

ANDRZEJ KRAWIEC  
UNIwersytet Jagielloński  
ORCID 0000-0002-3230-2201

---

## O PROBLEMATYCE WYKONANIA MUZYCZNEGO W MUZYKOLOGII FILOZOFICZNEJ

**ABSTRAKT** W artykule przedstawiam problematykę wykonania muzycznego w badaniach muzykologicznych. W pierwszej części artykułu analizuję zagadnienie wykonania muzycznego z perspektywy muzykologii jako prymarnej nauki o muzyce i jej źródłach. W drugiej części artykułu przeprowadzam filozoficzną analizę źródła. W trzeciej części artykułu analizuję główne aspekty wykonania muzycznego, znajdujące się w horyzoncie zainteresowania muzykologii filozoficznej. Celem artykułu jest zwrócenie uwagi na potrzebę interdyscyplinarnego dialogu muzykologiczno-filozoficznego wokół problematyki wykonania muzycznego.

**SŁOWA KLUCZOWE** estetyka, filozofia, muzykologia, wykonanie muzyczne

**ABSTRACT** *Music Performance from the Perspective of Philosophical Musicology.* This article discusses the problem of music performance in musicological research. The first section analyses the issue from the perspective of musicology as the primary discipline studying music and its sources. In the second section, the author conducts philosophical analysis of the source, while the third section analyses those major aspects of music performance that are of interest to philosophical musicology. The aim of the article is to highlight the need for an interdisciplinary dialogue between musicology and philosophy on the subject of music performance.

**KEYWORDS** aesthetics, philosophy, musicology, music performance

Niniejszy tekst nawiązuje do eseju Macieja Jabłońskiego pt. „Kilka uwag o potrzebie muzykologii filozoficznej”, w którym zostały wyróżnione dwa paradygmaty muzykologii – scjentystyczny i filozoficzny<sup>1</sup>. Muzykologia scjentystyczna dąży do uchwycenia tego, co pewne, niepodważalne, analizuje fakty, które poddają się rzetelnym heurystycznym badaniom naukowym. Z kolei filozofia, tak jak ją widział Maciej Jabłoński, jawi się jako „myślenie niemożliwego”<sup>2</sup> oraz „wyrażanie niewyraźnego”<sup>3</sup>, ponieważ próbuje ona dotrzeć – również przy zachowaniu rygoru racjonalnego myślenia – do „przed-świata”, rozumianego jako „obszar” źródłowego doświadczenia zanim jeszcze zostanie ono zwerbalizowane, przeanalizowane i zaklasyfikowane jako fenomen kultury<sup>4</sup>. Kwestia, którą chcemy poruszyć w tym artykule, to obecność i znaczenie problematyki wykonania muzycznego w muzykologii filozoficznej, względnie – jeśli wolimy nie „dzielić włosa na czworo” – muzykologii jako takiej. Przesłankami do tego namysłu są liczne prace przede wszystkim anglosaskich muzykologów oraz filozofów, którzy od kilku dekad poświęcają uwagę temu zagadnieniu – zwłaszcza w kontekście tzw. wykonawstwa autentycznego<sup>5</sup>. Warto więc zadać pytanie, do jakiego stopnia problematyka wykonania muzycznego może interesować muzykologię? Czy muzykologia, która bada źródła muzyki, potrzebuje refleksji nad wykonaniem muzycznym? A jeśli tak, to jakiej refleksji – czy tylko historyczno-faktograficznej, ujawniającej okoliczności wykonania określonego dzieła, czy może również filozoficznej? Czym charakteryzuje się refleksja filozoficzna w muzykologii?

Poszukując odpowiedzi na te pytania, przyjrzymy się najpierw – w pierwszej części artykułu – zagadnieniu wykonania muzycznego z perspektywy muzykologii jako prymarnej nauki o muzyce i jej źródłach. Druga część artykułu zostanie poświęcona filozoficznej analizie źródła w kontekście muzykologii oraz wykonawstwa muzycznego.

1 Zob.: Maciej Jabłoński, „Kilka uwag o potrzebie muzykologii filozoficznej”, w: *Filozofia muzyki. Studia*, red. Krzysztof Guczalski, Kraków 2003, s. 212; zob. także: tegoż, „Nowa muzykologia w światłocieniach współczesnej humanistyki”, w: *Peter Kivy i jego filozofia muzyki*, red. Anna Chęćka-Gotkiewicz, Maciej Jabłoński, Poznań 2015, s. 326.

2 M. Jabłoński, „Kilka uwag”, s. 212.

3 Ibid.

4 Zob. *ibid.*, s. 215.

5 Wymieńmy chociaż kilka najważniejszych prac z tego zakresu tematycznego: Stephen Davies, „Transcription, Authenticity and Performance”, *British Journal of Aesthetics* 28 (1988) nr 3, s. 216–227; James O. Young, „The Concept of Authentic Performance”, *British Journal of Aesthetics* 28 (1988) nr 3, s. 228–238; Richard Taruskin, *Text and Act. Essays on Music and Performance*, New York 1995, s. 51–197; Peter Kivy, *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*, Ithaca 1995; Peter Kivy, „On the Historically Informed Performance”, *British Journal of Aesthetics* 42 (2002) nr 2, s. 128–144; Stephen Davies, „Authenticity in Musical Performance”, w: tegoż, *Themes in the Philosophy of Music*, Oxford 2003, s. 81–93; Jerrold Levinson, „Authentic Performance and Performance Means”, w: tegoż, *Music, Art, and Metaphysics*, Oxford 2011, s. 393–408; Jerrold Levinson, „In Defense of Authentic Performance: Adjust Your Ears, not the Music”, w: *Of Essence and Context. Between Music and Philosophy*, red. Rūta Stanevičiūtė, Nick Zangwill, Rima Povilionienė, Cham 2019, s. 185–194; Julian Dodd, *Being True to Works of Music*, Oxford 2020.

W trzeciej części artykułu przeanalizujemy główne obszary zainteresowania wykonaniem muzycznym w muzykologii filozoficznej (względnie muzykologii jako takiej). W podsumowaniu wskażemy na korzyści oraz metodologiczne ograniczenia prowadzenia muzykologicznych badań nad wykonawstwem muzycznym.

#### WYKONANIE MUZYCZNE JAKO ŹRÓDŁO W BADANIACH MUZYKOLOGICZNYCH

Badania muzykologiczne obejmują szerokie spektrum zjawisk, które wiążą się – bezpośrednio lub pośrednio – z istnieniem określonego dzieła muzycznego. Główną osią badań muzykologicznych jest więc dzieło, które – w toku analiz – zostaje umiejscowione na mapie historii oraz kultury. Badanie źródeł określonego dzieła muzycznego obejmuje między innymi kontekst biograficzny kompozytora, kontekst stylistyczny dzieła oraz kontekst historyczno-kulturowy. Analiza tych kontekstów uwzględnia – na co zwracał uwagę między innymi Mieczysław Tomaszewski – fazę inspiracji (względnie genezy), koncepcji, realizacji, percepcji i recepcji dzieła muzycznego<sup>6</sup>. Materiał badawczy analiz muzykologicznych stanowią wszelkie dokumenty, poświadczające obecność danego dzieła w kulturze – zapisy nutowe (rękopisy, odpisy, kolejne wersje wydawnicze itp.), listy, afisze koncertowe, informacje prasowe, recenzje krytyków i wiele innych tego typu świadectw i przedmiotów, które umożliwiają choćby częściową rekonstrukcję faktów, z którymi wiązało lub wiąże się określone dzieło. W badaniach muzykologicznych nie chodzi jednak tylko o zebranie danych, ale o zrozumienie wagi i znaczenia tych danych. Każdy dokument przeszłości zawiera bowiem informacje, które podlegają interpretacji i zrozumienie tych licznych źródeł i kontekstów dzieła muzycznego jest główną troską badań muzykologicznych.

W tak zarysowanej panoramie badań muzykologicznych znajduje się również miejsce dla analizy okoliczności, w jakich określone dzieła muzyczne były wykonywane. Mianowicie, znaczenie dla muzykologii ma przede wszystkim to, kto i kiedy wykonywał dane dzieło oraz czy wykonawcą, względnie współwykonawcą danego dzieła był kompozytor, czy też może jego udział w wykonaniu był znikomy albo żaden. Ważne dla badań muzykologicznych jest również to, czy dane dzieło było wykonywane wielokrotnie, a jeśli tak, to jakim zmianom podlegały – w wyniku odmiennych zewnętrznych warunków – poszczególne wykonania dzieła. Do okoliczności wykonania dzieła muzycznego należy nie tylko data i miejsce wydarzenia, lecz także obsada, w jakiej było realizowane dzieło. Nie chodzi jednak wyłącznie o wymienienie „aparatu wykonawczego”, ale też o wyszczególnienie obsady wykonawczej, którą stanowiły konkretne osoby, konkretni wykonawcy. Muzykologię może interesować również to, jak dobrym wykonawcą był sam kompozytor i jaką sławą cieszyły się koncerty z jego udziałem. W tym kontekście interesującymi dokumentami są relacje o konkursach wykonaw-

6 Zob.: Mieczysław Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Kraków 2000, s. 42–48, 61.

czych lub innych formach muzycznej rywalizacji pomiędzy kompozytorami-wykonawcami (na przykład Georg Friedrich Händel *versus* Domenico Scarlatti, Karol Lipiński *versus* Niccolò Paganini itp.). Ten kontekst jest ważny również ze względu na związek pomiędzy komponowaniem a wykonawstwem muzycznym, ponieważ przez stulecia to właśnie kompozytorzy byli wykonawcami, względnie współwykonawcami własnych dzieł, a gdy te były przeznaczone dla innych muzyków-wykonawców, to szczegółowo były brane pod uwagę nie tylko okoliczności planowanego wykonania z uwagi na jego odbiorców, lecz także z uwzględnieniem umiejętności wykonawców – inaczej bowiem wykonanie dzieła mogłoby się okazać fiaskiem. Współzależną relację między komponowaniem a wykonawstwem uwyrażnia retoryczne pytanie: czy *Kaprysy* op. 1 i Niccolò Paganiniego lub *Etiudy-Kaprysy* op. 18 Henryka Wieniawskiego powstałyby w takiej formie, gdyby Paganini i Wieniawski nie byli genialnymi skrzypkami? Istotne dla badań muzykologicznych jest również to, jaki wpływ miało wykonywanie danego dzieła na powstawanie kolejnych edycji tej samej kompozycji<sup>7</sup>.

Warto podkreślić, że dzieło muzyczne to nie tyle sama partytura oraz dokumenty historyczne, świadczące o jego publicznych prezentacjach, ale też żywe, indywidualne doświadczenia estetyczne. Dlatego wymienienie źródeł dzieła muzycznego w sensie *stricto* muzykologicznym nie wyczerpuje w pełni zagadnień, ku którym zwraca się muzykologia. Im bardziej bowiem zagłębialiśmy się w rozważania na temat źródeł dzieła muzycznego, tym wyraźniej rodzi się pokusa zapytania nie tylko o to, kiedy, gdzie i przez kogo dane dzieło zostało wykonane, lecz także o to, jakie było bezpośrednie doświadczenie wykonanego dzieła u poszczególnych odbiorców – kompozytorów, wykonawców, słuchaczy. W ten sposób problematyka wykonania dzieła muzycznego jako praktyki staje się zagadnieniem nie tylko estetyczno-filozoficznym, ale i muzykologicznym. Szczególnym zagadnieniem jest także filozoficzne rozumienie źródła. Podjęcie tej refleksji pozwoli nam w sposób bardziej komplementarny ukazać humanistyczny wymiar muzykologii.

#### FILOZOFICZNE ROZUMIENIE ŹRÓDŁA MUZYKI

Do najgłębszych rozważań nad źródłem dzieła sztuki bez wątpienia należy refleksja Martina Heideggera zawarta w rozprawie *Der Ursprung des Kunstwerkes*<sup>8</sup>. Rozpra-

7 Obecność problematyki wykonania muzycznego w badaniach muzykologicznych jest jeszcze wyraźniejsza w etnomuzykologii, gdzie muzyka istnieje niejako bez dzieł, a jedynie w wykonaniu. Podobną tezę stawia Lydia Goehr w odniesieniu do muzyki sprzed roku 1800, zob.: Lydia Goehr, *Dzieła muzyczne w muzeum wyobraźni. Esej z filozofii muzyki*, przekł. Zbigniew Białas, Kraków 2022, s. 159–192. Odrębnym – choć niezwykle ważnym – problemem teoretycznym jest zagadnienie improwizacji muzycznej w kontekście jej związku z procesem komponowania, a także z samym wykonawstwem muzycznym, zob.: Bruce Ellis Benson, *The Improvisation of Musical Dialogue. A Phenomenology of Music*, Cambridge 2003.

8 Zob.: Martin Heidegger, „Źródło dzieła sztuki”, przekł. Janusz Mizera, w: tegoż, *Drogi lasu*, przekł. Jerzy Gierasimiuk, Robert Marszałek, Janusz Mizera, Janusz Sidorek, Krzysztof Wolicki, Warszawa 1997, s. 7–62.

wa ta doczekała się wielu uważnych komentarzy<sup>9</sup>, dlatego wskażemy tutaj jedynie na kilka wątków, które wydają się szczególnie istotne dla problematyki wykonania muzycznego w kontekście muzykologii filozoficznej<sup>10</sup>. Przypomnienie – w formie skrótowej – niektórych aspektów myśli Heideggera pozwoli nam również, jak sądzę, wyraźniej dostrzec różnicę pomiędzy muzykologią scjentystyczną a filozoficzną w rozumieniu Macieja Jabłońskiego. Nawiązanie do myśli Martina Heideggera – uważanej niekiedy za hermetyczną – jest istotne nie tylko ze względu na jej aktualność we współczesnej filozofii, lecz także ze względu na jej znaczenie dla dyscypliny nauk o sztuce, a więc także muzykologii.

Kategorie filozoficzne, które stanowiły dla Martina Heideggera swoistą nić przewodnią myślenia, to przede wszystkim nieskrytość (*aletheia*) oraz wydarzenie (*Ereignis*). Nieskrytość oznacza u Heideggera pierwotne (źródłowe) rozumienie fenomenu prawdy (w przeciwieństwie do wtórnego rozumienia tradycyjnego pojęcia prawdy jako *adaequatio intellectus et rei*), a także sam sposób istoczenia się prawdy bycia (*Sein*) jako skrywająco-odkrywający<sup>11</sup>. Natomiast wydarzenie (*Ereignis*), będące istotą Bycia (*Seyn*), oznacza źródłowe istoczenie jawno-bycia (*Da-sein*), w którego prześwicie (*Lichtung*) przejawia się bycie poszczególnych bytów (*Seiendes*). Aletheiczne istoczenie się prawdy bycia jako takiego (*Sein*, względnie *Sein selbst*) oraz prześwitywanie w tym istoczeniu prawdy bycia bytów (*Seiendes*) może zostać podjęte przez *Dasein*<sup>12</sup>, które odkrywa tę prawdę<sup>13</sup>. *Dasein*, bytujące-w-świecie na sposób odkrywający (*entdeckend*), źródłowo doświadcza istoczącej się prawdy w sposób niereifikujący (nieuprzedmiotawiający) i niezawłaszczający, choć naturalnie podejmowanie tej prawdy staje się rzeczą myślenia oraz – zwłaszcza w przypadku sztuki – przeżywania. Stąd Heidegger mówił w *Źródle dzieła sztuki*: „Piękno jest sposobem istoczenia

9 Zob.: Cezary Woźniak, *Martina Heideggera myślenie sztuki*, Kraków 1997; Wojciech Suchocki, *W miejscu sumienia. Śladem myśli o sztuce Martina Heideggera*, Poznań 1996.

10 Na uwagę zasługuje również praca Eduarda Marxa, w której ukazuje on w trzecim rozdziale swej książki praktyczne zastosowanie aparatury pojęciowej Heideggera w odniesieniu do muzyki na przykładzie analizy *Sonaty fortepianowej d-moll op. 31 nr 2* Ludwiga van Beethovena, zob.: Eduardo Marx, *Heidegger und der Ort der Musik*, Würzburg 1998, s. 73–101. Zdaję sobie również sprawę, że ograniczenie się do jednego kontekstu filozoficznego – w tym wypadku Heideggerowskiego – zawęża perspektywę analityczną. Problematyka źródła i źródłowości sztuki jest obszerna i niejednokrotnie podejmowano to ważne zagadnienie (także w polskiej filozofii – przede wszystkim przez Romana Ingardena i Władysława Stróżewskiego), jednak z powodu ograniczonego miejsca musimy zawęzić obecne analizy do niezbędnego minimum.

11 Zob.: Martin Heidegger, *Bycie i czas*, przekł. Bogdan Baran, Warszawa 2004, s. 270–291. Heidegger zwięźle omawia związek pomiędzy *aletheia* i *techné* w wykładzie *Die Frage nach der Technik*, zob.: Martin Heidegger, „Pytanie o technikę”, przekł. Krzysztof Wolicki, w: tegoż, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, przekł. Krzysztof Michalski, Krzysztof Pomian, Marek J. Siemek, Józef Tischner, Krzysztof Wolicki, Warszawa 1977, s. 231–232.

12 Ze względu na trudności translatorskie tego technicznego terminu w filozofii Heideggera, pozostają – idąc za przekładami francuskimi i angielskimi – przy oryginalnym terminie niemieckim.

13 Zob.: Martin Heidegger, *Przyczynki do filozofii (Z wydarzenia)*, przekł. Bogdan Baran, Janusz Mizera, Kraków 1996, s. 276–279.

się prawdy<sup>14</sup>. Ta istocząca się prawda odkłada czy też osadza się w dziele sztuki (*Sich-ins-Werk-Setzen*)<sup>15</sup>, a odkrycie i podjęcie tej prawdy jest także jej przechowywaniem i strzeżeniem – na co wskazuje przedrostek *wahr-* w słowie *Wahrheit*, które w polskich przekładach pism Heideggera bywa również oddawane przez termin „warownia”. Źródłem istoty sztuki jest więc wydarzenie (*Ereignis*), które „daje” (*es gibt*), wy-darza (*er-eignet*) twórczość artystyczną, do której należy nie tylko tworzenie dzieł sztuki, ale także ich odbieranie, odkrywanie, przeżywanie i strzeżenie<sup>16</sup>.

Rozprawa Heideggera *Źródło dzieła sztuki* skłania do przemyślenia tego, czym jest dzieło sztuki, jaka jest jego istota, jakie jest pochodzenie (źródło) istoty dzieła sztuki, jakie jest zadanie sztuki oraz zadanie naszego myślenia o niej. Wszystkie te kwestie są ze sobą powiązane i dopiero łącznie ukazują głębię tego, czym jest – a w każdym razie czym może być – sztuka i dlaczego, nawiązując do tytułu książki Rogera Scrutona o muzyce, jest ona ważna<sup>17</sup>. Przystępując do analizy problematyki wykonania muzycznego jako nieodłącznego obszaru badawczego muzykologii filozoficznej, przypomnijmy, że *Źródło dzieła sztuki* Martina Heideggera, pochodzące z l. 1935/36, zostało napisane bezpośrednio przed *Przyczynkami do filozofii* (1936–38), w których Heidegger *explicite* mówił również o przewyżczeniu metafizyki<sup>18</sup>. Owo przewyżczenie metafizyki nie oznaczało rezygnacji z podejmowania klasycznych zagadnień metafizyczno-ontologicznych (a więc filozoficznych *par excellence*), lecz było odejściem od sposobu uprawiania filozofii w paradygmacie scholastyczno-metafizycznym oraz pozytywistyczno-scjentystycznym, a także od psychologii i antropologii<sup>19</sup>. Filozofia, według Heideggera, miała poprzedzać badania nauk pozytywnych, takich jak teologia, estetyka, psychologia czy wiele innych, a charakter tej filozofii miał być z istoty fenomenologiczny<sup>20</sup>. Fenomenologiczny charakter filozofii Heideggera ujawnia się w analizach sposobu jawienia się bycia bytów oraz bycia jako takiego – w przeciwieństwie do typowej w metafizyce analizy ontologicznej struktury bytu oraz Bytu rozumianego jako Bóg lub Absolut – a typową metodologią tej filozofii było opisowe wskazywanie, odkrywanie,

14 M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, s. 38.

15 Zob. *ibid.*, s. 22.

16 Do ważnych zagadnień rozprawy *Źródło dzieła sztuki* Heideggera należy również podejmowanie przez *Dasein* sporu między ziemią a światem, a także kwestia różnicy między poezją (*Poesie*) a poetyzacją (*Dichtung*); więcej na ten temat zob.: Andrzej Krawiec, „Źródłowe doświadczenie sztuki w filozofii Martina Heideggera”, *Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria* 28 (2019) nr 1, s. 94–100.

17 Zob.: Roger Scruton, *Muzyka jest ważna*, przekł. Katarzyna Marczak, Kraków 2020.

18 Zob.: M. Heidegger, *Przyczynki do filozofii*, s. 461–463.

19 Zob. także: Martin Heidegger, „Przewyżczenie metafizyki”, przekł. Janusz Mizera, w: tegoż, *Odczyty i rozprawy*, przekł. Janusz Mizera, Warszawa 2007, s. 65–93.

20 W kontekście tego zadania filozofii warto również przypomnieć o wykładach Edmunda Husserla, dotyczących kryzysu nauk europejskich, zob.: Edmund Husserl, *Kryzys nauk europejskich i fenomenologia transcendentna*, przekł. Sławomira Wąlczeńska, Kraków 2017. Do tego wątku nawiązuje również Maciej Jabłoński („Nowa muzykologia”, s. 327).



ujawnianie (w przeciwieństwie do uprzedmiotowienia i klasyfikowania). W tym sensie przewycięzanie metafizyki przez Heideggera jest również przewycięzaniem scjentyistycznej muzykologii, ponieważ – zgodnie z myślą Heideggera – nie da się uprzedmiotowić (zobiektywizować) jawienia się fenomenów. Fenomenalizacja fenomenów może wydawać się paradoksalna, ponieważ z jednej strony jest ona – używając terminologii Edmunda Husserla – apodyktyczna, ale z drugiej strony także efemeryczna, niepowtarzalna, indywidualna (etymologicznie: niepodzielna). Z tych powodów na gruncie fenomenologii możemy mówić nie tyle o obiektywnych faktach, co o indywidualnych fenomenalizacjach fenomenów.

Wróćmy teraz do samej muzyki – będącej centralnym tematem muzykologii – i zapytajmy o metodologię prowadzenia badań nad dziełem muzycznym: jaka metodologia badawcza jest zgodna bądź współmierna ze sposobem doświadczania dzieł muzycznych? Czy metodologia scjentyistyczna, będąca domeną nauk ścisłych, w pełni odpowiada analizie indywidualnych doświadczeń dzieła muzycznego, czy może bliższe pokrewieństwo metodologiczne dostrzegamy w narzędziach i metodach fenomenologii? Czy podejmując naukową refleksję nad muzyką chodzi jedynie o jej sens rzeczownikowy, a więc o jej „co” (tj. dzieła muzyczne), czy także o jej sens przymiotnikowy, a więc o jej „jak” (tj. sposoby jawienia się dzieł muzycznych)? W tym momencie, jak sądzę, wyraźnie wyłania się problematyka wykonania dzieła muzycznego nie tylko jako źródło doświadczeń estetycznych, lecz także jako źródło badań muzykologicznych.

Dzieło muzyczne, jak już zaznaczaliśmy, to nie sama partytura rozumiana jako teoretyczny konstrukt, lecz muzyka ucieleśniona i to w dwojakim sensie: po pierwsze jako fenomen brzmieniowy; i po drugie jako źródłowe doświadczenie estetyczne. Indywidualne percepcje brzmieniowe wykonanego dzieła oraz indywidualne doświadczenia estetyczne mogą różnić się u poszczególnych odbiorców i wykonawców, ale nie zmienia to faktu, że nie ma istotnej fenomenologicznej różnicy pomiędzy wykonywaniem a odbieraniem dzieł muzycznych – jawią się one bowiem w sferze fenomenologicznej intencjonalności zarówno dla wykonawców, jak i dla odbiorców<sup>21</sup>. Wykonywanie oraz odbieranie muzyki nie jest jedynie pasywnym słyszeniem dzieła, ale aktywnym podążaniem za jego muzycznym *logosem*, który nie jest nam dany wprost,

21 Nie przeczy to temu, że konkretyzacja estetyczna wykonawcy i konkretyzacja estetyczna odbiorcy to dwa odrębne – choć analogiczne – procesy. Na tę odrębność wykonawczej i odbiorczej konkretyzacji estetycznej w teorii Ingardena zwracał uwagę Andrzej Pytlak, zob.: Andrzej Pytlak, „Kilka uwag na temat Ingardenowskiej koncepcji dzieła muzycznego”, w: *Studia estetyczne*, t. 3, red. Zofia Lissa, Stefan Morawski, Stefan Żółkiewski, Warszawa 1966, s. 91; zob. także: Roman Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, Kraków 1973, s. 15–18, 180–181. Istotne jest również terminologiczne rozróżnienie „wykonywania” od „wykonania”, które słusznie podkreśla Andrzej Pytlak z perspektywy osobistych doświadczeń muzyka-wykonawcy, zob.: A. Pytlak, „Kilka uwag na temat”, s. 86. Odnotujmy jeszcze, że na przykład Wilhelm Dilthey wywodził zdolność analogicznego doświadczania dzieł sztuki przez twórców i odbiorców z tej samej natury ludzkiej, zob.: Wilhelm Dilthey, „Wyobraźnia poety. Elementy poetyki”, przekł. Krystyna Krzemieniowa, w: tegoż, *Pisma estetyczne*, przekł. Krystyna Krzemieniowa, opr., wstęp i komentarze Zbigniew Kuderowicz, Warszawa 1982, s. 149.

lecz ma naturę aletheiczną – skrywająco-odkrywającą. Rozpoznawanie prawdy dzieła to twórcze odkrywanie sensu tego, co się jawi, dlatego prawda nie jest zależna wyłącznie od samego dzieła, lecz także od sposobu jego wykonania oraz odbioru, przy czym odbiorcze odkrywanie sensu dzieła ufundowane jest na artystycznym sposobie jego prezentacji, tj. konkretnym wykonaniu muzycznym. Złożoność prawdy dzieła sztuki prowadzi do wdania się w dyskusję ontologiczną, ponieważ dotykamy tu również problemu tożsamości dzieła muzycznego. Wytoczona granica między tzw. podstawowymi a wtórnymi składnikami dzieła muzycznego, które odróżniał Roman Ingarden za Józefem Chomińskim i innymi muzykologami<sup>22</sup>, nie jest we współczesnej filozofii muzyki tak szczelna, jak wydawała się ona dawniej. Jak się zresztą wydaje, sam Ingarden miał trudności z utrzymaniem swojego wstępnego założenia, głoszącego, że „utwór muzyczny jest istotnie czymś radykalnie różnym od swych możliwych wykonania, jakkolwiek istnieją naturalnie między nimi liczne podobieństwa”<sup>23</sup>. W swojej głównej pracy o dziele muzycznym Roman Ingarden zauważa bowiem, że można się spierać o to, czy na przykład właściwości (w terminologii Ingardena: momenty) sonorystyczne stanowią determinację jedynie poszczególnych wykonania, czy może samego dzieła muzycznego<sup>24</sup>. Dzieje się tak dlatego, że obecność miejsc niedookreślenia w schematycznym zapisie dzieła muzycznego ujawnia luki, które dopiero dzięki wykonaniu muzycznemu mogą zostać przez wykonawcę usunięte<sup>25</sup>. Ingarden stwierdzał zatem: „tożsamość samego schematu dzieła nie wystarcza jednak, by usunąć wątpliwości co do tożsamości dzieła muzycznego w różnych okresach czasu historycznego”<sup>26</sup>. Zauważył on także, że wykonawca, realizując schemat partytury, może wprowadzić do pozostałych momentów dzieła muzycznego (tj. do składników wtórnych – dynamiki, agogiki, sonorystyki i artykulacji) tak istotne zmiany, że, jak czytamy, „rzeczywiście może czasem powstać wątpliwość, czy to jeszcze jest to samo dzieło”<sup>27</sup>. W koncepcji Ingardena widać więc rozdźwięk pomiędzy rozumieniem tożsamości dzieła jako schematu wyznaczonego przez partyturę, a rozumieniem dzieła jako w pełni ukwalifikowanego intencjonalnego przedmiotu estetycznego, dookreślanego przez konkretne wykonanie<sup>28</sup>. Problematyka zależności dzieła od wykonania została szczegółowo wydobyta przez Romana Ingardena w późniejszym okresie, na przykład w szesnastym wykładzie z estetyki z dnia 31 V 1960 r., przeprowadzonym

22 Zob.: R. Ingarden, *Utwór muzyczny*, s. 102–103; zob. także: Andrzej Krawiec, „Brak czy wszechobecność artykulacji w Ingardenowskiej teorii budowy dzieła muzycznego?”, *Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria* 29 (2020) nr 4, s. 478–481.

23 R. Ingarden, *Utwór muzyczny*, s. 28; zob. także *ibid.*, s. 25–26, 39, 74, 77, 103, 140–141.

24 Zob.: R. Ingarden, *Utwór muzyczny*, s. 131–132; zob. także *ibid.*, s. 103, przyp. dolny.

25 Zob.: *ibid.*, s. 137–138, 165; Roman Ingarden, „Twórcze zachowanie autora i współtworzenie przez wirtuozów i słuchacza”, przekł. Maria Turowicz, w: tegoż, *Studia z estetyki*, t. 3, Warszawa 1970, s. 150–151. Zob. także: Marcin Poprawski, *Miejsca niedookreślenia dzieła muzycznego*, Poznań 2008.

26 R. Ingarden, *Utwór muzyczny*, s. 167.

27 Zob.: *ibid.*, s. 168.

28 Zob.: *ibid.*, s. 168–169, 177.



w semestrze letnim roku akademickiego 1959/60 w Sekcji Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego<sup>29</sup>. Zresztą już wcześniej, bo w 1955 r., Roman Ingarden w analizie przeżycia estetycznego, percepcji dzieła muzycznego oraz jego wykonania wymownie posługuje się dwuczłonowym terminem „dzieło-wykonanie”<sup>30</sup>. W tekście Ingardena „O zagadnieniu percepcji dzieła muzycznego” czytamy na przykład: „Konkretny muzyczny przedmiot estetyczny stanowi wypadkową, za którą współodpowiedzialni są: artysta-twórca, wykonawca, perceptor i warunki obiektywne wykonania i percepcji”<sup>31</sup>. Określanie tożsamości dzieła muzycznego nie musi więc ograniczać się wyłącznie do rozpoznania podstawowych składników dzieła muzycznego (melodyki, rytmu i harmonii), wyznaczonych przez schemat partytury, ale może uwzględniać także składniki wtórne dzieła, przypisywane zazwyczaj wyłącznie wykonaniu muzycznemu<sup>32</sup>.

W nawiązaniu do badań Romana Ingardena przytoczmy wypowiedź Rogera Scrutona:

Wykonanie zmierza do określenia intencjonalnego przedmiotu doświadczenia muzycznego poprzez realizację istotnych cech dźwiękowych wzorca. Zmienność wykonań wynika stąd, że każde z nich wykazuje cechy niewyszczególnione we wzorcu, choć wpływające na muzyczne doświadczenie, a także stąd, że wzorzec dźwiękowy nie determinuje intencji, z której pierwotnie powstał. Wykonawca odgrywa przeto ważną rolę w doświadczeniu estetycznym słuchacza gdyż dopełnia przejście od zamierzonego projektu do jego realizacji, a zatem – dopełnia doświadczenie muzyczne<sup>33</sup>.

Zauważmy, że choć Roger Scruton utrzymuje, tak jak i inni filozofowie, rozróżnienie na dzieło i wykonanie, to jednocześnie zaznacza – podobnie jak Roman Ingarden – że sposób określania tożsamości dzieła jest sprawą konwencji, dlatego również

29 Zob.: Roman Ingarden, *Wykłady i dyskusje z estetyki*, Warszawa 1981, s. 269–275.

30 Zob.: Roman Ingarden, „O zagadnieniu percepcji dzieła muzycznego”, w: tegoż, *Przeżycie, dzieło, wartość*, Kraków 1966, s. 28–38.

31 Ibid., s. 35, przyp. dolny.

32 Podobne przykłady złożonej struktury tożsamości dzieła muzycznego odnajdziemy również we współczesnej filozofii muzyki, zob.: P. Kivy, *Authenticities*, s. 9–46; Stan Godlovitch, *Musical Performance: A Philosophical Study*, London 1998, s. 81–96; Stephen Davies, „Elements of Musical Works”, w: tegoż, *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*, Oxford 2001, s. 45–98; Stephen Davies, „Performances”, w: tegoż, *Musical Works and Performances*, Oxford 2001, s. 151–198; Stephen Davies, „Ontologies of Musical Works”, w: tegoż, *Themes in the Philosophy of Music*, Oxford: 2005, s. 36–40; Charles O. Nussbaum, „Ontology”, w: *The Oxford Handbook of Western Music and Philosophy*, red. Tomás McAuley, Nanette Nielsen, Jerrold Levinson, Oxford 2021, s. 325–344. Odnotujmy również, że związek między wykonywaniem a tożsamością dzieła muzycznego jest szczególnie wyraźny w improwizacji muzycznej, co zauważa także Scruton w odniesieniu do gatunku muzyki jazzowej, a Benson z kolei rozszerza rozumienie improwizacji muzycznej, odnosząc ją do wykonawstwa muzyki klasycznej, zob.: Roger Scruton, *Estetyka muzyki*, przekł. Zbigniew Skowron, Kraków 2024, s. 538; B.E. Benson, *The Improvisation*, s. 19–32, 154–162.

33 R. Scruton, *Estetyka muzyki*, s. 162–163.

dobrze można by przyjąć ściślejsze kryterium, dodając do określenia danego wzorca dźwiękowego na przykład sonorystykę<sup>34</sup>.

Na koniec przeanalizujmy przykład, który jest pomysłem, według mnie, skrajnym, a pochodzi on od fenomenologa Jeana-Luca Mariona, do którego także nawiązuje Maciej Jabłoński w eseju „Kilka uwag o potrzebie muzykologii filozoficznej”<sup>35</sup>. W pracy *Będąc danym* Marion stwierdza:

Muzyczny dar [*offrande*] obdarowuje [*offre*] przede wszystkim samym ruchem swego nadejścia – ofiarowuje [*offre*] efekt samego swego podarowania [*offrande*] bez lub ponad dźwiękami, które wzbudza. Nazwijmy tę fenomenologiczną skrajność, w której nadejście przekracza to, co nadeszło, *paradoksem*<sup>36</sup>.

Wypowiedź ta znajduje się w kontekście projektu fenomenologii donacji, w której sztuka pełni sekundarną, choć wciąż istotną rolę, dlatego Marion nierzadko posługuje się przykładami dzieł artystycznych – najczęściej malarskich – jako egzemplifikacjami dla swojej filozofii. Z uwagi na kontekst fenomenologii donacji pojawiają się w przytoczonej wypowiedzi takie określenia jak „dar”, „obdarowanie”, „podarowanie” czy „ofiarowanie”. Słowo „paradoks” jest terminem technicznym w fenomenologii Mariona i oznacza „fenomen przesycony” (*phénomène saturé*)<sup>37</sup>, którego kulminacyjnym momentem jest „oślepiające olśnienie” (*éblouissement*), wydarzające się w nadmiarze naoczności tego, co dane<sup>38</sup>. Przytoczona wypowiedź Mariona odnosi się do pierwszych taktów *Symfonii „Jowiszowej”* KV 551 Wolfganga Amadeusza Mozarta i dzieło to jest tym, co w doświadczeniu „świadka” (*témoin*) – jest to także termin techniczny u Mariona – „nadeszło”. Nadchodzący „muzyczny dar” przekracza natomiast – „bez lub ponad dźwiękami” – samo to, co nadeszło jako fenomenalna (zmysłowa) postać dzieła. Owo przekraczanie fenomenalności tego, co nadeszło, dokonuje się w „anamorfozie” – jest to kolejny termin techniczny w fenomenologii Mariona – w której fenomen przeobraża się z samego siebie i przez siebie w swoją własną, choć już inną, postać „fenomenu przesyconego”. „Nadejście”, o którym mówi Marion, jest więc samoobjawieniem paradoksalności „fenomenu przesyconego” w sferze fenomenologicznego (a nie tylko fenomenalnego) doświadczenia estetycznego dzieła muzycznego. Zapytajmy jednak: czy w podanym przez Mariona przykładzie doświadczenia „bez lub ponad dźwiękami”

34 Zob.: *ibid.*, s. 162. Doprecyzujmy, że pod nazwą „sonorystyka” nie mamy na myśli sonoryzmu jako określonego kierunku w muzyce polskiej lat sześćdziesiątych XX w., ale właściwość brzmieniową (w terminologii Ingardena: „kolorystykę”), która przysługuje każdemu wykonaniu dzieła.

35 Zob.: M. Jabłoński, „Kilka uwag o potrzebie”, s. 212.

36 Jean-Luc Marion, *Będąc danym. Esej z fenomenologii donacji*, przekł. Wojciech Starzyński, Warszawa 2007, s. 264.

37 Zob.: Andrzej Krawiec, „Anamorfoza dzieł sztuki w perspektywie fenomenologii Jeana-Luca Mariona”, *Sztuka i Filozofia* 52 (2018), s. 125–134; Andrzej Krawiec, „Doświadczenie sztuki w fenomenologii kontr-intencjonalnej i nie-intencjonalnej”, *Analiza i Egzystencja* 61 (2023), s. 93–96.

38 Zob.: J.-L. Marion, *Będąc danym*, s. 249–250.

określona *Symfonia* Mozarta nie była pierwotnie dana w jakimś konkretnym wykonaniu? Nawet jeśli założylibyśmy, że Marion potrafiłby samemu w swej własnej wyobraźni estetycznie skonkretyzować, urzeczywistnić *Symfonię „Jowiszową”*, to byłoby to, jak sądzę, wciąż dzieło wykonane – w tym wypadku przez Mariona. Niezbywalność wykonania muzycznego, wyraźnie widoczna w analizowanym przykładzie, jest istotna również dla badań muzykologicznych, ponieważ każda wartościowa analiza dzieła muzycznego jest nie tylko zajmowaniem zewnętrznej pozycji obserwatora wobec zdarzeń i faktów o charakterze artystycznym<sup>39</sup>, lecz także twórczym doświadczaniem oraz poznawczym odkrywaniem prawdy dzieła i ta wewnętrzna wzajemna relacja sztuki oraz wiedzy jest rdzeniem muzykologii jako nauki o muzyce i jej wewnętrznym *logosie*.

#### BADANIA NAD WYKONANIEM MUZYCZNYM W MUZYKOLOGII FILOZOFICZNEJ

Ożywione zainteresowanie muzykologów wykonaniem muzycznym przypada na lata osiemdziesiąte XX w., co w znacznej mierze było efektem rozkwitu w dekadzie je poprzedzającej „wykonawstwa historycznie poinformowanego” (*historically informed performance*), określanego w skrócie akronimem „HIP”<sup>40</sup>. To właśnie praktyka wykonawcza Gustava Leonhardta, Fransa Brüggena, Nikolausa Harnoncourta, Johna Eliota Gardinera, Sigiswalda Kuijkena (oraz jego braci Wielanda i Bartholda), także Philippe’a Herreweghe (który współpracował między innymi z Leonhardtem i Harnoncourtem przy wykonywaniu kantat Johanna Sebastiana Bacha), René Jacobsa, Trevora Pinnocka oraz Christophera Hogwooda pobudzała liczne teoretyczne debaty na temat „autentyczności” tego nurtu. Przypomnijmy, że idea wykonawstwa historycznego nie polegała jedynie na wykorzystywaniu instrumentów z okresu, z którego pochodziło dane dzieło, ani też nie zawężała się do korzystania z urtekstów, których realizacja mogła przebiegać – choćby w stopniu przybliżonym – zgodnie z zaleceniami zawartymi w traktatach teoretycznych. Pytanie o prawdę historyczną dzieła niemal od razu zrodziło pytanie o prawdziwość (autentyczność) doświadczenia estetycznego. Debaty na temat prawdziwości (autentyczności) wykonania dzieła prowadzone były w kręgach muzykologicznych, filozoficznych oraz – co dość zrozumiałe – przez samych wykonawców. Zdano sobie bowiem sprawę, że sposób rozumienia dzieła zależy od sposobu jego wykonania. Nie jest to jednak relacja jednostronna, lecz wzajemna, ponieważ celem wykonania muzycznego jest nie tylko brzmieniowe dookreślenie dzieła i nadanie mu indywidualnej postaci, lecz także oddanie jego własnej prawdy, co oznacza, że wykonanie jest dziełu podporządkowane, poddane.

39 Zob.: Benjamin Steege, *An Unnatural Attitude. Phenomenology in Weimar Musical Thought*, Chicago 2021, s. 80–90.

40 Zob.: Jakub Chachulski, *Między poprawnością historyczną a interpretacją. Fortepianowe wykonania utworów J.S. Bacha a założenia „Historically Informed Performance” – studium wybranych nagrań Wolfganga Rübssama*, Lublin 2012, s. 13–30; Jakub Chachulski, „Historically Informed Performance a pytanie o historyzm w muzyce”, *Sztuka i Filozofia* 44 (2014), s. 66–86.

Problematyka wykonania muzycznego w muzykologii filozoficznej – dostrzegana przez „filozoficznych” muzykologów, „muzykologicznych” filozofów oraz praktyków z zainteresowaniami teoretycznymi i filozoficznymi – uwidacznia się w szczegółowych badaniach stylu wykonawczego, względnie stylów wykonawczych poszczególnego dzieła. Ten kierunek reprezentują przede wszystkim prace Nicholasa Cooka oraz Johna Rinka, w których zostaje wydobyte na pierwszy plan to, co wykonawca robi w procesie wykonywania dzieła<sup>41</sup>, a więc badaniu podlegają w pierwszym rzędzie dynamika, agogika, artykulacja i sonorystyka wykonania dzieła. Badanie tzw. wtórnych składników dzieła, zróżnicowanych w poszczególnych interpretacjach, ukierunkowane jest na ujawnienie treści estetycznej, która potencjalnie zawarta jest w dziele, ale aktualizuje ją dopiero wykonawca. Analiza rzemiosła artysty-wykonawcy poddaje się rzetelnym ustaleniom przynajmniej wtedy, gdy mamy dostęp do nagrania określonej realizacji. W przypadku wykonań, do których nie mamy bezpośredniego dostępu, możemy korzystać z analizy aplikatury oraz badać wpływ jej zastosowania na brzmienie danego dzieła. Istotnym elementem tych badań są analizy porównawcze różnych wersji tego samego dzieła w kontekście różnic wykonawczych (rękopis, *die Fassung letzter Hand*, odpisy, kolejne edycje itd.). Tego typu analizy prowadzone są ze świadomością, że wierność czy prawda zapisu (*Texttreue*) nie jest tożsama z prawdą dzieła (*Werktreue*), zawsze bowiem pozostaje margines tego, czego wiedzieć i zdefiniować do końca nie jesteśmy w stanie – nawet przy najbardziej szczegółowych analizach. Głębokie doświadczenie estetyczne dzieła muzycznego z natury przekracza zdolności analityczne, ale niejednokrotnie – co poświadcza praktyka artystyczna – informacje o odmiennych stylach wykonawczych mogą przyczynić się do pokierowania naszym rozumieniem dzieła. Rozumienie określonego dzieła przez pryzmat jego indywidualnych wykonań pozostaje otwarte na pluralizm estetyczny, stąd też jesteśmy świadkami coraz to nowych i wartościowych interpretacji dawnych i – zdawałoby się – dobrze znanych dzieł muzycznych. Badania nad wykonawstwem muzycznym mogą więc stale rozszerzać się i rozwijać, odkrywając nowe wymiary znaczeniowe dzieła. Jak zauważa Nicholas Cook, muzykologia od dekad kierowała się ideą muzyki jako zapisu w przeciwieństwie do idei muzyki jako wykonania<sup>42</sup>. Tę różnicę oddaje także zmiana orientacji badawczej w muzykologii z perspektywy literaturoznawczej ku perspektywie teatrologicznej. Podejście literaturoznawcze, zdaniem Nicholasa Cooka, polega na postrzeganiu znaczenia jako nieodłącznego od zapisanego tekstu (czy to dramatycznego, czy dowolnego innego), natomiast podejście teatrologiczne polega na uznaniu tekstu jako jednego z wielu możliwych punktów wyjścia i na postrzeganiu znaczenia jako czegoś, co wyłania się dopiero w trakcie wykonania<sup>43</sup>.

41 Zob.: Nicholas Cook, *Beyond the Score: Music as Performance*, New York 2013, s. 56–134, 176–209; John Rink, *Music in Profile: Twelve Performance Studies*, Oxford 2024, s. 38–62.

42 Zob.: N. Cook, *Beyond the Score*, s. 1.

43 Ibid., s. 10.

W świetle powyżej opisanych różnic nie powinno dziwić, że Richard Taruskin analizuje znaczenie *V Koncertu brandenburgskiego D-dur* BWV 1050 Jana Sebastiana Bacha przez pryzmat dziewięciu wykonań (rejestracji płytowych) pod kierunkiem Wilhelma Furtwänglera (Vienna Philharmonic Orchestra), Leopolda Stokowskiego (Philadelphia Orchestra), Adolfa Buscha (Busch Chamber Orchestra), Fritza Reinera (soliści Sylvia Marlowe, Hugo Kolberg i Julius Baker wraz z zespołem kameralnym), Franzjosefa Maiera (Collegium Aureum), Trevora Pinnocka (The English Concert), Christophera Hogwooda (Academy of Ancient Music), Nikolausa Harnoncourta (Concentus Musicus Wien) oraz Gustava Leonhardta (Leonhardt Ensemble)<sup>44</sup>. Nicholas Cook analizuje znaczenie *Sonaty fortepianowej F-dur* KV 332 Wolfganga Amadeusza Mozarta, porównując ze sobą osiem wykonań: Carla Reineckego, Wandy Landowskiej, Roberta Casadesusa, Glenna Goulda, Alicii de Larrocha, Malcolma Bilsona, Geoffreya Lancastera oraz Barta van Oort<sup>45</sup>. W obu przypadkach brane są pod uwagę, jak łatwo to zauważyć, wykonania zarówno na instrumentach współczesnych, jak i historycznych. John Rink przeprowadza komparatystyczną analizę *Mazurka C-dur* op. 24 nr 2 Fryderyka Chopina w wykonaniu Artura Rubinsteina oraz Frederica Chiu i Nikity Magaloffa<sup>46</sup>, a końcowy wniosek tych analiz trafnie podkreśla zasadność muzykologicznych badań nad wykonawstwem muzycznym. John Rink stwierdza bowiem, że dzięki tego typu analizom docieramy nie tylko do poznania sposobu rozumienia dzieła przez danego wykonawcę (na przykład przez Artura Rubinsteina), lecz w szerszym sensie docieramy również do głębszego zrozumienia samego dzieła (w tym wypadku *Mazurka C-dur* op. 24 nr 2 Fryderyka Chopina). Co więcej, fakt, że należałoby wykonać więcej pracy, aby zgłębić potencjał dzieła w odniesieniu do wszystkich jego różnych wykonań, nie powinien być powodem do ubolewania, lecz powinien być mile widziany – i to zarówno przez wykonawców, jak i teoretyków<sup>47</sup>.

Niezwykle ważną cechą badań w obrębie muzykologii filozoficznej jest zwracanie uwagi – co już sygnalizowaliśmy – na naturę doświadczenia estetycznego. Komponent filozoficzny w tego typu badaniach jest większy niż muzykologiczny, ale istotnym muzykologicznym elementem tych analiz jest odwoływanie się (o różnym stopniu szczegółowości) do przykładów konkretnych wykonań określonego dzieła muzycznego – jeśli bowiem tematem analiz ma być doświadczenie estetyczne, to konieczne jest przyjęcie tego samego źródłowego punktu odniesienia<sup>48</sup>. Analizy tego typu wykorzystują metaforyczne zwroty językowe, często bazujące na określeniach emotywnych,

44 Zob.: R. Taruskin, *Text and Act*, s. 105–151.

45 Zob.: N. Cook, *Beyond the Score*, s. 102–112.

46 Zob.: J. Rink, *Music in Profile*, s. 195–205.

47 Ibid., s. 205.

48 Odnotujemy, że estetyka filozoficzna, analizując naturę doświadczenia estetycznego, nie musi postępować w ten sposób i istotnie wiele prac z tego zakresu operuje pojęciami bez odnoszenia się do konkretnych przykładów.

ale nie epatują poetyckością. Opis ma jedynie przybliżyć i wstępnie określić charakter konkretnego, indywidualnego i z natury subiektywnego doświadczenia estetycznego, tak by mógł on podlegać dalszej analizie i weryfikacji<sup>49</sup>. Uwzględnienie analizy doświadczenia estetycznego w muzykologii podkreśla humanistyczny wymiar tej nauki, uzupełniając jej scjentystyczną metodologię o aspekt hermeneutyczny. W przeciwieństwie do paradygmatu scjentystycznego, perspektywa hermeneutyczna nie rości pretensji do pełnego wyjaśnienia fenomenu artystycznego, ponieważ jest ona otwarta na nowe sposoby rozumienia określonego dzieła muzycznego, które powstają w wyniku indywidualnych doświadczeń estetycznych w oparciu o określone interpretacje wykonawców.

Każde wykonanie dzieła muzycznego zostaje naznaczone osobowością wykonawcy – zostaje ono, jak mówi John Rink, „uosobione” (*impersonated*)<sup>50</sup>. Owo „uosabianie” (*impersonating*) ma jednak nie jeden, a dwa wektory, ponieważ także dzieło wyzwala osobowość wykonawcy i pozwala mu odkrywać i poznawać samego siebie<sup>51</sup>. Indywidualność ujęcia dzieła muzycznego sprawia, że wyznaczenie jego idealnej postaci jest niemożliwe, ponieważ nie istnieją obiektywne warunki jego wykonania i odbioru<sup>52</sup>. Dzieło pełni co najwyżej rolę „idei regulatywnej” (w rozumieniu Kanta)<sup>53</sup>, w ramach której dochodzi do brzmieniowych urzeczywistnień przedmiotu artystycznego oraz intencjonalnych (w rozumieniu Ingardena, a także Scrutona) urzeczywistnień przedmiotu estetycznego<sup>54</sup>. Ta w istocie fenomenologiczna perspektywa rozumienia dzieła muzycznego wpisuje się nie tylko w myślenie sztuki Martina Heideggera, dla którego centralną kategorią filozoficzną było wydarzenie (*Ereignis*) – które stało się ważnym impulsem dla rozwoju fenomenologii w II poł. XX w. i wywiera ono silny wpływ do dziś – ale też w ramy teorii formatywności Luigię Pareysona<sup>55</sup> (inspirowanej hermeneutyką Hansa-Georga Gadamera oraz będącej inspiracją dla teorii dzieła otwartego

49 Pokrewnym, ale o wiele bardziej szczegółowym sposobem opisu doświadczenia muzycznego jest opis ekfrastyczny, zob.: Andrzej Krawiec, „Merging Philosophical Traditions for a New Way to Research Music: On the Ekphrastic Description of Musical Experience”, *British Journal of Aesthetics* 64 (2024) nr 1, s. 110–119.

50 Zob.: J. Rink, *Music in Profile*, s. 20–37.

51 Zob.: Anna Chęcka-Gotkiewicz, „Ekspresja wykonawcy a treści ekspresywne dzieła muzycznego: konflikt czy dopełnienie”, w: *Filozofia muzyki*, s. 312–319; Anna Chęcka, „Performance as Understanding in Action: Re-thinking the Concept of Musical Experience”, w: *Of Essence and Context*, s. 211–222. Na aspekt, by tak rzec, twórczej odwrotności zwracał również uwagę – w kontekście dzieł literackich – Paul Ricoeur, zob.: Paul Ricoeur, „Hermeneutyczna funkcja dystansu”, przekł. Piotr Graff, w: tegoż, *Język, tekst, interpretacja*, przekł. Piotr Graff, Katarzyna Rosner, Warszawa 1989, s. 243–244. Egzystencjalny wymiar sztuki jako odkrywanie samego siebie poprzez prawdę dzieła dostrzegalny jest także w myśleniu Martina Heideggera, zob.: A. Krawiec, „Źródłowe doświadczenie”, s. 109–111.

52 Zob.: Anna Chęcka-Gotkiewicz, *Dysonanse krytyki. O ocenie wykonania dzieła muzycznego*, Gdańsk 2008, s. 196–198.

53 Zob.: L. Goehr, *Dzieła muzyczne*, s. 173–177; Małgorzata A. Szyszowska, „Pojęcie idealnej granicy w estetyce dzieła muzycznego Romana Ingardena”, *Aspekty Muzyki* 1 (2011), s. 215–216.

54 Zob.: R. Ingarden, „Twórcze zachowanie”, s. 147–152.

55 Zob.: Luigi Pareyson, *Estetyka. Teoria formatywności*, przekł. Katarzyna Kasia, Kraków 2009, s. 243–296.



Umberto Eco) i estetyki performatywności Eriki Fischer-Lichte, która w pierwszym rzędzie odnosi się do performansu jako wydarzenia artystycznego, lecz w szerszej perspektywie teoretycznej także do tzw. zwrotu performatywnego w sztuce<sup>56</sup>. W tym świetle dzieło muzyczne jawi się nie tyle jako obiekt, co wydarzenie, którego nie da się w pełni uchwycić na podstawie obiektywizujących analiz teoretycznych, opierających się wyłącznie na scjentystycznych założeniach metodologicznych.

#### PODSUMOWANIE

Szczegółowe uwzględnienie problematyki wykonania muzycznego w badaniach muzykologicznych nie oznacza rezygnacji z dotychczasowych metod i narzędzi stosowanych w muzykologii, ani też nie prowadzi do radykalnej reformy jej podstawowych założeń metodologicznych. Jestem natomiast przekonany, że obecność zagadnień wykonawczych w badaniach muzykologicznych inspiruje do interdyscyplinarnego spotkania i dialogu, co postrzegam jako pozytywny trend we współczesnej muzykologii – zwłaszcza anglosaskiej. Muzykologia, filozofia i praktyka artystyczna mogą nawzajem siebie słuchać i do siebie mówić, dzieląc się własnymi doświadczeniami i osiągnięciami. Podjęcie tego twórczego dialogu, którego tematem jest muzyka, zbliża do siebie obszary, które – takie można niekiedy odnieść wrażenie – istnieją w odosobnieniu. Interdyscyplinarne spotkanie i przenikanie się różnych perspektyw może początkowo budzić niepokój, ponieważ w pierwszej chwili tracimy wygodną pewność siebie, a sprawy, które uważaliśmy za oczywiste, przestają takie być w momencie, gdy spotykamy się z innymi poglądami. Słuchanie tego, co inne, wymusza na nas zawieszenie własnych sądów – jak w typowej dla Edmunda Husserla redukcji fenomenologicznej (*epoche*) – lecz dzieje się tak właśnie po to, by ponownie je zweryfikować. To z natury fenomenologiczne zapytywanie o podstawy własnych przekonań jest drogą nie tylko odkrywającą, ale i odkrywczą, przez co mamy szansę wzbogacić swoją dotychczasową wiedzę o muzyce.

W kontekście możliwości prowadzenia badań nad wykonaniem muzycznym warto przypomnieć słowa Arystotelesa z *Etyki nikomachejskiej*:

Co się tyczy opracowania naszego przedmiotu, to wystarczy może, jeśli ono osiągnie ten stopień jasności, na który ów przedmiot pozwala. Nie we wszystkich bowiem wywodach należy szukać tego samego stopnia ścisłości. [...] jest bowiem cechą człowieka wykształconego żądać w każdej dziedzinie ścisłości w tej mierze, w jakiej na to pozwala natura przedmiotu<sup>57</sup>.

56 Zob.: Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przekł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Kraków 2008, s. 31–55; zob. także: Jacek Wachowski, „O performatywności sztuk performatywnych”, w: *Zwrot performatywny w estetyce*, red. Lilianna Bieszczad, Kraków 2013, s. 26–28.

57 Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, przekł. Daniela Gromska, Warszawa 2012, s. 79 [1094b].

Również badanie wykonawstwa muzycznego ma swe ograniczenia. Trudność stanowi to, że nawet najdokładniejsza analiza teoretyczna określonego wykonania sama nie powie nam nic o rzeczywistej treści estetycznej wykonanego dzieła oraz o znaczeniu samego dzieła na mapie dziejów muzyki, jeśli nie napotka odbiorcy (muzykologa, filozofa, artysty, słuchacza) wrażliwego na różnice wykonawcze, które ucieleśniają odmienne postaci dzieła. Bez tej wrażliwości na niuanse wykonawcze, problematyka wykonania muzycznego w dyskursie naukowym byłaby niema, a kolekcjonowanie nowych danych byłoby bezcelowe, gdybyśmy nie potrafili odczytać z nich relewantnych informacji. Problemem jest także sam język, który miałby dotrzeć do estetycznego wymiaru wykonania dzieła muzycznego oraz to, na ile miałby on wykorzystywać techniczne terminy typowe dla szczegółowych nauk o muzyce. Kolejną trudnością badawczą jest nie tylko to, że do odległych w czasie wykonań nie mamy bezpośredniego dostępu, ale również to, że dostępny materiał badawczy jest niezwykle obszerny i – na szczęście – stale go przybywa<sup>58</sup>. Zaawansowana analiza poszczególnego wykonania dzieła wymaga także odpowiedniego poziomu szczegółowości, a istotnym elementem tego typu badań jest również analiza porównawcza. Całościowe ujęcie aspektu wykonawczego określonego dzieła muzycznego wydaje się więc niemożliwe, ponieważ ciągle rodzi ono nowe interpretacje. Trudnością – być może największą – jest i to, że sama natura doświadczenia estetycznego jest wysoce problematyczna i daleka od wymagań obiektywizmu czy paradygmatu nauk ścisłych. Sądzę jednak, że im bardziej jesteśmy świadomi złożoności jakiegoś problemu, tym większe mamy szanse na jego rozwiązanie – choćby częściowe lub tymczasowe – a muzykologia (filozoficzna, bądź *tout court*) może być tym miejscem, w którym różne perspektywy naukowo-artystyczne mogą nawiązać ze sobą inspirujący dialog wokół muzyki i jej różnych źródeł, w tym także wykonania muzycznego. Badania muzykologiczne, w moim przekonaniu, mogą znacząco przyczynić się nie tylko do poszerzenia wiedzy o historycznych okolicznościach wykonywania określonych dzieł muzycznych, ale również do głębszego zrozumienia ich wymiaru estetycznego poprzez uwzględnienie w analizach także współczesnych dokonań muzyków-wykonawców. Niniejszy artykuł, odnoszący się zarówno do badań muzykologicznych, jak i filozoficznych, jest propozycją rozwinięcia metodologii badawczej muzykologii jako nauki humanistycznej w oparciu o szczegółowe analizy aspektów wykonawczych dzieła muzycznego.

58 Zob.: J. Rink, *Music in Profile*, s. 262.

## BIBLIOGRAFIA

- Arystoteles. *Etyka nikomachejska*, przekł. Daniela Gromska. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012.
- Benson, Bruce Ellis. *The Improvisation of Musical Dialogue. A Phenomenology of Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Chachulski, Jakub. „Historically Informed Performance a pytanie o historyzm w muzyce”. *Sztuka i Filozofia* 44 (2014): 66–86.
- Chachulski, Jakub. *Między poprawnością historyczną a interpretacją. Fortepianowe wykonania utworów J.S. Bacha a założenia „Historically Informed Performance” – studium wybranych nagrań Wolfganga Rübssama*. Lublin: POLIHYMNIA, 2012.
- Chęćka, Anna. „Performance as Understanding in Action: Re-thinking the Concept of Musical Experience”. W: *Of Essence and Context. Between Music and Philosophy*, red. Rūta Stanevičiūtė, Nick Zangwill, Rima Povilionienė, 211–222. Cham: Springer Nature, 2019.
- Chęćka-Gotkiewicz, Anna. *Dysonanse krytyki. O ocenie wykonania dzieła muzycznego*. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2008.
- Chęćka-Gotkiewicz, Anna. „Ekspresja wykonawcy a treści ekspresywne dzieła muzycznego: konflikt czy dopełnienie”. W: *Filozofia muzyki. Studia*, red. Krzysztof Guzalcki, 312–319. Kraków: Musica Iagiellonica, 2003.
- Cook, Nicholas. *Beyond the Score: Music as Performance*. New York: Oxford University Press, 2013.
- Davies, Stephen. „Authenticity in Musical Performance”. W: tegoż, *Themes in the Philosophy of Music*, 81–93. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Davies, Stephen. „Elements of Musical Works”. W: tegoż, *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*, 45–98. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Davies, Stephen. „Ontologies of Musical Works”. W: tegoż, *Themes in the Philosophy of Music*, 30–46. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Davies, Stephen. „Performances”. W: tegoż, *Musical Works and Performances*, 151–198. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Davies, Stephen. „Transcription, Authenticity and Performance”. *British Journal of Aesthetics* 28, nr 3 (1988): 216–227. doi.org/10.1093/bjaesthetics/28.3.216
- Dilthey, Wilhelm. „Wyobraźnia poety. Elementy poetyki”, przekł. Krystyna Krzemieniowa. W: tegoż, *Pisma estetyczne*, przekł. Krystyna Krzemieniowa, opr., wstęp i komentarze Zbigniew Kuderowicz, 21–222. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1982.
- Dodd, Julian. *Being True to Works of Music*. Oxford: Oxford University Press, 2020.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estetyka performatywności*, przekł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2008.
- Godlovitch, Stan. *Musical Performance: A Philosophical Study*. London: Routledge, 1998.
- Goehr, Lydia. *Dzieła muzyczne w muzeum wyobraźni. Esej z filozofii muzyki*, przekł. Zbigniew Białas. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2022.
- Heidegger, Martin. *Bycie i czas*, przekł. Bogdan Baran. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2004.
- Heidegger, Martin. „Przewyciężenie metafizyki”, przekł. Janusz Mizera. W: tegoż, *Odczyty i rozprawy*, przekł. Janusz Mizera, 65–93. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2007.
- Heidegger, Martin. *Przyczynki do filozofii (Z wydarzania)*, przekł. Bogdan Baran, Janusz Mizera. Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński, 1996.

- Heidegger, Martin. „Pytanie o technikę”, przekł. Krzysztof Wolicki. W: tegoż, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, przekł. Krzysztof Michalski, Krzysztof Pomian, Marek J. Siemek, Józef Tischner, Krzysztof Wolicki, 224–255. Warszawa: Czytelnik, 1977.
- Heidegger, Martin. „Źródło dzieła sztuki”, przekł. Janusz Mizera. W: tegoż, *Drogi lasu*, przekł. Jerzy Gierasimiuk, Robert Marszałek, Janusz Mizera, Janusz Sidorek, Krzysztof Wolicki, 7–62. Warszawa: Fundacja Aletheia, 1997.
- Husserl, Edmund. *Kryzys nauk europejskich i fenomenologia transcendentna*, przekł. Sławomira Walczewska. Kraków: Wydawnictwo Vis-à-vis Etiuda, 2017.
- Ingarden, Roman. „O zagadnieniu percepcji dzieła muzycznego”. W: tegoż, *Przeżycie, dzieło, wartość*, 18–38. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1966.
- Ingarden, Roman. „Twórcze zachowanie autora i współtworzenie przez wirtuoza i słuchacza”, przekł. Maria Turowicz. W: tegoż, *Studia z estetyki*. T. 3, 147–152. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1970.
- Ingarden, Roman. *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1973.
- Ingarden, Roman. *Wykłady i dyskusje z estetyki*, wybór i opr. Anita Szczepańska, wstęp Władysław Stróżewski. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1981.
- Jabłoński, Maciej. „Kilka uwag o potrzebie muzykologii filozoficznej”. W: *Filozofia muzyki. Studia*, red. Krzysztof Guczalski, 212–217. Kraków: Musica Iagiellonica, 2003.
- Jabłoński, Maciej. „Nowa muzykologia w światłocieniach współczesnej humanistyki”. W: *Peter Kivy i jego filozofia muzyki*, red. Anna Chęćka-Gotkowicz, Maciej Jabłoński, 325–330. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2015.
- Kivy, Peter. „On the Historically Informed Performance”. *British Journal of Aesthetics* 42, nr 2 (2002): 128–144. doi.org/10.1093/bjaesthetics/42.2.128
- Kivy, Peter. *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*. Ithaca: Cornell University Press, 1995.
- Krawiec, Andrzej. „Merging Philosophical Traditions for a New Way to Research Music: On the Ekphrastic Description of Musical Experience”. *British Journal of Aesthetics* 64, nr 1 (2024): 107–125. doi.org/10.1093/aesthj/ayado18
- Krawiec, Andrzej. „Doświadczenie sztuki w fenomenologii kontr-intencjonalnej i nie-intencjonalnej”. *Analiza i Egzystencja* 61 (2023): 93–96. doi.org/10.18276/aie.2023.61-05
- Krawiec, Andrzej. „Brak czy wszechobecność artykulacji w Ingardenowskiej teorii budowy dzieła muzycznego?”. *Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria* 29, nr 4 (2020): 473–485. doi.org/10.24425/pfns.2020.135085
- Krawiec, Andrzej. „Źródłowe doświadczenie sztuki w filozofii Martina Heideggera”. *Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria* 28, nr 1 (2019): 93–113. doi.org/10.24425/pfns.2019.126636
- Krawiec, Andrzej. „Anamorfoza dzieł sztuki w perspektywie fenomenologii Jeana-Luca Mariona”. *Sztuka i Filozofia* 52 (2018): 121–137.
- Levinson, Jerrold. „Authentic Performance and Performance Means”. W: tegoż, *Music, Art, and Metaphysics*, 393–408. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Levinson, Jerrold. „In Defense of Authentic Performance: Adjust Your Ears, not the Music”. W: *Of Essence and Context. Between Music and Philosophy*, red. Rūta Stanevičiūtė, Nick Zangwill, Rima Povilionienė, 185–194. Cham: Springer, 2019.
- Marion, Jean-Luc. *Będąc danym. Esej z fenomenologii donacji*, przekł. Wojciech Starzyński. Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN, 2007.
- Marx, Eduardo. *Heidegger und der Ort der Musik*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1998.

- Nussbaum, Charles O. „Ontology”. W: *The Oxford Handbook of Western Music and Philosophy*, red. Tomás McAuley, Nanette Nielsen, Jerrold Levinson, 325–344. Oxford: Oxford University Press, 2021.
- Pareyson, Luigi. *Estetyka formatywności*, przekł. Katarzyna Kasia. Kraków: TAIWPN UNIVERSITAS, 2009.
- Poprawski, Marcin. *Miejsca niedookreślenia dzieła muzycznego*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2008.
- Pytlak, Andrzej. „Kilka uwag na temat Ingardenowskiej koncepcji dzieła muzycznego”. W: *Studia estetyczne*, red. Zofia Lissa, Stefan Morawski, Stefan Żółkiewski. T. 3, 81–94. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1966.
- Ricoeur, Paul. „Hermeneutyczna funkcja dystansu”, przekł. Piotr Graff. W: *tegoż, Język, tekst, interpretacja*, przekł. Piotr Graff, Katarzyna Rosner, 224–245. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1989.
- Rink, John. *Music in Profile: Twelve Performance Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2024.
- Scruton, Roger. *Estetyka muzyki*, przekł. Zbigniew Skowron. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2024.
- Scruton, Roger. *Muzyka jest ważna*, przekł. Katarzyna Marczak. Kraków: Fundacja inCanto, 2020.
- Steege, Benjamin. *An Unnatural Attitude. Phenomenology in Weimar Musical Thought*. Chicago: The University of Chicago Press, 2021.
- Suchocki, Wojciech. *W miejscu sumienia. Śladem myśli o sztuce Martina Heideggera*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, 1996.
- Szyszkowska, Małgorzata, A. „Pojęcie idealnej granicy w estetyce dzieła muzycznego Romana Ingardena”. *Aspekty Muzyki* 1 (2011): 203–225.
- Taruskin, Richard. *Text and Act. Essays on Music and Performance*. New York: Oxford University Press, 1995.
- Tomaszewski, Mieczysław. *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*. Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie, 2000.
- Wachowski, Jacek. „O performatywności sztuk performatywnych”. W: *Zwrot performatywny w estetyce*, red. Lilianna Bieszczad, 15–29. Kraków: Wydawnictwo Libron, 2013.
- Woźniak, Cezary. *Martina Heideggera myślenie sztuki*. Kraków: TAIWPN UNIVERSITAS, 1997.
- Young, James O. „The Concept of Authentic Performance”. *British Journal of Aesthetics* 28, nr 3 (1988): 228–238. doi.org/10.1093/bjaesthetics/28.3.228

#### MUSIC PERFORMANCE FROM THE PERSPECTIVE OF PHILOSOPHICAL MUSICOLOGY

This paper asks a number of methodological questions related to the field of music performance as explored in musicological research. What information can musicologists glean from analysing individual performances? What is the impact of work performance analysis on the paradigm of musicological studies? What is the role of the aesthetic-philosophical component in such analysis? In an attempt to answer these questions, music performance is analysed in the first section of this paper from the perspective of musicology as the primary

discipline studying music and its sources. In the second section, philosophical analysis of the musical source is presented in the context of musicological studies and performance practice. Analysed in the third section are those major aspects of music performance that are of interest to philosophical musicology. In the conclusion, the benefits and methodological limitations of conducting musicological research into music performance are indicated. The aim of this article is to highlight the need for an interdisciplinary dialogue between musicology and philosophy concerning music performance, which has a significant bearing on our understanding of the musical work itself. The author also proposes to expand musicology's research methods by incorporating detailed analysis of the performative aspects of the musical work.

*Translated by Tomasz Zymer*

---

**Andrzej Krawiec** jest doktorem sztuki w dyscyplinie sztuk muzycznych (2014) oraz doktorem nauk humanistycznych w dyscyplinie filozofia (2023). Zajmuje się sztuką, estetyką, fenomenologią i hermeneutyką. Jest członkiem m.in. Polskiego Towarzystwa Fenomenologicznego, Polskiego Towarzystwa Estetycznego, The British Society of Aesthetics, The European Society for Aesthetics. Publikował m.in. w *The British Journal of Aesthetics* (2024), *Rocznikach Filozoficznych* (2023), *The Polish Journal of Aesthetics* (2022), *Ruchu Filozoficznym* (2021) oraz *Muzyce* (2020).  
krawiecandrzej@gmail.com

---