

Media

TECHNOLOGY

传媒典藏

音频技术与录音艺术译丛

包含超过100段对著名作曲家的采访
以及150个来自电影配乐的范例

奥斯卡奖得主
弗雷德·卡林
罗彻斯特大学教授
雷伯恩·怀特
倾力之作

在音轨上

现代电影配乐指南(第2版)

弗雷德·卡林 (Fred Karlin) 修订 / 约翰·威廉姆斯 (John Williams) 作序
道格·乐保 (Doug LeBow) 加入新的音乐实例

on the track

A GUIDE TO CONTEMPORARY FILM SCORING

Routledge

Taylor & Francis Group

[美] Fred Karlin [美] Rayburn Wright 著

刘捷 译 童雷 审



中国工信出版集团



人民邮电出版社
POSTS & TELECOM PRESS

Media

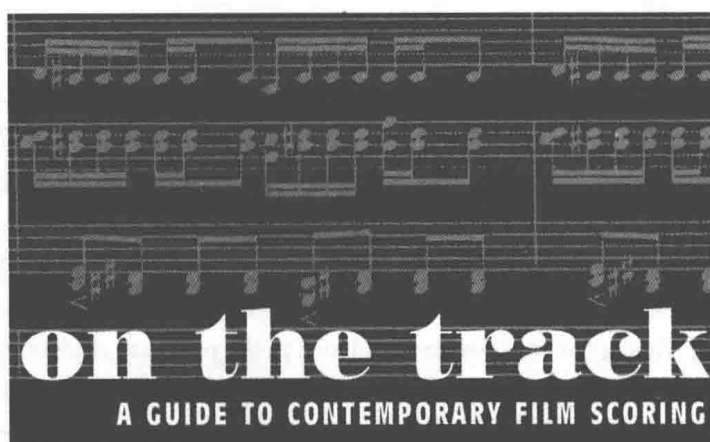
TECHNOLOGY

传媒典藏

音频技术与录音艺术译丛

在音轨上

现代电影配乐指南(第2版)



[美] Fred Karlin [美] Rayburn Wright 著

刘捷 译 童雷 审

 Routledge
Taylor & Francis Group

人民邮电出版社

北京

图书在版编目 (C I P) 数据

在音轨上 : 现代电影配乐指南 : 第2版 / (美) 弗雷德·卡林 (Fred Karlin), (美) 雷伯恩·怀特 (Rayburn Wright) 著 ; 刘捷译. -- 北京 : 人民邮电出版社, 2017.5

(音频技术与录音艺术译丛)

ISBN 978-7-115-43617-7

I. ①在… II. ①弗… ②雷… ③刘… III. ①电影音乐—配乐音乐—指南 IV. ①J617.6-62

中国版本图书馆CIP数据核字 (2017) 第053779号

版权声明

On the Track: A Guide to Contemporary Film Scoring, 2nd Edition by Fred Karlin & Rayburn Wright.

ISBN 978-0-415-94136-5

Copyright©2004 by Taylor & Francis Group.

Authorized translation from English language edition published by Focal Press, part of Taylor & Francis Group LLC; All rights reserved; 本书原版由 Taylor & Francis 出版集团旗下, Focal 出版公司出版, 并经其授权翻译出版。版权所有, 侵权必究。

POSTS & TELECOM PRESS is authorized to publish and distribute exclusively the Chinese (Simplified Characters) language edition. This edition is authorized for sale throughout Mainland of China. No part of the publication may be reproduced or distributed by any means, or stored in a database or retrieval system, without the prior written permission of the publisher. 本书简体中文版授权由人民邮电出版社独家出版, 仅限于中国大陆境内销售。未经出版者书面许可, 不得以任何方式复制或发行本书中的任何部分。

本书封底贴有 Taylor & Francis 公司防伪标签, 无标签者不得销售。

◆ 著 [美] Fred Karlin Rayburn Wright

译 刘 捷

审 童 雷

责任编辑 宁 茜

责任印制 周昇亮

◆ 人民邮电出版社出版发行 北京市丰台区成寿寺路 11 号

邮编 100164 电子邮件 315@ptpress.com.cn

网址 <http://www.ptpress.com.cn>

北京天宇星印刷厂印刷

◆ 开本: 880×1230 1/16

印张: 35

2017 年 5 月第 1 版

字数: 1308 千字

2017 年 5 月北京第 1 次印刷

著作权合同登记号 图字: 01-2011-3141 号

定价: 229.00 元

读者服务热线: (010) 81055339 印装质量热线: (010) 81055316

反盗版热线: (010) 81055315

广告经营许可证: 京东工商广字第 8052 号

内容提要

本书是一本影视配乐的综合指南。它涵盖了从时间码、配乐和录音这样的基础知识，到通过电影本身的需求来平衡作曲家美学上的愿景的每件事情。不像其他书只将目标瞄准那些对本行业抱有梦想的人，本书是一本实实在在的实用指南，可以适合每个人——从学生到在技术上非常老练的专业人士。它包含超过 100 段对著名作曲家的采访，以及 150 个来自电影配乐的范例。

本书作者弗雷德·卡林 (Fred Karlin) 因为歌曲《我们都知道》(For All We Know) 获得了一项奥斯卡最佳歌曲奖，凭借为电视电影《简·皮特曼小姐自传》(The Autobiography of Miss Jane Pittman) 所作的配乐获得了一项艾美奖，他还获得过许多其他的行业奖项。他是《聆听电影》(Listening to Movies) 的作者。本书的另一位作者是已故的雷伯恩·怀特 (Rayburn Wright)，他在美国罗彻斯特大学 (University of Rochester) 伊斯曼音乐学院创建了爵士研究和当代传媒硕士课程，并从 1970 年起担任系主任及教授直到 1990 年去世。

谨以本书献给我的同伴和妻子多丽丝。

——雷伯恩·怀特 (Rayburn Wright)

谨以本书献给我的妻子摩根，是她将如此丰富的想象力和洞察力带进我所做的每件事情上。

——弗雷德·卡林 (Fred Karlin)

第1版前言

写作本书是为了填充电影音乐书架上的空白。雷伯恩·怀特（Rayburn Wright）在伊斯曼音乐学院（Eastman school of Music）教授电影作曲课程时连一本教科书都找不到。他希望有一本既讨论传统的电影作曲方法，也涉及计算机、合成器、MIDI等新时代的最新实践以及歌曲写作的教材。巧合的是，弗雷德·卡林（Fred Karlin）这时已经着手写作一本关于电影配乐的书，通过对“当今好莱坞的电影是如何完成配乐的”等问题的解释来满足这方面的大量需求。我们两人是多年的好友和合作伙伴，所以决定合作完成。

我们的目标是创作一本既全面又实用的手册，详细叙述正被现今顶级的作曲家和词作家们用于创作实践的当代电影配乐艺术和工艺方面的普遍技巧。为了实现这一目标，我们采访了41位词曲作家。不仅如此，由于我们力求描绘一幅电影世界中的职业词曲作家的真实创作环境的全景画面，我们还采访了36位来自词曲作家工作环境中其他方面的、富有才华的专业人士——制片人、导演、编剧、电影剪辑师、音乐编辑师、音乐监制和音乐总管、电视有线网监制、录音工程师、终混师、乐手、音乐承包人、抄写员和作曲家代理人。电视有线网监制以及音乐监制的头衔是在采访之时才确定的。

为了使得这些真实坦诚的采访内容发挥最大的效果，我们按照议题内容本身把这些文字以引用的形式整合到了行文中。例如，对作曲家、导演和混音师们关于混音的采访可以在第19章中找到。为了保证清晰度和可懂性，我们在获得许可的情况下，对采访录音做了必要的整理。这绝不意味着我们对那些没有采访到的同行有任何的轻视，这方面的任何疏漏仅仅是因为篇幅限制或者采访日程有时难以安排。

我们将讨论与谱例节选限制在大约150部影片的范围，其中大多数都能够在音像店中买到。我们没有坚持选择我们最喜爱的影片和配乐（然而所有收录的影片和配乐都是值得推荐的），而是宁愿选择那些在某些细节处考虑更加周全的作品，它们包含了更有价值的电影配乐实例。因为我们认为音乐风格是一种语言，配乐透过它进行表达，而且每个电影配乐都应该找到它自己最适合的（有时甚至是独一无二的）音乐语言，所以我们既选择了一些高大上的交响乐配乐，同时也包括了一些稀奇古怪的现代配乐。

我们几乎没有区分电影配乐和电视配乐。虽然已经指出哪些差别会影响到作曲家，但配乐过程对这两种媒体来说基本上是一样的。

为了提供可供参照的历史脉络，某一部影片和电视电影在每章中第一次被提到时，附带标出了其发行日期。

本书对男女同样对待。为了清楚表达这一点，我们开始写作时使用了“他/她”和“他自己/她自己”，但是，后来我们不情愿地认识到这种程序既烦琐又会影响阅读。我们使用通用

的“他”来包含所有的人。现在，越来越多的女性活跃在在电影制作的各个方面，我们希望本书所提供的信息能够鼓励女性积极地在这个历史上一直被男人主宰的领域展开竞争。

虽然我们的主要目标是由电影词曲作家创建一本针对电影词曲作家的教科书，但是所有从事电影制作和配乐，或者对其感兴趣的人都会发现，通过这本书的帮助，无论是电影配乐的艺术和工艺，还是全身心投入到这个要求极高的职业的人，都能有更深刻的认识。这就是我们的希望。

第2版前言

电影音乐的功能在 20 世纪 50 年代, 60 年代甚至是 80 年代都在发生着某些变化。不同年代的影迷获得的观影体验, 以及对这种体验的认识、情感需求和期望方面的程度是不同的。在一部 1948 年制作的影片中被强调的激情时刻, 在 2003 年也许并不需要用同一种情绪加以表现。

影片以及观众的差别必须要认真考虑。当制作一部反映旧时代情感价值的影片时, 音乐总是在曲调上与这些价值保持一致。《哈利·波特》(Harry Potter) 系列电影和《指环王》(The Lord of the Rings) 三部曲是非常清楚和令人信服的例子, 这样的例子还有很多。这并不意味着它们的音乐是过时的, 即使按照任何定义也不是这样的, 对于电影同样如此。事实上, 这些影片运用了所有可能的技术进步来讲述它们的故事, 但是, 当一个电影制作者采用不同视角、以不同的情感方式对观众讲故事时, 音乐也必须来源于这部影片, 并且起到相同的作用。《美国丽人》(American Beauty, 1999) 就是这样的一部影片, 作曲家托马斯·纽曼 (Thomas Newman) 所创作的配乐对于故事本身以及讲故事的方式来说是完全恰当的。通过那抽象的敲击乐和打击乐还有有意压制的情感, 音乐完美契合了这部由艾伦·波尔 (Alan Ball) 编剧、山姆·门德斯 (Sam Mendes) 导演的影片。

为了影片风格和内容使用的高科技胶片、快速剪辑、数字化成像等元素可能是在电影制作中要求采用与之相配的音乐化声音和手段的信号。被这些影片激发的配乐在 20 年前创作起来可能会十分困难甚至根本不可能, 这是因为制作这些影片的技术在当时还不存在。就这一点而言, 在 21 世纪之交创作的电影配乐已经有了变化和发展。

然而, 总体来说, 一部优秀的电影配乐所蕴含的固有价值依然如故: 强有力的配乐概念, 影片与情感内核的深深联系, 情绪的恰当表达 (无论是深沉内敛的还是外在奔放的), 以及与影片角色和故事的情感共鸣。在本次改版中, 我删除了数量不多的一些 70 年代和 80 年代的参考影片, 但这些配乐和摘录的教学价值是永恒的。为了在 2003 年对电影配乐有一个更好的综述, 我用 90 年代到 2002 年的许多谱例进行了补充。

在更新第 2 版的过程中, 删掉艾利克斯·布林克曼 (Alex Brinkman) 的打点教材是有必要的。虽然它在学习电影配乐中时间码设计安排方面仍然是有帮助的, 但时至今日, 无论是为电影还是为电视创作, 几乎每一个作曲家, 都是用计算机作为时间码设计方面的助手, 依靠各种的音序器或者是 Auricle 程序来完成上述工作的。在这本依然超过 500 页的书中, 再保留它就不切实际了。我也删除了电视广告和其他一些特殊的声画运用方面的材料 (并且, 我也没有为游戏音乐这个方兴未艾的产业单加一章), 但这并不表示这些领域无足轻重; 事实上, 有很多作曲家正是通过为商业广告写音乐, 才学会了许多有关电影作曲的

知识。篇幅的问题限制了对这些论题的探讨，但是读者会发现这里所讨论的技巧与基本原理将为你在其他相关领域的工作做好准备。另外，电视配乐则成为了新的独立的一章（第22章）。

我对本书做了大量的重新组织，比如，将民族音乐和类型片音乐划为单独一章（第11章），并且在创建电子化演示小样上增加了大量内容。关于电子音乐的两章完全重写，现在章名为“电子音乐的使用”。

本书从来没有打算成为一本电影配乐的概述。用以讨论以及用谱例加以说明的影片是严格按照该实例能够说明该段文字所讨论的知识点和技巧的标准进行选择的。标有“可供学习的配乐”的部分可以在某些章的末尾处找到，这些内容绝不能被认为是一个包罗万象的概述，而是像标题所表达的那样，是一部当代电影配乐的指南。

本书并没有提供如何写作旋律的一对一指导，你也不会从这里学到如何写出有效果的和声、节奏与配器。所有这些都是在进行研究和分析的必备技术。如果需要最新的电子软硬件的帮助，你需要去找一些可以买到的月刊（见参考书目）来研究，也可以去上一门相关课程或者寻求朋友的帮助。有关作曲和指挥艺术的问题同样如此。我们的目的是帮助你学习在电影电视中能够最好地使用这些音乐元素。如果你可以做到这一点，那我们的目的就达到了。



弗雷德·卡林 (Fred Karlin)

致 谢

第 1 版致谢

我们希望特别感谢与我们慷慨分享经验的 77 位同人。在采访期间，他们的慷慨无私使得读者从分享他们的专业经验和诀窍中获益成为可能。

许多音乐版权拥有者、管理者和发行版权人慷慨地允许我们从他们的电影电视音乐库中重新翻印了许多谱例。大多数情况下，这些音乐范例是通过其他任何途径都不可能得到的，此次允许我们重印也使得我们可以将这些珍贵的、具有教学价值的参考资料整合进我们的教材中。我们要感谢 ABC-TV, Almo Publications, Brooksfilms Music, Buttermilk Sky Associates, Inc., Chrysalis Music Group, Columbia Pictures, Columbia Pictures Publications, Famous Music Corporation, The Guber-Peters Company, Hal Leonard Publishing Corporation, Hemdale Film Corporation ITC Films, Inc., Lorimar Telepictures Music Group, MCA Music, MTM, New Century Entertainment, The Richmond Organization, Screen Gems-EMI, 以及 Warner Bros. Music。

我们要感谢米高梅 / 联美公司的 Ruby Armstrong 和 Harry Lojewski, 派拉蒙影业的 Bob Bornstein 和 Eldridge Walker, 环球影业的 Julian Brataluvitch, 哥伦比亚影业的 Harriet Crawford, 华纳兄弟公司的 Danny 和 Joel Franklin, 20 世纪福斯公司的 JoAnn Kane, 他们在查找、复印和装订本书中所包含的手稿时付出了难以想象的努力。

一些极具天赋的作曲家在协助我们研究电视广告写作和电视音乐主题写作上非常有帮助。他们是 Keith Foley, Bernard Hoffer, Michael Karp, John La Barbera, Rod Levitt, Manny Mendelson 和 William Waranoff。

我们要感谢 Holland & Callaway Advertising Inc. 的艺术导演 Douglas Newton 允许我们翻拍故事板样本。

我们要感谢摄影师 Gay Wallin, 他为我们提供了演示设备和工作环境的所有照片，它们是配乐过程中非常重要的一部分。

要特别感谢 Alexander Brinkman, 他编程并打印了打点手册页，还要感谢 Marc Gebauer, 他的数字延时的“打点 - 计算”表被改编后放到了附录 C。

我们还要感谢《电子音乐人》(加州伯克利)、《键盘杂志》(加州库比蒂诺)、《混音杂志》(加州伯克利) 和埃尔默·伯恩斯坦 (Elmer Bernstein) 的《电影音乐手册》允许我们节选部分之前已经出版的采访。

April Rhodes 和 Ken Warnick 在誊抄一些冗长的采访上提供了巨大帮助，而加州蒙特西托的 Captain Video 的 Ed Suchow 协助我们找来了数以百计的研究用的电影录像带。

我们要特别感谢我们的朋友和同事们阅读我们的完成版手稿。Williams Russo 和 David Wright 提出的很多好的建议已经融进了最终的成书中。Doris Wright 和 Megan Karlin 极好地完成了总览阅读的任务；包括 Norman Gimbel, Harry Lojewski, John Richards 以及 Alan 与 Marilyn Bergman 夫妇，他们阅读了其中的一章或几章，提供了很多的帮助。我们在这里要特别感谢 Clark Spangler, 正是他的建议帮助我们将第 19 章定型。最后，我们将最深的感激留给 John Milligan, 他在编辑方面的洞察力以及对组织结构、风格和可懂度方面的建议已经融进全书中，并且对本书的可读性贡献良多。

我们还要对 Schirmer Books, 总编辑 Maribeth Anderson Payne, 副主编 Robert J. Axelrod, 主编 Michael Sander 以及文字编辑 Julia Palmore 表示感谢，感谢他们在编

辑上的贡献和宝贵的协助。

第2版致谢

我再次依靠我专业上的同事们所分享的经验，增加了超过50段新的采访并将其融进了本书中，我非常感谢他们。他们对这个项目的贡献是巨大的。你会在本书最后的“被采访者和作者”部分发现他们的名字，该部分还列举了他们的部分作品。

如果没有在本版本中提到的很多音乐版权拥有者、管理者和发行授权人的合作，就不可能引用切题的、最新的音乐实例来阐述。由于很难买到影视音乐方面的材料用于学习，这使得他们对本项目的热情支持更加重要。我要感谢Cherry Lane出版社的Rebecca Quigley，Dream Works Music Publishing LLC出版公司的Todd Homme和Jennifer Schiller，Hal Leonard Publishing Corporation出版公司的Chrissy Swearingen，StudioCanal Image美国公司的Barbara DiNallo，狮门娱乐公司的Joel C. High，MCA Music Publishing出版社，米拉麦克斯影业的Joe Rengel，米高梅/联美公司的Jonathan Watkins、Chad Greer和Julie Wadley，新线影业的Lori Silfen和Jessica Dolinger，Sony/ATV Music Publishing，Fox Music, Inc.的Ted Spellman和Mary Jo Mennella，Universal Television Network LLC的Brigitte Urbina，望远镜影业的Paul Neinstein，迪士尼音乐出版社的Jonathan Heely，华纳兄弟音乐的Jay Morgenstern和华纳兄弟出版社的David C.Olsen。

从制片厂和复印服务档案馆，或者从作曲家的私人图书馆中搜寻并检索乐谱并不是一件容易的工作。这些宝贵资料只有经过精心维护和存放，才能够供学生和专业人士进行研究，我非常感谢我的很多朋友和同事在这方面给我提供的帮助：JoAnn Kane和他的音乐服务机构（特别是Jim Hoffman和Bonnie Cook），梦工厂影业的Todd Homme和Cindi Smith，派拉蒙影业的Ridge Walker和Bob Bornstein，华纳兄弟公司的Danny Gould，索尼影业音乐图书馆的Joanna Beck和Darren Otero。许多作曲家在满足我对他们配乐中特定乐段的需求上也给予了巨大的帮助：埃尔默·伯恩斯坦(Elmer Bernstein)（和Lisa Edmondson），布拉德·德切特(Brad Dechter)，安妮·杜德利(Anne Dudley)，詹姆斯·牛顿·霍华德(James Newton Howard)（和Kira Lewis），罗拉·卡普曼(Laura Karpman)（和Ray Odell），马克·麦肯齐(Mark McKenzie)，迈克·波斯特(Mike Post)（和Colleen Lightfoot），Donna和拉罗·西夫林

(Lalo Schifrin)（和Niki Duwick），Howard Shore（和Chris Rinaman），斯科特·斯迈利(Scott Smalley)，以及克里斯托弗·杨(Christopher Young)（Samantha Barker）。

除了提供原始配乐之外，有些作曲家和他们同事还帮助我们重建了MIDI信息，以便通过对配乐的缩减成为更加完整和精确的学习参考。这需要大量的时间和努力，对此我深表感谢：爱德华·舍默(Edward Shearmur)工作室里的Jeff Poyne，汉斯·季默(Hans Zimmer)媒体冒险工作室里的Trevor Morris和Adam Howell，以及詹姆斯·牛顿·霍华德(James Newton Howard)工作室里的Kira Lewis和Jim Hill。

我要感谢Doug LeBow。在我将所有新的音乐实例缩减成短乐谱之后，他在乐谱订正上做了大量工作，创造了非常完美的字体，并且做了必要的调整来确保乐谱是清晰和易于阅读的。也要感谢Routledge出版社的副制作经理DeGeorge的宝贵帮助。

我还要感谢Allan Carlin和Segue Music提供的配乐点标注、时间标注表以及终混记录表，这是来自真实生活中的实例。Carlin和他在Segue Music的同事们还提供了2002年音乐编辑方面的大量研究材料。Richard和Ron Grant在提供技术信息方面帮助也非常大。电视艺术与科学学院的Louise P. Danton慷慨地整理了艾美奖提名和获奖的文件。John La Barbera给我提供了关于学术委员会方面的材料。

我也从刊登在三种主流的电影音乐杂志上的采访中，整合了一些第一人称的引用。我想要感谢这些资料源，感谢他们同意这么做：《电影配乐月刊》(Lukas Kendall)、《电影中的音乐》(Paul Place)和《音轨》(Soundtrack) (Luc Van de Ven)。这些文章的作者包括鲁迪·考普尔(Rudy Koppl)、兰德尔·D.拉森(Randall D. Larson)和杰夫·邦德(Jeff Bond)。谢谢《键盘杂志》(Greg Rule)允许我引用詹姆斯·牛顿·霍华德(James Newton Howard)对一些交响乐队的评论[在约翰·克罗格(John Krogh)的文章中]。这些杂志在将读者带入电影音乐世界的过程中做了非常杰出的工作。在第2版中，所有对这些杂志的引用都在我的尾注中做了标明。如果没有他们尽力地配合采访计划，以及部分艺术家的宣传，想要采访到他们是不可能的。在这里，我要感谢他们的协助：Bill Bernstein，Margo Campillo（福斯音乐），Ronni Chasen，Meri Gavin，Cathy Kerr，Patrick Leader，Mo Nakamoto，Julia Quinn，Jamie Richardson（和Christine Lusey），Francesca Robison，Monique Ward，Gia Russo，Chasen & Company的Jeff Sanders以及Helen Stotler（Gang，Tyre，Ramer和

Brown)。感谢电影乐手次级市场基金的首席执行官 / 行政官丹尼斯·德瑞斯 (Dennis Dreith), ASCAP 的狄安娜·辛斯基耶维茨 (Diana Szyszkiewicz), 以及原声音乐协会代理人约翰·唐珀罗 (John Tempereau) 和迈克尔·霍纳 (Michael Horner), 他们分享了自己在这个复杂的议题方面的经验。谢谢 JoAnn Kane 和 Mark Graham 在乐谱准备方面提供的材料。

事实上,我是在洛杉矶一家名叫“渴望”的视频商店里找到我研究 (每年多达 3 ~ 4 次) 所需要的 DVD 和录像带的, Elvis Le, Michael Tonai 和 Sue Chae 耐心地帮助我, 并对我的研究感兴趣。

当我完成草稿时,我总是希望有几个读者能够对我的手稿给出新鲜的反馈,我想要特别感谢我的朋友兼同事 Bill Boston。他实用而充满艺术感的编辑建议帮

助本书的第 2 版更加清晰和易读。他也更正了许多细节,比如说电影发行日期,以及提名 / 获奖情况,但是对这些尽管已尽最大努力但仍有疏漏的地方,由我负全责。

Megan Karlin 提出了很多精妙的编辑建议。也谢谢 Rebecca Condit 为 Routledge 出版社所做的文字编辑工作,还有 Henry Bashwiner 指导对手稿的加工过程。

我非常高兴与 Routledge 出版社的音乐与舞蹈责任编辑 Richard Carlin 合作。我们在他加入 Schirmer Publishing 出版社时就认识了,那还是在 1994 年我出版《聆听电影》(Listening to Movies) 之前,从那时起,他一直对这个项目抱有积极和热烈的兴趣。对于那些把电影当作特别值得理解和欣赏的目标的人,他是一个真正的朋友。

序

经常有年轻作曲家问我，怎样才能跨进电影音乐世界的大门？当然，答案并不简单。因为并不存在魔法公式可供套用，所以良好的训练、耐心的等待，以及好运气的帮助都是必不可少的。

首先，对那些伟大杰出的影片的了解以及对本领域当前趋势的认识是可靠的先决条件。其次，经验是最好的老师。由于想要获得实际的创作经验是困难的，所以，如果有顶级的专业人士愿意分享他们从多年实践中收集的想法和技巧，你将会得到最好的帮助。《在音轨上》(On the Track) 正好满足了这样的要求。它总结了这些专家的经验，从内行的角度为读者提供了学习电影作曲的机会。

过去，从事电影音乐创作的作曲家的背景是多种多样的。他们有的是学习古典音乐的，有的是从事爵士乐、摇滚乐和流行音乐演奏的；有为其他作曲家做配器的，也有为歌手和乐队编曲的，还有从事戏剧制作及电视商业节目制作的。总之，几乎涵盖了所有的音乐门类。他们都研究过那些伟大影片的配乐，这也为我们所有人指明了道路：从博采众长的背景中获得广泛的经验或许过去是，现在也是对成为一名电影作曲家最好的储备。今天，越来越多的新一代作曲家涉足电影配乐，他们对合成器和计算机技术非常精通，但是，他们也许会发现自己的背景比起前辈们在范围上更受限制。毫无疑问，为了弥补这一点，这些音乐家需要在多个领域，而不仅仅是电影圈工作，以便获得更广泛的有用经验。

虽然对音乐本身的研究会贯穿于一个作曲家的整个职业生涯，但他仍然需要本书中所包含的知识去理解当今电影音乐的用法和功能。在通过研究伟大的文学、戏剧和电影作品来了解戏剧性的同时，学习写作、指挥和演奏音乐，对于准备接受电影作曲挑战的人来说，都是必不可少的。

卡林 (Karlin) 和怀特 (Wright) 鼓励读者从可以买到的录像带中找一些段落，运用所学知识去进行电影配乐实践。由于这本书是按照主题进行组织的，所以可以很方便地用作参考书或者是教科书，如果愿意，也可以按照章 (节) 阅读。大量的音乐范例以及对多部影片中的某些具体情境的参考使得本书成为非常有价值的学习资源。

最后一点，我们注意到过去有许多顶级音乐大师对电影音乐不感兴趣。这也许是因为他们发现在电影这一媒体中有太多的限制和技术问题的缘故，并且其中一些人觉得为电影配乐是难登大雅之堂的。但是，我完全相信未来会看到越来越多的年轻的严肃音乐作曲家愿意从事电影音乐创作。当这种情况出现时，并且我相信这种情况一定会出现的，他们所创作的音乐将会对于音乐艺术本身的发展产生非常有利的影响。媒体音乐驻足此间，无论好坏，它都是我们音乐未来的一部分。而这本书能够帮助它变得更好。基于上述理由，我衷心祝贺《在音轨上》(On the Track) 的出版。

要是这本书在 20 世纪 50 年代我刚开始涉足电影产业时就可以买到该有多好啊。它搜集和呈现了如此丰富的难以获得的知识，是我们这个领域一个显著的研究成果。

最后，对于电影这门声画艺术来说，我们所有人都还只是初窥门径，我祝愿进入这个世界的所有读者与学生收获快乐与成功。



约翰·威廉姆斯 (John Williams)

译者序

作为电影配乐领域最宏大、最全面、最细致的教科书式的经典,《在音轨上:现代电影配乐指南(第2版)》被业内称之为“电影配乐圣经”。它的两位作者都是在电影音乐创作和教学上硕果累累、久负盛名的大师。弗雷德·卡林曾经凭借歌曲《我们都知道》获得了1971年奥斯卡最佳歌曲奖,并且因为电视电影《简·皮特曼小姐自传》拿到了1974年艾美奖最佳配乐。他总计获得过4次奥斯卡奖提名以及12次艾美奖提名。另一位作者雷伯恩·怀特则长期在他的母校——著名的罗彻斯特大学伊斯曼音乐学院任教,并从1970年起担任系主任及教授直到1990年去世。从日后成为著名音乐家的那长长的学生名单来看,怀特作为一名电影音乐教育家的贡献被清晰地体现出来。《在音轨上》于1990年首次出版,在这一年,雷伯恩·怀特离世。随后数年间,由弗雷德·卡林根据行业的最新发展不断更新,并于2004年再版,在这以后,卡林也撒手西归。从这点来看,本书可以看作是两位大师呕心沥血的遗作。中文译本的出版,也是对两位作者最好的纪念。

翻译本书并介绍至国内出版是译者多年来的心愿。然而从2008年着手计划翻译开始,到今年最终出版,已经在不知不觉间过去了9个年头。从最初弄清楚版权的归属,与人民邮电出版社确立合作拿到国外正式授权,到开始翻译(其间,另一部译著《电影配乐完全指南:影视配乐的艺术与商业(第2版)》翻译完成并出版),交稿,再到校稿人变更风波,三校稿再次更正,经历的这诸多波折也是本人未曾想到的。而作为译者,本人也从一名刚刚毕业留校的对电影音乐创作手段兴趣浓厚的年轻教师,成长为可以带领研究生较为深入地探讨电影产业运行模式的中年学

者。这9年间,通过不断地教学探索并从学生那里得到反馈,同业内进行交流,再加上自己的创作实践,也包括到美国访学,亲身体验好莱坞电影配乐的教学和产业运作,本人获得了些许感悟,愿意借此机会与读者们分享。

在本书的翻译过程中,译者印象最为深刻的一点莫过于行之有效的行业规范对好莱坞电影制作体系稳定健康运行所提供的强大支撑。他们按照工业标准来运作电影,建立了一整套的规范和流程,而从业人员也从一开始就严格遵守和努力维护这些标准和准则,从而形成了业内人员各司其职、恪守本分、精益求精,而所有参与者也都从中获得稳定收益的良性循环。作为电影分支的电影配乐同样如此。单就电影配乐制作流程举例,就包含了确定配乐点,音乐编辑师制作时间标注表、作曲家构思概念、作曲家对照时间标注表创作缩谱、配器师配器、MIDI誊抄员整理乐谱、抄写员抄写分谱、校对员校对、配乐录音(其中又包括音乐承包人联系乐手和配乐录音棚,现场配乐录音、配乐缩混),再到终混等多个环节。如此庞大而复杂的工艺牵涉电影音乐的方方面面,它需要相应的规则来明确参与其中的每一个人的职责以及权益。在这个行业中,哪怕你只是一个抄谱员,只要你从事这个职业,你的权利也会受到行业规范和准则的保护,换句话说,你也会获得不菲的收入。在好莱坞,没有“海市蜃楼”式的不切实际的艺术空想,再好的艺术构思也必须遵从行业规范的约束并最终接受市场的检阅。虽然看似有些呆板僵化,但其数十年来健康而持续的行业发展证明了这一运作体系的成功。

应该说,近年来,国内的电影配乐取得了很大的进步,尤其是好莱坞式的创作手法已经逐渐被中国电

影音乐人所熟悉、掌握。在类型片的配乐创作中，我们的创作手段也越来越成熟，具备了一定的制作水准。但是，应该看到，从宏观的角度来看，我们的电影配乐产业的发展却依然处于较低水平。绝大多数从事电影音乐创作和制作的人员依然处于单打独斗的作坊式状态。即便是那些国内一线的作曲家，也顶多就是一人挑头、众人干活的局面。类似于像 AFM 这样自发性的具有普遍影响力的行业协会组织的建立还遥遥无期，而从版权保护方面来看，还缺乏像 ASCAP、BMI 这样完善而强大的专门从事版税收取工作的公司或组织。中国电影音乐人逐渐学会了好莱坞式的配乐手段和技巧，但对从本质上来看更为重要的好莱坞商业运作规范和模式却知之甚少。因为没有行业协会或者组织来对他们的权益进行统一的规范保护，绝大多数的从业者需要就收入与资方煞费苦心地单独谈判。各自为战的结果便是非常容易被各个击破。由于收入得不到保障，进而导致从业人员的不稳定以及素质的良莠不齐，这反过来又会影响到行业的整体发展。所以，我们学习好莱坞，知其然更要知其所以然，不仅要学习创作手段，还要学习更本质的产业运行机制。希望通过本书的引进，电影音乐业者能够更全面、更准确地把握好莱坞的行业规范，促进国内电影配乐产业的健康发展。

作为国内最早对电影音乐、特别是电影音乐创作进行专门化研究和教学的地方，北京电影学院录音系自 2002 年开始创办电影音乐创作本科专业方向（最初为音乐录音专业方向）以来，一直以探索电影音乐创作的规律特征为科研及教学的重点，以培养既具备传统音乐创作能力，又熟悉电影音乐特有创作技巧，既立足民族优秀音乐传统，又具有世界视野的学生为己任，至今已经培养出毕业生共计 150 余人。而在研

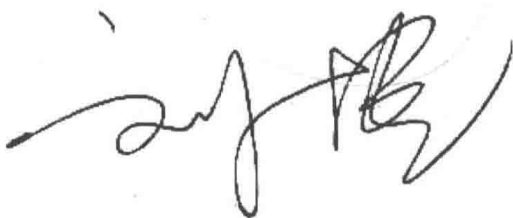
究生层面，也于 2004 年开始招收电影音乐创作与理论方向的研究生。我们希望，通过自身的不断努力，成为中国电影音乐创作人才的摇篮，同时更希望他们成为未来在中国构建成熟的电影配乐行业体系的中坚力量。《在音乐上：现代电影配乐指南（第 2 版）》中文版的出版，是在相关行业教材建设上迈出的重要一步。它可以让学生近距离地接触到好莱坞电影配乐的方方面面，在了解的基础上提供思考的可能性，以便对现实状况提供借鉴。

在本书的翻译过程中，得到了北京电影学院及我所在的声音学院领导和同事的大力支持。我的同事——北京电影学院的罗振宁副教授以及美籍华人外教 Jeff 老师在疑难句翻译中给予了我大力帮助。2012 级音乐制作方向毕业生，目前远在日本攻读硕士学位的燕青同学翻译和整理了时间标注表以及附录的部分内容。我的研究生王栩在校稿、订正等环节也贡献良多。人民邮电出版社的编辑宁茜多次与我沟通，在排版、校稿等方面提供了重要帮助。在此对他们的付出表示感谢！

感谢我的夫人和可爱的女儿对本书近十年的翻译工作的支持。没有她们的理解，这本书是不可能和大家见面的。

虽然本人以最崇敬的心情和最精益求精的态度对本书进行了多次校订和修改，但由于两位原作者在我着手翻译时已经离世许久，所以即使碰到疑问也无法向他们直接请教探讨，再加上本人水平受限，书中肯定还会有若干谬误以及不准确的地方。恳请广大读者批评指正。

最后，祝愿本书能在中国电影配乐的教育教学中发挥应有的作用。祝愿中国电影配乐的明天更美好！



2017 年 1 月 2 日于北京电影学院

介绍

如果打算从事这一行，当某天有人敲开你的门，说“你明天能拿条配乐给我看看吗？”的时候，你最好存货充足。

——罗伯特·克拉夫特 (Robert Kraft)，
福斯音乐总裁

如果真想获得成功，最主要的因素是能够与别人很好地合作，并让大家喜欢你。它不仅是对音乐的知晓程度的问题，更是你能否和别人友好相处的问题。

——马克·麦肯齐 (Mark McKenzie)，
作曲家 / 配器师

成为一名电影作曲家都需要做些什么？首先并且最重要的是，电影作曲家应该有与生俱来的音乐天赋和天生的戏剧感。一个全方位的技术背景也是必需的，但如果想取得成功，电影作曲家的技术能力必须能被情感和心理学原则所支撑。单纯的技巧是不够的。成为一名电影作曲家的训练也包括为高强度的压力做好准备。这些压力来自于紧迫的时间、商业化的决定和艺术上的追求，作曲家应对这些问题的好坏将在很大程度上决定他在影视的世界里可以在艺术与职业上取得多少成就。

灵活性是必不可少的。为一部影片配乐总是会有多种方法。找到“正确”的方法部分依赖于导演、制片人以及其他可能对这部电影制作做出决定的人的品位和视野。如果导演认为交响配乐对他的影片是合适的，而作曲家不能证明还有其他更好的方法，那么这部影片的配乐可能就是采用交响化配器。这并不妨碍创造性的发挥——只是决定了采用哪种媒介。作曲家必须足够灵活地在多重（有时甚至是武断的）指导方

针之下进行创作。

电影制作通常会经过一系列的修改逐渐演变：剧本上的修改，拍摄现场发生的变化，剪辑室里的修改，当然还有在配乐录音之前、期间和之后在配乐上的变化。这些变化会一直持续到正式上映之前，有些修改会以意想不到的方式影响配乐。当剪辑师从场景中剪掉了 00:07:04（7 秒 4 格）时，保留一段 30 秒长度的配乐需要在配乐的艺术与工艺上有更灵活的解决方案。只有当作曲家能够把这些修改作为电影制作的一部分来接受，他所受到的教育与经验才是有用的。

作曲家很少会觉得配乐时间很充足，更多的情况是，在短短几天之内就要写出大量音乐并且还要完成配器。1 小时 1 集的电视系列剧在终混前作曲家也许会有一周时间，但也有许多时候需要 3 天完成 1 集配乐。在许多甚至比电视剧制作更加紧张的项目中，剪辑上的不断修改为这份已经非常困难的工作计划表进一步增加了时间压力。

电影制作人或者是唱片公司对电影单曲或者是原声专辑打入流行音乐榜的渴望将极大地影响到他们在电影音乐方面的决定，这一影响甚至在影片选定作曲家之前就存在了。如果作曲家被要求写作一首或者多首歌曲，那么从作曲家开始这个项目之时，市场就成为一个始终存在的压力，并且影响每一个关于创造性的讨论与决定。工作中另外一种压力来自满足导演对影片配乐的事先设定的模样，它有可能很难通过艺术化的手段加以实现。总之，电影作曲家必须在艺术性与影视工业中的协作元素之间取得平衡——影视工业本就如此。然而，也有许多时候作曲家会与那些真心期待和希望代表最高艺术水准的配乐诞生的制片人和导演合作。

太过依赖电影制作人来确认配乐的艺术价值并不明智。有时候，制作人也许并未意识到一部伟大配乐的潜在贡献，因此接受得有些勉强。“他们说，‘配乐有效果。’”伊拉·纽博恩 (Ira Newborn) 说，“确实如此，配乐有效果，但仅仅只是 5%。一旦配乐只发挥了 5%，他们就认为它是有效果的。这就像一个简单的检测合格不合格的系统。他们并不拥有那种鉴赏力，因为他们并没有向我们那样真正地进入到影片中，他们没有意识到另外的 95% 的作用，那些真正起到作用的东西，可以尽力体现电影、放大场景，或者将新的东西带进场景从而使它更加深刻的东西。他们对此不是很懂。”

前环球电视主管电视与家庭视频的副总裁布伦丹·卡希尔 (Brendon Cahill) 认为，作曲家应该尽可能地力争优秀，并且，有时候还应该抓住必要的机会以实现那种杰出。“今天，那些以古典大师作品为基础的作曲家们还必须让自己足够多样化才能抓住机会。过去 50 年间，作曲家的习惯与经验是如果你跟随那些已经被尝试过并取得好的效果的做法，你就不可能在错误的道路上走太远。但其实并不一定非得是那样的。它完全来源于导演和制片人。你想要他们对你说，‘尝试一下吧。不用长笛，改用单簧管演奏。此处不采用弦乐节奏型而使用合成器代替。或者试一试用不一样的角度看待事物。比如，钢琴的拾音话筒一般摆在它上方；让我们把话筒翻过来放到钢琴下面，看看能否创造出不同的声音。也许用锤子敲击琴弦能得到与琴弦本身不一样的声音。想要尝试一下吗？’”这是一个好的建议。

福斯音乐总裁罗伯特·克拉夫特 (Robert Kraft) 认为在这一行想要起步并不容易。“如果你想干这行，如果它在你心窝里，如果你得不到它就无法入眠，那么你就去干吧。同时，你也最好准备好被淘汰。我是说，如果存在捷径，存在作为电影作曲家一部戏就挣上一百万美元的事情，队伍肯定早就排到 Pico 大街以外去了。(译者注：Pico 大街，美国加州洛杉矶的一条街道，福斯总部坐落于它西边的西 Pico 大街。) 这里没有秘密，你只有不断坚持，不断埋头创作，希望老天有一天能听见。当幸运降临到你头上时，你已经准备好了。”

克拉夫特希望有志成为电影作曲家的人要做好准备。“现在，有足够的电影音乐课程，不去那里学习这些技艺是毫无道理的。我是说，有很多干摇滚演出的朋友，总是说‘兄弟，我能跳到电影作曲这行吗？我经常在厕所里录音。’我说，‘为电影配乐是需要真

正的技巧的，它不单是做一个歌曲作家。’但如果我听到某人是从加州大学伯克利分校、迈阿密大学或者南加州大学毕业的，就会让他们排在竞争队伍中稍微靠前的位置，因为你知道他会很严肃地对待这个事情，他已经有过一些研究，他也许当过学徒，或者拍过学生电影，我认为这些都是有帮助的。”

目前，工作在影视领域的电影作曲家来源于不同的背景。有些毕业于音乐院校，有些来自伯克利音乐学院这样的电影音乐学院以及南加州大学一年期的研究生课程，而其他一些人多少属于自学成才，但他们所有人都已经得偿所愿了。然而，是怎样实现的呢？

有些人有剧场工作背景 [如约翰·莫里斯 (John Morris)、威廉姆·高德斯坦 (William Goldstein)、亚瑟·B. 鲁宾斯坦 (Arthur B. Rubinstein) 和大卫·夏尔 (David Shire)]; 许多人有爵士音乐背景，包括约翰尼·曼德尔 (Johnny Mandel)、杰里·菲尔丁 (Jerry Fielding) 和帕特里克·威廉姆斯 (Patrick Williams)，以及许多其他人，像比尔·康提 (Bill Conti) 和夏尔本身也是爵士乐表演家；杰瑞·高德史密斯 (Jerry Goldsmith)，在广播业的黄金时代末期以及电视诞生时期受到了最初的训练；而其他从摇滚乐或者现代音乐 [如安妮·杜德利 (Anne Dudley)、特沃·拉宾 (Trevor Rabin)、格里莫·瑞维尔 (Graeme Revell)、丽莎·杰拉德 (Lisa Gerrard)、彼德·波尔克 (Pieter Bourke)、迈克·波斯特 (Mike Post) 等]、唱片业 [如詹姆士·牛顿·霍华德 (James Newton Howard)] 或广告业 [如约翰·鲍威尔 (John Powell)、彼得·纳赛尔 (Peter Nashel)] 进入电影配乐；在交响乐队的演奏经历为杰拉德·弗里德 (Gerald Fried) 和鲁宾斯坦 (Rubinstein) 带来了坚实的基础；有些人是古典钢琴家出身，像埃尔默·伯恩斯坦 (Elmer Bernstein) 和布鲁斯·布罗顿 (Bruce Broughton)；还有一些是在音乐学校中接受培训的。

无论作曲家在艺术和技术上准备得多么好，在开始第一部配乐创作时，他都不能指望知晓所有他应该知晓的事情。现实情况是，大部分作曲家是在工作中学会关于电影配乐的大部分知识的。成功的电影作曲家会在需要的时候知道他需要学些什么，他有优秀的戏剧本能以便在学习时加以指引。

了解一些已经入行的电影音乐作曲家是怎样进入这一行的具有指导意义。艾伦·史维斯查 (Alan Silverstri) 的第一部电影音乐作品是《绿宝石》(Romancing the Stone, 1984)。“一天晚上，我接到音乐编辑师汤姆·卡林 (Tom Carlin) 打来的电话，他说他们正在寻找一位作曲家，听了很长时间的磁带，仍然没有找到满意