

中央音乐学院图书馆藏书

书号

H3.5

总登
记号

T4Ka9

121557

管弦乐队讲话

德·罗加爾-列維茨基著

管弦乐队讲话

〔苏〕德·罗加尔-列维茨基著

杨 民 望译

人民音乐出版社

一九八〇年·北京

Дм. Рогаль-Левицкий
БЕСЕДЫ ОБ ОРКЕСТРЕ

本书根据苏联国家音乐出版社莫斯科 1961 年版
以及作者的增订稿译出。

封面设计：任 意

D-34105

管弦乐队讲话

〔苏〕德·罗加尔-列维茨基著

杨 民 望译

*

人 民 音 乐 出 版 社 出 版
(北京朝内大街 166 号)

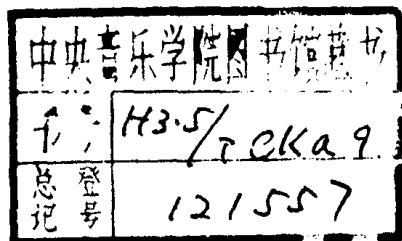
新 华 书 店 北 京 发 行 所 发 行
北 京 新 华 印 刷 厂 印 刷

850×1168 毫米 32 开本 397 千文字 16 印张

1980 年 2 月北京第 1 版 1980 年 2 月北京第 1 次印刷

印数：1—2,800 册

书号：8026·3678 定价：2.00 元



出版者的话

《管弦乐队讲话》是一本篇幅不大、浅显易懂的音乐基本知识读物。作者根据大量的史料，通过许多作曲名家创作手法中的实例，对管弦乐队和管弦乐队常用乐器的历史及其性能、演奏和音响等各方面的特点做了深入浅出的介绍和文笔生动的叙述，不仅可以说是一部通俗的乐器学，而且可以说是一部有关管弦乐队或乐器的颇饶兴味的史话。对于我国音乐工作者和音乐爱好者具有一定的参考价值，对创作人员和专业从事管弦乐指挥、演奏的人员尤为需要。

本书作者罗加尔·列维茨基原是莫斯科音乐学院教授。当年特为本书中译本的出版做了较大篇幅的增订，但由于作者在1962年逝世，书中最后部分“主要人名注释”的增补工作可惜未能完成。

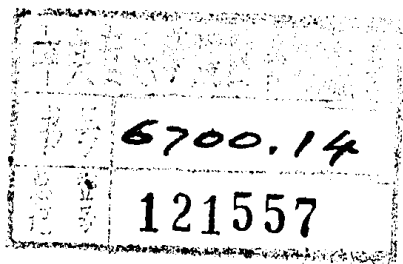
本书利用过去未成书的旧纸型印制出版，对书中某些译名等不妥之处，尚希读者谅解。

人民音乐出版社编辑部

一九七九年六月

目 次

作者的话	1
第一章 现代交响乐队	3
第二章 现代交响乐队的过去	28
第三章 弦乐器	53
第四章 木管乐器	109
第五章 铜管乐器	208
第六章 打击乐器	279
第七章 拨弦乐器和键盘乐器	308
第八章 管乐队	377
第九章 爵士乐队	398
外来语和生僻名词术语解释	430
主要人名注释	479



作者的话

《管弦乐队讲话》起先是在 1946 年间为“广播讲座”撰写的。讲座的叙述极为简单，同“音乐穿插”一起，每次从不超过半小时的时间。当时，这广播讲座曾多次反复播送，正如某些听众来信所说的，吸引了不少人的注意。这种情况使我起意把那过于简单的“广播讲座”改写成为形式完整、篇幅不大的专书。

当然，现在作为单行本出版的这本篇幅不大的专书，并不是想要教会读者写作管弦乐作品。这本书是专为这样一些读者而写的，他们爱好音乐，而且希望在茶余饭后的闲暇时间获得某些必备的知识，以便在听赏某些最通俗易解和时常演奏的管弦乐作品时，能够比较容易地认识清楚拥有种种不同乐器的管弦乐队的最为复杂和难以领悟的音响。还有一点对读者说来可能也有所帮助：这本书还将介绍管弦乐队本身和管弦乐队中每件乐器的历史，这些历史的叙述丝毫也不会使读者感到厌倦，相反地，却会尽可能地引起读者的兴趣。一句话，我写这本书的目的，是想通过一种饶有兴味和极其简要的叙述，传授所有一切最重要和最必需的知识，这些知识读者只有在专门论述管弦乐队、论述管弦乐队的组织、性能和历史的复杂的著作中才可能学到。通常所有这些著作（其中绝大部分已是绝版的珍本）都非常难懂，因为阅读这类著作，不但需要掌握广博的理论知识，而且还得善于运用书中所提供的科学材料。

基于上述种种原因，我的小小的意图是想把一些可能是听者或是读者最容易接触到的、同时又最便于通过鲜明的形象而满足

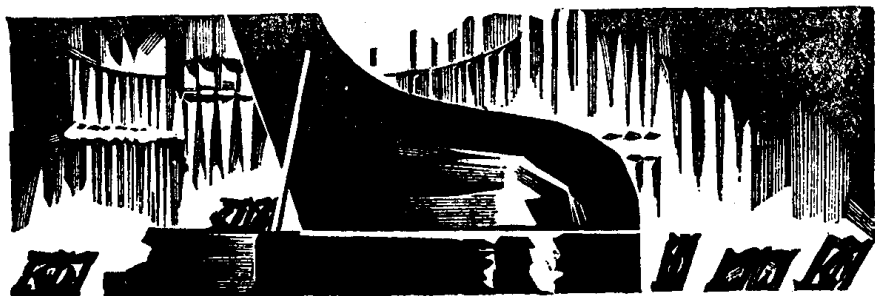
听者或者读者的求知欲的问题,作为本书的内容。当然,选用“文学性叙述的形式”写成的这一“通俗性讲话”,绝不降低所述及的科学性内容的水平。我认为叙述的简明浅显,正如伊·尤·克拉契科夫斯基在他的《阿拉伯手抄本研究》和阿·叶·费尔斯曼在他的《痛苦的回忆》等出色的书本中所做的那样,不可能成为一种妨碍。相反地,任何一本书所涉及的有关学科的知识阐述得易于为人所理解,应当认为是作品的优点,而不是它的缺点,顺便说一句,许多心情象清教徒那样特别热中于保持“专业知识”不可侵犯的科学性纯正的人们,却认为叙述的通俗易解正是一个缺点。没有必要去证明这种观点是完全错误的。过去最伟大的学者从来不曾这样设想过,相反地,他们认为对任何一门学科的研究,首先应当是一种愉快,甚至于是一种娱乐,在这种情况下,“认识”就会变成比较简单、轻松和易解。因此,要是我得以在某种程度上解决这个问题,我将会为此感到十分满意。

在《管弦乐队讲话》的中译本中(实际上已经是第二版),有关民间乐器和打击乐器方面都补充了大量的材料。在管乐队一章中也有同样的补充,在其他章节还进行了某些补充、更动和修改,我认为在本书的增订二版中是有必要这样做的。此外,我不但力求做到简单、明了和易解,而且也力求做到尽可能精确,因此,我在本书末尾还附录了“所有外来语和专业名词术语”以及读者由于某种原因可能还不熟悉或者还不认识的概念的词汇解释。

Д.М. 罗加爾-列維茨基

1957年6月—9月(1962年增订)于莫斯科

[注] 本书的作者罗加爾·列維茨基(原是莫斯科音樂學院的教授)。他特為本書的中譯本的出版做了較大篇幅的增訂,但“主要人名注釋”的增補因作者逝世(1962)未能完成。——譯者注



第一章 现代交响乐队

什么叫做管弦乐队，这个名称到底从何而来，它的含义又是什么呢？远古时代，在年代湮远的古希腊剧场舞台前沿安置合唱队座位的地方，叫做“ὀρχήστρα”——“合唱队席”。很久很久以后，当人们重又燃起对古希腊悲剧的迷恋、并因此而产生对“体裁”的深刻研究时——这种研究起初只在于模仿，后来则建立了完整的“伪古典乐派”——，只是在这时候，这种“重又燃起的迷恋”才促使歌剧和舞剧的艺术形式应运而生，而为歌唱和舞蹈伴奏的乐师座位，也在这时候移到观众与舞台之间的地方。再过一些时候，这个地方——在现代化歌剧院里一般设在稍低的洼处——也开始叫做“оркестр”——“管弦乐队”，而这个名称本身就具有双重的意义——集合的和特定的乐队席位。换句话说，在管弦乐队中参加演奏或者说组成这一个管弦乐队的全体乐师，也开始叫做“管弦乐队”，要是我们把他们看成统一的音乐艺术单位的话，“管弦乐队”的成员一般叫做“乐队艺术家”、“乐队演奏员”，或者简单地说，叫

做“乐师”。

如果需要继续说明这里所提到的那个名称的含义的话，那么也只能这样说，在剧院里的洼处或“乐池”，即管弦乐队所在的地方，或者更正确地说，管弦乐队演奏员所在的地方，也叫做“管弦乐队”，因此这个名称现在已经完全足以准确地确定管弦乐队的所在地。打个比方说，我们只要说某某人“在乐队里”，这意思就是说，你可以在贴近乐队的那些房间里，或者在乐队里找到他。贴近乐队的这些房间，多半是供作乐师休息和工作以及存放乐器的处所。这些处所现在也用“管弦乐队”这样一个概括的名称，因为这个概念本身的含义实在已经太多。因此，现在无论是“管弦乐队”在演奏时所在的任何场所，或者是由乐队指挥者领导之下的“一大批乐队演奏员”，都符合于管弦乐队这同样一个总的概念。不用说，在上演戏剧的剧院里，情形就完全两样。在那里，乐队的使用是偶然的，而且纯粹是为着实用的目的。因此它隐藏在观众看不见的地方，多半根据实际的需要安置在舞台的后面，或者甚至于安置在舞台的下面。

但是，这是在剧院里的情形。在音乐厅里，一般并没有为管弦乐队设置的任何洼处。在这里，没有供作戏剧表演的舞台，因此没有任何必要把乐队安置在低于舞台平面之下。恰好相反，在音乐厅里，乐队本身就是表演者，听众——在这种情况下他们也就是观众——的全部注意力都集中在他们身上。因此乐队在进行音乐演奏时位于相当明显的高处。这个高处叫做“音乐会舞台”，这舞台如果是专为交响乐队演出而设计的，那么也可以简单地把它叫做“оркестр”——“管弦乐队”。

假如我们从“鸟瞰”的角度来想象音乐会的舞台，那么，首先我

们将会为椅子和谱架的那种奇怪的、几乎是离奇的排列次序而感到惊讶。这是演奏员在乐队中的座位的习惯排列次序，或者也可以叫做乐队的“阵势”。这种阵势从不违反既定原则而发生变化，要是有一位指挥忽然异想天开，要求乐队按照他自己的一套想法而排列，象这样的任何改变通常仅只是对他个人有利，而当乐队还没有能够适应这种对他们说来是新的条件的最初一些时候，总会有一些意外发生，而且总觉得并不很顺当。

最近一个时期以来，乐队座位的排列，正如上述，已经固定下来，而且好象成为一种“习惯”。在这种排列次序的情况之下，在音乐会舞台的正当中最靠近舞台的前沿，有一小块稍为高起的地方，那里安放是为指挥准备的“小站台”。指挥在乐队中是“最重要的人物”——乐队的领导者、教师和所要演奏的音乐作品的艺术解释者。指挥自己在音乐艺术上的意想，应该传达给乐队，或者，象现在人们时常不是那么中肯的说法：“灌输”给乐队，从而也就灌输给听众，他应该迫令乐队完全服从他自己的意志。就其实质来说，一直到包括所要演奏的作品的特性在内的所有一切，都取决于指挥者。某一位指挥者从某一个方面来解释音乐，根据某一种观点来分析它，而另外一位指挥者，在演奏同样一部作品的时候，却为自己提出某些绝然相反的任务。正是由于这个原因，听众对指挥者的演奏本身远非总是抱着不偏不倚的态度，通常他们所挑选的是指挥者通过演奏对作品的表达同他们本身对音乐的想象或感受多半是相符合的作品。

艾克特·柏辽兹极其形象化、明智而正确地谈到指挥者和他在乐队中的作用。他在自己的关于管弦乐法的著作的附录中说过：“人们时常非难歌唱者，把他们看作是作曲家与听众之间的最

危险的中介人,但是我认为这是不正确的。在我看来,最最危险的是指挥者。蹩脚的歌唱者所能破坏的仅只是他自己的一个声部。无能的或者缺少善意的指挥者却会毁灭一切。一个作曲家的作品,只要不是落到那种既无能又缺少善意的指挥者手里,那就应该算是幸运,因为在那种指挥者的极为有害的影响之下,一切全都丧失殆尽。最出色的乐队会失掉活动能力,而优秀的歌唱者则束手束脚、麻木不仁,灵感和谐调必定会消逝。在蹩脚的指挥者的指挥之下,作曲家的最崇高而豪放的激情,好象显得不近情理。高扬的狂喜将会落空。灵感变成泡影。天使的翅膀低垂。天才的作曲家好象变成又乖常又愚蠢。神象将从它自己的台座上给拆掉,并给踩入泥坑。但是更坏的是:一般听众以及甚至于最精明的音乐行家,如果是对他们第一次听到的新作品演奏,他们都无法估计指挥者给带来多少损失,无法发现指挥者干了多少蠢事,犯了多少错误和多少违反作者意图的罪行”。查理·蒙士是当代最敏感和最有感召力的音乐家之一,他则是从更狭窄的纯专业观点来判定指挥者在乐队中的作用和地位。他在他自己的一本叫做《我是个指挥家》的奇妙的小册子中写着:“如果您的名片上已经印上了‘指挥家’的头衔,这绝不等于说您已经成为一位指挥家。还应当配得上指挥家这个称号,而这一点只有证明您是一位真正的艺术家的时候才可能达到。——为什么那么难于成为一个指挥家,其中的原因之一乃是在于:这方面需要丰富的理论上和实践上的知识。因为既然必须去指挥所有的乐器,那就得去熟悉它们。您得演奏您以前完全不熟悉的音乐。甚至连贝多芬的《第五交响曲》,您也有过第一次演奏它的时候。因此必须善于同作曲家融合在一起,并善于想象他的意想和思路。必须细心研究指挥者与乐队之间的一切交

往手段。特别是由于音乐创作越来越复杂，因此在您自己的音乐修养中即使是一点一滴的知识都不应该放过……”。

但是，知道这一点还远远不够，而且问题也完全不在于指挥者走上舞台来到乐队时所站上的那个小站台，甚至也不在于为指挥者而设置在小站台前面的那个“指挥谱架”。大家知道，指挥者所用的谱架是专为管弦乐总谱而设置的，也就是说，是专为那种以特殊的形式记录下任何一位作者的各种各样的管弦乐作品的乐谱而设置的。当然，在这里没有必要去仔细推究这一个极其复杂的音乐现象的一切详情细节。熟识总谱，并学会在总谱上进行有效的分析，这件事绝对不是那样容易和简单。整部管弦乐总谱可以说就是“创造的成果”。其中所记写的乃是作者在他自己的创作冲动的热情中想要倾诉的一切。在总谱中通常反映出作者的创作构思中所有最细小的蜿蜒曲折，反映出他的一切意想和艺术抱负。归根结底，总谱乃是作曲家的一种创造精神的体现，是他的艺术构思和宿愿的体现，是他自己的一种面貌的体现。根据总谱的手稿，根据它的表达手法，根据其中选择和运用个别乐器及其组合的方法，甚至可以完全不容置辩地猜出作者的名字，因为正如以上说过的，总谱有它的“音乐艺术面貌”，有它的“创造精神”，最后，还有它的作曲者的自我。因此，在这里引用熟谙乐队的一切特性、奇想和癖性的最卓越的乐队大师之一的柴科夫斯基对总谱的一番论述，是再合适不过的了。

他说：“……翻阅自己已经完全写好的总谱，可有多大乐趣呀！对一个音乐家说来，总谱并非各种不同的音符和休止符的集锦，而是一幅完整的图画，其中所明显突出的是一些主要的人物，附带还有一些次要的形象，最后还有背景。在我看来，任何管弦乐总谱，

不仅仅是我所预先体会到的未来的听觉器官的一种享受，而且也是视觉器官的直接享受。因此我有点学究气地要求保持我自己的总谱的洁净，不容许在它上面有所修正、涂改、或者玷污……”。

总谱这是所有作曲家的“最神圣不可侵犯的东西”，因此要是有这么一位作者，他既不懂得这个“秘密”，而且有时候也象那些渺小可怜的“空头作家”那样，把自己的作品委托给本行的真正大师办理，这些大师不只是出色地完成委托给他的任务，而且也会把太多属于他自己的东西带给那样的总谱，使类此的“作品”具有某种异样的、多半是更完善的形式，可是对这样的作者说来，那可真是太不美妙了。……

沿着整个舞台，在指挥站台的左边——倘若从大厅里望过去的话——摆置着所有的第一小提琴，而在右边则是所有的第二小提琴。这样一来，管弦乐队的整个第一排，在观众看来，全为一些面对着指挥者的小提琴家所布满，而在他们当中又给指挥谱架和站台隔成两半。大提琴本身的排列构成一个翻倒的大三角形，它的尖角对着指挥者；大提琴排在第一小提琴的旁边，通常它占据着位于第一小提琴和木管乐器左翼之间的整个区域，在这里，它也同竖琴紧相毗连。低音提琴在大提琴的后面排成一个半圆形，好象围绕着乐队的整个左侧，因此它使得乐队的这一部分具有一个十分完美的轮廓。中提琴从乐队的右边占据着恰好与大提琴在左边所占据的同样位置。总之，它们的位置要稍为靠右一些，在比第二小提琴深进去一点的地方同第二小提琴坐在一起，中提琴的最贴近的邻居是整个铜管乐器组。

在管弦乐队中，弦乐器，或者说“拉弦”乐器——小提琴、中提琴、大提琴和低音提琴组成了“弦乐五重奏”，它在乐队中数量最

多,有时候可以脱离乐队的其他乐器,作为一种十分独特的单位以弦乐队的形式单独出现。在任何音乐作品中,弦乐的五重奏用得最多,而且它的声部往往极其复杂。拉弦乐器的音响,在色彩和艺术表现手法上都特别丰富。弦乐五重奏的演奏性能是无比多样的,而且它也比乐队中其他乐器的一切结合形式更能保持得住听众对其音响色彩的注意。作曲家往往不仅在整出歌剧或整部交响音乐作品中把或长或短的音乐片段交给一个“五重奏”演奏,而且也采用能够满足他们的最复杂而精致的艺术构思的弦乐器的十分独特的结合方式。通常弦乐器的数量是全乐队演奏者的总数的三分之二,稍稍地、但不是过分地扩大它的数量并不会搞坏事情,反过来说,弦乐器的数量要是太少了,对管弦乐队的总的音响却会产生不良的影响。在现代条件下,弦乐器的数量得根据木管乐器、铜管乐器和部分打击乐器的实际情况而决定。这些乐器的数量愈多,种类愈繁,显然弦乐器的数量也就愈多。所有为了力求扩大某一个声部的演奏者的数量从而损及另一个声部的做法,应该说乃是一种绝对不良的现象。这种情况往往不但会使弦乐五重奏的音响质量变坏,而且还会使整个乐队的音响质量变坏。相反地,相应扩大弦乐的声部,却会促成音响的丰满,顺便说说,这可以使听众感到莫大的愉快,同时又实现了作曲家的良好的期望。柴科夫斯基在他自己的《弦乐小夜曲》的总谱封页上就是因为这样才写下了这样一行说明:“弦乐队的编制越大,越能符合作者的愿望”。在音乐作品中,弦乐五重奏所起的作用是漫无止境的,要说明这一个奇妙的管弦乐结合方式的特别感和特别富有表现力的音响,只要举出即使只是某些众所周知的作品,也就完全够了。弦乐队的特别感人的音乐,在柴科夫斯基的《弦乐小夜曲》的《圆舞曲》和《悲

歌》中，在那普拉夫尼克的《杜勃洛夫斯基》的一段取名为《夜》的间奏曲中，在格里格的《春》、《奥塞之死》和《阿尼特拉舞曲》中，在斯克里亚宾的《钢琴协奏曲》第二乐章的开始处，在阿连斯基的《柴科夫斯基主题变奏曲》中，以及在许多其他作曲家的作品中都可以遇到，但要简单地罗列这些作品的名字，看来实在过于烦琐，而且可能甚至是毫无益处的。然而，即使就是在这样一种情况之下，不可否认地我们还是非常愉快地要再提一提格里格的一部很少演奏、但是其中弦乐队音响却极美妙的作品《霍尔堡时代剪影》组曲，在这部作品中到处都可以遇到小提琴、中提琴、大提琴和低音提琴的惊人地纤细、富于表情和非凡地华美的结合。

木管乐器分成两行排在正对着指挥者的地方。长笛和双簧管一般排在第一行，而单簧管和大管则排在紧跟在他们后面的第二行。如果乐队中用到了萨克斯管，通常则把它们排在单簧管的左边。

木管乐器在管弦乐队中的地位，就其作用说来，可以列为第二。木管乐器的音响结合，比弦乐器较不丰富也较少变化，但是在乐队中时常用以同弦乐器进行全部的或者局部的对比。在这种情况下，它的音响显得特别清新而美丽，许多作曲家，例如贝多芬在《第五交响曲》中，柴科夫斯基在《罗密欧与朱丽叶》中，或者勃拉姆斯在《第三交响曲》的慢板乐章中和威尔第在《奥赛罗》的黛丝德蒙娜最后一支歌曲中，运用木管乐器特别成功且富有表现力。但是也有这样的情况：作曲家把自己的音乐构思，整个儿仅只交给木管乐器去体现。在这种情况下，他们一定会严加注意，不使它超过“被允许的限度”，因为在这一点上即使最为细小的夸张，也很容易使他们的音乐变成多少有点乏味，有点惹人生厌，而且甚至于在

一定程度上显得平淡无奇。因此，作曲家多半使木管乐器同弦乐器相结合，这样一来，乐队的这些声部单独进行的独奏音响就显得特别优美。当然，在这种时候他们所采用的就不仅仅是“原型乐器”——长笛、双簧管、单簧管、大管或者萨克斯管，而且还有它们各自的“变型乐器”——短笛或者中音长笛、英国管（很少用抒情双簧管）、小单簧管、低音单簧管，甚至也用到低音大管。独奏木管乐器用途极广，它不但被运用在最著名的歌剧中，例如，古诺的《浮士德》、柴科夫斯基的《叶甫根尼·奥涅金》、比捷的《卡门》、里姆斯基-科萨科夫的《雪娘》，而且特别是用在莫扎特、贝多芬、柴科夫斯基、李亚多夫、格拉祖诺夫、德沃夏克、德彪西、拉威尔以及过去和现在的其他许许多多备受赞誉的作曲家的无数的交响音乐作品中。

在木管乐器旁边但稍稍进去一些的更靠左边的地方，还摆着竖琴，一架或者两架，根据实际需要而定。这竖琴有时候接在第一小提琴一排的末尾，因此同指挥者之间的距离非常之远。其实，这对竖琴演奏者说来是不顶方便的，而且还会使竖琴本身的音响质量稍有减色。在戏剧乐队中，第一小提琴的数量一般稍微少一些，把竖琴摆在这么远的位置，关系还不太大。但是在音乐厅里，把竖琴摆在这样的位置，一般或者是出自指挥者个人的意愿，或者是由舞台的建筑条件所限定的。在捷克音乐馆乐队中，竖琴正是摆在这样的位置上。

在很长一段时期中，竖琴在乐队中是非常少见的，但是现在已经几乎没有一部交响音乐作品不用到它。通常竖琴并不演奏特别重要的声部，它多半是起一种“装饰”的作用。当然，在任何舞剧、交响诗或歌剧中的竖琴独奏则又当别论。在这些场合中，竖琴可

以演奏非常繁难而重要的声部，例如，在格拉祖诺夫的《蕾蒙达》中，在斯克里亚宾的《第三交响曲》——《神圣之诗》中，或者在达尔戈梅斯基的《水仙女》中，都是这样处理的，但是在一般条件下，竖琴多半用来作为伴奏，特别在神话奇幻的、富有诗意的和形象描绘的音乐中更是如此。里姆斯基-科萨科夫在《萨德科》和《五月之夜》中，柴科夫斯基在舞剧《胡桃夹子》的魔幻场面和《睡美人》的“全景图”中，正是那样运用竖琴的音响的。

作为管弦乐队的第三个十分独特的组合的铜管乐器，包括有圆号、小号、长号和大号。然而，在管弦乐艺术的和音响的特性方面，只有圆号才有被允许的某种例外。圆号虽然也是属于“铜”管乐器，但是在管弦乐队中它所起的作用，一般却是充当“铜”管与“木”管之间的“联系环节”。因此，圆号在乐队中的排列位置并不总是严格规定好的。它有时候摆在木管乐器的右边，有时候却给摆在紧贴着木管乐器后面稍高的地方，恰好面对着指挥者。圆号的这个座位在观众看来显得非常之美，而从它的乐队音响观点上说，也有很显著的优点。但是如果由于某种原因而把圆号摆到指挥者右边稍稍斜对双簧管和大管的地方，这时候，小号、长号和大号就得稍微向后挪动，把他们自己原来的位置让给圆号。

在交响乐队中，铜管乐器很少以十分独特的完整结合的形式出现。它们多半是个别独立出现的。有时候，如同在《胡桃夹子》的《花之圆舞曲》中那样，专用一些圆号；有时候，象在德彪西的《夜曲》中那样，单用一些小号；也有象在柴科夫斯基的《第六交响曲》中那样，用一些长号再加上一个大号。当然，作曲家可以任意采用这三种不同的铜管乐器的各种结合形式，甚至于是十分自由的结合形式。在这样一些条件之下，发生变化的仅只是它们的音响特