

中央音乐学院图书馆藏书

总登记号: 20702

分类号: H3.5

作者: 里姆斯基—考萨科夫



管弦樂法原理

里姆斯基—考萨科夫著

管弦乐法原理 / 里姆斯基—考萨科夫著

管弦乐法

第一册

上海音乐出版社

中央音乐学院图书馆

2007.12.15

2007.12.15

中央音樂學院研究部資料叢刊

管弦樂法原理

里姆斯基-考薩科夫著

瑪克西米里安·斯坦貝爾格編

瞿希賢譯

第一冊



上海萬葉書店印行

有著作權・不許翻印

1—2,000

一九五二年五月廿日印刷・一九五二年六月一日初版

管弦樂法原理

(第一冊)

主編者	中央音樂學院研究部
原著者	里姆斯基-考薩科夫
原編者	瑪克西米安・斯坦貝爾格
譯者	瞿希賢
出版者	錢君匋

發行所 萬葉書店

上海南昌路四三弄七六號 電話八四九七九

電報掛號 三〇〇五〇

編纂者序

里姆斯基-考薩科夫 (Rimsky-Korsakov) 曾經長時期地熱心於管弦樂法的著作，我們這裏有他的手稿，一本厚厚的，大概有二百頁的筆跡精細的抄簿，日期是從1873—1874；其中包括一篇音響學問題專論，一篇木管樂器分類，以及一篇關於各種不同笛子、雙簧管、單簧管及法國號的構造和指法的詳細解說*。

在他的我的音樂生活回憶錄（第一版，第120頁）中曾寫着下列幾行：“我曾計劃集中全力來編纂一本管弦樂法論著。爲了這目的，我寫了幾篇草稿，記下了關於不同樂器技術的詳細說明；在這問題上我企圖將其中所包括的一切供獻給世人。這本書的寫作，或者更正確地說，這本書的草稿佔去了我在1873—1874年的大部分時間。在閱讀了丁特爾 (Tyndall) 和海爾姆荷爾茲 (Helmholtz) 的著作之後，我寫出了序言，其中我努力闡明音響學的定律，而把這些定律應用在樂器構造的原理上。我的教本開始處，有一張詳細的樂器表，是分門別類製成的表格，並包括有關今日所用的各種系統的說明。我還沒有想到本書的第二部分，那是專論樂器的結合的，但我很快發現自己走得太遠了。特別是管樂器，不同的系統多得數不清，每一個製造者，都偏愛他自己的理論。由於增加了一個什麼鍵，製造者使他的樂器能夠演奏一個新的顫音了；並使某些艱難的樂句，比在另一種同類樂器上較易吹奏了。

這種錯綜複雜的事是無窮盡的，在銅管樂器中，我發現具有三個、四個到五個活塞的樂器，其機械作用隨各種製造而變化。顯然地，

*〔編纂者註〕這手稿是亞力山大·格拉祖諾夫 (Alexander Glazounov) 給我的，如將來建築一所里姆斯基-考薩科夫 的博物館，這手稿將保存在那裏。

我不能奢望涉及如此廣大的範圍；此外，這樣一個讀本對學者又有什麼價值呢？這麼一大堆關於各種系統的詳細描寫，它們的優點和缺點，對只想熱心學習的人，除了使人迷亂之外，不能再有別的了。自然他會希望知道用什麼樂器，這樂器的能力如何等等；在得不到使他滿意的材料時，他會把我的長篇大論丟在一邊。爲了這些原因，我對這本書的興趣漸漸淡薄下去了，最後（一年後）我放棄了這工作。”

1891年，里姆斯基-考薩科夫已經成爲一個有地位的藝術家了。他是雪女郎、姆拉達和天方夜譚的作曲者，一位管弦樂法的大師；他已教了二十年書，他又回到他的管弦樂法手冊。他好像在1891到1893年間的不同時候，都寫下了一些文字，在此期間，即姆拉達演出之後，他在短時間內放棄了作曲。這些文字，有時在他的回憶錄中提到，是三卷稿紙，其中包括1891年的未完成的序言，篇中充滿了精闢的見解，已經重印在本書中*。

作者在他的回憶錄告訴我們（第297頁），這工作的進行，被某些當時發生的煩擾事故所阻礙。由於對他粗略的草稿不滿意，他把大部分都毀了，再一次地放棄了這工作。

1894年他寫聖誕夜的音樂；這是他最多產的階段的開始，他全神灌注於作曲，手上一個剛剛完成，就在計劃另一個新的歌劇了。直到1905年，他才又轉過來，想到管弦樂法的論著，他的音樂創作中止了，這不是他自己的錯誤。從1891年以來，這本書的計劃完全改樣了，這是從他遺存的手稿粗樣中可以得到證明的。作者已放棄了從技術觀點來描寫各種不同樂器的原意，他更熱中於論及音色的價值，以及各種結合法。

在作者的手稿中，可找到本書的幾種形式，彼此都在細節上大不相同。最後，在1905年夏，里姆斯基-考薩科夫決定開始他的計劃，

*〔編纂者註〕這篇序記登載在他的音樂短文及論文集（聖彼得堡，1911年）。

爲這六章寫了個大綱，形成了現在這本書的基礎。但是，這本書又一度遭到了挫折，寫下的梗概又被擱置一邊。在他的回憶錄中，里姆斯基-考薩科夫解釋這事實是由於工作缺少興趣，並有一般的倦怠的感覺：“這本論著仍舊擱置着，開頭時，這本書的形式就不很順利，並且我在等着基德希的演出，因為要從這作品中，取出幾個例子來。”（360頁）。

於是到了1906年秋，這位作曲家又經驗到了另一次創作精力的湧現；他的歌劇金雞寫得極快，把他忙了整個冬季以及隨着的夏天；這作品完成後，在1907年秋，他的思緒轉到管弦樂法著作上來了。但是這件工作進展很慢。作者懷疑着他所採取的計劃是否足夠，雖然他的學生們和朋友們都要求他，他還是沒有下決心着手做這本書的最後部分。1907年末，里姆斯基-考薩科夫經常在不健康狀態中，使他的精力在實際上受到影響；他把大部分時間費在閱讀舊作和整理例題上，大概在五月二十日，他住到柳本斯克（Lioubensk）的夏季別墅去；剛從肺炎的第三次嚴重襲擊中恢復過來，他就開始寫本書的第一章，就是現在這樣的最後的形式。這一章大概在六月七日（二十日）下午四點鐘完成的，當夜，作者受到了第四次致命的襲擊，竟致永逝。

爲里姆斯基-考薩科夫這最後作品作出版準備，這光榮的任務就落在我身上了。現在這本管弦樂法原理已印出來了，我想是很需要寫幾句話，來說明這本書的主要內容，以及在我一方面作爲編纂者所盡的力。

關於第一點，我要說的很少，讀者可從目次中看到，本書與其他的書不同，不僅由於它的樂曲舉例，更因為是材料的有系統的處理，它不是依照管弦樂隊各組來分的（例如該發特〔Gevaert〕所採取的方法），而是依照音樂整體中各組成要素，分別加以考慮，旋律與和聲因素的管弦樂法（第二、三章）如同一般的管弦樂法（第四章）一樣，

受到特別的注意。最後兩章專論歌劇音樂，第六章採取補充材料的形式，對前面的內容沒有直接關係。

里姆斯基-考薩科夫把他這書的題名更易了好幾次，一直未作最後決定；我所選擇的書名，依我看來是最適合這作品的內容了——原理兩字用它最真正的意義。有些人或者會希望能發現這位管弦樂法大師所洩露的祕密，但正如他自己在序言內提醒我們的：“管弦樂法的寫作乃是創造，這類事情是無法教的。”

但是，在所有的藝術中，創造和技術是緊相聯繫的，這本書或可對學習配器的學生很有幫助。里姆斯基-考薩科夫曾再三重複這條原理，即：良好的管弦樂法，指的是聲部的正確掌握。音色及其結合的簡單用法，亦可以一教，但是可教的學問，亦就到此為止。從這些角度看來，本書可以供給學者的幾乎是他所需要的一切。作者的逝世，使他不能再涉及另一些問題，其中我想可以包括完全複調式的管弦樂法、旋律及和聲樣式的譜法。但這些問題，亦可從第二、三章中所提供的原理中，獲得部分解決，我也不想在本書第一版就用外加的材料，使之篇幅累贅；如果需要的話，以後還可以添加，首先我應該把里姆斯基-考薩科夫在1905年的草稿梗概，作好準備並加以擴充；這些草稿形成了這六章的大意。第一章是作者本已完成的，就照原樣印出，除了在文筆上有一些不重要的改作，至於其他五章，我嘗試着儘可能地按照原來的草稿，只在次序上作了一些變更，還作了一兩個必須的增補。1891到1893年間的草稿太不連貫，簡直不大有用。但事實上與本書中最後出現的形式，是非常緊密地符合的。

樂曲舉例是更重要的。照他 1891 年草稿上的原來計劃，這些例子，是從格林卡（Glinka）和柴可夫斯基（Tschaikovsky）作品中取來的；以後又加上波羅金（Borodin）及格拉祖諾夫（Glazounov）的，完全從他自己作品中選例的意念，在里姆斯基-考薩科夫腦中是逐漸形成

的。作此決定的原因，在他 1905 年的未完成的序言中曾部分解釋過，但也可提一下其他的動機。如果他從這四位作曲家的作品中選例子，他就必須有些說明，論及他們個別的以及十分強烈的獨特的風格，這會是件難事，並如何能合理地解釋未包括西歐作曲家在內的理由，例如華格納（Wagner），他的管弦樂法是里姆斯基-考薩科夫非常欽佩的。此外，他不會不覺察到在他自己的作品中，已提供了充分的材料，足以說明凡能設想到的每一種譜法。這些例子是“從一個偉大的普遍原理中引發出來的*”。這裏不預備批評他這方法；里姆斯基-考薩科夫的“學派”在此顯示，這是大家都可以看到的。俄國作曲家們的燦爛輝煌、色彩繽紛的管弦樂法，以及年輕的法國作曲家們的譜法，大部分是里姆斯基-考薩科夫方法的發展，而他自己又把格林卡看作他精神上的父親。

在作者遺稿中，找到的舉例列表很不完全，有些部分是很粗略地解釋了，其他的根本沒有。作者沒有提到在第二冊中應該印出來的是哪些樂曲摘錄，哪些例子是要指明到總譜中去翻閱的。此外，對引例的長短也沒有固定的限度。因此所有這些，就留給編者來斟酌了。我只有在多次遲疑不決之後，才選出了這些例子；我發現很難限於作者審定的那些，因為這位大師的作品中，每一曲都充滿着或此或彼各種譜法的合適的例子。

我以下列諸點考慮為指示，這是和作者本人的意見相同的：首先，舉例要儘可能簡單，使學者不致在論點之外分散注意；其次，一個例子要能說明本書中幾個部分，這是必要的；最後，大多數的摘錄，須是作者自己提到過的，這樣的例子一共有二百十四個，收在第二冊中；其他的九十八個是我加上的，這些例子儘可能是從里姆斯基-考薩科夫的戲劇音樂中取出的，因為歌劇音樂的總譜，比交響樂作品不

*〔中譯者註〕此句在日譯本中是“只受着一種總的方法支配着的原理。”

易獲得。

在第二冊末尾，我加上了三個表（附錄），說明譜全奏和弦的不同方法。書中由我附加的材料都標上了星號（*）。我認為精讀第二冊的例子，對學者會有最大幫助，然而這也並不就是替代了研讀其他作曲家們總譜的需要。一般說來，這本書應該和普遍的總譜閱讀結合起來學習。

還有幾句話要說的，是關於里姆斯基-考薩科夫想在他的管弦樂作品中指出錯誤的樂句的企圖，這一點在他最後一版的序言中已經表明。作者常常說到這類檢查的教育價值，我不預備選這類例子，我只提到兩個作者自己指出過的例子：1. 薩丹王稗史 [220] 第七小節——由於長號停奏，銅管樂器上的主題不夠顯著（這錯誤很容易糾正）；2. 金雞 [233] 10-14 小節，如果遵守銅管樂器部分的表情符號，在中提琴、大提琴和重複在木管樂器上的對立旋律，就難於聽到了。或者還可以提一下例 75，這例子可用書中第三章第一段後面的注解來解釋，我就限於提出這些例子。

最後我願向里姆斯基-考薩科夫的夫人致深刻的謝意。因為她委託我做這編纂工作，由此使我有機會執行這神聖的任務，藉此紀念我所深深崇敬的大師。

瑪克西米里安·斯坦貝爾格

著者序言(1891)摘錄

我們的時代，華格納後期的時代，是管弦樂音色上光輝的、富於想像的時代。裴達士 (Berlioz)、格林卡、李斯特 (Liszt)、華格納、現代的法國作曲家——德里白 (Delibes)、比采 (Bizet) 及其他；新的俄羅斯學派——波羅金、巴拉基列夫 (Balakrev)、格拉祖諾夫及柴可夫斯基——他們把音樂藝術的這一方面發展到了全盛時代；作為音樂上的調色家，他們已超越了他們的先輩韋伯 (Weber)、邁厄貝爾 (Meyerbeer) 及門德爾生 (Mendelssohn)，但無論如何，他們的進步是得益於這些前輩的天才的。寫這本書時，我的主要目的是從近代管弦樂法的光輝性和想像力這角度上把一些基本原理提供給有修養的讀者；我還要用相當多的篇幅來研究聲音的共鳴和管弦樂器的結合法。

我試圖指示給學者：如何獲致某種音色，如何獲取結構上的統一性以及必須的強度。我列舉了關於每種或每組樂器所特有的某些旋律音型和設計的性質，並把這些問題歸納成簡單明瞭的通則；簡短地說，我努力於供給學者儘可能地謹慎仔細研究過的內容和材料，雖則我並不聲言要教導他這些材料如何應作藝術性的運用，也不預備把我的例子在音樂的詩的語言中建立它們的合法地位。因為正如一本和聲、對位或曲體的手冊一樣，提供給學生以和聲的或對位的實例、結構的原理、曲體的處理及正確的技術上的方法，但是從來都不能授與他作曲的才能；所以一本管弦樂法的著作可以說明怎樣做出一定音色的分布均勻的和弦，如何使一旋律從它的和聲背景分離開來，正確的聲部進行，以及解決諸如此類的問題，但是總不能教給他詩意的管弦樂法的藝術。管弦樂法的寫作乃是創造，這類事情是無法教的。

要是有人說，這位作曲家很會作總譜，或是這作品的管弦樂法寫

得很好，這是錯誤的，因為管弦樂法是作品靈魂深處的一部分。一個作品在意象中是用管弦樂的語言來思考的，某些音色在創作者的腦中是作品不可分割的一部分，從它開始時就是與生俱來的。華格納音樂的精華難道能從它的管弦樂法分割開來嗎？正如人們或者會說這幅畫把顏色畫得很好。

不少古典作家和近代作家缺少用想像和精力來作管弦樂法的能力；音色的祕密依然在他創造才能的領域之外。是不是因此可以說這些作曲家還沒有知道如何作管弦樂法？他們之中的好幾位對這方面的知識比區區色彩家要廣博得多。布拉姆斯（Brahms）是否就是對管弦樂法無知？雖則我們在他的作品中找不到光輝的音色或生動的幻想的例證，真理在於他的思考沒有轉向色彩，他的腦子也就不去強求它了。

奇妙的管弦樂法的能力，是個不可言傳的祕密，能夠佔有這祕密的作曲家應該尊重它，永遠不要把它降為熟記在心的一大堆公式。

這裏我或可提到這種情形，就是作曲者給以粗略指示，而由他人作總譜。擔任這類工作的人，應該儘可能地深入作曲家的靈魂，嘗試實現他的企圖，並抓住一切重要特點加以發展。

雖然一個人的個性從屬於另一個人的，這樣的管弦樂法仍然是創造性的工作。但在另一方面要為一件根本不為管弦樂隊而寫的作品作總譜是椿不樂意的工作，許多音樂家犯了這錯誤，並堅持這錯誤*。在任何情形下，這是配器的最低級的形式，猶如彩色照像一般，雖則，當然，這工作可以做得或好或壞。

關於管弦樂法，我很幸運我屬於一個第一流的學派，而且我獲得了最多樣的經驗。首先，我有機會聽到由聖彼得堡歌劇院傑出的樂隊演出我的全部作品。第二，我經驗了各種方向的傾向，我曾為不同大

*〔編纂者註〕在他草稿的空邊上，此處加了一個問號。

小的管弦樂隊作曲，從最簡單的結合開始（我的歌劇五月的夜是爲自然號及小號寫的），直到最進步的爲止。第三，我做過幾年海軍部合唱隊的指揮，因此，能研究管樂器。最後，我組織過一個由極年輕的學生組成的管弦樂隊，並順利地教他們能充分勝任地演奏貝多芬（Beethoven）門德爾生、格林卡等等的作品。所有這一切使我能夠把這本著作發表，作爲長時期經驗的總結。

作爲一個開端，我定下了下列諸基本原理：

- I. 在管弦樂中沒有什麼所謂醜的音色。
- II. 管弦樂曲的寫作應該是容易演奏的，各部分越是寫得合適與便於演奏，越容易把作者的思想感情表達出來*。
- III. 一件作品應該爲可以演奏它的某種大小的管弦樂隊而作，而不是爲了什麼想像中的樂隊，這正是許多作曲家在固執地做着的。他們引用銅管樂器中不常用的調，在這調上這音樂是無法演奏的，因爲作曲家所企圖的調是不合適的。

要爲任何沒有教師的管弦樂法學習設計一個方法是困難的。一般說來最好是逐步進修，從最簡單的譜法到最複雜的。

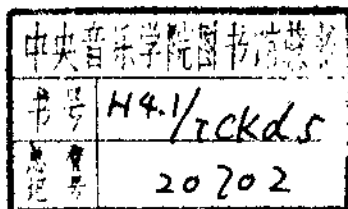
一個學生很可能經過下列諸階段：1. 在這階段中他把全部信心放在打擊樂器上，認爲聲音的美，完全是從這一組樂隊的樂器中發出來的——這是最早的階段；2. 在這階段中他熱愛豎琴，把它用在每一個可能的和弦上；3. 在這階段中他喜歡木管和法國號，用阻塞音與弦樂結合在一起，加上弱音器，或是撥奏；4. 更進步的階段，這時候他認識到弦樂組是全部樂器中最豐富、最善於表情的。單獨學習的學生必

*〔原註〕阿·格拉祖諾夫曾經很好地表達過管弦樂譜各種不同程度的好壞，他把這些分成三類：1. 管弦樂隊在視譜演奏時，聽來就好；練習幾次後是卓越的；2. 除非指揮和演奏者極端謹慎和集中注意，否則，效果就變不出來；3. 管弦樂隊的聲音總是不好，很明顯的，管弦樂法的主要目的是要獲得第一種結果。

須設法避免前三階段的陷阱。最好的方法是研究總譜，傾聽管弦樂時，手上拿着總譜。但是很難決定應該研究和傾聽什麼音樂。自然，是各時代的音樂；但，主要地是相當近代的。相當近代的總譜會教授學生如何作總譜——古典音樂對他將起相反的作用。韋伯、門德爾生、邁厄貝爾（先知 [The Prophet]），裴遼士、格林卡、華格納、李斯特以及近代的法國、俄國作曲家們——這些將是他最好的嚮導。裴遼士或該發特書中摘引的格呂克（Gluck）的例子是沒有用的。這樣的音樂語言已太陳舊，對近代人的耳朵已不合適；這樣的例子在今天已沒有更多的用處，同樣地也可說到莫扎特（Mozart）和海登（Haydn，近代管弦樂之父）。

貝多芬這巨人是與眾不同的。他的音樂中充滿了無數管弦樂想像力的猛獅般的跳躍，但是他的技術，仔細看來，還是落後於他偉大的意念。他用的小號超然突出在其他樂隊樂器之上，他給法國號寫了些難以演奏的不舒服的音程，弦樂組具有顯著的特點，對木管的運用常常是高度色彩性的——這些特點結合在一起會使學習貝多芬的學生感到矛盾百出。

以為初學者在現代音樂中，在華格納及其他作家的作品中找不到簡單的有教育意義的例子，這樣的想法是錯誤的。相反地，在現代作曲家中反而可以比在所謂古典音樂的領域裏找到更清楚更良好的例子。



目 次

編纂者序	VII
著者序言(1891)摘錄	XIII
著者最後編訂序言摘錄	XVII
第一章 管弦樂各組總論	I
A. 弦樂器	1
B. 管樂器	6
木管	6
銅管	13
C. 延持力短促的樂器	17
撥奏的弦樂器	17
撥弦	18
豎琴	18
有固定音高的打擊樂器、鍵盤樂器	21
定音鼓	21
鋼琴和鋼片琴	22
鈴琴、鈴、木琴	22
無固定音高的打擊樂器	23
管弦樂隊各組共鳴的比較及各種不同音色的結合	23
第二章 旋律	27
弦樂器上的旋律	27
同度的結合	30
弦樂器的八度重複	32
旋律奏雙八度	36

三個和四個八度的重複	36
三度和六度的旋律	37
木管樂器的旋律	37
同度的結合	39
八度的結合	41
兩個、三個和四個八度的重複	43
三度和六度的旋律	44
三度和六度同用	45
銅管的旋律	45
銅管樂器奏同度、八度、三度和六度	47
不同組樂器結合在一起的旋律	49
A. 木管和銅管奏同度	49
B. 木管和銅管奏八度	49
C. 弦樂和木管的結合	51
D. 弦樂和銅管的結合	53
E. 三組的結合	54
第三章 和聲	55
總論	55
和聲聲部的數目——重複	56
和弦音的分布	58
弦樂和聲	60
木管和聲	63
四部及三部和聲	64
多聲部和聲	67
管色的重複	68
注意事項	68
銅管和聲	73
四部配置	73

三部配置	74
多聲部配置	74
銅管中的重複	76
各組結合的和聲	78
A. 木管和銅管的結合	78
1. 同度(並置或音色的對照)	79
2. 聲部的上置、交置和夾置	81
B. 絃樂和木管的結合	85
C. 三組的結合	87
第四章 管弦樂曲的構成法	88
同一音樂的不同譜法	88
全部全奏	92
管樂器的全奏	93
撥弦全奏	94
一部、兩部和三部的全奏	95
弦樂的獨奏	95
管弦樂音域的極限	97
經過句及樂句的移交	99
不同音色和弦的交替運用	100
音色的增添及消滅	100
樂句的重複、模仿、回聲	101
Sforzando-piano 及 piano-sforzando 和弦	102
強調某些音符及和弦的方法	103
漸強及漸弱	103
分散的進行和集中的進行	104
作為和聲力量的音色及和聲基礎	105
裝飾的效果	107
為節奏和色彩而用的打擊樂器	108

管弦樂色彩的精簡	109
第五章 人聲與樂隊的結合、臺上樂器	110
獨唱的管弦樂伴奏	110
一般注意	110
伴奏的透明性、和聲	111
樂器重複人聲	113
朗誦和道白	116
合唱的樂隊伴奏	117
獨唱加合唱	119
樂器在臺上與側席	120
第六章 (補充) 人聲	123
術語	123
獨唱者	124
聲域和聲區	124
聲樂化	125
母音	127
柔韌性	128
人聲的色彩和特性	128
人聲的結合	130
二重唱	130
三重唱和四重唱等等	132
合唱	133
聲域和聲區	133
旋律	135
A. 混聲合唱	135
同度齊唱	135
八度進行	136
人聲分部;混聲合唱的和聲式運用	137