



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Język a muzyka : lingwistyczne aspekty związków intersemiotycznych

Author: Ewa Biłas-Pleszak

Citation style: Biłas-Pleszak Ewa. (2005). Język a muzyka : lingwistyczne aspekty związków intersemiotycznych. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Ewa Biłas-Pleszak

Język a muzyka

Lingwistyczne aspekty

związków

intersemiotycznych



Wydawnictwo
Uniwersytetu Śląskiego
Katowice 2005

Język a muzyka

Lingwistyczne aspekty
związków
intersemiotycznych

Rodzicom

PRACE
NAUKOWE



UNIWERSYTETU
ŚLĄSKIEGO
W KATOWICACH

NR 2390

Ewa Biłas-Pleszak

Język a muzyka

Lingwistyczne aspekty
związków
intersemiotycznych

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Katowice 2005

Redaktor serii: Językoznawstwo Polonistyczne
OLGA WOLIŃSKA

Recenzent
GRAZYNA HABRAJSKA

11186/2300



66-342993

Spis treści

Wprowadzenie	7
ROZDZIAŁ 1.	
Teoretyczne aspekty relacji intersemiotycznych: język a inne systemy znakowe	16
1.1. Językowo-muzyczne afiliacje w refleksji lingwistycznej i muzykologicznej	17
ROZDZIAŁ 2.	
Struktura pojęć we współczesnych koncepcjach semantycznych	37
2.1. Znaczenie słów w opisie strukturalnym. Teoria pola leksykalno-znaczeniowego, analiza składnikowa, językowy obraz świata	37
2.2. Objasnianie semantyki znaków językowych w ujęciu lingwistyki kognitywnej	43
2.3. O pojęciu metaforyczności w analizach lingwistycznych — różne propozycje opisu	48
ROZDZIAŁ 3.	
Pole leksykalno-znaczeniowe MUZYKA	53
3.1. Kryteria wyznaczania granic pola leksyki muzycznej — uwagi ogólne	53
3.2. Struktura pojęcia i relacje semantyczne w polu MUZYKA	62
ROZDZIAŁ 4.	
„Opisując niewyraźalne”. Główne kierunki konceptualizacji muzyki	85
4.1. Metaforyczne definicje muzyki w tekstach muzykologicznych i filozoficznych	88
4.2. Metafory synestezyjne jako przykład przenikania się systemów semiotycznych	115

ROZDZIAŁ 5.

Związki intersemiotyczne — formy muzyczne w „przekładach” literackich	123
5.1. Tytuł a struktura tekstu — uwagi ogólne	123
5.2. Literackie próby naśladowania form muzycznych jako przejaw <i>correspondance des arts</i>	124
Język a muzyka — próba podsumowania.	147
Bibliografia	153
Indeks osobowy	167
Summary	173
Zusammenfassung	175

Wprowadzenie

Rozważając stosunek muzyki i języka, wnikamy się w wiele problemów, z których jeden, centralny, był dotąd lekceważony lub pomijany. Chodzi mi tu o problem, w jakiej mierze językowy charakter muzyki formowany jest przez język, w którym mówimy o muzyce. Nigdy nie zapomniano o tym, że muzyka jako język zawdzięcza to, co najistotniejsze, muzyce powiązanej z językiem lub odnoszącej się do języka. Mniej oczywiste wydawało się oddziaływanie sposobu mówienia o muzyce na nią samą. Inaczej mówiąc, jaki wpływ wywierał fakt, że obcowanie z muzyką jest zapośredniczone częściowo przez język, na warstwę znaczeniową, sugerującą czy też umożliwiającą nazwanie muzyki językiem.

DE 176

Autorem otwierającego tę rozprawę cytatu jest Carl Dahlhaus, jeden z najwybitniejszych muzykologów XX wieku. Fragment ten ma szczególne znaczenie, ponieważ dowodzi, że językowe „zapośredniczenie” muzyki, które tutaj będzie poddane analizie lingwistycznej, zostało zauważone także przez przedstawicieli środowiska muzycznego. Dostrzeżenie faktu, że w obcowaniu z muzyką jako zjawiskiem czysto tonicznym nie sposób uwolnić się od medium słownego, rodzi również pytanie, jakie znaki językowe służą do wyrażania i opisu muzyki. Szukanie odpowiedzi na nie jest podstawowym celem tej pracy. Będzie to również próba dotarcia, poprzez interpretację faktów językowych, do sposobów konceptualizacji muzyki, tworzenia jej językowego obrazu i — pośrednio — także do zrozumienia funkcji, jaką pełni w kulturze ta forma sztuki.

Muzyka jest pojęciem, którego objaśnianie, zredukowane do wyznaczenia cech wystarczających i koniecznych nazw służących do jego wyrażania i określenia, jest nie tylko trudne, ale też okazuje się mało przekonujące w chwili doświadczenia jej fenomenu. Kłopotliwe jest już zresztą poszukiwanie właśnie tych cech wystarczających, bo przecież spotkanie ze sztuką dźwięków to złożone przeżycie estetyczne,

które dostarcza wzruszeń, rozwija wyobraźnię, wzbogaca poprzez doznawanie piękna itp. Odbiór muzyki — jako zjawiska z innego poziomu niż język werbalny — może się na tym właśnie poziomie przeżywania emocji zatrzymać, ale może również w słuchaczu wyzwolić pragnienie zrozumienia istoty tej formy sztuki. I taka potrzeba, związana z powszechnością muzyki i z ogromną rolą, jaką odgrywała i odgrywa zarówno w życiu jednostki, jak i zbiorowości ludzkich wszystkich epok i kultur, popycha ludzi do szukania najbardziej adekwatnej definicji muzyki — jako działania i jako nazwy językowej, a także stymuluje poczynania służące nazwaniu różnorodnych zjawisk muzycznych.

Prezentowany tu opis muzyki różni się od tych, które powstawały do tej pory. Oczywiście sam temat poddany był już refleksji badawczej. Językoznawcy zajmowali się muzyczną leksyką i językową organizacją dzieł literackich wykazujących (choćby przez sam tytuł) związek z muzyką¹, literaturoznawcy — muzycznymi motywami w dziełach literackich² czy ogólnie — „muzycznością dzieła literac-

¹ Wystarczy wymienić choćby artykuły (w porządku chronologicznym): K. Pisarkowej, 1963: *Pomocnicze elementy języka muzykologii*. „Język Polski” nr 43; W. Biedronia, 1986: *Instrumentarium muzyczne Jędrzeja Morsztyna*. W: „Język Artystyczny”. T. 4. Katowice; K. Pisarkowej, 1988: *Muzyka jako język*. W: „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego CMXI”. *Prace Językoznawcze*. Z. 97; G. Dąbkowskiego, 1990: *Terminologia muzyczna w „Słowniku języka polskiego” pod redakcją W. Doroszewskiego*. „Poradnik Językowy” nr 6; G. Dąbkowskiego, 1991: *Polska terminologia z zakresu teorii muzyki*. Kielce; J. Sobczykowej, 1992: *Etniczna charakterystyka tytułów utworów muzycznych*. W: „Język a Kultura”, T. 7. Wrocław; G. Dąbkowskiego, 1994: *Z zagadnień terminologii muzycznej*. Kielce; H. Wiśniewskiej, 1995: *Słownictwo muzyczne w lirykach Wespazjana Kochowskiego*. „Przegląd Humanistyczny” nr 1; G. Dąbkowskiego, 1997: *Europejska terminologia muzyczna*. Kielce; E. Biłas, 2000: *Muzyka, poetyka, stylistyka*. *Nazwy muzyczne w tytułach wierszy młodopolskich i ich wpływ na językową organizację tekstu*. „Poradnik Językowy” nr 4, 5, 6; D. Zawilskiej, 2001: *O tytułach utworów muzycznych*. W: *Współczesna leksyka*. Cz. 2. Red. K. Michalewski. Łódź.

² Szczególnie w zagranicznych ośrodkach naukowych, np. we Francji, Belgii, Anglii, Niemczech, Rosji, powstało wiele prac, w których analizowano omawiane zagadnienie, prezentowano metodologie, uściślano stanowiska badawcze; należą do nich m.in. książki: J.M. Bailbé, 1969: *Le roman et la musique en France sous la Monarchie de Juillet*. Paris; J.-L. Cuperes, 1998: *Euterpe et Hipocrate ou defi littéraire de la musique. Aspects méthodologiques de l'approche musico-littéraire*. Bruxelles; P. Brunel, 1997: *Les arpegges composés. Musique et littérature*. Paris; J.-L. Backès, 1994: *Musique et littérature. Essai de poétique comparée*. Paris; I. Piette, 1987: *Littérature et musique: contribution a une orientation théoretique*. Namur; B. Reizowa (red.), 1975: *Litteratura i muzyka*. Leningrad; J. Mittenzwei, 1962: *Das Musikalische in der Literatur. Ein Überblick von Gottfried von*

kiego”³ itp. W tej rozprawie zamierzam natomiast przyjrzeć się nie tylko „obecności” muzyki w tekstach, ale także omówić „językowe znaki muzyki” — leksemy i konstrukcje, jakimi dysponuje język w zakresie werbalizacji doświadczenia muzyki. Z jednej strony pokażę sposób, w jaki najczęściej bywa opisywana muzyka, z drugiej spróbuję zinterpretować związane z tym fenomenem fakty językowe i zastanowić się, dlaczego właśnie taki, a nie inny repertuar środków najczęściej jest wykorzystywany w tekstach muzykologicznych i artystycznych, jak powstają i funkcjonują w nich muzyczne metafory oraz jaką postać tekstową przyjmują tytułowe związki intersemiotyczne. Zatrzymajmy się chwilę nad tym ostatnim terminem. W pracy zostało przyjęte szerokie jego rozumienie, gdyż interpretowany jest on jako wszelkie powiązania różnych systemów znakowych. Wynika to z założeń definicji semiologii uważanej za dziedzinę nauki, która bada wszystkie systemy znaków, w tym także język. Sądzę jednak, że interesujące mnie przenikanie kodów (tu: językowego i muzycznego) nie ogranicza się jedynie do prób „przekładania” dzieł muzycznych na język literatury, czego przejawem są literackie preludia, fugi, symfonie i podobne utwory sugerujące tytułem lub budową muzyczno-literackie afiliacje (jak np.: *Tłumaczenia Szopena* autorstwa K. Ujejskiego, *Preludium i fugi* U. Saby, *Fuga śmierci* P. Celana, *Kontrapunkt* A. Huxleya, *Wiosna. Symfonia* M. Grosek-Koryckiej, *Gdy dzwonki szwajcarskie symfonię grają: Oremus!*⁴ W. Rolicz-Liedera, *Don Juan* W. Wirpyszy, *Podróż zimowa* S. Barańczaka, *Cztery kwartety* T.S. Eliota, *Koncert barokowy* A. Carpentiera, *Boléro* J. Boissard — por. A. Hejmej 2001). Owo przenikanie kodów jest również obecne we wszelkich „interpretacjach” muzyki, których dokonujemy przy użyciu języka analityczno-opisowego. A. Barańczak w artykule *Poetycka muzykologia* w taki oto sposób odniosła się do tego zagadnienia:

Charakterystyczne jednak, że im większy nacisk kładzie twórca na problem „wierności” takiego intersemiotycznego przekładu, tym większe jego niepowodzenie artystyczne (*casus* Ujejskiego). Zjawisko to byłoby potwierdzeniem naszych wstępnych założeń: jeśli nawet faktem jest, że niemożliwy jest przekład znaków muzycznych na

Strassburg bis Brecht. Halle/Salle. Ważną polską propozycją wydawniczą, w której zebrane zostały różne artykuły poświęcone temu zagadnieniu, jest antologia z 2002 r.: *Muzyka w literaturze*. Red. A. Hejmeja. Kraków.

³ Ciekawą propozycją badawczą, zbierającą i porządkującą publikacje na ten temat, jest wydana w 2001 roku książka A. Hejmeja o takim właśnie tytule.

⁴ Wiersz W. Rolicz-Liedera, mimo występującej w tytule nazwy „symfonia” nie nawiązuje bynajmniej do tej formy muzycznej, ale do poematu symfonicznego. Jego szczegółową charakterystykę zawiera rozdział 5.

słowne, faktem jest również, że możliwa i nawet konieczna jest „interpretacja” wypowiedzi muzycznej przez wypowiedź słowną. Znamienne jest, że współczesna muzykologia zgodna jest w tym względzie z „muzykologią” poetycką, której intuicje tak dalece wyprzedziły naukę.

A. Barańczak 1972: 116

Z ostatnim stwierdzeniem autorki skłonna jestem polemizować, jako że analiza (jaka została przeprowadzona w rozdziale 4.1.) różnych, także historycznie odległych, tekstów muzykologicznych wyraźnie udowadnia, że ten piękny język i niezwykle trafne metafory opisujące muzykę, które A. Barańczak odnajduje w tekstach poetyckich, mają swoje źródło właśnie w dawnych wypowiedziach filozofów i teoretyków muzyki. Istotniejsze jednak dla mnie w tej wypowiedzi było zwrócenie uwagi na kwestię „interpretacji” wypowiedzi muzycznej przez wypowiedź słowną, bo właśnie to stwierdzenie najpełniej oddaje istotę związków intersemiotycznych, które stały się przedmiotem refleksji w tej pracy. Myślę bowiem, że wszelkie próby opisu muzyki są rodzajem interpretacji tego systemu znaków przez język naturalny⁵. Przyjęte w pracy bardzo szerokie rozumienie znaku pozwala mi we wszelkich powiązaniach pomiędzy różnymi znakami widzieć związki intersemiotyczne.

Pierwszy rozdział został poświęcony wskazaniu i omówieniu rozmaitych aspektów wzajemnych relacji pomiędzy językiem a muzyką — także różnych sposobów ujmowania tej relacji przez badaczy dyscyplin pokrewnych: językoznawstwa, literaturoznawstwa, muzykologii. Pisząc o lingwistycznych aspektach związków intersemiotycznych, nie sposób bowiem pominąć bardzo istotnej i żywo dyskutowanej kwestii paraleli pomiędzy językiem a muzyką oraz semiotyki muzyki. Aby

⁵ A. B a r a ń c z a k w cytowanym już artykule *Poetycka muzykologia* tak jeszcze skomentowała to zagadnienie: „[...] trudności z »przekładem« znaczeń ewokowanych przez utwór muzyczny na system znaków słownych są oczywiste i powszechnie znane, trzeba jednak pamiętać o tym, że mimo wszelkich kolosalnych różnic są to jednak dwa systemy znaków, a więc istnieje jakaś, mniej lub bardziej ograniczona i utrudniona, możliwość korespondencji pomiędzy nimi. O absolutnej i nie dającej się przewyżczyć »nieprzekładalności« można by mówić jedynie wtedy, gdyby się założyło, że muzyka jest systemem asemantycznym, że składające się na wypowiedź muzyczną elementy nie odwołują się w żaden sposób do rzeczywistości pozamuzycznej. Otóż istotnie najczęstszym wyjściem z interpretacyjnych trudności jest stwierdzenie, że muzyka — tzw. absolutna, o muzyce programowej w ogóle tu nie będziemy wspominać — jest asemantyczna, nie ewokuje żadnych znaczeń. Tymczasem wydaje się, że ta niesłychanie rozpowszechniona teza jest nie tyle stwierdzeniem obiektywnego stanu rzeczy, ile pewnego rodzaju reakcją obronną: próbą odciążenia się od, z jednej strony, interpretacji zbyt mglistych i impresywnych, z drugiej zaś, od interpretacji trywialnie jednoznacznych.” (A. B a r a ń c z a k 1972: 109).

przedstawić, nawet pobieżnie, całość tego zagadnienia, należałoby przeanalizować wszystkie epoki historyczne (od starożytności) i ich główne prądy umysłowe, gdyż pytanie o znaczenie i rozumienie muzyki było zawsze z nimi skorelowane. Jest to jednak zadanie odrębne i znacznie przekraczające możliwości oraz cele tej dysertacji, choć niewątpliwie warte poświęcenia mu szczególnej uwagi. Dla stawianych tu zadań przywołuję jednak najbardziej charakterystyczne stanowiska i poglądy, wprowadzające w istotę tego problemu. Jak każdy wybór, tak i ten będzie subiektywny, dyktowany koniecznością osadzenia omawianej problematyki semantyczno-językowej w szerszym tle semiotycznym. Bardziej wyczerpujący opis tego zagadnienia można odnaleźć w książce Ewy Kofin *Semiologiczny aspekt muzyki* (1991).

Rozdział drugi przynosi prezentację teoretycznych założeń tych metod lingwistycznych, które zostały wykorzystane przy opracowywaniu materiału językowego. Będzie to wybór niejednorodny, niejako wymuszony interdyscyplinarnym charakterem przedmiotu badań, które mają przecież głównie semantyczny charakter. A warto dodać, że semantyka cieszy się zainteresowaniem nie tylko przedstawicieli różnych szkół językoznawczych, ale również reprezentantów innych dziedzin humanistyki, np. filozofów, psychologów, a także interesuje ludzi nie zajmujących się naukowym obserwowaniem języka. Dlatego też (m.in.) dziedzina ta jest szczególnie podatna na wpływy innych nauk. Staram się stosować zarówno narzędzia, które znajdują się w tradycyjnym instrumentarium językoznawczym, jak i te, które są efektem nowych propozycji lingwistycznych, charakterystyczne dla przyjętego obecnie postmodernistycznego wzorca. Przywołam więc ogólne założenia różnych koncepcji definiowania znaczeń (teorię pól leksykalnych, semantykę składnikową, teorię konotacji semantycznej, semantykę rozumienia) oraz główne założenia semantyki kulturowej (językowy obraz świata) i kognitywnej (konceptualizacja, profilowanie, metafora pojęciowa).

Rozdział trzeci wypełnią lingwistyczne analizy wybranych przykładów leksyki muzycznej. Materiał do obserwacji systemowych stanowią leksemy muzyczne wyłonione ze słowników języka polskiego. Interesujące mnie jednostki przedstawię w postaci pola leksykalno-znaczeniowego skupionego wokół nadrzędnej treści pojęciowej terminu „muzyka”. Prezentacja jego struktury pozwoli ukazać właściwości semantyczno-składniowe leksemów muzycznych (będących formami zarówno syntetycznymi, jak i analitycznymi, a także utrwalonymi frazeologizmami o różnej postaci) oraz relacje semantyczne występujące pomiędzy nimi. Stanowią one podstawę do analizy sposo-

bów konceptualizacji muzyki, wyrażonej w metaforycznych konstrukcjach różnego typu.

Interesuje mnie nie tylko przedstawienie sposobów obecności muzyki w języku, ale i to, w jaki sposób jest konceptualizowany ten, niezwykle przecież ważny dla każdej cywilizacji, przejaw twórczej aktywności człowieka; jak to „niewyraźalne” właśnie przez język jest „oswajane”. O sztuce dźwięków zazwyczaj mówi się za pomocą metafor. Rozdział czwarty przynosi więc możliwą odpowiedź na pytanie, czy stanowią one zbiór skonwencjonalizowany, tzn. czy można wskazać kilka głównych schematów metafor pojęciowych definiujących muzykę i pojawiających się w tekstach muzykologicznych jako metafory językowe, czy też jest to zbiór otwarty, stale uzupełniany przez odwołanie do innych domen źródłowych i podlegający dyferencjacji w zależności od typu tekstu. Do badania wybranych tekstów wykorzystuję elementy koncepcji konstruowania znaczeń słownych w ujęciu R. Langackera i metafor pojęciowych G. Lakoffa. Zakładam, że wyraz „muzyka” nazywa złożone pojęcie, które może być zdefiniowane za pomocą modeli kognitywnych, zgodnie z tym, co o naturze tego typu pojęć powiedział G. Lakoff: „the concept is defined by a cluster of cognitive models” (G. Lakoff 1987: 203).

Jednym ze sposobów i jednocześnie sygnałów przenikania się systemów semiotycznych są metafory synestezyjne. Ich analizie został poświęcony rozdział 4.2.

Termin „związek intersemiotyczny” przywołuje także zagadnienie przekładalności dwóch systemów znaków. Wcześniej wspomniano już, iż często „przekład” ten przybiera postać eksperymentów formalnych (strukturalnych), polegających na próbach kształtowania tekstu poetyckiego wedle reguł obowiązujących w tekście muzycznym. Rozdział piąty przynosi analizę kilku takich wierszy, wybranych spośród poetyckiej spuścizny Młodej Polski, a charakteryzujących się tym, że ich związek z konkretną formą muzyczną ewokowany jest już przez sam tytuł. Będzie to próba sprawdzenia, jak teoretyczne postulaty charakterystycznego dla tej epoki splatania słowa i muzyki w jednorodną całość estetyczną, realizują się w konkretnych utworach.

Rozdział szósty zbiera wszelkie wnioski powstałe w trakcie przeprowadzanych badań i stanowi próbę prezentacji językowego obrazu muzyki, rozumianego nie tylko jako wizerunek możliwy do odczytania z tego, co ugruntowane w języku, ale również jako obraz, który odsłonić mogą nam różnego rodzaju niekonwencjonalne użycia tekstowe (w tym przypadku będą to teksty muzykologiczne i literackie).

Rzadko pojawiający się w refleksji językoznawczej temat relacji język—muzyka (zob. przypis 2), brak systematycznego opracowania

poła leksyki muzycznej, a także chęć sprawdzenia metody kognitywnej w poszukiwaniu definicji muzyki i jej językowego obrazu — to czynniki, które zdecydowały o podjęciu przeze mnie tego typu badań. Mam świadomość, że jest to jeszcze *terra incognita* i poruszać się po niej muszę niezwykle ostrożnie, sięgając jednocześnie do różnych pozycji metodologicznych. Przedmiot badań sytuuje się bowiem pomiędzy lingwistyką, semiologią, teorią literatury i muzykologią. Założona interdyscyplinarność może urzekać, ale przynosi też ze sobą pewne niebezpieczeństwa, które próbuję, w miarę możliwości, ominąć, stosując różne — wzajemnie się uzupełniające — metody opisu.

Przedmiotem analiz językowych w niniejszej pracy będą zarówno pojedyncze leksemy i wyrażenia, zawierające w swojej konstrukcji znaczeniowej sem charakteryzowany jako ‘mający związek z muzyką’, jak i różnego rodzaju teksty naukowe, popularnonaukowe i artystyczne, które próbują opisać sztukę dźwięków. Obserwacja leksyki muzycznej ma prowadzić do odtworzenia jej struktury we współczesnej polszczyźnie i — wraz z badaniem tekstów o muzyce — służyć próbie odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób w języku wyraża się to, co i jak myślimy o muzyce. Złożoność semantyczna interesującego mnie pojęcia niejako wymusza eklektyzm metodologiczny, odsyła bowiem do różnych dziedzin — językoznawstwa, muzykologii, teorii literatury, filozofii. Różne gatunkowe i stylistyczne odmiany analizowanych tekstów wymagają podejścia interdyscyplinarnego, które jest nieuniknione już choćby w związku z obecnością w bazie materiałowej utworów literackich. Przyjmując tę opcję badawczą, wkraczam na ścieżkę wytyczoną przez prace takich badaczy literatury i języka, jak m.in.: M.R. Mayenowa, która rozwój poetyki wiązała ściśle z wprowadzaniem doń ustaleń językoznawczych (1976), S. Skwarczyńska, która „literackości” szukała we wszystkich „wypowiedziach językowych” (1946, 1954), T. Dobrzyńska (1993), R.A. de Beaugrande, W.U. Dressler (1990), M. Indyk (1986), M. Riffaterre (1988), M. Głowiński (1992a, b), S. Balbus (1996). Wart odnotowania jest również fakt, że narzędzia, które służą do opisu poezji, stają się przydatne także w analizie tekstów muzykologicznych. Znak równości, jaki stawiam pomiędzy tymi dwoma gatunkami wypowiedzi, nie jest przypadkowy, aczkolwiek mam świadomość, że może budzić pewne zastrzeżenia. Wydawać by się bowiem mogło, że z racji tego, iż teksty, w których analizuje się utwory muzyczne, mają naukowy bądź popularnonaukowy charakter, powinny być wolne od zbytnej metaforyki⁶. Nic bardziej błędnego.

⁶ Odnoszę wrażenie, że taki „niemetaforyczny” język naukowy jest w odwrocie nie tylko w tekstach muzykologów, ale też u przedstawicieli innych dziedzin wiedzy,

Przyczyny takiego stanu rzeczy można upatrywać w tym, że muzykologia jest dziedziną młodą, która dopiero wypracowuje sobie swój własny język analityczny, oraz w trudnościach, jakie stwarza specyfika przedmiotu opisu, gdyż, jak stwierdziła K. Pisarkowa:

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.

K. Pisarkowa 1963: 13

Poza tym w analizie tekstów muzykologicznych często trzeba brać pod uwagę fakt, że ich twórcy wcale nie chcą się chować za zobiektywizowane medium języka nauk ścisłych, lecz pragną „przekazywać siebie”, dlatego tak często opisy muzyki przez swą językową nadorganizację zbliżają się do wypowiedzi artystycznej. Krystyna Tarnawska-Kaczorowska w artykule *Dzieło muzyczne jako znak* tak scharakteryzowała to zjawisko:

Jednak nawet zagorzali (obecnie już w defensywie) wyznawcy poglądu o asemantyczności muzyki, zwolennicy akademickich (wycinkowych, fragmentarycznych) analiz muzykologicznych, pogrobownicy neopozytywistycznej orientacji estetycznej i propagatorzy metod kwantytatywnych w teorii muzyki nie ograniczają się do [...] bezosobowego, ultraobiektywnego słownika. I choć oficjalnie bronią jeszcze niekiedy statusu muzykologii jako nauki opartej wyłącznie na racjonalnych dyrektywach metodologicznych („racjonalnych” w XIX-wiecznym rozumieniu tego pojęcia), jako nauki realizującej paradygmat ideologii scjentyistycznej, odzegnując się zarazem (asekuracyjnie) od problematyki „duchowości” sztuki, to przecież adaptują (sprzeczności w tym nie dostrzegając) słownictwo i frazeologię zdradzające subiektywne podejście badacza i indywidualne przeżycie, to przecież posługują się stylistyką, która implikuje przeświadczenie o heteronomicznym, referencyjnym, semantycznym charakterze „muzyki pojętej jako przekaz wartości humanistycznych” (Baroni 1988: 15).

K. Tarnawska-Kaczorowska 1994: 296

szczególnie humanistyki. Przykładem może być chociażby artykuł E. T a b a k o w s k i e j: *Ścieżka wśród drzew: metafora w tłumaczeniu tekstów językoznawczych* (1996), w którym autorka pokazuje, na materiale wyekscerpowanym z prac generatywistów i kognitywistów, jak bardzo zmetaforyzowany jest dyskurs językoznawczy. Wydaje się także, że po książce Lakoffa i Johnsona *Metafory w naszym życiu* nie powinniśmy mieć już złudzeń, że jakkolwiek język jest w stanie uwolnić się od przenośni. Zresztą taką myśl znacznie wcześniej niż amerykańscy lingwiści sformułował jeden z twórców teorii pól językowych, J. T r i e r, pisząc: „Istnieją surowi ludzie, którzy chcieliby z języka nauki wypędzić wszelką metaforę, mimo że proces tworzenia metafor leży głęboko w istocie języka” (J. T r i e r 1968: 16—17).

Szukanie metafor w tekstach naukowych jest niewątpliwie przejawem zbliżania się do obowiązującego, postmodernistycznego wzorca, choć odnoszę wrażenie, iż spojrzenie holistyczne nie jest bynajmniej wymysłem nowoczesności, czy raczej ponowoczesności. Dla mnie jedną z bardziej inspirujących wypowiedzi, dotyczącej tego zagadnienia, były spostrzeżenia Romana Jakobsona, który w szkicu *Pojęcie cech dystyngtywnych w językoznawstwie*, zastanawiając się nad przyczyną przemian w lingwistyce dokonujących się na jego oczach, wskazał na burzliwy ruch artystyczny w początkach XX wieku, pisząc:

Najwięksi artyści tego pokolenia przeczuli z całą przenikliwością przewroty, jakie miały nastąpić, i stawiali im czoło, na tyle jeszcze młodzi i dynamiczni, że w tym zamęcie mogli wypróbować i zahartować swe siły twórcze. Ci nowatorzy mieli niezwykłą zdolność ciągłego przewycięzania swych dawnych, przestarzałych nawyków, bezprecedensowy dar rozumienia i przekształcania tradycji i wszelkich obcych wzorów bez zatury własnej indywidualności w oszalamiającej polifonii coraz to nowych dzieł.

R. Jakobson 1961: 19

Ekлекtyzm metodologiczny postulowany w tej pracy ma swoje źródło także w ustaleniach przedstawicieli kognitywizmu. W takich chociażby, jak wypowiedź J.R. Taylora, który uważa, iż „znaczenia wszystkich form językowych dają się opisać wyłącznie w odniesieniu do posiadanego przez nas zasobu wiadomości, zrozumienie jakiegokolwiek wyrażenia, nawet najbardziej banalnego, powinno wymagać uaktywnienia odpowiedniej wiedzy encyklopedycznej” (J.R. Taylor 2001: 131—132). Przyjmując te założenia badawcze, postanowiłam językowe opisy muzyki przedstawić na szerokim tle kulturowym. Oczywiście, wymaga to zaanektowania do własnych badań ustaleń wypracowanych na gruncie innych nauk, tym razem estetyki i historii muzyki. Takie postępowanie ma pomóc w ustaleniu, jaki obraz pojęciowy muzyki wyłania się z pism muzycznych i jakiego typu związki intersemiotyczne można w nich odnaleźć.

Teoretyczne aspekty relacji intersemiotycznych: język a inne systemy znakowe

Przenikanie się słowa i muzyki jest prawdopodobnie tak dawne jak ludzkość. Najbardziej odległe przejawy tej jedności nikną w mrokach dziejów, a i te dostępne refleksji badawczej, które pochodzą ze starożytności, też nie odzwierciedlają w pełni istoty tych relacji⁷.

Obszar wyznaczany przez nadrzędne hasło związków między językiem a muzyką „rozpada się” na dwa główne tematy: pierwszy obejmuje problemy związane z semantycznością muzyki, poszukiwaną w zestawieniu tej sztuki z innymi systemami znakowymi (czy kodami komunikacyjnymi) — w tym, przede wszystkim, z językiem werbalnym; drugi natomiast dotyczy powiązań muzyki i literatury jako sztuki słowa i jej „produktu” — tekstu (także artystycznego). Oczywiście, pomiędzy obydwoma kwestiami nie zachodzi reakcja wyłączająca. Podczas ich badania w każdym z zaproponowanych ujęć zawsze w którymś momencie trzeba powołać się na wyniki obserwacji drugiego tematu, są one bowiem wobec siebie komplementarne⁸.

⁷ O bliskości tych dwu sztuk w starożytnej Grecji zaświadczyć może fakt, iż termin μουσική ‘muzyka’ dotyczył przede wszystkim poezji.

⁸ W tym kontekście ważkie znaczenie dla naszych rozważań ma tytuł jednego z podrozdziałów w mającej metodologiczny charakter książce Isabelle Piette (1987), który brzmi: *Musique et littérature ou musique et linguistique?*

1.1. Językowo-muzyczne afiliacje w refleksji lingwistycznej i muzykologicznej

Pisząc o muzyce w języku i o lingwistycznych aspektach związków intersemiotycznych, nie sposób pominąć bardzo istotnej i żywo dyskutowanej kwestii semiotyki muzyki oraz paraleli pomiędzy tymi dwiema strefami zjawisk kulturowych. Jest to jeden z wielokrotnie podejmowanych tematów, zajmujący zarówno filozofów muzyki, muzykologów, teoretyków oraz historyków literatury, a także — choć w mniejszym stopniu — językoznawców⁹. Stawiano nawet bezpośrednio pytanie, „czy muzyka jest językiem?”¹⁰, odpowiadano zaś różnie — zależnie od wielu czynników rozmaicie określających podstawę refleksji. Przedstawienie ich wszystkich łączyłoby się właściwie z prezentacją całej historii rozwoju estetyki muzycznej¹¹, co tu nie jest możliwe, ale postaram się wymienić najbardziej charakterystyczne stanowiska oraz poglądy i przedstawić je możliwie szczegółowo. Chciałabym jednak, aby to nie była wyłącznie prezentacja streszczająca i porządkująca, ale także problematyzująca.

Poszukiwanie związków pomiędzy językiem a muzyką jest pytaniem, w czym te dwa kody są do siebie podobne i na czym polegają dzielące je różnice. Powiązań muzyczno-lingwistycznych można się doszukiwać także w próbach „przeszczepienia” metod lingwistycznych na grunt badań muzykologicznych. U podstaw tych prób leży przeświadczenie, że zarówno język, jak i muzyka są dźwiękowymi syste-

⁹ Wśród polskich językoznawców tym zagadnieniem zajęła się jedynie K. Pi-sarkowa w artykule *Muzyka jako język* (1994: 175—213), będącym recenzją książki M. Bristigera: *Związki muzyki ze słowem* (1986).

¹⁰ Tak zatytułował swój artykuł Leszek Polony umieszczony w książce *W kręgu muzycznej wyobraźni* (1980). Inne opracowania naukowe poświęcone temu zagadnieniu to m.in. M. Bristigera: *Związki muzyki ze słowem* (1986), E. Souriau: *La musique est-elle un langage?* (1970).

¹¹ Zofia Lissa napisała we wstępie do książki *Zarys nauki o muzyce*, że „zagadnienie treści w muzyce jest jednym z najbardziej zawitych problemów estetyki muzycznej. Aby pojąć te zagadnienia, należy przede wszystkim doskonale opanować te działy nauki o muzyce, które pogłębiają nasze rozumienie dzieła muzycznego, a więc: naukę harmonii, kontrapunktu, form muzycznych i instrumentacji oraz historię muzyki” (Z. Lissa 1987: 10). Na podstawie sugestii zawartej w powyższej wypowiedzi mogłabym stwierdzić, iż aby dobrze przedstawić kwestię muzycznej semiotyki, musiałabym podeprzeć się wiedzą na temat wymienionych działów nauki o muzyce, zdobytą w trakcie mojej muzycznej edukacji, co w tej dysertacji mogę, niestety, uczynić w stopniu znacznie ograniczonym. Cytat ten jednocześnie uzmysławia rozległość i zawilść interpretowanego zjawiska, którego specyfika domaga się zastosowania interdyscyplinarnych metod badawczych.

mami semiotycznymi. I wbrew powszechnemu przekonaniu ten sposób naukowego spojrzenia na muzykę nie datuje się od czasów rozwoju strukturalizmu, ale ma o wiele dłuższą tradycję, gdyż sięga średniowiecza¹². Już wtedy, wraz z rozwojem formy chorału gregoriańskiego zaistniała potrzeba zmiany stylu opisu muzyki. Okazało się bowiem, że nieruchome, statyczne i bezczasowe kategorie wypracowane w starożytnym antyku nie odpowiadają średniowiecznej muzycznej praktyce wykonawczej. Poszukiwano więc sposobu przedstawienia muzyki jako zjawiska dynamicznego, sekwencyjnego i hierarchicznego. „Numeryczne” dyscypliny *quadrivium* (arytmetyka, astronomia, geometria i właśnie muzyka), które do tej pory stanowiły punkt odniesienia dla dawnych teoretyków muzyki, zostały wyparte przez sztuki *trivium*, szczególnie zaś gramatykę i retorykę. Dowodem tych związków i podobieństw może być najstarszy i jednocześnie najpełniejszy przykład wykorzystania kategorii gramatycznych do opisu muzyki, który znajduje się w anonimowym traktacie z IX wieku *Musica Enchiriadis*:

Jak litery są elementarnymi i niepodzielnymi cząstkami mowy, z których to litery złożone sylaby składają się znów na czasowniki i rzeczowniki, te zaś na tekst zdania, tak phtongi, które po łacinie zwą się soni, są zaczątkiem śpiewu i zawartość wszelkiej muzyki kończy się wraz z ich całkowitym ustaniem. Z połączenia dźwięków tworzą się diastemata, dalej zaś z połączenia diastemata tworzą się sytemata: dźwięki zaś są pierwszymi podstawami śpiewu.

Gerbert 1784: I, 159B; cyt. za S. Żerańską-Kominek 1995: 157

Także w późniejszych epokach w analizach muzycznych posilkowano się kategoriami zaczerpniętymi z gramatyki, szczególnie w niemieckiej teorii muzyki (Gerbert 1784: II, 242—243), a także retoryki (Gallus Dressler [1563] — Dressler 1916, Joachim Burmeister 1606, Johan Mattheson 1737, 1739, Christian Koch 1782—1793). Lingwistyczną koncepcję formy muzycznej zawiera również *Cours de composition musicale* autorstwa Antonina Reichy z 1818 roku.

Temat „językowej” struktury muzyki powrócił też we współczesnej nauce. Interpretowanie muzyki jako systemu jest niewątpliwie pochodną strukturalizmu, m.in. „semiotycznej” teorii znaków R. Jakobsona, który uważał, iż wszystkie dzieła sztuki (zarówno poetyckiej, jak i muzycznej) są „komunikatami”, a występujące pomiędzy nimi rozbieżności polegają jedynie na odmienności kodów. Najważniejsza w tym poglądzie była teza, że w związku z przedstawionymi powyżej założeniami komunikaty te można porównywać i przenosić z jednego

¹² Por. S. Żerańska-Kominek 1995: 157—158.

systemu znaków do innego¹³. W szkicu *Muzykologia a językoznawstwo* Jakobson pisał o G. Beckingu, profesorze muzykologii, który na jednym ze spotkań Praskiego Koła Lingwistycznego wygłosił wykład, dowodzący znacznego paralelizmu pomiędzy zasadniczymi problemami fonologicznymi a muzykologią. Reperkusje stanowiska Jakobsona można odnaleźć zarówno w pracach lingwistów: R. Harwega w *Language and music: an imminent and sing theoretic approach* (1968), G. Springera w *Language and music: parallels and divergences* (1960) i N. Ruweta w *Linguistics and musicology* (1967), jak i muzykologów, np. J.-J. Nattieza w *Is a descriptive semiotics of music possible?* (1972), oraz etnomuzykologów, np. W. Brighta w *Language and music: areas for cooperation* (1963)¹⁴.

Lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte zaowocowały powstaniem wielu prac muzykologicznych i etnomuzykologicznych, których autorzy byli pod wyraźnym wpływem różnych koncepcji lingwistyki strukturalnej¹⁵. Szczególnie chętnie sięgano po metodologię dystrybucyjną, ale pojawiły się również próby wykorzystania metody funkcjonalnej i generatywno-transformacyjnej. Wszystkich muzykologów o orientacji strukturalistycznej łączyło przekonanie, iż język muzyczny jest systemem w pełni autonomicznym, który może być opisany w jego własnych kategoriach gramatycznych (semantycznych i syntaktycznych), jako że „każdy utwór muzyczny jest pewną całością, której spójność wewnętrzna zagwarantowana jest następowaniem po sobie fraz muzycznych, czasem ich trwania, ich specyficzną organizacją, a także ma źródło w ukształtowaniu figur rytmicznych, sekwencji melodycznych, jak również zależy od typu powiązania ze sobą komórek melodycznych. Jedynie na płaszczyźnie pojedynczego utworu istnieje możliwość analizy mechanizmów, które leżą u jego podstawy, bez ryzyka popełnienia błędu. Każdy śpiew, każdy utwór należy rozważać jako integralny system, autonomiczny w stosunku do wszystkich innych. Jako taki posiada on swą własną semantykę, syntagmatykę, syntaksę, fonologię i swoje paradygmaty. Reprezentuje właściwe mu reguły, których odkrycie ma na celu analiza” (S. Arom 1969: 176; cyt. za S. Żerańską-Kominek 1955: 158—159). Jest to stanowisko niemal tożsame z poglądami strukturalistów na temat analizy wyrażeń językowych.

¹³ Por. J. Skarbowski 1980: 3—8.

¹⁴ Wszystkie z wymienionych pozycji to artykuły i krótkie rozprawy, nie przedstawiające dogłębnej analizy zjawiska.

¹⁵ Warto dodać, że lata te charakteryzują się hegemonią strukturalizmu jako metody badawczej. W różnych dziedzinach humanistyki dało się zauważyć zafascynowanie tą teorią.

Za twórcę teorii analizy lingwistycznej w muzykologii uważa się kanadyjskiego uczonego J.-J. Nattieza, który postawił sobie za cel sformułowanie strukturalistycznego modelu badania muzyki jako systemu semiotycznego, uważał bowiem, że zarówno muzykologia, jak i etnomuzykologia zdobędą prawdziwie naukowy status dopiero wtedy, gdy przyjmą „rygorystyczną metodologię” analizy lingwistycznej. Jak podaje Żerańska-Kominek (1995: 158), postulował wypracowanie spójnego zbioru zasad, który podołałby zadaniu opisania „gramatyki” języka muzycznego. Autorka ta, opisując zjawisko lingwistycznych aspiracji muzykologii, zauważyła, że „muzykolodzy dostrzegli ogromny potencjał tkwiący w metodach lingwistycznych, licząc przede wszystkim na sformalizowanie i zobiektywizowanie analizy muzycznej, nazbyt ich zdaniem uwikłanej w kategorie jakościowe, subiektywne i nie poddające się weryfikacji” (S. Żerańska-Kominek 1995: 154).

Ale strukturalizm nie był jedynym językoznawczym paradygmatem badawczym wykorzystywanym w muzykologii. Podobnie jak w pracach lingwistów, którym w opisie języka przestały wystarczać metody strukturalne — co zaowocowało rozwojem językoznawstwa zewnętrznego, pragmalingwistyki, lingwistyki kulturowej i kognitywizmu — także w pracach muzykologów pojawiła się krytyka podejścia autonomicznego, gdyż — jak pisał J. Blacking — „muzyka jest czymś znacznie więcej aniżeli grą kulturową i ekspresją nieświadomej czynności umysłu. Nawet najbardziej ścisła analiza strukturalna nie będzie poprawna bez uwzględnienia społecznego aspektu muzyki” (J. Blacking 1972: 1; cyt. za S. Żerańską-Kominek 1995: 159). Wówczas też zaproponowano nowe metody analityczne, tym razem o nachyleniu kulturowym, które jednak również wyrosły z wcześniejszych koncepcji lingwistycznych. Mowa tu o kierunku kognitywnym w antropologii muzycznej, który wykorzystuje kategorie językowe w badaniu i opisie kultury. Rozwój tego nurtu w muzyce związany był z tagmemiką, której twórcą i głównym przedstawicielem był amerykański językoznawca K.L. Pike. Przypomnijmy, że usiłował on przenieść metodologiczne zasady strukturalizmu do antropologii kognitywnej. Wprowadził opozycję „emiczny—etyczny”, gdzie „emiczny” oznacza perspektywę subiektywną konkretnego, „wewnętrznego” obserwatora i określa kategorie językowe danej kultury, natomiast „etyczny” odnosi się do obserwatora zewnętrznego i dotyczy pozajęzykowych elementów kultury¹⁶. Od lat

¹⁶ Terminy te zostały utworzone na wzór nazw „fonetyczny” (realizacja) i „foniczny” (abstrakcja), jednak nie można pomiędzy nimi przeprowadzać ścisłych analogii. Tu bowiem „etyczny” to konkret, fizyczne istnienie, „emiczny” natomiast to ujęcie abstrakcji na mocy opozycji sfunkcjonalizowanych, wewnętrznie relewantnych.

siedemdziesiątych zaczęto uważać, że antropologia kognitywna opierająca się na tak pojmowanym systemie opozycji stanowi pomost łączący lingwistykę strukturalną i etnomuzykologię. Amerykański etnomuzykolog Steven Feld wyraził to następująco:

Jeżeli muzykę potraktujemy jako dziedzinę wiedzy kulturowej i posłużymy się lingwistycznym pojęciem opisu generatywnego, to wyjaśnianie etnomuzykologiczne możemy zdefiniować jako teorie o rzeczach, które ludzie muszą wiedzieć, aby rozumieć, wykonywać i kreować muzykę akceptowalną w swych kulturach. Taka teoria, podobnie jak teoria lingwistyczna oraz etnonaukowa teoria antropologiczna ma na celu wykrycie ukrytych reguł, które leżą u podłoża zachowania systemowego, które nazywamy muzyką.

S. Feld 1974: 210; cyt. za S. Żerańską-Kominek 1955: 167

Chęć wykorzystania teorii i metod lingwistycznych do badań muzykologicznych przyświecała także M. Bristigerowi, autorowi książki *Związki muzyki ze słowem* (1986). W rozdziale pierwszym pt. *Założenia wstępne* muzykolog ten stwierdził, że teorie językowe zawsze miały wpływ na teorię muzyki, a wynika to właśnie z faktu, iż muzyka jest pewnego rodzaju językiem. W pracach poświęconych muzyczno-słownym afiliacjom zazwyczaj przeważa jednak perspektywa muzykologiczna. Bristiger chce to zmienić. Pisząc w tej części o przedmiocie swojego studium — muzyce wokalne, dowodzi, że wymaga ona przyjęcia dwóch perspektyw badawczych: muzycznej i językowej. Uważa bowiem, że pomoże to uzupełnić obraz tych związków o elementy, które uchodziły uwadze badaczy przyjmujących czysto muzyczny punkt widzenia. Na poparcie swojej tezy cytuje H. Mersmanna, który stwierdził, że „w oglądzie muzyki wokalne można wyjść od słowa albo od dźwięku. Naturalnie, nie jest możliwy żaden wybór między tymi dwoma punktami widzenia, tak jak bywał on podejmowany przez teorię o pochodzeniu muzyki; muzyka wokalna musi być widziana, zgodnie ze sposobem i celem badań, zawsze z obu tych punktów widzenia” (H. Mersmann 1926: 543). M. Bristiger podsumowuje tę część książki stwierdzeniem: „Ostatecznym celem niniejszego studium jest uzupełnienie narzędzi analizy muzycznej, jakimi posługujemy się w zakresie muzyki wokalne, o parę kategorii, które w badaniach interdyscyplinarnych mogłyby otrzymać dalsze rozwinięcie” (M. Bristiger 1986: 30). I postulaty te w swej pracy spełnia, ponieważ terminologia językoznawcza cały czas tutaj jest obecna i rzeczywiście zjawiska muzyczne opisywane są przez pryzmat języka. Jeden z rozdziałów tej książki nosi tytuł *Zagadnienia dźwiękowości i słowa* i podejmowane są w nim m.in. próby wykorzystania osiągnięć fonetyki i fonologii do opisanego typów dźwię-

kowości utworów wokalnych. Z kolei w rozdziale zatytułowanym *Zagadnienia semantyki i składni* autor usiłuje wykorzystać analizę składnikową do przedstawienia relacji pomiędzy — jak to określa — „jednostkami muzyki” a tekstem słownym. Zajmuje się w nim również „leksykalnymi właściwościami tekstu muzycznego” oraz „składnią muzyczną”.

Krytycznym omówieniem tej publikacji jest artykuł K. Pisarkowej *Muzyka jako język*. Dla moich rozważań szczególne znaczenie będą miały te fragmenty tekstu Pisarkowej, w których próbuje ona porównać kod muzyczny i językowy. Zasygnalizowała tę kwestię na początku artykułu, gdzie, odnosząc się do wstępnych założeń Bristigera, stwierdziła: „muzyka nie jest kodem podobnym do języka, ponieważ nie jest systemem ani systematoidem, a i kategoria nie wydaje się tu wyrazem właściwie użytym” (K. Pisarkowa 1994: 192)¹⁷. Jest to bardzo ważne, wręcz fundamentalne w przypadku omawiania relacji słowno-muzycznych stwierdzenie, ale pozostawione w tej części artykułu bez rozwinięcia. Uczona powraca do niego w zakończeniu. Warto jednak podkreślić, że podstawą sformułowania takiego wniosku była nieprzystawalność Jakobsonowskiego schematu funkcji językowych do komunikacji muzycznej. Pisarkowa pisze:

Język — właśnie dlatego, że pozwala dostrzegać porządek (porządki) świata przy pomocy porządków pojęć — ma mieć przede wszystkim funkcję reprezentatywną. Zwie się ją też referencjalną, deskryptywną, kognitywną. Potem dopiero przypisujemy językowi funkcję perswazyjną. Zwie się ją też impresywną. Dzięki niej użytkownicy języka mogą nawzajem na siebie wpływać, sterować swoim zachowaniem, argumentować za lub przeciw. Argumentować można tylko językiem.

K. Pisarkowa 1994: 210

Nie mogę się jednak zgodzić ze stwierdzeniem, że funkcję perswazyjną ma wyłącznie język. Myślę, że rozliczne badania reklamy wyraźnie udowodniły, iż argumentować można nie tylko w języku, co więcej, siła perswazyjna komunikatu językowego jest znacznie wzmocniona dzięki połączeniu go z innymi kodami. Mówi się nawet, że reklama muzyczna, unikając słownej rozwlekłości, przemawia bezpośrednio¹⁸ (choć oczywiście nie oznacza to całkowitej rezygnacji ze słowa, pojawiającego się np. w postaci nazwy reklamowanego produk-

¹⁷ Artykuł *Muzyka jako język* Krystyny Pisarkowej ukazał się pierwotnie w 1988 w „Zeszytach Naukowych Uniwersytetu Jagiellońskiego” CMXI. *Prace Językoznawcze*. Z. 97, s. 13—40. Został następnie (1994) przedrukowany w zbiorze prac tej autorki *Z pragmatycznej stylistyki, semantyki i historii języka. Wybór zagadnień*.

¹⁸ Więcej o znaczeniu muzyki w reklamie zob. M. Lisowska-Magdziarz 2000; N. Cook 2000.

tu). W pewnym zakresie (i sposobie rozumienia) muzyka ma także funkcję referencyjną, szczególnie ta, którą określa się mianem programowej. I trudno się zgodzić z tezą, że jej interpretacja jest zupełnie dowolna. Pisarkowa jest zdania, że jedną z podstawowych różnic pomiędzy językiem naturalnym a muzyką rozumianą jako kod jest właśnie dowolność interpretacji „znaczenia” muzycznego. Odnosząc wrażenie, że ta „dowolność” jest także kontrolowana. Interpretacji trzeba się nauczyć, podobnie jak się uczymy znaczenia słów. L.B. Meyer słusznie stwierdził, iż „rozumienie muzyki, by sparafrazować to, co Bertrand Russel powiedział o języku, nie jest sprawą znajomości terminów technicznych teorii muzyki, ale przyzwyczajenia poprawnie nabytych” (L.B. Meyer 1973: 16). Oczywiście, K. Pisarkowa ma słuszną rację pisząc, że znak językowy jest arbitralny, że istnieje zwyczajowy związek pomiędzy nazwą a odpowiadającym jej obiektem z rzeczywistości pozajęzykowej i że „związku tego nie może zmienić ani artysta dodekafonista, ani szef rządu, ani żadna ustawa, ani moda” (K. Pisarkowa 1994: 210). Wszelako wolno sądzić, że niektóre z tych związków ulegają jednak zmianie. Historia języka dostarcza bowiem wielu przykładów na to, że również znaczenia jednostek leksykalnych nie są nam ostatecznie dane i niezmiennie w czasie. A chyba najlepiej tego dowodzi jedna z najbardziej trafnych definicji językoznawstwa autorstwa B. Lee Worf’a: „linguistics is a quest of meaning” („językoznawstwo to poszukiwanie znaczenia” lub też „poszukiwanie sensu”)¹⁹. Już de Saussure stwierdził, że znaczenie znaku językowego nie jest jego stałą właściwością, lecz wynika raczej z pozycji znaku w systemie znaków tworzących dany język. Stąd też pojęcia, których reprezentacją są znaki językowe, definiuje się często jako: „non pas positivement par leur contenu, mais négativement par leurs rapports avec les autres termes du système” (F. de Saussure 1964: 162). Obrazowe stwierdzenie, że związku między znakiem językowym a jego dezygnatem nie jest w stanie zmienić „artysta dodekafonista”, sugeruje, że zmiany w „języku” muzycznym mogą zachodzić łatwo i szybko. Pogląd nie wydaje się bezwzględnie słuszny, bo przecież — jeżeli mielibyśmy się trzymać przywołanego przykładu — system dur-moll utrzymał się w muzyce od połowy XVII do początku XX wieku, a do dodekafonii przygotowywano słuchaczy stopniowo — od połowy XIX stulecia. Zmiana „znaczenia” muzycznego jest zatem takim samym złożonym i długotrwałym procesem, jak wszelkie zmiany w semanty-

¹⁹ Zdanie to przywołuje A. Wierzbicka, podkreślając, że bardzo często cytował je w swoich pracach R. Jakobson (A. Wierzbicka 1999: 5).

ce języka naturalnego. Pisarkowa, wskazując także pewne wspólne funkcje języka i muzyki, stwierdza jednak:

Jeżeli nawet nam się wydaje, że i muzyka może sterować zachowaniem człowieka (na przykład w tańcu, w marszu, w ataku, w płaczu, w radości), nie jest to sterowanie podobne do językowej funkcji perswazyjnej, lecz ślad funkcji emocjonalnej. Spełnienie tej funkcji, zdolność do jej uosabiania łączy rzeczywiście język naturalny z „językiem” muzyki. Podobnie jak wspólnota posiadania funkcji estetycznej (ekspresywnej, potockiej).

K. Pisarkowa 1994: 210

Już wykazanie tych paraleli pozwoliłoby uznać, że muzyka ma pewne cechy, które upodobniają ją do języka, ponieważ pełni ona te same funkcje co język — różna jest tylko ich hierarchia. Zatrzymajmy się przez chwilę nad tym zagadnieniem i przyjrzyjmy się, jakie jest stanowisko innych badaczy wobec możliwości wyrażania uczuć, oferowanych nam przez język naturalny i muzykę. Otóż opisanie znaczenia uczuć sprawiało od zawsze trudności. L. Wittgenstein w *Dociekaniach filozoficznych*, zadając pytanie o definicję uczucia, jednocześnie stwierdzał, że jest to coś szczególnego i niedefiniowalnego (L. Wittgenstein 1972). A. Wierzbicka, w książce *Kocha, lubi, szanuje. Medytacje semantyczne*, określiła status uczuć dość jednoznacznie: „uczucie to jest coś, co się czuje, a nie coś, co się przeżywa w słowach” (1971: 30). Gdy zastanawiano się nad znaczeniem muzyki, próbowano w niej widzieć swoisty język uczuć. Takie podejście do sztuki dźwięków określa się nawet mianem lingwistycznego (por. K. Gucałski 1999: 90). Zyskało ono zarówno wielu zwolenników, jak i przeciwników. Do tych ostatnich można zaliczyć F. Heinricha, który stwierdził:

Istnieje wiele dzieł muzycznych o wysokiej wartości artystycznej, które wprawiają nas w całkowite zakłopotanie, kiedy próbujemy określić jednym słowem nastrój, który rzekomo przekazują. Już samo to jest wystarczającym dowodem, że pojęcie muzyki jako sztuki uczuciowej albo sztuki wyrażania uczuć zupełnie nie wytrzymuje krytyki²⁰.

Ze stanowiskiem takim nie mogła się zgodzić S. Langer, która tak skomentowała tę wypowiedź:

Wszakże jest to rozumowanie fałszywe, oparte na założeniu, że kategorie ustalone przez język są absolutne, tak że każda inna semantyka musi robić takie same różnice jak myśl dyskursywna [...]. To, co krytykuje się tu jako słabość, w rzeczywistości stanowi siłę ekspresyjności muzycznej: że *muzyka artykułuje formy, których*

²⁰ Cytat ten podaję za K. Gucałskim (1999: 91). Pochodzi on z pracy F. Heinricha (1925: 75).

język nie może wyrazić. [...] Oddanie w sposób jednoznaczny i wyraźny najwykleszych uczuć, takich jak miłość, lojalność czy gniew, byłoby tylko powieleniem tego, co słowne określenia czynią dostatecznie dobrze.

S. Langer 1957: 91; cyt. za K. Guczalskim 1999: 91

I w tym miejscu nieunikniony jest komentarz językoznawczy. Otóż literatura poświęcona „oddawaniu” uczuć poprzez język wyraźnie dowodzi, iż język wcale nie czyni tego tak „dostatecznie dobrze”. Odnosząc wrażenie, że mamy w zacytowanym fragmencie do czynienia z kontaminacją dwóch procesów — nazywania (nadawania nazwy) i objaśniania (definiowania) znaczenia — będącą dowodem potocznego myślenia o języku. I dlatego bliższe refleksji językoznawczej wydają się być inne spostrzeżenia S. Langer, które formułuje następująco:

Formy uczuć i formy ekspresji dyskursywnej logicznie nie przystają do siebie, tak więc żadne dokładne wyobrażenia uczuć nie mogą być odwzorowane w formie logicznej języka literalnego. Wypowiedzi słowne [...] są niemal bezużyteczne dla przekazywania wiedzy o precyzyjnym charakterze życia afektywnego. Ogólne określenia, jak „radość”, „smutek”, „strach”, mówią tak niewiele o prawdziwych uczuciach, jak ogólne słowa, takie jak „rzecz”, „byt” czy „miejsce”, mówią nam o świecie naszych percepcji.

S. Langer 1957: 91; cyt. za K. Guczalskim 1999: 91

Ponieważ formy uczuć ludzkich są bardziej pokrewne formom muzycznym niż formom języka, muzyka potrafi *odstaniać* naturę uczuć z dokładnością i wiernością, jakiej język nigdy nie osiągnie.

S. Langer 1976: 347; cyt. za K. Guczalskim 1999: 92

W kontekście tych wypowiedzi można uznać, że muzyka różni się od języka tym, że będąc symbolem przedstawieniowym (dzieląc formę z tym, co symbolizuje) bardziej adekwatnie potrafi oddać nasze życie emocjonalne. Znaczenia języka są ogólne, muzyki natomiast specyficzne i to w dużej mierze przesądza także o tym, że trudno jest przedstawić pełną, równoważną korespondencję między tymi dwoma mediami. Porównanie symbolicznych możliwości języka i muzyki prowadzi do stwierdzenia, że znaki językowe są nośnikami myśli, a znaki muzyczne — nośnikami uczuć. W romantyzmie, gdy modne stawały się idee *correspondance des arts*, tę zależność dobitnie wyraził niemiecki poeta W.H. Wackenroder, pisząc:

Żaden ludzki kunszt nie zdoła słowami przedstawić przepływu rwącego strumienia tak, jak jawi się on naszym oczom, wraz z tysiącami poszczególnych, gładkich i pstrzępionych, burzących i pieniających się fal — język może zmiany zaledwie wyliczyć i nazwać, ale nie może przedstawić nam naocznie łączących się w przemianach kropli. I tak samo jest z tajemniczym strumieniem w głębi ludzkiej duszy. Język wy-

licza, nazywa i opisuje jego przemiany w obcym tworzywie — muzyka sama przedstawia nam go w jego przepływie.

W.H. Wackenroder 1984: 325—326

Zastanawiając się nad różnymi aspektami językowo-muzycznych afiliacji nie można pominąć niezwykle istotnej kwestii rozumienia muzyki. Tu wchodzimy jednak na teren bardzo skomplikowanych i wymykających się jednoznacznyemu sformułowaniu zagadnień dotyczących znakowego charakteru muzyki. W estetyce muzycznej wyróżnia się dwie główne orientacje określane mianem heteronomicznej i autonomicznej²¹. W pierwszym przypadku uważa się, że struktura muzyczna pozostaje w jakichś — choć trudnych do precyzyjnego określenia — związkach z „pozamuzyczną rzeczywistością”, a oznacza to m.in., że reprezentuje i/lub przedstawia i/lub komunikuje pozamuzyczne przedmioty czy stany rzeczy. Przyjmując drugą opcję, zakłada się, iż tego typu powiązania nie zachodzą, a o wartości struktury muzycznej decydują relacje „wewnątrzmuzyczne”, które można odnaleźć wyłącznie w obrębie samego utworu. Bardzo często opisywane są one także przy użyciu kategorii semiotycznych: wtedy mówi się o znaku i znaczeniu „wewnątrzmuzycznym”, operacyjnym, „gramatycznym”²². Jeżeli strukturę muzyczną zinterpretujemy heteronomicznie, wtedy uznamy, że utwory muzyczne mogą mieć charakter bądź znakowy, bądź symboliczny. To rozróżnienie ma szczególne znaczenie, gdy usi-

²¹ Początków tego podziału poglądów na temat muzyki należy szukać w średnio-wiecznej dyskusji na temat *ars antiqua* i *ars nova*, która obrazuje najdonioślejsze dla estetyki muzycznej zagadnienie, czyli stosunek muzyki do rzeczywistości. Pytanie, czy i w jakim stopniu muzyka odzwierciedla rzeczywistość, czy też jest w jej ramach bytem autonomicznym, doprowadziło do powstania dwóch koncepcji muzyki: autonomicznej i heteronomicznej. W *Encyklopedii muzyki* znajduje się taki ich opis: „Autonomiczna estetyka muzyki, zwana też formalistyczną, przyjmuje, że dzieło muzyczne nie wskazuje poprzez swoją strukturę dźwiękową na nic od tej struktury odmiennego, pozadźwiękowego, co byłoby zjawiskiem samoistnym i stanowiło «treść», «wartość» dzieła, było jego «desygnatem»; muzyka jest światem autonomicznym, rządzącym się własnymi prawami, nie będącym odbiciem świata realnego, ani też zjawisk psychicznych. Heteronomiczna estetyka muzyki uważa, że poprzez dzieła muzyczne ujawnia się coś od nich samych odmiennego, przy czym różne kierunki estetyki heteronomicznej różnie odpowiadają na pytanie, co mianowicie w dziele muzycznym jest natury pozamuzycznej: heteronomiczna estetyka metafizyczna twierdzi, że poprzez dzieło muzyczne inkarnuje się wprost praistota bytu; estetyka wyrazu stwierdza, że w utworze muzycznym ujawnia się życie psychiczne twórcy lub też uogólnione zjawiska psychiczne; estetyka naśladownictwa uważa, iż muzyka może wprost naśladować zjawiska realne” (EM 1995: 239). W estetyce muzycznej widać już odchodzenie od tego modelu, spowodowane faktem, że właściwie „w obydwu jej ty-pach odnaleźć można ziarno prawdy” (EM 1995: 278).

²² Por. M. Piotrowski 1985: 37.

lujemy jakoś nazwać związek, który występuje pomiędzy muzycznym znakiem i symbolem a niemuzycznymi „obiektami”. Wśród badaczy tych związków jedni uważają, że sytuacja znakowa opiera się na analogii, a symboliczna — na konwencji, drudzy natomiast dokładnie na odwrót, przynajmniej w odniesieniu do sytuacji symbolicznej²³. Poglądy tych pierwszych mają duże znaczenie w kontekście rozważań na temat referencjalności muzyki, dlatego parę wypowiedzi przytoczę. I tak Th. Munro w książce *The Arts and Their Interrelations. A survey of the Arts and an Outline of Comparative Aesthetics* pisze:

Uzyskanie „przedstawiającego” dzieła sztuki (*representative mode of composition*) polega na uporządkowaniu elementów w taki sposób, aby wyobrażały one określone przedmioty, osoby, sceny albo ich konfiguracje w przestrzeni. [...] Istnieją dwa zasadnicze rodzaje przedstawienia (*representation*): mimetyczny i symboliczny. W przypadku mimetycznego albo imitacyjnego przedstawiający (*representative*) układ obrazów (linii, barw etc.) jest w jakimś stopniu podobny do układu obrazów, który przywołujemy w wyobraźni. [...] Muzyka może więc reprezentować (*represent*) (zazwyczaj z bardzo niewielkim podobieństwem) strumyk, burzę albo śpiew ptaków w lesie. [...] Jeśli idzie o typ symboliczny, to przedstawiające (*representative*) obrazy są słowami lub innymi znakami konwencjonalnymi i na ogół nie są podobne do obrazów, które sugerują.

Th. Munro 1951: 366; cyt. za M. Piotrowskim 1985: 44—45

W podobny sposób do referencjalności muzyki odnosi się T. Kneif stwierdzając, że „znaki muzyczne są bądź symbolami, bądź ikonami. Pierwsze to takie znaki, które nie wykazują jakiegokolwiek dostrzegalnego podobieństwa wobec określonego przedmiotu, wskazując nań jedynie mocą konwencji” (T. Kneif 1973: 166). Przykładem takich konwencjonalnych znaków mogą być np. wagnerowskie leitmotywy, *idée fixe* u Hectora Berlioz’a czy niektóre motywy występujące u Richarda Straussa lub Albana Berga.

Pytanie o znakowy charakter sztuki dźwięków dotyczy głównie semiotyki muzyki absolutnej²⁴, ponieważ różnorodne muzyczne zabiegi dźwiękonaśladowcze (np. głos kukulki, uderzeń zegara w symfoniach Josepha Haydna), muzyka ściśle powiązana z tekstem słownym (np.

²³ Sytuacja komplikuje się jeszcze bardziej w chwili, gdy uwzględni się poglądy badaczy głoszących, że termin ‘znak’ zawiera w sobie zarówno relację indeksową, ikonyczną, jak i symboliczną. Taką definicję znaku odnaleźć można w książce *Kognitywne podstawy języka i językoznawstwa*. Zob. E. T a b a k o w s k a (red.) 2001: 16.

²⁴ Tą nazwą obejmuje się muzykę instrumentalną, która istnieje tylko jako zespół dźwięków i nie odwołuje się do żadnego obrazu lub historii. Jest przeciwieństwem muzyki programowej, pisanej dla przybliżenia bądź zilustrowania jakiejś treści, np. literackiej. Terminu tego po raz pierwszy użył F. Liszt, określając nim swoje poematy symfoniczne (por. P. B r o o k e - B a l l 1997: 6, 194).

Król olch Goethego-Schuberta i inne romantyczne pieśni) oraz muzyka programowa (np. *Don Kichot* R. Straussa, *Romeo i Julia* Piotra Czajkowskiego, *Uczeń czarnoksiężnika* Paula Dukasa) „znacza” w dość oczywisty sposób. Problemem jest natomiast, czy muzyka „czysta”, reprezentowana przez dźwięki, ich współbrzmienia, melodię, rytm może mieć referencyjny charakter i przedstawiać coś poza samą sobą. Maria Przychodzińska-Kaciczak zauważa, że jest to pytanie, „na które dość zdecydowanie odpowiadano sobie w minionych wiekach, a na które dziś odpowiedź nie jest jednoznaczna” (M. Przychodzińska-Kaciczak 1984: 66). I nie zmienia tego fakt, że wokół problemu dotyczącego „treści” w muzyce, który ma status tematu „nieomal odwiecznego”, powstała „wielka literatura estetyczna, która próbowała to niezmiernie trudne, a równocześnie frapujące zagadnienie rozstrzygać na różne sposoby” (J. Skarbowski 1981: 32). Jedno z rozstrzygnięć przedstawiła Krystyna Tarnawska-Kaczorowska w artykule *Dzieło muzyczne jako znak*, w którym pisze:

Jednak nawet zagorzali (obecnie już w defensywie) wyznawcy poglądu o asemantyczności muzyki, zwolennicy akademickich (wycinkowych, fragmentarycznych) analiz muzykologicznych, pogrobowcy neopozytywistycznej orientacji estetycznej i propagatorzy metod kwantytatywnych w teorii muzyki nie ograniczają się do [...] bezosobowego, ultraobiektywnego słownika. I choć oficjalnie bronią jeszcze niekiedy statusu muzykologii jako nauki opartej wyłącznie na racjonalnych dyrektywach metodologicznych („racjonalnych” w XIX-wiecznym rozumieniu tego pojęcia), jako nauki realizującej paradygmat ideologii scjentystycznej, odzegnując się zarazem (asekuracyjnie) od problematyki „duchowości” sztuki, to przecież adaptują (sprzeczności w tym nie dostrzegając) słownictwo i frazeologię zdradzające subiektywne podejście badacza i indywidualne przeżycie, to przecież posługują się stylistyką, która implikuje przeswiadczenie o heteronomicznym, referencyjnym, semantycznym charakterze „muzyki pojętej jako przekaz wartości humanistycznych” (Baroni 1988: 15).

K. Tarnawska-Kaczorowska 1994: 296

Widać zatem, że autorka uznaje tu (za innymi) semantyczność muzyki i cechę tę wyprowadza właśnie ze słownictwa, jakiego używają ci, którzy próbują ją opisać. Czyli możemy mówić jakby o wielopiętrowej semiozie — muzyka „znaczy” także poprzez znaki, które ją opisują. Jest to istotne spostrzeżenie w przypadku pracy badającej sposoby przedstawiania muzyki w języku analityczno-opisowym.

Anna Barańczak w artykule *Jak muzyka znaczy* (1976), którego podstawowe założenia zostały potem rozwinięte w pracy *Słowo w piosenie* (1983), zastanawiając się nad problemem semantycznej przystawalności tekstu słownego i muzycznego, przedstawiła dwa ważne wnioski:

a. muzyka jest systemem znaków, można więc mówić o semiotyce muzyki,
b. semiotyka ta, dając się oczywiście porównać z semiotykami innych dziedzin sztuki,
jest jednak czymś swoistym i właściwym tylko muzyce.

A. Barańczak 1983: 25

Do takich konstatacji autorka doszła po analizie różnych ustaleń teoretycznych dotyczących znaczenia w muzyce, które to zresztą dość wnikliwie zreferowała w swojej pracy. Przywołam niektóre z tych poglądów.

Najpierw przedstawię stanowiska tych badaczy, którzy uważali, że muzyka jest całkowicie asemantyczna. Stanowisko takie wyrażali m.in.: Stanisław Ossowski (1966), Roman Ingarden (1966) i Mieczysław Wallis (1961)²⁵. Taką postawę wobec kwestii znaczenia w muzyce traktuje A. Barańczak — powołując się zresztą na ustalenia M. Podrazy-Kwiatkowskiej (1975: 249—251) — jako bunt przeciwko rozpowszechnionym w XIX wieku i w pierwszych dziesięcioleciach XX stulecia próbom przypisywania muzyce absolutnej jednoznacznych sensów, co mogło się przejawiać m.in. w „tłumaczeniu” utworów muzycznych na język literatury²⁶ (i odwrotnie).

Zwolennicy uwolnienia muzyki od wszelkich związków z rzeczywistością pozamuzyczną postulują jednak, aby widzieć w niej komunikat skierowany wyłącznie na muzykę, który niczego poza nią samą nie wyraża. Wtedy refleksja nad dziełem muzycznym byłaby właściwie przede wszystkim analizą formy. M. Przychodzińska-Kaciczak uważa, że w tej koncepcji estetycznej to konstrukcja staje się nową treścią, a „forma i treść to dwa aspekty tego samego zjawiska” (M. Przychodzińska-Kaciczak 1984: 82). Stwierdza również, iż „w tym ujęciu mówi się o muzyce »czystej«, oczyszczonej zarówno ze wszystkich funkcji, jakie przez wieki spełniała wobec obrzędu, religii, zabawy, uświetniania uroczystości, jak i z przypisanych jej funkcji i obowiązków przekazywania treści pozamuzycznych — ideowych i uczuciowych. W taki sposób myśli się i mówi również nawet o muzyce, której twórca wyznacza służbę idei i chce przez nią wyrażać uczucia, co zaznacza w tytule, komentarzu lub sugeruje jej wyrazistością emocjonalną” (M. Przychodzińska-Kaciczak 1984: 83).

Oprócz przeciwników przypisywania muzyce znaczeń pozamuzycznych wśród badaczy tego tematu odnaleźć można także takich, którzy

²⁵ Oczywiście, także ci twórcy dostrzegali związki pomiędzy muzyką a emocjami, nie umieszczali jednak refleksji nad nimi w centrum swoich teoretycznych rozważań.

²⁶ Przykładem takich utworów są *Tłumaczenia Szopena i Beethovena* autorstwa Kornela Ujejskiego.

zajmują stanowisko pośrednie — niezwykle bliskie mojemu. I tak np. Zofia Lissa, pisząc o komizmie muzycznym, umieściła w swoim wywodzie bardzo istotne zdanie: „nie zaliczylibyśmy muzyki do sztuk wyraźnie asemantycznych” (Z. Lissa 1965: 33). I chociaż układy dźwiękowe uznaje za bezznaczeniowe, to dostrzega referencyjny charakter przeplatających się z nimi motywów symbolicznych i programowych²⁷, których przecież nie wolno analizować osobno. Można zatem zaryzykować tezę, że pewne aspekty muzyki pozwalają dostrzegać jej znakowy charakter. Podobnie aspektowe podejście do semiotyki muzyki prezentuje Umberto Eco (1972: 374), który uważa jednak, że muzyka jako całość nie poddaje się semiotyzacji. Znaczące są jedynie pewne, łatwe do skodyfikowania elementy, jak np. skale muzyczne, systemy harmonii czy kontrapunktu. Poza tym w swoich rozważaniach skupia się właściwie wyłącznie na denotacji, która przecież w niewielkim stopniu może odnosić się do muzyki pojmowanej jako zjawisko estetyczne, i na konotacjach stylistycznych obserwowalnych w obrębie ściśle wyodrębnionych zjawisk w muzyce. Skłonna jestem omawiane przez niego denotacje konwencjonalne (jak np. system sygnałów granych na trąbce, które denotują różne komendy wojskowe) w ogóle uznać za zjawisko pozamuzyczne i traktować je wyłącznie jako sygnały dźwiękowe, których muzyką raczej jeszcze nazwać nie można.

Są badacze, którzy uważają, że muzyka ma moc wyrażania nie tylko emocji, ale także idei. Wtedy nie poprzestają na „funkcjonalistycznym” podejściu do muzyki, które każe widzieć w niej przede wszystkim środek do wyrażania uczuć konkretnych twórców, sposób na wywoływanie w odbiorcy określonych emocji, które mają doprowadzać do *katharsis*. Ich podejście można nazwać „semantycznym”, próbują bowiem dać odpowiedzi na pytania, co można uznać za znaczenie muzyki i w jaki sposób muzyka znaczy. A. Barańczak w przywołanym już artykule stwierdza, że choć muzyka nie ma znaczeń „dosłownych”, to jednak może być — podobnie jak język — traktowana jako system. Ale nie jest to system w ściśle językoznawczym rozumieniu tego terminu. Widać to wyraźnie, kiedy zechce się wskazać występujące między nimi różnice. Jedna z nich polega na tym,

²⁷ Przywołana tu „programowość” odnosi się do takiego typu muzyki instrumentalnej, która „związana jest z jakąś treścią literacką, historyczną, faktami autobiograficznymi lub jest inspirowana dziełami malarskimi, zjawiskami przyrody itp. W utworach tego typu forma całości ma odzwierciedlać rozwój fabuły, a tematy mają charakter ilustracyjny. W utworze programowym właściwym skojarzeniem słuchacza służy tytuł dzieła, motto słowne lub streszczenie fabuły literackiej” (EM 1995: 722).

że „opozycje, na których opiera swe funkcjonowanie system muzyczny, nie mają charakteru binarnego” (A. Barańczak 1976: 127). Natomiast zasadą organizującą system opozycji w muzyce są różnice wysokości i czasu trwania dźwięku, a także opozycje głośności, tempa, barwy itp., jak również gradacja tych cech, np. dźwięk akcentowany bardzo mocno, mniej mocno, słabiej. Przy określaniu wysokości dźwięku nie wystarczy wskazać cechy wysoki — niski, należy określić, jaką pozycję w złożonym układzie skal muzycznych on zajmuje, a gradacja polega tu na wskazaniu, o ile dźwięk jest wyższy bądź niższy, tzn. na którym stopniu danej gamy się znajduje. Inna ze wskazanych przez A. Barańczak (oczywistych skądinąd) różnic polega na tym, że „muzyka nie dysponuje słowami czy jakimikolwiek innymi analogicznymi względem słów jednostkami sensu” (A. Barańczak 1976: 127). Kluczowym natomiast pojęciem zarówno dla systemu językowego, jak i muzycznego jest pojęcie „znaku”, z tym jednak, iż w systemie muzycznym znakiem nie jest pojedynczy dźwięk, czy nawet zespół dźwięków. Raczej tę rolę pełnią „relacje pomiędzy dźwiękami”. Stąd też „nieograniczoną wielość rozwiązań muzycznych można by sprowadzić do pewnego sformalizowanego repertuaru takich cech znaków, jak: *kontrast*, *napięcie*, *rozluźnienie*, *dążenie*, *upodobanie*, *narastanie*, *opadanie* (oczywiście cały repertuar należałoby dodatkowo przemnożyć przez możliwości konkretyzowania się tych znaków w dziedzinach dynamiki muzycznej, agogiki, kolorystyki itd.)” (A. Barańczak 1976: 128). Interpretowane w ten sposób znaczenia muzyczne różnią się od znaczeń słownych głównie dwiema cechami: *primo* — „znak muzyczny denotuje znacznie obszerniejsze klasy zjawisk”, co bywa nazywane „wieloznaczością znaku muzycznego”, choć A. Barańczak postuluje raczej określenie tego mianem „krańcowej ogólności sensów”; i *secundo* — „znak muzyczny denotuje dane znaczenie (choćby najogólniejsze) wyłącznie w określonym kontekście, w kontekście innym może mieć znaczenie odmienne lub nawet dokładnie przeciwstawne” (A. Barańczak 1976: 130). Swoją tezę autorka ilustruje interpretacją akordu g-h-d, który w kontekście tonacji C-dur, gdzie jest akordem dominantowym, może być traktowany jako znak napięcia, natomiast w tonacji G-dur akord ten, pełniąc funkcję toniki, jest właściwie znakiem rozwiązania, zamknięcia, rozluźnienia. Wobec tych przykładów komunikat słowny wydaje się być bardziej konkretny i jednoznaczny w przekazywanych sensach, choć nie należy i w tym przypadku nie doceniać roli kontekstu, który jednak również odgrywa dużą rolę w fortunności aktów mowy. (W przypadku znaku muzycznego zależność kontekstu jest o wiele ważniejsza niż w przypadku znaku słownego, może ta różnica wyini-

ka też stąd, że znak muzyczny przede wszystkim konotuje, a nie de-notuje)²⁸.

Znaczeniem muzyki i w muzyce zajął się także K. Guczalski w książce o znamienym tytule: *Znaczenie muzyki. Znaczenia w muzyce. Próba ogólnej teorii na tle estetyki Susan Langer* (1999). Zauważył, że u podstaw pytania o znaczenie muzyki leży w istocie chęć

²⁸ Z przedstawionymi powyżej poglądami na temat „rozumienia” muzyki koresponduje następująca wypowiedź Z. Lissy (1975: 49—51):

„Max Bense wyróżnia dość liczne poziomy komunikacji estetycznej na gruncie językowym; są to płaszczyzny informacji, które — z pewnymi modyfikacjami można wyróżnić również w komunikatach muzycznych. Odpowiadają im odnośne poziomy »rozumienia« tych elementów dźwiękowych: 1. poziom nośników fizycznych — a więc wrażenia dźwiękowe, ich wartości czasowe, barwy dźwiękowe, wysokościowe cechy; 2. poziom elementów dyferencyjnych, tj. większych całości, w których możemy już uchwycić ich tożsamość czy różność; będą to zatem — na obszarze muzyki — relacje wysokościowe (interwałowe), rytmy, stosunki metryczne. Jeśli pierwszy poziom dotyczył elementarnych jakości wrażeniowych, to drugi obejmuje najprostsze relacje między molekułami toku dźwiękowego. Całostki te, które same nie mogą być jeszcze nosicielami znaczeń, Louis Prieto [*Przekazy i sygnały*, Warszawa 1970] nazywa figurami. [...] Supraponowane nad figurami całości są już znakami, a z nich buduje się większe całości — sematy. Dla całości wyższego rzędu nadbudowanych nad nimi Eco wprowadza termin »syntagmaty«; 3. poziom stosunków syntagmatycznych, przejawiający się w muzyce w takich porządkujących systemach, jak skala, akordyka, serie, a więc jakości scalające sobą większe odcinki przebiegu muzycznego. Tu mogą istnieć różne stopnie suprapozycji; jednostki syntagmatyczne łąca się w zdania muzyczne, a ostateczną granicą takiej nadbudowy jest w końcu całość utworu. Może ona być przez słuchacza ujęta tylko w oparciu o możliwość ujęcia całości w innych poziomach; 4. kompleks znaczeń języka rozpoznanych w oparciu o znajomość kodów czy słowników specjalnych. Ta płaszczyzna w muzyce dochodzi do głosu jedynie w stosunku do całości dźwiękowych o charakterze ilustracyjnym. [...]; 5. kompleks kojarzeń odbiorcy powstających na bazie zrozumienia znaku i znajomości konwencji, w wypadku muzyki — ogół swoistych asocjacji przynależnych do danego gatunku muzycznego (taniec, marsz pogrzebowy itp.); 6. ogół oczekiwań ideologicznych odbiorcy związanych z typem utworu, a więc np.: włączenie gatunku mszy w krąg określonych wyobrażeń religijnych, a pieśni robotniczej czy symfonii Beethovena — w krąg wyobrażeń zupełnie innych. W poezji znak językowy, słowo przekształca się w znak poetycki, stając się w określonym kontekście innych słów — bardziej wieloznaczne; w muzyce motyw w kontekście innych motywów — przeciwnie — w zasadzie ujednoznacznia się w swej informacji, wzmaga swoje znaczenie w trakcie dalszych poczynań konstrukcyjnych. [...] Opisana płaszczyzna rozumienia obejmuje konwencje stylistyczne, tj. system relacji między jednostkami niższego rzędu rozmaity w różnych stylach. O stylu muzycznym mówimy wtedy, gdy szereg dzieł wykazuje podobne założenia strukturalne tak w sposobie łączenia najmniejszych części przebiegu, jak ich suprapozycji w większych jednostkach syntagmatycznych — aż do zasad architektониki formalnej włącznie. Styl muzyczny jest zatem stałym systemem takich całości, które już mogą być nosicielami znaczenia i pozostają w określonych relacjach wzajemnych. [...] Uchwycenie systemu relacji całości stylu stanowi zasadniczy współczynnik tego, co nazywamy »rozumieniem muzyki«”.

określenia, dlaczego jest ona tak istotna w kulturze i ważna dla każdego indywidualnie. Z tą kwestią skorelowana jest także rola, jaką zawsze odgrywała muzyka w życiu społecznym — czyli wszystkie jej funkcje obrzędowe, religijne, zabawowe, społeczne itd., ale nie tylko one. Muzyki możemy także słuchać wyłącznie ze względu na jej emocjonalną, obrazową zawartość. Wtedy właśnie traktujemy muzykę jako znak, słuchamy bowiem dźwięków ze względu na to „coś”, co wykracza poza nie same. K. Guetzalski stwierdza, że w zmysłowo percypowanych dźwiękach w dosłownym sensie żadne emocje nie są obecne. Mogą one tam się dla nas pojawić dopiero wtedy, gdy umieścimy ją w jakimś kontekście, jeżeli zaczniemy jej słuchać ze względu na cokolwiek, co nie jest własnością samych dźwięków (K. Guetzalski 1999: 16—17). Swoje rozważania autor tak podsumowuje:

Tak więc odpowiedzi na ogólne pytanie o znaczenie muzyki możemy także starać się udzielić, wskazując na zawarte w niej znaczenia. Ten sposób rozumowania nie ogranicza się zresztą do samej emocjonalnej zawartości muzyki. Jeżeli słuchamy jej ze względu na cokolwiek, co nie jest własnością samych dźwięków, należy uznać to za jedno z jej znaczeń. Jeśli tak, to nie ma powodu, by nie traktować jej jako znaku — pod warunkiem, że to ostatnie pojęcie będziemy rozumieć dostatecznie szeroko.

K. Guetzalski 1999: 16

Myślę, że dla klarowności mojego wywodu niezbędne jest przytoczenie poglądów tego autora na temat znaku w ogóle. Otóż Guetzalski przyjmuje, że znakiem może być każda rzecz, której postrzeganie umożliwi nam uchwycenie (pojęcie, zrozumienie) jeszcze czegoś poza nią samą i która rzeczywiście w takiej funkcji jest używana. W tej definicji istotne jest stwierdzenie, że percepcja znaku odbywa się jednocześnie jakby na dwóch płaszczyznach — obejmuje zarówno sam materialny nośnik znaku (w przypadku utworu muzycznego może nim być np. jego forma), jak i to „coś”, co jest poza nim, jego znaczenie (referencję). Dzięki temu unika się niebezpieczeństwa implikacji przezroczystości semantycznej, której to cechy absolutnie nie mają dzieła muzyczne, dlatego że są tworamii unikatowymi, niepowtarzalnymi i niezastępowalnymi — i chyba przez to nieprzekładalnymi (w sensie dosłownym) na inny system znaków. Można zatem wskazać jedną z podstawowych różnic pomiędzy językiem naturalnym a muzyką. Jest nią to, że słowa, a właściwie formy wyrazów, mogą być semantycznie przezroczyste, muzyka natomiast nie.

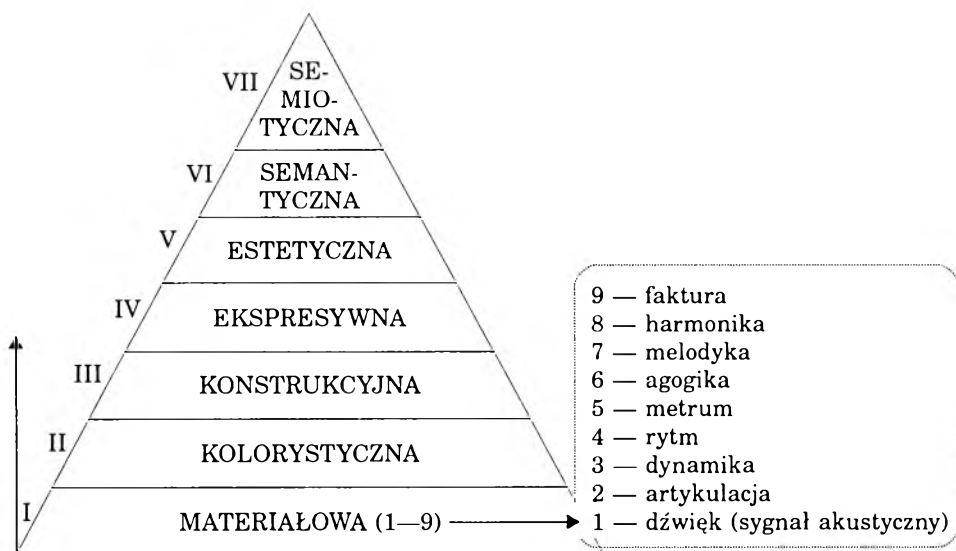
Podobny stosunek do znakowych możliwości muzyki ma także Krystyna Tarnawska-Kaczorowska, która stwierdza wręcz:

Muzyka dysponuje [...] odpowiednimi środkami, które pozwalają jej odsyłać do świata zewnętrznego, wyprowadzać poza siebie samą; upewnia mnie o tym między innymi przeszło dziesięcioletnia praktyka analityka-interpretatora (czy hermeneuty) przede wszystkim muzyki polskiej XIX i XX w. (Chopin, Szymanowski, Baird, Lutosławski), także Regamey, Skriabin). Muzyka zdolna jest ukazywać, denotować, konotować, komunikować, wyrażać, sugerować, symbolizować — to najważniejsze funkcje znakowe, które spełnia.

K. Tarnawska-Kaczorowska 1994: 297

Precyzując swoje stanowisko, autorka wyróżnia „cztery rejony przestrzeni rzeczywistości pozamuzycznej”, do których odwołuje się muzyka. Są to: rzeczywistość fizyczna, psychiczna, pozapodmiotowa, kulturowa. K. Tarnawska-Kaczorowska opracowała także model struktury dzieła muzycznego, który pokazuje drogę interpretatora do odkrywania „treści” w utworze muzycznym. Przedstawia go schemat 1:

Schemat 1



Schemat ten autorka opatrzyła następującym komentarzem:

Z faktu, że w niektórych — czujemy to instynktownie — wybitnych dziełach nie potrafimy wyeksplikować warstw: VI [semantycznej — przyp. E.B-P.] i VII [semiotycznej — przyp. E. B-P.] nie musi wynikać, że powyższa hipoteza jest nietrafna, ale że dzieło nie doczekało się jeszcze hermeneuty, który dysponowałby odpowiednią kompetencją muzyczną (Stefani 1987) i pozamuzyczną i który byłby w stanie dobrać stosowny klucz interpretacyjny. Pełne i adekwatne (tj. zgodne z intencją twórcy) ROZUMIENIE (zwracam uwagę, że cały czas mówię o DZIELE, a nie po prostu o „utworze”) — to moja teza — wymaga uwzględnienia wszystkich jego warstw.

K. Tarnawska-Kaczorowska 1994: 301

Zatrzymajmy się chwilę nad poruszoną w tej wypowiedzi kwestią dotyczącą idei rozumienia dzieła muzycznego i zestawmy ją ze spostrzeżeniami Felixa Mendelssohna, który — odpowiadając na pytanie, co „znacza” niektóre z jego *Pieśni bez słów* — stwierdził:

To, co wyraża muzyka, którą kocham, to myśli nie zbyt nieokreślone, aby je ująć w słowa, ale zbyt określone. Tak więc we wszystkich próbach wypowiedzenia tych myśli znajduję coś trafnego, ale także coś niewystarczającego [...]. Jeżeli zapyta mnie Pan, co sobie przy tym myślałem, odpowiem: właśnie samą pieśń, taką jaka jest.

F. Mendelssohn-Bartholdy 1864: 337—338

W kontekście tej wypowiedzi kompozytora przytoczone powyżej stwierdzenie K. Tarnowskiej-Kaczorowskiej o pełnej i poprawnej analizie dzieła muzycznego, polegającej na odkryciu intencji twórcy, traci nieco na swej adekwatności. Pozwala wyciągnąć też pewne wnioski. Otóż analizując teksty poświęcone rozważaniom o znaczeniu muzyki, można dojść do wniosku, że jest ona semantyczna bądź asemantyczna w zależności od wielu czynników, m.in. od tego, co mamy na myśli mówiąc „muzyka”, od założeń badawczych muzykologa, które mogą być (w pewnym zakresie nawet muszą — ze względu na odmiennność celów) inne, niż sposób myślenia o niej twórcy (kompozytora), muzyka (wykonawcy) czy wreszcie odbiorcy (słuchacza). W tym akcie komunikacji nadawca — kompozytor może dołączyć oczywiście do swojego utworu jakiś literacki program, tak jak miało to miejsce w muzyce programowej, ale w przypadku muzyki absolutnej często trudno jest odnaleźć jednoznacznie sformułowane w niej „przekazy”. Stefan Jarczyński (1966) poddawał także w wątpliwość zasadność pytania o to, co — ewentualnie — kompozytor chciał wyrazić poprzez swoje dzieło, nie jest bowiem pewne, czy w ogóle zależało mu na tym, aby cokolwiek wyrażać. Zwracał bowiem uwagę na fakt, że komponowanie, będąc procesem twórczym szczególnego rodzaju, często wymyka się racjonalnym ocenom, że obok skonwencjonalizowanych, wyuczonych działań i decyzji twórcy (czy odtwórcy) obecny jest także niemożliwy do zdefiniowania i określenia czynnik intuicyjny, który powoduje, że nawet sam kompozytor nie jest w stanie dokładnie powiedzieć, co jego dzieło przekazuje. W historii estetyki muzycznej, czy historii muzyki w ogóle, odnaleźć można wiele wypowiedzi kompozytorów, którzy właśnie na ten aspekt procesu twórczego i dzieła muzycznego zwracali uwagę. Dlatego sądzę, że znaczenia utworu muzycznego nie można jedynie wiązać z intencjami kompozytora. Jak każde dzieło sztuki, także utwory muzyczne, mając charakter symboliczny, podlegają nieustannej semiozie i to jest jedna (bynajmniej nie jedyna) *differentia specifica*, świadcząca właśnie o ich wartości.

Już ten krótki przegląd stanowisk pozwala zauważyć, jak niejednorodne i kontrastowe względem siebie są poszczególne koncepcje znaczenia w muzyce: od apodyktycznego stwierdzenia, że muzyka „nie znaczy”, do rozbudowanych opisów opartych na wnikliwych analizach muzycznych sensów, ich istnienie przyjmujących niejako aksjomatycznie. Należałoby zatem w tym miejscu powtórzyć za Jerzym Skarbowskim (1981: 32): „rozstrzygnięcia skrajne tej sprawy są nie do przyjęcia i zaakceptowania”. Przecież także czujemy (choćby podświadomie), że dzieło muzyczne „choć na pewno nie może odpowiadać z taką samą ścisłością — jak czyni to przekaz werbalny — określonej historii, fabuły czy wydarzenia, to jednak z drugiej strony nie jest też z całą pewnością zupełnie bezradne w odkrywaniu pewnej prawdy o świecie, człowieku i jego kondycji” (J. Skarbowski 1981: 32). Według Skarbowskiego między jedną a drugą skrajnością mieści się cała gama możliwości opowiadania o życiu w „języku muzyki”, „referowania” pewnych wydarzeń, sugerowania realnych faktów społecznych i psychicznych: „od ścisłego relacjonowania do przybliżonego rysunku istnieją dziesiątki sposobów przedstawiania rzeczywistości, które zawierać się mogą między grubym kalkowaniem a niezwykle subtelnym szkicowaniem i cieniowaniem” (J. Skarbowski 1981: 32). Mimo oczywistości faktu, iż „utwór muzyczny na pewno nie może, tak jak powieść czy nowela, zdanie po zdaniu opisywać tego, co się zdarzyło, i nie jest w stanie rozwijać ciągu logicznych stwierdzeń prowadzących do całkowitego wyjaśnienia pewnej historii życiowej i związanych z nią implikacji psychologicznych, obyczajowych i społecznych” (J. Skarbowski 1981: 33), to jednak większych sprzeciwów nie powinna w nas budzić teza, że pewne znaczenia i sensory mogą być przezeń wyrażane, być może właśnie na mocy konwencji stylistycznych wypracowanych i utrwalonych przez wieki istnienia tej sztuki²⁹.

²⁹ Przegląd powyższych stanowisk oczywiście nawet w najmniejszym stopniu nie wyczerpuje istoty zagadnienia. Dlatego warto w tym miejscu jeszcze raz przywołać pracę, która w szczegółowy sposób zajmuje się omawianym problemem — to książka Ewy K o f i n: *Semiologiczny aspekt muzyki* (1991), w której autorka prezentuje wiele koncepcji dotyczących znaczenia muzyki.

Struktura pojęć we współczesnych koncepcjach semantycznych

Językoznawstwo, jak zauważył Benjamin Lee Whorf, jest poszukiwaniem znaczenia. Różne szkoły lingwistyczne w rozmaity sposób sobie z tym postulatem radziły. Niniejszy rozdział będzie prezentacją głównych założeń poszczególnych paradygmatów badawczych. Ich przywołanie w tym miejscu nie jest jednak historycznym opisem drogi rozwoju koncepcji metodologicznych. Służy raczej przedstawieniu metod, które zostaną wykorzystane w analizach przeprowadzonych w dalszej części pracy, mającej głównie charakter opisu semantycznego. Zamierzony w niniejszej dysertacji eklektyzm metodologiczny³⁰ (i słowo to pozbawione jest w tym przypadku odcienia wartościującego) wynika z poczucia niewystarczalności jednej zasady objaśniającej do interpretacji tak różnych zjawisk językowych, jak te, które stały się tutaj przedmiotem oglądu.

2.1. Znaczenie słów w opisie strukturalnym Teoria pola leksykalno-znaczeniowego, analiza składnikowa, językowy obraz świata

Strukturalizm, wprowadzając rozumienie języka jako systemu znaków, dał asumpt do rozpoczęcia nowych badań nad leksykonem danego języka, które nie ograniczałyby się wyłącznie do obserwacji pojedynczych leksemów, ich historycznej zmienności, ale pokazywałyby relacje, w jakie wchodziły wyrazy w obrębie systemu i typy więzi,

³⁰ Jego przyczyny zostały omówione w rozdziale 1.1.

jakie się między nimi tworzą. Te nowe idee wyraził F. de Saussure w *Kursie językoznawstwa ogólnego*. Miały one istotne znaczenie dla rozwoju semantyki, a także szczególnie nas interesującej koncepcji pola językowego. Przypomnijmy zatem główne elementy jego teorii.

Według szwajcarskiego lingwisty pojęcie (*concept*) wyrazu „nie jest [...] niczym innym jak tylko wartością określoną przez swe związki z innymi podobnymi wartościami i [...] bez nich znaczenie owo (*signification*) w ogóle by nie istniało” (F. de Saussure 1961: 125). Określając istotę występujących w języku relacji, uczony ten wyodrębnił dwa typy związków. Związki syntagmatyczne (*rapport syntagmatiques*) są skorelowane z linearnym charakterem języka, ponieważ „umieszczony w syntagmie dany składnik otrzymuje swą wartość tylko dlatego, że stoi w opozycji z tym, co go poprzedza lub co po nim następuje, albo wreszcie z oboma naraz” (F. de Saussure 1961: 131). Ponieważ występują one w konkretnych wypowiedziach, są to związki *in praesentia*. Drugi rodzaj związków został nazwany przez de Saussure’a asocjacyjnymi (*rapport associatifs*) i dotyczy tych wyrazów, które nie występują bezpośrednio w konkretnej wypowiedzi, ale tworzą w pamięci szereg potencjalny, skojarzeniowy. Są to zatem związki *in absentia*³¹.

Takie spojrzenie na język wraz rozwojem innych dyscyplin naukowych (głównie fizyki) legło u podstaw teorii pola znaczeniowego. Wpływ F. de Saussure’a na jej rozwój potwierdza sam J. Trier, stwierdzając: „nie mogę powiedzieć, czy teorię pola sam z pomocą Saussure’a rozwinąłem, czy wpłynęło na to 12 wersów Ipsena. Nie jestem pierwszym, który mówi o polach” (J. Trier 1931: 11).

Strukturalizm sam nie wychodził poza system, choć pewne znaczenie w rozwoju teorii pól semantyczno-językowych miała także Humboldowska koncepcja języka jako „mapy rzeczywistości”³². W. Hum-

³¹ W. Miodunka charakteryzując związki asocjacyjne umieszcza przy nich jeszcze taki komentarz: „Dla ścisłości terminologicznej należy jeszcze dodać za Tullio de Mauro, że związki asocjacyjne są obecnie nazywane terminem związki paradygmatyczne (*rapport paradigmaticque*) nieobecny u Saussure’a, ale sugerowanym przez te fragmenty *Kursu*, w których paradygmaty fleksyjne były cytowane jako typowe przykłady związków asocjacyjnych” (W. M i o d u n k a 1980: 13).

³² D. Butler ujęła to następująco: „W leksykologii i semantyce natomiast zasadniczą rolę odegrało inne ujęcie pola, wywodzące się bezpośrednio z koncepcji filozoficznej i ogólnojęzykoznawczej Wilhelma von Humboldta. Jej decydującą tezą było uznanie języka w procesie poznawania świata; on bowiem dostarcza człowiekowi narzędzi interpretacji i klasyfikacji zjawisk świata realnego, zawiera jego utrwalony obraz. Język zatem narzuca swym użytkownikom gotowe formy, schematy poznania, jest pośrednikiem pomiędzy człowiekiem i rzeczywistością. Sfera pojęciowa, »forma wewnętrzna« każdego języka ma charakter swoisty, odzwierciedla się w niej bowiem

boldt postrzegał język nie tylko jako narzędzie służące do opisu świata, ale także do jego interpretacji. Uważał, iż kategorie gramatyczne i semantyczne języka są odbiciem ducha narodu, który je wytworzył i stosuje. Poglądy niemieckiego filozofa uważa się za podstawowe dla sformułowania koncepcji językowego obrazu świata. Jego tezy były rozwijane później m.in. przez L. Weisgerbera i H. Gipperera, którzy za nim uważali, iż:

[...] język jest czymś w rodzaju klucza do świata, bo poprzez swą abstrakcyjną, psychiczną, świadomościową stronę obecny jest w psychice jednostki i społeczeństwa, stanowiąc niejako pomost między człowiekiem (społeczeństwem) a rzeczywistością, pośrednikiem specyficznym, otwierającym dostęp do rzeczywistości ludzium nim się posługującym, pośrednikiem, który nie może być zastąpiony w żaden inny sposób.

J. Anusiewicz 1994: 30

W pierwszej połowie XIX wieku nie tylko w Niemczech zwracano uwagę na związki ukształtowania języka z daną kulturą i świadomością narodową. W tym samym czasie w Polsce H. Cegielski pisał:

Polszczyzna — jako język pierwotny, będący świeżym płodem młodocianej i świeżej wyobraźni — jest malownicza, ponieważ posiada wiele wyrazów onomatopeicznych i wiele takich, w których zachowały się jeszcze ślady naturalnego związku między znakiem a znaczeniem. [...] Pod tym względem otwiera się poecie rozległe i obfite pole piękności. Znając ducha swego języka, czując jego pierwiastki i żywotne znaczenie wyrazów, w pogotowiu ma rozmaite i pełne obrazy, przez dobór treściwych, malowniczych wyrazów rozbudza w wyobraźni naszej uczucie i przypomina owe obrazy, którymi pierwiastkowy naród głosi swoje zapełniał. Jest to największa plastyczność, a zatem poetyczność formy zewnętrznej, bo poezja taka nie tylko myśl w obrazie przedstawia, ale w samych już wyrazach osobne kreśli obrazy.

H. Cegielski 1851: 34—36

Język jest zatem tym materiałem, za pomocą którego przekazywana jest świadomość pierwotna, który zawiera kulturowy obraz zjawisk zewnętrznych do niego. Istotą odkrywania językowego obrazu świata jest znalezienie odpowiedzi na pytanie, jaki obraz rzeczywistości pozajęzykowej jest zawarty w języku i co się na niego składa; czego możemy się dowiedzieć o sposobach myślenia, wartościach i doświadczeniach społeczeństw, które dany język stworzył?³³

cała odrębność sposobu widzenia i członkowania świata, właściwa pewnej grupie etnicznej” (D. Butler 1967: 48).

³³ Jest to stanowisko, które, wyrażone podobnie w poglądach niemieckich językoznawców filozofów, wpłynęło na rozwój lingwistyki kulturowej. W Polsce współcześnie koncepcja językowego obrazu świata stała się również przedmiotem refleksji wielu językoznawców, m.in. J. Anusiewicza (1990), J. Bartmińskiego (1986)

Przedstawivszy główne koncepcje naukowo-ideologiczne, które przygotowały grunt pod rozwój koncepcji polowej, zaprezentuję teraz główne jej założenia.

W historii pól językowych wyróżnia się dwa najważniejsze ujęcia: J. Trier a L. Weisgerbera oraz G. Ipsena, W. Porziga i A. Jollesa. Dwaj pierwsi uczeni byli reprezentantami kierunku zwanego *Begriffsfeldforschung*. Prowadzone przez nich badania pól pojęciowych miały umożliwić poznanie „fragmentu językowego obrazu świata” i zbadanie „określonego fragmentu formy wewnętrznej języka” (J. Trier 1931: 19—20; również A.A. Ufimceva 1961: 61; A. Schaf 1964: 27—30; W. Miodunka 1980: 19). Trzej następni natomiast reprezentowali kierunek o nazwie *Wortfeldforschung*. Badali leksykalno-semantyczne grupy słów, a także zagadnienia polisemii i homonimi, aby ustalić podstawowe właściwości pojęciowe różnych języków (A.A. Ufimceva 1961: 54—61, W. Miodunka 1980: 19).

W związku z tematem tego podrozdziału warto przytoczyć fragment poglądów J. Trier a na temat definiowania znaczeń i głównych zasad organizowania ich w struktury polowe. W pracy *Der deutsche Wortschatz* uczony pisze:

Pole znaku słownego musi być aktualne (dla mówiącego i słuchacza), jeśli ma być zrozumiany pojedynczy znak słowny, a będzie on zrozumiany tylko zależnie od stopnia obecności pola. „Znaczy” on tylko w ramach tej całości. Poza całością znaczenie nie może w ogóle występować. Ogólna nauka o znaczeniu będzie to musiała uwzględnić w daleko większym stopniu niż dotychczas [...]. To nie pojedynczy znak coś mówi, lecz system całości znaków może coś mówić wobec pojedynczych znaków. W ten sposób słowo łączy się z pozostałymi słowami tego samego pola pojęciowego w całość o własnych prawach i od tej całości otrzymuje swój zakres oznaczeniowy. Właściwe znaczenie jakiegos słowa poznajemy dopiero wtedy, gdy odgraniczymy je od znaczenia sąsiednich i przeciwstawnych słów. Ma ono sens tylko jako części całości, albowiem znaczenie występuje w ramach pola.

J. Trier 1931: 3—6, tłum. za A. Schaffem 1964: 26—27, W. Miodunka 1980: 20

R. Grzegorzycowej (1990), R. Tokarskiego (1986). W ich pismach przybiera postać np. takich definicji:

„[Językowy obraz świata — przyp. E.B.-P.] jest to pewien zespół sądów mniej lub bardziej utrwalonych w języku, zawartych w znaczeniach wyrazów lub przez te znaczenia implikowanych, który orzeka o cechach i sposobach istnienia obiektów świata pozajęzykowego” (J. Bartmiński, R. Tokarski 1986: 72);

„Językowy obraz świata jest strukturą pojęciową, charakterystyczną dla każdego języka, za pomocą której ludzie mówiący tym językiem ujmują, klasyfikują, interpretują świat” (Grzegorzycowa 1990b: 48).

W swojej pracy także będę się odwoływać do pojęcia językowego obrazu świata, rozumianego jednak nie tylko jako wizerunek możliwy do odczytania z tego, co ugruntowane w języku, ale również jako obraz, który odsłonić mogą nam różnego rodzaju niekonwencjonalne użycia tekstowe (w tym przypadku będą to teksty muzykologiczne i literackie).

Takie ujęcie wykazuje dużą zbieżność z poglądami de Saussure'a (zwłaszcza w kwestii znaczenia słowa aktualizującego się tylko w ramach określonej całości) i było przedmiotem późniejszej krytyki tej teorii (por. np. D. Butler 1967, W. Miodunka 1980).

W opozycji do poglądów Triera rozwijała się koncepcja pól u W. Porziga, który bynajmniej nie zamierzał „odgraniczać słowa od znaczenia sąsiednich i przeciwstawnych słów”, ale w swoich analizach właśnie na tych związkach oparł. Szczególną uwagę poświęcił głównym związkom znaczeniowym (*wesenhafte Bedeutungsbeziehungen*), mogącym występować pomiędzy:

1) czynnością (reprezentowaną przez czasownik) a częścią ludzkiego ciała (organem) lub narzędziem służącym do wykonania tej czynności, np. *patrzyć — oczy*;

2) czasownikiem wymagającym jednego subiekta a tym subiektem, np. *kwitnąć — kwiaty*;

3) czasownikiem a określonym gramatycznie dopełnieniem, np. *rąbać — drwa*;

4) przymiotnikiem a rzeczownikiem, np. *blond — włosy* (w odniesieniu do człowieka);

5) przymiotnikiem (lub przysłówkiem) a czasownikiem, np. *ślepy, ślepo — patrzeć* (por. W. Miodunka 1980: 22—23).

Miodunka (1980: 23), charakteryzując poglądy niemieckiego badacza, zwrócił uwagę na istotny element jego teorii, pisząc: „Porzig zdawał sobie sprawę, że użycie każdego czasownika odpowiada w rzeczywistości całej skomplikowanej sytuacji, w której odbywa się czynność, i tak np. czasownik *pisać* implikuje rękę piszącego, podmiot umiejący pisać, materiał, którym i na którym się pisze, sensowne (przyjęte społecznie) znaki itd. Z tych wszystkich możliwości badacz wybiera tylko pewne związki, gdyż »orzekać w najszerszym sensie znaczy określać za rzeczywistością jedną i tylko jedną sytuację« (W. Porzig 1934: 76)”.

Myślę, że w tym miejscu uzasadniona jest polemika z poglądami Porziga. Wydaje się bowiem, iż orzekamy zazwyczaj określając wszystkie te „sytuacje”, które pojawiają się wraz z miejscami otwieranymi przez dany predykat. Opisanie ich stwarza możliwość przedstawienia pełnej struktury semantycznej analizowanych leksemów. W przedstawianych przez Porziga relacjach doszukuję się także pewnego podobieństwa do teorii ról znaczeniowych, którą w latach sześćdziesiątych XX wieku zaproponował w swoich pismach Ch. Fillmore, i którą traktuję jako pewne uzupełnienie i rozwinięcie teorii polowej.

Warto jeszcze wspomnieć, że na podstawie obserwacji pól językowych czasowników W. Porzig dał interesującą definicję metafory. Ba-

dacz ten wyróżnił elementarne pola znaczeniowe (*elementare Bedeutungsfelder*), które skupiają wokół verbum wyrazy tworzące z nim podstawowe związki. Użycie czasownika z rzeczownikiem nienależącym do jego pola elementarnego Porzig objaśnia jako metaforę, stwierdzając, że „Metafora jest połączeniem dwu pól znaczeniowych w jedną sensowną wypowiedź” (W. Porzig 1934: 78).

Podsumowując te rozważania można stwierdzić, że koncepcja pól semantyczno-leksykalnych oparta jest na relacji podobieństwa i różnicy między leksemami o różnej formie, związanych jakąś treścią pojęciową. Zakłada się, że słownictwo każdego języka to system leksemów, uwikłanych we wzajemne zależności. W tak powiązonym systemie wydzielić można podsystemy, zwane polami leksykalnymi. Na takie pole składają się wyrazy posiadające własne zakresy znaczeniowe. Jakakolwiek zmiana któregoś z elementów w obrębie pola może automatycznie powodować semantyczne przesunięcia lub przekształcenia pozostałych składników. Ponad polami leksykalnymi jest jednostka nadrzędna — pole pojęciowe. Są to swoiste dla danej kultury, niejęzykowe, mentalne obszary, w których zawarta jest świadomość ludzi i sposoby ujmowania przez nich rzeczywistości. Wyrazy mieszczące się w polach znaczeniowych są refleksem tego niewerbalnego rozumienia i ujmowania świata (J. Bartmiński (red.) 1993: 353). Pola semantyczno-leksykalne są zawsze tylko świadectwem tego, jak rzeczywistość odbija się w inwentarzu znaków językowych. W trakcie rozwoju badań nad polami znaczeniowymi wykształciły się dwie metody: syntagmatyczna i paradygmatyczna. Obecnie badacze uważają, że dwie te koncepcje nie są sprzeczne, wręcz przeciwnie, dopiero ich jednoczesne zastosowanie pozwala na bardziej dokładną analizę wybranego fragmentu leksyki (m.in. E. Jędrzejko 1987: 12). Potwierdzeniem tej tezy jest również wypowiedź J. Bartmińskiego:

Można [...] definiować słowa typu *wilk*, *kupować*, *rumiany*, ale ich choćby najpełniejsza analiza potrafi odtworzyć jedynie językowy obraz tego zwierzęcia, tej konkretnej czynności lub cechy. Dopiero analiza pełnych grup leksykalnych, pól znaczeniowych, a więc np. pola nazw zwierząt, pola związanego z aktem kupna i sprzedaży czy paradygmatycznych i syntagmatycznych relacji nazw barw pozwoli ujawnić ogólniejsze, ponadjednostkowe tendencje definicyjne i kryjące się za nimi tendencje w językowym interpretowaniu świata.

J. Bartmiński (red.) 1993: 35

Dlatego też językoznawca ten postuluje wykorzystanie do analizy słownictwa różnych rodzajów i kategorii badawczych. I takie założenia metodologiczne (komplementarność metody syntagmatycznej i pa-

radygmatycznej, wzbogacona o teorię ról semantycznych) przyjąłam w części analitycznej poświęconej opracowaniu pola leksykalno-znaczeniowego MUZYKA.

2.2. Objaśnianie semantyki znaków językowych w ujęciu lingwistyki kognitywnej

Chociaż metody strukturalne pozwalały coraz dokładniej opisywać wyrażenia językowe i sam język, rozumiany jako system znaków i reguł ich łączenia, to jednak zbyt mało (lub prawie nic) nie można się było dzięki nim dowiedzieć o związkach języka z kulturą i strukturami umysłu użytkowników języka. Tego typu pytania, nieobce już przecież wcześniejszej refleksji humanistycznej, stały się podstawowe w nowych propozycjach językoznawczych, a mianowicie w lingwistyce kulturowej i kognitywizmie — propozycjach badawczych, które mają służyć zarówno zintegrowaniu humanistyki, jak i lepszemu zrozumieniu zjawisk językowych, dzięki możliwości spojrzenia na nie w inny, holistyczny sposób, a także poprzez postawienie w centrum zainteresowania problemów ludzkiej („naturalnej”) kategoryzacji świata zjawisk³⁴.

Jak powiedziałam we wprowadzeniu, jednym z celów badawczych, postawionych w tej pracy, jest odtworzenie, na podstawie obserwacji pewnych faktów językowych, kognitywnego modelu MUZYKI. W związku z tym konieczne jest przyjęcie tutaj wybranych elementów teorii języka wypracowanych na gruncie kognitywizmu. Przedstawiciele tego kierunku zakładają, że język jest bezpośrednim odzwierciedleniem procesów poznawczych (kognitywnych), które zachodzą w umyśle człowieka. Badanie języka jest zatem jednocześnie badaniem systemu ludzkiej wiedzy o świecie. Takie założenia decydują o interdyscyplinarnym charakterze tej teorii naukowej, która w swoim paradygmacie metodologicznym dokonuje inkluzji innych dziedzin wiedzy, szczególnie psychologii, a także socjologii, teorii poznania, semiotyki, antropologii, informatyki, pozostając jednak zasadniczo na gruncie językoznawstwa.

³⁴ Por. J. Bartmiński 1988; G. Lakoff 1982: *An Essay in Cognitive Linguistics*. In: *The Linguistic Society of Korea* (ed.), *Linguistics in the Morning Calm*, Seoul, s. 129—193; R.W. Langacker 1987: *Foundation of Cognitive Grammar*. Vol. 1. Stanford; H. Kardela 1988.

Spośród wielu różnych teoretycznych ustaleń kognitywistów dla nas szczególnie istotne są te, które dotyczą semantyki znaków językowych. Zgodnie z propozycją R. Langackera znaczenie językowe utożsamia się z konceptualizacją, rozumianą jako doświadczenie mentalne, na które składają się: „koncepte nowe oraz pojęcia już ustalone, doświadczenia zmysłowe, kinetyczne i emocje, zdolność rozpoznawania bezpośredniego kontekstu (społecznego, fizycznego, językowego), itd.” (R.W. Langacker 1991; cyt. za E. Tabakowską, 1998: 168, por. też J.R. Taylor 2001).

Przedstawiciele kognitywizmu uważają, że na znaczenie poza treścią pojęciową składa się także coś, co nazywane jest konwencjonalnym obrazowaniem lub sposobem portretowania. Zatem w takim ujęciu znaczeniem danej jednostki językowej nie jest jedynie określony układ treści pojęciowych (semów), ale także indywidualny, subiektywny sposób ich wyrażania (hierarchizowania i „nadbudowywania”) przez nadawcę³⁵. Zdolność użytkownika języka do tworzenia różnych konceptualizacji, a co za tym idzie, różnorodnych wyrażen językowych obrazujących tę samą treść, jest jednym z podstawowych założeń gramatyki kognitywnej Langackera, który uważa, iż: „nie ma dwóch użytkowników języka, którzy posługiwaliby się dokładnie tym samym systemem językowym” (1987: 376). Ten amerykański lingwista opisując w *A View of Linguistic Semantics* procesualną naturę znaczenia stawia pięć zasadniczych tez związanych z jego konstruowaniem³⁶:

1) znaczenie można zredukować do pewnego modelu/schematu konceptualizacji rozumianej jako doświadczenie umysłowe (meaning reduces to conceptualization — mental experience);

2) najczęściej używane wyrażenia ujawniają sieci wzajemnie odnoszących się do siebie sensów (a frequently — used expression typically displays a network of interrelated senses);

³⁵ Jednak nie jest to zupełnie oryginalne odkrycie kognitywistów. Już Roman Jakobson dał bowiem dowód tego, że subiektywizm badawczy także u niego znalazł zrozumienie: „Niektórzy krytycy pochopnie odrzucają analizę na poziomie percepcyjnym, który według nich należy do dziedziny akustyki subiektywnej, impresjonistycznej; tymczasem w komunikacji słownej subiektywne wrażenie słuchacza odgrywa decydującą rolę, a więc odpowiednio również w analizie wypowiedzi rozstrzygające znaczenie ma właśnie percepcyjne stadium aktu mowy” (R. J a k o b s o n 1961: 24).

³⁶ Stwierdzenie, że znaczenie można „konstruować”, jest odbiciem wyobrażeń kognitywistów, uważających, że obiektywizm leżący u podstaw arystotelesowskiej teorii kategorii, jest bardziej świadectwem pragnienia ludzi do uporządkowania świata niż rzeczywistym obrazem świata. Kognitywiści uważają, że właściwie trudno byłoby taki jeden obraz świata stworzyć, gdyż wszelka wiedza jest subiektywna.

3) struktury semantyczne są charakteryzowane przez odniesienie do struktur umysłowych (semantic structures are characterized relative to „cognitive domains”);

4) struktura semantyczna uzyskuje swoją wartość przez nałożenie (narzucenie) profilu na bazę (a semantic structure derives its value through the imposition of a „profile” (designatum) on a „base”);

5) struktury semantyczne wcielają się w obrazowość, tj. ta sama sytuacja jest konstruowana na różne sposoby (semantic structures incorporate „conventional imagery” i.e. they construe a situation in a particular fashion)³⁷.

Założenia te często przywołują w swoich pracach zwolennicy językoznawstwa kognitywnego. I tak np. I. Nowakowska-Kempna (1995: 12), komentując je, stwierdza, że konceptualizacja jest postępowaniem indukcyjnym, opartym na przyczynie logicznej, polegającym na tym, że korzystając z przesłanek wynikających z widomego skutku wnioskuje się o przypuszczalnej przyczynie. W tym postępowaniu wykorzystuje się bezpośrednio dane konteksty, budowę metafor i metonimii, a także innych sposobów obrazowania (wyobrażeniowości, ang. *imagery*), dzięki którym możliwe jest odkrycie znaczenia wyrazu, czyli ustalenie cech interakcyjnych oraz odtworzenie ich struktury. A. Dyszak natomiast konceptualizacją nazywa proces poznawczy, prowadzący od pojmowania czegoś umysłem do przedstawienia tego za pomocą wybranego wyrażenia językowego (A. Dyszak 1999: 8). I. Nowakowska-Kempna uważa także, że „nazwę *konceptualizacja* należy połączyć zarazem z innymi terminami, współtworzącymi gramatykę kognitywną, zakładając, że są one skorelowane z istotnymi problemami lingwistycznymi, ponieważ służą do interpretacji zjawisk językowych” (I. Nowakowska-Kempna 1995: 5). Jednym z takich istotnych terminów w teorii kognitywnej jest pojęcie profilowania, które również wywodzić należy z prac R. Langackera.

Profilowanie, będąc jednym z tzw. wymiarów obrazowania językowego, obrosło już wieloma interpretacjami, nie zawsze przystającymi do swojego teoretycznego pierwowzoru. Właściwie nawet po przestudiowaniu prac R. Langackera, a także innych, związanych z nim kognitywistów, trudno ustalić jedną, ścisłą definicję profilowania³⁸. Ma to niewątpliwie związek z bardzo metaforycznym sposobem opisu, który zawsze pozostawia odbiorcy różne możliwości interpretacji, tym

³⁷ Fragment ten przytacza I. Nowakowska-Kempna 1995: 99.

³⁸ Warto w tym miejscu dodać, że inaczej jest definiowane profilowanie i inne efekty daje operacja profilowania w ujęciu J. Bartmińskiego — por. J. Bartmiński 1993.

bardziej że przecież Langacker tak dużą wagę przywiązuje do subiektywizmu poznawczego. Profilowanie, najprościej mówiąc, polega na zwróceniu uwagi, „podświetleniu” w bazie tych elementów, które uważa się za szczególnie istotne, a przeniesieniu poza obręb zainteresowania, do tła, innych elementów. Mówi się wtedy też o obrazowaniu sceny. Baza to struktura kognitywna, którą tworzą domeny kognitywne, rozumiane jako doświadczenie oraz wiedza użytkowników języka. Profilowanie będzie zatem wybieraniem z doświadczenia i wiedzy podmiotu tego, na co chce się zwrócić szczególną uwagę. Jak z tego wynika, jest to proces bardzo subiektywny. Ma to swoje uzasadnienie w ogólnej teorii znaczenia językowego sformułowanej przez Langackera³⁹. Można stwierdzić, że dzięki zabiegowi profilowania pojęcie jest konstruowane — zależy bowiem od nas, co wybierzemy z bazy. Langacker opisuje zatem profilowanie jako wyodrębnianie z baz (matryc, domen, sieci kognitywnych) tego elementu, na którym w określonym momencie koncentruje się dana konceptualizacja. Nosi on nazwę profilu i może być mniej lub bardziej skonwencjonalizowany, jak np. wyraz *brat*, który przywołuje strukturę pojęciową „układ stosunków pokrewieństwa”, by w sieci połączeń złożonej kategorii semantycznej wyprofilować ten element, który oznacza „osobnika płci męskiej, spokrewnionego z jedną osobą, lub z większą liczbą osób, przez posiadanie tych samych rodziców” (E. Tabakowska 1995: 61). Jak zauważa J. Puzynina, powołując się na wypowiedzi Langackera: „Tak pojęte profile mogą być tożsame z samodzielnymi znaczeniami wyrazów o różnym stopniu schematyczności, jako że mogą układać się w hierarchie nadrzędności — podrzędności. Mogą natomiast być mało skonwencjonalizowane — a nie podporządkowane znaczeniom skonwencjonalizowanym” (J. Puzynina 1998: 271).

W procesie profilowania (w rozumieniu Langackerowskim) wyróżnia się z bazy te elementy, które przez twórcę danego tekstu lub wyrażenia uznane są za ważne i właśnie one mogą złożyć się na definicję pojęcia. Jednak na pełny jego obraz składają się także te elementy bazy, które zaprezentowane wyrażenia przywołują pośrednio, ponieważ zawsze w procesie profilowania przywołuje się całą strukturę pojęciową⁴⁰. Wykorzystanie tych „niepodświetlonych” bezpośrednio

³⁹ Potwierdzeniem może być chociażby takie zdanie Langackera: „Mówię o ‘konceptualizacji’ po to, aby podkreślić ‘subiektywną’ naturę znaczenia językowego” (cyt. za: I. Nowakowska-Kempna 1995: 99). Tu należałoby wyjaśnić, że ‘konceptualizacją’ nazywa Langacker doświadczenie mentalne.

⁴⁰ E. Tabakowska opisała to następująco: „Każde wyrażenie językowe przypisuje, jako część swego konwencjonalnego znaczenia, status profilu określonemu elementowi całej struktury pojęciowej, którą przywołuje.” (E. Tabakowska 1995: 61).

elementów przy analizowaniu znaczeń jest możliwe wtedy, gdy odrzucimy stanowisko głoszące, że w badaniach semantycznych należy opierać się wyłącznie na konwencjach językowych, pomijając zarówno fakty przypisane różnorodnym sferom aktywności człowieka, jak i płynące z potocznej czy też encyklopedycznej wiedzy o świecie. Przypominając podstawowe informacje o profilowaniu, nie można pominąć bardzo istotnej opozycji figura — tło, którą można wywieść z fizycznych właściwości procesu widzenia, a w sferze pożyczek metodologicznych z innych dziedzin humanistyki, również z psychologii postaci (Gestaltpsychologie). E. Tabakowska dodaje jeszcze takie źródło tej metody opisu: „To istotne podobieństwo między postrzeganiem wzrokowym a dyskursem leży u podstaw pragmatycznych teorii presupozycji (p wynika z q i nie-q). Powszechnie uważa się, że presupozycje — zarówno te, które definiowano w kategoriach logiki formalnej jako warunki prawdziwości zdań, jak i te, które rozpatrywano w ramach kryteriów poprawności kontekstowej — stanowią semantyczne lub pragmatyczne tło dla wypowiedzi. [...] Teorie te wpisują się w ogólne ramy kognitywnego modelu języka, otwierając możliwości zintegrowanego opisu pozornie odległych od siebie zjawisk” (E. Tabakowska 1999: 68).

Posiłkując się niektórymi elementami przedstawionej metodologii, takimi jak obrazowanie i związane z nim: wyrazistość, opozycja figura — tło, będą próbować odnaleźć i opisać powtarzające się typy struktur pojęciowych (domen poznawczych), schematów wyobrażeniowych, do których odwołują się autorzy (muzycy, muzykolodzy, filozofowie) różnych opisów muzyki. Dzięki temu możliwe będzie udzielenie odpowiedzi na pytanie o sposób konceptualizowania muzyki w języku, a także o charakter i rodzaj związków intersemiotycznych, które muzyka współtworzy. Niekiedy wydobycie profili danego pojęcia przychodzi dość łatwo, w przypadku innych natomiast wyekscerpowanie interesujących nas treści wymaga przywołania szerszego tła kulturowego. Ich wskazanie i odpowiednia interpretacja dowodzi słuszności teorii J.R. Taylora, głoszącego, iż „znaczenia wszystkich form językowych dają się opisać wyłącznie w odniesieniu do posiadanego przez nas zasobu wiadomości, zrozumienie jakiegokolwiek wyrażenia, nawet najbardziej banalnego, powinno wymagać uaktywnienia odpowiedniej wiedzy encyklopedycznej” (J.R. Taylor 2001: 131—132).

Analiza semantyczna, w której występują odwołania do kontekstu, którym jest szeroko rozumiane tło kulturowe, to świadome przekroczenie granic wyznaczonych przez strukturalizm. Zwraca na to także uwagę K. Waszakowa (1998: 24), dodając przy tym, że w ten sposób plasujemy się w „centrum zainteresowań Fillmore’owskiej semantyki

rozumienia, której zasadniczym celem jest przedstawienie i wyjaśnienie relacji między tekstami językowymi a kontekstami, w których one występują, oraz sposobami i wynikami ich interpretacji (Fillmore 1985, 222). Semantyka rozumienia dotyczy bowiem interpretacji tekstu językowego z punktu widzenia odbiorcy: obejmuje to, co jest w stanie wydobyć z tekstu przy udziale własnej kompetencji językowej oraz szeroko rozumianej wiedzy o świecie. Jak widać, w semantyce tej nie tylko nie dąży się do ustalenia granic między językiem a doświadczeniem (do czego zmierzała strukturalistyczna semantyka referencjalna), ale wręcz przeciwnie: podkreśla się ciągłość między językiem a wiedzą o świecie oraz ich wzajemne przenikanie się.”

Na korzyść wynikającą z wykorzystania metodologicznych ustaleń Fillmore’a w zakresie analizy znaczeń zwrócił także uwagę R. Tokarski (1995: 27). Badacz ten, podkreślając przydatność teorii ram interpretacyjnych, wskazuje jednocześnie na źródła takich wyborów metodologicznych, pisze bowiem: „Powstaje pytanie, w jaki sposób zdać sprawę nie tylko z występowania w znaczeniu słowa określonych kategorii znaczeniowych (co w tradycyjnym zapisie mogłoby przyjmować formę koniunkcji cech), lecz również w jaki sposób pokazać wewnętrzne zależności w obrębie znaczenia, by były one bliskie sposobowi konceptualizacji słowa w języku. Jeśli zgodnie z pewnymi ujęciami współczesnej semantyki znaczenie jednostki leksykalnej przedstawimy jako całościową ramę interpretacyjną, całościowy wzorzec pojęciowy ewokowany przez daną jednostkę, to między cząstkowymi poziomami ramy istnieje sieć wzajemnych zależności i relacji.”

Uwzględniając przytoczone głosy badaczy, można pokusić się o stwierdzenie, że najlepszą metodą badawczą jest połączenie tych dwu paradygmatów — strukturalnego i kognitywnego. Wydaje się bowiem, iż w początkowym etapie opracowywania materiału językowego wybranego do analiz semantycznych dobrze jest ustalić pewne kategorie znaczeniowe, które następnie zostałyby uzupełnione o sposoby rozumienia znaczeń danych jednostek leksykalnych.

2.3. O pojęciu metaforyczności w analizach lingwistycznych — różne propozycje opisu

W pracy wielokrotnie będą się pojawiać kwestie związane z metaforą. Wydaje się więc istotne w części o głównie teoretycznym charakterze przybliżyć rozumienie tego terminu i zaprezentować opcje

badawcze, które wśród rozległej literatury przedmiotu wydały się najbardziej pomocne w moich analizach.

Nie podejmuję się tutaj wyjaśnienia znaczenia terminu „metafora”, ponieważ literatura przedmiotu jest tak ogromna, że z przedstawienia wszystkich koncepcji rezygnuje się nawet w opracowaniach poświęconych tylko temu tematowi, czego przykładem może być studium *O metaforze*⁴¹ Teresy Dobrzyńskiej, w którym stwierdza: „O metaforze napisano już nie tomy, ale całe biblioteki” (T. Dobrzyńska 1984: 8).

Z tą długą tradycją metafory wiąże się fakt, że nie ma ona dostatecznej stabilizacji pojęciowej. Termin ten był (i jest) w różny sposób definiowany i używany w kilku różnych znaczeniach. W szerszym staje się ona synonimem tropu, zatem niekonwencjonalnego użycia języka. Sensowna interpretacja tak pojmowanej metafory możliwa jest tylko wtedy, gdy uwzględni się wszelkiego rodzaju związki motywujące użycie określonego wyrażenia w określonej sytuacji. W wąskim rozumieniu metafora jest jednym z tropów, którego powstanie umotywowane jest wyłącznie podobieństwem lub analogią (T. Dobrzyńska 1984: 5).

Trzy teorie metafory wyróżnił Max Black (1971). Są to teoria substytucyjna, porównaniowa i interakcyjna. Pierwsza z nich zakłada, że wyrażenie przenośne jest podstawione w miejsce wyrażenia dosłownego i że może zostać zastąpione przez wyrażenie literalne. Wywodzi się ona z *Retoryki* Arystotelesa. Teoria porównaniowa wywodzi się z pism Kwintyliana, który uważał, iż *metafora brevior est similitudo* (J. Świątek 1998: 15). Teoria interakcyjna interpretuje metaforę jako ruch znaczeń⁴². M. Black uważał także, że tworzenie zdań metaforycznych możliwe jest dzięki projekcji na temat główny „systemu implikacji” (*implicative complex*), które jesteśmy w stanie orzec o nośniku — temacie pomocniczym (M. Black 1979: 29).

Znany jest też podział metafor na żywe (poetyckie), wywołujące efekt zaskoczenia u odbiorcy, i martwe (genetyczne, językowe), których znaczenie na tyle już się ustabilizowało, iż nie dostrzegamy ich sensu przenośnego.

Śledząc ewolucję myśli metaforologicznej, można wyróżnić następujące etapy jej rozwoju: przejście w interpretacji metafory od poziomu słowa na poziom zdania, a dalej na poziom kontekstu, czyli do odczytań uwzględniających pragmatykę. Ostatnie stanowisko reprezentowane jest m.in. przez T. Dobrzyńską w książce *Poetyka. Zarys*

⁴¹ Wchodzącym w skład serii wydawniczej *Poetyka. Zarys encyklopedyczny*.

⁴² Teoria ta rozwinięta jest w artykule M. Blacka (1979). Polskim czytelnikom rozważania Blacka przybliżył m.in. J. Świątek (1998).

encyklopedyczny. Punktem wyjścia dla Dobrzyńskiej jest założenie, że metafora stanowi przedmiot pragmatyki lingwistycznej, ponieważ jest zjawiskiem z zakresu użycia języka. To fundamentalne stwierdzenie. Postuluje się w nim bowiem przeniesienie sposobu opisu metafory z terenu retoryki i poetyki na grunt językoznawstwa. Owocuje to wzbogaceniem objaśnienia zjawiska o nowe sposoby analizy i interpretacji. Dzięki temu można też dostrzec ułomności poprzednio formułowanych charakterystyk metafory. Jawią się one jako ujęcia zbyt mało adekwatne do istoty zagadnienia (T. Dobrzyńska 1984: 32).

Dobrzyńska, szukając drogi pozwalającej na precyzyjne objaśnienia sensu metafory, proponuje modelowanie, które umożliwi ukazanie wszystkich elementów sensu wyrażen przenośnych w ich swoistych powiązaniach. W metodzie tej stosuje autorka terminy używane przy modelowaniu znaczeń kodowych języka, bliskie (w opinii stosujących je badaczy) jednostek elementarnych. Opis sensu metafory w taki sposób ukształtowany nosi nazwę modelu interpretacji metaforycznej. Jego podstawowym zadaniem jest odzwierciedlenie sytuacji komunikacyjnej, która jest obecna przy formułowaniu metafory przez osobę mówiącą przenośnie. Warunkiem zrozumienia metafory przez odbiorcę jest właśnie odczytanie tej intencji komunikatu (T. Dobrzyńska 1984: 46). Swoją model interpretacji wypowiedzi metaforycznych T. Dobrzyńska opiera na przekonaniu, że chociaż można wyznaczyć dużo formalnych sposobów realizacji przenośni i chociaż ich odczytanie wymaga w każdym przypadku do pewnego stopnia odrębnego podejścia interpretacyjnego, to za konstrukcją, którą uważa się za metaforyczną, stoi zawsze ten sam podstawowy mechanizm. Jest to inwariantny model rozumienia metafory. Interpretacja metafory jest zatem próbą dotarcia do niego. Przyjęcie takiej postawy badawczej pozwala dostrzec w metaforze jej proste i uniwersalne znaczenie, nie negując przy tym całego bogactwa treści, których odczytanie zależy od osoby interpretatora.

Metafora opiera się na współdziałaniu dwu elementów tworzących znaczenie jakiegokolwiek pojęcia: na denotacji i konotacji, co związane jest z faktem, iż tworząc metafory, wykorzystuje się zarówno informacje wynikające z wiedzy o świecie, jak i wszelkie treści „naddane”, konotowane, które mają niewiele wspólnego z rzeczywistymi cechami desygnatów słów wykorzystywanych w budowaniu wyrażen metaforycznych. Przywołując zjawisko konotacji, nie można pominąć pewnego aspektu metaforyzacji, który właśnie z konotacją wykazuje najsilniejszy związek. Mowa tu mianowicie o katachrezie. Termin ten tłumaczy się jako rozciągnięcie, nadużycie i odnosi się do przesunięcia znaczenia utrwalonego w języku (znaczenia kodowego)

na taki przedmiot, stan, czynność, które jeszcze w danym języku nie zyskały osobnej nazwy. W tym właśnie jest ten trop podobny do metafory, a różni się od klasycznej przenośni tym, że jest to pierwsza nazwa określanego przedmiotu, nie ma żadnej innej, pierwotnej, której można by ewentualnie użyć zamiast. Stąd mnogość występujących w języku *kolanek, uszek, oczek* itp. i innych znanych nam wyrazów, używanych jako nazwy będące określeniami pojawiających się nowych zjawisk, przedmiotów itd. Ale nie tylko to, co nowe w zmieniającej się rzeczywistości, wymaga posłużenia się katachrezą. Ponieważ, jak zauważa J. Świątek (1998: 103), „istnieją też »odwieczne« dziedziny doświadczenia ludzkiego, w których rozszerzenie katachretyczne jest jedynym sposobem mówienia o rzeczywistości”. Jedną z takich dziedzin (która dla mnie jest szczególnie ważna, gdyż ściśle wiąże się z tematem tej pracy), są wrażenia dźwiękowe, które nie mają na poziomie językowym indywidualnych określeń ich jakości. Usiłując opisać dźwięki, posługujemy się przymiotnikami, które prymarnie odnoszą się do innych doznań, np. słodki dźwięk, wysoki głos, ciepły głos, ostry ton, lekki dźwięk itd. Takie wyrażenia noszą nazwę metafor synestezyjnych i staną się przedmiotem bardziej szczegółowego opisu w rozdziale 4.2. J. Świątek zwrócił też uwagę na to, iż mówienie o dźwiękach w taki sposób, jakby to były innego rodzaju doznania sensoryczne, jest kwestią „przeniesienia całego zespołu doznań, z jednej dziedziny doświadczenia ludzkiego (np. DOZNAŃ DOTYKOWYCH) na inną (np. DOZNAŃ DŹWIEKOWYCH)” (J. Świątek 1998: 105). Właśnie na ten typ metafor zwrócili uwagę przedstawiciele lingwistyki kognitywnej, wyznaczając im „status podstawowego mechanizmu kierującego procesami naszego rozumienia życiowego doświadczenia” (E. Tabakowska 2001: 91). U podłoża takich metafor leży zatem zdolność umysłu ludzkiego do dostrzegania zbieżności semantycznych między elementami o różnych strukturach pojęciowych, co w teorii kognitywistów przejawia się w tym, że „metafora wymaga odwzorowania jednej domeny poznawczej na drugą, lecz, podobnie jak metonimia »zawiera się w myślach, a nie w słowach«” (Lakoff i Turner 1989: 2).

Interesującą interpretację zjawiska metaforyczności, a także zwartą charakterystykę metafor pojęciowych przedstawili G. Lakoff i M. Johnson w książce *Metafory w naszym życiu* (1988). Metafory pojęciowe tym różnią się od klasycznych metafor, że nie są to konkretne wypowiedzi przenośne, ale raczej metaforyczny sposób myślenia o jakimś fragmencie rzeczywistości doświadczanej przez człowieka. W koncepcji amerykańskich lingwistów metafora jest nie tylko „ozdobnikiem” wypowiedzi, ale leży u podstaw systemu pojęciowego

jako struktura umysłu, jest przede wszystkim odbiciem myśli i działania, a dopiero w drugiej kolejności sprawą języka. Według Lakoffa i Johnsona system pojęć, którymi się posługujemy w naszej codziennej rzeczywistości, w procesie ogólnie pojętego komunikowania się bądź opisywania świata, ma charakter metaforyczny (G. Lakoff, M. Johnson 1988: 25). Sposobów deszyfracji tego systemu należy szukać w danych językowych, bo „porozumiewanie się jest oparte na tym samym systemie pojęciowym, jakiego używamy wówczas, gdy myślimy i działamy, język jest istotnym źródłem wiedzy o tym, jaki jest ten system” (G. Lakoff, M. Johnson 1988: 26).

Podstawową funkcją metafory jest podawanie częściowego zrozumienia istoty jakiegoś zjawiska czy doświadczenia, przy pomocy innego rodzaju zjawisk lub doświadczeń. Podobieństwa istniejące pomiędzy metaforyzującym a metaforyzowanym mogą należeć do grupy już wcześniej dostrzeżonych, konwencjonalnych analogii, bądź też mogą mieć nowy, odkrywczy charakter. Przyjęcie takiej postawy możliwe jest przy założeniu, że jedynymi podobieństwami mającymi znaczenie dla procesu metaforyzacji są te, których doświadczają ludzie (G. Lakoff, M. Johnson 1988: 181—182).

G. Lakoff i M. Johnson wyróżniają trzy rodzaje przenośni: ontologiczne, strukturalne i orientacyjne. Metafory strukturalne odnoszą się do tych przypadków, „w których jedno pojęcie nadaje strukturę metaforyczną innemu pojęciu” (G. Lakoff, M. Johnson 1988: 36). W metaforach ontologicznych podstawę porównania stanowi doświadczanie fizykalności świata (zwłaszcza własnego ciała), co sprawia, że wyobrażenia, czynności, zjawiska, uczucia itd. pojmowane są jako rzeczy i substancje. Metafory orientacyjne dotyczą takich zapożyczeń semantycznych, które mają związek z relacjami przestrzennymi: wwyż—w dół, do—z, przód—tył, na—od, głęboko—płytko, centralny—peryferyjny. W przypadku tej metafory cały system pojęć nadaje strukturę innemu systemowi, określa jego orientację w przestrzeni. Pomimo tego, że biegunowe opozycje wwyż—w dół, w—poza itd. są w istocie fizyczne, ich prawidłowa interpretacja możliwa jest jedynie przy uwzględnieniu kontekstu kulturowego.

Poszukiwanie definicji muzyki w tekstach muzykologicznych będzie głównie analizą występujących w nich metafor. Zakładam, że pozwoli to dotrzeć do sposobów myślenia o muzyce i może, poniekąd, zrozumienia jej. Przyjmuję bowiem stanowisko kognitywistów, którzy sprzeciwili się arystotelesowskiemu pojęciu metafory pojmowanej wyłącznie jako wyrażenie językowe odzwierciedlające podobieństwo dostrzeżone pomiędzy dwoma przedmiotami, starając się dostrzegać w niej sposób myślenia podmiotu o danym przedmiocie.

Pole leksykalno-znaczeniowe MUZYKA

Status ontologiczny muzyki wpływa na sposób, w jaki jest ona przedstawiana (nazywana, opisywana) w języku. Niniejszy rozdział poświęcony został właśnie szukaniu śladów tej „obecności” na poziomie leksykalnym. Przedstawiono w nim otwarty zbiór znaków (pojedynczych i złożonych) wykorzystywanych przy opisywaniu muzyki oraz opis właściwości semantycznych wyrażen składających się na pole leksyki muzycznej. Pokazano, jakie są właściwości wewnątrzsystemowe konstytuujących to pole jednostek (tzn. z czym i jak się łączą). Materiał do analizy leksyki muzycznej został wyekscerpowany z następujących słowników współczesnej polszczyzny: *Słownik języka polskiego*. Red. W. Doroszewski; *Słownik języka polskiego*. Red. M. Szymczak; *Słownik współczesnego języka polskiego*. Red. B. Dunaj; *Słownik syntaktyczno-generatywny czasowników polskich*. Red. K. Polański; *Słownik poprawnej polszczyzny*. Red. W. Doroszewski, H. Kurkowska; *Inny słownik języka polskiego*. Red. M. Bańko (pełny opis bibliograficzny wymienionych słowników oraz ich skrótów przyjętych w tej pracy podano w bibliografii na końcu rozprawy). Wybrane jednostki leksykalne (i frazeologiczne) organizują pole leksykalno-znaczeniowe skupione wokół nadrzędnej treści pojęciowej MUZYKA.

3.1. Kryteria wyznaczania granic pola leksyki muzycznej — uwagi ogólne

Rekonstruując językowy obraz pojęcia MUZYKA na podstawie materiału słownikowego, nie sposób zestawzić i wyczerpująco opisać

wszystkich leksemów i względnie stałych syntagm, które tworzą pole leksyki muzycznej w polszczyźnie, gdyż ich inwentarz mógłby złożyć się na wcale okazały słownik. Dlatego przyjąłam inną metodę prezentacji materiału bardziej — jak się zdaje — przydatną w opisie właściwości semantyczno-składniowych leksyki muzycznej, tworzącej pole. Omawiane jednostki leksykalne, konstytuujące różne sfery prezentowanego pola, podzieliłam według pewnych ogólnych — uznanych za relewantne — typów relacji, w jakich pozostają w stosunku do znaczenia centralnego. W tym miejscu postanowiłam połączyć dwie koncepcje badania znaczeń słownych — generatywnej teorii składni semantycznej i teorii pola leksykalno-znaczeniowego. Wychozę bowiem od przedstawienia struktury predykatowo-argumentowej predykatu jądrowego, stanowiącego ściśle centrum pola i wyznaczającego — poprzez podanie ilości i charakteru implikowanych argumentów — podpola, by następnie zgodnie z teorią pól leksykalno-semantycznych opisać relacje i opozycje w nim panujące.

Ścisłe centrum pola wyznaczają predykaty⁴³ MUZYKA i DŹWIĘK MUZYCZNY wraz z ich powierzchniowymi wykładnikami: TWORZYĆ MUZYKĘ, WYKONYWAĆ MUZYKĘ, ODBIERAĆ MUZYKĘ. Na podstawie analizy predykatów centralnych, można wydzielić parametry podstawowe i parametry towarzyszące, które tworzą skrypt poszczególnych pojęć. W tym miejscu wykorzystuję generatywną teorię składni semantycznej. Wprowadzana w tej koncepcji struktura predykatowo-argumentowa to semantyczny model zbioru różnych konstrukcji, w którym predykat jądrowy definiowany jest przez podanie ilości i charakteru implikowanych argumentów, opisywanych w kategoriach tzw. przypadków głębokich (ról semantycznych)⁴⁴.

⁴³ Uznałam te pojęcia za należące do klasy rzeczowników predykatywnych, ponieważ analiza ich realizacji w strukturze powierzchniowej udowadnia, że zachowują się jak czasowniki, gdyż otwierają miejsce dla innych wyrażań. Rozbudowany opis rzeczowników predykatywnych odnaleźć można w pracy G. V e t u l a n i. Tam znajduje się następująca definicja omawianych jednostek językowych: „Podstawową cechą rzeczowników predykatywnych jest to, że dają się analizować i klasyfikować tak jak czasowniki, tzn. posiadają własność, która nadaje im rolę predykatów, bowiem selekcionują własne argumenty” (G. V e t u l a n i 2000: 23).

⁴⁴ Interesujące rozwinięcie koncepcji ról semantycznych przynosi artykuł M. Grochowskiego: *Rola semantyczna a predykat jako sposoby charakterystyki subiectum*, który został opublikowany w zbiorze zatytułowanym *O predykcji* (1974). Autor pisze tam, że „niektórzy językoznawcy amerykańscy (m.in. Ch.J. Fillmore [*The case for case*, w: *Universals in Linguistic Theory*, ed. by E. Bach, R.T. Haras, New York 1968, s. 1—88; *Lexical Entries for Verbs*, *Foundations of Language*, 1968, vol. 4, s. 373—393; *Subjects, Speakers, and Roles*, w: *Working papers in Linguistics*, No 4, The Ohio State University 1970, s. 31—63.], J.T. Platt [*Grammatical Form and Grammatical*

MUZYKA

{ kogo?, czego?, czyja? }
{ jaka? } CECHY MUZYKI
{ co robi? } (parametry metaforyczne)

DŹWIĘK MUZYCZNY

{ kogo?, czego? }
{ jaki? } CECHY DŹWIĘKU
{ co robi? } (parametry metaforyczne)

WYKONYWAĆ MUZYKĘ

[kto?] WYKONAWCY MUZYKI
[co?] UTWORY / FORMY MUZYCZNE
parametry towarzyszące:
[na czym?] NARZĘDZIA SŁUŻĄCE DO WYKONYWANIA MUZYKI /
INSTRUMNETY MUZYCZNE / GŁOS LUDZKI
[w czym?] ZESPOŁY WYKONAWCZE
[gdzie?] MIEJSCA WYKONANIA
[kiedy?] CZAS WYKONANIA
[dla kogo?] ODBIORCA / WYKONAWCA
[jak?] CECHY WYKONANIA

Meaning. A tagmemic view of Fillmore's Deep Structure case concepts, Nort-Holland Linguistics Series, ed. by S.C. Dik and J.G. Kooij, Amsterdam-London 1971], A.L. Becker [A generative description of the English subject tagmeme, University of Michigan 1967, Ph. D. Dissertation.] posługują się pojęciem roli semantycznej w celu charakteryzowania argumentów predykatu. Podstawą koncepcji Fillmore'a jest hipoteza na temat głębokiej struktury przypadków, implikowanej przez każdy predykat. Analiza tej struktury pozwala na ustalenie istotnych relacji semantycznych, ukrytych („covert categories”) w strukturze powierzchniowej zdania. Rezultat badań Fillmore'a stanowi inwentarz sześciu ról semantycznych („cases”): agentive, instrumental, dative, factive, locative, objective. Platt sugeruje wyróżnienie dziewięciu ról („grammatical meaning”), nie licząc ich wariantów; zamiast Fillmore'owskiego obiektu proponuje wyodrębnić: neutral i affective, a ponadto wprowadza dwie nowe role: beneactive i purposive. Inwentarz ról Beckera jest ilościowo większy niż w koncepcjach Fillmore'a i Platta, natomiast z punktu widzenia analizowanych znaczeń o wiele węższy. Role semantyczne są interpretowane w wymienionych tu teoriach jako relacje: argument — predykat”. Po tym krótkim streszczeniu poglądów amerykańskich lingwistów Grochowski pisze dalej: „Predykat jest wyrażeniem danym, tzn. w języku istniejącym. Rola semantyczna natomiast jest abstrakcyjnym modelem, który buduje interpretator już w konwencji przypisania przedmiotowi jakiegoś predykatu lub predykatów wraz z ich argumentami. A w związku z tym w modelu takim uwzględnia się fakt przypisywania danemu przedmiotowi pewnych cech ze względu na jego stosunek do innych przedmiotów. Cel zawartych tu rozważań polegałby na uzasadnieniu tezy: rola semantyczna jest pojęciem przydatnym w interpretacji niektórych subiektów, a zwłaszcza takich, które charakteryzuje w sposób różny w stosunku do pojęcia »predykat«. Próba konfrontacji semantycznych klas predykatów z inwentarzem ról semantycznych pozwoli na zbadanie tożsamości/różnic w sposobach charakterystyki podmiotów semantycznych” (M. Grochowski 1974: 26—27).

TWORZYĆ MUZYKĘ

[kto?] TWÓRCA MUZYKI

[co?] UTWÓR / FORMA MUZYCZNA

parametry towarzyszące:

[na co?] APARAT WYKONAWCZY

[jak?] CECHY KOMPOZYCJI

[dla kogo?] ODBIORCA / WYKONAWCA

Wyróżnione parametry predykatu MUZYKA (TWORZYĆ, WYKONYWAĆ, ODBIERAĆ MUZYKĘ) wyznaczają podpola, które określają typ relacji semantycznych, w jakich leksemy wchodzące w ich skład pozostają w stosunku do znaczenia centralnego⁴⁵. Ogólną strukturę pola wyznaczają też miejsca walencyjne otwierane przez wyrażenia predykatywne, znajdujące się w ścisłym centrum pola. Role semantycznych parametrów wyrażen predykatywnych TWORZYĆ MUZYKĘ, WYKONYWAĆ MUZYKĘ, ODBIERAĆ MUZYKĘ przy strukturalizacji imiennej przyjmują postać przydawek, np.: *muzyka kościelna, muzyka baroku, muzyka organowa* itp. Zależności te oraz ogólne definicje znaczeniowe, wynikające z kategorii parametrów towarzyszących predykatom, przedstawia schemat 2. Punktem wyjścia tej graficznej prezentacji są podstawowe struktury predykato-wo-argumentowe tworzone przez predykaty centralne.

Umieszczone w schemacie pytania pełnią funkcję dwojaką — odnoszą się bowiem tak do planu treści, jak i formy. Wskazują zarówno na wartość semantyczną miejsc walencyjnych otwieranych przez predykaty centralne, jak i na postać gramatyczną wymaganych jednostek.

Leksemy składające się na analizowane pole można pogrupować następująco:

- czasowniki:

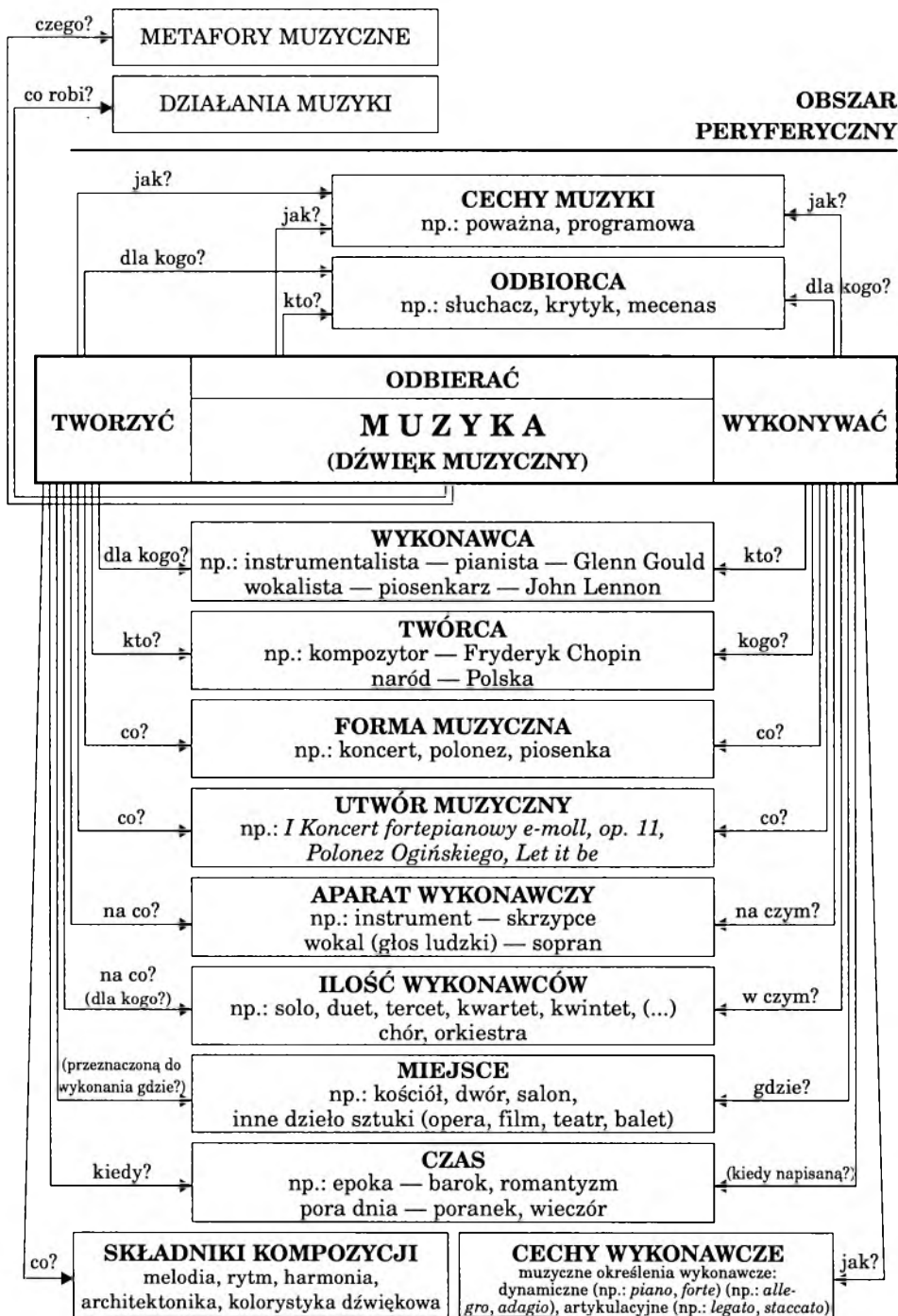
- realizujące nadrzędną treść pojęciową ‘wykonywać muzykę’,
- realizujące nadrzędną treść pojęciową ‘tworzyć muzykę’,
- reprezentujące schemat znaczeniowy ‘odbierać muzykę’,
- określające „zachowanie” muzyki i dźwięku muzycznego;

- rzeczowniki:

- nazwy twórców muzyki,
- nazwy wykonawców muzyki,
- nazwy odbiorców muzyki,
- nazwy form muzycznych,
- nazwy utworów muzycznych,
- nazwy instrumentów muzycznych i ich części,

⁴⁵ Zależności te stały się przedmiotem szczegółowego opisu w rozdziale 3.2.

Schemat 2



- nazwy zespołów wykonawczych,
 - nazwy miejsc, gdzie wykonuje się muzykę,
 - nazwy określające poszczególne elementy muzyki: rytm, metrum, melodię, harmonię, kolorystykę dźwiękową, architektonikę;
 - przymiotniki:
 - cechy muzyki,
 - cechy dźwięku muzycznego;
 - przysłówki:
 - nazwy muzycznych określeń wykonawczych, odnoszące się do takich elementów muzyki, jak dynamika, agogika, artykulacja⁴⁶.
- Przypomnę, że ściśle centrum pola wyznaczają pojęcia: MUZYKA i DŹWIĘK MUZYCZNY oraz wyrażenia o nadrzędnej wartości kategorycznej: TWORZYĆ MUZYKĘ, WYKONYWAĆ MUZYKĘ, ODBIERAĆ MUZYKĘ. O ich umieszczeniu w centrum zdecydowała analiza lingwistycznych definicji muzyki, umieszczonych w różnych współczesnych słownikach językowych. Uznałam je za punkt wyjścia do dalszego postępowania badawczego, mającego na celu określenie językowego obrazu muzyki i struktury pojęcia, do którego odnosi się ten wyraz.

I tak, według SJPD muzyka⁴⁷ to:

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

Podobne ujęcie przynosi SJPSz, w którym muzyka definiowana jest jako

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

Analogicznie opisane jest znaczenie tego wyrazu w SWJP:

⁴⁶ Należy zauważyć, że do grupy tej należą także włoskie określenia dynamiczne, wykonawcze i interpretacyjne, jak np. *forte*, *sforzato*, *acuto*, *con amore*, *secco*. Terminy te nie stały się przedmiotem opisu w tej pracy. Ich dokładne opracowanie przynoszą publikacje G. Dąbkowskiego: *Polska terminologia z zakresu teorii muzyki* (1991), *Z zagadnień terminologii muzycznej* (1994), *Europejska terminologia muzyczna* (1997).

⁴⁷ W tym miejscu chcę zwrócić uwagę na przyjęte w pracy graficzne wyróżnienie: zapis czcionką prostą (np. muzyka) odnosi się do przywoływanego obiektu, zapis kursywą (*muzyka*) oznacza wyrażenie językowe, a zapis wersalikiem (MUZYKA) oznacza pojęcie.

muzyka — 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.

Definicja zawarta w SPP jest uproszczoną wersją poprzednich:

muzyka — sztuka muzyczna, utwory muzyczne, melodia.

Natomiast w ISJP pierwsze znaczenie omawianego leksemu zostało sformułowane następująco:

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

Przyglądając się przytoczonym definicjom słownikowym, łatwo zauważyć, że zwraca się w nich uwagę na różne aspekty muzyki; i tak jest tu ona definiowana jako⁴⁸:

- dziedzina sztuki, ze wskazaniem na jej materiał, czyli dźwięki,
- proces twórczy, czynność, świadoma ludzka/artystyczna działalność,
- wytwór działania,
- całość lub fragment dzieła muzycznego.

Akcentowanie tych aspektów, przejawiające się w przedstawianiu muzyki w kategoriach obiektu, procesu i wytworu, wskazując na te elementy, które są najistotniejsze w definicji pojęcia, zdecydowało także o włączeniu leksemów wyrażających je (a więc np. tworzenie muzyki — *komponować*, wykonywanie muzyki — *grać*, *śpiewać*) do centralnego obszaru pola. Ma to niebagatelne znaczenie w procesie wyznaczania i hierarchizacji elementów pola leksyki muzycznej, ponieważ wokół argumentów przyłączanych przez te predykaty tworzą się podpola, a ich wzajemne powiązanie przedstawia sieć relacji w nim występujących, które wiążą i organizują całość pola leksykalno-znaczeniowego. W definicji słownikowej stwierdza się, że „muzyka to dziedzina sztuki, której tworzywem artystycznym są dźwięki

⁴⁸ Takiemu konstruowaniu artykułów hasłowych, opartemu w zasadzie na zestawieniu pewnych (być może nawet słusznych) asocjacji leksykografa, przeciwstawiał się A. Bogusławski, poddając krytyce definicję czasownika „myśleć” w SJP. W pracy *Język w słowniku* pisał: „Powiedzieć w poprawny sposób coś autentycznie semantycznego o takim zestawie wystąpien wyrazu graficznego się nie da. Owe asocjacje jakoś oczywiście nawiązują do prawdziwych znaczeń (dictów), ale nie są one nimi żadną miarą. Są raczej sztuczną, chaotyczną zbitką, swego rodzaju centaurem wśród charakterystyk semantycznych” (A. B o g u s ł a w s k i 1988: 13).

zorganizowane w kompozycyjną całość” (SJPSz). Mówi się także, że muzyka jest „sztuką dźwięków”⁴⁹ — dlatego pytanie o to, w jaki sposób język naturalny radzi sobie z jej opisem, jest także pytaniem o wyrażenia językowe opisujące dźwięki, które powstają w trakcie tworzenia muzyki, oraz o wyrażenia percepcji słuchowej, jakie towarzyszą jej odbiorowi. Starając się na podstawie faktów językowych odtworzyć konceptualny obraz muzyki, nie można pominąć tego zagadnienia, gdyż:

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 niekompletny 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.

A.P. Merriam 1964: 6; cyt. za S. Żerańską-Kominek 1995: 146

Jedną z propozycji opisu „leksyki dźwięku” odnaleźć można w pracy M. Grochowskiego (1993) *Konwencje semantyczne a definiowanie wyrażeń językowych*, ale systematyczne i pełne opracowanie jednostek leksykalnych związanych z dźwiękiem czeka dopiero na swojego autora. Temat niniejszej pracy nie wymaga jednak szczegółowego omówienia tego zagadnienia, mimo iż pojęcie MUZYKA jest inkluzywne wobec pojęcia DŹWIĘKU w ogóle. Lecz zależność ta ma znaczenie drugorzędne, bo w przypadku opisywania leksyki muzycznej spośród określeń należących do pola dźwięku będą wybierać te, które „genetycznie” związane są z muzyką (np. dźwięk wydawany przez instrumenty, w trakcie śpiewu), choć często ich przynależność do pola MUZYKA uwarunkowana jest kontekstowo.

Fakt, że podstawowym budulcem muzyki są dźwięki, zdecydował o umieszczeniu w obszarze centralnym rekonstruowanego pola dwóch jednostek leksykalnych: rzeczownika *dźwięk* z towarzyszącą mu atrybutywną przydawką *muzyczny*, zawężającą zakres analizowanych leksemów.

⁴⁹ Z. Lissa w książce *Zarys nauki o muzyce*, pisząc o tym, co różni muzykę od innych sztuk, wskazuje na materiał, który stanowi podstawowy budulec muzyki i stwierdza: „Tworzywem muzyki są dźwięki, a więc zjawiska akustyczne, z których jedne posiadają określoną wysokość, a inne mają charakter szumowy. Określamy je wspólnym mianem materiału dźwiękowego muzyki. Materiał dźwiękowy może stać się budulcem muzyki, o ile zostaje wpieryw w specyficzny sposób uporządkowany. On właśnie stanowi podstawową właściwość odróżniającą muzykę od innych sztuk, jest konieczny do zaistnienia najprymitywniejszego nawet utworu muzycznego” (Z. Lissa 1987: 9).

Spośród kilkuset wyrażen odnoszących się do percepcji słuchowej, które zostały poddane wstępnej analizie, do szczegółowego opisu wybrano kilkadziesiąt jednostek, w przeważającej większości czasownikowych. Są to leksemy, które realizują najogólniejszą treść pojęciową 'dźwięki mające związek z muzyką', co wyraża się poprzez występowanie w ich strukturze predykatowo-argumentowej określeń z kręgu leksyki muzycznej, i które w słownikach języka polskiego charakteryzowane są w ten sposób.

W związku z tym, iż na pole semantyczne, którego zakres wyznacza pojęcie MUZYKA, składa się wiele różnorodnych leksemów, uznałam, że ich polowa prezentacja możliwa jest tylko dzięki opisaniu struktury predykatowo-argumentowej wypowiedzeń, które tworzone są przy użyciu leksemów stanowiących ściśle centrum rekonstruowanego pola. Inaczej mówiąc — strukturę pola wyznaczają argumenty implikowane przez centralne predykaty. Takie założenie badawcze koresponduje z poglądami M. Grochowskiego i A. Bednarka na temat jednostki leksykalnej, którą definiują następująco:

Po pierwsze: dany ciąg (z przerwami lub bez), np. A, jest rozłączny z danym elementem, który może wystąpić w pozycji Y lub Z w kontekście YAZ. Po drugie: wszystkie wyrażenia mogące zajmować pozycje Y i Z, muszą być elementami klas niezamkniętych. Po trzecie: żadna z części A nie spełnia warunków nałożonych wcześniej na A. Wiele ciągów elementów diakrytycznych, mających wymienione właściwości 1-3, wyznacza miejsca walencyjne, które w dowolnych kontekstach muszą być wypełnione przez ściśle określone formy gramatyczne innych jednostek leksykalnych, reprezentujących określone klasy semantyczne.

A. Bednarek, M. Grochowski 1993: 13—14

Dla naszych rozważań istotna jest zwłaszcza ta część definicji, która mówi:

Miejsca te wraz z ich charakterystyką gramatyczną należy uznać za immanentną część jednostki leksykalnej. A zatem jednostki leksykalne mogą różnić się między sobą nie tylko ze względu na taki, a nie inny układ elementów fonologicznych lub grafemicznych, ale także ze względu na liczbę otwieranych miejsc oraz ich charakterystykę gramatyczną.

A. Bednarek, M. Grochowski 1993: 13—14

3.2. Struktura pojęcia i relacje semantyczne w polu MUZYKA

W hasłach wyekscerpowanych ze słowników języka polskiego znajdują się przykłady użycia wyrazu *muzyka*, uporządkowane według jej cech. Taki układ wynika z leksykograficznego założenia, że definicja słownikowa ma przede wszystkim informować o treści znaczeniowej wyrazu, natomiast rolą przykładów jest ilustrowanie zakresu znaczenia. Tego typu uzupełnianie definicji jest próbą charakterystyki *dic-tum* poprzez odesłanie potencjalnego czytelnika do pragmatyki, co w kontekście trudności w definiowaniu muzyki jest raczej słusznym posunięciem. W słownikach występują również syntagmy, mające charakter terminów specjalistycznych (z członem konstytutywnym *muzyka*). Przeglądając się dodanym do definicji słownikowej elementom, można stwierdzić, że implikują one pewne kategorie cech *muzyki*, jednocześnie wskazując rejony życia, przestrzenie kultury itp., w których sztuka dźwięków jest obecna. Aby mieć jej pełniejszy obraz, wzbogaciłam materiał słownikowy o określenia muzyki zamieszczone w *Encyklopedii muzyki*⁵⁰.

Przeglądając się przydawkom stojącym przy rzeczowniku 'muzyka', łatwo można zauważyć, że są one wynikiem imiennej strukturalizacji ról semantycznych parametrów wyrażen predykatywnych TWORZYĆ MUZYKĘ, WYKONYWAĆ MUZYKĘ i ODBIERAĆ MUZYKĘ, bo przecież np. muzyka wokalna to 'muzyka przeznaczona do wykonywania głosem', muzyka kościelna to 'muzyka przeznaczona do wykonywania w kościele, tworzona dla kościoła, mająca cechy wskazujące na jej sakralny charakter', muzyka Chopina to 'muzyka tworzona przez Chopina'. Aby lepiej pokazać powiązania tych centralnych predykatów, przywołajmy fragment schematu przedstawionego w poprzednim podrozdziale, tym razem już ze stosownymi uzupełnieniami.

⁵⁰ Warto w tym miejscu odnotować, że nie zawsze w specjalistycznych publikacjach leksykograficznych podejmowane są próby podania definicji muzyki. Czyni to Jerzy H a b e l a w *Słowniczku muzycznym* (1983). Definicję muzyki zawiera też *Encyklopedia multimedialna PWN — Literatura i muzyka*. Ale ani *Encyklopedia muzyki* z 1995 r. ani też *Podręczny leksykon muzyki* z 1997 r. nie zawierają definicji muzyki „jako takiej”. W publikacjach tych znajdują się jedynie objaśnienia dotyczące już konkretnych rodzajów muzyki, takich jak np.: *muzyka absolutna*, *muzyka programowa*, *muzyka skrzypcowa*. One też staną się przedmiotem szczególnej analizy w tej części pracy.

Schemat 3

PODPOLA	STRUKTURALIZACJE IMIENNE (MUZYKA = OBIEKT, WYTWÓR)
CECHY MUZYKI	<i>rodzaje ewokowanych przez muzykę treści oraz nastrojów: muzyka absolutna⁵¹, asemantyczna, czysta, heterogeniczna, klasyczna, lekka, ludowa, pierwotna, popularna, poważna, profesjonalna, programowa, prymitywna, religijna, rockowa, rozrywkowa, sakralna, taneczna, wojskowa, świecka;</i> <i>charakterystyka ze względu na składniki kompozycji: muzyka atonalna, ataktowa, atematyczna, atonalna, eksperymentalna, elektroniczna, jednogłosowa, komputerowa, konkretna, mechaniczna, menzuralna, polifoniczna, wielogłosowa;</i>
ODBIORCA	<i>muzyka dworska, kościelna, ludowa, popularna, świecka, wojskowa;</i>
WYKONAWCA	<i>muzyka instrumentalna, symfoniczna, wokalna, wojskowa, ludowa;</i>
TWÓRCA	<i>muzyka X (konkretnego kompozytora, np. Chopina, Moniuszki, ...), narodowa, etniczna (polska, arabska, rumuńska, afrykańska, słowacka, rosyjska, francuska...);</i>
FORMA MUZYCZNA	brak konstrukcji (nazw złożonych) ze słowem <i>muzyka</i> ;
UTWÓR MUZYCZNY	brak konstrukcji (nazw złożonych) ze słowem <i>muzyka</i> ;
APARAT WYKONAWCZY	<i>muzyka instrumentalna, wokalna, skrzypcowa, orkiestralna, konkretna, elektryczna, na taśmę;</i>
IŁOŚĆ WYKONAWCÓW	<i>muzyka chóralna, kameralna, symfoniczna, orkiestrowa;</i>
MIEJSCE	<i>muzyka baletowa, dworska, filmowa, operowa, salonowa, teatralna, kościelna;</i>
CZAS	<i>muzyka konkretnego okresu historycznego, np. muzyka średniowieczna, barokowa, romantyczna ..., bizantyjska, dawna, poranna, wieczorna, współczesna.</i>

Scharakteryzujemy teraz wyróżnione podpola wraz z kategoriami wyznaczanymi przez poszczególne role semantyczne⁵², uwzględniając w naszych analizach przedstawione powyżej imienne strukturalizacje.

KATEGORIA: CECHY MUZYKI

Reprezentantami tej kategorii są znaki słowne: wyrazy i złożone wyrażenia, które można scharakteryzować ze względu na:

⁵¹ Podane wyrażenia zapisują kursywą na znak, że charakteryzują przede wszystkim wyrażenia językowe, a nie odpowiadające im obiekty.

⁵² Opis teorii ról semantycznych zob. przypis 44.

- 1) rodzaj ewokowanych przez muzykę treści oraz nastrojów, jej charakter; tu mieszczą się terminy: *muzyka poważna, klasyczna, rozrywkowa* itd.,
- 2) tworzywo wykorzystane w procesie komponowania, dobór składników kompozycji, sposób tworzenia; do tej grupy należą terminy: *muzyka komputerowa, muzyka atonalna, muzyka ataktowa, muzyka aleatoryczna* itd.

Jak wynika ze schematów nr 2 i nr 3, pewne określenia występujące przy rzeczowniku *muzyka*, które dotyczą jej charakteru, przekazywanych nastrojów (treści), należy wiązać zarówno z procesem komponowania, wykonywania, jak i odbioru muzyki. W warstwie powierzchniowej wyraża się to w takich syntagmach, jak: *muzyka absolutna, muzyka czysta, muzyka programowa, muzyka poważna, muzyka lekka, muzyka heterogeniczna, muzyka rozrywkowa*, będących imienną strukturalizacją następujących konstrukcji:

X komponuje muzykę tak, iż chce, aby Y wykonał ją tak, żeby Z odbierając muzykę stwierdził, że nie ma ona związku z żadną rzeczywistością pozamuzyczną, i wtedy nazywa się ją *muzyką absolutną, muzyką czystą, muzyką asemantyczną*;

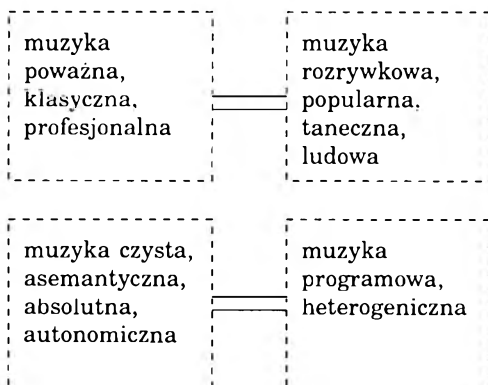
X komponuje muzykę tak, iż chce, aby Y wykonał ją tak, żeby Z odbierając muzykę stwierdził, że odpowiada ona jakiemuś literackiemu programowi czy w ogóle odnosi się do jakiejś rzeczywistości pozamuzycznej, i wtedy nazywa się ją *muzyką programową, heterogeniczną*;

X komponuje muzykę tak, że chce, aby Y wykonał muzykę tak, żeby Z odbierając muzykę stwierdził, iż może ona zadowalać gusta szerokiej publiczności, i wtedy nazywa się ją *muzyką popularną, rozrywkową, lekką*.

W utworzonych eksplikacjach X jest argumentem osobowym (agenssem), szczegółowiej — w roli TWÓRCY MUZYKI; Y argumentem osobowym w roli WYKONAWCY MUZYKI, Z natomiast argumentem osobowym (adresatem) w roli ODBIORCY MUZYKI. Wszystkie te trzy implikowane argumenty występują jednocześnie w roli AUTORYTETU (OCENIAJĄCEGO). Przy tym ODBIORCA może być jednocześnie OCENIAJĄCYM, choć nie musi. Argument osobowy X w roli semantycznej TWÓRCY musi być jednocześnie OCENIAJĄCYM.

Na uwagę zasługuje także relacja synonimii i *quasi*-antonimii, jaka zachodzi pomiędzy poszczególnymi nazwami CECH MUZYKI, określającymi ją z punktu widzenia TWÓRCY / WYKONAWCY / ODBIORCY. Zależności te przedstawia poniższy schemat:

CECHY MUZYKI



═══════ relacja (względnej) antonimii (*quasi-przeciwstawności*)

----- relacja synonimii

Opisywana tutaj relacja przeciwstawności zyskała miano względnej antonimii, jako że nie spełnia ona warunków antonimii właściwej — analiza zgromadzonych przykładów pozwala bowiem stwierdzić, że cecha wyrażana przez przeciwstawniki nie jest stopniowalna. Mamy tu raczej do czynienia z ekwipolencją — z wyrażeniami o znaczeniach komplementarnych. W przypadku interesujących nas wyrażen zaprzeczenie jednego może powodować stwierdzenie drugiego. I tak, kiedy próbując określić charakter muzyki, mówi się: *To nie jest muzyka poważna*, tym samym nie stwierdza się jeszcze, że: *To jest muzyka rozrywkowa*, choć w praktyce te rodzaje muzyki się sobie przeciwstawia. Podobnie: *To nie jest muzyka absolutna* → *To jest muzyka programowa*.

KATEGORIA: ODBIORCA — (Y odbiera/słucha muzyki/muzyka dla Y)

Kategoria ta może obejmować leksemę nazywające konkretnych wykonawców (np. *Sonata Kreutzerowska* została napisana przez Beethovena właśnie dla tego skrzypka), konkretnych zamawiających utwor, albo też pewną społeczność, dla której jest przeznaczona. Stąd wniosek, że znajdujące się w tej grupie określenia *muzyka ludowa*, *wojskowa*, *kościelna*, *popularna* można charakteryzować, biorąc pod uwagę także to kryterium.

KATEGORIA: WYKONAWCA — (X wykonuje muzykę)

Tę kategorię wyznacza argument osobowy w roli WYKONAWCY. Można go zaliczyć do parametrów głównych w przypadku wyrażenia predykatywnego WYKONYWAĆ MUZYKĘ i parametrów pobocznych

w przypadku wyrażenia predykatywnego TWORZYĆ MUZYKĘ. Leksemy określające wykonawców muzyki tworzą hierarchiczną strukturę, w której należy wyróżnić kilka poziomów, gromadzących wyrazy różniące się pod względem treści i zakresu znaczeniowego. Poziom najwyższy jest poziomem ogólnym, obejmującym wszystkie pojęcia poziomu podstawowego, który z kolei zawiera wszystkie szczegółowe pojęcia następnych poziomów podrzędnych⁵³. Najbogatszą treść mają leksemy należące do poziomu podrzędnego i jednocześnie mają one najmniejszy zakres. Największy zakres mają wyrazy należące do poziomu nadrzędnego, które tym samym odznaczają się najuboższą treścią. Zależności te przedstawiają poniższe przykłady:

POZIOM PIERWSZY (nadrzędny): *wykonawca muzyki, muzyk;*

POZIOM DRUGI: *instrumentalista, wokalista;*

POZIOM TRZECI: *pianista, skrzypek, waltornista, organista, piosenkarz, śpiewak,...*

POZIOM CZWARTY: *Maria Callas, Artur Rubinstein, Yehudi Menuhin, Placido Domingo...*

Relacje semantyczne pomiędzy leksemami należącymi do tego podpoła można także objaśnić odwołując się do relacji hiperonimii i hiponimii. Wszystkie wyrazy należące do wyższego poziomu są hiperonimiami tych, które należą do niższego, będących ich hiponimiami, np. zdanie: *To jest pianista*, implikuje zdanie: *To jest instrumentalista*, co z kolei implikuje zdanie: *To jest muzyk*. W zestawieniu *pianista* — *instrumentalista* leksemem bardziej szczegółowym, o węższym znaczeniu jest wyraz *pianista*, jest to zatem hiponim. Hiperonimem jest natomiast wyraz *instrumentalista*, mający bardziej ogólne, szersze znaczenie. Ale relacje te ulegają zmianie w parze *instrumentalista* — *muzyk*. Widać tu zatem ich kontekstowość. Warto zwrócić jeszcze uwagę na pary wyrazów *wokalista* — *śpiewak* i *wokalista* — *piosenkarz*. Uznałem tutaj, że wyraz *wokalista* jest hiperonimem, ma bowiem bardziej ogólne znaczenie. Może być użyty niezależnie od rodzaju muzyki, o jakim się mówi, np. zarówno w odniesieniu do *muzyki klasycznej* (np.: *Wokalistki Opery Śląskiej zorganizowały koncert charytatywny*), jak i *muzyki rozrywkowej* (np.: *Były wokalista zespołu „The Beatles” wydał solową płytę*). Określenia takie, jak *śpiewak* i *piosenkarz* są już semantycznie nace-

⁵³ Podobną taksonomię można odnaleźć także w propozycjach opisu semantyki znaków słownych autorstwa kognitywistów. Przykładem może być propozycja wydzielenia trzech poziomów (nadrzędnego, podstawowego i podrzędnego) w analizie onomazjologicznej pola pojęciowego UBRANIA (por. E. T a b a k o w s k a (red.) 2001: 63).

chowane, mają bardziej określone desygnaty, które wyznaczają przynależność do określonego rodzaju muzyki — w przypadku leksemów *śpiewak/śpiewaczka* jest to *muzyka klasyczna*, leksemy *piosenkarz/piosenkarka* odnoszą się natomiast do *muzyki rozrywkowej*. Dlatego zastąpienie wyrazu *śpiewaczka* wyrazem *piosenkarka* w zdaniu: *Montserrat Caballé jest słynną śpiewaczką (Montserrat Caballé jest słynną piosenkarką)*, zmieniłoby zupełnie jego znaczenie. Można zatem uznać, że leksemy *śpiewak* — *piosenkarz* są ekwipolentne. Wśród leksemów z trzeciego poziomu nazywających wykonawców wokalistów zachodzi także relacja synonimii. W przypadku wykonawców *muzyki klasycznej* w grupie tej dostrzec można pewną specjalizację znaczenia. Najbardziej ogólne ma wyraz *śpiewak*, jego hiponimami są: *pieśniarz*, który to wyraz określa wykonawców konkretnego gatunku muzycznego, jakim są pieśni; a także takie określenia, jak: sopran, mezzosopran, sopran koloraturowy (koloratura), sopran dramatyczny, sopran liryczny, alt, kontralt, tenor, tenor liryczny, tenor dramatyczny, tenor bohaterski, tenor altowy (kontra-tenor), baryton, baryton liryczny, dramatyczny, bohaterski, bas, bas wysoki, niski, komiczny. W polszczyźnie funkcjonują także włoskie odpowiedniki tych terminów, takie jak np. *basso profondo*, *basso buffo*. Wszystkie zaprezentowane wyrażenia są nazwami charakteryzującymi głosy śpiewaków, które stały się określeniami tychże, co widać zarówno w opisach poszczególnych osób, jak i w tytułach utworów muzycznych. Przykładów dostarczają hasła encyklopedyczne:

Catalani Angelica (1780—1849), włoska śpiewaczka (**sopran dramatyczny** i **koloraturowy**). Manuel del Pópulo Vicente (1775—1832), **tenor**; czołowy śpiewak Théâtre Italien w Paryżu, także kompozytor; jego dzieci (zarazem uczniowie): Manuel Patricio Rodríguez (1805— 1906), **baryton**; autor szkoły śpiewu (1847), prof. konserwatorium w Paryżu i Król. Akad. Muz. w Londynie; wynalazca (1855) laryngoskopu; Pauline Viardot-G. (1821—1910), **mezzosopran**. *XIV symfonia* D. Szostakowicza **na sopran, bas** i orkiestrę; *Koncert na sopran koloraturowy* i orkiestrę T. Kasserna.

Encyklopedia multimedialna PWN

Wśród leksemów odnoszących się do wykonawców *muzyki rozrywkowej* nie ma aż tak dużego zróżnicowania, a za przejaw przemian we współczesnej polszczyźnie należy uznać występowanie w tej grupie angielskich określeń, takich jak np. *leader*, *frontmann* (*zespołu*).

KATEGORIA: TWÓRCA (X tworzy muzykę)

Leksemy należące do kategorii wyznaczonej przez argument osobowy w roli TWÓRCY także tworzą hierarchiczną strukturę, w której jednak wyróżnić można tylko dwa poziomy. Hierarchię tę ilustrują następujące przykłady:

POZIOM PIERWSZY: *twórca muzyki, autor muzyki, kompozytor, artysta, muzyk*

POZIOM DRUGI: *F. Chopin, J.S. Bach, G. Verdi, G. Bacewicz...*

Poziom pierwszy wolno uznać za nadrzędny, o największym zakresie pojęciowym. Reprezentujące go jednostki leksykalne mają znaczenie ogólne, są hiperonimami leksemów z poziomu podrzędnego. Poziom ten zbiera synonimy, które odnoszą się do twórców muzyki. Poziom podrzędny to nazwy własne określonych twórców.

KATEGORIA: **OBIEKT**

Kategoria ta grupuje leksemy będące uszczegółowionymi nazwami form muzycznych i konkretnych dzieł. Często mogą to być te same wyrazy — zależnie od tego, czy dana nazwa jest użyta w znaczeniu ogólnym, czy też jest nazwą własną, np. leksem *koncert* oznaczający pewien muzyczny wzorzec gatunkowy i ten sam wyraz występuje w nazwie konkretnego utworu, np. *I Koncert fortepianowy e-moll, op. 11* F. Chopina. Podobnie inne nazwy, np.: *symfonia* — *IX Symfonia d-moll* Ludwika van Beethovena, *Symfonia fantastyczna* Hectora Berlioz, *I Symfonia D-dur „Klasyczna”* Siergieja Prokofiewa; *suita* — *Suita liryczna* Albana Berga; *III Suita D-dur na orkiestrę* J.S. Bacha; *pieśń* — *Pieśń o złotym cielcu* Charlsa Gounoda (z II aktu opery *Faust*), *Pieśń bez słów* F. Mendelssohna-Bartholdy'ego (jest to liryczna miniatura fortepianowa, która naśladuje w formie i artystycznym wyrazie pieśń wokalną).

KATEGORIA: **APARAT WYKONAWCZY (NARZĘDZIE = INSTRUMENT MUZYCZNY)**

W tym podpolu zebrane są rzeczowniki, które odnoszą się zarówno do procesu tworzenia, jak i wykonywania, można bowiem 'skomponować utwór na skrzypce solo' lub też 'grać na skrzypcach'. Związane z tym parametrem strukturalizacje imienne, np. *muzyka wokalna, muzyka instrumentalna, muzyka wokalno-instrumentalna, muzyka skrzypcowa*, także łączą znaczenie tych dwu procesów, ponieważ np. *muzyka skrzypcowa* to zarówno 'muzyka skomponowana na skrzypce', jak i 'przeznaczona do wykonania na skrzypcach'. W tym podpolu znajdują się również leksemy, które nie tworzą strukturalizacji imiennych z rzeczownikiem konstytutywnym *muzyka*, służą natomiast określeniu aparatu wykonawczego w takich konstrukcjach, jak np. „*Serenade*” *na baryton i orkiestrę* Arthura Blissa. Rolę semantyczną APARATU WYKONAWCZEGO mogą pełnić także takie rzeczowniki jak: *chór* i *orkiestra*, które także reprezentują kategorię ILOŚĆ WYKONAWCÓW. Przydawki w strukturalizacjach imiennych *muzyka chóralna* czy *muzyka orkiestrowa* łączą bowiem te informacje.

KATEGORIE: MIEJSCE I CZAS

Kategoria MIEJSCE jest rozumiana bardzo szeroko, dotyczy bowiem zarówno etymologicznej wskazówki określającej pierwotne miejsce wykonywania utworów, np. salon, dwór, kościół, jak i przynależności muzyki do heterogenicznego dzieła sztuki, np. opery, teatru, baletu, filmu. We współczesnym rozumieniu główną informacją przyniesioną przez te terminy jest implikacja określonego charakteru utworów klasyfikowanych jako *kościelne*, *świeckie*, *salonowe*, *dworskie* itd. Podobne uwagi odnoszą się do kategorii CZAS, bo takie określenia przy muzyce, jak *romantyczna*, *średniowieczna* czy *dawna* wskazują nie tylko na czas powstania, ale przede wszystkim na jej charakter, użyte środki wykonawcze, podporządkowanie pewnym, właściwym dla danej epoki, schematom kompozycyjnym.

Jak widać z powyższego zestawienia, nie wszystkie wyznaczone parametry zyskały swoje odpowiedniki w strukturalizacji typu MUZYKA + przydawka atrybutywna/charakteryzująca. Zalicza się do nich leksemy należące do kategorii semantycznej OBIEKTU, która odnosi się zarówno do nazw form muzycznych, nazw utworów muzycznych, jak i określeń poszczególnych składników kompozycji. Brak strukturalizacji imiennej jest dość oczywisty, ponieważ pomiędzy zgromadzonymi jednostkami leksykalnymi a rzeczownikiem *muzyka* występuje pewien rodzaj synonimii. Zakresy znaczeniowe takich wyrazów i syntagm, jak np. *melodia*, *polonez*, *koncert f-moll*, zawierają się w znaczeniu rzeczownika *muzyka*, rozumianego jako wytwór i obiekt czynności *komponowania*, *grania* i *śpiewania*. Wtedy jednostka leksykalna *muzyka* jest nazwą ogólną pewnego zjawiska dźwiękowego, które dookreślają nazwy form muzycznych, utworów muzycznych i składników kompozycji.

Niektóre z przydawek występujących przy rzeczowniku *muzyka* łączą znaczenia różnych ról semantycznych. Kategoria CECHY MUZYKI jest chyba najbardziej złożoną ze wszystkich tu prezentowanych. Wynika to z faktu, że przecież muzyka zawsze jest „jakaś”, dlatego wszystkie strukturalizacje imienne implikują także informację o jej cechach, charakterze, ewokowanych przez nią treściach. Jeżeli mówimy np.: *muzyka ludowa*, to występujący tu przymiotnik w funkcji atrybutywnej wskazuje na pochodzenie tej muzyki, na jej związek z kulturą ludową, na twórców i wykonawców nieprofesjonalistów — od muzyki profesjonalnej różnił ją brak zapisu w formie notacji muzycznej, był to bowiem przekaz ustny. Współczesna praktyka wykonawcza dowodzi, iż muzyka ludowa może być prezentowana w różnych miejscach i przez rozmaitych wykonawców, także takich, którzy nie wywodzą się z etosu wiejskiego, przez zawodowych muzyków. Wydaje się

zatem, że termin ten przede wszystkim implikuje cechy charakterystyczne dla kompozycji ludowych, takie jak np.: określona skala muzyczna typowa dla danego regionu, dobór specyficznych instrumentów i inne elementy, które można uznać za jej cechy dystynktywne. Podobnie rzecz się ma w przypadku *muzyki wojskowej*, która implikuje konkretnych wykonawców i odbiorców, ale wydaje się, że jest to jej cecha drugorzędna, przede wszystkim bowiem termin ten wyznacza pewne cechy gatunkowe utworów określanych tym mianem, których wcale nie musi wykonywać wojsko, ani też nie muszą być one z myślą o nim komponowane. To współwystępowanie różnych cech semantycznych w poszczególnych eksplikacjach rodzajów muzyki wyraźnie uwiadczenia wzajemne powiązania w obszarze pola leksyki muzycznej.

Próby klasyfikacji muzyki dokonuje się biorąc pod uwagę różnorodne kryteria, co powoduje krzyżowanie się jej rodzajów. Wyjście w objaśnianiu jej znaczeń od poziomu strukturalizacji imiennych wprowadzanych z ról semantycznych przypadków głębokich, tworzących skrypt predykatów centralnych pola pojęciowego MUZYKA, jest jedną z propozycji podziału, uwzględniającą perspektywę lingwistyczną w opisie interesujących nas znaków językowych.

Odrębnym problemem, wymagającym szczególnego namysłu badawczego, są relacje, w jakie wchodzi czasowniki i konstrukcje werbalne, które wykazują związek semantyczny z predykatami konstytuującymi ściśle centrum pola, a mianowicie TWORZYĆ MUZYKĘ, WYKONYWAĆ MUZYKĘ, ODBIERAĆ MUZYKĘ.

Najbardziej „muzycznym” odpowiednikiem formy analitycznej TWORZYĆ MUZYKĘ jest czasownik *komponować* i jego złożone odpowiedniki (z rzeczownikami *muzyka*) — *podkładać muzykę, dorabiać muzykę, pisać muzykę, pracować nad muzyką, wymyślać muzykę, układać muzykę*. W słowniku można także odnaleźć inne jednostki leksykalne, które mimo ogólnego przyporządkowania tej treści pojęciowej zawierają jednak różne nadwyżki znaczeniowe. Oto wyrazy wypełniające tę grupę: *aranżować, harmonizować, improwizować, instrumentować, orkiestrować*.

Sposób powiązania tych leksemów z predykatem centralnym chyba najlepiej oddają eksplikacje zdań tworzonych przez czasowniki należące do tej grupy. Objaśnię w tym miejscu, że symbol X oznacza tutaj argument osobowy w roli TWÓRCY, stojące przy nim M określa wartość przypadku przyjmowanego przez ten argument. Zaczniemy od czasownika *instrumentować*, który charakteryzuje proces komponowania ze względu na aparat wykonawczy. Przedstawiony zostanie zarówno schemat eksplikacyjny (semantyczny), jak i formalny wybranych wyrażen.

X_M instrumentuje = X tworzy muzykę w taki sposób, że dobiera i określa sposób użycia instrumentów orkiestry (zespołu kameralnego), układa partyturę⁵⁴.

Synonimiczne znaczenie do czasownika *instrumentować* mają *orkiestrować* i *aranżować*.

X_M orkiestruje = X tworzy muzykę w taki sposób, że odpowiednio dysponując środkami wykonawczymi (instrumentami), umieszcza je w partyturze utworu orkiestrowego;

X_M aranżuje = X tworzy muzykę w taki sposób, że dokonuje opracowania utworu na inny niż w oryginale instrument lub zespół muzyczny.

Czasownik *aranżować* ma nieco inne znaczenie w jazzie. Wtedy stanowi przeciwieństwo improwizowania, jako że opracowanie tematu jest ujęte w zapisie nutowym lub uzgodnione między wykonawcami, inaczej niż w przypadku improwizacji, bo:

X_M improwizuje = X tworzy muzykę bez przygotowania w taki sposób, że słysząc jego wykonanie, mówi się 'X improwizuje'.

W przypadku czasownika *harmonizować* proces komponowania jest dookreślony poprzez wskazanie na użyte w nim składniki konstrukcyjne:

X_M harmonizuje = X tworzy muzykę zgodnie z zasadami harmonii w taki sposób, że dopełnia melodię akordami.

Wszystkie zaprezentowane wyrażenia realizują ten sam schemat formalny:

NP_N — NP_{ACC} , gdzie $NP_N \rightarrow [+Hum]$, $NP_{ACC} \rightarrow [utwór\ muzyczny]$.

W przypadku wyrażenia predykatywnego WYKONYWAĆ MUZYKĘ najpełniej odpowiadającymi mu syntetycznymi jednostkami leksykalnymi są czasowniki *grać*⁵⁵ i *śpiewać*. Różnica pomiędzy nimi polega na tym, że pierwszemu można przypisać sem [+ Artefakt], drugiemu natomiast [- Artefakt]. Dokładny opis właściwości walen-

⁵⁴ Wszystkie tworzone eksplikacje mają charakter metajęzykowy.

⁵⁵ Pragnę zaznaczyć, że nie interesuje mnie tu polisemiczność czasownika *grać*. Próby eksplikacji wielu jego znaczeń można odnaleźć w pracy zbiorowej pod red. E. Jędrzejko i U. Żydek-Bednarczyk: *Gry w języku, literaturze, kulturze* (1997).

cyjnych czasowników *grać* i *śpiewać* przynosi *Słownik syntaktyczno-generatywny czasowników polskich*. I tak, w przypadku polisemantycznego leksemu *grać* związek z muzyką jest zaznaczony jako jego 2. i 3. znaczenie. Wtedy *grać* 2 oznacza: ‘wykonywać na instrumentach muzycznych utwory muzyczne’, a *grać* 3 — ‘wytwarzać dźwięki’. W SJPSz obydwie te znaczenia zostały potraktowane łącznie, stając się treścią jednej eksplikacji, bowiem tam *grać* to — ‘2. wykonywać utwory muzyczne na instrumentach; o instrumentach muzycznych: wydawać dźwięki’.

Schematy zdaniowe tworzone przy użyciu tego czasownika mają postać⁵⁶:

1. $NP_N - \{(NP^1_{Acc}) + (na \cap NP^2_{Acc}) + (do \cap NP_G) = (NP_{Mod})\}$,
gdzie:
 $NP_N \rightarrow [+ Hum]$
 $NP^1_{Acc} \rightarrow [utwór muzyczny]$
 $NP^2_{Acc} \rightarrow [instrumenty muzyczne]$
 $NP_D \rightarrow [+ Hum]$
 $NP_G \rightarrow [taniec]$.
2. $NP_N - NP_{Acc}$, gdzie:
 $NP_N \rightarrow [instrumenty muzyczne]$
 $[urządzenia odtwarzające muzykę]$
 $NP_{Acc} \rightarrow [melodie]$.

Jako przykłady realizacji tych schematów w SSG podano zdania:

Małgosia grała popularne melodie operetkowe.
 Ja grałem na skrzypcach, a Bożena na fortepianie.
 Do tańca grał zespół młodzieżowy Domu Kultury Kopalni „Kleofas”.
 Pianista grał porywająco/z talentem/z wyczuciem nastroju utworu.
 Tereska grała mazurki Chopina.
 Za ścianą gra fortepian/radio.
 Fanfary grają sygnał igrzysk.
 Gramofon grał stare melodie.

Inny słownik języka polskiego podaje kilka muzycznych znaczeń tego czasownika. Podejście pragmatyczne autorów widoczne jest w kształcie definicji, które mają następującą postać: ‘6. Jeśli ktoś **gra** na jakimś instrumencie, to wydobywa z niego dźwięki. Jeśli ktoś **gra** jakiś utwór, np. na gitarze, to wykonuje go; 7. Jeśli **gramy** jakiś utwór muzyczny, to odtwarzamy go z taśmy lub płyty (słowo potoczne); 8. Jeśli muzyka **gra**, to rozbrzmiewają jej dźwięki’.

⁵⁶ Podaję je za SSG.

Zatem w celu przedstawienia pełniejszego obrazu konstrukcji składniowych z predykatem *grać*, należałoby dodać jeszcze następujące modele syntaktyczne:

$NP_N - (NP^1_{Acc})$, gdzie:

$NP_N \rightarrow \{- Hum\}$, przykład:

Trąbka, werbel gra.

$NP_N - (NP^2_{Acc})$, gdzie:

$NP^2_{Acc} \rightarrow [metonimia: nazwisko kompozytora zamiast utworu muzycznego]$, przykład:

Jan gra Bacha.

W definicji jednostki leksykalnej *grać* w *Słowniku współczesnego języka polskiego* pojawiły się komponenty znaczeniowe nieobecne w innych słownikach, a mianowicie pojęcie umiejętności, zawodowości, gdy *grać* jest traktowane czynnościowo: '2. umieć wykonywać utwory muzyczne na instrumentach; wykonywać co jakiś czas takie utwory zawodowo'. Przedstawiony jest także taki wariant znaczeniowy tego czasownika, w którym agensem nie jest człowiek, ale instrument muzyczny. Wtedy w definiensie pojawiają się takie rzeczowniki jak *dźwięk*, *stuch* i *uszy*, wchodzące w skład definicji objaśniającej znaczenie — 'wydawać dźwięk, być słyszany, docierać do uszu'⁵⁷.

Wydaje się, że naszym rozważaniom najbliższa byłaby następująca eksplikacja leksemu *grać*, w której X jest argumentem osobowym w roli WYKONAWCY.

$X_M gra = X$ wykonuje utwór muzyczny na instrumencie muzycznym.

W przypadku czasownika *śpiewać* związek z muzyką podawany jest jako prymarne znaczenie omawianej jednostki leksykalnej. Jej definicja brzmi tak samo zarówno w SJPD, jak i SSG: 'wykonywać głosem jakąś melodię, jakiś utwór muzyczny'. SWJP podaje definicję tej czynności wzbogaconą o informacje dotyczące jej jakości, jako że *śpiewać* to 'wydawać z siebie ciąg harmonijnych, odpowiednio modulowanych dźwięków; wykonywać na głos jakąś melodię, utwór muzyczny'. ISJP natomiast dodaje do definicji jeszcze element *słowa*, ponieważ 'kiedy **śpiewamy**, to odtwarzamy głosem jakąś melodię, zwykle wypowiadając słowa, które do niej pasują'. To ostatnie stwierdzenie

⁵⁷ Te różnice w kształcie definicji nie wpływają jednak na zmianę schematów zdaniowych, które podane zostały jako ich egzemplifikacje.

brzmi dość enigmatycznie, ponieważ użytkownik słownika właściwie nie wie, jakie czynniki należy brać pod uwagę przy ustalaniu owej „odpowiedniości” melodii i słów, czy mają one dotyczyć treści, czy może też struktury dźwiękowej wyrazów.

SSG podaje następującą charakterystykę właściwości semantyczno-składniowych tego czasownika:

$NP_N - \{(NP_{Acc}) + (NP_{Mod})\}$

$NP_N \rightarrow [+Hum]$

$NP_{Acc} \rightarrow [\text{utwór muzyczny}]$.

Realizacją tych schematów są zdania:

Janek śpiewał solo.

Potem harcerze śpiewali przy ognisku starą cygańską balladę.

Śpiewali te pieśni przy akompaniamencie gitary.

Janek śpiewał tę pieśń w duecie ze swoim starszym bratem.

W definicji występującej w SJPSz przedstawiono przykłady reakcji tego czasownika. Zaprezentowane egzemplifikacje dowodzą, że elizja jednego z elementów struktury zdaniowej organizowanej przez czasownik *śpiewać*, a mianowicie NP_{Acc} , także pozwala tworzyć akceptowalne wypowiedzi. Dodatkowe modele syntaktyczne mogą mieć zatem postać:

1. $NP_N - na \cap NP_{Acc}, w \cap NP_L$, gdzie:

$NP_{Acc}, NP_L \rightarrow [-Hum]$, przykład:

Janek śpiewa na głosy / w duecie / w chórze.

2. $NP_N - NP_I$, gdzie:

$NP_I \rightarrow [\text{rodzaj głosu}]$, przykład:

Janek śpiewa basem.

3. $NP_N - NP_{Mod}, Adv$, przykłady:

Ona śpiewa półgłosem / na cały głos / na całe gardło.

Maria śpiewa fałszywie.

Jan śpiewa z uczuciem / tęsknie / żałośnie.

4. $NP_N - NP_{Acc}$, gdzie:

$NP_{Acc} \rightarrow [\text{akompaniament, instrumenty muzyczne}]$, przykład:

Jan śpiewa z akompaniamentem / z towarzyszeniem fletu.

5. NP_N – NP_D , gdzie:
 $NP_D \rightarrow [+ Hum]$, przykład:

Maria śpiewa dziecku do snu.

SWJP jako drugie znaczenie podaje ‘zajmować się śpiewaniem, śpiewem; pracować jako śpiewak, piosenkarz; występować’. Przykłady pozwalają odtworzyć następujący schemat zdaniowy, należący do skryptu pojęciowego WYKONYWAĆ UTWÓR MUZYCZNY PRZY POMOCY GŁOSU:

NP_N – NP_{Td} , NP_{Loc} , przykłady:

Śpiewała trzydzieści lat.

Śpiewała w operze, w kabarecie, w lokalu.

Śpiewała już na wszystkich ważniejszych operowych scenach świata.

Najbardziej adekwatna dla tych rozważań eksplikacja jednostki leksykalnej *śpiewać* może mieć postać:

X_M śpiewa = X wykonuje utwór muzyczny przy pomocy swojego głosu.

Wśród synonimów „wykonywania muzyki” te dwa czasowniki — *grać* i *śpiewać*, są „najoczywistsze” semantycznie — znaczenie pozostałych jednostek jest właśnie na nich oparte. Słowniki odnotowują synonimiczne określenia tych dwu czynności, które modyfikują ich znaczenie, a także różnią się walorami stylistycznymi i zabarwieniem emocjonalnym. Eksplikacje tych leksemów pokazują relacje semantyczne, zachodzące pomiędzy wyróżnionymi jednostkami⁵⁸. Najbliższy znaczeniu *grać/śpiewać* jest czasownik *muzykować*, który przynosi dodatkowe elementy znaczeniowe:

X_M muzykuje = X gra lub śpiewa (coś / na czymś), w jakimś czasie, zwłaszcza dla przyjemności;

NP_N – $\{(NP_{Mod}) = (NP_{Temp})\}$, gdzie $NP_N \rightarrow [+ Hum]$.

Wariantem analitycznym tego czasownika jest wyrażenie: *uprawiać muzykę*.

Aspekt towarzyszenia muzyce wykonywanej przez kogoś innego przynosi czasownik *akompaniować*:

X_M akompaniuje Y = X swoją grą towarzyszy głównemu wykonawcy;

⁵⁸ W prezentowanych eksplikacjach X jest argumentem osobowym w roli WYKONAWCY.

$NP_N - NP_D + (na \cap NP_L)$, gdzie $NP_N \rightarrow [+ Hum]$,
 $NP_D \rightarrow [- Hum]$, $NP_L \rightarrow [instrument\ muzyczny]$.

Wśród czasowników związanych z procesem wykonywania muzyki znajdują się także takie, które niosą informacje o kierowaniu nim, o typie prezentacji muzyki oraz o przygotowywaniu instrumentu (którym może być także głos ludzki) do jej wykonania. Są to czasowniki: *dyrygować*, *kapelmistrzować* i *koncertować* (wraz z analitycznymi odpowiednikami: *dawać koncert*, *wystąpić z koncertem*) oraz stroić.

Do grupy leksemów związanych z nadrzędną treścią pojęciową WYKONYWAĆ MUZYKĘ zaliczyć można także wyrazy, które są stylistycznymi wariantami czasowników *grać/spiewać*, takie jak np.: *bębnić*, *brzdąkać*, *buczeć*, *falszować*, *kiksować*, *męczyć*, *nucić*, *piszczeć*, *pitolić*, *podgrywać*, *podśpiewywać*, *pograć*, *przegrywać*, *rzepolić*, *rznąć*, *trąbić*, *wyśpiewywać*, *zagrać*, *zawodzić*. Pojawiają się one kontekstowo w polu leksyki muzycznej i odnoszą się do oceny jakości grania bądź śpiewania.

Przy czasowniku *grać* może wystąpić też argument przedmiotowy w roli semantycznej OBIEKTU/INSTRUMENTU, co obrazują zdania

Konstruował grające zegary.

ISJP

W salonie grała stara pozytywka.

ISJP

„Działanie” instrumentu muzycznego może być także określane poprzez czasowniki *brzmieć*, *dźwięczeć* i wyrażenie *wydawać głos*. Wtedy widać bliską zależność tej jednostki leksykalnej z DŹWIĘKIEM MUZYCZNYM.

W schemacie nr 2 zaznaczyłam także peryferyczny obszar pola leksykalno-znaczeniowego MUZYKA. Znajdują się w nim metafory, które są wynikiem złamania łączliwości (walencji) czasownika z grupą imienną. Przykładem mogą być czasowniki *grać* i *spiewać*, które — jak wykazałam — przyłączają m.in. argument osobowy w roli WYKONAWCY CZYNNOCI. W „zwykłych” realizacjach przypisać należy mu cechę semantyczną [+ Hum]. Niezachowanie tej reguły selekcyjnej powoduje metaforyczność wyrażenia typu *księżyc śpiewa*, *wiatr gra*. Występujące w tych związkach syntagmatycznych rzeczowniki dzięki takim zabiegom językowym okazjonalnie włączane są do pola leksykalno-znaczeniowego MUZYKA.

Kolejnym wyrażeniem centralnym w rekonstruowanym polu jest DŹWIĘK MUZYCZNY. Pojęcie DŹWIĘKU jest podstawowym elementem eksplikacji wszystkich wyrażenia, za pomocą których mówi się coś

o zdarzeniach percypowanych przez nasz organ słuchu. Nie jest to jednak pojęcie proste, eksplikując je należałoby odwołać się do pojęcia słyszenia, którego podstawowym składnikiem jest leksem uszy (czy ogólnie organ słuchu)⁵⁹. Eksplikacja taka może mieć postać:

'dźwięk — to, co słyszymy dzięki naszej zdolności przyjmowania i analizowania zewnętrznych bodźców za pomocą posiadanego organu słuchu (uszu)'.

Spośród wszystkich denotacji pojęcia DŹWIEK wybraliśmy do naszych analiz tylko te, które odnoszą się do muzyki. Odnaleźć je można dopiero wtedy, gdy przeanalizuje się przykłady użycia w zdaniu rzeczownika *dźwięk*. Oto przykłady niektórych z nich, odnotowanych w słownikach języka polskiego (SJPSz).

Dźwięki mazurka, walca.

Dźwięk dzwonka, fletu, cymbałów.

Maszerować przy dźwiękach orkiestry.

Tworzywo tłumiące dźwięki.

Dźwięki (muzyki/piosenki/melodii) rozlegają się, rozbrzmiewają, rozchodzą się.

Takie konstrukcje składniowe pozwalają odtworzyć skrypt interesującego nas pojęcia, który może mieć następującą postać:

DŹWIEKI / DŹWIEK MUZYCZNY

[czego?]

[jaki?]

CECHY MUZYKI

[co robi?] → (parametry metaforyczne).

Przykłady 1, 2, 3 realizują schemat:

DŹWIEK CZEGO N_{Gen} , gdzie $\rightarrow N_{Gen}$ = utwór / instrument muzyczny

Ograniczenia semantyczne nałożone na rzeczownik występujący w pozycji N_{Gen} warunkują przynależność tego rzeczownika do pola leksyki muzycznej. Pozycja ta może być wypełniona przez wyrazy należące do określonych grup znaczeniowych, np. nazw form muzycz-

⁵⁹ Stąd eksplikacja wyrażenia *I (can) hear a dog* ma u A. Wierzbickiej postać: *something happens in my ears of something that can be said this place. I can say something about this place because of that there is a dog in this place* (A. Wierzbicka 1980: 80, 107). Omówienia właściwości semantyczno-składniowych czasownika *słyszeć* przynoszą prace B. Kryk (1978, 1979) oraz R. Grzesiaka (1983).

nych: *dźwięki mazurka*; instrumentów muzycznych, np.: *dźwięki fle- tu*; wykonawców, np.: *orkiestry*. Eksplicacja tych wyrażen pozwala dostrzec metonimiczny charakter niektórych z nich, bo przecież w przykładzie 1. i 3. dźwięki są synonimami *melodii / muzyki*. Podobnie zresztą w przykładzie:

Dźwięki (muzyki/piosenki/melodii) rozlegają się, rozbrzmiewają, rozchodzą się.

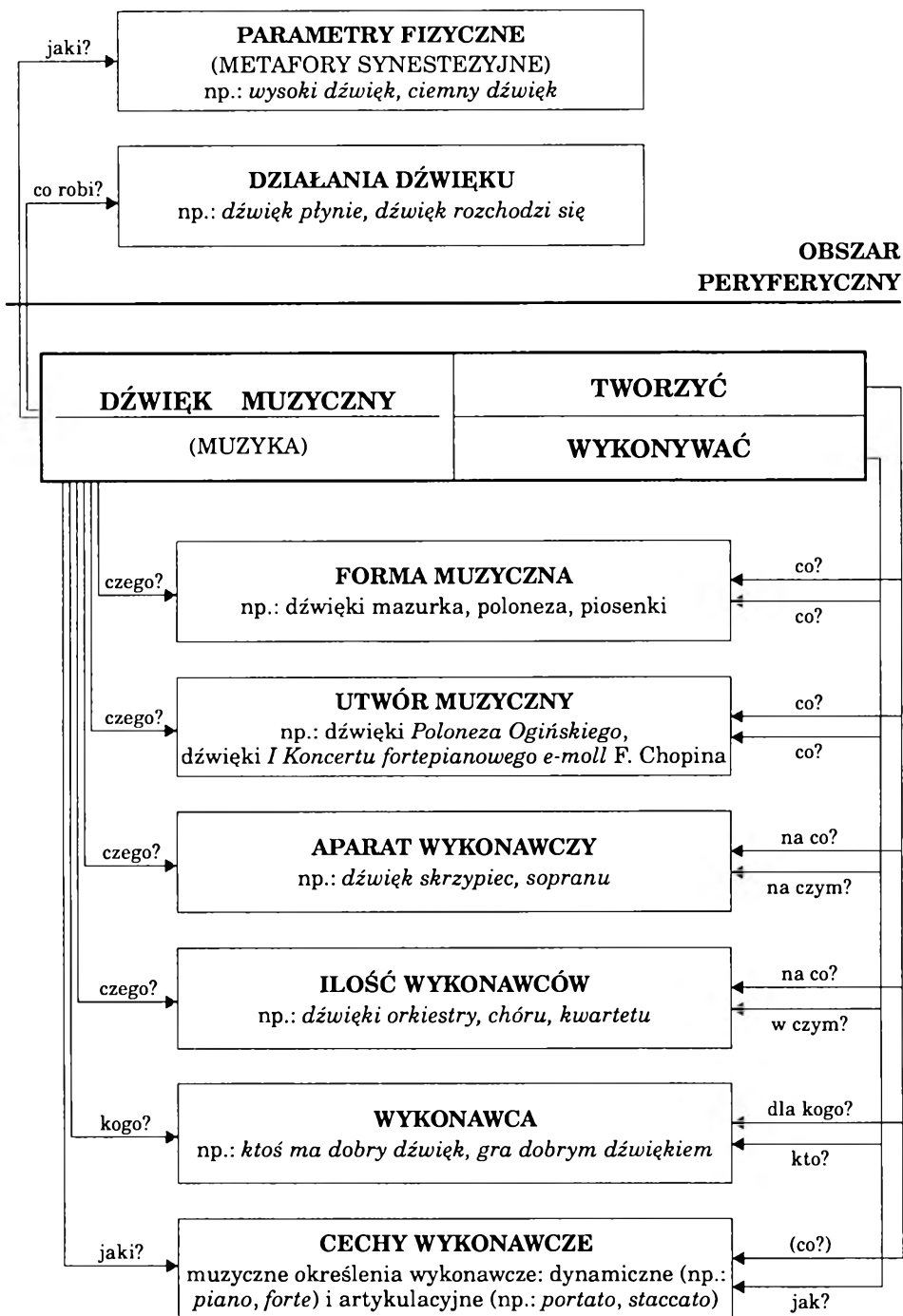
Czasowniki tutaj zastosowane odnoszą się do dźwięków „w ogóle” i pokazują sposób konceptualizowania tego pojęcia w języku. Czasownik *rozlegać się* świadczy o postrzeganiu dźwięku jako czegoś, co potrafi zajmować duże przestrzenie, nawiązuje się tym samym do fizycznych jego właściwości (dźwięk jest falą), natomiast czasownik *rozchodzi* wskazuje na interpretację zjawiska z punktu widzenia doświadczenia ludzkiego. Ta relacja znaczeniowa skorelowana jest też z kategorią działania muzyki. Elementy występujące w tym podpolu mają charakter parametrów metaforycznych, np.: *muzyka płynie, grzmi, łka*. Nazwy takich „zachowań” muzyki dołączane są kontekstowo, dlatego też znajdują się w obszarze peryferycznym pola.

Wypełnianie pozycji otwieranych przez predykat⁶⁰ DŹWIĘK MUZYCZNY tymi samymi wyrażeniami argumentowymi, co w przypadku WYKONYWAĆ MUZYKĘ (*grać i śpiewać*) pozwala dostrzegać strukturalny charakter leksyki muzycznej. Graficznie tę sieć wzajemnych powiązań przedstawia schemat 5. Przedstawiłam w nim kategorie wyodrębnione wcześniej przy omawianiu struktury pola pojęciowego MUZYKA, a odnoszące się do poszczególnych ról semantycznych przypadków głębokich, tworzących skrypt predykatów centralnych tego pola. Tutaj zostały przywołane ponownie, tym razem po to, aby pokazać wspólne elementy predykatów centralnych, a co za tym idzie — ich strukturalne powiązanie. W języku tworzone są konstrukcje, które dookreślając rodzaj dźwięku, włączają go tym samym w obszar opisywanej leksyki. Warto zauważyć, że w przykładach będących powierzchniową reprezentacją poszczególnych kategorii pojawiają się określenia należące zarówno do terminologii muzycznej (np. *polonez, koncert fortepianowy, sopran*), jak i konstrukcje metajęzykowe (lub może lepiej — metaforyczne) związane z muzyką (np. *grać dobrym dźwiękiem, mieć dobry dźwięk, dźwięk kwartetu*).

Umieszczenie kategorii PARAMERTY FIZYCZNE i METAFORY SYNESTEZYJNE w jednym podpolu informuje o tym, że parametry fizyczne dźwięku językowo wyrażane są właśnie przez metafory sy-

⁶⁰ Powody, dla których postanowiłam użyć określenia predykat w stosunku do tej konstrukcji imiennej, przedstawiłam w przypisie 43.

Schemat 5



nestezyjne, np. częstotliwość (wysokość) przez określenia: *wysoki, niski dźwięk*; widmo — *ciemny, jasny*. Do tego podpole nie należą natomiast określenia odnoszące się do natężenia dźwięku, które przyporządkowane zostały CECHOM KOMPOZYCJI. Uznałam bowiem, że leksemy opisujące tę fizyczną właściwość dźwięku mają swoje własne nazwy w języku, są nimi np.: *głośny, cichy dźwięk*, a także w specjalistycznej terminologii muzycznej znajdują się leksemy tę cechę określające. Są nimi terminy odnoszące się do dynamiki, takie jak *forte, piano*, a także określenia artykulacyjne typu *staccato, portato*. W tej pracy jednak rezygnuję z ich szczegółowego opisu⁶¹.

Innym zagadnieniem, które także zostało tu zaledwie zasygnalizowane, jest umieszczona na wykresie kategoria WYKONAWCY MUZYKI. Wykonawca występuje tu kontekstowo, dlatego że określenia typu: *ktos ma ładny dźwięk, ktos gra/śpiewa ładnym/brzydkim dźwiękiem*, przynależą do socjolektu muzyków, którym tutaj nie będę się zajmować. Uznałam jednak, że warto tę kategorię przedstawić, gdyż ona również jest świadectwem powiązań w polu leksykalno-znaczeniowym MUZYKA.

Semantyczny związek występujący pomiędzy czasownikami *grać* i *śpiewać* a rzeczownikiem *dźwięk*, jest związany z faktem, że przecież granie i śpiewanie polega głównie na wydawaniu dźwięków. Wzbogaca to pole leksyki muzycznej o dużą ilość synonimów stylistycznie różnicujących podpole WYKONYWAĆ MUZYKĘ. Opisuje je schemat GRĄĆ / ŚPIEWAĆ + JAK⁶².

WYDOBYWAĆ DŹWIĘK Z INSTRUMENTU,

np.: *bębnić, bić, brzdąkać, brząkać, dać, dzwonić, gwizdać, piszczeć, rzępolić, stukać, szarpać, śpiewać, uderzać (w struny / w bęben / w klawisze)*.

INSTRUMENT/GŁOS DŹWIĘCZY [WYDAJE DŹWIĘK],

np.: *brzęczeć, brzmieć, dudnić, dzwonić, dźwięczeć, grać, grzechotać, gwizdać, jęczeć, kołatać, tkać, muzykować, płakać, ryczeć, rzępolić, skrząpieć, szeleścić, szemrać, szumieć, śpiewać, świstać, wyć, wydawać dźwięk, wydawać głos, wydzwaniać, zadzwonić, zatrąbić*.

Zjawisko synonimii można powiązać z wyprowadzonym z metodologii kognitywnej terminem, jakim jest selekcja, będąca jednym z wymiarów obrazowania, ponieważ zgromadzone określenia przywołują

⁶¹ Opracowanie kwestii terminologii muzycznej przynoszą publikacje G. Dąb-
kowskiego.

⁶² Do przedstawionych tutaj schematów zostały włączone także struktury metaforyczne.

„domeny poznawcze różniące się wyrazistością w obrębie danego pojęcia” (E. Tabakowska 2001: 53). Wykorzystując terminy odnoszące się do kognitywnego procesu obrazowania, a mianowicie profil i baza, możemy określić rodzaj naszych działań językowych. I tak, jeśli np. do opisanego jakiegoś zjawiska wybieramy czasownik *brzdąkać*, koncentrujemy się na jakości procesu, sam proces jest wtedy bazą, profilem natomiast — sposób wykonania tej czynności, np.: *Jan nie umie dobrze grać na gitarze. Czasem tylko weźmie instrument do ręki i sobie coś tam pobrzdąka.*

Dźwięk z racji swoich właściwości fizycznych można charakteryzować poprzez odwołanie się do jego mierzalnych parametrów, takich jak czas, siła/natężenie, krotkość. Wszystkie one wykorzystywane są w opisach muzyki, pomagają wyrazić językowo fakt, że muzyka jest procesem rozwijającym się w czasie i jednoznacznie w nim umiejscowionym⁶³. Występujące w tym polu czasowniki można podzielić według następujących kryteriów semantycznych: wydobywanie dźwięku, wydawanie dźwięku, czas powstawania i trwania dźwięku.

MUZYKA/DŹWIĘK ZACZYNA DŹWIĘCZEĆ (BRZMIEĆ),
np.: *zagrać, rozbrzmieć, rozdzwięczyć się, rozdzwonić (się), rozśpiewać (się), rozszumieć, rozszeptać.*

MUZYKA/DŹWIĘK PRZESTAJE DŹWIĘCZEĆ (BRZMIEĆ),
np.: *cichnąć.*

„ILOŚĆ” DŹWIĘKU ZMALAŁA,
np.: *pobrzmiwać.*

„ILOŚĆ” DŹWIĘKU WZROSŁA,
konstrukcja peryfrastyczna — *jest coraz głośniejsz*

MUZYKA/DŹWIĘK ZACZYNA I PRZESTAJE DŹWIĘCZEĆ (BRZMIEĆ),

np.: *brzdąkać, dudnić.*

MUZYKA/DŹWIĘK ZACZYNA DŹWIĘCZEĆ (BRZMIEĆ),
np.: *zaczyna grać, zaczyna śpiewać, zaczyna brzmieć.*

MUZYKA/DŹWIĘK PRZESTAJE DŹWIĘCZEĆ (BRZMIEĆ),
np.: *wybrzmieć się, przycichać, wyciszać się.*

„ILOŚĆ” DŹWIĘKU MALEJE,
np.: *cichnąć.*

„ILOŚĆ” DŹWIĘKU WZRASTA,
np.: *rozbrzmiewać.*

Jak widać, wiele z tych określeń nazywa dźwięk „w ogóle”, a nie tylko dźwięk muzyczny. Można na tej podstawie stwierdzić, iż język polski nie wykształcił jakichś szczególnych nazw, które informowa-

⁶³ Por. R. Ingarden 1957—1958: 168.

łyby wyłącznie o muzycznym źródle bądź charakterze dźwięku⁶⁴. W związku z tym do tego pola mogą także wejść przymiotniki, które charakteryzują dźwięk nie tylko poprzez odwołanie się do jego fizycznych właściwości, ale także ze względu na włączanie w proces odbierania dźwięków/muzyki innych niż słuch zmysłów. W ten sposób powstają np. takie syntagmy: *ostrzy, przenikliwy, słodki dźwięk*, czy też *dźwięki nabierają rumieńców*. Są one podstawą tworzenia metafor synestezyjnych i zostaną poddane analizie w rozdziale 4.2.

Omawiając poszczególne podpola, skupione wokół predykatów centralnych, zwracaliśmy uwagę na relacje semantyczne, takie jak: synonimia, antonimia, hiponimia. Warto odnotować jeszcze jeden aspekt relacji, w jakie wchodzić leksemy muzyczne, tworząc sieć wzajemnych powiązań. Jest to zależność słowotwórcza — od rzeczowników, które mają prymarnie muzyczne znaczenie, tworzone są czasowniki, przymiotniki i przysłówki, które wzbogacają pole leksyki muzycznej. Proces ten można przedstawić w postaci następujących relacji słowotwórczych⁶⁵:

chór → chórzysta → chórzystka
→ chóralny;
dysonans → dysonansowy;
harmonia → harmonizować;
instrument → instrumentować → instrumentowanie, instru-
mentacja
→ instrumentalny
→ instrumentoznawstwo;
kapela → kapelmistrz;
kiks → kiksować;
koncert → koncertować
→ koncertmistrz;
kontrapunkt → kontrapunktować;
melodia → melodyjny, melodyczny;
meloman → melomański;
muzyka → muzyk
→ muzykować → muzykant
→ muzyczny
→ muzykalność → muzykalny

⁶⁴ Dlatego też w muzyce stosuje się włoskie określenia wykonawcze, którymi jednak, jak już wspomniałam, w tej pracy się nie zajmuję.

⁶⁵ Przedstawiam tu tylko wybrane relacje, które mają zaledwie „naszkicować” omawiane zagadnienie, w związku z tym nie zajęłam się szczegółowo opisem pochodności słowotwórczej ze wskazaniem na typy i podtypy derywacji i ich dokładną charakterystyką.

→ muzykologia → muzykolog
 → muzykoterapia → muzykoterapeuta;
 nuta → nutowy;
 opera → operowy;
 orkiestra → orkiestrować
 → orkiestrowy, orkiestralny;
 strój → stroić → stroiciel;
 Szopen → szopenista → szopenistka
 → szopenistyka
 → szopeniana
 → szopenologia → szopenolog
 → szopenowski;
 wirtuoz → wirtuozeria
 → wirtuozowski;

Omawiane relacje słowotwórcze odnoszą się również do czasowników, od których także tworzone są derywaty poszerzające pole leksyki muzycznej:

dyrygować → dyrygent → dyrygentura
 → dyrygencki;
 gra → grać
 → grajek;
 komponować → kompozytor → kompozytorka
 → kompozytorski → kompozytor-
 sko
 → kompozycja;
 śpiewać → śpiewanie
 → śpiew → śpiewak
 → śpiewny, śpiewaczy, śpiewający.

W definicji słownikowej rzeczownika *muzyka* znalazły się także sygnały odniesienia do filozoficznej koncepcji muzyki (którą na poziomie wyrażeń językowych reprezentuje związek frazeologiczny *muzyka sfer*). Żywotność tego wyrażenia, która znalazła swój wyraz w umieszczeniu go w haśle słownikowym, jest jednocześnie dowodem na istotną rolę, jaką odegrało w kulturze zachodu takie pojmowanie sztuki dźwięków⁶⁶.

Spośród frazeologizmów potocznych mających związek z muzyką chyba dość przypadkowo w słownikowym artykule hasłowym (SPJSz)

⁶⁶ Rozwinięcie tej myśli, wraz z większą ilością dogłębniej charakteryzujących ją argumentów, zawiera rozdział 4.1.

przytoczono dwa: *muzyka przyszłości* i *kocia muzyka*. Podano także wytłumaczenie ich znaczenia przenośnego. Na końcu definicji słownikowej umieszczono również przykłady użycia: *Muzyka koników polnych, świerszczy, żab. Muzyka czyjeś głosu*. Jest to przykład metonimicznego wykorzystania wyrazu *muzyka*, a eksplikacja znaczenia jednostki leksykalnej użytej w takim kontekście może mieć postać:

- a) dla pierwszego przykładu: ‘muzyka — dźwięki, jakie wydają koniki polne, świerszcze, żaby, przypominające melodię’;
- b) dla drugiego: ‘muzyka — przyjemnie brzmiący głos, melodyjny, łagodny, jak pieśń liryczna’.

Słowniki podają także drugie znaczenie opisywanego rzeczownika, nazwijmy go tu *muzyka 2*. Leksem ten opatrzone kwalifikatorem „pococzny” i objaśniono poprzez przywołanie jego synonimów, którymi są *kapela, orkiestra* (tu zaliczone do kategorii WYKONAWCA).

Zaprezentowany opis pola leksykalno-znaczeniowego MUZYKA bynajmniej nie wyczerpuje wszystkich zagadnień powiązanych z tym tematem. Pokazuje jednak, jaka jest struktura tego pola i jakiego typu powiązania w nim występują. Wyjście w analizach leksyki muzycznej od prezentacji struktury predykatowo-argumentowej predykatu jądrowego, stanowiącego ściśle centrum pola, oraz charakterystyka przypadków głębokich i ról semantycznych przyłączanych argumentów okazało się słusznym posunięciem. W ten sposób było bowiem możliwe względne uporządkowanie tego ogromnego i różnorodnego zbioru leksemów realizujących nadrzędną treść pojęciową MUZYKA i wyznaczenie — poprzez podanie ilości i charakteru implikowanych argumentów — podpól oraz opisanie relacji i opozycji w nich panujących.

„Opisując niewyraźalne” Główne kierunki konceptualizacji muzyki

W rozdziale trzecim został przedstawiony ogólny zarys słownikowego potencjału leksyki muzycznej i wyrażen, składający się na pole pojęciowe MUZYKA. Jednak taka obserwacja systemu znakowego, choć przynosi wiele cennych informacji na temat struktury słownictwa muzycznego oraz relacji paradygmatycznych i syntagmatycznych, w jakie wchodzi ono z innymi leksemami, nie wystarcza do udzielenia odpowiedzi na pytanie, jak myślimy o muzyce, w jaki sposób wyrażany jest w języku jej pojęciowy obraz. Tę kwestię rozstrzygnąć możemy, prowadząc dalsze badania z wykorzystaniem elementów lingwistyki kognitywnej, która w analizie znaczeń słów nie ogranicza się do ich formalno-strukturalnego i gramatycznego opisu, ale poszukuje mentalnej motywacji powstawania wszelkich struktur językowych (por. rozdział 2.2).

Przyjrzymy się najpierw, do jakich kręgów tematycznych (domen źródłowych) należy słownictwo, które pojawia się najczęściej w metaforycznych opisach muzyki. Ich interpretacja będzie przeprowadzona z uwzględnieniem szerokiego tła kulturowego, przyjmując bowiem stanowisko językoznawców — J.Ch. Fillmore (1985), J.Ch. Fillmore, B.T. Atkins (1992), R. Langacker (1987, 1995), G. Lakoff (1987), Z. Muszyński (1988), R. Tokarski (1995), A. Wierzbička (1999), K. Waszakowa (1997) i in., którzy zakładają, że do zrozumienia każdego tekstu użytkownik języka musi uaktywnić odpowiednią ramę interpretacyjną⁶⁷ i że konotacja (także metaforyczna)

⁶⁷ Rama interpretacyjna służy do przedstawienia danej jednostki leksykalnej w sposób holistyczny, jako że określa „całościowy wzorzec pojęciowy ewokowany przez daną jednostkę” (R. Tokarski 1995: 27).

jest jednym z istotnych elementów znaczenia słowa, warunkującym jego użycie i rozumienie⁶⁸.

W artykule *Pomocnicze elementy języka muzykologii* K. Pisarkowa, analizując formalne elementy dzieł muzycznych (wśród których wyróżniła: dźwięk, tonację, instrumentację, harmonię, melodię, interwały, rytmikę, kontrapunkt, architektonikę, realizację), próbowała pokazać sposób, w jaki „język ogólny pokonuje trudność opisywania utworu muzycznego” (K. Pisarkowa 1963: 113). Wskazała też kilka rodzajów metafor, które najczęściej w tych opisach się pojawiają. Można pogrupować je następująco:

1) metafory bazujące na słownictwie konkretnym, które odnosi się do rzeczywistości dostępnej człowiekowi dzięki wrażeniom wzrokowym; są to: barwa, rysunek, kształt, ruch, (z ruchem wiąże też animizację elementów muzycznych, swoisty „biologizm” wprowadzanych określeń);

2) metafory, do tworzenia których wykorzystywany jest naturalny zasób terminologiczny poetyki, stylistyki, a także gramatyki.

Na podstawie przeprowadzonych analiz uczona doszła do wniosku, że 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. Stwierdziła, że:

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.

K. Pisarkowa 1964: 126—127

Warto byłoby w tym miejscu przytoczyć jeszcze jedną jej obserwację. Pisząc o wzmiankowanym pokrywaniu się obszarów dziedzin dostarczających materiału metaforycznego dla pomocniczych terminów muzykologicznych z wydzielonymi obszarami poszczególnych elementów dzieła muzycznego, stwierdziła, że „uogólnienie to dotyczy jednak tylko określonych dziedzin (fakty psychiczne: barwa, rysunek, dotyk, smak; fakty intelektualne: myślenie pojęciowe, myślenie pojęciami nauki, np. poetyki, gramatyki)” (K. Pisarkowa 1963: 126). W moim

⁶⁸ Teoretyczne podstawy takiej koncepcji opisu języka zostały przedstawione w rozdziale 2.

odczuciu (jest to zresztą podyktowane przyjęciem pewnych ustaleń kognitywistów) metafory, które występują w określonych tekstach, opisujące pewne elementy rzeczywistości pozajęzykowej wolno interpretować jako znaki, które odsyłają nas do konkretnych, postrzegalnych rzeczy, dzięki którym możemy dowiedzieć się czegoś więcej o sposobach umysłowego doświadczania interesujących nas zjawisk. Dlatego te „fakty psychiczne” stanowią taki sam „węzeł” dostępu do pojęcia MUZYKA, jak wymienione w przytoczonym tekście „myślenie pojęciowe”.

Zestaw wykrytych przez K. Pisarkową metaforycznych konstrukcji można uzupełnić, a także przedstawić w nieco innym świetle, wykorzystując model metafory pojęciowej. G. Lakoff i M. Johnson zauważyli, że „zdolność pojmowania doświadczeń za pośrednictwem metafory jest kolejnym zmysłem, jak wzrok, dotyk czy słuch, a metafora dostarcza jedyne sposoby postrzegania i doświadczania znanej części świata rzeczywistego. Metafora jest takim samym i równie cennym elementem naszego funkcjonowania jak zmysł dotyku” (G. Lakoff, M. Johnson 1988: 266). Zakładam zatem, iż analiza obejmująca pewne elementy metodologii językoznawstwa kognitywnego, wskazująca na związek między sposobem rozumienia znaków językowych a strukturą poznania i myślenia metaforycznego, umożliwi prezentację sposobów konceptualizacji muzyki w tekstach muzykologicznych i poetyckich⁶⁹.

Poszukiwanie definicji muzyki jako zjawiska, formy działania i jako nazwy językowej to płaszczyzna, na której spotykają się historycy pojęć i semantycy. Wielu bowiem interesujących obserwacji może dostarczyć analiza językowa (semantyczna) definicji „przedmiotowych”, które odnajdujemy w pismach teoretyków muzyki, kompozytorów, wykonawców, myślicieli — reprezentujących różne epoki w kulturze europejskiej i rozmaite poglądy estetyczne. Przykłady stanowiące bazę materiałową pochodzą nie tylko z prac polskich autorów, ale i innych przedstawicieli kultury zachodniej. Wiąże się to z uniwersalizmem samej muzyki, gdyż, jak słusznie zauważyła J. Sobczykowa: „Komunikacja językowa dotycząca muzyki (sztuki) odbywa się w dużej części bez przekładania tego, co obce, na rodzime” (J. Sobczykowa 1992: 174). Trawestując tę myśl, można stwierdzić, że w przypadku definiowania muzyki przekład i tak zawiera pewien zestaw językowych wyznaczników, składających się na jej obraz pojęciowy funkcjonujący w danej kulturze, dzięki czemu może być dobrym

⁶⁹ Dokładniejszy opis kognitywnej teorii metafory, a także wskazanie różnic pomiędzy nią a metaforą językową czy tekstową znajduje się w rozdziale 2.3.

materiałem badawczym dla analizy semantycznej, a zatem językoznawczej.

Moje poszukiwania objęły zarówno kompleksowe opracowania odnoszące się do historii estetyki muzycznej, jak i poszczególne pisma teoretyków i twórców muzyki oraz filozofów⁷⁰. W rozdziale tym analizie zostały poddane muzyczne definicje, czy *quasi*-definicje, w których zwraca się uwagę na różne aspekty pojęcia MUZYKA, np. estetyczny, etyczny, ekspresyjny, semiotyczny, językowy. Oczywiście, wszystkie uwarunkowane są czasem ich powstania, przynależnością twórców definicji do różnych systemów filozoficznych, klimatu ideowo-poznawczego danej epoki itp. Interesuje mnie, w jaki sposób profilowane jest w nich to złożone pojęcie. Pomoże to odpowiedzieć na pytanie, jaki obraz konceptualny i odwołanie do jakich związków intersemiotycznych można w nich odnaleźć.

Zakładam, że każdy z tych muzykologicznych „wizerunków” ukazuje w pewien sposób wyprofilowane aspekty muzyki, które składają się na wielość sposobów myślenia o tej sferze zjawisk i dziedzinie sztuki oraz budowaniu jej globalnego językowego obrazu. Zaprezentowana w tym rozdziale ich charakterystyka koresponduje też z postulatem badawczym R. Grzegorzycowej, uważającej, iż „zadaniem semantycznego opisu jednostek leksykalnych jest pokazanie ich denotacji, więc fragmentu rzeczywistości [...], do którego odnosi się dany wyraz” (R. Grzegorzycowa 1992: 38) — oczywiście także z uwzględnieniem treści przez tę jednostkę leksykalną konotowanych.

4.1. Metaforyczne definicje muzyki w tekstach muzykologicznych i filozoficznych

Poszukując w języku analityczno-opisowym odwołań do pewnych domen poznawczych, które są szczególnie znaczące dla rozumienia muzyki, trzeba sięgnąć do poglądów starożytnych, jako że były one szczególnie ważne dla całej historii zachodniego myślenia o muzyce, a co za tym idzie, także opisywania jej. Przedstawienie pewnych elementów ich teorii wydaje się niezbędne w procesie poszukiwania definicji muzyki, bo, jak stwierdził Enrico Fubini w przedmowie do *Historii estetyki muzycznej*:

⁷⁰ Wykaz prac, które dostarczyły mi przykładów, zawiera bibliografia.

Fakt, iż pitagorejczycy czy też Platon myśleli o muzyce jako o harmonii sfer niebieskich, bądź jako o najwyższej filozofii, oznacza, iż muzyka w ich cywilizacji pełniła funkcje zupełnie inną niż w naszej. Koncepcje muzyki ukształtowane w świecie antycznym miały jednak wagę historyczną i pozostawiły głęboki ślad — czego często nie jesteśmy świadomi — nawet w bliższych nam czasach, instytucjach muzycznych, w naszej estetyce i kulturze.

EF 1997: 12

Wychodząc z założenia, że badanie języka jest właśnie docieraniem do nieuświadomianych sposobów konceptualizacji świata, możemy w warstwie językowej wypowiedzi na temat muzyki, opisów muzyki i poetyckich odniesień do „sztuki dźwięków” odnaleźć ślady wpływu tej antycznej teorii na późniejsze myślenie o muzyce⁷¹.

Rolę, jaką w rozumieniu muzyki odegrała przywołana w powyższym fragmencie na poły mityczna postać Pitagorasa, dobrze przedstawia taka oto muzyczna metafora autorstwa Artura Koestlera:

Szósty wiek [przed Chrystusem] to jakby scena, na której orkiestra szykuje się do występu: każdy muzyk pochłonięty wyłącznie strojeniem własnego instrumentu, głuchy na kakofonię pozostałych. Raptem zapada dramatyczna cisza. Na estradę wychodzi dyrygent, trzykrotnie stuka pałeczką o pulpit i oto z chaosu wyłania się harmonia. Dyrygentem jest Pitagoras z Samos, którego wpływ na idee, a tym samym i na los ludzkiej rasy, był bodaj większy niż jakiegokolwiek pojedynczego człowieka przed nim i po nim.

J. James 1996: 28

Oczywiście, ten metaforyczny obraz i towarzyszące mu konkluzje dotyczące miary wpływów starożytnego Greka na losy świata może zostać zakwestionowany, jak to często bywa w przypadku takich rankingów, ale dla muzyki Pitagoras znaczenie miał rzeczywiście niebagatelne. W czasach, kiedy nie było jeszcze nawet nazwy ‘muzyka’ (jako że *mousike* oznaczało wszelką działalność ludzką, która odbywała się pod patronatem muz) pitagorejczycy, wychodząc od liczb i proporcji, doszli do przekonania o harmonii Kosmosu. Nie tylko zauważyli znaczne podobieństwa pomiędzy liczbą, muzyką i kosmosem. Oni je wręcz identyfikowali. Aby rozjaśnić te enigmatyczne podobieństwa i utożsamiania tak, wydawać by się mogło, odległych pojęć, warto przytoczyć opowieść o tym, jak Pitagoras odkrył arytmetyczne stosunki pomiędzy współbrzmieniami harmonicznymi:

⁷¹ Spośród ogromnej liczby przykładów potwierdzających żywość w refleksji o muzyce tej „kosmicznej metafory” wybrałam przykłady najbardziej adekwatne, starając się zademonstrować ich obecność niemal we wszystkich epokach historycznych.

[Pitagoras] rozmyślał kiedyś i zastanawiał się, czy da się wymyślić dla sluchu jakieś pomocnicze narzędzie, pewne i nieomyślne, jakie ma wzrok w cyrklu, w miarce i w soczewce, dotyk zaś w wadze i w wynalazku miar; a przechadzając się w pobliżu warsztatu kowalskiego, jakimś boskim zrzędzeniem losu usłyszał młoty kujące żelazo na kowadle i wydające dźwięki zgodne z sobą, z wyjątkiem jednej kombinacji. Rozpoznał zaś w nich współbrzmienie oktawy, kwinty i kwarty. Dostrzegł natomiast, że dźwięk pośredni pomiędzy kwartą a kwintą sam w sobie jest dysonansem, a jednak uzupełnia ogólną harmonię.

Jamblich; cyt. za J. James'em 1996: 38

Tę historię J. James w książce *Muzyka sfer* skomentował następująco:

Słowem, przechodząc owego dnia obok warsztatu kowalskiego, Pitagoras odkrył, że istnieje ścisła zależność między abstrakcyjnym światem dźwięków muzycznych a abstrakcyjnym światem liczb. Jako człowiek dociekliwy, wszedł do warsztatu, by przekonać się, co sprawia, że różne młoty wytwarzają harmonijne współbrzmienie, uderzając w ten sam kawałek żelaza. Porównawszy młoty, dokonał epokowego odkrycia, które sprawiło, że odąd muzyka nie jest już dziedziną szczęśliwego przypadku, lecz posiada naukową podstawę. Okazało się mianowicie, że współbrzmienia wytwarzane przez młoty stanowiły dokładny odpowiednik wzajemnego stosunku ich ciężarów.

J. James 1996: 41

Muzyka według pitagorejczyków ujawniała najgłębszą naturę harmonii i liczby⁷². Jest to przejaw jednego z największych ludzkich pragnień — mianowicie potrzeby porządkowania świata, kategoryzowania i nazywania zjawisk, z którymi spotyka się człowiek. MUZYKA w tej koncepcji filozoficznej jest traktowana jako pojęcie abstrakcyjne, które bynajmniej nie musi być łączone z *muzyką* w potocznym rozumieniu tego terminu. Prezentując poglądy pitagorejczyków, określam punkty odniesienia, domeny poznawcze, które umożliwiają wskazanie jednego z kierunków konceptualizacji pojęcia MUZYKA. Wyznaczam go przez przywołanie takich pojęć, jak: KOSMOS, który implikuje porządek⁷³, i liczbę, która jest tu symbo-

⁷² Dał temu wyraz Arystoteles, pisząc w *Metafizyce*: „Tak zwani pitagorejczycy pierwsi zajmując się naukami matematycznymi nauki te rozwinęli, a zaprawiwszy się w nich sądzili, że ich zasady są zasadami wszystkich rzeczy. Skoro tedy liczby zajmują pierwsze miejsce wśród tych zasad, a w liczbach [...] można dostrzec, wiele podobieństw do rzeczy istniejących i powstających; skoro dostrzegli też w liczbach właściwości i proporcje muzyki; skoro [wreszcie] wszystkie inne rzeczy wzorowane są, jak im się zdawało, w całej naturze na liczbach, a liczby wydają się pierwszymi w całej naturze, sądzili, że elementy liczb są elementami wszystkich rzeczy, a całe niebo jest harmonią i liczbą” (Arystoteles 1984: 986a).

⁷³ Kosmos z gr. to ‘porządek, ozdoba, piękny porządek rzeczy’, przeciwieństwo do chaosu. Por. W. Kopaliński 2000: 241.

lem racjonalnej struktury logicznej, proporcji, reguł. Istotne jest także przypomnienie, że w wyobrazeniach pitagorejczyków kosmos miał kształt olbrzymiej liry z kryształowymi kulami zamiast strun, a źródłem harmonijnego dźwięku były sfery niebieskie krążące wokół środka świata⁷⁴. Tym samym do tworzonego pola leksykalnego KOSMOS, włączone zostają takie określenia, jak: *sfera*, *lira*, *kryształowe kule*.

Pitagoras wyróżnił trzy rodzaje muzyki, które w późniejszych epokach (a dokładnie w traktacie Boecjusza *Zasady muzyki* z 556 r. n.e.) określono jako *musica instrumentalis* — słyszalna, zwykła muzyka, czyli dźwięki powstające w czasie gry na instrumencie; *musica humana* — niesłyszalna, nieustająca, będąca wynikiem harmonijnego (bądź nieharmonijnego) współbrzmienia ciała i duszy; *musica mundana* — muzyka samego kosmosu, *muzyka sfer*, czyli najdoskonalszy rodzaj dźwięku, który wydają wszystkie ciała niebieskie (J. James 1996: 37). Od czasów starożytnych w opisach muzyki dominantę odniesień stanowiły określenia należące do pól semantycznych, których te pojęcia stanowią centrum. (Przy czym trzeba pamiętać o związkach między kosmosem a liczbą, tak mocno akcentowanych w koncepcji Pitagorasa).

Nie należy jednak zapominać, że w tradycji greckiego myślenia o muzyce obok muzyki traktowanej jako składnik cywilizacji i ważny element edukacji człowieka, będący czynnikiem nadzorującym i harmonizującym wszystkie zdolności ludzkie, istnieje nurt równoległy, w którym konceptualizuje się muzykę jako mroczną siłę, powiązaną z mocami dobra i zła, która potrafi uzdrawiać, przybliżyć człowieka do boskości, ale również może umieścić go na jej przeciwległym biegunie. Taka koncepcja wyraża się w dwu najstarszych mitach o muzyce: Orfeuszu i Dionizosie⁷⁵.

⁷⁴ Źródłem naszej wiedzy na temat pitagorejskich wyobrażeń jest traktat Arystotelesa *O niebie*, w którym Stagiryta, odtwarzając drogę ich myślowych spekulacji, pisze: „Tak olbrzymie ciała powinny by koniecznie wywoływać dźwięk swym ruchem, jeśli ciała które nas otaczają, wywołują go, mimo że nie mają ani takich samych rozmiarów, ani nie poruszają się z podobną szybkością. Gdy Słońce, Księżyc oraz gwiazdy tak niesłychanie liczne i olbrzymie poruszają się z nadzwyczajną szybkością, jest niemożliwe — mówią [pitagorejczycy — przyp. E.B.-P.] — aby nie wywoływały dźwięku głośniejszego od jakiegokolwiek innego. Opierając się na tym rozumowaniu oraz na fakcie, że prędkość gwiazd, która zależy od ich odległości, jest proporcjonalna do akordów muzycznych, twierdzą, że dźwięk wydawany przez ruch kołowy gwiazd jest harmonijny” (Arystoteles: *O niebie*, 290b. Tłum. P. Siwek. Warszawa 1980).

⁷⁵ Aby przybliżyć, choć w największym skrócie, te mity posłużę się fragmentem *Historii estetyki muzycznej*: „Koncepcja muzyki wylaniająca się z mitu o Orfeuszu,

Wyrazicielem tej niezwykłej intuicji Greków, a jednocześnie spadkobiercą teorii pitagorejczyków był Platon, który nie tylko widział w muzycznej harmonii metafizyczne zjednoczenie przeciwieństw, ale jednocześnie wyrażał w swych pismach przekonanie o ambiwalentnym charakterze muzyki, która może być jednocześnie racjonalna i irracjonalna, instynktowna i intelektualna. Stąd wywodzi się tradycja opisywania muzyki z jednej strony poprzez odwołanie do domeny liczby, porządku i innych wyżej przedstawionych, czyli ogólnie do sfery *ratio* (w warstwie leksykalnej wyrażanej przez takie leksemy, jak: *wiedza, reguły, liczba, porządek* itp.), a z drugiej strony do sfery *emotum* i wszystkich uaktywnianych przez nią domen poznawczych (wyrażanych przez takie leksemy, jak np. *uczucie, czar, emocja, natura, szaleństwo, siła*). Na razie skupimy się na tym pierwszym jej aspekcie. Szczególnie podkreślany jest on w definicjach średniowiecznych myślicieli. Św. Augustyn w swoim traktacie o muzyce definiuje ją następująco:

Musica est scientia bene modulandi.

DE 25⁷⁶

Muzyka jest **wiedzą** o ruchu dobrze uporządkowanym.

Inny średniowieczny uczyony — Kasjodor — jest autorem następującej definicji:

Musica est disciplina, quae de numeris loquitur.

DE 25

Muzyka jest **wiedzą**, która mówi o taktach (rytmach).

Żyjący w tej samej epoce Boecjusz stwierdził:

przynajmniej w jego wersjach z okresu starożytnego, zwłaszcza zaś w licznych doń aluzjach zawartych w dialogach Platona, jest analogiczna do tej, która wypływa u greckich tragiczków z mitu o Dionizosie, bogu upojenia i ekstazy, który wodzi chóry Bachtanek i śławi za pomocą swego aulosu szaloną radość natury. Obok oczywistych podobieństw łączących mity o Orfeuszu i Dionizosie, związanych czcياً dla ponadnaturalnej mocy muzyki. [...] Orfeusz śpiewa i akomponuje sobie dźwiękami liry; źródłem owej siły czyni więc dwa, ściśle związane ze sobą elementy: słowo i muzykę, poezję i dźwięk, można by rzec — r o z u m i f a n t a z j ę. Orfeusz jest zawsze przedstawiony jako postać spokojna i opanowana. [...] Dionizos natomiast czerpie moc jedynie ze swego instrumentu, z przymilnego dźwięku aulosu, który oczywiście wyklucza śpiew i poezję. Dionizos celebry swój rytuał jedynie za pośrednictwem muzyki, której działanie wzmaga ruch taneczny; przedstawia się go niemal zawsze jako postać tańczącą, mającą uosabiać siły pierwotne wprawiane w ruch mocą dźwięku” (EF 1997: 26—27).

⁷⁶ Objasnienia skrótów, które wskazują na źródła cytatów, znajdują się w bibliografii. Wszystkie wytłuszczenia w cytatach pochodzą od autorki.

Musica est facultas differentias auctorum et gravium sonorum sensu ac ratione perpendens.

DE 25

Muzyka jest sprawnością (**wiedza**), rozważającą dokładnie za pomocą **ro-zumu** oraz zmysłów różnice stanowisk autorów i poważnych głosów.

Autorzy tych wypowiedzi koncentrują się na związkach muzyki z matematyką, a szczególnie liczbą — świadczą o tym określenia *modulari, numerus, ratio*. Takie profilowanie pojęcia MUZYKA wiąże się niewątpliwie z tradycją pitagorejczyków. Tutaj te dwa profile — budowanie z elementów i reguła (uporządkowanie), zaczynają się stykać. Bo cóż oznacza dla Augustyna „dobre kształtowanie ruchu”? Wyjaśnia to średniowieczny myśliciel w dalszej części swojego traktatu *De musica*, pisząc: „można powiedzieć, że dobrze porusza się to, co przebiega wedle praw liczbowych, określające proporcje miar i interwałów”⁷⁷. Wart podkreślenia jest fakt, że w tradycji pitagorejsko-platońskiej, a następnie średniowiecznej uważano muzykę za naukę o proporcjach, która odzwierciedla harmonię kosmosu, czy nawet wręcz jest z nią utożsamiana. Definicje średniowieczne profilują jeszcze jeden aspekt muzyki — jest to pojęcie *scientia*, wypowiedzi te są bowiem realizacją schematu eksplikacyjnego: X jest WIEDZĄ O REGULACH/PORZĄDKU UKŁADU. Takie ukształtowanie definicji jest świadectwem rozpowszechnionego wówczas poglądu, że muzyka przede wszystkim najpierw odwołuje się do rozumu człowieka, a dopiero później do jego zmysłów. Mocno podkreślany jest dualizm muzyki. Ta, która uważana jest za naukę, nie ma nic wspólnego z tą muzyką, której się słucha, którą wykonuje się na instrumentach i która ma jakichś swoich konkretnych odbiorców. Pomiedzy muzyką będącą czystą umysłową spekulacją, teorią badaną przez filozofów, a muzyką przekazującą lub naśladowującą uczucia, emocje, zjawiska natury, wykonywaną przez pogardzanych zawodowych muzyków i docierającą do słuchaczy za pośrednictwem ich zmysłu słuchu, nie istniała wtedy żadna zależność (por. EF 144). Dopiero w późniejszych epokach starano się włączyć do wywodzącego się od Pitagorasa sposobu określania muzyki w kategoriach matematyczno-racjonalistycznych także jej naturalny, zmysłowy aspekt. Przykładem tej zmiany jest definicja Leibniza

⁷⁷ Św. Augustyn: *De musica I*; przekład tego cytatu w *Historii estetyki muzycznej* E. Fubinięgo (EF 73). Wybrałam to tłumaczenie, gdyż wydaje mi się ono bardziej klarownie wskazywać na powiązania wiedzy i liczby w definicji muzyki św. Augustyna niż inne przekłady (np. L. Witkowskiego, 1999: *Św. Augustyna traktat „O muzyce”*. Lublin).

Musica est exercitium **arithmeticae** occultum nescientis se **numerare** animi.

EF 145

Muzyka jest sztuką ukrytego, nieświadomego **liczenia** w duchu.

Filozof ten uważa, iż posiadanie przez muzykę matematycznej (= regularnej, uporządkowanej) struktury wcale nie stoi w opozycji z jej zwracaniem się ku zmysłom. Tutaj należy także umieścić definicję Kanta:

Jedynie z tą **matematyczną**, choć nie przedstawioną przez określone pojęcia **formą** [muzyki] wiąże się **upodobanie**, które łączy refleksję nad tymi licznymi, towarzyszącymi sobie lub następującymi po sobie **czuciami** z ich grą jako ważnym dla każdego warunkiem jej piękna; toteż jedynie ona jest tym [czynnikiem], na którego podstawie smak może rościć sobie prawo do orzekania z góry o sędzie każdego człowieka.

DE 26

W ten sposób na interesującej nas scenie pojęciowej nastąpiła jakby „zmiana oświelenia”. Wprowadzane są bowiem w wypowiedziach na temat muzyki leksemy należące do sfery *emotum*, takie jak: *du-sza, odczucie, zmysły, przyjemność*.

Pojmowanie muzyki w kategoriach wiedzy/nauki/umiejętności (którym już także towarzyszy aspekt przyjemności odbioru) widoczne jest w następujących definicjach:

Muzyka [...] oznacza **sztukę dźwięku** w ogóle, a zarazem **naukę** o tym, jak należy śpiewać, grać, komponować (Johann Gottfried Walter).

DE 26

Właściwe i zasadnicze opisanie muzyki, w którym nic by nie brakowało i nic nie było zbędne, mogłoby zatem brzmieć następująco: muzyka to **na-uka i sztuka rozumnego tworzenia**, właściwego łączenia i **milego od-twarzania** foremnych i **przyjemnych dźwięków**, których piękne brzmienie umacniałoby chwałę Boga i wszystkie cnoty (Johann Mattheson).

DE 29

Muzyka. **Sztuka łączenia dźwięków** w sposób **przyjemny** dla ucha (J.J. Rousseau).

DE 26

Konceptualizacja muzyki w kategoriach kosmosu jest żywa również w XX wieku, czego dowodem może być definicja muzyki autorstwa współczesnego kompozytora, Karlheinz Stockhausena:

Muzyka nie powinna być wyłącznie falami masującymi ciało, dźwiękowym psychogramem, programem myślowym wyrażonym w dźwiękach, lecz przede wszystkim strumieniem nadświadomej **kosmicznej elektryczności**, który stał się dźwiękiem.

DE 27

Echo *harmonii mundi* pobrzmiewa także w opisach muzyki współczesnego polskiego muzykologa, Bohdana Pocięja, który w warstwie językowej często wprowadza „kosmiczne” słownictwo, jak choćby w tym przykładzie:

Dźwięki i współbrzmienia grupują się w **układy grawitacyjne** ku określonym centrom, miejscom stałym. W ten sposób w epoce baroku dojrzewa i rozwija się, umacnia i wzbogaca system harmoniki funkcyjnej, system akordów jako funkcji harmoniczných, „**konstelacji**” **współbrzmień** dążących do tonalnego **centrum** (toniki); czego dobitnym przejawem jest kadencja, kadencjonowanie tak częste w muzyce wczesnego baroku.

BPM 18

Zaprezentowane przykłady dowodzą, że opisywanie muzyki w kategoriach kosmosu przynależy muzyce od zarania dziejów. Do tego schematu pojęciowego odsyłają wyrażenia językowe należące do pola leksykalnego KOSMOS. Taka konceptualizacja muzyki znajduje potwierdzenie także w utrwalonych konstrukcjach frazeologicznych, jakimi są występujące w słownikach językowych: *muzyka sfer, muzyka świata (harmonia mundi)*⁷⁸.

Przywołując wcześniej domenę KOSMOSU, w pewien sposób odnosimy się także do domeny NATURY. To szerokie pojęcie, wobec którego inkluzywne są takie, jak: RUCH, CZŁOWIEK, ŻYWIOŁ, przynosi wiele implikacji wykorzystywanych w tworzeniu konceptualnego obrazu muzyki. Analiza wybranych tekstów pozwala dostrzec przenikanie się tych metafor, sieć wzajemnych powiązań między nimi. Te związki występują dlatego, że często muzyce przypisywana jest **ŻYWOTNOŚĆ**, która to cecha implikuje wiele innych, np. początek i koniec, dynamikę, zmianę, czyli RUCH, także RUCH NATURY, zarówno tej ożywionej, jak i martwej; rodzenie się i umieranie, życie, czyli coś, co jest charakterystyczne dla PRZYRODY OŻYWIONEJ, ISTOT ŻYWYCH, w tym CZŁOWIEKA. Każde z tych nadrzędnych pojęć także posiada własne atrybuty, jak np. zdolność komunikowania się przy pomocy języka werbalnego jest domeną człowieka; gęstość, ciężar, płynność — substancji fizycznej. To powoduje, że w obrębie kategorii głównych wykreślić można pewne subkategorie, które

⁷⁸ Dziwny wydaje się być fakt, że tego związku pomiędzy niebem i gwiazdami a muzyką nie odnotowuje *Słownik stereotypów i symboli ludowych* (1999). Tym bardziej, że w eksplikacji nieba pojawiają się określenia wywodzące się wprost z tradycji starożytnej, jak choćby liczba siedem: „Niebo ma siedem pięter, [...] najwyższe niebo empirejskie jest gwiaździste, niżej kryształowe sklepienia, po których poruszają się słońce i księżyc” (J. Bartmiński (red.) 1999: 88). Jedyne w opisie atmosfery nieba podaje, że panuje w nim śpiew i muzyka (J. Bartmiński (red.) 1999: 89).

są dowodem na przenoszenie różnych, istotnych z punktu widzenia twórców tych metafor, cech domen źródłowych na domeny docelowe. Przyjrzyjmy się teraz wybranym przenosiom.

Konceptualizacja, która odwołuje się do leksemów z pola semantycznego NATURA, nie może nie uwzględniać określeń muzyki odnoszących się do ruchu melodii, jej dynamicznego ukształtowania, choćby dlatego, że np. rozwijanie się linii melodycznej, rozkwit muzyki itp. to przecież w umownym sensie także ruch.

Czasami w opisach muzyki odwołują się ich autorzy do ruchu „jako takiego”, wtedy traktowany jest on jako coś swoście muzycznego, jest synonimem rytmu. Widać to bardzo wyraźnie w koncepcji muzyki autorstwa romantycznego filozofa Friedricha W.J. Schellinga, który w swej *Filozofii sztuki* stwierdza, że rytm jest „muzyką w muzyce” (F. Sch 175). Ruch przywołuje w takiej wypowiedzi:

Muzyka jest tą sztuką, która najbardziej wyzbywa się cielesności, przedstawiając **sam czysty ruch jako taki**, w oderwaniu od przedmiotu i **unosząc się** na niewidzialnych, niemal duchowych skrzydłach.

FSch 184

Przykładów takiego „docenienia” ruchu dostarcza też szkic B. Pocięja *Barok w muzyce*, w którym autor, przedstawiając muzykę baroku w konfrontacji z muzyką średniowieczną, właśnie ruch uczynił nadrzędną kategorią obydwu prezentacji. Oto one:

Ruch odzwierciedlał się, przetwarzał i sublimował w sztuce. Sztuka stawała się szczególnym wyrazem „ruchu” [...] **muzyka jest sama w sobie aktualizacją ruchu** [to o muzyce baroku — przyp. E.B.-P.].

IDF 67

W muzyce [...] — aż do końca XVI w. — **mamy ruch powolny**, a zatem **słaby**. Muzyka **plynie, staje się**, ale nigdy **nie biegnie czy pędzi**. Gdyż muzyka — aż do przelomu XVI i XVII w. — podporządkowana jest jakiejś jednej nadrzędnej dyscyplinie, jakimś prawom i zasadom powszechnie obowiązującym. Jest zdeterminowana, określona przez coś, co zawsze jest dane, przyjęte z góry, przez coś, co z góry **nadaje tok**, wyznacza **szybkość** — zawsze **umiarkowaną**.

IDF 68

Sytuacja zmienia się zasadniczo dopiero w twórczości Monteverdiego. **Wyzwolenie muzyki**, wyzwolenie inwencji (przede wszystkim melodycznej) pociągnęła za sobą **intensyfikację ruchu**; istna rewolucja dokonuje się teraz w tym zakresie! **Świat muzyki** Monteverdiego jest to „**świat poruszony**” i **wzburzony** [...]. Spotykamy już tutaj [...] różne rodzaje (formy) ruchu. [...] Będą to dwa przede wszystkim rodzaje: 1. **ruch w sensie formalnego przebiegu utworu (ruch ekstensywny, transcendentny)**; 2. **ruch „wewnętrzny”, ornamentalny, „statyczny” lub ekstatyczny, zatopiony w sobie, intensywny, immanentny**. W utworach Monteverdiego [...] ruch różnicuje się wyraźnie: **bardzo wolne tempa** sąsiadują

z **szybkimi, ruch wybucha nagle, narasta lub zamiera**. [...] Dopiero w szczytowej fazie baroku, u Bacha i Haendla, **ruch przybiera formy** [...] skrajnie, osiąga pewne, pierwsze w historii, apogeum zróżnicowania. Bardzo charakterystyczną formą ruchu dla tej ostatniej fazy baroku jest **regularna i wartka motoryka**. Ów **ruch, ruch wzmożony, ruch intensywny**, w całej muzyce epoki baroku interpretować można jako wyraz **siły żywotnej i prężności**.

IDF 68—69

Można zauważyć również, że generalnie unika się statycznego przedstawiania obrazu muzyki, raczej jest ona konceptualizowana jako coś poruszającego się. Zresztą byłoby to niefortunne, biorąc pod uwagę fakt, że muzyka jest procesem rozwijającym się w czasie. Często nie jest to ruch fizyczny, ale wyobrażeniowy.

Obecność ruchu w warstwie językowej przejawia się w różnych konstrukcjach wyrazowych, które informują nas o tej jednej z najważniejszych cech muzyki. W tym przypadku widać współwystępowanie określeń należących do dwóch domen porównania, np. RUCHU i ISTOTY ŻYWEJ. Wybrano bowiem jedną z cech charakteryzujących (i to przecież nie każdą) istotę żywą — to, że ma zdolność poruszania się. Dynamiczność opisu muzyki wyrażona jest poprzez przewagę czasowników ruchu: *plynie, staje się, biegnie, pędzi*, tu także na uwagę zasługują konstrukcje analityczne: *nadaje tok, wyznacza szybkość*, nad rzeczownikami (*ruch, szybkość*). Odnajdujemy tu określenia specyfikujące rodzaj i jakość ruchu, wiele animizacji. Mają one charakter oceniający, sprzyjają temu grupy nominalne z przymiotnikiem w funkcji atrybutywnej: *ruch powolny, słaby; szybkość umiarkowana*. Metaforę ruchu muzyki wprowadzają także inne czasowniki ruchu (*zmienia się, wybucha, narasta, zamiera*), de-rywaty odczasownikowe (*wyzwolenie muzyki, wyzwolenie inwencji melodycznej*) zdecydowanie rzadziej występują tutaj niż przymiotniki i imiesłowy przymiotnikowe (*wzburzony, poruszony, wzmożony*). Obok rzeczownika *ruch* pojawia się inny, z tego samego kręgu tematycznego, a mianowicie *motoryka*⁷⁹. Wykorzystuje się rzeczownik *ruch* w różnych syntagmach, sugestywnie budując obraz muzyki poprzez wielokrotnie występujące, dookreślające ten rzeczownik przymiotniki i imiesłowy przymiotnikowe, które niosą treści związane z ruchem.

⁷⁹ Także K. Pisarkowa podaje przykłady wykorzystania leksemów wyrażających ruch do tworzenia muzycznych metafor. Znajdują się wśród nich np. takie leksemy i syntagmy: *ruch melodii, kierunek, gest, punkt oparcia melodii, punkt oparcia ruchu melodycznego, krok, skok, poślizg* (K. Pisarkowa 1963: 180).

Na marginesie rozważań o ruchu można umieścić metafory orientacyjne, które prezentują dane pojęcie za pomocą odniesień przestrzennych. Obserwacja poruszania się muzyki może prowadzić do ustaleń kierunku tego ruchu: *skok*, *krok*, *wzlot* itd. Mamy tu do czynienia także z animizacją, jako że określenia przynależne istotom żywym zostają przypisane zjawisku:

Nowa Muzyka z przełomu XVI i XVII stulecia zaczyna się od **wzlotu**. **Wzlotu, który przelamuje** („znosi”) zarówno narastającą wiekami polifoniczną gęstość substancji muzycznej, jak i — z drugiej strony — tej substancji pewien ciężar, objętość, masę (polichoralizm szkoły weneckiej).

IDF 66

Pojęcie „**wzlotu**” zawiera w sobie jawną implikację pojęcia „**ruchu**”. **Ruch** jest tą cechą, która najbardziej nas uderza przy porównaniu Nowej Muzyki z muzyką „starą” (polifoniczną — kościelną).

IDF 66

Podobnie jak w utworach na skrzypce solo, tak i w suitach wiolonczelowych **osiągnięte zostały szczyty muzyki** w tym rodzaju.

JSB 73

[...] muzyka polifoniczna **osiąga pewien szczyt** — pełnię doskonałości i w tej doskonałości jakby się sama unieruchamia — zastyga w spełnionym ideale.

IDF 65

Metafory orientacyjne mają charakter wartościujący, a ich interpretacja zależy od modelu kultury. W zaprezentowanym fragmencie muzyka *wzlatuje*, *osiąga szczyt*, *pnie się ku górze*. Wszystkie te leksemy wskazują na opozycję GÓRA — DOŁ, waloryzowaną także aksjologicznie. W GÓRĘ oznacza coś pozytywnego⁸⁰. Tego typu metafory orientacyjne, zaprezentowane w książce Lakoffa i Johnsona, tworzą koherentny system, dzięki któremu na podstawie użytych wyrażen językowych możemy łatwiej zinterpretować opisywaną rzeczywistość. Wartościowanie wyrażone za pomocą języka dodatkowo charakteryzuje muzykę, która staje się w danej wypowiedzi przedmiotem opisu. Tym spostrzeżeniom nie można jednak przypisać jakichś wartości szczegółowych, tzn. odnoszących się wyłącznie do muzyki. Są one informacją o możliwościach systemu konceptualizowania świata, a nie muzyki w ogóle. Dlatego w prezentowanym tutaj opisie mają redundantne znaczenie.

Poszukiwanie tego, co swoiste i jedyne w muzyce, doprowadziło także do formułowania definicji negujących obecność w niej jakichkol-

⁸⁰ Jako dowód można przytoczyć następujące metafory pojęciowe: SZCZĘŚLIWY TO W GÓRĘ — jej realizacja językowa to np.: Czuję się dziś **podniesiony** na duchu. WYSOKI STATUS TO GÓRA — np.: On zajmuje **wysoką** pozycję. Ona się **wzniesie na szczyty**. DOBRO TO GÓRA — Głowa **do góry**. Uszy **do góry**.

wiek odniesień do czegokolwiek poza sztuką łączenia dźwięków. Ale można w tak sformułowanych definicjach odnaleźć określenia słowne odnoszące się do RUCHU, co pozwala go traktować jako jedną z istotniejszych kategorii charakteryzujących sztukę dźwięków. Dla E. Hanslika to, co „swoiście muzyczne”, objawia się tylko w dźwiękach, jako

[...] sensowne **odniesienia** podniecających dźwięków, ich współbrzmienia i **przeciwstawianie**, ich **umykanie** i **odnajdywanie**, **wzlatywanie** i **zamiernie**.

DE 33

Nagromadzenie takich czasowników wyraźnie wskazuje kierunek (profile) konceptualizacji tego pojęcia. Jeszcze dobitniej wyraża to E. Hanslik w innej swojej wypowiedzi, w której stwierdza:

Formy ruchu dźwiękowego stanowią jedyną i wyłączną treść oraz przedmiot muzyki.

DE 26

Bywa, że poszczególne elementy muzyki czy — ogólniej mówiąc — jednostki leksykalne przynależące do pola leksyki muzycznej (jak choćby: orkiestra, instrumenty, temat muzyczny) opisywane są w kategoriach zachowań istot żywych. Oto niektóre z przykładów:

Stopniowo orkiestra **ożywia się**, **tempo staje się zawrotne**, hulaszczodionizyjskie, nastrój owłada wszystkim; wyraża się to w coraz barwniejszej, coraz to bardziej zmysłowej instrumentacji (dzwonki i triangel, **latanina fletów**, **zawrotne** gamki kwintetu i glissanda dwóch harf).

SKP 65

Finale (*Allegro ma non troppo*) **tętni** znowu **życiem** i temperamentem.

PK 73

Każda grupa instrumentów **żyje swoim własnym życiem**, ma swój wyraz, **swoją linie ruchu**, **swoją kierunek**.

SKP 7

[...] po szaleńczych fanfarach i dzięki **lataninie** smyczków [...]

SKP 41

[...] szeroko rozsnuty temat o **długooddechowej** linii [...]

SŁB 187

Uporczywe powtarzanie krótkich, rytmicznie prostych fragmentów melodycznych w bardzo szybkim tempie, z ostro punktowanim motywem, **z którego jak z zarodka rozwija się całość**.

SŁB 199

W licznych tekstach o muzyce można odnaleźć ilustrację tego, iż „życie” muzyki przedstawiane jest za pomocą określeń, które odpowiadają nadrzędnej metaforze pojęciowej MUZYKA JEST JAK

ROŚLINA⁸¹. Analizowane teksty dostarczają przykładów, w których leksemy odnoszące się do poszczególnych etapów rozwoju flory są obrazowym przedstawieniem rozwoju muzyki. Uzyskuje się to dzięki wprowadzeniu np. takich rzeczowników: *komórka-ziarno*, *wiosna* (który to leksem w swojej ramie interpretacyjnej przywołuje okres szczególnego wzrostu roślin), *roślinność*, *owoc*; czasowniki: *zakwitać*, *kietkować*, *rozsztalać się*, *dojrzewać*; przymiotnik *zakorzeniony*. Wszystkie te określenia tworzą związki wyrazowe z leksemami muzycznymi, co przedstawiają np. takie fragmenty opisów:

U podstaw systemu Bacha tkwi pewien kanon polifoniczno-harmoniczny głęboko w tradycji **zakorzeniony** [...]. W tej **małej komórcze-ziarnie** skupia się i odbija cała rozległość złożonej formy muzycznej.

SZF II

W utworach Monteverdiego, w madrygalach koncertujących, w operach [...] **ruch** różnicuje się wyraźnie [...]. Jest on niby **roślinność na wiosnę — świeża i bujna, gwałtownie pnąca się ku górze**.

IDF 69

Łączenie najwyższego lotu myśli kompozytorskiej z **dynamicznym życiem form** określa całą jego twórczość. Wszak i w ostatnim, najbardziej uczonym i wysublimowanym dziele — „Die Kunst der Fuge” — ścisłe struktury sztuki kontrapunktu niejednokrotnie, jeśli można tak powiedzieć, niespodziewanie i zaskakująco **zakwitają koncertem, arią, chorałem, reminiscencją kantaty, mszy** [...].

JSB 64

Są one późnym **owocem starej kultury myśli muzycznej**, pielęgnowanej przez siedem wieków — do czasów Bacha.

JSB 62

W ciągu tego długiego okresu — obok wielu innych kompozycji Beethovena — **kiełkowało, rozrastało się i dojrzewało** jego ostatnie symfoniczne dzieło.

PK 79

Typowa suita w okresie **rozkwitu** tej formy składała się z allemande, courante, sarabandy i gigue.

EM 856

W okresie największego **rozkwitu** śpiewu gregoriańskiego w chrześcijańskiej Europie (X—XII w.) powstał szereg znanych do dnia dzisiejszego hymnów [...].

PPP 20

⁸¹ Warto zauważyć, że odnaleziona w prezentowanych tekstach METAFORA ROŚLINY nie jest wyłącznie właściwością muzyki. Stwierdzenie — *pieśń rozkwita*, równie dobrze może posłużyć w konceptualizowaniu np. uczucia — *miłość rozkwita*. Ten fakt jest w pewien sposób potwierdzeniem sensowności prowadzenia badań w duchu kognitywnym, kognytywiści bowiem poszukują pewnego systemu metafor, charakterystycznego dla danej kultury. Poszukują domen źródłowych, które wykorzystywane są w odniesieniu do różnych domen docelowych. Przykładem może być np. METAFORA POJEMNIKA (np. CZŁOWIEK TO POJEMNIK NA UCZUCIA — *radość mieści się we mnie*, SERCE TO POJEMNIK NA UCZUCIA — *żał w sercu tkwi*), METAFORA ROŚLINY (*miłość rozkwita*, *pieśń rozkwita*), itd.

Wśród leksemów należących do pola o nadrzędnej treści pojęciowej MAJACY ZWIĄZEK Z NATURĄ należą także wyrazy, które związane są z polem semantycznym ŻYWIOŁ (a ściślej WODA/OGIEN). Ten sposób konceptualizowania zjawisk dźwiękowych odnotowują także słowniki językowe, dając przykłady połączeń leksemów muzycznych z czasownikiem *płynąć*, np.: *muzyka, głos, melodia płynię*⁸². Ten typ słownictwa został również wykorzystany do budowania odpowiednich metafor językowych, będących realizacją metafory pojęciowej MUZYKA TO SUBSTANCJA PŁYNNA. W opisach sztuki dźwięków znajdują się odwołania do fizycznych właściwości cieczy, która posiada gęstość, ciężar, objętość. Najczęściej pojawiają się odniesienia do obrazu płynącej wody, wyrażone bądź to konkretnymi rzeczownikami: *żywiół wody, fala, nurt, strumień, płynność*; rzeczownikowymi formacjami odczasownikowymi: *przepływ, falowanie, pulsowanie, wzburzenie*; bądź też czasownikiem *falować*; imiesłowami przymiotnikowymi: *falujący, przepływający, pulsujący, wzbierający*. Ilustrują to zjawisko następujące przykłady:

- I dalej, prosto i pogodnie, **płynię wartki nurt** muzyki. PK 79
- [...] muzyka **faluje**, drga, wznosi się. BPM 174
- Tok** muzyki krążący, drżący, poszukujący, **falujący, narastający, opadający**. BPM 201
- [...] **ruch** muzyki sugerującej łagodny **przepływ** bądź kołysanie. BPM 59
- [...] potężną **wzbierającą falę** brzmienia. BPM 212
- [...] poruszenie, **wzburzenie** elementów materii dźwiękowej w niskich rejonych. BPM 188
- [...] potężne **fale orkiestrowego żywiolu**. BPM 244
- W części II X Symfonii — analogia **żywiolu wody** — czujemy **ruch płynący**, przepływ życia. BPM 114
- Naturalny **przepływ, falowanie, pulsowanie** melodii. BPM 114
- [...] głębokie poczucie więzi muzyki z tym, co niewymierzalne i niewypowiedziane — z **ruchem, przepływem** natury. BPM 5
- W kompozycji tej uderza rozmyślna zdawkowość motywiczna [...] i **płynność ruchu**. Owe zachwycające arcydzieła zaistnieć mogły dopiero wtedy, gdy głęboki, wolno przez wieki **płynący nurt polifonii** spotkał się, za

⁸² Nie tylko zresztą dźwięki, także światło i barwy są w polszczyźnie konceptualizowane jako substancje płynne.

sprawą geniusza kompozycji, z **wartkim strumieniem** młodej jeszcze **sztuki** instrumentalnego koncertowania.

JSB 62

[...] **Muzyka płynie**, staje się, ale nigdy nie biegnie czy pędzi. Gdyż muzyka — aż do przełomu XVI i XVII w. — podporządkowana jest jakiejś jednej nadrzędnej dyscyplinie, jakimś prawom i zasadom powszechnie obowiązującym.

IDF 68

Nowa Muzyka z przełomu XVI i XVII stulecia zaczyna się od **wzlotu**. Wzlotu, który przelamuje („znosi”) zarówno narastającą wiekami polifoniczną **gęstość substancji muzycznej**, jak i — z drugiej strony — tej **substancji pewien ciężar, objętość, masę** (polichoralizm szkoły weneckiej).

IDF 66

Łatwo można zauważyć, że określenia substancji płynnej nie występują wyłącznie w syntagmach z rzeczownikiem *muzyka*, ale także w takich, które odnoszą się do różnych leksemów charakteryzowanych cechą „mający związek z muzyką”. Zatem o ogólnej metaforze pojęciowej MUZYKA TO SUBSTANCJA PŁYNNNA można mówić wyłącznie przy dostrzeżeniu relacji metonimii jaka występuje pomiędzy pojęciem MUZYKA a elementami wypełniającymi pole leksykalne to pojęcie reprezentujące. Spostrzeżenie to dotyczy także realizacji pozostałych wyróżnionych metafor pojęciowych.

Konceptualizację muzyki w kategoriach żywiołu OGNIĄ przynoszą np. takie wyrażenia, jak *ogniste rytmy*.

Jednym z najważniejszych elementów NATURY jest niewątpliwie człowiek. Wykorzystywanie więc w opisach muzyki antropomorfizujących określeń, które zawierają sygnał semantyczny ‘związany z człowiekiem/jak człowiek’, nie budzi większego zdziwienia. Takie odwołanie jest niewątpliwie nobilitacją sztuki dźwięków i jednocześnie zwróceniem uwagi na fakt, jak blisko doświadczeniu „człowieczeństwa” (zarówno w jego wymiarze fizycznym, jak i psychicznym) stoi doświadczenie muzyki. Okresem historycznym, który w szczególny sposób akcentował związki człowieka z muzyką, był romantyzm. W tej epoce człowiek staje się rzeczywiście „miarą wszechrzeczy” i widoczne jest to także w powstających od tego czasu definicjach muzyki. Jedną z nich utworzył Ryszard Wagner:

Muzyka jest **kobietą**. Naturą kobiety jest miłość; lecz miłość ta jest przyjmująca i w poczuciu bezgranicznie się oddająca.

DE 26

W tradycji starożytnej pewnym abstrakcyjnym tworem, mającym odniesienie do człowieka była *musica humana*. Ale jakże inne od Wagnerowskich były założenia starożytnych filozofów. Charakterystyczne

dla pitagorejsko-platońskiej teorii było to, że muzyka istniała w niej jakby niezależnie od człowieka. Dopiero czasy romantyzmu tak naprawdę zmieniają ten punkt widzenia. Wagner, stwierdzając, że „muzyka jest kobietą”, wyprofilował pewien aspekt pojęcia KOBIECOŚĆ, wybierając z niego emocjonalność i uczuciowość kobiety, powiązaną także z cechą rodzicielstwa. Odwołując się do tak „podświetlonego” pojęcia KOBIECOŚĆ, Wagner stwierdza, że muzyka jest zdolna do „rodzenia uczuć” wtedy, gdy zostanie zapłodniona myślą twórcy. Jak widać, cała metaforyka wywodu romantycznego kompozytora ma bardzo antropomorficzny charakter.

Odwołanie do pola semantycznego CZŁOWIEK to typ zapożyczeń pojęciowych dotyczących „życia” muzyki, jej „cielesności” i „duchowości”. Te pożyczki semantyczne mogą mieć różną strukturę składniową. Często są to grupy nominalne, w których składnik konstytutywny jest podstawowym terminem muzycznym, a określnik — wyrazem zapożyczonym z kręgu semantycznego o nadrzędnej treści pojęciowej ‘związany z człowiekiem’, np.: *zmysłowa instrumentacja*, *kulawe synkopy*; *orkiestra arcymądra*, *groźna*, *surowa*, *świeże i żywe Bourrées*⁸³; lub też konstrukcje, w których funkcję członu określającego pełni termin muzyczny, np.: *szaleństwo symfonizmu*. Bywają także zdania z czasownikiem prymarnie związanym z istotą żywą, odnoszące się do „zachowania” poszczególnych leksemów muzycznych: *orkiestra ożywia się*, *Sarabanda prowadzi dalej z dostojną powagą*. W opisach tych występują także związki frazeologiczne, które zwykliśmy odnosić do zachowań człowieka: *tendencja do „wyjścia z siebie”*, *przełamania ram własnej przyrodzonej kondycji*, *pragnienie „wyjścia z formy”*, konstrukcje peryfrastyczne, np.: „opisując **symfoniizm** romantyczny zamiast o »**światopoglądzie**« mówię o »światoodczuciu«. Często zresztą pojawiają się w opisach muzykologów tego typu „wielopiętrowe” konstrukcje metaforyczne, tworzące bardzo sugestywne obrazy muzyki. Wyrażenia realizujące treści mieszczące się w metaforze pojęciowej MUZYKA JEST JAK CZŁOWIEK w terminach tradycyjnej poetyki należałoby nazwać personifikacją muzyki. W terminologii Lakoffa i Johnsona jest to metafora ontologiczna, w której przedmiot (fizyczny lub mentalny) jest określany jako osoba. Pozwala to ujmować wielką różnorodność zdarzeń z udziałem bytów i zjawisk nie będących ludźmi — w terminach motywacji, właściwości i działalności ludzkiej. I tak odnaleźć można opisy, w których rozwój muzyki bywa przedstawiany analogicznie do etapów, które wyznaczyć

⁸³ *Bourrée* (fr.) to nazwa żywego tańca francuskiego z XVII wieku, który wchodził w skład suit barokowych.

można w życiu człowieka. W tekstach uzyskane jest to poprzez opisywanie muzyki za pomocą takich rzeczowników, jak: *młodość, dojrzałość, starzenie się*; czasowników: *zrodzić się, umrzeć (zamierać), a odnaleźć* je można w następujących przykładach:

Młodość instrumentu znajdzie oparcie w **dojrzałości** suity.

JSB 5

W 1815 **zrodził się** temat *Scherza*.

PK 79

Często, chcąc abstrakcji nadać bardziej realne kształty, w opisach wykorzystuje się leksemy budujące nader sugestywny obraz muzyki jako jednostki ludzkiej, przedstawianej zarówno w jej aspekcie fizycznym, jak i duchowym. Stwierdza się bowiem, że:

Muzyka ma „duszę” (czyli konstrukcję, strukturę) oraz ma również „ciało” — i związane z nim „szaty” i „przybrania”. „Dusza” — to czysta struktura interwałowa ożywiona rytmem: prosta (jednowymiarowa), melodyczna; albo złożona (wielowymiarowa), polifoniczna. „Ciało” — to współbrzmieniowość, harmonia, akordyka; instrumentacja, niuansy barw, efekty wykonawcze; również **emocje, ekspresje** i „malarstwo dźwiękowe”.

JSB 9

Śpiew osadzony w słowie i ze słowa wyrastający jest duszą muzyki; instrumenty są jej ciałem. Dusza — **śpiewność, melodyjność** — ożywia ciało; gra pozbawiona śpiewności staje się **bezduszną**, a **śpiew** bez instrumentów — **bezczelesny**, a więc niepełny. Dopiero połączenie **śpiewającej duszy z grającym ciałem** zapewnia muzyce pożądaną pełnię. Tak w skrócie można by określić „**antropologię**” **muzyki żywej** w epoce Bacha. To **instrumentalne ciało muzyki** ma już w jego czasach swoją **rozwinęta i usystematyzowaną anatomię**.

JSB 54

Jest to **najszlachetniejsze** wspólne muzykowanie instrumentu solowego i orkiestry. W I cz. (*Allegro*) oba te **organizmy dźwiękowe** związane są gęstym przedziwem kontrapunkcyjnym.

PK 30

[...] linia melodyczna tematu nie jest **unerwiona rytmicznie**, ale rozbita została na równomierne wartości.

SLB 127

Z tych wszystkich **myśli muzycznych** tworzy Beethoven gigantyczną konstrukcję dźwiękową.

PK 80

Od dwudziestego do dwudziestego trzeciego taktu melodia opada chromatycznie, zdążając w kierunku tematu, przy równoczesnej nieskazitelnej wręcz interpretacji **podskórnego wątku harmonicznego**.

AHJ 59

Effekt opisywania muzyki — pojmowanej jako wytwór i proces twórczy — w odwołaniu do doświadczenia przez człowieka własnego ciała został osiągnięty dzięki rzeczownikom z pola leksykalnego

CZŁOWIEK: *dusza, ciało, kobieta*; syntagmom, w których jeden z elementów należy do słownictwa muzycznego, a drugi odnosi się prymarnie do ludzi: *organizm (dźwiękowy), myśl (muzyczna), (linia melodyczna) unerwiona (rytmicznie), podskórny (wątek harmoniczny)*; bądź też zawiera odniesienia do nauki o człowieku: *antropologia, anatomia*. Charakteryzując wypowiedzi tego typu nie sposób pominąć obecności w nich środków językowych, które z punktu widzenia semantyki określa się jako wyrażenia komentujące używany przez nas język (J.R. Taylor 2001: 113). Należą do nich niewątpliwie znaki graficzne w postaci cudzysłowu.

Sposób funkcjonowania poszczególnych instrumentów czy elementów dzieła muzycznego także jest przedstawiany za pomocą czasowników określających prymarnie zachowania ludzkie, np. *zacytować, prowadzić*, związków frazeologicznych: *ruszać w tany, ustępować miejsca*, czy rzeczownika będącego nazwą czynności — *muzykowanie*:

Jest to najszlachetniejsze wspólne **muzykowanie instrumentu** solowego i orkiestry. W I cz. (*Allegro*) oba te **organizmy dźwiękowe** związane są gęstym przedziwem kontrapunkcyjnym.

PK 30

Rozpoczyna się ona od aforystycznego niemal **zacytowania przez trąbkę** na tle barwnych, wdzięcznych szesnastek, owej z kilku tonów złożonej esencji pierwszego tematu, będącej w istocie podstawowym.

A teraz oba tematy **ruszają w tany** łącząc się w przeróżnych kunsztownych elementach całego dzieła.

SKP 65

Kunsztownie opracowana **Sarabanda prowadzi dalej z dostojną powagą** do świeżych i żywych *Bourrées*, które z kolei **ustępują miejsca** rozwijającemu się w **posuwistym** rytmie *Polonezowi*.

PK 24

Poszczególne leksemy muzyczne charakteryzowane są także za pomocą rzeczowników określających ludzkie cechy, zdolności i zachowania; i tak orkiestra może być: *arcymądra, groźna, surowa, zmysłowa*, melodia oboju i fletu *naiwna*, akordy *gwałtowne*, melodia *powściągliwa*, temat fletu *zawistny* i *ironiczny*, a *Sarabanda*, niczym człowiek, *prowadzi z dostojną powagą*, jak choćby w takich przykładach:

[...] jego **orkiestra** arcybarwna i **arcymądra** jest mniej **groźna** i **surowa** niż u Wagnera, raczej **zmysłowa** i bujna.

SKP 8

Kunsztownie opracowana **Sarabanda prowadzi dalej z dostojną powagą** do **świeżych** i **żywych** *Bourrées*, które z kolei **ustępują miejsca** rozwijającemu się w **posuwistym** rytmie *Polonezowi*.

PK 24

W tym rozpetanym przez smyczki prawdziwym *perpetum mobile*, przerywanym tylko **naiwną melodią oboju i fletu** ponad triolami klarnetu, docho-
dzi do głosu swoisty dowcip Beethovena.

PK 73

[...] zadość temu czynią **gwałtowne akordy** prawej ręki w sekwencji E, którym w basach towarzyszy **powściągliwa melodia** o rytmie boogie-woogie.

AHJ 177

[...] **zawistny, ironiczny** temat fletu [...].

SKP 85

Wśród metafor pojawiają się także takie, które opisują muzykę jako istotę szczególnie urodziwą, zmysłową, a także uczuciową. Do wyrażenia tych treści służą rzeczowniki: *powaby, temperament, uczuciowość, wdzięk*; przymiotniki: *zmysłowy, emocjonalny*. Pojawiają się tu także określenia, które bezpośrednio nie należą do pola leksyki odnoszącej się do człowieka, ale w połączeniu z poprzednio wymienionymi tworzą sugestywne obrazy muzyki.

Jednak **sfera zmysłowych powabów** nie była jeszcze **problemem kompozytorskim**. Dopiero bodaj w szesnastym wieku pojawiła się taka myśl: **jak przybrać i ozdobić muzykę, w jakie ją efekty wyposażać, aby się podobała**.

JSB 9

Jednakże te wszystkie kanony, fugi, fugata, kunsztowne struktury kontrapunktyczne podawane są zawsze lekko, **atrakcyjnie, z wdziękiem**. Słuchając Koncertów w wykonaniu odpowiadającym ich idei nie zaprzątamy sobie głowy problemami kunsztowności kontrapunktycznych wiązań. Porywa nas bowiem muzyka, **zmysłowy żywioł koncertowania** wyzwalający piękno.

JSB 62

Hamowany w poprzednich częściach **temperament** wyzwala się w *Finale* (**Allegro vivace**).

PK 79

[...] stopniowo orkiestra ożywia się, tempo staje się zawrotne, hulaszczo-dionizyjskie, **nastrój owłada** wszystkim; wyraża się to w coraz barwniejszej, coraz to bardziej **zmysłowej instrumentacji** (dzwonki i triangel, latanina fletów, zawrotne gamki kwintetu i glissanda dwóch harf).

SKP 65

Final (**Allegro ma non tropo**) **tętni znowu życiem i temperamentem**.

PK 73

Trudno oprzeć się wrażeniu, jakie wywołują **kontrasty emocjonalne tej muzyki**, jej głęboka **uczuciowość i dramatyczna wymowa**.

PK 73

Także wszelkie odstępstwa od przyjętych w muzyce norm opisywane są przez odwołanie do ułomności ludzkich. Świadczyć o tym mogą konstrukcje: *kulawe synkopy, szaleństwo symfonizmu, tendencja do „wyjścia z siebie”*:

Znamienne jest niepowodzenie orkiestr tak zwanego jazzu symfonicznego, nie trzeba przypominać tu przesadnych wibrat, glissand nie w porę, **kula-
wych synkop.**

AHJ 265

Szaleństwo symfonizmu to szaleństwo wzrostu: pęd, tendencja do „wyjścia z siebie”, przełamania ram własnej przyrodzonej kondycji, pragnienie „wyjścia z formy”.

BPM 171

Zdolność rozmawiania, komunikacji werbalnej jest jedną z najbardziej charakterystycznych cech rodzaju ludzkiego. Przyglądając się opisom muzyki, łatwo można zauważyć, że również w tych kategoriach bywa ona postrzegana. Jest to także jeden z argumentów na rzecz filiacji język — muzyka. Bardzo eksploatowane w tych opisach są czasowniki nieprzechodnie określające kontakt werbalny: *mówić, porozumiewać się, dialogować*, i przechodnie *odpowiadać, przypominać*, a także rzeczowniki: *rozmowa, odpowiedź, dialog*. Wchodzą one w skład konstrukcji metaforycznych odpowiadających nadrzędnej treści pojęciowej MUZYKA JEST JAK KOMUNIKOWANIE SIĘ/KOMUNIKAT. Zarysowuje się w nich całą sytuację komunikacyjną, w której funkcje uczestników „rozmowy” pełnią instrumenty. Są one przedstawiane jako istoty, które mówią:

Bez wstępu, żywym **tematem** rozpoczynają I część (*Allegro vivace con brio*) skrzypce, którym **odpowiadają** klarnety. Ta **odpowiedź** przekształca się w ludową ländlerowa melodię drugiego tematu.

PK 79

[...] wkrótce rozpoczyna się osobliwy **dialog: orkiestra przypomina główne myśli poprzednich części**, a na każdą z nich **odpowiadają wiolonczele i kontrabasy** sugestywnym, jakby rzeczywiście **mówionym** recytatywem. Owa **instrumentalna rozmowa** przygotowuje moment, w którym wprowadzenie ludzkiego głosu staje się niemal oczywiste i naturalne.

PK 81

[...] „postacie” te — instrumenty — **mówią i dialogują ze sobą.**

BPM 147

[...] **dialog między instrumentami dętymi** — można tłumaczyć również jako „**rozmowy duchów**”.

BPM 158

Do środkowego, molowego ogniwa tej części nawiązuje charakterem **wzruszający dialog skrzypiec i chóru** basowych instrumentów w *Adagio* (II cz.). *Allegro assai* (III cz.) jest wesołym, finałowym rondem; barokowa radość muzykowania objawia się tu najbardziej bezpośrednio.

PK 30

W całości obowiązuje **zasada dialogu** pomiędzy dwoma „koncertującymi” instrumentami — **fletem i fortepianem** — a **orkiestrą.**

PK 200

II część (*Andante*) to szeroko rozbudowany **dialog między głosami orkiestry a instrumentem solowym.**

PK 30

Z *Koncertu d-moll*, rzadko, niestety, wykonywanego, emanuje — jak to ktoś określił — „romantyzm silnej osobowości i pełnego tężyzny czasu”. Środkowe *Largo ma non tanto* z nastrojową „rozmową” obojga skrzypiec na tle orkiestry jest jednym z najcenniejszych utworów napisanych przez Bacha w koncertach. Godnymi ramami tego klejnotu muzycznego są skrajne ogniwą cyklu: zdecydowane, zwarte *Vivace* i burzliwe, lecz misternie z dźwięków utkane *Allegro*.

PK 30—31

Uczestnikami tego aktu komunikacji są nie tylko instrumenty muzyczne. Sama muzyka też bywa przedstawiana jako ISTOTA MÓWIĄCA:

W liryczności tej partii niektórzy krytycy widzą odbicie Chopina i Czajkowskiego, lecz sama **muzyka mówi co innego** [...].

PK 123

W muzyce widzi się także NARZĘDZIE KOMUNIKACJI MIĘDZYLUDZKIEJ:

Muzyka, zresztą sztuka w ogóle, jest według mnie próbą **komunikowania się ludzi między sobą**, próbą utrwalania życia.[...] Nie ma żadnego innego źródła mojej muzyki niż moje myśli, uczucia, doznania, sądy. [...] muzyka będąca li tylko organizowaniem dźwięków w czasie, choćby najbardziej udanym, najbardziej przemyślanym, byłaby dla mnie czymś jałowym. [...] Wbrew pozorom muzyka to nie chaos, strumień dźwięków, zabawa w brzmienie; muzyka też może być mądra lub głupia, pełna uduchowienia lub jałowa, głęboka lub bezmyślna.

TB 31

Dyskusja o semantyczności i znaczeniu w muzyce jest w pewnym sensie także pokłosiem konceptualizowania muzyki jako środka służącego do komunikowania o uczuciach. W części pierwszej niniejszej pracy przywołałam niektóre wypowiedzi teoretyków na temat przewagi muzyki nad językiem werbalnym w zakresie wyrażania uczuć. Taki sposób myślenia o muzyce w sposób szczególny rozwinął się w romantyzmie i z pism ówczesnych twórców przeniknął do zbiorowej świadomości. Romantyczna koncepcja muzyki jest połączeniem wywodzącej się ze starożytności niebiańskiej proveniencji muzyki z pierwiastkiem ludzkim. Daje temu wyraz W.H. Wackenroder, stwierdzając:

[...] muzyka **odmalowuje człowiecze uczucia** w sposób nadludzki [...], bowiem **przemawia językiem**, którego nie rozpoznajemy w życiu codziennym, którego pochodzenie i sposób, w jaki go opanowaliśmy, są nam niezna-
ne, i który możemy jedynie nazwać **językiem aniołów**.

WW 312

Muzyka odzwierciedla procesy mentalne, w warstwie językowej odnaleźć tu można szereg nazywających je rzeczowników:

Ów ruch, a zwłaszcza jego zmiany, zmienność, odczytać możemy niejednokrotnie jako **czysty wyraz uczuć, napięć i wyładowań psychicznych, jako czystą ekspresję — namiętności, wzburzenia, ekstazy, uspokojenia...**

IDF 69.

Muzyka rozwija się na wzór **intymnego dialogu, „rozmowy dusz”, „czulej bez słów rozmowy”.**

BPM 92

Muzyka. Tym słowem określa się dziś **sztukę wyrażania uczuć za pomocą dźwięków** (Heinrich Christoph Koch).

DE 26

Dostrzegliśmy zatem, czym jest rzeczywiście muzyka w swej istocie: **następstwem tonów wyrastającym z namiętnego odczuwania** i jego przedstawieniem (Sulzer).

DE 26

Istotą muzyki jest **w y r a z**, oczyszczony, **podniesiony do najszlachetniejszego oddziaływania** (Friedrich von Haussegger).

DE 26

Za cechę definicyjną muzyki uważa się także jej zdolność wyrażania uczuć. Takie wyprofilowanie tego pojęcia jest również wynikiem porównania muzyki do języka. W wielu opisach muzyki przyjmujących podobne założenia zaznacza się, że muzyka potrafi pokazać dynamiczny charakter każdej emocji. Tak jest choćby w następujących przykładach:

Muzyka jest **rodzajem języka**, za pomocą którego wyraża się **różnorodne doznania duszy**, [...] **potrafi namalować** wszystko, nawet przedmioty, dzięki niepojętej magii wydaje się wzrok wkładać w organ słuchu; nie przedstawia tych przedmiotów bezpośrednio, ale **wzniera w duszy podobne wzruszenia**, jakich się doświadcza, gdy się je widzi (definicja francuskich encyklopedystów Jeana le Rond d'Alemberta i J.J. Rousseau).

DE 27

[...] muzyka **przemawia językiem najbardziej uniwersalnym**, który **pobudza duszę** w sposób wolny i niezdeteminowany, a jednak sprawia, iż czuje się ona niczym w swojej ojczyźnie.

RSch 31

Muzyka byłaby niewiele znaczącą sztuką, gdyby tylko rozbrzmiewała i nie posiadała **języka ani znaków dla ukazania stanów duszy!**

RSch 120

Ludzie niedouczeni są zazwyczaj skłonni do postrzegania w muzyce bez tekstu jedynie **cierpienia, radości** lub — jako czegoś pośredniego — **słodkiej melancholii**, jednakże nie potrafią odebrać **delikatniejszych odmian uczuć** — z jednej strony **gniewu i skruchy**, z drugiej zaś — **spokoju i szczęścia**, to też trudno im zrozumieć nawet mistrzów tej miary, co Beethoven czy Schubert, którzy zdołali **przełożyć na język dźwięków różne odcienie życia**.

RSch 131

Pytacie, skąd się biorą moje idee. [...] **Jak poeta, poruszony uczuciami, które przemienia w słowa, próbuje również przenieść me uczucia na dźwięki, które odzywają się we mnie i dręczą mnie dopóty, dopóki nie pojawiają się wreszcie przede mną w postaci nut.**

LvB 253

Komunikowanie się, rozmowa, przekazywanie uczuć — do tego potrzebne jest medium, przy pomocy którego taka wymiana myśli może mieć miejsce. W „klasycznej” komunikacji werbalnej tym medium jest język. Bywa on również często wykorzystywany do metaforycznego przedstawienia różnych elementów muzyki, stąd możliwa jest do utworzenia metafora pojęciowa MUZYKA TO JEZYK. Język analityczno-opisowy jest obecny już w renesansowo-barokowym rozumieniu muzyki. W okresie tym powstała teoria afektów, a wraz z nią słowniki dokładnie przyporządkowujące poszczególnym przebiegom melodycznym znaczenie określonych figur retorycznych⁸⁴. Podobną próbę podjął w XX wieku Deryck Cook (1959), który w pracy *The Language of Music*, zajmując się kwestią znaczenia muzyki, chciał zbadać, jak to określa E. Fubini (1997: 382) „czy zwroty (*terms*), tj. różne ukształtowania tonalnego języka harmonicznego, mają znaczenie wyrażalne za pomocą słownika emocji i uczuć”.

Do interesujących wniosków prowadzi analiza wartości semantycznej przydawek atrybutywnych współtworzących z rzeczownikiem *język* grupy nominalne. Otóż mogą one charakteryzować idiom kompozytorski poszczególnych twórców muzyki, np.:

Autor (Schönberg) mówi **językiem wysoce rozwiniętym**, opartym nie tylko na bogatym **słownictwie** (odpowiednik jakby motywów), ale też na zróżnicowanej **poetyce**.

BSchK 77

Mogą także określać idiom: poszczególnych rodzajów muzyki, elementów struktury dzieła muzycznego, wykonawczy, bądź też wnosić informacje o ogólnych predylekcjach do porównywania wypowiedzi muzycznej do językowej:

Asymilacja **języka jazzowego** wymaga długiego osłuchania się z tą muzyką.

AHJ 265

Język harmoniczny Concerto for Cootie... jest niezmiernie prosty...zdecydowanie konsonansowy.

AHJ 88

⁸⁴ Zestawienie opisów afektywnego charakteru tonacji muzycznych odnaleźć można w książce Szymona P a c z k o w s k i e g o, 1998: *Nauka o afektach w myśli muzycznej I połowy XVII w.* Lublin, s. 207—233.

[...] można osiągnąć prawdziwie **orkiestralny język** narzucając sobie naj-surowszą oszczędność środków.

HJ 91

Specyfika instrumentacji łączy się ze specyfiką materiału dźwiękowego w nowy **język dźwiękowy**.

BSchK 101

[...] zastosowane tu triole i ćwierćnuty w takcie 7. jeszcze bardziej uela-styczniają bogatą **składnię** tego **języka muzycznego**.

AHJ 171

Opisywanie muzyki poprzez odniesienie do materii języka (*fraza, składnia, gramatyka, reguły*) jest także dowodem na to, że język naturalny jest ważną domeną poznawczą, istotnym punktem odniesienia w próbach definiowania muzyki. To Wittgensteinowskie „zaczarowanie przez język”, o którym pisze C. Dahlhaus, wyraża się choćby w tak sformułowanych obserwacjach niemieckiego muzykologa (jest to poszukiwanie czegoś, co w jego odczuciu stoi najbliżej doświadczeniu muzyki, dla Dahlhauusa jest to język naturalny) (DE 1992: 18). Różne były przesłanki „podświetlania” właśnie tego językowego elementu bazy w definicjach muzyki. Niekiedy podkreśla się językowe — tzn. semiotyczne, znakowe — możliwości muzyki, jak choćby w takich definicjach:

Czym zatem jest muzyka? Muzyka jest **językiem**. Człowiek chce w tym **języku wyrażać myśli**, ale nie myśli, które można by ująć w pojęcia, lecz **myśli muzyczne** (Anton Webern).

DE 27

Muzyka jest dla Schumanna **językiem właściwym i prawdziwym**, nie tylko w sensie metaforycznym, lecz także **zdolnym do wyrażenia wszystkich niuansów; każdej ekspresji muzycznej odpowiada** — jego zdaniem — **identyczna ekspresja literacka**.

EF 297

Opis tego, co „dzieje się” w utworze muzycznym, odwołuje się często również do dialektyki sporu, np. wyrażenia typu: *godzą się, ściągają się, dzielą, łączą*. Wśród nich są i takie, które należą do pola leksyki militarnej. Ten typ metafory także wynika z postrzegania muzyki w kategoriach pewnych zdarzeń językowych (*spór, kłótnia, wyzwanie, godzenie się*)⁸⁵. Ta obserwacja stanowi podstawę przenie-

⁸⁵ Znana jest bowiem metafora pojęciowa odnosząca się przecież do komunikacji werbalnej ARGUMENTOWANIE TO WOJNA, opisana przez G. Lakoffa i M. Johnsona (1988). Autorzy książki *Metafory w naszym życiu* tłumaczyli obecność w języku konstrukcji metaforycznych odpowiadających takiemu schematowi pojęciowemu tym, że „część systemu pojęciowego związanego z bitwami w pewnej mierze charakteryzuje pojęcie sporu, język zaś odpowiednio się dostosowuje” (G. L a k o f f, M. J o h n s o n 1988: 29).

sienia — to, co ma miejsce w kompozycji muzycznej, „zachowanie” dźwięków, jest przybliżane naszej percepcji przez odwołanie się do tej części systemu pojęciowego. Zależności te odnaleźć można w następujących opisach muzyki:

Przetworzenie polega na przeróbce, licznych przeobrażeniach tematów pokazanych w ekspozycji. Tu oba tematy **ścierają się**, występują we fragmentach, **dziela się, łączą**, modułują do innych tonacji.

JLP 137

Oba tematy **godzą się**, kontrapunktując ze sobą w głównej tonacji F-dur.

SKP 97

[...] prawdziwe matamorfozy tematów Armstronga pochodzą bardziej ze sposobów **atakowania**, z precyzji synkop.

AHJ 164

Zrozumieli, że rezygnując prawie zupełnie z wibrata i **ataku**, uzyskują brzmienie równie piękne w swej pozornej **obojętności**.

AHJ 123

[...] **atakowanie**, chropowatość brzmienia czy twardość **uderzenia**.

AHJ 123

Tematy występują tu jednak w tonacjach innych niż w ekspozycji, lecz po licznych **starciach** wracają **pojednane** w tonacji zasadniczej. Ulega przekształceniu przede wszystkim **kierunek napięć**. O ile w ekspozycji zarysowuje się **konflikt** tematów, w przetworzeniu pogłębia się i dokonuje jak gdyby **walka**, to w reprzyzie nastaje **zażegnanie — rozwiązanie konfliktów**.

JLP 137

Odwoływanie się w opisach muzyki do domeny TKACTWO, pośrednio także wskazuje na sposób postrzegania muzyki w kategoriach tekstu, bowiem metafora TEKST TO TKANINA jest jedną z bardziej wyrazistych metafor pojęciowych odnoszących się do tego języka naturalnego i jego wytworu — tekstu⁸⁶. Zauważanie językowo-muzycznych afiliacji pozwala na przeniesienie tej metafory — prymarnie związanej z językiem, na grunt określeń muzyki. Oto przykłady:

Jest to najszlachetniejsze wspólne muzykowanie instrumentu solowego i orkiestry. W I cz. (*Allegro*) oba te organizmy dźwiękowe związane są gęstym **przedziwem kontrapunktycznym**. Do środkowego, molowego ogniwa tej części nawiązuje charakterem wzruszający dialog skrzypiec i chóru basowych instrumentów w *Adagio* (II cz.). *Allegro assai* (III cz.) jest wesołym, finałowym rondem; barokowa radość muzykowania objawia się tu najbardziej bezpośrednio.

PK 30

⁸⁶ Ma to zresztą długą i ugruntowaną językowo tradycję; wyraz „tekst” pochodzi bowiem z łacińskiego *textum*, który oznacza tkaninę.

Z *Koncertu d-moll*, rzadko, niestety, wykonywanego, emanuje — jak to ktoś określił — „romantyzm silnej osobowości i pełnego tęczy czasu”. Środkowe *Largo ma non tanto* z nastrojową „rozmową” obojga skrzypiec na tle orkiestry jest jednym z najcenniejszych utworów napisanych przez Bacha w koncertach. Godnymi ramami tego klejnotu muzycznego są skrajne ogniwka cyklu: zdecydowane, zwarte *Vivace* i burzliwe, lecz **mistrzynie z dźwięków utkane** *Allegro*.

PK 31—32

[...] równomierne zaangażowanie wszystkich instrumentów w procesie **rozsnuwania materiału** motywicznego i **rozwijania**.

SŁB 209

[...] szeroko **rozsnuty temat** o długooddechowej linii.

SŁB 187

[...] gwałtowny ruch pędu, duża rola perkusji z ustawicznie powracającymi, grzmiącymi uderzeniami kotłów, które na jakiś wschodni sposób biorą udział w **procesie rozsnuwania materiału motywicznego**.

SŁB 199

[...] tematy [...] **oplecione siatką motywów pobocznych**.

SKB 63

[...] ale i na mniejszej przestrzeni **splata** nieraz Bach parę motywów kontrastowych w **zwartą i gęstą tkaninę**.

JIB 86

Fantastyczna „szmerowa” instrumentacja **utkana** z gamek chromatycznych drzewa, pasaży smyczków i glissand harf.

SKP 79

Do jednych z bardziej znaczących i sugestywnych metafor strukturalnych należy przyrównanie MUZYKI DO BUDOWLI, a samego procesu tworzenia dzieł muzycznych do BUDOWANIA. Podobny proces zachodzi także w opisach tworzenia tekstu, mówi się bowiem: *któs sklecił zdanie, konstrukcja tekstu, budowa zdania*. Jest to zatem kolejny przykład na pewną przyległość wyobrażeń na temat języka i muzyki. Opisywanie muzyki za pomocą leksyki zaczerpniętej z budownictwa wynika z faktu, że jednym z podstawowych elementów dzieła muzycznego jest forma i reguły składania z elementów, które to nieodmiennie wywołują architektoniczne konotacje. Zresztą wyraz „architektonika” stał się już pełnoprawnym terminem funkcjonującym w muzykologii jako nazwa jednego z podstawowych elementów muzyki, oznaczającego uformowanie przebiegu utworu jako całości. Metafory przestrzenne są także przejawem synestezji — odnoszą się bowiem do interpretacji zjawisk słuchowych w kategoriach wrażeń wzrokowych i zostaną poddane analizie w rozdziale 4.2. Tutaj tylko kilka przykładów tych architektonicznych przenośni:

Jej wielkość [sztuki Bacha — przyp. E.B.-P.] oszałamia i zachwyca w każdej arii, recytatywie czy chórze, w ich prostocie i głębi wyrazu, **bogactwie inwencji** melodycznej, w **logice konstrukcji**, mistrzostwie **środków technicznych**. Z niedościgłym **kunstem** operuje Bach **techniką** kontra-

punktyczną, **buduje monumentalne kolumny akordów**, wykorzystuje maksimum możliwości, jakie daje mu wielki **aparatus wykonawczy** [...].

PK 33

Organowe fugi Bacha [...] to **kompozycje wybitnie architektoniczne**, nasuwające **skojarzenia z budowlą, budowaniem z konkretnego „materialnego” budulca** [...]. Szczególna to jednak **architektura, własnej statyczności przecząca: struktury dynamiczne, budowle powstające, konstrukcje w ruchu**. Poprzedzona preludium lub toccatą fuga **buduje się w naszych uszach**, wznosi, rozwija, dźwiękiem i barwą brzmienia **wkomponowana w przestrzeń świątyni**.

SZF 13

W kantatach bardziej rozwiniętych, przeznaczonych na uroczyste święta, chorał (tekst-melodia) **buduje wspaniałą architekturę wstępnych chórów — od fundamentu po zwieńczenie**. Genialnymi realizacjami takiej **architektury polifonicznej zwieńczonej chorałem** są chóry z *Pasji Mateuszowej* — wstępny i kończący I część.

JSB 50

Z tych wszystkich myśli muzycznych tworzy Beethoven **gigantyczną konstrukcję dźwiękową**.

PK 80

Zanim zbiorę wnioski wynikłe z przeprowadzonych analiz, przypomnę, że muzyka z definicji uznawana jest za dziedzinę sztuki. Sztuka natomiast to: ‘dziedzina ludzkiej działalności artystycznej, wyróżniona ze względu na związane z nią wartości estetyczne (zwłaszcza piękno); jej wytwory stanowią trwały dorobek kultury’ (SJPSz). Sztuka przeciwstawiana jest naturze, ponieważ natura to: ‘całokształt rzeczy i zjawisk tworzących wszechświat, świat (bez wytworów pracy ludzkiej); ziemia, woda i powietrze wraz z żyjącymi na nich i w nich roślinami i zwierzętami, przyroda’. Ta opozycja bynajmniej nie znajduje potwierdzenia w sposobie pojmowania muzyki, który odczytać można ze sposobów mówienia/pisania o niej. Bardzo wiele określeń z pola semantycznego odnoszącego się właśnie do NATURY stanowi bowiem podstawę konceptualizacji muzyki.

Obserwacja materiału językowego pozwoliła odnaleźć w nim metaforyczne realizacje takich schematów pojęciowych, jak: MUZYKA TO KOSMOS, MUZYKA TO NATURA, MUZYKA TO RUCH, MUZYKA TO SACRUM, MUZYKA TO CZŁOWIEK, MUZYKA TO ŻYWIÓŁ (WODA/OGIEŃ), MUZYKA TO ROŚLINA. Bywają one „uszczegółowiane”, każde bowiem z tych pojęć implikuje właściwe danej domenie źródłowej cechy, które następnie przenoszone są na domenę docelową, czyli muzykę. W ten sposób tworzy się hierarchiczny system metafor.

Przenoszenie cech, wyglądu i zachowań człowieka na muzykę (czy — bardziej szczegółowo — na poszczególne elementy dzieła muzycznego), wyznacza kolejny kierunek jej konceptualizacji, co wyraża się

w sięganiu w opisach muzyki po słownictwo z pola semantycznego KOMUNIKOWANIA SIĘ — JEZYKA, UCZUĆ, WOJNY, ARCHITEKTURY I TKACTWA. Ten typ zapożyczeń semantycznych jest dowodem na rzecz filiacji JEZYK I MUZYKA, znakowego charakteru sztuki dźwięków; odwołanie do tkactwa także wskazuje na sposób postrzegania muzyki w kategoriach tekstu, bo metafory ARGUMENTOWANIE TO ROZMOWA/POROZUMIENIE, ale też SPÓR/WOJNA, TEKST TO KANINA/BUDOWLA są jednymi z bardziej wyrazistych metafor pojęciowych odnoszących się do języka naturalnego i jego wytworu — tekstu. Słownictwo z pola semantycznego o nadrzędnej treści pojęciowej BUDOWANIE (ARTEFAKTY) należy wiązać z metaforami synestezyjnymi, których omówienie przynosi następny podrozdział. Postrzeganie muzyki w kategoriach języka pozwala na przeniesienie określeń prymarnie związanych z językiem i jego wytworami na grunt określeń muzyki. Dyskusja o semantyczności i znaczeniu w muzyce jest w pewnym sensie również pokłosiem konceptualizowania muzyki jako środka służącego do komunikowania o uczuciach.

Obserwacje poczynione w tym rozdziale miały także pokazać pewne główne kierunki konceptualizacji muzyki w naszej, zachodniej kulturze. Analiza znaków językowych w różnego rodzaju tekstach umożliwiła dotarcie do sposobów przedstawiania tego nieuchwytnego zjawiska za pomocą innych, może bardziej zrozumiałych dla twórców wypowiedzi o muzyce. Przedstawiony materiał jest dowodem na to, że wybór „tematów pomocniczych” w metaforach odnoszących się do muzyki nie jest taki zupełnie przypadkowy i indywidualny, można bowiem wskazać kilka kręgów tematycznych, które powtarzają się w tekstach muzykologicznych powstałych w różnych okresach historycznych.

4.2. Metafory synestezyjne jako przykład przenikania się systemów semiotycznych

Zagadnienie transpozycji wrażeń słuchowych na wzrokowe ma swoją bogatą tradycję. Znane są próby przyporządkowywania poszczególnym nutom określonych barw⁸⁷, a nawet budowania instrumentów,

⁸⁷ Jedną z takich propozycji podaje W. Kopaliński w *Słowniku symboli*, i tak: „C — pomarańczowa, D — błękitna, E — niebieska, F — zielona, G — czerwona, A — żółta, H — fioletowa” (W. Kopaliński 1990: 242)

które jednocześnie dawały wrażenie dźwięku i koloru⁸⁸. O tym, że w wyobraźni kompozytorów te dwa typy doznań zmysłowych często się łączą, świadczyć może np. twórczość Oliviera Maessiaena, który w jednym z wywiadów stwierdził:

Les petites Liturgies zostały skomponowane jak witraż. Wielobarwne migotanie osiągnięto tu za pomocą odpowiednich barw rytmicznych, zwłaszcza kanonów rytmicznych, niezależnych od muzyki, za pomocą barw modalnych, zwłaszcza modi nakładanych na siebie w polimodalnych splotach, i wreszcie za pomocą barw instrumentalnych. Wszystkie te barwy, zmieszane ze sobą, tworzą tęczę brzmieniową. [...] Dźwięki, brzmienia i rytmy jednoczą się, aby wylać z siebie potok błękitu, bądź potok czerwieni, bądź potok fioleto. Nie wymieniłem zielonego, pomarańczowego, żółtego, gdyż słyszę ten utwór w kolorze błękitno-fioletowo-czerwonym.

T. Kaczyński 1984: 21—22

Opisane powyżej „barwne słyszenie” nosi miano synestezji, czyli współodczuwania (od greckiego *synáisthesis*, utworzonego z czasownika *aisthánestai* ‘czuć’ i przedrostka *syn-*). Jest to termin, który do języka ogólnego trafił z pism psychologów, i pomimo znacznego upowszechnienia (zwłaszcza w poetyce) w słowniku nadal taki kwalifikator przy nim występuje. Pierwotnie uważano, że jest to rodzaj wrażeń zmysłowych towarzyszących bodźcom działającym tylko na jeden zmysł, np. doznawanie pod wpływem określonych dźwięków oprócz wrażeń słuchowych także wrażeń określonej barwy. W psychologii taka szczególna cecha percepcji jest nazywana *audition colorée* lub *synopsją*. Bardziej szczegółowe badania wykazały, że u ludzi wykazujących skłonności synestezyjne łączą się także inne pary zmysłów, np. ton z zapachem, kolor ze smakiem (I. Judycka 1963: 59). Obserwując takie zjawiska, w opisach językowych mówi się o szczególnym typie katachrezy, jakim jest metafora synestezyjna. Wszyscy adepci muzyki są niejako na taki kod metaforyczny skazani. Bywa on także przedmiotem muzykologicznej refleksji. W drugiej części książki *The anthropology of music*, noszącej tytuł *Concepts and behavior* (1969),

⁸⁸ Pierwsze wzmianki o takich instrumentach pochodzą z XVIII w., kiedy to Louis Castel (1688—1757) francuski matematyk, teoretyk muzyki i jezuita, skonstruował „clavesin oculaire” (inne źródła podają niemiecką nazwę „Farbenklavier”), w którym po przyciśnięciu klawisza uzyskiwało się dźwięk i światło o określonej barwie (związanej z dźwiękiem). Jednak ani jemu, ani późniejszym konstruktorom nie udało się w pełni zrealizować swoich zamysłów, głównie ze względu na kłopoty z „ujarzmieniem” światła. W partyturze *Prometeusza* A. Skriabina umieścił nieistniejący instrument o nazwie „clavier à lumière”, który miałby łączyć efekty akustyczne z optycznymi. Te muzyczne pragnienia zostały zrealizowane w latach dwudziestych XX w., kiedy to A.W. Ramington i T. Wilfiid skonstruowali „clavilux”, a A. László „Farbenliechtklavier”.

Alan P. Merriam prezentuje kilka grup problemów związanych z wytwarzaniem muzyki. Spośród nich szczególne znaczenie dla zagadnień poruszanych w tej pracy ma drugi rozdział książki, poświęcony synestezji obejmującej, np. słyszenie barwne, graficzną projekcję muzyki, oraz tzw. moduły międzyzmysłowe, czyli wyrażenia językowe, które opisują dźwięki i wrażenia dźwiękowe za pomocą wyrażen odnoszących się prymarnie do innych sfer doznań zmysłowych, np. wzrokowych, dotykowych, smakowych (dotyczy to takich wyrażen, jak np. „linia” melodyczna, „jasny” dźwięk, „wysoki” dźwięk itp.) (por też. S. Zerańska-Kominek 1995: 150). Zjawisko to jest na tyle mocno związane z zagadnieniami muzycznymi, że określenie „kolorystyka dźwiękowa” czy „architektonika” stały się już pełnoprawnymi terminami muzycznymi⁸⁹.

W tradycji językoznawczej zjawisku temu nie poświęca się zbyt wiele uwagi. Cenne obserwacje przynosi artykuł I. Judyckiej *Synestezja w rozwoju znaczeniowym wyrazów*. Stwierdza w nim, że synestezje z językoznawczego punktu widzenia są „przede wszystkim możliwością wymieniania się wyrażen językowych z zakresu różnych dziedzin postrzegania zmysłowego” (I. Judycka 1963: 62). Wyróżnia synestezje językowe wyrazowe i frazeologiczne. Każde z nich mogą być zarówno proste, jak i złożone. Wśród synestezji wyrazowych wydzieliła grupę synestezji etymologicznych, którą tworzą wyrazy zleksykalizowane, czasami już o nieprzejrzystej budowie słowotwórczej. O synestezjach złożonych mówi się wtedy, gdy następuje krzyżowanie się różnych rodzajów wrażeń, np. dotykowych z akustycznymi, jak choćby w związku frazeologicznym: „[...] jest w lotnej, nieuchwytnej muzyce coś namacalnego” (RM nr 16: 19)⁹⁰. Spośród synestezji złożonych wyróżnia się także zwroty i wyrażenia ilustrujące związki wrażeń wzrokowych z zapachowymi i smakowymi, np.: „Zapach cierpki czerwienią prześciga rubiny” (G: 51) (I. Judycka 1963: 62, 69).

⁸⁹ *Encyklopedia multimedialna PWN — Literatura i muzyka* (Warszawa 2000) podaje taką definicję kolorystyki dźwiękowej: „brzmieniowe właściwości struktury muz., uzależnione głównie od liczby i jakości środków wykonawczych (instrumentów, głosu ludzkiego), sposobu ich współdziałania, głośności brzmienia, rejestru oraz artykulacji; szczególnie intensywnie kolorystyka dźwiękowa rozwijała się w XX w. (zwłaszcza poszukiwanie nowych efektów kolorystycznych w muzyce awangardowej lat 60.)”. W *Encyklopedii muzyki* (EM 1995: 49) znajduje się taka definicja architektoniki: „jeden z elementów muzycznych, określający porządkowania brzmień w struktury muzyczne, a tych z kolei — w logiczne całości formalne, tzn. formy muzyczne”.

⁹⁰ Przykłady pochodzą z artykułu I. Judyckiej, a występujące przy nich skróty oznaczają: RM — „Ruch Muzyczny”, G — K.I. Gałczyński.

W obrazowaniu muzycznym wyróżnić można kilka typów synestezji. Do nich należą synestezje wzrokowe. W analizowanych tekstach występuje wiele katachrez, w których domeną źródłową jest sfera doświadczeń wzrokowych. W takich opisach znajdują się określenia odnoszące się do barw dźwięku, a także takie, które świadczą o postrzeganiu dźwięku w kategoriach ruchu, motoryki.

W genialnym umyśle Arnolda Schönberga narodziła się idea *melodie de timbres* (Klangfarbenmelodie), idea muzycznego porządku, w której każdy **dźwięk wyrażony jest odrębną barwą**.

BSchK: 120

Schönberg poddaje wybrany przez siebie akord licznym zmianom **kolorystycznym** i osiąga w ten sposób różne **naświetlenie** identycznego akordu.

PK: 82

W przedstawionych przykładach nie występuje prosta synestezja, typu 'barwny dźwięk', tylko konstrukcja złożona, realizująca schemat: podstawa — termin muzyczny (o czym decyduje kontekst, ponieważ analiza tekstu, w którym występuje to określenie, pozwala traktować ten dźwięk jako 'dźwięk muzyczny') + czasownik określający typ relacji, jaka jest pomiędzy wyrazem określanym i określnikiem + określnik — rzeczownik, prymarnie należący do pola leksyki malarskiej; konstrukcja ta ma wartość semantyczną 'dźwięk to barwa'; (poza tym jest to pełna *correspondances des artes*, bo rzeczywiście Schönberg stworzył system, w którym dźwiękowi odpowiadają barwy).

Partia trąbki przedstawia się jak **prawdziwa paleta barw**.

AHJ: 97

W tym przypadku mamy schemat: termin muzyczny (podstawa) + czasownik + określnik — termin należący do leksyki malarskiej. Sugestywność przekazu została wzmocniona rozbudowaniem grupy nominalnej o przydawki waloryzujące. Inne przykłady to:

Z zamglonego krajobrazu dźwiękowego pustych kwint (II skrzypce i wiolonczele) — jakby z nicości — wylania się główny temat I części (*Alle-gro ma non tropo, un poco maestoso*).

PK 39

Dobry kompozytor [...] odrzuci nieciekawe **barwy dźwiękowe**, jak malarz łatwe **efekty kolorystyczne**.

AHJ: 146

Stopniowo orkiestra ożywia się, tempo staje się zawrotne, hulaszczodionizyjskie, nastrój owłada wszystkim; wyraża się to w coraz **barwniejszej**, coraz to bardziej zmysłowej instrumentacji.

SKP: 65

Samodzielność i ruchliwość poszczególnych grup instrumentalnych nadaje orkiestrze Straussa ów charakter nieustannie **mieniącego się rozmaitością barw przepychu dźwiękowego**.

SKP: 7

Moim zdaniem, nie rozumie się w pełni muzyki, jeżeli nie stwierdza się doświadczalnie, często, obu tych zjawisk: **barw dopełniających się; naturalnego rezonansu ciał dźwiękowych**. Te dwa zjawiska związane są z odczuwaniem świętości, z olśnieniem rodzącym najwyższy szacunek, ubóstwienie, gloryfikację.

TK 17

Brak **jasnych tonów** skrzypiec powoduje, że *Koncert* odznacza się surowym, archaicznym nastrojem i **ciemnym kolorytem dźwiękowym**.

PK 27

Styl ten cechuje ogólne **rozproszenie** materiału dźwiękowego, ustawiczne przetwarzanie **ostro zarysowanych**, ale krótkich motywów melodycznych i fakturalnych oraz stała **zmienność kolorystyki dźwiękowej**, dążenie do **kalejdoskopowości muzyki**.

PK 15

Koncert A-dur jest przypuszczalnie transkrypcją koncertu organowego. I część (*Allegro*) odznacza się dużą **plastycznością i jędrnością rytmiczną**.

PK 28

Chodziło o **pastelowy pasaż smyczków grających** spiccato w oktawach, z długimi akordami fletów i obojów oraz pizzicato w basie.

NH: 252

Tu synestezja została osiągnięta nie tylko poprzez użycie rzeczownika *barwa*, ale także innych określeń z pola semantycznego 'zjawisk postrzeganych przy pomocy wzroku': *mienić się, przepych, rozmaitość, krajobraz zamglony, barwna instrumentacja*.

Do synestezji wzrokowych należą także METAFORY PRZESTRZENNE, w których domenę źródłową stanowią określenia z kręgu ARCHITEKTURY i RYSUNKU, MALARSTWA. Są to takie rzeczowniki, jak: *obraz, przestrzeń, krzywa, płaszczyzna, powierzchnia, figura, rysunek, podpora, monument*; czasowniki: *rozbudować, szkicować*. Odnaleźć je można w następujących przykładach:

[...] **przestrzeń adagiowa** o metafizycznej symboliczności „samotności wobec natury”.

BPM: 191

[melodia to] następstwo dźwięków, których różne **wysokości tworzą krzywą muzyczną**.

AHJ: 148

W notatniku Beethovena z lat 1816—17 zanotowane są **puste kwinty** otwierające I część i **naszkicowany** jest jej temat pierwszy.

PK 79

Fragmenty zespołowe [...] zajmują jedną trzecią **powierzchni dźwiękowej**, reszta przypada na partie solowe.

AHJ: 56

Jak malarz zestawia **barwne płaszczyzny** [...] tak Bach zestawia swoje **płaszczyzny dźwiękowe** — w niesłychanie skomplikowanym kontrapunkcie.

JIB: 85

W niektórych chorałach Bach **wprowadza** do przepięknej melodii swój *cantus firmus* gdzieś jak gdyby z **boku: w środku rozbudowanego na innej płaszczyźnie** okresu muzycznego przechodzą w głosach **środkowych** w basie nuty chorału podstawowego

JIB 84

[...] **rysunek rytmiczny i melodyczny.**

SKP 14

Niezbędną natomiast **podporą** barokowej orkiestry był klawesyn, **zespajający brzmieniowo** cały zespół i wypełniający harmonię.

PK 23

Ostatecznie jednak przewyciężył Bach trudności subiektywne i obiektywne — stworzył **dzieło monumentalne**, które ustępuje *Pasji Mateuszowej* może bardziej w ogólnym charakterze niż w czysto muzycznych wartościach.

PK 32

Innym typem synestezji odnalezionym w analizowanych tekstach są synestezje dotykowe. Ten typ katachrezy wskazuje na angażowanie w proces odbierania dźwięków zmysłu dotyku. W porównaniu ze wzrokowymi są one znacznie skromniej reprezentowane w tekstach, choć bywają w nie uwikłane.

[...] atakowanie, **chropowatość brzmienia** czy **twardość uderzenia.**

AHJ 123

Uporczywe powtarzanie **krótkich**, rytmicznie **prostych** fragmentów melodycznych w bardzo szybkim tempie, z **ostro punktowym motywem**, z którego jak z zarodka rozwija się całość.

SŁB 199

Styl ten cechuje ogólne **rozproszenie materiału dźwiękowego**, ustawiczne przetwarzanie **ostro zarysowanych**, ale krótkich motywów melodycznych i fakturalnych oraz stała zmienność kolorystyki dźwiękowej, dążenie do kalejdoskopowości muzyki.

PK 15

[...] **ciężki akord** barw („akord ziemi”) [...].

BPM 163

Na dalszym rozwoju form symfonicznych poważnie zaważyły zdobycze Mendelssohna w zakresie instrumentacji, zwłaszcza w utworach opartych na **lekkiej, zwiewnej** motywie [...].

EM 549

Są to przykłady synestezji złożonej, w tym krótkim opisie z wrażeniami słuchowymi łączy się zarówno wzrokowe, jak i dotykowe: *ostro zarysowane motywy melodyczne, ciężki akord barw, lekka motywiaka*. W syntagmach: *rozproszenie materiału dźwiękowego, kalejdoskopowość muzyki, zwiewna motywiaka*, domeną źródłową są doznania optyczne.

Znowu w opisie tym występuje krzyżowanie się doznań sensorycznych. Znajduje się tu odniesienie do wrażeń wzrokowych: barwy *jaskrawa* (natężenie), *mroczna* (odwołanie chyba bardziej do światła niż do barwy), przestrzeni: *przepastne*, a także doświadczeń dotykowych: *gorące smyczki*.

Judycka uznaje, że „wyrażenia, które powstają w wyniku oddziaływania podniety na zmysł słuchu, są przeważnie synestezjami prostymi. Najczęstsze są synopsje — wypadki barwnego słyszenia (*audition colorée*)” (I. Judycka 1963: 69). Analizowane teksty zasadniczo potwierdzają te ustalenia. Wskazać jednak można wiele przykładów łączenia w jednym opisie dźwięków wyrażen odwołujących się do różnych zmysłów, np. dźwięki ostro zarysowane — domeną źródłową jest tu odwołanie do doznań zarówno wzrokowych, jak i dotykowych. Takie skupienie doznań ma niewątpliwie większą wartość ekspresywno-impresywną. Oprócz przykładów barwnego słyszenia występują także, choć rzeczywiście rzadziej, wyrażenia, które są dowodem krzyżowania się wrażeń słuchowych z dotykowymi i smakowymi. Synestezje powonieniowe właściwie nie występują⁹¹.

Synestezje wpływają na wzbogacenie frazeologii muzycznej o dodatkowe środki służące obrazowaniu pojęcia MUZYKA. Są dowodem tego, w jaki sposób język ogólny „radzi sobie” z opisywaniem zjawisk muzycznych/dźwiękowych. Emilia Kozarzewska w artykule *Określenia nazw dźwięków w języku polskim* (1976) zwróciła uwagę na to, że synestezja przynosi też elementy oceny jakości dźwięków. I tak, przeniesienie na określenie dźwięku o małym natężeniu wtórnych nazw jakościowych, takich jak: *łagodny, miękki, delikatny, lekki*, wyraża miłe uchu doznania, natomiast przymiotnik *ostry*, przynosi informację modalną o niemiłych odczuciach słuchowych (E. Kozarzewska 1976: 353, 354). Synestezje ukazują też typowe sposoby konceptualizacji MUZYKI jako doświadczenia zmysłowego o wielokierunkowo profilowanym scenariuszu. Wydaje się, że w przypadku muzyki opis jej odbioru, odwołujący się do innych zmysłów niż słuch, jest nie tylko

⁹¹ Przykład oddziaływania wrażeń dźwiękowych na zmysł powonienia podaje Pisarkowa, pisząc w przypisie 7, że francuski krytyk muzyczny Hodeir czerpał przykłady określeń muzyki z tej właśnie dziedziny doznań ustrojowych, a jej sześciolatnia córka określała dysonanse będące wynikiem rozstrojenia instrumentu, jako śmierdzące (K. P i s a r k o w a 1963: 128).

świadectwem szczególnych skłonności psychicznych, ale czystą koniecznością, wynikającą z faktu, iż zjawiska dźwiękowe nie mają w języku własnych odrębnych określeń ich jakości.

Związki intersemiotyczne — formy muzyczne w „przekładach” literackich

5.1. Tytuł a struktura tekstu — uwagi ogólne

Termin „związek intersemiotyczny” odwołuje się do poruszanego już wcześniej w pracy zagadnienia przekładalności dwóch systemów znaków — w interesującym nas przypadku „przekład” ten przybiera postać eksperymentów formalnych, strukturalnych, polegających na próbach kształtowania tekstu poetyckiego wedle reguł obowiązujących w tekście muzycznym. Utwory, które zostały wybrane do analizy mają jedną szczególną cechę, mianowicie ich związek z konkretną formą muzyczną ewokowany jest już przez sam tytuł. Są to wiersze polskich modernistów, co jest konsekwentną realizacją przyjętego już wcześniej w pracy założenia (por. rozdziały 1.1., 3.1.) dotyczącego chęci weryfikacji tego, jak teoretyczne postulaty splatania słowa i muzyki w jednorodną całość estetyczną realizują się w konkretnych utworach, i na ile ich językowe ukształtowanie jest egzemplifikacją tez teoretyków języka artystycznego Młodej Polski. Oczywiście, powiązań struktury utworu poetyckiego z muzyką można szukać także na innych poziomach organizacji tekstu literackiego, np. w jego warstwie fonetycznej i rytmicznej czy leksykalnej. Nie będą one jednak przedmiotem analiz w tej pracy.

Jednym ze znaczących elementów utworu poetyckiego jest tytuł, który stanowi istotną część tekstu dzieła, jest jego pierwszym wyodrębnionym odcinkiem. Odnosi się do treści utworu albo do jego formy, bądź też reprezentuje zarówno jedno, jak i drugie (STL 1998: 596). Czytając poezję — zwłaszcza teksty młodopolskie — łatwo zauważyć, że w tytułach wielu z nich występują właśnie nazwy form muzycznych. W świetle przywołanej definicji nasuwa się pytanie: czy zach-

dzi związek pomiędzy przywołaną w tytule wiersza nazwą formy muzycznej a sposobem ukształtowania całej wypowiedzi poetyckiej, a jeżeli tak, to w jaki sposób dokonuje się tego „przekładu” kodów i struktur? Zakładam, że musi istnieć jakaś korespondencja wzajemnie motywująca wybór tytułu i sposób ukształtowania tekstu. Rozpatrzę to zagadnienie na przykładzie utworów Waława Rolicz-Liedera: *Modlitwa na organy*, *Modlitwa na organy II*, *Gdy dzwonki szwajcarskie symfonię grają: Oremus!*, oraz Marii Grosek-Koryckiej *Wiosna. Symfonia*.

5.2. Literackie próby naśladowania form muzycznych jako przejaw *correspondance des arts*⁹²

W przypadku obydwu wierszy Waława Rolicz-Liedera nazwanych *Modlitwa na organy* struktura językowa tytułu informuje bezpośrednio o nawiązaniu gatunkowym (modlitwa), pośrednio zaś o typie formy muzycznej. O tym, że włączyłam te utwory w krąg moich zainteresowań zdecydowała struktura stylistyczna tytułu, a ściślej wyrażenie przyimkowe „na organy”. W muzyce stanowi ono stały element bardziej rozbudowanej konstrukcji tytułowej, charakterystycznej dla pewnego typu utworów muzycznych. Schemat takiej nazwy jest następujący:

A + na + B

A — oznacza wtedy nazwę gatunkową utworu muzycznego i konwencję, w której został napisany;

B — określa tzw. aparat wykonawczy (instrument), na który dane dzieło jest przeznaczone.

Konkretyzacjami tego schematu nominacji w literaturze muzycznej są np.: *Preludia chorałowe na organy* J.S. Bacha, *Koncert na organy* T. Machla, *Sonata a due violini con basso pro organo* S.S. Szarzyńskiego, *Zwölf Stücke für die Orgel* op. 65 M.J. Regeera. (Z. Lissa 1987: 296, 364, 373, 375).

W tytule wierszy Władysława Rolicz-Liedera w miejscu, które powinien wypełniać człon konstytuujący nazwę muzyczną, znajduje się rzeczownik modlitwa, określający gatunek wypowiedzi o charakterze religijnym (jak litania, suplika, psalm itp.). Nie uległ natomiast

⁹² Pierwsza wersja tego rozdziału ukazała się drukiem w „Poradniku Językowym” 2000, nr 4, 5, 6.

zmianie element B, czyli określenie aparatu wykonawczego. Dzięki takiej strukturze nazwy tytułowej istota przywołanej formy muzycznej została jednak zasygnalizowana *explicite*. Jednak dokładnie o tym, jaki gatunek muzyczny motywował wybór tytułu dla wiersza, dowiemy się z analizy struktury formalnej tekstu:

MODLITWA NA ORGANY

*Zbudź się, któraś mnie wiodła przez samotne lata,
Gwiazdo mego żywota szmaragdowa — zbudź się!
Zbudź się, blasku sfinkswy, już na Anioł Pański
Z parafialnej wieżyczki wydzwanianą — zbudź się!
Zaby skrzeczą nad wodą zielonąwą — zbudź się!
Zbudź się, ziola z pól sennych pachną urodziewie,
Zbudź się, oko niebieskie zawarło powieki,
Pod nocy uroczystej pocałunkiem — zbudź się!
Zbudź się, wzniosły się ręce moje do modlitwy,
Wzniosły się jako ptaki dwa dziwaczne — zbudź się.*

Jak powiedziano, językowy sygnał formy muzycznej odnaleźć można już w tytule. Cała syntagma: *modlitwa na organy*, konotuje związek z muzyczną twórczością religijną. Organy to instrument od średniowiecza szczególnie mocno kojarzony z kościołem (J. Ekiert 1994: 325). Jednym z rodzajów modlitwy kościelnej są śpiewy liturgiczne, których przykładem jest chorał. W okresie reformacji w Niemczech wykształcił się chorał protestancki, na bazie którego rozwinęły się takie formy instrumentalne, jak: preludium chorałowe, przygrywka i wariacja chorałowa. W baroku były one najczęściej przeznaczone do wykonania na organach⁹³ (I. Poniatowska 1991: 21). W obliczu tych faktów możemy tytułową modlitwę wstępnie powiązać z chorałem, a modlitwę na organy z przygrywką chorałową, która jest kompozycją organową, często improwizowaną, wykorzystującą materiał melodyczny poprzedzanego przez nią chorału protestanckiego (I. Poniatowska 1991: 100). Przygrywka chorałowa to najczęściej dwu- lub trzygłosowy, krótki utwór polifoniczny, oparty na imitacji (J. Ekiert 1994: 362). Imitacja natomiast to taka technika, która polega na powtarzaniu całości lub fragmentu jednego głosu w innym głosie kompozycji (I. Poniatowska 1991: 47—49). Jeżeli melodii głównej przeciwstawi się jakiś samoistny głos (lub więcej głosów), wtedy powstaje zjawisko zwane w muzykologii kontrapunktem. Jego początków należy szukać właśnie w ukształtowanej na gruncie muzyki kościelnej technice kompozycyjnej polegającej na dokomponowywaniu nowych linii melodycznych do melodii głównej, tzw. *cantus firmus*, po-

⁹³ Por. np. *Preludia na organy* J.S. Bacha.

chodzącej z chorału gregoriańskiego (Z. Lissa 1987: 226). Przygrywka chorałowa tworzona była również wedle zasad kontrapunktu. Tematem głównym, który przewijał się przez całą kompozycję, był jakiś element melodii chorału.

W wierszu Liedera takim stałym motywem jest treść apelu wnoszona przez czasownik w formie trybu rozkazującego: *zbudź się*. Przewija się on przez cały utwór w niezmienionej postaci wyjściowej, jak *leitmotiv*, z którego kompozytor wysnuwa „myśli kontrapunktyczne”. Tymi myślami u Liedera są swobodne impresje, bezpośrednio nie związane znaczeniowo z tematem (nie wiadomo, do kogo lub czego kierowany jest ten modlitewny apel — kto ma się zbudzić). Obrazy budowane wedle zasad techniki luźnych skojarzeń stanowią tu w warstwie organizacji syntaktycznej dopełnienie niezmiennie powracającego motywu głównego, który pojawia się regularnie w każdym wersie.

Wiersz ten można podzielić na dwuwiersowe segmenty, będące jednym zdaniem, przy tym występuje tu wyraźny paralelizm składniowy. Otóż początek każdego z nich stanowi anafora, koniec zaś epifora i w obu wypadkach jest to czasownik: *zbudź się*, czyli swoisty *cantus firmus* tego wiersza. Określenia przeciwstawiane temu krótkiemu tematowi, tworzące obrazy — „głosy” tego, co nie śpi, wywołują wrażenie, że *Modlitwa na organy* została napisana z wykorzystaniem techniki kontrapunktu. Jest to kontrapunkt swobodny, gdyż brak w treści „głosów” dokomponowywanych elementów stałych; za każdym razem poeta wprowadza nowe frazy, które przywołując fragmenty świata otaczającego, tworzą tu żyjący mikrokosmos. Jego funkcja wydaje się wyłącznie magiczna — ma wytwarzać ogólny modlitewny nastrój ekstazy mistycznej. Są one dla tego utworu tym, czym w przygrywce chorałowej jest wartość melodyczna i tak jak w tej formie muzycznej jest ona zmienna. Wiersz ten napisany jest trzynastozgłoskowcem, a stała liczba sylab w wersach nasuwa skojarzenia z takim rodzajem kontrapunktu, który zamyka się w jednakowych jednostkach czasowych.

Forma drugiego wiersza, pt. *Modlitwa na organy II*, powieliła te muzyczne chwytły konstrukcyjne, które już odnaleźliśmy w poprzednim utworze. Nawiązuje do tekstu pierwszej *Modlitwy*... na prawach kontrastu (*zbudź się — śpij/śpijże*), wzbogacając poetycki komunikat nowymi elementami. Zanim zajmę się ich analizą, przedstawię utwór Liedera:

MODLITWA NA ORGANY II

*Śpij, która się nie budzisz, wierna prawom świata
Tysiąc i jedno szczęście serca mego — śpijże!
Śpij pod czasu baldachem, biało ułożona,
W wieńcu, któryś na czoło swe włożyła — śpijże!
Śpij na kwiatach, uszczkniętych ręką myśli zbożnej,
Na łzach i narzekaniach Wacławowych — śpijże!
Śpij przy echu eolskich harmonijek wspomnień,
Przy krzyku wilgi żalu wilgotnego — śpijże!
Śpij do dnia, w którym śpiże wrotnych archaniołów
Wniścia twego do nieba nie zatrąbią — śpijże!*

Jest to również trzynastozgłoskowiec, w którym wskazać można dwuwersowe segmenty w formie jednego zdania, tu jednak anaforycznie rozpoczynającego się czasownikiem: *śpij* i kończącego się epiforą: *śpijże*. Jest to jednocześnie temat główny utworu. Zauważyć można pewną jego wariabilność wobec *Modlitwy I*. W epiforach forma trybu rozkazującego zostaje bowiem wzmocniona partykułą *że*. Taki zabieg podnosi wartość ekspresyjną apelu i — pośrednio — całego tekstu. Tę zmianę motywu wyjściowego można porównać do muzycznej augmentacji. Powstaje ona wtedy, gdy wartości rytmiczne tematu zostają w głosie imitującym dwukrotnie powiększone (Z. Lissa 1987: 266). W tym przypadku mamy do czynienia z augmentacją dokładną (bo *śpijże* — dwie sylaby — jest podwojeniem wartości rytmicznej *śpij* — jedna sylaba) i dokonującą się w obrębie jednego „głosu” — tu mającego formę zdania — segmentu. Każda taka zmiana podnosi też walory impresywne kompozycji muzycznej — w prezentowanym wierszu ten *quasi*-muzyczny, strukturalny zabieg pełni taką samą funkcję.

W tekście *Modlitwy na organy II* znajdują się również inne leksemy i konstrukcje, które wchodzą w skład pola leksykalnego MUZYKA. Oprócz tytułowych organów są to: *eolskie harmonijki*, czasownik *zatrąbić* oraz wyraz, którego przynależność do tego pola ma charakter wtórny — powstaje w wyniku procesu metonimizacji — *śpiże* (sic!) (nazwa materiału zamiast przedmiotu) są reprezentantem semantycznym dzwonów. Szczególną uwagę zwróciłam na połączenie przymiotnika w funkcji atrybutywnej *eolskie* z rzeczownikiem konkretnym *harmonijki* — cała ta fraza należy do pola leksyki muzycznej. Przymiotnik *eolski* przywołuje instrument zwany harfą Eola — greckiego boga wiatrów. Instrument ten, znany już w starożytności, służył w I połowie XIX w. jako modna dekoracja romantycznych ogrodów. Odznacza się prostą konstrukcją — na prostokątnej ramie naciągnięte są różnej grubości struny, nastrojone na jedną wysokość dźwięku. Pod wpływem ruchu wiatru wydają one oprócz tonu zasad-

niczego różnej wysokości alikwoty, co prowadzi do powstawania urozmaiconych i subtelnych współbrzmień (J. Ekiert 1994: 154; W. Kopański 1990: 109; I. Poniatowska 1991: 44). W utworze Liedera zamiast zestawienia: *harfa eolska*, odnajduję: *eolskie harmonijki*. Poeta zastąpił jeden instrument z grupy chordofonów innym — z grupy idiofonów. Podobny jest dla obydwu jedynie sposób wydobywania dźwięku — w przypadku harfy eolskiej są to swobodne podmuchy wiatru poruszające struny, w harmonijce zaś blaszki drgają pod wpływem wdmuchiwanego lub wciaganego ustami powietrza. Zatem zestawiał tu instrument, który sam gra na wietrze, z instrumentem, który wymaga „ludzkiej” obsługi. Biorąc pod uwagę użycie tego rzeczownika z epitetem w zdaniu: *Śpij przy echu eolskich harmonijek wspomnień*, można wnioskować, że zestawienie to jest pewnym realnym obrazem z przeszłości, który poeta „wkomponowuje” w swój utwór zgodnie z poetycką techniką luźnych skojarzeń. Brak dbałości o szczegóły instrumentoznawcze zdaje się sugerować, że jest to zabieg kolorystyczny, służący wzbogaceniu przekazu poetyckiego o trudny do określenia aspekt muzyczny — specyficzny ton wydawany przez harfę Eola, w której wiatr zastępują usta grającego na harmonijce.

Jest jeszcze jedna możliwość interpretacji zwrotu *eolskie harmonijki*. Interesujące dla moich poszukiwań analogii pomiędzy formą wiersza a konstrukcją utworu muzycznego są treści konotowane przez przymiotnik *eolskie*. W tym drugim wariantcie interpretacyjnym zakładam, że może on odsyłać do tzw. skali eolskiej w muzyce, zaliczanej do dawnych skal kościelnych (J. Ekiert 1994: 226). Ustaliłam wcześniej, że wiersz Liedera możemy uznać za pewną formę przygrywki chorałowej, chorał zaś jest przykładem muzyki dawnej, mógł być zatem skomponowany w oparciu o skalę eolską. Taka interpretacja wzmacnia słuszność mojej hipotezy dotyczącej chorałowej motywacji obydwu poetyckich *Modlitw na organy*. Leksem: *eolski* przynosi przy tym jeszcze jedną informację — ważną dla nastroju utworu. Otóż na drodze ewolucji owych tzw. skal kościelnych ze skali eolskiej wykształciła się skala molowa, a utwory muzyczne oparte na trybie molowym mają swój charakterystyczny wyraz uczuciowy — smutny, melancholijny, refleksyjny (Z. Lissa 1987: 96). Taki nastrój emanuje również z wiersza Liedera. Ten rodzaj konotacji słowa i terminu muzycznego sprzyja też zjawisku irradacji semantycznej: jakość ekspresywna ewokowana przez *eolskie harmonijki* skorelowana jest z innymi określeniami występującymi w tekście, np. z leksemem *żał*, a przede wszystkim z rozbudowaną metaforą śmierci, bowiem sen, o którym mówi poeta, jest snem wiecznym, trwającym aż do dnia Sądu Ostatecznego:

Powyższa analiza pozwala zauważyć, że związek muzyki i poezji sygnalizowany w tytule, a wyrażający się w imitacji technik kodu muzycznego, przetwarzanego w tworzywo słowne jest tu niewątpliwy i stanowi manifestację założeń poetyki młodopolskiej.

Inny utwór, w którego tytule nazwa formy muzycznej zawarta jest explicytnie, to *Wiosna. Symfonia* Marii Grossek-Koryckiej. Kompozycyjnie poemat ten podzielony jest na części, które nazwane zostały terminami muzycznymi. Są to leksemy z grupy tzw. muzycznych określeń wykonawczych oraz nazw form muzycznych. Aby sprawdzić, na ile śródtytuły *Allegro, Andante Processja, Messa, Litania, Presto, Agitato, Patetica, Dolce Maestoso, Doppio Movimento, Appassionata, Religiosa, Largo Cantabile* motywują formalne ukształtowanie poematu, przypomnijmy definicję symfonii w muzyce.

Symfonia to duża, cykliczna forma orkiestrowa. Jej konstrukcja opiera się na budowie czteroczęściowego cyklu sonatowego. W klasycznej symfonii możemy wydzielić następujące części:

- cz. I — *allegro* w formie sonatowej, czasami poprzedzone powolnym wstępem,
- cz. II — utrzymana w tempie wolnym (np. *andante, adagio*),
- cz. III — menuet, zastąpiony od czasów L. van Beethovena *scherzem*,
- cz. IV — szybki finał, najczęściej w formie ronda (I. Poniatowska 1991: 118).

Część pierwsza, która ma kształt *allegra* sonatowego, składa się z trzech elementów, powiązanych wzajemnymi zależnościami. Są to: ekspozycja, przetworzenie i reprzyza. Przez nie przewijają się dwa kontrastujące ze sobą tematy. Dualizm tematyczny jest cechą charakterystyczną tej formy. Zadaniem ekspozycji jest przedstawić główny temat muzyczny (lub tematy) danej kompozycji. W przetworzeniu obydwie tematy ulegają licznym przemianom. Rozbija się je na motywy, wzajemnie miesza, przeciwstawia sobie, melodia przechodzi modulacyjnie przez rozmaite tonacje. Repryza to powrót do głównej tonacji i do obydwu tematów, które już nie są ze sobą tak mocno skontrastowane, ulegają bowiem ujednoczeniu tonalnemu. Repryza może zakończyć się koda, która albo wprowadza nowy temat, albo też przetwarza tematy już występujące, dzięki czemu ma bardziej samoistny charakter. Koda służy wygaszeniu emocji formy, najczęściej zamyka się w kilku taktach — czasami jest to motyw czołowy tematu głównego. Jeżeli koda osiąga większe rozmiary, wtedy nosi nazwę epilogu.

Zobaczmy teraz, czy i jak ten schemat dzieła muzycznego spraw-
dza się w językowej strukturze symfonii poetyckiej „skomponowanej”
przez M. Grossek-Korycką.

Część pierwsza tego poematu nosi nazwę *Allegro*, czyli dokładnie
taką, jak pierwsza część symfonii muzycznej. Mamy tutaj także eks-
pozycję w postaci sekwencji o akcie narodzenia pierwszego fiołka —
która jest metonimią nadejścia wiosny — jest to przedstawienie
pierwszego tematu w stylistycznym nawiązaniu do znanego z kolędy
Stała się nam nowina / Panna powiła syna

*„Nowina nam stała się dziś radosna”
Zaćwierkały wróble: kwi-i-wit!
„Urodziła się Królowa Wiosna
Pierwsze dziecię, pierwszego Fiołka,
Na sianozęci pod lasem dziś, co świt.”*

Drugi temat zawarty jest w drugiej strofie tej części — to opis
przygotowania przyrody do świętowania przyjścia wiosny:

*Wystano pachotka
Z obłoków kościołka
Sygnuje skowronek: dzień! dzień!
Zbierajcie się cizba,
Pod brzoza, pod wierzbą,
I wszystkie się strójcie,
Szykujcie do chrzcin!*

Cały ten fragment ma robić wrażenie radosnej krzątaniny (krótkie
zdania, wielość zdarzeń, polecenia: *zbierajcie się, strójcie się, szykujcie
się*). Semantyczna wartość tekstu współgra więc z muzyczną częścią
Allegro, termin ten bowiem oznacza ‘żywo, szybko, wesoło’ (I. Ponia-
towska 1991: 10). I tak też ukształtowany jest ten tekst. Widać tu
dużą ruchliwość rytmiczną, uzyskaną przez zaburzenie regularnej
akcentuacji różnej długości wersów (od jedenastozgłoskowych po sze-
ściozgłoskowe) oraz wprowadzanie bogatej instrumentacji dźwiękowej.
Te stylistyczne środki w połączeniu z warstwą semantyczną tekstu
(pełna uciechy krzątanina, narodziny, wiosna, ożywienie przyrody)
tworzą nastrój pogody, wesołości, przepełniają ten fragment energią.
Taką samą atmosferę odnaleźć można w *VII Symfonii* Beethovena,
napisanej w radosnej tonacji (A-dur). Przywołuję ten utwór dlatego,
że odnaleźć można pewne podobieństwa pomiędzy tymi dwiema sym-
foniami — literacką i muzyczną — głównie zaś ten sam radosny na-
strój, który przynoszą początkowe części tych utworów. Poza tym dru-
gi temat poetyckiej symfonii M. Grossek-Koryckiej nie jest mocno

skontrastowany z pierwszym, raczej stanowi jego kontynuację (narodziny wiosny dające powód do świętowania tego faktu). Elementy te sugerują, że w tym przypadku mamy do czynienia nie tyle z klasyczną symfonią, ile raczej ze swobodniejszą odmianą tej formy, wykształconą w romantyzmie — to kolejny związek z Beethovenem, który przecież jest uważany za muzycznego prekursora tej epoki⁹⁴.

Ekspozycja w poemacie M. Grossek-Koryckiej kończy się życzeniami skierowanymi do nowo narodzonego „dziecięcia” wiosny — fiołka:

Byś zdrowo i szczęśliwie i długo nam rósł!

Po tym dalsza część tekstu jest wydzielona graficznie, przy pomocy gwiazdek. W ten sposób wyznaczone są trzy fragmenty, wprowadzające do poematu elementy przyrody, które później stworzą obraz radosnego korowodu. Pierwsza wydzielona część wiersza odpowiada w muzyce symfonicznej części zwanej przetworzeniem:

*

*Cyt, cyt!...cyt, cyt!
Co tylko świt
Kiwają różowym paluszkami puki:
Chodźcie tu wszystkie muszki i żuki,
Przyjrzyjcie się,
Czy matkę ssie?...
To nie jest żadne niemowlę — nie!
Fijolek: ptak! co upadł z gwiazd,
Udaje ziółko, chowa się w chwast:
Zielone listki: skrzydła okrągłe,
Dziobki szafirem niebios naciągłe,
Niebiański zdradza go dech —
Nie kłóć go — grzech!*

Cały ten obraz odnosi się do tematu pierwszego, czyli do narodzin „dziecięcia” wiosny. Właśnie ta antropomorfizująca metafora (przyroda reaguje podobnie na „dziecię Wiosny” jak ludzie na narodziny nowego człowieka), w sposób charakterystyczny dla muzycznego przetworzenia tematu wypełnia całą tę część. Wersy o różnej ilości sylab, onomatopeje (*cyt, cyt*), rymy, wykrzyknienia, zapytania i wielokropki rytmicznie urozmaicają ten obraz i wywołują efekt muzycznego pulsowania. Przedstawienie tej cząstki w formie jednej strofy stwarza wrażenie zamkniętej całości, co tym bardziej sprzyja uznaniu jej za muzyczne przetworzenie sekwencji.

⁹⁴ Przekonanie takie wyraził m.in. muzykolog i autor biografii Beethovena — G.R. Marek (1976: 147).

Drugi wydzielony gwiazdkami fragment wiersza ma charakter muzycznej reprzyzy.

*

*Halali! halali! sygnaturki:
Stróćcie się prędzej panny i córki,
Ile was jest — gdzie która jest —
Pójdźcie wszystkie na wielki fest!
Krawczyki — te polne koniki,
Ze skrzyni wywólczą matczynej
Aksamit, tyftyki,
Mantyny,
Bisiory — mory
I srebrną nożyczą z dwóch włosków: ciach, ciach!... [...]
Koszyki, krzyżyki, pędzliki,
Baldaszkki, czaszki,
Pióra, blaszki...
Co strojów dla rojów tych szyje się — strach!
W kropki — w ząbki,
Obrąbki,
czerwone, zielone,
Ze złotem, z perłami, z diamentem po szwach!*

Zasady strukturalne tej części allegra sonatowego są tutaj potraktowane swobodnie. Nie ma bowiem powrotu obydwu tematów, lecz przywołany jest tylko drugi, jako semantyczna kontynuacja pierwszego — przedstawiający przygotowanie do korowodu. Szybkie tempo *allegro* wpływa na formalne ukształtowanie tego tekstu. Efekt radosnej krzątaniny wywołuje metaforyczny opis sytuacji przygotowania do festynu (sygnaturki grają, ktoś kogoś popędza, wokół mnóstwo balowych akcesoriów). Wrażenie wzmożonego ruchu, gwaru osiągnięte jest dzięki wprowadzeniu onomatopei (*hallali, hallali; ciach, ciach*) i wersów o różnej długości układów brzmieniowych (np. *koszyki, krzyżyki, baldaszki, blaszki*).

Trzeci fragment wiersza jest krótszy niż poprzednie i pełni rolę kody zamykającej allegro. Tu znowu językowa warstwa obfituje w elementy onomatopeiczne i rytmizujące. Fragment ten jest jednocześnie zapowiedzią dalszej części symfonii:

*

*Dzień! dzień! — dzień! dzień!
„Obwieszczam święty dzień!”
— Jesteśwa gotowe? — Jesteśma!
— U matki czekamy w komorze, By szatki nie pełzły na dworze:
Bom! Bom!
— Co bór was — co łąka — co wieś ma Z podziemi procesję
w niebieski dom Dwom na raz wychodzić: Bom! Bom!*

Andante Procesja, Messa i Litania ubłagalna współtworzą drugą część poetyckiej symfonii. *Andante* to nazwa z zakresu agogiki, oznacza ‘tempo umiarkowane zbliżone do wolnego kroku ludzkiego, po włosku znaczy to również: »iść»’ (I. Poniatowska 1991: 11). To tłumaczenie jest jednocześnie dookreśleniem drugiego członu śródtytułu: *Procesja*, który jest nazwą ‘uroczystego pochodu ze śpiewami oraz noszeniem sakralnych przedmiotów, będący formą kultu religijnego’ (SWO 1980: 601). Zobaczmy zatem, co tworzy tę procesję, która — jak wynika z definicji *andante* — idzie powoli, dostojnie:

*Pochód otwiera wiotkie pacholę:
Pierwiosnek, złote loki na czole,
Jaskierki — słoneczne iskierki,
Dziewanny — opadłe hosanny,
Różyczki — putti'ch twarzączki,
Śniegółki — zakłete w śnieg pszczołki
I wszelka taka zielna prostota:
Krwawniki — kaszy białej rzeszota,
Rumianki — stadne, białe baranki,
Powoje — krasnoludków zawoje,
Stokrótki — rusatek kołowrotki,
Dzwonki — wyległych elfów kokonki.
I wiejska sierota dwulatek
Wyżółtki, polny Bratek. [...]*

Mamy tu zatem do czynienia z antropomorfizacją, ale i swoistą kulturową sakralizacją przyrody — koresponduje to z wierzeniami starożytnych Greków, a szczególnie z tradycją dionizji. W ten sposób odnaleźliśmy jeszcze jeden element łączący ten utwór z *Symfonią* Beethovena, której treść ideową wiązano właśnie z „dytyrambicznym pochodem Dionizosa” (PK 77). Pierwsza strofa z *Andante Procesja* ma oryginalną, nie występującą wcześniej w tym utworze formę rejestru uczestników pochodu. Ten rozbudowany opis pełni tu funkcję retardacyjną — spowalniającą przebieg zdania tytułowego. Krótkie (miarowe, rytmiczne) sekwencje imienne stanowią serię zredukowanych porównań (z elizją: *jak*), które skonstruowane są tak, że jednocześnie wnoszą ze sobą wartości instrumentacyjne, uzyskane dzięki rymom wewnętrznym:

*Jaskierki — słoneczne iskierki,
Dziewanny — opadłe hosanny,
Różyczki — putti'ch twarzączki,
Śniegółki — zakłete w śnieg pszczołki [...]*

Ten spis uczestników pochodzu oddzielony jest graficznie (gwiazdką) od dalszej części *Andante*, w której początkowe tempo umiarkowane zaczyna wyraźnie zmieniać się na szybsze:

*Widzicie?...Widzicie?!...Widzicie!!!
Ołtarz płonący na srebrnym życie —
Tam wiedzie — tam wzywa nas dzwon,
Na wzgórzu, tam stoi, na szczycie
Tron!*

*Idą kwitnące w bieli Wiśnie,
Welon im ślubny do stóp wiśnie,
Na ramionach słońca feretron,
Dzwony trrrr!...trrrr!*

Narastaniu tempa służy przede wszystkim pierwszy wers, w którym leksem: *widzicie* został powtórzony trzykrotnie, za każdym razem z innym określeniem intonacyjnym (najpierw jest to pytanie, potem zdziwienie, a później wykrzyknienie). Poza tym jest w tym krótkim fragmencie wyraźna instrumentacja dźwiękowa (przewaga głosek dźwięcznych), dwa pełnoznaczne wyrazy onomatopeiczne — *dzwon, dzwony*; jest jeden rym, który opiera się na homonimii *wiśnie* — owoce i *wiśnie* — pseudoarchaiczna forma czasownika w 3 os. l.poj.: *wisi, zwisa*. Podobieństwo w brzmieniu występuje również pomiędzy onomatopejami kończącymi trzecią strofę *trrrr, trrrr* a wyrazem *tron*, będącym oksytonicznym zakończeniem strofy drugiej.

Rytualno-sakralny charakter tego święta wiosny widoczny jest w drugiej części *Symfonii*, która w tytule ma nazwę nawiązującą do terminu *msza* — a odnoszącą się do formy muzycznej, bo *Missa* to „jedna z podstawowych, najstarszych cyklicznych form wokalnych lub wokально-instrumentalnych kościoła katolickiego do tekstów łac.” (I. Poniatowska 1991: 75).

W wyniku wielokierunkowej metaforyzacji obraz nadejścia wiosny nabiera franciszkańskich cech uroczystości religijnej (lilia, św. z Asyżu, modlić się, ciche skupienie, święty kielich podniesiony oburącz, ołtarz, krzyż, monstrancja, ministranci, aniołowie, arcykapłanka), w której upersonifikowana jest cała przyroda:

MESSA

*Lilia przed świętym z Asyżu Mnichem
Bez słów się modli w skupieniu cichem
Z alabastrowym w ręku kielichem
Oburącz święty podniosła kielich*

*Z czymś niewymownym, czymś cudownym,
Z tem jakimś winem z winnic anielich*

*Wierzb rozpostarty baldachim
Cieniem obrzuca ją błahym.*

*Wrzos z Macierzanką pełza po krzemie,
Upadły krzyżem — całują ziemię,
Rozwarte na ścież łapki badyla
Zastały piasek bisiozem lila.*

*Mieczyki broń Arcykapłance
Sprezentowały — na ramię lance
I wiechy róż podniosły Malwy:
Anielskich wojsk zwycięskie salwy!
Zatlił się krwawo Ostowy świecznik,
Monstrancję złotą podniósł słońcecznik,
Zasygnowały ministranty,
Pokłękąły procesjanty,
Położyli czoła na ziemię,
Posypali popiołem ciemię,
I stało się po gwiazdy niemie...*

Narastanie tempa wiersza, tak charakterystyczne dla *kodecety* poetyckiego *Andante* zostaje w tej części zatrzymane. Układ *Messy* jest bardziej regularny. Co prawda, tutaj także nie ma równej ilości wersów w strofach, jednak mniejsze są różnice — na sześć strof cztery składają się z czterech wersów, jedna z pięciu i jedna, ostatnia, z siedmiu. W tym przypadku regularność uspokaja rytm. Skłania do tego również treść tej części — msza wprowadza nastrój wyciszenia i ma to swój wyraz w wierszu (*pokłękać, położyć czoła na ziemi, posypać popiołem ciemię*, skorelowany z ciszą przysłówki *niemie*):

*Zatlił się krwawo Ostowy świecznik,
Monstrancję złotą podniósł słońcecznik,
Zasygnowały ministranty,
Pokłękąły procesjanty,
Położyli czoła na ziemię,
Posypali popiołem ciemię,
I stało się po gwiazdy niemie...*

Końcówka tej części jest zapowiedzią nastroju, który pojawia się w *Litanii Ubłagalnej*. Odnaleźć tu można powrót pierwszego tematu tej poetyckiej symfonii o wiosnie — *O wieczna rajskich łąk Primavera!* — który jest przejawem dążności do ujednoczenia motywicznego całego cyklu symfonicznego — podobnie jak czynią to kompozytorzy symfonii muzycznej. Nastrój wiersza zmienia się na spokojniejszy, strofy zyskują taką samą liczbę wersów (choć nadal nie są to wersy równozgłoskowe). Proces sakralizacji przyrody jest tutaj kontynuowany, tyle, że nie dotyczy już jej zachowań — obchodów święta wiosny,

lecz samej wiosny przedstawionej jako Matka Boża. Tę sakralną personifikację wiosny podkreślają też ikoniczne atrybuty (srebrny nów, sfera niebieska, wąż starty stopą Królowej Niebieskiej):

*O wieczna rajskich tąg Primavera!
Pod której stopą niebieska sfera,
Wąż starty — i srebrny nów...
Na twoje słowo,
Niebios Królowo,
Pierzchnął zły los, jak zmory snów!*

Po *Litanii Ubłagalnej* rozpoczyna się druga część *Symfonii*, współtworzona przez: *Presto. Burza, Agitato. Wicher, Patetica Piorun, Dolce Maestoso. Deszcz*. Wszystkie polskie części wywodzą się z jednego kręgu semantycznego — są to określenia zjawisk atmosferycznych związanych z wiosenną burzą. Już na podstawie analizy tytułów zauważyć można pewne stopniowanie napięcia w tym fragmencie utworu. Rozpoczyna się od razu *Burzą*, ale właściwie jest to zapis przygotowywania do niej:

*Wilgotne oczy wznioł kwiat do nieba.
Nabożnie się koleba.

Lazury były takie pogodne,
Tak niezawodne!*

Językowe sygnały tytułowego tempa *Presto* (*presto* = pośpieszenie, szybko) zaczynają pojawiać się w trzeciej i czwartej strofie:

*Kiedy **znieńacka** smok podpełźnie bury.
Urodził się z malutkiej chmury,

I na słońcu położył łapę.
Jął szybko biec, jął rósć, rozdał chrapę...*

Wielokropek zamykający ostatnie zdanie czwartej strofy zatrzymuje to przyspieszenie tempa, które w piątej, szóstej i siódmej zwrotce zgodne jest z retardacyjnym charakterem opisu „ciszy przed burzą”:

*Cień za nim górą — blask szedł dołem —
Jak płaszcz za uchodzącym aniołem.

Ta ziemia w rudawej poświacie
Przy tym nieba nocnym granacie
To była groza w majestacie!*

*Kwiaty schowały w kaptur koronę,
Oczy zamknęły przerażone,
Szepcząc: „Pod twoją obronę!”*

Ostatni dwuwiers tego fragmentu jest zapowiedzią dalszego rozwoju zdarzeń:

*Gdy ponad niemi niosąc piach i kwarce,
Huraganowe zawzięły się harce...*

Wymogom semantyczno-muzycznym został podporządkowany rytm tego wiersza. Jest on napisany nieregularnym sylabowcem. Taki „rozchwiany”, nieregularny wzorzec rytmiczny służy zarówno ilustracji zjawiska, o którym mowa w wierszu, jak i realizacji zasady artykulatoryjnej przywołanej terminem muzycznym *presto*.

Później burza się nasila, dochodzi do niej wichur. Muzycznym określeniem wykonawczym, które występuje przy tytule *Wichur*, jest *Agitato* — co oznacza burzliwie, gwałtownie, niespokojnie (I. Poniatowska 1991: 8). Widzimy zatem, że narastanie tempa zjawisk atmosferycznych ma swoje odbicie w zmianach tempa muzycznego — wykorzystanego w tworzywie słownym i w wersyfikacji. Jest to także skorelowane z fonetyczno-rytmicznym ukształtowaniem tej części. Występuje tu duże zróżnicowanie organizacji wersowo-stroficzej, nagromadzenie onomatopei, które czasami obejmują większą część tekstu, jak np.:

*Jak koń, co zarzy...
Z gwizdem uciechy w cwał pomknęły szarzy.
Patataj! Patataj! Z grzbietu na grzbiet —
Hyc! na grzbiet — hyc! na grzbiet — po lesie het!...
Truch, truch, truch! — truch, truch, truch!
W rytmiczny ruch:
Stęka drzewo — stuka w nim trzewo —
W galopie jedzie po ziemi brzuch [...]*

W muzyczny sposób wracają tu także motywy obecne już we wcześniejszych częściach poematu. Metaforyczny obraz rozpoczynający wiersz jest nawiązaniem do dionizyjskiego pochodu z pierwszej części:

*Śmignęły kosmate ogony
Czterech wichrów we cztery strony
Poskręcane w gzygzak Laokony*

Skojarzenie to wywołuje metonimia: *kosmate ogony*, które są przecież atrybutem satyrów. Inny grecki element, to synekdocha: *poskręcane w gzygzak Laokony*. Zamiast utrwalonego w rzeźbie hellenistycznej Laokoona wraz z dwoma synami uwięzionego w węzowych splotach, jest tu samo imię wieszczca, użyte w dodatku w liczbie mnogiej.

Patetica to określenie wykonawcze uzupełniające tytuł *Piorun*. Jest to kulminacyjny fragment części trzeciej tej poetyckiej symfonii. Zapis użytego tu terminu muzycznego jest niedokładny, prawidłowa nazwa włoska brzmi *patetico* i oznacza patetycznie (J. Habela 1969: 140). Forma wiersza i jego warstwa brzmieniowa jest podporządkowana obrazowi upadku piorunu. Składa się on z trzech strof — pierwsza ma cztery wersy, każda następna — jeden mniej. Ruch w dół zawarty jest też w semantycznej warstwie utworu:

*Rozbijając się po skalistym niebie nocy,
Karkołomny zjazd [...]*

*Z centra do centra
Z najwyższych nieba piętr, w piekiel piętra...
W podświata stoczył się loch...*

Ostatnim elementem składowym tej części poematu jest *Dolce maestoso*. *Deszcz*. Po szaleństwach przyrody z poprzednich części, zakończonych w sposób spektakularny — uderzeniem pioruna, następuje uspokojenie. *Dolce* znaczy 'słodko, łagodnie', natomiast *maestoso* oznacza 'szybko, ale z powagą, majestatycznie' (I. Poniatowska 1991: 26). Tak jak gwałtownie tempo narosło — w taki sam niespodziewany sposób zostało zahamowane. Ta zmiana określeń wykonawczych widoczna jest również w strukturze tekstu — w planie fonetyki, leksyki i semantyki:

*Łzy ulgi z nieba padły wielkie, jak groch...
Cicho, po ciemku, tkał jakiś słodki szloch!*

Występujące tutaj onomatopeje także wprowadzają do utworu łagodną melodykę:

*Puk puk!...puk, puk!...puk, puk!... [...]
Szeleszcze cicho: szech, szech — szech, szech... [...]
Plest! plest! [...]*

Cechy konotowane przez określenie *maestoso* dostrzec można w warstwie semantycznej tego utworu:

Idzie oczyszczeń — idzie odrodzeń — idzie zmartwychwstań bóg! — [...]
„Daję ci z wody — daję ci z ognia — daję ci życia chrzest!”

Jest to ponowne nawiązanie do tematu z pierwszej części — do święta dionizji, ale jednocześnie wprowadzony tu został element chrześcijański (*Daję ci z wody — chrzest*). Takie splecenie tradycji antycznej i chrześcijańskiej, a także rodzimej, ludowej (por. narodziny wiosny — fiołki, skowronki i reszta przyrody) jest charakterystyczne dla całego poematu.

Pomiędzy tą częścią utworu M. Grossek-Koryckiej a III częścią (*Assai non presto*) VII Symfonii Beethovena odnaleźć można wiele analogii. Przede wszystkim — ten sam beztroski charakter — zgodne jest to zresztą ze schematem budowy utworu symfonicznego, w którym część trzecia jest scherzem. Elementy, które nawiązują do tematu pochodzenia przyrody (z I części poematu), pojawiają się także tutaj — podobnie w utworze muzycznym głównym tematem „bawi się” Beethoven. W symfonii wiedeńskiego klasyka jest także majestatyczny fragment — to trio. I jeszcze jedna wspólna cecha — jest nią niespodziewane, wprowadzone bez wcześniejszego przygotowania zakończenie, tak jak po *Piorunie* w poetyckiej symfonii znalazł się *Deszcz*.

Kolejna, wydzielona przez nas wedle prawideł budowy symfonii muzycznej, część poematu składa się z *Doppio Movimento* i *Appassionata*. *Nawałnica*. Następuje tu powrót do szybkiego tempa, tak, jakby natura, na chwilę uspokojona w *Dolce Maestoso*, teraz, w części finałowej, chciała wybuchnąć ze zdwojoną siłą. Jest to zresztą zaznaczone w tytule, gdyż *Doppio Movimento* oznacza ‘dwukrotnie szybsze tempo’ (J. Habela 1969: 50). Pierwszy element tej części posiada tylko tytuł muzyczny. Ma to swoje konsekwencje w ukształtowaniu tego tekstu. Jest on bardzo „akustyczny” (duża liczba onomatopei, nieregularne wersy, rymy, wielokropki, muzyczna leksyka), do tego stopnia, że jego wartość brzmieniowa wysuwa się przed semantyczną. Wiadać w tym tendencję do nastawienia na inny sposób przekazywania treści, bardziej muzyczny niż literacki:

*Zatańcowały brylantowe bajadery:
Z wirem bębena: tam, tam, tam! Ręka,
Stopką uderzy — w kurz się rozśnieży...
Podaty się z wiatrem na wznak srebrne ajery*

*Zadrżały, zaszumiały w etery...
Szły po nich tajemnicze nieba z ziemią szmery.*

*Las kryształowych zesunął się w dół węży,
Ogony w chmurach — jęzor w ziemię pręży
Wlazuje się w nią z żądzą, która rzeży...*

Wzmożenie tempa w *Doppio Movimento* znajduje swoje apogeum w końcowej części finału *Appassionata*. *Nawałnica*.

Appassionata jest to określenie wykonawcze, które oznacza 'namiętnie, porywczo, z pasją' (I. Poniatowska 1991: 11) i właśnie tak ukształtowany jest ten fragment. Rozpoczynają go onomatopeje:

Ciach, ciach, ciach!...ciach, ciach, ciach! — plusk, plusk!

W dalszej części jest dużo powtórzeń, wyrażeń dźwiękonaśladowczych, nierówności wersyfikacyjnych. W warstwie semantycznej zaś — odniesienie do treści, które ewokuje termin *Appassionata*, ale też *Nawałnica*:

*Deszcz siecze — deszcz piecze — lasem stalowych różg.
Tętni!!! — niebieska zjeżdża z chmur konnica!
Co raz kopyta — to błyskawica —
Coraz namiętniej — coraz natrętniej —
Las dzid z obłoków zrzucanych tętni! [...]*

*I konie z trok
Na ziemię: hyc!
Spieniony pysk —
Przy blasku piorunowych świec:
Łysk! łysk!
Ła, ła, ła — dudnienie, tętent, cwał — ła, ła, ła!
Do biała spieniona nawała szalała...*

Taki sam — burzliwy i roztańczony charakter ma ostatnia część *VII Symfonii A-dur (Allegro con brio)* L. van Beethovena. Takie samo ekstatyczne podniecenie odnajdujemy w utworze M. Grossek-Koryckiej.

Religiosa. Largo cantabile i *Litania dziękczynna* to ostatnie części poematu. Następuje w nich wyciszenie emocji utworu, powracają motywy z poprzednich części, głównie te związane z sakralnym charakterem wiosny, tym razem już porównanej nie tylko do Matki Bożej:

*O rajskich łąk Wiosno bez końca
Na kuli świata stojąca,
Nów pod nogami — i węża kłęb,
ale także do Chrystusa:
Za wolność tobie
Żywcem przeżywszy w grobie:
Hozanna! Hozanna! Hozanna!*

Kończy się zatem ten poemat okrzykiem wyrażającym radość i triumf. Symfonia może zakończyć się kodą — omawiana poetycka konstrukcja realizuje ten właśnie wzorzec formalny, choć z pewnymi modyfikacjami. Rozbudowana postać tej ostatniej części sprawia, że bardziej jesteśmy skłonni uznać ją za epizod, niż za klasyczny przykład kody.

Drugim utworem z symfonią w tytule jest poemat prozą⁹⁵ *Gdy dzwonki szwajcarskie symfonię grają: Oremus!* W. Rolicz-Liedera. Użyty tutaj leksem: symfonia wyznacza także kierunek naszych muzyczno-językoznawczych poszukiwań. Jednak już przy pierwszym oglądzie tego materiału możemy stwierdzić, że w tym przypadku trudno znaleźć tak wyraźne formalne nawiązania do tytułowej formy muzycznej, jak w przedstawionym wyżej poemacie M. Grossek-Koryckiej — co wolno wiązać z odrębnością gatunkową tego tekstu, a także odmiennymi preferencjami artystów.

Poemat prozą to gatunek, który powstał w romantyzmie we Francji, a szczególnie chętnie uprawiany był w czasach symbolizmu. Charakteryzuje go brak podporządkowania, nawet fragmentarycznego, rygorom budowy wierszowej. Odnacza się wyrazistą kompozycją, niekiedy swobodną rytmizacją (STL 1998: 397). Muzycznym odpowiednikiem tej formy literackiej jest poemat symfoniczny — gatunek, który również powstał w wieku XIX. Wiąże się z historią symfonii, rozwijał się w oparciu o jej zasady konstrukcyjne, często je mieszając, krzyżując, swobodnie eksperymentując z nimi. Wpływ na tę formę mają również gatunki muzyczne związane ze słowem: pieśń, opera, dramat muzyczny. Często inspiracją dla poematu symfonicznego są właśnie dzieła literackie i wtedy od ich treści i formy, w dużej mierze, zależna jest kompozycja muzyczna. Tego rodzaju utwory w pełni zrozumieć można wtedy, gdy w procesie interpretacji uwzględni się rolę literackiego czynnika zewnętrznego, który decyduje o wyborze formalnych środków kształtujących treść muzyczną poematy symfonicznego (B. Pociąg 1987: 82). Forma tego gatunku jest odzwierciedleniem powstałych w romantyzmie, a później szczególnie rozwijających się w modernizmie tendencji, dążących do połączenia poezji i muzyki. Technika konstrukcyjna zastosowana w poemacie symfonicznym polega na przekształcaniu tematów, symbolizujących literackie wątki dzieła. Działanie to dotyczyć może zmian tempa, rytmu, harmonii, faktury (J. Ekiert 1994: 350). Poemat symfoniczny to forma swobodna, trudno zatem wyznaczyć jakieś ściśle reguły jego budowy. Zasad-

⁹⁵ Tak określiła ten utwór M. Podraza-Kwiatkowska we wstępie do *Wyboru poezji* W. Rolicz-Liedera (1962: 22).

niczo jest to utwór jednoczęściowy (choć często wewnątrznie rozczłonkowany i zróżnicowany), niedługi, nierzadko będący modyfikacją tradycyjnych wzorów formalnych: sonaty, ronda, wariacji, fugi (I. Poniatowska 1991: 95).

W poemacie Rolicz-Liedera *Gdy dzwonki szwajcarskie symfonie grają: Oremus!* odnalazłam analogie formalne pomiędzy tym utworem a poematem symfonicznym. Jest to także utwór jednoczęściowy, będący ciągiem swobodnych skojarzeń związanych z obserwacją alpejskiego krajobrazu. M. Podraza-Kwiatkowska odnalazła w tym utworze analogie do Maeterlincka — oryginalne naśladowanie przez Rolicz-Liedera jego techniki wierszowej⁹⁶. Zauważyła jednak, że polski poeta nie poszedł drogą symbolizmu, dla niego bowiem punktem wyjścia jest rzeczywisty świat alpejskiej przyrody, którego wyjątkowość chce przedstawić odbiorcy, wykorzystując technikę luźnych skojarzeń. Dzięki temu tworzy subiektywny obraz, którego tworzywem poetyckim jest niekontrolowany strumień świadomości. W ten sposób *Lieder* staje się prekurem nadrealizmu w Polsce. (W. Rolicz-Lieder 1962: 23). Oto fragment⁹⁷ interesującego mnie poematu:

*W Grindenwaldzie, Lauterbrunnen, na halach Gór Brienckich
śniegowe ptaki, wielkim — jak świat cały stadem zlatują na
pastwiska, czepiając się krawędzi
skał szczybatych, topiąc się w kaskadach i górskich
bystrzycach.*

*Uczucia mojej siostry białe są — niby płatki śniegowe.
(.....)
Tysiąc Cyganów uderza w srebrne cymbały.*

*Ze wszystkich stron ściągają pasterze; jedni łączą się
drugimi, stado zwiększa się coraz bardziej, rośnie
jednostkami, rośnie dziesiątkami, rośnie setkami, jak
lawina spadająca ze szczytu Jungfrau.
Obeliski Memnona⁹⁸ witają wschodzącego Faraona jasności.*

⁹⁶ Uwaga ta dotyczy utworów Maeterlincka pisanych wierszem wolnym.

⁹⁷ Długość utworu nie pozwala mi na zamieszczenie go w całości. Tekst ten można odnaleźć w: W. Rolicz-Lieder 1962.

⁹⁸ Wprowadzenie do tego poetyckiego obrazu obelisków Memnona ma także symboliczne, synestezyjne znaczenie. W świadomości zbiorowej (literackiej) jest to bowiem przykład dźwięku będącego odpowiedzią na światło. Obeliski Memnona to dwa gigantyczne posągi faraona Amenhotepa III, ok. 1417—1379 p.n.e., siedzącego na tronie, każdy z jednej bryły różowawożółtego kwarcytu (wys. prawie 18 m), jedyny relikw grobowej świątyni władcy, w pobliżu antycznych Teb Zachodnich, naprzeciw Luksoru. W 27 r. p.n.e. trzęsienie ziemi uszkodziło północny posąg, który odtąd zaczął wydawać melodyjne dźwięki o świcie. Grecy i rzymscy turyści zjeżdżający tu licznie, aby podziwiać to zjawisko i przy okazji wyskrobywać swoje imiona na piedestale

(.....)
*Tysiąc kryształowych kielichów dzwoni na cześć zapachów
Jesieni*

Wiatr rozwiewa czarne boa przechodzącej damy.
(.....)
Krowy filozofickim wzrokiem przeglądają doliny.

Podwiązki kochanek moich odurzały miłością Jesieni.
(.....)
*A kto nie klęka przed szczerością, niechaj od Poezji z dala
będzie.*

Pojawiają się tu trzy sekwencje, które niczym temat główny, refrenowo przewijają się przez cały utwór:

1. *Tysiąc Cyganów uderza w srebrne cymbały.*
2. *Obeliski Memnona witają wschodzącego Faraona jasności.*
3. *Tysiąc kryształowych kielichów dzwoni na cześć zapachów
Jesieni.*

Takie refrenowe powracanie tematu sugeruje nawiązanie do muzycznej formy ronda. Wyróżnione elementy tekstu są refrenami, natomiast części utworu występujące pomiędzy nimi tworzą rodzaj kupletów. Jest to nietypowe rondo, co potwierdza ideę swobody formalnej charakterystycznej zarówno dla gatunku literackiego — poematu prozą, jak i muzycznego — poematu symfonicznego. Klasyczny układ części ronda można przedstawić za pomocą schematu A + B + A + C..., gdzie A jest symbolem refrenu, B — pierwszego kupletu, C — drugiego kupletu i tak w nieskończoność, gdyż liczba kupletów jest właściwie nieograniczona (J. Ekiert 1994: 382). Natomiast w poemacie Liedera mamy trzy refreny, powtarzające się w różnych odległościach — odcinkach czasowych, a na dodatek utwór ten nie rozpoczyna się żadnym z nich. Poza tym, tu także pomiędzy refrenami występują (w różnych ilościach) kilku- i jednowersowe kuplety. Ponieważ w poemacie prozą nie można wskazać nawet fragmentarycznego podporządkowania się rygorom budowy wierszowej, dlatego tutaj każde graficzne wydzielenie wersu traktujemy jak jedną strofę. Każda z takich części jest kolejnym kupletem. Aby jednak nie mnożyć sym-

posagów, dowiadywali się od przewodników, że śpiewający kolos jest posagiem bohatera mitologii greckiej Memnona, który o wschodzie słońca skarży się swojej matce, bogini Eos; wśród tych turystów wyliczyć by można wielu pisarzy i poetów rzymskich, a także wodzów, jak Germanik, i cesarzy, jak Hadrian i Septymiusz (por. W. K o p a l i ń s k i 1998). Historia o posagu „śpiewającym” o świcie stała się także tematem pieśni Schuberta *Memnon*, do słów J. Mayerhofera.

boli i nie czynić naszego schematu mało przejrzystym, postanowiliśmy kuplety znajdujące się pomiędzy refrenami określać jako wielokrotności litery, która symbolizuje pierwszy kuplet w danej grupie. Zatem układ części w *Gdy dzwonki szwajcarskie symfonię grają: Oremus!* jest następujący:

A + a1 + a2 + B (refren 1) + C + D (refren 2) + E + e1 + e2 + F (refren 3) + G + g1 + g2 + e3 + e4 + e5 + e6 + e7 + B + H + h1 + h2 + D + I + i1 + i2 + F + J + j1 + j2 + j3 + B + K + k1 + D + L + l1 + l2 + l3 + F + Ł + ł1 + ł2 + ł3 + B + M + m1 + D + N + n1 + F + O + o1 + o2.

Ten schemat pozwala prześledzić wewnętrzny, muzyczny puls tego utworu. Widzimy, jak narasta w nim napięcie — w początkowych częściach A, C, E (nazwę części wzięliśmy od litery, którą opatrzony jest pierwszy kuplet w tej grupie) obok krótkich jedno-, dwuwersowych strof występują pięcio-, cztero- i trzywersowe. Od miejsca, gdzie pojawił się trzeci refren (F) struktura utworu ulega wyraźnej zmianie — nie ma już strof z większą ilością wersów, jest natomiast ich więcej w odcinku pomiędzy refrenami, np. w części G jest osiem. Długie strofy zatrzymują tempo, krótkie — sprzyjają jego wzrostowi. Efekt ten wzmaga się w części H, I, J, K, L, Ł, M, N, O, gdzie nie tylko występują krótkie strofy, ale także jest ich mniej w grupie. Ten nasilający się ruch znajduje swoje ujście w części ostatniej — analogicznej do prezentacji dużego składu orkiestry, do której porównana jest otaczająca poetę rzeczywistość. W tekście brzmi ona w taki sposób:

*W Wszechświecie gędzba⁹⁹ ogromna:
Pierwsze skrzypce — pociągły wiew wiatru.
Kontrabasy — bieg rwących potoków.
Wiolonczele — myśl i serce moje.
Flety i klarnety — głos dzieci daleki.
Tamburina — dzwonki krów szwajcarskich.
Trąbka chromatyczna — jodler pasterzowy.
Organy — kaskad dalekich dudnienie.
Viole d'amour — metaliczne drzew szemranie.
Vox humana — słyszę głos mojej kochanki...
Vox humana — Natura cała, Natura!*

Hosanna!

⁹⁹ Gędzba w czasach Liedera nazywano muzykę, czego dowodem jest tłumaczenie *Sztuki poetyckiej* P. Verlaine'a, jakiego dokonał Miriam, gdzie słynne zdanie: *De la musique avant tout chose*, jest przełożone na: *Gędzby nad wszystko, gędzby w każdej chwili* (J. Cassou 1992: 186); por. też *Gędzbę leśną* Bolesława Leśmiana.

Cały utwór przepelniony jest muzyczną leksyką. Nazwy instrumentów występują w najbardziej eksponowanych miejscach utworu, a więc w refrenach oraz w incipitach przytoczonego powyżej finału. Dla Kazimierza Wyki takie nagromadzenie leksemów muzycznych, szczególnie z grupy nazw instrumentów, jest pogłosem parnasistowskiego scjentyzmu w twórczości W. Rolicz-Liedera (K. Wyka 1987: 195). Ja jednak jestem skłonna uznać taki poetycki zabieg za przejaw dążenia poety do oparcia konstrukcji swojego utworu na strukturalnych zasadach kompozycji poematu symfonicznego. W tej bogatej instrumentacji wprowadzonej przez Rolicz-Liedera widać w pełni romantyczny modus kształtowania muzyki orkiestrowej. Każdy z przywołanych w tym poemacie instrumentów konotuje określone wartości brzmieniowe, tworząc w ten sposób odpowiednią kolorystykę dźwiękową. Właśnie taka potężna orkiestrowa faktura o romantycznej proveniencji jest podstawą architektoniczną poematu symfonicznego — i omawianego tekstu. Wzmocnienie brzmienia osiągnął poeta także przez językowe zwielokrotnienie instrumentów — cymbałów i dzwonów w refrenach:

Tysiąc Cyganów uderza w srebrne cymbały.

*Tysiąc kryształowych kielichów dzwoni na cześć zapachów
Jesieni.*

Dzięki analizie powyższych utworów mogę stwierdzić, że „umuzycznianie” literatury w okresie Młodej Polski było zabiegiem świadomym. Nie ograniczało się jedynie do ornamentacyjnej manieri i nie było wyłącznie czynnikiem nastrojotwórczym, lecz wpłynęło na istotę poetyckiego przekazu. Powstałe w tym czasie wiersze są świadectwem niebywałej wręcz znajomości zasad techniki kompozytorskiej. Związek pomiędzy językowo-kompozycyjną strukturą takiego wiersza a implikowaną konstrukcją melorytmiczną obejmuje wszystkie poziomy tekstu. Ma to też swój wyraz w zastosowaniu dużej ilości onomatopei, nierzadko o oryginalnej formie, będącej efektem indywidualnych skojarzeń muzycznych (np. w poemacie Marii Grosseck-Koryckiej *Wiosna. Symfonia*), jak również w częstym wprowadzaniu leksyki muzycznej (np. w *Gdy dzwonki szwajcarskie symfonię grają: Oremus!* Wacława Rolicz-Liedera). Także składnia utworów poetyckich jest podporządkowana zasadom organizacji materiału melodycznego w kompozycjach muzycznych (np. w *Modlitwie na organy* Wacława Rolicz-Liedera).

Odnoszę wrażenie, iż zaprezentowane analizy pozwalają twierdząco odpowiedzieć na pytanie postawione we wstępie tego rozdziału;

dość wyraźnie bowiem pokazały, że wprowadzenie specyficznej terminologii muzycznej do tytułu w przypadku tych utworów ma istotny wpływ na ich formę poetycką. Zupełnie inną kwestią jest, na ile utwory te zyskały dzięki tym zabiegom na wartości artystycznej. Moim celem było wyłącznie zbudowanie odpowiedniej ramy interpretacyjnej, dzięki której mogłam wydobyc intersemiotyczny charakter prezentowanych tekstów.

Język a muzyka — próba podsumowania

Język traktowany jest w tej pracy jako interpretant kultury i poczynione przeze mnie obserwacje dowodzą, że badanie sposobów opisywania muzyki w języku naturalnym jest sposobem na zinterpretowanie jej samej. Usiłowałam obraz muzyki odtworzyć zarówno poprzez analizę różnych środków leksykalnych i składniowych „systemowo” predestynowanych i służących do jej opisu, jak też badając rozmaite typy wypowiedzi „o muzyce” — od definicji słownikowych po „definicje” muzykologiczne i filozoficzne. Moja praca z nimi polegała na odkrywaniu różnych aspektów pojęcia MUZYKA, oparta była na semantycznej analizie materiału, na wyszukiwaniu pewnych profili w masie danych empirycznych, nie zaś na porządkowaniu tego materiału poprzez narzucenie z zewnątrz siatki kategoryzującej układ. Mnogość różnych sądów na temat muzyki nie pozwala na aprioryczne założenie, że można ją opisać za pomocą ustalonych wcześniej schematów definicyjnych. Przyczyn takiego stanu rzeczy muzykolodzy szukają w tym, iż „[...] materiał dźwiękowy muzyki nie występuje w przyrodzie, w przeciwieństwie np. do materiału sztuk plastycznych, lecz jest tworem człowieka, skryształizowanym w ciągu wielowiekowego rozwoju muzyki, zaś przedmiot dzieł muzycznych nie istnieje w życiu realnym w taki sam sposób jak w przypadku dzieł plastycznych, literackich i innych. Stąd właśnie płyną trudności w wyjaśnieniu istoty muzyki i sformułowaniu jej definicji” (EM 239). Dzieje się tak również dlatego, że — jak zauważyła J. Puzynina (opisując strukturę semantyczną pojęcia naród) — „treść wyrazu [...] jest oczywiście jako pojęcie „wyobrażona”, tak jak wyobrażone jest np. pojęcie kultury, sztuki, literatury, muzyki [...]. Pojęcie narodu podobnie jak pojęcie sztuki [...] konstruuje człowiek na podstawie pewnego układu cech według niego istotnych; pojęcia w sposób oczywisty są zmienne w cza-

sie i przestrzeni, pojęcie narodu nie różni się w tym zakresie od innych, należy natomiast niewątpliwie do szczególnie nieustabilizowanych i nieostrych” (J. Puzynina 1998: 268).

Myślę, że powyższe uwagi mogą także stanowić podsumowanie rozważań dotyczących struktury semantycznej jednostki leksykalnej *muzyka*, a wszystkie przedstawione definicje i ich kognitywna interpretacja mają stanowić potwierdzenie tego, że pojęcie MUZYKA nie jest łatwe do jednoznacznego zdefiniowania w terminach redukcyjnego modelu semantyki składniowej. Z językoznawczego punktu widzenia trudno w przypadku tego leksemu mówić o jakimś ustabilizowanym pojęciu nadrzędnym — stabilne są tu tylko elementy odpowiadające tzw. definicji cząstkowej. Uważam zatem, że muzyka należy do tzw. pojęć otwartych, posiadających „rodziny znaczeń”. Termin ten wprowadzam za T. Pawłowskim (1978). Pojęcia charakterystyczne dla języka potocznego i nauk humanistycznych (takie jak np.: gra, język, sztuka, kicz, powieść, tkanina artystyczna czy właśnie muzyka) niezbyt łatwo poddają się definiowaniu z wykorzystaniem zwyczajnych definicji równościowych. Dlatego do ich opisu T. Pawłowski zaproponował definicję cząstkową (konceptja przejęta z prac R. Carnapa), odznaczającą się tym, że zawiera tylko część zakresu definiowanego terminu i określa warunek, jaki musi spełnić, by stać się przykładem pojęcia. Założenia definicji cząstkowych wykorzystywane są do tworzenia teoretycznych podstaw definicji kognitywnej¹⁰⁰, wykorzystującej strukturę metafor pojęciowych.

Niemiecki muzykolog Hans Eggebrecht w szkicu *Czy istnieje muzyka „po prostu”* swoje rozważania na temat postawiony w tytule podsumował stwierdzeniem: „[...] nie uda się w pełni rozwiązać problemu, czy istnieje muzyka »po prostu« i czym ona jest. Nie sposób go rozwiązać raz na zawsze” (DE 33). Powstaje w związku z tym pytanie, w czym pomocne być mogą analizy lingwistyczne — znaków, wyrażań, tekstów, za pomocą których się o muzyce mówi, a zatem czy warto odpowiedzi na pytanie, *co to jest muzyka?*, szukać gdziekolwiek poza nią samą. Potwierdzeniem i odpowiedzią może być wypowiedź profesora katedry muzyki Nicholasa Cooka, który w książce *Muzyka* pisze: „Słowa nie są zwykłym odbiciem rzeczy — używamy ich, aby zmieniać i utrwalać obraz świata. Wyrażając to nieco bardziej abstrakcyjnie, język nie tyle odzwierciedla, ile tworzy rzeczywistość. Oznacza to, że komentarz słowny pomaga określić, czym jest muzyka, co wyraża i co dla nas znaczy” (N. Cook 2000: 23—24).

¹⁰⁰ Por. genealogię tego typu definicji przedstawioną w artykule J. Bartmińskiego (1988: 180).

Wydaje się więc, że w ustaleniu definicji MUZYKI, jako pojęcia o nieostrych granicach, pomocne być mogą obserwacje pola leksyki muzycznej. Sądzę, że potwierdzają one założenia, iż wszelkie sposoby opisu muzyki odnoszą się — choć nie zawsze bezpośrednio w tekstach — do relacji wyznaczanych przez wyrażenia predykatywne TWORZYĆ, WYKONYWAĆ i ODBIERAĆ MUZYKĘ, które zostały uznane w tej pracy za centrum pola semantyczno-leksykalnego. One to wyznaczają zespół podstawowych kategorii pojęciowych, które odnoszą się do wszystkich elementów charakteryzowanych jako profile MUZYKI.

Szukając odpowiedzi na pytanie, jak język ogólny „radzi” sobie z opisem i wyrażaniem MUZYKI, wychodziłam z założenia, że jest to pojęcie, w przypadku którego nie możemy wskazać na żaden znaczeniowy prototyp. Dlatego tak często dookreśla się ją różnymi przydawkami atrybutywnymi, które jednak pozostają w semantycznej styczności z profilami konceptualnego obrazu MUZYKI. Dlatego też rozumienie (definiowanie) sztuki dźwięków jest tak zależne od historii (obowiązującej w danej epoce opcji estetycznej), a także struktury metaforycznej pojęć leżących u podstaw językowych sposobów wyrażania cech MUZYKI.

Środki obecne w systemie językowym, leksyka muzyczna, nomenklatura, wyrażenia językowe prymarnie i metaforycznie związane z MUZYKĄ i DŹWIĘKIEM MUZYCZNYM, tworzą różne możliwości opisu sztuki dźwięków, także umożliwiają intersemiotyczne „przekłady”, polegające na kształtowaniu utworów poetyckich wedle reguł przynależnych formom muzycznym. Dodatkowym czynnikiem, wzbogacającym ten repertuar środków językowych, są mniej lub bardziej utrwalone konstrukcje opisowo-metaforyczne, motywowane przez procesy konceptualizacji i kategoryzacji, w oparciu o schemat różnych metafor pojęciowych. Profilują one różne aspekty MUZYKI — zasadniczo „przewidziane” przez ogólny skrypt pojęciowy, widoczny w strukturze centralnych predykatów.

Lektura tekstów muzykologicznych wykazała, że zestaw środków leksykalnych oferowanych przez system do opisu muzyki jest chętnie uzupełniany o wyrażenia z innych kręgów semantycznych, które to Krystyna Pisarkowa nazwała „pomocniczymi elementami języka muzykologii” (K. Pisarkowa 1964). Przedstawione próbki analizy kognitywnej udowadniają, że metaforyka rzeczywiście przybliżyła nam muzykę, doskonale ją przekłada, unikając banalności, o którą łatwo przy opisywaniu przeżyć estetycznych. Spoza tych wszystkich muzycznych metafor wyłania się ogólny, waloryzowany emocjonalnie i etycznie obraz muzyki.

Zapoznanie się z wieloma wypowiedziami traktującymi o muzyce (których najbardziej reprezentatywne przykłady zostały przedstawione) pozwala zauważyć, że interesujące nas tu przerośnięte odwołują się do doświadczeń najbliższych człowiekowi, a więc — albo do niego samego, albo do tego, co łatwo przyswajamy, szybko dostrzegamy. Tak, jakby coś tak bardzo nieuchwytnego, abstrakcyjnego, jak muzyka, chciano przedstawić w sposób najbardziej zrozumiały. A nie ma przecież nic bardziej przystępnego niż doświadczenie własnego ciała czy też opisywanie innego zjawiska za pomocą odwołania do sposobów percepcyjowania świata przy pomocy wszystkich naszych zmysłów, nie tylko słuchu. Tu mieszczą się właśnie rozliczne metafory synestezyjne, na które niejako „skazani” są wszyscy usiłujący powiedzieć coś o właściwościach dźwięku, a przez to także muzyki. Okazuje się, że w tym procesie „oswajania” nieznanego odwołujemy się także do innych, skądinąd wcale nie prostszych, kategorii, takich jak kosmos, natura, kultura. Wnioski te potwierdzają podstawowe założenie przedstawicieli kognitywizmu, którzy uważają, że metafory mają swoje źródło w ludzkim doświadczeniu.

Zarówno w opisie poszczególnych elementów sztuki dźwięków i definiowania muzyki „jako takiej” można wskazać kilka typowych sposobów obrazowania MUZYKI, bazujących na metaforach pojęciowych, które powtarzając się w tekstach muzykologicznych, pochodzących z różnych okresów historycznych, zapewniają koherencję językową odległych w czasie wypowiedzi. Metaforom tym można nadać postać takich schematów pojęciowych, jak: MUZYKA TO KOSMOS, MUZYKA TO NATURA, MUZYKA TO RUCH, MUZYKA TO SACRUM, MUZYKA TO CZŁOWIEK, MUZYKA TO ŻYWIOŁ (WODA/OGIEŃ), MUZYKA TO ROŚLINA, MUZYKA TO KOMUNIKOWANIE SIĘ, MUZYKA TO JĘZYK, MUZYKA TO MOWA UCZUĆ, MUZYKA TO BUDOWLA, MUZYKA TO TKANINA. Odpowiedź na pytanie, skąd biorą się takie konceptualizacje, wykracza już chyba poza kompetencje językoznawcy, ale na pewno przy jej szukaniu ustalenia lingwistyczne mogą okazać się pomocne. Temat ten czeka na dalsze opracowanie. Wartościowe byłoby także porównanie sposobów konceptualizacji muzyki w innych językach, nie tylko z europejskiego kręgu kulturowego; charakterystyka języka prowadzi bowiem do charakterystyki kultury. A o tym, jak wiele można dowiedzieć się o postrzeganiu — konceptualizacji muzyki w danej kulturze z analizy słownictwa, jakiego używa się do werbalizowania doświadczeń związanych z muzyką, świadczyć mogą także wyniki obserwacji ludu Kaluli w Nowej Gwinei, przeprowadzonej przez Stevena Felda. W artykule z 1981 roku zatytułowanym *'Flow like a waterwall': metaphors of*

*Kaluli musical theory*¹⁰¹, zrekonstruował etnoteoretyczny system muzyczny tego ludu. „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” (S. Żerańska-Kominek 1995: 170).

Trudno jest podsumowywać pracę, w której próbuje się przeanalizować tak złożone zagadnienie, jak relacje pomiędzy językiem a muzyką. Wydaje się bowiem, że każdy przywołany aspekt tych związków pokazuje kolejne, które jeszcze oczekują na zbadanie. Do nich należy niewątpliwie opis pola leksykalno-znaczeniowego skupiającego się wokół pojęcia DŹWIĘK. Interesujące byłoby również prześledzenie, w jaki sposób obraz muzyki utrwalony w języku zmieniał się na przestrzeni dziejów i jaki to miało wpływ na kształtowanie się pola leksyki muzycznej. Przywołane w tej pracy zagadnienia stanowią także ciekawy teren dla badań komparatystycznych. Dokładna analiza leksyki muzycznej w różnych językach pozwoliłaby porównać zrekonstruowane pola semantyczne, których analiza np. przy użyciu ramy interpretacyjnej mogłaby dostarczyć wielu ciekawych informacji o sposobach konceptualizacji muzyki w różnych językach i kulturach. Warto byłoby dokładniej zanalizować metafory synestezyjne, szczególnego namysłu badawczego wymagałby także opis semantyczny przymiotników zmysłowych łączących się z nazwami elementów muzyki. Prowadzenie badań nad konceptualizacją muzyki w języku może okazać się niezwykle cenne dla estetyki muzycznej, która stojąc na pograniczu teorii, psychologii muzyki i filozofii, poprzez związki z wymienionymi dziedzinami „usiłuje uchwycić istotę muzyki, prawidłowości rządzące wszelkimi jej przejawami, ująć jej specyfikę, znaczenie i wartość” (EM 1995: 591). Jestem przekonana, że dziedzina nauki, która zajmuje się tak określonymi zagadnieniami badawczymi, nie może pominąć w swoich poszukiwaniach ustaleń dotyczących tego tematu, które wypracowane zostały na gruncie językoznawstwa.

Chciałabym wierzyć, że poczynione przeze mnie obserwacje języka pozwoliły, przynajmniej w części, odpowiedzieć na postawione we wprowadzeniu pytania. Mam nadzieję, iż pokazały, jakie są semantyczne i systemowe właściwości leksyki muzycznej i różnych językowych środków deskrybujących muzyczny przekaz, a także wskazały główne kierunki konceptualizacji muzyki i rodzaj związków intersemiotycznych występujących pomiędzy językiem a muzyką. Jakakol-

¹⁰¹ Pełna analiza tego tekstu wraz z przykładami nutowymi znajduje się w książce S. Żerańskiej-Kominek (1995: 170—178).

wiek byłaby jednak ostateczna ocena moich starań, jeden pozytywny wniosek pojawia się już teraz. Jest nim mianowicie fakt doświadczania radości płynącej ze współuczestniczenia w odkrywaniu światów znajdujących się za słowami i poczucia przynależności do tych, dla których badanie wspólnych obszarów języka oraz muzyki było i jest odnajdywaniem „klucza do wszechrzeczy”.

Źródła i ich skróty

- AHJ — Hodeir A., 1961: *Ludzie i problemy jazzu*. Tłum. A. Kola-
siński, J. Tyszkowski. Kraków.
- BPM — Pocięj B., 1992: *Maler*. Kraków.
- BSchK — Schaefer B., 1961: *Klasycy dodekafonii, część historyczna*.
Kraków.
- DE — Dahlhaus C., H.H. Eggebrecht, 1992: *Co to jest muzy-
ka?* Tłum. D. Lachowska. Warszawa.
- EF — Fubini E., 1997: *Historia estetyki muzycznej*. Tłum. Z. Sko-
wron. Kraków.
- EM — Chodkowski A. (red.), 1995: *Encyklopedia muzyki*. Warsza-
wa.
- FSch — Schelling F.W.J., 1983: *Filozofia sztuki*. Tłum. K. Krze-
mieniowa. Warszawa.
- IDF — Pocięj B., 1972: *Barok w muzyce*. W: B. Pocięj: *Idea,
dźwięk, forma*. Kraków.
- ISJP — Bańko M. (red.), 2000: *Inny słownik języka polskiego*. T. 1—2.
Warszawa.
- JIB — Iwaszkiewicz J., 1955: *Jan Sebastian Bach*. Kraków.
- JLP — Lasocki J.K., 1960: *Podstawowe wiadomości z nauki o muzy-
ce*. Kraków.
- JSB — Pocięj B., *Jan Sebastian Bach*. Kraków.
- LvB — Beethoven van L., 1921: *Berichte der Zetgenossen, Briefe
und persönliche Aufzeichnungen*. Red. A. Leitzmann. Lipsk.
T. 1.
- NH — Harnoncourt N., 1995: *Muzyka mową dźwięków*. Tłum.
M. Czajka. Warszawa.
- PK — Chylińska T., S. Haraschin, B. Schaffer, 1991:
Przewodnik koncertowy. Kraków.

- PPP — Nowak-Dłużewski J. (red.), 1977: *Polskie pieśni pasyjne. Średniowiecze i wiek XVI*. Warszawa.
- RSch — Schumann R., 1888: *Schriften über Musik und Musiker*. T. 1. Lipsk.
- SJPD — Doroszewski W. (red.), 1958—1969: *Słownik języka polskiego*. T. 1—11. Warszawa.
- SJPSz — Szymczak M. (red.), 1978—1981: *Słownik języka polskiego*. T. 1—3. Warszawa.
- SKP — Kisielewski S., 1955: *Poematy symfoniczne Ryszarda Straussa*. Kraków.
- SŁB — Łobaczewska S., 1953: *Beethoven*. Kraków.
- SPP — Doroszewski W., H. Kurkowska (red.), 1973: *Słownik poprawnej polszczyzny*. Warszawa.
- SSG — Polański K. (red.), 1980—1990, 1992: *Słownik syntaktyczno-generatywny czasowników polskich*. T. 1—4. Wrocław. T. 5. Kraków.
- STL — Głowiński M., T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, 1998: *Słownik terminów literackich*. Wrocław—Warszawa—Kraków.
- SWJP — Dunaj B. (red.), 1999: *Słownik współczesnego języka polskiego*. T. 1—2. Warszawa.
- SWO — Tokarski J. (red.), 1980: *Słownik wyrazów obcych*. Warszawa.
- SZF I — Pocij B., 1998: *Sztuka fugi (I)*. „Znak” nr 7/518.
- SZF II — Pocij B., 1998: *Sztuka fugi (II)*. „Znak” nr 11/522.
- TB — Baird T., I. Grzenkiewicz, 1982: *Rozmowy, szkice, refleksje*. Kraków.
- TK — Kaczyński T., 1984: *Messiaen*. Kraków.
- WW — Wackenroder W.H., 1984: *Die Wunder der Tonkunst*. W: W.H. Wackenroder: *Dichtung, Schriften, Briefe*. Berlin.

Grossek-Korycka M., 1928: *Pamiętnik liryczny. Wybór wierszy*. Wstęp. A. Górski. Warszawa.

Rolicz-Lieder W., 1962: *Wybór poezji. Wyboru dokonana, wstępem, przypisami i bibliografią opatrzyła M. Podraza-Kwiatkowska*. Kraków.

Literatura (wybór)

Adorno Th.W., 1974: *Filozofia nowej muzyki*. Tłum. F. Wayda. Warszawa.

- Anusiewicz J., 1990: *Problematyka językowego obrazu świata w poglądach niektórych językoznawców i filozofów niemieckich XX wieku*. W: *Językowy obraz świata*. Red. J. Bartmiński. Lublin.
- Anusiewicz J., 1994: *Linguistyka kulturowa. Zarys problematyki*. Wrocław.
- Apresjan J.D., 1980: *Semantyka leksykalna. Synonimiczne środki języka*. Wrocław.
- Arom S., 1969: *Essai d'une notation des monodies à de fins d'analyse*. „Revue de musicology” vol. 45, no 2, s. 172—216.
- Arystoteles, 1980: *O niebie*. Tłum. P. Siwek. Warszawa.
- Arystoteles, 1984: *Metafizyka*. Tłum. K. Leśniak. Warszawa.
- Augustyn A., 1999: *O muzyce*. Wstęp i przekł. L. Witkowski. Lublin.
- Bachórz J., A. Kowalczykowa (red.), 1991: *Słownik literatury polskiej XIX w.* Wrocław.
- Backés J.-L., 1994: *Musique et littérature. Essai de poétique comparée*. Paris.
- Bailbé J.M., 1969: *Le roman et la musique en France sous la Monarchie de Juillet*. Paris.
- Balbus S., 1996: *Między stylami*. Kraków.
- Balcerzan E., 1980: *Poezja jako semiotyka sztuki*. W: *Pogranicza i korespondencje sztuk. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*. T. 56. Red. T. Cieślukowska, J. Sławiński. Wrocław.
- Barańczak A., 1972: *Poetycka „muzykologia”*. „Teksty” nr 3, s. 108—116.
- Barańczak A., 1976: *Jak muzyka znaczy?* „Teksty” nr 6, s. 127—131.
- Barańczak A., 1983: *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*. Wrocław.
- Baroni M., 1988: Omówienie *Orationes Christi* Goffero Petrassiego. W: *Program festiwalu „Warszawska Jesień” 1988*. Warszawa, s. 14—17.
- Barricelli J.-P., J. Gibaldii (red.), 1982: *Interrelations of Literature*. New York.
- Bartmiński J., 1985: *Stereotyp jako przedmiot lingwistyki*. W: *Z problemów frazeologii polskiej i słowiańskiej I*. Red. M. Basaj, D. Rytel. Wrocław, s. 47 i n.
- Bartmiński J., 1988: *Definicja kognitywna jako narzędzie opisu konotacji*. W: *Konotacja*. Red. J. Bartmiński. Lublin.
- Bartmiński J., 1990: *Punkt widzenia, perspektywa, językowy obraz świata*. W: *Językowy obraz świata*. Red. J. Bartmiński. Lublin, s. 109—124.
- Bartmiński J., 1993: *O profilowaniu pojęć w słowniku etnolingwistycznym*. W: *Profilowanie pojęć. Wybór prac*. Zestawił J. Bartmiński. Lublin.
- Bartmiński J. (red.), 1993: *Ecyklopedia kultury polskiej XX w.* Wrocław.
- Bartmiński J. (red.), 1999: *Słownik stereotypów i symboli ludowych*. Lublin.

- Bartmiński J., R. Tokarski, 1986: *Językowy obraz świata a spójność tekstu*. W: *Teoria tekstu. Zbiór studiów*. Red. T. Dobrzyńska. Wrocław, s. 65—81.
- Beaugrande de R.A., W.U. Dressler, 1990: *Wstęp do lingwistyki tekstu*. Warszawa.
- Bednarek A., M. Grochowski, 1993: *Zadania z semantyki językoznawczej*. Toruń.
- Biedroń W., 1986: *Instrumentarium muzyczne Jędrzeja Morsztyna*. W: „*Język Artystyczny*”. T. 4. Katowice.
- Bierwisch M., 1986: *Semantyka składnikowa*. Przeł. A. Weinsberg. „*Przegląd Humanistyczny*” nr 11/12.
- Biłas E., 2000: *Muzyka, poetyka, stylistyka. Nazwy muzyczne w tytułach wierszy młodopolskich i ich wpływ na językową organizację tekstu*. „*Poradnik Językowy*” nr 4, 5, 6.
- Black M., 1971: *Metafora*. „*Pamiętnik Literacki*”, z. 3.
- Black M., 1979: *More about metaphor*. W: *Metaphor and Thought*. Ed. A. Ortony. Cambridge.
- Black M., 1983: *Jeszcze o metaforze*. „*Pamiętnik Literacki*” z. 2, s. 255—281.
- Blacking J., 1972: *Extensions and limits of musical transformations* (referat wygłoszony na kongresie SEM). Toronto.
- Błoński J., 1965: *Widzieć jasno w zachwyceniu. Szkic literacki o twórczości Prousta*. Warszawa.
- Błoński J., 1980: *Ut musica poesis?* „*Twórczość*” nr 9.
- Bogusławski A., 1988: *Język w słowniku*. Wrocław.
- Bright W., 1963: *Language and music: areas for cooperation*. „*Ethnomusicology*” vol. 7, no 1, s. 23—32.
- Bristiger M., 1986: *Związki muzyki ze słowem*. Warszawa.
- Brodzka A. (red.), 1992: *Słownik literatury polskiej XX w.* Wrocław.
- Brooke-Ball P., 1997: *Podręczny leksykon muzyczny*. Warszawa.
- Brunel P., 1997: *Les arpèges composés. Musique et littérature*. Paris.
- Butor M., 1971: *Powieść jako poszukiwanie. Wybór esejów*. Przeł. J. Guze. Warszawa.
- Buttler D., 1967: *Koncepcje pola znaczeniowego*. „*Przegląd Humanistyczny*” 11, z. 2, 41—59.
- Cassou J., 1992: *Encyklopedia symbolizmu*. Warszawa.
- Chylińska T., S. Haraschin, B. Schaeffer, 1991: *Przewodnik koncertowy*. Kraków.
- Cook D., 1959: *The Language of Music*. Oksford.
- Cook N., 2000: *Muzyka*. Warszawa.
- Cupers J.-L., 1985: *Aldous Huxley et la musique: A la maniere de Jean-Sebastien*. Bruxelles.
- Cupers J.-L., 1988: *Euterpe et Hipocrate ou defi littéraire de la musique. Aspects méthodologiques de l'approche musico-littéraire*. Bruxelles.
- Dahlhaus C., 1988: *Idea muzyki absolutnej i inne studia*. Tłum. A. Buchner. Kraków.

- Dąbkowski G., 1990: *Terminologia muzyczna w „Słowniku języka polskiego” pod redakcją W. Doroszewskiego*. „Poradnik Językowy” nr 6.
- Dąbkowski G., 1991: *Polska terminologia z zakresu teorii muzyki*. Kielce.
- Dąbkowski G., 1994: *Z zagadnień terminologii muzycznej*. Kielce.
- Dąbkowski G., 1997: *Europejska terminologia muzyczna*. Kielce.
- Dąbrowski S., 1979: *Wobec „koncertów brandenburskich” Stanisława Swena Czachorowskiego*. „Ruch Literacki” R. 20, z. 6.
- Dąbrowski S., 1980: *Muzyka w literaturze. (Próba przeglądu zagadnień)*. „Poezja” nr 3.
- Dobrzyńska T., 1984: *Metafora*. W: *Poetyka. Zarys encyklopedyczny*. Dział 2. T. 4: *Tropy*. Z. 1. Red. M.R. Mayenowa. Wrocław.
- Dobrzyńska T., 1993: *Tekst. Próba syntezy*. Warszawa.
- Doroszewski W., 1927: *Czynnik społeczny i indywidualny w rozwoju znaczeniowym wyrazów*. Symbolae Gramaticae In Honorem Joanis Rozwadowski, vol. 1. Cracoviae.
- Dubowik H., 1971: *Literatura — muzyka — plastyka (analogie i kontrasty)*. W: *Szkice z historii i teorii literatury*. Red. J. Konieczny. Poznań.
- Dunaj B., 2000: *Popularny słownik języka polskiego*. Warszawa.
- Dyszak A., 1995: *Językowy obraz zjawisk świetlnych cyklicznej zmiany dnia i nocy*. „Język Polski” nr 75, z. 4—5, s. 280—290.
- Dyszak A., 1999: *Językowe wyrażenia zjawisk emisji światła*. Bydgoszcz.
- Eco U., 1972: *Pejzaż semiotyczny*. Przeł. A. Weinsberg. Warszawa.
- Eco U., 1996: *Interpretacja i nadinterpretacja*. Kraków.
- Ekiert J., 1994: *Bliżej muzyki. Encyklopedia*. Warszawa.
- Encyklopedia multimedialna PWN — Literatura i muzyka*. Warszawa 2000.
- Escal F., 1990: *Contrepoints: musique et litterature*. Paris.
- Feld S., 1974: *Linguistic models in ethnomusicology*. „Ethnomusicology” vol. 18, s. 179—217.
- Feld S., 1981: *‘Flow like a waterwall’: metaphors of Kaluli musical theory*. „Yearbook for Traditional Music” vol. 13, s. 22—48.
- Filar D., 1995: *Poetyckie kreacje CIELESNOŚCI w wybranych utworach poezji współczesnej*. W: *Kreowanie świata w tekstach*. Red. A.M. Lewicki i R. Tokarski. Lublin, s. 105—122.
- Fillmore J.Ch., 1985: *Frames and the semantics of understanding*. „Quaderni di Semantica” vol. 6, 2, s. 222—255.
- Fillmore J.Ch., B.T. Atkins, 1992: *Towards a Frame-Based Lexikon: The semantics of RISK and its Neighbors*. W: *Frames, Fields, and Contrasts. New Essays in Semantic and Lexicawl Organization*. Ed. A. Lehrer, E.F. Kittay. L.E.A. Hillsdale, New Jersey, s. 76—101.
- Gide A., 1929: *Falszerze*. Przeł. J. Iwaszkiewicz i H. Iwaszkiewiczówna. Warszawa.
- Głowiński M., 1980: *Literackość muzyki — muzyczność literatury*. W: *Pogranicza i korespondencje sztuk. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*. T. 56. Red. T. Cieślukowska, J. Sławiński. Wrocław.

- Głowiński M., 1992: *Muzyka w powieści*. W: M. Głowiński: *Poetyka i okolice*. Warszawa.
- Głowiński M., 1992a: *Od metod zewnętrznych i wewnętrznych do komunikacji literackiej*. W: M. Głowiński: *Poetyka i okolice*. Warszawa.
- Głowiński M., 1992b: *O intertekstualności*. W: M. Głowiński: *Poetyka i okolice*. Warszawa.
- Głowiński M., A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, 1991: *Zarys teorii literatury*. Warszawa.
- Gołaszewska M., 1997: *Estetyka pięciu zmysłów*. Warszawa—Kraków.
- Goodenough W.H., 1956: *Componential Analysis of the Study of Meaning*. „Language” 32, nr 1, 195—217.
- Greimas A., 1966: *Sémantique structurale. Recherche de méthode*. Paris.
- Grochowski M., 1974: *Rola semantyczna a predykat jako sposoby charakterystyki subiektum*. W: *O predykcji*. Red. A. Orzechowska, R. Laskowski. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk.
- Grochowski M., 1993: *Konwencje semantyczne a definiowanie wyrażen językowych*. Warszawa.
- Grochowski M., 1993: *Obiekty, cele i metody definiowania a rodzaje definicji. Zarys problematyki*. W: *O definicjach i definiowaniu*. Red. J. Bartmiński i R. Tokarski. Lublin, s. 34—45.
- Gruhn W., 1978: *Musiksprache, Sprachmusik, Textvertonung*. Frankfurt am Main.
- Grzegorzczkowska R., 1990a: *Wprowadzenie do semantyki językoznawczej*. Warszawa.
- Grzegorzczkowska R., 1990b: *Pojęcie językowego obrazu świata*. W: *Językowy obraz świata*. Red. J. Bartmiński. Lublin, s. 41—49.
- Grzegorzczkowska R., 1991: *Problem funkcji języka i tekstu w świetle teorii aktów mowy*. W: „Język a kultura”. T. 4. Red. J. Bartmiński, R. Grzegorzczkowska. Wrocław, s. 11—27.
- Grzegorzczkowska R., 1993: *Znaczenie wyrażen a wiedza o świecie*. W: *O definicjach i definiowaniu*. Red. J. Bartmiński, R. Tokarski. Lublin, s. 73—82.
- Grzegorzczkowska R., 1995: *Jak rozumieć kreatywny charakter języka?* W: *Kreowanie świata w tekstach*. Red. A.M. Lewicki, R. Tokarski. Lublin, s. 22—70.
- Grzegorzczkowska R., R. Laskowski, H. Wróbel, 1984: *Gramatyka współczesnego języka polskiego. Morfologia*. Warszawa.
- Grzenia J., 1993: *Opis pola semantycznego barw w języku polskim*. „Poradnik Językowy” nr 4, s. 155—165.
- Grzesiak R., 1983: *Semantyka i składnia czasowników percepcji zmysłowej*. Wrocław.
- Guczalski K., 1999: *Znaczenie muzyki. Znaczenia w muzyce*. Kraków.
- Habela J., 1969: *Słowniczek muzyczny*. Kraków.
- Harweg R., 1968: *Language and music: an imminent and sing theoretic approach*. „Foundation of Language” 4, s. 270—281.

- Heinrich F., 1925: *Die Tonkunst in ihrem Verhältnis zum Ausdruck und zum Symbol*. „Zeitschrift für Musikwissenschaft” 8.
- Hejmej A., 1998: *U jednej z granic literatury*. „Ruch Literacki” nr 2.
- Hejmej A., 2000: *Muzyka w literaturze (Perspektywy współczesnych badań)*. „Teksty Drugie” nr 4.
- Hejmej A., 2001: *Muzyczność dzieła literackiego*. Wrocław.
- Helman A., 1980: *Problem syntezy sztuk w świetle semiotycznej koncepcji systemów złożonych*. W: *Pogranicza i korespondencje sztuk. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*. T. 56. Red. T. Cieślíkowska, J. Sławiński. Wrocław.
- Huxley A., 1957: *Kontrapunkt*. Przeł. M. Godlewska. Warszawa.
- Indyk M., 1986: *Spójność tekstów językowych*. W: *Teoretycznoliterackie tematy i problemy*. Red. J. Sławiński. Wrocław.
- Ingarden R., 1957—1958: *Studia z estetyki*. T. 1—2. Warszawa.
- Ingarden R., 1966: *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*. W: R. Ingarden: *Studia z estetyki*. T. 2. Warszawa.
- Ingarden R., 1970: *Zagadnienie percepcji dzieła muzycznego*. W: R. Ingarden: *Studia z estetyki*. T. 3. Warszawa.
- Jakobson R., 1961, 1962: *Le concept linguistique des traits distinctifs. Réminiscence et meditations* — szkic, w którym autor połączył teksty swoich dwu poprzednio wydanych prac: *Retrospect*. W: *Selected Writings I*. T. 1. Haga 1962, Mouton; *The Phonemic Concept of Distinctive Features*. W: *Proceeding of the Fourth International Congress of Phonetic Sciences*. Helsinki 1961. Polski przekład ukazał się w: *Językoznawstwo strukturalne. Wybór tekstów*. Red. H. Kurkowska, A. Weinsberg. Warszawa 1979.
- Jakobson R., 1972: *Poetyka w świetle językoznawstwa*. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Red. H. Markiewicz. T. 2. Kraków, s. 22—70.
- Jakobson R., 1989: *W poszukiwaniu istoty języka*. T. 2. Warszawa.
- James J., 1996: *Muzyka sfer*. Kraków.
- Janus E. (red.), 1975: *Słownik i semantyka. Definicje semantyczne*. Wrocław.
- Jarociński S., 1980: *Problem ekspresji w muzyce i ekspresjonizm Schönberga*. W: *Pogranicza i korespondencje sztuk. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*. T. 56. Red. T. Cieślíkowska, J. Sławiński. Wrocław.
- Jędrzejko E., 1987: *Struktura i funkcja leksyki światła w twórczości K.I. Gałczyńskiego*. W: „Język Artystyczny”. T. 5. Red. A. Wilkoń. Katowice, s. 7—27.
- Jędrzejko E., 1993: *Nominalizacje w systemie i tekstach współczesnej polszczyzny*. Katowice.
- Jędrzejko E., 1998: *Wstyd po polsku — czyli o czym „mówią” słowa. Kategorie kulturowe z perspektywy współczesnej lingwistyki*. W: *Wstyd w kulturze. Zarys problematyki*. Red. E. Kosowska. Katowice.

- Jędrzejko E., 2000: *O językowych wykładnikach pojęcia WSTYD w różnych koncepcjach opisu*. W: „Język a Kultura”. T. 14. Red. J. Nowakowska-Kempna, A. Dąbrowska, J. Anusiewicz. Wrocław.
- Jędrzejko E., U. Żydek-Bednarczuk (red.), 1997: *Gry w języku, literaturze i kulturze*. Warszawa.
- Judycka I., 1963: *Synestezja w rozwoju znaczeniowym wyrazów*. W: „Prace Filologiczne” T. 18. Cz. 1. Red. H. Koneczna, S. Skorupka. Warszawa, s. 60—78.
- Kaczyński T., 1984: *Messiaen*. Kraków.
- Kadyńska-Szajnert D., J. Suliga, J. Ślósarska, 1980: *Koncepcje doznań estetycznych a korespondencja sztuk*. W: *Pogranicza i korespondencje sztuk. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*. T. 56. Red. T. Cieślakowska, J. Sławiński. Wrocław.
- Kałkowska A., 1996: *Poziomy tekstu, czyli polifonia druga*. W: *Styl a tekst*. Red. S. Gajda, M. Balowski. Opole.
- Kardela H., 1988: *Lingwistyka kognitywna a problem stereotypu*. W: „Etnolingwistyka”. T. 1. Red. J. Bartmiński. Lublin.
- Kardela H., 1994: *Podstawy gramatyki kognitywnej*. Warszawa.
- Kierkegaard S., 1970: *Studia erotyki bezpośredniej, czyli erotyka muzyczna*. „Res Facta” nr 4.
- Kneif T., 1973: *Anleitung zum Nichtversehen eines Klangobjekt*. W: *Musik und Verstehen. Aufsätze zur semitischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption*. Red. P. Faltin, H.-P. Reinecke. Köln.
- Kofin E., 1991: *Semiologiczny aspekt muzyki*. Wrocław.
- Kolago L., 1986: *Forma jako ekspresja. O fudze śmierci P. Celana*. „Miesięcznik Literacki” nr 10—11.
- Kolarzowa R., 1987: *Schopenhauer, Nietzsche i Wagner o wartościach muzyki*. „Ruch Muzyczny” nr 12.
- Kopaliński W., 1990: *Słownik symboli*. Warszawa.
- Kopaliński W., 1998: *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa.
- Kopaliński W., 2000: *Słownik wydarzeń, pojęć i legend XX wieku*. Warszawa.
- Kozarzewska E., 1976: *Grupy semantyczne nazw dźwięków w języku polskim*. „Poradnik Językowy” nr 5.
- Kozarzewska E., 1976: *Określenia nazw dźwięków w języku polskim*. „Poradnik Językowy” nr 8.
- Kryk B., 1978: *Some Remarks on the Verbs of perception in English and Polish*. W: „Papers and Studies of Contrastive Linguistics” 8, s. 113—131.
- Kryk B., 1979: *How Factive Are SEE, HEAR, FEEL and Their Polish Equivalents?* W: „Papers and Studies of Contrastive Linguistics” 9, s. 147—164.
- Lakoff G., 1987: *Women, Fire and Dangerous Things*. Chicago.
- Lakoff G., Johnson M., 1988: *Metafory w naszym życiu*. Tłum. T.P. Krzeszowski. Warszawa.

- Langacker R., 1987: *Foundations of Cognitive Grammar*. Vol. 1. Stanford.
- Langacker R., 1991: *Concept, Image and Symbol. The Cognitive Basis of Grammar*. Mouton de Gruyter.
- Langacker R., 1995: *Wykłady z gramatyki kognitywnej*. Red. H. Kardeła. Lublin.
- Langer S., 1957: *Problems of Art*. London.
- Langer S., 1976: *Nowy sens filozofii*. Tłum. A. Bogucka. Warszawa.
- Lehrer A., 1974: *Semantic Fields and Lexical Structure*. Amsterdam.
- Lisowska-Magdziarz M., 2000: *Bunt na sprzedaż. Przemysł muzyczny, reklama, semiotyka*. Kraków.
- Lissa Z., 1949: *Czy muzyka jest sztuką asemantyczną*. W: „Kwartalnik Muzyczny” vol. 7, nr 25, s. 120—137.
- Lissa Z., 1965: *O komizmie muzycznym*. W: Z. Lissa: *Szkice z estetyki muzycznej*. Kraków.
- Lissa Z., 1975: *Nowe szkice z estetyki muzycznej*. Kraków.
- Lissa Z., 1975: *O tzw. rozumieniu muzyki*. W: Z. Lissa: *Nowe szkice z estetyki muzycznej*. Kraków.
- Lissa Z., 1987: *Zarys nauki o muzyce*. Kraków.
- Lotman J., 1969: *O znaczeniach we wtórnych systemach modelujących*. „Pamiętnik Literacki” z. 1.
- Lotman J., 1972: *O pojęciu tekstu*. „Pamiętnik Literacki” z. 2.
- Lounsbury F.G., 1956: *A semantic analysis of the pawnee kingship usage*. „Language” 33, nr 1, s. 158—194.
- Makowiecki T., 1955: *Poezja a muzyka*. W: T. Makowiecki: *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego*. Toruń.
- Maliszewski J., 1990: *Muzyka w liryce romantycznej* (streszczenie). W: „Język i Literatura”. Opolskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk. Wyd. 2, Seria B. Nr 22. Opole.
- Mann T., 1964: *Wstęp do „Czarodziejskiej góry” dla studentów Uniwersytetu Princeton (1939)*. Przeł. I. i E. Naganowscy. W: T. Mann: *Eseje*. Warszawa.
- Marek G.R., 1976: *Beethoven. Biografia geniusza*. Warszawa.
- Mayenowa M.R., 1976: *Teoria tekstu a tradycyjne zagadnienia poetyki*. W: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*. Red. H. Markiewicz, J. Sławiński. Kraków.
- Mendelssohn-Bartholdy F., 1864: *Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847*. Leipzig.
- Merriam A.P., 1964: *The anthropology of music*. Northwestern University Press.
- Mersmann H., 1926: *Angewandte Musikästhetik*. Berlin.
- Meyer L.B., 1973: *On the Nature and limits of Critical Analysis*. W: L.B. Meyer: *Explaining Music, Essays and Explorations*. Berkeley.
- Meyer L.B., 1974: *Emocja i znaczenie w muzyce*. Kraków.
- Mikołajczak-Matyja N., 1998: *Definiowanie pojęć przez przeciętnych użytkowników języka i przez leksykografów*. Poznań.

- Miodunka W., 1980: *Teoria pól językowych. Społeczne i indywidualne ich uwarunkowania*. Kraków.
- Miodunka W., 1989: *Podstawy leksykologii i leksykografii*. Warszawa.
- Mittenzwei J., 1962: *Das Musikalische in der Literatur. Ein Überblick von Gottfried von Strassburg bis Brecht*. Halle/Salle.
- Münch S., 1987: *Raj utracony i odnaleziony. O poglądach romantyków niemieckich na muzykę*. „Ruch muzyczny” R. 31, nr 4, s. 13—16.
- Munro Th., 1951: *The Arts and their Interrelations. A survey of the Arts and an Outline of Comparative Aesthetics*. New York.
- Muszyński Z., 1988: *Problem wiedzy pozajęzykowej w badaniach lingwistycznych*. W: *Konotacja*. Red. J. Bartmiński. Lublin.
- Nattiez J.-J., 1972: *Is a descriptive semiotics of music possible?* „Language Sciences” 23, s. 1—7.
- Nowakowska-Kempna I., 1995: *Konceptualizacja uczuć w języku polskim*. Warszawa.
- Opalski J., 1972: *Cudownie nieartykułowana mowa dźwięków*. „Teksty” nr 3.
- Opalski J., 1980: *O sposobach istnienia utworu muzycznego w dziele literackim*. W: *Pogranicza i korespondencje sztuk. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*. T. 56. Red. T. Cieślakowska, J. Sławiński. Wrocław.
- Ossowski S., 1966: *Organizacja tonów w muzyce*. W: S. Ossowski: *U podstaw estetyki*. Warszawa.
- Pajdzińska A., 1995: *Dzieci Heraklita. (Poeci o czasie)*. W: *Kreowanie świata w tekstach*. Red. A.M. Lewicki i R. Tokarski. Lublin, s. 89—103.
- Pajdzińska A., 1996: *Przejrzyście zatajone (poetyckie głosy do potocznej kategoryzacji świata)*. W: *Językowa kategoryzacja świata*. Red. R. Grzegorzczkowska i A. Pajdzińska. Lublin, s. 149—165.
- Pawłowski T., 1978: *Rodziny znaczeń i ich definiowanie*. „Studia Filozoficzne”. Warszawa.
- Pelc J., 1984: *Wstęp do semiotyki*. Warszawa.
- Piette I., 1987: *Littérature et musique: contribution à une orientation théoretique*. Namur.
- Piotrowski M., 1985: *Znak — Symbol — Oznaka. O heteronomicznych kategoriach semiotyki muzycznej*. „Muzyka” nr 1.
- Pisarek W., 1967: *Pojęcie pola wyrazowego i jego użyteczność w badaniach stylistycznych*. „Pamiętnik Literacki” LVIII, s. 493—516.
- Pisarkowa K., 1963: *Pomocnicze elementy języka muzykologii*. „Język polski” nr 43, s. 113—128 (przedruk w 1994: *Z pragmatycznej stylistyki, semantyki i historii języka*. Kraków 1994).
- Pisarkowa K., 1972: *Szkic pola semantycznego zapachów w polszczyźnie*. „Język Polski” nr 52, 330—339.
- Pisarkowa K., 1988: *Muzyka jako język*. W: „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego CMXI”. *Prace Językoznawcze*. Z. 97, s. 13—40

- (przedruk w 1994 w: K. Pisarkowa: *Z pragmatycznej stylistyki, semantyki i historii języka*. Kraków.
- Platon, 1960: *Prawa II*, 655C. Tłum. M. Maykowska. Warszawa.
- Pociej B., 1987: *Poemat symfoniczny*. „Ruch Muzyczny” nr 17.
- Podraza-Kwiatkowska M., 1975: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*. Kraków.
- Podraza-Kwiatkowska M., 1980: *O muzycznej i niemuzycznej koncepcji poezji*. „Teksty” nr 2.
- Polański K., 1999: *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*. Wrocław.
- Politzer H., 1973: *Milczenie syren. Studia z literatury niemieckiej i austriackiej*. (Wybór). Przel. J. Hummel. Warszawa.
- Polony L., 1975: *Czy muzyka jest językiem*. „Odra” nr 3.
- Polony L., 1980: *W kregu muzycznej wyobraźni*. Kraków.
- Poniatowska I., 1991: *Słownik szkolny. Muzyka*. Warszawa.
- Porfiriusz, Jamblich, Anonim, 1993: *Żywoć Pitagorasa*. Tłum. J. Gajda-Krynicka. Wrocław.
- Porzig W., 1934: *Wesenhafte Bedeutungsfelder*. W: „Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur” 58, s. 70—97.
- Prieto E., 1993: *Recherches pour un roman musical. L'exemple de „Pascaille” de Robert Pinget*. „Poétique” nr 94.
- Przychodzińska-Kaciczak M., 1984: *Zrozumieć muzykę*. Warszawa.
- Putnam H., 1975: *Mind, Language and Reality*. Cambridge Univ. Press.
- Puzynina J., 1988: *Konotacje leksykalne w interpretacji tekstu literackiego*. W: *Konotacja*. Red. J. Bartmiński. Lublin, s. 81—94.
- Puzynina J., 1998: *Struktura semantyczna narodu a profilowanie*. W: *Profilowanie w języku i w tekście*. Red. J. Bartmiński, R. Tokarski. Lublin.
- Rakowski A., 1987: *Organizacja materiału wysokościowego muzyki na tle uniwersalnych cech języka*. „Muzyka” nr 4.
- Reizowa B. (red.), 1975: *Literatura i muzyka*. Leningrad.
- „Revue de Litterature Comparee” 1987, nr 3.
- Ricoeur P., 1989: *Język, tekst, interpretacja*. Warszawa.
- Riffaterre M., 1988: *Semiotyka intertekstualna. Interpretant*. Tłum. K.J. Faliccy. „Pamiętnik Literacki” z. 2.
- Ruwet N., 1967: *Linguistics and musicology*. „International Social Science Journal” vol. 19, s. 79—87.
- Saussure F. de, 1961: *Kurs językoznawstwa ogólnego*. Warszawa.
- Schaff A., 1964: *Język a poznanie*. Warszawa.
- Scher S.P., 1984: *Literatur und Musik*. Berlin.
- Schnitzler G., 1979: *Dichtung und Musik. Kaleidoskop ihrer Beziehungen*. Stuttgart.
- Skarbowski J., 1980: *Serdeczne związki poezji i muzyki*. „Poezja” nr 3.
- Skarbowski J., 1981: *Literatura — muzyka. Zbliżenia i dialogi*. Warszawa.

- Skubalanka T., 1995a: *O pojęciu irradacji semantycznej i jego przydatności dla opisu magicznych funkcji mowy*. W: T. Skubalanka: *O stylu poetyckim i innych stylach języka*. Lublin.
- Skubalanka T., 1995b: *Założenia analizy stylistycznej*. W: T. Skubalanka: *O stylu poetyckim i innych stylach języka*. Lublin.
- Skubalanka T., 2000: *Wprowadzenie do gramatyki stylistycznej języka polskiego*. Lublin.
- Skwarczyńska S., 1946: *Systematyka zjawisk rodzajowych twórczego słowa*. W: „Sprawozdania z czynności i posiedzeń PAU”. T. 47.
- Skwarczyńska S., 1954: *Wstęp do nauki o literaturze*. T. 2. Cz. 1: *Tworzywo językowe. Ogólna problematyka dzieła literackiego*. Warszawa, s. 5—136.
- Sławkowa E., 1997: *Szkic do poetyckiego obrazu ŻYCIA. (O potrzebie opisu kognitywnego w stylistyce)*. W: „Język Artystyczny”. T. 10. Red. D. Ostaszewska, E. Sławkowa. Katowice.
- Sobczykowa J., 1992: *Etniczna charakterystyka tytułów utworów muzycznych*. W: „Język a Kultura”. T. 7. Red. J. Maćkiewicz, J. Siatkowski. Wrocław.
- Souriau E., 1970: *La musique est-elle un langage?* „The International Review of Music Aesthetics and Sociology” vol. 1.
- Springer G., 1960: *Language and music: parallels and divergences*. W: *For Roman Jakobson*. The Hague: Mouton, s. 504—513.
- Stefani G., 1987: *A theory of musical competence*. W: „Semiotica” (Special issue: *Semiotics of music*). T. 66/1—3. Red. E. Tarasti. Berlin—New York—Amsterdam: Mouton de Gruyter, s. 7—22.
- Stephan R., 1974: *Über Musik und Sprache*. Mainz.
- Strawson P.F., 1980: *Indywidua. Próba metafizyki opisowej*. Warszawa.
- Szulc T., 1937: *Muzyka w dziele literackim*. Warszawa.
- Świątek J., 1998: *W świecie powszechnej metafory. Metafora językowa*. Kraków.
- Tabakowska E., 1995: *Gramatyka i obrazowanie. Wprowadzenie do językoznawstwa kognitywnego*. Kraków.
- Tabakowska E., 1996: *Ścieżka wśród drzew: metafora w tłumaczeniu tekstów językoznawczych*. W: *Między oryginałem a przekładem*. T. 2: *Przekład, jego tworzenie się i wpływ*. Red. M. Filipowicz i J. Konieczna-Twardzikowa. Kraków 1996.
- Tabakowska E., 1998: *Profilowanie w języku i w tekście — perspektywa językoznawcy, tłumacza i poety*. W: *Profilowanie w języku i tekście*. Red. J. Bartmiński, R. Tokarski. Lublin.
- Tabakowska E., 2001: *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*. Kraków.
- Tabakowska E. (red.), 2001: *Kognitywne podstawy języka i językoznawstwa*. Kraków.
- Tarnawska-Kaczorowska K., 1994: *Dzieło muzyczne jako znak: elementy znaczące, warstwy, struktura*. W: „Studia Semiotyczne”. T. 19—20. Red. J. Pelc. Warszawa.

- Taylor J.R., 2001: *Kategoryzacja w języku*. Tłum. A. Skucińska. Kraków.
- Tokarski R., 1983: *Teorie pól znaczeniowych a analiza semowa*. „Język Polski” nr 63, s. 179—188.
- Tokarski R., 1984: *Granice pola znaczeniowego*. W: *Słownictwo w opisie języka*. Red. K. Polański. Katowice.
- Tokarski R., 1984: *Struktura pola znaczeniowego (studium językoznawcze)*. Warszawa.
- Tokarski R., 1988: *Konotacja jako składnik treści słowa*. W: *Konotacja*. Red. J. Bartmiński. Lublin.
- Tokarski R., 1990: *Językowy obraz świata w metaforach potocznych*. W: *Językowy obraz świata*. Red. J. Bartmiński. Lublin.
- Tokarski R., 1993: *Słownictwo jako interpretacja świata*. W: *Encyklopedia kultury polskiej XX w. T. 2: Współczesny język polski*. Red. J. Bartmiński. Wrocław.
- Tokarski R., 1995: *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*. Lublin.
- Tokarski R., 1997/1998: *Językowy obraz świata a niektóre założenia kognitywizmu*. „Etnolingwistyka” nr 9/10, s. 7—23.
- Trier J., 1931: *Der deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes. Die Geschichte eines Sprachlichen Feldes*. Bd 1. Heidelberg.
- Trier J., 1968: *Altes und Neues vom sprachlichen Feld*. W: „Beiträge zu Fragen der Rechtschreibung, der Grammatik und des Stils”. Hrsg. Duden. Hf. 34. Mannheim—Zürich.
- Trzebiński J., 1981: *Twórczość a struktura pojęć*. Warszawa.
- Trzynadłowski J., 1980: *Teatr i muzyka w koncepcji teatru instrumentalnego*. W: *Pogranicza i korespondencje sztuk. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*. T. 56. Red. T. Cieślukowska, J. Sławiński. Wrocław.
- Ufimceva A.A., 1961: *Teorii „semantičeskogo polja” I vozmožnosti ich primenenija pri izučeni slovarnogo sostava jazyka*. W: *Voprosy teorii jazyka... Moskwa*, s. 30—63.
- Vetulani G., 2000: *Rzeczowniki predykatywne języka polskiego. W kierunku syntaktycznego słownika rzeczowników predykatywnych*. Poznań.
- Wackenroder W.H., 1799: *Phantasien über die Kunst*. Wyd. współczesne w: W.H. Wackenroder, 1984: *Dichtung, Schriften, Briefe*. Berlin, s. 325—326.
- Wagner R., 1929: *Ein glücklicher Abend*. W: F.M. Gatz: *Musik-Aesthetik*. Stuttgart.
- Wallis M., 1961: *Świat sztuki i świat znaczeń*. „Estetyka” z. 2.
- Waszakowa K., 1997: *Semantyczna struktura słownictwa i wypowiedzi*. Warszawa.
- Waszakowa K., 1998: *Neologizmy tekstowe w świetle ram interpretacyjnych*. W: *Tekst. Analizy i interpretacje*. Red. J. Bartmiński, B. Boniecka. Lublin, s. 21—33.

- Wiegandt E., 1980: *Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX wieku*. W: *Pogranicza i korespondencje sztuk. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*. T. 56. Red. T. Cieślukowska, J. Sławiński. Wrocław.
- Wierzbicka A., 1969: *Dociekania semantyczne*. Wrocław.
- Wierzbicka A., 1971: *Kocha. Lubi. Szanuje. Medytacje semantyczne*. Warszawa.
- Wierzbicka A., 1980: *Lingua mentalis. The Semantics of Natural Language*. Sydney.
- Wierzbicka A., 1999: *Język — umysł — kultura*. Warszawa.
- Wirpsza W., 1968: *Poezja a muzyka*. W: *Ruchome granice. Szkice i studia*. Red. M. Grześciak. Gdynia.
- Wiśniewska H., 1995: *Słownictwo muzyczne w lirykach Wespazjana Kochowskiego*. „Przegląd Humanistyczny” nr 1.
- Wittgenstein L., 1972: *Dociekania filozoficzne*. Tłum. B. Wolniewicz. Warszawa.
- Wyka K., 1967: *Modernizm polski*. Kraków.
- Wyka K., 1987: *Młoda Polska*. Kraków.
- Zawilska D., 2001: *O tytułach utworów muzycznych*. W: *Współczesna leksyka*. Cz. 2. Red. K. Michalewski. Łódź, s. 191—204.
- Żerańska-Kominek S., 1995: *Muzyka w kulturze*. Warszawa.

Indeks osobowy

- Adorno Theodor 154
Alembert Jean Le Rond de 109
Amenhotep III 142
Anusiewicz Janusz 39, 155, 160
Apresjan Jurij D. 155
Armstrong Louis 112
Arom Simha 19, 155
Arystoteles 49, 90, 91, 155
Atkins B.T. 85, 157
Augustyn św. 92, 93, 155
- Bacewicz Grażyna 68
Bach E. 54
Bach Jan Sebastian 68, 97, 100,
108, 113, 114, 120, 124, 125
Bachórz Józef 155
Backés Jean-Louis 8, 155
Bailbé Joseph Marc 8, 155
Baird Tadeusz 34
Balbus Stanisław 13, 155
Balcerzan Edward 155
Balowski Mieczysław 160
Bańko Mirosław 53, 153
Barańczak Anna 9, 10, 28—31, 155
Barańczak Stanisław 9
Baroni Mario 14, 28
Barricelli Jean-Paul 155
Bartmiński Jerzy 39, 40, 42, 43,
45, 95, 148, 155, 156, 158, 160,
162—165
Basaj M. 155
- Beaugrande de Robert A. 13, 156
Becker A.L. 55
Becking G. 19
Bednarek Adam 61, 156
Beethoven Ludwik van 32, 68, 100,
104, 105, 109, 114, 119, 129,
131, 133, 139, 140, 153
Bense Max 32
Berg Alban 27
Berlioz Hector 27, 68
Biedroń Władysław 8, 156
Bierwisch Manfred 156
Biłas Ewa 8, 156
Black Max 49, 156
Blacking John 20, 156
Bliss Arthur 68
Błoński Jan 156
Boecjusz 91, 92
Bogucka A. 161
Bogusławski Andrzej 59, 156
Boissard Janine 9
Boniecka Barbara 165
Bright W. 19, 156
Bristiger Michał 17, 21, 22, 156
Brodzka Alina 156
Brooke-Ball P. 27, 156
Brunel Pierre 8, 156
Buchner Antoni 156
Burmeister Joachim 18
Butor Michał 156
Buttler Danuta 38, 39, 41, 156

- Caballé Monserrat 67
 Callas Maria 66
 Carnap Rudolf 148
 Carpentier Alejo 9
 Cassou Jean 144, 156
 Castello Louis 116
 Catalani Angelica 67
 Cegielski Henryk 39
 Celan Paul 9
 Chodkowski Andrzej 153
 Chopin Fryderyk 34, 57, 68, 108
 Chrystus 89, 140
 Chylińska Teresa 153, 156
 Cieślukowska Teresa 155, 157, 159,
 160, 162, 165, 166
 Cook Deryck 110, 156
 Cook Nicholas 22, 148, 149, 156
 Cupers Jean-Louis 8, 156
 Czajka M. 153
 Czajkowski Piotr 28, 108

 Dahlhaus Carl 7, 111, 153, 156
 Dąbkowski Grzegorz 8, 58, 80, 157
 Dąbrowska Anna 160
 Dąbrowski Stanisław 157
 Dik S.C. 55
 Dionizy 91, 92, 133
 Dobrzyńska Teresa 13, 49, 50, 156,
 157
 Domingo Placido 66
 Doroszewski Witold 53, 154
 Dressler Gallus 18
 Dressler Wolfgang U. 13
 Dukas Paul 28
 Dunaj Bogusław 53, 154
 Dyszak Andrzej 45, 157

 Eco Umberto 30, 32, 157
 Eggebrecht Hans Heinrich 148, 153
 Ekiert Jerzy 125, 128, 141, 143
 Eliot Thomas Stearns 9
 Eos 143
 Escal F 157

 Faliccy K.J. 163
 Faltin P. 160

 Feld Steven 21, 151, 157
 Filar Dorota 157
 Filipowicz M. 164
 Fillmore Charles J. 41, 48, 54, 55,
 85, 157
 Fubini Enrico 88, 93, 110, 153

 Gajda Stanisław 160
 Gajda-Krynicka Janina 163
 Gałczyński Konstanty Ildefons 117
 Gatz F.M. 165
 Gerbert 18
 Germanik 143
 Gibaldii J. 155
 Gide André 157
 Gipper H. 39
 Głowiński Michał 13, 157, 158
 Godlewska M. 159
 Goethe Wolfgang 28
 Gołaszewska Maria 158
 Goodenough W.H. 158
 Górski A. 154
 Gould Glenn 57
 Gounod Charls 68
 Greimas Algirdas 158
 Grochowski Maciej 54, 55, 60, 61,
 156, 158
 Grossek-Korycka Maria 9, 124,
 129—131, 139—141, 145, 154
 Gruhn W. 158
 Grzegorzczkova Renata 40, 88,
 158, 162
 Grzenia Jan 158
 Grzenkowicz Iwona 154
 Grześciak M. 166
 Grzesiak Romuald 77, 158
 Guczalski Krzysztof 24, 25, 32, 33,
 158

 Habela Jerzy 62, 138, 139 158
 Hadrian 143
 Haendel Georg Friedrich 97
 Hanslik Eduard 99
 Haras R.T. 54
 Haraschin Stefan 153
 Harnoncourt Nicolaus 153

- Harweg Roland 19, 158
 Haussegger Friedrich von 109
 Haydn Joseph 27
 Heinrich F. 24, 159
 Hejmej Andrzej 9, 159
 Helman Alicja 159
 Hodeir André 121, 153
 Humboldt Wilhelm von 38
 Hummel J. 163
 Huxley Aldous 9, 159

 Ibsen G. 38, 40
 Indyk Magdalena 13, 159
 Ingarden Roman 29, 81, 159
 Iwaszkiewicz Jarosław 153

 Jakobson Roman 15, 18, 19, 23,
 44, 159
 Jamblich 90, 163
 James Jamie 89—91, 159
 Janus Ewa 159
 Jarociński Stefan 35, 159
 Jędrzejko Ewa 42, 71, 159, 160
 Johnson M. 14, 52, 87, 98, 103,
 111, 160
 Jolles A. 40
 Judycka Irena 116, 121, 160

 Kaczyński Tadeusz 116, 154, 160
 Kadyńska-Szajnert D. 160
 Kałkowska Anna 160
 Kant Immanuel 94
 Kardela Henryk 43, 160, 161
 Kasjodor 92
 Kassern Tadeusz 67
 Kierkegaard Soren 160
 Kisielewski Stefan 154
 Kneif Tibor 27, 160
 Koch Christian 18
 Koch Heinrich Christoph 109
 Kochowski Wespazjan 8, 166
 Koestler Artur 89
 Kofin Ewa 11, 36, 160
 Kolago Lech 160
 Kolarzowa Romana 160
 Kolasiński A. 153

 Koneczna Halina 160
 Konieczna-Twardzikowa Jadwiga
 164
 Konieczny J. 157
 Kooij J.G. 55
 Kopaliński Władysław 90, 115, 128,
 143, 160
 Kosowska Ewa 159
 Kostkiewiczowa Teresa 154
 Kowalczykowa A. 155
 Kozarzewska Emilia 121, 160
 Kryk Barbara 77, 160
 Krzemieniowa Krystyna 153
 Krzeszowski Tomasz Paweł 160
 Kurkowska Halina 53, 154, 159
 Kwintylian 49

 Lakoff George 12, 43, 52, 85, 87,
 98, 103, 111, 160
 Langacker Ronald 12, 43—46, 85,
 161
 Langer Susanne 24, 25, 32, 161
 Laokoon 138
 Laskowski Roman 158
 László A. 116
 Lehrer A. 161
 Leibniz Gottfried Wilhelm 93
 Lennon John 57
 Leśmian Bolesław 144
 Leśniak Kazimierz 155
 Lewicki Andrzej Maria 157, 158, 162
 Lisowska-Magdziarz Magdalena
 22, 161
 Lissa Zofia 17, 30, 32, 60, 126—128,
 161
 Liszt Franciszek 27
 Lotman Jurij 161
 Lounsbury F.G. 161
 Lutosławski Witold 34

 Łobaczewska Stefania 154

 Machl Tadeusz 124
 Mackiewicz Jolanta 164
 Makowiecki Tadeusz 161
 Maliszewski Jan 161

- Mann Thomas 161
 Marek Georg R. 131, 161
 Markiewicz Henryk 159, 161
 Mattheson Johann 18, 94
 Mauro Tullio de 38
 Mayenowa Maria Renata 13, 157,
 161
 Mayerhofer 143
 Maykowska Maria 163
 Memnon 142, 143
 Mendelssohn-Bartholdy Feliks 35,
 68, 120, 161
 Menuhin Yehudi 66
 Merriam Allan P. 60, 117, 161
 Mersmann Hans 21, 161
 Messiaen Olivier 116
 Meyer L.B. 23, 161
 Michalewski K. 8, 166
 Mikołajczak-Matyja Nawoja 161
 Miodunka Władysław 38, 40, 41, 162
 Miriam 144
 Mittenzwei J. 8, 162
 Monteverdi Claudio 96, 100
 Morsztyn Jędrzej 8
 Münch Stefan 162
 Munro Thomas 27, 162
 Muszyński Zbigniew 85, 162

 Naganowscy I. i E. 162
 Nattiez Jean-Jacques 19, 20, 162
 Nietzsche Fryderyk 160
 Nowak-Dłużewski Jan 154
 Nowakowska-Kempna Iwona 45,
 160, 162

 Ogiński Michał 57
 Okopień-Sławińska Aleksandra
 154, 158
 Opalski Józef 162
 Orfeusz 91, 92
 Orzechowska Alicja 158
 Ossowski Stanisław 29, 162
 Ostaszewska Danuta 164

 Paczkowski Szymon 110
 Pajdzińska Anna 162

 Pawłowski Tadeusz 148, 162
 Pelc Jerzy 162, 164
 Piette Isabelle 8, 16, 162
 Pike Kenneth Lee 20
 Piotrowski Michał 26, 27, 162
 Pisarek Walery 162
 Pisarkowa Krystyna 8, 14, 17, 22—
 24, 86, 87, 97, 121, 149, 162
 Pitagoras 89—91, 93, 163
 Platon 92, 163
 Platt J. T. 54, 55
 Pociąg Bogdan 95, 96, 141, 153,
 154, 163
 Podraza-Kwiatkowska Maria 29,
 141, 142, 154, 163
 Polański Kazimierz 53, 154, 165
 Polony Leszek 17, 163
 Poniatowska Irena 125, 128—130,
 134, 137, 138, 140, 163
 Pópulo Vicente Manuel del 67
 Porfiriusz 163
 Porzig Walter 40—42, 163
 Prieto Louis E. 32, 163
 Prokofiew Siergiej 68
 Przychodzińska-Kaciczak Maria 28,
 29, 163
 Putnam Henry 163
 Puzynina Jadwiga 46, 147, 148, 163

 Rakowski Andrzej 163
 Ramington A.W. 116
 Regamey Constantin 34
 Reger Max Johann 124
 Reicha Antonin 18
 Reinecke H.-P. 160
 Reizowa B. 8, 163
 Ricoeur Paul 163
 Riffaterre M. 13, 163
 Rodrigues Manuel Patricio 67
 Rolicz-Lieder Waclaw 9, 124, 126—
 128, 142, 143, 145, 154
 Rousseau Jean-Jacques 94, 109
 Rubinstein Artur 66
 Russel Bertrand 23
 Ruwet Nicolas 19, 163
 Rytel D. 155

- Saba Umberto (właśc. Umberto Poli). 9
- Saussure Ferdynand de 23, 38, 41, 163
- Schaff Adam 40, 163
- Schaffer Bogusław 153
- Schelling Friedrich W.J. 96, 153
- Scher S.P. 163
- Schnitzler G. 163
- Schönberg Arnold 118
- Schopenhauer Artur 160
- Schubert Franciszek 28, 109, 143
- Schumann Robert 111, 154
- Septymiusz 143
- Siatkowski Janusz 164
- Siwek Paweł 91, 155
- Skarbowski Jerzy 19, 28, 36, 163
- Skorupka Stanisław 160
- Skowron Z. 153
- Skriabin Aleksander 34, 116
- Skubalanka Teresa 164
- Skucińska Anna 165
- Skwarczyńska Stefania 13, 164
- Sławiński Janusz 154, 155, 157—162, 165, 166
- Sławkowa Ewa 164
- Sobczykowa Joanna 8, 87, 164
- Souriau Emil 17, 164
- Springer George 19, 164
- Stefani G. 34, 164
- Stockhausen Karlheinz 94
- Strauss Richard 27, 28, 119
- Strawson Paul F. 164
- Suliga J. 160
- Sulzer Johann Georg 109
- Szarzyński Stanisław Sylwester 124
- Szostakowicz Dymitr 67
- Szulec Tadeusz 164
- Szymanowski Karol 34
- Szymczak Mieczysław 53, 154
- Ślósarska Joanna 160
- Świątek Jerzy 49, 51, 164
- Tabakowska Elżbieta 14, 27, 44, 46, 47, 51, 66, 80, 164
- Tarasti Eero 164
- Tarnawska-Kaczorowska Krystyna 14, 28, 33—35, 164
- Taylor John R. 15, 44, 47, 105, 165
- Tokarski Jan 154
- Tokarski Ryszard 40, 48, 85, 156—158, 162—165
- Trier Jost 14, 40, 165
- Trzynadłowski Jerzy 165
- Turner Michel 51
- Tyszkowski J. 153
- Ufimceva A.A. 40, 165
- Ujejski Kornel 9, 29
- Verdi Giuseppe 68
- Verlaine Paul 144
- Vetulani Grażyna 54, 165
- Viardot Pauline 67
- Wackenroder Wilhelm Heinrich 25, 108, 154, 165
- Wagner Ryszard 102, 103, 160, 165
- Wallis Mieczysław 29, 165
- Walter Johann Gottfried 94
- Waszakowa Krystyna 47, 85, 165
- Wayda F. 154
- Webern Anton 111
- Weinsberg A. 156, 157, 159
- Weisgerber Leo 39, 40
- Wierzbička Anna 23, 24, 76, 85, 166
- Wilfiid T. 116
- Wilkoń Aleksander 159
- Wirpsza Witold 9, 166
- Wiśniewska Halina 8, 166
- Witkowski Leon 93, 155
- Wittgenstein Ludwig 24, 166
- Wolniewicz Bogusław 166
- Worf Benjamin Lee 23, 37
- Wróbel Henryk 158
- Wyka Kazimierz 145
- Zawilska Danuta 8, 166
- Żerańska-Kominek Sławomira 18, 20, 21, 60, 117, 151, 166
- Żydek-Bednarczuk Urszula 71, 160

Ewa Bilas-Pleszak

Language and music
Linguistic aspects of inter-semiotic relations

S u m m a r y

The fact that music as a purely-tonic phenomenon is not free from the verbal medium of communication poses a question on which language signs are used to express and describe music. The attempts to find an answer to the question constituted the aim of the monograph. It dealt with the medium of communication within the language system, the lexis of music, terminology, language expressions literally and metaphorically connected to music and the sound of music which constitute a variety of ways of describing the art of sound, as well as create inter-semiotic 'translations' consisting in composing poetical works according to the rules ascribed to the music forms. An additional factor enriching this repertoire of the medium of communication are more or less acquired descriptive and metaphoric structures determined by the conceptualization and categorization processes based on a scheme of notional metaphors. The structures were selected via an analysis of opinions on music — definitions of the art of sound derived from the philosophical and musicological source text.

In this work, the language is treated as an interpreter of culture. The observations made make it clear that the study on ways of describing music in a natural language is a way of interpreting the music itself.

Ewa Biłas-Pleszak

Sprache und Musik
Linguistischen Aspekte von intersemiotischen Verbindungen

Z u s a m m e n f a s s u n g

Die Tatsache, dass man sich bei dem Umgang mit Musik, als einer „rein tonischer“ Erscheinung von Wörtern nicht befreien kann, zieht nach sich die Frage, welche Sprachzeichen die Musik am besten ausdrücken und schildern können. Das Hauptziel der vorliegenden Monografie ist, diese Frage zu beantworten. Es werden hier die zum Sprachsystem gehörenden Mittel, wie Musiklexik, Musiknomenklatur und die primär und metaphorisch mit der MUSIK und mit dem TON verbundenen Sprachwendungen genannt, die auf verschiedene Weise die Darstellung der „Tonkunst“ und eine intersemiotische „Übertragung“ der poetischen Werke in die Musiksprache möglich machen. Ein zusätzlicher Faktor, der den Bestand an sprachlichen Mitteln noch bereichern lässt, sind die weniger oder mehr eingprägten beschreibend-metaphorischen Strukturen, die mit Konzeptualisierungs — u. Kategorisierungsprozessen anhand des Schemas von verschiedenen Begriffsmetaphern motiviert werden. Sie konnten genannt werden, nachdem man verschiedene Aussagen über Musik — spezifische, in zahlreichen musikwissenschaftlichen und philosophischen Texten gefundene Definitionen der Tonkunst analysiert hatte.

In der Monografie erscheint die Sprache als ein Kulturinterpret und die von der Verfasserin gemachten Bemerkungen beweisen, dass die Untersuchung von verschiedenen Beschreibungsarten der Musik mit Hilfe der natürlichen Sprache bei Interpretierung der Musik selbst behilflich ist.

BUŚ

Na okładce rzeźba *Między słońcem a księżycem* (z cyklu *Anioły*)
Autorka: Lidia Sztwiertnia
Fot. Roman Hryciów

Redaktor
WERONIKA NAGENGAST

Redaktor techniczny
MAŁGORZATA PLEŚNIAR

Korektor
IRENA TURCZYN

Copyright © 2005
by Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 83-226-1496-9

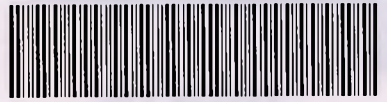
Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Nakład: 300 + 50 egz. Ark. druk. 11,0. Ark. wyd. 12,0.
Przekazano do łamania w listopadzie 2005 r.
Podpisano do druku w grudniu 2005 r.
Papier offset. kl. III, 80 g Cena 20 zł

Łamanie i druk: Uniwersytet Śląski. Sekcja Poligrafii w Cieszynie
ul. Bielska 62, 43-400 Cieszyn
Oprawa: Wydawnictwo i Poligrafia „Arka”
ul. Kraszewskiego 9, 43-400 Cieszyn

PN 2390

nr inw.: BG - 342993



BG N 286/2390



ISSN 0208-6336

ISBN 83-226-1496-9