

Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria
R. 29: 2020, Nr 4 (116), ISSN 1230–1493
DOI: 10.24425/pfns.2020.135084

Dzielo sztuki

A n n a B r o ż e k

Rozjaśnianie ciemnej głębi. Metodologiczna analiza Ingardenowskiej koncepcji utworu muzycznego

Słowa kluczowe: *R. Ingarden, metodologia filozofii, utwór muzyczny, założenia ontologiczne*

1. Uwagi wstępne

Tytuł tego artykułu nawiązuje do znanej fraszki Tadeusza Kotarbińskiego¹ o śledziu szukającym głębokiej, ale jasnej wody. W filozofii, jak w morzu, trudno o jasną głębię. Roman Ingarden to bez wątpienia filozof głęboki, niestroniący od najdonioślejszych i najtrudniejszych zagadnień filozoficznych. Przy lekturze pism Ingardena ma się jednak poczucie pewnej mgławicowości wywodu. Mgławicowość tę wypominali mu często jego koledzy ze Lwowa stojący, nazwijmy to tak, po stronie „jasnej” (lecz, jak może powiedziała by Ingarden – „płytkiej”). Byli to „logicyzujący” uczniowie Kazimierza Twardowskiego.

Anna Brożek, Uniwersytet Warszawski, Wydział Filozofii, ul. Krakowskie Przedmieście 3, 00-927 Warszawa; e-mail: abrozek@uw.edu.pl, ORCID: 0000-0003-1807-7631.

¹ „Do jasnych dążąc głębin – nie mógł trafić w sedno / Śledź pewien, obdarzony naturą wybredną. / Dokądkolwiek trafił, zawsze nadaremno. / Tu płytko, ale jasno; tam głębia, lecz ciemno”.

Sam Ingarden również był na krótko uczniem Twardowskiego, ale więcej wzięął od Husserla, do którego zresztą sam Twardowski go wysłał. To Husserlowski styl filozofowania Ingarden przejął i zaszczeplił na polskim gruncie. Zarówno zaś Twardowski, jak i Husserl, byli uczniami Franza Brentana, tyle że idee swojego mistrza rozwinęli w różnych kierunkach. Ostatecznie szkołę Twardowskiego uważa się za polski nurt filozofii analitycznej, a Ingardena za czołowego polskiego fenomenologa. Oba te nurty mają jednak wspólne źródło w filozofii Brentana, który zainspirował zarówno Twardowskiego, jak i Husserla. Chodzi tu zwłaszcza o pewne rysy metodologiczne wspólne w obu tradycjach mimo oczywistych różnic.

Wracając do kwestii jasności wyводу: gdy Twardowski napisał w 1920 roku tekst *O jasnym i niejasnym stylu filozoficznym*, to Ingarden zareplikował jako jeden z pierwszych. (Jak mówią: uderz w stół, nożyce się odezwą.) W replice na tekst Twardowskiego Ingarden zwracał uwagę, że zrozumienie tekstu zależy w równym stopniu od autora, jak i od czytelnika. Trudno się z tym nie zgodzić, a nawet należałoby dodać, że przy lekturze tekstów cudzych obowiązywać nas powinna zasada życzliwości względem ich autorów (przy chłodnym krytycyzmie wobec tekstów własnych).

W swoich uwagach o Ingardena koncepcji utworu muzycznego² kierować się będą uznawaną w Szkole Twardowskiego zasadą, zgodnie z którą myśl analizowanego autora trzeba starać się zrozumieć i wyrazić jaśniej, niż zrobił to sam ów autor. Być może w tym wypadku jaśniej to zarazem płycej, ale ten koszt niekiedy warto ponieść. Dokonując rekonstrukcji stanowiska Ingardena, nie będę przy tym próbowała na siłę naśladować jego stylu. Próby naśladowania stylu wielkich filozofów wypadają na ogół blado. Myśli Ingardena spróbuję wysłowić we własnej siatce pojęciowej. Stoi za tym przekonanie, iż jeśli myśl jest w ogóle wyrażalna, to da się ją wyrazić w więcej niż jednym języku – w tym w języku jaśniejszym od języka oryginału.

Jeden jeszcze termin pojawiający się w tytule wymaga wyjaśnienia, a mianowicie predykat „metodologiczna” odniesiony do analizy. Spoglądam na pracę Ingardena przede wszystkim z punktu widzenia założeń, które przyjmował, i procedur, których używał w swojej rozprawie. Trzeba przy tym odróżnić to, co na ten temat sam deklarował, że robi, od tego, co robił naprawdę, a więc metody, jakich użycie deklarował *explicite*, od tych, jakich faktycznie używał *implicite*. Rzecz jasna rekonstrukcja i systematyzacja tych drugich jest żmudna i ryzykowna, a jednak nawet marginalne uwagi Ingardena pozwalają na postawienie pewnych hipotez w tej materii.

² Chodzi o koncepcję przedstawioną w pracy *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, której pewne fragmenty powstały w r. 1928, a której wersja ostateczna ukazała się w r. 1958 (Ingarden 1928/1958).

2. Krytyka wewnętrzna i zewnętrzna

Kiedy się dokonuje metodologicznej krytyki koncepcji danego filozofa, trzeba zwrócić uwagę na następujące elementy:

- (a) postawiony przez niego problem,
- (b) przyjęte przez niego założenia,
- (c) wykorzystane przez niego metody.

Odróżnić należy przy tym wewnętrzną i zewnętrzną analizę (*resp.* krytykę) danej koncepcji.

W wewnętrznej analizie (krytyce) pracy danego filozofa przyjmujemy te same co ów filozof założenia i stosujemy obrane przez niego procedury do rozwiązania problemu, który on sam postawił. Przez ten pryzmat spoglądamy na wyniki, do jakich ów filozof doszedł. Jeśli to możliwe, powtarzamy odpowiednie badania (da się to zrobić, rzecz jasna, tylko o tyle, o ile autor posługuje się metodą powtarzalną). Pamiętajmy, że nie zawsze wymienione wyżej elementy (a)–(c), czyli owe problemy, założenia i metody, są dostatecznie wyraźnie wskazane przez autora pracy filozoficznej. Niekiedy elementów tych możemy się jedynie domyślać.

W analizie (*resp.* krytyce) zewnętrznej możemy z kolei zrewidować wszystkie wymienione wyżej punkty, sprawdzając, czy metoda została dobrana właściwie, czy słusznie przyjęte zostały takie czy inne założenia; możemy również podważyć trafność postawionego pytania lub w ogóle zasadność jego stawiania.

Poniżej rozważę koncepcję Ingardena kolejno z wewnętrznego i zewnętrznego punktu widzenia.

3. Problem

Jakie pytania postawił Ingarden w swojej pracy o dziele muzycznym, jakie założenia przyjął i jakie procedury zastosował, aby udzielić na te pytania odpowiedzi? Fundamentalny problem tej pracy oddaje po prostu pytanie: co to jest utwór muzyczny?

W szczególności Ingardenowi chodzi o to, jaką kategorię ontyczną mają utwory muzyczne (jako „gatunek”, odmiana przedmiotu), a dalej, jaka jest „istota” utworu muzycznego (znów jako gatunku). Jest to więc pewne pytanie esencjalne. Na czoło w rozprawie Ingardena wysuwają się właśnie kwestie natury ontologicznej (choćby przewijają się również zagadnienia epistemologiczne i estetyczne), dlatego ja również głównie na nich się skupię.

Wyjaśnijmy, co Ingarden ma na myśli, gdy mówi o utworach muzycznych. Nie chodzi mu bowiem o utwory muzyczne „pierwsze z brzegu”; nie zajmuje się muzyką w ogóle. Ogranicza się do pewnego kanonu, do którego wchodzi wyłącznie wybrane³ kompozycje muzyki zachodniej (powiedzmy: klasyczny repertuar filharmoniczny). O jakie utwory muzyczne Ingardenowi chodzi, najłatwiej zorientować się na podstawie przykładów, które przytacza w tekście. Przykłady przywołuje zresztą Ingarden w nim często. Co kilka zdań przypomina, że rozważa utwory takie jak np. *V symfonia* Beethovena czy *Sonata h-moll* Chopina – tak, jakby stale chciał czytelnikowi przypominać, że w swoich rozważaniach nie wychodzi poza dobraną przez siebie klasę (rzec by można: że nie schodzi z pewnego poziomu). Muzyka innych obszarów kulturowych czy też np. utwory rozrywkowe – w ogóle Ingardena w tym wypadku nie interesują. Dobór takiego a nie innego kanonu jako „empirycznej” podstawy koncepcji Ingardena odgrywa istotną rolę w tej koncepcji.

W zbiorze kompozycji zachodniej kultury muzycznej powstałych między XVII a początkiem XX wieku Ingarden dokonuje dalszych, poważnych cięć. Nie bierze np. pod uwagę m.in. utworów muzycznych z tekstem, takich jak msze, oratoria, opery czy pieśni. Jest to kolejne, bardzo poważne ograniczenie. Mieczysław Tomaszewski, wybitny polski teoretyk muzyki, utrzymywał, iż muzyka z tekstem stanowi 80% muzyki w ogóle. Nie wiem, czy szacunki Tomaszewskiego są zasadne (nie znam dokładnych danych statystycznych), lecz nawet jeśli proporcje są nieco mniejsze, to zignorowanie muzyki wokalne jest doniosłą teoretycznie decyzją Ingardena⁴.

W związku ze wskazanymi wyżej ograniczeniami nazwijmy ten typ kanonu, który za swoją bazę empiryczną obrał Ingarden, „kanonem elitarnym”.

³ Chociaż Ingarden nigdzie nie pisze wprost, że ogranicza się do utworów wybitnych, to o tym dodatkowym ograniczeniu świadczą jego przykłady, a także pewne szczegółowe rozważania, np. dotyczące jedności utworu muzycznego.

⁴ *Nota bene*. Ingarden co prawda nie zajął się muzyką z tekstem w swojej rozprawie, ale uważał sprawę utworów wokalnie-instrumentalnych i kwestię związków muzyki ze słowem za ważną, lecz trudną do teoretycznego „oswojenia”. Tak się składa, że właśnie związki muzyki ze słowem stały się głównym przedmiotem zainteresowania wspomnianego Tomaszewskiego. Tomaszewski napisał na ten temat obszerną pracę magisterską, a Ingarden był jego recenzentem. Ingarden był tak zadowolony z pracy, że polecił tylko dopisać zakończenie do pierwszego rozdziału i przedstawić to jako magisterium, a resztę zostawić na doktorat. Tomaszewski napisał więc zakończenie do pierwszego rozdziału, Ingarden jednak uznał je za tak interesujące, że proponował zostawić to na habilitację. Przy tym jednak, jak wspominał Tomaszewski, Ingarden poczynił tak wiele bardzo apodyktycznie sformułowanych uwag filozoficznych na marginesie pracy, że Tomaszewski zniechęcił się na długo do pokonywania kolejnych szczebli kariery naukowej (por. Milewska 2019).

4. Założenia „przednaukowe”

Ingarden otwarcie wyszczególnia pewne założenia „przednaukowe”, które czyni punktem wyjścia swoich rozważań. Chodzi o twierdzenia, które według niego uznawane są przez osoby mające kontakt z kompozycjami należącymi do wspomnianego kanonu elitarnego. Skądinąd według Ingardena każda teoria naukowa musi wychodzić od jakichś założeń przednaukowych. Chodzić ma o przeświadczenia żywione przez nas w „życiu codziennym”, zanim ulegniemy takim czy innym teoriom. Chociaż Ingarden nie przesądza z góry prawdziwości tych twierdzeń, to wyznaczają one jego „kierunek badań”. Ingarden pisze o tym wprost:

[Każda teoria utworu muzycznego] jeśli nie chce zadowolić się ślepym teoretyzowaniem, a zarazem pragnie oprzeć swe twierdzenia na konkretnych faktach – musiała początkowo nawiązywać do przednaukowych przeświadczeń, które nadały kierunek jej dociekanom (Ingarden 1928/1958, s. 163).

Oto ów zestaw Ingardenowskich założeń „przednaukowych” w mojej parafrazie. W nawiasach kwadratowych podaję przykładowe zdania, których uogólnieniami są założenia Ingardena. Zdania tego typu są uznawane przez osoby mające kontakt z muzyką (a w każdym razie z elementami kanonu elitarnego).

(Z₁) Utwory muzyczne są wytworami kompozytorów („*Sonatę h-moll* op. 58 stworzył Fryderyk Chopin.”).

(Z₂) Utwory muzyczne powstają w pewnym czasie („*Sonata h-moll* op. 58 powstała w 1844 r.”).

(Z₃) Utwory muzyczne trwają niezależnie od trwania ich twórców („*Sonata h-moll* istnieje w 2020 r., a więc 171 lat po śmierci Fryderyka Chopina.”).

(Z₄) Utwory muzyczne zwykle zapisywane są w nutach („*Rękopis Sonaty h-moll* op. 58 znajduje się w Bibliothèque Nationale w Paryżu.”).

(Z₅) Niektóre utwory muzyczne nigdy nie zostały zapisane („W grudniu 1835 roku Chopin improwizował podczas koncertu na rzecz polskich uchodźców.”).

(Z₆) Utwory muzyczne zwykle wykonywane są na instrumentach muzycznych („*Sonata h-moll* op. 58 przeznaczona jest do wykonywania na fortepianie solo.”).

(Z₇) Niektóre utwory muzyczne nigdy nie zostały wykonane („*Symfonia koncertująca* na flet obój, róg i fagot z orkiestrą Wolfganga Amadeusza Mozarta nigdy nie została wykonana.”).

(Z₈) Jeden utwór muzyczny może mieć wiele wykonań („W czasie II etapu XV Konkursu Chopinowskiego w 2015 r. *Sonata h-moll* op. 58 została wykonana dziesięć razy.”).

(Z₉) Wykonania utworów muzycznych i odtworzenia tych wykonania są obiektem percepcji słuchaczy i przedmiotem ich przeżyć estetycznych („Wykonania *Sonaty h-moll* w II etapie XV Konkursu Chopinowskiego słuchało dzięki transmisji internetowej ponad 50 000 słuchaczy.”)⁵.

Ingarden wymienia założenia Z₁–Z₉ we wstępie do swojej pracy i wyraża przekonanie, że każda teoria utworu muzycznego winna się z nimi liczyć (choć dopuszcza, że co najmniej niektóre spośród nich będą musiały zostać odrzucone).

5. Metoda i założenia metodologiczne

Jest jeszcze drugi typ założeń, uznawanych przez Ingardena. Są to założenia i – dodajmy – postulaty związane z jego stylem filozofowania: fenomenologią. Chociaż z nurtem fenomenologicznym wiązany bywa – nieraz opacznie rozumiany – postulat bezzałożeniowości, to pewne ogólne nastawienia tym badaniom jednak towarzyszą.

Są to zarówno nastawienia negatywne (antyredukcjonizm – w tym także antypsychologizm, oraz antyscjentyzm), jak i pozytywne. Kluczowy jest tutaj postulat oparcia badań na niezaangażowanym teoretycznie opisie przedmiotów⁶, mającym źródło w szczególnym ich sposobie poznania. Postulat ten ujmuje krótko Husserlowskie hasło „*Zurück zu den Sachen selbst*”, a Ingarden uważa go za świadectwo tego, że „przedmioty upomniały się o swoje prawa” (Ingarden 1919/1963, s. 289). Chodzi o ten rodzaj doświadczenia, w którym „bierzemy w nawias” wszelką wiedzę teoretyczną, naukową, i „otwieramy się” jedynie na to, jakie przedmioty są: na ich różnorodność formalną i bogactwo treściowe. Zdjąwszy z tych sformułowań aurę tajemniczości, powiedzielibyśmy po prostu, że nie zakładamy z góry, jakie to typy przedmiotów.

Ten szczególnie sposób poznania, umożliwiający dotarcie do „samych rzeczy”, ma być różny od spostrzeżenia zewnętrznego i różny od rozumowania. Obrazowo mówiąc, dzięki temu poznaniu fenomenolog stawia „sam przedmiot” „przed oczyma duszy” i stara się, wyzbywając się wszelkich „uprzedzeń”, w tym przyzwyczajęń językowych, „zobaczyć” go „takim, jakim jest”. Co więcej, fenomenolog wierzy, że taki nieuprzedzony ogląd przedmiotu jest tzw. poznaniem ejdetycznym, które może go doprowadzić do poznania istoty owego przedmiotu.

⁵ Zauważmy, że założenia Z₄ i Z₆ zawierają osłabiające kwantyfikatory („zwykle”), a założenia Z₅ i Z₇ opisują właśnie odpowiednie wyjątki od reguł. Pozostałe założenia wolno traktować jako skwantyfikowane ogólnie.

⁶ Mówi się w tym kontekście często przede wszystkim o założeniach egzystencjalnych – a więc abstrahowaniu przy badaniu danych przedmiotów od tego, czy przedmioty te istnieją; pozorną prostotą tego sformułowania łatwo zwodzi na teoretyczne manowce.

Stawia przy tym sprawę tak, że poprzez uważny „ogład” przedmiotu, w tym „uzmiennianie” różnych elementów „ogładanego” przedmiotu i szukanie niezmienników – ostatecznie dostrzega w przedmiocie to, co ogólne (a więc wspólne z innymi przedmiotami danego typu). Niekiedy stosowanie tej procedury łączy się z przekonaniem, że jest jakaś szczególna naoczność, dzięki której w akcie poznania ejdetycznego „widzimy” istoty.

Śladem tych nastawień w pracy Ingardena o dziele muzycznym jest m.in. odwołanie się do wyżej wymienionych założeń potocznych, związanych z preteoretycznym obcowaniem z dziełem muzycznym.

W tekście Ingardena są też echa „ogładu” utworu muzycznego jako przedmiotu. Wygląda na to, że Ingarden, chcąc odkryć, czym jest utwór muzyczny jako taki, bierze pod uwagę pewien reprezentatyw⁷ czy raczej kilka reprezentatywów tego gatunku. Muszą to być reprezentatywy typowe, w których będzie łatwiej „zobaczyć” cechy istotne. Widać już, dlaczego np. Ingarden nie uwzględnił wszystkich „przejawów muzyki” w swoich rozważaniach, dlaczego m.in. nie brał w szczególności pod uwagę utworów z tekstem. Połączenie dzieł muzycznych z innymi sztukami „zaciemnia” bowiem obraz przedmiotu, jakim jest utwór „czysto” muzyczny.

Dla pełności prezentacji należałoby wymienić jeszcze pewne swoiste „nastawienia” Ingardena mające źródło we wcześniejszych jego wynikach. Nie zaskakują one u filozofa, który miał aspiracje systemowe. Otóż gdy Ingarden pisał swoją rozprawę o utworze muzycznym, miał już także pewne rozstrzygnięcia dotyczące katalogu przedmiotów wyróżnionych ze względu na ich sposób istnienia oraz „gotową” koncepcję dzieła literackiego jako przedmiotu czysto intencjonalnego o budowie czterowarstwowej. Otóż w Ingardenowskim katalogu podstawowych kategorii ontologicznych znajdują się: przedmioty absolutne, przedmioty realne⁸, przedmioty idealne i przedmioty czysto intencjonalne. Jeśli by ta lista miała pozostać niezrewidowana, utwór muzyczny musiałby zostać zaliczony do jednej z owych kategorii. Jest to przy tym lista obszerna: nie każdy filozof skłonny jest przyjmować tak bogate założenia ontyczne.

Reasumując, wolno powiedzieć, że podejście Ingardena jest elitarne ze względu na przyjęty korpus empiryczny, a zarazem liberalne ze względu na dopuszczenie bogatej kategorialnie ontologii. Przez ten pryzmat należy teraz spojrzeć na jego rozwiązanie.

⁷ Daję tu niezbyt może dobrze brzmiący po polsku termin „reprezentatyw” – a nie „reprezentant” lub „przedstawiciel” – ze względu na gramatyczne niedogodności z dwoma ostatnimi w wypadku, gdy mówi się o przedmiotach, a nie ludziach.

⁸ Dla pewnych celów odróżnia się realność od rzeczywistości; tutaj możemy jednak to odróżnienie pominąć.

6. Utwór muzyczny i inne obiekty muzyczne

Zanim spojrzymy oczyma Ingardena na utwory muzyczne, zajmijmy się innymi przedmiotami z „ontycznego obszaru” muzyki, które są stosunkowo mniej problematyczne.

Komponowanie utworu muzycznego – to pewne dziejące się w czasie i przestrzeni czynności psychofizyczne kompozytora. Jednym z wytworów pracy kompozytora jest zapis utworu (partytura), a więc pewna rzecz. Drugim wytworem jest pewien ślad pamięciowy w jego umyśle. Wykonywanie utworu muzycznego to z kolei czynności psychofizyczne wykonawców. Wytwory tych czynności, tj. poszczególne wykonania danego utworu muzycznego – to pewne procesy akustyczne (drżania powietrza), rozgrywające się znowu w pewnym miejscu i czasie. Percepcja utworu muzycznego – to proces psychofizyczny, który pozostawia w mózgu pewien ślad pamięciowy, dający się zapewne ująć za pomocą odpowiednich technik elektroencefalograficznych.

Mamy tu więc rzeczy, procesy fizyczne, procesy psychiczne oraz stany fizjologiczne. Czy utwór taki jak np. *Sonata h-moll* nie jest po prostu⁹ jednym z wymienionych przedmiotów?

Otóż według Ingardena nie można takiego utożsamienia dokonać. Łatwo zauważyć, że jeśli byśmy to uczynili, szybko popadniemy w konflikt z niektórymi z przytoczonych wcześniej „przednaukowych” założeń. Jakikolwiek takie utożsamienie prowadzi ostatecznie do paradoksów. Utwory muzyczne – a w każdym razie utwory korpusu Ingardenowskiego – nie są identyczne ani z myślą kompozytorską, ani z partyturą (tj. zapisem nutowym), ani z wykonaniem (czyli realizacją partytury), ani oczywiście z percepcją.

Myśl, a więc proces psychiczny, trwa krótko, a utwory – istnieją nawet wtedy, gdy ich twórców dawno nie ma. *Sonata h-moll* nie jest myślą Chopina, gdyż istnieje dziś, w 2020 roku, choć nie istnieją żadne myśli Chopina ani sam Chopin (założenie Z_3).

Poszczególne partytury (zapisy nutowe) są rzeczami umiejscowionymi w przestrzeni (założenie Z_4), podczas gdy utworu muzycznego w przestrzeni nie umiejscawiamy. Utwór muzyczny jest co najwyżej *sui generis* sensem znaków zawartych w partyturze, podobnie jak powieść czy wiersz są sensem odpowiednich słów. Ponadto utożsamienie utworu muzycznego z partyturą prowadzi do tego, że jesteśmy zmuszeni odmówić istnienia utworom niezapisanym (założenie Z_5). Pozostaje jeszcze rozwiązanie, w którym chodziłoby o partyturę-typ, co jednak wikła nas w nowe trudności.

⁹ Tego „po prostu” nie należy traktować jako wyrazu uznania takiego rozwiązania za rozwiązanie nienastręczające żadnych trudności teoretycznych. Do takich trudności należy np. sprawa, czy elementami partytury są znaki-egzemplarze, czy znaki-typy. Te pierwsze są z pewnością rzeczami, ale status ontologiczny tych drugich nie jest już tak bezdyskusyjny.

Czy jednak nie możemy utożsamić *Sonaty h-moll* z procesami akustycznymi, z tzw. wykonaniem? Ci, którzy są skłonni te przedmioty utożsamiać, muszą sobie poradzić z następującymi trudnościami. Jeśli utożsamimy np. *Sonatę h-moll* Chopina z poszczególnym jej wykonaniem, musimy się zgodzić, że jest tyle *Sonat h-moll* Chopina, ile odpowiednich realizacji akustycznych. Ponadto niemal wszystkie te wykonania (z wyjątkiem może kilku wykonań kompozytorskich) powstały po 1844 roku (założenie Z_3). Uznanie utworu muzycznego za proces akustyczny prowadzi również do twierdzenia, iż utworów niewykonanych nie ma (por. założenie Z_7). Bardziej jeszcze kontrintuicyjne wydaje się uznanie, że utwory są sumą poszczególnych wykonań – *a fortiori* musielibyśmy się zgodzić, że utworu tego „przybywa” wraz z każdym wykonaniem.

Utwory muzyczne nie są też przedmiotami idealnymi, jak uznają niektórzy filozofowie muzyki¹⁰. Przedmioty idealne nie mają „twórców”, nie powstają w czasie i nie giną. Tymczasem *Sonata h-moll* bez wątpienia kiedyś powstała, a także kiedyś być może przestanie istnieć (założenia Z_2 i Z_3).

Reasumując, utwory muzyczne (jako czasowe) nie należą do klasy przedmiotów idealnych, ani tym bardziej do absolutnych, ale też (jako nieprzestrzenne) nie są przedmiotami realnymi. Ingardenowi pozostaje uznać utwory muzyczne za przedmioty czysto intencjonalne. Intencjonalne – bo będące przedmiotem aktów intencjonalnych, czysto intencjonalne, gdyż owe akty nie „trafiają” w nic realnego, ani idealnego (ani oczywiście absolutnego).

7. Zależności ontyczne

Rozważmy jeszcze uwagi Ingardena na temat zależności¹¹ między utworami muzycznymi a innymi obiektami. Otóż z ontycznego punktu widzenia przedmioty czysto intencjonalne – w tym utwory muzyczne – są „bytowo zależne” od przedmiotów realnych. Nie istniałyby, gdyby nie inne przedmioty. Przegląd tych przedmiotów, od których utwory muzyczne „bytowo zależą”, i zależności między nimi rzuca dodatkowe światło na kwestię ontologicznego statusu utworu muzycznego.

Utwory muzyczne zależne są więc od aktów twórczych kompozytora. Nie byłoby utworów muzycznych, gdyby nie miały miejsca te akty. Związek ten jednak jest tylko genetyczny. Jeśli kompozytor raz „powołał do istnienia” utwór muzyczny, utwór ten może już trwać zupełnie niezależnie od jego aktów czy

¹⁰ Np. znany filozof muzyki – Peter Kivy.

¹¹ Ściśle biorąc, terminu „zależność” Ingarden używa w odniesieniu do pewnego tylko typu związków między przedmiotami. Ja posługuję się tutaj tym terminem w sensie szerokim; Ingarden czasem używa w takim sensie terminu „zawisłość”.

śladów pamięciowych, o ile tylko kompozytor zapewnił utworowi jakąś inną podstawę bytową.

Taką podstawą bytową dla utworu może być, po pierwsze, partytura. Pismo nutowe odgrywa istotną rolę nie tylko w utrwalaniu „gotowego” utworu, lecz także w samym procesie komponowania. Bez możliwości bycia zapisanymi w nutach, wielkie dzieła z kanonu Ingardena prawdopodobnie by nie powstały. Zapis nutowy odzwierciedla strukturę kompozycji, a z drugiej strony stanowi zbiór instrukcji dla wykonawców. Znamienne jest jednak to, że w wypadku kompozycji kanonicznych owa struktura oraz owe instrukcje nie wyznaczają wykonania w sposób ścisły, pozostawiając pewien „margines interpretacyjny”. W wypadku utworów z kanonu elitarnego w owym schemacie zwykle stosunkowo precyzyjnie wyznaczone są wysokości dźwięków oraz względne długości ich trwania. Bezwzględna długość dźwięków, ich głośność i barwa są wyznaczone tylko w przybliżeniu. Dlatego Ingarden mówi, iż utwór muzyczny jest przedmiotem schematycznym, który wyznacza wiele różnych dopuszczalnych, równie uprawnionych wykonań; żadne z nich – nawet prawykonanie kompozytorskie – nie jest „jedynym właściwym” wykonaniem¹².

Czy każde (adekwatne) wykonanie utworu muzycznego stanowi również jego podstawę bytową? Zauważmy, że wykonanie jako proces akustyczny przemija, więc może ono zastąpić nuty tylko wtedy, gdy zostało utrwalone w czyichś śladach pamięciowych lub w postaci nagrania. Teoretycznie można odtworzyć na tej podstawie utwór-schemat nie mając do dyspozycji nut (jak Mozart, który „wykrał” z Kaplicy Sykstyńskiej utwór *Miserere* Allegriego). Nie jest jednak tak, że na podstawie dowolnej realizacji schematu można trafnie zrekonstruować sam schemat. Jedno wykonanie można bowiem „uzmiennić” do postaci schematu na wiele różnych sposobów. Ingarden stawiał sprawę tak, że poprzez wykonanie poznajemy utwór w jednym tylko jego aspekcie (jak wtedy, gdy podchodzimy do materialnego drzewa tylko od jednej strony).

Najbardziej zagadkową podstawą bytową utworów muzycznych (nierozważaną bliżej przez Ingardena) są ślady pamięciowe. Mogą one wystąpić zarówno u kompozytora i wykonawcy (zwłaszcza!), jak i u słuchacza. Skupmy się tu na wykonawcy. Otóż zna on np. *Sonatę h-moll* op. 58 na pamięć, gdy ma dyspozycję do tego, aby ten utwór zagrać (doprowadzić do powstania realizacji akustycznej), zapisać w nutach lub wyobrazić sobie. Sprawa jest stosunkowo prosta w wypadku jednego wykonawcy, natomiast w wypadku utworu takiego, jak symfonia Beethovena, owa dyspozycja rozkłada się między wielu wyko-

¹² To, że partytura danego utworu dopuszcza wiele różnych wykonań, rodzi poważne trudności dotyczące kwestii adekwatności wykonania, leżących na styku estetyki, teorii i krytyki muzycznej. Należy do nich np. pytanie, czy obowiązkiem wykonawcy jest raczej „wierność nutom”, czy może „wierność stylowi” (tu np. moda na wykonania utworów na tzw. instrumentach z epoki).

nawców (zresztą w tego typu utworach wykonawcy zwykle posiłkują się w czasie gry nutami).

W każdym razie utwór trwa o tyle, o ile trwa jego podstawa bytowa. Nie ma go, kiedy nie ma podstawy bytowej. *Sonata h-moll* przestanie więc istnieć, jeśli znikną wszystkie związane z nią kopie nut, nagrania czy ślady pamięciowe. Może nie być śladów pamięciowych, o ile są partytury, może nie być partytur, o ile są nagrania, może nie być partytur ani nagrań, o ile są ślady. Jeśli ma trwać dany utwór muzyczny, to jakiś przedmiot realny, będący jego podstawą bytową, musi trwać w czasie. Wspomniana wyżej, w przykładowym zdaniu, *Symfonia koncertująca* na flet obój, róg i fagot z orkiestrą Mozarta, inaczej niż np. *Symfonia Jowiszowa* tego kompozytora, nie trwa dziś, skoro nie trwa żadna podstawa bytowa tego utworu.

Filozof rozpatrujący podstawy bytowe utworów muzycznych rozstrzygnąć winien również pytanie, czy do trwania utworu wystarczy trwanie nut lub nagrania, czy też musi istnieć ktoś, kto jest w stanie odczytać owe nuty i odsłuchać to nagranie. Nie jest to pytanie czysto „teoretyczne”, gdyż niezapisane w partyturze konwencje wykonawcze – niekiedy istotnie wpływające na brzmienie wykonania danego utworu – nierzadko po pewnym czasie nie dają się już zrekonstruować.

8. Rozwiązanie Ingardena

Zajmijmy się teraz krytyką wewnętrzną rozwiązania Ingardena.

Przyjmując wymienione wyżej założenia i stosując się do wskazanych wyżej procedur, Ingarden ustala, iż utwór muzyczny jest przedmiotem czysto intencjonalnym, *quasi*-dźwiękowym (i *quasi*-czasowym) oraz schematycznym względem wykonań akustycznych. Jest to wytwór tworzącego go kompozytora, „uwieczniany” w partyturach i realizowany w wykonaniach.

Dodajmy, że Ingarden uznał także inne dzieła sztuki (dzieła literackie, a później również architektoniczne i malarskie) za przedmioty czysto intencjonalne (mające jedynie różne pod względem ontycznym podstawy bytowe). Warto podkreślić, że jest to oryginalne i eleganckie rozwiązanie problemu statusu ontycznego dzieł sztuki¹³.

Powtórzenie badania Ingardena nasuwać może pewne trudności – zwłaszcza osobom, które bądź nie czują w sobie zdolności do fenomenologicznego pozna-

¹³ Ingarden zdradził, że do badań nad utworem muzycznym przystępował z hipotezą, iż każde dzieło sztuki jest przedmiotem czysto intencjonalnym i zarazem ma budowę wielowarstwową. O ile pierwsza hipoteza została potwierdzona, o tyle druga nie: utwór muzyczny okazał się w wyniku badań Ingardena przedmiotem jednowarstwowym. Zagadnienie, czym jest warstwa dzieła sztuki, trzeba tu zostawić na boku.

nia przedmiotów, bądź wręcz nie wierzą w możliwość takiego poznania. Jednakże przyjęcie „na próbę” założeń określanych przez Ingardena jako przednaukowe oraz „dopuszczenie” szerokiej gamy kategorii ontycznych przedmiotów w zasadzie da się przeprowadzić. Trzeba wówczas stwierdzić, że zaproponowana przez Ingardena koncepcja odpowiada „przednaukowym” intuicjom i na dodatek znakomicie wpasowuje się w jego ogólne koncepcje ontologiczne.

9. Rewizja pytania

Spójrzmy teraz, jak mogłaby wyglądać krytyka zewnętrzna rozwiązania Ingardena.

Zacznę od tego, iż problemy rozważane przez Ingardena wołałabym rozważać po Ajdukiewiczowsku: w sformułowaniu semantycznym. Zamiast rozważać, czym jest utwór muzyczny, wołałabym postawić pytanie tak: do czego odnoszą się nazwy „*Sonata h-moll*” i „utwór muzyczny”? Otóż w tym ujęciu potoczne intuicje należałoby wysłowić tak. Nazwa „*Sonata h-moll*” ma się do nazwy „utwór muzyczny” jak nazwa „Chopin” do nazwy „człowiek”, a więc jak nazwa indywidualna do nadrzędnej względem niej nazwy generalnej. Każda nazwa indywidualna jest jednostkowa: ma dokładnie jeden desygnat (choć niektóre spośród tych nazw są wieloznaczne). Nazwa generalna może być również jednostkowa, ale może też być pusta, a więc może nie mieć w ogóle desygnatów, lub może być ogólna, tj. może mieć więcej niż jeden desygnat. Konotacja nazwy generalnej – to, w uproszczeniu¹⁴, minimalny zestaw własności, które przysługują łącznie wszystkim i tylko desygnatom tej nazwy. Zamiast o wskazaniu istoty utworu muzycznego, wołałabym mówić o podaniu definicji konotacyjnej nazwy „utwór muzyczny”. Wskazanie kategorii ontycznej desygnatów jest punktem wyjścia dla takiej definicji.

Uszczegółówmy więc pytanie i zapytajmy: co jest konotacją nazwy „utwór muzyczny”? Jak wspomniałam wyżej, krytyka zewnętrzna danej koncepcji naukowej może polegać m.in. na podważeniu zasadności samego stawianego pytania. Wobec tego typu pytań formułuje się dwa zarzuty – mianowicie, iż są one nieistotne lub nierozwiązywalne.

Zarzuty pierwszego typu, według których stawiane przez filozofów pytania esencjalne *resp.* definicyjne są nieistotne, wysuwane są często przez przedstawicieli nauk szczegółowych. W wypadku utworu muzycznego tego typu zarzut pojawia się ze strony teoretyków muzyki, którzy twierdzą, że nie muszą znać „istoty”, a nawet kategorii ontycznej przedmiotów, którymi się zajmują (lub delektują), i mimo to zajmują się nimi (lub delektują) z pożytkiem, „skutecz-

¹⁴ W uproszczeniu, gdyż ograniczam się tutaj do ogólnych nazw generalnych.

nie”. Analogicznie fizyk powiedziałby w tym wypadku, że nie musi się zajmować ontologią cząstek elementarnych, aby swą dyscyplinę „skutecznie” uprawiać.

A jednak określenie kategorii ontycznej utworów muzycznych rzuca pewne światło na sposoby badania utworów muzycznych. Zauważmy np., że do idei kompozytorskiej jako do przedmiotu czysto intencjonalnego nie mamy bezpośredniego dostępu, a jedynie pośredni – poprzez podstawy bytowe takiego przedmiotu. Co więcej – do pewnego momentu, na pewno jeszcze w czasach, gdy swój tekst pisał Ingarden, główną podstawą badań nad utworami muzycznymi była partytura jako ta podstawa bytowa, którą po prostu zbadać najłatwiej. Dopiero w ostatnich dziesięcioleciach włącza się do badań inne podstawy bytowe – zwłaszcza wykonania utrwalone w nagraniach. Otóż ustalenie kategorii ontycznej przedmiotu oraz jego zależności względem innych przedmiotów uprawomocnia te lub inne metody badawcze i ocenę ich statusu metodologicznego.

Zarzuty drugiego typu wobec pytań Ingardenowskich, głoszące, że pytania te są nierozwiązywalne, formułują ci, którzy nie wierzą, że przedmioty mają „istoty” lub – formułując to w stylizacji semantycznej – że nazwy mają konotacje. Ci, co odrzucają „istoty” *resp.* konotacje, czyli różnego rodzaju antyesencjaliści, muszą uznać szukanie odpowiedzi na te pytania za zadanie beznadziejne.

Z pewnością przy ustalaniu „istoty” jakiegoś przedmiotu (lub, jak wolałabym mówić, konotacji jakiejś nazwy), pojawiają się rozmaite trudności. Pierwsza trudność to to, co mianowicie powinniśmy wziąć pod uwagę przy takim ustalaniu. W sformułowaniu semantycznym trudność tę należałoby wyrazić tak. W życiu codziennym, jak i w nauce (np. w teorii muzyki) różne przedmioty nazywamy „utworem muzycznym”: nazwa ta pojawia się w przeróżnych kontekstach. Czy przy ustalaniu wspomnianej istoty (konotacji) należy wziąć pod uwagę wszystkie takie konteksty i wszystkie przedmioty, do których użytkownicy języka w tych kontekstach się odnoszą? Język naturalny, a także język humanistyki, bywa tak „giętki”, że jakiegokolwiek ustalenie istoty wszystkich takich przedmiotów – albo konotacji, która uwzględniałaby wszystkie użycia danej nazwy, jest faktycznie niewykonalne. Nie znaczy to jednak, że należy zaprzestać poszukiwania odpowiedzi na tego rodzaju pytania. W naukach, również w filozofii, dopuszczalne jest i zwykle wskazane takie ustalenie konotacji terminów, które jest regulujące względem zastanego „gąszczu” empirycznego. Regulacja taka rozpoczyna się zwykle od pewnego ograniczenia korpusu analitycznego: do pewnych tylko wybranych przedmiotów, do pewnych tylko wystąpień terminu. Innym rozwiązaniem jest podanie dla terminu, który chcemy zdefiniować konotacyjnie, charakterystyki tylko częściowej, np. wskazującej tylko warunki wystarczające lub tylko warunki konieczne przynależenia do denotacji wyrażenia.

10. Rewizja korpusu

Jak wiadomo, Ingarden zdecydował się na ograniczenie korpusu analizy do kanonu, który nazwaliśmy „elitarnym”, tj. wziął pod uwagę tylko część przedmiotów uznawanych za utwory muzyczne, albo – inaczej mówiąc – tylko część przedmiotów, które określa się nazwą „utwór muzyczny”. Ten wybór korpusu może nie wszystkim odpowiadać. Jeśli się potraktuje Ingardenowską wersję filozofii muzyki jako filozofię muzyki po prostu i będzie się podciągało pod nią wszelkie przedmioty, które potocznie nazywamy „utworami muzycznymi”, to eksplozja teoretyczna tej koncepcji wydaje się nieunikniona. Jako kontrprzykłady dla koncepcji Ingardena służyć wtedy mogą z powodzeniem m.in. różne utwory awangardowe, których twórcy świadomie zrywają z tradycją dzieł muzycznych należących do korpusu Ingardenowskiego¹⁵.

Rozważmy jednak sprawę ostrożniej. Weźmy np. utwory improwizowane i tzw. utwory „na taśmę”. Czy rzeczywiście ich istnienie falsyfikuje koncepcję Ingardena? O utworach improwizowanych wspomina sam Ingarden w swoim tekście. Otóż przyznaje on, iż w wypadku improwizacji nie powstają co prawda nuty, ale czysto intencjonalny przedmiot jednak się pojawia, jest mianowicie nadbudowany nad wykonaniem, które – dodajmy – może być utrwalone w nagraniach lub śladach pamięciowych i odtworzone.

Z kolei utwory „na taśmę” to dzieła, w których twórcy starają się pominąć wykonawcę jako ogniwo między ich ideą a słuchaczem. Utwory nagrywane są przez kompozytora wprost na nośnik dźwięku (dawniej właśnie na taśmę, dziś na nośnik cyfrowy). Wobec łatwości dostępu do sztucznych generatorów dźwięku tego typu kompozycje mogą być udziałem nawet „kompozytorów” nieznających nut. I w tym jednak wypadku wolno, jak się zdaje, obstawać przy poglądzie, że utwór muzyczny jest przedmiotem czysto intencjonalnym, chociaż nie można go już uważać za przedmiot schematyczny.

Przyjmijmy jednak, że są pewne przedmioty uznawane mniej lub bardziej powszechnie za utwory muzyczne, które jednak pod koncepcję Ingardena nie podpadają. Ogólnie można powiedzieć, że jeśli jakaś koncepcja teoretyczna nie obejmuje pewnych przedmiotów, to można albo zmienić tę teorię, albo po prostu istnienie takich przedmiotów przyjąć do wiadomości – ale uznać je za przedmioty spoza dziedziny owej teorii. W naszym wypadku utwory rzekomo falsyfikujące Ingardenowską koncepcję utworu muzycznego obrońca tej koncepcji ma prawo uznać za przedmioty niebędące utworami muzycznymi w sensie Ingardena.

¹⁵ Krytykę koncepcji Ingardena z tego punktu widzenia zaproponowała np. Lissa (1975). Z kolei Lipták (2013) przekonuje, że koncepcja Ingardena po pewnych modyfikacjach dobrze radzi sobie z utworami awangardowymi.

11. Rewizja założeń

Fenomenolodzy twierdzą, iż w punkcie wyjścia swych badań odrzucają wszelkie założenia teoretyczne i opierają się wyłącznie na przekonaniach „przednaukowych”. Stanowisko takie uważam za utopijne już choćby dlatego, że tzw. przednaukowe przekonania same przeniknięte są założeniami zaczerpniętymi, świadomie lub nie, z nauki.

O wiele bardziej obiecujące wydaje mi się stanowisko, na którym nie tyle konstruujemy koncepcję utworu muzycznego w „postawie bezzałożeniowej”, ile tropimy założenia naukowe – czy filozoficzne, a w szczególności ontologiczne – w gotowej już koncepcji. Już na podstawie pobieżnego rekonesansu można powiedzieć, że założenia te znacznie się między sobą różniły w koncepcjach różnych okresów i różnych środowisk. Wystarczy zestawić ontologię, leżącą u podłoża koncepcji, zgodnie z którą utwór muzyczny jest „czystą formą” lub „czystą strukturą”, z ontologią tzw. integralnej koncepcji dzieła muzycznego, w której uznaje się dzieło za część kultury i traktuje łącznie z jego genetycznym horyzontem i faktyczną recepcją.

Skądinąd skłonna jestem twierdzić, że założenia Ingardena nie są wcale „przednaukowe”: że właśnie czerpie on z własnego, „klasycznego” wykształcenia muzycznego. Czy Ingarden sobie tego nie uświadamiał, czy też jedynie nie chciał jako fenomenolog przyznać się do tego, trudno rozstrzygnąć.

Liberalne założenia ontologiczne Ingardena również, rzecz jasna, poddawane są rewizji. Dla przykładu konsekwentnemu reišcie (a więc filozofowi uznającemu tylko istnienie rzeczy) pozostałoby tylko bądź utożsamienie utworów muzycznych z partyturami, ewentualnie z grającymi ludźmi, bądź absurdalne dla innych stwierdzenie, iż utwory muzyczne nie istnieją, a nazwa „utwór muzyczny” to nazwa pusta. (Jest skądinąd zastanawiające, że nasz polski reizm wyszedł z umysłu syna pianistki: Tadeusza Kotarbińskiego.) Inne rozwiązanie w duchu „dietetycznej” ontologii to uznanie nazwy „utwór muzyczny” za wieloznaczną i odnoszącą się, przynajmniej w niektórych sensach, do przedmiotów rzeczywistych¹⁶. W teorii muzyki nazwy takie jak „*Sonata h-moll* Chopina op. 58” uważamy jednak przecież za jednostkowe i indywidualne¹⁷.

¹⁶ Takie rozwiązanie przyjął Jadacki, który stwierdził: „Jestem zdania, że kiedy mówimy o kompozycji muzycznej (dziele, utworze), to możemy mieć na myśli albo sam pomysł utworu, albo tego utworu odtworzenie, odbiór, zapis lub wykonanie. Przyjmując tę tezę, uznaję wieloznaczność nazwy «kompozycja muzyczna»” (Jadacki 1989, s. 237).

¹⁷ W tym ujęciu, kiedy mówimy „*Sonata h-moll*” w odniesieniu np. do wykonania *Sonaty h-moll* czy partytury tej sonaty, to wypowiadamy się metonimicznie.

12. Rewizja metody

Pewne elementy metody fenomenologicznej, zwłaszcza te, w których od badacza wymaga się szczególnych zdolności, „wglądów” *etc.* również podaje się w wątpliwość. Są jednak mniej tajemnicze procedury metodologiczne, którymi ów fenomenologiczny ogląd można zastąpić.

Wspomniani we wstępie uczniowie Kazimierza Twardowskiego mówili w tym wypadku o analizie i konstrukcji pojęć (Łukasiewicz) lub opisie analitycznym (Czeżowski)¹⁸. Przyjmijmy, że naszym celem jest analiza pojęcia stanowiąca konotację nazwy „N”. W wypadku analizy w stylu filozofów Szkoły Lwowsko-Warszawskiej, aby dokonać takiej analizy, odwołujemy się do „zwykłej” empirii: do pewnego korpusu materialnego (desygnatów nazwy „N”, rzeczywistych przedmiotów, instancji pojęcia) lub korpusu werbalnego (wystąpień nazwy „N”). Jedną z głównych różnic między nastawieniami fenomenologów a nastawieniami filozofów analitycznych polega na tym, że o ile fenomenolodzy ograniczają się, w każdym razie w swoich deklaracjach, zasadniczo do korpusu materialnego, to analitycy chętniej bazują na korpusie werbalnym. Filozofowie analityczni przyglądają się w szczególności temu, w jaki sposób używane są nazwy badanych przedmiotów. Wydaje się zresztą, że Ingarden ostatecznie przyswoił sobie pod wpływem swoich kolegów ze Szkoły Lwowsko-Warszawskiej postawę analityczną i chętnie odwoływał się również do korpusu werbalnego, chociaż się od tego „oficjalnie” odżegnywał¹⁹.

Kluczowa jest tutaj kwestia, co jest punktem docelowym metody opisu analitycznego. Otóż Czeżowski pisze wyraźnie, że opis analityczny prowadzi do sformułowania definicji wyrażeń lub praw ogólnych (zasad) danej teorii. Również Ingarden podkreśla, że definicje wyrażeń są w rozważaniach fenomenologicznych raczej punktem dojścia niż punktem wyjścia rozważań. Dlatego też metody fenomenologicznej oraz metody opisu analitycznego używa się na wstępnym, preteoretycznym etapie badań²⁰.

¹⁸ Procedury te opisałam szczegółowo w mojej książce (Brożek 2020).

¹⁹ Analogię między fenomenologią Ingardena a pewnymi tendencjami widocznymi u filozofów analitycznych zauważyła Thomasson: „Ontologia, w rękach Ingardena, ma pewne rysy wspólne z odmianą analizy pojęciowej, która pojawiła się w filozofii analitycznej w mniej więcej tym samym okresie” (Thomasson 2020).

²⁰ Ingarden skarżył się: „Z postulatem [rozpoczynania od definicji] spotykałem się prawie stale w moich rozmowach z przedstawicielami tzw. Szkoły Lwowskiej, zwłaszcza z tymi, którzy w okresie bezpośrednio po Pierwszej Wojnie Światowej propagowali w Polsce logistykę. Twierdzili [oni], że bez podania takich definicji niepodobna prowadzić żadnych rozmów. Na wszelkie próby obejścia tego w gruncie rzeczy nonsensownego postulatu, gdy go się chce stosować w całej rozciągłości, odpowiadali słynnym «Nie rozumiem», którym starali się zamknąć usta wszystkim swoim oponentom” (Ingarden 1919/1963, s. 302). Otóż mamy tu chyba do czynienia z pewnym nieporozumieniem: bez wątpienia bowiem członkowie SLW wyczuwali potrzebę analiz pojęciowych prowadzących do sformułowania definicji.

13. Zakończenie

Ingardenowską koncepcję utworu muzycznego poznałam po raz pierwszy jeszcze na studiach w Akademii Muzycznej w Krakowie – i to niemalże z pierwszej ręki, gdyż na zajęciach wykładającego tam estetykę Profesora Władysława Stróżewskiego, jednego z najwierniejszych uczniów Ingardena, ale zarazem ucznia Izydory Dąbskiej, ostatniej współpracownicy twórcy Szkoły Lwowsko-Warszawskiej. Kiedy wówczas sięgnęłam do pracy *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, a było to już niemal dwadzieścia lat temu, miałam poczucie, że Ingarden każe mi stać „na baczność” przed doniosłością i „w trwodze” przed głębią jego myśli.

Dzisiaj znajduję u Ingardena koncepcję, którą, po pewnych modyfikacjach i odcedzeniu mętności, mogłabym w zasadzie zaakceptować jako adekwatną względem elitarnego kanonu muzycznego. Koncepcję tę należałoby uzupełnić o ujęcie, w którym za punkt centralny wzięłoby się to, co dla Ingardena jest jedynie jedną z możliwych realizacji idei kompozytorskiej, a mianowicie o akustyczne obiekty muzyczne.

Bibliografia

- Brożek A. (2020), *Analiza i konstrukcja. O metodach badania pojęć w Szkole Lwowsko-Warszawskiej*, Kraków: Copernicus Center Press.
- Ingarden R. (1919/1963), *Dążenia fenomenologów*, w: tenże, *Z badań nad filozofią współczesną*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1963, s. 269–379.
- Ingarden R. (1928/1958), *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, w: tenże, *Studia z estetyki*, t. II, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1958, s. 161–295.
- Jadacki J. (1989), *Kompozycja muzyczna. Szkic analizy muzycznej terminu*, „Sztuka i Filozofia” 1, s. 236–241.
- Lipták M. (2013), *Roman Ingarden's Problems with Avant-Garde Music*, „Estetika: The Central European Journal of Aesthetics”, vol. L, nr 2, s. 187–205.
- Lissa Z. (1975), *Nowe szkice z estetyki muzycznej*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Milewska H. (2019), *Polifoniczne życie Mieczysława Tomaszewskiego*, „HiFi i Muzyka” 3, s. 66–68.
- Thomasson A. (2020), *Roman Ingarden*, w: E.N. Zalta (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Fall Edition, <https://plato.stanford.edu/archives/fall2020/entries/ingarden/>

Making dark depths bright. Methodological analysis of Ingarden's conception of the work of music

Keywords: *R. Ingarden, methodology of philosophy, ontological assumptions, work of music*

In the book *The Work of Music and the Problem of Its Identity* Roman Ingarden presented multi-sided conception of the work of music. The crucial problems of this book are of ontological character and they concern the ontic category and the essence of the music composition. In the present article, Ingarden's conception is criticized internally and externally. At first, Ingarden's conception is analyzed from the point of view of his own assumptions. Then, the very assumptions are revised. Ingarden bases his investigation on the elitist analytic corpus (he considers only outstanding works of Western Music) and employs liberal ontological assumptions (he allows many different categories of objects). With these assumptions in place, Ingarden reaches his solution, namely that the work of music is a schematic, purely intentional object. This seems optimal. The perspective changes, if we go beyond the elitist corpus or accept more restrictive ontological assumptions.