

Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria
R. 29: 2020, Nr 4 (116), ISSN 1230–1493
DOI: 10.24425/pfns.2020.135085

A n d r z e j K r a w i e c

Brak czy wszechobecność artykulacji w Ingardenowskiej teorii budowy dzieła muzycznego?

Słowa kluczowe: *artykulacja, dzieło muzyczne, estetyka, fenomenologia, filozofia, R. Ingarden, muzykologia*

1. Wprowadzenie

W wąskim sensie artykulacja w muzyce oznacza po pierwsze łączenie lub dzielenie dźwięków (*legato, portato, non legato, staccato*), wiązanie ich w określone motywy (łuki artykulacyjne) lub w całe frazy (łuki frazowe), a po drugie oznacza określony sposób wydobycia dźwięku, co wiąże się ze zmianami sonorystycznymi (*arco, pizzicato*), dynamicznymi (akcent, *marcato*) i agogicznymi (cezura, *fermata*), a to sprawia, że jest ona powiązana ze wszystkimi wtórnymi składnikami dzieła muzycznego. W tym sensie artykulacja w muzyce przypomina „artykulację fonetyczną”, która odnosi się do całego aparatu mowy. W szerokim sensie artykulacja może oznaczać grę dokładną, prawidłową, zrozumiałą, selektywną i wyrazistą pod względem ekspresji. Będąc odpowiednim dostosowaniem środków techniczno-wykonawczych do zamierzonego wyrazu (ekspresji), łączy się ona ze wszystkimi „określeniami ekspresyjnymi” (np. *funebre, dolce, giocoso, furioso*), co ma ogromny wpływ również na odbiór podstawowych składników dzieła oraz na jego adekwatną konkretyzację estetyczną. W tym szerszym znaczeniu artykulacja oznacza mniej więcej tyle, co przekonujący sposób gry i wówczas jest ona podobna do retoryki, ponieważ nierozzerwalnie łączy się z siłą perswazji.

W dyskusjach pomiędzy Ingardenem a muzykologami wyczuwalne jest wzajemne napięcie. Ingarden wytykał muzykologom brak filozoficznego wykształcenia, potrzebnego do „odpsychologizowania” percepcji dzieła w celu uchwycenia jego prawdziwej istoty, oraz to, że zajmują się głównie materialną stroną dzieła, a nie utworem muzycznym jako przedmiotem intencjonalnym (por. Ingarden 1973, s. 29–31). Z kolei muzykolodzy wysuwali zastrzeżenia, że filozofowie mają skłonność do zbytnej spekulatywności i nadmiernie problematyzują „oczywiste” zagadnienia, częstokrotnie odbiegając przez to od „faktów” (por. Chomiński, Wilkowska-Chomińska 1983, s. 10). W kwestii artykulacji Ingarden i muzykolodzy byli jednak dość zgodni, ponieważ zarówno w refleksji fenomenologicznej, jak i muzykologicznej, artykulacja nie znalazła się w wykazie składników dzieła muzycznego. Muzykolodzy nie zaliczają artykulacji do składników dzieła muzycznego, lecz do jego wykonania i jest ona traktowana jako środek techniczny wpisany w aspekty dynamiczne, agogiczne i sonorystyczne dzieła. Jednocześnie muzykolodzy przyznają, że artykulacja pojmowana jako „precyzja gry” służy budowaniu wyrazistej ekspresji, dlatego np. Michał Biernacki w wielokrotnie wznawianej pracy z 1901 roku *Zasady muzyki* określa artykulację jako techniczną i duchową dokładność gry, polegającą na wytworzeniu odpowiedniego wyrazu utworu. Zdaniem Biernackiego, oznaczenia artykulacyjne są znakami typowo technicznymi, dotyczącymi sposobu wykonania, przez co artykulacja stanowi zewnętrzną cechę utworu, chociaż posiada ona zarazem duże znaczenie dla ekspresji dzieła (por. Biernacki 1939, s. 125–126). W pracy Józefa Lasockiego z 1952 roku *Podstawowe wiadomości z nauki o muzyce* – praca ta została wznowiona jeszcze niedawno, bo w roku 2013 – dowiadujemy się, że dzieło muzyczne jest żywym organizmem, na który składają się rytm, melodia, harmonia, następnie dynamika, agogika, barwa dźwięku (kolorystyka/sonorystyka), a wreszcie budowa formalna (forma) i wykonanie – te wszystkie aspekty wzajemnie na siebie wpływają i dopełniają się (por. Lasocki 1958, s. 7). Poprzez budowę formalną (formę) Lasocki rozumie wzajemne ustosunkowanie się składników melodycznych, harmonicznycy i rytmicznych (por. Lasocki 1958, s. 171), a o artykulacji możemy jedynie przeczytać, że jest ona sposobem ostatecznego wykończenia utworu pod względem technicznym – w celu nadania całości odpowiedniego wyrazu – wskazującym na „sposób wydobywania i formowania dźwięku oraz frazowania” (Lasocki 1958, s. 147). Także Józef Chomiński w *Formach muzycznych* z 1954 roku – na tę pracę powołuje się Ingarden w *Utworze muzycznym i sprawie jego tożsamości* (por. Ingarden 1973, s. 102) – nie wymienia artykulacji jako „elementu” dzieła muzycznego (por. Chomiński 1952, s. 9, 11–53), chociaż we wznowieniu tej pracy we współautorstwie z Krystyną Wilkowską-Chomińską zagadnienie artykulacji – jako jednego z elementów faktury instrumentalnej – już się pojawia (por. Chomiński, Wilkowska-Chomińska

1983, s. 172)¹. Zauważmy także, że w *Formach muzycznych* z 1954 roku Chomiński rzadko wspomina o artykulacji, traktując ją jako techniczny środek wykonawczy, który ma uwyrażnić właściwości energetyczne i wyrazowe podstawowych i wtórnych elementów muzycznych. Zaznacza on przy tym, że w jego podręczniku o formach muzycznych brakuje miejsca na szczegółowe omówienie wszystkich kwestii związanych z zagadnieniem „współdziałania elementów i ich strony energetycznej oraz wyrazowej” (Chomiński 1954, s. 60), co dopuszcza – przynajmniej teoretycznie – rozszerzenie jego analiz również o znaczenie artykulacji w dziele muzycznym.

Nie rozstrzygając kwestii, na ile Ingarden ulegał wpływom ówczesnej myśli muzykologicznej, trzeba wyraźnie stwierdzić, że dotąd panuje powszechne przekonanie wśród muzykologów – a także wśród filozofów – o tym, że artykulacja nie jest konstytutywnym składnikiem dzieła muzycznego (por. Podhajski 1991, s. 19–23; Wójcik 1999, s. 16; Frączkiewicz, Skołyszewski 1988, s. 9–10)². Maciej Gołąb w *Sporze o granice poznania dzieła muzycznego* wymienia poddające się kwantyfikacji substancje proste, które są w pełni uchwytnie empirycznie w przedmiotach muzycznych³. Te substancje proste to – jak czytamy – „dźwięki, interwały, takty, absolutne wartości rytmiczne, *durata*, barwa dźwięku, efektywna siła brzmienia (dB)” (Gołąb 2003, s. 113, por. 117–118)⁴. Gołąb

¹ Zaznaczmy jednak, że wymienieni autorzy nie omawiają artykulacji odrębnie, lecz w rozproszonych miejscach przypisują ją do aspektu kolorystycznego dzieła lub określają ją jako współdziałającą z elementami dynamicznymi i agogicznymi.

² Zarazem jest przy tym typowe, że rola artykulacji jest przez nich dostrzegana, choć ostatecznie przypisuje się ją do innych składników. I tak np. Aleksander Frączkiewicz i Franciszek Skołyszewski w *Formach muzycznych* w wielu miejscach mówią o artykulacji – najczęściej o akcentach oraz motywiowości – ale nie omawiają jej oddzielnie. Marcin Poprawski co prawda wymienia artykulację jako jeden z typów „miejsc niedookreślenia” (Poprawski 2008, s. 140–141), ale nie poświęca jej takiej samej uwagi, jak pozostałym wtórnym składnikom dzieła muzycznego. Z kolei Anna Chęćka-Gotkiewicz w pracy *Dysonanse krytyki* nie wymienia – za Ingardenem – artykulacji wśród wtórnych składników dzieła muzycznego (Chęćka-Gotkiewicz 2008, s. 30), ale zauważa, że dla podkreślenia napięć afektywnych w utworze, które nie są jasno określone przez kompozytora w partyturze, wykonawca stosuje środki nie tylko np. dynamiczne, lecz również artykulacyjne (Chęćka-Gotkiewicz 2008, s. 74). Stanisław Ossowski w pracy pochodzącej z 1933 roku *U podstaw estetyki* twierdził, że melodia, rytm i harmonia mają w muzyce znaczenie „architektoniczne”, a agogika, dynamika („nasyceń” w terminologii Ossowskiego) oraz barwa dźwięku posiadają znaczenie ekspresyjne (Ossowski 1958, s. 34–36, 45–65). Na temat artykulacji w wąskim znaczeniu czytamy u Ossowskiego jedynie o akcentach intencjonalnych i obiektywnych (jako typ obiektywnego akcentu Ossowski wymienia synkopę, ale można by tu dodać jeszcze mocne i słabe części taktów) oraz o rozczłonkowywaniu melodii na motywy i okresy, co może odnosić się zarówno do łuków artykulacyjnych, jak i frazowych (Ossowski 1958, s. 59).

³ Można jednak polemizować, czy w kontekście uchwytywalnych substancji prostych nie należałoby mówić raczej o „przedmiotach dźwiękowych”, zamiast o „przedmiotach muzycznych”.

⁴ *Durata* co prawda może odnosić się do aspektu artykulacyjnego (*staccato*, *non legato*, *portato*, *legato*), ale w tym przypadku wydaje się, że chodzi o obiektywnie mierzalny czas trwania utworu bądź jego poszczególnych części.

dodaje przy tym następującą uwagę: „substancje proste dzieła muzycznego należą wprawdzie do empirycznie sprawdzających momentów jego istnienia, nie mają jednak istotnego znaczenia dla konstytucji jego formy rozumianej jako artystycznie spójna całość” (Gołąb 2003, s. 118). Podobnego zdania był Konstanty Regamey, pisząc w *Próbie analizy ewolucji w sztuce* – tekście pochodzącym z 1948 roku – że czysto formalna analiza konstrukcji dzieła jeszcze samego dzieła w pełni nie wyjaśnia, choć to właśnie forma jest uważana przez estetyków i historyków sztuki za jedyny składnik bezpośrednio dany w dziele, dający się badać naukowo (Regamey 1973, s. 18). Jednak te środki formalne – zauważa Regamey – oprócz tego, że mogą stać się składnikami konstrukcji formalnej, posiadają równocześnie zdolność ekspresywną i zdolność wyrażania treści pozaformalnych (Regamey 1973, s. 21), stąd ich podwójne oblicze – formalne i emocjonalne. W tekście Regameya z 1933 roku *Treść i forma w muzyce* czytamy, że dynamizm formalny łączy się nierozzerwalnie z emocjonalnym (Regamey 2010, s. 34), przy czym to wykonawca nadaje bogactwo ekspresji utworowi poprzez odpowiednie naładowanie go dynamizmem, dzięki czemu dzieło „przewyższa” swoją konstrukcją formalną, czyli to, co jest jedynie zapisane w partyturze⁵. Ekspresja utworu nie jest sprowadzalna ani wyłącznie do konstrukcji formalnej, ani także do umiejętnego operowania zmianami brzmieniowymi przez wykonawcę, czyli do tzw. środków formalnych dzieła (Regamey 2010, s. 34–35). Podstawowe składniki dzieła kierują wykonawcę ku określonej konkretyzacji brzmieniowej, ale dopiero dopełnienie tego potencjału – oczekującego na estetyczną konkretyzację – poprzez składniki wtórne tworzy razem jeden nierozzerwalny organizm i ostateczną jakość estetyczną całości dzieła.

Oznaczenia składników wtórnych są zawsze „miejscami niedookreślenia”, a zakres sposobu realizacji tych składników jest bardzo duży i pozostawia wykonawcę wolnym nawet w przypadku świadomego dążenia do wiernego wykonania dzieła (por. Ingarden 1970, s. 150)⁶. Zamieszczone w partyturze oznaczenia dynamiczne, agogiczne, sonorystyczne i artykulacyjne w jakimś stopniu

⁵ Nadawanie „napięć dynamicznych” kompleksom formalnym należy oczywiście rozumieć szeroko – czyli tak, jak to spotykamy np. u Witkacego – a nie tylko jako realizację oznaczeń dynamicznych.

⁶ Wypada na chwilę zatrzymać się nad zagadnieniem „miejsc niedookreślenia”. Według Andrzeja Tyszczyka nie chodzi Ingardenowi o miejsca „nie dające się określić”, lecz o takie, które co prawda nie zostały przez twórcę ściśle określone, ale które jednak dałoby się określić w sposób dokładniejszy, stąd słowo „niedookreślenia” zostaje potraktowane jako dopełniacz liczby pojedynczej wyrazu „niedookreślenie” (por. Ingarden 2005, s. 48–49, przypis dolny). Tak pojmowane „niedookreślenie” oznaczałoby mniej więcej tyle, co „niejednoznaczność”, „wieloznaczność” lub „nieprecyzyjność”. Z kolei Marcin Poprawski twierdzi, że „miejsca niedookreślenia” nie są „miejscami niedookreślonymi” przez twórcę (Poprawski 2008, s. 29–30). Należy przez to rozumieć, że miejsca te wprawdzie mogą być możliwie dokładnie określone w dziele przez twórcę, ale wciąż pozostaną „miejscami niedookreślenia”. Dalej zaznacza on, że „miejsca niedookreślenia” wiążą się z konkretyzacją przedmiotu intencjonalnego przez odbiorcę

jednak zawężają możliwości wykonawcze, kierując interpretację w kierunku intencji kompozytora bądź intencji samego dzieła⁷. Jest jednak kwestią niezrozumiałą, dlaczego aspekt dynamiczny, agogiczny i sonorystyczny jest zgodnie uważany za konstytutywny dla właściwej konkretyzacji brzmieniowej i estetycznej dzieła, a artykulację uważa się przy tym za nieistotną. Wystarczy spojrzeć chociażby na rękopisy Jana Sebastiana Bacha, aby przekonać się, że znajdują się w nich przede wszystkim oznaczenia artykulacyjne. Także w kompozycjach serialnych XX wieku Oliviera Messiaena, Pierre'a Bouleza czy Karlheinz Stockhausena totalna organizacja materiału muzycznego obejmowała artykulację (por. Jarzębska 1995, s. 107–108). Zbędne byłoby chyba również przekonywać, że nawet całkowity brak oznaczeń składników wtórnych w partyturze nie zwalniałby wykonawcy od odpowiedniego formowania podstawowych składników dzieła środkami techniczno-wykonawczymi, uwzględniając przy tym niezbywalną artykulację. Pamiętajmy także o tym, że przez długi czas w partyturze zapisywano oznaczenia składników wtórnych jedynie wtedy, kiedy chodziło kompozytorowi o wprowadzenie jakiejś istotnej zmiany względem dominującego kanonu stylistyczno-wykonawczego, a ponadto kompozytorzy sami często brali bezpośredni udział w wykonaniu swoich dzieł, dlatego partytura nie musiała zawierać wszystkich informacji dla przyszłych pokoleń wykonawców. To dopiero w XIX wieku zaczęto wykazywać większe zainteresowanie muzyką wcześniejszych epok, częstokrotnie dopisując oznaczenia składników wtórnych – które notabene przeważnie zniekształcały ich źródłowy kontekst – i dopasowując dzieła do współczesnych, „nowych” kanonów stylistycznych⁸. Także

(Poprawski 2008, s. 81) i ujawniają się one dopiero w procesie interpretacji dzieła muzycznego przez kolejnych użytkowników tekstu dzieła, przy czym „tekst” należy tu rozumieć również szeroko, jako wyraz lub „jakość emocjonalną” (por. Poprawski 2008, s. 399). Tekst nutowy może być bardziej lub mniej dookreślony przez kompozytora, lecz nawet przy najdokładniejszym wyznaczeniu składników podstawowych i wtórnych dzieło ciągle będzie zawierało „miejsca niedookreślenia”, które najpierw usuwa i ujednoznacza wykonawca, a na następnym etapie również odbiorca we własnej konkretyzacji estetycznej, która stanowi odrębną interpretację poszczególnego wykonania danego dzieła. Powstaje jednak pytanie, czy odbiorca konkretyzacja estetyczna danego wykonania dzieła wypełnia wszystkie „miejsca niedookreślenia”, stając się przez to konkretyzacją jednoznaczną, czy może nadal pozostaje w dziele pewien zakres wieloznaczności, co może stanowić zarówno o pozytywnej wartości estetycznej tych miejsc, jak i – innym razem – o wartości negatywnej. Dopowiedzmy jeszcze, że zdaniem Ingardena nie wszystkie „miejsca niedookreślenia” muszą być wypełniane przez odbiorcę, lecz wystarczy, jeśli zostaną one przyjęte jako to, „co jest powiedziane” (Ingarden 1981, s. 421).

⁷ Oczywiście o ile jesteśmy w stanie przyjąć tezę, że samo dzieło posiada swoiste intencje, mimo oczywistego braku posiadania świadomości.

⁸ Przykładem mogą tu być chociażby oratoria Jerzego Fryderyka Haendla zinstrumentalizowane przez Wolfganga Amadeusza Mozarta, czy *Pasja wg św. Mateusza* BWV 244 Jana Sebastiana Bacha w instrumentacji Felixa Mendelssohna-Bartholdy'ego. Brak tu jednak miejsca na szersze omówienie zagadnienia autentycznego i historycznego wykonania dzieła muzycznego, czyli tzw. *historically informed performance*.

w XIX wieku zwrócono szczególną uwagę na odrębność wykonania dzieła od dzieła samego, dowartościowując znaczenie tego pierwszego, czego wyrazem jest umieszczanie wielu wskazówek wykonawczych w partyturach (por. Chomiński, Wilkowska-Chomińska 1983, s. 18)⁹, a także słynna praca Eduarda Hanslicka z 1854 roku *Vom Musikalisch-Schönen*.

Oczywiście u Ingardena również widzimy rozróżnienie na samo dzieło oraz jego wykonanie (Ingarden 1970, s. 74, 148; por. Dankowska 2000, s. 63). Składniki podstawowe utworu – posługując się uproszczonym schematem – to jego „co”, a składniki wtórne, to jego „jak”, przy czym składniki wtórne współtworzą „co” utworu – jego istotę i najgłębszą treść. W filozoficznej teorii budowy dzieła muzycznego Romana Ingardena dynamika, agogika i kolorystyka (sonorystyka) odgrywają znaczącą rolę w konkretyzacji brzmieniowej utworu, a co za tym idzie również w konkretyzacji estetycznej muzycznego przedmiotu intencjonalnego. Składnikami wtórnymi i zarazem środkami techniczno-wykonawczymi dookreślającymi utwór niewątpliwie są dynamika, agogika i sonorystyka, ale również artykulacja, dlatego zdumiewa fakt pomijania tej ostatniej zarówno przez Ingardena, jak i przez muzykologów. Brak artykulacji wśród wtórnych składników dzieła muzycznego w teorii estetycznej Ingardena dziwi tym bardziej, że był on nie tylko docieklwym miłośnikiem muzyki, ale również sam grał na fortepianie (por. Woźna 1993, s. 356).

Ingarden swoją pracę *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości* traktował jedynie jako wstęp do dalszych i pogłębionych analiz, zdając sobie sprawę z niekompletności szczegółów tej rozprawy, które – w połączeniu z perspektywą muzykologiczną – powinny zostać doprecyzowane w bardziej szczegółowych i specjalistycznych badaniach. Obecnie muzykolodzy coraz częściej dostrzegają potrzebę filozoficznej refleksji, dlatego być może jest to odpowiedni czas, aby na nowo podjąć kwestię uzupełnienia bądź skorygowania teorii Ingardena.

2. Artykulacja w filozoficznej teorii budowy dzieła muzycznego Romana Ingardena

Roman Ingarden poświęcił dużo uwagi specyfice wykonania dzieła muzycznego oraz jego estetycznej konkretyzacji (por. Poprawski 2008, s. 125). Uznał on melodykę, rytmikę i harmonikę za podstawowe składniki dzieła muzycznego, a jako składniki wtórne wymienił dynamikę, agogikę i kolorystykę (sonorystykę)

⁹ Można jednak polemizować z opinią obu autorów, jakoby nadmiar oznaczeń wykonawczych składników wtórnych przyczyniał się do zahamowania dokładnego ustalenia realnego brzmienia utworu.

(Ingarden 1973, s. 102–103, przyp. dolny). Nie oznacza to jednak, że artykulacja została przez niego całkowicie pominięta, ponieważ w rozproszonych miejscach – co prawda nielicznych – znajdujemy o niej ważne wzmianki. Jeden z opisów artykulacji u Ingardena brzmi następująco:

Czasem podaje się w nutach tego rodzaju szczegóły zagrania wyznaczonych w nutach dźwięków, jak *legato* czy *staccato*, tudzież – przy pomocy łuków ponad szeregami „nut” – to, które z dźwięków do siebie przynależą (mają być razem zagrane tak, by z nich wytworzył się odpowiedni twór dźwiękowy, muzyczny) (Ingarden 1973, s. 164).

Ten opis dokładnie odpowiada – choć niezwykle skrótowo – głównemu znaczeniu artykulacji w muzyce i obejmuje on podstawowe oznaczenia artykulacyjne (*legato*, *staccato*) oraz łuki artykulacyjne i frazowe. W innym miejscu Ingarden zauważa, że niekiedy przysługuje nutom określony sposób ich „uderzenia” (wydobycia) oraz sposób umieszczenia ich obok siebie (Ingarden 1973, s. 47). Używa on także słowa „akcent”, choć w nieco innym znaczeniu, niż czyni się to zazwyczaj. Mówi on mianowicie o „czasowych akcentach i rozgraniczeniach” – zamiast o akcentach dynamicznych typu *sforzato* – co odpowiadałoby takim określeniom jak *tenuto*, *fermata* czy „cezura” (Ingarden 1973, s. 92)¹⁰. Gdzie indziej Ingarden odnotowuje, że wykonania mogą różnić się „wyraźnością poszczególnych motywów” (Ingarden 1973, s. 17), co także wskazuje na podstawowy sposób rozumienia artykulacji w muzyce (łuki artykulacyjne), choć zarazem takie określenie artykulacji łączy się z określeniami ekspresyjnymi, które pociągają za sobą cały zespół środków techniczno-wykonawczych, mających odpowiednio ukształtować podstawowe składniki dzieła poprzez „dookreślenie” ich składnikami wtórnymi w konkretnym wykonaniu. Z kolei o określeniach ekspresyjnych – czyli o sposobach właściwego wyartykułowania jakości emocjonalnych – czytamy u Ingardena:

Wreszcie spotykamy się nieraz w tekście nutowym z takimi określeniami słownymi, jak „wesoło”, „poważnie”, „z uczuciem” itp., z których każde jest powiedzeniem ogólnikowym, wyznaczającym z grubsza całą klasę jakości emocjonalnych, które przy pomocy pewnej techniki gry mają się ujawnić w dziele wykonywanym (Ingarden 1973, s. 164–165).

Wszystkie znaki w partyturze, odnoszące się zarówno do składników podstawowych, jak i wtórnych, pełnią szczególną funkcję, o której czytamy: „Funkcja oznaczania jest funkcją intencjonalną (intencyjną), nadaną znakowi przez szczególną operację świadomości, spełnianą przez pewien podmiot świadomości” (Ingarden 1973, s. 44)¹¹. Dlaczego jednak w całości jakościowej w pełni ukwalifikowanego tworu artystycznego – rozumianego także jako konkretyzacja przedmiotu estetycznego – brakuje artykulacji w wykazie istotnych składników dzieła

¹⁰ O akcentach agogicznych pisał także Michał Biernacki (por. Biernacki 1939, s. 126).

¹¹ O „funkcji intencyjnej oznaczania” por. także Ingarden 1973, s. 62, 64–65.

muzycznego? Częściową odpowiedź na to pytanie znajdujemy we wzmiance Ingardena w przypisie dolnym w pracy *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*. Mówi on w niej mianowicie o tym, że uchwycenie składników wtórnych wymaga przejścia od zestrojonej jedności całości jakościowej dzieła do zatomizowanej wielości elementów, dlatego te wtórne składniki są raczej tylko hipotetycznie przyjmowane, a nie występują one jako widome składniki w dziele (Ingarden 1973, s. 53, przyp. dolny)¹². Lecz nawet jeśli w istocie tak jest, to nadal pozostaje niezrozumiałe, dlaczego dynamika, agogika i sonorystyka są zaliczane do składników wtórnych dzieła muzycznego, a aspekt artykulacyjny jest pomijany.

Na 16. wykładzie w semestrze letnim roku akademickiego 1959/1960 w Sekcji Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego – wykład ten odbył się 31 maja 1960 roku – kwestia artykulacji została ponownie podjęta przez Ingardena i to w sposób bardziej zdecydowany. Po opisie najpierw roli dynamiki, kolorystyki i agogiki w utworze muzycznym następuje niezwykle ważny opis artykulacji:

A jeszcze jest jedna sprawa – są także pozaznaczane w nutach akcenty, coś ma być trochę bardziej wybite lub mniej wybite, to ma być *legato*, a tamto *staccato*, ale jakie to ma być *legato*, mniej lub więcej śpiewne, czy bardziej sztywne, czy takie, żeby linia melodyczna łagodnie się przewijała, czy też ma być kanciasta, tego w nutach nie ma. Niepodobieństwem jest to zaznaczyć, i musi to sam autor lub też wykonawca wyczuć, jak to właściwie ma być – no i wielu z nich, o ile są wybitnymi pianistami, robi to każdy na całkiem inny sposób (Ingarden 1981, s. 271).

Zauważmy najpierw, że znaczenie artykulacji zostało tutaj potraktowane przez Ingardena równorzędnie z pozostałymi wtórnymi składnikami dzieła muzycznego, a po drugie – co jest być może jeszcze ważniejsze – ten opis artykulacji co do istoty dokładnie odpowiada roli dynamiki, agogiki i sonorystyki w wykonaniu dzieła muzycznego. Powyższa charakterystyka artykulacji uprawnia zatem do uznania jej jako czwartego składnika wtórnego dzieła muzycznego – obok dynamiki, agogiki i sonorystyki. Podkreślmy zarazem, że artykulacja w wąskim znaczeniu – tj. jako środek techniczno-wykonawczy – prowadzi wprost do rozumienia artykulacji *sensu largo*, czyli jako formowanie ekspresyjnej wypowiedzi (jakości emocjonalnej) całościowego wyrazu dzieła.

Dzieło zawiera rozmaite miejsca niedookreślenia, dlatego nie tylko dopuszcza dookreślenia wykonawcze, ale wręcz ich się domaga (Ingarden 1970, s. 150–151; por. Ingarden 1966, s. 32–33). Według Ingardena, nawet podstawowe składniki dzieła nie są ściśle wyznaczone w schemacie, jakim jest partytura. Tym bardziej składniki wtórne – w tym także artykulacja rozumiana jako „sposób wiązania dźwięków w postaci wyższego rzędu” (Ingarden 1970, s. 149) – mogą być wyznaczone jedynie wedle ogólnego typu. To, co jest czysto muzyczne w dziele – a nie jedynie dźwiękowe – i co tworzy jego jakość emocjonalną (tzw. wyraz), znajduje się poza schematem widocznym w twórczym działaniu

¹² O „jakości ostatecznej całości” dzieła por. Ingarden 1973, s. 75–76.

muzyka (Ingarden 1970, s. 149–150). Dlatego Krzysztof Lipka, mówiąc o jakościach emocjonalnych w teorii Ingardena, słusznie zauważa: „Należy bowiem odróżnić to, co jest z zewnątrz postrzegane, od tego, co na skutek spostrzeżenia w nas powstaje” (Lipka 2009, s. 172; por. także Ingarden 1966, s. 33, przyp. dolny). Tu dochodzimy do obecnego w rozważaniach Ingardena pojęcia „ucieleśnienia” muzyki. Jak się okazuje, ucieleśnienie muzyki nie oznacza samego wykonania utworu, czyli nadania partyturze postaci brzmieniowej, ale jest ono uwewnętrznionym przeżywaniem jakości emocjonalnych:

[...] każde poszczególne wykonanie – zwłaszcza wielkich mistrzów interpretacji – jest jedyną, niepowtarzalną całością, która ucieleśnia i narzuca słuchaczowi cały przepych nie tylko podłoża brzmieniowego, lecz także tego wszystkiego, co się w nim objawia i osiąga żywy wyraz (Ingarden 1970, s. 151)¹³.

3. Podsumowanie

Izolowanie składników dzieła muzycznego i rozpatrywanie ich odrębnie jest oczywiście zabiegiem sztucznym (por. Chomiński 1952, s. 11; Frączkiewicz, Skołyszewski 1988, s. 10). Dla przykładu każda pojedyncza melodia jako całość tworzy specyficzną aurę harmoniczną. Również w samych układach harmonicznym wyczuwalne są dźwięki prowadzące, które tworzą kierunki melodyczne¹⁴. Nawet układy czysto rytmiczne mogą posiadać swoją melodykę i harmonikę¹⁵. To współdziałanie i współprzynależność do siebie składników wtórnych są jeszcze wyraźniejsze niż w przypadku składników podstawowych, o czym świadczy chociażby możliwość „wtapiania się” artykulacji w dynamikę, agogikę i sonorystykę (por. Frączkiewicz, Skołyszewski 1988, s. 40–65). Żaden ze składników wtórnych nie jest całkowicie samodzielny, a wyodrębniamy je tylko po to, aby analiza dzieła muzycznego była precyzyjniejsza. Trudno jednak znaleźć przekonujący powód, aby odbierać artykulacji prawo do pełnienia istotnej roli w tworzeniu całościowej jakości estetycznej dzieła. Tak jak nieuzasadnione

¹³ Warto również zwrócić uwagę na koncepcję „ucieleśnienia” muzyki w rozprawach Johna Rinka (por. Rink 2017, s. 345–363).

¹⁴ Nieco odrębnym zagadnieniem, choć niezwykle ważnym, jest tzw. wartość harmoniczna interwałów o różnym nasyceniu brzmieniowym (por. Zieliński 2009, s. 19–23).

¹⁵ Wyjątkiem byłyby tu chyba tylko taki układ rytmiczny, który zostałby wykonany na jednym instrumencie perkusyjnym o nieokreślonej wysokości dźwięku, choć i tu zachodzące różnice dynamiczne mogłyby tworzyć coś w rodzaju pozornej melodyki. Aleksander Frączkiewicz i Franciszek Skołyszewski odnotowują również: „Nawet w najbardziej prymitywnej konstrukcji musi być użyty jakiś instrument – barwa, i musi być określone następstwo w czasie” (Frączkiewicz, Skołyszewski 1988, s. 10, przyp. dolny).

byłoby twierdzić, że dynamika nie posiada znaczenia w utworze muzycznym, tak też neutralny stosunek wobec artykulacji wydaje się bezzasadny. Zarówno z perspektywy muzykologicznej, jak i fenomenologicznej, artykulacja w wąskim sensie – czyli jako dookreślony czas trwania dźwięków (niezależnie od zapisanego rytmu w partyturze), jako wiązanie nut w motywy i frazy oraz jako określony sposób wydobywania dźwięku – jest konstytutywnym wtórnym składnikiem dzieła muzycznego, a pomijanie roli artykulacji można postrzegać jako zaniedbanie w dotychczasowych badaniach. Zauważmy, że badanie poszczególnych wtórnych składników dzieła muzycznego daje najwyraźniejsze rezultaty w przypadku analizy tego samego utworu w różnych wykonaniach, stąd być może muzykologia, nastawiona zasadniczo na badanie dzieła, a nie różnych jego wykonań, pomijała dotąd znaczenie artykulacji.

Dodajmy, że artykulacja z oczywistych względów nie może oznaczać jedynie precyzji wykonania, ponieważ nietrudno znaleźć wykonania różniące się artykulacją, choć będące w równym stopniu precyzyjne i wyraziste. Artykulacja nie jest więc wyłącznie technicznym aspektem gry wykonawcy, lecz w istotny sposób kształtuje to, co nazywamy estetycznym wyrazem dzieła.

Mówiąc, że składniki podstawowe przynależą do samego dzieła, a składniki wtórne do jego wykonania, posługivalibyśmy się zbyt uproszczonym schematem, ponieważ całościowa postać dzieła jest złączeniem wszystkich składników w brzmieniowej oraz estetycznej konkretyzacji dzieła. To, co nazywamy „wyrazem” lub „ekspresją” dzieła, jest całościowym „współgraniem” wszystkich składników, które tworzą ostateczną jakość emocjonalną utworu. Artykulacja w muzyce jest niekiedy określana jako sposób wyrazistego wydobywania z dzieła treści afektywnej i jest to jej szerokie rozumienie, oznaczające odpowiednie dostosowanie sposobu gry do ekspresji dzieła, sugerowanej niekiedy przez kompozytora w partyturze poprzez określenia ekspresyjne. To szerokie rozumienie artykulacji – jako wyrażanie najgłębszej istoty dzieła – łączy w sobie wszystkie składniki, które wspólnie współtworzą ostateczną jakość estetyczną dzieła. Zauważmy, że artykulacja w tym najszerszym znaczeniu okazuje się w gruncie rzeczy tym samym, co ekspresja dzieła bądź jego istota i być może dlatego nie znalazła ona szczegółowego opracowania i odrębnego miejsca w analizach filozoficznych, lub ściślej mówiąc – fenomenologicznych.

Nasuwa się tu jednak pytanie: czy aspekt artykulacyjny dzieła muzycznego jest trudniej uchwytne niż jego aspekt dynamiczny, agogiczny lub sonorystyczny? Czy aby docenić znaczenie artykulacji w utworze muzycznym, trzeba subtelniejszego ucha i większej wrażliwości słuchacza, a może nawet przygotowania, jakie posiada profesjonalny muzyk-praktyk? Zdobyte kompetencje zawodowe w dziedzinie sztuk muzycznych z pewnością mogą być pomocne w szczegółowych analizach, lecz wydaje się wątpliwe, aby były one konieczne. Ostatecznie bowiem – jak zauważa Ingarden – to, co jest w muzyce najistotniejsze, nie może być „zapisane” w partyturze (Ingarden 1970, s. 149). Przypom-

nijmy także, że Ingardena nie interesowały tak bardzo różne muzykologiczne teorie dzieła muzycznego, co raczej esencjalne zagadnienie jego budowy (por. Ingarden 1973, s. 50). Nie oznacza to jednak, że namysł filozoficzny jest konstrukcją teoretyczną „odbiegającą od faktów”, ale że stanowi on rozszerzające dopełnienie analiz muzykologicznych¹⁶.

Wiele wskazuje, że brak szczegółowego omówienia artykulacji w badaniach muzykologicznych i filozoficznych nie świadczy o jej braku w dziele muzycznym, ale o jej wszechobecności. Co więcej, ta jej wszechobecność czyni artykulację pojęciem fundamentalnym dla dzieła muzycznego. Stwierdzając to, warto zastanowić się nad dalszą perspektywą badań nad utworem muzycznym, a zwłaszcza nad jego wykonaniem, które jest ostatecznym i indywidualnym upostaciowaniem dzieła.

Przyjmując postawę odbiorczą wobec dzieła muzycznego, wypada się zgodzić, że parametry artykulacji w wąskim sensie są mierzalne obiektywnie, nie będzie tak jednak w przypadku szerokiego rozumienia artykulacji, czyli jako ostatecznego upostaciowania dzieła pod względem jego jakości emocjonalnej (estetycznej), wynikającej z określonego dostosowania wszystkich składników wtórnych utworu do jego składników podstawowych. Szczegółowe analizy poszczególnych wykonań tego samego utworu powinny jednak wykazać korelację i zależność pomiędzy stosowaniem przez wykonawcę odpowiedniej artykulacji a percepcją estetyczną odbiorców. Nawet jeśli „idealna granica” adekwatnego wykonania i odbioru dzieła muzycznego – rozumiana jako adekwatna konkretyzacja brzmieniowa i estetyczna dzieła – jest w rzeczywistości nieosiągalna, to włączenie artykulacji do szczegółowych badań może nas do tej idealnej granicy przybliżyć (por. Ingarden 1966, s. 33–35). Ingarden był przekonany o istnieniu koniecznych związków pomiędzy poszczególnymi elementami (składnikami) i momentami intencjonalnego przedmiotu estetycznego, a prawidłowości te w dziele muzycznym mogą zostać odkryte; dlatego pisał: „[...] nie popadajmy od razu w konwencjonalistyczne łatwizny, tak ponętne dla tych, którzy wygodny sceptycyzm za największą mądrość podają” (Ingarden 1973, s. 148).

Artykulacja stanowi równorzędny składnik dzieła muzycznego względem dynamiki, agogiki i sonorystyki oraz pełni tę samą funkcję estetycznego „do-określenia” składników podstawowych. Dla wykonawców dzieła znaczenie artykulacji jest niepowątpiewalne, dlatego rozpoznanie jej szczególnej roli w utworze muzycznym wymaga bardziej pogłębionych analiz i badań muzy-

¹⁶ Podkreślmy, że muzykolodzy wyraźnie zaznaczają różnicę pomiędzy „gatunkami formalnymi” a „formą muzyczną”, gdzie ta druga oznacza rezultat współdziałania wszystkich elementów w najogólniejszym tego słowa znaczeniu (por. Frączkiewicz, Skołyszewski 1988, s. 11), a przez to jej właściwe rozpoznanie jak najbardziej mieści się w fenomenologicznym programie badawczym Ingardena.

kologicznych oraz fenomenologicznych. Uzupelnienie tej luki w dotychczasowych badaniach sprawi, że dzieło muzyczne stanie się dla nas bardziej zrozumiałe.

Bibliografia

- Biernacki M.M. (1939), *Zasady muzyki*, Warszawa: Nakład Gebethnera i Wolffa.
- Chęćka-Gotkiewicz A. (2008), *Dysonanse krytyki*, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Chomiński J. (1954), *Formy muzyczne*, t. 1, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Chomiński J., Wilkowska-Chomińska K. (1983), *Formy muzyczne*, t. 1, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Dankowska J. (2000), *O muzyce i filozofii*, Warszawa: Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Fr. Chopina w Warszawie.
- Frączkiewicz A., Skołyszewski F. (1988), *Formy muzyczne*, t. 1, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Gołąb M. (2003), *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Hanslick E. (1903), *O pięknie w muzyce*, przeł. S. Niewiadomski, Warszawa: Nakład i druk M. Arcta.
- Ingarden R. (1966), *Przeżycie, dzieło, wartość*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Ingarden R. (1970), *Studia z estetyki*, t. 3, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Ingarden R. (1973), *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Ingarden R. (1981), *Wykłady i dyskusje z estetyki*, Warszawa: Polskie Wydawnictwo Naukowe.
- Ingarden R. (2005), *Podstawowe twierdzenia o budowie dzieła literackiego*, w: tenże, *Wybór pism estetycznych*, red. A. Tyszczyk, Kraków: TAIWPN Universitas, s. 46–49.
- Jarzębska A. (1995), *Idee relacji serialnych w muzyce XX wieku*, Kraków: Musica Iagellonica.
- Lasocki J.K. (1958), *Podstawowe wiadomości o muzyce*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Lipka K. (2009), *Utopia urzeczywistniona. Metafizyczne podłoże treści dzieła muzycznego*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina.
- Ossowski S. (1958), *U podstaw estetyki*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Podhajski M. (1991), *Formy muzyczne*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Poprawski M. (2008), *Miejsca niedookreślenia dzieła muzycznego*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.
- Regamey K. (1973), *Próba analizy ewolucji w sztuce*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Regamey K. (2010), *Treść i forma w muzyce*, w: tenże, *Wybór pism estetycznych*, red. K. Maliwajek-Mazurek, Kraków: TAIWPN Universitas, s. 4–50.

- Rink J. (2017), *Impersonating the music in performance*, w: R. MacDonald, D.J. Hargreaves, D. Miell (eds.), *Handbook of musical identities*, Oxford: Oxford University Press, s. 345–363.
- Woźna M. (1993), *Encyklopedia muzyczna PWM*, red. E. Dziębowska, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Wójcik D. (1999), *ABC form muzycznych*, Kraków: Musica Iagellonica.
- Zieliński T.A. (2009), *Podstawy harmoniki nowoczesnej*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA.

A n d r z e j K r a w i e c

Absence or omnipresence of articulation in Roman Ingarden's philosophical theory of the structure of the musical work?

Keywords: *aesthetics, articulation, R. Ingarden, musical work, musicology, phenomenology, philosophy*

In *The Work of Music and the Problem of Its Identity* by Roman Ingarden we are presented with a philosophical theory of the structure of the musical work. The author includes melody, rhythm and harmony among the primary elements of the musical work while dynamics, tempo and colouration (sonoristics) are classified as its secondary elements. The elements designated by the score constitute a schematic prescription for creating a particular work. Still, the scheme also includes numerous gaps and indeterminacies which can be filled in only through performance which makes the work an individualized *concretum*. However, it is puzzling why the list of the elements of the musical work does not include articulation. In this article I claim that the absence of articulation in the theory of the structure of the musical work indicates its omnipresence, thus the broader we understand the term articulation, the better it penetrates into the remaining elements of the musical work, preserving its distinctiveness at the same time.