

管弦乐队 配器法

(修订版)

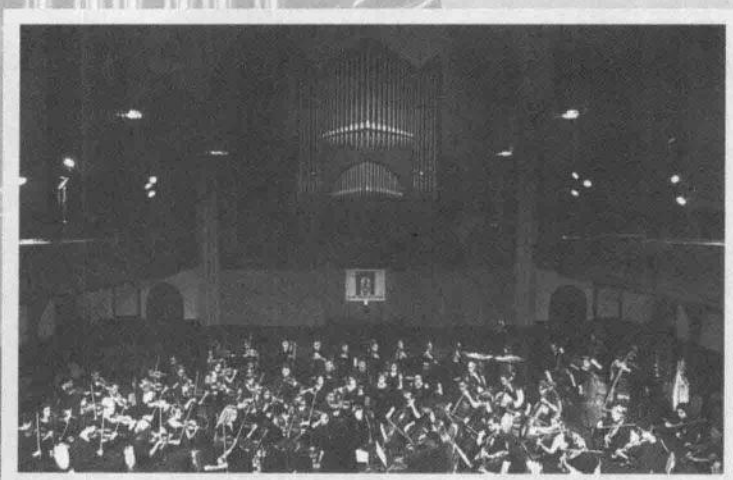
牟 洪 / 著



管弦乐队 配器法

(修订版)

牟 洪 / 著



人民音乐出版社 · 北京

GUANXIAN YUEDUI PEIQIFA

图书在版编目 (CIP) 数据

管弦乐队配器法 / 牟洪著. — 修订本. — 北京: 人民音乐出版社, 2013. 5

ISBN 978-7-103-03979-3

I. ①管… II. ①牟… III. ①管弦乐队-管弦乐法
IV. ①J614.4

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 079370 号

责任编辑: 王 华

责任校对: 张顺军

人民音乐出版社出版发行

(北京市东城区朝阳门内大街甲 55 号 邮政编码: 100010)

Http://www.rymusic.com.cn

E-mail:rmyy@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京美通印刷有限公司印刷

787 × 1092 毫米 16 开 24.5 印张

2013 年 5 月北京第 1 版 2013 年 5 月北京第 1 次印刷

印数: 1-3,000 册 定价: 75.00 元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书, 请与读者服务部联系。电话: (010) 58110591

网上售书电话: (010) 58110650 或 (010) 58110651

如有缺页、倒装等质量问题, 请与出版部联系调换。电话: (010) 58110533

前 言

建国以来,专业音乐院校在配器法教学中大都参考和采用翻译的管弦乐配器法方面的译本,我本人也不例外。然而,从多年的教学实践中我感觉到,这些译本多数是从理论上阐述管弦乐法原理,而较少从创作实践与理论结合方面讲授,里姆斯基-科萨科夫和瓦西连科两位大师虽是这样做的,但两者所举谱例全都是本人作品或大多是俄罗斯及苏联音乐家作品,这样未免会产生一定的局限性。

学习配器法首先应当掌握西洋乐器法的知识,本书没有对乐器法进行详尽的阐述,只是重点简略地做了些介绍,一方面是篇幅所限,另一方面做为技术性的乐器法书已出版了不少,学习者都可拿来参考。

学习管弦乐法只靠阅读几本书是不够的,需亲自动手谱写大量的总谱,并经常聆听乐队的实际演奏,仔细研读和分析名作总谱,观察每一件乐器、每一个声部的处理方法,这样就会受益匪浅。

感谢曾经教诲过我的陈培勋教授和已故的王树教授在我的教学及完稿过程中所给予的关怀和支持,也渴望得到广大读者的批评指正。

车 洪

1996年12月于中央音乐学院

再版前言

从意大利作曲家蒙特威尔第(1567—1643)至斯特拉文斯基(1882—1971),跨越二三百年历史的管弦乐队发生了很大的变化。

乐队由小变大至更加的庞大,而又变小变得很小,小到每种音色只一两件乐器,当然我们也可视它为重奏。这里乐队音响的宏伟、音色的多彩、力度的强大、音响的平衡都无需谈及,更多的是追求个性的表现……然,我们仍需要追求上述这些几百年来扣人心弦、震撼人们心灵、让千百万人们为之倾倒的由管弦乐队构成的不朽音乐珍品。这个音乐殿堂我想是不会倒的。

在此版本书中,去掉了不甚细讲的乐器法章节,这不是乐器法不重要,一则有不少乐器法专著可读,二则也因篇幅所限。加入几首配器分析,我认为很有必要。学习配器法掌握管弦乐法的原理要多研读总谱、分析配器、聆听乐队的实际演奏、动手谱写总谱,这要比读几本配器法书有效得多。

牟 洪

2010年2月于中央音乐学院

目 录

第一章 弦乐器配器法

第一节	概 论	(1)
第二节	弦乐组配器的基本形式	(4)
第三节	旋律在不同声部的处理	(20)
第四节	弦乐组声部的不同排列	(36)
第五节	旋律配器法	(42)
第六节	分部奏	(52)
第七节	弦乐的表现手段	(60)
第八节	音型化织体与持续音	(80)

第二章 木管乐器配器法

第一节	概 论	(86)
第二节	相同乐器的各种结合	(86)
第三节	不同乐器的各种结合	(88)
第四节	木管乐和声配置的一般原则	(93)
第五节	木管乐和声的几种排列法	(94)
第六节	三部、四部及多部和声的结合	(94)
第七节	木管乐的各种表现手段	(98)

第三章 小型乐队配器法(一)

第一节	木管独奏弦乐伴奏	(108)
第二节	弦乐演奏旋律管乐伴奏	(114)
第三节	弦乐织体中的补充声部	(118)

第四章 小型乐队配器法(二)

第一节	一种木管乐器与弦乐器的结合	(128)
-----	---------------------	-------

第二节	色彩性的结合	(141)
第三节	弦乐与木管乐完全与不完全的重叠	(147)

第五章 小型乐队配器法(三)

第一节	功能分组配器的形式	(172)
第二节	功能分组中的混合音色运用	(178)
第三节	管弦乐织体的功能复合手法	(187)

第六章 铜管乐的音响平衡及和声分配

第一节	铜管乐的音响平衡	(216)
第二节	多部和声的分配形式	(216)
第三节	音色的重叠	(218)
第四节	谱例分析——交响诗《芬兰颂》	(222)

第七章 管弦乐队的全奏

第一节	和弦的全奏	(225)
第二节	合唱式的全奏	(225)
第三节	旋律与伴奏的强奏写法	(231)
第四节	对题式的全奏	(241)
第五节	全奏中的流动背景	(253)
第六节	管弦乐织体结构的分类	(262)

第八章 管弦乐队音响的增长与收缩

第一节	增长与收缩的形式	(277)
第二节	增长与收缩的变化形式	(283)
第三节	管弦乐音色对照	(291)
第四节	管弦乐音组的连接	(298)

第九章 管弦乐配器的色彩手段

第一节	弦乐组的色彩手段	(301)
第二节	木管组的色彩手段	(308)
第三节	铜管组的色彩手段	(311)

第十章 协奏曲

第一节	钢琴协奏曲	(313)
第二节	小提琴协奏曲	(330)
第三节	人声与乐队	(337)

第十一章 混合乐队配器法

第一节	混合乐队的编制	(342)
第二节	混合乐队乐器法	(343)
第三节	音质、音色的共性与个性	(345)
第四节	几种音色的旋律配器法	(345)
第五节	和声的配置与音响平衡	(348)

第十二章 京剧唱腔伴奏的写法

第一节	散板、导板等自由节拍板式唱腔的伴奏	(349)
第二节	快板、垛板及流水等板式唱腔的伴奏	(349)
第三节	原板、慢板等板式唱腔的伴奏	(351)
第四节	京剧唱腔伴奏手法综述	(351)

第十三章 配器分析

第一节	斯美塔那《沃尔塔瓦河》配器分析	(355)
第二节	柴科夫斯基《第五交响曲》第二乐章片段配器分析	(365)
第三节	小山清茂《伐木歌》配器分析	(370)

附 录

一、配器法学习札记	(377)
二、管弦乐队乐器表	(379)

第一章 弦乐器配器法

第一节 概 论

1. 弦乐器的特点

西洋管弦乐队由弦乐器、木管乐器、铜管乐器、打击乐器及彩饰乐器五部分组成,在这五个部分中,弦乐器是管弦乐队的主体。称“主体”,不仅是因为它的人数在全乐队中比例最大,重要的是因为弦乐器多方面丰富的表现力是别的乐器组所不能相比的。

弦乐器有以下几个特点:

(1) 弦乐器有非常广阔的音域。

(2) 弦乐器中各种乐器音色统一,各个不同音区的发音都很均匀,并且非常富于抒情性与歌唱性。

(3) 由于弦乐器是用弓拉奏,因此,它们具备了延长音响的巨大能力,它们无须像吹管乐器那样需要经常地换气或休息。

(4) 弦乐器具有大幅度变化音响力度的能力。它可以使音响演奏得最弱最弱或最强最强,如倍强(*fortissimo*)、特强(*sforzando*)、倍弱(*pianissimo*),或渐强(*crescendo*)、渐弱(*diminuendo*)、逐渐消失(*morendo*),等等。还可以使力度发生急剧变化,如由极强突变为极弱或由极弱突变为极强,等等。

(5) 弦乐器有多种的演奏方法,因而也有多种多样的音色变化,如,用弓拉奏(*arco*)、拨奏(*pizz.*)、连音奏法(*legato*)、顿音奏法(*detache*)、断音奏法(*staccato*)、跳弓(*spiccato*)、滑音(*portamento*)、打奏(*martellato*)及用弓根、弓尖或连续下弓(▣▣▣)连续上弓(▽▽▽)演奏,等等。还可以加用弱音器(*con sord*)或演奏泛音等,产生出丰富多彩的音响效果。

(6) 弦乐器音响洪大,并具有极大的灵活性。

2. 弦乐组编制

弦乐在乐队中可根据需要,分大型、中型和小型三种乐队的弦乐组,它们的人数分别为:

	大型乐队	中型乐队	小型乐队
第一小提琴	16 把	12 把	8 把
第二小提琴	14 把	10 把	6 把
中音提琴	12 把	8 把	4 把
大提琴	10 把	6 把	3 把
低音大提琴	8~10 把	4~6 把	2~3 把

在西洋管弦乐队中,弦乐组的人数不可过量,否则会与木管组及铜管组失去应有的音响平衡。此外,人数过多会带来演奏技术方面的差异,使弦乐失去它应有的灵活性和准确性。乐队规模大小的确定,要从创作的需要及乐团实际条件出发,一般情况下,选用中型乐队是比较理想的。

3. 总谱中弦乐的编写

应严格按常规编写乐队总谱,这一点很重要。因总谱写作中的随意性给排练带来的烦恼是累见不鲜的。下面是弦乐组的总谱编排法:



如果每个声部都要进行分部,那么就应该是这样:



在编写总谱时,还应当特别注意各种音乐表情术语、弓法、力度、速度变化及声部中的临时升降记号等等的标记。许多初学者甚至包括个别作曲家们往往认为总谱写得越让人看不清楚,才越像一个作曲家。但他们恰恰忘记了作品是要请演奏家来演奏的。忽略了总谱写作中的各个细小环节,必然会给排练带来许多困难。

比如将 *f* 这个强奏记号仅仅标在第一小提琴的声部上,这种做法是不准确的。因为第一小提琴的强奏并不表明其他几个声部也都必须是强奏(当然也可能是强奏)。正确的写法是将 *f* 这个记号标在每件乐器的声部上。如马勒的《大地之歌》虽然只有两个声部,但它们的力度要求及其变化是各不相同的。

马 勒《大地之歌》

The image shows two systems of musical notation for Violin (Vc.) and Cello (Cb.) parts. The first system shows the Vc. part with dynamics *f*, *fp*, *cresc.*, and *f get.*, and the Cb. part with *f* and *f*. The second system shows the Vc. part with dynamics *f*, *fp*, *f arco*, and *p*, and the Cb. part with *p*. The notation includes various musical symbols like slurs, accents, and dynamic markings.

我们经常发现,当小提琴采用拨弦奏法时(声部上标出 *pizz.*),却不知什么时候才恢复用弓奏。这是因为作者只想到拨奏而忽略了标出恢复弓奏的记号(声部上标出 *arco*)。类似的情况还有,如加了弱音器(*con sord.*)标记,却不注意标出取掉弱音器(*senza sord.*)标记等。

我不主张那种简化声部记谱的做法。如当中提琴所奏的曲调与第一小提琴相同而仅仅比它低八度时,则在中提琴声部写上:“Sva 同第一提琴”等字样。更有甚者,在大管乐器声部上也标上“同小提琴”字样。应当说,这完全是错误的做法,他们忽略了每件乐器在每个声部中表现出的个性特点。

4. 音域问题

在为乐队编写总谱时,还要注意弦乐的音域问题。乐队中弦乐的音域不同于独奏时的音域。一般讲,乐队中弦乐的音域应当小于独奏音域。这是因为乐队人数较多,是一个“群体”,必须顾及到普遍的演奏水平。下面是弦乐各声部的乐队音域。

小提琴音域:

The diagram shows a violin staff with a range from G2 to G4. A dashed line indicates the solo range, and a solid line indicates the orchestral range. The label 'sva' is written above the staff.

中提琴音域:

The diagram shows a viola staff with a range from C2 to C4. A dashed line indicates the solo range, and a solid line indicates the orchestral range.

大提琴音域:



低音提琴音域(记谱):



5. 弓法的重要性及表现特征

在写乐队总谱时,初学者最容易忽略标记弦乐器的弓法。这是由于他们对弦乐器在运弓方面所表现出来的重要性认识不足,尤其是将钢琴曲改编为乐队总谱时,切不可把原作中的弧线当做弦乐器的弓法记号(虽然同是弧线,但含义却完全不同)。

第二节 弦乐组配器的基本形式

1. 四声部织体结构形式

在弦乐组中,依照乐器的性能,将它们分成四个声部。即,第一小提琴声部、第二小提琴声部、中提琴声部、大提琴及低音提琴声部,低音提琴经常不独立成为一个声部而是在低八度上重复大提琴的声部。如:



第一小提琴 (VI. I)

第二小提琴 (VI. II)

中音提琴 (Vle.)

大提琴 (Vc.)

低音提琴 (Cb.)

在通常情况下,严格地依照正常顺序排列所写的四声部则可以获得最协和、最自然、音响平衡最好的效果。

亲切、温暖地

♩ = 72

Violin I (VI. I): Treble clef, 2/4 time, starting with a forte (f) dynamic. The melody is active, featuring eighth and sixteenth notes.

Violin II (VI. II): Treble clef, 2/4 time, starting with a forte (f) dynamic. The melody is more melodic, often using longer note values.

Viola (Vle.): Bass clef, 2/4 time, starting with a forte (f) dynamic. The part is primarily accompaniment, often playing chords or moving lines.

Violoncello (Vc.): Bass clef, 2/4 time, starting with a mezzo-forte (mf) dynamic. The part is primarily accompaniment, often playing chords or moving lines.

Contrabass (Cb.): Bass clef, 2/4 time, starting with a mezzo-forte (mf) dynamic. The part is primarily accompaniment, often playing chords or moving lines.

上例是一个非常典型的四声部例子,低音提琴只是间隔出现,在强拍上加强大提琴声部的第一个音。因此,它不能成为一个独立的声部。这样,第一小提琴演奏旋律,第二小提琴与中提琴演奏内声部,而大提琴与低音提琴则演奏低音声部。应当注意的是:

(1)如同写作四部和声一样,四个声部都应保持在自己声部的音域以内,互不超越。

(2)上例仅仅在第6、第7小节处第一和第二小提琴合并为一个声部,此时变成了三个声部。

(3)主要的旋律在高音部,其他几个声部的曲调也都具有一定的独立性。因此,它们已经具备了一些复调音乐的因素。

在普罗科菲耶夫《彼得与狼》一例中,四个声部的分配法是非常明确的。这里,第一小提琴承担了主要的功能——旋律,第二小提琴承担了和声声部,中提琴担负着伴奏音型(分解和弦),而大提琴则奏着低音。

普罗科菲耶夫《彼得与狼》

Andantino (♩ = 92)

Violin I (VI. I): Treble clef, 4/4 time, starting with a piano (p) dynamic. The melody is the main theme, featuring eighth notes and quarter notes.

Violin II (VI. II): Treble clef, 4/4 time, starting with a piano (p) dynamic. The part provides harmonic support with chords and moving lines.

Viola (Vle.): Bass clef, 4/4 time, starting with a piano (p) dynamic. The part provides harmonic support with chords and moving lines.

Violoncello (Vc.): Bass clef, 4/4 time, starting with a piano (p) dynamic. The part provides harmonic support with chords and moving lines.

Contrabass (Cb.): Bass clef, 4/4 time, starting with a piano (p) dynamic. The part provides harmonic support with chords and moving lines.

下例米亚科夫斯基《第二十七交响曲》一例中,旋律是由中提琴与第一小提琴以模仿形式出现的,第二小提琴担负了和声的持续性音型,大提琴与低音提琴相隔八度共同演奏低音声部。在这里,我们可以感到旋律上下起伏的动感和音色的变化(中提琴及第一小提琴的交替出现)。

尽管如此,它们仍是严格地遵守着四声部的分配法,除中提琴的 e^1 音与第二小提琴的 e^1 音相撞外,各声部都活动在自己的音域之内,大提琴和低音提琴声部与上方声部的远离使整个音响变得浑厚而稳重。

米亚科夫斯基《第二十七交响曲》

在格林卡的《鲁斯兰与柳德米拉》序曲一例中,旋律处于最上层,低音声部仍由大提琴与低音提琴相隔八度演奏着,所不同的是它们的内声部和声,是由第二小提琴与中提琴重叠或交织演奏的。如果将这个重叠与交织视为一个声部,那么,序曲便成为三声部结构。这样做,主要是为了突出高音声部的曲调,和声内部与高音声部曲调之间始终保持着一定的音距。同样,低音声部与内声部之间也遵守了这一原则,由此得到了整个弦乐组音响的完整性与清晰的层次效果。

格林卡《鲁斯兰与柳德米拉》序曲

里姆斯基-科萨科夫的《天方夜谭》曲调音位较高,因此,用第二小提琴在低八度上予以重复。应当明确,这种重复的目的在于使旋律的音响变得更宽广、更舒展。在伴奏部分,大提琴的持续音富有固定音型的特征,别具一格,低音持续长音的烘托主要是低音提琴。从整体看,我们非常明显地感觉到作曲家在这里是刻意加强高音声部的旋律及低音声部大提琴的“富有固定音型”特征的线条,而中提琴的声部是无足轻重的。

里姆斯基-科萨科夫《天方夜谭》

在柴科夫斯基的《约兰特组曲》中,第一个声部是由第一、第二小提琴同度重叠起来演奏的,中提琴和大提琴担任了内声部的和声节奏,低音提琴独立承担低音声部。应当注意的是中提琴与大提琴所构成的和声声部中有声部交错。如第3、第4、第5小节中大提琴声部就高于中提琴的声部,这种交错的目的是为了突出内声部和声的曲调线条。

柴科夫斯基《约兰特组曲》

VI. I

VI. II

Vle.

Vc.

Cb.

mf *cresc.* *f* *ff*

mf *cresc.* *f* *ff*

mf *cresc.* *f*

mf *cresc.* *f*

mf *cresc.* *f*

在德沃扎克的《自新大陆交响曲》一例中,上面三个声部以平行三和弦的形式出现。由于这种平行结构,加之弓法力度及节奏的一致性,使得曲调具有坚定、统一、富有动力的特点。大提琴与低音提琴的曲调反向进行,与上面三声部形成对比,音响饱满而有力。

德沃扎克《自新大陆交响曲》

VI. I

VI. II

Vle.

Vc.

Cb.

ff

ff

f₃ *ff*

f₃ *ff*

在德彪西的《玩具盒子》中,由于整齐划一的弓法所产生的丰满音响尤为明显,我们应当特别重视四个声部严格地依照正常顺序排列,以及四个声部力度变化一致性的特点,也正因为如此,它们的音响才会如此丰颖而充实。

VI. I *arco*
p *p* *p subito* *pp*

VI. II *arco*
p *p* *p subito* *pp*

Vle.
p *p* *p subito* *pp*

Vc.
p dolce *p* *p subito* *pp*

从以上所举诸例中可以看出，严格地依照四部和声进行写作是取得良好音响效果的重要手段。需注意两点：

第一，除高音旋律声部外，内声部的伴奏声部应当保持声部的平稳进行，各声部之间尽量不要产生声部交错。第二，低音声部应当离上方三声部稍远一点儿，避免低音与内声部和声交织在一起。

在瓦格纳《纽伦堡的名歌手》序曲一例中，我们看到它是由五个声部组成的，每个声部都有自己的独立性。尽管低音提琴的声部并不活跃，但它时强时弱的变化还是非常清楚的。中提琴三连音的活泼曲调不断地超越了第二小提琴声部，显示了自己的个性。

瓦格纳《纽伦堡的名歌手》

VI. I *cresc.* *f*

VI. II *cresc.* *f*

Vle. *cresc.* *f*

Vc. *cresc.* *Bog.* *f*

Cb. *pizz.* *cresc.* *f*

110