

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Wydział Neofilologii

Instytut Filologii Wschodniosłowiańskich

Małgorzata Rusak-Mietlińska

**JĘZYKOWY OBRAZ MUZYKI FRYDERYKA CHOPINA
W POLSKIM I ROSYJSKIM
DYSKURSIE NAUKOWO-DYDAKTYCZNYM**

Rozprawa doktorska przygotowana pod kierunkiem

prof. UAM dr hab. Andrzeja Sitarskiego

dr Konrada Rachuta

Poznań 2025

OŚWIADCZENIE

Ja, niżej podpisana

MAŁGORZATA RUSAK-MIETLIŃSKA

przedkładam rozprawę doktorską
pt. „Językowy obraz muzyki Fryderyka Chopina
w polskim i rosyjskim dyskursie naukowo-dydaktycznym”

w Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

i oświadczam,

że napisałam ją samodzielnie.

Oznacza to, że przy pisaniu pracy, poza niezbędnymi konsultacjami, nie korzystałam z pomocy innych osób, a w szczególności nie zlecałam opracowania rozprawy lub jej istotnych części innym osobom, ani nie odpisywałam tej rozprawy lub jej istotnych części od innych osób.

Jednocześnie przyjmuję do wiadomości, że gdyby powyższe oświadczenie okazało się nieprawdziwe, decyzja o wydaniu mi dyplomu zostanie cofnięta.

.....

(miejscowość, data)

.....

(czytelny podpis)

PODZIĘKOWANIE

Mojej Rodzinie,

za nieocenione wsparcie, niewyczerpaną cierpliwość oraz niezachwianą wiarę w moje możliwości. Za to, że w każdym momencie towarzyszyła mi siłą i spokojem, pozwalając skupić się na realizacji planów i marzeń.

Panu Profesorowi Andrzejowi Sitarskiemu,

za opiekę merytoryczną podczas pracy nad niniejszą rozprawą. Za trafne sugestie, poświęcony czas i inspirację do podjęcia badań na styku moich dwóch pasji – języka i muzyki.

Spis treści

Wstęp	6
1. <u>Rozdział pierwszy</u> – muzyka jako obiekt badań humanistycznych	29
1.1. Język a kultura	29
1.1.1. Lingwistyka kulturowa i relatywizm językowy – założenia, metodologia	29
1.1.2. Językowy obraz świata (muzyki)	37
1.1.3. Kultura w procesie percepcji, interpretacji i werbalizacji dzieła muzycznego	41
1.1.3.1. Kompetencja kulturowa i komunikacyjna	43
1.1.3.2. Uniwersalizm vs indywidualizacja percepcji dzieła muzycznego	44
1.1.3.3. Percepcja muzyki jako proces społeczny i kulturowy	48
1.2. Wartość w muzyce i jej werbalizacja	51
1.3. Język specjalistyczny z zakresu muzyki	55
1.3.1. Dyskurs muzykologiczny i naukowo-dydaktyczny	56
1.3.1.1. Odbiorca muzyki w dyskursie naukowo-dydaktycznym	61
1.4. Komunikologia jako narzędzie analizy werbalizacji muzyki	64
1.4.1. Miejsce muzyki w procesie komunikacji	65
1.5. Semantyka muzyki – muzyka jako znak	67
1.5.1. Przekład intersemiotyczny i ekfrazja jako sposób ujęzykowania dźwięku	71
1.6. Emocjonalność a werbalizacja muzyki	72
1.6.1. Symbolika tonacji muzycznych	74
1.7. Metafora jako narzędzie konceptualizacji muzyki	77
1.7.1. Metafora przestrzenna	80
1.7.2. Metafora synestezyjna	85
2. <u>Rozdział drugi</u> – werbalizacja stałych elementów dzieła muzycznego w utworach Chopina.	89
Porównanie polskich i rosyjskich dominant semantycznych i stylistycznych	
2.1. Melodia, prowadzenie frazy i artykulacja	92
2.2. Harmonia i tonacja	106
2.3. Faktura	109
2.4. Dynamika i kolorystyka dźwiękowa	115
2.5. Agogika	119
2.6. Rytm	121
2.7. Konstrukcja formalna	122
3. <u>Rozdział trzeci</u> – językowy obraz muzyki a rola kompozytora, odbiorcy i treść kulturowa dzieła. Analiza porównawcza	124
3.1. Charakterystyka kompozytora	124
3.2. Charakterystyka wykonawcy	126
3.3. Nawiązania do pozamuzycznych idei – kontekst kulturowy, społeczny i biograficzny	129

4. <u>Rozdział czwarty</u> – analiza porównawcza polskiego i rosyjskiego językowego obrazu muzyki wybranych dzieł Chopina	134
4.1. Polonezy	134
4.2. Nokturny	135
4.3. Barkarola	139
4.4. Ballady	141
4.5. Etiudy	146
4.6. Sonaty	150
4.7. Mazurki	156
4.8. Scherzo	161
4.9. Koncerty	164
Wnioski końcowe	169
Podsumowanie	173
Summary	176
Bibliografia	179

Wstęp

„Krajobraz dźwiękowy, jego hałasy, jego cisze, jego muzyka, jego różne dźwięki, są narzędziem poznania otaczającego nas świata” (Augusto, 2014: 89)¹.

Język muzyki, specyficzny, nieposiadający bowiem zasad gramatycznych, ortograficznych czy składniowych, stanowi uniwersalny środek przekazu emocji, doświadczeń i inspiracji kompozytora. W odróżnieniu od języka naturalnego, struktura języka muzyki nie opiera się na systemie znaków słownych, lecz na dźwiękach i relacjach między nimi, które tworzą swoisty kod komunikacyjny. Odbiór tego języka jest złożonym zjawiskiem poznawczym, wykraczającym daleko poza sam aspekt foniczny. Jak podkreśla kompozytor i teoretyk Jerzy Bauer, percepcji muzyki towarzyszą procesy: „analizy i syntezy materiału muzycznego, skojarzenia, wyobrażenia muzyczne i pozamuzyczne, wartościowanie estetyczne oraz przeżycia emocjonalne” (Bauer, 2016). Wskazuje to na wielopoziomowość odbioru muzyki, w którym istotną rolę odgrywają zarówno elementy czysto akustyczne, jak i emocjonalne oraz kulturowe. Kontynuując myśl Bauera należy dodać, że podejście antropocentryczne i kognitywna analiza są kluczowe także w badaniach językoznawczych, poświęconych wypowiedziom z zakresu muzyki. Postrzeganie odbioru muzyki wynikające z przyjęcia postawy antropocentrycznej wskazuje, że człowiek, znajdujący się w centrum, nadaje sens i kształt przeżyciom muzycznym, kreując indywidualny obraz rzeczywistości dźwiękowej.

W tym kontekście dorobek kompozytorski Fryderyka Chopina zajmuje miejsce szczególne. Twórczość pianistyczna geniusza epoki romantyzmu znacząco wpłynęła na światową kulturę muzyczną. Jego dzieła stanowią syntezę estetycznych reguł klasycyzmu i romantyzmu, łącząc w sobie klarowność formy z głęboką ekspresją emocjonalną. W swoich utworach Chopin potrafił z niezwykłą subtelnością wyrazić zarówno liryzm, jak i dramatyzm, zachowując przy tym niepowtarzalną harmonię między tradycją a innowacyjnością. Chopin zasłynął nie tylko jako kompozytor, ale i wybitny pianista i pedagog. Jego styl gry, pełen elegancji i finezji, kształtował sposób wykonawstwa fortepianowego w całej Europie. Dla interpretatora – muzyka lub teoretyka – dzieła Chopina winny być spostrzegane przez pryzmat specyfiki indywidualnego, pianistycznego idiomu kompozytora. Z licznych świadectw słuchaczy interpretacji własnych utworów przez Chopina wynika, że wykonawstwo

¹ W niniejszej rozprawie, jeśli nie zaznaczono inaczej, przekłady są mojego autorstwa.

kompozytora wyróżniało się ukazaniem barwnej, obrazowej strony muzyki, która przeważała nad samym aspektem technicznym. Chopin podkreślał bowiem, że technika nie powinna być celem, lecz środkiem do wydobycia wyrazu i piękna dzieła (por. Helman et al., 2009). Jego interpretacje odznaczały się niezwykle subtelną dynamiką, bogactwem agogiki oraz indywidualnym podejściem do rubato, które stało się jednym z najbardziej rozpoznawalnych elementów jego stylu.

Wyjątkowość i wyrazistość chopinowskiego idiomu wpływają na natychmiastowe rozpoznanie jego muzyki. Każdy utwór, niezależnie od gatunku – czy to nokturn, mazurek, polonez, ballada, etiuda – niesie za sobą charakterystyczne cechy języka muzycznego kompozytora: melodyjność, nasycenie polskim folklorem, kunszt harmoniczny i niezwykle głęboką emocjonalność. To właśnie te elementy sprawiają, że twórczość Chopina nieprzerwanie inspiruje zarówno pianistów, jak i muzykologów, pedagogów oraz szeroką publiczność na całym świecie. Jednocześnie, wśród wypowiedzi interpretujących ów idiom słowami, można dostrzec znaczące różnice, zarówno podczas opisu jednego, jak i zestawieniu kilku dzieł kompozytora. Niesamowicie trafnie ukazują to dwie, stworzone w podobnym czasie, poetyckie syntezy muzyki Chopina (por. Tomaszewski, 1996: 12; Słuszkiewicz, 1964).

Leopold Staff pisał:

Gdyby fiołki
i konwalie
zamiast pachnąć
grać umiały
byłaby to
muzyka Chopina (Staff, 1954).

Jerzy Zagórski muzykę tę określał słowami:

jak łopot chorągwi jej mowa
gdy prześciga wichry i ptaki... (Zagórski, 1960).

Takie postrzeganie dzieł Chopina wskazuje na różnorodne odczytanie muzyki, zarówno w kontekście subiektywnej percepcji interpretatora, jak i zmieniającego się na przestrzeni lat stylu twórczości kompozytora. Chopinowski rozwój był podyktowany nie tylko rozwojem mistrzostwa i dojrzałości artystycznej, ale również wpływem i fascynacją inspiracjami zewnętrznymi oraz ich przeplataniem z motywacją silnych emocji i przeżyć (Tomaszewski, 1996: 12-13).

Wybór źródeł materiału empirycznego – tekstów, traktujących o dziełach fortepianowych Chopina – nie jest przypadkowy. Twórczość kompozytora zajmuje wyjątkowe miejsce zarówno w kulturze polskiej, jak i rosyjskiej, gdzie od pokoleń stanowi podstawowy

repertuar dydaktyczny i koncertowy. Ogromna liczba opracowań – teoretycznych, dydaktycznych i interpretacyjnych – pozwala na zgromadzenie obszernego materiału badawczego, a jednocześnie ukazuje niezwykłą różnorodność w sposobach jego interpretacji. Nadzwyczajność muzyki Chopina prócz poetów dostrzegli bowiem także wybitni pianiści i muzykolodzy na całym świecie, a dzieła fortepianowe kompozytora na przestrzeni lat stały się obiektem licznych badań muzykologicznych i dydaktycznych. Dodatkowo, uniwersalność chopinowskiego stylu i jego obecność w dyskursach wielu tradycji kulturowych czynią z niego idealny przykład do badań nad językowym obrazem muzyki, rozumianym jako proces przekładu doświadczenia artystycznego na język naturalny.

W tym miejscu należałoby odpowiedzieć na pytanie, dlaczego, zgodnie z tytułem rozprawy analizie poddany został *językowy obraz muzyki*, nie zaś same *utwory* Chopina. Odpowiedź jest dwójaka. Z jednej strony analiza opisu utworów Chopina stanowi punkt wyjścia do szerszego spojrzenia na sposoby werbalizacji muzyki w ogóle, czyli badania, w jaki sposób różne podmioty – pedagodzy, teoretycy, krytycy i sami wykonawcy – kreślą językowe odzwierciedlenia świata muzyki. Z drugiej strony werbalizacja ta zostaje poddana badaniu zarówno w szczególe, jak i w ogóle: w wymiarze jednostkowym – poprzez ujętykowanie poszczególnych elementów składowych muzyki (melodii, harmonii, rytmu, artykulacji, agogiki i in.) oraz w wymiarze całościowym – jako interpretacja kompletnego dzieła muzycznego i jego kontekstu kulturowego.

Tak zakrojona perspektywa pozwala dostrzec, że twórczość Chopina nie jest analizowana w niniejszej rozprawie jako zbiór samych kompozycji, lecz jako przestrzeń dyskursu, w której muzyka spotyka się z językiem, a dźwięk znajduje swoje odzwierciedlenie w werbalnym opisie. Tym samym badanie *językowego obrazu muzyki* staje się nie tylko refleksją nad dziełami Chopina, ale również nad sposobami, w jakie kultura muzyczna – polska i rosyjska, wypracowuje swoje metody mówienia o muzyce.

Niniejsza rozprawa ma charakter interdyscyplinarny, na co wskazuje sam przedmiot badań – teksty naukowo-dydaktyczne z zakresu muzyki. Analiza została przeprowadzona z uwzględnieniem polskiego i rosyjskiego pianistycznego obszaru kulturowego. Skuteczna charakterystyka i porównanie *językowych obrazów muzyki* wymaga holistycznego spojrzenia z perspektywy nie tylko językoznawstwa, ale również muzykologii (w szczególności estetyki i teorii muzyki), psychologii i nauk społecznych. Przeprowadzone przeze mnie dotychczas badania i obserwacje, zarówno na polu pianistycznym, jak i językoznawczym pozwalają stwierdzić, że dyskurs muzykologiczny nie jest typowy dla gatunku literatury naukowej. Specyfika tekstów traktujących o muzyce jest uwarunkowana podmiotem – wypowiadającym

się na temat utworu lub wykonawstwa muzycznego pedagogiem-muzykologiem oraz przedmiotem – samą muzyką i sposobem jej wykonania.

Multidyscyplinarny obszar badań jest także uzasadniony specyfiką kodu językowego dyskursu naukowo-dydaktycznego z zakresu muzyki. Narzędzia badawcze lingwistyki kognitywnej i kulturowej pozwolą w sposób nowy i niebanalny spojrzeć na realizację językowego obrazu konceptu sztuki pianistycznej. Problem przedstawienia językowego obrazu konceptu – gry na instrumencie, wykonawstwa dzieł fortepianowych – wymaga od muzykologa lub pedagoga użycia szerokiego spektrum specjalnych środków językowych i stylistycznych, takich jak: metafory, związki frazeologiczne, emotywy, porównania, kolokacje, epitety. Komentarze językowe muzykologów, ich dywagacje na temat muzyki, uwagi pedagogiczne i krytyczne na temat wykonania dzieła, a także polemika z innymi badaczami, zawierają elementy subiektywizmu, emocjonalności, aksjologii języka, ironii. Wszystkie wymienione powyżej komponenty współtworzą specyficzny kod językowy i stanowią ogromne pole dla badań językoznawczych.

Analiza literatury przedmiotu pozwala zauważyć lukę poznawczą w obszarze kognitywno-kulturowych badań porównawczych dyskursu muzykologicznego i naukowo-dydaktycznego. Dotychczasowe obserwacje ujęzyczenia muzyki i komunikacji muzykologicznej ogniskowały się przede wszystkim wokół trzech obszarów. Muzyka traktowana była jako szczególny rodzaj języka kultury, którego podstawową funkcją jest przekazywanie emocji i znaczeń (Langer, 1953; Small, 1998). Po drugie, badania muzykologiczne eksponowały rolę muzyki jako nośnika pamięci kulturowej i medium integrującego wspólnoty (Assmann, 2011). Po trzecie, rozwój komunikologii i teorii kultury umożliwił poszerzenie perspektywy o analizę muzyki jako formy interakcji społecznej, wpisanej w szersze procesy komunikacyjne (Fiske, 1999; Goban-Klas, 1999). W obszarze badań językoznawczych, autorzy prac naukowych skupiali się przede wszystkim na samej terminologii, bez uwzględnienia kognitywnych procesów percepcji muzyki lub prowadzili dociekania wyłącznie w obrębie jednego języka.

Przykładem analizy terminologii muzykologicznej może być artykuł Pauliny Trzaskawki *Przyczynek do charakterystyki języka muzyki* (Trzaskawka, 2014). Autorka podejmuje próbę zbadania i sklasyfikowania terminologii muzycznej, traktując tekst muzykologiczny jako specyficzną odmianę języka specjalistycznego, a niekiedy wręcz jako swego rodzaju żargon środowiskowy. W opracowaniu Trzaskawki omówione zostały wybrane cechy języka muzyki: polisemia, neologizmy, zapożyczenia, skrótowce, eponimy (w tym toponimy) oraz internacjonalizmy. Szczególne znaczenie ma zwłaszcza ostatnia

z wymienionych kategorii, ponieważ podkreśla ponadnarodowy charakter terminologii muzycznej, umożliwiając jej funkcjonowanie w różnych językach i kulturach. Artykuł ma strukturę dwuczęściową: w części teoretycznej autorka charakteryzuje język muzyki jako zjawisko lingwistyczne, w części praktycznej zaś przedstawia konkretne przykłady omawianych zjawisk terminologicznych, pochodzące z polskiego i obcojęzycznego materiału muzykologicznego. Trzaskawka zwraca uwagę, że jej analiza nie obejmuje wszystkich potencjalnych cech charakterystycznych języka muzyki, co otwiera perspektywę dalszych badań w tym zakresie.

W kontekście niniejszej rozprawy istotne jest, że analiza Trzaskawki potwierdza zasadność traktowania języka muzyki jako systemu terminologicznego, a zarazem ukazuje go jako przestrzeń dynamiczną, podlegającą procesom rozwoju i przenikania kulturowego. Uwzględnienie takich kategorii, jak internacjonalizmy czy zapożyczenia, pozwala dostrzec potencjał porównawczy między różnymi tradycjami kulturowymi, co jest szczególnie cenne w badaniach nad polskim i rosyjskim dyskursem naukowo-dydaktycznym dotyczącym pianistyki i interpretacji twórczości Chopina.

Badania dyskursu na płaszczyźnie muzyki popularnej można odnaleźć w monografii Darii Rzeczkowskiej – *Muzyka popularna w dyskursie elit w obszarze muzykologii brytyjskiej i amerykańskiej* (Rzeczkowska, 2019). Muzykolożka świadomie odchodzi od badań filologicznych na rzecz muzykologicznej analizy realiów dynamicznego obiegu dóbr kultury muzycznej i ich oceny przez słuchaczy. Rzeczkowska kieruje swoją uwagę ku muzykologicznemu badaniu kontekstu społeczno-kulturowego muzyki popularnej.

Badaczka zwraca uwagę na dynamiczny obieg dóbr kultury muzycznej, czyli sposób, w jaki muzyka funkcjonuje w przestrzeni społecznej, jak jest odbierana i oceniana przez różne grupy słuchaczy, w tym elity muzyczne. W jej ujęciu muzyka jest nie tylko zbiorem dźwięków czy tekstów, lecz także częścią szerszego systemu wartości, prestiżu i znaczeń kulturowych. Autorka tekstu bada, w jaki sposób elity muzykologiczne definiują, kategoryzują i hierarchizują muzykę popularną, wpływając pośrednio na to, które gatunki czy wykonawcy są uznawani za „wartościowe” lub „niskiej jakości”.

Co istotne, Rzeczkowska analizuje także proces percepcji słuchaczy, czyli to, jak odbiorcy reagują na kulturowe i muzyczne klasyfikacje. W jej pracy muzyka staje się narzędziem do badania interakcji między władzą kulturową, gustem muzycznym a mechanizmami rynku muzycznego. Można stwierdzić, że jej podejście łączy w sobie elementy muzykologii, socjologii muzyki i badań nad kulturą popularną.

Tematykę werbalizacji kodu muzycznego w języku polskim podejmowało szereg badaczy: ogólną charakterystykę przekładu intersemiotycznego w relacji muzyka-język przeprowadziła m.in. Krystyna Pisarkowa (1963, 1988), Piotr Kładoczny (2023) oraz Ewa Biłas-Pleszak (2005). Ostatnia z wymienionych w monografii *Język a muzyka: lingwistyczne aspekty związków intersemiotycznych* (Biłas-Pleszak, 2005) opisuje relacje między językiem a muzyką w ramach trzech powiązanych ze sobą zagadnień: językowych znaków werbalizacji muzyki, definicji muzyki w tekstach muzykologicznych i filozoficznych oraz tworzenia poezji zgodnie z zasadami muzycznymi. W kontekście niniejszych rozważań, za najistotniejszy element można uznać analizę językowych znaków używanych do opisu muzyki. Interpretując zjawiska językowe, autorka stara się zrozumieć, w jaki sposób muzyka jest konceptualizowana, jak tworzy się jej obraz w języku oraz jakie ma ona znaczenie w kulturze. Z wyników badań wyłania się ogólny, nacechowany aksjologicznie i estetycznie obraz muzyki. W ślad za Biłas-Pleszak warto podkreślić rolę analizy słownictwa, użytego do werbalizacji doświadczania muzyki w kontekście badań nad postrzeganiem – konceptualizacją muzyki w danej kulturze. Jak wskazuje autorka monografii, metafory licznie wykorzystywane do opisu percepcji muzyki, odwołują się do doświadczeń najbliższych człowiekowi i nawiązują do otaczającej go kultury.

Perspektywę doświadczania muzyki jako zjawiska skupionego wokół człowieka przyjmuje również Piotr Kładoczny, który w tekście *Dźwięk i muzyka w ujęciu językoznawczym* (Kładoczny, 2023) stwierdza, że „dzięki przedstawieniu pełnej gamy percepcji słuchowej można wskazać miejsce dźwięku i muzyki w całym doświadczeniu poznawczym i w ten sposób przyczynić się do lepszego zrozumienia ich znaczenia (Kładoczny, 2023: 157).

Szczegółową charakterystyką wybranych elementów ujęzykowania kodu muzycznego odnajdujemy w pracach Marii Dzienisiewicz. Językoznawczyni w tekście *Językowy obraz dźwięku (na materiale polsko- i rosyjskojęzycznych recenzji muzycznych)* (Dzienisiewicz, 2021) w oparciu o założenia językowego obrazu świata poddaje badaniu sposoby konceptualizacji dźwięków w polskich i rosyjskich tekstach muzyki krytycznej. Autorka tekstu analizuje frekwencję użycia metafor synestezyjnych z domeny percepcji wzroku, dotyku i smaku. Dzienisiewicz wskazuje na podobieństwo zarówno w rodzajach kategorii, jak i w typach metafor synestezyjnych w parze porównawczej języków rosyjski – polski. Przeprowadzona przez Dzienisiewicz analiza porównawcza jednego, wybranego elementu ujęzykowania dźwięku jest wartościowym przyczynkiem do szerokich badań konfrontatywnych werbalizacji dzieła muzycznego. Badania te, przy uwzględnieniu kontekstu kręgu kulturowego kompozytora i interpretatora mogłyby stać się kluczem do poznania zawartych w językach wzorów kulturowych. Kontynuując humboldtowskie postrzeganie

różnorodności języka jako odmienności perspektyw patrzenia na świat, w ślad za Benjamin Lee Whorfem warto podkreślić, iż:

szablony rodzimego języka, uwidaczniają się natychmiast przy bezstronnym zestawieniu go i porównaniu z innymi językami (...). Każdy język stanowi rozległy i odrębny system wzorców, sankcjonujący kulturowe formy i kategorie (...), za pomocą których rozumiemy i którymi wypełniamy naszą świadomość (Whorf, 1982: 339-340).

Podobne stanowisko przyjmuje Biłas-Pleszak akcentując fakt, że analiza leksyki muzycznej w kontekście porównawczym daje możliwość zestawienia zrekonstruowanych pól semantycznych. Ich analiza, włączająca między innymi wykorzystanie określonych ram interpretacyjnych, może dostarczyć wiedzy o mechanizmach konceptualizacji muzyki w odmiennych językach i kulturach. Badaczka za wartościowe wskazuje również „porównanie sposobów konceptualizacji muzyki w innych językach, nie tylko z europejskiego kręgu kulturowego; charakterystyka języka prowadzi bowiem do charakterystyki kultury” (Biłas-Pleszak, 2005: 150). Warto wspomnieć chociażby przytaczane przez Biłas-Pleszak wyniki obserwacji i rekonstrukcji etnoteoretycznego systemu muzycznego ludu Kaluli w Nowej Gwinei, przeprowadzone przez Stevena Felda w 1981:

Centralne znaczenie w tym systemie ma związek pomiędzy polem semantycznym terminu „woda” a polem semantycznym terminu „dźwięk”. „Rodzaje” wody są w języku Kaluli skojarzone z „rodzajami” dźwięku poprzez wykorzystanie słów określających drogę przepływu wody (Żerańska-Kominek, 1995: 170, cyt. za: Biłas-Pleszak, 2005: 150-151).

Nawiązując do dwoistości natury dzieła muzycznego, analiza konfrontatywna werbalizacji muzyki wykazuje korelację percepcji i recepcji muzyki na płaszczyźnie kulturowego uniwersalizmu-subiektywizmu. Jak zauważa Trzaskawka, „język muzyki możemy podzielić na dwie kategorie. Do pierwszej należeć będzie ten ścisły, terminologiczny, natomiast do drugiej zaliczamy język ulotny, wszelkie nastroje muzyczne i wszelkie uczucia, jakie rodzi” (Trzaskawka, 2014: 59). Teoria ta jest zbieżna z myślą Anny Wierzbickiej, która podkreśla, że mimo istnienia wspólnych elementów semantycznych, każdy język i kultura mają swoje unikalne cechy, które muszą być uwzględniane w badaniach porównawczych. Niniejsza praca wprowadza ów nowatorski pierwiastek, ponieważ analiza wypowiedzi muzykologów polskiej i rosyjskiej „szkoły pianistycznej” daje możliwość opisu prawidłowości w zachowaniach językowych tych wspólnot oraz konfrontacji obu dyskursów. Tego typu zestawienie pozwala uchwycić zarówno

elementy uniwersalne, jak i kulturowo specyficzne, a w konsekwencji lepiej zrozumieć mechanizmy konceptualizacji muzyki w odmiennych tradycjach pianistycznych.

Metodologiczną podstawę rozprawy, szeroko omówioną w rozdziale teoretycznym stanowią wyznaczniki współczesnej lingwistyki: *etnolingwistyka*, *analiza dyskursu*, *komunikologia*. Badania mieszczą się w granicach paradygmatu kognitywnego. W pracy opieram się na definicji pojęcia *kognitywizm*, zaproponowanej przez autorytet w dziedzinie językoznawstwa kulturowego i kognitywnego – Valentinę A. Maslovą. *Kognitywizm* określam więc jako naukę, przedmiotem badań której jest ludzki umysł, myślenie i związane z nimi procesy umysłowe i stany, a więc naukę o wiedzy i poznaniu, o postrzeganiu świata w procesie ludzkiej działalności (por. Maslova, 2004). Zastosowanie podejścia kognitywnego umożliwia poznanie i wyjaśnienie aktywizujących się podczas percepcji muzyki i odzwierciedlających się w tekście schematów mentalnych muzykologa-pedagoga. W związku z tym, pod pojęciem *językoznawstwo kognitywne* rozumiem będę obszar w ramach kognitywistyki ogólnej, który holistycznie bada język jako jeden z podsystemów poznania i którego najważniejszą kategorią jest kategoria wiedzy, problem rodzajów wiedzy, a także sposobów ich przedstawiania (por. Tabakowska, 2001). Naukę na temat kognitywizmu i językoznawstwa kognitywnego będę czerpać również z monografii takich autorów, jak Elena S. Kubryakova (Kubryakova, 2004) czy George Lakoff i Mark Johnson (Lakoff i Johnson, 1980).

Dopełnieniem szeroko rozumianych badań kognitywnych nad językiem będzie włączenie czynnika kulturowego. Analizie z perspektywy *lingwistyki kulturowej* zostaną poddane elementy obszaru kulturowego monografistów, przekazywane w tekście naukowo-dydaktycznym z zakresu muzyki. Podstawę metodologiczną stanowić będzie koncepcja *językowego obrazu świata* (Bartmiński, 2007), zgodnie z którą język ujmuje doświadczenie człowieka w sposób specyficzny dla danej wspólnoty kulturowej. Wychodząc z definicji pojęcia lingwistyki kulturowej, zaproponowanej przez Jerzego Bartmińskiego (Bartmiński, 1990, 2006, 2009) przyjmę, że jest to dział lingwistyki, zajmujący się analizą korelacji języka i kultury. Bartmiński wyróżnia pięć pól tematycznych lingwistyki kulturowej – kulturowe funkcje języka; wewnętrzną stylową dyferencję języka, jej istotę i osiągnięty poziom; gatunkowe wzorce wypowiedzi; kategorie gramatyczne i semantyczne języka w aspekcie ich funkcji; słownictwo języka jako klasyfikator doświadczeń społecznych.

W ślad za Teunem van Dijkem, w niniejszej rozprawie określam *dyskurs* jako współdziałanie struktur językowych z kontekstem wypowiedzi (Van Dijk, 2011). Jak wskazuje badacz, wypowiedzi nie mają stałego znaczenia, charakteryzują się natomiast pewnym

potencjałem semantycznym – tzw. *potencjałem znaczeniowym*, który w ramach danego dyskursu i w określonym kontekście realizuje się w postaci określonego znaczenia. W związku z tym, realizacja wspomnianego wyżej potencjału semantycznego zależy jest od czynników indywidualnych i społeczno-kulturowych. Jak twierdził Palmer, powstawaniem dyskursu kieruje refleksywna wyobrażeniowość, należąca do konkretnego językowego obrazu świata (*worldview*) (Palmer, 1996: 4). Dodatkowo, pomimo tego, że w procesie komunikacji członkowie tego samego obszaru kulturowego kierują się zbieżnymi wartościami, normami, modelami społecznymi i mentalnymi oraz stereotypami, w rzeczywistości tworzą i odbierają świat, w tym – muzykę, w sposób subiektywny. W ramach niniejszej rozprawy, uwzględnienie owego *dyskursu osobistego* jest szczególnie istotne dla rzetelnej analizy dyskursu naukowo-dydaktycznego, najpierw na poziomie jednej „szkoły pianistycznej”, następnie w kontekście porównawczym.

Pod pojęciem *analiza dyskursu* rozumiem proces interpretacji dynamicznego i otwartego aktu językowego, realizowanego w różnych warunkach kulturowych, historycznych i społecznych. Za główny cel wprowadzenia paradygmatu kognitywnego do analizy dyskursu uważam możliwość rozpoznania istotnych czynników, łączących język z procesami społecznymi i kulturowymi (por. Rypel, 2017; McCarthy i Carter, 1994).

Muzyka jako szczególny przedmiot doświadczenia estetycznego i społecznego, jest konceptualizowana w dyskursie naukowo-dydaktycznym poprzez określone metafory, definicje i kategorie semantyczne. W niniejszej rozprawie pod uwagę zostaną wzięte takie zabiegi, jak: aksjologizacja, konceptualizacja, metaforyzacja oraz specyficzne środki językowe i stylistyczne, m. in. porównania, związki frazeologiczne, epitety, pozwalające na adekwatny przekaz uwag na temat utworu muzycznego, jego wykonania i techniki gry na instrumencie.

Pojęcie *dyskurs naukowo-dydaktyczny* rozumiem jako unikalny rodzaj wypowiedzi, która znajduje się na granicy między dyskursem naukowym a dydaktycznym, spełniając jednocześnie rolę informacyjną oraz edukacyjną. Jego głównym celem jest przekaz wiedzy naukowej w sposób wiarygodny i dokładny, lecz także zrozumiały dla odbiorcy. W literaturze zauważa się, że tekst naukowy cechuje obiektywne podejście, precyzyjność oraz szczegółowość, a jego struktura zwykle składa się z wprowadzenia, metodologii, wyników oraz wniosków. Tak skonstruowana kompozycja umożliwia przejrzystą prezentację treści, dzięki czemu odbiorca może śledzić tok rozumowania zgodny z zasadami logicznego myślenia i weryfikacji naukowej.

Przeprowadzona w rozprawie doktorskiej analiza czerpie również z osiągnięć *komunikologii*, rozumianej jako interdyscyplinarna dziedzina nauki zajmująca się procesami

komunikacyjnymi (por. Goban-Klas, 1999; Watzlawick et al., 1967). W kontekście komunikologicznym muzyka nie jest jedynie obiektem estetycznym, ale także sposobem i formą komunikacji, która łączy nadawcę z odbiorcą poprzez określone kody i konwencje kulturowe. Analizowane teksty naukowo-dydaktyczne można uznać za specyficzny *dyskurs komunikacyjny*, w którym przekazywana jest wiedza o muzyce, a jednocześnie kształtowany jest sposób jej rozumienia i oceny. Uwzględnienie tego aspektu umożliwia umiejscowienie badań w szerszym kontekście teorii komunikacji i kultury.

W celu charakterystyki zjawiska konceptualizacji i werbalizacji muzyki w danych wyżej ramach metodologicznych zauważono potrzebę wprowadzenia terminu *językowy obraz muzyki*, funkcjonującego w korespondencji do językowego obrazu świata. W niniejszej rozprawie *językowy obraz muzyki* został zdefiniowany jako utrwalony w języku, społecznie podzielany i kulturowo uwarunkowany sposób konceptualizacji, interpretacji i wartościowania zjawiska muzyki.

Za novum zawarte w niniejszej rozprawie doktorskiej można wskazać zwrócenie uwagi na *językowy obraz muzyki* w tekstach naukowo-dydaktycznych, a więc w dyskursie, który dotąd nie był przedmiotem systematycznej analizy w perspektywie etnolingwistycznej i komunikologicznej. W rozprawie następuje przesunięcie uwagi z tekstów artystycznych i krytycznych na teksty dydaktyczne, co pozwala uchwycić sposób, w jaki wiedza jest przekazywana instytucjonalnie oraz jakie są metody kształtowania kompetencji muzycznych w Polsce i Rosji. W kontekście bogatego, różnorodnego nacechowania języka uważam za zasadne i ważne uzupełnienie badań nad dyskursem naukowym o analizę **tekstów naukowo-dydaktycznych** z zakresu muzyki. Zachowany w tekstach naukowo-dydaktycznych językowy obraz dzieł fortepianowych kompozytora pozwala na dostrzeżenie mechanizmów werbalizacji muzyki.

Oprócz znaczenia teoretycznego, niniejsze badanie ma także wymiar praktyczny. Analiza *językowego obrazu muzyki* w tekstach naukowo-dydaktycznych pozwala lepiej zrozumieć, jak kształtowane są kompetencje muzyczne w różnych tradycjach edukacyjnych, a także wskazać, w jaki sposób język naukowo-dydaktyczny modeluje odbiór i interpretację muzyki. Wyniki badań mogą zostać wykorzystane w dydaktyce muzycznej, w opracowywaniu nowych metod nauczania pianistycznego oraz w refleksji nad różnicami kulturowymi w pedagogice muzycznej. O ile teksty artystyczne czy krytyczne odzwierciedlają indywidualne doświadczenia i ocenę, o tyle tekst dydaktyczny pełni rolę instytucjonalną – kształtuje sposób myślenia o muzyce, definiuje jej podstawowe kategorie, narzuca wartościowania i schematy interpretacyjne. Badanie to wnosi zatem wkład w rozpoznanie nie tylko tego, jak muzyka bywa

opisywana, lecz także w jaki sposób język dydaktyczny konstruuje wiedzę muzyczną i modeluje kompetencje kulturowe. Włączenie w zakres badań tekstów naukowo-dydaktycznych ukazuje, w jaki sposób prace traktujące o muzyce – inaczej niż teksty artystyczne czy krytyczne – funkcjonują w przestrzeni edukacyjnej i komunikacyjnej. Oznacza to, że *językowy obraz muzyki* rekonstruowany na podstawie podręczników, skryptów i monografii odzwierciedla nie tylko indywidualne doświadczenie, ale także instytucjonalny model przekazywania wiedzy i wartości.

Warto zauważyć, że w polskiej humanistyce badania nad językowym obrazem świata, prowadzone głównie w nurcie etnolingwistycznym, koncentrowały się dotąd na takich kategoriach jak ojczyzna, dom, natura czy religia (Bartmiński, 2004). Muzyka jako przedmiot językowego obrazu pojawiała się sporadycznie, zwykle w kontekście metaforyki artystycznej, krytyki muzycznej lub studiów nad językiem artystycznym. Novum niniejszej rozprawy polega więc również na przeniesieniu metodologii językowego obrazu świata, wypracowanej w lingwistyce kulturowej, na grunt analizy tekstów dydaktycznych z zakresu muzyki. Niniejsza praca przesuwaa akcent na dyskurs naukowo-dydaktyczny, który pełni funkcję instytucjonalną i systematyczną w kształtowaniu wiedzy muzycznej. Ponadto, innowacyjnym wymiarem jest podejście porównawcze, które umożliwia opisanie zarówno uniwersalnych, jak i kulturowo specyficznych aspektów *językowego obrazu muzyki*. Włączenie perspektywy komunikologicznej rozszerza analizę o interaktywny i kulturowy wymiar, czyniąc ją nie tylko opisem językowych reprezentacji muzyki, lecz także refleksją na temat tego, jak muzyka i dyskurs o muzyce funkcjonują w ramach komunikacji społecznej.

Przechodząc do podsumowania części wstępnej, niniejsza rozprawa stanowi odpowiedź na pytanie, jakie charakterystyczne środki językowe i stylistyczne zawiera dyskurs naukowo-dydaktyczny z zakresu muzyki i jakim kognitywnym procesom podlega tekst specjalistyczny o tematyce wykonawstwa muzyki fortepianowej Chopina. Na początku badań została postawiona następująca **hipoteza**: dyskurs naukowo-dydaktyczny z zakresu pianistyki w obrębie „szkół pianistycznych” Polski i Rosji jest zbieżny w opisie stałych elementów dzieła muzycznego, różni się natomiast charakterystyką kontekstową, biograficzną i subiektywną, indywidualną percepcją muzyki każdego z autorów monografii. W celu usystematyzowania problematyki badań, obok hipotezy postawiono następujące pytania:

1. Jakie charakterystyczne środki językowe i stylistyczne dominują w polskim i rosyjskim dyskursie dydaktycznym dotyczącym twórczości Chopina?

2. Jak różnią się sposoby konceptualizacji muzyki w obu tradycjach i jakie czynniki kulturowe determinują te różnice?

3. W jaki sposób język naukowo-dydaktyczny kształtuje rozumienie i interpretację dzieł Chopina w perspektywie pedagogicznej i muzykologicznej?

Sposobem na rozwiązywanie problemu badawczego jest analiza materiału empirycznego, zaczerpniętego z polskiego i rosyjskiego dyskursu naukowo-dydaktycznego, który traktuje o interpretacji i wykonawstwie dzieł Chopina. Zestawienie rezultatów wynikających z analizy kognitywnej tekstów, posłuży dalszym badaniom etnolingwistycznym języka obu „szkół pianistycznych”. Wynik analizy porównawczej da odpowiedź na pytanie, zadane na początku rozprawy i umożliwi konfirmację lub falsyfikację postawionej przeze mnie hipotezy.

Obiektem badań jest język, rozumiany jako system znaków symbolicznych, który nie tylko służy komunikacji, ale także odzwierciedla kulturę i sposób postrzegania świata przez daną wspólnotę językową oraz, zawiązując, zjawisko werbalizacji muzyki Chopina, rozumiane jako proces przekładu doświadczenia artystycznego na język naturalny.

Zadaniami, wyznaczonymi do wykonania w ramach badań są rekonstrukcja i zestawienie *językowego obrazu muzyki* fortepianowej Chopina w polskojęzycznym i rosyjskojęzycznym obszarze kulturowym.

Celem głównym badań jest charakterystyka i porównanie *językowego obrazu muzyki* Fryderyka Chopina, który ukształtował się w polskich i rosyjskich tekstach naukowo-dydaktycznych. **Celami szczegółowymi** są: [1] rozszerzenie teoretycznej perspektywy dyskursu naukowo-dydaktycznego z zakresu muzyki; [2] charakterystyka języka specjalnego tekstu naukowo-dydaktycznego z zakresu muzyki, w szczególności pianistyki; [3] dostarczenie nowych faktów na temat procesów percepcji muzyki; [4] zbadanie korelacji między oceną muzycznego zjawiska/utworu, a obszarem kulturowym (krajem działalności) muzykologa.

Niniejsza rozprawa będzie składać się z **trzech podstawowych części** – wstępu, czterech rozdziałów i wniosków końcowych, które zostaną dopełnione podsumowaniem w języku polskim, angielskim oraz bibliografią. Pracę otwiera uzasadnienie podjęcia tematu i definicja obszaru pracy, określony jest cel główny wraz z celami szczegółowymi, obiekt badań, zadania oraz hipoteza badawcza. W części wstępnej przeprowadzono również charakterystykę źródeł materiału empirycznego, zasygnalizowane zostały zagadnienia i metodologia, użyte do osiągnięcia celu badawczego, wskazano metody pracy, które zostały poddane szerszemu omówieniu w kolejnych etapach rozprawy.

Pierwszy rozdział obejmuje zbiór zagadnień teoretycznych, niezbędnych do skutecznego przeprowadzenia analizy materiału empirycznego. W danym rozdziale

przedstawiona zostaje metodologia badań nad muzyką w nurcie humanistycznym, w szczególności w kontekście analizy językoznawczej.

Trzy kolejne rozdziały empiryczne obejmują analizę porównawczą dyskursu naukowo-dydaktycznego polskiego i rosyjskiego w różnych kontekstach odbioru dzieł fortepianowych Chopina. Drugi rozdział przedstawia zestawienie werbalizacji stałych elementów dzieła muzycznego, zawartych w utworach kompozytora. Trzeci rozdział to porównanie *językowego obrazu muzyki* w obu dyskursach w kontekście interpretacji symboliki, treści programowej, kulturowej dzieł Chopina oraz subiektywnej oceny sylwetki kompozytora. Czwarty rozdział przedstawia analizę porównawczą werbalizacji wybranych dzieł kompozytora ze szczególnym uwzględnieniem warstwy emocjonalnej i aksjologicznej.

W zakończeniu i podsumowaniu rozprawy przedstawiono wnioski z analizy materiału empirycznego. Odpowiedziano na postawione w części wstępnej pytania i wskazano konkluzje, wynikające z weryfikacji hipotezy. Zaproponowane zostały również kierunki dalszych badań i możliwości rozwoju analizy *językowego obrazu muzyki*.

Procedura badawcza obejmowała następujące etapy:

- I. Ekscerpcja materiału badawczego – identyfikacja definicji, metafor, terminów i pól leksykalnych związanych z muzyką w polskim i rosyjskim materiale empirycznym.
- II. Wybór ram tematycznych i kryteriów klasyfikacji materiału empirycznego.
- III. Analiza kontrastywna polskiego i rosyjskiego dyskursu naukowo-dydaktycznego.
- IV. Zestawienie wyników analizy w każdej z kategorii tematycznej w celu wskazania podobieństw i różnic percepcyjnych. Rekonstrukcja językowego obrazu muzyki w obu tradycjach kulturowych.
- V. Przedstawienie rezultatów analizy i możliwych kierunków dalszego rozwoju badań.

Przedmiotem analizy w niniejszej rozprawie są polskie i rosyjskie teksty naukowo-dydaktyczne traktujące o wykonawstwie i interpretacji utworów fortepianowych Chopina. Polskojęzyczne i rosyjskojęzyczne monografie Chopinistów zostały dobrane na podstawie zbieżnego czasu działalności twórczej pedagogów-muzykologów, zbliżonych lat wydania tekstów (XX i XXI wiek) oraz jednakowego przedmiotu analizy – dzieł fortepianowych Chopina. Ważną zmienną podczas wyboru tekstów był pierwiastek dydaktyczny. Rola muzykologa przeplata się tu z praktyczną wiedzą pianistyczną oraz doświadczeniem pedagogicznym. Celem wypowiedzi autorów tekstów jest więc nie tylko opis utworu, ale również odczytanie, interpretacja i skuteczna reinterpretacja tekstu nutowego oraz wrażeń słuchowych. Rolą interpretatorów jest wskazanie prawidłowych dróg odczytania komunikatu,

zawartego przez kompozytora w swoich dziełach. Analizowany materiał empiryczny został zaczerpnięty z pozycji książkowych wybitnych polskich i rosyjskich pianistów, metodystów gry na fortepianie i muzykologów.

Teksty zostały dobrane również pod kątem zbieżnej stylistyki wypowiedzi – wszystkie monografie są przykładem bogatej, barwnej interpretacji znaków muzycznych, zawartych w utworach Chopina. Przekaz dźwiękowy jest tu traktowany jako przyczynek do charakterystyki kompozytora i jego dzieł, rozważań dotyczących jego stanów emocjonalnych, przemyśleń i sposobu postrzegania świata w danym kontekście historycznym i społecznym. Pedagodzy, kierując wypowiedź do odbiorcy profesjonalnego lub adepta sztuki pianistycznej próbują niejako „pokazać” dźwięk, wychodząc z założenia, że odbiorca zna podstawowe elementy dzieła. Organizacja *językowego obrazu muzyki* skupia się więc nie na stricte naukowym wyjaśnieniu podstawowych składowych utworu fortepianowego, a zawiera raczej subiektywną ocenę i interpretację komunikatu muzycznego, zakładającą szerokie wykorzystanie metafor, frazeologizmów, porównań, epitetów.

Podsumowując, przedmiotem badań przedstawionych w niniejszej rozprawie są teksty naukowo-dydaktyczne dotyczące twórczości fortepianowej Chopina – dziesięć monografii autorstwa wybitnych Chopinistów, przedstawicieli polskiej i rosyjskiej szkoły pianistycznej (po pięć z każdego kraju).

Literatura polska –

I. Pierwsza z polskich monografii autorstwa **Raula Koczalskiego** pt. *Fryderyk Chopin. Wskazówki interpretacyjne*², obok opracowania zagadnień historycznych i techniczno-wykonawczych, włącza próbę przekładu intersemiotycznego dzieł Chopina. Autor monografii, Raul (Raoul) Koczalski urodził się 3 stycznia 1885 roku w Warszawie, zmarł 24 listopada 1948 roku w Poznaniu. Był polskim pianistą, kompozytorem i wybitnym Chopinistą. Tekst monografii, napisany w oryginale w języku francuskim, został przetłumaczony przez Macieja Chiżyńskiego. Oczywiście, analiza tekstu tłumaczonego zawsze stawia pewne pytania językoznawcze co do aktualnego przedmiotu analizy. W przypadku tłumaczenia wypowiedzi dotyczących muzyki, tłumacz staje przed wyzwaniem przeniesienia subtelności, emocji i stylu,

² Francuskojęzyczna monografia *Frederic Chopin: conseils d'interpretation* (1998) była kontynuacją i poszerzeniem pierwszej, niemieckojęzycznej wersji *Frederic Chopin: Betrachtungen, Skizzen, Analysen* (1936). Polski przekład z języka francuskiego autorstwa Macieja Chiżyńskiego *Fryderyk Chopin. Wskazówki interpretacyjne* został wydany w 2020 r. nakładem Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina.

które są charakterystyczne dla danego interpretatora. W kontekście niniejszej analizy założyłam, że przekład francuskojęzycznej wypowiedzi Koczalskiego został dokonany z poszanowaniem pierwotnego wyrazu artystycznego, struktur leksykalnych i gramatycznych oraz ekspresji autora, co umożliwia rzetelną analizę językoznawczą tłumaczenia i sklasyfikowanie go jako przykład polskiego dyskursu muzykologicznego. Koczalski jest przedstawicielem polskiej szkoły pianistycznej, zapisał się w kulturze jako wybitny pianista, muzykolog i interpretator muzyki fortepianowej. Był uczniem Karola Mikulego, który pobierał nauki u samego Chopina. Ścisła znajomość tradycji wykonawczej i wieloletnia praktyka pozwoliły pianiście na niezwykle dokładność w analizie utworów fortepianowych kompozytora. Podobnie jak w innych tekstach muzykologicznych pierwszej połowy XX w., naukowo-pedagogiczny metajęzyk Koczalskiego opisuje parametry strukturalno-semantyczne materiału nutowego. Sposób wypowiedzi Koczalskiego wyróżnia jednak niezwykle wrażliwość na warstwę kolorystyczno-brzmieniową muzyki fortepianowej. Obok nomenklatury specjalistycznej, pianista wykorzystuje szereg zabiegów językowych, pozwalających na skuteczne i barwne „przetłumaczenie” utworu czytelnikowi. Oczywiście, taka „swoboda poetycka” w interpretacji dzieł wielkiego kompozytora nie zawsze spotykała się z uznaniem. We wprowadzeniu Jeana-Jacquesa Eigeldingera do monografii czytamy:

szybko przejdziemy do porządku dziennego nad fragmentami zawierającymi spostrzeżenia o charakterze obrazowym lub opisowym, ubarwiającymi rozważania Koczalskiego (...). Odstawmy więc na bok ‘szum potoku’ i inne ‘poranne bryzy’, jako że są one anachroniczne wobec współczesnej recepcji Chopina i raczej sprzeczne z jego estetyką” (Koczalski, 2020: 30).

Pomimo wątpliwości co do zasadności zabiegów interpretacyjnych w kontekście estetyki, bez wątpienia studium stanowi ważny i ciekawy przykład przekładu intersemiotycznego i ukazuje różnorodność możliwych sposobów tworzenia *językowego obrazu muzyki*.

II. Monografia polskiej pianistki **Reginy Smendzianki** pt. *Jak grać Chopina. Próba odpowiedzi*³ łączy aspekt dydaktyczny i praktyczny wykonawstwa dzieł tego wybitnego kompozytora. Tekst dotyczy refleksji pianistki na temat interpretacji muzyki Chopina – nie jest to jednak czysto techniczny podręcznik gry, lecz raczej próba ujęcia w słowa tego, co stanowi istotę chopinowskiej interpretacji: stylu, ekspresji, niuansów wykonawczych. Nie w pełni naukowy tekst stanowi znakomity przykład specjalistycznego dyskursu artystycznego, w którym język pełni funkcję narzędzia opisu zjawisk trudnych do jednoznacznego

³ R. Smendzianka, *Jak grać Chopina. Próba odpowiedzi*, Międzynarodowa Fundacja im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2000.

uchwycenia. Tekst nie jest jedynie poradnikiem dla adeptów sztuki pianistycznej, ale również świadectwem, jak język próbuje opisać to, co nienamacalne. Z perspektywy językoznawczej tekst ukazuje twórcze napięcie między terminologią a metaforą, między normą a subiektywizmem (Jasiński, 2001: 279-282).

Oprócz danej monografii, pianistka i pedagog jest autorką licznych artykułów z zakresu pianistyki, opublikowanych w Polsce, Stanach Zjednoczonych i Japonii. W roku 1949 była laureatką XI nagrody IV Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina w Warszawie (Polska Encyklopedia Muzyczna, dostęp: 14.06.2025 r.) Smendzianka była członkiem Jury Konkursów Chopinowskich w latach 1970, 1980, 1995, 2000 oraz konkursów pianistycznych w Tokio, Moskwie, Salerno i Bydgoszczy. Pianistka rozpoczęła pracę pedagogiczną w 1964 roku w krakowskiej Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej. Dwa lata później związała się z warszawską uczelnią tej samej rangi, gdzie do czasu przejścia na emeryturę prowadziła klasę fortepianu. W latach 1972-1973 pełniła funkcję rektora, a od 1972 do 1996 kierowała Katedrą Fortepianu, uzyskując w 1985 roku tytuł profesora zwyczajnego. W 1997 nadano jej godność profesora honorowego, a w 2002 wyróżniono tytułem doktora honoris causa Akademii Muzycznej w Warszawie (Dybowski, 2003). W 1988 artystka założyła "Fundację Reginy Smendzianki", wspierającą młodych polskich pianistów (Polska Encyklopedia Muzyczna, dostęp 14.06.2025 r.)

III. Kolejny tekst, autorstwa **Tadeusza Andrzeja Zielińskiego** nosi tytuł *Chopin. Życie i droga twórcza*⁴. Autor był muzykologiem, krytykiem muzycznym, cieszącym się opinią jednego z najbardziej cenionych autorów, piszących o muzyce. Jak podkreśla sam Zieliński, powodem powstania książki była świadomość braku we współczesnej literaturze chopinowskiej pełnej monografii tego twórcy, która łączyłaby szczegółowy opis życia i twórczości kompozytora. Monografia przedstawia dwa równorzędne kierunki badań nad sylwetką kompozytora – biograficzny i muzyczny. Przedmiotem analizy będzie oczywiście drugi z wątków, zawierający opis wszystkich utworów Chopina w kontekście biograficznym, zatem w kolejności ich powstawania. Dzięki temu mamy jasno określone ramy rozwoju muzycznego języka i problematyki estetycznej, stylistycznej w kolejnych etapach twórczości kompozytora. Jak podkreśla Zieliński, podstawowym tematem opisu muzyki Chopina jest „jednostkowy akt twórczy, czyli indywidualny pomysł każdego kolejnego utworu – jego artystyczna koncepcja, forma, wyraz oraz środki dźwiękowe” (Zieliński, 2021: 9-11). Warto podkreślić dydaktyczny charakter monografii, w której autor stara się stworzyć kierowany do

⁴ T.A. Zieliński, *Chopin. Życie i droga twórcza*, Polskie wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2021.

pianistów „przewodnik” po muzyce Chopina, swoiste kompendium wiedzy, które wprowadza w zawartość treściową, formalną, łącząc najważniejsze informacje o utworze i twórcy. (Zieliński 2021: 9-11).

IV. Najstarszy analizowany w rozprawie tekst polskojęzyczny to wydana w 1955 roku praca pt. *Mistrzostwo kompozytorskie Chopina (na prawach rękopisu)* autorstwa **Józefa Michała Chomińskiego**⁵. Ważne miejsce w pracy naukowej Chomińskiego – polskiego muzykologa, profesora Uniwersytetu Warszawskiego, zajmowały utwory Chopina, które szczególnie zainteresowały go po II wojnie światowej. Chomiński w swoich pracach nad twórczością Chopina podjął problematykę techniki kompozytorskiej, ujmując ją nie jako zespół izolowanych zabiegów, lecz jako system funkcjonujący w procesie kształtowania formy oraz w generowaniu określonych efektów energetycznych i brzmieniowych. Analizowane badania nad twórczością Chopina obejmują wszystkie składniki dzieła muzycznego wraz z ich wzajemnymi powiązaniami i oddziaływaniem. Szczególnie istotne jest wskazanie przez Chomińskiego, że elementy tradycyjnie uznawane przez teorię muzyki za „wtórne”, takie jak dynamika, agogika czy faktura, w muzyce Chopina nierzadko przejmują rolę elementów pierwszoplanowych (Chomiński, 1978: 112-115). Podejście to stanowiło zasadniczą nowość w stosunku do wcześniejszej literatury chopinologicznej i otworzyło nową perspektywę badawczą (Chechlińska, 2007). W analizowanym tekście Chomiński zwraca szczególną uwagę na walory brzmieniowe utworów Chopina i inicjuje badania nad fakturą fortepianową. Ukazuje jej rolę w transformacji określonych elementów muzycznych w jakości nowe, a także podkreśla znaczenie faktury w procesie oddziaływania harmoniki i pozostałych współczynników dzieła. Tym samym po raz pierwszy w polskiej chopinologii zostaje sformułowana myśl o fakturze jako kategorii konstytutywnej dla dzieła muzycznego, a nie jedynie jego powierzchniowego aspektu.

Z perspektywy językoznawczej niezwykle wartościowe jest to, że sposób opisu stosowany przez Chomińskiego nie ogranicza się do tradycyjnych, schematycznych terminów muzykologicznych. Autor posługuje się językiem nacechowanym semantycznie, w którym kategorie muzyczne przedstawiane są w dynamicznych relacjach i tworzą spójną sieć pojęciową. Dzięki temu jego tekst staje się nie tylko analizą muzyczną, ale również świadectwem ewolucji języka opisu w muzykologii XX wieku (Chechlińska, 2007).

⁵ J. Chomiński, *Mistrzostwo kompozytorskie Chopina (na prawach rękopisu)*, Materiały dyskusyjne Komisji Naukowej Obchodu Roku Mickiewicza P.A.N. Sekcja historii sztuki, Warszawa 1955.

Bezsprzecznie, prace Chomińskiego otworzyły nowy etap w badaniach nad Chopinem. Autor jako pierwszy w sposób wszechstronny ukazał znaczenie kompozytora jako jednego z najważniejszych nowatorów muzyki nowożytnej (Chomiński, 1978: 329-335). Wbrew wcześniejszym, powszechnym poglądom o rzekomej niezdolności Chopina do tworzenia wielkich form, badacz dowiódł jego mistrzostwa zarówno w zakresie miniatur, jak i form szeroko rozbudowanych. Zwrócił także uwagę na prominentne w twórczości Chopina cechy zapowiadające przemiany, kształtujące muzykę drugiej połowy XIX wieku. Również pod tym względem język Chomińskiego zasługuje na uwagę lingwistyczną, gdyż jest przykładem sposobu, w jaki terminologia muzykologiczna staje się narzędziem prognostycznym i konceptualnym, zdolnym uchwycić procesy artystyczne wykraczające poza ramy swojej epoki.

V. *Muzyka Chopina na nowo odczytana. Studia i interpretacje* (1996) autorstwa **Mieczysława Tomaszewskiego**⁶ to ostatnia z polskojęzycznych pozycji literaturowych. Monografia rzuca innowacyjne światło na interpretację muzyki Chopina – autor podejmuje zagadnienia takie, jak idiom stylistyczny i estetyczny w utworach kompozytora, filiację między datum i novum w twórczości kompozytora, jego etapy drogi twórczej. *Muzyka Chopina na nowo odczytana* to nie tylko tekst muzykologiczny, lecz także wstęp do refleksji nad językową reprezentacją muzyki. Tomaszewski wskazuje granice języka: muzyka Chopina wykracza poza możliwości jednoznacznego opisu, dlatego wymaga języka otwartego, obrazowego, metaforycznego. Celność tekstu Tomaszewskiego dowodzi, że o Chopinie trzeba pisać językiem wielowarstwowym, łącząc naukową precyzję z poetycką sugestywnością. Interpretacja chopinowskich utworów, zawarta w tekście dowodzi, jak można „tłumaczyć” muzykę na język słów, nie redukując jej do suchej techniki, lecz zachowując bogactwo znaczeń i emocji. Dzięki temu monografia staje się jednym z ważnych świadectw, jak humanistyka próbuje przekroczyć granice między dźwiękiem a słowem.

Autorem tekstu był wybitny muzykolog i teoretyk muzyki, profesor Akademii Muzycznej w Krakowie (ur. 17 listopada 1921, Poznań; zm. 14 stycznia 2019, Kraków). Od 1932 r. pobierał naukę w Konserwatorium Muzycznym w Poznaniu, od 1934 w Prywatnej Szkole Muzycznej im. M. Karłowicza, następnie od 1938 r. w Liceum im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu. Był absolwentem polonistyki w Uniwersytecie im. Mikołaja Kopernika w Toruniu

⁶ M. Tomaszewski, *Muzyka Chopina na nowo odczytana. Studia i interpretacje*, Akademia muzyczna w Krakowie, 1996, ISBN 83-87182-01-X.

i muzykologii w Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. Po obronie rozprawy doktorskiej pt. *Twórczość Fryderyka Chopina i jej recepcja* w Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu nadano mu stopień doktora, tamże uzyskał habilitację w 1999 roku (Chodkowski, 1995). Był redaktorem naukowym serii *Documenta Chopiniana* i Biblioteki Chopinowskiej PWM, współredaktorem *Rocznika Chopinowskiego* oraz przewodniczącym Komitetu Naukowego Międzynarodowych Sympozjów Chopinowskich w Warszawie, Wiceprezesem Polskiej Akademii Chopinowskiej (Polska Encyklopedia Muzyczna, dostęp: 14.06.2025 r.)

Literatura rosyjska –

I. Monografia **Gienricha G. Neygauza** pt. *Ob iskusstve fortepiannoj igry. Zapiski pedagoga*⁷, autorstwa wybitnego pianisty i pedagoga Konserwatorium Moskiewskiego, jest jedną z najważniejszych pozycji w literaturze pianistyczno-pedagogicznej XX wieku. Tekst powstał jako zbiór refleksji, doświadczeń i wskazówek dydaktycznych, będąc świadectwem praktyki artysty i nauczyciela zarazem. Monografia mieści się w obrębie literatury naukowo-dydaktycznej, łącząc aparat pojęciowy z zakresu muzykologii, w tym analizę formalno-estetyczną utworów, z doświadczeniem praktycznym, jako źródłem wskazówek dla adeptów sztuki pianistycznej. Autor dużo miejsca poświęca interpretacji utworów Chopina oraz ich prawidłowemu wykonaniu. W tym celu ukazuje proces formowania pianisty-chopinisty nie tylko w aspekcie technicznym, lecz przede wszystkim intelektualnym i emocjonalnym. Analizy chopinowskie służą jako przykład dla szerzej pojętej refleksji nad interpretacją klasycznego repertuaru fortepianowego. W odróżnieniu od czysto teoretycznych opracowań, monografia ma charakter dialogu między praktyką a refleksją.

II. Kolejny rosyjskojęzyczny tekst, będący przedmiotem analizy w niniejszej pracy to monografia **Yuliya A. Kremleva** pt. *Friderik Shopen, ocherk zhizni i tvorchestva*⁸. Autor tekstu urodził się w 1908 roku w Jessentuki, zmarł w 1971 w Leningradzie. Był wybitnym muzykologiem, krytykiem i publicystą muzycznym, który poświęcał dużą uwagę estetyce muzycznej i problemom muzycznej intonacji i interpretacji. Na początku kariery interesował się grą fortepianową, pobierając naukę w Konserwatorium Leningradzkim. Od młodości wyróżniał się wszechstronnymi talentami, oprócz muzyki interesowała go kompozycja

⁷ Г.Г. Нейгауз, *Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога*, Издательство МУЗЫКА, Москва 1987. Wszelkie transliteracje, występujące w rozprawie są autorstwa MRM.

⁸ Ю.А. Кремлев, *Фридерик Шопен, очерк жизни и творчества*, Издательство МУЗЫКА, Москва 1971.

i malarstwo. Studiował pod kierunkiem B. W. Asafieva i A. W. Ossovskiego. Podczas II wojny światowej pracował w Leningradzie, występował w radiu i pisał „Szkice rozwoju rosyjskiej myśli o muzyce”. Po wojnie wydał m.in. książki o Chopinie (1949), trytomowe „Szkice rozwoju rosyjskiej myśli o muzyce” (1960) i „Szkice z problemów estetyki muzycznej” (1957), w których analizował intonację i odbicie rzeczywistości w muzyce.

Pierwsza wersja *Friderik Shopen, ocherk zhizni i tvorchestva* została napisana w 1938, a wydana po wojnie, w 1949 roku. Analizowana w niniejszej rozprawie, trzecia wersja monografii została uzupełniona o nowe fakty i dokumentacje dotyczące życia i twórczości Chopina. W tekście muzykolog szczegółowo analizuje życie i twórczość kompozytora, zwracając uwagę zarówno na technikę pianistyczną, jak i głębię artystyczną jego muzyki. Książka ta była i jest ceniona za rzetelną analizę twórczości Chopina i stanowi ważny wkład w zbiór analiz Chopinistów (Smirnov, *belcanto.ru*, dostęp: 18.06.2025).

III. Yakov I. Milshtein (ur. 1911 r. w Woroneżu, zm. 1981 r. w Moskwie) jest autorem monografii *Ocherki o Shopene*⁹. Wybitny pianista, pedagog i muzykolog, profesor Konserwatorium Moskiewskiego. W swojej działalności naukowej i dydaktycznej łączył tradycje rosyjskiej szkoły fortepianowej z własnym, innowacyjnym podejściem do nauczania. Korzenie metody Milshteina sięgały pracy takich mistrzów dydaktyki fortepianowej, jak Konstantin Igumnov i Neygauz. Milshtein w działalności pianistycznej poświęcał dużo uwagi twórczemu zrozumieniu utworu muzycznego, prawdziwości i naturalności interpretacji, emocjonalnemu słyszeniu muzyki oraz wyrażaniu indywidualnej osobowości wykonawcy. W kontekście analizy prowadzonej w niniejszej rozprawie, warto wyróżnić podejście Milshteina do tradycji kulturowej jako fundamentu twórczości kompozytorów. Według pedagoga, każdy utalentowany wykonawca powinien odczuwać wpływ tradycji muzycznej, przemawiającej w danym utworze, a kreatywna i indywidualna interpretacja winna rozwijać się poprzez dialog z nią.

Co tyczy się analizy dzieł Chopina, Milshtein poświęcał uwagę zarówno aspektom prawidłowego technicznego wykonawstwa, jak i emocjonalnej głębi muzyki, określając interpretację utworów kompozytora jako żywy proces, w którym kluczowe są: wyrazistość intonacyjna, zrozumienie zamysłu autora, a także swoboda emocjonalnego wyrazu wykonawcy. To podejście do muzyki Chopina zostaje odzwierciedlone w monografii *Ocherki o Shopene*, w której pedagog łączył analizę struktury muzycznej z praktyką wykonawczą, ukazując, że interpretacja Chopina wymaga zarówno szacunku dla tradycji, jak i osobistej

⁹ Я.И. Мильштейн, *Очерки о Шопене*, Издательство МУЗЫКА, Москва 1972.

ekspresji. Ponadto, w tekście dużo uwagi poświęca się technikom i sposobom wydobycia dźwięku fortepianu w świetle nauk Chopina. Muzykolog przywołuje uwagi kompozytora i opis tego, jak uczył swoich uczniów. Monografia pianisty to przede wszystkim źródło obrazowego, barwnego opisu techniki wydobycia dźwięku, palcowania i pedalizacji. Dodatkowo, Milshtejn w sposób nowatorski charakteryzuje elementy agogiczne i dynamiczne oraz wyjaśnia, w jaki sposób Chopin traktował i stosował je w swoich utworach (Czhan, 2021: 363-368).

IV. Igor F. Belza (ur. 1904 r. w Kielcach, zm. 1994 r. w Moskwie), autor monografii pt. *Shopen*¹⁰ był radzieckim i rosyjskim muzykologiem oraz kompozytorem polskiego pochodzenia. Studiował kompozycję w Kijowie u Borysa Latoszyńskiego, następnie przez wiele lat pracował jako wykładowca i redaktor w instytucjach muzycznych w Kijowie i Moskwie. Po II wojnie światowej pełnił funkcję profesora Konserwatorium Moskiewskiego, gdzie m.in. prowadził seminaria poświęcone muzyce polskiej i czeskiej. Jako redaktor i działacz w środowisku muzycznym był mocno zaangażowany w życie kulturalne kraju, lecz w okresie żdanowszczyzny spotkały go represje – oskarżono go o formalizm i odebrano wszystkie funkcje. Po śmierci Stalina powrócił do pracy naukowej, obejmując kierownicze stanowiska w instytutach Akademii Nauk ZSRR. Angażował się w badania nad kulturą słowiańską, inicjował studia nad twórczością Dantego, działał w licznych komisjach i towarzystwach naukowych. Jego badania skupiały się przede wszystkim na muzyce słowiańskiej, zwłaszcza polskiej. Belza odkrył i opublikował ponad 60 nieznanych utworów muzyki polskiej z końca XVIII i XIX wieku, przygotował pierwsze monografie wielu kompozytorów (m.in. Marii Szymanowskiej, Michała Kleofasa Ogińskiego). Muzykolog odegrał istotną rolę w popularyzacji i badaniach nad twórczością Fryderyka Chopina w Związku Radzieckim. Od 1959 do 1990 roku był prezesem sekcji chopinowskiej w Towarzystwie Przyjaźni Radziecko-Polskiej, a później honorowym przewodniczącym Towarzystwa im. Chopina w Moskwie. Prowadził wykłady, publikował artykuły i analizy dzieł Chopina, podkreślając ich znaczenie dla kultury muzycznej słowiańskiej i uniwersalny charakter jego sztuki. Jego aktywność naukowa i organizacyjna miała duży wpływ na recepcję Chopina w Rosji i innych krajach bloku wschodniego. Belza był wielokrotnie odznaczany w Polsce i za granicą, otrzymał też tytuły doktora honoris causa (m.in. Akademii Muzycznej im. Chopina w Warszawie w 1986). Jego dorobek badawczy i działalność chopinowska wpisały

¹⁰ И. Белза, *Шопен*, Издательство НАУКА, Москва 1968.

się trwale w historię muzykologii XX wieku (Polska Biblioteka Muzyczna, dostęp: 14.06.2025).

W monografii odnajdujemy zarówno informacje o życiu kompozytora, jak i szczegółową analizę jego utworów z perspektywy muzykologicznej. Szczególnie interesujące i unikalne są niektóre ogólne refleksje autora, który próbuje zgłębić źródła muzyki Chopina oraz zdefiniować ją w zróżnicowanej i złożonej mozaice kultury muzycznej Słowian. Bogate i rozległe tło, galeria wielu postaci związanych z Chopinem oraz próba naszkicowania zarówno muzycznego, jak i psychologicznego portretu kompozytora tworzą bogatą podstawę materiału, będącego przedmiotem analizy w niniejszej rozprawie.

V. Jako dopełnienie analizy rosyjskojęzycznych tekstów dotyczących wykonawstwa i interpretacji utworów Chopina postanowiono włączyć monografię **Gennadiya M. Tsypina** pt. *Shopen i russkaya pianisticheskaya traditsiya*¹¹. Książka poświęcona jest problematyce interpretacji muzyki Chopina przez rosyjskich i radzieckich pianistów. Autor śledzi tradycje wypracowane przez wybitnych rodzimych mistrzów drugiej połowy XIX i początku XX wieku, omawia zmiany w podejściu do muzyki Chopina, które zachodziły na różnych etapach historii rosyjskiego i radzieckiego wykonawstwa fortepianowego. W książce znajdują się także krótkie charakterystyki czołowych pianistów będących interpretatorami muzyki Chopina. Monografia jest nie tylko cennym źródłem wiedzy o historii rosyjskiego wykonawstwa fortepianowego, ale także rzuca światło na sposób, w jaki specyfika kulturowa i estetyczna Rosji wpływała na odczytanie muzyki Chopina. Dzięki temu można dostrzec, że interpretacja nie jest jedynie techniczną realizacją nut, lecz dialogiem między tradycją wykonawczą a indywidualnym artystycznym wyrazem pianisty.

Tsypin (ur. 12 grudnia 1930, zm. 3 września 2024 w Moskwa) był rosyjskim muzykologiem, specjalistą w dziedzinie psychologii wykonawstwa muzycznego oraz pedagogiki muzycznej. Ukończył Wydział Fortepianu Moskiewskiej Konserwatorium oraz studia doktoranckie w Akademii Muzycznej im. Gnesinych (1964). Od 1964 roku pracował w Katedrze Instrumentów Muzycznych Moskiewskiego Państwowego Uniwersytetu Pedagogicznego, osiągając stanowiska adiunkta (1969) i profesora (1980).

Główne kierunki badań Tsypina koncentrowały się na psychologii wykonawstwa muzycznego, estetycznych i kulturologicznych aspektach interpretacji oraz problemach edukacji rozwijającej w nauczaniu muzyki. W swoich pracach łączył koncepcje współczesnej psychologii z praktycznym doświadczeniem wybitnych rosyjskich muzyków. Zebrał

¹¹ Г.М. Цыпин, *Шопен и русская пианистическая традиция*, МУЗЫКА, Москва 1974.

unikatowy materiał faktograficzny w wywiadach i rozmowach z takimi postaciami jak G. Rozhdestvensky, M. Pletniev, O. Kagan, J. Nesterenko, A. Schnittke, I. Archipowa i wieloma innymi. Na podstawie tych materiałów analizował i systematyzował psychologiczne procesy twórczości muzycznej, wskazując zarówno ogólne prawidłowości, jak i indywidualne cechy mistrzów. Tsypin jest autorem licznych prac naukowych, dydaktycznych i metodycznych, publikowanych także w Niemczech, Włoszech, USA i Japonii, w tym monografii i podręczników, dotyczących problematyki rozwoju słuchu muzycznego, nauczania gry na fortepianie, psychologii twórczości. Jego dorobek znacząco przyczynił się do rozwoju badań nad psychologią twórczości muzycznej i pedagogiką instrumentalną w Rosji i na świecie (Polska Biblioteka Muzyczna, dostęp: 13.06.2025 r.)

ROZDZIAŁ PIERWSZY

Muzyka jako obiekt badań humanistycznych

1.1. Język a kultura

„Język jest mapą drogową kultury.
Mówi Ci skąd ludzie pochodzą i dokąd zmierzają”¹² (Brown, 2011: 47).

1.1.1. Lingwistyka kulturowa i relatywizm językowy – założenia, metodologia

Rozpoczynając systematyzację wiedzy na temat powiązań języka i kultury, warto przyjąć następujące założenie – uwarunkowań tworzenia języka należy szukać nie w systemie, a poza nim, w kulturze. Podejście to nie zawsze było powszechne i na przestrzeni lat ulegało znaczącym zmianom. Początki refleksji europejskiej nad związkiem języka i kultury wiążą się z docenieniem znaczenia pierwiastka antropologicznego. Na początku XIX wieku rozwój językoznawstwa, w tym odkrycie sanskrytu oraz badania historyczne, analityczne i gramatyczne, skłonił badaczy do coraz większego oddzielania języka od jego ludzkiego kontekstu. Mimo to, element antropologiczny wciąż przenikał ich rozważania i kształtował sposób postrzegania języka. Na tym tle stopniowo wykształciły się podwaliny lingwistyki kulturowej, której głównym założeniem było traktowanie języka jako integralnej części kultury i medium wyrażającego sposób postrzegania świata. W kolejnych częściach niniejszego podrozdziału zostaną omówione kluczowe koncepcje wybranych badaczy, którzy przyczynili się do rozwoju myśli o języku jako zjawisku kulturowym. Ich prace pozwalają wskazać, w jaki sposób język kształtuje myślenie, odzwierciedla wartości społeczne i współtworzy tożsamość kulturową.

Pierwszym badaczem, którego należy przywołać w kontekście niniejszych rozważań jest Wilhelm von Humboldt (1767-1835), niemiecki filozof, językoznawca i dyplomata, uważany za jednego z „ojców nowoczesnej lingwistyki”. Humboldt badał rozmaite języki, m.in. baskijski, sanskryt oraz języki ludów Ameryki Północnej i Południowej, a jego analizy gramatyczne przyczyniły się do rozwoju lingwistyki porównawczej. Uważał, że język stanowi

¹² (ang.) „Language is the road map of a culture. It tells you where its people come from and where they are going”.

centrum życia społecznego, umożliwiając człowiekowi poczucie przynależności do wspólnoty. W swoich pracach traktował język jako żywy organizm, który nie tylko opisuje rzeczywistość, lecz także kształtuje myślenie i sposób postrzegania świata. Język, będąc twórczym narzędziem myśli, ujawnia i odzwierciedla ducha danego narodu. W kontekście analizy porównawczej warto podążać za humboldtowską ideą, traktującą o tym, że elementy leksykalne różnych języków nie odpowiadają sobie w pełni, funkcjonując w odmiennych sieciach pojęciowych. Jak wskazuje badacz, człowiek pozostaje „uwięziony” w kręgu własnego języka, który narzuca mu ramy myślenia. Równocześnie to właśnie w jednostce język znajduje swoją ostateczną określoność (Andrzejewski, 1989: 274). Badania językoznawcze mogą stanowić drogę do antropologii porównawczej, gdyż każdy język zawiera unikalny *światopogląd* (*Weltansicht*). Wspomniana różnorodność językowa odzwierciedla wielość sposobów patrzenia na świat i formułowania myśli, w tym także w odniesieniu do takich dziedzin, jak muzyka. Kontynuatorem myśli Humboldta był między innymi Leo Weisgerber (przedstawiciel nurtu neuohumboldtyzmu/neoromantyzmu), którego głównym celem badań było odkrycie „językowego obrazu świata”. Jak twierdził badacz, bez języka nie może funkcjonować *poznanie* i *kształtowanie*, ponieważ to właśnie w języku zawiera się określony światopogląd. Dodatkowo, według Weisgerbera między językiem a wspólnotą zachodzi nieustanny proces współtworzenia.

Franz Boas (1858-1942), niemiecko-amerykański antropolog, uważany za „ojca amerykańskiej antropologii”, określił język jako odbicie mentalności i kultury ludzkiej. Badacz wprowadził podejście holistyczne do badań nad językiem, uwzględniając wzajemne wpływy kultury, języka i historii. Dokumentując i analizując języki, między innymi rdzennych Amerykanów twierdził, że każda kultura powinna być analizowana w kontekście własnych wartości i norm, a nie według zachodnich standardów, języki bowiem różnorodnie klasyfikują doświadczenie człowieka, a rodzące się w tym procesie kategorie językowe wpływają na schematy myślowe. Dodatkowo, Boas podkreślał, że uniwersalnym może być jedynie *wypowiedzenie*, a nie wyraz, ponieważ kultura kształtuje język, język zaś myślenie. Kontynuatorami myśli badacza byli jego uczniowie, w tym Margaret Mead, Ruth Benedict i Edward Sapir.

Idee Humboldta, Boasa i ich następców przyczyniły się do powstania *hipotezy relatywizmu językowego*, rozwijanej później przez Sapira (1884-1939) i Benjamin Lee Whorfa (1897-1941). Hipoteza ta, szeroko wykorzystywana we współczesnych badaniach językoznawczych zakłada istnienie różnic konceptualizacyjnych między kulturami. Rozbieżności te wynikają z faktu, iż ludzie mówiący innymi językami w sposób zróżnicowany

postrzegają świat, który ich otacza. Sapir i Whorf zwrócili uwagę na *obustronny* charakter relacji na płaszczyźnie kultura-język. Zwyczaje językowe danej społeczności determinują postrzeganie rzeczywistości, a „świat realny” jest w znacznej mierze zbudowany nieświadomie na zwyczajach językowych (Whorf, 1982: 56). Jak podkreślał Whorf:

szablony rodzimego języka, uwidaczniające się natychmiast przy bezstronnym zestawieniu go i porównaniu z innymi językami (...). Każdy język stanowi rozległy i odrębny system wzorców, sankcjonujący kulturowe formy i kategorie, (...), za pomocą których rozumujemy i którymi wypełniamy naszą świadomość (Whorf, 1982: 339-340).

W tym miejscu warto zauważyć, że Sapir, choć uznawany za jednego z twórców współczesnej lingwistyki antropologicznej, miał ambiwalentny stosunek do antropologicznego spojrzenia na język. W swoim artykule *The Function of an International Auxiliary Language* z 1921 roku wyrażał krytykę wobec nadmiernego związania językoznawstwa z teorią kultury. Sapir, chociaż analizował kulturę, nie chciał, aby była ona traktowana jako nadrzędny pryzmat patrzenia na język.

Kolejny z badaczy, William D. Whitney (1827-1894) w znaczący sposób przyczynił się do rozwoju językoznawstwa historyczno-porównawczego oraz analizy gramatyki języków indoeuropejskich, zwłaszcza sanskrytu. Był jednym z pionierów amerykańskiej lingwistyki i miał istotny wpływ na kształtowanie badań nad językiem w XIX wieku. Whitney należał do pierwszych uczonych podkreślających wagę relacji języka i społeczeństwa, traktując język jako twór społeczny, podlegający zmianom w wyniku interakcji międzyludzkich. Przekształcenia wprowadzane przez jednostkę muszą, jego zdaniem, uzyskać akceptację społeczną, ponieważ język funkcjonuje jako instytucja ponad jednostką. Badania Whitneya, akcentujące społeczne aspekty języka, stały się fundamentem późniejszej socjolingwistyki. Warto również zwrócić uwagę na kontrargumenty Whitneya wobec humboldtowskiego postrzegania języka jako determinantu sposobu myślenia oraz wobec późniejszej hipotezy relatywizmu językowego. Uczony twierdził, że choć język stanowi podstawowy środek wyrażania ludzkiej myśli, nie jest jej ostatecznym wyznacznikiem. Badacz postrzegał go jako system znaków arbitralnych i konwencjonalnych, co wywarło znaczący wpływ na rozwój badań nad semiotyką i strukturą języka.

Jan I. N. Baudouin de Courtenay (1845-1929) to rosyjsko-polski językoznawca i myśliciel, który wniósł istotny wkład w rozwój refleksji nad wzajemnym oddziaływaniem języka i kultury. Określał język jako substancjalizację życia pozajęzykowego, wskazując na paradoks, w którym człowieka kształtują konstrukty pojęciowe, stworzone wcześniej przez

niego samego. Uczony dowodził, że człowiek usystematyzował różnorodność i bogactwo świata w postaci języka. Język ten natomiast nie jest wyłącznie statycznym narzędziem komunikacji, lecz także dynamicznie zmieniającym się produktem kultury, który jednocześnie na tę kulturę oddziałuje. Takie założenia pozostają zbieżne z późniejszymi koncepcjami relatywizmu językowego, choć sam de Courtenay nie sformułował tej teorii wprost.

Bronisław Malinowski (1884-1942), polski antropolog i geograf, choć nie był lingwistą w ścisłym tego słowa znaczeniu, wywarł ogromny wpływ na rozwój językoznawstwa kulturowego i etnolingwistyki. Jego antropologiczne podejście do języka znalazło szczególnie wyraz w eseju *The Problem of Meaning in Primitive Languages*, dołączonym do monografii C. K. Ogdena i I. A. Richardsa *The Meaning of Meaning* (Malinowski, 1923). Malinowski jako jeden z pierwszych badaczy podkreślał, że znaczenie słów jest nierozzerwalnie związane z kontekstem kulturowym i społecznym, w którym są używane. Uczony pisał: „the study of any language, spoken by a primitive man, must be carried out in conjunction with the study of his culture and of his environment” (Malinowski, 1923: 305). Dodatkowo, w swoich pracach Malinowski zwracał uwagę, że wypowiedź językowa nie może istnieć w oderwaniu od sytuacji komunikacyjnej: „a statement, spoken in real life, is never detached from the situation in which it has been uttered” (Malinowski, 1923: 307). Podkreślał również pragmatyczny wymiar języka, dowodząc, iż jego pierwotną funkcją nie było odzwierciedlanie myśli, lecz działanie (Malinowski, 1923: 296). Takie postrzeganie języka jako działania zakorzenionego w kontekście społecznym i kulturowym stało się fundamentem dla późniejszych badań nad funkcjami języka oraz podstawą etnolingwistyki i antropologii językowej (por. Malinowski, 1944, 1958).

Jak wynika z postulatów wyszczególnionych badaczy, język jest przewodnikiem po kulturze, której jest produktem, ale przede wszystkim nieodłączną częścią w procesie formowania się kodów kulturowych. W kontekście niniejszej rozprawy słuszna wydaje się konfrontacja i kontynuacja kierunków badań wymienionych wyżej językoznawców i antropologów. Współczesne badania lingwistyczne z zakresu relacji kultury i języka na gruncie nauki polskiej są wieloaspektowe i występują pod wieloma nazwami, w tym *lingwistyka kulturowa* (por. Anusiewicz, 1995), *etnolingwistyka* (por. Bartmiński, 2004, 2006, 2009) oraz *językoznawstwo antropologiczne* (por. Chruszczewski, 2011).

Za jedno z pierwszych użyć terminu *lingwistyka kulturowa* uznaje się wypowiedź prekursora wskazanego sposobu myślenia o języku – Ronalda Langackera. Łącząc kontekst kulturowy z gramatyką języka badacz pisał:

pojawienie się lingwistyki kognitywnej można uznać za zwiastun powrotu do *językoznawstwa kulturowego*¹³. (...) Kognitywistyczne modele języka uznają wiedzę kulturową za podłoże nie tylko leksyki, lecz także kluczowych mechanizmów gramatycznych (Langacker, 1994: 31).

Językoznawca podkreślał również, że znaczenie winniśmy rozumieć jako konceptualizację świata (*cultural conceptualisation*), w którym procesy poznawcze są z jednej strony ucieleśnione, a z drugiej strony na wszystkich poziomach głęboko zakorzenione w kulturze.

Równolegle rozwój w tym kierunku badań nastąpił także w polskiej lingwistyce. W książce *Lingwistyka kulturowa* z 1995 roku oraz kolejnych artykułach i monografiach Jerzy Anusiewicz definiował lingwistykę kulturową jako zawartą w języku kulturę rzeczywistości i wartości. Badacz tożsamo pojmował lingwistykę antropologiczną, kulturową i etnolingwistykę. Według Anusiewicza:

lingwistykę kulturową rozumiemy, najogólniej rzecz biorąc, jako dyscyplinę badającą relacje i zależności między językiem a kulturą danego społeczeństwa, która, rzecz ujmując szczegółowo, bada kulturę rzeczywistości i kulturę wartości (fenomenalny i ideacyjny porządek kultury) zawartą w języku, to znaczy bada system semantycznych wyborów i kategorii języka oraz system aksjologiczny zawarty w języku, czyli wartościowania, normy, oceny oraz wartości moralne, estetyczne i poznawcze zakodowane w języku, a także ich wpływ na osobowość ludzką, na poglądy, przekonania, postawy jednostkowe i społeczne – a w rezultacie na ludzkie zachowania i działania, interakcje międzyludzkie, działania jednostek i ich grup społecznych, które są stymulatorem doświadczenia i składają się na doświadczenie i tradycję danej społeczności, będąc jednocześnie prawdziwym miejscem dziania się kultury, przez wielu jej teoretyków definiowanej jako system jawnych i ukrytych modeli życia (Anusiewicz, 1995: 54, cyt. za: Czachur, 2017: 13-14).

Na podstawie powyższego stwierdzenia, lingwistykę kulturową można byłoby uogólnić jako dziedzinę badań nad językiem i jego odmianami w kontekście ich cech o podłożu konceptualizacji kulturowej, w tym kulturowych schematów, kategorii i metafor pojęciowych.

Podejście do analizy języka z perspektywy kulturowej znalazło szerokie opracowanie w ramach *etnolingwistyki* – dyscypliny, której nazwa została wprowadzona w latach 20. XX wieku w odpowiedzi na postulaty Malinowskiego, dotyczące wypracowania odpowiedniej metodologii badań tego działu nauki. Bezspornie ogromne zasługi w rozwoju etnolingwistyki oraz w ugruntowaniu spojrzenia na język przez pryzmat kultury przypadają polskim językoznawcom. Wśród najważniejszych przedstawicieli nurtu należy wymienić

¹³ Wszelkie wyróżnienia, pojawiające się w przytaczanych w rozprawie cytowaniach zostały pozostawione w oryginalne.

przywoływanych wcześniej Bartmińskiego (zob. Bartmiński, 2008, 2010, 2012, 2014, 2015) i Anusiewicza (zob. Anusiewicz, 1988/1991, 1995; Anusiewicz et al., 2000) oraz Annę Pajdzińską, Annę Wierzbicką (zob. Wierzbicka, 1986, 1992, 2003, 2005; Goddard i Wierzbicka, 2002) czy Ryszarda Tokarskiego (zob. Tokarski, 1993, 1999, 2004, 2016).

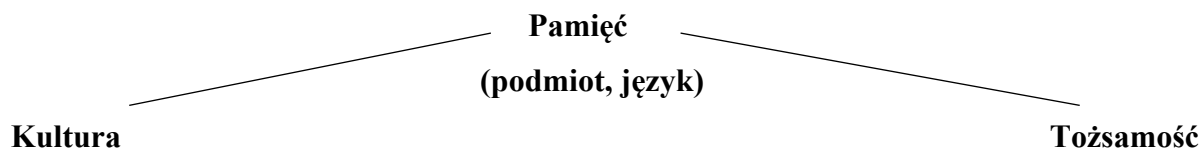
Współczesna lubelska etnolingwistyka, czerpiąc inspiracje z tradycji rosyjskiej – dokonań Vladimira Toporova, Yuriya Apresyana, Nikity Tolstoya, podejmuje dialog z nauką zachodnią – pracami Wierzbickiej, Lakoffa, Langackera czy van Dijka. Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska stawia pytanie o możliwość uczynienia z etnolingwistyki dyscypliny pełniącej rolę zwornika językoznawstwa. W kontekście analiz prowadzonych w nurcie etnolingwistyki, badaczka wyróżnia następujące założenia: 1) obecność nierozzerwalnej relacji między językiem a kulturą; 2) język traktowany jako składnik kultury (w ujęciu podrzędnym) oraz jako jej opis (w ujęciu nadrzędnym); 3) izomorfizm języka i kultury; 4) paradoks wzajemnego uzależnienia obu tych sfer.

Jak podkreśla Anusiewicz (Anusiewicz, 1991: 18-19), dzięki perspektywie badań prowadzonych w ramach etnolingwistyki możemy odkryć istotę ludzkiego życia duchowego (istoty kultury) poprzez obserwacje zawartych w języku treści, form i wzorców kultury oraz analizę zakodowanego w nim ujęcia rzeczywistości (kultura rzeczywistości) i systemu aksjologiczno-normatywnego danego społeczeństwa (kultura wartości) przekazywanego poprzez język z pokolenia na pokolenie, ciągle kształtowanego i kształtującego się. Według badaczy, w systemie języka nagromadzona zostaje określona informacja o rzeczywistości, służąca „utrwaleniu, przenoszeniu i przekazywaniu przyszłym pokoleniom wiedzy i wspomnianego już doświadczenia danej wspólnoty językowej, jej tradycji kulturowych, systemu wartości, ocen i norm moralnych” (Anusiewicz, 1991: 19). W takim rozumieniu za istotę języka możemy przyjąć:

zawarty w nim dorobek kulturowy pewnej społeczności, będący zarazem magazynem informacji o rzeczywistości, w której ta społeczność egzystowała i egzystuje, jak i wyrazem, zbiorem doświadczeń społecznych wyrosłych z określonej praktyki społecznej, wyrosłych w obcowaniu z tą rzeczywistością, zebranych i nagromadzonych w ciągu wielu pokoleń, utrwalonych w języku i przekazywanych z pokolenia na pokolenie (Anusiewicz, 1991: 18).

Etnolingwistyka może być również pojmowana jako nauka o tożsamościach zbiorowych, o narracjach interpretujących rzeczywistość. Według Chlebdy (2012a: 95), istotą etnolingwistyki jest analiza pamięci ujętych w język, która za pomocą narracji i semiotycznych form pozwala wspólnotom konstruować obraz przeszłości, definiować swoje „ja” zbiorowe

i regulować relację z historią oraz teraźniejszością. Chlebda podkreśla, że etnolingwistyka bada, w jaki sposób pamięć zbiorowa – selektywna, interpretatywna i ujęzykowiona – staje się elementem tożsamości społecznej, wpływającym na sposób, w jaki rzeczywistość jest opowiadana i rozumiana:



Podobny schemat obecności kultury w procesie tożsamościowym i językowym formuje Bartmiński, który rozumie etnolingwistykę jako dziedzinę nauki zajmującą się badaniem języka w ścisłym związku z kulturą; język jest traktowany jako źródło wiedzy o człowieku i społeczności, a także jako podstawa konstruowania tożsamości (indywidualnej, grupowej, regionalnej, narodowej itp.) (Bartmiński, 2002: 380-381; por. Kiklewicz, 2021).

Poza szkołą polską, rola kultury w formowaniu językowo kodowanych konceptualizacji i wpływu kultury na system pojęć została najszerzej rozpoznana po publikacji monografii Gary’ego Palmera *Toward a Theory of Cultural Linguistics* (Palmer, 1996). Palmer pojmuje lingwistykę kulturową jako relację między językiem, kulturą a poznaniem i sytuuje ją blisko lingwistyki kognitywnej i antropologii lingwistycznej (Palmer, 1996: 3). Takie rozumienie łączy w sobie operowanie schematami wyobrażeniowymi, metaforyzacją pojęciową oraz strukturalizacją pojęć podczas percepcji świata w zakresie etnosemantyki, rozumianej według opisywanych wcześniej założeń Boasa. Istotą myśli badacza jest to, aby język postrzegać jako „grę werbalnych symboli opartych na zjawisku [konstruowanego kulturowo] obrazowania mentalnego (*imagery*)” (Palmer, 1996: 3; cyt. za: Sharifan, 2016: 32). Według Palmera, owo obrazowanie odzwierciedla to „co widzimy przed oczyma swej duszy (...) smak mango, odczucie tropikalnej ulewy, muzykę z filmu *Mississippi Masala*” (Palmer, 1996: 3, cyt. za: Sharifian, 2016: 32).

Jednym z wyróżnionych przez Palmera filarów badawczych jest również *etnografia komunikacji*. Nauka o komunikacji może być łączona z założeniami lingwistyki kulturowej, gdyż obie dziedziny poddają badaniu język jako narzędzie komunikacji i społeczno-kulturowego przekazu. Oba podejścia pokazują, że język nie jest neutralnym narzędziem i aktywnie wpływa na sposób myślenia i interpretacji rzeczywistości. W kontekście komunikacji w kulturze, w obu nurtach jako aspekt badawczy przeważa wskaźnik, jakie normy językowe i kulturowe obowiązują w danej społeczności. W pracach Della Hymesa (Hymes, 1974) i Johna Gumperza (Gumperz i Hymes, 1972) możemy odnaleźć analizę kulturowego

kształtowania się sposobu komunikacji. Hymes pod pojęciem *kompetencji komunikacyjnej* rozumiał znajomość „poprawnych” norm użycia języka w kontekstach społecznych i kulturowych (Sharifian, 2016: 34). W ramach niniejszych badań, zamknięta grupa społeczna i kulturowa przedstawicieli analizowanych szkół pianistycznych wpływa na specyficzny proces komunikacji.

Jak wskazuje Sharifian (Sharifian, 2016: 34): „poznanie kulturowe wyrasta z różnorodności poznania zbiorowego charakteryzującego daną grupę kulturową”¹⁴. Zaproponowana przez badacza teoria poznania kulturowego łączy wiedzę kulturową, która wyłania się w trakcie interakcji z członkami danej grupy (*emerging*). Nie zmienia to jednak faktu, że w procesie komunikacji zachodzą mechanizmy nie tylko kolektywnego, ale i subiektywnego oraz jednostkowego poznania. W ten sposób badania na gruncie komunikologii i językoznawstwa kulturowego pozwalają uchwycić język i dyskurs naukowo-dydaktyczny również jako narzędzie budowania tożsamości muzykologów i pianistów. Jako system emergentny, poznanie kulturowe (*cultural cognition*) jest *dynamiczne* w procesie kontaktu grupy z innymi językami lub grupami (Sharifian, 2006: 36). Zastosowanie wspólnych założeń komunikologii i lingwistyki kulturowej w celu analizy wypowiedzi naukowo-dydaktycznej wspomaga odkrycie, jak różnice kulturowe wpływają na komunikację werbalną i niewerbalną (tu – muzyczną). Dzięki takim badaniom możemy dostrzec, jak obszar kulturowy danego pedagoga i muzykologa wpływa na sposób percepcji i formułowania przekazu dla odbiorców monografii. W tym celu należy spojrzeć na tekst na poziomie makro i mikro, czyli na poziomie kolektywnym i indywidualnym.

Jako zwornik nurtów antropologii lingwistycznej, lingwistyki kulturowej i kognitywnej można wskazać modele kulturowe (*cultural models*), które są przynależne do szerszej kategorii (obrazowania) konceptualizacji kulturowych (Sharifian 2016: 31). Konceptualizacje te, wynikające z kultury, są zakodowane i wyrażone w języku, a zdefiniowane obrazowanie istotnie wpływa na metaforę, narrację, semantykę, dyskurs czy gramatykę języka (Sharifian, 2016: 31). Jednym z typów konceptualizacji kulturowej jest także *kategoria kulturowa* (*cultural category*). Badania nad procesem kategoryzacji kulturowej „dotyczą przyswajania i używania kategorii obecnych w danej kulturze i wiązanych z danym językiem” (Glushko, 2008: 129). Ludzie wraz z rozwojem możliwości percepcyjnych odrywają kategorie, konstruowane w ich języku i kulturze.

¹⁴ Przeł. Adam Głaz.

Omówiony aparat metodologiczny lingwistyki kulturowej jest właściwy do badań komunikacji międzykulturowej i analizy porównawczej dyskursów „na styku kultur”. Konceptualizacja i kategoryzacja różnią się między sobą w zależności od obszaru kultury i użytego języka. Jak podkreśla Sharifian, zróżnicowanie zakodowanych w językach sposobów kategoryzacji świata wyrasta na gruncie historycznym i jest związane z ich utrwalaniem w przeszłości, przetrzymywaniem i praktykowaniem do chwili obecnej przez użytkowników języka. Uchwycenie trafnych słów i wyrażeń oraz porównywanie sposobów konceptualizacji świata na gruncie kilku języków jest wyzwaniem i może zależeć od intensywności kontaktów dwóch kultur. Według badacza, konceptualizacje kulturowe mogą wręcz „ścierać się ze sobą” (Sharifian, 2016: 48). Analiza komunikacji międzykulturowej (a więc komunikacji niewerbalnej muzyki polskiego kompozytora z odbiorcą rosyjskim lub – szerzej – odrębnego języka muzyki Chopina z odbiorcą polskojęzycznym i rosyjskojęzycznym) wymaga podejścia interpretacyjnego i zorientowanego na znaczenie (Wolf i Polzenhagen, 2009: 183-184).

Nakreślone wyżej nurty badań z zakresu korelacji lingwistyki i kultury, umożliwiają skuteczną analizę werbalizacji percepcji muzyki. Nagromadzony i utrwalony zbiór doświadczeń przejawia się bowiem w procesie przekazu percepcji dzieła muzycznego kilkukrotnie. Jak obrazowo objaśnia ten proces poznawczy muzykolog Maciej Jabłoński (Jabłoński, 2009: 20; por. Dzienisiewicz, 2021: 93), utwór rodzi się dwa razy. Za pierwszym razem zostaje urodzony przez twórcę – kompozytora, po raz drugi – w momencie, gdy znaczenie muzyki doświadcza podmiot – odbiorca, interpretator. Z językoznawczego punktu widzenia warto dodać jeszcze jeden etap „narodzin” utworu – po doświadczeniu przez podmiot utwór rodzi się w wypowiedzi i języku interpretatora, otwierając nowe pole znaczeniowe – rodzi się w *językowym obrazie muzyki*. Każdy etap zakłada odwołanie do zakorzenionych w kulturze i społeczeństwie doświadczeń, czy to uniwersaliów, zinstytucjonalizowanych w postaci teorii, czy to indywidualnych, znanych sobie tylko doświadczeń.

1.1.2. Językowy obraz świata (muzyki)

Problematyka językowego obrazu świata (JOŚ) stanowi przedmiot wieloaspektowych analiz, podejmowanych przez licznych badaczy, reprezentujących różne nurty lingwistyki i językoznawstwa kulturowego. Wśród najważniejszych językoznawców należy ponownie wyróżnić Anusiewicza, Bartmińskiego, Niebrzegowską-Bartmińską, Tokarskiego oraz Renatę Grzegorczykową (Grzegorczykowa, 1990), których prace wyznaczyły zasadnicze kierunki rozwoju refleksji nad tym zagadnieniem. Warto podkreślić, że problem językowego obrazu

świata jest złożony i wielowymiarowy, a jego definicje i interpretacje niejednokrotnie różnią się w zależności od przyjętych założeń metodologicznych i orientacji teoretycznych.

Bartmiński w jednej z najczęściej przytaczanych definicji językowego obrazu świata określa ją następująco:

zawarta w języku, różnie zwerbalizowana interpretacja rzeczywistości dająca się ująć w postaci zespołu sądów o świecie. Mogą to być sądy utrwalone w gramatyce, słownictwie, w kliszowych tekstach, np. przysłowiach, ale także sądy presuponowane, tj. implikowane przez formy językowe utrwalone na poziomie społecznej wiedzy, przekonań, mitów, rytuałów (Bartmiński, 2006: 12).

W danej charakterystyce możemy wyróżnić pewne elementy podstawowe, które pojawiają się również w ujęciach innych badaczy, związanych z językoznawstwem kognitywnym. Anna Prochwicz wskazuje, że różne definicje językowego obrazu świata można sprowadzić do sześciu wspólnych założeń. Są to: (1) odniesienie do całości obrazu świata lub jego fragmentu, (2) ujęcie go jako zespołu sądów o rzeczywistości, (3) obecność określonej struktury pojęciowej, (4) traktowanie go jako interpretacji rzeczywistości, (5) wyodrębnienie centralnego pojęcia oraz (6) opisanie go za pomocą kategorii pojęciowej (Prochwicz, 2013: 56).

W konsekwencji, językowy obraz świata należy rozumieć nie tylko jako zjawisko czysto językowe, ale także jako konstrukcję poznawczą i wartościującą. Odzwierciedla on bowiem sposób, w jaki dana wspólnota interpretuje i porządkuje swoje doświadczenia, nadając im określone znaczenia i miejsce w hierarchii wartości. Tokarski podkreśla, że adekwatny opis fragmentu językowego obrazu świata nie może ograniczać się do analizy pojedynczego leksemu. Wynika to z faktu, iż jednostki leksykalne nie funkcjonują w pełnej autonomii semantycznej – ich znaczenia są wzajemnie determinowane przez inne elementy w ramach danego pola leksykalno-semantycznego. Oznacza to, że znaczenia słów budują się w sieci relacji wewnątrz określonego pola i nabierają sensu dopiero w zestawieniu z innymi jednostkami (Tokarski, 1984: 11).

W kontekście niniejszej rozprawy, której przedmiotem badań jest muzyka, a w szczególności dzieła Chopina, powyższe założenia zostały przełożone na grunt analizy semantyczno-kulturowej. Badania pola znaczeniowego MUZYKA – rozumianego jako zbiór powiązanych znaczeniowo leksemów i konceptów – zostały skonkretyzowane do wybranych podpól, obejmujących zwłaszcza aktywności *tworzyć* oraz *wykonywać* i *interpretować*. Tak zarysowana perspektywa umożliwia uchwycenie nie tylko językowych sposobów mówienia o muzyce, ale również kulturowych i aksjologicznych ram interpretacyjnych, w których osadzone są dzieła Chopina.

Językowy obraz muzyki (JOM), analogicznie do językowego obrazu świata można rozumieć jako utrwalony w języku, społecznie podzielany i kulturowo uwarunkowany sposób konceptualizacji, interpretacji i wartościowania zjawiska muzyki. Obejmuje on zarówno wymiar materialny muzyki, czyli dźwięk jako tworzywo, jak i wymiar niematerialny, obejmujący proces twórczy, przeżycie estetyczne oraz dzieło muzyczne jako rezultat działalności artystycznej, przy czym wszystkie te elementy są społecznie uwarunkowane i kulturowo interpretowane poprzez język. *Językowy obraz muzyki* można postrzegać jako część szerszego JOŚ, odsłaniającą to, w jaki sposób w języku zostały utrwalone doświadczenia tworzenia, odbioru i interpretacji muzyki. Obejmuje on zarówno elementy odnoszące się do cech strukturalnych muzyki (rytm, harmonia, melodia i in.), jak i bogaty repertuar metaforycznych oraz symbolicznych ujęć, które porządkują ludzkie wyobrażenia o muzyce jako zjawisku estetycznym, emocjonalnym i społecznym. Przykładem mogą być metafory przestrzenne (*wysokie i niskie dźwięki*), kinestetyczne (*płynąca melodia, uderzający rytm*), wartościujące (*falszywy ton*), a także metafory o charakterze uniwersalnym i filozoficznym (muzyka jako *język duszy, harmonia sfer*), które dowodzą, że muzyka w świadomości językowej przekracza sferę brzmienia i funkcjonuje jako medium znaczeń kulturowych.

Aby uchwycić istotę *językowego obrazu muzyki*, konieczne jest odwołanie się do źródeł leksykograficznych, które stanowią podstawowe świadectwo tego, jak dana wspólnota językowa konceptualizuje i definiuje określone zjawiska. Słowniki nie tylko porządkują znaczenia słów, lecz także odzwierciedlają utrwalone w języku sposoby rozumienia rzeczywistości, a tym samym stają się ważnym punktem odniesienia dla badań nad językowym obrazem świata. Jak zauważa Bartmiński, to właśnie w słownikach ujawnia się „językowo i kulturowo uwarunkowany model rzeczywistości” (Bartmiński, 2009: 15), co pozwala traktować definicje słownikowe jako źródło wiedzy o tym, jak dana społeczność interpretuje i wartościuje wybrane pojęcia. W przypadku muzyki, zestawienie definicji słownikowych pozwala uchwycić podstawowe, społecznie podzielane aspekty tego fenomenu – zarówno materialne (dźwięk jako tworzywo), jak i procesualne (czynność twórcza) oraz rezultatywne (dzieło muzyczne). Analiza znaczeń odnotowanych w leksykografii ukazuje zatem, w jaki sposób muzyka funkcjonuje w językowej świadomości Polaków i Rosjan, a tym samym wyznacza ramy *językowego obrazu muzyki*.

Kontynuując, według *Słownika języka polskiego* pod redakcją Witolda Doroszewskiego (SJPd) muzyka to:

sztuka układania dźwięków w kompozycje (utwory) i wykonywania tych kompozycji na instrumentach muzycznych lub głosem ludzkim; utwory muzyczne; melodia.

Podobne ujęcie odnajdujemy w *Słowniku języka polskiego* pod redakcją Mieczysława Szymczaka (SJPSz), gdzie muzyka definiowana jest jako:

sztuka piękna, której materiałem są dźwięki i inne odgłosy wydobywane przez głos ludzki i różnego rodzaju instrumenty muzyczne; układanie dźwięków w kompozycje; utwory muzyczne; melodia.

W *Nowym słowniku języka polskiego* pod redakcją Bogusława Dunaja (NSJP), muzyka to:

dziedzina sztuki, której tworzywem artystycznym są dźwięki zorganizowane w kompozycyjną całość; utwory, melodie wykonywane na instrumentach lub przez głos ludzki; komponowanie, granie, śpiewanie.

W *Słowniku współczesnego języka polskiego* (SWJP) czytamy, że muzyka to:

sztuka piękna, której materiałem są dźwięki i inne odgłosy wydobywane przez głos ludzki i różnego rodzaju instrumenty muzyczne; układanie dźwięków w kompozycje; utwory muzyczne; melodia.

Słownik poprawnej polszczyzny (SPP) proponuje zaś definicję bardziej zredukowaną:

muzyka – sztuka muzyczna, utwory muzyczne, melodia.

W *Innym słowniku języka polskiego* (ISJP) podano, iż muzyka to:

następstwo odpowiednio dobranych dźwięków o różnej wysokości i czasie trwania, tworzących pewną całość, śpiewanych lub granych na instrumentach. Także sztuka komponowania dźwięków.

Tożsame definicje można odnaleźć także w słownikach rosyjskojęzycznych.

W *Słowniku objaśniającym języka rosyjskiego* pod redakcją D.N. Ushakova (*Толковый словарь русского языка* под ред. Д.Н. Ушакова; ТСУ) muzyka jest opisywana jako:

искусство, в котором переживания, настроения, идеи выражаются в сочетаниях ритмически-организованных звуков и тонов. Производство этого искусства, совокупность таких произведений.

W *Słowniku objaśniającym języka rosyjskiego* pod redakcją S.I. Ozhegova (*Толковый словарь русского языка* под ред. С.И. Ожегова, ТСО) muzyka to:

1. Искусство, отражающее действительность в звуковых художественных образах, а также сами произведения этого искусства.
2. Исполнение таких произведений на инструментах, а также само звучание этих произведений.

W *Wielkim słowniku objaśniającym języka rosyjskiego* pod redakcją S.A. Kuznecova (*Большой толковый словарь русского языка* под ред. С. А. Кузнецова; БТСК) muzyka zostaje scharakteryzowana jako:

1. а) Искусство, воплощающееся в звуковых художественных образах. Инструментальная, вокальная, симфоническая музыка. Теория музыки. Учиться музыке. б) Произведение или совокупность произведений этого искусства. Музыка Чайковского. Сочинять музыку. Слушать музыку в консерватории. Класть текст стихотворения на музыку (написать музыкальное произведение на текст стихотворения).
2. Инструментальная разновидность этого искусства в отличие от вокальной.

Jak zauważa Biłas-Pleszak, na gruncie polskim definicje słownikowe hasła *muzyka* można podzielić ze względu na podkreślanie różnych aspektów tego zjawiska. Po pierwsze, muzyka jest ujmowana jako dziedzina sztuki, której tworzywem jest dźwięk, co widoczne jest we wszystkich omówionych definicjach. Po drugie, akcentowany jest proces twórczy, a więc ludzka, świadoma i artystyczna działalność (komponowanie, granie, śpiewanie). Po trzecie, muzyka jawi się jako rezultat owej działalności, czyli konkretny utwór muzyczny, melodia lub kompozycja. Wreszcie, w niektórych definicjach muzyka jest rozumiana jako część bądź całość utworu muzycznego, co wskazuje na jej strukturalny i formalny wymiar (Biłas-Pleszak, 2008: 59).

Bezspornie, taką klasyfikację można zastosować również do artykułów hasłowych, prezentowanych w słownikach rosyjskich. Zestawienie definicji, zakorzenionych w obu kręgach kulturowych pokazuje, że muzyka jest konceptualizowana równocześnie w perspektywie ontologicznej – jako sztuka i jej wytwór, procesualnej – jako czynność i akt twórczy oraz materialnej – jako uporządkowany układ dźwięków. Wspólne elementy ujawniają się zatem na trzech głównych płaszczyznach: materiału – dźwięk, czynności – proces twórczy i rezultatu – dzieło muzyczne. Te trzy aspekty stanowią podstawę *językowego obrazu muzyki*, w którym zawiera się zarówno doświadczenie artystyczne, jak i społeczno-kulturowe rozumienie tego fenomenu.

1.1.3. Kultura w procesie percepcji, interpretacji i werbalizacji dzieła muzycznego

Muzyka jest bez wątpienia jednym z najbardziej znaczących elementów kultury. Prócz funkcji rozrywkowej, pełni istotną rolę w kontekście życia całej społeczności, towarzysząc obrzędom, wydarzeniom oraz będąc nośnikiem informacji o otaczającej rzeczywistości. Szczególną formą dźwiękowego przekazu informacji jest muzyka absolutna, w której dzieło

jest pozbawione treści pozamuzycznej, poetycko-literackiej. W przeciwieństwie do muzyki programowej, kompozytor nie sugeruje tu poprzez tytuł lub program utworu kierunku interpretacji, dając szerokie pole do odczytania materiału dźwiękowego przez słuchacza.

Swobodna, „niezakłócona” odautorskimi wskazówkami percepcja i recepcja dzieła muzycznego stanowią interesujący obszar badań w kontekście wpływu kultury na procesy zachodzące podczas obcowania z dziełem muzycznym. Temat ten był poruszany z wielu perspektyw badawczych, takich jak psychologia, filozofia czy muzykologia. Jak podkreśla Jabłoński, istnieje ścisły związek „pomiędzy danymi lingwistycznymi, a obrazem kultury (systemu kulturowego)” (Jabłoński, 1999: 139). Każdy z elementów przekazu informacji, zachodzącego w trakcie procesu kompozycji i odczytania dzieła muzycznego włącza uniwersalny i subiektywny kontekst. Bez wątpienia, analiza percepcji, interpretacji i werbalizacji utworu muzycznego wymaga takiego podejścia do kultury, które zakłada obecność różnych form języka. W kontekście językoznawczym można stwierdzić, że kultura pozwala spojrzeć na proces percepcji, interpretacji i werbalizacji dzieła muzycznego jako kolejno: odczyt, subiektywne zdekodowanie i przekład na język naturalny zawartych w utworze kulturowych wartości kompozytora wraz z odkryciem mechanizmów ich konceptualizacji przez słuchacza/interpretatora (por. Rusak-Mietlińska, 2024a).

Na przestrzeni wieków rola interpretatora i sposób odczytu dzieła muzycznego znacząco zmieniały się, zróżnicowana była również swoboda odchylen wykonawczych i percepcyjnych utworów. W średniowieczu możliwości subiektywnego odczytu dzieła ograniczały się do wariantowości dynamiki i tempa utworu. Renesans, szczególnie na polu muzyki wokalne przyniósł szerokie wykorzystanie teorii afektów, czyli elementów odzwierciedlających stany uczuciowe. Koncepcja ta obejmowała różnorodne odczytanie rytmu, natężenia dźwięku oraz początki realizacji wzmacniania i osłabiania dynamicznego. Przez kolejne lata, aż do połowy XVIII wieku rola ekspresyjna dzieła muzycznego należała jedynie do wykonawcy. W zapisie graficznym utworu interpretatorzy nie odnajdywali odkompozytorskich oznaczeń dynamicznych, agogicznych lub innych środków wyrazu muzycznego, mając do dyspozycji wyłącznie oznaczenia wysokości i długości dźwięków. Epoka romantyczna przyniosła największą zmianę w percepcji muzyki, kształtując „subiektywny i niczym nieskrępowany styl interpretacji, który często poprzez nadmierne podkreślanie cech osobowości wykonawcy zniekształcał intencje kompozytora i obiektywny charakter utworu” (Dymon, 2013: 154). Obecnie wyróżniamy dwie ścieżki, które mogą obrać wykonawcy i interpretatorzy będący, jak stwierdza Bohdan Pociąg: „naszpirowani do granic możliwości percepcyjnych wszelką muzyką z różnych obszarów historii, z wrażliwością

kształconą w różnych dawnych stylach, wyostrzoną, ale i przesyconą szaleństwami ekspresyjnymi i rozpasaniem uczuć muzycznych” (Pociej, 2002: 67, cyt. za: Dymon 2013: 154). Pierwsza z nich odrzuca subiektywne odczuwanie dzieła muzycznego na rzecz maksymalnego zbliżenia do intencji kompozytora, druga natomiast zakłada pojmowanie wykonania utworu muzycznego jako środka wyrażenia własnej ekspresji. Zwornikiem tych kierunków wykonawczych może być następująca konstatacja Mirosława Dymona:

Interpretacja domaga się od osoby wyjaśniającej, czyli interpretatora, wpierw adekwatnego zilustrowania wypowiedzi kompozytora zawartej w materiale nutowym, następnie przekazania istotnych elementów treści i formy utworu jako zwartej całości przez ekspresję wykonawczą (Dymon, 2013: 156).

1.1.3.1. Kompetencja kulturowa i komunikacyjna

W ramach kulturowo zanurzonego procesu przekazu i odbioru informacji muzycznej przyjrzymy się zagadnieniu kompetencji kulturowej, jej wykształcaniu i wpływowi na kompetencję muzyczną. Zgodnie z definicją socjolożki Anny Matuchniak-Krasuskiej, *kompetencja kulturowa* jest zagadnieniem określającym „sprawności człowieka i jego zachowania w dziedzinie kultury symbolicznej, a także kultury szeroko rozumianej w antropologicznym sensie” (Matuchniak-Krasuska, 1988: 191, cyt. za: Mika, 2007: 24).

W językoznawstwie tworzenie i rozwój kompetencji kulturowej zależą od perspektywy. Gramatyka generatywna, w tym koncepcja kompetencji i wykonania (*competence i performance*) Chomskiego wskazuje na twórcze elementy użycia języka przez człowieka, podczas których kompetencja językowa kształtuje się na „niezależnym” gruncie wrodzonych, wewnętrznych struktur, a tok tego procesu nie jest związany z wpływem bodźców zewnętrznych. Teoria Chomsky’ego nie włącza aspektu socjologicznego w proces tworzenia kompetencji kulturowej (Chomsky, 1968: 10, cyt. za Mika, 2007: 25; por. Korpowicz, 1983: 36). W opozycji do teorii Chomskiego stanął Hymes (por. Hymes, 1974). Badacza można sytuować w nurcie językoznawstwa kulturowego – jego praca naukowa koncentrowała się na relacji między językiem a kulturą, poszerzonej o aspekt socjologiczny. Badania etnografii komunikacji Hymesa rzuciły światło na sposób, w jaki język funkcjonuje w różnych społecznościach i jakie normy kulturowe regulują sposób mówienia. Hymes wprowadził pojęcie *kompetencji komunikacyjnej*, obejmujące nie tylko znajomość gramatyki, ale przede wszystkim umiejętność właściwego używania języka w kontekście społecznym i kulturowym. Jego koncepcja sugeruje, że skuteczna komunikacja wymaga znajomości norm interakcji,

konwenansów kulturowych oraz odpowiedniego dostosowania języka do sytuacji, uczestników i celu komunikacji. Jak stwierdzają Beata Drabik-Frączek i Aneta Załazińska:

komunikujący się ludzie nie są bowiem «abstrakcyjnymi, izolowanymi jednostkami», ale członkami określonej grupy kulturowej, komunikowanie zaś nie odbywa się w próżni, ale w określonym przez kulturę porządku społecznym, toteż opanowanie reguł gramatycznych nie wystarcza do osiągnięcia sukcesu komunikacyjnego (Drabik-Frączek i Załazińska, 2014: 36).

Kompetencja komunikacyjna obejmuje nie tylko zdolność do odpowiedniego formułowania wypowiedzi werbalnej, lecz także umiejętność jej dostosowania do szeroko rozumianego kontekstu komunikacyjnego – jak semantycznego, interpersonalnego, tak i zadaniowego (instrumentalnego), czy kulturowego (por. Piotrowski, 1980). Taka typologia kontekstów łączy dwa podejścia do komunikowania się – pragmatyczne i psychologii społecznej Aleksego Avsiejeva i Zbigniewa Nęckiego (zob. Nęcki, 2000).

1.1.3.2. Uniwersalizm vs indywidualizacja percepcji dzieła muzycznego

W literaturze przedmiotu często podkreśla się uniwersalny charakter „języka muzyki”. Jak wskazuje Reinhard Böhle, w powyższym rozumieniu język ten „buduje mosty pomiędzy pojedynczymi ludźmi oraz narodami tam, gdzie bariery językowe komunikację tę utrudniają”¹⁵ (Böhle, 1996: 58, cyt. za Chaciński, 2010: 100). Uniwersalność i ponadkulturowość „języka muzyki” można jednak poddać w wątpliwość. Takie przekonanie bowiem, choć pozwala na bezproblemowe przewyżczanie różnic kulturowych, utrwała w świadomości ludzkiej fałszywy obraz muzyki. Nieodłącznym elementem percepcji dzieła muzycznego jest tworzona przez słuchacza-interpretatora mapa skojarzeniowa, dotycząca twórczości i biografii kompozytora, samego materiału dźwiękowego, a także osobistych wartości, emocji i kontekstu.

Zbieżne stanowisko dotyczące zróżnicowania kulturowego muzyki przyjmuje muzykolog Jarosław Chaciński, który charakteryzuje muzykę jako medium noszące znamiona specyficznej, niewerbalnej komunikacji. Badacz skupia się na roli muzyki jako komunikatu, który podlega indywidualnemu wpływowi twórczemu i subiektywnemu zdekodowaniu przez słuchacza-interpretatora:

¹⁵ (ang.) “It built bridges between individuals and nations where language barriers hamper communication”. Przeł. Jarosław Chaciński

język muzyczny jest zróżnicowany kulturowo ze względu na niejednakowość rozumienia jego własności w różnych grupach etnicznych czy narodach, należy, podążając w pewnym sensie za tradycją schopenhauerowskiej filozofii, postawić tezę o swoistości, kulturowym zakotwiczeniu tego języka (Chaciński, 2010: 93-104).

Według Chacińskiego, muzyka może być pojmowana jako forma języka ojczystego, którego kluczowe cechy i idiomatyka są zrozumiałe tylko w kontekście danej kultury. Osoba, wywodząca się z tej kultury uczy się tegoż muzycznego języka w ramach procesu enkulturacji, zdobywając unikalną umiejętność jego rozumienia. W kontekście sygnalizowanego wyżej muzycznego uniwersalizmu, Chaciński proponuje wyróżnienie pewnego rodzaju narodowego „języka muzycznego”, będącego częścią szerszego, międzynarodowego języka, na przykład europejskiego. Zrozumienie cech i idiomatyki narodowej nie wykluczałoby tu rozumienia europejskiej idiomatyki muzycznej, przeciwnie, oba te języki mogą współistnieć jako całość. Rozwój języka muzycznego specyficznego dla danej kultury można analizować w kontekście jej historii i wzorów kulturowych, mając na uwadze liczne zapożyczenia, ale jednocześnie tworząc nowe struktury i idiomatykę. Ostatecznie, kluczową rolę odgrywają procesy społeczno-kulturowe, które prowadzą do tworzenia się różnych obrazów świata i systemów wartości w ramach kultury danego człowieka i jego procesu enkulturacji.

Dwoistość sposobu percepcji utworu muzycznego zauważa również niemiecki muzykolog Wilfried Gruhn. W rozprawie *Percepcja i rozumienie* (Gruhn, 2004) badacz podkreśla, że w europejskiej kulturze muzykę postrzegamy dwojako: albo w sposób całościowo-afektywny (indywidualny), gdzie kolejne etapy percepcji muzycznej estetyki są kształtowane przez nasze emocje, albo poprzez refleksyjną analizę (na kanwie uniwersalnych kryteriów analitycznych). Drugi z wymienionych sposobów analizy korzysta z osiągnięć nauki historyczno-muzykologicznej, zachodząc w oderwaniu od kontekstu i emocji, wywołanych percepcją dzieła, co pozwala na skupienie odbiorcy na metodycznych dociekaniach, dotyczących formy czy struktury. Wymienione sposoby rozumienia muzyki mogą funkcjonować jednocześnie, jednak są motywowane przez odrębne potrzeby słuchacza-interpretatora. Teoria muzyczna dotykać będzie zagadnień uniwersalnych i tożsamyh w obrębie kultur, emocjonalność i aksjologia wynikać zaś będą z indywidualnego kontekstu kulturowego.

Kontynuując rozważania o kulturze zakorzenionej w materiale muzycznym, należy dokładniej przyjrzeć się procesowi kompozycji, wykonawstwa i interpretacji dzieła instrumentalnego. Funkcja semantyczna interpretatora w kulturze muzycznej wynika

z rozdzielenia czynności kompozytora, wykonawcy i słuchacza (interpretatora). Oczywiście, w danej triadzie fundamentalną jawi się rola kompozytora. Twórcza wyobraźnia, indywidualne cechy myślenia muzycznego i oryginalny styl kompozytora mają ogromne znaczenie zarówno dla określenia wartości dzieła muzycznego, jak i w odniesieniu do samego faktu jego powstania. Kompozytor ustala treść dzieła muzycznego, kieruje ją w stronę wykonawców i interpretatorów. Twórczość kompozytora jest zjawiskiem oryginalnym, semantyka dzieła jest semantyką autorską, oryginalną, która niejako „wyrasta” z otaczającego twórcę kontekstu społeczno-kulturowego. Muzyczne kulturemy można tu odnaleźć i odczytać między innymi poprzez kontekst biograficzny i historyczny.

Rosyjska filozof Elena A. Kapichina (Kapichina, 2016: 73-84) podkreśla, że punktem wyjściowym w wykonaniu dzieła muzycznego jest prawidłowe odczytanie tekstu muzycznego. Pomimo tego, że każdy występ jest indywidualną, niepowtarzalną interpretacją, zależną od czasu, miejsca i innych subiektywnych okoliczności, może być on przeprowadzony jedynie pod warunkiem przestrzegania ram interpretacyjnych, podyktowanych tekstem dźwiękowym. Należałoby wnioskować, że chociaż głównym celem interpretacji utworu jest przede wszystkim zrozumienie tego, co symboliczne, odkrycie głębokich warstw kulturowych oraz zachowanie integralności w postrzeganiu formy muzycznej, interpretacja już nasyczonego wartością kulturową dzieła muzycznego w istocie staje się procesem nadbudowy nowej warstwy tychże wartości, będących bagażem subiektywnym przeżyć interpretatora. Funkcja semantyczna wykonawcy (interpretatora – w szerokim rozumieniu) w kulturze muzycznej tradycji pisanej realizuje się jako oryginalna twórczość wykonawcza lub odniesienie do subiektywnych przeżyć, odsłaniając autonomiczną warstwę treści muzycznej dzieła. Funkcja ta „działać” będzie w warunkach niezwykle sztywnego, wielostronnego określenia stron szczegółowego tekstu muzycznego, co ogranicza rzeczywiste aspiracje interpretacyjne interpretator-twórca. Interpretator jest więc niejako „uwięziony” między przestrzeganiem kanonu a oryginalnością odczytania dzieła (por. Rusak-Mietlińska, 2024a: 85-96).

Podsumowując, zapis nutowy narzuca dwie równorzędne i niezbędne drogi odczytania utworu muzycznego. Pierwsza z nich, kanoniczna, wynika z niezmiennej podstawy – tekstu muzycznego, zbioru zasad, przepisów, które pełnią rolę wymagań do wdrożenia. Druga droga prowadzi ku subiektywnemu odczuwaniu, własnej interpretacji, indywidualnemu naddatku kulturowemu, które „ożywiają” dzieło i pozwalają na wielość różnorodnych wykonań artystycznych. Jak słusznie zauważa pianista Mikhail G. Karpychev (Karpychev, 2012: 180):

jeśli pytanie „co” w kulturze muzycznej tradycji piśmienniczej jednoznacznie odnosi się do kompozytora, to pytanie „jak” otwiera przez wykonawcę, który w tym sensie pełni rolę interpretatora, pewien korytarz wolności artystycznej¹⁶.

Uniwersalizacja muzyki, szczególnie zbliżonych kręgów kulturowych, jest możliwa poprzez międzygeneracyjny przekaz dzieł ujętych w pisemnej formie za pomocą względnie trwałych, choć zmieniających się reguł notacji, zapewniających pewną kontynuację i historyczną ciągłość tej sztuki jako kulturowego dziedzictwa. Na przestrzeni lat kultura muzyczna i muzykologiczna wykształciły uniwersalne stereotypy, podstawy i skojarzenia, duża część z nich została sformalizowana w postaci terminologii muzycznej. To, co ponadkulturowe wynika więc z przejętych ogólnie ram opisu elementów dzieła muzycznego, takich jak tempo, wysokość dźwięku, intonacja, rytm, melodyka. Definicje terminologiczne są oparte w większości na metaforyzacji dźwięku i jego skojarzeniu z elementem wzrokowym, smakowym i dotykowym (grać *dolce* (*słodko*), *jaskrawy dźwięk*, *ciemna barwa*, *ostrzy dźwięk* itd.) Także zakorzeniona w nauce muzykologicznej terminologia jest używana przez interpretatorów różnych obszarów kulturowych (por. Chaciński, 2010: 93-104).

To, co wyróżnia odczytanie dzieł przez interpretatorów to subiektywne emocje i skojarzenia z rzeczywistością pozamuzyczną wywoływane przez utwór muzyczny. Indywidualizm interpretacji dzieła zachodzi tu na dwóch płaszczyznach, w odniesieniu do kręgu i dorobku kulturowego interpretatora oraz jego cech indywidualnych (por. Asyanina, 2019). W trakcie rozwoju danej kultury powstaje indywidualna sfera pojęciowa, w której ustalane są nieodłączne elementy składowe, tworząc wyobrażenie o społeczno-kulturowych cechach języka muzycznego danej epoki i społeczności. W ten sposób w różnych okresach dziejów kształtuje się stosunek do kultury i muzyki w ogóle. Dzięki temu możemy zawsze kwalifikować stylistykę charakterystyczną dla danego okresu. Poprzez dźwięki muzyka przekazuje konstrukcje ideowo-znaczeniowe i to właśnie one wyróżniają wypowiedzi interpretatorów różnych kultur. W utworze muzycznym kodowane są takie elementy, jak style, epoka, treść duchowa i historyczna. Kulturowo subiektywna werbalizacja muzyki będzie przejawiać w użyciu różnorodnych środków wyrazu, takich jak: epitet, metafora, personifikacja, synekdocha, odwołujących się do sfery kulturowej interpretatora i umożliwiających poprawne odczytanie języka muzyki (por. Rusak-Mietlińska, 2024a: 85-96).

¹⁶ (ros.) „Если вопрос «что» в музыкальной культуре письменной традиции однозначно относится к прерогативе композитора, то вопрос «как» раскрывает перед исполнителем, выступающим в этом смысле в роли интерпретатора, определённый коридор художественной свободы”.

Podobne stanowisko na temat dwoistości percepcji muzyki przyjmuje Bogumiła Mika. Badaczka nakreśla dwie fazy zachowania odbiorcy muzyki – pierwsza faza, fizyczna, dotyczy słuchowej percepcji zjawiska akustycznego, druga zaś, psychologiczna, stanowi „interpretację słuchanej muzyki według zinternalizowanych przez odbiorcę kanonów społecznych” (Mika, 2007: 18).

Z punktu językoznawczego recepcja materiału dźwiękowego może przebiegać w sposób różny. W oparciu o przytoczoną wcześniej teorię Sapira-Whorfa w szerokim jej rozumieniu, analiza *aktywizmu językowego* w muzykologii może być dokonana poprzez *podmiotową rekonstrukcję kultury*, czyli interpretację, która „utożsamia kulturę ze zbiorem sądów funkcjonujących (...) w skali globalnej w ramach społeczeństwa” (Jabłoński, 1999: 139; por. Burszta, 1992: 83). Jak zauważa Wojciech Burszta, taka rekonstrukcja wyróżnia się przekonaniem, że kultura to „pewne wyobrażenie powstałe z odpowiednich przyczyn w świadomości danego społeczeństwa” (Burszta, 1992: 83). W tym ujęciu rekonstrukcja dotyczy zjawisk z pogranicza świadomości i znaczeniowości. Głównym założeniem rekonstrukcji jest poznanie „oryginalnych założeń semantycznej interpretacji czynności wytworów kultury, w tym praktyki artystycznej oraz systemu przekonań, które leżą u jej podstaw” (Jabłoński, 1999: 139). Założenia te uwidaczniają się w postaci sądów werbalnych, które są dane przez badacza-analityka, a badanie tego języka jawi się „najlepszym źródłem wnioskowania o pojęciach, „ich istnieniu i organizacji” (Burszta, 1992: 84). Proces rekonstrukcji kultury jest przeprowadzany w trakcie komunikacji językowej i wymaga określenia schematu i funkcji sądów poszczególnej kultury, wśród których można wyróżnić różne rodzaje norm i dyrektyw (w tym kompetencji, wiedzy, ideologii, systemu pojęciowego, doboru odpowiedniego kodu przekazu). Dyrektywy dotyczą przepisów i instrukcji odczytu dzieł kultury, normy natomiast, będące zbiorem reguł, wskazują cele i wartości, które winny być zrealizowane podczas tego procesu (odczytu dzieła). Normy obejmują: 1) czynności i wytwory kultury, 2) kontekst ich podejmowania i tworzenia, 3) wartości, realizowane podczas czynności, będące elementem późniejszych wytworów (Kmita, 1985: 71, cyt. za Jabłoński, 1999: 141).

1.1.3.3. Percepcja muzyki jako proces społeczny i kulturowy

Percepcja muzyczna stanowi istotny element rozwoju emocjonalnego i intelektualnego człowieka. Na przestrzeni ostatnich dwóch stuleci była ona przedmiotem refleksji i badań zarówno samych kompozytorów i wykonawców muzyki, jak i muzykologów oraz pedagogów. Już w XIX wieku niemiecki kompozytor Richard Wagner w artykule *Publika*

*i popularność*¹⁷ opisywał zdumienie, jakie ogarnęło go podczas monachijskiej inscenizacji muzycznego dramatu *Tristan i Izolda*. Zadziwiło go, że:

w ostatnim akcie pewna pogodna dama w średnim wieku popadła z nudy w całkowitą rozpacz, podczas gdy jej małżonek – siwobrody oficer wysokiej rangi – miał na policzkach łzy najgłębszego wzruszenia (Wagner, 1878: 61-90).

Podobna dwoistość odbioru muzyki intrygowała badaczy kultury europejskiej także w następnym stuleciu – zarówno w Niemczech, jak i w Polsce czy Francji. Rozważania dotyczące wpływu kultury na percepcję dzieła muzycznego należy rozpocząć od zrozumienia mechanizmu doświadczania muzyki. Jak wskazuje Antonina Kłoskowska (Kłoskowska, 1981: 426-427), z socjologicznego punktu widzenia proces ten, jeśli nawet przebiega w poczuciu pełnej swobody odtwórczych reakcji, podlega całemu złożonemu układowi społecznych i psychospołecznych uwarunkowań. Jego rezultaty pełnią różnorodne funkcje, przejawiające się nie tylko w fikcyjnym czy wyobrażonym, ale i realnym, społecznym działaniu. Zrozumienie kultury symbolicznej wymaga więc umieszczenia jej w ramach społecznych.

Szczególne miejsce w europejskiej myśli o percepcji dzieła muzycznego zajmują badania uczonych rosyjskich, które skupiają się wokół roli umysłu w procesie odbioru muzyki. Badacze podkreślają, że zarówno tworzenie, jak i odbiór dzieła muzycznego dokonuje się przy udziale różnorodnych procesów poznawczych – w tym aksjologicznych – i w konsekwencji wywołuje swoisty, subiektywny rezonans emocjonalny u słuchaczy. Analiza percepcji muzyki z perspektywy psychologii najczęściej dotyka problematyki uwarunkowań jej emocjonalnego odbioru (zob. Sloboda, 1985; Tomaszewski, 2000, 2003; Sazonova, 2019; Podlipniak, 2016; Szyszkowska, 2022). Determinantami reakcji emocjonalnej na muzykę są takie czynniki, jak przynależność do określonej płci, wieku czy pokolenia. Według badań, cechy reakcji emocjonalnej na utwory muzyczne można określić na podstawie umiejętności muzycznych – za specyficzną grupę odbiorców uznaje się więc odbiorcę profesjonalnego (por. Sazonova, 2019: 66-80). W kontekście niniejszych rozważań istotne jest również stanowisko psychologów, dotyczące tożsamości muzycznej. Badacze podkreślają, że określona kulturowo rola kompozytora, interpretatora czy nauczyciela stanowi rdzeń percepcji samego siebie przez zawodowego lub uzdolnionego muzyka (por. Hargreaves et. al., 2002: 12).

Problematykę roli kultury w procesie percepcji i aksjologizacji dzieła muzycznego podejmują również najbardziej znaczący polscy muzykolodzy. Mika skupia się na semantyce materiału dźwiękowego w kontekście paradygmatu kulturowego i społecznego: „muzyka będąc

¹⁷ (niem.) *Publikum und Popularität*.

zatem sama w sobie zjawiskiem asemantycznym nabiera w kontekście historii i kultury swoistego kulturowego znaczenia” (Mika, 2009: 15). Muzykolożka Zofia Lissa w rozprawie *Nowe szkice estetyki muzycznej* zwraca uwagę na różnice w sposobie wartościowania sztuki muzycznej ze względu na kryterium narodowe i regionalne:

Kryteria terytorialne leżą u podstaw ocen aksjologicznych. (...) Idzie nie o to, iż muzyka w danym środowisku bardziej się podoba, ile raczej o to, że podoba się inaczej, przybierając w oczach odbiorców wyraźny charakter polskości, francuskości czy rosyjskości właśnie wskutek nagromadzonych w ich wyobraźni określonych stereotypów wyobrażeniowych i określonej rangi tychże stereotypów w ich muzycznej świadomości (Lissa, 1975: 143).

W XX wieku rosyjscy badacze, w tym Boris V. Asafiev, autor monografii *Музыкальная форма как процесс* (*Forma muzyczna jako proces*. Asafiev, 1963), Arnold N. Sochor, autor pracy *Социальная обусловленность музыкального мышления и восприятия* (*Społeczna uwarunkowalność myślenia i percepcji muzycznej*. Sochor, 1974) czy Viacheslav W. Miedushevski, autor monografii *Интонационная форма музыки* (*Forma intonacyjna muzyki*. Miedushevski, 1994) byli zgodni, że ocena dzieła muzycznego, a także proces jego tworzenia i percepcji są warunkowane czynnikami społecznymi. To stanowisko podzielał również Gienrich A. Orlov, który w monografii *Древо музыки* (*Drzewo muzyki*), będącej analizą sensu, właściwości semantycznych i funkcji muzyki stwierdzał, że „granice muzyki odpowiadają granicom cywilizacji” (Orlov, 1992: 16).

Dla badaczy XX wieku ważne stało się również ukazanie wpływu dzieła muzycznego na rozwój zdolności percepcyjnych, posługiwania się mową, logicznego myślenia oraz doskonalenia umiejętności społecznych. Poglębione refleksje na ten temat znajdujemy w pracach psychologów – Borisa G. Ananieva, autora tekstu *Опыт экспериментального изучения влияния музыки на поведение* (*Doświadczenie eksperymentalnego badania wpływu muzyki na zachowanie*. Ananiev, 1927) czy Viktora J. Siemionova – *Социальная психология искусства: предмет, концепция, проблемы* (*Psychologia społeczna sztuki: przedmiot, koncepcja, problemy*. Siemionov, 1996). Percepcja muzyki i jej korelacja z innymi obszarami kognicji interesowała także muzykologów, w tym Igora V. Sposobina – *Лекции по курсу гармонии* (*Wykłady z kursu harmonii*. Spasobin, 1969) czy Jewgieniya V. Nazaikinskiego – *О психологии музыкального восприятия* (*O psychologii percepcji muzycznej*. Nazaikinski, 1972).

Współcześnie wiadomo, że w procesie percepcji dzieła muzycznego stosuje się różnorodne umiejętności poznawcze, takie jak analityczny słuch muzyczny, wyobrażenia

sluchowo-obrazowe czy zdolność dekodowania informacji zawartej w muzyce – również tej o charakterze wartościującym. W konsekwencji, możemy określić trudność poznawczą w odbiorze muzyki jako jedną z właściwości sfery kognitywnej słuchacza. Wszystkie wspomniane badania przyczyniły się do ugruntowania paradygmatu antropocentrycznego jako centralnego punktu rozważań nad percepcją muzyki (por. Rusak, 2021).

1.2. Wartość w muzyce i jej werbalizacja

„Każde pokolenie ma prawo dane dzieło inaczej słyszeć, pojmować, przeżywać i inaczej wykonywać”
(Lissa, 1970: 32).

Zanim przejdziemy do rozważań nad problematyką aksjologizacji percepcji muzycznej, należy przedstawić refleksje dotyczące samej koncepcji wartości w muzyce. Fundamentem tego zagadnienia jest aksjologia jako kierunek filozoficzny, który bada swoją podstawową kategorię, *wartość* oraz szereg związanych z nią problemów, w szczególności sądy wartościujące, relacje czy hierarchie wartości. Aspekt poznawczy doświadczenia muzycznego podkreślał wspomniany wyżej Orlov zauważając, że:

każdy sąd w muzyce dyktowany jest doświadczeniem muzycznym. Przeżywać muzykę – znaczy współuczestniczyć w niej, a to współuczestniczenie to forma zachowań, którą człowiek przyswaja w określonym środowisku społecznym i kulturowym. Formy muzyczne są wpisane w istotę kultury, do której należy podmiot muzyczny (Orlov, 1992: 19)¹⁸.

Pojęcie *wartość* w niniejszej pracy zostało zdefiniowane jako wzorzec lub ideał, często leżący u podstaw formułowania oceny, bądź relacja zgodności ocenianego obiektu z wyobrażeniem o tym, jaki powinien być (Ivin, 1998: 819-821). Wartość może odnosić się zarówno do pozytywnych, jak i negatywnych znaczeń obiektu i w tym sensie pozostaje w ścisłym związku z pojęciem oceny. Jak zauważa Vladimir I. Karasnik, obok językowego obrazu świata (jako jego aspektu) wyodrębnia się obiektywnie wartościowy obraz świata w języku (Karasnik, 2002: 117).

Z punktu widzenia transmisji wartości w analizie percepcji dzieła muzycznego i tekstu o muzyce należy uwzględnić takie parametry jak: wartościowość, emocjonalność, dyskursywność oraz obiektywność/subiektywność. Według Niny D. Arutiunovej, proces

¹⁸(ros.) „Любое суждение в музыке диктуется музыкальным опытом. Переживать музыку, значит, соучаствовать в ней, а причастность – это поведение, формы которого человек усваивает в определенной социальной и культурной среде. Формы музыкального «заложены в природе культуры, к которой принадлежит музыкальный субъект”.

antropocentrycznej, subiektywnej konceptualizacji odbywa się zawsze poprzez emocjonalno-wartościowe przeżycie (Arutiunova, 1998: 81). Tym samym, istota aksjologizacji języka polega na tym, że każdy koncept zawiera komponenty wartościowe lub emocjonalno-wartościowe.

Literatura aksjologiczna oferuje liczne typologie *wartości* stanowiących podstawę ocen w językowym obrazie świata. Odwołując się do klasyfikacji zaproponowanej przez Jadwigę Puzyninę w monografii *Język wartości* należy podkreślić, że analiza dzieła muzycznego uwzględnia zastosowane w nim wartości estetyczne, których centrum pojęciowe można określić jako piękno/brzydota oraz wartości sensualne, w tym hedonistyczne – ich centrum lokuje się w obszarze takich kategorii jak szczęście i przyjemność bądź ich brak (Puzynina, 1992: 40-41).

Z językowego punktu widzenia ocena negatywna lub pozytywna może przejawiać się w tekście dwojako: po pierwsze – być częścią definicji słowa, jego formy składniowej, morfologicznej czy fleksyjnej (jako element języka naturalnego, rozumianego tu jako synonim kodu); po drugie – występować jako konotacja, czyli w specyficznym użyciu słów: w hiperboli, metaforze, ironii, niekonwencjonalnych eufemizmach itp. (Ślupianek-Tajnert, 2016: 78).

W ramach konkretnej sytuacji estetycznej, jaką jest spotkanie człowieka z muzyką, pojęcie wartości w muzyce można rozpatrywać z punktu widzenia filozoficznego, obejmującego ontologiczny status muzyki i konkretne dzieło, które przyciąga uwagę jednostki, odpowiadając na pytania: dlaczego ta muzyka jest potrzebna „mojej” duszy i ciała. Z punktu widzenia muzykologicznego, *wartość* akcentuje profesjonalne cechy wykonania formy muzycznej, a więc wielowarstwową treść artystyczną dzieła bądź zjawiska w ogóle, jego kierunek czy styl (Kapichina, 2006: 78).

Analizując zagadnienie aksjologizacji dzieła muzycznego, warto przywołać definicję zaproponowaną przez Galinę G. Kolomic. Badaczka rozumie pod tym pojęciem wprowadzenie teorii wartości w przestrzeń muzycznego bytu i pojmowanie muzyki w perspektywie wartościowego współdziałania APIS (Kolomic, 2006: 9). Owo współdziałanie opiera się na czterech ogniwach procesu rozumienia muzyki:

**Autor – Dzieło – Wykonawca/interpretator (lub badacz/teoretyk/muzykolog) –
Słuchacz w akcie percepcji czy komunikacji, przekazu wrażeń¹⁹.**

¹⁹ Ros. Автор – Произведение – Исполнитель/интерпретатор (или исследователь/ теоретик/ музыковед) – Слушатель в акте восприятия/слушатель в акте общения, передачи впечатлений.

Elementy tej schematycznej triady (rozszerzonej na potrzeby niniejszej analizy do czterech składników) pozostają we wzajemnej interakcji i są osadzone w wartościach dominujących, tak zwanych *aksjologicznych jądrach muzyki* czy *centrach wartościowych* poszczególnych osób (w wizji autorskiej określanych jako skupisko uniwersalnych wartości obecnych w sztuce muzycznej) (Kolomiec, 2006: 9).

Język muzyki ma charakter uniwersalny, ponieważ w sposób niewerbalny przekazuje uczucia i myśli kompozytora, a także jego ocenę rzeczywistości, zakodowaną w tekście nutowym. Ilu jest muzyków – tyle istnieje odczytań tego samego dzieła. W każdej kompozycji zawarty jest obiektywny przekaz autorski, który wykonawca w akcie realizacji, przepuszczając przez własną wrażliwość, wzbogaca o element subiektywny. W tym procesie interpretator jest w stanie zrozumieć i przekazać odbiorcy *wartościowe jądro* muzyki. Podobną rolę pełni teoretyk czy pedagog, którego zadaniem jest przybliżenie sensu i treści emocjonalnej dzieła oraz zgłębienie jego istoty. Najczęściej odbywa się to za pośrednictwem interpretacji wykonania utworu.

W konsekwencji, proces przekazu *wartościowego jądra* muzyki ulega komplikacji – pierwotna ocena rzeczywistości dokonana przez kompozytora podlega procesowi aksjologizacji zarówno w interpretacji wykonawcy, jak i muzykologa-pedagoga. Koncept wartości muzyki jawi się więc jako doświadczenie jednocześnie obiektywne i subiektywne, będące formą urzeczywistnienia świadomości i kultury jednostki. Z powyższego wynika, że zarówno kompozytor, jak i wykonawca są substancjalnymi nosicielami twórczej mocy muzycznej. W tym samym sensie takim nośnikiem staje się również inspiracja w akcie twórczego urzeczywistnienia, czyli samo dzieło, które istnieje w dźwięku – czy to stworzonym przez kompozytora, czy przez wykonawcę – i tak dalej, zgodnie ze schematycznym „łańcuchem” APIS. W ten sposób realizuje się akt wartościowego współdziałania.

Każda analiza dzieła muzycznego, jego odbiór przez słuchacza czy muzykologiczna interpretacja dokonują się poprzez interakcję prawdziwego, istotnie wartościowego dla danej osoby *aksjologicznego jądra muzyki* z jej własną *Ja-koncepcją* (Golub, 2012: 95-96), a także z całością wartości podmiotowo-przedmiotowych. Dzieło sztuki w procesie wartościowego oddziaływania z człowiekiem może „zapłonąć” lub „zgasnąć” w zależności od aksjologicznego obrazu świata odbiorcy. W ten sposób człowiek, wchodząc w kontakt z muzyką, interpretuje ją w perspektywie wartości, które sam dostrzega i słyszy. Percepcja odbywa się zatem poprzez interakcję aksjologiczną, a jednostka odkrywa w utworze określoną treść znaczeniową.

Przyswajanie wartości muzyki – zarówno jako spójnego organizmu treściowego, jak i jej elementów dokonuje się poprzez tworzenie układów wartościowych, czyli orientacji

odbiorcy muzycznej informacji. Warto zwrócić uwagę, że każdy człowiek posiada własne, subiektywne rozumienie sensu dzieła. Z odnalezionych w nim ideałów i wartości słuchacz buduje swój indywidualny *mit* – termin ten został wprowadzony przez Aleksieja F. Losieva (Losiev, 2001) i oznacza stadium świadomości wartościującej, które w sposób maksymalnie osobisty przeżywa i interpretuje rzeczywistość teraźniejszą (Omelchuk, 2014: 134).

Przykładem *mitologizacji* dzieła, czyli jego ideowego odczytania, może być słynny „motyw losu” z Piątej Symfonii Ludwiga van Beethovena. Treść zawarta w dziele powstała w procesie kompozycji i wymaga indywidualnego odczytania. Symfonia niesie za sobą głębokie przesłanie i zmusza słuchacza do zadania sobie pytania: jaka informacja kryje się za niepokojącym materiałem muzycznym? Czy to los samego kompozytora, epoki i historii, czy mój własny? Ilu ludzi – tyle interpretacji tego samego fragmentu utworu (por. Rusak, 2021). Mamy tu więc do czynienia zarówno z filozoficznym aspektem pojmowania muzyki na poziomie uniwersalnym – „oto idea nieuniknionej walki prowadzącej do zwycięstwa” – jak i z aspektem osobistym, subiektywnym: „oto i moja własna dola puka do drzwi”. W metodzie aksjologicznej analizy nie ma większego znaczenia, jaki konkretnie *mit* stworzy odbiorca-interpretator. Istotą jest fakt, że dzięki oddziaływaniu dzieła muzycznego *Ja-koncepcja* wzbogaca się o nową wartość. Wszystko to wpływa na zmianę sposobu odczuwania rzeczywistości i poszerza horyzonty wewnętrznego świata jednostki. Jak pisała Kiriakova, wartości są przeżywane i doświadczane, a przez to przyjmowane, przyswajane przez podmiot jako wartości istotne osobiście (Kirjakova, 1996: 36, cyt. za: Kolomeic, 2006: 38). Wartość dzieła muzycznego polega więc nie tyle na jego przedmiocie i formie, ile na znaczeniach i sensach, które muzyka uzyskuje dzięki wszelkiej aktywności człowieka uczestniczącego w schemacie APIS. W tej perspektywie proces krążenia wartości można opisać w formie makrosystemu:

Człowiek – Świat – Muzyka

1.3. Język specjalistyczny z zakresu muzyki

Odbiorcą sztuki jest ten,
„komu sztuka nie jest obojętna, kto odczuwa jej potrzebę z uwagi na jej wartość i dąży do tego,
aby swoje zainteresowania estetyczne w jakiś sposób realizować” (Gołaszewska, 1967: 29).

Wartościowym przyczynkiem do rozważań nad charakterystyką języka specjalistycznego są monografie Sambora Gruczy *Lingwistyka języków specjalistycznych* (Grucza, 2013) oraz Stanisława Szadyko *Komunikacja specjalistyczna. Tom II. Specyfikacja języków specjalistycznych* (Szadyko, 2009). Autorzy w swoich pracach nie tylko nakreślają historię rozwoju badań nad językiem specjalistycznym, lecz także podejmują próbę systematyzacji tego obszaru, wyodrębniając jego cechy definicyjne i funkcjonalne.

Grucza, odwołując się do antropocentrycznej teorii języków Franciszka Gruczy, akcentuje rolę tekstu jako podstawowego materiału badawczego i podkreśla, że analiza języków specjalistycznych nie powinna zaczynać się od terminologii, lecz od struktur i gatunków tekstów specjalistycznych oraz reguł ich użycia. Wskazuje przy tym na szczególne właściwości leksyki, odmienności w dystrybucji jednostek morfologicznych i składniowych w stosunku do języka ogólnego oraz specyficzne sposoby organizacji tekstów. Według Gruczy język specjalistyczny służy przede wszystkim w celu konceptualizacji, porządkowania i przekazywania wiedzy fachowej w obrębie określonych wspólnot komunikacyjnych, a jego charakter definiują m.in. wyspecjalizowana leksyka, specyficzne struktury gramatyczne oraz typy tekstów stosowane w danej dziedzinie. Funkcja kognitywna języka specjalistycznego, czyli jego rola w wytwarzaniu i utrwalaniu wiedzy, jest przez Gruczę uznawana za podstawową względem funkcji komunikacyjnej (Grucza, 2013).

Z kolei Szadyko wskazuje, że język specjalistyczny jest odmianą języka naturalnego wykorzystywaną w komunikacji zawodowej, naukowej i technicznej, umożliwiającą precyzyjne przekazywanie treści właściwych danej dziedzinie. Jego specyfika wynika z funkcjonalności – język specjalistyczny nie służy wyłącznie wymianie informacji, lecz także kształtowaniu i utrwalaniu struktur wiedzy w ramach określonych wspólnot dyskursywnych. W porównaniu do języka ogólnego wyróżnia się przede wszystkim leksyką (terminologią), normatywnością użycia oraz obecnością wyspecjalizowanych gatunków tekstów (Szadyko, 2009). Refleksje Gruczy i Szadyko stanowią istotny punkt wyjścia do dalszej analizy dyskursu naukowo-dydaktycznego, w którym język specjalistyczny ujawnia swoją rolę jako medium

przekazu wiedzy, kształtowania kompetencji komunikacyjnych oraz reprodukcji tożsamości naukowej i pedagogicznej.

1.3.1. Dyskurs muzykologiczny i naukowo-dydaktyczny

Specyfika języka specjalistycznego z zakresu muzyki determinuje określoną postawę w stosunku do samego dyskursu. Wzrost popularności funkcjonowania terminu w przestrzeni różnorodnych dyscyplin naukowych wpływa na wielość i niejednoznaczność interpretacji. W świetle niniejszej rozprawy, zasadne wydaje się przyjęcie postawy językoznawczej, reprezentowanej przez Halinę Grzmil-Tylutki. Badaczka, wychodząc z francuskiej teorii dyskursu, wiąże go ze specyfiką użycia języka w określonej wspólnotcie. Według Grzmil-Tylutki:

wspólnotę dyskursywną tworzą, na przykład, wszystkie podmioty związane z działalnością w szkolnictwie, nauce, służbie zdrowia, administracji, wojsku itp., w sferze zarówno społecznej, jak i semiologicznej (w tym: językowej). Członkowie wspólnoty związani są nie znajomością języka, lecz umiejętnością korzystania z niego w celu wyrażania norm społecznych, sposobem działania w określonej zinstytucjonalizowanej przestrzeni, a wszystko w ramach konkretnego narzędzia komunikacji, jakim są odpowiednie dla danego dyskursu gatunki. W użyciu dyskursywnym jednostki systemu przechodzą przez odpowiedni filtr, który można nazwać instytucjonalnym, ideologicznym lub po prostu dyskursywnym (Grzmil-Tylutki, 2010: 10-11).

Ze wspomnianych wyżej wspólnot dyskursywnych bez wątpienia można wyodrębnić wspólnotę muzykologiczną. Warstwa semiologiczna dyskursu muzykologicznego zdaje się jednak znacząco odbiegać od tej, charakterystycznej dla ogólnorozumianej wspólnoty naukowej. Instytucjonalny i ideologiczny filtr, przez który „przechodzą jednostki wspólnoty” w obrębie muzykologii, choć bazują na wspólnych z naukowymi normach, regułach i ideach, są odmienne dla każdej jednostki (Gajda, 1999: 8). Różnice w owych „filtrach” wynikają z kontekstu wypowiedzi muzykologicznej, subiektywizacji percepcji muzyki, użycia języka w funkcji poznawczej (por. Rusak-Mietlińska, 2023b).

Nakreślone postrzeganie dyskursu jest zbieżne z rozumieniem języka specjalistycznego Gruczy, który również wyróżnia wspólnotę (specjalistów) jako miejsce specyficznej komunikacji:

języki specjalistyczne to specyficzne języki ludzkie tworzone przez specjalistów na potrzeby komunikacji profesjonalnej w obrębie odpowiednich wspólnot specjalistów (Grucza, 2008: 66).

Z drugiej strony, zróżnicowanie dyskursu w zależności od jednostki zauważa van Dijk. Według holenderskiego badacza pomimo tego, że w procesie komunikacji członkowie różnych grup kierują się tymi samymi wartościami i modelami społeczno-kulturowymi, w rzeczywistości tworzą i postrzegają tekst w różny sposób, powodując zróżnicowanie dyskursu osobistego.

Jak podkreśla Stanisław Gajda – „tekstu nie tworzy się ze zdań, lecz za ich pomocą realizuje” (Gajda, 1982: 123). W przedstawionych wyżej ujęciach dyskurs traktowany jest jako pojęcie szersze. Sam tekst, zawarty w dyskursie może być postrzegany również w sposób zawężony jako *werbalizację*. Według Anny Duszak, „dyskurs obejmuje całość danego aktu komunikacji, a więc zarówno określoną werbalizację (tekst), jak i czynniki pozajęzykowe, które jej towarzyszą, tj. przede wszystkim określoną sytuację użycia oraz jej uczestników” (Duszak, 1998: 19). Aleksy Awdiejew jako werbalizację określa proces przekładania pojęć w strukturze sytuacyjnej na formy językowe. W procesie konceptualizacji podmiot dokonuje podziału wybranego fragmentu rzeczywistości, tworząc w swojej świadomości określoną strukturę pojęć (konceptów). Każdy element tej struktury, zarówno pojedyncze pojęcie, jak i całość, może zostać wyrażony za pomocą wyrazu, grupy wyrazów lub całego wypowiedzenia (Awdiejew, 1984: 104). Konstrukcja wyrażen językowych nabiera charakteru tekstu dopiero wtedy, gdy zostaje osadzona w kontekście sytuacyjnym, obejmującym układ nadawczo-odbiorczy oraz takie czynniki, jak kompetencje językowe, dyskursywne, światopoglądowe i kulturowe (Pałuszyńska, 2012: 15).

Analiza stanu badań wykazuje, że dotychczasowe osiągnięcia w obszarze badań dyskursu specjalistycznego nie mogą odnosić się do tak niestandardowego dyskursu, jakim jest *wypowiedź muzykologiczna (dyskurs muzykologiczny)*. Jak pisze wybitny etnomuzykolog John Blacking:

dyskurs muzyczny jest z zasady pozawerbalny. (...) Analizowanie języków pozawerbalnych za pomocą języków werbalnych niesie ze sobą ryzyko zniszczenia znaczenia badanego materiału. Ściśle rzecz biorąc, ‘muzyka’ jest zatem niepoznawalną prawdą (Blacking, 1997: 74; por. Jabłoński, 1999: 138).

Według Blackinga, remedium na poznanie owej prawdy może stanowić wykorzystanie dwóch różniących się sposobem myślenia o muzyce i muzykowania, lecz wzajemnie uzupełniające rodzajów dyskursu. Pierwszy z nich – werbalny – to „mówienie o muzyce z pozycji analityka i użytkownika muzyki, (...) ludzi wykonujących muzykę, słuchających jej i oceniających”. Drugi – niewerbalny – dotyczy procesu wykonywania muzyki, rozumianego „jako przejaw

pewnej wiedzy, ze szczególnym uwzględnieniem doświadczeń bi-muzycznych, tj. nauki odpowiedniego wykonywania muzyki dwóch różnych tradycji” (Blacking, 1997: 80, cyt. za: Jabłoński, 1999: 138).

Wypowiedź muzykologiczna z zakresu muzyki na podobieństwo naukowej uwzględnia terminologię specjalistyczną, pozwalającą na precyzyjny przekaz informacji i analizę zjawisk dźwiękowych. Dyskurs muzykologiczny można jednak wyróżnić spośród ogólnie rozumianych dyskursów naukowych szeregiem cech, które odzwierciedlają zarówno specyfikę kodu muzycznego jak i jego odczytania z uwzględnieniem metodologii badań muzykologicznych. To, co wpływa na wyodrębnienie tej dziedziny nauki, to interdyscyplinarność – muzykologia integruje wiedzę z innych dziedzin, takich jak historia, socjologia, psychologia czy kulturoznawstwo, aby lepiej zrozumieć kontekst powstawania i odbioru muzyki. Przykładem może być chociażby podejmowany w niniejszej pracy problem wpływu kontekstu społeczno-kulturowego na percepcję i interpretację dzieła muzycznego, gdzie subiektywne elementy języka percepcji i interpretacji utworu muzycznego są związane z sytuacją społeczno-kulturową jednostki oraz indywidualnym podejściem emocjonalnym i aksjologicznym (por. Rusak-Mietlińska 2023b).

Dotychczasowa analiza tekstów specjalistycznych traktujących o muzyce wskazuje na wysoką potrzebę prowadzenia badań o charakterze interdyscyplinarnym w ramach założeń językoznawstwa (kulturowego) i muzykologii. W kontekście badań językoznawczych należy tu wyróżnić m.in. socjolingwistykę, kognitywistykę i psycholingwistykę. Jak wskazuje Elżbieta Sękowska, na badania w obrębie podanych wyżej dyscyplin składają się:

obserwacja, analiza i interpretacja złożonych relacji między językiem a kulturą, opisywanie języka jako formy konceptualizacji świata, określanie roli języka w tworzeniu kultury, w postrzeganiu rzeczywistości, w jej interpretacji, poszukiwanie podobieństw między strukturą wzorów kulturowych i językowych (Sękowska, 2000: 11-20).

Skuteczna analiza werbalizacji materiału muzycznego, zawarta w tekstach naukowo-dydaktycznych nie może zostać dokonana bez sięgnięcia do założeń metodologicznych w szczególności trzech dziedzin muzykologii – teorii, estetyki i socjologii muzyki. Do prawidłowego odczytania przekładu języka muzyki na język interpretacji muzykologicznej niezbędna jest również znajomość kontekstu akustycznego, semantycznego i artystycznego muzyki – wiedzy dotyczącej wydobycia dźwięku, analizy dzieła muzycznego, zasad harmonii, melodyki i w końcu, ogólnego kontekstu powstania dzieł, sytuacji historyczno-społecznej oraz tradycji wykonawczej.

Dwoistość języka specjalnego z dziedziny muzyki zauważyła Krystyna Pisarkowa w artykule *Pomocnicze elementy języka muzykologii* (Pisarkowa, 1963). Według badaczki język dzieła muzykologicznego:

wyróżnia się spośród klasycznych odmianek specjalnych języka mówionego ze względu na dwoistą naturę przedmiotu muzykologii. Przedmiot ten wymaga z jednej strony przygotowania teoretycznego, naukowego, a co za tym idzie, precyzyjnej terminologii specjalnej, czyli języka ekskluzywnego. Z drugiej strony muzyka jest dziedziną bardzo popularną jako zjawisko socjologiczne i estetyczne. Toteż pisze się o niej nie tylko dla muzykologów i nie tylko muzykolodzy piszą o niej (Pisarkowa, 1963: 113-128).

Analiza dyskursu muzycznego zakłada badanie nie tylko samych utworów, ale także sposobów, w jaki muzyka komunikuje znaczenia oraz jakie funkcje pełni w społeczeństwie. Przykładem jest badanie, w jaki sposób muzyka może służyć jako forma politycznej deliberacji i argumentacji, gdzie dyskurs muzyczny pozwala uporządkować świat, tłumaczy go i nadaje mu sens (por. Jabłońska, 2022). Badania muzykologiczne uwzględniają kontekst historyczny, kulturowy i społeczny, w jakim powstało dane dzieło muzyczne, co pozwala na pełniejsze zrozumienie jego znaczenia i funkcji. Muzykologia bada również, w jaki sposób muzyka może odzwierciedlać różne poziomy znaczeń i symboliki, od niuansów wykonawczych po skojarzenia kulturowe. Można stwierdzić, że dyskurs muzykologiczny zawiera próbę odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób muzyka, rozumiana jako projekcja świata wykorzystuje symbol w polu pojęć pokrewnych (por. Polony, 2011; Chekmeneva, 2019).

Dodatkowym czynnikiem wpływającym na odejście od hermetycznej wypowiedzi muzykologicznej i zwrot ku subiektywizacji wypowiedzi w badanych tekstach jest osadzenie dyskursu w przestrzeni naukowo-dydaktycznej. W niniejszej pracy sytuacja tworzenia i odbioru tekstów w naukowo-dydaktycznym dyskursie muzykologicznym została określona jako uporządkowany zbiór okoliczności i czynników wpływających na wybór środków językowych oraz warunkujących ich właściwe zrozumienie. Regulacje te obejmują zarówno preferencje, jak i ograniczenia dotyczące ich stosowania.

Przekaz, zawarty w analizowanych monografiach jest skierowany do muzyków profesjonalnych oraz adeptów sztuki pianistycznej. Muzykolodzy i pedagodzy, mając świadomość tego rodzaju komunikacji, w celu przybliżenia treści muzycznej dopuszczają pojawienie się w ich wypowiedziach środków wykraczających poza dyskurs naukowy, w tym elementów charakterystycznych dla niższych rejestrów języka (por. Boryśławska, 2019; Jäkel, 2003).

Komponent dydaktyczny tego typu wypowiedzi wiąże się z koniecznością dostosowania treści do możliwości poznawczych odbiorcy. W tym przypadku tekst nie tylko informuje, lecz także instruuje i objaśnia. Jak czytamy, „tekst dydaktyczny, w swojej najprostszej definicji, to wszelki rodzaj tekstu, którego głównym celem jest przekazywanie wiedzy, umiejętności i wartości” (Morszczyńska, 2009: 173-182). W konsekwencji monografia naukowo-dydaktyczna staje się nie tylko nośnikiem informacji, lecz również narzędziem kształcenia, które wymaga jasnego wyjaśniania pojęć, stosowania przykładów oraz unikania nadmiernej hermetyczności językowej. Struktura takiego tekstu nierzadko obejmuje elementy dodatkowe, takie jak słowniczek pojęć, pytania kontrolne czy bibliografia, co ułatwia samodzielne uczenie się oraz weryfikację zdobytej wiedzy. W ujęciu dydaktycznym niezwykle istotne jest, aby przekazywać treści w sposób jasny i uporządkowany, wsparty logiczną strukturą (por. Grucza, 2013; Szadyko, 2009). Oznacza to, że naukowy rygor i precyzja zostają połączone z przystępnością przekazu, a priorytetem staje się nie tylko przedstawienie faktów, lecz również zapewnienie ich zrozumienia i przyswojenia.

Z perspektywy komunikacyjnej tekst naukowo-dydaktyczny łączy więc dwa porządki: rzetelność naukowego dowodzenia oraz efektywność dydaktycznego objaśniania. Dzięki temu staje się on narzędziem pośredniczącym pomiędzy światem specjalistów a szerokim gronem odbiorców, którzy nie zawsze dysponują przygotowaniem teoretycznym, ale pragną zdobywać i rozwijać wiedzę. Taka forma wypowiedzi odgrywa szczególną rolę w procesie edukacji akademickiej i popularnonaukowej, gdzie istotne jest zarówno zachowanie wysokiego standardu naukowego, jak i troska o przystępność oraz motywacyjny wymiar przekazu.

Dyskurs naukowo-dydaktyczny z zakresu pianistyki ma charakter szczególnie złożony, ponieważ dotyczy zarówno teorii, jak i praktyki artystycznej. Jego definicja opiera się na założeniu, że jest to forma wypowiedzi pisemnej lub ustnej, której celem jest przekazywanie wiedzy o grze na fortepianie w sposób naukowo ugruntowany, a zarazem dydaktycznie użyteczny. Z jednej strony obejmuje on analizy związane z techniką pianistyczną, interpretacją utworów czy historią pianistyki, z drugiej zaś ma służyć procesowi kształcenia pianistów poprzez formułowanie wskazówek pedagogicznych i praktycznych zaleceń. Dyskurs naukowo-dydaktyczny w tej dziedzinie łączy refleksję badawczą z funkcją kształcącą, dążąc do harmonii pomiędzy obiektywizmem nauki a indywidualizmem sztuki wykonawczej.

Charakterystyczną cechą języka stosowanego w tego rodzaju dyskursie jest jego dwutorowość. Po pierwsze, korzysta on z terminologii naukowej zaczerpniętej z muzykologii, akustyki czy pedagogiki muzycznej, co pozwala na precyzyjne opisywanie zjawisk technicznych i interpretacyjnych. Pojęcia takie jak *artykulacja legato*, *dynamika diminuendo*

czy polifoniczna organizacja faktury są niezbędne dla rzetelnego opisu gry na instrumencie. Po drugie jednak, język ten musi być zrozumiały i dydaktycznie skuteczny, dlatego często zawiera metafory, porównania i obrazy mające ułatwiać zrozumienie przez uczniów lub studentów (por. Kuhn, 1993). Wskazania pedagogiczne mogą przybierać formę sugestii wyobrażeniowych, takich jak prowadzenie frazy *jak linia oddechu* czy traktowanie dźwięku *jak barwy malarskiej*, co świadczy o połączeniu naukowej terminologii z językiem obrazowym i metaforycznym.

Ta podwójna perspektywa sprawia, że teksty z zakresu pianistyki mogą funkcjonować zarówno jako źródło wiedzy teoretycznej, jak i praktyczne przewodniki po sztuce wykonawczej. W pracach naukowych przeważa język analizy i klasyfikacji, natomiast w podręcznikach i materiałach dydaktycznych silniej obecne są elementy języka perswazyjnego i motywacyjnego, które mają inspirować ucznia do świadomej pracy nad dźwiękiem i interpretacją.

Nie bez znaczenia pozostaje również fakt, że w dyskursie pianistycznym język pełni funkcję mostu pomiędzy zjawiskami trudno uchwytnymi – jak ekspresja czy indywidualny styl wykonawczy – a ich racjonalnym opisem. Dlatego badacze i pedagodzy fortepianu posługują się bogatym zestawem środków językowych, łącząc precyzyjne terminy techniczne z kategoriami estetycznymi i emocjonalnymi. Dzięki temu dyskurs naukowo-dydaktyczny w zakresie pianistyki nie tylko systematyzuje wiedzę o grze na fortepianie, lecz także otwiera przestrzeń dla jej głębszego rozumienia i przeżywania.

1.3.1.1. Odbiorca muzyki w dyskursie naukowo-dydaktycznym

Typologia odbiorcy dzieła muzycznego jest zróżnicowana ze względu na metodę analizy i dyscypliny naukowej. Typologie słuchaczy tworzone są między innymi w obrębie psychologii, estetyki oraz socjologii muzyki i ukazują różnorodność podejść do odbioru sztuki dźwięków. W zależności od przyjętej perspektywy badawczej naukowcy akcentują odmienne czynniki wpływające na percepcję muzyki – od indywidualnych predyspozycji i cech psychicznych jednostki, po jej przygotowanie teoretyczne, poziom wiedzy, częstotliwość kontaktu z dziełami sztuki oraz różnorodne uwarunkowania społeczne (por. Mika, 2007: 19-24).

Na gruncie psychologii muzyki, percepcja dźwięków jest badana pod kątem subiektywnych psychologicznych ram predyspozycji i ograniczeń jednostki – na przykład odbiorca polisensoryczny, wyobrażeniowiec, interpretujący, analityczno-formalny i awersyjny

wyróżnieni przez Janinę Koblewską-Wróblową (por. Koblewska-Wróblowa, 1958: 28-72, cyt. za: Mika, 2007: 19). Warto zwrócić uwagę na typologię psychologiczną Otto Ortmanna. Badacz zauważa różnice w odbiorze muzyki przez dzieci, u których percepcja muzyki zachodzi na poziomie biologicznym i przez profesjonalistów, świadomie odbierających muzykę dzięki znajomości teorii, dokonujących operacji analizy i syntezy materiału dźwiękowego. Koncepcja ta zakłada powiązanie czynników kulturowych, w tym znajomości kodu wyjściowego (komunikatu kompozytora) i uczenia się (Ortmann, 1927: 1919-1920, cyt. za: Misiak, 1996: 93).

Typologia odbiorcy z perspektywy estetyki muzyki, obok preferowanej przez psychologów analizy indywidualnych zdolności percepcji dźwięku przez jednostkę, włącza aspekt aksjologiczny doświadczania muzyki. Klasyfikacja zaproponowana przez Marię Gołaszewską (Gołaszewska, 1967: 29, cyt. za: Mika, 2007: 20-21) zakłada podział słuchaczy muzyki ze względu na sposób wartościowania i rozumienia utworów muzycznych, bez rozróżnienia na poziom wykształcenia czy zawód. Klasyfikacja ta włącza odbiorców naiwnych, „nieautentycznych”, krytycznych i miłośników sztuki.

Jako że przedmiotem badań jest tekst skierowany do odbiorcy profesjonalnego lub aspirującego do stania się nim, osadźmy dany typ w klasyfikacji socjologicznej. Klasyfikacja ta odbiega od nakreślenia wszystkich możliwych psychologicznie wariantów odbioru muzyki i różnicuje „społeczne kategorie i sytuacje odbioru” muzyki (Kłoskowska, 1981: 407, cyt. za: Mika 2007: 21). Wśród socjologów badających typ odbiorcy sztuki muzycznej warto wyróżnić Agnes Losnoczi i Theodora W. Adorno. Pierwsza badaczka, analizując potrzeby muzyczne odbiorców w kontekście światopoglądu i biografii wyróżniła:

- I. Słuchacza, szukającego w muzyce źródła lub katalizatora subiektywnych przeżyć emocjonalnych;
- II. Słuchacza, nastawionego na poznawczą analizę dzieła muzycznego jako struktury, systemu, całości stylistycznej, rozwiązującego „zadanie odbiorcze”;
- III. Słuchacza, szukającego w dziele muzycznym symbolicznych znaczeń, odzwierciedlających wydarzenia, konflikty dramatyczne, prawdę życiową;
- IV. Słuchacza o potrzebach mieszanych, zwykle typu 1 i 3 lub 2 i 3 (Losonczy, 1945: 96-97).

Losonczy analizując profile odbiorców muzyki, wyróżniła kilka grup, uwzględniając ich zainteresowania i podejście do sztuki dźwięków. Obok słuchaczy spontanicznych, podążających za trendami czy uprzedzonych do muzyki nowoczesnej, wyodrębniła osoby ceniące emocjonalno-intelektualną doskonałość dzieła oraz tak zwanych „znawców muzyki” (Losonczy, 1945: 96-97; por. Mika, 2007: 22-23). Pierwsza z tych grup charakteryzuje się

otwartością na nowe doświadczenia estetyczne i emocjonalne, a jej przedstawiciele należą do elity artystycznie wrażliwych odbiorców. Natomiast „znawca muzyki” według Losonczy pełni rolę opiniotwórczą, wpływającą na kształtowanie gustów publicznych i promowanie nowych trendów artystycznych. W nawiązaniu do wcześniejszej klasyfikacji, Losonczy podkreśla, że znawcy muzyki wyróżniają się obiektywnym, analitycznym i intelektualnym podejściem do odbioru dzieła. Z kolei odbiorcy wrażliwi nie skłaniają się ku analizie, lecz poszukują bogatego spektrum doznań muzycznych (Losonczy 1945: 96-97, por. Mika 2007: 22-23).

Kolejny socjolog, Theodor W. Adorno proponuje klasyfikację odbiorców muzyki ze względu na ich relacje z muzyką. Najbardziej interesującym jest wyróżnienie przez badacza profilu eksperta i słuchacza emocjonalnego. Ekspert jest wykształconym profesjonalistą, którego percepcja utworów jest świadoma, jakościowa i bogata w analizę elementów dzieła muzycznego. Słuchacz emocjonalny natomiast jest określany jako naiwny, lecz spontaniczny i wrażliwy na piękno muzyki, u którego muzyka wywołuje obrazowe asocjacje (Adorno, 1975; por. Misiak, 1996: 106-108).

Nie sposób w pełni zgodzić się z przytaczanymi wyżej klasyfikacjami odbiorców muzyki. „Znawca muzyki” czy „ekspert” jako odbiorca nie jest w stanie odizolować się od emocjonalnej sfery przeżywania utworów i podczas charakterystyki utworu sięga po obrazowe asocjacje materiału dźwiękowego. W kontekście dysertacji, można pokusić się o stwierdzenie, że teksty naukowo-dydaktyczne z zakresu muzyki są odzwierciedleniem interpretacji słuchacza o potrzebach mieszanych wszystkich podanych przez Losonczy kategorii. Pianista-pedagog-muzykolog nie jest nastawiony jedynie na teoretyczną analizę dzieła, jego interpretacja zawiera bowiem zarówno odniesienia do subiektywnych emocji, wywoływanych przez dzieło, jak i kontekst symboliczny ze wskazaniem na zawarte w materiale dźwiękowym uniwersalne wartości i sferę historyczno-społeczną.

1.4. Komunikologia jako narzędzie analizy werbalizacji muzyki

„Każdy akt kulturowy i każdy oddzielny akt zachowania społecznego obejmuje komunikację w znaczeniu jawnym, albo utajonym” (Sapir, 1949: 104).

Proces komunikowania się stanowi jedno z podstawowych zagadnień refleksji humanistycznej i społecznej. Już w starożytności greccy filozofowie, tacy jak Platon i Arystoteles podejmowali próby analizy retoryki oraz etycznych aspektów wymiany informacji (Morreale et al., 2008: 73). Wraz z rozwojem nauk humanistycznych i społecznych zakres definicyjny terminu „komunikacja” ulegał stopniowemu poszerzeniu i modyfikacji. W ujęciu najbardziej ogólnym komunikację można określić jako przekaz informacji od nadawcy do odbiorcy, jednak jej znaczenie różni się w zależności od dyscypliny badawczej, celu, funkcji, kontekstu, motywów oraz adresata. Jak podkreśla polski socjolog Tomasz Goban-Klas, ze względu na wieloaspektowość zjawiska trudno jest sformułować jedną, uniwersalną i precyzyjną definicję. Każda próba uproszczenia pozostawia luki w opisie istoty komunikacji, a ujęcie z jednej perspektywy zawsze pomija elementy istotne z punktu widzenia innych kontekstów badawczych (Goban-Klas, 1999: 42).

Za moment wprowadzenia pojęcia *komunikowanie się* do literatury naukowej uznaje się tekst Charlesa Cooley’a *The Theory of Transportation* (1894), w którym autor dostrzegł, iż komunikacja obejmuje nie tylko słowa, lecz także gesty, wyraz twarzy, ton głosu, pismo czy druk (Dobek-Ostrowska, 2002: 12). W kontekście językoznawczym termin *nauka o komunikowaniu się* (*komunikologia*) pojawił się stosunkowo późno – Alex Mucchielli w 1998 roku zwrócił uwagę na jego zbieżność z kategoriami lingwistyki, takimi jak: kody, dyskurs, kontekst, pismo, mowa czy metafora (Drabik-Frączek i Załazińska, 2014: 30).

Z perspektywy etymologicznej komunikacja wywodzi się z łacińskiego czasownika *communico, communicare* – „uczynić wspólnym, udzielić, naradzać się” oraz rzeczownika *communio* – „wspólnota, poczucie łączności” (Dobek-Ostrowska, 2002). Rdzeń *com-* oznacza działanie wspólnotowe, a Goban-Klas dodaje, że *communicare* to „być w relacji, uczestniczyć, zrzeszać się” (Goban-Klas, 1999: 41). Warto zaznaczyć, że współczesne polskie słowo *komunikowanie* jest kalką językową z angielskiego *communication*. Historycznie pojęcie to ewoluowało: od IV wieku funkcjonowało w językach nowożytnych, w XVI wieku wiązało się z przekazem i transmisją, natomiast w XIX i XX wieku nabrało kluczowego znaczenia w kontekście rozwoju mediów i technik komunikacyjnych, obejmujących zarówno transport ludzi i dóbr – kolej, samochód, samolot, jak i narzędzia przesyłu informacji – telegraf, telefon,

radio, telewizja, a współcześnie – nowe media (Dobek-Ostrowska, 2002: 1; por. Jankiewicz, 2024).

W literaturze przedmiotu funkcjonuje wiele definicji komunikacji. Sherwyn Morreale, Brian Spitzberg i Kevin Barge (Morreale et al., 2007: 34-43) określają ją jako proces organizowania wiadomości w celu tworzenia znaczenia, realizujący się poprzez transfer informacji, negocjowanie znaczeń, perswazję i budowanie wspólnoty. John Fiske akcentuje natomiast rolę komunikacji jako „interakcji społecznej poprzez przesyłanie wiadomości”, rozróżniając dwa nurty badań: komunikację jako przekaz (kodowanie–dekodowanie) oraz komunikację jako proces wymiany znaczeń (ujęcie semiotyczne) (Fiske, 1999: 16). Goban-Klas wskazuje na wielowymiarowość tego pojęcia, wyróżniając jego kluczowe kategorie: transmisję informacji (Shannon i Weaver, 1949; por. Goban-Klas, 1999), interakcję społeczną (Lasswell, 1948; por. Goban-Klas, 1999), oddziaływanie (Anastasij, 1972; por. Goban-Klas, 1999) i tworzenie wspólnoty (Cherry, 1961; por. Goban-Klas, 1999). Z kolei Dobek-Ostrowska proponuje definicję uniwersalną:

komunikowanie to proces porozumiewania się jednostek, grup i instytucji, prowadzący do wymiany myśli, wiedzy, informacji i idei (Dobek-Ostrowska, 2002: 13).

Komunikacja odgrywa fundamentalną rolę w życiu społecznym i kulturowym. Stanowi podstawę tworzenia więzi, tożsamości i wspólnoty (Goban-Klas, 1999: 42), a zarazem pełni funkcję „tkanki łącznej” kultury, umożliwiającej jej trwanie i międzypokoleniową transmisję (Hall, 1997). Szczególnym rodzajem komunikacji jest komunikacja poprzez sztukę, a zwłaszcza poprzez muzykę. Muzyka może być rozumiana jako odrębny język kultury, który przekracza bariery językowe i tworzy wspólne pole doświadczenia estetycznego oraz emocjonalnego.

1.4.1. Miejsce muzyki w procesie komunikacji

Komunikacja poprzez muzykę jest możliwa dzięki postrzeganiu muzyki jako nośnika informacji. Jak wskazuje Weaver (por. Dymon, 2013: 151-162), informatywność muzyki można sklasyfikować na trzech poziomach:

1. Poziom pierwszy – przekaz symboli akustycznych, technika wydobycia dźwięku, związana z aspektami fizycznymi, takimi jak: częstotliwość fal akustycznych (wysokość dźwięku), decybele (głośność dźwięku), alikwoty (barwa dźwięku) oraz czas trwania dźwięku.

2. Poziom drugi – przekaz semantyczny, treść i forma utworu muzycznego, specyficzna dla każdego kompozytora. Włącza elementy dzieła muzycznego, takie jak: konstrukcja, melodyka, tempo, rytm, metrum, faktura, harmonia, tonalność, artykulacja, frazowanie.

3. Poziom trzeci – przekaz wartości artystycznej dzieła muzycznego, komunikatu kompozytora. Stanowi podstawę do odczytania wartości artystycznej kompozycji, klasyfikacji utworów do nurtów, epok muzycznych. Odwołuje się do oceny muzyki w aspekcie gustu muzycznego interpretatora, jego emocji, kontekstu społecznego, historycznego, tradycji (por. Rusak-Mietlińska, 2023a: 178).

Podstawowy schemat muzycznego przekazu informacji obejmuje kilka etapów – od zamysłu kompozytora, poprzez utrwalenie informacji w zapisie nutowym, odczytanie przez wykonawcę-interpretatora, aż po przejęcie wrażeń słuchowych i ich reinterpretację przez odbiorców. Obiektem szczególnego zainteresowania w kontekście analizy językoznawczej jest swoisty typ odbiorcy, jakim jest pedagog-interpretator (Mika, 2013: 24-33). Jego zadania wykraczają poza „obszar działań” samego słuchacza i oprócz percepcji, włączają aspekt recepcji materiału muzycznego i dalszego przekazu wiedzy muzykom-praktykom-interpretatorom (Tomaszewski, 1982: 192).

Rozumienie muzyki jako formy komunikacji oraz jej społeczny wymiar były przedmiotem refleksji wielu badaczy. Punktem wyjścia pozostaje jej interpretacja jako znaku, nasz umysł bowiem nieustannie interpretuje znaki (w tym znak dźwiękowy, muzyczny), otrzymywane od świata zewnętrznego. W tym kontekście Jabłoński proponuje pojęcie *komunikacji muzykologicznej*, definiując ją jako proces poznawczy, którego celem jest maksymalne wyczerpanie ontologicznych, epistemologicznych i aksjologicznych pytań stawianych badanej rzeczywistości muzycznej i który znajduje swoją konkretyzację w teorii. Jabłoński podkreśla, że komunikacja muzyczna obejmuje zarówno tworzenie, jak i odbiór muzyki, a także refleksję naukową nad jej istotą (Jabłoński, 1999: 15).

Schemat komunikacji muzykologicznej według Jabłońskiego przedstawia trzy powiązane ze sobą systemy:

- System I – muzyka (tworzenie, wykonanie, odbiór, dźwięk jako tworzywo),
- System II – język o muzyce (dyskurs teoretyczny, krytyczny i dydaktyczny),
- System III – język naturalny (narzędzie opisu i konceptualizacji doświadczenia muzycznego).

Proces komunikacji muzykologicznej polega na przenoszeniu doświadczenia muzycznego pomiędzy danymi wyżej systemami: od muzyki, przez język refleksji o muzyce, aż po język naturalny, w którym doświadczenie zostaje wyrażone i utrwalone. W tym

kontekście warto podkreślić, że „skuteczna komunikacja” (por. Goban-Klas, 1985: 5) poprzez muzykę jest zależna zarówno od czynników społecznych, jak i od subiektywnej natury jednostki. Element psychiczny oraz społeczny oddziałują na jakość i poziom percepcji, determinując zarazem podział odbiorców muzyki. Oznacza to, że odbiór dzieła muzycznego nigdy nie jest w pełni jednolity, lecz kształtowany przez kontekst kulturowy, wrażliwość emocjonalną, wykształcenie czy tradycję interpretacyjną. W tym miejscu rodzi się pytanie szczególnie istotne z punktu widzenia badań nad *językowym obrazem muzyki*: czy komunikacja poprzez muzykę Chopina ma charakter na tyle uniwersalny, by – pomimo różnic społeczno-kulturowych – wywoływać tożsamy odbiór i podobną recepcję słowną w odmiennych kręgach kulturowych?

1.5. Semantyka muzyki – muzyka jako znak

„Znaczenie muzyki jest nierozzerwalnie związane z praktykami metaforycznymi, które je podtrzymują. Samo mówienie o muzyce jest już aktem jej metaforyzowania”²⁰
(Kramer, 2002: 9).

Semantyka jako jedna z podstawowych subdyscyplin językoznawstwa, zajmuje się badaniem znaczeń, relacji znaczeniowych oraz sposobów ich konceptualizacji w języku naturalnym. Jej początki sięgają tradycji filozoficznej – już Arystoteles i stoicy wskazywali na różnicę między znakiem a znaczeniem oraz podkreślali związek języka z myśleniem i poznaniem. Współczesne rozumienie semantyki jest zróżnicowane: z jednej strony obejmuje ono semantykę formalną, wywodzącą się z logiki i matematyki (Frege, Russell, Montague), dążącą do opisu języka w kategoriach precyzyjnych systemów reguł; z drugiej – semantykę leksykalną i kognitywną, która akcentuje zakorzenienie znaczeń w doświadczeniu ludzkim, ich uwarunkowanie kulturowe i kontekstowe (Lakoff, Langacker).

W ujęciu strukturalnym (de Saussure) język stanowi system różnic, a znaczenie powstaje poprzez relacje między jednostkami w systemie, co otwiera pole do porównania i analizy paradygmatycznej znaczenia muzyki. Z kolei semantyka kognitywna podkreśla, że znaczenia nie są obiektywnie dane, lecz konstruowane przez umysł i splecione z procesami percepcji, wyobraźni i pamięci – w tym miejscu widać silne analogie z recepcją muzyki, gdzie

²⁰ (ang.) „Musical meaning is inseparable from the metaphoric practices that support it. To speak about music at all is already to metaphorize it”.

rola doświadczenia i kulturowej kompetencji odbiorcy jest równie istotna. W ramach językoznawstwa wyróżnia się kilka kluczowych obszarów semantyki:

- Semantyka denotacyjna, badająca relacje słów i znaków do rzeczywistości pozajęzykowej.
- Semantyka konotacyjna, analizująca dodatkowe znaczenia, asocjacje i nacechowania, jakie wyraz wywołuje u użytkownika języka.
- Semantyka strukturalna, akcentująca miejsce jednostek w systemie języka i ich relacje paradygmatyczne (opozycje binarne, pola semantyczne).
- Semantyka kognitywna, ukazująca znaczenia jako wynik procesów konceptualizacji świata, metaforyzacji i schematów poznawczych.

Z punktu widzenia niniejszej rozprawy najważniejsze jest, że znaczenie w języku naturalnym nie jest kategorią absolutną, lecz relacyjną, kontekstową i dynamiczną – a więc podobnie jak w muzyce, gdzie sens dzieła muzycznego nie jest niezmienny, zależy od kultury, czasu i percepcji odbiorcy. Tak rozumiana perspektywa pozwala poszerzyć spektrum badań o semantykę muzyki. Jeżeli w języku naturalnym znaczenie tworzy się poprzez relacje między znakami i ich odniesieniami, to analogicznie można pytać, w jaki sposób dźwięki muzyczne, ich układy i relacje semantyzują rzeczywistość (por. Tagg, 1999).

Mika we wprowadzeniu do monografii *Muzyka jako znak w kontekście analizy paradygmatycznej* stawia dwa fundamentalne pytania – czy muzyka jest językiem? Czy posiada znaczenia? (Mika, 2007: 10) Te niewiadome mają swoje źródło właśnie w paraleli między dwoma systemami: językowym i muzycznym. Podobnie jak w języku, w muzyce możemy wyróżnić poziomy denotacji, konotacji oraz strukturalnych relacji dźwiękowych, które nadają sens kompozycji. Warto zauważyć, że obydwa systemy – językowy i muzyczny – operują znakami, które same w sobie nie mają znaczenia absolutnego, lecz nabierają go dopiero w określonym kontekście społecznym i kulturowym. Analogicznie do metafor konceptualnych w języku, w muzyce funkcjonują figury brzmieniowe i schematy kompozycyjne, które zakorzeniają się w tradycji i umożliwiają odbiorcom przypisywanie im znaczeń. Dlatego semantyka muzyki, choć różni się od semantyki językowej, może być analizowana w sposób komplementarny. Badanie znaczeń muzycznych odbywa się nie tylko na poziomie materialnym (dźwięk, rytm, harmonia), lecz także na poziomie mentalnym i kulturowym, gdzie muzyka staje się nośnikiem emocji, wartości i idei. W tym sensie znaczenie muzyki jest dynamiczne, wielowymiarowe i, podobnie jak w języku, konstruowane w akcie komunikacji (por. Mika, 2000, 2004).

Leonard B. Meyer już w 1956 roku wskazywał, że muzyka, choć nie posiada jednoznacznych odpowiedników referencjalnych, wywołuje u odbiorcy określone reakcje emocjonalne i kulturowe, które można traktować jako znaczenie muzyczne. Tym samym w badaniach nad muzyką możliwe staje się zastosowanie narzędzi i kategorii semantyki językoznawczej, z odpowiednimi modyfikacjami wynikającymi z odmiennego charakteru systemów znakowych (Meyer, 1956).

W niniejszej rozprawie kluczowe będzie zagadnienie znaczenia zawartego w ogólnym przekazie muzycznym, możliwego do odczytania zarówno przez praktyka, jak i teoretyka sztuki muzycznej. Mika, odwołując się do tradycji semiotycznej, koncentruje się na aspektach relacyjnych – zwłaszcza na związkach paradygmatycznych, czyli relacjach opozycji binarnych między jednostkami systemu. Zwraca uwagę, że paradygmatyczny sposób postrzegania rzeczywistości jest wspólny dla wielu nauk humanistycznych, od lingwistyki i antropologii po muzykologię (por. Mika, 2007).

W kontekście przeprowadzonej w pracy analizy, szczególnie istotne są rozważania Miki dotyczące umiejscowienia muzyki na tle społecznym. Muzykolożka konstruuje schemat muzycznego ciągu przekazu informacji, obejmujący kolejne elementy: koncepcję, realizację, percepcję i recepcję. Jej model przedstawia się następująco (Mika, 2007: 13):

**Kompozytor (nadawca) – I kanał (optyczny) – wykonawca (przekazujący) –
II kanał (akustyczny) – słuchacz (odbiorca)**

W odniesieniu do analizy twórczości Chopina można go uszczegółowić w następujący sposób:

- Nadawca – Chopin, utrwalający swoje intencje i idee w zapisie nutowym (język muzyki),
- I kanał – zapis nutowy jako kod muzyczny,
- Wykonawca – przekazujący komunikat poprzez brzmienie (choć nie zawsze konieczny, gdy komunikat jest odczytywany przez pedagoga lub muzykologa bezpośrednio z zapisu nutowego),
- II kanał – zdarzenie dźwiękowe, czyli kanał akustyczny,
- Odbiorca – przyjmujący i interpretujący przekaz muzyczny.

W tym kontekście szczególne miejsce zajmuje krytyk – jako specyficzny, wykształcony typ odbiorcy (Mika, 2007: 13; por. Jabłoński, 2009). Należy jednak odróżnić go od muzykologa-interpretatora czy pedagoga. Krytyk koncentruje się na ocenie wykonania muzyki w konkretnym momencie, podczas gdy muzykolog lub pedagog stara się odczytać

i zinterpretować samo dzieło, przekazując następnie swoje spostrzeżenia w ramach dyskursu dydaktycznego lub naukowego.

Zbliżony schemat komunikacji muzycznej zaproponował Eero Tarasti, którego model obejmuje nadawcę (kompozytora), wykonawcę i/lub instrument oraz słuchacza, pomiędzy którymi zachodzi przepływ przez akustyczny strumień dźwięków (Tarasti, 2022: 73). Tarasti zwraca również uwagę na rozróżnienie między zakładanym a fizycznym nadawcą oraz zakładanym a fizycznym odbiorcą. Oznacza to, że intencja kompozytora nie zawsze pokrywa się z interpretacją odbiorcy, a komunikacja muzyczna odbywa się w przestrzeni napięcia pomiędzy intencją a recepcją.

Na gruncie tych ujęć Mika wskazuje, że semantyka muzyki odsłania się w trzech wymiarach realności (Mika, 2007: 15; por. Mazzola, 1990):

- Realność fizyczna (*Physical Reality*) – muzyka jako zjawisko akustyczne, w którym każdy dźwięk i jego układ mają potencjał semantyczny,
- Realność mentalna (*Mental Reality*) – utwór jako zapis myśli i idei twórcy, utrwalonych w partyturze,
- Realność psychiczna (*Psychic Reality*) – muzyka jako wyraz emocji kompozytora, komunikowanych poprzez zapis i dźwięk.

Najbardziej interesującym poziomem dla badań porównawczych nad recepcją muzyki Chopina będzie trzeci wymiar – interpretacja emocjonalnego kontekstu dzieła przez odbiorców z różnych kręgów kulturowych. Jak podkreśla Mika, znaczenie muzyki nie jest stałe, lecz zależy od kontekstu historycznego, kulturowego i społecznego. Znaczenie to objawia się poprzez sam dźwięk i jest odkrywane poprzez to „jakie dźwięki „co” oznaczają, „dla kogo”, „w jakim kontekście” (Mika, 2007: 15). Ta sama fraza czy zwrot melodyczny mogą nieść odmienne treści w różnych kulturach, a nawet w obrębie jednej tradycji w zależności od okresu historycznego (Mika, 2007: 15). To stwierdzenie pokrywa się z tradycyjną, werbalno-lingwistyczną perspektywą, w której muzyka ma wieloznaczny charakter. Tak jak słowa nabierają sensu w kontekście, tak samo dźwięki zyskują znaczenie dopiero w określonej sytuacji kulturowej i społecznej. W obu przypadkach proces percepcji ma charakter dwustopniowy – najpierw biologiczno-fizjologiczny, a następnie kulturowo-interpretacyjny (Misiak, 1996: 83, cyt. za Mika, 2007: 18). Muzyka podobnie jak język, staje się nośnikiem znaczeń dopiero poprzez nadanie im kontekstu.

1.5.1. Przekład intersemiotyczny i ekfrazy jako sposób ujętowania dźwięku

Opisane wyżej procesy wskazują na nagromadzenie wiedzy semantycznej, a rekonstrukcja kultury, przeprowadzona na ich podstawie pozwala na adekwatne zrozumienie i interpretację kodu językowego. Semantyka języka naturalnego może stanowić swoisty kod dla fenomenów pozajęzykowych, czym potwierdza możliwość „rozkodowania” i przekładu semantycznego muzyki (Jabłoński, 1999: 140-141). Muzykolodzy i pedagodzy-pianiści posiadają odpowiednie narzędzie do „rozszyfrowania” tekstu muzycznego, a zauważony w analizowanych tekstach proces dekodowania utworów fortepianowych Chopina przebiega według analizowanego wcześniej schematu APIS.

Współcześnie wiadomo, że w procesie percepcji dzieła muzycznego stosuje się różnorodne umiejętności poznawcze, takie jak analityczny słuch muzyczny, wyobrażenia słuchowo-obrazowe czy zdolność dekodowania informacji zawartej w muzyce – również tej o charakterze wartościującym. W konsekwencji, trudność poznawczą w odbiorze muzyki można określić jako jedną z właściwości sfery kognitywnej słuchacza. Wszystkie wspomniane wyżej badania semantyki muzyki przyczyniły się do ugruntowania paradygmatu antropocentrycznego jako centralnego punktu rozważań nad percepcją muzyki. *Językowy obraz muzyki* może być tworzony dzięki potencjałowi intersemiotycznemu dzieła muzycznego, który zakłada możliwość „rozkodowania” muzyki i przełożenie jej kodu muzycznego na język naturalny. W ogłoszonym w roku 1959 artykule *On Linguistic Aspects of Translation* (1959/2000) Roman Jakobson zwrócił uwagę na możliwość zróżnicowania przekładów pod względem kodu językowego, wyróżniając przekład intra-, interlingwalny oraz intersemiotyczny. Badacz zakładał kierunek jednostronny przekładu intersemiotycznego, określając go jako „interpretację znaków językowych za pomocą znaków pozajęzykowych systemów znakowych” (Jakobson, 1959/2000, cyt. za: Kaźmierczak, 2017: 9). Dalszy rozwój badań poskutkował rozszerzeniem koncepcji również o kierunek zwrotny (Díaz Cintas i Desblache, 2007; Toury, 1986), wyróżniając przy tym przekład na płaszczyźnie kod muzyczny – tekst (Toury, 1986, cyt. za Kaźmierczak, 2017: 11).

Verbalizacja percepcji sztuki występuje w literaturze naukowej także pod pojęciem szeroko rozumianej ekfrazy. We współczesnym dyskursie humanistycznym ekfrazy jest pojmowana synonimicznie do pojęć: reprezentacja, ikoniczność, intertekstualność, intersemiotyczność (jednego systemu znaków na inny) (Radziejewicz, 2017: 167). Rozalia Słodczyk w tekście *Powrót do ekfrazy. Próba systematyzacji oraz propozycja typologii* rozumie ekfrazę jako rodzaj przekładu intersemiotycznego, a więc przeniesienie „czegoś

niezrozumiałego na inny język i w innej ‘kulturze tekstowej’” (Słodczyk, 2018: 370). W kontekście niniejszej analizy rozszerzę rozumienie ekfrazy z pierwotnie traktującej jedynie o sztuce malarskiej również o teksty dotyczące muzyki. Słodczyk wyróżnia dwie kategorie ekfrazy: literacką i krytyczną. Według badaczki ekfrazy krytyczne są „użytkowe, dydaktyczne, opisowe i wyjaśniająco-komentatorskie” (Słodczyk, 2018: 352). W odniesieniu do tekstu muzycznego konotacje będą dotyczyły tego, co wynika wprost z materiału muzycznego, tytułu i programowości dzieła lub ustaleń estetyki muzyki, umożliwiającej wyklarowanie niejasności czy zawłości danych zabiegów kompozytorskich. Ekfrazy literackie zaś to „wypowiedzi artystyczne, rodzaj mowy zastępczej, ekwiwalentyzującej – w tym sensie, że opisywanie dzieła staje się w dużym stopniu mówieniem o sobie, ujawnianiem indywidualności odbioru” (Słodczyk, 2018: 352; por. Zbikowski, 2002). W tym rozumieniu ekfrazą muzyki wiązałaby się z subiektywnym, spekulatywnym aktem interpretacyjnym. Analizowane w rozprawie teksty stoją na pograniczu obu typów ekfrazy. Muzykolog z jednej strony czerpie z wiedzy dotyczącej technik kompozytorskich i bazuje na ustaleniach estetyki muzycznej w zakresie wykonawstwa dzieł Chopina. Z drugiej strony pianista ujawnia indywidualny odbiór muzyki, naddając tłumaczenie kodu wyjściowego. Można stwierdzić, że taka ekfrazą „na pograniczu” jest niezbędna w procesie werbalizacji kodu muzycznego i umożliwia wypełnienia celu komunikacji muzykologicznej – stworzenia sytuacji, w której czytelnik za opisem muzyki nie tylko rozumie, ale i „słyszy” muzykę (por. Rusak-Mietlińska, 2024b).

1.6. Emocjonalność a werbalizacja muzyki

„Dźwięk muzyczny jest rezultatem ludzkich zachowań kształtowanych przez wartości, postawy i wierzenia składające się na daną kulturę. Dźwięk muzyczny może być tworzony jedynie przez ludzi i dla ludzi i choć możemy rozdzielić te [...] aspekty (dźwiękowy, muzyczny i kulturowy) konceptualnie, to jednak każdy z nich jest nie kompletny bez drugiego. Muzyka jest tworem ludzkiego zachowania, które z kolei jest kształtowane tak, by mogło wytwarzać muzykę. Dlatego też badanie jednego aspektu prowadzi do badania drugiego”

(Merriam, 1964: 6, cyt. za Biłas-Pleszak, 2005: 60).

Kategoria *emotywów*, rozumianych jako jednostki leksykalne, frazeologiczne bądź konstrukcje syntaktyczne nasycone treścią uczuciową od dawna stanowi przedmiot zainteresowania językoznawców. Już w prowadzonych w XX wieku analizach semantycznych zwracano uwagę na to, że język nie tylko odzwierciedla rzeczywistość, lecz także wyraża

emocjonalny stosunek człowieka do świata. W tradycji badań semantycznych wyróżnia się dwa zasadnicze aspekty znaczenia: denotatywny (odnoszący się do treści obiektywnej) oraz konotatywny, który obejmuje nacechowanie emocjonalne, aksjologiczne i kulturowe (Lyons, 1981; Apresjan, 2000).

Z perspektywy stylistycznej i pragmatycznej emotywy pełnią funkcję ekspresywną – pozwalają mówiącemu przekazać nie tylko informacje, ale również własne emocje i wartościowania (Pajdzińska, 1990). W języku naturalnym realizują się one poprzez słownictwo nacechowane, metafory konceptualne, zdrobnienia, intensyfikatory czy struktury składniowe służące podkreśleniu subiektywnego charakteru wypowiedzi. Na przykład metafory typu *muzyka płynie*, *melodia wlatuje* czy *mroczna tonacja* odwołują się do powszechnych schematów poznawczych, które umożliwiają konceptualizację zjawisk dźwiękowych w kategoriach ruchu, światła lub emocjonalnych nastrojów.

W semantyce kognitywnej (Lakoff, Johnson, 1980; Langacker, 1987) emotywy postrzega się jako wyraz schematów poznawczych, zakorzenionych w ludzkim doświadczeniu cielesnym i kulturowym. Emocjonalność w języku ujawnia się poprzez metafory pojęciowe, w których uczucia zostają osadzone w przestrzeni cielesnej (*serce przepelnione radością*), w kategoriach fizycznych (*gniew kipiał*) lub przestrzennych (*być w dołku*). Język emocji i emotywy stają się tym samym narzędziem interpretacji i werbalizacji zjawisk, które w swej naturze są pozajęzykowe.

Takie podejście można przenieść na grunt muzykologii. Emocjonalność muzyki od dawna była traktowana jako jej nadrzędna wartość – już Kartezjusz podkreślał wpływ muzyki na afekty i stany psychiczne człowieka. W XX wieku problem ten został pogłębiony przez Leonarda B. Meyera w przełomowej monografii *Emotion and Meaning in Music* (1956), w której autor dowodzi, że znaczenie muzyki jest nierozzerwalnie związane z emocjami, a proces percepcji dzieła muzycznego należy analizować z uwzględnieniem psychologii odbioru.

Fiński semiotyk Eero Tarasti zwraca uwagę, że muzyka, lokując się pomiędzy wartościami estetycznymi, ideologicznymi i społecznymi, pełni funkcję znaku par excellence – komunikatywnego i znaczącego (Tarasti, 2022: 4). Język dźwięków, choć nie posiada gramatyki ani ortografii, staje się uniwersalnym środkiem ekspresji emocji, doświadczeń i idei kompozytora. Percepcja tego języka ma charakter kognitywny i kulturowy – angażuje procesy analizy, syntezy, skojarzeń i wartościowań.

W kontekście badań nad *językowym obrazem muzyki* emotywy pozwalają uchwycić to, co w samym dźwięku pozostaje ulotne. Opisy dzieł muzycznych w tekstach krytycznych, muzykologicznych czy pedagogicznych wypełniają się leksyką nacechowaną emocjonalnie –

ekstazytyczne crescendo, melancholijna fraza, gwałtowne forte, stanowiącą próbę translacji doświadczenia muzycznego na kod języka naturalnego. Tym samym, podobnie jak w językoznawstwie, emotywy tworzą przestrzeń konotacyjną, dzięki której możliwa jest interpretacja i komunikacja sensu muzyki.

Analiza porównawcza tekstów polsko- i rosyjskojęzycznych pokazuje, że te same struktury muzyczne mogą rodzić odmienne konotacje w różnych kręgach kulturowych. Podobnie jak w języku naturalnym, znaczenie muzyki jest silnie zakorzenione w kontekście – historycznym, społecznym i kulturowym – i dopiero w jego ramach nabiera wartości emocjonalnych i semantycznych.

1.6.1. Symbolika tonacji muzycznych

Zarysowana wyżej problematyka ematywów w języku i muzyce pozwala uchwycić istotny wymiar komunikacji artystycznej i jej zakorzenienie w sferze emocjonalno-afektywnej. Emotywy jako jednostki ujawniają się nie tylko w języku naturalnym czy w strukturze dzieła muzycznego, lecz także w bardziej wyspecjalizowanych obszarach teorii muzyki, takich jak symbolika tonacji. To właśnie tam kategorie emocjonalne i psychologiczne zostają bezpośrednio związane z porządkiem dźwiękowym, co nadaje im wymiar systemowy.

Oparty na opozycji system dur-moll jest ze swojej natury binarno-dialektyczny. Symbolika tonacji stanowi próbę powiązania określonych wysokości dźwięków i układów harmoniczych z konkretnymi nastrojami, afektami lub jakościami duchowymi. W ten sposób tonacje funkcjonują jako swoiste emotywy muzyczne, których interpretacja znajduje wyraz w werbalizacji, często o charakterze metaforycznym (zob. Iwańska, 2018, 2020).

Już w XVIII wieku Christian F.D. Schubart (1739-1791), niemiecki poeta, publicysta i kompozytor w dziele *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* przypisał poszczególnym tonacjom charakterystyki afektywne. Opierając się na retoryce muzycznej epoki baroku i klasycyzmu, Schubart zwrócił szczególną uwagę na kontekst emocjonalno-psychologiczny tonacji. Przykładowo, C-dur w rozumieniu badacza symbolizowała niewinność i czystość, d-moll – melancholię i powagę, zaś Es-dur – majestat i podniosłość (Schubart, 1806: 391-400).

Z kolei Hermann Beckh (1875-1937), muzykolog i antropozof w pracy *Die Sprache der Tonart* rozwinął ujęcie duchowo-kosmiczne tonacji muzycznych, będące kontynuacją tradycji antropozofii Rudolfa Steinera. Beckh traktował tonacje jako przejaw oddziaływania określonych jakości duchowych i kosmicznych sił na człowieka. Przykładowo, w tym ujęciu tonacja D-dur staje się punktem heroicznego zwycięstwa ducha, F-dur odzwierciedla eteryczną łagodność natury, a c-moll symbolizuje ciężar materii i głęboką melancholię (Beckh, 1923: 15-

37). Charakterystyki Beckha włączają także metaforyczne powiązania z kategoriami światła i ciemności, a nawet z rytmem naturalnym pór dnia i roku. W takim ujęciu tonacje krzyżkowe oznaczać będą *jasność, światło słonecznego dnia*, tonacje bemolowe natomiast *ciemność, mrok nocy* (por. 1.7.1. *Metafora przestrzenna*, rysunek 1, rysunek 2). Takie podejście do symboliki muzyki i tonacji jest interesujące w kontekście językoznawczym i wskazuje, że dźwięk, podobnie jak język, może operować systemem emotywów. Emotywy te pozwalają wiązać doświadczenie dźwiękowe z przeżyciem emocjonalnym, a niekiedy również duchowym.

Oba wyszczególnione systemy – Schubarta i Beckha, różnią się, co wynika z odmiennego kontekstu historycznego i filozoficznego. Schubart operuje w świecie muzyki przedromantycznej, łącząc tradycję afektów barokowych z klasycystyczną estetyką. Jego symbolika służyła praktyce kompozytorskiej, wykonawczej i dydaktycznej, pomagając w wyborze tonacji odpowiadającej zamierzonemu nastrojowi utworu. Beckh interpretuje tonacje w perspektywie ezoteryczno-duchowej, traktując je jako *język kosmosu*, w którym układ dźwięków odzwierciedla metafizyczne relacje i procesy rozwoju świadomości. Współczesne wykorzystanie obu podejść obejmuje zarówno historycznie poinformowaną interpretację muzyki dawnej (gdzie afekty Schubarta mogą wspierać decyzje wykonawcze), jak i poszukiwania symboliczno-medytacyjne w pedagogice, muzykoterapii czy analizie hermeneutycznej, gdzie inspiracją bywa system Beckha. Dobór systemu interpretacyjnego – wykorzystanie „leksykonu afektów” Schubarta i/lub duchowego „atlasu tonacji” Beckha wpływa na użyty przez muzykologów język, w tym metafory i interpretacyjne akcenty oraz końcowy odbiór tekstu muzycznego.

Tonacja	Schubart (klasyczna symbolika)	Beckh (symbolika duchowa / kosmiczna)
C-dur	Prostota, niewinność, czystość	Światło, przebudzenie świadomości
c-moll	Smutek, powaga, duma	Ziemistość, melancholia, materia
G-dur	Jasność, łagodność, umiarkowanie	Uczuciowość, liryzm
g-moll	Nastrojowa melancholia, żal	Smutek fizyczny, zachód duszy
D-dur	Heroizm, triumf, majestat	Duchowe zwycięstwo, siła woli
d-moll	Melancholia, powaga, powściągliwość	Mrok duszy, walka wewnętrzna
A-dur	Wesołość, miłość, nadzieja	Światło duchowe, inspiracja
a-moll	Łagodny smutek, tęsknota	Smutek fizyczny, zachód słońca duszy
E-dur	Blask, ekstaza, żarliwość	Najcieplejsza tonacja serca
e-moll	Samotność, ból, nostalgia	Przemiana duchowa, światło vs cień
H-dur	Odwaga, determinacja, napięcie	Duchowa przemiana, wyjście z ciemności
h-moll	Ciemność, żal, skraj emocji	Przejście przez cień, głęboka emocjonalność
F-dur	Spokój, sielankowość, natura	Poezja duszy, harmonia eteryczna
f-moll	Cierpienie, głęboka tęsknota	Płacz ducha, wewnętrzna ciemność

B-dur	Szlachetność, powaga	Poetycka kontemplacja, półcień
b-moll	Tragedia, pustka, wewnętrzna śmierć	Destrukcyjna ciemność duszy
Es-dur	Majestat, patos, heroizm	Głębia materii, duchowe doznanie ciemności
es-moll	Głęboka tragedia, żal	Ciemność najgłębsza, cień duszy
As-dur	Łagodność, wewnętrzna cisza	Głębia duchowa, kontemplacja ciemności
as-moll	Mrok, beznadzieja, rozpacz	Duchowe cierpienie i rozpad
Des-dur	Miłość, czułość, senność	Nadzieja duchowa, słodycz duchowości
des-moll	Rezygnacja, oddanie, wewnętrzna walka	Głębokie oczyszczenie duszy
Ges-dur	Tajemniczość, powaga, miękkość	Równowaga światła i cienia
ges-moll	Zmysłowość, skrajne emocje	Cień duszy, równowaga duchowa
Fis-dur	triumfalny blask, ekstaza	Świetlistość duchowa, mistycyzm
fis-moll	Melancholia, rozdarcie, namiętność	Duchowa męka, smutek wewnętrzny
Cis dur	Radość, ekstrawagancja, wybuch uczuć	Promienistość, światło wewnętrzne
cis moll	Głębokie cierpienie, tragizm	Duchowa głębia, smutek transcendentalny
Gis dur	(rzadko używana) Jasność, radość, krzyk	Nadmiar światła, nieziemskość
gis moll	melancholia, cierpienie, rozpacz	Duchowe rozdarcie, intensywność emocji
Dis-dur	(pominięta przez Schubarta)	Mistyczne światło, abstrakcja
dis-moll	Mroczna ekstaza, żaloba, melancholia	Skrajny tragizm, cierpienie
Ais-dur	szlachetność, powaga, łagodny patos	poetycka kontemplacja, półcień
ais-moll	Tragedia, żal, rozpacz	Duchowa pustka, destrukcja

Tabela 1. Zestawienie symboliki tonacji wg. Schubarta i Beckha (opracowanie własne)

W tradycji badań nad semantyką muzyki wyszczególnione tonacje, traktowane jako nośniki określonych jakości afektywnych i duchowych, stanowią przykład *emotywów muzycznych*. Ich interpretacja jest oparta na konwencji kulturowej i tradycji estetycznej, łącząc określony porządek dźwiękowy z przeżyciem narracyjnym i emocjonalnym.

W kontekście badań językoznawczych, niniejsze zestawienie może posłużyć jako uzasadnienie użycia *emotywów językowych* w procesie werbalizacji muzyki (por. Rusak-Mietlińska, 2023a, Rusak-Mietlińska, 2023b). Przestrzeń konotatywna muzyki, włączająca harmonię i tonację oraz subiektywne odczucia interpretatora może być zbieżna lub odbiegać od podanego wzoru. Dodatkowo, przekład wrażeń dźwiękowych na język naturalny wymaga określonego aparatu pojęciowego, aby uchwycić nie tylko strukturę, ale i *znaczenie* utworu. Systemy symboliki tonacji opracowane przez Schubarta i Beckha mogą tu stanowić cenne narzędzia interpretacyjne, szczególnie w odniesieniu do twórczości Chopina, w której wybór semantyki harmonii i tonacji ma szczególne znaczenie.

1.7. Metafora jako narzędzie konceptualizacji muzyki

„Metaphor is not a decoration of musical thought, but a foundation of it”
(Guck, 1991: 3).

Zasygnalizowane we wcześniejszych podrozdziałach społeczno-kulturowe podejście do analizy dyskursu pozwala przyjrzeć się zjawisku metaforyczności w tekście muzykologicznym z perspektywy kognitywnej, zarówno w kontekście jej semantyki, jak i dynamiki użycia. Muzyka jako istotny element kultury, znajduje odzwierciedlenie w bogatym zasobie leksykalnym, frazeologii i kolokacjach, które często łączą różne modalności zmysłowe. Dźwięk bywa opisywany nie tylko w kategoriach słuchowych, ale także za pomocą różnorodnych metafor – z domeny wzroku, dotyku, smaku czy w kontekście jego przestrzenności i żywotności.

Analizę elementów metaforyzujących dźwięk w języku muzykologicznym i dydaktycznym należałoby rozpocząć od przytoczenia fundamentalnego założenia amerykańskich lingwistów – George’a Lakoffa i Marka Johnsona:

metafora funkcjonuje więc w języku jako odbicie myśli i działań człowieka, dotyczy metaforycznego sposobu postrzegania doświadczanego przez człowieka kawałka rzeczywistości (Lakoff, Johnson, 1988: 25-26).

Według Lakoffa i Johnsona, podstawowym zadaniem metafory „jest rozumienie pewnego rodzaju rzeczy w terminach innej rzeczy” (Lakoff, Johnson, 1980, za: Prochwicz, 2013: 56). Badacze zauważyli, że interesujące ich zjawiska językowe są nierozzerwalnie związane z systemem pojęciowym człowieka i wynikają z procesu projekcji metaforycznej, który dokonuje się między dwiema sferami pojęciowymi: źródłową i docelową. Dzięki zmianie znaczeniowej, zachodzącej między innymi poprzez metaforyczne przeniesienie, jesteśmy w stanie zarówno zrozumieć, jak i natychmiast sklasyfikować dane zjawisko (zob. Lakoff, Johnson 2010). W takim rozumieniu funkcja metafory zmienia się z artystycznej na kognitywną, będącą „sposobem poznania świata, obnażania myśli człowieka” (Loewe, 2000: 44; za: Prochwicz, 2013: 56).

W związku z powyższym, można z całą pewnością stwierdzić, że proces metaforyzacji w języku naturalnym jest jednym z filarów badań lingwistyki kulturowej i kognitywnej, pozwalającym eksplorować kształtowanie się i utrwalanie konceptów w danych kulturach, również na gruncie badań porównawczych. Metafora, rozumiana jako konceptualizacja

domeny doświadczeniowej w kategoriach innej, stała się obiektem szczególnego zainteresowania w nurcie lingwistyki kulturowej. Funkcjonujące w kulturze metafory pojęciowe są określane przez etnolingwistów mianem *metafor kulturowych* i powstają na gruncie schematów i modeli kulturowych (np. Palmer, 1996; Yu, 2015; zob. Sharifian, 2016: 41). W takim ujęciu metafora kulturowa funkcjonuje w języku jako określona, stała struktura, ułatwiająca rozumienie pewnych obszarów percepcyjnych (por. Bicchieri, 1989, Kövecses, 2002).

Jak podkreśla Biłas-Pleszak, metafory występujące w charakterystyce materiału dźwiękowego „odsyłają nas do konkretnych, postrzegalnych rzeczy, dzięki którym możemy dowiedzieć się czegoś więcej o sposobach doświadczania” (Biłas-Pleszak, 2005: 87). Przenośnie, stosowane w celu charakterystyki muzyki nie są bowiem przypadkowe, lecz odzwierciedlają sposób, w jaki ludzie odbierają dźwięk. Dodatkowo, metaforyzacja muzyki nie dotyczy jedynie doświadczenia indywidualnego, ale ujawnia też wspólne dla danej kultury schematy poznawcze. Ponadto, ich użycie zarówno w języku potocznym, jak i w terminologii specjalistycznej wskazuje na kulturowo ugruntowaną percepcję muzyki, włączającą przenośny charakter odbioru dźwięku.

Temat metafory jako narzędzia, służącego do werbalizacji treści i percepcji muzyki jest podejmowany m.in. w tekstach Pisarkowej (Pisarkowa 1963, 1988), cytowanej wyżej Biłas-Pleszak (Biłas-Pleszak 2005), czy Ewy Schreiber (Schreiber 2005, 2011, 2012). Pierwsza z wymienionych podejmuje próbę znalezienia sposobu, w który „język ogólny pokonuje trudność opisywania utworu muzycznego” (Pisarkowa, 1963: 113). Według badaczki:

przenośnie z zakresu rzeczywistości widzianej w barwie odnoszą się do dźwięku, tonacji, instrumentacji. Przenośnie z zakresu rzeczywistości widzianej w rysunku odnoszą się do melodii, jej interwałów, rytmiki, harmonii, kontrapunktu. Terminy zapożyczone z poetyki lub innej nauki (gramatyka) odnoszą się do konstrukcji architektonicznej lub syntetyzującego opisu melodii. Natomiast określenia sposobów ruchu, nazwy czynności będące przejawem animizacji utworu lub jego elementów, mają zastosowanie szersze (Pisarkowa, 1963: 113).

Pisarkowa wyróżnia kilka rodzajów metafor, używanych w wypowiedziach o muzyce. W ślad za Biłas-Pleszak (Biłas-Pleszak, 2005: 86), można przyjąć ich następujący opis i klasyfikację:

- I. Metafory, czerpiące z semantyki konkretnej, odnoszące się do wzrokowej percepcji człowieka, w tym rzeczywiste wrażenia wzrokowe, takie jak: barwa, kształt, ruch (ruch

zostaje tu powiązany z animizacją elementów dzieła muzycznego, „biologizmem” wprowadzanych określeń);

- II. Metafory, mające swoje źródło w naturalnym zasobie terminologicznym poetyki, stylistyki i gramatyki. Granice dziedzin, które są wykorzystywane jako punkt wyjścia muzykologicznej metafory (sfera doznań zmysłowych i terminologia konwencjonalna), pokrywają się z granicami wyróżnionych przez nią elementów dzieła muzycznego.

Warto nadmienić, że Pisarkowa zwraca uwagę na związek terminu i metafory jako składowych wypowiedzi o muzyce. W nawiązaniu można stwierdzić, że metafora jest z jednej strony nośnikiem terminologii innych dziedzin (poetyckiej, stylistycznej czy gramatycznej), z drugiej strony inspiracją do utrwalania, pozyskiwania nowej terminologii (denotacji). Funkcja metafory transformuje z emocjonalno-subiektywnej do terminologicznej, a pierwotnie użyty termin zyskuje zaś nową definicję. Podstawową funkcją takich terminów-metafor jest funkcja poznawcza. Jednocześnie użycie terminu muzykologicznego w kontekście metaforycznym powoduje jego „odarcie” z pierwiastka definicyjności na rzecz nadwyżki semantycznej (konotacja) (por. Rusak-Mietlińska, 2023b).

Przybliżone w poprzedzających podrozdziałach symbolika tonacji, znaczenia i przekazu emocjonalnego muzyki ma wiele zbieżności z metaforyzacją muzyki w procesie jej przekładu na język naturalny. Przytoczone mechanizmy semantyzacji muzyki wzajemnie dopełniają się i wskazują, że *językowy obraz muzyki* konstruowany jest poprzez silne zakorzenienie w doświadczeniu cielesnym i emocjonalnym. Symbolika tonacji nadaje określonym wysokościami i układom dźwiękowym stałe konotacje afektywne, natomiast metafory uchwycą zmienność, rozwój i różnorodne odczytanie muzycznej narracji. Wszystkie te elementy tworzą wielowarstwowy system znaczeń: z jednej strony o charakterze strukturalnym i statycznym (tonacje jako emotywy systemowe), z drugiej – dynamicznym i narracyjnym (metafory procesu muzycznego).

Jak podkreśla Lawrence Kramer w tekście *Musical Meaning: Toward a Critical History* (Kramer, 2002), należy zdekonstruować tradycyjny pogląd, traktujący muzykę jako „czystą formę” nie posiadającą naddatku semantycznego. Według badacza, muzyka nie tylko niesie znaczenie, ale jest wręcz nieodłączną składową mechanizmów kulturowych, językowych i metaforycznych. Zgodnie z przytaczanymi wcześniej założeniami Kramer podkreśla, że jednym z najważniejszych narzędzi wpływu na owe mechanizmy jest metafora muzyczna – sposób, w jaki mówimy o muzyce, przez muzykę i poprzez nią. Według badacza metafora w muzyce nie pełni roli jedynie retorycznych ozdobników, lecz jawi się konstytutywnym

elementem rozumienia muzyki – pozwala słuchaczom i krytykom „przetłumaczyć” doświadczenia brzmieniowe na pojęcia kulturowe, cielesne czy emocjonalne. Kramer wyróżnia kilka typów metafor (Kramer, 2002: 74-78), tym:

- Metafory przestrzenne (muzyka to linia, muzyka wznosi się),
- Metafory cielesne (muzyka to taniec, gest, puls),
- Metafory tekstylne i materialne (muzyka to faktura, tkanina, splot),
- Metafory narracyjne (muzyka to opowieść, poemat, dramat, wypowiedź).

W takim ujęciu metafory nie tylko opisują muzykę, lecz także modelują sposób jej tworzenia i odbioru, zarówno w praktyce kompozytorskiej, jak i naukowo-dydaktycznej. Muzyka funkcjonuje zatem jako forma kulturowej wypowiedzi, której sens powstaje w ciągłym ruchu między dźwiękiem a interpretacją (por. Semino, 2011, 2019).

Warto również zwrócić uwagę na klasyfikację metafor muzycznych, zaproponowaną przez Marion A. Guck. Amerykańska teoretyczka muzyki poddaje analizie rolę metafory jako sposobu, w jaki interpretator przetwarza doświadczenie muzyczne na język i myśl. Guck podkreśla, że formalny opis muzyki, bez choćby ukrytego metaforycznego myślenia jest niemożliwy. W swojej pracy badaczka zakłada, że metafory nie tylko pomagają opisywać muzykę, ale są kluczowym narzędziem percepcji i interpretacji muzycznej. W tekście *Two Types of Metaphoric Transfer* (Guck, 1991: 3), Guck wyróżnia dwa rodzaje transferów metaforycznych:

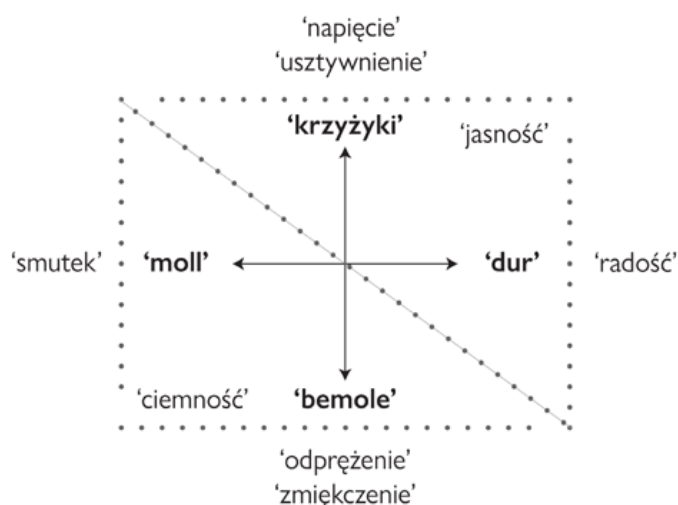
- Transfer konceptualny, w którym muzyce przypisuje się cechy znane z innych dziedzin (*smutna melodia* lub *agresywny rytm*),
- Transfer ekspresyjny, gdzie poprzez metaforę oddaje się subiektywne doświadczenie emocjonalne muzyki.

1.7.1. Metafora przestrzenna

Metafory przestrzenne mają charakter dynamiczny i procesualny. Wynikają one z projekcji schematów obrazowych na domenę muzyczną i pozwalają konceptualizować przebieg czasowy dzieła w kategoriach ruchu w przestrzeni. Użycie metafor przestrzennych obejmuje sytuacje, w których jeden system pojęciowy tworzy strukturę, organizację przestrzenną dla innego systemu. Przykładowo, to co *jasne, szczęśliwe, dobre* reprezentuje górę, zaś *ciemne, smutne, złe* – dół; *przyszłość* z kolei jest postrzegana jako pójście naprzód, a *przeszłość* – wstecz (Lakoff, Johnson, 1988: 25, 36).

Przykład użycia metafor przestrzennych powiązanych z symboliką tonacji można odnaleźć w pracach Candace Brower. Jej idea „ucieleśnionego kompasu” wnosi cenny wkład do kognitywnej teorii muzyki, łącząc kwestie percepcji przestrzeni tonalnej z teorią metafor pojęciowych. W artykule *Paradoxes of Pitch Space* (Brower, 2008) autorka rozwija myśl, że sposób, w jaki słuchacze orientują się w złożonym świecie harmonii, opiera się na schematach obrazowych wynikających z doświadczeń cielesnych, takich jak ruch, kierunek czy zmiana położenia. Relacje pomiędzy tonacjami i akordami – często trudne do wyrażenia w czysto abstrakcyjnych terminach – stają się dostępne dla percepcji dzięki analogiom z orientacją geograficzną: można *skierować się* w górę lub w dół, *skręcić* w prawo lub w lewo, albo *znaleźć drogę powrotną* do tonacji podstawowej. Brower (2008) podkreśla, że tego rodzaju ucieleśnione metafory umożliwiają słuchaczowi nie tylko śledzenie tonów w czasie rzeczywistym, ale także odczuwanie ich fizycznie, co potęguje intensywność przeżyć związanych z muzyką. W tym ujęciu przestrzeń harmoniczna przypomina mapę lub system nawigacyjny, w którym „kompas” odgrywa rolę wewnętrznego narzędzia do orientacji, a kierunki odpowiadają różnym rodzajom relacji interwałowych i modulacyjnych.

Z językoznawczego punktu widzenia koncepcja ta może być zastosowana w badaniu narracyjnych i emocjonalnych aspektów werbalizacji muzyki, ukazując, w jaki sposób harmoniczne zmiany kształtują się w języku naturalnym. Słuchacz, charakteryzując dzieło muzyczne może odwoływać się do takich ram wyobrażeniowych dźwięku, jak wrażenia podróży, oddalenia, powrotu czy zagubienia w muzyce. Potencjał dydaktyczny tego typu metaforyzacji polega na tym, że umożliwia studentom i słuchaczom zrozumienie trudnych procesów harmoniczych poprzez doświadczenia związane z codzienną orientacją w przestrzeni.



Rysunek 1. "Ucieleśniony kompas" wg. Candace Brower (Brower, 2000, por. Iwańska, 2018: 106)

W niniejszej rozprawie koncepcja „ucieleśnionego kompasu” Brower jest bez wątpienia interesującym punktem wyjścia do analizy metaforyki przestrzennej i orientacyjnej w werbalnych opisach muzyki Chopina. Pedagodzy, muzykolodzy, a także sami słuchacze-amatorzy, często posługują się terminologią kierunkową i topograficzną, bezwiednie projektując schematy obrazowe na domenę muzyczną. Tego rodzaju perspektywa, łącząca metodologię muzykologiczną i lingwistyczną, rzuca nowe światło na analizę metafory przestrzennej na dwóch poziomach – dźwiękowym i językowym.

W korelacji z metaforami przestrzennymi, w refleksji nad zjawiskami tonalnymi istotną rolę odgrywają metafory orientacyjne. Interesującą interpretację tego zagadnienia, pozbawioną jednak odniesień do kognitywnej teorii metafory, przedstawiła Romualda Piętkowa. Autorka wskazuje, iż omawiana grupa metafor nie służy do opisu samej przestrzeni, lecz pełni funkcję przeniesienia kategorii przestrzennych na zjawiska odmiennej natury. Jak zaznacza Piętkowa, „służą one nie do tego, by coś zakomunikować o przestrzeni, ale do tego, by powiedzieć w kategoriach przestrzennych o czymś innym” (Piętkowa, 1991: 187). W jej ujęciu szczególnie istotny staje się wątek aksjologiczny, podkreślany w stwierdzeniu, iż doświadczenie przestrzeni pozostaje nierozzerwalnie związane z *uznakowaniem* jej wymiarów, ich *wartościowaniem* oraz nadaniem im statusu symbolu (Piętkowa 1991: 188).

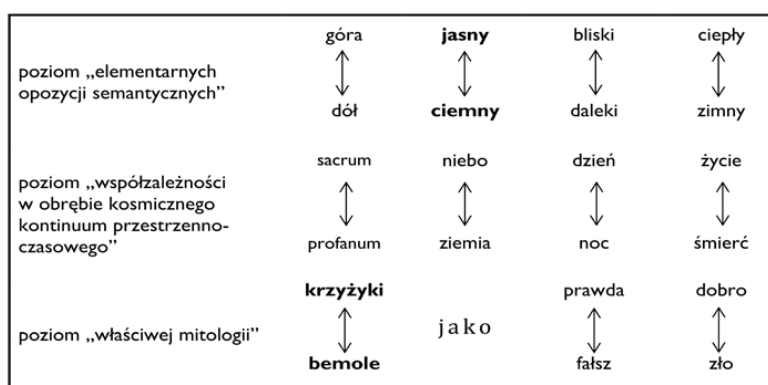
W celu potwierdzenia swoich założeń, Piętkowa odwołuje się do koncepcji Eleazara Mieleńskiego, określonej mianem „modelowego schematu aksjologizacji przestrzeni” (Piętkowa, 1991: 188), w którym relacje przestrzenne zostały ujęte na trzech uzupełniających się poziomach.

Pierwszy z nich – poziom elementarnych opozycji semantycznych jest zakorzeniony w podstawowej orientacji przestrzenno-zmysłowej człowieka. Tworzą go opozycje wywodzące się z najbardziej pierwotnego doświadczenia cielesnego i percepcyjnego, takie jak: *góra-dół*, *blisko-daleko*, *wewnątrz-na zewnątrz*, *jasno-ciemno*, *ciepło-zimno*. Według Piętkowej, opozycje te funkcjonują w „mikrokosmosie podmiotu”, stanowiąc punkt wyjścia dla dalszych procesów metaforyzacji (Mieleński, 1981: 286–287, cyt. za: Iwańska, 2018: 121).

Drugi poziom aksjologizacji przestrzeni obejmuje współzależności w obrębie kosmicznego continuum przestrzenno-czasowego. Są to zestawione na zasadzie kontrastu metafory ruchu na płaszczyznach *niebo-ziemia*, *dzień-noc*, *Słońce-Księżyc*, w ramach porządku społecznego (*swój-obcy*), a także opozycje, będące na granicy kosmosu, natury i kultury (np. *dom-las*, *woda-ogień*). To właśnie na tym poziomie sytuują się również fundamentalne antynomie egzystencjalne, takie jak *życie-śmierć*, *szczęście-nieszczęście* czy *sacrum-profanum* (Iwańska, 2018: 122).

Jako trzeci wyróżnia Mielecinski poziom właściwej mitologii, w którym semantyczne opozycje przestrzenne zostają powiązane z kosmologiczną wizją świata. W konsekwencji ulegają one procesowi aksjologizacji, czyli wpisaniu w określoną skalę wartości i uzyskaniu rangi elementów symbolicznych (Mielecinski, 1981: 287, cyt. za Iwańska, 2018: 123).

W ramach tak skonstruowanego systemu, przeciwstawienie znaków krzyżyków i bemoli można interpretować jako konkretyzację elementarnych opozycji semantycznych, takich jak góra–dół, jasność–ciemność czy ciepło–zimno. Na poziomie mitologicznym zyskuje ono dodatkowo charakter relacji paralelnej wobec innych fundamentalnych przeciwstawień: dzień–noc, niebo–ziemia, życie–śmierć. Co więcej, poddana procesowi aksjologizacji opozycja ta funkcjonuje jako metaforyczne odwzorowanie podstawowych wartości, a więc dobra i zła, prawdy i fałszu, sacrum i profanum.



Rysunek 2. Opozycja krzyżykowo-bemolowa a modelowy schemat aksjologizacji przestrzeni Eleazara Mielecinskiego²¹

Lissa doszukuje się genezy percepcji przestrzennej melodii w skojarzeniu ruchu muzyki i ruchów, wykonywanych przy jej zapisie i wykonawstwie (Lissa, 1937: 20). Podążając za myślą Lissy, warto zauważyć zbieżność metaforycznego linearnego ruchu melodii z elementami kulturowymi, które mogą wpływać na zbudowanie danych wyobrażeń wzrokowych i schematów percepcyjnych – analogię do fizycznego zapisu przepływu fali dźwiękowej oraz zapis klasycznej partytury i dominującego w zachodniej kulturze tekstu od lewej do prawej z wariantywnością zapisu wielką i małą literą (Śniecikowska, 2019: 61). Psychologia percepcji zatem interesowała się zagadnieniem „widzialności” muzyki już w pierwszej połowie XX w.

²¹ Szczegółowy opis schematu został przedstawiony w tekście polskiej teoretyczki muzyki, Ilony Iwańskiej pt. „Jasność i ciemność, czyli tonacje krzyżykowe i bemolowe” (2018).

Lissa zauważa również tendencję do tożsamej percepcji konkretnych utworów muzycznych przy użyciu metafory przestrzennej u wszystkich odbiorców. Zjawisko to badaczka określa jako „przestrzeń słuchowa”:

Zmienność wysokości, barw brzmieniowych, następstwa współbrzmień wywołują w słuchaczu silne wyobrażenie ruchu, któremu towarzyszy pewne poczucie przestrzeni. Ruch muzyczny zakłada jednak przestrzenność subiektywną, niepokrywającą się z tą, która jest nam dana poprzez wrażenia wzrokowe i dotykowe. W tej subiektywnej przestrzeni, którą można by nazwać przestrzenią **słuchową**, panują nieco odmienne stosunki (Lissa, 1935: 6, cyt. za: Śniecikowska, 2019: 60).

Jak słusznie stwierdza badaczka, do każdego utworu muzycznego jest przypisana nierozzerwalnie, zakorzeniona w nim nie do końca określona przestrzenność. W związku z tym, subiektywne odczucia słuchacza nie dotyczą zakorzenionych w człowieku i utworze wzorców wrażeniowych, uwarunkowań percepcyjnych. Przeżywanie „przestrzeni nieweryfikowalnej zmysłami, nieistniejącej obiektywnie” (Lissa, 1975: 19, cyt. za: Śniecikowska, 2019: 61):

Subiektywne przeżycie przestrzeni, którą można by nazwać przestrzenią słuchową [,] łączy się w jakiś nieodzowny, bliżej trudny do ujęcia sposób z przedstawieniami muzycznymi. Pewnego typu niewyraźna przestrzenność przysługuje każdemu zjawisku słuchowemu, jest mu immanentna, a nie tylko asocjatywnie dołączona. Pojęcie przestrzeni słuchowej nie jest sztuczną konstrukcją myślową, fikcją, która by nie znajdowała swych źródeł w doświadczeniu introspekcyjnym. Poczucie tej przestrzeni dołącza się do przeżycia przedstawień słuchowych, w szczególności muzycznych każdemu, kto się analitycznie na swe przeżycia słuchowe nastawi (Lissa, 1937: 20, cyt. za: Śniecikowska, 2019: 60-61).

Ruch melodii zostaje uchwycony przez Lissę w kategoriach linearnych, „po linii od strony lewej ku prawej i z powrotem, wciągając w swój rozwój także i wymiar nisko–wysoko” (Lissa, 1975: 19). Jak zauważa Śniecikowska, dodatkowo „nigdy nie odczuwamy, jakoby linia melodii pięła się i rozwijała w swym kierunku pionowo od dołu ku górze lub przeciwnie” (Śniecikowska, 2019: 53-61, por. Lissa, 1975). Wyniki innych badań nad synestezją muzyczno-przestrzenną (musical-space synesthesia) potwierdzają skłonność synestetyków do wiązania zmiany tonu muzycznego z obrazem krzywej rozciągającej się i rosnącej diagonalnie od lewej ku prawej (Akiva-Kabiri et al., 2014: 17-29). W przestrzeni językowej jednak dostrzec można przypadki, w których melodia ujmowana jest jako wznosząca się ku górze (→ zob. część analityczną rozprawy: *MELODIA to ciało w ruchu*).

Lissa podkreśla ponadto zmienność zjawiska dźwiękowego w czasie, jego „stawanie się w czasie”, a więc percepcję dźwięku poprzez metaforę przestrzenno-czasową (Lissa, 1935, cyt. za: Śniecikowska, 2019: 63). W świetle koncepcji Lakoffa i Johnsona, wedle której czas płynie, można dodać, iż w tym nurcie – i w tym przepływie – płynie także muzyka.

1.7.2. Metafora synestezyjna

Język opisu muzyki od dawna korzysta z metafor odnoszących się do innych modalności zmysłowych. Mówimy o tonach *wysokich* i *niskich*, łącząc metaforę synestezyjną z opisywanymi wyżej przenośniami przestrzennymi. Oprócz tego, dźwięk określamy jako *jasny*, *czysty*, *przejrzysty* albo przeciwnie – *ciemny*, *brzydki*, *brudny*. Linie melodyczne bywają *wdzięczne* i *faliste* bądź *gwałtowne* i *kanciaste*. Z kolei splot rytmu, melodii i harmonii nierzadko porównywany jest do *tkaniny* o bogatej strukturze (→ zob. część analityczną rozprawy: *MELODIA to linia*; *MELODIA to materiał/tkanina*). Jak zauważa Themerson, tego typu metaforyczne określenia przywołują całą naszą wiedzę o korelacjach między muzyką a innymi modalnościami percepcyjnymi (Themerson, 1983: 41; por. Boyd, 1993).

Zjawiskiem szczególnie istotnym w tym kontekście jest *synestezja* (gr. *syn-aisthesis*: „współ-odczuwanie”). Polega ona na tym, że bodziec jednego zmysłu – tu: dźwięk – wywołuje mimowolnie reakcje w innych modalnościach: wrażenia wzrokowe, smakowe czy dotykowe (Senderecka, 2006: 260, cyt. za: Prochwicz, 2013: 57). Ta „jedność wrażeń” stała się przedmiotem badań psychologii, muzykologii, filozofii, a także językoznawstwa. Najczęściej spotykaną odmianą synestezji jawi się *chromestezja* (*audition colorée*), czyli doświadczenie barw w trakcie percepcji dźwięków.

Spośród licznych klasyfikacji synestezji warto wskazać typologię, zaproponowaną przez Izabelę Sidorowską, która wyróżnia jej trzy główne rodzaje:

- synestezję lingwistyczną, wywoływaną przez elementy języka (litery, cyfry, słowa),
- synestezję muzyczną, w której muzyka prowokuje dodatkowe wrażenia wzrokowe lub dotykowe,
- synestezję audiomotoryczną, polegającą na tym, że dźwięk wymusza przyjęcie określonej postawy ciała (Sidorowska, 2009; por. Prochwicz, 2013: 57).

Naturalnie, w kontekście niniejszej pracy skupimy się na synestezji muzycznej jako głównej składowej myślenia interpretacyjnego o muzyce oraz jej językowym odwzorowaniu. W językoznawstwie zjawisko to ujmuje się jako *metaforę synestezyjną*, czyli sposób konceptualizacji doznań dźwiękowych poprzez kategorie należące do innych modalności.

Prochwicz zalicza metaforę synestezyjną do procesów obrazujących zmiany znaczeniowe – obok przesunięcia, zawężenia, rozszerzenia, amelioracji czy degradacji. Jak podkreśla badaczka, dzięki metaforze synestezyjnej język konceptualizuje muzykę, czyniąc ją bardziej zrozumiałą i komunikowalną (Prochwicz, 2013: 58).

Agnieszka Kluba z kolei definiuje metaforę synestezyjną jako „skłonność ludzkiego umysłu do odczuwania wrażeń wywołanych przez jeden ze zmysłów w kategoriach właściwych innemu zmysłowi, bez udziału tego zmysłu” (Kluba, 2013: 169-200, za: Śniecikowska, 2019: 64).

Beata Śniecikowska zwraca uwagę, że niekiedy sami autorzy doprecyzowują, iż określenia dźwięku mają charakter metaforyczny, a nie synestezyjny. Tak czyni Stefan Themerson, wyraźnie sygnalizując figuratywność swoich opisów:

Czasem nazywamy tony „wysokimi” (co jest terminem „wizualnym”) czasem nazywamy je „niskimi” Mówimy „jasny, czysty, przejrzysty dźwięk” i mówimy „ciemny, ciężki, gruby, rozdęty” Często mówimy o linii melodycznej „wdzięcznej, falistej” linii albo „gwałtownej” i „kanciastej” może ona być „prosta” albo ozdobiona „arabeską” nut a splot rytmu-melodii-harmonii może mieć strukturę kawałka pięknego materiału (Etiuda As dur Chopina) [...] Tych kilka powyższych uwag przywołuje całą naszą wiedzę o wizualnych i muzycznych korelacjach. Możemy dodać kilka hipotez czy przypuszczeń na temat kolorystyczno-muzyczno-dźwiękowych zależności, ale nie potrafimy powiedzieć tu nic ostatecznego, ponieważ nie mamy dostatecznych doświadczeń w tej dziedzinie. (Themerson, 1983: 41, cyt. za: Śniecikowska, 2019: 64).

Jednym z najważniejszych źródeł refleksji nad tym fenomenem w polskiej muzykologii są prace Lissy. Jej monografia *Widzialność muzyki* stanowi przykład metaartystycznej i metapercepcyjnej refleksji nad doświadczeniami krosmodalnymi. Lissa podkreśla zmienność zjawiska dźwiękowego w czasie i opisuje je poprzez metafory przestrzenne – jako „stawanie się w czasie” (Lissa, 1935: 6, cyt. za: Śniecikowska, 2019: 63). Śniecikowska interpretuje te obserwacje jako przykład synestezji dwumodalnej, w której łączą się wrażenia wzroku i słuchu (Rogowska, 2007: 27, por. Rogowska, 2002). Badaczka stawia jednak pytanie, w którym miejscu przebiega granica między autentycznym doświadczeniem synestezyjnym a metaforyczną „pseudosynestezyjną” asocjacją. Jak zauważa Marks i Mulvenna, przekazy synestezyjne i metaforyczne mają ze sobą wiele wspólnego: w obu przypadkach chodzi o procesy kategoryzowania i rozumienia świata poprzez tworzenie relacji między domenami poznawczymi (Marks i Mulvenna, 2013: 15, cyt. za: Śniecikowska, 2019: 65). Można więc stwierdzić, że wykonawcy i interpretatorzy muzyki nie muszą być

synestetykami w ścisłym tego słowa znaczeniu, aby móc doświadczać doznań krosmodalnych – wystarczy ich wyobraźnia i wrażliwość artystyczna (Akiva-Kabiri et al., 2014: 20).

Lissa różnicuje wizualizację linearną, która jest cechą wrodzoną i immanentnie związaną z muzyką, z indywidualnym, nie u wszystkich wykształconym widzeniem barwnym, wspomnianą wyżej chromestezją. O ile asocjacje barwne zwykłych odbiorców są zmienne i subiektywne, o tyle w *audition colorée* wyróżnia się stałość przyporządkowań na płaszczyźnie barwa-dźwięk (Lissa, 1935: 6). W opisie muzyki metafory barwne są dziś utrwalone i zleksykalizowane – najczęściej występują pod postacią opozycji typu *jasny-ciemny*, *ciepły-zimny*, *czysty-brudny*, *intensywny-bezbarwny*. Jak zauważa Pisarkowa, to właśnie metafory wzrokowe stanowią podstawowy semantyczno-leksykalny środek opisu muzyki (Pisarkowa, 1963: 115). Wymienione przykłady wskazują także, że możemy doszukiwać się związku użycia metafor synestezyjnych z omawianą wcześniej symboliką tonacji muzycznych.

Co istotne, w dyskursie muzykologicznym i naukowo-dydaktycznym z zakresu muzyki termin *barwny* przestał być metaforyczny, stając się terminem właściwym, np. w określeniach typu *barwna harmonia*. W nielicznych analizowanych w pracy przykładach termin *barwa* zostanie dookreślony konkretną nazwą koloru. W niniejszej rozprawie analiza takich przypadków opiera się na klasyfikacji Anny Wierzbickiej, która, bazując na klasycznym opracowaniu Berlin i Kay (Berlin i Kay, 1969), wyróżnia dziewięć uniwersalnych kategorii kolorystycznych: biały, czarny, czerwony, żółty, zielony, niebieski, brązowy, fioletowy i różowy. Wybór ten pozwala na precyzyjne odwołania do uniwersalnych mechanizmów konceptualizacji barw (por. Wierzbicka, 2005).

Perspektywa neuropsychologiczna badań nad metaforą synestezyjną rzuca dodatkowe światło na jej obecność w procesie percepcji krosmodalnej, rozumianej jako „zdolność do wymiany informacji pomiędzy różnymi modalnościami zmysłowymi” (Zydlowska i Grabowska, 2011: 60). Jak podkreślają badacze, percepcja ta nie zawsze pokrywa się z doświadczeniem synestezyjnym. Empiryczna analiza wykazuje, że synestezja ma charakter idiosynkratyczny, w który możemy jednocześnie dostrzec pewne regularności – wyższe dźwięki na przykład, kojarzone są z jaśniejszymi barwami i mniejszymi obiektami, a niższe z ciemniejszymi kolorami i większymi formami (Śniecikowska, 2019: 66).

W tym kontekście lingwistyka wnosi istotny wkład i zmienia perspektywę badań – językoznawcza analiza metafor synestezyjnych pozwala dostrzec uniwersalne schematy konceptualizacji doświadczeń krosmodalnych. Systematyczne powtarzanie się określonych modeli językowych może wskazywać na powszechne mechanizmy percepcji, niezależne od indywidualnych przypadków synestezji. Badania porównawcze w różnych językach i kulturach

mogą z kolei ujawnić, które opisy synestezyjne mają charakter uniwersalny, a które są zakorzenione kulturowo. Tym samym analiza lingwistyczna staje się ważnym uzupełnieniem badań psychologicznych i neurobiologicznych nad naturą doświadczeń synestezyjnych i krosmodalnych.

ROZDZIAŁ DRUGI

Verbalizacja stałych elementów dzieła muzycznego w utworach Chopina. Porównanie polskich i rosyjskich dominant semantycznych i stylistycznych

Przedmiotem analizy są monografie naukowo-dydaktyczne z zakresu pianistyki. Teksty zostały podzielone na polsko- i rosyjskojęzyczne. Kulturowa analiza relacji język-muzyka zakłada poszukiwanie odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób przedstawiciele danego obszaru kulturowego konceptualizują świat, wyrażają emocje, postrzegają rzeczywistość pozamuzyczną. Zestawienie wyników analizy kilku szkół pianistycznych (tu: polskiej i rosyjskiej) umożliwia odkrycie zależności oraz wyróżnienie elementów wspólnych opisu muzyki dla każdej kultury i różnic, właściwych dla konkretnej nacji lub pedagoga-interpretatora.

Analizę materiału empirycznego postanowiono dokonać w modelu szkatułkowym – od ogółu, do szczegółu. W pierwszej części pracy z materiałem empirycznym skuteczne okazało się badanie werbalizacji poszczególnych elementów dzieła muzycznego „ponad podziałami” na dane utwory kompozytora. Taki zabieg pozwolił wyłonić ogólny obraz muzyki fortepianowej Chopina w polskim i rosyjskim obszarze kulturowym oraz przejrzyste usystematyzowanie, a także porównanie doboru środków przekładu dźwięku na język naturalny w obu „szkołach pianistycznych”. Kolejna część zawiera zestawienie dokonanej przez muzykologów oceny twórczości kompozytora, jego spozycjonowanie w kulturze pianistycznej oraz charakterystykę pożądanego typu wykonawcy dzieł Chopina. Ostatnim ogniwem ciągu jest charakterystyka i porównanie werbalizacji wybranych, konkretnych utworów kompozytora. Dzieła te zostały dobrane pod kątem jak największego emocjonalnego i charakterologicznego zróżnicowania, które ukazują znaczenie odmienności kręgu kulturowego i subiektywnej percepcji interpretatora w procesie językowej interpretacji.

W oparciu o literaturę przedmiotu można stwierdzić, że klasyfikacja elementów dzieła muzycznego przebiega na różnych płaszczyznach. Dokonując wyboru odpowiedniej klasyfikacji warto zwrócić się ku badaniom cytowanej już wcześniej, wybitnej muzykolożki Lissy, która w swojej pracy naukowej skupiała się na zagadnieniach dotyczących estetyki

muzycznej, ontologii dzieła muzycznego, wpływach muzyki na inne dziedziny sztuki i na odwrót. W kontekście niniejszej rozprawy, szczególnie warte uwagi są jej prace dotyczące znaczeniowości muzyki, w tym dyskusje z filozofem Romanem Ingardenem na temat tożsamości utworu muzycznego, jak również monografie: *Z zagadnień muzyki programowej* (Lissa, 1956) oraz *Estetyka muzyczna* (Lissa, 1965) – fundamentalne dzieło z zakresu estetyki muzyki, w którym autorka analizuje zagadnienia związane z ekspresją, znaczeniem i percepcją muzyki. Należy wyróżnić także opracowanie pt. *Wybór pism estetycznych* (opr. Zbigniew Skowroń) (Lissa, 2008), w którym Lissa odkrywa zróżnicowane podejścia do estetyki i analizy dzieła muzycznego. W swoich badaniach muzykolożka skupia się na aspektach strukturalnych materiału muzycznego, takich jak struktura, forma, ekspresja czy kontekst kulturowy.

Szczegółowe omówienie elementów strukturalnych i formalnych dzieła muzycznego można odnaleźć także w licznych pracach autora jednej z analizowanych pozycji literaturowych – Chomińskiego. Na szczególną uwagę zasługuje jego pięciotomowe dzieło *Formy muzyczne* (Chomiński, Wilkowska-Chomińska, 1974-1987), napisane przy współautorstwie Krystyny Wilkowskiej-Chomińskiej, stanowiące kompleksowe opracowanie teorii form muzycznych. Publikacja ta jest kluczowym źródłem dla muzykologów i studentów teorii muzyki, oferującym dogłębną analizę różnych form muzycznych na przestrzeni dziejów.

Zwornikiem wspomnianych wyżej prac muzykologicznych, dotyczących analizy dzieła muzycznego oraz estetyki muzyki mógłby zostać następujący podział elementów dzieła muzycznego:

- I. Melodia, prowadzenie frazy i artykulacja – następstwo dźwięków o określonej wysokości i czasie trwania, ułożonych w logiczną całość oraz sposób ich wykonania.
- II. Harmonia i tonacja – współbrzmienie dźwięków, relacje między akordami.
- III. Faktura – sposób zestawienia i współdziałania głosów lub warstw dźwiękowych.
- IV. Dynamika i kolorystyka dźwiękowa – zmiana głośności i barwy dźwięku.
- V. Agogika – tempo i jego zmiany.
- VI. Rytm – organizacja dźwięków w czasie, uwzględniająca akcenty i metrum.
- VII. Konstrukcja formalna – budowa i układ utworu (por. Chomiński i Chomińska, 1974-1987).

Skuteczny przekład intersemiotyczny danych elementów na język naturalny jest możliwy przede wszystkim dzięki odwołaniu do wrażeń zmysłowych. Fragmenty deskryptywne w obu dyskursach charakteryzują się rozbudowanymi epitetami i metaforami

synestezyjnymi (smak, kolor, kształt) oraz licznymi emotywami. Opis elementów formalno-dźwiękowych jest dopełniony poprzez wykorzystanie terminologii muzycznej i jej wzbogacenie o subiektywny opis.

W celu przejrzystej organizacji materiału empirycznego, po przytaczanych przykładach w nawiasach zostały zastosowane skróty, odnoszące się do następujących źródeł korpusu badawczego:

JCh – Chomiński, J. (1995). *Mistrzostwo kompozytorskie Chopina (na prawach rękopisu)*. Warszawa: Materiały dyskusyjne Komisji Naukowej Obchodu Roku Mickiewicza P.A.N. Sekcja historii sztuki.

RK – Koczalski, R. (2000). *Fryderyk Chopin. Wskazówki interpretacyjne*. Przeł. M Chiżyński. Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina.

RS – Smendzianka, R. (2000). *Jak grać Chopina. Próba odpowiedzi*, Warszawa: Międzynarodowa Fundacja im. Fryderyka Chopina.

MT – Tomaszewski, M. (1996). *Muzyka Chopina na nowo odczytana. Studia i interpretacje*, Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie.

TAZ – Zieliński, T.A. (2021). *Chopin. Życie i droga twórcza*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

IB – Белза, И. (1968). *Шопен*. Москва: Издательство НАУКА.

JK – Кремлев, Ю.А. (1971). *Фридерик Шопен, очерк жизни и творчества*. Москва: Издательство МУЗЫКА.

JM – Мильштейн, Я.И. (1972). *Очерки о Шопене*. Москва: Издательство МУЗЫКА.

GN – Нейгауз, Г.Г. (1987). *Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога*. Москва: Издательство МУЗЫКА.

GS – Цыпин, Г. М. (1974). *Шопен и русская пианистическая традиция*. Москва: Издательство МУЗЫКА.

2.1. Melodia, prowadzenie frazy i artykulacja

Bezspornie najważniejszą rolę w utworach Chopina odgrywa melodia. Kompozytor, będąc niedoścignionym melodystą, tworzył kompozycje sugestywne, pełne wyrazistości i łatwo zapadające w pamięć słuchacza. Już sama definicja słownikowa melodii wskazuje, jakiego rodzaju elementy językowe i metaforyczne będą wykorzystywane do jej opisu w dyskursie muzykologicznym. W *Słowniczku muzycznym* Jerzego Habeli²² czytamy:

„*melodia* [gr.], jeden z gł. elementów dzieła muz.; następstwo dźwięków różnej wysokości, zwykle porządkowanych wg określonych zasad tonalnych (tonalność), rytmiczno-metrycznych i formalnych” (SMH, 110).

W kontekście melodii, funkcję terminologiczną przyjęła metafora *prowadzenia dźwięku* lub *prowadzenia głosu melodii* w terminologii muzycznej rozumiana jako:

„sposób budowania konstrukcji wielogłosowej (...) w myśl obowiązujących reguł i zasad dotyczących współbrzmień, następstw interwałowych, ruchu głosów i in. (SMH, 153)

Prawidłowa interpretacja elementów melodycznych i *prowadzenia dźwięku* stanowi istotny punkt odniesienia zarówno w polskim, jak i rosyjskim dyskursie naukowo-dydaktycznym. *Językowy obraz muzyki* Chopina włącza postrzeganie melodii między innymi jako linii, ciała w ruchu lub materiału. Niezwykle ważny jest tu także aspekt narracyjny melodii, jej „zdolność do opowiadania historii” i kreowania emocjonalnych scenek, przy jednoczesnym uwzględnieniu ekspresji estetycznej i psychologicznej muzyki.

I. MELODIA TO LINIA

W polskim i rosyjskim dyskursie muzycznym pojawia się wiele przykładów metaforyzacji muzyki w kontekście jej linearności, co jest szczególnie widoczne przy opisach aspektu melodycznego dzieł. Szczególnie w polskim dyskursie w ramach opisu ciągłości dźwięku dominuje perspektywa przestrzenna – melodie są traktowane linearnie i najczęściej występują w kolokacji *linia melodyczna*:

PL: W przeciwieństwie do późniejszych kompozycji Chopinowskiego gatunku, *Sonacie c-moll* brakuje szerzej rozplanowanych **linii melodycznych**. (RS 52)

²² W dalszej części tekstu „Słowniczek...” występuje pod skrótem SMH.

Następuje melancholijne zdanie z opadającą **linią melodii**. (TAZ 166)

Linia melodyczna w dyskursach obu szkół pianistycznych jest ujmowana metaforycznie jako *ścieżka, droga*, którą melodia ma do pokonania. W opisie kolejnych chromatyzmów podkreśla się ich *ruch wokół* podstawowych dźwięków, co tworzy obraz „korytarza” lub wąskiej, ciasnej przestrzeni dźwiękowej. Melodia *wije się, oplata, meandruje, kluczy, obrasta*:

PL: Melodia jak wąska i kręta ścieżka, **wije się** chromatycznie **wokół** podstawowych dźwięków. (TAZ 275)

Motyw podstawowy **opieczony** jest jeszcze ciaśniej z obu stron, co daje w wyniku totalną chromatykę z **wąskim i krętym** wypełnieniem wszystkich półtonów. (TAZ 275)

Głos tenorowy lewej [ręki – przyp. MRM] towarzyszy linii **oplatanych** figuracją ćwierćnut. (RS 34)

Główna myśl muzyczna (...) przedstawia rysunek dźwiękowo (...) **meandryczny**. (TAZ 275)

Melodia rozwija się (...) **obrastając** w ornamenty. (TAZ 167)

Melodia (...) **oplatana** miękkimi pasażami fortepianu. (TAZ 225)

RU: Хроматическое «**окутывание**» опорных звуков мелодии. (IB 197)

Характерны острые хроматические и диатонические **обыгрывания**. (JK 370)

[П]одготовка репризы первой темы путем секвенций и **хроматических блужданий**. (JK 378)

Стремительные взбеги типичных **хроматических обыгрываний**. (JK 378)

Тонический взбег, плагальный взбег, затем скат с **хроматическими кручениями** на доминанте. (JK 378)

Melodyczne *linie* postrzegane są jako precyzyjna konstrukcja, w której ruch dźwięków jest ściśle określony – obejmuje podstawowe *kroki*, półtonowe *wychylenia* i dodatkowe *opiecznia*, bez pozostawienia miejsca na przypadkowy dźwięk. W tekstach podkreśla się znaczenie *logiki* kroków dźwiękowych, która *precyzyjnie* organizuje linearność melodii i tworzy wrażenie ruchu, „przemieszczania się” dźwięku po ściśle wytyczonej ścieżce. Taką charakterystykę

animizacji linii melodycznej zauważamy w obu tradycjach muzycznych. W języku polskim czytamy na przykład:

PL: Wszystko to tworzy razem niezwykle **precyzyjną konstrukcję**, złożoną z podstawowych kroków, półtonowych wychyleń i następnie jeszcze dodatkowych „opleceń” – **bez żadnego swobodnego dźwięku!** (TAZ 275-276)

Ważna jest nowa **logika kroków dźwiękowych**. (TAZ 276)

II. MELODIA TO CIAŁO W RUCHU

Kontynuując postrzeganie melodii jako *linii w przestrzeni*, zarówno w polskim, jak i rosyjskim *językowym obrazie muzyki* zauważamy metaforyzację dźwięku, rozumianego jako materię niestałą, zmienną i pozostającą w ciągłym ruchu w określonej płaszczyźnie. W obu tradycjach muzykologów i pedagogów wykorzystują ontologiczną metaforę muzyki jako ciała w ruchu, przy czym ruch jest wartością pozytywną, symbolizującą żywotność, ekspresję i poprawność wykonawczą, natomiast statyczność utożsamiana jest z cechami negatywnymi, jak brak energii czy sztampowość. Przykładem rosyjskiej werbalizacji jest szczegółowy opis kolejnych kroków harmonicznym i melodycznym.

PL: Melodia rozwija się (...) **zagęszczając ruch**. (TAZ 167)

RU: Весьма характерны своим **колоритом: остановка** на доминантсептаккорде (такт 1), **движение** дальше на терцию тонического трезвучия (такт 2), **подъем** к нонаккорду (такт 3), **опускание** и **перенос** верхней терции нонаккорда в средние голоса, а затем **разрешение** в тонику на слабом времени. (JK 390)

W metaforyce przestrzennej dyskursu muzykologicznego wyraźnie wyróżnia się również opozycja góra-dół, gdzie ruch w górę wiązany jest z wartością pozytywną – ekspresją, napięciem konstrukcyjnym czy afirmacją idei muzycznej i wzrostem energii, natomiast ruch w dół symbolizuje spadek energii, osłabienie, smutną intonację lub negatywną cechę wykonania. W polskiej werbalizacji metafora ruchu w górę odnosi się nie tylko do samej melodii, lecz także do wznoszenia interpretacji, sztuki wykonawczej czy przebiegu całego utworu, podkreślając rozwój napięcia muzycznego i logiczną konsekwencję frazy.

PL: Część wstępna tematu (...) w pierwszym zdaniu **wznosi się z energią ku górze**, by następnie **opaść z wyrazem bólu**. (TAZ 222)

Następuje **melancholijne** zdanie z **opadającą linią melodii**. (TAZ 166)

RU: Семитактная интродукция начинается возникающим в низком регистре **плавным восходящим ходом**. (IB 196)

[Кода – przyp. MRM] призыв продолжать борьбу, который слышится и в **гаммообразных взлетах**. (IB 196)

Вслед за этими аккордами **стремительные взбеги** типичных хроматических обыгрываний. (JK 378)

Analogicznie, metaforyczny ruch *do przodu* i *do tyłu* funkcjonuje jako kategoria oceny wykonania: ruch *do przodu* symbolizuje energiczne, przemyślane, ciekawe wykonanie, natomiast *do tyłu* odnosi się do zwolnienia tempa, braku inicjatywy lub monotonii. W kognitywnej perspektywie ów zabieg wskazuje na dynamiczną projekcję działania muzycznego w przestrzeni czasowej i emocjonalnej słuchacza.

Warto nadmienić, że szczególnie w przypadku werbalizacji tańców, takich jak walc, mazurek czy kujawiak, polscy i rosyjscy muzykolodzy w celu opisu rytmizacji poszczególnych fragmentów utworu wykorzystują metaforę „tańca muzyki” lub tańczącej pary:

RU: Здесь (...) все внимание обращено на (...) запись **быстро мелькающих фигур танца**. (JK 374)

Яркий, **живой** осколок **танцевального** быта. (JK 371)

III. MELODIA TO MATERIAŁ/TKANINA

Metafora melodii jako tkaniny należy do najbardziej nośnych i sugestywnych obrazów w muzykologii oraz estetyce muzyki. Umożliwia ona ukazanie procesu, w którym poszczególne dźwięki splatają się niczym nici, tworząc wielowarstwową i spójną strukturę o bogatej fakturze oraz złożonej organizacji czasowej. Tego rodzaju ujęcie eksponuje zarówno linearny wymiar melodii, jak i jej horyzontalne powiązania, które przywodzą na myśl misterny splot materiału tekstylnego. W tej perspektywie melodia nie jawi się już wyłącznie jako ciąg kolejno następujących po sobie wysokości, lecz jako dynamiczna „materia dźwiękowa”, której sens rodzi się ze wzajemnych relacji, napięć i zależności pomiędzy elementami (por. Guck, 1991: 1-24).

Metaforyka ta znajduje zastosowanie zarówno w refleksji polskich, jak i rosyjskich teoretyków oraz praktyków muzyki. Szczególnego znaczenia nabiera ona w analizach polifonii i melodyki, gdzie faktura staje się kategorią kluczową dla sposobu percepcji i interpretacji dzieła muzycznego (por. Kramer, 2002: 74-78).

Opisując polifonię Chopina, komentatorzy rosyjscy posługują się niezwykle dynamiczną metaforyką. Charakterystyczny jest tu obraz *бросания голосов* (*rzucania głosów*), który sugeruje swobodę, płynność, a zarazem element nieprzewidywalności w prowadzeniu poszczególnych linii melodycznych:

RU: Подголосочная полифония развита, но очень свободна в «бросании» голосов. (JK371)

W polskim dyskursie muzykologicznym tego rodzaju określenia pojawiają się rzadko. Zamiast metafor sugerujących energiczny ruch czy improwizacyjny żywioł częściej spotykamy ujęcia bardziej statyczne i uporządkowane, np. *przeplatanie się głosów* czy *splot linii melodycznych*. Polscy komentatorzy odwołują się do metafory tkaniny przede wszystkim w kontekście opisu faktury chromatycznej i ornamentyki melodycznej. Przykładem może być opis zakończenia Nokturnu H-dur op. 9 nr 3:

PL: Niezwykły efekt brzmieniowy przynosi zakończenie utworu z delikatną jak szmer strumyka, a przy tym misternie **koronkową** chromatyczną sekwencją w wysokim rejestrze. (TAZ 277)

Dodatkowo, metafora *szycia*, *splotu* materiału muzycznego pojawia się przy opisie formowania konstrukcji utworu muzycznego. W rozumieniu interpretatorów, kompozytor łączy ze sobą poszczególne części utworu fragmentami melodycznymi, czyli powtarzającymi się tematami na zasadzie zszycia „skrawków muzyki”.

PL: Znać wyraźnie **szwy**, którymi Chopin **zszyl ze sobą poszczególne części**. (RS 31)

Wskazane wyżej różnice w warstwie językowej można ująć w opozycji swoboda-kontrola. W rosyjskim dyskursie Chopin jawi się często jako kompozytor o charakterze improwizacyjnym, otwartym na nieprzewidywalne rozwinięcia materiału muzycznego. W polskiej tradycji natomiast przeważa obraz Chopina jako mistrza formy, architekta faktury i kompozytora, który z pozornie delikatnych nici dźwiękowych tworzy strukturę o wysokim stopniu organizacji i wewnętrznej logice.

IV. MELODIA TO PŁASZCZYŻNA

W dyskursie polskim materiał muzyczny jest kojarzony z płaszczyznami, na których mogą pojawiać się „wybrzuszenia”, powodowane nadmierną ekspresją wykonawczą. W polskim użyciu metafor przestrzennych zauważalna jest także tendencja – zbyt mała ekspresja pianisty zostaje skojarzona ze stagnacją i prostą (w negatywnym znaczeniu) linią.

Metafora przestrzenna dźwięku funkcjonuje w słowniku terminologicznym i jest kojarzona z jego fizyczną właściwością – natężeniem. Natężenie dźwięku to „jedna z głównych fizycznych cech dźwięku, która zależy od wielkości, amplitudy drgań jego źródła” (SMH, 123). Metafory synestezyjne włączają metafory przestrzenne, których podstawę stanowią rzeczowniki z pola semantycznego innych sztuk pięknych, w tym architektury, malarstwa czy rzeźby (kreślenie wizji, zamaszyste pociągnięcia pędzlem, precyzyjna rzeźba dźwięku). Częste konotacje tego typu zawarte w obu dyskursach nie znajdują swojej stałej definicji słownikowej – funkcja metafor pozostaje zatem emocjonalno-subiektywna.

RU: Здесь (...) все внимание обращено на лаконичнейшую и рельефнейшую запись быстро мелькающих фигур танца. (JK 374)

V. MELODIA TO ŚPIEW/MOWA/RECYTATYW

Często spotykamy się z określeniem, że muzyka jest językiem. Pojawia się jednak pytanie: jeśli muzyka faktycznie jest językiem, kto wówczas przemawia? W badaniach muzykologicznych nierzadko obserwuje się zjawisko nieuświadomionej projekcji podmiotowości (zob. Guck, 1991) – w momencie werbalizacji doświadczenia muzycznego sformułowane zostaje pojęcie muzycznego podmiotu lirycznego. Edward T. Cone, amerykański kompozytor, teoretyk muzyki i pianista, w pracy *The Composer's Voice* (1974) po raz pierwszy rozwinął koncepcję muzycznego „głosu” lub „ja”, który przemawia w muzyce instrumentalnej. Zgodnie z jego założeniami każdy utwór muzyczny stanowi symboliczną wypowiedź, w której dokonuje się akt wcielenia się – impersonacji.

W tym ujęciu proces interpretacji muzycznej nie odzwierciedla wprost intencji kompozytora, lecz konstruuje własną przestrzeń znaczeniową, powstającą w dialogu między dziełem a odbiorcą. Werbalizacja muzyki nie odnosi się bezpośrednio do konkretnego autora ani wykonawcy, lecz tworzy fikcyjną instancję ekspresyjną osadzoną w strukturze muzycznej.

Analogicznie do podmiotu lirycznego w literaturze, pełni ona funkcję nośnika emocji i intencji zawartej w muzyce.

Przyjęcie takiej perspektywy pozwala traktować muzykę nie tylko jako zbiór dźwięków, lecz jako quasi-osobowy głos, który *przeżywa, odczuwa, przemawia* i ma określoną *intonację* mimo braku słów. W tym kontekście metafory werbalne, takie jak *muzyka opowiada, protestuje, szepcze czy krzyczy*, zakładają istnienie wewnętrznego muzycznego „ja”, które można interpretować i z którym można się identyfikować. Tego rodzaju językowe ujęcie muzyki osadza jej analizę w sferze narracyjno-emocjonalnej, umożliwiając interpretatorowi projektowanie znaczeń, emocji i relacji, które nie wynikają wprost z zapisu nutowego, lecz powstają w akcie słuchania i interpretacji.

PL: Rozwój „**opowieści**” zaczyna się dopiero od drugiej połowy t. 20. Cały **dialog**, właściwe dlań nieodzowne **pauzy, oddechy**, elementy ułatwiające jego **czytelność** nadają początkowym taktom pierwszego tematu *Ballady* rysy nieco statyczne. (RS 142)

Delikatne jak **szept** drobne figurki prawej ręki. (TAZ 225)

RU: Музыка мазурка (...) не выходит из рамок краткой салонной **беседы звуками**. (JK 374)

Мелодика – (...) ласково убеждающий «**разговор**», «**речь**», разрешенная в идеально певучие формы мелоса, покоряют с первых же тактов. (JK 390)

В этой мазурке (...) очень сильна роль **интонаций речи**. (JK 372)

Достаточно (...) проследить развитие (с такта 17) **жалобных интонаций**. (JK 372)

Это блуждание усиливает выразительность **жалобно-неуверенных** мелодических интонаций. (JK 373)

Никакой **речитативной** «амузыкальности», (...) множество оттенков «**говорящего голоса**». (JK 390)

W analizowanych tekstach najbardziej prominentne jawi się użycie tego typu zabiegu w kontekście melodyki. Melodia często odczytywana jest przez muzykologów poprzez użycie metafory ontologicznej – melodia *śpiewa, recytuje*. Uzasadnienia można szukać w następującej konstatacji Koczalskiego:

PL: Źródłem, z którego tryska nieskończony strumień jego [Chopina – przyp. MRM] melodii, jest **polska pieśń**. (RS 50)

Linia melodyczna lub cała fraza mają więc znamiona śpiewu lub recytatywu:

PL: Fraza muzyczna pod jego palcami **śpiewała**, i to z taką czystością, że **każdy dźwięk stawał się sylabą, każdy takt – słowem, każda fraza myślą**. Była to **deklamacja** bez emfazy, prosta i szlachetna zarazem. (RK 57)

Brzmienie fortepianu powinno być szerokie i melodyjne jak **śpiew**. (RK 64)

Grając kantylenę, należy nadać jej brzmienie bogate, **śpiewne** i płynne. (RK 64)

Melodia zaś musi wyróżniać się **śpiewnością**, rzewnością oraz łagodną i szlachetną zadumą. (RK 70)

Tak fortepian przed Chopinem jeszcze nie **śpiewał!** (TAZ 167)

Melodia rozwija się i **rozśpiewuje** coraz dalej. (TAZ 167)

Rosyjskie przykłady werbalizacji melodii również wskazują na tendencję dyskursu muzykologicznego do metaforyzacji muzycznych doświadczeń poprzez odniesienia do sfery śpiewu i recytacji. Przykłady tego typu przedstawień melodii świadczą o głębokich korzeniach rosyjskiego dyskursu muzykologicznego w tradycji retoryki i estetyki, gdzie opisy muzyki wykraczają poza techniczne kategorie i obejmują kwestie antropologiczne oraz kulturowe aspekty jej odbioru. Przykładem jest między innymi prominentne występowanie metafor ontologicznych, które nadają muzyce status aktywnej jednostki, posiadającej głos oraz zdolność do wyrażania uczuć. Analiza muzyczna zyskuje dzięki temu narracyjny charakter, w którym utwór muzyczny traktowany jest jako nośnik fabuły, emocji i wartości. Przykłady tego rodzaju werbalizacji, takie jak:

RU: Начинается вступлением **речитативного** характера. (JK 380)

Томительно, страстно-тоскливо нарастает она [первая тема – przyp. MRM] квартсекстаккорду соль минора с его отчаянными **речитативными секстами**. (JK 384)

Краткий, вступительный **речитатив** Сонаты оп. 35. (IB 309)

ukazują proces nadawania muzyce cech osobowych – akordy czy motywy zyskują elementy ekspresji wokalne, które wcześniej były przypisywane jedynie ludziom. Warto zauważyć, że tego rodzaju metafory przenoszą ciężar interpretacji z wymiaru czysto formalnego na

semiotyczno-aksjologiczny. Muzyka nie tylko ma strukturę, lecz także *opowiada* i *wyraża*, co doskonale ilustruje przykład:

RU: Нельзя не заметить в данной мазурке зарождения **черт сюжетной «поэмности»** – в контрасте элегических жалоб и бодрых восклицаний. (JK 374)

Warto dodać, że Chopin, konstruując motywy tematyczne często moduluje do odległych tonacji, co w ujęciu językoznawczym można traktować jako *zmianę wątku* lub metaforyczny *zwrot akcji* w narracji. W systemie symboliki muzycznej Schubarta taka wielowątkowość oznacza przejście od jednego afektu do innego (np. z melancholii tonacji e-moll do triumfu E-dur), a w systemie Beckha – od jednego stanu duchowego do innego.

W werbalizacji rosyjskiej ludzki głos staje się elementem interpretacyjnym, który łączy się z analizą strukturalną dzieła:

RU: **Голос человека** ощутим лишь временами. (JK 393)

Przełożenie melodii na język naturalny przy pomocy metafory ludzkiego głosu lub recytatywu jest uzasadnione wprowadzeniem przez interpretatorów rosyjskich wątku intertekstualnego. Muzyka Chopina jest charakteryzowana poprzez jej przyrównanie do innej praktyki artystycznej – recytacji ludowego śpiewaka, co dodatkowo wzbogaca interpretację o kulturowy kontekst.

RU: Отступление от «метронимической» точности ритма здесь диктуется характером данной темы запева, с близостью к свободной и вдохновенной **рецитации народного певца-сказителя**. (IB 197)

W obu szkołach pianistycznych występowanie *recytatywu* ma podłoże terminologiczne i może być przykładem nominalizacji w *językowym obrazie muzyki*. Użycie terminu w kontekście wykonawstwa instrumentalnego opiera się na następującej definicji:

Recytatyw (wł. *recitativo*, od łac. *recitare* = deklamować, wygłaszać) – fragment utworu instrumentalnego o cechach recytatywu wokalnego, często swobodny rytmicznie, bez ścisłego ujęcia w ramy taktowe (SMH, 159-160).

Warto również zwrócić uwagę, że Chopin w swojej twórczości nawiązywał do operowego stylu *bel canto*, co oznacza nacisk kompozytora na piękno brzmienia, frazowanie *legato* i bogatą

ornamentykę. Korzenie metafory śpiewu w analizowanych fragmentach mogą więc również sięgać następującego terminu muzycznego:

Bel canto (wł. dosł. piękny głos) – styl muzyki wokalne, a także technika wokalna w operze włoskiej XVII i XVIII w.; polega na szczególnej ozdobności śpiewu, pełnej efektów wirtuozowskich (SMH, 26).

VI. MELODIA TO ODDECH

W celu charakterystyki aspektu melodycznego utworów Chopina polscy i rosyjscy interpretatorzy stosują często metaforę ontologiczną, w której fortepian staje się organizmem zdolnym do *śpiewu*, *oddechu* czy – w przypadku nieprawidłowego prowadzenia melodii – *choroby*. Ten zabieg językowy jest szczególnie chętnie wykorzystywany przez przedstawicieli rosyjskiej szkoły pianistycznej. W tekstach znajdziemy często bardzo obrazowe metafory ontologiczne, takie jak następujący opis „nieprawidłowego” prowadzenia frazy przez ucznia Neuhausa:

RU: Фортепиано не поет, как хотелось бы, чтобы оно пело, у фортепиано **короткое дыхание**, фортепиано болеет **эмфиземой легких**. (GN 119)

Metafora „oddechu poprzez melodię” w obu kulturach jest wyjątkowo prominentna w opisach krótkich fragmentów melodycznych, które postępują progresywnie w wysokości i wymagają subtelnej kontroli frazy. Muzyczne *oddechy* są dodatkowo modulowane poprzez emotywy, zależne od charakteru harmonicznego fragmentu – mogą być *radosne*, *dlugie*, *swobodne*, *krótkie*, *żałosne* lub *epicko smutne*.

PL: *Ballada g-moll* (...) o **dlugim oddechu** i bogatej linii. (TAZ 405)

RU: Первая тема баллады с характерными мелодическими оборотами **упорных вздохов**. (JK 380)

Ласковые, «убеждающие» акценты в противоположности **печальным вздохам** первой секвенции. (JK 382)

Неторопливый, **эпически-печальный** запев. (IB 196)

(Первая тема соль-минорной баллады – MRM) требует **свободы** ритмического **дыхания**. (IB 197)

We fragmentach utworów utrzymanych w tonacjach molowych metafora *oddechu melodii* jest często kojarzona z obrazami *modlitwy*, *jęku* lub *lamentu*, co podkreśla ekspresyjną funkcję dźwięku:

RU: Первые восемь тактов, где **вздохи** и **мольбы** так своенравно сменяются энергичным кадансом. (JK 372)

Слышен **горестный** каданс с интонациями **стонов** в си минор. (JK 378)

VII. MELODIA: ŚWIEŻA, SŁODKA, SOCZYSTA

Drugi najliczniejszy typ metaforyzacji melodii to przenośnia synestezyjna z domeny SMAK (*słodycz*, *świeżość*, *soczystość*). Korzenie większości metafor tego typu sięgają terminologii muzycznej – określenie wykonawcze *dolce* oznacza bowiem „słodko, łagodnie”, *dolcissimo* zaś – „bardzo słodko, bardzo łagodnie” (SMH, 49). Najczęściej termin ten jest używany przez kompozytora w celu charakterystyki wykonania partii kantylenowych. Zarówno w dyskursie polskim, jak i rosyjskim epitet *słodki* odnosi się do melodii, która winna być wykonana lekko, delikatnie, z urokiem.

PL: Melodię, która zaczyna się w t. 56, a kończy w t. 60, należy zagrać (...) z jeszcze większą dozą **słodyczy** i lekkości. (RK 70)

Urok chopinowskiej lirycznej kantyleny o niemal anielskiej **słodyczy**. (TAZ 167)

Słodka i przejrzysta melodia nie wymaga zastosowania wyraźnego *crescendo*. (RK 70)

Warto zwrócić uwagę na określenia melodii: *soczysta* (*сочная*) i *świeża*. Użycie tych metafor wartościujących i synestezyjnych jest wysoko prominentne w obu językach w celu opisu pełni brzmienia, intensywnego i ekspresyjnego wykonania danego fragmentu utworu.

PL: Jeśli chodzi o melodię (...) podziwiamy **świeżość**, przejrzystość, siłę emocjonalną. (RK 51)

W istocie tego rodzaju struktury (...) cała ich **świeżość** nie polegała na harmonice, ale na wprowadzeniu elementu modalnego w melodyce. (JCh 44)

RU: Повсюду сочетание мягкости с **сочностью**. (JK 390)

Dodatkowo, wspólny dla obu kultur zabieg językowy możemy odnaleźć w charakterystyce zmian harmoniczno-melodycznych. Polskie i rosyjskie werbalizacje harmonii włączają metaforę synestezyjną *posmakowania* zmieniającej się tonacji:

PL: T. 3 (cudowna modulacja: C-dur – H-dur) sprawia, że **delektujemy się najslodszyimi harmoniami.** (RK 72)

Takty 95, 96, 97 i 98 zagramy powściągliwie i wolniej, by publiczność mogła **posmakować tego przebiegu harmonicznego.** (RK 73)

VIII. MELODIA TO SUBSTANCJA O OKREŚLONYM WYGLĄDZIE, KSZTAŁCIE I WADZE

Zarówno polscy, jak i rosyjscy Chopiniści wiele miejsca poświęcają refleksji nad prawidłową techniką gry oraz sposobami wydobycia dźwięku instrumentu. W opisie tych zjawisk szczególnie istotną rolę odgrywają metafory odwołujące się do wrażeń dotykowych, co wskazuje na silne powiązanie percepcji słuchowej i kinestetyczno-dotykowej w procesie interpretacji muzyki. Relacja słuchowo-dotykowa dotyczy przede wszystkim postrzegania faktury i plastyczności materiału dźwiękowego, przy czym należy zaznaczyć, że nie chodzi tu o fakturę w znaczeniu muzykologicznym (tj. jako element struktury dzieła muzycznego), lecz o metaforyczne wyobrażenie dźwięku jako materii podatnej na kształtowanie. W analizowanych wypowiedziach polskich i rosyjskich przedstawicieli szkół pianistycznych dźwięk jawi się zatem jako substancja o określonych właściwościach fizycznych. Pianista w tej perspektywie pełni rolę twórcy, ale zarazem rzeźbiarza, który nadaje dźwiękowi pożądany kształt i charakter. Co więcej, metafory dotykowe często zestawiane są na zasadzie opozycji i ekwiwalencji, co wzmacnia ich funkcję wartościującą i ułatwia opis trudnych do uchwycenia jakości brzmieniowych. Tym sposobem dyskurs muzyczny obu tradycji nie ogranicza się do analizy akustycznych parametrów dźwięku, lecz odwołuje się do kategorii percepcyjno-sensorycznych, pozwalając na wielowymiarowe – zarówno słuchowe, jak i cielesne – doświadczanie muzyki.

W obu kręgach kulturowych, melodia w *językowym obrazie muzyki* Chopina winna być *lekka, giętka, miękka*, co przez muzykologów jest obrazowane jako *melodyczny łuk*. Szczególnie często pozytywna ocena wykonania wartości szesnastkowych zostaje dopełniona przymiotnikami *lekki, płynny*. Przeciwnieństwem do danych określeń jest opis nieprawidłowego

prowadzenia linii melodycznej, gdzie, w odczuciu rosyjskich i polskich interpretatorów melodia jest *spiczasta, sztywna, ostra*, dźwięk *urywa się*. W tym przypadku odnajdujemy porównanie do figury geometrycznej, posiadającej opisywane wyżej cechy ostrych, spiczastych kątów – *kwadratu*.

PL: Gra musi być (...) **lekka**. (RK 63)

Gra musi być **plynna, lekka**, subtelna, nie tracąc przy tym szerokiego wachlarza różnorodności. (RK 63)

Melodia, opłataną **miękkim** pasażami fortepianu. (TAZ 225)

RU: Замечательно притом преодоление **квадратности: мелодическая дуга** замыкается пятым тактом. (JK 390)

Таким образом «**квадратность**» избегается. (JK 390)

Jedynym fragmentem, w którym *ostre, kanciaste* wykonanie melodii jest oceniane pozytywnie jawi się trzecia część *Koncertu e-moll* op. 11. Jak stwierdza jeden z monografistów, Zieliński, zawarta w *Rondo (Vivace)* stylizacja na skoczny, polski taniec – krakowiak, wymaga od pianisty prezentacji melodii:

PL: o **ostrych, kanciastych** konturach, pełną wigoru, dowcipu, pikanterii. (TAZ 226)

W świetle analizy słowników muzykologicznych można zauważyć, że metafory odnoszące się do wrażeń dotykowych, choć licznie obecne w badanych wypowiedziach polskich i rosyjskich muzykologów, pozostają zakorzenione przede wszystkim w sferze emocjonalno-subiektywnej. Nie ulegają one procesowi terminologizacji, czyli przejścia z poziomu obrazowego opisu do ściśle zdefiniowanej kategorii teoretycznej.

Jednocześnie analiza semantyki melodii w polskim dyskursie wykazuje szczególnie silną obecność metafor synestezyjnych, zwłaszcza z domeny pojęciowej wzroku. Najczęściej przywoływaną kategorią jest tu *przejrzystość*, traktowana jako wartość wykonawcza i jakościowa. W celu charakterystyki sposobu prowadzenia melodii, muzykolodzy i pedagodzy odwołują się do wizualnego przedstawienia klarowności, *przejrzystości* dźwięku:

PL: **Przejrzysta** melodia nie wymaga zastosowania wyraźnego crescendo. (RK 70)

Następujące biegnik należy wykonać z dużą **przejrzystością**. (RK 133)

IX. ARTYKULACJA *LEGATO*

Typowym dla opisu melodyki i kantyleny jest jego dopełnienie poprzez analizę nierozzerwalnie związanej z nimi artykulacji *legato* – sposobu wydobywania dźwięków, w którym każdy kolejny jest grany płynnie, bez przerw pomiędzy nimi (SMH, 101-102). Polscy i rosyjscy badacze interpretują artykulację *legato* przy użyciu metafory *śpiewu*, *ciepłego tembru głosu* lub *westchnienia*:

PL: W t. 17 (...) oktawy należy połączyć *legatem*, by zabrzmiały **jak westchnienie**. (RK 69)

Muzykolog łączy termin z opisem stanów emocjonalnych lub cech: **spokój**, **łagodność**, **delikatność**, **wdzięk**. (RK 72)

Triole w partii prawej ręki muszą być grane **spokojnie**, płynnie i *legato*. (RK 72)

Akompaniament (...) musi być wykonany *legato* i **łagodnie**. (RK 73)

Zalecam zacząć piano, ale szeroko, grając melodię *legato* i z **dużym ciepłem**. (RK 76)

Wszystkie frazy tego utworu są **delikatne**, **pełne wdzięku** i *legato*. (RK 82)

Semantyka melodii granej *legato* wywołuje u polskich interpretatorów skojarzenie szerokiej płaszczyzny.

PL: Zagramy ten takt *legato*, spokojnie i **szeroko**. (RK 74)

Melodia powinna być zagrana z dużą dbałością o *legato*, mocno i **szeroko**. (RK 132)

Charakterystyczną cechą wypowiedzi muzykologów polskich jest opisowe dopełnienie używanego terminu muzycznego oraz liczne zastosowania związku wyrazowego *grać z dbałością o legato*, *nienaganne legato*. Muzykolodzy w szczególności zwracają uwagę na jakość artykulacji tego typu:

PL: Akompaniament tej kantyleny należy grać ze **szczególną dbałością** o *legato* i spokojnie. (RK 70)

Osiem ostatnich taktów trzeba zagrać z **możliwie największą dbałością** o *legato*. (RK 71)

Melodia powinna być zagrana z **dużą dbałością** o *legato*, mocno i szeroko. (RK 132)

Nienaganne legato śpiewnego dźwięku stanowi w interpretacji chopinowskiego nokturnu warunek podstawowy. (RS 89)

X. MELODIA: CZUŁA, PIĘKNA, SZLACHETNA

Opis melodii w polskim dyskursie muzykologicznym jest silnie wypełniony epitetami wartościującymi, które pełnią funkcję nie tylko estetyczną, ale również dydaktyczną i interpretacyjną. Wypowiedzi muzykologów i pedagogów muzycznych przesycane są pozytywnie wartościującymi określeniami, takimi jak: *melodia szlachetna, wzniosła, czuła, piękna, łagodna, delikatna, czarująca*, a także ujęciami w rodzaju *melodyjne piękno*. Wskazuje to na zakorzenienie języka opisu melodii w sferze emocjonalno-aksjologicznej, w której melodia traktowana jest jako nośnik uczuć i wartości artystycznych, wykraczających poza techniczną analizę muzyczną.

PL: Od pierwszych taktów obfituje ona (Sonata h-moll – przyp. MRM) w melodie **łagodne** i **delikatne**. (RS 69)

Tajemniczo brzmiące, „perkusyjne” dźwięki czterech początkowych taktów (RS 31)

Dzieła jego pełne (...) **melodii szlachetnych, wzniosłych**, emanujących **niewymownym pięknem**. (RK 48)

Czarująca melodia kantyleny powraca w t. 150. (RK 71)

Przedostatni takt powinien być nadzwyczaj **czuły** i wolny; zagramy go *diminuendo*. (RK 133)

2.2. Harmonia i tonacja

I. HARMONIA/TONACJA TO ODZWIERCIEDLENIE EMOCJI

Polscy Chopiniści szczególnie dużo miejsca poświęca semantyce tonacji i harmonicznym modulacji, łącząc je ze stanami emocjonalnymi. Szeroko omówioną symbolikę tonacji możemy dostrzec w opisach zmieniających się harmonii. Dodatkową wskazówką dla prawidłowego odczytania dzieła przez muzykologów i pedagogów są odkompozytorskie określenia terminologiczne, wskazujące na charakter emocjonalny danego fragmentu utworu.

PL: Temat kończy się wreszcie cichym, **bolesnym** zwrotem (**con duolo**) w dół i ostateczną kadencją w **c-moll**. (TAZ 167)

W powyższym przykładzie włoski termin *con duolo* oznaczający „z bólem, z cierpieniem” (SMH, 38), zostaje dookreślony polskim tłumaczeniem *bolesny*. Wszystko to zbiega się z symboliką tonacji Schubarta, według której tonacja c-moll, w której kończy się dany fragment oznacza smutek.

II. HARMONIA: RUCH

Analizując polską i rosyjską werbalizację utworów kompozytora można odnieść wrażenie, że modulacje harmoniczne są u Chopina *płynne, zawieszone* i stanowią odejście od *statycznego środka* utworu. Takie zmiany harmonii i tonacji są charakteryzowane przez przedstawicieli obu szkół pianistycznych czasownikami *blądzić* (*блуждать*), *pełzać* (*ползать*). Szybkie modulacje harmoniczne są opisywane przy użyciu metafory dynamicznego ruchu – *ostry, skręcający się*.

RU: Такие **ползающие гармонии** с их колоритом быстрых переливов красок (...). Шопен очень любил. (JK 370)

Хроматическая модуляционность в тактах 17-24 с **блужданием вокруг** до-минора, ми-бемоль-мажора и ре-минора. (JK 373)

[Аккорд – прzur. MRM] внезапно **расширяется**, как бы **расплывается** (...), мелодия воспринимается **неустойчивой**. (JK 394)

Тональный план всей мазурки в целом способствует **плавной текучести** ее образов. (JK 373)

PL: Środkowy człon tego epizodu (takty 103-119) (...) odznacza się **ostrymi skrętami** do różnych tonacji. (TAZ 276-277)

Środki harmoniczne z chromatykę, **chwiejnością** i łańcuchem **zwodniczych** połączeń. (TAZ 225)

III. NAKŁADANIE SIĘ HARMONII TO MALOWANIE OBRAZU/RYSOWANIE

Przedstawiciele obu szkół pianistycznych kojarzą proces komponowania i nakładania na siebie warstw harmoniczných (w szczególności fakturę homofoniczną) z malowaniem obrazu. W polskich i rosyjskich tekstach występuje określenie *rysunek*

melodyjny, dźwiękowy, harmoniczny. Na przestrzeni wszystkich tekstów wysoce prominentne jawi się użycie metafory synestezyjnej z domeny dźwięk-obraz. Powinowactwo dwóch form artystycznych, muzyki i malarstwa, umożliwia uplastycznienie i zobrazowanie komunikatu muzycznego. Wykorzystanie tej metafory zostaje poszerzone o opis samego pianisty, wykonującego utwory Chopina jako malarza, nakładającego na siebie różne kolory i plany harmoniczne.

PL: Główna myśl muzyczna (...) przedstawia **rysunek** dźwiękowo **wyszukany, dziwaczny, meandryczny**. (TAZ 275)

Pierwszą część dzieła rozpoczyna temat budzący pod względem **rysunku melodycznego** skojarzenia z dwugłosową *Inwencją c-moll* Bacha. (RS 48)

Melodyjny rysunek łączy się z wykwitną chromatyczną harmonizacją. (TAZ 222)

RU: Как часто игра большого мастера напоминает **картину с глубоким фоном, с различными планами**, фигуры на первом плане почти «выскакивают из рамы», тогда как на последнем – едва синеют горы или облака! (GN 61)

Такие **ползающие гармонии** с их **колоритом быстрых переливов красок** (...) Шопен очень любил. (JK 370)

Наслоения гармоний на басовых октавах. (JK388)

Metafory z domeny wzrokowej w powiązaniu z opisem procesów harmonicznych pojawiają się także w odniesieniu do zmian tonacji. Tego rodzaju interpretacja ma długą tradycję, sięgającą opisywanej wcześniej teorii retoryki muzycznej i semantyki tonacji.

RU: Нарастание, ведущее (...) к **суровости fis-moll** и далее – вновь к **ясности Es-dur**. (JK 382-383)

Наступление «каданса спада» осуществлены **очень ярко**. (JK 391)

Przytoczona charakterystyka pozostaje zbieżna z omawianym „językiem tonacji” Schubarta i Beckha. Tonacja Es-dur tradycyjnie bywa postrzegana jako symboliczne „przesilenie zimowe” – moment, w którym z ciemności rodzi się światło: „kiedy światło słońca zewnętrznego jest najbardziej przyćmione, słońce duchowe świeci najjaśniej. To, co w dawnym

doświadczeniu mistycznym nazywane było «widokiem słońca o północy», znajduje swój muzyczny wyraz w Es-dur” (Beckh, 1977: 106-107; za: Iwańska, 2018: 122).

2.3. Faktura

Faktura (łac. *opracowanie, budowanie*) dzieła muzycznego jest rozumiana jako rodzaj konstrukcji materiału muzycznego, czyli określone połączenie melodii, akordów, figuracji, głosów i podgłosów (Ermakova, 2025: 105-106). Różnice fakturowe wpływają na różnorodne użycie przez muzykologów emotywów i metafor. Sposób wyobraźniowej percepcji muzyki można skorelować z rodzajem utworu: faktura polifoniczna na przykład wywołuje odczucie rozciągłości w przestrzeni i zmiennego wolumenu dźwięku. Dodatkowo, jak zauważa Bohdan Pocij, wprowadzenie polifonii, a więc „odkrycie wymiaru pionowego” muzyki wpłynęło na nabranie przez materiał muzyczny „objętości, masy, ciężaru, gęstości, ciała, barwy” (Pocij, 2002: 67). Faktura akordowa natomiast jest odbierana przez słuchacza jako szereg dźwiękowy „szerszy, obszerniejszy”, mający „większą masę” niż pojedyncza linia melodyczna. Poczucie owej „masy dźwiękowej” Śniecikowska określa jako trzeci wymiar percepcyjny muzyki (Śniecikowska, 2019: 63). Dodatkowo, w wyniku werbalizacji faktura dzieła muzycznego staje się przestrzenią semantycznych projekcji, które odzwierciedlają estetyczne i kulturowe uwarunkowania interpretatorów.

I. FAKTURA TO PŁASZCZYŻNA

W percepcji obu szkół pianistycznych metafora szerokiej płaszczyzny podczas werbalizacji elementów fakturalnych utworów Chopina ma wydźwięk pozytywny i jest przeciwstawiana niepożądanym przez muzykologów zwężeniom zakresu dźwiękowego fortepianu. W kontrze do szerokiego planu fakturalnego rosyjscy interpretatorzy wykorzystują epitety nacechowane negatywnie: *wąski, ciasny, ściśnięty*. To zestawienie ujawnia wartościujący charakter języka tekstów z zakresu muzyki – szerokość utożsamiana jest z pełnią, przestronnością i otwartością ekspresji, zaś wąskość z ograniczeniem i *spięciem* muzycznej wypowiedzi.

RU: Стремление от узкой, тесной, скованной регистровки к ориентации на естественный порядок обертонов. (RK 317)

W opisach rosyjskich *szeroka faktura* (*широкая фактура*) staje się terminem o wyraźnie aksjologicznym charakterze, łączącym aspekt akustyczny – naturalny porządek alikwotów, z symbolicznym – pełnią brzmienia i otwarciem przestrzeni. Metaforyka rosyjska akcentuje również dramaturgię faktury – *nagle rozszerzenie skali* (*резкое расширение масштаба*) to nie tylko techniczna zmiana rejestru, lecz także gest dramatyczny, niemal teatralny. Obecność epitetów gwałtowny (*бурный*), okazały (*великолепный*), mroczny (*мрачный*) przenosi fakturę w rejestr emotywny i wizualny.

Пианистическая фактура (...) местами уже дает типичные примеры **широкого** охвата регистров. (JK317)

«**Широкая** фактура» пианизма. (JK 317)

Широкая фактура обертонового натурального звукоряда. (JK 379)

Presto con fuoco с его стремительными, бурными кадансовыми оборотами в начале (...) резким **расширением масштаба** (на хроматической гамме) и великолепным драматическим контрастом избегающих гамм, пауз и **мрачных** басовых аккордов. (JK 384)

W języku polskim rzadziej obserwujemy tak konsekwentne wartościowanie przestrzeni dźwiękowej. Częściej dominuje opis o charakterze technicznym: *rozpiętość faktury, szeroko zakrojone ujęcie rejestrowe, tematy szeroko rozwinięte, formy szeroko rozwinięte*.

PL: W sekcji drugiej epizodu, **szeroko, na przestrzeni kilku oktaf** rozłożone trójdźwięki. (RS 35)

Ballada g-moll odznacza się niezwykle pięknym melodycznych tematów, **szeroko rozwiniętych**. (TAZ 405)

W oczy rzuca się rozmach form **szeroko zarysowanych**, lecz lapidarnych. (MT 26)

II. FAKTURA/MUZYKA TO ZJAWISKO ATMOSFERYCZNE

Polska i rosyjska szkoła pianistyczna w sposób jednakowy werbalizuje zmianę wartości rytmicznych w partii akompaniamentu. Faktura szesnastkowa w *językowym obrazie muzyki* Chopina jest ujęzykowiona przy pomocy metafory ontologicznej i animizacji, gdzie coraz drobniejsze wartości charakteryzowane są jako zwiększający się ruch muzyki.

PL: Akompaniamentu nie tworzą już powolne triole (...) lub **ruchliwe szesnastki**. (RK74)

Wspierające ją [melodię – przyp. MRM] **ruchliwe ósemki** basu i synkopowane akordy stwarzają razem atmosferę wzburzenia i napięcia. (TAZ 276)

Sytuacja odwrotna – „brak ruchu” drobnych wartości lub powtarzalność jednego dźwięku jest charakteryzowana przy użyciu przymiotników *natarczywy* (*настойчивый*), *nużący* (*томительный*), *uporczywy* (*упорный*), *statyczny* (*стоячий*).

RU: **Настойчиво** интонируется терция тонического трезвучия. (IB 319)

Характерно **упорно** использование повышенной четвертой ступени. (JK 374)

Стоячие басы, мнимая полифония (...) (JK 379)

Polscy i rosyjscy muzykolodzy przyjmują stały model przekładu semantycznego szybkich wartości rytmicznych. Wirtuozyjne przebiegi szesnastkowe, szczególnie w etiudach, wywołują konotację z cechami: *gwałtowność*, *porywczność*, *zamaszystość*. Opis tych fragmentów zostaje dopełniony metaforą nagłego zjawiska atmosferycznego lub przyrodniczego o dużym natężeniu i szybkości – *wiatr*, *burza*, *deszczowe chmury*, *lawina*. Metafora muzyki jako zjawiska przyrodniczego dotyczy zazwyczaj opisu elementów dźwiękowych granych głośno, *crescendo*, najczęściej w niższych oktawach fortepianu.

RU: Этот **вихрь восьмых** заканчивается новым громким возгласом – ходом в уменьшенный септаккорд (...) и мгновенным провалом... (JK 378)

Ползущие октавы, **неумолимые, как лавина**, как «приговор рока», **считают их...** (JK 384)

Первая тема – запев, постепенно меняющая характер и приобретающая **грозную силу**. (IB 196)

PL: W t. 183-190 melodia musi imitować **świst wiatru**. (RK 74)

Fragmenty (...) naśladują **świst wiatru**. (RK 78)

Leciutka jak **wiaterek** fiorytura. (TAZ 167)

Akompaniament (...) zasadza się (...) na **nawalnicy** szesnastek. (RK 75)

W t. 9 fraza rozpoczyna się łagodnie, **podobna do nadciągającej burzy**. (RK 74)

Wkrótce **chmury** rozpraszają się, wesołość odżywa. (RK 83)

Dodatkowo, w obu dyskursach możemy dostrzec połączenie metafory nagłego zjawiska atmosferycznego z przenośnią ontologiczną ruchu. Konceptualizacja muzyki fortepianowej w takiej formie najczęściej przebiega poprzez zastosowanie metafory piętrzącej się wody lub jej efektów dźwiękowych. Nieznaczące nagromadzenie drobnych wartości rytmicznych i zmniejszenie natężenia dźwięku zostaje w sposób metaforyczny ujęte jako uspokajanie się wody.

PL: Niezwykły efekt brzmieniowy przynosi zakończenie utworu z delikatną jak **szmer strumyka**. (TAZ 277)

W drugiej części **tafla morza** przestaje być gładka, łódka kołysze się na falach, ale **niebo wkrótce się rozchmurzy** i znów pierwszy motyw oczaruje nas swym niebiańskim, łagodnym pięknem. (RK76)

Rwące potoki modulujących pasaży pianisty. (TAZ 168)

RU: В чертах подобной балладности, связанной с образами ночи, **вихря, разбушевавшихся вод**, Шопен порой близко соприкасается с Мицкевичем. (JK 378)

Музыка «**плывет**». (JK 390)

Драматические образы средней части ноктюрна: томительно-вызывающие задержания, мелодизированный **волнообразный бас**. (JK 346)

Стремительные гаммовые ходы постепенно поднимаются **волнами из басов**, заставляют радостно, импульсивно звенеть высокие регистры. (GC 356)

Metafory z kategorii przyrodniczych dotyczą także opisu całego utworu. Przyroda staje się tłem dla melodii, która kojarzona jest z głosem przyrody. Muzyka zyskuje cechy zjawisk naturalnych, co podkreśla jej *organiczny, spontaniczny* charakter i *nieskończoną zmienność*.

RU: Танцевальная **стихия** (...) неудержимо **стремительная**. (JK 371)

Весь он [Этюд Ges-dur – przyp. MRM] подобен жизнерадостной **картине природы**, посреди **звучаний** которой то тонут, то vyplывают **человеческие голоса**. (JK 394)

Так нередко бывает в погожие **летние дни**, когда **шумят под солнцем деревья и кусты, журчит вода, свистит веселый ветер**. «Картинка» Шопена очень реальна. (JK 394)

[Кода – przyp. MRM] призыв продолжать борьбу, который слышится и в (...) **грома октав и в последних ударах.** (IB 196-197)

III. FAKTURA AKORDOWA/AKORD TO DŹWIĘK INNEGO INSTRUMENTU/GŁOSU

Omawiany typ faktury opiera się na zestawieniu ciągu akordów, w których zazwyczaj górne dźwięki obrazują melodię. Ciekawym przykładem metafory synestezyjnej dźwięku akordu fortepianowego jest jego porównanie z dźwiękiem innego instrumentu. Taki zabieg sprzyja skutecznemu zobrazowaniu możliwości *nomen omen* metaforycznego „wydobycia” z fortepianu spektrum dźwięków zbliżonych brzmieniem do innych instrumentów. Metaforyzacja na polu dźwięk=inny dźwięk umożliwia odbiorcy komunikatu wyobrażenie, w jaki sposób dany materiał dźwiękowy winien brzmieć.

W polskich tekstach faktura akordowa i dwudźwiękowa jest kojarzona z grą instrumentów dętych – *fanfara*, *dudy*, *waltornia* i *organy*. Rozłożone akordy w formie *arpeggio* przypominają zaś dźwięk instrumentów strunowych, na przykład *liry*. Oprócz tego, muzykolodzy i pedagodzy sugerują postrzeganie fortepianu jako instrumentu perkusyjnego – którym w istocie, będąc purystą muzycznym – jest.

PL: Akordy można by porównać do **dźwięku organów**. (RK 69)

Akordy tworzące melodię (...) muszą zabrzmieć niczym zwycięska **fanfara**. (RK 75)

Omawiany łącznik (...) po kilku taktach ucisza się i uspokaja, „**sygnałem waltorniowym**” wprowadzając charakterystyczne kwarty tematu drugiego. (RS 142)

Wyróżnia się on (...) melancholijnym urokiem motywu pobocznego przypominającego **kwinty dud**. (RK 90)

Użyjmy w tym fragmencie obydwu pedałów naraz, by wywołać wrażenie gry na **dudach**. (RK 90)

Pasaż przywodzi na myśl **struny** dotkniętej przez barda **liry**. (TAZ 405)

Również rosyjscy Chopiniści stosują liczne porównania faktury akordowej fortepianu do dźwięku innych instrumentu. Częściej niż w dyskursie polskim pojawiają się tu skojarzenia z instrumentami ludowymi typu *wołynka* (*волынка*), *gusli* (*гусли*). W czasach tworzenia

i wydawania analizowanych w rozprawie rosyjskojęzycznych monografii, muzyka ludowa i co za tym idzie, instrumentarium ludowe, było daleko szerzej rozprzestrzenione w kulturze rosyjskiej niż polskiej. Przykładem może być chociażby tworzenie oddzielnych wydziałów wykonawstwa na instrumentach ludowych w rosyjskich konserwatoriach muzycznych. W środowisku naukowym i dydaktycznym skojarzenia z tego typu instrumentarium występowały naturalnie częściej niż w kulturze polskiej, co odzwierciedla się badanych tekstach.

RU: Задержания нот в группах восьмых (...) – очевидно подражание медленно затухающим переборам **гусель, арфы** и т.п. (JK 380)

Бас – «**волыночные**» смены тоники и доминанты. (JK 390)

Приметны и «**волыночные**» **органные пункты**. (JK 374)

W interpretacji rosyjskich Chopinistów często pojawia się porównanie akordu do dwudźwięku kwinty organowej. Pedagodzy i muzykolodzy wykorzystują metaforę „dźwięk to inny dźwięk” w celu przywołania charakterystycznego brzmienia dźwięku innego instrumentu jako punkt wyjściowy do opisu nakładania się innej kolorystyki dźwiękowej i harmoniczej.

RU: Замечательна своим колоритом третья тема, построена на **органном пункте** квинты. (JK 371)

Бас – «волыночные» смены **тоники и доминанты**. (JK 390)

Приметны и «волыночные» **органные пункты**. (JK 374)

Semantyka chopinowskich akordów zarówno w dyskursie polskim jak i rosyjskim odnosi się do sfery *majestatu, wzniosłości, postawności* materiału dźwiękowego. Przykładem może być interpretacja jednego z fragmentów *Ballady g-moll* op. 23:

PL: Część tę rozpoczynają **majestatyczne** akordy. (RK 69)

Kolejnym interesującym zabiegiem, występującym jedynie w dyskursie rosyjskim jest charakterystyka akordów z wykorzystaniem metafory ontologicznej: dźwięk (akordu) = krzyk. Interpretatorzy używają tu przenośni dźwięku, takich jak: *выкрик, вскрик, крик, возглас*. Dodatkowo, jeden z pedagogów uzupełnia opis ostatnich akordów *Ballady g-moll* oceną jakościową *krzyku* – Neuhaus, wskazując na niewystarczającą siłę wydobytego z fortepianu

dźwięku, przyrównuje go do krzyku pracownicy metro. Interpretacja ta opiera się na skojarzeniu z elementem typowym i znanym tylko czytelnikowi rosyjskiemu.

RU: Тема ведет через пассажи октав (...) к скату септаккорда. Пылкий восторг разрешился **криком** тревоги. (JK 382)

Начало скерцо резким, пронзительным **вскриком** терцквартаккорда. (JK 378)

Опять звучит резкий **вскрик** первоначального **аккорда** скерцо. (JK 379)

Этот вихрь восьмых заканчивается новым **громким возгласом**. (JK 378)

Один ученик (...) так невыразительно, прозаично сыграл два последних **потрясающих «выкрика»** в Первой балладе Шопена, что я ему поневоле сказал: «Это звучит, как будто бы девушка в красной шапке на станции метро крикнула: „От края отойдите!”» (GN 16)

2.4. Dynamika i kolorystyka dźwiękowa

Interpretacja dynamiki w utworze muzycznym jest ściśle związana z omawianą w rozdziale teoretycznym metaforą synestezyjną na płaszczyźnie dźwięk-kolor. W polskich tekstach werbalizacja zmian natężenia dźwięku często przybiera formę gradacji kolorystycznej, zarówno w intensywności, jak i odcieniach brzmienia. Dynamika jest opisywana w sposób wizualny, co pozwala odbiorcy lepiej uchwycić subtelności wykonawcze i emocjonalne dzieła. Takie opisy tworzą językową reprezentację krosmodalnych doświadczeń, w której dźwięk zostaje przekazany poprzez metafory wizualne:

Punkt wyjścia do analizy kolorystyki dźwiękowej w utworach Chopina stanowi termin muzyczny „barwa dźwięku”. W polskim dyskursie muzykologicznym barwa opisuje zarówno dźwięk, jak i całą harmonię utworu, przy czym przymiotniki takie jak *szlachetny* czy *ciemny* podkreślają zróżnicowanie wykonania. Barwa dźwięku definiowana jest jako „cecha dźwięku, dzięki której odróżniamy brzmienie różnych instrumentów; uzależniona jest przede wszystkim od ilości, rodzaju i natężenia tonów składowych, harmonicznnych, czyli tzw. alikwotów” (SMH, 23).

Korzenie metafor barwnych sięgają również terminu muzycznego „kolorystyka dźwięku”. Kolorystyka zależy od sposobu artykulacji uwydatniającego kontrasty, zmiany tempa i intensywności. Według definicji słownikowej „kolorystyka dźwięku” to „element formy muzycznej wiążący się ściśle z środkami wykonawczymi muzycznego dzieła (rodzaj

instrumentu, sposób artykulacji), a mający decydujące znaczenie, jeśli chodzi o jakość brzmienia dźwięku” (SMH, 92).

Koloryt i jego zmiana mogą zostać osiągnięte wskutek połączeniu waloru dynamicznego i harmonicznego. W percepcji polskich i rosyjskich interpretatorów, dynamika w utworach Chopina zmienia *odcienie, gradację, przybiera barwy (краску)*, fragmenty muzyczne zostają *przemalowane (перекрашены)*.

PL: Odcienie dynamiczne między *pianissimo* a *fortissimo* winny wypełniać się niezliczonymi **gradacjami zabarwień**. (RK 63)

Grając kantylenę, należy nadać brzmienie bogate, śpiewne, płynne, przyozdabiając ją wszelkimi subtelnościami **odcieni dynamicznych**. (RK 65)

RU: С такта 30 (...) примечательны любимые **краски** септаккордов. (JK 390)

Появляется отклонение в доминанту с типичным для Шопена «**перекрашиванием**» ее терции. (IB 310)

Warto podkreślić, że charakterystyka *odcieni dynamicznych* i *melodycznych* zostaje często wzbogacona leksematami wartościującymi. W obu dyskursach pojawiają się określenia: *odcienie emocji* lub *odcienie liryki (оттенки лирики)*.

PL: Kompozytor rozwija bogate, wirtuozowskie figury łącznika (...). Odmieniając swój kształt, fałują one różnymi **odcieniami emocji**. (TAZ 167)

RU: С другой стороны – тончайшие, капризные **оттенки** изящной **лирики**. (JK 374)

Przedstawiciele obu szkół pianistycznych wysoce prominentnie określają stopień *jasności* dźwięku. Ów aspekt kolorystyczny materii muzycznej wyłania się z terminologii i pojawia się między innymi w słownikowych definicjach barwy wybranych instrumentów. Na przykład, dźwięk klarnetu określany jest jako „ciepły i soczysty, ciemniejszy w niskich dźwiękach, jaśniejszy i wyraźniejszy w wysokich”, a trąbka jako – „instrument o barwie jasnej, metalicznej” (SMH, 204). W tekstach pojawiają się przymiotniki takie jak *roziskrzony, rozmigotany, świetlisty, słoneczny, jasny (яркий)* lub *matowy (матовый), ciemny, mroczny* oraz epitety odnoszące się do pogody – *pogodny, burzliwy, niepogodny, słoneczny (солнечный)*. Użycie tego typu metafor jest często sprzężone z charakterystyką gry w stylu *brillante* (*błyskotliwie, efektownie*), odznaczającego się wirtuozerią rozbudowanych partii popisowych pasaży, figur i ornamentów.

PL: *Koncert* odznacza się większym rozmachem, energią, **blaskiem**. (TAZ 221)

Pełne wirtuozowskiego **blasku** wejście solisty (...) w postaci energicznych oktafów i akordów, uzupełnionych **błyskotliwymi** pasażami. (TAZ 222)

RU: Увлекательные поиски прекрасного, обаятельного и переменчиво **мерцающего**. (IB 365)

Яркие нонаккорды (...), характерный фольклорный ход вводного тона вниз. (JM 374)

W językowym obrazie muzyki Chopina zauważalna jest korelacja jasności dźwięku z tonacją. Opis kolorystyki dźwiękowej często wykracza poza dynamikę, dotykając zagadnienia tonalności, której rozumienie w obu dyskursach jest zbieżne z symboliką tonacji, proponowaną przez Beckha i Schubarta:

PL: Drugi temat utrzymany jest w równoimiennej **tonacji E-dur** i kontrastuje z pierwszym tylko swym **spokojnym** i **pogodnym** wyrazem. (TAZ 223)

Przetworzenie, bardziej rozbudowane niż w Koncercie f-moll, rozpoczyna się, tak jak w tamtym utworze, **uspokojonym, rozjaśnionym** wariantem tematu – w **C- dur**. (TAZ 223)

RU: С такта 79 появляется и мажор – безрадостно «просветленный» **C-dur**, аналогичный «просветленному» **H-dur** в конце первой части шестой симфонии Чайковского. (JK 369)

С высоким мастерством применены здесь **колористические средства**, уже в первых тактах создающую атмосферу **солнечного дня**. (IB 318)

Если в Колыбельной композитор остановился на «**матовом**» **ре-бемоль мажоре**, то в Баркароле выбор его пал на **звонкий фа-диез мажор**. (IB 318)

Większy wolumen brzmienia opisywany standardowymi terminami, takimi jak *crescendo* czy *forte*, kojarzony jest z *mocą, siłą i majestatem*, co w języku naturalnym odzwierciedla imponujący charakter wykonania. W obu dyskursach zostają wykorzystane również metafory przestrzenne, na przykład w opisie dynamiki narastającej *stromo, w górę*.

PL: Powtórzenie drugiego motywu [*crescendo* – przyp. MRM] będzie zagrane z większą **siłą** i **żwawiej**. (RK 74)

Wyjątkowo wysoka ‘temperatura emocjonalna’ w szczególności pierwszego i drugiego ogniwa Sonaty, ‘**stromo**’ narastająca dynamika. (RS 54)

T. 185 i 186 muszą być naznaczone **imponującym** crescendo. (RK 74)

Pięć ostatnich taktów należy zagrać bardzo **mocno**. (RK 75)

Melodia powinna być zagrana (...) **mocno** i szeroko. (RK 132)

Zalecam nie stosować *forte* wskazanego w t. 43, gdyż to nagłe **zwiększenie siły** brzmienia w środku czule poetyckiego fragmentu przyniosłoby żałosny efekt. (RK 132)

Pełen **impetu** motyw czołowy fortissimo. (TAZ 226)

RU: Оживлённый переходный второй период, где интонации ласково-убеждающие переходят в **твердые**, почти **упрямые**. (JK 390)

C takta 38 – **бурное** crescendo при посредстве уменьшенных септаккордов. (JK 390)

Fragmenty oznaczone *piano* lub *diminuendo* w połączeniu z emotywnymi, np. *czuły*, *spokojny*, *delikatny* czasem wręcz *bolesny*, wskazują na subtelne aspekty ekspresji dynamiki. W dyskursie polskim szczególnie wyraźnie przejawia się dopełnienie danych opisów metaforą melodii i muzyki jako czegoś *ulotnego*, *nieuchwytnego*, *mglistego*, *z zaświatów*.

PL: Temat kończy się wreszcie **cichym**, **bolesnym** zwrotem. (TAZ 167)

Druga część tematu to **cicha i delikatna kantylena** (...) nasycona **głębokim smutkiem**. (TAZ 222)

Przedostatni takt powinien być nadzwyczaj **czuły i wolny**; zagramy go *diminuendo*. (RK 133)

Wysoki rejestr fortepianu, *pianissimo* (...). Wszystko to składa się na muzykę czysto brzmieniową, jakiej dotąd nikt pisać nie próbował, dźwięczącą w uszach współczesnych jej słuchaczy jak **muzyka z zaświatów**. (TAZ 225)

Powrót [melodii – przyp. MRM] jest poprzedzony przerywnikiem (...) o niezwykle, delikatnym **jak mgielka** kształcie i brzmieniu. (TAZ 225)

W interpretacji dynamiki i barwy dźwięku można więc wyróżnić kilka nowych spostrzeżeń. Metafory dźwięk-kolor nie ograniczają się do wizualizacji, pełniąc funkcję emocjonalną oraz wskazując subiektywny charakter przeżycia muzycznego. Dodatkowo, gradacje barwy i jasności są ściśle powiązane z linią melodyczną i harmonią. W tym rozumieniu

dynamika nie jest jedynie parametrem fizycznym, lecz tworzy interaktywną sieć zależności między emocjami, wykonaniem a językowym opisem dzieła. Wreszcie, spostrzeżenia te wskazują na potencjał synestezyjnych i quasi-synestezyjnych doświadczeń także u osób niesynestetycznych – zarówno muzyków, jak i odbiorców, którzy wrażliwie korzystają z metafor synestezyjnych dla precyzyjnego oddania jakości i ekspresji dźwięku.

2.5. Agogika

Charakterystyka zmieniającego się tempa jest zbieżna w obu dyskursach naukowo-dydaktycznych – do opisu zmian agogicznych wykorzystywane są emotywy, pokrywające się z definicjami terminologii muzycznej. Często metafory orientacyjne odnoszą się do terminologii, określającej tempo wykonania utworu. Muzykolodzy oceniają wykonanie utworu przez pryzmat respektowania przez pianistę oznaczeń tempa, wystosowanych przez kompozytora.

1. TEMPO TO RUCH CZŁOWIEKA, ZWIERZĘCIA

Terminologia muzyczna dotycząca określeń tempa i jego zmian na przestrzeni utworów Chopina jest opisywana przy pomocy metafory ontologicznej – poprzez przyrównanie do ruchu człowieka lub zwierzęcia. Ów cytat, zaczerpnięty z monografii Neuhaus'a z dużą dozą wyobraźni obrazuje sposób, w jaki definicja terminologiczna tempa może przeistoczyć się w barwny opis materiału dźwiękowego:

RU: Когда внутри «пелось» какое-нибудь торжественное Adagio, я шел медленно и важно; когда же начиналось Allegro con Fuoco или Presto furioso, я **несся галопом по пустынным переулкам**, а за мной с яростным лаем неслись **разноцветные дворняжки, пулей** вылетавшие из подворотен. (GN 22)

Interpretacja tempa w dziele muzycznym w znacznej mierze wiąże się z jego ekspresją emocjonalną, co jest wyraźnie uchwycone w werbalizacji emotywniej w tekstach pedagogicznych i analitycznych. Określenia tempa, takie jak *Presto con fuoco*, *Tempo rubato*, *Agitato* czy *Scherzando*, nie tylko wskazują szybkość wykonania, lecz także sugerują odpowiedni nastrój, charakter i dynamikę wyrazu artystycznego. Analiza tych określeń

wskazuje, że werbalizacja tempa w polskim i rosyjskim *językowym obrazie muzyki* jest nierozzerwalnie związana z emotywnością. Interpretatorzy, wychodząc z parametru technicznego wykonania utworu, dopełniają go wskazówkami emocjonalnymi. W materiałach empirycznych te wskazówki pojawiają się obok terminów technicznych, tworząc spójną sieć wytycznych, integrującą technikę wykonawczą i ekspresję artystyczną.

Presto con fuoco – termin oznaczający „szybko, z ogniem” (SMH, 152; 38) jest powiązany z gwałtownymi, dramatycznymi efektami wykonawczymi, a także z intensywnymi zmianami dynamiki. W danych opisach tempo jest wyrażone nie tylko liczbowo, lecz poprzez metafory dramatyczne i wizualne, które odzwierciedlają intensywność, dynamikę i kontrasty emocjonalne frazy. W przykładach z materiału empirycznego można znaleźć następujące opisowe werbalizacje:

RU: Presto con fuoco с его **стремительными, бурными** кадансовыми оборотами в начале (...) **резким** расширением масштаба (на хроматической гамме) и **великолепным драматическим** контрастом избегающих гамм, пауз и **мрачных** басовых аккордов. (JK 384)

Фактура (...) с **сильным нарастанием**, завершающимся **яростным** *Presto con fuoco* – **героико-драматической** кодой. (IB 196)

Tempo rubato – z języka włoskiego dosłownie „ukradziony” – oznacza chwilowe, swobodne zmiany tempa, prowadzące do pewnej chwiejności rytmicznej i melodycznej, pożądanej dla uzyskania właściwego wyrazu (SMH, 166). W tekstach pedagogicznych i analizach dzieł Chopina *tempo rubato* jest często werbalizowane poprzez odniesienia do emocji i tradycji ludowej. Opis chopinowskiego *rubato* często wskazuje na jego subiektywny, emocjonalny aspekt percepcji tempa utworu:

PL: Przyjaciele kompozytora nazywali go „rytmiczną **swobodą**”, przeciwnicy – „rytmicznym **wyrokiem**”. (MT 305)

RU: *Tempo rubato* появилось тоже как отражение **народной традиции**, ибо, создавая сцены из жизни родного народа, Шопен, конечно, стремился и здесь к широким художественным обобщениям, развивая **разнообразные черты польских танцев**. (IB 197)

Agitato oznacza „burzliwie, gwałtownie, z podnieceniem” (SMH, 9) i wskazuje szybkie tempo połączone z dramatyczną ekspresją. W analizie empirycznej w obu dyskursach tempo zostaje określone przy użyciu emotywów i metafor synestezyjnych *szybki, heroiczny, jaskrawy*:

PL: Nowość stylistyczna Nokturnu H-dur polega także na wprowadzeniu jaskrawo kontrastującej części środkowej o szybszym tempie i **heroiczno-dramatycznym** wyrazie (*agitato*). (TAZ 276)

Scherzando, czyli „żartobliwie” (SMH, 169) nie ogranicza się jedynie do wskazania tempa wykonania – sygnalizuje także charakter i nastrój frazy muzycznej. Termin ten sugeruje lekkość, figlarność, subtelny humor oraz swobodę interpretacyjną, nakierowując wykonawcę na wyrażenie dowcipu, finezji i delikatnej ekspresji w utworze. W praktyce oznacza to, że muzyka powinna być odtwarzana w sposób płynny, elastyczny, a zarazem dynamiczny, z wyraźnym akcentowaniem kontrastów między poszczególnymi frazami, co tworzy efekt „muzycznej gry”. Słuchacz odbiera wówczas nie tylko rytm i melodię, lecz także emocjonalny wymiar interpretacji, który nadaje utworowi lekkości i humorystycznego wdzięku:

PL: Dobrze jest grać początek z **delikatnością**, *scherzando*. (RK 132)

2.6. Rytm

Zgodnie z definicją słownikową, rytm to „czasowa organizacja dźwięków, ich następstw i akcentów w utworze muzycznym” (SMH, 166). W analizowanych tekstach fragmenty deskryptywne odnoszące się do rytmu ujawniają silne powiązania z metaforą synestezyjną, szczególnie z domeną wzroku. Jak wynika z polskiego i rosyjskiego dyskursu, rytm zyskuje stałą konotację z wyrazistością:

PL: Motyw rozpoczyna się od t. 52 (...), ma **wyrazisty** rytm. (RK 74)

Imitacje trzeba zagrać bardzo **wyraziście**. (RK70)

Pierwszy temat; należy go grać (...) z **wyrazistym** rytmem. (RK 148)

Obok wartościowania rytmu poprzez pryzmat jego przejrzystości, istotne miejsce zajmuje metaforyzacja określonych zjawisk rytmicznych, takich jak triola, polirytmia czy synkopy – nabierają one znaczeń ekspresyjnych, związanych z *trwogą*, *napięciem* i *niepokojem*:

PL: Zetknięcie się triol w partii prawej ręki z szesnastkami w partii lewej ręki wystarcza, by wywołać w tym fragmencie **niepokój**. (RK 74)

Wspierające ją [melodię – przyp. MRM] ruchliwe ósemki basu i synkopowane akordy stwarzają razem atmosferę **wzburzenia** i **napięcia**. (TAZ 276)

Opis rytmu w dyskursie muzykologicznym uzupełnia także metaforyka kinestetyczna, wskazująca na bliski związek doświadczenia muzycznego z doświadczeniem ruchu fizycznego. Wyrazistym przykładem jest rosyjski opis rytmicznych *pchnięć* (толчеи) średnich głosów:

RU: Очень широкие развитие фольклорной особенности – ‘толчеи’ средних голосов. (IB 374)

Tak zarysowana charakterystyka zarówno w języku polskim, jak i rosyjskim wskazuje, że rytm w ujęciu teoretycznym i praktycznym wykracza poza wymiar czysto techniczny – staje się kategorią zmysłową i ekspresyjną, łączącą percepcję wzrokową i kinestetyczną z odbiorem muzyki.

2.7. Konstrukcja formalna

Mówiąc o konstrukcji kompozycyjnej utworów Chopina, polscy muzykolodzy zwracają uwagę na brak przesadnej emfazy w treści wyrazowej. Dominującymi określeniami są tu: *prostota*, *skromność* przy podkreśleniu ogromnego wydźwięku emocjonalnego nieskomplikowanych form muzycznych. Równocześnie, semantyka kompozycji zostaje werbalizowana jako *szlachetna*, przyrównywana do *klasycznego dzieła sztuki*.

PL: Przemieniał [Chopin – przyp. MRM] **proste formy** w **szlachetne dzieła sztuki**. (RK 49)

Prostota formy dotyczy nie tylko kunsztu kompozytorskiego, ale również umiejętności Chopina do sugestywnego przekazywania emocji i piękna melodii, pomimo doboru nieskomplikowanych środków dźwiękowych:

PL: Publiczność pełna jest uwielbienia dla – właściwego tylko jemu – daru budzenia głębokich doznań, i to za pomocą **bardzo prostych środków**. (RK 50)

Jeśli chodzi o melodię (...) podziwiamy (...) **proste i klasyczne piękno**. (RK51)

Ten, kto gra muzykę Chopina (...) powinien grać po mistrzowsku, zachowując spokój, **prostotę** i skromność. (RK63)

Pierwszy motyw, **tak prosty** i tak poruszający zarazem. (RK76)

Rosyjscy monografiści również dostrzegają nieskomplikowanie formy jako istotną, pozytywnie wartościowaną cechę dzieł Chopina. *Prostota (npocnoma)* ta przejawia się zarówno w zabiegach melodycznych, jak i w samej budowie tematów.

RU: Внутренняя простота. (JK 343)

Вторая часть концерта замечательна (...) **простотой** своей основной темы. (JK 349)

По своей **простоте** и **ясности** он [Этюд, но. 1 C-dur – przym. MRM] может служить классическим примером широкого применения (...) внутритональных модуляций. (JK 395)

Техническая система Шопена с ее естественным и удобным положением руки, индивидуальностью пальцев, разнообразием туше, **ясностью** и **простотой**. (JM 25)

Językowy obraz muzyki Chopina w zakresie charakterystyki konstrukcji dzieła włącza porównanie utworu muzycznego do książki, w której kolejne wejścia tematów melodycznych to nowe rozdziały:

RU: Повторяются: первый **раздел**, второй **раздел**... (JK 378)

Такты 8-35 – превосходное по мастерству развитие и замыкание первого **раздела**. (JK 381)

ROZDZIAŁ TRZECI

Językowy obraz muzyki a treść biograficzna, symboliczna i kulturowa utworów fortepianowych Chopina.

Analiza porównawcza

Muzyka, zaglądając teraz śmielej niż kiedykolwiek do wnętrza ludzkiego „ja”, próbuje oddać dźwiękami szczególnie mocne i zintensyfikowane stany uczuciowe najróżniejszego typu – od tliwłości do gniewu, od tęsknoty i rozpacz do radości i euforii, od namiętności do bólu. (TAZ 213)

3.1. Charakterystyka kompozytora

Analizując charakterystykę sylwetki Chopina w polskich i rosyjskich tekstach naukowo-dydaktycznych, warto odwołać się do ram dyskursywnych proponowanych przez polskich muzykologów, systematyzujących percepcję utworów kompozytora. Kod muzyczny Chopina pełni w ich ujęciu funkcję niewerbalnego narzędzia ekspresji myśli i uczuć – według autorów analizowanych monografii, poprzez swoją muzykę kompozytor staje się rozmówcą i towarzyszem wykonawcy-interpretatora. Szczególnie w dyskursie polskim możemy napotkać liczne porównania twórczości Chopina do *poezji*, samego kompozytora zaś – do *poety*:

PL: Muzycy, czegoż nie zawdzięczamy temu **Poecie**, który był najbardziej ludzki ze wszystkich? (RK 49)

Gazety świata stanęły na wysokości zadania, by uhonorować szlachetnego i wrażliwego **poetę**, jaki w dziejach muzyki kiedykolwiek stąpał po ziemi. (RK 57)

Nie był wirtuozem, lecz **poetą**! (RK 57)

Poeta, u którego prawda ekspresji i głębia uczuć jednoczyły się jako jedyny symbol sztuki (RK 54)

Na podobieństwo wypowiedzi polskich, rosyjscy badacze dostrzegają w Chopinie *mistrza*, *poetę* zdolnego do nadawania dźwiękom uniwersalnej emocjonalnej głębi. Jeden

z autorów stwierdza nawet, że wykonanie utworu kompozytora nie może zostać ocenione pozytywnie bez przekazania w interpretacji *miłości do autora*.

RU: Польский **мастер** достигает такой же силы «осязаемости» звучания, так как воплощает в нем те же общечеловеческие чувства. (IB 310)

Исполнение, озаренное «проникающими лучами» интуиции, вдохновения, исполнение «современное», живое, но насыщенное непоказной эрудицией, исполнение, **дышащее любовью к автору**. (GN 191)

Поэт юношеского веселья и нежной мечтательности уступил место **поэту** гражданской скорби и патриотических надежд. (JK 366)

Reprezentanci obu szkół pianistycznych zwracają szczególną uwagę na emocjonalny wymiar twórczości Chopina, który jest zarówno przedmiotem odbioru, jak i nośnikiem ekspresji kompozytora (zob. Brożek, 2008: 48-52):

PL: [Muzyka Chopina – przyp. MRM] nas porusza, pieszcząc **najczulsze struny serca**. (RK 54)

Wzbudzenie w słuchaczach **uczuć, które towarzyszyły mu przy komponowaniu**. (RK 57)

Semantyka chopinowskiego kodu muzycznego obejmuje pełne spektrum emocji – od bólu po ekstazę, od namiętności po nienawiść. Ta intensywność uczuć jest ukazana poprzez użycie przez kompozytora charakterystycznych zwrotów melodycznych i harmoniczných. Szczególnie w polskiej tradycji pianistycznej muzyka Chopina „odczuwa i jest odczuwana”, co przejawia się w wykorzystaniu licznych wykrzykników, wyrażających zachwyt, zdziwienie czy oczarowanie słyszonym materiałem dźwiękowym. Bezsprzecznie, taki zabieg wyróżnia styl interpretacyjny zawarty w analizowanych tekstach od konwencjonalnego stylu naukowego:

PL: Przedtem wraca nieoczekiwanie końcowy (**wyjątkowo piękny!**) dwutakt pierwszej części (TAZ 276)

Rysy nieco statyczne, ze wszech miar korzystne dla dramaturgii dzieła jako cecha odróżniająca pierwszy temat od drugiego, który – **o paradoksie!** – w tempie meno mosso wydaje się... płynniejszy. (RS 142)

W nawiązaniu do korelacji kompozytora i poety, twórczość Chopina bywa również metaforycznie przedstawiana jako *poezja*. Jego utwory określane są nieraz mianem *poematów* lub *opowieści*, co podkreśla narracyjny i ekspresyjny charakter muzyki. Kontynuacją przeprowadzonej wcześniej analizy werbalizacji melodii w ramach użycia metafory

ontologicznej dźwięk-słowo, melodia-zdanie, jest opis procesu kompozycji, wykorzystujący metaforę ontologiczną w zakresie komponowanie-tworzenie wypowiedzi.

PL: Następuje **melancholijne zdanie** z opadającą linią melodii. (TAZ 166)

Taki zabieg podkreśla często dramatyczny, wręcz teatralny charakter utworów, traktowanie dzieła nie tylko jako kompozycję muzyczną, ale również emocjonalny spektakl. W tym sensie muzykologiczny opis odwołuje się do metafory utworu jako dramatu, dzieła narracyjnego:

PL: Ustępy [utworu – przyp. MRM] choć oddzielone, są kolejnymi etapami **emocjonalnej fabuły**. (TAZ 451)

Konieczne jest potraktowanie części cyklu sonatowego jako jednego **rozwijającego się dramatu**. (TAZ 451)

Muzykologowie i pedagodzy, zarówno polscy, jak i rosyjscy podkreślają, że Chopin w kontaktach ze światem zewnętrznym często stronił od długich rozmów czy spotkań, prawdziwie przemawiając dopiero *poprzez muzykę*. Jak notują badacze:

PL: Zazwyczaj zamykał się w sobie, **przemawiając** dopiero **poprzez muzykę**. (RK 51)

Kiedy tylko jego **dusza cierpiała katusze, oddawał muzyce** wszystkie **troski**. (RK 53)

Nadrzędną rolę muzyki nad słowem ilustruje stwierdzenie, które może stać się podsumowaniem niniejszej części:

PL: Tam, gdzie **słowo traci moc**, zaczyna się **panowanie muzyki!** (RK 55)

3.2. Charakterystyka wykonawcy

Analizowane teksty włączają aspekty dydaktyczne, przez co uwaga zostaje w nich poświęcona również ocenie i analizie wykonania dzieł Chopina. Zarówno w polskich, jak i rosyjskich monografiach scharakteryzowana zostaje sylwetka „modelowego” pianisty-Chopinisty, zarówno pod kątem techniki wykonawczej, jak i aspektu prawidłowej interpretacji dzieł fortepianowych.

Sama gra na instrumencie w obu językach jest kojarzona z tworzeniem wypowiedzi. Jak dostrzeżono wcześniej, kompozytor poprzez muzykę tworzy swoisty kod językowy, który na etapie odczytu i wykonania utworu zostaje dalej przetworzony przez muzyka. Według przedstawicieli obu kręgów kulturowych, „muzyczna wypowiedź” pianisty, wykonującego

utwory Chopina powinna być *jasna, klarowna, wyraźna*. Jako przeciwstawienie, nieprawidłowe wykonanie utworu (nieprawidłowa „muzyczna wypowiedź”) jest określane jako *burczenie, mamrotanie*.

RU: Музыкальная речь им была неясна, вместо речи получалось **бормотание**, вместо ясной мысли – скудные его обрывки, вместо сильного чувства – **немошные потуги** (...) вместо поэтических образов – **прозаические их отрывки**. (GN 16)

W tekstach obu kultur można zauważyć użycie metafory synestezyjnej, wykorzystywanej w formułowaniu oceny prawidłowego i nieprawidłowego wydobywania dźwięku. Metafora ta zostaje oparta na opozycji: dźwięk *czysty* (trafiony/klarowny) – dźwięk *brudny, obcy* (nietrafiony/nieklarowny) i stanowi pochodną (również mającego źródło metaforyczne terminu muzykologicznego „dźwięki obce”:

w strukturach harmoniki funkcyjnej dźwięki nie należące do akordów budowanych wg zasady tercjowej, traktowane jako elementy dysonujące (SMH, 56).

RU: Шопен требовал, чтобы переход от одного звука к другому был **чистым**. (JM 41)

Прием устраняет, с одной стороны, гармоническую **грязь**. (JM 50)

Czystość wykonania często zostaje połączona z metaforą wykonywania melodii – śpiewu:

PL: Fraza muzyczna pod jego palcami **śpiewała**, i to z **taką czystością**. (RK 57)

Jak wynika z omówionej w poprzednim podrozdziale roli kompozytora, w dyskursie polskim dużą uwagę poświęca się założeniu, że przy pomocy muzyki kompozytor „rozmawia i towarzyszy” wykonawcy, interpretatorowi jego dzieł. Poszczególne dźwięki i całe utwory łączone są z ludzką mową lub poezją, kompozytor zaś jest zrównywany z poetą. Co ciekawe, rosyjscy monografiści stwierdzają, że, w kontraście do samego kompozytora, artysta-interpretator nie jest jedynie *artystą, poetą*, ale przede wszystkim *rzemieślnikiem*, który wytwarza konkretny produkt – utwór muzyczny. Według pedagogów, kompozytor tworzy komunikat, muzyk zaś odczytuje go i odpowiednio „obrabia”. Przykładowo, rosyjscy interpretatorzy porównują pracę muzyka do *księgowego*, który powinien *systematyzować* literaturę fortepianową. W danych fragmentach zauważalne jest odarcie pracy nad utworem ze wzniosłości obcowania ze sztuką na rzecz pracy warsztatowej. Następuje wyraźne

zróźnicowanie między kompozytorem – absolutem i poetą a wykonawcą – robotnikiem warsztatowym i księgowym.

RU: Пианист-исполнитель есть не только музыкант, художник, «поэт», но также **рабочий от станка**, стопроцентный профессионал, **что станок его называется фортепиано**, что он должен не только знать, какие изделия он может на нем изготавливать, но и уметь изготавливать их и **вести им учет**. (GN 113)

Верьте мне, что мозг всякого «бывалого» пианиста-профессионала может в любой момент **произвести такие «учеты»** по всей фортепианной литературе **не хуже, чем хороший бухгалтер** в своей специальности, и при этом он не теряет ни одной унции своего достоинства как музыкант, художник, поэт, но кое-что приобретает как мастер. (GN 113-114)

Zarówno w języku polskim, jak i rosyjskim wielokrotnie używa się figury retorycznej *pars pro toto* – ręka pianisty „zastępuje” całego wykonawcę, jest zdolna do samodzielnego *podążania* za drugą, *wykonania* i interpretacji utworu. W szczególności w tekstach polskich charakterystyka techniki pianistycznej zakłada rozróżnienie pracy obu rąk jako dwóch oddzielnych, niezależnych wykonawców.

PL: Lewa ręka musi (...) **podążać** za ręką prawą. (RK 64)

Prawa ręka **gra** melodię. (RK64)

Prawa ręka **wykonuje** przednutki. (RK 64)

Pierwszy, drugi i trzeci palec prawej dłoni **grają akompaniament**. (RK 76)

Celem technicznym jest nadanie palcom **całkowitej niezależności**. (RK 76)

W dyskursie rosyjskim, oprócz tożsamego zabiegu, ręce otrzymują także własny charakter i zdolność wyrażania emocji. Rosyjskojęzyczna interpretacja techniki wykonawczej przynosi szerokie spektrum metafor, charakteryzujących wygląd i pracę rąk. Pedagodzy zdecydowanie barwniej niż w tekstach polskich przyrównują ręce pianisty do osób lub zwierząt obdarzonych cechami, pożądanymi przy wykonaniu utworów Chopina. Porównania te dotyczą wytrzymałości, zwinności, ogólnie rozumianego piękna i sprytu wyrazowo-ruchowego – *ręka to koń wyścigowy o doskonałej urodzie; piękny, marmurowy posąg; nienaganne ciało atlety*. Dodatkowo, metaforyzacja aparatu gry następuje w celu opisu prawidłowego wykonania

fragmentów utworów o szybkich przebiegach rytmicznych. Ręka jest zrównywana z *orłem*, a jej poszczególne części (bark, przedramię) z *żołnierzami na froncie*. Militarna nomenklatura obejmuje opis pracy całej ręki jako *wojska*, stojącego na froncie do zmierzenia się z wykonaniem danego fragmentu.

RU: Было восхитительно смотреть на эти очень небольшие (...), **как бы выточенные из мрамора**, удивительно красивые руки (**как бывает красивой хорошая скаковая лошадь или тело великолепного физкультурника**) и наблюдать, с какой «простотой» (...) они выполняли сверхакробатические задачи. (GN 95)

Бывает, что рука должна быстро опуститься на клавиши и вновь подняться, **как орел стремительно опускается на добычу хватает ее и улетает**. (GN 117)

Необходимая предпосылка хорошего звука – полная свобода и **непринужденность** предплечья, кисти и руки от плеча до кончиков пальцев, которые должны **быть всегда начеку, как солдаты на фронте** (((...)) рука, кисть, предплечье, плечевой пояс, спина – это «тыл», который должен быть хорошо организован, **все для фронта!**)» (GN 67)

3.3. Nawiązania do pozamuzycznych idei – kontekst kulturowy, społeczny i biograficzny

Znajomość estetyki muzycznej pozwala muzykologom prawidłowo transkodować utwór na język naturalny. Polscy Chopiniści odwołują się do ogólnie przyjętej semantyki poszczególnych gatunków utworów fortepianowych, podkreślając przy tym indywidualizm twórczy kompozytora. Jak czytamy w korespondencji Chopina, nie lubił on zbyt programowości swoich utworów²³ – zdecydowana większość nazw programowych dzieł kompozytora została nadana długo po ich wydaniu, w związku z korelacją z wydarzeniami historycznymi lub biograficznymi. Nie można jednak nie zauważyć ogromnej obrazowości i czytelności symboliki dzieł Chopina. Jak zauważa Belza w jednej z analizowanych w rozprawie monografii:

PL: Jeśli nawet nie szukać programowości w muzyce Chopina, nie można nie odczuć jej jaskrawej **plastyczności**, można nawet powiedzieć – **obrazowości**²⁴. (IB 310)

²³ F. Chopin. *Korespondencja*, tom 1, str. 201 (listy str. 240-241); por. Iwaszkiewicz, 1984: 213.

²⁴ (ros.) «И все же, если даже не искать программности в музыке Шопена, нельзя не ощутить, ее яркой изобразительности, можно даже сказать – картинности.

Można przypuszczać, że taka ilustracyjność dzieł jest bezpośrednio związana ze wzrokowo-słuchowymi asocjacjami, pojawiającymi się u kompozytora. Chopin sam bowiem podkreślał, że:

PL: patrząc na niektóre obrazy, zdaje się, **słyszy muzykę**. (IB 30)

Podczas odbioru dzieł ową synestezyjną zależność zauważają również interpretatorzy. Muzykolodzy i pedagodzy werbalizują rodzące się z dźwięku obrazy, których emocjonalny diapazon rozciąga się od wiejskich scenek rodzajowych po tragedię walki o niepodległość.

Dodatkowo, ważnym aspektem percepcji utworów Chopina jest kontekst indywidualny i subiektywny. Odbiór dzieła zależy od doświadczeń osobistych kompozytora i interpretatora oraz sytuacji społeczno-politycznej, na tle której dzieło powstało i jest analizowane. Jak podkreśla autor jednej z prac:

PL: by zrozumieć w pełni dzieło, jego sens i wymowę, trzeba umieścić je w **kontekście biograficznym**, w jakim powstało. (TAZ 11)

Badacz podkreśla, że nie jest możliwe oddzielenie kompozytorskiego „życia” i „dzieła”, gdyż przeplatają się one ze sobą, wspierając i uzupełniając:

PL: Opowieść o życiu człowieka nabiera właściwych kolorów dopiero wtedy, gdy nie usuwa się z niej **wewnętrznych, artystycznych przeżyć i problemów**, jakie tego człowieka w kolejnych latach rzeczywiście poruszały i wypełniały. (TAZ 11)

Niemniej ważny jest kontekst historyczny. W polskim dyskursie dużo miejsca poświęca się opisowi sylwetki kompozytora jako nowatora i rewolucjonisty w świecie pianistyki. Na tle współczesnej Chopinowi muzyki i ogólnorozumianych dzieł twórczości fortepianowej podkreśla się odkrywcze, niekonwencjonalne i oryginalne działania kompozytora oraz jego ogromny wkład w literaturę muzyczną. O stopniu świadomego rozumienia muzyki decyduje zatem nie tylko znajomość formalnych wzorców i konwencji stylistycznych, ale również kontekst społeczny i kulturowy oraz życiorys kompozytora.

W szczególności polscy analitycy dzieł Chopina interpretują poszczególne utwory, łącząc okres ich powstania z wydarzeniami historycznymi i biografią twórcy. Muzykolodzy zwracają szczególną uwagę na emocje towarzyszące wtedy kompozytorowi i utożsamiają je z charakterystyką emocjonalną danych dzieł. Warto podkreślić, że werbalizacja przekazywanych w utworach przeżyć jest nierozzerwanie związana z subiektywnym stosunkiem interpretatorów do danych wydarzeń historycznych.

PL: Jeśli tylko ogarniała go nostalgia, komponował *polonezy*, nakreślając w nich monumentalny obraz **chwalebnej przeszłości Polski**. (RK 52)

Kiedy dotarła doń wieść o **zdobyciu Warszawy przez Rosjan**, przekazał nam w *Etiudzie* op. 10 nr 12 i *Preludium* op. 28 nr 24 głębokie przygnębienie. (RK 52)

Gdy przebywał na wsi, pisał *mazurki* pełne zdrowej, wiejskiej radości albo głębokiej melancholii. (RK 52)

Po tym, **jak pożegnał się ze swą drogą Konstancją**, najpiękniejszej ekspresji jego uczuć należy szukać w *Koncercie* op. 21. (RK 52)

Rosjanie, zamiast komentować biografię kompozytora, znacznie częściej skupiają się na werbalizacji swojego ogólnego poglądu na kulturę polską, skorelowanego z wydźwiękiem emocjonalnym i symbolicznym dzieł Chopina. Można zauważyć, że rosyjscy muzykolodzy postrzegają kompozytora jako wzór, odzwierciedlenie i głównego przedstawiciela narodu polskiego. Naturalnie, komentarze charakteryzujące wszystkich Polaków na podstawie oceny sylwetki jednego z nich (tu – kompozytora) są mniej potrzebne i występują rzadziej w polskiej werbalizacji utworów Chopina.

RU: Великий композитор представляется настоящим **олицетворением народности** в музыке. (GC 25)

Шопен, гениальный **сын Польши** стоял на уровне ее исторической роли – роли **первой славянской нации**, смело поднявшей знамя **народно-освободительной борьбы**. (JK 265)

Jednocześnie, w tekstach rosyjskich podkreśla się, że pomimo nasycenia utworów Chopina *polskim charakterem*, pozostają one zrozumiałe również dla przedstawicieli innych kultur.

RU: Нельзя поэтому согласиться (...), что **Шопена способны понять только поляки**. (GC 24)

Музыка Шопена, при всей ее несравненной национальной характерности, насыщена столь глубокими и доступными **общечеловеческими идеями**. (JK 264)

Oczywiście, dla Polaków kompozycje Chopina stanowią punkt wyjścia do oceny naszej kultury jako wyjątkowej i wyróżniającej się na tle Europy – kompozytor jest w ich wypowiedziach stawiany w centrum muzyki fortepianowej XIX w. i określany jako *wieszcz*, *poeta*. Jak wynika z analizy materiału empirycznego, rosyjscy pedagodzy z kolei chętnie sięgają

po przesycony emotywnymi opis narodowych elementów melodycznych, w tym ocenę zachowań rodaków i charakteru ducha narodu polskiego.

RU: Прихотливая ритмика польских танцев. (JM 30)

Значение кантиленности (...) связывалось (...) с **идеалами польской национальной школы**. (JM 41)

Дух польского музыкального фольклора (...), для которого **капризность и переменчивость** эмоции типичны. (JK 278)

Привлекало Шопена **польское народное пение**. (JK 266)

Говоря о национально-народных интонационно-ритмических истоках музыки Шопена, нельзя, конечно, упускать (...) важнейший источник **интонаций и ритмов польской речи**. (JK 284)

Капризной и изменчивой польской мечтательности. (JK 285)

Антитезы Шопена коренятся в очень **реальной драме польского патриотизма**, они исключительно человечны и этим отличаются от декоративно-изобразительных антитез крайних романтиков, реалистические зерна которых гораздо мельче. (GC 384)

Произведение гениального психолога, показывающего духовный мир человека, мир своенравной и переменчивой **польской души** во множестве граней. (GC 316)

Przedstawiciele rosyjskiej szkoły pianistycznej w swojej interpretacji również, lecz w mniejszym stopniu odnoszą się do historii Polski. Jeżeli utwór zostaje skojarzony z danym wydarzeniem historycznym, opis ten jest podany bez nacechowania emocjonalnego lub oceny sytuacji ze strony samego muzykologa. Związek utworu z wydarzeniem historycznym charakteryzowany jest jako emocje, ból kompozytora, a nie narodu polskiego.

RU: Далекой отчизне были посвящены его лучшие порывы. (JK 263)

Шопен создал произведения, в которых, **обращаясь к родине, оплакал и прославил** ее так, как этого не дано было до него никому из отечественных мастеров. (IB 310)

Opis utworów Chopina zostaje w tym przypadku kompensowany skojarzeniami z elementami specyficznymi jedynie dla kultury rosyjskiej. Rosyjscy muzykolodzy i pianiści charakteryzują dzieła Chopina poprzez filtr głębokiej znajomości prawidłowości wykonawstwa

utworów kompozytorów rosyjskich. Na przykład, w ramach dygresji dotyczącej występu rosyjskiego kompozytora Siergieja Rachmaninowa, mającego w repertuarze zarówno utwory rosyjskie, jak i polskie, pozytywny opis jego interpretacji muzyki rosyjskiej zostaje zestawiony z negatywną oceną wykonania kompozycji polskich. Interpretacja dzieła Chopina jest bowiem zbyt *urachmaninowiona* – Chopin jest zbyt *рахманизованный* (GN 382). Pedagog, tworząc dany neologizm, wystawia negatywną ocenę zbyt subiektywnej, „zbyt rosyjskiej” interpretacji, zaproponowanej przez Rachmaninowa.

ROZDZIAŁ CZWARTY

Analiza porównawcza polskiego i rosyjskiego językowego obrazu muzyki wybranych dzieł Chopina

4.1. Polonezy

Werbalizacja polonezów Chopina w języku polskim i rosyjskim ujawnia istotne różnice w sposobie ekspresji i intensyfikacji językowej. W obu dyskursach można zauważyć obecność emotywnych, metafor oraz środków językowych, takich jak wykrzyknienia, które podkreślają patriotyczny i heroiczny charakter gatunku. Pierwiastek narodowy wyrażony w tekstach jako *tryumf*, *wzniosłość* czy *patriotyzm*, szczególnie w polskim dyskursie jest skonkretyzowany jako marzenie Chopina-emigranta o ojczyźnie.

- ***Polonez As-dur op. 53***

W przypadku *Poloneza As-dur op. 53* „Heroicznego”, jego nieoficjalnie stosowana nazwa programowa przejawia się w licznych emotywach związanych z *potęgą*, *siłą*, *mocą*. W polskich tekstach możemy odnaleźć silnie nacechowane emocjonalnie zwroty, na przykład:

PL: Cóż za **okazałość** pierwszego tematu! (RK 148)

Pierwszy temat; należy go grać **energicznie**. (RK 148)

Cóż za **siła i rycerska brawura** tematu drugiego, a **imponująca** gradacja w motywie pobocznym! (RK 148)

Emotywy takie jak *okazałość*, *siła*, *rycerska brawura* zostają skonstrastowane z określeniami, odzwierciedlającymi intensywne przeżycia estetyczne i patriotyczne – *wzruszający* czy *melancholijne piękno*. W dyskursie polskim wyróżniają się również liczne metafory, przekształcające muzykę w obraz narracyjny i umożliwiające interpretatorowi projekcję dramatycznych scen wojennych:

PL: **Armia bohaterów** spiesz się do walki i zwycięstwa, ostrogi pobrzękują, zbroje połyskują w słońcu; **wojownicy** odważnie mkną przez równinę. (RK 148)

Polska werbalizacja konstruuje zatem muzykę *Poloneza* jako heroiczny, quasi-osobowy głos, który „przemawia”, angażując wyobraźnię słuchacza i odwołując się do jego wartości narodowych:

PL: [W Polonezie *As-dur* op. 53 Chopin – przyp. MRM] postanowił wrócić do idei *Poloneza A-dur* op. 40 i jeszcze raz zawrzeć w tym gatunku tanecznym **apoteozę narodowej świetności, przeszłych i przyszłych wiktorii, triumfującej potęgi**. (TAZ 646)

W wersji rosyjskiej werbalizacja *Poloneza As-dur* jest nieco bardziej opisowa i formalnie zdystansowana. Komentarze muzykologów i pedagogów wyrażają emocje głównie poprzez przymiotniki o charakterze wzniosłym i uroczystym – *грандиозный* (*wielki*), *торжественный* (*uroczysty*), *героический* (*bohaterski*). Metafory obecne w rosyjskim tekście analogicznie do polskich opisów przekształcają muzykę w obraz paradnej, heroicznej sceny, jednak nie rozwijają narracji w sekwencje dynamiczne tak wyraźnie jak w dyskursie polskim. Brak wykrzyknień sprawia, że język rosyjski wydaje się bardziej analityczny i opisowy, eksponujący strukturę formalną dzieła oraz jego okazały charakter, mniej zaś osobiste przeżycie słuchacza.

RU: Тот самый [Полонез – przyp. MRM], про который сохранилась легенда, что Шопену, сочинявшему его, представилась **грандиозная процессия польских рыцарей**. (JK 441)

Образец **торжественного** полонеза, строящегося на основе **фанфарных** и **маршевых** интонаций. (JK 441)

Полонеза, (...) принадлежащего к наиболее **героическим** страницам шопеновской музыки. (IB 288)

4.2. Nokturny

- *Nokturn c-moll* op. 48 nr 1

W literaturze naukowo-dydaktycznej nokturny Chopina bywają określane mianem *pieśni nocy* i *marzeń miłosnych*. Polscy Chopiniści podkreślają ich emocjonalny, nierzadko tragiczny charakter, co widoczne jest zwłaszcza w opisach *Nokturnu c-moll* op. 48 nr 1. Muzykolodzy posługują się językiem nacechowanym emocjonalnie i używają metafor o silnym

ładunku afektywnym. Na przykład, w *Nokturnie c-moll* op. 48 nr 1 pojawiają się akordy, których brzmienie:

PL: wywołuje **posępny i przejmujący** efekt. (RK 80)

Określenie to ukazuje tendencję do antropomorfizacji muzyki – akordy nie tylko istnieją jako element faktury, ale same w sobie *wywołują* efekt psychiczny. Werbalizacja *Nokturnu* może więc przypominać opis dramaturgii literackiej czy teatralnej.

Dodatkowo, w polskiej charakterystyce dzieła zauważamy paralelizm z literaturą – utwór zostaje opisany jako „ballada”, gatunek słowny, niosący narrację i fabułę. Wprowadza to do języka naukowo-dydaktycznego kategorię narracyjności i tragizmu. W opisie kolejnych elementów melodycznych polscy interpretatorzy intensyfikują leksykę emotywną, stosując pojęcia *melancholia*, *poruszenie*, *rozrzewnienie* i *trwoga*. Omawiane wcześniej odwołania do „języka ciała”, takie jak *westchnienie* oraz wyraźna werbalizacji emocji – *skarga*, czynią muzykę symulakrum mowy i quasi-werbalnym świadectwem cierpienia.

PL: Powtórzenie pierwszej części (...) przynosi wciąż to samo wrażenie **przygnębiającej melancholii**, pełnej jednak **poruszenia, rozrzewnienia i trwogi**. (RK 80)

W t. 1 i 5 trzeba grać dwa dźwięki (...) jak głębokie **westchnienie**, jak **bolesną skargę**. (RK 80)

Pierwsza fraza niesie ze sobą charakter ballady, jednej z owych starodawnych baśni, które budzą niezwykle **smutne i tragiczne** uczucia. (RK 80)

W rosyjskim dyskursie *Nokturn c-moll* jest werbalizowany przy użyciu podobnych do polskich zabiegów językowych, co ilustruje poniższy fragment monografii Kremleva. Muzykolog charakteryzuje strukturę utworu jako trójfazową, w której powracają tragiczne obrazy walki o wyzwolenie – w tym celu autor sięga po spektrum ematywów. Pierwsza „fala dźwiękowa” tworzy nastrój melancholii i refleksji. Aby oddać subtelne kontrasty emocjonalne muzyki Kremlev określa ją epitetem *światliście smutny* (светло-печальный). Druga fala *Nokturnu* wprowadza przesunięcie stylistyczne z liryki do tonu dramatycznego i korelację z *heroicznym marszem* (героический марш). Charakterystyka trzeciej „fali dźwięku” wprowadza epitety podkreślające dynamikę zakończenia utworu: *napięcie* (напряжение), *wzburzenie* (возбуждение), *trwoga* (тревога), *namiętność* (страсть).

RU: Содержание его представляет возврат **трагических образов освободительной борьбы**. Здесь за первой волной (светло-печальная, речитативная лирика) следуют

вторая (нарастание интонаций **героического** марша) и третья (реприза первой, но **возбужденная** второй волной, – лирическое начало становится **тревожным** и напряженно **страстным**). (JK 482)

- **Nokturn H-dur op. 9 nr 3**

W opisie jednego z wcześniejszych nokturnów kompozytora – *Nokturnu H-dur op. 9 nr 3*, polscy pedagodzy i muzykolodzy łączą emocjonalną charakterystykę dzieła z refleksją nad dojrzewaniem stylu Chopina. Opis ujawnia kontekst historyczno-stylistyczny i zawiera liczne określenia wartościujące.

PL: Nokturn H-dur op. 9 (...) musiał powstać później (najpewniej w Wiedniu), gdyż w jego stylu pojawiają się **uderzająco nowe cechy** formalne i wyrazowe. (TAZ 274-275)

Użyta w kolejnym przykładzie metafora *drążyć głębokie pokłady ekspresji* tworzy sugestywny obraz muzyki jako czegoś ukrytego, wymagającego eksploracji. W językowym obrazie muzyki dzieła Chopina są przedstawiane jako wielowarstwowa, odkrywana stopniowo przez kompozytora struktura.

PL: Następne jego pomysły w tym gatunku stają się bardzo odległe od pierwotnej, Fieldowskiej, sentymentalnej gładkości i **drążą głęboko pokłady nowej, romantycznej ekspresji**. (TAZ 274)

Element oceny (*dziwaczny*) wskazuje, że interpretatorzy nie rezygnują z wartościowania subiektywnego. Pojawia się również antropomorfizacja – kompozytor poprzez dźwięk *wzdraga się, próbuje*. Muzyka przedstawiona jest jako akt osobisty, niemal dramat wewnętrzny.

PL: Główna myśl muzyczna, miast ujmować czułą kantyleną, przedstawia rysunek dźwiękowo wyszukany, **dziwaczny**, meandryczny. (TAZ 275)

Jakby kompozytor **wzdragal się** przed prostą wypowiedzią uczuciową i **próbował** wyrazić swój liryzm bardziej okrężnymi, wyrafinowanymi zwrotami chromatycznymi. (TAZ 275)

Rosyjscy interpretatorzy *Nokturnu H-dur* akcentują podobne bieguny emocji, posługując się jednak bardziej syntetycznym i obrazowym językiem. Rosyjska szkoła wprowadza tu kategorię *uczuciowego romantyzmu* (*романтизм чувствительный*), podkreślając dramatyzm i emocjonalność jako syntezę gatunku. Lakonicznie przedstawiany, ale silny kontrast *ukojenia* (*умиротворенность*) i *niepokoju* (*тревога*) oddaje napięcie

emocjonalne. Najbardziej prominentnie występuje tu emotywny *dramatyczny* (драматический), dopełniony dodatkowymi określeniami.

RU: Ноктюрн H-dur с его сильными контрастами **умиротворенности и тревоги**. (JK 346)

Миниатюрный интонационный образ **лирического порыва и поникания**. (JK 347)

Ноктюрн H-dur – в замечательный, в своем роде единственный образец **драматически-чувствительного романтизма**. (JK 347)

Вспомним (...) имитацию глухих ударов литавр перед **драматически-скорбным речитативом**. (JM 117)

Zarówno polska, jak i rosyjska charakterystyka pierwszego tematu *Nokturnu H-dur* skupia się wokół kategorii *romantycznego uczucia i melancholii*, choć odcienie językowe obu kultur nieznacznie różnią się. Polski opis jest bogatszy w metafory psychologiczne – *zakamarki duszy, grymas zgorzknienia*, podczas gdy rosyjski zdaje się być nieco bardziej uogólniający – *upojenie tęsknym uczuciem* (упоение тоскливым чувством).

PL: Muzyka odsłania tu głębsze **zakamarki duszy**, ukazując osobliwy splot **nostalgiczno-bolesnych** sentymentów z **grymasem zgorzknienia**. (TAZ 275)

RU: Здесь (...) образ того, чисто романтического упоения **тоскливым чувством**. (JK 346)

Znacząco odmienne interpretacje *Nokturnu H-dur* pojawiają się u jednego z polskich pedagogów, Koczalskiego, który wyraźnie odcina się od tradycji emocjonalno-tragicznej, przenosząc muzykę w rejestr salonowej elegancji. Werbalizacja muzyki zyskuje tu zupełnie inny odcień semantyczny, zamiast melancholii i trwogi rysuje się obraz balu, walca. Porównanie zostaje uzupełnione emotywami, które w odczuciu interpretatora charakteryzują emocje, towarzyszące uczestnikom balu – *płomienna miłość, namiętność, kokieteryjność*. To przykład, jak skrajnie różna może być projekcja interpretacyjna nawet w obrębie jednej szkoły pianistycznej.

PL: Kiedy słyszę ten Nokturn, nie potrafię oprzeć się wrażeniu, że Chopin pragnął odmalować **scenę balu**. (RK 132)

W drugim temacie (w tonacji h-moll) spokojna i prosta melodia *Walca* ustępuje miejsca frazie tętniącej **namiętnością**, tu i ówdzie przerywanej **kokieteryjną** wypowiedzią; przypomina to **plomienne wyznanie miłości**, które pozostaje bez echa w sercu pięknej ukochanej. (RK 132)

4.3. Barkarola

Barkarola jest formą muzyczną wywodzącą się z pieśni, śpiewanych przez gondolierów. Wśród kompozycji Chopina nabiera szczególnego znaczenia w późnym okresie jego działalności i odzwierciedla się w jedynym napisanym w tym gatunku dziele – *Barkaroli Fis-dur* op. 60. Analiza językowa polskich i rosyjskich werbalizacji pozwala dostrzec zarówno podobieństwa, jak i różnice w sposobie ekspresji, użycia metafor i tworzenia scenek narracyjnych.

W polskim dyskursie naukowo-dydaktycznym zostają podkreślone przede wszystkim bezpośrednie związki utworu z wyjściowym rozumieniem gatunku barkaroli oraz metaforyczna obrazowość muzyki. Na przykład, w odniesieniu do *Etiudy E-dur* op. 10 nr 3, przypominającej formą barkarolę, jeden z badaczy stwierdza:

PL: W drugiej części **tafla morza przestaje być gładka, łódka kołysze się na falach**. (RK 76)

Jak zauważamy w powyższym przykładzie, z racji samego gatunku oczywiste są liczne formy metaforyzacji muzyki, w których dźwięk przypomina *ruch wody, łódki, kołysanie się na fali*. Ponadto, szczególnie w tekstach polskich otrzymujemy dopełnienie w postaci całych scenek rodzajowych, nadających werbalizacji dodatkową narracyjność. Opis *Barkaroli Fis-dur* przynosi obraz przedstawiający:

PL: **radosną scenę** tańca na brzegu; słyszymy odgłos kastanietów, **dźwięczenie** dzwoneczków i **głosy śpiewaków**. (RK 86)

Gondola zbliża się do brzegu... (RK 86)

Określenia, takie jak *radosna scena, dźwięczenie* czy *głosy śpiewaków* intensyfikują wrażenia estetyczne, natomiast metafory ruchu wody i łódki umożliwiają przekształcenie muzyki w quasi-narracyjną przestrzeń, w której słuchacz odczuwa zarówno rytm, jak i nastrój utworu.

W rosyjskim *językowym obrazie muzyki* narracja *Barkaroli* przybiera bardziej opisowy charakter z wyraźnym akcentem na fenomenologię dźwięku i jego efekt psychologiczny.

Emotywy i metafory odnoszą się do światła, koloru i intensywności przeżyć, często w powiązaniu z kontekstem stworzenia dzieła muzycznego:

RU: Терция тонического трезвучия (...) в Баркароле подчеркивает переменность **мелодических «волн»**. В дальнейшем **на гребнях этих волн** появляются и другие звуки. (ИБ 319)

В те годы **на Западе** – и в музыке, и в живописи, и в литературе – **процветала романтика «венцианских гондольер»**. (ИБ 319)

Metafory *fale melodii* (мелодические волны), *upojenie światłem słonecznym, złocącym fale rzeki* (опьянение солнечным светом, золотящим речные волны) oraz opisy tonacji Fis-dur podkreślają zarówno fizyczne odczucie muzyki, jak i jej symboliczny wymiar jasności i świetlistości. Zgodnie z symboliką Beckha tonacja Fis-dur, w której została napisana *Barkarola* oznacza *tryumfalny blask, dźwięczność i świetlistość*, obrazujące „zachód słońca”. W rosyjskiej werbalizacji widać oczywiste związki z przytoczoną definicją tonacji.

RU: Баркарола Шопена возникла (...) как ослепительно яркое, воплощение чувств человека, **опьяненного солнечным светом, золотящим речные волны**, ритм которых непрерывно чувствуется в музыке. (ИБ 319)

Если в Колыбельной композитор остановился на «**матовом**» ре-бемоль мажоре, то в Баркароле выбор его пал на **звонкий фа-диез мажор**. (ИБ 318)

Ponadto, rosyjskie interpretacje wprowadzają odniesienia do życia kompozytora, uwzględniające jego postępującą chorobę i trudne przeżycia, co nadaje werbalizacji dodatkowej głębi psychologicznej.

RU: Ни болезнь, ни тяжелые переживания не смогли заглушить в композиторе чувства любви к природе, приносившей ему столько радости даже в последние годы жизни. (ИБ 318)

Не «*tomiquement vieux*», а вступившим только в тот цветущий возраст, который в первом стихе «Божественной комедии» назван «*срединой странствия земного*» – **таким престаёт перед нами Шопен в звуках Баркаролы**. (ИБ 318)

4.4. Ballady

- *Ballada g-moll op. 23*

Ballada g-moll op. 23 Chopina powstała w okresie wczesnego romantyzmu, w latach 30. XIX wieku. Utwór jest pierwszą z czterech ballad fortepianowych kompozytora i od początku przyciągał uwagę zarówno muzyków, jak i krytyków ze względu na dramatyczny charakter, bogactwo harmonii i narracyjny przebieg muzyczny. *Ballada g-moll* wyrasta z romantycznej tradycji literackiej, czerpiąc inspirację z poezji i prozy historycznej, co pozwala odbiorcy dostrzegać w muzyce fabułę i głębsze konflikty emocjonalne.

Warto zwrócić szczególną uwagę na opisy *Ballady* zawarte w rosyjskich monografiach. Komentarze charakteryzują się silnym nacechowaniem emocjonalnym, a autorzy wykorzystują bogatą metaforę, porównania i personifikacje, pozwalające uchwycić wrażenia słuchacza i przekazać subiektywne odczucia estetyczne. W rosyjskim dyskursie powód stworzenia *Ballady g-moll* jest często kojarzony z chęcią Chopina do muzycznego odzwierciedlenia *Konrada Wallenroda* Adama Mickiewicza. Muzykolodzy odnajdują w dźwiękach utworu charakter powieści, a dramatyczne napięcie i kontrasty brzmieniowe są interpretowane jako muzyczny odpowiednik literackiej fabuły i losów bohaterów. Można przypuszczać, że znając jeden tekst kultury polskiej, rosyjskim interpretatorom łatwiej jest przyporządkować do niego inne dzieło z tego samego kręgu kulturowego i okresu powstania, co pokazuje, jak silnie percepcja muzyki łączy się z doświadczeniem literackim i historycznym.

RU: Возникла под впечатлением «Конрада Валлендрода» Мицкевича. (JK 380)

Первого августа 1832 г. в Париж приехал Мицкевич, и вскоре после этого Шопен встретился и сблизился с ним, познакомившись (...) с дрезденскими «Дядями». (IB 191)

«Скончался Густав... здесь родился Конрад» (...). Мицкевич связал отныне образ этого героя с образом мстителя за поруганную родину, с **образом Конрада Валленрода**. (...) Мы располагаем чрезвычайно важным свидетельством Шумана, что Шопен, играя Вторую балладу, сказал, что баллады его возникли **под впечатлением произведений Мицкевича**. (IB 191)

Z rosyjskich komentarzy wynika głęboka znajomość tekstu Mickiewicza. W wypowiedziach muzykologów pojawiają się dokładne cytaty powieści, które zostają skojarzone z konkretnymi fragmentami tematycznymi *Ballady*.

RU: Неторопливый, эпически-печальный запев, который (...) мы вправе воспринять как начало «Думы о Конраде Валленроде», а если толковать эту программу более обобщенном плане, то – как скорбное повествование о «мучениках народного дела». (IB 196)

[Кода – прзур. MRM] звучит как бы ответом на слова Мицкевича, завершающие «**Конрада Валленрода**» и содержание, чтобы его песню «допел ангел гармонии в небесах, а чуткий слушатель – в своей душе...». (IB196)

Co ciekawe, w zupełnej opozycji do omawianych wyżej przykładów rosyjskojęzycznych stają niektórzy badacze polscy. Na przestrzeni jednej szkoły pianistycznej interpretatorzy różnicują opinię, dotyczącą intertekstualności utworu. Jedni pedagodzy podkreślają brak jakichkolwiek związków *Ballady g-moll* z innymi tekstami kultury, drudzy zaś wskazują na oczywistą korelację utworu z balladami słynnych poetów polskich.

PL: Chopin, sięgając po balladę w jej literackim znaczeniu, wypełniał ją wyłącznie muzyczną treścią, **nie pomagając sobie literackim programem** ani dodatkowym, sugestywnym tytułem. (RS 139)

Ballada g-moll (op. 28) pierwsza w muzyce kompozycja instrumentalna o takim tytule, pozbawiona nie tylko tekstu, ale **jakiegokolwiek konkretyzacji treści**, a jednak doskonale zgodna z jej tytułem. (TAZ 404)

Chopin **inspirował się balladami Mickiewicza i Słowackiego** (słynnych poetów polskich), by za pomocą muzyki opowiedzieć prastare legendy. (RK 91)

Powstanie *Ballady* nr 1 datuje się na okres intensywnego rozwoju romantyzmu w Europie i w twórczości młodego Chopina. Zarówno polscy, jak i rosyjscy interpretatorzy zauważają, że koleje losu kompozytora oraz kontekst historyczny i kulturowy powstania dzieła miały istotny wpływ na jego ostateczny charakter. W tym czasie Chopin przebywał w środowisku artystycznym silnie osadzonym w romantycznej literaturze i historii, a jego kontakty z intelektualistami i poetami, w tym z mickiewiczowskimi inspiracjami poetyckimi, wpływały na kształtowanie dramaturgii muzycznej.

Interpretatorzy podkreślają, że dramatyzm i narracyjny charakter *Ballady g-moll* nie wynika jedynie z umiejętności kompozytorskich, lecz także ze świadomości historycznej Chopina, szczególnie w odniesieniu do tematów walki, losu i wewnętrznych konfliktów bohaterów romantycznych. W efekcie muzyka nabiera wymowy niemal literackiej: napięcie

harmoniczne, kontrasty dynamiczne i zróżnicowane frazowanie odzwierciedlają emocjonalne stany oraz moralne dylematy, które mogły być inspirowane zarówno wydarzeniami natury narodowo-wyzwoleńczej, jak i literackim dziedzictwem epoki.

PL: Dusza kompozytora nie zaznała jeszcze wtedy wewnętrznych konfliktów, dlatego też **nie odmalowuje on własnego życia, ale losy ojczyzny.** (RK 91)

RU: Соль-минорную балладу Шопена (...) мы вправе рассматривать как живой и трепетный **отклик на события польской действительности начала 30-х годов.** (IB 196)

Характерно окончание коды. Это – **призыв продолжать борьбу.** (IB 196)

Zauważamy duże skonstrastowanie emocjonalne tematów *Ballady*. Takie emotywnie zróżnicowanie w werbalizacji potęguje zmienność tonacji dwóch głównych tematów w opozycji dur-moll. *Ballada g-moll* op. 23 w ujęciu Schubarta otwiera się w „tonacji melancholijnego żalu” (g-moll), co może ukierunkować werbalny opis jako narrację o napięciu między tragedią a heroicznym wzlotem w tonacji durowej. Dodatkowo, interpretacja w duchu Beckha pozwala dostrzec w tej samej *Balladzie* „zachód duszy” i duchową walkę z mrokiem, co w werbalizacji może prowadzić do użycia języka metaforycznego i licznych przeciwstawień określić *jasny-ciemny, radosny-rozpaczliwy*.

PL: Ale oto **horyzont się rozjaśnia**, puste kwinty i kwarty wprowadzają nowy koloryt – wchodzi drugi temat (Es-dur), którym jest bardzo śpiewna, miękka i liryczna melodia. (TAZ 405)

RU: Создавая первую балладу с ее потрясающе контрастной **борьбой светлых и мрачных образов.** (JK 384)

Pierwszy temat i jego przetworzenie oraz reprzyza wywołują w rosyjskich interpretatorach wrażenie niepokoju, nawet rozpacz, a w przetworzeniu nadchodzącej trwogi, „burzy” namiętnych emocji, romantycznej katastrofy. Pojawiają się epitety *uporny* (упорный), *tęczący* (томительный), emotywy *smutny* (грустный), *trwożny* (тревожный), *żałobny* (скорбный), *melancholijny* (печальный).

RU: Отчаянно звучат обрывки первой темы. Но ползущие октавы, (...) как «приговор рока». (JK 384)

Первая тема баллады с характерными мелодическими оборотами **упорных вздохов**. (ЖК 380)

Своеобразная пульсация ритма создана тут сдвигом ударений (...). Этим достигается состояние **затаенного беспокойства, неустойчивости**. (ЖК380)

Первая тема – фактор романтического **томления и грусти**. (ЖК 380)

С такта 27 *Meno mosso* опять развивается материал первой темы – здесь уже не томительно-печальный, но **тревожно-страстный**. (ЖК 382)

Пылкий восторг разрешился криком **тревоги**. (ЖК 382)

Томительно, страстно-тоскливо нарастает она [первая тема – przyp. MRM] к квартсекстаккорду соль минора с его **отчаянными** речитативными секстами и переходит в **трагическую** коду баллады, где бушует и замирает **волнующая романтическая катастрофа**. (ЖК 384)

Неторопливый, **эпически-печальный** запев. (ІВ 196)

И хотя побочная партия (*Meno mosso*) начинается приглушенным (*Sotto voce*) *pp*, все же и в ней ощущается **чувство тревоги**. (ІВ 196)

Первая тема – запев, постепенно меняющая характер и приобретающая **грозную силу**. (ІВ 196)

Фактура (...) с сильным нарастанием, завершающимся яростным *Presto con fuoco* – **героико-драматической** кодой. (ІВ 196)

Wyszczególnione określenia w obu dyskursach dotyczą często fragmentów *Ballady*, w których pojawia się akord septymowy – dominanta septymowa, której charakterystyczne brzmienie o pewnym stopniu dysonansu harmonicznego wprowadza napięcie i chęć rozwiązania go do innego akordu, najczęściej toniki.

PL: Archaiczna aura łączy się tu z tonem **żalości**. Podkreśla to jeszcze rozbrzmiewający po pauzie dobitny motyw trzech dźwięków (...), zawieszony na mocno **dysonansowym akordzie** arpeggiowym, pełnym **tajemniczej treści** (niektórzy wydawcy, po pierwszych edycjach, próbowali poprawiać go na **banalny konsonans**). (TAZ 405)

RU: Тематические элементы, как **драматизированный** мотив запева и глухо звучащие **аккорды** в низком регистре, подобные отголоскам мерной поступи **похоронного марша**. (IB 197)

Баллада начинается вступлением (...) разрешающимся в **скорбный секундаккорд**. (JK 380)

Скорбный секундаккорд (...) подтверждается рукописью Шопена, но упорно «сглаживался» общераспространенными изданиями. (JK 380)

Drugi, durowy temat przynosi zupełnie odmienny charakter utworu. W kontraście do dramatyzmu i mrocznej ekspresji pierwszego motywu, w tym fragmencie pojawiają się emotywy *spokojny* (спокойный), *jasny* (светлый) i *refleksyjny* (нежный). Melodia staje się śpiewna, płynna, a harmonia jaśniejsza, co wprowadza poczucie ukojenia i nadziei. Można powiedzieć, że temat drugi „przez zwycięża” rozpacz pierwszego, wprowadzając moment oddechu i harmonii emocjonalnej. Jest to element typowy dla romantycznej narracji muzycznej – po kulminacjach dramatycznych następują fragmenty wyciszenia, które pozwalają na refleksję i przygotowują słuchacza na kolejne napięcia. W kontekście interpretacji rosyjskich muzykologów drugi temat jest często czytany jako symbol moralnego zwycięstwa, pogodzenia sprzecznych emocji lub triumfu duchowej siły nad dramatem i cierpieniem. W połączeniu z pierwszym tematem tworzy pełną, narracyjną strukturę utworu, w której kontrast dramatyczny i pogodzenie emocjonalne odzwierciedlają romantyczne idee walki, losu i nadziei.

RU: Замечательны **ласковые, «убеждающие» акценты** в **противоположности печальным вздохам** первой секвенции. (JK 382)

Вторая тема появляется на подвижном фоне восьмых, **радостная, светлая**, обогащенная орнаментом и, вместе с тем, **спокойная**, опять затухающая в своем завершении. (JK 383)

Кода завершает характер второй темы с ее **спокойной** песенно-речитативной лирикой. Как будто **просветленный** лиризм и радостная умиротворенность победили? (JK 383)

Наконец – **триумф, праздник** второй тему в ля мажоре. (JK 382)

Возвращение первой темы прогоняет **иллюзии счастья**. (GC 148)

W polskich opracowaniach kontrast między pierwszym – dramatycznym, a drugim – durowym tematem zostaje podkreślony w sposób tożsamy z tekstami rosyjskimi. Interpretatorzy zwracają uwagę zarówno na różnicę w ekspresji, jak i na funkcję narracyjną.

Pierwszy temat przynosi *niepokój, tragizm*. Drugi motyw nie tylko łagodzi napięcie, wprowadzając *intymność i ciepło*, ale też umożliwia słuchaczowi odczytanie *Ballady* jako opowieści o przezwyciężaniu trudności i odnajdywaniu spokoju, *radości i energii*, co nadaje całemu utworowi głębię emocjonalną i dramaturgiczną.

PL: Temat (...) kryje w sobie załączki późniejszych **niepokojów** i ewoluując, wciąga słuchacza w „epicki” tok wydarzeń. (TAZ 405)

Fragmenty, które można by uznać za patetyczne, są *de facto* tylko **naznaczone tragizmem**. (RK 94)

[W drugim temacie – przyp. MRM] wprowadzony przez niego nastrój **intymności i ciepła**. (TAZ 406)

Oparta na ruchliwych ósemkach akompaniamentu melodia pełna jest teraz **energii i radości**, zdaje się **zachłystywać szczęściem**. (TAZ 407)

4.5. Etiudy

Etiudy Chopina z opusu 10 powstawały w latach 1829-1832, w okresie młodości kompozytora i w czasie burzliwych wydarzeń w Polsce, w tym powstania listopadowego (1830-1831). Pierwsze etiudy były tworzone w Warszawie, jeszcze przed wyjazdem Chopina z kraju, co nadaje im szczególny kontekst patriotyczny i emocjonalny. W tym okresie kompozytor eksperymentował z nowymi technikami pianistycznymi, jednocześnie wyrażając w muzyce głębokie przeżycia osobiste i narodowe.

• *Etiuda c-moll op. 10 nr 12*

Opis pierwszej etiudy z opusu dziesiątego, zwanej „Rewolucyjną” w obu językach jest nasycony obrazami związanymi z nadchodzącymi zawirowaniami społecznymi. W polskim i rosyjskim *językowym obrazie muzyki* pojawiają się liczne odwołania do biografii kompozytora i tła historycznego powstania dzieła. Dopełniają je emotywy ze sfery pojęciowej *tęsknoty, bólu, dramatu, tęki* (мучительность), *tragedii* (трагедия).

PL: Nasycona **tęsknotą** i poczuciem **determinacji**. (TAZ 431)

Nabrzmiała jest **bolesnym heroizmem i dramatem**. (TAZ 430)

RU: В сентябре 1831 года Шопен выразил свои скорбно-героические чувства патриота не в полонезе, не в мазурке, а именно в этюде c-moll. (JK 386)

Едина тенденция содержания – выразить **мучительную бесплодность порывов**, которые (...) разрешаются **трагически**. (JK 391)

Мы достоверно знаем, что первые два этюда данного опуса были **закончены Шопеном на родине**. (IB 151)

Oprócz kontekstu historycznego, użycie określonych emotyów wiąże się z symboliką tonacji. Tonacja c-moll według klasyfikacji Schubarta oznacza „smutek, dumę lub powagę”, u Beckha zaś „melancholię”. W komentarzu Zielińskiego znajdujemy jej zestawienie z jednoimienną tonacją C-dur, będącą emocjonalnym przeciwieństwem swojego mollowego odpowiednika.

PL: W przeciwieństwie do pierwszej w opusie 10 *Etiudy C-dur, jasnej i radosnej*, ta przebiega w **ciemnych barwach**. (TAZ 430)

• *Etiuda E-dur op. 10 nr 3*

Etiuda E-dur op. 10 nr 3 powstała w 1832 roku, już po wyjeździe Chopina z Polski do Wiednia. Utwór odzwierciedla ambiwalentne uczucia kompozytora wobec upadku powstania listopadowego. Interpretatorzy, w szczególności rosyjskiego kręgu kulturowego, wskazują na narodowy, powstańczy i romantyczny charakter melodii, stosując określenia, takie jak *narodowa* (национальная) i *romantyczna* (романтичная).

RU: Оба этюда [Этюд *E-dur* оп. 10 но. 3 и Этюд *c-moll* оп. 10 но. 12 – przyp. MRM] без сомнения, **связаны с впечатлениями гибели польского восстания**. (JK 389)

Композитор, прослушав однажды этот этюд в его исполнении, воскликнул: **«О моя родина!»** (JK 389)

Мелодика **национальна и романтична**. (JK 390)

Co tyczy się warstwy emocjonalnej, muzykolodzy i pedagodzy pomimo tonacji durowej zwracają uwagę na przepełniające utwór poczucie *łagodnego piękna, łagodnego smutku* (ласковой грусти) i w kontraście – fragmenty *wybuchów dramatyzmu* (вспышек

драматизма), intonacji *ożywionych* (оживленных), *twardych* (твердых), *upartych* (упрямых). Ów kontrast w obu językach jest prezentowany tożsamo.

PL: Pierwszy motyw, tak prosty i tak poruszający zarazem, tak **łagodny i melancholijny**. (RK 76)

W drugiej części **tafla morza przestaje być gładka, łódka kołysze się na falach, ale niebo wkrótce się rozchmurzy** i znów pierwszy motyw oczaruje nas swym **niebiańskim, łagodnym pięknem**. (RK 76)

Płynność akompaniamentu, zupełnie **spokojne** tempo, **czuła** melodia. (RK 76)

RU: Полон ласковой грусти и вспышек драматизма. (JK 389)

Оживленный переходный второй период, где интонации **ласково-убеждающие** переходят в **твердые**, почти **упрямые**. (JK 390)

Едина тенденция содержания – выразить **мучительную** бесплодность порывов, которые в первом случае разрешаются **трагически**, а во втором растворяются в **светлой, примиряющей печали**. (JK 391)

W celu uzasadnienia doboru danych określeń warto powrócić do założeń symboliki emotywnej tonacji E-dur. W monografii autorstwa Kremleva omawiana wyżej *Etiuda c-moll* op. 10 nr 1 zostaje przeciwstawiona *Etiudzie E-dur* op. 10 nr 3, której początek, choć równie tragiczny jak w pierwszej etiudzie z opusu dziesiątego, metaforycznie *rozchmurza się, rozjaśnia*.

PL: (...) **niebo wkrótce się rozchmurzy** i znów pierwszy motyw oczaruje nas swym **niebiańskim, łagodnym pięknem**. (RK 76)

RU: [О *Etiudzie E-dur* op. 10 nr 3 – przyp. MRM] Едина тенденция содержания – выразить **мучительную бесплодность** порывов, которые (...) во втором [случае – przyp. MRM] растворяются в **светлой, примиряющей печали**. (JK 391)

Taki zabieg ponownie zwraca naszą uwagę na symbolikę tonacji E-dur, która, według klasycznej i duchowej symboliki oznacza „blask, żarliwość uczuć” i określona jest jako jedna z „najcieplejszych tonacji serca”. Ten opis zgadza się ze sposobem, w jaki muzykolodzy werbalizują pierwszy, liryczny fragment utworu. Przedstawiciele obu szkół pianistycznych

określają jego wydźwięk emocjonalny przy użyciu przymiotników: *miękki* (мягкий), *ciepły* (теплый).

PL: Zalecam zacząć piano, ale szeroko, grając melodię *legato* i z dużym **cieplem**. (RK76)

RU: Повсюду сочетание **мягкости** с сочностью. (JK 390)

На такте 21 заканчивается первый период развития этюда, полный лирического **тепла** и вместе с тем **еле уловимой грусти**. (JK 390)

Verbalizacja drugiej części *Etiudy*, jak można przypuszczać, z powodu zmian dynamicznych i fakturowych skrajnie odbiega od przytoczonej wyżej symboliki tonacji. Wzmoczone napięcie jest opisywane jako *wzrastanie* (нарастание), *burzliwość*, *trwogę*. Zabieg ten, szerzej opisany w kontekście analizy stałych elementów dzieła muzycznego jest prominentny w obu kręgach kulturowych.

RU: С такта 30 начало **нарастания**. (JK 390)

С такта 38 – **бурное crescendo** при посредстве уменьшенных септаккордов. (JK 390)

На момент все **замутилось** в этих **стремительных, зигзагообразных** движениях тритонов. (JK 391)

В такте 42 появляется доминантсептаккорд E-dur, затем всячески **укрепляемый** (...), **динамически снижаемый** уменьшенными септаккордами (типичное уже для классиков, но выполняемое Шопеном своеобразно **затухание доминанты**). (JK 391)

Итак, с такта 21 все шло к тому, чтобы развить доминанту как **яркий фактор драматической кульминации**, как **порыв, спадающий** и не получающий её разрешения. (JK 391)

Целостный образ возник на основе противопоставления **сердечной, душевной** песни и **тревожной «суеты сует»**, диатоники и хроматики. (JK 391)

Прекрасно и стройно то, что в душе, о чем мечтается, **нестройно и хаотично** окружающее – **как бы говорит** музыка этюда. (JK 391)

В **чистоте и гармоничности идеала** (вопреки **натиску хаоса**) – ее возвышенность. (MC 25)

Какое разительное отличие от современного экспрессионизма, где хаос господствует, а **стройность и величие души** развеяны в прах! (JK 391)

В конце музыка **замирает**, заканчиваясь **ласково-проникновенным** плагальным кадансом. (JK 391)

4.6. Sonaty

- ***Sonata c-moll* op. 4**

Sonata c-moll op. 4 jest jednym z utworów, stworzonych przez Chopina jeszcze w czasie studiów i mających na celu ukazać jego umiejętności kompozytorskie. Dzieło charakteryzuje się silnym nasyceniem emocjami, ale przy tym dużą precyzją techniczną i przemyślaną konstrukcją. Werbalizując *Sonatę*, badacze wykorzystują bogatą metaforę, porównania i personifikacje, które pozwalają uchwycić wrażenia słuchacza i przekazać subiektywne odczucia estetyczne.

Porównując oba konteksty językowe, można zauważyć, że polski dyskurs, chociaż wykorzystuje szerokie spektrum metafor, czyni wypowiedź bardziej stonowaną emocjonalnie i obrazowo. Z powodu różnic składniowych zdania są często krótsze, bardziej segmentowane i syntaktycznie klarowne. Rytm tekstu polskiego jest bardziej „stabilny” w porównaniu z płynnym, poetyckim stylem rosyjskim. Funkcja ekspresywna w polskich komentarzach dotyczących *Sonaty c-moll* występuje w połączeniu z komentarzem formalnym lub historycznym i jest dopełniona wyraźną oceną warsztatu kompozytorskiego Chopina. Niektórzy badacze podkreślają *precyzyjność*, *cyzelację formy*, inni zaś dostrzegają wiele mankamentów utworu siedemnastoletniego twórcy.

PL: Ostentacyjny popis kompozytorskiego warsztatu, troskliwie przemyślana cyzelacja detali, ciekawe pomysły konstrukcyjne – najwyraźniej górują nad żywością inwencji tak bezpośrednio ujmującą słuchacza w innych utworach młodego kompozytora. (TAZ 95)

Temat o charakterze epickim, nieco melancholijnym, ułożony jest **precyzyjnie**. (TAZ 95)

Twierdzenie, iż Chopin w Sonacie c-moll jest „**trudno rozpoznawalny**”, nie pozbawione jest pewnych racji. (RS 48)

[P]rzy całym podziwie dla siedemnastoletniego Twórcy, podejmującego zadanie stworzenia wielkiego, cyklicznego utworu, nad którego formą **w zasadzie panuje**, należałoby zaliczyć *Sonatę c-moll* op. 4 do rzędu dokonań będących dopiero **zapowiedzią przyszłych osiągnięć** Kompozytora. (RS 49)

Rosyjskie teksty dotyczące *Sonaty c-moll* op. 4 zdają się być bardziej literackie i subiektywne, akcentujące doświadczenie emocjonalne odbiorcy. Muzyka staje się nośnikiem nastroju, pasji, subtelności i dramatyzmu. W opisach kolejnych tematów *Sonaty* dostrzegamy

całe spektrum określeń i emocji, w tym *miękkie, ciepłe światło* (мягкий, теплый свет), *pożądanie* (страсть), *niewinność* (нежность).

RU: Музыка словно окутывает слушателя **мягким, тёплым светом**, проникая в самые глубины души. (JM 48)

Эта соната — квинтэссенция романтической души, полная **страсти и нежности** одновременно. (JM 48)

Ponadto, w przypadku tego utworu rosyjskie wypowiedzi charakteryzują się bogatszym słownictwem opisującym dźwięk, barwę, dynamikę i nastrój utworu. Przymiotniki i wyrażenia emocjonalne służą tu do werbalizacji przeżyć słuchowych, a nie jedynie do nazwania technicznych aspektów muzyki. Dodatkowo, wyraźnie zauważamy użycie hiperboli i ekspresji subiektywnej. W interpretacji *Sonaty c-moll* proponowanej przez pedagogów i muzykologów rosyjskich można zaobserwować zdania złożone, wielokrotnie rozbudowane epitetami i określeniami. Można przypuszczać, że taki styl językowy naśladuje rozwój muzyczny utworu, jego dynamikę i rytmikę. Widzimy wiele przykładów metafory materii muzycznej jako zjawiska przyrodniczego. Dodatkowo, tekst „płynie” w sposób zbliżony do fraz muzycznych, co wzmacnia wrażenie immersji.

RU: Каждое звучание фортепиано **трогает сердце**, как тихий **шепот воспоминаний**. (JM 48)

Мелодия сначала едва заметна, как **легкий ветер**, затем нарастает, **подобно буре**, захватывая всё внимание слушателя. (JM 49)

Można podsumować, że rosyjski materiał traktujący o *Sonacie c-moll* podkreśla emocjonalny odbiór muzyki, polski zaś techniczne, historyczne i formalne aspekty utworu. Oba podejścia uzupełniają się, pozwalając na pełniejsze zrozumienie muzyki Chopina zarówno od strony percepcji słuchowej, jak i analitycznej.

- ***Sonata b-moll op. 35***

Zarówno *Sonata b-moll op. 35* jak i *h-moll op. 58* są przykładem doskonałego zachowania równowagi między zawartością treściową a formą dzieła i pokazują dojrzałość kompozytorską, charakterystyczną dla ostatniego oraz środkowego okresu twórczości. Całość opisu *Sonaty b-moll* w obu językach ukazuje ją jako dzieło dramatyczno-tragiczne, pełne kontrastów i napięć, którego interpretacja wymaga od pianisty nie tylko technicznej biegłości, ale też ogromnej

wrażliwości artystycznej. Metafory i wartościujące epitety stają się narzędziem *językowego obrazu świata*, scalającego w jedną narrację formę, ekspresję, emocję i sens ideowy utworu. Już pierwsze polskojęzyczne sformułowania wskazują na szczególną rangę utworu w twórczości kompozytora:

PL: Nie ulega wątpliwości, że obie *Sonaty* op. 35 i op. 58 należą do **arcydzieł światowej literatury** fortepianowej. (RS 48)

Chyba najczęściej wykonywana (...), należy do **najdojrzalszych** utworów Kompozytora. (RS 53)

Rosjanie natomiast, mimo późnego okresu twórczości kompozytora, zauważają pewne niedostatki formalne i wyrazowe:

RU: Великолепный поток мелодии **не в полной мере компенсирует ощущение натяжки** в других местах. (IB 308)

Charakterystyka utworu w obu dyskursach koncentruje się na jej emocjonalnej dramaturgii i aksjologicznej wyjątkowości. Szczególnie w polskim *językowym obrazie muzyki* podkreślana jest:

PL: rzadko spotykana kondensacja ładunku emocjonalnego i **wstrząsająca siła**. (RS 53)

Doskonałość formy i niezwykle piękno (...) oddziałują na wyobraźnię i wzruszają do głębi. (RS 53)

RU: Первая тема первой части сонаты си минор является носителем **героико-драматического начала**. (IB 311)

Takie sformułowania wprowadzają do dyskursu metaforykę wartościowania, w której *Sonata* ukazywana jest jako dzieło totalne – spójne formalnie i zarazem głęboko przepełnione treścią emocjonalną. Dodatkowo, w analizach często powraca metafora *temperatury emocjonalnej* i analizowanej we wcześniejszych rozdziałach metafora przestrzenna ruchu muzyki – melodia porusza *stromo*, *wzlotami* (*взлетаму*) w wyższe rejestry klawiatury.

PL: Wyjątkowo wysoka „**temperatura emocjonalna**” w szczególności pierwszego i drugiego ogniwa Sonaty, „**stromo**” narastająca dynamika, **gwałtowne** kontrasty, **wybuchy** kulminacji, angażujące psychikę wykonawcy. (RS 54)

RU: Коде финала придан яркий колорит, обусловленный (...) **взлетами в «сияющий» верхний регистр**, и динамической мощностью. (IB 314)

Szczególną rolę w tej dramaturgii pełni *Marsz żałobny*, będący centralnym punktem całej formy. Dotarcie do kulminacji w polskim dyskursie zostaje zwerbalizowane poprzez metaforę ruchu muzyki.

PL: *Marche funebre* jest „punktem docelowym” ogniów poprzedzających. (RS 55)

Nie jest on jednak odbierany jako uspokojenie – w interpretacjach polskiej i rosyjskiej często pojawia się tu emotywy, związane z odczuciem *katastrofy*, *tragizmu*, *załamania*, *głębokiej żałoby* (*глубочайшей скорби*), zestawione z metaforycznymi obrazami *ciszy*, *kroków*, *bicia dzwonów* czy *westchnień*, co nadaje tej części utworu wymiar symboliczny, wręcz egzystencjalny.

PL: Nie odbieramy go [*Marche fune'bre* – przyp. MRM] jako znaku odprężenia, uspokojenia, a raczej **załamania**, **katastrofy**, przy czym stan **napięcia emocjonalnego** – pomimo spokojnego tempa marsza trwa. (RS 55)

Zostaje on [stan napięcia emocjonalnego – przyp. MRM] rozładowany dopiero w finale *Sonaty*, będącym zakończeniem rozgrywającej się **tragedii**. (RS 55)

RU: Но первая тема уже говорит о совершившемся **факте смерти**, а вторая отмечена лирической отрешенностью **глубочайшей скорби**. (JK 462)

Polscy muzykolodzy i pedagodzy „słyszają” w tym fragmencie wyraźne odwołania do wydarzeń historycznych, sytuując *Marsz żałobny* jako muzyczną odpowiedź, niezgodę kompozytora:

W dniach wielkiej Żałoby narodowej, po utracie niepodległości i niepowodzeniach zrywów wolnościowych, stworzenie marsza żałobnego stało się wewnętrzną potrzebą Kompozytora. (JCh 155)

Opis formalno-wykonawczy w języku polskim jest wzbogacony metaforycznym ujęciem kontrastów, *zderzeń* tematów i dynamiki na zasadzie przeciwstawieństw typu *ogień-woda*:

PL: Równoczesne prowadzenie motywu **łączenie ognia z wodą**. (RS 59)

Kilkakrotne „**zderzenia**” dynamiki o krańcowo różnej treści wyrazowej. (RS 59)

Znamienne jest także nacechowanie aksjologiczno-emocjonalne epitetów: *pelen powagi*, *ciepła*, *demoniczny*. Wartościujące określenia nie tylko poddają dzieło ocenie, ale też

wyznaczają kierunek jego interpretacji – jako muzyki tragicznej, wzniosłej, dramatycznej, a zarazem pięknej i głęboko ludzkiej.

PL: Pełen powagi i wewnętrznego ciepła. (RS 57)

Demoniczne cechy motoryki. (RS 61)

- ***Sonata h-moll op. 58***

Jak potwierdza przeprowadzona wcześniej w rozprawie analiza, interpretacja twórczości Chopina z okresu emigracyjnego wykazuje wyraźną tendencję do jej powiązania z innymi wielkimi tekstami kultury, szczególnie o charakterze narodowo-wyzwoleńczym bądź metafizycznym.

Rosyjscy muzykologowie, analizując *Sonatę h-moll op. 58* często odwołują się do analogii z *Dziadami* Mickiewicza czy *Boską komedią* Dantego. Takie zestawienie nie ma wyłącznie charakteru ilustracyjnego, lecz wskazuje na próbę umiejscowienia dzieła muzycznego w szerszym, intertekstualnym i ponadnarodowym horyzoncie. Interpretatorzy rosyjscy ponownie łączą wydarzenia historyczne, sztukę słowa i dźwięku:

RU: Национальная трагедия Польши, вызвавшая к жизни дрезденских «Дзядов» и сонату с похоронным маршем, породила чувства, очень близкие тем, которые бушевали в душе Данте, когда он (...) писал в изгнании свою «Божественную комедию». (IB 310)

Powyższy fragment ukazuje charakterystyczny dla rosyjskiej tradycji krytycznej zabieg – ujęcie twórczości Chopina w perspektywie doświadczenia emigracji oraz kondycji egzystencjalnej i duchowej twórcy. Kontekst narodowo-historyczny zostaje tu powiązany z uniwersalnym doświadczeniem wygnania i tworzenia w obliczu tragedii.

Z językoznawczego punktu widzenia, warto zwrócić uwagę na sposób werbalizacji warstwy melodycznej utworu. W opisach chopinowskiej *Sonaty h-moll* pojawiają się określenia nacechowane literacko. Wprowadzają one muzykę w sferę literackiego dyskursu, czyniąc z niej tekst narracyjny, który – podobnie jak poemat czy dramat – posiada bohaterów (tematy), konflikty (kontrasty dynamiczne i harmoniczne), kulminacje oraz punkt zwrotny (np. medytatywna część środkowa cyklu). Metafora kalejdoskopu silnie akcentuje wielobarwność i zmienność emocjonalną, przenosząc analizę formalną w rejestr estetyczno-wizualny. Jest to kolejny przykład przeniesienia semantyki z obszaru zmysłu wzroku do opisu zjawiska dźwiękowego.

PL: Chopin wykazuje (...) zdolność **snucia szerokiej, epickiej narracji**. (RS 66)

Złożone, kalejdoskopowe **zmienności nastrojów**. (RS 66)

W analizach pojawiają się również określenia porządkujące narrację emocjonalną. Takie ujęcia ponownie pokazują, że muzyka Chopina interpretowana jest nie tylko jako forma, lecz jako proces narracyjny, zbudowany z kontrastowych epizodów, których znaczenie można porównać do dramatycznych kulminacji i katharsis w literaturze.

PL: Ruchliwe i lekkie [ogniwo cyklu – przyp. MRM] w swych skrajnych częściach z kontrastującą, **refleksyjną** częścią środkową, wnoszące moment **odprężenia**. (RS 66)

W części środkowej **medytatywne** [ogniwo cyklu – przyp. MRM), stanowiące w sensie kondensacji wypowiedzi punkt zwrotny całej Sonaty. (RS 66)

Podobne podejście widać w opisach dynamicznej energii dzieła. Można tu zauważyć charakterystyczne dla krytyki romantycznej przesunięcie w stronę semantyki metafizycznej – energia muzyczna staje się „znakiem duchowej potencji”, a więc wyrazem siły duchowej kompozytora, utożsamianej z kondycją narodu. Opisuując detale formalne, komentatorzy nie rezygnują jednak z języka nacechowanego estetycznie. Tutaj terminologia muzyczna (*przetworzenie*) splota się z kategoriami malarskimi (*impresjonistyczna kolorystyka*), a całość zyskuje status opowieści pełnej napięcia i rozładowania.

PL: Energia i rozmach promieniujące z tych taktów świadczą o **szerokim i śmiałym** zakresie rozpoczynającej się muzycznej opowieści, są także widowym znakiem duchowej potencji Kompozytora. (RS 68)

Wręcz **impresjonistyczna kolorystyka tej fazy przetworzenia** zdobi pełen wewnętrzznego podniecenia tok narracji, który uspokaja się dopiero w t. 133. (RS 69-70)

W polsko- i rosyjskojęzycznych wypowiedziach można więc zauważyć dwoistą perspektywę percepcji tego utworu. W zestawieniu obu podejść powstaje pełniejszy obraz *Sonaty h-moll* jako dzieła, które jednocześnie funkcjonuje w obrębie muzyki absolutnej i jako nośnik znaczeń kulturowych. Rosjanie w sposób hermeneutyczno-symboliczny akcentują emigracyjną tożsamość, doświadczenie wygnania, a także uniwersalne motywy tragedii i odrodzenia, wskazujące na korespondencję sztuk. Polacy dokonują oceny strukturalno-formalnej, koncentrując się na analizie elementów muzycznych, które same w sobie tworzą swoisty język narracji i ekspresji.

4.7. Mazurki

Mój fortepian nie słyszał, jak tylko mazury
(Chopin w liście do rodziny, 1831)²⁵.

Chopin tworzył mazurki podczas całej swojej muzycznej drogi, od około 1825 do 1849 roku. Podejmując na warsztat kompozytorski ów gatunek muzyki instrumentalnej, Chopin we właściwy sobie, nieszablonowy sposób, wprowadził do literatury fortepianowej oryginalną, „narodową” odmianę mazurka. W dziełach kompozytora gatunek mazurka przedstawia stylizację tradycyjnych tańców ludowych – mazura, kujawiaka oraz oberka. Chopin wykorzystał elementy wymienionych tańców: regularne metrum 3/4, nieregularne akcenty, rytmy polskie, modalność, a następnie przekształcił je, tworząc nowy, wyrafinowany język muzyczny, który bywa określany jako „gatunek Chopina”. Mazurki te nie służyły do tańczenia, lecz stanowiły autonomiczne miniatury fortepianowe – często o charakterze lirycznym, choć bywają też dynamiczne i rytmiczne. Według Chopinistów, mazurki kompozytora stanowią „kartkę z pamiętnika” lub zaszyfrowaną wiadomość do odbiorcy.

Interpretacja tego gatunku jest wysoce interesująca pod względem analizy językoznawczej i kulturoznawczej. Mazurki Chopina są uważane za najliczniejsze spośród jego dzieł oraz za nośnik jego narodowej ekspresji muzycznej. Werbalizacja tej ekspresji przez pianistów i muzykologów oraz zderzenie dwóch perspektyw kulturowych przynosi ciekawe spostrzeżenia, dotyczące elementów kultury polskiej i biografii kompozytora.

PL: Gdy przebywał na wsi, pisał *mazurki* pełne **zdrowej, wiejskiej radości** albo **głębokiej melancholii**. (RK 52)

• *Mazurek fis-moll op. 6 nr 1*

W analizowanych monografiach zauważamy jednakową werbalizację kontrastowości wyrazowej *Mazurka fis-moll op. 6 nr 1*. Interpretatorzy używają licznych epitetów o charakterze przeciwnym lub opisują dualizm tematyczny, związany ze zmianą nastroju fragmentów utworu – ów kontrast jest opisywany emotywami *marzycielski* (мечтательный) i *rezolutny* (боикуй).

²⁵ Źródło: *Mazurki*, culture.nifc.pl [dostęp 16.06.2025].

PL: Od pianisty wymagają jednocześnie świeżości niemal **naiwnej i dojrzałego** mistrzostwa. (MT 354)

RU: Дав **темпераментный контраст** двух эмоциональных состояний (**мечтательного и бойкого**). (JK 370)

Poprzez stylizację melodii, modalności, ornamentykę oraz rubato, Chopin nadał mazurkowi artystyczny wymiar mini-poematu (portalmuzykipolskiej.pl, dostęp: 16.06.2025). Elementy poetyckie wypełniają językową warstwę interpretacyjną dzieła – szczególnie trzeci fragment analizowanego mazurka jest oceniany jako ten o charakterze poetyckim. Poezja przejawia się w wielu zróżnicowanych nastrojach i epitetach: *czuły, delikatny (нежный), porywisty (порывистый), elegancki (изящный)*.

RU: Шопен **оттеняет** его [контраст – przym. MRM] **позней третьей темы**. (JK370)

«Поэдность» уже намечается в (...) вкрадчивой **нежности, порывистости и изящной** звукописности. (JK370)

Szczególną uwagę zwracają takty 17 i 18 *Mazurka fis-moll*, z których interpretatorzy odczytują motyw drogi i towarzyszącej jej gry dzwoneczków. Porównanie do dzwoneczków można było zauważyć również w analizowanym wcześniej opisie Barkaroli Fis-dur op. 60.

RU: В этом фрагменте, вероятнее всего, отразились (...) **образы дороги – через звукопись колокольчиков**. (JK 370)

- **Mazurki op. 6 –**
nr 2 cis-moll,
nr 3 E-dur,
nr 4 es-moll,
nr 5 C-dur.

W kolejnych mazurkach, sklasyfikowanych w opusie szóstym, zarówno w polskim, jak i rosyjskim dyskursie zauważamy stałą werbalizację taneczności gatunku. Akcent interpretacyjny zostaje położony na korelację słyszanej melodii z elementami ruchowymi tańca – *wirowaniem, wytupywaniem, kroczeniem*. Muzykolodzy i pedagodzy dodatkowo podkreślają wiejski, narodowy charakter utworów, opisując je jako *wyjęte z życia codziennego*.

RU: Принадлежит к числу наиболее наглядно воплощающих живые, подвижные «капризы» польского темперамента. (IB 442)

Такт 6 – динамический форшлаг **танцевального «вытапывания»**. (JK 371)

Нарочитые повторения следует, очевидно, понимать как меткую **бытовую зарисовку «с натуры»**. (JK 371)

- **Mazurek B-dur op. 7 nr 1**

Mazurek B-dur op. 7 nr 1 jest szczególnie interesujący w kontekście odmiennej interpretacji i werbalizacji przedstawicieli porównywanych szkół pianistycznych. W literaturze polskiej utwór jest opisywany jako:

PL: pełen **heroicznego** rozmachu (...) z genre **pieśniowo-tanecznym**. (MT 43)

Używane emotywy wskazują wyraźnie na dualizm tematyczny, opierający się na kontraście *radości* i *smutku*, który – według polskich muzykologów – jest charakterystyczny dla całej muzyki Słowian. Pierwszy temat określony jest epitetami *energiczny*, *kipiący radością*, *gwarny*. Drugi zaś odzwierciedlają emotywy: *niepokój*, *tęsknota*. Temat poboczny *Mazurka B-dur* jest sytuowany emocjonalnie „pomiędzy” głównymi motywami jako *melancholijny*, *urokliwy*.

PL: Wyróżnia się on następującymi cechami: **energiczną** akcentacją, melodią pierwszego tematu (*kipiącą radością*), **niepokojem** drugiego tematu oraz **melancholijnym** urokiem motywu pobocznego przypominającego kwinty dud. (RK 90)

W werbalizacji rosyjskich muzykologów i pedagogów dany mazurek jest przedstawiony jako *drobny*, *okolicznościowy* utwór salonowy, pozbawiony głębokich uczuć. Wyraźnie zauważamy elementy subiektywizacji wypowiedzi – użycie cudzysłowu i wtrąceń (*быть может*) sygnalizują lekki sceptycyzm autora wobec wartości artystycznej utworu. Fragmenty opisu *композиторская любезность (uprzejmy gest artysty)* i *лишена задушевности* sugerujące grzecznościowy, ale powierzchowny charakter dzieła włączają element ironii i oceny. Zwraca również uwagę rosyjski idiom z przypadku (*к случаю*), lekko deprecjonujący, niejako obniżający wartość artystyczną utworu, napisanego „na okoliczność”.

RU: Типичное миниатюрное сочинение «к случаю» - быть может, род светской «композиторской любезности». (JK 374)

Музыка мазурка лишена какой-либо задушевности и не выходит из рамок краткой салонной беседы звуками. (JK 374)

- *Mazurki* op. 7 –
nr 2 *a-moll*
nr 3 *f-moll*

W opisie dwóch kolejnych mazurków z opusu siódmego polscy i rosyjscy muzykolodzy jednakowo manifestują ocenę estetyczną dzieł, dopełnioną elementami emotywnymi. Przy użyciu epitetów wartościujących *radosny, jasny* (яркий), *żywy* (живой) interpretatorzy nadają utworom dynamikę i energię, zauważając taneczność formy. Skoczny charakter jest podkreślony poprzez charakterystykę elementów melodycznych, takich jak skoki interwałów – septym i non (скачки септим и нон).

RU: Яркий, живой осколок танцевального быта. (JK 371)

Характерны бойкие скачки септим и нон. (IB 523)

Zmiany tonalne, zachodzące na przestrzeni mazurków wpływają na postrzeganie danego fragmentu jako *żałobnego, niestatycznego, niepewnego*.

RU: Первые восемь тактов, где вздохи и мольбы. (JK 373)

Хроматическая модуляционность в тактах 17-24 с блужданием вокруг до минора, мибемоль мажора и ре минора. Это блуждание усиливает выразительность **жалобно-неуверенных** мелодических интонаций. (JK 373)

W interpretacji mazurków zaproponowanych przez przedstawicieli obu szkół pianistycznych przeważa poetycki dualizm tematyczny – zasada przeciwstawienia epitetów i porównań, typu *elegijny-rezolutny* oraz zróżnicowania emocji, w tym kolejno – *żałoba, krzyk, radość, rozpacz*.

RU: Нельзя не заметить в данной мазурке зарождения черт сюжетной «поэмности» - в контрасте **элегических жалоб** и **бодрых восклицаний**, в постепенной подготовке

центральной **радостной** кульминации, в замыкании формы к репризе, сосредоточенно **печальной** темы. (JK 374)

- **Mazurek As-dur op. 7 nr 4**

Ostatni, czwarty z opusu siódmego *Mazurek As-dur* jest w języku rosyjskim charakteryzowany w ramach innego gatunku – etiudy, co sugeruje postrzeganie utworu jako prostej, realistycznej formy inspirowanej życiem codziennym. W *Mazurku* odnajdujemy fragmenty odnoszące się do „codziennego” tańca, czyli tytułowego mazurka, wskazujące na emocjonalnie nacechowaną percepcję muzyki.

RU: Как вы «этиюд» **бытового** танца. (JK374)

Rosyjskie wypowiedzi cechuje także ocena kultury polskiej, wyrażona poprzez liczne emotywy i epitety. W wypowiedziach opisywana jest *prostota*, *klarowność* i rytmiczna stanowczość motywu, czyli cechy charakterystyczne dla polskich tańców ludowych (mazurka, oberka). Werbalny obraz polskiej kultury zasadza się na określeniach, które mogą wskazywać na stosunek rosyjskich muzykologów do narodu polskiego. Pojawiają się leksematy wartościujące nacechowane pozytywnie, które odwołują się do wartości moralnych i estetycznych – *jasny*, *lapidarny*, *męski*, *odważny*. Z drugiej strony, pedagodzy i muzykolodzy obu szkół pianistycznych zwracają uwagę na wysoki walor liryczny utworu i fuzję stylu narodowego ze współczesnym, używając przy tym subiektywnego opisu, w tym epitetów *kapryśny*, *najdelikatniejszy*.

RU: Очень широкие развитие **фольклорной** особенности – «толчеи» средних голосов. (JK374)

Эта мазурка может служить одним из многих примеров **органического слияния народности** и изысканности в музыке Шопена. (JK 374)

С одной стороны – **ясность, лапидарность и мужественность** народного рисунка. (JK374)

С другой стороны – **тончайшие, капризные оттенки изящной лирики**. (JK 374)

4.8. Scherzo

Scherzo to forma muzyczna, której nazwa pochodzi z języka włoskiego i oznacza „żart”. W słowniku muzycznym jest określane jako „utwór instrumentalny (...) zwykle o budowie trzyczęściowej, w założeniu o charakterze żartobliwym, pełen nieoczekiwanych efektów rytmicznych i melodycznych” (SMH, 169). Scherzo może funkcjonować jako samodzielny utwór albo jako część większej całości, na przykład sonaty czy symfonii. Charakteryzuje się synkopowanym rytmem oraz bogatą, zróżnicowaną artykulacją (wiosnazchopinem.pl, dostęp: 22.07.2025 r.).

W okresie romantycznym, w szczególności w twórczości Chopina, zauważyć można istotne przekształcenia w zakresie emocjonalnego charakteru formy scherza. Jak podkreśla Smendzianka, gatunek ten:

PL: nie jest u Chopina lekką niefrasobliwą błahostką muzyczną, należy w istocie do utworów mieszczących w sobie **poruszające treści wyrazowe**. (RS 96)

Opisywane bogactwo ekspresyjne zostało podyktowane epoką, w której kompozytor żył i tworzył. Zmiany, zachodzące w estetyce romantycznej, znaczące przeobrażały treść i formę artystycznej wypowiedzi, wskazując nowy sens i społeczne oddziaływanie.

• *Scherzo h-moll op. 20*

Wbrew sugerowanej przez tytuł lekkości, żartobliwości i radości, kompozytor, zwłaszcza w pierwszym *Scherzo h-moll op. 20* wydanym po raz pierwszy w 1835 roku, rezygnuje z dotychczasowych konwencji, wybierając tonację h-moll. Zgodnie z przypisywaną jej przez Schubarta semantyką, tonacja h-moll włącza konotacje ciemności, żalu i nastroju głęboko żałobnego. Robert Schumann, wybitny kompozytor i pianista, recenzując analizowany utwór pytał retorycznie: „W co ma się przystroić powaga, jeśli już żart przyobleka się w ciemne welony?” (Hunker, 2015, *ourchopin.org*; dostęp: 2.06.2025).

Powagę i skrajność emocji podkreślają zarówno polscy, jak i rosyjscy interpretatorzy. Pierwsza część utworu jawi się jako kontrast między demoniczną, burzliwą siłą a pełnym bólu lamentem, nadając całości dramatyczny, wręcz teatralny rys ekspresyjny. Otwarcie Scherzo to gest dramatyczny i mocne akordy, które już na wstępie przywołują skojarzenia – w polskiej

i rosyjskiej tradycji interpretacyjnej – z wizją *piekielnej uczy* (*адское ниршество*) czy *koszmarnego, pełnego trwogi snu*:

PL: W mojej opinii przypomina ono **straszny**, ogarniający **trwogą** sen, który przenosi nas do krainy fantazji. (RK 164)

Muzyka (...) pełna **niepokoj**, gwałtownych zmian dynamicznych. (RS 99)

RU: Адское пиршество. (JK377)

Zarówno w języku polskim, jak i rosyjskim występują leksykalne pola semantyczne obejmujące kategorie *strachu*, *bólu*, *depresji*, *żałoby*. Dyskurs polski operuje tu obrazem psychologicznym i wizją fantazmatyczną, natomiast rosyjski – nieco bardziej zwięzłym opisem nastroju jako integralnego elementu formy. W rosyjskich relacjach czytamy na przykład:

RU: Первый период скерцо, уже содержащий в себе законченный образ **страстного, отчаянного** порыва и **скорбной депрессии**. (JK378)

Kategoria *mroku* wyrażana jest odpowiednio:

PL: Jego charakter czyni zeń **najmroczniejsze** ze *Scherz* Chopina. (RK 164)

RU: [M]рачным акцентам звучат выделяющиеся ноты среднего голоса... (JK 378)

Sfera *żału* zaś ujawnia się w określeniach typu:

RU: Слышен **горестный** каданс с интонациями стонов в си минор. (JK 378)

Горестный каданс при втором повторении. (JK 378)

W dalszym przebiegu utworu tempo fragmentu oznaczone zostaje przez Chopina jako *agitato*, czyli „burzliwie, z podnieceniem, gwałtownie” (SMH, 9). Nowy motyw tematyczny w werbalizacji muzykologów odpowiada danej definicji słownikowej:

RU: Это – **бурная** подготовка репризы первой темы. (JK 378)

Возвращается **бурная** и мрачная музыка. (JK 379)

W szczególności dyskurs rosyjski odzwierciedla bogactwo terminologii analitycznej, przeplatane z licznymi emotywnymi:

RU: разбиты трезвучия тоники, субдоминанты и доминанты h-moll (...) **отчаянный** фанфарный призыв, (...) **романтическая** катастрофа, (...) **острый драматический** диссонанс **смятения и ужаса**. (JK 389)

Druga część *Scherzo h-moll* kojarzona jest przede wszystkim z wplecionym w melodię motywem kolędy „Lulajże Jezuniu”. Jak wskazują badacze, ów zabieg może świadczyć o tęsknocie Chopina za ojczyzną i przywiązaniu do rodzimej tradycji. W polskich analizach obecność melodii traktowana jest jako oczywista i niewymagająca objaśnienia, rosyjscy autorzy natomiast chętnie podkreślają jej znaczenie kulturowe, wskazując na związki z folklorem. Wyraźnie rysuje się różnica pragmatyczna: polski odbiorca rozpoznaje kod kulturowy, rosyjski natomiast dokonuje jego objaśnienia.

RU: **Фольклорные** столкновения функций. (JK 379)

Контрастный элемент скерцо – **спокойная** мелодия, восходящая своими интонациями к **старинной польской Рождественской песне**. (JK 378)

W obu tradycjach melodia środkowej części budzi skojarzenia z radością i spokojem, co w rosyjskich komentarzach ujęte zostało szczególnie plastycznie słowami:

RU: Часто эта полна **умиротворенной отрады**, она подобна **взору, обращенному в далекое светлое прошлое**. (JK 379)

Chopin wprowadza następnie element „echa” pierwszego tematu, nakładającego się na spokojną melodię kolędy, co w odbiorze wywołuje uczucie *niepokoju* i nagłego przełamania *blągostanu*. Polskie komentarze podkreślają aspekt pianistyczny i dynamiczny:

PL: Walory pianistyczne tego fragmentu sprzyjają naturalnie podnoszącej się **fali emocjonalnego napięcia**, które w t. 117 „zderza się” w *subito piano* z materiałem drugiego tematu. (RS 68)

RU: Но вот уже чувствуется **беспокойство** и... внезапно **исчезают отрадныe мечты**. (JK 379)

4.9. Koncerty

Charakterystyka koncertów Chopina, zawarta w tekstach obu szkół pianistycznych koncentruje się na ukazaniu ich emocjonalnego spektrum oraz na podkreśleniu świeżości wchodzącego w pełną dorosłość stylu kompozytora. Całość dyskursu buduje obraz Chopina jako kompozytora szczerego, świeżego, pełnego radości, melancholii i fantazji, a zarazem artysty zakorzenionego w duchu narodowym i przygotowującego się do głębszej, patriotycznej fazy twórczości. Monografisci zauważają, że ten okres był dla kompozytora czasem:

PL: przeżyć patriotycznych noszących znamiona wstrząsu. (MT 22)

Językowy obraz muzyki koncertowej twórczości Chopina włącza szerokie spektrum emocji ujętych w kategoriach realizmu romantycznego, połączenia szczerości, piękna i indywidualnego, specyficznego dla kompozytora *przemówienia* poprzez uczucie. Jak twierdzi Chomiński, oba Koncerty to chopinowskie:

PL: przemówienie indywidualnym językiem. (JCh 131)

- **Koncert *f-moll* op. 21**

Już pierwsze uwagi dotyczące *Koncertu f-moll* op. 21 Chopina wskazują na dostrzeżenie przez interpretatorów pewnej niedojrzałości kompozytora. W literaturze muzykologicznej polskiej i rosyjskiej często podkreśla się, że w utworze powstałym jeszcze w dość wczesnej fazie niezależności kompozytorskiej Chopina, można dostrzec zarówno niepewność formalną, jak i delikatne niezdecydowanie wyrazowe. Szczególnie w werbalizacji pierwszych tematów pedagogzy i muzykolodzy zgodnie zwracają uwagę na eksperymenty kompozytora z fakturą orkiestralną i harmoniczną – jak stwierdzają, młody Chopin, jeszcze nieco *nieśmiały*, poszukuje własnego języka muzycznego. Tematy są dobrze zarysowane, lecz momentami brakuje im pewnej spójności i stabilności rytmicznej, co muzykologowie interpretują jako przejaw *niedojrzałości twórczej*. Interpretatorzy określają charakter harmonii jako *roboczy*, czyli taki, w której Chopin nie osiągnął jeszcze pełnej kontroli nad napięciem dramatycznym i balansowaniem fraz. W tym kontekście, rosyjscy interpretatorzy zwracają uwagę na:

RU: известную незрелость, робость Шопена. (JK 347)

W szerszym kontekście muzykologicznym, niedojrzałość Chopina w tym okresie nie jest wadą, lecz elementem procesu artystycznego, w którym młody twórca eksperymentuje z melodyką, rytmiką i fakturą instrumentalną. W późniejszych utworach, jak II *Koncert e-moll* czy ballady, te cechy zostają przetworzone w pełną dojrzałość kompozytorską – kontrolę formalną połączoną z wyrazistą ekspresją.

Przedstawiciele obu szkół pianistycznych szczególnie wysoko oceniają charakter emocjonalny pierwszej części *Koncertu f-moll*. W obu dyskursach charakterystyka kolejno pojawiających się tematów obejmuje wykorzystanie emotyów ujętych w pary kontrastów: *smutek – radość, lekka melodia – poryw woli* lub podanych synonimicznie: *chmurny – pełen napięcia, kantylenowy – liryczny, lekki (легкий) – wytworny (изящный)*.

PL: Poważny i trochę owiany **smętkiem** pierwszy temat kryje w sobie od razu ton intymnej uczuciowości. (TAZ 166)

Chmurny i pełen napięcie klimat pierwszego tematu. (TAZ 166)

Chopin zmienia nagle nastrój i wprowadza **spokojną** melodie o charakterze **kantylenowym**. (TAZ 167)

Jeśli początek (...) był **mroczny i posępny**, to teraz dokonuje się **rozjaśnienie** i fala prostego, **intymnego** uczucia. (TAZ 167)

RU: **Обаятельная** по звучности, **легкая** и **изящная** пианистическая фактура сочетается с богатством и юношеской живостью эмоции – **грациозная грусть, светлая радость, лирический восторг** и, наконец, **волевой порыв!** (JK 349)

Część druga oraz liryczne tematy części pierwszej i trzeciej opisywane są z kolei przez pryzmat *intonacji mowy i recytatywności* wypowiedzi muzycznej, a także prostoty i szczerości tematu, który łączy cechy narodowe z tematyką emocjonalną. Wypowiedź muzyczna ma wysoką wartość uczuciową z zakresu *liryzmu, romantyki, miłości*. Odbiorca kierowany jest w stronę obrazu muzyki jako autentycznej, szczerej i *zmieniającej się* wypowiedzi emocjonalnej, której czystość i bezpośredniość przeciwstawiana jest stereotypowi Chopina – w szczególności w tekstach rosyjskich opisywanego jako twórcę *mrocznego, chorego melancholika* (*мрачный, болезненный меланхолик*).

PL: Długi liryczny monolog o zmieniających się **fazach uczuć**. (TAZ 167)

Uczuciowe metamorfozy występują jeszcze silniej w wirtuozowskim epizodzie. (TAZ 167)

RU: Народность (...) с исключительно искренней, полной лирического темпа романтикой. (IB 349)

Шопен (...) мрачный, болезненный меланхолик. (IB 349)

Druga część Koncertu w percepcji polskich muzykologów jest wyraźnie skojarzona z biografią Chopina. Natężenie uczuciowe części *Larghetto* zostaje uzasadnione narodzeniem się w tym czasie uczuć kompozytora do Konstancji Gładkowskiej:

PL: Chopin skojarzył ją [drugą część Koncertu f-moll – przyp. MRM] jednoznacznie ze swym miłosnym afektem do wybranego ‘idealu’, czyli **Konstancji Gładkowskiej**. (TAZ 169)

Trudno byłoby znaleźć w dotychczasowej literaturze muzycznej przykład równie sugestywnego, namiętnego i wzruszającego wyznania miłości zawartego w dźwiękach. (TAZ 169)

Werbalizacja finału *Koncertu f-moll* akcentuje *ruch, blask i energię* – pojawiają się metafory ruchu i nagromadzenia emocji. W ujęciu rosyjskich i polskich interpretatorów muzyka staje się nie tylko formą estetyczną, ale także *poetyckim i emocjonalnym aktem*, łączącym pierwiastki indywidualne – *fantazję, wirtuozerię* oraz wspólnotowe – *święto, taniec ludowy*.

PL: Po pięknym efekcie **rozjaśnienia brzmienia** rodzi się fala **energii**. (TAZ 168)

RU: Вечное движение. (GC 350)

Праздничный блеск и лучезарный порыв: в путь, в дорогу, вперед, вперед! (GC 350)

[Конструкция – przyp. MRM] сотканная **изящной виртуозности**, мечтательной фантастики, праздничного блеска и отзвуков народного танца. (GC 350)

- **Koncert e-moll op. 11**

Odwołując się do wydarzeń biograficznych kompozytora, Rosjanie analogicznie do percepcji *Koncertu f-moll* wciąż „słyszą” w *Koncercie e-moll op. 11* Chopina-młodzieńca. Polscy interpretatorzy natomiast zwracają uwagę na coraz większą dojrzałość twórcy:

PL: *Koncert e-moll* zdradza **większą dojrzałość** i perfekcję warsztatu od poprzedniego. (TAZ 221)

RU: Романтически-сентиментального мышления **юного Шопена**. (GC 351)

Szczególną rolę w drugiej części *Koncertu f-moll* odgrywają gesty melodyczne nacechowane emocjonalnie, określane jako delikatne, śpiewne, czasem wręcz modlitewne. Harmonia werbalizowana jest tu jako nośnik głębokiej *romantyczności, upojenia*. W rosyjskim opisie koncertu powraca również obraz poetyckości i szczerości – koncert jest w ich percepcji *prawdziwy (правдив)* i *prostolinijny (прямодушен)*.

PL: Pianista rozpościera bogatą panoramę coraz to innych pomysłów melodycznych o charakterze nokturnowym i zmieniających się odcieniach **liryzmu**. (TAZ 225)

Specyficzny nastrój **blógi i kołysankowy**. (TAZ 255)

RU: Ласково убеждающие, молящие. (IB 351)

Гармонический склад произведений Шопена эмоционально **правдив и прямодушен** (IB 365).

Романтическая **мечтательность и упоенность**. (IB 365)

Wreszcie, w analizach podkreślony zostaje również kontekst ideowo-narodowy. Pierwszy okres twórczości Chopina charakteryzuje się poetycką nostalgią, smutkiem, typowym dla idei czasów przez powstaniem listopadowym. W warstwie językowej dyskursu rosyjskiego i polskiego wymienione emocje przejawiają się w użyciu licznych emotywów ze sfery: *melancholia, mrok, ból, smutek (грусть), tęsknota, pragnienie (томление)*.

PL: Część wstępna tematu (...) wprowadza od razu nastrój **emocjonalnego wzburzenia i mrocznej melancholii**. (TAZ 221-222)

Subtelny i melancholijny wyraz mają także szesnastkowe figuracje. (TAZ 222)

RU: Поэтическим **томлением**, светлой **грустью**, чувствительностью или романтической праздничностью. (IB 360)

Również w tym utworze w szczególności przedstawicie rosyjskiej szkoły pianistycznej podkreślają obecność pierwiastka narodowego. Rosjanie, odwołując się do swojej kultury, dostrzegają w dźwiękach koncertu wspólne dla narodów Słowiańskich bogactwo ekspresji i uczuciowości. Melodie *Koncertu e-moll* charakteryzują się:

RU: глубоко **славянским** характером своей **пластической** и **задушевной напевности**. (GC 354)

Славянской романтической **чувствительностью**. (JK 348)

Polski dyskurs wprowadza większe doprecyzowanie elementów melodyki narodowej, w szczególności w trzeciej części *Koncertu*, w której kompozytor wykorzystał rytm taneczny ziemi krakowskiej. Pojawiają się emotywy, związane z *wigorem* wykonania, *dowcipnym* i *żartobliwym* charakterem:

PL: Chopin prezentuje tu muzykę (...) pełną **wigoru, dowcipu i pikanterii**. (TAZ 226)

Filuterność następstw harmoniczych. (TAZ 226)

Pojawiają się zwroty właściwe **polskiemu folklorowi**. (TAZ 226)

Dowcipną puentę zaś wyostrza staccato. (TAZ 227)

Wnioski końcowe

Punktem wyjścia przedstawionych w rozprawie analiz empirycznych były teksty poświęcone dziełom Fryderyka Chopina, które stały się podstawą do szerokiego, wieloaspektowego opisu konceptualizacji i werbalizacji muzyki fortepianowej przez profesjonalistów. W badanym materiale utrwała się pozajęzykowa rzeczywistość obejmująca zjawiska takie jak aksjologizacja, emotywność, metaforyzacja, wykorzystanie terminologii specjalistycznej oraz subiektywizacja wypowiedzi muzykologów-pedagogów. Analiza monografii Chopinistów dowiodła, że mamy do czynienia z wyjątkową formą przekładu intersemiotycznego – translacją muzyki na język naturalny. *Językowy obraz muzyki* porządkuje semantykę dźwięków, a zarazem tworzy ramy ich postrzegania w przestrzeni kodu słownego. Na kształt ekfrazy muzycznej wpływają czynniki kulturowe oraz indywidualne procesy kognitywne zachodzące w świadomości twórcy i interpretatora.

Językowy obraz muzyki fortepianowej Chopina w polskim i rosyjskim dyskursie naukowo-dydaktycznym jest w znacznym stopniu oparty na znajomości struktury dzieła muzycznego, tradycji wykonawczej utworów i biografii kompozytora. Choć interpretacja stałych elementów kompozytorskich jest w wielu opracowaniach zbieżna, to poszczególne wypowiedzi wyróżnia indywidualny ton emocjonalny i styl metaforyczny. Dyskurs naukowo-dydaktyczny ujawnia tu cechy języka artystycznego – jego obrazowość, subiektywizm i aksjologiczny charakter. Interpretacja muzykologów i pedagogów wydziela się poprzez bogate metafory, emfaticzny ton oraz zwrócenie szczególnej uwagi na emocjonalny wydźwięk utworów Chopina, co wskazuje na przenikanie się języka naukowego i ekspresyjnego.

Do najważniejszych mechanizmów językowych obecnych w opisie muzyki Chopina należy synestezja. Metafory synestezyjne służą reekspresji dźwięków poprzez wrażenia wzrokowe i smakowe, umożliwiając czytelnikowi „usłyszenie” muzyki poprzez język. W procesie tym język staje się narzędziem poznania, umożliwiającym przekształcenie doświadczenia audialnego w strukturę pojęciową. Organizacja *językowego obrazu muzyki* Chopina zakłada ponadto wykorzystanie emotywów i epitetów, które dopełniają terminologię muzykologiczną, pełniąc funkcję konotatywną i wartościującą. W ten sposób ujawnia się aksjologiczna funkcja języka w interpretacji muzyki.

Analiza metafor pozwoliła uchwycić zasady ich użycia w opisie poszczególnych elementów dzieła muzycznego oraz wskazać kontekst, w którym powstają nowe połączenia semantyczne o charakterze metaforycznym. Ujawnia się tu dynamika przekształcania

terminologii muzycznej, która – wchodząc w relacje metaforyczne – staje się częścią nowo powstałych metafor dźwięku. Zjawisko to wskazuje na przenikanie się języka specjalistycznego i ogólnego oraz na twórczy charakter procesu werbalizacji muzyki. Język, będący narzędziem konceptualizacji, nie tylko opisuje, lecz współtworzy muzyczne doświadczenie, nadając mu strukturę znaczeniową.

Interpretacja muzyki determinuje silną subiektywizację dyskursu naukowo-dydaktycznego, co stanowi jego zasadnicze odróżnienie od innych form dyskursu naukowego. W niektórych przypadkach pojawiają się rozbieżności między definicją terminologiczną a jej realizacją w języku naturalnym, co wynika z odejścia kompozytora od powszechnie przyjętej semantyki gatunku lub tonacji oraz z indywidualizacji odbioru muzykologa lub pedagoga.

W szczególności porównanie polskiej i rosyjskiej werbalizacji wybranych dzieł Chopina ujawniło, że sposób językowego obrazowania muzyki zależy zarówno od kontekstu kulturowego, jak i od przyjętych strategii interpretacyjnych. W obu tradycjach duży nacisk położono na emocjonalny aspekt percepcji utworu, jednak język opisu różni się zakorzenieniem w odmiennych systemach wartości i symboli kulturowych. W tym ujęciu muzyka funkcjonuje w dynamicznej relacji z ludzkim światem wartości – oddziałując na niego i jednocześnie będąc kształtowaną przez indywidualne oraz zbiorowe doświadczenia kulturowe.

W dużej części *językowy obraz muzyki* fortepianowej Chopina opiera się na stałych elementach terminologicznych i kompozycyjnych, których werbalizacja nosi znamiona „ponadkulturowej” i jest tożsama dla obu szkół pianistycznych. W przypadku opisu poszczególnych dzieł pojawiają się jednak nieznaczne różnice. Werbalizacja utworów Chopina, choć w większości wspólna dla muzykologów polskich i rosyjskich, ujawnia odmienności w prezentacji polskiej kultury muzycznej oraz w sposobach eksponowania emocji. Analiza porównawcza wykazała, że interpretatorzy polscy i rosyjscy tworzą odmienną werbalizację dzieł kompozytora, percepcja których jest prowadzona przez pryzmat ich własnych doświadczeń kulturowych i osobistych oraz kontekst społeczny, w którym utwór powstał i był odbierany. Szczególnie wydarzenia historyczne i społeczno-polityczne dają podstawę do odkrywania przez muzykologów i pianistów sensu materiału muzycznego.

Polska tradycja interpretacyjna akcentuje introspekcję i indywidualne przeżycie interpretatora i kompozytora, w szczególności w stosunku do wydarzeń narodowo-wyzwoleńczych. Muzykolodzy zwracają szczególną uwagę na emocje towarzyszące wtedy kompozytorowi i utożsamiają je z charakterystyką emocjonalną danych dzieł. Utwory Chopina stanowią tu podstawę do zobrazowania kultury polskiej jako unikatowej w kontekście europejskiej. Chopin stawiany jest w centrum muzyki fortepianowej XIX wieku jako wieszcz,

poeta, nowator i rewolucjonista w świecie pianistyki. Rosyjska werbalizacja łączy natomiast elementy precyzyjnej analizy muzykologicznej z monumentalną metaforą katastrofy, dramatu, często melancholijnego i wręcz apokaliptycznego nastroju. Monografiści rosyjscy w swojej interpretacji także, lecz w mniejszym stopniu odnoszą się do historii polski. Jeśli utwór kojarzony jest z danym wydarzeniem historycznym, to jest on podany bez nacechowania emocjonalnego lub oceny sytuacji ze strony samego muzykologa. Związek materiału muzycznego z wydarzeniem historycznym werbalizowany jest jako emocje, ból samego kompozytora, a nie całego narodu polskiego. Różnice w polsko- i rosyjskojęzycznej werbalizacji są szczególnie widoczne we fragmentach, w których pojawiają się odniesienia do kodu kulturowego: polscy interpretatorzy traktują sygnały, takie jak motywy zaczerpnięte z pieśni ludowych, tańców czy kolęd jako naturalny znak wspólnoty narodowej, podczas gdy rosyjscy autorzy ujmują je jako egzemplifikację folkloru narodu polskiego wymagając objaśnienia i kontekstualizacji. Rosyjskojęzyczny opis utworów Chopina jest tu natomiast kompensowany poprzez skojarzenia z elementami, specyficznymi jedynie dla kultury rosyjskiej. Dodatkowo, Rosjanie dużo częściej niż samą biografię kompozytora, werbalizują swój ogólny pogląd, spojrzenie na kulturę polską, postrzegając Chopina jako wzór, odzwierciedlenie, przedstawiciela narodu polskiego, jego utwory zaś – jako punkt wyjścia do charakterystyki polskiej kultury. Rosyjscy pedagodzy chętnie sięgają po przesyczone emotywami opis narodowych elementów melodycznych, ocenę zachowań rodaków Chopina i charakteru ducha narodu polskiego, które naturalnie nie są konieczne w polskim dyskursie.

Wyniki badań wskazują, że percepcja muzyczna nie jest procesem jednowymiarowym i obejmuje aspekty emocjonalne, poznawcze i aksjologiczne. Komponent wartościujący towarzyszy każdemu etapowi odbioru muzyki, a język stanowi medium integrujące doświadczenie estetyczne i poznawcze. Charakterystyka utworu muzycznego, zawarta w *językowym obrazie muzyki* wymaga zatem zastosowania środków wyrazu o funkcji kognitywnej – metafor, porównań i skojarzeń – które poszerzają możliwości opisu i pogłębiają jego interpretacyjny wymiar.

W rozprawie zwrócono także uwagę na społeczne i filozoficzne funkcje aksjologizacji muzyki, analizowane z perspektywy antropocentrycznej. Muzyka jako zjawisko semiotyczne, funkcjonuje w dynamicznej relacji z ludzkim światem wartości, oddziałując na niego i będąc przez niego współkształtowaną. Takie ujęcie wskazuje, że *językowy obraz muzyki* Chopina to nie tylko opis estetyczny, lecz także konceptualizacja zjawiska kulturowego, postrzeganego w sposób zróżnicowany z perspektywy różnych obszarów kulturowych.

W rezultacie, przeprowadzone badania poszerzają wiedzę o procesach językowych i poznawczych towarzyszących interpretacji muzyki. Pokazują również, że proces transkodowania muzyki na język naturalny nigdy nie jest obiektywny – jego przebieg zależy od subiektywnej percepcji dzieła, aksjologicznego nastawienia i kulturowego kontekstu interpretatora. Tym samym badania nad dyskursem chopinowskim pozwalają uchwycić nie tylko specyfikę opisu muzyki, ale także szerszy proces kognitywny, w którym język stanowi narzędzie konceptualizacji doświadczenia estetycznego.

Podsumowanie

Celem niniejszej rozprawy była charakterystyka i porównanie *językowego obrazu muzyki* Fryderyka Chopina, który ukształtował się w polskich i rosyjskich tekstach naukowo-dydaktycznych. Opisowi i analizie porównawczej zostało poddane dziesięć monografii wybitnych Chopinistów – pedagogów i muzykologów, po pięć pozycji literaturowych autorstwa przedstawicieli każdej ze szkół pianistycznych. Zadaniem, wyznaczonym do wykonania w ramach osiągnięcia celu były rekonstrukcja i zestawienie werbalizacji muzyki fortepianowej Chopina w polskojęzycznym i rosyjskojęzycznym obszarze kulturowym.

Materiał empiryczny, obejmujący teksty naukowo-dydaktyczne dotyczące dzieł fortepianowych Chopina pozwolił na przeprowadzenie analizy wybranych środków językowych, poprzez które badacze i pedagodzy werbalizują doświadczenie muzyczne. W głównej mierze były to metafory, kolokacje, elementy aksjologizacji języka oraz epitety i emotywy. Abstrakcyjny koncept gry na fortepianie i muzyki fortepianowej wymaga od pedagogów-muzykologów wyjścia poza ramy tekstu naukowego. Niemożność obiektywnego opisu percepcji muzyki skłania autorów do używania określeń oceniających i metaforyzujących. Zawarta w monografiach charakterystyka utworów Chopina opiera się również na przekazaniu emocji, wyrażanych przez dźwięk i wywoływanych u słuchacza. Ujęcie to pozwoliło wskazać i zestawić sposoby, w jakie przedstawiciele obu tradycji pianistycznych konceptualizują muzykę Chopina, przekładając kod muzyczny na język naturalny.

Materiał empiryczny został przeanalizowany na dwóch komplementarnych płaszczyznach, zgodnie z zasadą przechodzenia od ogółu do szczegółu. W pierwszej kolejności przedmiotem badań była werbalizacja stałych elementów dzieła muzycznego w twórczości Chopina w ujęciu ogólnym – szczególną uwagę poświęcono wówczas metaforom, emotywowom i epitetom. Następnie analiza została zawężona do wybranych, konkretnych utworów kompozytora, gdzie dominującą rolę odegrały kategorie emotywow oraz aksjologizacji. Takie dwutorowe podejście pozwoliło uchwycić zarówno uniwersalne sposoby językowego obrazowania muzyki Chopina, jak i specyficzne strategie opisu poszczególnych dzieł.

Badania, przeprowadzone w ramach rozprawy doktorskiej miały charakter interdyscyplinarny, co zostało uwarunkowane doбором obiektu badawczego – zjawiska werbalizacji muzyki Chopina, rozumianego jako proces przekładu doświadczenia artystycznego na język naturalny oraz wykorzystaniem w tym celu tekstów naukowo-dydaktycznych z zakresu muzyki. Ramy metodologiczne, przyjęte gwoili osiągnięcia celu rozprawy obejmowały założenia lingwistyki kulturowej, analizy dyskursu, komunikologii

i estetyki muzyki. W niniejszej rozprawie język był rozumiany jako system znaków służący nie tylko komunikacji, ale również odzwierciedlający kulturę i sposób postrzegania świata przez daną wspólnotę językową.

W celu opisu zjawiska konceptualizacji i werbalizacji muzyki zauważono potrzebę wprowadzenia terminu *językowy obraz muzyki* w korespondencji do językowego obrazu świata. *Językowy obraz muzyki* został w rozprawie zdefiniowany jako utrwalony w języku, społecznie podzielany i kulturowo uwarunkowany sposób konceptualizacji, interpretacji i wartościowania zjawiska muzyki. Badania wykazały, że percepcja muzyki, zawarta w jej językowym obrazie jest procesem złożonym i wieloaspektowym.

Analiza materiału empirycznego potwierdziła postawioną w rozprawie hipotezę: dyskurs naukowo-dydaktyczny z zakresu pianistyki w obrębie „szkół pianistycznych” Polski i Rosji jest zbieżny w opisie stałych elementów dzieła muzycznego, różni się natomiast charakterystyką kontekstową, biograficzną i subiektywną percepcją muzyki każdego z interpretatorów.

Z przeprowadzonych badań wynika, że werbalizację zawartą w tekstach polskich i rosyjskich łączą opisy stałych elementów dzieła muzycznego. Przyczyny zbieżnego sposobu werbalizacji rytmu, natężenia, tonacji i barwy dźwięku, konstrukcji melodii i dzieła można dopatrywać się w jednakowych korzeniach schematu percepcji muzyki i zakorzenionej w języku, wywodzącej się z myślenia abstrakcyjnego terminologii muzycznej. Zarówno dyskurs polski, jak i rosyjski zakłada szerokie wykorzystanie metafor, w szczególności synestezyjnych i przestrzennych oraz epitetów.

Analiza porównawcza polskich i rosyjskich dyskursów, dotycząca kontekstu biograficznego i historycznego oraz konkretnych, wybranych dzieł fortepianowych Chopina pozwoliła dostrzec nieznaczne zróżnicowanie, wynikające z odwołania do specyficznych, właściwych jedynie konkretnej nacji elementów kultury oraz subiektywizacji percepcji materiału dźwiękowego. Pedagodzy interpretują utwory, odnosząc się do rzeczywistości pozamuzycznej, będącej kulturowo bliskiej czytelnikowi. W szczególności interpretatorzy rosyjscy dostrzegają w muzyce kompozytora możliwość zbliżenia się do cech narodu polskiego poprzez obcowanie z muzyką jego przedstawiciela. Przeprowadzone badania były próbą odpowiedzi na pytanie, czy w muzyce możemy zawrzeć ducha i charakter całego narodu, czy jest ona jedynie zakorzenionym w dźwięku odbiciem subiektywnego rysu emocjonalnego kompozytora.

Językowy obraz muzyki Chopina włącza metaforyczną werbalizację percepcji muzyki, w szczególności metafory synestezyjne. Ponadto, zawiera on konotacje kulturowe i wskazuje

na odmienne wartościowanie utworów muzycznych w zależności od kontekstu zewnętrznego i wewnętrznego interpretatora. Badania nad *językowym obrazem muzyki* wskazują, w jaki sposób dana społeczność kategoryzuje muzykę oraz jaka terminologia specjalistyczna jest immanentnie związana z jej werbalizacją. Dodatkowo, analiza tego typu wypowiedzi pozwala na odkrycie sposobów wartościowania, stereotypizacji w danej kulturze oraz jest źródłem informacji o wpływie muzyki na emocjonalność jednostki.

Dodatkowo, przeprowadzona w rozprawie analiza miała dać charakterystykę i wpłynąć na rozszerzenie teoretycznej perspektywy dyskursu naukowo-dydaktycznego z zakresu muzyki, łączącego analizę teoretyczną z praktyką pedagogiczną. Jak wynika z przeprowadzonych badań, dyskurs ten wiąże opis i interpretację dzieł muzycznych z refleksją nad sposobami ich wykonania w kontekście konkretnej kultury i subiektywnych przeżyć interpretatora. W tekstach wykorzystuje się język fachowy, metafory muzyczne oraz środki ekspresji służące komunikacji wiedzy i doświadczenia artystycznego. Wychodząc z założeń teorii dyskursu i wspólnoty dyskursywnej, analiza materiału empirycznego pozwoliła nie tylko scharakteryzować język poszczególnych Chopinistów, ale również wskazać ogólne tendencje werbalizacji naukowo-dydaktycznej przestrzeni językowej polskiej i rosyjskiej szkoły pianistycznej.

W kontekście dalszych badań nad *językowym obrazem muzyki* szczególnie wartościowe byłoby rozszerzenie zakresu analizy o kolejny język, co pozwoliłoby na pogłębioną komparatywną interpretację sposobów werbalizacji muzyki w różnych tradycjach językowych. Jednocześnie wskazane byłoby objęcie badaniami utworów innego kompozytora, co umożliwiłoby sprawdzenie, w jakim stopniu obserwowane mechanizmy metaforyzacji, aksjologizacji oraz użycia emotywów i konstrukcji narracyjnych są specyficzne dla indywidualnego stylu twórcy, a w jakim stanowią element szerszego dyskursu muzycznego. Takie podejście pozwoliłoby nie tylko na poszerzenie teoretycznej perspektywy dyskursu naukowo-dydaktycznego, ale również na bardziej uniwersalne ujęcie *językowego obrazu muzyki*, łączące analizę formalną, estetyczną i kulturową w ramach międzyjęzykowej i międzytwórczej refleksji.

Summary

The aim of this dissertation was to characterize and compare the *linguistic image of* Fryderyk Chopin's *music* as reflected in Polish and Russian scholarly-didactic texts. Ten monographs by distinguished Chopin scholars-pedagogues and musicologists were subjected to description and comparative analysis, with five works representing each of the two piano traditions. The empirical material, comprising scholarly-didactic texts devoted to Chopin's piano works, made it possible to examine selected linguistic means through which researchers and pedagogues verbalize the musical experience, above all metaphors, collocations, elements of axiologization, and emotives. The abstract concept of piano playing and piano music requires pedagogues-musicologists to transcend the framework of purely academic discourse. The impossibility of an entirely objective description of music perception leads authors to employ evaluative expressions and to articulate the interpreter's subjective emotions. The characterization of works is therefore grounded in the language of emotions expressed through sound. This approach enabled the juxtaposition of the ways in which representatives of both piano traditions conceptualize Chopin's music and translate the musical code into natural language.

The empirical material was analyzed on two complementary levels, according to the principle of moving from the general to the particular. First, the research focused on the verbalization of musical elements in Chopin's oeuvre as a whole, with special attention paid to metaphors and emotives. Subsequently, the analysis was narrowed to selected individual works, where emotives and axiological markers played a dominant role. Such a twofold perspective made it possible to capture both universal strategies of verbalizing Chopin's music and specific approaches to describing individual works.

The study undertaken in this dissertation is interdisciplinary in nature, which results from the choice of the research object – namely, the verbalization of Chopin's music, understood as the process of translating artistic experience into natural language, based on scholarly-didactic texts in the field of music. The methodological framework applied to achieve the research goal drew on cultural linguistics, discourse analysis, communication studies, and the aesthetics of music.

In order to describe the phenomena of conceptualization and verbalization of music, the need was recognized to introduce the term *linguistic image of music*, corresponding to the notion of the *linguistic image of the world*. The *linguistic image of music* was defined in this

dissertation as a socially shared and culturally conditioned manner of conceptualizing, interpreting, and evaluating the phenomenon of music, which is codified in language. Research has shown that the perception of music, as reflected in its linguistic image, is a complex and multifaceted process.

The findings indicate that verbalizations of music in Polish and Russian texts converge in their descriptions of stable elements of the musical work. The similarity in the verbalization of metaphors of rhythm, pitch, tonality, timbre, melody, and compositional structure may be traced back to common roots in the perception of music, as well as to the abstractly derived terminology embedded in language. Both Polish and Russian discourses made extensive use of metaphors, particularly synesthetic and spatial ones, as well as epithets and emotives.

The comparative analysis of discourse concerning specific selected piano works by Chopin revealed minor differences stemming from references to culturally specific elements and from the subjectivization of musical perception. Pedagogues interpret compositions by referring to extramusical realities familiar to their readers. Russian commentators, in particular, tend to perceive Chopin's music as a means of approaching the cultural and national spirit of the Polish people through engagement with the composer's works. The study thus sought to answer whether music can embody the spirit and character of an entire nation or whether it is merely a subjective reflection of the composer's individual emotional profile.

Additionally, the analysis aimed to broaden the theoretical perspective of scholarly-didactic discourse in music, combining theoretical approaches with pedagogical practice. As the findings demonstrate, this discourse integrates the description and interpretation of musical works with reflection on performance and interpretative practice. The texts employ specialized terminology, musical metaphors, and expressive means of communication to convey knowledge and artistic experience. Drawing on theories of discourse and discourse communities, the analysis of empirical material made it possible not only to characterize the language of individual Chopin scholars but also to identify general tendencies in the verbalization of the Polish and Russian piano traditions.

The *linguistic image* of Chopin's *music* incorporates metaphorical verbalizations of music perception, including synesthetic metaphors. It also integrates cultural connotations and highlights differences in the evaluation of musical works depending on the interpreter's internal and external perspective. Research into the *linguistic image* of music reveals how a given community categorizes music and what specialized terminology is inherently tied to its verbalization. This analysis provides insights into processes of valuation and stereotyping in

a given culture and demonstrates the impact of music on individual emotions as well as the emotional dimension of music within a cultural framework.

With regard to future research on the linguistic image of music, it would be particularly valuable to extend the analysis to an additional language, which would allow for a more in-depth comparative interpretation of verbalizations of music across linguistic traditions. Equally, it would be worthwhile to examine the works of another composer in order to assess the extent to which the observed mechanisms of metaphorization, emotive expression, and narrative construction are specific to an individual style or constitute part of a broader musical discourse. Such an approach would not only expand the theoretical perspective of scholarly-didactic discourse but also contribute to a more universal conceptualization of the linguistic image of music, integrating formal, aesthetic, and cultural dimensions within a cross-linguistic and cross-composer reflection.

Bibliografia

Źródła materiału empirycznego/skróty:

- Chomiński, J. (1995). *Mistrzostwo kompozytorskie Chopina (na prawach rękopisu)*. Warszawa: Materiały dyskusyjne Komisji Naukowej Obchodu Roku Mickiewicza P.A.N. Sekcja historii sztuki. **(JCh)**
- Koczalski, R. (2000). *Fryderyk Chopin. Wskazówki interpretacyjne*. Przeł. M. Chiżyński. Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina. **(RK)**
- Smendzianka, R. (2000). *Jak grać Chopina. Próba odpowiedzi*, Warszawa: Międzynarodowa Fundacja im. Fryderyka Chopina. **(RS)**
- Tomaszewski, M. (1996). *Muzyka Chopina na nowo odczytana. Studia i interpretacje*, Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie. **(MT)**
- Zieliński, T.A. (2021). *Chopin. Życie i droga twórcza*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne. **(TAZ)**
- Белза, И. (1968). *Шопен*. Москва: Издательство НАУКА. **(IB)**
- Кремлев, Ю.А. (1971). *Фридерик Шопен, очерк жизни и творчества*. Москва: Издательство МУЗЫКА. **(JK)**
- Мильтштейн, Я.И. (1972). *Очерки о Шопене*. Москва: Издательство МУЗЫКА. **(JM)**
- Нейгауз, Г.Г., (1987). *Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога*. Москва: Издательство МУЗЫКА. **(GN)**
- Цыпин, Г. М. (1974). *Шопен и русская пианистическая традиция*. Москва: Издательство МУЗЫКА. **(GC)**

Słowniki/skróty:

- Bańko, M. (2000). *Inny słownik języka polskiego PWN*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN. ISBN 9788301128267. **(ISJP)**
- Doroszewski, W. (red.) (1958-1969). *Słownik języka polskiego*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe. **(SJPD)**
- Drabik, L. (2012). *Słownik języka polskiego PWN*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN. ISBN 9788301146276. **(NSJP)**
- Dunaj, B. (red.) (1996). *Słownik współczesnego języka polskiego*. Warszawa: Wilga. ISBN 9788371560682. **(SWJP)**
- Habela, J. (2015). *Słowniczek muzyczny*. 23. wydanie. Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne. ISBN 9788322403365. **(SMH)**
- Markowski, A. (1999). *Nowy słownik poprawnej polszczyzny PWN*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN. ISBN 9788301131111. **(SPP)**
- Szymczak, M. (red.) (1983). *Słownik języka polskiego*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe. ISBN 9788301002817. **(SJPSz)**
- Ермакова, О.К. (2025). *Музыкальные термины: краткий словарь для учащихся ДМШ и ДШИ*. Ростов н/Д: Феникс. **(КСМТ)**

- Кузнецов С.А. (ред.) (2008) *Большой толковый словарь русского языка*. Petersburg; Москва: Норинт; Рипол классик. (БТСК)
- Ожегов, С.И. (ред.) (1997). *Толковый словарь русского языка*. Москва: Русский язык. (ТСО)
- Ушаков, Д.Н. (ред.) (1935–1940) *Толковый словарь русского языка*. Москва: Гос. ин-т «Советская энциклопедия». (ТСУ)

Literatura przedmiotu:

- Adorno, T.W. (1975). *Typen musikalischen Verhaltens*. W: T.W. Adorno (red.), *Einleitung in die Musiksoziologie Gesamm. Schriften* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Akiva-Kabiri L., Linkovski O., Gertner L., Henik A. (2014). Musical Space Synesthesia: Automatic, Explicit and Conceptual Connections between Musical Stimuli and Space. *Consciousness and Cognition*, t. 28, s. 17-29.
- Anastasij, T. (1972). *Communicating for Results*. Menlo Parc, CA.
- Andrzejewski, B. (1989). *Wilhelm von Humboldt*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Anusiewicz, J. (1988). „Kulturowa teoria języka. Zarys problematyki”. W: J. Anusiewicz, J. Bartmiński (red.), *Język a Kultura*, vol. 1, s. 21-46. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego. [Przedruk w: Anusiewicz J., Bartmiński J. (red.) (1991). *Język a Kultura*, vol. 1. *Podstawowe pojęcia i problemy*, s. 17-30. Wrocław: Wiedza o kulturze].
- Anusiewicz, J. (1995). *Lingwistyka kulturowa. Zarys problematyki*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Anusiewicz, J., Dąbrowska A., Fleischer, M. (2000). „Językowy obraz świata i kultura”. W: A. Dąbrowska, J. Anusiewicz (red.), *Język a kultura, Vol. 13*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Assmann, J. (2011). *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Augusto, C.A. (2014). *Sons e Silêncios da Paisagem Sonora Portuguesa*, Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- Awdiejew, A. (1984). „Sytuacja jako struktura sensu”. W: B. Dunaj, *Studia nad polszczyzną mówioną Krakowa*, 2, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Bartmiński J. (red.) (2004). *Językowy obraz świata*. Lublin: UMCS.
- Bartmiński, J. (1990). „Punkt widzenia, perspektywa, językowy obraz świata”. W: J. Anusiewicz, J. Bartmiński (red.), *Językowy obraz świata*. Lublin: UMCS.
- Bartmiński, J. (2002). „Etnolingwistyka”. W: J. Wojnowski (red.), *Wielka encyklopedia PWN*, t. 8, s. 380-381. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Bartmiński, J. (2006). *Językowe podstawy obrazu świata*. Lublin: UMCS.
- Bartmiński, J. (2008). „Jak badać językowo-kulturowy obraz świata Słowian i ich sąsiadów?” W: *Etnolingwistyka. Problemy języka i kultury*, 20, s. 11-27.
- Bartmiński, J. (2009). *Aspects of Cognitive Ethnolinguistics*. London/Oakville: Equinox Publishing Ltd.

- Bartmiński, J. (2010). „Pojęcie językowego obrazu świata i sposoby jego operacjonalizacji”. W: P. Czapliński, A. Legeżyńska, M. Telicki (red.), *Jaka antropologia literatury jest dzisiaj możliwa*. Poznań: Poznańskie Studia Polonistyczne.
- Bartmiński, J. (2012). „O pojęciu językowego obrazu świata”. W: J. Bartmiński (red.), *Językowe podstawy obrazu świata*. Lublin: UMCS.
- Bartmiński, J. (2014). „Język w kontekście kultury”. W: J. Bartmiński (red.), *Współczesny język polski*. Lublin: UMCS.
- Bartmiński, J. (2015). „Perspektywa semazjologiczna i onomazjologiczna w badaniach językowego obrazu świata”. *Poradnik Językowy*, 1, s. 14-29.
- Bauer, J. (2016). *Percepcja muzyki*. Dostępne w: <http://jerzybauer.com/pl/percepcja-muzyki> [Dostęp: 18.05.2022].
- Beckh, H. (1977). *Die Sprache der Tonart in der Musik von Bach bis Bruckner: Vom geistigen Wesen der Tonarten* [oryg. 1937]. Stuttgart: Urachhaus.
- Berlin, B., Kay, P. (1969). *Basic color terms: Their universality and evolution*. University of California Press.
- Bicchieri, C. (1989). “Should a scientist abstain from metaphor?” W: A. Klammer, D. McCloskey, R. Solow (red.), *The consequences of economic rhetoric*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Biłas-Pleszak, E. (2005). *Język a muzyka: lingwistyczne aspekty związków intersemiotycznych*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Blacking, J. (1997). „Muzyka, kultura i doświadczenie”. *Muzyka*, nr 2, s. 71-92.
- Böhle, R.C. (1996). *Interkulturell orientierte Musikdidaktik*. Frankfurt am Main: Iko-Verlag.
- Boryśławska, M. (2019). „Metaforyzacja dyskursu naukowego: pojęcia „transakcji”, „gry”, „teatru” i „głodu” w języku interakcjonistów”. *Tekst i dyskurs*, nr 12, s. 121-136. DOI: 10.7311/tid.12.2019.08.
- Boyd, R. (1993). “Metaphor and theory change: What is ‘metaphor; a metaphor for?’” W: A. Ortony (red.), *Metaphor and thought*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 481-532.
- Brower, C. (2000). “A Cognitive Theory of Musical Meaning”. *Journal of Music Theory*, 44(2), s. 323–379. DOI: 10.2307/3090681
- Brower, C. (2008). “Paradoxes of Pitch Space”. *Music Analysis*, 27, s. 51-106.
- Brown, R.M. (2011). *Starting from Scratch: A Different Kind of Writers' Manual*. New York: Bantam Books.
- Burszta, W. (1992). *Wymiary antropologicznego poznania kultury*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Chaciński, J. (2010). „O rozumieniu innego kręgu kulturowego – możliwości i ograniczenia horyzontu własnego poznania”. *Ars inter Culturas*, 1, s. 93-104.
- Chechlińska Z. (2007). „Badania Chopinowskie Profesora Chomińskiego”. W: *Forum muzykologiczne 2006-2007. Profesorowi Józefowi Chomińskiemu w stulecie urodzin – in memoriam. Gatunek muzyczny, teorie, zastosowania, przemiany*. Warszawa: Sekcja Muzykologów Związku Kompozytorów Polskich
- Chekmenewa, A.V. (2019). “Metaphor in Musicological Discourse”. *Computer Linguistics and Computing Ontologies*, nr 3, s. 142-152.
- Cherry, C. (1961). *On Human Communication: A Review, a Survey, and a Criticism*. Cambridge, MA: MIT Press / Technology Press.

- Chlebda, W. (2012a). „Czy polska etnolingwistyka może być zwornikiem nauk humanistycznych?”. W: M. Grochowski (red.), *Językoznawstwo w Polsce. Kierunki badań i perspektywy rozwoju. Materiały z sesji jubileuszowej Komitetu Językoznawstwa PAN*, Warszawa, s. 91-98.
- Chodkowski, A. (1995) (red.) „Tomaszewski Mieczysław”. *Encyklopedia Muzyki*. Warszawa: PWN.
- Chomiński, J.M., Wilkowska-Chomińska, K. (1954-1984). *Formy muzyczne*. T. I: *Teoria formy. Małe formy instrumentalne* (1954), T. II: *Wielkie formy instrumentalne* (1958), T. III: *Pieśń*, T. IV: *Opera i dramat*, T. V: *Wielkie formy wokalne*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Chomsky, N. (1968). *Language and mind*. New York, NY: Harcourt, Brace & World.
- Chruszczewski, P. (2011). *Językoznawstwo antropologiczne: Zadania i metody*. Wrocław: Oddział Polskiej Akademii Nauk we Wrocławiu.
- Czachur, W. (2017). Lingwistyka kulturowa i międzykulturowa. Pytania badawcze, zadania i perspektywy. W: W. Czachur (red.), *Lingwistyka kulturowa i międzykulturowa. Antologia*, Warszawa: Wydawnictwo UW, s. 7-38. DOI: 10.31338/uw.9788323527381.
- Czhan, S.C. (2021). „Jakov Isaakovich Mil'shtein i traditsii russkoj fortepiannoj shkoly”. *Humanity Space International Almanac*, vol. 10, No 3, s. 363-368. DOI: 10.24412/2226-0773-2021-10-3-363-368.
- Díaz Cintas, J., Desblache, L. (2007). *Accessibility and/in Translator Training*, referat wygłoszony na V Kongresie EST Why Translation Studies Matters, Uniwersytet Lublański, Słowenia, 3-5 września 2007.
- Dobek-Ostrowska, B. (2002). *Podstawy komunikowania społecznego*. Wrocław: Astrum.
- Drabik-Frączek, B., Załazińska, A. (2014). „Komunikologia. Zarys teoretyczny i problemy praktyczne w świetle kształcenia kompetencji komunikacyjnych”. *LingVaria*, IX(2), s. 29-42. DOI: 10.12797/LV.09.2014.18.03.
- Duszek, A. (1998). *Tekst, dyskurs, komunikacja międzykulturowa*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Dybowski, S. (2003). „Smendzianka Regina”. W: *Słownik pianistów polskich*. Warszaw: Selene.
- Dymon, M. (2013). „Ograniczenia notacji muzycznej a interpretacja utworów”. *Wartości w muzyce: interpretacja w muzyce jako proces twórczy*, t. 5, s. 151-165.
- Dziębowska, E. (red.) (1998). *Encyklopedia muzyczna PWM*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Dzieniešiewicz, M. (2021). „Językowy obraz dźwięku (na materiale polsko- i rosyjskojęzycznych recenzji muzycznych)”. *Studia Rossica Posnaniensia*, vol. XLVI/2, s. 243-255.
- Feld, S. (1981). “‘Flow like a waterwall’: metaphors of Kaluli musical theory”. *Yearbook for Traditional Music*, vol. 13, s. 22-48.
- Fiske, J. (2011). *Introduction to Communication Studies*. London: Routledge.
- Gajda, S. (1982). *Podstawy badań stylistycznych nad językiem naukowym*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Gajda, S. (1999). „Współczesny polski dyskurs naukowy”. W: S. Gajda (red.), *Dyskurs naukowy – tradycja i zmiana*, s. 8-17. Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.

- Glushko, R.J., Paul, P.M., Teenie, M., Lawrence, W.B. (2008). "Categorization in the wild". *Trends in Cognitive Science*, 12(4), s. 129-135.
- Goban-Klas, T. (1985). *Świadomość kulturalna społeczeństwa polskiego*. Kraków: Ośrodek Badań Presoznawczych.
- Goban-Klas, T. (1999). *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*. Warszawa/Kraków: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Goddard, C., Wierzbicka, A. (red.) (2002). *Meaning and Universal Grammar: Theory and Empirical Findings*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- Gołaszewska, M. (1967). *Odbiorca sztuki jako krytyk*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Grucza, S. (2008). „Idiolekt specjalistyczny – idiokultura specjalistyczna – interkulturowość specjalistyczna”. W: Lukszyn J. (red.): *Podstawy technolingwistyki II*. Warszawa: Euro-Edukacja, s. 61-83.
- Grucza, S. (2013). *Lingwistyka języków specjalistycznych*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe IKL.
- Gruhn, W. (2004). *Wahrnehmen und Verstehen. Untersuchungen zum Verstehensbegriff in der Musik*. 2. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag.
- Grzegorzczkova, R. (1990). *Wprowadzenie do semantyki językoznawczej*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Grzmil-Tylutki, H. (2010). *Francuska lingwistyczna teoria dyskursu. Historia, tendencje, perspektywy*. Kraków: TAIWPN Universitas.
- Guck, M.A. (1991). "Two Types of Metaphoric Transfer". *Journal of Music Theory*, vol. 35, no.1/2, s. 1-24.
- Gumperz, J.J., Hymes, D. (red.) (1972). *Directions in Sociolinguistics: The Ethnography of Communication*. Nowy Jork/Londyn: Holt, Rinehart and Winston.
- Hall, S. (1997). "The Work of Representation". W: S. Hall (red.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage, s. 13-74.
- Hargreaves, D.J., MacDonald, R., Miell, D. (2002). *Musical Identities*. Oxford: Oxford University Press.
- Helman, Z., Skowron, Z., Wróblewska-Straus, H. (red.) (2009). *Korespondencja Fryderyka Chopina. Tom 1: 1816-1831*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego. ISBN 978-83-235-1065-9.
- Hymes, D. (1974). *Foundations in Sociolinguistics: An Ethnographic Approach*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Iwańska, I. (2018). „Jasność i ciemność, czyli tonacje krzyżkowe i bémolowe”. *Teoria Muzyki*, 12, s. 104-124.
- Iwańska, I. (2020). *Tonalność, ekspresja, semantyka. Studia nad pieśnią czasu modernizmu*. Kraków: Akademia Muzyczna.
- Iwaszkiewicz, J. (1984). *Chopin*. Wyd. 6. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne. ISBN: 83-224-0281-3.
- Jabłońska, B. (2022). „Muzyka jako forma politycznej deliberacji i dyskursywnej argumentacji: refleksje socjologiczne”. *Political Dialogues*, 32. DOI: 10.12775/DP.2022.006.
- Jabłoński, M. (1999). *Muzyka jako znak. Wokół semiotyki muzyki Eero Tarastiego*. Poznań: Wydawnictwo PTPN.

- Jabłoński, M. (2009). „Krytyka muzyczna a etyka interpretacji”. W: M. Bristiger, R. Ciesielski (red.), *Krytyka muzyczna. Teoria, historia, współczesność*, s. 11-22. Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza UZ.
- Jäkel, O. (2003). *Metafory w abstrakcyjnych domenach dyskursu*. Przeł. M. Banaś, B. Drag, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- Jakobson, R. (1959/2000) “On Linguistic Aspects of Translation”. W: R. Brower (red.), *On Translation*, Cambridge MA: Harvard University Press, s. 232-239.
- Jasiński, A. (2001). „Po lekturze książki Reginy Smendzianki ‘Jak grać Chopina - próba odpowiedzi’”. *Rocznik Chopinowski* 24/25, s. 279-282.
- Kaźmierczak, M. (2017). „Od przekładu intersemiotycznego do intersemiotycznych aspektów tłumaczenia”. *Przekładaniec*, 34, s. 7-35.
- Kiklewicz, A. (2021). „Языковая картина мира в свете проблемы ‘язык и культура’”. *Prace językoznawcze*, XXIII (2), s. 247-262.
- Kładoczny, P. (2023). „Dźwięk i muzyka w ujęciu językoznawczym”. W: P. Pomajda, I. Mołdoch-Mendoń (red.), *Interdyscyplinarne spojrzenie na sztukę i kulturę – inspiracje i badania*, s. 157-168. Lublin: Wydawnictwo Naukowe TYGIEL.
- Kłoskowska, A. (1981). *Socjologia kultury*. Warszawa: PWN.
- Kłuba, A. (2013). „Synestezja”. W: W. Bolecki (red.), *Sensualność w kulturze polskiej. Przedstawienia zmysłów człowieka w języku, piśmiennictwie i sztuce od średniowiecza do współczesności. Encyklopedia*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN. ISBN to 978-83-61552-4-68.
- Koblewska-Wróblowa, J. (1958). „Typy przeżyć muzycznych”. *Materiały pomocnicze dla nauczycieli szkół i ognisk artystycznych*, z. 23. Warszawa: COPSA.
- Korpowicz, L. (1983). „Kompetencja kulturowa jako problem badawczy”. *Kultura i społeczeństwo*, t. 27, nr 1, s. 35-47.
- Kövecses, Z. (2002). *Metaphor: A Practical Introduction*. New York: Oxford University Press.
- Kramer, L. (2002). *Musical Meaning: Toward a Critical History*. Berkeley: University of California Press.
- Kuhn, T. (1993). *Metaphor in science*. W: A. Ortony (red.), *Metaphor and thought*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lakoff, G., Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lakoff, G., Johnson, M. (1988). *Metafory w naszym życiu*. Warszawa: PIW.
- Langacker, R. (1994). “Culture, cognition, and grammar”. W: M. Pütz (red.), *Language Contact and Language Conflict*, s. 25-53. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Langer, S.K. (1953). *Feeling and Form: A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Lasswell, H.D. (1948). *The Structure and Function of Communication in Society*. W: L. Bryson (red.), *The Communication of Ideas*. New York: Harper & Row.
- Lissa, Z. (1935). „Widzialność muzyki”. *Gazeta Artystów*, R. 2, nr 22, s. 6.
- Lissa, Z. (1937). „Ontologiczna podstawa związku filmu i muzyki”. W: Z. Lissa (red.), *Muzyka i film. Studium z pogranicza ontologii, estetyki i psychologii muzyki*, s. 15-27. Lwów: Księgarnia Lwowska. [Przedruk: Bocheńska J. (red.) (1975). *Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1898–1939*, s. 236–244. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

- Lissa, Z. (1956). *Z zagadnień muzyki programowej*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Lissa, Z. (1965). *Estetyka muzyczna*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Lissa, Z. (1970). *Wstęp do muzykologii*. Warszawa: Polskie Wydawnictwo Naukowe.
- Lissa, Z. (1975). *Nowe szkice estetyki muzycznej*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Lissa, Z. (2008). *Wybór pism estetycznych*. Wprowadzenie, wybór i opracowanie: Z. Skowron. Kraków: Universitas.
- Loewe, I. (2000). *Konstrukcje analityczne w poezji Młodej Polski*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Losonczi, A. (1960). *Bedarf, Funktion, Wertwechsel in der Musik. Musikoziologische Untersuchung des Musiklebens in Ungarn nach 1945*, cz. III, Budapeszt.
- Malinowski, B. (1923). "The problem of meaning in primitive languages". W: C.K. Ogden, *The Meaning of Meaning; a Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*. London: K. Paul, Trench, Trubner & Co.; New York: Harcourt, Brace & Co.
- Malinowski, B. (1944). *A Scientific Theory of Culture and Other Essays*. Chapel Hill: University of North Carolina.
- Malinowski, B. (1958). *Szkice z teorii kultury*. Warszawa: KiW.
- Matuchniak-Krasuska, A. (1988). „Wiedza o sztuce i kompetencja artystyczna jako warunki odbioru sztuki”. *Kultura i społeczeństwo*, rok XXX, nr 1, s. 191-211.
- Matuchniak-Krasuska, A. (1988). *Gust i kompetencja*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Marks, L., Mulvenna, C. (2013). "Synesthesia, at and near its borders". *Frontiers in Psychology*, 4: 651.
- Mazzola, G. (1997). *Semiotic Aspects of Musicology: Semiotic of Music*, May 21, Art. 154.
- McCarthy, M., Carter, R. (1994). *Language as discourse*. London: Longman.
- Merriam, A.P. (1964). *The anthropology of music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press. ISB N 0-8101-0607- 8.
- Meyer, L.B. (1956). *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mika, B. (2000). *Krytyczny konsument czy naiwny konsument: Śląska publiczność muzyczna u końca XX wieku*. Katowice: Instytut Górnictwa.
- Mika, B. (2004). „Dopominając się o kontekstowy wymiar muzyki”. *De Musica*, vol. 7.
- Mika, B. (2007). *Muzyka jako znak (w kontekście analizy paradygmatycznej)*. Lublin: Polihymnia.
- Mika, B. (2009). „Społeczne determinanty odbioru muzyki”. *Wartości w muzyce*, 2, s. 13-23.
- Mika, B. (2013). „'Interpretacja rozumiejąca' wedle propozycji semiotyków muzyki”. *Wartości w muzyce: interpretacja w muzyce jako proces twórczy*, t. 5, s. 24-33.
- Misiak, T. (1996). „Muzyka a semiotyczne kryterium kultury”. *Muzyka*, nr 2, s. 83-93.
- Morreale, S.P., Spitzberg, B.H., Barge, J.K. (2007). *Human Communication: Motivation, Knowledge, and Skills*. Belmont, CA: Thomson/Wadsworth.
- Morszczyńska, U. (2009). „Tekst w działaniu pedagogicznym”. *Chowanna, Tom jubileuszowy*, 173-182.
- Nęcki, Z. (2000). *Komunikacja międzyludzka*. Kraków: Antykwa.

- Ortmann, O. (1927). "Types of Listeners: Genetic Considerations". W: M. Schoen (red.), *The Effects of Music*, s. 38-77. Nowy Jork: Harcourt, Brace and Company.
- Pajdzińska, A. (1990). „Antropocentryzm frazeologii potocznej”. *Etnolingwistyka*, nr 3, s. 59-71.
- Palmer, G. (1996). *Toward a Theory of Cultural Linguistics*. Austin, TX: University of Texas Press.
- Piętkowa, R. (1991). „O aksjologizacji przestrzeni w języku i poezji”. W: J. Puzynina, J. Bartmiński (red.), *Język a kultura. T. II: Zagadnienia leksykalne i aksjologiczne*, Wrocław: Wiedza o Kulturze.
- Piotrowski, A. (1980). „O pojęciu kompetencji komunikatywnej”. W: A. Schaff (red.), *Zagadnienia socjo- i psycholingwistyki*, s. 91-109. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Pisarkowa, K. (1963). „Pomocnicze elementy języka muzykologii”. *Język Polski*, 43, s. 113-128.
- Pisarkowa, K. (1988). „Muzyka jako język”. *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Językoznawcze*, 97, s. 13-40.
- Pocieja, B. (2002). *Paradoksalna moc muzyki*. Dostępne w www.opoka.org.pl/biblioteka/I/IM/moc_muzyki.html [Dostęp: 23.06.2024].
- Podlipniak, P. (2016). „Muzyka jako intersubiektywne zjawisko psychiczne”. W: U. Kozłowska (red.), *De Musica Verba Collectanea*. Poznań: Rhythmos.
- Polony, L. (2011). „Muzyka jako projekcja świata. Symbol w polu pojęć pokrewnych w myśleniu muzykologicznym”. *Estetyka i Krytyka*, 20(1), s. 137-150.
- Polska Biblioteka Muzyczna, Dostępne w: polskabibliotekamuzyczna.pl [Dostęp: 14.06.2025].
- Prochwicz, A. (2013). „Jak mówimy o śpiewaniu? Metafory synestezyjne jako element językowego obrazu śpiewu ludzkiego w polszczyźnie”. *Linguarum Silva*, 2, s. 55-70.
- Puzynina, J. (1992). *Język wartości*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Radziewicz, T. (2015). „Od ekfrazy do infrazy”. W: K. Andruczyk, E. Gorlewska, K. Korotkich (red.), *Logos filozofia słowa. Szkice o pograniczach języka, filozofii i literatury*. Białystok: Uniwersytet w Białymstoku, s. 167-181.
- Rogowska, A. (2002). „U źródeł synestezji: podstawy fizjologiczne i funkcjonalne”. *Przegląd Psychologiczny*, 45(4), s. 465-474.
- Rogowska, A. (2007). *Synestezja*. Opole: Oficyna Wydawnicza Politechniki Opolskiej.
- Rusak-Mietlińska, M. (2023a). „Werbalizacja muzyki fortepianowej w języku polskim i rosyjskim na przykładzie tekstów Raula Koczalskiego i Henryka Neuhausa”. W: P. Pomajda, I. Mołdoch-Mendoń (red.), *Interdyscyplinarne spojrzenie na sztukę i kulturę – inspiracje i badania*, s. 178-188. Lublin: Wydawnictwo Naukowe TYGIEL.
- Rusak-Mietlińska, M. (2023b). „Metafora w polskim dyskursie muzykologicznym”. W: A. Charciarek, A. Zych, G. Wilk (red.), *Jednostki języka w systemie i tekście*, 5, s. 37-48. Katowice: Wydawnictwo Naukowe Śląsk.
- Rusak-Mietlińska, M. (2024a). „O roli kultury w procesie percepcji, interpretacji i werbalizacji dzieła muzycznego”. *Scripta Neophilologica Posnaniensia*, 24, s. 85-96. DOI: 10.14746/snp.2024.24.06.
- Rusak-Mietlińska, M. (2024b). „Językowy obraz muzyki fortepianowej Fryderyka Chopina w polskim dyskursie muzykologicznym (na podstawie monografii Fryderyk Chopin.

- Wskazówki interpretacyjne Raula Koczalskiego)". W: A. Kołodziej, J. Krajewska, M. Połczyńska, B. Juszczak (red.), *Słowiańszczyzna dawniej i dziś - język, literatura, kultura. Monografia ze studiów slawistycznych VI*. Wrocław: Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe.
- Rusak, M. (2021). „Aksiologiczka paradigma muzykal'nogo proizvedeniâ”. *Heteroglossia – studia kulturoznawczo-filologiczne*, 11. DOI: 10.34864/heteroglossia.issn.2084-1302.nr11.art13
- Rypel, A. (2017). „Dyskurs edukacyjny w ujęciu procesualno-kognitywnym”. *Kultura – Społeczeństwo – Edukacja*, 2(12).
- Rzeczowska, D. (2019). Muzyka popularna w dyskursie elit w obszarze muzykologii brytyjskiej i amerykańskiej. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Sapir, E. (1949). *Selected writings in Language, Culture and Personality*. Berkeley: David G. Mandelbaum.
- Schreiber, E. (2005). „Metafora w badaniach muzykologicznych: wokół ‘Klang – Struktur – Metapher’”. *Res Facta Nova*, 8(17), s. 119-124.
- Schreiber, E. (2011). „Metafora jako figura muzyczna: przegląd stanowisk”. *Res Facta Nova*, 12(21), s. 97-109.
- Schreiber, E. (2012a). „Muzyka wobec doświadczeń przestrzeni i ruchu. Między metaforą pojęciową a percepcją”. *Sztuka i filozofia*, 40, s. 103-117.
- Schreiber, E. (2012b). „Opis przedmiotów dźwiękowych Pierrea Schaeffera: od metafory do kompozycji”. *Kultura współczesna*, 1(72), s. 31-41.
- Sękowska, E. (2000). „Nurt antropologiczno-kulturowy we współczesnym polskim językoznawstwie”. *Poradnik Językowy*, 6, s. 11-20.
- Semino, E. (2011). “Metaphor, creativity, and the experience of pain across genres”. W: J. Swann, R. Carter, R. Pope (red.), *Creativity, Language, Literature: The State of the Art*, s. 83-102. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Semino, E. (2019). “Metaphorical descriptions of pain on a Trigeminal Neuralgia Forum: Pushing the Boundaries of Cognitive Linguistics”. W: C. Hart (red.), *Cognitive Linguistic Approaches to Text and Discourse: From Poetics to Politics*, s. 73-92. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Senderecka, M. (2006). „Synestezja – od psychofizjologicznych badań do filozoficznych implikacji”. W: S. Wszolek, R. Janusz (red.), *Wyzwania racjonalności*. Kraków: Wydawnictwo WAM.
- Shannon, C.E., Weaver, W. (1949). *The Mathematical Theory of Communication*. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Sharifian, F. (2016). „Lingwistyka kulturowa”. W: *Etnolingwistyka* 28: 2016, Lublin, s. 31-57.
- Sidorowska, I. (2009). „Kognitywne implikacje synestezji”. *Neurokognitywistyka w Patologii i Zdrowiu*, s. 171-175.
- Sloboda, J. (1985). *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*. Oxford University Press.
- Słodczyk, R. (2018). „Powrót do ekfrazy. Próba systematyzacji oraz propozycja typologii”. *Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja*, 5, s. 352-371.
- Słupianek-Tajnert, D. (2016). „Когнитивный анализ глаголов зрительной перцепции в русском и польском языках”. Poznań: Wydział Neofilologii UAM.

- Śluszkiewicz, E. (1964). (red.) *Wiersze o Chopinie. Antologia i bibliografia*, Kraków: Państwowe Wydawnictwo Muzyczne.
- Small, C. (1998). *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Śniecikowska, B. (2020). „Muzyka – obraz – synestezja? Wokół wczesnych prac Zofii Lissy (i artystycznych wizualizacji muzyki)”, *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Philosophica. Ethica-Aesthetica-Practica*, 35, s. 59-79. DOI: 10.18778/0208-6107.35.04.
- Staff, L. (1955). *Nonsens*. W: Wiklina. Warszawa: PIW.
- Szadyko, S. (red.) (2009). *Komunikacja specjalistyczna. Tom II. Specyfikacja języków specjalistycznych*. Warszawa: Katedra Języków Specjalistycznych Uniwersytetu Warszawskiego.
- Szyszkowska, M.A. (2022). Muzyka jako droga i doświadczenie. W: M. Gamrat, M.A. Szyszkowska (red.), *Filozofia muzyki. Doświadczenie, poznanie, znaczenie*, s. 251-267. Kraków: Wydawnictwo Unum. DOI: 10.21906/9788376432250.12
- Tabakowska, E. (2001). *Kognitywne podstawy języka i językoznawstwa*. Kraków: Polskie Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- Tagg, P. (1999). *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-musos*. New York – Huddersfield: Mass Media Music Scholar's Press.
- Tarasti, E. (2022). *Signs of Music*. Berlin-New York: Mouton de Gruyter.
- Themerson, S. (1983). „O potrzebie tworzenia widzeń”. *Iluzjon*, nr 3, s. 32-42.
- Tokarski, R. (1984). *Struktura pola znaczeniowego. Studium językoznawcze*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Tokarski, R. (1993). „Słownictwo jako interpretacja świata”. W: J. Bartmiński (red.), *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, vol. 2. Wrocław: Wiedza o Kulturze.
- Tokarski, R. (1999). *Językowy obraz świata w metaforach potocznych*. Lublin: UMCS.
- Tokarski, R. (1999a). „Przeszłość i współczesność w językowym obrazie świata”. W: A. Pajdzińska, P. Krzyżanowski (red.), *Przeszłość w językowym obrazie świata*. Lublin: UMCS.
- Tokarski, R. (2004). „Językowy obraz świata w metaforach potocznych”. W: Bartmiński, J. (red.), *Językowy obraz świata*. Lublin: UMCS.
- Tokarski, R. (2016). „Od językowego obrazu świata do obrazów świata w języku”. *Język Polski*, 2, s. 28-37.
- Tomaszewski, M. (1982). „Nad analizą i interpretacją dzieła muzycznego”. *Res Facta*, nr 9, s. 192-200.
- Tomaszewski, M. (2000). „Ekspresja utworu muzycznego jako przedmiot badań”. W: W. Jankowski, B. Kamińska, A. Miśkiewicz (red.), *Człowiek – muzyka – psychologia. Księga dedykowana prof. Marii Manturzewskiej*. Warszawa: AMFC.
- Tomaszewski, M. (2003). “Autour du phénomène de la musique de Chopin. De la provenance à la resonance”. W: I. Poniatowska, I. (red.), *Chopin and his work in the context of culture. Studies*, s. 123-145. Kraków: Polska Akademia Chopinowska.
- Toury, G. (1986). “Translation: A Cultural-Semiotic Perspective”. W: T.A. Sebeok (red.), *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, vol. 2. Berlin: Mouton de Gruyter, s. 1111–1124.
- Trzaskawka, P. (2014). „Przyczynek do charakterystyki języka muzyki”. *Investigationes Linguisticae*, XXXI, s. 57-70.

- van Dijk, T.A. (2001). (red.) *Dyskurs jako struktura i proces*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Wagner, R. (1878/1911). "Publikum und Popularität". W: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 10. Leipzig: Breitkopf & Härtel, s. 61-90.
- Watzlawick, P., Beavin Bavelas, J., Jackson, D.D. (1967). *Pragmatics of Human Communication: A Study of Interactional Patterns, Pathologies, and Paradoxes*. New York: W.W. Norton.
- Whorf, B.L. (1982). *Język, myśl i rzeczywistość*. Przeł. Teresa Hołówka. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Wierzbicka, A. (1986). "Human emotions: Universal or culture-specific?". *American Anthropologist*, 88(3), s. 584-594.
- Wierzbicka, A. (1992). *Semantics, culture, and cognition: Universal human concepts in culture-specific configurations*. Oxford: Oxford University Press.
- Wierzbicka, A. (2003). *Cross-cultural pragmatics: The semantics of human interaction*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Wierzbicka, A. (2005). "There are no 'colour universals' but there are universals of visual semantics". *Anthropological Linguistics*, vol. 47, no. 2, s. 217-244.
- Wolf, H.-G., Polzenhagen F. (2009). *World Englishes: A Cognitive Sociolinguistic Approach*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Yu, N. (2015). "Embodiment, culture, and language". W: Sharifian, F. (red.), *The Routledge Handbook of Language and Culture*, s. 227-239. Londyn/Nowy York: Routledge.
- Zbikowski, L.M. (2002). *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*. Oxford: Oxford University Press.
- Zydlowska, A., Grabowska, A. (2011). „Percepcja krosmodalna [Cross-modal perception]”. *Neuropsychiatria i Neuropsychologia/Neuropsychiatry and Neuropsychology*, 6(2), 60-70.
- Żerańska-Kominek, S. (1995). *Muzyka w kulturze. Wprowadzenie do etnomuzykologii*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Ананьев, Б.Г. (1927). „Опыт экспериментального изучения влияния музыки на поведение”. W: *Вопросы науки о поведении ребенка и взрослого* №1, с. 21-26.
- Арутюнова, Н.Д. (1998). *Типы языковых значений: Оценка. Событие. Факт*, Москва.
- Асафьев, Б.В. (1963). *Музыкальная форма как процесс*, Москва.
- Асянина, Ю.М. (2019). «Специфика лингвокультурного концепта МУЗЫКА». В: *Научно-издательский центр «Открытое знание»*. Dostępne w: <https://scipress.ru/philology/articles/spetsifika-lingvokulturnogo-kontsepta-muzyka.html> [Dostęp: 10.06.2024].
- Бабаянц, В.В. (2013). „Ценности как объект лингвокультурологической рефлексии”, *Филологические науки. Вопросы теории и практики* №6 (24), с. 32-35.
- Бахтин, М.М. (1979). „Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках”. В: М.М. Бахтин (ред.), *Эстетика словесного творчества*, Москва: Издательство Искусство.
- Голубь, О.В. (2012). „Я-концепция как экзистенциальное ядро личности, обеспечивающее ее внутреннюю самоорганизацию и саморегуляцию”, *Вестник ВолГУ* № 1, 2012, с. 94-100.

- Григорьев Л., Платек Я., Юрий Борисович Смирнов. Dostępne w: belcanto.ru/smirnov_jury.html [Dostęp: 18.06.2025].
- Ивин, А.А. (1998). „Ценность”. W; Новый философский словарь, сост. А.А. Грицанов, Минск
- Капичина, Е.А. (2006). „Проблема интерпретации музыки в контексте философского анализа (герменевтико-аксиологический подход)”, *Studia Culturae* 2006, № 3(29), с. 73-84.
- Карасник, В.И. (2002). *Языковой круг: личность, концепт, дискурс*. Волгоград: Перемена.
- Карпычев, М.Г. (2012). „Семантика интерпретации в различных типах музыкальной культуры”. *Идеи и идеалы* 2(12), р. 1, с. 178-183.
- Коломиец, Г.Г. (2006). *Концепция ценности музыки как субстанции и способа ценностного взаимодействия человека с миром*. Москва: Издательство МГУ.
- Корнилов, О.А. (2003). *Языковые картины мира как производные национальных менталитетов*. Москва.
- Кубрякова, Е.С. (2004). „Язык и знание. На пути получения знаний о языке: Части речи с когнитивной точки зрения”, *Роль языка в познании мира*. Москва: Языки славянской культуры.
- Лосева, А.Ф. (2001). *Диалектика мифа. Дополнение к Диалектике мифа*, под ред. А.А. Тахо-Годи, В.П. Троицкого. Москва: Наука
- Маслова, В.А. (2004). *Введение в когнитивную лингвистику*. Москва: Флинта.
- Медушевский, В.В. (1994). *Интонационная форма музыки*, Москва: Издательство Композитор.
- Назайкинский, Е. (2000). *О психологии музыкального восприятия*, Москва: Издательство МУЗЫКА.
- Омельчук, Р.К. (2014). „Концепция мифа в философии А.Ф. Лосева как ключ к пониманию неподвластных времени культуры и ценностей древних”, *Соловьёвские исследования*, № 1(41), с. 132-144.
- Орлов, Г.А. (1992). *Древо музыки*, Вашингтон: Н.А. Frager & Co/Санкт-Петербург: Советский композитор.
- Попова, З.Д., Стернин И.А. (2003). *Очерки по когнитивной лингвистике*. Воронеж: Истоки.
- Сохор, А.Н. (1974). *Социальная обусловленность музыкального мышления и восприятия*. Москва: Издательство МУЗЫКА.
- Сазонова, И.Г. (2019). «Изучение социальных и личностных детерминант эмоционального восприятия музыкальных произведений». *Психология и Психотехника*, но. 4, s. 66–80.
- Семенов, В.Е. (1996). *Социальная психология искусства: предмет, концепция, проблемы*. Санкт-Петербург: СПбГУ.
- Способин, И.В. (1969). *Лекции по курсу гармонии*, ред. Ю.Н. Холопова. Москва: Музгиз.
- Шаховский, В.И. (2008). *Лингвистическая теория эмоции*. Москва: Язык русской культуры.