

中央音乐学院图书馆藏书

5300.6
(13)

书号	H1.7/tchd 26
总登记号	21684

唱歌指揮法

周沛然 著



萬 樂 書 店

一九四九年八月八日

一九五三・上海

中央音乐学院图书馆
收到日期 年 月 日
21684

唱歌指揮法

周沛然著

〔修訂版〕

萬葉書店

一九五五・上海

音樂技術叢書

唱歌指揮法

著者 周 迪 麟

編輯者 錢 君 衡

*

有 著 作 權

一九五〇年十一月十日初版

一至六版共印22,000冊

一九五三年四月二十日修訂重排七版

上海印1—5300冊

實價四千五百圓

萬 樂 書 店

上海南昌路四三弄七六號

電話 八四九七九

電報掛號 三〇〇五〇

*

光記製版所製版

信群印刷廠承印

自序

寫這本唱歌指揮法目的只有一個：即在主觀上，想給參加音樂運動、從事音樂輔導工作的同志們，能有這麼一本唱歌指揮方面的參考書。因此，在內容上就竭力注意做到“實用”兩字，雖然因受能力、時間限制，離這樣一個要求還遠！

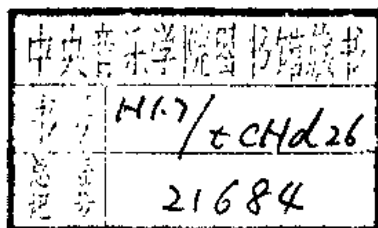
唱歌指揮法的初稿，是完成於一九四八年臘月，當我正在華北大學文藝研究室的時候。第二年，應教學工作需要，便油印了五百本。不久，卻意外收到好幾處朋友們的來信，一方面對我這本講義提出了不少很寶貴的批評意見，一方面也催促我儘快爭取正式付印出版。但當時自己感到：雖然曾從事過合唱指揮工作有些年月，卻並無有何新的見地可言，至多不過是將歷年來在實際工作中所發現到的問題，加一番歸納或總結而已。在時間上，又不得有閒。於是，對於朋友們的這番好意，和這本講義底稿，便都收起來了。今年五、六月節，繆天瑞和李元慶兩位同志，又鼓勵我將它重加修改整理出版，自己因考慮到目前倒可以空出些時間，來從事這種修改工作，就接受了這個任務。幾近兩月時間，今天總算把它整理出來了。——在此，要特為說到的：本書先後經李煥之、嚴良堃兩位同志幫我作了校對，影響我最後決定將它付印，確是給了不少勇氣的！但究竟由於個人知道有限，錯誤或不夠地方，一定不會少的；這就希望大家多加以指正了。

周沛然，一九五零年七月底於中央音樂學院。

修訂版序

唱歌指揮法今已七版了。其間，讀者來信中指出此書內容在某些方面還不夠充實外，對‘究竟怎樣實地指揮一首歌曲——尤其是合唱指揮’，都要求我一如和聲例解加以詳盡的說明。結合前在中央音樂學院及河北師範學院音樂系教學中，同學們也曾對我有過如是要求，這就說明原書本是有很大的欠缺的；於是願趁重版之便，針對大家所提問題作一補充。我想，當然還是會有許多不及想到之處，這就希望讀者能繼續指出，以便有機會再作補充。

周沛然，一九五二年十月底。



目 次

自序	I
修訂版序	II
第一章 概說	1
——爲甚麼要有指揮——指揮職責是甚麼——指揮有甚麼條件——指揮修養有甚麼——	
第二章 動作原理和三種基本節拍的指揮法	6
——動作原理——節拍（二、四、三拍子的指揮法及切分、喊聲、附點、休止、起句、分句、收句的指揮法）——	
第三章 各部位的活動要求	17
——兩手運用——兩足運用——視線運用——	
第四章 組織演唱	20
——指揮工具——服裝、隊形——人聲音域——合唱人數配備——上下場——定音——預備姿勢與預備拍——前進中指揮——	
第五章 執行指揮中的幾點注意和舉例	29
不能果斷的害處——動作多了的害處——要笑的最後——突出現象二——時間掌握——節目排列——高潮處理——實際引例（包括四、二、三拍子的齊唱曲和合唱曲指揮中不同情緒的表現法，及對作品的瞭解和處理：情感掌握、速度考察、音量配置、聲部研究、動作設計）——	
第六章 教歌工作商討	59
——教歌要看對象和注意入選——教歌要看場合和選擇場所——教歌要作解釋應有介紹——教歌要有計畫能作重點練習——教歌和改正的方法——教歌要能活用時間會積蓄力量——教歌要注意態度會使用力量——問題歸結（電台、工廠、農村、部隊、學校教歌工作）——	

第一章

概 說

爲甚麼要有指揮 細想一下，在我們實生活中，凡具有一定規模的集體活動，就準會有一個類如指揮人物出現的。比方說開個大會罷，要沒有個類如指揮的主席及時產生，會場秩序是否能維持好，就會有問題；意見恐怕就始終無法求得一致！再打個比方罷，當我們看到每個機關、團體、學校要進行農業生產的時候，同時要沒有個類如指揮的生產委員出來負責指導、籌畫和組織工作，生產任務是否能勝利完成，就會有問題；最後恐怕連種子錢都會撈不回來了！所以，雖然各有其名稱和表現形式之不同，但都是負有“統一行動和執行共同意志”使命的。

現在，就從歌曲本身及一般習慣、現象方面再求認識：

由演唱上來講，如二重唱、三重唱、四重唱（每一聲部只有一人參加演唱，叫重唱；但如雙四重唱，每聲部則由兩人演唱），這些雖都不是個人表現，但究竟是有限幾個人的活動，所以可無需指揮；而一旦以齊唱（許多人只演唱同音的一個旋律，而保持一個音底關係的，叫齊唱）合唱（許多人分別演唱各聲部的旋律，而保持調和統一的，叫合唱）羣衆性的集體活動出現時，指揮人就再不能少了！因爲對於一首曲子，每個人由於理解力高、低有所不同，節拍觀念就直接會受到各人主觀見解不同，而有顯著差別；這是一方面。再由習慣上來看，音的

高低，是容易引起大家注意的；可是，當拍子種類變化而影響到強弱聲的變化，跟各種音符歷時的長短等，卻往往容易被忽視了的。我們要是參加過合唱隊，就不難想到：差不多每個指揮人，都是經常在要求大家“……強弱應唱明顯；這是附點四分音符；這裏該休止半拍……”，卻從沒有指出過這應唱作高音或低音；這又是一方面。如果我們由一般現象上來觀察，還會發現到：兒童們因性好跳動，就很難有唱慢拍子的習慣；而歲數大些的人，往往就沒有如年輕人那樣容易受激動；這種現象雖都不是絕對的，卻普遍的已給人有這樣的一種印象。所以，既承認有這種可能性存在，再根據上舉事實，要集合多數人在一起演唱，爲了能求得拍子歷時均一，顯然，就不能缺少一個指揮了。

指揮職責是甚麼 產生一個指揮人，如果單是爲了求時間上的統一，那意義就未免太小了！因爲要真是那樣的話，那麼誰能掌握節拍時間，誰不就能擔任指揮了？！但實際情況卻是：決定一首歌曲能否表現有活力而動聽，固屬要看一方演唱技術修養是對的；但作爲某一歌曲的指揮人，尤其必要事先精心研究、並領會得這一作品詞、曲作者雙方的用心是甚麼，是相當重要的。爲甚麼要這樣強調呢？問題是：一個指揮，他有必要首先來提出個人的理解（樂曲的情趣）和要求（強弱快慢的變化等），並和大家取得一致意見後，纔能求有整體的表現；這樣，也纔不失領導作用和意義。由此說來，一個成功的演出，就不單因是歌聲打動了聽衆，且是一個指揮直接給予歌者的感召力所使然。當然作品本身好壞還有關係，因爲斷沒有一首不成熟的作品，能希望在演出中竟得驚人表現！但在這裏，我們卻可求出各個相互間的關係，是如何密切了。總之，既以歌隊形式演出，本身已經說明是集體創造性的，又需要集中表現的，所以，還有必要想到：爲了能收到預期效果，這一歌隊的任何個人（包括指揮在內），就不容有自我表現意識存

在，在這個問題上，能使大家看法都一致了，自己處理也很適當，那末，隊員們優良習慣（有民主商討精神，能集中聽從指揮）的養成，就不費難了！因為這也是一個指揮的責任所在。至於一旦登臺演出，可以認為是雙方的一種有機配合行動；即有了平時的練習基礎，纔能求有一時之表現。所以，每個擔負指揮工作的人，他應特別重視對這一歌隊日常訓練的培養工作。

指揮有甚麼條件 因為一個指揮，他不單有糾正別人正確聲位的責任，還要靠自己的聽覺，去鑑別某一作品內容所表達的情緒是否合乎要求！合唱時，審聽和聲效果又怎樣？……所以，根據這種實際情況的需要出發，“聽覺銳敏”就成為一個指揮的首要條件了，也不難想到，這一條件如果具備較差，縱有多麼高明指揮技術，由於本身條件的限制，在實際指揮工作中，完成任務程度就會受到一定限制的。

次一條件，就應該說是“視覺”了。因為視覺能喚起聽覺的注意，雖然聽覺同樣也能協助視覺發現問題，所以兩者往往是分不開的。爲了說明這個問題，有如從外形看來，一個指揮能以控制他的歌隊，惟一是依靠他的每一手勢動作，但從根本來看，卻是聽覺和視覺；因為是用聽覺來審聽音的高低正確與否、氣氛如何，而用視覺來觀察大家注意力集中與否、情緒又如何，所謂“視覺能喚起聽覺的注意，聽覺同樣也能協助視覺發現問題”的含意，我們還可以引例來說明：當無論誰，拿起一張歌片來唱、或聽別人唱歌的時候，知道某一個音應作八度的跳進，那末這“知道”本身，必通過看到纔知道；“應該”本身，同樣被喚起注意後纔作某種要求；可是唱的不對，爲甚麼能證實其不對？這就有賴聽覺來發現問題了。

指揮修養有甚麼 一個指揮，他應時刻警覺到：“個人團結工作做的怎樣，往往就能決定或限制一個歌隊的發展和提高的”，這是說

一個指揮，他本人固然負有實際教導責任，但必須想到，歌隊本身是個合作事業，而任何一首作品的演出，又都是共同的理智與情感的集中表現，所以當一旦彼此間有了隔閡，看不起等不團結現象發生，就會直接影響到合作進步的；果真有了這樣情形，那末自己就應該首先勇敢負責，並應深刻檢查個人的領導作風如何。問題是：一有脫離羣衆現象，本身地位即起動搖；離開了演唱者，每個動作也將失去其意義無疑。

再要想到，我們所要表現的歌詠，既不是爲自己欣賞，也不是爲少數人欣賞，而是爲工農兵廣大羣衆服務，要起它一定的宣傳教育作用；因此，就必須不斷地提高個人的政治、業務水平。惟有這樣，取材纔能適應當前政治任務需要，而不會發生從個人興趣出發來選擇教材現象。當然，實際生活體驗豐富，也是能夠加強我們對歌曲內容理解力的；也就是說，要指揮出和唱出不同對象的思想情感，正是我們的要求，但這又不能單求之於書本知識。因此，號召一切文藝工作者多體驗生活的真髓，可能就在這裏；那末，作爲一個歌詠指揮，當然沒有甚麼可以例外，甚至更爲重要。

又如，對於有關歌曲指揮方面的必要知識，如和聲、作曲、聲樂常識等等，都應作強烈的追求。因爲要求歌隊水平提高，必先求自身提高而後能；而要求歌隊水平提高的先決問題，又必先提高他們的學習情緒和信心；因此一個指揮，他對每一歌曲從詞到曲，最好都能有分析能力。例如各種變拍子及轉調等，往往是最容易喚起學習者興趣的。而對於喉音、鼻音、共鳴等等因何而起，如何運用，又如何避免等問題，顯然，於整個演唱效果都是直接有關的。

再就是一個指揮，他對於自己的指揮動作，必須富有創造性。但所謂“創造”，卻要避免指揮中怪態百出、自以爲是現象！相反地要能

虛心學習，而“學習”又可從觀摩中得來：但“觀摩”並不等於模仿。因為任何一個藝術工作者，如以“模仿”為滿足，就會喪失他進取心的。所以在觀摩別人的表現手法中，個人應具有批判接受的精神和能力，進而應有新的創見，並加以發展而壯實自己。能這樣做，對於我們來日指揮工作，纔能有生命、有前途、可指望的。所以，如果讓客觀上感到自己的每個指揮動作是一般化的，或裝出來的，非出於自然的，那末儘管形式上看來還像那麼回事，決與內容（歌曲）有抵觸，或不夠吻合、協調的地方。所以一個有志學習指揮的人，他必須首先能勇敢地
在羣衆中去鍛鍊和考驗自己。

第二章

動作原理和三種基本節拍的指揮法

動作原理 我們的指揮動作，是完全合乎自然的運動規律，並密切地與音樂的節奏相適應的；因此，所謂自然的運動規律，那就不是人爲的了。比如，現在我們請任何一個人來，要求使勁揮動他的胳膊，那麼，隨即就能看到他的動作路線，必然是自上而下，或由裏向外的；要是我們又明確地要求他的動作路線，應自下而上或由外向裏，固然照樣能夠做到，但無論當事人或旁觀者，總覺得會有一種輕重倒置的不自然感；這“不自然”感，我們說，正是違反了自然的運動規律。因此，我們可以有個明確觀念了：凡強聲，手的動作可自上而下或由裏向外（即指兩手向左右伸展）；指揮面並可寬，必要時（指極強），尚可用全臂（包括腕、肘、肩三個部分）進行活動。凡弱聲，手的動作便應自下而上或由外向裏（即指兩手向原方向收攏）；指揮面並可窄，且多偏於肘部活動，必要時（指極弱），甚至僅限於腕部活動了。

節拍 二拍子是出於強弱聲兩者之間，在各種拍子之中，以它最爲單純；所以對於初學指揮的人，能先學習二拍子的指揮法，確是比較適宜的。但要知道，慢二拍或二拍子的樂曲中途速度變慢時，每拍可出以再分拍——即將一拍分爲兩個動作——來指揮（見圖 2, 4, 6. ——以下所有的指揮圖形，都是根據右手動作畫成的）。

(1)



(2)



(中速)

1, 2 圖練習曲



(3)



(4)



(5)

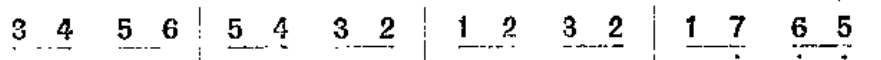


(6)

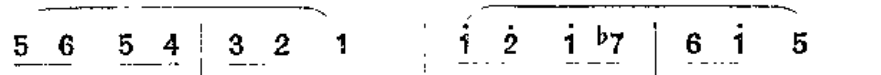


3, 4 或 5, 6 圖練習曲

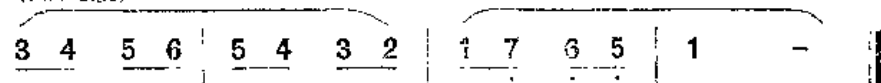
(中速)



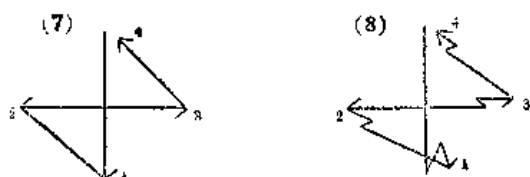
(慢)



(同原速度)



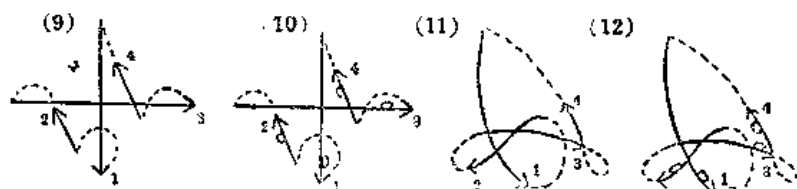
在各種拍子之中，以四拍子給人感覺最爲從容而圓滿；因其不僅有強弱之分，且有次強之別（次強聲在第三拍，強聲在第一拍），正有如馬蹄聲，但要知道，慢四拍或四拍子樂曲中途速度變慢時，每拍可以再分拍來指揮（見圖 8, 10, 12）。



7, 8 圖練習曲

(中速) $\dot{1}$ $\flat 7$ 6 5 | 4 3 2 1 | 5 4 3 2 | 1 7 2 1 | (慢) 5 4 3 2 |

(同原速度) 1 7 2 1 | $\dot{1}$ $\flat 7$ 6 5 | 4 3 2 1 | 5 4 3 2 | 1 7 2 1 ||



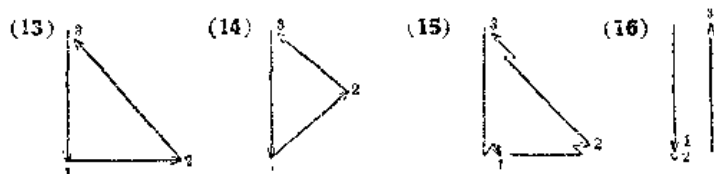
9, 10 或 11, 12 圖練習曲

(中速) 6 3 6 3 | 3 2 3 5 6 - | 3 6 3 6 | 3 2 1 7 6 - |

(慢) 6 5 6 3 | 3 2 3 6 | 6 5 6 3 | 3 2 3 6 |

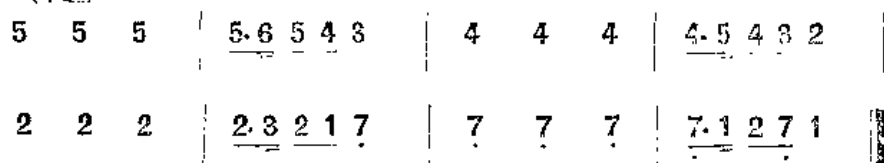
(同原速度) 6 3 6 3 | 3 2 3 5 6 - | 3 6 3 6 | 3 2 1 7 6 - ||

三拍子的強聲，在第一拍上。慢三拍或三拍子樂曲中途速度變慢時，每拍可以再分拍來指揮（見圖 15, 19）；快三拍，第一、二拍可同時用下拍來指揮，第三拍可用上拍來指揮（見圖 16, 20）。



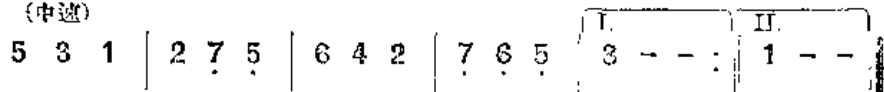
13 圖練習曲

(中速)



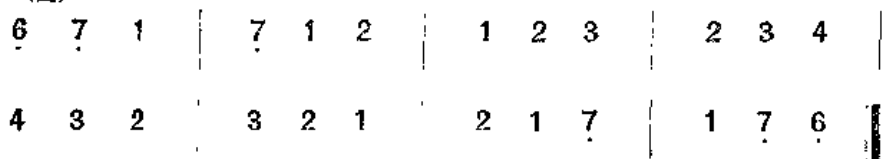
14 圖練習曲

(中速)



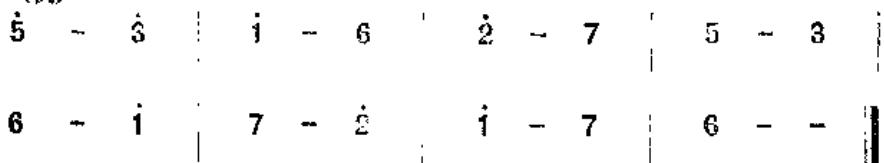
15 圖練習曲

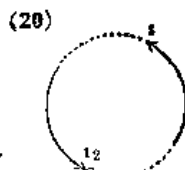
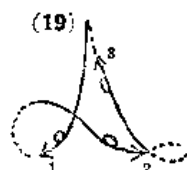
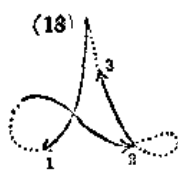
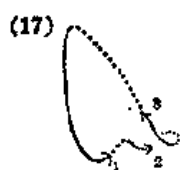
(慢)



16 圖練習曲

(快)





17 圖練習曲

(中速)

3 4 3 2 1	5 5 0	3 4 3 2 1	3 1 0	6 6 6 7 1	7 6 0
5 5 5 6 7	6 5 0	3 3 3 4 5	4 3 0	2 3 4 5 3	2 1 0

18 圖練習曲

(中速)

6 1 3 6 5	3 5 2 4 3	6 2 1 7 6
6 2 1 7 6	3 5 2 4 3	6 2 1 7 6

19 圖練習曲

(慢)

3 - 3 2	1 - -	2 - 1 7	6 - -	6 - 5 4
3 - -	6 - 1 2	3 - -	1 - 2 1	6 - -

20 圖練習曲

(快)

5 - 5	5 - 6	1 - 6	5 - -
1 - 2	5 - 3	2 - 1	2 - -
5 - 5	5 - 6	1 - 6	5 - -
1 - 2	5 - 3	2 - 5	1 - -

看了上面的圖樣後，雖然形狀很多，有圓的、長的、三角形的……；但歸結起來，無論樣式再如何繁多，是不出直線型與曲線型兩種的。

上面 3, 4, 5, 6, 9, 10, 11, 12, 17, 18, 19, 20 各圖之點線，可視為經過線。而 16, 20 兩圖尖頭下之“○”，示為延續一拍之意。

上面二十個圖樣，是屬於基本式的指揮法。

經過以上十二道練習曲後，我們可體會到：

1. 曲線型適於表現較為柔和緩慢情緒；而每個動作之間，不宜給人有明顯中斷之感。

2. 直線型適於表現較為強烈急進情緒；而每個動作之間，卻許給人有明顯中斷之感。

我們又可體會到：

1. 快速度動作小而少；慢速度動作大而多。原來，指揮的拍數多少，固屬是以拍子記號為根據，但尚須依照音樂的速度來作決定。

2. 凡由一拍中分出來的這個小動作，宜用手腕作表示。

〔附注〕七拍子和五拍子的本身，都是混合拍子；因為七拍子不是由四拍子和三拍子的結合，便是由三拍子和四拍子的結合。五拍子也同樣不是由二拍子和三拍子的結合，便是由三拍子和二拍子的結合。所以，對於我們指揮上，是並不會增加任何困難的。

六拍子、九拍子、十二拍子的本身，都是複合拍子。因此，快六拍可打作二拍；慢六拍只要把下拍和上拍各分為三個動作（後兩個動作要小，一如前所介紹的再分拍的動作要求）來指揮。快九拍可打作三拍；慢九拍只要把原來的三拍圖形再各個分為三個動作（後兩個動作要小，一如前所介紹的再分拍的動作要求）來指揮。快十二拍可打作四拍；慢十二拍只要把原來的四拍圖形再各個分為三個動作（後兩個動作要小，一如前所介紹的再分拍的動作要求）來指揮。所以，都不再用圖解一一舉例來說明了。

變化式的指揮法，為適應音符的各種變形和不同情節的需要而產生：