

O roli kultury w procesie percepcji, interpretacji i werbalizacji dzieła muzycznego

MAŁGORZATA RUSAK-MIETLIŃSKA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: 0000-0002-9239-5964

Abstract: The text aims to review research directions and introduce the issues of perception, interpretation, and verbalization of a musical work in the context of the cultural background of both the composer and the listener-interpreter. The first part of the article highlights the cultural determinants of music reception from a sociological, psychological, and musicological perspective. A dual approach to the analysis of musical material, the composition process, and the interpretation of a musical work is distinguished, depending on whether culture is perceived as a subjective or universal cognitive category of an individual. The same differentiation is introduced in the final part of the text, where, based on the assumptions of cultural linguistics, elements of the linguistic worldview of music are described, divided into linguistic universalisms and subjectivisms. The final part of the text also outlines the current state of research on the verbalization of musical works, emphasizing the need for confrontational studies as crucial to uncovering the influence of culture in translating the language of music into natural language. The conducted review of research trends leads to the conclusion that the interpretation of a musical work is both a culturally universal and individual phenomenon. A similar phenomenon can be observed in the linguistic analysis of the verbalization of musical work interpretation – linguistic universalism pertains to the perception and description of the constant elements of a musical work and is often institutionalized in the form of terminology. Subjective elements of the language of perception and interpretation of a musical work are related to the socio-cultural situation of the individual as well as their emotional and axiological approach.

Abstrakt: Tekst ma na celu przegląd kierunków badań oraz wprowadzenie do problematyki percepcji, interpretacji i werbalizacji dzieła muzycznego w kontekście obszaru kulturowego kompozytora i słuchacza-interpretatora. W pierwszej części artykułu wskazuje się kulturowe determinanty odbioru muzyki z perspektywy socjologicznej, psychologicznej i muzykologicznej. Wyróżnione zostaje dwojakié podejście do analizy materiału muzycznego, procesu kompozycji oraz interpretacji dzieła muzycznego w zależności od postrzegania kultury jako subiektywnej lub uniwersalnej kategorii poznawczej jednostki. Tożsame zróżnicowanie zostaje wprowadzone w ostatniej części tekstu, gdzie, w oparciu o założenia lingwistyki kulturowej, opisuje się elementy językowego obrazu muzyki z podziałem na językowe uniwersalizmy i subiektywizmy. W ostatniej części tekstu nakreśla się także obecny stan badań nad ujęzykowieniem dzieła muzycznego ze wskazaniem potrzeby ba-

dań konfrontatywnych jako kluczowych dla odkrycia wpływu kultury w przekładzie języka muzyki na język naturalny. Przeprowadzony przegląd nurtów badań prowadzi do wniosku, że interpretacja dzieła muzycznego jest równocześnie zjawiskiem kulturowo uniwersalnym jak i indywidualnym. Podobne zjawisko można zauważyć przy językoznawczej analizie werbalizacji interpretacji dzieła muzycznego – językowy uniwersalizm dotyczy postrzegania i opisu stałych elementów dzieła muzycznego i przeważnie jest zinstytucjonalizowany w postaci terminologii. Subiektywne elementy języka percepcji i interpretacji utworu muzycznego są związane z sytuacją społeczno-kulturową jednostki oraz indywidualnym podejściem emocjonalnym i aksjologicznym.

Key words: cultural linguistics, music verbalization, music piece interpretation, music piece perception

Słowa kluczowe: lingwistyka kulturowa, werbalizacja muzyki, interpretacja dzieła muzycznego, percepcja dzieła muzycznego

1. Kulturowe determinanty percepcji muzyki

Muzyka jest bez wątpienia jednym z najbardziej znaczących elementów kultury. Oprócz funkcji rozrywkowej, pełni istotną rolę w kontekście życia całej społeczności, towarzyszy wydarzeniom, obrzędom, jest nośnikiem emocji i informacji o rzeczywistości. Szczególną formą dźwiękowego przekazu informacji jest muzyka absolutna, w której dzieło jest pozbawione treści pozamuzycznej, poetycko-literackiej. W przeciwieństwie do muzyki programowej, kompozytor nie sugeruje tu poprzez tytuł lub program utworu kierunku interpretacji, dając szerokie pole do interpretacji materiału dźwiękowego przez słuchacza. Swobodna, „niezakłócona” od autorskich wskazówek percepcja i recepcja dzieła muzycznego stanowi interesujący obszar badań w kontekście wpływu kultury na procesy zachodzące podczas obcowania z dziełem muzycznym. Niniejszy tekst ma na celu przegląd głównych założeń i nurtów badań oraz wprowadzenie do problematyki determinowanej kulturowo percepcji, interpretacji i werbalizacji dzieła muzycznego.

Rozważania dotyczące wpływu kultury na percepcję i werbalizację dzieła muzycznego należy rozpocząć od zrozumienia mechanizmu odbioru muzyki. Jak wskazuje Antonina Kłoskowska (1981:426-427), z socjologicznego punktu widzenia proces ten

jeśli nawet przebiega w poczuciu pełnej swobody odtwórczych reakcji, podlega całemu złożonemu układowi społecznych i psychospołecznych uwarunkowań, zaś jego rezultaty pełnią różnorodne funkcje przejawiające się w realnym, nie fikcyjnym, nie wyobrażonym tylko, lecz społecznym działaniu. Zrozumienie kultury symbolicznej wymaga więc umieszczenia jej w społecznych ramach.

Analiza percepcji muzyki z perspektywy psychologii najczęściej dotyka problematyki uwarunkowań jej emocjonalnego odbioru (zob. Sloboda 1985, 2005;

Tomaszewski 2000, 2003; Sazonova 2019; Podlipniak 2016; Szyszkowska 2022). Determinantami reakcji emocjonalnej na muzykę są takie czynniki, jak przynależność do określonej płci, wieku, pokolenia. Według badań, cechy reakcji emocjonalnej na utwory muzyczne można określić na podstawie umiejętności muzycznych, za specyficzną grupę odbiorców uznaje się więc odbiorcę profesjonalnego (por. Sazonova 2019:66-80). W kontekście niniejszych rozważań istotne jest również stanowisko psychologów, dotyczące tożsamości muzycznej. Badacze podkreślają, że określona kulturowo rola kompozytora, interpretatora, czy nauczyciela stanowi rdzeń percepcji samego siebie przez zawodowego lub uzdolnionego muzyka (por. Hargreaves et. al. 2002:12).

Problematykę roli kultury w procesie percepcji dzieła muzycznego podejmują również najbardziej znaczący polscy muzykolodzy. Bogumiła Mika (2009:15) skupia się na semantyce materiału dźwiękowego w kontekście paradygmatu kulturowego i społecznego: „muzyka będąc zatem sama w sobie zjawiskiem asemantycznym nabiera w kontekście historii i kultury swoistego kulturowego”. Zofia Lissa w rozprawie *Nowe szkice estetyki muzycznej* (1975:143) zwraca uwagę na różnice w sposobie wartościowania sztuki muzycznej ze względu na kryterium narodowego i regionalnego:

Kryteria terytorialne leżą u podstaw ocen aksjologicznych. [...] Idzie nie o to, iż muzyka w danym środowisku bardziej się podoba, ile raczej o to, że podoba się inaczej, przybierając w oczach odbiorców wyraźny charakter polskości, francuskości czy rosyjskości właśnie w skutek nagromadzonych w ich wyobraźni określonych stereotypów wyobrazeniowych i określonej rangi tychże stereotypów w ich muzycznej świadomości.

2. Kulturowy uniwersalizm versus indywidualizm „języka muzyki”

W literaturze przedmiotu często podkreśla się uniwersalny charakter „języka muzyki”. Jak wskazuje Reinhard Böhle (1996:58 za Chaciński 2010:100), w powyższym rozumieniu język ten „buduje mosty pomiędzy pojedynczymi ludźmi oraz narodami tam, gdzie bariery językowe komunikację tę utrudniają”¹. Uniwersalność i ponadkulturowość „języka muzyki” można jednak poddać wątpliwości, takie przekonanie bowiem, choć pozwala na bezproblemowe przezwyciężanie różnic kulturowych, utrwała w świadomości ludzkiej fałszywy obraz muzyki. Nieodłącznym elementem percepcji dzieła muzycznego jest mapa skojarzeniowa, tworzona przez słuchacza interpretatora, dotycząca twórczości i biografii kompozytora, samego materiału dźwiękowego, a także osobistych wartości, emocji i kontekstu. Zbieżne stanowisko dotyczące zróżnicowania kulturowego

¹ (ang.) *It built bridges between individuals and nations where language barriers hamper communication.* Przeł. JCh

muzyki przyjmuje muzykolog Jarosław Chaciński (2010:93-104), który charakteryzuje muzykę jako medium noszące znamiona specyficznej, niewerbalnej komunikacji. Badacz skupia się na roli muzyki jako komunikatu, który podlega indywidualnemu wpływowi twórczym i subiektywnemu zdekodowaniu przez słuchacza-interpretatora:

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

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

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

3. Między kompozytorem a interpretatorem. Proces interpretacji dzieła muzycznego

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

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

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

jeśli pytanie „co” w kulturze muzycznej tradycji piśmienniczej jednoznacznie odnosi się do kompozytora, to pytanie „jak” otwiera przez wykonawcę, który w tym sensie pełni rolę interpretatora, pewien korytarz wolności artystycznej².

4. Werbalizacja dzieła muzycznego w kontekście kulturowym

Język jest przewodnikiem po kulturze, której jest produktem, ale przede wszystkim nieodłączną częścią w procesie formowania się kodów kulturowych. Podejście do analizy języka z perspektywy kulturowej zostało szeroko opisane w ramach założeń etnolingwistyki. Jak podkreśla Jerzy Anusiewicz (1991:18-19), dzięki perspektywie badań prowadzonych w ramach lingwistyki kulturowej możemy odkryć istotę

ludzkiego życia duchowego (istoty kultury) poprzez badanie zawartych w języku treści, form i wzorców kultury, poprzez badanie zakodowanego w nim ujęcia rzeczywistości (kultura rzeczywistości) oraz systemu aksjologiczno-normatywnego danego społeczeństwa (kultura wartości) przekazywanego poprzez język z pokolenia na pokolenie, ciągle kształtowanego i kształtującego się.

Bezsprzecznie, ogromna zasługa dla rozwoju etnolingwistyki i postrzegania języka przez pryzmat kultury przypada polskim językoznawcom. Wśród polskich przedstawicieli nurtu należy wymienić m.in. Jerzego Bartmińskiego (zob. Bartmiński, 2008, 2012, 2014, 2015; Bartmiński i Chlebda 2008), Annę Pajdzińską, Annę Wierzbicką (zob. Wierzbicka, 1986, 1992, 1996, 1997, 2003, 2010; Goddard i Wierzbicka 2002), Ryszarda Tokarskiego (zob. Tokarski, 1986, 1993, 1999, 2004, 2016), czy Jerzego Anusiewicza (zob. Anusiewicz 1998/1991, 1994; Anusiewicz et. al. 2000). Według badaczy, w systemie języka nagromadzona zostaje określona informacja o rzeczywistości, służąca „utrwaleniu, przenoszeniu i przekazywaniu przyszłym pokoleniom wiedzy i wspomnianego już doświadczenia danej wspólnoty językowej, jej tradycji kulturowych, systemu wartości, ocen i norm moralnych” (Anusiewicz 1991:19). Za istotę języka powinniśmy przyjąć więc:

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

² рос. Если вопрос «что» в музыкальной культуре письменной традиции однозначно относится к прерогативе композитора, то вопрос «как» раскрывает перед исполнителем, выступающим в этом смысле в роли интерпретатора, определенный коридор художественной свободы. Przeł. MRM

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

Tematykę werbalizacji kodu muzycznego w języku polskim podejmowało szereg badaczy: ogólną charakterystykę przekładu intersemiotycznego w relacji muzyka-język przeprowadziła m.in. Krystyna Pisarkowa (1963, 1988), Piotr Kładoczny (2023) oraz Ewa Biłas-Pleszak (2005). Ostatnia z wymienionych w monografii *Język a muzyka: lingwistyczne aspekty związków intersemiotycznych* (2005) opisuje relacje między językiem a muzyką w ramach trzech powiązanych ze sobą zagadnień: językowych znaków werbalizacji muzyki, definicji muzyki w tekstach muzykologicznych i filozoficznych oraz tworzenia poezji zgodnie z zasadami muzycznymi. W kontekście niniejszych rozważań, za najistotniejszy element można uznać analizę językowych znaków używanych do opisu muzyki. Interpretując zjawiska językowe, autorka stara się zrozumieć, w jaki sposób muzyka jest konceptualizowana, jak tworzy się jej obraz w języku oraz jakie ma ona znaczenie w kulturze. Z wyników badań wyłania się ogólny, nacechowany aksjologicznie i etycznie obraz muzyki. W ślad za Biłas-Pleszak warto podkreślić rolę analizy słownictwa, użytego do werbalizacji doświadczenia muzyki w kontekście badań nad postrzeganiem – konceptualizacją muzyki w danej kulturze. Jak wskazuje autorka monografii, metafory, licznie wykorzystywane do opisu percepcji muzyki, odwołują się do doświadczeń najbliższych człowiekowi i nawiązują do otaczającej go kultury. Perspektywę doświadczenia muzyki jako zjawiska skupionego wokół człowieka przyjmuje również Piotr Kładoczny, który w tekście *Dźwięk i muzyka w ujęciu językoznawczym* (2023) stwierdza, że „dzięki przedstawieniu pełnej gamy percepcji słuchowej można wskazać miejsce dźwięku i muzyki w całym doświadczeniu poznawczym i w ten sposób przyczynić się do lepszego zrozumienia ich znaczenia (Kładoczny 2023:157).

Szczegółową charakterystyką wybranych elementów ujęzykowania kodu muzycznego odnajdujemy w pracach Pauliny Trzaskawki (2014) i Marii Dzienisiewicz (2021). Dzienisiewicz w tekście *Językowy obraz dźwięku (na materiale polsko- i rosyjskojęzycznych recenzji muzycznych)* (2021) w oparciu o założenia językowego obrazu świata poddaje badaniu sposoby konceptualizacji dźwięków w polskich i rosyjskich tekstach muzyki krytycznej. Autorka tekstu analizuje

frekwencję użycia metafor synestezyjnych z domeny percepcji wzroku, dotyku i smaku. Dzienisiewicz wskazuje na podobieństwo zarówno w rodzajach kategorii, jak i w typach metafor synestezyjnych w parze porównawczej język rosyjski – polski.

Przeprowadzona przez Dzienisiewicz porównawcza analiza jednego, wybranego elementu werbalizacji dźwięku jest wartościowym przyczynkiem do szerszych badań konfrontatywnych werbalizacji dzieła muzycznego. Badania te, przy uwzględnieniu kontekstu kręgu kulturowego kompozytora i interpretatora mogłyby stać się kluczem do poznania zawartych w językach wzorów kulturowych. Kontynuując Humboldtowskie postrzeganie różnorodności języka jako różnorodności patrzenia na świat, w ślad za Benjamin Lee Whorf (1982:339-340) podkreślimy, iż

szablony rodzimego języka, uwidaczniające się natychmiast przy bezstronnym zestawieniu go i porównaniu z innymi językami [...]. Każdy język stanowi rozległy i odrębny system wzorców, sankcjonujący kulturowe formy i kategorie, [...], za pomocą których rozumujemy i którymi wypełniamy naszą świadomość.

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

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

Nawiązując do dwoistości natury dzieła muzycznego, analiza konfrontatywna werbalizacji muzyki wykazuje widoczną korelację percepcji i recepcji muzyki na płaszczyźnie kulturowego uniwersalizmu/subiektywizmu. Jak zauważa Trzaskawka, „język muzyki możemy podzielić na dwie kategorie. Do pierwszej należeć będzie ten ścisły, terminologiczny, natomiast do drugiej zaliczamy język ulotny, wszelkie nastroje muzyczne i wszelkie uczucia, jakie rodzi” (Trzaskawka 2014:59). Teoria ta jest zbieżna z myślą Anny Wierzbickiej, która podkreśla, że mimo istnienia wspólnych elementów semantycznych, każdy język i kultura

mają swoje unikalne cechy, które muszą być uwzględniane w badaniach porównawczych.

Uniwersalizacja muzyki, szczególnie zbliżonych kręgów kulturowych, jest możliwa poprzez międzygeneracyjny przekaz dzieł ujętych w pisemnej formie za pomocą względnie trwałych, choć zmieniających się reguł notacji, zapewniających pewną kontynuację i historyczną ciągłość tej sztuki jako kulturowego dziedzictwa. Na przestrzeni lat kultura muzyczna i muzykologiczna wykształciły uniwersalne stereotypy, podstawy i skojarzenia, duża część z nich została sformalizowana w postaci terminologii muzycznej. To, co ponadkulturowe wynika więc z przyjętych ogólnie ram opisu elementów dzieła muzycznego, takich jak tempo, wysokość dźwięku, intonacja, rytm, melodyka. Definicje terminologiczne są oparte w większości na metaforyzacji dźwięku i jego skojarzeniu z elementem wzrokowym, smakowym i dotykowym (grać *dolce* (*słodko*), *jaskrawo dźwięk*, *ciemna barwa*, *ostrzy dźwięk* itd.) Także zakorzeniona w nauce muzykologicznej terminologia jest używana przez interpretatorów różnych obszarów kulturowych (por. Chaciński 2010:93-104; Rusak-Mietlińska 2023a, 2023b).

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

5. Wnioski

Temat wpływu kultury na kompozycję, wykonawstwo, percepcję i interpretację dzieła muzycznego był poruszany z wielu perspektyw badawczych, takich jak psychologia, filozofia, czy muzykologia. Każdy z elementów przekazu informacji, zachodzącego w trakcie procesu kompozycji i odczytania dzieła muzycznego włącza uniwersalny i subiektywny aspekt kulturowy. W kontekście językoznawczym werbalizacja percepcji muzyki stanowi istotny element przejawu

się kultury w języku. Metodologia lingwistyki kulturowej pozwala spojrzeć na przekład języka muzyki na język naturalny jako proces zdekodowania zawartych w utworze kulturowych wartości kompozytora oraz odkryć mechanizmy konceptualizacji muzyki. Wysoce istotne dla badań językoznawczych jest konfrontatywna analiza ujęzykowania dzieła muzycznego, która pozwala na okrycie schematów językowych każdej z kultur oraz klasyfikację na jednostki ponadkulturowe, takie jak opis elementów, formy, gatunku dzieła muzycznego, zinstytucjonalizowane w postaci terminologii oraz elementy językowe, będące przejawem indywidualnego kontekstu społeczno-kulturowego, historycznego, a także emocji i cech osobowości interpretatora.

Bibliografia

- Anusiewicz, J. (1988). Kulturowa teoria języka. Zarys problematyki. W: J. Anusiewicz, J. Bartmiński (red.) *Język a Kultura*, vol. 1. 21-46. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego [przedruk w: J. Anusiewicz, J. Bartmiński (red.) (1991) *Język a Kultura*, vol. 1. *Podstawowe pojęcia i problemy*. 17-30. Wrocław: Wiedza o kulturze].
- Anusiewicz, J. (1994). Lingwistyka kulturowa. Zarys problematyki. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Anusiewicz, J., Dąbrowska, A., Fleischer, M. (2000). Językowy obraz świata i kultura. W A. Dąbrowska i J. Anusiewicz (red.), *Język a kultura*, Vol. 13. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Bartmiński, J. (2010). Pojęcie językowego obrazu świata i sposoby jego operacjonalizacji. W: P. Czaplinski, A. Legeżyńska, M. Telicki (red.), *Jaka antropologia literatury jest dzisiaj możliwa*. 247-262. Poznań: Poznańskie Studia Polonistyczne.
- Bartmiński, J. (2012). O pojęciu językowego obrazu świata. W: J. Bartmiński (red), *Językowe podstawy obrazu świata*. Lublin: UMCS.
- Bartmiński, J. (2014). *Język w kontekście kultury*. W: J. Bartmiński (red.), *Współczesny język polski*. Lublin: UMCS.
- Bartmiński, J. (2015). Perspektywa semazjologiczna i onomazjologiczna w badaniach językowego obrazu świata. *Poradnik Językowy*, (1), 14-29.
- Bartmiński, J. (red.). (2004). *Językowy obraz świata*. Lublin: UMCS.
- Bartmiński, J., & Chlebda, W. (2008). Jak badać językowo-kulturowy obraz świata Słowian i ich sąsiadów? *Etnolingwistyka. Problemy języka i kultury*, 20, 11–27.
- Böhle, R. C. (1996). *Interkulturell orientierte Musikdidaktik*. Frankfurt a.M.: Iko-Verlag.
- Biłas-Pleszak E. (2005). *Język a muzyka: lingwistyczne aspekty związków intersemiotycznych*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Chaciński, J. (2010). O rozumieniu innego kręgu kulturowego – możliwości i ograniczenia horyzontu własnego poznania. *Ars inter Culturas*, 1, 93-104.
- Dzieniaś M. (2021). Językowy obraz dźwięku (na materiale polsko- i rosyjskojęzycznych recenzji muzycznych). *Studia Rossica Posnaniensia*, vol. XLVI/2: 2021, 243-255.
- Feld S. (1981). 'Flow like a waterwall': metaphors of Kaluli musical theory. *Yearbook for Traditional Music*, vol. 13, 22-48.
- Goddard, C., Wierzbicka, A. (red.). (2002). *Meaning and Universal Grammar: Theory and Empirical Findings*. John Benjamins Publishing.

- Gruhn, W. (2004). *Wahrnehmen und Verstehen*. Wilhelmshafen.
- Hargreaves, D.J., MacDonald, R., Miell, D. (2002): *Musical Identities*. Oxford: Oxford University Press.
- Jabłoński, M. (2009). Krytyka muzyczna a etyka interpretacji. W: M. Bristiger i R. Ciesielski (red.), *Krytyka muzyczna. Teoria, historia, współczesność*. 11-22. Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza UZ.
- Kiklewicz, A. (2021). Языковая картина мира в свете проблемы «язык и культура». *Prace językoznawcze*, XXIII(2), 247-262.
- Kładoczny P. (2023). Dźwięk i muzyka w ujęciu językoznawczym. W: P. Pomajda, I. Mołdoch-Mendoń (red.) *Interdyscyplinarne spojrzenie na sztukę i kulturę – inspiracje i badania*. 157-168. Lublin: Wydawnictwo Naukowe TYGIEL.
- Kłoskowska, A. (1981). *Socjologia kultury*. Warszawa: PWN.
- Lissa, Z. (1975). *Nowe szkice estetyki muzycznej*. Kraków: PWM.
- Mika, B. (2009). Społeczne determinanty obioru muzyki. *Wartości w muzyce*, 2, 13-23.
- Nosowicz, J. F. (2006). Język jako podstawowy element cech kultury narodowej. *Studia Elckie*, 8, 7-21.
- Pisarkowa K. (1963). Pomocnicze elementy języka muzykologii. *Język Polski*, 43, 113-128.
- Pisarkowa K. (1988). Muzyka jako język. *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Językoznawcze*, 97, 13-40.
- Podlipniak, P. (2016). Muzyka jako intersubiektywne zjawisko psychiczne. W: U. Kozłowska (red.), *De Musica Verba Collectanea*. Poznań: Rhytmos.
- Rusak-Mietlińska, M. (2023a). Werbalizacja muzyki fortepianowej w języku polskim i rosyjskim na przykładzie tekstów Raula Koczalskiego i Henryka Neuhaus. W: P. Pomajda, I. Mołdoch-Mendoń (red.) *Interdyscyplinarne spojrzenie na sztukę i kulturę – inspiracje i badania*. 178-188. Lublin: Wydawnictwo Naukowe TYGIEL.
- Rusak-Mietlińska, M. (2023b). Metafora w polskim dyskursie muzykologicznym. W A. Charciarek, A. Zych, & G. Wilk (red.), *Jednostki języka w systemie i tekście*. 5. 37-48. Katowice: Wydawnictwo Naukowe Śląsk.
- Szyszkowska, M. A. (2022). Muzyka jako droga i doświadczenie. Fenomenologiczne ścieżki badań nad doświadczeniem muzycznym. W: M. Gamrat, M. A. Szyszkowska (red.), *Filozofia muzyki. Doświadczenie, poznanie, znaczenie*. 251-267. <https://doi.org/10.21906/9788376432250.12>
- Trzaskawka, P. (2014). Przyczynek do charakterystyki języka muzyki. *INVESTIGATIONES LINGUISTICAE*, vol. XXXI. 57-70.
- Tokarski, R. (1993). Słownictwo jako interpretacja świata. W: J. Bartmiński (red.), *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, Vol. 2. Wrocław: Wiedza o Kulturze.
- Tokarski, R. (1999). Przeszłość i współczesność w językowym obrazie świata. Metodologiczne pytania i propozycje. W: A. Pajdzińska, P. Krzyżanowski (red.), *Przeszłość w językowym obrazie świata*. Lublin: UMCS.
- Tokarski, R. (2004). Językowy obraz świata w metaforach potocznych. W J. Bartmiński (red.), *Językowy obraz świata*. Lublin: UMCS.
- Tokarski, R. (2016). Od językowego obrazu świata do obrazów świata w języku. *Język Polski*, (2).
- Tomaszewski, M. (2000). Ekspresja utworu muzycznego jako przedmiot badań. *Rekonesans w sferę twórczości lirycznej „wieku uniesień”*. W: W. Jankowski, B. Kamińska, A. Miśkiewicz (red.) *Człowiek – muzyka – psychologia*. Księga dedykowana prof. Marii Manturzewskiej. Warszawa: AMFC.
- Tomaszewski, M. (2003). Autour du phénomène de la musique de Chopin. De la provenance à la résonance. W I. Poniatowska (red.) *Chopin and his work in the context of culture*. *Studies*. 123-145. Kraków: Polska Akademia Chopinowska.
- Whorf B.L. (1982). *Język, myśl i rzeczywistość*. Przeł. Teresa Hołówka. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

- Wierzbicka, A. (1986). Analiza lingwistyczna aktów mowy jako potencjalny klucz do kultury. W: A. Brodzka, M. Hopfinger, J. Lalewicz (red.), *Problemy wiedzy o kulturze. Prace dedykowane Stefanowi Żółkiewskiemu*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Wierzbicka, A. (1992). *Semantics, Culture, and Cognition: Universal Human Concepts in Culture-Specific Configurations*. Oxford University Press.
- Wierzbicka, A. (1996). *Cross-Cultural Pragmatics: The Semantics of Human Interaction*. New York: Mouton de Gruyter.
- Wierzbicka, A. (1997). *Understanding Cultures Through Their Key Words: English, Russian, Polish, German, and Japanese*. Oxford University Press.
- Wierzbicka, A. (2003). *Emotions Across Languages and Cultures: Diversity and Universals*. Cambridge University Press.
- Wierzbicka, A. (2010). *Experience, Evidence, and Sense: The Hidden Cultural Legacy of English*. Oxford University Press.
- Żerańska-Kominek, S. (1995). *Muzyka w kulturze: wprowadzenie do etnomuzykologii*. Warszawa: Wydawnictwo UW.
- Асянина, Ю.М. (2019). Специфика лингвокультурного концепта МУЗЫКА, *Научно-издательский центр «Открытое знание»* [Asyanina, Y. M. (2019). Specyfika lingvokul'turnogo koncepta MUZYKA. Nauchno-izdatel'skij centr «Otkrytoe znanie». Dostęp: 10.06.2024, <https://scipress.ru/philology/articles/spetsifika-lingvokulturnogo-kontseptu-muzyka.html>].
- Капичина, Е.А. (2016), Проблема интерпретации музыки в контексте философского анализа (герменевтико аксиологический подход). *Studia Culturae* 3(29). 73-84. [Kapichina, E.A. (2016). Problema interpretacii muzyki v kontekste filosofskogo analiza (germenevtiko aksiologičeskij podchod). *Studia Culturae* 3(29), 73-84.]
- Карпычев, М.Г. (2012). Семантика интерпретации в различных типах музыкальной культуры. *Идеи и идеалы* 2(12), т. 1. 178-183. [Karpychev, M.G. (2012). Semantika interpretacii v različnyh tipach muzykal'noj kul'tury. *Idei i idealy* 2(12), 178-183].
- Сазонова, И.Г. (2019). Изучение социальных и личностных детерминант эмоционального восприятия музыкальных произведений. *Психология и Психотехника*, № 4, 66-80. [Sazonova, I.G. (2019). Izuchenie social'nyh i lichnostnyh determinant emocional'nogo vo-sprijatija muzykal'nyh proizvedenij. *Psikhologija i Psikhotehnika*, № 4, 66-80. <https://doi.org/10.7256/2454-0722.2019.4.30776>].