

中央音乐学院图书馆藏书

书号	H3.5/ TCKA 2
总记	99475

中央音乐学院編譯室譯丛



# 交响配器法

〔第二卷·上册〕

G. 瓦西連科著

张洪模译

音乐出版社

中央音乐学院編譯室譯丛

# 交响配器法

[第二卷·上册]

[苏联] C. 瓦西連科著

Ю. 福尔圖那托夫編訂

張洪模譯

音乐出版社

北京

## 原作者序

《交响乐队配器法》第二卷的内容基本上是讲述所谓小交响乐队的配器法諸問題的。

第二卷由于是同名著作的第一卷的續篇，所以保持了作为第一卷内容基础的总的性质、方针、叙述材料的排列格式。

需要再向讀者說明一下，象在第一卷內一样，这里也有管弦乐队乐器的簡介，和关于这些乐器的音域的材料。这里也同样是有意識地只引用俄罗斯和苏联作曲家的作品做范例。

配器手法中同类的和不同类的乐器的同音結合的情况特別引人注意。我認为这一領域蘊藏着极大的色彩上的和表现上的可能性，所以我尽可能充分和系統地闡述了这一問題。

在第二卷中关于在配器中的复調、持續音、呼应、轉接、強調等諸問題的闡述比第一卷要詳尽得多了。

由于某些理由，我認为在第二卷內不便加进《把鋼琴織体改編为管弦乐織体以及把管弦乐織体改編为鋼琴織体》一章，而把它編入本教科书的第三卷內。

最后，我認为应当向莫斯科国家音乐学院副教授茲里亚科夫斯基表示衷心的感謝，他在我写本书的第二卷时曾給予我很多的帮助。

C. 瓦西連科

1955年于莫斯科

瓦西連科的《交响乐队配器法》\* 第二卷是国家音乐出版社于1952年出版的第一卷的續篇。

第二卷是由Ю. 福尔图那托夫編訂出版的，原作者邀請他参加了这一工作，但这工作的完成已經是在瓦西連科逝世之后了。

福尔图那托夫为了使本书成为更严整的教科书起见，略去了篇幅不大的三章。这三章作者写的标题是：《論在作品的开头、中間、末尾的个别弦乐器和管乐器的运用》、《在旋律綫中同类与不同类弦乐器的結合》、《乐器結合的特殊情况》。这三章对第二卷并没有增添什么重要的内容，反而会使书的内容变得庞杂，把教科书变成兼收并蓄的文集。

关于复調、管弦乐的音型化和管弦乐的持續音的有重大教学意义的几章，是几乎完全由福尔图那托夫重新編写过的。他还补充了許多譜例。所补充的主要是他精心改写的那几章。这些譜例以及总譜范例的主要部分，都是选自俄罗斯古典作曲家的作品和苏联作曲家的最杰出的作品。

可以确信，最杰出的苏联音乐大师和交响乐专家謝尔盖·尼基福罗維奇·瓦西連科的这部遺著一定会引起广大音乐界和所有配器法学习者的注意的。

B. 舍巴林

---

\* 即本书书名，由于第一卷已譯成《交响配器法》，为了书名統一，本卷书名在封面、里封亦仍用。——編者

# 目 次

## 上 册

原作者序

緒 論	1
第一章 变型乐器	7
第二章 小型乐队中的乐器的結合	53
第三章 管乐器与弦乐器的同度結合	101
第四章 旋律的配器	137
第五章 和声·和声結構中的弦乐器与管乐器的結合	224
第六章 复調音乐	295

中央音乐学院图书馆藏书

书号

2700.32.v.2

总册数  
分册数

99475

## 緒 論

正如我們在本书第一卷中所見，弦乐組是有各种各样的奏法的。其中有：用弓演奏、用手指拨奏、用弓杆击弦、加弱音器和取消弱音器演奏，此外还有各种各样的弓法。我們曾說过，弦乐組有很好的加强音响和减弱音响的性能，很富于表现力，柔和而又灵活。格林卡說：“弓弦乐器是管弦乐队的灵魂”。

弦乐組虽然有这些各种各样的毋庸置疑的优点，但其音色究竟是同一种性质的。只要再加上哪怕是一种管乐器，立刻就会使总的音响生动清新起来。例如，普罗科菲耶夫的《犹太主题序曲》作品第34号中，在弦乐四重奏和鋼琴之外，再加上了一个单簧管，已經使整个曲子的音响更加清新起来。单簧管不論是独奏或是同其它乐器結合在一起，它的声音在音响的总的背景上（弦乐四重奏和鋼琴）永远是显得很突出的，給整个音乐織体加添了一股生气。

如果把大量不同种类的管乐器同編制大、表现力灵活强大的弓弦乐队結合起来，音响一定会无可比拟地更加多样化，这是不言而喻的。乐队的音响本身很自然地分出音响的“层次”，好象分出各种各样的“音色层”。

整个弦乐群的热情的、带顫音的（活生生的和真正的“人声”的）音色与管乐組的有时非常富于表现力，但究竟是比較冷漠和“平鋪直叙的”（里姆斯基-科薩科夫的形容語）音响形成对比。然

后这些音响又被小号的辉煌而带裂帛声的雄赳赳的齐鸣所代替，小号的鲜明的“号召”又被长号的浑厚严峻音色的坚强的声音所代替，以后又出现了法国号声（好象时远时近），充满了沉思和一种诗意朦朧的情调，而在另一方面，又出现了运动，又出现了弓弦乐器的急速的音流，把一切都统一成一个整体。

这情景是多么迷人啊！它充满了几乎是无尽无休的发展的可能性。

“近”的和“远”的、大的和小的表现手段的对比，不同亮度和浓淡不一的阴影的对比，好象出自肺腑的真挚的表现手段同比较外在的、客观的、“平铺直叙”的表现手段的对比，无限灵活和形式多种多样的表现手段——这就是交响乐队表现手段多样化的一幅图画。

我不打算到音乐史领域去巡礼，我只提出一点，即：我们现今的交响乐队的编制不是一下子就形成的。弦乐组是逐渐地加添管乐器（打击乐器也是如此）的。至于有意识地吧交响乐队分成乐器组，哪一乐器组包含哪些乐器，在西欧是海顿与莫扎特时代开始确定的，在俄罗斯则大约是在18世纪70年代开始确定的。当时在乐队中开始确定木管乐器的所谓“双管”编制，即第一、第二长笛，第一、第二双簧管，第一、第二单簧管，第一、第二大管，再加上两个法国号、两个小号，和一对定音鼓；这种编制基本上一直保持到如今，只是看需要的程度而用木管的三管和四管编制以及扩大铜管乐器组加以丰富而已。

本书第二卷基本上是论述在弦乐器同管乐器（木管和某些铜管）相结合，以及同打击乐器和所谓“装饰”乐器（即竖琴、钢琴和钢片琴）相结合时所遇到的配器手法。

由于现代的交响乐队拥有很大的乐器编制，所以必须说明我们在第二卷内是研究什么样编制的乐队。

19世纪末，由于乐队采用了长号、大号、半音小号，于是有把乐队分成小编制的乐队和大编制的乐队的趋势。（前者由木管乐器的双管编制：两支长笛、两支双簧管、两支单簧管、两支大管和整套弦乐器组成；后者由木管乐器的双管或三管编制，四个法国号，2-3 或更多的小号、三个长号、一个大号、一个竖琴，全套打击乐器和弦乐五重奏的乐器组成。）

从柴科夫斯基和里姆斯基-科萨科夫那时起，上述的区别又逐渐消失而愈来愈成为多余的了，虽然在总谱上有时也还注明了“为小型乐队用”或“为大型乐队用”。《配器法习题汇编》<sup>①</sup>的作者科纽斯在该集的第三部分中举出了几个采用小号、长号、大号和全套打击乐器的例子。他说，小型乐队与大型乐队之间的区别如果只根据上述的标志（乐队是否采用大号 and 长号等），是完全不足凭信的。例如，柴科夫斯基的舞剧《胡桃夹子》中《糖果仙子之舞》除了弦乐组以外，只用了属于“大型”乐队的钢片琴和低音单簧管；格林卡的《幻想圆舞曲》在编制不大的乐队中用一个长号演奏低音声部和独奏了一段；它们到底属于什么编制的乐队呢？

里姆斯基-科萨科夫的歌剧《撒旦在基切日的传说》的前奏的配器，实质上是为小型乐队用的，但是前奏开头的和弦是由三个长号同大号奏出的，而在中段（少女费弗罗妮娅的主题出现以前）有几小节也是用三个长号来加强音响的，以后这三个长号在“前奏”中就再也没有出现。

① 只刊行了三部分习题（尤根松出版社，莫斯科版）。



格拉祖諾夫的交响音画《春》中的中間有几小节出现了三个长号和大号来加强声势，以后就沉默下来，一直到最后才用同样的和弦結束全曲<sup>①</sup>。

现代，Л. 克尼培尔<sup>②</sup>的組曲《士兵之歌》的配器是：全部弦乐組、四个圆号、两个小号、一个小鼓，而称之为“为小型乐队用的組曲”。这样的編制完全可以滿足他的課題的需要，音响非常好，但不是普通一般的“小型乐队”。

现在还經常可以看到在总譜上标出是为“小型”或“大型”乐队用的，但在創作实践上这种区分常常是很相对的。

我认为，任何一位作曲家或配器者都应当知道和掌握现代交响乐队的一切手段（正象一个画家的調色板上有一切顏料一样），在使用时則看需要：有时用得很节省，以求清澈；有时相反地，甚至可以說是浪費，以求更丰满。

如果某一首乐曲在一两个地方，甚至于只在末尾需要渾厚的音响，那就不應該有所顧慮，可以采用很多的乐器。

〔編訂者注〕把乐队的編制区分为“小型”和“大型”，从一方面說，当然是相对的，但是从教学法方面來說，可以說是完全适宜的。为了使学习配器法的人注意从比較簡單到比較复杂的現象的自然順序，采用一些概念來說明某一組現象和說出最典型的特点是适宜的（这样划分并不排斥有向这一方面或那一方面轉变的可能）。乐队的形式决定每一乐器組的作用和比重，而一定的写法形式、乐器組引进的一定次序、高潮的安排等等的选择也是与此相适应的（要看乐队中有哪几組乐器而定）。

① 薩赫諾夫斯基在給自己的作品配器时常常采用最特殊的編制，例如：两个英国管、一个低音单簧管和两个大号而完全不用其它管乐器；在弦乐組中他不用第一、第二小提琴。他称这种編制是“特別”編制。

② 克尼培尔(Л. Князев, 1898 —)苏联作曲家。——譯者注

然而在配器实践中有许多编制的变体，证明是可以成立的，而这些变体是能够而且应当确定的。例如头一种情况（舞剧《胡桃夹子》中的《糖果仙子之舞》）应当确定为带钢琴独奏和穿插使用低音单簧管的拉弦乐队。

《幻想圆舞曲》（从历史的角度看问题）应当确定为加长号的小型交响乐队，因为铜管乐器并没有出现为强有力的全奏性质的全组（在《卡门》的总谱中也可以看到这种情形）。

里姆斯基-科萨科夫的歌剧《隐城基切日的传说》的前奏和格拉祖诺夫的《春》无疑是大型交响乐队的范例，因为长号和大号在这些总谱中在表现上和形式（结构）上的意义是很大的，虽然这些乐器只是偶而运用一下。

所举的柴可夫斯基和克尼培尔的乐队编制应当称之为特种编制的，但是比较接近小型乐队的编制。

区分“大型”与“小型”编制的标准应当不是以是否利用个别乐器（小号、长号、大号等），而是要看是否把小号、长号和大号结合成一个组，积极地影响了配器的发展，并和木管乐器和拉弦乐器有同等意义。

如果铜管乐器没有“团结在一起”，以自己的音响决定形式的高潮时刻，揭示出内容发展的最重要和紧张的时刻，那这种编制归之于“小型”乐队的一种变体比较正确。

在判别乐队是属于哪一种编制的时候，永远应该记着可能有许多“混合”的或“中间”的形式，例如：“双管”或“三管”编制（例如里亚多夫、格拉祖诺夫、里姆斯基-科萨科夫、柴可夫斯基）常常表现得不完全，而是某一乐器族的组数增多了，或者某一族乐器“不成全套”。比例关系 3·2-3-2 是“彼得堡”乐派的管乐编制最典型的一个形式，其中长笛与单簧管的数目比双簧管和木管的数目多。由于内容的要求，在个别情况下还可以遇到与总的比例略不相称地扩大了某一乐器组，或相反地大大地把它削减了，甚至完全把它从乐队中取消了。不能因为有这些现象而否认在实践中存在这种区分，这是需要明确的。

最后，判断任何现象都需要有正确的历史的态度。维也纳古典时期交响乐中所用的编制在当时是大型的，而加添了三个长号的歌剧院乐队编制在当时是扩大的编制。而对于我们现代来说，前者是典型的小型，后者是大型的（但缺大号）。应当考虑到这种因素才能确定编制的区分。

但是每一个配器者都应当掌握编制不大的乐队的配器法，因为在日常创作实践中常常会遇到这种编制。

在本书中，我们将基本上是讲述没有长号和大号的乐队的编

制,至于乐队的三管和四管编制,将在本书的第三卷中讲述。

正如我已经说过的,在第二卷中将讲述管乐器与弦乐器的结合,但正象在第一卷中一样,我不立刻就讲这个问题,因为我认为介绍一下在第二卷中可能遇到的乐器是很必要的。

在第一卷中曾介绍了主要的(原型[Родовой])木管乐器以及法国号,而在第二卷中将介绍所谓“变型”(Видовой)乐器(木管乐器中的中音长笛、小单簧管、萨克管、低音大管),以及所有在第一卷内未讲过的主要铜管乐器、打击乐器、装饰乐器等<sup>①</sup>。

这种介绍是为了使配器者温习一下这些乐器的音域和性能。

---

① 在“小型”乐队的编制中除了“原型”(即主要)乐器以外,还可以加进任何它们的变种,即所谓“变型”乐器,这类乐器在19世纪被认为只是“大型”乐队才用的乐器。现时在习惯上已经认为在乐队里加进木管乐器的派生乐器并不改变乐队编制的原则。因此在第二卷内是做为丰富“小型”乐队表现可能性的手段而讲述这些乐器的。

# 第一章 变型乐器

## 一、木管乐器

在这一节内将讲述木管的变型乐器，即从木管的原型乐器派生出来的乐器。

其中有些乐器在交响乐队内出现还是不久以前的事（例如中音长笛、薩克管等）。

变型乐器很少被采用，主要是由于很多乐队都没有这些乐器。

### 长 笛 族

**中音长笛**（意大利文：Flauto contralto）从里姆斯基-科薩科夫时起，在歌剧音乐和交响音乐内中音长笛的采用就相当普遍了。大多采用G调乐器，但在里姆斯基-科薩科夫的作品中也有时用F调的乐器。在前一种情况，它的实际音比记谱低纯四度，在后一种情况，它的实际音比记谱低纯五度。它的音域，G调的是从 $c^1$ 到 $d^3-e^3$ （按记谱）（从 $f^2-g^2$ 起声音就开始暗淡和发紧起来）。中音长笛整个音域的音响都是美好的，但在低音区和中音区它的音色最为柔和和优美，而且也不会被其它乐器的音响所掩盖，音响特别真挚和富于表现力。中音长笛的吹奏技术几乎同普通长笛一样，但快速的经过句不宜用它演奏。这是一种柔和而富于表情的、朦

朦情調的乐器。

里姆斯基-科德科夫 歌剧《塔城基切日的传说》

例 1 *♩ = 60 solo*

Fl. c. alto (in F)

Cl. basso (in A)

Fagotti

Фейеркиш  
Птицы радости, птицы милости воспоют

Viola (divisi)

V.celli (divisi)

C. bassi

描繪女首神鳥的幻想的形象的F調长笛在大管、低音单簧管和分部的中提琴、大提琴的柔和的背景衬托下，声音真是迷人。

在俄罗斯作曲家的作品中用中音长笛独奏的情况非常罕见，因此，为了举例，我引用了我的舞剧《罗拉》中的一段，在这里中音长笛的声音在非常轻盈的伴奏下显得很富于表情。在这舞剧的这一分曲《夜之幽灵之舞》中，中音长笛的朦朧的音色用于演奏轻巧地滑动的舞曲是再适合不过的了。

中音提琴在低音区很适于做“辅助”声部（例如用两支长笛时的第三下声部<sup>①</sup>），但高音区不大适宜，这时它往往用其它管乐器

① 参看第一卷的注5。

例 2 Moderato  
solo 瓦西連科: 舞剧《罗拉》

Fl. c. alto (in G)  
管弦乐伴奏  
弦乐器与竖琴

Fl. c. alto (in G)  
管弦乐伴奏  
弦乐器与竖琴

来代替。中音长笛是用来做为一种特殊色彩的乐器的，如果不需要它独奏的话，在交响乐队内是不应加入的。

### 单簧管族

小单簧管(意大利文: Clarinetto piccolo) 在俄罗斯作曲家的总谱中遇到的小单簧管是降E调和D调。现今则只用降E调的小单簧管。这是单簧管音色的发音最高的乐器。它的音域(按乐谱)是从 $c^2$ 到 $g^3$  ( $a^3$ )。小单簧管的音响比降B调和A调的单簧管的音响粗糙而单薄，而在高音区音响又很尖锐。

交响乐队在下列情况下才采用小单簧管：

(1) 当需要得到高音区的比较坚实、甚至尖锐的音响时(在这种情况下，长笛的音响要柔和得多，而双簧管在高音区声音发干)。

(2) 如果二支长笛需要下声部的声音比用第三长笛吹奏这下声部的声音更加稳定的話(因为第三声部如果仍用长笛吹奏, 則声音較弱)。这样便得出由两支长笛同一支小单簧管組成的三和弦, 它的音响在融合与均匀方面都是完全合乎理想的。

〔編訂者注〕但在和声中采用小单簧管可能要广泛得多。当整个乐队全奏 *ff* 而需要全力加强木管乐的和声时也最好利用小单簧管。用小单簧管加强第二长笛或特别高的第一双簧管的音响, 一定会收到好的效果的。

(3) 如果由于音乐的性质和内容, 正需要小单簧管的特殊的音色时, 那它将起“很有特性的独奏者”的作用。在民間风味表现得很鮮明的情景——欢度谢肉节、熱鬧的民間节日的场面内, 当出现民間音乐艺人的各色人物时, 最好这样利用小单簧管。最后, 当配器者想使音响有强烈的喜劇性, 甚至达到打諢、諷諷模仿的地步时, 那便非用小单簧管不可了(例如普罗科菲耶夫的舞剧《罗密欧与朱丽叶》第二幕第一场, 第 24 分曲《弹曼多林琴之舞》数字 196 处)。

瓦西連科的《印度組曲》中的《旋风之舞》是只用弦乐器拨弦伴奏, 而用小单簧管(降 E 調)在高音区独奏的例子。虽然这里背景很輕巧, 但还是用了小单簧管而不用长笛, 这是因为我在这里想使旋律的音响犀利突出。如果用长笛, 它的柔和的音响一定会把旋律和玲瓏剔透的背景間的对比冲淡了:(参看例 3)

在里姆斯基-科薩科夫的歌舞剧《姆拉达》中的《立陶宛舞曲》(参看例 4) 中, D 調的小单簧管不在很高的音区, 而是用来使音乐加添象民間乐器音响的色彩的。它的明朗的、稍微有些稀薄的音色是再适合于这个課題不过了。并且很容易看出: 不論是长笛或双簧管在这里都不适用, 如果用降 B 調的单簧管則声音又太沉重了。

瓦西連科：《印度組曲》（旋風之舞）

例 3 solo

Clar. picc. (in E<sub>♭</sub>)

管弦乐伴奏  
(quart.)  
pp  
pizz.

Camp.  
Arpa

Clar. picc. (in E<sub>♭</sub>)

管弦乐伴奏

Camp.  
Arpa

里姆斯基-科薩科夫：歌劇《姆拉達》立陶宛舞曲

例 4 Allegro vivo solo

Clar. picc. (in D)

管弦乐伴奏  
(草稿)  
p



Clar. picc.  
(in D)

管弦乐伴奏  
(单簧)

至于一般地加强木管乐器的旋律线，使之在很高的音区的旋律发音坚实，则小单簧管可以同短笛、双簧管、单簧管结合在一起，同它们形成两个或三个八度的排列，声音非常清晰有力。例如，肖斯塔科维奇的第五交响曲（第一乐章）高音部的旋律线是由小字二组、小字三组和小字四组的结合奏出的，它们的排列是：小字二组是两个双簧管同两个单簧管的同音结合；小字三组是两个长笛同小单簧管、小字四组是短笛。（参看第五交响曲第一乐章。总谱第22页，数字26前四小节。在这第一乐章内在数字19与21之间和第二乐章第55页数字53有类似的片断）。①

**萨克管**（意大利文：Sassofono）我所以把萨克管放在紧接着单簧管族之后，是由于它是同单簧管非常相近的一种乐器。

萨克管是19世纪下半叶才出现在交响乐队里的。它虽然是金属乐器，但它的构造是接近木管组乐器的。它的吹嘴是单簧管式的，它的音键的排列和指法一如双簧管。

萨克管的尺寸却同上述乐器大不相同。它的管子较粗，发音有力、丰满、强烈得多，并且更富有独特的表现力，很容易吹奏颤

① 肖斯塔科维奇：《第五交响曲》总谱。音乐出版社1939年版。