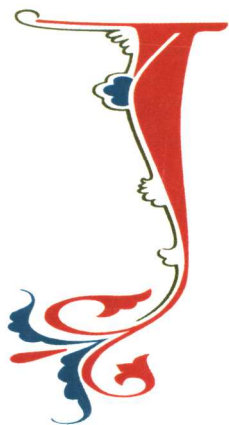


〔第二卷·上册〕



JIAOXIANG
PEIQIFA

交响配器法

C. 瓦西连科著

人民音乐出版社



交响配器法

〔第二卷·上册〕

[苏]C.瓦西连科著
Ю.福尔图那托夫编订
张洪模译

人民音乐出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

交响配器法. 第2卷/ (苏) 瓦西连科著; 张洪模译.
北京: 人民音乐出版社, 1963. 6 (2006. 10 重印)
ISBN 7-103-00401-3

I. 交… II. ①瓦… ②张… III. 交响曲-管弦乐
法 IV. J614. 4

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 024079 号

С. ВАСИЛЕНКО
ИНСТРУМЕНТОВКА
ДЛЯ
СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА
Том Второй

本书中文版权由中华版权代理总公司代理取得

*

人民音乐出版社出版发行
(北京市海淀区翠微路2号 邮政编码: 100036)

Http://www.rymusic.com.cn

E-mail:copyright@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销
北京海淀五色花印刷厂印刷

850×1168 毫米 32 开 1 插页 23.625 印张

1963 年 6 月北京第 1 版 2006 年 10 月北京第 6 次印刷
印数: 10,386—11,405 册 定价: 36.00 元 (共 2 册)

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书, 如有缺页、倒装等质量问题
请与本社出版部联系调换。电话: (010)68278400

原作者序

《交响配器法》第二卷的内容基本上是讲述所谓小交响乐队的配器法諸問題的。

第二卷由于是同名著作的第一卷的續篇，所以保持了作为第一卷内容基础的总的性质、方針、叙述材料的排列格式。

需要再向讀者說明一下，象在第一卷內一样，这里也有管弦乐队乐器的簡介，和关于这些乐器的音域的材料。这里也同样是有意識地只引用俄罗斯和苏联作曲家的作品做范例。

配器手法中同类的和不同类的乐器的同音結合的情况特別引人注意。我認为这一領域蘊藏着极大的色彩上的和表现上的可能性，所以我尽可能充分和系統地闡述了这一問題。

在第二卷中关于在配器中的复調、持續音、呼应、轉接、強調等諸問題的闡述比第一卷要詳尽得多了。

由于某些理由，我認为在第二卷內不便加进《把鋼琴織体改編为管弦乐織体以及把管弦乐織体改編为鋼琴織体》一章，而把它編入本教科书的第三卷內。

最后，我認为应当向莫斯科国家音乐学院副教授茲里亚科夫斯基表示衷心的感謝，他在我写本书的第二卷时曾給予我很多的帮助。

C. 瓦西連科

1955年于莫斯科

目 次

上 册

原作者序

緒 論	1
第一章 变型乐器	7
第二章 小型乐队中的乐器的結合	53
第三章 管乐器与弦乐器的同度結合	101
第四章 旋律的配器	137
第五章 和声·和声結構中的弦乐器与管乐器的結合	224
第六章 复調音乐	295

下 册

第七章 管弦乐的音型化	408
第八章 管弦乐的持續音	514
第九章 管弦乐織体中的轉接、呼应和对话	645
第十章 配器中的支持与強調	722

緒 論

正如我們在本書第一卷中所見，弦樂組是有各種各樣的奏法的。其中有：用弓演奏、用手指撥奏、用弓杆擊弦、加弱音器和取消弱音器演奏，此外還有各種各樣的弓法。我們曾說過，弦樂組有很好的加強音響和減弱音響的性能，很富於表現力，柔和而又靈活。格林卡說：“弓弦樂器是管弦樂隊的靈魂”。

弦樂組雖然有這些各種各樣的毋庸置疑的優點，但其音色究竟是同一種性質的。只要再加上哪怕是一種管樂器，立刻就會使總的音響生動清新起來。例如，普羅科菲耶夫的《猶太主題序曲》作品第34號中，在弦樂四重奏和鋼琴之外，再加上了一个單簧管，已經使整個曲子的音響更加清新起來。單簧管不論是獨奏或是同其他樂器結合在一起，它的聲音在音響的總的背景上（弦樂四重奏和鋼琴）永遠是顯得很突出的，給整個音樂織體加添了一股生氣。

如果把大量不同種類的管樂器同編制大、表現力靈活強大的弓弦樂隊結合起來，音響一定會無可比擬地更加多樣化，這是不言而喻的。樂隊的音響本身很自然地分出音響的“層次”，好像分出各種各樣的“音色層”。

整個弦樂群的热情的、帶顫音的（活生生的和真正的“人聲”的）音色與管樂組的有時非常富於表現力，但究竟是比較冷漠和“平舖直叙的”（里姆斯基-科薩科夫的形容語）音響形成對比。然

后这些音响又被小号的辉煌而带裂帛声的雄赳赳的齐鸣所代替，小号的鲜明的“号召”又被长号的浑厚严峻音色的坚强的声音所代替，以后又出现了法国号声(好象时远时近)，充满了沉思和一种诗意朦胧的情调，而在另一方面，又出现了运动，又出现了弓弦乐器的急速的音流，把一切都统一成一个整体。

这情景是多么迷人啊！它充满了几乎是无尽无休的发展的可能性。

“近”的和“远”的、大的和小的表现手段的对比，不同亮度和浓淡不一的阴影的对比，好象出自肺腑的真挚的表现手段同比较外在的、客观的、“平铺直叙”的表现手段的对比，无限灵活和形式多种多样的表现手段——这就是交响乐队表现手段多样化的一幅图画。

我不打算到音乐史领域去巡礼，我只提出一点，即：我们现今的交响乐队的编制不是一下子就形成的。弦乐组是逐渐地加添管乐器(打击乐器也是如此)的。至于有意識地把交响乐队分成乐器组，哪一乐器组包含哪些乐器，在西欧是海顿与莫扎特时代开始确定的，在俄罗斯则大约是在18世纪70年代开始确定的。当时在乐队中开始确定木管乐器的所谓“双管”编制，即第一、第二长笛，第一、第二双簧管，第一、第二单簧管，第一、第二大管，再加上两个法国号、两个小号，和一对定音鼓；这种编制基本上一直保持到如今，只是看需要的程度而用木管的三管和四管编制以及扩大铜管乐器组加以丰富而已。

本书第二卷基本上是论述在弦乐器同管乐器(木管和某些铜管)相结合，以及同打击乐器和所谓“装饰”乐器(即竖琴、钢琴和钢片琴)相结合时所遇到的配器手法。

由于现代的交响乐队拥有很大的乐器编制，所以必须说明我们在第二卷内是研究什么样编制的乐队。

19世纪末，由于乐队采用了长号、大号、半音小号，于是有把乐队分成小编制的乐队和大编制的乐队的趋势。（前者由木管乐器的双管编制：两支长笛、两支双簧管、两支单簧管、两支大管和整套弦乐器组成；后者由木管乐器的双管或三管编制，四个法国号，2-3 或更多的小号、三个长号、一个大号、一个竖琴，全套打击乐器和弦乐五重奏的乐器组成。）

从柴科夫斯基和里姆斯基-科萨科夫那时起，上述的区别又逐渐消失而愈来愈成为多余的了，虽然在总谱上有时也还注明了“为小型乐队用”或“为大型乐队用”。《配器法习题汇编》^①的作者科纽斯在该集的第三部分中举出了几个采用小号、长号、大号和全套打击乐器的例子。他说，小型乐队与大型乐队之间的区别如果只根据上述的标志（乐队是否采用大号和长号等），是完全不足凭信的。例如，柴科夫斯基的舞剧《胡桃夹子》中《糖果仙子之舞》除了弦乐组以外，只用了属于“大型”乐队的钢片琴和低音单簧管；格林卡的《幻想圆舞曲》在编制不大的乐队中用一个长号演奏低音声部和独奏了一段；它们到底属于什么编制的乐队呢？

里姆斯基-科萨科夫的歌剧《隐城基切日的传说》的前奏的配器，实质上是为小型乐队用的，但是前奏开头的和弦是由三个长号同大号奏出的，而在中段（少女费弗罗妮娅的主题出现以前）有几小节也是用三个长号来加强音响的，以后这三个长号在“前奏”中就再也没有出现。

① 只刊行了三部分习题（尤根松出版社，莫斯科版）。

格拉祖諾夫的交响音画《春》中的中間有几小节出现了三个长号和大号来加强声势，以后就沉默下来，一直到最后才用同样的和弦結束全曲^①。

现代，Л. 克尼培尔^②的組曲《士兵之歌》的配器是：全部弦乐組、四个圓号、两个小号、一个小鼓，而称之为“为小型乐队用的組曲”。这样的編制完全可以滿足他的課題的需要，音响非常好，但不是普通一般的“小型乐队”。

现在还經常可以看到在总譜上标出是为“小型”或“大型”乐队用的，但在創作实践上这种区分常常是很相对的。

我认为，任何一位作曲家或配器者都应当知道和掌握现代交响乐队的一切手段（正象一个画家的調色板上有一切顏料一样），在使用时則看需要：有时用得很节省，以求清澈；有时相反地，甚至可以說是浪費，以求更丰满。

如果某一首乐曲在一两个地方，甚至于只在末尾需要渾厚的音响，那就不应该有所顧虑，可以采用很多的乐器。

〔編訂者注〕把乐队的編制区分为“小型”和“大型”，从一方面說，当然是相对的，但是从教学法方面來說，可以說是完全适宜的。为了要使学习配器法的人注意从比較簡單到比較复杂的現象的自然順序，采用一些概念來說明某一組現象和說出最典型的特点是适宜的（这样划分并不排斥有向这一方面或那一方面轉变的可能）。乐队的形式决定每一乐器組的作用和比重，而一定的写法形式、乐器組引进的一定的次序、高潮的安排等等的选择也是与此相适应的（要看乐队中有哪几組乐器而定）。

① 薩赫諾夫斯基在給自己的作品配器时常常采用最特殊的編制，例如：两个英国管、一个低音单簧管和两个大号而完全不用其它管乐器；在弦乐組中他不用第一、第二小提琴。他称这种編制是“特別”編制。

② 克尼培尔（Л. Книпер，1898——）苏联作曲家。——譯者注

然而在配器实践中有許多編制的变体，証明是可以成立的，而这些变体是能够而且应当确定的。例如头一种情况(舞剧《胡桃夹子》中的《糖果仙子之舞》)应当确定为带鋼片琴独奏和穿插使用低音单簧管的拉弦乐队。

《幻想圆舞曲》(从历史的角度看問題)应当确定为加长号的小型交响乐队，因为銅管乐器并没有出現为强有力的全奏性质的全組(在《卡瑪琳斯卡娅》的总譜中也可以看到这种情形)。

里姆斯基-科薩科夫的歌剧《隱城基切日的傳說》的前奏和格拉祖諾夫的《春》无疑是大型交响乐队的范例，因为长号和大号在这些总譜中在表现上和形式(结构)上的意义是很大的，虽然这些乐器只是偶而运用一下。

所举的薩赫諾夫斯基和克尼培尔的乐队編制应当称之为特种編制的，但是比較接近小型乐队的編制。

区分“大型”与“小型”編制的标准应当不是以是否利用个别乐器(小号、长号、大号等)，而是要看是否把小号、长号和大号結合成一个組，积极地影响了配器的发展，并和木管乐器和拉弦乐器有同等意义。

如果銅管乐器没有“团結在一起”，以自己的音响决定形式的高潮时刻，揭示出内容发展的最重要和紧张的时刻，那这种編制归之于“小型”乐队的一种变体比較正确。

在判別乐队是属于哪一种編制的时候，永远应该記着可能有許多“混合”的或“中間”的形式，例如：“双管”或“三管”編制(例如里亚多夫、格拉祖諾夫、里姆斯基-科薩科夫、柴科夫斯基)常常表現得不完全，而是某一乐器族的組数增多了，或者某一族乐器“不成全套”。比例关系 3-2-3-2 是“彼得堡”乐派的管乐編制最典型的一个形式，其中长笛与单簧管的数目比双簧管和大管的数目多。由于内容的要求，在个别情况下还可以遇到与总的比例略不相称地扩大了某一乐器組，或相反地大大地把它削減了，甚至完全把它从乐队中取消了。不能因为有这些現象而否認在实践中存在这种区分，这是需要明确的。

最后，判断任何現象都需要有正确的历史的态度。維也納古典时期交响乐中所用的編制在当时是大型的，而加添了三个长号的歌剧乐队編制在当时是扩大的編制。而对于我們現代來說，前者是典型的小型，后者是大型的(但缺大号)。应当考虑到这种因素才能确定編制的区分。

但是每一个配器者都应当掌握編制不大的乐队的配器法，因为在日常創作实践中常常会遇到这种編制。

在本书中，我們將基本上是讲述沒有长号和大号的乐队的編

制,至于乐队的三管和四管編制,将在本书的第三卷中讲述。

正如我已經說过的,在第二卷中将讲述管乐器与弦乐器的結合,但正象在第一卷中一样,我不立刻就讲这个問題,因为我认为介紹一下在第二卷中可能遇到的乐器是很必要的。

在第一卷中曾介紹了主要的(原型[Родовой])木管乐器以及法国号,而在第二卷中将介紹所謂“变型”(Видовой)乐器(木管乐器中的中音长笛、小单簧管、薩克管、低音大管),以及所有在第一卷內未讲过的主要銅管乐器、打击乐器、裝飾乐器等^①。

这种介紹是为了使配器者温习一下这些乐器的音域和性能。

① 在“小型”乐队的編制中除了“原型”(即主要)乐器以外,还可以加进任何它們的变种,即所謂“变型”乐器,这类乐器在19世紀被认为只是“大型”乐队才用的乐器。現時在习惯上已經认为在乐队里加进木管乐器的派生乐器并不改变乐队編制的原則。因此在第二卷內是做为丰富“小型”乐队表现可能性的手段而讲述这些乐器的。

第一章 变型乐器

一、木管乐器

在这一节内将讲述木管的变型乐器，即从木管的原型乐器派生出来的乐器。

其中有些乐器在交响乐队内出现还是不久以前的事（例如中音长笛、薩克管等）。

变型乐器很少被采用，主要是由于很多乐队都没有这些乐器。

长 笛 族

中音长笛(意大利文: Flauto contralto) 从里姆斯基-科薩科夫时起，在歌剧音乐和交响音乐内中音长笛的采用就相当普遍了。大多采用G调乐器，但在里姆斯基-科薩科夫的作品中也有时用F调的乐器。在前一种情况，它的实际音比记谱低纯四度，在后一种情况，它的实际音比记谱低纯五度。它的音域，G调的是从 c^1 到 d^3-e^3 （按记谱）（从 f^3-g^3 起声音就开始暗淡和发紧起来）。中音长笛整个音域的音响都是美好的，但在低音区和中音区它的音色最为柔和和优美，而且也不会被其它乐器的音响所掩盖，音响特别真挚和富于表现力。中音长笛的吹奏技术几乎同普通长笛一样，但快速的经过句不宜用它演奏。这是一种柔和而富于表情的、朦

隨情調的樂器。

里姆斯基-科薩科夫：歌劇《隱城基切日的傳說》

例 1 $\text{♩} = 60$ solo

Fl. c. alto (in F) *p dolce*

Cl. basso (in A) *pp*

Fagotti *pp*

Фейеркиа
Птицы радости, птицы милости воспоют

Viole (divisi) *pp*

V-cellii (divisi) *pp*

C-bassi *pp*

描繪女首神鳥的幻想的形象的 F 調長笛在大管、低音單簧管和分部的中提琴、大提琴的柔和的背景襯托下，聲音真是迷人。

在俄羅斯作曲家的作品中用中音長笛獨奏的情況非常罕見，因此，為了舉例，我引用了我的舞劇《羅拉》中的一段，在這裡中音長笛的聲音在非常輕盈的伴奏下显得很富有表情。在這舞劇的這一分曲《夜之幽靈之舞》中，中音長笛的朦朧的音色用於演奏輕巧地滑動的舞曲是再適合不過的了。

中音提琴在低音區很適於做“輔助”聲部（例如用兩支長笛時的第三下聲部^①），但高音區不大適宜，這時它往往用其它管樂器

① 參看第一卷的注 5。

例 2 Moderato
solo

瓦西连科：舞剧《罗拉》

Fl. c. alto (in G)

管弦乐伴奏

弦乐器与竖琴

Fl. c. alto (in G)

管弦乐伴奏

弦乐器与竖琴

来代替。中音长笛是用来做为一种特殊色彩的乐器的，如果不需要它独奏的话，在交响乐队内是不应加入的。

单簧管族

小单簧管(意大利文: Clarinetto piccolo) 在俄罗斯作曲家的总谱中遇到的小单簧管是降E调和D调。现今则只用降E调的小单簧管。这是单簧管音色的发音最高的乐器。它的音域(按乐谱)是从e到g³(a³)。小单簧管的音响比降B调和A调的单簧管的音响粗糙而单薄,而在高音区音响又很尖锐。

交响乐队在下列情况下才采用小单簧管:

(1)当需要得到高音区的比较坚实、甚至尖锐的音响时(在这种情况下,长笛的音响要柔和得多,而双簧管在高音区声音发干)。

(2)如果二支长笛需要下声部的声音比用第三长笛吹奏这下声部的声音更加稳定的話(因为第三声部如果仍用长笛吹奏,則声音較弱)。这样便得出由两支长笛同一支小单簧管組成的三和弦,它的音响在融合与均匀方面都是完全合乎理想的。

〔編訂書注〕但在和声中采用小单簧管可能要广泛得多。当整个乐队全奏 *ff* 而需要全力加强木管乐的和声时也最好利用小单簧管。用小单簧管加强第二长笛或特别高的第一双簧管的音响,一定会收到好的效果的。

(3)如果由于音乐的性質和内容,正需要小单簧管的特殊的音色时,那它将起“很有特性的独奏者”的作用。在民間风味表现得很鮮明的情景——欢度謝肉节、熱鬧的民間节日的场面內,当出現民間音乐艺人的各色人物时,最好这样利用小单簧管。最后,当配器者想使音响有强烈的喜劇性,甚至达到打諢、譏諷模仿的地步时,那便非用小单簧管不可了(例如普罗科菲耶夫的舞剧《罗密欧与朱丽叶》第二幕第一场,第24分曲《弹曼多林琴之舞》数字196处)。

瓦西連科的《印度組曲》中的《旋风之舞》是只用弦乐器拨弦伴奏,而由小单簧管(降E調)在高音区独奏的例子。虽然这里背景很輕巧,但还是用了小单簧管而不用长笛,这是因为我在这里想使旋律的音响犀利突出。如果用长笛,它的柔和的音响一定会把旋律和玲瓏剔透的背景間的对比冲淡了:(参看例3)

在里姆斯基-科薩科夫的歌舞剧《姆拉达》中的《立陶宛舞曲》(参看例4)中,D調的小单簧管不在很高的音区,而是用来使音乐加添象民間乐器音响的色彩的。它的明朗的、稍微有些稀薄的音色是再适合于这个課題不过了。并且很容易看出:不論是长笛或双簧管在这里都不适用,如果用降B調的单簧管則声音又太沉重了。

瓦西连科:《印度组曲》(旋风之舞)

例 3

Clar. picc.
(in E₅)

管弦乐伴奏

Camp.
Arpa

mus. solo

(guart.)

pp

stacc.

Clar. picc.
(in E₅)

管弦乐伴奏

Camp.
Arpa

mf

里姆斯基-科萨科夫: 歌舞剧《姆拉达》立陶宛舞曲

Allegro vivo

例 4

Clar. picc.
(in D)

管弦乐伴奏
(单簧)

mus. solo

pp

Clar. picc.
(in D)

管弦乐伴奏
(草稿)

至于一般地加强木管乐器的旋律线，使之在很高的音区的旋律发音坚实，则小单簧管可以同短笛、双簧管、单簧管结合在一起，同它们形成两个或三个八度的排列，声音非常清晰有力。例如，肖斯塔科维奇的第五交响曲（第一乐章）高音部的旋律线是由小字二组、小字三组和小字四组的结合奏出的，它们的排列是：小字二组是两个双簧管同两个单簧管的同音结合；小字三组是两个长笛同小单簧管、小字四组是短笛。（参看第五交响曲第一乐章。总谱第22页，数字26前四小节。在这第一乐章内在数字19与21之间和第二乐章第55页数字53有类似的片断）。①

萨克管（意大利文：Sassofono）我所以把萨克管放在紧接着单簧管族之后，是由于它是同单簧管非常相近的一种乐器。

萨克管是19世纪下半叶才出现在交响乐队里的。它虽然是金属乐器，但它的构造是接近木管组乐器的。它的吹嘴是单簧管式的，它的音键的排列和指法一如双簧管。

萨克管的尺寸却同上述乐器大不相同。它的管子较粗，发音有力、丰满、强烈得多，并且更富有独特的表现力，很容易吹奏显

① 肖斯塔科维奇：《第五交响曲》总谱。音乐出版社1939年版。