



现代管弦乐队

第一卷·第一分册

德·罗加尔—列维茨基著

人民音乐出版社

现代管弦乐队

第一卷·第一分册

〔苏〕德·罗加列-列维茨基 著

瞿维 吴乐 马稚甫 译

吴祖强 顾连理 杨民望 校

江定仙 吴祖强 校

人民音乐出版社

一九八四年·北京

现代管弦乐

第一卷·第一分册

著·基·洛·列·维·茨·基·斯·德·(苏)

瞿·维·吴·乐·马·稚·甫

译·吴·祖·强·顾·连·理·杨·民·望

校·江·定·仙·吴·祖·强

现代管弦乐队

第一卷·第一分册

【苏】德·罗加尔-列维茨基 著

瞿维 吴乐 马稚甫 译

吴祖强 顾连理 杨民望

江定仙 吴祖强 校

*

人民音乐出版社出版

(北京翠微路2号)

新华书店北京发行所发行

北京第二新华印刷厂印刷

787×1092毫米 16开 150千文字 109面乐谱 14.5印张

1984年1月北京第1版 1984年1月北京第1次印刷

印数: 1—5,035册

书号: 8026·4130 定价 2.25元

中译本序言

热情的读者常说：任何一本书都有它自己的历史和命运。如果这句话可以成立，那末问世十年以来的《现代管弦乐队》也有了它自己的历史和命运了。当然，要对它作出概括的历史性的评价，为时还过早。

本书出版后在许多国家曾受到广泛的重视，特别在中国音乐家中它受到了真诚的欢迎。他们已经熟悉了我校订的维多尔的《现代乐器学》，不久四卷本的内容广泛的《现代管弦乐队》的中译本也将出版，供他们经常利用。

金文达以优异的成绩完成了《现代乐器学》一书的翻译。此书的出版给中国的音乐家们提供了一个机会，使他们能较快地掌握现代管弦乐知识；同时作者也借此机会用最新发展的管弦乐成就充实该书。出于同样的考虑，作者恢复了《现代管弦乐队》（指俄文版——译者）中曾被删节的部分，使它保持原来的完整性。有些地方在排版时曾被遗漏，当时未及纠正。有些谱例的删除是理由不充分的，例如某些印象派作曲家的作品在排印时曾被出版者拿掉。还有一些是作者想加以补充说明的，但由于书已出版，未能如愿。以上这些，都趁中译本出版的机会，加以纠正和补充。

中国的音乐家希望在本书中能反映出他们的成就，这是非常自然而合理的，因此作者尽可能地介绍了那些已经采用在管弦乐队中的中国民族乐器。可惜，出版的中国作品的总谱太少。即使如此，作者还是从能够找到的总谱中，特别是那些在中国听众中已经获得承认的作品中摘录了片断，其中也包括尚未出版的手稿。作者虽然是抱着严肃和一丝不苟的态度从事工作的，但是很可能挂一漏万，希望中国音乐家能够谅解。由于本书的俄文版已达1,500页以上，译成中文后其页数想来也不会少；因此，篇幅的扩大势必受到一定的限制。本书的容量是由必须引用的谱例和叙述管弦乐法的文字所决定的。必需讲的已经讲到了，因此有些方面在权衡之下就不得不忍痛割爱了。

综上所述，《现代管弦乐队》中译本将成为迄今为止最完备的版本。作者对于付出巨大劳动完成这一工作的真挚的中国朋友们致以衷心的感谢。他们对于拙著给予了高度的评价。借此机会，作者对支持出版这一著作的中央音乐学院江定仙教授、上海音乐学院丁善德教授表示深深的谢意。作者也不能忘记过去在莫斯科音乐学院学习的他的朋友和学生——作曲家瞿维和吴祖强，他们关心本书的翻译工作，为了完成此计划，他们所做的比作者本人还要多一

些。作者还要对其他参加翻译的中国朋友表示衷心的感谢，他们付出了艰巨的劳动才把本书译成中文。如果这七章内容广泛的《现代管弦乐队》能够对中国的年轻音乐工作者哪怕只是尽到了极微小的帮助，作者就将感到极大的愉快和幸福。

言 本 新

德米特里·罗加列-列维茨基

1959年11月2日于莫斯科

■ 译 序

前未译，立见其可贵的成果。这书的历史可以追溯到二十世纪初，当时苏联音乐界正处在革命和建设的年代。作者德米特里·罗加列-列维茨基是苏联著名的音乐家、作曲家和指挥家。他的这部《现代管弦乐队》是他在长期的音乐实践中总结出来的宝贵经验。本书不仅是一本理论著作，更是一本实践指南。它详细介绍了管弦乐队的编制、乐器的性能、指挥的技巧以及作曲的方法。本书的出版，对于我国音乐工作者来说，无疑是一本难得的参考书。它不仅可以帮助他们了解西方管弦乐队的现状，更可以启发他们进行自己的创作和指挥实践。本书的翻译工作得到了许多中国音乐工作者的帮助，他们付出了辛勤的劳动，使这本书能够以中文的形式呈现在中国读者面前。希望本书能够对我国音乐事业的发展起到积极的推动作用。

目次

中译本序言	I
绪论	1
第一章 弓弦乐器	25
小提琴	32
中提琴	98
抒情古提琴	131
大提琴	145
低音提琴	187

绪 论

在极其久远的年代，在古希腊的剧院里，舞台距观众最近的安置合唱队的那一部分被称为 $\sigma\rho\chi\acute{o}\sigma\tau\alpha$ ——“合唱的地方”。有时，这块地方不仅被确定为“合唱的地方”，而且也是“舞蹈的地方”，但这种说法并不十分准确；很久以后，当对古希腊悲剧的迷恋（如所周知，这种迷恋决定了歌剧和芭蕾舞艺术形式的产生）重又恢复的时候，这一名称便被用来称呼观众和舞台之间的那块地方，它已被那些伴奏歌舞的音乐家们所占有了。又过了一些时间之后，这块地方开始被称为“乐队席”。在现代剧院里，这块地方通常位于较低陷的地方，而 $\sigma\rho\kappa\epsilon\sigma\tau\rho$ 的概念本身则已取得了双重意义——乐队集体和指定乐队所在地点这两个意义。换句话说，假如讲的是关于一个音乐艺术单位整体的话，则“乐队”一词也开始被用来称呼在乐队中参加演奏并组成了这个乐队的全体音乐家了。乐队的参加者现在被称为“乐队队员”，“乐队的音乐家”，或者，简单些说，称为乐队演奏者。

“乐队”($\sigma\rho\kappa\epsilon\sigma\tau\rho$)和“管弦乐法”($\sigma\rho\kappa\epsilon\sigma\tau\rho\nu\kappa\alpha$)一词的现代概念是什么呢？长时期以来，管弦乐艺术的发源地一直被认为是意大利。这从始于十六世纪末的乐队起源史来看也是正确的。但是为了彻底了解第一支乐队创立之前的情况，必须回忆一下当时音乐家们生活以及活动于其中的、不断变化着的音乐生活环境。“文艺复兴时代”的音乐，首先以教堂音乐和世俗音乐之间的分裂为其标志。世俗音乐绝不是为“教堂的需要”而被它的作者创造出来的，它从这一分裂之初，就明显地表现出自决的倾向和切望找到通往进一步独立发展和完善化的自由道路。这情况非常重要，因为那个时候，“教堂的教条主义者”在音乐方面也什么都禁止，因而就这样或那样地脱离了数世纪以来所确定的、为“教堂卡农”所承认和确立的秩序。

这个时期是乐队和管弦乐法实际产生的时期，这一时期与教堂声乐和世俗声乐的复调音乐风格的极盛时期相一致。也是在这个时期，受过较高级教育的音乐家表现出为弦乐、管乐和键盘乐器的结合而创作世俗音乐作品的强烈爱好。教堂作曲家们所采用的那些创作形式，已经不能满足听众的艺术要求，于是，新的器乐形式与新的音乐内容获得了同等的发展。这样一来，与作曲家们同时代的最新作品，就不仅要求新的内容，而且还要求新的体现方式。在那个时刻，音乐艺术思想充分意识到音乐艺术的过去和将来之间的、本质上的分歧；这时，与教堂管风琴相对立地产生了还装备得不够完善的“世俗乐队”，按照其组成和用途来说，它跟现代乐队当然有很大的差别。但正是从这个时候起，开始了改进乐队的漫长时期。这种

乐队的出现，如所周知，是和“世俗器乐音乐”的创立相符合的。

音乐艺术的这个新形式，注定要经过广泛发展的道路，并随古弓弦乐器和拨弦乐器的开始逐渐被淘汰而确定小提琴的重要作用。但是，那个时候，小提琴还怯于提出自己的权利。在关于乐队的学说中，这一发展历史通常被划分为两个“时期”。第一个时期是从出现逐渐组成“弦乐队”的现代弓弦乐器的时候算起，而第二个时期则是以驱逐“持续低音”——basso continuo，并以逐渐产生的木管乐器、增添的圆号、小号和定音鼓的平等结合来确定的。如此，到十九世纪初，在两个完全独立的乐器单位——弦乐器和木管乐器组成的乐队中又增加了第三个单位——带打击乐器的铜管乐器，并形成由弦乐器、木管乐器和铜管乐器组成的完整的整体。在这样的乐队中，每一个乐器单位本质上都是完全独立的，并且决不比自身本身的独立性更小，而它和打击乐器以及更晚一些时候和装饰性乐器一起，组成了现在通常的“大交响乐队”。

这样一来，乐队的组成从它产生的那天起，到它发展的最后完成时止，占了几乎两个半世纪的时间。在这期间内，乐队不断地臻于完善。实际上，这一过程在十九世纪末，甚至是在二十世纪初才告结束，更准确地说，是差不多才告结束。

现在，回头来提一下 basso continuo 这一概念的含意是有益处的，这一概念曾遭到当时组成的乐队的极力反对。“basso continuo”这一概念，译成俄语其意义是“持续低音”。这一名称大约出现在 1600 年的意大利，它通常标志着为联合各种不同乐器的、或者仅仅为管风琴或羽管键琴演奏而用的任一作品的乐器伴奏的“数字低音”。在出现了第一支乐队的时候，continuo 的概念（指“伴奏”）结合了许多各种各样的乐器，既有键盘乐器，也有弦乐器。伴奏乐器的这种集合，给当时的乐队带来了极为单调的色彩，并使总的音响极不嘹亮。因此，很自然，类似的伴奏早晚将失去自己的意义，并会被认为是多余的。但在音乐家们意识到这一重要的发现之前，乐队在很长时间内只是乐器的偶然结合，或者不如说是不同种类的和彼此配合得不好的乐器的偶然选择。因此，假定说，在十七世纪之初根本没有乐队（按照这个词的现代意义），这是完全公正的。可以这样说，在最初时期只产生了关于组成乐队的想法，这种想法以后导致了真正乐队的产生。

现代乐队的形成经过了悠长的、复杂的道路，而在十七世纪以前的乐队编制中就已包括了当时所熟悉的所有乐器。这里不仅有古提琴、小提琴、诗琴、里拉和竖琴，这里还有低音古提琴、双调竖琴、长笛、竖笛、长号、双簧管、风琴和鼓，除去这些以外，还有羽管键琴（клавесин 或 Арпсикорд*）。一句话，在这些最初采用过的、遗憾的是没有保留下来的乐队编制里，所有当时的“乐器”都参加进来了，并且不难想像，如此五光十色和各种各样的乐器组合所发出的声响会是怎么样，况且，这种组合有时是整个合起来运用，有时是完全孤立的部

* 即 Harpsichord——译者。

分的运用，有时则是各类乐器单独地运用。

即使不深入地谈论乐队进一步发展的过程，也不能不提到与其同时代的乐队的最伟大的改革者——克利亚乌久·蒙特维尔第(C. Monteverde, 1567—1643)。他是第一位卓越的“新”派作曲家，创立现代概念的乐队的光荣是属于他的，这也就是他的主要功劳。

但是，这并不意味着他所创立的乐队包含着这个定义的完整意义。他的乐队还只不过是当时音乐家们所利用的、如此古老的各种各样乐器的单位。但他的无可怀疑的功劳在于他第一个正确地懂得单独的乐器和它们的统一体的职责及其在艺术上的可能性，他曾力图在实践中运用它们。然而，蒙特维尔第那些逐渐掌握了管弦乐法新技巧的继承者们，为了再现蒙特维尔第在他的两部最著名的歌剧中亲自创造的一切，用一个十年的时间是不够的。遗憾的是，现在已经没有可能用古老的乐器演奏这些早已被遗忘的作品，但是，提一下现代乐队创始人之一的活动，还是完全必要的。

乐队在意大利的进一步发展，走上了几个出乎意外的方向。蓬勃地发展弓弦乐器并把它们联合成弦乐队——“concerto grosso”的时代开始了。在这里，它们被注定担任“公开演奏的”和“伴奏的”乐器的光荣任务，创造了一直到乔治·弗利德里希·亨德尔(G. F. Handel, 1685—1759)时代还保存着的特殊的“音乐风格”。

为了不去深究管弦乐法的历史，应该及时停下来看看与伟大交响乐作曲家们的时代紧接着的时代里乐队发生了什么变化。首先，必须离开“艺术发源地”——意大利，这里，当时在那不勒斯学派领袖——亚历山大·斯卡拉蒂(A. Scarlatti, 1659—1725)的手里，乐队的发展曾达到相当的高度。斯卡拉蒂当时是大胆的乐队革新者，并且大概还是在乐队中最初使用一对圆号的人之一。他还相当出色和完美地丰富了弓弦乐器部分，并使弓弦乐器接近于后来作曲家们的旋律华彩风格。除此以外，斯卡拉蒂并且是最初预料到大提琴的未来意义的人之一，他还最先使用低音“分谱”。最后，在运用木管乐器上，他也引起了本质上的变革，他为它们编写了独立的分谱，在极大程度上完全不同于弦乐器的分谱。的确，弓弦乐器演奏技术的蓬勃发展，极有助于上述这一情况的产生，但是不管怎样，斯卡拉蒂的活动，大大促进了在乐队中建立起对乐队各单位——弓弦乐器和管乐器职责的正确观点。还有，正是他在自己的作品里取消了为管乐器用的“成对写法”(“парное письмо”)，并唤起了把独奏部分分写出来的意图，这后来导致了较为狭义理解的伴奏的产生。

在乐队和管弦乐法发展方面，意大利做出贡献的最初时期就到此为止。这方面，出现在最前列的还有法国。在那个遥远的时代，在音乐史上以 Lully le Grand (1639—1687) 的名字为人所知的让·巴蒂斯特·德·吕里，曾在这里居住和进行创作。他的管弦乐写作法的基础既不能认为是足够完善的，也更不能认为是先进的。吕里在自己长时期的全部活动中，以不变的顽强性研究着管弦乐的同是那样一些手法，避免任何作为发展和进步的、陈述乐队诸声部的新技术的运用。然而，伴随着吕里名字的巨大荣誉，也对他的贡献给予了必要的评价，

他的贡献的价值，首先就在于他不断肯定他那个时候存在的那些乐队规则。

吕里不同于其先辈的地方是，他还引进了乐队写作法的新规则，并且，不管各种方法的千篇一律，他还是正确地感觉到了各种乐器的职责，特别是它们的联合体的职责。的确，现代管弦乐法这极重要的一条在吕里手里的不断运用还是很贫乏，有时甚至是奇怪的，但是，他一生却极为顽强地发挥了自己的乐器法观点。由于这种坚定性，吕里的总谱确立了管弦乐法的新方法，这种方法大大超越了后来作曲家们的技巧。

管弦乐技巧的进一步发展，集中在三个伟大作曲家的时代，他们是让·菲利普·拉莫(J. P. Rameau, 1683—1764)、约翰·谢巴斯蒂安·巴赫(J. S. Bach, 1685—1750)和乔治·弗利德里希·亨德尔，他们创作的成熟时期，经历了十八世纪的整个上半世纪。

由吕里巩固地建立的“管弦乐法的法国学派”的原理，在七十五年这样长的时间里，被最接近他的后继者稳固地运用着，并且比一般的发展几乎落后了五十年。落在拉莫身上的光荣任务则是对法国管弦乐法的所有陈旧的、僵化的原理给予彻底的重新审查；他成为管弦乐法勇敢而坚决的改革者，并树立了管弦乐法的另一种新风格，这种风格后来发展成为完全独特的一派。这一最后的以法国学派的名字而为人所熟知的管弦乐法的特点是陈述的细致，音响的优美和活泼以及乐曲表现力不同一般的精巧性。这里不必深入更详细地研讨，只要指出下面的情况就够了，即拉莫的管弦乐法改革的第一步在于拒绝吕里的陈旧风格和在弦乐队组成中建立新的关系——古老的五部和声“五重奏”让位给新的四部和声，其中主要声部分配在“dessus de violons”，“haute-contras”，“taillies”和“basse continue”之间，这相当于现在的第一小提琴、第二小提琴、中提琴、大提琴和低音提琴的声部。木管乐器那时是以长笛、双簧管、巴松管为代表，铜管乐器则是以大号 and 圆号为代表。长号的缺少使这种联合失去了应有的完备和稳定性，从而在某种程度上阻碍了它的进一步发展。

相反地，巴赫的乐队基础和观点整个建立在多声部上，并且在自己的复调结构方面成为他的器乐—声乐创作的唯一基础。这一发展方向中自然也有例外，但这在巴赫的创作中是无可争辩的少数。在巴赫的作品中，每一个演唱或乐队声部，在旋律方面是完全独立的、自由自在的，并且主要是以一般能够想像到的旋律转换为基础，而不依赖于乐队中某一乐器的手段和可能。只是不要错误地设想，以为乐队的表现力对巴赫是陌生的。并不是这样的。巴赫特别是在交付它以感动人心的 solo(独奏)时有时会急剧地改变自己对乐器的态度。但是，巴赫的管弦乐法的基本面貌是这样的。木管乐器的、弦乐器的，甚至有时还有铜管乐器的陈述(更不谈古钢琴和管风琴了)，在某种程度上有完全相同的、彼此过分相像的形式。这里，乐队的每一声部都还没有在其发展中的那种独立和自由，这种发展确定着最新的管弦乐写法的特点。在巴赫的乐队里，所有的乐器都固执地服从于各声部运动中的统一旋律构思，因此，它们的表达能力(如果不指演奏作为独奏乐器的某一乐器来说)通常是毫不怜悯地全部被牺牲了的。但是，甚至在以这种态度对待乐队的情况下，作者的活动自由在各方面却很少受到拘

束。他有权力可以完全随意地将诸乐器的各别组合结成一个整体，并把它们按照任何一种想法及最离奇的顺序对立起来。有时，它们靠着声部数目的增加而形成整体，构成所谓的“乐队 tutti（全奏）”。有时，相反地，它们在彼此自由地相互交替和任意组合同时，在乐队的音响中造成极其多变的感受，并以此代替了在最新的管弦乐法中取得了所谓“乐队的丰富色调”或“乐队的色彩”意义的那一概念。总之，不管它的结构和解释的种种特点，这种乐队的一般意义和现在所采用的被称为“古典主义者的乐队”、“浪漫主义者的乐队”或现代乐队都有着巨大的差别。

但是，巴赫虽然有其创作上的丰富和多样，也并不是狭义理解的新学派的创始者。他的创作经历了悠长的道路——十六世纪末由意大利人吉瓦尼·加勃里埃里(G. Gabrieli, 1557—1612)开始后来被他的学生和继承者海因里希·许茨(H. Schutz, 1585—1672)带到德国。把巴赫音乐的全部深刻、动人和无限的多样性放到一边，他的这种乐曲风格，在作曲家活着的时候，就已经在某种程度上显得陈旧了，并且在乐队和管弦乐法的发展史上留下了巨大的痕迹，实际上，它没有为将来的管弦乐艺术的发展写下新的训示，就这样地自己的庄严的不朽中僵化了。事实上，巴赫的“乐曲风格”在随便什么地方，一次也没有全部恢复过，而所有想重现这种特殊风格的所有尝试只不过是伟大巴赫的、失掉了全部感人深度的摹仿。跟巴赫相反，亨德尔是十七世纪管弦乐法“世俗风格”的完成者。他在自己的作品中运用了另一种方法，达到了管弦乐的一切主要手法在技巧运用上的极限，这些手法在他的最优秀的先辈——亚历山大·斯卡拉蒂、亨利·浦塞尔(H. Purcell, 1658? —1695)和阿戈斯齐诺·斯蒂法尼(A. Steffani, 1654—1728)的作品中也只得到相对的解决。但是，已经羞怯地表现在逐渐改变的音乐写法本质的基础上那乐器法的新闪光，是他们所没有觉察的，亨德尔直到自己活动的最末时期仍然忠实于陈述管弦乐声部的对位法。

实际上，亨德尔所创造的完全独特的管弦乐风格，在很大成分上是以他伟大天赋的特性，特别是他的听众的趣味和要求为制约的。亨德尔对群众情绪比较敏感，因而能十分成功地摸索到那些强烈的管弦乐色彩，它们在已创造出的音乐环境里，能以最好的方式影响他的崇拜者的音乐感。因此，不管他的音乐的对位性质、他的音乐的结构、特别是管弦乐的手法怎样，他的乐器法都是比较现代化的，而乐队诸声部比较自然的陈述较为适合于那些乐器（这些声部就是为它们而设想的）的性能和特点。与此同时，亨德尔利用了十七世纪末、十八世纪初管弦乐法技术的全部最宝贵的成果，不断使之完善和补充最新的发现。亨德尔在创作上不同于一般的多样性和为数甚多的作品，“凑巧”使乐队的最初组成形式大大改变，并且经常要求以各种不同的“稀有”乐器做补充，在这些乐器中有一些在当时就已经陈旧了，而另一些则刚刚开始为自己在乐队中开辟道路。属于前者的有双颈诗琴、诗琴、低音古提琴，属于后者的有竖琴和曼多林。最后，不同寻常地扩大乐队的编制的做法对亨德尔来说也不是一件陌生的事。他对这种作法的兴趣发展得极晚，大约只是到了十九世纪中叶和后半叶才达到了

它的全盛时期。

亨德尔的常规乐队是由当时普通的四部弦乐为基础、木管乐器——惯用的双簧管和一个或两个巴松管、铜管乐器——两个或三个小号，同样数目的圆号（为了加强或代替前者）所组成的。伴随小号的定音鼓完成了乐队的整个编制，而所有其余的乐器——一个或两个长笛、长号和已经列为“稀有”的乐器等则只是在一部作品的某些部分被采用，并不具有经常的意义。亨德尔的乐队基本上已经相当接近于在“伟大的交响乐作曲家”手中得到最充分发挥的那种规模。

在俄罗斯，管弦乐队艺术是向完全不同的另一方向发展的。超越西欧的俄罗斯音乐思想创造了某种完全特殊的东西，这种情况是人所共知的。例如，根据某些材料可以假定，以完整的乐队合奏形式出现的“活塞”铜管乐器，在1830年以前，也就是在法国第一次宣布发明了“有活塞的短号”之前，就曾用于军乐队中。

如所周知，彼得一世（1672—1682—1725）不仅允许音乐参加部队以鼓舞部队精神，而且还非常喜欢把音乐作为宫廷消遣和娱乐的伴奏。彼得的最后继承者在音乐方面遵循了他的遗教，但是对这方面却未给予应有的注意。只是从安娜·伊万诺夫娜登基以后（1693—1730—1740），交响乐在俄罗斯社会生活中才获得了如此显著的影响，以致只是从这个时候开始，才能把它当作是一种独立的艺术现象来谈论。的确，最初时期，在这方面没有创作出任何独立的东西，但无疑是奠定了基础，有了这种基础，不仅有可能进一步发展，而且有可能产生在一百年内进入世界舞台的伟大艺术。

大约在这个时候，彼得堡成立了第一个宫廷乐队，它是由从国外请来的一些音乐家和已经学会弹奏某种乐器的俄罗斯人组成的。应该为俄罗斯贵族的某些代表人物的远见说句公道话。这些俄罗斯贵族的代表人物在从国外聘请音乐家的同时，还选择了那些善于把自己的技艺教给天资最聪颖的俄罗斯青年农奴的人。事实也如此，最有才能的那些青年农奴，不仅能跟着有经验的老师学习，而且获得了在撒克逊、波希米亚、意大利和西欧其他某些国家最优秀的音乐家直接督促下学习和深造的可能。如同所应该期待的那样，在音乐方面天资聪颖的俄罗斯青年农奴，如此迅速地便领悟了“音乐的奥妙”，以致不久就自行占有了老师们的地位，从而解除了外国人的监护，不再需要他们来参加国内的音乐生活了。

这个时候，对音乐的普遍迷恋（也包括对管弦乐的迷恋），已发展到这种程度，以致当时宫廷中最先进的活动家们，也都摹仿宫廷，开始成立自己私有的家庭乐队。这种新的嗜好迅速地得到了蓬勃发展。它从那雷什金家族的世袭领地和舍列梅切夫伯爵们那里——这正因为他们是新事业的发起人——借助于所有最富裕的贵族和地主的名字而传播开来。于是，宫廷娱乐就成为俄国管弦乐队事业真正的“锻造场”，同时，由于拥有它的那些人的关怀，它很快就从消遣品变为真正民间的潮流，留下了十八世纪末、十九世纪初某些卓越俄国作曲家的教养的深刻痕迹。

用两句话不可能说明这一发展的整个道路。但只要说明下列情况就够了。从家庭乐队技巧的成长并胜过宫廷乐队的时候起，过了不到几十年的时间，猎角乐队就不仅驰名于俄国，而且也以自己无瑕可击的演出使得全西欧的赞叹。简言之，宫廷音乐虽然有与自己本身有关的性质，但是一直停留在宫廷娱乐的水平上，而家庭环境中的音乐，或者，说得更好些，是日常生活中的音乐，由于有着俄国人民如此丰富的天才，很快就变成了真正的艺术。甚至于格林卡(М. И. Глинка, 1804—1857)那卓绝的管弦乐作曲家的技巧，也应该归功于他叔父的家庭乐队，格林卡曾亲自在那里演奏并在不久之后领导了它。正是这样的学校，才有可能发展了格林卡身上的那种真正的管弦乐感，这种感觉在他的一生中的成熟年代，变成了某种如此独特的和伟大的东西，成为不久之后取得了“管弦乐法的俄罗斯学派”名称的那种艺术的基石。

这样，如果由于各种情况，使得俄罗斯人民没有能够积极参加发展各种管弦乐器的活动，那么，在他们拥有已经“准备好的乐队”之后，他们不仅学会了利用它，而且大大地向前推进了管弦乐技巧，以致现在在谈到俄罗斯管弦乐法时，不能不像是谈到出色的和名副其实的包罗万象的现象那样了。

现在看看十八世纪末和十九世纪初西方给管弦乐法提供了些什么是很有趣的。在十八世纪末，乐队进入了自己发展的新阶段。大约在这个时候，最后确立了“古典的乐队”。在歌剧艺术方面，它是由克利斯托夫·维利巴德·格鲁克(C. W. Gluck, 1714—1787)来完成的，而在交响乐方面，则是由弗兰茨·约瑟夫·海顿(F. J. Haydn, 1732—1809)和沃尔弗冈·亚马德·莫扎特(W. A. Mozart, 1756—1791)完成的。

最卓越的歌剧改革者之一——格鲁克，第一个对应该反映在音乐中的主题的游戏内容给予了深刻的注意。因此，他以这些新的艺术任务为指导的歌剧乐队，立刻扩大了它自己的能力，并且在长笛、双簧管、巴松管通常的“成对组合”中补充了两个单簧管，在特殊的情况下还加上短笛。三个长号丰富了“铜管乐器组”，并在主要特征方面——在有两个圆号和两个小号的情况下——完成了它的发展。打击乐器中补充了鼓、钹和三角铁，这大约是它们第一次在古典音乐中出现。最后，在另一些要求特殊的乐队色彩的情况下，还可以看到竖琴。在德国作曲家格奥尔格·卡斯帕尔·许尔曼(G. Schürmann, 1672—1751)和约翰·阿多里弗·哈塞(J. A. Hasse, 1699—1783)的作品中首先出现的，有消失迹象的数字低音(或basso continuo)，在很多情况下已经完全不再出现了。由于这个缘故，格鲁克的作品就从羽管键琴的以及声乐的复调音乐的有害影响下彻底解放了出来，它们曾如此长久地束缚了真正的乐队风格的发展，而后者同样仅仅是以他个人所独有的特点的自由表现为基础。

华丽的乐队旋律，特别是感人的戏剧性色彩，使格鲁克的歌剧创作和十九世纪上半叶最杰出的作品相接近。他的管弦乐法，也和他同时代的、已被遗忘的弗朗索阿·约瑟夫·戈谢克(F. J. Gossec, 1734—1829)、法国革命时期的音乐活动家和优秀作曲家及尼科洛·皮契尼

(N. Piccini, 1728—1800)——格鲁克的最著名的对手和“皮琴尼派”充满热情的领导者的管弦乐法一样，可以大胆地看成是现代管弦乐法的先驱。许多经过很多年还被“浪漫”派和“标题”派音乐的代表人物威柏(C. Weber, 1786—1826)和柏辽兹(H. Berlioz, 1803—1869)运用的管弦乐手法，由于不断渴望革新和各种不同的具有独创性的艺术冲动，已经基本上被格鲁克、戈谢克和皮琴尼制定。

海顿和莫扎特的活动和乐队演奏技巧的繁荣相吻合，那时在奥地利和南日耳曼最大的城市里出现了宫廷乐队或城市乐队。这时候，乐队的编成也已经相当明确了。歌剧乐队中已被承认的许多乐器——单簧管、长号、打击乐器和某些其他乐器还没有加入到“协奏的”或“交响的”乐队编成中去，这是事实。但是，“数字低音”以及代替它的键盘乐器的消失，诗琴和古老的古代短号一类乐器的消失，在任何情况下都是无可怀疑的。现在，显然面临着查明“协奏乐队”的最后形式和使它的结构达到应有的完善水平的任务。管乐器的各种不同变体，如短笛、英国管、中音单簧管、低音巴松管及某些打击乐器，如三角铁、大鼓和钹只在极少数情况下才在乐队中出现，并且本质上并没有给予“古典乐队”的最后构成以任何实际影响。

如所周知，1777年莫扎特在曼海姆住了一些时候，在这里，通过当时有名的库尔弗尤斯特乐队的演奏，他得以熟悉了一系列的古典作品。他自己承认，他很喜欢这个乐队的演奏，喜欢它的强烈性，喜欢它的华丽及色彩的多样性。在那个时候，这一乐队的编成还是有些不同于一般的。曼哈姆乐队的编成中，在成对的长笛、双簧管、单簧管、圆号和小号的情况下，还有四个巴松管。莫扎特确立了管乐器的“成对关系”，并确定了所谓的“古典乐队”。无论是海顿还是莫扎特都正是为这种乐队编成写出了自己所有最受赞扬的交响曲，并以此奠定了协奏—交响乐的新时代。

在乐队以后的整个生命中，实际上只发生了细节上的变化。起初古典乐队因圆号的四重奏和后一些时候则因长号的三重奏而丰富起来。乐队的这种扩大的编成已经被贝多芬(L. V. Beethoven, 1770—1827)所利用，这样，他就确立了古典编成的“大交响乐队”的新概念。法国的“大歌剧”时代给利用所有“种类的乐器”——短笛、英国管和低音单簧管，它们当时是十九世纪上半叶歌剧乐队的经常参加者——提供了理由。低音巴松管还没有十分积极地加入到乐队中来，因为在那个时代的乐队中，确立了在拥有任何数目的其他管乐器的情况下使用四个巴松管的奇怪的习惯。如果不算在那个时候开始还是以蛇形号后来则是以奥菲克莱德号为代表的大号的话，铜管乐器已达到了现代的一般构成。仅有的差别是两个自然小号被两个半音短号——cornets-à-pistons所加强。那个时候的打击乐器包括了当时所有为人所知的乐器，直到钟琴和排钟，而在弦乐器的庞大编成情况下的一个或几个竖琴的加入，完成了这个大歌剧乐队的编制。

跟歌剧作曲家梅亚贝尔(G. Meyerbeer, 1791—1864)和斯朋蒂尼(G. Spontini, 1774—1851)的活动相一致的是柏辽兹的活动，他不仅利用了大歌剧乐队作为“交响乐队”，而且，

在自己宏伟的构思指导下，更把乐队的编成扩大到难以置信的和至今还没有超越过的规模。虽然柏辽兹的音乐有很多优点，对他的音乐思维也完全同情，但是，却不能不同意这样的说法，即这类过分庞大的乐队编成不仅在音乐会上演奏他的作品时是重大的妨碍，而且也不能达到应有的目的。因此，很自然的是，柏辽兹的乐队（最低限度编成的）没有被后来所有的作曲家所赞同，这些作曲家大半是限制在建立预定其编成为三、四级的“大交响乐队”上。但是，不管怎样，柏辽兹的乐队构思并没有被白白放过，它实际上给了十九世纪下半叶和二十世纪初的所有乐队音乐以强大的压力。那时候，乐队的编成已经不再使任何人感到惊讶了。

理查·瓦格纳（R. Wagner, 1813—1883）也是迷恋于过分庞大的乐队编成的，他特别是在他最初的歌剧，如《黎恩齐》中做出了自己的贡献。相反地，在《尼伯龙根的指环》中，他确立了已经是毅然加强了乐队。靠着补充乐器——低音小号、低音长号和四个大圆号，“铜”在乐队中占有了明显的优势。步瓦格纳后尘的是他那直接的、但天赋较差的继承者——安东·勃鲁克纳（A. Bruckner, 1824—1896）和古斯塔夫·马勒（G. Mahler, 1860—1911），还有特别是理查·施特劳斯（R. Strauss, 1864—1949）。但是，对施特劳斯来说，在这方面无论何时都不存在任何障碍，但是，甚至在这位作曲家多年崇拜的那种乐队的挥霍无度的情况下，他也没能超越过柏辽兹的乐队“Tuba mirum”。

俄国的作曲家，从格林卡开始，任何时候也没有把乐队的规模大小当作自己的目的。格林卡自己最常利用的是成对编成的“古典乐队”，有时则加上长号、打击乐器和某些其他种类的乐器——短笛、英国管和低音巴松管。П. И. 柴科夫斯基（1840—1893）的乐队之简朴是众所周知的。他总是力求减少自己那已经是很简单的乐队手段，并且有一次甚至接近于极限。这竟成为一些法国音乐家相当粗鲁和盲目地攻击的口实，他们责备柴科夫斯基“没有足够的音乐感”。这些人不能理解柴科夫斯基的“艺术家的谦逊”的美，他不好意思在那一些音符上占用低音单簧管，这些音符是应该在悲壮交响曲的第一乐章中间才由低音单簧管来演奏的。但是，对过分庞大的乐队的迷恋，也反映在某些其他享有盛名的俄国作曲家的作品里。H. A. 里姆斯基-科萨科夫（1844—1908），如所周知，当他还没有达到歌舞剧“姆拉达”的顶点的时候，就逐渐扩大了自己的乐队编成。在这个“转折点”之后，他又回到了大歌剧乐队的普通“三重编成”。不过，里姆斯基-科萨科夫在自己的交响乐作品中，从来没有放弃稍为扩大“古典编成”的做法。A. H. 斯克里亚宾（1872—1915）给了“过大的”乐队以明显的注意，特别在他的艺术构思开始要求音乐表现的“巨大的”手段的时候。有一次就连C. B. 拉赫玛尼诺夫（1873—1943）也落到“时代精神”，或正确些说是“乐队的时髦”的无可怀疑的影响之下了。的确，对他来说，普通的大交响乐队还是比“过大的乐队编成”跟他更接近，因此这个情况可以不算。相反地，И. Ф. 斯特拉文斯基（1882—）在这方面却听命于西欧的主张，并且在自己创作活动之初就十分坚决地执行“荷马式乐队编成的思想”。但是，和任何样的“迷恋”一样，这个无出路的倾向在他那里不久就蜕化到另一极端，它达到了音乐思想内容的极端贫乏，——几乎蜕

化为 jazzband(爵士乐队)似的乐队,在他后半生那已经“不是俄国的”作曲家的生命中,他开始沉醉在这种乐队的腐化的影响下。在苏联的作曲家中,有时C. C. 普罗科菲耶夫(1891—1953)和Д. Д. 肖斯塔科维奇(1906—)的乐队也曾以特殊的浪费而不同于其他,但这仅出现在那几部为数不多的、显然是脱离了俄国音乐所固有的“古典传统”的作品里。

这样,从所讲到的这些当中,明显的是,于十九世纪末在乐队中确立了稳固的秩序,它提供了准确地规定“大交响乐队”编成的可能性。确定这种编成的唯一标志是被采用的木管乐器的情况。音乐家们都同意下列看法:在这一联合中每种木管乐器各为两只时,获得了大型交响乐队中的“成对编成”,三只——“三重编成”,四只——“四重编成”,五只——“五重编成”等。不言而喻,乐器的这种联合的声部数目越多,则越有根据使用“同种”乐器——短笛、英国管、低音单簧管、中音长笛、抒情双簧管、小单簧管、上低音双簧管、中音双簧管、低音单簧管和拥有两、三个巴松管情况下的一个或两个低音巴松管。在这种庞大的乐队编成中,作曲家有权利用所有可能的不合规则的办法,并且,如果它们拥有了相当稳定的特性,则乐器便取得“补充乐器”的名义,而乐队则取得“混合的”或是“过渡的编成”这个名称。如果所有细节涉及的只是作品的个别部分,乐队便平静地承担下它们,而它们对乐队的主要编成当然也不给以任何影响。

跟“木”的组成完全相适应地增加的,自然也有“铜”,但是,假如不算那些仅有的例外情况的话,它的数目任何时候也没有达到过特别扩展的界限。在通常条件下,“大交响乐队”要求有四个圆号,两个、三个或者在近来要求四个小号 and 三个长号及一个大号。铜管乐器的过分增加,通常只导致增加圆号到六个或八个,小号——五个,长号——四个和大号——两个。但是,“铜”的这种增加在现在并不受到鼓励,因为,从乐队整个音响观点来看,这样做并不太有利。某些作曲家有时候忘了“铜”的编成中的这一重要特点,而后来总是懊悔自己的疏忽。在交响乐队的音响中,没有什么比故意的和很少是有效的增加铜管乐器更为危险了。正是“铜”,比任何其他别的更能破坏乐队力量的、正确的相互关系。但是,“管乐队”(关于它将在适当时候谈到)对“铜”的基本编成任何影响也没有,因为它只是在极少的情况下才参加,而即便这样,也还是作为例外情况出现的。在这种情况下,它或是完成着“补充”乐队的职责,或是在作品的总谱配器法中就已经被估计到了。在交响乐队中,对它来说,看来没有其他的可能性。

至于打击乐器(在现代乐队中它们的编成是庞大的),还有装饰性乐器——竖琴、钢片琴、钢琴、管风琴和民族乐器中的某些代表乐器,则在任何情况下都可被利用,因为它们对乐队的编成没有任何影响。弦乐器的数目通常是相应地增加的,而且在乐队中很早就固定有一种意见,即“五重奏”的音响愈完全和愈有力,则整个乐队的音响就愈好、愈美。这在本质上是正确的,只在一点上可以反对这项原理:在“木”和“铜”的编成很薄弱的情况下,弦乐五重奏的过分充实,对乐队的一般状况会有不好的影响。乐曲的这种情况也像已确立的秩序的任何其

他一种破坏相同，不可避免地会导致力量的正确的相互关系的破坏，而因之会引起乐队其他的、在任何条件下都不会受到欢迎的音响。

最后，只剩下一点要说一说：在确定乐队编成时，任何时候也不应该忘记长号。它们从根本上改变着“乐队的类型”，能把它从一种编成变为另一种编成。因此，不带长号的任何乐队编成被称为“小型交响乐队”而和带有一个或两个大号的“三重”长号参加的“大型交响乐队”相对立。一个长号对乐队的类型没有影响，而在乐队编成中的所有其他倾向——严格地说，它们可能极其众多——能够很容易地导致为乐队的主要类型之一。

到现在为止，有过很多根据其来源、固有特点和音响构成等来区分乐器的方法。这类方法，或者，如有时所采用的名称——“分类法”，通常不能导致任何好的效果。按照“种”、“类”、“型”所进行的这种划分乐器的方法，只能得到对历史家和理论家来说是重要的、但却是枯燥、死板的名单，而对于和可能是毫无错误、准确、有严谨基础的“绝对教条”无关，但和活的音乐联系着的管弦乐作曲家来说，却什么也不能提供。这种用乐队现时所采用的乐器在乐队中发声的音乐，类似的形式主义地划分它的参加者的做法中，什么好处也得不到。对现代的音乐家来说，重要的是乐队中建立起来的秩序和作为特征的音响构成的方法，在这种特征的基础上，这些乐器构成这一些或那一些乐队联合体。

这样，在研究乐队技巧的时候，就可以按乐队中乐器在总谱上所写的秩序，也就是按照给乐队指挥用的乐谱、和根据它们在现代交响乐队中的重要性，也就是根据指定由这些乐器完成的艺术任务来谈论它们。这里，将把上述的两个方面统一起来。以便不仅向读者最完整地介绍他现在正研究的乐队的情况，而且也为一开始就使读者在对他来说是新的部门中得到充实的印象、概念和定义。

如此，现代交响乐队就是用这样一些乐器组成的，这些乐器这样或那样地表现出了它们有可能发展和改进。那些不具备这种可能的乐器，则在自己发展的最初阶段就成为无声无息，它们只取得了在研究所有乐器的历史时做为样品的权利。在后面这种情况下，这些乐器被安置在博物馆的大厅里，成为全体参观者的参观对象。那些没有作为乐队的经常参加者但进入乐队编成中的乐器（它们却是处于发展的高级阶段的），则是作为“装饰”乐器而进入乐队的，这种乐器能赋予音乐以某种音响色彩，这种音响色彩是音乐本身在没有这些乐器直接参加的情况下所不能取得的。最后，那些构成了完全独特的乐器联合体并因此争取到普遍承认的乐器，最后才进入了乐队。这种手段的混合，给乐队带来了活力和更新的色彩，创造出了不论是古典主义时期，还是浪漫主义时期乐队所不具备的独特音响。遗憾的是，某些偏见总是阻碍音乐家用民族乐器的音响来丰富乐队的愿望。在这种情况下，不能找到新的乐队色彩，这种色彩是形式主义音乐家在打字机、屋顶的铁片、活门的撞击及各种可能的声响装置