

音樂叢刊

指揮棍使用法

阿達爾夫·許密德著 朱健譯



21984

指 揮 棍 使 用 法
THE LANGUAGE OF
THE BATON

阿道爾夫·許密德著 朱 健 譯

ADOLF SCHMID



1951

文 光 書 局 出 版

上海河南中路三二八號

總 000123 25K 144P. 510,000

版權所有 不准翻印

一九五一年八月初版

大華印刷廠承印

上海造 0001—3000 冊

人民日報出版

上海河南中路三二八號

聯益書店發行

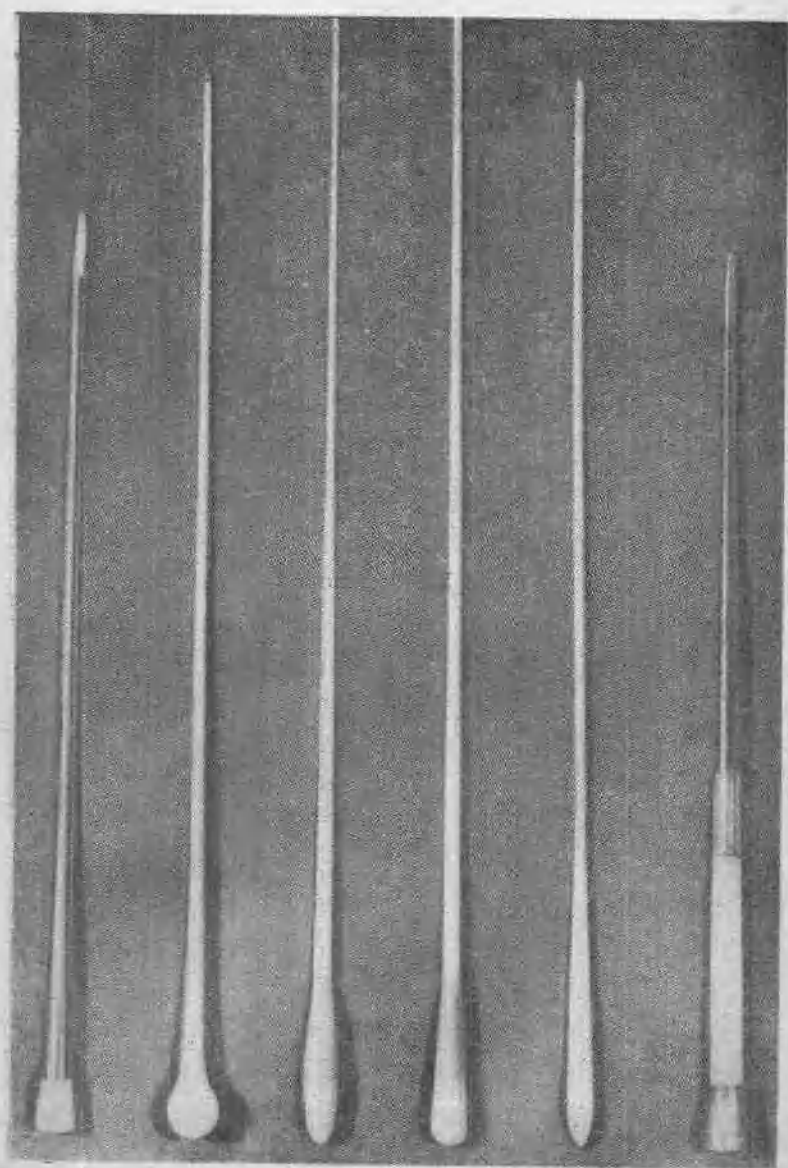
前 言

指揮是一種無言之語。它的符號，正像樂音本身一樣，是比語言更深邃，更直接而且更易於瞭解的。指揮家運用了這種符號能把音樂中的祕奧表達出來，而使它成爲一種生動的藝術。

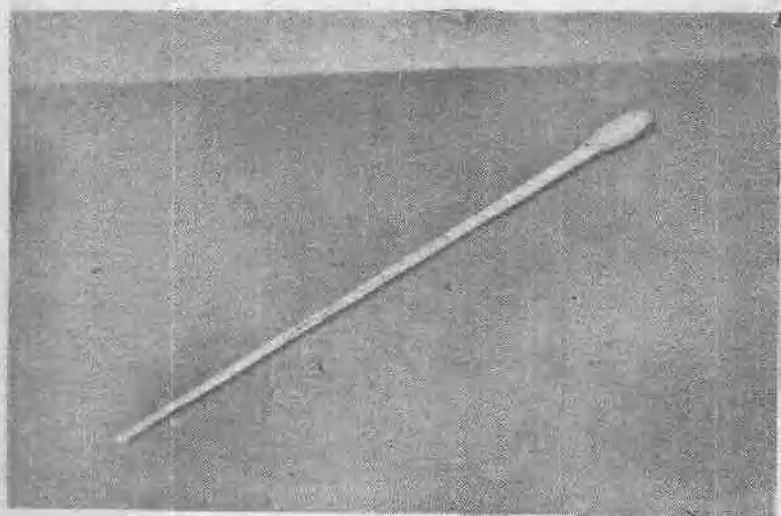
指揮棍 (Baton) 語言的奧妙，並不是不可捉摸的，而是學而知之的。它是一門精深的科學，它是從研究音樂作品如何表現，而後才逐漸演化爲一種清晰，有條不紊的指揮法的法則。這法則的主要關鍵就在簡易和明確。因爲假使指揮變成錯綜複雜，炫人心目的動作和姿勢時，它就失去了自身的目的。指揮家假使把指揮棍在空中亂舞的話，結果是祇能造成一大堆曖昧蕪雜的音色！所以，指揮的動作，正像造型藝術的技巧一樣，必須要把作曲家的概念，輪廓分明地刻劃出來。

指揮家對於指揮必須要以達到心開手敏的程度爲原則，換言之，就是把指揮的動作練成爲不假思索，純任自然的反射活動；在這點上，指揮家和其他各種藝術家是相同的。指揮家祇有在完全把握技術，而能隨心所欲地表達作曲家思想的時候，他才能將音樂科學和音樂藝術互相溝通，融爲一爐。藝術的最高成就是建立在指揮家的表現力上；甚至，指揮家在沒有舉起指揮棍前，就必須在他心靈和審美力中使表現的方法達到盡善盡美的地步。

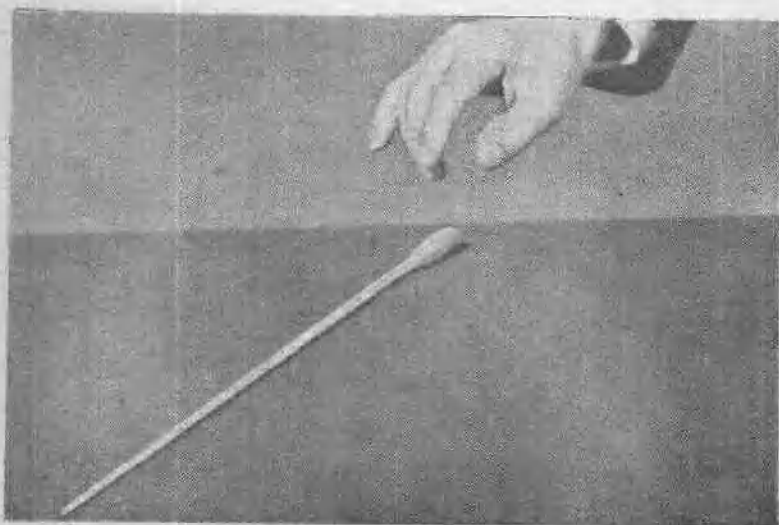
在這本書中，作者企圖以實用和簡明的方式寫出指揮的基本原則，同時，並不忽略那種祇能心領神會的指揮中的情趣。這些原則是由分析具有代表性的音樂例子和附帶的圖解中歸納出來的，根據這些原則，管弦樂隊，甚至銅樂隊和合唱隊都可以採用同樣的技術來指揮。



圖一 各種指揮棍的式樣



■ 11



■ 11

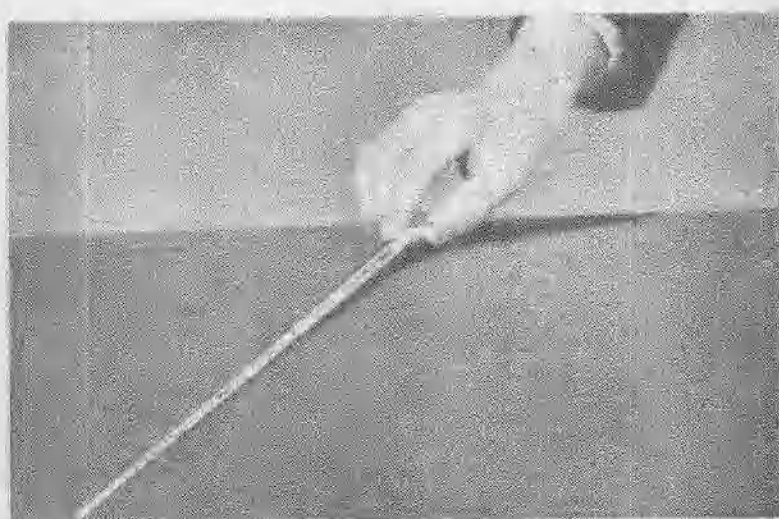


圖 四

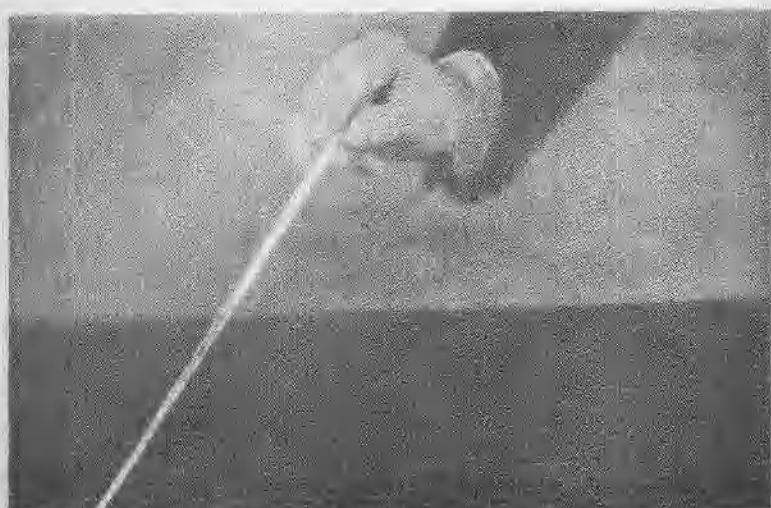


圖 五

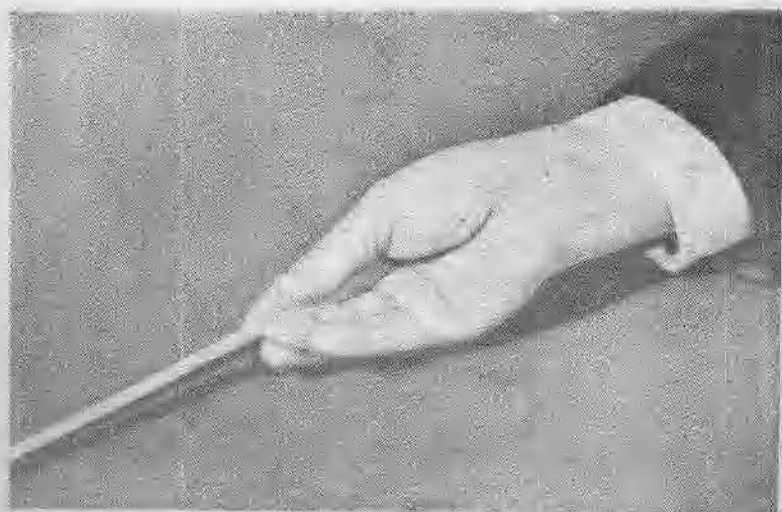


圖 六



圖七 正確執握指揮棍的姿勢

目次

前言	1
第一章 指揮棍的歷史	1
第二章 指揮的基本法規	4
第三章 指揮棍和左手的調節作用	7
第四章 指揮的圓滑和加重	9
第五章 姿勢和做作	13
第六章 一致的和不一樣的句法	17
第七章 預演時的指揮	19
第八章 指揮棍的技巧和圖表	21
第九章 指揮棍的準備動作	36
第十章 延持，收煞和停頓	58
第十一章 結束擊拍	71
第十二章 花彩樂段	87
第十三章 朗誦調	105

第一章 指揮棍的歷史

(History of Baton)

回溯指揮法的起源，荒遠難稽。在最古的時期，許多人同在一起演奏音樂的時候，就似乎需要產生幾種合奏的方法。這種需要就促成了某種指示音樂節奏的制度底發展。

從古代埃及和希臘合唱隊底時期到後來的宗教歌曲時期，主要的歌者就是領導者或是領班者。他規定演唱時的速度和表情，並且擔任對唱音樂 (antiphonal music) ● 中的獨唱部份。那時的節奏很可能是用掌聲或手部動作等來指明的。

到十五世紀，指揮棍前身的“索法” (sol-fa) 已被人所應用。“索法”是一種紙捲，通常是利用一部份總譜捲成的。我們根據文獻，知道它起初是用來指揮羅馬西斯丁聖樂團 (Sistine Choir) 的。但到十六世紀，派里斯脫呂那 (Palestrina) 和複音音樂的全盛時期中，“索法”的應用竟成了公認的指揮方式了。

在器樂發展以後，純粹的聲樂逐漸限用於教堂之中。歌劇和舞劇的產生又使器樂和任何形式的世俗音樂發生了形影不離的關係，更晚一些，管弦樂就獨立發展而和其他藝術完全脫離了關係。

到了十七世紀，在音樂活動中擔任指導的教堂樂正 (Maestro di Cappella)，聖詠團團長 (Maestro di Canto)，音樂領班 (Maitre de Musique)，樂隊長 (chef d'Orchestre)，或者教堂樂正 (Kapellmeister) 等的名稱和職司才出現。這時“索法”是由木杖或木棍來代替，它們的聲

地聲領導着舞劇團(Corps de Ballet)和合唱團的演出。並且當時的皇族顯貴們都很喜歡指揮家們運用彫鏤精工的指揮棍。毫無疑義地，路易十四 (Louis XIV) 對他音樂領班炫耀堂皇手杖的壯麗姿勢，深感興趣。當時他所寵愛的宮廷作曲家和指揮家呂利 (Lully) 便是爲了炫耀的緣故，在 1687 年把他的手杖誤擊在他患風濕病的腳上，後來甚至因爲要截斷那隻傷腿而致死。這便是一段盡人皆知的軼事。

我們知道一些古人運用棍子或手杖表示各種不同速度和節奏的古怪姿勢是頗饒興趣的。從前人通常用二個有聲的和一個或幾個無聲的擊拍來計算小節的。譬如。在 4/4 的節奏中，便是用二個有聲的和二個無聲的擊拍來計拍。3/4 和 6/8 二者的節奏便是用二個有聲的和一個無聲的擊拍來表示。但是在 2/4 和 2/2 (二分之二拍子 Alla breve) 節奏中，祇在每四小節的第一小節中給予二個有聲的拍子，而在其後的三小節中，以一個有聲的和一個無聲的拍子交替出現。這種四小節型式的擊拍法構成一個單位，而反復運用的；這樣，一直到曲尾，他才改用一種類似今日進行曲中擊鼓的姿勢來擊拍。

一般演奏樂器而又同時擔任指揮的人往往也採用這種有聲的指揮風格。它的理由是很明顯的，因爲他們不能同時指揮，而又同時演奏樂器，所以他們用腳來踏拍子，這種用腳踏拍的遺風，如今還在許多爵士音樂的演奏家中偶然地存在着。有聲的指揮法應用於雄壯的或舞蹈的音樂上，或許尚可原諒，但是，對於性質溫雅的音樂，那便很有問題了。爲了這個緣故，就有人用提琴弓來替代棍子。正好像呂利最初是以提琴家的身份而成名，同時，也正由於這種資格，結果使他變成了一位著名的指揮家。因此，十八世紀的管弦樂隊是由邊任指揮，邊奏首席小提琴的人來領導演出的。

巴赫 (Bach) 韓德爾 (Handel)，格魯克 (Gluck) 和海頓 (Haydn) 都是以指揮時兼奏大風琴 (Organ) 或古鋼琴 (Harpsichord) 而著名。器樂逐漸發展到了需要更多材料和更多演奏者的時候，指揮家的責任便因此而加重了。其後，它甚至使指揮家放棄了做演奏家的工作而專心從事於指揮。同時，小提琴弓也演變而成爲指揮棍，棍子 (stick) 或是指揮棒

(Taktstock)了。

但是，指揮棍始終沒有被人普遍地應用。直到十九世紀初期，幾位作家兼指揮家像韋柏(Weber)斯保爾(Spohr)和曼德爾遜(Mendelssohn)等人應用以後，後世才普遍運用起來。並且由於這幾位富有創作天才的音樂家們對於音樂藝術的深刻領悟力，使他們成為指揮藝術的真正先驅者。到這時候，指揮棍已不再像從前一樣，僅僅作為一具擊拍機，而卻變成了一種非常靈敏和善於表達感情的工具了。它廣大的表現性是被人發現了。同時，還有無限的技巧不斷地加進指揮法中去。

就我們今日所知，指揮棍在短短二十個年頭中，已經有過很多次的變化了。它的長度從三十吋逐漸減縮到十八吋左右或更短一些。從前那種適合於皇族顯貴用來作禮品的鑲金的烏木和象牙指揮棍，至今也已經不存在了。李斯特(Franz Liszt)常常受人褒揚而受到這種精緻的指揮棍，可是，這種東西至今最多祇能做為博物院中的陳列品罷了。

到最近的二十世紀，意大利的指揮家們爲了要加強節拍，使樂隊和舞台上的演員保持共同一致的速度，常常把指揮棍在指揮檯上擊出聲音來。這種方法很容易影響聽衆的情緒。但是，所好的卻是近代運用指揮棍的方法就是把指揮棍看為一種在莊嚴和靜默的氣氛下，隨時表達音樂情趣的工具；而這種目標也正是指揮家所要追求的。

第二章 指揮的基本法規

(Fundamental Precepts of Conducting)

——羣器樂家或歌唱家—— 一個管弦樂隊，銅樂隊或合唱團—— 演出一件作品的成功與否，主要的責任是在指揮家身上。

指揮家主要的活動約略可以劃分為三個部份。

第一：指揮家必須依照樂譜之所記載而澈底瞭解一件作品的概念。對於作品的表現方面有深刻的瞭解；其中包括正確的速度、分句法和音量的效果。

第二：指導演奏者或歌唱家們作分部的或集體的預演(rehearsing)。

第三：在公衆之前，完善地表現一件作品。

指揮家不論指揮一個管弦樂隊，銅樂隊或是合唱團，差不多都用一根指揮棍來指示速度、音量和音色的濃淡的。我們故意不用“擊拍”(to beat time) 這個名詞，因為指揮和“擊拍”之間，如今已很明顯地存着一條鴻溝。

正確執握指揮棍的姿勢能使指揮動作非常地舒適，鬆弛(relaxation)，和運用自如。它的方法便是用姆指、食指和中指穩穩地執住指揮棍的根部——但不要太緊張。(參見照片三至七)。

運用指揮棍的姿勢必須和所演奏的音樂底內容相配合。這種動作大部份是手腕和前臂的運動。但是，強烈而起伏寬大性的音樂有時需要整個手臂底相當大的運動。快板的進行曲和急板的樂章會引起指揮動作的迅速、多角和節拍顯豁的，所以這時最好使用較小的動作。假使演

奏非常優美的音樂時，每個動作都必須劃出一個弧形的曲線，而指揮棍必須很自然地把各根曲線逐個聯繫起來，而構成明晰的節奏圖形。這種圖形表示出每一小節的節拍。它必須要非常簡單而使演奏者能夠立刻辨認每一節拍的輕重和特殊意義。

有些指揮家不喜歡用指揮棍，而祇用他們的雙手來指揮。但是，經驗告訴我們，這種方法祇能適用於指揮一些少數聲樂家及器樂家的合奏而已。至於較大的團體，他們便需要一種比空手更清晰的媒介物來指導，因為指揮家的手部動作祇能使近處的演奏者辨認清楚，其餘的人祇能看到指揮家的臂部動作，並且，因為他衣袖是黑色的，這樣還阻礙了演奏者們的視線，甚至連臂部動作都看不真切。可是一根指揮棍則不同，不論它怎樣細小，它總能使台上或正廳中任何角度的人都能看到。

就拿暗示個別演奏者一點來說，指揮棍也比空手好得多，因為它動作的方向能使人辨認得更清晰一些。

最近在一個二百多人組成的樂隊的演奏會中，一位享有世界聲譽的美國大指揮家就不用指揮棍來指揮的。可是，這次他指揮這個生疏的樂隊和通常他指揮自己一百多人的管弦樂隊，兩者比較起來有很明顯的區別。雖然，他有清晰和得心應手的指揮手法，可是仍舊不能避免一些意外的危險，所幸，正在這個時候，由於指揮家出奇的機智和幾個經驗豐富的隊員的靈活，總算才不致變成了混亂。這些不穩定的現象都是因為不用指揮棍而產生的。事實上整個樂隊隊員對指揮家的暗示都很注意，並且也樂於為他演奏，可是困難便在他們跟隨他指導時，卻沒有一件清楚的目標來吸引起他們的注意。

指揮棍的色澤，長度和重量都可隨指揮家各自之所好來選定。可是，為了觀察便利起見，白色較為可取；並且最好選用中等長度和輕質木料的指揮棍，因為這樣可免得指揮家手腕和手臂的緊張。太長的指揮棍，尤其在一個擁擠的舞台上，與其說是幫助，倒不如說是一個累贅。事實雖是如此，可是還有很多指揮家們相信指揮棍愈長大，愈足以表示指揮家的偉大。

演奏家們能很快地習慣於各種特殊的指揮棍的；假使指揮家故意

地或突然地換去了他經常所用的指揮棍，他就會覺得前後不同的區別了。有一次，理查·司特勞斯(Richard Strauss)在維也納皇家歌劇院擔任客串指揮(Guest Conductor)時所發生的一件小小趣事，便可以證明演奏家們對於不同的指揮棍所有的敏感性。在這樣大一個歌劇院中，當然經常會請有五、六位指揮，而他們每人卻都有彼此不同式樣的指揮棍，這些棍子一齊放在指揮台旁邊。那次，理查·司特勞斯來指揮樂隊時，忘了把自己的指揮棍交給樂隊的侍者放在譜架旁。因此，在預演開始後的片刻，他才拿到了他自己的指揮棍。可是，當時爲了不拖延時間起見，他便任意選了一根譜架旁的指揮棍；正當他給予開始記號的時候，突然首席中提琴的演奏者走向前來，非常謙恭地取了另一根指揮棍給他，並且說：“大師，請拿這根，另外那根是沒有節奏的……。”

第三章 指揮棍和左手的調節作用

(Coordination of Baton & Left Hand)

假使一個人能夠正確地執握指揮棍時，他一定會發覺它是一件最善於表達思想的東西，它的表情能力也遠遠超過一雙空手。右手執指揮棍，擔任了指揮的大部份工作；而左手則能很自由地用來支持和廣展指揮家的姿勢，通常左手祇有在着重某種音的層次(Tone gradation)和速度的變換上才略為一用而已。

有些指揮家經常地同時運用雙手，這種習慣是不十分好的，它的理由有二：第一，假使樂隊對於雙手同時連續地動作成爲一種牢不可破的習慣，那末他們對於表情和節奏的變換將不易察覺。第二，若是一個指揮做出一種球場上啦啦隊隊長的姿態似乎不太雅觀。當右手已經用了一個相當長的時候，然後左手再參預進來，樂隊的隊員就會立即注意到這新的動作。因爲注意力通常會受一種改變所吸引，所以演奏者就會很自然地跟隨一個新的動作。

現在，我們把“歌手”(Die Meistersinger)的前奏曲(Prelude)來作爲一個指揮棍和左手調節作用的例子。這曲子的起首含有一種沉重、莊嚴而熾赫的進行曲的氣氛。這時，指揮家爲了要使着重的地方有力起見，會很自然地用雙手來指明拍子。在五、六小節之後，速度和氣氛已經趨於明確穩定，那時指揮家的左手可以靜止下來，讓執指揮棍的右手單獨給予拍子，直到第十四小節爲止。這裏，全樂隊爲了要再回復到主要的動機而奏着 *tutti fortissimo*，指揮家就再把左手參預動作，用雙手來

指揮幾小節。然後，直到樂隊的音量達到充分的強度之後，左手就可以靜止下去。到第二十六小節處，長笛(flute)和鶯栗(clarinet)合奏的第二主題進來時左手用以表示漸弱(diminuendo)的記號。這種辦法可以用在整個前奏曲中。

在輕快，充滿幻想的曲子裏，例如曼德爾遜“仲夏夜之夢”(Midsummer Night's Dream)中的談諧曲，沒有一處用得到兩個手在一起指揮的。一根指揮棍單獨便能指揮，而左手祇有在極少數情形下，給予一件樂器入拍或一個漸弱、突強(sforzato)等記號的暗示。(參見照片第十。)事實上祇要指揮家採用這種態度，他便會發現他的指揮棍有着無窮的魔力，所有的演奏家們幾乎都無力能擺脫它的蠱惑。

在指揮中遠比手還重要的就是指揮家眼睛引人注意和強制的力量。指揮家一直要平心靜氣，精神貫注，而且還要對他的演奏家們和聽衆表現出一種泰然自若的神情。同時，他除了在祇用姿勢以外，還要施出一種更強大的控制力。在指揮中運用過份多的姿勢對於演奏家是單調而無意義的，而且會使聽衆厭惡的。假使要暗示接近指揮家的演奏家或獨奏部份的入拍，祇須用點頭或瞥眼的辦法便夠了。這樣左手留着用以暗示一羣演奏家，像法國銅角(French horn)，喇叭(trumpets)，伸縮喇叭(Trombones)或整組的弦樂部分或木管樂器等入拍。