

献 言

本书以纯粹研究指挥技巧为范围，虽有涉及乐理、发声法、乐器学、乐队及合唱团编制等问题，但皆为与指挥有关的部分。俾使以绝大的篇幅，尽量对指挥技巧有较详尽的深入探讨。

为求实用起见，故较偏重于合唱指挥及教会诗班之指挥。从基本练习开始，由浅入深，做系统的介绍及练习；是音乐科系之教本，及教会诗班指挥的教程。

谱例练习二百三十首，以合唱曲为主，其中包括圣歌，中西著名合唱作品、中外民谣、黑人灵歌、现代音乐等等。作品的时间自十六世纪迄今，力求通俗实用者。

图例一百余个，均以坐标绘出，使学习者对于拍子的幅度、位置，有较明确的概念，并指示各种表情的打法，及特别的处理法。以坐标绘制拍子的概念系取自 Max Rudolf 的 *The Grammar of Conducting* 一书。

此书乃积累多年之指挥及教学经验，企盼能为学习者提供有效的学习方法，及杜绝可能发生之错误。

愿此书荣耀上帝，给予冀望学习指挥者有较大的助益。将所学奉献服侍主耶稣。

著者 2008 年 7 月 1 日修订

宋大叔教音乐光盘第二单元讲义

第二单元 指挥与领唱

前言

以《指挥技巧之研究》一书作为此单元之讲义

第二单元之内容是在于教导教会中的音乐领袖——优秀的教唱、领唱人与称职的诗班指挥。

领（教）唱者与诗班的指挥必须要自己能唱，不但要能唱得准（音准，拍子准），还要进一步的唱得宏亮，音域宽广，音色优美，才能作为会众与诗班的示范。因此声乐训练就是必需的了。

领（教）唱者不但要能唱，而且也要能指挥，有了指挥才能带动，才能把持速度，统一情绪。诗班的指挥那就更不用说了，更得有精湛的指挥能力，表达乐思，表现意境，带出神采来，带出圣灵的感动来。

因此，作为一个领（教）唱者，或诗班的指挥，声乐与指挥的训练是极其必要的。

第二单元所授的声乐——发声法，乃是美声唱法，是以大学音乐系的授课标准，作近乎专业水准的训练。无论口型、共鸣、运气都需要藉着模仿、揣摩、体会的认真学习。需要长时间的、有恒不懈的努力，方能获得进步。

但声乐——发声法却不是笔传的知识，它不是看懂了文字的描述，就能唱得出来的。因此，学习者只能跟着光盘不断的练习、体会。故此，在讲义中将省略发声法的记述。

至于指挥的部分，一个单元之 10 个小时的课程，所授的内容，只能偏重实用，但内容却是有限。因此，宋大叔将其所著的《指挥技巧之研究》一书，作为此单元的讲义。

《指挥技巧之研究》是其在 1977 年出版，是大学音乐系为时一年或二年修课的教本。内容更为深入、丰富，是指挥者再求精进的用书。

此书作为第二单元的讲义，并非是对照光盘同步学习，而是在先学了光盘中的内容后，有了基础，再使用此书，作更深入的研究。

书中的谱例原本均为五线谱，为了实用起见，乃重新修订，加上简谱诗歌。但仍盼望诗班指挥学着改用五线谱，以提升教会的音乐水准。

指挥技巧之研究

（宋大叔教音乐光盘第二单元讲义）

宋大叔 著

二00八年七月校订（第四版）

目 次

著者献言

第一章 概论

- 一、认识指挥
- 二、指挥的沿革

第二章 指挥当具备的条件

- 一、敏锐的听力
- 二、快速的读谱
- 三、乐风的表达与处理
- 四、熟知管弦乐法与发声法
- 五、完美的指挥能力
- 六、威信与领导力
- 七、勾勒一个理想的诗班指挥

第三章 基本练习

- 一、指挥棒的认识、选择与持法
- 二、击拍的基本动作
- 三、手臂各环节的动作配合
- 四、腕部的力点动作

第四章 四拍子基本打法

- 一、图例说明
- 二、持续的四拍子

第五章 预备拍

- 一、预备拍的作用
- 二、完全小节的预备拍
- 三、其余的预备拍

第六章 四拍子的别种打法

- 一、轻跳音
- 二、大跳音
- 三、圆滑音
- 四、各种表情的交互使用

五、各种预备拍

第七章 三拍子

一、持续的三拍子

二、圆滑音

三、轻跳音

四、大跳音

五、各种预备拍

谱例

第八章 二拍子

一、持续二拍子

二、圆滑音二拍子

三、轻跳音

四、大跳音

谱例

第九章 渐强与渐弱

一、以拍子的幅度表达

二、左手对表情的处理

三、渐强、渐弱的双手配合

四、渐强、渐弱的再认识与处理

谱例

第十章 渐慢与渐快

显著渐慢

第十一章 结束与延长

一、一般的结束

二、声部先后的结束

三、次强拍与弱拍之结束

四、结束的表情

五、结束与进入次节

六、延长

第十二章 六拍子

一、认识六拍子

二、德式六拍子打法

三、各种预备拍

四、意式六拍子打法

五、二拍子与六拍子的配合使用及变化

第十三章 复拍子的三拍与四拍

一、复三拍子

二、复四拍子

第十四章 单拍子的分裂

一、快速的分裂打法

二、优美的分裂打法

三、实际的应用

第十五章 再论预备拍

一、末拍后半的起拍

二、次殿拍后半的起拍

三、其他后半拍的起拍

第十六章 切分音与长音符

一、切分音

二、长音符

第十七章 一、五、七拍的打法

一、一拍子

二、五拍子

三、七拍子

四、混合的九拍子、六拍子

第十八章 双手的配合运用

一、双手同时击拍

二、表情的指示

三、指示声部进入

参考资料与书籍

第一章 概论

一、认识指挥

指挥是一种艺术，通过有形的技巧，将原作曲者的意境、乐思及本身对乐曲的解释，表达给演奏（唱）者，并领导他们演奏（唱）出来。

因此，一个指挥者必须有能够掌握乐队或合唱团的一切演奏（唱）者。俾使速度统一，音量控制，音色调和，表情处理……一切演奏（唱）技巧。这一切的技术要藉指挥棒、手及面部表情，甚至于身体动作，传达给演奏（唱）者。

德国音乐家华格纳（Wagner）对于指挥技巧指示两个大原则：（1）为乐队制定正确的速度。（2）指示主旋律的所在（注1）。

但指挥的要求并不止于此，而是藉以上所示的有形技巧，**表达一个意境、乐思给演奏（唱）者。不但要他们感染到这些乐思、意境，而且要更进一步的促使他们将之表现出来。**因此一个指挥的评价该是没有其本身独立的好坏，他的成绩在于视其所指挥的（或称为处理及解释更恰当）乐团、合唱团奏（唱）的成功与否而定。

至于意境和乐思是心灵的流露与感受，作曲者通过有形的高低、长短的音，不同协和的音程，表达其心灵的意境、乐思。一个指挥者在于使其乐团、合唱团（诗班）重现这个意境、乐思（注2）。

在指挥学上有一个问题争论已久：一个指挥者应该完全寻求原作者的乐思，而不渗入任何本身的意念。（也就是按原作曲者指示的速度、表情，揣摩其乐风，使乐曲重现。）或指挥者在解释乐曲时，在作曲者的乐思之中，亦加上自己的意见。如门德尔松（Mendelssohn）与华格纳（Wagner）就有不同的意见。（注3）

但是，不论主张前者或后者，在同一乐曲的表现上，没有任何二个指挥家所处理的作品是相同的。就一个最具体的问题来说：每一个指挥家对速度的处理都不相同：如快板（allegro）每分钟为 132 拍，但每一位指挥者实际所用的快板速度皆不相同。因此，对于原作者乐思的表现，也没有任何二位指挥家，能在完全摒除自我的情况下，把乐思表现的完全相同，可见对于原作者的认识，仍是基于个人的了解。但若一个指挥者忽视原作曲者的意境，而自行处理，那也无疑是藉他人的乐谱来自行创作了。不过一首乐曲，若以不同的速度、表情、不同的片段（phrase）的分割，也会产生不同的韵味。

因此，一个指挥者对乐风的探讨是必要的。但若拘泥于绝无自我表现，则是毫无意义的。

许多伟大的作曲家自己指挥演奏其作品：如海顿（Haydn）、贝多芬（Beethoven）、贝辽兹（Berlioz），当然对于乐曲精神的处理，应完全没有异议。

注 1：见 Richard Wagner 著：“Uberdas Dirigieren”之英文译本。

注 2：综合哲学中之美学观念。

注 3：华格纳批评门德尔松过于严正保守：见蓬静宸著“指挥法”第一章第二节。

二、指挥的沿革

当乐队合唱团渐具规模时，指挥就是不可或缺的。虽然古时的指挥与今日的在形式上并不相同。但其统一速度、音高、段落等等的任务却是相同的。因此，在先民的图片史籍仍可由部分记载中推断，起初指挥的情形。

古埃及以拍手作为“节奏”之长短，以挥手表示“音阶”的高低，这是从埃及的雕刻、壁画上得来，因当时吹笛弹琴并有歌唱同时作乐。拍手、挥手已表明了指挥的任务。（注 1）

纪元前 1050 年至 950 年犹太人正值大卫与所罗门王时期，国势最强，在音乐上亦是兴盛的时期。大卫王立了专职的音乐祭司 288 人，每日分廿四个班次，每班十二人，由一伶长负责训练及领导在圣殿奏乐唱歌；这负责训练及领导奏乐的伶长，实际上，就是他们的领班及指挥者。大卫王迎接约柜与所罗门王献殿时，都有极庞大的乐队与歌队，特别是后者，乐队有 120 人。歌队可能为四千至五千人，并记载当时的几个大伶长：“亚萨、希幔、耶杜顿敲钹，大发响声”。又就他们所唱的诗篇中，就“细拉”等名词研究，见他们演奏演唱有段落停止、转调、间奏等，得知当时大伶长以敲钹为指挥。此种以声音指挥的方式，颇似十七世纪以拐杖敲地的发声指挥。（注 2）

与现代指挥相接，真正有指挥雏形者，起源自十五世纪末叶，首先由罗马的西斯丁（Sistine）小教堂的唱诗班，于献唱时命一人持纸卷（命名为 Sol-Fa）立于唱诗班之旁，挥动以统一节奏。（注 3）这的确是统一节奏的有效方法，因此逐渐有人效法。或以纸卷或以木棍，或以手帕系于木棒尖端，或以手、以头、以足指挥。此种方式的持续到十八世纪。

约在十七世纪亦有以敲击声作为指挥，敲击铁片、敲击琴身、或以手杖撞击

地板发声作为指挥。相传意籍的法国歌剧家卢里（Lully）系因指挥不慎击中了脚因而溃烂致死。当时歌剧演出及芭蕾舞乐均是以手杖击地或击桌而做为指挥。

（注 4）

十八世纪指挥的职务多由演奏者兼任，如巴哈（J.S.Bach）、韩德尔（Handel）他们演奏自己的曲子皆是一边坐在大键琴（harpsichord）上演奏，一边以手、头或身体的摇动来指挥乐队。也有以第一小提琴手挥动琴弓做为指挥的。（注 5）

专职的指挥始自 1820 年，德国小提琴家兼作曲家的路易士·斯波（Louis Spohr 1784-1859）于伦敦举行的两场音乐会中，手持指挥棒，除任指挥外已不担任任何演奏，此举是一里程碑，也是指挥棒的最早使用者。（注 6）

起初指挥的任务仅为统一速度，及指示演奏的开始和结束，但指挥成为专职后，因实际的需要很快的发展成为乐曲的解释与处理者，故指挥的地位遂被确定。其中贝多芬、华格纳、门德尔松、贝辽兹都相继发扬光大。迄今这挥舞指挥棒者已成为乐队的灵魂人物。

浪漫派音乐由于乐风的需要，要求演奏者更大的表现能力，因而技巧增加，音量充沛。尤其在浪漫派的后期产生许多以技巧著称的演奏家：如李斯特（Lizst）的钢琴技艺，帕克尼尼（Paganini）的小提琴技巧，都已把乐器的性能发挥到淋漓尽致。乐队除了个人技巧的扩充，同时阵容也逐渐加大，音域加宽，音量加大。如贝辽兹（Berlioz）造出许多倍低音的大管及低音提琴。如柴柯夫斯基（Tchaikovsky）在 1812 序曲中加上枪炮的声音等。因此指挥的任务也相对提高。要求更迅速的读谱，更多的指挥任务，不但增加左手更多的指挥工作，而且拍子的变化也多，并有各种错综复杂的拍子；如二种不同拍子的同时进行，指挥必须掌握二者的节奏。或有五拍、七拍的不同变化。指挥的任务也就更加重要了。（注 7）

注 1：王光祈著西洋乐史：第二章第五节。

注 2：出自圣经旧约的历代志及王光祈著西洋乐史第二章第五节。

注 3：原始资料出自 Ornithoparcus（其名为 Vogelsang）于 1516 年 10 月在莱比锡出版的“Musicae Activae Micrologus”与 Hawkins 著的“History of Music”。

注 4：王沛伦编著音乐辞典中之 Conducting。

注 5：Grove 音乐字典中之 History of Conducting。

注 6：出自 Arthur Jacobs 的“Spohr and the Baton”。

注 7：许常惠于师大音乐系所授之音乐史科目，及洪祖显编著之“十九世纪之西洋音乐”。

第二章 指挥当具备的条件

指挥所挥动的棒子（或徒手），必须要有许多能力作为后盾。也可以说是一个欲成为指挥者，当努力的方向：

一、敏锐的听力

指挥必须有能力考核其乐队或合唱团（诗班），对谱上所记是否能准确的演奏（唱）出来，这考核完全藉重于敏锐的听觉。听觉可分下列几个方面来讨论：

A. 音准

乐器自调音开始，乐队首席（Concert Master）或指挥就必须很清晰的，得到每种乐器的标准音，（弦乐器各弦都要准确的调出）。因为一个管弦乐团，在其所有乐器中的音准，严格地说本来就不十分相同，弦乐器是自然泛音音律；而按键乐器则为平均律，两者相近而不相同（注 1）。在此情形下若调音再有些许偏差，即会很显著的不协和。

在演奏中弦乐器的每个把位，管乐器吹奏的运气、吐音……。诸如此类都会影响音准。例如：一个长音连续多个小节，其音高常随换气、换弓会产生力度、高低的差异。如奥培尔（Auber）的歌剧泥水匠（Lemacon）中即有连续卅二小节的 G 音，其音高的保持极为重要。

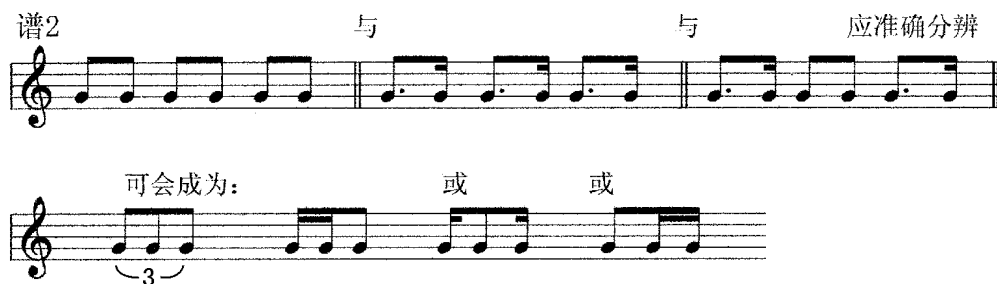
合唱团（诗班）中是否有滑音（portamento）出现，特别是一个冗长的高音，极易滑落。变化音的准确也要非常注意，不论唱任何一个母音都不能影响音准。发声法的正确与否也会影响音准；例如共鸣点位置不够高，很容易逐渐偏低。有时合唱团员会很轻易的忽略了：



有时虽然相差仅有四分之一音的高度，但却仍然严重的损害了音响的协和。

B. 拍子与速度：

拍子准确，节奏才能鲜明有力；不要以为快速雄壮的歌才需要有力的节奏，一首慢板的抒情歌更需要鲜明的节奏，才会热情洋溢，否则会含混不清，毫无生气，因此拍子准确是任何曲子都不可少的。如一个缓慢板（Lento）继续几个小节的长音，很容易短些或长些。再者：



诸如此类，一个指挥者必须很敏锐察觉演奏（唱）者可能发生的问题，给予纠正。

速度的掌握也是非常要紧的事；一种速度无论是快板（*allegro*）、中板（*moderato*）、慢板（*adagio*）（注2），不变的连续数十小节甚至一、二百小节后，仍能保持原来的速度，是一个困难但必须的工作。如一首雄壮的歌很容易越唱越快，到了最后已赶的不像样子。因此指挥虽要激励唱者的情绪，却要把握住速度，稳定的进行。

速度稳定后，才能有效的表现渐慢（*rit.*）、渐快（*accelerando*），使之均匀自然，又有节制，不致有突然不畅的感觉。速度固定后才能处理任意速度（*rubato*），处理得当则能表现完美的音乐感。

C. 音色音量的调配：

身为一个指挥者对于音色音质必须很精细的要求，声部中音色的一致，是不允许如一个独奏者那般的自由，也不允许个别的突出。例如弦乐器之震音（*vibrato*），在一个水平不太高的乐队中，其 *vibrato* 有的较直，有的不匀。再者长音符的换弓，（上下弓互换），常会发出破裂的音来（注3）。管乐器的吐音，特别是快速的双吐（*T.K.*），很容易因技巧的差异，而有的明亮清脆，有的松散、晦暗。一个指挥尽管不是一个演奏者，但必须很明确的指出，那些过为突出，那些干瘪不实。

合唱团各声部均须音色一致，并共同获得较好的音质。每个唱者发声的位置必须统一，如高音部共鸣点过低则沉重不嘹亮，也无飘逸感，若以这些过低的位置混杂于声部中，则其音响自然难以调和。

音量的调配固然决定在乐器数量比例，合唱队中亦与声部的人数比例有关，但在此所谈的乃是音量的控制处理，因为任何一种乐器其演奏的音域中都有某一段音域容易演奏，特别是吹奏乐器，在容易吹奏的音域中，常有过大的音量，而不易吹奏的音域或是软弱无力，或是尖锐刺耳。合唱中也是这样，例如男高音非常容易在唱高音时音量失去控制，而流于过响，遮盖了别的声部。指挥者必须敏

锐的发现这些音量的不平衡，给予调整要求，使其合于整体的美。

D. 和声效果：

今日的音乐不能脱离和声，从十世纪的完全八、四、五度和声（注4）开始迄今，即成为音乐的主要材料；古典音乐之旋律更是出自和声。一个指挥不但要了解声学，对于和声的音响效果要非常熟悉，自大小三和弦开始，到各种七和弦、九和弦，……及挂留音、先来音、强倚音等和声外音之效果，都要一一熟记。指挥者在准备带领乐队或合唱团练习以前，自己必须先弹奏熟悉声部之和声效果；因为音准的错误，最先显示在和声效果中。

二、快速的读谱

读谱的能力，对于一位指挥是必须具备的条件。因为音的高低、长短乃至表情，均记于谱上，指挥考核奏（唱）正确与否完全根据谱中的记载。因此指挥的听觉与看谱能力，当优于乐队或合唱队中的队员，这是建立威信的最直接的条件。否则难以称职，因为一个演奏（唱）者仅须对其所担任的部分（part）忠实的奏（唱）出已经够了，但指挥必须掌握每一个声部，每一种乐器，乃至总体的进行。

在练习以前，指挥的首要准备工作是将谱读熟，并标出每个声部的进入，以备临场给予准确的指示，管弦乐队用的总谱（score），其乐器的编组非常重要，否则分立的几十行谱中，无从着手。首先，要找出谱中的旋律在木管或弦乐，分出主从，才能处理。再者，管乐当中不同的移调乐器，以不同的调奏出，身为指挥者必须能快速读出，并敏捷地反应出与本调所当的音高。

读总谱是一个专门的能力，需要特别的训练。

不要尝试自己读谱能力不及的乐曲，否则无法面对演奏（唱）者，以致失去指挥的威信，这是身为指挥者的大忌。

当面对乐队或合唱团时，指挥者对于乐谱熟悉的程度，要仅用十分之二、三的注意力即能知悉全曲，而用十之七、八的注意力在于带领整个的乐团与合唱团（诗班）。一个埋头在乐谱中的指挥是难以成功的。因此于正式演出时，指挥若能将全曲背熟，最为理想。托斯卡尼尼背谱的能力是他成功的因素之一。

三、乐风的表达与处理

作曲家均有其独特的风格，这些风格的形成，多因其时代背景、地域环境及个人乐风的创立。因此演奏一个作曲家的作品，必须就这三方面，对其有所认识。

首先是时代背景的影响，像古典乐派、浪漫派，以及更前的巴洛克乐派或近代的印象派，现代音乐等等，这些乐派均有其不同的思想背景，以及不同的材料所写成的；如古典音乐，注重理性、结构、曲式的安排，以和声为基础产生旋律等等。浪漫派热情而主观，以致曲式的扩充、自由等。一位成功的指挥家必须对此有深刻的认识。这些知识当藉助于音乐历史的察考。

单单对于乐派，时代背景的认识仍嫌不够，因为每一位作曲家均有其独特的风格；如海顿与莫扎特，同为古典乐派，但二人乐风相近却不相同。在浪漫派中其差异更大，例如：贝多芬、柴柯夫斯基、萧邦，……每一位都有其独特的风格。这不是以文字可以清楚描写的，但其乐风却显著的不同。

指挥者当多阅读乐谱及聆听成功的演奏，并察考作曲者的传记，分析其和声、曲式等作为认识乐风的依据。

乐风不但因为时代的背景，个人差异，也有地域的背景。在国民乐派未兴起以前，音乐实在比现在单纯得多。但自十九世纪国民乐派蓬勃发展，的确增加了音乐的丰富。这些地方色彩性的音乐，迄今已实在多而又多。后期浪漫派的波兰舞曲，斯拉夫民族音乐，匈牙利舞曲，以及东欧史麦他那（Smetana）及北欧的西比流士（Sibelius）的音乐，我们已多有接触；但其后自黑人灵歌（spiritual）乃至非洲、亚洲的音乐，身为一个指挥家若要尝试这些作品，必须要有独到的了解，否则难以获得成功。举例来说：一个美国黑人的小孩随便哼两句就有灵歌的韵味，而我们听了多次的有名合唱团尝试黑人灵歌，而其韵味仍然难及黑人孩子随心的吟唱。

抓住乐风并将之解释给演奏者，必需长期的修养揣摩，虽高深却是必须的。

四、熟悉管弦乐法及发声法

正如“知人善任”的道理，管弦乐团的指挥**要深知乐器的性能、音域、音色，各种奏法的可能性**，乃至所用的谱表，及移调乐器的关系等等；但就音域的部分来说，那一段音域最适合该乐器的长处；例如：海顿的小喇叭协奏曲皆非常能表达其特性，但如果让小喇叭快速的吹奏中央C下方的各音，则虽然可以吹奏，但极难达到原作者希望的完美嘹亮的效果。乐器的音色亦不尽然如一般粗浅所知的那么单纯；就拿伸缩喇叭来说：直觉的第一印象是粗犷的，但岂不知它也奏出相当抒情柔美的旋律，在爵士乐中它表现的又如小丑一般的生动。

乐器的编组配器也是要紧的；乐器的编组几乎代表了乐器的时代及表达方式。在古典音乐中以弦乐为主，管乐仅处于陪伴的地位；浪漫派木管部分几与弦

乐分庭抗礼；德布西（Debussy）使用的乐队却是小而精緻，音质恰当表现印象特色。一支低音提琴（double bass）（现已用低音吉他替代）加上鼓、沙士管（saxophone）、小喇叭，这样的编组一望即知为演奏黑人灵歌、爵士音乐的系统。

有一个错误的观念：以为以上所谈的是作曲、编曲者当知道的，对于指挥者没有关系，一个指挥只要“照谱实施”就可以了。其实一个指挥正如厨师做菜一样，面对各样的材料，是否能烹出一道名菜，那就要看指挥的了。

合唱团（唱诗班）的指挥必须研究发声法。人声既是合唱团用以表达音乐的工具，那么合唱的指挥就必须熟知发声的构造与原理，以及所指挥的合唱团演唱能力。“共鸣”已是最粗浅的问题，发声的位置决定了声部音质，指挥者为要使一群人（同一声部）以同一的音质唱出来——即我们一般所说：一部好像一个人在唱似的，就必须调整其中个别发声的差异至最小的程度。

再者，在一个优秀的指挥家指挥下的合唱团（唱诗班），他们可以控制他们的歌唱技巧，表达各种不同的表情（feeling）：如跳音（staccato）、优美的圆滑音（legato）、平稳的延绵唱法（sostenuto）、严肃而庄重（maestoso）……诸如此类为表现乐曲的各种唱法，指挥除了要將表情解释给合唱团外，并且也必须要求他们，藉演唱技巧将之表达出来，这就是指挥要了解发声法的理由了！

指挥也必须了解自己的合唱团的能力，就拿音域这个问题来说吧！我们常听到一些难以忍受的高音，这些高音实在超过了唱者的能力，虽然是“齐心协力”的唱（喊）了上去，音准（pitch）虽然对了，但痛苦不堪，当然谈不上美感了。

五、完美的指挥能力

指挥者必须清楚的将速度、强弱、断句、奏（唱）法……传递给他的乐队或合唱团，而且要更进一步的向他们解释自己的乐思。这一切的表达都要非常清楚直接，使得他的奏（唱）者一看即能直觉的领悟。

六、威信与领导力

一个成功的指挥家，首要的条件是获得他的乐队或合唱团的信服与敬佩，因为指挥的地位是领导者，故他必须要有实际的能力，以与此地位相配合。著者教授指挥法有年，常在一些指挥的实习课上，见到学生面红耳赤，已显示出自己是个没有信心的指挥者。在观念上虽已再三的强调，要尊重指挥的地位，但实际上若没有较超出的能力，就无法建立这样的威信。一个专职的指挥家所面对的更是

现实的考验，若无威信的建立，他会遭遇到戏弄及试探。比喻声部中忽有一个高了四分之一音出现，考验一下指挥的耳朵，若指挥能敏锐直接的发现，予以纠正，则唱奏者即会产生警惕。

威信建立以后才能严格要求；**指挥者的要求不怕严，只怕没有威信。**要求愈严，奏（唱）者愈能沉浸在乐曲的美感中。但严的方式各有不同，有些特殊的例子：如托斯卡尼尼（Toscanini）常像个暴君一样的大发雷霆，有一次面对纽约的爱乐交响乐团，一怒之下，把手表摔得粉碎，但团员仍然爱他，赠送给他一只手表，随表并附上另一只较劣的手表，上面刻着：“此表供练习之用”。

指挥的要求在观念上应清楚的划分出：是要求演奏（唱）的水准，态度当平和忍耐，那怕一再的解释，反复的练习，精神上锲而不舍。

指挥若是能有些许幽默感，很有助于练习的气氛，特别是面对一群业余的音乐爱好者，一定不能因要求而形成压迫感，适度的幽默可以松弛缓和奏（唱）者的情绪。但一个优秀的指挥仍然是以引导奏（唱）者自音乐本身中寻求快乐，更胜过笑话或幽默。

一个平庸的指挥，在定下速度后，即按照拍子如机械般的挥着棒子，他的乐团（合唱团、诗班）马上会主从颠倒的成为他的指挥，若是指挥者不能领导他的乐队（合唱团、诗班），而被动的成为他们的依附，就非常悲哀了。指挥必须持有这领导权，若稍发现乐队（合唱团、诗班）有些任意，即当马上纠正。这样的权威性是绝对要建立的，不容许任何一个人漠视。若是你的乐队（合唱团、诗班）中有一个冷漠不驯的眼光，你马上可以察觉，你不要痛苦的容忍他，要改变他，否则只有割爱。

指挥欲建立威信，必须具有上述各项的实力；除此之外，在个性上应该是：

①有表现欲：喜爱展露才华，视登台为一乐事。

②笃定稳健：能够聚精会神，持久的专注，这是临场成功的要素。

③主观自信：指挥绝对不能随和，态度必须明确坚定，充满自信，肯定自己的一切表现。

④敏锐而明快：丰厚的内涵，加上当机立断的洒脱。可以温文，但不拖泥带水，可以和平而非软弱无能。

个性是可以调整的。不要否定自己，认定自己不适合成为一个指挥。上述的条件乃是指示一个欲成为指挥者的方向，俾使自己更为完美。而不是藉此否定任何一个立志成为指挥的人。

七、勾勒一个理想的诗班指挥

一个理想的唱诗班指挥（领导人），必须肯定这是上帝所托付的圣工，以奉献的心志，尽心、尽性、尽力的事奉。

除了具备本章所述的，当有敏锐的听力、能纯熟的看谱、有声乐发声的训练（有朝一日，诗班有了乐团的伴奏，也要熟知管弦乐法。）、完美的指挥能力外，一个唱诗班的指挥还得有美好的灵性。

美好的灵性（命）表现出来的乃是：有主耶稣生命的形像，这形像是爱心、温柔、忍耐、和平……。

由于唱诗班的成员并没有受过专门的训练，音乐的水平参差不齐。因此，一个指挥就得依其程度教导乐理、训练视谱、提升听力。这教导的过程，就必须得有耐心、有爱心，不厌其烦一次又一次的谆谆教导，建立诗班的能力。

诗班指挥（领导人）必须是灵命上的带领人，俾使诗班成员都有爱主、事奉主的心志，甘愿奉献；无论练习的出席、主日崇拜的献诗，都是甘心乐意的，众人如同一人的，快快乐乐的赞美、事奉。

指挥（领导人）该是个有爱心，能带领众诗班员彼此相爱、彼此相顾，成为属灵的肢体，生命紧紧相连，才能轮中套轮，互转互动，一同运作（注5）。

有包容、相合的心，促使司琴、声部带领人、灵修负责人、诗班行政人员，彼此和谐相处，和睦同心，遇到问题以祷告、等候解决，不专断也不意气用事，顺从牧师、长老的意见，多成全少论断。

以身作则，有圣洁的生活，有美好的见证。无论出席守时、熟悉乐谱……都做诗班员的榜样。

诗班指挥（领导人）是个蒙福的事奉，是主教我们负祂的轭，学习祂的样式，成为更合主心意的人。

与世间不同的：愈流露主的生命，愈能建立权柄；愈是充满爱心，愈能建立权威。世间靠音乐的修养与能力，而诗班的指挥除了有音乐的修养与能力外，更靠美好生命的流露。

笔者在一生的诗班事奉中蒙了恩典，积累经历，浓缩为以上之言，以勉励诗班指挥（领导人）。

注 1：淡江书局出版之音律研究。

注 2：一切术语均使用张锦鸿著“基础乐理”中之翻译。

注 3：见程乃宽校订管弦乐法教程上册，第三章弦乐器。

注 4：王光祈音乐史第三章、第十一章复音音乐之初兴。

注 5：旧约圣经以西结书 1：15-17。

第三章 基本练习

首先，当解释一个问题：是否必须使用指挥棒？这是一个因人而异的问题。没有人可以说何者对或错，完全看当事者的喜爱、擅长与习惯。但通常，正式的乐队指挥，几乎全用指挥棒；而时下的一般合唱团，指挥多为徒手。

目前国外不少的演出，特别是旅行演出，为节省人力、财力多将伴奏置于录音带中，指挥在正式的演出时，隐藏的坐在台前，偶尔给予暗示，不但不用指挥棒，根本有时连手势都没有，其地位已退出领导席，而成为伴奏的附属品。这是科技发展的影响，而且趋势越来越盛。但目前较正式的演唱会仍然不喜此种方式。

使用指挥棒有一个要紧的观念：**棒子要成为手臂的一部分，持棒以后重点（point）已从指尖，移到棒尖。**

有人以为用了指挥棒控制的范围可以加大，对于大型的乐队、合唱团较合适。其实这种看法并不正确，因为控制的范围不在于指挥拍子幅度的大小，而在于领导的精神；正如强音（forte）的指示，不一定在于增加拍子的幅度。

笔者建议在开始练习时，不妨持棒与徒手二者都试试，再看自己适宜哪一种，做一选择。

一、指挥棒的认识、选择与持法

这是一支长约廿吋的棒子，前端尖细而渐粗至棒尾，尾端有软木的握手。此棒通常以坚实的木料制成，漆以不反光白色，也或有以黑白色漆成者，但金属电镀的指挥棒容易反光较不适用。

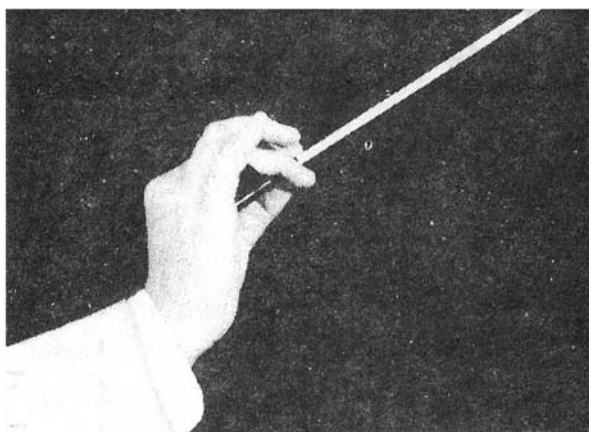
选择指挥棒，有二个原则：

（1）重量：不论指挥棒是什么质料，拿在手中一定要对自己适合，挥动几下试试看，若是感到挥动自如，而略带重量则较适合。太重容易劳累、分神；太轻则不易表达。

（2）长短：指挥棒没有一定长度限制，却必须方便洒脱，不能碍手碍脚，力求指示清楚得心应手。

右手持棒，将棒末端顶于掌心，也有顶于无名指与小指的分叉处。然后以中指、食指与拇指以适当的距离夹住棒子，无名指与小指自然弯曲，手指力求放松，避免握棒太紧肌肉僵硬。腕、肘及整个的臂部乃至身体都要放松。（图1）

图 1



二、击拍的基本动作

将右手在身体的正前方举起。徒手时手指自然放松，掌心朝向左前方，手与身体经常在 25 至 30 公分之间，高度约在自鼻尖与喉部之间。

图 2



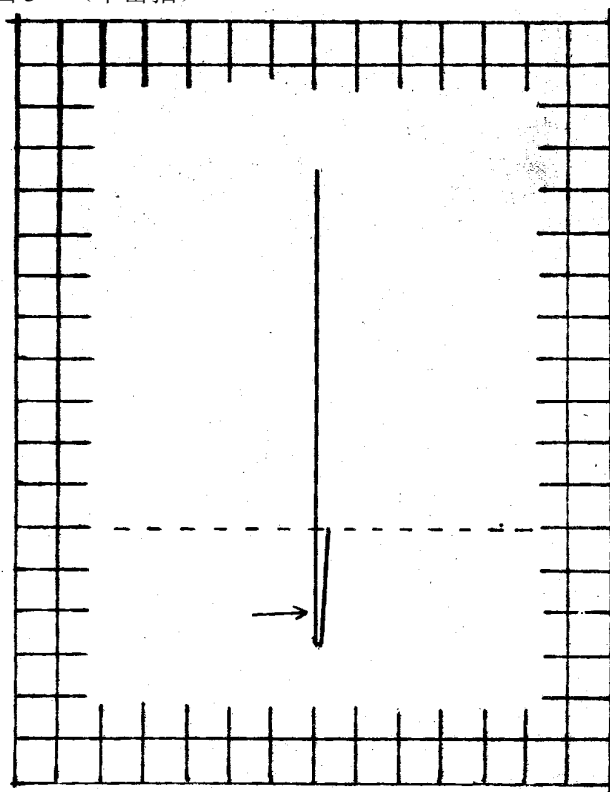
若使用指挥棒，则棒尖约在身体的正前方，距离较徒手稍远，棒尖的高度也仍以鼻尖与喉部之间为宜。

身体直立，二脚平行张开，力求身体平稳、放松，在基本练习中，左手先自然下垂；右手击拍时，身体不要摇动；虽然以后会以身体的前倾或后仰辅助表达；但目前不宜有动作。

基本拍子有四种：下击拍（Down Beat）、侧上拍（Up Beat）、内拍（In Beat）、外拍（Out Beat），先分别试之：

(1) 下击拍 (Down Beat): 有上到下, 笔直的不要偏斜, 力求在一个平面上, 勿前推、后拉; 此拍长度约在额眉至腰部之间, 图中 $\longrightarrow$ 的地方是力点, 藉此力点反弹向上, 此反弹力是自然的, 其中不掺杂任何作用力。(图 3)

图 3 (下击拍)



(2) 侧上拍 (Up Beat): 自右胸前方循图所示内弯向上, 它的进行切忌成为直线, 其向上之最高位置约与额眉等高。力点即在此最高位置上, 虽无反弹动作, 但力点不可失去。(图 4)

(3) 内拍与外拍 (In Beat and Out Beat): 对右手来说: in 是由右向左, out 则是由左向右边, 此二拍可合并练习, 力求保持水平, 也无前后纵深变化。力点置于拍子末端, 也无反弹作用。此两种拍子的长度, 约与肩等宽, 惟开始练习时, 手的位置是在胸前中央。(图 5)

“力点”是指拍子当有的重点位置, 在一拍的长度中, 并非完全平板一律, 而是有一重点, 此重点当是此拍的中心, 在此重点要加用力度, 笔者将此称谓“力点”。若无此力点, 则拍子全无神采, 也无表情, 但力点的位置, 并非均置于拍子的末端, 而且力点的力度大小也不相同, 此力点, 学习者当细心揣摩探讨, 本书以后会经常提及。

击拍练习指导：

(1) 学习者面对镜子调整站立姿势、举右手的位置、握棒的方法及徒手时右手的姿势等。

(2) 以节拍器的快板 (allegro)、中庸速度 (moderato) 与缓慢板 (adagio) 三种速度，分别练习下击拍 (down)、侧上拍 (up)、内拍 (in)、外拍 (out) 各拍。务求把握速度，抓住力点，留心校正 in、out 的水平，与各拍姿势。以镜子的距离检查自己的击拍的动作是否在一个平面上。如此反复练习到满意为止。

图 4 (侧上拍)

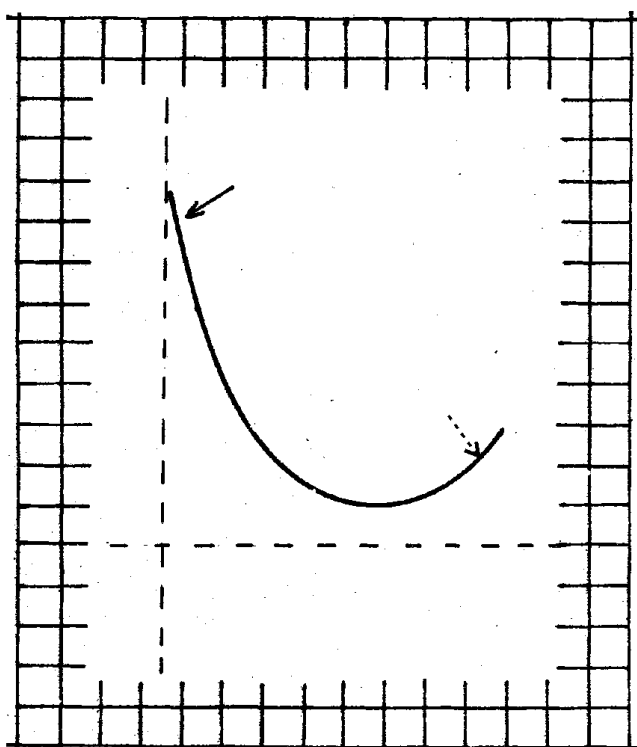
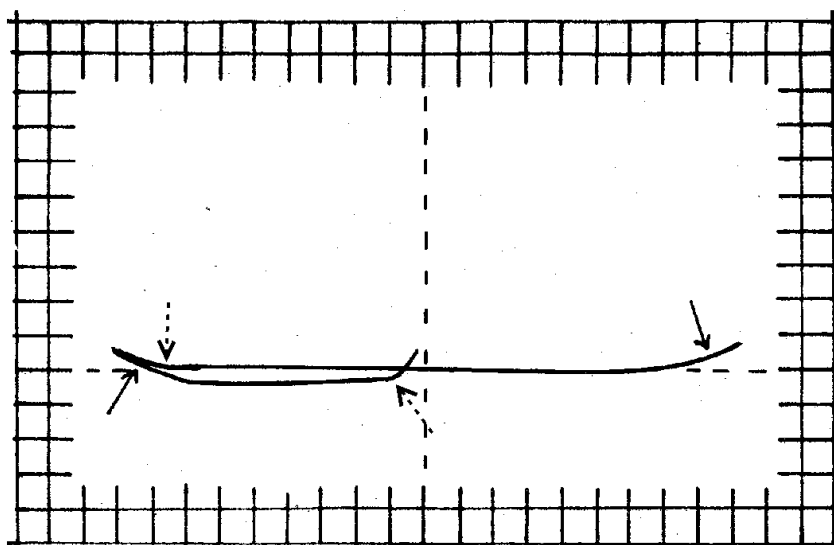


图 5 (内拍与外拍)



(图中 → 或 ····→ 乃是指示力点的位置; → (实线指标) 是指力点在拍子的后端; ····→ (虚线指标) 是指力点在拍子的前端。)

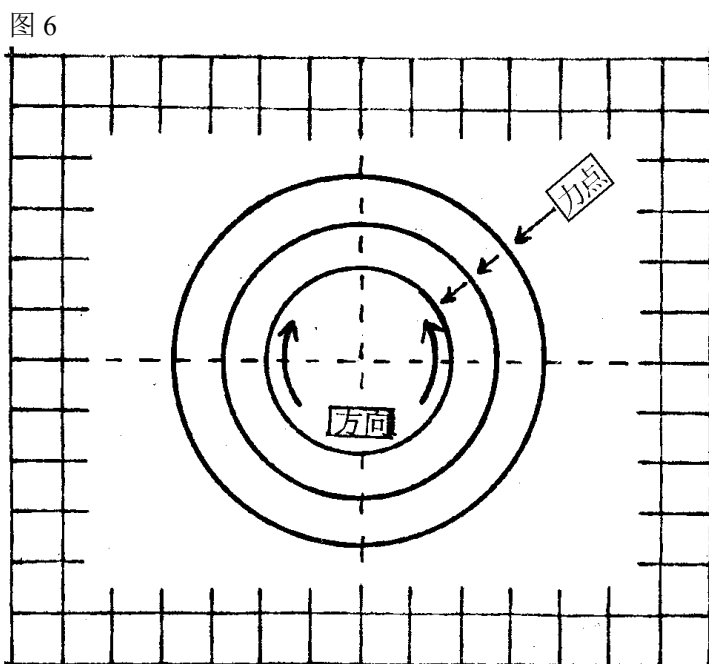
(3) 将节拍器调整在一定速度, 俟跟随此速度数拍后, 即将其停止, 习者继续击拍, 数十拍后, 启动节拍器, 以检测速度的把握。以各种速度, 分别以各种拍子, 反复练习, 至速度稳定, 毫无加快减慢的情形为止。

三、手臂各环节的动作配合

徒手的指挥: 手臂各环节自指、腕、肘、大臂, 皆各有动作, 而且这些动作要彼此配合, 是巧妙而生动的。其一切表达能力均在于这些动作之中, 不但其中充满奥妙, 连掌心的朝向, 各环节击拍幅度的配合, 皆多采多姿, 引人入胜。

使用指挥棒时, 自棒尖至大臂同样也是如此。一个初习指挥者, 多用肘的动作, 而忽略了手指与手腕, 因此握住的棒子就如同虚设, 全无意义, 学习者在这方面当多体会揣摩, 这是指挥技巧的重要一环。

(1) 环节个别动作练习的方法如下: 先在黑板上或墙壁上画大小三个圆形, 其中心约在胸前中央, 最大的直径, 不要超过眉与腰的距离。如图所示:



(A) 徒手: 以中指指尖对准小圆的周围, 肘、大臂完全不动, 仅以手指、手腕之动作击出小圆的圆周, 以二种不同的方向, 反复练习, 再以中指指尖对准中圆圆周, 指与腕不动, 仅以肘关节之动作循不同方向, 反复画此圆周, 最后以

大臂关节之动作，画大圆周。肘、腕、指不动。

（B）持棒：以棒尖对准小圆周，以腕画圆；同样以棒尖对准中圆周，以肘动作画中圆圆周，以及以大臂动作画大圆周。

无论持棒或徒手，均须反复练习，俟确定分辨出何者为指、腕、肘、大臂的独立动作，然后将各环节的动作配合起来。

（2）各环节的配合练习：

以指挥棒或指尖，对准小圆周，仅以肘部的动作画小圆，然后运用腕的动作加入画中圆，此时腕部循中圆周，肘随小圆周，同时动作，如此以二个方向反复练习。间或仅以肘、腕单独动作，然后再次配合练习。

大臂的动作，是在于支援肘、腕的操作；若是仅以大臂动作来指挥，就极其笨拙，故大臂通常是自然的配搭。另：加上大臂的动作，即可用肘循中圆、腕画大圆，配合做总体的练习。

四、腕部的力点动作

当各个环节配合纯熟后，要在这些圆周上加上力点。这些力点完全使用腕的动作。

练习的方法是先依图 6 的小圆周做腕、肘、大臂的配合练习，然后在力点——处，以手腕的动作表现力度。如此循不同的方向反复练习，俟该力点练习纯熟后，再将此力点移到圆周上方、下方及其他不同位置上。

再后，以相同的方法，练习中圆与大圆。

现在将此腕部力点的动作，加入基本动作中之下击拍（down）、侧上拍（up）、内拍（in）、外拍（out）。力点的位置均为本章第二节“击拍基本动作”中各图所示。练习时注意下击拍（down）的力点位置是在该拍的下端，然后向上反弹，其力点与反弹，均多用手腕的动作。侧上拍（up）的力点，也要注意使用腕部的动作，（徒手时手指动作亦要配合）。内拍（in）、外拍（out）的力点微微上翘，此上翘的动作，也完全以腕来操作。

第四章 四拍子基本打法

一、记号说明

为易于了解起见，必先就图所示各种记号说明：

图 7



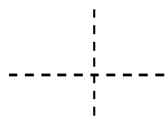
是每一拍的重心位置，圈内的数字是表明第几拍的拍数，凡此圈内注明的拍子，一律不加力点，也不停顿。



是拍子的重点位置，使用力点及停顿。



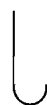
表明预备拍的开始位置。



拍子范围的分野。



拍子进行稳定，不用力点，其力度扩散于整个拍子中，此种拍子不可轻忽滑过。



拍子进行轻巧、流畅、毫不呆滞。



反弹，表示力点的反弹动作，此反弹动作自然而不带有任意作用力。



在粗线的位置做腕部的振动，振动的力度与其粗细成正比。

二、持续的（Sostenuto）四拍子

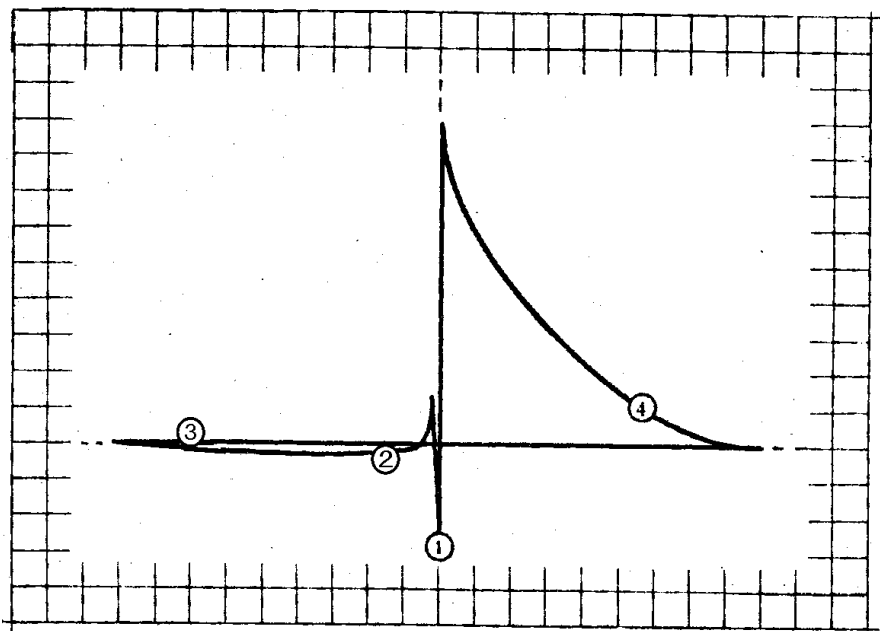
四拍子是最常用的拍子，其第一拍为强拍，第三拍为次强拍，二、四拍子为弱拍。



第一拍是强拍，在指挥上，一定是将它放在最有力的下击拍（down beat）上；第三拍为次强拍，置于平击的外拍（out beat）。

持续的四拍子，进行稳定，运上力量，其力度扩散在整个拍子中，第一拍全拍不是在①的位置，而是返回在坐标的十字上方，不用反弹，图中①、②、③、④都是力点的位置，力点要表达出来。各拍之间没有任何停顿，其进行较成直线，拍子的范围：第一拍约在眉额至腰部之间，不宜太长，以免无力滑过，腕与肘的动作较少，此种持续的打法用于表达平静稳定，持续有力，庄重凝注，具有内涵而不轻躁，也不表达激昂情绪。笔者在授课时，常提醒：这种打法是：平平直直的，运上力量，不用手腕。如图：

图 8



分析上图：一、三拍较长，第三拍长度平分在第一拍两边，二、四拍较短；注意第二拍的高度，并非在第一拍的中央，而是在三分之一的地方。各拍虽然皆

为平直，但第四拍有继起性，仍较有弧度。

（不论是二拍子、三拍子、四拍子，或复拍中的六、九乃至十二拍子，凡小节之最后一拍，皆有继起性，导入次节的强拍，故一律用侧上拍（up baet），其进行均有内弯的弧度，但其弧度的大小，应视拍子的打法而定。）

练习之重点如下：以中庸速度（♩ = 66），口诵 1, 2, 3, 4，一直到拍子的速度完全确定，再开始击拍。

击拍时当以棒尖，或指尖（徒手时）对准图例，其第一拍当对正自己的胸前，如坐标所示，垂直向下，第二拍自中央下方三分之一处，平击向左方。第三拍力求平直。各拍上、下、左、右的范围，皆如前章所述，不可太大或太小。

身体端正直立，保持轻松；肘、腕动作不可过多，各拍无力点，不停顿。

俟四拍子的形态完全记熟后，面对镜子，检查自己的姿势；眼睛正视前方，不可随着手移动。照前章基本动作练习各重点，注意手与身体的距离，各拍有无倾斜。当除去一切纵深的动作。

诗班指挥请用以下的诗歌作为练习：

赞美诗选 1050 首：第 1 首 圣哉三一

第 10 首 当赞美圣父

第 26 首 赞美上帝

迦南诗歌 第 284 首 复兴的点燃

第 99 首 每天早晨都是新的

第五章 预备拍

为求开始的整齐，必须给予每位奏（唱）者，一个准确的预备，指挥者指示预备的动作，就是在预备拍。这个预备拍不但只用于乐曲的开头，连分段的开始及停顿之后均应使用。

预备拍通常为乐曲开始的前一拍：若乐曲开始在第一拍，则其预备拍即为最后一拍；若乐曲开始在第4拍，其预备拍则在第3拍；以此类推。

预备拍的精神与速度，必须完全是该乐曲的精神与速度。开始于第一拍的为强起，开始于其他的拍子均为弱起，强起的小节完整，弱起则一定为不完全小节。预备与结束的动作均与此有关，容后再述。

一、预备拍的作用

预备拍必须明确的指示下列三项：

（1）指示速度：

预备拍的速度就是乐曲的速度，奏（唱）者很自然的根据预备拍的指示，定下速度的快慢。因此指挥必须掌握住乐曲的速度后，才开始指挥。

在合唱中，指挥或有机会为伴奏者，先打一至二小节拍子，定下速度，合唱要进来时，指挥者只要循伴奏的速度给予预备拍即可。但有时，前奏的末端会渐慢（rit.），则指挥的预备拍，仍要以本来速度（a tempo）打出。

（2）指示表情

一个略有训练的合唱团员，则能一望即知指挥的预备拍中所指示的表情。因此指挥必须把握在此短促的一拍中，即能掌握住，他的乐队或合唱团的情绪。在预备拍中使演奏（唱）者进入情况，是一个很要紧的素养。

预备拍的表情，也即是乐曲的表情，二者完全一致，否则会含混不清，使唱（奏）者无所适从。

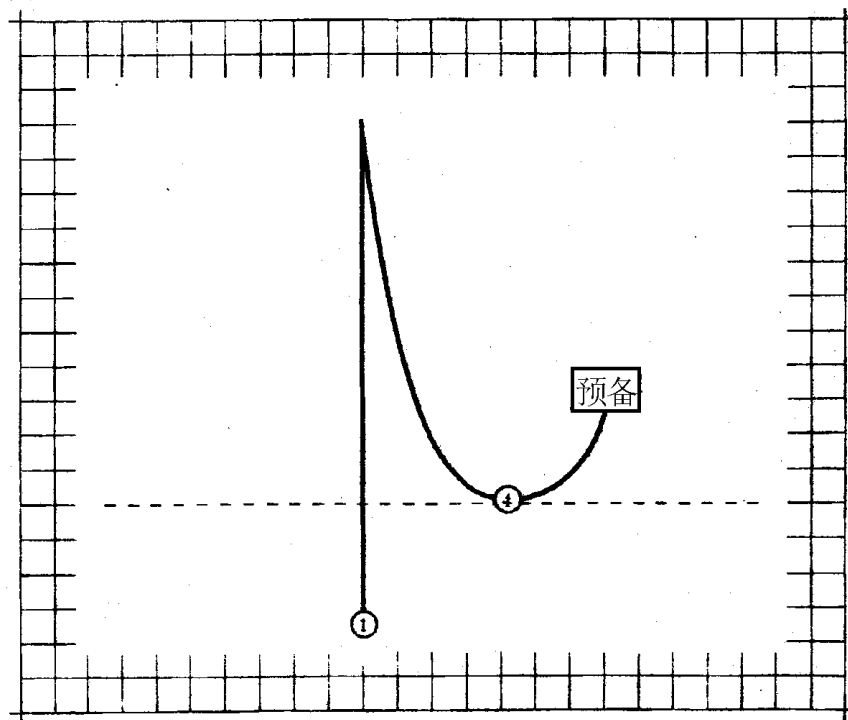
（3）指示呼吸配合：

乐曲开始能够毫厘不差的整齐，是在于预备拍中，要求唱（吹奏）者，呼吸的配合。**其呼吸的急促、平缓完全取决于预备拍的力点。**这随着力点的呼吸就制定了开始的速度与表情。因此预备拍指示呼吸最为重要。俗语说：“好的开始是成功的一半”，但对于一个指挥家来说：“预备拍要求呼吸配合，则是成功的全部”。

预备拍指示呼吸，不仅是要求唱者与吹奏者要以呼吸配合，就连乐队中弦乐器及敲击乐器，也要如唱者、吹奏者一样的在预备拍中呼吸。

二、完全小节的预备拍

图 9



4/4 的拍子，完全小节，也就是第一拍开始的乐曲，其预备拍为第四拍。这个预备拍要以大弧度自预备处上弯至第一拍，第一拍的位置仍在胸前中央，进入后即循拍子的打法进行。

练习时，以棒尖或指尖对准图中之预备处，以口诵①、②、③、④；口诵的速度要按着已定的速度，平稳一致，在诵到④时，手同时动作，由预备处循图进入①，如此反复练习。

然后面对镜子，就以上所练习的，凭记忆再做，惟不再口诵，而在内心默数①，②，③，④，至第四拍时同时击出预备拍。进入第一拍后不要停止，继续以持续的四拍子指挥几个小节，反复练习，并藉镜子纠正自己的姿势。

有几个常犯的错误，务必注意：

(1) 初学者，口诵 1, 2, 3, 4 速度尚能平稳，但当第四拍开始进入时，则会加重、加快。应该小心保持速度的一致。

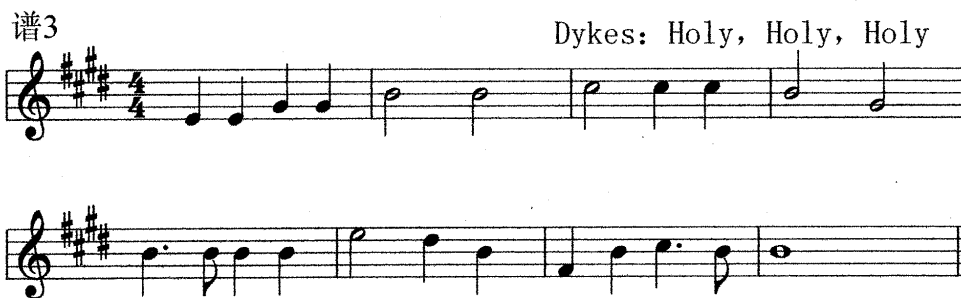
(2) 常有些年轻的指挥者，指挥此预备拍时，除了手的运动之外，在身体

上也会加入许多多余的动作，如耸肩、胸部与身体上提，脚跟随之离地等等。虽然其本意在于指示唱者呼吸，但这些动作却是要避免的。

(3) 小心不可在预备拍前端，加入任何的动作。有的初学者在开始时，犹豫不决，以致加上了别的动作，因此而造成不良影响。必须果决，不可三心二意，当手置于“预备”处决定开始后，即直接果敢的击向第一拍。

当预备拍练习好以后，要寻找几首适合于持续四拍子的曲子，作为实际的练习。如：

谱3 Dykes: Holy, Holy, Holy



谱4 (此曲也可用轻跳音的打法) Handel: 快乐的铁匠



以上两曲都是持续、庄重的歌，亦都是第四小节为预备拍者，学习者不妨依此例另找些这样的歌曲作为练习。

练习时，最好邀请一位（群）同伴，以钢琴或唱帮助练习，藉他（们）的开始准确与否，验明自己的预备拍是否明显，速度是否合于自己的标准。切记不要使自己跟随他们，而是领导他们，要求他（们）跟随。一定要做他（们）的主人，而不是个随从者。

若用唱片或录音带就不够理想，因为无法把握预备拍，更糟的是，速度已经决定，指挥只能跟随，而不能主导。

有一个非常要紧的习惯必须要养成：乃是专注的看着你的演唱（奏）者，眼睛要掌握到每一个角落。因此指挥者必须熟记开始的几个小节；一个埋头于乐谱中的指挥者注定是个失败者。

诗班的指挥请用前方所列举的赞美诗选 1050 首的第 1，10，26 首及迦南诗选的第 284，99 首作为加上预备拍的练习。

三、其余的预备拍

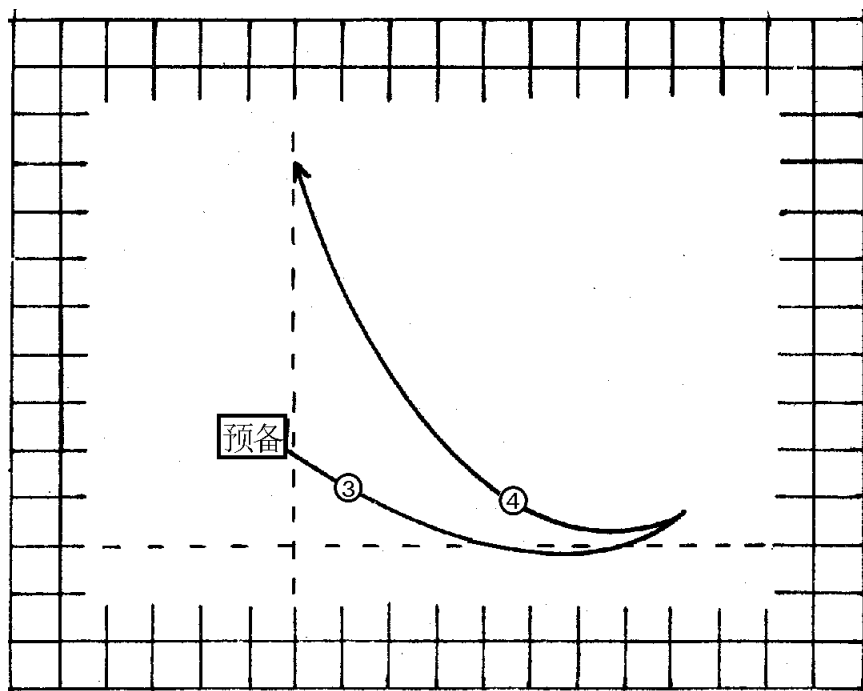
一、乐曲第四拍开始的预备拍：（图 10）

第四拍开始的乐曲，其预备拍为第三拍，这与完全小节的预备拍，同样常用。

首先，应该知道，第三拍的实际长度，本为外拍由左平击至右，其长度几与第一拍相等，故能用以表示次强拍。但当做预备拍时，却仅取其后半，开始在胸前中央，或略为偏左；但尽管拍子缩短，其时值仍然不变。

持续的拍子，各拍进行较直，但其预备拍仍略带弧度，方能明显，但其力度分散于全拍之中，一如持续拍之精神。

图 10



其练习的方法，仍如完全小节的预备拍相同，以棒尖或指尖（徒手时），对准图示之“预备”处，口诵 1，2，3，4 俟速度稳定后，在③的同时加上手的动作。而后面对镜子，默数 1，2，3 在③处开始动作。开始后不要停止，继续指挥几个小节。以后各预备拍的练习方法，均以此方式，不再赘述。

惟第三拍的预备拍，小心不要因手臂的动作，而牵动身体。

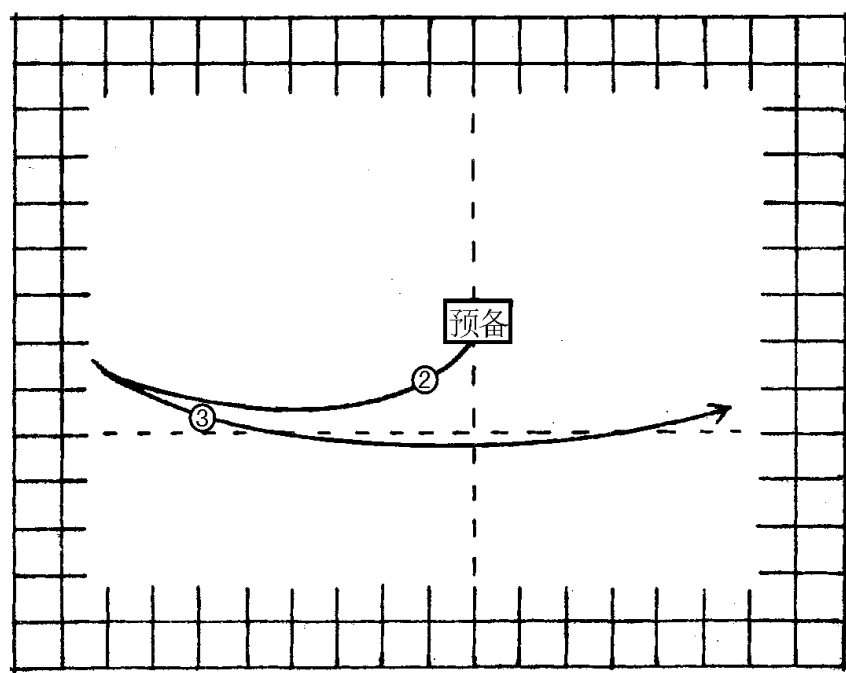
仍然请一位（群）同伴，以钢琴或唱帮助练习，方法与完全小节之预备拍相同。



诗班指挥请以赞美诗选 1050 首的第 194 首《当主降临》、第 171 首《十架道路》、第 433 首《教会根基》做为练习。

二、第三拍开始的预备拍：（图 11）

图 11



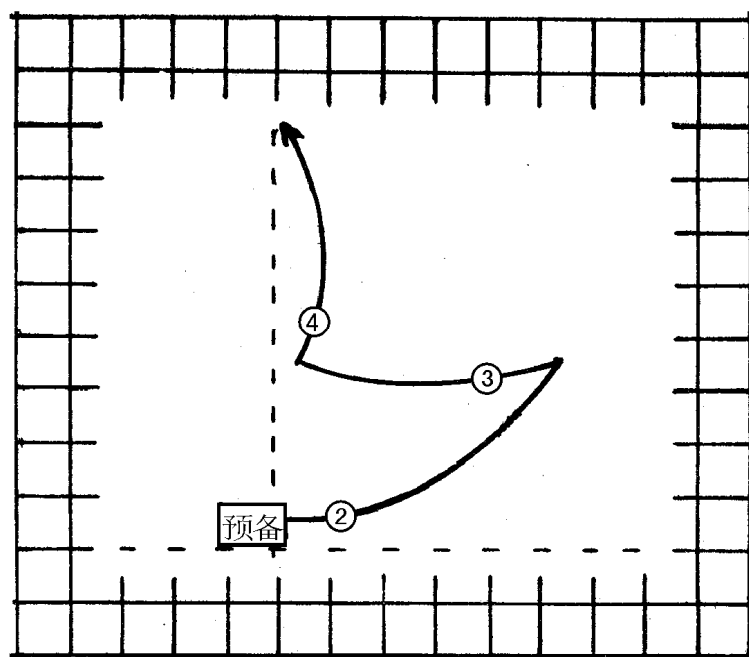
其预备拍在第二拍，是起拍中较少有的，也是不易指示清楚的。

起拍的第三拍是次强拍，不少初学者很容易因为用力的缘故，而牵动手肘向内倾斜，以致拍子不在一个平面上，应该留心避免。

第二拍自预备处，进行之尾端，略加腕力上钩，如此容易明确表达。

对一般人来说，此种拍子仍不习惯，在教会的诗班，与会众唱诗时，因为他们没有受过什么训练，而且接触此类的乐曲亦不多。指挥为求明确的表达给他们，当用下面的变格起拍。（图 12）

图 12



此种变格起拍，乃是移动了拍子的本来位置，将做预备拍的第二拍，置于胸前中央，起拍的第三拍内绕，第四拍再上举进入第一拍，开始后各拍仍循本来的位置进行。

循以前所述之方法练习。

谱7

Haydn: 奥国国歌



谱8

英国民谣: Dulce Domun



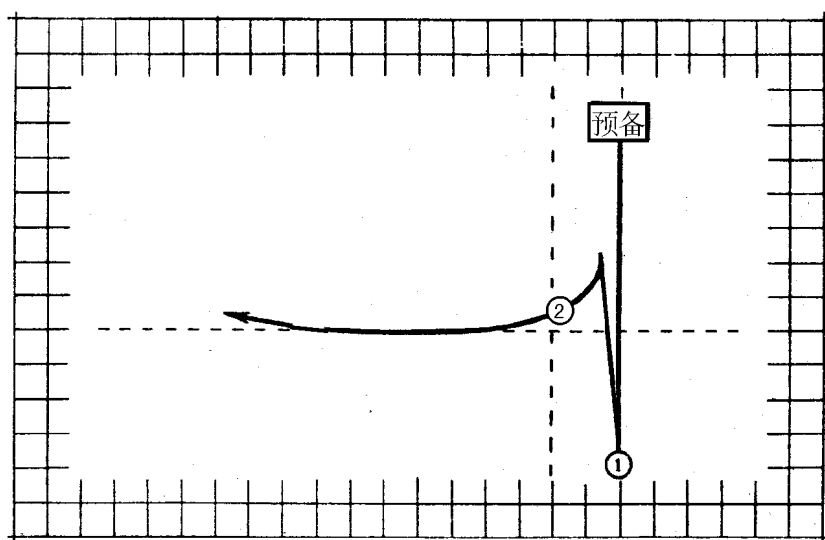
以此二种方法反复练习。

诗班指挥请以赞美诗选 1050 首：第 247 首《撒网的人》做为练习。

三、第二拍开始的预备拍

其预备拍在第一拍，较为少用，但指挥不难明确的表达。（图 13）

图 13



就图所示：当作预备拍的第一拍，略偏于右方，这样它的起拍，容易获得较为自然的效果，而且可以免除起拍向内倾斜的弊病。

谱9

Sibelius: 我灵镇静



循前述之重点，练习之。

诗班指挥请以赞美诗选 1050 首：第 827 首《主耶和华的灵》及下列的《以马内利歌》作为练习。

以马内利

C大调 4/4

0 5 $\dot{1}$ $\underline{7}$ | 6--- | 0 4 7 $\underline{6}$ | 5--- | 0 3 6 $\underline{5}$ | 4--- | 0 4 3 $\sharp$ 2 | 3--- |
0 5 $\dot{1}$ $\underline{7}$ | 6--- | 0 4 7 $\underline{6}$ | 5--- | 0 3 6 $\underline{5}$ | 4--- | 0 4 3 2 | 1--- ||

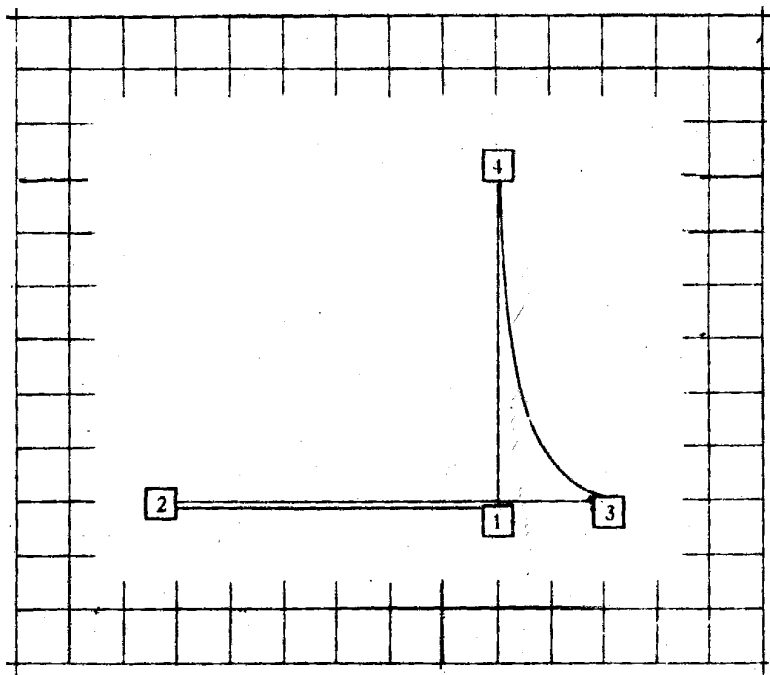
学习者自行找些不同起拍的四拍子乐曲，作为参考练习，但先不要用后半拍开始的曲子，因为那需要更进一步的技巧。

第六章 四拍子的别种打法

一、轻跳音（Light Staccato）

这是一种快速，以直线进行的拍子，每拍均有力点，拍子的幅度小，进行流畅，不呆滞。用以表达生动活泼、轻巧清脆、光明的、欢乐的。

图 14



留心图中皆为细线条，表示拍子进行流畅，轻巧，而方格表示各拍力点及停顿位置。

轻跳音的各拍均以腕肘动作完成，第一拍不做反弹，但每一拍的力点都要把握，大臂则放松，不做任何活动，仅支持腕的动作，使之柔软，有弹性。

练习时可使用 ♩ = 126 速度，生动而焕发有力，俟纯熟后可以再 ♩ = 108 至 ♩ = 160 之间练习之。

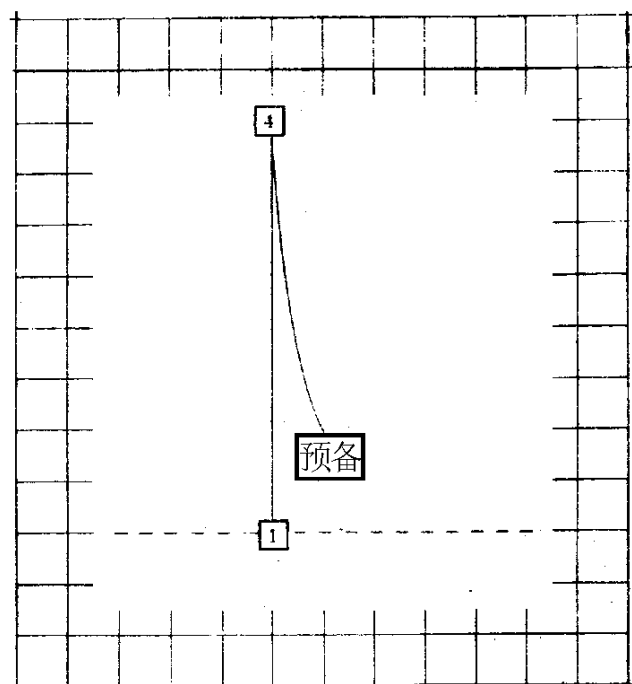
其预备拍的打法如下：（图 15）

轻跳音之预备拍，自预备至 4，要非常快速而果决，以手腕的弹射动作击出，此预备拍较直，因为其不但要指示速度，而且要表示出其清脆的特性，并且必须在首拍之前加上力点停顿。

练习纯熟后，再依谱练习：

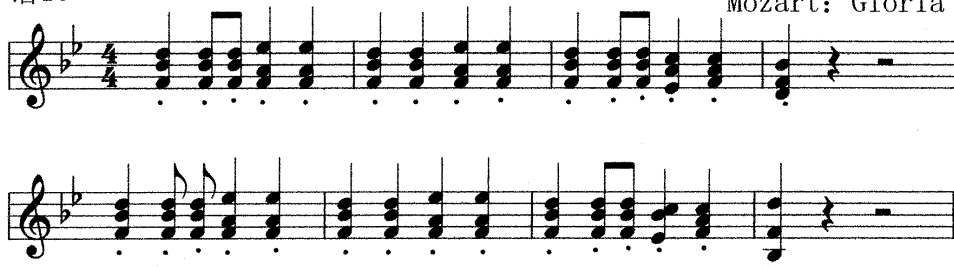
并依例所示，再选些适于轻跳音的曲谱练习之。

图 15



谱10 （音符上方或下方加“·”是顿音，也称跳音）

Mozart: Gloria



谱11

孙德芳：台湾的西瓜



诗班指挥请以赞美诗选 1050 首的：

第 765 首《生命种子》

第 248 首《永生门》

第 288 首《我是耶稣门徒》

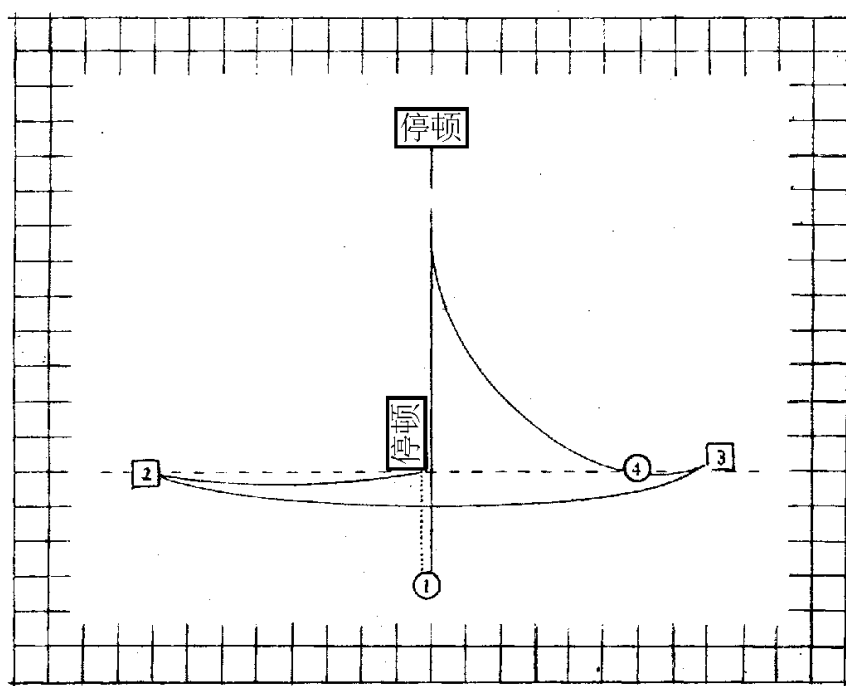
第 61 首《美哉善哉》

加上预备拍作为练习。

二、大跳音（Full Staccato）

大跳音是一种幅度大，各拍子的范围幅度较大，比轻跳音的幅度大，拍子的进行流畅，每拍停顿，第一拍反弹的刚劲有力的打法，除使用腕力外也用肘及大臂。大跳音是表达英勇、威武、雄壮如军歌的。

图 16



留心大跳音的力点：每一拍均加力点，但注意第四拍的力点，是在拍子的最末端，即第一拍开始处；第一拍的力点要加反弹，（见第四章第一节图例说明），反弹之后再作停顿，第二、三拍均加力点，但较轻，其力点也均略作停顿。

第一拍的反弹不是以“作用力”表现的；正如拍球，向地下拍时是用力的（作用力），而球自地上弹回来就是不凭外力的反弹了。

大跳音是以腕、肘及大臂的配合动作击拍，不若轻跳音的只用腕肘。但腕部动作比轻跳音的腕部动作少。肘与大臂的使用，也不是一成不变的比例，乃与其表达音量的强弱成正比。音量越大，则肘与大臂的动作越多。

当表现弱音（piano）时，大臂的动作极少，而多用腕、肘。惟在第二、三拍，用肘也较少，腕部动作比较多。但第一、四拍的动作比例较大，因之拍子的

幅度小，弹性短促。若表现强音（forte），则大臂的动作增加，其幅度约为弱音的一倍半。

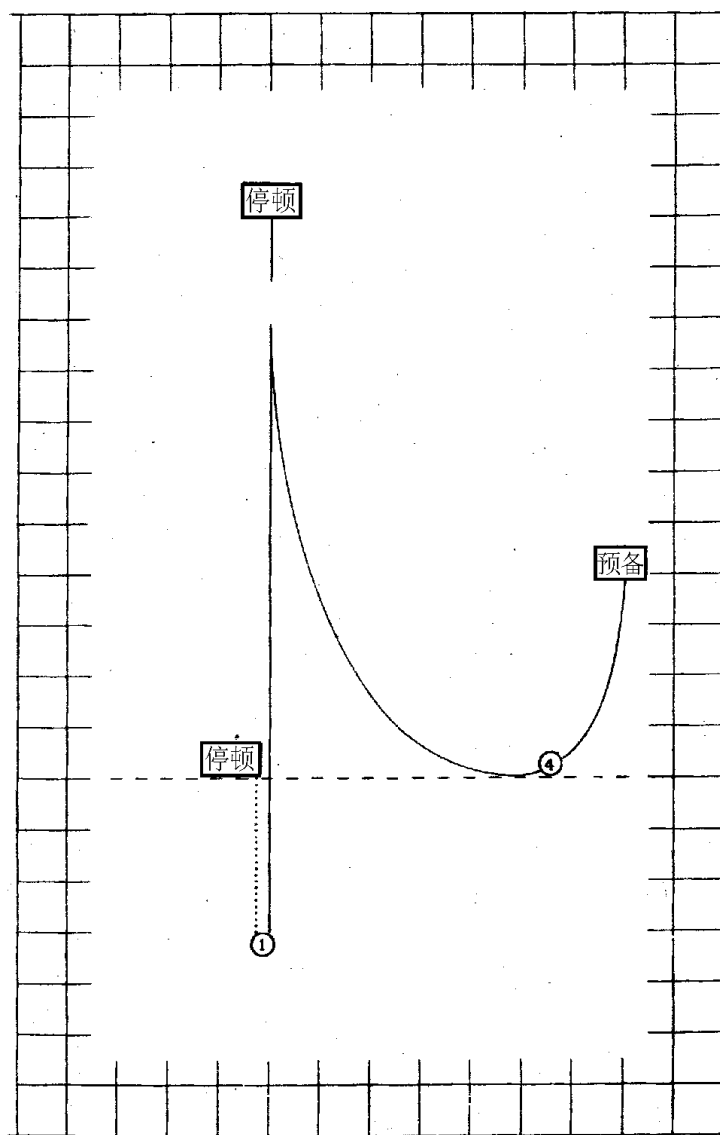
依强弱不同之幅度，循 ♩ = 80 与 ♩ = 100 之速度练习之。

大跳音之预备拍如下：（图 17）

练习时仍须平稳的持住速度，然后再开始击拍。

练习大跳音击拍时，常有些初学者，为求表现力度，而跟随拍子点头、弯身，这些不必要的动作要注意避免。

图 17



请以谱 12、13 作为练习：

谱12 Beethoven, arranged by: Edward Hodges

谱13 Elvey: 拥戴歌

诗班指挥请以赞美诗选 1050 首的：

第 479 首《作主精兵》

第 769 首《进深进深》

第 449 首《信徒快遵主命》

加上预备拍作为练习。

三、圆滑音（Legato）

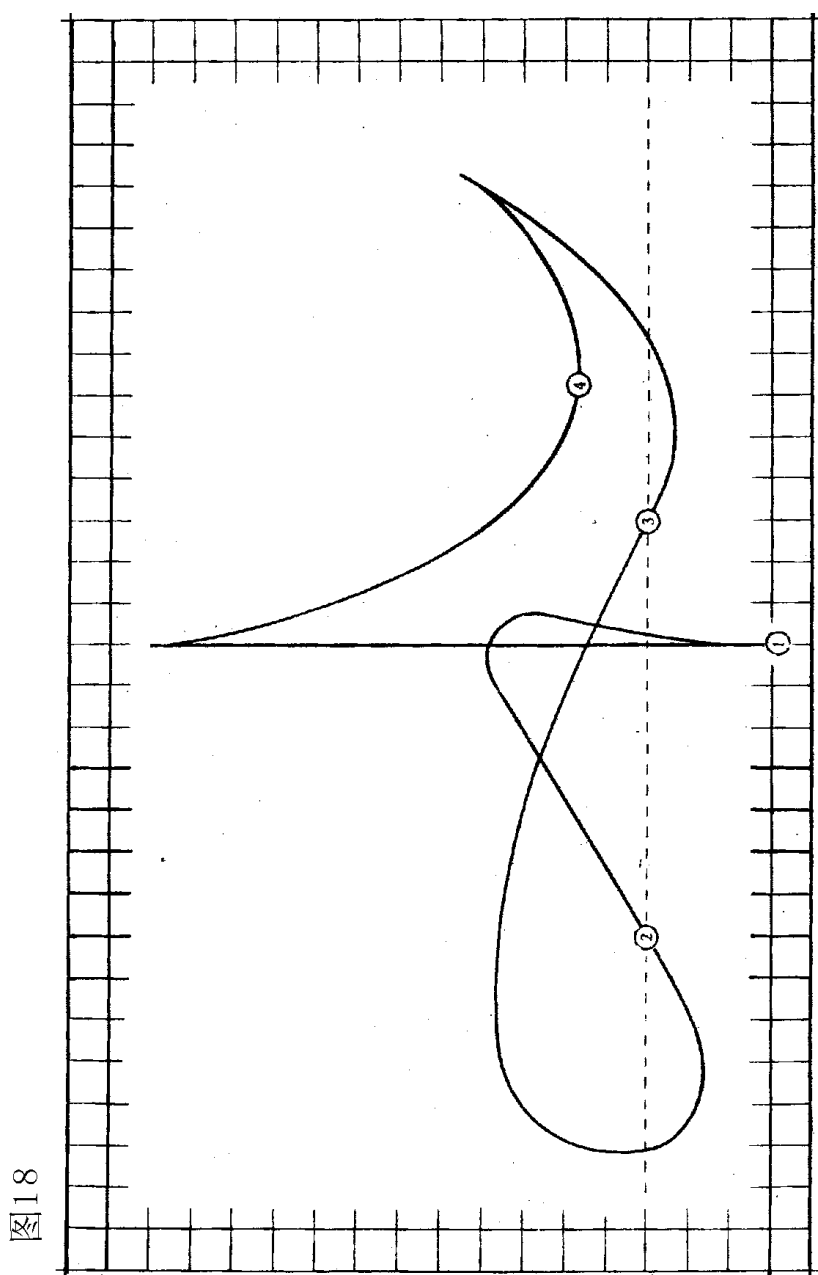
圆滑音的打法：除第一拍垂直而下外，其他各拍均弯曲进行；是用腕与肘的配合动作。肘略提高，以腕与手指及掌心的朝向互相配合来表达。拍子进行弯曲的程度，与圆滑的程度成正比。而其幅度的大小，则有赖音量的强弱而定，可由极大到非常细小。

圆滑音的拍子，适于表现柔和、优美，进行平缓而不带重音，抒情而带有诗

意。虽然与持续的四拍子，同样的不用力点，但却因各拍子弯曲较大，故也较优美。

注意：尽管肘、腕的动作较大，但指挥棒尖仍是重点；徒手也仍以指尖为重点，而不可转移在肘、腕。无论各个环节如何使用，绝不可取代棒尖（徒手为指尖）的首要地位。（见第三章基本练习）。（图 18）

按照图 18，加上前述图 9 的预备拍，（持续与圆滑音可用同一种预备拍），以适中的幅度练习，惟因各拍弯曲较多，拍子不易准确，可用节拍器帮助，（以 ♩ = 72 的速度），多用肘、腕的配合，直练到清楚的觉得能表现各种程度的圆滑音为止，手臂的动作虽然热烈，但肌肉仍需放松。



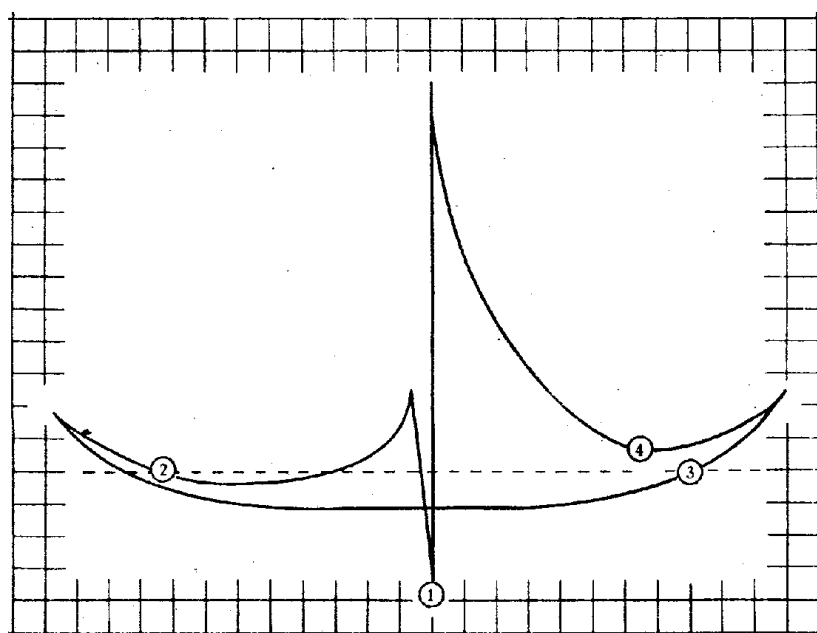
然后，以幅度的大小，表现 *p*（弱）—— *mf*（中强）—— *f*（强）。首先制定小幅度表现 *p*（弱），*mf*（中强）约为加大它的一半，*f*（强）约为它的一倍。在 *f* 至 *ff*（更强）时，要使用全臂的幅度。

依拍子幅度的大小表现强弱，俟各种幅度确定后，也即 *p* *mf* *f* *ff* 的程度确定，依不同的强弱练习下列乐曲。（谱 14、15）



不要以为持续的四拍子，与圆滑音四拍子，是截然不同的两种打法，在二者的直线与曲线之间，可有许多不同的变化，形成许多不同成分的持续混有圆滑音的打法。这是非常实际而真实的，因为乐曲的性质，不会截然的圆滑或完全的持续，因此有持续与圆滑的交互打法，其打法如下图：（图 19），

图 19



循图练习纯熟，并以谱 16，17，18 为例再练习。

谱 16 陈田鹤：怀古

The score for Figure 16 is a single-staff melody in 4/4 time. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody consists of several measures, including some with ties and rests.

谱 17 T. H. Bayly: Long Long Ago

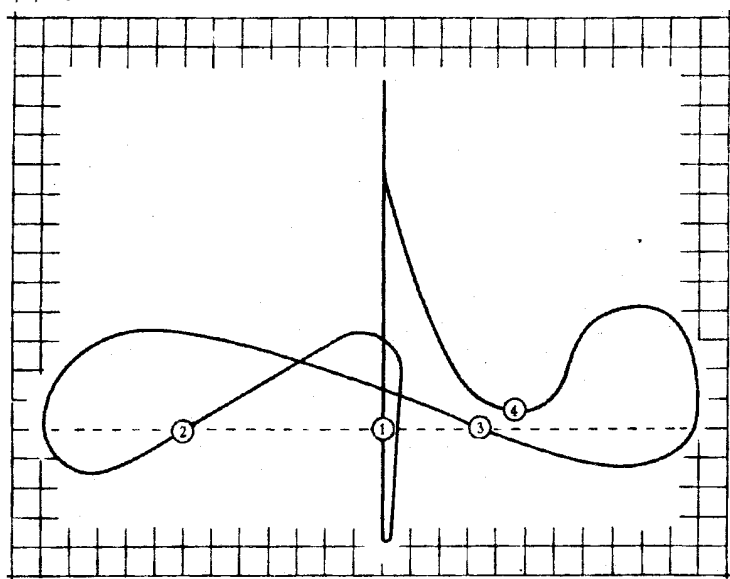
The score for Figure 17 is a two-staff score in 4/4 time. The key signature has one flat (Bb). The upper staff contains the melody, and the lower staff contains a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

This block shows the continuation of the musical score for Figure 17, specifically the final measures of the piece. It maintains the same two-staff format and key signature as the previous section.

谱18 Bach: Omeine Seele

再者，尚有非常圆滑的四拍子，较前述圆滑打法更甚，如图：

图 20



依下谱练习：

谱19 Dvorak: 新世界交响曲



诗班指挥请以赞美诗选 1050 首的：

第 87 首《美哉主耶稣》

第 617 首《炼我愈精》

第 174 首《真可赞美耶稣》

第 580 首《跟主走牺牲路》

第 651 首《耶和华是爱》

第 512 首《野地的花》

第 343 首《爱的真谛》

加上预备拍作为练习。尝试圆滑的、非常圆滑的打法。

在这些不同程度的圆滑音打法，完全视乐曲的性质，而决定使用何者为宜。

所以，指挥当具备了解乐曲的素养，（在本书第二章中已有提示）。

寻找不同程度的圆滑音所表现的乐曲，依不同速度、不同强度练习之。

四、各种表情的交互使用

当实际面对一首乐曲时，指挥者不可能拣取某一种打法，而从头至尾一成不变，因为乐曲本身的主题，都会有对比感，这些对比感促使乐曲的平衡与进行。因此指挥必须把握住这些感受，而使用不同的打法，表达不同的乐思。

再者，乐曲也不全然是按照持续音、轻跳音、大跳音、圆滑音做成的。相反的，乃是这些指挥的类型，是根据乐曲分析而来的，它不纯然是这个或是那个，时常是二种或三种交互混合，例如：谱 21



这是一首崇拜上帝的歌，是以持续音与大跳音的结合，拍中持续有力，但力点又很明显，用以表示雄伟、庄严与肃穆。



谱 22：这是一首雄壮，而明快的军歌，由持续音与轻跳音的结合。

诗班指挥请以赞美诗选 1050 首的：

第 415 首《慈仁救主》：圆滑加持续，第 9 小节到 12 小节由完全圆滑逐渐加上持续。

第 488 首《我们要同心同步》：开头的 8 小节为轻跳音，自第 9 小节副歌开始为大跳。

第 433 首《教会根基》，前 8 小节为庄严的持续音，后 16 小节要加上圆滑音。

第 476 首《坚定宣告》：前 8 小节是持续加圆滑，第 9 — 16 小节要持续加大跳音。

第 15 首《快乐崇拜》：前 8 小节与最后 4 小节均为持续加大跳，而 9 — 12 小节则是由圆滑逐渐加上持续。

当多找些例子，加以分析，并尝试以不同打法表达其曲趣。每一首乐曲都或多或少的，可依不同的方式表现，其韵味也就随之不同。

每一位指挥家对于乐曲的解释，也都有或多或少的不同。因不同的解释，也就以不同的打法来表现。所以，我们应该分辨：不要因为不同的处理方式，而将之看成为指挥技巧的差异。指挥技巧仅在于纯熟、明确的表达，使唱（奏）者得到确切的乐思而已。至于处理得是否合适，乃是决定于对音乐的素养。

五、各种预备拍

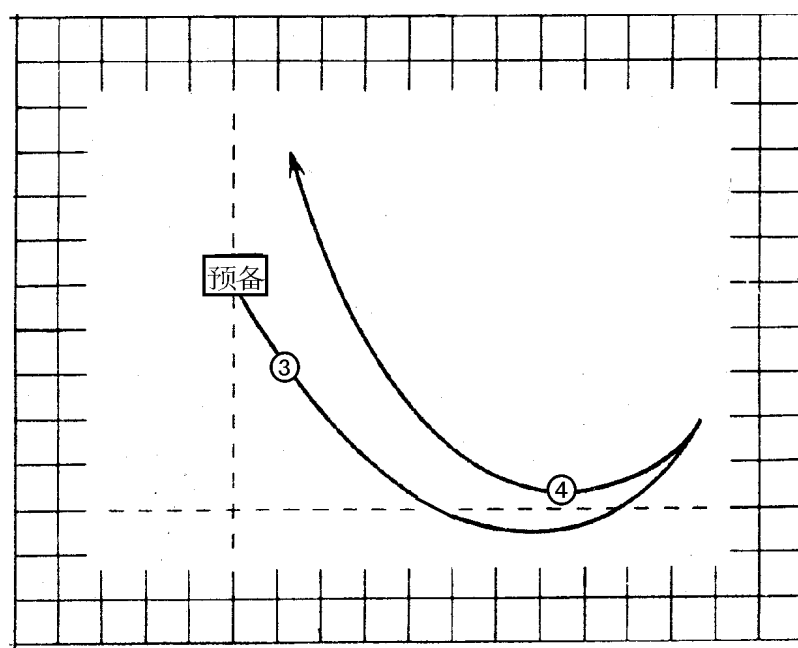
第四拍为预备拍的各种打法，已于本章各节讨论过，（其中圆滑音的打法系用图 9）。在此均不赘述。此节仅就第三拍、第二拍及第一拍预备拍之圆滑音及跳音加以探讨说明。

惟轻跳音与大跳音，二者之各预备拍打法大致相同，故合并于一起。

A. 第四拍开始的预备拍

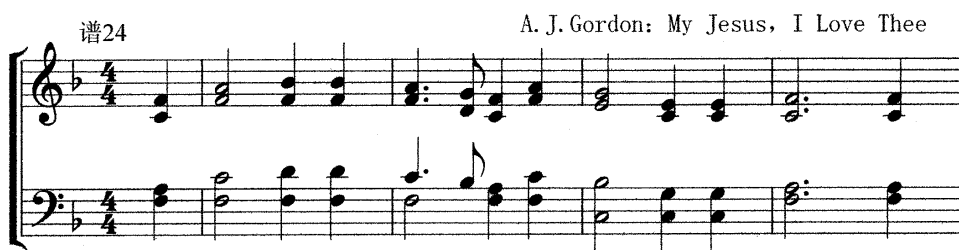
其预备拍为第三拍：圆滑音的形式：

图 21



图中预备拍的第三拍，仅用其长度之一半。位置较高也较弯曲，惟不可太重，因进入的拍子为第四拍，是弱拍。

循第五章（持续的）预备拍提示的练习方法练习之。



诗班的指挥请以赞美诗选 1050 首的：

第 529 首《主是避难所》：前 12 小节用持续，13 — 16 小节加圆滑音，最后四小节回到持续。

第 377 首《复兴你的工作》，正歌用持续，副歌加大跳音。

第 80 首《赞美主圣名》：正歌持续加大跳，副歌则大跳加多。

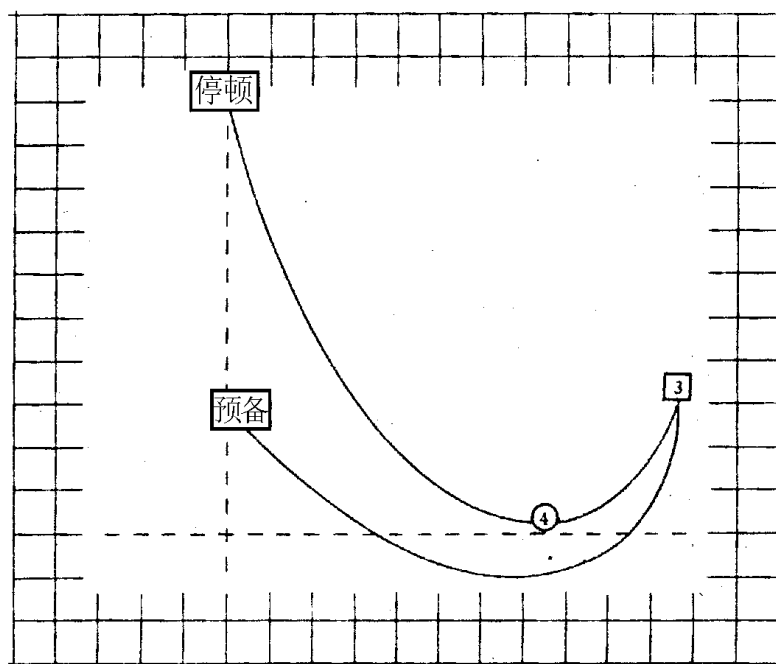
第 576 首《完全献上》：前 8 小节持续加圆滑，9 — 16 小节持续加大跳

音，17 — 28 小节持续加圆滑。（最后 3 个  先不用处理）

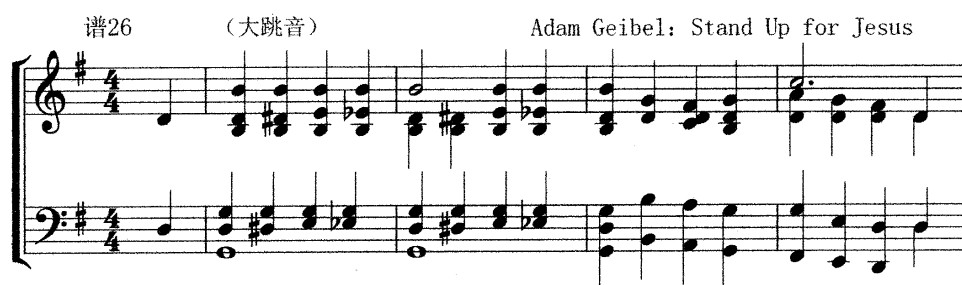
请加上预备拍作为练习。

跳音的形式：

图 22



一定在预备拍的第三拍中，清楚的将跳音的性质，表现出来，并注意自[预备]至[3]的力度。





诗班指挥请以赞美诗选 1050 首的:

第 193 首《末日点名》，正歌用轻跳音，副歌加上大跳音。

第 714 首《赞慕美地》，正歌轻跳音加圆滑，副歌加大跳音。

第 722 首《仰望我家乡》，正歌轻跳加持续，副歌大跳加持续。

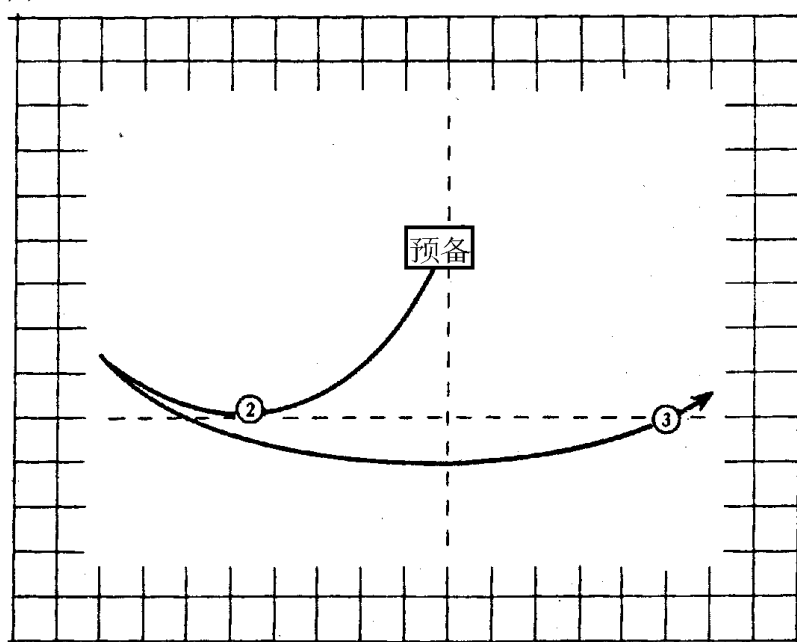
第 834 首《我真渴慕你恩膏》，前 8 小节少许轻跳加上持续，9 — 16 小节一点大跳加上持续。

作为练习，加上相当的预备拍。

B. 第三拍开始的预备拍:

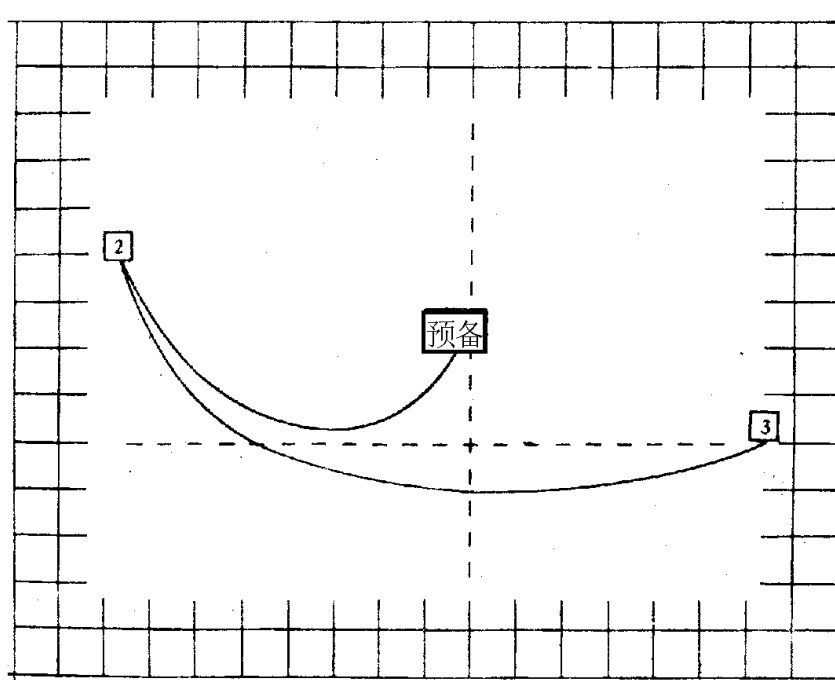
预备拍在第二拍，其圆滑音的打法:

图 23



跳音的打法：

图 24



以上二种打法，均将做为预备拍的第二拍之位置改变，（在一般的拍子中，第二拍的位置比预备拍之第二拍为低），这样使效果比较清楚，故不必用第五章第三节“二”的变格起拍。但圆滑音要注意②末端，手腕上钩的动作；跳音更要加上力点使之容易清楚。

谱29 (圆滑音) W. B. Bradbury: 橄榄山头歌

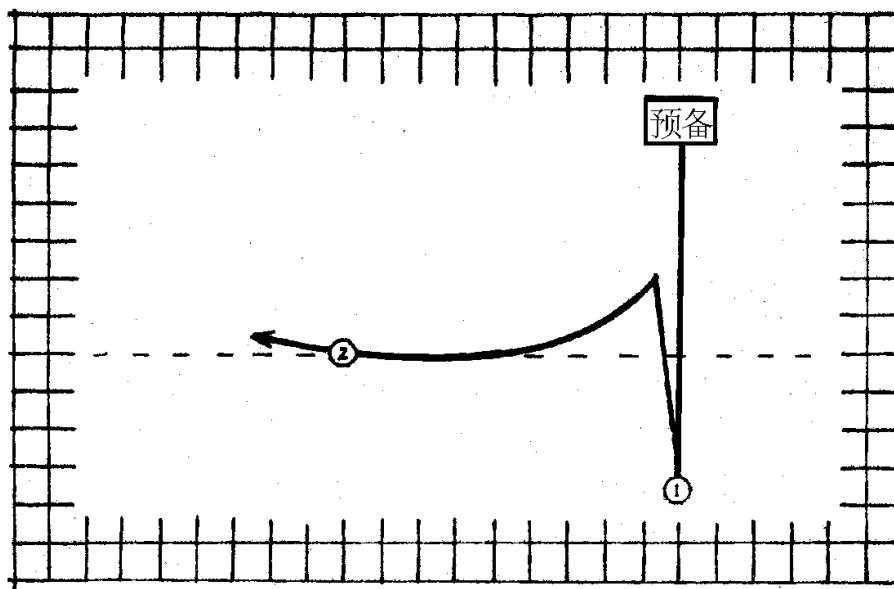
谱30 (圆滑音与轻跳音) Bach: Gavotte

C. 第二拍起拍的预备拍：

以第一拍为预备拍，兹将此两种形式分别于后：

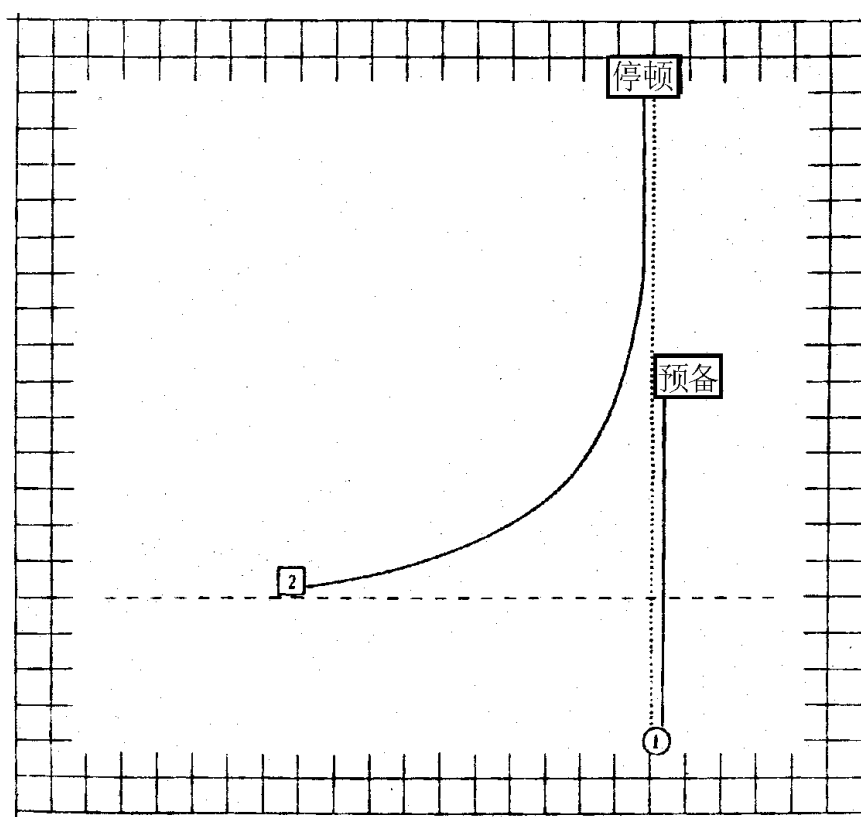
圆滑音：

图 25



跳音：

图 26



预备拍的第一拍，仅用一半的长度，略偏于右方，如此可使进入的第二拍顺利；也注意跳音的反弹较大。

谱31 (大跳音) Mendelssohn: Hark! the Herald Angels Sing

谱32 (轻跳音) arr. by Boersma: Everybody Ought to Know

谱33 Mendelssohn: Behold, God the Lord (Elijah)

第七章 三拍子

三拍子的基本精神是温柔、优美的；它的第一拍是强拍，二、三拍弱，强拍仍以下击拍（down beat）来表示。

一般说来，3/4 最常用，除快速的圆舞曲外，通常都是温和而优美的。3/8 较轻快，优美中带有活泼感。3/2 用的较少，优美中带有凝重，速度比 3/4 更慢些。

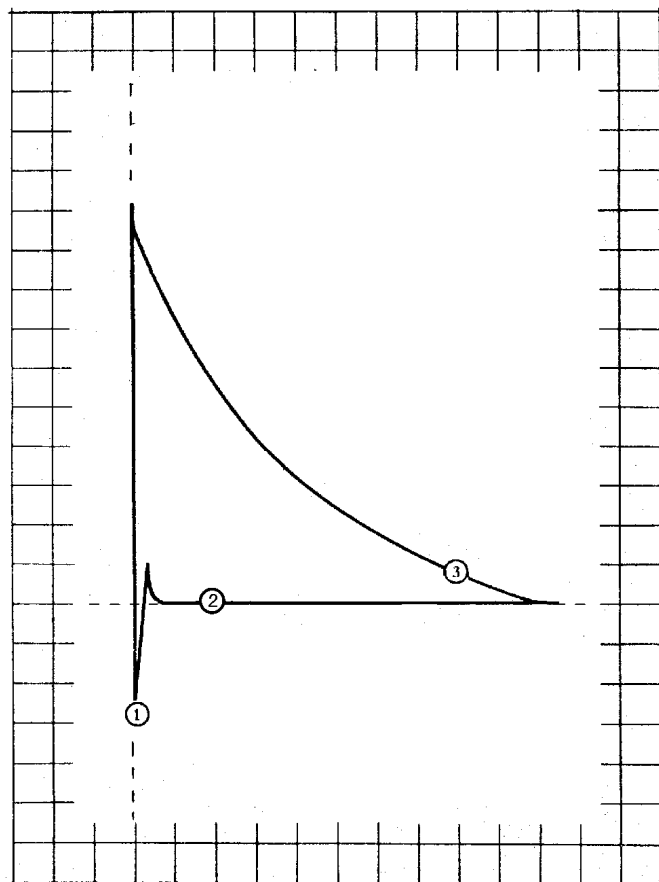
一、持续的三拍子

不加力点，而力度均匀的保持在全拍之中，以表现它的稳定与和平；各拍之间毫无停顿。

各拍进行较直，腕部的动作少，一如持续的四拍子。（图 27）

第一拍实际的位置是在胸前中央，注意图中虚线所表示的拍子范围，以下各图均是如此。

图 27



二、圆滑的三拍子

表达三拍子的优点，以圆滑的打法较为重要，因为圆滑的打法就是具备着优美的特性。

除第一拍外，二、三拍弯曲较大，手腕与肘的动作较多，但仍要注意，不要因为腕肘的动作较大，而取代了棒尖或指尖的重心。（图 28）

图 28

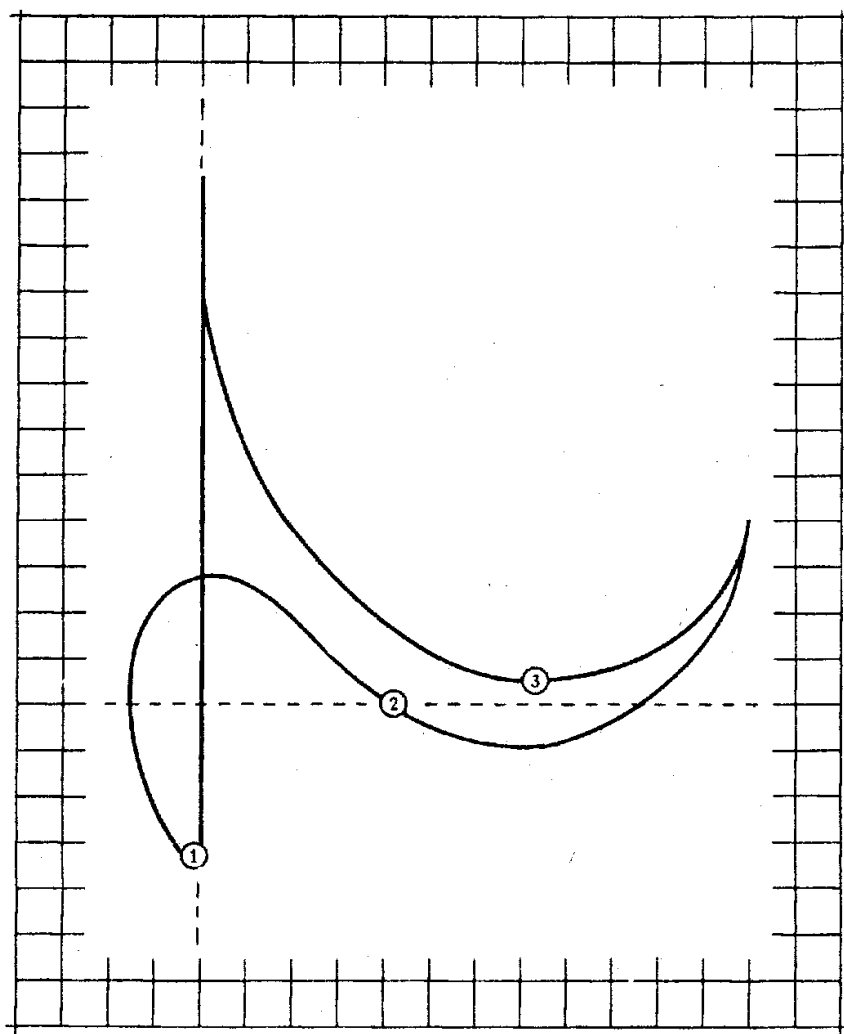
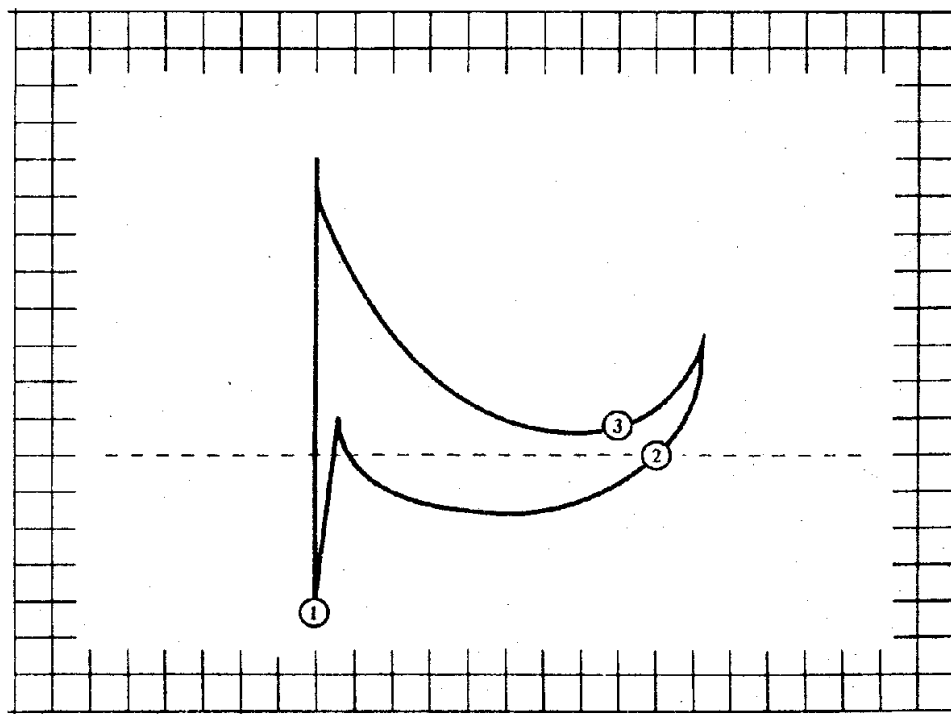


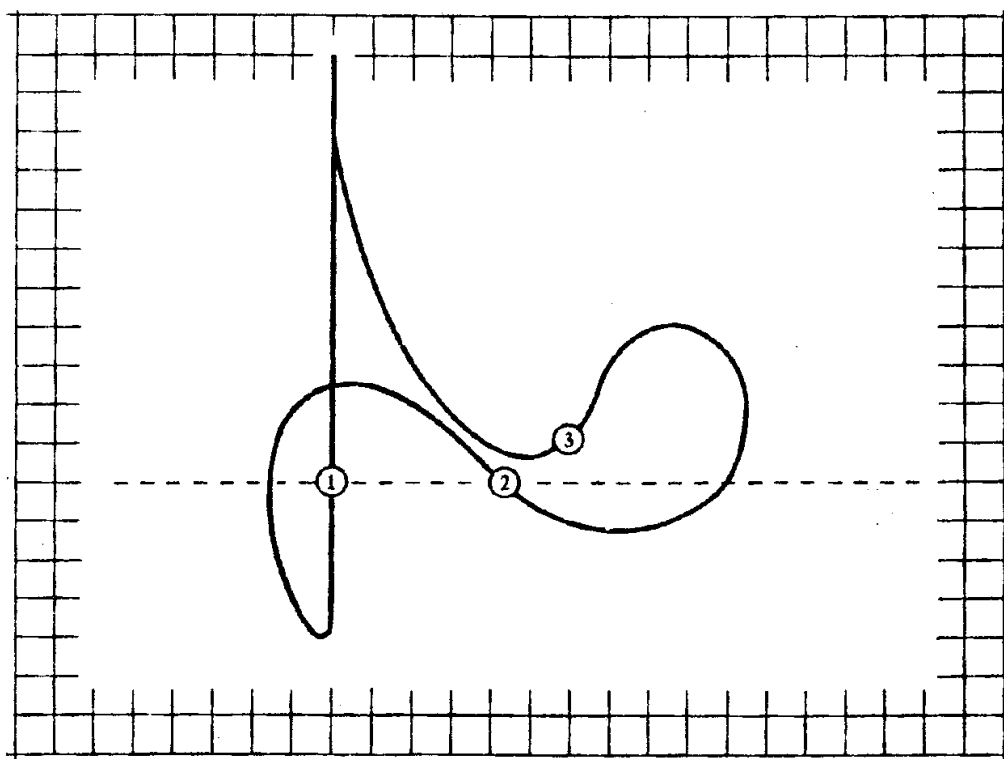
图 29 是持续三拍子与圆滑三拍子的交互混合，其理由正如第二章第三、四节所述，学习者当就二者的直线与曲线的程度做各种练习。

图 29



还有非常圆滑的打法：（图 30）

图 30

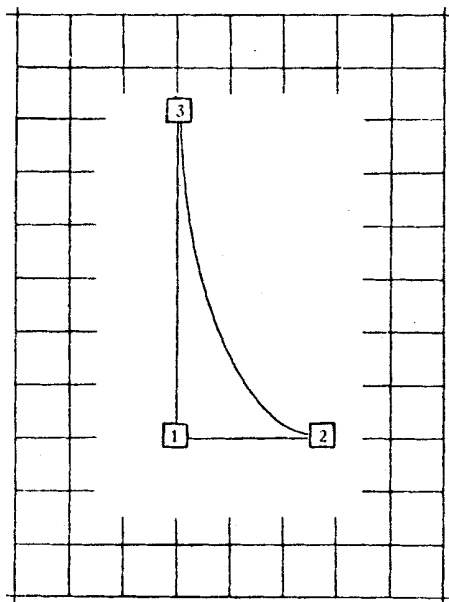


视乐曲性质的需要，而采用各种不同的打法；也可尝试一首乐曲使用不同的打法来处理。指挥者可藉此得到不同的韵味及曲趣。

三、轻跳三拍子

正如四拍的轻跳打法，以小的幅度，加入力点停顿，以手腕的动作指挥，肘与大臂稳定放松。（图 31）表达生动活泼，轻巧清脆。

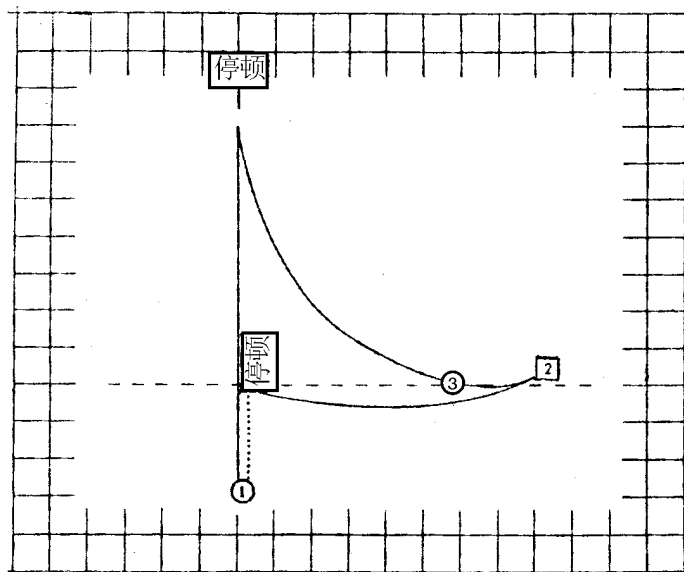
图 31



四、大跳的三拍子

按照下图的形式，引用第二章第二节指示的重点练习之。注意第一拍的反弹；第二拍的力点；而第三拍用较多的力点，停顿在第一拍的上端。这些力点仍是手腕的动作。用以表达雄壮、威武。

图 32



五、各种预备拍

A. 完全小节的预备拍：

1.持续与圆滑的打法，可使用第五章第二节图 9 所示的打法，将其第④拍变换为第③拍即可，在进入第一拍后循三拍的打法进行。

2.轻跳的预备拍，也可以按照第六章第一节图 15 之四拍子之轻跳，将第④拍换成第③拍即可。

3.大跳的预备拍：同样使用四拍子大跳的预备拍，见第二章第二节中之图 17。

B. 第三拍的预备拍：

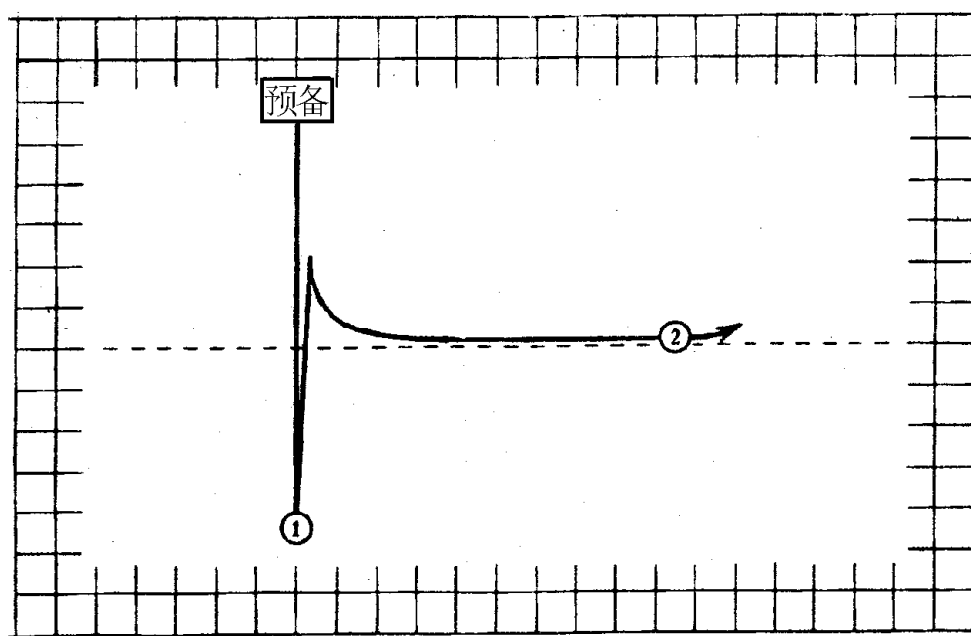
1.持续与圆滑的预备拍，可使用第六章第五节 A.图 21 的形式，惟须将第③、④拍分别改为第②、③拍即可。

2.轻跳与大跳的预备拍：可用第六章第五节 A.图 22 之形式，仍将第③、④拍分别改为第②、③拍即可完成。

C. 第二拍的预备拍：

第二拍的预备拍为第一拍，这是与四拍子的预备拍不同的，其圆滑与持续形式：

图 33



练习时小心，预备拍的①为求开始明确起见，经常比普通的第一拍低些；但开始以后，第一拍的进行，就不可再像预备的形式了。

其跳音形式：（图 34）

图 34

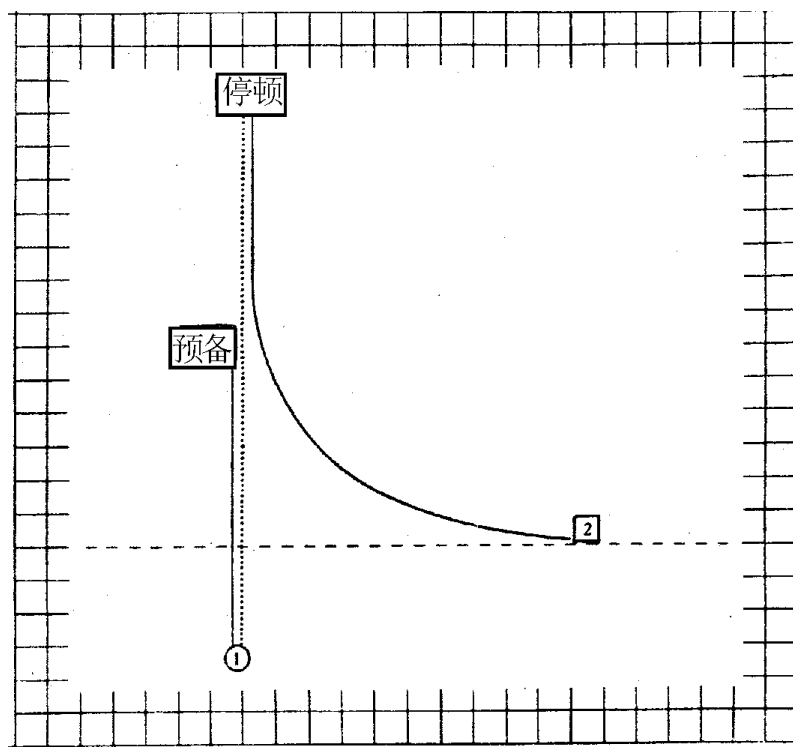


图 34 做为预备拍的第一拍，其长度仅及普通长度之半，（比一般的第一拍低）但反弹力扩大，以表示其跳音的性质。在轻跳音时将各拍的幅度缩小，仅使用腕肘动作。

就本章各节所述，配合预备拍，做持续、圆滑及二者之交互混合打法，轻跳的打法，大跳的打法的各种练习，俟纯熟后加入下列乐曲：

持续：

谱34 arr. by Robert Harkness: 伟大之救主

谱35

Viadana: Cantate Domino



谱36

Arr. by excell: amazing grace



谱37

Palestrina, arr. by W. H. Monk: Alleluia



圆滑

谱38

Mozart, arr. by J. C. Blaker: 微声盼望



谱39

奥国民谣: Edelweiss



谱40

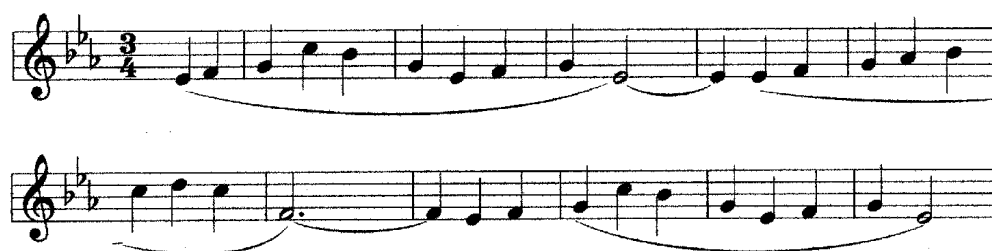
Handel arr. by Rosemary Hadler:

I Know That My Redeemer Liveth



谱41

Vieni Sul Mar



混合

谱42 黄友棣 伟大的母亲



谱43 William M. Runyan: 祢的信实广大



轻跳音:

谱44 波兰民谣: 到森林去

unison



谱45

F. Grote: 要是有一把小提琴

谱46

W. H. Doane: 荣耀归于真神

谱47

T. Dubois: Fifth Word (摘自基督十架七言)

谱48

(圆滑音及大跳音练习)

A. Vivaldi: II. Gloria



诗班指挥请以赞美诗选 1050 首的:

用持续打法:

第 586 首《先贤之信》

第 12 首《坦然无惧》

用圆滑打法:

第 337 首《奇异恩典》

第 421 首《祷告与交通》( 延长记号先不要处理)

用轻跳打法:

第 37 首《万福真源》

用大跳打法:

第 466 首《至宝佳音》

交互打法:

第 4 首《颂赞三一》: 正歌用持续, 副歌加大跳。

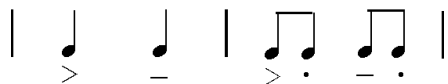
第 13 首《荣耀归于天父》: 正歌用持续, 副歌加大跳。

第 346 首《若》: 圆滑加轻跳。

第 500 首《献上最好的》: 持续加圆滑。

第八章 二拍子

二拍子是刚健而富有活力的拍子，第一拍强第二拍弱，后半拍更弱。



由于第一拍是强拍，故将它置于下击拍（down beat），弱拍则用侧上拍（up beat）。以前有将二拍子打为“八”字形的方式，但这是错误的，因它不是明确的表达强弱的关系。

一、持续二拍子

持续的二拍子与持续三、四拍子同样的力度分散于全拍之中，不用力点及停顿。（下图）

图 35（正）

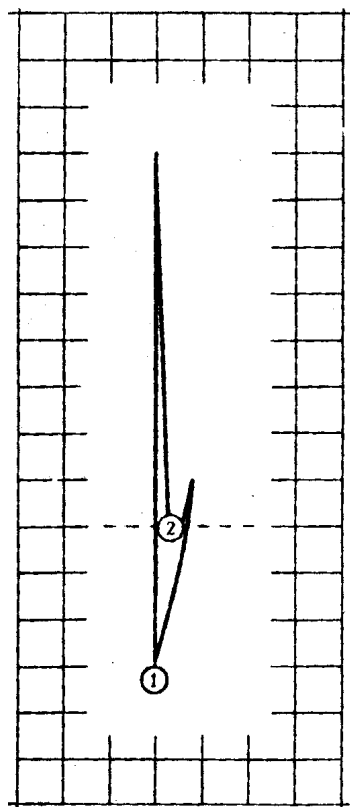
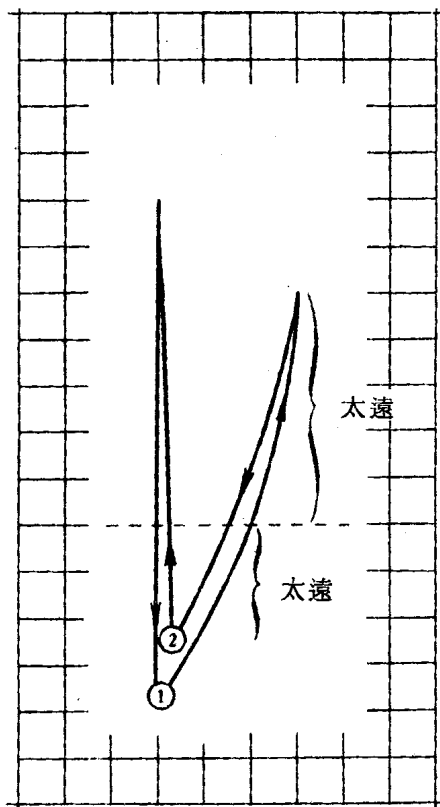


图 36（误）



注意图中所示，第一拍与第二拍的关系，及两者底部的比例，第二拍在分野的线上。右图正说明了，二拍子容易犯的错误，第一拍反弹太大，而第二拍滑得太低，如此则混淆不清，而使演唱（奏）者，无法分辨强弱，也无法计算小节的

数目。左图正确，练习时注意①②左右的距离；其距离虽小，但必须把握住，不可使之重叠。

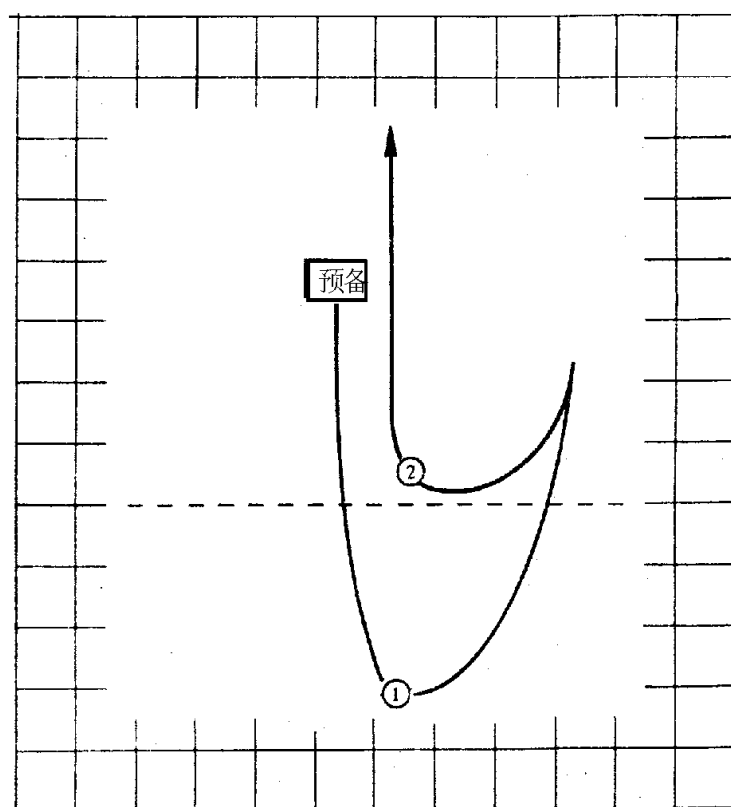
正如持续的三、四拍子，腕部的动作少用，保持拍子平稳的进行。

二拍子的预备拍：

由于其拍子简单，故起拍只有两种。第一拍开始的是完全小节，其预备拍则为第二拍，可依第五章第二节的图 9 处理，将④改为②，但进入后即循二拍的打法。

当弱起时，起拍在第二拍，则其预备拍为第一拍；下图适于持续与圆滑音打法：

图 37



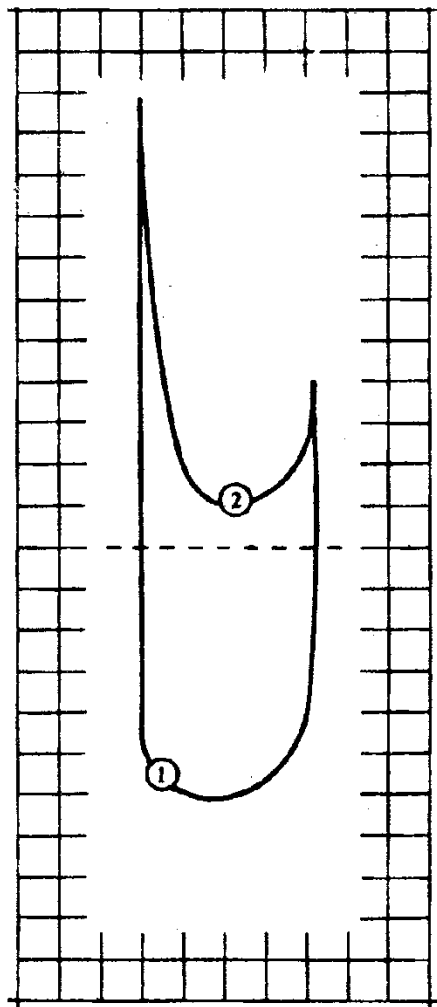
为求明确起见，预备拍与起拍的弧度都较大，这种起拍可用作持续打法，也可用作圆滑打法，惟二者的差别是持续音拍幅较小，圆滑音则较大。

二、圆滑二拍子

圆滑的二拍子，乃是表现柔美的，故拍子弧形大；击拍时，肘与腕的动作大，两者的配合也非常要紧。不用力点停顿，拍子进行力求流畅，与前述之圆滑四拍

子、三拍子相同。(图 38)

图 38



同样的，在持续与圆滑之间，有许多不同等级的交互混合，持续的成分愈多，拍子的进行愈直；相反的，圆滑的成分愈多，则弧度愈大。上节所述的预备拍也是这样，学习者应该就这两者之间，划分出若干等级，分别练习。（参见第六章第三、四节及第七章第二节。）

持续与圆滑皆可以拍子的幅度之大小，表示 *p*、*mf*、*f* 等表情，练习时将音量的处理加入。

三、轻跳二拍子

轻跳音，以手腕的动作，并加力点停顿，其幅度小，适于表现清脆及活力。（图 39）

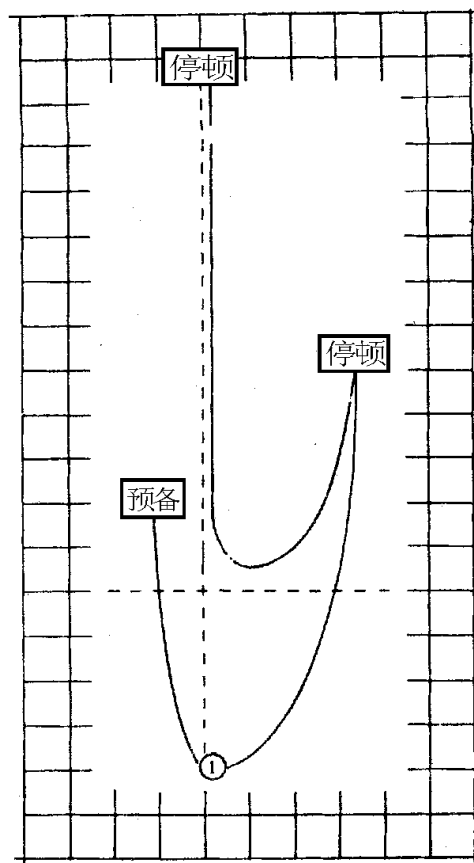
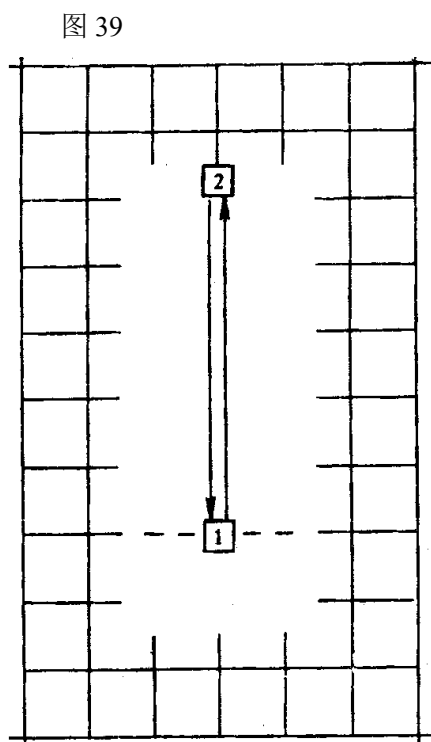
其预备拍，也仅有两种，皆可与大跳合用。

完全小节时，预备拍在第二拍，可采用第六章第一节图 15 之起拍。

弱起的预备拍，其形式见下图：（图 40）

此预备拍与大跳合用，但就轻跳与大跳之间，学习者必须清楚区分：轻跳的幅度与弧形较小，大跳则较大。

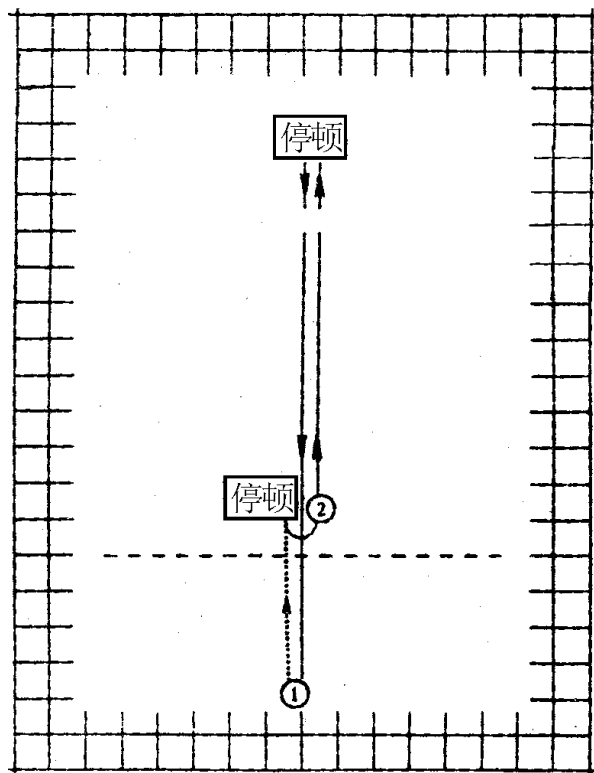
图 40



四、大跳二拍子

以肘及大臂的动作，配合腕表现的力点，击出比轻跳幅度为大的打法，第一拍反弹，第二拍停顿，二拍皆加力点。（图 41）

图 41



以各种速度强弱练习下列各曲：

持续：

谱49 Caesar Malan: 大使命

谱50 吕泉生编曲: 粟祭

谱51

John W. Peterson: 有一恩手



圆滑:

谱52

(女声四部合唱)

李抱忱编曲: 紫竹调



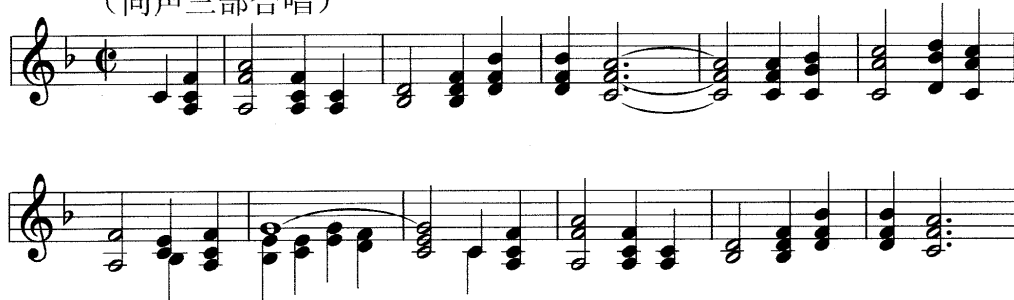
谱53

中国古调



谱54 (同声三部合唱)

美国民谣: 吕泉生编曲: 山谷里的灯火



轻跳:

谱55

Handel, arr. by Lowell Mason: Joy to the World



谱56

美国民谣：王老先生有块地



谱57

B. D. Ackley: If Your Heart Keeps Right



大跳：

谱58

John Goss: 我灵赞美



谱59

劳景贤曲，刘晏良改编：出发



快速的四拍子，因其实际的需要，而打为二拍子。

谱60

S. Hamblen: Is He Satisfied



谱61

黑人灵歌: Tell It On the Mountain



诗班指挥请以赞美诗选 1050 首的：

持续：

第 957 首《恭逢婚礼》

圆滑：

第 30 首《慈爱上帝歌》

轻跳：

第 46 首《都来赞美主》

第 385 首《礼拜散时》

大跳：

第 126 首《普世欢腾》

交互打法：

持续加大跳：

第 587 首《忍耐歌》

大跳加持续：

第 184 首《凯旋曲》

持续加圆滑：

第 185 首《耶稣复生》

轻跳加持续：

第 290 首《我只需主耶稣》

第 317 首《我需要耶稣》

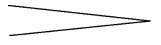
四拍子打成两拍：

第 534 首《主掌管明天》（4/4 拍改成 2/2 拍，每小节打两拍）

第 538 首《因祂活着》（4/4 拍改成 2/2 拍，每小节打两拍）

第 605 首《永不回头》（4/4 拍改成 2/2 拍，每小节打两拍）

第九章 渐强与渐弱

前面几章，已陆续的提到各种音量的表达，但属于表情的部分，渐强（*cresc.*）（）与渐弱（*dim.*或*decresc.*）（）是较为常用的，特以此章加以讨论。

兹将渐强、渐弱的型类及其表达的方法分述于后：

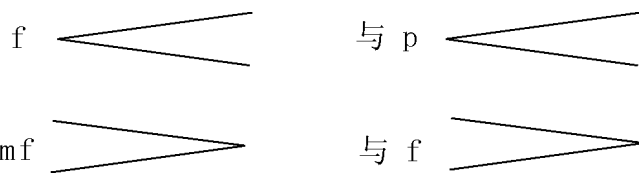
一、以拍子之幅度表达

击拍的动作可以用幅度的大小来表示强弱，若是将幅度由小逐渐扩大，则表示渐强，反之则表示渐弱，此种方法用于持续、圆滑及大跳的打法非常适用。

渐强随着幅度的扩大，力度也要成比例的增加。渐弱则是随着幅度的减小，力度也要成比例的减少。

学习者首先须按照 *p*. *mf*. *f*. *ff.*，为自己的击拍幅度制定一定的标准，若不如此则很难区别：

图 42

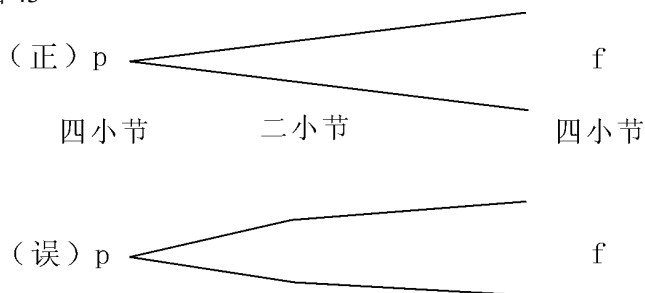


因为强弱是相对比较的关系，因此他们之间是有差异的。一个有素养的指挥，必须很有把握的控制音量，否则只管强弱的对比，则或容易流于夸张，或强弱差异不够明显。

制定音量的幅度，学习者可面对镜子，用四拍子、三拍子、二拍子，分别以持续、圆滑、大跳，三种打法；先从 *p* 开始，细心的将每种拍子，均打十小节以上，击拍时一定要注意所击拍子的幅度，及相称的力度，使之固定不可忽大忽小。然后扩大幅度的一半，增加力度的一半来表示 *mf*，当 *mf* 的幅度确定可以把握以后，再打 *f*，*f* 的幅度与力度，约为 *p* 的一倍，*ff* 可为 *p* 的二倍。反复练习，直到自己的概念中，可以很明显的区分出，各种强弱的幅度力度为止。

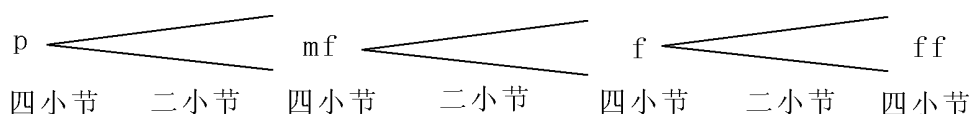
练习渐强的打法，可从 *p* 开始，先打四小节的 *p*，以确定其幅度与力度，然后从第五小节开始，逐渐增长其幅度及力度，即第二拍比第一拍长（强）些，第三拍再比第二拍稍长（强）些，以此类推。在计划中，使在二小节或四小节之间，将幅度与力度平稳均匀的增加至 *f*。如下图：

图 43



然后依下图练习：

图 44



若将以上各图颠倒，则可练习渐弱。再次提醒：无论渐强或渐弱，必须力求平稳与均匀。各 *p*，*mf*，*f*，*ff* 下方所注的小节数，必须保持其幅度不变。

关于轻跳打法的渐强，因为其击拍多用手腕的动作，故不易增加拍子的幅度，所以也就不适用上述的方法。轻跳的渐强表达，不是在增加其拍子的幅度，而是仅增加其力度，运力在手腕上，逐渐增加其力度，即可表达其强弱。

渐强渐弱的表达，对于一个初学者，极容易引起速度在不知不觉中渐快（*accel.*）或渐慢（*rit.*）。这个情形是值得同情的，因为渐强的内涵精神是具有紧凑感的，有些乐曲确是指示渐强与渐快合并使用。（渐弱与渐慢也联合使用，其有一个联合使用的术语：*smorzando*。）

虽然如此，但毕竟渐强与渐快是不同的，不可混为一体，渐弱与渐慢也是如此，对于一个初学者，必须严格的分立二者，在渐强时不可增加速度，渐弱时亦不可减慢速度。若学习者不能有效的把握，则可使用节拍器帮助练习。

二、左手对表情的处理

在指挥的功能上，左手有以下的用途，如：

（1）双手同时击拍：以示声部全体循相同节奏的合唱（或合奏）（*tutti*），及齐唱（*unison*）。

（2）指示声部的进入：以左手配合眼睛，指示声部的不同进入。

（3）指示表情：指示各种强弱、力度，渐强与渐弱也包括其中。

在此仅就指示表情中的，渐强渐弱的表达法：

（A）渐强的指示法：

以手臂逐渐上举表示渐强。

上举时配合手腕的动作与掌心的朝向。

首先，置手于胸前，掌心朝下，手指自然放松。动作时，在手臂上举之始，手腕上挑，随此上挑的动作，手指成为略直，掌心亦由下方逐渐转向右侧，当手举至头部时，掌心已由右方转变成为右上方，当渐强将结束时，手腕上挑做一停顿，配合此停顿，手指自然的成为半弯曲状。

学习者注意，不可只用手臂的上举，若无手腕的配合动作，则无法表达其精神。

掌心的朝向，正表现出力度的加强，必须留心揣摩，体会出其中的精髓。

手臂上举时，力量贯注，但却不可僵硬，有时为了表现力度的加强，有些自然颤抖。这是力量贯注的自然反射，不可造作。

另一种指示渐强的方法是左手握拳，掌心朝上，位置固定在胸上，却不上举，而是运力在手臂上，使之颤动，当增加颤动时，即能表示出渐强的意愿。

（B）渐弱的指示法

将举在上方的手臂，逐渐下降，以示渐弱。

此动作仍然由手臂配合手腕与掌心的朝向完成。

开始时手相当于头部的高度，掌心朝前，五指伸直，作轻声状，手臂依此动作，逐渐平稳均匀下降，至胸前以表示逐渐小声。

或可下降至唇前，手掌也渐由前方转向右方，以食指在唇前，作“嘘”状，以表示轻声。

手臂的下降不是单纯移向下方，而是配合向下的动作，手掌逐渐侧向身体。

不论手掌降至胸前，或是唇前，上身均略为后仰或弯背凹胸以配合此动作。

本节渐强渐弱的指示法，要先以左手单独练习，最好对着镜子，检查手臂各个动作。还有一项非常要紧的，乃是精神必须要有渐强、渐弱的情绪，就镜中看看自己面部表情，是否流露出相称的神情。一张冷漠而无表情的面孔，会抹煞了所有的技巧。

三、渐强渐弱的双手配合

虽然我们分别谈到左、右手对渐强、渐弱的指示，但在实际使用上，却是两手的相互配合，而不是用左手或右手单独完成。以右手单独用拍子幅度的大小与

力度的大小，仍嫌不够完美，必须加上左手的配合。

在左手指示渐强时，右手除了指挥拍子的进行之外，还要配合左手，增加其拍子的幅度与力度。

渐弱也是如此，左手做渐弱的指示，右手同时缩小拍子的幅度与力度。

当徒手指挥时，右手掌心之方向，与手指的动作，皆与左手相对、相同。

对于一个初学者，两手不一样的动作同时进行，实在有些困难，须一再的练习，若是因为左手的指示，而影响到右手的速度，这是必须要纠正的。不妨先用节拍器，将拍子进行的速度确定以后，再用较多的注意力在左手。

四、渐强渐弱的再认识与处理

一个较有素养的指挥家，或演唱（奏）家，必定同意，渐强渐弱有许多不同的情况，不能以一蔽之，用一种方式就可处理所有的情况；就拿渐强来说，下面有三个例子：

林道生编曲：吴凤

谱62 *p* *mf* *f*

灾难来了 灾难来了 灾难来了.....

Mozart, arr. by J. C. Blaker: 微声盼望

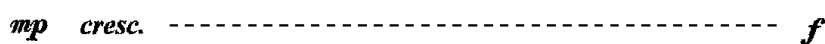
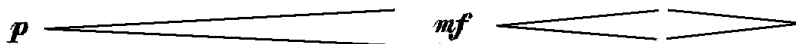
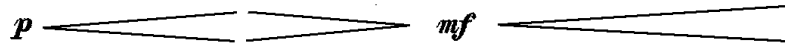
谱63 *cresc.*

黄友棣：思我故乡

谱64 *p* *mp* *mf*

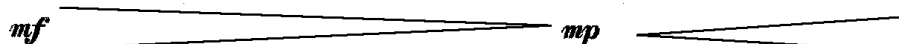
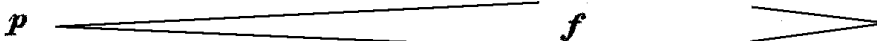
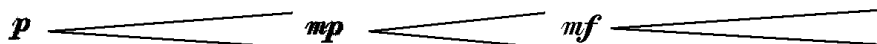
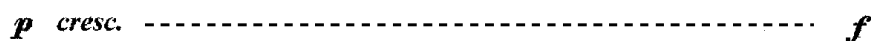
谱65

黄自：国旗歌



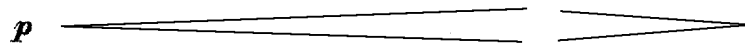
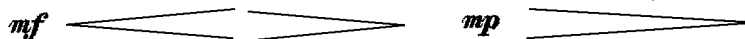
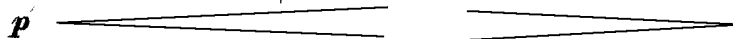
谱66

宋及正：白衣天使颂



谱67

S. C. Foster：马撒永眠黄泉下



谱68

Donizetti: 我所爱的大中华

unison

p *mf* *mf* *f*

谱69

何晓东, 宋及正: 康熙十字架诗

mp *mf* *f* *mp*

谱70

J. S. Bach: Choral

p *mp* *mf* *f*

诗班指挥请以赞美诗选 1050 首的下列诗歌作为练习：

第 334 首《归回正路》

3 - 2 1 3·2 | 1 ī 6 ī· | 5 3 1 2 2 | 1 - - 0 |

p

7· ī 2 5 | 5 6 5 ī | ī 6 4 6 | 5 - - 0 |

f ----- *p*

第 743 首《主前问心》

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

mp *mf*

第 824 首《我的灯需要油》

5· 3 1 5 | 6· 4 2 6 | 7· 6 5 5 6 5 | 5 ī 5 - |

mf *f*

5· 3 1 5 | 6· 4 2 6 | 7· 6 5 5 6 7 | ī - - ||

f *ff*

第 220 首《主唤我跟随》

12 | 3. #2 32 35 | 3 - 1 1 2 | 3 34 2 67 | 1-- |

p *mp*

5 | 6. 4 61 76 | 5 - 3 23 | 4. 5 76 54 | 3 - 5 |

f cresc. *mf cresc.*

第 126 首《普世欢腾》

i 7. 6 | 5. 4 | 3 2 | 1. 5 | 6. 6 | 7. 7 | i. |

f *mf* *f*

第 128 首《以马内利来临》

6 | 13 3 3 | 2 4 3 2 | 1-- 2 | 3 1 6 1 | 2 7 6 5 | 6-- ||

p *mp*

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

f *mf* *mp*

第 522 首《父神是信实的》

5 2 5 | 3 - 3 3 | 6 3 5 | 4 - 4 4 |

f *mf*

4 3 2 | 3 5 1 2 | 3 1 2 | 1- ||

第十章 渐慢与渐快

在表情的术语中，ritardando (rit.) 与 rallentando (rall.) 的意思是“渐慢”，其义为自本来的速度起，拍子的幅度逐渐加长，而促使其速度渐慢到欲愿的程度。

渐快为 accelerando (accel.)，其意义与渐慢相反，自本来的速度开始，逐渐增快其拍子，到欲愿的速度。

还有一个字——ritenuto (riten)，在一般的乐理书籍的翻译中也是渐慢。但其义与 ritardando 及 rallentando 不尽相同，在指挥的处理上也不尽相同。将在本章后端述及。

渐慢与渐快，若非在乐曲的结尾，其后方必定会标明 a tempo ——表示恢复到原来的速度。若是渐慢或渐快至某一程度，而不标明回到原来速度，岂不成了改变速度了！因此 rit.或 rall.必须与 a tempo 联用。Accel.与 riten.也是一样。

在音乐的表达中，力度的逐渐变化，即成为渐强与渐弱；我们对它的要求是逐次而平稳的，必须均匀。渐慢与渐快也当如此，它变化的速度也要均匀顺利，是逐渐而不是突然的。渐强渐弱要划定强度的界限，以免漫无节制。同样的，渐快与渐慢一定也必须平稳均匀并停止在希望求得的速度为止，这两者都是需要个人的“音乐感”来裁定。

对于渐快与渐慢的处理，指挥的表达技巧倒不是首要的，要紧的乃是：指挥者必须先在心中产生渐快或渐慢的意念，若是没有这个意念，就会发现无法获得预期的效果，你的演唱（奏）者，会感到突然及困惑，有不少修指挥法的学生表示：“是他们不配合我的渐慢！”其实不是唱（奏）者不配合，乃是在指挥的动作中，因为没有渐慢、渐快的意念，以致自己表达的不够完美。

有了渐慢、渐快的意念，再谈它指示的动作：

渐慢：将开始渐慢的前一拍，略为加大拍子的幅度，配合自己渐慢的意念，然后逐拍略为加长，即可引导唱（奏）者，获得渐慢的效果。

渐快与渐慢相反，是将开始渐快的前一拍，略为缩小拍子的幅度，仍然以自己渐快的意念为基础，然后逐拍渐次缩小幅度即可。

a tempo——这个回到原来速度的术语，其义是立即的回到渐慢或渐快开始以前的拍子幅度。当然其幅度是较渐慢为小，较渐快为大。

注意：渐慢与渐弱的拍子加长与缩短，与渐强渐快不同。其区别乃是后者有

力度（dy-namic）的改变，如渐强乃是随幅度的渐大而增加力度，但渐慢却无力度的改变。

学习者若是在课堂上，可实际从彼此轮流的学习中，学习如何处理。若是个人自己学习，则可邀请一位以钢琴弹奏。练习时，要以不同程度的渐慢（渐快），指挥唱（弹）者，以藉他们是否能跟随指挥的速度变换，来考核自己的表达与掌握能力。

练习时，再次提醒渐快渐慢的均匀平顺。

当渐慢渐快完美表达后，试试看随速度的变化加入 *cresc. dim. p. mp. f.* 等表情。

谱71 戴维后曲，宋及正编曲：我们的诗歌

cresc. e rit.
(渐强及渐慢)

谱72 萧而化编曲：苏武牧羊

rit.

谱73 Bach: First Lessons for the Piano

rit.

谱74 William M. Rungan: 你的信实广大

accel. ----- a tempo

谱75 美国民谣，李抱忱编曲: Going Home

p *cresc.* *dim.* (渐弱)

谱76 廖年赋: 哈哈笑

rit. ----- *a tempo*

谱77 黄友棣: 归不得故乡

rit. *a tempo*

谱78 黄白: 旗正飘飘

rit. ----- *a tempo*

RITENUTO (riten.) 显著渐慢

为了区别它与 rit. (或 rall.) 的不同, 著者将它命名为“显著渐慢”。目前在中文的音乐书籍中, 均一视同仁的看为渐慢, 其实这是有出入的。Ritenuto 确是表示渐慢, 但却是更为显著, 速度的变换较大, 较有新奇感。(注)

其击拍技巧如下图: (图 45)

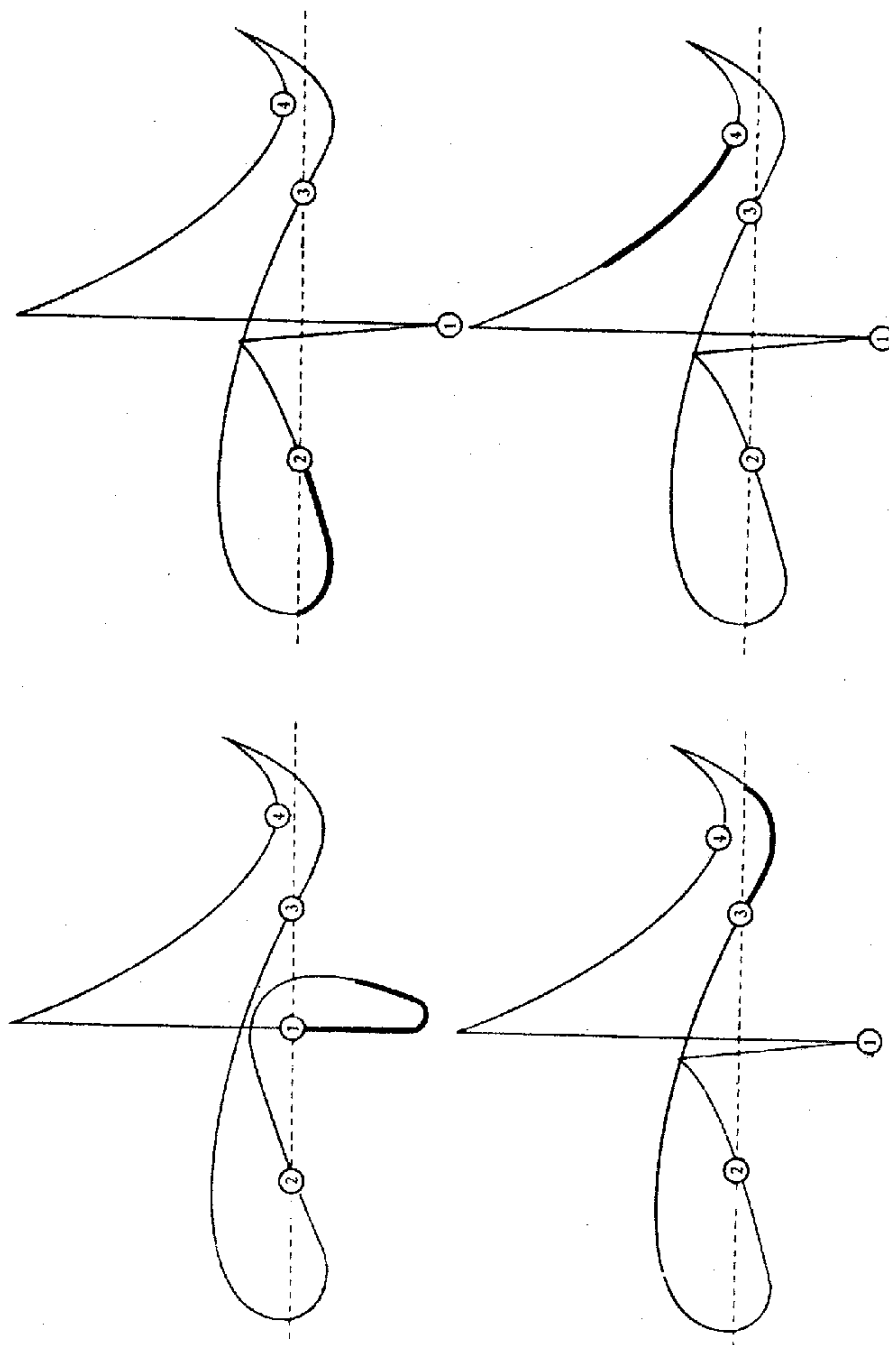


图45

以四拍为例，其中各拍所示的粗线部分，系指示速度大量的渐慢，而充满热烈的情绪，如同指挥棒受到强烈的阻力而奋力通过似的。粗线前后仍依本来的拍子速度进行。学习者就上列各图所示，分别练习之，先不要音乐，俟纯熟后，再加入音乐。

显著渐慢的技巧，用于伴奏非常实用，在独唱（奏）部分，全无事先暗示渐慢的情形，而迫使伴奏圆满贴切跟随的情形下，使用 *riten.* 的技巧处理，极为完美切合。

显著的渐慢，通常会较短，并立即 *a tempo*，指挥者虽然经过突然速度改变，但仍要确定的回到本来的速度。

谱79 Max Rudolf

(1) riten. a tempo

(2) riten. a tempo

(3) riten. a tempo

(4) riten. a tempo

注：以下二书中有对此解释及例证：

- (1) *The Grammar of Conducting* (chapter 16: *ritenuto*): by Max Rudolf
- (2) 见 *Grove's Dictionary of Music & Musicians* 之 *rallentando* 中比较 *rit.* *Rall.* 与 *riten.* 之区别，并举 Brcthoven's: #C Minor Quartet (op.131) 之快板 (*allegro*) 乐章，等例。

诗班指挥请以赞美诗选 1050 首的下列歌曲作为练习:

第 681 首《万物的结局近了》

3 - 2 1 | 6 - 6 - | 5 55 5 2 | 3 - - - |

mp

3 - 2 1 | 6 - 6 - | 7 77 5 3 | 6 - - - ||

mf *f* rit. -----

第 487 首《耶稣全得胜》

5 · 3 3 2 1 | 1 · 6 6 5 | 5 1 3 1 | 2 - - 0 |

mf

5 · 3 3 2 1 | 1 · 6 6 5 | 5 1 3 2 | 1 - - 0 ||

f rit. -----

第 446 首《一群大能子民》

1 1 | 1 6 - 1 1 | 1 5 - 5 5 | 5 2 - 6 6 | 5 - - |

f

1 1 | 1 6 - 1 1 | 1 5 - 5 5 | 5 2 4 3 | 1 - - ||

ff rit -----

第 112 首《圣灵如鸽》

5 | 3 - 2 | 1 - 3 | 4 - 3 | 2 - 3 | 5 6 12 | 3 - 2 | 1 - ||

mp rit. -----

第 346 首 《若》

1 | 6. 6 6 7 | $\dot{1}$. $\dot{1}$ 7 6 | 5. 5 3 2 | 1 - 1 |

mf

6. 6 6 7 | $\dot{1}$. $\dot{1}$ 7 \dot{1} | $\dot{2}$ 7 6 | 5 - 3 | 5 0 5 3 |

f *riten.* ----- *a tempo*
mp

6 0 3 2 | 1 - 2 1 | 3 0 1 | 2. 2 2 3 | 5 - 2 3 | 1 - - | 1 - ||

rit -----

第十一章 结束与延长

一、一般的结束（Cut-off）

当一首乐曲结束时，指挥所做的终止指示，此指示不同于拍子一般进行的方式，故需特别探讨。

结束不只是使用在乐曲的结尾；有时乐段的结尾，甚至乐句的结尾，都会作结束的处理。

一般乐曲绝多结束在强拍；二拍子、三拍子、四拍子均是如此。但四拍子或有结束在次强拍子的。至于结束在弱拍的是少之又少，本章均一一分述之。

结束的指示，皆是在最后一个音（这音经常是长音），此音不再循拍子的打法，而向右方上举，上举的高度，比通常的下击拍（down beat）的最高点为高，（通常的下击拍的高度约在眉额的位置，见第三章第二节之（1）（down beat）约在头部或高于头部。）

上举动作，不再循拍子正规的进行，但指挥者必须默数此音的拍数，不可因为上举而忽略了它的长度，当此音结束时，要作一个结束的收音（cut-off）动作，指示整齐停止。

作结束的收音（cut-off）动作，有许多不同方式：

A. 以下是持续、圆滑打法落在强拍的各种结束。

图 46（次强拍为结束音的前一拍，以下同。）向外绕的收音。（图中---➤是指最后一个音所加的力点，“举”一定要加力点。以下各图均是如此。）

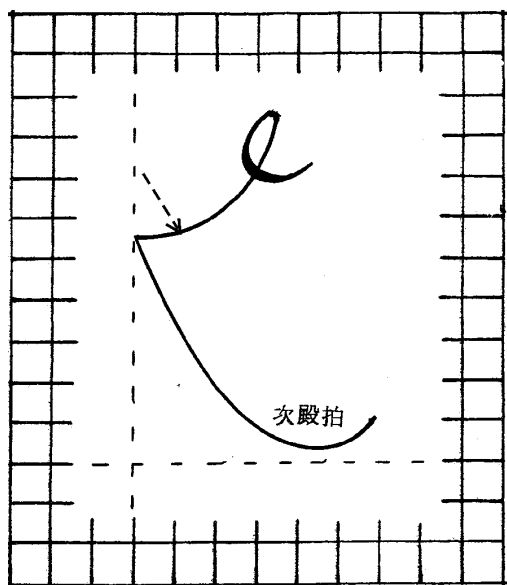


图 47 向内绕的收音

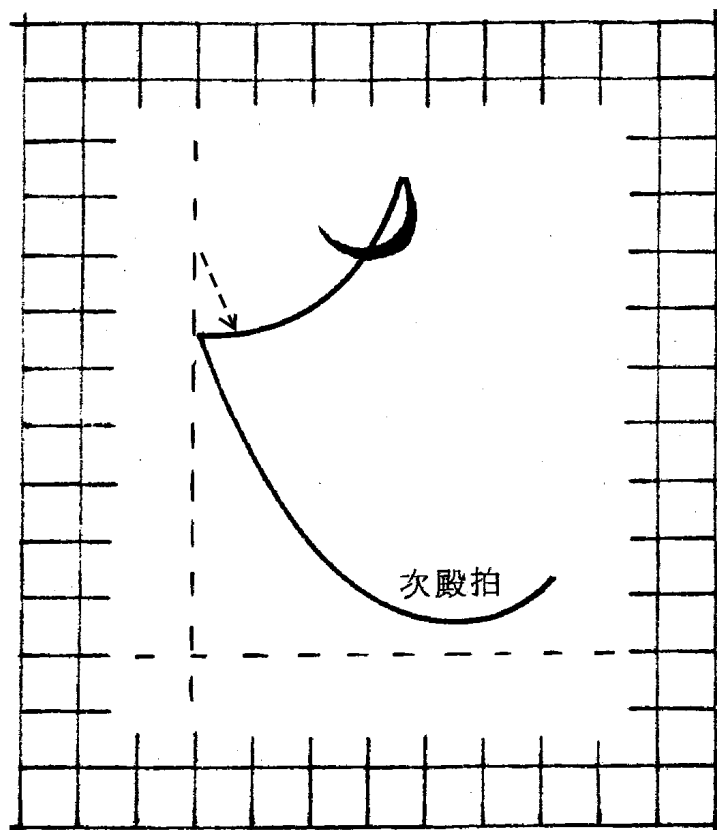


图 48 “S”形的收音，用于乐曲完全的结束。

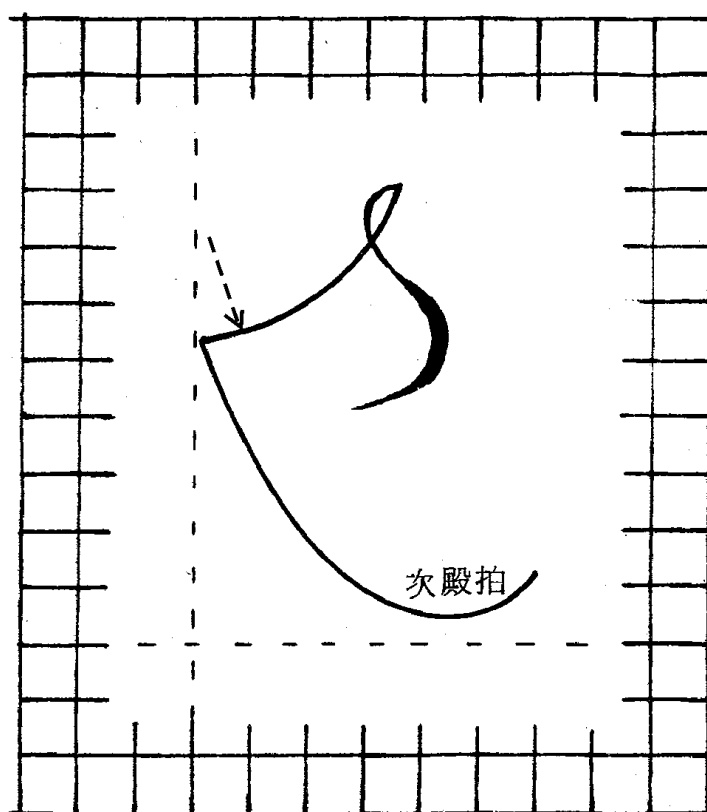
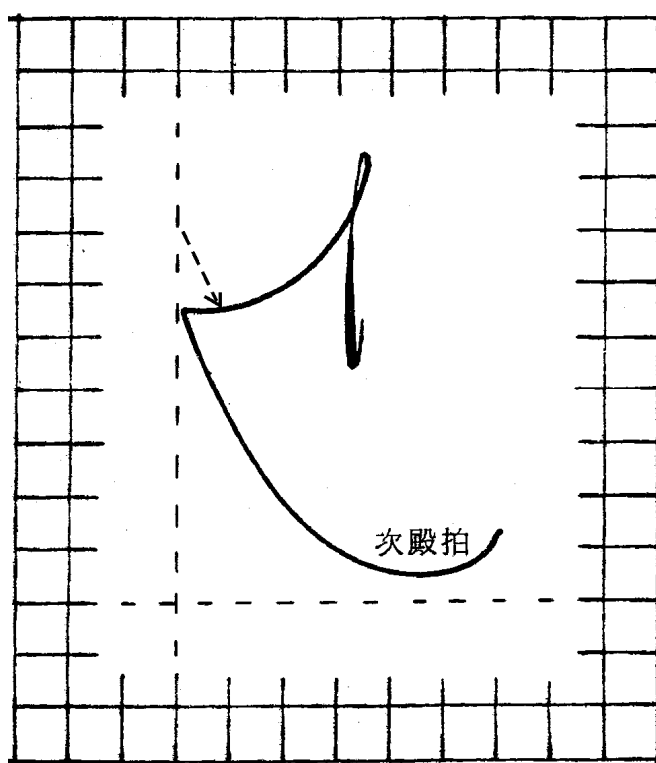


图 49 第二拍再起的收音



注意各种结束动作中之粗线的部分，其乃表示收音所用的力度，学习者应多加练习。

上举的时间必须配合该音的长度，若该音为四拍，则必须将上举动作平均的分为四等分，在第四拍末做结束指示（即收音），若该音为六拍（三拍子的二小节或二拍子的三小节），则必须将上举的长度平分为六份，在最后一拍的末端做结束指示。若拍子尚未拖够，而已经上举到了顶端，那就不相配合了。

因此，宋大叔有一个口诀：“**举，举前加力点；边举边数拍子，然后收音。**”

上列四图所示可为四拍子，但亦可用以练习三拍子及二拍子的结束，因为标明“次殿拍”的 up beat，均为四、三、二拍之末拍，惟二拍子的侧上拍（up beat），不似三拍子、四拍子那么偏右而已，稍加注意即可依此练习。

持续打法的结束与圆滑打法的结束，虽用相同的图形来表示，而实际上去却略有差别，它的差别乃是由于其拍子的特性。持续的拍子较直，手腕的动作少，其结束的幅度也较小；而圆滑打法各拍较弯曲，腕部、肘部动作大，其结束的幅度也较大，为求节省篇幅，虽以一个图形表示，但学习者，若能先连续打几个小节的持续打法，然后才做结束；及先连续打几个小节的圆滑打法，再做结束，即能领会其中幅度不同的差别。

B. 轻跳与大跳打法的结束：

图 50 跳音的外绕收音

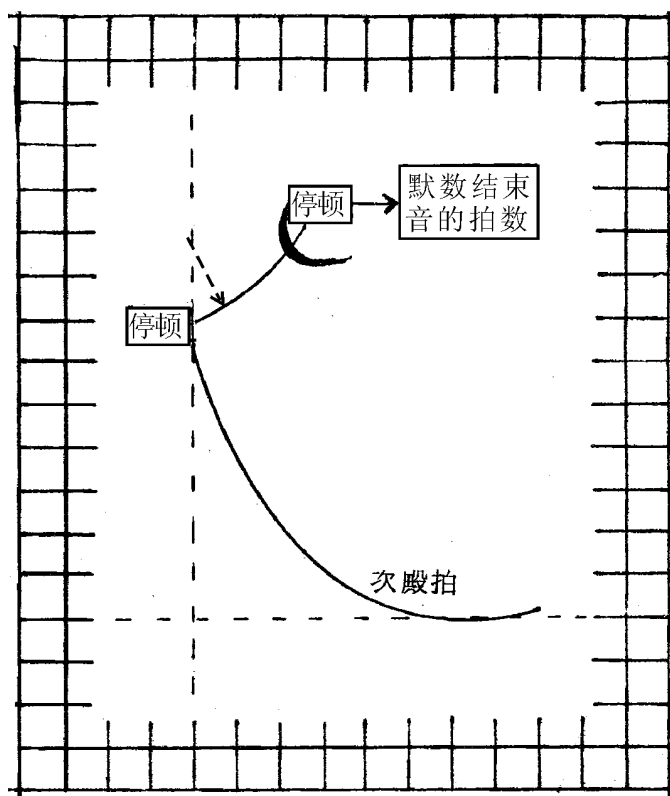


图 51 跳音的内绕收音

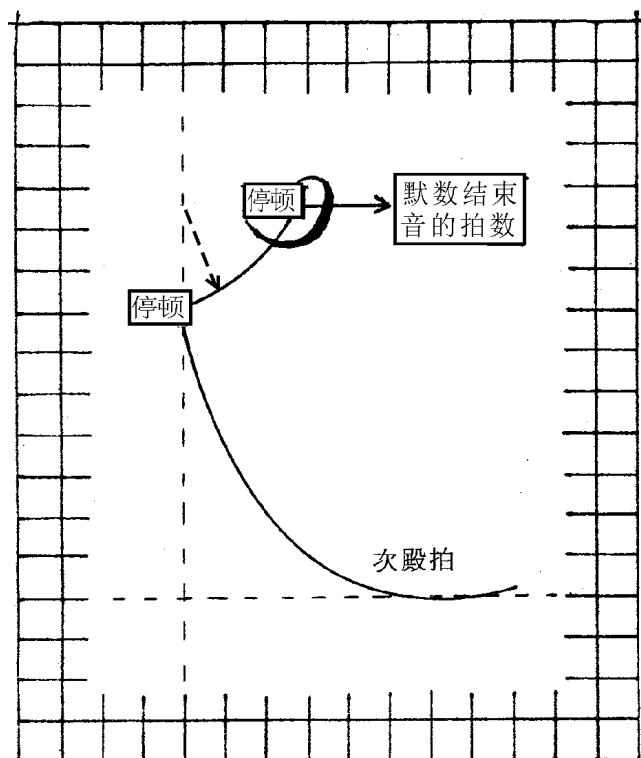
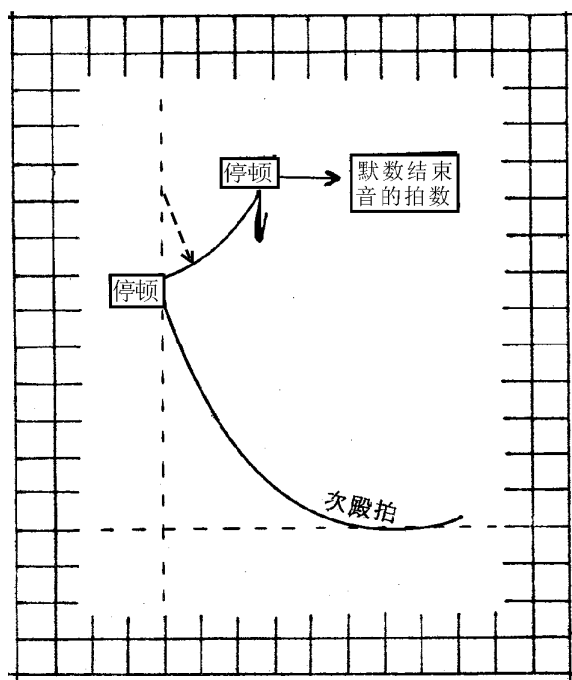


图 52 第二拍再起的收音



仍与持续打法与圆滑打法相同，其结束为：拍子上举，但上举动作毫不犹豫，要一下子举到定点，并在定点停顿，停顿的长度完全按照该音的长度，手虽在此停止不动，但心中必须默数拍数，当拍子进行至最后一拍末端，则以手腕震动做收音结束。

学习者当留心，手虽停顿不动，但持有的力度却不可缺少。

轻跳是用腕肘动作，它的结束也要循此特性，因此幅度小。大跳是用各关节联合动作，其结束的幅度，精神也要与此相配。因此虽以同一图形表示，但比例却不相同。

乐曲结束，依其表情的需要，仍有许多不同的处理方法：

(1) 在最后一个结束的音，不做上举动作，而收至胸前，如果乐曲为大跳、轻跳，则做有力点的停顿（图 53），并默数拍数，然后做与上举相同的各种收音动作。

若乐曲为持续或圆滑打法，则自胸前，按照拍数均匀的向外方侧举，惟越高，则越表示渐强（图 54），向两侧平举，则表示轻声平静结束（图 55），若逐渐后移，而缩短了与身体距离，或移至唇前，则表示渐弱，当拍数满了，则做收音结束。

(2) 当结束音是一个连续许多小节的长音时，为了清楚起见，右手继续打拍子，而以左手上举，当终止时双手同时收音，管弦乐队的指挥时常使用这种方式。

当徒手指挥时，结束之一切动作，手部都当完美配合，特别是腕部的震动，手指的动作如能巧妙的配合，则非常传神。若是忽略手指的表达，就显得木然乏味。

图 53 大跳与轻跳的第 2 拍再起的收音

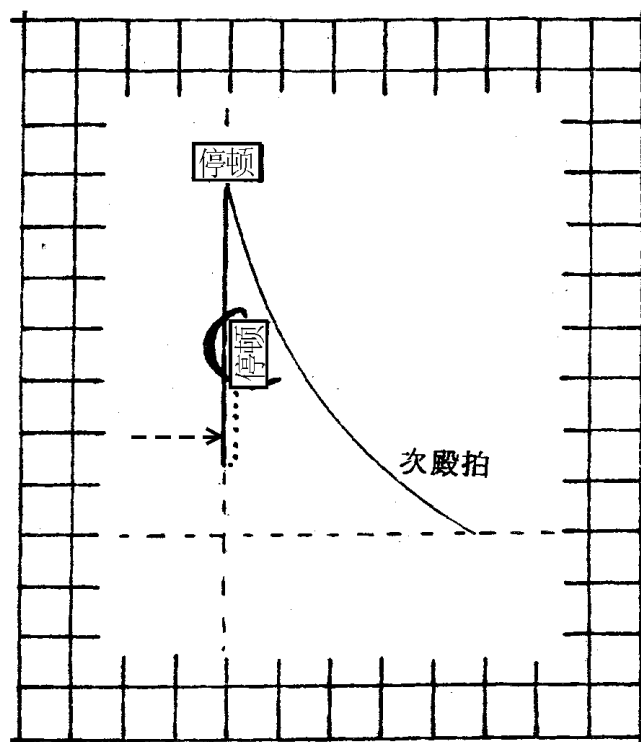


图 54 用于乐曲的完全结束

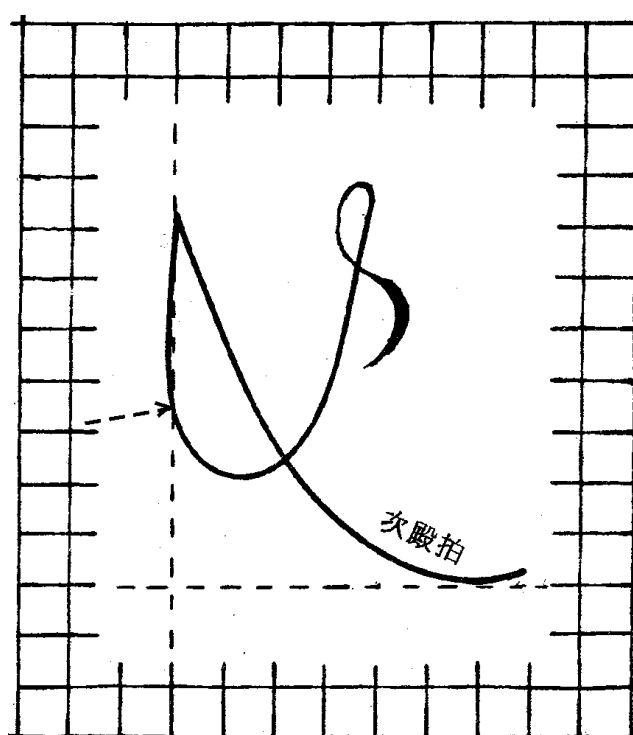
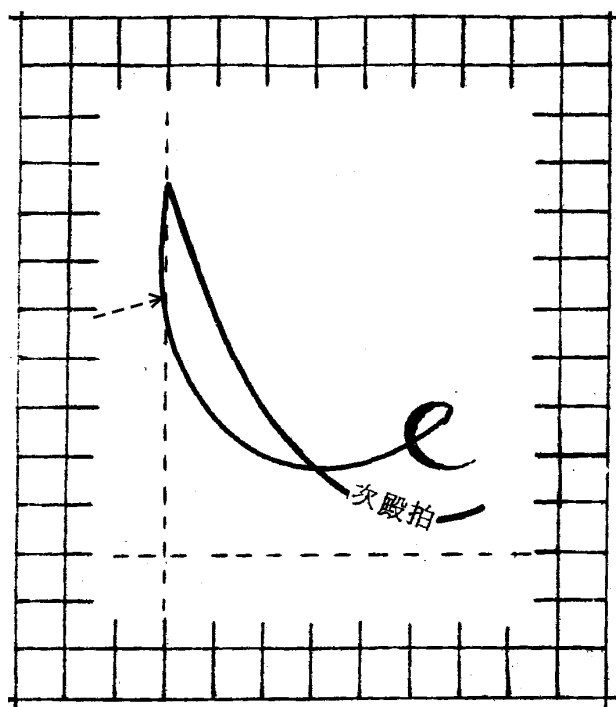


图 55 轻声平静的收音



手指的动作，一定要随着关节的自然运动，不可强制的造作，但其变化巧妙、细致，极难以文字或图形描述，学习者要在此部分多加体会、练习。

谱80 (持续) Bach: Choral

谱81 (圆滑) Brahms: 催眠曲

谱82 (圆滑) J. S. Bach: Motet III

1st. Sop.

2nd Sop.

Tenor

谱83 (轻跳) Austin Miles: 更加甘甜

谱84 (大跳) 赞美诗选编1050首的第479首 Arthur S. Sullivan: 基督精兵前进

谱85 (大跳) Mendelssohn: Elijah (No. 24)

(用图53之打法)

二、声部先后的结束

在实际的情况下，常有各声部不同时结束者；主旋律（常与 bass 同时）虽已做了终止，而其他声部仍在进行，但最后的收音却在一起，此种结束所用的处理并不相同，故此节加以讨论。在圣歌中也常有这样的结束。

乐段的结束也会有这种情形，因为乐段的结束也可用结束的处理法，因此声部先后结束的处理法，也适用于乐段的结束，例：

谱86 C. Derricks: 与主耶稣交谈



谱87 黄友棣: 当晚霞满天



它的处理法，最有效的是使用左手辅助：

当声部进行至主旋律（或其他声部）之最后一个音时，（这个音必定是长音，否则不可能与其它声部同时终止。）将此音拉长的部分，交予左手处理，或向上举，或置于胸前，完全按照上节所述的法则。而右手则继续击拍，至他声部的最后音，然后双手循结束的法则，一齐振腕收音。

或可将主旋律拉长的音，保持在右手，而以左手代替右手击拍，到其他声部的最后音。但这要看声部的位置，及个人的习惯、喜好而定，学习者二种都要练习使用之。

先后结束的处理，必须配合眼睛，若眼睛不能跟随指挥棒及左手动作，则明显的程度，势必大打折扣。通常的方法是：主旋律最后的长音，随手的上举，眼睛则注视该声部，（若长音在女高音，则眼睛注视女高音部），但当该声部上路以后，手虽继续上举，但眼睛却转移至其他声部，配合另一只手的动作。当最后结束，所有声部一齐停止时，则眼睛也要盖括所有的唱（奏）者。

谱88 A. J. Shwaller: 倚靠永远膀臂

谱89 黑人灵歌: When the Saints Go Marching In

谱90 黄友棣: 遗忘

谱91 黄友棣: 问莺燕

三、次强拍及弱拍之结束

A. 次强拍的结束:

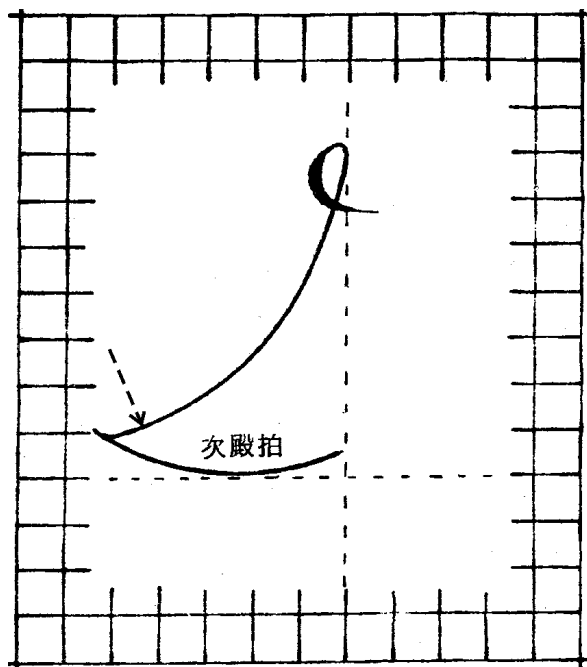
在四拍中的第三拍,或六拍中的第四拍皆为次强拍,仍有较少的乐曲,停于此拍。

持续与圆滑的打法:(图 56)

当乐曲结束时,应自左向右的外拍(out beat),改为上举;上举的高度仍约在头部,或高于头部,正如本章第一节中所述,此音的长度应均分于上举的长度

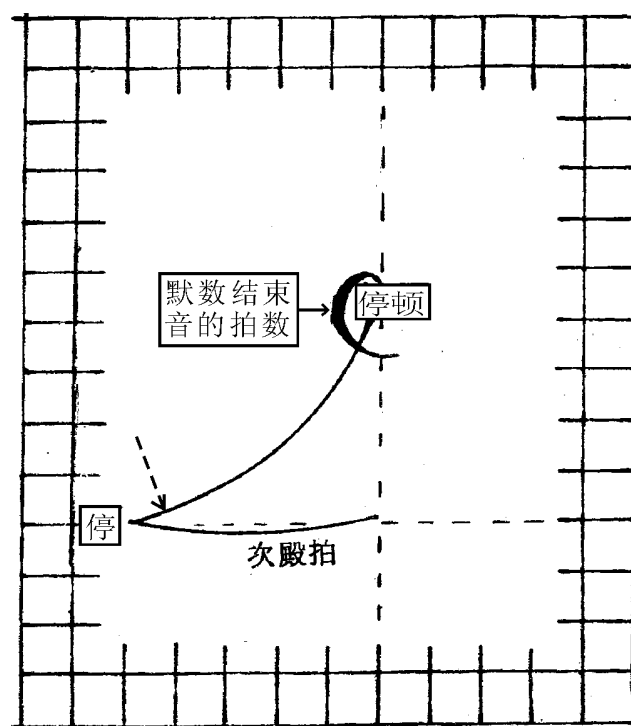
之中，然后手腕振动收音，收音的形式与第一节各持续、圆滑音相同，在此仅以一个图形代表之。

图 56



大跳与轻跳的打法：（图 57）

图 57



轻跳以腕之振动，滑入力点，停顿、默数拍子，在最后一拍的末端，加腕振之力收音。

大跳则以腕肘之振动，其他则与轻跳打法相同。

B. 弱拍的结束

四拍子中在第四拍结束，与第二拍结束，非常少用。三拍中的第二拍、第三拍结束，或二拍中的第二拍结束，亦均极罕见。学习者可依上举的法则，或持于胸前的法则处理。不再赘述。

谱92（持续） 赞美诗选编1050首的第82首

John Zundel: 无比圣爱



谱93（轻跳）

Sicilian Melody



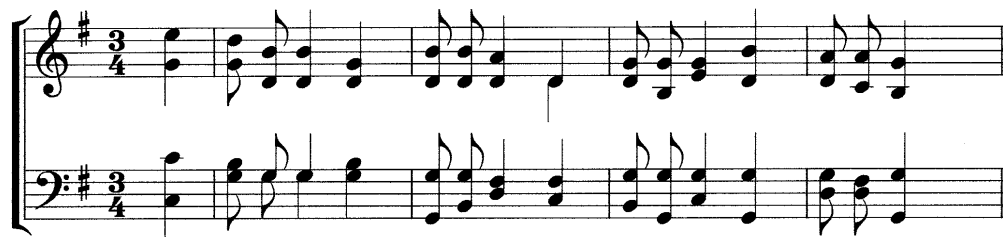
谱94

Karl H Graun: O! Praise of the Lord



谱95

W. B. Bradbury: 别无根基





四、结束的表情

A. 渐慢与渐强

一首乐曲结束时，为求完美的感觉，常或多或少的有些渐慢，短的乐曲会用少许渐慢（*poco rit.*），一首大曲则会在结束前的几个小节即开始渐慢，配合终止式（*cadence*），做圆满的结束。

结束的渐慢，不会仅慢在最后一个结束音，而是或多或少的在几个小节前（或几个音）即开始渐慢，其渐慢的法则完全按照上章所述的原则，但当最后一个音时，手臂依拍子的长短逐渐上举，惟上举默数之拍子，必须依照渐慢的比例，逐次渐慢到结束，如 4/4 拍子：

谱97

rit.

 1—2—3— 4— 1— 2— 3— 4— 1— 2— 3— 4—

 1-2-3- 4- 1- 2- 3- 4- 1 2 3 4 (误)

 cresc. e rit.

 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

（上图“——”之长度表示拍子渐慢而逐渐增长

数字渐大表示渐强，若渐弱则相反）

纯粹的渐慢上举时不加力度，若加入力度，则成为带有渐强的渐慢，当加入力度时，手臂则渐渐紧张而热烈。或带有略略的自然颤动，但不可流于僵硬。

渐慢而渐强的收音，其腕部振动的力度与幅度，都要配合加大。

表现纯粹的渐慢结束，除不加力度的上举外，也可平伸右臂表示之。平伸时也不加力度，并求平稳均匀。

B. 渐慢与渐弱

带有渐弱的渐慢结束，也极为常用。

渐慢的表达：最后的结束音，仍按前面渐慢的比例，逐渐减慢。为表现渐弱，手不再上举，而是向胸前收回，掌心向前，身体略微后仰；左手亦可收于胸前，或置于唇作“嘘”声状。

不要以为渐弱的结束，没有收音，这个观念是错误的。只是渐弱的收音，较不明显，腕部的振动力小，幅度也小，但收音仍是必须的。

其余尚有强结束，弱结束，加重音的，渐快的……各种结束，或几种表情配合的结束，学习者若能领会前面各章所述，当毫无问题的能明显的表达。为求精简，不再赘述。

以本章第一、二、三节之谱例，做渐强、渐弱、强结束、弱结束、加重音、渐快、渐慢等表情，练习之。

五、结束与进入次节

此处所谓的“节”（段）是“verse”，有的歌曲常有几个 verses（节）（段），如下例：

谱98 Franz Gruber: Silent Night, Holy Night



第一节(段)平 安夜， 圣 善夜， 万 暗 中， 光 华 射，
第二节(段)平 安夜， 圣 善夜， 牧 羊 人， 在 旷 野，

有时一首歌曲或圣诗会有三四节（段），甚至更多节（段）。当第一节（段）完后，还要进入第二节（段）（以后直称为节。），其中的结束指示与次节的进入，有密切的关系。器乐曲虽无进入次节的讲究，但反复末端的结束与返回到开头；或乐段结束及再起，在指挥上其处理法与歌曲的节完全一致，故皆当有所认识及做确切的处理。

A. 进入的拍子：

在结束的收音后，必须进入次节的拍子，但结束的收音动作，却有许多不同的方式，有的方式适合，有的却不适合，例：（图 58，59）

图 58 （进入次节的强拍）

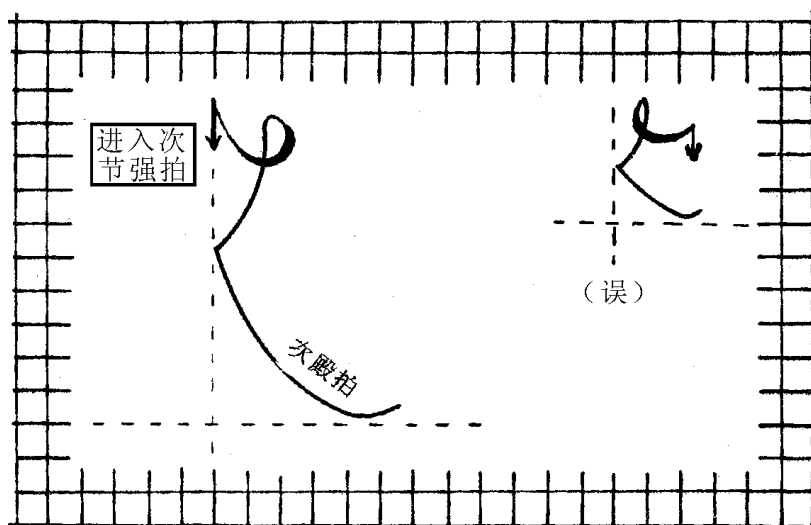
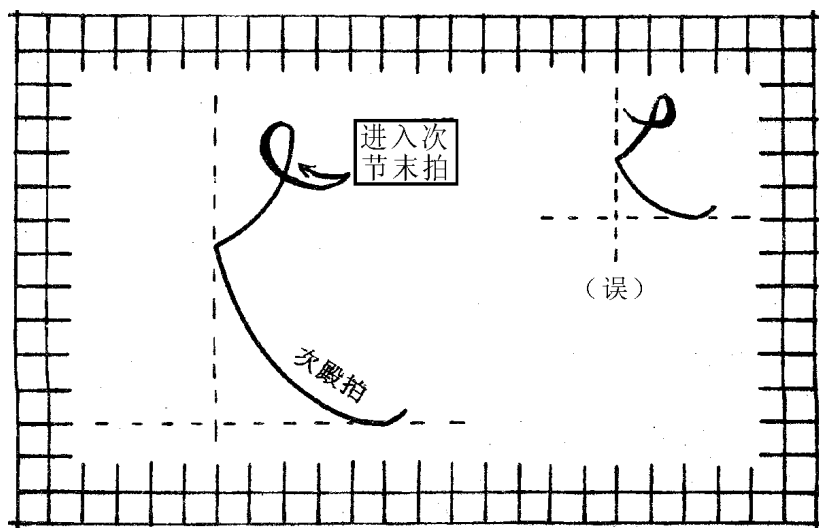


图 59 （进入次节的末拍）



就以上的二图所示，结束的收音动作必须正确，方能贴切的进入此节。

学习者当注意，乐曲若非完全小节，则其最后一小节，必须与开始的不完全小节，拍数合成为一完整小节，例：

谱99 （开始） 赞美诗选编1050首的第708首 H. R. Bishop: Home, Sweet Home



（最后一句）



“甜蜜的家庭”：结尾的小节是三拍，与开始的不完全小节一拍，合成为四拍的完全小节。

可见拍子应该保持继续不停的前进，无理由的停顿是错误的。

收音方式与进入次节的原则是：**收音的动作，必须贴切的与次节的预备拍相合。**

若分析上图（图 58），则可发现，正确收音皆合于此原则：如谱例 100，其为完全小节，开始在第一拍，而前节的收音动作。正如其预备拍（第四拍）一样，故可顺势进入。

学习者当按此逐个研究，各个结束的收音，适合使用进入次节的方式。

B. 进入的速度

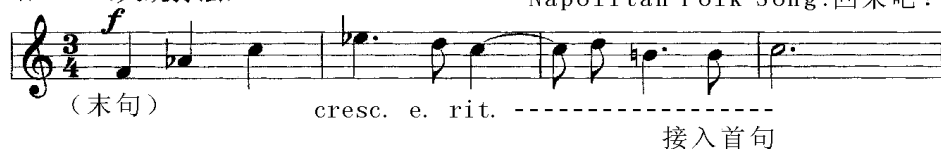
乐曲结尾的几小节，时常使用渐慢（偶尔也使用渐快），特别是最后的一个结束音，是渐慢的最终点。但次节进入，必须依照原先的速度指示，使其与第一节之速度相同，指挥者，当有把握的保持其速度。

C. 进入的表情：

结束时或强烈，或柔弱。但进入次节后，必须截然的按照开始的表情，而不受结束的任何色彩感染及影响，指挥当理智的保持音量的区分，做适当的处理。例如：一个 *ff* 的强烈结束，次节若以 *mf* 开始时，指挥很容易受到结束的影响，处理成为 *f*；或受结束的影响，相对的处理成为 *p*，如此都嫌不当。

谱100 （大跳打法）

Napolitan Folk Song: 回来吧！



（此曲是以C小调与C大调的平行调写成）

谱101

黄自：国父逝世纪念歌

allegro (大跳打法) *ff* rit. -----

(末句) 接进此曲的首句

(首句) Adagio

mf (用持续打法)

(此曲是平行调写成，其调号没有问题)

谱102

(用大跳打法) 赞美诗选编1050首的第306首 J. Mc Granahan: 深知所信

(末句) rit. ----- 接入首句

Andantino (圆滑打法)

(首句) *p*

谱103

黑人灵歌: Soon All Will Be Done

f *ff* *f* *pp*

(下接与开始同)

(轻跳)

pp

六、延 长

延长记号 $\frown$ (corona, pause) 其意乃是拍子停止。译为延长记号, 容易使人误以为是延长一倍或二倍 (注 1), 译为停留记号较为贴切 (注 2), 因其本意却是拍子停止, 而使此音拖长至指挥及演奏 (唱) 者认为适当的长度为止。

一般书籍将 $\frown$ 称为 *fermata*, 这个名词虽已使用很久, 但却是错误的。它应是 *corona* 或 *punto coronata* (注 3)。

延长记号, 无疑是为乐曲制造临时的高潮与停顿, 它应该是属于自由节奏 (Rubato) 处理之列。

一个音冠以 $\frown$ 之后, 它不但增加一个音的长度, 而是藉此音引起一群音, 做相同性质的倾向, 而冠有 $\frown$ 的音符是这群音倾向的依归。因此该延长音若雄壮有力, 则它前面的一群音必定是逐渐加入雄壮有力的情绪; 若该延长音是轻柔的, 则它前方的一群音, 必定是逐渐成为轻柔。

请多次弹唱以领略下方各例中 $\frown$ 的性质, 及其前方一群音的倾向。

Bach: Motet III

谱104 (单纯的延长)



谱105 赞美诗选编1050首的第272首 C. H. Gabriel: 自耶稣在住在我心

(倾向于渐强)



谱106 W. L. Thompson: 百合花开

f *p* rit. (倾向于渐慢)

有时 $\frown$ 会置于一乐句的最前端，将（几个）弱音加以强调，也有用于乐句子中，加重几个弱音的地位。例：

谱107 Allegro (轻跳) John Peterson: 我罪已离去

谱108 B. Sparks: 祂救了我

谱109 黄友棣: 月光曲

表现 $\frown$ 的法则，可分为以下三个程序：

A. 手臂上举：不论带有 $\frown$ 的音出现在那一拍，均停止拍子的一般进行，而手臂上举，上举的法则与结束完全相同，若此延长音有渐强感，则加力度，否则不加力度，当然也可向外平伸，渐弱则收手至胸前。

B. 做 cut-off 之收音：其收音动作也与结束的相同，不同的是 $\frown$ 不必计算拍

数，仅凭指挥者的心意，决定适度之长短。但收音是必须的，若无收音动作，不但延长的停止不齐，而无法继续后方的拍子。

C. 进入后方的拍子：前节所述，收音的动作必须贴切的成为后方拍子的预备拍，方能在延长之后继续乐曲之进行。

谱110 赞美诗选编1050首的第421首 阿顿河

谱111 S. C. Foster: 肯塔基老家乡

a poco rit. -----

谱112 赞美诗选编1050首的第640首 I. D. Sankey: 暴风雨中之避难所

谱113 (打二拍子) 黑人灵歌: Steal Away

dim. rit. -----

谱114 邵光：今天

Sop. I II

Alto I II

Tenor I II

Bass I II

ff (倾向于弱) *pp*

注 1：见 Louis C. Elson 编 Elson's music Dictionary 之 pause.

注 2：王沛纶编著音乐辞典见 corona.

注 3：见 Grove's Dictionary of Music and Musicians 之 fermata.

诗班指挥请用以上的：

谱 92，谱 99，谱 102，谱 105，谱 110，谱 112 作为练习。

（以上 6 首练习的谱例均注明出于赞美诗选编 1050 首中。）

以及下列的，在赞美诗选编 1050 首的各首诗歌：

结束的练习：

完全小节的结束：

第 1 首《圣哉三一》

第 130 首《哈利路亚》

第 182 首《救主升天》（其中  要做出来）

第 586 首《先贤之信》

第 273 首《有平安在我心》（注意：开始是三拍子，副歌是四拍子。）

不完全小节的结束：

第 375 首《乐守圣日》

第 377 首《复兴你工作》

第 307 首《洗罪之泉》

第 308 首《今来就主》（其中的 $\hat{\cdot}$ 要处理）

$\hat{\cdot}$ 的练习：

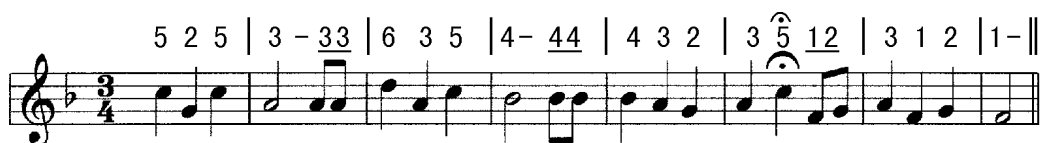
第 752 首《学像耶稣》

第 230 首《主等你回来》

第 63 首《我要颂主大慈爱》（注意：开始为三拍子，副歌为四拍子。

结尾前有连续的 $\hat{\cdot}$ ，——举，举，再举并收音。）

第 552 首《信靠顺服》



第 272 首《耶稣住我心》副歌：



这是此曲的副歌，第一个音 $\hat{5}$ 音，停留（延长）的越久，越形成一个动力，使此句的后方各音越流畅。

第十二章 六拍子

一、认识六拍子

六拍子是最常用的复拍子，其具备了二拍子的活力，与三拍子的优美，因此它比三拍子轻快活泼，而不似二拍子的生硬呆板，著者给它冠以美名——“花木兰”——英挺中又带有优美。

六拍子是复拍子，每小节中有二个大拍，每一个大拍中又各分为三个小拍子，因此它是：

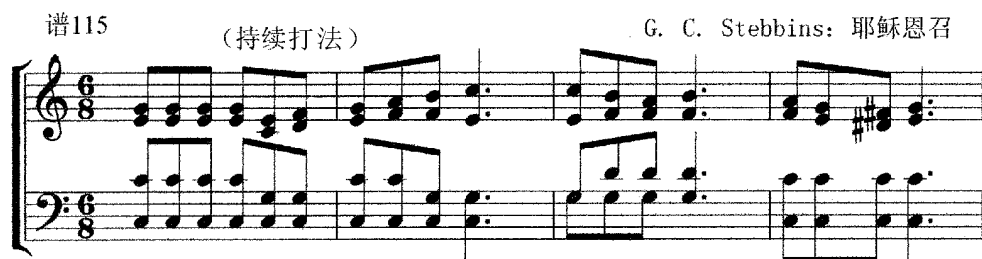


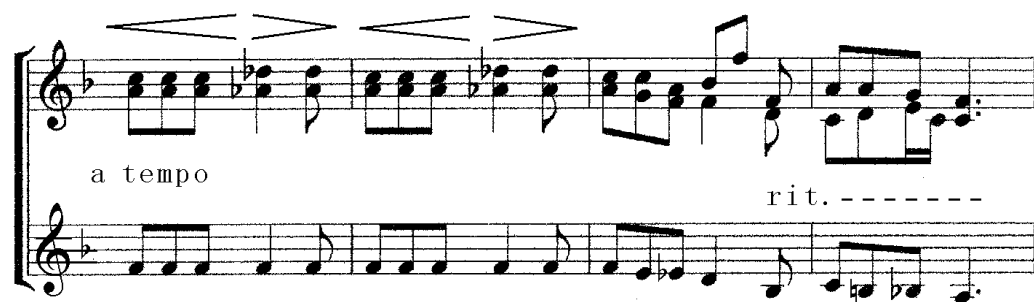
即每小节分为强弱的二大拍，或分为第一拍强，第四拍次强，其余为弱拍的六拍。

常使用的六拍子，为 6/8 与 6/4；前者较轻快、活泼，后者较稳定缓慢。但一般来说，二者均比三拍子快速，比二拍子优美。

因此，六拍子有二种打法：

A. 打成二拍子：用第八章二拍子的一切打法，惟不同者，指挥者必须恒记，三分的精神（>—+—），方能掌握其六拍子的精神，其预备拍也完全使用二拍子的处理法。





谱117

(轻跳打法)

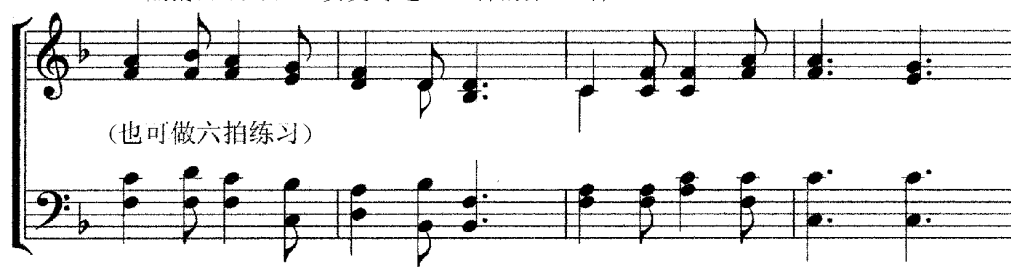
F. Grote: 打猎歌



谱118 (大跳打法) 赞美诗选1050首的第659首

G. C. Stebbins: 岂可空手





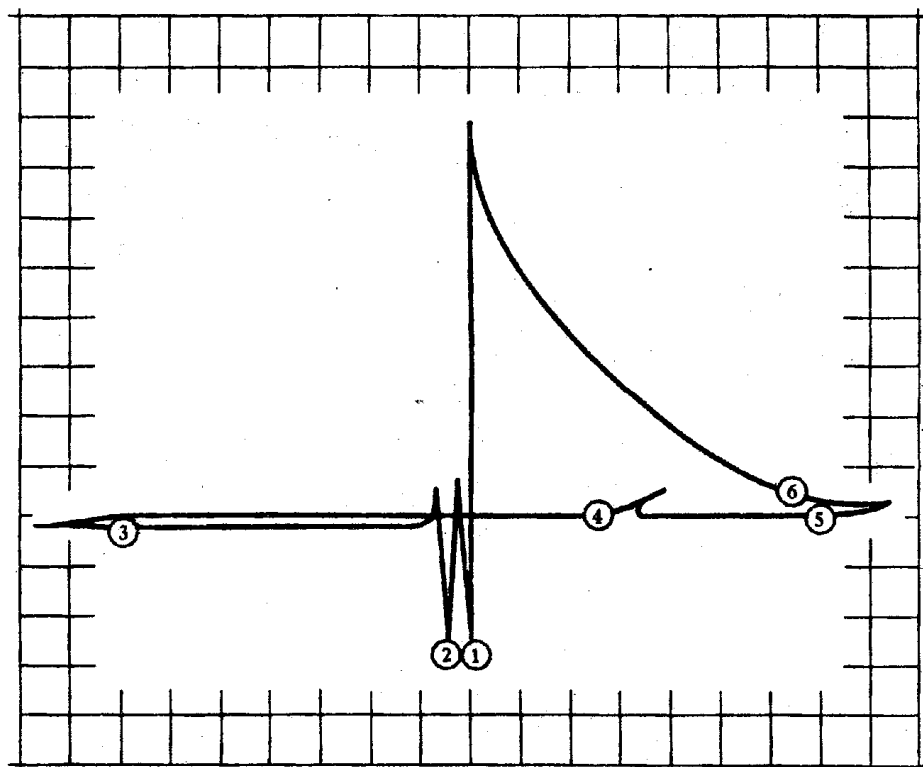
B. 打成六拍子：为乐曲速度的缘故，有时必须要打成六拍，其强拍仍为有力的下击拍，次强拍则为自左向右的外拍（out beat），打法于下节详述之。

二、德式六拍子打法

这是迄今使用最普遍，也是列入教科书中惟一的方法，它的形式极像将②⑤拍，加入四拍之中。

A. 持续打法：仍是力度分散于全拍之中，不用力点、不停顿、腕部动作少，各拍较平直。（图 60）

图 60



B. 圆滑打法：力度分散于全拍之中，不用力点、不停顿，腕部动作大，拍子进行弯曲。（图 61）

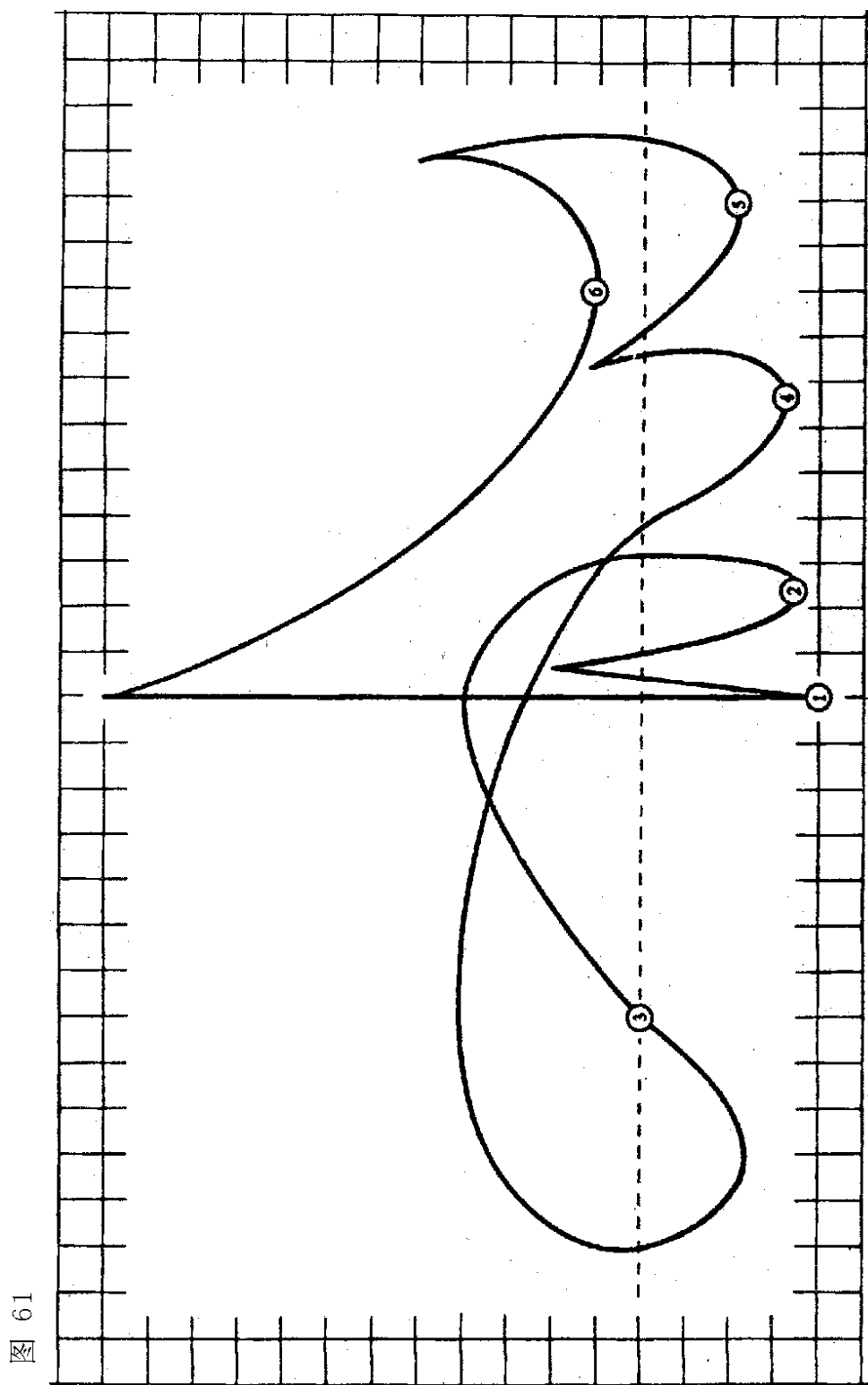


图 61

与四拍子（或三拍子）相同，其持续与圆滑打法之间仍有许多不同等次的交互混合打法，学习者当以第六章第三节第四节所述重点练习之，下图为仅其中的二种。

图 62 （略为圆滑）

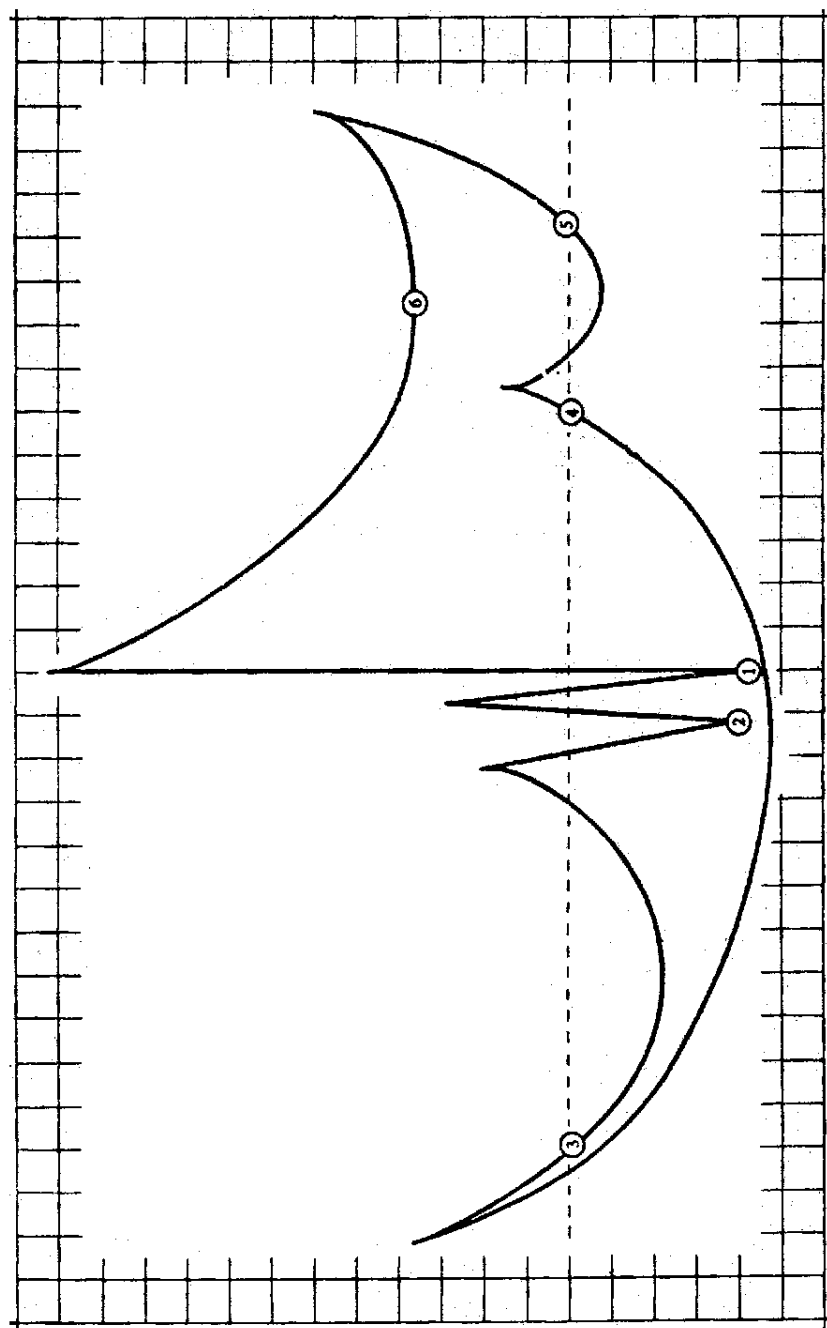
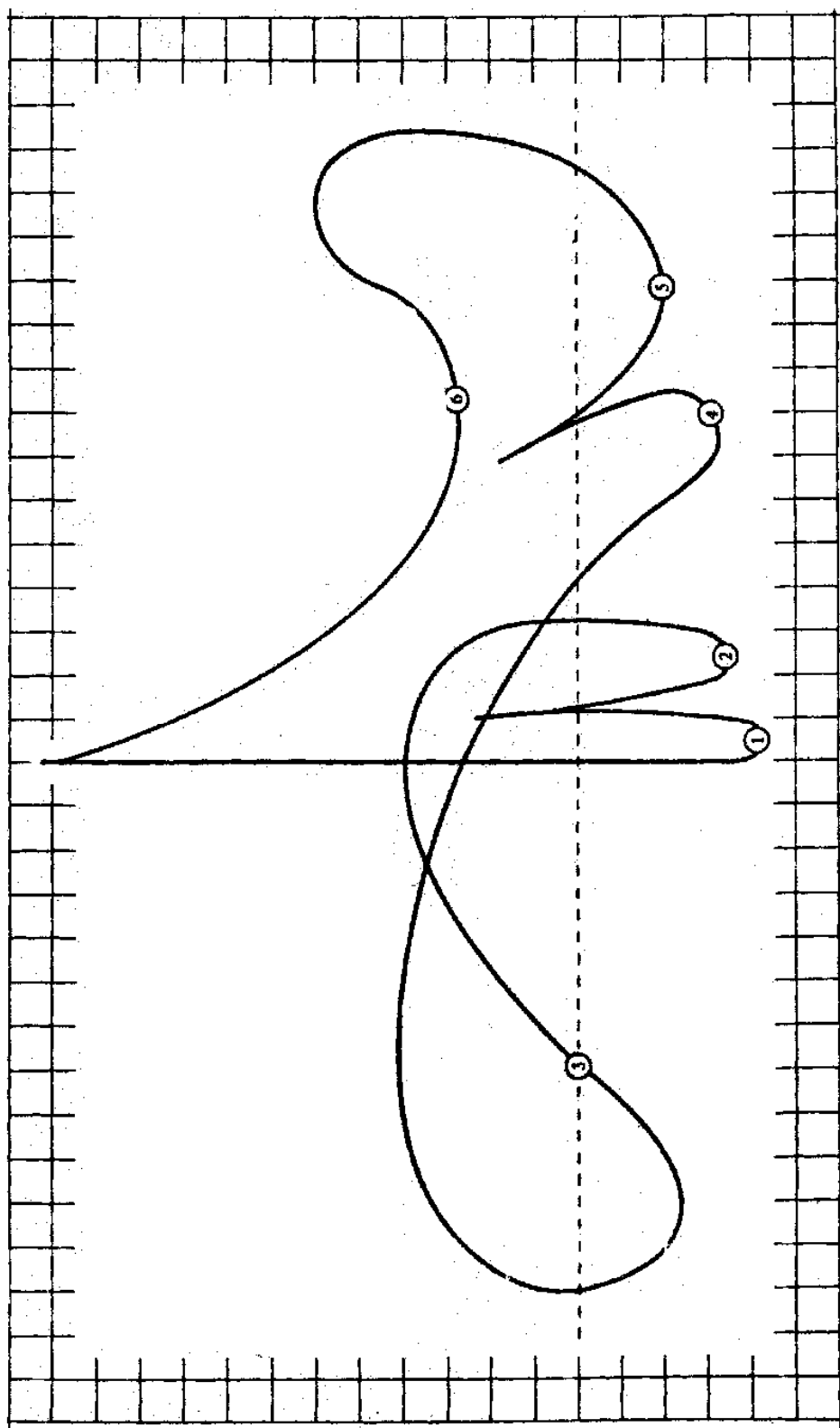
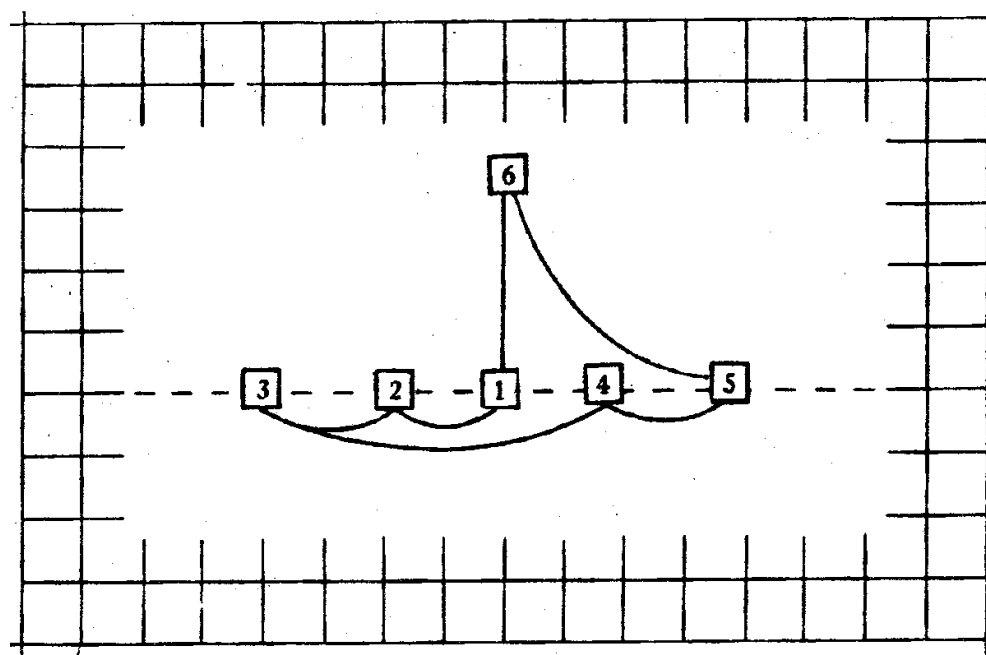


图 63 (非常圆滑)



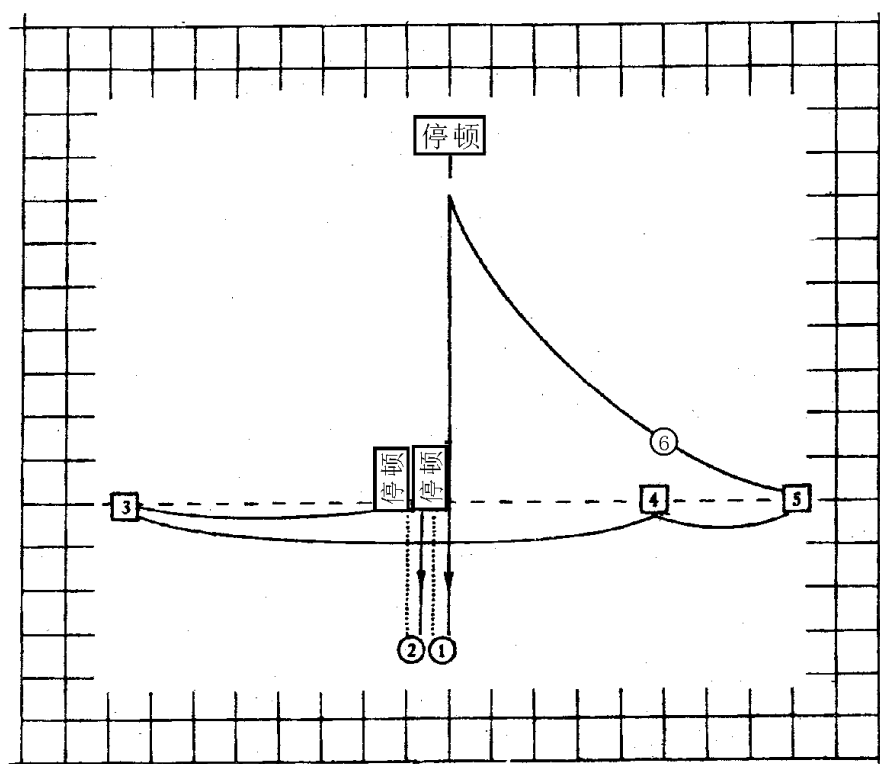
C. 轻跳打法：仅用手腕的动作、幅度小、有力点及停顿。

图 64



D. 大跳打法：配合腕肘的动作，各拍有力点及停顿，第一、二拍并有反弹动作。

图 65

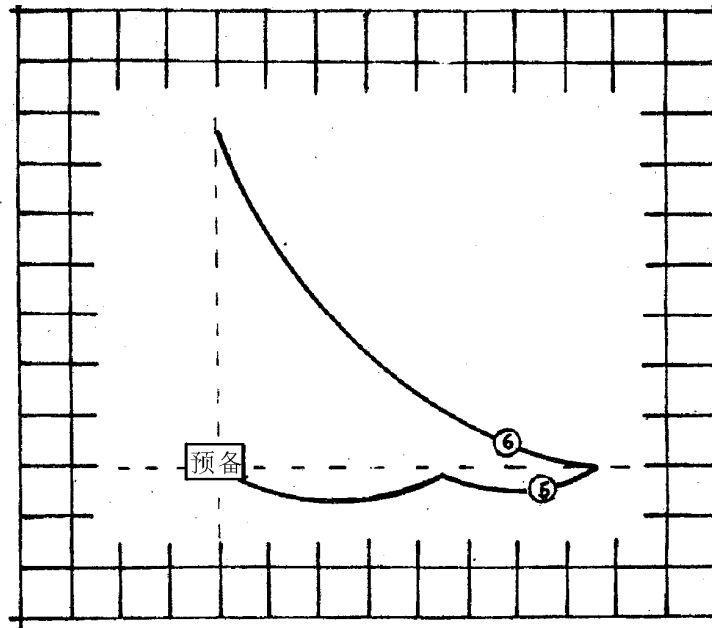


三、各种预备拍

其预备拍多可借用以前各种预备的图形，惟开始以后要循六拍的打法进行即可。

预备拍在	采用的图形
第六拍	———— 9, 15, 17
第一拍	———— 94, 101
第二拍	———— 25, 26
第三拍	———— 23, 24
第四拍	———— 见图 66
第五拍	———— 21, 22

图 66



在各种预备拍中，以第六拍为预备拍的完全小节，及第五拍为预备拍的弱起，用的最多，应多加练习，其余的均较少用。

谱120 (圆滑打法) Fr. Silcher; 罗累莱

谱121 (轻跳)

0. Schulze: 声



谱122 (大跳)

J. T. Wolcott: (摘自) Prince of Peace



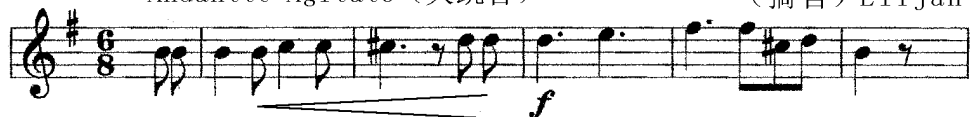
谱123 (持续、大跳)

W. G. Hathaway: 若你要喜乐



谱124 Andante Agitato (大跳音)

Mendelssohn:
(摘自) Elijah





四、意式六拍子打法

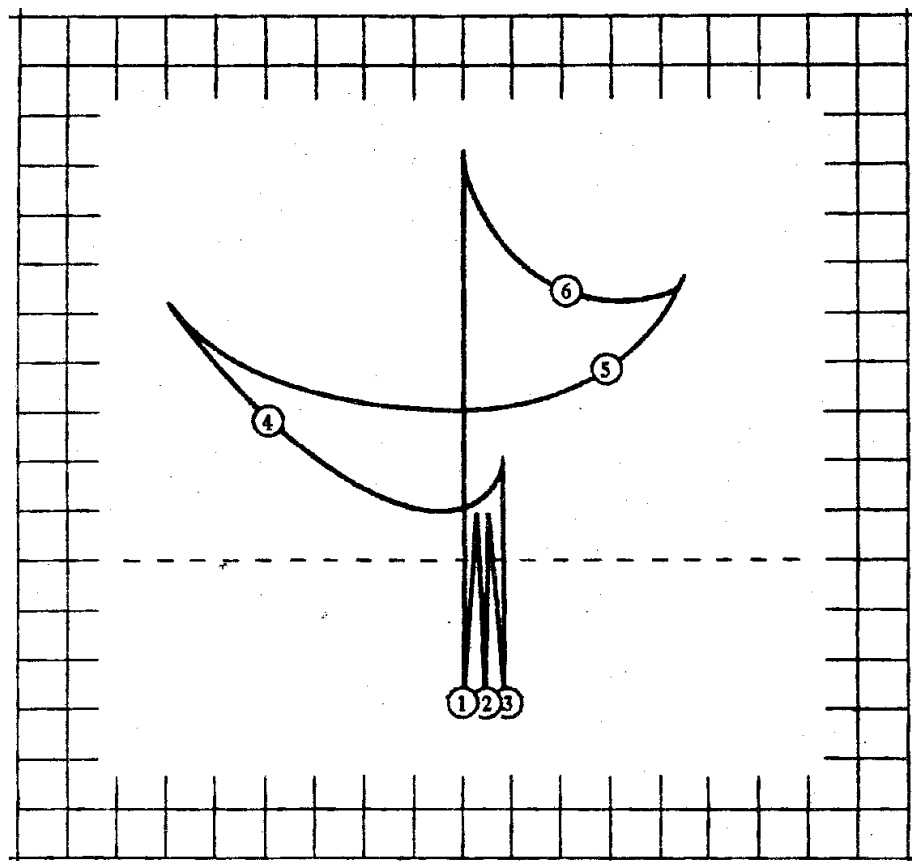
意大利式六拍子的打法，已逐渐普遍使用；但在国内迄今少有人介绍及使用。德国式的六拍子，较适宜表现慢速度而富有表情的乐曲；而意大利式的六拍子，则较适合于较快的速度，在歌剧的指挥，意大利的打法也较为使用。

若注意以下各图所示，当可发现，意大利式的打法，第一拍与第四拍更为明显，若加大拍子的幅度及弯曲度，当可获得亟具表情的效果。

A. 持续打法：（图 67）

若将此图增加弯曲度，以腕肘之配合动作，即能获得圆滑之打法。

图 67



B. 轻跳打法：有以下二种形式：（图 68，69）

图 68

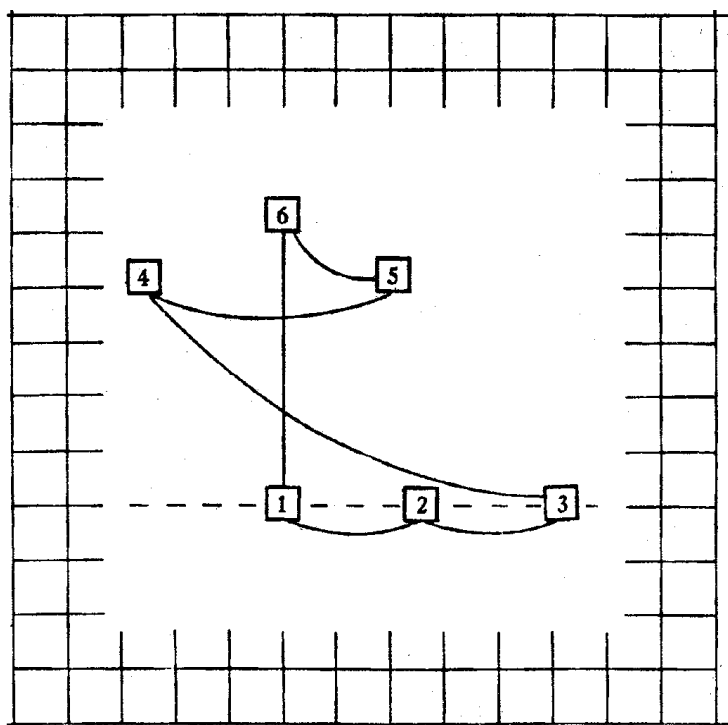
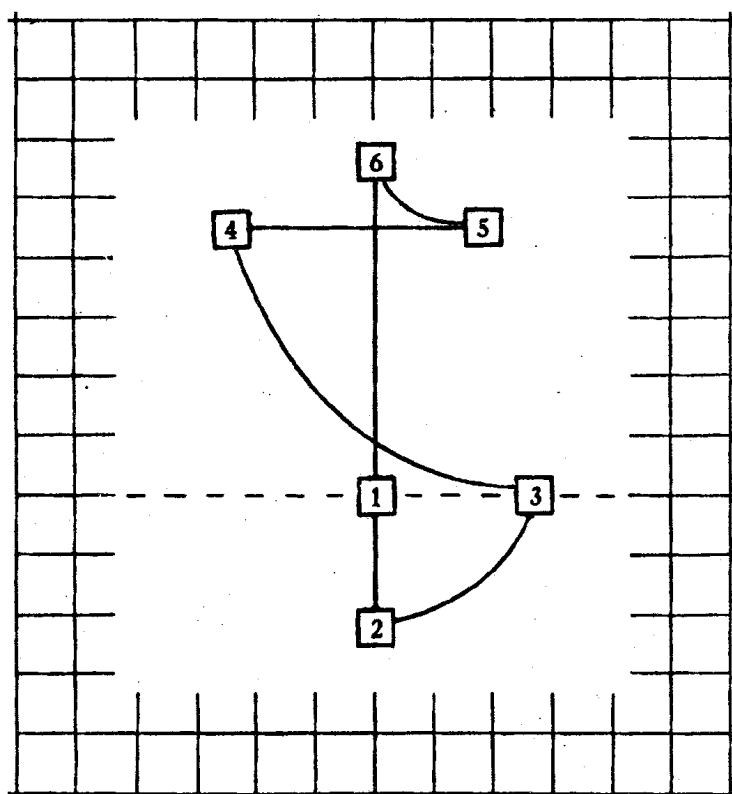
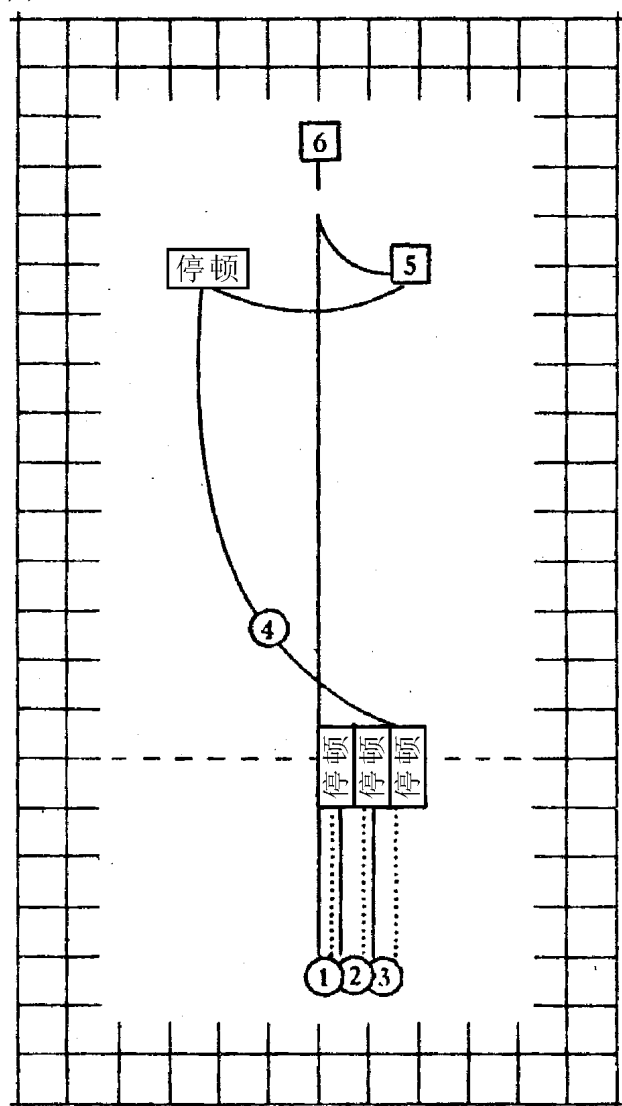


图 69



C. 大跳打法:

图 70



学习者在经过练习后，了解两者的表达能力，依自己的喜好选择其中一种。或者两者都使用，以配合表达不同性质的六拍子。

以本章第三节末之乐曲练习之。

五、二拍子与六拍子的配合使用及变化

A. 一个熟练的指挥者，不会拘泥于快则二拍，慢则六拍的一定形式中，而是视乐曲之实际需要，使用二拍子与六拍子的打法在同一乐曲之中。因为这样可以获得更清楚的效果，特别各声部为同一节奏时，更是极为合用。

图 71 (适用于较快速的大跳打法)

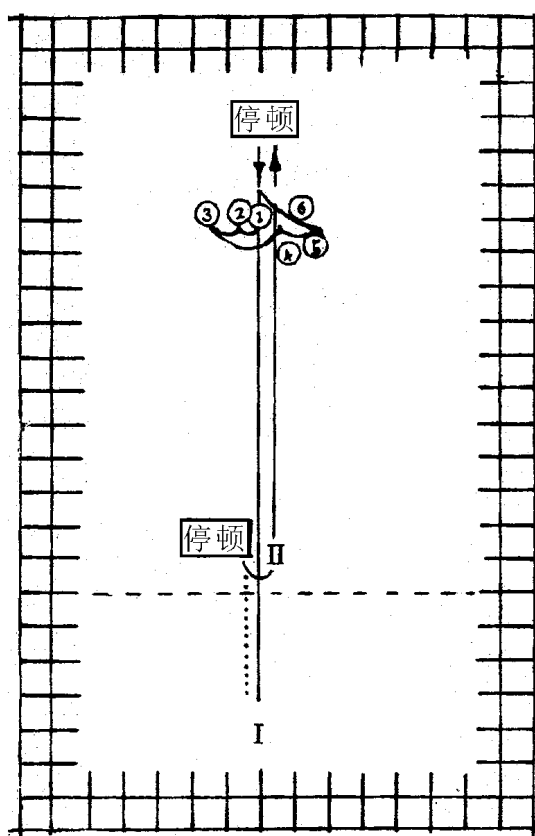


图 72 (适用于较慢速度的持续打法)

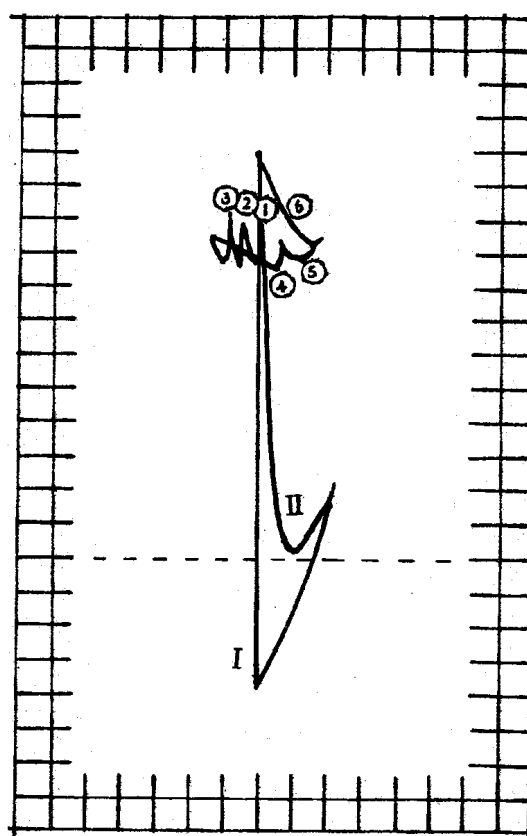
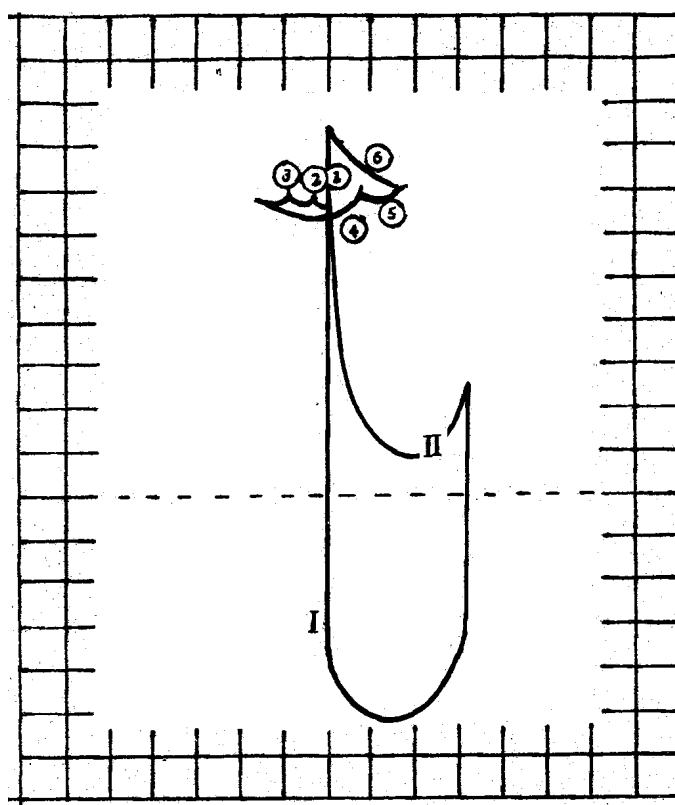


图 73 (适用于较慢速的圆滑音)



谱126 (跳音, 用图73打法)

C. G. Allen: 赞美、赞美

谱127 (用图72之打法)

H. R. Palmer: 平静吧!

谱128 (圆滑用图71之打法)

Mendelssohn: 乘着歌声的翅膀

谱 126 之第一、二、四、五、六小节, 均以二拍子打法, 但第三小节、第七小节因为分六个小拍, 为求清楚起见, 可以打为六拍; 惟这样的六拍须以小幅, 使用手腕的动作, 若幅度大及加上肘的动作, 则显得笨拙与迟缓, 而无法获得较快的速度。其预备拍为二拍打法的第二拍。

谱 127 先打六拍再打二拍, 其六拍仍仅以手腕的动作。起拍的预备拍, 则为小幅度六拍子的第五拍。

谱 128 为圆滑优美之歌曲, 先打六拍再打二拍, 起拍仍用小六拍的第五拍为预备拍。

这些打法完全要视速度的适宜与乐曲的情形而定, 不可牵强使用。

B. 再者，若因速度太快，而无法使用六拍子打法时，则必须打为二拍子，我们可以将二拍的打法，加以腕的振动，而获得较清楚的效果。下谱是二拍子，在当进行到拍子的最后三分之一时，而加以腕部的振动（图 74 之  最粗的部分即为手腕的振动处），如此这个三分之一即会明显的指示出来。（图 74）

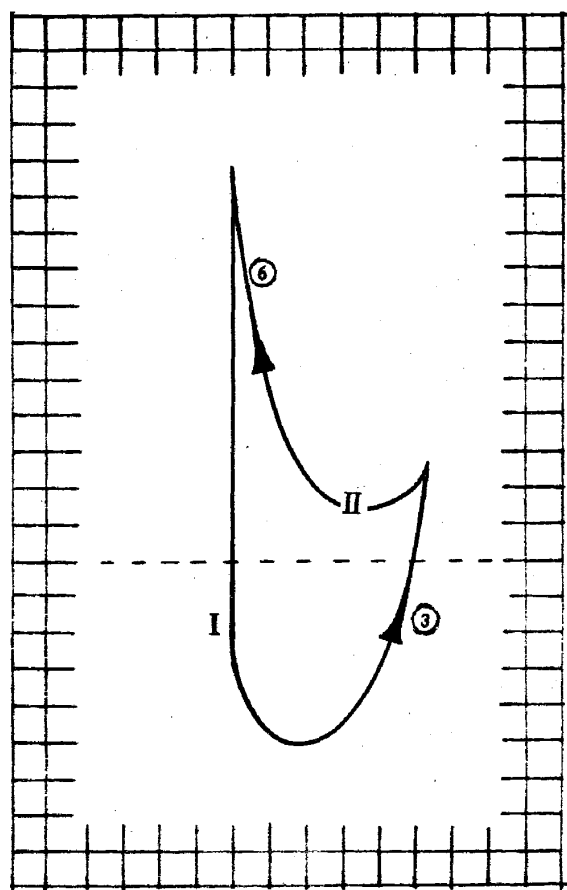
谱129（轻跳打法）赞美诗选1050首的第549首 A. H. Ackley: 主活着



(不振腕) (不振腕)

(不振腕) (不振腕)

图 74（后 1/3 拍振腕）



注意开始的预备拍，使用的是第二拍的前三分之二，其弯曲度及手腕振动，均比普通拍多些。

Louis Lambert: When Johnny Comes Marching Home

谱130

(不振腕) (不振腕)

(不振腕) (不振腕)

L. Denza: Funiculi-Funicula

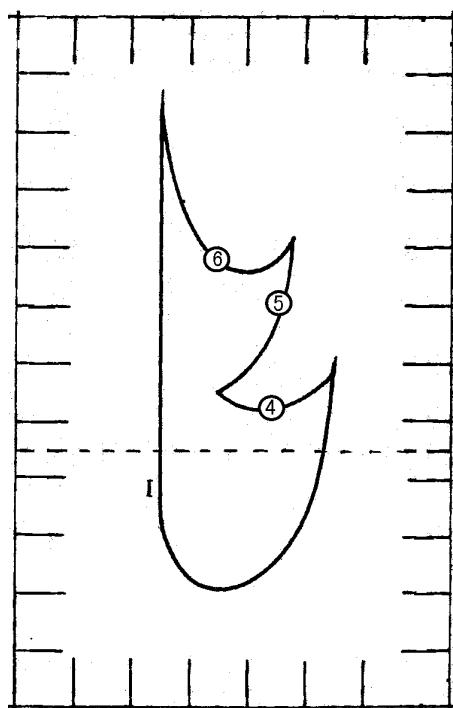
谱131

(不振腕) (不振腕)

(不振腕) (不振腕)

C. 按曲子的实际需要，将第二拍分为三份。但此种分法须以手腕击拍，亦要注意速度的保持。

图 75 (第二拍三分)



谱132

G. C. Stebbins: 完全的奉献



谱133 赞美诗选1050首的第319首

J. H. Burke: 昨日、今日、直到永远



谱 133 之预备拍仍用二拍子的第二拍。

谱 133 之第二拍分为三份，但第一拍也试试看用图 74 第一拍的振腕方法，此曲自预备拍仍以二拍子的第二拍一般打法。

经过练习后，我们不难发现，拍子的分开、振腕，完全视乐谱的实际记载而定，因此指挥者必须先熟知乐曲，然后才能指挥。

诗班指挥请以下列的赞美诗选 1050 首的各诗歌作为练习：

(1) 打 2 拍：

第 558 首《求主为我拣选》

第 527 首《应许不变》

第 338 首《十字架》(用图 74)

(2) 打 6 拍

第 158 首《十架永存》

第 122 首《平安夜》

第 203 首《鉴察分明》

第 450 首《一只迷路羊》

(3) 2 拍, 6 拍的混合: (图 17, 72, 73)

第 72 首《可爱的耶稣》(正歌打 6 拍, 副歌改打 2 拍)

第 638 首《天父必看顾》(正歌打 6 拍, 副歌打振腕 2 拍 (图 74), 也要练习连续的表达 ㊤)

(4) 振腕 (图 74) 与第 2 拍 3 分 (图 75)

第 284 首《主挑我重担》(副歌打 6 拍)

5 | 1 1 1 2 3 | 5 6 5 5 | 1 1 3 2 1 | 2. 2 5 |

第1拍 振腕 3分 打2拍 振腕 第1拍 振腕 3分 第2拍 振腕

1 1 1 2 3 | 5 6 5 5 | 6 4 3 2 | 1. 1. |

第1拍 振腕 3分 打2拍 振腕 打2拍 振腕

副歌 3 5 5 5 5 | 3 5 1. | 3 2 1 5. | 1 2 3 2. |

打6拍 打2拍 第1拍 振腕 打6拍 打6拍

3 5 5 5 5 | 3 5 1 5 | 6 6 4 3 3 2 | 1. 1 ||

打6拍 打2拍 振腕 打6拍

第 167 首《主曾舍命为你》

5 | 5 5 3 5 | 6. 1 7 6 | 5 5 4 5 | 3. 3 5 |

打2拍 振腕 打2拍 第2拍 3分 打2拍 振腕 打2拍 第2拍 振腕

5 5 3 5 | 6. 1 7 6 | 5 5 7 6 7 | 1. 1 |

打2拍 振腕 打2拍 第2拍 3分 第1拍 振腕 3分 第2拍 3分



(5) 综合打法 (各种打法的联合使用)

第 396 首 《生命之道》



第 413 首《别无声音》（曲中的三个  也要注意练习。）

（此曲可完全打 6 拍，但以下的打法更为精彩出色。）



5 | 5̣3̣4̣ 5̣1̣2̣ | 3̣. 3̣ 2̣ 1̣ | 1̣ 1̣ 2̣ 1̣ 6̣ | 1̣. 5̣ 7̣1̣ |

打6拍 打2拍 第2拍 第1拍 第2拍 打2拍 第2拍
3分 振腕 3分 振腕

2 2 7 6̣7̣ | 1 2 3 3 | 2 3 2 1 | 7 1 2̣ 3̣. 2̣ |

打2拍振腕 打2拍振腕 打2拍振腕 打2拍振腕
举，再举

1 1 1̣ 7̣ 6̣ | 7̣ 7̣ 7̣ 5̣5̣ | 4 4 4 3̣#2 | 3̣. 3̣ 1̣2̣ |

第1拍 第2拍 打2拍振腕 第1拍 第2拍 打2拍 第2拍
振腕 3分 振腕 3分 振腕

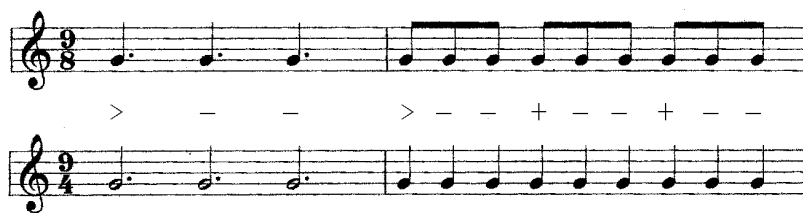
3 3 2 2 7̣ | 1 1 1 6̣ | 5̣ 1̣. 1̣ 7̣ 2̣. 2̣ | 1̣. 1̣ ||

第1拍 第2拍 打2拍振腕 (随着节奏任意打，
振腕 3分 举 但末了要侧上。)

第十三章 复三拍与复四拍

一、复三拍子

复拍子的三拍，较常用的是 $9/8$ ，其次是 $9/4$ ，前者较为轻快，后者比较稳定。其强弱关系是：



它的结构是三拍子，而每一拍中又分为三小拍，因此它比单纯的三拍子优美轻快。

它的打法有二种：

A. 依三拍子的打法：见第七章中各种三拍子的打法，但指挥者必须在心中抓住三分（一大拍包括三小拍）的精神，学习者就以下二首歌曲练习之，谱 134 之预备拍为第二拍，谱 135 之预备拍为第三拍。

谱134 赞美诗选编1050首的第744首 Wm. J. Kirkpatrick: 主,我愿像你

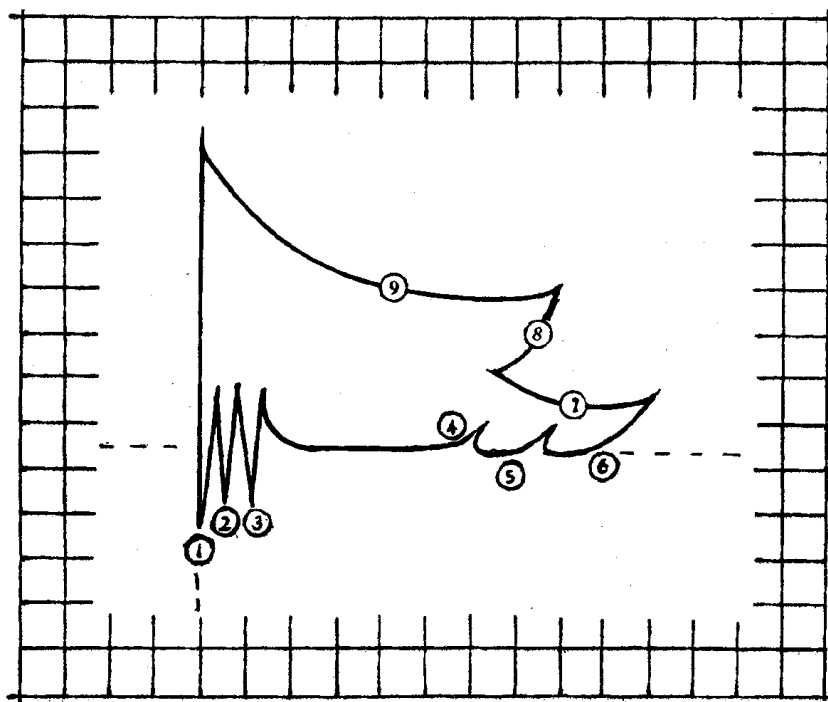


（注：在赞美诗选编 1050 首的第 744 首是以其相通拍 $3/4$ 拍记谱，此两者记谱实际上是完全相同。）



B. 打成九拍：依照三拍子的系统，将之分为九小拍。

图 76

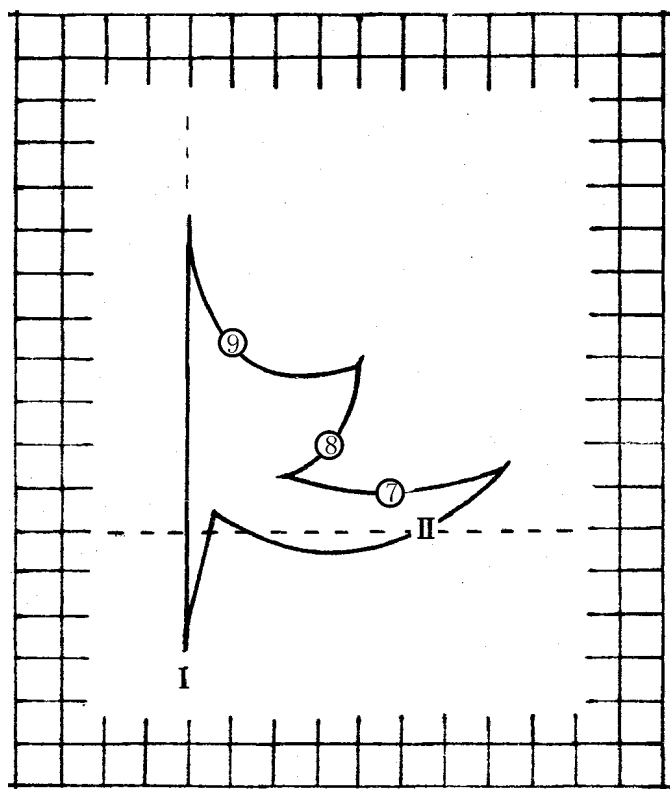


上图所示乃持续的打法；至于圆滑打法，则多用腕肘的动作，使拍子进行的弯曲度加大即可。轻跳则纯用腕的动作，有力点及停顿，故幅度小。大跳打法则除了腕的动作，再加手臂辅助，使之有力点及停顿。

学习者若经过以前各种打法的练习，即不难发现，各种表情的打法，其精粹不在于图形的不同，而是在于各关节动作的处理。因此，今后为节省篇幅，尽量不再逐一图述各种表情的打法，而由学习者，循一种图形自行研究处理。

在实际的使用上，管弦乐团尚会纯然的用前者或后者。但合唱指挥，若完全使用三拍，则嫌不够明显细致；若完全使用九拍，则显得呆板忙碌，（特别较快的速度，更是疲于奔命似的赶着打拍子。）因此必须视乐曲的实际情形，而混合二种打法，一齐使用。例：谱 134 应循下图击拍。（图 77）

图 77



这首歌的节奏，使我们不难判定，第一、二拍使用三拍子的打法，第三拍则采用仅以腕部动作 3 分其为⑦⑧⑨拍。

当第 3 拍 3 分为⑦⑧⑨三小拍时，此曲的预备拍则用第 2 拍的最后的 1/3——第⑥小拍，而不用三拍子的第二拍，否则开始的速度不易准确，但若开始是三拍子的形式，则仍以其前方的大拍（第二拍）为预备拍。

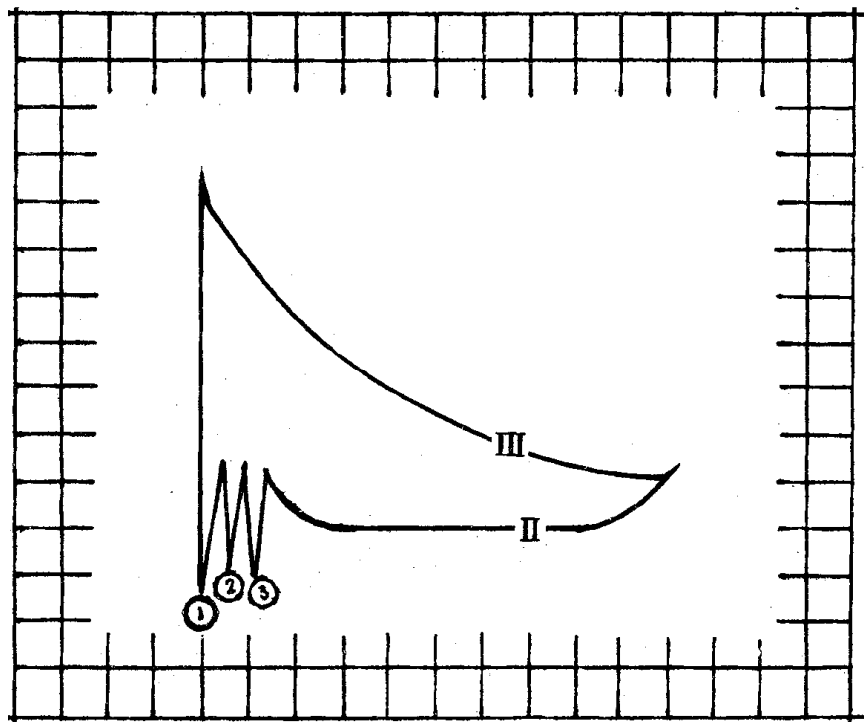
与复二拍同样的，不要以为复三拍子，一定是使用三拍九拍的混合打法，它的使用与否，完全要看速度而定，若是速度太快，即使乐曲中有一拍分为三个小拍的情形，但仍然无法使用。如：

谱 136 C.F. Weigle: 活着为耶稣

若每分钟超过 80 拍时 (♩. 在 80 以上), 则因速度太快而只能打成三拍子。

若将速度放慢至 ♩. = 66 以下时, 则可将第一拍分为三小拍。如下图:

图 78



注意: 当一大拍分为三小拍时, 此三小拍必须多用手腕的动作, 而不要用肘或大臂, 否则拍子幅度增大, 速度会受到影响。附谱练习各种打法:

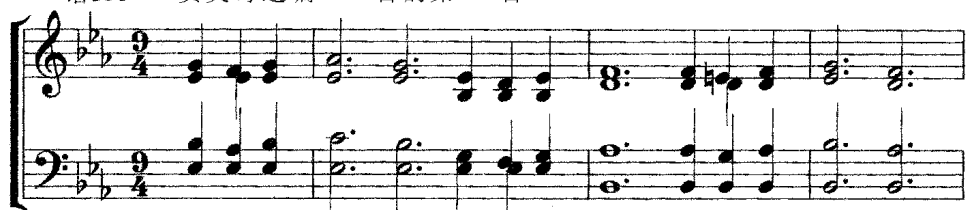
谱137

J. F. Knapp: 有福的确据



谱138 赞美诗选编1050首的第561首

G. C. Stebbins: 凭祢意行



谱139

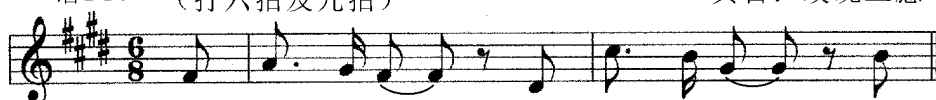
Concone: Op. 9 No. 9



谱140

(打六拍及九拍)

黄自: 玫瑰三愿



二、复四拍子

它的拍子记号是: 12/8, . 做一拍, 每小节有四拍。

12/4, . 做一拍, 每小节有四拍。

它与 4/4 的拍子极为相近, 但因是复拍子, 故较为优美, 它的强弱是:



(由强到弱为 > - + ·)

它有二种打法:

A. 依四拍子的打法: 完全使用第四章的各种拍子。

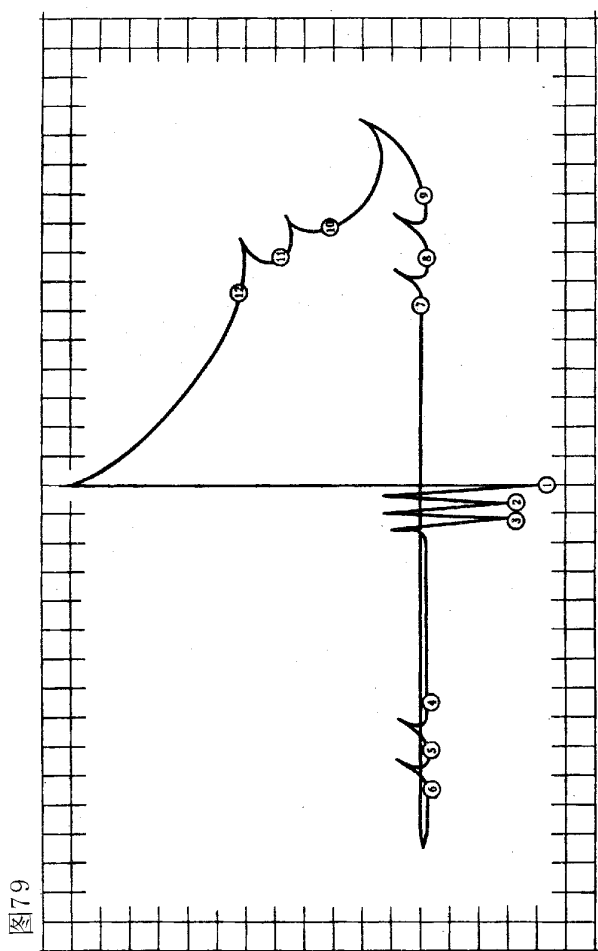
谱141

Panofka: Op. 81 No. 5



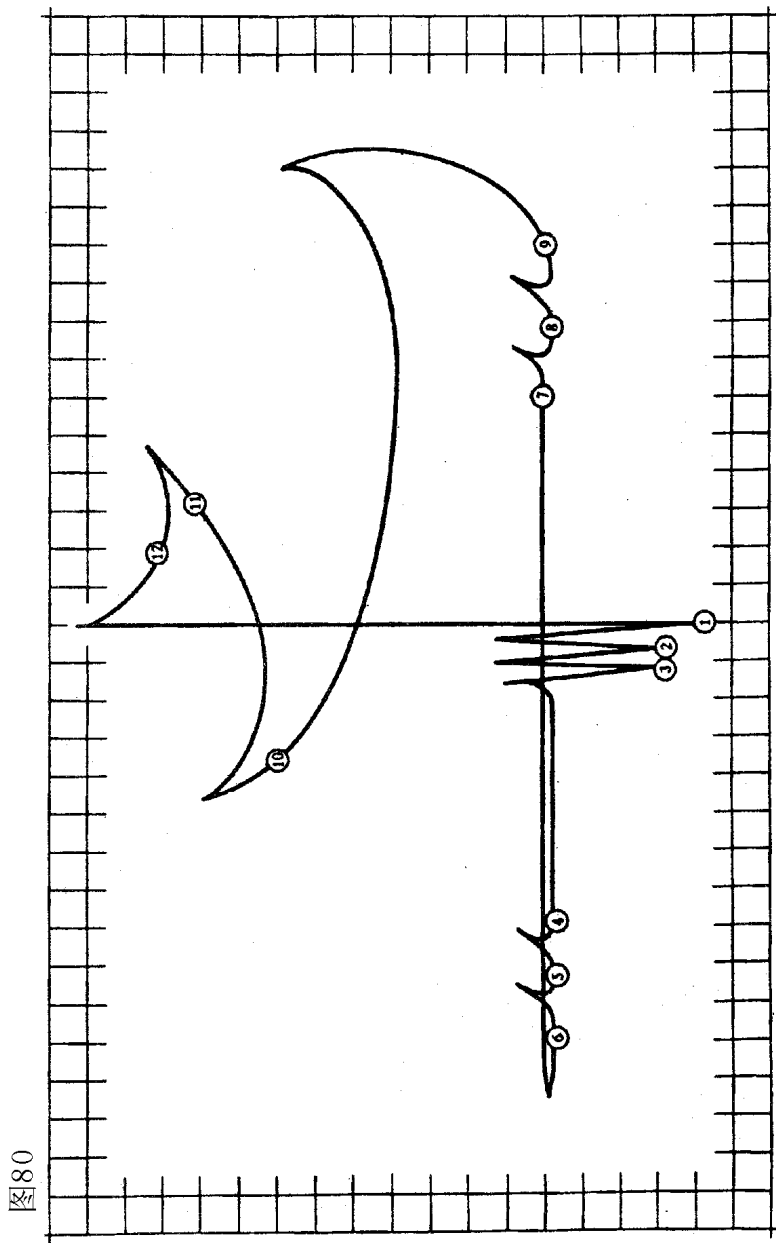
B. 打成十二拍: 在理论上是可以将一小节打成十二拍, 但实际的使用上却很少如此。多以四拍打法, 混合某拍的分裂。除非速度极慢, 否则很少以十二拍处理。

(图 79)



学习者不难发现，这种打法，系将四拍子中的各拍均划分为三个小拍，其中的①④⑦⑩是强音较为重要，必须使它们显明。

不少的指挥家也喜欢使用下图的形式。（图 80）



若是乐曲的速度较快，则完全使用四拍子的打法，在速度允许的情形下，亦可二种混合使用。如谱 142 的起拍在第 4 拍的最后 1/3 拍（第 12 小拍），预备拍则为第 4 拍的 2/3 拍（第 11 拍小拍）。（谱 142）

学习者当留心，单拍子与复拍子的相通关系，有些曲子虽然表面上看，是使用单拍子，而实际上因为使用三连音，而使之仍具有复拍子的精神，亦必须以复拍子的方法处理。

谱142

J. P. Scholfield: 主拯救我



谱143 Largo (十二拍练习)

A. Vivaldi: Gloria



谱144

C. A. Gabriel: 不住的祷告



谱145

Concone Op. 9 No. 23





(注：谱 146, 147 看起来是 4/4 (C) 的拍子，而实际上它们却是 12/8 的相通拍，与 12/8 一样是打四拍子。)

诗班指挥请以下列的诗歌作为复三拍的练习：

(1) 前列的谱 134, 谱 138 均出自赞美诗选编 1050 首中。

(2) 再加上赞美诗选编 1050 首中的：

第 153 首《你孤单吗？》

第 302 首《有福的确据》

第 279 首《荣耀的释放》

短歌第 42 首《压伤的芦苇》

以上的各首诗歌均依图 77 练习之。

短歌第 37 首《求主监察》

(此曲用图 76 的第 2 拍、第 3 拍的 3 分或第 3 拍 1/3 处的振腕来指挥，若有困难，则一小节打成 3 拍即可，开始的预备拍是在第二(大)拍的前 2/3 处振腕。)

(3) 再加上：新编赞美诗 400 首的：

第 309 首《生活美好歌》

短歌第 9 首《活时他爱我》

(此曲的小节线该在 i 6 i | 7- - 4- - 6 7 6 | 5- -3- -请自行改正。)

复四拍的练习：

(1) 谱 142 《主拯救我》

(其预备拍是在第四拍的前 2/3 振腕进入)

(此曲打四拍固然可以，但将第四拍 3 分或振腕，更能精确表达。)

(2) 《当以感谢进他的门》 练习打四拍或 3 分及振腕

6̣33 3 3 234 3 6̣ | 1̣76 5 5 567 6 0 | 6̣33 3 3 234 3 6̣ |

1̣76 5 5 567 6 03 | 1̣76 5 55 567 633 | 1̣76 5 0 55 567 6 03 |

1̣76 5 55 567 633 | 9/8 1̣76 50 55 567 | 6 65 6 65 6 65 6 00 ||

(3) 《圣诞之愿》

||: 3̣. 3̣ 5̣ 5̣-- | 6̣. 6̣ 4̣ 4̣-- | 3̣. 3̣ 5̣ 5̣ 5̣ 3̣ | 3̣--2̣. 0̣ 3̣ 2̣ |

1. 6̣. 5̣. 0̣ 3̣ 2̣ | 1. 6̣. 5̣. 0̣ 3̣ 2̣ | 1. 6̣ 6̣ 5̣ 3̣ 1̣. |

2. 2̣ 3̣ 2̣-- | 2̣-----: || 2̣-- 2̣. 2̣ 1̣ | 1̣----- | 1̣----- |

||: 6̣ 7̣ 1̣ 1̣ 7̣ 6̣ 5̣-- | 6̣ 7̣ 1̣ 1̣ 2̣ 1̣ 5̣-- | 6̣ 7̣ 1̣ 2̣ 1̣ 5̣ 5̣ 3̣ |

3̣. 5̣ 4̣ 3̣ 2̣-- || 3̣-- 3̣. 2̣ 3̣ 2̣ | 1̣----- ||

(4) 《耶稣，现代人的希望》

打 4 拍，但必须要使用振腕，以表达多处的如：

3 3 3. 3 3 2 1 | 3 5 5. 5. 0. ||



||: 3 3 3. 3 3 2 1 | 3 5 5. 5. 0. | 6 6 6. 1 1 7 6 |

6 5 5. 0. 5. | 1 1 2 1 7 5 5. | 6 6 7 1 5 3 3. |

^{1.} 5 5 5. 6 5 4 3 | 5 2 2. 2. 0. :|| ^{2.} 5 5 5. 6 6 7 7 | 2 1 1. 1. 0. ||

^{1.} ^{2.} fine

1 1 1 1 7. 6. | 5 - - - - | 1 1 1 1 7 7 7 6 | 5 - - - - |

6. 1. 1 1 1 2 | 3. 2. 1. 1. | 6 1 1 1 1 6 1. | 2. 2. 2. 0. ||

D. C.

第十四章 单拍子的分裂

拍子的分裂是：将一个单位的拍子，分为几个部分的打法。单拍子是二分的，若将一拍分开为二个半拍来打，即为拍子的分裂（Subdivision）。

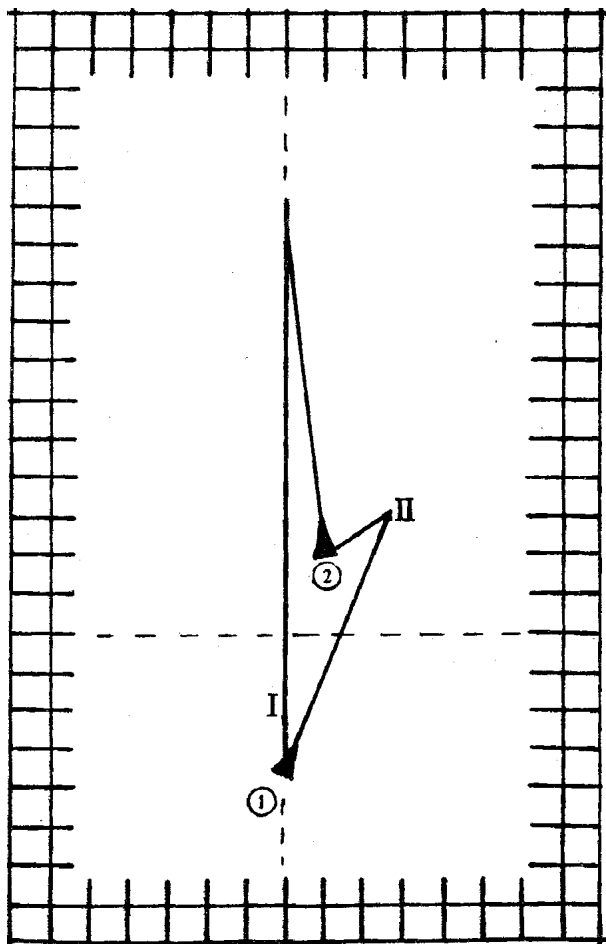
在十二、十三章中之六、九、十二拍子，若分别以复二拍、复三拍、复四拍来处理时，为乐曲节奏的需要而配合使用六、九、十二拍的打法，也已可称为复拍子的分裂。

拍子分裂的目的，是为了更清楚的表现节奏，充分的表达乐曲的真正内容，而视乐曲的实际需要，使用之。不是一味的从头到尾都使用这种方法，因为过多不必要的动作，反而会混乱了演唱（奏）者，而且指挥也流于忙乱与呆板。

一、快速的分裂打法

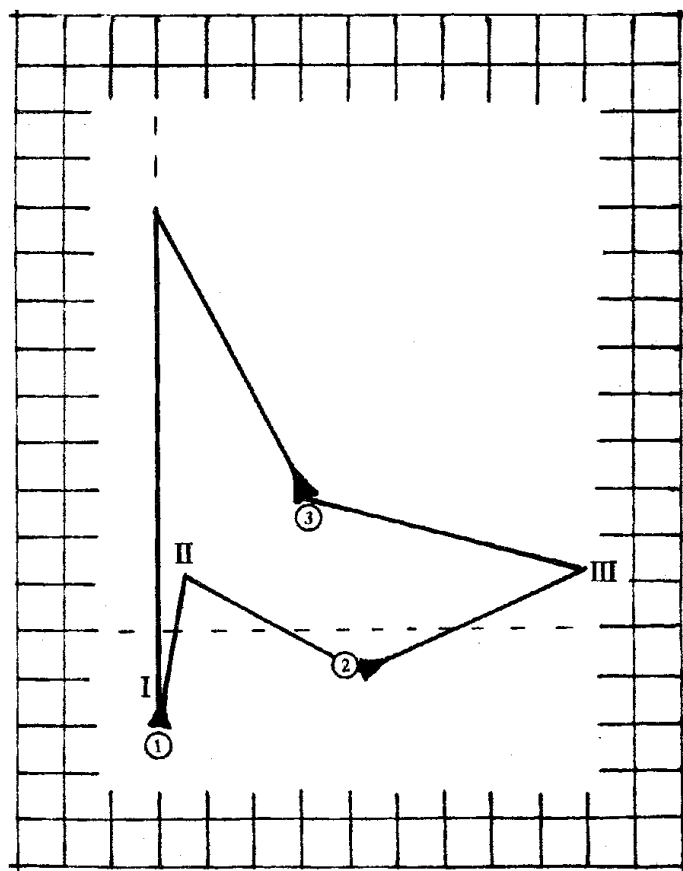
A. 二拍子

图 81



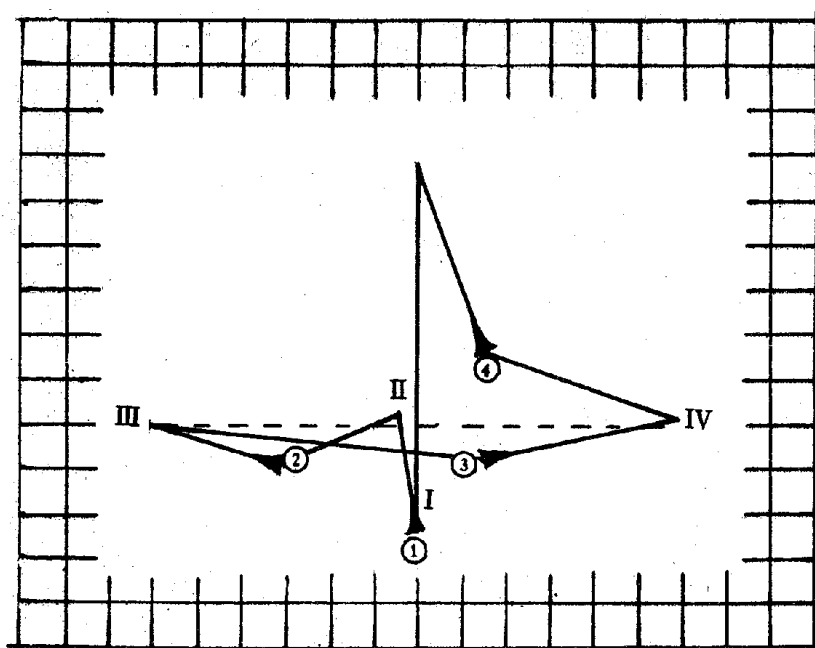
B. 三拍子:

图 82



C. 四拍子 (图 83)

图 83



这种打法简捷而清楚。仅就原来的二、三、四拍，在各拍的中间，加以分裂。其后半拍的指示动作，完全使用腕部的振动（参见第十二章第五节 B）。

著者称它为快速的分裂打法，是因它在快速度的乐曲中，擅于表达分裂拍子。学习者不要因此就以为它不适合在慢拍之中，因为它照样可以使用在较慢的乐曲上。

若将此打法，各拍加以弯曲，则可成为圆滑音打法，若加以力度的停顿，则可表现跳音。

学习者循图指示，分别练习持续、圆滑、轻跳及大跳等表情之打法（见十三章第一节 B 后的指示）。

二、优美的分裂打法

A. 二拍子（图 84）

B. 三拍子（图 85）

C. 四拍子（图 86）

此类打法，已明显的将一大拍分成为二个小拍，由于其动作大，不似快速分裂打法，那样的需要腕部振动。对于一个初学者来说，比较容易清楚明显，但由于其动作大的缘故，很难使用在快速的乐曲中。

图 84

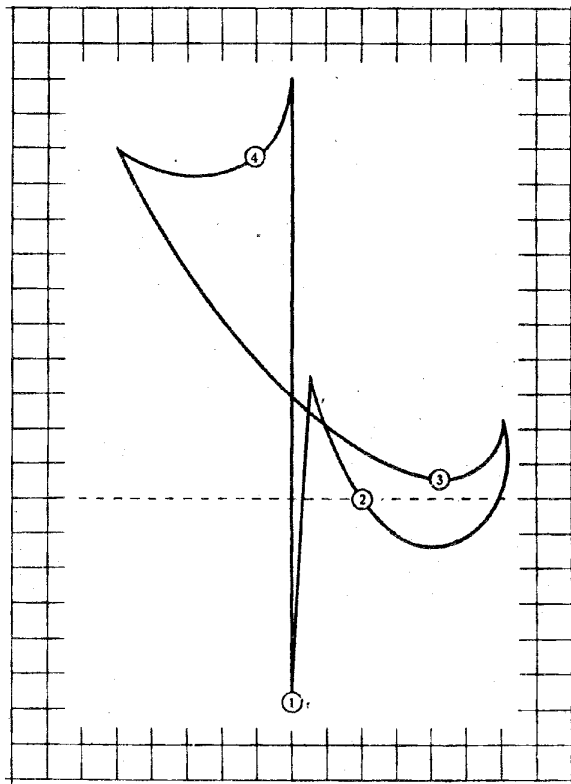


图 85

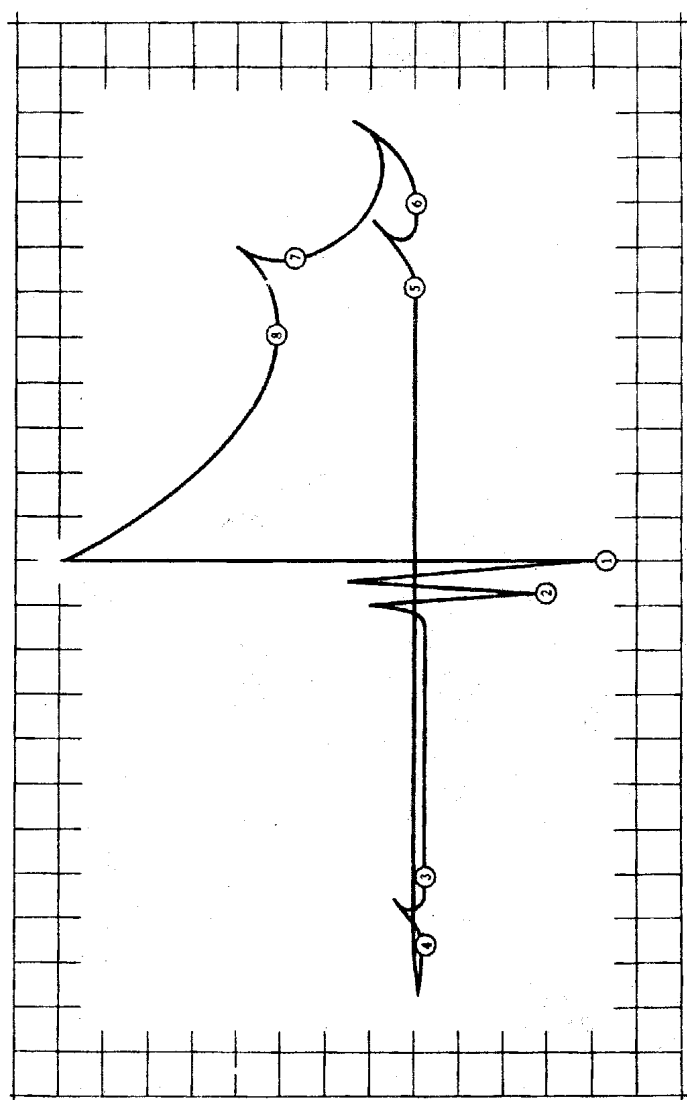
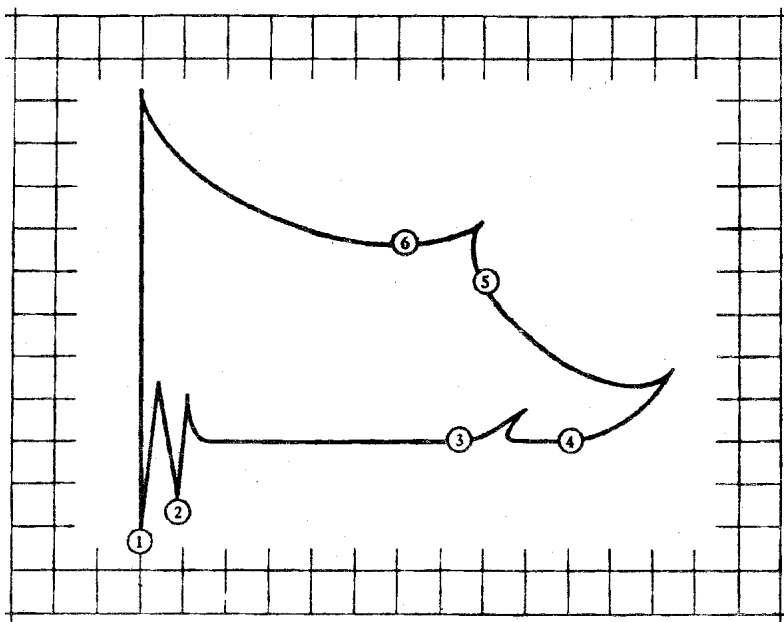


图 86

这种打法，较适合用于优美、典雅、流畅的乐曲。

这样的论点，希望读者不要误解，以为表情是取决于圆滑、持续及轻跳、大跳！怎么优美，典雅会是由此种分裂打法所表现的？其实，这二者完全没有冲突；若将此种分裂打法，以持续音与跳音打出，当然也可获得其所表现的不同表情。但著者的意思乃是，此种分裂的打法，擅于表现圆滑打法的特性——配合肘、腕的动作，以较弯曲的拍子，表达优美与典雅。

三、实际的应用

分裂拍子的使用，完全视音乐的需要而决定之，它不能取代一般的打法，只能配合使用，例如：

谱148 (打法范例) Foster: The Old Folks Home



以下列谱例练习之：

谱149 (以圆滑分裂打法) C. F. Weigle: 无人像耶稣这样爱顾我



谱150

C. C. Converse: 耶稣恩友



谱151

(预备拍在第一拍)

爪哇民谣: Bengawan Solo



美国民谣:

山谷里的灯火

谱152 (四拍打二拍, 预备拍打在二拍的第一拍)



请诗班指挥以赞美诗选编 1050 首的:

第 577 首《事奉回顾》

第 576 首《奉献》

第 544 首《全路程主领我》

第 532 首《主永不离我》

第 633 首《耶稣明白》

第 229 首《快来信耶稣》

第 534 首《主掌管明天》(此曲请将 4/4 拍改为 2/2 拍打)

第十五章 半拍开始的预备拍

很多乐曲开始在一拍的后半拍，这种开始无法依照第五章的预备拍来处理。故另设一章加以讨论。

首先，要认识这种起拍的精神：

(1) 它必定是弱起

(2) 它有导向强拍的性质，它本身不稳定，也不带有独立性，是倾向强拍的音，并以此强音为依归，它的音符越短，这个性质就越强。

谱15:



就以上的分析，学习者应该明了，对于这样的起拍，它的预备拍必须自然流露，不可为了指示明显，而做出较大的预备动作，否则流于生硬，而失去原有起拍的性质。

有的指挥著作中，根本不赞成，这样的起拍需要做特别的处理（注）。但著者却认为若循一般预备拍的处理方法，必定表达不清，很难有明确整齐的开始。

注：The Grammar of Conducting (by Max Rudolf) 中的 Chapter 12 Start After the Count.

一、末拍后半的起拍

这是乐曲开始在小节最后一拍的后半拍。若是四拍子，则是第四拍的后半；若是三拍子，则是第三拍的后半；当然也是二拍子的第二拍的后半。这是使用最多的一种，它的预备拍，则是该拍的前半拍（见图 81，82，83）。

此种起拍与预备拍，都在一拍之中，指挥者必须非常准确的把握速度，使此拍的长度，完全合于乐曲的速度。

此预备拍与起拍，二者均为手腕的动作，肘仅为辅助，拍子的幅度要小，否则失于灵活。无论是持续、圆滑、轻跳、大跳，其预备拍与起拍，均是以腕部来表达。

再次提醒不可使预备拍的幅度过大，腕部的振动亦不可过强，否则失去了此种起拍的性质。

谱154 (轻跳)



意大利民谣：山村姑娘

谱155 (圆滑)



Schubert：菩提树

谱156 (轻跳或持续)



Arr. by Brumley：这世界非我家

二、次殿拍后半的起拍

次殿拍（注）即是小节中的倒数第二拍；是四拍子中的第三拍，三拍子中的第二拍。这种拍子一定是用外拍（out beat）来表示。它们的后半拍开始，其前半拍即做为预备拍，如示图：（图 87）

以次殿拍的后半拍起拍的乐曲，如图 87 所示，它的节奏：

谱157 多用



而少用



故图中的末拍亦做分裂的打法，若学习者或偶尔遇到末拍不分裂的情形，则仍依一般的打法处理即可，对于起拍及预备拍不发生任何影响。

惟这样的预备拍，对于一个未受过训练的唱者，不容易看得清楚，以致不能跟随呼吸，也就无法要求整齐了。因此这种预备拍，著者给予一变格的打法：将次殿拍移在相当末拍的位置，此时预备拍比较清楚。（图 88）

图 87

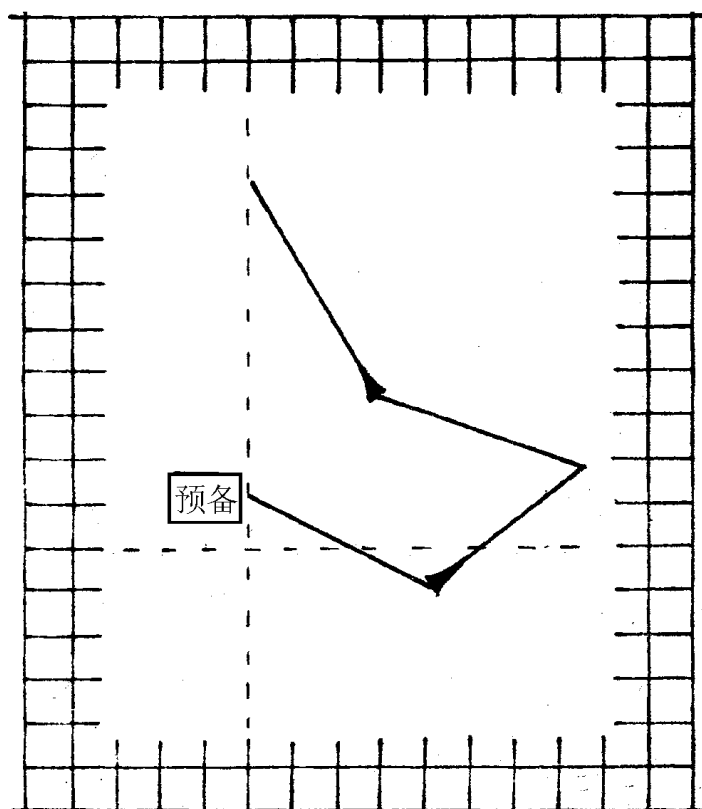
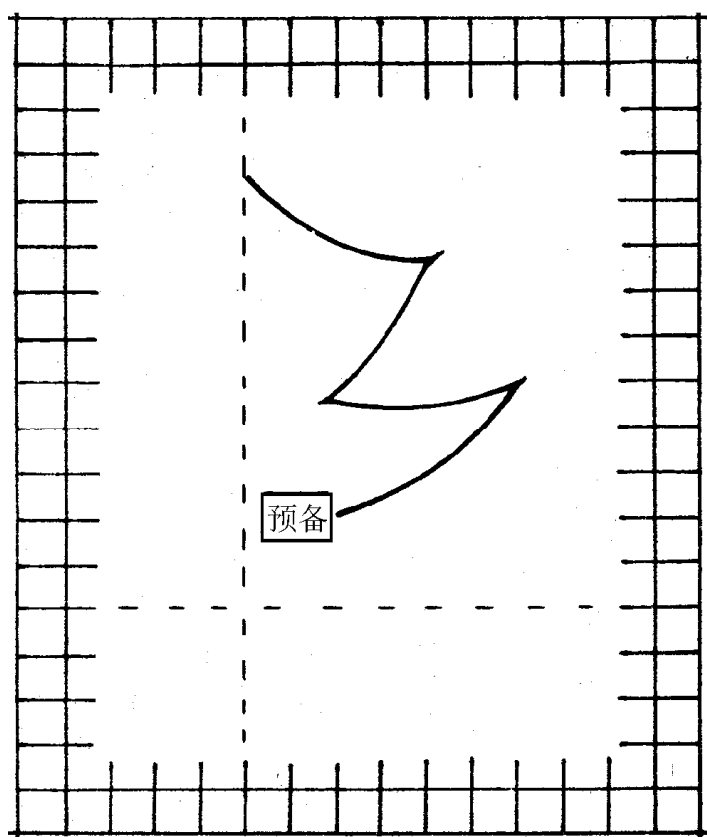


图 88



谱158 B. K. Brock: 日落之那边

谱159 苏格兰民谣: 秋夜吟

谱160 Arr. by Lillenas: 我知救主为我预备道路

谱161 Lehman: 真神之爱

谱162 Rimsky-Korsakoff: Sadko

二拍子的第一拍的后半拍开始的乐曲，很难牵强称其为次殿拍的后半拍起拍，但这种开始也非绝对没有，它的打法是用第一拍的前半拍作为预备拍（见图81）。



练习时使用手腕的动作，以较小的幅度，表现各种打法，并抓稳速度。

注：次殿拍系取自萧而化《和声学》中之次殿和弦，他将乐曲结尾的倒数第二个和弦，称为次殿和弦。

三、其他后半拍的起拍

在理论上，四拍子也可用第二拍的后半拍作起拍，或第一拍的后半拍做乐曲的起拍，但实际上却是极少出现这样的乐曲。学习者可按前章（第十四章）之分裂打法，以其前半拍做预备拍即可。

三拍子若以第一拍的后半拍开始的乐曲，也可用三拍子的分裂打法，以其前半拍为预备拍。（谱 165，166，167）

复拍子不以整拍开始的起拍亦常有使用，通常以后 $1/3$ 拍开始，（或亦有后 $2/3$ 拍开始的）。其预备拍可仿照图 74 振腕的方式处理之。若后 $1/3$ 拍为起拍则

以其前 2/3 拍为预备拍，在最后的 1/3 处振腕。此种起拍可由图 74 及谱 129 练习处理之，若起拍是在后 2/3 拍起拍，则可在 1/3 处振腕做为预备拍。

谱165

N. J. Clayton: 为我众罪



谱166

J. W. Peterson: There Is No Greater Love



谱167

Handel: Messiah (No. 26)





尚有使用四分之一拍为起拍的乐曲，因其过于短促，故指挥此种起拍，均可用其后方长音的前一拍为预备拍即可。所以此种起拍完全使用第五、六、七章中所述之各种预备拍即可。

诗班指挥请用赞美诗选编 1050 首的：

第 403 首《心灵的饥渴》

第 254 首《人生的福》

第 55 首《惟独耶稣是我信息》

第 8 首《你真伟大》

第 860 首《用我一生》

第十六章 切分音与长音符

一、切分音

切分音（Syncopation）是造成不正规节奏的方法之一（注），它能使平稳温和的正规节奏，骤然活泼生动，有了“画龙点睛”的神采。

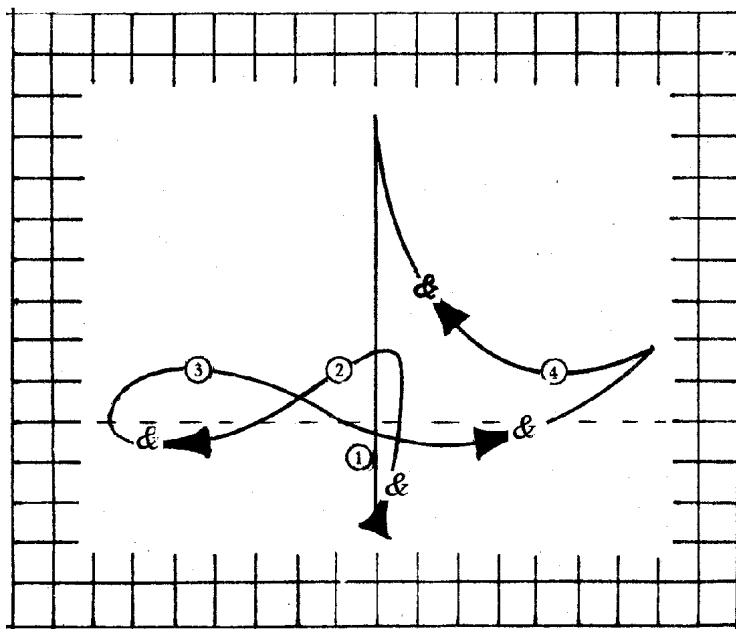
它的作用是将弱拍的音变为强音：



切分音的表达，是要用拍子的分裂打法，及藉重于腕的强力振动，配合完成。练习切分音的几个打法如下：

(1)

图 89



（&在英文是 and 的意思，是用来表示一拍的后半拍；我们在中文就译为“又”吧！将它口诵为：1 又、2 又、3 又、4 又。将又加重，以示切分。以下各图、各谱均如此。）

谱169



从图形上似与快捷的分裂打法相同，但若仔细观察，即不难发现，每拍后半拍表示腕部振动的位置，比分裂打法的线条粗；而前半拍打法也比分裂打法流畅，即表示后半拍腕部的振动比较强烈，而前半拍进行则比较轻巧流畅。

切分音拍子的练习，必诵配合口诵，口诵的秘诀是加重语气在后半拍的&（又）。轻诵1、2、3、4，而加重代表后半拍的&（又），故当如图读为1&（又）、2&（又）、3&（又）、4&（又）。

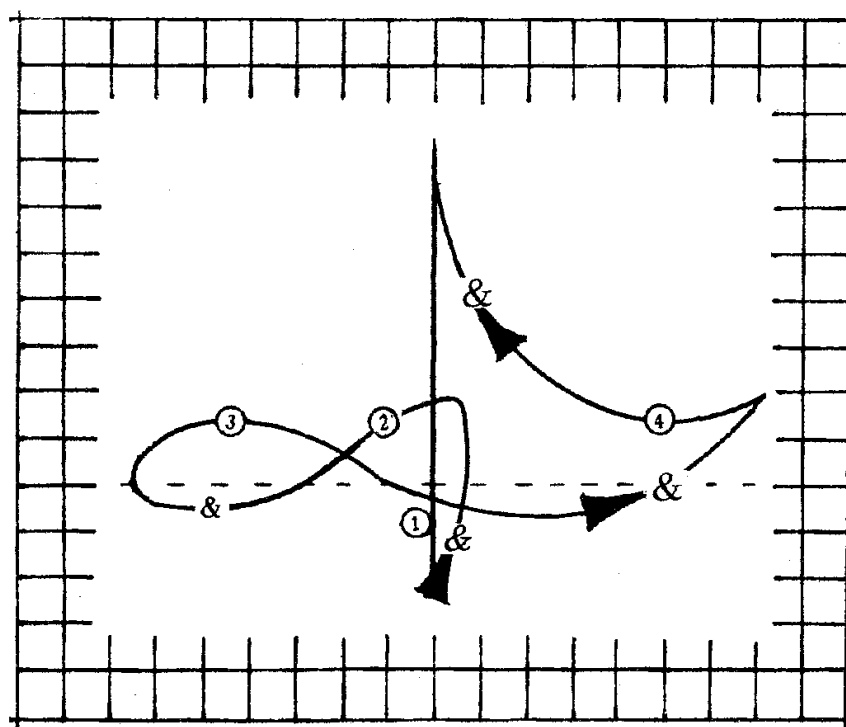
(2)

谱170



（注意：&的大小分别，大的加重，小的则否，以下各例谱均同）

图 90

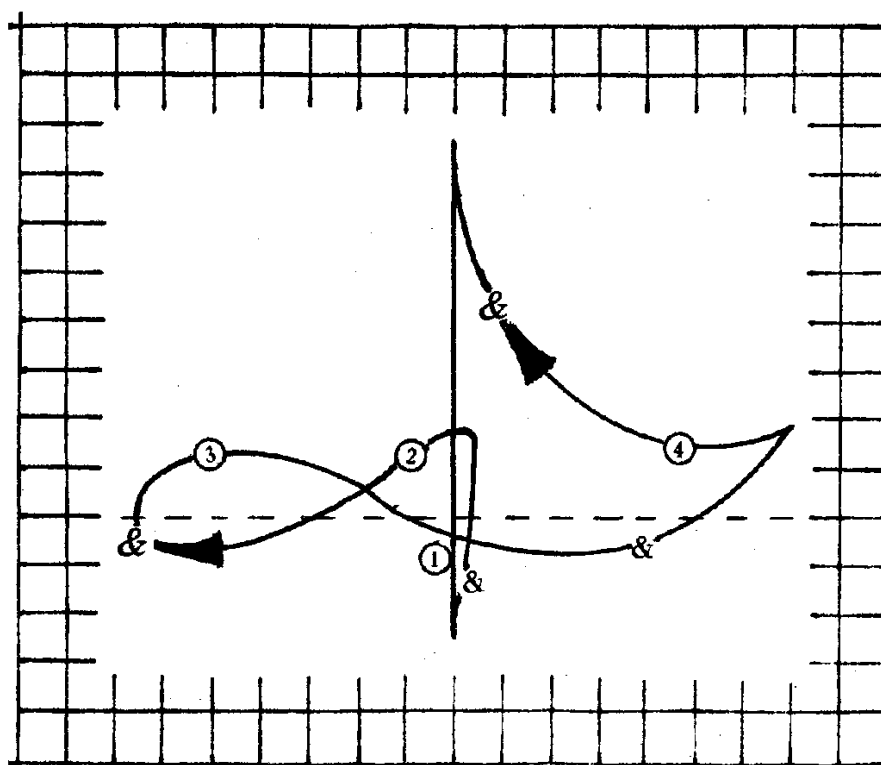


(3)

谱171

口诵: 1 & 2 & 3 & 4 & 1 & 2 & 3 & 4 &

图 91

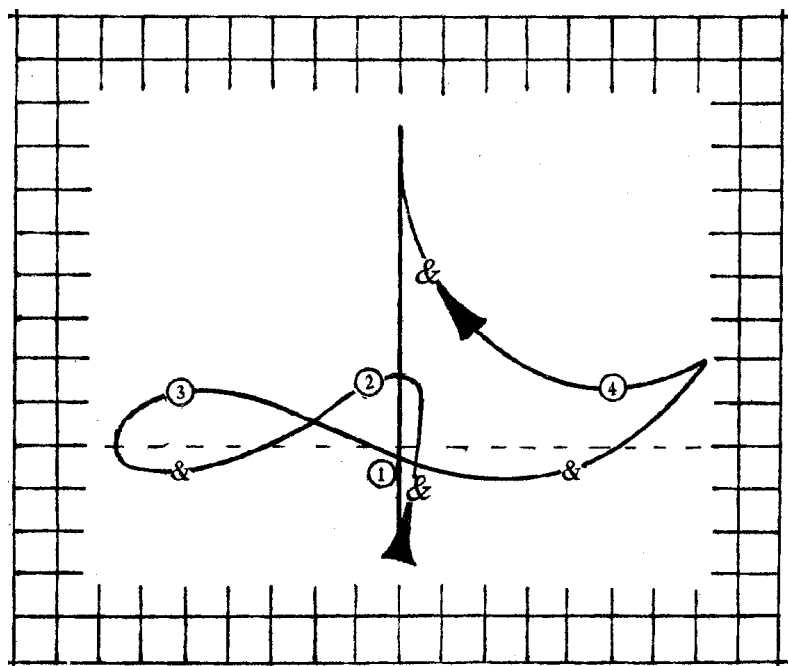


(4)

谱172

1 & 2 & 3 & 4 & 1 & 2 & 3 & 4 &

图 92

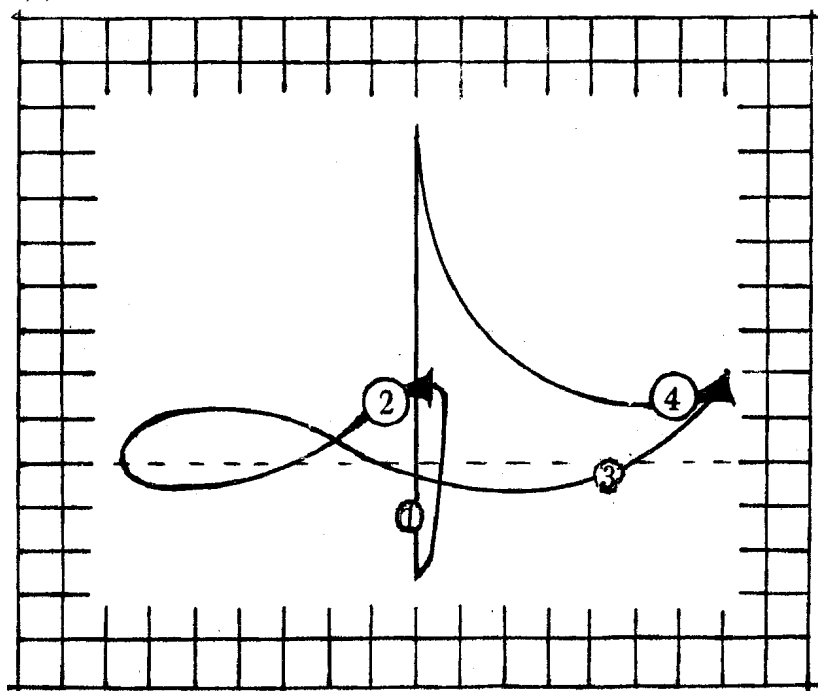


(5)

谱173



图 93



学习者不难就上列五个谱例及图中，领会到各种切分音的处理，按照这些图形，配合口诵训练自己，到完全熟练为止。

实际应用时，完全要按照乐曲的情况而决定使用与否。指挥者在处理切分音时，首要的还不是如何把它在拍中打出来，而是要先熟悉乐曲，将切分音的效果记在心中，指挥切分音时，拍子完全按照心中的效果流露出来，是自然而不带任何的牵强。反之，若指挥者心中没有切分音的意念，不管手势如何表达，都无法达到完美的效果，对于指挥来说：“手是心之器”，实在再恰当不过了。

不可做无谓的切分或分裂，如乐曲无此需要，绝对不做此类任何多余的动作，否则会混乱演唱（奏）者的精神。

Negro spiritual:
Nobody Knows The Trouble I've Had

谱174

This musical score is for a Negro spiritual. It consists of two staves in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is written on the upper staff, and the lower staff provides a harmonic accompaniment. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some syncopation.

C. H. Gabriel:
Since Jesus Came Into My Heart

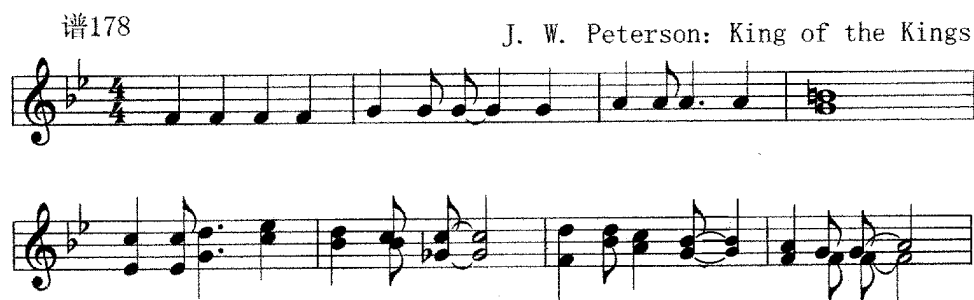
谱175 赞美诗选编1050首的第272首

This musical score is for a hymn. It consists of two staves, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The melody is on the upper staff, and the lower staff provides a harmonic accompaniment. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some syncopation.

arr. by H. Simeone; This Old Man

谱176

This musical score is for a hymn. It consists of two staves, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 2/4. The melody is on the upper staff, and the lower staff provides a harmonic accompaniment. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some syncopation. There are two instances of the instruction "(振腕)" (shake wrist) written below the lower staff.



注：见张锦鸿著：“基础乐理”第五章第十九节。

二、长音符

所谓的长音符，是指一拍以上的音符。

这些音符固然可以按照拍子的一般打法处理，但却显得对乐曲不够贴切实用，而且对于表情的处理，也不够完美。

身为一个管弦乐团的指挥，其右手为了把持住拍子的进行，尚可不变的击拍。但一个合唱团的指挥，对于长音符一成不变的打拍子，就显得呆板而没有意义了。

长音符有效的处理方法，有二种：

(1) 将该长音符所含的各拍幅度缩小，缩小到几乎完全停止不动，而仅以手指略微动作的范围，来表示该长音。

(2) 遇有长音符时，击拍的动作完全停止。将手上举，将该长音的拍数拖足，使用这方式时，指挥者必须要按照速度，默数拍子，以保持该音的长度完全准确。

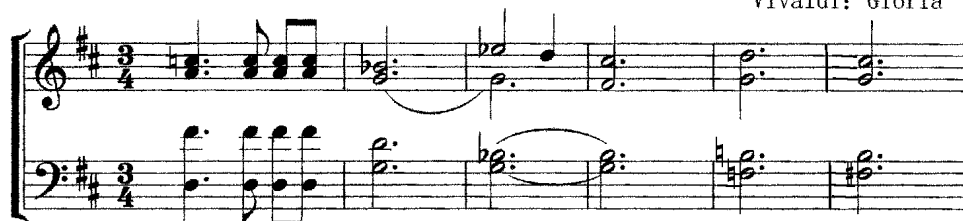
长音符后方拍子的衔接，与长音符的处理几乎同样重要，它后方的音可能有三种情形，随此三种情形，其衔接的方式也各不相同：

- (1) 该长音的后方是另一个长音。
- (2) 该长音的后方是一个一拍的音。
- (3) 该长音的后方是一个后半拍的音。

(1), (2) 的处理方法略微相同: 将该长音的最后一拍, 依照拍子的一般幅度打出来, 这一拍的作用乃是指示该长音的终止, 及做后方音的预备拍。后方音若仍是长音, 则可继续按照长音符的处理方式处理, 若后方的音是一拍, 则按一般的打法继续即可。

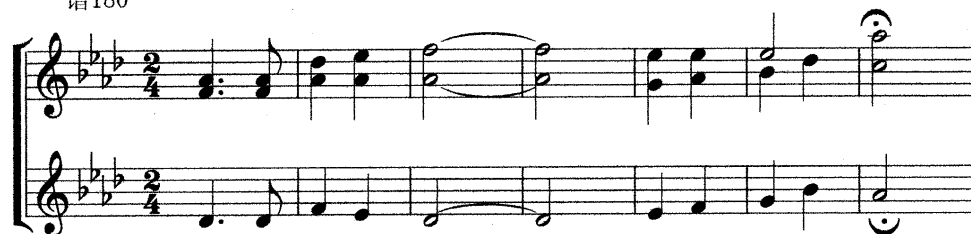
谱179

Vivaldi: Gloria



谱180

李中和曲、刘晏良编: 山河恋



(3) 后方的音若是后半拍的音, 则就说明了该长音是一拍半、二拍半或是三拍半 (否则必有休止符填与其中), 此时当将该长音的最后半拍 (亦即后方音的前半拍), 以分裂打法打出来, 以藉此表示该长音的终止, 及作后方半拍的预备拍。

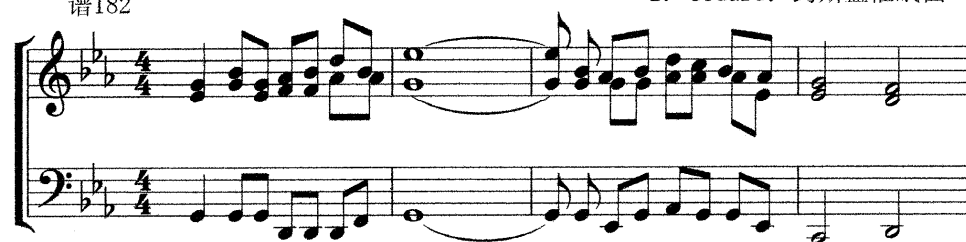
谱181

Tom Springfield: What a friend



谱182

B. Godard: 约斯蓝催眠曲



若其中有休止符，则该长音即在休止符收音停止，该休止符则视后方音的情况用一般的打法，或分裂打法引进后方音。



有一种情形不合于(3)的情况:

长音是切分音。其处理法是以切分打法，导出该长音，或上举、或以小幅度击拍。在此长音终止时，则按照上列三种衔接的方式处理之。如:





长音的后方虽是后半拍的音，但长音却是完整的三拍或二拍。在此情形下以手腕的振动，将该长音导入，（见本章第一节）并在该长音最后的一拍，循上列各种处理的方式处理之。



复拍子的长音符，要以第十三章第五节及第十四章之混合打法处理之。

诗班指挥请以下列诗歌练习切分音与长音符的打法：

(1) 赞美诗选编 1050 首的

第 756 首《更新我心意》

第 754 首《恳求怜恤我》

第 272 首《耶稣住我心》（此曲已用过数次，在此的练习是为切分音之指挥）

(2) 出自赞美之泉的:

《除你以外》

3 5 | 6 5· 0 3 3 5 | 6· 7 6 5 3 6 1 | 3 2· 0 6 6 1 |

2· 3 2 3 5 3 5 | 6 5· 0 3 3 5 | 6· 7 6 5 3 6 1 | 3 2· 0 6 6 1 |

2· 3 2 6 1- | 1- 0 3 2 | 1 1 2 3· 5 | 6 6 5 3- | 2· 1 6 3 |

2- 0 3 2 | 1· 2 3 5 5 | 6· 5 3 3 2 3 | 2 2 3 2 6 | 1 - - ||

《是耶稣》

3 4 | 5- 0 3 4 | 5· 2̇ 1̇ 7 | 1̇ 1̇ 1̇ 7 6 | 6 - - 2 3 |

4 - 0 2 3 | 4· 1̇ 7 6 | 7 7 7 5 3 | 3 - - 3 4 |

5 - 0 3 4 | 5· 2̇ 1̇ 7 | 1̇ 1̇ 1̇ 7 6 | 6 - - 6 7 |

1̇ - - 6 7 | 1̇· 3̇ 2̇ 1̇ | 2̇ 2̇ 2̇ 5 5 | 5 5 1̇ 2̇ |

3̇· 3̇ 3̇ 0 | 0 0 4̇ 3̇ 2̇ 1̇ | 2̇ 2̇ 2̇ 6· | 6 6 2̇ 3̇ |

4· 4̇ 4̇ 0 | 0 0 5̇ 4̇ 3̇ 2̇ | 3̇ 3̇ 3̇ 4̇ | 5̇ 0 5̇ 1̇ 2̇ |



《从今天起》

5 | 2. $\dot{1}$ $\dot{1}$ 7 | 7. $\dot{1}$ $\dot{1}$ $\dot{3}$ $\dot{3}$ $\dot{5}$ | 5 4 $\dot{4}$ $\dot{4}$ $\dot{3}$ $\dot{4}$ | 4 - 0 2 |

1. $\dot{7}$ $\dot{7}$ 3 | 6. $\dot{5}$ $\dot{5}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$ 3 | 4 5 $\dot{4}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ | 3 - 0 5 |

2. $\dot{1}$ $\dot{1}$ 7 | 7. $\dot{1}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$ 3 | 4 4 $\dot{4}$ $\dot{4}$ $\dot{3}$ $\dot{6}$ | 6 - 0 5 |

1. $\dot{7}$ $\dot{7}$ 6 | 6. $\dot{5}$ $\dot{5}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$ 3 | 4 4 $\dot{4}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ | 1 - 0 $\dot{3}$ $\dot{4}$ |

5 - 0 $\dot{3}$ $\dot{3}$ $\dot{4}$ | 5 - 0 $\dot{3}$ $\dot{3}$ $\dot{5}$ | 5 4 4 $\dot{4}$ $\dot{3}$ $\dot{6}$ | 6 - 0 $\dot{2}$ $\dot{3}$ |

4 - 0 $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ | 4 - 0 $\dot{5}$ $\dot{5}$ $\dot{4}$ | 4 5 $\dot{4}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ | 3 - 0 $\dot{3}$ $\dot{4}$ |

5 - 0 $\dot{3}$ $\dot{3}$ $\dot{4}$ | 5 - 0 $\dot{3}$ $\dot{3}$ $\dot{5}$ | 5 4 4 $\dot{3}$ $\dot{6}$ | 6 - 0 $\dot{2}$ $\dot{3}$ |

4 - 0 $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ | 4. $\dot{4}$ $\dot{4}$ 7 | 1 - - - | 1 - 0 ||

第十七章 一、五、七拍的打法

一、一拍子

骤然看来，会感到惊讶，怎会有每小节一拍的乐曲。

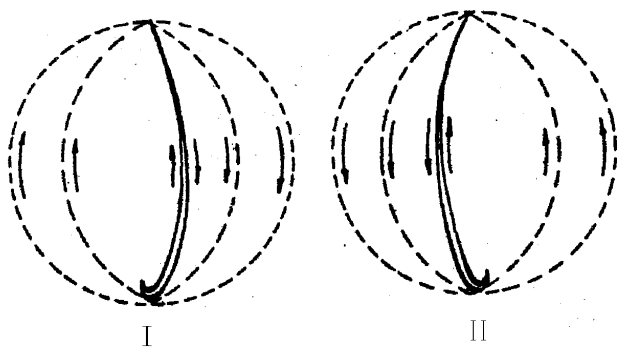
每小节一拍的乐曲确是有的，在一些较古老的圣乐中，间或有一拍者，而且是 1/1，即全音符当作一拍，每小节只有一拍。

但在指挥上，每小节打一拍却不因为乐曲真正每小节只有一拍，而是因为速度极快的二拍子，或三拍子，无法逐拍表达，只得一小节当作一拍。这种情形很多，在古典音乐中的诙谐曲（Scherzo）或快速的圆舞曲（Waltz）中，虽然拍子记号是 2/4 或 3/4，但却一律将二拍当作一拍，或三拍当作一拍，因此一拍子的打法是极为实用的。

（1）一拍子的预备练习：

对于一个初学者来说，很困惑一拍完后如何回到另一拍的开始，因为它不若二拍、三拍或者四拍，循一个途径回到第一拍。这里有练习一拍子的方法：

首先将一拍子的动作，当成一个圆圈，每绕一圈，口中皆数 1，将此绕圈的速度加快，则该圆形逐渐成为椭圆，最后即可得到图中实线所示的一拍子（循图左绕则可得内弯的一拍子，右绕则可获得外弯的一拍子。（注）



（2）二分的一拍子打法：乃指快速二拍子打成一拍子的方法：

图94 (持续音)

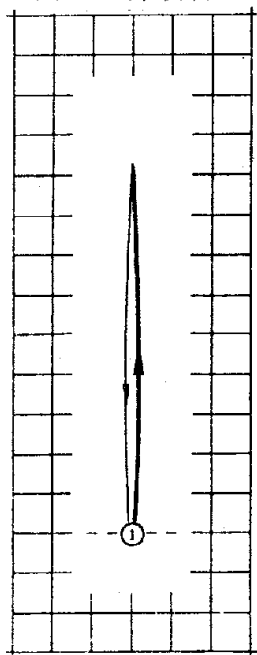


图95 (圆滑音)

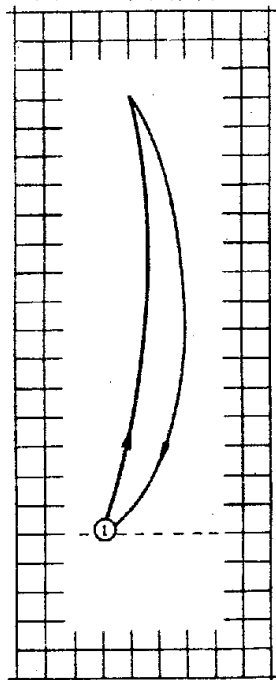
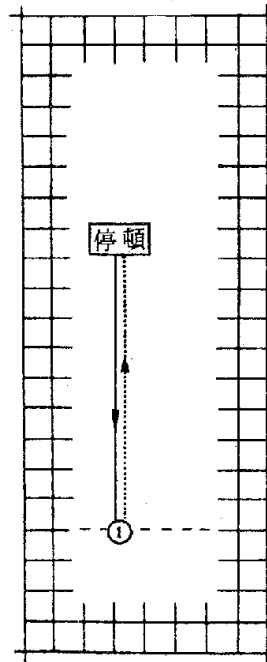


图96 (跳音)



(3) 三分的一拍子打法：乃指快速的三拍子，打成一拍子的方法。

图97 (圆滑音)

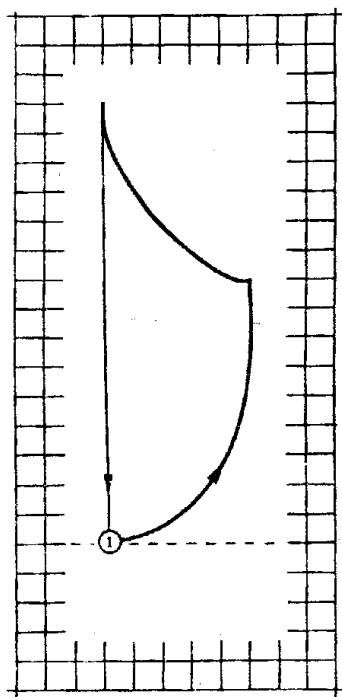


图98 (持续圆滑音)

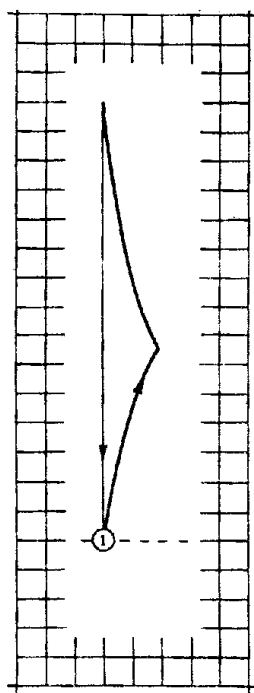
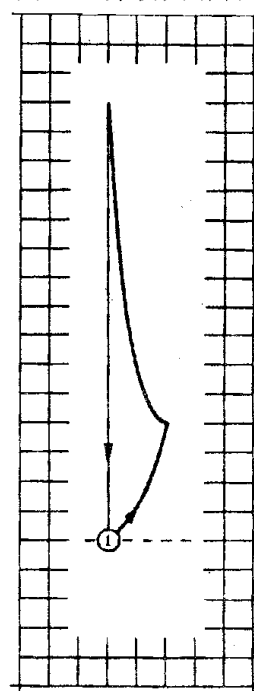


图99 (持续圆滑音)



在速度极快的情形下，它的打法与（2）二分的一拍子打法相同，所不同的乃是指挥者心中存有的三分的节奏观念。

但当速度较慢，而仍然不能打为三拍子的情形下，此时的一拍，可按上列各

图的方法：（图 97，98，99）

（4）一拍子的预备拍

图100（持续音与圆滑音）

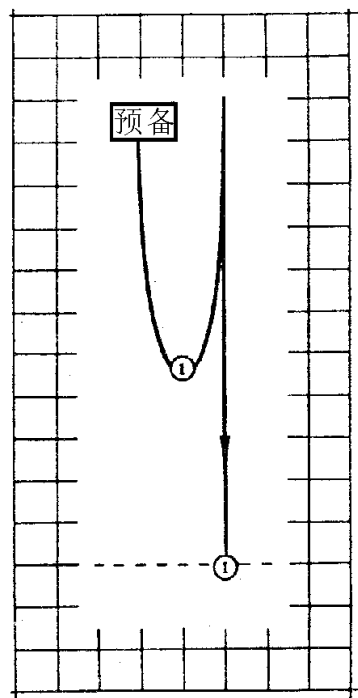
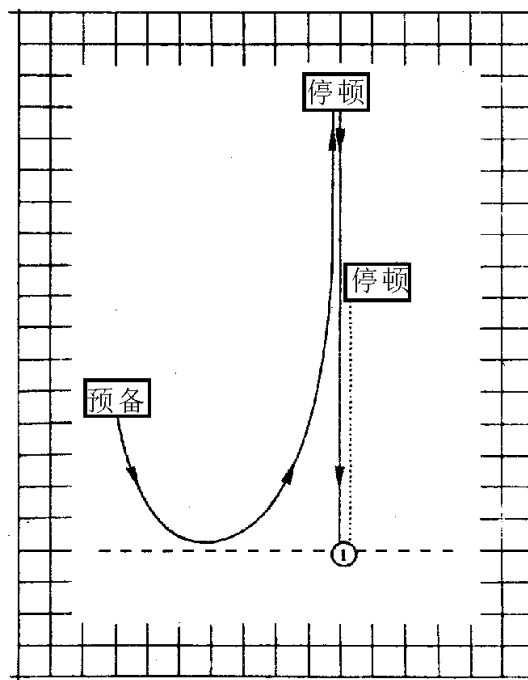


图101（跳音）



谱189 （每小节打一拍）

E. Moller: 快乐的向前走



谱190 （每小节打一拍）

Spiritual: 有人扣门





二、五拍子

五拍子与七拍子，都是属于二种以上拍子的混合小节，这种节奏的风格独特而别致；其性质很像一个椭圆形的车轮，虽然循一定的方式轮回，但却不似二拍、三拍、四拍子那样的圆满，带给一种新奇而波动的感觉。

五拍子的构成，有下列四种方式：

(1) 二拍子加三拍子



(2) 三拍子加二拍子



(3) 四拍子加一拍子

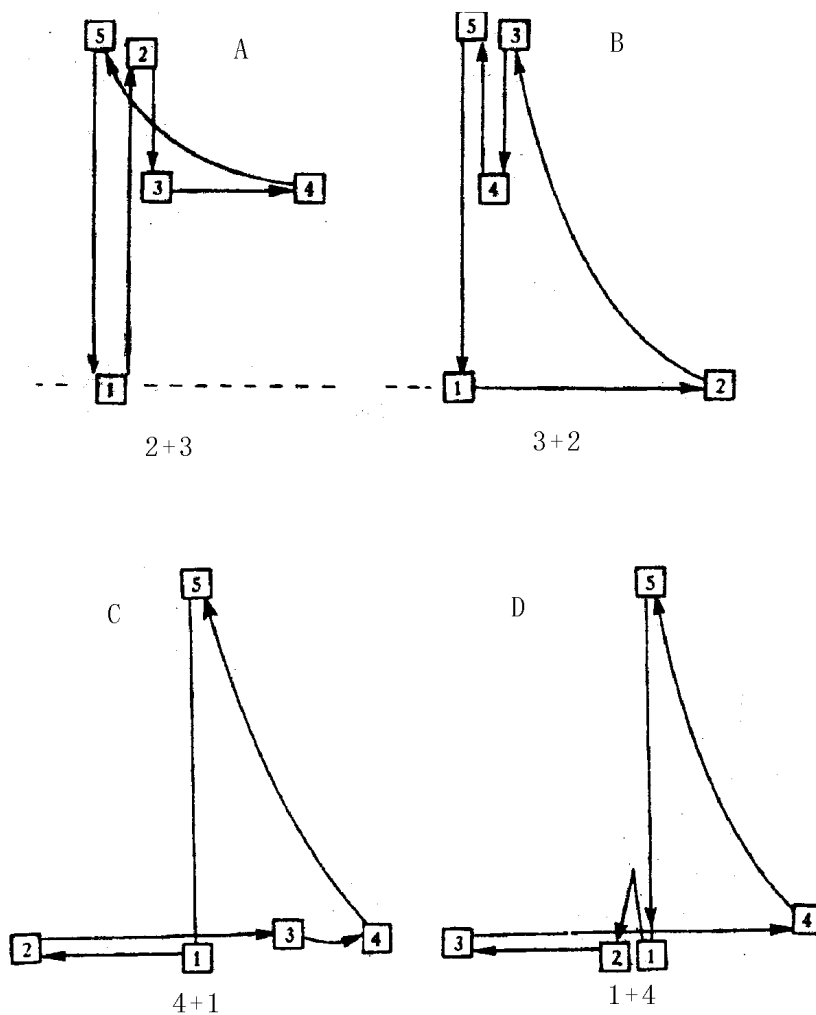


(4) 一拍子加四拍子:



它们的打法:

图102



(此图箭头为表示拍子进行的方向, 而非振腕, 图 103 同)

在指挥五拍之先, 必须要分析其构成之方式, 然后才能做适当的处理。

(二拍加三拍)

谱193

李抱忱: 丑奴儿



谱194 (三拍加二拍)

黄白: 山在虚无缥缈间

Musical score for Specter 194, featuring three staves. The score includes time signature changes from 4/4 to 3/4 and 5/4. The notation is in a key with two flats (B-flat and E-flat).

Shostakovich: 第五号交响曲

谱195 (四拍加一拍)

Musical score for Specter 195, featuring two staves. The score includes time signature changes from 4/4 to 5/4 and back to 4/4. The notation is in a key with one sharp (F#).

谱196 (一拍加四拍)

Wagner: 名歌手

Musical score for Specter 196, featuring two staves. The score includes time signature changes from 5/4 to 5/4. The notation is in a key with one sharp (F#). The first staff is labeled "Bass solo".

Musical score for Specter 196, featuring two staves. The score includes time signature changes from 5/4 to 5/4. The notation is in a key with one sharp (F#). The first staff is labeled "Bass solo".

三、七拍子

共有四种混合方式：

(1) 四拍子加三拍子：



(2) 三拍子加四拍子：



(3) 三拍子加两个二拍子

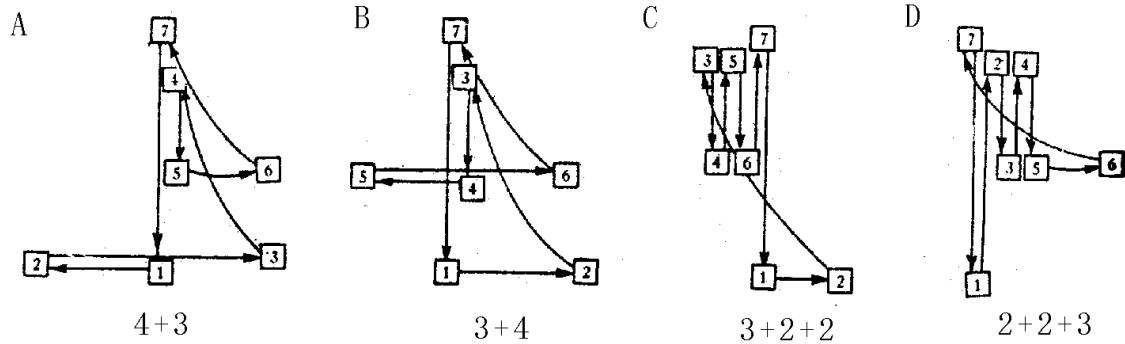


(4) 两个二拍子加三拍子：



它们的打法：

图103



谱197 (四拍加三拍)

Hindemith: Concerto Orchestra



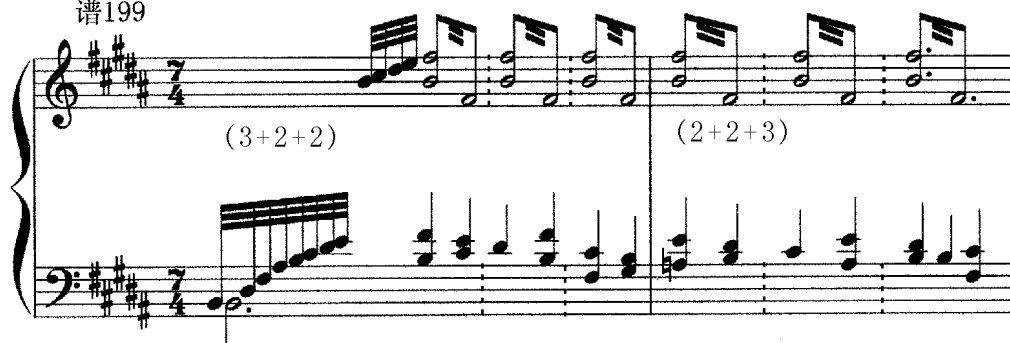
谱198 (三拍加四拍)

Walton



谱199

Stravinsky: L'oiseau de Fen



四、混合的九拍子、六拍子

九拍子通常系指复拍子的三拍。但混合的九拍子，却为四拍子加三拍子，再加二拍子构成。即：



指挥时可先打四拍，再打较小的三拍子与二拍子。

谱200

Lavignac: Dicteen Musicales



某些乐曲中也见到混合的六拍子，由四拍子与二拍子的混合而成，其打法即按照四拍子后再接一个二拍子。

谱201

Dawson: There is a Balm in Gilead



(四拍加二拍)

诗班的指挥，在一般的圣诗中。我们很少遇到一、五、七、九的拍子，对其有些认识就好了，不予刻意练习。

第十八章 双手的配合运用

在第九章第二节，为了左手对渐强渐弱的表达，而顺便提到左手的用途。其实左手不是单独作业，而是配合右手，二手相互为用，缺一不可。

右手最主要的功用，固然是掌握拍子，但左手除了指示表情、引导声部进入外，其有一重要的功用，也是打拍子，特别在声部不同时进行时，左手击拍与右手同样重要。故双手配合应用的第一部分，就应该是双手同时击拍的练习。

一、双手同时击拍

(1) 先练习左右手以相同的方式击拍：

这是最简单的一种练习，左手完全与右手一致的打出下击拍（down beat）、侧上拍（up beat）、内拍与外拍（in and out），下击拍左右手完全一致。但侧上拍、内拍与外拍，二手运动却是相对的，因为右手的 in 是由右向左，而左手的 in 却是由左向右，双手会合于胸前；而 out 却是双手齐向外侧运动。

学习者以双手用相同的幅度、相同的表情，练习四拍子、三拍子与二拍子，以及各种复拍子，与混合拍子，务使持续、圆滑、轻跳与大跳的各种打法都要熟练。

当表达全体相同节奏的合唱（奏）（tutti）与齐唱（奏）unison 时，使用双手以相同的方式击拍，是非常合用的。

谱202

Mozart: Gloria



谱203

Martin Luther: 上帝是我坚固保障





(2) 双手以不同幅度击拍:

这是进一步的练习与应用, 试试看以右手为主, 照往常的方式与幅度击拍。而左手上举在左上角的位置, 比右手略偏于前方, 掌心以不同的朝向: 右方、右前方、前方或下方, 做小的幅度随右手同时击拍。

然后以左手为主, 以正常的方式与幅度击拍。而右手上举在右上角的位置, 比左手偏向前方 (若为徒手指挥, 右手掌心的朝向也要有变化), 以小幅度跟随左手击拍。

这样双手交互练习, 以各种表情、速度, 练习各种拍子。

注意, 在使用指挥棒时, 就总要以右手为主, 左手为辅, 而不做以左手为主的处理。

此种双手以不同幅度击拍, 在声部节奏不同的情形下, 非常实用, 可以用右手以正常的方式与幅度, 指示旋律的进行, 而左手在左方上角以小幅度指示声部的配合。当然, 亦可以左手为主掌握旋律, 而右手临时退居于配合的地位。

以双手轮流为主的处理, 当视个人的习惯与声部的排列而决定。如: 女高音经常是在指挥的左方, 而指挥仍然习惯用右手, 配合眼神及身体的略为左转为掌握, 而不用左手。有的指挥却认为临时将主旋律的女高音声部交予左手, 而用右手指挥别声部的不同节奏。

但在使用指挥棒时, 则很少如此, 乃总是以持棒的右手为主。

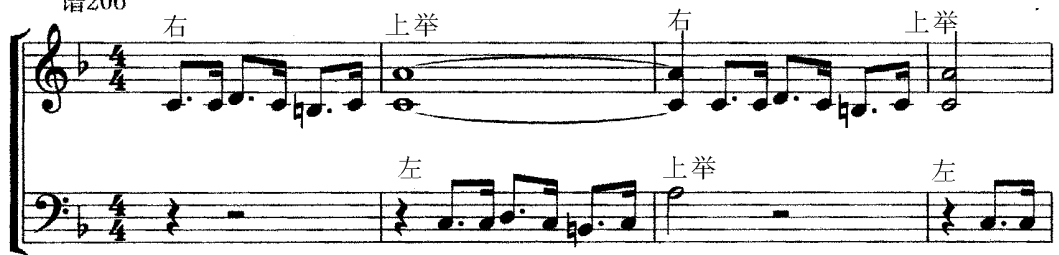
谱205 右 (上举附随) 右 How I Love To Sing

左 (上举附随) 左

右 (上举附随) 双手

谱206

Arr. by boerema: 人人都应该知道



谱207 右 (每小节可打四拍)

孙思娇: 高山青





(3) 双手不同动作的击拍练习:

当某一声部（或二、三声部）有长音出现而其它的声部却仍然继续进行时，指挥者往往高举一手掌握该长音，而另一手继续击拍，指示其它声部的进行，在此情形下，产生两手不同的击拍动作。

试试看：下列的谱例，分别以左右手交互练习。



上谱先练习左手上举，保持七拍的连续，右手继续击拍，然后左右手互换练习。



先同时击拍，至长音时，双手动作分开，以左手表示长音则左手上举，而右手继续击拍。熟练后双手互换练习。

按照下列实际的谱例，双手交互练习不同动作的击拍。



谱211

Mozart, arr by Blaker . 微声盼望



(1. 以12/8之精神处理)

谱212

(2. 双手分别进行不上举)

W. L. Thompson: 百合花开



Donizetti: 我所爱的大中华

谱213





二、表情的指示

(1) 渐强渐弱的指示:

见第九章第二节

(2) 突弱 (Subito Piano) 的指示:

表现突弱有许多不同的方式,但有二个共同的动作,是在各种不同方式中都不可或缺的: a.左手五指有力并拢,掌心朝前严正的对着演唱(奏)者。B.随突弱的表达,眼睛凝目的注视演唱(奏)者。

表现突弱的方式:

A. 在突弱以前,双手是以大幅度击拍,当突弱来临时,双手先振腕做一停顿,终止此声量的进行。左手有力并拢掌心向前,双手立即收到胸前,眼睛注视合唱团(乐队),上体前倾,骤然以小幅度击拍,即可得到突弱的效果。

B. 在振腕终止大声以后(与a同),左手五指并拢掌心向前,高举过头,而右手从本来击拍的位置,收向身体的内下方(约相当于腹部的右侧,是一般击拍位置的右下方),以小幅度击拍。

C. 在突弱来临之前，左手张开，掌心向前，上举后滑至身体正前方，右手骤然缩小拍子幅度。（注意左手与右手不在同一个平面上，左手较前，在身体中央前方，击拍的右手则偏向右下方。）

谱215 黄友棣：念祖国（祖国恋序歌）

ff

p *f* *rit*

谱216 黄白：旗正飘飘

f *ff*

p *f*

（弱但不可软弱无力）

谱217 Peterson: 神迹之夜

谱218 Mendelssohn: Elijah

(3) 突强 (Subito Forte) 的指示:

乐曲声量的突然变化, 颇具有振奋的力量。突强与突弱的作用完全一致, 使强弱形成显著的对比, 乐曲因而更生动多彩。

表现突强亦有二个必须具备的动作: (a) 眼睛凝视唱(奏)者。(b) 右手腕向下, 使棒尖向地, 然后以手腕的力量用劲的挑起, 这个挑起的动作, 必须将重心置于棒尖。若以徒手指挥时, 手腕挑起的动作仍然相同, 只不过改以指尖为重心而已。通常表达突强有下列二种方式:

A. 在突强之前, 左手握拳用力上举, 拳要握紧, 掌心向着自己, 而右手按

照 (b) 的方式有力的叉下向上挑起，眼睛炯炯注视着乐队（合唱团），下颚内收，配合这些动作，藉以表现内心的力量。

B. 表达突强的另一种方式，是左手的改变，其余各动作均与 A 相同，左手改握拳为“抓”，这个“抓”的动作是手心向下（手心略侧于右下方也可）。当突强来临时，手肘配合腕的力量下击，藉反弹的力量，五指紧抓，配合右手的上挑，可以明确的将突强的心意表达给唱（奏）者。

谱219 Dawson: Soon All Will be Done

The musical score for Dawson's 'Soon All Will be Done' shows measures 219 and 220. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The piece begins with a piano (*pp*) dynamic. In measure 219, the right hand plays a series of chords and single notes, while the left hand plays a similar pattern. In measure 220, the dynamic shifts to fortissimo (*ff*), and the right hand plays a series of chords and single notes, while the left hand plays a similar pattern.

谱220 Fred Hall: Stead Away

The musical score for Fred Hall's 'Stead Away' shows measures 220 and 221. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. In measure 220, the right hand plays a series of chords and single notes, while the left hand plays a similar pattern. In measure 221, the dynamic shifts to fortissimo (*ff*), and the right hand plays a series of chords and single notes, while the left hand plays a similar pattern. The score ends with a *p* *rit. e dim* marking and a dashed line.

谱221

Peterson: 神迹之夜

谱222

青主曲: 孙思峤编: 大江东去

(4) 重音 (Accent) 与突强 (Sforzando) 的指示: (注)

学习者先要分辨: subito forte 与 accent, sforzando 的区别: 前者是表示一群音突然的加强, 而后二者仍是一个音的加重。Subito forte 开始指示的动作, 其后不必逐音指示, accent 与 sforzando 则不然, 必须逐个指示。

Accent 记号是 “>” sforzando 的缩写是 sf、fz、sfz 写于音符的上方或下方，则该音符即要加重：



A. 一般的打法：

以圆滑的拍子弯度，配合大跳的腕力振动，即可适切的表达重音。

学习者当练习单独加重第二拍、第三拍或第四拍。凡加重的拍子，除了振腕之外，其拍子的弯度也大，不加重的拍子，当然不必用腕部的振动，而且拍子的弯度也小。这种加重某一弱拍的练习，可用来表达不正规节奏（注2）。

B. 强调的打法：

当我们要特别强调某一个重音时，用上列 A.的方法仍嫌不够，必须要加更多的力度，给予特别的处理。

它最有效的打法是：加力度扭动手腕，左右二手可同时动作，其动作的程序是：二手掌心向下，当重音来临时，双手手腕同时骤然加力，内拍与侧上拍顺势向内扭动，外拍则顺手腕向外扭动，即能获得有力的强音，但这种方法很难使用在快速的拍子。

谱223 Ackley: 奇妙的主

劳景贤曲，刘晏良编：出发

谱224

Verdi曲改编为：同唱中华

谱225

Daw Dawson:

Every Time I Feel the Spirit.

(使用切分打法表现重音)

谱226

注 1: accent 与 sforzando 的意义可说几乎完全相同, (根据 Grove's 音乐字典中的 sforzando 解释。)

注 2: 所谓不正规节奏即强音落在弱拍。

三、指示声部进入

指示声部(或乐器)的进入,是左手重要的任务之一。但因乐曲的实际变化很多,因此它也很难循一定的方法做完美的表现。故应多找一些不同的例子,加以探讨,以便训练做不同的处理。

指示声部的进入,有几个必须具备的条件,不管手的动作如何,这几个条件都是不可缺少的。

(1) 眼睛必须与手同时行动:

引导声部(乐器)进入,欲产生明确的效果,必须眼睛与手指配合为一,那怕是短短的一瞥,也不可省略。除非在二个声部同时进入,眼睛可与手分别指示,或特别强调主旋律的处理时,眼睛注视主旋律的声部外。其余情形毫无例外的,眼睛配合手指对声部进入做适切的指示。

(2) 指示声部进入必须先给预备拍:

一有训练有素的演奏者,或合唱团员,在他休止的部分,必须依照拍子跟随乐曲的进行,管弦乐队中的敲击乐器,他们大部分的工作是在数拍子。尽管他们能按拍进入,但仍不可缺少预备拍,有了预备拍不但使演奏(唱)者心里踏实,而且使进入的时间与继续的速度,丝毫不差。因此预备拍是绝对不能省掉的。

进入的预备拍,与乐曲开始的预备拍,表达的方式相同;若以全拍开始,则其预备拍即为其前一拍。若进入的拍子是后半拍,则用分裂打法,使其前半拍为预备拍。若进入的拍子是复拍子的后三分之一(或三分之二),则快速的即用振腕表示,慢速的则用其前三分之二(或三分之一)处理,详见前两章预备拍及复拍子。

(3) 声部进入以后,即交予右手随拍子进行,若后方的音乐各部以同节奏进行,则不妨双手同时击拍,若各声部仍然交错,则必须以左手指示其停止及开始。

若有必要。右手除击拍外,也可做进入的指示,同样以眼睛配合,手到眼到。

指示声部的进入,为求明确的提醒,在预备工作中,指挥可先在自己的乐谱中做出记号;临场时比较容易注意。

左手还有一个任务乃是翻谱，这是个平凡而实际的工作，虽然不被重视，但却也是个要紧的工作。在准备时可摺右下角，指挥当先将谱记熟，翻谱时注意力仍然集中在右手指挥音乐的进行，不可因翻谱而分神，以致影响到指挥的效果。

谱227 黄自长恨歌中的：此恨绵绵无绝期

谱228 黄自：抗敌歌

谱229

Gabrid: 发真光

谱230

Handel: Hallelujah



敬告诗班指挥：

本章不指定练习，是由于双手的配合运用多是指挥有声部的诗歌，赞美诗选编 1050 首中的单声部诗歌已不合使用。

但一个进深的指挥，必须是使用五线谱的记谱。因此，能熟读五线谱是一个优秀指挥的基础能力。

首先，练习使用赞美诗选编 1050 首，其中有五线谱的诗歌，及赞美诗（新编 400 首）的五线谱诗本四声部和声诗歌，它们的和声都是四声部同一的节奏，以这样的诗歌做为练习，尔后再以本章所授之内容，面对较难的声部先后出现的诗歌及演唱形态的大曲、圣乐作品，成为一个精深的指挥。

———— 全书结束 ————