

中央音乐学院图书馆藏书

书号

H2.1/
tc1951

总
记
登
号

47326

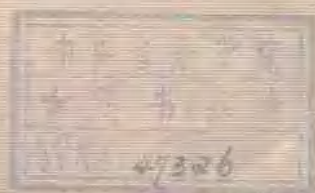
查

1962

记谱法

纽恩堡著 陈登颐译

資



音乐出版社

法 譜 記

紐 恩 堡 著
陳 登 頤 譯

音 乐 出 版 社

北 京

03/04/03

М.НЮРНБЕРГ:НОТНАЯ ГРАФИКА

本書根据 МУЗГЛЗ 1953年版譯出

記 譜 法

【苏】紐恩堡著 陈登瀛譯

*

音乐出版社出版(北京东单沟沿头33号)

北京市書刊出版業營業許可證出字第033号

新华書店总經售

*

850×1168 32开 122頁 7-8印張 232,000字

1958年3月北京第1版

1958年3月北京第1次印刷

印数: 1-1580册

統一書号: 8026·749 定價1.40元

內 容 提 要

本書規定五線譜出版及每一個工作環節的要求及樂譜書寫的規格，可作為音樂工作者記譜的標準。

序 言

本書的讀者對象主要是初搞作曲的人以及樂譜出版工作人員——編輯、校對員、鐫譜者、蓋譜者與謄譜者。其目的是幫助他們掌握現代的記譜規則。

這些規則對於創作、出版過程以及演奏都很有用處，可是到現在為止，我們的音樂理論著作中一直對它們還很少研究，以至於有許多地方爭論紛紛、莫衷一是，不論是音樂學校、普通學校或是音樂學院里對這些規則都講授得非常草率，甚至於某些有經驗的音樂家和理論家在整理手稿格式的時候也往往忽視了它們。

作者並不企圖詳盡無遺地討論與記譜法有關的一切問題（特別是它的歷史發展，因為這需要一番專門的科學研究），也不打算深入地研究鐫譜工序的細節。本書所要研究的主要是與樂譜手稿和樂譜出版物的記譜格式有關的一些切合實際的問題。本書稱為《記譜法》不過是包括如上的範圍而言（“記譜法”的俄文“Понятие графика”根據和它同類的字，例如“Книжная графика”文字規格類推，涵義比較廣泛一些，因為它還包括與整個樂譜出版物的印刷格式有關的一類問題）。

除了直接屬於記譜法範圍的題材以外，本書還簡略地闡明了與編串出版過程的各階段——從處理手稿起到樂譜出版物發行為止——有關的一些問題。

本書從古典樂曲與蘇聯樂曲里摘引了許多片段，作為例證。因為這樣的例證，比起為記譜法的各種情況所杜撰出來的、抽象的公式化的例證，要令人信服、具體、並生動得多了。

附錄里列了一些參考資料，並且開了一張題材索引。

讀者如對本書有意見和批評，請逕寄列寧格勒涅夫斯基大街28號蘇聯國立音樂出版社列寧格勒分社。

1953年6月

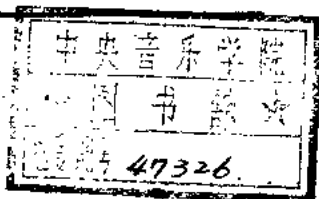
• I •

目 次

序 言	1
緒 論	1
乐譜出版过程	5
乐譜手稿的格式	5
乐曲的編串	7
乐譜手稿的校訂	11
乐譜手稿的技术加工	12
付印前乐譜手稿的复制	14
乐譜的校对	15
乐譜出版物的发行	19
記譜法	21
譜表与譜幅	21
特种譜表	25
連譜号与小节綫	25
譜号	32
譜号的变更	37
特殊譜号	39
升降記号	40
調号	41
臨時升降記号	47
輔助升降記号	51
音符正寫法	54
拍号	56
符头	62

特种符头	64
小符头	66
符干	70
符干的方向	72
符干的长度	77
符杠	83
連線	97
延音线	97
分節线	100
重音发声記号	107
休止符	111
附点	117
延長記号	120
特殊节奏型記号	122
裝飾音	127
琶音与級进滑音	133
力度記号	136
速度記号	143
表情記号	148
技术記号	150
俄文音乐術語	155
音符的橫列式与縱列式	157
鋼琴改編譜与总譜里的声部排列次序	164
指示記号	174
簡略总譜的格式	175
分譜格式	178
声乐声部的歌詞	179
鋼琴踏瓣記号	184
指法記号	186
八度記号	188

略記法	191
附录	202
半音阶的正写法	203
不移調乐器声部与移調乐器声部在調号方面的区别	204
大型交响乐队总譜示例	205
大型管乐队总譜示例	206
俄罗斯民間乐队总譜示例	208
校对記号	209
校对表格	210
摘引乐曲索引	211
題材索引	229
乐譜出版問題的俄文参考書目	233



緒 論

人类历史上开辟新纪元的伟大十月社会主义革命，使我国的出版事业不论在思想方向上，組織上或是經濟上也起了根本的变化。按照斯大林的話來說，“出版物是我們党最有力和最銳利的工具”。出版物从苏維埃政权剛成立的日子起，就負起了动员千百万劳动群众来为巩固偉大十月革命的世界历史意义的成果而斗争的使命。

除了报章、杂志、小册子、宣傳畫和文字書籍以外，为这个崇高目的服务的还有许多乐譜出版物——起初只是一些战斗性的革命歌曲，后来更包括了許多大型乐曲。

根据俄罗斯苏維埃联邦社会主义共和国人民委员会1918年12月19日的指令而收归国有的各私营乐譜出版社、乐譜仓库和乐譜印刷厂，在原有的基础上成立了苏联国立音乐出版社。这个出版社在剛成立的几年中一直称为“国立出版社音乐部”，直到1938—1939年間才併入“艺术”出版社。

革命前各私营出版社（斯切罗夫斯基出版社、尤根松出版社、貝塞尔出版社、古特海爾出版社等）經營的主要激素之一是追求利潤，而国立出版社的經營从它剛成立的年代起就完全服从于一項文化革命的任务——广泛宣傳古典音乐遗产和苏联作曲家的乐曲，出版音乐教育書籍和音乐学著作。

战前几个五年計劃期間，我国人民的物質生活和文化生活处于直綫上升的繁榮状态，这种現象提高了人民对艺术、音乐的兴趣，相应地也大大地提高了他們对各类音乐書籍的需要，因此国立音乐出版社的营业突飞猛进地发展起来。这十几年內，国立音乐出版社除了出版歌剧、交响乐、室内乐、鋼琴書籍以外，还大量出版了供管乐队和俄罗斯民間乐队、俄式手风琴和手风琴、巴拉萊卡琴和多姆拉琴、业余重唱重奏团和合唱队用的書籍；群众歌曲的出版事业达到巨大的規模；初次出版了我們的兄弟加盟共和国作曲家的作品；以广大讀者为对象的音乐書籍的发行数量更是剧增起来；并且从1933年起經常发行研

究我国音乐文化建設迫切問題的定期刊物“苏联音乐”。

在偉大卫国战争时期，国立音乐出版社出版的書籍当中，以数量众多的群众爱国歌曲占最重要的地位，这些爱国歌曲曾鼓舞英勇的苏联战士去对希特勒侵略者作战，鼓舞后方的劳动人民为爭取胜利而忘我地劳动。

偉大卫国战争胜利結束后，特别是党中央于1948年2月10日頒布了譴責某些作曲家创作中反人民的形式主义倾向的決議以后，国立音乐出版社面临了許多艰巨非常的任务。这项历史性的決議表明，党无时无刻不在設法满足人民对音乐創作的高度要求，这项決議号召苏联作曲家去創作思想丰富、同民間創作有机地联系，繼承优秀的古典音乐傳統，能反映使人兴奋的苏維埃现实題材的现实主义作品。国立音乐出版社曾犯了严重的錯誤——替崇拜资产阶级现代主义的（与我国人民格格不入的）音乐学家和作曲家出版了許多形式主义的作品和世界主义音乐理論的著作，这项決議就成为它的明確的行迹指南。

宣傳那些歌頌我們社会主义时代偉大事物的、鼓舞苏联人民来建設共产主义的、号召各国人民为爭取世界和平而斗争的优秀的现实主义作品；宣傳俄罗斯和西欧古典音乐以及苏联和各人民民主国家民族音乐的优秀典范；满足日益增長的业余演出需要；出版以广大群众为讀者对象的書籍和小册子来普及音乐知識；出版帮助推进我国音乐文化的教科書及科学研究的音乐理論的著作——这些便是国立音乐出版社現在活跃的情况。

这些活动的具体表現在于，每年印行約一千种乐譜、数百种書籍和小册子以及十二期有附刊的“苏联音乐”杂志。

国立音乐出版社印行的乐譜当中包括多卷的（每卷40-60印張）学院版柴科夫斯基和里姆斯基-科薩科夫的全集，米亞斯科夫斯基选集，許多供交响乐队、管乐队与多姆拉琴和巴拉萊卡琴乐队用的总譜，歌剧的鋼琴改編譜，大量的鋼琴、声乐、室内乐和教学用書，民歌集和各种各样的改編曲，供舞会伴奏乐队用的小型管弦乐曲叢書，以及許多其他的書籍。

这些数量浩濶、有着多样体裁和內容的書籍，反映出我国人民的要求是丰富廣泛的，它們負起了促使苏联音乐文化进一步发展的使命。这些任务的順利解决是和出版社不断千方百計地为全面改善出版物的質量而作的斗争是分不开的。

我們的出版社和印刷厂，遵循党中央在一些有关出版事业的決議里和“真

理報社論里所作的指示，在努力爭取提高出版物的質量，爭取在降低成本和加速生產過程的條件下使出版物的內容完善，印刷格式完美。特別是近幾年來，國立音樂出版社印行的音樂書籍的質量，不論是在藝術的思想內容方面或是外表方面，都有了顯著的改進，形式主義的作品停止出版了，對接受出版新作品的要求大大提高了——它們的內容和風格必須符合黨在音樂問題方面指示蘇聯音樂家去完成的任務；開始更廣泛、更有系統地出版和重版了古典音樂遺產和民間音樂創作的優秀的典範作品；同時樂譜的印刷質量——外表的優美和精緻，紙張和鉛字的質量——也提高了，這些都具有很大的實際意義。列寧說過：“出版物印刷的精確性和精緻性是很重要的。”^①這句話同樣地也適用於樂譜。

作曲家、編輯、鐫譜者、校對員對記譜格式做細密的工作，乃是提高樂譜出版物質量的一个重要手段。

由於記載音樂作品的目的不同，記譜格式亦不同；例如，當作曲家替自己未來的作品打草稿的時候，他儘可以把它記成非常簡略的、甚至於只有他一個人看得懂的形式；但是當作曲家釐清一首已完成的作品手稿，準備將它交給演奏者或出版社的時候，他就必須顧到釐清稿的清楚易讀，用整理完善的記譜格式來使自己的創作構思明明白白地表達出來。

當然，以上所謂整理完善的記譜格式，不過是相對的說法，因為只有專業的鐫譜者、蓋譜者、繪譜者在鐫譜、蓋譜或繪譜的過程中，才可以把樂譜的格式整理得十分完善——他們在替樂譜進行付印加工的時候要遵守許多專門的鐫譜操作規則，並且力求整個作品中記譜的式樣統一。但是這種專門記譜的結果是好是壞，在許多地方畢竟還是要由送來復制的手稿的格式來決定的。如果手稿的格式很潦草（聲部混雜，力度記號和重音記號位置不準確，連錢畫得潦草等），那末這種潦草的現象也會在樂譜樣頁上很顯著地反映出來。所以，手稿的記譜完密，乃是送它去復制的一個必要條件。

正確地、十分認真地、合理地記譜，不但對於出版實踐，而且對於創作過程和演奏也有很大的實際意義。過去和現在許多傑出的作曲家對記譜法十分注意，絕不是偶然的。例如，大家都知道，尼·安·里姆斯基-科薩科夫就曾特地对音樂學院的學生開了講授記譜法的一課。包·符·阿薩菲叶夫指出：“純熟地掌

① 《列寧家書》，聯共（布）中央出版社1934年版，第101頁。

握乐譜記号……显然是一件很重要的事。”^①

如果作曲家能自如地掌握記譜技术，他在整理手稿的时候便可以省力不少，便能明確地記下作品中一切錯綜复杂的構成因素——特别是声部进行。反过来说，如果作曲家杂乱无章地使用記譜技术，而忽视它的規則，那末只要乐譜的写作法稍微复杂一点，他即便不是束手无策，也会感到困难重重。

后一种作曲家便是不够認識記譜技术的巨大实际意义，沒有把它作为表达和記录作品的思想情緒内容的手段来加以掌握。

許多世紀以来随着音乐思想情緒内容的扩大和充实，記譜法被一代代的作曲家和出版家不断地改进，使它从字母、內馬（中世紀記譜法）、鉤符等記譜方法逐漸蜕化为完善的現代記譜体系，这段冗長的历史发展过程証明記譜法是受内容所制約的。

的確，和文字的記法一样，在音乐的記法方面也有人片面熱中各种新奇的花样，有时甚至于形成一种“流派”（未来主义派，立体主义派，現代主义派等），但在這種情況下真正的艺术内容是被无思想性的塗写和形式主义的煩瑣哲學等所代替了。

在十七世紀已粗具規模，在十八世紀有了詳細規定，在十九世紀大为充实和改进的現代記譜体系，直到今天还在繼續发展。特別要提到的是，近几年来苏联国立音乐出版社对記譜体系所作的若干修正。

現代記譜体系尽管十分完美，却也免不了有一些限制，例如：它不能表現出弱的小节和强的小节，而要讓演奏者凭他們的艺术敏感或分析能力來確定；它对分句法和力度的細微曲折，以及略变速度（缺少了这些便不可能有真正艺术性的，有灵感的演奏）而要讓演奏者在“字里行間”去臆測。

然而保存作品，甚至于許多世紀以前的音乐作品，使它們流傳到现在的唯一有效手段，毕竟还是記譜。

虽然近四五十年來广泛地流行音乐的机械录音法，但直到今天为止，記譜仍旧是作曲家的主要創作工具，作曲家与演奏者的主要中間环节，“记录”乐譜并且使它保存到将来的主要手段。

下面便要具体研究到苏联国立音乐出版社所采用为乐譜格式基础的現代記譜原則。

① 包·符·阿薩菲耶夫著《偉大的俄罗斯音乐傳統》，《苏联音乐》1952年第3期第8頁。

乐 譜 出 版 过 程

概 述

乐譜手稿的格式

任何一首經編輯會議推荐,被出版社的領導上接受出版的音樂作品,在送到編輯部時總是作者的手稿或根據它抄寫成的副本。

文字書籍的手稿是用打字機打成送入出版社的,而初次發表的樂譜的手稿卻不同,它們總是名符其實的手稿;也就是說,它們总是由作者本人或醫寫者用手寫成的。

作者將交給出版社出版的樂譜手稿加以整理——乃是樂譜出版過程中第一個十分重要的環節。所以出版社對於接受出版的樂譜手稿,當然要提出一定的要求,責成每個作者做到。

這些要求基本上有下列几項:

一、作者必須十分縝密地完成手稿,多使它在音樂作品的內容方面完善,而絕不能指望在校對的過程中來一次最後的加工(聲樂曲的歌詞也是這樣);作者必須記住,在校對時將原稿加以任何改動,都會延長生產過程、提高成本,影響已鑄譜的金屬版、已蓋譜或繪譜的樣頁的技術質量,並且往往會損壞記譜式樣的整齊與勻稱(只有在原則性的重要場合,作者才可以例外地改動原稿)。

二、整個手稿必須用深色墨水或墨汁寫在堅韌的錢譜紙上,筆跡要清楚易識,不致引起編輯、校對員和鑄譜者懷疑音符和其他樂譜記號的準確性;此外,手稿的音符必須寫得疏朗,以便有地方給編輯修改;給鑄譜者注操作符號(最好在每兩道連譜號之間留一些空白譜表);手稿中必須盡量避免擦除和修改,如一定要擦除和修改,也得設法(例如,利用浮籤)不致影響樂譜的清楚明晰。

三、在手稿里用略記法是可以容許的,但也只限於大家所公認而決不會引起編輯、校對員和鑄譜者懷疑的那些略記法;不應當過份地使用略記法,例如

忽略在每道五綫譜表的开端記上譜号，或是隨自己的高興漏掉調号等（甚至漏掉七個之多！）。

四、記譜必須遵照現代記譜規則（這些規則在阿·卡爾多夫主編，國立音樂出版社1951年出版的《樂譜手稿格式手冊》里有簡略的說明，本書以下各章里將它們說明得比較詳盡些）；管弦樂總譜和歌劇總譜的制版過程是最複雜的，所以它們的手稿格式必須特別仔細，特別準確地遵照這些規則。

五、樂譜手稿的文字部分（標題、小標題、速度記号、樂器名稱、聲樂曲的歌詞等等）必須写得清楚易識，不能有一点点使鑄譜者感到模糊的地方；聲樂曲的歌詞（不管它是否全部排在各聲部樂譜的下面）應當用打字機打在手稿上，如果可能的話，還要經作詞者簽証；作曲家往往非常隨便地對待歌詞，擅自加以改動，待樂譜出版了以後，可能作詞者會不同意，由於這個原因就更需要經過作詞者簽証了。

六、手稿不論是裝訂成冊或是散頁的，都要在各頁上注上頁碼。

以上便是出版社對接受出版的樂譜手稿所提出的要求。

實踐告訴我們，許多送到出版社的樂譜手稿在外表方面（姑且不說它的內容了）不是有這種缺點，就是那種缺點：或者污穢得難以辨認，或者忽略了記譜規則（不注意符干的方向、重音記号與連綫的位置等），或者採用了只有作者一個人知道的略記法，或者写得非常緊密以致沒有地方供編輯修改，最後，甚至竟兼有了以上各項缺點，而完全無法加以複製。在最後的這種情況下，出版社得將手稿退給作者澄清。如果作者沒有時間澄清手稿，或者不能写出清楚易識的筆跡，那末他就必須託一個有經驗的鑄譜者來澄清手稿而自己把澄清稿加以一次最後的仔細核對（費用由作者自理）。

乍一看来，把一首訂入出版計劃的音樂作品手稿加以澄清，似乎對它的出版有些妨礙，然而在以後的生產過程中就會顯出澄清手稿是很合算的：根據写得好的手稿編串、鑄譜、校對，比起根據写得不好的手稿來，時間上要快得多，質量也要高得多，因為写得不好的手稿是會給編輯、鑄譜者、校對員的工作增添許多麻煩的；況且，質量不好的手稿永遠會使鑄譜者多產生一些錯誤，使編輯和校對員多漏脫一些記号，結果使出版物質量大為降低，造成我們蘇聯的出版物所不能容許的現象——帶着許多刊誤的地方問世。

所以，要使出版物印刷得十分完美，首先就得努力提高手稿的技術質量，

因为它是工作的首要条件和出发点。

当然，使作品内容具有价值与完美的意义还要重大得多。在这方面起巨大作用的是作品的編审。这项工作通常由社内編輯来做，但有时还要由社外的所謂特約編輯来担任。

乐 曲 的 編 審

出版社的編輯部將一首接受出版的音乐作品手稿加以登記并附以适当的文件以后，便交給（通常根据主任編輯的指示）一个社内編輯去編审。无论这个作品的篇幅是長是短，内容是复杂是簡單，也无论它是不是要經過某个專門的“特約”編輯加以最后的編审，这个編輯必須首先仔細地熟悉它，从整体上和从細節上来研究它，然后对它的音乐作出适当的結論（如果这是一首声乐曲，还要对它的歌詞作出适当的結論）^①。

当然，編輯所作的結論是有各种各样的：从承認作品完全具备出版的条件可以接受起，直到对它加以否定——在这种情况下，編輯由于对这个作品的出版要个人負責，是有权利拒絕編审的。但即使編輯对作品作出肯定的評價，通常他总会发现在它的某些方面需要加以預先修改（在手稿送去复制以前），加工，有时还需要由作者参加作重要的改动。

表演者的任务是將作品的内容，十分完善地向听众揭露出来，同样地，編輯的任务是把作品無論是在内容、写作法、表演便利性、記譜格式方面尽善尽美地发表出来。

編輯处理作者的手稿，有种种不同的程度：从輕輕地划几条綫起，直到切实地、实实在在地在手稿上划滿变更、插入、取消、移置等記号为止。

編輯修改手稿的范围很广，可以包括它的旋律、和声、写作法、分句法、力度、配器法、曲式、音符正写法和記譜法等，如果这是一首声乐曲，則还包括歌

① 要做到忠实的編審，必須深入地考察作品的一切細節，以確定对它整个的評價。例如，尼·安·里姆斯基-科薩科夫談到編審格林卡的歌劇時（他与米·阿·巴拉基列夫和阿·康·里亞多夫共同做这个工作）曾指出：“在編審出版的总譜时，我总是詳細考察格林卡的写作法和配器法，直到最后一个微小的音符为止。我对于这位天才的称贊和崇拜是没有止境的。他所寫的一切是多么精美，同时却又多么朴素和自然，而且他多么熟悉各种人声和乐器呀！我贪婪地从他的一切方法里吸取經驗（尼·里姆斯基-科薩科夫著《我的音樂生活》，國立音樂出版社1935年第五版，第150頁）。

詞。

當然，編輯的修改愈重要，愈帶有創造的性質，他就愈需要多與作者接觸，從細節上與整體上研究提高作品質量的辦法。

作者與編輯的共同工作大都是在互相了解的情況下進行的，但有時作者與編輯也可能在某些有關編審作品的問題上發生爭論。在這種情況下作者既有权保護自己的作品不受編輯的“侵犯”，編輯也可以在作品的某些方面不同意作者的看法，如果作者與編輯在有原則性的重要問題上不能達成協議，編輯是有權拒絕編審這個作品的。編輯在一個作品的版權頁或標題頁上簽字批准它出版了以後，是要和作者共同負責的，所以在重要的創作問題上和作者意見分歧的場合，他無論如何不能對作者“唯命是從”。自然，編輯也難免會發生錯誤，例如他低估了作曲家的創作個性，無中生有地在作品中挑剔出形式主義的因素來等等。在這種爭持不下的場合，應當由大家，例如由幾個作曲家和編輯組成的小組來集體商討雙方所爭論的問題。

編輯的任務還包括尋找可能在作者忽略的地方使用反復號以及“從頭奏（或唱）到‘結束’”（*Da capo al fine*）等記號（在“略記法”這一章里將詳細地說到）來緊縮樂譜的篇幅。

編輯的職責也包括如下几項：編寫封面和里封的詞句（如果規定他這樣做的話），在編輯會議以前預審送到出版社來的手稿，在它們上面加批，與發生偏差的作品的作者面談解釋，和外埠的作者通信，替接受出版的作品編寫內容提要（供發行網參考），參加編輯會議和生產會議等。

任何準備出版的作品毫無例外地都要經過社內編輯的編審。除了這種一般性的編審以外有些出版物還要特約某位專家、或甚至於一個專門的編輯委員會來加以特約編審。這種編審通常帶有科學研究或表演法分析的性質，有時更兼有這兩種性質。

科學研究性質的編審，主要是在學院版的古典作品中應用的，而且常常與研究作曲家的親筆手稿的工作結合在一起；它的目的是恢復作者作品的原狀，清除掉歷來的編輯在它里面所羅的雜質，此外還包括注明作者寫得不够完備的地方或樂譜的細節，查出和改正作者的明顯筆誤，注解出各種版本的不同點等。

如果編審帶有表演法分析的性質，那末編輯要在版本里加上演奏法方面

的注解——一般是在乐谱里增添许多力度记号、速度记号(特别是拍节机的记号)、分句法记号和指法记号,如果这是一首钢琴曲,便要加上踏瓣记号,除此以外还要注明某些装饰音的奏法(见阿·戈里坚威捷尔编串的斯卡拉蒂、贝多芬、舒曼等人的作品)。这种编串往往结合了特殊的教育目的(教育性的编串)。在个别场合,注解演奏法的编串只限于独奏部份,例如小提琴、大提琴、钢琴等乐器的协奏曲就都是这样的。

最后要说的是,编串有时带有十足的创作性质,这种编串实际上也就是共同创作,例如,编辑根据作者的草稿修订乐曲,或替它重新配器,或根本改动它的曲式等(例如,尼·里姆斯基-科萨科夫编串穆索尔斯基的《包利斯·戈杜诺夫》和《霜万鹿那》,包·阿萨菲叶夫编串谢罗夫的《敌军》,维·舍巴林编串穆索尔斯基的《索洛钦市集》之类)都属于这个范畴。往往也有这样的情形:精益求精的作者,在积累了创作经验以后,重新编串自己的作品(特别是他们早期创作的那些作品),有时甚至要编串两三次。

有了特约编串,并不是说社内编辑就可以卸掉对出版物的责任了,不,他的责任非但不能卸掉,而且是格外加重了,因为在这种情况下社内编辑不但要为整个的作品和它的格式规范负责,而且要为特约编辑是否遵守这些规范(各种记号是否前后统一,是否遵守记谱规则等等)而负责。社内编辑一方面固然是特约编辑最密切的合作者,另一方面却又应当站在出版社的立场来检查他的工作。某些社内编辑,因为有了特约编串就把自己的作用局限于辅助性的校对,这是很不对的做法。何况某些特约编辑编串作品往往只是大处着眼,而其他的工作——在一切细节上细致地加工,使各种记号前后统一,整理记谱格式和音符正写法等等都依社内编辑去做,因此社内编辑就更不容推卸责任了。社内编辑过分依赖特约编辑,特约编辑又过分依赖社内编辑,这样出版物里就难免会层出不穷地产生错误,记号不统一和刊误的现象了。反过来,如果特约编辑和社内编辑在工作中保持密切的联系,各尽其责,并且互相检查,这些毛病是很容易防止的。

特约编辑大都是对某个作曲家的创作、某种音乐体裁或某种演奏演唱事业(例如钢琴、小提琴、合唱等)研究有素,在这方面有很高权威的专家。特约编辑接受出版社的敦请,担任编串某个作品、选集或全集的一卷以后,便要对整个的这本出版物——特别是他所编串的那个专业范围——个人负责。特约编