

中央音乐学院图书馆藏书

书号	H3.5/ TLK A.13
总登记号	116202

H3.5

2700.40.13

配器法

〔上 卷〕

H. 柏辽兹原著
R. 施特劳斯补充修订
人民音乐出版社

配器法

配 器 法

上 卷

〔法〕H. 柏 辽 兹 原 著

〔德〕R. 施特劳斯补充、修订

姚关荣 童忠良 译

刘少立 张仁富

李 季 芳 校

人 民 音 乐 出 版 社

一九七八年·北京

HECTOR BERLIOZ
INSTRUMENTATIONSLEHRE

Ergänzt und revidiert von Richard Strauss

TEIL I

本书根据德意志民主共和国莱比锡PETERS 1955年版译出

配 器 法

上 卷

[法] H. 柏辽兹 原著

[德] R. 施特劳斯补充、修订

姚关荣 童忠良 译

刘少立 张仁富

李季芳 校

人民音乐出版社出版

(北京朝内大街166号)

新华书店北京发行所发行

北京胶印厂印刷

850×1168 毫米 16 开本 206 面乐谱 66,000 文字 16 印张

1978年8月北京第1版 1978年8月北京第1次印刷

书名: 8026·3428 定价: 2.00 元

出版说明

艾克托·柏辽兹 (Hector Berlioz, 1803-1869) 是十九世纪法国的浪漫派作曲家、指挥家兼音乐评论家。

柏辽兹在思想上倾向于当时反封建的民主运动。他的创作领域主要是标题性交响乐。在创作手法上，柏辽兹既继承了贝多芬等人的传统，又进行了独特的大胆革新：他反对空洞的炫技，主张音乐要有明确内容，乐曲结构也要适应于特定标题内容的要求。他发展了管弦乐法，在管弦乐队中吸收了新乐器，采用了新的乐器组合，提高了管弦乐抒情、写景的技巧。他的那些有代表性的标题性交响音乐反映了浪漫主义艺术的典型特征，给后来法国和欧洲的器乐创作开辟了新途径。

柏辽兹的《现代乐器学和管弦乐法》(Traite de l'instrumentation et d'orchestration modernes) 对管弦乐配器的理论以及管弦乐技法上的若干问题，均做了较系统的阐述，对欧洲配器理论方面的发展有一定影响。这部著作有数种文字的译本和其它作曲家的补充增订本，现翻译出版的这本《配器法》是德国作曲家里查德·施特劳斯根据乐器结构和性能的发展作了补充和修订的版本。

原 序

当出版社请求我补充和修订H·柏辽兹(Hector Berlioz)《配器法》的时候,我最初认为这位法国大师的巨著完整无缺,而且充满精辟的见解;这些见解通过瓦格纳的实践,对每个专家业已了如指掌。因此,即使没有我的这种帮助,它至今对每个音乐家仍然不失为最丰富的享受泉源,仍然给人以最有益的启发。

但是,当我较仔细地研究该书以后,注意到此书成于前一世纪的中期,不足之处自属难免;并感到柏辽兹的这一著作可能在某些重要方面被人认为业已过时,以致该书的不朽的价值有不再被人重视的危险。尤其是,在这一期间,不少其它有价值的书籍(特别是布鲁塞尔的卓越大师哲法尔[F. A. Gevaert]所著的《配器法教程》)以科学的精密性充实了这方面的内容以后,我更加感觉到有此危险。

柏辽兹的这一著作之所以不朽,是由于他以极大的搜集精神,第一次将这些内容复杂的资料加以整理和组织。他不仅以最大的毅力来处理技术方面的问题,而且毫无例外地将管弦乐技巧上的美学问题提到首要的地位。这一著作既具有持久的功绩,又闪烁着预见的天才;以致对于细心的读者,往往只需寥寥数行,就足以使人预感瓦格纳的全貌。现在,为了使本书甚至对一般的读者也保持生动,从技术的角度加以适当的补充,就一切新的配器成果增入有效的曲例(特别是瓦格纳的曲例),实属必要。

为了尊重柏辽兹这部完整而统一的杰作,我不愿对他的本文作丝毫的修改(唯一例外是《管风琴》一章。该章经海德堡的沃尔夫隆教授[Prof. Ph. Wolfrum]根据近年乐器的发展作了部分的修改和

补充)。我仅仅在某些地方对多尔菲尔(Dörffel)的译文作了校正。在文字侧面加有曲线的部分^①是我的补充,不难识别。由于谱例方面的资料异常丰富,就不再援引哲法尔的著作中所列举的某些重要而又特别有趣的例子了。该书单从技巧的掌握与乐器构造的音响法则方面来说,已经丰富多彩,值得学习。因此除了柏辽兹的这本读物以外,我恳切地推荐哲法尔的著作供读者研究。

配器艺术和一切其它艺术一样,单凭对理论性书籍的钻研,难于收效。我认为:乐队中有作曲才能的小提琴或管乐演奏者,即使开始没有任何配器法的理性知识,但由于参加乐队的演奏活动,较之具有同样作曲才能的钢琴家或文笔流畅的批评家来,在配器艺术上一定更为熟练。这是由于后者固然勤于阅读配器法教程,但除了以听众身份从一定的距离来欣赏乐队的演奏以外,对乐队的各种乐器缺乏更实在的了解的缘故。

因此,对于每位有志从事配器艺术的人来说,假如他想求得较高的造诣,不满足于仅仅配制少数悦耳的管弦乐篇章(尽管按目前的看法配得极好);同时假如他不能以乐队指挥的身份来和乐队的魔力保持日常的接触,那么,应当让他牢牢记住:除了研读大作曲家的总谱以外,要不辞劳苦,亲自向不同乐器的演奏者求教,借此熟悉每种乐器详尽的演奏技巧与不同音区的音色,熟悉它们的奥妙所在。

对于一位探求新手法来表达新思想的创造性的作曲家来说,乐器上每一个细小的改进,诸如乐器吹口、活塞装置以及在构造与质料上的其它细小改进

① 为了便于安排版面,原书中用曲线的地方在中译本里完全由*……*号代替,在两个*之间的段落是理查德·施特劳斯的补充部分。另,本书因利用旧版印制,保留了一部分繁体字,待重版时再行简化。——编注

和每个演奏技巧上的新窍门，都可能为他打开始料不及的远景的大门。这对于音乐文化的进展，较之主要以过去的经验为基础的理论书籍，往往更有价值。

这样，一方面，演奏家的熟练技巧能促使从事创作的音乐家产生新的乐思；另一方面，作曲家富于天才的乐思，最初似乎没有实践的可能，但经过演奏家的勤学苦练，反而使他把演奏技巧提高到一个新的水平。迄今为止，这种创作和演奏之间相辅相成的合作关系，在推进乐器构造的改良、演奏技巧的提高以及表现力的丰富上，产生过重要的影响。两者相比，后者的作用尤为显著。

管弦乐队的发展到柏辽兹的名字在音乐史中出现时为止，已为人们所充分了解，我不想在这方面多费笔墨。我转请读者参阅瓦格纳的著作（特别是《歌剧与戏剧》）中那些精辟的阐述。这里也不是用三言两语来论述音乐史中一个重要章节的地方，在这样的章节里必须以十分精细的方式从数以千计的乐队的萌芽、演进以及失败与成功经验中观察出一个脉络分明的、有机的发展。这里只能简要扼要地作一综述，我之敢于这样，因为我深信明理的读者自己会明了我的这一意图：不是提供一个分门别类的美学体系，而是对一些特别重要的论点直率地加以申述；至于细节，则留待有修养的读者根据切身的知识和感受来适当地加以补充……。在这个前提下，我想沿着两条道路来进行概括：即简称为交响性的（复调的）和戏剧性的（主调的）道路；而这也就是自从亨德尔、格鲁克和海顿以来，直到瓦格纳为止管弦乐队发展的两条主要的道路。

交响性的乐队主要起源于海顿与莫扎特的弦乐四重奏作品（以及巴赫的管风琴赋格曲）。就复调的一切可能性来说，这两位大师所有的交响乐曲无论在格调、主题、旋律进行与音型方面，都表现了弦乐四重奏的特征；这种特征表现得这样强烈，以致几乎可以称它们为附加助奏的木管乐器及增强全奏的闹声乐器（圆号、小号、定音鼓）的弦乐四重奏作品（这一点当然是不能仅仅从字面上来加以理解的）。

尽管贝多芬在第五和第九交响曲中使用了更多的管乐，但也不能就此认为在这位大师的交响乐中，室内乐的格调已被否定。贝多芬比海顿和莫扎特更多地将钢琴的气质注入到管弦乐中，表现了更多钢琴上的特征。也就是这种气质，以后完全支配了舒曼和勃拉姆斯的管弦乐曲（可惜这一点并不是始终有利于作品和受听众欢迎）。直到李斯特以他对于音响色彩的敏感再度将这种钢琴气质注入到管弦乐中，才重新唤起它富有诗意的生命。

在贝多芬最后的十部四重奏里，古典弦乐四重奏中那四个同等重要的声部所表现的优美旋律，发展到这种自由的境地，以致比起巴赫的复调合唱曲来，毫不逊色。这是在他的九部交响曲的任何一部里所不能表现的一种自由。也就是从这种自由里，瓦格纳终于找到了《特里斯坦》（Tristan）与《名歌手》（Meistersinger）式的管弦乐配器。他的复调的弦乐五重奏之所以具有空前神奇的音响效果，应当归功于这种自由。

当然，这里还须追述一点：从海顿到贝多芬，由于旋律性的发展，对乐队技术上的要求势必随之而增长，从而引起对乐队色彩效果上的追求。这就使它脱离室内乐的格调而逐步向外发展。于是，乐队就走上了第二条发展道路，也就是我前面所说的戏剧性的道路。

亨德尔和海顿以及歌剧方面的格鲁克，在他们的以主调写作为主体的音乐里（甚至今天，不求深解的歌剧听众也还认为这种写作优于复调的写作），从一开始就有意地更加强调色彩的因素，企图利用乐队的表现力来造成气氛，从而使诗意与剧情更加生动活泼。这就自然而然地使乐队发展为生气蓬勃的集体，使乐器最后成为表达个性的工具。

浪漫派作曲家（特别是威柏），通过他们所挑选的题材（《自由射手》[Freischütz]、《奥伯龙》[Oberon]、《优兰蒂》[Euryanthe]），沿着这个创作方向越走越远，有越来越多的发现。

最后，瓦格纳的天才终于将这两个方面加以合并；也就是说，他将戏剧性这一乐派丰富的表现手法引入交响性的创作与配器技巧中，而使二者相结合。

柏辽兹似乎是在追求同样的目的。如果不怕被人误解,那可以简述如下,对舞台来说,他是不够戏剧性的;对音乐厅来说,他是不够交响性的。在音乐史上,能为乐队寻获崭新的、极端丰富而完全特殊的表现手法,这始终得归功于柏辽兹为使舞台与音乐厅合而为一所作的努力。他没有通过用戏剧性的手法使交响乐作品的思想内容形象化(没有最丰富的复调,这是不可思议的),从而辩明他将戏剧性的、乐队的效果转用于交响乐曲,尽管如此,他毕竟是第一个一贯从乐队乐器的灵魂出发,来构思他的作品的人,同时,凭着他对不同的音响加以巧妙结合的这种想象才能,他发现了一系列前人所不知的、色彩上的可能性以及最微妙的音响差别。

不过,下面一点是肯定的:这位大胆的革新者、这位天才的调色家,这位近代乐队真正的创造者,却完全缺乏对复调的鉴赏力。不管他是否对巴赫奇迹似的总谱中那些多声部的秘密一无所知,无疑的是,单从音乐角度来说,他那种往往近乎原始的“旋律”感觉缺乏对复调的理解;也就是说,它和音乐技巧中最灿烂的花朵(指复调——译注),如同我们在巴赫的大合唱、贝多芬最后的弦乐四重奏曲以及在《特里斯坦》第三幕那种诗的结构里所赞扬的、由无拘无束的旋律的宝藏中所放射的光芒,是格格不入的。而事实上,只有真正通过意义深长的复调,才能到达乐队音响奇迹的顶峰。假如一首管弦乐曲的中、下声部进行不佳——或者说,仅仅是平淡无味——,这种乐曲听来就难免生硬,永远不会有充实而洪亮的音响;而这种丰满的音响是要通过第二管乐器,第二小提琴、中提琴、大提琴与低音提琴同样热烈地参与,给优美曲折的旋律线条以生命,才能获致的。这也就是《特里斯坦》与《名歌手》以及为“小型乐队”所写的《齐格弗里德音诗》(Siegfriedidyll)那种前所未闻、奇妙如诗的音响的秘密所在。至于柏辽兹以他出众的音感为基础而建立的管弦乐戏剧(Orchesterdrama)以及威柏与李斯特的总谱(其中每位大师都是伟大的管弦乐诗人和调色家,各有专长),由于强调色彩的脆性(Sprödigkeit)、伴奏乐器和中间声部的旋律独立性,因而没有得到作曲家的重视。这

样,也就无法使指挥倾心地投入工作,这一点,却是使乐队各声部互相衬托,使整个乐队演奏得热力均匀而透彻所绝对必要的。

一般十分强调这一事实:和近代乐队的创始人柏辽兹相较,作为近代乐队的完成者瓦格纳的进步之处,完全在于后者在诗与乐思方面具有较深刻的內容。但是,还有三个基本上属于技术性的因素。这三个因素之所以值得特别强调(当然应当始终有一定的保留),是由于它们为瓦格纳思想在现代乐队中所表现的那种完美形态创造了条件的缘故。

这些因素是:第一,极丰富的复调体裁的运用;第二,活塞圆号的发明与采用,这在极大的程度上使第一点成为可能;第三,将迄今为止只敢用于协奏曲中的独奏乐器的高度技巧,也用于所有的乐队乐器中(贝多芬虽然在他的交响乐中还没有这种要求,但在最后的弦乐四重奏里确已有这种要求了)。

因此,我就自然而然地从头到尾采用瓦格纳的谱例,作为我对本书的补充了。这些总谱意味着自从柏辽兹以来在配器艺术上唯一重要的进步。也正是由于这一点,我愿竭力向读者提出这一劝告:要极其慎重地来从事这方面的学习。一般说来,水平较高的读者,应先将《罗恩格林》(Lohengrin)总谱作为典型教材;只有最彻底地将这部总谱学习完毕以后,才能进一步学习《特里斯坦》与《名歌手》中的复调音乐,才能进入《尼伯龙的指环》(Der Ring des Nibelungen)中的神话世界。从美学观点出发,《罗恩格林》在管乐上的处理意味着前所未有的、真正完美的顶峰。在这里,第一次编入木管乐器组的所谓第三木管乐器(英国管和低音单簧管),业已作多种多样的音响组合,运用得很有变化。第二、三、四圆号以及小号与长号声部已经形成对位性的独立声部。对一切旋律声部作强有力的重复,是瓦格纳的一大特征;他的这种用法,具有明确的目的性,其音响效果所达到的优美意境,至今还令人惊骇不已。这里,我劝读者要特别注意学习第二幕开始时奥特鲁与台拉蒙的一场;和爱尔莎在阳台上出现时管乐器的美妙段落;以及爱尔莎赴大教堂时的婚礼行列

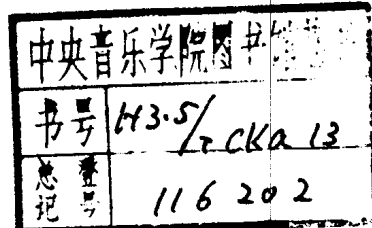
場面和第二幕結尾处，瓦格納竟能那样成功地使乐队发出管风琴似的音响，甚至使这些音响听来胜于“乐器之王”(指管风琴——譯注)。

而对初学作曲和配器技巧的人，又必須极其严肃地提出这一警告：他现在是第一次在管弦乐海洋的波涛里作游泳的尝试。对柏辽茲和瓦格納的管弦乐效果，不应加以濫用。这些大师之所以使乐队产生有力而少有的音响效果，是为了借此表达崭新而伟大的詩意和情感，是为了刻画自然形象，給以音乐生命。初学者不应使它庸俗化，把它貶低为儿戏。我力劝有志于管弦乐写作的人，个个要先創作一些弦乐四重奏曲，来开始他的創作活动。他必須就这些四重奏曲来征求第一和第二小提琴、中提琴和大提琴演奏者的意见。如果这四位好心的演奏者說：“对，你这些曲子写得很好，适合于这些乐器，匀称、可歌”，那么，他就可以进一步实现他創作管弦乐的渴望了(最好也还是从小型乐队开始)。反之，宁可重新开始。最后，到了这位有志的青年作曲家感觉非为大型乐队創作不可的时候，他应当拿瓦格納的十一

部(歌剧)总譜来相互比較。这时他会发现：每部作品有它自己的乐器編制和配器风格，用最簡练的方式来表现一定的內容，手法运用得恰如其份；这种难能可貴的节制精神貫穿在他所有的作品之中。在另一方面，这位青年要以下述事例作为对自己的警誡：一次，一位当代作曲家将一部喜剧序曲的总譜拿給我看。在总譜里，他濫用了四支“尼伯龙”大号，使它們和其余的銅管乐器一同吹出一种最輕快的舞蹈节奏，而目的仅仅是为了加强全奏。我惊駭之余，詢問作者：瓦格納以高度的智慧和确切的想象所“发明”的这种大号，是用来刻画尼伯龙(神話中的地下侏儒——譯者)的黑暗世界的。现在，在您的这首兴高彩烈的喜剧序曲里，它們的作用到底是什么呢？不料，他竟泰然自若地回答說：“对不起，如今任何較大的乐队都有大号。既然有了，那我为什么不將它們一起都写进去呢？”于是，我只好沉默，不禁暗想：“这个人真是无可救药的了。”

理查德·施特劳斯

1904年圣诞节于柏林



目次

原序·····R.施特劳斯I	管乐器·····174
关于配器法·····1	有簧管乐器:
引言·····1	双簧管·····177
乐器·····2	古双簧管(Oboe d'amore)·····197
弦乐器·····3	英国管·····199
拉弦乐器:	海克尔双簧管(中音双簧管)·····203
小提琴·····3	大管·····204
中提琴·····67	五度大管·····213
古中提琴(Viola d'amour)·····82	低音大管·····213
古大提琴(Viola da gamba)·····84	单簧管·····214
大提琴·····84	中音单簧管·····237
低音提琴·····104	低音单簧管·····237
拨弦乐器:	古中音单簧管(Bassethorn)·····241
竖琴·····146	倍低音单簧管·····241
吉他(六弦琴)·····156	单簧管的改进·····242
曼多林·····163	译名对照表·····243
键盘弦乐器:	
钢琴·····164	

关于配器法

引言

在音乐史的任何时期，配器法没有被人谈论得象现在这样多的了。这大概是由于这门艺术在近代的迅速发展；或许也是由于大量批评的出现、各种学术性的探讨以及正面与反面意见的发表（粗制滥造的音乐作品往往成了产生这些意见的借口）的缘故。

无论如何，配器艺术在今天之被人重视，是显而易见的了。这是前一世纪（指十八世纪——译者）初期人们还毫无所知的一种艺术，是在大约六十年以前（按：本书所指的一切时间距离，都由十九世纪中期算起——译注）甚至所谓真正的音乐爱好者为了阻止它向上发展而进行过一番激烈斗争的一种艺术。在较近的这个时期里，音乐在它前进的道路上又遇到了另外一些障碍。这丝毫不能使人感到突然，因为，经验证明，事物从来就是这样得到发展的。

例如，当初，仅仅一连串协和的和弦，偶尔搀进几个留音（挂留音）似的不协和音，人们就认为它是“音乐”了。以后，当蒙台威尔第（C. Monteverdi）敢于采用没有准备的属七和弦时，他为了这一创举而受到过人们凶狠的责难和恶毒的诽谤。虽然如此，这一和弦不久为人们所普遍使用而广泛流行。最后，一些自矜博学的作曲者，竟然发展到这种地步以致藐视任何简单明朗、合乎自然、因而听来悦耳的和声进行；只认为那种从头到尾充满最生硬的不协和音程（如大、小二度，七度与九度等等）的作品，才符合艺术标准。至于这样的使用不协和音程是违反感性和理性的这一点，作者认为完全无关紧要；他唯一的目的似乎是使这种音乐听起来尽可能地生硬刺耳。这类音乐家对不协和的音响具有特别的嗜好，一如某种动物之嗜好食盐或多刺植物与荆棘灌木。这种现象足以说明：原来的逆转作用（反作用）这时业已进入夸张的阶段了。

在这种被人认为“优美”的音乐的连结里，旋律是不存在的。当旋律仍然免不了偶而露出头来的时候，人们就大声反对，说什么音乐因它而平庸化了，说什么这是艺术的没落和它的神圣法则的毁灭；而认为一切都完了。然而，旋律毕竟也逐渐奠定了它巩固的基础，以至最后又难免朝着夸张的方向出现了反动的现象。于是，不久就有热衷于旋律的人，憎恶任何多于三个声部的乐曲。是啊，甚至出现了这样的人，通常只肯单独用低音声部来作为曲调的伴奏；看来他们是想听众凭自己的想象，将缺少的中间声部随意加以补充。更有人走向了极端，根本否定一切伴奏。对他们来说，和声简直是一种野蛮的发现。

现在轮到转调了。在人们只习惯于转入近关系调的时代，一旦有人敢于转入远关系调时，会立即受人指责，而他必须被迫对这一情况加以考虑。不问这些新的转调的效果如何，当时的大师们一律加以最严厉的责难。即使革新者这样辩解，说：“请仔细听听！让你们自己听了之后相信它出现得多么柔和，转换得多么自然，和它的前后连接得多么巧妙，而它的音响多么美好吧！”这些话也是枉然。对方回答说：“这些无足轻重！这种转调是禁止的，因此你必须避免使用。”然而，事实与此相反：这些非但不是无足轻重，而且是关系重大。这种远关系的转调不久开始出现于重大作品之中，达到了出人意料的成功效果。但是，几乎同时出现了另一种卖弄学识的人，认为任何一种向上属调转调的做法都是软弱无能的表现；认为即使在一首短小而简单的回旋曲里，也适于一下子从C大调窜进F[#]大调。

时间逐渐地使一切走上正轨。人们从歧途中认出正路，认出借愚蠢与顽固来识别反动性的空洞无

聊。时至今日,就和声、旋律与轉調來說,对效果优良的一切加以贊許,对效果不良的一切加以拒絕,业已成为普遍的立場。即使一百位年高德重的权威(哪怕他享有一百二十岁的高龄),也不可能使我們拿丑当作美,拿美当作丑。

确实,在配器、表情与节奏方面,情况还有所不同。輪到它們被人注意、排斥、接受、限制,以至脱离

束縛与被人夸张,为时已晚。目前,它們还没有到达其它(音乐)艺术部門所业已完成的发展阶段。我們现在只能肯定地說,配器法走在其它(表情与节奏)的前面,而接近于“夸张”的阶段。

人們需要很多時間才能找到音乐的海洋;至于学会在这海洋里航行,就需要更多的時間了。

乐 器

由作曲家用来发音的每件物体都是乐器。现将使用的乐器列举于下:

一、弦乐器

1. 拉弦乐器:小提琴、中提琴、古中提琴、大提琴和低音提琴。
2. 拨弦乐器:豎琴、吉他和曼多林。*洋琴*
3. 鍵盤乐器:鋼琴。

二、管乐器

1. 有簧管乐器:双簧管、英国管、大管、五度大管和低音大管、单簧管、次中音单簧管、低音单簧管、薩克氏管等。*古双簧管、最低音双簧管、海克尔双簧管、最低音单簧管。*
2. 无簧管乐器:长笛和短笛。*中音长笛*。
3. 鍵盤管乐器:管风琴、风琴、小手风琴。
4. 有吹口的銅管乐器:圓号、小号、短号、猎号(軍号)、长号、开孔号、彭巴頓大号、低音大号。*F和B^b大号、次中音号*。
5. 有吹口的木管乐器:俄国大管(低音管)、蛇形号。
6. 男声、女声、童声和閨人假声。

三、打击乐器

1. 定音打击乐器:定音鼓、古鈸、小钟琴、钟琴、鍵盤式手风琴、钟。*木琴、鋼片琴。*
2. 不定音打击乐器:小鼓(軍鼓)、大鼓、手鼓、鈸、三角鉄、鑼、半月鈴。*敲击棒和鈴*。

配器的艺术是:将这些不同的音响因素用来使旋律、和声与节奏具有独特的色彩;或者,脱离这三大要素而独立地造成特殊的效果。

从詩趣的角度来看,这种艺术和創造优美的旋律、良好的和弦进行与独創而强有力的节奏形式一样,是难以教会的。人們所能学习的无非是:怎样来处理才适合于各种乐器的特点,有无实际演奏的可能,演奏时的难易;以及怎样处理軟弱无力,怎样才能丰滿洪亮。也能指出,某一两种乐器較之其他乐器更适合于产生某种效果,或表达某种情緒。至于将各种乐器加以調配,成为小組、小型或大型乐队,使其結合为一体并相互融合,从而使一种乐器的音色受其他乐器的影响,由此而产生一种特殊的、决非一种乐器的独奏或同种乐器的齐奏所能产生的总效果;关于这样的艺术,就只能就大师們的作品中所取得的成果来研究,从他們的实践过程中来探討了。无

疑, 这些成果将被致力于同一艺术的作曲家以千百种不同的方式(无论是好是坏)来加以运用, 而在运用中又有所变化。

因此, 本书的目的是: 首先, 指明乐器的音域与结构上的主要特征; 然后, 研究每种乐器音色的本

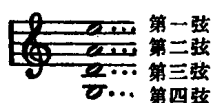
质、特性与表现能力(而这几方面一直是被人忽视的); 最后, 对一些配器方面的成功经验加以适当的总括性的探讨。超越以上范围, 就意味着进入创造性的灵感的领域; 而这一领域, 唯有天才才能漫游并能有所发现。

弦 乐 器

拉 弦 乐 器

小 提 琴

小提琴的四根弦通常按下列方式五度定音:



最高的(E)弦一般也称为五度弦或“歌弦”(la chanterelle)。

不用手指按弦, 而原来的音高保持不变的弦, 称为空弦; 空弦用零号(0)在该音符的上方或下方作标记。

少数大演奏家及作曲家曾另用其它方法定音。例如, 帕加尼尼将各弦提高半音, 以使乐器增加光彩: 如 。于是, 他势必将独奏声部移低

半音来演奏, 例如: 当乐队奏 E^b 调时, 他用 D 调演奏; 当乐队奏 B^b 调时, 他用 A 调演奏。由于空弦的音响较之用手指按弦时更丰满洪亮, 因此用这种方式定音, 就能在这些调里, 使用最多的空弦; 而这是按一般定音法所不能实现的。德·贝里奥(De Bériot)在他的协奏曲里, 常常单独将 G 弦提高一个整音。与此相反, 贝罗(P. Baillot)却有时将 G 弦定低半音, 以求柔和与抑郁的效果。文特(Winter)甚至将 G 弦定低为 F, 也正是为了同样的目的。

鉴于青年小提琴演奏者今天在技巧上所达到的高度水平, 在水平良好与编制完整的乐队中, 小提琴可应用下列音域:

包括所有中间半音



大演奏家能将上列音域向上扩大, 奏出更高的几个音来。此外, 借助于泛音的使用, 即使在乐队中, 小提琴也还能达到一个可观的高度(关于泛音, 后面详述)。

*目前, 乐队中小提琴的音域常常扩展到



在这包含三个八度半的广大音域里, 在每个音级上都能奏出颤音(Triller)。不过, 在最高的 a, b, c 三个音上演奏颤音时, 困难很大, 应加注意。我甚至认为在乐队中, 在这三个音上以不用颤音为宜。

请读者注意《齐格弗里德》(Siegfried)第三幕, 当布伦希尔德(Brünnhilde)醒来时的那些出色的颤音。它们刻画出布伦希尔德注视着阳光, 一面惊喜, 一面因还不习惯于这光辉而感觉目眩的情景。(总谱例 1)

1. «齐格弗里德» 第三幕

Siegfried, Akt III.

瓦格纳
Wagner.

Sehr langsam.

(Lange!)

3 Flöten. *pp cresc. dim. più p pp*

3 Oboen. *f dim. dim. più p pp*

3 Klar. in B. *f dim. dim. più p pp*

Engl. Horn. *f dim. dim. più p pp*

6 Hörner. *in F. (verdoppelt) pp cresc. (einfach) dim. più p pp (dopp.)*

Bas. Klar. in B. *f dim. dim. più p pp*

3 Fag. *f dim. dim. più p pp*

3 Tromp. in F. *pp cresc. dim. più p pp*

4 Pos. *pp cresc. dim. più p pp*

Kontrabaß-Tuba. *pp cresc. dim. più p pp*

Pauken. *2. Pr. in C. pp cresc. dim. più p pp*

Harfen I. *dim. p più p pp rallent.*

Harfen II. *pp cresc. dim. p più p pp*

Viol. I 8fach geteilt. *(tremolo) pp*

Viol. II 4fach geteilt. *pp*

Brünnhilde. *(Sie begrüßt mit feierlichen Gebärden der erhobenen Arme ihre Rückkehr zur Wahrnehmung der Erde und des Himmels.) pp*

(Largo!)

Fl. *pp* *criso.* *f* *dim.* *piu p* *pp*

Ob. *f* *dim.* *p*

Klar. in B *f* *dim.* *p*

Engl. Hrn. *pp* *criso.* *f* *dim.* *piu p* *pp*

Hrn. *f* *dim.* *piu p*

Baßklar. in B *f* *dim.* *p*

Fag. *f* *dim.* *p*

Tromp. in F *pp* *criso.* *f* *dim.* *p*

Pos. *pp* *criso.* *f* *dim.* *p*

Kontrab. Tuba. *pp* *criso.* *f* *dim.* *p*

Pken. *1. in D.* *pp* *criso.* *f* *dim.* *piu p* *pp*

Hrfn. I. *f* *dim.* *pp* *rallent.* *pp*

Hrfn. II. *pp* *criso.* *f* *dim.* *piu p* *pp*

Viol. I. *(tremolo)* *pp*

Viol. II. *pp*

Brüh. *pp*

在第四弦上由 g 与 a^b 所构成的小二度颤音，效果生硬，令人不快；因此要尽量避免。



能在小提琴上同时演奏或用琶音方式分解演奏的二、三、四部和弦，非常之多；其間效果也相当不同。

由两弦(同时)奏出的所謂“双音”二部和弦，适于强奏，也适于弱奏；既可用于旋律性的乐句，又可

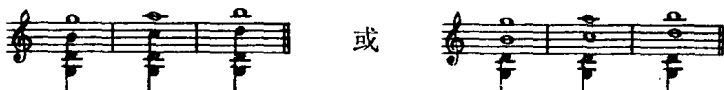
用于一切方式的伴奏；也可用于震音(Tremolo)。

三部与四部的和弦則不同：只有在强奏时才能一齐拉奏所有的琴弦，有把握地使它們同时发出良好的音响；因此，强奏才能使和弦丰满，有力，弱奏就不能产生良好的效果。此外，也不应当忘記：在这种三、四部和弦中，由于琴弓在拉奏前弦以后必須立即进而拉奏其它两弦，最多只能使(最后)两音持續。因此，在中庸或緩慢的速度里，下面的写法无效：



由于事实上只有上面两音能够持續，因此在这

种情况下，下一写法較佳：



当然，在一根 G 弦上不可能同时奏出两音。因此，低 G 与 D 两音之間一切二部和声都无法用双弦奏出。假如在音阶的这一极端有使用和弦的必要，在乐队中就只有通过小提琴分奏法，才能实现。用

这种分奏法时，要在乐譜有关部分的上方用意大利語“divisi”或“a due”，法語“divisés”或“à deux”，或者德語“geteilt”等字样，加以标志。例如：



这时，小提琴演奏者就分为两组，一组奏上声部，一组奏下声部。从第三(D)弦起，所有二、三、四、

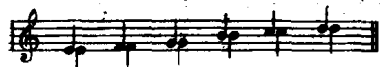
五、六、七、八度的双音都能演奏；只是，在上面的两根弦上，越高越难。



有时,也有人用双弦奏出同音。不过,这种作法最好限于 D, A, E 三音。只有这三个音能得到空弦的合作,从而使音色的多样性与音量的丰满相结合,而且,也易于演奏。



至于其它同音, 如:



由于没有空弦, 演奏起来相当困难, 因而也很难完全准确。

在下列条件下, 低弦能比较高的空弦奏出更高的音来: 低弦的音向上进行, 而较高的空弦这时作为持续音连续地同时发音:



上例, D 保持空弦, 而上行音阶始终在第四弦上演奏。

九度和十度(的双弦)是能够演奏的, 但远不如上述音程那样容易。供乐队演奏时, 最好只在低弦保持空弦时才用。在这种情况下, 没有困难:

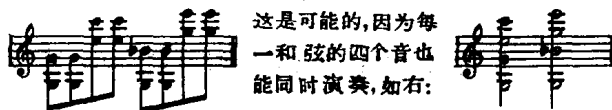


双音的跃奏(从双音跳跃到双音), 由于把位须作很大的改变, 即使可能, 也异常困难; 因此应当避免。例如:



① 小提琴的指法: 第一指是食指, 第二指是中指, 依此类推。

一般地说, 这种跃奏只能在上两音和下两音一齐构成一个四部和弦 而这一和弦能够作为一个整体演奏时, 才能使用; 例如:



这是可能的, 因为每一和弦的四个音也能同时演奏, 如右:

在下列谱例中, 一弓演奏四个音的和弦时, 下指确实相当困难(最后的一个和弦除外)。可是, 这里由低到高的跳跃却易于演奏; 这是由于较低的两音都用空弦, 其它两音用第一和第三指①按弦的缘故。



在三、四部(特别在四部)和弦中, 效果最良好、音响最丰满的永远是那些利用空弦最多的和弦。我甚至认为: 在四部和弦中, 如果没有空弦可用, 不如干脆用三部和弦。这样可能更好。

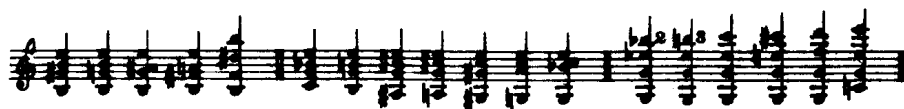
下列和弦是这类最常用、最丰满、演奏时困难最小的和弦摘要:



谱例一有★处, 最好将低音省略, 只用上面的三个音。



下列和弦在中等速度时容易演奏:



一切按以上方式相互连接起来的和声进行,都不难演奏。

也能用分解和弦(琶音)的方式,使各别的和弦

音依次出现。这往往产生极其令人满意的效果;在力度为倍弱时,尤其如此。



此外,还有类似的结合。在这种结合里,上述难于同时演奏的那四个音,若用琶音方式奏出,用第

一和第二指由第四弦转入第一弦来先奏低音、后奏高音,就毫不费力。



如果从上例中将(每个和弦)最高或最低的一音省略,余下来的是同等数量的三部和弦。此外,还有

由 E 弦上的各音与中间两空弦相结合,或由 E、A 两弦上的各音与空 D 弦结合而成的三部和弦:



上例带有“注意”字样的和弦,假如是个孤立的 d 小调或 D 大调和弦,那么,就不适于采用现在的位置。理由是:前面没有类似的和弦为它在指

法上作好准备,演奏起来过于困难。在这种情况下,下列位置较好;既易于演奏,又因有两空弦而音响丰满:

