

Musikkverkets eksistens: To lesninger av Roman Ingardens musikkfilosofi

Erlend Hovland

Norges musikkhøgskole

Abstract: Despite his position as a world-leading philosopher, Roman Ingarden's writings on music, *The Work of Music*, has had little influence on music philosophy and its preoccupation with the ontology of the musical work of the last decades. The present text offers two readings. The first reflects the general view of Ingarden's ontology of the musical work, largely reducing it to a modern form of Platonism by trying to answer the question: what *is* the work of music? The second reading focuses on the question of what constitutes the *identity* of a work. If we accept that the question of identity was Ingarden's point of departure, many of the alleged contradictions and metaphysical unclarities disappear and we find solid argumentation for a concept of music and work that is surprisingly modern. In fact, years before French philosophers proclaimed 'the death of the author', Ingarden had developed arguments that implicitly proposed 'the death of the composer' as an aesthetically valid position in order to grasp the ontology of the musical work and, not least, the task of the musician and the role of the musical performance.

Keywords: ontology of the musical work, identity and work, composer's death, phenomenology and ontology of musical work

Es gibt Kunstwerke – wie sind sie
möglich?

Georg Lukács

Die «alten» Werke «leben» ...

Roman Ingarden

Hva er et musikkverk? Spørsmålet er viktig. For kan vi gjøre rede for vårt forhold til musikk uten et begrep om verk? Musikkverkets ontologi, det vil si spørsmålet om dets væren eller eksistens, var i perioden 1970–2010 det viktigste temaet innen den angloamerikanske musikkfilosofien. En forklaring for denne interessen var framveksten av den historisk orienterte oppføringspraksisen. Tidligmusikkens krav på autentisitet, basert på bruk av originale instrumenter og historisk informert oppføringspraksis, provoserte både musikere og akademikere som foretrakk en «levende tradisjon», gjerne basert på et forsvar av partiturets tilstrekkelighet, komponistens intensjon og autoriteten til ledende musikere. I dag er tidligmusikken selv blitt mainstream. Retorikken har stilnet, og spørsmålet om verkets status har igjen rykket ut av musikkfilosofiens og musikkvitenskapens interessefelt, uten å ha endret vesentlig på vårt verkbegrep. Slik framstår spørsmålet om musikkverkets ontologi som et problem vi ikke har løst, men har gått lei av.

I begrepet «forskningsfront», som flittig brukes for å vurdere forskningens kvalitet og relevans, ligger det innebygd en oppfordring om å legge til side de temaene som ikke er – nettopp – i front. Men hvilke premisser er det som legges til grunn for å avgjøre relevans? Problemer knyttet til vår forståelse av musikkverket vil ikke forsvinne selv om vi omgår temaet. Er det mulig at vi forvalter et verkbegrep som dikterer vår musikkforståelse og vårt forhold til framføring, men som vi aldri ville ha akseptert hvis begrepet ble tydelig artikulert og kritisk undersøkt? Kan det eksempelvis være slik at vi hindres både kunstnerisk og musikkfaglig av dogmer som har innsatt komponisten som «den første beveger» og verket som «den hellige skriften»?

Skulle vi igjen undersøke spørsmålet om musikkverkets ontologi, er det gode grunner til å prøve en annen inngang enn den som har dominert diskursen de siste 50 årene, det vil si den analytiske filosofien eller det Edmund Husserl med kritisk snert kalte *begrepsfilosofien*. Utvilsomt kan

delar av den angloamerikanske diskusjonen om musikkverkets ontologi framstå som en intern lek med filosofiske begreper. I møte med musikken som fenomen og levende praksis blir disse begrepene fattige og rigide. Det er i et forsøk på å revitalisere undersøkelsen av musikkverkets ontologiske status at jeg nå ønsker å ta utgangspunkt i en nylesning av *Das Musikwerk*, skrevet av den polske filosofen Roman Ingarden (1893–1970).

I filosofihistorien står Ingardens skrifter om kunstverkets ontologi i en særklasse. *Das Musikwerk*¹ utgjør kun en del av det større bokverket *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*. I tillegg utga Ingarden flere andre bøker og artikler hvor han diskuterer kunstens estetikk og ontologi.² Det er ikke bare hans internasjonale status som grunnlegger av den fenomenologiske estetikken som kan forsvare en interesse for Ingardens tenkning, men også det faktum at han hadde en høy musikalsk kompetanse, noe som umiddelbart merkes i møtet med *Das Musikwerk*. Det er en musikk- og musikernær tilnærming som utgjør utgangspunktet for Ingarden. Men til tross for at *Das Musikwerk* forelå i to oversettelser til engelsk, og at Ingarden foregrep mange av de problemene som dominerte den angloamerikanske filosofiens interesse for musikkverkets ontologi, ble Ingardens bidrag langt på vei redusert til et par fotnoter i Lydia Goehrs *The imaginary museum of the musical works* (1992).³

I denne teksten stiller jeg to spørsmål: 1) Hva kan forklare det faktum at Ingardens tekst ikke fikk innflytelse på den angloamerikanske musikkfilosofien?²) Finnes det perspektiver hos Ingarden som kan gi en ny inngang til spørsmålet om musikkverkets ontologiske status? Disse to spørsmålene skal vi nå undersøke ved å vise at det finnes (minst) to forskjellige lesninger av *Das Musikwerk*, lesninger som kan forklare både tekstens manglende innflytelse og – paradoksalt nok – dens åpenbare relevans.

-
- 1 Roman Ingardens *Das Musikwerk* (*Musikkverket*) ble først utgitt på polsk i 1929 (de fire første kapitlene), men kom i sin endelige versjon i 1959 (på polsk). I 1962 ble den utgitt på tysk som en del av *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*. Det er den tyske versjonen som heretter blir brukt som referanse under tittelen *Das Musikwerk*.
 - 2 De viktigste her er *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft* (Ingarden, 1931), *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* (Ingarden, 1968), *Erlebnis, Kunstwerk und Wert. Vorträge zur Ästhetik 1937–1967* (Ingarden, 1969).
 - 3 I 2017 utgir Lisa Giombini en bok som gir en oversiktlig presentasjon og oppsummering av musikkfilosofiens behandling av spørsmålet om musikkverkets ontologi (Giombini, 2017). Betegnende nok er Ingarden verken nevnt eller oppført i litteraturlisten.

Første lesning: Hva er musikkverket?

I 1989 ble *Das Musikwerk* oversatt til fransk av Dujka Smoje og utgitt som en egen bok med tittelen *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?* (Hva er et musikkverk?). Selv om den franske tittelen ikke er korrekt oversatt, er den betegnende for det spørsmålet som en leser gjerne stiller i møte med Ingardens tekst. Og er det ikke dette spørsmålet som en ontologisk undersøkelse av musikkverket bør besvare?

Når kommentarlitteraturen diskuterer *Das Musikwerk*, ofte i form av anmeldelser av, eller innledninger til, oversettelser av Ingarden, brukes det gjerne en treleddet taktikk. Første ledd er å slå fast at Ingarden stiller spørsmålet om hva et musikkverk er. Andre ledd er å gi en kortfattet presentasjon av «Ingardens paradokser», som angivelig utgjør rammene for hans undersøkelse av musikkverkets ontologiske status. Tredje ledd er å gi svaret: Musikkverket er et intensjonelt objekt. Paradoksene presenteres gjerne som ulike svar på det overordnede spørsmålet, altså det første leddet: Hva er et musikkverk? Eksempelvis:

Det eksisterer, men likevel ikke.

Det er virkelig, men likevel en abstraksjon.

Det er en konstruksjon i tid, men likevel hevet ut av tiden.

Det er hørbart, men likevel ikke lyd.

Og det er alt dette – samtidig.⁴

Paradoksene skaper en forventning om en metafysisk innsikt; de etablerer musikkverket som noe transcendentalt, ja nærmest u(be)gripelig. Dette inntrykket kan finne støtte i Ingardens egen innledning til *Das Musikwerk*, hvor det står: «Men så, hvordan kan en ting som verken er psykisk eller fysisk eksistere – og det selv når ingen forholder seg til det på en bevisst måte?» (Ingarden, 1962, s. 42, min oversettelse). For hvordan kan noe eksistere som ikke finnes som et virkelig objekt i verden, som ikke er psykisk, og som heller ikke betinger at vi forholder oss til det på en bevisst måte?

Svaret som kommentarlitteraturen gir, dels med støtte i Ingardens egen framstilling, er at verket er et *intensjonelt* objekt, et objekt som ikke

4 Denne listen av paradokser er hentet fra Dujka Smojes innledning til den franske oversettelsen, men en presentasjon av disse paradoksene, eller negasjonene av hva musikkverket er, finnes også i andre tekster, eksempelvis i Berger (1988), Harley (1997), Malalan (2013).

«egentlig» finnes, men som er noe vi forestiller oss. (Enhjørningen blir ofte gitt som et eksempel på et intensjonelt objekt. Den eksisterer som tankefigur eller mentalt bilde, men ikke som noe reelt i den fysiske verden.) Men hvordan kan vi forstå musikkverket som et intensjonelt objekt? Det enkle svaret er at verket er et skjematisk bilde («schematische Gebilde»), men hva som legges i dette begrepet, blir raskt uklart når vi leser kommentarlitteraturen. Og klarheten behjelpes ikke av at Ingarden selv definerer verket som et slags individ, samtidig som han fastholder at verket ikke kan tenkes som noe konkret; det er ikke plassert i tid og rom (Ingarden, 1962, s. 82–83). For Ingarden er musikkverket «en unik sammensetning av rene kvaliteter, av lydformasjoner og av andre kvaliteter som utgjør verkets fundament» (Ingarden, 1962, s. 83, min oversettelse). Men hvordan kan vi tenke en sammensetning av kvaliteter og lydformasjoner hinsides tid og rom, ting og psyke, og likevel forstå det som et individ?

Det er fristende å lese inn en form for platonisme i Ingardens tekst, ikke minst fordi dette vil omfavne og forklare det transcendentale verk-begrepet som synes å ligge til grunn. Samtidig vil det støtte Ingardens påstand om at vi i lytteakten, i vår persepsjon av den konkrete framføringen, kan gripe «verket selv». Ut fra denne lesningen vil vi da kunne gi følgende modell: Vår lytting er betinget / er en skygge av en framføring som er betinget / en skygge av et partitur, som er betinget / en skygge av musikkverket.

Når Stephen Davies oppsummerer Ingardens tekst, representerer han et perspektiv som er hyppig gitt i kommentarlitteraturen:

I take the point to be this: The score, as annotation, transcends the marks on paper with which it is correlated. Similarly, the performance (its themes, etc.) transcends the sound-basis which is given directly to perception. The musical work, though, is yet more abstract in that it transcends these transcendences. Moreover, whereas scores and performances are determinate in their qualities, musical works are indeterminate in permitting many possible, but equally faithful, performances. Thus, the musical work is doubly removed from the real world. (Davies, 1991)⁵

5 Men i oppsummeringen til Davies er det også en helt åpenbar feil. Det er et helt vesentlig poeng for Ingarden at partituret ikke er «determinate», men «indeterminate». Partituret er mangelfullt, og nettopp det er et viktig premiss for det som skal bli vår andre lesning.

Gitt denne forståelsen av Ingardens tekst så blir lett å argumentere for en modellighet mellom platonismen og en fenomenologisk metode. Ved å gå fra *sanseerfaringen* av verket som framført, og til musikkverket som et rent og atemporalt intensjonelt objekt, til «verket selv», gjennomfører vi en fenomenologisk eller «eidetisk» reduksjon: Vi tar bort alle tilfeldig gitte egenskaper ved verket som sanset, og ender opp med det som utgjør «verket selv». Og betegnende nok: Forestillingen om «verket selv», som noe hevet over tid og rom, finner gjenklang i hvordan musikkfilosofien ofte framstiller komponistens arbeid. Selve komponeringsprosessen beskrives som en ren mental handling (uten bruk av instrumenter), hvor verket avdekkes som noe som åpenbart ikke er av «denne verden».⁶

Legger vi så «Ingardens paradokser» sammen med argumentet om verket som individ og komponeringen som en abstrakt mental avdekking av et skjematisk bilde, må vi konkludere med at verket er en transcendentale størrelse, en idé, og samtidig tilskrive verket en rolle som musikkens «første instans». Det er dette som kan forklare hvorfor kommentarlitteraturen gjerne innskriver Ingardens begrep om musikkverket i en platonsk formlære.

Men denne lesningen er ikke uten problemer. Ingarden er tydelig på at musikkverket ikke er en idé. Hos Ingarden vil vi kunne finne et uavklart forhold mellom partitur og verk, hvor begge forklares ut fra begrepet «skjematisk bilde». Stadig påpekes det at partituret *ikke* er en del av verket, samtidig som han mot slutten av *Das Musikwerk* opererer med hele tre *forskjellige* begreper om musikkverket. Alt dette er med på å bekrefte inntrykket av et ugjennomtrengelig og delvis selvmotsigende tankegods. Stephen Davies' forbehold – «I take the point to be this» – er derfor forståelig (Davies, 1991). Det synes derimot ikke Ingardens filosofi å være.

Kanskje må vi kunne konkludere med at hvis vi vil ha Ingarden til å svare på spørsmålet «hva er et musikkverk?», vil svaret, det vil si vår første lesning, føre oss inn i selvmotsigelser, uklarheter og, i beste fall, til noen perspektiver som er langt bedre utviklet og begrunnet i andre

6 Jamfør Goodmans beskrivelse av komponistens arbeid: «The actual making of the tune is something that goes on in his head, and nowhere else» (Goodman, 1976, s. 131).

tekster innen musikkfilosofien. Det er dette som kan forklare Ingardens manglende innflytelse.

Andre lesning: Hvordan er et kunstverk?

Var vår første lesning av Ingarden basert på en strategi som stemmer godt overens med tekstens franske tittel («Hva er et musikkverk?»), vil vi nå ta utgangspunkt i perspektivet som ligger i tittelen til den første fullstendige versjonen av *Das Musikwerk*, først utgitt på polsk i 1959. Da var tittelen *Utwór muzyczny I sprawa jego tożsamości* («Det musikalske verket og spørsmålet om dets identitet»). Som vi nå skal se, vil spørsmålet om musikkverkets *identitet* gi en langt mer pragmatisk og musikernær inngang til Ingardens filosofi.

Det vi umiddelbart kan slå fast, er at spørsmålet om identitet ikke er et spørsmål om essens; det er ikke et spørsmål om hva noe *er*, men om *hvordan* noe er – til tross for endring og variasjon – det samme (*idem*).⁷ Av flere grunner kan ikke svaret være partituret. Partituret er alltid mangelfullt, det kan bare fastsette noen av musikkens og verkets momenter, og selv om ikke alle av partiturets nyanser blir framført (som artikulasjon, dynamikk og klanglige, angitte nyanser), vil få hevde at en framføring ikke lenger er en framføring av verket. Dessuten vil et verk som ikke har et partitur, likevel ha identitet (eksempelvis et verk som kun foreligger som innspilt lyd). Men til tross for at partituret ikke er musikkverket, og at partituret er mangelfullt som tegnsystem, sikrer det en permanens (i likhet med et verk som kun finnes som innspilt lyd). Ett og samme verk kan bli framført selv om det skulle gå hundre år mellom hver framføring. Partituret er et tegnsystem som kan vise til «verket selv», altså til det som gir (og holder fast) *identiteten* til et musikkverk. Det som gir identitet, er det mentale bildet vi deler når vi tenker på, spiller eller hører det samme verket. La oss ta et eksempel, og riktignok ett som ikke helt faller innenfor Ingardens repertoar, men som kanskje kan illustrere spørsmålet om identitet minst like godt.

7 I den forstand er identitetsspørsmålet et gammelt filosofisk problem som ikke minst var sentralt for John Locke.

Jacques Brels «Ne me quitte pas» er blitt framført og innspilt utallige ganger av svært forskjellige artister. En oversikt over sangere som har «gjort denne låta til sin egen» er langt på vei en katalog over det 20. århundres fremste entertainere. For å nevne noen: Marlene Dietrich, Frank Sinatra, Tom Jones, Eartha Kitt, Madonna, Sting og Julio Iglesias. Til tross for store forskjeller mellom de ulike versjonene, aksepterer vi at dette er en og samme låt. I første omgang er ikke spørsmålet om musikkverkets identitet mer komplisert. Ingardens formulering om skjematisk bilde, og om verket som et intensjonelt objekt, dreier seg om dette: At vi er i stand til å identifisere noen musikalske momenter og formasjoner som tilhørende ett og samme verk. Her snakker vi ikke om abstrakte ideer om hva musikkverket er, men om vår evne til å gripe og gi identitet til musikk. Fordelen med dette eksemplet er at det ikke låser fast spørsmålet om identitet til *ett* språk eller én tekst (låta er oversatt til mange språk, engelsk, fransk, spansk, ja selv til norsk) eller til én bestemt harmonirekke (vi «tåler» transposisjoner til ulike tonearter og noen endringer av akkorder). Vi både aksepterer og forventer ulike måter å frasere på, ulik artikulasjon, ulik bruk av dynamikk, klang og så videre, uten at det rammer spørsmålet om verkets identitet.

Men eksemplet kan brukes til å vise en annen side av Ingardens musikkfilosofi. Vi har en evne til å identifisere og gjenkalle det skjematisk bildet av et verk vi kjenner godt, selv etter at vi har hørt kun et nærmest ubetydelig utdrag av det (på samme måte som vi kanskje bare trenger et blick på en note for å identifisere musikken). Denne evnen kan illustrere Ingardens poeng om at «musikkverket selv» er utenfor tid og rom, eller snarere at det skaper sin egen tid og sitt eget rom. I skjemaet (når det trigges) ligger det ikke bare gjenkjenning, her finnes også en «kunnskap» om musikkens indre temporære struktur, om forholdet mellom ulike deler og fraser. Det er dette aspektet som utgjør musikkens «supertemporalitet»: Vårt (indre) bilde av musikkstykket innbefatter verkets «innebygde» temporære relasjoner. Hører vi kun et par sekunders utdrag av en låt vi kjenner godt, vil vi allerede vite eller huske at musikken består av ulike deler og fraser som vi har identifisert som det som utgjør verkets – ja nettopp – identitet.

Forholdet mellom partitur, verk og musikk

La oss nå gå litt nærmere på ordlyden i *Das Musikwerk* og se hvordan vårt eksempel «Ne me quitte pas» kan knyttes til Ingardens argumentasjon. Som vi snart skal se, vil en lesning av Ingarden bli styrt av hvilket musikkbegrep vi i utgangspunktet har. I følgende avsnitt oppsummerer Ingarden noen viktige poenger som vi nå kan ta med videre:

Musikkverket som det intensjonale korrelatet til partituret er dermed uomtvistelig et skjematisk bilde. Som et slikt bilde forblir det uendret så lenge vi har den samme noteteksten. Man kan derfor ikke betvile dets identitet i historiens løp. At det [musikkverket som skjematisk bilde] imidlertid ikke på grunn av sin mangelfullhet kan bli oppført, så kan det heller ikke i denne formen bli hørt. Man kan bare lese partituret, og selv da vil det skje en uvilkårlig utvidelse av skjemaet gjennom de *forestilte* enkelhetene: Vi forestiller oss mer eller mindre levende, men også utydelig, hvordan helheten, altså ikke bare selve skjemaet, vil høres ut.⁸ (Ingarden, 1962, s. 118, min oversettelse.)

I dette sitatet slår Ingarden fast at partituret tilbyr (fastholdelsen av) et skjematisk bilde. «Verket selv» er det skjematisk bilde. Selve partituret består kun av prikker og streker på et papir, men disse kan, når de leses, vise til det som utgjør verkets *identitet*, altså til verket som skjematisk bilde, til det som holder fast verkets identitet.

Interessant er det at Ingarden sier at «verket selv» (forstått som skjematisk bilde) kan, på grunn av sin mangelfullhet («Lückenhaftigkeit»), ikke bli hørt. Så snart vi leser eller spiller et partitur, vil det skje en utfylling av skjemaet: Vi vil umiddelbart «oversette» og fylle ut skjemaet med ikke-noterte, men (av oss) forestilte enkelheter («vorgestellte Einzelheiten»). Ja, selv i vår stille lesning av partituret vil vi kunne fylle inn og gi liv

8 «Das Musikwerk als das intentionale Korrelat der Partitur ist somit unzweifelhaft ein schematisches Gebilde. Als ein solches Schema bleibt es unverändert, so lange wir dieselben Notentexte haben. Es kann somit an seiner Identität im Verlauf der Geschichte nicht gezweifelt werden. Da es aber in seiner Lückenhaftigkeit nicht ausgeführt werden kann, so kann es auch in dieser Gestalt nicht gehört werden. Man kann nur die Partitur lesen, und auch dabei kommt es zu einem unwillkürlichen Ergänzen des Schemas durch *vorgestellte* Einzelheiten: wir stellen uns mehr oder weniger lebendig, aber auch nur verschwommen, vor, wie das Ganze, also nicht mehr das bloße Schema, klingen mag» (Ingarden, 1962, s. 118).

til noe som ennå ikke er musikk. Vi vil alltid søke å realisere partituret og det skjematisk bildet som noe helt. Hva det vil si, vil vi snart komme til.⁹

Vi har hittil tatt utgangspunkt i «musikkverket selv» som «det intensjonale korrelat til partituret». Men Ingarden tenker også at et lydopptak (eksempelvis gjort av komponisten selv) kan fungere som et partitur. Lydopptaket vil da fungere som et auditivt partitur, men hvor ikke alle detaljer ved «partituret» som innspilt lyd kan fastholdes når det brukes som grunnlag for en ny framføring. Enhver framføring vil legge til og ta vekk noe i forhold til komponistens eget opptak. Men på samme måte som et partitur vil også lydopptaket vise til skjemaet som gir verket identitet. Med andre ord: Selv om lydopptaket og partituret materielt sett er forskjellige, viser de begge til det skjematisk bildet av verket (jamfør vårt eksempel «Ne me quitte pas»).

Likevel, hos Ingarden dveler ikke musikken i det skjematisk bildet. Formuleringen om «hvordan helheten, altså ikke bare selve skjemaet, vil høres ut» viser nettopp til noe som må gestaltes som helhet og dermed som musikk. Når vi leser eller spiller et partitur, aktiviserer vi ikke bare det skjematisk bildet, vi utfører uvilkårlig en levendegjøring. Musikken skjer. Det skjematisk bildet (forstått som «musikkverket selv» og som intensjonelt objekt) er ikke musikk. Det *viser til* musikk, ikke som et abstrakt eller imaginært fenomen, men til musikk som aktivitet, som estetisk og historisk forankret praksis.¹⁰

Et annet musikkbegrep

Det å lese *Das Musikwerk* kan framstå som en reise med unøyaktig kart og uklar destinasjon. Nye veikryss framtvinger stadig nye valg mellom

-
- 9 Indirekte kan Ingardens framstilling av «musikkverket som det intensjonale korrelatet til partituret» forstås som en hyllest til partiturets mangelfullhet. Det er i kraft av partiturets manglende notasjonsform, altså at det kun tilstrekkelig og bokstavelig, kun skjematisk, kan gi en representasjon av musikken, at musikkverket lever – og lever så vel.
- 10 Ingarden selv bruker ikke begrepet praksis, av gode grunner: Som vitenskapelig term var det især etter Bourdieu og Foucault at praksisbegrepet og dets varianter (som «habitus» og «diskursiv praksis») ble videreutviklet i det 20. århundrets vitenskapsteori, filosofi og sosiologi. Når Ingarden beskriver framføringens forankring i en levende musisering, er dette likevel en beskrivelse som langt på vei definatorisk overlapper det vi kunne kalle en estetisk og sosialt forankret praksis.

det å gå mot et ideelt og abstrakt verkbegrep og det å holde refleksjonen på et musikknært og praktisk nivå. Det er altså det siste vi nå prøver. Men den veien kan vi ikke følge uten å utfordre vårt eget musikkbegrep, et begrep som gjenspeiler et paradigme, fundert på en saklig og positivistisk vitenskap, formet av teknologiske og mediale endringer og et fravær av metafysisk refleksjon (jf. Said, 1991).

Både i Ingardens referanser til litteratur og i hans beskrivelser av musikk (som fenomen) kan vi kjenne igjen et musikkbegrep som var viktig fra midten av 1800-tallet og fram til cirka 1940. Dette musikkbegrepet var fundert på forståelsen av musikk som en dynamisk kunstform bestående av (klingende) bevegelige former, av spenninger og krefter (konkretisert i harmoniske forløp, kadenser, melodikurver, rytmikk og så videre). Det er disse dynamiske formasjonene og elementene som det skjematisk bildet viser til, og som en framføring iscenesetter. Det er også dette dynamiske musikkbegrepet som kan forstås ut fra en før-husserlisk fenomenologi og med en referanse til organismetenkningen på 1800-tallet.¹¹

Det skjematisk bildet viser altså til musikk forstått som et fenomen bestående av dynamiske formasjoner, av bevegelige/bevegende elementer. Uten denne henvisningen (eller realiseringen) blir skjemaet meningsløst. Det er dette som utgjør «rasteret» for skjemaets potensielle realisering, og det som komponisten *komponerer* (det vil si setter sammen).¹² Komponisten prøver å fastholde henvisningen til musikkens formasjoner ved å skrive et partitur. Det som fastholdes i skrift, viser til et skjematisk bilde som kan aktualisere musikkens dynamiske formasjoner.

11 Ingardens tekst representerer et tankegods, et begrep om musikk, som kan avtegne tekstens litteraturreferanser: Eduard Hanslick, Hugo Riemann, Ernst Kurth, Heinrich Schenker, Arnold Schering. Selv Gisèle Brelet, en fransk estetiker som Ingarden leste før han utviklet de siste kapitlene av *Das Musikwerk*, representerte et fenomenologisk orientert musikkbegrep. Ingardens forhold til dette dynamisk orienterte er også et tema for Ingo Schütze i hans *Percezione Musicale e Riflessione Filosofica. La Fenomenologia della Musica di Roman Ingarden* fra 2007. Se også «In search of lost hearing: On the concept of 'musikalisches Hören' and the romantic paradigm of music» (Hovland, 2009).

12 «Musikalsk lytting» («musikalisches Hören») var en viktig term i dette paradigmet (Hovland, 2009). Som term viser den ikke primært til hvordan et musikkverk skal avkodes i en lytteprosess, men hvordan lytting dreier seg om vår evne til å omsette musikkens akustiske signaler i en aktiv og dynamisk indre lytteprosess. Ingardens viktigste fagreferanse er Ernst Kurths *Musikpsychologie* fra 1931. I dette verket oppsummeres dette paradigmet musikkbegrep på en imponerende måte.

Likevel: Det skjematisk bildet er ikke musikk, det trenger en utfylling og realisering hvor musikkens formasjoner og *musiseringens* nyanserikdom settes i spill.

Forholdet mellom partituret og det skjematisk bildet (eller «musikkverket selv») er ikke entydig beskrevet hos Ingarden, av god grunn. Dels fordi et musikkverk ikke trenger et partitur. Et opptak eller en muntlig overlevering, som i folkemusikk, vil også etablere et skjematisk bilde. Men vi kan også si at selv om partituret (eller lydopptaket) fastholder (visningen til) det skjematisk bildet, kan det inneholde både mer og mindre «informasjon» enn hva som blir konstituerende for det skjematisk bildet. Uansett vil musikkverket først bli musikk når det fortolkes, og dermed gjennomføres en prosess som «opphever» spørsmålet om partiturets og skjemaets gjensidige relasjon. Vi må videre kunne slutte at det ikke finnes et nødvendig en-til-en-forhold mellom partituret, det skjematisk bildet og verket som fortolket.¹³ Men hva innebærer dette? «Musikkverket selv» er ikke musikkens utgangspunkt. Det skjematisk bildet som en komponist fester og viser til ved hjelp av et partitur, er «parasittær» på musikk som et allerede eksisterende fenomen.¹⁴

For å holde fast ved en musikknær lesning av Ingarden må vi tenke på musikk uten å ta utgangspunkt i musikkverket. Musikk er «alltid allerede». Det er et dynamisk fenomen, en levende praksis, det består av (potensielt sett) musikalsk meningsgivende formasjoner. Musikk former tid, og gjennom et analogprinsipp (det vil si at musikkens bevegelser analogt kan settes i forbindelse med psykens bevegelser) opplever vi musikk

13 Dette er riktignok ikke en tematikk som er utviklet hos Ingarden, men vi må kunne anta at hva og hvordan et partitur leses, og hva det fastholder som skjematisk bilde, også er utlagt for en historisk endring. Etter hvert som tidligmusikken utviklet en større kunnskap om oppføringspraksis og instrumentarium, stil og improvisasjon, endret det på forholdet mellom partitur og framføring, men også på spørsmålet om hva som nå utgjorde musikkverkets identitet (og det skjematisk bildet).

14 Ved å definere «musikkverket selv» som et intensjonelt objekt, defineres noe som bare kan få mening i kraft av (å bli til) noe annet, altså i kraft av å bli til musikk. Men da er det musikken som er det primære – musikk som aktivitet, som levende praksis. Selv om Ingarden mener at «musikkverket selv» (som rent intensjonelt objekt) er hevet ut av tid og rom, er det ikke minst ved musikkverkets evne til å modulere tid at det har sin berettigelse. Skjemaet må derfor vise til et materiale som består av bevegelige former og dynamiske gestalter. Ingardens bruk av termen «supratemporalitet» vil helt miste sin betydning hvis det ikke kunne vise til at verkets skjema konfigurerer et materiale som i all vesentlighet er knyttet til tid, som er en «kvalitativ» iscenesettelse av tid gjennom musikkens materialitet forstått som bevegelige former og gestalter.

som meningsgivende. At nye musikalske formasjoner kan utvikles i forbindelse med komponering av nye verker, vil ikke si at disse er avhengig av akkurat disse verkene. Hvis en ny musikalsk formasjon oppleves som kunstnerisk relevant, vil den få «eget liv» – den vil ikke forbli eksklusivt holdt fast av «musikkverket selv». Men vi kan også gå ut fra at en framføring ikke nødvendigvis klarer å gjenfinne de musikalske formasjonene som virket kreativt på komponeringen av verket. Verket som skjema må realiseres i musikk, forstått som et dynamisk, levende og historisk endrende fenomen.

Det er altså ut fra et dynamisk musikkbegrep at Ingarden utvikler sin filosofi, og det er dette musikkbegrepet som kommer til syne i hans musikkfaglige beskrivelser og litteratur-referanser. Hvis vi ikke leser Ingarden ut fra dette musikkbegrepet, vil store deler av hans tekst bli uforståelig, noe som langt på vei forklarer utfallet av vår første lesning, og som langt på vei kan forklare hvorfor den angloamerikanske musikkfilosofien ikke fant noen nytte i Ingardens tenkning.

Som vi har sett, var Ingardens første spørsmål hva som kan forklare at vi kan snakke om ett og samme verk. Dette spørsmålet forfølger han, metodisk og fenomenologisk. Hans utgangspunkt var ikke å spørre hva et musikkverk *er*, men å undersøke *hvordan* musikkverket er, og hva som gir det *identitet*. Identiteten til musikkverket forklarer han ut fra begrepet «skjematisk bilde». Men dette bildet har i seg selv ingen verdi, det kan bare vise ut, det vil si til musikkens dynamiske formasjoner. Partituret viser i to retninger: Mot verket som skjematisk bilde og mot en mulig realisering basert på utfylling av det som er utilstrekkelig notert.¹⁵ Partituret gir permanens til det skjematiske bildet som utgjør musikkverkets identitet («musikkverket selv»), men som tegnsystem viser partituret bare mangelfullt til dets uendelig mange og ulike framføringer. Selv om Ingarden antar at komponisten prøver å skape et verk ut fra en ideell forestilling om hvordan verket skal framstå, vil dette målet – heldigvis – aldri kunne nås. Musikken vil alltid vokse ut over enhver ramme som settes gjennom komponistens kunstneriske intensjon. Men hva vokser det ut i?

15 Det er denne doble henvisningen som gir Ingardens teori et snev av ambivalens. Men denne ambivalensen er sakssvarende.

Det er dette spørsmålet Ingarden ikke direkte besvarer, men som avgjør og beskriver gyldigheten av hans musikkfilosofi. Denne «utvoksingen» («Hinauswachsen») viser at det musikalsk sett meningsgivende materialet ikke er i musikkverket selv (som skjematisk bilde) eller i partituret, men «der ute», altså i musikken som et dynamisk fenomen, og som en estetisk og sosial praksis. Denne utvoksingen eller visningen ut av verket er likevel ikke noe verket selv gjør. Den typen «agency» vil ikke Ingarden tilskrive verket. Men så snart partituret leses eller spilles, settes prosessen («Hinauswachsen») i gang, både hos musikeren og hos lytteren.

Flere begreper om verk

Fram til siste kapittel av *Das Musikwerk* har Ingarden utviklet en musikkfilosofi basert på hvordan man med utgangspunkt i verket som skjema bedre kan gjøre rede for hvordan vi kan ha en forestilling om ett og samme verk når historien viser at det framføres på mange og høyst ulike måter. I den forstand er det skjematisk bildet en måte verket kan fastlegges på («Fastlegen»), det vil si gis identitet. I det siste kapitlet gir han to andre innganger til en fastleggelse av musikkverket: 1) som en konkret estetisk gjenstand, og 2) som en ideell (optimal) estetisk gjenstand (Ingarden, 1962, s. 116). Hvordan kan vi forstå denne utvidelsen av verkbegrepet?

Den første fastleggelsen av verket (som skjema), altså den vi så langt har diskutert, kaller han nå det «kunstneriske bildet». Men nettopp fordi partituret bare kan feste noen kvaliteter og må la utøveren fylle inn resten, kan ikke denne «fastleggelsen» dekke det engasjementet og arbeidet som må til for å gi verket en estetisk framtoning. *Verket som framført* blir nå definert som en konkret estetisk *gjenstand*, det vil si en *realisering* av verket som kunstnerisk bilde. Men denne realiseringen må bygge på en bredere forestilling av hva verket er eller kan være, det vil si av verket som en ideell (optimal) estetisk gjenstand (Ingarden, 1962, s. 118). Likevel kan verket som ideell estetisk gjenstand aldri fastlegges i én konkretisert versjon, det vil si i én framføring. Selv ikke komponistens egen framføring kan ha status som en privilegert estetisk gjenstand (Ingarden, 1962, s. 120). Verken vi eller komponisten har rett til å hevde at man selv har

tilgang til en fullkommen, ideell framføring (Ingarden, 1962, s. 125). For verket, forstått som en ideell eller optimal estetisk gjenstand, inneholder *alle* de gyldige bestemtheter som finnes (og vil finnes) gitt ut fra det skjematisk/kunstneriske bildets ubestemtheter. Det er denne ideelle estetiske gjenstanden som utvikles – eller like gjerne utvides – når et verk «kureres» i et musikerfellesskap, når ulike skoler, tradisjoner og ledende musikere til sammen skaper og ivaretar et rikt repertoar av måter å spille et verk på. Enhver framføring, altså enhver konkret estetisk gjenstand, vil bare vise én av verkets mange mulige realiseringer.

I dette siste kapitlet av *Das Musikwerk* møter vi altså hele tre forskjellige, men gjensidig komplementerende måter for å forstå hva et musikkverk er:

1. Begrepet kan dekke det historisk uforanderlige skjematisk bildet.
2. Vi kan også tenke på verket slik det framstår konkret realisert i en framføring (som en konkret estetisk gjenstand).
3. Vi kan tenke på verket som et fellesbegrep for alle potensielle (men nødvendige) «utfyllinger» av verket som skjematisk bilde.

La oss ta et eksempel. På konsert vil en musikkritiker møte musikkverket som en reell hendelse (det vil si som en konkret estetisk gjenstand). Kritikerens vil gjerne sammenligne framføringen med tidligere innspillinger og la sin kunnskap om oppføringspraksis, musikkhistorie og estetikk få spille inn i vurderingen. Vil så kritikeren ha tilgang til verket som en fullkommen, ideell gjenstand? Det er fristende å svare ja, ikke minst hvis kritikeren har omfattende musikkfaglig bakgrunn. Likevel vil også kritikeren være farget av samtidens normer, av gjeldende oppføringspraksis og smak. For musikkverket som ideell estetisk gjenstand kan verken komponist, musiker, kritiker eller lytter holde fast ved eller «eie». Enhver (entydig) oppfatning om en riktig måte å framføre et verk på vil motsi musikkverkets status som ideell estetisk gjenstand. Ja, vi kunne faktisk si at den vil være en trussel for musikkverkets «liv».

Tar vi utgangspunkt i det kunstneriske bildet¹⁶ som blir fastlagt i partituret, er altså musikkverket noe mer enn et skjematisk bilde eller det

16 Forskjellen mellom musikkverket selv (som skjematisk bilde) og musikkverket som kunstnerisk bilde er ikke klart framstilt hos Ingarden. Men la oss her gå ut fra at musikkverket som kunstne-

som fullendes i en konkret framføring. I tillegg må det innbefatte alle de potensielle «utfyllingsmulighetene» som ligger i verkets mangelfulle bestemmelse (både som skjema og partitur), men riktignok bare dem som er (positivt) verdifulle. Men dermed er det evig vanskelige spørsmålet om kunstnerisk verdi reist. Og Ingarden skriver:

Den kunstneriske verdien av et verk vil kunne bestemmes som et helhetlig resultat av det verdifulle og verdiløse mangfold som aktualiserer seg i konkretiseringene. Og positivt verdifullt er [verket når] de positive estetiske verdiene vinner over de negative. Man må imidlertid kunne utelukke de mulige konkretiseringer (av verket) hvor verkets ubestemthetssteder blir fylt ut på en sammenhengende måte. Det tilkommer ethvert partitur, i det minste implisitt, at det skal finnes en sammenheng, henholdsvis en konsekvens eller en samklang.¹⁷ (Ingarden, 1962, s. 128, min oversettelse.)

Spørsmålet om kunstnerisk verdi kan altså ikke besvares med å vise tilbake til verket selv (som skjematisk bilde), til komponistens intensjon eller til hvordan verket ble spilt historisk. Alle slike henvisninger er kontrære til «fakta», det vil si til partiturets mangelfullhet og til hva som gir verket liv, altså verkets åpenhet for nye fortolkninger. Men det er også kontrært til hvordan «verket selv» ikke kan ha noen eksistens uten dets «visning» til musikk som dynamisk fenomen og som praksis.

For svaret Ingarden gir på spørsmålet om kunstnerisk verdi, er både overraskende og talende. Kunstnerisk verdi ligger i *realiseringen* av verket, i dets estetiske konkretisering. Verket som skjema vil alltid åpne for

risk bilde innbefatter forestillingen om en realisering av musikkverket (som skjema) i en konkret framføring, men ut fra de betingelsene som gis av verket som ideell estetisk gjenstand. Da må vi også kunne si at verket som ideell (optimal) estetisk gjenstand ikke er noe som kan tilskrives verket selv, men som må reflektere musikken som et dynamisk fenomen. Med andre ord: Betingelsene for musikkverket som ideell (optimal) estetisk gjenstand ligger forut for utviklingen av verket som skjema. De ligger (alltid allerede) i musikken.

17 «Der *künstlerische* Wert des Werkes bestimmt sich als eine gewisse Resultante aus der ganzen Mannigfaltigkeit von Werten und Unwerten, die in den Konkretisationen aktualisiert werden können. Und positiv wertvoll ist dann, wenn die positiven ästhetischen Werte über die negativen Oberhand gewinnen. Nur diejenigen möglichen Konkretisationen sind von dem so verstandenen Musikwerk auszuschließen, in welchen die Unbestimmtheitsstellen auf unzusammenhängende Weise ausgefüllt werden. Denn es gehört ja mindestens implicite zu jeder Partitur, daß ein Zusammenhang bzw. eine Konsequenz oder ein Zusammenklang im Werke herrschen soll» (Ingarden, 1962, s. 128).

et mangfold av konkretiseringer. Det er musikerens oppgave å realisere et verk slik at det framstår som en verdifull konkret estetisk gjenstand. På grunn av overskuddet av muligheter er det nødvendig å skape en harmoni mellom de «utfyllinger» (som klangbehandling, frasering, dynamiske og agogiske nyanser) som alltid må frambringes. Vi kan si at musikerens oppgave er å lage en gestalt, en kunstnerisk *helhet* ut fra de gyldige utfyllingene og tilførelsene som framføringen alltid trenger. Spørsmålet om kunstnerisk verdi ligger ikke i «verket selv». Selv om verket som skjema kan garantere identitet og inneha kunstnerisk potensialitet, er det ingen garanti for kunstnerisk verdi hvis realiseringen er usammenhengende, ulogisk (musikalsk sett) eller «uverdige» – og det selv om framføringen er «gyldig», det vil si at partituret eller skjemaet er riktig gjengitt. Er så «musikkverket selv» nærmest likegyldig? Eller sagt på en annen måte: Finnes det ikke kvalitative forskjeller på musikkverk? Jo, men det kvalitative har å gjøre med i hvilken grad man, med utgangspunkt i verket (som skjematisk/kunstnerisk bilde), kan *iverksette* konkretiseringer som har kunstnerisk verdi. Hvis vi nå tenker på vårt eksempel, «Ne me quitte pas», vil vi kunne hevde at det er stor forskjell på kvalitet og ambisjon som ligger bak de enkelte versjonene. Jacques Brel's unike fortolkning fra Radio France 10. november 1966 setter selv hans tidligere innspillinger i skyggen. Den viser hvordan en enkel låt i kraft av fortolkningen kan oppnå en sjelden musikalsk og dramatisk dybde.¹⁸ Kunsten dveler ikke i verket, men i musikken.

Komponistens død

Argumentene er jevnt utviklet over hele teksten, men satt i sammenheng er Ingardens *Das Musikwerk* et påfallende sterkt oppgjør med det komponist-sentrerte musikkbegrepet. Før franske filosofer i 1970-årene (Roland Barthes, Paul Ricœur, Jacques Derrida) erklærte forfatteren død, var komponisten for lengst lagt i jord av Ingarden. For Ingarden hevder at:

18 Men den forklarer også at komponistens egen fortolkning ikke kan være en konstant referanse. Brel selv framførte låta på mange forskjellige måter.

- komponistens egen framføring ikke kan gjelde som ideal.
- komponistens egen framføring ikke kan ha status av å være original eller ideell.
- selv den mest geniale komponist har gjerne bare en vag idé om hva som skapes.
- komponistens mening om hvordan verket skal framføres, utgjør ingen forpliktende instans.
- vi kan, i likhet med komponisten, heller ikke gripe verkets ideelle framføring.
- nye verk vil åpne for nye måter å finne løsning på gamle musikalske problemer på. De vil dermed ha «tilbakevirkende kraft», de vil farge det historiske verket som en ideell estetisk gjenstand.
- selv om komponisten bare hadde én mulig konkretisering i tankene da han eller hun komponerte verket, vil verket alltid være åpent for andre, minst like gode konkretiseringer.

Denne revurderingen av komponistens rolle er ikke en digresjon i Ingardens musikkfilosofi, den utgjør en nødvendig forutsetning. Lettest er det å forstå argumentet om partiturets utilstrekkelighet eller mangelfullhet. Gitt at ikke alt kan nedfelles i skrift, må musikeren fylle ut. Denne utfyllingen (eller «utvoksingen») er alltid hinsides komponistens mandat og mulighet for foregripelse. Poenget er at verket som estetisk gjenstand alltid vil vokse ut over den kunstneriske intensjonen som komponisten hadde. Men i hva vokser det? Og er det verket som nå overtar komponistens rolle som musikkens viktigste «aktør»?

La oss ta det siste spørsmålet først. Ingarden tilskriver ikke verket agency, men likevel «lever» musikkverket. Det skjematisk bildet komponisten utvikler (eller henviser til ved hjelp av partituret), er kun koder som viser til musikk som et dynamisk fenomen og som estetisk og sosialt forankret praksis, uavhengig av komponistens intensjoner. Hvordan kan vi forklare dette?

Igjen: Musikken skjer.

Verkets estetiske ivaretakelse skjer i musikken. Musiseringen er det primære. Det er bare i den grad musikken – forstått som et fenomen i evig historisk endring – kan gi det nytt liv, at verket «lever». Framføringen må

gi verket liv. Sonaten skaper ikke musikken, like lite som romanen skaper språket. Komponisten skaper ikke musikk, like lite som forfatteren skaper språk. Musikken *er*, før og etter verket, før og etter komponering.

Det er dette som kan forklare Ingardens begrep om musikkverket som ideell estetisk gjenstand. Den historiske forandringen som verket gjennomgår, er en kontinuerlig oppdagelse og aktualisering av hva verket er i musikken (Ingarden, 1962, s. 134).¹⁹ Agency ligger ikke i verket, men i vår evne til å aktualisere det potensialet som ligger i verket som skjema. Dette gir muligheter – uavhengig av intensjon eller historisk opphav – til stadig fornyelse og endring. Totaliteten av verkskjemaets mulige (men «gyldige») realiseringer utgjør verket som ideell estetisk gjenstand, samtidig som det avtegner verkets gang i historien.

Men sammenbruddet av en simpel intensjonalitet går videre. For ved at verkets skjema viser til musikalske formasjoner, viser det bort fra komponistens domene og mot musikk som allerede eksisterende fenomen. Selv om komponisten har skrevet et partitur som viser til et skjematisk bilde av mulige musikalske formasjoner, har han eller hun ingen «eierett» på disse formasjonene, og langt mindre på hvordan de skal settes ut i musikk og skape en helhet. For på samme måte som forfatteren er død (for de franske filosofene) når en tekst leses, er komponisten død når verket spilles.

Der den analytiske musikkfilosofien prøver å forklare musikkverkets ontologi ut fra filosofiens begreper og kategorier, begynner Ingarden sin undersøkelse med utgangspunkt i det faktum at framføringen og vår forståelse av verket alltid er i endring. For Ingarden blir problemet med musikkverkets historisitet og framføringens mangfoldighet utgangspunktet for hans metodiske grep og estetiske perspektiv. Dette perspektivet er uforenelig med den analytiske filosofiens søken etter en allmenn gyldighet for filosofiens begreper og kategoriseringer av musikkverket. *Das Musikwerk* tar utgangspunkt i musikk som et dynamisk fenomen, avhengig av formasjoner og bevegelige/bevegende elementer, men dermed viser det også til et historisk musikkbegrep som for oss i dag er noe

19 «Der geschichtliche Prozeß der angeblichen Wandlung des Musikwerkes selbst ist in Wirklichkeit nur ein Prozeß des Entdeckens und Aktualisierens immer neuer Möglichkeiten der zu dem Werkschema gehörigen potentiellen Gestalten des Werkes» (Ingarden, 1962, s. 134).

fremmed. Det gjør teksten dobbelt interessant: Den peker mot en annen, men viktig forståelse av musikk – til et musikkbegrep som ikke bare kan forankre Ingardens filosofi, men som også kan gi ny innsikt i historiske musikkverk som vi i dag innordner vårt samtidige musikkbegrep. Men akkurat den innsikten kan nå slå tilbake og vise hvor vi må ta opp stafett-pinnen fra Ingarden. Og igjen kan vi stille spørsmålet om verkets identitet. For viser ikke vår distanse til det historiske musikkbegrepet som Ingarden legger til grunn, at selve spørsmålet om «musikkverkets selv» – som skjematisk bilde – beror på et samsvar mellom verkets identitet og hva vi forstår som musikk? Eller sagt på en annen måte: Kan spørsmålet om musikkverkets identitet tåle at de musikalske formasjonene som dets skjema viser til, gjennomgår radikale endringer? For selv om Ingarden klarer å vise viktigheten av å se musikkverkets ontologi ut fra framføringens historisitet, låser han like fullt fast det skjematisk bildet som en ahistorisk størrelse. Og hva som berges inn i det skjematisk bildet, det vil si hvilke formasjoner som defineres som identitetsgivende, er ikke et ahistorisk spørsmål. Både tidligmusikken og samtidsmusikken kan utfordre Ingardens begrep om hva som gir verket identitet, ja selv ideen om «musikkverket selv» som konstant identitetsreferanse må kanskje utfordres.

Referanser

- Berger, K. (1988). Anmeldelse av *The work of music and the problem of its identity*, av R. Ingarden, A. Czerniawski & J. G. Harrell. *Journal of the American Musicological Society*, 41(3), s. 558–565. <https://doi.org/10.2307/831467>
- Davies, S. (1991). The ontology of musical works and the authenticity of their performances. *Noûs*. 25(1), 21–41. <https://doi.org/10.2307/2216091>
- Giombini, L. (2017). *Musical ontology: A guide for the perplexed*. Milano: Mimesis International.
- Goehr, L. (1992). *The imaginary museum of musical works*. Oxford, England: Oxford University Press.
- Goodman, N. (1976). *Languages of art: An approach to a theory of symbols*. Indianapolis, IN: Hackett Publishing.
- Harley, M. A. (1997). At home with phenomenology: Ingarden's «Work of music» revisited. *International Journal of Musicology*, 6, 9–24.

- Hovland, E. (2009). In search of lost hearing: On the concept of «musikalisches Hören» and the romantic paradigm of music. *Studia Musicologica Norvegica*, 35(1), 177–195.
- Ingarden, R. (1931). *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*. Halle: Max Niemeyer.
- Ingarden, R. (1962). *Das Musikwerk. Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Ingarden, R. (1968). *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Ingarden, R. (1969). *Erlebnis, Kunstwerk und Wert. Vorträge zur Ästhetik 1937–1967*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Ingarden, R. (1989). *Qu'est-ce qu'une oeuvre musicale?* Paris: C. Bourgeois.
- Kurth, E. (1931). *Musikpsychologie*. Berlin: M. Hesse.
- Malalan, A. (2013). La musique entre interprétation et partition. I P. Limido-Heulet (Red.), *Roman Ingarden: La Phénoménologie à la croisée des arts* (s. 69–80). Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Said, E. W. (1991). *Musical elaborations*. New York: Columbia University Press.
- Schütze, I. (2007). *Percezione musicale e riflessione filosofica. La fenomenologia della musica di Roman Ingarden*. Pisa: ETS.