteikti muzikai daiktiškumo pojūtį buvo suvokti ją kaip vandens telkinį, augalus ar suteikti jai įvairių gamtos reiškinių išraiškas (konceptualioji metafora MUZIKA YRA GAMTA). Pavyzdžiui, Frederico Chopino Baladė Nr. 2 buvo įvardijama kaip ramybės ir audrų kaita, dideli akordai įvardijami kaip griaustinio griausmas (žr. 33 pvz.), tam tikra muzikinė vieta – kaip griaustinis, nekaltai melodinga įžanga gali tapti „debesuota“ dėl pasirodžiusių oktavų triolių. Kūrinio interpretacija gali turėti atoslūgį ir tėkmę (žr. 34 pvz.), atlikėjas turėjo stengtis, kad muzika „nepaskęstų“. Dažnai muzika buvo įvardijama kaip turinti „tėkmę“, ir atvirkščiai, tėkmės pojūčio stokojančio Antono Weberno kūrinio atlikimas buvo įvardintas kaip be tėkmės, tačiau buvo kalbama apie „tekančią“ kūrinio dalį. Tai glaudžiai siejasi su muzikinio judėjimo metafora, nes čia taip pat kalbama apie judėjimą, tik šįsyk vandens judėjimą. Čia galėtų būti konceptualioji metafora MUZIKA YRA TEKĖJIMAS. Negana to, muzikos skambėjimas buvo vadinamas „vešliu“, kitas kūrinys – kaip „privešėjęs rachmaninoviškų nuostabaus garso tankumynų“, taip pat pedalizacija galėjo būti pavadinta „vešlia“, muzika galėjo būti „spygliuota“. Tai rodo, kad kartais muzikos kūrinys galėjo būti suvoktas kaip tam tikra flora. G. Lakoffas ir M. Johnsonas (1980/2003: 50) yra išskyrę konceptualiąją metaforą IDĖJOS YRA AUGALAI, nes dažnai apie idėją yra kalbama kaip apie augalą, kuris gali „suvešėti“, „pražysti“. Mokslinės disciplinos turi savo „atšakas“, teorija gali būti „vaisinga“. Panašu, kad ir muzikos kūrinys gali būti suvokiamas kaip augalas, tad egzistuoja konceptualioji metafora MUZIKA YRA FLORA.

(33) *exploding **thunderclaps** of massive chords* (R10)

(34) *Their reading of Mit leidenschaftlichen Ausdruck has a beautiful **ebb and flow*** (R10)

Tuo tarpu muzikos kūriniai, muzikos atlikimas buvo konceptualizuojamas kaip tam tikra talpa „pilna vitališkumo“, „pianistinių technikų“, „tercijų, chromatinių poslinkių“. Ją galima atidaryti, uždaryti, pvz. dažnai muzikos kūriniuose pirmoji dalis įvardijama kaip „opening“ („atidaryti“; lietuviškai taip pat dažnai sakome „parodos atidarymas“), o paskutinė – „closing“ („uždaryti“ arba baigiamoji). Tai siejasi su G. Lakoffo ir M. Johnsono įvardintomis metaforomis, kuomet tam tikros veiklos suvokiamos kaip fizinės talpos, turinčios vidų, ertmę, kurias galima atidaryti ar uždaryti (Lakoff & Johnson 1980/2003: 34–36). Be to, tirtose recenzijose buvo linkstama patį kompozitorių konceptualizuoti, kaip tam tikrus dalykus „įdedantį“ į šią talpą (pvz. Claude’as Debussy vienoje recenzijoje apibūdinamas, kaip „įdėjęs“ į savo fortepijoninius etiudus detalias tempo, dinamikos, nuotaikų, artikuliacijos nuorodas), o atlikėją – kaip juos „ištraukiantį“ (pianistas „ištraukia muzikos ekspresyvių gylį“, „virtinę emocijų“, „savimi nepasitikintį kilnumą“, t.t.). Taip pat ir tonacija galėjo būti suvokiama kaip tam tikra talpa į kurią metaforiškai yra „įdedamas“ kūrinys ar kūrinio dalis. Tuo tarpu atlikėjas buvo suvokiamas kaip tas, kuris savo rankose „laiko“ muzikos kūrinį (žr. 35 pvz.). Tai yra TALPOS METAFORA, turėjusi net 13 savo porūšių: KONCERTAS YRA TALPA, MUZIKOS KŪRINYS/MUZIKOS KŪRINIAI YRA TALPA, KŪRINIO DALIS YRA TALPA, TONACIJA YRA TALPA, MUZIKOS KŪRINIO ATKARPOS YRA TALPOS, INSTRUMENTAS YRA TALPA, MUZIKINĖ FAKTŪRA/MUZIKINĖS FAKTŪROS ELEMENTAI YRA TALPA, GARSAS YRA TALPA, MUZIKANTO RANKOS YRA TALPA, MUZIKINIS GYVENIMAS YRA TALPA, INTERPRETACIJA YRA TALPA, RITMAS YRA TALPA ir KLAUSYMASIS YRA TALPA.

(35) *the Toccata, which **in** Blechacz’s hands was spectacular* (R39)

Dar vienas iš ontologinių metaforų tipų yra personifikacija, kuomet sąvokai yra suteikiamos žmogiškos savybės. Tai naudinga, nes „leidžia mums suvokti daugybę patirčių, neturinčių žmogui būdingų savybių, juos aiškinant žmogui būdingais motyvais, savybėmis, veiklomis.“ (Lakoff & Johnson 1980/2003: 37). Pavyzdžiui, sakome „jo **teorija** man **paaiškino** viščiukų, augintų industrinėse fermose, elgesį“, „**infliacija** suėmė mūsų pelną“, „**vėžys** jį **įveikė**“ (1980/2003: 37). Visuose minėtuose pavyzdžiuose negyviems dalykams suteikėme žmogiškų savybių, taigi, juos

„sužmoginome“. Muzikos recenzijose buvo ypač linkstama kalbėti apie muzikos kūrinio emocijas, jo charakterį, nuotaiką (žr. 36 pvz; 37 pvz.; 38 pvz.). Taigi, čia išryškinamos tos žmogaus kaip būtybės pusės, kurios yra susijusios su emocijomis, būdo savybėmis. Taip pat, dažnai pabrėžtas kvėpavimas (žr. 39 pvz.). Čia matoma konceptualioji metafora MUZIKA YRA ŽMOGUS (89 metaforiškai vartojami žodžiai iš 947).

(36) *introspective character* of these works (R14)

(37) *the concluding* Vivace *was at once brittle and* *passionate* (R35)

(38) *the* *characters* of the several dances of Bach's Partita No.1 (R38)

(39) *the furious* Lebhaft *seems to* *breath* fire (R10)

Muzika daugelio muzikos tyrinėtojų sieta su emocijomis, todėl toks muzikos konceptualizavimas nestebina. Muzikologas Deryckas Cooke'as (Cooke 1959: 113–167) aprašė daugybę situacijų, kuomet muzika išreiškia vieną ar kitą emociją (pvz. šuolis nuo dominantės aukštyn į toniką, o tuomet – į terciją, nepaisant to, ar tarp jų įsiterpia kitas garsas, ar ne, išreiškia džiaugsmą; minorinėje tonacijoje kylantys garsai (seka I, (II), III, (IV), V gamos laipsniai) išreiškia skausmą, skundą (Cooke: 1959: 119–122)). Čia labiausiai koncentruojamasi į tai, kokią emociją išreiškia įvairios minorinėje ir mažorinėje tonacijoje pasitaikančios garsų sekos, pateikiant daug pavyzdžių iš klasikinės muzikos repertuaro. Nėgana to, muzikos istorijoje ir muzikines tonacijas buvo linkstama suvokti, kaip turinčias tam tikrą „charakterį“. Pavyzdžiui, 1843 m. išleistoje muzikos enciklopedijoje „Pilnoji muzikos enciklopedija“ (eng. *The Complete Encyclopedia of Music*) Johnas M. Moore'as rašo, kad (Ishiguro 2010: 43–45):

- C-dur yra drąsi, gyvybinga, įsakmi, tinkama išreikšti karui ir drąsai; jai gimininga tonacija a-moll yra liūdna, bet ji nėra silpna.
- G-dur yra linksma ir gyva. Kadangi tai vidurinioji tonacija, ją galima naudoti plačiausiam temų ratui; jai gimininga tonacija e-moll yra įtakinga, minkšta ir švelni.
- D-dur yra didinga ir kilni. <...> Jai gimininga tonacija b-moll yra liūdna <...>, bet negali išreikšti gailesčio.
- A-dur yra auksinė, šilta, saulėta; jai gimininga tonacija fis-moll yra gedulingai didinga.
- E-dur yra šviesi ir permatoma, tinkama pačioms nuostabiausioms temoms; vis dėlto, ji tempia balsą už natūralių balso galimybių ribos, o jai gimininga tonacija – cis-moll – yra retai naudojama. <...>

- F-dur yra turtinga, minkšta, kontempliatyvi; o jai gimininga tonacija d-moll turi panašių savybių, <...> tik iškilmingesnių ir didingesnių.
- B-dur yra mažiausiai įdomi iš visų mažorinių tonacijų; ji nėra pakankamai ugninga, kad perteiktų didingumą; jai gimininga tonacija G-dur yra <...> pilna melancholijos.
- Es-dur yra pilna <...>, minkšta ir graži: tai yra tonacija, kuria visi muzikantai džiaugiasi: nors savo charakteriu ji mažiau ryžtinga nei kai kurios kitos, jos taisyklingas grožis ją daro visų mėgstamiausia tonacija; jai gimininga tonacija c-moll yra pilna skundo ir yra retai naudojama.
- As-dur yra <...> kukli <...>, delikati ir švelni <...>; jai gimininga tonacija f-moll yra <...> atgailaujanti ir niūri.
- Des-dur yra siaubingai tamsi. Šioje tolimoje tonacijoje Beethovenas surašė savo kilniausias mintis. Jis į ją ateina tik vedinas tragiškų tikslų.“

Taigi, muzikos suvokimas ją pačią matant kaip su tam tikru charakteriu, turinčią emocijų yra gan dažnas. Minėtame tyrime tai sudarė apie 9 proc. visų metaforinių išsireiškimų.

Dar viena, negausiai pavyzdžių surinkusi konceptualioji metafora buvo KONCERTAS YRA ELEKTROS KRŪVIS. Čia sėkmingas pasirodymas apibūdintas kaip turintis elektros krūvį, tačiau ir pats koncertas su joje esančia publika apibūdintas kaip „įelektrintas“ (žr. 40 pvz.).

(40) *this frothy, **high-voltage**, zesty performance* (R19)

Apibendrinant, galima teigti, kad per pastaruosius 40 metų metaforos suvokimas išgyveno didžiulę revoliuciją – nuo poetinės priemonės ji pradėta laikyti mąstymo įrankiu arba, kaip teigia M. Spitzeris (2004: 1-2), „teleskopu“, kuris už mus gali žiūrėti į dalykus, į kuriuos mes niekada negalėsime tiesiogiai pažvelgti. Konceptualiosios metaforos ieškoma tiek kalboje, tiek tyrinėjamos jos nelingvistinės išraiškos (vadinamoji multimodalinė metafora). Be to, ši teorija įrodo mūsų mąstymo „kūniškumą“ – mūsų mąstymas ne tik nėra nepriklausomas nuo fizinio pasaulio, tačiau remiasi fizinio pasaulio patirtimi. Kalbant apie muziką, praplėstas metaforos supratimas leidžia tyrinėti tiek ekstramuzikinius procesus, tiek vidinius muzikinius procesus. Šie tyrinėjami konceptualiosios metaforos požiūriu tiek pasitelkiant muzikos teoriją ir tyrinėjant partitūras, tiek netiesiogiai – analizuojant muzikos kritiką. Muzikos kritikos diskursų tyrimai anglų k. rodo vieną stipriai dominuojančią metaforą – MUZIKINIO JUDEJIMO metaforą. Tuo tarpu bakalauro darbas, atliktas 2013 m. (kurio metu tyrinėtos 2007–2013 m. išspausdintos recenzijos anglų k.), rodė tris

vyraujančias konceptualiųjų metaforų grupes: MUZIKINIS JUDEJIMAS (242 metaforinių pasakymų), MUZIKA YRA KALBINIS REISKINYS (161 metaforiniai pasakymai) ir MUZIKA YRA TALPYKLA (REZERVUARAS) (233 metaforiniai pasakymai). Lyginamojo pobūdžio darbas nebuvo atliktas, todėl iškelta hipotezė, kad ir lietuvių k. muzikos kritikoje vyraus MUZIKINIO JUDEJIMO metafora, tačiau siekta rasti kultūrinių skirtumų muzikos konceptualizavime.

2. KONCEPTUALIOSIOS METAFOROS TYRIMAS LIETUVIŠKOSE MUZIKOS RECENZIJOSE

2.1. Tyrimo duomenys ir taikyti metodai

Magistro darbo tyrimui buvo analizuojamos 26 recenzijos iš keturių lietuviškų kultūros ir muzikos publicistinių laikraščių ir žurnalų bei trijų naujienų portalų: *7 meno dienos*, *Literatūra ir menas*, *Nemunas*, *Muzikos barai*, *Balsas.lt*, *Lrytas.lt*, *Kaunodiena.lt*. Tyrinėtų recenzijų stilius – žurnalistinis, o recenzijos buvo išspausdintos 2010–2014 m. Recenzijos yra įvairios apimties ir ilgio – nuo kelių pastraipų iki keleto puslapių, tačiau didžioji dalis recenzijų yra bent kelių puslapių ilgio. Darbo autorės tyrinėtos recenzijos sudaro apie 23 000 žodžių tekstyną.

Recenzijos magistro darbe yra žymimos tam tikra tvarka: jos yra sunumeruotos nuo 1 iki 26, o jų numeris visada prasideda raide „R“ („R“ – trumpinys žodžiui „recenzija“) ir turi savo eilės numerį (pvz. Vytautės Markeliūnienės 2014 m. parašyta recenzija žymėta R14). Kodai ir jiems priskirtos recenzijos pateikiami darbo priede.

Tyrimui atlikti buvo remtasi MIPVU metaforų diskurse nustatymo metodu, kurį sukūrė Amsterdamo Vrije universiteto mokslininkai ir konceptualiosios metaforos teorija. Anksčiau metaforiškai vartojami žodžiai buvo nustatomi remiantis MIP (*Metaphor Identification Procedure*) metodu, sukurtu „Pragglejaz Group“ mokslininkų grupės. Šis metodas rėmėsi keturiais žingsniais:

1. Nustatyti kiekvieno žodžio kontekstinę reikšmę;
2. Nustatyti, ar šis žodis turi bazinę reikšmę. Bazinė reikšmė laikoma:
 - a. konkretesnė žodžio reikšmė;
 - b. susijusi su fiziniu veiksmu;
 - c. tikslesnė;
 - d. istoriškai senesnė;
3. Nustatyti, ar kontekstinė reikšmė skiriasi nuo bazinės reikšmės, bet gali būti paaiškinta bazinės reikšmės pagalba.
4. Jeigu taip, kontekstinė reikšmė žymima, kaip metaforiška (Pragglejaz 2007: 3).

Remiantis šiuo metodu, galima nustatyti netiesiogines metaforas (angl. *indirect metaphors*), kurios darbo pradžioje buvo vadinamomis „mirusiomis“.

2010 m. šis metodas atnaujintas ir pavadintas MIPVU metodu. Jis sukurtas „Metafora dis-kurse: kalbinė forma, konceptualiosios struktūros ir kognityvinė reprezentacija“ projekto pagrindu. Čia reikia remtis šešių žingsnių procedūra:

1. Nustatykite su metafora susijusius žodžius (angl. MRWs) analizuodami kiekvieną teksto žodį;
2. Jeigu žodis vartojamas netiesiogine prasme arba jo prasmė galimai gali būti paaiškinta, remiantis tarpsritinėmis sąsajomis, kylančiomis iš bazinės reikšmės, žymėkite šį žodį kaip metaforišką;
3. Jeigu žodis vartojamas tiesiogine prasme, ir jo vartoseną gali būti paaiškinta, remiantis tarpsritinėmis sąsajomis, kylančiomis iš bendrojo žodžio referento tekste ar teksto tema, žymėkite tokį žodį kaip tiesioginę metaforą;
4. Jeigu žodžiai yra vartojami leksiko-gramatinės substitucijos tikslu, pavyzdžiui, trečiojo as-mens asmeniniai įvardžiai, ar ten, kur trūksta žodžių, yra elipsė, ir tiesioginė arba netiesio-ginė substitucijos arba elipsės reikšmė gali būti paaiškinta sąsajomis su bendresne reikšme, referentu ar tema, pažymėkite žodį kaip implicitinę metaforą;
5. Jeigu žodis signalizuoja, kad galimai esama tarpsritinių sąsajų, jis pažymimas kaip metafo-ros žymė;
6. Jeigu žodis yra naujas, autoriaus sukurtas žodis, išanalizuokite žodžio sudedamąsias dalis pagal 2, 3, 4 ir 5 žingsnius (Steen et al. 2019: 23–24).

MIPVU metodas skiriasi nuo MIP dar ir tuo, kad atsisako istorinės žodžio reikšmės kaip bazinės (ibid. 2019: 33).

Taikant šį metodą sintetinėse kalbose, iškyla problemų, nes MIPVU metodas neįtraukia gra-matinės žodžio reikšmės ir jo galimo metaforiškumo. Dėl šios priežasties lietuvių kalboje prob-lema kyla interpretuojant vietininko linksnio daiktavardžius, būdvardžius ar įvardžius, kurie nėra susiję su fizine erdve, ir sprendžiant, ar jis yra pavartotas metaforiškai, ar ne. Tokia pati problema kyla ir su įnagininko linksniu (Vaivadaite-Kaidi 2018: 81–82).

Vis dėlto, šiame tyrime vietininko linksnio daiktavardžiai buvo įtraukti į metaforiškai pavar-totų žodžių sąrašą, jei pagal įvardintus MIPVU žingsnius jie galėjo būti suvokti, kaip turintys me-taforiškumo.

Nustačius metaforiškai pavartotus žodžius, jie buvo grupuojami pagal tai, kokią šaltinio sritį jie nurodo ir suformuluojama konceptualioji metafora. Kadangi darbo metu buvo analizuojami

duomenys ir daroma išvada, kad tam tikra grupė duomenų turi jas jungiančių savybių, darbo metodas yra laikomas indukcinis.

Tyrimas yra tiek kiekybinis, tiek kokybinis, nes buvo skaičiuojamas bendras recenzijose rastų metaforiškai pavartotų žodžių skaičius, taip pat skaičiuotas kiekvieną konceptualiąją metaforą signalizuojančių metaforiškai pavartotų žodžių skaičius. Tai leido nustatyti vyraujančias ir mažiau svarbias konceptualiąsias metaforas. Tačiau pagrindinis šio tyrimo metodas buvo kokybinis, nes visi rasti metaforiškai recenzijose vartojami žodžiai buvo analizuojami (jų bazinės reikšmės tikrintos „Lietuvių kalbos žodyne“ ir „Dabartiniam lietuvių kalbos žodyne“) ir priskiriami į grupes bei interpretuojama kiekviena konceptualioji metafora.

2.2. Tyrimo rezultatai ir jų aptarimas

2.2.1. Rezultatų apžvalga

Tyrimo metu nustatytos 39 konceptualiosios metaforos bei rasti du konceptualiosios metonimijos pavyzdžiai, kurie bendrai sudaro 1100 metaforiškai vartojamų žodžių. Kaip ir tikėtasi, daugiausiai metaforiškai vartojamų žodžių buvo susiję su muzikiniu judėjimu (208 atvejai iš 1100). 176 atvejai rodo, kad muzikai yra suteikiamos įvairiems daiktams būdingos savybės (MUZIKA YRA DAIKTAS). Konceptualioji metafora MUZIKA YRA KALBINIS REIŠKINYS sudarė 146 kalbos pavyzdžius ir tapo trečia gausiausia grupe. Gausiai rasta personifikacijos atvejų – keturios tokios metaforos sudarė 129 atvejus. Kitos nustatytos gausesnės konceptualiosios metaforos: MUZIKA YRA GAMTA, MUZIKA YRA DAILĖ, MUZIKA YRA TEKSTILĖ, MUZIKA YRA TALPA. Konceptualiųjų metaforų tyrimą sistemina ir apibendrina darbo autorės sudaryta lentelė:

Nr.	Konceptualiosios metaforos pavadinimas		Metaforiškai vartojamų žodžių skaičius	
1.	MUZIKINIS JUDĖJIMAS	MUZIKA YRA ATLIKĖJŲ JUDĖJIMAS MUZIKINIU LANDŠAFTU	122	Iš viso: 208
		MUZIKA YRA KLAUSYTOJŲ JUDĖJIMAS MUZIKINIU LANDŠAFTU	17	
		MUZIKA YRA JUDANTIS OBJEKTAS	32	
		MUZIKA YRA JUDANTI JĖGA	8	
		MUZIKA YRA LENKTYNĖS	29	
2.	KONCERTAS YRA VIETA		22	

3.	MUZIKA YRA MATERIALUS DAIKTAS		176	
4.	MUZIKA YRA KALBINIS REIŠKINYS	MUZIKA YRA IŠKALBOS MENAS	71	Iš viso: 146
		MUZIKA YRA GROŽINĖ KNYGA	75	
5.	Personifikacija	MUZIKOS KŪRINYS YRA ŽMOGUS	94	Iš viso: 129
		KOMPOZITORIAUS KŪRYBA YRA ŽMOGUS	7	
		INSTRUMENTAS, ANSAMBLIS YRA ŽMOGUS	11	
		MUZIKOS ŽANRAS, STILIUS, RŪŠIS, MUZIKINĖ KULTŪRA YRA ŽMOGUS	17	
6.	MUZIKA YRA GAMTA	MUZIKA YRA VANDENS TELKINYS	57	Iš viso: 85
		MUZIKA YRA AUGALIJA IR GYVŪNIJA	17	
		MUZIKA YRA ORAS	11	
7.	MUZIKA YRA TALPA	KŪRINYS YRA TALPA	18	Iš viso: 40
		MUZIKINIS RENGINYS YRA TALPA	7	
		KŪRINIO DALIS YRA TALPA	1	
		GARSAS YRA TALPA	1	
		SMULKIOS KŪRINIO DALYS YRA TALPA	2	
		INSTRUMENTAS/ANSAMBLIS YRA TALPA	2	
		MUZIKOS STILIUS YRA TALPA	1	
		REPERTUARAS YRA TALPA	2	
		MUZIKOS ATLIKIMO BŪDAS YRA TALPA	2	
		MUZIKOS ĮRAŠAS YRA TALPA	4	
7.	MUZIKA YRA DAILĖ		57	
8.	GERAI YRA ŠVIESU		7	
9.	BLOGAI YRA TAMSU		2	
10.	MUZIKA YRA TEKSTILĖ		56	
11.	MUZIKOS ATLIKIMAS YRA SPEKTAKLIS		23	
12.	MUZIKA YRA STATINYS		37	
14.	MUZIKA YRA MAISTAS		14	
15.	MUZIKA YRA UGNIS		13	
16.	MUZIKOS KŪRINYS/KŪRINIO DALYS YRA MUZIKOS INSTRUMENTAS		28	
17.	DAUG YRA AUKŠTYN		1	

18.	GERAI YRA DAUG	1
19.	GERAI YRA AUKŠTYN	2
20.	MUZIKOS TONAI YRA IŠDĖSTYTI VERTIKALIAI	9
Nr.	Konceptualiosios metonimijos pavadinimas	Metaforiškai vartojamų žodžių skaičius
1.	INSTRUMENTAS YRA ATLIKĖJAS	19
2.	MUZIKOS KŪRINYS YRA KOMPOZITORIUS	25

1 lentelė. Konceptualiųjų metaforų ir metonimijų lietuviškoje muzikos kritikoje lentelė.

Šioje lentelėje matome visas nustatytas konceptualiąsias metaforas ir metonimijas, ir joms priskirtų metaforiškai vartojamų žodžių skaičių. Tarpusavyje susijusios metaforos apjungtos į vieną didesnę grupę (išskirtos 5 tokios grupės). Toliau bus plačiau aptariamoms atskiros konceptualiosios metaforos.

2.2.2. MUZIKINIS JUDĖJIMAS

Lietuviškose recenzijose, kaip ir angliškose, dominavo konceptualioji metafora MUZIKA YRA ATLIKĖJŲ/KLAUSYTOJŲ JUDĖJIMAS MUZIKINIU LANDŠAFTU. Čia kūrinys konceptualizuotas kaip vieta, kuria juda atlikėjai ir klausytojai. Didesnę grupę sudarė konceptualioji metafora MUZIKA YRA ATLIKĖJŲ JUDĖJIMAS MUZIKINIU LANDŠAFTU. Čia kalbama apie atlikėjus, kai kur juos metonimiškai įvardinant instrumento pavadinimu (pvz. „grojant smuikui“) judančius muzikiniu landšaftu. Kai kurie metaforiškai vartojami žodžiai apibūdina muzikiniu landšaftu kartu judančių muzikantų santykį: dirigentai yra įvardinami kaip kažkur „vedantys“ orkestrą (žr. 1 pvz.), o orkestro muzikantai jį „seka“ (žr. 2 pvz.). Kuo labiau muzika yra kamerinė, tuomet vienas konkretus instrumentas gali būti įvardinamas kaip turintis „vedantį“ vaidmenį (žr. 3 pvz.). Recenzijose instrumentai taip pat galėdavo „sueiti“ vienas su kitu (žr. 4 pvz.). Taip pat kalbama apie judėjimo būdą: „šuoliavimą“, „šuolius“, „nuklydimus“, nesiryžimą „žengti“ už partitūros teksto, tarsi kūrinio notacijos tekstas būtų tam tikra nurodyta kelio „navigacija“, „neišsišokimą“, muzikantų „įstojimus“ metaforiškai nurodanti jų atsiradimą muzikiniame landšafte (žr. 5 pvz.; 6 pvz.). Pats muzikinis partitūros landšaftas taip pat įvairus – čia galėjo būti vingiai, viražai, labirintai, netikėti posūkiai, panoramos (žr. 7 pvz.; 8 pvz.; 9 pvz.).

- (1) *dirigento Dainiaus Pavilionio **vedamu** Lietuvos nacionaliniu simfoniniu* (R13)
- (2) *Orkestras <...> grojo labai gerai, klausydamiesi vieni kitų, tiksliai perimdami temas ir motyvus, **sekdami** skoningus ir neperdėtus S. Krylovo mostus* (R7)

- (3) *Fortepijono partijai šioje aranžuotėje suteiktas ypač ryškus, dažnai **vedantis** vaidmuo* (R25)
- (4) *Kai abu instrumentai **sueidavo** į dainingą unisoną* (R25)
- (5) *varinių pučiamųjų **šulių*** (R17)
- (6) *nė viena nesiryžo **žengti už** teksto* (R12)
- (7) *klarneto partija <...>, tarpdama vaizduotės ir polėkio **labirintuose*** (R14)
- (8) *virtuaziški violončelės **viražai*** (R18)
- (9) *harmonijos **vingiai** ima darytis nebesuvokiami* (R8)

Naudotas žodis „epizodas“, kurio bazinė reikšmė yra „atskiras įvykis istorijoje ar žmogaus gyvenime“, tačiau čia jis buvo naudojamas nurodyti tam tikrą kūrinio fragmentą, todėl jo taikymas kalbant apie „muzikinius įvykius“ scenoje yra nuoroda į muzikinį judėjimą.

Kaip ir angliškose recenzijose, lietuvių muzikologų naudoti įvairūs vietą nusakantys žodžiai: tiek vietininko linksnio naudojimas, tiek žodžiai „kitur“, „vietomis“, „daugelyje vietų“, „čia“, „vienur kitur“ (žr. 10 pvz.; 11 pvz.).

- (10) ***vienur ir kitur** kompozicijas persmelkiantys unisonai* (R14)
- (11) *o smuiko partija – nuosaikesnė, **vietomis** tarsi tik pritarianti fortepijonui* (R7)

Konceptualioji metafora MUZIKA YRA KLAUSYTOJŲ JUDĖJIMAS MUZIKINIU LANDŠAFTU lietuviškoje kritikoje buvo kur kas gausesnė nei angliškose recenzijose. Čia šalia jau aptartų elementų dar kalbama apie paties klausytojo įsitraukimą į vyksmą scenoje. Skambant muzikai, klausytojai yra atlikėjų „nuvedami“ prie aukščiausių kulminacijų (žr. 12 pvz.): jie grožisi atlikėjų garsu (žr. 13 pvz.), „seka iš paskos“ frazės (žr. 14 pvz.), taip pat gali „pasiklysti“ muzikos sraute (žr. 15 pvz.). Keliaujant muzikiniu landšaftu paskui atlikėjus, jiems gali tekti „ištvirti“ klampią miglą (žr. 16 pvz.), netekti amo, jie gali būti „pagauti“ atlikėjo, t.t. Taigi, ši metafora nurodo klausytojo patirtį klausant kūrinio.

- (12) *Keliolika britų atlikėjų, išsidėstę Nacionalinės filharmonijos scenoje, sukūrė puikios nuotaikos vakarą, **nuvedė** prie aukščiausių baroko muzikos kulminacijų* (R8)
- (13) *Antroje dalyje netrūko melodingumo, jis leido **pasigrožėti** itin dainingu bei minkštu smuikininkės garsu* (R24)
- (14) ***Seki iš paskos** (ir pasitinki iš anksto) visas frazes* (R20)

- (15) *O štai kūrinys susidūrė su atveju, kai dėl ilgos trukmės, kai dėl ilgos trukmės **pasiklystama** muzikos sraute, panyrama į transo būseną* (R18)
- (16) *šįkart pavyko **ištverti tą klampią miglą** iki visa nuskaidrinančios reprizos* (R8)

Konceptualioji metafora MUZIKA YRA JUDANTIS OBJEKTAS taip pat yra susijusi su klausytoju, nes apibūdina, kaip muzika yra jo patiriama, t. y. jis muziką suvokia kaip link jo ateinantį judantį objektą. Lietuviškose recenzijose tokio konceptualizavimo taip pat būta. Pavyzdžiui, kūrinio dalys suvoktos kaip „ateinančios“ (žr. 17 pvz.), klausant kūrinio yra „susiduriama“ su jo ypatybėmis, (žr. 18 pvz.), sutinkami technikos efektai (žr. 19 pvz.).

- (17) *Tačiau kaip palengvėjimas **ateina** repriza, vėl leidžianti įkvėpti kartu su orkestrantais* (R8)
- (18) ***susiduri** jau su neslepiamu individualizmu. <...> **Su** Liudu Mockūnu, žinoma.* (R21)
- (19) *technikos efektus <...> gana retai **sutinkamus** koncerto žanro kūrinuose* (R19)

Kalbėta ir apie muzikos kaip judančio objekto judesio būdus bei jų charakteristikas: ji galėjo būti veržli, greita, šelmiško greičio, lėtėjanti, negreita, klaidžiojanti, prasiveržianti, garsai buvo vienas kitą besivejantys, t.t. (žr. 20 pvz.; 21 pvz.; 22 pvz.).

- (20) *Vienas kitą keičiantys **šelmiško greičio** epizodai* (R13)
- (21) ***lėtoji** įžanga prieš pirmąją dalį įgyja dramatiškų bruožų* (R7)
- (22) ***motyvas** iš minėtos sonatos **klaidžioja** tarsi nesuformuota mintis* (R25)

MUZIKA YRA JUDANTI JĖGA nebuvo gausiai konceptualizuota. Čia pabrėžiamas muzikos poveikis atlikėjams ir klausytojams. Matome muzikos kaip atlikėjų ir klausytojų galias viršijančios jėgos vaidmenį: ji gali juos kažkur nukelti, sugrąžinti į realybę, vesti, nusinešti (žr. 23 pvz.; 24 pvz.). Ši konceptualioji metafora glaudžiai siejasi su MUZIKA YRA VANDENS TELKINYS atveju (žr. žemiau), kur muzika konceptualizuojama kaip tam tikras landšaftas – vandens telkinys – kurio atlikėjai ir klausytojai yra vienaip ar kitaip veikiami.

- (23) ***niekur nevedantys** ciklai* (R18)
- (24) *Įkvėpei drauge su įžangos mostu, ir muzika tave **nusinešė*** (R8)

Dalis metaforiškai vartojamų žodžių latentiškai rodė MUZIKA YRA LENKTYNĖS metaforos egzistavimą. Čia pabrėžiamas muzikos kaip lenktynių supratimas: muzikinis įvykis konceptualizuotas kaip maratonas, čempionatas, varžytuvės (žr. 25 pvz.; 26 pvz.). Dirigentas gali neleisti orkestro muzikantams atsikvėpti (žr. 27 pvz.), kai kurios kūrinio vietos įvardintos kaip „pirštų mankšta“, kai kur kūriniai įvardinti kaip „apšilimas“ (žr. 28 pvz.; 29 pvz.).

- (25) „Gaidos“ **čempionatas** (R18)
- (26) koncertų salėje vykęs pianistų **maratonas** (R12)
- (27) Dirigentas neleido muzikantams **atsikvėpti**, priverstė **išlaikyti tempą** (R24)
- (28) epizodai netapo vien tik **pirštų mankšta** (R13)
- (29) Matyt, atlikėjai reikėjo nedidelio „**apšilimo**“ (R24)

Dar viena su muzikiniu landšaftu susijusi konceptualioji metafora buvo KONCERTAS YRA VIETA. Nors koncertas yra įvykis, renginys, tačiau jį buvo linkstama suprasti kaip tam tikrą vietą, kurioje nematerialūs objektai suprantami kaip daiktai (pvz. muzikos kūriniai, šiuolaikinė muzika, meninė įtaiga konceptualizuoti kaip ten esantys) (žr. 30 pvz.; 31 pvz.). Jeigu koncertas yra tam tikra vieta, tuomet joje esantys žmonės yra „vedami“ kieno nors. Čia koncerto vedėjas konceptualizuotas kaip kažkur „vedantis“ kitus (žr. 32 pvz.).

- (30) šiuolaikinei muzikai **čia vietos neatsirado**, kaip ir Carnegie Hall salės atidarymo **koncerte** (R19)
- (31) Galbūt ypatingos meninės kokybės **čia** [koncerte] **ieškoti** ir nereikia (R12)
- (32) Koncertą **vedė** daugiaplanis kultūros veikėjas, pianistas Rokas Zubovas (R12)

Kaip ir tikėtasi, muzikinis judėjimas tapo gausiausia grupe iš visų rastų konceptualiųjų metaforų. Lyginant su angliškėmis recenzijomis, MUZIKINIO JUDĖJIMO metafora sudarė šiek tiek mažesnę procentą nuo visų nustatytų atvejų – 18,9 proc. (lyginant su 25,5 proc.). Pastebėtas šiek tiek didesnis konceptualiosios metaforos MUZIKA YRA KLAUSYTOJŲ JUDĖJIMAS MUZIKINIU LANDŠAFTU vyravimas (angliškose recenzijose tebuvo tik 7 tokie atvejai, tuo tarpu lietuviškose recenzijos – 17).

2.2.3. MUZIKA YRA KALBINIS REIŠKINYS

Lietuvių k. kaip ir anglų buvo tiek naudojami iš retorikos disciplinos pasiskolinti terminai (žr. 1 pvz.), tiek muzikos kūrinyje vykstantys procesai suvokiami retorikos principais, tiek atlikimas konceptualizuojamas kaip iškalbos menas.

Kaip ir angliškose recenzijose, kūrinys ar kūrinio dalis suvokiami kaip turintys „įžangą“, „pabaigą“. Pianistas kūrinį gali „dėstyti“, jis turi „temas“ (žr. pvz. 2; pvz. 3; pvz. 4; pvz. 5). Muzikinės kritikos žodyne taikoma nemaža retorinės dispozicijos kilmės sąvokų bei žodžių:

- (1) *pasaldindamas šią improvizacijos suvaržymo piliulę dviem nekeičiamomis kadencijomis pirmos dalies **ekspozicijos** ir **reprizos** pradžioje* (R11)
- (2) *lėtoji **įžanga** prieš pirmąją dalį įgyja dramatiškų bruožų* (R7)
- (3) *kūrinio **pabaigoje** pro triukšmą išniro choralus primenanti harmonija* (R18)
- (4) *Kūrinį jungė dramatinės, niūrios nuotaikos **tema*** (R17)
- (5) *pianistas privertė klausytojus atidžiai sekti jo racionaliai, įdomiai **dėstomą** polifoninį muzikinį audinį.* (R23)

Daug dėmesio skirta „šnekėjimo“ pusei. Muzikantai konceptualizuojami kaip besikalbantys, bendraujantys scenoje, tarp atlikėjų gali vykti „dialogas“, vienas instrumentas gali „pritarti“ kitam (žr. 6 pvz.; 7 pvz.; 8 pvz.; 9 pvz.). Be to, jų atlikimas taip pat konceptualizuotas kaip „iškalbingas“, įkvėptas „retorinės įtaigos“, „įtaigos“, „įtikinantis“ (žr. 10 pvz.; 11 pvz.; 12 pvz.). Taigi, matome, kad atlikimo procesas konceptualizuojamas šnekamajai kalbai būdingais ryšiais.

- (6) *M.Argerich ir G.Kremerio muzikinis **pokalbis** taip įkaitino salę* (R9)
- (7) *išgirdau niekada dar negirdėtą **pokalbį** tarp pirmojo ir antrojo smuikų – su nuotaikomis, emocijomis, jausmais* (R8)
- (8) *tarp dviejų orkestro grupių atsimušančių garsų **dialogas*** (R18)
- (9) *o smuiko partija – nuosaikesnė, vietomis tarsi tik **pritarianti** fortepijonui* (R7)
- (10) ***iškalbingus** frazių rečitatyvus* (R14)
- (11) *ypač **įtikinamai** skambėjo negreita muzika* (R23)
- (12) *retorinės **įtaigos** įkvėptus solistus* (R14)

Kalbant apie metaforą MUZIKA YRA GROŽINĖ KNYGA, priešingai nei muzikos kritikoje anglų kalba, čia atlikėjas nebuvo konceptualizuojamas kaip kūrinio vertėjas. Kai kuriais atvejais muzikos atlikimas suvoktas kaip „teksto perskaitymas“ (žr. 13 pvz.). Čia pabrėžiama interpretacinė atlikimo pusė, kuomet atlikėjas savaip supranta kūrinį. Tačiau dažniausiai šiam tikslui naudotas žodis

„interpretacija“. Taip pat muzikos kūrinį buvo galima „traktuoti“ (Lietuvių kalbos žodyne šio žodžio bazinė reikšmė yra „aiškinti, svarstyti, reikšti savo požiūrį“²³), turint omeny jo tam tikrą atlikimą m.) (žr. 14 pvz.).

Apie muzikos kūrinį kalbant randamos bet kurios knygai ar rašytiniam tekstui būdingos sudedamosios dalys: tekstas, citatos, puslapiai (žr. 15 pvz.; 16 pvz.). Muzikos kūriniai įvardinti literatūros žanrų pavadinimais: tam tikras muzikos kūrinys gali būti suprantamas kaip kompozitoriaus „autobiografija“, muzikos kūriniai gali būti odėmis, poemomis, pastoralėmis (žr. 17 pvz.; 18 pvz.). Kai kur muzika įvardinta bendrai kaip „lyrika“²⁴ arba „poezija“ – t. y. viena iš literatūros rūšių, matyt, taip tapatinant ją su eiliuota literatūra (žr. 19 pvz.; 20 pvz.). Toks muzikos konceptualizavimas rodo, kad ji gretinama su literatūra.

(13) Toks kūrinio teksto **perskaitymas** (R12)

(14) Neseniai „Ludus Tonalis“, grodamas atmintinai, sumaniai ir rafinuotai **traktavo** brandus, <...> pianistas, LMTA profesorius Sergejus Okruško (R23)

(15) gebėjimui atpažinti garsiausių orkestrinių kompozicijų <...> **citatas** (R13)

(16) ir mes drauge su violončelės solo panyrame į tolesnį akistatos **puslapį** – į Verdi „Don Karlą“, į Daunoro Pilypą. Ir į save. (R20)

(17) šioje simfoninėje poemoje kompozitorius, perteikdamas vidinių išgyvenimų **autobiografiją** (R1)

(18) pianistas atskleidė **odę** muzikai ir gyvenimui (R12)

(19) užbaigė muzikos garsų **poeziją** (R12)

(20) svarbiausia Sonatoje buvo tai, kas neverbalu, nevizualu, nenusakoma – S. Prokofjevo **muzikos dvasingumas, plakantis pulsas, išgryninta lyrika** (R6)

Apibendrinant, muzikos kaip kalbinio reiškinių suvokimas lietuviškose recenzijose vyravo panašiai gausiai kaip ir angliškose (apie 13 proc. lietuviškose ir apie 17 proc. angliškose). Šiek tiek gausesnis kiekis angliškose recenzijose galėtų būti nulemtas fakto, kad tyrimo metu buvo atsižvelgiama ir į istorinę žodžių reikšmę, t. y. bazinė žodžio reikšmė buvo laikomi ir tie žodžiai, kurių istoriškai senesnės reikšmės santykis su jo reikšme tekste galėjo būti suvokiamas metaforiškai.

²³ Traktuoti. Žr.: <http://www.lkz.lt/?zodis=traktuoti&id=26081950000> [žiūrėta 2023 02 18]

²⁴ Besiremiant Aristotelio „Poetika“, literatūros rūšys tradiciškai skirstomos į epą, lyriką ir dramą, priklausomai nuo to, koks yra kuriamas santykis su tikrove (epinis – objektyvus įvykių pasakojimas trečiuoju asmeniu, lyrinis – subjektyvus asmeninių emocijų išreiškimas pirmuoju asmeniu, dramatinis – būdingas dialogas ir antrasis asmuo) (Žukas 1982: 187–188).

Pavyzdžiui, tyrinėjant angliškas recenzijas buvo įtrauktas toks žodis kaip „stilius“. Tai šiek tiek padidino metaforiškai vartojamų žodžių skaičių.

2.2.4 MUZIKA YRA MATERIALUS DAIKTAS

Atliktas tyrimas rodo, kad muziką dažnai linkstama suvokti, pasitelkiant savybes, būdingas materialiams objektams, todėl čia egzistuoja konceptualioji metafora MUZIKA YRA DAIKTAS. Kalbama apie įvairius dydžius ir formas: muzikos forma yra kvadratinė, garsai – masyvūs, kompozicija – ilga, trumpa, didelės apimties, dainavimas – lygus, akordų kirčiai – aštrūs, tembrų amplitudė – plati (žr. 1 pvz.; 2 pvz.; 3 pvz.; 4 pvz.; 5 pvz.; 6 pvz.; 7 pvz.):

- (1) *nusibodo primityvoka ir **kvadratinė**²⁵ šios muzikos forma* (R16)
- (2) ***Masyvūs** paskirų garsų ir akordų dūžiai priminė varpų gaudesį* (R6)
- (3) *tai bus **ilga**, sudėtinga ir kruopščiai apmąstyta kompozicija* (R17)
- (4) ***Trumputį** kūrinėlį užgožė koncerto visuma.* (R1)
- (5) *Labai gražiu, **lygiu** dainavimu sužavėjo* (R4)
- (6) *jaunojo Johanneso Brahms'o Sonata pasižymi **aštriais** ir veržliais akordų kirčiais, dinaminiais kontrastais, virtuozine faktūra* (R6)
- (7) *šis instrumentas turi itin **placią** tembrų amplitudę* (R17)

Minimos medžiagiškos savybės tokios kaip sunkumas, lengvumas, kūrinio „suskaldymas“, „švarumas“ (žr. 8 pvz.; 9 pvz.; 10 pvz.; 11 pvz.):

- (8) *buvo **suskaldyta** ar kitaip pažeista muzikinė dramaturgija* (R13)
- (9) *netrukus teks groti **sunkų** <...> etiudą* (R12)
- (10) *Audringoje muzikos tėkmėje pianistas reikšmingai traktavo I dalies (Allegro inquieto. Andantino. Allegro) lyrinius epizodus, sužavėjęs **švariu**, santūriu piano.* (R6)
- (11) *pateikė spalvingą, **lengvo** garso interpretaciją* (R12)

²⁵ Būdvardis „kvadratinis“ šiuo atveju suvokiamas kaip muzikinės sintaksės darinių (motyvų, frazių ar sakinių poravimas ir pasikartojantis periodiškumas, kas tampa elementaru ir kai kuriuos recipientus erzina savo paprasta „kvadratine“ kalba.

Įvardinami ir įvairūs būdai, kaip atlikėjai ar klausytojai alegiasi su šiais menamais daiktais. Jie gali juos gvildinti, prie jų prisiliesti, dovanoti, dozuoti, pasirinkti, atskleisti, t.t. (žr. 12 pvz.; 13 pvz.; 14 pvz.).

(12) *Pirmąsias kūrinio idėjas **gvildenome** su solistu Martynu Levickiu* (R17)

(13) *Šie atlikėjai suteikė galimybę **prisiliesti** prie pačios muzikos esmės* (R8)

(14) *Nors ir deramai **dozuodama** [pedalą]* (R12)

Netgi toks žodis kaip kūrinio „dalis“ nurodo jo suvokimą kaip tam tikro daikto: bazinę, su fizine realybe susijusi šio žodžio reikšmė yra „tam tikras kam priklausančias daiktas, įeinantis į visumą“²⁶, taigi jo vartojimas nurodyti į muzikos kūrinio kaip visumos elementus rodo jo metaforišką vartosena. Be to, kūrinio kūrimui naudojami kompoziciniai sprendimai yra įvardijami kaip „technika“ (žr. 15 pav.), tarsi tai būtų įvairūs įrenginiai, naudojami atlikti kokį nors darbą. Taip pat ir atlikėjai turi techniką, t. y. yra įvaldę įvairius garsų išgavimo būdus, reikalingus atlikti muziką. Tai galėtų būti konceptualizuojama kaip įvairūs atlikėjų valdomi „įrankiai“, reikalingi atlikti muziką. Vienas iš pavyzdžių kalba apie sonatą, sukaupusią daug fortepijoninės „technikos įmantrybių“ (žr. 16 pav.).

(15) *Jungdama gausias šiuolaikines **technikas** su savo kultūrinės tradicijos skambesiu, <...> kompozitorė tarsi suvienija rytietišką ir vakarietišką muzikos pasaulėjautą.* (R19)

(16) *Sonatoje sukaupta daug įvairių fortepijoninės **technikos** įmantrybių* (R6)

Ši konceptualioji metafora, lyginant su angliškais recenzijomis, buvo kur kas gausesnė, nes sudarė net apie 16 proc. visų nustatytų atvejų. Tuo tarpu angliškose recenzijose tai tesudarė apie 5 proc. Tai rodo, kad ontologinė metafora MUZIKA YRA DAIKTAS yra dažnai pasitelkiama konceptualizuoti muzikos procesus.

2.2.5 Personifikacija

Kaip ir angliškose recenzijose, lietuviškose taip pat yra daug personifikacijos – linkstama muzikos kūrinį, kompozitoriaus kūrybą, muzikos stilius, žanrus, muzikines kultūras, o taip pat ir instrumentus suvokti kaip žmogų.

²⁶ Dalis. Žr.: <http://www.lkz.lt/?zodis=dalis&id=06006250000> [žiūrėta 2022 11 29]

Didžiausia dalis tokių personifikacijų yra apie muzikos kūrinius. Kalbama apie jų tam tikrą „prigimtį“ (pvz. kūrinys gali būti improvizacinės arba poetinės prigimties, būti iš prigimties „ramus“ (žr. 1 pvz.; 2 pvz.; 3 pvz.)), minimas muzikos kūrinio „charakteris“, kuris kaip ir žmogaus gali būti „lyrinis“, „naivus“, kūrinys įvardijamas kaip „santūrus“ (žr. 4 pvz.; 5 pvz.; 6 pvz.).

- (1) *preliudas, kaip improvizacinės prigimties kūrinys* (R12)
- (2) *poetinės prigimties kūrinį* (R12)
- (3) *Chorui pavyko stilingai atskleisti šį renesanso vokalinės polifonijos opusą, išsaugant jo prigimtinę ramybę* (R3)
- (4) *Lyrinio tango charakterį atlikėjai pavyko atskleisti* (R12)
- (5) *jei kojos nekištų naivus, vizualokas, asociacijas keliantis muzikos charakteris* (R18)
- (6) *G. Verdi muzika, kuri savo ekspresija greičiau yra ekspansyvi nei santūri* (R4)

Labai dažnai apie kūrinį kalbama būdvardžiais, pasitelkiant įvairias žmogui būdingas būsenas ir jausmus, pvz. sakoma, kad jis yra „ramus“, „kupinas ryžto“, „rūstokas“, „trykštantis optimizmu“, „intelektualus“, „energingas“, turintis „šmaikštumo“, „nuožmus“, „džiugus“ bei gali būti „įvairių nuotaikų“ (žr. 7 pvz.; 8 pvz.; 9 pvz.; 10 pvz.; 11 pvz.; 12 pvz.; 13 pvz.; 14 pvz.; 15 pvz.; 16 pvz.).

- (7) *ramų* Leošo Janačeکو „Andante“ (R12)
- (8) *kompozitorius sukūrė nepaprasto ryžto, energijos ir giedros kupiną veikalą* (R7)
- (9) *nuo poetiškai minkštų viršutinės stygos tembrų iki rūstoko sodraus žemiausio diapazono* (R25)
- (10) *divertimentinė muzika, trykštanti optimizmu, žaisme, šviesios lyrikos salelėmis, dainingu melodingumu* (R25)
- (11) *intelektuali, emociškai sunki ir sudėtinga Dmitrijaus Šostakovičiaus Sonata op. 147* (R25)
- (12) *visi kūriniai nepaprastai energingi* (R24)
- (13) *Lipinaitytė allegro vivace finalui suteikė žaismingumo, šmaikštumo* (R24)
- (14) *nuožmesnis tonas pasigirdo preliude nr. 3* (R12)
- (15) *džiugus džiazas* (R21)
- (16) *Įvairių nuotaikų muzika* (R23)

Kaip ir žmogus opusas gali „gimti“, turėti „dvasią“, „alsuoti“, „kvėpuoti“, turėti pulsą, veidą, jį galima „sutikti“ koncertų programose (žr. pvz. 17; pvz. 18; pvz. 19; pvz. 20; pvz. 21; pvz. 22; pvz. 23).

- (17) *kompozicija išties teigia mintį apie taiką šalį, kurioje tokia muzika **gimsta***. (R1)
- (18) *atlikėjai bei jų skleidžiama muzikos **dvasia*** (R12)
- (19) *Etiopijos kolektyvas <...> labai įdomiai nukėlė mus į savo krašto tradicijomis **alsuojančią** muziką* (R16)
- (20) *kaip pagroti štrichai, koks **kvėpavimas*** (R8)
- (21) *svarbiausia Sonatoje buvo tai, kas neverbalu, nevizualu, nenusakoma – S. Prokofjevo muzikos dvasingumas, **plakantis pulsas*** (R6)
- (22) *Vakarą pradėjo du **muzikinius „veidus“** – tango ir žydų muzikos – turinčio argentiniečio Osvaldo Golijovo „Last Round“ styginiams* (R18)
- (23) *programose vėl buvo galima **sutikti** premjerinių ar mažiau atliekamų dabarties kompozitorių kūrinių* (R19)

Dalis metaforiškai vartojamų žodžių yra apibūdinantys muzikos kūrinio santykį su atlikėju. Pavyzdžiui, muzikos kūrinys gali būti „artimas“ arba „svetimas“ atlikėjui (žr. 24 pvz.; 25 pvz.), su juo galima „susipažinti“ (žr. 26 pvz.). Tačiau ne visi žodžiai yra susiję su tokiu pagarbiu santykiu – kartais kūrinys gali „reikalauti“ iš atlikėjo virtuozizmo, didelės pianisto ištvermės ir koncentracijos, daug fizinių pastangų, „aukštojo virtuozinio pilotažo“, puikios atminties bei priverti atlikėją puikiai išmokto jo tekstą (žr. 27 pvz.; 28 pvz.; 29 pvz.; 30 pvz.; 31 pvz.). Jis gali pelnyti titulą (žr. 32 pvz.). Savo įvairiomis aistromis jis gali kelti atlikėjui pagundą ir galiausiai netgi „užtvirtinti savo viršenybę prieš atlikėją“ (žr. 33 pvz.; 34 pvz.). Taigi, kūrinio santykis su atlikėju yra gana dominuojantis, retai kada pabrėžiamas pastarojo pranašumas (tik viename pavyzdyje atlikėjos įvardintos kaip radusios būdus „prakalbinti“ muzikos kūrinį (žr. 35 pvz.).

- (24) *ši muzika – tas klasikos ir užgimstančio romantizmo derinys – atrodo Lukui labai **artima***. (R6)
- (25) *Tačiau tuščias virtuozizmas jam buvo **svetimas*** (R6)
- (26) *G.P. da Palestrinos kūrinys – pati iliustratyviausia **pažintis** su senąja vokaline polifonija* (R3)
- (27) *linksma, žaisminga, **virtuozizmo reikalaujanti** muzika* (R7)
- (28) *finalas **reikalauja itin didelės pianisto ištvermės ir koncentracijos*** (R11)
- (29) *daug **fizinių pastangų reikalaujantį** etiudą* (R12)
- (30) ***aukštojo virtuozinio pilotažo reikalaujantį** Belos Bartoko Divertimentą* (R9)
- (31) *pianistas Aloyzas Končius išmoko atmintinai šį didelės apimties kūrinį, **reikalaujantį puikios atminties, aukšto profesionalumo, neprikaištingo polifoninio mąstymo*** (R23)
- (32) *padėjo ir tai, kad sudėtinga **muzika privertė gerai išmokti partijas*** (R24)

- (33) „Koncertų imperatoriaus“ **titulą jis pelnė dėl savo didingumo ir sudėtingumo** (R11)
- (34) Taranteloje esančios **ispaniškos aistros** daugeliui smuikininkų **keltų pagundą pasiduoti pavojingiems jausmų proveržiams** (R13)
- (35) Čia [koncerte] **Beethovenas** eilinį kartą **aiškiai užtvirtino savo, kaip kūrėjo, viršenybę prieš atlikėją** (R11)
- (36) muzika, **kuriai prakalbinti** atlikėjos rado pačius tinkamiausius būdus (R25)

Be to, įdomus ir kūrinio santykis su klausytojais – čia jis vėl kūrinio naudai. Pavyzdžiui, jis gali „užglostyti publikos ausis“, „užhipnotizuoti intymiu burkavimu“, „palikti teigiamą įspūdį“, tačiau taip pat priversti krūptelėti ar smogti (žr. 37 pvz.; 38 pvz.; 39 pvz.; 40 pvz.; 41 pvz.).

- (37) *Wolfgango Amadeaus Mozarto Simfonija Nr. 40 g-moll, savo populiarumu turėjusi* **užglostyti publikos ausis po mažiau įprastų P. Ben-Haimo intonacijų.** (R1)
- (38) *Trumputė P. Tosti neapolietiška meilės dainelė „A Vucchella“* **užhipnotizuoja tokiu intymiu burkavimu** (R20)
- (39) *kūrinys <...>* **paliko daug teigiamų įspūdžių klausytojams** (R17)
- (40) *Sonatos pradžia (Allegro) dažną* **priverčia krūptelėti** (R6)
- (41) *Bacho muzika* **smogė** itin kontrastingai (R18)

Dalis metaforiškai naudojamų žodžių personifikavo kompozitoriaus kūrybą, tad čia taip pat matoma konceptualioji metafora KOMPOZITORIAUS KŪRYBA YRA ŽMOGUS. Išryškintos tos pačios žmogiškosios savybės kaip ir kalbant apie kūrinius, t. y. kalbama apie santykį su ja, minimas jos nemarumas, t. t.

Nežymiai personifikuojami ir muzikos žanrai, stiliai, rūšys, tam tikra muzikinė kultūra arba muzikos praktikos (kalbama apie gyvenimą, amžių bei santykį su šiais konceptais), todėl galima teigti ir konceptualiosios metaforos MUZIKOS ŽANRAS, STILIUS, RŪŠIS, MUZIKINĖ KULTŪRA YRA ŽMOGUS egzistavimą.

Dalis rastų metaforiškai vartojamų žodžių susiję su instrumento personifikacija. Metafora INSTRUMENTAS, ANSAMBLIS YRA ŽMOGUS yra bendresnio pobūdžio – muzikos instrumentas konceptualizuojamas kaip turintis „nosį“, tam tikrą prigimtį, o ansamblis gali būti „jaunas“, „brandus“, t. t. (žr. 42 pvz.; 43 pvz.; 44 pvz.; 45 pvz.).

- (42) *suplodama plaštakomis prieš pat gaudžiančio fortepijono* **„nosį“** (R21)
- (43) *autentiškas instrumentų* **prigimtys** galimybes (R14)

(44) *jį [ansamblių] dar galima vadinti **jaunu*** (R14)

(45) ***jauno**, bet jau ir **brandaus** ansamblio* (R14)

Personifikacija buvo panašiai gausiai naudojama lietuviškose recenzijose kaip ir angliškose – tai sudarė 11,7 proc. metaforiškai vartojamų žodžių lietuviškose recenzijose ir 9,4 proc. angliškose. Lietuviškose gausiausias iš visų atvejų buvo polinkis suvokti muzikos kūrinį kaip žmogų. Tačiau jam ne tik priskiriamas tam tikras charakteris, bet ji matomas kaip turintis viršenybę prieš klausytoją. Kaip minėta I-ame skyriuje, noras muzikos kūrinį matyti kaip emocijų išraišką kėlė diskusijas tarp profesionalų. Vis dėlto, muzikos recenzijų tyrimas rodo, kad tai yra gana populiarus muzikos suvokimo būdas.

2.2.5 MUZIKA YRA TEKSTILĖ

Viena iš unikalių tendencijų lietuvių recenzijose buvo sieti muziką (tikslu sritis) su tekstile (šaltinio sritis). Tai sudarė nemažą grupę metaforiškai vartotų žodžių (56 pavyzdžiai). Tokios tendencijos angliškose recenzijose nebuvo. Muzikos kūrinys buvo suvokiamas kaip tam tikras audinys arba drobė (žr. 1 pvz.; 2 pvz.; 3 pvz.), kuri yra „supinta“ iš tam tikros medžiagos. Nors žodis „drobė“ dažnai naudojamas ir dailėje, tačiau Lietuvių kalbos žodynas teigia, kad tai yra perkeltinė šio žodžio reikšmė, o šio žodžio bazinė reikšmė – audeklas²⁷. Medžiaga gali būti įvairi – kai kur tai įvardijama kaip folkloro medžiaga (žr. 4 pvz.), kitur kalbama apie „tembrine kaita paremtą“ muzikinę medžiagą (žr. 5 pvz.), tačiau dažniausiai buvo sakoma, kad muzikinė medžiaga yra skirtinga (žr. 6 pvz.). Toks metaforiškai suvokiamas „audinys“ ar „drobė“ gali turėti kelis sluoksnius (žr. 7 pvz.), būti daugiasluoksniu (žr. 8 pvz.). Sluoksniai yra siejami su polifonine muzika (keliais balsais, skambančiais vienu metu), todėl neretai balsai yra vadinami „pynėmis“, kurios yra „supintos“, „ilgos“, o melodijos gali „persipinti“ (žr. 9 pvz.; 10 pvz.). Polifoninė muzika dar buvo įvardinta tankiu „raizginiu“, kur pinasi muzikinės idėjos (žr. 11 pvz.). Taip pat ir muzikinės temos įvardintos kaip „persipynusios“ (žr. 12 pvz.).

(1) *kokybiškai suorkestruotu muzikiniu **audiniu*** (R17)

(2) *pianistas privertė klausytojus atidžiai sekti jo <...> polifoninį muzikinį **audinį***. (R23)

(3) *Ciklo muzikinę **drobę*** (R23)

²⁷ Drobė. Žr.: <http://www.lkz.lt/?zodis=drob%C4%97&id=06071380000> [žiūrėta 2023 05 09]

- (4) *dar viena folkloro **medžiagos** ar jos elementų panaudojimo kryptis* (R16)
- (5) *tembrine kaita paremtą muzikinės **medžiagos** plėtotę* (R17)
- (6) *skirtingiausios muzikinės **medžiagos** kūrinį* (R11)
- (7) *keliaamžė ir **keliasluoksnė** žydų muzika* (R21)
- (8) ***daugiasluoksnį** prasminį darinį* (R19)
- (9) *ilgos fugų **pynės**, kur nejučia pradėti stebėtis* (R8)
- (10) ***persipinančias** melodijas* (R11)
- (11) *Išgirstos garsinės idėjos **pynėsi** mintyse į **tankų** polifoninį **raizginį*** (R19)
- (12) *Visos šios temos **persipynė** su gimimo dienos dainelės intonacijomis* (R13)

Vis dėlto, ne vien polifoninę muziką buvo linkstama sieti su audiniu ar pynimu. Į muzikos kūrinį buvo galima „įpinti“ poetikos, žaismingumo, jame „pynėsi“ šviesios ir tamsios nuotaikos (žr. 13 pvz.; 14 pvz.). Čia matome ir atlikėjo vaidmenį – jis gali „įpinti“ į muziką poetikos, žaismingumo. Giedrė Kaukaitė recenzijoje apie dainininko Vaclovo Daunoro kompaktinių plokštelių albumo sutiktuves giliai išjausdama perteikia jo vidinį pasaulį scenoje. Čia ji rašo, kad atliekant kūrinį ties kiekviena dainuojama raide sukiša mintys, kurios „skanduoja tau tavo paties troškulius, lūkesčius, aistras ir kančias, o visa tai, kaip galėjai ir kaip sugebėjai, taip ir pynei į to mylimo, paties pasirinkto kūrinio garsų ir prasmų srautą“ (žr. 15 pvz.). Taigi, vėl atlikėjo vaidmuo suvokiamas kaip „įpinantis“ į kūrinį tam tikras emocijas, papildantis jį savo asmenybe, išgyvenimais.

- (13) *L. Geniušas, kaskart iš naujo stebindamas savo <...> kartais į muziką **įpintos** poetikos, žaismingumo suvokimu.* (R6)
- (14) *Kūrinyje **pynėsi** šviesos ir tamsos nuotaikos* (R3)
- (15) *visa tai, kaip galėjai ir kaip sugebėjai, taip ir **pynei** į to mylimo, paties pasirinkto kūrinio garsų ir prasmų srautą* (R20)

Muzikos kūrinio suvokimą kaip tekstilę taip pat rodo tokie žodžiai kaip „minkšas“, „švelnus“. Pavyzdžiui, tam tikra kūrinio vieta gali skambėti „švelniau“ (žr. 16 pvz.), o labiausiai žodį „minkštas“ buvo linkstama naudoti apibūdinti instrumento ar žmogaus balso tembrą (žr. 17 pvz.). Tai vėl galima būtų suvokti kaip tam tikro muzikinio „audinio“ elementus.

- (16) *intriguojanti kūrinio vieta įrašė skambėjo kur kas **švelniau*** (R17)
- (17) *nuo poetiškai **minkštų** viršutinės stygos tembrų* (R25)

Mes sakome, kad muzikos kūrinys ar tam tikra muzikos kūrinio atkarpa „nutrūko“, jei ji nustoja skambėti. Recenzijose taip pat buvo sakoma, kad koncerto pabaigoje muzika „nutrūksta“ (žr. 18 pvz.) lyg nutrūktų siūlai ar audinys. Prieš muzikai nutrūkstant ji – „išrišama“ (žr. 19 pvz.), t. y. muzika yra išsprendžiama į toniką.

(18) *pasigirstantis ir žaibiškai **nutrūkstantis** populiarios klubinės muzikos fragmentas* (R17)

(19) *Tik pačioje pabaigoje, prieš muzikai nutrūkstant, ji „išrišama“* (R25)

Lietuvių muzikoje galima paminėti kompozitorės Egidijos Medekšaitės kūrybą, kurioje tekstilė dažnai tampa kūrinio pagrindine koncepcija²⁸. Be to, verta pastebėti, kad muzikos kaip tekstilės suvokimas labiausiai pasireiškia kalbant apie kūrinio vidinę struktūrą, todėl galima būtų teigti, kad ši metafora naudojama kūrinio intramuzikinėms (kūrinio vidiniams muzikiniams procesams) prasmėms nusakyti.

2.2.7 MUZIKA YRA GAMTA

Dar vienas iš muzikos (tikslų sritis) konceptualizavimo būdų buvo polinkis apie ją kalbėti tarsi apie vandens telkinį (šaltinio sritis). Tai rodo konceptualiosios metaforos MUZIKA YRA VANDENS TELKINYS egzistavimą lietuviškose recenzijose. Šis muzikos konceptualizavimas siejasi su muzikinio judėjimo metafora, nes konceptualizuojant muziką kaip vandenį, išryškėjo dinaminiai aspektai. Didžioji dalis aptiktų metaforiškai pavartotų žodžių susiję su vandens judėjimu, todėl tai nusako tam tikrus muzikoje vykstančius procesus. Buvo kalbama apie muzikos kūrinio ar jo dalies tėkmę (žr. 1 pvz.; 2 pvz.), staigus muzikos pasikeitimas įvardintas kaip „tėkmės lūžis“ (žr. 3 pvz.), esama ir muzikos „sūkurių“ (žr. 4 pvz.). Tuo tarpu ir atskiri kūrinio balsai galėjo būti įvardinti kaip „tekantys“ (žr. 5 pvz.), o atskirų atlikėjų partijos suvoktos kaip „įsiliejančios“ į bendrą skambesį (žr. 6 pvz.), kažką į jį „įnešančios“ (žr. 7 pvz.) lyg koks upelis, įsiliejantis į didesnę upę ar šaltinis, kuris savo vandeniu papildo didesnę muzikos telkinį. Kita vertus, atlikėjas buvo įvardintas ir kaip bandantis „išsiveržti“ iš bendros muzikos srauto (žr. 8 pvz.). Taip pat, kalbama apie muzikos „gylį“, „giluminę tėkmę“, ji kai kur pateikiama kaip opozicija muzikos „skaidrumui“ (žr. 9 pvz.; 10 pvz.).

²⁸ Žr.: <https://www.mic.lt/lt/baze/klasikine-siuolaikine/kompozitoriai/medeksaite/> [žiūrėta 2023 02 23]

- (1) *B. Kutavičiaus kompozicijos **tėkmė*** (R14)
- (2) *Jis Andante suprato kaip tolesnę nepaliaujamą **tėkmę**, prasiveržusią pirmoje dalyje* (R6)
- (3) *Muzikinės **tėkmės lūžį** ir perėjimą į kitą tempą* (R18)
- (4) *neramaus šiurkštumo **sūkuriai*** (R14)
- (5) *per visą fortepijono diapazono plotį **tekantys** polifoniniai balsai, kiekvienas savaip dainuojantis.*
(R2)
- (6) *Įdomu buvo stebėti, kaip į orkestro emociškai atliekamą įvairių nuotaikų muziką **įsilieja** valingi ar lengvai plevenantys fortepijono teminiai ar akompanuojantys epizodai.*
- (7) *Laisvai ir lengvai **besiliejusi** indiška fleita **įnešė** subtilų pastoralinį elementą* (R10)
- (8) *jai ne visada pavykdavo **išsiveržti** iš orkestro skambesio **srauto*** (R11)
- (9) ***Giliai** ir poetišką kūrinio harmoniją* (R12)
- (10) *nuspalvindamas ją **skaidriais** akordais, bet **giluminės tėkmės** nestabdydamas.* (R6)

Muzikos kaip vandens telkinio konceptualizavimas dažnai suvokiamas tarsi nevaldoma jėga. Atlikėjas čia konceptualizuojamas labiau kaip prisitaikantis prie jos nei ją valdantis. Pavyzdžiui, atlikėjui tenka „perbristi“ moduliacijų seką (žr. 11 pvz.), pianistui arba pavyksta, arba ne pajusti ritmo tėkmę (žr. 12 pvz.), taigi, pabrėžiama jo subordinacija muzikos kūrinio jėgai. Atlikėjas „pasineria“ į muziką ir leidžiasi jos valdomas (žr. 13 pvz.). Panašus santykis ir su klausytoju – klausytojas taip pat į ją „panyra“ koncerto metu (žr. 14 pvz.), gali būti tos muzikos „užliūliuojamas“ (žr. 15 pvz.), o muzika gali „užtvindyti“ koncertų salę (žr. 16 pvz.). Taigi, matome, kad muzika yra konceptualizuojama kaip nevaldoma jėga, kuriai atlikėjui ir klausytojui tenka pasiduoti.

- (11) *atlikėjas turi <...> **perbristi** moduliacijų seką* (R11)
- (12) *Pianistė puikiai pajautė ritmo **tėkmę*** (R12)
- (13) *M. Rubackytė taip **pasinėrė** į muziką* (R11)
- (14) *ir mes drauge su violončelės solo **panyrame** į tolesnę akistatos puslapį – į Verdi „Don Karlą“, į Daunoro Pilypą.* (R20)
- (15) *muzikinis audinys palengva **užliūliavo** klausytojus* (R17)
- (16) *muzikos garsais **užtvindys** dvi Lietuvos koncertų sales* (R15)

Nedidelė dalis metaforiškai vartojamų žodžių rodė, kad muzika gali būti suvokta kaip flora ir fauna (konceptualioji metafora MUZIKA YRA AUGALIJA IR GYVŪNIJA). Kūrinys galia „skleistis“ kaip augalas, keroti, plėtotis, turėti žiedus (žr. 1 pvz; 2 pvz.). Tembras apibūdinamas kaip „sodrus“,

nors jo bazinė reikšmė yra „tarpus, vešlus, derlus“²⁹, o tai rodo jo siejimą su augalija (žr. 3 pvz.). Muzikos kūrinys įvardintas ir kaip gyvūnas (žr. 4 pvz.).

- (1) *Prasidėjusi lyg ir paprasta melodija, muzika išsikerojo iki didingos kulminacijos, kupinos skausmo ir tvirtybės.* (R6)
- (2) *Kūrinys kupinas <...> natūraliu garsaeiliu besiskleidžiančių virštonių žiedų* (R18)
- (3) *jos tembras – raiškus ir sykiu minkštas, takus, sodrus ir šiltas* (R1)
- (4) *kaip švariai, žaismingai, stilingai praplazdeno Trys Bėlos Bartoko burleskos* (R6)

Dar viena metaforiškų žodžių grupė rodo muzikos suvokimą kaip orą (MUZIKA YRA ORAS). Čia minimi įvairūs šiai stichijai būdingi elementai: migla, giedra, šuorai, griautinis, dvelkimas, oras, t.t. (žr. 5 pvz.; 6 pvz.; 7 pvz.).

- (5) *šįkart pavyko išverti tą klampią miglą iki visa nuskaidrinančios reprizos* (R8)
- (6) *kaip improvizacijos laisve padvelkė trijuose biso kūrinuose* (R6)
- (7) *Garsų šuorai* (R19)

Muzikos kaip gamtos suvokimas lietuviškose recenzijose (apie 8 proc.) buvo gausesnis nei angliškose (apie 3 proc.). Jis aiškiai rodo į tai, ką M. Spitzeris vadina „kultūrine metafora“ – muzikos suvokimą, pasitelkiant išorinius reiškinius.

2.2.8 MUZIKA YRA DAILĖ

Muzikos recenzijose taip pat egzistavo polinkis muziką gretinti su dailė. Muzikos kūriniai, muzikos atlikimas buvo konceptualizuojami spalvų pagalba. Pavyzdžiui, kompozicijos, jų interpretacijos galėjo būti įvardintos „spalvingomis“ (žr. 1 pvz.; 2 pvz.; 3 pvz.).

- (1) *Chrisas Ruebensas, pats kuriantis spalvingas kompozicijas* (R10)
- (2) *pateikė spalvingą, lengvo garso interpretaciją* (R12)
- (3) *spalvingi prancūzų impresionistų <...> kūriniai* (R15)

²⁹ Sodrus. Žr.: <http://www.lkz.lt/?zodis=sodrus&id=24159100000> [žiūrėta 2022 07 21]

Spalvines savybes itin buvo linkstama minėti kalbant apie garso tembrą. Pavyzdžiui, sakoma, kad vyrų balsai suteikė ypatingą koloritą kompozicijai, Johanno Sebastiano Bacho siuitų orkestrui Nr. 4, D-dur, BWV 1069 ir Nr. 3, D-dur, BWV 1068 (1730 m.) sudėtis pavadinta savotiškai „spalvinga“ dėl įdomios instrumentų sudėties (trys obojai, fagotas, trys trimitai, timpanai, styginiai ir *basso continuo*), norvegų kompozitoriaus Knuto Nystedto sprendimas sukurti „Stabat Mater“ mišriam chorui ir violončelei (1986 m.) pavadintas chorinės faktūros „nuspalvinimu“ violončele, o korėjietės kompozitorės Unsuk Chin Koncertas klarnetui ir orkestrui (2014) įvardintas kaip turtingas orkestrinių spalvų paletė, nes jame naudojami net 32 mušamieji instrumentai (žr. 4 pvz.; 5 pvz.; 6 pvz.; 7 pvz.). Muzikologės Jūratės Katinaitės buvo išskirta Violetos Urmanos tembrinių spalvų paletė ir gebėjimas ją naudoti skirtingiems vaidmenims kurti (žr. 8 pvz.). Garso tembro siejimas su spalva nestebina, nes moksliniai tyrimai rodo, kad tembro atpažinimas labiausiai siejamas su garso spalva ir ryškumu ir sąveikauja su mentalinės žmogaus dimensijos vaizdiniais, objektais, reiškiniiais (Viļums 2011: 201).

- (4) *Chorinėje faktūroje labai gražiai atskleisti vyrų balsai, išraiškingos jų linijos suteikia ypatingą koloritą šiai kompozicijai.* (R3)
- (5) *visas Bacho orkestras <...> savotiškai įvairus ir spalvingas: trys obojai, fagotas <...>* (R8)
- (6) *Norvegų autorius mišraus choro faktūros nuspalvinimui pasirinko violončelę* (R3)
- (7) *Turtingų orkestrinių spalvų paletė (vien mušamųjų instrumentų – 32)* (R19)
- (8) *jų gebėjimas kurti vaidmenį pasitelkiant tembrinių spalvų paletę* (R1)

Vis dėlto, ir garso dinamika buvo suvokiama spalvų pagalba. Pavyzdžiui, kalbėta apie impresionistinės muzikos atspalvius tarp *piano pianissimo* ir *forte fortissimo* (žr. 9 pvz.).

- (9) *impresionistinėje muzikoje niekad nebus per mažai atspalvių tarp piano pianissimo ir forte fortissimo* (R12)

Sutinkamas žodis „niuansai“ (žr. 10 pvz.), kuris „Muzikos enciklopedijoje“ (Kalavinskaitė 2018: 567) aiškinamas kaip „muzikinio garso, garsų sąskambio ar frazės atlikimo atspalvis. Būna dinaminiai (dinamika), tempo (agogika), skambesio charakterio.“ Vis dėlto, pagal Lietuvių kalbos

žodyną šio žodžio bazinė reikšmė yra „nedidelis spalvų skirtumas; atspalvis“³⁰, todėl jo naudojimas muzikoje rodo muzikos konceptualizavimą spalvų pagalba.

- (10) *kiek stokota niuansų, galinčių maksimaliai atskleisti visą įdomios G. Svilainio kompozicijos grožį.*
(R3)

Įdomus ir žodžio „faktūra“ naudojimas. Muzikoje tai yra muzikinės medžiagos dėstymo būdas, kuris gali nulemti vienbalsę, daugiabalsę, vokalinę, instrumentinę, homofoninę ar polifoninę faktūrą (Ambrazas 2004)³¹. Tai siejasi ir su vizualumu, nes vienbalsė ar daugiabalsė, homofoninė ar polifoninė faktūra natose atrodoys skirtingai, taip pat galimai kels ir skirtingą tos muzikos vizualizaciją. Lietuvių kalbos žodyne bazinė šio žodžio reikšmė yra iš dailės srities – tai yra paviršiaus apdorojimo technikų būdų visuma³². Muzikos recenzijose faktūra apibūdinama „monumentalia“, ją buvo galima „užpildyti“ (žr. 11 pvz.; 12 pvz.).

- (11) *P. Vasko opusas įgijo jungties poziciją – čia intymus lyrizmas dar intensyviau pynėsi su tiršta harmonija, monumentalia faktūra* (R14)
(12) *Minimalistinė, bet išraiškinga vargonų linija labai subtiliai ir sėkmingai užpildė kūrinio faktūrą, daugelyje vietų priminė senovinį burdoną* (R3)

Neišvengta spalvoms priskiriamų teigiamų arba neigiamų konotacijų. Žodis „šviesu“ daug kur naudotas kalbant apie teigiamus dalykus (žr. 13 pvz.; 14 pvz.), „tamsu“ – neigiamus (žr. 15 pvz.). Tai rodo konceptualiųjų metaforų GERAI YRA ŠVIESU ir BLOGAI YRA TAMSU egzistavimą muzikos suvokime. Taip pat ir D-dur tonacija bei konsonansiška harmonija įvardinta kaip „šviesi“ (žr. 16 pvz.; 17 pvz.).

- (13) *Tai – šviesos muzika* (R3)
(14) *sumanėme šviesų, žavų koncertą su džiaz elementais, įvairiais efektais ir siurprizais publikai*
(R15)
(15) *Pirmąsias dvi dalis gaubia itin niūrios ir tamsios spalvos* (R25)

³⁰ Niuansas. Žr.: <http://www.lkz.lt/?zodis=niuansas&id=20041490000> [žiūrėta 2023 05 11]

³¹ Faktūros svarbos iškilimą XX a. muzikoje aptaria ir V. Žakevičiūtė bei G. Daunoravičienė (Žakevičiūtė, V.; Daunoravičienė, G. 2020).

³² Faktūra. Žr.: <http://www.lkz.lt/?zodis=fakt%C5%ABra&id=10000350000> [žiūrėta 2023 05 11]

- (16) *Pasirinkęs šviesią D-dur tonaciją* (R7)
- (17) *šviesios, konsonansiškos harmonijos kūrinys* (R18)

Ši konceptualioji metafora panašiai gausiai konceptualizavo diskursą – lietuviškose recenzijose aptikta apie 5 proc. tokių atvejų, tuo tarpu angliškose – apie 3 proc. Tai rodo, kad toks muzikos suvokimas nėra vyraujantis, tačiau jo esama.

2.2.9 MUZIKOS ATLIKIMAS YRA SPEKTAKLIS

Dalis surinktų metaforiškai vartojamų žodžių rodo polinkį muzikos atlikimą (tikslų sritis) konceptualizuoti kaip spektaklį (šaltinio sritis), todėl tai rodo konceptualiosios metaforos MUZIKOS ATLIKIMAS YRA SPEKTAKLIS egzistavimą. Čia kalbama apie koncerto programos „dramaturgiją“ (žr. 1 pvz.; 2 pvz.), tarsi koncertas, jo dalys, pasirinkti kūriniai sudarytų tam tikrą vieningą visumą, kurią siėtų kažkokia istorija, pasakojimas, siužetas.

- (1) *koncerto programos dramaturgijai* (R10)
- (2) *Lukas Geniušas pademonstravo netikėtą, sudėtingą, gana margą, užtat dramaturgiškai labai pagrįstai sudėtą programą* (R6)

Recenzijose buvo minimi koncertų „scenarijai“ (žr. 3 pvz.), o atlikėjai įvardinami kaip puikūs „aktoriai“, netgi „personažai“, turintys „aktorinių sugebėjimų“, rodantys „techninius triukus“ (žr. 4 pvz., 5 pvz., 6 pvz., 7 pvz.). Buvo netgi kalbama apie atlikėjų „vaidmenis“ (žr. 8 pvz.).

- (3) *nenuspėjamas koncertų scenarijus* (R5)
- (4) *Kvarteto muzikantai atsiskleidė ir komedinio plano aktorių amplua* (R10)
- (5) *kiekvienas iš šios tvirtai susilydžiusios ketveriukės ima apsišviesti kaip atskiras personažas* (R21)
- (6) *jos [Rūtos Vitkauskaitės] muzikos atlikėjai turi <...> turėti neeilinių aktorinių sugebėjimų* (R17)
- (7) *dirigentas A. Gilbertas <...> net parodė keletą sudėtingų techninių triukų ir orkestrinių tembrų derinių* (R19)
- (8) *dirigento vaidmuo ypač svarbus* (R24)

Kartais atskiriems instrumentams buvo priskiriami „vaidmenys“, pvz. akordeonas Ugnės Giedraitytės kūrinyje „Arco Iris Circular“ įvardinamas kaip atlikimo metu įgavęs menkesnį

„vaidmenį“ nei orkestras, nors kūrinio koncepcijoje tai yra soluojantis instrumentas, o Ludwigo van Beethoveno „Noktiurne“ op. 42 fortepijonui suteiktas ryškus, vedantis „vaidmuo“ (žr. 9 pvz.; 10 pvz.). Nors kai kur buvo kalbama ir apie pačio muzikos kūrinio dramaturgiją (žr. 11 pvz.; 12 pvz.), ši konceptualioji metafora labiau pabrėžia muzikos meno atlikimo pusę, kuomet muzika atsiskleidžia kaip scenos menas, o muzikantai, atlikdami kūrinį, ne tik jį groja, bet taip pat yra stebimi klausytojų, todėl svarbi tampa atlikėjų kūno kalba, išvaizda ir elgsena scenoje, nes ji taip pat vertinama recenzentų. Tai, kad šiuo atveju buvo mažiau kalbama apie patį muzikos kūrinį, jo sandarą, kitus jo bruožus nestebina, nes kaip teigia G. Lakoffas ir M. Johnsonas (1980/2003: 18–20), konceptualioji metafora pasirenka tik tam tikras sąsajas (angl. *mappings*) tarp dviejų konceptualiųjų sričių (angl. *conceptual domains*), išryškindama (angl. *highlighting*) tam tikras sąvokų puses ir nublėpdama (angl. *hiding*) kitas. Šiuo atveju ši konceptualioji metafora labiau aiškina tai, kas vyksta scenoje ir yra skirta atlikimo subtilybėms.

- (9) *akordeonas, nors ir būdamas solistas, savo **vaidmeniu** kažkiek nusileido orkestrui* (R17)
- (10) *Fortepijono partijai šioje aranžuotėje suteiktas ypač ryškus, dažnai vedantis **vaidmuo*** (R25)
- (11) *buvo suskaldyta ar kitaip pažeista muzikinė **dramaturgija*** (R13)
- (12) *L. Geniušas, kaskart iš naujo stebindamas savo giluminiu kūrinio visumos, stiliaus, **dramaturgijos** <...> suvokimu.* (R6)

Muzikos atlikimą suvokti kaip spektaklį buvo būdinga tik lietuviškos recenzijoms, tokios tendencijos, vykdant tyrimą anglų k., nepastebėta. Ši metafora rodo įdomią tendenciją muzikos atlikimą suvokti kito, labiau vizualiniu turiniu besiremiančio meno pagalba, kuriant sąsajas su iš tos meno šakos pažįstamomis situacijomis.

2.2.10 MUZIKA YRA STATINYS

Tyrinėtas muzikos diskursas panašiai gausiai kaip ir angliškose recenzijose rodė muzikos konceptualizavimą kaip ta tikrą statinį, todėl išskirta konceptualioji metafora MUZIKA YRA STATINYS. Lietuviškose recenzijose dažnai naudotas žodis „medžiaga“ nusakyti kūrinyje naudojamas melodijas, atlikimo technikas, garso išgavimo būdus, kt. (žr. 1 pvz.). Kūrinio frazės buvo „lįpdomos“ į statinį (žr. 2 pvz.). Šis statinys taip pat galėjo būti metalinis, iš ko nors „sulydytas“ (žr. 3 pvz.). Jei kūrinys svarbi spektrinė harmonija, rytietiškos melodijos, tradicinė Suomijos muzika, tai buvo sakoma, kad ja kūrinys buvo „grįstas“, tarsi būtų paklotos grindys kokiam nors statiniui (žr. 4 pvz.).

Muzikos stilius suprantamas kaip tam tikras „rėmas“ pagal kurį reikėtų statyti statinį, tam tikros kūrinio dalys gali būti suprantamos kaip suteikiančios „rėmą“ muzikos kūrinio „strukūrai“ (žr. 5 pvz.).

- (1) *dar viena folkloro medžiagos ar jos elementų panaudojimo kryptis* (R16)
- (2) *kaip jas [frazes] vieną po kitos lipdei į savąjį interpretacijos kūrinį* (R20)
- (3) *koncerte skambėjusių trijų kūrinių lydinys* (R18)
- (4) *Ilkka groja tradicinę Suomijos muziką ir ja grįstas savo etnodžiazines kompozicijas* (R16)
- (5) *priklausydami nuo itin griežtų stilistinių rėmų <...> kompozitoriai* (R3)

Taigi, matome, kad ši konceptualioji metafora leidžia mąstyti apie kūrinio sudedamąsias dalis, aiškinti, kaip jis yra sukurtas ir kokie jo elementai yra svarbiausi, įtakojantys kitus kūrinio elementus. Panašiai kaip ir MUZIKA YRA TEKSTILĖ, ši metafora naudojama kalbant apie vidinius muzikinius procesus. Lyginant su angliškėmis recenzijomis, abu diskursai buvo beveik identišškai struktūruoti šios metaforos pagalba: ji sudarė 3 proc. visų atvejų.

2.2.11 Kiti atvejai

Žymiai mažiau nei angliškose recenzijose buvo sutinkamas polinkis su muzika susijusius dalykus konceptualizuoti kaip talpą (MUZIKA YRA TALPA). Išskirtos 10 talpos konceptualiųjų metaforų, dalis jų tik nežymiai struktūravo muzikos recenzijų diskursą: KŪRINYS YRA TALPA, MUZIKINIS RENGINYS YRA TALPA, MUZIKOS ĮRAŠAS YRA TALPA, KŪRINIO DALIS YRA TALPA, GARSAS YRA TALPA, SMULKIOS KŪRINIO DALYS YRA TALPA, INSTRUMENTAS/ANSAMBLIS YRA TALPA, MUZIKOS STILIUS YRA TALPA, REPERTUARAS YRA TALPA, MUZIKOS ATLIKIMO BŪDAS YRA TALPA.

Daugiausiai metaforiškai pavartotų žodžių rodo muzikos kūrinio konceptualizavimą kaip talpą. Čia pabrėžiamos kūrinio prigimtinės savybės, kompozitoriaus vaidmuo, mažiau kalbama apie atlikimą. Kūrinys yra įsivaizduojamas kaip tam tikra talpa, o kūrinio savybės suvokiamos kaip esančios jo „viduje“. Pavyzdžiui, jame yra ritmika, šiuolaikiškos, džiazingos intonacijos, kulminacijos, „virštoniai žiedai“ (žr. 1 pvz.; 2 pvz.; 3 pvz.). Tačiau į šią talpą taip pat gali būti įdėta jausmų, emocijų tokių kaip kompozitoriaus jausmai, ryžtas, energija (žr. 4 pvz.). Kūrinį gali „užpildyti“ jame esančios instrumentų partijos (žr. 5 pvz.). Jei kūrinys susideda iš kelių dalių, tuomet kūrinio dalys yra konceptualizuojamos kaip esančios kūrinio viduje (žr. 6 pvz.).

- (1) *Bružaitės „Pirmadienis“ **kupinas** nuostabių, šiuolaikiškų, džiazingų intonacijų* (R12)
- (2) *Kūrinys pasižymi <...> **viduje** nuolat kintančia <...> ritmika* (R17)
- (3) *Kūrinys **kupinas** <...> natūraliu garsaeiliu besiskleidžiančių virštonių žiedų* (R18)
- (4) *kompozitorius sukūrė nepaprasto ryžto, energijos ir giedros **kupiną** veikalą* (R7)
- (5) *Minimalistinė, bet išraiškinga vargonų linija labai subtiliai ir sėkmingai **užpildė** kūrinio faktūrą, daugelyje vietų priminė senovinį burdoną* (R3)
- (6) *J. S. Bacho alemanda **iš** partitos smuikui* (R18)

Kompozitorius konceptualizuotas kaip kažką „įdedantis“ į šią talpą (žr. 7 pvz.). Atlikėjo vaidmuo kaip interpretatoriaus, galinčio užpildyti šią talpą buvo paminėtas tik vieną kartą. Atvejis buvo susijęs su pagirtu choro atlikimu, kuomet jis „neprikišo“ į kūrinį jo stiliui nebūdingų dinami- nių niuansų (žr. 8 pvz.).

- (7) *į savo „Vilniaus paveikslų“ rinkinį **įdėdamas** „Belmontą“, Paltanavičius „tapė garsais“* (R12)
- (8) *Chorui pavyko stilingai atskleisti šį renesanso vokalinės polifonijos opusą, išsaugant jo prigimtinę ramybę, sukaupimo kupiną atmosferą, organiškumą, **neprikišant** epochos muzikai nebūdingų ryškių dinaminių niuansų.* (R3)

Antroji pagal duomenų kiekį metafora yra MUZIKINIS RENGINYS YRA TALPA. Čia muzikos fes- tivalis, operos teatro, filharmonijos ar koncertų salės sezono atidarymo koncertas konceptualizuo- tas kaip talpa. Muzikini renginys konceptualizuotas kaip „atidaromas“ tarsi kokia nors talpa (žr. 9 pvz.; 10 pvz.).

- (9) *Carnegie Hall salės **atidarymo** koncerte* (R19)
- (10) *šiuolaikinei muzikai **čia** [atidarymo koncerte] **vietos neatsirado*** (R19)

Likusios konceptualiosios metaforos laikomos marginalinėmis, nes turi mažai ryšių tarp šal- tinio ir tikslo srities.

Lietuviškas diskursas buvo kur kas mažiau struktūruojamas su talpa susijusiomis metaforo- mis. Anglų k. tai sudarė labai didelį procentą: apie 25 proc. Tuo tarpu lietuviškame diskurse jis buvo naudojamas tik 4 proc. atvejų.

Nedidelė grupė metaforiškai pavartotų žodžių rodo muzikos suvokimą kaip maistą (konceptualioji metafora MUZIKA YRA MAISTAS). Ši konceptualioji metafora glaudžiausiai siejasi su muzikos atlikimu ir jo recepcija – ji dažnai išreiškė recenzijų autorių vertinimą muzikos atžvilgiu. Todėl čia kūrinio interpretacija, atlikimas gali būti „skoningi“ (žr. 1 pvz.; 2 pvz.). Koncertas buvo konceptualizuojamas kaip „puota“, ansamblio muzikavimas – „desertas“ (žr. 3 pvz.; 4 pvz.). Tuo tarpu atlikėjas publiką „pavaišina“ muzika, gali ją „pasaldinti“ (žr. 5 pvz.; 6 pvz.) lyg patys tai gamintų. Taigi, čia vėl matome konceptualiosios metaforos IDĖJOS YRA MAISTAS išraišką ir galėtume išskirti tas pačias konceptualiąsias metaforas kaip ir angliškose recenzijose: MUZIKOS KLAUSYMASIS YRA MAISTAS, KLAUSYTOJAS YRA DEGUSTUOTOJAS, ATLIKĖJAS YRA VIRĖJAS.

- (1) *Juvelyriškai tiksli ir skoninga interpretacija!* (R25)
- (2) *orkestras suskambėjo visai skoningai* (R24)
- (3) *antroje dalyje tęsė muzikos puotą jau kartu su maestro G.Kremeriu* (R9)
- (4) *darnus, subtilus ansamblis, tikras populiariosios klasikos „desertas“ šventiniam vakarui* (R10)
- (5) *Doze muzikos iš <...> Pietų Amerikos – pavaišino kita pianistė* (R12)
- (6) *pasaldindamas šią improvizacijos suvaržymo piliulę* (R11)

Ši konceptualioji metafora sudarė nedidelę grupę – jos atvejų buvo vos 1 proc., tuo tarpu angliškose – beveik 6 proc. Angliškose recenzijose kur kas stipriau pasireiškė atlikėjo, kaip „patarnaujančio“ klausytojus vaidmuo (todėl jose galima būtų išskirti konceptualiąsias metaforas ATLIKĖJAS YRA VIRĖJAS, ATLIKĖJAS YRA PADAVĖJAS). Tuo tarpu lietuviškose tebtų galima išskirti KLAUSYTOJAS YRA DEGUSTUOTOJAS metaforą, rodančią klausytojo, kaip muzikinių idėjų „degustatoriaus“ vaidmenį.

Konceptualioji metafora MUZIKA YRA UGNIS rodė muzikos kaip ugnies suvokimą. Atliekama muzika konceptualizuota kaip deganti ugnis, kuri gali „uždegti“ ir klausytojus, „įkaitinti“ salę, atlikimas gali būti „su ugnele“ arba „neliepsnoti“, o klausytojams tenka išgyventi iš scenos sklindančio „karščio alsavimą“ (žr. 1 pvz.; 2 pvz.; 3 pvz.). Garsui suteiktos tokios savybės kaip šiluma – jis ne sykį įvardintas kaip „šiltas“ (žr. 4 pvz.). Metaforiška ugnis dega tik tol, kol yra atliekamas kūrinys – ji užgęsta nuskambėjus paskutiniam garsui (žr. 5 pvz.).

- (1) *grojančių įdomią, uždegančią muziką* (R16)
- (2) *pats orkestras neliepsnojo tango ugnimi* (R18)
- (3) *publikai tenka nuolat išgyventi šių atlikėjų interpretacinio karščio alsavimą* (R14)

- (4) *šiltiems styginių tonams* (R11)
- (5) *tik užgesus paskutiniam garsui* (R6)

Išryškėjo tendencija muzikos kūrinį ar jo dalį tapatinti su jį atliekančiais atlikėjais ar instrumentais. Vietoj to, kad būtų sakoma, kad kūrinys buvo grojamas, buvo sakoma, kad jis pats skambėjo. Todėl išskirta konceptualioji metafora MUZIKOS KŪRINYS/KŪRINIO DALYS YRA MUZIKOS INSTRUMENTAS. Recenzijose muzikos kūrinys ar jo dalys, elementai dažnai konceptualizuotos kaip skambančios pačios. Tokių metaforiškai vartojamų žodžių rasta nemažai (žr. 1 pvz.; 2 pvz.):

- (1) *Nepaprastai puikiai skambėjo G.P. da Palestrinos motetas* (R3)
- (2) *Rugsėjo 20 d. vakare Šv. Kotrynos bažnyčioje Vilniuje skambėjo Paulio Hindemitho (1895–1963) kūriniai* (R23)

Pastebėta ir negausiai tokių bazinių metaforų kaip DAUG YRA AUKŠTYN, GERAI YRA DAUG, GERAI YRA AUKŠTYN. Taip pat, konceptualioji metafora MUZIKOS TONAI YRA IŠDĖSTYTI VERTIKALIAI.

Dar vienas būdas, konceptualizuoti muziką, buvo pasitelkti metonimiją. Metonimija veikia kitokiu principu nei metafora – metaforos atveju vienas dalykas suprantamas kito pagalba, o metonimija reiškia, kad vieno daikto ar reiškinių vardas yra pakeičiamas kitu, dalyko pavadinimas perkeliamas kitam, tačiau tas pakeitimas ar perkėlimas yra grįstas daiktų, reiškinių tikra sąsaja. Pakeičiantis sąvoką žodis turi artimą loginį ryšį arba sąlytį su tikruoju vardu. Pavyzdžiui, sakinyje *Tai dirba galva, tiesiog stebina aplinkinius* žodis „galva“ nurodo žmogų, tačiau pasirinkta tik viena to žmogaus kūno dalis nurodyti jį patį (Koženiauskienė 2001: 221). Nors metafora ir metonimija laikomos skirtingais tropais, tačiau, kaip teigia G. Lakoffas ir M. Johnsonas (Lakoff, Johnson 1980/2003: 54), metonimija taip pat atlieka mąstymo formavimo funkciją. Naudodami metonimiją, mes išsirenkame tam tikrą objekto dalį, t. y. tą į kurią labiausiai norime susikoncentruoti. Šiuo atveju, klausydamiesi muzikos, mes atlikėją, grojantį instrumentu, tapatiname su instrumentu, kuriu jis groja. Tai leidžia nuasmeninti muzikos klausymosi procesą – svarbu tampa ne pats žmogus, grojantis instrumentu, bet instrumento skleidžiami garsai. Nors, kaip teigia R. Günteris ir Z. Kövecsesas (1999: 18), metonimijoje negalėtume taikyti formulės „x yra y“, nes šiuo atveju dalis pakeičia visumą (labiau tikėtą „x plus y“), tačiau dėl įsigalėjusios tradicijos, liekama prie tos pačios formulės.

Muzikos recenzijose buvo naudojama asmens metonimija, kuomet kūrinio autorius būdavo minimas vietoj kūrinio, pvz. „Mocartas nuskambėjo preciziškai“ arba muzikantai „atlieko G. P. da Palestriną“, kuomet omenyje buvo turimi tame koncerte atliekami jų kūriniai. Tokia metonimija buvo gana dažnai sutinkama – suskaičiuoti 25 tokie atvejai (žr. pvz. 1; pvz. 2; pvz. 3). Čia galėtume išskirti konceptualiąją metonimiją MUZIKOS KŪRINYS YRA KOMPOZITORIUS.

- (1) *Taigi, kaip reikėtų paaiškinti faktą, kad **Skriabiną** šis orkestras groja geriau nei **Ludwigą van Beethovoną**?* (R24)
- (2) *Paskutinį kartą šiais (2011) metais **Čiurlionį** skambinau rugpjūtį Taline.* (R2)

Dar vienas metonimijos pavyzdys vietoj atlikėjo įvardija instrumentą, kuriuo jis groja (konceptualioji metonimija INSTRUMENTAS YRA ATLIKĖJAS) (žr. 46 pvz.; 47 pvz.; 48 pvz.).

- (46) *akordeonas, nors ir **būdamas solistas**, savo vaidmeniu kažkiek **nusileido** orkestrui* (R17)
- (47) *melodija, **grojama** kontrafagoto* (R19)
- (48) *klarneto, **atliekančio** dvigarsius intervalus* (R19)

Vis dėlto, nustatyti metonimijos atvejai nebuvo gausūs, tačiau metonimija yra nebuvo šio tyrimo objektas.

Išvados

Atlikus tyrimą, daromos tokios išvados:

1. Konceptualiosios metaforos teorija sukėlė tikrą perversmą metaforos suvokime – ji tapo įrankiu tyrinėti žmonių mąstymą. Ji ypač drąsiai taikoma kognityvinės kalbotyros, antropologijos, kognityvistikos, socialiniuose moksluose. Neišvengė jos ir muzikologijos sritis – į muzikologiją ji atkeliavo XX a. 10 deš. ir susilaukė įvairialypio dėmesio – pradėta taikyti tiek muzikos teorijoje, meno filosofijoje, tyrinėta muzikos kritika, bandyta rasti jos multimodalinių išraiškų filmuose, reklamose, vokalinėje muzikoje. Nepaisant įvairių muzikologų priešpriešos taikyti kalbos teorijas muzikai tyrinėti, randamos konceptualiosios metaforos, pasitelkiamos mąstyti tiek apie vidinius muzikinius, tiek apie ekstramuzikinius procesus.

2. Atlikti muzikos kritikos diskurso anglų k. tyrimai rodo, kad juose dominuoja MUZIKINIO JUDĖJIMO metafora, kurios dėka muzikai yra suteikiama erdvinė orientacija ir judėjimo suvokimas. 2013 m. atliktas bakalauro darbas rodė dar dvi vyraujančias konceptualiųjų metaforų grupes anglų k.: MUZIKA YRA KALBINIS REIŠKINYS ir MUZIKA YRA TALPYKLA. MUZIKA YRA KALBINIS REIŠKINYS rodo didžiulę kalbos įtaką. Muzika remiasi kalbos sintaksine struktūra, yra perėmusi jos terminus, be to, muzikos kūrinio dramaturgijos suvokimas kyla iš Antikinės retorikos atėjusios viešosios kalbos struktūros. Muzikos atlikimas dažnai konceptualizuojamas kaip „įtikinimo“ menas.

3. Lietuviškame tekstyne nustatyta 1010 metaforiškai vartojamų žodžių.

4. Rasta 39 konceptualiosios metaforos ir 2 konceptualiosios metonimijos: MUZIKINIS JUDĖJIMAS (jo penki pogrupiai: MUZIKA YRA ATLIKĖJŲ JUDĖJIMAS MUZIKINIU LANDŠAFTU, MUZIKA YRA KLAUSYTOJŲ JUDĖJIMAS MUZIKINIU LANDŠAFTU, MUZIKA YRA JUDANTIS OBJEKTAS, MUZIKA YRA JUDANTI JĖGA, MUZIKA YRA LENKTYNĖS), KONCERTAS YRA VIETA, MUZIKA YRA MATERIALUS DAIKTAS, MUZIKA YRA KALBINIS REIŠKINYS (jo du pogrupiai: MUZIKA YRA IŠKALBOS MENAS, MUZIKA YRA GROŽINĖ KNYGA), 4 personifikacijos atvejai (MUZIKOS KŪRINYS YRA ŽMOGUS, KOMPOZITORIAUS KŪRYBA YRA ŽMOGUS, INSTRUMENTAS/ANSAMBLIS YRA ŽMOGUS, MUZIKOS ŽANRAS, STILIUS, RŪŠIS, MUZIKINĖ KULTŪRA YRA ŽMOGUS), MUZIKA YRA GAMTA (jos trys pogrupiai: MUZIKA YRA VANDENS TELKINYS, MUZIKA YRA AUGALIJA IR GYVŪNIJA, MUZIKA YRA ORAS), MUZIKA YRA TALPA (jo 10 pogrupių, iš kurių svarbiausi: KŪRINYS YRA TALPA, MUZIKINIS RENGINYS YRA TALPA), MUZIKA YRA DAILĖ, GERAİ YRA ŠVIESU, BLOGAI YRA TAMSU, MUZIKA YRA TEKSTILĖ, MUZIKOS ATLIKIMAS YRA SPEKTAKLIS, MUZIKA YRA STATINYS, MUZIKA YRA MAISTAS, MUZIKA YRA UGNIS, MUZIKOS KŪRINYS/KŪRINIO DALYS YRA MUZIKOS INSTRUMENTAS, DAUG YRA AUKŠTYN, GERAİ YRA DAUG, GERAİ

YRA AUKŠTYN, MUZIKOS TONAI YRA IŠDĖSTYTI VERTIKALIAI. Taip pat rastos dvi konceptualiosios metonimijos: INSTRUMENTAS YRA ATLIKĖJAS, MUZIKOS KŪRINYS YRA KOMPOZITORIUS.

5. Lyginant angliškas ir lietuviškas muzikos recenzijas, muzikinis judėjimas buvo pagrindinė abu diskursus struktūravusi metafora. Be to, abiejuose diskursuose aptiktos tos pačios penkios šios metaforos atmainos: MUZIKA YRA ATLIKĖJŲ JUDĖJIMAS MUZIKINIU LANDŠAFTU, MUZIKA YRA KLAUSYTOJŲ JUDĖJIMAS MUZIKINIU LANDŠAFTU, MUZIKA YRA JUDANTIS OBJEKTAS, MUZIKA YRA JUDANTI JĖGA, MUZIKA YRA LENKTYNĖS. Abiejuose tyrimuose mažiausiai matomas muzikos kaip judančios jėgos konceptualizavimas (MUZIKA YRA JUDANTI JĖGA), lietuvių k. turėjęs vos 8 atvejus, o anglų – tik 3. Abiejose kalbose dažniausias atvejis konceptualizuoti muzikinį judėjimą – jį suvokti kaip atlikėjų judėjimą muzikiniu landšaftu (konceptualioji metafora MUZIKA YRA ATLIKĖJŲ JUDĖJIMAS MUZIKINIU LANDŠAFTU). Lietuvių k. šiek tiek gausiau pasireiškė muzikos kaip klausytojų judėjimo muzikiniu landšaftu suvokimas (konceptualioji metafora MUZIKA YRA KLAUSYTOJŲ JUDĖJIMAS MUZIKINIU LANDŠAFTU).

Abiejose kalbose buvo būdinga muziką suvokti kalbos pagalba. Lietuvių kalboje tai sudarė 13 proc., o anglų – 17 proc. Tai rodo konceptualiosios metaforos MUZIKA YRA KALBINIS REIŠKINYS svarbą. Tiek vienoje, tiek kitoje kalboje ši konceptualioji metafora buvo dalinama į dvi grupes: muzikos kaip iškaltos meno suvokimą (konceptualioji metafora MUZIKA YRA IŠKALTOS MENAS) ir muzikos kaip grožinės knygos suvokimą (konceptualioji metafora MUZIKA YRA GROŽINĖ KNYGA).

Abiejose kalbose diskursas apie muziką panašiai gausiai rėmėsi personifikacija. Lietuviškose šiek tiek gausiau – tai sudarė 11,7 proc. metaforiškai vartojamų žodžių, tuo tarpu angliškose – 9,4 proc. Abiejose kalbose panašūs procentai rasti ir metaforų MUZIKA YRA DAILĖ, MUZIKA YRA MAISTAS, MUZIKA YRA STATINYS/ARCHITEKTŪRA atvejais.

Tuo tarpu priešingai nei angliškuose tekstuose, lietuviški mažai tesirėmė TALPOS METAFORA. Be to, MUZIKA YRA GAMTA buvo dvigubai gausiau naudojama lietuviškose recenzijose. MUZIKA YRA MAISTAS rasta abiejose kalbose, tačiau kur kas ryškiau reiškiasi anglų k. Tuo tarpu lietuvių k. stipriai išryškėjo ontologinės metaforos MUZIKA YRA DAIKTAS svarba. Čia ji tapo antra daugiausiai atvejų turinčia metafora po MUZIKINIO JUDĖJIMO metaforos. Rastos ir anglų k. neegzistuojančios metaforos, kurių gausiausias: MUZIKA YRA TEKSTILĖ, MUZIKOS ATLIKIMAS YRA SPEKTAKLIS.

Lietuviško diskurso tyrimas įrodo, kad nepaisant kultūrinių skirtumų, erdvė ir laikas muzikos suvokime yra universaliai svarbūs – muzika stipriai konceptualizuojama šiomis dviem šaltinio sritimis. Be to, kalbos įtaka muzikai išlieka didžiulė – nepaisant retorikos disciplinos išnykimo, muzikinis mąstymas ir toliau remiasi dispoziciniu planu, o dėl savo ontinių panašumų muzika ir

retorika turi panašias funkcijas (ekspresinę, komunikacinę ir meninę), todėl recenzijose dažnai pabrėžiama „įtikinamos“ muzikos svarba. Matoma ir nemaža literatūros įtaka muzikos suvokimui. Nors anglų k. muziką buvo linkstama konceptualizuoti, pasitelkiant ne atlikimo menus (dailę, architektūrą, literatūrą) kaip vizualesnes meno rūšis bei tą pačią tendenciją matome ir lietuviškose recenzijose, tačiau lietuviškose atrastas polinkis muzikos atlikimą konceptualizuoti kaip spektaklį. Tiek anglų k., tiek lietuvių k. buvo būdinga vidinius muzikinius procesus suvokti metaforos MUZIKA YRA STATINYS/ARCHITEKTŪRA pagalba, bet lietuvių k. rodo unikalų būdą tai matyti kaip tekstilę (MUZIKA YRA TEKSTILĖ).

Kadangi MUZIKINIO JUDEJIMO metafora jau yra susilaukusi dėmesio muzikologų tarpe, tolesni tyrimai galėtų orientuotis į metaforą MUZIKA YRA KALBINIS REIŠKINYS, tyrinėti vien analitinės arba kultūrinės metaforas muzikos kritikoje, tęsti multimodalumo tyrimus vokalinėje muzikoje.

Bibliografijos sąrašas

1. Ambrazas, A. *Muzikos kūrinių analizės pagrindai*. Vilnius: Vaga, 1977, p. 85–104.
2. Bartel, D. *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997, p. 66–68, 93–95.
3. Bruveris, J. Artikuliacija. *Muzikos enciklopedija. I tomas*. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2000, p. 82.
4. Carolina, M. Music Metaphors to Live By. Discourse Analysis of Admissions to the Program of Music Interpretation. *Epistemos. Journal of Studies in Music, Cognition & Culture*, 2020, t. 8, Nr. 1, p. 45–61. Prieiga per internetą: <https://revistas.unlp.edu.ar/Epistemos/article/view/9701> [žiūrėta: 2023 05 05].
5. Cooke, D. *The Language of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1959, p. 113–167.
6. Cox, A. *Music and Embodied Cognition: Listening, Moving, Feeling, and Thinking*. Bloomington: Indiana University Press, 2016. Prieiga per internetą: <https://doi.org/10.2307/j.ctt200610s> [žiūrėta: 2022 11 27].
7. Čiurlionis, J. *Filosofija (Antika-Naujieji laikai. R. Dekartesas)*. Vilnius: Petro ofsetas, 2003, p. 10, 20, 62.
8. Douthwaite, J. Conceptual Metaphor and Communication. An Austinian and Gricean Analysis of Brian Clark's "Whose Life Is It Anyway?". *Beyond cognitive metaphor theory: Perspectives on literary metaphor*. Sudarytoja: M. Fludernik. Routledge, 2011, p. 137. Prieiga per internetą: <https://doi.org/10.4324/9780203815809> [žiūrėta: 2023 01 27].
9. Drabkin, W. Theme. *Grove Music Online*, 2001. Prieiga per internetą: <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.lmta.lt/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027789> [žiūrėta: 2023 05 05]
10. Evans, V.; Green, M. *Cognitive Linguistics. An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006, p. 296.
11. Feld, S. Flow like a waterfall. *Yearbook for Traditional Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981., t. 13, p. 22–47.
12. Fludernik, M. Introduction. *Beyond cognitive metaphor theory: Perspectives on literary metaphor*. Sudarytoja: M. Fludernik. Routledge, 2011, p. 6-7. Prieiga per internetą: <https://doi.org/10.4324/9780203815809> [žiūrėta: 2023 01 27].

13. Forceville, Ch. Non-verbal and multimodal metaphor in a cognitivist framework: Agendas for research. *Cognitive Linguistics: Current Applications and Future Perspectives*. Berlin and New York: Mouton de Gruyter, 2006, p. 20, 21–23.
14. Forceville, Ch. *Pictorial Metaphor in Advertising*. London and New York: Routledge, 1996.
15. Forceville, Ch. The role of non-verbal sound and music in multimodal metaphor. *Multimodal Metaphor*. Sudarytojai: Forceville, Ch., Urios-Aparisi, E. Berlin: Mouton de Gruyter, 2009, p. 379–402.
16. Forceville, Ch. *Visual and Multimodal Communication: Applying the Relevance Principle*. New York: Oxford University Press, 2020.
17. Forceville, Ch. Why and how study metaphor, metonymy, and other tropes in multimodal discourse? *Comunicação, cognição e media*. Sudarytojai: A. S. da Silva, ir kt. Braga: Aletheia, 2010, t. 1, p. 42, 44–45.
18. Gibbs, R. W. Taking Metaphor Out of Our Heads and Putting It into the Cultural World. *Metaphor in Cognitive Linguistics: Selected Papers from the Fifth International Cognitive Linguistics Conference, Amsterdam, July 1997*. Sudarytojai: R. W. Gibbs, G. J. Steen. Amsterdam: John Benjamins, 1999, p. 145–66.
19. Goatly, A. *Washing the Brain: Metaphor and Hidden Ideology*. Amsterdam: John Benjamins, 2007.
20. Radden, G.; Kövecses, Z. Towards a Theory of Metonymy. *Metonymy in Language and Thought*. Sudarytojai: K. W. Panther, G. Radden, 1999, p. 17–59
21. Hanslick, E. *The Beautiful in Music*. Sudarytojas: Weitz, M., iš vok. k. vertė: Cohen, G. Indianapolis: Bobbs-Merrill Educational Publishing, 1957.
22. Harvey, A. *Music, Evolution, and the Harmony of Souls*. Oxford: Oxford University Press, 2017, p. 105–114.
23. Hodgkin, P. Medicine is war: and other medical metaphors. *British Medical Journal*, 1985, t. 291, p. 1820–1821.
24. Ishiguro, M. I. *The affective properties of keys in instrumental music from the late nineteenth and early twentieth centuries*. Magistro darbas. Amgerst: University of Massachusetts, 2010, p. 43–45.

25. Janulytė, J. Muzikinių ir žodinių tekstų koegzistencijos aspektai XX a. II pusės lietuvių muzikologijoje: nuo dichotomijos iki amalgamos. *Lietuvos muzikologija V*. Sudarytoja: G. Daunoravičienė. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2004, p. 84–109.
26. Johnson, M.; Larson, S. Architectural metaphors in music discourse and music experience. *Yearbook of Comparative Literature*, 2002-2003, Nr. 50, p. 141–154.
27. Johnson, M.; S. Larson. “Something in the way she moves” – metaphors of musical motion. *Metaphor and Symbol*. London: Routledge, 2003, t. 18, Nr. 2, p. 63–84.
28. Julich-Warpakowski, N. Motion Metaphors in Music Criticism. *Metaphor in Language, Cognition, and Communication*, Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2022, t. 10.
29. Julich, N. Metaphors for Musical Motion—Beyond TIME IS MOTION. *Sensory Perceptions in Language, Embodiment and Epistemology*. Sudarytojai: A. Baicchi, R. Digonnet, J. Sandford. Cham: Springer, 2018. Prieiga per internetą: https://doi.org/10.1007/978-3-319-91277-6_8 [žiūrėta: 2023 02 15]
30. Kalavinskaitė, D. Niuanasas. *Muzikos enciklopedija. II tomas*. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2003, p. 567.
31. Karbusicky, V. Anthropologische und naturgegebene Universalien in der Musik. *Les Universaux en musique. Actes du quatrième congrès international sur la signification musicale tenu à Paris, en Sorbonne du 9 au 13 octobre 1994*. Sudarytojai: In: M. Costin, X. Hascher. Paris: Publications de la Sorbonne, 1999, 137–154.
32. Klimas, J. Transkripcija. *Muzikos enciklopedija. III tomas*. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2007, p. 537.
33. Klorman, E. *Mozart's Music of Friends: Social Interplay in the Chamber Works*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. Prieiga per internetą: <https://www.cambridge.org/core/books/mozarts-music-of-friends/7283755081E8A69AC-DAF4F8E8E7D8DD9> [žiūrėta: 2023 05 04].
34. Kövecses, Z. *Metaphor. A Practical Introduction*. New York: Oxford University Press, 2002, p. 3–27, 57–66.
35. Kövecses, Z. *Metaphor in Culture: Universality and Variation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
36. Koženiauskienė, R. *Retorika. Iškalbos stilistika*. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2001, p. 97, 107, 128–129, 205, 221, 231.

37. Lakoff, G.; Johnson, M. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press, 1980/2003, p. 13–27, 31, 34–37, 44, 49, 50, 223–225.
38. Lakoff, G.; Johnson, M. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books, 1999, p. 16, 29.
39. Levandauskaitė, T. *Conceptual Metaphors in Classical Music Reviews*. Bakalauro darbas. Vilnius: Vilniaus universitetas, 2013 [prieinama anglų k. filologijos katedroje].
40. *Lietuvių kalbos žodynas*. Lietuvių kalbos institutas. Prieiga per internetą: <http://www.lkz.lt/>
41. *Lietuvos muzikos informacijos centras*. Prieiga per internetą: <https://www.mic.lt/lt/baze/klasikine-siuolaikine/kompozitoriai/medeksaite/> [žiūrėta: 2023 01 23].
42. McCreless, P. *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 870–872.
43. McLuhan, M. The medium is the message. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill, 1964, p. 24.
44. Mikalonytė, E. S.; Dranseika, V. Muzikos konceptualizavimas erdvės ir judėjimo metaforomis. *Psichologija*, 2018, t. 57, p. 54–73. Prieiga per internetą: <https://doi.org/10.15388/Psichol.2018.0.11903> [žiūrėta: 2023 03 03].
45. Mielkutė, R. Akompanimentas. *Muzikos enciklopedija. I tomas*. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2000, p. 30.
46. Musolff, A. *Metaphor and Political Discourse: Analogical Reasoning in Debates about Europe*. London: Palgrave Macmillan, 2004.
47. *Oxford Learners Dictionaries*. Oxford University Press, 2023. Prieiga per internetą: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/> [žiūrėta: 2023 05 11].
48. Pérez-Sobrino, P.; Julich, N. Let's Talk Music: A Corpus-Based Account of Musical Motion. *Metaphor and Symbol*. London: Routledge, 2014, t. 29, Nr. 4, p. 298–315.
49. Pister, A. *Muzikos retorikos ir afektų teorijos funkcionavimo modeliai Johanno Kuhnau "Biblinėse istorijose"*. Daktaro disertacija. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2011, p. 17, 48.
50. Pister, A. Muzikos retorikos tradicija Johanno Kuhnau „Biblinėse istorijose“. Teorinis konceptas (I dalis). *Lietuvos muzikologija VI*. Sudarytoja: G. Daunoravičienė. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2005, p. 7.

51. Pister, A.; Žukienė, J. Baroko muzikos retorika: teorija ir praktika. *Muzikos kalba. Barokas*. Sudarytoja: G. Daunoravičienė. Vilnius: Enciklopedija, 2006, p. 88–95.
52. Platonas. *Valstybė*. Vilnius: Pradai, 2000, p. 265–302.
53. Praggeljaz Group. MIP: a method for identifying metaphorically used words in discourse. *Metaphor and Symbol*. London: Routledge, 2007, t. 22, Nr. 1, p. 1–39.
54. Quintilian. *The Orator's Education, Volume II: Books 3–5*. Sudarytojas: D. A. Russell. Cambridge: Harvard University Press, 2002.
55. Rice, J. A. *Saint Cecilia in the Renaissance– The Emergence of a Musical Icon*. Chicago: The University of Chicago Press, 2022, 132–146.
56. Rivera, B. V.; Ruhnke, M. Burmeister, Joachim. *Grove Music Online*, 2001. Prieiga per internetą: <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.lmta.lt/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004394> [žiūrėta: 2022 05 12].
57. Scruton, R. *Beauty. A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2011, p. 95–118.
58. Scruton, R. *The Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press, 2009, p. 128–139.
59. Spitzer, M. *Metaphor and Musical Thought*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2004, p. 1–3, 54–55.
60. Steen, G., ir kt. MIPVU: A manual for identifying metaphor-related words. *Metaphor Identification in Multiple Languages. MIPVU around the world*. Sudarytojai: S. Nacey, ir kt. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2019, p. 23–24, 33. Prieiga per internetą: <https://scholarlypublications.universiteitleiden.nl/access/item%3A3308918/view> [žiūrėta: 2023 04 05].
61. Šeškauskienė, I. Metaforų tyrėjų puota, arba avinas Sardinijoje. *Taikomoji kalbotyra*, 2015, Nr. 7, p. 3. Prieiga per internetą: <https://www.journals.vu.lt/taikomojikalbotyra/article/view/17500/16671> [žiūrėta: 2022 12 16].
62. Šeškauskienė, I. Metaforų tyrimo klausimu, arba kaip nustatyti metaforas. *Darbai ir dienos*. Kaunas: Vytauto Didžiojo Universiteto leidykla, 2012, t. 58, Nr. 58, p. 65–79. Prieiga per internetą: <https://epublications.vu.lt/object/elaba:6157702/> [žiūrėta: 2022 12 16].
63. Šeškauskienė, I.; Levandauskaitė, T. Conceptualising music: Metaphors of classical music reviews. *Studies About Languages*, 2013, Nr. 23, p. 78–88. Prieiga per internetą: <https://doi.org/10.5755/j01.sal.0.23.5268>

64. Tarasti, E. *Signs of music: a guide to musical semiotics*. Berlin: Mouton de Gruyter, 2002, p. 27-43.
65. Thibodeau, P. H.; Boroditsky, L. Metaphors we think with: the role of metaphor in reasoning. *PloS ONE*, 2011, t. 6, Nr. 2, p. 1–11.
66. Tseronis, A.; Forceville, Ch. *Multimodal Argumentation and Rhetoric in Media Genres*. Amsterdam: Benjamins, 2017. Prieiga per internetą: <https://benjamins.com/catalog/aic.14>
67. Turner, M.; Fauconnier, G. Conceptual Integration and Formal Expression. *Metaphor and Symbolic Activity*, 1995, t. 10, Nr. 3, p. 183–203.
68. Ungerer, F.; Schmid, H. J. *An Introduction to Cognitive Linguistics*. Edinburgh Gate: Pearson Education Limited, 2006, p. 143–155.
69. Vaivadaitė-Kaidi, E. *Konceptualiosios metaforos raiškos kaita katalikiškuose XIX – XX a. Biblijos vertimuose į lietuvių kalbą*. Daktaro disertacija. Vilnius: Vilniaus universitetas, 2018, p. 24, 26, 81–82.
70. Vasiliauskas, S. *Konceptualiosios metaforos Leonido Donskio publikacijoje*. Magistro darbas. Vilnius: Vilniaus edukologijos universitetas, 2014, p. 15. Prieiga per internetą: <https://gs.elaba.lt/object/elaba:2166346/2166346.pdf> [žiūrėta: 2022 12 30].
71. Veale, T.; Feyaerts, K.; Forceville, Ch. Creativity and the Agile Mind: A Multi-Disciplinary Exploration of a Multi-Faceted Phenomenon. *Applications of Cognitive Linguistics*. Berlin: Mouton de Gruyter, 2013, t. 21. Prieiga per internetą: <http://www.degruyter.com/view/product/184570> [žiūrėta: 2022 11 17].
72. Viļums, M. *Kompoziciniai muzikinio erdvėlaikio artikuliacijos principai (garso parametrų suerdvinimo aspektai XX a. II pusės–XXI a. pradžios muzikoje)*. Daktaro disertacija. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2011, p. 41-43.
73. Visuotinė lietuvių enciklopedija. Mokslo ir enciklopedijų leidybos centras. Prieiga per internetą: <https://www.vle.lt/> [žiūrėta: 2022 10 15].
74. Wilson, B.; Buelow, G. J.; Hoyt, P. A. Rhetoric and music. *Grove Music Online*, 2001. Prieiga per internetą: <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.lmta.lt/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043166> [žiūrėta 2022 05 12].
75. Zbikowski, L. *Foundations of Musical Grammar*. New York: Oxford University Press, 2017a, p. 16.

76. Zbikowski, L. Metaphor and music. *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. Sudarytojas: R. J. Gibbs. New York: Cambridge University Press, 2008, p. 504, 507–508, 5011–512.
77. Zbikowski, L. Music, Analogy, and Metaphor. *The Routledge Companion to Music Cognition*. Sudarytojai: R. Ashley, R. Timmers. New York: Routledge, 2017b, p. 501–512.
78. Zbikowski, L. Music, Metaphor, and Creativity. *Performing Metaphoric Creativity across Modes and Contexts*. Sudarytojos: L. Hidalgo-Downing, B. Kraljevic-Mujic. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2020, p. 61, 65–66.
79. Zbikowski, L. The Blossoms of ‘Trockne Blumen’: Music and Text in the Early Nineteenth Century. *Music Analysis*. Oxford: Blackwell Publishers, 1999, t. 18, Nr. 3, p. 307–345.
80. Ziemer, T. Spatial Concepts of Music. *Psychoacoustic Music Sound Field Synthesis. Current Research in Systematic Musicology*. Cham: Springer, 2020, t. 7. Prieiga per internetą: https://doi.org/10.1007/978-3-030-23033-3_2 [žiūrėta: 2023 05 05].
81. Žakevičiūtė, V.; Daunoravičienė, G. Muzikos faktūros tipologizavimo XX a. antros pusės–XXI a. kompozicijoje ypatumai. *Ars et praxis*. Vilnius: LMTA, 2022, Nr. 10, p. 13–27.
82. Žukas, S. Literatūros rūšys ir žanrai. *Literatūros teorijos. Apybraiža*. Vilnius: Vaga, 1982, p. 187–188.
83. Žukienė, J. Retorinė figūra: istoriniai pokyčiai. *Menotyra*, 2003, Nr. 1, p. 3. Prieiga per internetą: <http://mokslozurnalai.lmaleidykla.lt/publ/1392-1002/2003/1/M-03.pdf> [žiūrėta: 2023 05 01].