

Magdalena Krasieńska
Bydgoszcz

Problem dzieła muzycznego w myśli estetycznej Romana Ingardena

Wstęp

Jeszcze w XVIII w. muzykę wśród sztuk sytuowano dość nisko. W oczach racjonalistów jej główną wadą była nieokreśloność¹. Wkrótce ta wada stała się naczelną zaletą: muzyka dla romantyków zaczęła jawić się jako sztuka niematerialna, odbierana w sposób podświadomy i jakby bezpośrednio nam dana. „Jedynie muzyka, ta siła tajemna, poruszająca wszystkie głębie i rozsadzająca wszelkie formy, jest być może zdolna oddać najsubtelniejsze odcienie uczuć w całej ich bezpośredniości.”² Tak pisał Alfred Einstein, wybitny niemiecki muzykolog. Cytat ten, będący opisem dążeń romantycznych artystów, oddaje zarazem nastrój epoki, pełen ekstatycznej niecierpliwości i pożądania. Współcześnie nie określa się muzyki w metaforyczny sposób – tak jak czynił to Arthur Schopenhauer, widząc w muzyce odbicie istoty woli³. Wiek XX, w którym trwał rozkwit szkoły logicznej, fenomenologicznej czy neopozytywistycznej, postawił inny wymóg: przede wszystkim należy określać rzeczy ściśle. Znane są słowa Edmunda Husserla, twórcy fenomenologii: „Z powrotem do rzeczy samych”⁴. Temu postulatowi wierny pozostał uczeń Husserla, Roman Ingarden, rozwijając go na gruncie estetyki, także teorii muzyki, a konkretnie problemu istnienia utworu muzycznego.

¹ Zob. D. Gwizdalanka, *Historia muzyki*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2006, t. 2, s. 214.

² A. Einstein, *Muzyka w epoce romantyzmu*, przeł. M. i S. Jarociński, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Kraków 1965, s. 37.

³ Por. A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. J. Garewicz, PWN, Warszawa 1994.

⁴ Por. E. Husserl, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*, przeł. D. Gierulanka, PWN, Warszawa 1975.

O dziełach sztuki muzycznej wydajemy sądy: czy są piękne, czy brzydkie, czy są wartościowe, czy też nie. Są to nasze indywidualne oceny, mają one podłoże subiektywne. Jeśli analizujemy utwór muzyczny pod względem budowy, schematu konstrukcyjnego, itd., stwierdzamy pewne fakty: przykładowo, że architektonika danego utworu dalece wykracza poza rozpowszechniony model lub że twórca nie zastosował żadnych środków, by jego dzieło nie było konwencjonalne, nudne. Nie stawiamy sobie natomiast pytań o istotę dzieła muzycznego, czym ono w ogóle jest i w jaki sposób istnieje. W przypadku dzieła malarskiego nie ma takiego problemu, bowiem można powołać się na oryginał, pokazać go, dotknąć i powiedzieć: oto obraz, mamy go przed sobą, jest tu i nigdzie indziej. Nie znaczy to, że dzieło malarskie nie zasługuje na to, by rozważać jego istotę. Jednakże na tzw. pierwszy rzut oka sprawa jego istnienia wydaje się zupełnie wyjaśniona, w przeciwieństwie do dzieła muzycznego. Czy można bowiem wskazać, gdzie ono się znajduje? Cóż takiego stanowi jego oryginał? Czy dźwięki, jakie rozgrywają się w sali koncertowej, to właśnie jest to dzieło? Wydawałoby się, że właśnie tak jest. Przecież muzyki się słucha, a nie ogląda. A jeżeli to nie odbierane przez nas dźwięki są dziełem muzycznym, to może będzie nim jego zapis nutowy? Lecz co wtedy z utworami należącymi do folkloru czy muzyki arabskiej, hinduskiej – które takich zapisów nie mają? Wróćmy zatem do tezy, że dzieło muzyczne jest tożsame z rozgrywanymi dźwiękami. Musimy jednak wziąć pod uwagę, że jedno i to samo dzieło, np. *V Symfonia* Beethovena, może być wykonywana w tym samym czasie w różnych salach koncertowych: w Londynie, Paryżu i Warszawie. Czy wtedy znajduje się ta symfonia jednocześnie w trzech różnych miastach, oddalonych od siebie o setki kilometrów? A jeśli w tej chwili nie jest wykonywana nigdzie, to jej nie ma, a jedynie aktualizuje swoje istnienie w momencie, gdy znów jakaś orkiestra zacznie ją grać? A może też istnieje zupełnie niezależnie od tego, czy ktoś ją wykonuje, czy nie? Być może dzieło muzyczne to nie to samo, co jego odegranie ani też nie to samo, co jego zapis nutowy? Czym wtedy właściwie jest i w jaki sposób istnieje?

Można by zadać jeszcze cały szereg pytań w tej sprawie, ale już widać, że jest ona dość skomplikowana. Roman Ingarden podjął trud finalnego ustalenia, co stanowi dzieło muzyczne, z jakich składa się elementów i jaki jest jego ontologiczny charakter. Zrobił to w odniesieniu do estetyki fenomenologicznej, której był gorącym zwolennikiem i której do dziś pozostaje najznakomitszym reprezentantem. Ingarden przeciwstawił estetykę fenomenologiczną tzw. estetyce „subiektywnej” i „obiektywnej”. Tej opartej na dychotomii estetyce zarzucił jednostronność i brak wewnętrznej spójności. Estetyka fenomenologiczna zdaje się być tych wad pozbawiona, ponieważ precyzuje podstawowe pojęcia. Podczas gdy inne nauki operują gotowymi założeniami, metoda fenomenologiczna za pomocą analizy ejdetycznej dąży do bezpośredniego poznania apriorycznego danego przedmiotu, dotarcia do jego istoty i wykrycia związków koniecznych zawartych w idei⁵.

⁵ Zob. M. Golaszewska, *Zarys estetyki*, PWN, Warszawa 1984, s. 58-59.

Sama estetyka Ingardena, w obrębie której znajdują się rozważania dotyczące istoty dzieła muzycznego oraz innych dzieł sztuki, jest na tyle bogata, że można by poświęcić jej niejedną rozprawę. Prócz prac Ingardena o różnych typach dzieł sztuki znajdziemy rozważania dotyczące estetyki jako dziedziny filozoficznej i jej interdyscyplinarnego charakteru oraz postulatów estetyki fenomenologicznej i jej metodologii.

Celem niniejszego artykułu jest przedstawienie w zarysie teorii Romana Ingardena o dziele muzycznym jako przedmiocie czysto intencjonalnym, której główna część zawarta jest w rozprawie „Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości”⁶ oraz krótka prezentacja krytyki tej teorii przeprowadzonej przez wybitnego muzykologa Zofię Lisę. Nie omieszkam też sformułować paru własnych uwag odnośnie do koncepcji Ingardena, głównie w zakresie tego, jak i czy da się ją odnieść do utworów muzyki popularnej, o której Ingarden nigdy chyba w żadnych swoich pismach nie wspominał.

Chciałabym podkreślić, że koncepcja dzieła muzycznego Romana Ingardena ogranicza się w zasadzie do „klasycznych” dzieł muzyki instrumentalnej, a więc tych zapisanych w tradycyjnej notacji. Nie poprowadził on swojej myśli tak, by objęła szereg innych zjawisk muzycznych, jak utwory wokalne i wokально-instrumentalne, folklor, muzyka Wschodu czy muzyka nowoczesna (której nie należy mylić z muzyką popularną). Dostrzegał on rozróżnienie pomiędzy muzyką nowoczesną a tradycyjną. Sformułował ogólny problem filozoficzny dzieła muzycznego i poszukiwał istoty tego rodzaju dzieła. Był świadom, że jego koncepcja modelowana jest na podstawie dzieł muzyki klasycznej i że muzyka nowoczesna nie całkiem daje się dopasować do ram jego teoretycznego ujęcia. Ten brak, swoisty niedostatek koncepcji Ingardena wynika ze specyfiki nowych zjawisk. Ingarden o muzyce nowoczesnej pisał następująco:

Od około 50 lat jesteśmy świadkami przemiany, która w ostatnim dziesięcioleciu doprowadziła do dzieł, które są tak nowe w swoim rodzaju, że mogą nas zdezorientować co do istoty muzyki. To nie nowa muzyka współczesna, lecz raczej właśnie tzw. „klasyczna” muzyka w wielorakości swoich form i stylów i związana z tym mimo to prawidłowością wewnętrznych związków w dziele – stała się prawdziwą osobliwością. W muzyce najnowszych czasów natrafia się – jak się zdaje – na tak daleko idące rozbitcie jednolitości budowy dzieła, na tak radykalną dezorganizację czasu muzycznego i na tak wielką różnorodność w samym czysto brzmieniowym materiale, że bardzo trudno uchwycić ogólną istotę, wspólną dla „klasycznej” i dla nowej muzyki.⁷

Można dostrzec w tych słowach szacunek Ingardena dla dorobku muzyki klasycznej i pewną konsternację, a wręcz niesmak z powodu kursu, jaki obrali kompozytorzy „awangardowi”, burząc w swoich utworach harmonię brzmienia

⁶ R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, [w:] *idem*, *Studia z estetyki*, t. II, PWN, Warszawa 1966, s. 161-295.

⁷ R. Ingarden, *Twórcze zachowanie autora i współtworzenie przez wirtuoza i słuchacza*, [w:] *idem*, *Studia z estetyki*, t. III, PWN, Warszawa 1970, s. 147.

i budowy, która przez całe wieki była warunkiem przyznania dziełu jakiegokolwiek wartości.

Ontologia dzieła muzycznego Romana Ingardena

Weryfikacja przednaukowych przeświadczeń

Za punkt wyjścia dla swej filozofii dzieła muzycznego przyjął Ingarden panujące przeświadczenia przednaukowe, które przeanalizował. Sformułował je następująco:

- 1) utwór muzyczny zostaje stworzony przez kompozytora i odtąd w jakiś sposób istnieje niezależnie od tego, czy aktualnie ktoś go wykonuje, odsłuchuje czy jakoś się nim zajmuje;
- 2) utwór muzyczny nie jest tożsamy z przeżyciami świadomymi swego twórcy ani słuchaczy;
- 3) utwór muzyczny to nie to samo, co jego wykonanie, mimo iż im ono jest „werniejsze”, tym lepsze; wykonanie odsłania przebieg utworu i jego cechy;
- 4) utwór muzyczny to nie to samo, co jego zapis nutowy (lub partytura), gdyż utwór jest tworem dźwiękowym, a tekst nutowy to graficzny układ znaków.

Pozornie wydają się te poglądy zupełnie oczywiste, wręcz trywialne, ale po przeanalizowaniu ich łatwo dojść do wniosku, że niczego nie wyjaśniają. Czym jest bowiem utwór muzyczny, jeżeli nie jest ani niczym przeżyciem psychicznym, ani wykonaniem, ani zapisem nutowym? W jaki sposób istnieje? Przytoczone potoczne poglądy nie dostarczają odpowiedzi na te pytania.

Ingarden, weryfikując przednaukowe przeświadczenia na temat dzieła muzycznego, posłużył się przykładem znanej, rzeczywiście istniejącej *Sonaty h-moll* Chopina. Stwierdził on, że zgodnie z przytoczonymi poglądami owa sonata jest czymś różnym od przeżyć psychicznych jej twórcy, czyli Chopina, jak i od przeżyć wszystkich, którzy kiedykolwiek ją słyszeli. Nie jest też ona niczym materialnym, stąd pytanie: jak może istnieć coś, co nie jest ani czymś psychicznym, ani czymś fizycznym, i to nawet w tych momentach, gdy nie zajmuje niczyjej uwagi?⁸ Jak to możliwe, skoro jeśli utwór to nie to samo, co jego wykonanie, to jednak zawsze mówi się, że grana jest ta konkretna *Sonata h-moll* za każdym razem, gdy ktoś ją odtwarza i to bez względu na to, czy wykonywana jest trochę „lepiej” lub trochę „gorzej”, przez kogo i w jakich warunkach? Czy nie zdaje nam się wtedy, że poprzez słuchanie wykonania mamy do czynienia z tą właśnie, jedyną i niepowtarzalną sonatą?

⁸ W tym miejscu nasuwa się skojarzenie z problemem, jaki trapił Berkeleya. On zapytywał raczej o przedmioty materialne, a jego argumentacja, jakoby wszelkie rzeczy istniały dzięki ciągłemu postrzeganiu ich przez Boga, nie może nas tu zadowalać.

Są to trudności, które rozwiązać może tylko metoda ejdetyczna. Ingarden przeanalizował sposób istnienia dzieła muzycznego poprzez krytykę poszczególnych stanowisk, mogących w sposób łatwy, ale niestety bardzo błędny wy tłumaczyć ontologię utworu muzycznego. Od razu odrzucił koncepcję tego, jakoby utwór muzyczny miał być bytem idealnym – takim jak np. przedmioty badań matematycznych. W świetle tego, iż dzieło muzyczne zdaje się nie być ani fizycznym, ani psychicznym, zajęcie takiej perspektywy byłoby nader wygodne. Jednak jedną z głównych cech bytu idealnego jest to, iż jest on odwieczny. Żaden utwór takim nie jest, bowiem powstaje on w czasie: *Sonata h-moll* została napisana przez Chopina w roku 1844.

Kto inny może będzie upierał się przy radykalnie psychologistycznym poglądzie na dzieło muzyczne, wedle którego żadna *Sonata h-moll* nie istnieje, a jedynie jej konkretne wykonania będące nośnikami naszych subiektywnych odczuć. Pisał Ingarden, że nieraz zdarza się nam dyskutować o jakimś wykonaniu pewnego utworu i nie zgadzać się co do tego, cośmy słyszeli (zupełnie różnie je oceniać). Dlatego wyjściem może być przyjęcie stanowiska, że owa *Sonata h-moll* jest językową fikcją: używamy jej w życiu praktycznym, ponieważ łatwiej nam dzięki temu porozumiewać się w temacie konkretnego utworu, ale tak naprawdę trzeba mu odmówić istnienia. Jednak taki pogląd niesie jeszcze więcej trudności, ponieważ wtedy nie można by mówić o tożsamości danego dzieła; traci wszelki sens mówienie o nim, skoro go po prostu nie ma. Chybione byłoby też odróżnianie jakiegoś wykonania od innego oraz ich wartościowanie: twierdzenie, że w wykonaniu takiego a takiego pianisty *Sonata h-moll* zabrzmiała lepiej, wierniejsza była oryginałowi niż w wykonaniu innego. Również pojęcie „wykonania” jest zbędne, jeżeli nie ma tego, co ma być wykonane. Dlatego koncepcję psychologistyczną trzeba tu odrzucić, bo jej konsekwencje idą za daleko i trudno się na nie zgodzić.

Z tych rozważań jedno dla Ingardena wynikało: coś, z czym obcujemy na co dzień, dobrze nam znane i spowszedniałe, w świetle tych trudności staje się problematyczne. Okazało się, że utwór muzyczny jest bytem bardzo zagadkowym i trudno jest wyjaśnić, w jaki sposób istnieje. Powodem tego były owe potoczne poglądy na jego temat, które musiały zostać poddane gruntownej analizie, aby ostatecznie Ingarden mógł stwierdzić, że dzieło muzyczne jest tworem intencjonalnym, mającym miejsca niedookreślenia za sprawą niedostatecznej precyzyjności zapisu nutowego i wymagającym zapelnienia jego luk ontologicznych poprzez twórcze zachowanie wirtuoza-wykonawcy.

Wykluczenie błędnych mniemań

Najpilniejszą sprawą było ustalenie, czym utwór muzyczny nie jest. Nie jest on z pewnością tym samym, co jego wykonanie, ponieważ cech, które przysługują wykonaniu (odtworzeniu) dzieła, nie można przypisać samemu dziełu; i odwrotnie. Wykonanie jest procesem rozwijającym się w czasie i w nim umiejscowionym,

zaczyna się w momencie, gdy rozbrzmiewają pierwsze dźwięki, a kończy, gdy cichną ostatecznie. Samo dzieło muzyczne procesem nie jest – swój początek ma wtedy, gdy zostaje „spisane” przez kompozytora, a następnie po prostu trwa. Nie jest determinowane przez zjawiska akustyczne w przeciwieństwie do wykonania. Powstaje dzięki procesom psychofizycznym autora i przy jego tworzeniu nawet nie musiało dojść do artykułowania zespołów dźwięków, z jakich się składa, na takim czy innym instrumencie (por. przykład L. van Beethovena, który całkiem głuchy napisał swoją genialną *IX Symfonię d-moll*). Nie jest umiejscowione w przestrzeni, podczas gdy wykonanie ma swoją lokalizację. Ponadto wykonań może być wiele, a samo dzieło jest tylko jedno. Każde z wykonań cechuje inny dobór właściwości jakościowych, takich jak tempo, dynamika, czy barwa (zapis nutowy utworu nie wskazuje barwy, a jedynie instrumentarium, poprzez które ma być ona zrealizowana ani też nie określa bezwzględnej wysokości tonów⁹). Nie jest utwór muzyczny tożsamy z wykonaniem, skoro tych może być nieskończona ilość i każde odmienne. W takim przypadku dzieło byłoby pełne sprzecznych właściwości (miałoby zarazem tempo jednego wykonania, jak i drugiego i trzeciego, itd.). Widać zatem, że dzieło muzyczne, jak i jego wykonania są konstytuowane przez odmienne cechy, dlatego nie mogą stanowić jedności.

Nie jest też utwór muzyczny tylko zapisem nutowym. Wystarczy wspomnieć, że konsekwencją utożsamienia dzieła muzycznego z tekstem nutowym byłoby mniemanie, że dany utwór istnieje w tylu egzemplarzach, w ilu został wydrukowany jego zapis. Inną byłoby uznanie za cechę dzieła muzycznego skład chemiczny papieru oraz czernidła drukarskiego. Już te dwa stwierdzenia wydają się nonsensowne, lecz najważniejsze jest to, że nuty pełnią funkcję intencjonalną – funkcję *s y m b o l i z o w a n i a* (oznaczania). Nie jest to funkcja materialna, dlatego nie może jej sprawować żaden przedmiot materialny. Wobec tego tekst nutowy uznać trzeba nie za przedmiot materialny, ale za podstawę bytową dla znaków, jakie się w niej zawierają. Zapis nutowy traktowany jako zestaw kartek papieru odpowiednio zadrukowanych nie niesie ze sobą żadnych treści. Potraktowany jako przedmiot intencjonalny, pełni funkcję oznaczania i nie jest niczym fizycznym. Znak jest czymś innym od przedmiotu, jaki przedstawia, dlatego i zapis nutowy jest inny od dzieła muzycznego. Nie stanowi części dzieła ani jakiegось jego warstwy, a jedynie intencjonalnie określa utwór.

Sprawa czasu w dziele muzycznym

Znamienna jest dla dzieła muzycznego *quasi*-czasowa struktura, czyli własna, immanentna organizacja czasowa. Czas, o jakim tu mowa, to nie czas obiektywny (astronomiczny), lecz *c z a s k o n k r e t n y*. Ingarden pisał o nim następująco:

⁹ Wprawdzie istnieje międzynarodowa umowa, która definiuje strój muzyczny (dźwięk a¹ powinien wynosić 440 Hz), ale naturalnie drobne przesunięcia tego stroju się zdarzają i mało kto byłby w stanie w trakcie wysłuchiwania wykonania utworu to wychwycić.

Czas konkretny jest zarazem czasem wypełnionym w przeciwieństwie do pustego czasu wyznaczonego przez określenia matematyczne. A mianowicie czas konkretny jest „wypełniony” tym, co się „w nim” dzieje czy też zdarza, lub wreszcie trwa. [...] jest w tym sensie absolutny, że jest czasem samego przedmiotu, który w nim istnieje, o ile ten przedmiot w ogóle istnieje, nie jest zaś jakąś tylko subiektywnie uwarunkowaną, przedmiotom jedynie jakby z zewnątrz narzuconą, lecz im z istoty obcą formą czasową, jak np. czas w sensie Kantowskim. [...] Jest on mianowicie zawsze czasem danego czasowo określonego przedmiotu, przynależy doń z jego istoty, jest mu w pewnym sensie immanentny, jakkolwiek naturalnie to przedmiot znajduje się w czasie, w nim się rozpościera lub w nim jest, a nie odwrotnie.¹⁰

Dzieło muzyczne nie jest więc określone w czasie obiektywnym, w przeciwieństwie do każdego przedmiotu realnego bądź zdarzenia, bądź procesu, które noszą na sobie „piętno czasowego określenia”¹¹. Utwór muzyczny wypełnia swój konkretny, ustrukturyzowany czas. (Tak samo jest w przypadku dzieł literackich, teatralnych czy filmowych, natomiast nie dotyczy to dzieł malarskich, architektonicznych oraz rzeźb.) *Quasi*-czasowość ma swoją podstawę bytową wyłącznie w składnikach samego dzieła. Jest całkiem niezależna od wszystkiego, co należy do świata realnego¹².

Składniki dzieła muzycznego

Wydawałoby się, że niedźwiękowych elementów w dziele muzycznym – a więc czymś, czego specyfiką jest foniczność – w ogóle nie ma. Tymczasem Ingarden wyróżnił ich aż siedem, mianowicie: 1) organizację czasową (wspomnianą *quasi*-czasowość), 2) zjawisko ruchu (chodzi o przebieg dźwięków po dostępnej im przestrzeni muzycznej, mający wpływ na estetyczne waloryzowanie utworu), 3) formy tworów dźwiękowych (porządkujące całe zespoły dźwięków w określone człony, schematy formalne, nadające dziełu pewną racjonalność i powtarzalność, dzięki czemu motywy i frazy się wyraziście i rozpoznawalnie przez słuchaczy), 4) jakości emocjonalne, 5) przedstawienia uczuć autora lub wykonawcy, 6) motywy przedstawiające oraz 7) jakości estetycznie wartościowe i jakości wartości estetycznych. Są to elementy nadbudowujące się nad czysto dźwiękowym podłożem dzieła, ale w gruncie rzeczy najistotniejsze, stanowiące o specyficzności dzieła, jego wartości i „artyzmie”. Zadanie „wydobycia” tych składników dzieła spoczywa na wykonawcy, ponieważ składniki te praktycznie nie są w zapisie nutowym utrwalone, a jedynie w sposób mglisty zasugerowane. Właściwie zadanie wykonawcy należałoby określić nie jako „wydobycie” tych składników ani ich „odtworzenie”. Jest to zadanie zupełnie twórcze, cechujące się pewną dowolnością i opierające na inwencji wirtuoza, lecz ograniczone schematem pozostawionym przez autora. Wykonawca może zachować się twórczo realizując dzieło muzyczne, o ile jednak

¹⁰ R. Ingarden, *Spór o istnienie świata*, t. 1, PWN, Warszawa 1987, s. 188.

¹¹ R. Ingarden, *Utwór muzyczny...*, s. 225.

¹² *Ibidem*, s. 235-238.

pozostanie wierny zapisowi nutowemu, ściśle sprecyzowanym przez schemat elementom dzieła: melodii, harmonice, rytmowi. To twórcze zadanie wirtuoza jest odgadywaniem przez niego intencji kompozytora, próbą zrozumienia dzieła. Ze schematu, a wręcz ze „szkieletu” utworu muzycznego, musi on stworzyć całość wypełnioną przez wszystkie dźwiękowe i niedźwiękowe momenty; dookreślić, zdeterminować dzieło w jego pustych miejscach.

Do składników dźwiękowych dzieła muzycznego Ingarden zaliczył melodykę, rytmikę, harmonię, agogikę, dynamikę i kolorystykę. Pominął jednak niesłusznie, moim zdaniem, element artykulacji. Nie jest on może tak istotny jak melodia czy rytm, ale nie mniej ważny od kolorystyki utworu. W końcu sposób wydobywania dźwięku rzutuje na jego jakość. Innego charakteru nabierze melodia grana na fortepianie *legato* (w sposób ciągły), a innego grana *staccato* (oddzielając dźwięki i jakby „urywając”). Inaczej zabrzmiały dźwięki grane przez instrumenty smyczkowe *tremolo* (gdzie drżącymi ruchami smyczka powtarza się ten sam dźwięk) a inaczej *pizzicato* (szarpnięcie struny palcem). Najwidoczniej Ingarden nie zwrócił na to uwagi.

Dzieło muzyczne jako przedmiot czysto intencjonalny

Ingarden po ustaleniu, że utwór muzyczny nie jest procesem, a istnieje w czasie, że nie jest tożsamy z wykonaniem ani z niczymi przeżyciami psychicznymi (ponieważ dzieło i jego wykonanie jest wobec świadomości transcendentne), że nawet zapis nutowy nie stanowi dzieła, a jedynie jego podstawę bytową, i że nie jest on przedmiotem realnym ani idealnym, uznał go za byt czysto intencjonalny.

Co to właściwie oznacza, że dzieło muzyczne jest bytem (przedmiotem) czysto intencjonalnym? Łatwiej opisać byt intencjonalny na drodze negatywnej, aniżeli pozytywnej. Nie jest on ani bytem realnym, ani idealnym, ani psychicznym. Jest wyrazem aktów świadomości, a zarazem rezultatem niesprowadzalnym do tych aktów, transcendentnym wobec nich. Byt intencjonalny jest schematem, konstrukcją, stąd wynika, że podlega on swoistemu „wypełnieniu”, dokładniej zaś zawiera aspekty potencjalne i miejsca niedookreślenia.

Ze względu na intencjonalność i schematyczność samego dzieła oraz niedoskonałość zapisu nutowego, tj. niemożliwości totalnego określenia wszelkich cech i jakości dzieła (zwłaszcza momentów niedźwiękowych), dzieło muzyczne wymaga dookreślenia go w poszczególnym wykonaniu. Ma ono luki ontologiczne, które wymagają zapelnienia ich w konkretnym wykonaniu, a w czasie, gdy dzieło nie jest wykonywane, owe luki są pewną potencją. Te miejsca niedookreślone świadczą o tym, że dzieło muzyczne jest przedmiotem czysto intencjonalnym.

Nie zmieni tego faktu, zdaniem Ingardena, to, że można dzieło muzyczne utrwalić na taśmie (dziś na płycie CD/DVD, w pamięci komputera). Będzie to

utrwalenie wykonania, a nie samego dzieła, które przecież może mieć odchylenia, niedoskonałości.

Tak więc przy obecnie omawianym sposobie „realizowania” czy utrwalania dzieła naprawdę nic zrealizowane nie zostaje, a jedynie ukonkretnione, samo dzieło zaś pozostaje nadal jakby idealną granicą, do której zmierzają intencjonalne domniemanie aktów twórczych autora czy aktów percepcyjnych słuchaczy.¹³

Istnienie przedmiotów intencjonalnych, takich jak dzieło muzyczne, pociąga za sobą istnienie przedmiotów realnych (jest to bardzo istotne dla całej filozofii Ingardena). W końcu utwór muzyczny „zawdzięcza” swe istnienie bytom autonomicznym i realnym: autorowi i jego psychofizycznym czynnościom, za sprawą których dzieło powstało. Jego podstawą bytową jest zapis nutowy (partytura), a ponadto dla odbycia się każdorazowej percepcji estetycznej dzieła niezbędne jest istnienie podmiotów psychofizycznych – czyli ludzi.

Tożsamość dzieła muzycznego a zmienność wykonań

Wielkie dzieła sztuki muzycznej, z których wykonaniami możemy się współcześnie zaznajamiać, nierzadko mają już po kilkaset lat. Problem tożsamości utworu muzycznego w czasie historycznym dotyczy tego, jak to możliwe, iż dany utwór, wykonywany w różnych epokach w odmienny nieco sposób, wciąż uważany jest za jeden i ten sam. Ingarden podał za przykład mazurki Chopina. Nie ma wątpliwości, że jeszcze krótko po śmierci Chopina, tj. na przełomie wieków XIX i XX, grano je bardzo emocjonalnie, wręcz ekstrawertycznie, co miało związek z panującym neoromantyzmem w muzyce. Parę dekad później, gdy romantyzm stał się przeszłością i tylko nieliczni uważali romantyczny sposób grania za właściwy, mazurki Chopina wykonywało się inaczej. Odwrót od nadmiernej emocjonalności sprawił, że pianiści eksponowali inne elementy tych utworów, przez ich poprzedników uważane za drugorzędne, mianowicie elementy czysto dźwiękowe, np. kolorystykę, za to emocje powściągali. Ingarden pyta: jeżeli założymy, że dwa różne wykonania – jedno romantyczne, drugie klasyczne – to przejawy jednego i tego samego mazurka, grane na podstawie tego samego zapisu nutowego, to które wykonanie będzie „prawdziwsze”, bliższe oryginałowi, zamysłowi autora?

Jak już wiadomo, zapis nutowy nie jest na tyle doskonały, by ustalić w nim jakości najniższej możliwej odmiany oraz pewne niedźwiękowe składniki czy momenty. Cechą tego zapisu jest więc swego rodzaju nieostrość określenia, która dopiero w wykonaniu zostaje usunięta i zastąpiona determinacjami przez wykonawcę. To, jakie to będą determinacje, zależy wyłącznie od niego – jego wyobraźni muzycznej i talentu. Owa nieostrość tekstu nutowego pozwala na dookreślenie dzieła przez wykonawcę tam, gdzie ma ono swoje ontologiczne luki. Wynika stąd, że zdolny pianista zagrać może mazurka Chopina zarówno w zgodzie z duchem romantyzmu, jak i współczesnych tendencji. Zapis nutowy nie

¹³ *Ibidem*, s. 272.

wzbrania zagrać mazurka w ten czy w tamten sposób. Jedyne takie elementy, jak wysokość poszczególnych dźwięków oraz rytm (nieraz tempo) powinny znaleźć ścisłe odzwierciedlenie w rzeczywistości, gdyż one są jednoznacznie wskazane. Określenia dotyczące dynamiki czy nastroju już tak wyraźnie nie precyzują wglądania czy ściszenia oraz jakości emocjonalnych. Tu wykonawca ma do czynienia ze swoistą pustą przestrzenią w dziele, którą musi w taki czy inny sposób swoim wykonaniem zapełnić.

Ingarden rozważał, z czym właściwie należy dzieło muzyczne utożsamiać: czy z wytworem artystycznym jako intencyjnie określonym przez zapis nutowy (czyli schematem), czy z idealnym (w sensie: doskonałym) przedmiotem estetycznym, czy może z konkretnym przedmiotem estetycznym.

Doszedł do wniosku, że dzieło muzyczne jako przedmiot czysto intencjonalny o podstawie bytowej, jaką jest tekst nutowy, pozostanie zawsze *schematem*, niewzruszonym na zmiany tendencji wykonywania utworów w poszczególnych epokach, ale też wymagającym uzupełnień swoich luk ontologicznych. Nie sposób wykonać dzieło muzyczne tak, jak jest ono zapisane jako schemat nutowy, ponieważ wykonanie, które jest procesem realnym, nie może mieć miejsc niedookreślonych.

Z kolei utożsamianie dzieła muzycznego z idealnym przedmiotem estetycznym wiąże się z tym, że rozumie się je jako najdoskonalsze jego wykonanie, jakie miało miejsce w przeszłości; wykonanie najbardziej zbliżone do „idealnej granicy”¹⁴, a może nawet w niczym od niej nieodbiegające. Ingarden opisywał je jako:

[...] w pełni ukwalifikowany przedmiot estetyczny, a więc wyposażony we wszystkie kategorie składników i momentów, [...] i to w taki sposób, iż jest on niejako najdoskonalszym tworem muzycznym, jaki na podłożu ustalonego schematu dzieła można sobie pomyśleć, i to w pełni jego wartości estetycznej, jaka by przy „najlepszym” wykonaniu ujawniła się słuchaczowi spełniającemu adekwatną percepcję estetyczną danego dzieła w danym wykonaniu.¹⁵

Pytanie tylko, czy kiedykolwiek odbyło się takie „idealne” wykonanie? A jeśli tak, to czym, jeśli nie tylko subiektywnymi odczuciami będziemy się kierować, by wskazać, które z wykonań najbardziej zbliżyło się do „idealnej granicy”? Ingarden przypuszczał, że nawet sam autor, po usłyszeniu konkretnej postaci swojego dzieła, może mieć trudność ze wskazaniem, jak właściwie chciałby, by jego utwór ze wszystkimi najdrobniejszymi szczegółami brzmiał. Ponadto musimy pamiętać o tendencjach, jakie narzuca dana epoka. Tendencje te tworzą się poprzez sposób grania wybitnych wirtuozów-indywidualistów oraz przez ogólny smak artystyczny, jaki panuje w epoce. Dlatego tak często się wydaje, że poszczególne

¹⁴ Zob. R. Ingarden, *O zagadnieniu percepcji dzieła muzycznego*, [w:] *Studia z estetyki*, t. 3, PWN, Warszawa 1970, s. 142-143.

¹⁵ R. Ingarden, *Utwór muzyczny...*, s. 294.

dzieła muzyczne stworzone w epokach już minionych, w najdoskonalszy sposób brzmią właśnie „teraz”, za naszych czasów.

Jeśli odstąpilibyśmy od poszukiwania najbardziej wartościowego estetycznie wykonania, moglibyśmy zwrócić się ku temu, które wyda nam się „najwierniejsze” („najwierniejsze” nie jest równoznaczne z „najlepszym”!). A czyje wykonanie może być „najwierniejsze”, jak nie samego autora? Chopin był kompozytorem koncertującym, na tyle technicznie sprawnym, by bezbłędnie wykonywać swoje bez wątpienia bardzo zaawansowane utwory. Niemożliwe jednak, żeby za każdym razem zagrał Preludium nr 4 dokładnie tak samo. Nie za każdym razem było to „najlepsze” wykonanie (muzycy często zarzucają sobie po koncertach, że „mogli dać z siebie więcej”, że na próbach grali dużo lepiej). Nawet jeśli dysponowalibyśmy nagraniami oryginalnych wykonań swoich dzieł przez Chopina, właściwie nie moglibyśmy wskazać, które jest tym „idealnym”, mogłoby się bowiem zdarzyć, że dwa wykonania są tak samo dobre, choć różnią się między sobą. Kwestia dzieła muzycznego jako idealnego przedmiotu estetycznego wydaje się więc w praktyce nie do rozwiązania.

W takiej sytuacji trzeba uznać, że dzieło muzyczne jako schemat kreuje szereg możliwości, które przybierają postać dopiero w konkretnym przedmiocie estetycznym. Musimy przyjąć, że taka jest konsekwencja niedoskonałości zapisu nutowego: że dzieło można dookreślać na różne sposoby, przy czym odmienne wykonania mogą mieć równie wysoką wartość estetyczną.

Naturalnie, że konkretne postaci dzieła przynależne jako możliwe do jednego dzieła-schematu stanowią pewną wielość tworów wykluczających się nawzajem, cała zaś ich grupa jest związana przynależeniem do jednego i tego samego schematu wyznaczonego przez partyturę. Przy takim rozumieniu dzieła muzycznego znika wyżej sformułowane zagadnienie jego tożsamości, nie ma tu już bowiem mowy o jednym przedmiocie, który w trakcie rozwoju czasu historycznego ulega pewnym zmianom wskutek zmiany coraz to nowych warunków historycznych. Lecz takie pojmowanie dzieła muzycznego dostępne jest dopiero w filozoficznej analizie, która niejako odsłania właściwą naturę dzieła muzycznego.¹⁶

To bardzo ważna myśl Ingardena. Wreszcie dowiadujemy się, że dzieło muzyczne jako przedmiot czysto intencjonalny jest nie tylko ponadczasowy, ale i ponadhistoryczny, gdyż jest niezależny od stylów i tendencji wykonawczych danych epok (mimo że jego powstanie miało miejsce w historii). To potoczne mniemania i wyobrażenia na temat sposobu istnienia dzieła muzycznego sprawiają, że tak powszechnie się wydaje, iż dzieje się jakiś historyczny proces przekształcania się samego dzieła muzycznego. Ingarden demaskuje ten pogląd:

Proces historyczny rzekomych przemian dzieła muzycznego jest *de facto* jedynie procesem wykrywania i konkretyzowania coraz to nowych możliwości odmiennych postaci dzieła i przechodzeniem od uznawania jednej z nich za szczególnie warto-

¹⁶ *Ibidem*, s. 300-301.

ściową i „jedyną” do analogicznego traktowania innej postaci dzieła w następnej epoce, w której ta nowa postać cieszy się wyjątkowym prestiżem.¹⁷

Dzieło muzyczne jest więc fenomenem, zupełnie odmiennym od dzieł malarskich czy architektonicznych, gdzie oryginał jest bezpośrednio dany. „Ideal” dzieła muzycznego może tylko pośrednio przejawiać się w poszczególnych wykonaniach, które wcale nie gwarantują, że są wystarczająco „wierne”. Dzieje się tak za sprawą niedoskonałości zapisu nutowego, który, jak stwierdza ostatecznie Ingarden, jest atutem dzieła muzycznego, bowiem jego bogactwo może jawić się zarówno w jego stałych elementach ukonstytuowanych przez schemat, jak i w potencjach tkwiących w miejscach niedookreślonych. Temu też utwór muzyczny zawdzięcza swoją „żywołność” w kolejnych epokach; jest o tyle atrakcyjny, o ile wciąż i wciąż można go poddawać reinterpretacji, grając inaczej i wydobywając na światło dzienne jakąś nieodkrytą dotąd jego wartość.

O krytycznych odniesieniach Zofii Lissy do Ingardenowskiej teorii dzieła muzycznego

Zofia Lissa (1908–1980), muzykolog i filozof, studentka m.in. Romana Ingardena, wydała wiele pism z zakresu estetyki muzycznej, metodologii badań muzykologicznych oraz historii muzyki. Będąc pełną uznania dla teorii dzieła muzycznego Ingardena, nie kryła jednak swojego zdania, iż nie wyczerpał on w całości tego problemu.

[...] opieram się – zresztą nie inaczej niż Roman Ingarden – na empirii w zakresie nowoczesnej kultury muzycznej. [...] Czynię to jednak ze świadomością, jakiej zdaje się brakować w wywodach Ingardena – iż jest to pojęcie [pojęcie istoty dzieła muzycznego –M.K.] skryzalizowane w określonych czasowo i kulturowo ramach. Niesłusznie stosowane zbyt szeroko do wszelkich przejawów muzyki w czasie i przestrzeni, spowodowało zamieszanie w klasyfikacji zjawisk muzycznych, a jeszcze większe – w ich waloryzacji.¹⁸

Główny i bodaj jedyny zarzut Zofii Lissy wobec Ingardena jest taki, iż stworzył on ogólną teorię dzieła sztuki muzycznej, pretendującą do miana uniwersalnej, opierając swoje rozważania i implikacje wyłącznie na „klasycznych” dziełach muzyki europejskiej utrwalonych za pomocą pisma nutowego, a pominął wszelkie zjawiska muzyczne innego typu. Lissa swoją krytykę formułowała ze stanowiska muzykologa, osoby obeznanej we wszelkich przejawach sztuki muzycznej.

Muzykę stawiała Lissa zawsze w kontekście wielorakich uwarunkowań społecznych i kulturowych, a dzieło muzyczne traktowała jako formę komunikatu między twórcą a odbiorcą. Wyrażała przekonanie, że badania historyczno-muzyczne powinny być zawsze prowadzone w kontekście problematyki estetycznej,

¹⁷ *Ibidem*, s. 305.

¹⁸ Z. Lissa, *Nowe szkice z estetyki muzycznej*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1975, s. 8.

psychologicznej i socjologicznej. Sprzeciwiała się ich wyłącznie europocentrycznej orientacji i podkreślała konieczność uwzględniania w nich wkładu innych kultur narodowych, w tym także pozaeuropejskich.¹⁹

Co prawda, badania Ingardena nie mają charakteru historyczno-muzycznego, lecz są one dociekaniem filozoficznymi, głównie zaś ontologiczno-estetycznymi. Ingarden rozważał, jakie są cechy substancjalne właściwe dziełu muzycznemu, cała historia muzyki miała dla niego znaczenie drugorzędne. Na konkretne dzieła powoływał się tylko wtedy, by lepiej opisać jakieś zjawisko. Na uwarunkowania epokowe zwrócił uwagę, zajmując się kwestią tożsamości dzieła muzycznego w czasie historycznym. Natomiast rację ma Lissa, że Ingarden, ograniczając się tylko do przeanalizowania sposobu istnienia dzieła muzycznego o podstawie bytowej, jaką jest zapis nutowy, nie rozstrzygnął sprawy innych zjawisk muzycznych, a tym samym – nie włączył ich w swoją ogólną filozoficzną teorię dzieła muzycznego.

O jakie zjawiska chodzi? O muzykę awangardową i o utwory nieutralone za pomocą nut: muzykę wysoko rozwiniętych kręgów kultur pozaeuropejskich oraz folklor. Okazuje się, że w obu przypadkach nie zachodzi zgodność między cechami tego rodzaju utworów muzycznych a wnioskami, jakie zawarł Ingarden w swojej koncepcji dzieła muzycznego. Nie sposób rozwinąć tutaj, w których miejscach dochodzi do dysonansów; zainteresowanych odsyłam do „Uwag o Ingardenowskiej teorii dzieła muzycznego”²⁰.

Trzeba przyznać Lissie słuszność w tym, że Ingarden, konstruując swą koncepcję, nie uwzględnił różnorodności form muzycznych panującej tak w historii, jak i obecnie w różnych kręgach kulturowych. Jako filozof pretendujący do tego, by uczynić swoje rozważania jak najogólniejszymi, sam świadomie – ponieważ otwarcie przyznał, że nie podejmie się przeanalizowania sprawy bytu utworów muzyki nowoczesnej ze względu na komplikacje, jakie wprowadzili ich autorzy – ograniczył swoją teorię dzieła muzycznego do zakresu, co prawda bardzo ważnych, dzieł muzyki europejskiej. Dzieła te – podkreślmy – czysto instrumentalne – pojawiły się dopiero pod koniec XVI w. (w ostatniej fazie renesansu), a jako takie powszechnie tworzone były do pierwszej połowy XX w., by już wcześniej stopniowo ustępować miejsca muzyce eksperymentalnej: dodekafonii, punktualizmowi, aleatoryzmowi, itd.

Jednakże, jako filozof, Ingarden w znakomity sposób wniknął w strukturę „klasycznego” utworu muzycznego, ustalając, w jaki sposób on istnieje, jak się przejawia i z jakich składa się elementów. Jego teoria po współczesność cieszy się największą popularnością wśród estetyków i muzykologów „filozofujących”, i nawet bardzo interesująco przeprowadzona przez Zofię Lissę krytyka tej teorii

¹⁹ I. Lindstedt, *Wstęp do wydania szóstego*, [w:] Z. Lissa, *Zarys nauki o muzyce*, Wyd. Ad Oculos, Warszawa – Rzeszów 2007, s. 5.

²⁰ Por. Z. Lissa, *Uwagi o Ingardenowskiej teorii dzieła muzycznego*, [w:] *eadem*, Wybór pism estetycznych, Wyd. Universitas, Kraków 2008, s. 66-84.

nie umniejszą wkładu Ingardena dla zrozumienia tej najbardziej zagadkowej dziedziny sztuki.

Specyfika utworów muzyki popularnej a koncepcja Ingardena

Ingarden swoją teorię o istnieniu dzieła muzycznego tworzył od końca lat 20. do końca lat 50. XX w.²¹, a od tego czasu zmienił się i sposób tworzenia utworów muzycznych, i poniekąd sposób ich odbioru. Dzieła „klasyczne”, jakim poświęcił Ingarden swoją koncepcję, dziś znajdują się w kręgu zainteresowań chyba tylko koneserów, absolwentów akademii muzycznych i osób kształcących się na teoretyków muzyki bądź na instrumentalistów. W tym, co oferuje nam kultura masowa, dominują utwory muzyki popularnej, które są całkiem odmienne od dzieł muzyki klasyczno-romantycznej.

Pomijając kwestię śpiewu (bądź jakiegokolwiek innego zastosowania głosu) i związaną z tym warstwę „literacką” zawartą w utworze popularnym poprzez współistnienie tekstu z muzyką, różnią się utwory popularne między sobą zastosowanym instrumentarium. Coraz większą rzadkością jest użycie instrumentów tradycyjnych, takich jak fortepian, skrzypce, kontrabas. Zostały powszechnie zastąpione instrumentarium elektronicznym (gitary elektryczne, syntezatory), a nawet komputerem, za sprawą którego za pomocą już bardzo przystępnych oprogramowań każdy może, wykazując się pewną fantazją, w warunkach domowych stworzyć bardziej lub mniej wartościowy utwór. Ponadto utwory popularne różnią się swoją budową, stopniem komplikacji architektonicznej. Przykładowo nurtowi tzw. rocka progresywnego przyświeca cel tworzenia utworów o walorach wysoce artystycznych, z zastosowaniem technik wirtuozerskich. Zdecydowaną większość utworów muzyki popularnej cechuje jednak minimalizm zastosowanych środków technicznych i prostota budowy; w porównaniu do bogactwa motywów, fraz czy ilości części dzieł „klasycznych”, można nawet mówić o „prymitywności” utworów popularnych, jednak da się wyłonić z nich utwory estetycznie wartościowe. O wartości estetycznej nie będzie świadczyć jednak bogactwo użytych środków (pod tym względem utwory popularne nigdy nie będą dorównywać dziełom „klasycznym”), ale jakości emocjonalne, które niewątpliwie da się w wielu utworach popularnych dostrzec.

Podobnie jak w muzyce elektronicznej i konkretnej, utwory popularne są rejestrowane, nie mają fundamentu bytowego w zapisie nutowym. Nagrane zostaje jednak *de facto* wykonanie i to wykonanie dość szczególne, bowiem obecnie dominuje technika nagrywania „ścieżkowego”, co oznacza, że partia każdego poszczególnego instrumentu rejestrowana jest osobno, a dopiero później ścieżki

²¹ Praca pt. „O tożsamości dzieła muzycznego” ukazała się w „Przeglądzie Filozoficznym” w 1933 r., natomiast na końcu rozprawy „Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości” widnieje napis: „Paryż 1928 – Lwów 1933 – Kraków 1957” (zob. R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. 2, PWN, Warszawa 1966, s. 307).

są „miksowane”, a całość brzmienia cyfrowo „obrabiana”. Za czasów Ingardena inżynieria dźwiękowa nie była tak rozwinięta, toteż brak szerszych uwag w jego pracach o rejestracji materiału dźwiękowego. Sądzę jednak, że uznałby Ingarden takie nagranie nie tyle za podstawę bytową utworu, co bliski „idealnej granicy” przedmiot estetyczny. Wziąwszy pod uwagę to, że „ścieżki” nagrywać można do woli, aż uzna się zarejestrowaną partię za doskonałą, a następnie można „obrabiać” całość do uzyskania takiego efektu, jakiego się oczekiwało, to nagrane wykonanie może być doskonałe. Na niekorzyść jego „doskonałości” będzie ewentualnie wpływać czas, z biegiem którego jakość kolejnych nagrań (dzięki coraz to nowszym wyposażeniom studiów nagraniowych) jest coraz lepsza, coraz bardziej wyraźna, a więc i słuchacze przywykną do wyższego standardu nagrań.

Nagrody utwór jest w pełni dookreślony – tu znowu pojawia się podobieństwo do utworów muzyki elektronicznej. Odtwarzany z płyty bądź komputera zawsze składa się z takich samych jakości i momentów (jedynie za sprawą percepcji słuchacza może czasem jawić się inaczej), wciąż jednak pozostaje przedmiotem intencjonalnym. Ma określony początek i koniec, i wszystkie jego fazy istnieją jednocześnie.

Normą jest jednak, że mimo nagrania owego „idealnego” wykonania utworu popularnego, bywa on od czasu do czasu ponownie odgrywany przed publicznością – czy to przez jego „oryginalnych” wykonawców, czy też nie. Trzeba zaznaczyć, że te kolejne wykonania nigdy nie dorównają wykonaniu „studyjnemu” ze względu na to, że wszystkie instrumenty zagrają jednocześnie i że obecnie nie ma możliwości dokonywania „na żywo” tzw. *masteringu* zsyntetyzowanego brzmienia całego instrumentarium – a przynajmniej nie wiadomo mi o tym, by tak było. Nie będą też te przyszłe wykonania takie same ze względu na tendencję do korzystania z możliwości improwizacji bądź uprzednio przygotowanej odmiennej aranżacji. Można zaobserwować, jak muzycy-wykonawcy co jakiś czas „odświeżają” swój utwór takimi sposobami, by go uatrakcyjnić i by zaskoczyć słuchaczy przyzwyczajonych do nagrania z płyty. Trudno jednak rozstrzygnąć, czy te odmienione wykonania oddalają się od „idealnej granicy” wyznaczonej przez nagranie w studio, czy też ową „idealną granicę” przesuwają. Ta druga możliwość może zajść, jeśli od nagrania utworu minęło co najmniej kilka lat, a autor (wykonawca) nabrał do ówczesnego wykonania dystansu – mówi się nieraz, że utwór „dojrzał”. Można jednak porównać taką sytuację do zauważonych przez Ingardena zmian tendencji do wykonywania dzieł pod wpływem smaku artystycznego, jaki panuje w danej epoce. W najnowszych czasach te tendencje zmieniają się dość szybko m.in. dzięki ulepszeniom technologicznym systematycznie wprowadzanym do instrumentarium elektronicznego. Można jednak zauważyć, że niektóre utwory muzyki popularnej (ich oryginalne nagrania) sprzed paru dekad, mimo archaicznego brzmienia, pozostają wciąż atrakcyjne, jakby „ponadczasowe”. Stąd wynika, że nie zawsze brzmienie decyduje o wartości estetycznej utworu. Co zaś do utworów popularnych, które co rusz wykonywane są inaczej, ponieważ, jak się

mówi, „dojrzewają”, mają w ten sposób problem z zachowaniem jednej jedynej tożsamości. Jeśli oryginalne nagranie nie wydaje się już tą „doskonałą” postacią utworu, a wciąż jest ona poszukiwana poprzez zmiany aranżacji bądź wplatanie nowych motywów, trudno rozstrzygnąć, jak powinien on w całej swojej okazałości brzmieć. Nie ma niedookreślonego, ale jednego i niezmiennego schematu w postaci zapisu nutowego, który gwarantowałby ciągłość tożsamościową, toteż przypomina on pod pewnymi względami utwory ludowe – dana jest mu „wariabilność”, o której pisze Z. Lissa²² (jednakże „wariabilność” zamierzona).

Oprogramowania komputerowe, jakie pojawiły się po Ingardenowskiej teorii dzieła muzycznego, pozwalają na odsłuchiwanie nagrań pod inną postacią, niż są nam zasadniczo dane. Możemy za pomocą takich programów słuchać nagrania poprzez przefiltrowanie ich przez tzw. efekty, możemy także przesłuchać dany utwór od końca do początku (jakby „odwrócony” – co niemożliwe jest, aby coś takiego zagrać). Zastanawiałam się, jakby odniósł się do tego Ingarden: czy taki „odwrócony” utwór potraktowałby jako jeden z możliwych jego przejawów, czy już jako zupełnie inny twór. Doszłam do wniosku, że – jeśli chodzi o dzieło „klasyczne” – stwierdziłby, że słuchalibyśmy wtedy jedynie „odwróconego” wykonania, samo dzieło pozostałoby nietknięte dzięki swojej podstawie bytowej, jaką jest zapis nutowy. Problematyczną kwestią nie są także skutki „odwrócenia” utworu, którego podstawą bytową jest nagranie, o ile uprzednio uzna się, że nagranie stanowi ukonstytuowanie się utworu, a „odwrócenie” nagrania nie jest eksperymentem stanowiącym element twórczego zachowania.

Zakończenie

Na koniec chciałabym zwrócić uwagę na humanistyczny i społeczny aspekt dzieła muzycznego, jaki przejawia się w myśli Ingardena, głównie zaś w jego rozważaniach na temat współtworzenia dzieła przez wykonawcę i słuchacza, lecz nie tylko. Autora i perceptorą nazywa Ingarden gdzieś „podmiotami psychofizycznymi”, co równoważne jest ze znaczeniem słowa „człowiek”. Humanistyczno-społeczny aspekt dzieła muzycznego zawiera się w tym, że tylko człowiek jest zdolny stworzyć dzieło muzyczne²³, tylko człowiek jest zdolny je odtworzyć i tylko człowiek zdolny jest do percepcji takiego dzieła. Utwór muzyczny stanowi też dialog między ludźmi, jest pewną formą komunikacji. Kompozytor tworzy swe dzieło, by mogli wykonywać i zarazem wczuwać się w nie inni; wykonawca nadaje dziełu żywotność, by zachwycić nim publiczność, słuchacze natomiast swoją postawą estetyczną wynagradzają wirtuozowi trud przygotowań do występu.

²² Zob. Z. Lissa, *Uwagi o Ingardenowskiej ...*, s. 81.

²³ Ktoś mógłby powiedzieć, że przecież są ptaki, które „śpiewają”. One jednak nie wykonują tej czynności świadomie, a jedną z cech dzieła sztuki jest to, że powstaje ono z zamierzonego aktu twórczego (psychofizycznego).

Młodzi instrumentalisci kształceni są nie po to jedynie, aby żmudną pracą nabywać techniczne umiejętności, lecz aby za ich pośrednictwem odtwarzać dzieła, które – bez ich udziału, utrwalone tylko na kartkach papieru – odeszłyby w zapomnienie.

Magdalena Krasińska

A Work of Music in Roman Ingarden's aesthetics

Abstract

The theme taken in this article is an ontological concept of the musical work of Roman Ingarden developed on the basis of phenomenological aesthetics. According to the eidetic reduction Ingarden rejects any colloquial opinions about how the existence of a musical composition, so that he holds that musical work is not the same nor the mental experience, or the performance, or to the music notations.

Making a critique of the idealistic, psychologistic and materialistic positions to explain how the existence of the musical work, Ingarden classified it as a object of purely intentional, where the musical notation is the ontological basis. Currently notation don't allow for consolidation of all the moments of the work, especially not sound moments, so musical composition as every being intentional, is the scheme required to complete and define more precisely where are the ontological gaps; each performance of a musical work is the complete of potential spaces, specification of works.

A few comments on so constructed theory publishes musicologist Zofia Lissa. The main objection against Ingarden is the fact that his concept aspires to be universal, while he created it solely on the basis constituted in the scores 'classical' works of modern European music, while ignoring other musical phenomena, such as avant-garde music or folklore.

Finally raised is a matter of the ontology of newest pieces of music, belonging to the so-called popular music, that do not have ontological basis in the form of musical notation, what in view of the Ingarden's theory does problematic the issue of their identity.

Keywords: ontological concept of the musical work, phenomenological aesthetics, Roman Ingarden, identity of the musical work.