

# 黑格尔音乐哲学的审美判断

## ——基于《美学》中的西方音乐史事件

张璐倩

(华东理工大学人文科学研究院, 上海, 200237)

**摘要:** 黑格尔的音乐哲学是其哲学体系的组成部分, 思辨哲学由此成为他解决音乐美学基本问题的重要范畴。黑格尔对艺术的诠释以形而上学与辩证为基础的论证方式, 构成了他阐释音乐的独特视角与方法, 同时也意味着他受哲学思辨的构架而忽视了他其他形成音乐艺术及其演变发展的诸多因素。如果包括音乐在内的艺术具有内容意蕴, 即内容与形式从来就不该被二元性思维所规定, 以此作为论证内容存在的合法性以及重新审视面对音乐的审美方式, 则具有其理论反思的价值。黑格尔对于理想音乐的美的本质的审美判断, 调和了音乐美学中形式主义与反形式主义长期以来的论争焦点。他对形成于古典主义的性格范畴及浪漫主义器乐形而上学的创作趋势的质疑, 显示出对音乐现代性的批判预见。

**关键词:** 黑格尔; 《美学》; 音乐哲学; 审美; 辩证性

**中图分类号:** B516.35

**文献标识码:** A

**文章编号:** 1672-3104(2013)01-0047-05

对于当代美学而言, 黑格尔的《美学》经受着双重忽视。一方面, 黑格尔的艺术分类因形而上学的基础预设而遭到责难; 另一方面, 他对艺术提出的历史性发展原则因概念性的框架限定也令人怀疑, 因此他的理论经常作为过时的荒谬陈述<sup>[1](152)</sup>。应该指出, 黑格尔的客观唯心主义哲学决定了他对美的定义从抽象的理念出发的缺陷, 但是国内外学者的研究表明, 他对音乐的阐述凸显了其作为艺术的本质特征<sup>①</sup>, 正如阿多诺所言:“黑格尔的精神形而上学试图通过确定其理念的作法, 使艺术作品中的精神得到某种具体化……并非任何存在都是精神, 艺术是一种存在, 由于其构形本质而成为精神性的。”<sup>[2](163)</sup>艺术哲学表达的是美的理念的具体化过程, 《美学》将音乐艺术置于哲学体系的整体框架中, 了解音乐在黑格尔哲学与艺术哲学中的特定身份之后, 把握他的音乐思想如何对西方音乐史事件做出的审美判断, 从而提出他的思想对音乐现象判断的有效性, 将是本文试图要探讨的。

### 一、作为精神哲学的音乐艺术

黑格尔的哲学构架继承古希腊哲学中斯多葛学派

的三分法, 旨在阐述“绝对精神”如何从抽象的概念上升为具体真理的过程, 他的全部哲学就是对绝对精神发展和运动过程的描述<sup>[3](658)</sup>。在艺术阶段, 绝对呈现于意识的形式是直接的和感性的, 是对感性客观事物本身形式的认识。而宗教的意识形式是观念, 它脱离艺术的客体性而转向主体的内心生活, 把情绪等内在主体性作为基本要素。按照黑格尔的划分, 比宗教更高一级的哲学领域, 则通过自由思考掌握在宗教阶段还仅是主体情感和观念的内容。黑格尔以辩证的方式阐述绝对精神, 他认为艺术和宗教在哲学阶段获得统一, 艺术作为他的哲学体系必要的构成部分, 被赋予了揭示心灵最高旨趣的特定身份, 通过特有的感性观照的形式显现内在的意义。艺术作为精神哲学中绝对精神自由呈现的最初形式, 这种形式是对感性客观事物直接的和感性的认识和观照。他提出“美是理念的感性显现”<sup>[4](142)</sup>, 艺术的美通过外在的感性形式显现理念, 是理念自身的特殊化、具体化。艺术以特有的感性观照的形式显现内在的意义, 美的本质正是通过概念与个别现象的统一而得以揭示。

美的理念是呈现差异面的整体, 通过不同的艺术表现手段展示各种艺术类型。黑格尔对于艺术类型的划分不仅揭示了这一概念的具体化, 同时将不同的艺

收稿日期: 2012-11-30; 修回日期: 2012-12-27

基金项目: 国家哲学社会科学基金青年项目(11CZX071); 教育部高校基本科研业务费培育基金(W01122001); 华东理工大学优秀青年教师科研基金项目(YL0157113)

作者简介: 张璐倩(1976-), 女, 吉林白山人, 文学博士, 华东理工大学人文科学研究院讲师, 主要研究方向: 音乐美学。

术类型置于历史的整体发展中,因而,他对艺术的把握体现出逻辑与历史的统一。关于艺术类型的划分,黑格尔指出,并非外因所致而是由概念这一整体自身分化而成。所有的艺术类型其根源都是理念,理念借助于这些艺术类型达到表现,成为现实的艺术作品。理念或内容作为外在形象的内在意义透过外在形象而展示自身,理念或内容的深度与完整需要形式显示出缜密与丰盈;反过来,形式的缺陷或形象的粗陋则直接影响理念内涵的表达。

黑格尔将艺术划分三种不同类型,即象征型艺术、古典型艺术和浪漫型艺术,不同的艺术类型显示外在表现与内在意义之间的亲疏关系。由绘画、音乐及诗所构成的浪漫型阶段,内在意义经历了此前阶段感性因素的充分表达,从外在的客观世界回返精神本身。在这种返回过程中,伴随表现方式作用的衰微,物质材料作为精神的媒介与具体的精神之间重新出现分裂。因此,这一艺术阶段的内容意蕴越出与材料形成的外在统一而显示出一种精神存在。绘画的线条与色彩等诸因素仍持有外在物质材料的客观性,而音乐与诗两种艺术,虽均以声音作为表现因素,但声音材料在这两类艺术中的作用却是不同的。黑格尔认为,在诗的阶段,声音作为符号直接向主体投射形成观念和概念。在这一意义上,诗艺术由于声音作为符号本身没有意义而成为“超越艺术的艺术”;音乐中的感性因素——声音——符合精神回返自身的要求,并且正因为声音相对其他物质材料更具观念性的特点,音乐成为诸艺术门类中最自由的表达。

浪漫型艺术的内在精神表现为主体的内心生活,精神自身的原则需要有能够与之相适应的材料(媒介),即逐渐脱离外在客观性相而具观念性的材料,因此,浪漫型艺术的绘画、音乐及诗又被称为“主体的艺术”。埃尔德里奇(Eldridge)从主体哲学领域表述黑格尔的音乐哲学,论证了音乐的感性因素与观念性意义内在消解于主体的内心生活<sup>[5](119)</sup>。不仅内容是主体性的,表现形式也是主体性的,而且当音乐转瞬即逝的艺术特点,在把这种内在的东西以作品的形式展现为一种客观存在时仍是主体性的。黑格尔指出了音乐的任务在于它把任何内容提供心灵体会,但这种内容并非像诗艺术所表达的那样,以一般概念的方式存在于意识当中;它也不同于雕刻艺术的内容,作为具体外在形象原已进入知觉的样子,或如绘画那样,内容由艺术的方式恰当地表现出来。音乐的内容按照它在主体内心世界中的样子,即音乐存在于内心生活。他提出单纯的内心生活是音乐掌握内容的形式,既然内心生活是音乐用来掌握内容的领域场,那么,它处

理的就不是抽象的内心生活,而是凭借情感传达可以构成凝聚音乐精神性意义的素材<sup>②</sup>。由此,“音乐的内容是在本身上就是主体性的,表现也不是把这主体的内容变成一种在空间中持久存在的客观事物,而是通过它的不固定的自由动荡,显示出它这种传达本身并不能独立持久存在,而只能寄托在主体的内心生活上,而且也只能为主体的内心生活而存在”<sup>[6](333)</sup>。在论述声音材料的内在性时,黑格尔指出,单纯的声音没有内容,它需要通过艺术化的处理,即通过音结构才能表现内心生活。他对构成音乐的感性因素,诸如节拍、节奏、和声及旋律等基本要素的内在性通过哲学语境加以解读,以此论证它们与内心生活的关系。音乐中声音与内心生活的特殊关系,表现出主体最内在的自我和观念,音乐作品与主体之间不再如造型艺术那样是一种观照的关系,声音(物质材料)作为表现手段是符合内心生活的表现方式。

## 二、基于哲学意图的审美判断

黑格尔在《美学》中对音乐史事件的论述并不明确和详尽,但散见着的一些言论体现出他对不同时期音乐现象的理解与洞见。我们从他提到的格鲁克派与皮钦尼派有关歌剧的争论,法国卢梭等百科全书派与宫廷美学之间意大利歌剧之争,以及他所处的时代中罗西尼的两派之争,等等,考察他的音乐思想对具体音乐事件的解读。由此,他对音乐事件的审美判断也同样提供我们加深对他的音乐思想的把握。

黑格尔在《美学》中并没有直接评价格鲁克改革。格鲁克对歌剧进行改革的想法受卢梭的美学思想影响,相对于意大利而言,法国音乐在早期较少富有旋律意味,受18世纪50年代改革运动的影响,格鲁克把法国歌剧和意大利歌剧成功地加以综合,与诗人卡尔扎比吉(1714—1795)创作了《阿尔切斯特》(1767)。在这部作品的题献序言中,格鲁克提出音乐为歌词服务,以满足表达故事的感情和情景的戏剧性。他打破返咏叹调的传统,除掉意大利歌剧中的滥用行为,否认通过装饰音的炫耀技巧手法,通过增加序曲作为歌剧的组成部分,使乐队符合剧情要求,从而减弱咏叹调和宣叙调的对比<sup>[7](520)</sup>。格鲁克派与皮钦尼派争论歌剧中诗歌与音乐孰为第一的问题,格鲁克主张音乐必须服从诗歌,他遵循法国传统使音乐为诗歌和戏剧服务,否认音乐在戏剧中的独立身份;而皮钦尼代表那不勒斯乐派,擅长运用方言写作滑稽歌剧,他的歌剧遵循那不勒斯学派强调音乐的特点。格鲁克虽然提

出“音乐为戏剧服务”，但也没有忽视诗歌与音乐的辩证关系。他曾写信给《伊菲姬尼在陶立德》的剧作者：“关于我请你写的那些歌词，我需要的是诗歌音节的诗句，如果你愿意配合我的音乐的话，请注意把响亮的长音节放在我指定给你的地方；这样，最后的一句诗应该阴沉而庄重。”<sup>[8](272)</sup>从这一意义上说，格鲁克继承歌剧诞生之初的佛罗伦萨宗旨，但在具体实践上超越了“佛罗伦萨之家”的作曲家们，进入到音乐与诗歌共同揭示歌剧剧情发展与刻画性格的本质。

格鲁克改革中音乐与戏剧的关系证实黑格尔在《美学》中有关歌词文本与曲调之间的关系问题。黑格尔认为，通过歌词文本弥补旋律自身内容不确定的缺陷，但旋律不应丧失自身的自由，从而达到具体的统一，即带有歌词的旋律进入具体特征才能达到自足的统一。那么，何种形式才是优秀的台本歌词？黑格尔通过列举两种不适合的实例用来说明：一种是具有哲学深度思考的，另一种是轻浮而无意义的宣泄。并由此得出，“最适合于音乐的是一种中等诗”，它应是单纯的真实的深刻情感。“这种诗用来抒情时是极简单而真实的，用寥寥数语就写出一个情境和情感；用在戏剧里它就生动鲜明，不用过多的错综复杂的情节，对个别细节也不精雕细刻，一般只勾出粗线条的轮廓。用意不在于写一步详尽完备的诗作品。”<sup>[6](397)</sup>同样，格鲁克的歌剧脚本也体现出只涉及纯真情感的题旨内容，如亲情、友谊、荣誉之类，格鲁克将这些题旨以平和的情绪展现，因此显出具有造型艺术的质朴。一方面，“乐调(注：曲调)应吻合歌词，歌词不应描绘出内容的个别细节，否则就会使音乐的宣讲流于琐碎，弄出节外生枝，而破坏了统一和削弱整体效果，”另一方面，“歌词不仅要表现出严肃的心胸，喜剧性和悲剧性的伟大情绪，深刻的宗教的思想情感以及人类心胸的力量和命运，而且作曲家还要全神贯注，对这种内容意义透彻地心领神会才行。”<sup>[6](399)</sup>这样的音乐内容既合适表现性格特征又不失旋律。由于歌词标准，它的内容展现适合表达既重性格又不失其为旋律式的音乐。性格特征与旋律式两者在音乐中，“优先地位永远属于旋律，因为它才能达到融贯和统一。”<sup>[6](399)</sup>性格特征凭借相互脱节的个别细节，依靠艺术技巧把对比的情绪放置在同一音乐发展过程中，但这种分裂破碎而强行糅合在一起，不是真正的统一，因而缺失美的和谐。

他对罗西尼的偏好基于当时整个欧洲的“罗西尼热”，也源于维也纳之行中他自身从罗西尼歌剧中的体验。维也纳音乐理论家拉法厄·基瑟维特(Raphael Kiesewetter)在试图把文艺复兴早期总结成一种公式

时，提到“贝多芬和罗西尼时代”，这种标志意味着两种对立的创作方向，内在地指涉了有关音乐到底是什么这一本质问题的两种分歧。<sup>[9](184)</sup>黑格尔称赞罗西尼，认为他的音乐旋律富于感情和才智，有深入人心的力量。他对柏林的审美纯粹派指责罗西尼的音乐是“内心空洞”持反对意见，认为这种指责是基于德国崇尚性格描绘的语境规定罗西尼。他提出，罗西尼在《坦克雷迪》中的音乐并没有屈从剧词的创作理念，罗西尼没有按照旧式那不勒斯派处理歌剧的手法，而是通过超凡的旋律写作及人物的性格刻画才能，提供我们生动活泼、开阔爽朗的感官享受与明快精神。

罗西尼在出席迈耶尔《胡格诺教徒》首演，并目睹人们追捧的成功场面后，在与门德尔松的一次交谈中，他提到对歌剧艺术前途的担忧，这种担忧与黑格尔在《美学》中对歌剧发展所持有的观点一致。<sup>[10](513)</sup>黑格尔认为，歌剧通过艺术达到的解放尚不完全，宣叙调与咏叹调两者仅是模式的组合，理想的歌剧应是“一个完整的情节从头到尾都是用音乐方式来处理的。如果音乐所采用的主要内容是情感的内在方面，处在各种不同情境的个别的和一般的情调以及情欲的冲突和斗争，通过最完满的表情，把这类内容突出地表现出来，我们就会永远从散文世界搬到一种较高的艺术世界，整部作品都会保持住这种艺术世界的性格。”<sup>[6](403)</sup>

黑格尔为罗西尼辩护，自然反对与之创作理念对立的韦伯(1786-1826)。而对韦伯的反对是基于古典的浪漫主义批判，他指责韦伯作品中旋律被分割得支离破碎，戏剧性音乐倾向结构上的对比，这种手法表现性格往往追求强烈的对比效果，因而产生性格独立的片面性。明确的性格特征纳入抽象的音乐形式里，具体的性格描写易于越出音乐美的界限，音乐因此变得生硬，没有音乐性和旋律性。在这一点上，黑格尔明确表示表现性格的音乐和旋律性的音乐这两方面，优先地位永远属于旋律方面。由此他提出，音乐美的界限在于旋律与性格维持在一种平衡之中。也就是说，“真正的音乐美在于单纯的旋律虽然发展成为性格特征的描绘，而在这种特殊具体化之中，旋律却仍保持着灵魂的支撑和统一的作用……这样，旋律方面就充满着意义，尽管描绘了明确的个别特征，它起着渗透到一切和统摄一切的灌注生气的作用，具有性格特征的个别特殊的因素显得只是某些受到定性的方面从这旋律中脱颖而出，这些方面总是经常要返回到上述的统一和生气灌注。”<sup>[6](400)</sup>黑格尔在此揭示性格与旋律之间，性格始终处在受制于旋律的和谐状态。然而，在西方的音乐创作中，两种对立的表现方式并不总是

按照预设的平衡写作的,事实往往凸显其中的某一方面。黑格尔对音乐事件所做的判断来自对总的艺术原则的把握,性格作为浪漫型艺术自身的特点之一产生于古典主义音乐美学。他对性格发展提出的辩证看法,即性格只能作为美的艺术的非独立的因素。

### 三、黑格尔音乐哲学中的辩证性

辩证法不仅是黑格尔哲学体系的根本属性,也是《美学》中音乐艺术的运思、行文及构架的基本方法论。黑格尔对音乐艺术阐述的逻辑框架体现辩证法中的正、反、合三阶段,由上文可知,“性格”在他的音乐观点中的身份是辩证的,作为美的理想的非独立因素,不应孤立地朝向“单独的、内在的”方向发展。不过,另一方面,音乐自主发展至纯粹音响也是黑格尔所反对的。当声音作为物质材料过于自足发展,并由此走向不依附于表现内在意义的纯粹形式运动时,声音因缺乏对内在意义的充分表达而成为纯粹的声响。由此得出,内在意义及其表现愈是和谐统一,愈是音乐本质所揭示的,也愈体现其作为独立的艺术形式的内在要求。

18世纪之前称为“古老的”或“巴赫之前的”音乐的神秘遮蔽在19世纪被重新掀起。这些音乐的“重新发现”,其标志是门德尔松于1829年在柏林复演巴赫的《马太受难曲》为特征,由此开创了一场真正的巴赫复兴运动。《美学》中黑格尔热烈赞美巴赫的教堂音乐,称清唱剧是在新教中得到完善的。但黑格尔在观看《马太受难曲》后,策尔特于3月22日给歌德的信中写道:“黑格尔好像说过这不是真正的音乐;人们还要继续下去,虽然冗长得不合常理。”<sup>[9](192)</sup>达尔豪斯对此推断,《美学》的最后一次讲座是1829年冬季,很可能黑格尔观看《马太受难曲》时已经完成了《美学》中对于巴赫音乐的理解,而《美学》中对巴赫音乐的溢美之辞便是他基于以往柏林对其的流传所做的判断。

黑格尔对于维也纳古典乐派的海顿、莫扎特被给予极高评价,但对同处于这一乐派的贝多芬却“保持缄默”,众所周知,黑格尔与贝多芬同年出生,贝多芬是为数不多的在世即享有较高声誉的作曲家之一。对此,我们无以推想黑格尔没有受感于这位重要身份的作曲家,以及忽略音乐史所发生的重要事件,即“贝多芬和罗西尼时代”作为缘由,基于此,我们进一步考察黑格尔如是内在动因。

黑格尔认为理想音乐是帕莱斯特里那(Palestrina)、

杜朗特(Durante)、洛蒂(Lotti)、佩尔戈莱西(Pergolesi)、海顿(Haydn)及莫扎特(Mozart)等诸人的乐曲特征。在这些作品里,音乐的感性因素与观念性意义完美统一,即便愁苦之音也往往归于和解,这类音乐体现出“和悦的静穆”的理想境界,与之相比,贝多芬的器乐音乐在当时创作略显“激进”,其戏剧性处理使之纯音乐高度发展。这种方式显示出德国音乐特别偏爱的性格描绘,黑格尔认为,描绘性格的写作方式毕竟与“和悦的静穆”的理想,即显现于灵魂统一的旋律特征相背离,因而是“不美的艺术形式”。“接受贝多芬”与“罗西尼热”是1820年柏林的重要音乐事件。基于上文对于理想音乐的评判标准。冲突与对立体现了贝多芬的音乐所表达的“严格的德国的音乐理解”。即,在黑格尔看来,罗西尼的音乐显示出旋律与灵魂的统一以及音乐超越文本语词的创作意图。

需要指出的是,黑格尔对贝多芬与罗西尼所持的立场不同,但这种态度并非截然对立。“缄默”本身蕴涵着双重意味:“缄默”,正如达尔豪斯所言,显示出他对贝多芬所选择的器乐形而上学的发展道路的抗拒;“缄默”,也意味贝多芬的创作意图某种程度上与黑格尔音乐思想观点的谋合:它符合个性特征是理念发展的必然趋势,是达至浪漫型艺术阶段的具体化表现。不过,追求个性的具体化表现作为理念自身的对立面又是要求达到和解的,按照黑格尔的哲学观点,“真正的自由并不是和必然对立,不是把必然看成一种外来的,因而是压抑的力量,而是包含这个实体性因素(必然)作为它(自由)本身所固有的而且和它本身处于同一体的本性;所以自由服从必然的要求,也就是服从它自己的规律,满足自己本性的要求。”<sup>[6](380)</sup>《美学》中黑格尔从自由与必然的关系引发旋律的自由包括它的否定面,即和声、节拍及节奏的数量比例关系的基础,他认为和声、节拍及节奏作为孤立的“抽象品”,只有成为旋律的组成部分才能获得真正的音乐生命。通过黑格尔的言论,我们亦可以得出,对贝多芬“缄默”正是黑格尔哲学思辨的表现,他在未对贝多芬提出完全否定的态度中,影射着他对器乐音乐发展方向的思考。1810年霍夫曼在《音乐总汇报》上发表关于贝多芬第五交响乐的评论,这是为器乐音乐自主发展所作的辩护。相比之下,黑格尔的立场虽然不显明,但是同样也预见器乐音乐的自足发展。他认为“音乐在近代朝着作曲构思和演奏的熟练才能两个方向发展,创造了奇迹,这种情况是其他艺术所没有的”。<sup>[6](386)</sup>尽管《美学》涉及独立的音乐部分论述时,他的器乐理论隐含着霍夫曼对于贝多芬作品中音乐自主发展的回应,不过毕竟寥寥数语的微弱气势无法遮

挡他对声乐体裁的强调，这种倾斜符合《美学》中艺术历史与逻辑的辩证发展过程，音乐朝向更高阶段——诗的发展。黑格尔认为，音乐中语词/文本的形式是精神性内涵得以定性的重要来源与途径，这种确定性的内容能够克服音乐自身经由情感至内心生活的过程中，可能陷入的逐渐偏离理念向确定性方向发展的终极诉求。因而，具有语词/文本的体裁样式具有进步意义，并由此成为他抵制器乐自主发展方向的内在动因之一。不过，黑格尔对器乐音乐中感性因素的过度发展持有怀疑态度，这影射出现代性影响下音乐自足发展所必然遭遇的危机。理念继续脱离感性因素而朝着自身确定的方向发展，艺术就此走向自身的终结。浪漫主义音乐美学的器乐形而上学标志着理念自身的异化，这种异化因过度的性格描绘而破坏与旋律的融贯统一。

#### 四、结语

黑格尔在《美学》中以哲学思辨的方式阐释音乐观点，他的哲学本身包含着对文化、社会的包容性，这是隐含在哲学观念自身的要求。只有深刻领悟他的哲学观点的包容性才能在此基础上，面对具体音乐作品以更为全面的理解角度去诠释，并最终试图揭示黑格尔的哲学意图。

黑格尔对艺术的诠释以形而上学与辩证为基础的论证方式，构成了他阐释音乐的独特视角与方法，同时也意味着他受哲学思辨的构架而忽视其他形成音乐艺术及其演变发展的诸多因素。如果包括音乐在内的艺术具有内容意蕴，即内容与形式从来就不该被二元性思维所规定，以此作为论证内容存在的合法性以及重新审视面对音乐的审美方式，则具有其理论反思的价值。黑格尔对于理想音乐的美的本质的审美判断，调和了音乐美学中形式主义与反形式主义长期以来的论争焦点，他对形成于古典主义的性格范畴及浪漫主义器乐形而上学的创作趋势的质疑，显示出对音乐现代性的批判预见。

黑格尔的音乐观建立在他的哲学体系的框架下，音乐作为艺术的本质在于理念自运动的发展。当理念遭到质疑时，音乐作为艺术就缺失了其核心部分，由此，他的音乐观点将无法回避理念作为前提的有效性。不过，可以肯定的是，作品与观念之间的相互联系是否具有启发性，而不是这种联系是否可以被证实，是黑格尔音乐哲学带给我们的一个思考方向。

#### 注释：

- ① 何乾三对黑格尔音乐哲学有专题研究，她从音乐特殊性这一视角对黑格尔的音乐美学中音乐内容的无形性以及音乐的感性材料的特殊性等方面进行论述。详见何乾三《西方音乐美学史稿》，第10页。王宁一也在“简论音乐的内容与形式的相互关系”及“一个论题中的辩证法问题”等系列论文中，以黑格尔哲学中形式与内容的辩证性角度展开音乐层面的讨论。详见韩钟恩主编《音乐美学基础理论问题研究》，第255-343页。
- ② 关于黑格尔音乐哲学中情感方面的论述，邢维凯从黑格尔音乐哲学的哲学基础讨论了这一思想对西方情感美学思潮的影响。详见邢维凯的“黑格尔的情感论美学及其对欧洲19世纪浪漫主义音乐的影响”，《乐府新声》1997年第3期，第3页。

#### 参考文献：

- [1] J. Johnson Music in Hegel's Aesthetics: a Re-evaluation [J]. *British Journal of Aesthetics*, xxxi. 1994.
- [2] 阿多诺. 美学理论[M]. 王柯平译. 四川人民出版社, 1998.
- [3] 朱立元. 西方美学通史·第四卷[M]. 上海文艺出版社, 1999.
- [4] 黑格尔. 美学·第一卷 [M]. 商务印书馆, 1979.
- [5] Richard. Eldridge Hegel on Music[C]//Stephen Houlgate . *Hegel and the Arts* Evanston. IL: Northwestern University Press, 2007.
- [6] 黑格尔. 美学·第三卷[M]. 商务印书馆, 1979.
- [7] 格劳特. 西方音乐史[M]. 汪启璋. 吴佩华. 顾连理译. 北京: 人民音乐出版社, 1996.
- [8] 何乾三. 西方音乐美学史稿[M]. 北京: 中央音乐学院出版社, 2004.
- [9] 卡尔·达尔豪斯. 古典和浪漫时期的音乐美学[M]. 长沙: 湖南文艺出版社, 2006.
- [10] 朗·保罗·亨利. 西方文明中的音乐[M]. 贵阳: 贵州人民出版社, 2001.

## Aesthetic judgment of Hegel's musical philosophy ——based on the event of western music in *Aesthetics*

ZHANG Luqian

(School of Humanities Sciences, East China University of Science and Technology, Shanghai 200237, China)

(下转第 57 页)