

# Exordium – preliminaria pojęciowe

„Wielu filozofów muzyki uznawało za interesujące, a może nawet i użyteczne wypowiedzanie się na temat tego, czym jest dzieło muzyczne, określając np. warunki, jakie spełnić musi wykonanie, aby było realizacją tego właśnie dzieła, które rzekomo odtwarza. Innymi słowy, filozofowie ci uznali za zasadne stawianie pytań dotyczących ontologii muzycznej, zakładając jednocześnie, że odpowiedzi na te pytania mogą ułatwić – albo wręcz w ogóle umożliwić – refleksję nad pokrewnymi dziedzinami zainteresowań, takimi jak wykonanie muzyczne. Wywód swój opieram na przeświadczeniu, że założenia te są błędne, i że poważne, filozoficzne zaangażowanie w muzykę nie wiąże się z ontologią, gdyż może zostać przez nią zahamowane, zaś próby określenia warunków tożsamości dzieła muzycznego – z punktu widzenia estetyki muzycznej – pozostają szczególnie bezużyteczne”<sup>1</sup>.

W taki oto sposób Aaron Ridley rozpoczyna swój błyskotliwy esej, skierowany – jak głosi tytuł – *Przeciw ontologii muzycznej*, który podważa sensowność starań wielu badaczy podejmujących filozoficzny namysł nad muzyką. Ridleyowskiego sprzeciwu wobec ontologii nie potrafię przyjąć bez zastrzeżeń, pamiętam bowiem, w jakim kierunku zmierzały moje refleksje jeszcze przed kilkoma laty. Na podstawie zręcznie przeprowadzonego wywodu Ridleya wnioskuję, że moja pierwsza książka była przejawem tego, co autor określa mianem estetycznego autyzmu. Poza kwestiami ontologicznymi zajmowało mnie wówczas zagadnienie wartości i oceny wykonania utworu muzycznego, co stanowi pierwszą okoliczność łagodzącą; drugą może być fakt pokornego podążania ścieżką wydeptaną przez uczonych tej miary, co Roman Ingarden, Peter Kivy, Jerrold Levinson, Stephen Davies czy Nelson Good-

man. Tak się jednak składa, że dziś bliższe jest mi to filozoficzne zaangażowanie w muzykę, które wypływa z jej żywego, jednostkowego doświadczania. Podzielam więc nie tyle Ridleyowską niechęć do muzycznej ontologii, co entuzjizm wobec zanurzenia w samym akcie słuchania. Z wykonawcy zamieniłam się w słuchacza. Do tej roli trzeba dojrzeć, by choć częściowo zapomnieć o analitycznych powinnościach wpajanych muzykom na wszystkich etapach kształcenia. Innymi słowy, trzeba odzyskać utraconą niewinność słuchania. Dla muzyka to cel trudny, ale możliwy do osiągnięcia. Świadczy o tym chociażby metoda analizy integralnej, którą upowszechnia wybitny polski muzykolog Mieczysław Tomaszewski. „Nie może być inaczej – pisze – najpierw dokonać się musi wsłuchanie się w utwór. Pełne, absolutne i bez wszelkich apriorycznych założeń. Takie aż do zachłyśnięcia się brzmieniem. Do zasmakowania w jego niusansach, czy też – do niemal bolesnego doznania jego akustycznej czy strukturalnej zgrzytliwości. Tu nuty nie wystarczają; nie zastąpią odczucia eufonii [...]. Na doznanie brzmienia trzeba się otworzyć, wprawić w gotowość całą swoją zmysłową wrażliwość na dźwięk”<sup>22</sup>.

W centrum moich zainteresowań znajdzie się więc *z m y s ł o w e d o z n a w a n i e b r z m i e n i a*, które staje się udziałem zarówno muzyka, jak i odbiorcy. Andrzej Pytlak w *Kilku uwagach na temat Ingardenowskiej koncepcji dzieła muzycznego* zwraca uwagę na dwojaką konkretyzację dokonywaną przez zaangażowanego w wykonanie artystę i skupionego na odbiorze słuchacza. W wypadku muzyka wpływa na nią „przeżycie aktywnego stanu grania, w którym sami wyznaczamy dynamikę przebiegu tworów dźwiękowych. W wypadku słuchającego jedynie ją obserwujemy”<sup>23</sup>. Rozumiem, dlaczego Pytlak nazywa konkretyzację wykonawcy uczestniczącą, słuchającego zaś – wtórną. Wydaje się logiczne, że to pierwszy z nich fizycznie wytwarza dźwięki, a drugi tylko je odbiera. Trzeba jednak podkreślić, że obaj decydują się na *b y c i e - p o ś r ó d - d Ź w i ę k ó w* i poddają się ich działaniu. Uczestniczą więc w do-