

Andrzej Krawiec

<https://orcid.org/0000-0002-3230-2201>

Uniwersytet Jagielloński

## Niedźwiękowe momenty dzieła muzycznego jako problem filozofii muzyki

Poszukiwanie ukrytej zjawiskowości dzieła muzycznego wiąże się z ponownym przemierzaniem dobrze znanych ścieżek i szlaków myślenia fenomenologicznego, ale w nadziei odnalezienia nowych tropów, które zdołałyby poprowadzić nas dalej w rozumieniu fenomenalności muzyki. Rozpoczęcie tej filozoficznej wędrówki wymaga wstępnego wyznaczenia topografii, w obrębie której będziemy się poruszać.

Andrzej Krawiec – doktor sztuki, magister filozofii, doktorant w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego; zajmuje się sztuką, estetyką, fenomenologią i hermeneutyką; publikował w czasopismach „Argument: Biannual Philosophical Journal”, „Edukacja Filozoficzna”, „Ethos”, „Hybris”, „Kwartalnik Filozoficzny”, „Liturgia Sacra”, „Muzyka”, „Pro Musica Sacra”, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria”, „Ruch Filozoficzny”, „Sztuka i Filozofia”, „The Polish Journal of Aesthetics”.

W badaniu fenomenologicznym ontyczny materiał dzieła zostaje „wzięty w nawias” (*epoché*), a ujmowanie przedmiotu estetycznego dokonuje się – jak stwierdził Mikel Dufrenne w artykule *Intentionnalité et Esthétique* – bez odwoływania się do dzieła jako artefaktu, ponieważ w obszarze intencjonalności nie odnosimy się do obrazu jako płótna czy też do muzyki jako dźwięku instrumentów<sup>1</sup>. Roman Ingarden zwrócił uwagę – w rozprawie *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości* – że w obszarze intencjonalności przejawiają się niedźwiękowe momenty dzieła muzycznego i właśnie ta

1 Por. M. Dufrenne, *Intentionnalité et Esthétique*, „Revue Philosophique de la France et de l'Étranger” 144 (1954), s. 77–78.

ukryta fenomenalność jest wymiarem, w którym jawią się jakości estetycznie wartościowe oraz jakości wartości estetycznych<sup>2</sup>. Michel Henry, analizując twórczość i prace teoretyczne Wasyla Kandyńskiego, ukazał w rozprawie *Voir l'invisible* (Zobaczyć niewidzialne) radykalną różnicę pomiędzy zewnętrznym (ontycznym) ukazywaniem się dzieła a jego wewnętrzną istotą. Henry stwierdził również, że każde dzieło sztuki jest abstrakcyjne, ponieważ wewnętrzna doznaniowość sztuki stoi w jaskrawej opozycji wobec widzialnego świata<sup>3</sup>. Rzeczywistą treścią dzieła sztuki jest – według Kandyńskiego – jego wewnętrzne brzmienie (*Klang*) i w tym wewnętrznym brzmieniu dzieła Henry dopatruje się fenomenalizacji niewidzialnego życia, którego afektywnie doznajemy (*pathos*) dzięki przeżyciu estetycznemu. Także Jean-Luc Marion przyczynił się do rozszerzenia horyzontu rozumienia sztuki poprzez analizy fenomenów przesyconych (*phénomène saturé*), w których donacja przekracza miarę naoczności, wywołując olśnienie bądź osłepienie (*éblouissement*)<sup>4</sup>. Doniosłe znaczenie fenomenologii Mariona wiąże się nie tylko z rozwinięciem kategorii donacji, lecz także z otwarciem możliwości objawienia religijnego, co stawia nas przed zasadniczymi problemami. Jak fenomenologicznie uzasadnić odbiór dzieł sztuki – nie tylko sakralnych, ale i profanicznych – jako doświadczenie o charakterze objawienia? Czy sam fenomen może być religijny, czy tylko nasz jego odbiór?<sup>5</sup> Te ważne kwestie nie są wyłącznie pytaniami teologicznymi, ale również estetycznymi.

W pierwszej części artykułu przeanalizuję wyróżnione przez Ingardena niedźwiękowe momenty dzieła muzycznego, zarówno podkreślając ich istotne znaczenie dla zrozumienia ukrytej zjawiskowości fenomenu muzyki, jak i wskazując na problematyczność ich precyzyjnego ujęcia. W drugiej części rozszerzę analizę estetyki fenomenologicznej Ingardena

2 Por. R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, Kraków 1973, s. 135–136.

3 Por. M. Henry, *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*, Paris 2005, s. 216–217.

4 J.-L. Marion, *Będąc danym. Esej z fenomenologii donacji*, tłum. W. Starzyński, Warszawa 2007, s. 250.

5 Por. S. Mackinley, *Whose Word Is It Anyway? Interpreting Revelation*, w: *The Enigma of Divine Revelation. Between Phenomenology and Comparative Theology*, eds. J.-L. Marion, Ch. Jacobs-Vandegeer, Dordrecht 2020, s. 56–62.

o nie-intencjonalną fenomenologię Henry'ego oraz kontr-intencjonalną fenomenologię Mariona. W trzeciej części artykułu zaproponuję nowe perspektywy badawcze nad ukrytą zjawiskowością dzieła muzycznego w świetle współczesnych badań fenomenologicznych.

## Niedźwiękowe momenty dzieła muzycznego w ujęciu Romana Ingardena

Gdy pytamy, o to czym jest ukryta zjawiskowość dzieła muzycznego, to nasuwa się odpowiedź, że jest to coś, co jawi się jako niesłyszalne. Dzieło muzyczne, przekraczając właściwości akustyczne, zawiera także aspekty bądź momenty niedźwiękowe, do których Ingarden zaliczył strukturę quasi-czasową, „ruch”, „formę”, jakości emocjonalne, funkcję wyrażania autora lub wykonawcy poprzez dzieło lub jego wykonanie, wyobrażanie lub przedstawianie sobie czegoś realnego na podstawie dźwiękowych motywów, a także jakości estetycznie wartościowe i jakości wartości estetycznych. Przyjrzyjmy się tym niedźwiękowym momentom dzieła muzycznego nieco bliżej.

Struktura quasi-czasowa to organizacja wewnętrznego czasu muzycznego w dziele. Odmienne wykonania tego samego utworu mogą mieć różny rzeczywisty czas trwania, lecz wszystkie one nadal będą posiadać taką samą strukturę quasi-czasową. Ten quasi-czas Ingarden nazywa jakościowym czasem w przeciwieństwie do czasu ilościowego. Struktura quasi-czasowa nie odnosi się do tempa wykonania utworu oraz do ilościowo mierzalnej długości jego trwania, lecz do immanentnego czasu dzieła. Struktura quasi-czasowa nie jest również tożsama ze strukturą rytmiczną dzieła, ponieważ poszczególne wykonania utworu mogą wykazywać zniuansowane różnice w realizacji zaprojektowanej architektoniki rytmicznej. Dzieje się tak dlatego, że z natury schematyczny zapis rytmu – będący kompozytorską wskazówką wykonawczą, swoistym „przepisem” na to, jak odtworzyć dzieło – domaga się ponadto zinterpretowania na sposób muzyczny, co sprawia, że poszczególne wykonania-interpretacje dzieła stają się odmienne, różnorodne. Dodajmy, że słowne dookreślenia agogiczne, takie jak *ritenuto* czy *accelerando* lub powiązane z nimi określenia ekspresyjne

*morendo* lub *animato*, dodatkowo różnicują sposób wykonania struktury rytmicznej dzieła. Owe różnice w sposobie wykonania utworu nie przeczą jednak temu, że w każdym jego wykonaniu skrywa się ta sama jakościowa struktura quasi-czasowa, która na sposób niedźwiękowy włada jawnym, dźwiękowym procesem dzieła muzycznego, czyli – mówiąc językiem Ingardena – jego konkretyzacją brzmieniową<sup>6</sup>.

Drugi wyróżniony przez Ingardena niedźwiękowy moment dzieła muzycznego to „ruch”. Ów „ruch” – konsekwentnie zapisywany przez Ingardena w cudzysłowie – oznacza „zmierzanie”, lecz nie tyle w sensie dźwiękowym jako ontyczny proces zmieniających się częstotliwości mierzonych w hercach (Hz), co w sensie wyłącznie muzycznym. Nastęstwo dźwięków postrzegane w zwykłej percepcji akustycznej nie jest tożsame

6 Por. R. Ingarden, *Utwór muzyczny*, s. 105–106. W odniesieniu do problematyki czasu muzycznego Ingarden posługuje się terminami Edmunda Husserla z okresu analiz wewnętrznej świadomości czasu (por. E. Husserl, *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu*, tłum. J. Sidorek, Warszawa 1989), a więc spotykamy u Ingardena na przykład takie terminy, jak retencja czy protencja. Sądzę jednak, że quasi-czasowość w rozumieniu Ingardena jest znacznie bliższa Heideggerowskiej wykładni czasowości z *Bycia i czasu* jako jedności trzech horyzontalnych ekstaz byłości, współczesności i przyszłości. Nie wdając się w szczegółowe analizy, przypomnijmy, że Heidegger odróżnia ekstazy byłości, współczesności i przyszłości od horyzontalno-ekstazy jedności struktury czasowości jako powtórzenia, okamgnienia i wybiegania, tj. jako właściwego sposobu bycia/egzystowania *Dasein*. Por. M. Heidegger, *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Warszawa 2013, s. 422–441. Odróżnienie „wewnątrzczasowości”, tj. czasowej określoności wewnątrzświatowego bytu, od ekstazy horyzontalnej jedności czasowości odpowiadałoby zatem z jednej strony potocznej świadomości upływu czasu, a z drugiej strony immanentnej strukturze czasowości dzieła muzycznego. Należałoby jednak bliżej zbadać, na ile Heideggerowskie „okamgnienie” (*Augenblick*) – powiązane z fenomenem czy też nastrojem trwogi (*Angst*) – mogłoby odpowiadać temu, co Ingarden w rozprawie *O dziele literackim* nazywa „jakościami metafizycznymi”. Por. R. Ingarden, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, tłum. M. Turowicz, Warszawa 1988, s. 368–371. Kwestią istotnej wagi jest również to, czy dwa odmiennie sposoby wykonania rytmu mogą dać w efekcie tę samą jakość estetyczną, albo czy dwa takie same – lub bardzo do siebie podobne – sposoby wykonania rytmu mogą dać wyraźnie odmienną jakość estetyczną. Na te pytania można jednak próbować odpowiedzieć dopiero wtedy, gdy uwzględnimy także pozostałe składniki dzieła muzycznego, czyli melodykę, harmonikę, dynamikę, agogikę, sonorystykę i artykulację. Dodatkowo zaznaczmy, że Ingarden nie wymienia *explicite* artykulacji wśród wtórnych – ani tym bardziej wśród podstawowych – składników dzieła muzycznego. Por. A. Krawiec, *Brak czy wszechobecność artykulacji w Ingardenowskiej teorii budowy dzieła muzycznego?*, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria” 29 (2020) nr 116, s. 473–485.

z wewnętrznym „ruchem” muzyczności. Muzyk bądź muzykolog chętniej być może użyłby na określenie „ruchu” terminu „frazowanie”, co po części – i na przykładzie jedynie krótkiego odcinka muzycznego – także oddawałoby jego istotę rozumianą jako wewnętrzną *logos* muzyczności<sup>7</sup>.

Następny to „forma” – termin ten również był zapisywany przez Ingardena w cudzysłowie – rozumiana jako stała postać układu dźwięków, która może być wykonana na różnych instrumentach, w różnych rejestrach (czyli w transpozycji) lub – dopowiadam od siebie – w różnych tempach, dynamice i artykulacji, ale wciąż będzie to ta sama „forma” dzieła. Tak rozumiana „forma” nie jest jakimś jednym określonym sposobem wykonania utworu, lecz warunkiem możliwości jego zabrzmienia. „Forma” nie ma tutaj oczywiście nic wspólnego z formalną budową dzieła muzycznego i nie dotyczy żadnej konkretnej formy jako fugi, mazurka czy sonaty. „Forma” to wyabstrahowana i niedźwiękowa postać dzieła, z której wyłaniają się wszelkie konkretne wykonania jako brzmieniowe ucieleśnienia dzieła. „Forma” jest tym, co wspólne wszystkim różnym wykonaniom jednego i tego samego dzieła muzycznego, choć sama w swej istocie pozostaje skryta<sup>8</sup>.

7 Por. R. Ingarden, *Utwór muzyczny*, s. 106–110. Sądzę, że pojęcie „ruchu” w teorii Ingardena w odniesieniu do dzieła muzycznego bliskie jest tzw. napięciom i kierunkom dynamicznym w teorii estetycznej Witkacego. Szukanie podobieństw pomiędzy teoriami Ingardena i Witkacego jest jednak ryzykowne i wymaga dużej ostrożności, jeżeli nie chce się poprzestać jedynie na zestawianiu obok siebie tylko pozornych podobieństw. Wystarczy chociażby zauważyć, że Witkacy napięcia i kierunki dynamiczne w tzw. czystej formie przeciwstawiał uczuciom rozumianym jako elementy życiowe. Por. S.I. Witkiewicz, *O czystej formie*, w: S.I. Witkiewicz, *„O czystej formie” i inne pisma o sztuce*, red. J. Degler, Warszawa 2003, s. 57. Przeciwnieństwem „ruchu” w teorii Ingardena byłby natomiast, jak sądzę, „bezruch”. Jednak czy „bezruch” w muzyce jest w ogóle możliwy? Czy „bezruch” z istoty nie przeczyłby jawieniu się bądź wydarzaniu się muzyki? Takiego rozumienia „bezruchu” nie należałoby z kolei mylić z momentami zawieszenia lub zatrzymania procesu dźwiękowego *tout court* w trakcie trwania utworu – co w partyturze wyraża na przykład znak *fermata*.

8 Por. R. Ingarden, *Utwór muzyczny*, s. 110–115. Na gruncie badań fenomenologicznych należałoby jednak rozstrzygnąć, czy ową „formę” można zasadnie hipostazować jako ideę dzieła, czy też może ona być jedynie hipotetyzowana. Por. M.A. Szyszkowska, *Pojęcie idealnej granicy w estetyce dzieła muzycznego Romana Ingardena*, „Aspekty Muzyki” 1 (2011), s. 203–225; M.A. Szyszkowska, *Roman Ingarden’s Theory of Aesthetic Experience. From Idea to Experience and Back*, w: *Roman Ingarden and His Times*, red. D. Czakon, N.A. Michna, L. Sosnowski, Kraków 2020, s. 227–231.

Bardzo ważnym niedźwiękowym momentem dzieła muzycznego dla zrozumienia jego muzyczności są jakości emocjonalne, przy czym Ingarden mówi przede wszystkim o specyficznie muzycznych jakościach emocjonalnych, które są jedynie podobne do analogicznych jakości, na przykład w wyglądzie żywej twarzy człowieka, lub do przeżywanych wewnętrznych procesów psychicznych. Relację jakości specyficznie muzycznych do psychicznych jakości emocjonalnych filozof wyjaśnia następująco: jakości emocjonalne specyficznie muzyczne, mimo swego podobieństwa do jakości emocjonalnych w przeżyciach psychicznych, są tak wtopione w twory dźwiękowe, że występują jedynie w muzyce i nigdzie indziej<sup>9</sup>. Ingarden podkreśla, że należy być świadomym różnicy pomiędzy jakościami emocjonalnymi osadzonymi niejako w samym dziele, od – jak czytamy – „uczuć, jakie ewentualnie żywi słuchacz pod wpływem słyszanego dzieła muzycznego, a więc od uczuć, które słyszane dzieło w nim wywołuje lub też którymi on na słyszane dzieło odpowiada”<sup>10</sup>. Zauważa również, że granice pomiędzy jakościami emocjonalnymi samego dzieła a uczuciami kompozytora, wykonawcy lub słuchacza potrafią się zacierać i niejednokrotnie dochodzi do ich wzajemnych wpływów. Czy mimo tych wzajemnych wpływów można odróżnić własne uczucia od jakości emocjonalnych samego dzieła? Zdaniem Ingardena tak, ponieważ słuchając tego samego dzieła w różnych wykonaniach, można myślowo odgraniczyć jakości wykonania od jakości emocjonalnych tkwiących w samym dziele, ponadto „krytycznemu słuchaczowi jest stosunkowo łatwiej odróżnić jakości emocjonalne w samym dziele się ujawniające od uczuć własnych żywionych przez słuchacza podczas percepcji”<sup>11</sup>.

Kolejny niedźwiękowy moment dzieła muzycznego wyróżniony przez Ingardena to funkcja „wyrażania” autora lub wykonawcy poprzez dzieło lub jego wykonanie. Krakowski myśliciel zauważa, że jeśli autor lub wykonawca faktycznie wyrażają własne uczucia poprzez dzieło lub jego

9 Por. R. Ingarden, *Utwór muzyczny*, s. 116.

10 R. Ingarden, *Utwór muzyczny*, s. 119.

11 R. Ingarden, *Utwór muzyczny*, s. 121. Tym samym Ingarden krytycznie odnosi się do teorii *Einführung*, czyli teorii „wczuwania” jako przenoszenia własnych uczuć na neutralne uczuciowo dzieło.

wykonanie, to w analizie wychodzimy już poza samo dzieło, czyli poza jego własne składniki muzyczne i specyficznie muzyczne jakości emocjonalne. Takie wychodzenie poza specyficznie muzyczne jakości emocjonalne nie musi jednak z konieczności prowadzić do zafałszowania dzieła, ponieważ może ono dopomóc w lepszym jego zrozumieniu i wycuciu jego wartości, przy czym wyrażane uczucia pozamuzyczne oraz samo słyszane dzieło będą nadal stanowić dla siebie odrębne całości<sup>12</sup>.

Niedźwiękowym momentem dzieła muzycznego – który, *nota bene*, stanowi inny sposób wychodzenia poza samo dzieło – jest również wyobrażenie sobie czegoś na podstawie pewnych motywów o charakterze „przedstawiającym” (mimetycznym, imitującym). Chodzi tu o te sytuacje w dziele, kiedy pewne motywy bez pomocy czynników językowych, bez tekstu lub programu literackiego, czy nawet bez programowego tytułu utworu, odwołują nas od utworu i przywołują na myśl jakiś mniej lub bardziej określony przedmiot realny, tj. napotykaną w świecie potocznym czy życiu codziennym. Ingarden zauważa przy tym, że przynależenie przedmiotów realnych do motywów muzycznych jest co prawda czymś pozamuzycznym, ale nigdy w całkowitym oderwaniu od dzieła, dlatego motywy tego typu nazywa on „tworami przymuzycznymi”<sup>13</sup>.

12 Por. R. Ingarden, *Utwór muzyczny*, s. 123–124. Zauważmy, że zawężenie odbioru dzieła do perspektywy na przykład kompozytorskiej albo do perspektywy określonego wykonawcy może ograniczać potencjał ekspresji samego dzieła. Określona perspektywa interpretacyjna zawsze coś odkrywa, ale jednocześnie przysłania inne możliwości jego odbioru i rozumienia, dlatego warto pozostawać otwartym na różne hermeneutyczne propozycje interpretacji dzieła i nie przyjmować żadnej z nich w sposób dogmatyczny.

13 Por. R. Ingarden, *Utwór muzyczny*, s. 126. Wydaje się, że taki mimetyczny odbiór muzyki jest już pewną jej interpretacją i jako taki jest on wtórny względem źródłowej fenomenalizacji przedmiotu estetycznego. Analizy związane ze źródłową fenomenalizacją muzyki – lub jak powiedziałby Husserl: źródłową prezentacją – wymagałyby zbadania nie tyle samego „przymuzycznego” charakteru motywów dźwiękowych, ile najpierw zbadania samej muzyczności, z której owe „przymuzyczne” wyobrażenia się wyłaniają. Ponadto, jeżeli fenomenologia jest w swej istocie – jak twierdzi Filip Borek – fenomenologią źródła, to na odrębną uwagę zasługiwałby także namysł Martina Heideggera nad sztuką i samym byciem (*Sein selbst*), względnie nad sztuką i fenomenalizacją źródła, z którego sztuka pochodzi. Por. M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, tłum. J. Mizera, w: M. Heidegger, *Drogi lasu*, tłum. J. Gierasimiuk, R. Marszałek, J. Mizera, J. Siodorek, K. Wolicki, Warszawa 1997, s. 7–62; F. Borek, *Świat, fenomen, źródło. Fenomenologiczna interpretacja „Vom Wesen der Wahrheit” Heideggera*, Warszawa 2022, s. 20, s. 98–101.

Ostatnią grupę momentów niedźwiękowych dzieła muzycznego – być może najistotniejszą – stanowią jakości estetycznie wartościowe i jakości wartości estetycznych. Zasadniczo Ingarden pyta tutaj o to, w czym tkwi wartość estetyczna dzieła muzycznego. Wymienia on trzy możliwe rozwiązania tego zagadnienia: po pierwsze estetycznie wartościowe są tylko momenty formalne dzieła; po drugie estetycznie wartościowe są tylko momenty treściowe dzieła; i po trzecie estetycznie wartościowa jest szczególna odpowiedniość momentów formalnych i treściowych. Jak Ingarden tutaj rozumie formę i treść? Jego zdaniem, jak się zdaje, forma dzieła muzycznego to utwór *in abstracto* jako intencjonalna kompozycja przedłożona do indywidualnych ucieleśnień (konkretyzacji)<sup>14</sup>. Natomiast treść dzieła muzycznego to utwór *in concreto*, nie tylko realizowany brzmieniowo i „dookreślony” w wykonaniu, lecz także konkretyzowany estetycznie. Wciąż jednak pozostaje nierozwiązany problem, w jaki sposób w dziele muzycznym może dochodzić do odpowiedniości elementów formalnych oraz treściowych<sup>15</sup>.

Jakości estetycznie wartościowe są z kolei tym, co uznajemy za pozytywne lub ujemnie wartościowe estetycznie w dziele (jest to na przykład pełnia brzmienia dźwięku *versus* piskliwość lub zgrzytliwość dźwięku), natomiast jakości wartości estetycznych są typami, cechami bądź kategoriami wartości estetycznych (na przykład tragiczność, rozpaczliwość, rzewność, słodycz, szczęśliwość, wdzięk, urokliwość, tajemniczość, gwałtowność, prymitywność). Ingarden stwierdza przy tym: „I aż dziwne się wydaje, że – o ile mi wiadomo – nikt dotychczas nie pokusił się o systematyczne choćby wyliczenie, jeżeli już nie o dokładne analityczne opracowanie tych

14 Mówienie o „ucieleśnieniu” jest tutaj dwuznaczne, ponieważ może ono oznaczać nie tylko konkretyzację brzmieniową, ale ponadto konkretyzację estetyczną, której ta pierwsza niejako się domaga, stanowiąc dla niej jedynie – i aż – materialny (ontyczny) fundament. Por. R. Ingarden, *Twórcze zachowanie autora i współtworzenie przez wirtuoza i słuchacza*, tłum. M. Turowicz, w: R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. 3, Warszawa 1970, s. 151.

15 W tym zagadnieniu tkwi także pytanie o możliwość adekwatnej konkretyzacji brzmieniowej oraz adekwatnej konkretyzacji estetycznej dzieła.



różnorodnych bądź to jakości estetycznie wartościowych, bądź też jakości wartości”<sup>16</sup>. Zaraz potem dodaje:

Wszystko, co powiedziałem, ma być jedynie wskazaniem na to, że w samym dziele widomie, naocznie, *in concreto* jawi się to, co należy nazywać jego wartością estetyczną, i że wartość jest czymś niedźwiękowym, jakkolwiek jej ostateczną podstawą nie jest i nie może być nic innego, jak twory dźwiękowe w dziele występujące i ich rozliczne formalne i materialne właściwości. I że cały utwór muzyczny jest – że się tak wyrażę – na to przeznaczony, by ucieleśniał w sobie jakąś tego rodzaju wartość estetyczną. To stanowi przeznaczenie, posłannictwo dzieła muzyki jako dzieła sztuki, bez względu na to, czy i jakie jest lub może być dalsze posłannictwo muzyki w ogólnej kulturze ludzkiej i w życiu człowieka<sup>17</sup>.

Ten obszerny cytat stanowi ważny pomost do fenomenologii życia Henry’ego oraz fenomenologii donacji Mariona, bowiem oba te projekty francuskich fenomenologów nie tylko korespondują z Ingardenowską koncepcją niedźwiękowych momentów dzieła muzycznego, ale i w oryginalny sposób pogłębiają tę problematykę.

## Fenomenologiczne spojrzenie Michela Henry’ego oraz Jeana-Luca Mariona na sztukę

Henry swoje poglądy na temat sztuki najpełniej wyłożył w rozprawie *Voir l’invisible*, która dotyczy przede wszystkim sztuki malarskiej, a jej szczególnym punktem odniesienia są, o czym mówiliśmy już wcześniej, prace artystyczne i naukowe Kandyńskiego. Warto przypomnieć, że Kandyński przyjaźnił się z kompozytorem Arnoldem Schönbergiem i właśnie w jego muzyce „czystej” widział cele, do jakich powinny dążyć sztuki plastyczne<sup>18</sup>.

16 R. Ingarden, *Utwór muzyczny*, s. 135.

17 R. Ingarden, *Utwór muzyczny*, s. 135–136.

18 Wymowne jest tutaj posługiwanie się przez Kandyńskiego terminem *Klang* (lub pokrewnymi wyrażeniami, takimi jak *inneren Klang* oraz *eigenen inneren Klang*), który przekładany jest na język polski nie tylko jako „wewnętrzne brzmienie”, ale także jako „wydźwięk”, „ton”, „wyraz”,

Według Henry'ego sztuka pochodzi z życia i zajmuje się życiem, ale nie tym widzialnym i dającym się zobaczyć w potocznym doświadczaniu świata, lecz życiem fenomenologicznym i niewidzialnym dla zwykłej percepcji zmysłowej. Rzeczywistość sztuki nie jest obiektem zewnętrznym, ponieważ jedyną rzeczywistą treścią dzieła jest niewidzialne życie doznawane afektywnie w immanencji poszczególnej Sobości (*Soi*). Życie daje sztukę, a sztuka jest modusem czy też sposobem fenomenalizacji życia. Fenomenalizację życia Henry nazywa objawieniem, a fenomenalizację świata ukazywaniem się. We *Wcieleniu* Henry stwierdza, że zasadniczym problemem jest „uczynienie inteligibilnym stosunku, jaki utrzymują między sobą obydwa decydujące modusy, według których fenomenalność się fenomenalizuje: widzialny i niewidzialny”<sup>19</sup>. Doświadczenie niewidzialnego życia jest możliwe dzięki afektywności transcendentalnej, której nie należy mylić z zespołem władz zmysłowych. Afektywne doznawanie sztuki oraz życia nigdy nie odbywa się w fizycznym przedmiocie, ale w doznającej Sobości. W obszarze sztuk muzycznych oznaczałoby to, że muzyką nie jest akustyczny wymiar dźwięków, ale afektywne, wewnętrzne ich przeżywanie, dzięki któremu zyskujemy możliwość doznawania niewidzialnego życia, które samo jest źródłem sztuki.

Zwrócenie uwagi na fenomenologię Henry'ego w kontekście sztuk muzycznych – do których on sam nie odnosił się *explicite* – znajduje uzasadnienie w jego dialogu z Kandyńskim, którego teorie estetyczne ulegały wpływowi Schönberga. Ważne jest również to, że odniesienie Henry'ego do Kandyńskiego – i pośrednio także do Schönberga – daje impuls do ponownego przemyślenia relacji między formą a treścią w sztuce. Kandyński wielokrotnie analizował współwystępowanie w dziele widzialnych elementów

„nastrój”, „wrażenie”, znaczenie lub sens. W obszarze badań fenomenologicznych przykład terminu *Klang* mógłby również brzmieć jako „wewnętrzna istota” (*Wesen*). Przy czym w sztuce muzycznej każde poszczególne wykonanie dzieła muzycznego byłoby, dosłownie mówiąc, wewnętrznym brzmieniem (*Klang*) wewnętrznej istoty (*Wesen*) samego dzieła. Tę dwuetapowość fenomenalizacji muzyki można również przedstawić następująco: każde poszczególne wykonanie dzieła muzycznego jest indywidualnym wewnętrznym wybrzmiewaniem istoty samego dzieła.

19 M. Henry, *Wcielenie. Filozofia ciała*, tłum. M. Frankiewicz, D. Adamski, Kraków 2012, s. 168.

zewnątrznych (formy) i niewidzialnych elementów wewnętrznych (treści), nie opowiadając się przy tym radykalnie po stronie dominacji jednych elementów bądź drugich<sup>20</sup>. Tym, co w sztuce liczy się ostatecznie, jest – według Kandyńskiego – treść, ale dostęp do tej treści uzyskujemy zasadniczo poprzez formę dzieła, dlatego to od formy zależy, jaką treść otrzyma dzieło. Analizy artystyczno-filozoficzne Kandyńskiego oraz Henry’ego zdają się ostatecznie wskazywać na dwojaką potrzebę ujmowania przedmiotu estetycznego: z jednej strony jako artefaktu, a z drugiej strony jako samego fenomenu wraz ze sposobami jego fenomenalizacji. Przedmiot estetyczny związany jest bowiem zarówno z aspektem technicznym (τέχνη), w którym mieszczą się formalne, artystyczne elementy, jak i z aspektem fenomenologicznym, w którym rozpościera się horyzont naszego rozumienia i afektywnego doznawania treści estetycznej.

Duże znaczenie dla poszukiwania ukrytej zjawiskowości dzieła muzycznego ma zwięzła, ale i enigmatyczna wypowiedź Mariona na temat muzyki w *Będąc danym*: „Muzyczny dar obdarowuje przede wszystkim samym ruchem swego nadejścia – ofiarowuje efekt samego swego podarowania bez dźwięków lub ponad dźwiękami, które wzbudza”<sup>21</sup>. Muzyka wydarza się jako dar niezależny od materialnej rzeczywistości dzieła i nie jest ona bezpośrednim wynikiem układu dźwięków. Fenomen muzyczny przekracza rzeczywistość dźwiękową i objawia się nieprzedmiotowo („bez dźwięków lub ponad dźwiękami”) jako czysty fenomen, w którym „spala się rusztowanie zjawiska” (*l'appareillage de l'apparence*) i jawi się intencjonalność rzeczy samej<sup>22</sup>. To z kolei stawia nas przed dwoma zasadniczymi

20 Por. W. Kandyński, *O duchowości w sztuce*, tłum. S. Fijałkowski, Łódź 1996, s. 67–82; W. Kandyński, *O formie*, tłum. E. Sagan, w: W. Kandyński, *Eseje o sztuce i artystach*, Kraków 1991, s. 14–23; W. Kandyński, *Punkt i linia a płaszczyzna. Przyczynek do analizy elementów malarskich*, tłum. S. Fijałkowski, Łódź 2019, s. 33–34, 144–145.

21 J.-L. Marion, *Będąc danym*, s. 264. Na marginesie odnotujmy, że Marion odnosi się w tym miejscu do pierwszych taktów *Symfonii „Jowiszowej”* KV 551 Wolfganga Amadeusza Mozarta. Warto o tym wspomnieć dlatego, że jest to przykład tzw. muzyki absolutnej, czyli takiej, która nie zawiera literackich czy programowych odniesień poza samo dzieło.

22 Por. J.-L. Marion, *Będąc danym*, s. 7–8. Nie wdając się w szczegółową charakterystykę fenomenologii donacji Mariona, przypomnijmy, że w sposób szczególny wyróżnia on kategorię fenomenów przeszyconych, które przekraczają miarę naoczności, a także przypomnijmy i to, że

problemami. Skoro muzyka to nie same dźwięki, to co jest źródłem fenomenalizacji muzyki? Ponadto, jaka jest natura źródłowego jawienia się muzyki, której fenomenalność jest zapośredniczona w ontycznej podstawie materialnej dzieła (czemu zresztą trudno byłoby całkowicie zaprzeczyć)? Marion jednak, podobnie jak i Henry, nie podaje szczegółowych wskazówek na temat tego, w jaki sposób należałoby analizować fenomenalizację dzieła muzycznego, aby wyjawić jego wewnętrzną i niedźwiękową brzmieniowość (*Klang*).

## Nowe perspektywy badawcze nad ukrytą zjawiskowością dzieła muzycznego

W historii sztuki – rozumianej wąsko jako określona dyscyplina naukowa – próby wydobycia na jaw ukrytej zjawiskowości dzieła artystycznego podejmował Gottfried Boehm oraz Georges Didi-Huberman. Celem Didi-Hubermana była analiza niewidzialnej wizualności obrazu, która skrywa się w warstwie widzialnej dzieła<sup>23</sup>. Cechą charakterystyczną jego analiz

kontrdoświadczenie, rozumiane jako doświadczenie nieprzedmiotowe, otwiera dostęp do rzeczywistości niewidzialnej, w tym również do rzeczywistości religijnej. Na temat miejsca sztuki w fenomenologii donacji Mariona por. P. Bursztyka, *Granice widzialnego. Jeana Luca Mariona fenomenologiczna koncepcja idola*, w: *Fenomen i przedstawienie. Francuska estetyka fenomenologiczna. Założenia/ zastosowania/ konteksty*, red. I. Lorenc, M. Salwa, P. Schollenberger, Warszawa 2012, s. 287–313; Ch. M. Gschwandtner, *Degrees of Givenness. On Saturation in Jean-Luc Marion*, Bloomington–Indianapolis 2014, s. 51–77.

23 Didi-Huberman w rozprawie *Przed obrazem* mówił o symptomatycznym wyłanianiu się wizualności (*visualité*) z widzialności (*visuel*) i jako wyrazistą metaforę podawał łowienie ryb. Gdy akademicki historyk sztuki wyciąga swoją sieć, to ryby (figury i detale dzieł sztuki) znajdują się w środku, lecz morze, które umożliwiło ich istnienie, zachowało swoją zagadkowość „tylko w wilgotnym połysku kilku wodorostów zawieszonych na brzegach sieci” (G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, tłum. B. Brzezicka, Gdańsk 2011, s. 115). Praca wizualności, zauważa Didi-Huberman, jest z jednej strony oczywistym i pełnym blasku olśnieniem, lecz zarazem jej doświadczenie pozostaje ciemne, tajemnicze, trudne do semantycznego przeanalizowania. Jest to doświadczenie paradoksalne, podobne do doświadczenia misterium, ponieważ z jednej strony jawi się jako niemożliwe do podważenia, a z drugiej strony pozostaje epistemicznie niejasne i niewyraźne. Por. G. Didi-Huberman, *Przed obrazem*, s. 13–39.

był opis ekfrastyczny – postulowany także przez Boehma<sup>24</sup> – polegający na hermeneutycznym ujawnieniu wewnętrznej dynamiki (δύναμις) dzieła i jego wewnętrznego życia<sup>25</sup>. Opis taki powinien sprawiać, aby dzieło ożyło i niejako stanęło przed odbiorcą pod nieobecność samego dzieła<sup>26</sup>. Istotną cechą refleksji estetycznej oraz ekfrastycznego opisu dzieła jest wydobyć na jaw nie tylko tego, co w dziele „jest”, ale również jak ono „działa”. W pracy Boehma *Opis obrazu* czytamy: „Bez uwzględnienia strony faktycznej jawna treść obrazu byłaby zubożona, bez uwzględnienia strony procesualnej zatarciu uległyby latencje, ikoniczny gest wskazywania”<sup>27</sup>. Warto podkreślić, że sama fenomenologia dobitnie dowodzi, że wskazywanie otwiera perspektywę, uwydatnia i ustawia fenomen w intencjonalnej naoczności, a przez to sam gest wskazywania ma udział w tym, czym jest *enargeia* (ἐνάργεια) jako naczelna maksyma ekfrazy – jasności, wyraźności i naoczności<sup>28</sup>. Jak jednak powinna przebiegać fenomenologiczno-hermeneutyczna analiza dzieła muzycznego w oparciu o opis ekfrastyczny<sup>29</sup>? I czy jest

24 Por. G. Boehm, *Pierwsze spojrzenie. Dzieło sztuki – estetyka – filozofia*, tłum. M. Łukasiewicz, w: G. Boehm, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, red. D. Kołacka, tłum. M. Łukasiewicz, A. Pieczyńska-Sulik, Kraków 2014, s. 31–45; G. Boehm, *Opis obrazu. O granicach obrazu i języka*, tłum. M. Łukasiewicz, w: G. Boehm, *O obrazach i widzeniu*, s. 119–143.

25 Gottfried Boehm zwraca uwagę, że refleksja estetyczna porusza się w obrębie dialektyki pomiędzy faktycznością dzieła a jego oddziaływaniem. Zauważa on – podobnie jak Didi-Huberman – że w obrębie tej dialektyki sztuka stanowi wyzwanie dla racjonalnej nauki, jaką jest estetyka. Mimo tego, że racjonalne roszczenia estetyki pozostają w mocy, to są one – zdaniem Boehma – ograniczone w obliczu sztuki i nie przysługują im uniwersalność poznawcza. Por. G. Boehm, *Pierwsze spojrzenie*, s. 35. Dodajmy, że analizy Didi-Hubermana oraz Boehma oparte są na dogłębnej wiedzy specjalistycznej w zakresie sztuk plastycznych oraz na gruntownej znajomości tradycji fenomenologicznej, a ponadto przypominają one w znacznym stopniu badania Kandyńskiego zawarte w podręczniku *Punkt i linia a płaszczyzna*, których celem było wyjawienie wewnętrznego brzmienia (*Klang*) dzieł malarskich.

26 Dodajmy, że celem opisu ekfrastycznego nie jest zastąpienie samego fenomenu – co byłoby z góry skazane na niepowodzenie – lecz hermeneutyczne wydobyć na jaw treści estetycznej, skrywającej się w ontyczno-fenomenalnym jawieniu się dzieła.

27 G. Boehm, *Opis obrazu*, s. 129.

28 Por. G. Boehm, *Opis obrazu*, s. 131–143.

29 Odnotujmy, że prezentowana tutaj metodologia badawcza nie jest stosowana wyłącznie w obszarze sztuk plastycznych, ale także – na przykład – w literaturoznawstwie oraz filmoznawstwie. Uniwersalizm tej metodologii zezwala na jej transpozycję również do dziedziny sztuk muzycznych, co ukazała między innymi Siglind Bruhn. Por. S. Bruhn, *Musical Ekphrasis: Composers*

jeszcze możliwa do utrzymania klasyczna perspektywa fenomenologiczna – choćby ta wyrażona przez Dufrenne'a – z pozycji na przykład wykonawcy dzieła muzycznego, który formuje przedmiot estetyczny poprzez określone kształtowanie ontycznego materiału akustycznego?

Perspektywa fenomenologiczna określa odbiór dzieła muzycznego jako odbiór intencjonalnego przedmiotu estetycznego. Wydaje się jednak, że w przeżyciu estetycznym odbierany jest nie tyle sam fenomen, ile raczej sposób jego fenomenalizacji dla nas, czyli to, jak on na nas samych oddziałuje i nam się udziela. Należy przy tym zauważyć, że estetyczna konkretyzacja dzieła dokonywana przez wykonawcę może przebiegać inaczej niż estetyczna konkretyzacja dokonywana przez słuchaczy danego wykonania dzieła. Co więcej, konkretyzacja estetyczna wykonawcy w trakcie wykonywania dzieła może – choć nie musi – różnić się od konkretyzacji estetycznej dokonywanej przez tego samego wykonawcę na podstawie odsłuchiwania nagrania własnej gry<sup>30</sup>. Zadaniem nie jest jedynie transcendentno-fenomenologiczne opisanie jawiącego się fenomenowi, lecz także zbadanie sposobów jego fenomenalizacji w powiązaniu z jego najbardziej pierwotnym podłożem, jakim jest określony materiał akustyczny indywidualnych i różniących się od siebie wykonań danego dzieła. Rozpatrywanie wyłącznie samego fenomenu i pomijanie w analizach ontycznego wymiaru dzieła sztuki niepotrzebnie ogranicza zakres badań, co zresztą zdają się przyznawać również fenomenolodzy, mówiąc niekiedy, że zachodzi istotny związek pomiędzy intencjonalnym przedmiotem estetycznym a jego materialnym podłożem<sup>31</sup>. Dopiero obustronne – tj. fenomenologiczne i ontyczne – analizy przynależności do siebie przedmiotu estetycznego i dzieła artystycznego mogą przynieść miarodajne wyniki badawcze, analogiczne

*Responding to Poetry and Painting*, Hillsdale (NY) 2000. Por. także L. Goehr, *How to Do More with Words. Two Views of (Musical) Ekphrasis*, „The British Journal of Aesthetics” 50 (2010) nr 4, s. 389–410; DOI: 10.1093/aesthj/ayq036.

30 Przypomnijmy ważną uwagę Andrzeja Pytlaka, mówiącą o konieczności odróżniania wykonywania dzieła od jego wykonania. Por. A. Pytlak, *Kilka uwag na temat Ingardenowskiej koncepcji dzieła muzycznego*, w: *Studia estetyczne*, t. 3 1966, s. 86–87.

31 Por. I. Kivle, *Music in the Phenomenology of Roman Ingarden and Alfred Schutz*, w: *Roman Ingarden and His Times*, s. 164–165.

do tych, jakie prezentują badania Didi-Hubermana oraz Boehma w odniesieniu do sztuk plastycznych. Głównym celem zastosowania tej metodologii w dziedzinie sztuk muzycznych jest wykazanie wiążącego przejścia od materialnego (akustycznego) dzieła artystycznego do określonego intencjonalnego przedmiotu estetycznego poprzez komplementarną analizę dzieła muzycznego zarówno jako fenomenu, jak i artefaktu<sup>32</sup>. Cel tej metodologii jest spójny nie tylko z analizami Ingardena na temat momentów niedźwiękowych w dziele muzycznym, ale i z dystynkcją Henry'ego w odniesieniu do fenomenalizacji, tj. zewnętrznego ukazywania się dzieła oraz wewnętrznego objawiania się przedmiotu estetycznego. Odnotujmy również, że metodologia badawcza Didi-Hubermana oraz Boehma jest także koherentna z kategorią „anamorfozy” w fenomenologii donacji Mariona.

Warto zauważyć, że nigdy nie słyszymy samego dzieła, a zawsze jakieś jego konkretne wykonanie, dlatego analizy powinny mieć charakter komparatywny w oparciu o różne wykonania tego samego dzieła<sup>33</sup>. Ponieważ każde nowe wykonanie dzieła jest jego nową postacią, to z tego powodu wymaga ono ponownej analizy<sup>34</sup>. To z kolei oznacza, że hermeneutyka pojedynczego dzieła jest procesem nieskończonym, ale przecież niebezwocnym i bezcelowym<sup>35</sup>.

32 Obecnie dysponujemy specjalistycznymi badaniami formalnymi czy ontycznymi (na przykład w teorii muzyki, muzykologii, analizie dzieła muzycznego, teorii i interpretacji dzieła muzycznego), których zasadniczym celem jest analiza budowy dzieła oraz – przynajmniej niekiedy – ujawnienie intencji kompozytora, lecz zazwyczaj analizy te nie dostarczają wiedzy na temat konkretnych treści estetycznych wywoływanych przez dzieło. Dysponujemy również subiektywnymi opisami doświadczeń estetycznych konkretnych dzieł muzycznych, jednak często brakuje im teoretycznego ugruntowania w technicznych analizach formalnych, które ze swej strony niejako „uprawomocniałyby” przeżywaną treść estetyczną.

33 Por. E. Clarke, *Listening to performance*, w: *Musical Performance: A Guide to Understanding*, ed. J. Rink, Cambridge 2002, s. 185.

34 Por. R. Ingarden, *Utwór muzyczny*, s. 17–18. Ta różnorodność postaci dzieła, wynikająca z jego odmiennych wykonań, nie zmienia podstawowego założenia Ingardena, że określone dzieło muzyczne jako takie jest jedno-jedne i nie może się ono samo zmieniać. Por. R. Ingarden, *Utwór muzyczny*, s. 22–26. Zauważmy, że odróżnienie dzieła od jego indywidualnych wykonań odpowiada – na poziomie analiz fenomenologicznych – podziałowi na sam fenomen oraz jego poszczególne fenomenalizacje.

35 Warto w tym miejscu przywołać koncepcję integralnej interpretacji dzieła muzycznego, zaproponowaną przez Mieczysława Tomaszewskiego, która jednak jedynie w bardzo ogólnym

Kwestią istotnej wagi jest charakter językowego opisu doświadczenia estetycznego. Wydaje się, że fenomenologiczno-hermeneutyczny opis ekfrastyczny dzieła muzycznego nie powinien być ani zbyt techniczny pod względem użycia terminów zaczerpniętych z teorii muzyki, ani zbyt subiektywistyczny. Nie oznacza to, że muzycznych terminów nie powinno się używać wcale, lecz to, że nie powinny one zagłuszać ekfrazy, czyli ożywienia dzieła na podstawie samego opisu językowego. Mówiąc z kolei o „subiektywizmie”, mam na myśli to, że ów opis językowy nie ma mówić wyłącznie o osobistych uczuciach wywoływanych przez dzieło, choć każdorazowo i z konieczności podlegamy własnemu, ograniczonemu horyzontowi poznawczemu, ale ponadto powinien wykazywać istotne powiązania – posługując się terminologią Ingardena – pomiędzy jakościami wartości estetycznych a jakościami estetycznie wartościowymi.

Przyjrzyjmy się teraz uważniej Ingardenowskiemu podziałowi na jakości estetycznie wartościowe oraz jakości wartości estetycznych w odniesieniu do wykonania dzieła muzycznego i zapytajmy, czy krakowski fenomenolog dokonał słusznej ich klasyfikacji<sup>36</sup>. Czy miał rację, przypisując na

zarysie uwzględnia potrzebę ujęcia problematyki wykonania dzieła muzycznego. Por. M. Tomaszewski, *W stronę interpretacji integralnej dzieła muzycznego*, w: M. Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Kraków 2000, s. 49–65. Kwestia wykonania dzieła muzycznego pozostaje wciąż niewystarczająco opracowanym tematem zarówno na gruncie teorii, jak i filozofii muzyki. Analizy Ingardena, odnoszące się wprost do wykonania dzieła muzycznego, stanowią wyjątkowo obszerny i głęboki myślowo materiał. I chociaż poświęcił on temu zagadnieniu szczególną uwagę jedynie w pierwszym rozdziale rozprawy *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości* oraz w krótkim odczycie z 16 grudnia 1964 roku, zamieszczonym w trzecim tomie *Studiów z estetyki*, to wielokrotnie poruszał tę problematykę przy okazji omawiania innych zagadnień związanych z dziełem muzycznym oraz – ogólniej – z estetyką. Por. R. Ingarden, *Utwór muzyczny*, s. 12–28; R. Ingarden, *Twórcze zachowanie autora i współtworzenie przez wirtuoza i słuchacza*, s. 147–152. W polskiej literaturze filozoficznej zagadnieniu wykonania dzieła muzycznego – w dużej mierze poprzez pryzmat fenomenologii Ingardena – poświęcona jest książka Anny Chęćki *Dysonanse krytyki*. Por. A. Chęćka-Gotkiewicz, *Dysonanse krytyki. O ocenie wykonania dzieła muzycznego*, Gdańsk 2008.

36 Przypomnijmy, że wcześniej Stanisław Ossowski odróżnił dwa typy wartości w estetyce, mianowicie wartości artystyczne oraz wartości estetyczne. Por. S. Ossowski, *U podstaw estetyki*, Warszawa 1958, s. 284–286. Odnosząc się do tych dwóch typów wartości, Bohdan Dziemidok zauważa, że „kryteriami pierwszych są obiektywne właściwości dzieła, sprawdzianami drugich natomiast – przeżycia estetyczne” (B. Dziemidok, *Estetyka Stanisława Ossowskiego*, w: S. Ossowski,



przykład „piskliwą” jakość brzmienia dźwięku do grupy jakości estetycznie wartościowych? W triadycznym modelu dzieło–wykonanie–odbior określony sposób wydobycia dźwięku (np. „piskliwy”) należy, jak sądzę, do drugiego członu, czyli do wykonania, a nie do członu pierwszego (dzieła samego) lub trzeciego (odbioru estetycznego). Owa „piskliwa” jakość brzmienia dźwięku to bowiem dopiero środek artystyczny, którego celem jest wywołanie określonej jakości estetycznie wartościowej<sup>37</sup>. Przypisanie jakości brzmienia dźwięku do grupy jakości artystycznych, a nie jakości wartości estetycznych, zgadzałoby się również z podziałem Ossowskiego, w którym wartości artystyczne wiązały się z „artyzmem”, czyli ze sposobem powstania przedmiotu, a wartości estetyczne z „pięknem”, czyli z tym, co ów przedmiot nam daje. Przypisanie sposobu wykonania dzieła muzycznego do jakości artystycznych jest zarazem w pełni intuicyjne i – że

*Wybór pism estetycznych*, Kraków 2004, s. XXX). U Ossowskiego te dwie koncepcje wartości w estetyce były usytuowane w kontekście wydawania sądów estetycznych, czyli wartościowania, lecz jeśli „weźmiemy w nawias” (*epoché*) aspekt aksjologiczny, to uzyskamy analogiczną, dwuistą koncepcję jakości artystycznych oraz jakości estetycznych. Ingarden swoją teorię jakości estetycznie wartościowych oraz jakości wartości estetycznych funduje na podstawie – co dość zrozumiałe – jakości estetycznych, natomiast jakości artystyczne cechuje pewna ambiwalencja, ponieważ niekiedy są one zaliczane do typu jakości estetycznie wartościowych, a innym razem – na mocy redukcji fenomenologicznej – zostają one wyłączone z obszaru intencjonalnych badań i pozostawia się je w obszarze rzemiosła artystycznego. Mimo wielu różnic pomiędzy estetyką Romana Ingardena a Stanisława Ossowskiego, pojmowanie wartości, względnie jakości artystycznych oraz estetycznych, wydaje się u obu filozofów pokrewne.

37 Chciałbym podkreślić, że mówiąc o środkach artystycznych, mam na myśli jakości *stricte* artystyczne, którymi posługuje się wykonawca dzieła muzycznego – dla przykładu rejestr gry *sul ponticello* w przypadku zamiaru uzyskania jakości brzmienia dźwięku (a nie jakości estetycznie wartościowej) o „piskliwym” charakterze. Zauważmy też, że „piskliwa” jakość brzmienia dźwięku poprzedza możliwość powstania „piskliwej” jakości estetycznie wartościowej (ujemnie bądź pozytywnie). Przyporządkowanie przez Ingardena „piskliwego” dźwięku do grupy jakości estetycznie wartościowych, a nie do grupy jakości *stricte* artystycznych jest w pełni zrozumiałe, jeśli przyjmujemy perspektywę odbiorcy. Sądzę, że także w perspektywie wykonawczej mamy prawo uznać artystyczną jakość brzmienia dźwięku za jakość estetycznie wartościową, mówiąc na przykład, że dźwięk szlachetny, głęboki, pełny jest sam w sobie piękny w przeciwieństwie do dźwięku szpetnego, płytkiego, powierzchownego czy piskliwego. Przy bardziej wnikliwej analizie okazuje się jednak, że utożsamianie artystycznego sposobu wydobycia dźwięku z jakością estetycznie wartościową jest błędne, chociaż możliwe jest tutaj zachodzenie na siebie i godzenie się ze sobą obu tych typów jakości – artystycznych oraz estetycznych.

tak to ujmę – logiczne, ponieważ na gruncie badań fenomenologicznych wykonanie dzieła zawsze poprzedza jego odbiór<sup>38</sup>. Zazwyczaj jesteśmy nastawieni na odbiór samego dzieła muzycznego, a kwestia jego zapośredniczenia w wykonaniu pozostaje na dalszym planie lub wręcz jest pomijana, podczas gdy uważniejsze analizy skupione wokół samego wykonania dzieła muzycznego pozwoliłyby wydobyć na jaw wiążącą relację pomiędzy jakościami *stricte* artystycznymi a jakościami estetycznie wartościowymi oraz jakościami wartości estetycznych<sup>39</sup>.

Wróćmy jeszcze na chwilę do zasygnalizowanego jedynie na marginesie szczególnego przypadku ukrytości dzieła muzycznego, tj. możliwości objawienia religijnego poprzez sztukę. Po pierwsze należy podkreślić, że to nie jawna treść religijna dzieła jest decydująca o fenomenalizacji fenomenu jako Objawienia<sup>40</sup>. Nie musi przecież dojść do objawienia religijnego podczas słuchania *Mszy h-moll* BWV 232 Jana Sebastiana Bacha i – z drugiej strony – może dojść do objawienia religijnego podczas słuchania na przykład *Preludiów fortepianowych* Pawła Mykietyna. Mimo tej niepewności co do natury objawiania się treści sakralnych w dziełach muzycznych, wydaje się, że niektóre utwory wykazują większą bądź mniejszą zdolność do urzeczywistniania tego typu doświadczeń. Po drugie należy zwrócić uwagę na fakt, że różne wykonania tego samego dzieła mogą posiadać różną zdolność do uobecniania doświadczeń o naturze religijnej.

38 Por. A. Pytlak, *Kilka uwag na temat Ingardenowskiej koncepcji dzieła muzycznego*, s. 91. Nie wdając się w szczegóły tego problemu, zaznaczmy jedynie, że istotną trudność sprawia scharyteryzowanie konkretyzacji estetycznej twórcy-kompozytora w fazie komponowania dzieła oraz kwestia konkretyzacji estetycznej dzieła po jego skomponowaniu, ale jeszcze przed jego konkretyzacją brzmieniową. Zauważmy, że jest to zagadnienie, wokół którego krąży również myśl Mariona, ponieważ dotyczy możliwości słuchania czystego fenomenu muzycznego oraz źródła jego niedźwiękowego jawienia się.

39 Wskazane tutaj aspekty badań oczywiście nie wyczerpują całego programu badawczego, jaki zarysowuje się w obszarze badań fenomenologicznych zcentralizowanych wokół wykonania dzieła muzycznego. W tym miejscu chodzi jedynie o zasygnalizowanie jeśli nie całkiem nowej, to przynajmniej rozszerzonej perspektywy badawczej, która dopiero w uszczegółowieniu ujawniłaby swój potencjał naukowy.

40 Na ten fakt zwracał uwagę Władysław Stróżewski oraz Michel Henry. Por. W. Stróżewski, *Czas piękna*, w: W. Stróżewski, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków 2002, s. 286–287; M. Henry, *Voir l'invisible*, s. 216–217.

Po trzecie doświadczenie fenomenu *sacrum*, doświadczenie Tajemnicy czy doświadczenie „jakości metafizycznych” zdają się posiadać wspólną naturę, lecz pewne istotne rozróżnienia są tu konieczne. Bliższe zbadanie tej kwestii wymagałoby podjęcia interdyscyplinarnych badań, które łączyłyby perspektywy estetyki, fenomenologii, teologii i filozofii religii<sup>41</sup> (także tej utrzymanej w nurcie filozofii analitycznej, i to ze szczególnym uwzględnieniem problemu Bożej ukrytości<sup>42</sup>).

## Podsumowanie

Celem fenomenologicznych analiz w obszarze sztuki muzycznej jest lepsze zrozumienie istoty poszczególnych dzieł. Ontycznym podłożem muzyki oraz jej wewnętrznego brzmienia są co prawda dźwięki, lecz one same nie są jeszcze muzyką. Zadanie dla współczesnej fenomenologii sztuki polega na wykazaniu powiązania pomiędzy jawną i ukrytą zjawiskowością dzieła, tj. pomiędzy słyszalnymi dźwiękami i ukrytą muzyką. Zrozumienie fenomenu muzyki wymaga precyzyjniejszego zbadania wpływu materiału akustycznego na możliwości kształtowania się (fenomenalizacji) niedźwiękowego przedmiotu estetycznego w indywidualnych konkretyzacjach estetycznych, przy czym większej uwagi domaga się kwestia wykonania dzieła, ponieważ dzieło muzyczne istnieje zasadniczo poprzez wykonanie, a właściwiej – poprzez wiele różnych wykonań. Analiza ukrytej zjawiskowości dzieła muzycznego to poszukiwanie – jak mówił Marion – pewnego „skądinąd”, lecz to „skądinąd” nie pochodzi spoza dzieła, tylko z niego samego jako źródło jawienia się fenomenu<sup>43</sup>. Zbadanie fenomenalizacji owego „skądinąd” jest być może tym, co pomoże rzetelnie powiązać dzieło artystyczne i jego jawienie się jako intencjonalny przedmiot estetyczny.

41 Najbliższy tej perspektywie badawczej był projekt estetyki teologicznej Hansa Ursa von Balthasara. Por. H. U. von Balthasar, *Chwała. Estetyka teologiczna*, t. 1: *Kontemplacja postaci*, tłum. E. Marszał, J. Zakrzewski, Kraków 2008, s. 100–108.

42 Por. M. Dobrzeńcki, *Ukrytość i Wcielenie. Teistyczna odpowiedź na argument Johna L. Schellenberga za nieistnieniem Boga*, Kraków 2020.

43 Por. J.-L. Marion, *Będąc danym*, s. 151–154.

Podstawowym celem projektowanych badań jest więc wydobycie na jaw niedźwiękowej muzyki, która skrywa się w słyszalnych dźwiękach.

## Bibliografia

- Balthasar H. U. von, *Chwała. Estetyka teologiczna*, t. 1: *Kontemplacja postaci*, tłum. E. Marszał, J. Zakrzewski, Kraków 2008.
- Boehm G., *Opis obrazu. O granicach obrazu i języka*, tłum. M. Łukasiewicz, w: G. Boehm, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, red. D. Kołacka, tłum. M. Łukasiewicz, A. Pieczyńska-Sulik, Kraków 2014, s. 119–143.
- Boehm G., *Pierwsze spojrzenie. Dzieło sztuki – estetyka – filozofia*, tłum. M. Łukasiewicz, w: G. Boehm, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, red. D. Kołacka, tłum. M. Łukasiewicz, A. Pieczyńska-Sulik, Kraków 2014, s. 31–45.
- Borek F., *Świat, fenomen, źródło. Fenomenologiczna interpretacja „Vom Wesen der Wahrheit” Heideggera*, Warszawa 2022.
- Bruhn S., *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*, Hillsdale (NY) 2000.
- Bursztyka P., *Granice widzialnego. Jeana Luca Mariona fenomenologiczna koncepcja idola*, w: *Fenomen i przedstawienie. Francuska estetyka fenomenologiczna. Założenia/ zastosowania/ konteksty*, red. I. Lorenc, M. Salwa, P. Schollenberger, Warszawa 2012, s. 287–313.
- Chęćka-Gotkowicz A., *Dysonanse krytyki. O ocenie wykonania dzieła muzycznego*, Gdańsk 2008.
- Clarke E. *Listening to performance*, w: *Musical Performance: A Guide to Understanding*, ed. J. Rink, Cambridge 2002, s. 185–196.
- Didi-Huberman G., *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, tłum. B. Brzezicka, Gdańsk 2011.
- Dobrzeńiecki M., *Ukrytość i Wcielenie. Teistyczna odpowiedź na argument Johna L. Schellenberga za nieistnieniem Boga*, Kraków 2020.
- Dufrenne M., *Intentionnalité et Esthétique*, „Revue Philosophique de la France et de l’Étranger” 144 (1954), s. 75–84.
- Dziemidok B., *Estetyka Stanisława Ossowskiego*, w: Stanisław Ossowski, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2004, s. VII–XL.

- Goehr L., *How to Do More with Words. Two Views of (Musical) Ekphrasis*, „The British Journal of Aesthetics”, 50 (2010) nr 4, s. 389–410; DOI:10.1093/aesthj/ayq036.
- Gschwandtner Ch. M., *Degrees of Givenness. On Saturation in Jean-Luc Marion*, Bloomington–Indianapolis 2014.
- Heidegger M., *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Warszawa 2013.
- Heidegger M., *Źródło dzieła sztuki*, tłum. J. Mizera, w: M. Heidegger, *Drogi lasu*, tłum. J. Gierasimiuk, R. Marszałek, J. Mizera, J. Sidorek, K. Wolicki, Warszawa 1997, s. 7–62.
- Henry M., *Voir l’invisible. Sur Kandinsky*, Paris 2005.
- Henry M., *Wcielenie. Filozofia ciała*, tłum. M. Frankiewicz, D. Adamski, Kraków 2012.
- Husserl E., *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu*, tłum. J. Sidorek, Warszawa 1989.
- Ingarden R., *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, tłum. M. Turowicz, Warszawa 1988.
- Ingarden R., *Twórcze zachowanie autora i współtworzenie przez wirtuoza i słuchacza*, tłum. M. Turowicz, w: R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. 3, Warszawa 1970, s. 147–152.
- Ingarden R., *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, Kraków 1973.
- Kandyński W., *O duchowości w sztuce*, tłum. S. Fijałkowski, Łódź 1996.
- Kandyński W., *O formie*, tłum. E. Sagan, w: W. Kandyński, *Eseje o sztuce i artystach*, Kraków 1991, s. 12–29.
- Kandyński W., *Punkt i linia a płaszczyzna. Przyczynek do analizy elementów malarskich*, tłum. S. Fijałkowski, Łódź 2019.
- Kivle I., *Music in the Phenomenology of Roman Ingarden and Alfred Schutz*, w: *Roman Ingarden and His Times*, eds. D. Czakon, N.A. Michna, L. Sosnowski, Kraków 2020, s. 159–171.
- Krawiec A., *Brak czy wszechobecność artykulacji w Ingardenowskiej teorii budowy dzieła muzycznego?*, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria” 29 (2020) nr 116, s. 473–485.
- Mackinlay S., *Whose Word Is It Anyway? Interpreting Revelation*, w: *The Enigma of Divine Revelation. Between Phenomenology and Comparative Theology*, eds. J.-L. Marion, Ch. Jacobs-Vandegeer, Dordrecht 2020, s. 49–64.

- Marion J.-L., *Będąc danym. Esej z fenomenologii donacji*, tłum. W. Starzyński, Warszawa 2007.
- Ossowski S., *U podstaw estetyki*, Warszawa 1958.
- Pytlak A., *Kilka uwag na temat Ingardenowskiej koncepcji dzieła muzycznego*, w: *Studia estetyczne*, t. 3, Warszawa 1966, s. 81–94.
- Stróżewski W., *Czas piękna*, w: W. Stróżewski, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków 2002, s. 269–288.
- Szyszkowska M. A., *Pojęcie idealnej granicy w estetyce dzieła muzycznego Romana Ingardena*, „Aspekty Muzyki” 1 (2011), s. 203–225.
- Szyszkowska M. A., *Roman Ingarden’s Theory of Aesthetic Experience. From Idea to Experience and Back*, w: *Roman Ingarden and His Times*, eds. D. Czakon, N. A. Michna, L. Sosnowski, Kraków 2020, s. 223–238.
- Tomaszewski M., *W stronę interpretacji integralnej dzieła muzycznego*, w: M. Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Kraków 2000, s. 49–65.
- Witkiewicz S. I., *O Czystej Formie*, w: S. I., Witkiewicz, *O Czystej Formie i inne pisma o sztuce*, red. J. Degler, Warszawa 2003.

## Abstrakt

### *Niedźwiękowe momenty dzieła muzycznego jako problem filozofii muzyki*

Dzieło muzyczne jako artefakt to określony materiał akustyczny. Same dźwięki nie są jednak tożsame z muzyką, stanowią tylko zewnętrzny wygląd dzieła i jego najbardziej jawną warstwę, a odbiór estetyczny bynajmniej nie ogranicza się do percepcji powierzchniowej szaty brzmieniowej. Współczesne badania Gottfrieda Boehma oraz Georgesa Didi-Hubermana, odnoszące się do sztuk plastycznych, ukazały nowe możliwości wydobywania na jaw ukrytej, wewnętrznej zjawiskowości dzieła. Czy jest jednak możliwe przeniesienie metodologii badań nad niewidzialną wizualnością obrazu w obszar niedźwiękowego brzmienia dzieła muzycznego? Jakie dodatkowe problemy badawcze rodzi dzieło muzyczne, wzięwszy pod uwagę to, że jest ono nie tylko skomponowane przez twórcę-kompozytora, ale ponadto że do swego fenomenalnego zaistnienia potrzebuje także od-twórczego wykonania. Niniejszy artykuł stanowi krytyczną analizę poglądów Romana

Ingardena na temat dzieła muzycznego oraz sygnalizuje potrzebę uwzględnienia szerszego horyzontu badawczego w odniesieniu do problematyki niedźwiękowości muzyki. Głównym celem artykułu jest wyznaczenie nowych perspektyw badawczych nad dziełem muzycznym w świetle współczesnej fenomenologii.

**Słowa kluczowe:** estetyka, fenomenologia, dzieło muzyczne, Roman Ingarden, wykonanie dzieła muzycznego

## Abstract

### *The Nonsounding Elements of a Musical Work as a Problem in the Philosophy of Music*

A work of music as an artefact is a particular acoustic material. However, the sounds are not identical with music since they only constitute the external appearance of a musical work and its most explicit layer, while aesthetic perception is certainly not limited to the superficial perception of sounds. Contemporary research in the field of fine arts by Gottfried Boehm and Georges Didi-Huberman showed new possibilities of revealing the hidden inner phenomenality of a work of art. Yet, is it possible to apply the methodology of research on the invisible visuality of a painting to the field of non-acoustic sound of a musical work? What kind of additional research problems does a work of music cause, taking into account the fact that it is not only created by its author-composer, but it also requires a re-creational performance to phenomenally exist? The article provides the critical analysis of Roman Ingarden's views on the subject of a musical work and indicates the need to expand the research horizon as regards the issue of nonsounding elements of music. The article aims mainly at bringing new research perspectives on a work of music in the light of contemporary phenomenology.

**Keywords:** aesthetics, phenomenology, musical work, Roman Ingarden, musical performance

