

世界艺术史
音乐卷

music

蔡良玉 梁茂春 著

東方出版社



世界艺术史

music

蔡良玉 梁茂春 著

音乐卷

東方出版社

图书在版编目 (CIP)数据

世界艺术史·音乐卷 / 蔡良玉 梁茂春著.

—北京: 东方出版社, 2003.2

ISBN 7-5060-1533-1

I. 世…

II. ①蔡… ②梁…

III. ①艺术史—世界

②音乐史—世界

IV. J 110.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2001) 第 069450 号

书 名 世界艺术史·音乐卷

SHIJIE YISHU SHI · YINYUE JUAN

责任编辑 戴联斌

装帧设计 曹 春

版式设计 曹 春

责任校对 张 红

出版发行 东方出版社

(北京朝阳门内大街 166 号 邮编 100706)

印 刷 北京市通州区电子外文印刷厂印刷 新华书店经销

版 次 2003 年 2 月第 1 版 2003 年 2 月北京第 1 次印刷

开 本 787 毫米×1092 毫米 1/16 印张 20 插页 2

字 数 285 千字

印 数 1-6,000 册

书 号 ISBN 7-5060-1533-1

定 价 36.00 元

兰笛尼在大写“M”（牧歌《我是音乐》Musica Son的第一个字母）框内奏便携式管风琴，15 世纪上半叶。



音乐会（三人唱歌其中男人自弹自唱）。

16世纪便携式管风琴。
注意其风箱、两个音栓。乐
器可摆放在桌面上。



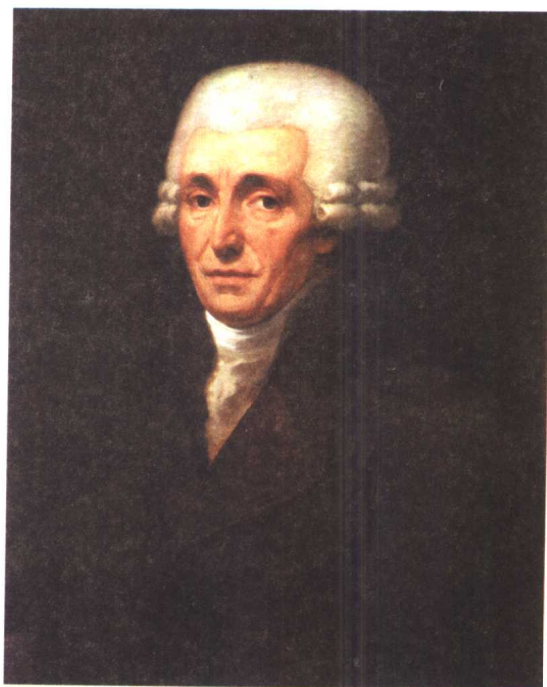
便携式管风琴、竖琴、维奥尔琴。



拉莫。



年轻的贝多芬。



海顿。



莫扎特
作者：克拉夫特。

浪漫主义绘画《自由引导人民》 作者：德拉克洛瓦
1830年。作者将1830年巴黎七月革命的街垒战的现实主义
描写与一个象征“自由”的形象结合起来。



莫索尔斯基 作者：列宾。



日出 作者：莫奈。



肖邦 作者：德拉克洛瓦。

世界艺术史丛书·总序

田本相

80年代，一些西方的艺术史著作被翻译过来，有的过于专门化，有的又似乎过于简略。同时，也看到我们自己编写的世界艺术史著作，或是艺术部类不全，或是只限于某个时期某个地域，由此产生了编写世界艺术史丛书的想法。

特别是在改革开放的形势下，我们与世界的交往日益增多，无论是干部、教师、学生和其他文化工作者，都迫切地需要了解世界，自然也渴望了解世界的文化艺术的历史。近十年来，人们对于交响乐、芭蕾舞、现代舞、世界绘画、世界电影等等，越来越感兴趣。这是一种很好的求知现象。亚里士多德说：“求知乃人类的天性。”现在，时代的发展，把人们的求知的天性焕发起来，形成一种巨大的知识需求。这些，也越发激励了我们编写《世界艺术史丛书》的信心。

首先，谈谈我对于世界艺术史的一些想法。

我们这套《世界艺术史丛书》包括：戏剧卷、电影卷、音乐卷、建筑卷、雕塑卷、绘画卷、舞蹈卷。

这看起来是一个体例问题，而实际却有着对于世界艺术史的思考。

的确，这样的设计，并非是艺术部类的简单罗列。西方的艺术史，就我所见到的艺术部类主要是建筑、雕塑和绘画，西方学者对于建筑艺术，以及相关的雕塑，是给予高度重视的；而往往又把舞蹈、音乐、戏剧排除在艺术史之外；电影是近现代的艺术，更不可能进入艺术史的范围了。而国内学者出版的一些西方艺术史的简编本或通俗本，也大体延续了这样一个惯例。当我们编写这样一套世界艺术史的丛书时，就打破了这样一个惯例，把戏剧、电影、舞蹈和音乐纳入了世界艺术史的序列，以期展开

一个比较完整的世界艺术史的发展历程。

作为一个对于艺术史格外感兴趣的人，最能逗起我的追索兴味的是艺术的起源：人类为什么创造出艺术？它又是在怎样一个历史的契机下把艺术创造出来的？我后来读了艺术史家贡布里奇的《艺术发展史》，发现他的想法竟然和我的追索相似。他为这部著作写的序言中，开宗明义就提出“为什么要有艺术史？”的问题来。他回答说：“虽然并非每个人都会对艺术史感兴趣，但绝大多数人至少会对我们生活中的某些方面感兴趣，并且想理解它们是怎样产生的。仅仅局限于时下的生活，难免会丧失生命的整个维度，即时间的维度。我们个人的记忆所及十分有限，而人类的历史至少可以追溯到发明书写的年代，假如你想解释考古发现，还可以追溯得更早。本书作者向来乐意提出‘为什么’和‘怎样’的问题，要是没有持续不断的探索，他的确感到生活枯燥，沉闷不堪。”^① 艺术史，在很大程度上就是要回答“为什么”和“怎样”的问题。

艺术史应当为希望探寻艺术秘密的人们提供一些答案，但是更重要的还在于把人们引向一个迷人的领域，展现人类在漫长的历史中的艺术长征历程。

有一幅一万五千年前的岩画，是在西班牙的阿尔泰米拉山洞里发现的“野牛”，它是那么生动逼真，展现着一种天然的野性和生命的驰骋。如果不是科学的考订，谁也不会相信这些图画竟然出自冰河时代的人。也许，你站在这些原始艺术的岩画面前，会提出这样的问题：为什么人类在十分艰难的生存环境中，还会创造出如此奇妙的杰作。人在生存的竞争中，不但生产维持生存的物质条件，同时也在生产着艺术。艺术史在向人们展示人类的艺术的奇妙的起源，以及起源时代的艺术。也正如贡布里奇所说：“在那些原始人中，就实用性而言，建筑和制像（image-making）之间没有区别。他们建造茅屋是为了遮风避雨，挡风防晒，为了躲避操纵这些现象的神灵；制像则是为了保护他们免遭其他超自然力量的危害，他们把那些超自然的力量看得跟大自然的力量一样地实有其物。换句话说，绘画和雕塑是用来施巫术的。”^② 艺术对于人类来说是与生俱来的，也可以说人类是有着艺术天性的。艺术是神秘的，艺术也是最公开的，大众的。

原始艺术之后的艺术史画廊，首先映入我们眼帘的是古希腊罗马的艺术。公元前7世纪，古希腊罗马的雕像艺术、希腊神庙的建筑艺术、绘画和陶器艺术，古希腊罗马

的戏剧艺术，形成了人类艺术创造的第一次高峰。这个时期令人叹为观止的艺术成就，至今我们在意大利和希腊还能看到它们的某些伟大的遗迹。马克思曾经这样说：古希腊的艺术是不可企及的。”当艺术生产一旦作为艺术生产出现，它们就再不能以那种在世界史上划时代的、古典的形式创造出来；因此，在艺术本身的领域内，某些有重大意义的艺术形式只有在艺术发展的不发达阶段上才是可能的。”对于古希腊艺术，“就某方面说还是一种规范和高不可及的范本。”^③

使我对艺术史产生兴趣的另一个兴奋点是：可以在一个广阔的世界视野中对东西方艺术有一个比较。我们没有企图把本丛书写成一部比较艺术史；但是，这里的一些历史现象给人一个天然比较的场合。譬如，当我们对欧洲的文艺复兴的艺术繁荣击节赞赏时，那么，也可以看到同时期东方艺术的发展状况。文艺复兴，确是一个巨人辈出的时代。列奥纳多·达·芬奇天才的科学见地，弗兰西斯·培根缔造的实验性的研究方法，哥白尼的天文和数学上的杰出成就，以及由此孕育出来的雕塑、绘画和建筑艺术是人类艺术发展的又一个峰巅。但是，我们却十分惊讶地看到：尽管中国、日本、印度以及中亚一些地区，在这同一历史时期在艺术创造上有着许多超越西方艺术的伟大成就，但是，在东方却没有出现一个文艺复兴的时代，这确实是一个鲜明的对比，在这个比较中有着历史的发人深思之处。由苏联艺术科学院美术理论与美术史研究所编著的《文艺复兴欧洲艺术》一书的《引论》指出：“亚洲各民族的卓越文化，在它们的历史进展中没有文艺复兴时代。可以作为这些国家在中世纪晚期的特征的封建关系的停滞性，大大推迟了这些国家在经济上、政治上、精神上的发展。从五世纪，印度、中亚、中国以及日本部分地区各民族的文化，在许多重要的方面超过欧洲各民族的文化，但是从文艺复兴时代开始，在若干世纪里转而由欧洲各民族的文化负担起发展科学与艺术的主导作用。”^④ 这些比较，使我们不会停留在单纯的艺术史知识的获得上，而且可以从中引发对艺术史的沉思。

在某种程度上说，我对于现代艺术史的兴趣超过古代艺术史。这部丛书，之所以把电影、戏剧、舞蹈等收入进来，并且注重给予近百年艺术史以必要的篇幅，也有这样的因素。我希望从这部艺术史的丛书中，让人看到近百年世界艺术的发展，这是一个开启了新的艺术历史篇章的时代。约翰·拉塞尔在其《现代艺术的意义》一书中，专

门写了一章：《现代艺术有多好？》，他说道：“在塞尚之后，在1910年的毕加索作品之后，在康定斯基的即兴作品之后，先前的艺术就显得不同了。”T.S·艾略特对此做了十分精辟的论述，他说：“当一件新的艺术品创作出来以后，在它之前的所有艺术作品也会随之发生某些变化。一切现存的不朽之作自身已形成了一个理想的秩序，而一旦引入了这件新的（真正新的）艺术品，原来的理想秩序就会被破坏。”^⑤应当说，20世纪是一个建立了现代艺术新秩序的时代。

我们看到，近百年来西方的现代艺术思潮，风起云涌，此起彼伏，不断变幻，令人眼花缭乱。特别是现代主义的艺术思潮，它所包括的种种主义：印象主义、野兽派、立体主义、表现主义、未来主义、抽象和构成主义、达达主义、新客观现实主义、超现实主义、神秘现实主义等等，绚丽多彩，不胜枚举。这些艺术思潮的弄潮儿就是一些新的艺术的缔造者，一些新兴的艺术种类出现了，如电影就是现代科学和艺术的产儿。

正是在这百年中，我们中国古老的艺术体系在世界艺术交流的大潮中解体了，不管你情愿与否，中华民族的艺术面临着西方艺术的严峻挑战，自然也获得了吸取异域的艺术营养和新的历史机遇。于是，我们看到了东西方艺术的大碰撞，以及东西方艺术的大融合。

正是在这样一个历史时期，现代世界艺术史向我们既提出了许多严峻的历史和现实的课题，又给我们提供了十分丰富的历史经验和教训，值得我们认真地思考和借鉴。著名的艺术大师吴冠中为H.H.阿森纳著《西方现代艺术史》的中文译本所写的序文中说：“拿来！这是鲁迅对外国的好东西的态度。但拿来主义谈何容易，不懂拿不来，往往偏拿糟粕来。对西方的现代艺术，不懂，则一概斥之为腐朽资产阶级的。有人说几十年前就有人提倡过现代派，搞不起来，证明现代派不可能在中国传播，这话有理，说明真正的艺术一定是根着于自己的土壤和人民之中的，洋人的须眉只能演戏化妆时借用，假洋鬼子终于会被识破的。正因为西方流派在中国没有土壤，不会泛滥成灾的，怕它什么？相反，我们需要从其间得到借鉴，扩大自己的视野，探寻造型艺术法则的共同规律。”^⑥这也是我们为什么重视近百年世界艺术史的原因。

还有，就是所谓的后现代主义艺术的问题。在可能的条件下，我们对于二战之后

西方后现代主义的艺术发展给予了必要的介绍。对于中国人来说，对于西方现代主义艺术还没有来得及消化，而后现代主义艺术又在猛烈地叩击着中国艺术大门。对于这次艺术大潮，似乎我们应当更冷静些，首先是应当很好地了解，很好地研究，而不要在缺乏了解缺乏研究的情况下盲目仿效，盲目跟踪。西方已经有人对于后现代主义艺术提出忠告，一个叫理查德·汤姆金斯的人这样说：“什么是后现代主义？由于它本身并非一次真正的运动，所以很难给它下定义。它只是现代主义于30年前灰飞烟灭后留下的艺术真空状态。后现代主义缺乏眼光、规程和目标，看起来更像是倒退，而不是进步。这种条件下当然产生不了伟人。”^⑦

我不能不提到一个十分让我钦佩的艺术史的观点：即雅克·德比奇等人所著的《西方艺术史》中所说的：

在艺术上，持久性要比独特性更为重要，集中的、瞬间的价值命里注定要被永久性所超越。这就解释了为什么德拉克罗瓦一心想要成为一个“纯粹的古典主义者”。

这种持久性乃是艺术的一大标准，从中产生神秘感来。你会惊奇地断定希腊艺术在多少个世纪之后仍然在拨动人的心弦。原始的绘画在被发现之时如同今日一样，令我们感受到艺术的诞生。

起始时的灿烂令人目眩，艺术从来如此。在拉斯科洞穴之中，最打动我们的便是那种萧洒自在，自由驰骋！宛如一个生命在我们眼前苏醒。事实上，支配这一艺术的准则与其说是来自先决的密码，毋宁说是来自创造的天性，它的发展被视为生命一般。^⑧

在我们看来，艺术史是透过一些具有艺术持久性的伟大艺术作品和经过历史考验的艺术家来体现的。因此，我们必须把注意力放到这些具有持久性的艺术品上。我也很赞成豪塞儿的艺术历史观点，他说：

历史中的一切统统都是个人的成就；而个人总会发现他们是处于某种确定的时间和地点的境况之中的；他们的行为举止是他们天赋才能和所处境况

两者共同的结果。这事实上就是关于历史事件的辩证性学说的核心。^⑨

我们不但可以从艺术史中，欣赏一个又一个伟大的艺术品，领略一个又一个伟大艺术家的风采，而且看到诞生这些伟大艺术品和艺术家背后所蕴含的历史逻辑和历史哲学。

如果落实在具体编写工作上，那么就应当更实际些。

本丛书所面对的读者是大专以上学历的干部、文教工作者以及作为非专业的干部、学生，可以作为他们的业余读物，也可以作为某些大专院校有关系科的教材或参考书。

它要求能够准确地简要地描述不同艺术门类的历史，要求突出重点的事件、人物和作品，希望反映当前的学科发展水准，体现最新的研究成果。

它希望在文字上写得通俗晓畅，力求生动，特别是对于作品要有较好的艺术分析和准确的评价。既要追求知识的系统性、学术性，又要讲求可读性。

它为增强读者的兴趣，每本书按照历史的顺序提供有代表性、典型性的图像资料150幅左右，做到图文并茂。

显然这是一套普及性的入门的书，但也很注重学术性。对每一个艺术种类的历史，在稳妥的历史分期叙述中，不但要把人文背景、艺术思潮、流派的演变交代清楚，而且对代表人物、代表作品给予重点的介绍和分析。

在处理东西方艺术的比重上，本丛书也给予比较适当的安排。我们基本上按照编年史的方法，对它们作并行的叙述，这样，在客观上也有着比较艺术史的色彩。让读者在比较中，对东西方艺术产生一些比较的联想和思考。

让我十分感动的是，当我在中国艺术研究院的同事中寻求作者时，我的想法得到他们十分诚恳而热情的支持，并且十分痛快地答应参加丛书的编著工作。

记得房龙在他的《与世界伟人谈心》的《前言》中，曾经提出一个十分有意思的问题“一个文明人在哪儿才有可能以最低程度的不满足和最大程度的精神满足来度过自己的一生呢？”我想，人们的答案也会是各种各样的。如果就“最大的精神满足”而言，那么，读书可以说是一个文明人一生所应追求的。于是，我们看到不少学者为文明人开列了种种“人生必读书目”。据说，在这些书目中以美国人费迪曼所开的“人生

的读书计划”最为著名了，其中提到的上百种书目是世界著名的文学著作。作为21世纪的文明人，应该具有更为广阔的视野和文化艺术的修养。他不但应该懂得文学，而且应该懂得艺术；不但应该懂得中国的艺术，也应懂得世界的艺术。特别是我们面临着一个改革开放的大时代和一个开放的世界，不只是为了工作需要，就是日常生活，也应懂得一些世界艺术历史的知识。

我相信这套囊括了世界戏剧、世界电影、世界绘画、世界雕塑、世界音乐、世界舞蹈和世界建筑历史知识的丛书，它会引导读者畅游于人类的艺术历史的海洋中，巡回在世界艺术历史的画廊里，帮助人们实现以“最大程度的精神满足来度过自己一生”的美好愿望。

我深知这套丛书还有着一些缺点，希望在出版后，能够得到专家和读者的指正。我们想在一个合适时机，对它作进一步的修改和补充，使之成为一部受到读者信赖的书，一部真正的畅销书。

2001年9月27日

2002年2月21日修订

注释：

- ①② 贡布里奇：《艺术发展史》第9、18页，天津人民美术出版社1981年版。
- ③ 马克思：《政治经济学批判导言》，见《马克思恩格斯选集》第2卷，第28、29页，人民出版社1995年版。
- ④ 《文艺复兴欧洲艺术（上）》第4页，人民美术出版社1984年版。
- ⑤ 《现代艺术的意义》第384页，江苏美术出版社1996年版。
- ⑥ 吴冠中：《有感于本书的译出》，见H. H. 阿森纳：《西方现代艺术史》，天津人民美术出版社1986年版。
- ⑦ 《伟人不复存在》，《金融时报》2002年2月17日。
- ⑧ 《西方艺术史》第3页，海南出版社2002年版。
- ⑨ 阿诺德·豪塞尔：《艺术史的哲学》第2页，中国社会科学出版社1992年版。

目 录

第一章 古代时期	1
第一节 古希腊的音乐理论和表演	4
第二节 古希腊的乐器	7
第三节 古罗马的音乐	8
第四节 古代时期欧洲音乐与中国音乐对照	8
第二章 中世纪时期	13
第一节 基督教教会音乐与格里戈利圣咏	15
第二节 复调音乐的产生	17
第三节 中世纪的记谱法	20
第四节 单声部的世俗歌曲	22
第五节 14 世纪法国、意大利音乐	24
第六节 中世纪的音乐思想	26
第七节 中世纪的乐器	28
第八节 中世纪时期欧洲音乐与中国音乐对照	30
第三章 文艺复兴时期	35
第一节 人文主义与新的音乐观念	35
第二节 尼德兰乐派	38
第三节 世俗歌曲及其民族性	41
第四节 器乐音乐的兴起	44
第五节 新教音乐	49
第六节 天主教音乐	52
第七节 文艺复兴时期欧洲音乐与中国音乐对照	56

第四章 巴洛克时期	59
第一节 概述	59
第二节 歌剧及其他戏剧性的声乐体裁	64
第三节 器乐音乐	76
第四节 巴赫	84
第五节 亨德尔	92
第六节 巴洛克时期欧洲音乐与中国音乐对照	96
第五章 古典时期	99
第一节 准古典时期音乐的一般特点	99
第二节 启蒙运动影响下的音乐	103
第三节 古典时期的社会变革及音乐家	114
第四节 古典时期的音乐特点	115
第五节 海顿	119
第六节 莫扎特	125
第七节 贝多芬	132
第八节 古典时期欧洲音乐与中国音乐对照	144
第六章 浪漫主义时期	147
第一节 背景、观念及音乐特点	149
第二节 韦伯和舒伯特	155
第三节 门德尔松	163
第四节 罗伯特·舒曼	168
第五节 法国和意大利歌剧	173
第六节 肖邦	181
第七节 柏辽兹	186
第八节 李斯特	190

第九节 瓦格纳	197
第十节 勃拉姆斯	201
第十一节 巴勒、理查·施特劳斯	207
第七章 民族乐派	213
第一节 民族乐派是浪漫运动的一个组成部分	213
第二节 俄国	214
第三节 波希米亚与匈牙利	222
第四节 挪威与芬兰	226
第五节 法国	230
第六节 西班牙	233
第七节 浪漫时期和民族乐派欧洲音乐与中国音乐对照	235
第八章 20 世纪	237
第一节 社会的巨变和音乐的特点	237
第二节 印象主义	239
第三节 真实主义歌剧、普契尼的歌剧	244
第四节 原始主义与新古典主义等	245
第五节 20 世纪的民族乐派	254
第六节 表现主义、十二音体系和序列主义	271
第七节 具体音乐与电子音乐	279
第八节 偶然音乐	284
第九节 新的音色	285
第十节 简约音乐、新浪漫主义、第三潮流	296
第十一节 20 世纪西方音乐与中国音乐对照	299
参考书目	305