

Maria Dzienisiewicz

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Metafora synestezyjna w rosyjskich tekstach krytyki muzycznej

1. Wprowadzenie

W *Słowniku poetologicznym* [Kozłowska, online] czytamy, że *synestezją* określany jest termin stosowany przez przedstawicieli rozmaitych dziedzin nauki. Odsyła on do całej gamy mniej lub bardziej pokrewnych zjawisk, których wspólny fundament stanowi zasada intersensualności. Synestezja to, najogólniej mówiąc, twórczy „dialog zmysłów”. *Słownik terminów literackich* podaje, że *synestezja* (z greckiego: *syn* – razem, oraz *aisthesis* – postrzeganie, odczuwanie) to środek artystyczny, w ramach którego „pewne doznania zmysłowe są przedstawiane w kategoriach właściwych innemu zmysłom” [*Słownik terminów literackich* 2008, 551]. Termin *synestezja* wskazuje na amalgamat zjawisk polegających na przemieszaniu zmysłów – pojmowanych, w zależności od przyjmowanej perspektywy badawczej, jako ośrodki cerebralne, domeny kognitywne, językowe pola semantyczne bądź fizyczne kanały komunikacyjne [Kozłowska, online].

Synestezja w literaturze jest środkiem stylistycznym polegającym na przypisywaniu jakiemuś zmysłowi wrażeń odbieranych innym zmysłem. W przypadku opisów wrażeń związanych z odbiorem, wykonywaniem czy tworzeniem muzyki powszechnym zabiegiem literackim staje się metafora opisująca doznania zmysłowe, a zatem metafora synestezyjna. Sformułowania takie jak *miękki dźwięk*, *ciemne brzmienie*, *metaliczny tembr* posłużyć mogą jako przykłady tego typu przenośni, charakteryzujących wrażenia zmysłowe.

W charakterze przykładu metaforycznego opisu, w którym rozpoznajemy synestezyjne skojarzenia, można przytoczyć wypowiedź Oliviera Messiaena (1908–1992), francuskiego kompozytora, który tak tłumaczy proces przekształcania wrażeń wzrokowych w akustyczne i odwrotnie:

Kiedy słucham muzyki, a nawet kiedy czytam partyturę, widzę kolory odpowiadające dźwiękom. Są to barwy poruszające się razem z muzyką, zmieniające się w zależności od zmiany rejestrów, oktaw, pozycji, transpozycji, instrumentacji, tempa i siły brzmienia [Kaczyński 1984, 16].

Proces tworzenia swojego dzieła *Les petites Liturgies* kompozytor opisuje dalej następująco:

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 fioletu. Nie wymieniłem zielonego, pomarańczowego, żółtego, gdyż słyszę ten utwór w kolorze błękitno-fioletowo-czerwonym [Kaczyński 1984, 21–22].

O. Messiaen nie był jedynym artystą, dokonującym prób łączenia w swej twórczości dźwięków z barwami. Już w XVI wieku włoski malarz Giuseppe Arcimboldo eksperymentował z oddawaniem na płótnie dźwięków, stosując odrębne kolory dla poszczególnych głosów kompozycji muzycznej. W ten sposób pracował nad powiązaniem koloru, dźwięku i światła. Warto też przywołać postać Athanasiusa Kirchera, który wślawił się jako twórca teorii przeprowadzającej analogię między skalą barw i dźwięków, francuskiego jezuitę Louisa Bertranda Castela, który zadziwił świat tworem audiowizualnym o nazwie *clavecin oculaire* [Stępień-Kutera 2007, 21], czy rosyjskiego kompozytora Aleksandra Skriabina, autora poematu *Prometeusz*, w którym główną rolę miał odgrywać fortepian świetlny (zamiast dźwięków „wydający” barwy). Z kolei Eugene Delacroix zwraca uwagę na *tendance musicale* w swojej twórczości. Dążność ta, określona tendencją muzyczną w malarstwie Delacroix, wyrażała się ostatecznie poprzez syntezę barwną, a jako inspiracja do jej uzyskania służyły dzieła dawnych mistrzów (Veronese, Rubens, Van Dyck) [Starzyński 1965, 60–61]. Władimir Nabokov posiadał dar doświadczenia wrażeń kolorystycznych podczas słuchania i artykulacji głosek reprezentujących poszczególne litery alfabetu [Ginter 2015, okładka]. Znany synestetykiem był Wasyl Kandyński, o czym świadczą jego przemyślenia na temat temperatury i dźwięku linii prostej:

Najprostszą formą linii prostej jest linia pozioma. W ludzkiej wyobraźni odpowiada ona linii lub płaszczyźnie, na której człowiek stoi lub porusza się. Linia pozioma jest więc chłodną [z powodu pewnej pasywności], dźwigającą podstawą, która może być płasko przedłużona w obu kierunkach. Płaskie rozpościeranie się i chłód to podstawowy wyraz [dźwięk] tej linii; można by ją zatem określić jako najzwęższą zimną formę ruchu w nieskończoność. Całkowitym jej zewnętrznym i wewnętrznym przeciwieństwem jest prostopadła do niej linia pionowa, wraz z którą w miejsce rozlewności pojawia się aktywny wymiar wysokości, a wyraz chłodu zastąpiony jest przez jej podwyższoną temperaturę. Linia pionowa jest więc najzwęższą ciepłą

formą ruchu w nieskończoność. Trzecim typowym rodzajem linii jest przekątna, która w swej zasadniczej postaci odchyła się od obu poprzednich o taki sam kąt i przez to ma jednakowe powinowactwo z obiema, co przesądza o jej wewnętrznym wyrazie [dźwięku] – równomiernym połączeniu tendencji zimnych i ciepłych. Jest to więc najzwięźlejsza zimno-ciepła forma możliwości ruchu w nieskończoność [Kandyński 1986, 57–58].

W dalszej części swej analizy elementów malarskich W. Kandyński wskazuje na zależności pomiędzy ostrością kątów a ich barwą: kąt prosty postrzega jako czerwony, kąt ostry jako żółty, a kąt rozwarty jako mający błękitne zabarwienie [Kandyński 1986, 74].

Aleksandra Rogowska zwraca uwagę na to, iż zjawisko synestezji występuje wtedy, gdy jednomodalny bodziec zmysłowy wywołuje mimowolnie jednoczesne wrażenie w dwu lub więcej modalnościach zmysłowych, np. słysząc dźwięk, osoba z synestezją widzi kolor [Rogowska 2002a, 465]. Pojęcia *jednomodalny*, w odniesieniu do pojedynczego zmysłu, oraz *międzymodalny*, w odniesieniu do relacji między zmysłami, zostaną wykorzystane w niniejszym artykule.

Jednakże synestezja odnosząca się do dźwięku (zmysłu słuchu) i barwy (zmysłu wzroku) (przez psychologów nazywana barwnym słyszeniem; *audition colorée*) nie jest jedynym typem „dialogu zmysłów”. Wśród zjawisk synestezyjnych zaobserwować można różnorodne krzyżowanie się wrażeń zmysłowych, takich jak np. wzrokowo-dotykowe, wzrokowo-smakowe, słuchowo-dotykowe i inne. Daje to możliwość powstania różnorodnych metafor synestezyjnych zarówno międzyzmysłowych (dalej: międzymodalnych), jak i metafor dotyczących jednego ze zmysłów. W zaprezentowanej niżej analizie zostaną przedstawione metafory synestezyjne międzymodalne oraz jednomodalne.

2. Analiza metafor synestezyjnych

W niniejszym artykule omówiono przykłady metafor synestezyjnych, zaczerpniętych z recenzji muzycznych pisanych w języku rosyjskim. Recenzje te prezentują koncerty, festiwale, recitale oraz inne znaczące wydarzenia w świecie muzyki klasycznej, które odbyły się w latach 1992–2017. Zostały one zaczerpnięte ze zbioru *musiccritics.ru.*, zgromadzonego przez Piotra Pospiełowa, rosyjskiego krytyka muzycznego. Teksty, z których wyekscerpowano przykłady metafor synestezyjnych, opisują wykonania solistów-instrumentalistów (m.in. Jewgienija Kissina, Gidona Kremiera, Natalii Gutman, Grigorija Sokołowa, Hélène Grimaud, Jurija Baszmieta, Michaiła Pletniowa, Władimira Aszkenazi). Celem analizy jest

prezentacja utworzonej typologii metafor synestezyjnych. Jednostki leksykalne podzielono na dwie grupy metafor: metafory synestezyjne międzymodalne oraz metafory synestezyjne jednomodalne, które z kolei podzielono według czterech głównych kategorii, odpowiadających ludzkim zmysłom: słuchu, wzroku, dotyku, smaku.

2.1. Metafory synestezyjne międzymodalne

Jak wspomniano na wstępie, ten typ metafory synestezyjnej odnosi się do relacji między zmysłami: słuchu, wzroku, dotyku, smaku. Poniżej przedstawiono te konfiguracje wrażeń zmysłowych, którymi posłużono się w wyżej wspomnianych recenzjach.

Metafory synestezyjne międzymodalne dotyczące zmysłów słuchu i wzroku

1. Такого **кристального**, такой высокой степени очистки фортепианного **звука** мне не приходилось слышать давно [(online) <http://musiccritics.ru/?readfull=3803>].
2. И снова удивляет **звук – прозрачный**, мягкий, небольшой, уютный, как будто это пальчиковые куклы играют и печалются под звуки развернутых мрачных предчувствий Шуберта [<http://vremya.ru/2008/212/10/217052.html>].
3. **Оттенками звука** молодой виртуоз владеет бесподобно – у него есть десятки разных нюансов пиано и мощное, выровненное форте [<http://www.pressreader.com/russia/vedomosti/20051214/281749854762427>].
4. Альтовая краска светилась салонной томностью, **прозвучали** хрупкие **прозрачные** начальные **фразы** [<http://musiccritics.ru/?readfull=3729>].
5. Соната Прокофьева редко **звучит** так строго и **прозрачно** [<http://vremya.ru/2002/191/10/28157.html>].
6. Шорох шелковой виртуозности, **прозрачный мефистофелевский лепет**, наполнявший длинные, мягко и монотонно вздыхающие фразы, уже расталкивал этот бледнеющий мир изнутри [<http://vremya.ru/2003/236/10/87605.html>].

Jak wynika z powyższych przykładów, znaczna część metafor odnosi się do dźwięku instrumentu (fortepianu i altówki) określanego najczęściej jako *прозрачный*. Warto podkreślić, iż w jednym przypadku określenie to występuje w połączeniu ze słowami: *мягкий, небольшой, уютный*, a więc jego *прозрачность* jest postrzegana jako przyjemna dla słuchacza. W innym kontekście *прозрачный* występuje w połączeniu z określeniem *строго*, jego *прозрачность* więc będzie dla odbiorcy czymś nieprzyjemnym, surowym.

7. В его **бесплотном пиано** будто уже содержится завернутое во фланель форте [<http://teacrit.ru/?readfull=3230>].
8. Однако сквозь прихотливо выстроенную призму модернистского стиля романтический текст **слышался** еще **яснее** [<http://musiccritics.ru/?readfull=3528>].
9. О такой просчитанной и с **тихим блеском** выполненной ансамблевой динамике многие могут только мечтать [<http://musiccritics.ru/?readfull=3528>].

Interesującą przenośnią jest określenie *piano* (gry w dynamice piano, a więc cicho) *bezcielesnym* (*бесплотное пиано*), co sugeruje kunszt wykonawcy, umiejącego wydobyć tak ciche brzmienie z fortepianu.

Metafory synestezyjne międzymodalne dotyczące zmysłów słuchu i dotyku

1. Куда-то пропал „Камнепуть” с чугунной рамой. Изничтожились его тембры – никакая середина, блестящий пустой верх, оперный теноровый регистр, **стальные басы** [<http://musiccritics.ru/?readfull=3811>].
2. Григорий Соколов играл Сюиту in G на рояле, но думал и про клавиесин – фортепианные басы иногда гудели как из **поцарапанного** клавиесинного зва [<http://musiccritics.ru/?readfull=3803>].
3. В его бесплотном пиано будто уже содержится **завернутое во фланель форте** [<http://teacrit.ru/?readfull=3230>].
4. **Сухой звук** виолончели не смог выбиться на поверхность из-под подушки оркестрового брака [<http://musiccritics.ru/?readfull=2865>].
5. Тирания плетневского совершенства как-то ослабилась, но остались **суховатая** отчетливость **звука**, подчеркнутая рельефность формы и вообще вся та „технология”, которая приводила в восторг одних и отторгала других [<https://www.kommersant.ru/doc/72158>].
6. Так что **хрустальный** моцартовский **минок** в долгожданном и хорошо разрекламированном изложении показался странной шуткой [<http://vremya.ru/2002/197/10/28449.html>].
7. Концерт, обычно **чеканящийся по металлу**, Кисин превращает в пишущуюся по свежей штукатурке фреску [http://os.colta.ru/music_classic/events/details/6631/].
8. Обращал на себя внимание **звук** даже не скрипки, но виолончели – нарядный, но не **бархатный**, какой-то **ершистый** [<http://vremya.ru/2008/222/10/218052.html>].
9. Сдержанная речь сонаты си-бемоль-мажор в исполнении Кисина удивляла (...) одержимостью всеми мельчайшими изгибами и поворотами **певучего легато** [<http://vremya.ru/2003/236/10/87605.html>].
10. Но шорох шелковой виртуозности, прозрачный мифистофелевский лепет, наполнявший длинные, **мягко** и монотонно **вдыхающие фразы**, уже расталкивал этот бледнеющий мир изнутри [<http://vremya.ru/2003/236/10/87605.html>].

Wśród metafor synestezyjnych międzymodalnych dotyczących zmysłu słuchu i dotyku na uwagę zwraca połączenie zmysłu słuchu oraz temperatury (którą można zakwalifikować jako odczucie związane ze zmysłem dotyku):

11. Когда Брендель играет Гайдна (фа-минорные вариации), тот, не теряя в простоте лексики и пропорций, **звучит тепло** и мечтательно, как детская колыбельная [<http://vremya.ru/2008/212/10/217052.html>].
12. Когда на сцене появляется Моцарт (Соната фа-мажор, KV533), прекрасная ювелирная техника вдруг вырисовывает фактурные, **теплые**, гобеленовые, уютные, как будто комнатные **звуковые пространства** [<http://vremya.ru/2008/212/10/217052.html>].

Metafora synestezyjna międzymodalna dotycząca zmysłów smaku i wzroku

1. Солисту Плетневу достался Лист – со всей своей **аппетитной пестротой**, шумной концертностью и милой недалекостью [<http://vremya.ru/2000/147/10/2358.html>].

Metafora synestezyjna międzymodalna dotycząca zmysłów słuchu i smaku

1. Да, желающим **вкусить** рахманиновской весенней полетности и **звукового парения** стоило обратиться в другое место [<http://teacrit.ru/?readfull=3230>].

Metafory synestezyjne międzymodalne dotyczące zmysłów dotyku i wzroku

1. В своем обычном созерцательном духе он останавливал и снова запускал время, превращая его в **железную геометрию построений** и особенно пауз [<http://vremya.ru/2003/234/10/87319.html>].

Warto zwrócić uwagę na przykład metafory synestezyjnej związanej z temperaturą (dotyk) i wzrokiem:

2. Моцарт в его исполнении утратил привычный романтический флер (...), обретя взамен **холодный блеск** выверенных, как алгебраические формулы, пассажей и общую деловитость настроя [<http://musiccritics.ru/?readfull=4753>].

Wśród 26 metafor synestezyjnych międzymodalnych największą reprezentatywnością charakteryzują się metafory odnoszące się do zmysłów słuchu i dotyku (12 przykładów, w tym 2 metafory nawiązujące do temperatury). Wynika to prawdopodobnie z faktu, iż gra na instrumencie związana jest bezpośrednio z tymi dwoma zmysłami: słuchu i dotyku. Niewiele mniejszą grupę stanowią metafory synestezyjne międzymodalne dotyczące zmysłów słuchu i wzroku (reprezentowane

9 przykładami). Metafory łączące zmysł dotyku ze zmysłem wzroku ukazano w 2 przykładach, natomiast pozostałe typy metafor synestezyjnych międzymodalnych (smaku i wzroku, słuchu i smaku) przedstawiają pojedyncze cytowane fragmenty.

Warto zwrócić uwagę na grupę czterech metafor z określeniem *прозрачный*, stosowanym zazwyczaj w odniesieniu do wrażeń słuchowych. Nie tylko kolor, lecz także jego nasycenie może opisywać dźwięk. A. Rogowska zwraca uwagę na to, iż w utworach muzycznych tonacje krzyżkowe określane są jaskrawymi, ostrymi, „krzykliwymi” i błyszczącymi kolorami, zaś tonacje bemolowe – ciemnymi, ciepłymi, spokojnymi, matowymi [Rogowska 2002b, 88].

2.2. Metafory synestezyjne jednomodalne

Metafory jednomodalne dotyczą jednego ze zmysłów: wzroku, słuchu lub dotyku w opisie doznań związanych z wykonawstwem bądź odbiorem muzyki. Ten typ metafor reprezentuje znacznie więcej przykładów – łącznie z metaforami przestrzennymi odnotowano je w liczbie 49. W analizowanym materiale nie zaobserwowano przykładów metafor synestezyjnych jednomodalnych dotyczących zmysłu smaku.

Metafory synestezyjne jednomodalne dotyczące zmysłu wzroku

1. Альтовая **краска** временами **светилась** излишне салонной **томностью** [<http://musiccritics.ru/?readfull=3125>].
2. Менее убедительным было начало концерта – 49-я симфония Гайдна „La passione”, призванная продемонстрировать **блеск „Солистов Москвы”**, прозвучала несколько индифферентно для своего названия [<http://musiccritics.ru/?readfull=3125>].
3. Шуберт полагается на **ясность** и высокую простоту **исполнения**, но Кисин шубертовской простоте словно не доверял [<http://musiccritics.ru/?readfull=4410>].
4. Первая часть „Лунной” своей **текучей темнотой** завораживала – но незримое присутствие грани все-таки ощущалось [<http://vremya.ru/2005/1/10/115845.html>].
5. Лишь печальный контроль за эмоциями удержит **прозрачную форму** от превращения в коллекцию красотостей [<http://musiccritics.ru/?readfull=4454>].
6. **Вивальди** (Концерт для скрипки и виолончели си-бемоль-мажор) **вышел ярким** и обаятельным [<http://vremya.ru/2008/222/10/218052.html>].
7. Быстрые темпы, очень много негустой, довольно **прозрачной педали**, впечатляющее количество и разнообразие пиано, скромный рост кульминаций [<http://vremya.ru/2008/212/10/217052.html>].

8. Вряд ли кого-либо из них Соколов представляет композитором своего времени; важнее всего сам **текст, ясный, незамутненный** предшественниками, всегда свежий [<http://musiccritics.ru/?readfull=3803>].
9. Солисты отдались завораживающему диалогу **светлой, беззаботно невесомой скрипки** и сумрачно надрывного, склонного к пессимизму альта [<http://musiccritics.ru/?readfull=3125>].
10. В **минорной тени** медленных частей обнаруживал зыбь глубинной меланхолии [<http://vremya.ru/2003/234/10/87319.html>].
11. В «Петрушке» Стравинского он нашел не только звук, но и тягуче-стремительный, **мерцающий драйв** [<http://vremya.ru/2004/197/10/110714.html>].

Autorzy wyżej cytowanych fragmentów najczęściej używają określeń takich jak *ясный, светлый, незамутненный, прозрачный, мерцающий*, a także *ясность, блеск*, odnoszących się do doskonałej artykulacji dźwięku i podkreślających wirtuozerię instrumentalistów.

Metafory synestezyjne jednomodalne dotyczące zmysłu słuchu

1. Виолончель, бывало, и тонула в **гремучей фортепианной фактуре** [<http://musiccritics.ru/?readfull=4344>].
2. Расцветающая, упруго разгибающаяся и почти бессильно гаснущая форма, гениальное **звучание роля** (...) и несколько последних нот (...) чуть ли не выпрenneй горечи и абсолютной воли [<http://vremya.ru/2007/52/10/174782.html>].
3. Здесь Кремер царил безусловно, демонстрируя **культуру звука** [<http://musiccritics.ru/?readfull=3125>].
4. Дирижер Владимир Зива добился от оркестра **сбалансированного звучания** и корректного соотношения с партией солиста [<http://musiccritics.ru/?readfull=249>].
5. **Шопен** в исполнении Кисина на «Декабрьских вечерах» **прозвучал громом** среди ясного неба громоздких брамсовских опусов [<http://musiccritics.ru/?readfull=4788>].
6. Вся эта тщательная медленная напевность, как показалось, была ради первых **звуков** третьей – **легких, ловких** пригоршней фортепианного бисера [<http://vremya.ru/2003/236/10/87605.html>].
7. Рецепт, по которому была сделана долгая соната, – всепроникающая **певучесть печальных фраз** – сгодился и дальше [<http://vremya.ru/2003/236/10/87605.html>].
8. Если в „Образах” Дебюсси он еще искал подход к **звучанию московского инструмента** (...), то в „Петрушке” Стравинского он нашел не только звук, но и тягуче-стремительный, мерцающий драйв [<http://vremya.ru/2004/197/10/110714.html>].
9. Все сыграно с предельным стилевым чутьем, **феерическим звуком** [<http://vremya.ru/2002/191/10/28157.html>].

10. Соната Прокофьева редко **звучит** так **строго** и **прозрачно** [<http://vremya.ru/2002/191/10/28157.html>].
11. Безупречная бетховенская форма, стройная и окрашенная **глубоким** и **сдержанным звуком** (...) равно удались известным просвещенностью и волей музыкантам [<http://vremya.ru/2003/215/10/85070.html>].
12. Вирсаладзе ошиблась жанром. Место этой немножко станковой скульптуры все же в салоне, рядом с **шепотом вальсов и ноктюрнов** [<http://musiccritics.ru/?readfull=3811>].
13. Григорий Соколов играл Сюиту in G на рояле, но думал и про клавишин – фортепианные **басы** иногда **гудели** как из поцарапанного клавишинного зева [<http://musiccritics.ru/?readfull=3803>].
14. Продираясь сквозь напластования **звукового хаоса** струнных к неправдоподобному звону самого высокого виолончельного регистра, Гутман репереплотила запутанность в гармонию [<http://musiccritics.ru/?readfull=2865>].
15. В начале второго отделения, когда первая **фраза** моцартовского Рондо ре мажор **прозвучала** с такой легкостью и красотой звука, что весь зал разом задохнулся от восторга [(online) <http://musiccritics.ru/?readfull=4393>].
16. **Могучий всхлип**, который должен был обязательно издать покоренный зал после финальной пьески «Шествие гномов», представлялся уже совсем отчетливо [<http://vremya.ru/2003/30/10/32660.html>].
17. Непроговоренные пассажи, подчеркнута **декламационные мелодические обороты** и бесконечное rubato: не плавные взаимокомпенсирующие замедления и ускорения, а проглоченные доли тактов [<http://musiccritics.ru/?readfull=3729>].

Wśród metafor dotyczących zmysłu słuchu najpowszechniejsze są określenia dźwięku (*звук*), oprócz nich jednak warto zwrócić uwagę na cechy istot żywych nadane Chopinowskim dziełom (*шеном*) oraz sali koncertowej (*всхлип*).

Metafory synestezyjne jednomodalne dotyczące zmysłu dotyku

1. Фредерик Кемпф, то настойчиво **нагнетая темпы**, то останавливая движение, то сдвигая музыкальные фразы в груды, то вдруг обнаруживая разреженное пространство промозглая осень (...) [<http://vremya.ru/2005/1/10/115845.html>].
2. Превосходное чувство ансамбля, **вылепленная фразировка**, глубины, подвластные Гутман (...) задали событию не заковыристый, но высокий тон [<http://vremya.ru/2003/215/10/85070.html>].
3. Сегодня Регер исполняется мало (...), его **музыку** принято считать **сухой**, если не скучной: поэтому то, что из нее извлекает Рихтер, выходит далеко за пределы ожидаемого [<http://musiccritics.ru/?readfull=2879>].
4. Тирания плетневского совершенства как-то ослабилась, но остались суховатая отчетливость звука, подчеркнутая **рельефность формы** и вообще вся та „технология“, которая приводила в восторг одних и отторгала других [<https://www.kommersant.ru/doc/72158>].

5. Вот барочная **гибкость движения**, риторическая **рельефность** „говорящих” **интонаций** – в 6-й партите Баха [<http://teacrit.ru/?readfull=2383>].
6. Приятное, хотя и несколько **сырое впечатление** оставил камерный состав Российского национального оркестра [<http://musiccritics.ru/?readfull=4393>].
7. Аккордовое «портаменто» – необъяснимую (у Плетнева виртуозную) манеру **мягко утопать** в повторяющихся **звучностях** [<http://vremya.ru/2003/30/10/32660.html>].
8. **Ударное, жесткое прикосновение** к клавиатуре абсолютно согласуется с замыслами автора [<http://musiccritics.ru/?readfull=2453>].
9. **Хрупкие прозрачные начальные фразы** ре-минорной фантазии прозвучали как назидательные сентенции [<http://musiccritics.ru/?readfull=3729>].
10. **Ткань** любимой виртуозами всех времен **Фантазии до-мажор** лишилась гибкости и галлюциаторности, лишилась красок, кроме двух [<http://vremya.ru/2002/209/10/29113.html>].
11. Сдержанная речь сонаты си-бемоль-мажор в исполнении Кисина удивляла сочетанием нейтрализованных контрастов, укрупненной и **размягченной фразы** и одержимостью всеми мельчайшими изгибами и поворотами певучего легато [<http://vremya.ru/2003/236/10/87605.html>].
12. **Шорох шелковой виртуозности**, прозрачный мефистофелевский лепет, наполнявший длинные, мягко и монотонно вздыхающие фразы, уже расталкивал этот бледнеющий мир изнутри [<http://vremya.ru/2003/236/10/87605.html>].

W powyższym cytacie pojawia się także inny przykład metafory: *монотонно вздыхающие фразы*, który ukazuje cechy istot żywych przypisywane frazom.

13. Привнесенные Листом **фактурные украшения** и виртуозные пассажи удались Кисину прекрасно [<http://musiccritics.ru/?readfull=4410>].
14. Вместо этого резко чертит собственные сильные, лишённые замысловатых очертаний линии и **нагнетает форму** [<http://vremya.ru/2004/197/10/110714.html>].
15. Его **Брамс** очень непривычный – трепетный, порывистый и **мятущийся** [http://os.colta.ru/music_classic/events/details/6631/].

Wśród metafor synestezyjnych jednomodalnych dotyczących dotyku na uwagę zasługuje metafora odnosząca się do temperatury:

16. И те, что прозвучали слабее (как неясно туманный «терцовый», как **холодно-новато абстрактный** № 3, op. 10) [<http://vremya.ru/2009/89/10/229886.html>].

Warto dodać, iż niektórzy badacze [Biłas-Pleszak 2005, 119] do synestezyjnych wrażeń zaliczają metafory przestrzenne. W analizowanych tekstach odnaleziono ich nieliczne przykłady:

1. Уже не было **металлоемких пространств**, нечего стало оглашать фортепьянным звоном; полилась интимная речь [<http://musiccritics.ru/?readfull=3811>].
2. Слова, будто вышедшего из огромных **пространств молчания** – в 32-й сонате Бетховена [<http://teacrit.ru/?readfull=2383>].
3. Рисовал такое **изошренное пространство**, что от всяких духов, тонких чувств, искусно сформированных деталей и печальных выводов не было отбоя [<http://vremya.ru/2003/30/10/32660.html>].
4. В сонате особо непредсказуемо чередовались **гипнотическая протяженность** и экзальтированная динамика в близких по материалу разделах [<http://musiccritics.ru/?readfull=2361>].
5. Правда, стала очевидна разница между двумя руками пианиста – если правая послушна и свободна, то левая, когда играет форте, извлекает слегка **плоский**, тычковый звук [<http://teacrit.ru/?readfull=4410>].

Powyższa analiza pokazuje, iż najliczniej reprezentowane są metafory jednomodalne związane ze zmysłem dotyku. Przykłady metafor przestrzennych (w liczbie 5) zilustrowano 21 fragmentami recenzji, w których tego typu metafory występują. Kolejną grupę tworzy 17 metafor synestezyjnych jednomodalnych, odnoszących się do zmysłu słuchu. Najmniej liczne są metafory związane ze zmysłem wzroku (w liczbie 11).

Na szczególną uwagę zasługuje liczba i różnorodność metafor, zarówno międzymodalnych, jak i jednomodalnych, odnoszących się do dźwięku (*звук, звучание, звучности*). Opisują one cechy zewnętrzne dźwięku, który może być kryształowy, przezroczysty, suchy, aksamitny, włochaty, lekki, płaski, głęboki, może mieć także odcienie (*кристальный звук, прозрачный звук, сухой звук, суховатый звук, звук бархатный, еристый, звуки легкие, плоский звук, глубокий звук, оттенки звука*), cechy istot żywych, takie jak zręczność, czar, powściągliwość, a nawet kultura (*ловкие звуки, феерический звук, сдержанный звук, культура звука*), brzmienie instrumentów i fraz (*звучание рояля, звучание московского инструмента, фраза прозвучала, прозвучали прозрачные фразы*) oraz inne, związane z dźwiękiem, brzmieniem (*звучать прозрачно, звучать тепло, звучать строго и прозрачно; сбалансированное звучание, теплые звуковые пространства, вкусить звукового парения, мягко утонать в звучностях, Шопен прозвучал громом*). Ciekawą grupę stanowią również metafory odnoszące się do fraz i frazowania, czyli sposobu kształtowania fragmentów dzieła muzycznego: *прозрачные фразы, мягко вздыхающие фразы, невучесть печальных фраз, вылепленная фразировка, хрупкие прозрачные начальные фразы, размягченная фраза, фраза прозвучала*.

Warto dodać, że określenie *прозрачный*, nawiązujące do nasycenia dźwięku, o którym wspomniano już przy okazji analizy metafor międzymodalnych, pojawiło

się niejednokrotnie również wśród metafor jednomodalnych w następujących połączeniach: *прозрачный звук, прозрачный мефистофелевский лепет, звучать прозрачно, прозрачные фразы, прозрачная форма, прозрачная педаль, хрупкие прозрачные начальные фразы, звучит строго и прозрачно.*

3. Podsumowanie

W niniejszym artykule ukazano różnorodność metafor synestezyjnych poświadczonych w recenzjach opisujących wydarzenia w świecie muzyki klasycznej. Wśród metafor międzymodalnych najbardziej reprezentatywne są przenośnie, w których zawarto jednoczesne doznania zmysłu dotyku i zmysłu słuchu, natomiast wśród metafor jednomodalnych najpowszechniejsze okazały się metafory odnoszące się do zmysłu dotyku. Przykłady metafor synestezyjnych jednomodalnych łączących doznania zmysłowe słuchowe z niezmysłowymi stanowią kolejną pod względem liczebnym grupę. Jest to o tyle zaskakujące, że percepcja muzyki, jej wykonanie czy odbiór kojarzą się przede wszystkim ze zmysłem słuchu. Najmniej typowe okazały się metafory związane ze zmysłem smaku: wśród międzymodalnych doznań odnotowano tylko pojedyncze przykłady metafory międzymodalnej łączącej smak i wzrok oraz metafory łączącej smak i słuch. Wśród metafor jednomodalnych nie odnaleziono ani jednej ilustracji odnoszącej się do zmysłu smaku.

Metafory synestezyjne odzwierciedlają nie tylko bogactwo doznań zmysłowych, lecz także przeżyć, jakie towarzyszą odbiorowi i wykonawstwu muzyki. Anna Ginter zauważa, iż synestezyjne opisy wrażeń zmysłowych służą również wyrażeniu stanów emocjonalnych Nabokovowskich bohaterów [Ginter 2015, 218]. Warto w związku z powyższym odnotować, że zjawisko synestezji, postrzegane jako sposób opisu emocji, jest ciekawą perspektywą badawczą, która mogłaby stanowić rozwinięcie zawartych w niniejszym artykule rozważań dotyczących metafor synestezyjnych.

Bibliografia

- Biłas-Pleszak Ewa. 2005. *Język a muzyka. Lingwistyczne aspekty związków intersemiotycznych*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Ginter Anna. 2015. *Vladimir Nabokov i jego synestezyjny świat*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Kaczyński Tadeusz. 1984. *Messiaen*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Kandyński Wasyl. 1986. *Punkt i linia a płaszczyzna*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Rogowska Aleksandra. 2002a. *U źródeł synestezji: podstawy fizjologiczne i funkcjonalne*. „Przegląd Psychologiczny” t. 45, nr 4: 465–473.

- Rogowska Aleksandra. 2002b. *Związki synestezji z muzyką*. „Muzyka. Kwartalnik Instytutu Sztuki PAN” XLVII, nr 1 (184): 85–95.
- Starzyński Juliusz. 1965. *O romantycznej syntezie sztuk. Delacroix, Chopin, Baudelaire*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Źródła internetowe

- Stępień-Kutera Kamila. 2007. *Bieguny manieryzmu – muzyczność i retoryka*. „Res Facta Nova” nr 9 (18). (online) http://www.resfactanova.pl/pliki/archiwum/numer_18/RFN18%20Stepien-Kutera%20-%20Bieguny%20manieryzmu.pdf (dostęp 5.07.2018).
- Słownik terminów literackich*. 2008. Red. Sławiński J. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. (online) <http://fp.amu.edu.pl/kozłowska-synestezja> (dostęp 5.07.2018).
- (online) <http://musiccritics.ru/?readfull=249> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://musiccritics.ru/?readfull=2361> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://musiccritics.ru/?readfull=2453> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://musiccritics.ru/?readfull=2865> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://musiccritics.ru/?readfull=2879> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://musiccritics.ru/?readfull=3125> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://musiccritics.ru/?readfull=3528> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://musiccritics.ru/?readfull=3729> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://musiccritics.ru/?readfull=3803> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://musiccritics.ru/?readfull=3811> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://musiccritics.ru/?readfull=4753> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://musiccritics.ru/?readfull=4344> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://musiccritics.ru/?readfull=4393> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://musiccritics.ru/?readfull=4410> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://musiccritics.ru/?readfull=4454> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://musiccritics.ru/?readfull=4788> (dostęp 6.07.2018).
- (online) http://os.colta.ru/music_classic/events/details/6631/ (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://teacrit.ru/?readfull=2383> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://teacrit.ru/?readfull=3230> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://teacrit.ru/?readfull=4410> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://vremya.ru/2000/147/10/2358.html> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://vremya.ru/2002/191/10/28157.html> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://vremya.ru/2002/197/10/28449.html> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://vremya.ru/2002/209/10/29113.html> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://vremya.ru/2003/30/10/32660.html> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://vremya.ru/2003/215/10/85070.html> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://vremya.ru/2003/234/10/87319.html> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://vremya.ru/2003/236/10/87605.html> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://vremya.ru/2004/197/10/110714.html> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://vremya.ru/2005/1/10/115845.html> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://vremya.ru/2007/52/10/174782.html> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://vremya.ru/2008/212/10/217052.html> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://vremya.ru/2008/222/10/218052.html> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://vremya.ru/2009/89/10/229886.html> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://www.pressreader.com/russia/vedomosti/20051214/281749854762427> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <https://www.kommersant.ru/doc/72158> (dostęp 6.07.2018).

Summary

Synesthetic metaphor in Russian musical critical texts

The paper presents a variety of synesthetic metaphors used by musical critics. The metaphors were retrieved from musical critical texts written in Russian, which described classical music events. The basis of division are human senses: hearing, touch, sight and taste. Metaphors are divided into two main groups: intermodal and singlemodal ones. The most representative type turned out to be synesthetic metaphors referring to the sense of touch.

Key words: synesthesia, classical music, music critique, metaphor, Russian

Kontakt z Autorką:

maria.z.wojcik@gmail.com