



上音译丛

音乐作品的想象博物馆

音乐哲学论稿

THE IMAGINARY MUSEUM OF MUSICAL WORKS

AN Essay in the Philosophy of Music

[英]莉迪娅·戈尔

(Lydia Goehr)/著

罗东晖/译

杨燕迪/审校



上海音乐学院出版社

上海市第二期重点学科“音乐文化史”特色学科建设项目(T0701)

音乐作品的想象博物馆

音乐哲学论稿

The Imaginary Museum of Musical Works

An Essay in the Philosophy of Music

著者 / 【英】莉迪娅·戈尔

Lydia Goehr

译者 / 罗东晖

审校 / 杨燕迪



上海音乐学院出版社

SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC PRESS

图书在版编目(CIP)数据

音乐作品的想象博物馆/(英)戈尔著;罗东晖译.

上海:上海音乐学院出版社,2008.4

(上音译丛)

ISBN 978-7-80692-354-2

I. 音… II. ①戈…②罗… III. 音乐哲学-研究

IV. J60-02

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 004816 号

Lydia Goehr

The Imaginary Museum of Musical Works:

An Essay in the Philosophy of Music

© by Oxford University press, New York

本书中文版已获原版权所有者授权

丛 书 名 上音译丛

主 编 杨立青

副 主 编 杨燕迪 洛 秦

书 名 音乐作品的想象博物馆

著 者 [英]莉迪娅·戈尔

译 者 罗东晖

审 校 杨燕迪

责任编辑 姜 乙 王 赛

封面设计 赵荣琴

出版发行 上海音乐学院出版社

地 址 上海市汾阳路 20 号

印 刷 江苏省通州市印刷总厂有限公司

开 本 787×1092 1/18

印 张 $24\frac{2}{3}$

字 数 370 千

版 次 2008 年 4 月第 1 版 2008 年 4 月第 1 次印刷

印 数 1-2,210 册

书 号 ISBN 978-7-80692-354-2/J.342

定 价 45.00 元

出 品 人 洛 秦

上音译丛

主 编

杨立青

副主编

杨燕迪 洛 秦

作者序

古典音乐的作曲、表演和欣赏涉及什么？我们认真聆听这种音乐时，我们实际是在做什么？演奏贝多芬的奏鸣曲时，演奏者何以要从乐谱标示的头一个音符开始？他们何以不敢围绕奏鸣曲的核心主题即兴发挥？最后，何以古典音乐会的听众用两脚轻轻击打拍子有悖传统？通过探索从“作品”角度论述音乐在哲学和音乐层面的派生影响，本书试图回答这些问题，侧重交响曲、协奏曲和奏鸣曲，但并不侧重任何个别作品。

根本上讲，本书并非美学专著，如果“美学”是指对艺术价值和经验的研究。它既非音乐史或音乐社会学，也不是音乐哲学史或音乐史哲学，尽管它与所有这些学科颇多关联。它是对一种观念如何形成一种实践，又产生什么后果的哲学式追问。这一观念就是音乐作品的观念。

本书之立论，大体上基于对这一观念如何产生、何时产生的描述。18世纪末，美学理论、社会和政治的变化，促使音乐家从新的角度思考音乐，并以新的方式创作音乐。音乐家们开始将音乐视为不仅涉及音乐本身的创作、演奏和接受，而且也是音乐作品的创作、演奏和接受。从那时候起，作品这一观念便作为一种规范机制服务于音乐实践。音乐学家和其他音乐史家把这一进程的日期定

得更早，一般都远在16世纪早期。

如果1800年以前的音乐家并不以作品论音乐，他们又是如何看待音乐的？他们从事音乐创作的环境和思路有何特征，与创作作品所特有的环境和思路有何不同？如果我们认识到，创作爵士乐、流行歌曲，以及世俗场合和仪式中演奏的大部分——如果并非所有种类——音乐的音乐家们，虽无作品这一观念而仍各有所成，对上述问题的答案就略窥一二了。古典音乐家们在其历史上的某个阶段会不会也同样如此呢？

常听人说，艺术哲学家探讨一切问题，唯独忽略画家和音乐家们真正关心的问题；在努力构造其理论时，他们往往很快就脱离实际问题，尤其是有关艺术对生活巨大而多样化的影响问题。虽然对这些抱怨颇有同感，我仍以为，音乐实践并非如此转瞬即逝、杂乱无章或与理论无涉，以至于无从加以任何理论性的阐述。我们日常的艺术经验，大多预设一种即便未必明晰但却牢固而有条理的认识。我们对不同种类的音乐如何反应，端赖我们是否有所期待。正是这些期待及其必需的认识，在此付诸理论的检验。我们只须对阐述理论的方式比以往更慎重，如此而已。

因此，本书对哲学方法论的关注是压倒一切的。在寻求从哲学角度阐述音乐理论的恰当途径时，我力主摆脱传统的英美分析方法，转向以历史为根基的方法。说到底，这一方法论论点旨在表明，历史对音乐哲学——言下之意也对其他各种哲学——不可或缺。

对帮助我使本书获得目前也是最终的形式的所有各位，首先是伯纳德·威廉斯，我谨表示深切的感激。最早接触威廉斯，时值他同意督导我在剑桥大学的博士研究。他耐心而关切地指引我思考的方向，以及我随后的学术之旅。我还要真诚感谢给我莫大鼓励的杰罗德·莱文生。他将自己的著作交我评论，并极其大度地

予以支持。我在不同阶段得到以下各位的协助：马尔科姆·巴德、伯纳德·艾利维奇、史蒂芬·杰拉尔德、彼德·基维、巴里·史密斯、迈克尔·泰纳和肯达尔·L·沃顿，以上各位均阅读过手稿的前几稿（有时是最初的草稿），或其某些部分。他们范围广泛的评论以及他们的友情，都让我获益匪浅。我还得益于几年来与剑桥大学、马里兰大学学院公园分校和内华达大学雷诺分校、波士顿大学和哈佛大学的友人和同事多次的交谈。我尤其感谢黛博拉·艾奇登伯格、艾米·埃尔斯、詹姆斯·塞拉里埃、罗伯特·科恩、道格拉斯·丹普斯特、玛丽·德维尔罗、琳达·戈尔朗登、凯利·哈里森、提姆·麦克法兰、彼德·默菲、马克·萨克斯、约瑟夫·托里维、安娜·韦斯利和威廉·威尔伯恩。本书由于他们的帮助而大有改进。我对梅隆基金会和哈佛大学给予我一年几乎不间断地思考的机会心存感激。艾丽丝·斯普林格在编辑方面给予我宝贵的协助。最后但并非最不重要的是，我感激牛津大学出版社的编务人员，尤其感激安吉拉·布莱克本的耐心和支持，以及我得之于各位无名读者的发人深思的意见。然而，尽管我获得了所有这些帮助，但文本中的任何舛误仍应由我本人单独负责。

对我父亲亚历山大·戈尔、母亲奥黛丽·克洛福德、姐姐朱丽娅和妹妹克莱尔，以及我的大家庭的其他成员，我要表达更为切己的感谢。他们都曾在学术和音乐上，也从情感上给我以鼓励。在写作本论稿的大部分时间内，我的丈夫本杰明·卡普兰以多种方式协助我。最后，他帮助我找到了落笔完稿——无疑是最最艰难的任务——的勇气。我怀着爱将本书献给本杰明。

又及：

笔者感谢以下刊物慨允引用其已先期刊用的拙文：

《忠实于作品》（《美学和艺术批评学报》，47期[1989]，55—67页）

莉迪娅·戈尔 1991 年于马萨诸塞州波士顿

新版前言

大师之选^①

犹记廿五年前某日，独坐琴凳读书，读的是对音乐作品之本体论地位的某种哲学论述。出于当时尚不明了的原因，我突然朗声大笑，难以自禁。至少当时，我认为自己明了本体论方法所设定的藩篱之内的路径。我并未心生厌倦。我不是在嘲笑由此产生的种种理论，这些理论相当高明，有如端倪稍露，指向相应谜底的绝顶高超的字谜。但是，我开始研究哲学以来的思想中丧失了某种东西，而我欲掉头重返。其时，我刚抛却成为专业小提琴家的青春梦想不久。我的琴艺不赖，但火候未到。而除了拉琴，我还从小热衷于历史。正是此时彼此结合的上述爱好，不知怎么在那一天重新涌现，令我于研读哲学中途哑然失笑。

我当时读的是1978年密歇根大学泰纳人文价值讲座的第一讲讲稿，演讲者是卡尔·波普尔^②，标题是“三重世界”。波普尔针

① 中译依据英文本初版译出，未及纳入再版中的修订。——译注（本文中以下均为译注）

② Karl Popper (1902—1994)，科学哲学家、社会思想家，生于维也纳，后移居英国。
（本文以下均为译注）

对相对立的一元论和二元论观点捍卫某种多元论的立场,主张诸如交响乐、科学猜想和神话之类人类心智的产物,既无法还原为实有或具体的存在,也无法还原为精神或心理的存在。它们是自有其本体论根基的抽象存在。我喜欢波普尔表述的明晰性,但我欣赏其演讲的主要原因是他借以说明其观点的例证,即贝多芬的《第五交响曲》。他以一部音乐作品为例并不奇怪,我想知道的是,何以恰恰是这部作品。

早在独坐琴凳的那个决定性的日子之前,我已注意到,诸多探索作品地位的理论均选择这首交响曲作为例证。起初,我以为原因可能是如下事实,即提出这一问题的第一位哲学家采用了这一例证,其他想象力不足的后人遂鹦鹉学舌。但这种解释未免刻薄,而且也无助于说明第一位哲学家何以率先选择这一例证,或他何以以为后来者确定标准。于是,带着“何以是此非彼”这一问题,我另寻答案。这一问题开启了我从未放弃的追寻之旅,目的是表明哲学家们选择论证其理论的例证的原因及其派生影响。我从未轻慢这一追寻的意义。

回答“何以是贝多芬《第五》”这一问题,乃是撰写如今由牛津大学出版社再版的本书的主要动机。我对苏珊娜·莱恩(Suzanne Ryan)促成此事,使我有机会重启久已闭合的书本——和一段生命——心怀感激。

我在《音乐作品的想象博物馆》一书中对这一问题的答案如下:鉴于1800年前后音乐实践在理论、实践和制度方面的发展(即从我们对实践可能有的最全面的观点出发),作品概念作为左右一切活动的最具主宰力的概念出现。自此以往,就有作品的作曲家、作品的委约、作品的乐谱、作品的演出、对作品的体验、对作品的评论、保护作品的版权法,以及为作品音乐会兴建的大厅。与音乐和作品概念的变化同步的所有上述产出模式的多重变化,将音乐作品概念置于前所未有的实践之中心地位。上述变化发生于古典主

义向浪漫主义的复杂过渡中，这确保我把我从哲学角度描述的规范性作品概念与我从历史角度所谓的贝多芬范式彼此关联之正当性。在题为“中心论点”这一章中，我解释了我所谓的规范性概念的意义，并随后从大体上受维特根斯坦影响的角度解释了所谓开放的、投射的和新兴的概念。然而，我在自己的论述中也引入了当时接触的少量文化人类学或系谱学观点。

我的论点的直接后果不止一端，有哲学和音乐方面的，也有方法论和历史方面的，我在书中论述了其中某些后果，而有些后果我却直到本书问世多年后才充分了解。将我原先所写和日后还想补写的文字并置，便形成了这篇导论。

“何以是贝多芬《第五》”这一问题指引我走向对我关系重大的三项活动的综合：哲学、音乐和历史。但是，即便在那天朗声大笑时我也明白，这种关系必须不仅对我个人有价值，也必须在理论上站得住脚。其时，对我最直接的束缚是需要通过一次论文答辩。鉴于剑桥大学的某种传统，此诚非易事。答辩当天我万分紧张，而因为刚从内华达州里诺市（我很喜欢我在那里的第二份为期一年的教职）飞回英国，时差反应更是厉害。从阳光明媚的内华达山脉到地势平坦、隆冬时节的剑桥，反差之悬殊不只在天气和时间。一切都让我感觉不同、不对劲。至少今天我可以毫无怨尤地说，答辩留下了塑造我未来学术生涯的伤痕。此语不虚，答辩催生了我的第二本书，探讨瓦格纳这位属于未来的作曲家。然后是第三本，论述西奥多·阿多诺，现代卓越的瓦格纳和瓦格纳主义哲学批评家。尽管主题侧重点和行文笔调各异，但这两本书都是针对第一本书的评论——至少就我对作品概念念兹在兹而言。

答辩时的主考人是迈克尔·泰纳(Michael Tanner)和马尔科

姆·巴德(Malcolm Budd)。巴德每提出一个批评性问题,泰纳几乎总是附上一句:你的论点最好以瓦格纳为例。泰纳认为,我以贝多芬范式为题的论述最好改成瓦格纳范式。如果我没记错,他的论点是,作品概念的权威之所以登峰造极,较之任何制度方面的发展(我已重点阐述),表现方式的发展远为重要。记得他反复问我何以不谈表现,直到巴德逼他住口。不必说,我感谢巴德的坚持,部分原因是答辩因而很快收场。

当时,我对表现理论不甚了了,对瓦格纳所知更少,对歌剧则简直一无所知。我学的既非美学,亦非艺术哲学(当年在英国很少教这些东西)。我在音乐学或音乐史方面也缺乏素养。像很多人一样,我是从形而上学走向音乐哲学的,对本体论的特殊兴趣是因为念本科时接触过从弗雷格、罗素和维特根斯坦直到奎因^①和戴维森^②的分析哲学,以及从布伦塔诺^③到胡塞尔的现象学。由于曼彻斯特大学哲学系的种种倾向,海德格尔被有效地排斥于我就读的课堂之外,黑格尔以及从始自康德直至弗雷格^④和罗素的几乎所有19世纪德国哲学——当时人们仍然不假思索地斥之为所有那些“形而上学的胡扯”——同样如此。经过此番教育,我去剑桥读研究生,这里依然洋溢着维特根斯坦的精神。而属于即将成为我的导师的哲学家的精神也同样随处可见。我们初次正式会面,伯纳德·威廉斯只是说,我要真想写音乐哲学的论文,最好去图书馆找点有意思的课题。他本人对美学这门学科不以为然,却让我受命向他证明,美学并非像他以为的那样“枯燥”(借用当时通行的说法)。我觉得,他对我在历史方面的发现颇感兴趣,尽管他

① Willard Van Orman Quine (1908—2000), 美国逻辑学家和哲学家, 公认为 20 世纪下半叶英美哲学界占支配地位的人物之一。

② Donald Davidson (1917—2003), 美国哲学家, 20 世纪与奎因齐名的分析哲学家。

③ Franz Brentano (1838—1917), 德国哲学家, 公认的动作心理学创始人。

④ Gottlob Frege (1848—1925), 德国数学家、逻辑学家和哲学家, 语言哲学的奠基人。

从不相信由我的历史命题得出的哲学结论。数年后他告诉我,由于偏向如此“严肃”或“德国式”的音乐研究思路,我丧失了自己的哲学幽默感。说此话时,他在拜罗伊特^①(在他过早去世前不久),势必助长——至少稍稍助长——这一十足尼采式的尖刻、轻巧而机智的论断。

我读过的最早的音乐作品本体论理论,是埃德蒙特·胡塞尔的波兰弟子罗曼·茵加登的论述。起因并非其时我对音乐哲学也有兴趣,而是作为一名尝试学习德语的高班研究生,我受命翻译一部茵加登根据波兰文原著改写的德文著作,“鉴于你有音乐背景知识”。只受过极为短暂的强化德语培训,仅凭一本家传的破旧的德英词典,我翻开了茵加登文本的第一页。等到全部语句都转换成不伦不类的英语时——我可不愿美其名曰翻译——虽不敢说我的德语如愿以偿地获得长进,但我当真获悉茵加登著作英文版即将问世!没关系,我向音乐哲学的转向已然发生。

茵加登的音乐作品理论成了我读研时高班论文的题目。在我看来,他贡献了作为一种派生的、纯粹意向性客体的音乐作品的卓越理论。从纯粹本体论的角度而言,这一理论派生于胡塞尔本人在其《逻辑研究》(和其他著作)中对纯粹理想性的扼要论述。广而言之,这种理论纳入了与想象活动有关的那种生成的或体现的意义,使此书具有层次丰富的形而上学及其他类型的艺术和美学意蕴。出于我无法以适当而理性化的措词说明的原因,读研期间我再也没有重返茵加登或现象学的理路,尽管我仍然认为茵加登的书是这一课题的最佳著述。或许,我绕开他的观点的原因之一,是因为他打破惯例,表现出对肖邦《B小调奏鸣曲》(据他说是“一首尽人皆知的作品”)而非贝多芬《第五》的偏爱。偏爱一位波兰作曲

① 德国作曲家瓦格纳生前最后十年生活和创作的巴伐利亚小城,有“瓦格纳城”之称。

家固然情有可原,但是选择这位作曲家并选择奏鸣曲这一体裁——这可搅了某种理论的局。这种理论试图表明,作品概念是在贝多芬时代与交响曲最密切相关的那段时期真正盛行于世的。我之所以持如上特定看法,盖缘于答辩那一天。

不过,先得交代一下:重读《音乐作品的想象博物馆》前言,我发现自己居然起始就提及奏鸣曲,尽管谢天谢地我也提到贝多芬。我该起始就提及交响曲才是。或许,当初我仍受茵加登影响。或许,更恰当地说,我无意间表露出我的论点当时既明确揭示又明确回避的某种倾向,即使作品概念本体论化、本质化或本然化(naturalize),以至于人们想当然以为,假音乐之名的任何现象,均有归属其范畴的同等“权利”。无论是奏鸣曲还是交响曲,无论是歌剧还是清唱剧,抑或是一首歌、一段民间小调、一首上榜金曲,一次即兴多媒体表演^①或甚至一段即兴演奏(唱)的爵士:只要作为音乐作品的所有作品从本体论角度而言彼此并无二致,起始提及任一例证又有何妨?我深信绝非无妨,一如别人以为无妨。但这一棘手的问题容我下文再议。

问题依然是,在我潜心思忖的那一天,瓦格纳、表现方式和歌剧均远离我的脑海。我当时思索的是针对我在伯纳德·威廉斯命我前往的图书馆里发现的一小段制度性音乐史设定的本体论界限。面对泰纳的问题,我不得不思考一个自己本来无话可说的话题。犹记当时紧张环顾泰纳在剑桥的房间,寻求可能使他满意的答案的线索。线索倒有一条,但老实说我当时并未认识其全部意蕴。直到在哈佛呆了一年后,其影响才使我得以将我的论文扩充为专著。

线索如下:如果你作为一名听众,坐在世界上众多的音乐厅中的一座里——在此我以哈佛的佩恩厅为例——你会看到墙上有一

① 原文为 a happening,系凯奇等先锋派音乐家开创的实验性音乐演出。

列肖像、图匾,甚或半身塑像,展示的是作曲家的标准系谱。无论你向前还是往后穿越历史,总有一位作曲家处于台口中央,象征绝对的瞬间或永恒的当下——理想的作曲家向所有人昭示,何谓经受时间的考验。这位作曲家多半是贝多芬。不过,在“真实的”剑桥却并非如此。环顾泰纳房间里四周的唱片和图书,一切(据我的记忆)均环绕着另一位大师:理查德·瓦格纳。

那天端坐于他的房间时,我何言以对?对“何以是贝多芬而非瓦格纳”这个问题,我只能重复自己当时的理解,即无论瓦格纳的作用有多大,在我看来,与作品概念相关的条件大多在贝多芬时代或在此之前业已提出或有过重大变更。我指的是支持我观点的有关作曲、记谱、演出、评论、出版和版权的具体条件。我甚至还对这一时期音乐的意义所经历的更为抽象或审美的变化略有所知。所有这些变化不仅表明,音乐进入当时刚刚兴建的音乐厅乃名正言顺,而且也从相对抽象的层面支持音乐的如下努力,即成为保存并展示于我后来借用安德列·马尔罗的说法称之为“想象的博物馆”的某种潜在的造型艺术。

但是,设若当初有今日之知,我的答复本当更为细致。即便瓦格纳赋予作品概念以音乐、美学和形而上学的无上权威,若无贝多芬此前对交响乐的贡献,他对歌剧或音乐戏剧很难有所作为。瓦格纳是位一心追求经典地位的作曲家。较之贝多芬,他更多地回顾前人的成就以规范其身后的实践。列奥·揣特勒^①在我答辩之后以《音乐伟人寺》(*The Musical Hall of Fame*, 1911)里的一幅杂志插图见示,说明瓦格纳(不久之后还有他的信徒)曾全力争取台口中央的至尊地位。而同样无可辩驳的是,瓦格纳之所以形成其综合艺术作品的理念——音乐在其中与其社会和审美共同体中的姐妹艺术联手理念,乃是因为此前先有贝多芬解放音乐艺术的努力。对瓦

① Leo Treitler (1931—),当代美国著名音乐学家,纽约市立大学教授。

格纳而言,音乐走向综合艺术并因而重返古希腊悲剧精神的基础乃是由《第五》向《第九》的过渡,换言之即交响乐向交响戏剧或弥撒的过渡。如果我们同时瞻前顾后,音乐史便超越经验时间的属性,在某一绝对或非凡的瞬间实现其目的因——脱胎于“贝多芬式交响曲”的音乐或精神的瓦格纳式音乐戏剧。瓦格纳所谓“Kunstwerk der Zukunft”^①既是当下的,也是往昔的艺术作品。

我在《想象博物馆》一书中主张,作品概念欲规范音乐实践,必须与某种显示音乐独立于其他美艺术的新的音乐观相结合。成为一种美艺术,取决于全面而真正服从于各门艺术自身特有的媒介。只有各自全面而独立地获得解放,诸美艺术才会在社会和审美共同体中联手。确实,设若没有一个纯器乐曲或交响乐至高无上的“绝对”时代,音乐所特有的作品概念就不可能充分摆脱早期歌剧、清唱剧和歌曲等概念,为瓦格纳的综合艺术作品奠定摆脱束缚的交响乐基础。如果说贝多芬为独立的或音乐特有的作品概念铺平了道路,瓦格纳则指明了通往理想的综合艺术之路:Gesamtkunstwerk^②。从音乐的作品概念到综合的作品概念,这大体便是我的第二本书《追寻人声》(*Quest for Voice*)的主题。较之实际上也许更为准确的标题《综合艺术的魔幻》,这个书名相对平实。在第二本书中,我对创作作品的历史的批判,其严厉程度甚至超过第一本书,以便暴露其社会和审美的复杂性和自相矛盾。

就此再进一步,我甚至可以这样答复泰纳的问题:虽然作品概念的大部分历史无疑是歌剧之艺术和戏剧的历史(这一点最早由菲利普·戈塞特^③向我提出)——部分原因是 opera^④一词似乎使

① 德语:未来的艺术作品。

② 德语:合成或总体艺术作品。

③ Philip Gossett (1941—), 专长 19 世纪意大利歌剧的当代美国音乐史学家。

④ 英语 opera 一词的词源为意大利语(而后是拉丁文),既指作为一种音乐创作体裁的歌剧,又泛指作品(与 work 同义,系 opus 的复数形式)。中译文似难以区分 opera 和 work,又似无兼具以上二重意义的对应词。

作品顿时明朗化——但是 1800 年前后历史发生了意想不到的转折。因为,人们越频繁使用 work 一词,便越不需要以相对的 opera 或其单数形式 opus 泛指作品,而其指代也越特殊化:前者指特定体裁,后者指出版惯例(作品编号)。当例如德国人开始以 ein Opernwerk 指称 opera 时,他们不是指作品之作品,而是指一部完整的音乐戏剧作品。

于是,虽然在英语中,opera 一词的本意是作品,但它指的是单一的作品——work 一词及其相关概念的特征则相对宽泛。这是一种双重而矛盾的特征。从标准化的角度而言,作品概念(work-concept)一词较之 opera 固然更为宽泛;但从价值评判的角度而言,它关涉精致、高雅和严肃,以使首字母大写的 Works 与人们日益视为轻浮、无聊或流行的 opera 之类的作品有所区别。请回想瓦格纳避开意大利和法国 opera 的语汇(尽管他深爱这些作品),而倾向于(德国)音乐戏剧 works 语汇的复杂原因。从此以往,唯有后者才具有“贝多芬式交响曲”的形而上学和文化意蕴。但是,从远为宽泛的视角来看,所有上述不同措词的文字游戏在各国和各语种中不尽相同,而且这种文字游戏使作品概念的历史平添一连串有趣的波折。这是我完全接受的两个事实,即便或者毋宁说因为它们对我原来在本书中捍卫的论点提出了挑战。

让我最后一次重返泰纳的反驳——“你说是贝多芬,我说是瓦格纳”——以便指出,即使瓦格纳在音乐实践中赋予作品概念以某种新的表现或审美权威,这一概念毕竟是在贝多芬时代获得某种制度化中心地位的。瓦格纳之前的局面已足以使音乐的作品概念明朗化。然而,审美权威和制度化中心地位的区别,恰恰是需要我另写一本书才能明了的区别,原因仅仅是它要求我甚至更加远离本体论而趋向更为成熟的社会理论。直到很久以后,当我着手研究阿多诺的社会美学理论时,我才真正把握概念在我们的各种实践中赢得某种权威时的利害攸关所在。