

中央音乐学院图书馆藏书

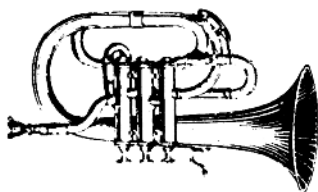
书号	H3.5/ TLKa u
总登号	149329

管絃樂法

(上卷)



天同出版社 印行



梁 友 梅 校訂

中華音樂出版社編譯

WZ 17 / 14



2700.18 (上)	
149329	

序 言

經過兩年半繁重的工作，著者終於得以愉快的心情把他所約定了的關於管弦樂法教程的上卷呈獻於讀者之前。本書之所以遲遲問世，一半由於著者業務工作負擔的增重，但主要還是爲了要做好這項工作而化去很大的功夫作必要的準備和研究。

爲了能在手頭隨時找到引證時所需參考的譜例，著者在動手寫作之前，幾乎研究了他所收藏的每一本管弦樂總譜。查閱了數百種名家的總譜，少則幾頁，多至六七百頁。他排列了一張一千四百餘段音樂的譜例表，供引證或參考之用。當然，這是大大超過實用上的數目；但是，如果沒有這樣一張表擺在手頭，在需要某一特殊的譜例時，臨時去尋找不知要耗費多少時間。這項工作充分保證了以後工作進行上的順利，因爲本書實際寫作所占時間比較短；但準備工作却整整化了一年半以上。

在計劃本書的寫作時，覺得首先須個別討論樂隊中的各種樂器，而把它們的編配法這重要課題留在後面再談，雖然這課題在前面所舉的譜例中，有時仍不得不略述。在討論過“讀者所必須具備的條件”、“近代樂隊的組成和總譜的編排法”這兩章前論之後，就依次討論管弦樂隊的各大類：弦樂器、管樂器及打擊樂器並詳述各種樂器的機械原理、性能及特點。我們並不深入研究科學上的問題，但不能不

涉及音響學上的問題，否則就無法解釋有關樂器技術上的諸問題了。讀者無需太高深的音響學知識，只要讀過如泰羅的音與音樂這類書便足以應付了。

在討論不同樂器時，著者曾竭力設法使與實際結合——成功與否，讀者自有公斷。這裏有許多給讀者的提示，是由樂隊中的演奏者提供的；誰如有機會與樂隊演奏者有所聯繫，便可從他們那裏獲得不少知識。

本書沒有提到那些只用於軍樂隊中的樂器。所談的不論常見與否，都是在正規樂隊中出現的樂器。為全樂隊寫譜是另一個特殊的課題，不屬於本書的範圍。若篇幅許可（看來可能性很小），關於這課題也許在下卷補充一章專門討論。本書既是一部談正規樂隊的論著，那末，不附加這一章，也不失其為完整。

雖然在第二章論管弦樂器時，把管風琴也計算在內，但以後却不再提到。不提是有意的。讀者需要關於管風琴的技術知識，可在著者另一書應用曲體學第十三章中找到，至於它與樂隊的編配問題，將在本書下卷論述。

著者憑教學經驗，知道有許多學生對於樂隊中某些樂器的外形不能一望而知——譬如雙簧管與單簧管就辨不出分別所在，因此著者覺得必須把所談到的大部分樂器附以插圖。但有幾種無此必要，有些是因為衆所周知的，例如豎琴；有些樂器，例如蛇形大號，現已不再應用了。

著者對本書引用大量的譜例是毋須告罪的。他有幾點理由須這樣做。首先，沒有其他方法較從總譜中摘引的音樂來研究更能激發讀者的想像力。當著者還是孩子時，他對於管弦樂法的熱忱——這種熱忱以後從未減退過——最初就是由於研讀哈密爾敦的管弦樂寫

作手冊中所引錄的幾小段音樂而逗引起來的；早在他還未能置備大量總譜以前，已熟讀柏遼茲的管弦樂法中的每個譜例。著者相信這些曾經對他有很大裨益的東西，對讀者也會有幫助。

這些短小的摘句的另一重大的作用是：它們能幫助訓練讀者閱讀總譜的能力。如果把整部交響曲或歌劇的總譜擺在他面前，他的注意力會不斷地爲整篇音樂本身所吸引。且不談在繁複的總譜裏有摸不清頭緒的可能，很可能把總譜草草看過，而只求一個旋律或和聲的大概印象。但如果只有幾小節的音樂，其中很少甚至沒有空白的譜表，他的注意力就能集中，而不再分散；他會仔細研讀這幾小節，直到他至少知道了作曲者的用意爲止。本書前幾章譜例的效果，絕大部分都不是難於瞭解的；它們逐步訓練了讀者的讀譜能力——這是他從研讀這些譜例所引自的那些巨篇作品中所不可能獲得的好處。

著者根據兩個原則選擇譜例。首先，它們必須能够很好地顯示每一樂器各別的特性。有許多地方就引錄了重要的獨奏句；雖然樂器的編配不時涉及，但並不作有系統的討論；因爲這部門的學習應屬於本書下卷的範圍以內。其次，著者儘可能避免引錄那些讀者易於找到的樂譜，這類樂譜，一般只提作參考資料用。由於同樣理由，在該瓦特與霍夫曼的巨篇論著中引錄過的譜例比較用得少，雖然這些教本由於定價較高，不是每個讀者都能置備的。

除了六七個譜例以外，本卷每一譜例都是從著者所收藏的總譜中抄錄下來的。相信從凱魯比尼及奧培爾的作品中引錄下來的許多美妙動人的譜例（且不談那些從莫差特、舒伯特及其他作曲家的較不熟悉的作品中引錄下來的片段），對於讀者會有很大的幫助，而且會引起他們的興趣。

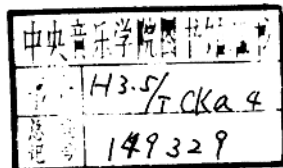
讀者在開始閱讀總譜時，所遭遇到的主要困難問題之一是移調

樂器。這問題無法避免，必須克服，而且愈快愈好。如果在前面的譜例中，把移調樂器的聲部用實音改寫，那就好像套上了救生圈來學游泳一樣，終非上策。不過，爲了儘量幫助讀者起見，我們在每一譜例前面，把需要移調的度數注明，直至論到該樂器的那一章爲止。

著者最初還擬在本卷附帶討論各種獨奏樂器的處理問題，即室內樂的寫作問題；但詳述關於它們的技術所占去的篇幅，超過預算很多，以致這問題不得不擱下來，留至下卷自成一章來討論。

管弦樂法這題目是這樣的龐大，包括的細節又是那樣的複雜；所以，這工作有一大部分還須留待以後再論述。下卷將儘快繼本卷之後與讀者見面，討論編配、對比、音色、音量的平衡、各聲部的伴奏、樂隊改編、小型或不完整樂隊的編譜法等重要問題。著者當不辭勞苦，務使這著作儘可能達到完善。（下略）

倫敦



目 次

序 言	I
第一章 緒論	1

管弦樂法定義 (1)——編譜法；總譜 (2)——管弦樂法是一門新興的學問 (3)——起於海頓與莫扎特 (4)——管弦樂法與繪畫的相似之點 (5)——管弦樂法能教授的程度 (6)——一般作曲知識的必須具備 (7)——特殊需要的條件；讀譜能力 (8)——C 譜表的知識 (9)——讀譜的第一步 (10)——更進一步 (11-13)——認知不同音色的能力 (14)——獲得此能力的步驟 (15, 16)——分析樂隊中的音響 (17)——樂器的實際知識 (18)——管弦樂隊中的經驗 (19)——學習管弦樂法無捷徑可循 (20)——本書的計劃 (21)

第二章 近代樂隊的組成和總譜的編排	9
-------------------	---

管弦樂隊中樂器的三大類 (22)——弦樂器：它們的三個細分類 (23)——弓弦樂器 (24, 25)——弦樂器的其他兩類 (26)——木管樂器：長笛 (27)——雙簧樂器 (28)——單簧樂器 (29)——圓錐體與圓柱體管 (30)——銅管樂器 (31-35)——管風琴與風琴 (36)——打擊樂器：鼓 (37, 38)——其他打擊樂器 (39)——樂器分類表 (40)——弦樂在樂隊中的數量及比例 (41)——常用的管樂器與打擊樂器 (42)——額外的樂器 (43)——總譜編排的不同方法 (44)——第一種方法 (45)——通用的近代排列法 (46-50)——重要的一種矩形 (51)——作廢了的方法 (52)——老式總譜的不規律性 (53, 54)

第三章 弦樂器：小提琴與中提琴	23
-----------------	----

弦樂器在樂隊中的重要性：它們音域的寬廣 (55)——演奏的靈活 (56)——音域變化層次的分明 (57)——小提琴：指法 (58)——把位 (59, 60)——較低的弦 (61, 62)——半音階 (63)——高把位的音調 (64)——顫音 (65)——弓法與句

法(66)——譜例(67,68)——兩音以上的編配(69)——雙弦音(70-72)——譜例(73-75)——三音及四音和弦：不可能的和弦(76,77)——寫作和法音時一般應注意的原則(78-82)——不可能的樂句(83)——同音的反覆；振音(84)——不正確的記譜(85)——連弓振音(86)——撥弦音(87)——譜例(88-90)——弓桿奏(91)——弱音器(92)——譜例(93)——泛音(94-96)——標記泛音的方法(97,98)——人工泛音，如何獲得(99)——其記譜法(100)——全用泛音演奏的樂句(101)——小提琴為二部以上的聲部(102)——獨奏小提琴與樂隊的編配(103)——揉弦(104)——弦樂更複雜的分部(105)——各調上性質的差異(106)——中提琴(107)——指法等與小提琴類似(108)——音色上的差別；原因(109)——中提琴在樂隊中的應用(110)——常寫成兩部(111)——格魯克的例(112)——和聲的低音有時交給中提琴，譜例(113)——中提琴重複低音提琴(114)——中提琴代替小提琴(115)——中提琴作獨奏樂器(116)——中音中提琴(117)——柔聲中提琴(118)

第四章 弦樂器：大提琴與倍大提琴 60

大提琴(119)——調弦；記譜(120)——指法(121)——半音階(122)——把位(123)——雙弦音與和弦音(124)——琶音(125)——振音、撥弦音及弱音器(126)——埃羅爾德的例(127)——泛音(128)——大提琴的應用(129)——作為旋律樂器用(130)——布拉姆斯的例(131)——邁爾培爾的例(132)——拉夫的例(133)——獨奏大提琴用別的樂器重複(134)——大提琴的分部(135)——同前，分成兩部以上(136,137)——把獨奏大提琴(138)——不常見的高弦法(139)——倍大提琴(140)——三弦的樂器(141)——四弦的樂器(142)——指法與音域(143)——雙弦音與和弦音(144)——非常快速的樂句，為什麼沒有效果(145)——弱音器泛音(146)——撥弦音(147)——倍大提琴常與大提琴八度齊奏；何時需要改變(148)——大提琴與倍大提琴同度齊奏(149)——撥弦的各種應用；斯波爾的例(150)——貝多芬的例(151)——舒柏特的例(152)——倍大提琴的分部(153,154)——倍大提琴作獨奏樂器；莫差特奇特的例(155)

第五章 豎琴、六弦琴與曼陀林 83

豎琴音域(157)——“兩步動作”；踏瓣(158-160)——豎琴最好用的調(161)——重升音與重降音(162)——豎琴在本質上為一自然音階樂器(163)——瓦格納所寫的幾乎不可能的樂句(164)——和弦最好的分配法(165)——琶音(166)——

舒曼的例(167)——奧培爾的例(168)——豎琴與獨奏樂器的編配, 斯波爾的例(169)——豎琴加用撥奏弦樂(170)——豎琴的泛音(171)——泛音的記譜法(172)——柏達茲的例(173)——豎琴上的“等和聲音”(174)——特殊調法所得減七和弦的琶音(175)——老作家少用豎琴(176)——一架以上豎琴的應用(177)——邁爾培爾的例(178)——羅西尼的例(179)——瓦格納用六架豎琴(180)——六弦琴: 調弦與記譜(181)——指法(182)——應用的例; 韋柏的例(183)——奧培爾的例(184)——曼陀林(185)——調弦與指法(186)——罕得爾的例(187)——派西厄洛的例(188)——柳特琴(189)——鋼琴(190)

第六章 木管樂器: 長笛與短笛 104

長笛的種類(191)——普通長笛(192)——它的天然音階; 低音區(193)——中音區(194)——高音區(195)——完整的音域(196)——特博式長笛(197)——快速樂句; 顫音(198)——“彈舌音”(199)——長笛在樂隊中的應用(200)——低音區的應用, 奧培爾的例(201)——德沃夏克的例(202)——中音區; 格魯克的例(203)——長笛華麗的樂句; 凱魯比尼的例(204)——用輕微伴奏的獨奏; 海頓的例(205)——長笛連續三度及六度的樂句; 莫差特的例(206)——奧培爾的例(207)——門德爾松巧妙的編配(208)——長笛擔任和聲的中部(209)——三枝長笛的應用; 渥爾夫的例(210)——兩枝長笛及一枝短笛(211)——降 D 與降 E 調長笛(212)——為何作移調樂器寫譜(213, 214)——高三度長笛(215)——短笛: 音域(216)——最好的音(217)——短笛的技術(218)——它在樂隊中適宜的應用; 貝多芬的例(219)——罕得爾與海頓的處理(220)——奧培爾的例(221, 222)——德沃夏克的例“a 2”的說明(223)——用一枝以上的短笛(224)——降 D 與降 E 調短笛(225)——哨笛(226)

第七章 木管樂器: 雙簧樂器 126

雙簧樂器在樂隊中的重要性(227)——它們具有表現力的原因(228)——雙簧片(229)——今日樂隊中應用的雙簧樂器(230)——雙簧管; 記譜及音域(231)——指法(232)——各音區的音質(233)——老式與新式雙簧管的差別(234)——雙簧管本質上為一旋律樂器(235)——顫音(236)——樂部中用休止符的必要(237)——給雙簧管的獨奏樂句, 應參看的譜例(238)——格魯克的例(239)——胡美爾的例(240)——孟德爾松的例(241)——莫差特的例; 莫龍的伴奏(242)——凱魯比尼所寫華麗的獨奏句(243)——跳音的應用; 彈舌法的不

實用(244)——斯波爾的例(245)——拉夫的例(246)——雙簧管與長號的編配；舒柏特的例(247)——雙簧管用來填充和聲(248)——雙簧管的其他種類；柔摩雙簧管(249)——英國管；音域及指法(250)——不同的記譜法(251)——音質(252)——名家對這一樂器的應用；舒曼的例(253)——邁爾的例(254)——柏達茲的例(255)——德沃夏克的例(256)——英國管常代替一枝雙簧管(257)——選自女武神的例(258)——快速樂句的無效果(259)——大管(260)——指法與音域；記譜(261)——最好的調；顫音(262)——快速樂句；莫差特的例(263)——各音區的音質(264)——凱普比尼的例(265)——門德爾松的例(266)——海頓的例(267)——莫差特的例(268)——用大管及大提琴伴奏歌聲；韋柏的例(269)——大管作為管樂器的低音；斯達提尼的例(270)——大管生動的獨奏句；延緩音(271)跳音效果；“ad”的說明(272)——長笛與大管相隔十五度；奧培爾的例(273)——樂隊中用兩枝以上的大管(274)——倍低音大管(275)——音域(276)——快速樂句(277)——名家對這一樂器的應用(278)——海頓的例(279)——斯波爾的例(280)

第八章 木管樂器：單簧樂器 164

單簧片(281)——單簧樂器的兩族(282)——單簧管；名稱的來源(283)——圓柱體管(284)——單簧管的天然管腔(285)——指法(286)——音域(287)——記譜(288)——單簧管的音區(289)——音響強弱層次的能力(290)——最好用的調(291)——顫音(292)——在中音區上的樂句(293)——單簧管的各種類(294)——B調與A調單簧管的移調(295, 296)——不同單簧管的調號表(297)——考慮指法的重要(298)——移調單簧管聲部的寫法(299)——為任何一特定的曲選擇單簧管(300-302)——音樂中途換單簧管(303)——老式記譜法(304)——海頓與莫差特的應用單簧管(305)——莫差特譜例的分析(306, 307)——貝多芬與舒柏特對單簧管的處理；舒柏特的例(308, 309)——低音區的應用；韋柏的例(310)——門德爾松的例(311)——勃爾提尼的例(312)——羅西尼所寫華茲的獨奏句(313)——柴科夫斯基對更弱效果的應用(314)——兩支瓦格納用單簧管的樂句(315)——莫差特的g小調交響曲中單簧管的應用(316)——本位B調單簧管(317)——小型單簧管(318)——中音單簧管(319)——記譜的特殊；譜例(320)——音色(321)——貝多芬的例(322)——門德爾松的應用(323)——莫差特的應用；譜例(324)——降E調中音單簧管(325)

——低音單簧管(326)——很少應用(327)——李斯特的例(328)——瓦格納給低音單簧管的記譜法(329)——譜例(330)——德沃夏克不平凡的編配(331)——薩克管(332)——這一樂器的性能(333, 334)——它的音質(335)——各種類型(336)——每種的音域(337)——比才的例(338)

第九章 銅管樂器：法國號與小號 199

木管與銅管樂器發音的不同(339, 340)——泛音(341)——“泛音列”(342)——規範泛音產生的法則(343)——泛音列中各音間不規則的音程(344)——曲管(345)——法國號與小號為何作移調樂器記譜(346)——如何閱讀法國號與小號的聲部(347)——銅管樂器的兩類(348)——法國號(349)——嘴子(350)——記譜；F 譜表不合理的處理(351)——老式總譜中不規則的記譜法(352)——用不同曲管的移調(353)——音域(354)——第一及第二法國號聲部(355)——阻塞音(356)——名家的應用(357)——“人工音”；海頓的例(358)——弱音器(359)——法國號的音質(360)——樂隊中用兩枝以上的法國號(361)——法國號聲部的編(362)——寫譜聲樂化的必要(363)——凱魯比尼的法國號獨奏句(364)——斯蓬提尼的例；為何寫用 F 調法國號(365)——舒柏特的應用法國號；譜例(366, 367)——邁爾培爾用法國號與獸聲的二重奏(368)——韋伯用三枝法國號的樂句(369)——羅西尼用四枝法國號的樂句(370, 371)——法國號與其他樂器的編配(372)——薩福法國號(373)——在樂隊中的第一次應用(374)——鍵盤的作用(375)——它們個別的及編配的作用(376, 377)——例證(378)——聯合使用活塞時的音調，會太高(379)——鍵盤法國號的優點(380)——最好的調(381)——阻塞音的應用(382)——曲管的拉換(383)——鍵盤法國號的處理法(384)——舒曼的例(385)——瓦格納的例(386)——郭號(387)——小號(388)——音準(389)——巴赫對高泛音的處理(390)——“高音奏者”與“主調奏者”(391)——小號的記譜(392)——小號上所用的曲管(393, 394)——音質(395)——弱音器(396)——拉管小號(397)——薩福小號(398)——小號的獨奏句；奧培爾的例(399)——普勞特斯的例(400)——羅西尼的例(401)——小號上的弱奏句；海頓的例(402)——莫差特的例(403)——兩枝以上小號的應用；維爾第的例(404)——莫差特用的最高音(405)——低音小號(407)

第十章 銅管樂器：短號、長號、大號及其他 241

只用低部泛音的銅管樂器：原因(408)——它們的天然音階(409)——獲得其他

音的不同方法(410)——活塞短號(411)——為何容易吹奏(412)——音域(413)——曲管(414)——記譜(415)——演奏上的靈活力(416)——音質(417)——恰當的應用(418)——邁爾培爾的例(419)——古諾的例(420)——邁爾培爾的其他號例(421、422)——古代號管；巴赫的例(423)——長號(424)——這一樂器的介紹(425)——完整的音調；拉管(426)——長號的種類(427)——次中音長號(428)——七個把位(429)——在快速樂句中避免過大的換把位(430)——吹奏上的限度(431)——音域(432)——中音長號(434)——低音長號(435、436)——高音長號(437)——樂隊中常用三枝長號(438)——不同的記譜法(439、440)——長號的聲音(441)——避免非聲樂化的音程(442)——舒柏特的例(443)——斯波爾的例(444)——舒柏特的例(445、446)——斯蓬捷尼的例(447)——惠培爾的例(448)——瓦格納的例；其他參考的例(449)——過去在宗教音樂內使用長號(450)——枝及兩枝長號的應用(451)——四枝長號的應用(452)——倍低音長號(453)——鐵鑄長號(454)——大號(455)——這一樂器的介紹(456)——三種大小；和音大號(457)——巨音大號(458)——倍低音大號(459)——這樂器的聲音(460)——普勞特的例(461)——德沃夏克的例(462)——柴科夫斯基的例(463)——舒曼的例(464)——大號在樂隊中非正規組織成分(465)——瓦格納的尼培龍根的指環中的大號(466)——開孔大號(467)——構造及音域(468)——音質；門德爾松的例(469)——蛇形大號(470、471)——低音號角(472)

第十一章 打擊樂器 276

打擊樂器的兩類(473)——定音鼓；它的介紹(474)——產生固定音(475)——音域(476、477)——老式記譜；新式記譜：莫差特的例(478)——音樂中途變換音高(479)——它的應用(480)——演奏(481)——蒙布的鼓(482)——巴赫用定音鼓的獨奏(483)——貝多芬的處理(484)——他在定音方面的改造(485)——比才的例(486)——舒柏特的例(487)——瓦格納的例(488)——三個鼓的應用(489)——用第三鼓的目的(490)——斯波爾的例(491)——普勞特的例(492)——用三個以上的鼓(493)——柏德茲的例(494)——大軍鼓(495)——記譜(496、497)——演奏(498)——格魯克的例(499)——門德爾松的例(500)——小軍鼓(501)——記譜(502)——鈴鼓(503)——拿柏的例(504)——打擊樂器的第二類(505)——銅管鑼；巴赫的例(506)——奧培爾的例(507)——

對讀者的告誡(508)——鐘琴(509)——新式鐘琴(510)——瓦格納的例(511)
 ——三角鐵(512)——它在管弦樂曲中的應用(513)——李斯特的例(514)——
奧培爾的例(515)——鐵(516)——記譜法(517)——音質(518)——用法(519)
 ——較不常見的鐵的用法(520)——圖(521)——斯蓬提尼的例(522)——打擊
 樂器的應用宜中庸適度(523)——結語(524)

附錄一： 人名曲名中外文對照表(附譜例索引) 304

附錄二： 樂器譯名對照表 311

上 卷

樂 器 的 技 術

第一章 緒 論

§ 1. “管弦樂法”，是指把一首樂曲改編為各種樂器來演奏的方法。然而這詞一般並不適用於為多數獨奏樂器而寫作的樂曲（如四重奏曲或三重奏曲），而是專指為大型的樂器編配，通稱“管弦樂隊”，或稱“樂隊”而寫作的那些樂曲。這類作品可以純粹是器樂的，也可以是一部或多部聲樂而用器樂伴奏的。在後者，“管弦樂法”一詞是僅指伴奏被分配到各種樂器之間去的情形。

§ 2. 與“管弦樂法”一詞意義相同而常遇到的另一些同義詞是“配器法”和“編譜法”。前者無需解釋；後者是指作曲者或改編者在上下並列的不同譜表上為各種樂器編寫它們的聲部的方法。綜合各種譜表同時演奏的那一大型譜表，術語上就稱為“全總譜”，或簡稱“總譜”。關於近代總譜的各個組成部分，我們即將談到。

§ 3. 管弦樂法這門學問，今日所實用的，是音樂藝術中最近才發展的一支，為時還不到一世紀。^① 本書不擬討論它的發展史，我們可

以介紹讀者參看小拉發一本有價值的著作，^①但作為讀者的進階，也可以順便說一兩句。

§ 4. 雖然在巴赫、罕得爾及其同時代的作者的總譜中，我們不僅能碰到幾乎是近代樂隊中所能發現的每種樂器——主要的例外是單簧管族中的各樂器、開孔大號及大號——還會碰到許多現在已經作廢了的樂器；但它們的應用方式却與現在所採取的大不相同。研究這些在其他方面雖有高度趣味和用處的作品，而從管弦樂法的觀點說來，讀者得益較少。近代配器法可以說是起源於海頓與莫差特，雖然後來許多近代作曲家在技術上又給這部門以相當的提高。

§ 5. 配器法常稱為“管弦樂着色法”，這比喻的確有許多道理。樂隊之於作曲者正如調色版之於畫家一樣。有些人就愛把不同樂器的聲音來與各種顏色比較，則未免把相似性說得太過分了。不過，讀者如能把貝多芬或門德爾松的一首交響曲作為一首鋼琴二重奏演出的效果來與原作為樂隊演出的效果比較，會感覺到：後者弦樂、木管和銅管的各種不同音色給這作品以完全不同的性質。鋼琴改編譜對於原作的關係，正與一張黑墨印刷的複製品對於一幅油畫原作一樣。後者的着色是前者所沒有的。

§ 6. 所以，本書的目的，就是以一本教科書所能做到的程度來教授讀者如何運用管弦樂隊所提供給他的各種音色。但是這僅能做到一定的限度。當然，我們可以說明各種樂器的音域、機械原理等，並列舉它們個別的與編配的用法，能如何應用與已經如何應用過；我們還能對於對比、音的平衡以及類似的問題列舉一般的原則；但管弦樂色彩的感知，像旋律的創造一樣，必須具有天賦，不是僅靠計算而得

① 指著者寫作本書的年代（十九世紀末）而言。——譯者注。

② 小拉發（H. Lavoix, fils.），著有配器法史，一八七八年巴黎出版。

的結果。這裏還可用繪畫來比喻。一個畫家可能對於他畫匣子裏的每一種個別的顏料有透徹的知識，但仍然不能成爲一個偉大的畫家。還有，正如每一個偉大的畫家都有他自己特殊的色調風格一樣，每一個大作曲家也有他自己的編譜方法。一個有經驗的音樂家決不可能把莫差特的總譜誤認是瓦格納所寫的，正如一個美術鑑賞家不可能拿提香^①的一幅油畫誤作忒納^②所畫的一樣。

§ 7. 就是最卓越的管弦樂法，也不能彌補一位作家在作品方面全無優點可言；讓讀者知道這一點也不是多餘的。任何人在未能全部掌握作曲的其他部門的知識以前，要想爲樂隊寫作，是完全無能爲力的。這裏，繪畫又是一個極好的比喻。沒有一個明智的人在尚未徹底學會繪畫學與透視學之前，會想到要嘗試畫一幅油畫的。作爲一件藝術品來判斷，其不完整性彼此的結果是完全相同的。

§ 8. 除上面談到的一般作曲知識之外，在讀者能達到管弦樂寫作上任何成就之前，必須具備某幾個特殊的條件。其中最顯而易見的一點，是總譜的閱讀能力。對於老作家如海頓及莫差特的總譜，這事並不很難；但如像布拉姆斯、德沃夏克或瓦格納這些近代作家的總譜，要用眼睛去瞭解（即使只是大致瞭解）那較精緻的編配的效果，却是一件艱鉅的工作，就需要豐富的實踐與經驗。可是，較不費力地做好這工作的才能，對任何學習寫作管弦樂的人來說，又是絕對必要的。關於這問題，給讀者少許提示該是有用的。

§ 9. 先假定他在和聲學與對位法的學習中對中音及次中音譜表——在樂隊總譜中經常可碰到的兩種譜表——已經有了徹底的熟

① 提香 (Titian, 1477—1576)，原名爲 Tiziano Vecellio，意大利名畫家。——譯者注。

② 忒納 (J. M. W. Turner, 1775—1851)，英國風景畫家。——譯者注。