

ROMAN INGARDENS TEORI OM MUSIKVÆRKET

– nogle aspekter i diskussionen mellem Ingarden og Z. Lissa omkring denne teori

Ewa Dabrowska

Roman Ingarden er en af de betydeligste og mest berømte polske filosoffer. Han hører til den fænomenologiske skole, som udvikledes i Tyskland omkring filosofen E. Husserl. Fænomenologien er en filosofisk retning, som tager sit udgangspunkt i erfaringen, i det positivt givne. Men for det positivt givne anser man her ikke kun de sanselige og målelige elementer i erfaringen. Udgangspunktet for fænomenologisk filosofi er ikke domme, men selve kendsgerningerne. En fænomenologisk filosof går systematisk til værks, undersøger det givne, helt frigjort for forud indtagne standpunkter, teorier, doktriner osv. Han prøver på at beskrive det, der giver sig til kende i vort bevidste møde med tingene. Derfor er hans udgangspunkt meget specifikt – han starter ofte med ”dagligdags intuition” og gennem en nøje beskrivelse af det ”fænomen”, som han undersøger, opnår han til sidst en vis form for højere syntese.

For Ingarden blev æstetikken den del af filosofien, som han beskæftigede sig mest med, dog altid i forbindelse med de ontologiske problemer. Han startede med undersøgelser af det litterære værk, hvortil han viede et af sine betydeligste værker: ”Das Literarische Kunstwerk”¹). Resultatet af hans undersøgelser er hans teori om kunstværket som en intentional genstand. Kunstværket er i sit væsen noget skematisk, det indeholder ”ubestemthedssteder” (Unbestimmtheitsstellen), og det indeholder også nogle potentielle momenter, som skal aktualiseres. Af begge grunde ”kræver” kunstværket en modtager, som ved sin særlige handlen overfor det givne skema (kunstværket) danner den æstetiske genstand. Den æstetiske genstand er så at sige ”værkets ansigt”, som den viser sig for modtageren. Dette begrundes værkets specifikke ontologiske væsen som en intentional genstand. Intentional genstand er for den fænomenologiske betragtning noget forskelligt fra andre virkelighedsfænomener som de reelt eksisterende ting (ting og mennesker) og de ideelle ting (matematiske symboler f.eks.). Intentional genstand er tæt forbundet med nogens intentioner, den skabes af nogen, og den skal også opfattes (betragtes) af nogen.

Kunstværket som en intentional genstand har en specifik opbygning, idet det er sammenbygget af mange forskellige momenter, og i nogle kunstarter er der

tale om forskellige lag i kunstværkets opbygning. I det litterære værk finder Ingarden fire forskellige lag:

1. et lydlag
2. et meningslag
3. et lag af de genstande, som værket indeholder
4. et lag for de skematiserede aspekter, hvori genstandene fremtræder.

Kunstværket som en intentional genstand må have et fysisk grundlag for at kunne eksistere. Teksten er det fysiske grundlag for det litterære værk. Noder er det for det musikalske værk. Men i modsætning til det litterære værk anser Ingarden musikværket for at være opbygget af kun ét lag. På dette punkt er han uenig med en anden fænomenologisk filosof N. Hartmann, som finder flere lag i musikværket²⁾). Det mest karakteristiske for kunstværket er det, at det fremtræder for modtageren som et æstetisk objekt, som er helt forskelligt fra værket's fysiske grundlag. Det æstetiske objekt fremtræder for modtageren, når denne indtager en speciel attitude over for kunstværket, og det sker gennem den æstetiske oplevelse.

Undersøgelser angående musikværket findes i Ingardens artikel, "Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości"³⁾, på tysk "Das Musikwerk"⁴⁾). Følgende referat af artiklen er baseret på den tyske tekst, som er mere sammentrængt end den polske.

Først undersøger Ingarden nogle almindelige men fejlagtige opfattelser af musikværket. Den mest fremtrædende er den opfattelse, at musikværket er noget psykisk. Den går i to retninger: enten synes man at værket er lig med komponistens oplevelser eller med tilhørerens. Men allerede vor dagligdags intuition modsiger en sådan problemstilling. Værket eksisterer jo efter komponistens død og det eksisterer også når ingen hører det. Men det er samtidig ikke nogen fysisk genstand. Man kan ikke pege på noget og sige: "dette er Beethovens 5. symfoni". Hvis musikværket ikke synes at være hverken noget psykisk eller noget fysisk, så er det måske noget, som hører til de ideelle genstande? Svaret er atter nej, fordi noget, som har sin oprindelse i tiden (Beethovens 5. symfoni blev jo skrevet på et tidspunkt, som kan angives, og før eksisterede den ikke) ikke kan være en ideel genstand. Men måske eksisterer der slet ikke sådan noget som Beethovens 5. symfoni, men kun dens opførelser? Men hvis dette var tilfældet, så vil der ikke være mening i at afgrænse de pågældende opførelser fra tilhørerens subjektive oplevelser, ej heller kunne man tale om værket's identitet. Det ville endvidere være umuligt at klassificere opførelser ved at sige, at den ene er bedre end den anden — bedre i forhold til hvad?

Ingarden går i gang med disse vanskeligheder og undersøger først forholdet mellem værket og dets opførelse. For at bevise, at værket er noget andet end opførelsen, er det nødvendigt at finde nogle fænomener, som findes i værket og

ikke i opførelsen, og omvendt. Det kan sammenfattes i følgende punkter:

1. Opførelsen er en proces, og kan som sådan kun forekomme én gang. Genta-gelsen vil allerede være en anden opførelse. Musikværket er derimod en gen-stand, som eksisterer i tiden. Det blev til på et tidspunkt og eksisterer stadig som det samme, selv om de processer, som var grundlag for dets opståen alle-rede er afsluttet. Værket er ikke en proces; alle dets dele eksisterer samtidig.
2. Enhver opførelse er en akustisk proces. Den dannes af nogle tonegestalter, som er kausalt betinget. Musikværket er ikke betinget af akustiske processer, men af psykofysiske processer, som foregår i dets ophavsmands indre. Det er desuden uafhængigt af de akustiske processer, fordi det også er tilgængeligt uden dem, f.eks. ved betragtningen af et partitur.
3. Opførelsen er klart lokaliseret i rummet, mens selve værket ingen rumlig lo-kalisering har.
4. Opførelsen gives os som noget vi hører, som nogle "Gehörwahrnehmungen", som danner opførelsens konkretion, noget som er forskelligt fra selve opfø-relsen. Enhver tilhører har sin egen konkretion, som er individuelt betinget. Musikværket som sådant er derimod ikke "følsomt" over for opførelsens til-fældigheder. Ingen vil sige, at på grund af en dårlig opførelse, bliver selve værket dårligt. Der er mange ting, som tilhøreren "abstraherer" fra, når han hører værket, han "fanger" kun de væsentlige, for værket bestemmende ting.

Det næste som Ingarden beskæftiger sig med er forskellen mellem musikværket og de psykiske oplevelser. Den psykologisk betonedede opfattelse af musikværket er stadigvæk populær blandt musikæstetikere. Men man må gøre sig det klart, at musikværket ikke hører til de psykiske fænomener. Man oplever nogle følelser i forbindelsen med det hørte musikværk, men selve værket kan ikke identificeres med disse følelser. For at forstå dette, må man understrege, at op-fattelsesdata er forskellige fra de impulser, som betinger dem. En hørt tone for-bliver for opfattelsen den samme, så længe den varer selv om den faktisk er sammensat af mange forskellige impulser. I vor opfattelsesakt er der desuden in-deholdt en slags intention, som kaldes "unanschaulicher Inhalt des Aktes"⁵). Denne intention er noget psykisk, men den er helt forskellig fra det hørte fæno-men. Den psykiske sfære af opfattelsesprocesserne er altså i grunden forskellig fra de processer, som udspiller sig i den fysiske verden, og som danner grundlag for de nævnte psykiske processer. Derfor er selve værkets opførelse forskellig fra de psykiske reaktioner, som dannes på grundlag af opførelsen, ergo: opførelsen af værket er ikke i sig selv noget psykisk. Når selve opførelsen ikke er det, så er værket det heller ikke. Det er et vanskeligt problem, men det kan forklares som følger: den psykiske oplevelse af musikværket er tættest forbundet med det menneskelige indre. Opførelsen placerer sig ligesom på et højere abstrak-tionsplan, og selve værket findes så at sige endnu højere oppe, i et andet abstrak-tionsplan.

Musikværket er altså noget forskelligt både fra dets opførelser og fra de psykiske oplevelser. Det tredje skridt for Ingarden er at vise, at det også er forskelligt fra partituret. Det er det fordi:

1. Ikke alle musikværker var, eller er noterede.
2. Partituret er en samling tegn, en samling "imperative" symboler. De angiver blot, hvordan det værk er, som blev noteret ved hjælp af et partitur. Men ligesom et tegn er noget forskelligt fra det, som det står for, er partituret også forskelligt fra det værk, det bestemmer.

Forholdet mellem partituret og værket er dog ikke entydigt, siden et værk kan noteres ved hjælp af forskellige notationssystemer. I modsætning til det litterære værk danner partituret ikke noget lag af musikværket, det forbliver udenfor værket. I en æstetisk oplevelse af musikværket behøver man ikke at tage partituret med i betragtning.

Det var den negative fase af Ingardens undersøgelser, om hvad musikværket ikke er. Nu følger den positive fase, som skal føre til forståelsen af musikværkets væsen. Først konstaterer Ingarden, at toner, "tonale Gebilde" og lignende danner en væsentlig faktor i opbygningen af musikværket. (Ordet "tone" er her brugt i sin abstrakte, ikke "fysiske" betydning.) Nu må man finde nogle specifikke træk ved musikværket, som kan adskille det fra andre af virkelighedens fænomener, som også bygges af "toner" (f.eks.: den akustiske side af sproget, fuglesang, forskellige akustiske signaler, osv.). Man kunne tro, at forskellen ligger i, at musikken udtrykker noget (f.eks. følelser). Ingarden mener dog, at det "at udtrykke" i sit væsen er noget, som ikke hører med i musikens væsen. Man har også hævdet, at musikken kan fremkalde følelser, og deri ligger dens specifikke egenart. Men selve det faktum, at den samme musik kan fremkalde meget forskellige følelser, beviser, at dette ikke er det væsentlige for musikken.

Det, som virkelig adskiller musikværket fra alt andet i verden er, at der i musikværket optræder nogle elementer, som er af ikke-akustisk natur, og det er dem, som spiller hovedrollen i den musikalske "skønhed", i musikværkets værdi. Ethvert musikværk er noget individuelt, og grunden dertil ligger i den egenartige "blanding" af rene kvaliteter og af nogle andre kvaliteter, som er resultatet af denne blanding. Resultatet bliver en helhedskvalitet, som er noget specielt for det pågældende værk, og som begrunder værkets individualitet. I musikværket har vi at gøre med et "Qualität-Continuum"⁶), kontinuum i samme betydning, som Bergson brugte det i forbindelse med bevidsthedsoplevelser. Når man på baggrund af en opførelse i en æstetisk oplevelse opdager musikværkets kvalitative individualitet, bliver man også klar over dette værks over-individuelle karakter i forhold til alle individuelle reelle genstande, som er tidsligt og rumligt determineret. Musikværket er nemlig ikke kun over-individuelt, men også "überzeitlich".

Det er ikke altid vi kan tale om værkets "Überzeitlichkeit". Når man betrag-

ter kunstværket som et færdigt produkt, et resultat af kompositionsprocessen, så er værket selvfølgelig en genstand, som eksisterer i tiden. Det blev til, og så er det til fra den tid, og vil eksistere videre. Men det er ikke musikværket i dette aspekt, som interesserer Ingarden. Det er derimod musikværket, sådan som det gives i en æstetisk oplevelse, altså når det fremtræder ifølge sit egentlige væsen som en intentional genstand. Når vi betragter musikværket udelukkende som et objekt for den æstetiske oplevelse, sådan som det gives os i alle dets faser (dele) og deres følgen-efter-hinanden, og sammenligner et sådant opfattet musikværk med alle andre processer i den reelle verden (blandt andet med det samme musikværks opførelser), så bliver det klart, at musikværket er en "überzeitlich" genstand, som dog besidder en "quasi-tidslig" struktur. For at forklare dette nærmere, analyserer Ingarden først de tidslige aspekter ved værkets opførelse. Enhver reel proces, som vi møder i den reelle verden, udspilles i et bestemt tidsafsnit som ikke kan gentages. Hver gang den optræder i vort opfattelsesfelt, bærer den i alle sine faser en bestemt, karakteristisk "Zeit-Quale", en tidsbestemmelse på sig. Denne specifikke "Zeit-Quale" hører selvfølgelig til den konkrete, oplevede tid, den tid som gives for os sammen med opfattelsesindholdet, og ikke til den såkaldte "objektive", "fysiske" tid, som måske slet ikke er reel. "Quale", eller farvning af en fase i den konkrete tid, er afhængig af "udfyldningen" af de indtrædende øjeblikke, altså af det, som "foregår" i disse øjeblikke, og som subjektet opfatter. Desuden er "farvningen" afhængig af indholdet af de foregående øjeblikke, ikke kun den nærmeste, men også andre, tidligere øjeblikke og deres farvning igen. Man kan ikke skelne den oplevede tidsenhed fra "indholdet" af denne tidsenhed. Tidsenheden får en farvning af det, som "sker" i øjeblikket, og også af det som "skete" for et øjeblik siden. På den anden side bliver selve indholdet — altså her tonegestalt — ligesom "klædt på", "indsvøbt" i den "Zeit-Quale" hvori den udspilles.

Alt dette angår selvfølgelig kun musikværkets opførelse. Derfor kan man ikke opleve den samme opførelse igen. Når vi hører musikværket igen, bliver vor opfattelse påvirket af andre "Zeit-Quale", end det var tilfældet første gang. I modsætning dertil er selve musikværket fri for denne tidsfarvning, fordi værkets komponist ikke kunne forudse, hvilke tidsfarvninger der ville være til stede, når værket skulle opføres. Det er derfor helt naturligt, at tilhøreren abstraherer fra de tidsfarvninger, som værket har i opførelsen, og han gør det, fordi han drives af ønsket om at "nærme" sig selve værket. Tilhøreren skiller værket med dets eget kvalitet-struktur ud fra opførelsens konkretum. Når dette lykkes for tilhøreren, så optræder værket i hans æstetisk oplevelse uden disse fra opførelsens stammende tidsfarvninger, og i den forstand er værket "überzeitlich".

Men denne "Überzeitlichkeit" kan belyses fra andre synsvinkler, som gør det muligt at gennemskue værkets indre tidslige ordning. Det er det Ingarden kalder for "quasi-tidslig" struktur af musikværket. Følgende analyse fører til denne konklusion:

Ethvert musikværk indeholder mange forskellige dele (faser). Delene overlapper kontinuerligt hinanden, og de følger efter hinanden. Delenes orden er fast angivet. Denne tidsanordning er dog ikke nok til at tale om musikværket som en tidslig genstand i snævrere forstand. Værket som sådan indeholder nemlig alle sine momenter "samtidig" derfor er det "quasi-tidsligt" og ikke "tidsligt".

Først i opførelsen får den tidslige anordning en karakter af en følgen-efter-hinanden. I opførelsen bliver den "quasi-tidslige" karakter af musikværket omdannet til den tidslige karakter af opførelsen. Men selve værket er, uafhængigt af opførelsens tidslige karakter, allerede bestemt som værende af "quasi-tidslig" karakter. Her kan man også tale om tidslig farvning, dog på et højere, man kunne sige, mere abstrakt niveau. Denne tidslige farvning af den enkelte fase i værket er igen bestemt af de musikalske fænomeners udformning og af udformningen af de forudgående faser. Tidsfarvningen af hver fase i værket vil, med undtagelsen af begyndelsen og slutningen, være bestemt på tre forskellige måder: af fasens eget indhold, af indholdet af foregående faser og af fremtidsperspektivet. Dette forhold skaber værkets immanente tid eller værkets "quasi-tidslige" struktur. Et fænomen for sig er musikværkets slutning, som ikke rummer nogen fremtidsperspektiver i sig. Dette adskiller den "quasi-tidslige" struktur af kunstværkets (ikke kun musikværker men også litterære, dramatiske og filmværker) fra det oplevede tidskontinuum, som aldrig har en slutning. Musikværket har ikke noget "mere" efter sin slutning.

For bestemmelsen af musikværkets tidslige struktur, eller rettere sagt af dets struktur-type, spiller rytmiske, tempomæssige og dynamiske forhold en meget vigtig rolle. F.eks. er en stormfuld, lidenskabelig presto kortere end en adagio med samme taktantal, ikke kun fordi der til dens opførelse bruges mindre tid end til adagioens, men snarere fordi dens tempo bevirker, at alle dens faser og dele knyttes stærkere sammen. En largo eller lento udfolder sig derimod bredt i alle sine enkeltheder, og tillader i sine langsomt følgende faser tydelige tidslige akcenter og afgrænsninger. Typen af tidsstrukturer har i de to tilfælde (presto og largo) helt forskellige kvalitative egenskaber.

Eksistensen af musikværkets specifikke tidsstruktur åbner muligheden for, at musikværket kan blive et og samme værk i forskellige opførelser. I enhver opførelse kommer det til en særlig modificering af værkets immanente tidsfarvning ved den konkrete tidsfarvning af den af tilhøreren oplevede opførelse. Hvordan denne konkrete tidsfarvning bliver, afhænger af tilhøreren og hans indstilling til det oplevede musikværk, blandt andet af hans forståelse af værket og af hans muligheder for at abstrahere fra de for selve værket fremmede momenter. Jo bedre tilhøreren kan "underkaste" sig selve værket, desto mindre rolle vil de i opførelsen indtrædende tidsfarvninger spille. Det er dog tvivlsomt, om man helt kan abstrahere fra disse forstyrrelser i opfattelsen af værket, som de pågældende tidsfarvninger i opførelsen giver. Opfattelsen af selve værket afhænger dog

af, i hvilken grad denne abstrahering lykkes for tilhøreren. I den ideelle situation er opførelsen "gennemsigtig" for tilhøreren, den "afslører" nemlig værket indre struktur. Meget afhænger også af, hvordan selve opførelsen er. Den bør nemlig være værket "tro", dog bør den ikke henlede opmærksomheden for meget på sig selv, men kun være et middel til at lede bevidstheden til selve værket.

For endelig at bestemme, hvilken slags genstand musikværket er, undersøger Ingarden de akustiske og ikke-akustiske momenter i musikværket. Resultaterne af disse undersøgelser kan opsummeres således:

De akustiske momenter, de forskellige "Tongebilde", danner det såkaldte tonale underlag for musikværket. Man kan tale om "Tongebilde" på forskellige niveauer: motiver, fraser, sætninger, satser. De kan spille forskelligt store roller i opbygningen af værket. Undersøgelser af deres roller hører ikke med i Ingardens artikel, de skal undersøges af musikvidenskaben, hvor de "akustiske momenter" hører hjemme. For Ingarden er det vigtigt at understrege, at dette tonale underlag langt fra udgør alle værket momenter. Et musikværk, som er et kunstværk, indeholder ud over det tonale underlag også nogle andre, ikke-tonale momenter, som bygges over dette, og som spiller den afgørende rolle i konstitueringen af musikværket som et æstetisk objekt. Ingarden taler om 5 forskellige ikke-akustiske momenter af musikværket:

1. Værkets tidslige struktur, som i sig selv ikke er noget akustisk. Denne struktur begrænses ikke kun til det, at de pågældende "Tongebilde" har forskellig længde, og at de følger efter hinanden. Den består også af tidens kvalitative egenskaber i værket. Rytme, metrum, tempo og taktart spiller her en stor rolle. Men også linieføringen og den melodiske dukthus, desuden spændvidden af de indre sammenhængende melodiske gestalter er af stor betydning her.
2. Bevægelsen er det andet af de ikke-akustiske momenter i værket. Det er ikke en ægte bevægelse, forbundet med ændring af beliggenhed i rummet, men en specifik musikalsk bevægelse, influeret af værket musikalske momenter. Melodiens bevægelse, dens rytmiske og tempomæssige struktur spiller en væsentlig rolle i konstitueringen af værket bevægelsesstruktur. Bevægelsen spiller også en meget vigtig rolle i den æstetiske vurdering af værket. I nogle tilfælde kan man tale om bevægelsens dissociering, f.eks. kan et værk have markante rytmer og flotte tempi, men alligevel ikke indeholde nogen ægte bevægelse. Dette vil man fornemme som en mangel ved værket.
3. Det tredje moment er de musikalske former. De er ikke af akustisk natur, men dannes kun ved en abstraktion, og de har forbindelse med de andre førnævnte ikke akustiske momenter.
4. Det næste ikke-akustiske moment er værket emotionelle kvaliteter. Det er et meget omdiskuteret problem, og Ingarden taler om tre forskellige lag, hvori

de såkaldte "følelser" kan være indblandet i musikværket:

- a. De i værket indeholdte rene emotionelle kvaliteter.
- b. De gennem musikværket udtrykte emotioner, uanset deres tilhørighedsforhold enten til komponisten eller til virtuosen.
- c. Emotionelle tilstande hos tilhøreren, som på den måde reagerer på værket.

Det er det første af de nævnte lag, som Ingarden især beskæftiger sig med. De emotionelle kvaliteter er måske en falsk benævnelse, fordi de for det første udover det følelsesmæssige aspekt også indeholder andre kvaliteter, som f.eks. ophidselse, begær, beruselse, opfyldelse, beroligelse, og for det andet danner de kun en analogi til de reelle følelser og emotioner. En melodi er "sørgelig" på samme måde, som et landskab kan være det, altså på en ikke "håndgribelig" måde. Fejlen ved alle hidtidige "emotionelle" teorier angående musikken er, at man ikke har anerkendt eksistensen af de emotionelle kvaliteter uden for individets psykiske sfære. Man har altså straks talt om "følelser" og har ment, at de fænomenelt eksisterende emotionelle kvaliteter var lig med følelser. Men så lidt som følelser kan være indeholdt i et landskab, kan de være tilstede i musikken. De emotionelle kvaliteter bygges over værkets andre akustiske og ikke-akustiske momenter. En melodi kan f.eks. bære en kvalitet i sig (den kan være "sørgelig" eller "sød") harmonikken kan have en kvalitet (af "uro" f.eks.). De emotionelle kvaliteter er et meget vigtigt element i den rolle, som musikværket spiller for os.

5. Det næste ikke-akustiske element er de forskellige æstetisk valente kvaliteter og den over dem opbyggede æstetiske værdi med sine specifikke kvaliteter. Teorien om de æstetiske kvaliteter og om æstetisk værdi er et af de vanskeligste momenter i Ingardens teori. Her vil jeg nøjes med at meddele nogle eksempler. Æstetisk valente kvaliteter kan findes både i værkets tonale underlag og i de ikke-akustiske momenter. Kvaliteter kan være både positive og negative. Man kan f.eks. sige om klangen i et værk, at den har "fylde" så er "fylden" den positive æstetiske kvalitet. Men klangen kan også være "tynd", "svag" osv. — her er der tale om negative kvaliteter. Samme egenskaber kan man finde på andre trin i værkets opbygning. Blandt de ikke-akustiske momenter er de emotionelle kvaliteter æstetisk mest valente. Undersøgelsen af de æstetiske kvaliteter og den æstetiske værdi er en opgave, som den filosofiske æstetik skal tage sig af at løse. Musikvidenskaben kan give materiale dertil i form af undersøgelser af værkets "momenter" og deres sammenhænge.

Alle disse undersøgelser er for Ingarden bevismaterialet for hans hovedtese, nemlig at musikværket er en intentional genstand. Den intentionale genstand må have et "Seinsfundament" og en "Seinsquelle". Det første er i musikværkets tilfælde et partitur, det andet er komponistens skabende akt.

Musikværket er i sig selv noget skematisk. Dets momenter, kun fastlagt i de vigtigste træk, aktualiseres og konkretiseres i opførelsen.

Et musikværk er desuden noget mere end en sum af dets dele. Værket danner en gestalt fordi det træder ud af den musikalske "nu" og danner en udelelig helhed af sine dele. Samtidigt er et musikværk noget individuelt takket være det specifikke samspil af æstetiske kvaliteter, som er karakteristisk for dette værk. Selv om man kunne finde nogle af disse kvaliteter ved et andet musikværk, så vil der altid være en proportions- og gradforskkel ved kvalitetsblandinger, som er karakteristiske for henholdsvis det første og det andet værk.

- - - - -

Ingardens teori om musikværket forblev i længere tid ret ubemærket af de polske musikologer. Grunden dertil kunne til en vis grad være teoriens vanskelighed for ikke-fagfilosoffer, men nogle historisk-politiske forhold gjorde sig også gældende⁷).

Efterhånden begyndte man dog at interessere sig for Ingardens teori, som også hurtigt kom på mode ikke mindst blandt musikkritikere⁸).

Også musikvidenskaberen reagerede på Ingardens teori. I året 1966 blev to kritiske artikler publiceret i tidsskriftet: "Studia Estetyczne". Af disse to er især Z. Lissas artikel: "Uwagi o Ingardenowskiej teorii dzieła muzycznego" ("Bemærkninger om Ingardens teori om musikværket") af stor interesse⁹). Først og fremmest på grund af den position, som Z. Lissa indtager inden for de polske musikvidenskabskredse. Hun kan nemlig anses for at være en førende polsk musikolog af ældre generation. Tilmed er hun kendt for sine musikæstetiske interesser. Hendes egen æstetiske teori er langt fra ensartet takket være de omvæltninger som karakteriserede den polske historie inden for de sidste 50 år. De fleste af hendes æstetiske artikler og afhandlinger har en klar filosofisk profil, nemlig en marxistisk orientering. Hvad musikværket angår, så understreger Lissa ofte dets processuelle karakter¹⁰). Det er en teori, som faktisk ligger ret fjernt fra Ingardens teori. Hovedforskellen ligger ikke mindst i teoriernes filosofiske underbygning. Lissas filosofiske forudsætninger er allerede blevet nævnt. Hvad Ingarden angår, er sagen lidt mere kompliceret. Det er nemlig ret vanskeligt at placere ham inden for de traditionelle filosofiske strømninger med hensyn til skellet mellem det idealistiske og det materialistiske¹¹). En dyberegående analyse af de af Ingarden præsterede løsninger, og af den af ham brugte terminologi (først og fremmest teorien om den "intentionelle genstand") åbner dog muligheden for en vis idealistisk interpretation. Denne mulighed var det faktiske, ofte udtalte grundlag for den kritik, som de marxistiske filosoffer rettede mod Ingarden.

Lissa undgår i sin kritik det filosofiske felt, og prøver på at begrænse den til de rent musikalske problemer.

Hun starter med at konstatere, at hele Ingardens teori er baseret på et begrænset musikalsk materiale, nemlig på den instrumentale musik fra perioden

”fra Bach til den tidlige Stravinsky”¹²), og at man på den måde forbigår resten af de musikalske fænomener. Tilmed synes den forbigåede del af musikken at være den største. Det som vi (vi = musikvidenskabens repræsentanter i anden halvdel af det 20. årh.) forstår ved musikken, er ikke kun de såkaldte ”klassiske værker”, men også gammel musik, ikke-europæisk musik, europæisk folkemusik og moderne musik. I de ”klassiske værker” indgår også vokal-instrumentale og sceniske musikværker, som af Ingarden bevidst blev lagt til side. (Ingarden siger selv, at det er fordi disse værkers væsen er mere kompliceret end de rent instrumentale værkers).

Det musikområde, som danner grundlag for Ingardens undersøgelser, er altså begrænset på forskellige måder:

1. kronologisk
2. geografisk
3. klassemæssigt (her tænkes på folklore)
4. genremæssigt

Nogle af de karakteristiske træk ved musikværket vil derfor ikke kunne findes i de andre, førnævnte musikalske fænomener. Der kan f.eks. sættes et spørgsmåltegn ved Ingardens tese om, at ethvert musikværk nødvendigvis må have både begyndelse og slutning; dette passer nemlig ikke til sådanne fænomener som nogle dele af ikke-europæisk musik (arabisk musik) og moderne musik (aleatorisk musik). Tesen om musikværket som et skema bliver diskutabelt ved elektronisk og konkret musik, og tesen om musiknotationens rolle kan ikke diskuteres i forbindelse med gammel musik.

Hvad den moderne musik angår, er den elektroniske musiks tilfælde ret karakteristisk, betragtet ud fra et ontologisk synspunkt. Her må man tale om andre forhold mellem værket, dets opførelse og dets notation, end de, som Ingarden har beskrevet. Ved elektronisk musik kan vi ikke tale om opførelser i den vante betydning. Faktisk har vi her kun en opførelse, nemlig det på båndet indspillede elektroniske værk. Nye afspilninger af båndet er, ifølge Lissa, ikke nye opførelser af værket, fordi de ikke bringer noget nyt i forhold til den første indspilning. Der bliver selvfølgelig tale om nogle små modifikationer: apparatrets størrelse og tekniske standard kan her spille ind, men det er kun nogle tilfældige modifikationer, som opstår uden medvirken af nogen persons intentioner.

Et andet nyt element i elektronisk musik er, ifølge Lissa, det, at notationen bliver unødvendig, og at man oftest lader være med at notere de elektroniske værker. I den elektroniske musiks tilfælde har vi oftest kun et væsensfundament, nemlig det indspillede bånd. Hvis værket ikke er formidlet på symbolsk vis (notationen gør en sådan formidling mulig) så falder hele den side af Ingardens teori bort, som understreger det intentionale ved værket.

Lissa er tilbøjelig til at antage, at det på båndet indspillede musikstykke er værket selv, færdiggjort og uden ”ubestemthedssteder”. Som sådan kan det ik-

ke omvurderes ved andre opførelser/interpretationer. Den elektroniske musiks tilfælde kan ikke tilpasses Ingardens teori. Her er værket lig med sin opførelse, noget, som ifølge Ingarden aldrig finder sted. De elektroniske værker har, ifølge Lissa, en hel anden ontologisk status. De nærmer sig i sin væremåde malerkunsten og arkitekturen. Det afgørende faktum for denne lighed er, at elektroniske værker har en uforanderlig og for én gang bestemt tidsmæssig struktur, og at de derfor ikke er et skema, som kræver udfyldning. De er en samling af bestemte klange, hvor både de akustiske og ikke-akustiske elementer ikke kræver nogen konkretisering (udfyldning) ved hjælp af interpretation. Om de elektroniske værker kan altså siges at:

1. den udøvende musiker er unødvendig (men mon ikke der kan spores rester af hans rolle i den rolle teknikeren i studiet spiller?)
2. det indspillede værk svarer helt til det ideelle æstetiske objekt, i hvert fald i dets akustiske momenter.
3. ubestemtheds-faktoren falder bort sammen med notationens forsvinden.
4. det som høres af tilhøreren svarer helt til værkets egenskaber.
5. det indspillede værk er ejendommeligt ved sin samtidige tidslige og "quasi-tidslige" karakter.
6. ændringer ved det æstetiske objekt kan kun være resultater af ændringer i tilhørers attitude over for værket.

Et andet musikalsk fænomen, som ifølge Lissa kræver en revision af Ingardens teori, er alle de moderne værker, som indeholder tilfældighedsfaktorer som nogle af sine elementer. Her tænker Lissa både på den aleatoriske musik og på de såkaldte åbne former, hvor enhver opførelse bliver forskellig fra enhver anden opførelse, uanset hvor stor en rolle tilfældighedsmomentet spiller. Samtidig spiller opførelsen her en anden rolle, end ved de klassiske værker: grænsen mellem kompositionsprocessen og opførelsen bliver nu sløret, og opførelsen får en "skabende karakter". Her må man ofte spørge: Hvad er det egentlige musikværk? Er det en af de mulige realisationer, som man tilfældigt udtager til at være værket, eller det, vi nærmest kan komme til? Eller måske er alle mulige realisationer tilsammen "et værk"?

I enhver opførelse af et musikstykke "forudsættes" det, at der er "noget" som opføres. Ved aleatorisme og "åbne former" er dette "noget" reduceret til et minimum. Derfor kan man heller ikke tale om opførelsens "rigtighed" eller "urigtighed". Samtidig må man betragte nogle af musikværkets vigtigste træk, sådan som værkets helhed og identitet, fra en hel ny vinkel. F.eks. kan nødvendigheden af en indre forbindelse mellem klangfænomener samt værkets egen lovmæssighed ikke længere fungere som værkets helhedskriterium.

Analysen af den elektroniske og aleatoriske musik var to hovedpunkter i Lissas bemærkninger om Ingardens teori. Vi er så heldigt stillet, at vi i samme tidskrift og i samme nummer også kan læse Ingardens svar på Lissas artikel¹³). Og

det bedste svar på udfordringen viser sig faktisk at ligge i artiklens første sætninger, hvor Ingarden siger, at det, han undersøgte var musikværker, og at han derfor kun kunne basere disse undersøgelser på det, man almindeligvis kalder for musikværker, det som man altid vil enes om uden tvivl *er* musikværker. Desuden var hoveddelen af teorien færdigskrevet i 1928, og da kendte man intet til disse moderne værker, Lissa skrev om.

På den anden side kan man også sige, at eksistensen af de nye musikalske fænomener ikke ændrer noget ved teoriens gyldighed i forbindelse med de klassiske værker.

Allerede i de par sætninger bliver det klart, at Lissas artikel rammer forbi. Nye værker kræver nye teorier, og ikke et supplement til den gamle. En sådan konklusion ville være hel tilstrækkelig som et svar til Lissa. Ingarden standser dog ikke her. Han "bider på krogen" og kommer med et detaljeret svar på de pågældende kritiske punkter.

Angående elektronisk musik siger Ingarden, at han ikke kan være enig med Lissa i hendes påstand om, at enhver afspilning af båndet repræsenterer den samme opførelse. Der vil altid være forskelle mellem forskellige afspilninger: båndet bliver slidt op, strømspændingen kan ændres. Disse forskelle vil være af minimal størrelse, men det ændrer intet i den kendsgerning, at enhver afspilning er en proces, og som sådan kan den aldrig gentages. Alle afspilninger af båndet henviser til én og samme ting, nemlig musikværket. Ingen musiker kan enes med Lissa i hendes påstand om, at ved de elektroniske værker er opførelsen lig med værket. Det ville nemlig betyde, at enhver tilfældig forstyrrelse under afspilninger hører med i selve værket. Alligevel abstraherer man altid fra apparaturets støj, eller strømmens "ujævnheder".

Ingarden mener, at der ikke er nogen forskel mellem et elektronisk værk og ethvert andet klassisk værk indspillet på bånd. Enhver afspilning vil i begge tilfælde være en ny opførelse. Også fordi den for tilhøreren udspilles i en ny tids-sammenhæng.

Hvad angår de aleatoriske stykker, så er Ingarden heller ikke enig med Lissa, at disse musikstykker ikke kan analyseres ved hjælp af hans begrebsapparat. I sit svar gennemgår Ingarden kort nogle tilfælde inden for aleatorik (iøvrigt de tilfælde, som er mindst fremmedartede for ham).

Først det tilfælde, hvor rækkefølgen af fragmenter ikke er givet på forhånd, men skal afgøres af den udøvende musiker. Her vil man møde nogle problemer, som man også kommer ud for i klassisk musik. F.eks. diskuterede man en gang Chopins præludier som én helhed, og man kunne ikke afgøre om vi her havde at gøre med et værk (nemlig alle præludier i den af Chopins skrevne rækkefølge), eller en samling af små værker: enkelte præludier. Hvis den første påstand skulle være rigtig, så burde man da anse den nutidige koncertpraktik: nemlig kun at spille nogle udvalgte præludier i en tilfældig rækkefølge, for at være en slags "aleatorisk" holdning oven for værket. På samme måde kan man anse det

nedskrevne aleatoriske værk for at være en klasse af mange små musikværker, hvor ethvert værk er determineret i sin helhed, mens rækkefølgen, i hvilken værkerne vil blive spillet, ikke er afgjort, og derfor frit kan disponeres af udøveren.

Dernæst prøver Ingarden på at analysere de mest radikale tilfælde inden for aleatorik. Her viser det sig desværre, at han mangler kendskabet til den slags musik, og at han følgelig ikke kan forestille sig den nye musikpraksis. Han siger f.eks., at musikeren vælger en bestemt rækkefølge inden for den givne samling af små værker, indøver dem i denne rækkefølge, som så forbliver fast ved alle hans følgende opførelser. Her er det klart, at Ingarden ikke kan forestille sig den opførelsespraksis, som man ofte bruger idag, og som består i, at den spillende musiker helt spontant vælger den rækkefølge, han vil spille fragmenterne i, og at dette sker under selve opførelsen, sådan at det faktisk ville være umuligt for ham at bruge samme rækkefølge ved den næste koncert. I forbindelse med aleatoriske værker, hvor man selv "udfylder" nogle fragmenter ved hjælp af det, vi kan kalde en fri improvisation, viser Ingarden også, at han mangler kendskabet til denne musik. Han siger, at her "færdiggør" udøveren værket, som så kan gentages mange gange. Også her er der tale om en klasse af værker: værker er her de fragmenter, hvor man ikke ændrer noget, og de improviserede fragmenter har samme funktion som pauser mellem satser i cykliske værker i klassisk musik.

Man kan altså sige, at det ikke lykkedes Ingarden at tilpasse sin teori til de moderne værker på en rimelig måde.

Man kan så spørge: Er det en mangel ved hans teori?

Lissa mener det givetvis. Men jeg synes, at selve spørgsmålet er forkert stillet. Når man analyserer selve forudsætningerne for Ingardens teori, nemlig, at det skulle være en teori om musikværket, så finder man allerede der en begrænsning, som ikke tillader teoriens tilpasning til fænomener, som man måske slet ikke opfatter som værker. I den seneste musikhistoriske udvikling kan vi observere, at man går væk fra det hidtil brugte værkbegreb. Dette er en kendsgerning, som hverken Lissa eller Ingarden har kunnet acceptere.

Lissa vil "supplere" Ingardens teori, hun prøver på at "strække" den ud over andre musikalske fænomener. Når dette ikke lykkes for hende, så konkluderer hun, at Ingardens teori er mangelfuld og kræver en revision. I denne konklusion ser man klart, at hun faktisk havde glemt sit eget udgangspunkt: nemlig en diskussion om Ingardens teori, teori om *musikværket*. Man kan måske tænke sig, at Ingardens teori kan bruges som en slags "prøvesten" for musikalske fænomener, f.eks.: hvis et fænomen ikke kan analyseres ved hjælp af denne teori, så betyder det, at det ikke er et musikværk. Dette vil måske være en overdrivelse, men af samme grad som Lissas påstand om, at teorien er mangelfuld, fordi den ikke "passer" til moderne værker.

NOTER:

1. Roman Ingarden: *Das Literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*. Halle, 1931.
2. Nicolai Hartmann: *Das Problem des geistigen Seins. Untersuchungen zur Grundlegung der Geschichtsphilosophie und der Geisteswissenschaften*. Berlin, 1933.
Også Carl Dahlhaus er af den opfattelse, at der findes flere lag i musikværket. Se hans artikel: "Musiktheorie" i: *Einführung in die systematische Musikwissenschaft*. ed. C. Dahlhaus, Köln 1971, s. 101-103.
3. Roman Ingarden: "Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości", sa.: *Studia z estetyki*. Warszawa 1966, s. 169-307.
4. Roman Ingarden: "Das Musikwerk", sa.: *Untersuchung zur Ontologie der Kunst*. Tübingen 1962, s. 3-136.
5. Ingarden: "Das Musikwerk", s. 22.
6. Ingarden: "Das Musikwerk", s. 41.

7. I tiden før 1956 blev Ingarden hindret i både at undervise og at publicere sine værker. Først i 60'erne, efter en vis liberalisering af de kulturpolitiske forhold, blev hans værk kendt, og man begyndte at tage stilling til hans teorier.
8. Det bedste eksempel er B. Pocięjs kritiker-forfatterskab.
9. Zofia Lissa: "Uwagi o Ingardenowskiej teorii dzieła muzycznego", i: *Studia Estetyczne*, b. III, Warszawa 1966, s. 95-113.
Den anden artikel blev skrevet af Andrzej Pytlak: "Kilka uwag na temat Ingardenowskiej teorii dzieła muzycznego", i: *Studia Estetyczne*, b. III, Warszawa 1966, s. 81-93.
Pytlak lagde hovedsageligt vægt på alle de problemer som var forbundet med forskellen mellem musikværket og dets opførelse. Artiklen er ikke særlig grundig, og baseres på nogle misforståelser af Ingardens overvejelser.
10. Se f.eks. hendes artikel: "Die Prozessualität der Musik" i: *Aufsätze zur Musikästhetik*. Berlin 1969, s. 39-47.
11. Noget andet er, at ordene "idealistisk" og "materialistisk" er en så vidtgående simplificering af både de ontologiske som de erkendelsesteoretiske løsninger, at der idag undgås i fagfilosofien dette skarpe skel.
12. Lissa, s. 96.
13. Ingarden: "Uwagi do uwag Zofii Lissy" (Bemærkninger til Z. Lissas bemærkninger), *Studia Estetyczne* b. III, Warszawa 1966, s. 115-128.

LITTERATUR:

- Roman Ingarden: "Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości", sa.: *Studia z estetyki*. Warszawa 1966, s. 169-307.
"Das Musikwerk", sa.: *Untersuchung zur Ontologie der Kunst*. Tübingen 1962, s. 3-136.
"Uwagi do uwag Zofii Lissy" i: *Studia Estetyczne* b. III, Warszawa 1966, s. 115-128.
- Zofia Lissa: "Die Prozessualität der Musik", sa.: *Aufsätze zur Musikästhetik*. Berlin 1969.
"Uwagi o Ingardenowskiej teorii dzieła muzycznego" i: *Studia Estetyczne* b. III, Warszawa 1966, s. 95-113.

SUMMARY

In my article I have attempted to show R. Ingarden's theory of the musical work. R. Ingarden, a philosopher of the phenomenological school, has examined the ontological mode of existence of the musical work using the specific phenomenological method of investigation.

The main points of his investigations can be summed up as follows:

1. The problem of the relationship between the musical work and its performance.
2. The relationship between the musical work and the psychical experience.
3. The relationship between the musical work and the score.
4. The individuality of the musical work, also its characteristic features (among other things the time-aspect of the musical work).
5. The acoustic and non-acoustic features of the musical work.
6. The musical work as an intentional object.
7. The problem concerning the musical work as an integral whole.

Ingarden's conception had some influence on Polish musicological research, but has also been subjected to criticism, e.g. by Z. Lizza in an article: "Remarks on R. Ingarden's conception of musical art." Z. Lizza has examined R. Ingarden's theory and has tried to employ it in a study of modern music, e.g. electronic, concrete and aleatoric music, as well as applied to various other kinds of early music, folk-music and exotic music. She claims that Ingarden's theory is difficult to use when examining music as a whole, in all the variety of forms which are part of contemporary experience. Therefore she concludes that Ingarden's theory is historically limited, applicable only to the last three centuries of European music, and then only to instrumental music, thus having no universal relevance.

Ingarden has replied to Z. Lizza in an article: "Remarks on Z. Lizza's remarks" by saying that he has left a good deal of margin for border cases, such as modern music. Ingarden shows, that Lizza's critical remarks prove to be unfounded when one examines them more closely.

Translated by John Bergsagel.