

1950—2000

音樂學文集

(第三集)

中央音樂學院建院50周年

主編 袁靜芳 姚亞平

中央音乐学院建院 50 周年
(1950—2000)

音乐学文集

(第三集)

袁静芳 姚亚平主编

中央音乐学院建院 50 周年学报增刊

音乐学文集
(第三集)

中央音乐学院学报编辑部

*

中央音乐学院学报社
(北京西城区鲍家街 43 号)
(邮政编码: 100031)

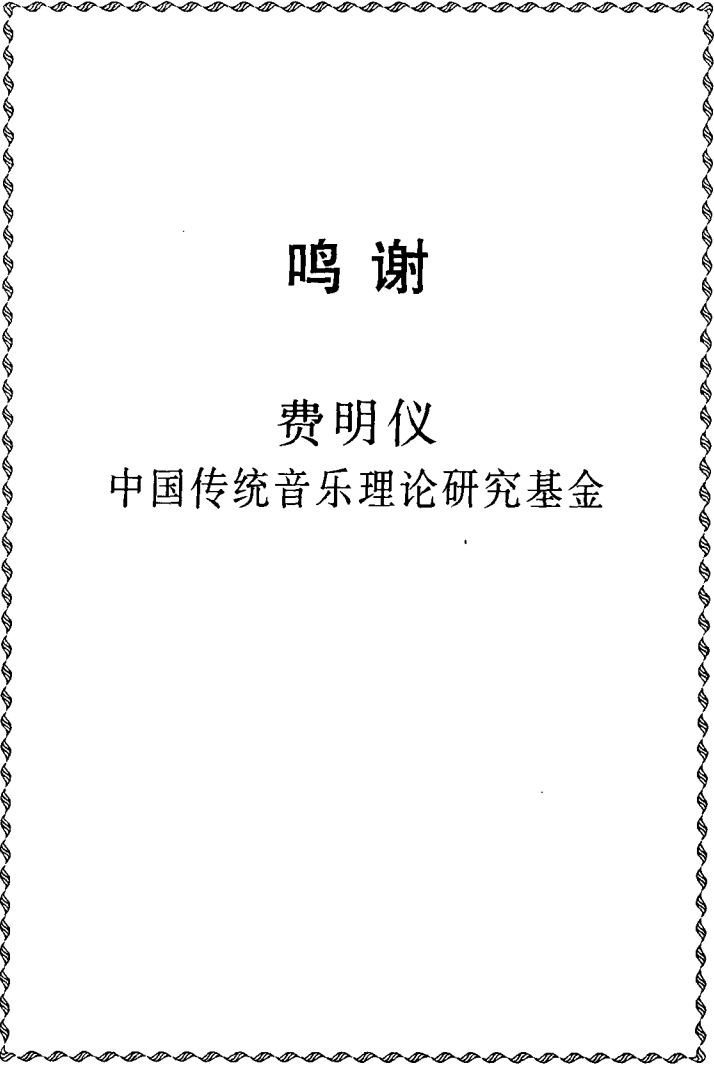
北京通天印刷厂印刷

850×1168 毫米 32 开 24.25 印张

2000 年 8 月第 1 版 2000 年 8 月第 1 次印刷

印数: 1—1,000 册

ISSN 1001-9871 CN11-1183/J



鸣 谢

费明仪

中国传统音乐理论研究基金

目 录

论音乐作品的二重存在方式	于润洋 (1)
出路在于“向西方乞灵”	
——关于中国音乐出路的人本主义思考	蔡仲德 (17)
美, 人的生命表现之花	
——马克思美学思想新探	潘必新 (55)
音乐与文学在媒介材料、表现对象及结构方面之对比	
.....	王次炤 (73)
本体·载体·显现体	
——音乐存在方式的三个层面	邢维凯 (95)
并置比较: 走向后现代主义的音乐与美术	宋 瑾 (108)
日本雅乐与唐代燕乐	
——日本史书、乐书相关资料考	张 前 (133)
琴曲《离骚》	伊鸿书 (150)
20 世纪有关隋唐音乐研究综述	李起敏 (158)
一部仍具学术价值的“旧著”	
——谈杨荫浏先生的《中国音乐史纲》	郑祖襄 (177)
秦汉乐府刍议	李咏敏 (192)
有关中国近代史音乐史学科建设的概况	汪毓和 (202)
中小学音乐教育的创始及发展	俞玉滋 (222)
香港音乐的文化特征	梁茂春 (240)
关于中国音乐“双文化”现象的若干思考	修海林 (246)
有关钢琴协奏曲《黄河》的史料述评	蒲 方 (263)

中国小提琴音乐创作的发展	汤 琼 (290)
马思聪创作道路的确立及其相关背景	李淑琴 (320)
20 世纪中国乐种学学科发展回望与跨世纪前瞻	袁静芳 (344)
从我国传统音乐看“雅”、“俗”文化关系	周青青 (375)
椰子腔唱腔的结构形式	罗映辉 (386)
中国传统音乐的含蓄美倾向与儒家文化	钱 茸 (398)
京剧锣鼓牌子的形态规律、节奏特性和审美功能	张伯瑜 (411)
论传统器乐合奏艺术中的乐队型态及合奏思维	肖学俊 (433)
西安鼓乐中锣鼓乐的曲式结构	褚 历 (457)
洛阳十盘音乐	潘国强 (480)
箏的演奏技巧发展脉络	阎林红 (503)
中国境内藏族民俗音乐考察研究	田联韬 (522)
中国境内南传上座部佛教课诵仪式音乐研究	杨民康 (544)
关于洞经音乐问题的探讨	罗明辉 (559)
东巴仪式音乐的若干调查与研究	桑德诺瓦 (571)
20 世纪西方音乐回顾	钟子林 (598)
肖斯塔科维奇第七《列宁格勒》交响曲剖析	黄晓和 (616)
中国人对西方音乐史的研究与观念的变迁	李应华 (633)
薪尽火传——巴赫的儿子和弟子们	余志刚 (650)
音高结构历史演化概要	姚亚平 (662)
试论 20 世纪西方歌剧发展的主要倾向	刘红柱 (679)
根深叶茂欣欣向荣的印度音乐文化	陈自明 (700)
中日传统箏音乐历史与形态之比较	俞人豪 (719)
印度节奏圈——塔拉	安 平 (735)
非洲的“拇指钢琴”	
——姆比拉琴初探	李 昕 (749)
新兴学科——音乐治疗	张鸿懿 (762)

论音乐作品的二重存在方式

于润洋

音乐作品的存在方式问题是音乐美学研究中的一个重要课题。在 20 世纪的西方的音乐美学界，这个问题从艺术哲学的高度被提了出来，它涉及到音乐美学中一系列带有根本性质的问题。然而，在探索过程中对这个问题的认识虽然得到了不断的深化，但问题却始终没有得到比较令人满意和信服的解决。

本文试图阐明音乐作品的存在方式所具有的二重性：即音乐作品既是一个自身独立存在的、不以人的意识为转移的物态性客体，同时又是一个离不开接受者意识活动的、非实在的观念性客体；并在这二者辩证统一的基础上提出对“音乐美”问题的基本看法。

（一）

音乐作品是一个自身独立存在的、不以人的意识为转移的物态性客体吗？也就是说音乐作品是一个客观上独立存在的物质实体吗？对这个简单看来似乎是不成其为问题的问題，其实一直存在着不同的看法。从哲学本体论的根本立场上看，主观唯心论者的回答只能是否定的。对于贝克莱来说，物质实体并不存在，事物只存在于被人感知之中，所谓存在也就是被感知。康德虽然竭力在调和唯心论和唯物论之间的矛盾，但对于他来说，实体也并不是独立存在的東西，而只是知性的一个范畴。对于像黑格尔这样的客观唯心论者，实

体也只是充满神秘意味的理念的一个发展阶段。至于 20 世纪,对于唯心论者来说,物质实体或者不过是“感觉的复合”(马赫),或者把物质实体是否存在这个问题干脆“悬置”起来,而实质上这个实体的存在仍然要取决于是否有人意识到它(胡塞尔)。

站在辩证唯物主义的本体论立场上,我们就应该承认:一部音乐作品一旦由作曲家创作出来,通过乐谱这一符号体系被标记,并由音乐表演家将其音响呈现出来,使它处于鸣响的状态,这时,该音乐作品便是一个不以是否有人意识到它而转移的、客观上独立存在的物态性客体。所谓“物态性”,是指音乐作品的载体是一种物质性的,或者说是一种有高低、强弱、色彩的“物化的”声波,它荡漾于空气中,呈现于接受者的听觉感知。从这个意义上说,它无疑是一个物质实体。

一般认为,物质实体是指占据着具体空间和时间的存在物,例如一朵花,一棵树,甚至例如作为艺术作品的一件雕塑、一座建筑。然而,一部音乐作品与上述这些存在物显然不同。当它以声波的形态呈现于接受者的听觉感知时,虽然它荡漾于具体的空间与时间中,但它稍纵即逝;演奏完结,音乐作品作为一个物态性客体,作为一个“过程”,它在空间、时间和接受者的听觉感知中也就不复存在了。黑格尔在他的《美学》中曾用哲学思辩性的语言描述过音乐作品的这一特性:“(音乐中的)客观形相并不作为占空间的形式而持久存在,我们所需要的一种材料,就它的为他的存在而言,是不稳定的,它刚出现或获得客观存在的那一顷刻里就消失了。……(声音,作为音乐的材料)是一种随生随灭,而且自生自灭的外在现象。”黑格尔在将音乐作品与造型艺术作品进行比较时进一步指出:“(音乐)象在造型艺术中那样,不是上升到使声音成为在空间中保持一种外在的持久的存在和可以观照的自在的客体,而是使声音的实际存在蒸发掉,马上就成为时间上的过去。”^①从这里我们可以看到,音乐作品虽然是也是一种物质实体,但就其具体存在方式而言,则具有不

同于一般物质实体，甚至不同于其它种类艺术（如造型艺术）作品的上述自身特征。也许有人会问：占据着特定空间和时间的一本乐谱、一张音乐唱片难道不就是音乐作品吗？回答应该是否定的，因为当它们还没有被展现为个声音过程时（被演奏、被播放），它们只不过是一种单纯物理存在，尽管它们是音乐作品存在的必要前提。然而尽管如此，音乐作品就其存在方式而言，是一种客观存在的物质实体，这毕竟应该说是没有疑问的。

一个实体（也称“本体”，substance），它除了是一个不以人的意识为转移的独立存在物之外，还应该有一个重要的界定，那就是它是它自身属性的承担者，“独一无二”的存在；古希腊哲人亚里斯多德就曾将实体称为“这个”的存在，用今天的哲学语言讲，也就是说实体具有其自身的“同一性”。一部音乐作品产生后，它既然是一个不以人的意识为转移的客观存在的实体，那么，它就只能是“它自己”，是“独一无二的”，也就是说，音乐作品自身的“同一性”是不容质疑的。当然，世界中的任何事物都不是永恒不变的、绝对同一的（“人永远不能跨入同一条河流”）。一件艺术品也是这样，特别是一件需要表演这个中间环节的艺术品，例如音乐作品，就更是这样。如果说“一百个人演哈姆雷特，就有一百个哈姆雷特”的话，那么，一百个人演奏《二泉映月》，就会有一百个《二泉映月》。就对艺术作品理解的多义性而言，这句话有一定的道理，然而，一部艺术作品总有其不可移易的自身特质，不管是谁演奏《二泉映月》，不管他的演奏处理与别人有多么大的不同，但他演奏的只能是《二泉映月》，如果在这一点上不能取得听众的认同，那么他演奏的就根本不是这部作品。一部需要“演奏”这个中间环节的音乐作品具有某种“可变性”，从一定意义上说，演奏具有某种“再创造”的性质，但这种“再创造”毕竟有一个限度而不能游离于一部作品的基本面貌。音乐作品的同一性就正体现在这种“变中的不变”之中。所谓音乐作品有没有“原作”的问题，是针对与造型艺术作品相比

较而言的。莫奈创作于1874年的绘画《印象·日出》的原作只有一份，展在巴黎的一所美术馆里。确实，这种意义上的“原作”，就音乐作品而言，是不存在的。但我认为，就音乐作品的存在具有“同一性”而言，一部音乐作品的独一无二的“文本”毕竟是存在的，否则就根本谈不到“这部”音乐作品的“存在”了。上述关于音乐作品“同一性”这个问题，是在我们讨论音乐作品存在方式时，必须予以澄清的。

应该提到的是，本世纪现象学派音乐哲学的代表人物茵加尔顿对音乐作品存在方式问题有过相当深入的研究，特别是对音乐作品的“同一性”问题作过很精辟的分析。虽然茵加尔顿在哲学本体论上承认自然界存在着不以人的意识为转移的客观实体，但由于他受胡塞尔现象学哲学的深刻影响，在音乐作品存在方式的研究上过份强调其意向性的一面，从而事实上忽视了其另一面，即音乐作品一经产生之后便是一个不以人的意识为转移的客观存在的实体这一事实。这也正是他的音乐哲学观的缺憾之一。^②

在阐明了音乐作品以独立的、不以人的意识为转移的物态性客体的方式而存在之后，我们的问题是如何进一步阐述这个客体的本质。上文中我们所指出的一棵树或一朵花与一部音乐作品之间的存在方式上的那种差异，并不是本质的差异。本质的差异在于，前者只不过是一种与人之间没有本质联系的自然物，而后者则是人的精神创造物。也就是说，音乐作品既是一种客观存在的物态性的实体，同时又是一种精神现象、一种观念性的客体，其中包含着丰富的精神内涵。它是人通过按音乐的特殊规律所进行的创造性劳动实践的产物。这个创造过程体现为：作曲家将自身种种复杂、丰富的内心情感体验这种无形的、精神性的东西，转化为一种特定的可供人们听觉感官进行感知的、感性的声音结构，并以此作为载体展现在自己和别人面前，人们在对其进行的审美观照中体验到人类自身心灵的无限丰富性。

其实，早在一个半多世纪前，黑格尔在他的《美学》中对包括音乐创造在内的人类创造活动已经做过深刻的哲学阐释：“……人有一种冲动，要在直接呈现于他面前的外在事物之中实现他自己，而且就在这实践过程中认识他自己。人通过改变外在事物来达到这个目的，在这些外在事物上面刻下他自己内心生活的烙印，而且发现他自己的性格在这些外在事物中复现了。……例如一个小男孩把石头抛在河水里，以惊奇的神色去看水中所现的园圈，觉得这是一个作品，在这作品中他看出他自己活动的结果，这种需要贯穿在各种各样的现象里，一直到艺术作品里的那种样式的外在事物中进行自我创造（或创造自己）。”^③这部《美学》是作者于1831年逝世后由其学生根据讲课笔记整理出版的，而1844年马克思便在他的《经济学—哲学手稿》中，在历史唯物论的基础上发挥了黑格尔的这一观点，他指出：“劳动的对象就是人的物种生活的对象化；因为人不仅是在意识中以理智的方式，而且也以实际工作活动的方式，复现了他自己，从而在他自己所创造的那个世界中观照他自己。”而且具体地指出：“（人）知道怎样把自己固有的（内在的）标准运用到对象上来制造，因此，人还按美的规律来制造。”马克思的这一论述与黑格尔的原则区别在于，在这篇讨论消除私有制和阶级社会中人性异化的论文中，已经把“人”完全作为社会历史的产物来理解，这样就已经把黑格尔的观点创造性地重建到历史唯物主义的基点上，并且提出了“按美的规律”来实现人的本质的对象化问题，揭示了艺术创造问题的本质。^④我认为，在探讨音乐作品这个客观存在的实体的本质这个问题时，马克思关于“人的本质力量的对象化”的这一论述应该成为的我们对音乐作品本质的进一步深入理解的重要理论依据。

马克思说：“人在对象世界中得到肯定，不仅凭思维，而且要凭一切感觉”，而马克思所谓的“一切感觉”中一个非常重要的内容便是人的“情感”，它同思维、意志等等一样，是“人的本质力量”的

强有力的体现。正是人的这种内心情感体验、激情，通过作曲家的创造活动转化为物态性的实体之后，成为音乐作品中以声音为其物质外壳的精神内涵。马克思指出：“每种本质力量的特殊性正是它的特殊的本质，所以也就是它的特殊方式的对象化，特殊方式的对象性的实在和有生命的存在。”^⑥按我的理解，在音乐作品中，它所体现的特殊的本质力量正是生活在特定社会—历史情境中的人的情感、激情；这种本质力量的对象化的“特殊方式”正是以特定的声音结构为其物化载体；而那个“特殊方式的对象性的实在”和“有生命的存在”正是音乐作品本身。

音乐作品是一个自身独立存在的、不以人的意识为转移的物态性客体，这是许多音乐美学学派都承认的。19世纪受实证主义思潮明显影响的汉斯立克在谈论音乐美时，强调“必须采用接近于自然科学的方法，至少要试图接触事物本身，在千变万化的印象后面，探求事物不变的客观真实”，而且主张“审美探讨的研究对象，首先是美的物体……”^⑦

到了20世纪，情况又有了进一步的发展，西方的美学潮流转向了对艺术作品的本体研究，理论家们的兴趣集中到客观存在着的艺术作品、包括音乐作品的本体结构上去。然而，他们用对音乐作品中的形式问题的关注，片面地取代了对社会—历史的、“人”的内涵的探究，这就使得他们对音乐作品本体的认识只能停留在声音外壳这个表层，而终究未能深入到它的本质。

(二)

就存在方式而言，音乐作品作为一个自身独立存在的、不以人的意识为转移的物态性客体的同时，它又是一个离不开接受者意识活动的、非实在的观念性客体。作曲家的内心情感体验，作为意蕴，经过音乐创造活动转化为物态性的声音实体，按黑格尔的说法，也

就是内容转化为了形式。意蕴深藏于声音结构之中，二者紧密无间，融为一体，通过演奏演唱这个中介环节，形成音乐作品，它或鸣响于音乐厅中，或存储于唱片、录音带中被播放，使听者的听觉对它的感知成为可能。这便为音乐作品的第二种存在方式创造了先决条件。

以第一种方式存在着的音乐作品，当它还没有被听者把它当作一个“音乐作品”，以审美的态度感知的时候，它还只是一个客观存在的声音现象，而还不是一个审美对象。这个道理，马克思曾做过精辟的阐释：“满怀忧虑的穷人对于最美的戏剧也没有感觉，珠宝商人只看到珠宝的商业价值，却看不到它的美和特质，他根本没有欣赏珠宝的感官。”当马克思以音乐为例证进行说明时，这个道理就更加明白了：“只有音乐才唤醒人的音乐感觉，对于不懂音乐的耳朵，最美的音乐也没有意义（感觉），就不是它的对象。”^⑦

但是，当听者把一个呈现在他的听觉之中的声音实体当作一个“音乐作品”，以审美的态度进行感知的时候，此刻，音乐作品对于听者来说，便不再简单是一个与他的意识无关的声音实体，而是一个审美对象了。也就是说，听者在感知这个声音实体的同时，一种审美性的意识活动在进行着。听者通过对声音实体的审美感知和把握，其意识同时伸向了深藏于声音结构之中的意蕴，在意识中产生了某种审美意象；在音乐作品中原已转化为声音实体的情感体验这种心理性的东西在听者意识中被还原，音乐作品便在一个具有一定音乐感受能力的听者的意识中，作为一个审美对象被把握了。这时，音乐作品的第二种存在方式便清晰地展现出来，成为一个离不开接受者意识活动的、非实在的观念性客体了。这个观念性客体的生成，显然是听者的意识活动积极参与后的产物。当我们欣赏吴祖强根据华彦钧的二胡曲改编的弦乐曲《二泉映月》时，我们的听觉在感知这鸣响着的声音实体的同时，在我们的意识中荡漾着一种无法言喻的悲凉、凄婉的激情，它时而沉静、凝重，时而讥奋、激昂，客观

的声音实体和听者主观的内心体验不可分割地融为一体。这时,《二泉映月》这部音乐作品作为一个审美对象,便完整地展现在我们意识中。用音乐哲学的语言来说,也就是:《二泉映月》这部音乐作品以一种非实在的观念性客体的方式存在于我们的审美意识中。

既然作为观念性客体的音乐作品离不开主体(听者)的意识活动,离不开主体的积极参与,那么,展现在主体意识中的这个观念性客体(音乐作品)就不可能是绝对“同一”的。道理很简单:面对这同一部音乐作品的不同主体之间存在差异,人们在音乐感受能力、整体音乐素养、文化层次、生活阅历、情感体验等等诸多方面都会有程度不同的区别。这就必然导致在他们欣赏同一部音乐作品时,在他们的意向中所展现的那个观念性客体之间的差异。同是在欣赏《二泉映月》,但在一个有高度音乐素养的、在生活中饱经风霜、有丰富的内心情感体验的人的意识中,和在一个音乐感受能力不高、根本谈不上生活阅历、只具有低层次的情感体验的少年的意识中,这部作品作为在他们意识中的一个观念性客体,是绝不会相同的。一部音乐作品深层内涵的所谓“多义性”也正体现在这里,它的生成等待着不同层次的欣赏者的积极参与。音乐作为一门较其它艺术更远离概念的、非具象的艺术,它为欣赏者提供更为广阔、自由的想象和阐释的空间和可能,这也许正是音乐艺术的独特魅力之所在。

在这个问题上,我们不能不提到罗曼·茵伽尔顿的贡献。这位波兰哲学家和艺术学者在探讨文学作品的本体结构问题时,早在20世纪30年代便提出了“意向性客体”的观念,指出了文学作品在存在方式上的观念性特征。^⑥这之后,他在《音乐作品及其同一性问题》一书中,^⑦又详细论证了音乐作品的观念性存在方式问题。他在论证这个问题时,所使用的“意向性”这个概念,是从他的老师德国著名哲学家胡塞尔的现象学哲学那里转用过来的,这便使他的艺术哲学观具有浓厚的现象学哲学的意味和色彩。50年代初期,在当时不正常的意识形态环境下,他曾因为自己的哲学和美学观念同现

象学哲学的深刻联系而丢掉了波兰著名的雅盖龙大学的教席。应该承认，茵加尔顿的美学理论确实与胡塞尔的现象学哲学有着深刻的内在联系，而胡塞尔虽然声称他的哲学既不是唯物主义也不是唯心主义，但事实上他的现象学哲学的先验唯心论本质却是连当代西方哲学界都无法否认的。对于胡塞尔来说，一切客体都只不过是主体的意识中的“意向性活动”的结果，一切客体的存都是以主体的意识为本源。茵加尔顿将胡塞尔的“意向性”原理引入自己的美学理论中来，成为一个核心性的概念，就自然使他的美学观念同胡塞尔的现象学哲学结下不解之缘。然而我认为，据此就将以“意向性”为核心概念的茵加尔顿的美学看作是一种先验唯心论，恐怕是过于简单化了，也就有失公允。他接受了“意向性”概念作为他的美学思想的一个核心观念，这是事实；但我们还应该看到他在哲学本体论上与胡塞尔的重要区别。他对胡塞尔将客观实在“悬置”起来存而不论的拐弯抹角的先验唯心论持批评立场，而承认从原则上讲存在着一个不以人的意志为转移的客观实在。但是，他认为，在现实中除了存在着这样一种客体之外，还存在着另一种客体，即依附于人的意识的“意向性客体”二者不应混淆；而像音乐这样的艺术作品，就其存在方式而言，正是这种非实在的“意向客体”。^⑩我认为，将客体作这样的划分，并不一定就得出这是先验唯心论的结论，因为作为不以人的意识为转移的“一棵树”的存在，与作为人类的精神创造物的“音乐作品”的存在，这二者在存在方式上毕竟是两种不同的客体。在我看来，问题只在于：尽管茵加尔顿对音乐作品本体结构的本体特性作了相当精细的分析，但是他毕竟将音乐作品的意向性存在方式绝对化了，而没能充分看到音乐作品作为一种存在于听者意识中的观念化客体的同时，还是一种不以人的意识为转移的物态化客体；从而他也就更不会去回答这个客体的生成和本源问题，反而对人们解释音乐与现实的关系问题的种种尝试提出了非常尖刻的指责。关于茵加尔顿音乐哲学观的总体内容和它的得失，我在若干

年前的一篇专业题论文中已经作过比较详细的阐释，这里不再赘述。^①

茵加尔顿在音乐作品存在方式问题上只强调其“意向性”的这种片面性，在法国哲学—美学家杜夫海纳那里得到了某种程度的克服。杜夫海纳同茵加尔顿一样，也是一位深受现象学哲学影响的理论家，在强调接受者对艺术作品的审美感知对审美对象的生成所具有的决定性作用上，他同茵加尔顿是完全一致的。如果说有所不同，那也只是他把这个关系阐述得更为清晰了：艺术作品与审美对象是相互联系但又互不相同的两个东西；以音乐作品为例，只有当这个客体被接受者审美地感知了时，它才转化为一个审美对象，也就是说，一个审美对象只有在接受者对这部音乐作品的审美感知中才能生成。作为一个现象学派的美学家，他与茵加尔顿的不同点之一，在于他对艺术作品这一客观存在物的强调上。他对茵加尔顿将艺术作品只看成是一个“意向性客体”持批评态度。他在将艺术作品与审美对象二者加以区分的前提下指出：审美对象是呈现于接受者意识中的东西，一旦离开审美知觉，它就不复存在，它的存在既短暂，也缺乏稳定。而艺术作品则不同，它是客观存在的不变物，其自身是永恒的，是一种永久性的存在。^②虽然杜夫海纳对艺术作品结构的本体研究不见得有茵加尔顿那样深入，但是在艺术作品存在方式这个问题上的看法则比茵加尔顿有更多一些的辩证因素。但是，问题在于杜夫海纳对客观存在的艺术作品本体的性质的看法却是难以令人同意的。他不仅回避了艺术作品本体同作者、近而同社会存在的本源关系，而且明确地把艺术作品看作是某种纯粹“自律”的客体，显然，这是他的美学思想体系中的一个根本性的缺陷。在这一点上，他与茵加尔顿之间并没有什么分歧。

音乐作品以一种离不开接受者意识活动的、非实在的观念性客体的方式存在，这一事实，在某种意义上也从德国哲学—美学家伽达默尔的当代哲学释义学的角度得到了理论上的阐释。“意义”和

“理解”问题是这个学派讨论的基本问题。伽达默尔在肯定包括音乐作品在内的一切艺术作品中都蕴涵着“意义”这个前提下指出：一部艺术作品是在接受者的欣赏中得以完成的，作品的意义是随着理解者的接受才得以生成和实现；一部艺术作品的意义不是存在于主体（理解者）中，也不是存在于客体（艺术作品）中，而是存在于主体对客体的理解活动中。^③特别是他把这种理解同时看成也是接受者的自我理解，这体现了他的思想中的深刻、辩证之处。但问题在于，伽默尔把这个具有合理内涵的命题过分绝对化了。在强调对艺术作品的理解活动的重要性的同时，却忽视了作品自身毕竟具有其历史同一性这一事实，这特别表现在他对狄尔泰的历史释义学的否定立场上。历史释义学强调艺术作品的理解者必须使自己的意识回到理解对象的那个特定的历史环境中去，在自己的心灵中“重建”在历史中已经消逝的一切，否则就难以实现真正的理解。这个要求诚然是难以实现的，现实中的人毕竟难以完全回到过去，但对于一个艺术学者、艺术史家来说这毕竟是一个有益的启示。当他们忽视对该艺术作品赖以产生的社会—历史环境、文化氛围、艺术家的生活思想经历等各种第一手资料进行深入、精细的研究时，他们就难以实现对该作品的真正深入的认识和理解。狄尔泰的“重建”要求虽然难以实现，但对于一个艺术研究者来说，努力使自己去接近历史释义学所要求的那种境界，总还是一个理想的目标。^④伽达默尔的哲学释义学对艺术作品的历史同一性的忽视，这种理论上的片面性就很难避免导致某种极端化，这也正是后来以姚斯等人代表的接受美学在德国兴起的一个重要渊源，艺术作品“文本”的存在已经面临被取消的危险，从这一点来说，伽达默尔的理论被赫什等人指责为“相对主义”并不是完全没有理由的。

从上面所谈到的情况中我们已经不难看到，不管是茵加尔顿、杜夫海纳，还是伽达默尔、姚斯，尽管他们之间对包括音乐作品在内的艺术作品的存在方式等问题的看法有多少分歧，有一点却是一致