

# Muzyka jako droga i doświadczenie. Fenomenologiczne ścieżki badań nad doświadczeniem muzycznym<sup>1</sup>

**Małgorzata A. Szyszkowska**

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina  
malgorzata.szyszkowska@chopin.edu.pl  <https://orcid.org/0000-0003-1783-256X>

Fenomenologia oferuje sposób badania tego, co jest dostępne poznaniu w doświadczeniu. Punkt wyjścia stanowi świat przeżywany taki, jakim jawi się w doświadczeniu subiektywnym, wypełniony aspektami, jakościami, a także wartościami. Doświadczenie analizowane w badaniu fenomenologicznym opiera się na kontakcie ze światem, w którym już tkwimy. Przedstawia nieusuwalność, a także chwiejną trwałość zadzierzgniętych tam związków i relacji. Badając fenomen muzyki w perspektywie fenomenologicznej, bierzemy pod uwagę zarówno to, czego doświadcza słuchacz obcujący z dziełem muzycznym w indywidualnym, subiektywnym doświadczeniu, jak i to, czego doświadcza muzyk wykonawca w sytuacji koncertu<sup>2</sup>. Doświadczenie muzyczne odsłania praktykę muzyczną, jej

---

1 Praca powstała w wyniku realizacji projektu badawczego zatytułowanego *Filozofia muzyki. Metafizyczne, fenomenologiczne i dekonstruktywistyczne ścieżki badań nad muzyką, jej praktyką i teorią* o nr 2016/23/B/HS1/02325 finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki.

2 Którą znakomicie i w zaskakujący sposób ujął Edward N. Said w swoim tekście *Performance as an Extreme Occasion*, [w:] Edward N. Said, *Musical Elaborations*, Columbia University Press, New York 1991, s. 1–33, w polskim przekładzie *Wykonanie jako zdarzenie ekstremalne*, [w:] Lyotard, Derrida, Hillis Miller i inni. *Kalifornijska Teoria Krytyczna. Antologia tekstów*, red. E. Bobrowska, M. Murawska, M. Rudkowska, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2021.

wymiary oraz znaczenia, które ona ustanawia; relację między dziełem a wykonawcą, a także między wykonawcą i jego publicznością<sup>3</sup>. Odsłania ona również indywidualne doświadczenie kontaktu z fenomenem muzyki, a wreszcie samo zjawisko muzyki, które angażuje innych nie tylko w procesy doświadczania, ale rozpoznawania, rozumienia i oceniania.

Za Romanem Ingardenem można powiedzieć, że „każde wykonanie pewnego utworu muzycznego jest pewnym indywidualnym przebiegiem (procesem) rozwijającym się w czasie... Każde wykonanie utworu muzycznego jest nam dane w słuchaniu, a więc w przebiegu mnogości spostrzeżeń słuchowych, przechodzących w sposób ciągły jedno w drugie”<sup>4</sup>, ale jednocześnie: „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”<sup>5</sup>.

Te dwa cytaty przybliżają w sposób bardzo czytelny założoną dynamiczną obecność muzyki w doświadczeniu i badaniu fenomenologicznym. Obecność ta rozpada się z jednej strony na muzykę widzianą, jako proces, rozwój, zmianę i doświadczenie, a z drugiej na muzykę traktowaną, jako dzieło, obraz i punkt dojścia. Bez względu na to, jak różne fenomenologiczne ujęcia muzyki brałoby się pod uwagę, muzyka nie przestaje jawić się dynamicznie, raz jako zamknięta całość, a raz znowu jako podróż i przechodzenie. Do rozumienia muzyki odbiorca dochodzi w rozwijającym się stopniowo procesie, któremu odpowiada znana metafora trudnej i wymagającej drogi<sup>6</sup>. Taka właśnie fenomenologiczna, dynamiczna i spolaryzowana perspektywa zajmuje mnie w przedstawianym tekście.

Jest to perspektywa drogi, procesu i zmiany, ale także perspektywa rozwijania się i dochodzenia do celu. Doświadczenie muzyki objawia poznającemu pewne stałe – choć ulegające przemianom w zależności od nacisków, jakim są poddawane, oraz od rozpadu, jakim same ulegają – związki oraz zależności. Tym, co jawi się jako ważne w fenomenologicznym doświadczeniu, a więc także na fenomenologicznej ścieżce badań nad muzyką, jest

3 A. Berleant, *Notes for a Phenomenology of Music Performance*, „Philosophy of Music Education Review” 1999, t. 7, nr 2, s. 73–79.

4 R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, [w:] tenże, *Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa 1958, s. 170.

5 R. Ingarden, *Twórcze zachowanie autora i współtworzenie przez wirtuoza i słuchacza*, [w:] *Studia z estetyki*, t. 3, Warszawa 1970, s. 147–152.

6 Metafora drogi pojawia się w odniesieniu do muzyki i doświadczenia muzycznego, często przybierając postać zmodyfikowanego obrazu poetyckiego, np. podróży, łodzi, fal morskich, lotu i ptaka.

zawsze droga, bardziej niż cel, przemiany i procesy, a nie tylko związki oraz zależności.

Fenomenologiczna ścieżka badań nad muzyką i jej doświadczaniem podejmowana była wielokrotnie, z różnorodnym skutkiem. Od Edmunda Husserla, Romana Ingardena, Mikela Dufrenne'a, Arnolda Berleanta czy Georga Steinera poprzez prace współczesnych filozofów, doświadczenie muzyki poddawane było analizie i opisywane w kategoriach procesu, dochodzenia oraz rozwijania się. Fenomen muzyki oraz doświadczenia muzycznego pojawiał się w pracach filozoficznych i fenomenologicznych także wówczas, gdy samo zainteresowanie kierowało się w stronę innych dziedzin sztuki i innych fenomenów, jak choćby w badaniach Jean-François Lyotarda nad doświadczeniem sztuki współczesnej oraz rozpadu hylemorficznej ontologii, czy też w fenomenologicznych badaniach nad słuchaniem i cielesnością, a przede wszystkim w Husserlowskim badaniu wewnętrznej świadomości czasu.

Muzyka daje się poznać głównie w swym aspekcie trwania oraz rozpościerania się w czasie. Tutaj symbolika drogi, podróży oraz podążania pojawia się najczęściej, ale muzyka to także odczuwanie, odpowiadanie i bycie wewnątrz. Czasowe aspekty doświadczenia muzyki nie są bynajmniej wyłącznym sposobem jej rozpoznawania. Doświadczenie muzyki to także doświadczenie rozpoznawania i rozwijania siebie przez wspólny śpiew, budowanie wspólnoty współdziałanie, dzielenie się, przynależenie czy cielesne zaangażowanie, a wreszcie doświadczenie bycia ciałem czy też bycia w świecie w sposób świadomy.

Muzyka jest tak samo doświadczeniem zmiany i procesu jak wprowadzaniem i odczuwaniem tych zmian. Jest drogą, ale także przechodzeniem, procesem, ale również trwaniem i poddawaniem się działaniu procesu. Muzyka pojawia się, jako tło, katalizator, element intensyfikujący lub modyfikujący znaczenie, jak np. w przedstawieniach teatralnych lub złożonych relacjach społecznych. W filmie, reklamie czy tańcu, odniesienie do muzyki bywa podstawowym elementem całościowego obrazu. Muzyka może być mediatorem; środkiem wzmacniającym dane procesy, a nawet elementem indukującym<sup>7</sup>. Poszukując „obecności” muzyki, a także *mousike* – a więc w najszerszym sensie edukacji, wychowania oraz współpracy jako podstawowych jakości społecznych oraz indywidualnych związanych również z praktyką muzyczną oraz starożytną wizją

---

7 T. DeNora, G. Ansdell, *What can't music do*, „Psychology and Well-Being: Theory, Research and Practice” 2014, t. 4, nr 23, s. 1–10, <http://www.psywb.com/content/4/1/23>.

muzyki – w tekstach filozoficznych posłużę się kategoriami trwania, drogi i procesu oraz doświadczenia, aby przedstawić fenomenologiczną perspektywę badań nad muzyką.

### Fenomenologiczny opis muzyki jako trwania

Choć samo określenie „fenomenologia muzyki” nie zawsze było używane, można się zastanawiać, czy nie z tym właśnie mamy do czynienia w wielu metodologicznie niedookreślonych opisach doświadczenia muzycznego?<sup>8</sup> I czy wobec tego fenomenologia jako dziedzina badań oraz jako element naukowej filozofii jest w pełni gotowa, by zająć się rozpatrywaniem muzyki, dzieła muzycznego, a także artystycznego procesu kompozycji w ten sam sposób, w jaki podejmowano już fenomenologiczne badania nad literaturą, teatrem czy sztukami plastycznymi?

Badania fenomenologiczne rozpoczynają od indywidualnego doświadczenia, aby w zależności od zaawansowania badań zwracać uwagę na transcendentalnie ujmowane doświadczenie, a także, aby uogólniając wyniki badań, zachować owo nieusuwalne zakorzenie w świecie oraz potrzebę sensu, jaka w perspektywie doświadczeniowej zostaje wzmocniona i zachowana. Fenomen estetyczny wymaga ujęcia doświadczeniowego nawet wówczas, gdy wyjściowe doświadczenie jest ulotne, tymczasowe i chwytne – potrzeba zachowania i scalenia wrażeń w jedno spójne doświadczenie pojawia się w odpowiedzi na fenomen wraz z dążeniem do jakościowego określenia.

Ścieżki fenomenologiczne nakierowują uwagę na trop fenomenów muzycznych nie tylko w zakresie już poprzednio eksplorowanym, takim jak czas, przestrzeń oraz dźwięk, ale w zakresach znacznie szerszych, a zarazem bardziej szczegółowych. To, co Hermann Schmitz nazwał atmosferami w odniesieniu do doświadczeń wspólnego śpiewu – np. w doświadczeniu śpiewu chóralnego – lub to, co Maurice Merleau-Ponty odsłania w doznaniu audialnym, jako manifestowanie się wcześniej uśpionych jakości w formie muzycznej, wskazuje na miejsce wspólne doświadczeń estetycznych oraz czysto fenomenologicznych, a także na obecność problematyki muzycznej tam, gdzie nie zawsze się jej spodziewamy.

Merleau-Ponty pisze o doświadczeniu cielesności jako o podobnym do symfonii, w której brzmienia poszczególnych nut, frazowanie, tonalność

8 Na ten sam temat pisałam wcześniej w pracy *Musical Phenomenology: Artistic Traditions and Everyday Experience* opublikowanej w czasopiśmie „Avant” 2018, wol. 9, nr 2, s. 141–155.

oraz poszczególne jakości estetyczne pojawiają się wraz z audialnym doświadczeniem utworu jako całość – całościowe wrażenie – i dopiero wówczas, być może, dają się analitycznie rozdzielić i w ten sposób rozpoznać. Mówiąc jeszcze inaczej, symfoniczność – tj. spójna obecności wielu różnych jakości wzajemnie się dopełniających – jest sama pewną jakością, która jest dostrzegalna od razu albo wcale. O ile w doświadczeniu muzycznym symfoniczność lub polifoniczność daje się dostrzec również dlatego, że są oczekiwane, może się zdarzyć, że pewne aspekty dźwięku odsłonią obecność muzyki tam, gdzie wcale byśmy jej nie oczekiwali. Przykładem tego typu doświadczenia mogłyby być dźwięki natury, które ujmują swoją „muzycznością”, tj. np. ciszy, urokliwy szmer poruszanych wiatrem liści na drzewach lub brzmiące z daleka gwizdy pociągów anonsujące ich odjazdy. Czy jednak nie jest tak, jak twierdził Kant, że krajobraz natury podoba się, ponieważ przypomina obraz malarski odwzorowujący krajobraz naturalny? Czy zachwyty dźwiękami i brzmieniami może być niezależny od rozpoznania, że ma się do czynienia z dźwiękami niezwiązanymi z twórczością ludzką, która zazwyczaj uważana jest za źródło wszelkiej muzyczności?

Wydaje się, że zjawiska takie jak bęben wodny czy urzekający grzechot maszyny drukarskiej ukazują swoją muzyczność, tj. urzekają swoimi jakościami estetycznymi, dopiero i jedynie w sytuacji, w której słuchający otwiera się na możliwość postrzegania nowych ukształtowań dźwiękowych czy też nowych brzmień. Wówczas wyobrażenia estetyczna ujmuje zjawiska i doświadczenia w pełni jakościowo. Edgar Varèse<sup>9</sup> zapowiadał już dawno rozpoznawanie muzyki w najzwykleszych zjawiskach dźwiękowych ujmowanych w sposób możliwie najszerszy, w masach dźwięków i ich wzajemnych relacjach.

Gdy nowe instrumenty pozwolą mi komponować taką muzykę, jaką sobie wyobrażam – pisał Varèse – wyraźnie dostrzegalny będzie w niej ruch mas dźwiękowych i zmieniających się płaszczyzn, które zastąpią linearny kontrpunkt<sup>10</sup>.

Kluczowe okazuje się tutaj słuchanie, w tym także konsekwentne i cierpliwe odkrywanie podstawowego sensu doświadczenia. Mieści się tam cały zestaw czynności, relacji oraz procesów, których analiza

---

9 E. Varèse, *Wyzwolenie dźwięku*, przeł. S. Wieczorek, [w:] *Kultura muzyczna. Teksty o muzyce współczesnej*, red. C. Cox, D. Warner, Wydawnictwo Słowo obraz/terytoria, Gdańsk 2010, s. 40.

10 Tamże.

odsłonić może złożone działanie wewnętrznej świadomości: wartościowanie, podejmowanie decyzji, współdziałanie, nawiązywanie relacji. Od posługiwania się instrumentem muzycznym, poprzez budowanie zespołu nawyków niezbędnych dla sprawnego funkcjonowania wewnątrz danej praktyki, po wsłuchiwanie się i analizowanie fenomenów dźwiękowych, badanie aspektów, jakości oraz przebiegów muzycznych, które ujawniają się, jako muzyka, w procesualnym i zmiennym trwaniu. W *Idei fenomenologii* Husserl zauważa, że przypatrując się przeżyciu jakiegoś dźwięku, zwraca naszą uwagę szczególnie zwielokrotnienie: fenomen ukazuje się jako przejawianie się, ale również jako to, co się przejawia. Doznanie dźwięku ukazuje również podwojenie charakterystyczne dla doznania czasu, które stanowi zarazem doznanie trwania jako rozciągającego się w czasie „teraz” dźwięku, oraz jako doznanie punktu z przeszłości, od którego dźwięk pojawia się jako trwający<sup>11</sup>. Dźwięk staje wobec tego modelem trwania i postrzegania trwania, doświadczenia oraz wewnętrznej analizy doświadczenia w poznaniu.

Powiedzmy, że dźwięk trwa, mamy wtedy daną w sposób oczywisty jedność dźwięku i jego odcinka czasowego wraz z czasowymi fazami, fazą teraźniejszą i fazami przeszłymi; z drugiej zaś strony, gdy dokonujemy refleksji, [mamy] fenomen trwania dźwięku, który sam jest czymś czasowym, posiada swą każdorazową fazę teraźniejszą i fazy przeszłe<sup>12</sup>.

Fenomenologiczne ścieżki badań nad muzyką mogą dotyczyć utworu muzycznego jako potencjalnie wartościowej całości, ale również społecznych, kulturowych i estetycznych wymiarów, w jakich dzieło funkcjonuje. Badają one i opisują tworzenie, analizowanie i odbiór fenomenów muzycznych zarówno w indywidualnym doświadczeniu, jak i na przestrzeni społecznych interakcji. Dotyczą spotkania oraz tworzenia wspólnoty, o czym pisał w swoich pracach Roman Ingarden, a także ekspresji i emocjonalnego wyrazu (uczucia), do czego odwoływał się Mikel Dufrenne. Rozpatrują wartości, które ukazują się podmiotowi w sytuacji doświadczenia audialnego oraz reakcji na jakości poza dźwiękowe.

Jednym z ważnych elementów doświadczania muzyki jest jej ścisły związek z ciałem oraz ogólnie rzecz biorąc, środowiskiem odbiorcy. Badane fenomeny ujmowane są jako coś, z czym jesteśmy związani na

11 E. Husserl, *Idea fenomenologii*, przeł. J. Sidorek, A. Półtawski, Wydawnictwa Naukowe PWN, Warszawa 2008, s. 20.

12 Tamże, s. 20.

stałe. Doznania muzyczne są doznaniem cielesnymi, oddziałując na myśl i ciało w tym samym stopniu. Przytupująca noga czy kołysząca się głowa to tylko przykłady i manifestacje tego, co dotyczy podmiotu organicznie, tj. oddziałując na całe ciało i jego poszczególne funkcje. Ale również świat przeżywany odsłaniający się w fenomenologicznym badaniu zakreśla horyzont doznającej indywidualności, jej poszczególnych doświadczeń oraz pragnień. W doświadczeniu muzycznym dzieje się poprzez słuchanie oraz nawiązywanie relacji z fenomenem, jakim jest muzyka.

Poznanie ugruntowuje również wartości obecne w ludzkim doświadczeniu, a w przypadku doświadczeń artystycznych oraz performatywnych, z którymi wiąże się doświadczenie muzyki, ułatwia to zrozumienie elementów, które spajają większość z tych doświadczeń, pozwalając, jak mówi Ingarden, na wykształcenie się „pochodnego intersubiektywnego przedmiotu estetycznego”<sup>13</sup>, a w rezultacie interakcji wielu doświadczeń oraz raportów, powstania czegoś, co autor nazywa „przedmiotem społecznym”<sup>14</sup>. Zarówno w pismach Stamitza, jak i w badaniach z zakresu fenomenologicznej socjologii muzyki uczestniczenie w doświadczeniu muzycznym łączy w sobie elementy społeczne oraz indywidualne, symbolizowanie oraz współdziałanie, analizowanie oraz syntetyzowanie, bycie dla innych oraz bycie dla siebie. Doświadczenie muzyczne okazuje się związane z trwaniem we wspólnocie, ale także z mocniejszym określeniem własnej niezależności. Fenomenologiczne ścieżki badań nad muzyką prowadzą nie tylko do określenia, z jakimi aspektami oraz jakimi wymiarami fenomenu muzyki i tego, co muzyczne ma się do czynienia, ale ukazują to, co muzyczne w sieci powiązań i zależności, w wymiarach ogólnoludzkich: komunikacyjnym, wspólnotowym, terapeutycznym, rozwijającym, a także przekraczającym ten wymiar, wymiarze duchowości i doświadczenia duchowego. Relacje, o których mowa, są możliwe i rozwijają się dzięki oraz poprzez muzykę, a czasem także w ramach jej struktury<sup>15</sup>.

### Metafora drogi i dochodzenie do muzyki

Metafora drogi pojawia się wielokrotnie w filozofii Heideggera. Nie jest to po prostu odwołanie do drogi czy wędrówki, ale przywołanie określonego sposobu pokonywania przestrzeni, jest to obraz myślowy, który rozszerza myślenie filozoficzne przez wewnętrzną przemianę języka, wprowadzając

13 R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, dz. cyt., s. 293.

14 Tamże, s. 292.

15 Por. T. DeNora, G. Ansdell, dz. cyt.



promowane przez Heideggera idee<sup>16</sup>. Filozof mówi o wydeptywaniu dróg polnych i leśnych, o błędzeniu oraz kroczeniu ścieżką, a także o poszukiwaniu właściwej drogi w trakcie przemierzania innych, błędnych lub okrężnych dróg. Jak powie Buczyńska-Garewicz:

Do natury dróg lasu należy nie tylko ich niepewność, lecz także ich wielość. Nie ma jednej właściwej. (...) konstytuują się w chodzeniu nimi, w ich wydeptywaniu<sup>17</sup>.

Ów obraz myślowy jest zatem sposobem naprowadzania czy też włączania w zespół idei związanych z myśleniem, poznawaniem oraz prawdą, swoistego nowego „znaczenia” czy też „widzenia” prawdy jako prześwitu (*aletheia*). O ile sam prześwit jako prawda czy też prawda jako oświecenie wydaje się być obrazem i metaforą ogólnie znaną, o tyle wprowadzenie kontekstu polnej drogi modyfikuje te znaczenia, nadając im inny, bogatszy, jak można powiedzieć, nieoczekiwany wymiar. Prawda okazuje się nie tylko trudna do uchwycenia, skryta i skrywana, uobecniająca się w świetle zarówno przestrzeni, jak i myśli, ale przede wszystkim wymagająca nieustannego, powtarzającego się odkrywania [drogi do]. Prawda nie jest ani stała, ani zmienna, ale niejawną i wciąż na nowo odkrywana. Odwołanie do wiejskiej i leśnej drogi wprowadza nie tylko nowy element do ogólnie znanej metaforyki, ale zmienia charakter filozofii – wracając do myśli cynickiej, do myśli Nietzschego – aby uchwycić to, co filozoficzne właśnie poprzez jego oddziaływanie, wydarzanie się. Droga to inaczej wędrowanie. Heidegger wprowadza w filozofii sposób myślenia, który zamyka drogę systemowej filozofii, cofając się do filozofii jako poszukiwania wewnętrznego, do doświadczeń niepewności i krążenia po kole w poszukiwaniu rozjaśnienia.

Rozszerzenie pojęcia i znaczenia doświadczenia na proces jest zarazem posłużeniem się w nowy sposób obrazem koła oraz samym obrazem drogi. Nie jest to droga „ubita” (znana i pewna) ani „wybrukowana” droga (nowoczesna, technologicznie zaawansowana), ale droga leśna lub polna (przypadkowa droga, która z czasem stała się dostępna, droga wśród pól, dostępna i używana przez ludzi związanych z ziemią), na której i poprzez którą gromadzi się doświadczenie. Wizualnie i audialnie owo

16 Por. H. Buczyńska-Garewicz, *Język przestrzeni u Heideggera*, cz. II: Droga, „Teksty Drugie” 2006, nr 1–2, s. 225–226 oraz D. Sobota, *Heideggera filozofia drogi*, „Filozofia-Sofija” 2010, t. 10, nr 1, s. 37–72.

17 H. Buczyńska-Garewicz, dz. cyt., s. 227.



wydeptywanie drogi jest pełne doświadczeń i najwłaściwsze dla swobodnego myślenia; myślenia, które jest gubieniem się równie często, jak odnajdywaniem prawdy w przedświcie<sup>18</sup>. „Czasem długa droga jest potrzebna, by rozumieć zagadkę: zadać pytanie i wejść na drogę namysłu”, powie Buczyńska-Garewicz<sup>19</sup>.

Metafora drogi pojawia się w historii filozofii znacznie wcześniej. Heidegger zaznacza jej obecność u Hölderlina czy Heraklita. Jednak to właśnie Heidegger nadaje temu wyrażeniu silnie filozoficzne zabarwienie, zmieniając wizję wiedzy i poznania. W *drogach lasu* Heidegger pisze o drogach, które prowadzą do prawdy, jako o możliwościach, które są liczne i niepewne. Niektóre nie doprowadzą do poznania, inne zakończą się przed czasem, ale ich wartość jest niezmienna. W *Byciu i czasie* pojawiają się odniesienia do przechodzenia, podążania za kimś, towarzyszenia, kroczenia za itd. – metafory posuwania się, pokonywania przestrzeni<sup>20</sup>, które mają wyraźny aspekt społeczny przez odwołanie do Innego oraz podkreślenie wzajemności. Słuchanie staje się „podążaniem”, „towarzyszeniem”, „kroczeniem za”. Słuchanie oraz wykonywanie muzyki – zarówno jako doświadczenie, jak i jako proces – stanowi coś w rodzaju drogi. Same metafory drogi, rozstaju dróg, podążania za, zdążaniu ku, pociągu, który dociera do, wiążą się z praktyką muzyczną oraz figurują w historii muzyki, wyznaczając nasze rozumienie i budując nasz obraz muzyki. Czy będzie to muzyka bluesa, muzyka tradycyjna, jazz czy madrygał wczesnorenesansowy, droga i liczne jej odmiany, jak chociażby fuga-ucieczka w fudze lub ruch, czyli *motetus* w motecie funkcjonują zarówno w treści poza muzycznej, praktyce czy stylistyce, jak i w samej formie muzycznej. Droga muzyczna to również muzyka rozumiana jako proces, który rozwija się w trakcie słuchania. W tym ostatnim sensie muzyka jest przede wszystkim procesem oraz podążaniem za.

Słyszenie-siebie-nawzajem, na gruncie którego wykształca się współbycie, występuje w różnych postaciach kroczenia śladem, dotrzymywania kroku<sup>21</sup>.

Metaforyka drogi pojawia się w fenomenologicznej estetyce, a zatem również w fenomenologicznej filozofii muzyki oraz estetyce muzycznej. W filozofii Romana Ingardena cały proces poznawania dzieła oraz

---

18 H. Buczyńska-Garewicz, dz. cyt., s. 228.

19 H. Buczyńska-Garewicz, dz. cyt., s. 227.

20 Por. M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 2004, s. 209.

21 Tamże.

doświadczenia przedmiotu estetycznego ma charakter stopniowy i narastający. Choć metaforyka drogi pozostaje tutaj niewyeksponowana, sam przebieg doświadczenia oraz estetycznej oceny i odpowiedzi na wartości, oparty na pogłębionym procesie analityczno-hermeneutycznym, jest niewątpliwie pomyślany jako rozwijający się proces dojrzwania, dochodzenia czy też odkrywania, a zatem również drogi, co więcej przedstawione przez Ingardena procesu doświadczenia przypomina falowanie morza, dynamicznie łagodny proces przechodzenia warstwy aktywnej w pasywną i na odwrót. Ingarden mówi o potrzebie doprowadzenia przedmiotów badania do „bezpośredniego dania w odpowiednio ukształtowanym doświadczeniu i do wiernego opisania danych tego doświadczenia”<sup>22</sup>. Doświadczenie estetyczne jest sposobem „porozumienia się” z dziełem, wejścia z kontakt, spotkania zarówno z artystą wykonawcą, autorem, jak i samym dziełem. Wszystkie strony tego niezwykłego dialogu, o którym pisał Ingarden, stają w ramach spotkania estetycznego znaczące.

### Doświadczenie muzyczne jako przedmiot badań fenomenologii: Ingarden i Dufrenne

W 1931 roku Roman Ingarden opublikował po raz pierwszy pracę *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*. Praca ta łączy badania fenomenologiczne oparte na subiektywnym doświadczeniu z analitycznymi rozważaniami dotyczącymi utworu muzycznego, jego ontologicznego statusu oraz kwestii [przedmiotowej] tożsamości utworu. Ingarden zawarł w pracy szczegółowe rozważania na temat sposobu istnienia i funkcjonowania w społeczeństwie utworu muzycznego, zwracając uwagę na to, w jaki sposób społeczny byt dzieła wpływa na możliwość intersubiektywnego odnoszenia się doń i „realizacji” dzieła. Badania Ingardena stanowią niezwykle ważny etap w rozwoju fenomenologicznej estetyki muzycznej ze względu choćby na ich szeroki zakres. Autor podejmuje studia nad utworem muzycznym jako potencjalnym nośnikiem wartości, jako wytworem społecznym oraz jako medium doświadczenia. Jednym z najbardziej istotnych rysów pracy jest jej szczegółowość i analityczny język. Choć niektóre fragmenty rozważań Ingardena już dawno poddane zostały ostrej krytyce, wiele z jego spostrzeżeń oraz sugestii pozostaje wciąż trafnych. Przystawiając dzieło muzyczne i sposoby jego istnienia, filozof odwołał się zarówno do indywidualnego doświadczenia, jak i do powszechnej wiedzy na temat

---

22 Por. R. Ingarden, *Estetyka fenomenologiczna*, [w:] *Studia z estetyki*, t. 3, Warszawa 1971, s. 18–19.

dzieła, pozostając w obrębie badań fenomenologicznych, a jednocześnie używając wszelkiej dostępnej sobie wiedzy z zakresu teorii i praktyki muzycznej. Ingarden przedstawia utwór muzyczny jako złożony fenomen, którego byt, najczęściej trafnie interpretowany przez wykonawcę i słuchacza, jest zarazem zawsze chwiejnie i migotliwie zmienny w doświadczeniu. Pozostaje nieuchwytny jako fenomen, a zarazem domaga się rozpoznania i ostatecznej interpretacji jako dzieło. Konkretny utwór muzyczny skomponowany przez konkretnego kompozytora dzieła domaga się „pełnej” i „trafnej” interpretacji czy też odczytania, „oddania sprawiedliwości”, a wreszcie „bycia wiernym”, jak powie Ingarden. Na gruncie społecznym łatwo można dojść do porozumienia co do tego, co mamy na myśli, przywołując *III symfonię* op. 55 Ludwiga van Beethovena. Jednak w doświadczeniu indywidualnym pewność ta ulega zachwianiu. Poszczególne momenty dzieła stanowią za każdym razem nowy przedmiot namysłu, żywy materiał o dynamicznej strukturze i licznych, wzajemnie wobec siebie zależnych jakościach. Fenomen muzyki, jak wiele innych fenomenów estetycznych, nie poddaje się łatwo interpretacji, pozostając poza zasięgiem całkowitego poznania i odsyłając poza doświadczenie [tu i teraz]. Jednocześnie w samym aktualnym doświadczeniu dzieło muzyczne (owa trudno uchwytna, jedynie migotliwie dana idea), do którego dąży każde wykonanie oraz każde odsłonięcie, a także, do którego prowadzi – jak sądzi Ingarden – każdy aktualny przedmiot estetyczny, staje się ideą regulatywną, która „prowadzi” odbiorcę ku sobie.

Ze względu na dokładność i skrupulatność przestawienia zagadnień ontologicznych oraz epistemologicznych, praca Ingardena przekracza ramy badań fenomenologicznych i jest często traktowana jako praca analityczna z zakresu ontologii muzyki. O ile jednak treści i rozwiązania zaproponowane przez Ingardena w jego analizie mogą nie wydawać się cenne czy niezwykle dzisiaj, o tyle wiele z jego spostrzeżeń dotyczących odbioru utworu muzycznego oraz estetycznego doświadczenia pozostaje nie tylko trafne, ale i wciąż odkrywcz. Celem pracy Ingardena było zarysowanie kontekstu oraz obszarów oddziaływania dzieła oraz objęcie tych obszarów badaniem fenomenologicznym. Skupiając się na doświadczeniu dzieła muzycznego i zarysowując problemy adekwatnego jego ujęcia nie tylko jako fenomenu słyszalnego, ale też utworu o unikalnej, formalnej strukturze czy wreszcie źródła wartości estetycznych, Ingarden stworzył wieloelementową, spójną, choć trudną w odbiorze koncepcję, w której centralną pozycję zajmuje dzieło – dzieło muzyczne – a pozostałe elementy bytu muzycznego stanowią ścieżki docierania do niego. Składają się na to wykonanie (interpretacja), realizacja (zapis muzyczny), partytura (zapis

nutowy), sytuacja koncertu (wykonanie koncertowe) i wreszcie indywidualne doświadczenie (odsluch lub odczytanie).

W koncepcji Ingardena fenomen muzyki uchwytywany jest w ramach doświadczenia estetycznego, w którym budowany jest przedmiot estetyczny – podstawowy element odbioru – i które prowadzi odbiorcę ku dziełu muzycznemu. Jednocześnie fenomen dzieła stanowi punkt odniesienia i narzędzie budowania i odbierania wartości estetycznych. Doświadczenie estetyczne dzieła sztuki Ingarden omawia w pracach „Przeżycie estetyczne i przedmiot estetyczny”, „O zagadnieniu percepcji dzieła muzycznego” oraz „Zasady epistemologicznego rozważania doświadczenia estetycznego” w bardzo szczegółowy i przemyślany sposób<sup>23</sup>. Dzięki zwróceniu uwagi na doświadczenie estetyczne oraz na wartość estetyczną jako podstawę oceny koncepcja Ingardena wydaje się nie tylko przybliżać dzieło w jego rozległej naturze i wielu wcieleniach oraz funkcjach, ale także rozjaśniać naturę odbioru estetycznego.

O ile badania ingardenowskie wskazują drogę dla fenomenologii muzyki, to za kontynuację tej drogi uznać można prace Mikela Dufrenne'a<sup>24</sup>, który nawiązuje do estetyki Ingardena, przedstawiając swoją własną koncepcję doświadczenia estetycznego. Dufrenne traktuje dzieło muzyczne jako przykład osadzenia sztuki w czasowości. Podobnie jak Ingarden traktuje doświadczenie estetyczne jako najważniejszy z punktu widzenia wzajemnych relacji element teorii. Jest on tutaj zarówno punktem wyjścia, jak i punktem dojścia. Fenomenologia, którą rozwija Dufrenne, koncentruje się na uczuciach oraz stanach ekspresyjnych odbiorcy, podkreślając niereprezentatywną i esencjalnie czasową naturę dzieła muzycznego<sup>25</sup>. Dzieło prezentuje się odbiorcy jako dyskurs dźwiękowy, który nie ma za zadanie niczego oznaczać ani niczego przekazywać, będąc przede wszystkim grą dźwiękową<sup>26</sup>. Dla rozpiętego czasowo dzieła muzycznego najważniejszym elementem jest jej doznaniowość, sensualność, dźwiękowość. Dzieło jest dostępne dla wszystkich i otwarte na interpretacje. Staje się przede wszystkim przedmiotem i strefą emocjonalnych doznań i ekspresji.

23 R. Ingarden, *Przeżycie, dzieło, wartość*, dz. cyt., s. 11–17, 18–38 i 52–63.

24 M. Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, przeł. E. S. Casey, Northwestern University Press, Evanston 1973.

25 Por. Dufrenne, dz. cyt., s. 249.

26 Tamże.

## Wykonanie muzyczne i rozmowa z widownią

Jeszcze inną fenomenologiczną ścieżkę badań nad muzyką zaproponował w roku 1999 Arnold Berleant. Jego „Notes for a Phenomenology of Music Performance”<sup>27</sup> przedstawiają niezwykle subtelne i głębokie przemyślenia na temat sytuacji instrumentalnego wykonania dzieła muzycznego. Berleant zastanawia się w najszerszym sensie nad sytuacją performatywną wykonawstwa muzycznego, nad sytuacją artysty, jego działaniami zmierzającymi do ujawnienia własnych zalet oraz skomunikowania się z publicznością. Opisuje napięcie, jakie towarzyszy cielesnemu doświadczeniu wykonawstwa muzyki, które nie tylko wzmacnia i podnosi na duchu, ale również ułatwia samą grę na instrumencie:

Pianista odczuwa cudowną lekkość członków, swoje ciało odczuwa jako naładowane intensywną, bezkresną lecz zarazem skupioną energią; palce stają się niezwykle sprawne. Całe ciało przekształca się w potężny ale czuły instrument, część instrumentu, jako że łączy się ze złożonym mechanizmem fortepianu<sup>28</sup>.

Ten rodzaj spostrzegawczości, bazujący na intuicji oraz indywidualnym doświadczeniu, ale także zawierający wiele szczegółowych i drobiazgowych uwag na temat performatywnej sytuacji muzyka stanowi o istotnej wartości tekstu Berleanta. Świadczy on również o walorach wybranej metody. Fenomenologiczne rozważania autora skupione są na wykonaniu – tj. na sytuacji wykonawczej, koncertowej – zwracając uwagę na mechanizmy i procesy niedostępne doświadczeniu słuchacza, który nie jest wykonawcą. Wskazuje to na elementy, które mogłyby umknąć uwadze badacza, ponieważ nie stanowią doświadczenia powszechnego, ale również – na co zwracał już uwagę Merleau-Ponty – na nieredukowalność doświadczenia oraz procesów, jakie dochodzą w nim do głosu, a wreszcie na szczególną jednorazowość doświadczenia, w którym wydarzają się rzeczy unikalne, szczególnie osadzone w cielesności wykonawcy. Nie tylko samo doświadczenie wykonawcze, doświadczenie sprzężenia się ciała z zadaniem, mięśni

---

27 A. Berleant, *Notes for a Phenomenology of Music Performance*, „Philosophy of Music Education Review” 1999, fall, t. 7, nr 2, s. 73–79.

28 Tamże, s. 77. „The pianist experiences a wondrous lightening of the limbs; the body feels charged with an intense, limitless, yet focused energy; the fingers become marvelously supple. The entire body is transmuted into a powerful yet sensitive instrument, actually part of an instrument, for it unites with the complex mechanism of the piano” (tłumaczenie własne, o ile nie podaję inaczej).

z podjętą pracą, ale również przestrzenne osadzenie staje się doświadczeniem i dostarcza informacji. Pewne sposoby funkcjonowania w przestrzeni są ograniczone do konkretnych zawodów lub doświadczeń. Właśnie dlatego, że doświadczenia są niewymienialne; że stanowią sposób bycia w danym czasie dla danej osoby, ich głębia i doniosłość wpływu na inne doświadczenia i umiejętności jest nie do przecenienia.

Muzyka nie mieści się w przestrzeni widzialnej, podminowuje ją, opanowuje i przemieszcza – i oto nagle ta wystrojona publiczność, (...) zaczyna przypominać załogę statku miotanego nawałnicą<sup>29</sup>.

Dźwięk oraz doświadczenie dźwiękowe staje się istotnym momentem wyjaśniającym funkcjonowanie percepcji zmysłowej oraz jej umowność. Podobnie jak wcześniej dla Husserla czy dla Heideggera, doświadczenie audialne pozwala jeszcze lepiej uchwycić zależności, jakie budują się w doświadczeniu. Przykład dźwięku, wsłuchiwanie się, przestrzeni słuchowej oraz zjawisk związanych z doświadczaniem dźwięku okazuje się jednym z podstawowych sposobów wyjaśniania złożoności, a zarazem umowności doświadczenia jako takiego. To, co charakteryzuje zmysłowe postrzeganie dźwięku, ta sama szczegółowość i zarazem szerokość ujęcia, jest niezbędna i celowa dla badań nad doświadczaniem fenomenologicznym. Przykład akustyki dźwięku, a szczególnie jej rozwarstwienie się na doświadczenie dźwięku jako znaku, jako elementu percepcji świata oraz doświadczenie dźwięku jako zjawiska samego w sobie, odzwierciedlają dostrzeganą i celebrowaną w fenomenologii aporię doświadczenia ludzkiego.

## Fenomenologia muzyki i fenomenologia dźwięku

Fenomenologia muzyki i fenomenologia dźwięku, tj. fenomenologia tego, co słyszalne, otwierają całą sferę badań audialnych, a zatem również badań nad słuchaniem i słyszeniem. Ten obszar badań, chociaż stosunkowo młody, jest niezwykle bogaty, otwarty zarówno na doświadczenia, jak i na sytuacje, na historyczne i kulturowe uwarunkowania, na wzajemne przenikanie się i modyfikowanie zjawisk. Słuchanie i sfera słuchania to obszar badania audiosfery, pejzażu dźwiękowego, doświadczenia dźwięków we wzajemnych relacjach oraz przemian wynikających

---

29 M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 2001, s. 246.

ze zmian przemysłowych, artystycznych lub społecznych. Jest to także sfera dostępna etnomuzykologii, która bada doświadczenia dźwiękowe z punktu widzenia innych kultur, a więc w której to, co określone jest jako dźwięk lub przedmiot dźwiękowy, a więc także jako muzyka czy też przedmiot muzyczny, można różnić się znacznie od tego, co określane jest tak w innych kulturach.

Don Ihde pisze o dźwięku muzycznym, że pojawiając się i sterując naszą uwagą, nadaje doświadczeniu nowy, dotykowy wyraz<sup>30</sup>. Fenomenologia muzyczna jako fenomenologia audialna ma więc także na uwadze szczególne relacje pomiędzy podmiotem doznającym a doświadczeniem czy też obszarem doświadczeń. Jest to ta sama sfera doświadczeń, o której pisał Arnold Berleant, odnosząc się do wykonania dzieła muzycznego oraz percepcji elementów doświadczenia w wykonaniu.

### Fenomenologia doświadczenia audialnego

Jeśli teraz przyjrzymy się uważnie doświadczeniu audialnemu jako doświadczeniu wewnętrznemu, a więc jako doświadczeniu słuchania i wsłuchiwania się, to możemy dostrzec, że doświadczenie to polega w tym samym, jeśli nie większym stopniu, na odwołaniu się do samego siebie, na odnalezieniu czy uznaniu naszego własnego centrum, a także na utrzymywaniu, również za cenę pewnej alienacji, owej wyjściowej równowagi całego organizmu – całego podmiotu w sytuacji poznawania.

### Podsumowanie

Fenomenologiczne ścieżki badań nad muzyką są kręte. Szukając sposobu opisanego i przedstawienia zjawisk artystycznych i estetycznych aspektów odbioru muzyki, fenomenologia daje zarazem wiele swobody, jak i narzuca perspektywę, która sama nie do końca daje się wyeksplikować. Jeśli zechcemy widzieć muzykę w perspektywie fenomenologicznej, możemy utracić pewność i stabilność metodologiczną. W końcu, jak pisał Gadamer, fenomenologia jest nie tyle metodą badawczą, co punktem widzenia, samoświadomym swych ograniczeń, świadomym umykającego i wciąż zmieniającego się horyzontu oraz rosnących filozoficznych wyzwań. Ale jednocześnie ujmując rzeczywistość badaną zawsze w perspektywie doświadczenia, zjawiskowo, w sytuacji powstawania i ukazywania się,

---

30 D. Ihde, *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound*, Sate University of New York Press, New York 2007.



idący ścieżką fenomenologii popełnia mniej nadużyć niż inni, zachowuje ostrożność, która może wydawać się przesadna, ale która chwyta prawdę w jedynym dostępnym jej kształcie, a nawet, jak można powiedzieć – chwyta jedyną prawdę, jaką jest prawda doświadczenia.

Czy ujęcie fenomenu muzyki stanowi tradycję, do której odwołują się współcześni badacze, na którą zwracają uwagę teoretycy i myśliciele? Czy możemy dzisiaj mówić o fenomenologii muzyki? Fenomen muzyki jest zauważany i włączany w badania fenomenologiczne w szerokim zakresie. Fenomen dźwięku, fenomen słuchania i wsłuchiwania się, fenomen ciszy, fenomen wspólnoty w słuchaniu i wartościowaniu muzyki, fenomen artystycznego doświadczenia twórczego na scenie, fenomen zjednoczenia z instrumentem, procesu kształtowania dźwięku podczas gry oraz proces doświadczenia muzyki i wiele innych zakresów zjawiania się i kształtowania muzyki podlega badaniom fenomenologicznym. Być może jednak sama fenomenologia muzyki stanowi obszar wciąż nierozpoznany, a w każdym razie niedostatecznie zbadany. Z jednej strony, muzyka traktowana jako fenomen traci do pewnego stopnia swój estetyczny status – przestaje być traktowana jako sztuka. Z drugiej strony, fenomenologiczne badania nad muzyką pozwalają uchwycić liczne, subtelne procesy, w ramach których muzyka funkcjonuje w świecie oraz w ramach których objawia się poznającemu. Być może dlatego właśnie mówimy o fenomenologicznych ścieżkach badań nad muzyką. Muzyka o wiele bardziej jest fenomenem niż sztuką i dlatego badanie muzyki w jej zjawiskowości, jej ulotnych formach prezentacji, w jej procesualności jest tak fascynujące.

## Abstrakt

### **Muzyka jako droga i doświadczenie. Fenomenologiczne ścieżki badań nad doświadczeniem muzycznym**

To, czym jest fenomenologia muzyki oraz w jaki sposób rozpoznajemy fenomenologiczną dziedzinę studiów nad muzyką, stanowi pytanie leżące u podstaw prezentowanego tekstu. Odpowiedź na nie, zakłada autor, leży w eksplorowaniu różnych sposobów opisu, analizy oraz rozważania muzyki, charakteryzujących się ciągłością, oparte na doświadczeniu oraz osobistym oglądzie. Elementy te, jak sugeruje autor, mówią nam najwięcej na temat fenomenologicznych sposobów badania muzyki. Autor podąża badawczymi ścieżkami wyznaczonymi w pismach przez autorów takich jak Roman Ingarden, Maurice Merleau-Ponty, Jean-François Lyotard, Arnold Berleant, rozważając te różne, ale równie inspirujące sposoby rozumienia muzyki.

**Słowa kluczowe:** doświadczenie muzyki, droga, fenomenologia muzyki, rozumienie, Roman Ingarden, Maurice Merleau-Ponty, Arnold Berleant

## Abstract

### Music as a way and experience. Phenomenological Pathways to Researching the Experience of Music

What is the phenomenology of music and how one distinguishes it from all other domains of studying music is the silent question that drives this text. The author assumes that the answer lies in pondering different ways of describing and analyzing music that is circular and continuous, based on experience and close, personal examination. Those elements, as the author suggests, are the most telling for recognizing the phenomenological studies on music. The author explores pathways to the experience of music as well as pathways into an understanding of music presenting certain examples of meandering ways of philosophizing on music. Roman Ingarden, Maurice Merleau-Ponty, Jean-Francois, Arnold Berleant's writings on music are mentioned to provide examples of very different and yet quite possibly deeply experiential ways of providing an understanding of music.

**Keywords:** experience of music, phenomenology of music, the way, understanding of music, Roman Ingarden, Maurice Merleau-Ponty, Arnold Berleant

## Bibliografia

- Art and Phenomenology*, ed. J. D. Perry, Routledge, London 2011.
- Berleant A., *Notes for a Phenomenology of Music Performance*, „Philosophy of Music Education Review” 1999, t. 7, nr 2, s. 73–79.
- Berleant A., *Art and Engagement*, Temple University Press, Philadelphia 1991.
- DeNora T., Ansdell G., *What can't music do?*, „Psychology of Well-Being: Theory, Research and Practice” 2014, t. 4, nr 23.
- Dufrenne M., *The phenomenology of aesthetic experience*, transl. by E. S. Casey, Northwestern University Press, Evanston 1973.
- Heidegger M., *Being and time*, transl. J. Macquarrie, E. Robinson, Blackwell Publishing, Oxford 1962 (original work published 1927).
- Husserl E., *The lectures on phenomenology of internal time consciousness*, trans. J. Brough, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht 1964.
- Ihde D., *Listening and voice: Phenomenologies of sound*, State University of New York Press, Albany 2007.
- Ingarden R., *Aesthetic Experience and Aesthetic Object*, „Philosophy and Phenomenological Research” 1961, t. 21, nr 3, s. 289–313.
- Ingarden R., *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, [w:] *Studia z estetyki*, t. 2, Wydawnictwo PWN, Warszawa 1958.
- Ingarden R., *O zagadnieniu percepcji dzieła muzycznego*, [w:] *Przeżycie, dzieło, wartość*, Warszawa 1966.

- Merleau-Ponty M., *Phenomenology and the sciences of man*, trans. J. Wild, [w:] *The primacy of perception*, ed. J. M. Edie, Northwestern University Press, Evanston 1964, s. 43–95.
- Merleau-Ponty M., *The structure of behavior*, trans. A. I. Fisher, Beacon Press, Boston 1967 (original work published 1942).
- Merleau-Ponty M., *The world of perception*, trans. O. Davis, Routledge, New York 2004 (original work published 1948).
- Merleau-Ponty M., *Phenomenology of perception*, trans. D. A. Landes, Routledge, London 2012 (original work published 1945).
- Nancy J.-L., *Listening*, trans. C. Mandell, Fordham University Press, New York 2007.
- Said E. N., *Musical Elaborations*, Columbia University Press, New York 1991.
- Schütz A., *Fragments toward a phenomenology of music*, Appendix, [w:] *Collected Papers*, eds. H. Wagner, G. Psathas, t. 4, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht–Boston–London 1996, s. 243–275.
- Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005.
- Tatarkiewicz W., *Przeżycie estetyczne*, „Studia filozoficzne” 1973, nr 6.
- Wiskus J., *The rhythm of thought: Art, literature, and music after Merleau-Ponty*, University of Chicago Press, Chicago 2013.
- Wrathall M., *The phenomenological relevance of art*, [w:] *Art and phenomenology*, ed. J. D. Parry, Routledge, London 2011, s. 9–10.