
艺术中的音乐

MUSIC IN ART

INTERNATIONAL JOURNAL FOR MUSIC ICONOGRAPHY

主编：兹得拉夫科·布拉热科维奇

吴钟明、夏方耘等 译



长江文艺出版社

艺术中的音乐

MUSIC IN ART

INTERNATIONAL JOURNAL FOR MUSIC ICONOGRAPHY

主编：兹得拉夫科·布拉热科维奇

吴钟明、夏方耘等 译



长江文艺出版社

新出图证(鄂)字 03 号

图书在版编目(CIP)数据

艺术中的音乐/吴钟明等 译

武汉:长江文艺出版社,2006.1

ISBN 7-5354-3155-0

I. 艺…

II. 吴…

III. 音乐-艺术理论

IV. J60

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 064180 号

责任编辑:甘 玮

责任校对:梁 风

封面设计:千奕传播

责任印制:吴竹敏

出版:长江文艺出版社(电话:87679307 传真:87679300 邮编:430070)

(武汉市雄楚大街 268 号·湖北出版文化城主楼 B 座 9-10 层)

发行:长江文艺出版社(电话:87679362 87679361)

<http://www.cjlap.com>

E-mail: cjlap2004@hotmail.com

印刷:荆州市翔羚印刷有限公司

开本:720×980 毫米 1/16 印张:13.875 插页:1

版次:2006 年 1 月第 1 版 2006 年 1 月第 1 次印刷

字数:170 千字 印数:1-4000 册

定价:26.00 元

版权所有,盗版必究(举报电话:87679307 87679310)

本社常年法律顾问:中国版权保护中心法律部

(图书出现印装问题,本社负责调换)



前 言

现在，呈现在读者面前的这本音乐图像学译文集，选译自英文杂志《艺术中的音乐》（*Music in Art*）自1998年出版以来至今的文章，共13篇。该杂志与众不同的一点是，文章采用了不同的语言文字写作（不仅有英文，亦有德文、意大利文、法文、西班牙文等）。语言文字的多样性表明了作者文化身份的多样性，它有利于汇集多样的文明成果，有利于推荐不同地区学者对于文明成就的新识见，同时，还有助于学术交流的文化深度，使不同文化背景和学术渊源的学者具有一个深入对话的学术平台。由此，我们有理由关注《艺术中的音乐》这本杂志。

目前，我国大陆地区国外音乐刊物的中译本很少，像音乐图像学这样的译文集更是难得一见。音乐图像学这门学科的历史不长，在我国大陆则属于新兴学科的行列，正处在起步的阶段。该译文集此时出版，对于汉语音乐学学术圈来说有着特殊的意义，一方面它可以促进音乐图像学的学术交流与对话，另一方面它亦可以在促进学科建设上发挥作用。更让我们高兴的是，以后《艺术中的音乐》各期将会用中英两种文字出版，当然，我们更希望见到英文版中刊载用中文写作的文章。

在该书出版之际，编辑执意要我写点文字，可能因为我是事前读过部分译文的不多的人之一的原因吧。但音乐图像学不是我的专业，我是门外汉，好在原书编辑的中文版序言已有该学科的简要介绍。我只是借此机会，谈点感想，尤其对书中学术规范及学科状况说上几句，哪怕粗浅和不成熟。我的一个最基本愿望是，让我们参与到学术的交流与对话中来，共同关注学术和学科工作。



下面我谈三点。

一、理解交流与对话。交流与对话是学术的生命，范围深广的交流是提升学术的必然前提。该书英文版主编Z·布拉热科维奇（Z·dravko Blazekovic）先生即以交流为题，写了《开启文明的对话：对东西方之间音乐图像学的研究》的中文版序言。Z·布拉热科维奇先生的意思很清楚：学科的发展需要交流与对话。我亦有同感：在学术上进行交流与对话，中外学者的愿望是共同的。东西方间的学术交流与对话，出于文化上的原因，更应该做到充分、广泛、耐心和深入，在我看来，中西学术的对话可以包含三层：一层是与中西文明传统的交互式对话，一层是中西传统与现代文明的交互式对话，另一层是中西当代思想、观念和文化全方位的交互式对话。这三种层面的对话既可以是独立意义上的，亦可以是错综交织意义上的。

我以为，只要是学术的交流与对话，建立一个基点是必要的，其中两个方面不可被忽视：一是体现现有学科的水平与高度，其性质当是学术的；二是注意交流和对话双方的出发点及其知识背景，其性质当是文化的。这种立场和背景构成了交流与对话中的学术前提和文化基础，任何忽视学术水准的学术交流和对话都将难以为继，任何忽视文化因素的学术交流与对话，则有可能违背其历史和文化的真实性，难以促成真正意义上的沟通与理解。各个学科如此，音乐图像学亦如此。

在《艺术中的音乐》译文集中，不乏重视学术前提和文化取向的例子，爱莲诺拉·M·贝克《帕多瓦拉吉尼沙龙里的占星术壁画与其中的音乐象征》即为一例。该文研究14世纪意大利的一幅占星术壁画，以解读其中的音乐象征。作者文中说道：“本文对彼得罗·达巴诺、切科·达斯科利、里斯托拉·达雷佐及但丁的一些著作进行了分析，以求解开壁画中隐含的神秘意义。随着对壁画进行的肖像学分析结果的披露，十四世纪关于星象学和音乐之间的关系将公之于众。”文化史和肖像学是作者研究的学科基础，通过分析与对比，揭示出了壁画中音乐图像的涵义。有了学术和文化的导航，有力地保证了作者在与传统的对话中不至于失去方位。其他文章如安东尼奥·巴尔达萨尔《音乐、绘画和家庭生活：阿伦朗城堡里的奥尔唐斯·博阿尔内》、阿纳尔多·莫雷利《十六世纪意大利的音乐家肖像：



特定的象征主义》亦然，或是通过对画中主人公的生活经历的研究（即生活与画面的关系），来梳解图画中看似矛盾的现象，或是针对特定文化时空中肖像画的相似性，从其社会文化角度解说其原因，并从社会象征角度解读其音乐文化的变迁。

二、理解音乐。人们如今提起音乐，自然会想到声乐、钢琴、交响乐等音乐艺术及其表演活动，这说明作为艺术的音乐，与人们生活联系紧密，故易为人知。然而，作为学术的音乐，没有这等幸运。原因是作为学术的音乐与一般人的生活有距离，它非同于音乐常识，如“莫扎特是奥地利音乐家”、“小提琴是弦乐器”，而涉及诸如“音乐的情感与意义”、“京房律学的渊源”这样的关于音乐的知识问题。如果说从感性方面理解音乐有其独特性的话，那么从知性方面理解音乐，亦有其特殊性。这种特殊性即与学术相关联。作为学术的音乐必须体现学术性！简而言之，作为艺术的音乐重在求美，作为学术的音乐重在求真，二者侧重不同。学术工作的求真，就是寻求事物的客观性、真实性，就是追寻者的主观逐渐符合客观，实事求是。我们今天的学科工作，从学术立场看，不能不说多有不尽人意的地方，对学术的理解（对作为学术的音乐的理解）尤其如此。英国哲学家罗素说过：“科学知识的目的，在于去掉一切个人的因素，说出人类集体的智慧。”（《人类的知识——其范围与限度》，商务印书馆1983年版）学术工作有一个起点，那就是站在前人经验的基础之上，学术的创新也是这个意义上的创新。因此，学科建设亦须建立在反映人类集体智慧的学术根柢之上。笔者以为，学术工作尤须关注两条标准，一条是学术标准，用以区别我们的工作成果与前人的经验，另一条是学科标准，用以区别该知识领域里的真正学术创新，以及对学科发展的推动。以此建立观察点，不难发现我们学科方面的深层问题：我们许多的研究并非建立在人类群体经验之上，真正深入的、实证性的研究成果并不多见，原创性的知识成果更是凤毛麟角，反倒是那些以个人的或部分人经验为依据的研究层出不穷，那种猛出观点而疏于实证、缺乏学术规范的文章比比皆是。如果真正意义上的知识创新缺失的话，那就很难有高水平的学科发展。我想，对于音乐，是否我们更习惯于艺术的方式，而疏于学术的方式？更习惯于想象而疏于实证？如果真如此，那我们就应该认真地去加以区分和调整。有



鉴于此，强调音乐的双重性质就显得尤有必要：音乐，不仅作为艺术，也作为学术，作为知识。在这里，我就是从这一角度理解音乐的。今天，社会的音乐生活不仅需要音乐艺术，同样需要音乐知识，需要音乐学术。作为学术的音乐领域十分广阔，音乐图像学就是其中之一。

在音乐图像学世界里，音乐是无声的，是以图像的形式出现的。图像本属视觉艺术范畴，与声音的艺术相去甚远，但画面中的音乐家、乐器、演出场面等等，却往往在默默讲述着许许多多真实而动听的音乐故事。该译文集中的《18、19世纪美术作品中黑管哨片的位置》便是如此。文章作者是英格里·伊皮尔逊，他通过对那时涉及黑管的美术作品的系统考察，证实了18、19世纪的黑管哨片在上的形制的存在，“这些美术作品说明在18世纪，哨片在上的吹奏方式被社会各阶层的吹奏者——专业的和业余的所采用”（见该文结论）。尽管最终仍没有音响的出现，但这一知识成果对我们了解完整的音乐历史仍有所助益。

三、理解学术研究。与艺术创造美一样，学术创新也是音乐活动的一大目标。学术是求真，是知的学问。求真即是了解和熟悉作为客观对象的事物，最后达至认识事物。

研究即是求真的一种方式，涉及研究者与对象。对于研究者来说，研究必然针对对象，但因其学科的不同而其对象亦有所不同。一些学科的对象属于过去，针对过去对象的研究的专门学科是历史学。因此，过去（即历史）是一种性质，它可以决定对象的学科归属。音乐图像学作为音乐历史研究的分支学科，便表明了该学科的历史性质。对于研究者来说，历史已经永远逝去，过去的一切随之破碎，化为信息的碎片，散落于广袤的历史时空中而悄无声息。然而，历史研究者必须面对历史。历史何在？对象何在？由此，研究者的第一要务就是回返历史，找寻对象。找寻对象的目标是找寻通道“走进”历史，并从中去搜寻历史的信息。由此可知，历史研究的首要工作就是拾掇历史信息的碎片，用以建立一种认识和求解的真实性基础。从研究的宽泛意义上讲，历史资料就是我们通往历史的惟一通道，其中的历史信息即是我们认识历史最重要的依据。没有历史资料及其存留其中的信息，我们难以“进入”历史，“进入”不了历史，就很难说从事历史的研究。同样，在音乐图像学中，过去的图像资料即是通往历史



的道路。打开历史的通道，资料工作是基础，同时也是研究的起点。

我们注意到，1971年欧美发达国家率先启动了“国际音乐图像索引”工程，这是一项意义深远且长期的跨国工程，工程性质属于基础性和资料性。1980年版的20卷本《新格罗夫音乐与音乐家辞典》在“音乐学”条目中提到它，Z·布拉热科维奇先生的中文序言中也特别提到它，可见该工程之重要性。究其原因，仍在于工程的实施可以为音乐图像学的学科建设搭建一个更高水平的平台，并为其学术研究和学科发展提供坚实的基础。客观地说，欧洲同行们的资料工作很多是值得学习的。实际上，欧洲学者早有过成功的经验，这些经验包括：资料工作先于研究工作。从欧洲音乐史学史看，这一点尤其清楚。

17世纪，欧洲音乐史学最重要的成果是史料集，如普列特留斯的《音乐大全》第1卷（1615年）和吉尔谢《音乐泛论》（1650年），前者是“音乐史知识集成”，后者是“音乐史料集”。而最早独立的编年体音乐史书——普林茨《高贵的歌唱艺术和音乐艺术的历史叙述》——则成书在1690年。

18世纪，有两种学术思潮成就了真正意义上的音乐史学，其中之一就是文献学考证。从史学史事例看，先有重大资料成果，后才有重要的史学著述。例如法国，史料汇集是重要的音乐史学成就之一，如：卡菲欧《音乐史稿》（3卷本，史料集，1756），波尔德《试论古今音乐》（4卷本，音乐史知识汇集，1770）；德国亦如此，瓦尔特《音乐词典》（史料集，1732），马泰松《登龙门的基础》（传记，史料集，1740），吉尔伯特《教会音乐论》（2卷本，史料集，1774），《教会音乐文献集》（3卷本，史料集，1784）。而吉尔伯特两卷本的史书《历史性、传记性音乐家词典》迟至1790—1792年才问世，福克尔《音乐史通论》（2卷本，史书）付梓也在1788—1801年。

19世纪，更是出现了大型的历史文献集编纂，如科玛《16-18世纪教会音乐》（28卷）、艾德尔《音乐史作品系列》（29卷）等，音乐家个人的全集编纂也陆续问世，如《亨德尔全集》（1843-1858年），《巴赫全集》（1851-1899年），《贝多芬全集》（1862-1865年），《莫扎特全集》（1877-1905年）和《舒伯特》（1884-1897年）等。而传记研



究则随其后，如克利桑德《亨德尔传》（1858-1867年），塞亚《贝多芬传》（1866-1879年），施皮塔《巴赫传》（1873-1880年）和波尔《海顿传》，等等。在这样的研究背景之上，才有了现代意义的音乐通史的奠基之作：菲提斯五卷本“通史”（写于1869-1876年间），安布罗斯五卷本“通史”（也写于1862-1882年间），即使是基瑟维特稍早的《欧洲——西方音乐的历史》，也写于1834年。其实，此间的历史文献的编撰仍持续不断，如德、奥学者编撰的《16世纪和17世纪音乐期刊文献集》（1877）、《意大利声乐文献集》（1892）和《传记与文献辞源》（1900-1904）等等。欧洲音乐史学史之掠影可以大致反映出资料工作与研究的关系。所以说，资料工作是欧洲音乐史学的基础。（以上史学史概述参见俞人豪《音乐学概论》人民音乐出版社1997年版，陈铭道《音乐学——历史、文献与写作》人民音乐出版社2004年版）。

如果说欧洲音乐史学史中有什么要特别提到的经验，那就应该是：学术研究，资料先行。音乐史学如此，音乐图像学亦应如此。启动于1971年，并延续至今的“国际音乐图像索引”工程仍继承了注重资料先行的传统。可见，无论什么学科，学术工作的基础不会因学科不同而出现实质性变化，资料工作必然是学术工作的基础和起点。

20世纪50年代以来，我国大陆地区的音乐学已有长足长进，总体水平有所提升。基础较好的学科发展相对平稳，且稳中有升，如中国音乐史学、乐律学、和声学、曲式学、复调等，西方音乐美学、西方音乐史学也有所拓展。一些从无到有的学科，经过培育则已出成绩，突出的有中国音乐美学史，从资料、研究到专史形成一体，比较规范，奠定了学科的基础，而其他如音乐教育学、民族音乐学、音乐考古学、音乐心理学等学科也在崛起之中。这是我国大陆音乐学学科建设的成绩的一面。深入考察和高标准要求，我国音乐学学科的发展不平衡，发展势头不强劲则是不足的一面。这其中的原因固然多多，但忽视全面、系统的资料收集与整理工作，学科没有坚实的资料基础，则是一个根本性的原因。尽管也曾有过相当出色的资料工作，如“中国民族民间音乐集成”、“中国音乐文物大系”等等，但整体上说，上述资料还不足以支撑起音乐学学科的发展，尚有许多基础性资料工作有待去做，比如音乐图像资料就是其一。只有真



正重视了资料工作，将其作为学术工作的基础，我们才能更好地了解学术，理解学术研究。

说到学科，我们说，学科的范围广泛，学科的具体情况也各有不同，但学科求真的基本准则应该是相一致的。学科范围内求真的准则，不会因其操作者的不同而不同，不会因其国别的不同而出现根本的差异。人们不能因其自身视野的局限，而游离于已有的学科水平和学术标准之外，也不能因为如音乐史学、音乐图像学等研究对象的独特性，而否认学科应有某些共同约定和学术上的准则。惟其如此，我们的学术工作才能百尺竿头更进一步，我们的学科建设才能健康发展。

我读《艺术中的音乐》，有此感受，以为序。

《艺术中的音乐》这本“音乐图像学译文集”的出版是令人欣喜的，欣喜之余，应该感谢长江文艺出版社，尤其对其出版这本译文集的远见和开拓之举深表钦佩，同时也要感谢本书的中文编辑，为其所付出的努力表示谢忱。当然，我们不仅仅是期待眼前这本译文集，也不仅仅是期望今后《艺术中的音乐》各期的精彩文章，我们所期望的是真正意义上的学术交流与学术对话，真正意义上的学科发展。

李方元
识于武昌虎泉
2005年初春



序

开启文明的对话： 对东西方之间音乐图像学的研究

音乐的历史可以用多种不同的形式记录下来，这些形式包括：文字（口头的或是书面的）、音乐（用符号保存下来的或是只有声音留存的）和图像（动态的或是静态的）。许久以来，记述音乐的文字和音乐作品本身一直是音乐学者研究的重点，而西方学术界从广义的图像上对音乐进行研究（在西方，人们称之为音乐图像学；在中国，这个概念经常包含在音乐考古学的范畴之中）则只是到了二十世纪中叶才开始出现的现象。音乐图像学是音乐历史研究的一个分支。它本身囊括了对涉及到音乐主题的艺术作品的调查、分析和理解。这些作品能够为学者们的研究提供许多方面的重要证据，包括乐器的构造，它们的演奏技巧，在宫廷、教堂、寺庙或家中表演时乐师的安置和分组方法，音乐家的社会地位，以及表演过程中观众的反应。其实，只要回溯历史我们就能够发现视觉图像是多么的重要。在史前文化和缺少文字的文化中，考古得来的图像证据对于研究音乐的历史至关重要，因为它是我们可以用来还原那段历史的惟一资料。只是到了最近几个世纪，许多乐器和文字材料得以保存下来，并为音乐历史的研究提供了核心证据，视觉材料的重要性才退居到了次要地位。

音乐图像学借鉴了大量艺术史的研究方法。尽管如此，音乐学者和媒介研究学者却是对涉及音乐的视觉材料进行研究的主要力量，而艺术史学家几乎从不涉足这一领域。这种现象的出现决非偶然。虽然音乐图像学是介于艺术史学、社会学和音乐学之间一门交叉学科，但是它的研究方法却



不能仅仅从上述三门学科中移植过来，相反地，它的方法和原理应该立足自身去发展，而且始终要与其研究的主题相关联。在音乐学这样一个广阔的领域中，这种研究方法赋予了音乐图像学与音乐社会学、音乐美学和音乐生理学同等的地位。

对图像进行研究的方法，最初是由德国/美国艺术史学家欧文·帕诺夫斯基(1892—1968)在他的《图像学研究》(1939)一书中提出并进行阐释的。作者分三个层次探讨了对艺术品中的图像内容进行研究和分析的方法：第一层次是在分析艺术品中的图像内容之前对整个艺术品的描述，以及对其中所有表现元素、它们的基本意义和关系的确定；第二层次就是狭义上的图像分析，既充分考虑可能影响视觉成分的文化传统，从文学或神话故事中追寻这种描述的起源，并且认真思考其中的任何讽喻及比喻内容；上述两个层次的工作完成之后就进入了研究的第三个层次，也就是对图画的内在意义或内容进行解释，把它置于相应的文化、社会和艺术体系内进行讨论，从而揭示出图像本身是如何反映艺术家个人的品质和性格、他(她)所处的时代和文化的，同时这一层次的研究还要考虑赞助人的意图和观众的期望。帕诺夫斯基为每一个层次的研究都阐明了它所应该遵循的正确原则，以便让后来的研究者更清楚：对于分析图像前的描述，他们必须对这种风格的历史了然于心；对于图像分析，他们则必须了解许多其它方面的历史(例如，描述对象和事件中所体现的历史环境和特殊的主题或概念)；而对于作品内在意义的解释，他们又需要从整体上把握相关文化的历史(例如，在艺术品的特定主题和概念中所体现的历史环境以及人文精神的本质目标)。

虽然帕诺夫斯基提出这种方法的本意是用来诠释西方文艺复兴时期的艺术，但是实际上它适用于对任何历史阶段形象艺术的阐释，也可以用来研究特定的音乐内容。道理就在于，音乐图像学者的工作并不仅仅局限在确认油画、雕塑或是印刷品中出现的乐器，它还包括描述演奏者、表演环境或者音乐符号，进而思考图像本身在广义的文化背景下的含意。

I

音乐图像研究，在多数情况下，常集中于乐器、表演活动和音乐符号



的表示方法。最近一段时间，舞蹈及其音乐伴奏也纳入了它的研究范畴之中。

艺术作品对于记录乐器的历史，它们的结构和演奏技巧具有重要意义。它们经常是惟一能够证实那些很久以前就已失传的乐器存在的证据。尽管如此，图像学并不能够解决所有的问题，因为即使是刻画精确的图画也无法告诉人们乐器的某些细节信息，例如它们构造的某些方面、制作材料、音孔的大小和形状、调音方法、共鸣板的厚度或是弦的张力大小。研究者们不得不用批判的眼光去审视那些图像材料，以便弄清楚某幅图画是否是更早期的某幅作品的复制品；如果事实果真如此，那么画作反映的就不是它创作的那个时代的内容，乐器的表演活动也不是作品产地所固有的，实际上这些活动应该追溯到被复制的那幅作品所描绘的地方。还有一些更重要的问题是：画家是否仅仅凭借自己的记忆来描绘？并且在此过程中他是否遗漏了一些重要的细节？或者，在观察真实物品时，他的技巧是否能够确保其准确地把物品刻画下来？他确实对作品的精确性感兴趣吗？亦或者，他的作品是否只是表现了描绘对象的象征意义、文化内涵和艺术蕴意？在很多情况下，图像中刻画的乐器事实上被扭曲了，有时是乐器的某些部件比例不正确，有时是某些部分画得不对，有时甚至是某些部分被置于它们不可能出现的地方。艺术家们常常是在与物品的形状打交道，因此他们作品中的那些乐器可能仅仅只是来源于他们对形状的印象。

由此可见，一幅画像在多大程度上是可信的，它又能够提供多少图像证据，解决这些问题需要综合考虑许多的因素，这其中最明显的就是画像的创作意图。如果创作视觉作品的目的是为了展示赞助人的技能水平和艺术品位，颂扬他的赞助行为，或是记录那个时代发生的事件（例如，阅兵、宫廷娱乐、婚礼和葬礼），那么这些图像通常都会将描绘对象刻画得非常精确，这为研究者提供了可靠的图像证据。整体的艺术环境是决定画像准确性和可信度的另一个重要因素。如果主流的艺术风格使得创作更接近于现实主义或者能够更好地再现自然，那么在这种环境中创作的画像会把目标事物刻画得非常精确，而那些在倾向于想象或者象征主义的时期创作出来的作品它们的精确性就要欠缺许多。最后，如果艺术形式和流派强调通过技巧的运用来增进创作的相似性（例如，静物，或者文艺复兴时期



符合透视画法的训练),那么它会要求在图像中表现更多的信息,而不是像象征主义的素描那样只勾勒出乐器的轮廓。那些用更接近于图解的方式刻画出来的乐器(就像西方中世纪的画像,或者中国在公元前5世纪用于宗教仪式的青铜“斚”和容器“壶”上的装饰花纹),它们的价值并不低于后来出现的更加现实主义的画像。许多这类图解式的图画,与稍后出现的明显真实得多的画像相比较,反而能够为研究音乐发展提供更好的证据,缺点可能就是不够准确。

图像材料还能音乐表演活动提供重要的证据。但是与研究单独的乐器相比,研究者在此不得不更加慎重,而且他需要寻找某种结构上的折衷方案。正确地描绘了乐器的外观或它演奏时的摆放位置并不表明演奏者的分组方法果真就是如此;生动地刻画乐师的神态并不必然意味着对观众反应的刻画也是正确的;从千年古墓中挖掘出来的一组表现乐师的雕像可能无法证明他们就是一个演出的整体。图像中出现了一组音乐家在一起表演,这种聚合可能只是为了表现他们演奏的那些乐器,或者是为了强调某些文学素材中的寓言故事,而不是因为他们真的就在历史上的某一时刻聚集在一起表演。历史事件可能被安排在一个戏剧性的场景中表现出来(这种情况在中世纪和文艺复兴时期的西方艺术品中经常出现),因此它对于那些致力于研究这些事件发生背景的历史学家实际上并没有多大的帮助,但与此同时,它可能为人们研究那个时代戏剧的制作、演出提供了丰富的素材。我们应该时刻记住这样一个道理:在某一研究领域不太重要的一幅画像也许能够为另一个领域的研究者提供实质性的证据。神话、历史和圣经中的形象,他们的着装可能是理想化的(对于一般的历史学家来讲,这几乎不能提供任何有益的证据),但是如果艺术家给人物形象添置的着装是来自他所处的时代,那么这种形象就能够为研究特定时代和特定地区的着装习俗提供素材,而且它也表明在历史或神话故事的外衣下面,作者刻画的可能确实就是他所目睹的真实情形。

对于上面提到的这些问题,研究音乐的学者们在处理过去的视觉材料时必须清楚地意识到。同样因为这些问题的存在,他(她)也不得不适应这样的事实:当有进一步的证据被发掘出来时,他(她)在此前得出的结论可能不得不被推翻。毫无疑问,当研究图像材料的学者们对其研究的时



代和地区的文化背景有着广泛的了解，而且他们能够参考并比较与其研究的主题相关的大量图像和文字材料时，他们能够将研究工作建立在更精确的假设基础上。

II

1997年，迪尔曼·希巴贝塔将他那篇关于音乐图像学的文章首次发表在德文的《古代和现代音乐百科全书》中，之后这篇文章经过修改又收录在了2001年版的英文《新格罗夫音乐和音乐家辞典》中。在这篇文章里，作者系统地概述了视觉艺术品中经常出现的音乐情景的主题。

两千多年来，圣经故事一直在为西方艺术家描绘宗教主题提供灵感。那些经常出现且含有音乐元素的圣经故事场景包括：跨过红海后女先知米里亚姆和以色列妇女唱给上帝的赞歌；对以色列妇女的统治者的称颂；《圣经·诗篇》第150章之后信徒们对上帝一致的赞美；音乐和舞蹈兼有的宴会场景（这其中常常出现的一个是希律王和萨洛米跳舞的那场宴会）；大卫弹奏七弦琴或竖琴以缓和扫罗精神上的痛苦；约柜被抬到耶路撒冷和大卫跳舞；大卫王弹奏七弦琴或竖琴表演诗篇；大卫王创立在神殿里伴着乐器的演奏进行礼拜式的传统；人们在耶稣受难像旁嘲笑耶稣；天使在最后的审判日中吹喇叭；24位长老唱给上帝的赞歌。除了这些与圣经有关的主题之外，一些圣洁的形象也与音乐紧密相连（如圣·塞西莉亚和约伯）。在佛教图像中，人们能够发现这样的情景：佛陀或菩萨端坐在一个鲜花环绕的宝座上，他的前面正在进行一场舞蹈表演，还有乐队伴奏。

常常和音乐场景结合的世俗主题则有：（1）政权的庆典和涉及文化的庆祝活动，通常它们都包括了正式场合（欢呼场面、欢迎宴会、伴有音乐和舞蹈的节日、欢庆胜利的游行）的官方音乐；（2）属于不同流派的绘画和照片，它们源自宫廷和受教育阶层中的一些不太正式的场合（音乐课，在有音乐伴奏的情况下喝酒，用餐或者示爱），表现的是非正式的音乐元素；（3）描绘公众音乐发展的画像，它发生的场景可以是在战场、比赛、游行、婚礼和葬礼上，也可以是在马戏团和公共澡堂中，还可以在歌剧院或音乐会上；（4）表现音乐治疗功用的画像；（5）表现户外、



酒馆和妓院中的流行音乐的照片；（6）再现流行艺术中的音乐元素的画像；（7）描绘乡村音乐的画像，在这里，赞助人希望将他生活的世界在世外桃源中再现出来。

到了古希腊时代和中世纪，“寓言或讽喻”的观念开始以拟人化的方法表现出来，一直到18世纪在西方的画像中还能看到这方面的例子。在拉丁语中概念术语都有阴性的表示法，除此之外，下面这些概念也已经被赋予了女性化的含义：包括“和谐”在内的各种美德，包括“奢侈”在内的各种罪恶，包含“听觉”在内的五种感觉，包含“音乐”在内的七种人文艺术形式，来自四方的风（被描绘成四位扇风的天使）。自从文艺复兴以来，讽喻这种形式经常和古代神话人物（缪斯、俄耳甫斯、马尔西亚斯、阿波罗、帕恩和维纳斯）的世俗形象结合在一起使用，因此就有了维纳斯和墨丘利神手下那群懂占星术的孩子和那些会音乐的动物。

音乐在古代的寓意画、静物画和虚幻图像中也占有重要地位。寓意画一般题有格言警句，或者一组能够给人以道德教化的诗句，或者表现沉思状态的图画。这类题材自17世纪以来就很常见了。这种画经常印刷在乐谱的标题页上，提示演奏者作曲家在音乐中想要表达什么。静物画——描绘无生命物体（例如，水果、蔬菜和其它食物、颅骨、动物尸体、乐器）的图画，象征着空虚、衰败和死亡——常常包含音乐元素，因为它们都具有空幻和瞬间的特性。在这些作品中出现的乐器、书籍和带有音乐符号的图表都象征了生命的短暂——生命本身是脆弱的，它就像声音一样，从发出的那一刻起它就已经消失了。

在各种艺术类型中，音乐家的肖像画也是一种对研究音乐历史具有重要意义的特殊艺术形式。它们最早出现在公元3至5世纪之间的中国，因为那个时候中国的音乐家们已经先于西方的同行取得了很高的社会地位。欧洲的职业音乐家们只是到了中世纪后期才取得了同样的地位，并且他们的肖像出现在附有乐曲的手册中、墓碑上或者个人的油画中。从18世纪开始，音乐家的肖像画在欧洲就变得非常流行。画中的音乐家有时一人独坐，有时又与朋友或听众在一起。画的形式也从比较昂贵的油画演变成便宜而且流传很广的微型画、雕版图、剪影画等等。几乎与此同时，有关音乐家的漫画也已传入欧洲，它们一般出现在雕版画和平版画中，或是印在



单独的活页或报纸上。由于这些漫画通常刻画了音乐家的活动和听众的反应，因此研究它们被欧洲接受的这段历史就显得特别有趣。

III

图像资料种类繁多，数量难以计算。它涵盖的范围从摄影照片到形象艺术和抽象艺术的作品；从音乐理论文章中的插图到音乐作品中插入的装饰图案；从描绘口头文学故事的图画到刻画音乐表演和乐器的作品；从乐器上的装饰图纹到音乐剧场的舞台装饰，当然它也包括描绘音乐表演场所的画像。

索引工具书能够帮助研究者解读涉及音乐的记述或音乐作品本身，几十年来这种方法已经得到了广泛的应用。但是如果研究视觉图像，它就不太灵验了。这是因为，人们只是到了1971年的时候才开始尝试系统地归纳和整理涉及音乐主题的油画、素描、版画或者雕塑。这一年，在国际音乐学协会和国际音乐藏书、档案和文献中心联合会的资助下，一项命名为“国际音乐图像索引”（法文缩写RIDIM）的跨国工程正式启动。该项工程的任务就是为分类、编目、复制和研究有关音乐的图像材料开发新的方法和手段，并建立一些专业的研究中心。同时，它还要帮助演员、历史学家、图书管理员、学生、乐器制造者、唱片制造商和书籍出版商，使他们能够最充分地利用视觉材料去进行学术研究和实际应用。

“国际音乐图像索引”工程从一开始就利用一种标准化的、由计算机管理的目录卡对图像资料进行编目，它使用的卡片在设计时涵盖了基本的文献信息（艺术家的姓名、艺术品的名称、作品地点、艺术形式及尺寸大小）。该索引还包括了所有描绘的乐器列表，关于场景类型、音乐活动、表演场合、演员人数的分类，所述图像的参考研究书目以及所有图像的照片复制件。与此同时，霍华德·迈尔·布朗和琼·拉塞尔出版了他们的合著《1800年以前西方艺术中的音乐主题编目手册》（马萨诸塞州，剑桥：哈佛大学出版社，1972）。这本书为那些广泛流传的艺术品的编目制定了规则。直到今天，不论图像学家们是在对图像进行编目，还是在学术研究中对其予以评价，他们都必须学习这本书，因为它告诉学者们在图像中应该