

杨小丁 \ 编著

指挥学概论

ZHIHUIXUE GAILUN

Zhihuixue Gailun



西南交通大学出版社
<http://press.swjtu.edu.cn>

乐山师范学院科研课题

指挥学概论

杨小丁 编著

西南交通大学出版社
· 成 都 ·

图书在版编目 (C I P) 数据

指挥学概论 / 杨小丁编著. —成都: 西南交通大学出版社, 2010.11

ISBN 978-7-5643-0950-3

I. ①指… II. ①杨… III. ①指挥 IV. ①J615

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 214463 号

指 挥 学 概 论

杨小丁 编著

责任编辑	郭发仔 (gfz87@126.com)
特邀编辑	侯莲梅
封面设计	何东琳设计工作室
出版发行	西南交通大学出版社 (成都二环路北一段 111 号)
发行部电话	028-87600564 87600533
邮政编码	610031
网 址	http://press.swjtu.edu.cn
印 刷	四川森林印务有限责任公司
成品尺寸	170 mm×230 mm
印 张	15
字 数	276 千字
版 次	2010 年 11 月第 1 版
印 次	2010 年 11 月第 1 次
书 号	ISBN 978-7-5643-0950-3
定 价	28.00 元

图书如有印装质量问题 本社负责退换
版权所有 盗版必究 举报电话: 028-87600562

前 言

到目前为止,我国指挥艺术领域在艺术实践中取得了很多的成果,积累了丰富的经验,出现了许多优秀的指挥家;在教育实践中也培养出了许多具有指挥技能和素养的音乐专业艺术师资。但一些现象仍然应该引起重视:在指挥专业人才培养方面,至今仍沿用具有经验主义特征的教学模式,这种模式在很大程度上依赖于老师个人的经验积累与手把手的技术传授方式,学习过程主要成了慢慢消化老师的个人经验和积累曲目的过程;在普通音乐专业艺术师资的培养中,对指挥的学习往往也仅局限在对挥拍技术的了解和把握上——不论指挥专业还是普通音乐教师教育专业,学生对指挥的学习往往都缺乏对指挥学学科理论知识宏观把握。这在一定程度上影响了指挥人才的培养质量和指挥学学科的发展。

形成这种状况的因素很多,但其中一个重要的原因就是在指挥学学科理论建设方面,还缺乏全面、系统的基础性理论研究,还没有真正建立起系统、完整的学科理论体系。一个明显的例子就是国内现有的指挥文献,多数都属于指挥法技术教程类,少有全面、系统的指挥学学科理论研究成果。另外,在我国艺术院校指挥专业的教学中,事实上还没有一部系统、完整的指挥学基础理论教材供教师和学生使用。究其原因,主要有二:

其一,指挥作为音乐艺术中的一个独立的专业,其形成和发展的历史较短。在国外,现代意义上的指挥形成的历史还不到两百年。在中国艺术教育中,指挥专业的出现至今也不过五六十年。因此,对学科艺术实践经验的积累和总结以及对学科理论知识的研究和完善,相对于音乐学科其他专业而言,显得薄弱和滞后。

其二,指挥属于一种技巧性和实践性很强的表演艺术专业,从事指挥艺术的人普遍存在重技巧和实践、轻理论的倾向。一般在艺术团体中的专业指挥家,很少静下心来对指挥艺术进行系统性的理论研究;而在专业院校从事指挥课程教学的老师,由于时间和习惯的原因也往往专注于技术知识和经验技巧的教学,不太重视系统理论的研究和传授;而以理论研究见长的音乐学家,往往也因缺乏指挥方面的实践和经验而很少进行该领域的系统研究。

当然,这种现象也不仅仅存在于国内。事实上,国外指挥学方面的研究与

音乐学其他专业的研究相比也要薄弱得多。对指挥艺术的深层内涵、指挥技法的基本原理和具体内容、指挥艺术的内在价值和评价标准等一直都还存在着较大的分歧和争论。例如,美国出生的指挥家 Harold Farberman 在他的一篇论指挥训练的文章中曾写道:“很多现在的指挥训练处于过时边缘,被高度可疑的传统压制和被自私自利的神话式人物和误解环绕……我们继续从 21 世纪里毕业 19 世纪的指挥家。整个指挥训练的学科需要新鲜的理念、开放的精神、主动积极的态度。”这从一定角度揭示了指挥学学科理论建设的现状和加强理论建设的必要性。

在这样的背景下,本书试图在全面审视现代音乐指挥艺术的发展历史基础之上,探讨指挥艺术领域的相关理论和实践问题,探讨指挥艺术的深层内涵、指挥技术的具体内容和基本原理,探讨指挥发展的基本规律和趋势,并在此基础上试图构建较为完整的指挥学学科理论体系,希望为我国的指挥专业理论建设作出一点微薄的贡献。

当然,这是一个相当艰巨的任务。由于笔者对资料的占有程度以及本身水平和时间等方面的限制,本书还存在着许多不足和欠妥的地方,有些理论知识体系还仅处于构想的框架状态。笔者诚恳地希望读者批评指正,以便对本书做进一步的充实和完善。

笔者系四川省乐山师范学院音乐系副教授,长期担任指挥课程教学和从事指挥艺术实践工作,也曾在上海音乐学院作曲指挥系学习,具有一定的指挥专业理论知识和实践经验积累。笔者希望本书能为指挥专业学习者、研究人员和指挥爱好者提供指挥专业基础理论方面的参考,也希望能为专业艺术院校和普通高等院校中的艺术系指挥专业的学科建设和课程设置、人才培养模式和培养规格等提供理论依据和参考。本书还可以直接作为指挥专业艺术教学的基础理论教材。

本书在撰写的过程中,曾得到了上海音乐学院离休教授、著名指挥教育家黄晓同先生,上海音乐学院博士生导师曹通一先生专业方面的指导和帮助;得到过乐山师范学院中文系赖先刚教授,乐山师范学院图书馆张静老师、钟红英老师以及上海外国语大学赖麓西女士、重庆大学龚勋女士等人在资料收集、整理和翻译方面的协助,在此一并感谢。

乐山师范学院 杨小丁

2010 年 8 月

目 录

第一章 指挥概述	1
一、指挥的定义	1
二、指挥的作用和地位	2
三、指挥的基本功能	4
四、指挥的分类	7
五、指挥艺术的基本特征	9
第二章 指挥学概述	17
一、学科定义与专业定位	17
二、指挥学的学科构建	18
三、指挥学研究的范畴和对象	22
四、指挥学学科理论发展概况	24
第三章 西方艺术音乐指挥史	29
一、1820 年前的西方艺术音乐指挥	29
二、1820 年后（19 世纪）指挥的发展变化	38
三、20 世纪的音乐指挥	46
第四章 指挥法概述	62
一、指挥法的概念	62
二、指挥法的研究对象和领域	64
三、指挥技法分类及其原则	67
第五章 指挥（表演）法	69
一、指挥（表演）法的研究领域	69
二、关于指挥（表演）法的学术研究状况	70
三、指挥（表演）法的基本原则	72

第六章 指挥（表演法）技术基础	76
一、指挥的动作	76
二、指挥棒及其使用	80
三、挥拍动作的技术构成及其原理	84
四、挥拍图式	90
第七章 指挥（表演法）的基本技巧	97
一、起拍和收拍	97
二、指挥分句和中间换气	115
三、指挥对延长记号的处理	121
四、节奏表达法	128
第八章 指挥的特别技巧——主动拍和被动拍	137
一、指挥动作的技术实质和一般要求	137
二、定义和技术原理	138
三、主动拍和被动拍的技术构成	140
第九章 总谱读法	155
一、总谱读法综述	155
二、总谱读法的具体方法和内容	164
第十章 指挥的训练	196
一、打拍子和音乐	196
二、早期的训练	197
三、20 世纪的方法	198
四、“天生的指挥”和学徒	199
五、技 能	200
六、魅 力	201
七、名家管弦乐队	202
八、当代的训练	203
九、一个可供选择的指挥培养计划	204
十、指挥的种类	206

第十一章 指挥的未来	209
一、指挥作为一种职业	210
二、作为音乐家的指挥	212
三、新标准	216
四、当代的困境	219
五、创建一个音乐会团体	222
六、音乐会的再思考	224
参考文献	230

第一章 指挥概述

一、指挥的定义

“指挥”这个词在汉语中运用得非常广泛。不论在哪个行业、哪种活动中，凡是具有组织领导功能的行为或具有组织领导功能的人物，都可能被冠上“指挥”这个称谓。显然，本文中探讨和涉及的“指挥”这个概念，不包括上述含义，而仅仅限定在“音乐艺术”中。

在外语中，“指挥”这个词从字形上就能明确区别其语义。

如在英语中，conducting（名词）表示指挥艺术或方法；conduct（动词）表示实施指挥的动作；conductor（名词）则表示从事指挥的人。在美国，作为名词和动词的conducting、conduct（指挥）的用法与英国英语没有区别，但喜欢用意大利文Maestro^①来称呼指挥家；而意大利文中的指挥艺术则是用direzione d'orchestra来表示。此外，法语中的direction d'orchestre（指挥艺术）、chef d'orchestre（指挥家），德语中的dirigent（名词）（指挥家）、dirigieren（动词）（指挥：在歌剧或音乐剧中指挥）所表达的意思也是一目了然的。而在汉语中，由于汉语本身缺乏词形的变化以及汉字具有多义性，音乐中的“指挥”这个词在不同的语境中表示不同的意思：有时指指挥艺术；有时指从事指挥的人；有时又作为动词表示实施指挥的行为或动作。在汉语中，对音乐艺术中“指挥”的定义，应该有以下几种具体表述：

表述一：指挥（conducting）是一种以肢体语言（主要是手势）操纵乐队或歌剧的音乐表演艺术（或方法）。^②它是音乐艺术中的一个既不演奏又不演唱的特殊的表演专业。^③

表述二：指挥（conductor）是领导乐队或合唱队进行排练和演出的表演艺

① Maestro：[意]艺术大师。意大利语用此词称呼著名作曲家、指挥和教师。在美国（已扩展到其他地区）已逐渐倾向于将这个词视为指挥的同义词，如“the maestro”（指挥）。

② [英]迈克尔·肯尼迪、[英]乔伊斯·布尔恩：《牛津简明音乐词典》（第4版），人民音乐出版社2002年版，第246页。

③ 王耀华、王建中：《音乐学概论》，高等教育出版社2005年版，第123页。

术家。^①他既是集体音乐的表演者，也是音乐作品的演绎者和解释者。他借助一种从眼到耳的“体态语言”，以无声的方式解释着有声的音响世界。^②

表述三：指挥（conduct）是一种在集体性的音乐表演或排练活动中，引导、调节、启示或调动表演者进行音乐音响创造的行为或动作。

表述一是从音乐学的“学科类别”角度对指挥定义，表明指挥区别于其他音乐表演艺术的独特属性。一般来说，传统的音乐学将音乐表演划分为声乐和器乐两大类，而指挥既不属于声乐，又不属于器乐，但既与声乐紧密联系，又与器乐紧密联系，甚至决定很多声乐或器乐表演的成败。

表述二是从音乐“表演艺术家的角色分类”的角度对指挥进行定义，表明“指挥”是对从事音乐艺术表演活动的一种社会角色的称呼。全称应该是“指挥家”或“指挥者”。但人们都习惯简单地称之为“指挥”。

表述三是从“行为学”（动作或技术归类）的角度对指挥进行定义，即将指挥者在音乐艺术实践活动中实施的区别于其他表演者的特殊行为或动作称为指挥。而这里的指挥更多地是对指挥者“手势”动作的称呼。

上述不同的指挥含义，在汉语一定的语境中，大体上也是容易被理解和区分的。但作为学术探讨，还是有必要对其进行严格区别和定义。尤其是在翻译和理解外文资料时，是不可混淆的。

二、指挥的作用和地位

众所周知，音乐艺术形象的塑造和创造是一个多级的过程。一般来说，作曲家作为第一度创造者，其产品还只是一种抽象的文本形态（原始音乐和许多口头创作的民歌除外），必须经过处于二度创造流程的表演艺术家的演奏或演唱，创造出具体的音乐音响，才能最终被三度创造流程中的音乐听众感知和欣赏，从而完成音乐艺术创造和审美的整个过程，实现音乐艺术的社会目的。

指挥属于音乐表演艺术，指挥家当然也属于表演艺术家。在音乐表演中，指挥家虽既不演奏也不演唱，但在许多情况下（特别是在集体性的音乐本体表演形态中^③），却是表演音响创造的总调剂师，也是音响流动建筑的总设计师，他既是音响表演的导演，也是参与演唱的演奏者的神经中枢^④，还是联系一度

① 《辞海（艺术分册）》，上海辞书出版社1980年版，第148页。

② 张宏伟：《指挥的审美阐释（关于指挥流派的产生和传承）》，《云南艺术学院学报》，2005（2）。

③ 音乐本体，是指在有组织的乐音音响创造中，没有其他艺术形态的介入。

④ 王耀华、王建中：《音乐学概论》，高等教育出版社2005年版，第123页。



创造和三度创造之间的桥梁和中介。因此,指挥进行的是音乐艺术的二度创作,指挥家属于音乐二度创造流程中的表演艺术家。

一方面指挥将阅读乐谱在自己头脑中形成的虚拟音乐事件通过他的“体态语言”不断地对乐队和听众发出预示性召唤;另一方面,乐队或唱队表演者和听众以积极主动的姿态去领会指挥的“体态语言”的含义。乐队或唱队以实际的音响回应指挥的预示,而听众则以一种敞开的心理状态期待着实际声音事件的发生。乐队发出的实际音响与听众的心理期待正好在同一时间重合,于是音乐审美活动得以展开,音乐的艺术目的得以达到。^①

作为音乐表演艺术中的一种特殊表演者,指挥的作用和地位也是随着历史的发展而演变的。

在西方音乐学术界,一般把1820年看成是艺术音乐指挥史上的一个分水岭。^②其标志是现代指挥棒的使用和指挥与其他表演功能的分离与独立。从那时起,真正现代意义上的指挥才在西方音乐舞台上逐步得到发展和成长。因此,指挥作为一种表演专业或职业,在西方艺术音乐中的历史至今也不过一百多年。而在此之前,它还只是西方艺术音乐表演中一个不太重要的辅助角色。

当时的指挥一般由作曲家兼任,往往是在乐队中通过演奏小提琴或键盘乐器来指挥,而且作曲家一般只指挥自己的作品;在唱队里常常是领唱或乐长负责打拍子。当时,不论在器乐还是声乐表演活动中,指挥都只能算表演活动中的一种辅助行为,指挥的作用基本上也仅仅是为了统一速度。

当时的指挥既然本身是作曲家或乐器演奏家,指挥也就不被认为是一种独立的表演艺术家。甚至到了19世纪中期,指挥仍不被认为是一种独立的职业。连施波尔(Ludwig Spohr, 1784—1859年,德国作曲家、小提琴家、指挥家)、韦伯(Carl Maria von Weber, 1786—1826年,德国作曲家、指挥家、钢琴家)、阿贝内克(François-Antoine Habeneck, 1781—1849,法国指挥家、作曲家、小提琴家)和门德尔松(Mendelssohn, 1809—1847年,德国作曲家、钢琴家、管风琴家、指挥家)等这些对现代指挥艺术的发展作出过巨大贡献的指挥家,当时仍保留着活跃的乐器演奏家的身份。^③音乐史上对他们的评价和定位都主要是以他们在作曲或器乐表演方面的贡献为依据。这说明指挥艺术在他们那个时代也还不具有真正独立的专业学科意义。

① 张宏伟:《指挥的审美阐释(关于指挥流派的产生和传承)》,《云南艺术学院学报》,2005(2)。

② The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2nd ed., ed. by Stanley Sadie (London: Macmillan, 2001), vol.6, 264.

③ The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2nd ed., ed. by Stanley Sadie (London: Macmillan, 2001), vol.6, 264.

1820年以后,指挥的表演功能才逐渐与其他表演功能分离并独立出来。指挥家的地位和作用在集体性音乐表演中越来越重要和突出,指挥家逐渐演变成了领导交响乐和合唱表演的核心和关键人物。而指挥艺术也逐渐发展成了一项特殊而独立的表演艺术。

三、指挥的基本功能

现代的指挥至少包括三个功能:一是指挥家在表演中用他(或她)的手或者指挥棒打拍子;二是指挥家做关于音乐作品的诠释,并且将此诠释在排练或演出中实现;三是指挥家参与对乐团或合唱团事务的管理。^①

第一项功能是古今中外的指挥都具有的基本功能。指挥的表演、指挥对作品的解释、对乐队和唱队的操控,都是通过“打拍子”(挥拍)来实现的。打拍子是对指挥体态语言——一种独特的表达方式通俗和高度的概括。因为迄今为止,几乎所有指挥家的指挥动作,都首先是建立在按节拍图式挥舞的基础之上的,所以在中国,指挥动作被通俗形象地称为“打拍子”。在英语中也有类似的表述:beating time。然而,对打拍子的理解在不同的时期不同的指挥流派中有不同的理解和做法。

在西方艺术音乐指挥出现的初期(15~18世纪),指挥的作用和全部意义也就在于打拍子。当时的指挥(其实只能算起指挥作用的乐器或声乐表演者)通过有声和无声的方式给音乐表演者表示出拍子的信号,基本上是通过打拍子来统一速度。

在现代意义上的指挥出现以后,打拍子逐渐演变成一整套具有多方面提示功能的动作和艺术。虽然现代指挥的基本表演功能和动作仍然被理解或标榜成打拍子,但现代意义上的打拍子与指挥发展初期的打拍子已经有了质的不同。现代指挥的打拍子并不仅仅是为了起到统一速度的作用,而是通过打拍子的过程,提示出音乐音响创造过程中需要的几乎所有重要信息,甚至还要起到帮助听众理解音乐的表演作用。

另外,不同的指挥流派,对打拍子的理解也有区别。传承于门德尔松的客观主义指挥学派(在西方也被称为“太阳神学派”),“在门德尔松的大力影响下,多数指挥家几乎只采用严格击拍的方式,逐小节推移,很少变化和灵活处理”^②。他们理解的指挥动作基本上是逐小节打拍子,而音响创造过程中需要

^① The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2nd ed., ed. by Stanley Sadie (London: Macmillan, 2001), vol.6, 264.

^② [美]约翰·阿杜安:《富特文格勒的指挥艺术》,申元翻译,人民音乐出版社、华乐出版社2002年版,第13页。



的信息,则在这逐小节打拍子的过程中通过细致的区别传达出来。而传承于瓦格纳的主观主义指挥学派,却更看重乐句的描绘,看重音乐进行过程中情绪和旋律线条的刻画,反对和反感逐小节“打拍子”的指挥。

发展到 20 世纪,指挥家逐渐退出了打拍者和全体演出人员的监护人的角色,而给出强弱模式和使用类似催眠术般的清晰的乐句划分、音质处理方式、不受小节线约束的动作表情。^① 在一些欧美指挥家的指挥中,打拍子甚至已经发展演变成了一种与音乐的进行和形象高度同构的“表演”动作。比如,有人就曾对这个时期的重要代表人物伯恩斯坦(Leonard Bernstein, 1918—1990 年,美国作曲家、指挥家、钢琴家)这样评价:“伯恩斯坦,一个天生演员”“伯恩斯坦有勇气将他的音乐感觉毫无顾忌地演化为动作”。^② 这样的打拍子,在很多情况下,已经没有了逐拍挥舞的图式,其作用也不仅仅体现在指挥乐队队员身上,而是已具有启发听众对音乐的理解与想象的表演意义。

而在 20 世纪后现代作品的表演中,指挥甚至进行相对独立的行为表演。如应瑞士苏黎世新音乐团(Ensemble Fur Neue Musik Zurich)委约创作并由该团表演的后现代作品《异化》(王宁,1999)的表演中,指挥在乐队撤离舞台之后还有一段面向观众无声地挥拍的表演,另外还要求他在两个“原子弹爆炸”的音响之后做摔倒动作。这时的指挥纯粹是用动作吸引几乎所有的目光;指挥的身份由有声音乐有序的演绎者、领导者,演变为行为艺术的表演者。^③

“诠释”(interpretation)是指挥发展到 19 世纪以后才真正具备的功能。如果对“诠释”作简单定义则很简单,即理解和解释的意思。而在文艺理论中,“诠释”既是一种文本阅读、理解的活动,又是一种文学批评的模式,同时还涉及通过文学艺术文本阅读理解而进行的更为广义的认知活动。^④ 指挥对音乐作品的诠释,是通过对音乐文本(总谱)的阅读理解而进行的系列认知活动。指挥家“将乐谱上为视觉提供的符号转化为可听的情感的符号”,他的使命是将音乐作品的整体的有机结构、各部分之间的逻辑关系,以及蕴涵其中的人类情感,通过认识、理解、体验转化为现实音响,使之成为可听的艺术对象,以资听众欣赏。^⑤

在以前的很长一段时间里,由于指挥的功能主要是打拍子,指挥家作为音

① The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2nd ed., ed. by Stanley Sadie (London: Macmillan, 2001), vol.6, 270.

② 彼得·格拉顿维茨:《一个音乐家的无穷多样性——列奥纳德·伯恩斯坦传》,杨晓春译,辽宁大学出版社 1998 年版,第 109 页。

③ 江旭东:《20 世纪非常规指挥的若干现象探讨》,《人民音乐》,2005(5): 23。

④ 李砾:《阐释/诠释》,《外国文学》,2005(2): 52。

⑤ 于润洋:《现代西方音乐哲学导论》,湖南教育出版社 2000 年版,第 285-287 页。

乐诠释者的概念还没有形成,指挥显得不太重要,这个行当的必要性还一度引起了争议。这种状况可以说一直持续到了19世纪。

19世纪以前的指挥一般都是作曲家本人,一般只指挥自己的作品,所以不存在“缺乏理解”的问题。他们要做的最多就是将自己的作品介绍给乐队或唱队。随着指挥与作曲的分离,后来的指挥大都指挥的是别人的作品,所以对音乐文本的诠释成了现代指挥的必修课。而怎样将指挥自己对作品的阅读理解通过在排练和演出的实践中体现出来,也就成了现代指挥的一种重要功能和课题。而怎样诠释作品、怎样对待诠释,也成了指挥发展进程中决定和区分风格与流派的重要因素之一。如曾对指挥艺术产生重大影响的最重要的两大德国指挥学派,即客观主义指挥学派和主观主义指挥学派之间的区别,在很大程度上就体现在对音乐文本的诠释态度上。

客观主义指挥学派“随门德尔松带来的是指挥家按乐谱行事的主张”^①,他们将总谱视为“圣经”,不允许随意改动和处理。这个流派中有人甚至对“阐释”的提法都不能接受。如 Stinchelli 在“指挥的哲学”中曾这样谈到:“‘诠释’(interpretation)的最常见的含义是:‘别相信作品所展现的,别让它自己说,让我来为你演绎。’现在的‘诠释者’有意或无意地改变作品(一般通过其傲慢自大或无知来体现)。”他坚持说:“他自己只是在将它变得更易被理解或给你真正的音乐的含义。他是在将音乐中的元素有选择地剔除。”他提议以“实施”(realizationg)来代替和废除“阐释”(interpretation)这种说法。^②

主观主义指挥学派“随瓦格纳而涌现的是进行再创造的艺术家”^③。瓦格纳认为,一位只从表面上看音符的指挥家和另一位能悉心探究音符背后更深含义的指挥家之间是有很大大区别的。他主张指挥可以对作品的速度进行一定的自由取舍,提倡表现的自由。他依据的是“对一首乐曲的情绪反应以及对乐曲的和声与旋律含义的心智感应”^④。追随他的指挥家都推崇对作品的主观感受和再创造。马勒就曾经说过:“音乐中最好的东西在音符里是找不到的。”^⑤而他在指挥中对许多大师的名作也常常采用变通的办法,如在苏曼的《第一交响曲》和《第四号》中他就改变了配器;在贝多芬《第五交响曲》中增加管乐器;在

① [美]约翰·阿杜安:《富特文格勒的指挥艺术》,申元翻译,人民音乐出版社、华乐出版社2002年版,第12页。

② [意]Enrico Stinchelli: A Philosophy of Conducting.

③ [美]约翰·阿杜安:《富特文格勒的指挥艺术》,申元翻译,人民音乐出版社、华乐出版社2002年版,第12页。

④ [美]约翰·阿杜安:《富特文格勒的指挥艺术》,申元翻译,人民音乐出版社、华乐出版社2002年版,第13页。

⑤ [美]约翰·阿杜安:《富特文格勒的指挥艺术》,申元翻译,人民音乐出版社、华乐出版社2002年版,第13页。

贝多芬《第九交响曲》中，他改变了男高音进行曲的最初铺展。^①

第三种功能则是指挥真正在音乐艺术表演实践中获得独立和重要的中心地位后才具备的，这在现代指挥家（尤其是高水平的指挥家）身上体现得很充分。自从指挥从音乐表演的附属地位独立出来，指挥家被视为音乐艺术家以后，其在乐团或合唱团里的领导作用和核心地位越来越突出。因此，在训练乐队和领导演出的同时，承担乐团艺术和行政管理方面的工作，成了指挥理所当然的事。这种管理工作可能包括从组建乐团、遴选团员开始，一直到音乐会演出的剧目安排、乐队成员的业务考核、职务任免甚至收入分配等一系列日常性、事务性的工作。这种情况在现在越来越突出：当一个指挥在一个乐团里成了常任指挥之后，他通常也会同时担任该乐团的总监或团长，成了不仅是音乐表演方面的领导，而且是行政方面的领导，并以此身份参加到对乐团和乐团成员的全面管理和领导之中。如中国交响乐团首席指挥陈佐湟、上海交响乐团首席指挥陈燮阳、北京交响乐团首席指挥谭利华、上海歌剧院首席指挥张国勇、中国爱乐乐团首席指挥余隆等，都同时担任其乐团总监或团长之职。

当然，有一种指挥一般不具有这方面的功能，且不承担这方面的任务，那就是从第二次世界大战后开始并流行至今的“客座指挥”（guest conductor）。客座指挥在一个乐团里属于临时性和短期性的角色，一般是部分地、临时地承担某个乐团一定时间的节目排练和演出表演任务，所以不可能承担具有长期性和日常性特点的行政管理工作。然而，一个指挥可能既是一些乐团的“客座指挥”，又是某个乐团的常任指挥和行政领导，这在当今许多著名指挥家身上是很常见的现象。所以，现代指挥参与乐团或合唱团的一般管理工作，总的来说是一个非常普遍的现象。因此，视此项功能为现代指挥具有的基本功能之一，是十分自然和正确的。这项功能的确立，对现代指挥的素质要求和培养模式以及人才规格的确定，有十分重要的意义。对指挥学的研究领域和对象的确定，也有十分重要的作用。

四、指挥的分类

上面已谈到：在集体性的艺术表演实践活动中，都可能存在承担协调、领导、组织工作的角色和人物，这些从中文的表述角度讲，都可称为指挥。因此，指挥形形色色、多种多样。显然，这不是本书中定义为“指挥学”范畴中的指

^① Enrico Stinchelli:《不朽的指挥家》，田青、茹华熙、书佩翻译，中国台北：世界文物出版社 1996 年版，第 108 页。

挥。本书所指的指挥，主要是指源于西方艺术音乐、并存在于当今艺术音乐表演领域的一种起组织、调剂、引导作用的表演角色。只有弄清这一点，才能正确地认识指挥学中研究的对象，并准确地对其分类。

根据传统音乐学的学科分类原则，本体音乐表演艺术，依其形成艺术音响的主体性质的不同而划分为器乐、声乐两大体系。而指挥属于一个独立和特殊的表演艺术专业。虽然它是既不属器乐表演专业也不属声乐表演艺术专业的特殊专业，但它是紧紧依附和联系两大表演体系的专业。因此，指挥的分类主要根据其依附或说作用对象的不同而划分为“器乐指挥”“声乐指挥”两大类。此两类也可按习惯表述为“乐队指挥”“合唱指挥”。本质定义方面与上述表述没什么不同。如果再细分，器乐指挥还可分为管弦乐指挥、歌剧指挥、军乐队指挥、民乐指挥等。

不论是“乐队指挥”还是“合唱指挥”，其角色本质和功能作用应该是一致的：他们的基本技术和遵循的艺术原理一致，角色意义和基本作用一致，在音乐表演中的地位和作用一致。所不同的仅仅是他们在具体的指挥技术和修养侧重方面有所区别：乐队指挥主要作用于器乐表演，更侧重了解和掌握器乐学和乐器演奏与训练技术，学习和积累器乐作品；合唱指挥主要作用于集体性的声乐表演，因此更侧重了解和掌握声乐学，了解和掌握人声演唱与训练技术，学习和积累声乐作品。

但是，长期以来，在指挥领域有一种褒乐队指挥、贬合唱指挥的现象存在：在一些人的观念里，似乎只有乐队指挥才是真正的专业指挥，合唱指挥被认为是二流指挥或业余指挥，不能与乐队指挥相提并论。这种观念无疑是一种偏见。造成这种偏见的原因可能有几方面：首先，在很多人的眼里，只有器乐才是纯粹意义上的音乐，器乐天生比声乐更高级，自然指挥器乐的指挥地位更高。其次，器乐配器复杂，指挥器乐作品比指挥单纯的声乐作品相对复杂，因此认为乐队指挥技术复杂，水平高，而合唱指挥相对简单。最后，传统习惯使然。因为在歌剧演出的传统中，乐队由指挥一手一脚负责，而唱队排练常常交给声乐指导老师负责，因此派生出合唱指挥似乎只是乐队指挥的副手的观念，合唱指挥因此也就被看低一等。事实上，作为一个修养全面、技术高超的指挥，应该既能指挥乐队，又能指挥合唱。因为在传统和现代的许多经典作品中，声乐和器乐表演融为一体的现象比比皆是。例如，贝多芬的合唱交响曲、歌剧中的乐队为人声伴奏等。

然而，在这里，合唱与管弦乐指挥的分量同样重。一个合唱指挥如果不懂乐队指挥技巧，或一个乐队指挥如果不懂合唱指挥技巧，都不能完美地指挥诸如贝多芬的合唱交响曲之类的作品。就指挥应具有的艺术和技术素养来说，无

论哪种指挥,都需要高深和全面的艺术、学术、技术、人文修养,这当中没有高低贵贱之分。况且,在诠释音乐作品方面,虽然由于合唱作品可以在一定程度上借助文学语言,更容易理解和把握一些,但抛开文学的因素,谁能肯定对合唱作品在音乐方面的诠释,就一定比对器乐作品的诠释更简单和容易?何况很多合唱作品本身就是融声乐与器乐的表述为一体的,对其的诠释不可能将两者分离。而且,就创造音乐美感和艺术形象的功能作用来说,运用人声的合唱表演形式与单纯的器乐表演形式应该是无法比较其高下的。因此,将合唱指挥与乐队指挥人为地拉开档次,既不客观,也没有什么积极意义。

另外,从指挥在一个表演团体的工作状况来看,指挥还可分为“驻团指挥”(或常任指挥)和“客座指挥”两类。

驻团指挥一般长期固定在一个乐团工作,并且常常要承担乐团总监或行政负责人的角色和任务。因此,其对一个乐团的发展和提高以及形成自己的声音和艺术特色,起着关键性的作用。20世纪以前的指挥基本都处于此种状况。而客座指挥则属于一种短期的、交流性的指挥角色,始于第二次世界大战以后。由于交通工具的发展,指挥家的旅行和交流方便了,因此著名指挥家流动于世界各地乐团进行短期的交流性训练和演出的现象变得非常普遍,也由此出现了“客座指挥”这一概念。

客座指挥的出现,为指挥的交流和相互学习提供了极大的方便,为各地乐团演出曲目和艺术风格的多样化提供了有利的条件,还可以加快指挥风格的多样化进程。

五、指挥艺术的基本特征

(一) 一般特征

(1) 指挥属于音乐表演艺术。所谓音乐表演艺术,是通过对音乐作品的演奏或演唱并达到一定的艺术标准所创造的一种艺术形式。^①从形态学的角度来说,音乐表演艺术又分为本体表演形态和综合表演形态两种。而作为音乐本体的范畴,是指在有组织的乐音音响的创造中,没有其他艺术形式的介入,如交响乐、合唱等。反之,有其他艺术形式介入的表演形态,则属于综合的范畴,如歌剧、音乐剧等。

一般认为在音乐本体的表演形态中具有两大范畴:器乐和声乐。通过乐器

^① 王耀华、王建中:《音乐学概论》,高等教育出版社2005年版,第111页。