

目 录

罗曼·茵格尔顿的现象学音乐哲学述评	(1)
对一种社会学派音乐哲学的考察	
——阿多诺《新音乐的哲学》一书的解读和评论	26)
释义学与现代音乐美学	82)
音乐形式问题的美学探讨	127)
关于音乐基础理论研究的反思	(182)
历史与逻辑——音乐理论发展的两大基石	(190)
现实苦难的表现与王国长存的讴歌	
——巴赫《受难乐》与亨德尔《弥赛亚》的社会历史内涵的比较	
.....	(194)
歌剧《特里斯坦与伊索尔德》前奏曲与终曲的音乐学分析	
.....	(212)
柴可夫斯基音乐的永恒艺术魅力	(281)
美国专业音乐教育考察报告	(293)
对高等专业音乐教育问题的思考	(315)
本书论文出处	(330)
后记	(332)

罗曼·茵格尔顿的现象学音乐哲学述评

在 20 世纪西方美学流派中，现象学美学是其中影响颇大的流派之一。这种情况也同样表现在音乐美学领域中。波兰哲学家、美学家罗曼·茵格尔顿（Roman Ingarden, 1893—1970）正是这个流派的重要代表人物。他是第一个运用现象学哲学的原理考察美学问题包括音乐美学问题的学者，他的论著自 60 年代以来在西方美学界产生了相当广泛的影响。茵格尔顿于 50 年代在《美学研究》第二卷中发表的《音乐作品及其同一性问题》是他在音乐美学方面的代表作。这部论著于 60 年代已被译成外国文字出版，70 年代初波兰又重新以单行本再次出版，受到国际音乐哲学界的重视，被认为是 20 世纪现象学音乐美学最重要的成果。在这部论著中，茵格尔顿就音乐作品的存在方式问题提出的“音乐作品是纯意向性对象”的论断以及围绕这个问题对音乐作品本体特性等问题所做的一系列阐述，构成了他的现象学音乐哲学思想的基本观念。“纯意向性对象”这个观念对西方当代音乐美学已经产生了相当深远的影响，而这对中国的音乐美学界来说还是相当陌生的。因此笔者认为对此进行一些必要的评述和研讨，对于我国马克思主义音乐美学的建设或许不是没有益处的。

哲学思想渊源

茵格尔顿的美学，包括音乐美学思想，就其哲学思想的渊源来说，来源于德国哲学家胡塞尔^①的现象学哲学。为了弄清茵格尔顿音乐哲学的来龙去脉，必须对胡塞尔现象哲学的基本内容和

观念做一些必要的探讨。胡塞尔的体系从思想到表述都极为艰涩，堪称为 20 世纪西方哲学中最为晦涩的哲学，加之手边第一手资料匮乏，凭笔者的哲学功底，对它做全面的探讨是力所不及的。因此，这里只就胡塞尔哲学中一些同茵格尔顿的美学有密切关系的关键性的观念做一些粗略的说明。

胡塞尔声称，他的现象学哲学的主要任务是描述意识及其本质、意识对对象的关系等问题。但无论意识还是对象，在胡塞尔那里同马克思主义哲学的理解不同。对于胡塞尔来说，意识并不是客观存在在人脑中的一种反映，而是人类的一种纯粹先验的能力，而对象其实也主要不是指不依赖人类意识而独立存在的客观实在，而是指一种观念性的对象，也即由意识活动构成的对象。那么，究竟存不存在一个外在实在世界？主张自己的哲学应该排除一切先入为主的前提的胡塞尔认为，应该对这个问题持审慎态度，将它暂且“圈在括弧里”存而不论，把它挂起来，不让它干扰对意识本身的研究，而这个涉及哲学本体论的问题本身，也不是现象学要回答的问题。这样，现象学似乎是避开了无论是唯心主义者还是唯物主义者都必须回答的这个根本性的问题。

胡塞尔的现象学认为，意识认识对象，是指认识对象的本质，而这种所谓认识并不是通过概念、推理、演绎、归纳等抽象思维的方法，而是通过直觉。现象学中所谓的“现象”的含义并不是我们所理解的那种透过它来掌握本质的那种外在的东西，而是指意识通过一种先验的直觉来直接把握的那种东西，也就是对象的本质。现象学的目的正是要描述这种意识活动本身以及这种意识活动通过直觉同对象所发生的关系的结构。

胡塞尔在阐述他的现象学原理时，从他的老师布伦塔诺那里继承了一个非常重要的观念即“意向性”（intentionality），成为他的哲学体系中关键性的概念，也正是这个概念后来成为现象学

美学的一个基本的理论出发点。胡塞尔认为意识具有一个根本性的特征，那就是它具有一种意向性。也就是说意识总是要有意指向或伸展、涉及到某种对象。人所认识的一切对象都只能是被意识到的对象，也就是说一切对象在本质上必须是被本身具有意向性的意识所意识着的。^②这样，对象自身对意识自然就具有一种依存性，同时也就表明对象本身就具有观念性、意识性，也即具有一种意向性。胡塞尔所谓的“现象”（phenomenon）也正是指意识的这种意向性活动的对象，换句话说，所谓现象也就是具有意向性的意识通过直觉就可以直接把握的那个东西。胡塞尔认为这个意向活动的对象可以是实际上并不存在的东西，而人类意识的意向性活动同其对象是否是客观实在并无关系。这也就是说这对象本身完全可以不是实在性的，而是观念性的。胡塞尔在哲学上正是这种观念性对象或意向性对象的捍卫者。所以，进一步说，所谓“现象学”就是对其意向活动已具有所指对象的意识的研究，同时也就是对意识的意向活动对象——即现象的本质结构的研究。

尽管胡塞尔把他的哲学称为不需要前提的哲学，既不肯定也不否定客观实在的存在，既反对唯物主义也反对唯心主义，但是实际上胡塞尔是一位哲学唯心主义者，他的哲学是精致的先验哲学唯心论。因为在他看来一切对象都不外是意识的意向性活动的结果；意识、意向性活动是本源，没有它就谈不上对象的存在；归根到底，一切对象的存在都只能是主体（意识、精神、自我）的产物。这是虽经不断更变，但却牢固地蕴含在他繁复的思维和艰涩的语言后面的哲学思想核心。

罗曼·茵格尔顿早年留学德国，就学于哥廷根大学和弗莱堡大学，是胡塞尔的学生，在哲学上追随他的导师多年。后来他在兰姆堡大学任教，第二次大战结束后他返回波兰，主持克拉科夫

的雅盖龙大学哲学讲座。他的学术经历相当坎坷。由于他的哲学思想深受胡塞尔现象学的影响，在 50 年代受到波兰哲学界的批判，并被解除了教席。随着 50 年代后期波兰政治、学术气候发生的变化，他不仅重返大学讲坛，而且声望愈来愈高。他的哲学、美学著作被译为西方文字出版，在东欧和西方都产生了愈来愈广泛的影响。70 年代他逝世后在波兰召开了有东西方国家学者参加的有关他的哲学思想的专题讨论会；在美学上他则被公认为国际上运用现象学原理研究美学问题最早也是最富成果的学者之一。

茵格尔顿在哲学上深受他的老师胡塞尔的影响，但是毕竟不同于胡塞尔。他认为胡塞尔用将客观实在通过“括弧法”悬置起来存而不论的办法，实际上是否定客观实在的存在，因而对胡塞尔这种拐弯抹角的先验唯心论持怀疑态度。茵格尔顿承认，从原则上讲存在着一个不以人是否意识到而转移的实在的客观世界。这个客体（或对象）是独立于人这个主体而存在着的。他明确指出：一棵树存在于空间，这与人对它的感觉无关。它有自身的特点，在空间中静待人们对它的注意和了解，即使人们对它一无所知，这棵树自身也仍然照样地存在在那里。也就是说，一切实在的对象的存在都是自律的。这是他与胡塞尔的重要分歧。也正因此，有人称他为实在论的现象学哲学家。尽管如此，他的哲学观念同胡塞尔的现象学之间存在着千丝万缕的深刻关系。

这种深刻的联系也体现在他的美学理论中。这主要体现在茵格尔顿将胡塞尔现象学中的“意向性”这个重要观念引入了他的美学理论中来，成为其美学思想的重要理论基石。我们称茵格尔顿的美学为现象学美学，其原因正在这里。他从这个基本的理论出发点对艺术进行了认真的考察，其研究领域涉及文学、戏剧、绘画、建筑、电影和音乐等各个部门。

茵格尔顿认为，存在着两种对象，一个是不依人的意识为转移的客观实在对象，另一个则是依附于人的意识的意向性对象。这两种对象之间的界限是严格的、清晰的，二者不是同一的，不应相互混同。艺术作品属于后一个范畴，即意向性对象，而音乐作品就其本质、存在方式而言，则是一种更加纯粹的意向性对象。这是茵格尔顿音乐哲学思想的核心。他在《音乐作品及其同一性问题》一书中对音乐艺术所做的种种探讨，最终都是引向这个核心性的结论的。

下面我将对这部论著中所涉及的一些比较重要的问题做一些评述，以期对茵格尔顿现象学音乐美学有一个比较全面的认识和评价。

音乐作品与其演奏、感受、乐谱是否是同一的

作为一个具有实在论倾向的现象学哲学家，茵格尔顿同胡塞尔不同，他在自己的哲学探索中特别强调本体论的研究，这也正是他的美学研究的基本途径。他认为，研究音乐艺术同研究其他艺术一样，必须先弄清基本本体结构，从本体论的角度入手，然后进一步伸展到其他问题中去。因此，他在自己的音乐哲学中并没有急忙去回答什么是音乐美问题，而是把注意力集中在音乐作品自身的本体探讨上，最后将结论落在音乐作品的存在方式这个问题上。这是茵格尔顿音乐哲学思考的总的路子。为了把问题引向最终的这个落脚点，他把音乐作品与其演奏、感受、乐谱之间是否同一这个问题作为讨论的起点。

首先，一部音乐作品与该音乐作品的演奏是同一个东西吗？用哲学语言来说，这二者是不是“同一”的？换句话说，有没有必要将一部音乐作品本身，例如肖邦的《降b小调奏鸣曲》，同其大量的演奏加以区分？茵格尔顿的回答是明确的：这二者不是

同一的，也就是说不能将一部音乐作品与这部作品的演奏混为一谈。理由在于：一部音乐作品，它自身并不能具有它的各次演奏所具有的那些特性，反之，一部音乐作品的各次演奏也不具有这部作品本身所具有的那些特性。这明显体现在下述这个事实上，即一部音乐作品从它被作曲家创作出来那一瞬间起，它已是一个独一无二的东西，然而这部作品产生后，它的被演奏却不是一个，而是无数个。这是因为尽管一部音乐作品每次被演奏大体上必须具有由乐谱大致规定下来的最低限度共同的东西，否则便谈不上是某一特定作品的演奏。但是，每次演奏却不可能是真正完全相同的，甚至差别往往非常明显。以肖邦的《降 b 小调奏鸣曲》为例，作为一部音乐作品它已存在了近一个半世纪。不同时代、不同民族、不同国度、不同个性、对这部作品有不同理解的演奏家们，甚至同一位演奏家处于不同时期不同心态的情况下，他们所演奏的这部作品在音乐的个性、情调、纯音乐的细节处理等等方面通常都不完全一致的。甚至可以说，有多少演奏这部作品的演奏家，就可能有多少个被演奏出来的《降 b 小调奏鸣曲》。只就这一事实已经能够说明一部独一无二的音乐作品与该作品的大量演奏这二者之间不是同一的，不能混同。为了说明这个不同一，茵格尔顿还列举了一系列其他事实，诸如：一部音乐作品的演奏是在一特定时间中陆续呈现出来的一个“过程”，而音乐作品自身并不是这样一个过程，只要它是一个已经完成了的作品，它的各个组成部分（如相继的各乐章）就已经“同时”存在着；一部音乐作品的演奏有一个空间定位的问题，它直接涉及听者对音响的把握和感受，而一部音乐作品根本不存在这样的问题；一部音乐作品的演奏是经过演奏家复杂的物理活动（如触键、拉弦、敲击等）和心理活动（演奏时的种种意识、心态等）来实现的实在的音响过程，而一部音乐作品本身的产生和被接受却不一

定非受这样一个实在的音响过程的制约，因为一位专业训练有素的作曲家创作时不一定非得借助于发出实在音响的乐器或乐队。一位音乐素养很高、富于音乐听觉想象力的听者通过单纯地阅读总谱也可能认知乃至感受一部音乐作品，尽管可能达不到具体聆听演奏时那样完满。

其次，一部音乐作品与这部音乐作品的创作者或欣赏者在创作或欣赏它时的意识感受是同一个东西么？茵格尔顿的回答也是否定的，认为这二者之间的区别不能混淆。作为胡塞尔现象学的同道，茵格尔顿同他的老师一样，对哲学研究中的“心理主义”持强烈的批判态度，认为绝不能把本质上不是心理性的东西当做心理性的东西来看待。而遗憾的是缺乏哲学素养的艺术学、音乐学的专家学者们都往往在这个问题上陷入错误。他们认为一部音乐作品实际上是作曲家、欣赏者在特定的声音实体刺激和影响下产生的想象，某种同感情状态联系在一起的听觉想象，或者是联想到的某种情感，总之是某种心理性的东西；也就是说一部音乐作品本身同与之相关的意识感受是同一个东西。茵格尔顿所否定的这种论点，其实并非只是当代某种心理学、艺术学的产物，早在19世纪中叶浪漫派，例如李斯特就已经将音乐看作是人类情感自身了。茵格尔顿认为，人们在音响实体影响下所产生的感受是在人的意识中产生的，是心理性的东西，它与欣赏者所听到的那个音响实体本身（例如一支旋律）是截然不同的两个东西。这种意识性的心理性的感受可以通过内省、反思的方式展示出来而被认知；而一个音响实体、一支旋律却是通过外在的发出声音的感性事物的方式向我们展示出来的。我们不能用认知主观性的意识感受时所采用的内省、反思这种方式去认知一部客观存在着的音乐作品自身。这个事实说明将音乐作品同对它的感受视为同一、混为一谈是错误的。不同的人，由于各种复杂的原因，对同

一部音乐作品可能产生不同的感受。如果将以上的两者视为同一，那么一部音乐作品就势必具有多种样子，就永远不会存在一部独一无二的音乐作品，这显然是说不通的。更何况一部音乐作品的创作者、欣赏者随着时间的流逝总要在这个世界上消失，而这部音乐作品自身却将永远存在下去。

最后，既然音乐作品既不是它的演奏，也不是人们对它的意识感受，那么势必就会提出这样一个问题：音乐作品是不是就是这部作品的乐谱？茵格尔顿的回答仍是否定的。他指出，这是将注意力从心理性的东西转向物理性的东西了。他们错误地把乐谱只看成是印有特种印刷符号的一系列装订好的纸张，从而把音乐作品归结为这种物理性的实物，似乎音乐作品就是乐谱。这显然是荒谬的。在茵格尔顿看来，物理性的东西（纸张、油墨等）只不过是乐谱存在的物质方面的一个条件，而乐谱本身不是什么物理的东西，它是一种特殊的符号体系，这体系是人的主观意识活动的产物，它是人们之间对它所标志的客体达成共同一致的约定的一种手段。它的存在是为了人们能借助它来演奏（或阅读）音乐作品。为什么说音乐作品与其乐谱二者不是同一物？茵格尔顿举出下列两个事实来论证他的看法。第一，并不是任何一部音乐作品都是通过乐谱这种特殊的符号体系固定或记录下来的。在记谱法尚不存在或已经存在的时期，就有同乐谱并不发生关系，只通过口头传播延续下来的民歌。在历史上和现在即使是专业音乐家，也还有人是即兴演奏自己的作品而并不一定用乐谱固定下来。这种情况并不意味着音乐作品因此就不能存在。第二，将音乐作品与乐谱的关系同文学作品与语言的关系做一下比较，就能进一步弄清乐谱自身的性质。在文学作品中语言是作品的组成部分，它直接加入文学作品的构成中去。没有语言，文学作品就无法被感知。然而音乐作品与乐谱的关系却不同，这两者之间的关

系疏远得多。因为对于欣赏者来说，他根本不必经过乐谱这个环节就可以直接通过演奏来感知音乐作品（通过乐谱来“读”音乐作品毕竟是少数的例外），而且当欣赏者（即使他熟悉该作品的乐谱）感知这部作品时，乐谱事实上是被置于音乐作品之外的。这就是说，乐谱并没有加入作品的构成中去。它没有像语言在文学作品中那样，在音乐作品中形成任何一个必要的“层”。这些事实都证明将音乐作品同乐谱视为同一是错误的。

以上就是茵格尔顿关于音乐作品与其演奏、感受、乐谱是否同一的这一问题的看法。读者也许会问，他为什么要提出和讨论这样的问题？这有什么意义？我们暂且把这个问题搁置一下，待本文论及到他关于音乐作品存在方式的结论时，就会理解他对这个问题的回答对于建构他的音乐哲学是多么重要。

音乐作品的本体特性问题

茵格尔顿在否定了音乐作品自身同其演奏、感受、乐谱之间的同一之后，将问题转向了对音乐作品的本体特性的探讨，这种探讨同样也是为了引向关于音乐作品存在方式的最终结论创造理论前提的。在这个探讨过程中，茵格尔顿提出了一些涉及音乐美学基本问题的值得注意的看法。

一个关键性的问题是：音乐作品同并非是音乐作品的那些声音构成物之间的区别是什么？茵格尔顿回答这个问题时是从否定一系列现存看法入手的。他认为：第一，将音乐作品本体特性归结为它是具有某种特殊秩序的声音的连接与结合，体现为旋律、和声、节奏、速度等诸因素，这种看法是不确切的。一方面是因为并不是每一部音乐作品都必须具备这些因素才成其为音乐作品，例如现代音乐中旋律已经不是必不可少的了，而在大量的单

声部歌曲和器乐中根本没有和声这个因素；另一方面即使是上述这些因素的声音构成物也不一定就是音乐作品，例如用某一部音乐作品的一个主题片段作为某一广播电台的标志时，它并不是一部音乐作品，而只不过是起识别、指示作用的一种声音信号而已。第二，将音乐作品“表现”特定情感或“塑造”某些事物视为音乐作品本体特性，这也是不正确的。因为无论是表现还是塑造都并不是音乐作品乃至整个艺术作品所固有。在日常生活中这种现象很多，难道我们能把一个绝望者的呼号和痛苦的呻吟视为艺术作品么？一部音乐作品更不会因为它不去塑造任何什么具体的物象（像标题描绘性音乐那样）就不是一部音乐作品。第三，有人认为音乐的特性在于它能引起听者的某种情感反应或特定的心理感受，然而现实生活中能引起人们进入这种状态的事物数不胜数，它们却与音乐毫不相干。难道音乐作品自身的本质特性竟贫乏到如此地步，以致只能离开音乐作品的本体而到欣赏者的反应那里寻找特性么？第四，有的理论家提出，音乐作品之所以具有“表现”和“塑造”的功能，是因为音乐作品中具有一种文学作品所具有的那种“意义层”。茵格尔顿对此持不同看法。他认为音乐与文学在本质上并不相近。因为在音乐作品中并不存在构成文学作品所特有的那些语言因素（概念、词汇、句子等），因而也就不存在由这些因素构成的那些具体对象，诸如实物、事件、情节、人物等等，也就是说在音乐作品中并不存在文学作品中的那种“意义层”。在我们感受音乐作品的过程中在意识里可能想象和显现出一些具体的景象，可这时事实上我们已经越出音乐作品自身内容的领域了。这些想象就其本质而言是文学性的。在音乐欣赏过程中没有它们并无损于对音乐作品的审美感知，甚至排除它们才会使这种感知更加纯粹。

这里已经涉及到艺术作品中“层”的问题，它是茵格尔顿美

学理论框架中的一个重要概念，对此我不得不多费点笔墨做一些说明。早在 30 年代茵格尔顿用德文写成的《文学的艺术作品》和《对文学的艺术作品的认识》这篇重要的美学著作中已经阐述了“层”的概念。他指出文学作品的本体结构是多层性的。它有四个层：第一个层是语音层，即语言的声音层次；第二个层是意义层，在语音的基础上词汇、句子、段落都具有自己特定的意义；第三个层是被表现的对象层，也即通过语言的语义、意义在想象中所构成的具体对象；第四个层是概要化方面层，这是说通过前几个层在想象中所呈现的那些对象不可能是它的一切方面，而只能是该对象的概要化的有限方面。这后两个层正是需要读者在阅读过程中自己加以填充和使之具体化的。茵格尔顿在其他艺术种类诸如绘画、建筑、电影等中也发现了这种不同数量层次的结构。他曾经认为这种多层性的结构是艺术作品本体结构的一种普遍特性。然而当他深入到音乐作品本体这个领域之后，他吃惊地发现自己原来的看法是不正确的。他的结论是音乐作品（指没有歌词、剧情等因素参与的纯器乐作品）的本体结构同诸如文学、绘画、建筑等作品不同，它并不是多层的，而是单层性的。在音乐作品中并不存在文学作品中所具有的那些涉及意义、客体的层次。构成音乐作品成分的固然不只是声音，还有使音乐作品具有审美价值的其他重要成分，也即非声音成分（这个问题本文后面将论及）。然而这种成分并不能成为脱离声音而独立的一个层次，相反，它同声音成分紧密地结合成一个统一的整体而无法同其分离。音乐作品在本体结构上的这一特点也正是它较之其他种艺术作品更为高超之处。至于音乐作品演奏这个环节以及作为特种符号体系的乐谱，前面已经阐明它们并非是音乐作品的同一物，因而就不能成为音乐作品本体的构成部分或层次，这显然是无需论证的了。

茵格尔顿否定了涉及音乐作品本体特性的上述一系列看法之后，又将讨论引到音乐作品与空间、时间这一对哲学范畴之间的关系这个问题上来。

在现实世界中，任何一个实在的对象或客体都是存在于、或进行于特定的空间与时间之中。然而音乐作品自身正是在这个问题上呈现出与一般的实在对象很不相同的特点。先谈谈空间问题。一尊大理石塑像总是存在于某个特定的空间中。维纳斯的雕像此刻就具体竖立在法国的卢浮宫里。然而一部音乐作品，例如肖邦的《降b小调奏鸣曲》究竟存在于什么地方？难道他是存在于正在演奏这首奏鸣曲的某某音乐厅中？还是存在于装着这首奏鸣曲乐谱的乐谱架上？根据前面关于音乐作品自身同其演奏、乐谱并非同一的论述，回答当然是否定的。而且提出肖邦这部作品存在于哪一空间这个问题本身似乎就有些荒谬。原因在于音乐作品本体的性质就已决定了它自身并不存在于某一特定空间中，它本身就不是一件可以存放于空间中的实物。

其次是音乐作品与时间范畴之间的关系问题。这个问题比较复杂，是多年来哲学家、音乐学家们一向关注并进行过探讨的问题。茵格尔顿在自己的论著中对这个问题虽然没有展开很充分的论述，但仍然可以看出他在这个问题上的基本思想是同柏格森以来直到后来的布洛莱、苏珊·朗格^③等人的观点基本一致的。他们之间一个共同的观点是：都强调在音乐作品中存在着一种与我们日常生活中的物理时间（也称客观时间、实际时间）不同的所谓“内在时间”，或称“主观时间”。这二者之间的区别在于：物理时间是通过计时仪器如时钟来测量的，是一种客观的时间；而内在时间则是一种不能用时钟测量，只能通过人的直接体验来感知的，是一种主观的时间。音乐作品中的时间正是属于内在时间这个范畴。音乐作品自身的独特结构使欣赏者在感受它时

在时间观念上充满了主观的、内在的色彩。一部交响曲的极其缓慢的广板乐章与在物理时间上具有同等长度的急速的谐谑曲乐章；这二者在音乐作品中具有截然不同的时间结构类型和时间组织方式。欣赏者在体验它们时会感到前者比后者要漫长得多，尽管它们在物理时间上是相等的。这正是人们所感受的音乐作品主观的、内在的时间结构不同于日常生活中客观的、物理的时间所致。茵格尔顿特别指出，音乐作品的这种独特内在时间的结构并不是外在实在世界的什么因素所决定的，而是取决于音乐作品自身内部的性质和因素。现实世界中一切实在的过程都是在某一特定的客观物理时间中进行的，然而一部音乐作品当它被当作一个审美对象来感知时，它便显示出自己独特的时间性质，茵格尔顿将它称之为“超时间”性质。不过，确切地说这里所指的是对客观物理时间的超越。茵格尔顿认为人们只有在这种“超时间性”中感知音乐作品，才有可能真正揭示音乐作品所特有的那种作品自身的时间结构，也就是它的主观的、内在的时间结构，用苏珊·朗格的话说，也就是所谓“虚幻的时间结构”。当然，这种时间结构并非是音乐作品所独有，但必须承认，它在音乐作品中是最为典型、最为纯粹的。

茵格尔顿通过对音乐作品的这些本体特性的分析，将引导出什么样的结论？这是我们最为关注的问题。作者已经明确指出，作为一种审美对象，音乐作品从本质上不同于现实世界中实际存在的任何其他声音构成物；它既不像其他实在客体那样存在于某个特定的空间中，也不像其他实在客体那样存在于某一物理时间的过程中。于是茵格尔顿得出结论：音乐作品作为一种非实在对象，事实上与我们生活于其中的现实实在世界并无重要联系。如果说在造型艺术中特别是某些实用性艺术中，例如建筑艺术，它与它周围的现实世界总是以某种方式保持着某种实质性的联系的

话，那么，音乐作品（指纯音乐）同周围的现实世界之间并不存在这种联系。用茵格尔顿自己的话来说：音乐作品在实在世界中不存在它的“等价物”。没有一种艺术作品能像音乐作品那样“构成一个独立的、以如此完善的方式与外界隔绝的整体”。^④这是茵格尔顿在探讨音乐作品本体特性时提出的一个重要看法。

然而，茵格尔顿并没有停留在这个结论上，而是将问题向更深一层发展，提出了音乐作品本体结构中除了声音成分外还存在非声音成分这个问题。关于声音成分，主要是指音乐作品中诸如旋律、和声、节奏、力度、色彩等这些通过听觉感官可以感知到的那些有声因素。这些因素在不同类型、不同风格时期的作品中所占的地位各不相同，但它们无疑构成了音乐作品的基础。但是音乐作品毕竟是一种审美对象，进入这个统一整体中的绝不仅只是供感官感知的有声因素；而且必然还有一系列具有非声音属性的其他因素。按茵格尔顿的分析，这个非声音成分中包括下列诸因素：时间结构、运动现象、形式构造、情感品格、审美价值等。这种非声音成分的存在是以声音成分的存在为基础和中介的。由于篇幅所限，我们这里将把注意力集中在最后两个因素即情感品格和审美价值上。

本文前面已经提到，茵格尔顿反对把音乐作品表达情感、唤起情感反应看做是音乐作品的本体特性，但是他并不反对音乐作品确实具有表达情感、唤起情感反应的功能。他承认在音乐作品本体构成中情感品格（诸如激动、热望、兴奋、宁静、悲哀、狂喜……）这一非声音因素的存在；并认为几乎没有一部优秀的音乐作品不显示出这种品格，甚至有时它被提到音乐作品的首位。特别值得我们注意的是，茵格尔顿强调：情感品格这种非声音因素是同音乐作品的声音成分紧密地融合在一起，在声音上深深打上自己的烙印。不能说音乐作品中的这种情感品格是“音乐之外的内容”。这是一种音乐作品所特有的情感品格，一种独特的、

用语言难以表达的东西，它以一种独特的方式侵入到声音成分中去，从而打动人们的心灵。作者特别提请人们注意，不能将演奏者、欣赏者在表演或聆听一部音乐作品时所产生的某种情感状态同以声音材料为基础而在音乐作品自身中所蕴藏的那种情感品格相混淆。虽然将这二者区分开来往往并非易事，但这二者毕竟不完全是同一个东西。敏感、清醒、有高度音乐素养的听众总是有可能将这二者加以区别的。当我们去研究在音乐作品激发下演奏者或欣赏者意识中所产生的情感状态时，事实上此刻我们已经超出了音乐作品自身的范围。因为出现在人们意识中的这种状态并不是音乐作品本体结构中的一个组成部分。当然这并不意味着人们就只能总是在很大程度上偏离甚至歪曲音乐作品自身包含的情感品格。有时感受者在音乐作品激发下产生的那种情感状态恰恰能接近于作品自身所具有的那种情感品格，这时便会有助于感受作品的美，并更深刻地理解作品自身。

这里已经涉及到音乐作品的审美价值问题了。究竟一部音乐作品的审美价值具有怎样一种性质？从古希腊起直到今日，在西方就存在着“形式派”与“内容派”之争。前者认为只有形式因素才决定着作品的审美价值，而后者则认为决定性的东西是内容因素。茵格尔顿认为两种看法都把问题简单化了。在他看来，音乐作品中“内容”、“形式”这一对概念的意义常常是含糊不清的，它们的特定内涵至今并没有被明确界定。他自己则似乎倾向于从音乐作品的声音成分、非声音成分这个角度来探讨这个问题。所谓“形式主义者”只承认声音成分是音乐作品的唯一成分，而否定作为非声音成分的情感品格。在茵格尔顿看来，决定一部音乐作品审美价值的并不只是声音构成物的那些纯外在的感性因素，相反，这种价值却总是同时与作为非声音成分的情感品格密切联系在一起的。一部音乐作品，作为一种艺术产品，它之所以能对人类社会发挥自己的功能，也正是因为它自身中蕴涵着

这种审美价值，尽管这种价值的存在是只能以声音构成物的存在为基础和前提的。

音乐作品的存在方式

通过上面对音乐作品同其演奏、感受、乐谱之间是否具有同一性以及音乐作品本体特性等一系列分析，现在，音乐作品存在方式这问题就最终摆在前面了。让我们看看茵格尔顿是通过怎样一种思维逻辑通向他的最终结论的。

茵格尔顿已经论证了一部音乐作品与它的演奏、感受、乐谱之间的不同一。音乐作品既不存在于荡漾着乐器声波的某一具体音乐厅中，也不存在于置放其乐谱的书架上，更不是演奏或聆听这部音乐作品的那些人们所经历的心理过程自身。一次具体的演奏、一本乐谱、一种感受音乐作品时所产生的生理状态或过程，在茵格尔顿看来这些都是现实世界中的实在的事物，然而音乐作品却与它们不同。它从本质上讲，同现实世界的这些实在事物不是同一的，它是某种非实在的事物。茵格尔顿在阐述音乐作品本体特性时，则又为这种看法提出了进一步的根据。既然音乐作品作为一种单层性结构的艺术，它与现实世界中的实在事物之间不存在“等价的”关系，这便显示了音乐作品本身的非实在事物的性质。音乐作品的超空间性和它的内在时间结构更进一步证实了它的这种性质，因为现实世界中的任何实在事物都只能存在于特定的实在空间和物理时间中，而音乐作品的存在却恰恰超越了这二者。音乐作品本体结构中存在非声音成分这个事实则从另一个不同的侧面证实了音乐作品的非实在事物的性质。这个道理显而易见，因为这种成分本身就是一种超越于实在事物之外的东西。

茵格尔顿围绕音乐作品本体问题所做的一系列分析都引向同