

音乐学院图书馆藏书

号
H35/
TCKas
登号
149331

管絃樂法

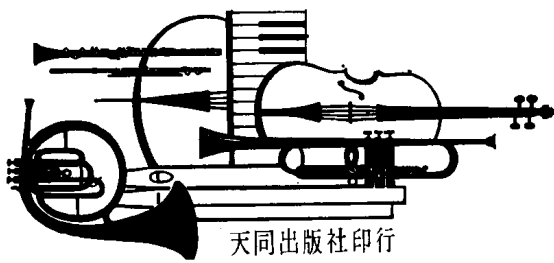
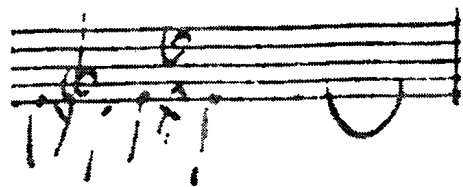
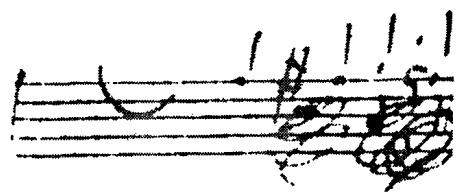
(下卷)



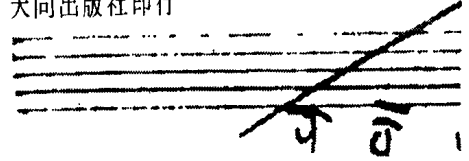
天同出版社 印行



管絃樂的編配



天同出版社印行





· 中華音樂出版社叢書 ·

管絃樂法教程

下卷)

梁友梅 校訂

管絃樂的編配

天同出版社
定價 8.00 元
TEL: 521791



天同出版社 印行

台北市忠孝東路3段217巷3弄3號

郵政劃撥帳戶第8821號 · 電話785321號

發行人：華 武 駟

中華民國 69 年 1 月出版 · 本社登記證內版台業字第二四〇號

· 中華音樂出版社編譯 · 版權所有 · 翻印必究 ·

前 言

管弦樂法這一課題，至本卷而告完成。許多話在第一卷前言中已經說過，這裏就無庸多贅了。

首先必須提到的一件事是，比本叢書中①任何一卷的分量都更重的，這裏我們必須多用譜例來進行教學。所以，可以看到，摘錄的管弦樂總譜所佔地位比文字部分要來得多。僅空談樂器的編配法，而不舉實例，這對讀者是絕無用處的。本卷與上卷一樣，所選的譜例皆取自海頓以來的各種不同風格以及各種不同時代的作品。除在第七章中，為例證管風琴的用法而引了巴赫與罕得爾的兩段音樂之外，再無其他例子是取自海頓以前的作曲家的；因為，近代管弦樂法可說就從這一位作曲家起才開始形成的。在本卷所有的譜例中，雖然也有少數是衆所周知的，但著者曾竭力避免引用那些陳舊的例證；自信極大部分譜例對於多數讀者都是新鮮的。

為了儘可能使教學系統化，我們首先討論弦樂；這一問題比較簡單，所以討論起來困難不多。其後一章，則論管樂的處理法——一個複雜得多的課題。為了充分說明這個問題，必須大量的譜例。

讀者常易設想，為了獲得任何充足的效果，必須運用多量樂器；因此專為“小型樂隊”的處理法設立一章，以示單用這種樂隊也可能

① 指原著者所寫的一套音樂理論叢書。——譯者註。

獲得很大的效果。我希望本章中所引錄的許多美妙而大多不常見的譜例，能引導青年音樂家運用他手邊的樂器，而寫出比較優美的作品來

其後的兩章，討論“音的平衡”及“對比與音色”的，是本卷中最難寫作的，可也是最引人入勝的兩個問題。對讀者說來，再沒有比平衡不好他的聲部那樣會使他易於干犯的錯誤，尤其在“全奏”中；同時，在管弦樂的寫作上，再無任何部門較音的平衡更須實際經驗。因此，專論它的這一章也就成爲本卷中最長的一章。但著者仍不能自誇地說，已將這問題闡述無遺了。除了一些最普通的原則之外，他沒有多談別的。只有靠讀者自己對所舉各例詳加分析，才能在這一重要問題上獲得必需的道路。

在“對比與音色”這一章中，情形幾乎相同。尤其是音色這一問題，本質上是作曲家個人的感覺與鑑賞力的問題，所以我們所能做到的只有把多量的各種各樣的範例放在讀者面前，告訴他近代樂隊數不清的可能用法中的某些用法，以求激發他的想像力。

“管風琴與樂隊的編配”一章所討論的課題，就著者所知，寫得並不多。已舉出的許多譜例，希望對於讀者能有幫助。次一章“樂隊伴奏”這一重要課題，就篇幅所許可，儘量談得多一些。

爲樂隊改編音樂，對多數讀者是一件感覺相當困難的事，因爲原譜往往需要大量的改變。爲了教學，著者以爲最好是先取少數有代表性的鋼琴譜句，把它改成樂隊譜，再來充分說明爲什麼要採取這種改編法的理由；然後，再舉另一些由名作曲家改編過的鋼琴譜。這裏，同樣不可能定出適用於一切情況的規則。其後是較短的一章，說明爲不完整樂隊編譜的一些方法。

著者原來的打算，在討論最後一章所專論的室樂這一課題時，

較現在的形式更詳盡，擬與本卷其他各章一樣，多錄譜例，但為篇幅所限，只能略述一些普通原則，聊以發凡。正如本卷其他各章一樣，讀者仍須觀摩名家作品，以作補充。

著者自知本書缺點很多。題目這樣大，幾乎是取之不盡的，所以深感必有很多遺漏。好在讀者自己從本書得到的啓發，可能增益其所不足。管弦樂法不可能僅由教本學習；對總譜長期的、細心的研讀，以及熟聽管弦樂音樂，都是絕對必須相輔而行的。只能說，本書願為讀者指出他自己研讀時所應遵循的方向，多半還須靠自己。

(下略)

倫敦。

資料

書名	音樂編配
日期	2700.18
卷號	149331

中央音樂學院圖書館	
書號	H3.5/1cka.c
卷號	149331

目次

前言 I

第一章 緒論 1

 本卷的主旨(1)——技術與編配的互見(2)——弦樂與管樂的分開(3)——
 小型樂隊和全樂隊(4)——音的平衡(5)——對比與音色(6)——伴奏的樂
 隊及其改編(7)——不完整的樂隊(8)——室樂(9)——對讀者的忠告
 (10)

第二章 弦樂隊 5

 單為弦樂所高的作品(11)——如何獲得對比(12)——弦樂常用編法；聲部的
 交錯(13)——和聲位置；奧培爾的例(14)——同前，斯波爾的例(15)——對比
 的節奏；舒柏特的例(16)——倍大提琴的休止；海頓的例(17)——弦樂關係位
 置的變換(18)——大音域的樂句分配在各弦樂間；尼科萊的例(19)——旋律
 在大提琴上(20)——撥弦奏；德里伯的例(21)——二部和聲(22,23)——齊奏
 樂句(24)——同度齊奏樂句；邁爾培爾的例(25)——僅用中提琴和大提琴伴
 奏的歌唱；韋柏的例(26)——弦樂的五部和聲(27)——少用的組合法；舒曼的
 例(28)——同前，舒柏特的例(29)——弦樂四重奏的使用；古諾的例(30)——
 弦樂模擬六弦琴；柏遼茲的例(31)——弦樂異常豐滿的和聲；古諾的例(32)
 ——同前，格里格的例(33)——弦樂在不同調上的效果(34)

第三章 管樂處理法 25

 可能的編配的無窮變化(35)——樂器處理的兩種方法(36)——獨奏樂器的伴
 奏；門德爾松的例(37)——同前，斯波爾的例(38,39)——同前，貝多芬的例
 (40)——銅管樂以弱奏伴奏長笛的獨奏(41)——四枝獨奏管樂；凱魯比尼的
 例(42)——同前，奧培爾的例(43)——聲部分配不照通常序列情形(44)——

同類的音響，如何獲得(45)——分配在不同管樂間的樂句；挨羅爾德的例(46)——同前，邁爾培爾的例(47)——樂器的同度重複(48, 49)——它的正確用法；韋柏的例(50)——同前，柴科夫斯基的例(51)——八度重複(52, 53)——單簧管蘆笛音區的琶音奏；韋柏的例(54)——凱魯比尼用管樂全奏的例(55)——管樂的對位式處理(56)——斯波爾用管樂以弱奏來全奏的例(57)——樂器的個性化；美雨爾的例(58)——各組樂器的交替；莫差特的例(59)——同前，舒柏特的例(60)——同前，海頓的例(61)——用管樂來伴奏聲樂；維爾第的例(62)——樂器的重複；舒柏特的例(63)——奧培爾用的有效果的全奏(64)——用更弱奏的銅管與定音鼓伴奏的獨唱(65)——不常用的樂器的應用；瓦格納的例(66, 67)——下固定規則的不可能(68)

第四章 小型樂隊 61

“小型樂隊”的定義(69)——它應用的頻繁(70)——一條重要的普通原則(71)——例外情形(72)——法國號可屬於兩族樂器中(73)——關於這一點的譜例(74)——弦樂用管樂重複；奧培爾的例(75)——貝多芬的例(76)——同前，莫差特的例；管樂的延續音(77)——管樂更有獨立性的聲部；霸爾提厄的例(78)——門德爾松用極少樂器所得效果的例(79)——管樂伴奏小提琴上的旋律；本內特的例(80)——給管樂以更大的重要性；羅西尼的例(81)——全部絃音樂器的免用；普勞特的例(82)——同前，麥肯齊的例(83)——輝煌的編配情形；羅西尼的例(84)——舒曼的例(85)——經過音的處理；海頓的例(86)——管樂及弦樂二部和聲；布拉姆斯的例(87)——同前，拉夫的例(88)——漸強及其兩種處理法；貝多芬的例(89)——同前，凱魯比尼的例(90)——漸弱；斯波爾的例(91)——為讀者用的模範作品(92)

第五章 音的平衡 89

本題的困難(93)——弦樂的平衡(94)——本名詞的擴大的意義(95)——例證(96, 97)——管樂各自不同的力度(98)——用四枝獨奏管樂構成的四部和弦(99)——同前，用兩對樂器構成(100, 101)——法國號與木管樂的編配(102)——在“小型樂隊”中音的平衡；弦樂與管樂相對的力度因樂隊的大小而變化(103)——管樂獨奏樂句的伴奏(104)——在和聲中部的獨奏；門德爾松的例(105)——在次中音聲部上的旋律交給幾種樂器編配起來演奏(106)——旋律依照它在譜中的位置的不同處理法；門德爾松的例(107)——樂隊的複音音樂

高法(108)——小型樂隊中的平衡;該德的例及其分析(109-111)——注意細節的重要(112)——貝多芬的一個估計錯誤的效果(113)——瓦格納提出的修改(114)——管樂對抗弦樂的平衡;布拉姆斯的例(115)——木管樂對抗全樂隊;羅爾提厄的例及其分析(116)——銅管的處理(117, 118)——只用簧管與銅管樂器;羅西尼的例及其分析(119)——定音鼓的錯誤處理(120)——老作家對銅管樂的應用(121)——“天然”銅管樂器的限制性;貝多芬的例(122)——和弦中哪些音可以加強(123)——舒伯特編配得很壞的一樂句(124)——如何為全樂隊來安排全奏:弦樂(125)——銅管樂的位置(126)——在全奏中木管樂的比較次要(127)——貝多芬用全樂隊的一例(128)——同前,門德爾松的例(129, 130)——同前,萊因柏格的例(131)——對總譜細加研讀的必要(132)——和聲中部不應太厚(133)——也不應太薄(134)——清晰性的特別重要(135)

第六章 對比與音色 127

教這兩課題的困難(136)——老作家所用對比與音色(137)——獲得對比的各種方法(138)——單用弦樂的對比(139)——對比的兩類(140)——音色的變換是如何常應採用(141)——什麼地方該用(142-144)——一個重要的例外(145)——貝多芬的例(146)——同前,奧培爾的例(147)——對比的樂器羣:海頓的例(148)——同前,凱魯比尼的例(149)——同前,尼科萊的例(150, 151)——同前,羅西尼的例(152, 153)——各種管樂間的對比;海頓的例(154)——同前,舒伯特的例(155, 156)——同前,拉夫的例(157)——同前,奧培爾的例(158-160)——同前,瓦格納的例(161)——同前,柴科夫斯基的例(162)——音色,定義(163)——單一延續音所產生的音色;奧培爾的例(164)——同前,維爾第的例(165)——華麗的音色;邁爾培爾的例(166)——陰暗的音色;瓦格納的例(167)——同前,維爾第的例(168)——變化的音色;韋柏的例(169)——宗教性的音色;莫差特的例(170)——同前,斯蓬提尼的例(171)——奧培爾生動如畫的音色的例(172)——正確應用打擊樂器而得的特殊音色;斯波爾的例(173, 174)——同前,維爾第的例(175)——同前,聖-賽的例(176)——不常用的樂器編配法;瓦格納的例(177)——同前,柴科夫斯基的例(178-181)——同前,普勞特的例(182)——對讀者的忠告(183)

第七章 管風琴與樂隊的編配 180

柏達茲論樂隊和管風琴的應用(184, 185)——他的看法的可能的解釋(186)
——巴赫將管風琴用作助奏樂器的處理法及譜例(187)——罕得爾的例;管風琴在編配中最好的音質(188, 189)——罕得爾的管風琴協奏曲(190)——海頓編配用的例(191)——同前, 莫差特的例(192, 193)——管風琴與銅管樂及豎琴;門德爾松的例(194)——現代管風琴協奏曲;萊因柏格的例(195, 196)——同前, 歧爾曼的例(197, 198)——同前, 普勞特的例(199—203)——音區選擇的標明(204)——在歌劇中用管風琴(205)——簧風琴的應用(206)

第八章 樂隊伴奏 206

樂隊居於次屬地位(207)——協奏曲的處理(208)——獨奏樂器的伴奏(209)——為何主用弦樂(210, 211)——鋼琴的協奏曲(212)——它與弦樂的或管樂的協奏曲差異何在(213)——鋼琴與樂隊的交替應用; 貝多芬的例(214)——同前, 格里格的例(215)——用弦樂伴奏的鋼琴旋律; 莫差特的例(216)——輕快的撥弦伴奏(217)——用管樂伴奏的鋼琴; 高茲的例(218)——鋼琴伴奏樂隊(219)——鋼琴和樂隊都有旋律(220)——李斯特的新奇的組合(221)——為弦樂用的協奏曲(222)——從貝多芬小提琴協奏曲舉出的例(223, 224)——第四弦的應用; 斯波爾的例(225)——用對位伴奏獨奏小提琴上的綿延曲調; 門德爾松的例(226)——獨奏用的雙弦音; 布魯赫的例(227)——獨奏與伴奏間的對比(228)——為別的弦樂用的協奏曲(229)——同前, 為兩件以上的弦樂(230)——管樂用的協奏曲(231)——聲樂的伴奏(232)——宣敘調的處理(233)——輕微伴奏的必要(234)——宣敘調與插句(235)——門德爾松的例(236)——宣敘調用管樂伴奏(237)——僅用弦樂伴奏的獨唱(238, 239)——對比的伴奏; 凱魯比尼的例(240)——霸爾提尼所得的動人效果(241)——歌聲: 屬於樂隊; 舒伯特的例(242)——用助奏的樂器伴奏歌聲; 斯波爾的例(243)——僅用管樂伴奏的歌聲; 羅西尼的例(244)——用銅管樂來伴奏(245)——用全樂隊來伴奏歌聲; 維爾第的例(246)——其他的例(247)——合唱音樂的伴奏(248)——合唱隊與樂隊的平衡(248註)——樂隊常集體並成組地應用(249)——不協和音的處理(250)——更弱奏的伴奏; 莫差特的例(251)——賦格曲的伴奏(252, 253)——合唱團的齊唱用樂隊伴奏; 門德爾松的例(254)——少有的相反情形; 韋柏的例(255)——管風琴在宗教音樂中的應用(256)——全用樂隊弱奏伴奏的合唱; 羅西尼的例(257)——伴奏慣用的重要(258)

第九章 樂隊改編法 259

改編的必需(259)——讀者最易犯的錯誤(260)——杜塞克的一樂句及其改編(261)——可能改編的許多不同的方法(262)——鋼琴樂譜的修飾常屬需要；琶音的處理(263)——改編貝多芬一譜的例(264)——新成分的引進(265)——絳紫的處理；舒柏特的例(266)——陰暗的音色(267)——難於改編的樂句(268)——舒柏特的一樂句及其改編與分析(269, 270)——兩種方法改編的同一樂句(271, 272)——歌唱聲部交給樂隊的改編法及移調(273)——貝多芬改編他的作品二十六號中的喪禮進行曲(274, 275)——格里格為弦樂隊改編他的組曲：從荷爾柏格的時代(276)——柏達茲改編韋柏的遊舞(277)——配器法中這一部門的困難處(278)

第十章 為不完整樂隊的編配法 286

為不完整樂隊需要特殊的改編(279)——各種程度的不完整(280)——不用管樂的樂隊(281)——僅用少數管樂的樂隊(282)——接近完整的樂隊(283)——缺少的樂器的代用(284, 285)——第二對法國號的代用(286)——選擇合用的樂曲(287)——原譜為不完整樂隊而寫的作品；值得注意之點(288)——大作曲家罕有的例(289)——沒有中提琴的樂隊(290)——木管樂的處理；莫差特的例(291, 292)——各用一枝“獨奏管樂”的樂隊；莫差特的例(293)——銅管樂的處理(294)——瓦格納的西格弗累德的田園歌(295-298)——為不完整樂隊寫作的特殊困難(299)

第十一章 室樂 298

室樂的定義(300-302)——室樂所用的曲式(303, 304)——較小的曲式(305)——管弦樂和室樂中樂器處理的不同(306)——室樂不應該有管弦樂的性質(307)——室樂首先得想到所用的樂器(308)——單用弦樂的室樂：四重奏(309)——這些樂器的對位法處理(310)——對比的獲得(311)——細節處完美的必要(312)——主題的發展(313)——弦樂五重奏(314)——真正五部很少寫得長久(315)——弦樂六重奏與八重奏(316)——斯波爾的雙四重奏(317)——弦樂三重奏(318)——弦樂二重奏(319)——單用管樂的室樂(320)——應用管樂器的恰當數目(321)——在莫差特作品中雙簧管聲音的佔優勢(322)——最恰當的編配法(323)——它的曲式(324)——弦樂與管樂的編配

(325)——用鋼琴的室樂；小提琴奏鳴曲(326)——樂句的寫作(327)——鋼琴與大提琴(328)——技術性高於在管弦音樂中所有(329)——鋼琴三重奏、四重奏和五重奏(330)——要研究的範作(331)——鋼琴與管樂(332)——弦樂、管樂及鋼琴編配後的不同處理(333)——莫差特和貝多芬五重奏的比較(334)——鋼琴與弦樂及管樂的編配(335,336)——多過於歸納成普通原則情形的不可能(337)——結語(338)

附錄一：譜例索引(附作曲家及其作品譯名) 313

附錄二：譜例所見術語樂器譯名表 318

下 卷

管 弦 樂 的 編 配

第一章 緒 論

§ 1. 在本書上卷中，近代管弦樂隊所應用的全部樂器的性能，已經談論過了；並且，在結束那一部分課題時曾說，還有許多東西須留待以後再來討論。假如再用繪畫來作比喻——我們在上卷中所常常引用的——可以說，讀者從那一卷書中所已學到的，實在不會比一個年青的畫家所應該知道的東西更多。他自己備有一大盒子顏料，並且他也確實知道每種顏色所具的特點與性質；但對於它們應如何調配運用，他卻只有極模糊的印象。用正確的方法來調配他的管弦樂色彩，就正是本卷所要討論的課題；——至少，要儘可能做到在本書範圍內來教授這個課題。但是，在講授這一知識上所存在的困難，比以前所曾遇到的要大得多。因為，我們可以對每種樂器的用法，哪些是實用的，哪些是不可能的，歸納出一些固定的規則；但不同樂器相互間的編配情形，卻是絕對無窮無盡的，它大都有賴於作曲家個人的感覺與趣味；因此我們至多能做到找出一些普通原則來作為他學習中的嚮導；並且從名作曲家的管弦樂作品中摘舉大量的譜例來證明這

些原則，同時希望這些譜例能激發他的想像力。

§ 2. 在某種程度上說，我們把本書分為兩部分——“技術”和“編配”——有時可說是彼此互見的。在上卷所舉的譜例中，可以看到許多樂器編配的譜例，有一些還加以說明及評論過。現在，我們企圖對以前只是偶然旁及的各種問題，以及其他根本很少提到的問題，來進行較有系統的討論。

§ 3. 讀者早已知道，樂隊中的樂器共有三類——弦樂器、管樂器及打擊樂器。爲了學習上的簡便起見，我們先把它們分別討論，然後把整個樂隊的處理方法來談一談。但是，打擊樂器不需要單獨討論，因爲它們本身只是偶爾用到幾個音而已。^① 但弦樂與管樂二者卻常常單獨使用。我們首先來研究大作曲家的作品，企圖從他們的實踐中能推演出一些普通的原則，以爲讀者的嚮導。

§ 4. 個別討論過弦樂與管樂的處理法以後，我們再指出，如何把它們編配在一起。這裏，我們的課題又將分為兩個部分——小型樂隊和完整的樂隊。我們將先談前者，那是指不用打擊樂器及銅管樂器（除法國號以外）的樂隊。許多很優秀的作品都是爲這種小型樂隊寫作的——我們只要提出莫差特不朽的g小調交響曲就足夠證明了；在這一首樂曲中，用有限的材料，也能產生——即使站在管弦樂法的觀點上來說——很大的效果。貝多芬的D大調交響曲的慢板樂章、F大調交響曲的小快板樂章與他的田園交響曲的前面兩樂章，是這同一情形的另一些例證。

§ 5. 當談到完整樂隊時，會碰到一個非常重要的問題——音的平衡問題。在有關管弦樂法的問題中，恐怕再沒有比這問題更易使讀者感到迷惑的了。可惜除了能介紹一些普通規則之外不容易多談別

① 例如在本書上卷的§193, §195, §196, §200各例中。

的東西。細緻地研究某些大作曲家的樂句是必須的，但單用這個方法還是不夠；實際經驗與初期嘗試時的失敗教訓，在這裏對於讀者更屬必要。

§ 6. 其次吸引我們注意的課題是“對比”與“音色”。而它的重要性決不次於音的平衡。這裏又碰上了兩個無法給予明確的指示以及嚴格規則的問題。我們只能從例題上來教授，剩下的就得靠讀者的天賦與感受了。管風琴與樂隊編配應用的一章，將結束這部分的討論。

§ 7. 在把樂隊作為一獨立個體討論過之後，我們將進而討論它作為伴奏目的而應用的問題，包括獨奏獨唱（不論是器樂或聲樂）及合唱音樂二者。然後，再談把鋼琴或風琴原作改編為樂隊音樂的方法，這是一個使沒有經驗的讀者常易干犯嚴重錯誤的問題；所幸這個問題較本卷中某些其他部分，易於歸納出一些明確的原則來指導讀者。

§ 8. 在許多地方，尤其在地方劇院中，常有小型的與不完整的樂隊。所以對這種容易碰到的樂隊的編配問題，略給少許啓示，該是有用的。因之我們另列一章來專論這一課題；雖然，就是要談到它們可以遇到的情況的一半，顯然都是不可能的。最多，只能給一點指導性的原則。

§ 9. 爲了使這一著作儘可能完整起見，我們增加了室樂一章。我們可以說，嚴格地按照字義來講，室樂很難屬於“管弦樂法”的範圍之內；但是，在本叢書中，卻沒有別一本書能夠適當地來談論這個課題，因爲有關樂器的技術問題在本書以前還不曾談到過。因此不得不列入本卷。

§ 10. 在深入討論之先，作者願誠懇地告訴讀者：不要對本書期望過高。早就已經說過，在許多問題上，除了能給一些最普通的原則

之外,是不會有更多的;且在任何情況下,也沒有單靠一本理論書能學會管弦樂法的事情。讀者從仔細分析本書所列舉的各古典作家的譜例而得到的益處,將遠勝於死鑽書本。

第二章 弦樂隊

§ 11. 在上卷中我們已經談到弦樂器爲近代管弦樂隊的基礎，並在 §55-§57 中說明了它們所以然的理由。以前有許多作品是僅爲弦樂而寫作的；這只須舉出罕得爾的十二首大協奏曲、柯勒里的大協奏曲集爲例，卽足證明。現在爲弦樂隊寫作的作品比較少，雖然也有格里姆、伏爾克曼、浮爾斯特諸人專爲弦樂隊寫過一些組曲，儘管如此，讀者應該熟悉如何能把弦樂寫得好，仍是異常重要；所以我們在把管弦樂隊作爲一個整體來討論之前，必須對本課題還要作某種深入的研究。

§ 12. 由於弦樂器在音質上的大致相同，它們單獨應用時，就比它們與管樂器綜合應用或交替應用時，音色變化的可能性要少得多。固然，小提琴與中提琴兩種聲音是可以聽出它的不同來的，小提琴與大提琴的高音域的兩種聲音，更可聽出它的不同來；但這種差異比任何一種弦樂與單簧管或法國號之間所存在的不同來，顯得很微細。所以，要在弦樂中求得對比的話，那就得從節奏的變化、或從例題中所顯示的其他方法中去尋求。

§ 13. 照常例（雖然我們卽將看到有許多例外情形），弦樂是寫成四部；最低一部——屬於大提琴的——由倍大提琴在低八度上重複。通常是：第一小提琴奏主調，第二小提琴奏和聲的中音部，中提琴奏