

Robert Koszkało
Uniwersytet Gdański

Jednostkowość utworu muzycznego

Znajomość utworów muzycznych¹ jest w naszej kulturze czymś powszechnym. Wydaje się, że każdy ma swoje ulubione kompozycje i w związku z tym dysponujemy wystarczającymi narzędziami pojęciowymi, które służą do rozumienia sposobu ich identyfikacji. Problemy zaczynają się, gdy zaczynamy zastanawiać się nad naturą tych pojęć. Ontycznym fundamentem możliwości identyfikacji utworu muzycznego jest jego jednostkowość.

W artykule zamierzam przedstawić, mimo fragmentaryczności i szkicowego charakteru uzyskanych wyników, koncepcję jednostkowości dzieła muzycznego oraz powody przyjęcia jej czysto esencjalnej interpretacji. Stanowisko to reprezentuje esencjalny platonizm², w nawiązaniu do awicenniańsko-szkotowej tradycji rozumienia natury wspólnej, oraz pewnych intuicji w filozofii współczesnej wypracowanych w tradycji meinongowskiej³. Według tej koncepcji jednostkowość utworu muzycznego ma charakter czysto jakościowy i przysługuje mu dzięki unifikującej roli sensu muzycznego kompozycji. Zgodnie z ontycznym statusem utworu muzycznego jego jednostkowość ma neutralny status egzystencjalny, tzn. jest niezależna od istnienia czy nieistnienia czegokolwiek; jest jednocześnie neutralna pod względem lokalizacji czasoprzestrzennej w opozycji do przedmiotów podlegających i niepodlegających takiej lokalizacji.

¹ W sprawie charakterystyki utworu muzycznego zob. R. Koszkało, *Platonizm skrajny Juliana Dodda*, „Filo-Sofija”, 18 (2012/3), s. 223 n.

² Ten typ platonizmu ma charakter szczegółowy, tzn. obejmuje pewien typ przedmiotów, które mają charakter czysto esencjalny. W ontologii utworu muzycznego jego opozycję stanowią poglądy, według których utwór muzyczny istnieje idealnie. Zob.: J. Dodd, *Works of Music: An Essays in Ontology*, Oxford University Press, Oxford 2007.

³ U Meinonga przede wszystkim inspirująca jest jego kategoria *aussersein*. W powyższych analizach odróżniam tę kategorię od neutralności egzystencjalnej. Zob. A. Meinong, *Über Gegenstandstheorie*, [w:] R. Haller (Hrsg.), *Alexius Meinong Gesamtausgabe*, v. II, Graz, Austria 1971; T. Parsons, *Nonexistent Objects*, Yale University Press, New Haven 1980.

*

Nie jest możliwe rozważanie jednostkowości jakiegokolwiek kategorii ontycznej w neutralny ontologicznie sposób, dlatego związana z nią problematyka z konieczności obejmuje szereg ontologicznych zagadnień. Podejmując ją należy w punkcie wyjścia zastanowić się, które intuicje świadczą o słuszności przekonania, że dzieło muzyczne jest w jakimś sensie jednostkowe i poddać je krytycznej analizie filozoficznej. Ponieważ jednostkowość różnych kategorii ontycznych ma relatywnie różny charakter, problem jednostkowości dzieła związany jest oczywiście z problemem kategorii ontycznej samego dzieła, a także problemem jego statusu ontycznego w jego interpretacji, wykonaniu, a także jego związku z partyturą i doświadczeniem muzycznym. Koncepcja jednostkowości dzieła muzycznego wymaga również rozstrzygnięcia, jaki status ontyczny musi przysługiwać cechom dzieła, aby mogło ono być jednostkowe. Rozwiązanie tych problemów stanowić może dopiero podstawę koncepcji jednostkowości dzieła muzycznego.

Uwagi na temat potocznych intuicji

Wydaje się, że jednostkowość dzieła muzycznego nie budzi specjalnych kontrowersji. W praktyce muzycznej, która obejmuje m.in. takie kategorie jak twórczość kompozytorska, interpretacja utworów muzycznych, wykonawstwo, doświadczenie muzyki, edukacja muzyczna, krytyka muzyczna, a także regulacje prawne, czy też sposób mówienia i myślenia o dziełach muzycznych przyjmujemy, że utwory muzyczne są jednostkowe. Jednocześnie w każdej z tych kategorii w szczególny sposób doświadczamy kontrastu między jednostkowością dzieła i wielością jego wystąpień. Kompozytor przez jakiś okres wykonuje szereg skomplikowanych czynności, w trakcie których komponuje jednostkowy utwór. Może to trwać krócej niż sam proces wykonania utworu, co przydarzało się podobno Mozartowi, a może trwać wiele lat. Kreacja właściwej interpretacji tego samego jednostkowego utworu może zająć wykonawcy wiele miesięcy, a czasem powstaje w doskonałej formie w trakcie pierwszego kontaktu z jego partyturą. Proces opanowywania umiejętności wykonania interpretacji utworu też bywa niezwykle długi (wykonawca ten sam trudny fragment utworu zmuszony jest ćwiczyć setki razy zanim zdoła go opanować); zdarza się, że wykonawca wielokrotnie w różny sposób interpretuje podczas koncertów (czy w nagraniach) ten sam utwór. Również słuchacz może doświadczać tego samego jednostkowego dzieła wiele razy. Może słuchać utworu w wykonaniach różnych interpretacji, w różnych numerycznie wykonaniach tej samej interpretacji, albo nawet w wielokrotnym odtworzeniu nagrania danego wykonania określonej interpretacji dzieła. Zrozumienie trudnej kompozycji może wymagać wielokrotnego wysłuchania. Nierzadko uświadamiamy sobie, że trudne

w swej treści arcydzieła odsłoniły swą tajemnicę dopiero po wielu latach, w trakcie których słuchaliśmy ich wielokrotnie w różnych interpretacjach. Doświadczenie to zmusza do postawienia hipotezy, że prawdopodobnie błędnie wydaje nam się, że poznaliśmy wszystkie utwory, których słuchaliśmy do tej pory – ich sens muzyczny może wciąż być ukryty. Możliwość autentycznego doświadczenia niektórych arcydzieł wymaga szczególnej dojrzałości, ich sens przekracza wymiar estetyczny czy uchwytny w analizie muzykologicznej i wymaga szerszej intuicji – aksjologicznej czy nawet egzystencjalnej.⁴

Jednostkowość dzieła muzycznego pozostaje zatem niezmienna niezależnie od czasu potrzebnego na jego skomponowanie, ilości interpretacji, wykonań. Jest niezależna także od długości trwania, wielokrotności i sposobu jego doświadczenia. Dodatkowo nie ma na nią wpływu to, że interpretacja i jej wykonanie mogą być poprawne, niepoprawne, mierne czy też doskonałe itd. Utwór zachowuje swą jednostkowość nawet, jeśli pozostaje poza zasięgiem naszej wrażliwości.

Poza kontekstem *stricte* muzycznym problem jednostkowości utworu muzycznego powstaje w związku z zarzutem plagiatu, który wymaga rozstrzygnięcia, czy mamy w przypadku „dwóch” kompozycji do czynienia z tym samym, czy dwoma różnymi jednostkowymi utworami.⁵ Takie rozstrzygnięcie nie jest jednak neutralne ontologicznie, ponieważ na gruncie różnych rozstrzygnięć ontologicznych możliwość plagiatu utworu muzycznego spotyka się z różną oceną. W świetle niektórych ontologii będziemy musieli wręcz uznać, że plagiat utworu muzycznego jest niemożliwy.

Jednostkowość utworu muzycznego staje się natomiast w szczególności sposób kontrowersyjna w przypadku istnienia kilku wersji utworu, czy też jego różnych instrumentalizacji lub transkrypcji itd. Nie podejmuję tutaj analizy tych przypadków, ponieważ wymagałyby one osobnego potraktowania konkretnych przykładów muzycznych⁶ i jednocześnie ich analiza zakłada rozstrzygnięcie, czym jest jednostkowość utworu muzycznego w sytuacjach, które nie stwarzają tego typu problemów.

*

Jednostkowość dzieła muzycznego jest różnie rozumiana w zależności od sposobu rozwiązania problemu kategorii ontycznej dzieła. Poniżej spróbuję pokazać, w jaki sposób pewne cechy przypisywane utworom muzycznym w wybranych ontologiach powodują kłopoty z wyjaśnieniem jednostkowości utworu muzycznego.⁷ Inaczej ona będzie interpretowana na gruncie platonizmu skrajnego, według którego utwór muzyczny jest istniejącym eternalnie przedmiotem abstrakcyjnym

⁴ Dotyczy to z całą pewnością drugiej sonaty Chopina, w szczególności sposób jej finału.

⁵ Por.: P. Kivy, *Introduction to a Philosophy of Music*, Oxford University Press, New York, Oxford 2002.

⁶ Wydaje się, że w przypadku niektórych transkrypcji, czy wersji mamy do czynienia z dwoma utworami, a w innych z jednym.

⁷ Z kilkunastu ontologii utworu muzycznego do powyższych analiz wybrałem najszerzej dyskutowane.

– typem, wzorem, rodzajem (P. Kivy, J. Dodd)⁸, lub eternalnym rodzajem normatywnym (N. Wolterstorff)⁹, inaczej na gruncie koncepcji Romana Ingardena, według którego utwór jest przedmiotem intencjonalnym¹⁰, czy J. Levinsona, który przyjmuje, że jest on przedmiotem zdeterminowanym przez kontekst kulturowy jego powstania¹¹. Skrajną postać przyjmuje koncepcja jednostkowości w ontologii dzieła muzycznego N. Goodmana, który twierdzi, że jest ono tożsame z zbiorem wykonań zgodnych z jego partyturą¹², czy też w ontologii zwolenników psychologizmu, według których utwór jest przedmiotem istniejącym w świadomości¹³. Ontologiczny problem jednostkowości znika, gdy twierzimy, że nie ma czegoś takiego jak utwór muzyczny.

Jednostkowość utworu muzycznego a interpretacja i wykonanie utworu

Trudno wyjaśnić doświadczenie jednostkowości utworu muzycznego na gruncie nominalizmu i psychologizmu. Według nominalizmu (N. Goodman) jednostkowość przysługuje utworowi muzycznemu z racji bycia zbiorem wykonań zgodnych z partyturą. Na gruncie tej koncepcji nie jest zrozumiałe, dlaczego jesteśmy przekonani, że słuchając wykonania interpretacji danego utworu, słuchamy jednocześnie jednostkowego utworu. Gdyby utwór był zbiorem wykonań zgodnych z jego partyturą, warunkiem jego poznania byłoby poznanie wszystkich tego typu wykonań. Kompozytor nie mógłby w świetle tej koncepcji skomponować jednego utworu, ponieważ nie jest w stanie skomponować zbioru, którego elementami są wykonania zgodne z jego partyturą. Jednostkowość zbioru wykonań ma bowiem inną charakterystykę kategoryalną, niż jednostkowość utworu muzycznego i może być tylko i wyłącznie jednostkowością zbioru wykonań.

Jednostkowość utworu nie może być jednostkowością zbioru przedmiotów także z tego powodu, że kryteria ontyczne jednostkowości zbioru są związane z jego elementami, natomiast jednostkowość utworu muzycznego jest niezależna od ilości jego wykonań, które nominalista zalicza do elementów tego zbioru. Zmiana ilości wykonań, czy interpretacji nie powoduje zmiany jednostkowości dzieła. Zależność między tymi zbiorami a jednostkowością utworu jest

⁸ P. Kivy, *The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music*, Cambridge University Press, Cambridge 1993. R. Koszkało, *op. cit.*, s. 223-241.

⁹ N. Wolterstorff, *Works and Worlds of Art*, Oxford University Press, Oxford 1980.

¹⁰ R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, [w:] *idem*, *Studia z Estetyki*, PWN, Warszawa 1966, t. II, s. 169-310.

¹¹ J. Levinson, *Music, Art, and Metaphysics*, Cornell University Press, Ithaca, New York 1990.

¹² N. Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, New York 1968.

¹³ R. Cox, *A Defence of Musical Idealism*, "British Journal of Philosophy" 26 (1986), s. 133-142. R. Collingwood, *The Principles of Art*, Oxford University Press, Oxford 1938.

wręcz odwrotna. O przynależności do zbioru interpretacji, wykonań danego dzieła, decyduje związek z jednostkowym dziełem; samo dzieło jest podstawą tworzenia przez różne interpretacje zbioru interpretacji danego dzieła, a nie zbiór interpretacji jest podstawą jednostkowości dzieła. To samo dotyczy wykonania dzieła. Wydaje się zatem, że nominalistyczna koncepcja błędnie interpretując kategorię utworu muzycznego uniemożliwia zrozumienie jego jednostkowości. Warto zauważyć, że jednostkowość utworu muzycznego nie może być rozumiana także w kategoriach zbioru elementów, które są składnikami utworu. Za chwilę wrócę do tego zagadnienia.

Jednostkowość nie jest czymś, co dziełu może przysługiwać w większym lub mniejszym stopniu. Nie jest ona zależna od artystycznej spójności, której może przysługiwać różna intensywność ani od jakości wykonania, interpretacji czy percepcji. Wykonanie błędne (nieskończone na skutek np. uszkodzenia instrumentu), podobnie jak mierna jakość czy błędy interpretacji nie sprawiają, że dzieło traci swoją jednostkowość. To samo można powiedzieć o wadach percepcji dzieła.

Słuchając poprawnego i niepoprawnego wykonania, czy poprawnej lub niepoprawnej interpretacji (choć wtedy może to być utrudnione) słucham jednocześnie utworu muzycznego. W takiej sytuacji w szczególny sposób ujawnia się związana z protencją funkcja wyobraźni muzycznej, która kierując się logiką dzieła stwarza podstawę możliwości identyfikacji błędów w wykonaniu. W wykonaniu każdej interpretacji mam jednocześnie możliwość uświadomienia sobie różnicy między wykonaniem, wykonaniem interpretacji, interpretacją a samym dziełem. Wydaje się, że możliwość rozpoznanie błędu w wykonaniu zakłada wręcz zdolność odróżniania dzieła i jego wykonania czy interpretacji. Gdy mamy do czynienia z radykalnie nietrafioną interpretacją, doświadczając możemy nawet negatywnych emocji (np. żalu czy złości), gdy szczególnie cenny fragment, a nawet całe dzieło zostało źle przez artystę zrozumiane. Mamy wtedy poczucie utraty możliwości żywego doświadczenia czegoś cennego. Możliwość uświadomienia sobie tej straty jest spowodowana także tym, że jedność dzieła nie redukuje się do jedności interpretacji czy wykonania.

Dzieło może być wielokrotnie wykonywane, dzięki czemu może być dostępne w wielu różnych jednoczesnych i nie jednoczesnych lokalizacjach czasoprzestrzennych – z tego względu żadne cechy, które determinują jednostkowość poszczególnych wykonań, czy odrębność ich lokalizacji czasoprzestrzennej nie mogą być cechami samego dzieła – a więc tymi cechami, które determinują jego jednostkowość. Ponieważ jednostkowe dzieło jest *de facto* przedmiotem różnych interpretacji i wykonań tych interpretacji, nie może posiadać lokalizacji czasoprzestrzennej. Musi jednak być dostępne w doświadczeniu, które ma różną lokalizację, z tego względu musi być w sobie neutralne czasoprzestrzennie, nie może bowiem posiadać cech, które by wykluczały tego typu dostępność. Jednocześnie w różnych salach koncertowych może być wykonywany ten sam utwór. Gdyby był on czymś radykalnie nielokalizowalnym – nieczasowym i nieprzestrzennym, nie mógłby

być przedmiotem doświadczenia w egzemplarzach wykonania, które m.in. przez różne lokalizacje są jednostkowione.

Dzieło nie może zawierać także instancji jakości egzemplifikowanych przez wykonania. Niemniej ponieważ poprawne wykonania są jego wykonaniami, to jakości dzieła muszą zapewniać możliwość jego doświadczenia w różnych wykonaniach, dlatego dzieło musi zawierać jakości, które są neutralne numerycznie, ale jednocześnie stanowią konstytucję ich egzemplifikacji, tzn. egzemplifikacji jakości utworu jako takiego, a nie egzemplifikacji wykonania jako takiego.

Realizacja jakości utworu stanowi jednocześnie warunek konieczny poprawności jego interpretacji i w konsekwencji warunek poprawności wykonania (należy tu odróżnić poprawność wykonania polegającą na zgodności z interpretacją, od poprawności polegającej na zgodności z poprawną interpretacją). Poprawna interpretacja dzieła jest oczywiście warunkiem poprawności wykonania interpretowanego dzieła. Jeśli interpretacja jest niepoprawna nie może być poprawnych wykonań tej interpretacji, które byłyby poprawnymi wykonaniami dzieła. Jeżeli wykonawca nieumiejętnie wykonuje interpretację, która jest niepoprawna i przypadkowo wykona poprawnie samo dzieło, to tym samym wykona inną interpretację. Aby interpretacja była poprawna, jej jakości nie mogą wchodzić w konflikt z jakościami samego dzieła. Ostatecznie natomiast warunkiem poprawności interpretacji jest realizacja sensu muzycznego utworu, który ma charakter nie tylko kognitywny, ale i aksjologiczny a czasem także egzystencjalny. Sztuka interpretacji utworów muzycznych jest właściwie sztuką odkrywania i rozumienia ich sensu muzycznego.

Te wszystkie uwagi świadczą, że interpretacja nie utożsamia się z dziełem i pomiędzy wszystkimi interpretacjami a dziełem zachodzi różnica numeryczna i jakościowa. Wielość interpretacji, fakt istnienia niepoprawnych interpretacji, możliwość doświadczenia dzieła w takich interpretacjach wyklucza wobec tego możliwość redukcji jednostkowości utworu do jednostkowości interpretacji. To samo dotyczy jego wykonania

Jednostkowość utworu muzycznego a akt świadomości

Czy racją jednostkowania utworu muzycznego może być akt świadomości (czy ich seria) dokonujący percepcji (czy słuchowego wyobrażenia) utworu, czy wykonania interpretacji danego utworu? Z taką koncepcją spotykamy się na gruncie psychologizmu. Zamiast jednego dzieła w świetle tej koncepcji musielibyśmy przyjąć, że mamy ich tyle, ile aktów jego słuchania (czy słuchowego wyobrażenia). Tymczasem za każdym razem, gdy słuchamy wykonania interpretacji danego utworu, słuchamy tego samego dzieła. Dzieje się tak niezależnie od tego, czy są to wykonania tej samej interpretacji, czy wykonania różnych interpretacji,

a także niezależnie od tego, czy te wykonania są poprawne, czy nie. Ponadto w przypadku nagrania danego wykonania, można wielokrotnie słuchać również tego samego wykonania interpretacji tego samego dzieła. Skoro w różnych aktach percepcji mogę słuchać tego samego dzieła, to racją jego jednostkowości nie mogą być same akty percepcji. Co więcej akt percepcji (czy świadomości) nie może być także podstawą jednostkowości samego wykonania, z racji możliwości wielokrotnego odtwarzania jego nagrania. To samo wykonanie może mieć ponadto różne nagrania, wówczas każde z nich stanowi osobny typ, który może być wielokrotnie odtworzony.¹⁴

W kontekście psychologizmu warto zwrócić uwagę, że jednostkowość utworu ma charakter ontyczny¹⁵, w tym sensie, że nie jest konstytuowana przez podmiot, który stanowi epistemiczny warunek możliwości jej doświadczenia. Utwór zachowuje swą jednostkowość również, gdy nie jesteśmy w stanie w trakcie próby jego doświadczenia jej rozpoznać. Nie jest pod tym względem w pełni zależny także od świadomości kompozytora, o ile jego kompozycja może zostać dokończona przez kogoś innego. Natomiast, gdy dzieło od początku powstaje zbiorowo, gdy każdą jego część (np. wariacji) komponuje ktoś inny, możliwość poznania końcowego utworu jest niedostępna żadnemu z jego współtwórców w momencie ukończenia przez nich ich części.

W kontekście rozważań nad rolą, jaką może pełnić odbiorca muzyki w jednostkowieniu utworu muzycznego, warto rozważyć możliwość redukcji jednostkowości utworu do sposobu mówienia o niej. Im doświadczenie dzieła pełniejsze i głębsze tym lepiej uświadamiamy sobie, że jego jednostkowość jest czymś od nas niezależnym. Trudno byłoby zrozumieć, jaki wpływ na nią mógłby mieć sposób mówienia. Nie tylko zdolność mówienia o dziele w kategoriach jednostkowości, ale także zdolność rozumienia schematu językowego (pojęciowego) służącego ujmowaniu dzieła w kategoriach jednostkowości nie jest wystarczającą podstawą doświadczenia jego jednostkowości. Co więcej żaden opis nie może sprawić, że jakiś zbiór nieudolnie połączonych dźwięków, nieposiadający sensu muzycznego, stanie się dla nas jednostkowym utworem muzycznym. Zatem mówienie czy myślenie o czymś w kategoriach jednostkowego utworu lub akt świadomości doświadczenia jego jednostkowości nie jest warunkiem wystarczającym, ani koniecznym jednostkowości samego dzieła.

¹⁴ W kategoriach typu można też zanalizować warunki odsłuchiwania odtwarzania typu nagrania wykonania interpretacji danego dzieła. W konsekwencji na gruncie tych koncepcji, które analizują relację utworu do wykonania w kategoriach relacji typ – egzemplarz, należałoby przyjąć oprócz typu utworu, typ interpretacji, typ wykonania tej interpretacji, typ nagrania wykonania, typ odtworzenia nagrania, na koniec typ percepcji i odpowiednio zróżnicowane ich egzemplarze. Struktura egzemplarzy każdego z tych typów ma jednak odmienny charakter. W tym sensie egzemplarz wykonania nie jest egzemplarzem utworu. Por.: R.A. Sharpe, *Type, Token, Interpretation and Performance*, "Mind" 88 (1979), s. 437-440.

¹⁵ Oczywiście każdy akt poznania, dzięki któremu dochodzi do konstytucji jakiegoś przedmiotu charakteryzuje się jednocześnie jakimś modusem ontycznym związanym z dokonującą tego aktu świadomością.

Dzieło jest przedmiotem doświadczenia, które ma złożoną strukturę. Jego przedmiotem może być utwór muzyczny, a także interpretacja, wykonanie interpretacji, nagranie wykonania czy odtworzenie nagrania. Można jednocześnie dokonywać kilku nagrań tego samego koncertu, a to samo nagranie może być odsłuchiwane na różnych odtwarzaczach, w różnych warunkach akustycznych. W przypadku, gdy słucham płyty przedmiotem mego doświadczenia jest odtwarzane nagranie wykonania interpretacji danego dzieła. Na podstawie doświadczenia każdego z tych przedmiotów, zachodzi możliwość odniesienia się do treści konstytuujących je aktów – dzięki temu po ponownym odsłuchaniu płyty, mogę sprawdzić, czy moja percepcja była poprawna, czy poprawnie wszystkiego wysłuchałem. Aby mógł wielokrotnie usłyszeć ten sam numerycznie utwór, musi on być czymś pojedynczym, musi posiadać odrębną od różnego typu aktów świadomości jednostkowość.

Jednostkowość utworu muzycznego a jego istnienie

Istotne problemy w rozumieniu jednostkowości dzieła muzycznego sprawia także platonizm, o ile przyjmuje, że utwory muzyczne istnieją eternalnie. Gdyby każde dzieło, jako byt abstrakcyjny miało odrębne tego typu istnienie, trudno byłoby wyjaśnić możliwość egzemplifikacji tego samego utworu w realnych wykonaniach, a nawet możliwość występowania jego fragmentów (na przykład tematów) w innych kompozycjach. Jeżeli egzemplifikacja utworu w wykonaniu nie istniałaby idealnie utwór musiałby w niej być czymś, czym według tej koncepcji ontycznie nie jest; natomiast posiadanie przez różne dzieła identycznego fragmentu powodowałoby konieczność jego odrębnego jednostkowania w tych dziełach, niezależnego od jednostkowości, która przysługiwałaby mu samemu w sobie. Musielibyśmy przyjąć, że osobno przysługuje mu istnienie niezależne od tych utworów i osobne istnienie z racji bycia częścią tych utworów. Dlaczego jednak fragmentowi dzieła miałyby przysługiwać osobne istnienie eternalne i jednocześnie istnienie w danym dziele na mocy istnienia samego dzieła? Z drugiej strony gdyby dzieło miało istnieć eternalnie i jednocześnie w realnym wykonaniu nie-eternalnie, to jaką rolę miałyby w nim pełnić eternalne istnienie? Jeżeli cokolwiek może istnieć niezależnie od jakiegoś sposobu istnienia, to musimy przyjąć, że to istnienie musi mu przysługiwać kontyngentnie. Kontyngentność idealnego czy eternalnego istnienia musi jednak budzić poważne wątpliwości.

Dzieło nie może istnieć eternalnie również dlatego, że nie mogłoby być przedmiotem doświadczenia muzycznego. Nikt nie zbudował zadowalającej epistemologii wyjaśniającej możliwość odkrywania istniejących eternalnie utworów muzycznych. Przedmiot istniejący eternalnie musi być czymś radykalnie transcendentnym w stosunku do takich kategorii temporalnych, jak wykonanie,

doświadczenie muzyczne i nie wiadomo, czym miałyby być odkrywanie, poznanie, doświadczenie dzieła, gdyby istniało ono eternalnie, natomiast faktem jest, że stanowi przedmiot, którego doświadczamy w wykonaniu jego interpretacji.

Czy można wobec tego przyjąć, że czas powstania dzieła jest jego cechą jednostkującą? Przekonanie to stanowi istotny element koncepcji, według których dzieła skomponowane w dwóch różnych okresach, nawet jeśli mają taką samą strukturę dźwiękową z konieczności muszą być różnymi dziełami.¹⁶ Wyobraźmy sobie, że dwóch studentów kompozycji, którzy są jednakowo utalentowanymi bliźniakami, komponują na zajęcia w akademii muzycznej fugę na zadany temat. Pierwszy, który jest miłośnikiem jazzu kończy pracę miesiąc wcześniej niż drugi, który uwielbia muzykę renesansu, po czym okazuje się, że oba utwory mają identyczną partyturę. Powstały w różnym czasie, ale czy można przyjąć, że skomponowane zostały dwa różne numerycznie utwory? Wydaje się, że żaden z bliźniaków, ani też czas powstania ich kompozycji nie stanowią racji jednostkującej powstałego utworu. Zatem jego jednostkowość musi mieć w czymś innym swój fundament. Z punktu widzenia oceniającego wartość tych partytur, ich sens muzyczny i ich struktura są identyczne. Różny czas powstania i nieidentyczność twórców oraz ich zainteresowań muzycznych nie odgrywa pod tym względem żadnej roli.

Z tego przykładu nie chciałbym wyprowadzać wniosku, że kontekst kulturowy nie może wpływać na sens muzyczny utworu. Nie pełni on jednak tej funkcji w sposób konieczny. Sens utworu musi być ukonstytuowany przez jakości dzieła.¹⁷ Ta sama struktura dźwiękowa może dopuszczać różne konstytucje muzyczne, ale w utworach należących do muzyki absolutnej nie mogą one nie mieć żadnej podstawy w tej strukturze. Kontekst kulturowy pozwala odkryć sens danej struktury dźwiękowej lub też jeden z wyznaczonych przez nią sensów. Samo dzieło jest jednak pewną całością sensowną muzycznie a nie tą strukturą.

Z tezą, według której powstanie w określonym czasie stanowi istotną cechą dzieła może wiązać się przekonanie, że kompozycja istnieje od tego czasu. Czy jednak istnienie, jakkolwiek rozumiane jest czymś, co utwór sam w sobie w aspekcie tego, co go konstytuuje w jakikolwiek sposób dookreśla? Jeżeli przyjmujemy, że w powyższym przykładzie dwóch bliźniaków skomponowało tę samą fugę, to musimy odrzucić tezę, że jej początek istnienia jest podwójny. Z tego jednak nie wynika, że musi ona istnieć eternalnie i że obaj odkryli ten sam eternalnie istniejący utwór. Wystarczy przyjąć, że nie ma on determinacji egzystencjalnej. Koncepcja początku istnienia w czasie dzieła sprawia także trudności z interpretacją dzieła nieukończonego. Czy ono istnieje, a następnie, gdy zostanie dokończony zyskuje nowe istnienie? Wtedy wcześniej istniejące części musiałyby utracić już uzyskane istnienie. Jednak gdyby dany fragment mógł zyskiwać i tracić istnienie,

¹⁶ Por.: J. Levinson, *Music, Art, and Metaphysics*, Cornell University Press, Ithaca, New York 1990. R. Ingarden, *op. cit.*

¹⁷ Por.: K. Walton, *The Presentaiton and Portrayal of Sound Patterns*, [w:] J. Dancy, J.M.E. Moravcsik, C.C.W. Taylor (eds.), *Language, Duty, and Value*, Stanford University Press, Stanford 1988.

to jego istnienie byłoby czymś, co przysługuje mu kontyngentnie, a zatem nie mogłoby być czymś, co jest racją jego jednostkowienia.

Z tego, że utwór może zostać skomponowany kilkukrotnie przez różnych kompozytorów wynika jedynie, że moment ukończenia jego kompozycji nie oznacza początku przysługującego mu aktu istnienia. W przeciwnym razie można by przyjąć, że drugi bliźniak nie skomponował utworu, który skomponował, bo ten utwór istniał już wcześniej. Wykluczałoby to możliwość skomponowania tego samego dzieła przez dwie różne osoby – wydaje się to jednak zbyt arbitralnym rozwiązaniem.

Ponadto wydaje się, że aby dzieło mogło stanowić przedmiot doświadczenia w różnych wykonaniach różnych interpretacji (odbywających się w rzeczywistości lub w samej świadomości słuchacza) nie może podlegać kwalifikacji egzystencjalnej, która by to uniemożliwiła. Generalnie nie może zawierać ono takich jakości, które by w taki sposób jednostkowały je numerycznie esencjalnie czy egzystencjalnie, że nie mogłoby stanowić konstytucji egzemplarzy jego wykonań. Dzieło nie może z istoty przysługiwać żaden ze sposobów istnienia – w tym ani istnienie idealne, ani intencjonalne czy realne, ponieważ każde wykluczałoby jakiś typ jego obecności. Dlatego istnienie nie może być czynnikiem konstytutywnym jednostkowości dzieła.¹⁸

Jednostkowość utworu muzycznego nie może być także czymś strukturalnie uwarunkowanym przez jednostkowość jakkolwiek rozumianego wspólnego substratu jego jakości muzycznych, które byłyby tego substratu cechami. Trudno byłoby wyobrazić sobie, co mogłoby taką funkcję pełnić. Racja jednostkowości dzieła nie może być także czymś zewnętrznym w stosunku do samego dzieła (np. jednostkowością transcendentnego sensu, w którym dzieło miałoby partycypować), ponieważ doświadczamy tego, że jednostkowość dzieła jest czymś, co przysługuje mu jako takiemu i jest związana z jego elementami, ich wzajemnymi relacjami, warunkowaniem się itd., a akt pełnego doświadczenia dzieła nie wymaga odkrycia osobno jego sensu poza tą konstytucją.

Jednostkowość utworu muzycznego a partytura

Czy fundamentem jednostkowości dzieła muzycznego może być partytura? W praktyce wykonawczej partytura odgrywa zasadniczą rolę w procesie poznawania dzieła. Nie stanowi jednak racji jego jednostkowienia. Trudno byłoby uzasadnić tezę, że może pełnić taką funkcję. Dzieło zachowuje swą jednostkowość nawet, gdy partytura jest niepoprawna, dlatego wydaje się, że kryterium poprawności partytury stanowi sam utwór. Oczywiście kompozytor zazwyczaj eliminuje błędy partytury, jednak

¹⁸ Odrzucam koncepcję, według której można przyjąć *esse essentiae*. Kwestia istnienia istoty samej w sobie jest bowiem czymś innym niż problem konstytucji, która przysługuje jej jako takiej. Utwory muzyczne w swej zawartości wyczerpują się w samej tej konstytucji.

w sytuacji, gdy pozostawia błędnie zapisany rękopis sytuacja się komplikuje z powodu ewentualnych błędów w samej kompozycji, które błędnie możemy interpretować, jako błędy samego zapisu nutowego. Jednocześnie nie wiadomo czy stanowią one element tożsamości utworu, czy też należy przyjąć, że są one elementami, które stanowią wadę jego tożsamości? W drugim przypadku utwór byłby niezgodny z własnym sensem idealnym. Można chyba przyjąć, że miarą doskonałości utworu jest zgodność z tym sensem i wartość tego sensu. Sens muzyczny jest jednocześnie jedynym kryterium identyfikacji błędów kompozycji. Zupełnie natomiast inną rolę odgrywają w kompozycji błędy zamierzone, które naruszają pod jakimś względem reguły kompozycji (na przykład harmonii muzycznej) i stanowią element tożsamości kompozycji pełniąc funkcję na przykład zaskoczenia, czy komizmu.

Partytura nie tylko nie jest fundamentem jednostkowości utworu, ale nie zawiera także kryteriów identyfikacji cech koniecznych utworu. Cechy konieczne można określić z uwagi na kryterium poprawności wykonania lub z uwagi na konstytucję samego utworu. W świetle pierwszego określenia – są nimi te cechy, które musi posiadać poprawne wykonanie, w świetle drugiego – które wydaje się podstawowe – cechy, które w utworze konstytuują sens muzyczny całości utworu. Nie wszystkie elementy partytury są znakami istotnych elementów utworu. Aby zidentyfikować, które znaki w partyturze pełnią tę rolę trzeba posłużyć się kryterium zewnętrznym – tzn. trzeba odwołać się do samego utworu. Jeżeli partytura stanowi jedyny środek dostępu do utworu (założmy, że nie znamy, niezależnie od niej nagrań, czy wykonań utworu) jest to oczywiście utrudnione, ponieważ wymaga na podstawie analizy partytury rekonstrukcji samego utworu, by na podstawie zrozumienia jego sensu muzycznego rozstrzygnąć, które elementy partytury są znakami cech koniecznych utworu. W takiej sytuacji znajduje się każdy wykonawca, który poznaje nowy utwór, nie zna żadnych jego wykonań i ma do dyspozycji jedynie jego czysty zapis nutowy.

Partytura może być niepełna albo zawierać za dużo wskazówek. W pierwszym przypadku może zawierać niewystarczającą ilość znaków do zidentyfikowania koniecznych cech poprawnego wykonania czy też cech konstytutywnych utworu, w drugim może zawierać znaki, których realizacja w poprawnym wykonaniu nie jest konieczna. W rozwiązaniu tych trudności i ich identyfikacji może pomóc praktyka wykonawcza, ewentualnie intuicja muzyczna, czy też zdolność myślenia w kategoriach muzycznych, w jakich kompozytor tworzył dzieło itd.

Te wszystkie uwagi pozwalają przyjąć, że partytura nie może stanowić nie tylko racji jednostkowania utworu muzycznego, ale nawet wystarczającego kryterium identyfikacji warunków jednostkowości samego dzieła. Te warunki są determinowane przez czynniki wobec partytury zewnętrzne. Jest to spowodowane przede wszystkim przez to, że partytura nie zawiera znaków sensu muzycznego składników dzieła, czy całości dzieła. Jest to z tego względu niemożliwe, że sens ten ma charakter jednostkowy.

Jednostkowość utworu muzycznego a jego struktura czasowa

Szczególną trudność w rozumieniu jednostkowości utworu stanowi procesualność dzieła. Organizacja czasowa dzieła stanowi typ struktury czasowej, który pełni konstytutywną rolę w jej egzemplifikacji w wykonaniu poprawnej interpretacji. Struktura czasowa dzieła ma charakter czysto jakościowej struktury następstw, czy typu następstw elementów dzieła i posiada szereg interesujących własności. Jej szczególna postać wiąże się również z tym, że w dziele struktura jakości wpływa nie tylko na strukturę czasową kolejnych faz, ale i na modyfikację sensu struktury czasowej minionych jakości. Mimo procesualności dzieła charakter jedności struktury jego czasowości unifikuje wielość elementów dzieła i strukturę czasową tych elementów w dziele. Bez ich unifikacji dzieło nie posiadałoby istotnego pod względem muzycznym typu jedności, dlatego jedność tej struktury musi być związana z jednostkującym ją sensem muzycznym.¹⁹

*

Podsumowując – jednostkowość utworu muzycznego musi mu przysługiwać niezależnie od takich czynników zewnętrznych jak ilość i jakość jego interpretacji, wykonań, percepcji, a także niezależnie od różnych sposobów istnienia. Jej racja musi znajdować się w samej zawartości utworu. Jednostkowość utworu musi mieć zatem charakterystykę esencjalną. Jest ona warunkiem bycia dziełem muzycznym. Nie spełnia go dowolny zbiór jakości muzycznych, które nie posiadają jako całość określonego sensu muzycznego, dlatego takiemu zbiorowi może przysługiwać jedynie jednostkowość tworzonego przez nie zbioru. Z tego względu jednostkowość dzieła w pewnych przypadkach może być dyskusyjna i z konieczności jej identyfikacja wymaga uwzględnienia aksjologicznego wymiaru dzieła. Wydaje się, że podstawową racją jednostkowości utworu muzycznego musi być sens muzyczny, który pełni funkcję unifikującą całego utworu. Jakość artystyczna sensu muzycznego stanowi warunek jego jednostkowości, bez niej dzieło nie może być jednostkowym dziełem sztuki; jednocześnie jednostkowość jest podstawą możliwości posiadania wartości artystycznej przez dzieło, jako całości. Coś, co pretenduje do bycia utworem muzycznym, nawet jeśli zawiera wartościowe elementy, ale nie posiada spajającej racji jego jednostkowości przysługującej mu jako całości, nie może być jednostkowym dziełem.

Jednostkowość przysługuje pewnej sensownej pod względem muzycznym całości, dzięki funkcji, jaką pełnią w niej wzajemnie warunkujące się składniki. W abstrakcji od sensu całości, w których występują te same składniki mogą pełnić w różnych utworach, lub w różnych miejscach tego samego utworu różną funkcję. Te składniki nie są tożsame z dźwiękami (ich egzemplarzami czy typami),

¹⁹ W przypadku dzieł na zestaw instrumentów perkusyjnych, ten sens w szczególnie sposób może być związany z samą strukturą czasową. Oczywiście w takich utworach istotną rolę odgrywa też kolorystyka, dynamika itd.

ponieważ w najprostszej całości muzycznej – w interwale, motywie, akordzie, figurze rytmicznej – jej składniki konstytuują ją w takim zakresie i wyłącznie o tyle, o ile partycypują w całości, którą efektywnie tworzą. Dany dźwięk ma inną fenomenalną charakterystykę jakościową sam w sobie (pod tym względem najłatwiej ująć go, gdy występuje samodzielnie, czy niezależnie od kontekstu innych jakości), a inną gdy współkonstruuje jakości wyższych rzędów. Przy czym w różnych ich rodzajach jego rola jest odmienna i podlega dalszym zróżnicowaniom, ukazując odpowiednio różne jego fenomenalne aspekty. Dlatego w całościach sensownych muzycznie nigdy dźwięki jako takie, nie następują po sobie, każdy z nich dany jest bowiem jako określona jakość wiążąca się z innymi jakościowymi, a ich sens jest związany z funkcją w pewnej całości.

Elementarna jakość muzyczna w danym dziele nie jest tożsama z sumą jakości danego dźwięku, czy typu dźwięku; w tym sensie w żadnym utworze nie można zidentyfikować dźwięków jako takich, mimo że w partyturze mamy ich znaki (tak jak znaki instrumentu, dynamiki, artykulacji...). Sens tych znaków jest jednak związany z funkcją w konstytuowaniu sensu muzycznej całości utworu. Forte w jednym dziele może pod względem parametrów czysto fizycznych być identyczne z mezzopiano w innym dziele. Sens znaków partytury w niej samej jest stały, ale w różnych okresach kultury muzycznej fizyczne jego parametry mogą podlegać zmianom. Wysokość dźwięku w danej epoce muzycznej raczej jest nie zmienna, ale wiadomo, że dzisiaj obowiązuje inny strój niż w czasach baroku. Znaki tempa natomiast niezależnie od oficjalnie przyjmowanych norm zmieniają swój sens wraz z zmianą dynamiki naszego życia.

Składniki dzieła mają charakter dynamicznych i funkcyjnych jakości, jednocześnie przysługuje im pewien typ procesualności, przez co doświadczamy w ich realizacji szczególnej zdolności oddziaływania na siebie; typy tych oddziaływań są niezwykle zróżnicowane jakościowo. Muzyka swoje bogactwo zawdzięcza przede wszystkim właśnie tym zróżnicowaniom. Mimo, że stanowią one fundament każdego dzieła, wydaje się, że racją jednostkowości dzieła nie może być ich zbiór, ani struktura.

Ponieważ dzieło muzyczne składa się z wielu jakości, warunkiem jego jednostkowości musi być jakaś jedna zasada, która jednostkuje w nim układ tych jakości. Nie może ona być także strukturą sensownych części utworu, ale musi być racją jednostkowości całego dzieła, a więc sensem całości, jaką jest dzieło. Koncepcja jednostkowania musi jednocześnie wyjaśniać możliwość epistemicznej identyfikacji jednostkowości dzieła. Kompozycja muzyczna musi być dostępna poznawczo, aby można było przyjąć, że kompozytor może ją skomponować i rozstrzygnąć czy jest wartościowa. Gdyby dzieło było poznawane jedynie pośrednio – za pomocą wykonania (pierwsze wykonanie byłoby wtedy pierwszą egzemplifikacją dzieła) – mielibyśmy do czynienia z sytuacją paradoksalną – kompozytor mógłby ją poznać tylko za pośrednictwem jej pierwszej egzemplifikacji. Aby uniknąć tej konsekwencji należy przyjąć, że dzieło w zakresie konstytuujących

je jakości jest dostępne poznawczo w mocniejszy sposób. Cechy istotne dzieła muszą być cechami konstytutywnymi samego dzieła, ale i jednocześnie konstytutywnymi jakościami poprawnej interpretacji i wykonania tej interpretacji. Sens muzyczny jednostkowy i unifikujący dzieło ma zatem konstytucję czysto esencjalną i neutralną egzystencjalnie, a jednocześnie stanowić musi sens każdej poprawnej egzemplifikacji dzieła. Dzięki temu słuchając wartościowych interpretacji możemy jednocześnie słuchać samych utworów muzycznych.

Robert Koszkało

Singularity of Works of Music

Abstract

The purpose of the paper is to analyze the singularity of works of music. The main result of the analysis is rejection of the theses that a work of music is individuated by its interpretation, performance, existence, score, structure of its sounds. The foundation of the singularity of works of music is understood in terms of pure musical sense.

Keywords: philosophy of music, ontology of music, work of music, singularity.