

音乐作品及其本体问题

[波兰]罗曼·茵加尔登著

杨 洸译

中央音乐学院音乐研究所，1985.10
2003.5—7，据此翻译打印文本整理打印

【整理打印文本说明】

这个翻译打印文本由中央音乐学院音乐研究所杨洸先生于 1985 年 10 月根据俄文版译出。此整理打印文本依据上述翻译打印文本（已征得翻译者杨洸先生的口头同意），仅限于内部教学、研究参考。在此致谢！

据有关资料表明，该著作原载茵加尔登《美学研究》第二卷，由波兰国家科学出版社 1966 年出版（PAŃSTWOWE WYDAWNICTWO NAUKOWE, 1966）；英文版由英国麦克米兰出版社音乐分部 1986 年出版（MACMILLAN PRESS MUSIC DIVISION, 1986）；波兰文版标题：*UTWÓR MUZYCZNY I SPRAWA JEGO TOŻSAMOŚCI*；英文版标题：*THE WORK OF MUSIC AND THE PROBLEM OF ITS IDENTITY*；因此，除本翻译打印文本所译标题《音乐作品及其本体问题》之外，尚有《音乐作品及其同一性问题》的译法。况且，依据作者母语波兰文，及其著述的上下文关系和有关现象学的理论背景，似乎译为《音乐作品及其同一性问题》更加恰当与合式一些。

整理过程中，依照作者论述的所属理论现象学哲学，将其中的一个特定术语“意象”，统统改为“意向”。这两个术语的一般的差别在于：意向（Intention）表示一个动作或者一种行为方式，意象（Imagery）表示动作的显现或者行为的结果。

此外，为阅读清晰，将翻译打印文本中的所有夹注方式，统统改为脚注方式，每页重新编号。

特此说明。

中国艺术研究院音乐研究所 韩锺恩

2003 年 7 月 3 日，北京

目录

序言	1
第一章 音乐作品及其演奏	4
第二章 音乐作品与有意识的感受	10
第三章 音乐作品与总谱（乐谱）	14
第四章 音乐作品的几个特点	17
第五章 音乐作品声音的与非声音的成分和因素	34
1. 音乐作品的声音基础	34
2. 音乐作品的非声音成分	36
第六章 音乐作品的存在方式问题	48
第七章 音乐作品的整体问题	51
第八章 历史时间中的音乐作品的本体问题	57

音乐作品及其本体问题

[波兰]罗曼·茵加尔登著

杨 光译

序言

当我们尚未受到这样或那样理论影响之前，我们在日常生活中与音乐作品接触时所获得的未经科学说明的某些印象，应该是思考音乐作品的出发点。当然，我绝不是想要把这些感受当做真实的而加以臆断。相反，我要对它们详尽地批判审视。然而这些印象，至少在开始时，应决定进一步研究的方向。又有别的什么能够决定这一方向呢？因为这些感受，尽管充满稚气，或许还不乏各式各样的谬误，却是从直接对音乐作品进行审美认知的结果中得来的，这种认知向我们提供，音乐作品的最终的知识，使观点具有真理性的特征，符合它的条件。任何现存的，即或是十分高超完善的音乐作品理论，如果它不愿满足于盲目的抽象议论，而想以具体的事实来论证它的原理，那么它一开始就应从平常的“先于科学”的感受出发，这种感受决定了理论研究的方向。可是我觉得，在考虑到这一点时，完全必须从直接的音乐感受出发，因为在所谓的音乐美学或是音乐心理学领域中，各式各样的理论过分强烈地受到当代哲学和具体科学总的水平的制约，从而受到某些理论成见过分的牵制，使深入理解感受中实际蕴涵的事实变得十分困难。此外，我想在这里探讨现有音乐理论文献中未曾涉及的几个问题。

我想用以作为出发点的音乐印象如下：

音乐家在延续一段时间的创造性劳动过程中创作他的作品。结果创造出某种东西，亦即音乐作品，在此之前，它根本不存在，而从它产生的那一瞬间起，就以某种方式存在着，并且不依赖于是否有人演奏它。音乐作品并不构成它创造者心理活动的（其中包括有意感受的）任何一个部分，因为即使作者已不在人世，作品依然存在。同样它也不是听众在欣赏过程中产生的有意感受的一个部分。当他们消逝后，音乐作品继续存在。

然而，正如一般人所认为的那样，音乐作品不同于各式各样音乐解释家（演奏者）的演奏。虽然演奏各异，但它们都像该作品，而且越像，越近似该作品，就越“好”；音乐作品的演奏是以作品的特点和它各部分的整个流程向我们展示作品。最后，作品完全不同于它的“乐谱”，*respective*（各自）不同于它的“总谱”。它主要是或者绝对是有声的作品，而作为乐谱或总谱，只不过是某种特定“符号”（一般图示符号）的体系。

上述见解可能使我们觉得毫无新颖之处，“平淡无奇”，尽管如此，还是要对它加以批判分析，特别是如果考虑到它会造相当大的疑难。

例如，让我们特别研究一下大家熟悉的作品，比如说，肖邦的降b小调奏鸣曲，在这里我们应怎样看待这一问题呢？从上述的原理出发，奏鸣曲应与其作者（肖邦）的感受有所不同，也与此前欣赏过它的无数听众的感受有别。而且，觉得它并非某种物质（物理）的东西。可是，这个既非心理的（意识的）又非物理的东西怎么能够存在，并且，即或无人有意识地去研究它的时候还能存在呢？或者是另一个问题：我们说，每当我们听某某人演奏的这首奏

鸣曲，我们听的是同一首奏鸣曲，虽然演奏每次皆新，稍许不同于以前各次，因为是另一位演奏者在不同于以前各次演奏的另一种条件下弹奏的。怎么可能在不同的演奏中听到同一部作品。每次向我们呈现作品自身——如果可以这样表达的话——即原作，它的本来面目呢？当我们多次看到同一棵树，我们就会觉得不难于理解：树给我们的诸印象彼此有别，因为这些印象是某种主观的东西，所以，在每一阶段都受到不同的制约，但它们给我们创造了接受理解同一个物质客体的可能性，它为了自己而存在于空间，与我们的感受无关。它有自己本身的特性，在空间中它可以安静地等待，直到有人注意到它并了解到它的一些什么。然而即或可能，无论谁对它都一无所知，这丝毫不妨碍它的生存，也不破坏它特性的组合。这似乎平淡无奇，虽然这不止一次引起哲学家们在理论上的大量关注。然而，音乐作品，这个既非物理的又非心理的（它不是有意识的感受，也不是这感受的一个部分）的现象——依照这里引述的幼稚的观点——怎么能够“等待”我们的观察，并向我们呈现出正是那一部作品呢？那首降 b 小调奏鸣曲在哪儿“等待”我们呢？可以确定地讲，在实实在在的世界空间中，不存在任何音乐作品，尤其是在无人演奏它们和无人听它们的时候。我们的这首奏鸣曲的个别演奏同样也不是什么主观的东西，这与欣赏相反，欣赏是某一部分人的自觉活动。那么，是什么使奏鸣曲的存在成为可能，是什么保证它的本体呢？虽然有各式各样的演奏，我们却从中（如果这些演奏不是太糟的话）听到这首奏鸣曲的自身，这种情况是什么引起的呢？我们听到的是那一首，而不是那同样的一首。某些哲学家设想：存在着理念的、不变的、超时间的、永远不生不灭的对象。不过按照他们的见解，数学研究的对象也是这类对象。也许肖邦的降 b 小调奏鸣曲和其他音乐作品是这种“理念”的对象吧？然而对此不敢苟同，因为可以反驳说，现在所讲的这首奏鸣曲是在一定的时间产生的，并且是由肖邦创作的。音乐史学者甚至力求相当准确地断定肖邦从事这首奏鸣曲写作和最终完成的时间。同样人们还说，肖邦“留下了”哪些哪些作品，其中就有这首奏鸣曲。这样一来，他们可能就信以为真，以为降 b 小调奏鸣曲一经产生之后就存在着，而且肖邦的逝世也不妨碍它存在。它存在多久——永世长存，还是仅仅几年——这可能就没有人能说了。但是它在时间中产生，这一事实足以否弃把它归结为理念对象的假说，足以说明一般可以在何种程度上同意对这类对象存在的承认。

为了回避这些难题，也许有些人就要放弃平常的先于科学的印象，又重新回到对音乐作品所持的极端心理学观点中去寻找出路，尽管在胡塞尔（E. Husserl）批判了逻辑学中的心理说之后，许多其他学科中把某些对象解释为心理的事实或解释为有意感受或其一部分已经是站不住脚的了。但也许会觉得音乐作品的情况不同。所以也许有人会说：与肖邦的那一首奏鸣曲进行接触，这是否只是某种错觉呢？当我们欣赏该奏鸣曲的某一次演奏时，我们并未产生这首奏鸣曲正是此刻才产生并随着最后的几个和弦而同时停止存在的感觉，难道这不是错觉吗？也许，这不是错觉，而只不过是我们在历史传统影响之下所接受的错误理论观点？因为我们知道，肖邦“谱写了”这首奏鸣曲，并且排印了，等等。也许，是这种知识把我们引向一个错误的结论，说这首奏鸣曲存在？或许事实上肖邦的任何一首奏鸣曲或其他什么音乐作品都不存在，而存在的只是它们的个别演奏？可能在这样一点上（通常我们对此确信）——即一次音乐会上全部听众听到的是那首奏鸣曲的同一演奏——我们也是错了？当音乐会之后，我们交换有关方才听过的音乐会的意见时，难道我们不是常常发现我们的印象在许多方面彼此不同吗？对于演奏的大量细节我们常常不能取得一致的意见，例如，我们中的一位评价为演奏得好的东西，另一位则无动于衷，而第三位则加以非议。这样一来，也许应该同意这一点：存在的只是该奏鸣曲演奏的各个“主观现象”，在一位听众与另一位听众那里，这些现象是完全不同的或至少在许多方面是不同的；还得同意，说这个“演奏”自身与降 b 小调奏鸣曲自身一样，只不过是语言的约定俗成的虚构之物，也许在生活实践中是相宜的，而实际上则是根本不存在的？而主观现象——是某种心理的，承认它的存在并不困难，因为

唯物主义者也同意心理现象的存在，他们只是否认不隶属于物理过程的心理现象的存在。到底如何，与我们关系不大，因为这里所说的不过是我们应该把音乐的该“作品”归结为哪一类对象。它们自身并不存在，而存在着的乃是心理事实的某种流动。难道这不就是问题的最简单而同时又是最令人信服的答案吗？

然而，如果这一答案是正确的，那么首先区分音乐作品的演奏与音乐作品的自身就没有意义了，其次，也就没有依据以区分该次演奏与音乐会每一位听众所独有的大量个别主观印象。在这种情况下，我们也就无权谈论音乐作品的本体（这一首降 b 小调奏鸣曲），和提出这一本体的保存条件问题了。这不妨碍什么，因为我们只不过是回避了一个理论上的难题。然而不妙的是，那样我就不得不放弃我们时常宣扬并信以为真的一系列判断（已经作为科学的判断）。例如，降 b 小调奏鸣曲是由几个乐章组成的，用什么调性谱写的，例如，说第三乐章是由哪样一些动机构成的，动机恰恰是用哪一种方法配置和声，而不是用另一种方法，在发展中又是怎样变化等等。这一切就会成为虚假的判断，因为它们针对的是不存在之物。同样，那种见解也是错误的了，例如，说雅·斯里汶斯基在某次音乐会上演奏的降 b 小调奏鸣曲比捷维茨基在另一次音乐会上演奏得好，他们中的一位接近原作，而另一位没能完全忠实地表达原作等等。这种见解不仅是错误的，而且简直是愚蠢的了。如果在自然界中根本没有这首奏鸣曲，如果这些演奏没有可以与之相比之物，难道可以说其中的一次演奏更正确地表达了降 b 小调奏鸣曲吗？我们真的能够同意把这种关于奏鸣曲自身及其演奏的意见当作错误的、甚至愚蠢的吗？如果不存在需要演奏的东西，创造“演奏”这个概念也就会没有意义。也许，我们同意这种说法？从音乐作品的心理学观念中得出结果，会在 de facto（事实上）走得更远，并导致各式各样的、简直是荒诞的见解，甚至在这里都不值得一提。

我们看到：音乐作品，这个在日常生活中我们似乎已透彻而全面认识的东西，这个我们几乎每天都与之像好朋友一样接触并且是日常文化生活一个自然部分的东西，由于这里提出的难题而变得神秘莫测，它的实质与存在此刻对我们则变得完全模糊了。对于这种情况，难道不是这些印象把我们引到这些问题上的吗？难道不应该在考虑这一切的时候，首先批判地全面分析这些印象，并力求加以改正，而如果需要，就完全否弃吗？让我们试试这样做。

第一章

音乐作品及其演奏

这样，我们就应该选择：是必须区分肖邦的降 b 小调奏鸣曲与其大量演奏呢，还是承认这种区分是无稽之谈？

更详尽地研究这一问题，就会使我们得出结论：这种区分是正确的；不过此刻我们不预先解答这个总的说来是否需要承认音乐作品（降 b 小调奏鸣曲）及其每一次演奏存在的问题。现在所说的只是：即或这两者只不过是某种虚构，两者也不是一回事。

有这样一事实，可证明不能把音乐作品等同于它的每一次演奏，即：对每一次演奏而言的一些正确判断，不能用于音乐作品自身；如对肖邦的那一首降 b 小调奏鸣曲，反之，对奏鸣曲自身看来是正确的判断，如果用之于它的每一次演奏，就不正确了。

换言之，可指出降 b 小调奏鸣曲演奏的那样一些并非为奏鸣曲自身所固有的特点，反之，可指出奏鸣曲的一些特点，而这些特点在演奏中是没有的。肯定这一点，我绝不是预先解答是否存在某种东西，如肖邦的降 b 小调奏鸣曲或其每一次演奏。我只是肯定，如果存在着某种像这首奏鸣曲那样的东西，那么它并不具备它的每一次演奏所固有的特性，如果这些演奏也存在的话，反之亦然。

1. 某一音乐作品的每一次演奏的特征是在时间中展开的，并且是特意安排在时间之中的单个演奏流程（过程^①）。它始于某一特定瞬间，它的进程延续一段时间，并在某一特定的瞬间终止。音乐作品的每一次个别演奏，作为过程，只能完成一次。如果它业已完成，它就不能再延续，也不能反复。在它之后，可以进行某种另外的、全新的、安排在另一时间里的一次演奏，即或是与前一次非常相似（例如，在唱机上反复放“同一”张唱片）。某一作品在唱机上的“反复”“同一”演奏，这一事实已经引起了一定的理论疑难。不过这里我们可以不管它，而只限于研究那些由音乐家直接进行的演奏。这些演奏彼此不同，可以十分确定地说，不仅演奏的时间上有差异，而且大量纯音乐的细节亦不相同，即或音乐家力求第二次把某一作品演奏得“完全那样”。这是不可能的，意识到这一点，就使真正的大师在同一次音乐会上不重奏同一作品，特别是当演奏臻于完美之际。

2. 音乐作品的每一次演奏，首先是音响过程。它是彼此按一定秩序连续的声音成分的某种组合，而音乐家使之发生的、在某一唯一一段时间中完成的某一过程，是这些声音成分的起因。加入这一过程的，有复杂的物理活动（例如，钢琴的触键，弦的振动和共鸣，空气的振动，等等），也有演奏者的心理活动（例如，对正在实现的活动的意识，对这些活动的控制，听本人的演奏，监控他所表达的是不是他想要表达的，他演奏的那一作品所引起的感受，等等）。

3. 每一次演奏是特意安排在空间中的，并且在同等程度上既是“客观的”，又是“现象的”。在这种意义上是“客观的”：该过程中所形成的音波在某一特定地点的空间中“散开”，并占满某一特定空间区域；而说它是“现象的”，是因为构成某一演奏并在演奏过程中“发展着的”各声音成分被听众感知为“是在那里，在舞台上”产生的，是“从那里”传到听众的。我们可以离这些声音成分近一些或是离得远一些，例如，我们在音乐厅里换座位时。其结果是我们更清晰地或是更含混地听到演奏的自身，也就是演奏对我们具有更多的或是更少

^① 可在时间上加以确定的对象有三类：存在于时间中的客体（物，人），过程（战争，机体发育，等等），事件（某人的死亡，降 b 小调奏鸣曲某一次演奏中某一瞬间的暂时停顿，等等）。这三类对象，虽然都具有时间性特点，但无论就其存在方式（存在是它们的形式）、还是就其可能选择出的特性而言，都是彼此有别的。关于这点，在我的《关于世界存在的争论》一书中，有更为详细的阐述（第 1 卷，第 6 章；第 3 卷，第 15 章，第 89 节）。

的表现力，音响更响亮或是更暗淡。这一切之所以可能，是因为作品的演奏是在某一特定地点的空间中，以及在时间中发展着的彼此连续的声音成分的形式为我们进行的。在这种现象上定位的情况下，起作用的是这种听觉感知呢，还是这种视觉感知（因为我们看到演奏者的动作），这可能是一个有争议的问题。不过在这里它没有多大意义，因为不管有争议的问题的答案如何，我们能肯定，构成音乐作品演奏的那些声音成分自身在空间中的定位现象是存在的。

4. 音乐作品的每一次演奏是在欣赏过程中向我们提供的，所以，它是作为一个不断转化为另一个的大量听觉感知向我们提供的。这些感知乃是理会音乐作品演奏的最重要的（虽然不是唯一的）依据。作为某一演奏整体组成部分的成分和乐音转化（和弦、旋律等等），之所以能作为某种客体而向我们提供，是因为我们产生了相应的听“象”（听觉现象）。心理学家一般不注意这一事实，他们通常把听象解释为对某种大量“听觉印象”的占有，而把这种印象混同于“声音”。这样一来，在我国心理学界广为流行的听觉客体（respective，被听到的）通常与听象（构成其基础的是听觉印象的特定材料）不加以区别。但是更详尽的分析表明，加以区别是必要的。在某一段时间中响着的每一个音或是声音成分，即或是最短的，也具有大量的听象，听的人感知这些象就使他有可能会欣赏该声音成分、该作品的 respective 演奏。听象在不同听众那里是不同的，并且在听同一个音、旋律或和弦的两个不同相位中亦有所不同。对于演奏的同一相位而言，听象亦可能各异，如果听的人能够在空间中两个不同的地点听到该声音成分的话。

这样，可在欣赏时更换地点（例如，在音乐厅里换座位）。那时你就会弄清楚，换位置时听象是怎样变化着的。借助于人工手段，例如，通过安装在大厅不同地点的话筒，当你一只耳朵直接听，而另一只耳朵通过与安置在另一处的话筒相连接的耳机来听的时候，就可同时体验到同一次演奏的两种不同的大量听象。那时，当然要事先以相应的方式准备好，我们就会理解演奏自身与各式各样大量听象的区别，演奏就是以大量听象为中介而向我们提供的。然而，在这里起作用的并不仅仅是空间中位置的变化。听觉注意力强度与集中的任何变化，感情倾向性等的变化，都会对此刻所体验到的听象产生深刻的影响，而演奏的特性对于被体验到的听象中的这一类变化大体上是不知不觉的。但是，如果在被体验到的听象的内容中发生变化（这些变化取决于赖以建立听觉印象材料的那一基础中所进行的变化，还取决于听者对它们反应的方式，其中包括听众对它们的理解），那么，它们就会影响到以客体方式向我们提供的音乐作品演奏的具体方式。我们把这种方式称之为音乐作品演奏的具象化。而一般来说，我们把演奏的具象化同该次演奏混为一谈。只有两次听完录在唱片上的同一次演奏，才能使我们理解演奏具象化与演奏自身的区别。至于发生在作品听象感知中并表现在演奏具象化中的某种变化——我们可以怀疑：由于变化结果而出现的因素是否作为演奏的特点而有效地为它服务，或者这些变化只不过是欣赏方式的结果，从而，也是听象感知的后果——，它们是该具象化的特征。例如，演奏可使我们觉得它“模糊”或相反“鲜明”，就是如此；而当我们分析它的这些特点时，那我们就可以怀疑：它实际上是这样呢，还是应该把“模糊”或“鲜明”的印象归咎于我们在此刻欣赏的方式。那时，为了核实就得再听一次，以便使这一问题能够解决。

5. 不同大师，甚至同一大师，对同一作品的每一次演奏通常是不同的，不仅它的个性、它在时间和空间中的位置不同，而且还有质量特点的差异，如：音色、速度、力度细节、个别动机的表现力，等等。由于演奏者是活人，即或尽了最大的努力，也不能完全排除这些差异。当纯机械地再现某一演奏时（假定对作品直接感知），也永远有所不同，如在该段时间中所听到的那一演奏的时间具体特色，或许还有其它差异明显的一系列别的因素。因为在直接欣赏时某一演奏是怎样向我们提供的，这不仅取决于“客体的”条件，而且还取决于随着由一次向另一次演奏而变化着的主观条件。而这种主观条件对所听到的演奏具体性质的影响

是不能排除的。这涉及到建筑在音响材料之上的非声音因素，对于音乐作品的演奏而言，非声音因素与声音自身的特点是同样重要的，例如，旋律线条明朗或不大明朗，感情色彩等等就是如此。这一切也就解决了特定音乐作品的同一次演奏的各个具像化特殊性的问题。

6. 音乐作品的每一次个别演奏作为单个客体，从任何一种观点都可以肯定的方式加以鉴定，也就是说，它最终可通过全部可能变体（亦即不能再分为其它变体的变体）中最细微的一个变体的质量来加以鉴定。

关于音乐作品演奏的特点，也许就是这么一些。假如我们要把上述判断应用于在个别演奏中向我们具体呈现的音乐作品自身，那么，虽然我们关于音乐作品的知识尚未阐明，并且没有在具体分析中得到论证，我们很快就会坚信：上述判断不能应用于音乐作品，应该运用另一些对于演奏也是正确的判断以取代上述判断。只应记住：我们所讲的是“现成的”音乐作品，而有关它在音乐家创作活动过程中产生的一切问题，我们这里都不涉及。下面我引述一些成果以证实我们对音乐作品的进一步分析：

1. 任何一部音乐作品都是在时间中延长着的客体^①。它在一段特定的时间里产生之后，就作为那一部作品而存在着，尽管它赖以产生的那些过程早已成为过去。前面我曾提及，不能像康拉德（W. Conrad, *Der ästhetische Gegenstand*）所想的那样，把音乐作品视为理念的对象。因为这样就摈弃了它在时间中产生的事实。否则就得承认：在音乐家那里所进行的创作过程与在听众那里认知现成作品时所进行的过程，在原则上是同一的。这显然不正确。

从音乐作品不是理念客体这一原理出发，还不能得出结论，说它是实实在在的客体。因为这两个概念的范畴不能尽容所有的客体。甚至，音乐作品是在时间中延长着的客体这样一种立论，也不等同于该作品是实在客体的论点。音乐作品的存在问题，特别是音乐作品的存在方式问题，我们暂且放在一边，等到对该音乐作品的分析研究取得更确定的成果时再谈。

音乐作品是在时间中延长的客体，但却不是在其个别演奏中的那样一种意义上的“时间”客体。如果说它的个别演奏，正如我前面已阐明的，是过程，那么，音乐作品自身则不是过程。当音乐作品的各乐章在十分确定的连续的时间阶段中一一相继的时候，音乐作品自身的所有乐章都同时存在，只要作品是已经完成了的（我们这里只谈这种作品）。诚然，（我们在下面探讨的进程中将力求详尽阐述），尽管如此，在现成的作品的各乐章之间具有某种特殊的“相继秩序”，甚至我们确信，每一部音乐作品都内在固有独特的仿时间的结构，但由此绝不能得出结论，说一个乐章（或部分）在时间上先于另一个乐章（或部分）。这正如数学级数，例如几何级数的各项，可按一定的方式排列，从而可对它们编号一样，不能得出结论说：几何级数在数学意义上延长于时间之中，并且是某种正形成着的过程^②。不过这些原理此刻无须只有在后面才可能做出的更深入的论证。相反，音乐作品的每一次个性演奏都是这样在时间中有效显示的：它的各个乐章在时间的不同阶段中演奏着，并占满这一时间，而这些乐章的各个乐章仍然逐渐地演奏于不断新的时间阶段中，并随着这些时间阶段不可避免的流动，而一经流动过去，就停止真正的存在，消逝在过去，如果可以这样表达的话，一去永远不复返了，相反，各乐章越来越沉没在过去中，离开我们的永远是新的现在，越来越远，越来越远。而且，各次演奏还有它们所用的时间长短的差异：有的“快一些”，有的“慢一些”；而在演奏的时间范围内必然变化其演奏的速度（只要我们这里不是搞准确调整的机械式的再现，因为这种机械式的再现恰恰以其在时间中断发展的单调性引起不良的审美印象）。这一切用之于作品自身则毫无意义。作品有它各部分一个独一无二的相继秩序和为作者一劳永逸确定下来的一个独一无二的仿时间的结构（还有确定下来的速度），这个仿时间的结构完全不依具体感知的质量时间的各阶段为转移，尤其，是不依作品的这一或那一演奏进行的

^① 关于对它进行过程结构分析的可能性问题，我后面还要谈。

^② 对于我们这里所谈的数学级数，有一个任意取出一项的共同公式，如： $K_n = aq^{n-1}$ ，本文中引述的主张不用于直觉主义者（布劳威尔等人）所重视的所谓《wahlfreie Folgen》。

时间阶段为转移^①。各次演奏造成对作品自身中“预见的”既定仿时间结构的明显或不大明显的偏离，尽管演奏者一般力求再现的正是该作品所特有的那一仿时间的结构。

2. 任何一部音乐作品在其产生和延续中，都不受其各次演奏所造成的那些实在过程（如手指叩击键盘等所造成的实在过程）的制约。产生作品的原则是完全另一种心理过程、艺术家的创作过程，这种过程并不一定得用某种乐器的某种有效的弹奏来表现。相反，作品每次演奏所造成的那些过程，并不创造作品自身；演奏的目的是通过作品的演奏，创造一个 in concreto（具体地）听作品的可能性。在具备相应的技能和音乐想象力的条件下，可以不求助于演奏，通过对总谱的单纯阅读，来认知音乐作品，尽管通过这种途径对作品的认知不可能达到听演奏所能得到的那样完满和具体。作品演奏所引起的过程只要一结束，演奏就中断；当然，在这次中断之后还可以再继续演奏，但是，中断的空白永远留在其中，自然这会使对作品进行完全相符的审美感知成为不可能的。因此，演奏大师们，如果什么偶然情况迫使他们中断表演，在中断之后不是接着演奏，而是完全从头开始。这些原理没有一条可用于音乐作品自身，而企图运用则是荒谬的。

3. 音乐作品与其各次演奏相反，它没有什么特定的空间定位，因为无论是作者的创作活动，无论是总谱的全文都没有表现出定位。就是因为这一缘故，才可以随便找个地方来产生作品，而演奏的空间定位（必然与作品有关，偶尔有所不同）对作品的审美感知毫无意义，应使它抽象化，也就是说，应把定位解释为好像它不存在似的。

4. 还有一种见解也不对：某一具体作品，例如，贝多芬的第五交响曲，好像直接表现为听众所体验的善变的听觉形象，其结果是作品自身这一次接受了这样一些，下一次接受了另外一些特点和气质，就像各次演奏所发生的情况那样。作品对于内容中以及感受听象的方式中所进行的过程无动于衷，演奏因上述条件而具有这样或那样的气质，作品不会因此而变成另一部作品。当然，如果特定的演奏由于大厅的音响太差，或是听众离演奏者的距离太远，对我们就变得“模糊”或“没味”，这会使我们难于对作品自身进行审美感知，在特别差的情况下，可使我们的欣赏根本无法进行。但是，可能没有一个人会断言，说由于这种情况作品自身变得“模糊”了，或是音调平淡乏味了。这根本不能改变作品。任何一部作品也不是 hic et nunc 发展着的音响现象，如果作品自身由于个别听众偶然产生在听象中的变化而变化，那么，作品就应该是这样的音响现象了。假如我们同意它受到这样的变化，那么，我们也就不得不同意，说音乐作品具有排除自己特点的本性，说它应该是由于一次演奏取得某些特点而变成的那个样子，而同时又是由于使我们体验到其它形象的其它演奏中取得特点而变成的那个样子。这运用到音乐作品自身是同样明显正确的。而这并不属于纯理论领域。这种方法在音乐实践中也是有其后果的。如果我们在音乐方面不是幼稚无知，那么在欣赏，例如，贝多芬的第五交响曲时，我们尽量不去注意所有那些具体地给予我们的音响演奏细节，我们认为，这类细节是由于偶然情况而带到演奏中来的，它们会影响我们所体验到的听象的具体内容，并反映在此刻所听到的那一演奏的具象化上。所以我们以某种方式选择具体产生的演奏特点，并把其中的一个特点归结为作品自身的，我们尽量听出这一特点，如果可以这样的话，把这一特点从演奏的整体性中“听出来”，而对其余的特点好像没有察觉，不予注意，别尔通把它们归结为或是出于演奏的偶然性，或是出于欣赏的偶然性，亦即听象体验内容与方式的偶然性。欣赏音乐作品的过程要复杂得多，并不像乍看那样简单，它可以用不同的方式来完成^②。从另一方面来说，正是音乐作品欣赏过程的这个复杂性，（亦即这里不能讨论的

^① 作品各部分的这个“相继秩序”以及仿时间的结构，我第一次在《Das literarische Kunstwerk》（1931年）一书中分析文学作品时偶然发现的，书中的这一见解起初只是一段。在那里我所说的，亦即后来在《论文学作品的认知》（1937年）一书所陈述的分析，也适用于音乐作品，同样，正如我们看到的，也适用于电影。第一个注意到这种结构的人，并不是我们可能想到的莱辛，而是赫德（Johann Gottfried von Herder, 1744-1803）。之后，便无人对此做更进一步的研究，而赫德所讲的最多不过是概述。

^② 无论是丽莎，也无论是斯捷潘·舒曼，在他们的见解（见《如何欣赏音乐》，华沙，1948年版）中都没有谈及这些问题，尽管这些是应由他们研究的问题。这两位作者都熟悉我在《Przegląd Filozoficzny》上所发表的文章，但是这些区别可能没

可说明欣赏特点的各式各样具体细节)构成了一个论据,以利于说明在音乐作品与其演奏和具象化之间加以区分的正确性。如果说在音乐作品与大量听象之间产生了某种联系(对听象的体验,导致听众对作品演奏的感知,而通过这一演奏,导致对作品自身的感知),那么,这种联系只不过在于:每一部音乐作品自身决定了应为假想听众体验到的听象的某种理想体系,以便作品在审美感受上得以准确而完满地传递。作品自身结构和质量特点所决定的是:例如,该作品应在(可接受的范围内)若干距离之内来欣赏,而这又决定了它所决定的听象的理想类型。例如,对于那个打算在一公里距离外欣赏肖邦第六号前奏曲的人,我们不得不说他对该作品的特点毫无所知。对于跑到池座头一排去听贝多芬第九交响曲的人来说,也是如此。

不过,在音乐作品与听象的理想体系之间有这类隶属关系这一事实,还不能证明作品直接表现在听象中。

5. 任何一部特定的作品,例如,上面提到的贝多芬的第九交响曲,与其大量可能的演奏相反,都是独一无二的。单是这一点,就已排除了把作品同其演奏混为一谈的可能性。如果是作品也不同于各次演奏间必然出现的区别。这一点也可以反过来说,正是因为这种区别不可能出现在音乐作品自身之中(这种想法本身就是荒谬的),可非常清楚地看到,它不等同于演奏,它是一个,而它的演奏从原则上讲,可以要多少就有多少。那么主张说,例如,贝多芬的悲怆奏鸣曲在其某一乐章(如 *Andante*)中,同时具有不同的速度,或它在力度上不一致,它的调性色彩同时是这样的和那样的,等等,又有什么意义呢?如果在某一次演奏中出现的速度、力度、旋律线与作品自身所固有的不同,那么,这只不过是错误的演奏;而听了这一演奏的人,或是不能获得对该作品的审美感知,或是没有察觉演奏的错误之处,而在想象中补充以的确为该作品固有的特点。那时,我们会骂“不正确的”演奏,如:“太快”、“平淡”、“太响”、“没味儿”等等。当然,如果该作品在演奏中可被忠实地传递,如果它能向我们展示其全部的美,那么,演奏一定是另一种样子的。

如果说我们有时也谈到作品自身,例如说它:太平淡、太单调、太响等等,那么,这个“太”所涉及的并不是演奏和与其有什么不同的演奏(以其自身形式所完成和展示的)之间的相互关系,这个“太”所涉及的是作品自身的某些特点,或部分与它作为一部作品所缺少的审美价值之间的相互关系。这个“太”亦可用于作品的某些特点与另一些特点之间的相互关系,这里所说的另一些特点是指:如果作品不受我们上面引用的形容词来形容的那些固有缺点的影响,亦即如果作品不是像它 *de facto* 所是的那么单调的话,本来是作品可能获得的特点。而适用于演奏的修饰语“太快”,“太单调”不能在合理的范围内应用于作品自身,因为它们出自于演奏与作品的比较。

6. 所以可完全有理由怀疑:音乐作品是否在一切方面都是意义单一地通过不可能再分的“最低”质量来决定的。这一问题的解答取决于是把那个只放在总谱(乐谱)中的创作当做音乐作品,还是把那个本是审美(完全相符的)感知相似现象的创作当做音乐作品。这一点我们后面再讲。我们暂且指出:在第一种情况下,我们就得同意,说音乐作品之中含有那样一些“方面”,在那些方面,作品不能通过不可再分的质量得到意义单一的确定的。这涉及到,例如,组成作品的音调色彩。总谱所规定的只是该作品“必须用以演奏”的乐器种类,也就是说通过间接途径,作品决定了音色的类型,但它决定的不是这一类型中的最低变体,不是那种只有在特定演奏中才能实现的绝对个性的音色。这种情况也关系到与音色紧密联系着的音调或声音的饱满。在绝对音高方面也有某种类似的问题。诚然,利用物理设备可更加准确地断定出现在该作品中的绝对音高,不过,我们现在认为无此必要。绝对音高中差得不多,对音乐作品没多大影响。当然,谁要想用高音提琴演奏肖邦降 b 小调奏鸣曲(作品 35)中的送葬曲,或者相反,用深厚的男低音来演唱《劳恩格林》中爱丽莎的分谱,那么,他就会

有引起他们的注意,虽然对分析欣赏过程来说是十分重要的。

使对该作品的感知变成不可能的。不过，一个音的某一部分的稍微变化没有实质性的影响。可能，音乐作品在这方面并不像所想的那样被过分严格地确定。康德拉在前面提及的那本研究著作中，曾谈到音乐作品的“*Irrelavanzsphaeze*”（“无差别领域”），在其范围内，音乐作品每一次演奏之间的区别是没有意义的。

他也对。对于任何一部音乐作品（也许对于任何一部艺术作品也是？）都存在着某种类似“无差别领域”的东西。不过，康德拉并没有指出，为什么这种领域存在，对每一个艺术品都不一样。我们认为，这只有当作品自身在一切方面都意义单一地由最低质量所决定的时刻，才是可能的。这一问题我们后面还要讲。

但是，如果我们所指的是那样的音乐作品，即它在具体的、但却完全相符的审美感知中所出现的那样的音乐作品，那么，怀疑（它在某些方面是否没有彻底确定）就是有道理的了。这一问题也得回头再谈。如果说我在这里谈到了它，那只是为了强调指出，在音乐作品的个性演奏方面是不会产生这类问题的，其次，是为了指出，“音乐作品”这个用语暂且是多意义的，它还需要一些辨别。

上面引述的全部事实迫使我们承认：音乐作品的确是根本不同于它所能有的演奏，尽管它们之间有大量相似之处。由于这种相似之处，该演奏才成为正是这部特定作品的演奏。后面将会明白，这一原理对于解决音乐作品存在方式和本体问题具有何等意义。此刻，应探讨的还有下述两个问题：（1）能否把音乐作品与（作者或听众的）特定有意识的感受混为一谈，（2）音乐作品是否与总谱等同？只有在这两种可能性排除之后，音乐作品的本质问题才会以其本来的面目出现在我们面前。

第二章

音乐作品与有意识的感受

我们依旧生活在心理说^①复发的时期，心理说在我国有非常多的追随者，尽管在国外早已宣告它是无稽之谈，视为遗毒。特别是在艺术理论家、音乐学学者以及那些自己不研究哲学的人们中间，喜欢发表自己研究对象的普遍真理，把心理说奉若明显的真理，说艺术作品尤其音乐作品，是什么“心理的”东西，是什么“想象”或听觉印象，等等。我就听说过，我的一些读者私下说：为什么作者把如此简单的问题没有必要地加以复杂化？音乐作品，首先是声音或音调的某种组合，随着这些音“联想”^②到某种情感、思想、想象的客体。

然而，声音或音调，正如物理学和心理学所教导的，只不过是情感的印象，所以是某种心理的东西，正如有些人曾乐于言道的，是随着声音而联想到的表象或情感、“想象的判断”，等等。由此得出结论，说音乐作品无疑是某种心理的东西。在这种情况下，对大量心理主体或对同一主体听两遍“同一”作品时，就没有一部同样的、“独一无二”的音乐作品了。这里说的只是有意识的感受，一方面是说作者、创造者感受了创作作品的过程，另一方面是说，当演奏者“弹拉”乐器，乐器振动所产生的声波作用于听众的听觉神经末梢的时候，听众感受的是什么呢。作者所感受到的东西早已成为过去，我们只能根据上述方法而产生的自己的感受来揣测作者的感受。严格说，存在着的只有大量（随着时间的流逝将愈来愈多）的感受组合，它们彼此相似，因为它们是由彼此相似的物理因素（声波）引起的。如果说我们在日常生活中可以这样表达，说似乎存在着那么同一部音乐作品（例如，席曼诺夫斯基的第四交响曲），这就意味着我们表达不准确。或是我们屈服于语言的虚拟，或是这样表达对我们就是方便。然而，当我们从事理论分析的时候，却不应屈服于这种语言的模糊，因为在这种分析中应承认科学研究的成果，而大家都知道，“物理学”和“心理学”已阐明了这一问题：音乐作品的确是对那些以物理因素为先决条件的心理事实的一定的选择。“音乐作品本体”的全部课题都是通用语言模糊性所造成的错觉的结果。科学任务只有一项：描述我们欣赏某一音乐作品时体验到的那一感受，并说明其“原因”。

剖析隐蔽的心理说关于艺术的一一尤其音乐的一一观念原则，会使我们离题太远。我们所采用的只是一个分析原则，即：取得我们想要研究的那些客体的经验知识，并忠实于这一经验。我们的论断的意义应符合这一经验，我们力求不伪造经验，哪怕是迎合了各种哲学流派（我想，这里主要是指实证论和新实证论）最“科学的”理论。记住这一点，我们就要问：能够同意上面引述的对音乐作品的看法吗？

首先，应商榷术语“心理的”是什么意思。当他们宣称音乐作品是什么“心理的”东西时，命意何在？我觉得，它们的意思是：该作品乃是感受或恰当选择的有意识的人的感受组合，尤其是从那些以所谓“听觉印象”起最重要作用的感受中选择出来的感受的组合。如果要问，是什么迫使心理说追随者采用了这一原理，那么就会发现，采用的基础乃是对“心理的”某种不同的理解。依照这种新的理解，凡不是物理的、同时也没有独立自在的和不属于现实有意识感受的，就都是“心理的”，就是“主观的”，然后，主观的东西与感受或是与感受的某一组成部分不知不觉地混为一谈。在现实中，只有物质的东西才能不隶属于感受的

^① 心理说，即把本质不是心理的客体当做心理的事实（也可当做有意识的感受），很容易在那些实际上没有哲学文化的人们中间流行，他们认为，应当宣扬一定的哲学观点，以造成打着科学幌子的印象。遗憾的是，我国专家学者，无论是人文科学家还是自然科学家，哲学文化水平相当低。所以，心理说仍然有机可乘。

^② 联想心理学，是国外早已抛弃了的，在我国仍有许多人把它当做非常“科学”的观点，尤其是那些文学家、艺术史学家、音乐学学者等人。

对象。

在这一方面，是应该立即同意的：音乐作品没有独立自在的存在和不隶属于其作者有意识感受的存在。从现实存在的观点看，它甚至可能完全不隶属于听众的感受。这就是说，如果应该同意上面列举的对术语“主观的”的理解，但不把这种意义的“主观的”与有意识的感受或这种感受的组成部分混为一谈，那么，就应该承认这种意义上的音乐作品就是什么“主观的”东西了。即或如此，也没有理由在这方面肯定说音乐作品是什么心理的东西，或说它是有意识感受的一个组成部分。批判现实主义原理说：一切质量的构成物，当然还有声音和我们从外部世界感知而来的音调体系都“不过是主观的东西”（这点很值得怀疑，尽管现代物理学还是用这种精神写的），而在这种情况下，“客观”存在的只有某些弹性物质客体的波，即或接受这一原理，也不能说音乐作品是有意识的感受或其某一组成部分。任何感受或其组成部分只有在反射（内在经验）的活动中才能被认知，而无论谁也不能在这种活动中认知音乐作品，这一事实本身就证明该种见解的错误。

很可能，没有人同意说音乐作品是认知活动，以及欣赏、想象力的活动，等等。如果有人把这种观点说成是心理说学者的，它们也不能同意这一点。如果我们突然把音乐作品看作是上面引述的那种意义的主观的东西，那就得放弃音乐作品是有意识的感受或其组成部分的主张，因为感受恰恰在这种意义上不是“主观的”。感受并不独立存在，而在其存在中，感受并不依赖其它感受，例如，不依赖于它们的“反射”活动。

然而，那些音乐作品心理说观念的拥护者可能会说：音乐作品乃是作者创作它的过程中所体验到的那些感受的内容。遗憾的是，“感受的内容”这一术语在心理学家的口中意义太多了，而正是这种隐蔽的多意性构成了心理说观念的表面力量。因为他们在逃避别人对它们提出的责难时，最常用的方法就是悄悄地从一个意义转移到另一个意义上去。最后，如果把“内容”理解得如此广泛，那么，所有不是意识活动也不是物质客体的一切，就都变成了有意识的感受的“内容”了。这是不堪设想的。因为无论是音乐作品，也无论，例如，是任何可被感性领悟的东西，只要我们以它可被领悟的样式来领悟它，都可在同样的程度上 *ex definitione*（不受限制地）变成这种意义上的“内容”。“内容”概念范畴的这种扩展乃是诡辩术。采用这种方法，这个概念什么也不能说明，借助于它同样什么也不能驳倒。所以首先必须确定这一术语的某种通用的意义。然而，鉴于在用到音乐作品时可以考虑的只有听象或是以这种听象作为其心理基础而建立的那些感受，所以我们可以缩小问题的范围，而提问上述感受的“内容”应该怎样解释。诚然，我们可以用纯思维的方式来对待音乐作品，例如，当我们不听音乐作品的某一演奏而力求理解或评价它的时候，但是，当我们听音乐作品的时候，我们通常体验到不同类型的情感。然而，假如我们能够表明：无论我们怎样研究音乐作品，它都不同于观察到的内容或是不同于它直接用以呈现的那些听觉表象的内容，那么，*a fortiori*（更不必说）这就是在所有另一些被考虑到的有意识的感受方面也一定是真理。

所以我们首先确定下列情况：假如“内容”果真应该是意识感受意义上的什么心理的东西，那么，它就应该这一感受的一个组成效果部分，而且是在该感受过程中体验到的那样一个部分，同时这一部分并不参与感受自身的组成。因为感受以及它的全部组成部分已经是意识活动，而我们曾约定，这种活动我们不予考虑。在感受中所体验到的这一未知部分，不可能同时是什么与我们的感受有关系的東西，又是在它的演奏中所给予我们的东西，——这毕竟是对象。那么，在听觉观察中是什么构成了欣赏过程中所体验到的东西的效果组成部分呢？这个问题不易回答，如果答案必须正确再现事实，不简单化，也不把风马牛不相及的东西放在这些事实的位置上。不过在我们的争论中，这方面的情况简单化了，心理说学者对什么是听觉“内容”这个问题已有现成的答案。他们会说：所感受到的东西的效果组成部分，只不过是感性的印象罢了。正如他们会说视觉印象是视觉内容，触觉印象是触觉内容一样，那么，在这里只有听觉印象才可能是内容。这的确是一切都解决了，而心理说学者坚信他们

做出的答案彻底解决了问题，如果，a. 完全确定地知道他们说的“印象”（听觉的、视觉的，等等）是指什么而言的；b. 如果确信所指的东西确实构成了有意识的感受，如听觉感受的效果组成部分。遗憾的是，尽管在欧洲哲学里对“感性印象”已经谈论了几百年，虽然从费赫涅尔开始在实验心理学中研究了九十年，这两个问题并未彻底解决。所以这里不可能使用，例如，马赫所解释的概念“因素”，因为正如后来我们所看到的，马赫在他的《Analyse der Empfindungen》中引进并使用的这一概念是非常多义的。诚然，从马赫之后就这一问题的争论中已大大向前推进了，特别是在以别尔农为一方和以现象学学者（胡塞尔、霍夫曼、康拉地-马尔蒂乌斯）为另一方的著作之中。对这一问题做出贡献最少的是那些职业的实验心理学学者。然而，假如我们打算把有关这一问题的全部观点哪怕是加以概括的陈述，我们这部论述音乐作品的著作就会变成了对感性观察结构与过程的分析。不过，要说明这一点是可能的：即如果所谓的“印象”不是在感性观察中所给予我们的对象（尤其是某些对象），不是对象明显给予的质量特点，而是某些质量的数据，即当某些特定的东西或其它对象具体地提供给我们的时候，我们所体验到的某些质量的数据。尤其听觉“印象”，既不是声音，也不是音调，也不是和弦或旋律，甚至也不是它们的质量的特点，例如，不是音高或“音色”，不是和弦的质量或旋律线的下行等等。音、和弦、旋律在一般的听觉中是作为某些对象，如作为某一个演奏组成的对象而向我们提供的。而当我们感觉到它们的时候，我们就获得了某些特别的数据感觉，这些数据不间断，从一个过渡到另一个，并且具有质量，而这些质量（不把它们作为对象）根本就不可能加以描述，但粗略地说，这些质量就其总的性质而言，却与听觉方式所感觉到的那些对象领域中所出现的质量有某些相似。必须有特殊的认知方法、一种特别的反射，才能理解它们，才能不歪曲它们的特性以及它们的存在方式。当我们获得这种“反射”，同时不断观察在时间中展开的音乐作品的特定演奏，那时我们会确信：组成演奏的、respective 音调的、声音构成物，乃是与听觉印象数据根本不同的某种东西，确信声音构成物作为同一的对象而超出这些数据的框框，而这些对象的甚至最简单的（质量的）特点，只显现在大量印象数据的不间断的总量中，这些数据 respective 在建筑于它们之上的听象中。我们在某一特定时间片段，即或很短的片段（例如，一秒钟）内所听到的声音或音调，是作为同一个音（作为延长着的声音的链条）而提供给我们的，而作为印象数据，如果可以这样表述的话，在其饱满性（显现之强度）中，在其向我们感知范围的前景推进或向边缘的离去中，在其质量等等的不断翻新中，将总是新的、多变的。实在的数据，一经被新的数据取代，便成为过去的了；而在某一时间内发响的音或和弦依然是那一个，并作为那一个被感觉到，虽然这一音响的开头业已过去。它们并不像人们有时所想的那样，它们不是由印象数据堆积成的，甚至它们的特点也与这些数据不同一，而是在其本质（存在）方面作为全新的东西显现的。由此可见，构成音乐作品具体个性演奏的一个比较单纯的声音，并不构成大量印象数据的任何一个效果部分；即或是把这些数据视为由感性感受堆起来的（这一点正如我前面曾指出的那样，是有争议的），构成演奏的声音构成物也并不构成那种感受的任何一个部分，在这种意义上说，声音构成物成为先验的了，但这绝不妨碍声音构成物“以其自身的样式”直观地向我们呈示。把复查的问题放在一边，于是就可以看出：我们在感觉到不断的听觉印象数据的同时，我们察觉到调性构成物，由这些调性构成物组成音乐作品的演奏，我们只能断定在大量印象数据与构成演奏的声音构成物之间，形成了规律性的并列从属关系。如果我们想要感知某些特定的声音构成物，那么，在被我们体验到的听觉印象数据的领域内，就应该出现大量彼此按一定方式连接并同时协同呈现的声音构成物。反之，如果我们体验到某种大量的听觉印象数据，那么，结果是应该在我们所听到的对象（声音、音、和弦、旋律）的领域中，出现某些具有单一既定意义特性的完全确定的构成物。虽然什图姆普夫写了研究著作，但听觉领域中的这种并列从属关系并未得到多少详尽的研究。从这一角度来看，视觉观察领域的研究要好得多。但这不能改变事实，即这种研究乃是两个相互排斥领

域的并列从属关系的研究。换言之，如果听觉印象数据构成听觉印象的内容，那么，我们具体观察到的声音、音调、和弦、旋律构成物，就不是听觉印象感受的内容，当然 *a fortiori*（拉丁语：尤其）根本不可能是有什么有意识感受的内容。

不过，无论哪一高级声音构成物，例如，从某一具体演奏中摘除的个性完满、由“伴奏”网包围的某一特定旋律，也不构成某一有意识感受的“内容”。当我们用听觉来感受它的时候，我们一方面是获得大量更替着的印象数据以及以这些数据为基础而建立的听象，这个旋律就是以这种听象向我们呈现的；另一方面，在我们的感觉活动中含有该旋律的意向，我把这一意向称之为感觉活动的不明显内容。当然，这个意向是属于意识领域的东西，它在对“心理的”一定理解之下导致确信这个意向是某种心理的东西，并且也是与所听到的旋律截然不同的东西。它没有旋律所具有的那些特性，与旋律不同，它可以用完全另一种方式来认知，亦即它可以在内在的反射观察（这种观察绝不是感性的感受）中向我们提供的，这种观察运用我们所体验到的、由感性方式提供的内容。对于某一音乐作品个性演奏的全部组成部分以及非独立的因素，都可以这样说。它们都是我们听觉行动或具体的因素。就它们对一切感受的关系而言，亦可做如是说，无论是直接建立在听觉上的对具体演奏的理解活动，无论是这样或那样的情感活动（这些情感以其质量仿佛光环一般围绕着作为某一作品演奏而在感觉中向我们所提供的东西），最后，对一切感受而言，我们以这些感受为中介，好像只是间接地（不听演奏）对待这一演奏（例如，在音乐会之余，与朋友们谈论刚听过的、某某钢琴家演奏的肖邦的降 b 小调奏鸣曲的演奏细节），都是如此。可见，音乐作品的个别的、一次的演奏并不是意义活动的组成部分，所以，也不是什么心理的东西。只有对心理的东西，或是一方面对有意识的感受，而另一方面对音乐作品的演奏加以蒙昧无知的理解，才能得出实质荒谬的观念，依照这一观念，音乐作品的演奏就是什么心理的东西了。*A fortiori*（不过），这是对音乐作品（肖邦的降 b 小调奏鸣曲）而言的，它作为那一个，是在大量不同的演奏中向我们呈现的，但是它，我们坚信，截然不同于它的各式各样的演奏，并且也不是演奏的一个什么组成部分。音乐作品自身，在观察（音乐作品的一次演奏就是在这种观察中向我们提供的）的感受方面，要比这个个性的演奏具有程度更高的先验性^①；这样，便形成好像两级先验性。这本身就已说明：音乐作品（完全特定的：降 b 小调奏鸣曲）不是什么心理的或主观的东西，亦即不是属于进行观察的主体感知组成部分或因素的东西。

^① 这个词有许多意义。在这里，它只表示“超出有意识感受或其组成部分的范围”。

第三章

音乐作品与总谱（乐谱）

当把音乐作品与其演奏或与特定的有意识感受混为一谈的企图否弃之后，可能产生这样的推论：音乐作品只不过是所谓的“乐谱”或总谱而已。很可能，头脑里萌发出这种想法的研究者们把任何一种对象都“归结”为实物或物质过程，更有甚者，把它“归结”为某种心理过程。凡是在别人主张说那些对象不能“归结”为物质或心理的地方，他们就说是所谓的“形而上学的假说”，并责难别人犯了反科学的滔天大罪。诚然，这个“归结为”是什么意思，到底也未讲清，但实证主义者不喜欢承认这一点，因为这个“归结”经常与实证主义的基准处于尖锐的矛盾中，实证主义者自己并不履行这一基准，而只限于对它的宣扬，也就是说，只不过必须把任何一种“实证”的现成经验加以归结。原来如此，如果问题在于把音乐作品如此“归结”为乐谱、*respective* 为总谱，那么，这个问题只有一种意义对我是可以理解的，即音乐作品与其总谱是一个东西，所以在具体的个别情况下（例如，席曼诺夫斯基的第四交响曲）就不能找到任何一个不为其总谱所有的、音乐作品的特点，反之亦然：找不到一个不为该作品所有的、总谱的特点。*Nota bene*：从这个解决得有利于把音乐作品与其总谱等量齐观的问题中，不应得出我后面还要讲的那一论点：音乐作品是什么“物理的”东西。而那些力求把音乐作品“归结”为其总谱的人们，暗中所指望的正是这一点。这以后再谈。

不过，把音乐作品与其总谱混为一谈这件事，实现得并不成功。新实证主义者信奉物理主义，并想以某种方式回避由于音乐总谱（乐谱）是什么这一问题而引起的疑难，它们可能会说：总谱或乐谱只不过是一张纸，一张表面上按照特定方式局部涂有印刷油墨的纸。而且在纸上分布油墨的方式乃是音乐家们、*respective* 出版商们与乐谱读者们之间达成某种协议的结果。这样一来，就不得不承认：席曼诺夫斯基的第四交响曲的总谱发行了多少册就有多少部，而且这个数目将随着每一次新的印刷发行而增加。如果我们真的同意这种说法，那么，为了彻底起见，我们必须同意在这种情况下，纸张的以及印刷油墨的化学成分、油墨颜色在阳光影响作用下发生变化的某些特点等等也是总谱的特征。当然，新实证主义物理主义者并不怕这一结论^①，但任何另外一个不抱偏见的人，也不会把这类特征硬加在总谱（乐谱）上。不过实证主义者可能宣称，说没有必要接受由于总谱与某一物理客体等同的学说而产生的这些后果，因为只要假定说总谱乃是专门选择的特征的体系或印有印刷符号的纸张的某一特定部分，亦即纸张上特定（约定）形式色斑的体系，便足以避免“形而上学的假说”了。无论是哪一种提法都不能解救对总谱的物理主义解释。因为其决定性作用的是：如果总谱（乐谱）真的只不过是一种印有印刷符号的一堆纸，是其一部分或其特征的某种汇集。那么，它恰恰不能发挥特定音乐作品的功能，那一使它成为总谱或乐谱的功能，即象征某些特定对象或过程的功能。

我们称之为印刷“符号”（在这里为“乐谱”）的那个东西，并不只是纸上或什么别种物质客体上的“一点油墨”。没有一种物质的（用这一词的准确意义）东西可自己为自己占有某种非物质的^②特性或是发挥某种非物质的功能。它只能是物理过程的主体或同伴，然而，在这种过程中并不出现标志功能或意义功能，确切说，不出现具有意义的功能。标志功能乃

^① 我提醒一点，本书写作的时期，适逢物理主义倾向不仅在维也纳小组，而且在某些波兰哲学家中间也依然盛行之际。巴黎代表会议之后，这种倾向显然减弱了。

^② 当然，如果我们在物质的东西的特性上不加上从属于它的特点（用这一词相对准确的意义），那么，这将是真理。