

Tartu Ülikool  
Filosoofia ja semiootika instituut  
Filosoofia ajaloo õppetool

MUUSIKATEOSE IDENTITEEDI PROBLEEMIST ROMAN INGARDENI  
FENOMENOLOOGIA JA NÜÜDISAEGSE MUUSIKATEADUSE VALGUSES

Filosoofia eriala bakalaureusetöö

Aurora Ruus

Juhendajad  
Eduard Parhomenko (Tartu Ülikool)  
Toomas Siitan (Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia)

Tähemärkide arv: 81 789

Tartu  
2023

# Sisukord

<b>Sissejuhatus</b> .....	<b>3</b>
<b>1. Sissevaade muusikateose kontseptsiooni</b> .....	<b>6</b>
1.1. Probleemsituatsioon: muusika ja muusikateose vahekorra	6
1.2. Muusikateose kategooria tekkimise ajaloolised eeldused ja põhjused	7
1.3. Muusikateose kategooria problemaatilisus	10
<b>2. Fenomenoloogia kui vahend muusikateose identiteedi mõistmiseks</b> .....	<b>13</b>
2.1. Fenomenoloogiline eelhäälestus	13
2.1.1. Fenomenoloogilise filosoofia lähtekohad	13
2.1.2. Roman Ingardeni fenomenoloogia ja esteetika põhijooned	15
2.2. Muusikateose identiteedi probleem Roman Ingardeni filosoofias	17
2.2.1. Muusikateose identiteedi uurimise lähtekohad	17
2.2.2. Katse muusikateost esituse abil identifitseerida	18
2.2.3. Katse muusikateost noodistuse abil identifitseerida	20
2.2.4. Muusikateose omadused	22
2.2.5. Muusikateose kui intentsionaalse objekti eksistentsist	24
2.2.6. Roman Ingardeni käsituse kokkuvõtteks	26
<b>3. Kehtestavaid kõrvutusi</b> .....	<b>28</b>
3.1. Kriitiliselt Roman Ingardeni interpretatsioonist muusikateadusliku vaatevinkli läbi	28
3.2. Kokkuvõtlik kompromiss	29
<b>Kokkuvõte</b> .....	<b>33</b>
<b>Kirjandus</b> .....	<b>35</b>
<b>Summary</b> .....	<b>37</b>

## Sissejuhatus

Hoolimata tõigast, et muusikafilosoofia pole iseseisva distsipliinina eestikeelses teadus- ja kultuuriruumis kuigivõrd laialt levinud, on selle uurimissuuna kesksed küsimused ja probleemid ka siinse muusikakultuuri ja filosoofia kontekstis relevantsed. Muusikafilosoofia teatavat võõrandumist akadeemilisest diskursusest soodustab küll juba selle distsipliini enda piiritlemise keerukus, ent sidudes omavahel muusikateaduse ja filosoofia, ekslebki see inter- ja kondistsiplinaarsena erinevate diskursuste ja distsipliinide piirimail.

Sellest tingituna on siinse uurimistöö laiem eesmärk muusikafilosoofia käsitlemine, mida tehes seon ühtlasi õpingud Tartu Ülikooli filosoofia ajaloo õppetoolis muusikateaduse kõrvalerialaga Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias. Uurimistöö kitsam eesmärk tõukub kõrvaleriala raames prof. Jaan Rossi juhendamisel kirjutatud seminaritööst, mille tarbeks tutvusin Roman Ingardeni uurimusega „The work of music and the problem of its identity” (1986), mis on nii muusikateaduses kui ka -filosoofias üks olulisemaid käsitlusi muusikateosest ja selle identiteedi probleemist. Roman Witold Ingarden (1893–1970) oli Edmund Husserli üks silmapaistvamaid õpilasi, keda peetakse just fenomenoloogilise esteetika alusepanijaks, olles ühtlasi üks esimeste seast, kes tematiseeris muusikateose identiteedi küsimust just nimelt filosoofiast lähtudes. Ehkki Ingardeni uurimused erinevate kunstiliikide olemisviisidest algavad kirjandusteose analüüsist ning moodustavad vaid ühe osa tema filosoofilisest korpusest, keskendun siinses uurimistöös tema deskriptiivsele käsitlusele muusikateosest.

Kuna siinse uurimuse esimene ja laiem eesmärk on tematiseerida muusikafilosoofiat kui interdistsiplinaarset valdkonda, lähtun ka uurimuse keskmes oleva muusikateose käsitlemisel nii filosoofiast kui ka muusikateadusest ja -ajaloost, sest viimaste lülitamine vastavasse arutellu võimaldab seda teemat uurida ammendavamalt, kui pelgalt filosoofiale tuginev spekulatsioon. Uurimistöö kitsam eesmärk on neile kahele distsipliinile tuginedes analüüsida ja kritiseerida lähenemist, mille järgi on muusikateos käsitletav normatiivse kategooriana, mille raamides ja millest lähtuvalt muusikat mõistetakse ning hinnatakse. Sellest tulenevalt on uurimuse eesmärk niisiis esmalt valgustada, miks on muusikateose analüüsimisel ja identifitseerimisel põhjust eristada muusikateaduslikku ja filosoofilist lähenemist ning teiseks seeläbi näidata, mida tähendab muusikateose identiteedi probleem. Keskendudes mainitud Ingardeni käsitlusele, sean uurimuse fookuseks tema arusaamade ja lahenduste resümeerimise

ja analüüsimise nii tema enda laiemal filosoofilisel projektil raames kui ka muusikateaduse vaatevinklist lähtudes.

Ehkki europotsentristliku kultuuri rüpes paistab üha enam, et muusikateos on kõige levinum ning elementaarsem muusika avaldumisvorm, pole see alati nii olnud. Arusaam, et kunstiks kvalifitseeruv muusika peab olema formuleeritud teosena on ligikaudu 18. sajandi lõpus kujunenud, mistõttu on põhjust sellise normatiivse arusaama suhtes kriitiline olla. Sellest tingituna on vaja olla ettevaatlik ka erinevate universaalide postuleerimisega, kui rääkida muusikast katusmõistena, mis koondab – ideaalis ja ideepoolest – enda alla kõik oma võimalikud avaldumisvormid. Tõik, et muusika eksisteerib mingil kujul teadaolevalt kõigis kultuurides – olgu selleks rahvamuusika või liturgiline muusika idas või läänes –, ei tähenda, et arusaam muusikast ja muusikateostest ning nende funktsioonidest oleks nii erinevate kultuuride kui ka ajastute lõikes samasugune või isegi sarnane. Kuigi muusika olemus on oma füüsilisel tasandil ehk heli tekkimise esmastest mehhanismides sarnane<sup>1</sup> ning seega mingil moel universaalne, ei saa muusika erinevate avaldumisvormide vahele liialt põhjapanevaid paralleele tõmmata. Seda enam, et võrdlemisi paradoksaalne ettevõtmine on ka muusika ja muusikateose ontoloogia lahutamine nende funktsioonidest ja kontekstist, sest „ontoloogilise ja funktsionaalse taoline formaalne lahutamine justkui välistaks, et funktsionaalsus võiks ka ontoloogiat määratleda” (Liimets 2009: 23). Sellest tulenevalt ei postuleeri siinse arutluse universaalset arusaama muusikast, sest eesmärgiks on uurida muusika üht avaldumisvormi, s.o muusikateost ja selle identiteedi probleemi fikseeritud kultuuritraditsiooni raames.

Uurimistöö esimeses osas esitan ülevaate muusikateose kontseptsioonist eeskätt läbi muusikateadusliku vaatevinkli. Lisaks muusika ja muusikateose vahekorra kui probleemsituatsiooni kirjeldamisele esitan kokkuvõtliku ülevaate muusikateose-kategooria tekke ajaloolistest eeldustest ja põhjustest, mida kirjeldan eeskätt muusikateadlase Toomas Siitani artiklite põhjal. Avarama tausta ning edasisele spetsiifilisemale arutelule soodsa aluse loomiseks esitan ülevaate levinuimatest viisidest muusikateose identifitseerimiseks, tuginedes Lydia Goehrile (2007) ja Jerrold Levinsonile (2011). Uurimistöö teist osa alustan ülevaatega Edmund Husserli ja Roman Ingardeni fenomenoloogilisest filosoofiast, sest Ingardeni filosoofia üheks oluliseks nurgakiviks on Husserli transtsendentaalse pöörde järgsete vaadete

---

<sup>1</sup> Üks võimalus on küll muusikat defineerida helilainete (korrapärase) võnkumisena, ent see ei ole siiski üldkehtiv kriteerium, sest (eeskätt modernismis) võib muusika koosneda ka müra või vaikusest (näiteks John Cage'i loomingus).

kriitika ning enda uurimustega erinevate kunstiteoste olemisviisidest illustreerib ta tegelikult palju mastaapsemat filosoofilist debatti realismi ja idealismi vahel. Uurimuse keskse osa moodustab Ingardeni käsitletuse „The work of music and the problem of its identity” resümeerimine ja analüüsimine, milleks kasutan sekundaarkirjandusena veel Jeff Mitscherlingi (1997), Andrzej Pytlaki (1989) ja Jan Stęszewski (2004) uurimusi Ingardeni teooriatest. Kolmandas ehk viimases osas toon esmalt muusikateadusest lähtuva kriitilise analüüsi läbi välja Ingardeni argumentide ja eelduste nõrkused, sest hoolimata oma põhjalikkusest vaatab see mõningal määral mööda olulistest lisaeldustest, mis puudutavad eelkõige muusikateose-kategooria (mitte üksikteose) tekkimise ja arengu ajaloolist konteksti. Kuna Ingarden kasutab eksplitsiitselt vaid lääne kunstmuusika kaanonit ning eeskätt sinna kuuluvat absoluutset muusikat<sup>2</sup>, muutub tema uurimisvaldkond ahtaks ning seepärast on põhjust tema võrdlemisi julgetesse üldistustesse eelkõige muusikateaduslikust vaatevinklist lähtudes mõnevõrra skeptiliselt suhtuda.

Kolmandas peatükis esitatud kriitika läbi illustreerin ühtlasi muusikateaduse ja filosoofia meetodite erinevust, tuues välja, et muusikateadus lähtub eeskätt üksikteosest ning uurib selle omadusi ja esteetilisi kvaliteete, kuid filosoofia (antud juhul Roman Ingarden) uurib muusikateost kategooriana. Kuna teose identiteet pole otseselt esteetiline kategooria, läheneb Ingarden sellele muusikateadusest erineval viisil, lähtudes lõppkokkuvõttes siiski idealismi ja realismi debatist.

Kolmanda peatüki viimases osas pakun välja endapoolse interpretatsiooni, mis on uurimuses kasutatud autorite vaateid kokku toov kompromiss. Omapoolse interpretatsiooni teesina väidan, et kuna muusikateose identiteedi konstitueerib erinevate tasandite, aktide, avaldumisvormide ja omaduste koostoime, on tegemist kontseptsiooniga, mille identifitseerimisel on põhjust eristada muusikateaduslikku ja filosoofilist lähenemist ning muusikateost üksikteose ja üldmõiste tähenduses. Seeläbi toon ka välja, et muusikateose mõiste kasutamine normatiivses tähenduses pole just neil samadel põhjustel alati õigustatud ning pärsib sageli muusika enda tõelise olemuse avaldumist ja adumist.

---

<sup>2</sup> Absoluutne ehk puhas muusika vastandub programmilisele muusikale, sest sel pole sõnalist programmi ning see ei sisalda narratiivi ega kirjelda olukorda. Absoluutse muusika idee hakkas arenema 18. sajandi lõpul.

# 1. Sissevaade muusikateose kontseptsiooni

## 1.1. Probleemsituatsioon: muusika ja muusikateose vahekorra

Kuigi tänapäeval mõistetakse ja tarbitakse muusikat enamjaolt muusikateoste vahendusel, on muusikal veel palju avaldumisvorme, mis ulatuvad näiteks regilaulust improvisatsioonini. Lisaks on juba eelmisest sajandist alates koos modernistliku muusika sünniga teose kontseptsiooni dekonstrueerima hakatud, mistõttu on järjest keerulisem seda üheselt mõistetavalt defineerida. Sellest tulenevalt piiritlen siinse uurimisvaldkonna lääne kunstmuusika raamidesse, sest sinna kuuluva muusika uurimine on oluline tunnus, mis iseloomustab uurimistöös kasutatud autoreid. Europotsentristlik muusikast mõtlemine kajastub eriti markantselt uurimuse keskmes oleva Ingardeni arusaamades, sest ta uurib muusikateose identiteeti eksplitsiitselt just lääne muusikaloos kaanonisse kuuluvatele teostele tuginedes. Kuigi ühest küljest on selline lähenemine mõnevõrra elitaarne ning arutluskäiku üsna rangelt piiritlev, on see teisest küljest õigustatud esmalt seepärast, et analüüsitava (muusika)kultuuri on konstruktiivsem vaadelda pigem seest-, kui väljastpoolt, et kirjeldada seda vastavale kultuurile (ehk antud juhul lääne kunstmuusikale) omaste terminite ja põhimõtetega (vt nt Ross 2004) ning teisalt on teatav europotsentrism antud juhul õigustatud seetõttu, et kõnealune muusikateos on sündinud just nimelt lääne muusikaloos, olles ühtlasi üks selle iseloomulikke karakteristikuid.

Mainitud lääne muusikaloos kaanoni all on siin ja edaspidi silmas peetud aja jooksul väljakujunenud krestomaatilist valikut muusikateostest, mille aluseks on olnud esteetilised väärtushinnangud, mis võimaldavad teatud teoseid nende ajaloolisest kontekstist välja ja kõrgemale tõsta, muutes need seeläbi teatud mõttes autonoomseteks. Sellise kanooniliste teoste kogumi moodustumine ulatub ligikaudu 19. sajandi algusesse, mil kodanlikus muusikaelus kinnistus n-õ teose-ideaal ning sündis uus paradigma muusikakultuuri käsitlemiseks, mille kohaselt koosnebki muusikakultuur eeskätt valitud meistrite valitud teostest (Siitan 2008: 11). Toona ilmavalgust näinud muusikalookäsitlused kujutasid seetõttu eeskätt „teoste ajalugu”, mille puhul olid teose kvalitatiivne uudsus ja originaalsus nende kaanonisse lülitamise eelduseks. Kaanoni kujunemisele on kaasa aidanud ka muusikakriitika, teoste esitamise sagedus, nende n-õ taustalugu ja tehniline teostatavus koos muude interpretatsiooni puudutavate aspektidega. (Siitan 2004: 51)

Selleks et edasise arutluse huvides konkreetsemalt piiritleda, mida peetakse lääne muusikakultuuri kaanoni raames nii muusikaks kui ka muusikateoseks, esitan Toomas Siitani artiklile „Teos ja stiil Euroopa klassikalises muusikakultuuris” (2004) tuginedes ülevaate muusikateadlase Hans Heinrich Eggebrechti (1919–1999) käsitlest, mille kohaselt on lääne muusikakultuuri alusprintsipiibiks ratsionaalsus. Sellest tulenevad europotsentristlikule kunstmuusikale iseloomulikud kategooriad: (1.) muusikateooria kui kunstmuusika lahutamatu taustsüsteem, (2.) noodikiri, mis võimaldab muusikat fikseerida ja reprodutseerida ning (3.) muusikaline kompositsioon ehk ratsionaalne korrastatus, mille abil saab seda vabale improvisatsioonile vastandada (Siitan 2004: 37). Eggebrechti järgi on lääne kunstmuusika keskseks ja universaalseks kategooriaks muusikateos, kuid selleks, et miski üldse muusikateoseks kvalifitseeruks, peab kõnealune muusikaline tekst<sup>3</sup> olema (1.) lõpetatud (suletud) ehk kindla vormi ja struktuuriga, mis on üldjuhul ühe autori või koolkonnaga seostatav, (2.) kirjalikult fikseeritud ning noodikirjast lähtuvalt interpreteeritav ja analüüsitav, (3.) vastavuses teatud väärtushinnangutega, tuues seega kaasa kunst- ja tarbemuusika eristuse, millest viimase alla kuulub näiteks suurem osa nii vaimulike kui ka ilmalike tseremooniade tarbeks loodud muusikast (Siitan 2004: 37–38). Kuna Eggebrechti kirjeldatud kriteeriumid pädevad lääne kunstmuusika kui fikseeritud kultuuritraditsiooni piires, esitan järgmiseks sissevaate muusikateose-kategooria tekke ajaloolistesse eeldustesse ja põhjustesse.

## **1.2. Muusikateose kategooria tekkimise ajaloolised eeldused ja põhjused**

Muusikateos kategooriana on lääne muusikaloo pika ajaloo kontekstis võrdlemisi noor nähtus, mille konkreetne formuleerimine jääb alles 19. sajandi algusesse. Samas ulatub aga mitmehäälsel kompositsiooniga seotud muusikateose mõiste eellugu juba keskajale iseloomulikku ühehäälsesse suulisesse muusikakultuuri, kus „nii liturgilises (gregooriuse laul) kui õukondlikus sfääris (rüüttilaul) kujunesid (alles hiljem kirjalikult fikseeritud) tekstid, mis omandasid enamiku teose tunnustest (jäädes siiski valdavalt anonüümseks).” (Siitan 2004:39) Uusaegse kunstmuusika sünni on aga sageli kombeks dateerida Pariisi Notre-Dame’i koolkonna (ca 1160–1225) loominguuga, milles mitmehäälsel laulmise ettekandepraktikast sai kirjalikult fikseeritud „kompositsioon” (organum), kus liturgiline tekst

---

<sup>3</sup> Siin ja edaspidi on mõistega „muusikaline tekst” silmas peetud mingit muusikalist ühikut selle kõige laiemas ja üldisemas tähenduses, mille hulka kuuluvad erinevad muusika avaldumisvormid improvisatsioonist modernistliku muusikani, mis võib ka vaikusest või müra-koosneda.

jäeti pigem tagaplaanile, keskendudes seeläbi eeskätt teose kunstilisusele. Selline lähenemine süvenes veel enam 13.–14. sajandil, mille tulemusena sai muusikateosest iseseisev esteetiline objekt. Traditsiooniline teosekeskne käsitus hakkas kujunema renessansiajal tänu muusikateoretik Johannes Tinctorisele (ca 1435–1511), kes mõistis esimesena muusikat kui autonoomset kunsti. Kuigi muusika kui autonoomse kunstiliigi tunnistamisega kaasnes instrumentaalmuusika muutumine iseseisvaks kunstmuusikaks, mõisteti veel 16.–17. sajandil nii praktilist musitseerimist kui ka komponeerimist eeskätt käsitöötehnikana ning alles 18. sajandil sai eristada „kunstmuusikat” ja „muusikalist käsitööd”. Muusikateose kui autonoomse kategooria sõnastas 1800. aasta paiku esmakordselt selgesõnaliselt alles Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776–1822) enda muusikaesthetika-alastes kirjatöös (Siitan 2008: 17). Autonoomse muusikateose teke on tihedalt seotud ka avaliku kodanliku kontserdielu kujunemisega 18. sajandi lõpukümnenditel, mille tulemusena hakkas keskklassist pärit kontserdipublik muusikalist maitset suunama ning mille tagajärjel muutus alles siis iseenesestmõistetavaks muusika kuulamine muusika enese pärast. Kuigi n-ö iseseisvunud muusikateos võis formaalselt veel mõne traditsioonilise funktsiooniga seotud olla, tõusis see sisuliselt sellest kõrgemale. (Siitan 2004: 39–41)

Tulenevalt sellest, et muusikateost hakati vaatlema pigem esteetilise objektina (mitte protsessina või selle praktilise funktsiooni läbi) ning selle ajalist loomust nähti pigem puudusena, käsitledes muusikateost seega pigem ruumilise objektina, hakkas levima metafoor arhitektuurist kui „tardunud muusikast”, mis töötab ümberpööratult ka muusika iseloomustamiseks. See tähendab, et muusikateose mõistmisega kaasnes teatav eemaldumine ja protsessist väljumine, sest muusikateose vaatlemine ja seega hindamine tervikliku objektina on võimalik vaid pärast selle kõlamist, muutes seeläbi muusikateose tõeliselt eksisteerivaks alles pärast muusika lakkamist. (Siitan 2004: 41–42) Seepärast muudab muusikateose piiritlemise komplitseerituks ka selle ühesuunaliselt kulgev temporaalne iseloom, mistõttu saame küll meenutada juba kuulnud elemente, ent ei saa neid võrrelda veel kõlamata elementidega. Muusika kuulamisel on seega tegu mineviku tajude ja potentsiaalsete tuleviku tajude sünteesimisega, sest meloodia adumiseks on vaja, et kuulaja teadvuses poleks mitte ainult parasjagu kõlav heli, vaid ka eelmised (koos)kõlad, millega see ühtsesse tervikusse seotud on, et siis seeläbi potentsiaalselt järgnevaid helisid ja kõlasid ette aimata.

Niisiis saavutab muusikateos kui temporaalne nähtus paradoksaalsel kombel enda täieliku eksistentsi alles pärast lõppemist. Lisaks üksikute helide etteaimamisele ning konteksti seadmisele on muusikateose terviku mõistmiseks oluline veel selle ülesehitus ehk vorm, mille

alla kuulub nii teose motiivistik, harmoonia kui ka muusikalise materjali arendus, mis võimaldab kuulajal olulisi aspekte meelde jätta ja meenutada ning seeläbi seoseid luues tervikus orienteeruda. Kuigi muusikateose vormi teatav loogika paistab keset lääne kunstmuusika kaanonit iseenesestmõistetav, on siinkohal oluline, et selline traditsiooniline vormikäsitlus hakkas 20. sajandil eeskätt koos atonaalse muusika sünniga taanduma ning seetõttu hakkas deformeeruma ka muusikateose-kategooria laiemalt. Huvitava tööjana on aga hoolimata fundamentaalsetest muutustest kompositsioonitehnikas siinse uurimuse keskmes oleva Ingardeni lähenemise aluseks vaid traditsioonilise vormiga muusika, kuigi tema kaasajal (s.o 20. sajandil) oli modernistlik muusika juba juurdunud ning arenes jõudsalt.

Võttes kokku muusikateose-kategooria tekkimise ajalooliseid eelduseid ja põhjuseid, on paslik rõhutada, et ka muusikaloo jutustamisel on omaette ajalugu. Kuigi pikka aega on selle loo keskmes olnud lääne kunstmuusika kaanon, on selgeks saanud, et tegemist on elava ja muutuva protsessiga, kus on „vastastikusel koostoimes elitaarne ja triviaalne, milles on loomulikud nii subkultuuride kui ka kontrakultuuri nähtused ning mille puhul meid ei köida üksnes (muusikalised) tekstid, vaid pigem eelkõige kontekst” (Siitan 2004: 53). See tähendab, et kuigi teos paistab olevat muusika peamine ja keskne avaldumisvorm, pole see alati niimoodi olnud ning paralleelselt n-ö teoste ajaloo on muusikalool veel mitmed voolusänge.

Kuna muusikateose-kategooria on niisiis teatud mõttes tehnikult konstrueeritud, ei saa seda oma ajaloolisest kontekstist isoleerida. Selle kategooria teke pole pelgalt efemeerne trend muusikaloo, sest olles muusikalises praktikas niivõrd juurdunud, on see drastiliselt muutnud arusaama muusikaloost ja muusika olemusest laiemalt. Tagantjärele teoseks tituleeritud muusika ning selle algse olemuse vahelist paradoksi illustreerib ka Lydia Goehr (2007) enda uurimuses, kus tema üks keskseid väiteid on, et Johann Sebastian Bach (1685–1750) ei kavatsenud kirjutada muusikateoseid, sest tema loodud muusika klassifitseerimine muusikateosteks on nüüdisaegse lähenemise poolt omaks võetud arusaam (Goehr 2007: 8). Ka muusikateadlane Carl Dahlhaus rõhutab, et hoolimata viimastel sajanditel juurdunud arusaamast muusikateosest kui muusika peamisest ja olulisimast avaldumisvormist pole see kaugeltki mitte iseenesestmõistetav (Dahlhaus 1982: 10). Kokkuvõttes on seega oluline, et oma kultuurilise taustsüsteemi tõttu ei kuulu muusikateosed mitte-ajaloolisse ja mitte-inimlikku igavesti eksisteerivate liikide maailma, sest need on toodud küll abstraktsesse, ent sellegipoolest ajaloolisse maailma (Goehr 2007: 51).

### 1.3. Muusikateose kategooria problemaatilisus

Eelnevalt kirjeldatud muusikateose-kategooria tekkimise ajaloolised eeldused ja põhjused annavad küll võrdlemisi konkreetsed kriteeriumid muusikateose defineerimiseks, ent sellegipoolest ei saa neid rakendada kõigile muusikalistele tekstidele, mis võiks esmapilgul teoseks kvalifitseeruda. Selleks et muusikateose defineerimise probleemi illustreerida ning seeläbi luua sobiv taustsüsteem Ingardeni uurimusse süüvimiseks, pakun siinkohal välja veel mõne levinud võimaluse, mis tõukuvad erinevalt Eggebrechti muusikateaduslikust lähenemisest pigem filosoofiast.

Näiteks filosoof Jerrold Levinson pakub välja enda käsitluses „Music, art, and metaphysics: essays in philosophical aesthetics” (2011), et muusikateose-kategooriat iseloomustavad kolm olulist omadust: (1.) muusikateost kui tüüpi peab olema võimalik üldse luua, (2.) see peab olema kompositsioonikonteksti järgi eristatav, (3.) see peab hõlmama võimalusi teostumiseks (näiteks esitamiseks) (Levinson 2011: 78). Kuigi muusikateos on komplitseeritud nähtus, mille omadused varieeruvad, pakub Levinson välja valemi muusikateose defineerimiseks: „ $MW = S/PM$  structure-as-indicated-by- $X$ -at- $t$ ”. Valemis tähistab MW muusikateost (*musical work*), S on struktuur, PM on sooritamise/täideviimise viisid (*performing-means*),  $X$  on konkreetne helilooja ning  $t$  on teose komponeerimise aeg. Siinkohal on oluline, et valemi alusel mõistetav muusikateos saab eksisteerivaks läbi loomeakti, sest „teos” ei eksisteeri enne seda akti, mis läbi on valemis olulisel kohal helilooja ning teose loomise hetk. Seega rõhutab Levinson, et konkreetse inimese (s.o helilooja) ja teose loomise hetke komponente ei saa sellest valemist elimineerida, sest need on fundamentaalselt olulised. (Levinson 2011: 79)

Levinsonist inspireerituna võtab muusikafilosoof Lydia Goehr (2007) enda käsitluses tabavalt kokku muusikateose eksistentsi, mis on tema sõnul obskuurne, sest muusikateosed on justkui „ontoloogilised mutandid”, mis pole otseses mõttes ei füüsilised, mentaalsed ega ka ideaalsed objektid, kuna need ei eksisteeri vaid konkreetsete füüsiliste objektidena; helilooja, esitaja või kuulaja peas olevate pelkade ideedena ega igavikulises ideede maailmas olevate realiseerimata vormidena (Goehr 2007: 3). Erinevalt näiteks kujutavast kunstist pole muusikateosel konkreetset objekti, kuid samas pole see ka puhtalt mentaalne ega seega privaatne kogemus või kavatsus helilooja peas, sest sellistena ei saaks muusikateoseid otseses mõttes üldse esitada ega kuulda (Levinson 2011: 63). Sellest tulenevalt arutleb Goehr, mil viisil muusikateosed eksisteerivad, kui arvesse võtta, et need on „(a) loodud, (b) palju kordi

erinevates kohtades esitatud, (c) mitte ammendavalt noodistuse abil fikseeritud, ent ometi (d) tihedalt seotud nende esituste ja noodistustega” (Goehr 2007: 3).

Muusikateose eksistentsi illustreerimiseks toob Goehr välja neli domineerivat viisi selle mõistmiseks. Neist esimene on n-ö platonlik vaade, mille järgi on muusikateosed teatud laadi universaalid, mille konstitueerivad helistruktuurid<sup>4</sup>. Muusikateostel puuduvad aegruumilised omadused ning sellistena eksisteerivad need igavesti, sest need on olemas enne helilooja loomingulist akti ning pärast seda, kui need on ammu unustatud. See tähendab, et muusikateose olemusest mõtlemine ei võimalda seda olemust ennast luua, vaid pelgalt avastada ning seega peaks muusikateose idee olema midagi universaalset ja ajas püsivat. (Goehr 2007: 14)

Teise võimaliku lähenemisena toob Goehr välja n-ö aristotelliku vaate, mille järgi on muusikateosed justkui olemused, mis on eksponeeritud esituste ja noodistuste vahendusel. See tähendab, et tegemist pole enam pelgalt ideedega, vaid muusikateose realiseerumisega ning seega on muusikateose kvintessents eksponeeritud läbi selle esituse ja kirjapandud noodi ehk muusikateos kui selline on abstraktne nii kaua, kuni seda pole esitatud või noodistatud. (Goehr 2007: 15)

Kolmanda vaate kohaselt pole üldse põhjust muusikateosele eksistentsi omistada, sest rääkides muusikateostest, räägime neist *just nagu* need oleks muusikateosed, mistõttu on neid otstarbekam käsitleda sünkategoremaatilistena. See tähendab, et muusikateose mõiste väljendamiseks ehk tähendusliku üksuse moodustamiseks peab seda kasutama koos mingite teiste mõistetega, sest muusikateos, olles *just nagu* teos, ei oma üksinda tähendust. (Goehr 2007: 16) Muusikateose identifitseerimiseks ning mõne üksikteose eksistentsi adumiseks on seega vaja mõnd sellega kaasas käivat nähtust või mõistet – olgu selleks näiteks teose salvestis, noodistus või esitus.

Neljandaks presenteerib Goehr idealisti vaadet, mille järgi konstitueerib muusikateose eksistentsi vaid helilooja peas olev idee, mitte selle reaalne väljendus. Need ideed võivad küll olla objektistatud või väljendatud läbi noodistuste ja esituste ning seeläbi publikule ligipääsetavaks tehtud, ent sellegipoolest pole need selliste väljenduste läbi identifitseeritud. (Goehr 2007: 18) Seda vaadet sobib täiendama ka Levinsoni mõttekäik, mille järgi on muusikateos abstraktne objekt – mingi tüüp, liik või kategooria – ning selle eksistents võib

---

<sup>4</sup> Helistruktuur (*sound structure*) on helide järgnevus või helirida

ilmneda läbi noodistuse või esituse, aga samas eksisteerib muusikateos neist ikkagi ka eraldiseisvalt. Samas leiab Levinson, et muusikateos on samal ajal küll mittefüüsiline, ent siiski avalikult kättesaadav. (Levinson 2011: 64)

Kokkuvõttes tuleb seega nii muusikateosest kui ka selle identiteedist rääkides sarnaselt muusikaliste universaalide postuleerimisega igasuguste üldistustega ettevaatlik olla, sest kõiki teoseid ei konstitueeri samad kriteeriumid. Kui püüda meelevaldselt näiteks Eggebrechti rangeid kriteeriume kõigile muusikateostele või laiemalt ka muusikalistele tekstidele rakendada, käiks sellega implitsiitselt kaasas vaikiv eeldus, et on olemas ainult üks n-ö muusikaline keel, milles muusikateoseid kirjutada võiks. Sellest tingituna ongi problemaatiline ka muusikateose mõiste normatiivne kasutamine, mis tugineb samale vaikivale – ning teataval määral ekslikule – eeldusele.

## 2. Fenomenoloogia kui vahend muusikateose identiteedi mõistmiseks

### 2.1. Fenomenoloogiline eelhäälestus

#### 2.1.1. Fenomenoloogilise filosoofia lähtekohad

Edasises arutluses keskendun esmajoones küll Roman Ingardenile, ent tema arusaamade mõistmiseks on oluline ülevaatlilikult käsitleda fenomenoloogilist filosoofiat ning selle valguses ka Edmund Husserlit (1859–1938), sest teda peetakse fenomenoloogilise meetodi loojaks ning just Ingarden oli Husserli üks silmapaistvamaid õpilasi, kelle filosoofia tõukub olulisel määral oma õpetaja vaadete kriitikast. Husserli põgus käsitlemine on niisiis vajalik mitte niivõrd tema enda filosoofia lahti seletamiseks, vaid taustsüsteemi loomiseks, mille pinnalt tuleb ilmsiks Ingardeni enda eripära fenomenoloogina. Kuna nii Husserli filosoofia kui ka sellest võrsuvad Ingardeni kriitika ja arusaamad on keerulised ning mahukad teemad, esitan neist siin pinnapealse ning lihtsustatud ülevaate, milles toon reljeefselt esile vaid kõige olulisemad aspektid, tuginedes eeskätt Dan Zahavi (2003, 2019) käsitlustele.

Võrdlemisi üldistatult võiks öelda, et fenomenoloogia on huvitatud sellest, kuidas asjad nähtuvad ning uurib teadvuse kogemuses olevaid asju ehk fenomene, mida saab tajuda ning millele saab kindla kogemusakti raames tähendust omistada. Uurides seda, kuidas asjad vahetus kogemuses end ilmutavad, on fenomenoloogia justkui esimene filosoofia, mille eesmärgiks on teadmiste ja kogemuste algpõhjuste väljaselgitamine ilma vajaduseta ületada metafüüsilist kuristikku asjade eneste ja pelkade näivuste vahel. Fenomenoloogid lükkavad sellega tagasi n-ö kahe maailma doktriini, mis lahutab asjad nende nähtumise viisist, sest nende järgi seisneb see, kuidas asi *on* ehk asja olemus selle asja nähtumises ja nähtumise viisis. (Bowman 1998: 254–255; Zahavi 2019: 14)

Kuna isegi sama objekt võib nähtuda mitmel erineval viisil, on fenomenoloogia nende objektide ja erinevate ilmnemisviiside filosoofiline analüüs, mille puhul on oluline, et objektid pole isoleeritud, vaid alati millestki ümbritsetud, asudes seega horisondil, mis mõjutab ka nende tähendust. Ümbritseva konteksti ja horisondi puhul ei mängi olulist rolli mitte ainult ruumilisus, vaid ka ajalisus ning fenomenid pole privaatsed, vaid avalikult kättesaadavad ja nähtavad. (Zahavi 2019: 9–13)

Edmund Husserli fenomenoloogia lähtub soovist kirjeldada meie kogemusi nii, nagu need on antud n-ö esimese isiku perspektiivist. Asjad ja maailm on inimese teadvusele avatud ning

Husserl iseloomustab seda terminiga intentsionaalsus, mis tähendab teadvuse suunatust. Kuna teadvus on alati teadvus millestki, omandavad kogemused objektile suunatuse. Kuigi saame eristada teadvusaktide antuse viisi objektide antuse viisist, ei taba ükski nähtumine objekti täielikult, sest objekt ei ole kunagi üheski oma ilmnemisviisis täielikult antud, vaid ületab (*transcends*) selle. See aga ei tähenda, et objekt ise peidaks end kusagil oma ilmnemisviiside taga (nagu näiteks Immanuel Kanti „asi iseeneses”), ega ka seda, et see objekt on kõigi nende summa. (Zahavi 2019: 13–16)

Lisaks ei kehti intentsionaalsus mitte ainult realselt eksisteerivate objektide kohta, vaid see iseloomustab ka fantaasiaid, ennustusi ja meenutusi, mille puhul pole objekt ise teadvuse osa. Sellest tulenevalt on intentsionaalsuse üks oluline karakteristik selle iseseisvus. Seetõttu ei tee intentsionaalse objekti olemasolu mõnd akti ennast intentsionaalseks, sest teadvus ei muutu intentsionaalseks läbi välise mõju ning ei kaota intentsionaalsust, kui objekt lakkab olemast. See tähendab, et intentsionaalsus pole mitte väline suhe, mis tekib siis, kui teadvust mõjutab mõni objekt, vaid see on vastupidiselt just teadvuse enda olemuslik omadus. Teadvuse intentsionaalne avatus on selle lahutamatu osa, mitte miski, mis sellele väljastpoolt lisatakse. (Zahavi 2003: 19–21)

Uurimuses „Ideed puhta fenomenoloogia ja fenomenoloogilise filosoofia juurde” (1913) keskendub Husserl hoiakumuutusele ehk loomuliku hoiaku üleminekule fenomenoloogiliseks hoiakuks, et seeläbi fenomenoloogiasse siseneda. Husserli arvates algab puhta teadvuse olemuslike momentide ning seeläbi ka intentsionaalsuse kui puhta teadvuse põhistruktuuri uurimine alles siis, kui hoiakumuutus on läbitud. Sellest tulenevalt saab fenomenoloogilist meetodit rakendada transtsendentaalse reduktsiooni ehk *epoche* abil, mille tagajärjel toimub hoiakumuutus ning mille tulemusena muutuvad kõik asjad teadvuse fenomenideks ning vaadeldakse seda, kuidas asjad end kogemuses näitavad, võttes aga seejuures nende ontoloogilise staatuse sulgudesse (*in Klammern setzen*). Sellise hoiaku abil kogemuses olevate asjade kirjeldamises eristab Husserl noese ja noeme, millest esimene on kogemuse akt ning teine kogemuse objekt. Fenomenoloogiline analüüs on seeläbi suunatud kogemuse akti struktuuridele ja selle tüüpide eristamisele ning kogemuse objekti omaduste ja struktuuride kirjeldamisele. Läbi sellise analüüsi tuleb ilmsiks, et tajuprotsessi iseloomustavad erinevate tasandite sünteesid ning tunnetuslikud horisondid. (Viik 2009: 219; Hellerma 2014: 2195)

Tuues nüüd juba selgemalt esile ka muusika ja fenomenoloogia kokkupuutepunkte, saab markantseks näiteks eelmainitud sünteesi illustreerimine. Süntees saab olla näiteks ruumiline, ent selle juurde kuuluvad ka ajalised horisondid, mille sünteesimisel ühendatakse mineviku tajusid potentsiaalsete tuleviku tajudega. Kui eelnevas peatükis kirjeldasin möödaminnes, kuidas muusika temporaalne iseloom eeldab selle erinevate – juba kõlanud ja veel kõlamata – osade sünteesimist, et seeläbi tervikut aduda, siis ka Husserl kasutab just meloodia kuulamist näitena, et sellist ajaliselt horisondilt lähtuvat sünteesi kirjeldada. Asetades meloodia juba eelnevalt kõlanud helide konteksti, koondatakse mineviku tajud üheks tervikuks, mis kestavad taju olevikus, moodustades seeläbi retentsiooni. Püüdes ette aimata potentsiaalseid helisid, mis järgmisena kõlada võiksid, sünteesitakse oodatavaid tuleviku tajusid, moodustades seeläbi protentsiooni. (Viik 2009: 221)

Kuigi Husserli fenomenoloogias on veel palju olulisi aspekte, peatun siinse ülevaate kokkuvõtteks vaid veel tema intersubjektiivsuse mõistel. Nimelt esitavad tajud Husserli järgi intersubjektiivselt ligipääsetavat olemist, mis ei eksisteeri mitte ainult indiviidi enda, vaid ka kõigi teiste jaoks, mistõttu pole ei objektid ega sündmused mitte privaatsed, vaid avalikult ligipääsetavad. Selline intersubjektiivne ehk sotsiaalne horisont kätkeb endas seega laia taustsüsteemi, mille raames inimene parasjagu tajutavat fenomeni mõtestab ning sellele tähendust omistab. See horisont on tugevalt seotud ajaloolise horisondiga, sisaldades näiteks ka mingi fenomeni nimetamise ajalugu ja traditsiooni. Transsendentaalne intersubjektiivsus on seeläbi tähendusloome struktuur, mille abil saab tajuda maailma, mis on jagamatu intersubjektiivne ühtsus. (Zahavi 2003: 110; Viik 2009: 222)

### **2.1.2. Roman Ingardeni fenomenoloogia ja esteetika põhijooned**

Siinse uurimistöö keskmes olev Ingarden oli küll Husserli õpilane, ent pärast seda, kui Husserl võttis omaks transsendentaalse idealismi, distantseerus ta enda õpetaja vaadetest, mistõttu lähevad lahku ka nende arusaamad fenomenoloogiast.<sup>5</sup> Ingardenile oli oma õpetaja pööre sedavõrd vastumeelne, et oma esimeses kunstialases uurimuses „The literary work of art” (1931) ei keskendunud ta mitte ainult kirjandusteose olemisviisi analüüsimisele, vaid illustreeris läbi selle idealismi ja realismi debatti, mis iseloomustab ka tema enda ja Husserli

---

<sup>5</sup> Ingarden leidis, et kuigi Husserl esindab oma „Loogilistes uurimustes” (1900–1901) veel realisti positsiooni, siis „Ideedes” (1913) esindab ta juba idealismi. Husserli positsiooni muutumise analüüsimiseks kirjutas Ingarden uurimuse „On the motives which led Husserl to transcendental idealism” (1975).

vaadete erinevust. Kuigi mainitud debatt varieerub filosoofist ja kontekstist tulenevalt, on selle keskmes üldistatult ning lihtsustatult kaks küsimust: (1.) kas reaalne maailm eksisteerib mõistusest sõltumatult ning (2.) kas epistemoloogiline idealism nõuab või viib tingimata metafüüsilise idealismini<sup>6</sup> (Parker 2021: 8). Ingarden leidis, et maailma eksistentsi kohta käiv idealismi ja realismi debatt ongi kogu filosoofia üks põhiküsimusi ning kuna tema uurimused kunstiteoste olemisviisidest on mõeldud selle debati illustreerimiseks, tuleb neist välja just Ingardeni enda interpretatsioon mainitud debatist ning fenomenoloogiast laiemalt.

Erinevalt transtsendentaalse pöörde järgsest Husserlist, kes leidis, et väline maailm ei eksisteeri teadvusest väljaspool, arvas Ingarden, et eksisteerivad ka mitte-intentsionaalsed, ontoloogilist autonoomsed entiteedid, mille hulka kuuluvad nii reaalsed materiaalsed objektid kui ka sellised puhtalt ideaalsed entiteedid nagu ideaalsed mõisted, ideed ja olemused (Mitscherling 1997: 6). Ingarden võttis Husserlilt küll üle intentsionaalsuse mõiste, ent keeldudes viimase transtsendentaalsest idealismist leidis ta erinevalt Husserlist, et kuna väljaspool inimteadvust eksisteerib ka reaalne aeg-ruumiline maailm, on intentsionaalsus võimalik vaid siis, kui teadvusele on antud sellest sõltumatu ehk teadvuseväline materjal. Sellest tulenevalt vastavad mõlemad filosoofid erinevalt küsimusele, kas enne on maailm või intentsionaalne teadvus. Ingarden pooldab esimest varianti ning Husserl teist, sest tema järgi konstitueerib maailm end intentsionaalse teadvuse kaudu. Lõppkokkuvõttes täidab Ingarden intentsionaalsusega reaalse ja ideaalse maailma vahelise lünga, sest just intentsionaalsus võimaldab neil kahel ühtses filosoofilises süsteemis koos eksisteerida. (Kokkov 2008: 8–9)

Selleks et enda arusaama kinnitada, analüüsib Ingarden puhtalt intentsionaalset objekti ning tahab kindlaks teha selle struktuuri ja olemisviisi, et seeläbi teada saada, kas selle ontiline alus on puhtas teadvuses või mitte. Tunnistades välismaailma olemasolu jagab Ingarden selle esemed olemisautonoomseteks ja olemisheteronoomseteks. Neist esimesed kuuluvad välismaailma ja on teadvusest sõltumatud ning teised, mis on küll teadvusest sõltumatult olemas, on siiski teadvuse kaudu veel midagi muud. Viimaste hulka kuuluvad muuhulgas kunstiteosed, mille puhtas intentsionaalsuses ei saa Ingardeni sõnutsi kahelda. (Kokkov 2008: 10)

---

<sup>6</sup> Epistemoloogiline idealism väidab, et isegi siis, kui me mõnaksime, et on olemas midagi mõistusest sõltumatut, ei saa meil sellegipoolest mõistusest sõltumatu reaalsuse kohta teadmisi olla, sest kõik, mida me saame teada on vaid mõistus ja selle sisu. Metafüüsiline idealism väidab, et teadvus on selle ülim alus, mida me reaalsuseks nimetame ning et midagi ei eksisteeri mõistusest sõltumatult. (Parker 2021: 6)

Ingardeni uurimused kunstiteoste olemisviisidest püüavad eelnevalt kirjeldatud lähtekohtadest tõukuvalt vastata küsimusele, kas kunstiteosed on reaalsed või ideaalsed objektid. Ingarden uurib nii kirjandusteoseid, muusikateoseid, maalikunsti, filmikunsti kui ka arhitektuuri, ent tema arutluste eeldused peituvad just kirjandusteose olemisviisi analüüsis. Kuna selle analüüsi kokkuvõtmine osutuks liialt mahukaks ning käesoleva uurimistöo raames ka mõnevõrra ebavajalikuks, toon siinkohal Anne Kokkovile (2008) tuginedes välja vaid paar kõige olulisemat nüanssi. Nimelt eksisteerib Ingardeni arvates teos oma loomise hetkest alates olemisheteronoomse objektina, mille olemise läte on teadvuse loomingulistes aktides. Kirjandusteose eksistensti aluseks on „kaks heterogeenset esemelisust: ideaalsed mõisted ja kvaliteedid, ning teiselt poolt reaalsed „sõnamärgid”” (Kokkov 2008: 12). Kirjandusteost lugedes saab sellest intersubjektiivne intentsionaalne ese ning sellisena muutub see kirjaniku ja lugeja teadvuslike elamuste suhtes transtsendentseks. Sellest tulenevalt väidab Ingarden, et kõik kunstiteosed on mingil kindlal ajahetkel loodud ning oma loojate loominguliste aktide tulemusel. Kunstiteoste ontiline alus on nende reaalses füüsilistes väljendustes (näiteks kirjandusteose puhul raamatus või muusikateose puhul – nagu hiljem selgub – noodistuses) ning sellistena on need intersubjektiivselt ligipääsetavad intentsionaalsed objektid. (Kokkov 2008: 13–14; Ingarden 1986: 40)

## **2.2. Muusikateose identiteedi probleem Roman Ingardeni filosoofias**

### **2.2.1. Muusikateose identiteedi uurimise lähtekohad**

Nii muusikateaduses kui ka muusikafilosoofias on üks olulisemaid käsitlusi muusikateosest ja selle identiteedi probleemist Ingardeni uurimus „The work of music and the problem of its identity” (1986)<sup>7</sup>. Kõnealune uurimus on eeskätt läbivalgustav deskriptiivne analüüs, mis kirjeldab muusikateose identiteeti läbi selle omaduste ja avaldumisvormide. Lisaks ei too Ingarden selles eksplitsiitselt välja fenomenoloogilisi eelduseid ning kasutab pigem sealt pärit mõisteid, viidates joonealuste kommentaaridega nii fenomenoloogilisele filosoofiale kui ka Husserlile.

---

<sup>7</sup> Kuigi konkreetselt muusikateose identiteeti käsitlev uurimus ilmus 1973. aastal poola keeles pealkirja all „Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości”, on sama uurimus saksa keeles ning seega veidi teises formaadis esindatud juba Ingardeni varasemas teoses „Untersuchungen zur Ontologie der Kunst: Musikwerk, Bild, Architektur, Film” (1962).

Juba Ingardeni uurimuse pealkiri – „The work of music and the problem of its identity” – annab olulised suunised selle sisusse süüvimiseks, sest muusikateos avaneb Ingardeni jaoks kategooriana, mida saab täpsemalt määratleda siis, kui see on seotud selle identiteedi küsimusega, millesse on juba implitsiitselt kätketud ka muusikateose identiteedi probleem. Ingardeni uurimuse pealkirjas mainitud probleemiks pole seega mitte mõne üksikteose, vaid muusikateose kui niisuguse identiteet.

Ingarden alustab oma uurimust kolme apofaatilise ehk negatiivse kirjeldusega, milles analüüsib kolme muusikateose n-ö avaldumisvormi (esitus, kogemus ja noodistus), mis võiksid esmapilgul küll muusikateose identiteeti konstitueerivate kriteeriumitena pädeda, ent millest ükski siiski pole eraldiseisvana selleks piisav, sest muusikateose *ise* seisab neist kõigist justkui kõrgemal. Pärast seda käsitleb Ingarden põhjalikult muusikateose erinevaid omadusi ning selle eksisteerimise viisi, mille tulemusena jõuab lõpuks positiivse kirjelduseni. Järgnevates peatükkides rekonstrueerin kokkuvõtlikult Ingardeni argumentatsiooni ning avan seda ka sekundaarkirjandusele tuginedes.

### **2.2.2. Katse muusikateost esituse abil identifitseerida**

Esimene muusikateose identiteeti konstitueeriv võimalik kriteerium, mida Ingarden lähemalt uurib, on selle esitamine ehk ilmnemine vahetu elava kõlasündmusena. Ingardeni arutluskäigu lähtepunktiks on väide, et muusikateos ise ei saa olla identne oma erinevate esitustega ning *vice versa*, sest isegi kui tegu on sama teosega, pole selle erinevad esitused kunagi teose endaga identsed, nagu ei ole ka teose tõeline olemus kunagi identne oma erinevate esitustega. Väidet muusikateose esituse kohta põhjendab ta kuue eeldusega, mis kirjeldavad seega muusikateose esituse – mitte teose *enda* – omadusi.

Esmalt on muusikateose iga esitus individuaalne ilming, mis algab mingil konkreetsel ajahetkel, kõlab mõõdetava pikkusega ajahüki ja lõpeb kindlal hetkel.<sup>8</sup> Teise argumendina toob Ingarden välja, et igasugune muusikateose esitamine on ennekõike akustiline protsess, mis on esile kutsutud selle ettekandja poolt. Kolmandaks rõhutab ta, et sellise akustilise protsessina on iga teose esitus mingi kindla ruumi piires fikseeritud ehk see kostab vaid teatud kauguseni ning seega teatud hulga kuulajateni vastavas raadiuses. Sellest tulenevalt

---

<sup>8</sup> Ingarden puudutab ka salvestiste teemat, ent seab enda arutluse fookusesse siiski eeskätt teoste elava ettekande. Seejuures on oluline, et ka salvestis (või siis vähemalt see, mida Ingardeni kaasajal selleks enamjaolt pidada sai) on ikkagi salvestis teose esitusest mitte teosest endast.

toob Ingarden neljandaks välja, et kuulamise aspektid ning seeläbi ka teose mõistmine varieeruvad inimeseti veel tulenevalt sellest, kus ta parasjagu antud ruumis paikneb. Lisaks mängivad siin olulist rolli kuulaja emotsionaalsed seisundid ja meeleolumuutused, mille tulemusena saab kasvõi ühe ja sama teose kõlamise jooksul kuulamise hoiak muutuda. Näiteks sama teost salvestiselt üha uuesti kuulates avastab kuulaja selles üha uusi aspekte, mistõttu transformeerub teos selle võrra, et muutub korduva kuulamise tõttu näiteks detailsemaks ja karaktersemaks. Lisaks kuulaja positsioonile toob Ingarden esile interpreedi positsiooni, kes saab sama teost väga erinevalt interpreteerida, varieerides näiteks selle rütmi, tempot, dünaamikat, tämbrit või intonatsiooni, mida mõjutavad omakorda veel kasutatav partituur, instrumendi tegumood ja interpreedi haridus. (Ingarden 1986: 10–14)

Eelnevast tulenevalt on oluline põhjus, miks esitus ei saa konstitueerida muusikateose identiteeti veel tõik, et erinevalt fikseeritud noodistusest ohustab teose esitamine teost *ennast* rohkem, sest muusikateose esitus pole esmalt identne teose endaga, ent teisalt ei ole juba interpreteerimisest tulenevatest erinevustest ka sama teose erinevad esitused omavahel identsed. Selleks et kirjeldada teose enda ja selle esituste vahelisi erinevusi, kasutab Ingarden terminit *Irrelevanzsphäre* ehk irrelevantsuse sfäär, mille piires tehtud „vead” ei mõjuta veel teost *ennast* (Ingarden 1986: 23). Kuna siinkohal võiks näiteks küsida, kui palju noote peab Beethoveni viiendas sümfoonia valedsti mängima, et see poleks enam *see* teos, leiabki Ingarden just irrelevantsuse sfääri ebamäärasusele tuginedes, et teose identiteet mitte ainult ei sõltu selle esitustest, vaid pole nende poolt ka mõjutatav.

Ingardeni arvates ei saa aga loetletud muusikateose esituse omadusi muusikateosele *endale* üle kanda, mistõttu uurib ta neist kuuest punktist lähtuvalt ka muusikateost *ennast*. Muusikateos *ise* on Ingardeni järgi ajas püsiv ning sellisena eksisteerib see alates oma loomise hetkest peale, olles seega osa ajast küll vaid vaikivana olemasolev. Sellest tulenevalt leiab ta, et muusikateose eksistents ei ole tingitud selle ettekannetest, sest muusikateose esitamine ei loo mitte teost *ennast*, vaid pelgalt võimaluse seda kuulda. Muusikateos ja selle ettekanne erinevad veel selle poolest, et teos *ise* ei oma otseselt ruumilist asukohta. Kuigi muusikateoseid võib põhimõtteliselt igal pool ette kanda ning need on seeläbi vastava ruumiga tihedalt seotud, ei asu muusikateos *ise* üheski kindlas ruumis. Ingarden lisab, et kuigi muusikateose olemus ühildub mõningal määral selle kuulamise osadeks olevate aspektidega, varieeruvad viimased niivõrd palju, et nende läbi ei avaldu muusikateos *ise* siiski otseselt. Seepärast rõhutab ta, et kuigi muusikateose esitusi saab olla palju ja erinevaid, on

muusikateos *ise* nendega võrreldes unikaalne ja muutumatu. Kuna sellised variatsioonid ei saa esineda teoses endas, polegi viimane oma esitusega identne. (Ingarden 1986 15–22)

Muusikateose ja selle esituste vahel on küll palju sarnasusi, ent muusikateos on oma esitustest siiski midagi erinevat. Esitamist võib mõista teose taasloomisena läbi selle kõlama panemise, ent sellegipoolest on enne esitamise akti teos *ise* olemas. Kuna muusikateose kuulamisel mängivad kaalukat rolli kuulaja enda emotsionaalsed seisundid, maitse-eelistused ja kasvõi muusika-alane haridus, muutub kuulamiskogemus subjektiivseks ning seepärast arwab Ingarden, et muusikateose *enda* ammendavaks mõistmiseks oleks vaja justkui omaette erilist kognitiivset akti või sellist peegeldust, mis võimaldaks kuulmiskogemuse objekte endid ilma nende päris omadusi ja olemust muutmata tabada. Sellega välistab Ingarden ka võimaluse, et muusikateose identiteedi võiks konstitueerida kogemus. (Ingarden 1986: 30–33)

Kokkuvõttes leiab Ingarden, et esitus on küll teose üks avaldumisvorm, ent see pole teos *ise*, vaid pelgalt selle sarnane, tuues esile selle teatud omadused. Muusikateose esitus on individuaalne objekt, mille varieeruvad omadused määravad konkreetse esituse olemuse, ent ei konstitueeri teost *ennast*. Sellest tulenevalt väidab Ingarden ühtlasi, et juba loodud muusikateosed ei muutu aja jooksul. Olles muusikateose esituste omaduste abil kirjeldanud, mis muusikateos *ise* ei ole, liigub tema arutlus edasi muusikateose noodistuse juurde.

### **2.2.3. Katse muusikateost noodistuse abil identifitseerida**

Kui soovida muusikateost materiaalseks objektiks redutseerida, oleks see Ingardeni arvates arusaadav vaid muusikateost selle noodistusele taandades, sest erinevalt elavas ettekandes esitamisest on muusikateos ja selle noodistus ideepoolest identsed ning seega ei saa avastada ühtki konkreetse muusikateose karakteristikut, mis pole ka selle teose noodistuse karakteristik ja *vice versa* ehk noodistuses pole tunnuseid, mida teoses endas ei esine (Ingarden 1986: 34–35). Kuigi sellise lähenemise ajal võib tekkida arusaam, et muusikateos, olles noodistatud, on füüsiline objekt, lükkab Ingarden selle ümber, sest tema arvates pole muusikateos *ise* ei ideaalne ega reaalne (s.o füüsiline) objekt. Suurim probleem, mis noodistusega kaasneb, on see, et noodistus koosneb kokkuleppelistest imperatiivsetest sümbolitest ning määrab seega vaid selle, milline muusikateos peaks olema, mitte selle, milline see päriselt on, sest see ei saa tegelikult sisaldada muusikateose kõiki elemente. Teisisõnu on tegemist küll fikseeritud skeemiga, mille alusel on võimalik teost üha uuesti

esitada, ent seejuures jääb see pelgalt instruksioonide kogumiks, mis näitab, kuidas muusika peaks kõlama ning seeläbi polegi noodistus ise selles mõttes osa muusikateosest endast. Lisaks näitab noodistus vaid seda, milline peaks teos autori arvates olema, ent ei garanteeri, et see ka interpreedi arusaama järgi samasugune on. (Ingarden 1986: 38–39)

Niisiis tuleb tähele panna, et kuigi noodistus teeb omal moel muusikateose identiteedi kõige otsemas mõttes võimalikuks, sest võimaldab seda lõputute esituste abil üha uuesti taasluua, pole see ise kaugeltki mitte perfektne, vaid pelgalt instruksioone jagav vahend muusikateose esitamiseks, mida võib mõista reeglipärase skeemina formuleeritud imperatiivsete sümbolite kogumina (Nattiez 1990: 73). Kirjapandud noodistus on küll teatud mõttes muusikateose identiteedi kandja, ent samas pole see teose eksistentsiks tingimata vajalik, sest muusikat on võimalik reprodutseerida näiteks kuulmise või suulise õpetuse järgi. Kuigi Ingarden soovib teost *ennast* selle esitustest ja noodistusest kõrgemale tõsta, on tähelepanuväärne tema nägemus noodistuste põhjanevat rollist, mis varjutab lõpuks ka teose *enese* kontseptsiooni, sest omistades enda uurimuses hiljem välja pakutud muusikateose identiteedi positiivses kirjelduses noodistusele niivõrd olulise rolli, muutub see millekski enamaks teose pelgast jäädvustamisvahendist. Seejuures on noodistus aga vaid üks komponent positiivsest kirjeldusest ning Ingarden rõhutab korduvalt, et noodistus on pelgalt instruksioone jagav skeem ning sellisena vaid vahend teose esitamiseks ja säilitamiseks, mistõttu pole noodistus otsees mõttes teos ise, kuna see pole teose *endaga* perfektselt isomorfne, vaid pelgalt selle mitteperfektne refleksioon. (Benson 2011: 584)

Kuna erinevatel ajastutel on muusikateose noodistuse autoriteeti erinevalt suhtunud ning pikka aega noodistati „teoseid” vaid mnemoonilise funktsiooni teenimise huvides, on ilmne, et noodistus ei konstitueeri siiski muusikateose *enda* identiteeti, sest muusika(teos) saab eksisteerida ka ilma noodistuseta ning kui otsida universaalseid kriteeriume, jääb juba ajalooliste põhjuste tõttu noodistus kui mitte liiga vana nähtus kogu muusikaloo foonil valikuvõimaluste hulgast välja. Lisaks on oluline, et isegi kui muusikateost kuulates selle esteetilist täiust tajuda, jääb noodistus ise tajumise haardest välja ning seeläbi pole noodistus mitte pelgalt muusikateosest endast erinev, vaid ei moodusta sellisena ühtegi osa muusikateose otsest kogemisest. Samas on noodistuse staatus oluline võti Ingardeni edasiseks aruteluks, sest „noodistus ise on taotluslikult määratud helilooja loominguliste aktide poolt, nii et lõppkokkuvõttes on muusikateose eksistentsi allikas ja selle omadused neis aktides.” (Ingarden 1986: 40) Seetõttu on põhjust uurida neid akte ja muusikateose üldisemaid omadusi, et selle identiteedi formuleerimisele lähemale jõuda.

#### 2.2.4. Muusikateose omadused

Eelpool esitatud argumentidele tuginedes väidab Ingarden, et muusikateose tõelist identiteeti ei mõjuta selle noodistus ega esitus, sest teos ise asub neist justkui kõrgemal ega sõltu neist. Lisaks leiab ta, et muusikateoseid ei saa identifitseerida teose kuulamisel tekkivate (subjektiivsete) vaimsete kogemuste, seisundite ja sisude abil, sest muusikateos ise on täiesti erilisel viisil olemasolev ning asub sellisena väljaspool subjektiivsuse ja objektiivsuse valdkondi (Mitscherling 1997: 169). Olles seega loobunud võimalustest muusikateost selle esituse, kogemise või noodistuse abil identifitseerida, uurib Ingarden omadusi, mis muusikateost kui sellist üldse iseloomustavad. Üldistatult ning kokkuvõtlikult saab siin välja tuua kuus karakteristikut, mida kirjeldan lisaks Ingardenile ka Andrzej Pytlaki (1989) ja Jeff Mitscherlingi (1997) käsitlustele tuginedes.

Esiteks – ning rääkides absoluutsest ehk puhtast muusikast – pole muusikateos märk, mis viitab millelegi reaalsele (nagu näiteks linnulaul kui märk viitab linnule või autosignaal autole). Teiseks ning eelnevast tulenevalt saavutab muusikateos täiesti omalaadse individuaalsuse tänu oma spetsiifilistele unikaalsetele kvaliteetidele, mis teevad sellest puhtalt kvalitatiivse individuaalsuse. Kolmandaks on muusikateos seega teiste ruumilis-ajaliselt määratletavate reaalsete objektidega võrreldes supra-individaalne (*supra-individual*). Neljandaks on muusikateos ka supra-temporaalne (*supra-temporal*) ning viiendaks on sellel kvaasi-temporaalne (*quasi-temporal*) struktuur. Kuues karakteristik on see, et muusikateos sisaldab nii helilisi moodustusi (*sound formation*) kui ka neist tulenevaid mittehelist moodustusi, näiteks emotsionaalseid või esteetilisi kvaliteete. (Pytlak 1989: 237–238)

Neist kuuest loetletud omadusest on põhjust selgitada temporaalsuse ja individuaalsusega seotud mõisteid. Kuigi nende ammendavaks avamiseks oleks vaja esitada ülevaade Ingardeni mahukast käsitlusest „Time and Modes of Being”, kirjeldan siinkohal vaid üldistatult, millised on sellistelt alustelt mõistetuna muusikateose olemuslik struktuur, selle olemisviis ja identiteet.

Olles uurinud muusikateose erinevaid avaldumisvorme ning seeläbi apofaatiliselt selle identiteeti kirjeldanud, jõuab Ingarden selle omaduste uurimise läbi positiivse kirjelduseni, millest järeldab, et muusikateos on supra-temporaalne ning sel on kvaasi-temporaalne struktuur. Tulenevalt sellest, et muusikateos *ise* ei asu kusagil *hic et nunc*, pole see ka samal moel individuaalne nagu reaalsed objektid ja sündmused, mis eksisteerivad ja leiavad aset *hic*

*et nunc*. Selle illustreerimiseks sobiks küsimus, et kui sama teost esitatakse korraga samal ajal erinevates linnades, siis kus see teos *ise* tegelikult sel hetkel asub. Sellest tõukuvalt ongi muusikateos Ingardeni arvates supra-individaalne ning selline kvalitatiivne individualiseerimine tuleneb muusikateose supra-temporaalsest ehk ajaülesest olemisviisist, mis on võimalik tänu muusikateose mittemateriaalsele eksistentsile. Samas pole muusikateos mittemateriaalsena ikkagi ideaalne objekt, sest selle eksistentsi allikas on helilooja loomingulistest aktides ning seega on sel markeeritav algus. (Mitscherling 1997: 170; Ingarden 1986: 40)

Kuna muusikateos *ise* justkui areneb ajas ehk kulgeb noodist nooti ja motiivist motiivi, tundub, et selle olemuslik struktuur seisneb protsessis. Kuigi selline arusaam paistab esiti loogiline, siis Ingarden sellega ei nõustu, sest tema järgi on muusikateos lisaks supra-individaalsusele ka supra-temporaalne ja kvaasi-temporaalse struktuuriga ning seeläbi ontoloogiliselt erinev reaalsest objektidest, sündmustest ja protsessidest. Erinevalt protsessist moodustavad muusikateose osad justkui kõrgemat järku *Gestalt*'i, sest need moodustavad omaette kontiinumi ehk pideva ja ühtlase terviku, millel pole selliseid eraldiseisvaid osi ega kihte nagu näiteks kirjandusteosel. Sellist kontiinumit eristab tavalisest protsessist omamoodi täielikkus, mis osutab muusikateose supra-temporaalsusele ehk ajaülesusele. Kuna muusikateos pole selles mõttes katkendlik, kuuluvad lõpuks kõik selle osad supra-temporaalsesse kontiinumis. Muusikateose osade organiseeritud kontiinumi määravad teose enda komponendid, mitte see, mis kuulub neist väljapoole jäävasse reaalsesse maailma, nagu näiteks teose esitamisega kaasnevad interpretatsiooni nüansid (Pytlak 1989: 237). Ilma sellise kontiinumita ei saaks muusikateost tervikuna hoomata ning seetõttu pääseksime ligi vaid selle diskreetsetele elementidele. Kuigi muusikateost saab jagada nii üksikuteks motiivideks kui ka fraasideks, ei saa neid Ingardeni järgi teose enda tervikust lahutada, sest sel juhul oleksid need vaid diskreetsed elemendid, mis ei peegelda ammendavalt tervikut ehk teost *ennast*. Seda mõttekonstruktsiooni sobib illustreerima näide mingi konkreetse muusikateose kuulamisest, näiteks taas Beethoveni viiendast sümfooniast, mille puhul saab küsida, kas mingil kindlal ajahetkel  $t$  kuuleme päriselt Beethoveni viiendat sümfooniast või kuuleme sel hetkel  $t$  vaid ühtesid helisid ning hetkel  $n$  juba teisi helisid. (Mitscherling 1997: 173)

Just nimelt sellisele küsimusele vastabki Ingarden enda supra-temporaalsuse ja kvaasi-temporaalsuse mõistete abil, sest ajahetkel  $t$  kuuleme me vaid üht heli või kooskõla, mis asub muusikalise kontiinumi kindlas osas ning on samal ajal osa muusikateose terviku

olemuslikust struktuurist. Erinevad helid ja kooskõlad, mida kuulaja auditiivselt tajub, on temporaalsed ehk need järgnevad teineteisele ajaliselt ning sellistena on nende järgnevus justkui muusikateose enda poolt ette määratud. Muusikateose kvaasi-temporaalne struktuur koosneb seega kolmest teineteisega seotud ajamomendist – retentsioonist, praegusest hetkest ja protentsioonist –, mis moodustavad ühtse terviku, hõlmates endasse niimoodi mineviku, oleviku ja tuleviku (Pytlak 1989: 237–238). Seetõttu on muusikateose struktuurse kontiinumi osad nii kvalitatiivselt kui ka vormiliselt kindlaks määratud. Kvaasi-temporaalsetena määravad need osad tegeliku nootide ja kooskõlade temporaalse järgnevuse. (Mitscherling 1997: 174) Supra-temporaalse muusikateose kvaasi-temporaalne struktuur võimaldabki seeläbi muusikateose enda identiteedile lähemale jõuda, sest „Muusikateose spetsiifilise ajastruktuuri olemasolu võimaldab meil mõista, kuidas üht ja sama teost saab esitada sageli ning kuidas see saab ilmned individuaalsetes esitustes eneseidentse muusikateosena – eeldusel, et esitused on ‘head’” (Ingarden 1989: 43).

### **2.2.5. Muusikateose kui intentsionaalse objekti eksistentsist**

Eelnevast johtuvalt ei kuulu Ingardeni arvates muusikateos otseselt ei reaalsete ega ideaalsete objektide maailma. Kuna helilooja loob teose mingil kindlal ajahetkel kindlas kontekstis, välistab ta juba eos oma loomeaktiga võimaluse, et muusikateos võiks kuuluda ideaalsete objektide maailma, ent samas pole muusikateose eksistents sellest hoolimata ka sõna otseses mõttes reaalne. Seetõttu leiab Ingarden, et muusikateos on puhtalt intentsionaalne objekt, mille eksistentsi allikaks on helilooja loomingulised aktid ning mille ontiline alus on selle noodistuses (Ingarden 1986: 40).

Helilooja konkreetsete psühhosomaatiliste loominguliste aktide tulemusena võib ta parasjagu loodava teose kas noteerida või improvisatsioonina ette kanda (Ingarden 1986: 49), ent noodistuse puhul on tegemist skemaatilise instruksiooniga, mis ei sisalda kõiki teose elemente. Nii noodis fikseeritud elemendid kui ka n-õ avatud või määramatud elemendid, mida partituuri kirja panna ei saa, ent mis siiski teosesse kuuluvad, on helilooja poolt sinna kavandatud. Juba see määramatuse faktor on Ingardeni arvates piisav, et mõista muusikateost puhtalt intentsionaalse objektina (Ingarden 1986: 117).

Sellisena jääb teos *ise* Ingardeni arvates justkui ideaalseks piiriks või sihiks, mille poole püüdvad nii helilooja loominguliste aktide intentsionaalsed oletused kui ka kuulaja

tajuaktid, muutes seeläbi muusikateose enda kuhugi kõrgemasse järku kuuluvaks. Samas on kõik need aktid – nii helilooja kui ka kuulaja omad – siiski reaalsete inimeste poolt sooritatud, mistõttu jääb teos *ise* – erinevalt oma konkretiseerumisest või elustumisest erinevates esitustes – sellel ideaalsel piiril samaks ning mislābi on see teatud mõttes deindividualiseeritud ehk Ingardeni terminoloogia järgi supra-individuaalne. Küsimus selle kohta, kas mainit ideaalse piirini on võimalik individuaalsete esituste või kuulamiskogemuste läbi jõuda, moodustabki muusikateose identiteedi probleemi tuuma. (Ingarden 1986: 119; Stęszewski 2004: 160)

Kirjeldatud probleemi on aga näiteks erinevalt kujutavast kunstist just muusikateose kontseptsiooni raames raske lahendada, sest erinevalt muusikast saab kujutavas kunstis tuvastada teose originaalset objekti. Muusikateose puhul on aga originaalse objekti leidmine komplitseeritud, sest kuna ei noodistus ega esitus päde selle originaalse objektina, tõestabki see Ingardeni arvates, et muusikateos pole mitte tõeline, vaid puhtalt intentsionaalne objekt (Ingarden 1986: 119).

Siinkohal on oluline, et kuigi muusikateose esituse moodustavad konkreetsed helid on ruumiliselt ja ajalisel individualiseeritud, on muusikateose enda kui supra-individuaalse ja supra-temporaalse nähtuse individuaalsus puhtalt kvalitatiivne. Seejuures on aga põhjust tähele panna, et omistades muusikateosele intentsionaalse objekti karakteri, ei mõisteta seda siiski teatud psüühilise reaalsusena ega muudeta seda kuidagi subjektiivseks. (Ingarden 1986: 120) Muusikateadlase Jan Stęszewski (2004) tõlgenduse kohaselt saab muusikateost luua vaid intentsionaalselt ning mitte realselt, sest muusikateosele ei saa omistada sellist ontoloogilist autonoomiat, mis iseloomustab reaalseid objekte (sh psühhofüüsilisi subjekte ja nende kogemusi). Kui mõistaksime muusikateost *ennast* vaimse või teadliku kogemusena, peaks see olema sama reaalne ja eksistentsiaalselt autonoomne, kui seda on teised inimlikud kogemused. Kuna muusikateos seda aga ei ole, pole see sellelaadne kogemus, sest muusikateost *ennast* kogemusena käsitledes see subjektiivseeritaks. Stęszewski leiab, et selline olukord on välditav teesiga, mis kooskõllaliselt kogemusega väidab, et muusikateos on samal ajal esmalt kindlate teadlike ja psühhofüüsiliste aktide teostumise tulemus ning teisalt on see objekt konkreetset esitust kuulava subjekti jaoks. Puhtalt intentsionaalsena pole see objekt seetõttu ka puhas tajukogemus, vaid miski, millele need kogemused vaid viitavad. Seega pole muusikateos ei vaimne ega subjektiivne. (Stęszewski 2004: 161; Ingarden 1986: 120–121)

Kuna muusikateos on intersubjektiivselt ligipääsetav, peaks eksisteerima meetod selle säilitamiseks ja kättesaadavaks tegemiseks. Kuigi selleks meetodiks saab olla nii noodistus (esitaja jaoks) kui ka esitus (kuulaja jaoks), prioritseerib Ingarden siinkohal noodistust, mis säilitab küll vaid teatud aspekte muusikateosest, ent avaldab siiski mingi piirini muusikateose olemusliku struktuuri (Ingarden 1986: 158). Sellest tulenevalt on Ingardeni arvates veel enam selge, et muusikateos ise on intentsionaalne objekt, kuna ükski reaalne individuaalne objekt ei saa olla nii tugevalt sõltuvuses varieeruvatest ebamäärastest teguritest (Ingarden 1986: 152). Kuna Ingardeni filosoofilise refleksiooni aluseks on otsene muusikaline kogemus, mille analüüsist lähtuvalt on muusikateose identiteet alles kirjeldatav, konstitueeribki muusikateos lõppkokkuvõttes end „sellisel viisil, nagu see meile paistab” (Ingarden 1986: 154).

Niisiis pole muusikateosel *endal* puhtalt intentsionaalse objektina otseses mõttes olemust, vaid pelgalt konstitutiivne loomus, mis selle juurde kuulub ning mis võimaldab seda objekti identifitseerida. Võrreldes reaalsete füüsiliste objektidega, mis on autonoomsed, on muusikateos seega (olemis)heteronoomne ehk kuigi see on teadvusest sõltumatult olemas, on see teadvuse kaudu veel midagi muud. Intentsionaalse objektina on selle vormil justkui kaks poolt: objekti „sisu” ja selle „intentsionaalne struktuur”. Selline eristamine tuleneb sellest, et intentsionaalses aktis saab eristada akti ennast selle objektist. Sel juhul on objekti „sisu” see, mida arvame või oletame seal olevat ning sellisel moel objektile sisu omistamise tõttu ongi see puhtalt intentsionaalne. Sellise objekti oluline karakteristik on veel see, et objekti sisu on ebatäielikult määratletud või lünklik ning seeläbi võib see olla ka loogiliselt vastuoluline, sisemiste ebakõladega ning sellisena ebatäielik. Kuid just sellised intentsionaalse objekti tunnused muudavadki selle määratluse erinevatele kunstiteostele sobivaks ning seetõttu ongi Ingardeni arvates kõik kunstiteosed puhtalt intentsionaalsed objektid. Alles kunstiteosega kontakti astudes objektiseeritakse konkreetselt see puhtalt intentsionaalne objekt ning võetakse seda kogemuslikult olemasolevana vastu. (Pytlak 1989: 234–235)

#### **2.2.6. Roman Ingardeni käsituse kokkuvõtteks**

Kokkuvõttes eksisteerib muusikateos Ingardeni järgi puhtalt intentsionaalse objektina, mille ontiline alus on selle noodistuses ning mille allikaks on helilooja loomingulised aktid. Nii teose alus kui ka allikas on küll reaalsed, ent teos ise, olles puhtalt intentsionaalne, pole ei vaimne fenomen ega füüsiline objekt, mis omab iseseisvat eksistentsi (nagu materiaalsed objektid). Seetõttu asub muusikateos supra-individuaalse ja supra-temporaalsena ideaalse ja

reaalse maailma piiril ning selle terviklikkuse tagab teose kvaasi-temporaalse struktuuri ratsionaalsus, mida iseloomustab ühtse terviku moodustavate vastastikusel seoses olevate osade kontiinum.

Ingarden alustas enda arutlust kolme negatiivse kirjeldusega ehk analüüsis kolme võimalust, mis võiks muusikateose identiteeti konstitueerida, ent mis eraldiseisvatena siiski ammendava definitsioonina ei päde. Sellest tulenevalt pole muusikateos esiteks samane oma esitusega, sest iga muusikateose iga esitus on individuaalne objekt, mille varieeruvad omadused määravad vaid konkreetse esituse, mitte teose enda olemuse. Teisalt ning eelnevaga seonduvalt pole muusikateos ka kogemus kui selline, sest muusikateos *ise* pole vaimne ega subjektiivne. Kolmandaks pole muusikateos otseses mõttes ka noodistus, sest noodistusse ei saa märkida kõiki muusikateose olemuslikke karakteristikuid. Pärast neid apofaatilisi kirjeldusi uuris Ingarden muusikateose omadusi ning jõudis seeläbi positiivse kirjelduseni, mis erinevalt negatiivsetest ei kätke ainult üht aspekti, vaid seob omavahel mitu kriteeriumi ehk helilooja loomingulised aktid ja teose noodistuse.

### 3. Kehtestavaid kõrvutusi

#### 3.1. Kriitiliselt Roman Ingardeni interpretatsioonist muusikateadusliku vaatevinkli läbi

Ingardeni uurimus on autoriteetsusest ning põhjalikkusest hoolimata pälvinud kriitikat eelkõige oma europotsentristliku ja elitaarse lähenemise tõttu. Keskendudes vaid lääne kunstmuusika kaanonile, eirab ta teisi muusikalisi traditsioone ja žanre ning jätab kõrvale näiteks improvisatsiooni ja modernistliku muusika. Kõige rohkem on Ingardenile ehk isegi ette heidetud noodistuse prioritseerimist, sest kaugeltki mitte kõik olemasolevad muusikateosed pole noodistatud ning kuna Ingarden pretendeerib võrdlemisi laiahaardelisele definitsioonile, pole noodistus ammendav kriteerium muusikateose identiteedi defineerimiseks. Siinkohal on aga oluline, et Ingarden käsitleb eksplitsiitselt vaid lääne kunstmuusika kaanonit, kuhu kuuluvad teosed on üldjuhul noodistatud, mistõttu paistab, et ta pidas oma arutluse iseenesestmõistetava vaikiva eeldusena silmas seda ranget muusikateose-kategooriat, mille üheks omaduseks ongi kirjalik fikseeritus. Kuigi selline arusaam pädeks mainitud kaanoni raames muusikateose defineerimiseks, osutub see problemaatiliseks, sest lõpuks püüab Ingarden siiski formuleerida muusikateose kui sellise identiteeti, mis seisab ideepoolset sellest kaanonist – nagu ka üksikteostest – kõrgemal.

Niisiis on Ingardeni uurimus mõnevõrra paradoksaalne, sest lähtudes muusikateoste spetsiifilisest valimist, püüab ta sõnastada muusikateose kui sellise identiteedi üleüldse. Teisisõnu järeltab ta ühest võimalikust muusikateose n-õ liigist või ala-kategooriast lähtuvalt muusikateose identiteeti laiemalt. Siinkohal on oluline, et kui võtta arvesse muusikateose-kategooria kujunemise ajaloolisi eelduseid ja põhjuseid, tuleb ilmsiks, et tegemist on tehnilikult konstrueeritud kategooriaga. Sellest tulenevalt on kurioosne, et Ingarden ei käsitle enda uurimuses just nimelt muusikateose-kategooria tekke ajalugu. Ta vaatleb küll muusikateose seoseid seda ümbritseva kontekstiga – näiteks helilooja eraeluga, noodistamise ajaloo, majanduse ja kultuuriruumiga –, ent ei uuri muusikateose-kategooria suhet selle ajalooliste eeldustega. (vt nt Benson 2011: 588)

Ajaloolise konteksti teadvustamine võiks küll potentsiaalselt viia ammendavate vastusteni, ent Ingardeni uurimuse puhul jääb siiski küsitavaks, kas need ajaloolised eeldused üldse omavad mingit väärtust, kui lõppeesmärgiks on muusikateose identiteedi defineerimine ning seda veel laiemalt realismi ja idealismi debati illustreerimise foonil. Kuigi sellisest filosoofilisest vaatenurgast lähtudes paistaks tema käsitus võrdlemisi aktsepteeritav, võiks

sega ikkagi just nimelt muusikateadusest ja -ajaloost lähtudes veel üldisemalt kritiseerida ka seetõttu, et Ingarden mõistab üleüldse muusikat just selle normatiivse teose-kategooria läbi. Samas see tõik, et viimase paarisaja aasta jooksul mõeldakse muusikast esmalt ja enamasti teostena, ei tähenda, et see alati niimoodi olnud on, sest nagu nentis ka Goehr (2007), ei kavatsenud Johann Sebastian Bach kirjutada muusikateoseid, sest tema loodud muusika klassifitseerimine muusikateosteks on alles hiljem juurdunud arusaam, mis on muutnud valdavaks ning normatiivseks.

Niisiis saab muusikateaduse vaatevinklist Ingardenit kritiseerida eeskätt ajalooliste argumentidega, ent viimased ei osutu niivõrd relevantseks filosoofiliselt positsioonilt vaadatuna. Teisisõnu seisneb küsimus selles, kas ajalooliste eelduste käsitlemine peaks siin kontekstis üldse filosoofia ülesanne olema või jääb see pigem muusikateaduse pärusmaale, mis tegelebki muusikateose teoselisusega ehk uurib eeskätt selle esteetilisi kvaliteete, mitte identiteeti kui sellist. Kuna see, kuidas ja mida Ingarden uurib, lähtub siiski mastaapsemast filosoofilisest probleemistikust, milles muusikateose identiteedi uurimine on vaid üks osa, peabki tema uurimuse analüüsimisel eristama muusikateaduslikku ja filosoofilist lähenemist, mille läbi on võimalik üsnagi erinevate tulemusteni jõuda.

### **3.2. Kokkuvõtlik kompromiss**

Selleks et veel laiemalt muusikateost ja selle identiteedi probleemi lahendamist muusikateadusest ja filosoofiast lähtuvalt illustreerida, oleks paslik põgusalt peatuda paralleelidel, mis joonistuvad välja Ingardeni võrdlemisel teiste siin käsitletud autoritega. Võrreldes Ingardenit näiteks Eggebrechti muusikateadusliku lähenemisega, milles esitatakse konkreetsed ja võrdlemisi jäigad kriteeriumid, tuleb ilmsiks, et Eggebrecht kirjeldab tunnuseid ja esteetilisi kvaliteete, mis peaksid muusikalisel tekstil olemas olema, et see muusikateoseks kvalifitseeruks, ent Ingarden kirjeldab seda, mis on muusikateose-kategooria ning artikuleerib selle identiteedi probleemi. Kõige otsesemalt haakuvad nende arusaamad vaid teose noodistust puudutavas, sest Eggebrechti arvates peab muusikaline tekst olema kirjalikult fikseeritud ning sellisena interpreteeritav ja analüüsiv, et seda muusikateoseks nimetada saaks. Samas ei käsitle Eggebrecht aga otseselt helilooja loomingulisi akte ning seeläbi sarnaneb Ingardeni positiivne kirjeldus pigem Levinsoni välja pakutud valemiga, mille kõige olulisemateks muutujateks on helilooja aktid ning „teose” loomise hetk.

Kuna Ingarden esindab realisti positsiooni ning leiab, et muusikateosed kui olemisheteronoomsed objektid eksisteerivad teadvusest sõltumatult (olles siiski tänu teadvusele veel midagi muud), ei ühti tema arusaam ka Goehri resümeeritud platonliku ega idealistliku vaatega. Puhtalt intentsionaalse objektina, mis kuulub justkui kõrgemasse järku, asetab Ingarden muusikateose küll mõnevõrra ideaalsesse või pigemini abstraktsesse maailma, ent toob selle n-ö maa peale tagasi siiski helilooja loominguliste aktide ja noodistuse abil. Sellega joonistub välja ka paralleel Goehri esitatud käsitlustest pärit mõistetega „just nagu” ja „sünkategoremaatilisus”, mille järgi ei oma muusikateos abstraktse mõistena otsest tähendust või eksistentsi, sest tähendusliku üksuse moodustamiseks peab seda kasutama koos mingite teiste mõistete või nähtustega. Teisisõnu on muusikateose identifitseerimiseks vaja mõnd selle avaldumisvormi, sest puhtalt abstraktse mõistena viitab see justkui vaid muusikateosele üldmõiste tähenduses. Selleks et seda konkretiseerida, on vaja, et see avalduks noodistuse, esituse, kuulamise või üldse kogemise kui sellisena. Viimaseid saab metafoorselt tõlgendada justkui sillana, mis toob muusikateose reaalsesse tajutavasse maailma. Seda metafoori võiks sarnaselt teadvusega illustreerida ka mõtlemisega, mis on alati mõtlemine millestki. Näiteks muusikast mõeldes mõtleme sageli mõnest muusikateosest või muusika kuulamise või esitamisega seotud kogemustest ja emotsioonidest. Just seeläbi tuleb ilmsiks muusikateose sünkategoremaatiline iseloom, sest mõeldes muusikateosest, ei mõtle me üldjuhul siiski mingist ideaalsest abstraktsest objektist, vaid mõnest selle ilmnemise või kogemise viisist, mis aitab sel muidu sünkategoremaatilisel mõistel tähendust omava üksuse moodustada.

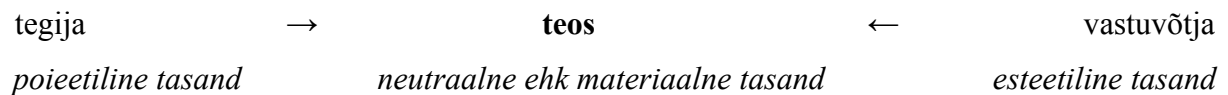
Kuigi Ingardeni järgi konstitueerivad muusikateose (nagu ka teiste kunstiteoste) eksistentsi looja loomingulised aktid, peaks siiski tähelepanu pöörama ka kogejate aktidele. Näiteks muusikateadlane ja semiootik Jean-Jacques Nattiez kirjeldab enda uurimuses „Music and Discourse: Toward a Semiology of Music” (1990) nende aktide suhet muusikateosega läbi kolme erineva tasandi. Esimene on poieetiline tasand ehk teose n-ö tegemine, võttes arvesse, et igasugune kunstiteos on kunstniku intentsioonide ja tegevuse tulemus. Teine tasand on materiaalne ning sinna kuulubki teos<sup>9</sup>, mis manifesteerib end materiaalses reaalsuses kas helilainete või noodistusena. Kolmas tasand on esteetiline ning hõlmab endas teose vastuvõttu ehk nii selle kuulamist kui ka tõlgendamist laiemalt. Nattiez’ arvates eksisteerib muusikateos sümbolilise (või ka sümboolse) vormina (*symbolic form*) ning ehkki teine tasand

---

<sup>9</sup> Muusikateadlane Anneli Remme rõhutab, et sõna *teos* võiks olla tõlgitud ka kui jälg või jäljend, sest nii inglise kui ka prantsuse keeles on Nattiez’l teose asemel sõna *trace*, mis indikeerib muusikateosele laiemalt, kui euroopalik (kunst)muusikakultuur seda defineerib (Remme 1994: 2389).

on selle vormi materialiseerunud osa ehk füüsiline eksistents, tuleb muusikateost tervikuna vaadelda siiski nende kolme tasandi vahelise vastasmõjuna. Seetõttu ei saa Nattiez' arvates muusikateose identiteeti vaid ühele tasandile redutseerida, sest selle olemasolu justkui laotub või hajub nende kolme tasandi vahel laiali. (Nattiez 1990: 69–70; Remme 1994: 2388–2389)

Nattiez' kirjeldatud tasandeid saab visualiseerida järgneva skeemi abil (Remme 1994: 2389):



Siinses skeemis on oluline tähele panna, et nii poeetiliselt kui ka esteetiliselt tasandilt lähtuvad nooled näitavad mõlemad teose suunas, kuigi näiteks klassikalises kommunikatsioonisüsteemis näitaks teine nool teose poolt hoopis vastuvõtja suunas. Selle olulise nüansiga märgib Nattiez, et muusikateos pole mitte pelgalt vahelüli kommunikatsiooniprotsessis, mis autori n-õ sõnumi publikuni viib, vaid poieetiliste aktide tulemus, millest tulnud sõnumit selle vastuvõtjate esteetilised protsessid veel omakorda rekonstrueerivad (Remme 1994: 2390; Nattiez 1990: 17).

Eelpool väljatoodust paistab, et Nattiez kirjeldab muusikateost pigem muusikateaduslikust perspektiivist ning ei tegele otseselt muusikateose identiteedi probleemiga. Teisisõnu on märkimisväärne, et see väike, kuid oluline nüanss, mis puudutab teose vastuvõtja ja teose enda vahelist kommunikatsiooni, on oluline võti, mõistmaks muusikateost üksikteose ja üldmõiste tähenduses, sest lõpuks tunnistab ka Ingarden, et me ei saa kunagi tunda muusikateost kui ideaalset objekti kogu selle täiuses ehk teisisõnu ei saagi teada, mis on muusikateos *ise* kategooria või üldmõistena (Ingarden 1989: 108). Muusikateose (nagu igasuguse kunstiteose) konkretiseerib enda jaoks selle kuulaja (või laiemalt kogeja) ning seega on see juba eos subjektiivne. Kuna puhtalt intentsionaalse objektina jääb muusikateos *ise* justkui ideaalseks piiriks või sihiks, püüdleval nii helilooja kui ka kuulaja tajuaktid küll selle piiri poole, ent see, kas need aktid mainit piirini läbi individuaalsete ja subjektiivsete kogemuste jõuavad, ongi muusikateose identiteedi probleemi tuum (Ingarden 1986: 119). Kuna Ingardeni sõnutsi ei ole ükski teine reaalne individuaalne objekt niivõrd tugevalt sõltuvuses erinevatest teguritest ja avaldumisvormidest, jääbki muusikateos *ise* sel piiril kättesaamatuks ning selle olemust saab seetõttu avastada vaid ebatäiuslike avaldumisvormide vahendusel (Ingarden 1986: 152). Evides seega iseäralikku loomust, muutub muusikateos

objektiveeritavaks ja identifitseeritavaks alles sellega vahetusse kontakti astudes ning sel juhul puutume kokku juba mõne konkreetse üksikteosega.

Kokkuvõttes on niisiis oluline, et muusikateosest saab rääkida üksikteose ja üldmõistena, millest tingituna on erinev ka see, kuidas neid defineeritakse. Muusikateadusest lähtuv analüüs keskendub eeskätt konkreetsetele teostele ning esteetilistele kvaliteetidele ja tunnustele, mis neil olema peavad, et need muusikateosteks kvalifitseeruks. Ingardeni filosoofiline analüüs käsitleb aga muusikateost kategooriana, mis kätkeb endas arusaama tervikust, millel on konkreetne algus ja lõpp. Juba selles karakteristikus peitub osa muusikateose identiteedist, mis pole niisiis mitte otseselt esteetiline, vaid pigem filosoofiline määratlus. Kuna Ingarden ei puuduta enda uurimuses aga lõpetamata teoste küsimust, paistab, et tema jaoks on teose lõpetatus implitsiitne eeltingimus.

Kuigi muusika olemus ja sellest mõtlemine redutseeriti 18. sajandi paiku teose-kategooriale, pööratakse järjest enam tähelepanu sellele, et ka selle kategooria tekkel on omaette ajalugu ning teos pole sellisena alati normatiivne olnud. Teisisõnu tähendab see, et harjumus rääkida muusikast teoste vahendusel on aja jooksul kujunenud ning seeläbi on muusikateos muutunud universaalseks mõisteks ja normi andvaks mõõdupuuks. Teose-ideaali kujunemisega tekkis ka arusaam, et n-ö täisväärtuslik muusika on väljendatud teosena ning need muusikalised tekstid, mis teoseks ei kvalifitseeru, on selle võrra vähem väärtuslikud. Ehkki nüüdisaegne muusikateadus rõhutab järjest enam, et lisaks n-ö teoste ajaloole on muusikal veel mitu paralleelset ajalugu, on teosekeskne mõtlemine jätkuvalt tugevalt juurdunud ning levinud. Lõppkokkuvõttes uurib tegelikult ka Ingarden teost kui normatiivset kategooriat ehk mõistab muusikat läbi teoselisuse, mis on veel omakorda mõistetud selle identiteedi küsimusena, tehes sellest niiviisi mitte pelgalt muusikateadusliku, vaid eeskätt filosoofilise probleemi.

## Kokkuvõte

Käesoleva uurimistöö eesmärk oli esiteks muusikafilosoofia tematiseerimine ning teiseks muusikateose ja selle identiteedi probleemi käsitlemine, milles tuginesin eeskätt Roman Ingardeni uurimusele „The work of music and the problem of its identity”. Kuna nii uurimistöö teema kui ka töö ise on tulenevalt muusikafilosoofia käsitlemisest interdistsiplinaarsed, on töös esindatud nii muusikateadusest kui ka filosoofiast lähtuvad perspektiivid. Uurimistöö fookuses on muusikateose kontseptsioon, mille avamise läbi soovisin vastata küsimusele, kas ja mille poolest erinevad muusikateaduse ja filosoofia meetodid ning arusaamad muusikateose ja selle identiteedi uurimisel ning millised probleemid või eelised kummagi distsipliini puhul esile kerkivad.

Kuna muusikateost kiputakse sageli ajalootu ning universaalse normatiivse mõistena kasutama, esitasin uurimistöö esimeses osas ülevaate muusikateose kontseptsioonist, milles kirjeldasin esmalt muusika ja muusikateose vahekorda kui probleemsituatsiooni. Seejärel tõin välja muusikateose-kategooria kujunemise ajaloolised eeldused ja põhjused lääne kunstmuusika kaanoni ja traditsiooni raames, mis piiritleb ka minu uurimisvaldkonda. Lisaks muusikateaduslikule ülevaatele esitasin kokkuvõtte filosoofiast tõukuvatest lähenemisviisidest, et luua avar taustsüsteem järgnevas spetsiifilisemaks aruteluks. Esimese peatüki kõige olulisema järeldusena leidsin, et kategooriana on muusikateos võrdlemisi tehnilikult konstrueeritud ajalooline kontseptsioon, mis on aja jooksul tugevalt juurdunud ning seeläbi normatiivseks muutunud.

Uurimuse teises osas vaatlesin fenomenoloogiat kui üht võimalikku viisi muusikateose käsitlemiseks. Alustuseks esitasin ülevaate Edmund Husserlist ja fenomenoloogilisest filosoofiast, sest Ingardeni filosoofia lähtub Husserli transtsendentaalse pöörde järgsete arusaamade kriitikast, millest tulenevalt on erinev ka kummagi arusaam fenomenoloogiast ning filosoofiast laiemalt. Sellest johtuvalt tõin välja Ingardeni fenomenoloogia ja esteetika põhijooned, et avada taustsüsteemi, mille raames ta muusikateose identiteedi probleemi uuris. Uurimuse keskses osas rekonstrueerisin Ingardeni argumentatsiooni, mille ta esitas käsitluses „The Work of Music and the Problem of Its Identity” ning analüüsisin ja illustreerisin seda teistele autoritele tuginedes. Uurimuse teise osa kõige olulisema järeldusena leidsin, et Ingardeni käsitlust muusikateose identiteedist pole võimalik ammendavalt mõista, kui seda ei asetata tema filosoofilise projekti laiemasse konteksti. Väites lõppkokkuvõttes, et muusikateos on puhtalt intentsionaalne objekt, mille allikaks on helilooja loomingulised aktid

ning mille ontiline alus on noodistuses, illustreerib Ingarden realismi ja idealismi debatti ning täidab just intentsionaalsusega reaalse ja ideaalse maailma vahelise lünga.

Uurimuse kolmandas osas keskendusin esmalt Ingardeni arutluskäigu ja selle eelduste mõningasele kriitikale läbi muusikateadusliku vaatevinkli, tuues sellega veelgi selgemalt esile muusikateadusliku ja filosoofilise lähenemise erinevused. Seejärel tõmbasin mõningaid üldistavaid paralleele uurimuses käsitletud erinevate autorite vaadete vahel ning esitasin selle pinnalt teatava kokkuvõtliku kompromissina formuleeritud omapoolse interpretatsiooni. Esimese olulise järeldusena leidsin, et Ingardeni filosoofiline analüüs tematiseerib muusikateost kategooriana, mis pole otseses mõttes esteetiline. Tema jaoks seisneb muusikateose identiteedi probleem selles, et muusikateost kategooriana ei saa lõplikult defineerida, sest inimlikule kogemusele on kättesaadavad vaid üksikteoste erinevad avaldumisvormid, mis on paratamatult ebatäielikud ning kogemusest tingituna subjektiivsed. Seevastu muusikateadus uuribki eeskätt just üksikteoseid ning nende esteetilisi kvaliteete ja omadusi.

Eelnevast tulenevalt leidsin teise olulise järeldusena, et muusikateosest saab rääkida nii üksikteose kui ka üldmõiste tähenduses. Kuigi Ingardeni positiivne kirjeldus muusikateosest kui intentsionaalsest objektist pretendeerib võrdlemisi universaalse üldmõiste positsioonile, leidsin, et lõppkokkuvõttes näeb ta muusikateost siiski pigem normatiivse kategooriana ning mõistab seetõttu ka muusikat ennast eeskätt selle läbi. Ühest küljest võimaldab Ingardeni uurimus küll muusikateost ja selle identiteeti võrdlemisi avaralt mõtestada, ent teisalt on tema käsitlus just markantne näide teosekesksest muusikast mõtlemisest. Seejuures ei tohi aga unustada, et Ingardeni eesmärk oli palju mastaapsema filosoofilise probleemi illustreerimine, mistõttu ei tohiks tema uurimusi erinevate kunstiteoste olemisviisidest sellest probleemistikust isoleerida. Ingardenit võib seega küll nüüdisaegse muusikateaduse vaatevinklist kritiseerida, ent idealismi ja realismi debati foonil on muusika mõistmine teosena teataval määral ikkagi õigustatud.

Ingardeni uurimus on küll omalaadsete hulgas üks esimesi ning põhjapanevamaid, ent kuna tänapäevase kireva muusikakultuuri kontekstis on muusikateose identiteedi probleem veel keerulisemaks muutunud, on seda teemat võimalik uurimistöö edasiarendusena veel paljudest erinevatest rakurssidest käsitleda. Siinne uurimus on lõppkokkuvõttes niisiis muusikateose identiteedi probleemi läbivalgustamise abil vaid hüppelauaks muusikafilosoofiasse kui omapärasesse interdistsiplinaarsesse valdkonda.

## Kirjandus

Benson, B. E. (2011). Phenomenology of Music, T. Gracyk & A. Kania (toim.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, Routledge, London, New York, lk 581–591.

Bowman, W. D. (1998). *Philosophical Perspectives on Music*, Oxford University Press, New York, Oxford.

Dahlhaus, C. (1982). *Esthetics of Music*, Redwood Press Limited, Melksham.

Goehr, L. (2007). *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford University Press, Oxford.

Hellerma, J. (2014). Hoiakumuutus kui teekond fenomenoloogiasse, *Akadeemia*, 12: 2194–2206.

Ingarden, R. (1986). *The Work of Music and the Problem of Its Identity*, University of California Press, Berkeley.

Ingarden, R. (1989). *Ontology of the Work of Art: The Musical Work, the Picture, the Architectural Work, the Film*, Athens, Ohio University Press.

Kokkov, A. (2008). *Kunstiteose olemise seosest selle struktuuriga Roman Ingardeni järgi*. Magistritöö, Tartu Ülikool.

Levinson, J. (2011). *Music, Art, and Metaphysics: Essays in Philosophical Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford.

Liimets, A. (2009). Distsiplinaarsest, aporeetilisest ning mittedistsiplinaarsest mõtlemisest. A. Liimets (toim.), *Muusikalise kontegelikkuse ühendused identiteedi ja diferentsiga*, Tallinna Ülikooli kirjastus, Tallinn, lk 15–52.

Mitscherling, J. (1997). *Roman Ingarden's Ontology and Aesthetics*, University of Ottawa Press, Ottawa.

Nattiez, J.-J. (1990). *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, Princeton University Press, Princeton.

Parker, R. K. B. (2021). The Idealism-Realism Debate and the Great Phenomenological Schism, R. K. B. Parker (toim.), *The Idealism-Realism Debate Among Edmund Husserl's Early Followers and Critics*, Springer Nature Switzerland AG, lk 1–24.

Pytlak, A. (1989). On Ingarden's conception of the musical composition, B. Dziemidok & P. McCormick (toim.), *On the Aesthetics of Roman Ingarden: Interpretations and Assessments*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht, Boston, London, lk 233–254.

Ross, J. (2004). Kas on võimalik rääkida muusikalistest universaalidest? J. Ross, K. Maimets (toim.), *Mõeldes muusikast*, Kirjastus Varrak, Tallinn, lk 15–34.

Remme, A. (1994). Jean-Jacques Nattiez' muusikasemiootikast, *Akadeemia*, 11: 2382–2401.

Siitan, T. (2004). Teos ja stiil Euroopa klassikalises muusikakultuuris. J. Ross, K. Maimets (toim.), *Mõeldes muusikast*, Kirjastus Varrak, Tallinn, lk 35–53.

Siitan, T. (2008). Muusika – elustunud arhitektuur? G. Lock, M. Falk-Valk (toim.), *Tekste modernismist 2*, Scripta Musicalia, Tallinn, lk 11–19.

Stęszewski, J. (2004). Roman Ingarden's theory of intentional musical work, *Muzikologija*, 4: 155–165.

Zahavi, D. (2003). *Husserl's Phenomenology*, Stanford University Press, Stanford.

Zahavi, D. (2019). *Phenomenology: The Basics*, Routledge, London, New York.

Viik, T. (2009). Fenomenoloogia, E. Annus (toim.), *20. sajandi mõttevoolud*, Tartu Ülikooli Kirjastus, Tartu, lk 215–228.

## **Summary**

### **On the problem of the identity of the work of music in the light of Roman Ingarden's phenomenology and contemporary musicology**

As philosophy of music is not very common in Estonia, the aim of my thesis is to introduce its interdisciplinary research field through illuminating the concept of the work of music and the problem of its identity. The central claim of my thesis is that the work of music can be understood and defined both as a single work of music as well as a category or generic term. Deriving from that, I explain how and why musicology and philosophy define these concepts differently.

First, I present a brief overview of the emergence of the concept of a musical work that is, in fact, a rather artificial category formulated around the 18th century. As the central part I reconstruct and analyse Roman Ingarden's argumentation presented in his research „The Work of Music and the Problem of Its Identity”. Finally I compare different authors and arguments and present my own interpretation of the concept of the work of music. Deriving from my analysis, I claim that despite the fact that Ingarden formulates a comprehensive positive description of the work of music, he can be criticised through the perspective of musicology. Nevertheless, it is important that Ingarden actually illustrated the idealist-realist debate with his research on the work of music and because of that, his research must be understood in the wider context of his philosophy

## **Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks**

Mina, Aurora Ruus,

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose „Muusikateose identiteedi probleemist Roman Ingardeni fenomenoloogia ja nüüdisaegse muusikateaduse valguses”, mille juhendajad on Eduard Parhomenko (Tartu Ülikool) ja Toomas Siitan (Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia) reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada digitaalarhiivi DSpace kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
2. Annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace kaudu Creative Commons'i litsentsiga CC BY NC ND 4.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
3. Olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
4. Kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

Aurora Ruus

09.05.2023