



— | 学 | 就 | 会 演唱系列

大众合唱与指挥

胡立谭 张可心◎编著

指挥必备知识
基础乐理
合唱队训练
合唱曲谱与指挥技巧



一 | 学 | 就 | 会 演唱系列

大众合唱与指挥

胡立谭 张可心◎编著

图书在版编目 (CIP) 数据

大众合唱与指挥 / 胡立谭, 张可心编著. — 北京:
现代出版社, 2015. 6

(一学就会演唱系列)

ISBN 978-7-5143-3484-5

I. ①大… II. ①胡… ②张… III. ①合唱—歌唱法
②合唱—指挥法 IV. ①J616.2②J615.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 098934 号

系列策划: 霍长和

责任编辑: 江骅谕

出版发行: 现代出版社

地 址: 北京市安定门外安华里 504 号

邮 编: 100011

电 话: 010-64267325 64245264 (传真)

网 址: www.1980xd.com

电子邮箱: xiandai@vip.sina.com

印 刷: 三河市南阳印刷有限公司

开 本: 880×1230mm 1/16

印 张: 9

版 次: 2015 年 6 月第 1 版 2015 年 6 月第 1 次印刷

书 号: ISBN 978-7-5143-3484-5

定 价: 33.00 元

版权所有, 翻印必究; 未经许可, 不得转载

目 录

第一单元 合唱与指挥的学前知识	(1)
第一章 合唱的基本知识	(1)
一、合唱的分类	(1)
二、合唱队的组成	(4)
三、合唱的起源及我国合唱艺术发展简介	(6)
第二章指挥的基本知识	(8)
一、指挥发展简史	(8)
二、合唱指挥工作的基本职责	(12)
三、做一名指挥应具备的条件	(13)
四、中外著名指挥家简介	(14)
第二单元 基础乐理知识	(23)
一、基本音级	(23)
二、音符的高低	(23)
三、音符的长短 (时值)	(24)
四、休止符	(24)
五、半音与全音	(25)
六、变化音	(25)
七、附点音符	(25)
八、节奏	(25)
九、节拍	(26)
十、单节拍与复节拍	(26)
十一、调	(27)
十二、常见的简谱符号	(29)
十三、常见音乐术语	(31)

第三单元 指挥的基本技术、技巧	(32)
一、指挥图式	(32)
二、指挥图式剖析	(34)
三、预备动作	(35)
四、击拍动作的基本要领	(35)
五、击牌动作的练习方法	(35)
六、关于加速与减速	(40)
七、预备拍	(44)
八、收拍	(46)
九、并拍	(47)
十、分拍	(49)
十一、强、弱与渐强、渐弱的指挥方法	(51)
十二、渐慢与渐快的指挥方法	(51)
第四单元 合唱队的训练与合唱曲的改编处理	(53)
第一章 合唱队的训练	(53)
一、合唱状态	(53)
二、呼吸训练	(53)
三、发声训练	(54)
四、共鸣训练	(55)
五、字音的训练	(56)
第二章 合唱曲的改编处理	(56)
一、变换音色演唱	(57)
二、加写二声部成为二部合唱	(57)
三、改编为四部合唱	(60)
四、领、合唱	(65)
五、轮唱	(65)
六、和弦衬托	(66)
七、加写复调	(66)
八、转调及换调	(68)
九、加写前奏、引子	(68)
第五单元 中外作品	(70)
铃儿响叮当	彼尔彭特曲 (70)

大海啊，故乡	王立平词曲 吴国均编合唱 (72)
黄水谣	光未然词 冼星海曲 (75)
在银色的月光下	新疆塔塔尔民歌 陈功雄改编合唱 (78)
半个月亮爬上来	青海民歌 蔡余文、杨嘉仁编合唱 (81)
游击队之歌	贺绿汀词曲 (83)
小河淌水	云南民歌 孟贵彬编词 时乐蒙、孟贵彬编曲 (86)
保卫黄河	光未然词 冼星海曲 (90)
远方的客人请你留下来	撒尼族民歌 范禹词 麦丁编曲 (95)
阿拉木汗	新疆民歌 谢功成编合唱 (99)
乘着歌声的翅膀	〔德〕海涅原诗 门德尔松曲 徐瑞琪编配 (101)
我和我的祖国	张藜词 秦咏诚曲 秋里编合唱 (103)
啊朋友再见	意大利民歌 韩贵森编童声合唱 周正松改混声合唱 (106)
太阳颂	党永庵词 刘炽曲 (110)
乌苏里船歌	赫哲族民歌 瞿希贤改编 (114)
在太行山上	桂涛声词 冼星海曲 (119)
大路歌	孙瑜词 聂耳曲 曾理中编合唱 (122)
雪绒花	〔美〕哈默斯坦词 罗杰斯曲 薛范译配 (126)
红莓花儿开	米·伊萨柯夫斯基词 伊·杜纳耶夫斯基曲 佚名译配 (130)
四渡赤水出奇兵	肖华词 晨耕、唐诃曲 生茂、遇秋曲 (133)

第一单元 合唱与指挥的基本知识

第一章 合唱的基本知识

一、合唱的分类

人声歌唱有很多形式，单声部的歌曲由一个人演唱称为独唱。两个人先后演唱，称为对唱。集体歌唱单声部歌曲则称为齐唱。在多声部歌唱形式中，将每个声部只有一个人的表演方式称为重唱，如男声二重唱、女声二重唱、男声四重唱，甚至八重唱等。每个声部由两个人组成的多声部集体演唱则称为双重唱。如混声双四重唱，由两个女高音，两个女中音，两个男高音，两个男低音组成。由几十个人组成的合唱队，无疑音响最为丰满，音乐表现也最丰富。合唱的组织形式可分为同声合唱与混声合唱两大类。

（一）同声合唱

同声合唱是指同一声音类型的合唱，共有三种类型：男声合唱、女声合唱、童声合唱。同声合唱音色纯净，艺术表现特点鲜明。如：男声合唱音色铿锵有力，刚劲十足。电视剧《亮剑》的主题歌就是由男声合唱演唱的。女声合唱既甜美柔情，穿透力又强，适合演唱抒情、细腻以及欢快流畅的作品，像《渔光曲》《一片丹心》等。童声合唱，音色清晰，纯净。虽然音域相对较窄，但那纯真无暇的音响和艺术感染力是其他演唱形式不可比拟的。像《送别》《虫儿飞》等。同声合唱常见的有同声二部合唱、同声三部合唱。而同声四部或更多声部的合唱由于受到音域的限制，演唱起来比较困难，比较少见。

1. 同声二部合唱

同声二部合唱由高、低两个声部构成。两个声部不论是以和声的形式还是以复调的形式表现都较容易演唱。其特点是声部清晰，又不单调。但由于受到声部数量的限制，同声二部合唱只能选择唱出和弦中的部分和弦音，其和声效果不够丰满，实际上只是和声音程的效果。因此，同声二声部合唱的艺术表现力也就受到局限，一般适合表现规模较小，内容较单纯的音乐作品，常用于小合唱形式。

2. 同声三部合唱

同声三部合唱由高、中、低三个声部构成。三个声部可以唱出完整的三和弦，和声效果相对丰满，声音的色调也更为丰富多样，是同声合唱中较为理想的表现形式。适用于各种规模的合唱队，也能表现各种不同风格的合唱作品。

由于四部及四部以上的同声合唱比较少见，完成作品也较难，这里就不做阐述。

（二）混声合唱

混声合唱主要指由男声和女声组成的合唱形式，另外还有成人与儿童的混声合唱。混声合唱具

有音域宽广、音色丰富多彩、艺术感染力较强等优势。尤其是其音域可以达到四个八度，几乎超过同声合唱的一倍。因此，混声合唱可以满足各类音乐作品的艺术表现要求，是最理想的合唱形式。

混声合唱也可分为混声二部合唱，混声三部合唱以及最常见的混声四部合唱。必要时还可临时分成五、六、七甚至八个声部。

1. 混声二部合唱

两个声部的合唱作品由混声合唱队演唱，有三种声部分配的可能性：女声唱高音，男声唱低声部；男声唱高声部，女声唱低声部；女高音、男高音唱高声部，女低音、男低音唱低声部。

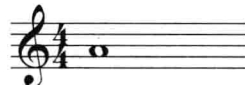
男女声之间的自然音区相差一个八度，当男女声同唱一个音符时，实际的音响是女声高八度，男声低八度，例如男女声同样唱小字一组的 a 时，男声的实际音高是小字组的 a，比女声低了一个八度。如下图所示：

记谱： 实际演唱音高：女声 
男声 

由于这种音高的自然差距，如果按第一种声部分配方式，女声唱高声部，男声唱低声部，结果两个声部的实际音高差距就会更大（以六度音程为例）

记谱：女声  男声 
实际演唱音高：女声  男声 

从上例中可以看出，男女声之间音高距离太远，音响效果空，声音也无法融合。这种情况若按第二种声部分配方式，男声唱高声部，女声唱低声部。如下图：

记谱：女声  男声 
实际演唱音高：女声  男声 

这样，两个声部在音高关系上可得到一定的改善，较易融合。但由于男声是在较高音区演唱，而女声是在中音区演唱，实际效果男声必然突出，两个声部不宜取得平衡。

最好的分配方式是第三种。女高音、男高音唱高声部，女低音、男低音唱低声部，这样既可以获得融合理想的音响效果，又使得每个声部都在相同的音区内演唱。音色统一，音量平衡，和声丰满。如下图所示。

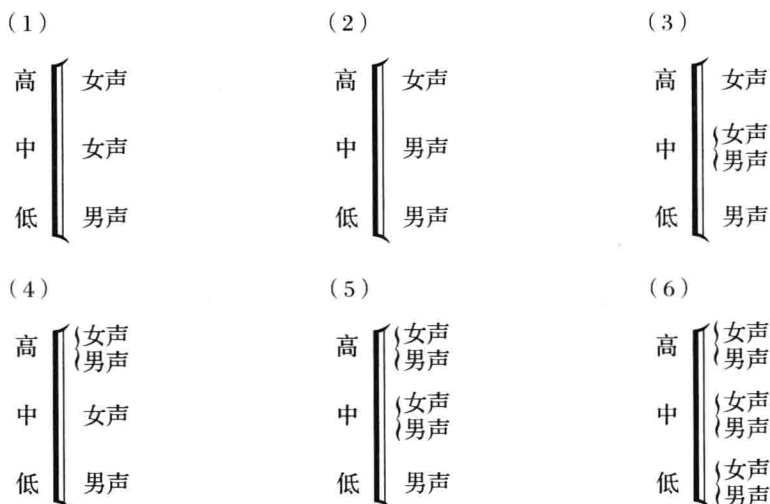
记谱：女高和男高 



同样是两个声部的作品，用混声合唱按上图声部分配的形式演唱，音响较丰满，已具有四声部和声的效果，与同声合唱的二声部演唱效果有很大的区别。

2. 三声部混声合唱

很多群众合唱队伍，男女队员比例失衡或声种分布不尽人意。面对这样的情况可选择混声三部合唱作品演唱。混声三部合唱男女声部的安排比较多样，可选择的余地较大。一般可参考以下的几种组合形式：图 1



当合唱队中女声人数较多，男声人数较少时或女声能力较强，男声能力较弱时，可采用第一种组合方式；反之，男声人数较多或能力较强时，可采用第二种组合方式，将男声分为中、低两个声部，将女声集中在高声部；当合唱队中男女比例基本平衡且女高音能力较强，男高音能力较弱时，可采用第三种组合形式；第四种组合形式，类似有些四声部混声合唱作品的编配，主旋律是由女高音和男高音共同演唱，而女中音和男低音则独立完成各自的声部。采用这种组合形式时，要注意三个声部的音响平衡关系，高声部不要过于突出，否则会损害多声部音乐作品的魅力。当男低音声部队员较多且能力较强时，可采用第五种组合方式，此时合唱的声音比较融合，只是男声的色彩稍显突出。第六种组合方式音响最为丰满且稳定，缺点是缺乏男女声音的色彩变化。

3. 混声四部合唱

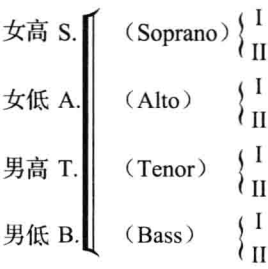
混声四部合唱是由女高音、女低音、男高音、男低音四个声部组成，是混声合唱的基本形式。它包含了人声的全部歌唱音域，必要时每个声部还可分为两个声部，构成八个声部的混声合唱。可以表现完美的和声效果，所以，混声四部合唱形式也被称为完全合唱形式，是合唱采用的最多的一种形式。

二、合唱队的组成

(一) 合唱声部及音域

合唱队通常由四个声部构成：女高音声部、女低音声部、男高音声部、男低音声部。根据作品的需要每个声部都可细分成 2-3 个声部。

各声部的总谱排列及标记如下：图 2

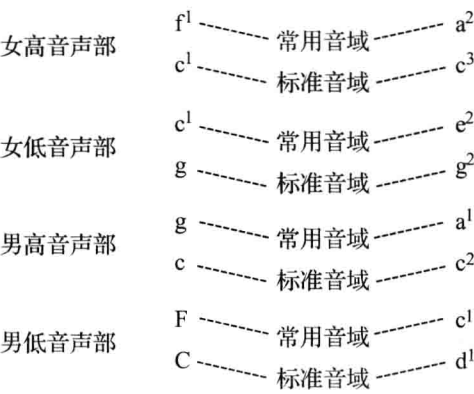


在混声四部合唱中，女高音声部处于最上方，男低音声部处于最下方，通常被称为两个“外声部”，女低音和男高音被称为两个“内声部”。

在外声部中，女高音通常担任主旋律声部，要求线条流畅，声音舒展，音量稍突出一点为好。而男低音声部是和声的低音，音量也应稍突出，声音要结实稳健。

在内声部中，女低音主要承担充实和声的作用，音色要纯厚、调和，并能起到承上启下的桥梁作用。男高音担当的角色较多，既可充实和声效果，又可支持女高音的旋律声部。必要时还可演唱复调声部，或独立承担旋律声部。要根据不同的角色要求，运用不同的技术技巧获得最佳的音乐效果。

合唱各声部的音域要求：



从上面所列的各声部音域要求可看到，按标准音域要求，每个声部可在两个八度之间。在实践中我们不能要求所有的合唱队员都达到这个标准音域要求。这也是不现实的。就队员每个个体来说，其音域只要包含全部常用音域即可胜任一名合唱队员的要求。因为在合唱作品中，超出常用音域时，往往都伴随着细分声部，这样就个体而言，就可避开能力所达不到的音域。例如：女高音声部只要每个队员能够达到标准音域的下线到常用音域的上线，或常用音域的下线到标准音域的上线，即可做一名合格的合唱队员。因为前者可编入第 II 女高音，后者可担任第 I 女高音。几乎所有合唱作品中，当女高音声部的音域超过 a² 时都须将声部细分，否则很难获得和谐平衡的总体音响。男声能唱

出大字组 F 以下的几个音的人较少，能将这些音唱得准确、结实、浑厚的歌手更是少之又少。作为群众合唱组织不必刻意追求具有这样能力的合唱队员。在实践活动中我们可以避开有大字组 F 以下音域的曲目，或者用适当改动个别音符的方法解决这个问题。

因此，上面所列的各声部音域要求，只是相对的。在群众合唱活动中，不必苛求，要灵活运用。

(二) 合唱各声部的人员比例

合唱队各声部的人员配置是以能够获得合理均衡的音量为原则的。女高音声部在合唱中通常担任主旋律声部，按中国人的音乐欣赏习惯音量应适当突出。虽然女高音音色穿透力较强，但其本身的自然音量，在合唱队中与其它三个声部相比是最小的。因此女高音声部人员配置应大于平均数，以占合唱队总数的 30%—35% 为宜。

女低音在合唱中主要承担充填内声部的作用，加之其自然音量大于女高音，因此，女低音声部的人员配置占合唱队总人数的 20 % 就可以了。

男高音的自然音量大于女声，却小于男低音。可男高音声部在合唱中承担的任务是多方面的，有时唱主旋律，有时需要充填中声部，有时又要演唱副旋律或色彩性音响等等。因此男高音的配置不能少于总体人数的四分之一或稍加强，以 25%—30% 为宜。

男低音是四个声部中自然音响最强的，而且音色浑厚，稳重。人数配置在总人数的 20% 即可满足音量上的需要了。

合唱各声部人员比例表

合唱队总人数	40 人	50 人	60 人	比例
女高声部	12—14 人	15—18 人	18—21 人	30%—35%
女低声部	8 人	10 人	12 人	20%
男高声部	10—12 人	12—15 人	15—18 人	25%—30%
男低声部	8 人	10 人	12 人	20%

(三) 合唱队形的排列

合唱队形编排首先要考虑舞台形象的美观，女声在前，男声在后；矮个在前，高个在后，整齐排列；40 人合唱队可排成三排，60 人合唱队排成四排为好。其次各声部人员要相对集中，这样才能获得群体的声音效果。

混声四部合唱通常按下图排列：

男高音声部 T.	男低音声部 B.
女高音声部 S.	女低音声部 A.

若细分声部按下图所示为宜：

T. 2	T. 1	B. 1	B. 2
S. 2	S. 1	A. 1	A. 2

另外，指挥的右手是第一手，多数指挥复杂的手势都用右手来完成，为了方便指挥照应，可将

高声部置于指挥的右手方位，如下图：

男低音声部 B.	男高音声部 T.
女低音声部 A.	女高音声部 S.

指 挥

钢琴伴奏的位置一般置于合唱队的右前方，即指挥的左前方。即要靠近合唱队，以便让合唱队员能听清伴奏，又不能妨碍合唱队员与指挥的视线交流，同时钢琴伴奏者也必须能看到指挥。

合 唱

钢
琴

指 挥

如果是乐队伴奏，舞台排位就比较复杂了，乐队的编制、规模，以及演出的曲目等等都影响着整个舞台的总体排位设计，在这里就不细说。总的原则是乐队在前，合唱队在后。

三、合唱的起源及我国合唱艺术发展简介

(一) 合唱的起源

古人在集体狩猎时，会发出呼啸声，吆喝声，借以相互传递信息或驱赶野兽；当狩猎丰收或饱餐后也会又喊又跳来庆祝，借以宣泄心中的喜悦之情。这些都是人类集体发出声响的最原始形态。关于艺术的起源，众说纷纭，有一种观点认为最初的艺术活动是一种巫术活动。古人对自然界的认识与我们现代人不同，古人认为万物有灵，人可与万物交感。通过巫术活动可使人与神沟通。在活动中人们唱歌，跳舞，做一些表演动作，以取悦于神，希望得到神的帮助，达到人力所不能为的目的。巫术活动中巫师或祭司带领人们共同歌唱，这可算是人类最初的合唱了。

作为一种艺术形式的合唱是舶来品。古希腊的悲喜剧虽然演员不多，一般为 1—3 人。但却配备 12—50 人的合唱队。目前还没有资料证实当时的合唱是多声部的，但即便是齐唱，50 人的合唱队已经很具艺术感染力了。

现代合唱艺术是在教堂中发展成熟起来的。中世纪时，面对目不识丁的广大教众，教会利用音乐来宣传教义，教会设立了专门唱歌的组织“唱诗班”。在宗教礼仪活动中，歌唱占据很重要的地位和份量。9 世纪以前的宗教歌曲都是单声部的，欧洲各地均使用统一的“格利高利圣咏”。9 世纪末出现复调音乐的萌芽“奥尔加农”；13 世纪出现的“经文歌”，确立了复调歌曲的地位。到了 15 世纪多声部复调歌唱发展至顶峰，8—10 个声部的合唱极常见，最多的出现 30 个声部的大合唱。

(二) 我国合唱艺术发展简介

我国传统音乐基本上是单声部的，民歌、小调都是单旋律，号子的一呼众应，是先后发音，众人也是唱相同的音，属齐唱范畴。近来发掘少数民族地区“原生态”的多声部连唱，也不过是一个

或几个和谐音的交替进行或“和音陪衬”，属于多声部音乐的雏形。戏曲或说唱艺术的伴奏，有时虽与演唱的音符不一样，也只是停留在加花伴奏的层面，属于单旋律的装饰。而宫廷音乐，虽然有多样乐器的合奏，但多为演奏相同的音高，只起到音色变化，强调重音或音量对比的作用，仍属于单线条音乐思维。合唱作为一种艺术形式，是“舶来品”。

鸦片战争后，随着西方列强对中国的侵略，基督教传教士在中国各地设教堂，建立教会学校。教堂礼拜活动中，音乐处于很重要的位置，唱诗班多声部的演唱，以及风琴、钢琴伴奏的和声音响，都向听众灌输了多声部的音响。各教会学校都有合唱团，频繁地进行活动，多数学校设有音乐系，如燕京大学、金陵女子文理学院、沪江大学等。这些学校的学生大都受过合唱艺术的熏陶，毕业后进入一些以外文为工作语言的机构，如海关、邮局、电力公司、煤气公司、自来水公司及某些银行。这些单位也经常有一些合唱活动，可见基督教是合唱艺术的主要传播渠道。

20 世纪之初出现的“学堂乐歌”标志着中国现代音乐教育的萌芽，学堂乐歌所唱的都是外国歌曲，取其歌调重新填词以及中国古曲新唱，约有百余首在学堂中传唱，由此开始了中国的歌咏活动。音乐的历史是靠作品完成与发展的。由沈心工作曲、杨度作词的《黄河》，是中国第一首齐唱创作作品。这首质朴、雄浑、富有民族性格的作品完成于 1905 年，开启了中国合唱的历史。接着，早期音乐教育家李叔同于 1913 年创作的三部合唱《春游》，是中国多声部合唱的纪元之作，也是我国多声部合唱早期最具代表性的作品；他的二部合唱《送别》流传最广、最久，堪称百年不衰。“长亭外，古道边，芳草碧连天…”传之于后世。此后，留学国外的音乐家陆续回国，在投身音乐教育的同时，又进行音乐创作，使合唱作品的创作日益繁荣，展现出一条快速发展的轨迹。

20 世纪 20 年代中国合唱创作的领头人，非萧友梅、赵元任莫属。著名音乐教育家、作曲家萧友梅于 1929 年创作的四部合唱《春江花月夜》和 1924 年创作的女声合唱《别校辞》，按照混声四声部合唱形式创作，在时间上是最早的，但艺术质量却远远不如赵元任在 1927 年根据徐志摩的诗篇创作的大型合唱作品《海韵》。《海韵》是一首音乐叙事抒情诗，体现了自由、民主思想，它创造性地把欧洲艺术歌曲传统合唱化、民族化，到现在仍是经典范例。《海韵》实际上就是一部情景交融的康塔塔，是中国合唱作品里最早使用主导动机和主题变形手法的，它的结构严谨，形象生动而鲜明，精湛的作曲技术丰富而又富于变化，堪称我国 20 世纪 20 年代合唱作品的最高标志，代表了 20 年代中国合唱音乐的最高水平，至今仍为我国合唱音乐文献中最经典的合唱作品之一。

20 世纪 30 至 40 年代对于中国合唱音乐的创作发展来说是空前繁荣的时期，由于时代的需要，“政治”与“战争”成为与中国人民密切相关的事物，因此，这一时期的合唱音乐作品大多以“宣传政治、号召革命”为主题。“9.18”之后，迅速掀起了民族解放的浪潮，随着全民族的呐喊，一场空前的抗日救亡歌咏运动响彻大江南北。黄自创作出第一首抗战合唱歌曲《抗敌歌》（原名《抗日歌》），1935 年聂耳的《义勇军进行曲》（现国歌）也在民众中唱响。至 1937 年“7.7 事变”全面抗战开始，中国历史进入了前所未有的血与火的时代，全中国发起了声势浩大的抗日民主浪潮，各界人士纷纷行动起来抗日。抗日战争初期所产生的黄自的《旗正飘飘》、夏之秋的《歌八百壮士》、吴伯超的《中国人》、贺绿汀的《游击队歌》是四首里程碑式的合唱歌曲，它们气势蓬勃、琅琅上口，和声严谨、声部处理恰到好处，可供群众合唱团演唱和作为学习写作的范例。在抗日根据地延安，

郑律成的名作《八路军大合唱》以及马可的《吕梁山合唱》、吕骥的《凤凰涅槃》等，以磅礴的气势歌颂了中华民族的解放斗争。随着抗日救亡歌咏运动的不断深入，合唱创作也越来越受到人们的重视，出现了大量优秀的合唱作品。例如聂耳于1934年创作的《毕业歌》、冼星海的《生产大合唱》、麦新的《大刀进行曲》、张曙的《洪波曲》，还有《到敌人后方去》、《勇敢队》、《巷战歌》等等，它们以高度的概括、鲜明的形象、多彩的形式、通俗的语言，讴歌了中华民族这一壮丽的时代，成为民族精神集中表现的世纪经典之作。

当抗日战争进入到相持阶段时，《黄河大合唱》以史诗般的民族气魄诞生了，作为至今仍不能超越的中国合唱音乐的高峰，冼星海作曲的《黄河大合唱》是一部文化珍品，在思想内容、艺术水平上都大大超过了以往任何作品，成为中国合唱音乐创作中最辉煌的音乐史诗。它强大的艺术魅力不断感染着一代代中华儿女，鼓舞着海内外的华夏子孙为祖国的繁荣富强而奋起抗争。同时它也是一部具有世界性影响的革命历史教科书。直到今天，当我们唱起这些抗日救亡歌曲时，仍会感到热血沸腾，精神激昂，对祖国和人民的热爱之情也会油然而生；

20世纪50至60年代也是合唱艺术创作较为活跃的时期，新中国刚刚建立，优越的和平创作环境激发了作曲家的创作热情，产生了较多的合唱作品。如在民歌改编曲方面，麦丁改编的萨尼民歌《远方的客人请你留下来》、瞿希贤编写的东蒙民歌《牧歌》、以及具有典型意义的《全世界人民心一条》、《全世界无产者联合起来》等，沈亚威的《七律·人民解放军占领南京》、杨嘉仁的《半个月亮爬上来》等群众合唱曲也深受群众欢迎。

1965年，为纪念红军长征胜利30周年，由肖华作词，晨耕、生茂、唐诃、遇秋作曲的长征组歌《红军不怕远征难》，在社会中引起了强烈的反响，受到广泛的好评。这部作品从红军歌曲和各地民歌中获取养分，运用合唱、独唱、乐队、朗诵、舞蹈造型、舞台美术等各种艺术手段，展示给人们一幅幅红军长征途中的生动画面，获得了良好的艺术效果，成为继《黄河大合唱》之后又一部合唱力作。

改革开放后，人们的物质生活大大提高。伴随着精神生活不断的需求，合唱成为群众参与最多，普及最广的艺术形式。各学校、大一点单位、行业几乎都有合唱团，每个城市都有成百上千的合唱组织，各种合唱节、合唱比赛等活动数不胜数。合唱已成为我国各个年龄段广大群众生活中的组成部分。

第二章 指挥的基本知识

一、指挥发展简史

纵观人类音乐发展史，在各种艺术家中，指挥家的诞生是最晚的——19世纪下半叶，现代指挥艺术才逐步形成。可指挥家的地位一经确立，其对音乐艺术的发展——无论是作品的诠释、推广，表演技术的提高，还是对大型乐队合奏艺术的完善，均起到了巨大的推动作用。如今指挥家在音乐创作、演出等诸多环节中，无可争议地处在中心地位。

人类的全部历史是一个新时代、新科学、新艺术渐渐到来的历史，人们对前人留下的经验成果

进行扬弃，权威人士又给后人留下新的成果。指挥的发展历史，大体经历了以下几个阶段。

（一）早期意义上指挥棒的运用

在史前时期，人类每当歌唱、舞蹈的时候，为了协调拍子、整齐舞姿，每每有人敲击食器或以足踏板，这个人便是这群歌舞者的领导人物，也可以说就是现代指挥者的始祖了。在古希腊的合唱团里，这样的指挥大多是由歌唱团里唱的最宏亮的歌手来担任，有时也由当时盛行的乐器（如笛子）手来担任。不过他们都是单纯地击拍而已，方法是用系在脚上的一种板互撞发声，用棒击凳而发啪啪声，也有用捻指发嗒嗒声。其发展是先用脚，后用手。

初期基督教合唱队的指挥也只是用手向前向后的动作来示意延长和重音等等。以后为了醒目起见，曾用过棍棒、纸卷、手帕，使歌手们集中注意力。有人说指挥棒是在19世纪才开始使用的，这种说法是不确切的，尽管到目前为止还不能确定指挥棒在何年何时开始使用，但实际上它很早就被运用了。我们在15世纪的史料里就可发现合唱团里已有手执纸卷或短棒的指挥了。（纸卷是由部分总谱卷成，当时名为sol-fa，意大利语中作“唱歌法”解，也作“打拍子”解。）然而，那时的音乐还是用“韵律节奏”写成的，记谱没有小节线，缺乏有规则的、循环反复的强弱节拍，所以当时演出就只有让各声部各自掌握，指挥充其量只能做“脉搏跳动”般地上下动作来击拍。

用纸卷指挥经常是反复打在谱架上，有的为避免纸卷破碎，用薄铜皮或羊皮裹着纸卷。例如，在莱比锡圣托马斯教堂的琴楼上有一幅1710年作的画，画着一位头带假发的漂亮人物，手执纸卷在指挥演出。这位指挥据推断大概是约·隆·巴赫的前任乐长——约·库瑙，比巴赫早任13年。图上的乐队成员，除提琴族外还有圆号、小号、定音鼓和风琴师各一位，以及若干歌手。

在17世纪的宫廷和贵族乐队里还运用了一种奢华的长指挥棒，是靠上下舞动木棒或击地声为乐队击拍的。这种长指挥棒有的用镶金的乌木制成，有的精心雕刻过，也有用象牙制成的。著名的法籍音乐家，路易十四的乐队首席简·巴蒂斯特·吕里（1632年生于佛罗伦萨，1687年故去），在演出歌剧时，乐队在舞台下为歌手伴奏，吕里一人站在指挥台上用长棒指挥。从吕里开始，要求乐队弦乐的弓法一致，他指挥的乐队被认为是当时世界上水平最高的乐队。吕里的指挥方式，曾引起欧洲许多国家音乐家的注意，纷纷前来学习和研究。吕里被称为当时最著名的指挥家，同时他也是这长指挥棒的牺牲品。他是个性情暴躁的人，1687年他指挥威恩赞美歌时，不慎把长棒重重地砸在自己的脚上，不久就发炎，溃烂，不治身亡。这当然是种意外，但这种击地笃笃的嘈杂声，使整个乐队的演奏受到干扰，观众也无法忍受。这一时期的指挥情形可从约翰·巴赫（Johann Bahr，1652—1720）所写的一段话中窥其梗概：“有人以足指挥，有人以头指挥，有人用手指指挥，还有人用双手指挥，也有人将手帕系在木棒上指挥，还有人在风琴侧面钉一块铁，敲打指挥。”这是他在1719年写的。这形形色色的指挥方法所能完成的职责大体是：开始时指挥给出正确速度；复杂时予以临时击拍，指导或校正速度避免拖拍；指导声部的进入或休止；渐强时击拍动作加大，渐弱和结尾时击拍动作减小或缓慢等。

（二）键盘乐器指挥

巴洛克后期是和声学数字低音的盛行时期，各种音乐都是靠键盘乐器用数字低音伴奏法来做背景陪衬。一般乐队都有一架以上的键盘乐器（古钢琴、管风琴等）。乐曲开始时，先由键盘乐器演

奏，然后其他乐器再进入。曾有很长的一段时间，古钢琴和管风琴被用来指挥乐队。巴赫就曾坐在羽管键琴前或挥动手臂，或点头示意，或顿脚，或在琴上反复地弹奏来指挥乐队。贝多芬和他的老师克·戈·内斐都曾是用羽管键琴指挥的人。海顿 1791 年在英国牛津曾用风琴指挥过他的一首交响曲。键盘乐器作为陪衬来指挥乐队，手法单一，不仅节奏上呆板、无活力，强弱表情也均受到限制。

（三）用小提琴弓子的指挥法

当以键盘乐器作为背景使乐团的演奏达到统一协调的指挥法逐渐衰退时，指挥的任务就部分或全部落在了首席小提琴肩上。

小提琴是靠它最高音区的主旋律来控制和指导整个乐团的演奏活动，并用弓子指示节拍，有时还要摇摆着身体示意。但通常还是保持一位键盘乐师指挥。例如海顿在 1791 年和 1794 年两次赴伦敦的演出活动中同他的演出主持人，卓越的小提琴家隆·罗蒙分担了这种形式的指挥。现代管弦乐团里的首席小提琴，我们通常又誉为副指挥，大概就是由此而来的。

用小提琴和弓子指挥的缺点是小提琴过分的强奏，和用弓子或手指敲击琴身，破坏了音乐的谐和。这里我们引用威廉·斯巴克博士在《音乐回忆》上所发短文中的一段话，作为对用小提琴弓子指挥法的评价，“我不得不认为，我们的某些卓越的小提琴家，在风格的纯粹性方面已经被破坏了，这是由于旧派的一些人习惯于粗暴的强奏法，他们习惯成自然地要在四根弦上拉出咆哮声、牢骚声、叫喊声，谩骂声以及恫吓声等等。如果说演奏的完美性，不曾被首席小提琴间断的演奏而糟蹋，那么也更有刚奏过几小节动人的音乐后，马上插进了刺耳的‘最强音’，这种最强音就像锯齿声那样不堪忍受。否则就直率地用指关节敲击声响来恐吓个别倒运的乐师。让首席小提琴回到它的本职上去，方能更好地发挥它的艺术才能”。

（四）指挥棒的再度使用

与贝多芬同时期的音乐大师们，都是在键盘乐师和首席小提琴共同指挥乐团的情况下成长起来的。当时，指挥者必须是作曲家，作曲家又必然是钢琴家或小提琴家。钢琴和小提琴是两种权威性乐器，演奏这两种乐器的人才能担任指挥。究竟是谁先使用现代意义的指挥棒已无从考究。现在有据可查的是德国指挥者斯波尔，较早地使用短小的不带任何装饰的指挥棒。最初指挥时，斯波尔也用过纸卷和琴弓，从 1810 年起他大胆尝试一种新的指挥法，不用指挥棒敲打谱台、不踏足、不拍手，而是舞动小指挥棒。1817 年，他在汉堡指挥时，汉堡评论家说他“手持指挥棒进行法国式的指挥”（当时音乐家们认为，新的方法都是来自巴黎，因此“法国式”就成了新方式的代名词）。斯波尔还是第一个在总谱上标记排练番号的人，这种标记排练番号的方式至今沿用。19 世纪初，欧洲各国由于歌剧院和音乐厅接踵建立，都模仿曼海姆乐派，纷纷成立大型管弦乐队。许多音乐家经过反复实践证明，乐团必须要有指挥来统一指导，从此，指挥作为职业被确定下来。

也正是这一时期，指挥图式基本确立下来，2 拍子—1 下、2 上，3 拍子—三角形，4 拍子—1 下、2 左、3 右、4 上。同时指挥法具有了新的概念和意义——在这之前，不论是用手纸卷或是木棒等所进行的“指挥”，实际上仅仅起到“打拍子”的作用，或叫做“节拍器”的作用。专业指挥的诞生，意味着指挥作为音乐作品权威的解释者、再创造者，活跃在音乐历史舞台上。

19 世纪初期，指挥站立是多数背向乐队的，这是为了尊重观众。1863 年瓦格纳应爱乐协会的邀

请到圣彼得堡演出，首次面向乐队指挥。从此人们都效仿他而背向观众了。但在军乐队里，背向乐队指挥的习惯一直保留至今。19 世纪中叶，有关指挥的理论相继问世，如柏辽兹（Berlioz）的《管弦乐法》的末章有“指挥术”（Treatise on conducting），瓦格纳（Wagner）的《关于指挥》等著作。从此，世人对指挥开始真正地了解。

再往后又出现了徒手指挥家，其中最著名的首推斯托科夫斯基。现在多数合唱指挥家，还仅凭一双手来指挥合唱团。

（五）现代指挥艺术的开创者

人们将柏辽兹、门德尔松、瓦格纳称为“近代指挥法的奠基人”。

柏辽兹是法国近代指挥的最大人物。他在青年时代进行旅行演出时，携带的乐谱重达五百余磅。李姆斯基—柯萨科夫称赞他的指挥“简洁、明确、优美”。柏辽兹喜欢指挥大型乐队。他主张的乐队编制为 119 人。最大一次，1840 年举行世界闻名的大型演奏会，他曾雇用演奏员 450 人。

门德尔松从 12 岁起就拿起指挥棒指挥室内乐。他的指挥动作像他这个人一样一温文尔雅。他并不是用指挥棒指挥全曲，而仅仅是乐曲开始时的 8—16 小节中用它，然后暂时停止下来，注意乐队的演奏，当要改变速度或需要时再继续指挥下去。他具有非凡的音乐记忆力，习惯于背谱指挥，但由于人们认为指挥者在演出时不携带总谱是对作曲家的不尊重，所以后来他把总谱摆在谱台上做个样子。柏辽兹对门德尔松的高超指挥技艺十分推崇，1843 年他去莱比锡旅行时，要求与门德尔松交换指挥棒。他对门德尔松说：“你的指挥棒似黄金，我的指挥棒如青铜”。由此可见，门德尔松不愧为德国近代指挥法的奠基人。

德国作曲家瓦格纳是近代指挥界的一颗巨星。针对过去多数指挥者只重视节拍的现象，他说：“旋律与节拍同等重要，二者是不可分割的，犹如一个人的左右手一样。”他在 1850 年发表了自己的指挥理论著作，并形成了指挥学派。“瓦格纳指挥学派”，就是旋律的、自由的、灵感的学派，指挥手势不受节拍图式限制。瓦格纳指挥学派在指挥艺术发展史上影响很大，统治欧洲乐坛半个世纪。

另外，两位杰出的德国音乐家约·斯塔米兹和冯·彪罗，使指挥艺术进入新的境界—开创了现代指挥艺术。

斯塔米兹的贡献是在合奏艺术上。在斯塔米兹的领导下，曼海姆乐团演奏水平跨入了前所未有的新境界。舒伯特在他的《音乐美学概念》一书中写道：“世界上的乐队，没有比曼海姆的乐队演奏的更好了，它的 f 犹如雷鸣，它的 cresc 犹如瀑布，它的 dim 犹如远处潺潺流去的清澈小川，它的 p 犹如春天的私语。”英国音乐家查·柏尼，称他们是一只精锐部队，并强调“演奏上的渐强、渐弱是在这个乐团里诞生的。其音色与音量上的变化真如美术中的红色和蓝色所造成的画面上的浓淡、明暗一样”。曼海姆乐团的光辉成就与具有强烈个性的非凡人物斯塔米兹的功绩是分不开的。

汉斯·冯·彪罗是瓦格纳指挥学派的典型代表人物。在彪罗之前，如：柏辽兹、门德尔松、李斯特包括瓦格纳等人，都是作曲家兼指挥。彪罗是以音乐的解释者、再创造者—指挥者的身份出现在乐坛上的。也就是说，他是作为一个掌握作曲家作品的解释权和作品命运的决策权的人物而登上乐坛的。他在德国乐坛上活跃了 30 多年，扬名世界是 1864 年——1885 年，先后在荷兰、俄国、意大利、英国、美国、奥地利等国演出。他在指挥方面的贡献是把演奏引向另一个新的标准—既注意到