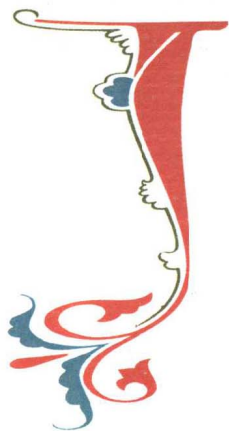


〔第一卷〕



JIAOXIANG
PEIQIFA

交响配器法

C. 瓦西连科著

人民音乐出版社

一卷

)

)

交响配器法

[第一卷]

[苏]C.瓦西连科著
金文达译
张洪模校

人民音乐出版社

图书在版编目(CIP)数据

交响配器法. 第1卷 / (苏)瓦西连科著; 金文达译.

北京:人民音乐出版社,1962.7

ISBN 7-103-00400-5

I. 交… II. ①瓦…②金… 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 053565 号

**С. ВАСИЛЕНКО
ИНСТРУМЕНТОВКА
ДЛЯ
СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА
Том Первый**

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.people-music.com

E-mail:copyright@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

中国科学院印刷厂印刷

850×1168毫米 32开 14.5印张

1962年7月北京第1版 2002年10月北京第5次印刷

印数:9,001—12,020册 定价:21.70元

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

序 言

为了把我过去积累起来的經驗介紹出来，以帮助学习配器法的学生和青年作曲家們掌握这种复杂的音乐艺术形式，我决定写一部配器法指南。我的目的是闡述在俄罗斯管弦乐作曲家們的艺术实践中已經肯定下来的以及在我自己的作曲与教学实践中所广泛应用的各种配器手法。

1899年，我很幸运地結識了里姆斯基-科薩科夫，并且在以后的許多年当中都能够采納他关于配器法問題的各种意見。

1902年至1917年，我曾利用担任私人歌剧院与历代作品音乐会指揮的机会，研究、演奏和听賞了大量的俄罗斯及西欧作曲家們的管弦乐作品。在1906年一直到如今这四十五年当中，我在莫斯科国立音乐学院主持各班級的配器专业。所有这一切，使我有可能在作曲手法与配器教学法方面积累了很多材料。

經驗告訴我們，根据教学法循序漸进地安排教材是有着如何重大的意义，因此，本书內容的安排也是我在参考了莫斯科国立音乐学院现在采用的配器課教学大綱之后所拟定的。本书內容的安排是从介紹最簡單的管弦乐手法与初級的配器手法，以至探討更复杂的、更艰深的手法。同时，我并不迴避那些已經为人所共知的东西，而且說出我自己对那些东西的看法。

在所有各种配器手法当中，我特別注意那些在从前的許多配器法指导书中所完全沒有提到或說明得不充分的配器手法。那就

是弦乐組的技术运用手法、管弦乐持續音配置法 (педализация)、获得乐队音响高涨与低落的方法以及管弦乐的对位法等等。我抱定的目的是以俄罗斯乐派作曲家們的一些最优秀的創作典范来教导配器法課的学生,因此有意識地仅仅采用俄罗斯与苏联作曲家們的作品来作为配器法的范例。虽然大部分例子都是用总譜举出的 (其中有些主要是有关弦乐組的),但是管乐声部則用鋼琴譜举例。我想这并不会使所闡述的意思变得模糊。对于某些用总譜举出的例子,又附以它們的鋼琴改編曲。这对于将鋼琴曲改編为管弦乐曲以及在这种场合下的各种管弦乐技术手法的闡述是特別必要的(參看本书第一章§14)。

所有譜例都附有对个别乐器与乐器組在乐队中的运用方面的相应說明 (联系管弦乐作者的构思及根据所配器的作品的艺术思想内容的体现)。

然而必須在这里指出:首先,本书中的各种說明或是所有的叙述,都是以熟悉乐器法的知識的讀者为对象的;其次,从教学角度出发的許多解释,都提得非常簡練,这是为了只突出其中最主要的东西,从而将讀者的思想引导到必要的方面去,使他們有可能自己思考配器手法的細节問題,并探索那些細节的理論根据。

假如說本书中也出現了一些关于乐队乐器的簡短介紹,也举出了关于它們的音域的知識,那也只是为了提醒讀者一下而已。

为本书选定一个名称是有些困难的,但是我認為直接根据它的基本任务而把它定名为《交响配器法》是最适宜的。

本书共分三卷。

第一卷探討的是弦乐組所遇到的一些配器手法以及在木管組 (加上法国号)所見到的各种配器手法。

第二卷探討的是弦乐器同木管、法国号与小号，以及同打击乐器、竖琴、鋼琴与鋼片琴相結合时的各种配器手法。

第三卷所探討的是在扩大的交响乐队編制中所遇到的，以及在交响乐队中增加所謂“軍乐队”（管乐队）情况下的一些配器手法。在这一分册中也特別研究了将交响乐队用作声乐（独唱、重唱、合唱）或某种独奏乐器的伴奏时的各种配器手法。

第一卷里所引用的乐例是从下列諸作曲家的作品中摘出来的：格林卡、柴科夫斯基、里姆斯基-科薩科夫、包罗丁、穆索尔斯基、巴拉基列夫、拉赫瑪尼諾夫、阿連斯基、里亚多夫、斯克利亚宾、格拉祖諾夫、卡林尼科夫、柯紐斯、达維多夫、斯片季阿罗夫、瓦西連科、伊波里托夫-伊万諾夫、薩赫諾夫斯基、車列普宁、米亚斯科夫斯基、肖斯塔科維奇、普罗科菲耶夫、克尼培尔、柯切托夫及薩威尔耶夫。

沒有注明作曲家的名字与作品名称的一些譜例，都是本书著者的作品。

最后，我非常高兴地在这里向莫斯科国立音乐学院副教授 H. H. 茲利亚科夫斯基表示誠摯的謝意，在編写本书时，他曾給我很多帮助；我所领导的莫斯科国立音乐学院配器教研室的同事們——Д. П. 罗加尔-列維茨基、Ю. А. 福尔图那托夫、М. Л. 斯塔罗卡多姆斯基、H. И. 拉科夫和 H. И. 伊万諾夫-拉德凱維奇都对我提出了許多宝贵意见，特在此致以謝忱。

С. 瓦西連科

1950 年于莫斯科

本書所用各种乐器的簡称

V-no	小提琴	Trb.	小号
V-ni	小提琴(多数)	Trbn.	长号
V-la	中提琴	Tb.	大号
V-le	中提琴(多数)	Tp.	定音鼓
Vc.	大提琴	Trg.	三角鉄
C. b.	低音提琴	P.	鈸
Picc.	短笛	G. C.	大鼓
Fl.	长笛	Tam-ro	小鼓
Ob.	双簧管	Cmpli	鈔琴
C. i.	英国管	S-no	木琴
Cl.	单簧管	A.	竖琴
Cl. b.	低音单簧管	Cel.	鋼片琴
Fg.	大管	Org.	管风琴
Cr.	法国号	Archi	拉弦乐器

目 次

序言	I
----	---

第一章 拉弦乐器组

§ 1. 緒論	1
§ 2. 拉弦乐器组在管弦乐法中的最简单的运用方法	13
§ 3. 管弦乐低声部的几种特殊情况	47
§ 4. 拉弦乐组各声部密集与开放的位置	55
§ 5. 旋律在小提琴、中提琴、大提琴或低音提琴声部 各乐器声部的交错	63
§ 6. 拉弦乐器组的分部	88
§ 7. 拉弦乐器(不分部时)和弦的运用	120
§ 8. 独奏弦乐器在管弦乐织体中的运用	134
§ 9. 管弦乐的音型化	146
§10. 拉弦乐器组在管弦乐中的各种持续音配置法	172
§11. 拉弦乐组各种色彩手段的运用	207
§12. 弦乐组运用中的一些技术手法	248
§13. 管弦乐背景(或音型背景)	269
§14. 钢琴曲改编为管弦乐曲,管弦乐曲改编为钢琴曲	291

第二章 木管乐器与法国号

§1. 緒論	320
长笛	324
短笛	336
双簧管	341
英国管(中音双簧管)	347
单簧管	352
低音单簧管	360
大管(巴松管)	366
法国号	373
§2. 各种木管乐器的相互結合	395
§3. 木管乐器的室内重奏	407
§4. 木管组(包括或不包括法国号)的特殊用法	412
§5. 木管乐器的分层的双管結合	424
§6. 全木管组(包括或不包括法国号)的运用	430

第一章 拉弦乐器組

§1. 緒 論

拉弦乐器組*在管弦乐法中,特别是在俄罗斯作曲家的管弦乐法中,无疑是担任着最重要的角色。管弦乐法中利用的是拉弦乐器的下列一些特点(方面):

1. 所有各音区发音均匀而富有“歌唱性”。

2. 特别富有灵活性。

3. 发音柔和、柔潤。

4. 能够从某一种情感急剧地轉变成另一种相反的情感,或从仅仅隱約可辨的 *pp* 轉为强烈的 *ff*。能够在所有各音区以相同的程度来增强或减弱发音。同时,发音一般均有很大的伸縮性、紧张性和丰富的表现力。

5. 能够特别延长声音或使之变“浓厚”或变“稀薄”(减弱),而不致使演奏者感到疲劳。这就有可能运用拉弦乐器組来一再加强或减弱音量。

6. 能够更加强調出由其它各种乐器所奏出的和弦。例如:由管乐器所奏出并由弦乐組(用弓拉或用指拨奏)以 *sforzando*(*sf*)来加以強調的和弦,发音特别有力而清晰。在增强和弦的音响方

* 拉弦乐器組(Смычковая группа)或譯“弓弦乐器組”。

面,也是如此。所有这些問題,以后在各有关章节中还要詳加論述。

7. 音响色彩异常丰富,这是由于弦乐器組利用了各种各样的演奏手法与弓法、弱音器、泛音,在不同的琴弦上演奏同一乐音,以及在极个别的情况下还可以改变定弦法(即所謂特殊定弦法,参看例77与101)等。

小提琴的E弦(高音弦)的特点是发音鮮明而富有光輝。A、D二弦发音柔和而深沉,具有独特的“胸声”音色。G弦(低音弦)发音稍严肃、紧张而有凝神沉思的性质,而且在八度或較八度稍宽的音域当中应用此弦时,則可使旋律的声音具有很大的紧张性。中提琴与大提琴的D、G两弦,发音綿軟、柔和。大提琴的高音弦A,发音非常鮮明,而且也很深沉。低音提琴各弦上的发音性质几乎都是相同的,但两根高音弦(D与G)的发音毕竟略为强烈一些。

在俄罗斯乐派的总譜中,拉弦乐器組內各种乐器的数量,通常是这样的:

	大型乐队編制	小型乐队編制
第一小提琴	18-20	8
第二小提琴	16-18	6
中提琴	12-14	4
大提琴	10-12	3
低音提琴	8-10	3

根据实际經驗,我認为即使在大交响乐队中,拉弦乐器的数目也不可超出上列数量。因为:

(1)那样就会使管乐組的正常編制(特别是使通常包括有二支长笛、二支双簧管、二支单簧管等的木管編制)受到弦乐器的过大

“压力”，因而也就破坏了各组的音响平衡。假如增加了木管的数量（例如将它们增加一倍，使各声部重复，即具有四支长笛、四支双簧管、等等），那么它们的音响就要发生变化，即稍带沉重的性质，而失掉了富有表现力的伸缩性、精致性，甚至会使音响不纯。

(2) 过多地增加弦乐器的数量时（例如第一小提琴超过二十只，其它弦乐器也按比例超过通常的数目），全组的总的音响，在鲜明性方面不仅得不到改善，而且还要大为减色。原因是：严格说来，甚至在同类的乐器中也找不出一对乐器的声音是能够完全相同的。因此，将它们数量增加到适当的限度的时候，是会使音响比较浑厚与饱满的，但超过这个限度时，则会损害发音的伸缩性、清晰性与准确性。上面刚刚说过的关于增加管乐器数量而产生的效果，也同样完全适用于弦乐器方面。就弦乐器来说，还应补充一点，即它们的数量过多时，弓子擦弦所发生的噪音也会妨碍发音的清晰性与鲜明性，而这种噪音在一件乐器单独发音时是几乎感觉不出的（或许低音乐器是例外），但乐器数量增加之后，噪音就会变得极其显著。

采用正常的弦乐器数量（如上表所列举的），就会获得整个弦乐组的均衡、细致与柔和的（柔润的）、富有表现力的音响。

当在某一声部（例如，第一小提琴或中提琴声部）中减少乐器数量时，可能反而获得非常鲜明而有紧张性的声音（当然，我在这里指的不是 *forte*，而是指 *piano* 时的透明的声音）。例如：两只小提琴或两只大提琴保持三度关系时，在发音透明的地方，有时会比它们全组演奏的效果更加鲜明与突出。因此，我想指出：单独演奏（*solo*）的所有各种弦乐器，特别是在泛音或经常在极高音区时根据我的印象来说，它们的发音与管乐器完全相似。例如：在小提

琴与中提琴上用泛音手法奏出的各种高音,发音很象长笛那样的柔和声音,而低音提琴的較高的泛音,发音則异常新穎,并令人联想到某种新的、人們还不熟悉的木管乐器声音。

现在再回到拉弦乐器的数量編制問題,我想指出:在扩大弦乐器編制时,还应考虑到音乐作品的风格方面。柴科夫斯基、里姆斯基-科薩科夫、拉赫瑪尼諾夫以及其他一些作曲家的总譜中的弦乐組是一种情况,而在巴赫、海頓、莫扎特,或者举一个 18 世紀的俄罗斯音乐大师,例如福明(Фомин),这些作曲家的作品中,却完全是另一种情况。这完全决定于我們这个时代对某一音乐作品的性格的理解,因为关于音响平衡的問題,现在較之以前各个时代已經有了很大的变化。

在俄罗斯管弦乐作家的总譜中,弦乐器各声部的排列方法,毫无例外地都是通用的排列法。例 1 就是弦乐組总譜的范例。

例 1

The image shows a musical score for a string section, labeled '例 1'. It consists of five staves, each representing a different instrument. From top to bottom, the staves are labeled: 'I' (Violin I), 'V. ni' (Violin I), 'II' (Violin II), 'V. le' (Viola), 'Vc.' (Violoncello), and 'C. b.' (Double Bass). Each staff begins with a clef: the first two are treble clefs, and the last three are bass clefs. A common time signature 'C' is placed at the beginning of each staff. The staves are connected by a vertical brace on the left side.

分奏(*divisi*, 分部演奏)时,(分奏[分部]的問題以后当另加說明)排列法也完全相同(参看例 2)。

例 2

The image shows a musical score for five string instruments, labeled '例 2'. The instruments are: V. ni I div., V. ni II div., V. le div., Vc. div., and C. b. div. Each instrument has a staff with a few notes written on it. The V. ni I and V. ni II staves are in treble clef, while the V. le, Vc., and C. b. staves are in bass clef. The notes are sparse and appear to be part of a larger piece.

在轉論到弦乐組在管弦乐法中的各种运用問題之前，我認为在这里提起注意下列两点是非常必要而及时的，即：1)在管弦乐作家們的实践中所用的弦乐器的音域問題；2)各种弓法，即各种不同的运弓方法在弦乐器各声部中的极其巨大的作用問題。

(1)小提琴的乐队音域可从小字組的 g 直至小字四組的 b。然而弦乐器最高音区的发音并不經常是那么准确的，因此，我建議实际运用时不要超过小字四組的 g 音。

中提琴的乐队音域是自小字組的 c 至小字三組的 e 或 f。我建議不要超过小字三組的 c 音。

大提琴的乐队音域是自大字組的 C 直至小字二組的 a。

低音提琴的乐队音域是从大字一组的E(C)至小字一组的e-g(按实际的发音)。

(2)在管弦乐法中,各声部的弓法及其精确的记法,对弦乐组具有极其重大的意义。必须考虑到连线,尤其是钢琴谱中所用的连线,几乎从来也不能与管弦乐的标示某种弓法的连线一致。

例如:

例 3 里亚多夫: 前奏曲, 作品 48 之 1

Lamentoso

dolce



上例中,这个延续了好几小节的连线,仅仅是表示作曲家提出了用很长的连音奏法的意图而已。弦乐器根据这一条连线(即用一弓)来演奏这段音乐是不可能的,因为弓子长度不够用;所以管弦乐作家必须将这个连音奏法分割为若干独立部分。另一方面,管弦乐中也有自己独特的连线和在音符上方有小圆点的连线,它和钢琴音乐中的这类符号的意义完全不同。任何一种乐队乐器都没有象弦乐器那样和弓法具有这样密切的关系;对于弦乐器来说,弓法起着头等重要的作用,在力度变化与发音表现力方面固然如此,甚至弦乐器的乐句的一般表现力也是取决于弓法的。

弦乐器的弓法研究,是完全属于乐器法范围以内的问题。但是我还要举几个不同弓法的例子,以便通过明显的实例再一次强调指出运用各种不同弓法时所获得的音响上的差异。

例 4

Allegro



例 4 的乐句的奏法是由上弓开始的, 结果可使标示了 > 记号的一些音符的声音比较有力, 因为那些音符将以下弓奏出。①

例 5

Allegro
detaché

simile

例 5 的所有音符, 发音都比较平均、有力和清晰, 因为整个乐句是以下弓与上弓依次交替的运弓法(所谓的分弓——detaché)演奏的。

例 6

Allegro

包罗丁: 第二交响曲(第一乐章)

例 6 都是下弓, 并且持续很久, 这种弓法可发出强有力的和微带“嗡嗡”的声音。

例 7

Andante

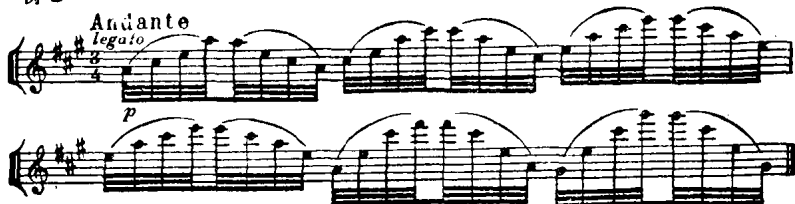
柴科夫斯基: 《意大利随想曲》

p cresc. f

例 7 自第 5 小节起, 也是同样的弓法。

① 下弓(以 > 记号标示之)能够比上弓(以 v 记号标示之)发音更加有力。

例 8



例 8 是每弓奏四个音符。在中等速度时可获得均匀、流畅与平稳的音响(连弓——*legato*)。

例 9



例 9 是跳弓(*spiccato*), 在音符上方用小圆点标示, 发出轻快与断断续续的音。

例 10



相反地, 例 10 的重断弓(*staccato martelé*) (以▼记号标示), 可获得更加强烈与沉重的声音。

例 11



例 11 是飞奏断弓(*staccato volante*) (在连线下面标以小圆点), 这种弓法在音阶式进行中可获得轻快的、稍稍断开的、类似“飞翔”的声音。