

Robert Koszkało
Uniwersytet Gdański

Platonizm skrajny Juliana Dodda

Julian Dodd jest autorem jednej z najbardziej rozbudowanych ontologii utworu muzycznego¹ w filozofii analitycznej. Broni w niej skrajnego platonizmu, wpisując się w starą tradycję filozoficznej refleksji nad muzyką i jednocześnie wzmacnia pozycję tego stanowiska w estetyce analitycznej. Jest ono reprezentowane przez najwybitniejszych estetyków analitycznych, m.in. Nicholasa Wolterstorffa, Petera Kivy'ego czy Jerrolda Levinsona.²

Przedmiotem ontologii utworu muzycznego jest szczególna kategoria muzyki, która zdaniem muzykologów pojawiła się w historii muzyki w czasach nowożytnych. Pojęcie utworu muzycznego³ zaczęło się kształtować u schyłku XVII w. Typowy utwór muzyczny charakteryzuje się tym, że został skompono-

¹ J. Dodd, *Works of Music. An Essay In Ontology*, Oxford Univ. Press, Oxford 2007; *idem*, *Musical Works as Eternal Types*, "British Journal of Aesthetics", 40 (2000), s. 424-440; *idem*, *Defending Musical Platonism*, "British Journal of Aesthetics", 42 (2002), s. 380-402; *idem*, *Types, Continuants, and the Ontology of Music*, "British Journal of Aesthetics", 44 (2004), s. 342-360.

² Wolterstorff, Kivy i Levinson stanowią główne źródło pomysłów Dodda. Platonizm w różnej postaci przyjmowali także D. Woodruff, R. Wollheim, K. Price, J.C. Anderson, K. Walton, J.A. Fisher a wcześniej W. Conrad i K. Popper (zob.: W. Conrad, *Der ästhetische Gegenstand. Eine phänomenologische Studie*, „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft”, t. III, 1908, s. 71-118; K. Popper, J.C. Eccles, *The Self and Its Brain: An Argument for Interactionism*, Routledge & K. Paul, Boston 1983, s. 449-450; D.M. Woodruff, *Creation and Discovery in Musical Works*, „Pacific Philosophical Quarterly”, 77 (1996), s. 249-261; R. Wollheim, *Art And its Objects*, Cambridge Univ. Press, Cambridge 1980 (I wyd. 1968); K. Price, *What is a Piece of Music?*, „British Journal of Aesthetics”, 22 (1982), s. 322-336; J.C. Anderson, *Musical Identity*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 40 (1982), s. 285-292; *idem*, *Musical Kinds*, „British Journal of Aesthetics”, 25 (1985), s. 43-49; K. Walton, *The Presentation and Portrayal of Sound Patterns*, [w:] J. Dancy, J.M.E. Moravcsik, C.C.W. Taylor (eds.), *Language, Duty, and Value*, Stanford Univ. Press, Stanford 1988, s. 237-257.

³ Chodzi tu oczywiście o utwory tzw. absolutnej muzyki instrumentalnej. Zob. C. Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przeł. A. Buchner, PWM, Kraków 1988. Istnieje olbrzymia nowsza literatura poświęcona tej kategorii, tutaj odsyłam do klasycznych studiów muzykologicznych Dahlhaus'a z racji dostępności w języku polskim.

wany w określonym czasie przez jakiegoś kompozytora (niektóre utwory przez kilku), posiada zazwyczaj zapis w postaci partytury, zamkniętą sensowną pod względem muzycznym formę, której interpretacje mogą być wielokrotnie realizowane w wykonaniach (czy też następnie odtwarzane w nagraniach tych wykonań), stanowiących potencjalnie przedmiot percepcji wielu słuchaczy. Poza kategorią utworu muzycznego w muzyce można wyróżnić szereg innych kategorii. Należą do nich improwizacja, pieśń folklorystyczna, standard jazzowy, muzyka na taśmę, utwory aleatoryczne, muzyka średniowieczna, renesansowa, wczesnobarokowa, muzyka popularna i szereg innych postaci muzyki, nie wspominając o formach muzyki związanych z innymi kulturami niż kultura zachodnia.

W punkcie wyjścia swych rozważań Dodd przyjmuje, że platonizm odzwierciedla potoczny sposób myślenia i mówienia o utworach muzycznych, a jego zalety w przeciwieństwie do innych stanowisk są oczywiste. W filozofii analitycznej znajdziemy jednak kilkanaście stanowisk, które nie podzielają tego optymizmu. Warto zatem przyjrzeć się głównym tezom i argumentom teorii Dodda, w celu wskazania implikowanych przez nią trudności, które skłaniają do korekty jego stanowiska i przyjęcia słabszej postaci platonizmu.

Dodd w swojej teorii próbuje rozwiązać wiele problemów ontologicznych i jednocześnie obszernie dyskutuje ze stanowiskami innych autorów. Jego analizy nie obejmują jednak wielu znaczących stanowisk tradycji analitycznej (m.in. realizmu umiarkowanego, stanowisk pośrednich czy stanowisk negujących możliwość ontologii dzieła muzycznego) ani teorii, które powstały w innych tradycjach filozoficznych (choćby R. Ingardena).

1. Główne tezy ontologii Juliana Dodda

W swej ontologii muzyki wyróżnia dwa zasadnicze problemy – kategorii ontycznej i warunków tożsamości utworu muzycznego. Pierwszy problem dotyczy tego, do jakiej kategorii ontycznej należy dzieło muzyczne, drugi jakie warunki muszą być spełnione, aby dwa dzieła były numerycznie identyczne. W związku z tym przyjmuje następujące tezy: 1) dzieło muzyczne należy do kategorii typów⁴ normatywnych, których egzemplarzami są zdarzenia wzorów dźwiękowych (sekwencje dźwięków) – czyli przede wszystkim wykonania lub odtworzenia ich nagrań; 2) warunki indywidualności dzieła muzycznego ogranicza do jakości będących przed-

⁴ Kategorię typu normatywnego wyjaśniam dalej. Tu natomiast warto przypomnieć, że dystynkcję typ – egzemplarz (*type – token*) wprowadził Peirce, w celu odróżnienia abstrakcyjnego znaku – typu od egzemplarzy, które są jego poszczególnymi instancjami. Według Peirce’a nie istnieją typy, które nie posiadają egzemplarzy. Czasami odróżnia się wystąpienie danego typu od jego egzemplarzy (np. wystąpienie tego samego tematu w fudze – nie byłoby jego egzemplarzem i odpowiednio wystąpienie tego samego egzemplarza w różnych sytuacjach nie byłoby jego egzemplifikacją, ale jego wystąpieniem). Zob.: L. Wetzel, *Type/token distinction*, [w:] E. Craig, Routledge Encyclopedia of Philosophy, Version 1.0, London and New York, Routledge (1998) electronic version.. W swym artykule Wetzel omawia też inne konteksty stosowania tej dystynkcji.

miotem percepcji słuchowej – dzieła identyczne to dzieła słuchowo nieodróżnialne, które mają takie same normatywne cechy akustyczne (konsekwencją tej tezy jest możliwość skomponowania tego samego dzieła przez dwóch różnych kompozytorów). Podstawą argumentacji, która skłania do przyjęcia, że utwór muzyczny jest bytem ogólnym jest doświadczenie obecności jednego i tego samego utworu w wielu jego wystąpieniach. Kategoria wystąpienia obejmuje wszelkie formy, w jakich utwory muzyczne są dostępne słuchaczowi – a więc żywe wykonania, odtworzenia nagrań wykonań, wyobrażone wykonania i odtworzenie w pamięci wcześniej słyszanych wykonań. Dodd tak rozumiany utwór muzyczny, który jest bytem ogólnym podobnie jak wcześniej Richard Wollheim⁵ zalicza do kategorii typu.

Próba precyzacji sensu tez, które przyjmuje w swojej ontologii muzyki Dodd wymaga ważnych rozstrzygnięć teoretycznych, w tym przede wszystkim rozwinięcia koncepcji następujących kategorii: typu, typu normatywnego, cechy, cechy normatywnej, instancji cechy, warunku identyczności typu i cechy, a następnie próby ich zastosowania do ontologii dzieła muzycznego.

Przyjęcie w ontologii kategorii typu wydaje się być czymś naturalnym.⁶ W odniesieniu do różnych obszarów uniwersum stosujemy tę kategorię i w naszym myśleniu i mówieniu o nich trudno byłoby jej się pozbyć. Problemem jest natomiast sposób rozumienia natury typów (jednej czy wielu), ich relacji do egzemplarzy, czy w końcu samych egzemplarzy.

Typ w ontologii Dodda jest przedmiotem abstrakcyjnym, prostym (nie posiadającym wewnętrznej struktury), modalnie i czasowo niezmiennym (o stałych i niezmiennych w czasie cechach wewnętrznych), eternalnym (tzn. istniejącym w każdym czasie, w każdym momencie posiadającym wszystkie części jednocześnie). Jakie argumenty przemawiają za tym, że typ jest przedmiotem abstrakcyjnym? Przekonanie o abstrakcyjności typu jest podstawą sposobu myślenia i mówienia o nim. Wydaje się być jego oczywistą cechą i niewymagającą argumentacji. Dlatego Dodd przede wszystkim dyskutuje z koncepcjami, które tradycyjnie odrzucają tę tezę.⁷ Według pierwszej istnieją wyłącznie partykularia i ich zbiory⁸, według drugiej typ jest tożsamy ze zbiorem w sensie mereologicznym jego egzemplarzy, a według trzeciej z konkretnymi istotnościami istniejącymi w egzemplarzach. Dodd przeciwko tym koncepcjom przytacza typowe argumenty. Uważa, że nominalistyczne próby eliminacji typów na drodze parafrazy zdań

⁵ Wolterstorff utwór muzyczny zalicza do rodzajów normatywnych, Kivy do bytu abstrakcyjnego, który określał zamiennie terminami rodzaj, typ i uniwersale a J. Levinson do typu wskazanego. Zob.: R. Wollheim, *op. cit.*; N. Wolterstorff, *Toward an Ontology of Art Works*, "Nous", 9 (1975), s. 115-142. P. Kivy, *Introduction To a Philosophy of Music*, Oxford Univ. Press, NY 2002; *idem*, *The Fine Art of Repetition*, Cambridge Univ. Press, Cambridge 1993.

⁶ J. Dodd, *Works of Music...*, s. 9 n.

⁷ *Ibidem*, s. 20-24, 38-41.

⁸ Klasycznym przedstawicielem tego stanowiska jest N. Goodman. Zob.: N. Goodman, *Languages of art. An Approach to a theory of symbols*, The Bobbs-Merrill Company, Inc., Indianapolis and New York 1968. W ostatnich dwóch dekadach najciekawsze artykuły temu stanowisku poświęcił S. Predelli.

zawierających ich nazwy napotykają trudności nie do przezwyciężenia, a gdyby nawet udało się te trudności przezwyciężyć, to należy pamiętać, że i tak skuteczność takich parafraz niczego w ontologii nie rozstrzyga. Tego typu parafrazy można formułować zarówno na rzecz nominalizmu, jak i platonizmu, dlatego ostatecznie nieodzowne okazują się w tej dyskusji argumenty *stricte* ontologiczne.

Dlaczego w przekonaniu Dodda nie da się zastąpić typów zbiorami? Typy w przeciwieństwie do zbiorów mają bardziej skomplikowaną naturę. Przede wszystkim w przeciwieństwie do zbiorów nie mają swych egzemplarzy w sposób konieczny. Same w sobie są niezależne od istnienia ich instancji, a ich tożsamość i indywidualność jest określona przez warunki, jakie coś musi spełnić, aby być ich egzemplarzem, czy też w przypadku typów normatywnych poprawnym egzemplarzem. Typy normatywne różnią się od pozostałych tym, że mogą mieć poprawne i niepoprawne egzemplarze. Dodd warunki poprawnych egzemplarzy sprowadza do cech, jakie egzemplarze muszą posiadać, aby być poprawnymi egzemplarzami danego typu. Uważa jednak, że typów nie da się też zredukować do cech, które muszą posiadać ich egzemplarze. Nie są cechami rzeczy, należą bowiem do pozbawionych lokalizacji czasoprzestrzennej przedmiotów abstrakcyjnych samych w sobie.

Typy nie mogą być również przedmiotami, których częściami byłyby ich egzemplarze, ani tym bardziej konkretami, które w całości znajdują się w ich egzemplarzach. Pierwsza koncepcja jest nie do przyjęcia, ponieważ nie da się zredukować egzemplarzy do bycia częścią typu. Na gruncie ontologii dzieła muzycznego trzeba by wtedy przyjąć, że każde wykonanie byłoby osobną częścią utworu muzycznego, kompozytor nie mógłby takiego utworu skomponować; nikt nie mógłby poznać żadnego utworu w całości, dopóki nie poznałby wszystkich jego wykonań, w tym również tych, które zrealizowane będą w przyszłości. Wszystkie te konsekwencje są oczywiście niezgodne z naszymi intuicjami.

Nie do przyjęcia zdaniem Dodda jest również druga koncepcja, według której typ musiałby być obecny w każdym egzemplarzu i posiadać cechy konkretnych przedmiotów będąc jednocześnie czymś nieprzestrzennym. Zwolennicy tej koncepcji nie potrafią jednak wyjaśnić, w jaki sposób miałyby to być możliwe. Byłoby to również niezgodne z tezą, że żaden byt nie może w całości być obecny w różnych miejscach. Argumentacja Dodda nie jest jednak przekonująca. Nie jest oczywiste, że istnienie w konkretności z konieczności wiąże się z lokalizacją. Negacja możliwości znajdowania się typu w całości naraz w różnych konkretach wymaga wyjaśnienia, w jakim znaczenia wyrażenie 'być w całości obecnym' stosuje się do typów. Jeżeli typy potraktujemy, jako przedmioty o neutralnej numerycznie identyczności, to powyższy argument Dodda prawdopodobnie zostanie osłabiony. To oczywiście nie pociąga wniosku, że koncepcja, z którą dyskutuje nie jest błędna.

Oprócz krytyki powyższych stanowisk, Dodd dyskutuje jeszcze z wieloma innymi stanowiskami. Jednak omówione przezeń stanowiska nie wyczerpują wszystkich możliwości. Trudno byłoby je wszystkie tutaj przedstawić, dlatego

proponuję przejść do Dodda argumentów pozytywnych za koniecznością przyjęcia istnienia typów.⁹ Oparte są one przede wszystkim na analizie założeń ontologicznych zdań, w których powszechnie posługujemy się wyrażeniami odnoszącymi się do typów.¹⁰ W języku potocznym czymś całkowicie naturalnym jest mówienie o typach przedmiotów, roślin lub zwierząt, a w zdaniach, które uznajemy za prawdziwe przypisujemy typom różne cechy. Odnosimy się do nich wskazując ich egzemplarze, dokonujemy ich kwantyfikacji, stanowią one wartość zmiennych związanych przez kwantyfikatory w takich zdaniach. Tym samym przyjmujemy, że one w jakiś sposób istnieją. Odrzucając istnienie typów narazilibyśmy się na poważne trudności w wyjaśnianiu wartości tego typu zdań. Nie wchodząc na razie w dyskusję z tezą o istnieniu typów zauważmy jedynie, że ich status, nawet jako przedmiotów platońskich może mieć słabszą niż przyjmuje Dodd charakterystykę, mianowicie można je zaliczyć do przedmiotów czysto jakościowych, a więc odrębnych od innych bytów wyłącznie z racji konstytucji czysto treściowej i neutralnych egzystencjalnie.

Najbardziej kontrowersyjną cechą typów w koncepcji Dodd'a jest ich prostota, ponieważ wydaje się, że bardziej zgodna z naszymi intuicjami jest teza, że typy są przedmiotami złożonymi.¹¹ Dodd z jednej strony przyjmuje, że typy są przedmiotami prostymi, ale z drugiej, że zarazem determinują strukturę ich egzemplarzy. Twierdzi ponadto, że nie tworzą hierarchii i nie mają części, które byłyby egzemplarzami innych typów. Za prostotą typów formuje następujący argument. Uważa, że typy nie mogą mieć struktury izomorficznej ze strukturą egzemplarzy, ponieważ ich egzemplarze mogą mieć różną naturę, jak to ma miejsce w przypadku słów – inną strukturę ma zapis słowa a inną słowo wypowiedziane, a ponieważ są egzemplarzami tego samego typu, to sam ten typ nie może mieć struktury izomorficznej z strukturą każdego z tych egzemplarzy. Dodd na podstawie tezy o jednolitości kategorii typów, generalizuje wniosek tej argumentacji na wszystkie typy. Budzi to jednak liczne wątpliwości. Dodd zakłada, że w tym przypadku z tym samym typem są związane dwa warunki bycia poprawnym egzemplarzem – jeden określający strukturę liter, drugi sekwencję dźwięków danego słowa. Wydaje się, że nie da się tego pogodzić z tezą Dodda o zależności od tych warunków tożsamości samego typu. W jakim sensie miałyby ten typ być prosty, jeżeli jego tożsamość byłaby uwarunkowana przez przeciwne warunki? Ponadto sam argument wymagałby sprecyzowania, w jakim sensie złożoność typów zakładałaby izomorficzność struktur typu i egzemplarzy biorąc pod uwagę, że struktury tych kategorii muszą mieć odmienną naturę.

⁹ J. Dodd, *Works of Music...*, s. 38 n.

¹⁰ Wcześniej tę argumentację stosował – niecytowany przez Dodda – D.M. Woodruff, który nawiązywał do van Inwagena koncepcji statusu postaci literackich, jako bytów teoretycznych będących przedmiotem krytyki literackiej. Zob. D.M. Woodruff, *Creation and Discovery in Musical Work*, „Pacific Philosophical Quarterly”, 77 (1996), s. 249-261.

¹¹ J. Dodd, *Works of Music...*, s. 48 n.

Dodd przyjmując prostotę typu musi jednocześnie wyjaśnić, w jakim wobec tego sensie orzekamy o typie różne predykaty.¹² Wydaje się, że jest to czymś naturalnym, że przypisujemy typom różne cechy. Za N. Wolterstorffem¹³ przyjmuje, że predykaty orzekane są o typach i ich egzemplarzach w sposób analogiczny. Predykaty orzekane o typach wyrażają cechy systematycznie związane z cechami wyrażanymi przez predykaty orzekane o wykonaniach. Różnicę pomiędzy nimi interpretuje następująco. Predykat ‘kończy się akordem A-dur’ orzekany o typie oznacza cechę: ‘taki, że jego poprawny egzemplarz kończy się akordem A-dur’, a orzekany o samym egzemplarzu to, że jest ono zrealizowane w tej właśnie tonacji. Ale o tym samym typie możemy orzec również inny predykat np. ‘posiada trzy części’, który oznacza cechę: ‘taki, że nic nie może być jego poprawnym egzemplarzem, jeśli nie posiada trzech części’. Niezależnie od tego, że obie te cechy określają warunek poprawności egzemplarza, to są one jednocześnie cechami tego samego typu. Jak zatem pogodzić jego prostotę z posiadaniem różnych cech? Jeśli typy miałyby być proste i jednocześnie wyznaczać warunki bycia ich egzemplarzami, to po pierwsze – trudno zrozumieć relację między typami i warunkami poprawności ich egzemplarzy, a po drugie, ponieważ typów jest wiele (w tym wiele utworów muzycznych), nie wiadomo dzięki czemu mimo ich prostoty miałyby one determinować różne warunki poprawności ich egzemplarzy.

Dodd przyjmuje, że typy są modalnie stałe.¹⁴ We wszystkich światach możliwych mają te same cechy wewnętrzne (czyli te, które posiadają same w sobie niezależnie od innych przedmiotów). Związana z tym jest ich niezmienność w czasie. W przekonaniu Dodda zmiana liczby egzemplarzy, kontekstu kulturowego ich wystąpień niczego w typach nie zmienia. Jest to niezwykle istotne w ontologii sztuki, ponieważ przy założeniu, że dzieła sztuki należą do kategorii typów implikuje tezę, że w różnych kulturach i czasach mogą powstawać identyczne dzieła. Kontekst ich powstania nie determinowałby ich identyczności. Gdyby zatem ktoś, kto nie zna *Iliady* napisał dzisiaj identyczny z nią tekst, to na gruncie skrajnego platonizmu należałoby uznać, że dokonał odkrycia tego samego dzieła.

Argumentacja Dodda za stałością typów jest następująca. Twierdzi, że gdyby typy podlegały zmianom, musiałyby mieć inne niż mają egzemplarze. Jest to jednak niemożliwe, ponieważ tożsamość typów jest zdeterminowana przez warunek bycia ich egzemplarzem. Gdyby ten warunek się zmienił otrzymalibyśmy inny typ. Teza ta nie znajduje potwierdzenia w potocznych przekonaniach, w świetle których (pamiętajmy o jednolitości ontycznej wszystkich typów w teorii Dodda) np. typy samochodów podlegają modyfikacjom. Dodd twierdzi, że w przypadku, gdy takie modyfikacje nie są objęte warunkami określającymi tożsamość danego typu, mamy do czynienia dalej z tym samym typem. Jeśli zmieniałyby te warunki

¹² *Ibidem*, s. 46 n.

¹³ N. Wolterstorff, *Toward an Ontology...*; *idem*, *On Universals. An Essays in Ontology*, The Univ. of Chicago Press, Chicago 1970.

¹⁴ J. Dodd, *Works of Music...*, s. 53 n.

otrzymalibyśmy nowy typ, który powstałby na bazie starego. Dodd dostrzega praktyczne trudności, przed którymi stoją tego rodzaju rozstrzygnięcia. Czy jednak może twierdzić, że typy są proste i jednocześnie definiować ich stałość przez niezmiennosć ich cech wewnętrznych? Jeżeli cechy typu stanowią warunki bycia ich egzemplarzami, to muszą mieć charakter relacyjny. Dodd natomiast twierdzi, że stałość typu jest określona przez cechy, które posiada on niezależnie od innych przedmiotów.

Ze stałością typu samego w sobie trudno dyskutować, kontrowersyjny jest natomiast sposób rozumienia czynników odpowiedzialnych za identyczność dzieła sztuki. Głównym przeciwnikiem stanowiska J. Dodda jest przede wszystkim J. Levinson¹⁵, który twierdzi, że identyczność dzieł sztuki jest zależna również od kontekstu ich powstania.

Ze stałością typów wiąże się też przekonanie o tym, że nie mogą one ani powstawać ani ginąć, a także istnieją eternalnie.¹⁶ W konsekwencji prowadzi to na gruncie platonizmu skrajnego do przyjęcia tezy, że kompozytor nie może być twórcą swoich kompozycji. Eternalność rozumie jako odwieczne istnienie w czasie. To, co jest eternalne oczywiście nie może powstać w określonym czasie. Jeżeli jakieś dzieło istniałoby w ten sposób, to artysta mógłby być jedynie jego odkrywcą. Argumentacja za eternalnością typów nie jest jednak w pełni przekonująca. Zdaniem Dodda dzięki przyjęciu tej tezy można rozwiązać problem poznawalności typów. Uważa, że gdyby typy, którymi są na przykład utwory muzyczne były beczasowe, nie mogłyby zostać w żadnym czasie skomponowane, a także nie mogłyby nigdy być wykonane. Podobnie twierdzi, że gdyby typy słów nie istniały w danym czasie, to nie mogłyby w tym czasie być zrozumiałe a gdyby utwór muzyczny nie był obecny w czasie *t*, to nikt w tym czasie nie mógłby go słuchać. Niestety Dodd nie wyjaśnia, na czym polega dostępność w danym czasie przedmiotu abstrakcyjnego jakim jest typ. Uzależnia możliwość lokalizacji temporalnej egzemplarza od lokalizacji temporalnej jego typu. W innych miejscach swych analiz przyjmuje jednak, że typy w tym oczywiście dzieła muzyczne są dostępne poznawczo w ich egzemplarzach tylko pośrednio. Wydaje się zatem, że ich obecność czasowa musi mieć w trakcie egzemplifikacji inny charakter niż samego egzemplarza. Różnice te zachodzą pomiędzy charakterem obecności typu w określonym czasie a specyfiką realizacji egzemplarza. W przypadku muzyki egzemplarz, jakim jest wykonanie przebiega w czasie, typ natomiast jako prosty, pozbawiony części czasowych w każdej fazie wykonania musiałby być w całości obecny, zatem jego obecność w czasie musi być zdecydowanie czymś innym niż wykonania. Jest to zupełnie niezrozumiałe, w jaki sposób obecność w każdej chwili całego utworu w trakcie jego wykonania miałaby gwarantować możliwość jego wykonania i poznania. Trudno *a priori* rozstrzygnąć czy inny sposób argu-

¹⁵ J. Levinson, *Music, Art and Metaphysics*, Cornell Univ. Press, Ithaca, NY 1990.

¹⁶ J. Dodd, *Works of Music...*, s. 58 n. Podobnie wcześniej twierdził N. Wolterstorff.

mentowania nie zmusiły do przyjęcia eternalności typów. Wydaje się jednak, że błędem jest przyjęcie eternalności typów i powyższych problemów można by uniknąć przyjmując neutralność czasową typów, a więc pozycję pośrednią między aczasowością i eternalnością.

W teorii Dodda eternalność typów jest związana z eternalnością cech.¹⁷ W koncepcji cech oczywiście również przyjmuje skrajny platonizm. Twierdzi, że cechy są eternalne, to znaczy istnieją we wszystkich czasach, są abstrakcyjne, pozbawione w związku z tym lokalizacji czasoprzestrzennej i jednocześnie podlegają instancjacji dzięki temu, że nie są transcendentne w relacji do rzeczy, które je posiadają, a także są conceptualnie zależne od partykulariów. Zdaniem Dodda podobnie jak w przypadku typów, żeby jakaś cecha mogła mieć instancję w jakimś czasie, to musi w tym czasie istnieć. Dodd przyjmuje jednak jeszcze mocniejszą tezę. Musi ona być eternalna – to znaczy musi istnieć w każdym czasie, ponieważ w każdym czasie coś może być lub może nie być instancją tej cechy. Aby w każdym czasie coś mogło być lub nie być instancją danej cechy, to cecha ta nie może być ani transcendentna, ani wcielona w przedmioty, które ją instancjują. Gdyby cecha była transcendentna, a więc samosubsystująca, to musiałaby być poznawana niezależnie od innych rzeczy. Natomiast gdyby istniała tylko w partykulariach, to bez nich w ogóle by jej nie było. Tym czasem, jak zauważa Dodd cechy poznajemy dzięki ich instancjom, ale gdy nie mają one instancji nie twierdzimy, że to pociąga ich nieistnienie. Nawet, gdy nikt nie jest sprawiedliwy, nie twierdzimy, że sprawiedliwość sama w sobie jest niczym. Dodd przyjmuje, że cechy niezależnie od tego czy są, czy też nie są zinstancjonowane, mają ten sam status. Są one sposobem, w jaki coś może być, lub warunkiem, jaki coś może spełnić. Między pierwszym i drugim określeniem zachodzi jednak istotna różnica. Dodd przyjmuje mocny związek identityczności typu ze związaną z nim cechą. W przypadku danego typu *T* – jego egzemplarze instancjują cechę *bycie t*. Posiadanie tej cechy jest warunkiem bycia egzemplarzem tego typu. W teorii Dodda brakuje jednak jasnego odróżnienia statusu ujednostkowionej cechy, którą musi posiadać dany egzemplarz, od cechy *in abstracto*, która jest w ogóle warunkiem bycia egzemplarzem danego typu, oraz wyjaśnienia relacji między cechą samą w sobie i jej instancją. Żeby być egzemplarzem typu *t* trzeba posiadać cechę *bycie t*. Ale w przypadku konkretnego egzemplarza ta cecha jest instancją *bycia t*, czyli jest byciem egzemplarzem, zatem posiadanie cechy *bycie t* nie jest w przypadku konkretnego egzemplarza posiadaniem cechy *in abstracto bycia t*. Dlatego sposób bycia egzemplarza należy odróżnić od jego warunku. W tej koncepcji stary platoński problem natury partycypacji jest przeniesiony z relacji między przedmiotem a ideą na relację pomiędzy cechą *in abstracto* a instancją cechy. Dodd tego problemu nie rozwiązuje. Próbuje go uniknąć przyjmując conceptualną zależność cechy od jej instancji oraz jej eternalności. To znaczy uznaje, że myślimy o cechach

¹⁷ *Ibidem*, s. 59 n., 70 n.

dzięki myśleniu o tym, co je posiada. Dzięki temu jest przekonany, że w skrajnym platonizmie można uniknąć przyjmowania osobnej sfery ontycznej, w której istniałyby cechy i typy same w sobie. Wydaje się jednak, że jego koncepcja cech nie potrafi uniknąć ich transcendencji w stosunku do przedmiotów, których są cechami – zamiast w pleromie ich transcendencja skrywa się w ich eternalności. Dodd nie potrafi ontologicznie wyjaśnić związku conceptualnego cech z instancjami oraz tego, na czym polega ujednostkowanie cechy w jej instancji. Teza o eternalnym istnieniu podobnie jak w przypadku typów również wydaje się nie być przez niego wystarczająco uzasadniona.

2. Ontologia utworu muzycznego

Przyjrzyjmy się, jakie konsekwencje ma zastosowanie teorii typów w ontologii utworu muzycznego. Dodd¹⁸ utwory muzyczne zalicza do kategorii typów normatywnych, które są eternalne, abstrakcyjne (nie mają lokalizacji czasoprzestrzennej), stałe modalnie i temporalnie, a ich egzemplarze mają postać zdarzeń sekwencji dźwiękowych, czyli konkretnych wzorów dźwiękowych. Identyfikacja utworów muzycznych nie zależy od istnienia wykonań, ale warunków, jakie wykonanie musi spełnić, aby dane dzieło instancjować. Utwory muzyczne są typami normatywnymi, a więc takimi, które mogą mieć poprawne i niepoprawne egzemplarze – tzn. poprawne i niepoprawne wykonania. Wykonanie poprawne to takie, które spełnia wszystkie warunki poprawności. Jakże natomiast są granice bycia wykonaniem niepoprawnym, to znaczy jak bardzo może ono odbiegać od wykonania poprawnego Dodd nie precyzuje.

Dodd nie wyjaśnia, jaki jest ontyczny charakter związku typu z tym warunkiem, w jaki sposób dzieło muzyczne warunkuje ten warunek, jakie są kryteria bycia warunkiem danego dzieła. Posiadanie egzemplarzy nie jest cechą istotną dzieł muzycznych, ale możliwość posiadania egzemplarzy Dodd zalicza do ich cech wewnętrznych. Aby dzieła mogły być instancjonowane w wielu wykonaniach muszą należeć do kategorii bytów ogólnych, dlatego jest przekonany, że relacja między nimi a ich wystąpieniami jest relacją między typem wystąpień dźwiękowych sekwencji i jego egzemplarzami.

Dodd dokonuje tu jednak nieuzasadnionego uproszczenia. Wydaje się bowiem, iż konkretne wykonanie jest egzemplarzem typu wykonania i jednocześnie realizacją wykonania interpretacji partytury danego dzieła. Zatem jeśli wykonanie byłoby egzemplarzem wykonania, to sam utwór musiałby się utożsamiać z typem wykonania, co oczywiście trudno byłoby zaakceptować. Dzieło, jako takie, jeśli jest w jakimś sensie obecne w wykonaniu, to w bardziej subtelny strukturalnie

¹⁸ J. Dodd, *Works of Music...*, s. 9 n. Wcześniej N. Wolterstorff twierdził, że utwory muzyczne są rodzajami normatywnymi. Zob. N. Wolterstorff, *Toward an Ontology...*

sposób. Z całą pewnością wykonanie, jako realizacja interpretacji nie jest w całości egzemplarzem samego dzieła, a to, co stanowi instancję dzieła w wykonaniu wymaga innych niż Dodd przyrządy interpretacyjnych. Struktura dzieła – wykonanie jest daleko idącym uproszczeniem. Zauważmy tylko, że to, co stanowi przedmiot naszej percepcji w żywym wykonaniu, to realizacja wykonania interpretacji partytury danego dzieła, a w przypadku odtworzenia nagrania – odtworzenie nagrania wykonania interpretacji partytury danego dzieła. W tej strukturze typem może być nie tylko dzieło, ale i typ interpretacji, typ wykonania i typ realizacji. Ta sama interpretacja może być wiele razy wykonywana. Ten sam typ wykonania interpretacji może być wiele razy realizowany. Ten sam typ nagrania może być wielokrotnie odtwarzany, a w końcu ten sam typ odtworzenia nagrania wielokrotnie może stać się przedmiotem różnych typów aktów jego percepcji, która każdy z powyższych typów może uczynić odrębnym przedmiotem swojej uwagi.

Dlaczego zatem Dodd zalicza utwory muzyczne do kategorii typów?¹⁹ Niektórzy proponowali, aby je utożsamiać z cechami wystąpień sekwencji dźwiękowych. W przekonaniu Dodda jest to błędne, ponieważ dzieła są czymś samym w sobie, w przeciwieństwie do cech, które są instancjonowane przez partykularia. Poza tym sposób orzekania predykatów o dziełach i ich wystąpieniach jest zgodny ze sposobem orzekania predykatów o typie i egzemplarzach. Za Wollheimem²⁰ Dodd przyjmuje, że w przeciwieństwie do cech i partykulariów, jeśli predykat jest prawdziwie orzekany o egzemplarzu dzięki temu, że jest egzemplarzem danego typu, to jest także prawdziwie orzekany o tym typie. (np. ‘jest prostokątny’ orzeka się o egzemplarzach o ile są poprawnymi egzemplarzami danego typu flagi i o samym typie flagi). Odpowiednio predykaty orzekane o wykonaniach, jako wykonaniach danego utworu są orzekane również o samym utworze (np. ‘kończy się akordem A-dur’). Ten argument u Dodda funkcjonuje jednak inaczej niż u Wollheima z racji innej koncepcji typu. Twierdzi on, że jeśli prawdziwie orzekamy dany predykat o wykonaniu, jako wykonaniu danego dzieła, to jest on orzekany również o dziele, ale orzekanie tego predykatu o dziele sprowadza do wymogu posiadania przez każde poprawne wykonanie odpowiedniej cechy.

Dodd w standardowy sposób podejmuje także krytykę próby redukcji utworów muzycznych do zbioru wykonań. Warto przyjrzeć się próbie interpretacji utworu muzycznego w kategoriach zbioru, aby lepiej zrozumieć powody zaliczenia go do kategorii typu. Ponieważ zbiór jest ekstensjonalnie wyznaczony przez jego elementy i jego poznanie wymaga znajomości wszystkich jego elementów, utwór muzyczny nie mógłby być zbiorem wykonań, ponieważ w przypadku, gdy utwór

¹⁹ J. Dodd, *Works of Music...*, s. 82 n., 99 n. W swojej teorii odrzuca koncepcje zaliczające utwory muzyczne do indywiduów trwających w czasie, typów czynności komponowania, egzemplarzy tych typów.

²⁰ Wollheim typ, klasy i uniwersalia zalicza do bytów ogólnych. Odróżnia je ze względu na charakter relacji bytu ogólnego do partykulariów, charakter związku cech bytu ogólnego z cechami ich partykulariów i sposób orzekania predykatów o bytach ogólnych i ich partykularzach. Zob.: R. Wollheim, *Art and Its Objects*, Cambridge Univ. Press, Cambridge 1980 (1968').

muzyczny ma wiele wykonań nie można by go poznać po wysłuchaniu jednego wykonania. Tymczasem znamy wiele dzieł, mimo że nie znamy wszystkich ich wykonań. Ponadto zachodzi modalna różnica między utworem i zbiorem jego wykonań – zbiór ma je koniecznie, utwór nie. Utwór pozostaje taki sam niezależnie od ilości jego wykonań a zbiór wraz ze zmianą ilości jego elementów przestaje istnieć. Identyeczność zbioru zależy od elementów, a dzieła od warunku bycia jego poprawnym wykonaniem.

Na gruncie nominalizmu próbowano również zaliczyć utwory muzyczne do konkretnych bytów lub je w ogóle wyeliminować. Nie da się ich jednak zredukować do wykonań, ponieważ identyeczność jest relacją jedno-jednoznaczną. Jeden utwór nie może być identyczny z różnymi wykonaniami. Żadne wykonanie nie może być dziełem muzycznym, skoro również inne wykonania są jego wykonaniami. Nie może też być identyczny z jednym wykonaniem, bo żadne wykonanie nie posiada nawet tak podstawowych cech utworu jak ‘bycie skomponowanym’. Poza tym dzieło obecnie istnieje a jego przeszłe i przyszłe wykonania nie. Dzieło może być wielokrotnie wykonywane. Generalnie należy z argumentacją Dodda się zgodzić – nie jest możliwa nominalistyczna eliminacja utworów muzycznych. Warto może jedynie zauważyć, że cecha ‘bycia skomponowanym’ w pewnym sensie odnosi się również do wykonań. Gdy słyszymy jakieś wykonanie, jest czymś naturalnym, że pytamy, kto to, czego słuchamy skomponował? To, co słyszymy w wykonaniu zostało przez kogoś skomponowane. Orzekanie jednak tej cechy o wykonywanym utworze zachodzi w innym trybie niż orzekanie cech o wykonaniu jako takim.

Za Wolterstorffem Dodd przyjmuje, że utwór muzyczny jest typem normatywnym, a więc takim, który może mieć poprawne i niepoprawne wykonania, a zatem musi posiadać cechy normatywne, tzn. takie, których nie mogą nie posiadać jego poprawne wykonania. Jednocześnie Dodd twierdzi, że utwory muzyczne nie mają złożonej budowy.²¹ Ich złożoność jest jedynie warunkiem poprawnego wykonania. Są zatem proste – nie mają części temporalnych, nie są rozciągle w czasie, mówimy o ich częściach tylko w sensie analogicznym (np. 2 część sonaty X jest dwa razy krótsza od pierwszej).

Przyjęty w codziennej praktyce sposób mówienia o nich zakłada jednak, że mają części temporalnie rozciągle i są temporalnie podzielne (mówimy, że „dzieło się zaczyna”, „dzieło ma w trzecim taktie...”, „dzieło się kończy”). Według Dodda dzieła w przeciwieństwie do ich wykonań nie mają jednak temporalnej rozciągłości. Dźwięki w strukturze utworu nie następują po sobie. Następowanie po sobie w sensie temporalnej relacji stosuje się tylko do rzeczy rozciąglonych w czasie. Predykaty tego typu odnoszą się do dzieł muzycznych w analogicznym sensie. Dzieło nie kończy się egzemplarzem jakiegoś dźwięku. Jeżeli takie predykaty w potocznym sensie orzekamy o dziele muzycznym to otrzymujemy zdania fałszywe.

²¹ J. Dodd, *Works of Music...*, s. 83 n.

Analiza Dodda wykazuje jednak tylko tyle, że dzieło samo w sobie nie jest w taki sposób złożone jak przedmioty czy zdarzenia rozciągłe w czasie. W przypadku samego dzieła oczywiście o takiej rozciągłości nie ma mowy. Można jednak przypisać dziełu jeszcze słabszą postać rozciągłości – rozumianej w kategoriach typu struktury następstw jakości muzycznych w czasie, a tezę o jednoczesnym istnieniu ich części rozumieć negatywnie – jako brak następstwa czasowego. Zachowana zostanie wtedy możliwość mówienia o strukturze czasowej samego dzieła, a analogia orzekania jej o wykonaniach i dziele znajdzie podstawę również w samym dziele

Przyjęcie, że utwory muzyczne są ontycznie proste rodzi jednocześnie problem semantyczny – co jest w nich podstawą orzekania o nich różnych predykatów? Dodd redukuje właściwie wszystkie cechy orzekane potocznie o dziele do warunków bycia poprawnym wykonaniem. Jeśli jednak każde dzieło miałyby inne warunki poprawności jego wykonań, to musiałyby z konieczności czymś się różnić od pozostałych, posiadać raczej w sobie, dzięki którym byłyby związane z wyróżniającymi je warunkami poprawności jego wykonań. Wydaje się zatem, że utrzymanie tezy o prostocie dzieła muzycznych w teorii Dodda nie jest możliwe.

Dodd nie wyjaśnia również jak to jest możliwe, że od dzieła, które jest przedmiotem prostym zależy, jakie warunki powinno spełnić wykonanie, aby być jego poprawnym wykonaniem. Tożsamość dzieła redukuje do tych warunków, chociaż są to warunki bycia poprawnym wykonaniem a nie samym dziełem. Jeżeli dzieła byłyby proste, to nie mogłyby posiadać cech, które określają, czym są ich poprawne wykonania.

Z tezą o prostocie typów związany jest również problem ich niezdeteminowania – utwory muzyczne nie określają pod każdym względem warunków poprawności wykonania. Jak to pogodzić w tej teorii z prostotą typów? Niezdeteminowanie umożliwia – twierdzi Dodd – różne interpretacje utworów muzycznych. Czym jednak są *m i e j s c a n i e d o o k r e ś l e n i a*, skoro w swej koncepcji Dodd redukuje ‘treść’ utworów do warunków poprawności wykonań? Czy do pogodzenia z tą tezą jest w systemie Dodda brak hierarchii typów, a co za tym idzie z konieczności i cech? Dodd nie wyjaśnia, do jakiej kategorii cech należy niezdeteminowanie. Gdyby nie było cechą normatywną, to dzieło muzyczne nie byłoby w pełni typem normatywnym. Wydaje się, że w świetle jego koncepcji należałoby przyjąć, że niezdeteminowanie jest cechą normatywną dzieła, ale wyższego rzędu. Możliwość przyjęcia takich cech zakłada jednak ich hierarchię.

Powszechnie w praktyce muzycznej przyjmujemy, że utwory muzyczne są przedmiotami percepcji słuchowej.²² W swojej koncepcji Dodd dokonuje reinterpretacji tej tezy. Twierdzi, że są one słyszalne jedynie w derywatywnym sensie.²³

²² *Ibidem*, s. 85 n., 92 n.

²³ Wcześniej tę tezę głosił N. Wolterstorff. Zob.: N. Wolterstorff, *Works and Worlds of Art*, Clarendon Press, Oxford 1980.

Jest to kolejna teza w jego teorii, którą intuicyjnie trudno zaakceptować. Zdaniem Dodda słyszalność możemy orzekać o samym dziele tak, jak i inne predykaty, które prawdziwie orzekamy o wykonaniach, jako wykonaniach danego utworu. Ale dzieło i wykonanie nie dzielą przez to tych samych cech (w przeciwieństwie do tego, co twierdzi Wollheim, według którego utwory muzyczne mają cechy, które są przedmiotem percepcji). W jakim zatem sensie, jeżeli utwór muzyczny jest przedmiotem czysto abstrakcyjnym może być słyszalny? Dodd zauważa, że tylko konkretne wykonania mogą być przyczyną percepcji słuchowej. Między wykonaniem a jego percepcją zachodzi związek, który ma charakter relacji kausalnej. Dzieła natomiast mogą znajdować się w tych relacjach tylko dzięki ich wykonaniom, dlatego gdy mówimy, że słuchamy utworu muzycznego sens naszej wypowiedzi ma charakter derywatywny. Utwory same w sobie nie posiadają bowiem cech akustycznych.

Dodd przyjmuje, że utwory stanowią w wykonaniach przedmiot pośredniej percepcji. Niestety nie wyjaśnia w zadowalający sposób, co to znaczy, że coś poznajemy słuchowo, ale w sposób pośredni. Wyjaśniając swoją tezę odwołuje się do porównania i twierdzi, że podobnie poznajemy typ litery dzięki temu, że widzimy jej egzemplarz. Oczywiście samo porównanie w żaden sposób nie usuwa tej trudności.

Ten problem w sposób szczególny niepokoi w związku z próbą zrozumienia relacji kompozytora do dzieła – jeśli dzieło jest dostępne tylko dzięki wystąpieniom, to, w jaki sposób poznaje je sam kompozytor?²⁴ Według tej koncepcji kompozytor, aby poznać dzieło musi je wykonać na instrumencie albo przynajmniej w swojej wyobraźni. Przyjęcie, że przedmiotem percepcji mogą być tylko wykonania – wyobrażone albo fizyczne – wydaje się jednak niezgodne z intuicjami. Faktem jest bowiem, że słuchamy utworów muzycznych. Nie można twierdzić, że słuchamy wykonania, ale nie słyszymy utworu, który jest wykonywany. Wydaje się, że zadowalająca ontologia musi dopuszczać mocniejszą niż tylko pośrednią obecność utworu muzycznego w wykonaniu.

Pewne trudności w teorii Dodda związane są także z sposobem rozumienia niezmienności utworów muzycznych.²⁵ Czy tak jak inne typy można zgodzić się z Doddem, że utwory muzyczne są temporalnie i modalnie niezmiennie? Czy poszczególne dzieła muzyczne nie mogłyby być inne niż są, czy nie mogą się zmieniać? Czy Mozart nie mógł ukończyć Requiem? Wydaje się, że z takimi zmianami mamy do czynienia np. w pieśniach folklorystycznych, czy w innych sztukach – np. w malarstwie czy architekturze.

Według Dodda dzieło ostatecznie jest skomponowane, gdy osiągnęło zamierzony cel lub osiągnęło go na tyle na ile kompozytor był w stanie to uczynić. Jest to oczywiście uproszczenie, ponieważ w trakcie komponowania kompozytor może

²⁴ Por. P. Kivy, *Introduction To ...*; J.J. Katz, *Realistic Rationalism*, MIT Press, Cambridge, MA 1998, rozdz. 5.

²⁵ J. Dodd, *Works of Music...*, s. 86 n.

odkrywać nowe cele, a po skomponowaniu utworu może dostrzec możliwość jego udoskonalenia i dzięki temu próbować uzyskać niezamierzone wcześniej efekty. Jeżeli kompozytor po dziesięciu latach zmienia partyturę, czy to nie powoduje zmiany samego dzieła? Na gruncie platonizmu skrajnego jest to nie do przyjęcia. Dzieła jako typy abstrakcyjne są absolutnie niezienne. Dodd odrzuca tę możliwość i twierdzi, że gdyby samo dzieło się zmieniło nie mogłoby dalej istnieć jednocześnie we wcześniejszej postaci. Tym czasem można wykonać zarówno jego wcześniejszą jak i późniejszą wersję. Zatem nie ma sensu mówić, że jego pierwsza wersja zmieniła się w drugą, skoro istnieją obie. Wcześniejsza wersja jednak wbrew temu, co mówi Dodd, może się zmienić przez to, że kompozytor przestanie uznawać ją za wersję ostateczną i spełniającą jego oczekiwania estetyczne. Straciłaby przez to cechy, które Dodd uznaje w swojej koncepcji komponowania. Można w dalszym ciągu wykonywać typ zapisanej w jej partyturze struktury dźwiękowej, ale nie można jej już wykonywać, jako utworu, który ukończył i zaakceptował w takiej postaci kompozytor. Zupełnie z inną sytuacją mamy do czynienia, gdy kompozytor zaakceptuje obie wersje, albo gdy nie może się zdecydować, która jest lepsza, wtedy ich status ontologiczny będzie jednakowy.

Jeżeli późniejsza partytura różni się w sposób niedopuszczalny przez wcześniejszą to jest innym typem. Zdaniem Dodda dwie partytury, które różnią się warunkiem poprawności wykonania są partyturami różnych dzieł. Ale jeżeli druga wersja powstaje dzięki znalezieniu błędu w pierwszej (nie w partyturze, ale w samym dziele), to pierwsza partytura traci swą funkcję i przestaje pełnić rolę zbioru warunków poprawnego wykonania. Platonizm stoi również przed problemem wyjaśnienia możliwości błędu w kompozycji – nie wiadomo czy jest on możliwy, a jeśli tak to jak wpływa na tożsamość utworu? Błąd w dziele może polegać na tym, że dzieło zawiera bezsensowny pod względem muzycznym fragment albo fragment niedoskonały estetycznie. W tej sytuacji rozpoznanie błędu sprawia, że dzieło traci swój rzekomy status aksjologiczny, jego dotychczasowa identyfikacja okazuje się być pozorna. Wydaje się zatem, że w teorii Dodda może lepiej byłoby przyjąć, że wszystkie poprzednie wersje utworu okazują się z punktu widzenia ostatecznej wersji wersją niedokończoną.

Jednocześnie w jego teorii istnieje uzasadniona obawa, że w konsekwencji każde dopisanie w trakcie komponowania nowego znaku w partyturze powodowałoby odkrycie nowego typu. Struktura zbudowana z dwóch nut jest innym typem, niż struktura zbudowana z trzech nut. Ustalanie kolejnych warunków każdorazowo w trakcie komponowania powoduje powstanie (odkrycie) nowego typu. Jak zatem zinterpretować fakt zmian utworu w trakcie komponowania? Jeżeli utwór skończony, jako pewien typ struktury dźwiękowej nie może się zmienić, to i żadna jego część. Na gruncie platonizmu skrajnego Dodda trudno w związku z tym również określić status dzieła niedokończonego, czy częściowo skomponowanego. W dziejach muzyki mamy liczne przykłady takich utworów. Problemów tych nie można do końca rozwiązać bez uwzględnienia w ontologii aksjologii utworu

muzycznego. Żaden utwór nie jest wyłącznie typem abstrakcyjnym i nie każdy typ struktury dźwiękowej jest utworem muzycznym. Utworami muzycznymi mogą być wyłącznie te struktury, które są wartościowe estetycznie.

W teorii Dodda dzieła muzyczne istnieją eternalnie, tzn. w każdym czasie. Twierdzi, że typ istnieje w t , jeśli cecha, z którą jest związany, a więc którą musi posiadać jego egzemplarz także istnieje w t . Nie wyjaśnia jednak, jaka jest natura ontyczna związku typu z cechą. Jednocześnie przyjmuje, że eternalność cech jest warunkiem eternalności typów. Taki sposób istnienia utworów muzycznych rodzi oczywiście problem sposobu ich poznawania, dlatego Dodd przyjmuje, że utwory muzyczne są konceptualnie związane z możliwością wystąpień – są one z istoty instancjonowalne nawet, jeśli nie mają wykonań. Odrzuca z tego powodu koncepcję, według której utwory istnieją tylko w wykonaniach. W przekonaniu Dodda jest ona błędna, ponieważ tożsamość utworu muzycznego determinowana jest przez warunek bycia jego wykonaniem a nie przez istnienie jego wykonania. Jest to jednak niezgodne z naszymi intuicjami, według których dzieło i jego tożsamość wyznacza warunki tożsamości bycia wykonaniem a nie odwrotnie.

Na gruncie platonizmu skrajnego inną niż Dodd koncepcję przyjmował Wolterstorff²⁶, który twierdził, że eternalny przedmiot staje się utworem muzycznym dzięki kompozytorowi, który dokonując wyboru cech utworu ustala warunki poprawności jego wykonań. Wybór tych cech, które istnieją eternalnie sprawia, że zmieniają się one w cechy normatywne. Wolterstorff przyjmuje zatem, że cechy normatywne i typy normatywne powstają w czasie w ten sposób, że kompozytor przekształca typ deskryptywny w typ normatywny. Koncepcja ta spotkała się jednak z krytyką ze strony Andersona, według którego nie jest możliwe dokonanie zmiany w przedmiocie eternalnym, a jeśli cechy, o których mówi Wolterstorff są wewnętrznymi cechami normatywnymi dzieła muzycznego, jako typu normatywnego to on też musi istnieć eternalnie. Zatem komponowanie w konsekwencji na gruncie teorii Wolterstorffa także musi polegać na odkrywaniu utworu muzycznego, który istnieje eternalnie.

Dodd odrzuca też koncepcję kontekstualizmu Levinsona²⁷, według którego utwory muzyczne należą do kategorii typów wskazanych i posiadają cechy uwarunkowane przez kontekst ich powstania, czyli cechy kontekstowe, które są związane z czasem, kompozytorem i miejscem (w kulturze, historii) ich powstania, przez co nie mogą być przedmiotami eternalnymi. Levinson przyjmuje, że tak rozumiane typy mają złożoną strukturę i powstają w czasie. Ich cechy estetyczne nie superwenują wyłącznie na cechach akustycznych, ale są funkcją także kontekstu powstania dzieła. Dlatego utwory, które różnią się kontekstami ich powstania z konieczności są różnymi utworami nawet, jeśli mają identyczne struktury dźwiękowe.

²⁶ J. Dodd, *Works of Music...*, s. 100 n.

²⁷ *Ibidem*, s. 103 n. Por.: J. Levinson, *Music, Art, and Metaphysics*, Cornell Univ. Press, Ithaca NY 1990.

Dodd odrzuca tę koncepcję i twierdzi, że cechy, które zdaniem Levinsona świadczą o tym, że utwory muzyczne powstają w czasie – jak b y c i e w s k a - z a n y m t y p e m x w k o n t e k ś c i e y też istnieją eternalnie, dlatego typy, które je posiadają nie mogą wbrew koncepcji Levinsona powstawać i również muszą istnieć eternalnie.

Wbrew kontekstualizmowi Dodd twierdzi, że dzieła muzyczne nie są w sposób konieczny związane z kontekstem ich powstania, choć przyznaje, że w istotny sposób wpływa on na możliwość odkrycia utworu. Dlatego odrzuca tezę Levinsona, według którego utwory o identycznych strukturach dźwiękowych skomponowane w różnych kontekstach muszą być różnymi dziełami. Cechy estetyczne w jego przekonaniu superwenują wyłącznie na cechach akustycznych.

Przyjęcie skrajnego platonizmu zmusza Dodda do rewizji potocznego sposobu rozumienia procesu komponowania.²⁸ Wiąże się z tym kolejna trudna do przyjęcia konsekwencja jego poglądów: możliwość skomponowania tego samego utworu przez dwóch różnych kompozytorów w różnych okresach czasów.²⁹ Dodd uważa, że fenomenologia procesu komponowania nie pozwala rozstrzygnąć czy dzieła są tworzone czy odkrywane. Konsekwencją natomiast przyjęcia, że dzieła muzyczne istnieją eternalnie, a więc nie mogą powstawać w czasie, jest konieczność odrzucenia przekonania, że kompozytor je tworzy. Dodd przyjmuje koncepcję P. Kivy'ego³⁰, który twierdzi, że kompozytor nie tworzy, ale twórczo odkrywa dzieło muzyczne. Dzięki kompozytorowi powstaje zatem tylko pierwszy egzemplarz dzieła. Nie tworzy on w sensie absolutnym czegoś nowego, ale dodaje do kultury coś, czego w niej wcześniej nie było.

W jaki sposób należy rozumieć w przekonaniu Dodda komponowanie, jeżeli jego skutkiem ma być odkrycie przedmiotu abstrakcyjnego? Kompozytor nie poznaje abstrakcyjnego typu. W trakcie komponowania dokonuje wyborów różnych typów zdarzeń dźwiękowych, które są podstawą ustalenia kryteriów poprawnego wykonania. Prowadzi to do odkrycia utworu muzycznego. Dodd uważa, że kompozytor komponując dzieło wyobraża sobie jego cechy lub też wykonuje je na instrumencie i wybiera te, które spełniają jego oczekiwania. Na tej podstawie dokonuje zapisu partytury eternalnie istniejącego przedmiotu.

Można jednak mieć wątpliwości czy to w pełni wyjaśnia możliwość poznania utworu, jako przedmiotu abstrakcyjnego. Zdaniem Dodda kompozytor wchodzi w relacje kauzalne z utworami tylko dzięki ich egzemplarzom. Twierdzi, że gdyby nie były w ten sposób dostępne, kontakt z nimi byłby czymś magicznym, dlatego

²⁸ J. Dodd, *Works of Music...*, s. 112 n.

²⁹ Z tą tezą dyskutowali oprócz Levinsona m.in. Scharpe, Trivedi i Howell zob.: R.A. Scharpe, *Music, Platonism and Performance: Some Ontological Strains*, "British Journal of Aesthetics", 35 (1995), s. 38-48; *idem*, *Could Beethoven Have 'Discovered' The Archduke Trio?*, "British Journal of Aesthetics", 41 (2001), s. 325-328. S. Trivedi, *Against Musical Works as Eternal Types*, "British Journal of Aesthetics", 42 (2002), s. 73-82; R. Howell, *Types, Indicated and Initiated*, "British Journal of Aesthetics", 42 (2002), s. 105-127.

³⁰ Zob.: P. Kivy, *The Fine Art...*

kompozytor musi być kimś w rodzaju pierwszego wykonawcy utworu. Jeśli jednak realizacja pierwszego egzemplarza ma być podstawą warunków poprawnego wykonania, to platonizm skrajny stoi przed problemem, co jest warunkiem poprawności tego pierwszego wykonania? Związana jest z tym także trudność, co zatem zapisuje kompozytor: samo dzieło czy pierwszą jego egzemplifikację. Wydaje się, że w platonizmie naturalną odpowiedzią powinno być, że dzieło muzyczne. Dodd nie może jej jednak przyjąć. Twierdzi bowiem, że dzieło muzyczne samo w sobie niezależnie od wykonań jest niepoznawalne.

Z ontologią Dodda wiąże się ważna teza epistemologiczna, według której dzieła muzyczne poznajemy empirycznie niezależnie od kontekstu ich powstania.³¹ Cechy estetyczne dzieła można poznać dzięki samej percepcji słuchowej, są one zależne od, ale nie redukują się do cech akustycznych, dlatego Dodd przyjmuje ich superweniencję³² na cechach czysto akustycznych. Prowadzi to do tezy, że dwa dzieła nie mogą różnić się estetycznie, jeśli nie różnią się akustycznie. Dodatkowo za K. Waltonem³³ twierdzi, że warunkiem właściwej percepcji cech estetycznych jest ujęcie dzieła we właściwą kategorię, przez co jego empiryzm ma charakter umiarkowany – cechy estetyczne są w utworze muzycznym funkcją cech akustycznych ale i kategorii dzieła.

Z powyższych powodów Dodd uważa, że znajomość kontekstu powstania dzieła nie powinna wpływać na jego ocenę estetyczną. Cechy estetyczne dzieła mają charakter czysto dźwiękowy, zatem dzieła są wyłącznie czystymi typami zdarzeń dźwiękowych. W konsekwencji należy uznać, że większość informacji krytyki artystycznej ma charakter wyłącznie biograficzny. Znajomość faktów artystyczno historycznych może pomóc w percepcji cech estetycznych dzieła, ale nie pełni funkcji uzasadniania sądów estetycznych.

Dodd niestety poza odwołaniem się do superweniencji nie precyzuje, w jaki sposób poznajemy same cechy estetyczne, na czym polega charakter ich zależności od cech akustycznych, jaką rolę w percepcji utworu muzycznego odgrywa ujęcie go we właściwą kategorię. Te pytania wymagałyby przeprowadzenia szczegółowych badań. Wydaje się, że ich wyniki prowadziłyby do konieczności osłabienia stanowiska Dodda.

Na koniec proponuję poświęcić jeszcze kilka uwag sonicyzmowi kolorystycznemu Dodda.³⁴ W jego przekonaniu warunki poprawności wykonań, które indywidualizują utwory muzyczne obejmują wyłącznie cechy akustyczne. Wszyst-

³¹ J. Dodd, *Works of Music...*, s. 204-211. Teza Dodda wymagałaby konfrontacji z olbrzymią literaturą przedmiotu. Zob. N. Zangwill, *Aesthetic Realism I*, [w:] J. Levinson (ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford Univ. Press, Oxford 2003, s. 63-79. J.W. Bender, *Aesthetic Realism II*, [w:] J. Levinson (ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics...*, s. 80-98.

³² Por. N. Zangwill, *Beauty*, [w:] J. Levinson (ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics...*, s. 323-343; J. Levinson, *Aesthetic Supervenience*, [w:] idem, *Music, Art, and Metaphysics*, Cornell Univ. Press, Ithaca, NY 1990.

³³ Zob.: K. Walton, *Categories of Art*, "Philosophical Review", 79 (1970) s. 334-367.

³⁴ J. Dodd, *Works of Music...*, s. 201 n.

kie cechy normatywne mają w utworze właśnie taki charakter. Według sonicyzmu należą do nich: wysokość i długość dźwięków, melodyka, harmonika, artykulacja itd. Do tych cech zalicza także barwę dźwięku, dlatego jego stanowisko ma postać sonicyzmu kolorystycznego. Kolorystykę rozumie jednak w szczególny sposób – uniezależnia ją od środków wykonania. Uważa, że wskazówki instrumentacyjne w partyturze są podporządkowane wyłącznie kolorystyce wykonania; jeżeli należą one do warunków poprawności wykonania, wykonawca może użyć dowolnego instrumentu i dowolnego sposobu wykonania dźwięków pod warunkiem, że barwa wykonania będzie zgodna z barwą wskazanego przez partyturę instrumentu. Zatem w jego koncepcji barwa a nie instrument należy do cech normatywnych. W konsekwencji przyjmuje, że dwa dzieła mogą być identyczne, mimo że jedno jest skomponowane na fortepian, a drugie na syntezator.³⁵

Jeśli warunkiem identyczności dzieł byłaby identyczność akustyczna wykonania, to prowadziłoby to do następującej trudności. Ponieważ każde dzieło ma potencjalnie wiele akustycznie różnych wykonań, nie byłoby wiadomo, z którym z nich miałyby być identyczne wykonanie innego dzieła, abyśmy mogli uznać, że oba dzieła są identyczne. Czy wystarczy, że tylko część wykonań jest identyczna? Poza tym wykonanie błędne jednego dzieła muzycznego może teoretycznie brzmieć akustycznie tak, jak poprawne wykonanie innego dzieła. Zatem kryterium identyczności typów normatywnych powinno przynajmniej zawierać warunek poprawności. Generalnie wydaje się, że wymaga ono bardziej subtelnych narzędzi. W praktyce rozpoznanie, że mamy do czynienia z dwoma wykonaniami tego samego dzieła nie sprawia kłopotu. Próba ustalenia warunków kryteriów identyczności dwóch dzieł jest bardziej niż przyjmuje Dodd skomplikowana.

Zakończenie

Ontologia utworu muzycznego Dodda, której tylko wybrane fragmenty w tym artykule zostały przedstawione, budzi uznanie zakresem poruszanych zagadnień, dyskutowanych stanowisk, przeprowadzonych analiz i argumentów. Próba interpretacji na gruncie platonizmu statusu ontycznego utworu muzycznego wydaje się niezwykle interesująca. Wydaje się jednak, że więcej argumentów przemawia za słabszą postacią tego stanowiska. Dodd w swej teorii w niewystarczający sposób wykazał, że utwory muzyczne istnieją eternalnie i pozbawione są wewnętrznej struktury. Błędne wydaje się zatem pozbawienie typów: 1) wewnętrznych racji orzekania o nich cech; 2) wewnętrznych warunków poprawności ich egzemplarzy;

³⁵ W praktyce muzycznej często okazuje się, że nie tylko dany typ instrumentu jest niezbędny do ukazaniu sensu muzycznego danego utworu, ale nawet konkretny egzemplarz tego instrumentu. Wybitni wykonawcy mają świadomość, że pewne jakości interpretacji można wykonać tylko na niektórych instrumentach. Zob. K. Hafner, *Romanca na trzy nogi. Opowieść o życiu i muzyce legendarnego pianisty Glenna Goulda*, przeł. E. Pankiewicz, Rebis, Poznań 2012.

3) wewnętrznej racji tożsamości typów – w tym również utworów muzycznych. Nieprzekonujący jest też argument językowy za koniecznością istnienia typów, wydaje się, że prawdziwość zdań, które Dodd analizuje, można uzasadnić odwołując się do słabszego statusu ontycznego typów – jako przedmiotów czysto jakościowych, neutralnych egzystencjalnie. Wątpliwości związane są też z koncepcją eternalnego istnienia cech, relacją między cechami *in abstracto* a ich instancjami i naturą ich jednostkowienia. Trudno również się zgodzić z tezą o pośrednim poznawaniu utworów muzycznych i ze sposobem poznawania ich przez kompozytora. W samej definicji utworu muzycznego wydaje się niezbędne uwzględnienie jego wymiaru aksjologicznego, wskazanie racji jego tożsamości w nim samym. Niezależnie od tych wszystkich wad, które być może zostały z powodu braku wnikliwości przez autora tego artykułu wyolbrzymione, teoria Dodda stanowi od czasów Romana Ingardena najpoważniejszą propozycję w ontologii utworu muzycznego.

Robert Koszkało

Julian Dodd's Musical Platonism

Abstract

The purpose of the paper is to analyse Julian Dodd's musical Platonism in the ontology of works of music. Dodd defends two views; first, that musical works are norm-types the tokens of which are dateable, locatable patterns of sounds. Second, that musical works are entities individuated purely in terms of how they sound. The main results of the analysis is the rejection of the following Dodd's theses: 1. that types exist eternally; 2. that they are unstructured; 3. that their identity is determined by the condition that something must meet to be one of its tokens.

Keywords: ontology of works of music, musical Platonism, Julian Dodd.