



**Karolina Kolinek-Siechowicz**

 <https://orcid.org/0000-0003-3939-5276>

Uniwersytet Warszawski  
Wydział „Artes Liberales”  
karolinakolinek@gmail.com

**Paweł Siechowicz**

 <https://orcid.org/0000-0002-8159-8336>

Uniwersytet Warszawski  
Instytut Muzykologii  
pwsiechowicz@gmail.com

## ZOFIA LISSA VS ROMAN INGARDEN SPRAWA TOŻSAMOŚCI DZIEŁA MUZYCZNEGO

### Abstrakt

Artykuł stanowi krytyczną rekonstrukcję polemiki muzykolożki Zofii Lissy z filozofem Romanem Ingardenem z 1966 roku dotyczącą ontologii dzieła muzycznego. Autorzy przedstawiają lwowski kontekst znajomości obojga badaczy, przypominają główne tezy teorii dzieła muzycznego Ingardena, a także podsumowują krytyczne uwagi Lissy i udzielone na nie odpowiedzi Ingardena. Prezentacja ta pozwala na zrozumienie odmiennych celów, które przyświecały rozważaniom filozofa i recepcji jego poglądów przez muzykolożkę. Podczas gdy Ingarden starał się zrozumieć specyficzny sposób istnienia dzieł muzycznych, Lissa zgłaszała potrzebę przemyślenia ontologii muzyki w przypadku tych rodzajów i tradycji muzycznych, do których nie przystaje kategoria dzieła. Na zakończenie autorzy podsumowują recepcję omawianej polemiki w tekstach polskich filozofów, muzykologów i teoretyków muzyki, zauważając, że metodologiczne różnice wciąż skłaniają badaczy do przyznawania racji jednej ze stron sporu. Aby produktywnie rozwinąć myśl filozofa w kierunku wskazanym wątpliwościami Lissy, trzeba najpierw zrozumieć, na czym polegało ich nieporozumienie.

### Słowa kluczowe

Lissa, Ingarden, dzieło muzyczne, ontologia

## LWÓW – MIASTO SPOTKANIA

Początek znajomości Zofii Lissy i Romana Ingardena datuje się na lata ich działalności we Lwowie. Młody docent filozofii, inicjator i organizator płomiennych dyskusji na tematy estetyczne i uczestnicząca w tamtych spotkaniach studentka muzykologii o szerokich humanistycznych zainteresowaniach z pewnością poznali się, choć niewiele więcej na temat ich ówczesnych kontaktów możemy powiedzieć na pewno. Lissa była uczennicą Adolfa Chybińskiego, który w 1912 roku założył we Lwowie Zakład Muzykologii, czternaście lat

po powołaniu Instytutu Historii Muzyki na Uniwersytecie w Wiedniu i zaledwie rok po inauguracji Seminarium Historii i Teorii Muzyki na Uniwersytecie Jagiellońskim przez Zdzisława Jachimeckiego<sup>1</sup>. Studiowała we Lwowie w latach 1924–1929, uczęszczając też na wykłady z dziedziny filozofii, psychologii i historii sztuki. W 1925 roku do Lwowa przyjechał Ingarden, rozpoczynając pracę jako docent na Uniwersytecie Jana Kazimierza. W tym samym roku we Lwowie osiadł wykształcony w Wiedniu Józef Koffler, muzykolog i pierwszy polski kompozytor stosujący w swoich utworach technikę komponowania przy użyciu serii wszystkich dwunastu dźwięków skali chromatycznej. Za sprawą pierwszego z nich we Lwowie zagościła fenomenologia Edmunda Husserla, za sprawą drugiego – dodekafonia Arnolda Schönberga. Podobnie jak fenomenologia stanowiła wówczas *novum* w dyskursie filozoficznym, tak *novum* w dyskursie muzycznym stanowiła dodekafonia. W 1925 roku Lwów stał się miastem awangardy filozoficznej i muzycznej. Trzeba jednak zaznaczyć, że zarówno Ingarden, jak i Koffler nie podchodzili do metod swoich nauczycieli bezkrytycznie. Zamiast podążać za nimi odtwórczo, wypracowali ich twórcze kontynuacje.

Dokładnie w roku otrzymania katedry na uniwersytecie Ingarden ogłosił pierwszy tekst na temat ontologii muzyki stanowiący rozwinięcie tez sformułowanych na marginesie rozprawy poświęconej dziełu literackiemu, która przyniosła mu zasłużoną pozycję w świecie filozoficznym. Natomiast w 1933 roku ukazał się na łamach „Przeglądu Filozoficznego” jego artykuł *Zagadnienie tożsamości dzieła muzycznego*<sup>2</sup>. Ingarden sformułował w nim myśli, których trzymać się będzie także w 1958 roku, kiedy to w drugim tomie *Studiów z estetyki* opublikuje poszerzoną wersję tych rozważań pod tytułem *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*<sup>3</sup> oraz, gdy w *Uwagach do Uwag Zofii Lissy*<sup>4</sup> – będących odpowiedzią na wątpliwości sformułowane przez muzykologkę w artykule *Uwagi o Ingardenowskiej teorii dzieła muzycznego*<sup>5</sup> – będzie się starał wyjść naprzeciw postulatowi „uniwersalnej walentności” teorii dzieła muzycznego. Zanim jednak polemika ta zaistniała na łamach „Studiów Estetycznych” w 1966 roku, Lissa już wcześniej nie stroniła od krytycznych komentarzy pod adresem teorii dzieła muzycznego stworzonej przez Ingardena.

---

<sup>1</sup> Michał Piekarski, *W 100-lecie założenia we Lwowie Zakładu Muzykologii*, „Kurier Galicyjski” 2012, nr 19 (167) [online], <http://kuriergalicyjski.com/historia/upamietnienia/1240-w-100-lecie-zaoenia-we-lwowie-zakadu-muzykologii?showall=1> [dostęp: 24.10.2018], s. 22–23.

<sup>2</sup> Roman Ingarden, *Zagadnienie tożsamości dzieła muzycznego*, „Przegląd Filozoficzny” 1933, R. 36, nr 4, s. 320–362.

<sup>3</sup> Roman Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, w: idem, *Studia z estetyki*, t. 2, PWN, Warszawa 1958, s. 161–295.

<sup>4</sup> Roman Ingarden, *Uwagi do Uwag Zofii Lissy*, „Studia Estetyczne” 1966, t. 3, s. 115–128.

<sup>5</sup> Zofia Lissa, *Uwagi o Ingardenowskiej teorii dzieła muzycznego*, „Studia Estetyczne” 1966, t. 3, s. 95–113.

## DZIEŁO MUZYCZNE JAKO CZĘŚĆ ŚWIATA

Zanim jednak wnikniemy w szczegóły sporu między dwojgiem uczonych, warto choć w kilku słowach przypomnieć podstawy Ingardenowskiej teorii ontologii dzieła muzycznego<sup>6</sup>. Syntetyczne omówienie można zacząć od podkreślenia, że problem tożsamości dzieła muzycznego jest częścią znaczenia szerszej zakrojonego projektu mającego na celu ujęcie specyfiki sposobów istnienia także innych dzieł sztuki, przede wszystkim zaś dzieła literackiego. Jednocześnie należy mieć na uwadze, że pisma estetyczne filozofa stanowiły tylko część – choć niezwykle istotną – jego całościowego dorobku, który obejmował wszakże kwestie znacznie ogólniejszej natury, ze sporem między idealizmem a realizmem na czele, aż po krytyczną recepcję fenomenologii Husserla<sup>7</sup>. Swoje holistyczne podejście do opisywanych problemów Ingarden ujął w tych słowach:

Istnieje jednak jeszcze jedna okoliczność, która sprawia, iż w dociekaniach moich zatrzymuję się niejednokrotnie na zagadnieniach, które niejednemu może Czytelnikowi wydadzą się [...] zgoła obce sprawom istotnym dla sztuki i obcowania z pięknem. Rozważania te jednak można przeprowadzić na dwa różne sposoby: albo w ten, że traktuje się je jako pewne całości dla siebie, albo też jako człon całego systemu wiedzy filozoficznej o rzeczywistości otaczającej człowieka i o człowieku samym. Ja umiem je uprawiać jedynie w ten drugi sposób. On bowiem tylko wydaje mi się właściwy, zgodny ze związkami, jakie zachodzą między różnymi dziedzinami rzeczywistości, z którą człowiek obcuje, i z wielorakimi jego zainteresowaniami i sposobami życia. Ale wówczas sprawy stają się znacznie bardziej skomplikowane i wyłaniają się zagadnienia, które by się wcale nie pojawiły, gdyby sprawy sztuki traktować oddzielnie<sup>8</sup>.

Te wstępne zastrzeżenia przywołujemy tutaj nie bez powodu. Pragniemy bowiem podkreślić, że teoria ontologii dzieła muzycznego Ingardena jest często rozpatrywana przez muzyków, muzykologów czy teoretyków muzyki w zupeł-

---

<sup>6</sup> Po bardziej rozbudowane jej omówienie opatrzone również obszerną analizą jej recepcji, zwłaszcza w środowisku polskich teoretyków muzyki i muzykologów, warto sięgnąć do artykułu Jacka Szerszenowicza *Problemy metodologiczne analizy przedmiotu czysto intencjonalnego*, „Analiza dzieła muzycznego” 2016, t. 4, s. 63–77. Krytyczne ujęcie wraz ze streszczeniem teorii Ingardena znajdziemy też w artykule Jacka Juliusza Jadackiego *O poglądach Romana Ingardena na dzieło muzyczne*, „Zeszyty Naukowe PWSM w Gdańsku” 1975, t. 14, s. 5–30.

<sup>7</sup> „Książka moja o dziele literackim sięgała jednak swoją problematyką poza wąski teren teorii literatury lub estetyki. Wysunęła ona mianowicie po raz pierwszy zagadnienie sposobu istnienia dzieła literackiego tudzież przedmiotów w dziele przedstawionych. Była na tej drodze przygotowaniem do rozważania sprawy realnego istnienia świata realnego, choćby tylko przez prosty kontrast między tym, co realne, a tym, co jest jedynie wytworem fantazji poetyckiej. Stanowiła też w tym punkcie przygotowanie do późniejszego mego dzieła pt. *Spór o istnienie świata*.” Roman Ingarden, *Przedmowa do polskiego wydania*, w: idem, *O dziele literackim*, PWN, Warszawa 1960, s. 17, por. także s. 8.

<sup>8</sup> Roman Ingarden, *Przedmowa*, w: idem, *Studia z estetyki*, t. I, PWN, Warszawa 1957, s. VIII.

nym oderwaniu od szerzej potraktowanej myśli filozofa, a co za tym idzie, jej krytyka pozbawiona jest głębszego zrozumienia podstawowej jego intencji: aby opisać, czym przedmiot, który nazywamy utworem muzycznym, różni się w swym sposobie istnienia od innych dostępnych nam w poznaniu przedmiotów. Ingarden, pomimo swoich muzycznych zainteresowań, nie koncentrował się więc na tym, by przedłożyć środowisku muzycznemu gotową teorię rozstrzygającą problem ontologii dzieła muzycznego, ale uczynił ją częścią swoich rozważań ontologicznych, czy – mówiąc prościej – włączył utwór muzyczny jako przedmiot poznania w horyzont świata, z jakim ma do czynienia człowiek.

Czym więc utwór muzyczny różni się od innych dostępnych nam przedmiotów? Przede wszystkim, podobnie jak dzieło literackie, jest przedmiotem czysto intencjonalnym, to znaczy wytworem przeżyć jego twórcy, mającym jednak charakter intersubiektywny, a więc dostępny innym odbiorcom. Ponadto, istnienia dzieła muzycznego nie można sprowadzić ani do partytury, która jest wyłącznie jego nośnikiem, ani do przeżyć twórcy lub odbiorcy (gdyż jest ono wobec nich zewnętrzne). Dzieło muzyczne nie jest także tożsame z jakimkolwiek jego wykonaniem. Jako przedmiot czysto intencjonalny dzieło muzyczne nie jest także przedmiotem idealnym, ponieważ ma swój początek w czasie, ale nie jest też przedmiotem realnym, np. fizycznym. W swej strukturze jest także tworem quasi-czasowym, to znaczy, że jego rozciągłość czasowa, z którą mamy do czynienia w trakcie wykonania, jest w nim immanentnie zawarta. Jest też, w przeciwieństwie do dzieła literackiego, tworem jednowarstwowym, co oznacza, że żadne znaczenia nie są w nim nadbudowane ponad postacią brzmieniową.

Powróćmy zatem do różnicy stanowisk między Lissą a Ingardenem. Różnice te dotyczyły między innymi właśnie znaczenia tak zwanych treści pozamuzycznych, czyli niedźwiękowych sensów wiążących się z dźwiękami utworów muzycznych. W ciekawym studium *O komizmie muzycznym* opublikowanym pięć lat po wydaniu pierwszego z poświęconych muzyce tekstów Ingardena, a więc na rok przed wybuchem II wojny światowej, Lissa formułowała stanowisko polemiczne względem jego tez, pisząc:

Wprawdzie Ingarden twierdzi, że „ani sama funkcja wyrażania, czy przedstawiania, ani też to, co zostało na tej drodze wyrażone lub przedstawione, nie może stanowić istotnego czynnika dzieła muzycznego”, a także, że dzieła muzyczne są tworami jednowarstwowymi, gdyż nie zawierają w sobie warstwy znaczeń językowych; mimo to postaramy się tu przedstawić nieco odmienne stanowisko. Układy dźwiękowe w pewien specjalny sposób mogą spełniać zarówno funkcje przedstawiania, jak i wyrażania, a w konsekwencji tego twory muzyczne mogą być dwu- lub nawet trzywarstwowe w swej ontologicznej budowie<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Zofia Lissa, *O komizmie muzycznym*, „Kwartalnik Filozoficzny” 1938, nr 1, s. 46–47, cyt. za: Zbigniew Skowron, *Muzyka – jej struktura, przeżycie i przesłanie. W kręgu dociekań muzyczno-estetycznych Zofii Lissy*, w: Zofia Lissa, *Wybór pism estetycznych*, Universitas, Kraków 2008, s. XVI.

Ingarden uznawał utwory muzyczne za twory jednowarstwowe, nie przyznając tym samym ontologicznej wagi temu, co muzyka wyraża i temu, co muzyka przedstawia. W oczach Lissy zarówno jedno, jak i drugie w pewnych szczególnych okolicznościach może mieć istotowy wkład w to, czym są utwory muzyczne. Zajęte przez nią stanowisko i sposób jego wyrażenia wskazują jednoznacznie, że muzykolożka знаła poglądy filozofa na ontologię dzieła muzycznego i swoje sądy formułowała niejako w opozycji do głoszonych przez niego tez. Już w tym momencie ujawnia się odmienność perspektyw, która do końca nie pozwoli obu autorom dojść do porozumienia.

Warto zauważyć, że mimo różnicy wieku między badaczami, ich zainteresowanie publikowanymi przez oboje pracami było obustronne. Lissa doskonale znała pisma swojego lwowskiego starszego kolegi, niejednokrotnie w jej wywodach wyraźnie widać, że podstawowe Ingardenowskie rozstrzygnięcia wyznaczają horyzont jej własnych poszukiwań. Ale i sam Ingarden był żywo zainteresowany publikacjami swojej uczennicy, o czym świadczą liczne przypisy w *Utworze muzycznym i sprawie jego tożsamości*. Filozof niejednokrotnie powołuje się na broszurę *Jak słuchać muzyki?* autorstwa Zofii Lissy i Stefana Szumana z 1948 roku, sięga również do dwóch innych istotnych tekstów samej Lissy:

Z. Lissa w książce *Muzyka w filmie* (1937) wyanalizowała szereg różnych typów motywów przedstawiających. Książka jej może z pożytkiem uzupełnić moje szkicowe na ten temat uwagi. Po wojnie napisała rozprawę pt. *Czy muzyka jest sztuką asemantyczną?* Na niejedno z jej twierdzeń można się zgodzić, sądząc jednak, że tendencja tej rozprawy idzie za daleko. Ściśle postawiwszy zagadnienie trzeba zapytać: Czy każde dzieło muzyczne i to w każdej swej fazie zawiera motywy przedstawiające (i to pewne przedmioty realne)? Na pytanie to trzeba odpowiedzieć przecząco, a nadto trzeba zaprzeczyć, jakoby te dzieła, które istotnie zawierają motywy przedstawiające, przedstawiały dzięki nim zawsze pewne indywidualne przedmioty realne<sup>10</sup>.

W tej krótkiej uwadze uwidacznia się różnica perspektyw oraz metodologii obojga badaczy, ale także otwartość na dialog między filozofią a muzykologią. Ta chęć dialogu ze strony Ingardena po upływie kolejnych ośmiu lat okaże się znacznie osłabiona, o czym świadczy nieco protekcyjny ton *Uwag do Uwag...* z 1966 roku. Niezachwiane pozostają jednak stanowiska badawcze obojga autorów dające się streścić następująco: Ingarden jako filozof będzie się starał zarysować bytową sytuację muzyki w jej uogólnionej postaci, uogólnionej – dodajmy – na podstawie zbioru dzieł, do których autor miał dostęp we własnym doświadczeniu wykonawcy i słuchacza; Lissa, jako muzykolog powołujący

---

<sup>10</sup> Roman Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, w: idem, *Studia z estetyki*, t. 2, PWN, Warszawa 1958, s. 250, przypis.

się na empirię<sup>11</sup>, będzie poszukiwała przypadków komplikujących ów Ingardenowski punkt wyjścia, swojego rodzaju przypadków granicznych sprawdzających pojemność filozoficznej teorii. Ingarden będzie mówił o tym, co muzyka musi. Lissa o tym, co muzyka może. Zgłaszane przez Lissę wątpliwości nie podważają jednak też Ingardena, stawiają raczej istotne pytanie o zakres jej użyteczności do opisu przypadków, które wykraczają poza korpus dzieł analizowanych przez filozofa. Ten historyczny już spór może więc być śladem metodologicznego nieporozumienia, ale może też skłonić do współczesnej refleksji nad tym, na ile teoria Ingardena może się sprawdzić do opisu zjawisk, z którymi wciąż mamy do czynienia – poza muzyką awangardową czy improwizowaną, muzyka XVIII i XIX wieku jest wszakże istotnym składnikiem dzisiejszego życia muzycznego.

#### OTWARTA POLEMIKA – PROBLEM WYKONANIA W MUZYCE NA TAŚMĘ

W 1966 roku Lissa sformułowała swój punkt wyjścia jednoznacznie: „Gdyby przyjąć uniwersalną walentność koncepcji Ingardenowskiej, musielibyśmy wyłączyć poza zakres muzyki ogromną połać zjawisk, z punktu widzenia doświadczeń XX wieku niewątpliwie uznanych jako muzyczne”<sup>12</sup>. Wśród zjawisk tych muzykolożka wymienia muzykę ludową, muzykę kultur pozaeuropejskich, improwizację oraz niektóre nurty muzyki wówczas współczesnej. Właśnie na gruncie tej ostatniej obrona Ingardena wydaje się najciekawsza. W opublikowanej jeszcze w tym samym roku odpowiedzi na uwagi Lissy Ingarden przedstawił swoje stanowisko równie wyraźnie: „Fenomenologowie nie są i nie chcą być prorokami”<sup>13</sup>. W tej zgrabnej retorycznie ripoście nie chodzi li tylko o to, że, formułując swoje tezy w 1933 roku, nie mógł przewidzieć dróg, na które wkroczą kompozytorzy w drugiej połowie XX wieku. Fenomenologowie nie są prorokami także w tym sensie, że nie analizują zjawisk, które nie są im dane w doświadczeniu. Ingarden nie mógł znać z doświadczenia (a przynajmniej doświadczenia, które uznałby za estetyczne) żadnego ze zjawisk muzycznych, na które wskazuje Lissa – zarówno powojennych awangard (muzyki elektronicznej i aleatorycznej), jak również muzyki kultur pozaeuropejskich, najdawniejszej muzyki europejskiej czy europejskiej muzyki ludowej. W żywym doświadczeniu miał dostęp jedynie do repertuaru, który Lissa umieszcza w bezpiecznym przedziale: od Bacha do wczesnego Strawińskiego, choć wysoce

<sup>11</sup> Por. Zofia Lissa, *Nowe szkice z estetyki muzycznej*, PWM, Kraków 1975, s. 8.

<sup>12</sup> Zofia Lissa, *Uwagi do Ingardenowskiej teorii dzieła muzycznego*, w: eadem, *Wybór pism*, s. 67.

<sup>13</sup> Roman Ingarden, *Uwagi do Uwag Zofii Lissy*, „Studia Estetyczne” 1966, t. 3, s. 115.

prawdopodobnym jest, że mógł słyszeć dodekafoniczne utwory Józefa Kofflera, takie jak *15 Wariacyj szeregu 12 tonów* skomponowane jeszcze w Wiedniu w 1927 roku czy późniejsze pisane już we Lwowie. Nie jest zresztą tak, że Ingarden nie dostrzegał różnic, na które zwracała uwagę Lissa. W wygłoszonym odczycie w 1964 roku w Amsterdamie pisał:

Musi zachodzić głęboka różnica co do istoty między sposobem, w jaki np. Schönberg stworzył swoje dzieła na podstawie z góry dokonanego obliczenia myślowego, a owym z głębokiej emocji wytryskującym, w pewnym sensie mimowolnym, intuicyjnym tworzeniem, np. Chopina, nie mówiąc już o całkiem swoistego rodzaju eksperymentalnym sposobie zachowania się twórcy elektronicznej lub tzw. „konkretnej” muzyki<sup>14</sup>.

Nie chodzi tu o to, aby starać się dokładnie wyznaczyć zakres słuchowych doświadczeń Ingardena – tego nie byłby w stanie osiągnąć nawet najbardziej skrupulatny biograf. Wystarczy zwrócić uwagę na to, że zbiór utworów, do których bez zastrzeżeń zastosować można analizę Ingardena jest wystarczająco obszerny i zajmuje na tyle znaczące miejsce w repertuarze koncertowym, by dla filozofa problem uniwersalności jego teorii nie był palący, zwłaszcza z perspektywy całego korpusu zagadnień (nie tylko estetycznych), którym poświęcał uwagę. Palący może się natomiast wydawać dla muzykologa, który pragnie objąć wszystkie zjawiska muzyczne, zarówno te historyczne, jak i współczesne, zarówno kulturowo i geograficznie bliskie, jak i te odległe. Z takiej też pozycji podjęła go Lissa<sup>15</sup>.

Poddamy pod rozważę pierwszy i najobszerniej rozwinięty z rozważanych przez badaczkę problemów związany z muzyką elektronową (dziś powiedzielibyśmy – elektroakustyczną) i konkretną (powstającą w wyniku modyfikacji dźwięków nagranych w świecie rzeczywistym)<sup>16</sup>. W obu przypadkach kompozytor tworzy nagranie utrwalone na materialnym nośniku, do którego odtworzenia

---

<sup>14</sup> Roman Ingarden, *Twórcze zachowanie autora i współtworzenie przez wirtuoza i słuchacza*, w: idem, *Studia z estetyki*, t. III, PWN, Warszawa 1970, s. 147.

<sup>15</sup> Warto przy tym zauważyć, że dla Lissy, która była jedną z pierwszych studentek lwowskiej muzykologii, a także założycielką Zakładu Muzykologii na Uniwersytecie Warszawskim (1948), a więc naocznym świadkiem narodzin polskiej muzykologii, zagadnienie metodologii badań nad całością zjawisk muzycznych nie było kwestią czysto spekulatywną. Rozstrzygnięcia natury ontologicznej były dla Lissy fundamentalne także ze względu na problem włączenia lub wyłączenia poszczególnych zjawisk z pola zainteresowania muzykologii jako nauki o muzyce. Niezwykle ważne w tej materii jest wyraźne podkreślenie przez Lissę historycznego i kulturowego nacechowania pojęcia „dzieła muzycznego”, którym posługuje się Ingarden. Por. Zofia Lissa, *O istocie dzieła muzycznego*, w: eadem, *Wybór pism*, s. 90.

<sup>16</sup> Pomijamy tu szersze omówienie pozostałych przypadków uznawanych przez Lissę za problematyczne. Najogólniej rzecz ujmując, Lissa wskazuje na te obszary kultury muzycznej, dla których obca jest kategoria dzieła. Z definicji wykraczają więc one poza zakres objęty rozważaniami Ingardena.

potrzebne jest urządzenie zdolne do odczytania zapisanych na nośniku informacji i przetworzenia ich w sygnał akustyczny. W czasach dyskusji Lissy i Ingardena była to taśma magnetofonowa i magnetofon, dziś zwykle jest to płyta CD albo plik dźwiękowy i komputer podłączony do głośników. Zmiana technologii nie powoduje jednak dalszej komplikacji problemu. Lissa zwraca uwagę, że w tym przypadku nagranie na taśmie jest pierwszym i jedynym wykonaniem utworu, w związku z czym znika problem tożsamości dzieła i wykonania. Nie ma tu partytury, którą mógłby odczytać jakiś wykonawca. Jest tylko nośnik, który wkłada się do urządzenia, po czym uruchamia się odtworzenie tego utrwalonego na nośniku wykonania. Przy kolejnych wykonaniach różnice są tak znikome, że można je zaniedbać, zwłaszcza, że nie wynikają już z działań człowieka, ale ze specyfiki sprzętu. Za każdym razem, kiedy odtworzymy nagranie muzyki elektronicznej mamy więc bezpośrednio do czynienia z „jedyną jego realizacją dźwiękową, która jest w pełni dookreślona”<sup>17</sup>. Spójrzmy, co w odpowiedzi na to pisze Ingarden:

O różności między „wykonaniem” w moim rozumieniu a samym dziełem muzycznym nie rozstrzyga zachodzenie różnic między wykonaniami. Na te ostatnie różnice istotnie sam wskazywałem, ale był to jedynie środek heurystyczny, by czytelnik łatwiej zwrócił uwagę na to, że utwór a takie lub inne jego wykonanie, to nie to samo<sup>18</sup>.

W odpowiedzi filozofa widać podstawowy powód nieporozumienia z Lissą. Otóż muzykolożka, poprzez wskazanie przypadku granicznego dla teorii Ingardena, w którym brakuje poszczególnych elementów omawianych przez niego jako nie-tożsamy z dziełem muzycznym, próbuje zakwestionować rozróżnienie na dzieło i wykonanie, twierdząc, że we wskazanym przez nią przypadku muszą one być tożsame. Tymczasem zmiana repertuaru nie jest w stanie podważyć podstawowego założenia Ingardena: dzieło muzyczne jako przedmiot czysto intencjonalny musi być różne od swojego wykonania, i to – dodajmy – niezależnie od tego, czy wykonanie jest jedno, ale wielokrotnie odtwarzane, czy też jest ich wiele i różnią się od siebie w znacznym stopniu.

Dla Ingardena dwa wykonania różnią się od siebie już choćby tym, że odbywają się w innym czasie, każdy kolejny aspekt dodaje tylko różnic: zmiana miejsca, zmiana akustyki, zmiana nastawienia urządzenia (choćby szybkości czy głośności odtwarzania). Ale już sama zmiana czasu skutkuje wyraźną różnicą pomiędzy dwoma wykonaniami. Choćby dlatego, że za każdym razem utwór może być inaczej wysłuchany, za każdym razem mamy do czynienia z inną konkretyzacją przedmiotu intencjonalnego, jakim jest utwór. Dla Ingardena

<sup>17</sup> Zofia Lissa, *Uwagi do Ingardenowskiej teorii dzieła muzycznego*, s. 70.

<sup>18</sup> Roman Ingarden, *Uwagi do Uwag Zofii Lissy*, s. 117.



zatem każde odtworzenie nagrania wykonania utworu Chopina (kompozytora paradygmatycznego dla jego teorii) będzie innym wykonaniem – choć Lissa powiedziałaaby, że są to jedynie różne odtworzenia tego samego wykonania. Skąd wynika ta różnica?

Kiedy Ingarden wskazuje na różnice pomiędzy kolejnymi wykonaniami utworu wynikające z interpretacyjnych wyborów poszczególnych muzyków, chodzi mu tylko o to, aby podkreślić, jak bardzo różnić się od siebie mogą dwa wykonania tego samego utworu, nie naruszając wcale jego tożsamości. Gdy różnice te nie zależą już od interpretatorów a jedynie od sprzętu grającego i przestrzeni, w której nagranie zostaje odtworzone, wówczas jest ich po prostu mniej, a problem tożsamości utworu w różnych wykonaniach jawi się w sposób mniej wyraźny. Zarzut Lissy wypływa więc z przywiązania do ugruntowanego w dyskursie muzycznym terminu „wykonanie”, który utożsamiany jest z interpretacją, czyli dookreśleniem przez muzyka niedookreślonych miejsc w partyturze. Nic więc dziwnego, że przywiązany do tego znaczenia jak nikt inny muzykolog musi z nieufnością podchodzić do argumentów Ingardena podkreślających różność kolejnych „wykonań” (dla jasności ujmijmy słowo, którym posługuje się filozof w cudzysłów) muzyki elektroakustycznej.

Cały spór okazuje się jednak jałowy, gdy zdamy sobie sprawę z tego, że Ingarden broni nie-tożsamości dzieła i wykonania nie dlatego, by umniejszyć rangę interpretacji wykonawcy lub przeżycia estetycznego odbiorcy. Jego apologia odsyła jedynie do podstawowych rozstrzygnięć teorii, którą sformułował i z której jasno wynika, że dzieło muzyczne rozumie on jako coś różnego od jego zapisu, wykonania czy konkretyzacji w świadomości słuchacza. Usunięcie któregośkolwiek składnika tego rozróżnienia nie zaprzecza braku tożsamości między tymi, które pozostaną. Ingarden stwierdza bowiem zaledwie, że dzieło muzyczne ma swój fundament bytowy, a więc jest „utrwalone” w pewnym przedmiocie fizycznym. Brak partytury nie oznacza zatem, że elektroniczna realizacja zamysłu kompozytora jest danym nam w bezpośrednim oglądzie przedmiotem intencjonalnym.

Nie mniej problematyczne jest w tym kontekście pojęcie dzieła, którego Ingarden używa właściwie wymiennie z pojęciem utworu<sup>19</sup>. Lissa zaś słusznie zwraca uwagę na historyczne i kulturowe ograniczenie adekwatności pojęcia dzieła – dowodząc, jak wąskie w istocie jest jego zastosowanie z perspektywy całości zjawisk opisywanych przez muzykologię. Kiedy więc zarzuca Ingardenowi zawężenie perspektywy jego teorii do utworów, które dają się objąć kategorią dzieła, nie tylko stara się podważyć uniwersalność jego wyводу, lecz

<sup>19</sup> Przy czym czytelnik Ingardena ma oczywiście świadomość, że teorię swą Ingarden opiera na wyborach repertuarowych nieprzysparzających problemów przy wymiennym stosowaniu tych pojęć. Zauważa to zresztą Lissa, która na początku swych *Uwag...* otwarcie przyznaje, że w odniesieniu do owego repertuaru założenia filozofa sprawdzają się bardzo dobrze. Por. Zofia Lissa, *Uwagi do Ingardenowskiej teorii dzieła muzycznego*, s. 67.

także stawia istotne pytanie o granice świata muzyki. Skoro bowiem dyskurs o muzyce, także w zakresie zjawisk fundamentalnych, takich jak ontologia muzyki właśnie, czyni z kategorii dzieła naczelne narzędzie opisu, to zasadne staje się pytanie, czy zjawiska do tej kategorii nieprzystające należy z owego dyskursu wyłączyć. Zagadnienie to, choć nie stanowi głównego pola namysłu Lissy w polemice z Ingardenem, wyraźnie przeziiera zarówno z jej *Uwag...*, jak i opublikowanego trzy lata później tekstu *O istocie dzieła muzycznego*. Także i w nim muzykolożka podkreśla, że „definicja Ingardena mogła być zbudowana tylko na podstawie tego rodzaju muzyki, w którym kategoria »dzieła« była czymś oczywistym, dotyczy bowiem wycinka kultury muzycznej i tego etapu historycznego, w którym istotnie muzyka – to zbiór »opusów«”<sup>20</sup>. Rozważania te nabierają szczególnego znaczenia w kontekście muzyki współczesnej Lissie, gdyż właśnie w jej obrębie kategoria dzieła została najsilniej zakwestionowana przez samych twórców. Lissa zdaje sobie z tego sprawę, przywołując liczne przykłady utworów z drugiej połowy XX wieku, emblematycznym czyniąc zaś przykład twórczości Johna Cage’a, „który całą swoją działalnością podważa istotę tego, co dotąd uważaliśmy za »dzieło muzyczne«”<sup>21</sup>. Kiedy więc oponentka teorii Ingardenowskiej pisze o zanikającym rozróżnieniu między dziełem a wykonaniem w przypadku analizowanej przez nią muzyki elektronicznej, warto mieć na uwadze, że spór ten toczy się wokół pojęć, które do tego rodzaju twórczości po prostu nie mają zastosowania<sup>22</sup>. Po raz kolejny polemika muzykolożki z filozofem jawi się jako wojna pozycyjna, w której każda ze stron umacnia zajmowane przez siebie stanowisko, nie wysuwając propozycji redefinicji, porzucenia lub choćby uzgodnienia kategorii, które tracą swą aktualność, a jedynie zarzucając przeciwnikowi bądź ich niezrozumienie, bądź nieuniknione ograniczenie do określonego kontekstu historyczno-kulturowego.

Trzeba by przy tym postawić pytanie, czy pomimo ograniczeń historycznych teorii Ingardena nie dałoby się, mimo wszystko, zastosować do muzyki stawianej przez Lissę w kontrprzykładzie do zakresu utworów omawianych przez Ingardena. Wydaje się, że byłoby to możliwe – wyodrębnienie przez filozofa partytury, wykonania, przeżyć odbiorcy i recepcji utworu nie jest bowiem sztywnym schematem, który nie pozwalałby na pominięcie lub zmodyfikowanie któregoś z jego elementów, a jedynie opisem stanu rzeczy zastanego przez Ingardena w momencie, w którym formułował swoją teorię.

---

<sup>20</sup> Zofia Lissa, *O istocie dzieła muzycznego*, w: eadem, *Wybór pism*, s. 87.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 85.

<sup>22</sup> „Podsumowując dotychczasowe wywody, możemy stwierdzić, iż utwory muzyki elektronicznej nie dają się pomieścić w kategoriach, jakie formułuje Ingarden”. Zofia Lissa, *Uwagi do Ingardenowskiej teorii dzieła muzycznego*, s. 72.

## RECEPCJA POLEMIKI Z 1966 ROKU

Do zamieszczonej na łamach „Studiów Estetycznych” w 1966 roku wymiany poglądów po latach powracali głównie muzykolodzy – ci, którzy jak Ingarden do przedmiotu swoich badań nastawieni byli filozoficznie, i ci, którym jak Lissie najbliższą było do perspektywy antropologicznej. Trafnie pisał o niej w 1985 roku Bohdan Pociąg:

Polemikę rzeczową, z ugruntowanym uzasadnieniem własnego stanowiska, podjęła niegdyś Zofia Lissa; próbując wskazać nieadekwatność, nieprzydatność, niewystarczalność Ingardenowskiej koncepcji dzieła muzycznego dla całej muzyki dawnej, dla muzyk pozaeuropejskich kręgów kulturowych, dla dużej sfery muzyki współczesnej i dla muzycznego folkloru. Cała zresztą polemika prowadzona z odmiennych pozycji filozoficznych i światopoglądowych, tycząca raczej powierzchwni sformułowań i, jak sądzę, nie sięgała sedna filozoficznego myślenia Ingardena<sup>23</sup>.

Pociąg umiejscawia teorię Ingardena w kontekście polskiej myślenia muzykologicznej, dowodząc, że Ingardenowska ontologia dzieła muzycznego nie zyskała w niej należytej recepcji. Na tym tle twórczość Lissy bez wątpienia jawi się wyjątkowo, choć i ona, zdaniem Pociąga, nie dosięgnęła filozoficznej głębi prac lwowskiego filozofa. Diagnoza Pociąga wydaje się rezonować z poczuciem niedosytu samego Ingardena, który w *Uwagach do Uwag...* pisze: „Żałuję, że Z. Lissa nie wykorzystywała swej znajomości muzyki »nowej«, by rozważyć pewne istotne jej aspekty, w których ona – jak odnoszę wrażenie – jakoś głęboko różni się od muzyki »dawnej« – te aspekty, które dotyczą zarazem jej artystycznego oblicza”<sup>24</sup>. Przywołując ocenę Pociąga, warto mieć na uwadze, że omawiany przez niego repertuar w ogólnym zarysie był podobnie sprofilowany do korpusu dzieł, na których opierał się Ingarden. Nie bez znaczenia jest także filozoficzne ukierunkowanie jego badań muzykologicznych, w których teoria Ingardena znajdowała swój wyraźny oddźwięk. Z perspektywy czasu to właśnie spuściznę Pociąga można by ocenić jako udaną próbę włączenia Ingardenowskiej ontologii w dyskurs muzykologii, choć jego droga była bardzo indywidualna i często poddawana krytyce. Innym muzykologiem, który *explicite* powołuje się na rozprawę Ingardena, sytuując własne badania w obrębie wyznaczonego przez filozofa horyzontu, jest Maciej Gołąb. Jego rozprawa *Spór o granice poznania*

<sup>23</sup> Bohdan Pociąg, *Roman Ingarden a polska myśl muzykologiczna*, w: *W kręgu filozofii Romana Ingardena: materiały z konferencji naukowej, Kraków 1985: praca zbiorowa*, red. Władysław Stróżewski, Adam Węgrzecki, PWN, Warszawa 1995, s. 291.

<sup>24</sup> Roman Ingarden, *Uwagi do Uwag Zofii Lissy*, s. 127.

*dzieła muzycznego*<sup>25</sup> jest bez wątpienia najbardziej systematycznym i najpełniejszym podsumowaniem rozmaitych metod analizy muzycznej jako narzędzi poznania dzieła muzycznego, przy jednoczesnym spełnieniu postawionego na wstępie celu, by założenia Ingardena rozwinąć na gruncie nauki szczegółowej, jaką jest muzykologia.

Przekrojowy wgląd w recepcję myśli Ingardena w polskiej filozofii, muzykologii i – przede wszystkim – teorii muzyki daje Jacek Szerszenowicz w artykule *Problemy metodologiczne analizy przedmiotu czysto intencjonalnego*, kilka akapitów poświęcając także krytyce sformułowanej przez Lissę, „nie podejmując [jednak] polemiki z [jej] wywodami”<sup>26</sup>. Co istotne, Szerszenowicz podkreśla, że muzykolożka ocenia teorię Ingardena z perspektywy empirycznej, posługując się rzeczową argumentacją muzykologiczną, oraz że „autorka nie atakuje filozofa z pozycji ideologicznych”<sup>27</sup>. Jednocześnie jednak autor artykułu zauważa, że podniesione przez Lissę zarzuty nie wnoszą nic do rozstrzygnięcia możliwości poznania przedmiotów czysto intencjonalnych.

Z nieco innej perspektywy naświetla spór Lissy i Ingardena Sławomira Żerańska-Kominek, której zainteresowania badawcze sytuują się z kolei po stronie etnomuzykologii i antropologii muzyki:

Obecnie, po wielu latach od ukazania się *Uwag* i *Uwag do uwag* widać jasno, że w odniesieniu do muzyki awangardowej krytyka Ingardenowskiej teorii dzieła muzycznego była ze wszech miar uzasadniona. W przeciwieństwie bowiem do dzieła utrwalonego w zapisie, utwór elektroniczny jest w istocie swej zapisany jednoznacznie, reprezentuje raz na zawsze utwalony obraz dźwiękowy, który nie musi być zapośredniczony wykonaniem<sup>28</sup>.

Powyższe ujęcie sporu pokazuje, że także w jego ocenie Żerańska-Kominek nie sięga filozoficznej głębi myśli Ingardena, by posłużyć się sformułowaniem Pocięja. Przyznając rację Lissie, jej następczyni na stanowisku dyrektorki Instytutu Muzykologii UW przejmując argumentację muzykolożki bez zastrzeżeń i ufa, że postawione przez Lissę zarzuty są słuszne i wciąż aktualne. Można więc jedynie przytaknąć, że krytyka Lissy była uzasadniona – o tyle jednak, o ile wskazała zjawiska przez Ingardena nieujęte i postawiła problem zastosowania wobec nich jego teorii. Szkoda jednak, że z omawianego tu sporu i jego recepcji nie wyniknęła głębsza refleksja na temat rzeczywistych możliwości rozciągnięcia myśli Ingardena na podnoszone przez jego oponentkę kontrprzykłady.

<sup>25</sup> Maciej Gołąb, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2012.

<sup>26</sup> Jacek Szerszenowicz, *Problemy metodologiczne...*, s. 68.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 67.

<sup>28</sup> Sławomira Żerańska-Kominek, *O dyskusji Zofii Lissy z Romanem Ingardenem*, „Przegląd Muzykologiczny” 2013, nr 9, s. 214.

Wydaje się, że zdecydowanie zbyt wiele miejsca poświęcono sporom terminologicznym, nie wyciągnięto zaś konstruktywnych wniosków, które mogłyby doprowadzić do szerszego zastosowania teorii Ingardena, bądź sformułowania alternatywnej koncepcji dla tych przejawów muzyki, których, zdaniem Lissy, owa teoria nie obejmuje. Tymczasem przesadna drobiazgowość nie tylko nie rozjaśniła poruszanych przez Ingardena problematycznych kwestii, które być może muzykologia właśnie mogłaby uporządkować, ale wręcz zaciemniła całościowy ogląd jego teorii, a przede wszystkim zupełnie odseparowała ją od pozostałego dorobku filozofa.

Transparentność medium muzyki elektronicznej nietrudno dziś zakwestionować. Na koncertach muzyki elektronicznej i muzyki wykorzystującej warstwę elektroniczną obecni są osobni wykonawcy odpowiedzialni za jej realizację. Ich nazwiska niejednokrotnie trafiają do programów, podobnie jak informacja, na jakim sprzęcie będzie realizowane dane wykonanie. Słuchacze także zaczęli coraz częściej świadomie dobierać medium odtwarzania – obok nagrań cyfrowych rynek podbijać na powrót nagrania analogowe. Znamienna dla naszych czasów jest idea utworu, który ulegałby ciągłym przetworzeniom w procesie niezliczonych konwersji z jednych formatów zapisu cyfrowego na inne dokonywanych przez jego użytkowników<sup>29</sup>. Można się więc spierać, czy racja nie powinna pozostać po stronie Ingardena. Z całą pewnością jednak podjęte przez Lissę zagadnienie muzyki elektronicznej ukazuje szereg niuansów dotyczących relacji „dzieła” i „wykonania”, które w modelu koncentrującym się na utworach zapisanych w partyturze pozostawały mało znaczące, w obliczu zaś nowych sposobów utrwalania i prezentowania muzyki stały się kluczowe. Ingarden w zakończeniu ostatecznej wersji swojej rozprawy pisał:

Świadom jestem tego, że to początek i że dopiero pewna współpraca między filozoficznie nastawionym teoretykiem muzyki a muzykologami, usiłującymi głębiej zrozumieć przedmioty swych badań szczegółowych nad istniejącymi faktycznie dziełami muzyki, może posunąć sprawę naprzód i pozwoli usunąć liczne trudności, jakie się niewątpliwie w dalszych rozważaniach wyłonią<sup>30</sup>.

Słowa te stanowią jednocześnie wyraz świadomości niedostatków własnych rozważań wynikających z ograniczonego zasobu muzycznych doświadczeń, na których zostały one oparte, oraz nadziei, że rozwinięty w jego rozprawie problem zostanie podjęty przez innych badaczy. Takie zakończenie charakterystyczne jest wszakże dla rozprawy, której też autor nie zamierza już dalej rozwijać. Redagując drugą, rozszerzoną wersję swojego tekstu o ontologii dzieła

<sup>29</sup> Stephen Cornford, „*Digital Economy Action*”: *Composition by Participatory Piracy*, „*Leonardo Music Journal*” 2011, t. 21, s. 9–10.

<sup>30</sup> Roman Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, w: idem, *Studia z estetyki*, t. 2, PWN, Warszawa 1958, s. 295.

muzycznego, filozof miał zapewne poczucie zamykania pewnego etapu swojej pracy rozpoczętej jeszcze w okresie lwowskim. Być może tym właśnie należy tłumaczyć protekcyjny ton jego odpowiedzi na zgłoszone przez Lisę wątpliwości. Z pewnością nie odebrał on poczynionych przez nią uwag jako wyjścia naprzeciw nadziei wyrażonej w przywołanym tu zakończeniu. Nie to było zresztą intencją samej Lissy. Znaczenie, jakie miało dla niej podjęcie otwartej polemiki z tezami Ingardena celnie określiła Żerańska-Kominek:

Podejmując dyskusję z przemyślaną i ścisłą, lecz hermetyczną teorią dzieła, Zofia Lissa uczyniła krok w kierunku przesunięcia orientacji dyscypliny z filozoficzno-estetycznej na praktyczną i społeczną, a zwłaszcza – na zaangażowanie refleksji nad dziełem i nad istotą muzyki we współczesną praktykę kompozytorską<sup>31</sup>.

Lissa nie dążyła do rozwinięcia i pogłębienia teorii filozoficznej, jak chciałby tego Ingarden, a później także Pocięj, ale do zmiany orientacji własnej dyscypliny naukowej oraz umocnienia jej fundamentów metodologicznych i terminologicznych. Wskazując niedostatki teorii Ingardena, ukazywała szeroki zakres zjawisk muzycznych, które powinny znajdować się w centrum zainteresowań muzykologów być może niezależnie od tego, jak zostałyby zaklasyfikowane z filozoficznego punktu widzenia.

Lissa podważała uniwersalną walentność teorii Ingardena, przyjmując ją jako skończoną całość. Ingarden pozostawiał ją otwartą na kontynuację poprzez rozważanie przykładów utworów muzycznych, których sam nie był w stanie dobrze poznać – przede wszystkim utworów muzyki nowszej. Droga ta nadal stoi otworem przed chętnymi do podjęcia wyzwania badaczami.

## BIBLIOGRAFIA

- Cornford Stephen, „*Digital Economy Action*”: *Composition by Participatory Piracy*, „*Leonardo Music Journal*” 2011, t. 21, s. 9–10.
- Gołąb Maciej, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2012.
- Ingarden Roman, *Przedmowa*, w: Roman Ingarden, *Studia z estetyki*, t. I, PWN, Warszawa 1957, s. I–IX.
- Ingarden Roman, *Przedmowa do polskiego wydania*, w: Roman Ingarden, *O dziele literackim*, PWN, Warszawa 1960, s. 13–21.
- Ingarden Roman, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, w: Roman Ingarden, *Studia z estetyki*, t. 2, PWN, Warszawa 1958, s. 161–295.
- Ingarden Roman, *Uwagi do Uwag Zofii Lissy*, „*Studia Estetyczne*” 1966, t. 3, s. 115–128.

<sup>31</sup> Sławomira Żerańska-Kominek, *O dyskusji Zofii Lissy...*, s. 216.

- Ingarden Roman, *Zagadnienie tożsamości dzieła muzycznego*, „Przegląd Filozoficzny”, Warszawa 1933, nr XXXVI, s. 320–362.
- Jadacki Jacek Juliusz, *O poglądach Romana Ingardena na dzieło muzyczne*, „Zeszyty Naukowe PWSM w Gdańsku” 1975, t. 14, s. 5–30.
- Lissa Zofia, *Nowe szkice z estetyki muzycznej*, PWM, Kraków 1975.
- Lissa Zofia, *O istocie dzieła muzycznego*, w: Zofia Lissa, *Wybór pism estetycznych*, Universitas, Kraków 2008, s. 85–115.
- Lissa Zofia, *O słuchaniu i rozumieniu utworów muzycznych*, w: Stefan Szuman, Zofia Lissa, *Jak słuchać muzyki*, Centralny Instytut Kultury, Warszawa 1948, s. 71–134.
- Lissa Zofia, *Uwagi o Ingardenowskiej teorii dzieła muzycznego*, w: Zofia Lissa, *Wybór pism estetycznych*, Universitas, Kraków 2008, s. 66–84.
- Piekarski Michał, *W 100-lecie założenia we Lwowie Zakładu Muzykologii*, „Kurier Galicyjski” 2012, nr 19 (167) [online], <http://kuriergalicyjski.com/historia/upamietnienia/1240-w-100-lecie-zaoenia-we-lwowie-zakadu-muzykologii?showall=1> [dostęp: 28.08.2020], s. 22–23.
- Pociej Bohdan, *Roman Ingarden a polska myśl muzykologiczna*, w: *W kręgu filozofii Romana Ingardena: materiały z konferencji naukowej, Kraków 1985: praca zbiorowa*, red. Władysław Stróżewski, Adam Węgrzecki, PWN, Warszawa 1995, s. 289–295.
- Skowron Zbigniew, *Muzyka – jej struktura, przeżycie i przesłanie. W kręgu dociekań muzyczno-estetycznych Zofii Lissy*, w: Zofia Lissa, *Wybór pism estetycznych*, Universitas, Kraków 2008, s. VII–XXX.
- Szerszenowicz Jacek, *Problemy metodologiczne analizy przedmiotu czysto intencjonalnego*, „Analiza dzieła muzycznego” 2016, t. 4, s. 63–77.
- Żerańska-Kominek Sławomira, *O dyskusji Zofii Lissy z Romanem Ingardenem*, „Przegląd Muzykologiczny” 2013, nr 9, s. 213–217.

### ZOFIA LISSA VS ROMAN INGARDEN THE CASE OF THE MUSICAL WORK IDENTITY

The aim of this article is to juxtapose two attitudes towards music ontology – the original theory of Roman Ingarden (1893–1970), Polish philosopher and student of Edmund Husserl, and the polemic of Zofia Lissa (1908–1980), Polish musicologist and founder of the Institute of Musicology at the University of Warsaw. Although they belonged to different generations, they had common experiences while living in Lviv before WW2. The outlooks of both scholars are recapitulated with particular regard to the differences between their musical backgrounds. While Ingarden tends to build universal theory, abstracting from particular cases in musical repertoire, Lissa finds counterexamples which cannot be embraced by his concept. The case of electro-acoustic music demonstrates how difficult it was for Lissa and Ingarden to find common ground in their discussion. The article points out that the main problem was the rift between their methodologies. The last part of the article summarizes the critical reception of the Ingarden–Lissa polemic in Polish music scholarship.

#### Keywords

Roman Ingarden, Zofia Lissa, music ontology, phenomenology, musicology