

合唱指揮法

趙梅伯 著

Technique and Art of

CHORUS
CONDUCTING

by Chao Mei-Pa



商務印書館發行

合 唱 指 揮 法

趙 梅 伯 著

比京皇家音樂院聲樂組頭獎畢業 (一九三二年)

前上海國立音樂專科學校聲樂組主任 (一九三六年至一九四一年止)

西安西北音樂院院長 (一九四二年至一九四六年)

TECHNIQUE AND ART OF CHORUS CONDUCTING

BY

PROF. CHAO MEI PA

First Prize Graduate of Brussels Royal Conservatory, 1932.

Formerly Head of the Vocal Department of National Conservatory of Music,
Shanghai from 1936-1941.

Director of North-west Conservatory of Music, Sianfu, Shensi from 1942-1946.

商 務 印 書 館 發 行

中華民國三十五年七月初版
中華民國三十六年七月再版

命(78852)

合唱指揮法一冊

定價國幣捌元

印刷地點外另加運費

著者 趙梅伯

發行人 朱經農

印刷所 商務印書館

發行所 商務印書館

版權翻
印必究

科

蕭序

德國國立音樂院的樂正班(Kapellmeister Klasse),須修畢理論作曲全部課程(如讀譜,和聲,對位,作曲,樂曲解剖,樂器學,配器法及音樂史等),方有資格進去。爲甚麼他們要這樣規定呢?因爲做一個有資格的樂隊指揮(Dirigent)或樂正(Kapellmeister),不獨要有銳敏的節奏感覺,一目數十行的讀譜能力,並且要通曉各種樂器之組織,各種樂器的用法和配合法,隨時能夠編製或改編合奏曲譜,還要對於各派作家作風分辨清楚,這樣到指揮時方可把樂曲的精神表現出來。所以器樂或聲樂學生,如果未修畢上述音樂理論功課,在德國音樂院是不許進樂正班的。這樣看來,可知做樂正真不容易,因爲他不單是一個音樂團體的領袖,同時要能夠做各樂師的導師。

記得我在德國來比錫(Leipzig)留學的時候,聽了聶蓋許(Artur Nikisch)指揮來比錫的Gewandhaus管弦大樂隊三年,引起我對於指揮莫大的興趣。民國五年夏修完音樂理論作曲課程之後,我就到柏林去,爲的可以多聽些別人指揮的音樂會;同年九月,我一面在柏林大學研究樂器史,一面進星氏音樂院(Das Sternsche Konservatorium)的樂正班,正式學習指揮。在那年一個音樂季裏(從十月到次年四月),足足聽了二百零六次音樂會及歌劇。民國九年回國後,於民國十一年在北京大學辦理音樂傳習所,同時招集海關總稅務司赫德以前延請歐洲樂師教練的管弦樂隊隊員加以訓練,從民國十二年秋到民國十六年春,曾在北京大學第二院舉行過四十二次管弦樂演奏會(Orchestral Concert),當時因爲樂隊隊員不多(最多時不過二十餘人),所以除掉海登(Haydn),莫札爾脫(Mozart),貝多芬(Beethoven)等模範作品和一些較簡單的歌劇序曲(Overture)與插曲(Intermezzo)之外,較複雜的近代作品,都未能演奏,至今還當是一樁憾事,然而在這三四年間能夠表演到四十二次(差不多平均每月一次),已經很不容易,其間已遭遇到不少的困難了。

最近幾年來,音樂學子對於指揮一門發生興趣的很不少,這本來是一件很可喜的事,但可惜他們有一部份對於學習指揮的資格不甚了了,以爲能夠應節擊拍,便可以做指揮,於是竟有隨便登台指揮歌隊或樂隊之舉,這可未免對於指揮一門太過於輕視了。因爲指揮不單登台擊拍便算了事,還有許多理論上實際上的知識和技能,必須先修習完畢,方可應用出去的。假如沒有這種修養,貿然從事,結果必致發生大錯,引起識者的譏笑,到那時已後悔不及了。

梅伯先生是中國音樂界中的一個權威,他是具有修養的音樂家,爲不可多得的聲樂教授及合唱指揮。在歐洲求學時,早已蜚聲藝壇,回國後,歷任國立音專聲樂組主任,努力音樂工作,對學生尤能循循善誘,導入藝術正軌,故造就優秀人材甚衆,深得社會中西人士的贊許,今爲學習指揮者參考

起見，特編著合唱指揮法一書，其中關於合唱指揮的技術與藝術，聲樂作家的作風及著名指揮家的個性，都講得很詳細，無疑地是合唱指揮班的一部空前良好教科書。不過我希望學習指揮的同志，不要以為單看完這本書，就可以做指揮家，不要忘記學習指揮以前需要的音樂修養，比擊拍技術更重要。因為一個歌隊或樂隊的指揮，不獨要有做音樂團體領袖的資格，並且還要有做各樂師各歌隊隊員的導師的資格呢！

民國二十九年六月三日 蕭友梅

自序

我十二年前在滬大教授音樂的時候，已經對於指揮發生了很大的興趣，以後到歐洲去求學，便對這一科更注意了。現在中國的音樂水準已逐漸增高了不少，單以合唱而論，我回國後三年中已先後指揮過高爾(Gaul)的『聖城』(Holy City)，貝多芬(Beethoven)的『C調彌撒』(Mass in C)，卡路賓尼(Cherubini)的『第四彌撒』(4th Mass)，以及舒伯(Schubert)的『E^b調彌撒』(Mass in E^b)等，這樣看來，一般歌者對於這些偉大深奧的作品，也感覺到有趣，而一般聽衆，也漸漸有了欣賞的入門。但是這樣的工作是需要良好的指導的，再加國內各處歌詠團的蠡起，所以這正是我這幾年時常放在心上要寫這本書的志願。我們不能永遠依賴外國人來幫助我們，這在音樂上也是如此，而且外國人也並非是盡善盡美的，要提高中國的音樂水準，還需要靠我們自己的努力，並且要多勉勵後進者。

我希望這本書能給一班愛好合唱指揮的學生作為開始的參考，可是儘管你能將本書完全透澈明瞭，還不能說你在指揮上已得到成功了，因為指揮不祇是在擊拍姿勢的優美及讀譜的靈敏方面，固然，這些都很重要，但最重要的是在你對於音樂的天賦，瞭解，獨見，和心得，這些不是任何書籍中可以得到的。

我這裏要特別致謝蕭友梅先生，在他身體很不舒服的時候，還化了很多的精神和時間來詳細地校閱本書，真使我非常感激。此外還有錢晉華女士，孫錦紳女士，程靜子女士等，我也要謝謝她們的爲我整理稿件和抄寫樂譜。

最後，我還在小心地選擇若干世界合唱名歌，預備出版女聲，男聲，及混合聲等，合唱名歌選，以作好學者實習的材料。

付印時很匆促，當然難免有許多的錯誤，這還要請各位指正！

民國二十九年秋趙梅伯序於滬寓

目 錄

第一篇 合唱指揮之藝術與技術.....	1
第一章 指揮在藝術上之意義與其歷史之背景.....	1
第一節 指揮簡單的歷史背景.....	1
第二節 指揮家逐漸有個性的表示.....	2
第三節 指揮新的意義之發展.....	3
第二章 一般指揮的定義.....	6
第一節 指揮的各種定義.....	6
第二節 指揮的方法.....	7
第三節 指揮家必備的條件.....	9
第三章 指揮所必需的聲樂知識.....	12
第一節 準確的發音.....	12
第二節 各種不同的音色.....	14
第三節 合唱聲音的一致.....	16
第四節 聲音技術.....	16
第四章 呼吸.....	21
第一節 呼吸之重要.....	21
第二節 呼吸之方法.....	23
第三節 呼吸與樂句之關係.....	24
第五章 合唱的種類及組織.....	25
第一節 合唱的種類.....	25
第二節 合唱的組織.....	26
第六章 聲音的和諧及合唱的分部.....	30
第一節 聲音的和諧與均衡.....	30
第二節 合唱的分部與均衡的關係.....	31
第七章 擊拍的總論.....	33
第一節 擊拍之意義及類型.....	33
第二節 擊拍時必須注意的事項.....	35

第三節 延長收束及擊音·····	38
第四節 左手的應用·····	39
第八章 速度(一)·····	41
第一節 速度的重要·····	41
第二節 節拍機上的速度標語·····	42
第九章 速度(二)——怎樣斷定速度·····	47
第十章 表情(一)·····	57
第一節 分析的觀察·····	58
第二節 整個的觀察·····	60
第十一章 表情(二)·····	67
第一節 樂句·····	67
第二節 重音·····	69
第三節 色度·····	74
第十二章 語音的技術·····	77
第一節 拉丁文·····	77
第二節 意大利文·····	83
第三節 法文·····	84
第四節 英文·····	84
第五節 德文·····	88
第十三章 樂隊伴奏·····	89
第一節 樂隊伴奏之重要·····	83
第二節 各種樂器之簡略認識·····	89
第三節 怎樣使用樂隊伴奏·····	95
第十四章 音樂會的預備工作·····	97
第一節 練習·····	97
第二節 預備秩序單·····	98
第三節 表演者的地位排列·····	99
第四節 音樂會的進行·····	101
第二篇 重要的聲樂作家之作風及個性·····	103
第一章 古典派及浪漫派作家·····	103
第一節 古典派的幾個代表作家·····	103
第二節 浪漫派的作家·····	106

第二章 歌劇派的作家	109
第一節 意大利的幾個歌劇作家	109
第二節 梅耶貝爾前後的作家	110
第三節 華格納和史特勞士	111
第三章 十九世紀前葉的法國派作家	113
第一節 哥諾德比柴特和馬斯南等	113
第二節 珊桑	114
第四章 印象派作家及俄國音樂	115
第一節 賽沙佛蘭克及其學生	115
第二節 萬桑旦第蕭宋和列格	115
第三節 加伯里福雷和狄步西	116
第四節 俄國的音樂	118
第三篇 著名的指揮家之個性	119
第一章 近代的幾個大指揮家	119
第二章 浪漫派的大指揮家	123
第三章 現代的大指揮家——托斯根尼尼	126
第四章 現代的大指揮家——史托考斯基	129
第五章 現代的大指揮家——柯西味斯基	134
第六章 茂克和魏格南	136
第七章 現代其他幾個著名的指揮家	139
第四篇 『彌賽亞』的簡單分析	143
(一) 『彌賽亞』的前部	143
(二) 『彌賽亞』的中部及後部	157
附錄一 擊拍的圖形	169
附錄二 總譜的形式	196
附錄三 關於指揮的參考書	202

合唱指揮法

第一篇 合唱指揮之藝術與技術

第一章 指揮在藝術上之意義與其歷史之背景

第一節 指揮簡單的歷史背景

指揮家被稱為藝術家，祇有五十年的歷史，當十九世紀中葉時，指揮家尚是一個節拍者。在希臘時代，已有節拍的指揮，例如約翰巴耳(Johann Bahr, 1652-1720)是伐森飛而(Weissenfels)地方樂隊中有名的小提琴手，在一七一九年，他曾經寫過一句話：『有人以足指揮，有人以頭指揮，也有人用手指揮，還有人用雙手指揮，有人將一捲紙指揮，有人將一根棍指揮，也有人將手帕繫在木棒上指揮，又有人在風琴旁邊釘一塊鐵，敲着指揮』。這就是一個證明。現在學校中常用的『沙發』(Sol-fa, C 調的第五第四兩音)兩個音符，就是當時羅馬雪斯汀禮拜堂(Sistine Chapel)中用作指揮的一捲紙的名稱。

一世紀後，有一個大音樂家，名叫盧利(Lully)，他用一根重棍敲擊地板，用來指揮樂隊，據說這根棍子就是他平日所用的手杖。有人說盧利死得很早，便因為他有一次不留意將這根棍子敲到自己的腳上，因之患病而死。盧利在一六三二年十一月二十九日生於佛羅稜薩(Florence)，在一六八七年三月二十二日死於巴黎(Paris)，他曾主持巴黎音樂院十五年。盧利可以說是歐洲最注重紀律及節奏的人，他曾經親自訓練一班歌者，樂隊，及舞蹈者，在他自己的戲院裏演唱。在他所做的工作上，我們看到他具有組織的精神，以及成功的智慧。他進行工作，有一定的方式，同時，他在工作時非常專心，情感也很有節制。

盧梭(Jean Jacques Rousseau)於一七四六年曾在他的字典中說到關於『歌劇的鬭爭』(The War of the Buffons)的話。在十七世紀中葉時，法國剛傳入意大利的歌劇，這時正是法皇路易十五的時候，差不多每一次歌劇表演，即有爭論發生，甚至無理的毀罵；有一派人士擁護法國本來的音樂，還有一派卻歡迎意大利的音樂，這就是歷史上的『歌劇的鬭爭時期』。路易十五是愛護法國本來的音樂，所以就擁護盧利及拉摩(Rameau)兩人，而皇后則擁護意大利的音樂；因此擁護法國派的人都坐在皇帝的包廂裏，而擁護意大利派的人都坐在皇后的包廂裏，彼此互相爭論。盧梭是一個有名的文學家，他也是贊成意大利派的。據說在那個時候，指揮家都是拿了一根棍子敲擊桌子，敲

得像節拍機一樣準確，於是作曲家便給他們一個『砍木者』的綽號。

十七世紀時，海斯(Adolph Hasse)在屈拉斯登(Dresden)開始應用大鋼絲琴來指揮，這種方法，以後有好幾個有名的音樂家，如韓德爾(Handel)，巴赫(Bach)，以及巴赫的兒子腓利浦巴赫(Philip Emanuel Bach)，都曾採取的。現代的大音樂會中，克雷姆潑勒(Otto Klemperer)或是曼格爾培(William Mengelberg)在指揮韓德爾的“Concerto Grosso”或巴赫的“Brandenburgisches Concert”時，仍還用到大鋼絲琴。再來舉一個清楚的例子，在十九世紀時，指揮家坐在大鋼絲琴的旁邊，先向小提琴手點一點頭，小提琴手看到這個招呼後，再將正當的節奏告訴其餘的人，在休息的時候，則用弓來招呼。又如在維也納(Vienna)表演海登(Haydn)的『創世紀』(Creation)的時候，克羅丘(Kreutzer)就坐在大鋼絲琴的旁邊，而薩利里(Salieri)則是當時指揮的負責人。

第二節 指揮家逐漸有個性的表示

從上面看來，指揮似乎不是必需的，換言之，即是不成爲一種藝術。所謂指揮家，祇要能將節奏整齊，已經算是盡了他的責任，但這是不是指揮的真諦呢？在十八世紀時，我們即可以漸漸地看出每個指揮家有了個性的表現，這一點在以前是根本沒有的。我們可以看到盧利有一次發怒的時候，把他的小提琴砸碎了，這就是他的個性表現。再，韓德爾有一次在練習時，忽然忿怒，甚至將一個鼓丟到樂隊裏去。葛魯克(Gluck)是一個很剛愎的人，有一次他因爲不滿意一個大提琴手，甚至從桌子下爬過去，預備去扭摔他。貝多芬(Beethoven)雖然不是一個好指揮家，可是他也很暴躁。這種種都可以看出指揮家有了個性的表現，所以一般人對於指揮家，就有了一個口號：『不要太過份，不要使人家在背後太批評，應該對隊員和氣一些啊！在指揮時，最好不要中斷！』

指揮家不但有着很大的脾氣，並且後來也有了個性，如巴赫將每一個音符在音樂上的價值，很尖銳地表現出來。可是當時的指揮，究竟不能與現在的比較。現在的指揮，已經成了一門專門的學問了。在那時，音樂的表情裏面，找不出個人對於音樂的理解，同時，平時的練習，亦很粗淺。

但是指揮棍(Baton)，在十四世紀時已經就有了。在一八〇七年，韋勃(Weber)曾經說過很多關於指揮棍的事。近代，有幾位很著名的音樂家，如薩佛諾夫(Safanov)，柯刺(Albert Coates)，與史托考斯基(Stokowski)等，主張不用指揮棍來指揮，但是一般音樂家，還承認這根指揮棍是不可省的，因爲應用指揮棍，對於指揮方面比較更有效，更合理，更能將節奏分得清清楚楚。斯博(Spohr)生於一七八四年，死於一八五九年，他是一個很著名的小提琴專家。他第一次到倫敦(London)的大弦樂會中去指揮時，就用指揮棍，但是一般隊員都不願意，因爲他們從來不曾見過指揮棍，不知道這根指揮棍有什麼功用，可是經過斯博將這根棍子一試之後，就鑒定了這一次的大成功，於是指揮棍就普遍地應用起來了，換句話說，指揮棍已有了相當的地位。

曼特爾桑 (Felix Mendelssohn) 於一八〇九年生在漢堡 (Hamburg), 一八四七年死於來比錫 (Leipsiz)。他是來比錫音樂院的創辦者, 是第一個感覺到指揮棍重要的指揮家, 他指揮來比錫樂隊有八年之久, 方纔有這種深刻的認識。依據現在音樂的標準來說, 曼特爾桑不能算是一個好的指揮家, 只能說是一個三等的指揮家。華格納 (Richard Wagner) 在一八一三年五月二十二日生於來比錫, 他是近世最大的音樂家, 近幾十年來, 可以說沒有一個音樂家不受他的影響。他在音樂上, 有許多思想上的創作, 同時, 他又是一個歌劇上的革命家, 也是政治家及哲學家。他曾經批評過曼特爾桑的指揮, 他說:『曼特爾桑的指揮, 似嫌太直硬, 太嚴正, 太守舊。』曼特爾桑從來不准用搶板 (Tempo Rubato, 簡單地說, 所謂搶板就是速度上的自由。我們知道每一首歌, 它的快慢是有規定的, 不能隨便胡亂指揮, 可是有時因為情感的關係, 或者指揮得較快一些, 或者指揮得較慢一些, 而與原來的規定, 略有些出入, 這就是搶板簡單意義, 浪漫派的音樂家是常常如此的。關於這點, 我們以後再行討論, 因為濫用搶板的結果是非常危險的, 它可以破壞音樂的體格以及準確的表情)。固然, 華格納對於曼特爾桑的批評是如此, 可是我們不能忘記曼特爾桑已經注意到指揮表演的形式, 及其質的精美, 而且他對於每一個表演都有創作的表情, 這一點他是有着很大的功績的, 因為有了這些, 指揮纔一天一天地有藝術上的價值。

第三節 指揮新的意義之發展

首先, 我們要講到一個奇怪的指揮家, 他的名字叫裘里痕 (Louis Antoine Jullien), 生於一八一二年, 死於一八六〇年。他是一個法國人, 在一八四〇年的時候, 歐洲的戲院中, 大家稱他是一個有名譽的指揮家; 在指揮聲樂及指揮樂隊方面, 他都有相當的成就。如果我們現在想到裘里痕當時指揮的情形, 我們一定覺得很可笑。他是第一個苛求他個人外表的指揮家, 在兩個節目中間休息的時候, 他老是坐在舞台上, 面向着聽衆, 他的目的即在讓聽衆注意他個人的外表。他頭髮梳得很光潔, 衣服穿得很華麗, 襯衫前面繡着很大的花, 頸上掛了黃金鍊子, 手上帶着鑽石戒指。在指揮時, 他立在一隻鑲金的紫紅的指揮台上, 前面有一架雕刻得很精緻的樂譜架子, 後面擺着一隻很華麗的金色椅子, 安置了絲絨墊子, 好像是皇帝的寶座; 但這還是他未指揮前的情形。在指揮的時候, 也同樣注重外表, 他指揮貝多芬的作品之前, 一定先使人拿了一隻銀的盤子, 裏面盛了一雙羊皮手套, 送到他的面前來, 他就當着大衆戴起羊皮手套。總之, 他在指揮時, 用盡了種種心機, 目的就是要使得聽衆注意他的外表, 所以我們可以這樣說, 裘里痕彷彿不是在指揮音樂, 而是在指揮聽衆。雖然裘里痕在指揮時是這樣的注重他個人的外表, 然而他卻引進很多音樂家, 到他自己的樂隊裏去, 這些音樂家在當時可說是最好的了。因為他注意到這一點, 所以他對於樂隊與歌隊的質的方面, 比以前改進了許多。在他的音樂秩序單上, 雖常有波蘭的二拍子的舞曲 (Polka), 同時也有三拍子的舞曲

(Waltz), 可是他也是介紹像海登, 莫札爾脫(Mozart), 以及貝多芬等作家的作品最有力的人。貝利亞茲(Berlioz) 批評裘里痕最好, 他說:『裘里痕是一個聰明的, 有智慧的音樂家。』裘里痕好像是天才與虛榮混合在一起, 同時也像一個丑角與藝術家的混合體, 可是結果他竟死於發狂。

現在我們要講到一個比裘里痕更重要的指揮家, 他名叫考斯泰(Michael Costa), 生於一八〇八年, 死於一八八四年。他是一個意大利人, 然而卻是西班牙種。他在年紀很輕時, 已經指揮過『模範大曲』(Sonata)。一八八三年, 他擔任戲院中歌劇的指揮者, 當時有一個批評家, 曾經批評他說:『從第一晚, 當考斯泰先生拿起他的指揮棍, 我們就覺得在他裏面包含着許多大指揮家的特質。他很注重紀律, 同時, 他的態度也很從容, 顯得不慌不忙。他是一個很嚴格的人, 所以纔能將這班散漫的隊員, 組織成一個單位。』考斯泰在指揮上給我們又有一個新的貢獻, 就是他將技術上訓練的標準, 提得很高, 而且在他每一次的表演中, 又顯露了他個人有色彩的性情。在許多大作品中, 都可以看出他有個性的表現。因為他的努力, 所以指揮這一門科學又進入一個新的階段。

雖然裘里痕, 考斯泰, 以及曼特爾桑在指揮方面都有超特的成功, 但是那時的指揮技術, 尚未有真的發展。我們從貝利亞茲在一八四八年時所寫的那本『指揮術』(Treatise on Conducting)裏面可以看到, 貝利亞茲實在是反對一般指揮家在指揮時應用聲音來敲擊拍子的。在一八八〇年, 查伯夫(Hermann Zopff) 勸一般指揮家在指揮的樂譜架上, 釘一塊小鐵皮, 預備在指揮的時候, 可以輕輕地敲着發出聲音來, 使樂隊或歌隊聽到後, 能够整齊節奏。在那時, 指揮家對於樂譜可以不必有充分的認識, 這一點, 可以舉出哈裴納克(Antoine Habeneck) 來作證明, 因為他在指揮時, 祇看了一張小提琴譜, 並不像現在的指揮家, 必須要完全熟悉總譜 (Score, 各種樂器的譜), 知道每個聲音的出入, 且要明白各種樂器的表演法, 方始可以指揮, 所以那時的表演, 還是不深刻。甚至華格納在他自己所著的『指揮的藝術』(Art of Conducting)裏也說:『指揮家完全的責任, 就是要指出每一個作品的準確速度。』

因為在法國有貝利亞茲的提倡, 在德國有李斯脫(Liszt)與華格納的提倡, 所以指揮便漸漸在音樂上佔了很重要的地位, 而且在練習時, 也漸能注意到極微小的地方, 譬如文字和樂句的優劣, 表情的疏密, 力量的輕重等等, 同時, 更發現了新的音質與新的音色, 於是更注意到聲音的和諧與否, 並且練習也不像以前那樣的膚淺了, 次數也增多了, 在表演時, 細微的所在也注意到了。

貝利亞茲, 李斯脫, 以及華格納等人, 以現在指揮的眼光來評論他們, 感覺到他們還是有缺點的, 因為他們尚缺少一種力量, 來表演最細微的或是最繁雜的思想, 然而現在的指揮家只要用一個很簡單的姿勢, 或是點一下頭, 就可以表示了。但是無論如何, 從逢皮洛(Hans von Bülow) 開始, 繼續有馬婁(Gustav Mahler), 賽達爾(Anton Seidl), 毛脫爾(Felix Mottl), 利維(Herman Levi), 以及但麥勞許(Dr. Leopold Damrosch) 諸人, 新的指揮學派便成立了。指揮並非是機械式

的工具，現在它是一個歌隊或是一個樂隊中的靈魂和生命，也是樂隊裏面的動力，有情感的心，以及沉默的思想。它現在變作一個音樂與表演者中間的媒介，音樂由指揮家的手指上得到新的奧妙，新的方式，以及新的意義。一個指揮家，除非他對於一個作品能完全瞭解，完全克服，而且能將裏面細微的表情，以及每一部的重要特點，能完全清楚地知道，他是不配講到去指揮這一個作品的。

第二章 一般指揮的定義

第一節 指揮的各種定義

依據雪洛達爾 (Schröder) 在他的『指揮法』(Handbook of Conducting)中說：『一個指揮家把他的精神以及身體上的動作，去指揮一班受他指揮的藝術家，而由這一班藝術家，貢獻給聽衆一種清楚的，準確的，詩意的作品的表演，但這些必得根據作曲者心中的需要，與他自己藝術上的感覺。』從這個定義上看來，我們就可明白，一個指揮家表演一個作品，他一定要對於這個作品有很真切的認識，並且要尊敬這個作品，以及加上他本人的心得，感想，再從他的雙手或是身體上的動作，把那幻想的真意，傳遞到受他指揮的人；然而像這樣還是不夠，這些受他指揮的藝術家，一定還要在技術上有相當的修養，並且再要加上他們對於這個作品的感想，如果把這些都能表演出來，傳給聽衆，而使聽衆在聽到一個作品後，能沉醉於作曲者的本意及幻想上，這樣纔足以稱『指揮』。

魏格南 (Felix Weingartner) 是一個偉大的指揮家，他對於指揮給我們一個更新的解釋，他說：『漸漸地我更覺得決定指揮的價值，是要看一個指揮家對於受他指揮的藝術家的暗示力量的程度如何。在練習的時候，指揮家彷彿是一個工人，要使許多藝術家在他手下很勤懇很仔細的工作，使他們都能知道他們自己的地位，充分認識他們自己的工作，明瞭他們的責任，如果這些都能做到，那他纔可以說是一個藝術家。可是具有上面這些條件，還是不夠，最要緊的就是他要使受指揮者能被他的默想的力量所吸引，這不但是將他個人的意志達出，而裏面還有一種神祕的創造力量；他一面儘量把作者最精細的意義表示出來，同時他還變作一個新的創作者與自己的創作者，慢慢地把個性退到後面去了，退在創造力量之後，於是就把本身認定了。這種力量的大小，關係到他的成功，如果這種力量很大，那他的成功也必很大。』於此可見指揮的意義，實在是很深奧的，並不像在第一章中所講的祇要節拍準確就夠了，或是像今日一般音樂的愛好者，略識一些樂譜，能拍一個二拍，三拍，四拍，或六拍的拍子，摹倣電影上的表演，加上他自己沒有音樂修養的一種虛浮的智慧，就可算是一個歌隊的指揮家了。

指揮是一種很難的學問，即使你能瞭解一切關於指揮方面所必需的學問，還不能說你是一個指揮家。

鮑克南 (Dr. Arthur Bauckner) 曾著過關於指揮方面的書籍，對於指揮發表過下面的一句話：『有一天，你站在指揮台上，假使你能指揮，那就能；假使不能，那你也始終學不到。』這句話的意思，並不是教我們不要學指揮，換一句話說，就是你有了一切指揮的技術後，假若你內心沒有指揮的

天才，那也不容易成爲一個指揮家的。我們所講的指揮家，是指點在藝術上能有貢獻的那些人所說的。

指揮這一門科學，是沒有神童的，這和學習各種樂器是不同。因爲指揮，不但需要音樂上豐富的天才，同時還需要很廣闊很透澈的音樂教誨，裏面尙要音樂的背景，智慧，成熟的人生經驗，以及完成的個性。這一門學問，需要很刻苦的訓練和博學，纔可以得到。我們不曾看見小孩會變成一個指揮家的，海斐滋（Margaret Heifetz，與電影『清平樂』中提琴名手爲兩人）是蘇俄的九歲的指揮家，大家都說她是一個很好的指揮家，其實，她不過有一雙很敏銳的耳朵與有節拍的天才，可是對於音樂的貫通與表情理會，是一點也沒有的。

第二節 指揮的方法

關於指揮的方法是沒有一定的，我們不能說那一個方法是好，那一個是不好，或是那一個方法是應該採取，那一個却不應採取。我們要看它們的好壞，就是要看指揮在藝術上能否得到相當的效果。毛脫爾（Felix Mottl）與聶蓋許（Artur Nikisch）沒有像托斯根尼尼（Toscanini）與史托考斯基（Stokowski）具有獨裁的性情，但他們兩位可以說都是很成功的指揮家。在指揮時，托斯根尼尼（是現在最著名的意大利指揮家，我們在以後尙要仔細講到）要求歌員及樂隊全體非常緊張，但是福爾脫文格拉（Wilhelm Furtwängler）忠告他的隊員在表演時愈輕鬆愈好。茂克（Karl Muck）與馬婁（Gustav Mahler）在練習時可以說是完成他們最仔細的技術上及藝術上的需要，所以在表演時祇要把要點提出，再拍一下拍子就够了，而史托考斯基（電影『丹鳳朝陽』中之指揮者，現在費城 Philadelphia樂隊的指揮者）與柯西味斯基（Koussevitzky，現在波士頓 Boston樂隊指揮者）在平常練習時，把重要的樂句都提出，而在音樂會時，再去修飾裏面的表情。但是上面這幾位，我們都知道是近代最成功的指揮家。像史托考斯基以及柯西味斯基兩人所領導的隊員，每一個都是很精練的音樂家，他們經過他們自己的指揮領導下，有長時期的訓練，所以他們指揮的一舉一動，隊員立即可以會意到。總之，這都是告訴我們每一個指揮家有每一個指揮家的心得，特長，和方法，去得到他們藝術上的成功。

卡塞爾（Pablo Casals）說：『一個大指揮家首先一定要是一個能理解音樂者。』一個指揮家必定要對於他的工作有清楚的認識，他要有許多豐富的經驗，要多聽好的音樂，要多看音樂書，要多和音樂家接觸，要能將自己的感覺傳達到被他指揮的人，而又要使他們能瞭解他心靈上的欲望，同時他要有這個力量去吸引着信服他的人，把自己個人的個性影響到他們身上，這樣是做音樂領袖最高的才能。這種完美不是僥倖可以得到的，是要經過很刻苦與長久的的工作，纔能得到。

一個指揮家要拿他的眼睛去聽，要拿他的耳朵去看。這就是說：在他看見樂譜時，他就能聽見表

演的效果怎樣，看了樂譜，即能聽出音量上及和諧上的發展，還能看出他藝術上的價值如何。在未表演前，他已經要很清楚地知道一個作品在表演時有什麼效果，他要知道每一部的聲音，每一個樂器的力量及其音色。現在有許多指揮家，並不像德國的指揮家對於指揮這一門有特別的訓練，而在從前是一個鋼琴家，或是一個小提琴家，或是一個大提琴家。舉一個例：如依都爾皮 (Iturbi) 是一個鋼琴家，葛勃列羅維許 (Ossip Gabrilowitsch) 也是一個鋼琴家，而愛爾門 (Michael Elman) 是一個小提琴家，金特斐 (Hans Kindler) 是一個大提琴家，但他們都變作指揮家了。然而德國有一班大指揮家，對於每一個樂器都有非常的認識，而且專心於指揮，研究多年，然後方始得到成功。指揮家還有一個最大的責任，就是他得到一個很堅固的均衡 (Balance) 與音色 (Tone Color) 的和諧 (Blend)。他對於樂譜的認識，應該非常熟悉。現在一般指揮家完全不用總譜指揮，而用記憶力來指揮。照魏格南說：『一個用譜的好的表演，是有價值的；一個用記憶力的壞的表演，是沒有價值的。』因此我們覺得用譜不用譜，還是在於個人，如果對於記憶力有危險，那還是用譜比較妥當，就像現在的大指揮家佛爾脫 (Bruno Walter) 與柯西味斯基，他們不用總譜指揮，也常有危險發生。

一雙敏銳的耳朵比一個很強的記憶力更重要。我們可以聽出在節奏上有極細微的改變，在樂句上有時有許多聽不出的滑音，在表情上也有很微小的變動，或是在力量方面也有極纖細的更改，這些都要依賴敏銳的聽覺，纔能領會的。

一個指揮家，尤其是一個歌隊的指揮家，對於聲樂技術必須要有相當的認識，關於發聲的方法以及呼吸方面，咬字方面，這些在以後還要詳細討論。

與敏銳的思想，透澈的耳朵同樣重要的就是一個指揮家要有一種多變化的才能 (Versatility)。一個指揮家要有這種本領去表演各種各派各時期的音樂代表作，而有同樣的效果。一個真實的大藝術家，他在每一個作品上就找到某一個派別，譬如說：我們表演巴赫 (Bach) 的作品，就要有巴赫的風味；表演韓德爾 (Handel) 的作品，就要有韓德爾的色彩。這也並不容易，為的先要知道他們的不同點，然後再把這種不同點能表演出來，這更不容易了。因為缺少這個才能，所以史特勞士 (Richard Strauss) 是永遠不能列入千古不朽的指揮家。在表演莫札爾脫 (Mozart) 的作品時，史特勞士和托斯根尼尼，茂克，聶蓋許三人可以並列，但他表演別種作品時，他的指揮棍就失去美了。他在表演華格納 (Richard Wagner) 的作品時，過於用情感，過於精緻，好像把華格納的音樂加上一個很奇怪的『莫札爾脫式』的觀念，這是一個大缺點。

一個大指揮家，他要能將他的個性適合在他所指揮的作品上。他在指揮古典派的巴赫，海登 (Haydn)，或莫札爾脫的作品時，他立刻要將他的思想集中在古典派的色彩上，而在指揮浪漫派的舒曼 (Schumann) 或是舒伯 (Schubert) 的作品時，他就要將他的精神，發揮出浪漫派的暗示。如果他在指揮史特勞士 (生於一八四六年)，或是狄步栖 (Claude Debussy)，甸柏 (Schönberg)，奧耐