

ANDRZEJ KRAWIEC
UNIwersytet Jagielloński

PYTANIE O AKTUALNOŚĆ ROZWAŻAŃ ROMANA INGARDENA
DOTYCZĄCYCH DZIEŁA MUZYCZNEGO
W ŚWIELE WSPÓŁCZESNEJ FENOMENOLOGII

WPROWADZENIE

Edmund Husserl położył fundamenty fenomenologii i dał silny impuls do rozwoju filozofii XX wieku. Założenia i postulaty wybitnego filozofa były początkowo umacniane przez jego uczniów, lecz na dalszym etapie rozwoju nurtu fenomenologicznego częstokrotnie je podważano, modyfikowano, bądź też radykalizowano. Mówiono o „herezjach” w obrębie fenomenologii, a także o odejściu od wypracowanych przez Husserla – zdawałoby się niepodważalnych – podstaw¹. W XX w. zmieniały się również tematy oraz punkty ciężkości badań fenomenologicznych. Uwaga filozofów koncentrowała się najpierw na zagadnieniach ontologicznych, epistemologicznych oraz aksjologicznych, a począwszy od *Źródła dzieła sztuki* Heideggera (1935–36), coraz częściej poszukiwano innego, tj. niemetafizycznego sposobu myślenia o sztuce – presokratejskiego oraz chrześcijańskiego. W fenomenologii francuskiej w II poł. XX w. mówiono o tzw. zwrocie estetycznym, a pod koniec lat osiemdziesiątych o zwrocie teologicznym, lecz mimo tych ogromnych przemian analizy Husserla i Heideggera stanowią nieodzowny punkt odniesienia dla współczesnych badań. Zauważmy przy tym, że dzieło sztuki oraz doświadczenie estetyczne było właściwie od początku tematem

1 Por.: Witold Płotka, „Ruch fenomenologiczny jako problem a zagadnienie redukcji”, *Edukacja Filozoficzna* 29 (2015) nr 59, s. 29–31; Jacek Migasiński, „Fenomenologia francuska jako problem. Topografia «herezji»”, w: *Fenomenologia francuska. Rozpoznania/interpretacje/rozwinienia*, red. Jacek Migasiński, Iwona Lorenc, przy współpracy Małgorzaty Kowalskiej i Andrzeja Ledera, Warszawa 2006, s. 7–29.

badania fenomenologicznych², a po „zwrocie estetycznym” urosło do rangi „doświadczenia pierwszego”³.

Roman Ingarden był przeświadczony o słuszności stosowania metody fenomenologicznej w odniesieniu do dzieł sztuki, a jej cel badawczy określał w następujący sposób:

[...] dzieła sztuki, przedmioty estetyczne tudzież ich twórcy i odbiorcy i związki między nimi mogą i powinny być w badaniach traktowani przy pomocy metody fenomenologicznej, która zmierza przede wszystkim do doprowadzenia swych przedmiotów badania do bezpośredniego dania w odpowiednio ukształtowanym doświadczeniu i do wiernego opisania danych tego doświadczenia⁴.

Podkreślał on przy tym, że „[...] uzyskanie w tych badaniach nastawienia na istotę faktów danych i poszukiwania zawartości ogólnych idei wchodzących w rachubę obiektów badania jest możliwe i uzasadnione”⁵. Był on przekonany, że – jak pisał – „[...] ta metoda może doprowadzić do wyników, jakie niełatwo uzyskać w inaczej zorganizowanych badaniach na terenie estetyki”⁶. Badania fenomenologiczne miały dotrzeć do źródłowego doświadczenia sztuki oraz dokonać adekwatnego opisu tego doświadczenia. Tym badaniom miała przyświecać idea „powrotu do rzeczy samych”, czyli idea poszanowania ich własnego bycia (tożsamości), a celem owych badań miało być poznanie istoty dzieł samych, czyli takich, jak one same sobą jawią się odbiorcom. Również postulat bezzałożeniowości wraz z metodą redukcji fenomenologicznej i „zasadą wszelkich zasad” Edmunda Husserla – „[...] wszystko, co nam się w «intuicji» źródłowo (by się tak wyrazić: w swej cielesnej rzeczywistości) przedstawia, należy po prostu przyjąć jako to, co się prezentuje, ale także jedynie w tych granicach, w jakich się tu prezentuje”⁷ – miały zagwarantować obiektywność wyników badań nad percepcją

2 Na uwagę zasługują już *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu* Edmunda Husserla z semestru zimowego 1904/1905 (przygotowane do druku przez Edytę Stein i Martina Heideggera), które wywarły duży wpływ na estetykę Ingardena, por. Edmund Husserl, *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu*, przekł. Janusz Sidorek, tłumaczenie przejrzał Andrzej Póltawski, Warszawa 1989. Oczywiście należy tutaj pamiętać, że Husserl badał przepływ strumienia świadomości czasu, opierając swe analizy na prostej melodii, składającej się z kilku dźwięków, a nie na całych dziełach muzycznych, tak jak to spotykamy u Ingardena.

3 Por.: Iwona Lorenc, „Ścieżki ku rzeczom samym współczesnej fenomenologii francuskiej”, w: *Fenomenologia francuska. Rozpoznania/interpretacje/rozwinienia*, red. Iwona Lorenc, Jacek Migański, przy współpracy Małgorzaty Kowalskiej i Andrzeja Ledera, Warszawa 2006, s. 63, 65–66; Mateusz Salwa, „Forma i fenomen. Estetyka fenomenologiczna a interpretacja dzieł sztuki”, w: *Fenomen i przedstawienie. Francuska estetyka fenomenologiczna. Założenia, zastosowania, konteksty*, red. Iwona Lorenc, Mateusz Salwa, Piotr Schollenberger, Warszawa 2012, s. 185–186.

4 Roman Ingarden, *Studia z estetyki*, t. 3, Warszawa 1970, s. 41.

5 Ibid.

6 Ibid.

7 Edmund Husserl, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii. Księga pierwsza*, przekł. Danuta Gierulanka, tłumaczenie przejrzał Roman Ingarden, Warszawa 1975, s. 73. Przekład Wojciecha Starzyńskiego tej naczelną zasady, dostosowany do wykładni Jeana-Luca Mariona i jego fenomenologii donacji, ma następujące brzmienie: „[...] wszystko, co się nam w «intuicji» źródłowo (by się tak wyrazić: w swej cielesnej rzeczywistości) prezentuje, należy po prostu przyjąć jako to, co się daje, ale także jedynie w tych granicach, w jakich się tu daje”, zob.: Jean-Luc Marion, *Będąc danym. Esej z fenomenologii donacji*, przekł. Wojciech Starzyński, Warszawa 2007, s. 13.

dział sztuki i należy przyznać, że wielką zasługą fenomenologii było pogłębienie refleksji o procesie – by użyć tu terminologii Romana Ingardena – konkretyzacji estetycznej.

Fenomenologia w sposób szczególny odpowiada i służy badaniom w dziedzinie estetyki, ponieważ jej metodą nie jest postępowanie wyłącznie logiczno-argumentacyjne, lecz także opiera się ona na tzw. naocznościowym widzeniu (wglądzie ejdetycznym, *Anschauung*), które jest nastawione na esencjalistyczne badanie istoty danego fenomenu. Przywołajmy słowa Ingardena wyjaśniające opisowe postępowanie fenomenologii:

Jest to metoda czysto opisowa, której zadaniem jest wykryć w odpowiednim doświadczeniu (bezpośrednim poznawaniu) naocznie występujące charakterystyczne rysy czy właściwości przedmiotu badania i „opisać” go, to znaczy podać *resp.* nazwać te właśnie rysy i przypisać je temu przedmiotowi w zdaniach, które nie przesądzają żadnych właściwości nie danych w doświadczeniu lub tylko wynikających z takiej czy innej czysto myślowej teorii. Metoda ta więc unika wszelkich hipotez lub założeń czysto pojęciowych, unika również – przynajmniej do chwili, gdy uzyskane są poznawcze wyniki opisowe – wszelkich czysto pojęciowych rozumowań czy wnioskowań, ogranicza się przeto do stwierdzenia i opisu tego tylko, co jest dane „bezpośrednio” w odpowiedniej naoczności⁸.

Dla komplementarności przypomnijmy także opis procedury fenomenologicznej u Edmunda Husserla:

Procedura fenomenologiczna polega na rozjaśnianiu w oglądzie, określaniu sensu i rozróżnianiu sensu. Fenomenologia porównuje, rozróżnia, łączy, wyznacza odniesienia, dzieli na części albo wyodrębnia momenty⁹.

Ingarden podkreśla źródłowość bezpośredniego doświadczenia badanego przedmiotu, w którym zawieszono – inaczej mówiąc zredukowane bądź też wzięte w nawias – zostają rozumowania i założenia pojęciowe. Owa redukcja jest tymczasowa i obowiązuje jedynie do momentu sformułowania adekwatnych sądów istotowych, opartych na źródłowym doświadczeniu. Witold Płotka zwraca jednak uwagę, że „istota” (*eidōs*) nie jest tworem językowym i nie zawiera się w języku¹⁰. Czym jest wobec tego owa „istota” rzeczy, w szczególności istota dzieła muzycznego oraz w jaki sposób możemy dokonać wglądu ejdetycznego, by ją ujrzeć? Dla Edmunda Husserla te kwestie nie wydawały się problematyczne:

Chodzi jednakże cały czas o to, aby zobaczyć i w pełni sobie przyswoić, że całkiem tak samo bezpośrednio jak słyszy się dźwięk, można też oglądać „istotę”, istotę dźwięku, istotę przejawu rzeczy, istotę rzeczy wzrokowej, istotę przedstawienia obrazowego, istotę sądu lub woli itd., i oglądając je, wydawać o nich sądy istotowe¹¹.

8 Roman Ingarden, *U podstaw teorii poznania*, Warszawa 1971, s. 232–233, cyt. za: Witold Płotka, *Studia z fenomenologii poznania*, Gdańsk 2015, s. 93–94.

9 Edmund Husserl, *Idea fenomenologii*, przekł. Janusz Sidorek, tłumaczenie przejrzał Andrzej Półtawski, Warszawa 1990, s. 70.

10 W. Płotka, *Studia z fenomenologii poznania*, s. 98.

11 Edmund Husserl, *Filozofia jako ścisła nauka*, przekł. Włodzimierz Galewicz, Warszawa 1992, s. 47.

Mając na uwadze źródłowość doświadczenia i „rozjaśnianie w oglądzie”, Husserl mówi o określaniu sensu, *resp.* sensów badanego fenomenu, co oznacza, że procedura fenomenologiczna stanowi narzędzie teorii poznania, a sama fenomenologia nie rości sobie prawa do statusu ontologii:

Czysta fenomenologia jako nauka, póki pozostaje czysta i nie czyni użytku z egzystencjalnego uznania przyrody, może być *tylko* badaniem istotowym, w żadnym zaś wypadku badaniem istnienia; wszelka „samoobserwacja” i wszelki sąd na podstawie takiego „doświadczenia” wykracza poza jej ramy¹².

W powyższym stwierdzeniu wyraźnie widać, że zadaniem czystej fenomenologii nie było badanie psychicznych przeżyć subiektywnego *ego* – tym może zajmować się psychologia – ani też nie była ona teorią nauki szczegółowej, bądź teorią sztuki, lecz dążyła do rozpoznania transcendentálnych warunków możliwości źródłowego doświadczenia istoty fenomenów jako takich. Temu miało służyć podstawowe narzędzie metodologiczne – obecne w filozofii nowożytnej już od Kartezjusza – jakim była redukcja, którą tak oto opisuje Witold Płotka:

W sensie ścisłym należy odróżnić kilka poziomów redukcji: (1) *epoché* fenomenologiczną, (2) redukcję ejdetyczną oraz (3) redukcję transcendentálną. Ta pierwsza redukcja stanowi element wstępny, ponieważ służy zawieszeniu (dotąd) dogmatycznie akceptowanej generalnej tezy nastawienia naturalnego. Ta druga [...] umożliwia badanie ejdetyczne, ponieważ ujmuje dany przedmiot jako posiadający istotę. Z kolei redukcja transcendentálna pozwala na ujęcie relacji podmiotowo-przedmiotowej w kategoriach transcendencji i immanencji jako relację noetyczno-noematyczną¹³.

W odniesieniu do fenomenów muzycznych oznacza to, że na pierwszym i drugim poziomie redukcji dzieło powinno być rozpatrywane bez odniesienia do jego fizycznego źródła pochodzenia oraz jego istnienia w świecie naturalnym (przyrodzie)¹⁴. Wówczas nie interpretujemy dźwięku ani jako pochodzącego z konkretnego instrumentu muzycznego, ani jako fizycznych drgań powietrza, lecz doświadczamy „czystych” dźwięków oraz ich jakości bez uwzględniania i rozpatrywania aparatu wykonawczego, z którego te dźwięki pochodzą. W badaniu ejdetycznym dzieła muzycznego „bierzemy w nawias” wszelkie jego fizyczne aspekty, a rozpatrujemy tylko to, jak nam się owe dźwięki w świadomości jawią/dają. „Czysty” dźwięk jest dźwiękiem abstrakcyjnym, nieistniejącym w świecie przyrody, czyli nie jest to dźwięk np. fortepianu, skrzypiec, orkiestry, czy głosu

12 Ibid., s. 48.

13 W. Płotka, *Studia z fenomenologii poznania*, s. 101–102; por. także *ibid.*, s. 104.

14 Inspirowany fenomenologią Pierre Schaeffer określał takie nastawienie – za Pitagorejczykami – jako „akuzmatyczne”, por.: Pierre Schaeffer, *Akuzmatyka*, przekł. Julian Kutyła, w: *Kultura dźwięku*, red. Christoph Cox, Daniel Warner, Gdańsk 2010, s. 106–109, 112. Por. także: Roger Scruton, *Understanding music*, London–New York 2009, s. 20, 22.

ludzkiego¹⁵. Trzeci poziom redukcji obejmuje transcendentálną relację podmiotowo-przedmiotową, czyli relację noezy i noematu, który jest korelatem fenomenu. Na tym poziomie redukcji ma zostać uchwycona w sposób źródłowy fenomenologiczna relacja poznawania i tego, co daje się poznawaniu, myślenia i tego, co daje się myśleniu oraz przeżywania i tego, co daje się przeżyciu.

Martin Heidegger w *Byciu i czasie* twierdził, że dźwięki otaczającego nas świata odbieramy zawsze jako już zinterpretowane. Dobiegający nas hałas jest zawsze hałasem czegoś konkretnego, dlatego skrzywienie nigdy nie jest „czystym” skrzywieniem, lecz np. skrzywieniem wozu. Słyszenie warkotu nie jest „czystym” warkotem, lecz warkotem motocykla. Takie interpretujące słyszenie jest czymś oczywistym w świecie naturalnego nastawienia, lecz w przypadku dzieła muzycznego mamy do czynienia z abstrahowaniem od rzeczy istniejących w świecie zewnętrznym¹⁶. W jaki jednak sposób dochodzi do konstytucji muzyki ze struktur „czystych” dźwięków oraz czy u wszystkich podmiotów percypujących daną strukturę powstanie takie samo „to oto” dzieło? Ponadto, skoro fenomenologiczna analiza dzieła muzycznego nie jest badaniem psychicznych przeżyć twórców, wykonawców, lub odbiorców dzieła, to co właściwie ona bada i co to znaczy „rozumieć” muzykę i jej istotę? Nie jest to pytanie proste, a odpowiedź na nie zawsze rodzi niedopowiedzenia i niejasności. Czysta fenomenologia jest nastawiona na badanie istoty samego dzieła muzycznego, które jest tworem czystych dźwięków, a rozumienie muzyki polega na rozpoznawaniu sensów tego dzieła dzięki oglądowi ejdetycznemu. Pozostaje jednak nadal kwestią nieoczywistą, w jaki sposób owe sensory zostają w dziele muzycznym najpierw rozpoznane, a następnie – mówiąc językiem Heideggera – na powrót w dziele samym „ugruntowane”. Aby dźwięki mogły stać się muzyką, tzn. aby mogły tworzyć bardziej złożone sensowne (*quasi*-logiczne) całości, nieodzowny jest odbiorca, który dokonuje konstytucji sensów z własnej perspektywy dziejowo-kulturowej. Aby można było mówić o percepcji i konkretyzacji estetycznej dzieła sztuki, a także o konstytucji jego sensów, musi dojść do jakiejś odpowiedzi ze strony odbiorcy, do jakiegoś „rezonansu” dzieła w słuchaczu. I tak fenomenologia transcendentálna, świadoma swych własnych ograniczeń, stopniowo wchłania elementy hermeneutyki, przerażając się w „fenomenologię hermeneutyczną”¹⁷. Fenomenolodzy tacy jak Heidegger, Merleau-Ponty, Gadamer czy Ricoeur rezygnują z aspiracji odnalezienia idealnych znaczeń (istot) fenomenów, włączając do swych badań aspekt szeroko pojętej inter-

15 O „czystych” fenomenach u Husserla Witold Płotka pisał w sposób następujący: „Przez fenomen «czysty» Husserl rozumie taki przedmiot poznania, który traktuje się jako «to oto», nie ustanawiając tego, co się przejawia jako istniejącego bytu. Fenomen «czysty» jest zatem obiektem, którego charakteryzuje neutralność ontologiczna”, W. Płotka, *Studia z fenomenologii poznania*, s. 94.

16 Por.: Martin Heidegger, *Bycie i czas*, przekł. Bogdan Baran, Warszawa 2013, s. 210.

17 Por.: W. Płotka, *Ruch fenomenologiczny*, s. 31–36, 40–49; Andrzej Przyłębski, „Fenomenologia hermeneutyczna”, w: *Wprowadzenie do fenomenologii. Interpretacje, zastosowania, problemy*, t. 2, red. Witold Płotka, Warszawa 2014, s. 203–221.

pretacji (hermeneutyki). Tu zauważmy korzystne wzajemne oddziaływanie fenomenologii i hermeneutyki: fenomenologia zwraca się przede wszystkim w stronę adekwatnej percepcji jakości estetycznych dzieła sztuki, a hermeneutyka uwzględnia ponadto kontekst historyczny i kulturowy złożonego intersubiektywnego procesu interpretacyjnego dzieła. Stanowisko hermeneutyczne przyjmuje bowiem, że każde poznanie jest zapośredniczone przez interpretację i nie sposób mówić o absolutnie obiektywnym sensie dzieła. Tę obiektywność należy tu rozumieć w dwojaki sposób: po pierwsze jako cechy wyłącznie przedmiotowe, a po drugie jako obowiązujący wymóg uniwersalności poznania naukowego. Hermeneutyka nie podważa zasadności fenomenologii, lecz zwraca uwagę na obecność interpretatora w procesie poznawania. Już Heidegger w *Byciu i czasie* (1927) pisał, że: „Fenomenologia jestestwa jest *hermeneutyką* w pierwotnym tego słowa znaczeniu, wedle którego jest to interpretowanie”¹⁸.

WOKÓŁ ZAGADNIENIA TOŻSAMOŚCI DZIEŁA MUZYCZNEGO

Rozprawa fenomenologiczna Romana Ingardena z 1958 r. *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości* oraz rozproszone pisma i uwagi odnoszące się do dzieła muzycznego do dziś znajdują licznych komentatorów¹⁹. Choć w tytule tej głównej rozprawy o muzyce wyeksponowane zostało zagadnienie tożsamości dzieła, czyli sposobu jego istnienia oraz jego istoty, to jej zakres jest znacznie szerszy i obejmuje również analizę procesu tworzenia, wykonania oraz percepcji dzieła, a także podejmuje problematykę aksjologii²⁰. Warto zauważyć, że Ingarden nie przeprowadził badań nad dziełem muzycznym we wszystkich jego aspektach, lecz przeanalizował tylko niektóre obszary szerszego programu badawczego, który przedstawił w swoim odczycie na II Posiedzeniu Sekcji Estetyki XIV Międzynarodowego Kongresu Filozofii w Wiedniu we wrześniu 1968 roku. Oto jakie dziedziny miały wchodzić w skład badań z zakresu estetyki filozoficznej: 1) ontologia dzieła sztuki (filozoficzna teoria budowy i sposobu istnienia dzieła sztuki), 2) ontologia przedmiotu estetycznego jako estetycznej konkretyzacji dzieła sztuki, 3) fenomenologia procesu twórczego, 4) fenomenologia stylu dzieła sztuki i jego stosunku do jego wartości, 5) ontologia i fenomenologia wartości artystycznych i wartości estetycznych, 6) fenomenologia odbiorczego przeżycia estetycznego, 7) teoria poznania dzieła sztuki oraz teoria krytyki wartościowania oraz 8) filozoficzna teoria sensu i funkcji sztuki

18 M. Heidegger, *Bycie i czas*, s. 47.

19 Myślą Romana Ingardena zajmowali się w Polsce najwybitniejsi muzykolodzy, estetycy oraz filozofowie i liczba prac badawczych poświęconych jego estetyce jest ogromna, dlatego w tym artykule – który nie ma charakteru przeglądowego – ograniczam się jedynie do przywołania najbardziej podstawowej bibliografii, mając świadomość skróconego przedstawienia recepcji jego estetyki.

20 Por. także: R. Ingarden, *Studia z estetyki*, s. 129–152.

w życiu człowieka (metafizyka sztuki)²¹. Ingarden był również w pełni świadomy specyficznego dla sztuk „performatywnych” składnika, jakim jest wykonanie dzieła, które – jak się zdaje – lokuje się przede wszystkim w szerokim zagadnieniu konkretyzacji estetycznej. Tej wykonawczej konkretyzacji estetycznej Ingarden wielokrotnie poświęcał uwagę przy okazji omawiania innych aspektów dzieła – ontologicznych, epistemicznych i aksjologicznych – o czym będzie mowa bardziej szczegółowo nieco dalej.

Jednym z najważniejszych dokonań Romana Ingardena było uporządkowanie statusu bytowego (ontologicznego) dzieła muzycznego. Przypomnijmy kilka ustaleń dotyczących partytury oraz dźwiękowej realizacji utworu muzycznego, czyli – mówiąc nieco precyzyjniej – dźwiękowej realizacji fundamentu bytowego dzieła. Po pierwsze należy rozróżnić sposób zanotowania dzieła muzycznego od jego konkretnego i indywidualnego dźwiękowego zaistnienia²². Po drugie, oprócz różnicy zachodzącej pomiędzy tymi dwoma sposobami istnienia dzieła, Ingarden zauważa historyczną umowność notacji muzycznej oraz dostrzega jej niedoskonałość w precyzyjnym określaniu właściwości brzmieniowych dzieła²³. Po trzecie, tekst nutowy jest wyłącznie zbiorem wskazówek dotyczących tego, co należy uczynić, aby dane dzieło mogło zaistnieć w poprawnej realizacji brzmieniowej, tzn. takiej, jaka przysługuje dziełu, *resp.* jakiej życzyłby sobie kompozytor²⁴. I po czwarte, schematyczny zapis utworu muzycznego jest niedookreślony i wymaga uzupełnień ze strony wykonawcy w realizacji brzmieniowej, a sama partytura dopuszcza wiele możliwych interpretacji-wykonań²⁵. Dzieło zanotowane w postaci tekstu nutowego istnieje w stanie pewnej potencjalności, którą należy dopiero zaktualizować (skonkretyzować) brzmieniowo²⁶. Ostateczne brzmieniowe upostaciowanie dzieła zależy od działań interpretatora-wykonawcy, który „usuwa” z zapisu tekstu nutowego – czy może, lepiej powiedziawszy, „wypełnia” – miejsca niedookreślone i nadaje dziełu finalny kształt akustyczny²⁷.

21 Ibid., s. II. Warto w tym miejscu przypomnieć klasyczne już opracowania, poświęcone kształtowaniu się polskiej myśli estetycznej oraz estetyce fenomenologicznej Ingardena: *Studia z dziejów estetyki polskiej 1890–1918*, red. Sław Krzemień-Ojak, Katarzyna Rosner, Warszawa 1972; *Studia z dziejów estetyki polskiej 1918–1939*, red. Sław Krzemień-Ojak, Witold Kalinowski, Warszawa 1975; Bohdan Dziemidok, *Teoria przeżyć i wartości estetycznych w polskiej estetyce dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1980; Anita Szczepańska, *Estetyka Romana Ingardena*, Warszawa 1989; *Roman Ingarden and Contemporary Polish Aesthetics*, red. Piotr Graff, Sław Krzemień-Ojak, Warszawa 1975; *Estetyka Romana Ingardena*, red. Leszek Sosnowski, Kraków 1993; *W kręgu filozofii Romana Ingardena*, red. Władysław Stróżewski, Adam Węgrzecki, Warszawa–Kraków 1995; *W kręgu myśli Romana Ingardena*, red. Adam Węgrzecki, Kraków 2011. W odniesieniu w szczególności do dzieła muzycznego na uwagę zasługuje rozprawa Kingi Kiwały *Dzieła symfoniczne w perspektywie polskich koncepcji fenomenologicznych* (Kraków 2013).

22 Por.: Roman Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, Kraków 1973, s. 7.

23 Por.: *ibid.*, s. 47.

24 Por.: *ibid.*

25 Por.: *ibid.*, s. 46–48, 165.

26 Por.: *ibid.*, s. 137–138.

27 Por.: *ibid.*, s. 165.

Z drugiej strony także odbiorca-słuchacz dokonuje aktualizacji (konkretyzacji) dzieła muzycznego w procesie percepcji i w doświadczeniu (przeżyciu) estetycznym, tj. dokonuje on upostaciowienia dzieła jako intencjonalnego przedmiotu estetycznego. Ingarden zwraca uwagę, że percepcja dzieła sztuki jest procesem złożonym i posiada kilka faz – począwszy od wstępnej emocji, a skończywszy na kontemplacyjnym („metafizycznym”) przeżyciu estetycznym²⁸. Odbiór dzieła i jego konkretyzacja składa się nie tylko z procesów pasywnych (odbiorczych), ale i aktywnych (współtwórczych). Przedmiot estetyczny, tj. dzieło we właściwym sobie sposobie istnienia, nadbudowuje się nad fundamentem bytowym – czyli najpierw w oparciu o partyturę, a następnie o zmysłowo postrzegalny materiał brzmieniowy – który stanowi podstawę dla ukonstytuowania się intencjonalnego przedmiotu w świadomościowym przeżyciu odbiorcy²⁹.

Problematykę tożsamości dzieła muzycznego naświetla następujące pytanie: czy kompozytor, wykonawca i słuchacz mają do czynienia z tym samym i z takim samym dziełem podczas każdorazowej konkretyzacji estetycznej? Nawet jeśli przyjmemy, że na poziomie percepcji słuchowej będzie to dzieło identyczne³⁰, to wciąż pozostaje wątpliwe, czy będzie ono również identyczne na poziomie sensów konstytuowanych w świadomości poszczególnych odbiorców. Kłopotliwa jest również kwestia, czy sensy w procesie odbiorczym są rozpoznawane i wydobywane z dzieła, czy też może są mu one nadawane. Co dzieje się, kiedy jedna i ta sama osoba słucha tego samego nagrania z płyty, ale w dwóch różnych momentach czasowych? Czy utwór słuchany w takich samych warunkach percepcyjnych przez tę samą osobę, ale w różnym czasie, będzie ciągle takim samym przedmiotem estetycznym, przy oczywistym założeniu różnych zasobów doświadczeń słuchacza w dwóch odległych momentach czasowych? Już pierwsza intuicja każe raczej wątpić, aby mogły to być przedmioty estetyczne ze sobą identyczne, choć można je uznać za tożsame na poziomie fundamentu bytowego³¹. Z kolei czy dwa, ale już nie takie same wykonania tego samego utworu, mogą dać w efekcie jeden tożsamy przedmiot estetyczny? A ponadto, czy jest możliwe, aby dla tego samego słuchacza utwór zmieniał tożsamość po swoim realnym wybrzmieniu w miarę upływu czasu i – dajmy na to – po namyśle nad spostrzeżonym dziełem oraz czy będzie to wciąż doświadczenie „źródłowe”? I wreszcie, czy jest możliwe, aby ten sam utwór w swym jednokrotnym wykonaniu był „trojako” doświadczany przez jedną osobę, która byłaby zarazem twórcą, wykonawcą i odbiorcą dzieła i czy przedmiot estetyczny będzie wówczas jeden, czy też będzie ich więcej? Roman Ingarden zdaje się niekiedy traktować utwór muzyczny na sposób „idealny”, tzn. jako ist-

28 Por.: Roman Ingarden, *O dziele literackim*, Warszawa 1960, s. 368–371.

29 Por.: R. Ingarden, *Utwór muzyczny*, s. 144.

30 Pomijam w tym miejscu różnice akustyczne wynikające z zajmowania odmiennych miejsc w przestrzeni, przyjmując tutaj upraszczające założenie, że w przybliżeniu są to takie same miejsca i warunki akustyczne.

31 R. Ingarden, *Utwór muzyczny*, s. 166–167.

niejący poza swoimi poszczególnymi wykonaniami. Samo dzieło transcendowałoby wówczas swoje indywidualne realizacje brzmieniowe, choć jego istota ujawniałaby się w konkretnych wykonaniach:

Sluchając pewnego wykonania, ale w nastawieniu na samo dzieło, pomijamy niejako mimo woli indywidualny sposób istnienia teraz właśnie słyszanych konkretnych dźwięków i wyłaniamy z *concretum* właśnie nam obecnego samo z jakości niezindywidualizowanych zbudowane dzieło [...] ³².

Partytura jest jedynie schematem, który zawiera zbiór przepisów dotyczących tego, co należy uczynić, aby powstało właśnie *to* dzieło, a nie *inne*. Jednakże ten schematyczny zapis dopuszcza wiele możliwych wykonań i interpretacji, a sam tekst nutowy jest niedookreślony i wymaga uzupełnień ze strony wykonawcy. Przez to niemożliwe okazuje się wyrokowanie, która rzeczywista postać brzmieniowa utworu jest jego prawdziwym i idealnym obliczem ³³. Mimo licznych wątpliwości Ingarden ostatecznie uznaje, że utwór zachowuje swoją tożsamość wówczas, gdy jego najistotniejsze własności formalne, określone przez kompozytora w zapisie partytury, zostają zrealizowane w wykonawczej konkretyzacji brzmieniowej – pomimo różnorodnych konkretyzacji estetycznych dokonywanych przez odbiorców-słuchaczy. Ową tożsamość gwarantuje utrwalenie podstawowych składników dzieła muzycznego – melodyki, harmoniki i rytmiki – w postaci zapisu graficznego, *resp.* fonograficznego. Z kolei tzw. składniki wtórne – dynamika, agogika, artykulacja i sonorystyka – są bardziej elastyczne i mogą poddawać się znaczącym modyfikacjom, nie niwecząc przy tym tożsamości dzieła ³⁴. Nieadekwatna realizacja (wykonanie) lub odbiór utworu muzycznego mogą utrudnić dostęp do jego istotnych treści estetycznych – a zatem utrudnić dostęp do istoty dzieła sztuki jako przedmiotu estetycznego – lecz mimo to nie zostaje zniesiona jego tożsamość, która jest wyznaczona przez stałe własności dźwiękowe: wysokościowe i czasowe. Zmiana niektórych właściwości (jakości) brzmieniowych utworu – dokonywana z konieczności przy każdej nowej interpretacji – dotyczy jedynie zewnętrznej formy brzmieniowej, nie zaś wewnętrznej treści (istoty). Konkluzja Ingardena na pierwszy rzut oka może wydawać się trywialna –

32 Ibid., s. 74. Oddzielenie struktury dzieła od jego pojedynczego wykonania nie jest zresztą koncepcją zupełnie nową, ponieważ już w renesansie kładziono wyraźny akcent na konstrukcję dzieła, a nie na jej poszczególne realizacje, por.: Władysław Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, Kraków 2007, s. 253.

33 Por.: R. Ingarden, *Utwór muzyczny*, s. 169–170.

34 Jest zastanawiające, dlaczego Ingarden nie wymienia artykulacji wśród składników „tworu muzycznego”. Jak sądzę, albo jest to zwykłe i oczywiste przeoczenie, albo przypisuje on nieodłączny udział artykulacji w takich składnikach jak rytmika i dynamika. Zauważa on natomiast, że mogą zachodzić szczególne sytuacje, kiedy to sonorystyka (kolorystyka) wysuwa się na pierwszy plan i odgrywa główną rolę w konstytuowaniu wartości estetycznej dzieła, zob.: *ibid.*, s. 103, przyp. dolny. W kwestii tożsamości dzieła por. także: Zofia Lissa, „O istocie dzieła muzycznego”, przedruk w: tejsze, *Wybór pism estetycznych*, red. Zbigniew Skowron, Kraków 2008, s. 92; Mieczysław Wallis, „Sposób istnienia i budowa dzieła sztuki”, w: tegoż, *Wybór pism estetycznych*, red. Teresa Pękala, Kraków 2004, s. 69.

różnorodne wykonania i interpretacje tego samego utworu będą tym samym utworem, lecz już nie takim samym – ale z perspektywy ontologii jest to poważny problem eksplikacyjny³⁵. Historycznie można ustalić datę powstania fundamentu bytowego dzieła, którego tożsamość nie budzi żadnych wątpliwości, lecz zachowanie tożsamości przedmiotu estetycznego w jego odmiennych konkretyzacjach wykonawczych oraz odbiorczych nie jest już sprawą oczywistą i banalną³⁶.

WYKONANIE DZIEŁA MUZYCZNEGO A JEGO KONKRETYZACJA ESTETYCZNA

Zagadnienie procesualności, wydarzeniowości i niepowtarzalności przeżycia estetycznego nabrało w dyskursach o sztuce muzycznej ogromnego znaczenia, dlatego warto dłużej zastanowić się nad problemem konkretyzacji estetycznej w rozważaniach Romana Ingardena w kontekście późniejszych ustaleń fenomenologii hermeneutycznej. Zastanawiając się nad wykonaniem-realizacją dzieła muzycznego, trzeba najpierw przyznać, że wiele aspektów konkretyzacji estetycznej związanych z interpretacją-wykonaniem jest już zawartych w zagadnieniu percepcji lub – mówiąc precyzyjniej – w zagadnieniu konstytucji sensów danych w doświadczeniu odbiorczym. Lecz czy można jedynie na tym poprzestać w refleksji o dziele muzycznym i jego wykonawczej konkretyzacji estetycznej? Czy w badaniu fenomenologicznym nie powinno jeszcze wyraźniej zostać oddzielone dzieło od swego wykonania? Czy choćby fakt, że łatwo pomyśleć o złym wykonaniu dobrego dzieła – bądź *vice versa* – nie wymaga rozjaśnienia kwestii samego wykonania? Czy to, że wykonanie ma odrębny i niezależny od samego dzieła status, nie oznacza, że trzeba zwrócić uwagę nie tylko i wyłącznie na to, „co” jest wykonywane, ale również na to, „jak” jest ono wykonywane? Zauważmy, że termin „konkretyzacja” może przysługiwać zarówno wykonaniu dzieła, jak

35 Por.: Małgorzata A. Szyszkowska, „Pojęcie idealnej granicy w estetyce dzieła muzycznego Romana Ingardena”, *Aspekty muzyki I* (2011) nr 1, s. 210–211.

36 Michal Lipták proponuje skorygować teorię Ingardena w taki sposób, aby wielokrotną konkretyzację dzieła – pojmowaną jako „realizację” jednego i tożsamoego przedmiotu intencjonalnego w oparciu o partyturę – uznać każdorazowo za odrębny i indywidualny przedmiot intencjonalny, a przez to problem tożsamości dzieła straciłby na sile i ważności. Co prawda ta propozycja wydaje się zasadna w przypadku wielu dzieł muzyki współczesnej – począwszy od co najmniej awangardy szkoły wiedeńskiej, a jeszcze wyraźniej w przypadku muzyki improwizowanej – lecz można mieć wątpliwości, czy jest to dobra propozycja jako ogólna zasada obejmująca również dzieła sprzed awangardy dwudziestowiecznej, które Ingarden przede wszystkim miał na myśli, tworząc własną filozoficzną teorię dzieła muzycznego, por.: Michal Lipták, „Roman Ingarden’s Problems with Avant-garde Music”, *Esterika: The Central European Journal of Aesthetics* 50 (2013) nr 2, s. 191–192. Konsekwencją takiej zmiany byłoby również to – co zauważa sam Lipták – że dwa wykonania tego samego utworu byłyby dwoma utworami, a nie dwoma konkretyzacjami jednego utworu, a przez to nie sposób byłoby sądzić o tym, który z dwóch utworów jest bardziej lub mniej poprawny, lecz jedynie o tym, który z nich jest lepszy lub gorszy, por.: *ibid.*, s. 194. Należy w każdym razie zauważyć – co jest szczególnie cenne w propozycji Liptáka – że taka modyfikacja teorii Ingardena stawia jeszcze wyraźniej pod znakiem zapytania kwestie „kwalifikacji” samego dzieła, jego wykonania oraz kompetencji odbiorczych.

i jego odbiorczemu przeżyciu, dlatego – aby uniknąć ekwiwokacji – należy odróżnić wykonawczą konkretyzację estetyczną od odbiorczej konkretyzacji estetycznej. Obie odmiany konkretyzacji estetycznej powstają na fundamencie realizacji brzmieniowej utworu. Wykonawcza realizacja brzmieniowa ma doprowadzić do konkretyzacji estetycznej, a u każdego odbiorcy może ona być inna. Zauważmy także, że wykonawca, pracując nad realizacją brzmieniową utworu, ma na celu określoną konkretyzację estetyczną, ale w momencie wykonywania dzieła nie musi do niej u niego docho- dzić, ponieważ może być i tak, że będzie on jedynie kontrolował parametry brzmie- niowe wcześniej przez siebie wypracowane i ustalone. Wydaje się nawet, że jedynie w rzadkich przypadkach w sposób pełny dochodzi do przeobrażenia się realizacji brzmieniowej w wykonawczą konkretyzację estetyczną, w której bez żadnych luk wy- konanie stawałoby się czystym przeżyciem estetycznym. Pianista i muzykolog John Rink mówi wówczas o muzycznym ucieleśnieniu (*impersonate*), w którym osoba utożsamia się z dziełem, sama stając się muzyką. Muzyka, ucieleśniając się w osobie, tworzy z nią nieodróżnialną jedność, a przez owo zjednoczenie się tożsamość osoby zostaje zniesiona. I tak tożsamość osoby, odnajdując siebie w muzyce, zarazem zatra- ca się w niej, przez co z jednej strony muzyka personifikuje się (uosabia, ucieleśnia), a z drugiej strony wykonawca, będąc muzyką, staje się bezosobowy (*impersonal*)³⁷.

Jednym z kluczowych pytań jest to, jak daleko ma sięgać redukcja fenomenolo- giczna i co rzeczywiście ma być „wzięte w nawias” w fenomenologicznym badaniu wykonania dzieła. Czy tylko cała praca fizyczna, która towarzyszy wykonaniu dzieła? Czy redukcja transcendentalna miałaby również objąć osobowość wykonawcy, a tak- że osobowość i życie kompozytora? Czy redukcji powinna zostać poddana histo- ryczna kontekstualność dzieła oraz jego recepcja? Nawet gdyby taka pełna redukcja była możliwa, to co wtedy pozostanie z samego dzieła? Prawdopodobnie samo czyste dzieło *per se*, ale stojące w sztucznej izolacji od zewnętrznych związków ze światem kultury³⁸. Oczywiście można by pójść jeszcze dalej i zapytać, czy redukcji miałyby zo- stać poddana także ekspresja dzieła i to, jakie reakcje afektywne potrafi ono wzbudzać w odbiorcy. Wydaje się bardzo wątpliwe, aby takie rozpatrywanie wykonania dzieła muzycznego można było uznać za sensowne i miarodajne, ponieważ wielkie dzieła z całą pewnością mają do przekazania coś więcej, niż samą strukturę brzmieniową, a właściwe rozpoznanie sensów tej struktury wręcz wymaga znajomości jego powi- ązań intertekstualnych³⁹.

37 Por.: John Rink, „Impersonating the Music in Performance”, w: *Handbook of Musical Identities*, red. Raymond MacDonald, David J. Hargreaves, Dorothy Miell, Oxford 2017, s. 345–363.

38 Na temat relacji wykonawcy dzieła muzycznego i świata kultury oraz świata samego por.: Karol Tarnowski, „Muzyka, filozofia, Transcendencja”, *Znak* 43 (1991) nr 439, s. 95.

39 Por.: Mieczysław Tomaszewski, *Integralna interpretacja dzieła muzycznego. Rekonesans*, Kraków 2000, s. II, 19–20, 55–56.

Roman Ingarden rozważał, czy dziełu samemu może odpowiadać tylko jedno doskonale wykonanie-interpretacja, które by w pełni realizowało jego wartość i do którego zmierzałyby wszystkie potencjalnie możliwe wykonania-realizacje⁴⁰. Takiej wyidealizowanej koncepcji przeczy jednak rzeczywistość, ponieważ – jak podkreślał Ingarden – te same wskazówki kompozytorskie zamieszczone w partyturze nie mogą w efekcie dać dwóch identycznych wykonań, a co najwyżej wykonania bardzo zbliżone do siebie. Możliwość identycznego powtórzenia wykonania-interpretacji jest *a priori* wykluczona, co oznacza, że jeśli utwór w ogóle ma być dostępny kolejnym pokoleniom słuchaczy, to z konieczności będzie on wykonywany na nowe sposoby. Jak wiemy z uwag Ingardena dotyczących tożsamości utworu, podczas wykonania dzieła muzycznego nie ulega zmianie jego istota, lecz jedynie zewnętrzna forma brzmieniowa. Dzieło muzyczne w swej określoności pozostaje niezmiennie i zachowuje całą swoją potencjalność wywoływania przeżyć estetycznych, które wynikają z jego istotowej treści, mimo różnorodnych realizacji dzieła. Jak twierdzi Krzysztof Lipka, nawet najsłabsze wykonanie utworu muzycznego nie może zniweczyć treści dzieła, ponieważ jego istota – niezgłębialna do końca i trudna do precyzyjnego określenia – pozostaje nienaruszona nawet w najbardziej „niewiernych” realizacjach⁴¹. Analiza problematyki sensu muzycznego – przeprowadzona przez Krzysztofa Lipkę – prowadzi do wniosków, które można sformułować następująco: po pierwsze głęboka treść dzieła muzycznego jest w gruncie rzeczy niepoznawalna, ponieważ nie mamy do niej żadnego obiektywnego dostępu; po drugie jedynie forma dzieła poddaje się interpretacji, podczas gdy zasadnicza treść dzieła jest zawsze taka sama; i po trzecie im lepiej zostanie zinterpretowana forma dzieła, tym lepszą mamy możliwość kontaktu z jego treścią – choć i tak będzie ona czymś nieuchwytnym i niedefiniowalnym⁴². Odkrywanie treści dzieła muzycznego to innymi słowy wydobywanie jego sensów, które wynikają z jego układów formalnych. Ów proces interpretacyjny może być bardziej lub mniej trafny, co zależy od umiejętności rozpoznania przez interpretatora-wykonawcę takich cech utworu, które – przy odpowiednim uformowaniu brzmieniowym – ukazują właściwą, istotową postać dzieła⁴³.

40 Por.: R. Ingarden, *Utwór muzyczny*, s. 171–172.

41 Por.: Krzysztof Lipka, *Utopia urzeczywistniona. Metafizyczne podłoże treści dzieła muzycznego*, Warszawa 2009, s. 255.

42 Por.: *ibid.*, s. 246. I dodaje on jeszcze: „Takie przekonanie wypływa ze statusu samej muzyki, jako że zawiera ona przede wszystkim treści o charakterze metafizycznym”, *ibid.*, s. 246–247. Arnold Berleant w *Fenomenologii wykonania dzieła muzycznego* pisał z kolei: „Wiedza działa dzięki przyjęciu dystansu; intuicja, dzięki wejściu do i złączeniu się z przedmiotem, a to, jak twierdzi Bergson, jest źródłem zrozumienia metafizycznego”, w: tegoż, *Prze-mysleć estetykę*, przekł. Maria Korusiewicz, Tomasz Markiewka, Kraków 2007, s. 235. Por. także: K. Tarnowski, „Muzyka, filozofia”, s. 96.

43 Warto zwrócić uwagę na niedawną publikację Oxford University Press *Handbook of Musical Identities*, op. cit., poświęconą w dużej mierze problematyce wykonania dzieła muzycznego, a także przypomnieć cenne prace Petera Kivy’ego: *Introduction to a Philosophy of Music*, Oxford 2002, s. 224–250; tegoż, *Music, Language and Condition*, Oxford 2007, s. 91–134; tegoż, *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical*

Według Luigi Pareysona ewolucja interpretacji i wykonania dzieła muzycznego dokonuje się dzięki indywidualności twórczej interpretatorów oraz ich osobowości artystycznej⁴⁴. Dostosowywanie się do dzieła nie oznacza jednak, że osobowość artystyczna wykonawcy zostaje zniesiona (zredukowana), lecz to, że osobowość artysty znamionuje dzieło. Podobnie sądzi Anna Chęćka, mówiąc, że wykonawca zazwyczaj nie stawia sobie celu uformowania nowej interpretacji-realizacji dzieła, ale dzieje się to poniekąd w sposób naturalny, ponieważ oryginalność wykonania jest zagwarantowana poprzez indywidualną i niezastępowalną osobowość artysty. Wykonawca pełni rolę służebną wobec dzieła, a etyka artystycznej interpretacji nakazuje służyć dziełu i podążać za nim, a nie manipulować nim w dowolny sposób⁴⁵. Ustalenie wyraźnej granicy, która oddzielałaby wkład interpretacyjny wykonawcy od treści muzycznych zawartych w samym dziele, wydaje się jednak niemożliwe⁴⁶. Relacja pomiędzy dziełem a interpretatorem-wykonawcą bywa niekiedy określana jako dialogiczna, co oznacza, że rozumienie dzieła i konstytuowanie jego sensów dokonuje się za sprawą dialogu, prowadzonego pomiędzy podmiotem-interpretatorem a przedmiotem-wytworem. Cechą każdej poszczególnej interpretacji jest jej ograniczoność, lecz z natury dynamiczna forma dialogu umożliwia przekraczanie tej ograniczoności, otwierając dalsze perspektywy interpretacyjne dzieła⁴⁷.

Nadawanie znaczenia muzyce czysto instrumentalnej jest szczególnego rodzaju, ponieważ zazwyczaj nie odnosi się ona do niczego zewnętrznego poza sobą samą⁴⁸. Nie może ona swobodnie przekazywać informacji, czy wiedzy spoza jej własnego zakresu, o czym pisał Boris de Schloezer: „Znaczenie (*le signifé*) w muzyce jest immanentnie zawarte w przedmiocie znaczącym (*signifiant*), treść w formie, tak iż,

Performance, Ithaca, New York 1995. Koncepcje tego autora polskim czytelnikom przybliży publikacja *Peter Kivy i jego filozofia muzyki* (red. Anna Chęćka-Gotkiewicz, Maciej Jabłoński, Poznań 2015). Należy w tym miejscu przywołać także pracę Anny Chęćki-Gotkiewicz *Dysonanse krytyki* (Gdańsk 2008).

44 Por.: Luigi Pareyson, *Estetyka. Teoria formatywności*, przekł. Katarzyna Kasia, Kraków 2009, s. 248–253.

45 Por.: Anna Chęćka-Gotkiewicz, „Ekspresja wykonawcy a treści ekspresywne dzieła muzycznego: konflikt czy dopełnienie”, w: *Filozofia muzyki. Studia*, red. Krzysztof Guźalski, Kraków 2003, s. 319; Luigi Pareyson, „Źródłowość interpretacji”, w: *Mysł mocna, myśl słaba. Hermeneutyka włoska od połowy XX wieku. Antologia tekstów*, wybór, przekład i opr. Monika Surma-Gawłowska, Andrzej Zawadzki, Kraków 2015, s. 83.

46 Por.: M.A. Szyszkowska, „Pojęcie idealnej granicy”, s. 203–225.

47 Por.: Jan P. Hudzik, „Interpretacja – tożsamość – etyka”, w: *Filozofia i etyka interpretacji*, red. Adam F. Kola, Andrzej Szahaj, Kraków 2007, s. 201–202.

48 Por.: Krzysztof Lipka, „Warstwowy układ dzieła muzycznego”, w: *Filozofia muzyki. Studia*, s. 167. Mogą oczywiście zachodzić szczególne sytuacje, gdy np. pewne figury muzyczne, przechodząc z muzyki wokalne lub wokально-instrumentalnej do muzyki czysto instrumentalnej, posiadają – przynajmniej dla tych osób, które znają ich pierwotne źródło – znaczenie pozamuzyczne (najczęściej symboliczne). Brak tu miejsca na szczegółową analizę wszystkich możliwych przypadków dźwiękowego ilustrowania, bądź symbolizowania w muzyce czysto instrumentalnej, ale zauważmy przynajmniej, że idea przekraczania czystej estetyczności dzieła i wskazywanie na inne poziomy, czy obszary rzeczywistości, niż sama brzmieniowość, jest właściwie stale obecna w refleksji tak muzykologicznej, jak i estetycznej oraz filozoficznej.

mówiąc ściśle, muzyka nie posiada znaczenia, lecz jest znaczeniem⁴⁹, a Enrico Fubini przytoczoną wypowiedź komentuje w sposób następujący:

Rozumienie muzyki nie oznacza więc odkrywania znaczeń poza dźwiękami czy też doznawania ciągu mniej lub bardziej przyjemnych wrażeń słuchowych, lecz raczej wniknięcie w system różnorodnych relacji dźwiękowych, w których każdy dźwięk pełni precyzyjnie określoną funkcję, zyskując specyficzne jakości jedynie poprzez odniesienia do innych dźwięków. Sens poszczególnych dźwięków zostaje zatem uwarunkowany przez miejsce, jakie zajmują one w systemie oraz przez relację do tego, co dany dźwięk poprzedza i co po nim następuje⁵⁰.

W takiej formalistycznej i zarazem czysto fenomenologicznej perspektywie poznanie treści dzieła – jego znaczenia, sensu czy istoty – byłoby odkryciem *quasi*-logicznych związków, które zachodzą pomiędzy danymi układami dźwięków. Z kolei autentyczne (właściwe, prawdziwe) wykonanie utworu byłoby takim uformowaniem jego składników (podstawowych i wtórnych) oraz poszczególnych elementów (indywidualnych dźwięków), w którym środki techniczne użyte przez interpretatora-wykonawcę wynikałyby z samego dzieła i byłyby uzasadnione przez nie same. O istnieniu *quasi*-logicznych związków w utworze muzycznym trudno jest wątpić, o czym pisał również Ingarden⁵¹. W jaki jednak sposób interpretator ma odkryć ideę utworu i ukształtować ją zgodnie z nią samą oraz jak przebiega dialektyka od-twórczości wykonawczej? Z pewnością nie chodzi tu o tradycyjną triadyczną dialektykę Hegłowską teza–antyteza–synteza, a raczej o złożony i wielotorowy proces rozumienia, toczący się pomiędzy odbiorem jawiących się sensów z dzieła samego i świadomym ponownym ich ugruntowywaniem w brzmieniowej postaci dzieła. Próba wiernego i autentycznego oddania treści dzieła nie oznacza przy tym dążenia do źródłowości rozumianej jako „poprawność historyczna” (*historically informed performance*). W ten sposób dogmatycznie rozumiana źródłowość groziłaby skostnieniem dzieła, podobnym do umieszczania przedmiotów uznanych za dzieła sztuki w muzeum, które nie docierają do duszy odbiorców. Zrekonstruowanie wykonania dzieła w sposób, w jaki było ono realizowane brzmieniowo w minionym czasie, nie musi prowadzić do takiej samej konkretyzacji estetycznej u odbiorców różnych epok, dlatego źródłowości dzieła należy szukać także poza tzw. antykwaryzmem⁵². Kompozycja muzyczna wyznacza sobą szerokie pole możliwości interpretacyjnych, dopuszczając współistnienie wielu postaci brzmieniowych tego samego dzieła. Autentyczne wykonanie polegałoby więc na przeniknięciu i oddaniu jednostkowo określonego dzieła w jego niezależności,

49 Boris de Schloezer, *Introduction à J.S. Bach. Essai d'esthétique musicale*, Paris 1947, s. 24; cyt. za: Enrico Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, przekł. Zbigniew Skowron, Kraków 2002, s. 365.

50 E. Fubini, *Historia estetyki*, s. 365.

51 Por.: R. Ingarden, *Utwór muzyczny*, s. 148.

52 Por.: Hans-Georg Gadamer, *Prawda i metoda*, przekł. Bogdan Baran, Warszawa 2013, s. 242–243; Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, Oxford–New York 1999, s. 447–450. Oczywiście na myśl przychodzi tutaj także dyskusje toczące się wokół wystawiania oper barokowych w tzw. nurcie reżyserskim.

indywidualności oraz niepowtarzalności, w taki jednak sposób, aby ponowione ucieleśnienie jego rzeczywistości w kolejnym i niepowtarzalnym akcie kreacji artystycznej nie zmieniło go, ani nie zamieniło⁵³. Tym sposobem docieramy do niedającego się zgłębić paradoksu – a od paradoksów „nowa” fenomenologia nie stroni – kiedy to jednostkowe dzieło w swych kolejnych odsłonach, dających się przeżyciu odbiorcy, jest zarazem określone i nieskończone.

Filozoficzna teoria dzieła muzycznego Romana Ingardena była niezwykle płodna w dyskusje, polemiki i szczegółowe dookreślenia. Nie jest to jednak teoria wyczerpująca wszystkie aspekty sztuki muzycznej, ponieważ niektóre z nich zostały jedynie zasygnalizowane. Także świat sztuki muzycznej zmienił się i wzrosła świadomość oraz potrzeba stawiania bardziej radykalnych pytań o źródłowość dzieła sztuki. Fenomenologia współczesna obrała za swój kurs obszary, które w I poł. XX w. były zauważone, lecz nie zostały pogłębione w stopniu, jaki obserwujemy obecnie. Konkludując, sądzę, że tak jak niemożliwa jest współczesna fenomenologia bez odwołań do jej założyciela – Edmunda Husserla, tak też trudno zajmować się estetyką fenomenologiczną bez odniesienia do Romana Ingardena, którego wkład w rozwój zwłaszcza polskiej myśli estetycznej i fenomenologicznej jest nie do przecenienia.

BIBLIOGRAFIA

- Berleant, Arnold. „Fenomenologia wykonania dzieła muzycznego”. W: *Prze-mysleć estetykę*, przekł. Maria Korusiewicz, Tomasz Markiewka, 231–243. Kraków: Universitas, 2007.
- Chęćka-Gotkiewicz, Anna, Maciej Jabłoński, red. *Peter Kivy i jego filozofia muzyki*. Poznań: PTPN, 2015.
- Chęćka-Gotkiewicz, Anna. „Ekspresja wykonawcy a treści ekspresywne dzieła muzycznego: konflikt czy dopełnienie”. W: *Filozofia muzyki. Studia*, red. Krzysztof Gucałski, 312–319. Kraków: Musica Iagellonica, 2003.
- Chęćka-Gotkiewicz, Anna. *Dysonanse krytyki*. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2008.
- Dziemidok, Bohdan. *Teoria przeżyć i wartości estetycznych w polskiej estetyce dwudziestolecia międzywojennego*. Warszawa: PWN, 1980.
- Fubini, Enrico. *Historia estetyki muzycznej*, przekł. Zbigniew Skowron. Kraków: Musica Iagellonica, 2002.
- Gadamer, Hans-Georg. *Prawda i metoda*, przekł. Bogdan Baran. Warszawa: PWN, 2013.
- Graff, Piotr, Sław Krzemień-Ojak, red. *Roman Ingarden and Contemporary Polish Aesthetics*. Warszawa: PWN, 1975.
- Heidegger, Martin. *Bycie i czas*, przekł. Bogdan Baran. Warszawa: PWN, 2013.

53 Por.: L. Pareyson, *Estetyka*, s. 257–261.

- Hudzik, Jan P., „Interpretacja – tożsamość – etyka”. W: *Filozofia i etyka interpretacji*, red. Adam F. Kola, Andrzej Szahaj, 201–219. Kraków: Universitas, 2007.
- Husserl, Edmund. *Filozofia jako ścisła nauka*, przekł. Włodzimierz Galewicz. Warszawa: Alatheia, 1992.
- Husserl, Edmund. *Idea fenomenologii*, przekł. Janusz Sidorek, tłumaczenie przejrzał Andrzej Póltawski. Warszawa: PWN, 1990.
- Husserl, Edmund. *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii. Księga pierwsza*, przekł. Danuta Gierulanka, tłumaczenie przejrzał Roman Ingarden. Warszawa: PWN, 1975.
- Husserl, Edmund. *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu*, przekł. Janusz Sidorek, tłumaczenie przejrzał Andrzej Póltawski. Warszawa: PWN, 1989.
- Ingarden, Roman. *O dziele literackim*. Warszawa: PWN, 1960.
- Ingarden, Roman. *Studia z estetyki*. T. 3. Warszawa: PWN, 1970.
- Ingarden, Roman. *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*. Kraków: PWM, 1973.
- Kivy, Peter. *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1995.
- Kivy, Peter. *Introduction to a Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press, 2002.
- Kivy, Peter. *Music, Language and Condition*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Kiwała, Kinga. *Dzieło symfoniczne w perspektywie polskich koncepcji fenomenologicznych*. Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie, 2013.
- Krzemień-Ojak, Sław, Katarzyna Rosner, red. *Studia z dziejów estetyki polskiej 1890–1918*. Warszawa: PWN, 1972.
- Krzemień-Ojak, Sław, Witold Kalinowski, red. *Studia z dziejów estetyki polskiej 1918–1939*. Warszawa: PWN, 1975.
- Lipka, Krzysztof. „Warstwowy układ dzieła muzycznego”. W: *Filozofia muzyki. Studia*, red. Krzysztof Guzalowski, 161–171. Kraków: Musica Iagellonica, 2003.
- Lipka, Krzysztof. *Utopia urzeczywistniona. Metafizyczne podłoże treści dzieła muzycznego*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, 2009.
- Lipták, Michal. „Roman Ingarden’s Problems with Avant-garde Music”. *Eстетика: The Central European Journal of Aesthetics* 50, nr 2 (2013): 187–205.
- Lissa, Zofia. „O istocie dzieła muzycznego”. W: *też, Wybór pism estetycznych*, red. Zbigniew Skowron, 85–114. Kraków: Universitas, 2008.
- Lorenc, Iwona. „Ścieżki ku rzeczom samym współczesnej fenomenologii francuskiej”. W: *Fenomenologia francuska. Rozpoznania/interpretacje/rozwinienia*, red. Iwona Lorenc, Jacek Migasiński, przy współpracy Małgorzaty Kowalskiej i Andrzeja Ledera, 30–66. Warszawa: IFiS PAN, 2006.
- Marion, Jean-Luc. *Będąc danym. Esej z fenomenologii donacji*, przekł. Wojciech Starzyński. Warszawa: IFiS PAN, 2007.
- Migasiński, Jacek. „Fenomenologia francuska jako problem. Topografia «herezji»”. W: *Fenomenologia francuska. Rozpoznania/interpretacje/rozwinienia*, red. Iwona Lorenc, Jacek Migasiński, przy współpracy Małgorzaty Kowalskiej i Andrzeja Ledera, 7–29. Warszawa: IFiS PAN, 2006.

- Pareyson, Luigi. „Źródłowość interpretacji”. W: *Mysł mocna, myśl słaba. Hermeneutyka włoska od połowy XX wieku. Antologia tekstów*, wybór, przekł. i opr. Monika Surma-Gawłowska, Andrzej Zawadzki, 69–100. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2015.
- Pareyson, Luigi. *Estetyka. Teoria formatywności*, przekł. Katarzyna Kasia. Kraków: Universitas, 2009.
- Płotka, Witold. „Ruch fenomenologiczny jako problem a zagadnienie redukcji. Studia z pogranicza fenomenologii i hermeneutyki”. *Edukacja Filozoficzna* 29, nr 59 (2015): 29–49.
- Płotka, Witold. *Studia z fenomenologii poznania*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2015.
- Przyłębski, Andrzej. „Fenomenologia hermeneutyczna”. W: *Wprowadzenie do fenomenologii. Interpretacje, zastosowania, problemy*, red. Witold Płotka. T. 2, 203–221. Warszawa: IFiS PAN, 2014.
- Rink John, „Impersonating the Music in Performance”. W: *Handbook of Musical Identities*, red. Raymond MacDonald, David J. Hargreaves, Dorothy Miell, 345–363. Oxford: Oxford University Press, 2017.
- Salwa, Mateusz. „Forma i fenomen. Estetyka fenomenologiczna a interpretacja dzieł sztuki”. W: *Fenomen i przedstawienie. Francuska estetyka fenomenologiczna. Założenia, zastosowania, konteksty*, red. Iwona Lorenc, Mateusz Salwa, Piotr Schollenberger, 185–263. Warszawa: IFiS PAN, 2012.
- Schaeffer, Pierre. „Akuzmatyka”, przekł. Julian Kutyła. W: *Kultura dźwięku*, red. Christoph Cox, Daniel Warner, 106–112. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2010.
- Scruton, Roger. *Understanding music*. London–New York: Continuum, 2009.
- Scruton, Roger. *The Aesthetics of Music*. Oxford–New York: Oxford University Press, 1999.
- Sosnowski, Leszek, red. *Estetyka Romana Ingardena*. Kraków: Uniwersytet Jagielloński, 1993.
- Stróżewski, Władysław, Adam Węgrzecki, red. *W kręgu filozofii Romana Ingardena*. Warszawa–Kraków: PWN, 1995.
- Stróżewski, Władysław. *Dialektyka twórczości*. Kraków: Znak, 2007.
- Szczańska, Anita. *Estetyka Romana Ingardena*. Warszawa: PWN, 1989.
- Szyszkowska, Małgorzata A. „Pojęcie idealnej granicy w estetyce dzieła muzycznego Romana Ingardena”. *Aspekty muzyki* 1, nr 1 (2011): 203–225.
- Tarnowski, Karol. „Muzyka, filozofia. Transcendencja”. *Znak* 43, nr 439 (1991): 95–101.
- Tomaszewski, Mieczysław. *Integralna interpretacja dzieła muzycznego. Rekonesans*. Kraków: Akademia Muzyczna, 2000.
- Wallis, Mieczysław. „Sposób istnienia i budowa dzieła sztuki (rkp. PTF 23, t. II, k. 32)”. W: Mieczysław Wallis. *Wybór pism estetycznych*, red. Teresa Pękala, 67–69. Kraków: Universitas, 2004.
- Węgrzecki, Adam, red. *W kręgu myśli Romana Ingardena*. Kraków: Wydawnictwo WAM, 2011.

THE QUESTION OF THE CONTINUED RELEVANCE OF ROMAN INGARDEN'S CONCEPT
OF THE MUSICAL WORK, IN THE LIGHT OF CONTEMPORARY PHENOMENOLOGY

Roman Ingarden has exerted an immense influence on the development of aesthetics, and his texts in this field continue to inspire in-depth studies on art, despite the passage of several decades since the publication of his major works. At the same time, however, phenomenology – especially in France – brought about crucial changes during the second half of the twentieth century with regard to thinking about art, undermining its own methodological principles and tenets, as well as redefining fundamental phenomenological concepts. In this article, I address the question of the continued relevance of Roman Ingarden's approach to the musical work within the context of current phenomenological research, in particular that which concerns the subject of aesthetic concretisation.

Translated by Tomasz Zymer

Słowa kluczowe / keywords: estetyka/aesthetics, fenomenologia/phenomenology, Ingarden, muzyka/music, sztuka/art

Dr Andrzej Krawiec – doktor sztuki w dziedzinie sztuk muzycznych, magister filozofii, doktorant w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmuje się sztuką, estetyką, fenomenologią i hermeneutyką. Publikował m.in. w *Kwartalniku Filozoficznym*, *Przeglądzie Filozoficznym – Nowa Seria*, *Sztuce i Filozofii* oraz *The Polish Journal of Aesthetics*.
krawiecandrzej@gmail.com

Nowość wydawnicza Instytutu Sztuki PAN

Adolf Chybiński – Ludwik Bronarski

Korespondencja 1922–1952

tom I, część 1: 1922–1933

opracowanie, wstęp i komentarze Małgorzata Sieradz,

isnydawnictwo@ispan.pl
