

绪 论

一、本书的缘起和意义

本书的缘起：

克洛德·德彪西（1862—1918年），一生跨越两个世纪，却无可争议地被认为是20世纪第一位伟大作曲家。他的伟大，不仅仅是贴在他身上的“印象主义”伟大标签；还有他所创造出的，在同时期中没有任何作曲家可以与之匹敌的，在扩展曲式、创新和声、创造音色等作曲技法方面所做出的贡献；以及被理论家们称之为“他树立起了20世纪音乐风格的大旗”等等这些让人为之仰慕的评价。

笔者特别关注的是德彪西对于音乐中色彩问题的强烈重视和富于想象力的音响描述。首先，德彪西依靠他的钢琴才能，在音色世界中开始了他的探索之路。他的钢琴演奏总是用一种生动而敏感的声音将音乐中的每一种音乐性格以及不同的色调给予完全的表达，同时将音色以及可以相互间形成对比的一切可能都进行了斟酌和细腻的处理，这也是作为钢琴家的德彪西最为动人的方面。正如经常与他合作的钢琴家玛格丽特·隆（Marguerite Long）在《和德彪西一起弹钢琴》（Au piano avec Debussy）一书中写道：“我怎能忘记他那柔软、爱抚、深沉的触键？当他的手指轻捷地，同时又穿透地滑过琴键时，他也以微妙的按压而获得一种特别富有表情的音色。”^① 钢琴及管弦乐对于德彪西而言都是他认为臻于完美的音乐表现手段，正如马拉美听了德彪西亲自演奏的《牧神午后前奏曲》后所给出的评价：“我从来没有料想到像这样的东西。这音乐把我诗中的感情掇取出来，并且赋予它一种比色彩更热情的背景。”^② 可见德彪西以“微妙和意味深长的色调”将马拉美内心的情感进行了深入的渲染，使他的诗更加富于意象，更加精彩。同样被德彪西征服过的还有瑞士

① 戴维·考克斯：《德彪西管弦乐》，孟庚译，花山文艺出版社，1999年版，第10页。

② 同上，第18页。

作曲家兼指挥家多雷，他描写自己对德彪西弹奏的感觉时说道：“他是凭借什么样的非凡天赋，能以最完美的平衡在钢琴键盘上再现管弦乐的色彩，甚至使乐器表现出色调微差？完美的诠释似乎在于它那微妙和深刻的敏感。”^①可见，德彪西对于色彩的强烈追求是与他的精神世界、内心融为一体的，甚至融入在他的手指当中。

其次，德彪西热衷并勇于批评和讽刺地对待艺术作品和作曲家们。在他的评论著作中常常谈及其他作曲家，尤其爱使用色彩词去描绘作品，并将不同作曲家对于音色的使用做相互间的比较。他说“瓦格纳依靠‘一种多色的油灰，几乎是均匀地涂抹着’，因此他的作品中再也无法清楚区分小提琴与长号的声音”^②。在他的《克洛士先生》中，又评价贝多芬的配器法是“一张黑与白的配方，其结果使整体成了一片灰色。”^③他更是不屑一顾地讥讽格里格的音乐纤弱，不过是“塞进雪花粉红色的甜品……”他直接和鲜明地表达自己的喜好，这种个性鲜明的性格，映射在他作品中，将视觉、情感和想象直接地给予了呈现，塑造了作品中突出的音乐性格。

与其他作曲家比较，德彪西对于色彩的追求是非常坚定和执着的，在他的音乐世界中，音色是作品构成的重要条件之一，正如德彪西写给朋友的信中所特别提到的“我越来越确信，音乐不是一种能够自然而然地被纳入传统固定形式中的东西。它是由音色和节奏构成的。其余等等则都是骑在大师背上呆滞的低能儿们凭空捏造的无稽之谈……从技巧及知识的观点来看，音乐都是一种年轻的艺术”^④。在德彪西的音乐世界周边，是一个富有微妙和声和节奏的想象空间，对于他来说，无论是从全音阶或者其他不寻常的音阶使用所引申出来的旋律和和弦，还是那些本身就带有某种色彩感的和弦，无任何痕迹的突然转调和调性交错重叠关系等等，这些因素在德彪西手中的运用都直接是以色彩的追求为目的的。

第三，就德彪西所涉及的音乐体裁和表现内容方面，明显反应出了对所谓的重大体裁、哲理性内容的反对之态。德彪西的管弦乐作品都是标题性的，他没有创作过类似于交响曲的音乐类型，他采用的体裁总是跟印象派绘画、象征主义诗歌纠结在一起，表现出更多“寓理于象”“托物寄情”的朦胧意境，借助光和色彩来获取自然界的印象，注重整体的光影氛围。在他的钢琴作品中，那些带有法兰西浪漫气息的标题随处可见：《亚麻色头发的少女》《夜晚飘来的香气》《格拉纳达的黄昏》

① 戴维·考克斯：《德彪西管弦乐》，孟庚译，花山文艺出版社，1999年版，第18页。

② 同上，第19页。

③ 〔法〕克洛德·德彪西：《克洛士先生——一个反对“音乐行家”的人》，张裕禾译，陈冰校，人民音乐出版社，1985年版，第37页。

④ 同注①，第11页。

等等。即使是他的管弦乐作品也会被赋予例如“夜的芳香”（管弦乐组曲《意象》之《伊比利亚》第二乐章）这种兼具了视觉感和嗅觉感的美妙名称，将安达卢西亚夜间醉人的芳香重现在梦境般的氛围中，打造精美细腻的色调。而前面提到的那部马拉美 1876 年写出的，被称为是“奇迹般晦涩难解”的田园诗《牧神午后》，德彪西创造了一种恍惚迷离的色调，将希腊神话中半人半神的牧神寻找梦境中场景的故事渲染的十分巧妙，这是何等的杰出之作！

德彪西虽然接受了严格的学院式训练，创作也深深地扎根于传统音乐之中，但是由于对音乐体裁方面的喜好多表现在关心例如云、雾、月光、水景等与梦幻般联想的内容相关，最终使得他的音乐语言与古典音乐原则背道而驰。作品中几乎听不到英雄主义的气概，也从不表现大悲大喜的戏剧性主题，他抛弃了那些对于人性的探讨和与生命相关的主题，这种抛弃使他对音乐的诠释有了新的角度——把生活中转瞬即逝的事物及光色作为创作对象，通过对于自然景象的描绘来揭示人性的内心感情。显然，这些题材的选择为德彪西管弦乐作品中的声音与色彩空间的塑造提供了丰富的可能性。相比之下，古典作曲家例如贝多芬、勃拉姆斯等人的管弦乐作品，以激情和呐喊向人类宣告自由的诉求，在创作的体裁方面始终没有脱离交响性、奏鸣性框架。可见，印象派时期作曲家的创作根源已经由理性、哲学这类对深刻问题的思考转变为一种更多感性的、色彩和描绘性的瞬间记录了。

第四，谈及本书写作的重要原因，还包括笔者认为：当我们谈到管弦乐作品风格和配器技法时，管弦乐音色技术始终是我们关注的话题。管弦乐技法从本质上讲，就是音色分配和音色处理的艺术。^① 作为管弦乐表达方式的载体——管弦乐音色的发展是随着西方管弦乐发展史同步发展的管弦乐配器技术。因此，我们也可以这样认为，管弦乐音色的发展史就是管弦乐队的发展史。

一直以来，作曲家们试图通过对音色的挖掘和创造来表达和形成一种区别于他人的独特音乐风格的执着和热衷始终没有改变，这种执着和热衷催生了丰富多彩、纷繁复杂的杰出艺术宝藏的产生，德彪西灵敏和富于想象力的管弦乐作品实在可以称之为“音乐史中的瑰宝”。他借用管弦乐色彩的独特表现力，在超出音乐之外的“情调与绘画”的联想中，灵活的对于音色和织体进行探索性的创造，将看似自由的“音乐结构（其本身是具有逻辑性的）”，结合特色和声，以及接近于类似即兴的风格手法，创造了令人惊叹的、极具整体意义的管弦乐作品。

此外，无论音乐史上是如何将德彪西定位的，作为 20 世纪最有影响力的作曲

^① 杨立青：《乐思·乐风》，上海音乐学院出版社，2006 年版，第 7 页。

家，德彪西处在一个寻求音响突破的特殊时期，虽然当时德彪西的音乐仍处于传统音乐时代（仍处于调性音乐时期），但是由于作曲家已经开始了力求对于和声、调性、结构等创作技法方面的突破实践，才产生了新音色观念的出现。这种在我们暂且称之为“印象主义”或“象征主义”的音乐作品中，无可置疑的是德彪西音色观念的形成与改变，将传统音乐的发展推向了新的局面。正如法国当代著名作曲家皮埃尔·布列兹（P. Boulez）对《牧神午后》在音乐史上的出现所评价的那样：“正像现代诗歌无疑扎根于波特莱尔的一些诗歌，现代音乐是被德彪西的《牧神的午后》唤醒的。”^①

以上，笔者将本书的研究初衷概括的加以整理，并挑选了仅围绕与德彪西作品中有关色彩问题的方面进行了归纳。但是，随着本书分析和研究工作的不断深入，笔者逐渐开始意识到，对于管弦乐音色的全面研究其实是一个相当宽泛的题目，我们不可避免的必须要探讨声音起源、乐器史、音乐的形式、音乐风格、视觉艺术、音响工程学、频谱音乐、艺术心里学、美学，甚至每一位作曲家们的创作等各个领域的话题，这样庞大的研究可以将其称之为一个系统工程，所以本书的研究范围不得不有所限制，采取只针对从传统作曲技法的研究出发，对管弦乐音色及相关问题进行分析 and 总结，并选择印象派德彪西的三部管弦乐作品作为研究对象，试图阐述作者对管弦乐技法中音色技术的整理和一些新的思考。

二、研究现状

德彪西的管弦乐作品创作数量不多，但每一首都各具特色，无论是从其美学思想、作曲技术或是配器风格任何一个角度去审视，都能捕获出作曲家独具匠心的表现手段。

（一）国内情况

国内对于德彪西的热衷研究从“文革”前就已经开始了，由于“文革”其间的批判态度，相关研究处于停滞状态。大致从1976年“文革”之后，改革开放后的80年代开始，随着中国的艺术思潮的活跃，我们具备了更好的研究条件。至今，德彪西作品研究的成果层出不穷，对德彪西的美学思想、音乐语言、钢琴音乐、管弦乐及室内乐作品、歌剧作品等均有较全面的专题研究。以国家图书馆和中央音乐学

^① 肖复兴：《音乐欣赏十五讲》，北京大学出版社，2012年版，第207页。

院图书馆 1980 年以后所藏论文为例,纵观已有成果,大致可以归纳如下:

1. 从音乐学角度的分析,包括谈及德彪西音乐思想、艺术思潮、东方情结等美学方面的研究论文。

以“印象主义”切入角度的研究,围绕美学思想、音乐创作思想,绘画中印象主义和诗歌中象征主义与德彪西音乐之间的关系,以及用比较学手法将德彪西作品中的继承与创新与其他作曲家作品进行相互对照来说明问题等研究成果都相当丰硕。尤其是音乐学理论方面对于德彪西作品的阐述,如《德彪西音乐中的“意识流”现象初探》(王澍)一文中,采用心理学中“意识流”这一独特现象及其相应观点来探讨音乐中的结构以及结构构建中的现象;在单琳的《德彪西管弦乐曲〈大海〉中的东方因素》中,通过将德彪西创作中所吸收的东方绘画的美学思想以及加美兰音乐元素在《大海》中的应用,以说明德彪西音乐思想中所蕴含的与中国古代画家们表现自然景观上所体现的美学思想的相似性,其中对日本浮世绘与管弦乐曲《大海》中的关联进行了论述,从而就德彪西音乐语言中东方色彩的美学思想进行了研究;还有《论 19 世纪末 20 世纪初欧洲历史文化语境下的印象主义音乐》(肖潇)一文中阐述在整个欧洲文化大的背景之下,以德彪西音乐作为对象来全面讨论印象主义音乐;还有《歌剧〈佩里亚斯与梅丽桑德〉的音乐结构》(余丹红)一文中,论述了音乐结构形式上的特征,以德彪西借用文学中散文化的写作方式,将音乐的戏剧结构高度控制化后的效果。

2. 专门针对德彪西钢琴作品研究,包括在演奏中的音色处理、踏板的使用,甚至是钢琴谱中的记谱法标示的研究。例如《对德彪西钢琴作品中全音阶手法的运用》(李铮)、《德彪西和拉威尔的创作特征比较及演奏》(沈琼)、《印象主义音乐与德彪西的钢琴作品》(杨青知)、德彪西钢琴套曲《版画集》演奏技术探讨(孙微)等等。

3. 对于德彪西管弦乐作品中作曲技术的研究,包括侧重于和声特征、节奏使用、配器色彩等不同方面或综合的对于管弦乐配器技法方面的研究成果论文。和声与复调方面的文献中,在《对管弦乐德彪西〈佩里亚斯与梅利桑德〉与贝尔格〈沃采克〉和声比较研究》(姜之国)一文中,从和声技术入手,以比较学的方法对德彪西和声手法运用的多样性及色彩性进行了分析;此外还有《论德彪西的印象主义和声》(杨通八)、《德彪西的音乐语言》(沈璇)、《德彪西音乐语言研究》(欧阳佳沁)、《德彪西钢琴音乐中的和声材料及其序进方式》(左云端)、《“调性”观念的探索与创新——德彪西、斯克里亚宾调性手法研究》(王文)、《富有描绘色彩性的全音音阶复调结构》(于苏贤)等,都对其和声的构成及其色彩性音色的产生,包括对不同和声结构的并联使用及和声色彩语言的特征方面、调性突破及音阶的创新等

手法进行了归纳和分类,并做了不同程度的总结和概括。在管弦乐配器方面,有《德彪西管弦乐作品中的光和色》(刘霖)一文,通过对德彪西不同管弦乐作品中所精选出来的谱例为基础,就其作品中音色现象的形成、音色技术的独特性使用手法等问题针对性地进行了专门的阐述;在《德彪西管弦乐作品的音色技术分析》(王宁)一文中,通过对德彪西全部管弦乐作品中配器技术的分析,总结了其音色使用的一些特征及配器风格的形成原因;还有《德彪西〈牧神午后〉中几种配器织体的写法及其表现性的分析》(郭德钢)、《管弦乐配器风格及历史演变概述》(杨立青)等;此外在沈璇的《德彪西》中,以德彪西不同时期作品风格和音乐语言的特征为主要研究方向,对德彪西不同的音乐体裁作品进行阶段性的归纳和总结,从而明晰其音乐语言特征;还有诸如《大海——三幅交响素描》(陈亚春)、《论李盖蒂与德彪西创作之异同》(秦弦)、《论现代弦乐技法在德彪西乐队作品中的运用》(周进)、《调性的双重结构——德彪西双调性构思浅析》(姚亚平)等等文献。这些研究成果都关系到本书中对“音色”问题的研究,是本书论题的研究理论基础。

4. 对于德彪西其他类型作品,如弦乐四重奏、小提琴奏鸣曲等分析的论文。例如《德彪西小提琴奏鸣曲的分析与版本比较》(张蓓荔)、《德彪西〈g小调弦乐四重奏〉的创作技法研究》(毛晓晔)等等。

5. 对于德彪西艺术歌曲的分析论文。例如《德彪西歌曲中的调性呈现方式》(桑桐)等。

(二) 国外情况

对于德彪西音乐的研究,西方开始于19世纪90年代,从拉威尔对德彪西的崇拜开始,直至20世纪的一些重要作曲理论家,例如斯特拉文斯基、梅西安、布列兹、潘德列斯基、利盖蒂等,对于德彪西作品都有不同角度的研究。据有关记载,20世纪20至70年代,关于德彪西的专著和专论,仅在巴黎出版了44部,这些文献的出版,涉及了他的美学思想、作品风格、语言、作曲技法、音乐评论和书信的研究,以及他与瓦格纳、韦伯、柏辽兹、斯特拉文斯基的比较研究。就笔者目前所能了解的情况,发现西方研究者其论文研究的内容和所关注的兴趣点与国内的研究大体一致,可以概括为以下几类:

1. 管弦乐作品的分析:阐述关于德彪西节奏、色彩方面的分析,其中涉及德彪西管弦乐作品在作曲技术方面的创作手法。

2. 钢琴作品的分析:例如对德彪西24首钢琴前奏曲分析,其中重点阐述了每一首作品中对于和声、调式色彩、节奏运用方面的特色。

3. 音乐学方面的分析：从德彪西音乐与印象派绘画、象征主义诗歌的关系，通过分析德彪西歌剧、管弦乐作品中体现的内容来谈其作品中的美学思想。

4. 音乐欣赏的角度：主要是为普及音乐常识，对德彪西的生平、写作时期、重要代表作等问题的介绍。

5. 解读德彪西的现代性：例如梅林，丹尼尔·格雷戈（Mason, Daniel Gregory）选取了从晚期浪漫派至20世纪这一时期的几位不同风格的作曲家，横向比较来阐述音乐语言的变化与发展。

从以上中西方学者研究的持续时间和成果来看，理论家和作曲家们对于德彪西作品的研究始终保有一定的热情，并且从分析的内容来看也是非常全面的。但就管弦乐音色的研究这一课题，笔者还是发现了其中的遗憾：虽然管弦乐音色世界始终是丰富多彩的，但相比较而言，对于20世纪以前作品中管弦乐音色的研究却仍然十分有限。比如对于德彪西管弦乐音色技术的分析和研究没有充分展开，没有更多地对于其管弦乐音色的形成、音色偏好及配器风格等问题进行深入研究和总结。

三、研究方法

德彪西管弦乐作品中的独特之处在于它的不可复制性，这种特征一方面源于他的美学观点，同时又与印象派时期的艺术风格气质相关联。德彪西个性化音乐语言的形成与他的作曲技术是密不可分的，他的作曲技术从各方面都显出了带有创新的意图，这些特有的作曲技术又直接与其作品中音色的形成相关联。德彪西的作品中对于音色的运用完全不是孤立的，而是借这些作曲技术作为载体，为音色的塑造提供了基础条件和广阔的空间。

对于认识和讨论印象派时期的管弦乐作品，我们无法脱离对于作品中管弦乐织体和音色技术的分析和理解。正如杨立青教授所说：“配器技术本身是作曲法的一个特殊组成部分，它随着作曲技法的发展及某一历史时期总的音乐风格的变迁而不断发展变化，离开配器技术对音乐的一般写法及结构上总的特点的依存关系去考察配器犹如脱离具体的肤色、发色和活生生的躯体去品评某件时装的色泽配合是否协调、剪裁是否合体一样，只是无谓的空谈。”^① 所以，对于德彪西管弦乐音色的分析，结合以上作曲技术的内容是非常必不可少的部分。

对于本书的展开，笔者完全要基于之前的研究成果，并希望能够通过对德彪西

^① 杨立青：《乐思·乐风》，上海音乐学院出版社，2006年版，第3页。

三部具有代表性的管弦乐作品的配器风格及技术研究，以总谱的分析和大量谱例的相互比对应为依托，从微观到宏观的观察和揣摩作曲家的创作本意，在分析和研究的过程中，逐渐的理解和认识到更多有价值的创作手法和音乐的表达方式，同时能够希望获得独到的见解与观点。

在对几部作品的总谱进行技术性分析的同时，笔者将会本着边研究、边取舍的态度，始终保持明确的研究目的，围绕论点进行阶段性的分析、阐述和总结，从而不至于将分析过程陷入缺乏来龙去脉的孤立僵局中。大致的研究过程：

1. 全面分析。忠实于总谱的前提下，通过拆分乐队缩谱、乐队织体缩谱等方法，首先对每首作品的总谱进行全面细致的包括和声、调性、曲式结构等在内各种音乐素材进行综合性的分析和研究。

2. 取其重点和精华。挑选有趣的小节或者段落，将每首作品中围绕管弦乐技法的包括乐器演奏法、音色及管弦乐织体等方面进行单独的研究，归纳出可能性结论。

3. 从音响结构的组织与形成的角度出发：

1) 音色先于织体的分析：通过反复的聆听音响，将作品中丰富的音响片段与不同时期，但有相关联系的作品进行音色的比较，然后再研读总谱，对印象派德彪西管弦乐作品织体进行比较研究。

2) 从织体向音色方向去了解：在首先获得了对管弦乐织体构成的认识后，深入对作品音色及色彩方面进行认知。

4. 德彪西的写作多为主调思维，为了便于对总谱的观察，权宜之计，笔者首先将总谱分离为前景和背景两大部分，并逐一对乐队织体及音色进行专门的分析，选取具有特点的谱例及音响，分别陈述德彪西音色和织体形态在前景、背景中的表现。由于在管弦乐的写作中，背景和前景是互为条件、互为因果存在的，相互脱离任何一方时都只能局部地认知有限的一些问题，因此，分析的最后一步，再将前景与背景结合在一起，综合的研究和论述总谱中音色和织体之间的关系，及对于配器风格的形成及影响。

此外，本书的最后还将从管弦乐方面侧重地阐述德彪西对于20世纪现代主义作曲家们所产生的启发和影响。

第一章 关于“音乐色彩”的诸多问题

第一节 音乐、美术及文学作品中 “色彩”一词的交叉使用

“音色”(Tone colour 或 Timbre), 音乐基础元素的特征, 即不同乐器或不同人声所发声音不同的特性。^① 它作为音乐专业概念, 所指的对象虽是一个, 但依据的基础却是自然之物的两种存在状态, 即声音与色彩, 物体因震动发出声音, 因光照呈现色彩, 分别通过声波和光波的不同传播介质, 以作用于人的视觉和听觉。“音”和“色”二者本是相互独立的并列关系, 而在本章所探讨的, 是音与色两类存在的平行及相互对位, 进而形成联觉和通感关系。

从自然存在进到艺术领域, “音”是一定波型的声音在时间中先后或同时发响的组合物, 独具非视觉性、非语义性两种特征,^② 其所塑造的有一定时间持续力的声音形象, 属时间艺术; “色”原本是美术概念, 系人们从画布等材质上所能够看到的化学颜料的光学颜色, 其所塑造的具有一定空间附着力的色彩形象, 属空间艺术。二者分属于不同艺术门类, 仍为相互独立的并列关系。

我们所要讨论的, 是作为美术概念的“色”为音乐学所借用的情形。因为这一跨艺术门类的借用, 形成了音乐的专门术语——“音色”, 其中所谓的“色”, 显然已超越了视觉本身所指范围。那么, 音乐到底以什么方式体现出了色彩感? 色彩在音乐中有没有起到引致视觉形象感受的关联性作用? 音乐中的色彩是怎样形成艺术感染力的? 审美接受过程中应如何去感受音乐中的色彩? 在耳熟能详的“音色”这个术语中, 实际派生出了一系列值得理论家、作曲家甚至演奏家们认真关注的问题。

将问题进一步聚焦, 鉴于音乐所传达的色彩感并非美术中那种直接的视觉经验,

① 《牛津简明音乐词典》(第四版), 人民音乐出版社, 2002 年版, 第 1176 页。

② 周海宏:《音乐与其表现的世界》, 中央音乐学院出版社, 2008 年版, 第 2—5 页。

那么,“音”与“色”又是如何在音乐作品中形成对位关系,并产生直接或间接的感觉关联的呢?不具备“视觉性”的音乐是否能够表现视觉形象?探明其联结、转换机制,当有助于我们更加深入地了解音色技术在管弦乐作品中的重要性。

对于音色本质问题的认识,涉及到音乐心理学及接受美学等相关复杂的理论。单从自然本质而论,“音”与“色”具有一定的共性,从物理的角度,它们均被视为一种波动;从心理的角度,二者均属于人的感觉范畴。在音乐学中,“音”与“色”组合成“音色”这一专门术语,则是基于人类心理学的“联觉”(即“共感觉”)^①效应,而使两种对应和平行关系的人类感觉对象得以会通为一。

古有伯牙鼓琴,其声音形象之“峨峨”“洋洋”若高山流水,使钟子期闻其声如见其形。马远画水,其势滔滔,或波涌,或廻转,使人见其形如闻其声。之所以音中见形,形中闻音,便是联觉效应。还有如黄叶飘零,歌者悲啸。风雷震响,闻者惊魂。是因为,“风雷”“黄叶”的声色牵动了审美主体的“悲”“惊”之情,故能声色生情,情联声色。^②再如唐朝诗人刘长卿“泠泠七弦上,静听松风寒”的诗句,“七弦”指古琴,“泠泠”状琴音,则其“松风寒”乃是由听而关联到了人的视、触经验。从以上引例可见,音乐领域中的声音与色彩的感觉关联(“联觉”),是一个以情感作为纽带,将色彩画面的悲喜、冷暖、明暗等视觉造型语言,溶入作品之音调、和声、节奏等具体阐述音乐形象的各要素的过程。这种“音”与“色”相互之间的渗透和溶合,共同作用于听者的情绪,对此情绪的一般性描述,即是通常所谓音乐所传达的色彩基调,构成了我们感知和欣赏一部管弦乐作品的基础。但上述这种溶入最明显的特征是,从创作者的角度来看,其音色的表达,是主观性的,它因人而异,极具个性;从接受者的角度来看,其所感知的音色,则又“一千个读者有一千个哈姆莱特”,涉及了不同的集合了审美、情志和学养为一体的经验融合背景,并无一个固定不变的解读标准。

声音和色彩的联姻绝不只是音乐领域的独有现象,也并非艺术家们纯然的个人感觉行为,它的产生植根于人类更深广的感受方式,对这一现象的研究同样也是渊源有自。早在古希腊时代,亚里斯多德即在他的“论感觉”(De sensu)中论及声音和色彩的关系,将这两个不同领域的问题首度关联在一起进行研究,并使之成为了

① 周海宏:《音乐与其表现的世界》,中央音乐学院出版社,2008年,第25页。联觉就是对一种知觉系统的刺激引起另外一个或数个其他知觉系统反应所获得的感觉(Richard Cytowic, 1997)。

② 陈钦权:《论色彩的音乐性表现——色与音的同构研究》,《南京艺术学院学报》(美术与设计版),2004年第1期,第26页。

人们后来的理论和实践探索所关注的一个焦点；1704年出版的牛顿《光学》（Opticks）一书，通过物理学的色光实验，证实了音阶中的各音和色阶中的各色是可以完全对应的；而后加尔顿（Galton）又对声音和色彩现象进行了系统的研究；1930年威尔农（Vernon）则在《音乐中的共感作用》（Synaesthesia）中指出，许多音乐中的诸如元音、音高、音品、和弦、和弦进行、调、整个乐曲，甚至音乐风格，都存有与特定色彩相对应的近似点，在相关的听觉测试中，有80%的人能较明显地感受到音乐带来的相应色觉；此外，同类文献还有，如克林（Klein）的《色彩音乐》（1925）、斯佐勒斯（Scholes）的《色彩与音乐》（1938）、盖伊（Gay）的《音响与色彩》（1972）等等论著。^①

在艺术史上，与音乐领域之“音”和（对）“色”联觉（借用）现象相映成趣的，是美术领域许多艺术巨匠们对绘画色彩的音乐性表现所给予的广泛关注。高庚说：“从简单的色彩、光和影的分部里产生的印象却奏出画面的音乐。在观赏者尚不知道画中所表现事物之先，就立刻被它的色彩的魔术式乐奏抓住了。这是绘画对于其他艺术的真正优越性。因为这种感动能到达心灵的最深处。”^② 康定斯基一直在探寻着“画音乐的做法”。他认为，一根竖线和一根横线结合着，产生一种近似于戏剧性的音响。^③ 在他的作品中以“构图”“即兴”“抒情”这些音乐词汇为标题的作品中，并不已具体的形作为主要创作宗旨，而是借助不同的色彩相互交融、分散，并将不同的集合形体冠以力量的动感，将其比拟为交响曲，或协奏曲。梵高也认为，绘画要“更多地从现实离开，而来创造色彩音乐”^④，他说：“我感到我的色彩与瓦格纳的音乐有联系，硫磺与紫丁香，这些色彩使我兴奋不已。”^⑤ 此外，蒙德里安在他的画作中，运用线、色、面的造型将音乐中的流动特性赋予其间，产生在几何形态中色与音所制造出的无穷变化，将富有音乐律动特征的元素表现在视觉艺术中。

事实上，从具体绘画欣赏角度出发，我们可以从马蒂斯的画作中嗅出新古典主义作曲家斯特拉文斯基的音乐气质，也可以从蒙克、康定斯基的作品中体验到勋伯格表现主义中所散发出的一种不安和孤独的内心情感，还有从蒙德里安的作品中解

① 薛良：《音乐与色彩漫记》，《中国音乐》，1993年第4期，第52页。

② 瓦尔特·赫斯：《欧洲现代派画论选》，宗白华译，人民美术出版社，1980年版，第38、248页。

③ 冯志才：《色彩的意义——对绘画色彩语言的再认识》，东北师范大学硕士学位论文，2005年，第17页。

④ 杨身源、张弘昕：《西方画论辑要》，江苏美术出版社，1990年版，第109页。

⑤ 同上。

读出来自亨德米特的简约风格等等。绘画借用音乐的旋律和节奏感,来形成色彩之间的对话关系,反向地巩固音与色的“联觉”关系,使音乐与美术两大艺术门类日益表现出道通为一的审美经验方式的趋同性。

综上,音乐家们是以“音乐中的色彩”来描述音乐内容中所要传达出的某种音乐情绪或气质,美术家们则常以“画面中的节奏”来形容美术作品中所蕴含的内在结构或情感饱和度。这种概念的相互交叉借用,在不同门类的艺术家群体之间的交流中,常引发“与心有戚戚焉”的功效。同样,文学领域对“色彩”一词使用的广泛性,也不亚于美术和音乐。许多文学家,往往也是对色彩有着异乎寻常的敏感。譬如歌德,即是一位不折不扣的色彩狂,他曾经义正词严的指出:“没有色彩也就没有生活……她是我们身心的粮食。”^① 还有,当谈论莎士比亚戏剧或者《红楼梦》的文学成就时,我们通常也习惯将其冠以“××色彩”来进行论述,人们自然就能知道所指并非某种修辞手法,而是将其所传达出的艺术氛围感受直观地指涉到人的审美感觉中去。所以,在各种艺术作品形式中,色彩一词是很容易被使用的词汇,同时也是展现艺术作品中风格归属与作品样貌的表现词汇。

第二节 不同管弦乐作品中所体现出来的“色彩”感受

在管弦乐作品中对不同色彩的音响感受及技术分析中发现,那些以色彩著称的不同时期的作曲家作品中对于“音色”的理解和表现方法也是完全不同的。正如之前所提到的,对于色彩的表达和感受是一种带有强烈主观性的行为,这种主观的识别与美术、文学、电影等其他领域艺术感受的结果是相吻合的。作曲家首先通过主观所具有的感性认识——即一种或鲜明,或独特的强烈感受,随后借助管弦乐语言进行表达。相比较而言,“音色”是非常抽象的概念,以往对之展开的研究也很有限,所以在将其运用到音乐理论和批评中时,难以用已有的所谓模式或范型去生搬硬套,这样一来,似乎管弦乐音色的创造,主要是凭借和依仗作曲家们的个体感性经验。那么,音色是完全来源于感性的存在吗?作曲家们对于音色的创作仅仅有感性的思维就够了吗?作曲家为什么对于音色技术的使用如此的关注?他们之间对于作品中音色的使用有区别吗?以下我们通过对不同时期具有代表性的作曲家的作品,

^① <http://i.mtime.com/t193244/blog/613854/>

在其中呈现的音色现象加以归类，初步得出其色彩的使用方式，大致可分为“极端性”和“一般性”两类，并试图以此说明音色现象的独特性及在作品创作中的重要性。

一、对于音色的使用具有强烈主观性意识的作曲家

此类作曲家在处理作品中的色彩时，带有强烈的个人感受特征。例如俄罗斯作曲家斯克里亚宾，他的作品中所体现出的色彩，是源于他所提出的声、光、色、味整体艺术的创作理念。众所周知，斯克里亚宾是色彩音乐的倡导者和实验者，在《普罗米修斯交响曲》（又名“火之诗”）中，他使用了色彩谱表，并利用“色彩键琴”实现色彩在不同单位时间内的变换和混合，使音色获得更为丰富的色彩表现力。他不止一次地谈到对声音的色彩感受，“声音带有着闪烁的色彩”^①即是他音乐个性的强烈体现。但从某种意义上说，斯克里亚宾作品中的色彩现象更多的是侧重于色彩图样伴随着音乐的演出而发生变化，这种运思的成因突出了色彩感觉的个人性行为特点，是将颜色与情绪的对应放在了首位，再通过联觉效应，在一定的条件下，使声音和色彩之间产生了作用和功能联系。这种对于色彩和声音的联姻使用在柏辽兹、里姆斯基-科萨科夫等人的音乐色彩感受中也有相似的描述。例如柏辽兹曾经说道：“配器的艺术是将这些不同的音响因素（乐器的色彩和组合方式）用来使旋律、和声、节奏具有独特的色彩；或者，脱离这三大要素而独立地创造出特殊的效果。”^②还有斯克里亚宾与里姆斯基-科萨科夫联名发表在1911年莫斯科《音乐》杂志第9期中的一篇关于音乐的调性与色彩关系的论文中所列的图表（见表1-1）。

从这个表1-1中，我们既能看到作曲家对于色彩感受的主观性认知，同时也能观察到不同作曲家之间由于同时存在的审美、文化认知差异而产生的个人经验难于强求一律的特殊偏好现象。此外，勋伯格在他的《和声学》（1911）中所提出的“音色旋律”^③概念，其目的也是从声音与色彩的角度来寻找突破，意在突出乐器的

① M. P. Calvocoressi & H. A. Eaglefield, The Nation; of Russia - Musorsky and Scriabin, Copyright 1986, by Yale University, 1900.

② 柏辽兹：《配器法》，R. 斯特劳斯补充修订，童关荣等译，人民音乐出版社，1978年版。

③ 音色旋律：旋律的写作不仅可以体现在不同音高上，甚至可以体现为不同的音色，由此可形成一种“把变音化得音色用语一个音高层次或不同音高的作曲方式”。见《外国音乐辞典》，上海音乐出版社，1988年版，第408页。

音色和个性，并发挥音色在音乐结构因素方面的主导作用。由此可见，从作曲技法的使用、观念和发展的角度来看，勋伯格关于音色旋律的设想与实践，是首次将音色地位提升了，并给予了对音色可能产生整体性功能和结构力作用的期待。^① 在他的歌剧《幸运之手》（1019—1913 年）中，他甚至将音乐与戏剧的布景色彩进行过标注性的指示。无独有偶，美国康奈尔大学学者斯蒂芬（Steven Stycky）在他所著的《鲁托斯拉夫斯基和他的音乐》^② 一书中也表明了鲁托斯拉夫斯基晚期音乐作品中所采用的单声复调技术，是通过密切结合乐器不同音色的特性，将复杂的织体与音色相融合，并发展成为一种独特而又灵活的表现手段，以此形成了其晚期风格的特征。而在布里斯（Bliss）的《色彩交响乐》（1912—1922 年）中，更是将每一个乐章都清晰的以色彩进行了命名。

表 1-1

调性	斯克里亚宾	里姆斯基-科萨科夫
C 大调	红	白
G 大调	橙、玫瑰色	棕、金色
D 大调	黄、辉煌	黄、明朗
A 大调	绿	玫瑰色、明朗
E 大调	浅蓝	蓝宝石般
B 大调	同上	铁色、暗
$\sharp F$ 大调	湛蓝	灰、绿
$\flat D$ 大调	紫	暗淡
$\flat A$ 大调	紫红	暗紫
$\flat E$ 大调	铁色、有光泽	黑、沉闷
$\flat B$ 大调	同上	同上
F 大调	红	红

① 彭志敏：《新音乐作品分析教程》（下），湖南文艺出版社，2004 年版，第 665、669、681 页。

② 刘永平：《论单声复调及其织体构成——现代音乐复调技法研究之二》，《黄钟》，2007 年第 1 期，第 36 页。

与斯克里亚宾色彩音乐具有共同之处的另一个更加值得称赞的声音色彩大师是梅西安。他也说：“对于一位音乐家来说，存在着各种不同的构思色彩的方式，而最重要并且最引人兴趣的……是从生理上所能够感知的声音—色彩的关系。……这些色彩，我能够以一种极快速的方式感受到它们，并且我有时候也在我的乐谱中精确地指示出这种声音和色彩的对应。……我是内在地看到这些色彩，这不是想象，更不是一种生理现象，这是一种内在的正式。”^① 另一个归属于极端个人色彩感受的作曲家是梅西安，梅西安具有将音乐与色彩之间进行相互转换的通感。^② 这种对于梅西安的评价并不显得言过其实，他所完成的 60 个色彩和弦表与 19 种有限移位调式的色彩对应，组成了一个完备的“声音与色彩体系”的理论体系，充分地说明了他在创作时所释放出的对于色彩的强烈关注，及对于音乐表现中色彩所能带给作曲家们的独特启发作用的高度重视。此时，色彩观念与声音的结合更加形象地由梅西安的作品传达出来，这种传达一方面是将具体音乐创作中的技术手法，尤其是和声、调性技术的使用进行了发展；另一方面，这种色彩理论的形成帮助我们更好地解读了梅西安作品中的特色及感悟。正如他自己所说：“声音的色彩是我音乐语言中最重要的特点。”^③

这里只涉及了部分的作曲家，就已经将音色现象在音乐作品中的姿态展现得琳琅满目了。但是，我们同时也发现，这些音色创新的代表者们大都更接近于现代派新音乐时代。那么另一类作曲家作品中色彩性的表现，更多体现出的是让听众获得相同感受、并达成情绪共鸣的可传通性，本书将之称为一般性（相对于极端）色彩感受的作品。

二、音色使用受到大众普遍共鸣和理解的作曲家及作品

这类作曲家大多属于传统，或者共性时期，以柏辽兹、格里格、里姆斯基—科萨科夫和德彪西为代表，在他们音乐中所体现出来的色彩极具感染力，更接近人类普适性的心灵体验，并更容易获取欣赏者的精神情感认同。

不难理解，回望音乐史中那些我们称之为“传统”时代的作曲家们，作品中对

① 郑中：《论梅西安音乐创作中的色彩理论》，载《中央音乐学院学报》，2011年第3期，第11页。

② 同上。

③ 连宪升（编辑）：《奥利维娅·梅湘——早年生平及其音乐与人格特质》，台湾：中国音乐书房，1992年版，第21页。

于音色的追求和实现跟前面所提到的那些个性化作曲家们在音乐中所表现出的音色极其不相同。杨立青在他的《管弦乐配器风格的历史演变概述》中曾总结了古典主义管弦乐风格的特征是“音色的作用是依附性的”，并明确地指出“不同音色的运用更多地在于突出曲式与织体结构的清晰性，而较少以音色性为目的”，对此，西方配器法著作一般概括为“素描风格”；而随后在浪漫主义管弦乐法的论述中，提出了与“素描风格”相对应的、被历史学家笼统称呼而成的“彩绘风格”，以说明浪漫主义时期作品是以“色彩性”、“绘画性”为重要创作追求的时代产物。与带有强烈主观色彩意识的现代作曲家相比，浪漫派以来的作曲家作品中对于音色的表现，更多的是体现在筑基于古典时期扎实的技法之上，进一步对乐器演奏技术的大胆开发、音色素材的增加和拓展及音色呈现方式的创新等诸多方面。同时，在对音乐内容的理解方面，浪漫主义以来的作曲家们对“美”也有了更为深刻的思考，他们不再仅满足于良好的声音结合所产生出的色彩感，而是开始关注音色与音乐内容在表达方面的完美结合程度，这就使得音色概念延伸出更多与之不同程度产生联姻关系的其他因素，这些因素是造成音色具备文学描绘性的原因。比如在柏辽兹的《罗密欧与朱丽叶》交响曲第四乐章，打击乐组新音色（用古钹加强竖琴的高音）的加入，无疑使音乐中的故事场面更具备生动和形象性，亮丽的色彩随即而产生。在格里格《培尔·金特》的《奥赛之死》中，我们感受到音调与音色相互关联，从乐曲一开始音区选择在 $f-e^2$ 之间所营造出的昏暗色彩，到主题第三次出现时，调性和音区高五度变化给听者所带来的色彩亮度变化，都十分恰当地遵循着普遍大众的心理感受，使我们更加清晰地了解了文学脚本中对于培尔·金特母亲奥赛游离在生死之间的那种内心哭诉和叹息。这些气氛的营造，音乐语言质朴简洁，但非常具有效果，萦人心怀。可见，音色的使用在此时具备了更多的描绘性作用。而在其《日出》一段中，日出的景象通过一个和弦变化（总谱第21小节），利用整体弦乐组奏前景的音色，将太阳从水平线一下升腾出水面的变化描绘得惟妙惟肖。相比在里姆斯基-科萨科夫《天方夜谭》中所描绘的大海——第四乐章具备无可比拟的形象性，波涛汹涌、势不可挡，黑暗里行进的船冲破风浪，不仅是铜管强奏下的力度表现（见人民出版社总谱第199页），弦乐组中塑造的“音响造型”，利用节奏和反向进行将织体层复杂化的写法，都成为了音色浓重动态感十足的坚实音色基础层。虽然都是描绘大海，但是由于在和声、调性以及织体等方面都不相同，所以这些决定了两者在描绘大海时的音乐语言具有区别。如果再比较德彪西所描绘的大海，则可以发现虽然德彪西也使用接近于传统的和声处理手法，但在调性使用、转调手法（德彪西几乎不使用任何中介和弦）方面，都与格里格和里姆斯基-科萨科夫不同，

至少德彪西对于五声调式的热爱、对于中古调式的使用，都是前两者作品中不曾见过的，这也就造成了德彪西作品中音色表现方面的不确定性因素和色彩气氛的独特感。当然，我们还需要提及，正是因为这几位作曲家在和弦使用方面、终止式的设计方面等作曲手法的不同，才也许能更好地说明音色的丰富化现象。但是，这里清晰地展现给我们的是，这些作曲家们都是浪漫派以后标题音乐的“受益”人，当音乐体裁观念发生了改变时，音色的作用才得以被更多地发挥。从中，我们也进一步地认识了音乐语言的变幻无穷。这些作品中音色的塑造都深深地引发着听众们普遍的共鸣，通过“联觉”作用使音乐形象生动地普及人心。