

Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria
R. 29: 2020, Nr 4 (116), ISSN 1230–1493
DOI: 10.24425/pfns.2020.135086

J ę d r z e j S t a n i s ł a w e k

Roman Ingarden o dziele muzycznym. Pięć uwag

Słowa kluczowe: *R. Ingarden, melodia, muzyka, przedmiot intencjonalny, utwór muzyczny*

1. Muzyka

1.1. Istota muzyki. Odróżnijmy sekwencje dźwięków uporządkowane i nieuporządkowane, a w obrębie tych pierwszych sekwencje posiadające znaczenie – a więc sygnały – oraz zestawy dźwięków pozbawione znaczenia, czyli muzykę. Zestawy nieuporządkowane¹ tworzą szum, a jeśli są głośne – hałas. Muzyką byłoby rytmiczne bębnienie towarzyszące tańcom plemiennym. Muzyką nie byłyby tam-tamy przekazujące wiadomość lub np. modulowane brzmienie syreny alarmowej.

W naszym ujęciu muzykę tworzyłyby uporządkowane sekwencje dźwięków, które nie są sygnałami. Podana definicja wskazuje rodzaj najbliższy, jednak nie ustala różnicy gatunkowej. Istnieją przecież uporządkowane sekwencje dźwięków, które nie są sygnałami – np. rytmiczne stukanie palcami – które muzyką nie jest. Różnicy gatunkowej należy poszukać w sferze doznań. Ten obszar wymyka się uściśleniu. Ze swej strony jako różnicę gatunkową wskazałibyśmy odczucie przyjemności, jakiego dostarcza słuchanie.

Jędrzej Stanisławek (em.), Politechnika Warszawska, Wydział Administracji i Nauk Społecznych, Pl. Politechniki 1, 00-661 Warszawa; e-mail: stanislawek@interia.eu, ORCID: 0000-0002-5354-7945.

¹ Uporządkowanie wprowadza człowiek. Natura nie jest w stanie tego uczynić. Szelest drzew jest szumem, a nie muzyką.

1.2. Dwie odmiany muzyki. Muzykę (współ)tworzą trzy składowe: barwa dźwięku, rytm oraz melodia. Uzupełnia je głośność. Każda ze składowych ma podstawę fizyczną w postaci stosownej częstotliwości lub amplitudy drgań powietrza docierającego do odbiorcy, najczęściej wytworzonych w następstwie drgań struny. Barwa dźwięku powstaje za sprawą nakładania się drgań na siebie, a tych nałożen może być tak wiele, że same z siebie potrafią stworzyć przyjemne brzmienie. Rytm porządkuje dźwięki pod względem czasu ich trwania. Melodia ma inną naturę: tworzą ją sekwencje zmieniających się częstotliwości drgań.

Istnieją dwie odmiany muzyki: pierwotna oraz (tu niełatwo wskazać odpowiednie słowo) tradycyjna (europejska²). Muzyka pierwotna jest dwuwymiarowa: nie występuje w niej melodia (a jeśli się pojawia, pełni funkcję pomocniczą, raczej jako sygnał rozpoznawczy utworu niż jego składowa). Dominującą składową muzyki pierwotnej jest barwa dźwięku. Słuchacza cieszy samo brzmienie instrumentów. Często uzupełnia je rytm³.



Rys. 1. Odmiany muzyki

Różnicę pomiędzy muzyką pierwotną a muzyką europejską ilustruje historia podawana w podręcznikach muzyki. Rzecz dzieła się w epoce Oświecenia. We

² Muzyka tradycyjna (jej składową jest tzw. muzyka ludowa) jest w naszej opinii tworem europejskim. Stąd określenie „europejska”.

³ W pewnych formach muzyki rytm dominuje – np. w muzyce hard-rockowej, która ogranicza się do rytmu wzmacnianego głośnością.

Francji przebywał z wizytą hinduski maharadża. Gospodarze zaprosili go na przedstawienie operowe. Zapewne spodziewali się zachwytu. Po przedstawieniu zapytano gościa, jak mu się podobało. „Nieszczególnie”, brzmiała odpowiedź. „Tylko jedno zrobiło na mnie wrażenie. To, co było na początku”. Zaczęto dociekać. Czy może wejście solisty? „Nie”. Czyli uwertura? „Nie”. Co więc? Okazało się, że maharadża miał na myśli strojenie się orkiestry, czyli tę szeroką i bogatą barwę dźwiękową, jaką słychać w chwilach strojenia instrumentów.

1.3. Melodia. Muzyka europejska jest trójwymiarowa: pojawia się w niej melodia⁴. Barwa (np. szum trzciny – ale to nie muzyka) sprawia przyjemność. Rytm pociąga (np. do podskoków), czasem oszołamia. Melodia, zdarza się, zachwyca. Nie wiadomo dlaczego.

Melodia jest dziwnym tworem. Kilka, czasem kilkanaście dźwięków o zmieniającej się wysokości trwale działa na układ nerwowy. Cieszy i pozostaje w pamięci. Nikt nie potrafi wytłumaczyć, dlaczego taki a nie inny układ drgań odpowiednio ułożony rytmicznie „trafia do ucha”, a inny nuży. Nie wyjaśnia tego ani fizjologia, ani akustyka. Niestety, także matematyka nie wskazała, co w melodyjnym układzie dźwięków tak silnie oddziałuje.

1.4. Utwory. Muzyka przyjmuje (w muzyce pierwotnej) postać impresji: swobodnego snucia linii dźwiękowej, lub (w muzyce europejskiej) ustalonego zestawu dźwiękowego, czyli utworu.

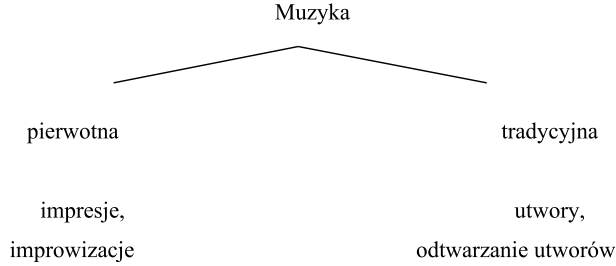
W muzyce europejskiej linia dźwiękowa jest wyznaczona i można ją powtórzyć. W muzyce pierwotnej ustalenia brak. Wykonawca swobodnie interpretuje coś, co nosi nazwę motywu. O mistrzostwie decyduje np. umiejętne podniesienie głosu, odpowiedni sposób szarpnięcia struny, subtelne wydłużenie przerwy między tonami. Zachwyca wykonanie, nie sam motyw⁵. W muzyce europejskiej o ocenie rozstrzyga sposób odtworzenia utworu. W przeciwieństwie do muzyki pierwotnej, w której miarą mistrzostwa jest inwencja artysty, podstawowym elementem melioratywnej opinii jest tu wierność oryginałowi.

Muzyka XX wieku powraca do pierwotnych form muzyki. Takim nawrotem była już muzyka jazzowa: dialektyczne złączenie muzyki europejskiej („motyw”) oraz pierwotnej (impresja). Najważniejszą składową w tzw. muzyce współczesnej jest barwa dźwięku. Rytm pełni tu funkcję pomocniczą, a melodia niemal znika. Dzieła nowoczesnych twórców zachwycałyby zapewne owego hinduskiego maharadżę, jednak nadal wyglądają na kontrowersyjny eksperyment. Wciąż słucha się tego z trudem⁶.

⁴ Pierwszą zapisaną piękną melodią (prawdopodobnie początek IX wieku) jest *Veni Creator*, gregoriański hymn do dziś śpiewany w czasie ślubów.

⁵ W muzyce klasycznej odpowiednikiem owej inwencji wykonawczej jest artykulacja (decyduje o niej wykonawca), a w muzyce rozrywkowej, na którą składają się przede wszystkim piosenki, wykonanie melodii przez solistę.

⁶ Muzyka rozrywkowa zmierza w podobnym kierunku: trudno powtórzyć piosenki, które dzisiaj cieszą młode pokolenie. Brak w nich przebojowej melodii. Dominuje surowa linia



Rys. 2. Muzyka pierwotna a europejska: kształt dzieła i formy jego wykonania

W muzyce współczesnej dominują dysonanse i kontrasty dźwiękowe. To wielka nowość w stosunku do muzyki pierwotnej i muzyki tradycyjnej.

2. Teoria Ingardena

2.1. Opis muzyczny. Kwestii podstawowych, tych, o których była mowa do tej pory, Ingarden⁷ nie porusza. Zaczyna „od wysokiego c”: od sprawy dzieła muzycznego, a więc konstrukcji zaawansowanej, często połączenia kilku utworów w jedną całość. Takimi konstruktami są jego dwa główne przykłady: *Sonata h-moll* Chopina oraz *V symfonia* Beethovena.

W swym tekście (140 gęsto zadrukowanych stron) Ingarden przedstawia budowę utworów muzycznych. Z samego opisu czytelnik nie dowiaduje się niczego, czego nie wiedziałby przed przeczytaniem pracy Ingardena. Wie przecież, że utwory składają się nie tylko z dźwięków, ale także z przerw, że wykonawcy odtwarzają zapis nutowy utworu w różny sposób, niekoniecznie wierne, a na pewno nie tak samo („każde wykonanie jest inne”), że utwory są zapisywane w muzycznej notacji. W tej czysto muzykologicznej prezentacji – eleganckiej, to oddajmy autorowi – nie ma nic z filozofii⁸. Nie pojawia się żadna tak typowa dla filozofii próba wyjaśnienia lub uogólnienia.

2.2. Problemy. W intencji Ingardena ów szczegółowy opis miałby być punktem wyjścia analizy problemów, jakie stwarza istnienie dzieł muzycznych. Poszczególne kwestie Ingarden wypowiada w tytułach rozdziałów. Poza

melodyczna wsparta chropowatym brzmieniem towarzyszącym. W supermarketach na wszelki wypadek tego nie puszczają.

⁷ Odnosimy się do rozprawy *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości* (1958). Korzystamy z wydania: Ingarden 1966.

⁸ Fenomenologowie takie opisy uważają za istotne. Tej istotności nie przeczymy. Zatemperowanie ołówka przed pisaniem jest czynnością istotną, ale przecież jedynie pomocniczą.

odповідzią na pytanie, w jaki sposób istnieje utwór muzyczny, żadnej z nich nie rozstrzyga, a jedynie wskazuje na trudności związane z rozwiązaniem. Po szczególne sprawy (za chwilę je rozważymy) łączą się nie z estetyką, jak można by oczekiwać, ale z metafizyką („ontologią”, jak pisze Ingarden).

Ingarden zastanawia się nad (utrzymujemy kolejność z tekstu):

- 1) relacją między „utworem muzycznym i jego wykonaniem”,
- 2) odniesieniem pomiędzy utworem muzycznym a jego odbiorem przez słuchacza – tu konkluduje dosyć prosto, że „dzieło muzyczne [...] nie jest niczym psychicznym ani subiektywnym” i także „wykonanie utworu muzycznego nie jest [...] niczym psychicznym” (Ingarden 1966, s. 194–195),
- 3) relacją pomiędzy utworem muzycznym a jego zapisem nutowym (te trzy zagadnienia tworzą pierwszą kwestię, nad którą się zastanowimy),
- 4) rolą pozadźwiękowych elementów utworu muzycznego, w tym rolą odczuć, jakie dzieło wywołuje, oraz oceną jego wartości,
- 5) „sposobem istnienia dzieła muzycznego” (tę sprawę rozważymy w punkcie 3.3),
- 6) „zagadnieniem całości dzieła muzycznego”,
- 7) „zagadnieniem tożsamości dzieła muzycznego” (te dwa problemy będą przedmiotem naszej uwagi w punktach 3.4 oraz 3.5).

Ze swej strony zastanowimy się dodatkowo (punkt 3.2) nad sposobem powstawania utworów muzycznych. Ingarden tego pytania nie podejmuje, chociaż kontekstowo przedstawia swoje stanowisko.

3. Uzupelnienie Ingardena

3.1. Utwór a jego zapis nutowy i jego wykonanie. Ingarden stwierdza, że utwór muzyczny jest (ontologicznie – J.S.) czymś innym niż jego zapis i że „jak znak jest różny od przedmiotu przezeń oznaczanego, jest i partytura czymś innym od dzieła muzycznego, które jest przez nią wyznaczone” (Ingarden 1966, s. 200). Trudno się z tym nie zgodzić – tak jak i z tym, że „związek bytowy między dziełem a partyturą polega jedynie na przyporządkowaniu, i to wytworzonym wyłącznie umownie” (Ingarden 1966, s. 200).

Zapis nutowy, spójrzmy ogólniej, jest a) zapisem symbolicznym, jakich spotykamy wiele, a więc pewnym kodem. Tak jak np. DNA, jest jednocześnie b) instrukcją działania. Wykonawca otrzymuje przepis postępowania. W taki sposób działa program komputerowy, instrukcja montowania wycieraczek w samochodzie, przepisy w książce kucharskiej. Przy tym, podobnie jak np. wskazania dotyczące montażu mebli, zapis nutowy nie wyznacza jednoznacznie czynności wykonawcy. Tak jak monter może wiercić otwory

mniej lub bardziej energicznie, tak pianista może naciskać klawisze z mniejszą lub większą intensywnością.

Zapis nutowy, należy zgodzić się z Ingardenem, nie wyznacza jednoznacznie sposobu wykonania utworu – „dzieło nie jest pod każdym względem jednoznacznie wyznaczone przez partyturę” (Ingarden 1966, s. 200). Wykonawca otrzymuje swobodę, ale nie za sprawą intencji kompozytora. Pierwszym powodem są ograniczone możliwości kodu nutowego. Aby jednoznacznie określić kształt utworu, wysokość każdego tonu – a więc stosowną częstotliwość drgań – twórca musiałby podawać z dokładnością do ułamka herca, a czas trwania z dokładnością do ułamka sekundy. Powinien by przy tym ściśle określić sposób łączenia dźwięków, zależność między głosem głównym a akompaniamentem, amplitudę poszczególnych drgań. To nierealne.

Brak możliwości ścisłego zapisu wynika, po drugie, z faktu, iż sam kompozytor wiele elementów swego dzieła uświadamia sobie jedynie w przybliżeniu. Rzecz ma się jak w mikroświecie, gdzie cząstka elementarna stanowi rozmytą falę. Podobnie w muzyce: kompozytor zapisuje rozmytą sekwencję dźwiękową. Utwór muzyczny – jak pojęcia typu *allegro* lub *forte* – jest bytem nieostrym. Wykonawca go ujednoznacznia („konkretyzuje”), każdy na swój sposób.

3.2. Powstawanie dzieła muzycznego. Wbrew Ingardenowi, utwór muzyczny jest tylko po części „świadomym aktem twórczym”. Świadomość kompozytora jest w stanie pomyśleć muzyczny zauważyć i ewentualnie zaaprobować albo odrzucić. (W tym drugim przypadku często potrafi aktem woli skłonić mózg do dalszej pracy). Sama niczego stworzyć nie jest w stanie. Fraza muzyczna pojawia się w następstwie samoistnej pracy mózgu, której to produkt trafia do świadomości w mniej lub bardziej gotowej postaci. Kompozytor może go zapisać lub poddać korekcie – np. kilkakrotnie zagrać frazę w nadziei, że wcześniej lub później natrafi na jej lepszą wersję.

Frazy muzyczne nie są świadomymi aktami twórczymi. Tworzy je mózg⁹, a świadomość jedynie je spostrzega. Dla przykładu: Mozart, zdarzało się, wstawał od jedzenia i zapisywał w nutach, gdyż, jak mówił, „coś ciekawego mu przyszło do głowy”. Podobnie Nowowiejski, któremu melodia *Roty* „przyszła do głowy”, gdy spacerował w pobliżu Kopca Kościuszki¹⁰. Mniej utalentowani muzycznie (np. autor tekstu) spostrzegają ciekawe sekwencje muzyczne grając na instrumencie, ale przecież ich świadomie nie tworzą. Jedynie zauważają.

⁹ Zygmunta Freuda napisałby „podświadomość”. My używamy określenia „neuroaplikacje” na określenie programów neuronowych zapisanych i funkcjonujących w mózgu człowieka (zob. Stanisławek 2020, s. 234–235). Tradycyjne określenie „umysł” nie odróżnia sfery jaźni oraz odrębnej względem niej sfery neuroaplikacji.

¹⁰ Tak opowiada Jan Nowowiejski, syn kompozytora (por. Polskie Radio 2016).

W procesie twórczym artysta wydziera światu jego ukryte właściwości: w muzyce pewien układ relacji. Uchwytuje coś, co potencjalnie istnieje, ale nie jest obecne realnie. Akt twórczy potencjalnym relacjom dźwiękowym tę realność nadaje¹¹. A te po odtworzeniu zachwycają słuchaczy.

3.3. Sposób istnienia utworu muzycznego. Ingarden zauważa, że utwór muzyczny powstaje w pewnej chwili i dlatego nie istnieje tak, jak obiekty matematyczne (Ingarden 1966, s. 178). Te byłyby wieczne i odwieczne (jeśli istnieją). Utwory muzyczne nie są przy tym realiami, jak przedmioty materialne, i nie są doznaniem. Są „przedmiotami intencjonalnymi”.

Czym jest przedmiot intencjonalny, Ingarden nie objaśnia¹², jednak jego myśl jest wyraźna. Wedle niego przedmiot intencjonalny jest abstrakcyjnym obiektem wyznaczonym przez umysł twórcy:

[Dźwięki są przekazywane przez wykonawcę – J.S.] zawsze z drobnymi odchyleniami od intencjonalnie wyznaczonego oryginału. [...]; samo dzieło zaś pozostaje nadal intencjonalną granicą, do której zmierzają intencjonalne domniemania aktów twórczych autora (Ingarden 1966, s. 178).

Utwór muzyczny byłby obiektem, który powstał i jakoś jest (albo nawet istnieje) niezależnie od swego twórcy, wykonawców i zapisu nutowego. Tu zgoda, ale sposób jego istnienia trudno określić.

Obiektów tego rodzaju co utwór muzyczny jest wiele. Jest nim każdy projekt postępowania (kiedyś powstał), każde rozwiązanie zadania matematycznego (tu problem jest szerszy, gdyż owych rozwiązań zwykle jest wiele – tyle, ilu ludzi rozwiązało zadanie), każdy plan architektoniczny. W pewnej chwili te obiekty powstały i jakiś czas istnieją. Przy tym istnieją tak, jak relacje między przedmiotami.

Przypuśćmy, że ktoś się urodził od kogoś 20 lat wcześniej. Ta relacja – tak jak wzajemne odniesienia się tonów w utworze muzycznym – kiedyś powstała, trwa i – jak utwór muzyczny – będzie trwać przez wieki. Można ją uchwycić zmysłowo, patrząc na obie te osoby i dostrzegając różnicę wieku. Analogicznie w przypadku muzyki: słuchając wykonania, można zmysłowo odczuć relacje, jakie zachodzą między częstotliwościami fal dźwiękowych¹³.

Sposobu, w jaki istnieją relacje, filozofia nie wskazała. Są one faktem, czasem naocznym, czasem domniemanym, ale zawsze zagadkowym.

¹¹ Ingarden pozostaje tu z nami w zgodzie: „zachodzą w obrębie każdego dzieła sztuki muzycznej bardzo ściśle związki [...], które wynaleźć jest zadaniem artysty” (Ingarden 1966, s. 278).

¹² W tym miejscu odsyła do swego *Sporu o istnienie świata* (1961, t. II, rozdz. X).

¹³ Autor pamięta piękne opowiadanie *science fiction* (tytuł: *Tylko muzyka*), w którym podróżnicy z Ziemi spotkali się ze swymi kosmicznymi braćmi na jednej z odległych planet, ale w ogóle ich nie zainteresowali. Sytuacja zmieniła się diametralnie, gdy Ziemianie zaczęli im „wyświetlać muzykę” (częstościom muzycznym przyporządkowali częstości świetlne).

3.4. Identyfikacja („tożsamość”) utworu. Każde wykonanie utworu jest inne. Z upływem czasu te same utwory są grane inaczej, do tego często na instrumentach nowego typu¹⁴. Ta okoliczność nakazuje się zastanowić: a) dlaczego tak odmienne wykonania uważa się za odtworzenia tego samego dzieła, b) które z nich preferować jako właściwe.

Sytuacja przypomina pytanie, którego dnia ktoś wygląda najlepiej¹⁵. Każdy wygląd (zwłaszcza jeśli dołączyć strój i makijaż) pewne aspekty ujawnia, inne zakrywa. Tak samo rzecz się ma z wykonaniem. Wykonawca jakiś strój (jakieś wykonanie) na nuty musi nałożyć. Które wykonanie jest odpowiednie?

Aby odpowiedzieć, należałoby skonstruować stosowny miernik odchylenia od oryginału, w tym wypadku właściwego wyglądu. (O ile taki „właściwy wygląd” w ogóle istnieje). Pomiar odchylenia przynosiłby odpowiedź. Do tej pory takich mierników nie skonstruowano. Przybliżonej odpowiedzi wciąż udziela się na podstawie oglądu zmysłowego. Na takiej podstawie jurorzy wystawiają oceny i na takiej podstawie słuchacze rozpoznają, z jakim utworem mają do czynienia – nawet jeśli wykonawca nadał mu postać niestandardową.

3.5. Problem dopasowania. Ostatnią sprawą, którą podejmujemy (Ingarden nazywa ją „zagadnieniem całości dzieła muzycznego”), jest pytanie, jak to się dzieje, że elementy utworu „pasują do siebie”. Na to pytanie autor omawianego tekstu nie znajduje odpowiedzi. Píše to wprost:

wdzięczny będę, jeżeli [czytelnik – J.S.] mi w tej tak trudnej, a zarazem zasadniczej sprawie zechce dopomóc (Ingarden 1966, s. 288).

Zanim ktoś udzieli odpowiedzi na pytanie tak nurtujące autora *Sporu o istnienie świata*, powinien odpowiedzieć, jak to się dzieje, że poszczególne dźwięki współtworzące melodię, zestawione ze sobą, potrafią zachwycić słuchacza. Ta sprawa pozostaje największą tajemnicą muzyki.

4. Podsumowanie

Zestawmy główne ustalenia. I tak:

1) wbrew sugestii z początku tekstu:

Punktu wyjścia do rozważań nad utworem muzycznym dostarczą nam przeświadczenia przednaukowe, jakie [...] żyjemy przy obcowaniu z dziełami muzycznymi (Ingarden 1966, s. 169),

¹⁴ W akademiach muzycznych pojawiają się specjalizacje typu „obój barokowy”, w ramach których uczy się wykonywania utworów dawnych w stylu właściwym dla epoki ich skomponowania i na instrumentach właściwych tamtej epoce.

¹⁵ Podobnie: dzięki czemu jesteśmy w stanie rozpoznać dawno niewidzianą osobę, chociaż przecież teraz wygląda ona inaczej niż przed laty?

artykuł Ingardena nie ma charakteru „naukowego”. Co więcej, nie tak dużo w nim filozofii;

- 2) autor podejmuje szereg problemów, rozważa rzetelnie różne wersje ich rozstrzygnięcia, ale końcowych rozwiązań nie wskazuje;
- 3) jego spojrzenie na proces twórczy w muzyce nie wydaje się trafne;
- 4) wartość Ingardenowskiego omówienia polega na obszernym i eleganckim zestawieniu spraw związanych z dziełem muzycznym, chociaż o muzyce jako takiej autor omówienia pisze niewiele;
- 5) rozważania Ingardena stanowią rzeczowy punkt wyjścia analizy wielu kwestii z zakresu filozofii muzyki. Zawsze od czegoś trzeba zacząć.

Bibliografia

- Ingarden R. (1966), *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, w: tenże, *Studia z estetyki*, t. 2, wyd. II, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 169–307.
- Polskie Radio (2016), *Feliks Nowowiejski – kompozytor hymnu numer dwa*, www.polskieradio.pl/39/156/Artykul/2450967,Feliks-Nowowiejski-kompozytor-hymnu-numer-dwa [14.09.2020].
- Stanisławek J. (2020), *Z metafizyki człowieka*, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria” 3 (115), s. 225–238.

J ę d r z e j S t a n i s ł a w e k

Roman Ingarden on the musical work. Five remarks

Keywords: *R. Ingarden, intentional object, melody, music, musical work*

The author reflects on the issues raised in R. Ingarden’s article *The Work of Music and the Problem of Its Identity*. He considers them and presents them in a new light. This author believes that the musical works exist as special relations between special objects. At the same time, he refuses to consider musical creativity a product of human consciousness. In his opinion, consciousness only accepts or rejects musical phrases that present themselves as a product of unconscious brain activity.