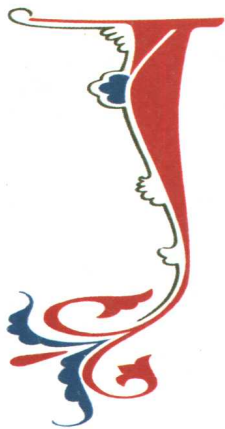


〔第二卷·上册〕



JIAOXIANG
PEIQIFA

交响配器法

C. 瓦西连科著



人民音乐出版社

〔第二卷·下册〕



JIAOXIANG
PEIQIFA

交响配器法

C. 瓦西连科著



人民音乐出版社



JIAOXIANG
PEIQIFA

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

交响配器法

〔第二卷·下册〕

〔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

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.people-music.com

E-mail:copyright@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京市兴顺印刷厂印刷

850×1168 毫米 32 开 1 插页 23.625 印张

1963 年 6 月北京第 1 版 2002 年 6 月北京第 5 次印刷

印数: 7,366—10,385 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、方针、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

瓦西連科的《交 响 配 器 法》* 第二卷是国家音乐出版社于1952年出版的第一卷的續篇。

第二卷是由Ю. 福尔图那托夫編訂出版的, 原作者邀請他参加了这一工作, 但这工作的完成已經是在瓦西連科逝世之后了。

福尔图那托夫为了使本书成为更严整的教科书起见, 略去了篇幅不大的三章。这三章作者写的标题是:《論在作品的开头、中間、末尾的个别弦乐器和管乐器的运用》、《在旋律綫中同类与不同类弦乐器的結合》、《乐器結合的特殊情况》。这三章对第二卷并没有增添什么重要的内容, 反而会使书的内容变得繁杂, 把教科书变成兼收并蓄的文集。

关于复調、管弦乐的音型化和管弦乐的持續音的有重大教学意义的几章, 是几乎完全由福尔图那托夫重新編写过的。他还补充了許多譜例。所补充的主要是他精心改写的那几章。这些譜例以及总譜范例的主要部分, 都是选自俄罗斯古典作曲家的作品和苏联作曲家的最杰出的作品。

可以确信, 最杰出的苏联音乐大师和交响乐专家謝尔盖·尼基福罗維奇·瓦西連科的这部遺著一定会引起广大音乐界和所有配器法学习者的注意的。

B. 舍巴林

* 即本书书名, 由于第一卷已譯成《交响配器法》, 为了书名統一, 本卷书名在封面、里封亦仍旧。——編者

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

目 次

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	配器中的支持与强調	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”，好象分出各種各樣的“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“平鋪直叙的”（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。至于有意识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）。

格拉祖諾夫的交響音畫《春》中的中間有几小節出現了三個長號和大號來加強聲勢，以後就沉默下來，一直到最後才用同樣的和弦結束全曲^①。

現代，И. 克尼培爾^②的組曲《士兵之歌》的配器是：全部弦樂組、四個圓號、兩個小號、一個小鼓，而稱之為“為小型樂隊用的組曲”。這樣的編制完全可以滿足他的課題的需要，音響非常好，但不是普通一般的“小型樂隊”。

現在還經常可以看到在總譜上標出是為“小型”或“大型”樂隊用的，但在創作實踐上這種區分常常是很相對的。

我認為，任何一位作曲家或配器者都應當知道和掌握現代交響樂隊的一切手段（正象一個畫家的調色板上有一切顏料一樣），在使用時則看需要：有時用得很節省，以求清澈；有時相反地，甚至可以說是浪費，以求更豐滿。

如果某一首樂曲在一兩個地方，甚至於只在末尾需要渾厚的音響，那就不應該有所顧慮，可以採用很多的樂器。

【編訂者注】把樂隊的編制區分為“小型”和“大型”，從一方面說，當然是相對的，但是從教學法方面來說，可以說是完全適宜的。為了要使學習配器法的人注意從比較簡單到比較複雜的現象的自然順序，採用一些概念來說明某一組現象和說出最典型的特點是適宜的（這樣劃分並不排斥有向這一方面或那一方面轉變的可能）。樂隊的形式決定每一樂器組的作用和比重，而一定的寫法形式、樂器組引進的一定的次序、高潮的安排等等的選擇也是與此相適應的（要看樂隊中有哪几組樂器而定）。

① 薩赫諾夫斯基在給自己的作品配器時常常採用最特殊的編制，例如：兩個英國管、一個低音單簧管和兩個大號而完全不用其它管樂器；在弦樂組中他不用第一、第二小提琴。他稱這種編制是“特別”編制。

② 克尼培爾（И. Кнунер，1838——）蘇聯作曲家。——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》)应当确定为带鋼琴独奏和穿插使用低音单簧管的拉弦乐队。

《幻想圓舞曲》(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《卡瑪琳斯卡婭》的总譜中也可以看到这种情形)。

里姆斯基-科薩科夫的歌剧《隱城基切日的传说》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現上和形式(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,我不立刻就讲这个问题,因为我认为介绍一下在第二卷中可能遇到的乐器是很必要的。

在第一卷中曾介绍了主要的(原型[Родовой])木管乐器以及法国号,而在第二卷中将介绍所谓“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),以及所有在第一卷内未讲过的主要铜管乐器、打击乐器、装饰乐器等^①。

这种介绍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,即所谓“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。因此在第二卷内是做为丰富“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、萨克管等）。

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-科萨科夫时起，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-科萨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