

Michał Wysocki

Uniwersytet Łódzki

SPOSÓB ISTNIENIA UTWORU MUZYCZNEGO

Dzieła muzyczne, jak twierdzi Ingarden, są bytami czysto intencjonalnymi. Posiadają fundament bytowy w partyturze, a źródło w pracy twórczej kompozytora¹. Kwestia sposobu istnienia zainteresowała mnie z uwagi na trudności, jakie napotkałem w związku z ich czysto-intencjonalnością. Problemy, które szczegółowo przedstawię poniżej, wskazywały, że być może bliższym prawdy byłoby traktować dzieła muzyczne nie jako wytwory świadomości, ale byty idealne. W pracy tej zamierzam rozwiązać wszelkie niejasności związane ze sposobem istnienia dzieł muzycznych.

Tekst podzieliłem na dwie części. Pierwsza dotyczy trudności związanych z traktowaniem utworu muzycznego jako przedmiotu czysto intencjonalnego. Rozpocząłem od pokazania absurdalnej konsekwencji, do jakiej, wydaje się, to doprowadza. Następnie, przedstawiłem dwa rodzaje argumentacji Ingardena: wykluczającą idealny sposób istnienia bytów muzycznych oraz wskazującą sposób czysto intencjonalny. Druga część poświęcona jest ukazaniu właściwego sposobu istnienia utworów muzycznych i wyjaśnieniu trudności zilustrowanych w części pierwszej.

1. TRUDNOŚCI ZWIĄZANE Z TRAKTOWANIEM UTWORU MUZYCZNEGO JAKO PRZEDMIOTU CZYSTO INTENCJONALNEGO

Utwór ma fundament bytowy w partyturze. Nie partyturze jako konkretnym, realnym egzemplarzu nut, ale zbiorze znaków. Jest możliwe, chociaż bardzo nieprawdopodobne, aby dwie osoby stworzyły niezależnie od siebie dwa identyczne dzieła. Jeśli w nutach nie będzie żadnej różnicy, to czy możemy tutaj mówić o dwóch takich samych, czy raczej jednym i tym samym utworze muzycznym? Znajdując nawet niczym nie różniące się – pomijam, czy jest to

¹ R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. II, wyd. 2, Warszawa 1966, s. 270–271.

w ogóle możliwe – realne byty, zawsze odróżniać je będzie położenie czasoprzestrzenne. Utwory muzyczne są jednak nierealne i ponadczasowe². Nie ma więc niczego, co dwa rozważane dzieła mogłoby różnić. Wynika więc, że jeden i ten sam utwór muzyczny mógłby zostać stworzony wielokrotnie.

Powyższe trudności pozwala pokonać założenie, że utwór muzyczny jest przedmiotem idealnym. Jako idealny, istniałby wiecznie. Kompozytorzy nie byłiby twórcami, a jedynie odkrywcami. Dwukrotne odkrycie tego samego nie jest już niczym kłopotliwym.

Powyższy tok myśli skłonił mnie do przeanalizowania argumentacji Ingardena dotyczącej czysto intencjonalnego sposobu istnienia przedmiotów muzycznych.

1. Argumenty Ingardena wykluczające idealne istnienie utworów muzycznych.

Ingarden wskazuje, że muzyk tworzy swe dzieło w – trwającej pewien czas – pracy twórczej. Powstały tak byt istnieje całkiem niezależnie od tego, czy ktoś się nim w jakikolwiek sposób zajmuje³. Następnie Ingarden odrzuca pogląd, że utwory muzyczne są bytami idealnymi, wskazując, że fakt powstania ich w czasie jest wystarczającym ku temu powodem⁴. Podkreśla też, że gdyby to, co robi muzyk, nie było tworzeniem, trzeba by jego procesy twórcze uznać za analogiczne do tych, które dokonują się w odbiorcach, którzy poznają gotowe dzieło⁵. W dalszej części tekstu powtarza jeszcze raz, że dzieło muzyczne nie może być przedmiotem idealnym, ponieważ powstało w pewnym okresie czasu⁶.

Utwór muzyczny nie jest przedmiotem idealnym, ponieważ powstał w czasie. Powstał w czasie, ponieważ został wytworzony przez muzyka. Został wytworzony, ponieważ, gdyby działania muzyka nie były tworzeniem, to nie różniłyby się od procesów odbiorcy. Wszystko sprowadza się do różnicy między procesami twórcy a odbiorcy.

Argumentacja Ingardena jest moim zdaniem błędna. Wynika z niej bowiem, że wszystkie procesy, które nie są twórcze, muszą być analogiczne do odbiorczych. Jeśli jednak utwór muzyczny okazałby się przedmiotem idealnym, to osoba, która by go udostępniła innym, byłaby nie twórcą, ale kimś w rodzaju odkrywcy. Nie tworzyłaby niczego nowego, ale wykonywała pracę różną od odbiorczej; musiałaby coś odkryć; znaleźć, zauważyć, rozpoznać, wybrać. Procesy odkrywcze różnią się od procesów odbiorczych, a zatem z faktu, że procesy kompozytora różnią się od procesów słuchaczy nie wynika jeszcze, iż jest on twórcą dzieła – a co za tym idzie – że utwór muzyczny jest przedmiotem wytworzonym w czasie.

² *Ibidem*, s. 223.

³ *Ibidem*, s. 169–170.

⁴ *Ibidem*, s. 171.

⁵ *Ibidem*, s. 179.

⁶ *Ibidem*, s. 224.

2. Argumentacja Ingardena wskazująca na czysto intencjonalny sposób istnienia utworów muzycznych.

Zdaniem Ingardena, fakt posiadania miejsc niedookreślenia przez utwory muzyczne jest wystarczającym powodem, aby uważać je za przedmioty czysto intencjonalne⁷. Jeśli więc luki utworów muzycznych okazałyby się nie być miejscami niedookreślenia, upadłaby argumentacja na rzecz istnienia czysto intencjonalnego. Dla wyjaśnienia tej sprawy zamierzam skonfrontować niedookreślenia utworów muzycznych z twierdzeniami na temat miejsc niedookreślenia ze *Sporu o istnienie świata* oraz *O dziele literackim*.

A. Twierdzenia Ingardena na temat miejsc niedookreślenia.

Przedmiot czysto intencjonalny ze swej istoty posiada w zawartości miejsca niedookreślenia⁸. Określone w zawartości jest jedynie to, co zostało

intencyjnie wyznaczone, sprojektowane przez *explicite* spełnione momenty intencyjne nienaoznej treści przynależnego aktu. Wszystko natomiast, co w akcie jest tylko współpomyślane, wspomniemane albo też tylko potencjalnie należy do jego treści, albo wreszcie w żaden sposób nie jest wyznaczone w treści aktu, ale co zarazem z istoty swej powinno by należeć do przedmiotu przez akt wyznaczonego, wszystko to jest zupełnie nieokreślone w zawartości przedmiotu intencjonalnego. Powstają pewnego rodzaju luki w zawartości, które nie są niczym wypełnione [...]. Nienaozna treść prostego aktu mniemaniowego jest co do wstępujących w niej wyraźnych momentów intencyjnych zawsze skończona [...]. Zarazem jednak treść ta zawiera w sobie zawsze takie momenty intencyjne, które ze swej istoty domagają się, żeby wraz z nimi w jedności pewnego przedmiotu występowała w zasadzie nieskończona mnogość innych momentów przedmiotowych⁹.

Miejsc niedookreślenia z zasady nie da się wyeliminować, a

ilość ich pozostaje nieokreślona tak długo, jak długo treść intencjonalna odpowiedniego aktu mniemania [...] wyznacza przedmiot jako coś indywidualnego [...]. Podobnie jak samoistny przedmiot indywidualny nie da się wyczerpać w żadnym skończonym poznawaniu, w którym wykrywamy jego własności, tak też i niesamoistny przedmiot indywidualny nie da się w pełni określić przez żadną skończoną mnogość aktów intencyjnych¹⁰.

Przedmiot przedstawiony nie jest w swej zawartości wszechstronnie jednoznacznie określony, ani też liczba pozytywnie mu przypisanych, a także tylko współprzedstawionych, jednoznacznie określonych cech nie jest nieskończona: wyznaczony jest tylko formalny schemat nieskończenie wielu „miejsc niedookreślenia”, ale pozostają one prawie wszystkie niewypełnione¹¹.

[Jeśli] w przedstawionych procesach i przedmiotach chodzi o twory czysto fikcyjne, które nie noszą na sobie żadnego śladu realnego sposobu istnienia, wówczas dzieło pozostaje dla nas czymś obojętnym, martwym, zbędnym, jego polifonia jakości wartościowych nie może się rozwinąć, a jakości metafizyczne nie mogą się objawić¹².

⁷ *Ibidem*, s. 270–271.

⁸ R. Ingarden, *Spór o istnienie świata*, t. II, wyd. 3, Warszawa 1987, s. 204.

⁹ *Ibidem*, s. 204.

¹⁰ *Ibidem*, s. 206.

¹¹ R. Ingarden, *O dziele literackim*, Warszawa 1988, s. 322–323.

¹² *Ibidem*, s. 423.

Powyższa charakterystyka dotyczyła utworów literackich. Miejsc niedookreślenia nie da się w nich wyeliminować, ponieważ byty literackie są zazwyczaj przedstawione jako – posiadające nieskończoną ilość własności – byty realne. W tekście określić można jednak tylko ich skończoną ilość. To jest powodem istnienia miejsc niedookreślenia. Wystarczy bowiem, że napiszemy słowo „człowiek”, a wśród nieokreślonych cech będziemy mieć jego wiek, wzrost, wagę, dzieje, określonych przodków, przygody z dzieciństwa, historię planety, na której żyje i tak w nieskończoność; czytając o człowieku nie wyobrażamy go sobie przecież jako przezroczystego „człowieka w ogóle” lewitującego w pozaświatowej pustce.

B. Charakterystyka miejsc niedookreślenia w utworach muzycznych.

Jeśli utwór muzyczny posiada miejsca niedookreślenia, powinien być przedstawiony w partyturze jako coś realnego. Na pewno jednak jest przedstawiony jako coś indywidualnego. W tym tkwi pierwsza trudność. Cóż razkreślne nie jawi się jako posiadające rodzinę czy dzieje. Nie współdomniemy historii jego planety ani przygód z dzieciństwa. Zapis nutowy nie wyznacza niczego realnego, a jedynie pewien układ współbrzmień o określonych właściwościach rytmicznych, harmonicznym itp. Ingarden wskazuje jednak luki innego typu.

W partyturze tylko niektóre strony dźwiękowego podłoża utworu muzycznego „zostają przy tym ustalone, natomiast pozostałe (zwłaszcza niedźwiękowe momenty dzieła) są pozostawione w stanie nieokreślenia”¹³. W nutach występują miejsca nieokreślone częściowo, np. wskazówki dotyczące wykonania wyrażone przez terminy typu: „wesolo”, „z uczuciem” itp.¹⁴ Są także momenty nieokreślone wcale. Należą do nich np.

barwa dźwięków, tzn. „ton” przy grze na fortepianie lub na skrzypcach, mniejsza lub większa wyrazność „rysunku” poszczególnych tworów dźwiękowych, właściwe lub niewłaściwe zaakcentowanie poszczególnych dźwięków czy to w rozwoju melodii, czy w zestroju akordowym, niewytrzymanie tempa lub nieco za szybkie wykonanie¹⁵.

Ingarden wskazał w utworach muzycznych dwa rodzaje miejsc niedookreślenia: natury dźwiękowej oraz niedźwiękowej. Drugie wynikają z pierwszych i są niedookreślone z uwagi na niedookreślenie pierwszych. Pierwsze natomiast znajdują się w miejscach związanych z wolnością wykonawczą. Różnią się one jednak od miejsc niedookreślenia w dziełach literackich.

Miejsca niedookreślenia w utworach literackich dotyczą treści utworu. Stanowią je te jakości przedstawionego świata, które nie zostały jednoznacznie

¹³ R. Ingarden, *Studia...*, s. 270.

¹⁴ *Ibidem*, s. 291.

¹⁵ *Ibidem*, s. 293.

wskazane przez tekst. Elementy partytury wskazane przez Ingardena jako miejsca niedookreślenia dzieła muzycznego nie odnoszą się jednak do utworu samego, ale stanowią kierunkowskaz dla wykonawcy; jeśli w ogóle – bo np. wyraźność „rysunku” nie musi być – co zresztą Ingarden podkreśla – zaznaczona wcale. Wskazane, rzekome miejsca niedookreślenia są analogiczne do uwag przeznaczonych dla reżysera w tekście dramatu. Nie dotyczą utworu samego. Jeżeli pozbawimy partyturę wskazówek wykonawczych, będzie ona przedstawiała wciąż ten sam, niezmienny utwór. Bardziej problematyczne stanie się jedynie jego wykonanie. Jeśli jednak utwór muzyczny miałby się okazać przedmiotem idealnym, to jego wykonywanie byłoby czymś wtórnym, jak wtórnym dla idei są partycypujące w niej przedmioty.

Jeżeli jednak ktoś upierałby się, że odmienną jest natura dzieł muzycznego i literackiego i w zasadzie wszystko w partyturze jest czymś w rodzaju wskazówki wykonawczej, to mimo wszystko można by oponować przeciwko uznaniu wskazanych przez Ingardena przykładów za miejsca niedookreślenia. Nie wiem, czy przykłady te nie pasują bardziej do ilustracji zmiennej idei niż do obrazu miejsca niedookreślenia.

Zdaniem Ingardena

o ile zmienna w idei wyznacza jednoznacznie mnogość przyporządkowanych jej przypadków indywidualnych, to miejsce niedookreślenia może przez to, co mu później przydzielono w nowych aktach świadomości, zostać wypełnione w zupełnie inny, często „nieodpowiedni” sposób. Naturalnie zwykle oczekujemy wypełnienia „odpowiedniego”, tzn. pochodzącego z pewnego określonego kręgu jakości. Ale dzieje się tak dlatego, że jesteśmy nastawieni na pewną „konsekwencję przedmiotową” i kierujemy się przy tym możliwościami, które są z góry przepisane przez zmienne odpowiednich idei. Tymczasem wcale nie jest konieczne, abyśmy wypełniali miejsca niedookreślenia właśnie w duchu „konsekwencji przedmiotowej”¹⁶.

Przy wypełnianiu miejsc niedookreślenia istnieje pełna arbitralność. Jeśli postać literacka nie ma w tekście określonego kształtu głowy, to możemy domniamać ją jako okrągłą, kwadratową, zieloną czy szczekającą (nie musimy przecież tego rozumieć, ani być w stanie sobie przedstawić). Jeśli natomiast w idei człowieka znajdziemy zmienną „jakiś kształt głowy”, to zakres możliwych przypadków jest określony i chociaż ciężko byłoby mi go dokładnie wyznaczyć, to na pewno wszelkie określenia nie odnoszące się do kształtów, w tym zieleń i szczekanie, nie byłyby tutaj możliwe.

Wskazane przez Ingardena rzekome miejsca niedookreślenia nie nadają się do wypełniania arbitralnego. Określenie „żywo” wyznacza pewien zakres kombinacji różnych rodzajów artykulacji i dynamiki. Gdyby były to miejsca niedookreślenia, wykonawca mógłby je wypełniać dowolnie – w tym zielenią lub szczekaniem.

¹⁶ R. Ingarden, *Spór...*, s. 231.

Między utworem muzycznym a innymi rodzajami dzieł sztuki – literackim, malarskim, rzeźbiarskim – istnieje jeszcze jedna różnica, która zdaje się wskazywać na posiadanie skończonej ilości własności przez utwór – a w konsekwencji – brak miejsca dla miejsc niedookreślenia.

W przypadku bytu przedstawionego w tekście mamy do czynienia z trzema głównymi elementami: a) pewnym wzorem lub opisem, b) tym co opisane – bytem samym, c) konkretyzacją przedmiotu czysto intencjonalnego powstałą przy kontakcie dzieła z odbiorcą (słuchaczem, czytelnikiem). Utwór muzyczny posiada element dodatkowy – d) wykonanie. W przypadku dzieła literackiego dostęp do bytu samego (b) możliwy zazwyczaj jest jedynie poprzez kontakt odbiorcy z tekstem. W przypadku dzieła muzycznego mamy dwie drogi: odbiorca może uzyskać konkretyzację zarówno dzięki analizie partytury (a), jak też, co zazwyczaj ma miejsce, wysłuchaniu wykonania lub nagrania utworu (d).

Dlaczego wykonanie jest praktycznie możliwe w przypadku wszystkich utworów muzycznych, a przy bytach literackich, malarskich czy innych dziełach sztuki, prawie nigdy? Otóż wykonanie jest, po pierwsze, zrealizowaniem w realnym świecie tego, co zostało opisane – przedmiotu czysto intencjonalnego, np. dzieła muzycznego opisanego przez nuty. Po drugie, polega na wypełnieniu miejsc niedookreślenia bytu czysto intencjonalnego przez określone jakości¹⁷. Byt realny bowiem „nie posiada żadnej luki w wyposażeniu”, „materie własności przedmiotu indywidualnego [...] nie wymagają już żadnego uzupełnienia”¹⁸.

Wykonanie polega, krótko mówiąc, na urealnieniu przedmiotu czysto intencjonalnego. Stąd też w przypadku bytów literackich rzadko, jeśli w ogóle, możemy mówić o wykonaniu¹⁹. Wykonanie dzieła literackiego polegałoby na stworzeniu w rzeczywistości świata, który poznaliśmy w danym dziele wraz ze wszystkimi jego szczegółami. Świata, który posiada nieskończoną ilość własności, w tym bohaterów posiadających wszystkie, adekwatne do zawartych w tekście, cechy: imiona, wygląd, wiek, wagę, wzrost, wzajemne relacje, przeszłość. Wytworzenie takiej całości jest niemożliwe²⁰.

W przypadku utworu muzycznego sprawa ma się inaczej. Nie tylko może być wykonany, ale do istnienia w ogóle nie potrzebuje opisu. Utwór muzyczny nie rości sobie pretensji do bycia czymś realnym. Stanowi jedynie grupę

¹⁷ R. In g a r d e n, *Studia...*, s. 270.

¹⁸ R. In g a r d e n, *Spór...*, s. 67–68.

¹⁹ Ktoś mógłby zauważyć, że przecież daną powieść można np. „wykonać” na deskach teatru. W tym przypadku jednak wykonanie użyte byłoby w innym znaczeniu, ponieważ wystawiając dzieło literackie, nie usuwamy z niego miejsc niedookreślenia, a jedynie pewną ich część.

²⁰ Mogłoby się teoretycznie zdarzyć, żeby akcja jakiejś krótkiej i kiepsko napisanej książki osadzonej w realiach rzeczywistego świata zrealizowała się. Nie byłoby to jednak wykonanie, bo nikt by tego nie wykonywał. Zdarzyłoby się po prostu i już. To tak, jakby wykonaniem nazwać rytmiczną pracę maszyn w fabryce, które akurat wybiły rytm jakiegoś hymnu tzw. „dzikich”.

powiązanych ze sobą, w określony sposób, dźwięków stanowiących jedną całość. Posiada więc skończoną ilość własności.

Powyższe argumenty są wymierzone przeciwko racjom Ingardena. Nie przesądzają one jednak o konkretnym sposobie istnienia rozważanej grupy bytów. W dalszej części tekstu przedstawię właściwy sposób rozumienia kwestii istnienia utworu muzycznego i rozwiązę przedstawione trudności.

2. UTWÓR MUZYCZNY JAKO PRZEDMIOT CZYSTO INTENCJONALNY

W tej części pracy wykażę, że dzieło muzyczne jest przedmiotem czysto intencjonalnym. Zaczę od pokazania, jak spojrzeć na utwór, aby sposób jego istnienia stał się wyraźniejszy. Następnie dowiodę, że tak rozumiane dzieło muzyczne posiada najważniejsze własności bytów czysto intencjonalnych. Na koniec zajmę się przewycięzeniem trudności przedstawionych w pierwszej fazie tej pracy.

1. Właściwy sposób rozumienia utworu muzycznego.

Podstawowym źródłem wszystkich powyższych trudności jest złe rozumienie utworu muzycznego. Dzieło muzyczne to nie jest zespół połączonych w określony sposób dźwięków, posiadających dane własności rytmiczne, melodyczne, harmoniczne itp. Zrozumieć to chyba łatwo, próbując sobie odpowiedzieć na pytanie, czym dla nas jest nuta w partyturze. Po zastanowieniu się moglibyśmy stwierdzić, że przez nutę rozumiemy *składnik utworu, który posiada określoną długość trwania, wysokość, natężenie* itp. Jeśli jednak nie namyślać się, tylko spojrzeć w nuty, może się okazać, że określona nuta jest po prostu znakiem dźwięku. I to nie jakiegoś idealnego, ale konkretnego, realnego dźwięku, granego na znanym nam instrumencie. Przyglądając się nutom nie rozważamy różnicy realnego wykonania i utworu samego, ale po prostu „widzimy” pewne wykonanie. Wykonanie to jest właśnie utworem muzycznym – przedmiotem czysto intencjonalnym.

2. Właściwości przedmiotu czysto intencjonalnego w utworze muzycznym.

Każdy przedmiot czysto intencjonalny posiada dwie istotne własności: miejsca niedookreślenia oraz posiadanie dwóch podmiotów²¹. Jeśli więc rozumiany tak, jak to przedstawiłem powyżej, utwór muzyczny okaże się posiadać owe własności, to potwierdzi to jego czysto intencjonalny charakter.

²¹ R. Ingarden, *Spór...*, s. 195, 204.

A. Miejsca niedookreślenia w utworze muzycznym.

Czytając partyturę ukazuje nam się realne wykonanie. Każde realne wykonanie, podobnie jak wszystkie byty czasowo określone, posiada nieskończoną ilość własności. Byt przedstawiony w nutach możemy domniemać tylko w skończonej ilości aktów, w których z konieczności jesteśmy w stanie uchwycić jedynie część własności. Pominięte stanowią źródło miejsca niedookreślenia.

B. „Dwupodmiotowość” utworu muzycznego.

Każdy przedmiot czysto intencjonalny posiada dwa podmioty. Pierwszy – właściwy – jest podmiotem struktury intencjonalnej, drugi – zawartości²². Utwory muzyczne są więc przedmiotami czysto intencjonalnymi, ponieważ ową dwustronność budowy zdają się posiadać. W podmiocie zawartości utworu znajduje się pewne, w pełni określone, posiadające nieskończoną ilość własności, realne wykonanie. Należy ono tylko do zawartości, ponieważ odczytywany z partytury utwór wcale nie jest realnym wykonaniem i nie posiada, co zostało wcześniej powiedziane, nieskończonej ilości własności. W „rzeczywistości” zawarty w partyturze utwór jest tylko posiadającym miejsca niedookreślenia przedmiotem czysto intencjonalnym.

3. Przewyciężenie trudności przedstawionych w pierwszej części tej pracy.

Jest możliwe, chociaż bardzo nieprawdopodobne, żeby dwie osoby niezależnie wymyśliły niczym nie różniące się utwory i zapisały je w identycznych ze sobą partyturach. To, co wyznaczają nuty nie jest związane z żadną realną kartką. Partytura jednego utworu może być więc stworzona wiele razy i w wielu miejscach²³. Wyznaczając skończoną ilość własności, zapis nutowy może służyć nie tylko wielu wykonaniom, ale także wielu różnym utworom. Utworów tych nie można jednak utożsamiać jedynie dlatego, że partytury, w których są utrwalone, nie posiadają między sobą różnic. Utwór muzyczny jest nierealny i ponadczasowy²⁴. Powstaje jednak, mimo tego, w określonym czasie i miejscu²⁵. W trakcie swojego bytowania zmienia się, przemieszcza, zyskuje lub traci na znaczeniu. Posiada nabyte własności i historię. Po pewnym czasie ginie w zapomnieniu. Nawet jeśli by tworząc dwa utwory zapisać je w takich samych

²² *Ibidem*, s. 195–203; właściwym byłoby napisać, że przedmiot czysto intencjonalny posiada – co najmniej – dwa podmioty. Wszystkie jednak z wyjątkiem właściwego byłyby podmiotami należącymi do zawartości. Sytuację taką mamy w przypadku fotografii przedstawiającej artystę malującego niebo. Pierwszy podmiot zawartości należy do malarza, drugi do nieba. Z uwagi na nieistość tego faktu dla tematyki pracy pomijam to rozróżnienie w tekście głównym.

²³ Termin partytura jest w języku potocznym dwuznaczny. Partytura₁ – oznacza pewien układ znaków nutowych. Partytura₂ – określony, realny egzemplarz nut. W pracy używam tego terminu w znaczeniu pierwszym.

²⁴ R. In g a r d e n, *Studia...*, s. 223.

²⁵ *Ibidem*, s. 224.

partyturach, od samego początku różniłyby się co najmniej miejscem „urodzenia”. Z czasem różnic pojawiłoby się więcej.

O tożsamości utworu nie decydują nuty. Przedmiot czysto intencjonalny jest niesamoistny. Od początku do końca pozostaje w mocy podmiotów świadomości należących do społeczności, w której dane dzieło powstało i w obrębie której funkcjonuje. Utwór muzyczny nie jest koniecznie związany z określoną partyturą. Może ulegać zmianom, a każdy określony kształt zapisu nutowego jest dla niego przygodny. Nie ma żadnej trudności w tym, żeby jeden i ten sam utwór raz był zapisany w jednej partyturze, a innym razem w innej.

Fakt braku koniecznego związku utworu z określonym kształtem partytury możemy uchwycić, obserwując proces powstawania dzieła. Utwór muzyczny powstaje w świadomości artysty. Jest więc „sobą” od samego początku utrwalania go w nutach. Zanim autor zdecyduje się na ostateczny kształt dzieła, przechodzi ono liczne zmiany, odpowiadając różnym zapisom nutowym. Mógłby jednak ktoś mi postawić tutaj zarzut, twierdząc, że utwór staje się naprawdę sobą w chwili ukończenia dzieła i dopiero od tego czasu jego związek z konkretnym kształtem zapisu jest konieczny. Jeśli bowiem kompozytor zakończy proces twórczy, to partytury, w której utrwalił swoje dzieło, nikt nie będzie zmieniał. Odparłbym ten zarzut zaznaczając, że nie wynika to z jakiejś bytowej konieczności, a jedynie czegoś na kształt umowy społecznej. Żyjemy w kulturze, w której nie ma zwyczaju, a nawet nie wolno, zmieniać wytworów artystycznych innych osób. Coś takiego mogłoby przecież nie obowiązywać. Dostęp do wszystkich utworów byłby wtedy otwarty i mogłyby one ciągle zmieniać swój kształt, tak jak zmieniają go w procesie ich utrwalania w nutach. O tym przecież czy dany przedmiot czysto intencjonalny jest tożsamy nie decyduje partytura, ale świadomość i to w dużej części niezależnie od woli. Po prostu jedne zmiany jawią się nam jako dokonujące się w tej samej rzeczy, inne jako zastępujące jeden byt drugim. Wola ma znaczenie jedynie w przypadkach, kiedy wielkość zmian oscyluje wokół granicy tożsamości zmienianego²⁶. Potwierdzają to przypadki intersubiektywnych przedmiotów czysto intencjonalnych, które nie posiadają oficjalnych autorów i które, zachowując tożsamość, zmieniają się bezustannie. Do takich przedmiotów należą: lokalne legendy, mityczne stwory, przedmioty plotek lub różne mody.

Podsumowując, dwa identyczne, stworzone niezależnie od siebie utwory nie są tym samym bytem. Ich rzekoma tożsamość wynika jedynie z identyczności zapisów nutowych. Utwór muzyczny nie jest jednak koniecznie związany z konkretną partyturą. W każdej chwili jeden z takich bliźniaczych utworów

²⁶ Łatwo to można sprawdzić. Wystarczy wziąć dowolny wiersz i zmieniając po jednym wyrazie spróbować odpowiedzieć, gdzie leży granica tożsamości zmienianego utworu. Jeśli bowiem zmienilibyśmy naraz wszystkie wyrazy, to na pewno byłby to zupełnie inny wiersz. Jednak czy po zmianie jednego wyrazu dany utwór zjawi nam się jako nowe dzieło liryczne?

może, nie tracąc swojej tożsamości, ulec zmianie. Jeśli oba te utwory stanowiłyby ten sam obiekt, straciłby on w takiej sytuacji identyczność z samym sobą. Wydaje mi się, że źródło przypisywania utworowi muzycznemu idealnego sposobu istnienia leży w zbyt silnym utożsamianiu utworu z konkretnym kształtem partytury, podczas gdy to kształt partytury jest wtórny wobec utworu, który „żyje” i może ulegać zmianom.

Na koniec pozostała do rozwiązania jeszcze jedna trudność. Skoro utwór muzyczny jest, podobnie jak przedmioty innych dzieł sztuki, także bytem czysto intencjonalnym, to dlaczego w jego i tylko jego przypadku możliwe są wykonania?

W *Sporze o istnienie świata* Ingarden wyróżnia dwa rodzaje aktów twórczych powołujących do istnienia przedmioty czysto intencjonalne. Po pierwsze takie, które dążą do tego, aby wytworzone w nich byty jakoś ustalić, w jakiejś silniejszej bytowo podstawie. Przykładami takich przedmiotów są dzieła architektury, malarskie, rzeźbiarskie, literackie – i właśnie – muzyczne. Drugą grupę stanowią akty, które wytworzone przez siebie przedmioty „traktują jako wzory (»plany«, »projekty«), wedle których coś innego ma zostać wytworzone. Wedle tych »wzorów« lub »planów« tworzymy mianowicie pewne bytowo autonomiczne przedmioty, które je mają ucieleśniać”. Do tej grupy należą „plany narzędzi, maszyn, różnego rodzaju budowli, jak mosty, kanały, drogi, budynki itp.”²⁷

Istotną różnicą obu grup jest fakt, że jedynie przedmioty znajdujące się w drugiej z nich można wykonywać. „Urealniać” można narzędzia, maszyny, mosty i budynki. Tyczy się to jednak także utworów muzycznych, które – moim zdaniem – Ingarden po prostu błędnie przypisał grupie pierwszej.

PODSUMOWANIE

Utwór muzyczny jest przedmiotem czysto intencjonalnym. Wszelkie pomysły dotyczące jego idealnego istnienia wynikały głównie ze zbyt silnego wiązania go z konkretną partyturą. Z jednej strony jednak jeden i ten sam utwór może ulec zmianom i odpowiadać nieco innej partyturze niż pierwotnie. Z drugiej – w jednej partyturze, jako wyznaczającej skończoną ilość własności, można utrwalić potencjalnie nieskończoną ilość utworów. Fakt powstania w określonym miejscu i czasie, bytowanie w świadomości na określonym obszarze oraz możliwość zmieniania się są argumentami wykluczającymi idealne istnienie utworów muzycznych. Nie oznacza to jednak, że dowolna partytura czy wykonanie poza utworem muzycznym nie są także związane z jakąś ideą, ale to już zupełnie inne zagadnienie.

²⁷ R. Ingarden, *Spór...*, s. 190.

Michał Wysocki

THE MODE OF EXISTENCE OF A MUSICAL WORK

The paper concerns the question deals with the issue of the mode of existence of musical work. The text consists of two parts. The first, describes difficulties connected with treatment of compositions as purely intentional objects. The second, presents the proper existence mode of a piece of music.