
合唱指挥教程新编



主 编 岳晓云
副主编 王个松 方 芳



WUHAN UNIVERSITY PRESS
武汉大学出版社

合唱指挥教程新编

主 编 岳晓云
副主编 王个松 方 芳



WUHAN UNIVERSITY PRESS

武汉大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

合唱指挥教程新编/岳晓云主编. —武汉:武汉大学出版社,2016.6
ISBN 978-7-307-17595-2

I. 合… II. 岳… III. 合唱—指挥法—教材 IV. J615.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 030898 号

责任编辑:白绍华 责任校对:汪欣怡 版式设计:马 佳

出版发行:武汉大学出版社 (430072 武昌 珞珈山)

(电子邮件:cbs22@whu.edu.cn 网址:www.wdp.com.cn)

印刷:武汉中科兴业印务有限公司

开本:889×1194 1/16 印张:14.75 字数:486千字 插页:1

版次:2016年6月第1版 2016年6月第1次印刷

ISBN 978-7-307-17595-2 定价:59.00元

版权所有,不得翻印;凡购买我社的图书,如有质量问题,请与当地图书销售部门联系调换。

前 言

中国合唱从学堂乐歌开始到现在已有一百多年的历史。一百多年来，从辛亥革命、五四运动、抗日战争、解放战争一直到新中国成立、改革开放……中国合唱就是在这种激烈变动的历史背景下产生与发展的。

中国合唱的发展受到了历史变革的推动，同时也受到中国传统文化的熏陶，所以有着自己较强的独特风格，到现在已呈现出“百花齐放、绚丽多彩”的美好景象，也成为了中国大地上一道靓丽的文化风景线。尤其在近二十年来，在中国的作曲家、指挥家和合唱工作者的共同努力下，中国合唱作品多次登上国际舞台，得到了全世界同行们的认可与赞扬，可以说中国合唱承载着中华民族的梦想与追求腾飞起来了。

目前中国合唱作品在不同时期、不同地区、不同民族都有其优秀的代表作品，唱好中国合唱作品、弘扬民族音乐文化是我们合唱工作者今后努力的方向，正如鲁迅先生所说“只有民族的才是世界的”。

《合唱指挥教程新编》选用了带钢琴伴奏和无伴奏的中国合唱作品作为主要内容，带伴奏的合唱谱作为指挥全面展现二度创作的依据，让表演者在排练、演出中去追求合唱艺术的完美，展现合唱艺术的魅力，同时所选曲目是目前各类合唱比赛中经常出现的优秀作品，如：《太行山上》、《松花江上》、《龙的传人》、《椰寨情歌》、《飞飞飞》、《一根竹竿容易弯》等，这些作品好听、好唱，能体现当代合唱的审美特色，在艺术实践中可以提高学生演唱合唱的热情，对提高合唱课的教学质量有极大的帮助。

合唱是以“共性”为主体的活动，咬字吐字的统一是中国合唱艺术的难点，为了解决这一问题，我们节选了《合唱学新编》(马革顺)第七章(“咬字吐字”部分)并结合在其理论指导下的实践经验与总结编写在教材中。

协调、色调、均衡、和谐等因素是合唱艺术表现的重要手段，它们应该如何有机结合？我们把在实践中积累的一些经验与体会也编写在教材中，供同行们参考。

在指挥法的教学中，因学生缺少图式以及左右手配合的有效练习方法与途径，所以我们节选了《乐队指挥法》（朴东生著，人民音乐出版社1981年版）“双手的配合”练习以及节选《现代指挥家》（伊丽莎白·A.H.格林著，杨又青译，《沈阳音乐学院学报》2008年第4期）“基本击拍”（部分）编入教材供学习者练习使用。

本教材在编写中得到了指挥家陶文华、作曲家郭和初等专家的大力支持与指点，在此表示衷心感谢。

由于我们自身学识有限，掌握的资料也不足，在教材的编写上一定有很多不足之处，恳请专家同行们指正。

岳晓云

目 录

上编 理论编	1
一、合唱的咬字与吐字	1
二、合唱咬字与吐字统一的训练	6
三、合唱重要表现手段的运用	7
下编 作品编	16
《春天里》	
词：关露 曲：贺绿汀 编配：刘孝扬	18
《对花》	
河北民歌 编配：茅沅	22
《思念》	
词：乔羽 曲：谷建芬 编配：高奉仁	29
《同一首歌》	
词：陈哲 迎节 曲：孟卫东 编配：黄飞立	34
《送别》	
词：李叔同 陈哲甫 曲：J. P. 奥德威 编配：茅沅	43
《共和国之恋》	
词：刘毅然 曲：刘为光 编配：郝维亚	50
《东方之珠》	
词曲：罗大佑 编配：刘孝扬	55

《珠江民谣——卖懒歌》	
词：庄宁 郑南 曲：郑秋枫 张丕基 刘长安 编配：彭家楫	61
《向往西藏》	
词：邵永强 曲：尚德义	69
《松花江上》	
词曲：张寒晖	76
《掀起你的盖头来》	
新疆民歌 记谱填词：王洛宾 编配：孟卫东	84
《龙的传人》	
原曲：侯德健 编曲：任策	100
《小河淌水》	
云南民歌 编配：陆在易	109
《快乐的聚会》	
台湾高山族民歌 编配：吕泉生	115
《彩云追月——盼归》	
词：付林 曲：任光 聂耳 编配：田地	120
《八骏赞》	
词：那顺 曲：恩克巴雅尔 改编：徐瑞棋	128
《凤阳歌》	
安徽民歌 编配：陈怡	135
《大江东去》	
词：苏轼 曲：青主 编配：翟希贤	138
《大漠之夜》	
词：邵永强 曲：尚德义	142
《去一个美丽的地方》	
词：邵永强 曲：尚德义	151
《香格里拉》	
词：黄志龙 曲：边洛	160

《让世界都赞美你》	
词：吴善翎 曲：朱良镇	168
《在太行山上》(新编)	
词：桂涛声 曲：冼星海 编配：臧云飞	174
《游子情思》	
词：邵凯生	180
《祖国，慈祥的母亲》	
词：张鸿喜 曲：陆在易	186
《飞飞飞》	
词：旭阳 曲：郭永秀	192
《星星、朋友》	
词：鲁萍 曲：李煜传	199
《春游》	
词曲：李叔同	205
《故乡之恋》	
西藏昌都弦子 词：高守信 编配：翟希贤	206
《踩鼓》	
词：阮居平 曲：杨小辛 孙荫亭 改编：周正松	209
《美丽的草原我的家》	
词：火华 曲：阿拉腾奥勒	217
《椰寨情歌》	
词：杨永 曲：雷雨声 杨余燕	220
《一根竹竿容易弯》	
湖南民歌 编配：郭和初	226

上编 理论编

一、合唱的咬字与吐字

我国在语言与音乐相结合的长期实践中，总结出不少有关咬字和吐字方面的极为丰富而又可贵的经验与规律。首先让我们将咬字吐字的概念弄清楚：咬字和吐字是发音时先后发生而又有密切联系的两个步骤。咬字是由语言中产生“声母”的器官决定的。产生“声母”的不同器官分成“喉、舌、齿、牙、唇”等五个部位。这五个部位叫做“五音”。就是说在说话发音时，人们是先通过“五音”的某一部位，将字的声母咬成不同的形态，形态不正确，字便咬不对。可是声母咬对了，还要通过“开、齐、撮、合”等“四呼”的着力，将单字的“韵母”吐出来。所以咬字是指单字的声母的形成；吐字是指韵母送出了的着力处。

1. 声母。声母的分类，是根据产生声母时有关器官活动的情况而分类的，我国在声韵方面总结出来的“五音”，是根据各个声母在产生时的不同器官着力点而加以分类的，也就是根据字在没有吐出前，声母先在口中不同部位咬成不同形态时的着力点而加以分类的。

现将各声母按照“五音”分类如下：

(1) 喉：g，k，h。

(2) 舌：d，t，n，l。

(3) 齿：zh，ch，sh，r。

(4) 牙：j，q，x，z，c，s。

(5)唇：b, p, m, f。

2. 韵母。韵母分一个、两个或三个音素的不同结合。在歌唱的时值上，每个音素应如何分配，音素与音素之间又如何结合，这些又会产生各种不同的情况。

首先，单字中最简单而最容易发音的莫过于仅仅是单韵母的字，歌唱时是很自然地与乐音互相配合的。因此声乐练习往往采用单韵母的字来作最基本的练声发音，如：“啊”(a)或“衣”(i)等。

其次，声母与单韵母所结合的字也是比较易于歌唱的，如：“拉”(la)、“咪”(mi)等。这些字只要按照前面所探讨的有关各种声母的产生要求，将声母产生得清晰有力，并直接结合韵母，让口型保持不变，一直维持到音符时值的终了便可。

但复韵母情况就比较复杂。复韵母有复合韵母和三合韵母两种；而复合韵母又包括(1)只有韵腹和韵尾及(2)只有韵头和韵腹两类。

尽管汉语中运用了声母、韵母、复韵母在不同的组合情况下结合成不同字的字音，但仍远远不能满足祖国丰富语音的需要。因此，需要在这些韵母中分别采用了几个口型比较小、音位比较高及阻力比较大的元音“i”“u”“ü”来作为“介母”，使这些元音介于声母之后和韵母之前(或者没有声母而仅在韵母之前)。这些元音的口型小、音位高、阻力大，凡与它们结合的韵母在发音时都必然要改变口型。因为口型改变，也就改变了发音的部位，产生了不同的发音，增添和丰富了语言表现上的需要。如韵母“a”的发音是着力于喉，但如前面加以介母“i”，那么“ia”(呀)中的“a”势必改变位置，从原来着力于喉改变为着力于牙齿。如果前面加以介母“u”，那么“ua”(哇)也就从着力于喉而改变成着力于满口了。

通过介母“i、u、ü”就改变了吐字的着力，因为着力的不同就产生了“四呼”：一般韵母的发音基本是“开口呼”，是着力于喉；通过介母“i”或“ü”本身的韵母便是“齐齿呼”，是着力于牙齿；通过介母“ü”或“ü”本身的韵母便是“撮口呼”，是着力于唇；而通过介母“u”或“u”本身的韵母便是“合口呼”，是着力于满口。

按照四呼的要求，将所有韵母分别归类如下：

(1) 开口呼—着力于喉：

a—巴、妈、他、拉

o—波、坡、摩、佛

e—得、特、讷、勒。

ai—摆、排、埋、胎

ei—煤、非、雷、陪

ao—包、毛、刀、高

ou—谋、楼、沟、周

an—班、单、南、山

en—门、分、根、肯

ang—忙、方、当、张

eng—风、登、能、生

er—儿、而

i(空母音)—之、痴、诗、日、资、此、私

(例外：ong 属合口呼)

(2) 齐齿呼—着力于牙齿：

i—迷、尼、欺、希

ia—加、俩、恰、夏

ie—灭、爹、贴、街

io—哟、唷

iao—标、苗、小、交

iou—舅、溜、秋、休

ian—现、前、棉、天

in—宾、民、今、欣

iang—江、良、香、强

ing—兵、名、丁、听

(例外：iong 属撮口呼)

(3)撮口呼—着力于唇(包括韵母 iong)

Ü—鱼、女、驴、居

Üe—约、略、缺、靴

Üan—元、捐、圈、喧

Ün—君、群、云、旬

iong—雍、穷、窘、雄

(4)合口呼—着力于满口(包括韵母 ong):

U—布、都、夫、呼

Ua—瓜、夸、花、蛙

Uo—多、拖、罗、说

Uai—快、淮、揣、歪

Uei—推、灰、吹、威

Uan—团、暖、欢、宽

Uen—吞、滚、村、温

Uang—光、双、窗、汪

Ueng—翁

Ong—东、农、工、中

根据不同字在发音时各着力器官的不同而分别依开、齐、撮、合四呼的不同要求吐字，才能将字发得清楚、正确而有力。

介母不仅能改变发音的着力，而且也能改变韵腹的发音。韵尾有两种：(1)用元音“i、o、u”；(2)用辅音“n、ng”。关于这方面的问题，可参照“归韵”的办法结合起来看，两者有密切的关系(有时“n”和“ng”是韵腹)。

在所有的韵母中，有一个韵母“üan”是比较特殊的。这个韵母产生时是属于撮口呼，着力于唇；但接着又转入合口音着力于满口了。因此只有这个韵母是撮口呼与合口呼的混合体。

总结上面所谈的，可得出下列几项原则：

1. 声母必须按照“五音”的着力部位咬正确；并根据不同性质的声母，分别在音前或音上有力地送出去，使声母发得有力而敏捷。

2. 尽管声母必须发声得力，但声母必须在韵母的形态上产生。发音的状态

必须先具备韵母的形态，在这个形态上产生声母。

3. 韵母必须根据“四呼”的要求改变吐字的着力。必须根据“归韵”的原则将韵母各音素结合为一体，并保持一定的口型，尤其当一个字唱几个音时，须一直保持到该音的韵母的最后瞬间。

如一个字唱两个以上的音时，后面的音有下列的处理情况：

(1) 如果是单韵母时，后面的音只唱韵母。

(2) 如有韵尾的字，后面的音须和韵腹合并而唱，不能单唱韵尾。

(3) 如果只有韵头和韵腹的字，后面的音就只唱韵腹(如“下”(xia)字只唱“a”)。

(4) 如果是三合韵母，后面的音只唱韵腹和韵尾的混合体。

4. 韵尾必须在音符时值的最后才收声。

5. 韵头在合唱中只能占用该音时值的前面绝小部分。但在独唱作品中，特别是在慢速度的作品中其处理方法则不同。

合唱队员正确的咬字和吐字应当培养成一种习惯。要喷吐有力(特别在声母上。舞台上唱歌时的声母必须夸张)；同时要归韵，归韵以后的口型一定要保持到最后；韵尾在音的最后部分收声。

有些字是没有声母的，如“要”(yao)、“万”(wan)等字。合唱中遇到这些字时，应当在发音器官上形成一种半阻碍，否则字就不会唱得清楚。

根据实践经验，四呼中最易发生问题的字是“合口呼”的字。合口呼的着力是满口，但一般合唱者往往误为喉。如“万”(wan)字一般人很容易着力在喉，结果字唱不清楚，并且影响音准。所以碰到合口呼的字应当特别注意。

再强调一下：在歌唱时，在处理声母与韵母的关系时，是以韵母的形态为主，也就是说在唱一个单字时，是先准备该字韵母的形态，而在这个形态上产生声母。绝不是先产生了声母的形态，而后再转到韵母的形态。因此，好的起声，应在未张口之前，先将该字的韵母的形态准备好，再咬吐该字，这样能节省气息；并且也能将歌词唱得旋律化，而不致唱成一个个孤立的单字。

(以上摘自马革顺：《合唱学新编》，上海音乐出版社 2003 年版)

二、合唱咬字与吐字统一的训练

1. 诵唱法

在合唱艺术的实践中，指挥们为了使合唱团在咬字吐字上达到统一，要求全体成员在歌唱的状态下，在一个乐音的音高上轻声朗读歌词，其目的是达到咬字吐字清晰、统一的效果，这一方法称为“诵唱法”。

诵唱法在长期的合唱艺术实践中被广大合唱工作者所采用，因为它解决了合唱中最难解决的咬字吐字的统一问题，为合唱语言艺术过渡到合唱艺术开辟了一条有效途径。

2. 诵唱法的实践与运用

(1) 保持良好歌唱状态原则

论歌唱状态，合唱与独唱是一致的，但合唱还有其自身的特点，即在集体中寻求统一，所以对合唱歌唱状态的阐述更需要简洁明了、生动形象。杨鸿年先生提出“对合唱团来说，不需要对他们灌输什么是‘胸式呼吸’，什么是‘腹式呼吸’，什么是‘胸腹式联合呼吸’等概念，而应该用生动而形象的比喻让大家去体会”。

合唱团要在指挥简洁明了、生动形象的指导下达到统一的良好歌唱状态，可形象地将歌唱状态浓缩为三点：姿势、位置、气息。用通俗形象的语言概括为：头顶一碗水，口含竖鸡蛋，气沉丹田。头顶一碗水，是对歌唱姿势的要求，使人的各部分发声机能达到一种积极、兴奋的状态。口含竖鸡蛋，即鸡蛋竖在口中，口腔朝着非横而竖的形态去扩张，使口腔内空间增大，以便获得良好的头腔共鸣和高位置声音，以内口盖打哈欠和脸部微笑的动作能极大帮助获得这种状态。气沉丹田，这是太极拳的用语，丹田是脐下三寸处穴位，中国人都很容易理解，即气朝丹田处沉。

诵唱法的练习以轻声练习为主，必须建立在以上所述的良好歌唱状态中，正如马革顺先生在《合唱学新编》所述：轻声训练，练习时要求成员有良好的气息支持和良好的头腔共鸣，每一个字的韵母必须保持到字的结尾，整个听起来就像咬字吐字清晰的半哼半唱。

(2) 在适合的乐音上朗读歌词的原则

选择在什么样的乐音上进行诵唱法的训练，这需要通过对各声部自然音区的研究与分析。诵唱法在歌唱状态下的朗诵，选择在各声部的中声区训练较为合适。诵唱法又是一种轻声的练习方法，要求成员们将主要精力集中在咬字吐字的清晰上，呈一种半哼半唱的状态，所以，中声区中的最低两个音发音容易而且比较容易调整演唱者的各种机能。

女高音中音区： $g^1—e^2$ 选择在 g^1 至 b^1 的音高上为合适

女中音中音区： $f^1—d^2$ 选择在 f^1 至 a^1 的音高上为合适

女低音中音区： $d^1—b^1$ 选择 d^1 至 g^1 的音高上为合适

男高音中音区： $g—e^1$ 选择 g 至 g^1 的音高上为合适

男中音中音区： $f—c^1$ 选择 f 至 a 的音高上为合适

男低音中音区： $c—c^1$ 选择 c 至 e 的音高上为合适

综合上述，合唱团全体成员集体进行诵唱法的训练，选择在 g^1 上进行最为合适（男声的实际音高在 g 上）。

（摘自岳晓云：《合唱艺术的“诵唱法”》，《当代音乐》2014年第10期）

三、合唱重要表现手段的运用

合唱作品在艺术再现中，它的各种因素相互依赖、相互配合、相互贯通，彼此间构成一个不可分割的有机整体。这些因素包含协调、均衡、和谐、色调等，下面重点介绍色调、均衡以及它们的相互关系与运用。

1. 色调与均衡的构成及其相互关系

色调属于音乐横向层次，以主旋律为重要依据。构成色调的三个因素为：力度、音色、速度。即在音乐的进行中，体现出乐汇与乐汇、乐句与乐句、乐段与乐段之间不同的色调层次差别。均衡则属于音乐纵向层次，构成它的重要因素为：音量、音色。其中，“音量”具有两层含义：第一，各声部音量的正确分配；第二，总体音量的大小。“音色”亦可从两个层面来理解：第一，各声部音色的统一；第二，音色的整体感。

我们以如下图示表示色调与均衡的关系：



色调与均衡相比较，可以看出，色调比均衡多了一个因素，即“速度”（情绪的变化）。这一因素同样具有两层含义：第一，演唱中情绪之紧凑与松弛；第二，通过对合唱作品的分析而获得的情绪变化。后者是对作品着色的最直接反映，色调在作品中的层次差别主要体现在力度与音色上，其中“力度”是为作品着色的主要因素。色调中的力度、音色直接作用于均衡中的音量、音色。其中，力度作用于音量——首先是对各声部进行合理的音量分配，然后再在此基础上进行总音量的调节，以达到色调中力度的要求。同样，色调中的“音色”作用于均衡中的“音色”——均衡中的“音色”首先是对各声部音色的调整、统一，最后在总音色上构成统一性，以达到色调中的“音色”要求。

以下图解为不同情况的均衡图：



图 1

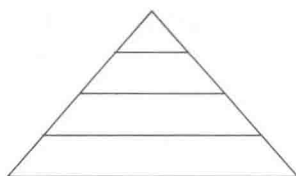


图 2

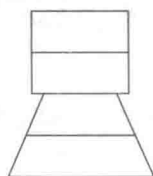


图 3

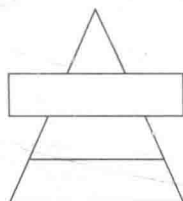


图 4

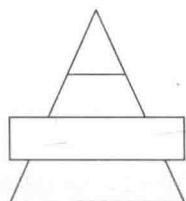


图 5

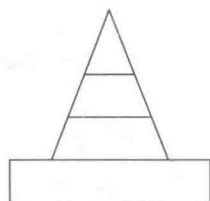


图 6

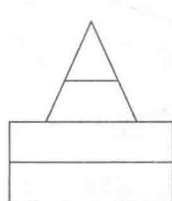


图 7

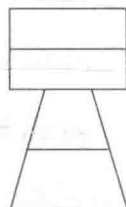


图 8

（以上图示为常用均衡图，每图分为四格：第一格：女高音（Soprano） 第二格：女低音（Alto） 第三格：男高音（Tenor） 第四格：男低音（Bass） 图 1、2 为“自然均衡”，后者均为“人为均衡”）

以上每一个均衡图与色调都相应关联。如图 1 所示，底座较小，适合表现清淡的色调；图 2 底座较大，适合表现浓厚的色调；图 3 是通过人为的调配（作

曲家对人声的“配器”手法或指挥在声部音量分配上的有意安排)将女高音声部凸显出来,此处的均衡图适合表现明亮的色调;图4凸显了女低音,此处的均衡图适合表现浓郁的色调,后面图示含义可依此类推。

可见,色调与均衡二者相互影响。并且,任何一个合理的均衡设计都是以色调要求为依据,同时结合纵向音乐要素来完成。要处理好合唱作品中色调与均衡的关系,首先应根据作品的内容设计出符合作品艺术形象的色调,在色调的基础上再结合整体与局部的纵向音乐要素来进行合理的均衡安排。所以说色调是均衡的重要依据,均衡是色调的音响基础。它们有机地联系在一起,两者分工合作,使合唱音乐在横向上体现起伏的层次差别,在纵向上拥有完整和谐的音响,它们是合唱作品再现时的两个重要支点。

要将色调与均衡在作品中有机应用起来,必须以作品内容为依据,对作品进行认真细致的分析。这种分析包括旋律、曲式、和声与织体、创作意图等内容,它们均是获得色调、均衡最直接的材料。在分析图中,应尽量将色调、均衡的分析设计情况显现出来,并做到整体与局部、粗略与细致相结合。

(摘自岳晓云:《乐府新声》,2009年第2期)

2. 指挥部分

(1) 基本击拍

练习1:打三拍

设定好一个速度,换手时保持节拍稳定。重复每一个练习多次,中间不要停顿。在不同练习之间放松片刻。

击拍3小节,右手 三拍图式,随后3小节,左手 同上

击拍2小节,右手 同上 随后3小节,左手 同上

击拍3小节,左手 同上 随后1小节,右手 同上

击拍2小节,右手 同上 随后1小节,左手 同上

击拍6小节,双手一起 同上 随后2小节 右手 同上

击拍1小节,双手一起 同上 随后2小节 左手 同上

击拍2小节,右手 同上 随后3小节 双手一起 同上

击拍2小节,左手 同上 随后3小节 双手一起 同上

击拍1小节,右手 三拍图式 随后3小节 左手 同上 随后2小节