

XI FANG GUAN XIAN YUE FA ZHAN SHI ZHONG DE SAN GE JIE DUAN HE SAN ZHONG FENG GE

西方管弦乐法 发展史中的 三个阶段 和三种风格

金毅妮 著



上海音乐学院出版社

中央财政支持地方院校国家重点学科“音乐学特色重点学科”建设项目
上海地方本科院校“十二五”内涵建设—上海音乐学院国际一流作曲学科专业建设专项

西方管弦乐法 发展史中的 三个阶段 和三种风格

金毅妮 著



上海音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

西方管弦乐法发展史中的三个阶段和三种风格/金毅妮著.

—上海:上海音乐学院出版社,2014.1

ISBN 978-7-80692-912-4

I. ①西… II. ①金… III. ①管弦乐-音乐史-西方国家 IV. ①J620.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 267451 号

书 名: 西方管弦乐法发展史中的三个阶段和三种风格

著 者: 金毅妮

责任编辑: 夏 楠

封面设计: 孙洁涵

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: 上海天华印刷厂

开 本: 720 × 1020 1/16

字 数: 207 千字

印 张: 14.5

版 次: 2014 年 1 月第 1 版 2014 年 1 月第 1 次印刷

书 号: ISBN 978-7-80692-912-4/J. 881

定 价: 48.00 元

本社图书可通过中国音乐学网站<http://www.musicology.cn> 购买

谨以此书纪念恩师杨立青先生

内容提要:

由于西方管弦乐法发展史在国内的研究相对薄弱,本书提出了对于西方管弦乐法历史分期、风格分类、以及分析方法等方面的见解并就此展开阐述,全文约120000字。在论述中,本人参考了大量国外文献与总谱,以管弦乐法分析为基本取证手段、管弦乐法发展史中的三个阶段为纬线,管弦乐法三个主要风格——素描风格、彩绘风格、音色风格在每个阶段中的特点为经线,阐述了各阶段社会发展、音乐美学等方面对于管弦乐法的影响。

本书对于自巴洛克时期到浪漫主义后期的管弦乐法作了详尽的阐述,并涉及大量作品分析,实践了于“研究前提”中所提出的分析方法;同时,对每个时期新的管弦乐法观念作用于管弦乐法本体也有所论及,论证了“前提”中提出的管弦乐法三个阶段的时期划分;对于各管弦乐法风格代表作曲家所持的不同观念与其在具体作品中的体现的论述,也证明了对于管弦乐法风格的划分的适用性。可以说,此课题不仅是一个研究论证的过程,本身也是一个实践的过程。对于国内同类研究有一定参考作用。

由于篇幅、时间、资源、能力等方面的局限,对于二十世纪管弦乐法的研究只限于简单的梳理与阐述,没有进一步论证。

序

韩锺恩

我的同事金毅妮博士的新著:《配器法发展史中的三次“独立”与三种主要风格》即将付梓出版了,她找我给她写一个序。按理说,这个序,怎么也应该是她的导师杨立青教授来写。然而,天有不测风云,谁料到杨老师就这样撒手远行,到下一个路口去等我们了。也许,正是为了这个原因,我答应了她的请求。并不是因为想当杨老师在天之灵的替笔,还是无尽的思念在牵引我情不自禁……

2006年6月15日下午,在上海音乐学院举行的2006届作曲理论专业申请博士学位论文答辩会上,金毅妮所提交的论文:《18—19世纪管弦乐法素描风格研究》全票通过了答辩,她的研究方向是高级配器法理论,导师是时任上海音乐学院院长杨立青教授以及受杨院长委托参与论文指导的钱亦平教授。

我作为答辩委员会委员,亲历了答辩的全过程。记得在建议发言的时候,我提出这么一个问题,希望她在后续研究中应该加以关注,从素描风格到彩绘风格转变过程中音色的角色转换,如果说素描风格是用管弦乐在已成音响结构的轮廓上着色,那么,彩绘风格是不是直接在用管弦乐色彩进行音响结构呢?通俗一点讲,前者是借用管弦乐法在配器,而后者才真正是在施行管弦乐法。这个意见得到答辩委员会外聘委员中国音乐学院高为杰教授的高度评价,我注意到作为导师的杨立青教授也在一旁频频点头表示认同。

诚然,我这个想法有没有在她的新著中有所体现,并不重要。但这里提到的配器法发展史中的三次独立与三种主要风格,无疑,牵扯到断代问题,这是

值得关注的。尤其是,相比较漫长的西方音乐历史,器乐音乐的历史并不是很长,而管弦乐法配器技术理论介入器乐音乐创作的历史则更短。那么,是什么东西使得音色骤然上升为一个新的音响结构力,以至于在不长的时间内就由依附到相对独立再到以此为本呢?对此,作者通过“三次独立”进行叙事:第一次在巴洛克以及古典主义时期,毫无疑问是器乐摆脱声乐,其标志即为器乐不再受制于声乐表现而可以自由组合;第二次以柏辽兹《配器法》出版为标志,处于浪漫主义中期,一定程度上可以说是音色摆脱曲式,按柏辽兹的说法,音色是可以随乐思发展一同展示的一个创作过程,言下之意,音色配置可以不受制于曲式结构,至少也可以与之平行参与整体的音响结构过程;第三次是勋伯格提出音色旋律概念,当然已经进入20世纪,认为音色可以像音高一样在音响结构过程中呈现自身逻辑,并由此摆脱音高而获得独立意义,就此,我经常在课堂上跟学生这样举例,如果我们把听感官直觉转换成视感官直觉的话,那么,音高旋律可以说就是一条上下起伏的线,而音色旋律呢?是不是可以看成是一排黑白相间的钢琴键盘。与此同时,作者又通过“三种风格”进行修辞:素描风格以依附性功能强化音乐的表现;彩绘风格逐渐凸显其本有的音响结构力;音色风格以音色为本将声自体作为音响结构驱动的惟一依据。

由此可见,这样的断代不仅超出以时序为依据的编年史,而且,也越过以风格为依据的功能史,一定意义上,似乎可以把它称之为以声自体给出的音响事实与听本体给出的感官事实为依据的结构史。我感觉,这样一种结构史写法的断代并不仅仅为方法论所成就,更应该看作是在本体论意义上不断凸显音响事实以及相应者感官事实的本有性。就像在里姆斯基—科萨科夫与生俱来的理念中,之所以用管弦乐语言来结构作品的原因就在于音色从一开始已然是作曲家头脑里不可分割的一个存在;甚至于在勋伯格声音至上的理念中,音高也只是从一个方面测定的音色。看样子,施图肯什密特关于音色之所以独立的原因仅仅在不同乐器音色日益增长的差别的说法,似乎过于简单平淡了一些。值得关注的是,本书作者通过音色素材、音色呈现方式、音色展开方式、配器法布局等等叙辞对西方音乐史中以巴洛克、古典、浪漫、20世纪命名的相关时段以及巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、门德尔松、勃拉姆斯、柏

辽兹、圣桑、弗兰克、柴科夫斯基、里姆斯基—科萨科夫、瓦格纳、布鲁克纳、理查·斯特劳斯、马勒、西贝柳斯等等作曲家作品的相关音色状态进行了描写与阐述。

接下来,还有没有可能在此基础上去考虑这样的问题:如果说,音高结构力的可能性驱动在上下轮廓(高低幅度),音长结构力的可能性驱动在左右张弛(长短速度),音强结构力的可能性驱动在前后凹凸(厚薄深度),进一步,曲式结构力的可能性驱动在声音气息的呼吸与断续(乐句段分或者和弦终止),那么,音色结构力的可能性驱动除了明暗正负(浓淡色度)的色差之外,究竟还有什么?当传统声音张力(单音强弱进行或者多声谐和与否)日益趋于消解,尤其在通过泛音成就的调性音拉力(合乎自然法则由弦长振动产生的自然泛音)以及由半音关系浮现的背后推手所形成的核心结构力也不断被颠覆的情况下,音色结构力的可能性驱动果然仅仅在色彩重复与变换或者铺张与收缩?进一步,其有赖于色度(纯净与混杂)而成就的核心结构力是否还存在?由此返回音色感性直觉本位再追问:德奥绚丽极致与法俄斑斓多姿、瓦格纳宏大雄壮与勃拉姆斯深沉浑厚、柴可夫斯基浓郁凝重与马勒烂漫曲张、斯特劳斯细密灼热与西贝柳斯粗犷冷峻、德彪西消融化合与拉威尔叠加复合,究竟是经验的历史声音?还是先验的本有声音?作为声音的一种感觉特性与能够将音高音长音强完全相同的两个音区别开来的一种声音属性,音色与音色感觉的本有性到底有没有?有的话又究竟在哪里?这些问题,也许在编年史与功能史中已有一定的说法(是否确凿可靠另当别论),问题是,还能不能在这样的结构史中给出更加充分有效的说法吗?

此刻,我再次浮现刚刚离去还在不远处杨老师回眸的眼光,他身体力行的作为总是那么动人,他言传身教的口吻总是充满魅力,因为他发出的声音总是这样多情。在他生前,我去他课堂上认认真真听过几次课,我暗暗惊叹其渊博的知识。在他身后,我又在网络上仔仔细细看过他给两个学生耐心批改配器作业(德彪西:《亚麻色头发的姑娘》),我默默敬佩其敏锐的体验。就此渊博与敏锐,我想,杨老师真的是有两只永远值得我们效仿的耳朵,一只是史学的耳朵,听什么就知道什么,一只是美学的耳朵,说什么就像什么。也许,这才是

他通过师法本有的声自体与听本体所成就起来的两只非凡的耳朵……

当年,杨老师在为金毅妮博士学位论文出版而撰写的序(2007.1)中,提出了这样的问题:如何在管弦乐队作品中建立真正的管弦乐音色?又如何去理解与实践20世纪作曲家们所重新省视的简约音响及其理念?如今,这两个历史问题似乎变成了新的设问:能否进一步在这样的音乐中并通过相应的感性体验去钩沉其相关风格的历史声音?去发掘其直指TMI(The Music Itself)的本有声音?再进一步,通过管弦乐音色自身存在去成就属音乐学写作的声音修辞与音响叙事?

是为序。并以此深切怀念杨立青教授!

2013.8.13、31 初稿

写在沪西新梅公寓

2013.9.1 修订稿

写在沪西新梅公寓

绪 论

研究管弦乐法发展史的首要条件是对研究本体——“管弦乐法”的词义有所界定。在德语中,乐器法(Instrumentation)既包括乐器法也包括管弦乐法的含义,由于其词义上的模糊,自管弦乐法成为作曲法中一门独立的学科后,它的定义通常总是与乐队(Orchestra)、乐器法(Instrumentation)相关联:在《新格鲁夫音乐和音乐家词典》(*New Grove Dictionary of Music and Musicians*^①)中,乐器法与管弦乐法作为同一个条目出现(Instrumentation and Orchestration),这样的联合显然源自于德语词义——是“将乐器组合(一个管弦乐队或室内乐队)的声音,使其达到令人满意的混合和平衡的艺术”;在《牛津音乐词典》(*The Oxford Companion To Music*^②)中,管弦乐法又与管弦乐队同处一个“管弦乐队与管弦乐法”(Orchestra And Orchestration)条目中,这可能是对英语词义中相同词根的解释,当然,对于管弦乐法的论述不能脱离管弦乐队的发展,将两者放入一个条目中,更容易清晰地阐释两者间的相互促进与影响。

只有在《音乐和音乐家百科全书》(*The International Encyclopedia of Music and Musicians*^③)的“管弦乐法”(Orchestration)条目中,才有单独的对管弦乐法的定义——“一门为一组或一队乐器演奏者,如管弦乐队或军乐队,而编排音乐的艺术,通过各音色结合和平衡形成不同的音色,来达成色彩上的差

① Edited by Stanley Sadie; *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Executive Editor by John Tyrrell, Macmillan Publishers Limited, 2001, Second Edition.

② Percy A. Scholes; *The Oxford Companion To Music*, Revised and Edited by John Owen Ward Oxford University Press, 1970, 10th Edition.

③ Bruce Bohle; *The International Encyclopedia of Music and Musicians*, Oscar Thompson Editor in Chief, Dodd, Mead & Company, 1985, 11th Edition.

异”。这一条目对“一组或一队乐器”并没有具体的范畴,因此管弦乐法既可运用于西方传统管弦乐队作品、室内乐作品,又可运用于各不同民族乐队、民族乐器组合的作品,以及西方乐器与民族乐器混合的乐队作品等。由于管弦乐法是随着西方音乐的发展历史,随着西方管弦乐队的逐步建立而确立起来的学科,是西方文明的一个重要组成部分,因此本文所探讨的管弦乐法仅限于其在西方管弦乐队作品中的运用。而其中对于管弦乐队通过“不同的音色来达成色彩上的差异”一论显然是以当代人的立场所作的定论,忽略了管弦乐法自成型以来所历经的“音色”一词的不同概念。虽然在《新格鲁夫音乐和音乐家词典》中,乐器法与管弦乐法不可分割地被联系在一起,但是其对于管弦乐法最终目的的阐释——“使其(乐队)达到令人满意的混合和平衡的艺术”相对来说更为宽容一些,更具历史远瞻性。

由此,本书所涉及的管弦乐法定义为——西方管弦乐队作品中,使乐队达到令人满意的混合和平衡的艺术。

第一节 西方管弦乐法发展史中的三次独立

管弦乐法是作曲法中一门独立的学科,它所涵盖的领域既包括了西方传统管弦乐队的乐器运用及组合技术,又可运用于各种不同类型的民族乐队,以及西方乐器与民族乐器混合的乐队。但是,作为一个完整体系,这一学科的基本技术法则是随着西方音乐的发展历史而演变,伴着西方管弦乐队的逐步建立而确立起来的,与西方音乐史有着密不可分的联系。

关于西方音乐史的时期划分,虽然一直以来都有相对而言公认的划分方式,但管弦乐法发展史具有其独特的发展逻辑,不能将其完全依附于西方音乐史的时期划分。我们必须首先将管弦乐法作为一门独立发展的学科,将所有的琐碎细节汇拢,找出引起其重大变革的历史事件以追溯其每个重要阶段显示出的特点的理论基础,梳理其发展的脉络;然后再将其置于整个音乐史发展的小背景,及社会、历史、美学发展的大背景上来观察,以认识其与其他音乐学

科、社会学科的相互作用。

自乐队雏形出现以来,管弦乐法与西方文明发展中艺术美学原则的改变相应,显示了三次“独立”:

第一次独立:器乐摆脱声乐,最终成为独立的音乐表演形式,各类器乐体裁就此蓬勃发展,直至规范化的古典交响乐队编制的确立。这是管弦乐法发展史上的第一个里程碑,标志着器乐不再受声乐表现的限制,可以自由组合,具体这一事件在何时何地发生,实在是无据可查,也许在欧洲各个宫廷和教廷中,作曲家不约而同地发现了纯器乐音乐所潜在的巨大发展潜能。由于刚摆脱声乐的制约,作曲家们似乎不能完全独立地进行器乐创作,曲式和体裁借鉴声乐音乐或截取其部分;而在乐器选择上,接近人声的弦乐得到青睐,四个声部的弦乐组合因其与众人熟悉的女高音、女低音、男高音、男低音的排列具有可比性而成为乐队作品的基本乐器组成。在管弦乐手法上,声乐作品中运用特定乐器组合来象征某些特定场景的方式依然具有主导地位,随之而来的问题就是——如何使独件乐器相互组合获得作曲家期待的音响效果,这是巴洛克时期和古典主义时期整整几代作曲家所致力追寻的。

第二次独立:柏辽兹出版了第一部系统性的管弦乐法专著,提出音色应该是乐思特征的一个部分,即管弦乐法不再是作曲家完成作品后的修饰工程,而是随乐思及其发展一同展示的一个创作过程。这一理论彻底改变了管弦乐法在作曲法中的地位,使其此成为一门独立于其他作曲技法的学科,不仅对音乐创作方式产生了巨大的影响,也对作曲家提出了更高的技术要求。整个浪漫主义时期,管弦乐法不断发展、与乐器的制造及演奏技法的相互作用,为作曲家提供了更为丰富的色彩调色板,而作曲家探究音色及各类音色组合的努力也从未停止过,这一追求在印象派作曲家手中达到极至——甚至成为作曲家首先追求的创作目的。

第三次独立:勋伯格在他的《和声学》(1911)中将乐音的特性分成三类:音高、音色和力度,并且在进一步探讨后将音高定义为音色的一部分属性:“音高事实上仅是从一个方面测量的音色。”^①他提出,既然不同音高可以组成

① 转引自《二十世纪音乐》p.36,施图肯施密特著,汤亚汀译,人民音乐出版社出版1992年第一版。

旋律形式,那么不同音色的系列也应该产生类似旋律的形式,即音色可以象音高一样在音乐进行中具有自身的逻辑,这就是“音色旋律”的基础观念。自此,音色终于摆脱了长期依附的音高,获得了独立的意义。自17世纪形成的西方乐队编制受到极大冲击,被奉为金科玉律的传统管弦乐队编制不再束缚作曲家,他们开始了新的音乐思维方式与追求:发掘各类新音色——新乐器、传统乐器的新效果、噪音介入等,新的音响手法——音响微差、空间音响等,这些尝试成为实现让音色具有独立意义的初探,音响创作成为二十世纪最为主要的创作手法与方式之一。

第二节 西方管弦乐法的三种主要风格

对“管弦乐法”进行界定后,“风格”就成为进一步界定“管弦乐法风格”的基础。从广义上来讲,风格是“表达的方式方法,表现的类型。对于美学家来说,风格与表面或现象有关,尽管在音乐中现象和本体是根本无法分割的;对历史学家来说,风格是易分辨和有秩序的概念,具普遍性且代表一般原则。”而在音乐中,风格可以指几乎音乐中所有的概念体,从至大者到至小者,“音乐本身是一种艺术风格,一个单独的音符也许可以追溯作品的乐器法、音调和时值”。音乐风格“可以体现于一个和弦、乐句、段落、乐章、作品、作品组、流派、一生的作品、时期和文化”,由“对曲式、织体、和声、旋律、节奏和性格的个性化运用”显现出来,“由有创造性的人物创作,受限于历史、社会和地理因素,以及表演者和受众。”^①

在基于“管弦乐法”和“风格”的界定之上,管弦乐法风格的基本定义跃然而出:作为音乐整体风格的一个组成部分,它不仅具有“风格”的一般意义——在对管弦乐法风格的梳理中,最小的单位可以落到某一个音的乐器配置方法,更可以扩展到与管弦乐法相关的其它元素;同时也与历史、社会、表演者以及受众

^① New grove dictionary of music and musician Style 条目。

等外界因素有着不可割舍的联系——“与概念、内容和目的不可分割地结合在一起。事实上,我们可以说任何一样都不能与其他分开。一位作曲家对他的乐队所作的正如他偏爱的旋律、他选择的和声、他感觉到的节奏、或激励并挑战他的形式一样出色。”^①可以说,管弦乐法风格在技法上的体现既作用于最小的音色单位,又作用于最整体的管弦乐法与其他的作曲法的相互作用。

一方面,管弦乐法风格与创作风格紧密相关。从某种意义上讲,管弦乐法是将平面的音乐“立体化”,即通过对各音乐材料以不同色彩、浓淡勾勒层次,实现其结构及织体意义,从而以最佳的音响来表现作品的内容,体现作者的创作意图。同样地,作为作曲法的一个组成部分,它必须与音乐的其它因素相结合才具有意义,如果脱离作品中的其它因素和创作手法来观察管弦乐法,其结果将只是落于细节,而忽略了整体作品中各因素的相互作用:在纵向上,管弦乐法的音色层与作品的织体相结合而构成特殊的交响织体,以对比或相似音色来突现音乐纵向结构功能;在横向上,管弦乐法布局直接与曲式结构相呼应,一部作品的段落意义不仅仅通过音乐素材的不同、发展手法的不同来显现,也以每个段落不同的音色呈现方式以及管弦乐法发展手法而显现。

正是由于这一相互作用,音乐创作的任何一个组成部分——其他音乐因素和作曲技法——发生创新与风格变化,都会在管弦乐法风格上有着直接或间接的表现:乐队刚成型时期,复调及复调手法虽然逐渐退居为作品的一个乐章或乐章的一个段落,但在非复调作品或段落中,复调的线型思维方式有时仍然具有主导作用,作曲家们在乐队作品的创作中注重横向的连续音色多过纵向的融合,强调外声部——旋律和持续低音的突出多过内声部和声,在作品中清晰描绘出线条因素成为巴洛克时期管弦乐法最显著的特征之一;到了主调时期,和声成为作曲家最广泛的探索领域,和声的整体色彩及声部解决线条的清晰,以及描绘出曼妙的旋律成为管弦乐法的追求;……。毋庸置疑地,每个时期作曲家们崇尚的不同类型的主题及主题发展手法,也必须通过适合的音色呈现方式和展开方式才能在交响作品中显示出其素材组成及发展的特点。

^① Gardner Read: *Style and Orchestration* P4 A Division of Macmillan Publishing Co., Inc, 1979.

另一方面,管弦乐法风格完全建立于时代历史背景之上。作为与概念、内容和目的不可分割地结合在一起的因素,它直接显示了某一时期对于管弦乐法的理解与追求,作曲家、受众对色彩的偏好以及受众的喜好:古典主义时期,讲究“客观、适度”的作曲家们强调音色组合的简洁与清晰,各层次内部运用同组乐器以保持亲和、各层次间采用不同音色来突出主要声部;而浪漫主义时期,在偏爱浓稠色彩和辉煌效果的作曲家们笔下,各音乐因素相制衡,不再仅仅是突出主要声部,混合音色的大量使用为作曲家的画笔又增添了无数色彩;二十世纪,实现个性的作曲家们更是将打击乐器推上了音乐的前台,不再仅仅是节奏和色彩性的添加物;……可见,由于音色呈现方式很大程度上取决于每个作家的创作意图,以及他对音色的认知,其主观性加强了管弦乐法风格的意义。

每次管弦乐法向新方向的发展,与作曲家对于管弦乐法本身概念的理解,以及对于管弦乐法或管弦乐法某一因素在音乐创作中不同作用的认识息息相关。因此,这完全可以作为我们探寻其主要风格的出发点。当然,还要注意到,任何风格归纳与论述都必须涉及形成风格的社会思潮及其在具体观念、实际技法上的体现,而每个时期必定有相互制衡的多个思潮,这些思潮在贯穿整个历史长河中的每个阶段都以其与社会思潮的相适度而得到提高或压制,同时也吸纳当下思潮的精髓而得到进一步发展。本书正是出于此考虑,以作曲家对于管弦乐法概念的诠释、管弦乐法本身及管弦乐法各组成因素(包括音色、音色呈现方式、音色展开方式、管弦乐法布局等)在音乐中的作用力为基本出发点,以主要风格在各时期段中与社会相适度为尺度,来追溯其萌芽、鼎盛及延续的过程中所体现的整体特征。

管弦乐法运用与作品内容、其他音乐因素、作曲家的创作意图紧密相关,是“作品灵魂深处的一部分”,即“一个作品在意想中是用管弦乐的语言来思考的,某些音色在创作者的脑中是作品中不可分割的一部分,从它开始时就是与生俱来的。”^①正因为具有如此特质,它不仅是作曲家最基本的创作技法,也

^① 里姆斯基-科萨科夫:《管弦乐法原理》(第一册、第二册)。马克西米里安·斯坦贝尔格编,瞿希贤译,人民音乐出版社,1981年5月。著者序言(1891)摘p.13-14。

成为作曲家最具个性的音乐标签之一。可以说,每位作曲家都有自己的管弦乐法特征,甚至在同一位作曲家不同时期的每部作品中,都会因表现内容或形式的不同而各具特色。对如此个性化的音乐因素,即使是概述一个流派风格都是很困难的,更何况从历史上进行梳理。在此,笔者只能尽一己绵力,运用上述分析方法来观察各主要作曲家作品,通过对分析结果的汇总与整理归纳出三个主要管弦乐法风格及其特点:

素描风格,作曲家在创作中更为注重形式的均衡、音乐材料展开的逻辑性,以及和声进行的动力性,成熟地运用音高处理方式成为大部分作曲家最主要的努力方向。音色不是音乐的主导因素,甚至居于其他因素如和声、曲式等之后,音乐的表现力由结构和主题等音乐因素来实现,音色呈现方式与织体密切相关,音色展开方式与曲式结构和力度展开逻辑吻合。此类管弦乐法风格可归纳为“素描风格”,其音色的作用是依附性的。

彩绘风格,管弦乐法成为作曲家们最钟爱的色彩之笔,音色成为乐思特征的一个部分,即音色不依附于其他因素,而是随乐思及其发展一同展示的一个创作过程。拥有成熟的技法,并且以贴切的音色组合、各色彩层次的细微变化来表现音乐是作曲家力求目标。较素描风格而言,管弦乐法本身更为独立,音色呈现方式与织体的关系更为复杂,音色展开方式不完全取决于曲式结构和力度展开逻辑。此类管弦乐法风格可归纳为“彩绘风格”,音色成为音乐表现力的重要因素。

音色风格,音色成为作曲家的最终创作目的,音响创作是他们最主要的创作方式,而织体成为音响的唯一存在方式。音色脱离音高成为独立的表现手法,音色呈现方式与音色展开方式完全取决于音响本身,具有本身的逻辑性并不与作品的其他音乐因素的展开逻辑相吻合。这一现象可以归纳为“音色风格”,即音色是作品最根本的表现力与表现目的,而这一风格完全可以作为彩绘风格的一个进步发展延续。

由此,将素描风格与彩绘风格作为管弦乐法最基本的两个风格完全可以阐述大部分乐队作品。这两个主要风格在各个时期都同时存在,只是由于各时期美学观的不同而轮流处于主导地位。

笔者提出的管弦乐法的“素描”风格,借词于绘画中的素描。在绘画中,“素描”是“一种正式的艺术创作,以单色线条来表现直观世界中的事物,亦可以表达思想、概念、态度、感情、幻想、象征甚至抽象形式。它不像绘画(彩绘)那样重视总体和彩色,而是着重结构和形式。”^①由于长期以来,画家们总是以素描方式勾勒油画、水彩或版画、雕刻作品的草稿,素描稿也常在艺术作品完成后被湮灭或销毁,素描常常被视为只是一种技术准备而忽视其作为独立艺术门类的意义。但到14世纪末,素描不再仅是附属品,而成为一门真正意义上的艺术,它有着广泛的表现范畴:不仅能实现体积、空间、深度、实质和动作,同时也暗示颜色及三维空间。而文艺复兴以后,素描已不仅只有实用地位,而是成为能代表人类创作能力的艺术品,素描作为绘画艺术中的一个种类,开始具有独立的地位和价值。

意大利文艺复兴标志着西方素描走向成熟。在十五、十六世纪领导整个欧洲的意大利,意识形态随着资本主义生产方式的萌芽与建立而转变:人文主义的反封建世界观冲击了中世纪的禁欲主义,要求文艺面向人生、研究自然;同时崇拜古希腊、古罗马的文化艺术的怀古幽情,导致了古典艺术观的复兴;素描也随之出现突飞猛进的发展并趋于成熟,进而确立了欧洲素描风格的主调。自此,素描已成为一种独立的绘画形式并日益受到人们的重视,并出现了一大批专以素描见长的画家,如动物素描画家比萨涅洛等。许多艺术大师不仅是伟大的油画家、雕刻家而且也是杰出的素描家,如被誉为文艺复兴三杰的达·芬奇、米开朗基罗、拉斐尔。

萌芽于巴洛克时期的管弦乐法“素描风格”,与绘画艺术中的素描有着一脉相承的理念,同时,“素描风格”在绘画素描成为一门独立的成熟的艺术之后迅速发展起来,我们必须承认这两者之间的有机联系。与绘画中的素描一样,“素描风格”不以色彩为主要表现手法,更多地注重于作品的结构意义及更为深层的内涵。很多绘画大师以简略的线条、阴影与空白创作了传世名作,并非他们没有油彩,很显然,画家创作这样的作品一定是更多地注重被表现者

^① 《大不列颠百科全书》。