



中学音乐教学探索（三）

薛丽 主编

目 录

中小学音乐教育改革实验的突破口	1
中学音乐教学《新大纲》特色探索	4
唱歌教学的探索	8
音乐教育观念革新	12
中学音乐教育实验	14
农村学校音乐教育实验	24
多种音乐教育模式实验中的创造主题	27
海外音乐教育	40
德国的音乐教育	40
英国中小学音乐教育	41
匈牙利的音乐教育制度	43
苏联重视家庭音乐教育	43
台湾改进中小学音乐教育	44
音乐教学强化双基的理论探索	45
识谱教学论争	50
识谱教学	57
中学音乐教学的主要原则	60
按美育的特点组织音乐教学	63
课外音乐活动的意义	66
中学音乐新教学法	69
中学音乐课堂教学	73
优化音乐教学中语言	76
农村中学音乐授课形式	79
中学音乐教师与音乐教育科学	80
中学音乐教师的教学能力	82
音乐教师审美素质的理想结构	84

音乐教育学的研究方法	86
中学音乐教学实验方法	88
歌唱技巧训练	89
变声期的嗓音保护和训练	93
歌唱教学方法建议	95
中学歌唱教学课例《苏武牧羊》	98
唱歌课要有音乐课的属性	100
唱歌教学中的表情问题	104
器乐教学实验方法	111
欣赏教学实验方法	119
中国民歌欣赏教学课例	121
中学五线谱教学	123
中学课外音乐活动实验教学	134
对音乐欣赏教学重要意义的理解	143
音乐欣赏教学的基础	147
音乐欣赏课中常用的教学方法	157
中学五线谱教学	166
中学音乐教学实验设备	169
音乐现代化教学(电化教学)	171
怎样上好中学说唱音乐欣赏课	172
戏曲音乐进入中小学课堂	176
初中音乐教学整体改革的思考	178
加强民族音乐教育的理论研究	181
国外著名音乐教育体系与教学法	185

中小学音乐教育改革实验的突破口

第四届国民音乐教育改革研讨会之后，全国各地又掀起了一个音乐教育、教学改革的新高潮。大家就音乐的课堂教学、培养目标、课外活动、教学设施以及行政管理等方面的问题进行了大胆的改革与探索，取得了令人可喜的成绩。

一、课堂教学

课堂教学，我们认为首先要改革以教师为中心、一灌到底的教学方法。不论什么内容一节课 45 分钟都由老师来讲，学生只是被动接受，没有提问、练习、交流的机会，这种紧张沉闷的课堂气氛再也不能继续下去了。二是灵活掌握课堂时间。一堂课不管学生把问题弄懂没弄懂，总是死死地定在 45 分钟上，“泡”不够时间不让学生走出教室。有的课的内容老师可以讲 10—20 分钟就不要硬凑 45 分钟。短时间学生可以领会了，就可以转向课外等等。固定的课堂模式其效果事与愿违。三是丰富课堂内容。课堂内容既可以是理论的，也可以是听唱的，还可以是操练的。一节课顶多讲上 15 分钟，剩下的时间让学生互相交流、提问、消化。活动的形式地点可以在教室，也可以到琴房或室外。活跃的课堂气氛其教学效果事半功倍。

另外，教师课堂上不能只关心自己怎么教，更要关心学生怎么学。到学生中去，积极引导，反客为主，和学生打成一片会收到意想不到的教学效果。

二、培养目标

长期以来，在中小学存在着一个普遍的问题，这就是一味追求升学率。一个孩子的成长，是受多方面因素影响的，而我们学校的课程设置，不分年代、地区一统天下。50年代是这些课程，九十年代还是这些课程，缺乏求新创新意识。由于片面追求升学率，各地中小学不设选修课，人人去攀登升学的梯子，结果使一些孩子的创造发明天才和其他天资被埋没了。这种教学上的少慢差费的苦头难道我们还没尝够吗？这些问题不改革，提高全民的音乐文化素质又从何而言呢？二是没有选修课。中小学的培养目标应该使学生成为一个“会自己学习”的人。按照学生的年龄、心理、生理特点指导学生学习、发挥其特长，满足其求知欲望。难怪在现在的农村，四、五十岁以上的人还会拉拉二胡吹吹笛子，而一些青少年则只能洋兴叹。中小学设选修课至少有两大好处：一是为社会培养人才、二是适合学生个人才能的发挥。少年儿童天真可爱，富有创造性和想象力。如果从小限制他们性格、兴趣的发展，那么后果将是不堪设想的。

三、课外活动

目前，对中小学课外活动的认识众说不一，其主要问题表现在：

1、认识不足。现在仍然有些学校把课外活动当作课堂教学的“补充”、或当作松弛神经的纯娱乐活动。有的老师也认为是额外负担。而在世界一些较发达的国家，都把课外活动视为正课记入工作量，称之为是学校培养合格人才不可缺少的“摇篮”。

2、课外活动要服务于全体学生，不要只给少数音乐尖子吃偏饭。

3、学校要舍得花钱建活动场馆、添置设备。

4、要充分发挥设备的效益，不要怕学生把乐器用“坏”。一架琴与其让学生操练 20 年，其效益比完好保存 100 年大得多。

5、学校相当缺乏有课外活动指导专长的老师，应加强这方面的培训，或在高师里边增加课外活动指导专业。

四、管理方面

1、领导方面的管理：①领导要懂艺术教育，重视音乐教育，常抓不懈。要成为抓艺术教育的“行家里手”，不当门外汉。②要设立专门业务机构。既有长远规划，又有短期安排，使活动制度化、经常化。既要扎扎实实，又要生气勃勃。③给懂业务的领导一定的自主权。如人事权、经费权、教学计划权、评价考核权、职称评定权、指导改革权、处理公共关系权等。④提高分管艺术教育领导的工资待遇，如不这样，仍将失去一批好的“内行”领导，包括一些校长。

2、教师方面的管理：①定期、定人经常进行业务进修，保证理论知识、教学方法的不断更新。②提高工作效率。每周上课 20—25 节行不行？③分大堂课为小堂课。人数以 20—30 人为宜。④师生共同参与管理。给业务部门提供研究教改的各种问题，提出改进方案，并监督领导实施。

3、办特色学校。不要不分地区差异，都办成一个模式的学校，要办的“千差万别”，有自己的个性特色，有自己的一套办学经验和方法，到一处学校就有一种新的感受。

如果我们能够经常地研究音乐教育改革的新问题，改进和改革旧的传统教学模式，大胆尝试，勇于探索教育教学的新方法，那么，我们中国的中小学音乐教育就

会跃上一个新的更高的台阶。

中学音乐教学《新大纲》特色探索

九年义务教育《全日制初级中学音乐教学大纲》(试行稿)(以下简称《新大纲》)于1992年5月经全国中小学教材审定委员会音乐学科审查委员会通过,1993年秋季将在全国实施。为了更好地发挥《新大纲》对音乐教学的指令性和指导性作用,使其真正成为中学音乐教学改革、教学评估和考试命题的依据,对《新大纲》特色的分析理解,尤具重要意义。

《新大纲》是1986年由国家教委基教司委托人民教育出版社和陕西省西安市教委开始起草,1987年在基教司的直接领导下,成立了义务教育音乐教学大纲编写组,从以初稿为基础,经过广泛地吸收各方面意见,将其完善并发至全国征求意见,又经1987年6月自行修改,国家教委于1988年11月正式通过“初审稿”(即现行大纲),1989年在全国印行。随即在全国有若干家出版社依据初审稿开始编写相应教材并着手试验。1989年3月国家教委又召开座谈会,组织有关人员进一步根据基层调查和教材试验情况对大纲进行修改,形成送审稿。1992年由音乐学科审查委员会对大纲进行逐字逐句的修改审查,直至最后通过。可以说,这部历时六年、几经上下的《新大纲》是依据《中华人民共和国义务教育法》和《义务教育全日制小学、初级中学课程计划》的有关规定,参照现行大纲,深入调查研究,广泛征求意见,几次认真修改、结合教学实际而制定的。经过几年的教材试验和

教学实践反馈被证明是建国以来一部最好的音乐教学大纲。它既符合我国九年义务教育的性质和任务，强调了思想教育、知识教育与能力培养；又兼配了我国基础教育现行的“五四”与“六三”两种学制的特点，教学内容选择、教学要求规定都体现了素质教育的实质，为音乐教育教学指出了明确的方向。

比较现行大纲，《新大纲》具有如下特色：

1、基本精神

首先，《新大纲》开门见山，明确写出“音乐教育是实施美育的重要途径，对于培养学生德、智、体全面发展，提高全民族的素质和建设社会主义精神文明有着重要作用”。比较现行大纲，《新大纲》更直接明确了美育在全面发展教育中的地位，强调音乐教育的审美功能和育人作用，体现了普通音乐教育是素质教育，其目的是培养人，而不是培养音乐家。这正是《新大纲》的编写依据和基本精神——体现义务教育的根本性质和培养目标是提高公民素质。

其次，《新大纲》提出了既具中国特色，又向世界先进的音乐教育体系和教育目标模式靠近的教学目的。主要体现在思想品德教育、知识教学、音乐能力培养三个方面。同时，更强调提出了要学生“了解我国各民族优秀的民族民间音乐，激发学生热爱祖国音乐艺术的感情和民族自豪感、自信心，并了解外国优秀作品，扩大视野，使学生具有一定的音乐欣赏能力。”比较现行大纲，《新大纲》所规定的教学目的和要求，是将音乐教育的功能渗透其中，明确了培养一代新人的思想品德、身体、精神、智力、能力全面发展的标准和要求。

2、教学内容及要求

《新大纲》提出的教学内容和要求，比较现行大纲更具弹性并降低了教学难度。《新大纲》将现行大纲中“通过听辨、听唱、听写、视唱，培养学生独立视唱的能力”、“注意音准并培养学生的调式感”和“听辨自然调式内的音程、正三和弦、属七和弦改为“通过听辨、视唱等练习，培养学生的主音感、调式感”。对学生音乐双基能力的培养提出了具体的要求——“使学生具有独立视唱简单乐谱的能力”。并指出，学生掌握音乐基础知识和基本技能应是在增强学生对音乐的兴趣、爱好基础上，从感受音乐美开始。这是符合学生的生理、心理发展特征，符合学生的认识规律的。

关于音乐教学中使用五线谱还是简谱的问题，《新大纲》规定两种乐谱可以根据情况分别选用。便提倡有条件的学校要用五线谱教学，并要求“在高年级，学习五线谱的学生应了解简谱，学习简谱的学生应了解五线谱”。这既符合国情，又提出了发展的要求。

为保证教学实效，并有利于教学质量的不断提高，《新大纲》还增加了一项“必唱歌曲和推荐曲目”内容。其中必唱歌曲 6 首，要求学生能唱能背。还推荐了 5 首选唱歌曲和推荐 11 首欣赏曲目。

对于课外音乐活动，《新大纲》明确指出它是学校音乐教育的重要组成部分，是为了培养学生对音乐的兴趣和爱好，培养创造力和集体协作精神。而不是培养少数“音乐尖子”。

3、民族性和地方性

《新大纲》强调在音乐欣赏教学中，“着重学习民族民间音乐，介绍民歌、说唱音乐、戏曲音乐常识和选段”。培养学生热爱祖国民族民间优秀音乐文化的感情。比较

现行大纲,《新大纲》对这个问题阐述明确,表述具体。同时,为体现各地特点和考虑我国各地区经济文化发展不平衡,《新大纲》规定各地区可自编乡土教材作为补充,其比例占教学内容总量的20%。

4、文字表述

比较现行大纲,《新大纲》在文字表述上更加简洁精炼,直接明确。如,删去了现行大纲中的“唱歌教学是音乐教学的重要内容”,拓宽了教学内容,意味着唱歌单一教学模式的改变。并将现行大纲中的“进行唱歌技巧的训练”,改为“练习”;器乐教学中“句法适当”改为“分句适当”;在学业考核部分,明确地将原来的“考试”改为“考核”;在教学设备部分,明确提出“学校及有关教育行政部门应积极采取措施”等等。使其表述更准确,具有科学性、权威性。

为使教师研究大纲时一目了然、具体清晰,《新大纲》改变了现行大纲以文字表述各年级教学内容安排的方式,根据实际,考虑了两种学制的安排,以表格的形式将初中一至三年(或四年)分为两个年段(初中三年级或四年级的教学要求取齐),教学内容呈螺旋式上升。这样,使各年级的音乐课教学内容有层次,要求有弹性,便于各年级之间的衔接,给教师教学以充分的灵活性。同时,也考虑了教学内容与要求的横、纵向配合与联系,更好地发挥《新大纲》的指导作用。

增加了各项教学内容教学时数比例分配表。唱歌、器乐、欣赏、基本乐理与视唱练耳的内容比例基本为3(4):2:2(3):2。为各地区编写教材提供了合理的结构安排比例。

总体说,音乐教学大纲对于九年义务教育的实施与

落实具有宏观指导作用；在具体的教学内容和质量基本要求上又具有规定性的指令作用，应该认真学习、领会《新大纲》精神，提高执行《新大纲》的自觉性。

唱歌教学的探索

近年来，随着音乐教学改革的不深入，音乐教学内容也在不断发展变化。唱歌教学在音乐教育中的地位和作用尽管有各种说法，但它居于重要地位是客观存在，不以人们的意志为转移。从我国的国情出发，广大农村和部分城市的音乐教育，唱歌依然是最基本的音乐活动形式。那种把唱歌教学误解为是陈旧的教学模式，带有片面性和主观色彩，所谓陈旧的教学模式，是指把音乐课理解为教唱歌课，所谓唱歌教学就是教歌活动。然而，我们对“唱歌教学的再认识”是从音乐教育的本质及其功能出发的。

一、树立整体化的观念，充分发挥歌唱教学的整体功能

唱歌教学所追求的目标应包括教育、教养和发展这三个因素。应着力克服长期存在的偏重知识而忽视能力和智力发展的倾向。寓德育、美育于唱歌教学之中，通过唱歌教学培养能力、发展想象力，开发智力。应当指出，唱歌教学中，作品的优劣是进行德育和美育的关键所在，即使选择优秀作品，也还存在能否挖掘作品的德育和美育因素，并恰如其分地加以正确引导的问题。此外，歌曲教材应注意民族性，把我国民族、民间音乐作品作为教学的重要内容，其目的是使学生继承和发扬中

华民族的音乐文化传统，了解它的历史，熟悉和热爱我国的音乐艺术，进行爱国主义教育。

从教养任务来看，唱歌教学涉及的诸要素包括：1、歌唱的姿势、歌唱的呼吸、歌唱的发声和清晰的咬字和吐字，这是歌唱技巧四要素；2、歌唱中音乐感的培养(如节拍、节奏感；旋律感、和声感、色调感、音量、调式、曲式等感知觉)；3、歌唱中，声乐听觉表象的形成；4、歌唱情感因素和心理状态因素；5、对作品不同风格、题材、体裁的感受和理解，以及创造性表现(二度创作)能力及创造性的思维能力；6、对歌唱者心理品质、情操、品德的陶冶等(非智力因素)的培养；7、教师自身的声乐教学素质及声乐听觉、指挥能力的因素；8、学生自学歌谱和听唱、视唱歌曲能力的培养等等。

总之，唱歌教学所涉及的教育、教养和发展因素，实际上是一个综合性的整体。如果我们在唱歌教学过程中，只发挥其中的某几个要素的功能，忽视其他要素，那么，歌唱教学诸要素的整体功能就必然会削弱，也会使音乐教育整体效应失去实在的意义。我们评价唱歌教学，应从整体的角度来评价教师是否已经促使学生掌握了教学计划所确定的整体培养目标，是否注意了最终建立音乐的整体结构。

音乐教育科学方法论的意义还在于，整体结构的功能不等于各孤立部分因素之总和，而在于各部分因素功能的充分发挥与否，其新的功能或大于各部分之和，或小于各部分之和。

二、保护学生的发声器官，培养正确的声音观念

唱歌教学的对象，是面向青少年，儿童组成的教学班，它与经过选择组成的合唱队既有区别又有联系。重

视对声乐听觉的培养,通过学生自身听觉和歌唱的体验,使学生逐步分辨正确与错误的歌唱,以形成正确的听觉表象,发展声乐水平,提高歌唱的能力。从这个意义上讲,唱歌教学应建立在暗示和想象基础之上,强调和追求学生对作品及演唱有正确的理解和美感。歌唱必须由音乐欣赏来激发,使歌唱沿着深刻和丰富的音乐欣赏的路线来展开。

积极保护学生的发声器官,应重视歌唱能力(包括歌唱技巧四要素)在不同年级的层次要求。如小学阶段,低年级应培养学生正确的歌唱姿势和精神集中的歌唱。学习自然地吸气不耸肩、不出声,做到按不长的乐句换气。培养声乐听觉和做模声练习。学习母音的正确发音……等等。

总之,积极保护学生的发声器官,要做到有气息支持点、有头腔共鸣(高位置)、声道通畅(声门打开)的“歌唱”。而不是喊唱、高音不挤、低音不压地唱、虚声唱和时间过长地歌唱等不良现象。这些都是不利于保护发声器官和影响孩子们的声乐发展的不利因素。

歌唱训练既要吸收和借鉴国外童声训练的成功经验,也要认真研究我国民族声乐的传统和普通话语言的发音规律。应杜绝随意性和不科学的训练。歌唱训练应做到重点突出、要求明确、少而精,前后呼应,与歌曲演唱相互衔接,紧密结合,将发声训练贯穿在整个唱歌教学之中,而不是游离于外而孤立地进行。有关声乐知识应结合歌唱的实践及与学生的生活经验相联系,方法要生动形象。

歌唱训练的全过程也是对学生歌唱能力培养的过程,歌唱能力训练必须使各种因素形成一个有序的网络。

三、重视对学生歌唱表现能力的培养

通过唱歌教学来达到审美教育和德育的目的，关键在于对学生进行歌唱表现能力的培养。歌唱表现力不仅涉及到歌唱技能的训练，而是与学生对作品的理解、歌唱自我们感觉的水平密切相关。学生歌唱时，对作品的正确理解，有利于准确地表现歌曲的思想和提高表现力。因为只有理解了的东西，才能深刻地感受和正确地表现它。

歌唱表现力应以正确的歌唱技巧为基础或为前提。首先，正确的唱姿是正确歌唱的必要条件，只有做到头的位置与声道一致，才有利于解放声音的通道，形成好的歌唱状态。其次，唱歌成功与否关键看有无气息支持地歌唱。第三是强调发声的声区统一，采用头声训练的方法和拼音唱法，做到以字行腔，体会用唱高声区高位置的感觉唱好中、低声区。用头声的音色加以统一。第四、歌唱时，音乐的进行要注意色调的起伏变化。所谓色调是指音乐进行中，每一个瞬间在音量、音色、速度三者之间产生的层次差别所形成的起伏而言。合唱教学不需要音量过大。可从弱或中弱开始，但要做到互相倾听其他声部。音色统一要强调共鸣位置的统一。第五、唱歌在某种意义上讲是唱情。歌唱表现力的培养，还涉及到歌唱情感的培养。学生只有在理解歌曲意义和作品表现风格的条件下，具有好的歌唱状态和积极地、精神集中地歌唱，方可以情带声、以声促情、声情结合、统一，方会使歌唱更具表现力。

第六、发挥教师的主导作用，启发学生的积极思维。唱歌教学过程中，教师的主导作用，首先表现在加强对声乐听觉的训练，良好的声乐听觉是正确歌唱的重

要条件。教学班重视声乐听觉的训练和培养，其重要途径是通过教师富于感情和表现力的范唱和伴奏，把歌曲完美、鲜明的艺术形象展现给学生。其次，也可用录音、录像，运用指挥技巧启发学生聆听美的歌唱。另外，教师要帮助学生分析歌曲音乐风格特点和表现手段。在处理歌曲中，生动地揭示其内容和形式，启发学习兴趣、启发对音乐的想象与联想，调动学生积极思维和创造性。让学生根据自己的理解来发表个人对处理和表现歌曲的见解。并且可以按照不同的处理方案进行实践，用录音把不同方案录制下来，再逐一放给学生听，集体讨论比较其优劣，这种二度创作过程，实际上是培养了创造思维能力，使学生逐步掌握表现歌曲的规律和特点。同时，也可以帮助学生在体验歌曲情感中，更好地理解 and 深刻地感受音乐，把外部音响逐步转化为内心听觉，留下完整的歌曲表象。对于优秀的歌曲，应注意反复巩固，经常复习，每唱一次就要有新的要求，有深一层的表现意义。

对唱歌教学的再认识，其意义在于重新评价唱歌教学在培养和提高人的音乐素质所承担的任务及其重要地位，找到新的探索问题的视角。任何只强调唱歌教学而忽视器乐教学、欣赏教学等的做法，都是违背系统整体结构原理的。

音乐教育观念革新

近年来，我国国民音乐教育改革已取得了良好开端。尽管从世界范围来说，是起步晚了，但这起步的势头很

好，如何进一步从观念上提高对音乐教育改革的认识，这决不仅限于对其重要性的认识，而更重要的是对其方向性的明确。

国民音乐教育的普及和提高如果不从音乐教育观念的根本革新入手和出发，不以新的教育思想、内容和方式去取代旧的一套，那么，其结果恐怕对改变和提高整个国民音乐素质，并通过这达到整个国民精神文明的教化，并不会有多大的实际成效。

国民音乐教育首先要培养国民对音乐的喜爱，能使国民从音乐中得到真正的乐趣，能使国民识别各种音乐、接受并创造音乐的文明，并从音乐乐趣的体验中和音乐文明的享受中得到性情的陶冶、精神的冶炼，培养自己性格的温和与坚毅，以及和其他人相处的和谐与融洽。这样才可能达到国民音乐教育的根本目的。音乐教育有助于开发和促进智力，但如果不从本质入手，不从本体出发，实际上会和音乐教育学的根本原理背道而驰。当今不知有多少孩子和学生，有的被家长或教师逼着学某种乐器，完全不顾年龄、生理、心理条件和特点，不顾学习者自己的兴趣，被迫于技术的操练，从而逐渐丧失了对音乐原有的乐趣和敏感；有的被家长或教师逼着独自一人埋头勤奋苦练，以独奏、独唱为几乎惟一的学习目标和内容，从而使音乐丧失了作为一种人际精神交流和协作的优越功能；有的被家长或教师强制着去从理性上学习音乐，目的是想借此达到智力的开发和促进，从而把学习音乐只是当作一种手段，把音乐本身也只是当作一种工具。这样的音乐学习和教育，实际上根本违背了音乐作为人类艺术的本性，与音乐人类学的基本原理背道而驰。

目前还有一种情况值得研究：评价一位音乐教师的音乐教学，探讨音乐教学的改革，以精心设计并长久排练过的“一堂课”为主要依据和形式。这种做法，会使音乐艺术和音乐教育的真谛沦为一种定型化的、机械化的“表演”，音乐艺术和音乐教育的生命——生动的即兴性、灵活性、创造性因素被根本地排除了，而剩下下来的仅系一些人工美化了的、僵化了的躯壳。

不同的音乐教育观念，必然会导致人们去进行不同方式和内容的音乐教育，导致音乐教育向不同的方向发展。只停留在教学法、教材等方面来研讨音乐教育的改革，恐怕有可能会成为舍本求末。音乐教育学、音乐心理学、音乐人类学、音乐价值观等方面的科学研讨和学习，恐怕会有助于音乐教育观念的根本革新，会有助于音乐教育向现代化、科学化、艺术化、人类化的方向迈进。

中学音乐教育实验

美育是我国教育方针的重要组成部分，艺术教育 is 美育的主要内容和途径，中学音乐教育则是实施美育的重要手段之一。从某种意义上说，对于学校艺术教育乃至中学音乐教育的重视程度，反映了不同社会的文明程度。但是，长期以来，在思想认识上，美育和学校艺术教育没有被摆到应有的位置；在实践中，中学音乐教育在整个学校教育工作中仍然是一个十分薄弱的环节。如何正确认识中学音乐教育的现状、问题及其诸多原因，应该怎样加强和改进中学音乐教育工作，既是学校教育

工作中迫切需要研究的重要理论课题，也是迫切需要解决的重要实践问题。本文对此拟作一些初步的探讨，以期得到有关方面专家、学者和广大音乐教育工作者的批评和指正。

一、现状、问题及其原因

党的十一届三中全会以来，中学音乐教育同其他学科教育一样，进入了恢复和发展的新阶段。特别是 1986 年六届人大四次会议通过的国务院《关于第七个五年计划的报告》中重新明确了美育在教育方针中的地位以后，我们省的中学音乐教育工作得到了越来越多的广大中学师生、学校领导、教育行政部门、教研、科研部门和社会有关方面的重视和支持，取得了多方面的成绩。许多教育行政部门和学校开始把中学音乐教育列入议事日程和工作计划，作为全面贯彻教育方针的重要措施来抓。有的市下发关于加强中学美育工作的决定或意见，有的市正式颁发了《中学美育纲要》，有的市下发了中学艺术教育发展规划。广大教师和艺术教育工作者经过多年潜心探索，已经并且还在创造出许多成功的中学音乐教育教学经验，不论是在开足音乐学科课时、提高教学质量方面，还是在开展各种层次的美育节、艺术节、校园文化节、歌咏比赛、器乐演奏比赛等形式多样、丰富多彩、颇受广大师生欢迎的课外活动方面，都取得了可喜的成果。他们中的一些先进经验在 1990 年 10 月召开的辽宁省中小学教学改革经验交流会上作了介绍和交流，受到了有关部门的好评和表彰。各级教研、科研部门和广大音乐教育工作者，正在把更多的注意力和工作重点集中到中学音乐教育这一重要领域，三年前成立的省中小学美育研究会正在深入研究中学美育的多方面问题，部分

专业音乐教育工作者已经着手研究加强中学音乐教育的措施和办法。由于广大音乐教育工作者的共同努力，使我们省中学生的艺术素质逐步得到增强，为进一步开展好音乐教育工作奠定了初步基础。

在正确认识已经取得的成绩的同时，我们还必须清醒地意识到，我省中学音乐教育还存在许多亟待解决的问题：一是有的单位和学校对中学音乐教育缺乏正确的认识和应有的重视，音乐课仍被看作是可有可无的“小科”；相当一部分初中的音乐课开课不足，多数学校是初一、初二年级能开课，初三年级为了复习备考，则停开音乐课为考试科目“让路”。甚至有少数学校根本不开音乐课。二是师资水平较低，数量不足，队伍不稳定。据统计，1986年底全国有普通中学9.3万所，但仅有中学音乐教师2.8万余名，按每校配备一名教师计算，则缺少6.5万余名。在已有师资中，具有大专以上学历的教师仅占五分之一。我省目前有普通中学2499所，其中初中有2048所，现有中学音乐教师2458人，其中初中2403人，按每校一名教师计算，尚缺41人。初中音乐教师具有大专以上学历者有509人，只占21%。目前全省中学各科教师约有10%的人不胜任教学工作，音乐教师则远远大于这一比例。三是学校音乐设备、教学条件较差。当前我省农村许多中学公用经费人均不足5元，困难和边远地区的中学公用经费几乎是零。在这种情况下，改善音乐教学条件就存在较多困难。据不完全统计，我省中学有音乐教室的仅占10%左右，有初具规模的学生乐队的学校也为数不多。四是教研、科研水平较低。多数地方的中学音乐教研员仍然是兼职，专职中学艺术科研人员也寥寥可数。

所有这些问题的存在，都不同程度地影响我省中学音乐教育水平的提高。产生这些问题的原因是复杂的，既有通过广大音乐教育工作者的主观努力能够解决的问题，更有一些在短期内不易解决的客观因素。

从主观原因方面来分析，部分学校领导和教育行政部门存在的重智育、轻德体美劳四育的倾向，导致中学音乐教育被忽视的不正常现象的产生；师资培训工作效率不高，放松思想政治工作，教师待遇较低，导致中学音乐师资先天不足，后天无力，大量音乐合格教师人员外流，对音乐设备投资少，排不上号，导致教学质量下降，等等。

从客观原因方面来分析，一是中外优秀的艺术教育传统没有得到很好的继承和发展。纵览中外教育史可以看到，并非巧合的是都设有音乐学科。我国古代奴隶社会教育的主要内容是“六艺”：礼、乐、射、御、书、数，乐即音乐。孔子就以“六艺”作为自己的教学科目；在西欧中世纪早期学校中有七种主要学科，称为“七艺”：文法、修辞、辩证法（逻辑学）、算术、几何、天文、音乐。这种学科设置一直延续到文艺复兴时期。直到19世纪中叶，欧洲一些学校仍然继承这些学科，并逐步增加其他学科。而在漫长的中国封建社会，音乐却被逐渐淡忘了。在隋唐以后盛行的科举制度中，更没有音乐的位置。直到本世纪初，音乐才被重新设为学校学科之一。二是教育方针包含内容的不同带来的影响。1952年教育部颁发的《中学暂行规程（草案）》曾规定对学生实施智、德、体、美全面发展的教育。从五十年代后期开始，教育方针中只提德智体，没有明确提出美育，这种做法给学校艺术教育和中学音乐教育造成较大的影响，由于重

视学校艺术教育不够，使许多青少年美丑不分，艺术修养、审美能力低下，被一些低级下流甚至反动的歌曲、绘画所腐蚀，甚至走上违法犯罪道路。正如何东昌同志所说，没有美育的教育是不完全的教育。这个严重教训我们必须认真吸取。三是长期以来片面追求升学率的不良倾向造成的影响。1952年颁发的《中学暂行规程（草案）》首次提到普通中学担负着培养学生升学与做好就业准备的双重任务，此后一系列教育文献都作了类似规定。但是在近40年教学实践中，大多数中学的办学指导思想是应试教育，没能很好地解决素质教育问题。事实证明，不要升学不行，但是，只要应试教育是远远不够的，可是作为中学所面临的升学或就业两种选择都是十分严峻而沉重的，如果要求他们象小学生那样生活在“快乐的童年”中是不现实的。小学生既没有考试竞争升学的压力（目前我省小学升初中已经全部实行免试就近入学的招生制度），也没有就业的任务。可是对于中学生来说，升学考试或就业，都没有对音乐学科提出明确具体的要求。同时，在一定程度上，社会上仍然以学历的高低作为选拔、使用人才的政策性依据。在这种情况下，如果只从主观上要求教师和学生完全象小学阶段那样重视音乐教育，也是需要大量艰苦细致工作的。当然，我们不能因为客观原因所造成的阻力较大就丧失信心，无所作为，恰恰相反，只有实事求是地全面认识问题的严重性和复杂性，才能有的放矢地确定我们的工作方向、原则和方法。

二、思考、研究与对策

认清现状、问题及其原因，是制定政策、选择对策的前提条件。如何改变中学音乐教育的薄弱、落后状况，

除了认真搞好音乐教育内容、方法的改革，从提高中学生艺术素质的根本目的出发，认真落实音乐教学计划和教学大纲、开足课时上好课。开展好课外艺术活动以外，应该多方面采取切实可行的得力措施，形成加强和改进中学音乐教育工作的合力。

第一，提高认识是加强和改进中学音乐教育的思想前提

首先，中学音乐教育对于全面贯彻教育方针是必不可少的。在全面发展的五育方针中，美育的重要性已经日益被人们所认识。但是如何在学校教育中使其落到实处，尚有大量的工作要做。在初中的十几个学科中，只有音乐、美术课和课外艺术活动是最直接的艺术教育学科，只有主要依靠（当然不是惟一依靠）艺术学科的特殊功能去感染、熏陶、激励学生，才能使学生在课堂和学校内接受最直接的美育，离开课堂教学去对学生实施美育，效果肯定要受到影响。

其次，中学音乐教育对于培养社会主义一代新人也是必不可少的。当前，在相当一部分中学生中存在的艺术素质较差的现状十分令人忧虑。一些学生对传统的艺术价值较高的歌曲不感兴趣，可是对某些格调低下的歌曲却百唱不厌；对某些西方的摇滚乐等强烈刺激性音乐、舞蹈刻意模仿，可是对民间音乐、器乐或歌舞则知之较少。据某大学调查一年级学生，有 90% 的学生不识谱，有 95% 的学生不懂交响乐。这样一种艺术素质同“四有”新人的标准相距甚远。这些例证告诫人们，不论是培养学生的审美知识、情趣和能力，还是利用美育来完成德育任务，中学音乐教育都具有十分重要的作用。

再次，中学音乐教育对于实现教育的“三个面向”

同样是必不可少的。一个国家，一个民族在物质力量上强大有力、能够自力于世界民族之林固然重要，但是一个民族的精神世界、文化传统、价值取向和凝聚力状况如何，更是其存在、发展与否的因素。试想，11亿中华儿女听到亚运会183次奏响国歌那雄壮深厚、动人心魄的音乐，其作用是难以估量的。开幕式上那一曲曲具有鲜明民族特色的乐曲和舞蹈不正是中华民族崛起的宣言和号角吗！今天的中学生正是21世纪中国的建设者，我们只有充分发挥音乐教育的独特作用，去塑造、影响青少年，才能有助于未来中国的劳动者、接班人成为具有健全身心素质的一代新人，才能有助于他们在未来社会的竞争中立于不败之地。美国学者约翰·奈斯比在1990年出版的《公元2000年世界大趋势》一书中谈到未来时代的十大趋势时就曾指出，当未来社会来临时，人们需要通过艺术透视人生，艺术的兴旺将给社会带来惊人的经济影响。由此，也使我们受到某种启示和教益。

第二，加强领导是加强和改进中学音乐教育的关键因素

1989年11月，国家教委印发了《全国学校艺术教育总体规划》，这个文件是今后一个时期学校艺术教育和中学音乐教育工作应该遵循的指导性文件。为了切实贯彻这一文件精神，省教委拟发《中学艺术教育实施计划》、《中学美育大纲》、《学校艺术教育工作考核标准》等配套文件，逐步建立和完善一整套贯彻实施国家《总体规划》的工作制度。要有年度工作安排，定期布置检查，总结表彰，及时解决存在的问题，并且将美育、学校艺术教育和音乐教育作为评估学校的重要条件之一。

各级教育行政部门中的中教处、科(股)要配备专兼

职干部，管理学校艺术教育工作的，督促中学按照教学计划开齐音乐课，不断提高教育教学质量，要充分发挥艺术教研员的作用，配合教育行政部门指导学校艺术教学工作。为了切实加强教研室的教学业务管理功能，省教委拟下发《辽宁省教学研究部(室、中心)工作条例》，对教研员的条件、工作途径、工作量、教研经费、绩效考核、待遇等方面问题作出政策性规定。

中学应该成立美育领导小组，由学校领导、团队干部、音乐、美术教师、班主任等教师组成，制定学期或学年美育工作计划，及时总结艺术教育教学经验，定期交流或表奖。

第三，培训师资是加强和改进中学音乐教育的重要基础

建立一支数量足够、质量合格、相对稳定的音乐师资队伍，必须采取多种途径、统筹抓好职前培训和职后培训，并且认真解决音乐师资的待遇问题。省内师范院校应该在省教委有关部门统一测算后有计划地设置艺术系科，改变长期以来省内高师院校没有艺术类大学毕业生的落后状况，为中学音乐教育提供师资来源。同时，应该努力创造条件，在各市师范专业学校、教育学院开设艺术系科，扩大招生规模，培养中学新师资。

加强职后培训，是提高师资水平的重要途径。应该积极利用各种有利条件，采取多种形式做好培训工作。可以利用假期由教研部门组织短期集中训练，举办专业学习班；可以组织业务竞赛，大练基本功；可以选送少数优秀教师到上一级院校脱产进修学习，或函授学习；可以培养骨干教师，以老代新，提倡能者为师；可以组织到省内外观摩学习，有针对性地解决不同问题；应该

严格要求，加强师德建设，逐步提高他们的政治思想素质。应该热情帮助教师解决入党、提干、评先进、晋级、分房、子女就业等实际问题，解除他们的后顾之忧，提供必要的工作条件，鼓励他们终身从事艺术教育事业。

第四，改善条件是加强和改进音乐教育的物质保证

改善中学音乐教育设施和设备条件，是一项十分迫切的任务。首先要达到教学大纲要求的配备标准，然后根据国家《总体规划》要求，逐步提高标准。为了切实保证工作进展顺利，要把改善条件纳入普及九年义务教育这一中心工作，把它作为“普九”检查的一项内容。省教委已于1990年3月下发了《辽宁省九年制义务教育初中阶段验收细则》（试行），《辽宁省九年制义务教育初中阶段办学标准》（试行），在《验收细则》中规定了办学条件和必备达标项目包括音美教学设备和器材；《办学条件标准》中规定了《音乐教学设备配备标准》，并列出了42种设备器材。

改善音乐教学设备和器材所需经费，应该采取教育行政部门增加投资和多渠道筹措相结合的办法。各级教育行政部门要从每年的公用经费中划出一定的比例用于购置音乐设备；鼓励学校自力更生，用勤工俭学、增加创收来补充教学设备；可以向社会有关方面和部门集资，争取资助、专款专用，添置教学设备；还可以发动家长在自愿和力所能及的基础上，为自己的孩子购买一些乐器；要充分调动教师的积极性，利用当地条件，自制一些教学用具。

第五，抓好科研，为加强和改进中学音乐教育提供理论依据

目前，我省对艺术教育特别是对中学音乐教育的

科学研究仍然十分薄弱，很多问题需要深入探讨，反复论证，例如高中阶段音乐课设置的形式，大、中、小学音乐教育的衔接问题，音乐教学与升学考试评估关系，学校音乐教育、家庭音乐教育和社会音乐教育的相互结合和相互渗透问题，中外中等音乐教育的比较研究等，都是具有实践意义的理论课题，这就需要调动多方面的科研力量，协调作战。有条件的大专院校应建立艺术教育研究室，省、市教育科研所(室)应配备专兼职艺术教育研究人员，充分发挥省、市美育研究会会员的力量，有计划地深入地开展专题研究，加强对美育和艺术教育基本理论的研究。积极稳定地开展多种形式的艺术教育改革实践，总结推广先进地区和学校的经验，对于探索性实验，各地要适当加以控制，要经过市级以上教育行政部门的批准。

第六，优化环境，为加强和改进中学音乐教育创造有利条件

首先要净化、绿化、美化广大师生的物质生活环境，要重视校园文化建设，要创造条件建立花园式学校，为广大青少年提供优美、整洁的学习活动场所。这样，才能使学生生活在一个自然美与社会美、心灵美和环境美和谐统一的良好环境之中，才有利于对学生进行潜移默化的艺术教育。

其次，学校要通过开展各种丰富多彩的文娱活动，创造一个陶冶情操、培养良好志趣的精神生活环境。有条件的地区和学校应该确定美育节、艺术节、或校园文化节，定期开展合唱、校园歌手比赛、器乐演奏、音乐会、欣赏会等多种形式的活动，创造条件建立学校的鼓乐队或民族乐队，或市、县(区)的中学生合唱团，教师

合唱团。

与此同时，要充分发挥学校的重要作用，密切联系家庭、社会各有关方面的力量，创造一个全社会的艺术教育整体环境。要争取文化、新闻出版、广播电视等部门的支持和帮助，争取广大作家、作曲家、艺术家为广大青少年创作优秀的文学艺术作品，帮助指导学生文艺团体的活动，要争取事业单位的资助，充分利用各地的影剧院、纪念馆、博物馆等城市建筑和名胜古迹定期向中小学生减免费用开放的有利时机，对学生进行自然美和社会美陶冶，使他们在健全、丰富、充实的美育环境中健康成长。

农村学校音乐教育实验

由于历史与现实的种种原因，音乐教育在农村学校的实施较之其他门类的教育更为困难，因而，从理论和实践的結合上加以研究探讨，以期逐步得到解决，具有十分重要的意义。

就总面积 1872 平方公里，人口 110 万的如东县而言，从 1986 年《中华人民共和国义务教育法》颁布以来，用于改善办学条件的教育投资累计达 1412、15 万元，但对于一个基础相对薄弱的革命老区来说，这一投资还只是初步解决了“温饱”问题。到 1989 年底，全县 519 所学校基本上实现了“一无两有”（校校无危房，班班有教室，人人有课桌凳）。这一事实意味着只有进入九十年代以后，如东县中小学校才有可能着手解决包括音乐教育在内的各类教育软件及百废待兴的种种问题。

当前，农村音乐教育存在的主要问题是：1、师资匮乏，质量不高。我们县教学班数与音乐教师配备比例为1：0.004，大多数为兼课教师。2、设备奇缺，档次较低。3、开课不足，效果较差。4、认识不够，困难重重。

这四个问题是我们长期不重视音乐教育所带来的苦果，而且，诸多问题相互缠绕，头绪难理，要使农村学校的音乐教育走出困境，就必须从这些相互关联的问题方面寻求对策。

对策之一：解决师资匮乏这一难题。要采取两条腿走路的方针，即国家培养和地方培训相结合。在如东县，已经和将要采取的措施有：有计划地向师范院校艺术系和中师艺术班推荐选送统配生和代培生，在省重点中学——如东县中学开设艺术班，由县教师进修学校负责对现有中小学音乐教师进行岗位培训，考核合格者定为专职音乐教师；现已举办了两期为期半年的音乐教师脱产培训班，还利用假期、利用社会力量举办艺术教师短训班及函授班，培训兼职音乐教师；在普师毕业的学生中挑选部分有一定音乐素养的充实兼职音乐教师队伍；组织兼职教师或学历未达标的教师参加高校艺术班函授学习；力争使音乐教师归队；尊重音乐教师的劳动，凡属音乐专业毕业的教师首先保证他们承担音乐教学任务，原则上不改行，切实为他们提供良好的工作条件，保证教学器材、资料、经费、进修、观摩、科研及创作时间等应得到的必要条件，音乐教师的课外辅导工作计入教学工作量。

除了上述有关培训措施外，如东县还通过师德教育，强化专业思想；明确岗位职责（县组织编写各类教师岗位规范），落实教学任务；兑现奖惩规定，完善激励机制；

组织观摩学习，促进素质提高。

对策之二：教学设备的添置，关键就是一个“钱”字。如东县解决音乐以及美术等艺术教育设备经费的主要途径是通过开展“实施义务教育规划年度达标创优”活动。基本形式和做法是：县里制订年度义务教育达标创优指标体系和评分标准，按照义务教育标准确定当年达到水平的分值，其间分为 ABCD 四等，AB 等为国家和省颁标准，列为“创优”等，C 等为县颁指标，为年度“达标”，D 等为不达标。每年按标准检查两次。一次在年终，主要检查教育经费筹措和办学条件改善等内容；一次以学年度计，主要检查学生“六率”，教师达标等内容。年终结出总分，奖励创优的和条件较差而上升幅度较大的乡镇。下一年度重新颁布指标体系和评分标准，并向前滚动微调，逐年上升，根据实际适当增删项目，以求最终从总体上达到国家标准，达标创优活动的总分列入乡镇政府和领导人政绩考评，和干部年终奖金挂钩，这样，按既定程序进行的“达标创优”活动就演变成乡镇自我们调整、自我们完善、自我们促进的激励机制。我们县将音乐教学设备的添置(逐年增加)列入达标创优指标体系：如音乐室、风琴、手风琴、鼓号队乐器等。这样，中小学音乐教学设备的添置就有了较为可靠、稳定的经费来源。

对策之三：强化教育教学管理，保证音乐教学按计划开足课时：不断提高教学水平。

为了切实提高音乐教育教学水平。如东还注意以点带面，充分发挥乡镇中心小学、中心初中的辐射作用。

对策之四：解决对音乐教育的认识问题，首先要解决教育行政管理人员的认识问题。

作为农村学校音乐教育走出困境的对策研究，如东还刚刚起步，按照如东的做法，尽快走出困境的对策应是综合的系统的全方位的，而决不能搞头痛医头脚痛医脚那种治标不治本的老一套。在综合性的对策中，就目前状况而言，最要紧的是充分发挥行政手段的积极干预作用。在把握教育的实际运行方面，经验、理论诚然是宝贵的，但行政手段毕竟有着其他方面所无法替代的独特作用。而这一点恰恰是如东县为农村学校音乐教育走出困境所作的多方面的巨大而且有效的努力之一。

多种音乐教育模式实验中的创造主题

当代美国中小学音乐教育的模式是什么？答案为：多模式就是其中小学音乐教育模式。当代美国中小学音乐教育的主题又是什么呢？答案为：“创造”就是其主题。本文——“多种音乐教育模式中的创造主题”将对当代美国的中小学音乐教育模式及其成因作一简要的分析，以期对我国中小学音乐教育有所裨益。

一、“分散”导致音乐教育的多种模式

美国是一个教育行政权高度分散的国家。它有 50 个州，州以下为县。从教育体制上讲，州以下设学区。全国共有 600 多个大学区（中小學生万人以上），3000 多个中等学区（中小學生 2500 至 10000 人），12000 多个小学区（中小學生 2500 人以下），学区的教育权利机关是教育委员会，负责制订教育政策和教学计划（含各科教学大纲）。

美国联邦教育部对各州的教学计划、教学大纲和教

材等并没有统一的规定。各州可以制订自己的教学计划和大纲，但这种计划与大纲是非常粗略的，对各个学区只具有指导性，并不具有指令性。只有学区才是真正的教育实体。哈佛大学著名儿童发展心理学家霍华德·加德纳博士在其《中美艺术教育的区别》一文中这样写到：“美国教育的高度分散与此(中国)形成鲜明对照，50个州的方针各不相同，有时16000个学区也各行其事，这造成了很大的自主权。差异不仅被容忍，而且受到鼓励，地方性也受到尊重。”

正因为教育行政权的如此高度分散，再加上多种民族，多种文化的背景，因而，导致中小学教育模式呈现出多样化的现象，音乐教育模式自然也呈现出多样化的现象。

在美国学校音乐教育的众多模式中，如下几种占有主导地位：即奥尔夫教学法，柯达伊教学法，达尔克罗斯教学法和综合音乐感教学法等等。这些教学模式既各有自己独特的魅力，又相互交融混合，它们交相辉映，使美国中小学音乐教育的园地呈现出色彩纷呈、生机勃勃的景象。上述几种音乐教育模式虽多系外来的，但由于与美国的实际结合紧密，早已被兼容、吸收成为美国音乐教育体系的有机组成部分。我们当把它们看作是美国式的音乐教育模式。

二、“创造”成为多种模式的主题思想

美国中小学的音乐教育模式甚多，从表面上看，会觉得五花八门，甚至会感到杂乱无章。如前所述，16000多个学区的音乐教学大纲都不一样，教材也是多种多样，甚至学校与学校，乃至同一学校不同教师所采用的教材、教法也不尽一致。然而，我们从这表面的混乱中却不难

看出它内在的秩序，在这多种多样的教学模式中确实存在着这样一个主题——创造。

我们认为，以创造为主题的音乐教育模式必定是鼓励儿童在音乐学习的过程中主动探索、创新的模式，而决不是要儿童只作被动地模仿的模式。以下，笔者就几种当代美国的音乐教育模式与创造主题作一简析。

1、奥尔夫教学法与创造

卡尔·奥尔夫(CarOrff)的儿童音乐教育方法是一种重创造性思维训练的实验方法。其实质是通过节奏让儿童以此来创造他们自己的音乐。儿童通过一系列不断深化的表演活动来掌握一些音乐的词汇：谈话、运动、唱歌、演奏和玩耍。该教学法并不要求很快就能教会学生歌唱、奏乐的方法，而是让学生接触音乐实践。奥尔夫认为如果学生能唱得好、奏得好，首先要使他们喜爱音乐，要使他们能够把自己的想法融合到音乐中去。不要要求学生教师所传授的一首歌曲或一个舞蹈去进行不折不扣的模仿，而是要求师生在一起共同进行创造性的活动，共同来形成一些新的东西。

一堂成功的奥尔夫课往往会给人以神奇的、不可思议的感觉，它能给学生创造一种幻觉，即感受音乐似乎并不费力，在轻松愉快的玩乐中，顷刻之间即可产生美妙的感受。参与者(学生)虽然并没有很多的技巧或理论背景，却也能创造自己的音乐。孩子们在奥尔夫教学法的训练过程中能够经历着一种通常只有专业音乐家才有的合奏感。简言之，奥尔夫教学法最重要的目的就是通过对音乐活动、用元素性的音乐来培养儿童的创造性。

这一教学法从德国传入美国后，受到美国音乐教育界欢迎。他们将此教学法与美国实际相结合，在固有的

奥尔夫乐器中又加入了一些美洲和非洲的民间乐器，在教学中既坚持了奥尔夫教学法的精神原则，同时也使这一教学法本土化，使之成为美国中小学音乐教学中的一种重要方法。

2、柯达伊教学法与创造

柯达伊的音乐教育思想主要是一种民族的、全民的音乐教育思想，他希望通过音乐教育提高匈牙利的民族素质，主张通过音乐让孩子们形成创造性并丰富其生活。柯达伊教学法的主要目的是：(1)培养音乐文化水平——用传统音乐语言思考、读写和创作的能力。

(2)通过使用学生自己祖国的民间音乐遗产给予他们一种文化认同感，通过本民族的民间音乐知识进一步了解其他民族和文化。

(3)提高所有学生的表演能力——在班里、在合唱队里演唱、参加重奏团与管弦乐队——把参加集体音乐活动作为丰富生活的一种方法。

(4)让全世界伟大的音乐作品成为学生的财富。

为达到上述目的，柯达伊强调每课时必须集中于若干不同的音乐目标，如：齐唱和分声部唱；乐谱的读写；练耳、内心听觉、记忆技能；识别、使用曲式；随音乐运动；听赏音乐；即兴创作。显然，作为最高阶段的创作是该教学法中非常重要的内容之一。

柯达伊教学法传到美国后，得到了美国的一些音乐教育工作者的采纳，其中包括 T·巴赫曼，L·乔克西，M·H·理查兹和 D·培根。

巴赫曼博士把柯达伊教学法与美国的音乐教育实际相结合，在向儿童介绍记谱法时用一线谱的方法进行，其余几条线待必要时再导入。他把节奏从旋律中分离出

来,通过让学生学习和运用节奏而进一步强调节奏(正是这导致人们将柯达伊教学法与奥尔夫教学法结合运用)。他很重视用听写发展儿童的音乐记忆,尤其是重视音乐创作的教学。他认为,“如果儿童熟悉音乐写作,他们就能更好地掌握照谱演唱音乐。使儿童在初期就意识到他们所学的音乐能由他们自己或其他人表演。”

在使用柯达伊教学法的唱歌教学中,为了有效地培养学生的创造性,美国人在实践中还非常重视使用黑人灵歌这一带有很强的即兴性的演唱形式,使学生的音乐创造性得到更好的发展。

与奥尔夫教学法一样,柯达伊教学法已成为美国中小学音乐教育中的重要方法。美国人还将二者结合使用,形成了以发展儿童创造性思维能力为主的柯达伊——奥尔夫教学法。正如迈克尔·L·马克所说“两种方法彼此强化,使儿童更富有创造性,更理智地学习音乐……”

3、达尔克罗斯教学法与创造

爱米尔·雅克·达尔克罗斯(Emile Jaques-Dalcroze)所创立的教学法传入美国已久,现在该教学法在美国仍非常流行。这是一种以发展儿童的音乐能力及创造性为目的的教学法。虽然人们常常以为体态律动就是达尔克罗斯教学法,但实际上这仅仅只是其三大内容之一。该教学法的另外两方面的内容分别是视唱练耳和即兴演奏。

在体态律动的课上,学生以身体作为一种“乐器”,随着音乐自由地运动,教师(有时是学生)用钢琴即兴演奏。学生通过走、跑、跳自行创造表现与他们所听到的音乐相应的动作,每个人对自己所听到的音乐都有不同的理解和做出相应的动作。这就最大限度地发展了学生

的创造性思维。

在视唱练耳课上,要求学生用唱名演唱音程和歌曲,尤其重要的是要进行声乐的即兴演唱,这种以发展学生的创造性思维的“视唱练耳”课与传统的专业视唱练耳课是有极大的差别的。

即兴演奏多在大钢琴上进行,也可在其他乐器上进行,目的是帮助学生在演奏过程中形成与对音乐进行体态反应的自由,学生进行任意速度的即兴表演练习。

达尔克罗斯甚至在理论课上也采用了这种即兴演奏的方法,他让学生即兴演奏旋律或旋律片断,作为发展他们对音程的理解的一部分,并帮助他们熟悉和声。

凡此种种,达尔克罗斯教学法对培养儿童创造性思维的目的非常明确。因此,自1915年前后此方法从瑞士传到美国以后,至今仍盛行于美国各地中小学,并在美国得到了进一步的发展和繁衍,形成一种美国式的音乐教育模式。

4、综合音乐感教学法与创造

综合音乐感教学法是真正产生于美国本土的一种教学法。它是根据著名的《曼哈顿维尔音乐教学大纲》中的“螺旋形上升素质培养大纲”而开设的课程,最初是作为专业音乐学习的一门课程(包括七个方面的素质培养:乐音、节奏、旋律、和声、曲式、调性、结构。音高、音色、力度都包括在乐音内),后来推广到非专业的音乐教育领域,而且发现在中小学音乐教育中使用该教学效果更好。由于该教学法着重于培养学生的创造性思维能力,美国人又直接称之为“发掘创造力教学法”。

综合音乐感教学法的基本内容有如下几条:(1)教学思想。彻底改变以传授知识、训练技能为主的传统教学

法，通过自觉乐感的培养，发展人的创造性思维，以适应新的工业革命浪潮。(2)教学内容。综合音乐史与音乐理论知识进行素质训练(五方面素质，十六个周期)。(3)教学方法。以学生为中心，教师只是引导者，发掘学生潜在的创造力，帮助他们产生创造的欲望，实现创造的结果。(4)课堂结构。自由探索，引导探索，即兴创作，有计划即兴创作，巩固概念(五个环节)。(5)变“要我们学”为“我们要学”。

综合音乐感教学法的教学活动为六个方面：(1)听觉——素质训练的基础，探索的工具，使学生从中感受到探索的意义和乐趣。(2)演出——发挥学生的独立见解和艺术创造，不强求最后的统一。(3)指挥——各种素质的综合反应，不能让任何一个学生失去指挥的机会。只要能表现音乐，不追求指挥技巧。(4)创造——即兴创作和有计划的即兴创作。作品不受任何程式限制，充分发挥学生的自由创新。(5)与(6)为分析和评论估价——对学生的发现、创作、演出随时作好的记录并录音，及时放给学生听，组织分析和评价，提高审美能力，发展思维能力，使已获得的知识得到延伸、归纳和综合。

上述活动、能鼓励学生自己就音乐的综合理解和知识作出判断，并积极参与音乐创造的过程，从而使学生获得音乐分析与创作的能力及经验。综合音乐感教学法已成为美国中小学音乐教育的重要模式之一，为培养和提高美国国民的素质起着重要的作用。

除以上教学法以外，在美国中小学音乐教学中所使用的还有卡拉博——科恩教学法；铃木的天才教育方法；流行音乐的教学法(主要为爵士乐教学)等教学模式。无论何种模式的音乐教学法，均贯穿着“创造”这一主题。

在此，还应一提的是爵士乐的教学法。

爵士乐是美国对世界音乐文化做出的杰出的贡献，应该称为真正的美国民族音乐。从 40 年代起，爵士乐的性质开始发生了变化，它由普通的娱乐音乐转向智力音乐，即演奏者更追求主观化的即兴演奏。这种新型的爵士乐所采用的旋律、节奏以及和声同流行音乐非常不一样，这标志着爵士乐已脱胎换骨，开始告别流行音乐，同时，它也告别了原有的大部分普通听众。

就在爵士乐由俗入雅而曲高和寡、其演出走入不景气的低谷之时，教育家们却正好看中了其即兴演奏能培养学生的创造性思维的这一大优点，渐渐将它纳入音乐课程，爵士乐得以在校园复兴。

1968 年，全美爵士乐教育工作者协会宣告成立，这被认为是对著名的国民音乐教育会议——唐哥伍德会议精神(创造性教育的精神)的贯彻。该协会在所制定的目标中写到：“促进爵士乐原则在各种教材和教学方法中的应用；培养并鼓励建议和采纳开设当代作曲、改编和即兴演奏的课程。”由此可见，虽然爵士乐的教学尚不能构成一种完整的模式，但它的原则已被鼓励应用在所有音乐教学中，而这一原则正是创造性原则。

三、音乐学科中创造性教育思想的由来

1、西部拓荒精神对后世的影响

美国人的创造性教育思想源自先辈的西部拓荒精神。当哥伦布 1492 年初抵美洲新大陆时，这里还是一片荒凉的土地，而五百多年后的美国却已发展成为世界上最发达的资本主义经济大国，其核弹爆炸、卫星上天、飞船登月、信息高速公路的网络遍布全国乃至走向世界……，看到这些，不得不使人想到他们的精神国宝——

一开拓与创造。多少年来，移民的开拓精神，尤其是西部开拓精神在美国被视为历史的骄傲和美国人进取的象征。日复一日、年复一年，这种创造精神逐渐形成美国的传统，也可以说成为美利坚民族精神。这种精神在他们的教育中得到充分体现，音乐学科自然会受到这样的影响。

2、“斯巴达尼克一号”上天所引起的震撼

经历第二次世界大战之后，美国的学校教育进入了一定的误区，其教育的目的从很大程度上停留在为提高生活水平这一较低的层面上。当时，整个基础教育水准下降，艺术教育更是没有受到应有的重视。

1957 年苏联成功地发射了世界上第一颗人造地球卫星——斯巴达尼克一号，它使美国朝野受到了一场不小的震惊。美国人意识到：苏联在空间技术方面已经超过了美国，“因此，改进教育的需要不再仅仅是基于提高生活水平的要求，而是基于民族生存的斗争。”他们研究认为：“俄国大唱片时代建立了一个教育系统，为其统治者训育了一批达到技术高峰所需要的男女人士……”。他们更看到，苏联十分重视基础教育，而且很重视那些能培养人的创造性思维的学科，如音乐学科。这样，美国人将研究的焦点集中到了教育系统，并深入到艺术教育领域。他们领悟到：“要成为世界上科技最先进的国家，培养大量的先进人才，必须重视艺术教育，因为艺术教育可以最大限度地发展学生的想象力和创造力……”

于是，联邦政府开始对基础教育予以重视，尤其是对艺术教育予以重视。1959 年，在科学院、联邦教育总署、空军和兰德公司的支持下，由国家科家院教育委员会主持，在马萨诸塞州召开了著名的伍兹霍尔会议，这

是美国教育史上的一件大事。这次会议的目的是讨论科学教育问题，并提出解决的建议，其中包括重视艺术教育的建议。

同年，美国学校管理者协会(AASA)针对艺术教育所受的冷遇而发表声明：“我们主张课程均衡，在这种课程中的音乐、表演、绘画、诗歌、雕塑、建筑应该与其他重要的学科、如数学、历史和科学并驾齐驱……”

由美国科学家们组成的教育研究与发展专门小组是联邦政府的专家顾问团，他们提出如下看法：科学成绩的优秀与个体人类经验的广度之间有一定的联系。最好的科学家并不一定是那些仅仅潜心于本专业的人，在某种程度上，对艺术和人文学科的熟悉会使一个好的科学家的观察力更为敏锐。爱因斯坦的成功被认为是一个典型的例证。这位被称为“20世纪的哥白尼和牛顿”的科学巨匠同时还是一位音乐家，他自认为自己在科学上的成功与音乐密不可分。他说：“在科学思维中，永远存在着音乐因素，真正的科学和真正的音乐要求同样的思维过程。”由此，音乐有利于培养人的创造性思维的观点在美国得到了人们的认同。

1963年6月17日至28日在耶鲁大学举办的耶鲁音乐教育研讨会的与会者一致认为：在音乐教育中，有必要刺激个体的音乐创造性和独立性。并强调创造性是发展音乐能力的一种方法。由此，在音乐教育中要注意培养人的创造性思维的观点也进一步得到确认。

于1967年7月23日至8月2日在马萨诸塞州召开的唐哥伍德会议是美国音乐教育史上具有里程碑性质的一次会议。会议的目的是讨论和明确在社会面临迅速的社会、经济和文化变革时期，音乐教育在当代美国的作

用，同时，与会者也提出了提高音乐教育效率的建议。

他们认为：音乐的教学和体验是在不同的环境中进行的，如果要成功地进行音乐的创造性教育，那么，从教学设施到教学方法都必须适应教育的具体要求，而不应该受到局限。教师应具有足够的想象力并愿使教学常新。会议还强调：“在教师的职前和在职培训中都应强调创造性。”这就再次强调了音乐教育中的创造主题，同时也鼓励教师在教学方法上要勇于创新，不拘一格。

“斯巴达尼克一号”的上天竟使美国人如此清醒地认识到了音乐教育与科技兴国的关系，从而重视起音乐教育，并形成音乐教育中的创造主题。

四、美国音乐教育对我国音乐教育的启示

具有创造主题的多种音乐教育模式，有利于培养提高美国国民的素质，充分开发人的创造性思维能力，适应于象美国这样一个多种族大国各地区、各民族的实际。同时，它对我国的国民音乐教育也不无启示。

启示一：要明确超音乐的音乐教育目的

在美国，普通学校的音乐教育目的并不是为了培养音乐家，而是为了培养和提高国民的素质，而其中最重要的是培育人的创造性，这是建设跨世纪的现代化强国的需要。正如美国著名作曲家、教育家赫伯特·齐佩尔博士所说：“学习音乐不仅是为了艺术、为了娱乐，而是为了训练头脑，发展身心，在这方面，音乐是非常重要的。”

据《音乐周报》报道：1996年，美国政府又立新法，将音乐课正式列为中小学必修课，与数、理、化、文、史五科齐头并肩，成为基础教育的“大六门”。1996年全美音乐教育年会的主题即为“音乐是把钥匙”，与会者

认为音乐是打开通向自然科学、社会科学各个领域大门的钥匙，虽然音乐本身并不等于这些领域。

在我国，尽管人们也已开始注意到普通学校的音乐教育是全民素质教育的一个方面，可是在实施的过程中又往往忘记了音乐教育的超音乐的目的。那么，音乐课根本就得不到重视，（我国中小学音乐课名曰必修课，但与美国的“大六门”之一的音乐课是不能与日同语的，在广大农村地区，音乐课的开课尚不能落实！）要么，把普通中小学的音乐教育当成专业音乐教育来狂热地实施，培养出来却是“四不象”的人。基于这样的情况，我们有必要理解美国人为何要将音乐学科列为中小学的“大六门”之一，同时，我们也应该深深地理解“音乐是把钥匙”一语的含义。

启示二：我们应该兼容、消化外来音乐教育模式

美国在实施以“创造”为主题的普通音乐教育的过程中，没有局限于美国本土的音乐教育模式。而是大胆吸收外来的各种有利于培养人的创造性的先进音乐教育模式。如前所述的“奥尔夫教学法”、“柯达伊教学法”、“达尔克罗斯教学法”、“铃木教学法”等等。这些外来的音乐教育模式在使用的过程中，结合美国的实际，逐步被兼容、消化，最终形成美国式的音乐教育模式，继而为培养、提高美国公民的素质发挥极大的作用。

在我国普通音乐教育界，也早已开始引进外来的先进音乐教育模式与方法，但成效甚微。究其原因，是“本土”观念太强，狭隘民族主义作祟，再加之“传统”教学观念根深蒂固，远不及我们的老祖宗对待外来文化的态度。古时的“胡乐”、“高丽乐”尚能引进融为本土音乐，外来的乐器如唢呐、琵琶、胡琴等亦能转化为汉族

的民族乐器。与此相比，外来的音乐教育模式只是教学上的某种观念、方式与方法，它还并不会会有损于中国音乐的内容与风格，我们更应该能够接纳它，用之服务于我国的素质教育。尤其是当今的世界已迈入信息时代，地球早已缩小为一个“村”，“邻居家”的好经验、好方法我们为什么不学习呢？当然，我们在学习外来音乐教育模式时，不要生搬硬套，而是要结合本国实际，象美国人对外来音乐教育模式那样能兼容、消化，变为自己的东西。在此方面，我们应好好思考。

启示三：我国也要有多种音乐教育模式

美国虽然是一个多种族的大国，但该国地区与地区之间在文化和经济上的差距并不大，它尚能允许多种音乐教育模式存在，实际上是鼓励了地方及教师的积极性与独创性，有利于普通音乐教育的发展，有利于全民素质教育的实施。我国也是一个多民族的大国，而且民族与民族、地区与地区之间经济与文化差异甚大，若想更有效地实施全民素质教育，我们则更有必要采用多种音乐教育模式来发展我国的普通音乐教育，让不同的地区、不同的学校、不同的教师都能找到适应本地或个人实际的模式，这才是符合我国国情的做法。21 世纪的中国需要更多的具有创造性思维的人才。因此，我们需要多种有利于培养、提高人的素质的，尤其是能培养人的创造性思维的音乐教育模式。我们完全可以借鉴美国的成功经验，一方面对外来的先进音乐教育模式采取拿来主义；另一方面也要创造出我们自己的更新、更好的音乐教育模式来。

海外音乐教育

德国的音乐教育

德国政府开办了大量音乐学校，音乐学校与幼儿园有着密切的联系，经常直接从幼儿园选拔有才能的儿童入学。学校分学前班、初级班、高级班和训练班四级。学校课程按文化部的规定设置，文化课比例很大。

音乐学校开设的专业有：小提琴、中提琴、大提琴、倍大提琴、木管、铜管、拨弦乐器、声乐、钢琴、打击乐器、竖笛、手风琴、舞蹈音乐。

音乐学校的学生必须定期参加排演和专业团体的内部比赛，以积累舞台经验，提高表演水平。观众是学生家长及音乐爱好者。学校也组织学生为厂矿企业等单位演出。此外，每两年举办一次全国性的“少年天才”比赛。

每年都有毕业生入音乐大学或音乐大学附中继续学习，有的人入师范学校学习，有的人进入各类艺术团体工作，还有一部分留在音乐学校的乐队里工作，另一部分人则改学其他专业。

德国人认为：音乐教育对整个人的发展是重要的，也可以说只有音乐课是惟一对人作为一个总体去进行综合培养的一门课，它对于完善人格的形成和发展都有不可低估的意义。

德国中学音乐课教学目的有以下三方面内容：

一、使学生对创造性地从事音乐活动和对音乐欣赏

活动产生兴趣，学生即兴写出些小曲，也可以演唱、演奏，培养他们探索音乐奥妙的兴趣。

二、培养学生的宽容精神和开朗性格。学生通过音乐活动，可以学会怎样与周围的人相处。如在合唱团和乐队中需要与别人配合，共同创造出美好的音乐。

宽容精神还指对其他人和其他文化价值体系(比如别的国家、别的民族文化)应具有宽容和善于吸收的精神。

三、引导学生对于音乐的一切表现形式和它们所起的作用采取一种坦诚的、自觉的以及有独立判断的态度。

音乐活动可以培养学生感情上、文化上的素养和能力，培养学生能进入音乐环境，自觉地吸收音乐的营养。这种“吸收”应是开放的，不是闭塞的、狭隘的，这种“自觉”指的是从感情上、智慧上能对音乐作品的内容，形式等等展开讨论，具有自己独立的判断能力(包括对流行音乐、迪斯科音乐)，经过这样的教育，使学生增长了对音乐的鉴赏能力。

英国中小学音乐教育

英国教育制度给予学校很大的自主权，在同一个地区内没有两所学校是以相同的方式进行教育是英国教育的特点。

英国中小学没有统一的音乐教学大纲。音乐课的内容、范围、程度的要求等等，均由各校自行决定。按各校自主的原则，由音乐教师组织实施。

另一方面，英国广播电视播送的音乐教育节目是非常完备的。组织学生单独的或连续的收看收听，都能获

得出色的成效。这也就承担了一些音乐教学的作用。有的学校缺少能胜任的音乐教师,就以 BBC(英国广播)以及电视学校播送的音乐教育节目来补充。

目前英国中小学音乐教育的普遍趋势是发展器乐教学,这方面的活动搞得丰富多采。由于建立了器乐巡回教师制度,充分发挥了它的灵活性和机动性。按照各学校的情况与要求,采取不同的教学内容和方法,利用午休、放学后或其他学科上课时间(在上语文、算术课时抽出少数几个学生上音乐课),进行键盘乐器、弦乐器、管乐器等的辅导。

学校课外俱乐部活动中也经常组织器乐演出。学校乐队在英国普遍得到发展。在休息日(星期六)进行的业余音乐教育和在音乐学校及音乐中心,学习弦乐器、管乐器的少年儿童也不断增加。这些都为英国的青年铜管乐队、青年管弦乐队的发展打下了基础。

英国中小学的音乐课原则上由班主任担任,也有少部分与音乐专任教师共同担任。缺乏器乐指导教师的学校普遍依靠器乐巡回教师。

英国的州或市教育局是巡回教师的集中点,在它所管辖的地区,都有键盘、弦乐、木管、铜管、六弦琴(吉他)等乐器的巡回教师。有的巡回教师是专职专任的,而大部分是定时制的(类似我国的代课教师),每周授课 2—20 小时不等。这些定时制的巡回教师虽然还有其他职业,有的甚至是家庭主妇,但都能胜任自己的职务。各种乐器的演奏家们担任巡回教师的也不少。

英国的州、市教育局设音乐顾问、音乐助理、音乐督学等音乐教育的行政人员,负责各地音乐教育的现场指导,或者提出工作建议。

匈牙利的音乐教育制度

匈牙利的音乐人材培养工作是从幼儿园和小学就开始着手，目的是使孩子从小就受到艺术的熏陶，培养他们对艺术的爱好、兴趣和鉴赏能力。匈牙利的音乐教育制度明确规定：幼儿园每周必须安排两节音乐课，课程的内容以儿童游戏、唱歌和为儿童创作悦耳动听的歌曲形式为主，逐步培养他们的音乐听唱能力，小学采用柯达伊的音乐教育方法，并规定音乐课为小学生的必修课。在课程安排上，小学一般每周有两节音乐课，但对特殊班级每周安排4—6节的歌唱练习和音乐欣赏课，中学为四年制，在四年学习中除学习普通课程外，其中有三年每周都安排一节音乐课，学生还可自由选择参加其他音乐活动，如校合唱队、歌咏团、诗歌比赛、器乐合奏等项活动。这些活动会有助于学生的身心健康，陶冶他们的艺术情操，同时对音乐教育也是一个很重要的补充。器乐教学工作一般是在州立音乐学校进行，目前这类学校不仅在城市有，在乡村亦开办。这类学校学制为七年，第一学年主要学习基础课程，主要是为今后学习音乐文学和写作音乐作品打下基础。州立音乐学校采用柯达伊音乐教学方法，明显地优胜于单独的视唱练耳教学法，这种教学方法的目的在于普遍提高和发展学生的音乐技能。

苏联重视家庭音乐教育

最近，莫斯科第55音乐学校隆重并十分成功地举办

了一场家庭乐团音乐晚会。校方负责人认为，如果没有家庭的热情关注，教师在教室里给孩子们上的课就不会有成效。要知道，在苏联有许多成年人虽未从音乐学校毕业，但是在业余时间里都曾在音乐学校学习过，也有不少是音乐自修者。

美丽的学校演奏大厅内人头济济，无法容纳下所有自愿参加者，晚会开始时，学校家长委员会成员叶·萨拉维依说：“这场晚会颇具特色，因为每个演奏团的成员们都有血缘关系。”人们希望这样的晚会真的能成为传统，并坚信家庭演奏团的数量会逐年增长。

台湾改进中小学音乐教育

目前，一种生动、活泼，与过去完全不同的音乐教学方式，已在台湾各中、小学校中展开。

台湾过去的音乐教育偏重于创作与表演，这两者都需要有天分配合，并非人人能有成就。今后将着重于音乐欣赏教育。

为了推广音乐欣赏教育，台湾中小学购置了各种视听器材，并将现行的中小学音乐教材制成录像带和录音带。

今后，在音乐课上将能欣赏到世界各国的音乐，而不再只是停留于识谱、练唱阶段。台湾师大音乐系还制作了系统介绍中、西音乐作品及乐器的录音带，供各校作补充教材。

音乐教学强化双基的理论探索

对双基的议论,几乎已成为广大音乐老师的口头禅。然而,音乐教学的双基究竟是什么呢?似乎大家都不能十分确切地解释明白。于是,众说纷纭。有人说,“乐理和视唱是双基。”也有人说:“识谱知识和视唱练耳是双基。”又有人说:“音准、节奏、视唱是双基。”总之,这些议论确实代表了相当一批音乐老师的教学观点;也在一定程度上反映了我国音乐教学改革的一些现状。

基于这种情况,我们想:围绕双基这个内容,有三个问题必须弄清楚。

一、双基的内涵是什么?音乐教学的双基又是什么?

二、双基是音乐教育的目的呢?还是实现音乐教育目的的手段?

三、在教学中,双基应该摆在主导位置上呢?还是摆在从属位置上?

下面,分别就这三个问题谈谈个人的意见。

一、双基的内涵是什么?音乐教学的双基又是什么

双基这个概念,主要是从自然学科的教学实践中总结出来的。后来,它被引伸到其他各类学科的教学范畴中使用。可见,它有着普遍性的科学依据。而双基所概括的内容,是指基础知识和基本技能两项。应该说,这个概念对各科教学都是适用的。但是,在双基的具体内容上,各学科又都有其特殊性。因此,又各有其独立的内容体系。音乐学科也不例外。

音乐教学的双基,是指基础音乐知识和基本音乐技

能两项内容。

基础音乐知识所包括的主要内容有：

音乐基础理论知识。如：音高：记谱法、调式、音程、和弦、节奏、节拍、速度、力度、旋律……

歌唱基础知识。如：唱歌姿势、呼吸、发声、共鸣、咬字吐字、表情……

演奏基础知识。如：乐器的构造与性能、演奏姿势、弓法、指法、口形、触键、句法、表情……

欣赏基础知识。如：作者的生平、世界观及其创作特点，作品的时代背景、社会意义及艺术价值，作品的民族特征、标题、体裁、曲式，音乐语言的表现功能……

创作基础知识。如：歌词创作、作曲技法、和声、曲式……

音乐美学基础知识。如：音乐与哲学、音乐与社会、音乐与心理、音乐自身的美学特征……

基本音乐技能所包括的主要内容有：

听辨技能。如：听辨音高、音强、音长、音色、旋律、调式、节奏、节拍、速度、力度、和声、曲式……

视唱(视奏)技能。如：识谱，控制音高、节奏、力度、速度、旋律……

唱歌技能。如：气息控制、发声、共鸣、咬字吐字、力度、速度、表情……

演奏技能。如：控制音高、音色、节奏、弓法、指法、句法、表情……

欣赏技能。如：感受音乐语言、联想与想象、综合、分析、判断、评价……

创作技能。如：写歌词、即兴写节奏或旋律、为旋律写变奏、为歌词配曲、写器乐小曲……

凡此种种，充分说明：双基的内涵十分丰富而广泛。只用“乐理”、“识谱”、“音准”、“节奏”、“视唱练耳”这类细节性内容来解释双基这个概念是很不全面的。这种片面性的解释必将给音乐教学改革带来不应有的损失。

二、双基是音乐教育的目的？还是实现音乐教育目的的手段

提出这个问题似乎是多余。因为肯定会有人毫不犹豫地说：“双基当然是手段，这还用问吗？”是的，“基本知识与技能是探索、感受、理解和表现音乐的手段”，这是被大家所公认的理论。但是，对有些老师来说，他们在口头上承认，而在实践上却不同意。他们“理直气壮”地提出：“不识谱怎么学音乐？”“不教识谱教什么？”他们的理论依据是：“识谱、视唱练耳是音乐教学的基础。离开了它，音乐教育岂不是纸上谈兵！”……这一切说明：他们是把双基当目的来实行的。在教学中，他们把双基置于主导地位。于是，知识性内容及单纯技术性训练内容便成了他们教学的主攻目标。因此，提出这个问题来探讨并不多余。

俗话说：“磨刀不误砍柴功。”砍柴是目的，这是无疑的。磨刀呢？当然是为砍柴了。因此，磨刀是手段，这也是无疑的。那么，磨刀是不是目的呢？这要具体分析：对砍柴来说，磨刀是手段。对磨刀本身来说，它有目的的成分。只不过在它的后面，还有更重要的目的而已。我们想：双基与音乐教育目的之间，犹如磨刀与砍柴之间的关系。也就是说，对音乐教育目的来说，双基是实现它的手段，这是本质。而具体到某一个教学环节时，双基有可能成为临时的、过渡性的目的。但是，绝不能

把双基当作唯一的、主导性的目的去追求。因为，只磨刀而不去砍柴，磨刀还有什么意义呢？

三、双基应该摆在主导位置上呢？还是摆在从属位置上

其实，这个问题在第二个问题中就已经回答了。之所以还提出来，一是不能简单地就做结论，二是还需要从具体问题上深入地探讨。

双基究竟该摆在什么位置上，是个长期以来一直争论不休的问题。中国如此，外国也如此。早在本世纪三十年代初，美国心理学家穆塞尔、格连两人就已经论述了美国当时音乐教育中的争论。并且，他们以心理学家的科学态度对争论的问题做出了明确的结论。半个世纪后的今天，同样内容的争论又在我国重复进行。我们不妨把美国当年争论的焦点摆出来看一看：“有些教师‘迫使’他们的学生唱长长的一系列难度相等的、往往在教育价值上无关紧要的歌曲，目的是建立视唱习惯。”

“令人遗憾的是，有一些学校的音乐教师仍然在这个问题上（指识谱及技能训练），把大车拴在马的前面，在学习读谱和技巧的时候顺带地学唱歌曲。为了练习读谱，要学生接受一大堆质量不高的歌曲材料，没有把任何东西提高到艺术的高标准上来。”

“我们常常发现有一种通过建立习惯来学识谱的机械方法。他们教读谱的方法是把主要重点放在线和间、谱号、调号、小节线、音符的长短上，一般说来是放在音乐的语法上，而不是放在音乐的意思上。他们为这种学习程序辩护说，儿童一开始就形成适当的习惯。这是完全和现代的学习概念相反的。这种现代的学习概念坚持说，儿童必须一开始就看到实用意义。”“从一开始就

帮助学生把乐谱看作是一个有意义的和有趣的音乐想法的构图。”

“在音乐技巧和记谱问题上刻板操练的意思是把这样一个问题和任何音乐上的应用或美感意义隔离开来，完全为技巧而技巧，为记谱而记谱。”

“技巧可以下定义为：通过一个指定的媒介——如嗓子、钢琴、小提琴等——来产生音乐结果。我们绝对拒绝把它看成是嗓子或手指的灵活性、特技、速度、持久力等等；或者，诸如颤音、音阶一类的运动神经的掌握问题，这些都是技巧要顺带解决的问题，而不是技巧的实质。因此，我们相信，应当在音乐教育上顺带地而不是直接地加以处理。”

从以上摘录中，我们可以清楚地看到：当年美国音乐教师对知识、技能在音乐教育中的地位及处理方法是如何争论的。我们也可以看到：心理学家们在争论中的倾向性是什么。这与我们今天音乐教学改革中的争论又何其相似！

前车之覆，后车之鉴。对此，我们必须深思。那么，我们该借鉴些什么呢？

一、音乐审美应当是音乐教育的核心，应当占主导地位。也就是说，在教学中要把歌曲、乐曲提到艺术的高标准上来，使学生在音乐中得到美的享受及陶冶，并因此而使其身心得到健康有益的发展。

二、双基应当是从属于音乐审美的一种工具或手段。它应当在学生感受、体验、理解、表现音乐的过程中顺带地解决。那种把双基当作目的本身去追求的做法，并不是使双基达到实用和熟练的最好方法。因此，这将会磨灭学生的音乐兴趣；或者，把学生的兴趣引导到脱离

音乐的方向上去。其后果必然是丧失音乐教育的真正价值。

在这里，还需要明确指出：我们强调双基的从属地位，并不意味着要否认双基的重要性。试想，砍柴没有刀或斧，凭人力攀折该是多么地费时、吃力？而有了刀或斧，砍柴就会方便得多，效果也会好得多，可见，处于从属地位的工具并没有失去它所处位置上的重要性。因此，在音乐教育工作中，双基虽然处于从属地位，但它在实现音乐教育目的时的重要作用，它在保证音乐教育得以顺利进行时的重要作用，我们是绝对不应忽视的。

识谱教学论争

将普通中小学与专业音乐院校的识谱教学做比较，目的是探索普通中小学识谱教学的客观规律。为此，本文将对两类音乐教育的目标、对象、课程设置、识谱教材、识谱教学时数、识谱教学方法等作一些简单的比较，以期说明一个道理——中小学的识谱教学与专业音乐院校的识谱教学有着本质的区别。因此，普通中小学的识谱教学不能生吞活剥地搬用专业音乐教育的教学思想及方法，而要根据中小学的客观实际明确自己的教学思想，探索自己的教学规律及方法。

一、教育目标的比较

专业音乐教育目标是培养专门的音乐人才，即培养音乐家的。在这类学校中，识谱教学（视唱练耳课）属于专业基础课。其主要任务是：“培养学生的听觉能力”、“培养分析音乐语言各种要素的能力”，使学生具备音乐

家所需要的专业识谱即唱能力，“为学生学习各音乐专业打下准确的和敏锐的听觉基础”。如果他们达不到精深、得心应手的娴熟程度，他们就难以从事未来的音乐家的职业。

普通中小学的音乐教育目标是为了培养适应各行各业需要的，德、智、体、美、劳全面发展的社会主义建设人才。它不是为了培养音乐家。因此中小学音乐课的主要任务是：培养学生的音乐兴趣及爱好，陶冶学生高尚的情操，掌握必要的音乐知识与技能，具备基本的音乐审美能力，提高音乐文化素质水平。应该说，识谱教学是为提高学生的音乐文化素质服务的。那种以单纯掌握识谱技能为目标而轻视提高学生音乐文化素质的教学思想，显然是与普通中小学的教育目标背道而驰的。

当前，在我国音乐教育界，有些同志主张：“识谱是打开音乐大门的钥匙，是通向音乐之宫的阶梯。”“要像语文教师重视学生识字那样重视学生的识谱，以期解决谱盲问题。”“欲提高全民族的音乐文化素质，须除谱盲；要除谱盲，当革旧法。”因为“再好的音乐，对不识谱的人又有何用！”按照这种主张，他们的结论是：不识谱就是谱盲。凡是谱盲就没有打开音乐之门的钥匙，就无法通向音乐之宫。于是，他们进一步推出了“用二到三个学期”来“打歼灭战”的所谓“集中识谱法”。试想：如果按照这种教育思想及教学方法来指导普通中小学音乐教育工作的话，那到底是识谱为提高学生的音乐文化素质服务呢？还是音乐课单纯地为学生掌握识谱技能服务？到底是通过乐谱达到学音乐的目的呢？还是通过单纯的技能训练达到除谱盲的目的？显然，这种主张所说的提高全民族的音乐文化素质不是建立在全面提高学生音乐文

化水平的基础上，也不是建立在全面提高学生音乐审美能力的基础上，而是建立在单纯提高学生识谱能力的基础上。我们以为：这种教学思想是与普通中小学音乐教育的根本目标相悖的。产生这种主张的原因之一就是：这种主张是用专业音乐教育的教学思想、教学内容、教学方法去“规范”普通中小学的音乐教学工作的。无疑，这种“规范”既不符合中小学音乐教育的目标，实际上也是行不通的。

二、教育对象的比较

专业音乐教育的对象是经过多次筛选后选拔出来的有音乐特长的学生。他们在进入音乐院校之前，一般都接受过相当的音乐专业训练，其音乐能力都是比较强的。尤其是他们选择的职业，激励着他们必须掌握音乐专业基础。视唱练耳是他们事业上、前途上的保证。

普通中小学的教育对象，在音乐能力方面纯属自然状态。虽然在一般教学中不乏音乐才能突出者，但绝大多数学生的音乐能力均属一般，音乐能力很低的学生也大有人在。这些学生的音乐兴趣程度不同，接受能力不同，学习态度也不同，因此在识谱教学中，说“最头疼学识谱”的有之，声称“唱歌谱最没意思”的也有之，多数学生对学习识谱兴趣淡漠。因此说百分之九十的学生不愿学识谱绝不是危言耸听！这是普遍存在着的现实。

严格地说，要求中小學生都“具有独立视唱简单乐谱的能力”，这虽是应该努力争取达到的目标，但是这个任务本身就很艰巨。如果再用专业音乐教育的标准或与之近似的标准去要求普遍中小學生，那势必脱离我国的国情，远离普通中小学音乐教育的实际。

三、课程设置的比较

专业音乐院校的课程是针对培养专门艺术人才而设置的。其课程包括专业课、专业基础课及共同课。在专业课中，声乐专业的学生要学习声乐、重唱、形体、台词、表演等课程；器乐专业的学生要学习演奏、重奏、合奏等课程。其他音乐专业也有类似的情况。在专业基础课中，各音乐专业的学生都要学习视唱练耳、基础乐理、和声、曲式、复调、钢琴、民族音乐、中国音乐史、外国音乐史、欣赏、作品分析等课程。

普通中小学的课程是针对培养德、智、体、美、劳全面发展的社会主义建设人才这个目标而设置的。课程内容包括数学、物理、化学、生物、政治、语文、外语、历史、地理、音乐、体育、美术等。

在课程设置上相比，专业音乐院校的专业性极强，音乐专业课程约占总学科数量的 75% 左右。而中小学是基础教育，不可能设置专业性的课程。音乐学科仅占总学科数量的 7% 左右。专业音乐院校的课程设置形成了一种强大的音乐氛围，视唱练耳课又处于专业基础课的重要位置。相比之下，中小学的课程数量和音乐氛围是有限的。识谱教学的难度本来就很大，如再与专业音乐院校的教学思想、教学内容、教学方法看齐，那势必产生过高的、不适当的要求。这样，中小学的音乐教育必然达不到预期的效果。

四、识谱教材的对比

专业音乐教育的识谱教材都是系统的、专用的视唱练耳教程。目前，有的采用自编的视唱练耳教程。有的兼用法国亨利·雷蒙恩和古斯塔法·卡卢利编著的《视唱教程》。仅以这部在世界上颇有影响的《视唱教程》为例：全书共有十册（34 个分册），收编了大量单声部及多

声部的视唱曲。全书视唱曲约 6000 条以上。这些视唱曲涉及到了七种谱号，还涉及到全部调号中各种调性的乐曲……显然，这是培养专业音乐人才所不可缺的。

普通中小学的识谱教材，几乎全部都穿插在综合性很强的音乐课本之中。这种课本包括了歌曲、欣赏曲、器乐曲、音乐知识、综合练习等多种内容。视唱曲的容量是很有限的。视唱曲的内容主要是单声部视唱曲，涉及到的谱号也多为 G 谱号。显然这是为适应普及音乐文化、培养音乐爱好者而采取的措施。

通过对比，我们可以清楚地看到：专业音乐教育的识谱教材不仅系统、全面，而且容量大、程度深。使用这类教材，必须有集中而连续的教学时间作保证，必须与大量的音乐实践活动相配合，还必须进行大量的、严格的训练才能达到预期的目的。而中小学的识谱教材零散、浅显、容量小。在教学时间上，尽管其时限很长，但其间隔跨度大、不集中，受遗忘曲线的影响很大。在教学中，不可能达到相应的训练速度及训练密度。何况这种纯技能训练的内容很难激发起学生的学习兴趣。因此，对中小学生的识谱要求必须适当。这是对识谱教学应有的实事求是的态度。

五、识谱教学时数的对比

专业音乐院校识谱教学的教学时数，大学本科学生视唱练耳授课时数约 452 学时，用于视唱练耳的自修时间不低于 226 学时，合计为 678 学时以上。中央音乐学院附中学生的视唱练耳课为 648 学时，视唱练耳的自修时间不低于 324 学时，合计为 972 学时。如果把音乐实践活动使用乐谱的时间累积起来，每个音乐院校学生至少要用 4000 个学时以上。

普通中小学九年的全部音乐课时为 648 个学时。能够用于基础乐理课及视唱练耳课的时间，最多也只有 108 学时。这 108 学时不单纯是视唱练耳的教学时间，它还包含基础乐理课的教学时间。更重要的是，中小學生没有专业音乐院校学生那样多的音乐实践机会。

两类学校识谱教学的教学时数是如此地悬殊。因此，就是把中小学全部音乐课时都用来上视唱练耳课，在缺乏大量音乐实践活动作保证的条件下，其识谱教学效果又能达到何种程度呢？！何况如此教法是以牺牲提高学生音乐文化素质水平为代价的。

六、识谱教学方法的比较

专业音乐院校的识谱教学方法，从根本上说，是通过不断重复的听辨训练和不断强化的视唱练习来完成教学任务的。尽管专业音乐院校的老师們也在千方百计地改进教学方法，以期视唱练耳课能上得生动活泼、饶有趣味。然而专业性的技能要求迫使老师们不得不在强化训练上下功夫。因此，专业技巧性的，不断重复的机械性训练手段便成了专业音乐院校最有效的教学方法。

普通中小学的识谱教学方法，从根本上说是通过学生的音乐实践活动（如：唱歌、演奏、乐曲、欣赏、创作等）使他们掌握识谱能力的。学生掌握乐谱，并不是把识谱作为直接目的，而是在实际音乐活动中依靠使用乐谱，顺带地学会识谱的。他们在音乐活动中将创造音乐艺术形象当作目的，将乐谱当作再现音乐经验、发展音乐经验、创造音乐艺术形象的工具。这种教学方法，促进学生提高音乐文化水平，提高音乐审美能力，也促进学生掌握必要的识谱能力。这种教学方法，是绝不以牺牲音乐教育的主要目标为代价去换取学生单纯掌握识谱能力

这个小目标的。

但是，也有一些同志按照专业音乐教育识谱教学的框架，潜心于解决“谱盲问题”。然而无论他们把识谱教学摆到如何重要的地位，其实践结果总是违背他们的意愿的。例如：提倡“集中识谱法”，潜心解决谱盲问题的那位老师这样说：“我们对视唱、练耳、歌谱教学，实行‘倾斜政策’。我们认真地照课本施教，多唱谱，少唱词，只考唱谱，不考唱词。每周两节课，学生学了一两年，还是不能视唱简单的生谱。音准及时值老出错，远没有达到识谱的要求。”试想，用了两年时间（144 节音乐课）没能解决视唱简单生谱的问题，可又想在两三个学期的时间里，也就是在 108 节音乐课里集中解决识谱问题。试问：对识谱教学实行“倾斜政策”的 144 节课尚且解决不了的问题，只要一集中，108 节课就能解决问题吗？

音乐教育科学需要实事求是、脚踏实地的精神。一切要经过实验。凭空设想，解决不了实际问题。

七、识谱教学论争的实质

在我国音乐教育界，识谱教学的讨论并非单纯的方法之争。方法是为目的服务的。要达到什么样的目的，必定要选择与其相适应的方法。所以，当前我国音乐教育界在识谱教学问题上的歧见，本质上是不同音乐教育观念的反映。这一争论集中地反映在下述问题上：

1、普通中小学是培养音乐家呢？还是培养全面发展的一代社会主义新人？

2、普通中小学是面向少数学生培养“天才儿童”呢？还是面向全体学生，提高其音乐文化素质水平，培养其音乐审美能力呢？

3、在音乐课中，是把识谱当作主要教学目的及任务

呢?还是把识谱当作音乐审美教育的一个工具?

4、在音乐教学中,是重技术、轻艺术呢?还是重艺术、重情感陶冶,在艺术美的感受和情感的升华中学技术呢?

5、在识谱教学中,是搞单纯的知识技能训练呢?还是在音乐实践活动中顺带地掌握识谱能力呢?

总之,在识谱教学的讨论中,不是要不要教识谱的问题,识谱肯定是要教的。问题是在什么教学思想指导下教。因此不能从某种具体的教学方法上去判断是非,而要看这种方法所反映的教学思想是否正确。还要看这种教学观念是否适合我国的国情,是否符合中小学音乐教育的性质和教学实际。离开了这个基础,就找不到判断是非的标准,也就失去了讨论的真正价值。

识谱教学

在中小学音乐老师中,识谱教学是大家最为关注的热门话题之一。对此话题,老师之间常有一些歧见。我们认为这是很正常的现象。因为,这些歧见正是音乐教学中的焦点问题。所以,只要大家抱着实事求是的态度,用科学严谨的治学精神,深入地讨论下去,终会取得明确而一致的认识,成为推动音乐教育事业蓬勃发展的动力。为此,我们愿和同行们携手并进,也愿意虚心地向大家学习。

一、识谱教学体系

在音乐教学工作中,有两种性质不同的识谱体系。其一,是普及性的,目的是培养个性全面发展的人,而

不是培养音乐家。这是中小学音乐教育的任务。其二，是专业性的，目的恰恰是培养社会需要的音乐家。这是音乐专业院校的任务。

学生音乐感知能力的强弱，不可能是整齐划一的。即或都是音乐感知能力强的学生，其音乐能力结构的单项上也会有强弱的差异。前苏联的心理学家捷普洛夫曾对三个音乐感知能力强的孩子进行了细致的观察。他的研究结果说明：第一个孩子的旋律感及听觉表象强，而节奏感弱；第二个孩子的节奏感及听觉表象强，而旋律感弱；第三个孩子的旋律感及节奏感强，而听觉表象弱。由此可见，学生的音乐感知能力存在着差异。因此，承认这种差异性并因材施教是必要的。

音乐感知能力强的学生，除先天素质条件好之外，重要的是后天教育的影响。尤其是儿童早期音乐教育的影响更为重要。音乐感知能力弱的孩子，除了听觉障碍或歌唱机能失常者外，绝大多数是后天音乐教育不良造成的。由此可见，培养学生的音乐感知能力，早期教育是何等重要。

智力，是学生观察、记忆、联想现象、思维、判断、解决音乐问题的先决条件。没有智力的作用，学生想学习音乐知识、掌握音乐技能是根本不可能的。没有智力的作用，想运用音乐知识和音乐技能去解决音乐实践问题也同样是不可能的。所以，智力也是识谱的重要基础之一。因为它直接影响学生的敏感程度、灵活性、接受能力及学习效果。

智力，分一般智力和音乐智力两大类。

一般智力是学生认识客观事物并运用已经掌握的知识、技能去解决实际问题的能力。智力水平的高低表现

在他们观察事物的正确程度、深刻程度及完全程度上，也表现在他们运用知识、技能解决实际问题的速度和质量上。一般智力往往通过学生观察、记忆、联想想象、思维、判断学习对象表现出来。它既需要通过自己的感官取得直接经验，也需要学习前人的知识、技能掌握间接经验。因此，学习识谱必须通过各种音乐实践活动及知识技能训练活动而得到发展和提高。

音乐智力是一种专门能力。这种智力需要系统而坚实的音乐知识和熟练而准确的音乐技能作后盾。因为它与音乐活动的特殊需要相联系，它所观察、记忆、联想想象、思维、判断的对象也局限于音乐活动范畴之内。正是这种特殊的需要解决了培养、发展学生的音乐能力必须通过音乐实践活动来取得。舍此，别无它途。

“唯物辩证法认为外因是变化的条件，内因是变化的根据，外因通过内因起作用。”学生能否掌握识谱能力，良好的教材、科学的教学方法，都是他们学习识谱的外因条件。而他们的学习兴趣、音乐感知能力及智力才是学好识谱的内因根据。教材、教学方法只有在学生的内因起作用的时候才能发挥良性效应。

二、顺带地学识谱

识谱能力的强弱与音乐修养的高低有一定的联系。在一般情况下，识谱能力强的人对音乐的理解比识谱能力弱的人要好得多。因为乐谱中蕴涵着作曲家的音乐思想及感情，也暗示着预期的艺术效果。所以，识谱应当作为表现音乐思想、音乐情感、追求艺术效果的工具或手段。基于这种认识，我们应当重视识谱教学，把识谱教学作为促进学生提高音乐修养的手段。

“乐谱的教学应当在音乐活动中顺带地进行，而不

应当把它当作目的本身。”也就是说，识谱应当在音乐实践活动中，尤其是在唱歌教学和乐器教学活动中，在学习音乐艺术的过程中，作为学习的媒介或工具顺带地掌握。它应当是学习音乐艺术的一个副产品。相反，如果把识谱当作目的来学习，把学习音乐艺术当作检验识谱能力的手段。那么，识谱岂不反宾为主了吗？为了这样的识谱，学生要经受许多质量不高的歌曲的机械训练，把兴趣从音乐艺术转移到与其关系并不密切的其他问题之上。显然，音乐教育的价值被贬低了。

从音乐教育的根本目的出发，从音乐教育的实际需要出发，从中小学音乐教学的特点出发，只能把识谱放在音乐教育的恰当位置上，也应当使它在自己所处的位置上充分地发挥其作用。

重复地说，识谱应当在音乐实践活动中学，应当在学习音乐艺术的过程中顺带地学。

中学音乐教学的主要原则

一、教育性原则

教育性原则是指在音乐教学中要坚持社会主义教育方向，对学生进行思想品德的影响和教育，进行高尚品格、优美性情的培养和熏陶。

音乐教育具有道德教化功能。优秀的音乐作品以它高度的思想内涵和完美的艺术形式，以情动人，培养美好的感情，净化心灵，使人们在潜移默化之中，在愉悦中受到教育。这些都是教育性原则确立的依据。

在音乐教学中贯彻教育性原则时应注意：

- (1)体现音乐教材的思想性。
- (2)教学的思想性和艺术性相结合。
- (3)重视音乐的审美功能。

二、形象性原则

形象性原则是指在音乐教学中，教师通过生动形象的直观教学手段，使学生获得直观形象，唤起学生的想象力，发展其形象思维能力、音乐感受能力、音乐理解能力和音乐鉴赏能力。

这个原则的依据首先在于音乐艺术的形象性特点。学生在音乐学习中，正是通过听觉来感受和把握音乐形象，体会其内涵的。所以，音乐教学要以感官的直观性为感受音乐的基础，这也是音乐教学的主要手段和形式。

其次，由于初中学生所处年龄阶段的思维特征是从具体形象思维占优势向抽象逻辑思维占优势的趋势发展，而且这一时期的抽象思维能力不稳定，需要以经常的形象具体的直观的感性经验来支持。因此，形象性原则的贯彻，会使学生减少由于掌握、理解抽象概念而产生的困难，从而提高学习兴趣。

在音乐教学中贯彻形象性原则时要注意：

- (1)发挥、利用音乐作品和音乐教学的具体形象性特点，引导学生在学习中体会和把握音乐形象。
- (2)教师要通过准确优美的范唱、范奏和生动形象的教学语言，对音乐形象加以揭示和再现，使学生形成生动的视觉和听觉表象，激发学生的学习兴趣，启发想象力和联想能力。
- (3)形象直观的教学手段的最终目的，是为了使学生对事物的本质有所认识。

三、实践性原则

实践性原则是指音乐教师在音乐教学中既要讲授音乐理论知识，又要重视学生的艺术实践活动，理论与实践相结合，真正学懂会用，培养学生用学到的理论知识在实践中解决问题的能力。

音乐教学具有很强的实践性，这是因为它的教学内容，包括歌唱、识谱、欣赏、器乐演奏、律动、创作，无一不与实践有密切的联系。音乐实践活动是音乐教学的必然前提，这是一个重要的音乐教学原则。

在教学中贯彻实践性原则时要注意：

(1)教学中要精讲巧练、讲练结合。

(2)创设各种各样的良好的音乐实践的活动环境和活动形式，激发学生的练习和实践的欲望，刺激学生争强好胜的竞争学习心理。

四、律动性原则

律动性原则是指在音乐教学中应打破传统教学的封闭模式，让学生在课堂上根据音乐作品的旋律和节奏特点，随之做各种相应的有规律的动作，使学生在“动”中体验音乐形象，表达自己的音乐感受。

律动性教学通过律动进行音乐教学，可以打破、改变固定不变、死气沉沉的教学气氛；不仅能增加学生的学习兴趣，还能引导学生从动作中去体验音乐，培养音乐感与节奏感，促使学生身心协调发展。

律动性原则是音乐教学区别于其他学科教学的独特原则。

在教学中贯彻律动性原则时要注意：

(1)努力改变传统音乐教学的封闭模式，启发学生“动”起来。

(2)采取不同的律动形式和多种多样的教学方法，以

适应不同年龄阶段学生的兴趣和身心发展特点。

五、发展性原则

发展性原则是指在音乐教学中，通过向学生传授音乐基础知识和音乐技能技巧，来发展学生的音乐感受能力、理解能力和审美能力，促进学生的全面发展。

强调对教育对象的能力培养，是现代教学论的重要特点。首先，面向未来的教育必须培养具有开拓精神的人才，这需要重视能力的发展。音乐教学的发展性原则的提出，正体现了当代教育研究的成果和社会发展的要求。其次，知识更新快，知识量剧增，学生要在有限的时间里掌握无限的知识，惟一的出路就是能力的培养。因此，音乐教学中不仅要传授知识和技能，而且关键的是要注意通过音乐艺术教育，促进学生感觉、知觉、记忆、想象、思维等对心理过程的发展，培养音乐学习能力。

在教学中贯彻发展性原则时要注意：

- (1)处理好传授知识、技能与发展能力的关系。
- (2)发展性教学原则给音乐教师提出了更高的要求。

按美育的特点组织音乐教学

按美育的特点组织音乐教学，就是要依据美育的特点统领教学过程，充分发挥音乐艺术与音乐教育的特点，使其真正具有审美教育的性质。

一、根据美感性特点，音乐教学要有浓郁的音乐气氛，让学生

感受音乐美(一)音乐课要把引发学生音乐美感放在

首位

感受音乐美是培养音乐审美性趣，提高鉴赏、表演、创造音乐美的能力的基础。音乐美是由旋律美、节奏美、和声美、音色美，以及形象美等要素组成。歌曲还包括歌词美的因素。教师在音乐课上，必须以调动听（音乐欣赏与听教师的范唱）、唱（学生有组织的演唱）、奏（教师与学生的乐器演奏）、动（律动）等各种手段开展教学活动，引导学生感受并把握各个要素以及总体的音乐美。

（二）音乐技能和音乐知识的教学，必须符合审美要求，给学生以音乐美的

感受乐理、音乐知识、视唱练耳等内容的学习，主要是理性思维活动和感官功能训练，若处理得不好，教学过程就十分枯燥。教师如果能按照审美教育的要求，应用形象化的教学手段，把富有美感的音乐素材引入训练过程，适当开展能够激发学生音乐美感的学习活动，这样既能使学生掌握音乐的知识与技能，还能在学习中获得丰富的音乐美感。

必须注意的是，音乐课的知识传授、技能训练与歌唱、器乐演奏等实践活动，在时间分配上要注意比例适当，要保证有足够的时间进行音乐实践活动。

（三）安排适当的背景音乐与进行必要的环境布置，形成良好的音乐气氛

恰当的音乐教学环境设计，可以形成良好的音乐氛围，给学生以音乐美的感染。在课前或课间，有计划地安排播放优美、恬静的器乐曲，使学生感受到美好的音乐气氛。教室除了悬挂音乐家的画像或浮雕，还适当地布置几件乐器，整洁的环境能形成更加浓郁的音乐气氛。

二、根据情感性特点，音乐教学要以情感人，加强

学生的音乐

情感体验(一)引导学生把握音乐作品的内在情感

分析音乐作品的情感倾向，可从以下几方面着手：

1、音乐的各种要素中，不仅旋律、节奏、和声、音色具有感情色彩，即使如音程、调式也都有有一定的感情倾向。由音乐要素入手把握音乐情感，可以由局部到整体，由浅层到深层。但必须注意，音乐要素所具有的情感色彩是一种相对的音乐情绪，切不可将其绝对化。不同的组合与不同的表演，可以导致完全相反的音乐情感。

2、对歌曲的情感把握，不仅要从小音乐入手，还要注意歌词。优秀的歌词就是一首完美的诗，有着丰富的情感与鲜明的形象。

3、音乐形象，不论是情景美或意境美，都包含着丰富的情感。把握音乐形象是音乐欣赏进入较高层次的标志。教师在教学过程中引导学生把握音乐形象时，必须注意把握音乐形象所包含的情感内涵。

(二)引导学生表现音乐作品的内在情感，在表现过程中加深情感体验

通过演唱、演奏等活动表现音乐情感，在表现过程中加深情感体验，这一互为因果的交替过程是音乐教学能够以情感人的基本依据。

1、情感体验有多种途径。其中一种途径是从作品分析的角度，把握音乐的各项表现因素以及作品整体的情感内涵。教师使用富有情感的语言进行分析、点拨，有艺术感染力的范唱、范奏，能够有效地激发学生的情感体验。这一途径对于器乐作品的情感体验尤为适宜。

2、要使音乐感人，首先要情真。情真有二层含义，一是情感真挚，要准确地把作品的内在情感表现出来，

不忸怩作态，故作“多情”；一是情感表现要适度，音乐艺术有它自身的表现规律，过分夸张或平淡，都会破坏音乐美感。

三、根据潜移默化特点，音乐教育要重视显性与隐性教育作用，

要抵制不良音乐的侵蚀分析音乐的教育作用有两种形态：

为追求正义，音乐鼓舞人们前进，是音乐教育中非常重要的一种形态。归纳为音乐的显性教育作用。人在不知不觉中接受音乐的影响，对身心素质发生着积极的作用，完善着身心建构，音乐发挥了陶冶情性和调谐身心的功能。归纳为音乐的隐性教育作用。应清醒地看到音乐教育作用的这两种形态，把握音乐艺术的自身规律，有目的、有计划地组织音乐教学，充分发挥它的潜移默化教育作用。

学生大量流行歌曲的获得，主要来自传播媒介和社会、家庭传播渠道，学校必须通过有吸引力的音乐教学和音乐活动，充分运用优秀的音乐作品感染学生，逐步提高他们的音乐审美情趣，使学生从审美情感上摒弃那些不良的音乐作品。

课外音乐活动的意义

一、提高和发展学生的音乐潜能，使学生更加热爱音乐

课外音乐活动使每一个学生有机会选择适合自己兴趣和特长的课外音乐活动项目，并积极参与其中。这种

参与意识，会成为激发学生更主动、更迫切地把在课堂上学到的知识加以实践的动力。这样，学生可以在丰富的课外音乐活动中，在课堂的教学活动和课外的艺术实践的互补中，开阔音乐视野，丰富音乐艺术修养，更加热爱音乐，促进身心健康发展。

二、培养学生间的互相配合、团结友爱的集体主义思想

开展对学生的思想教育，应从多方面入手，不仅在课堂上，而且在课外活动中，都存在着影响形成优良的思想品德的教育因素。在课外音乐活动的排练中，学生会自觉不自觉地感受到集体协作、相互配合的力量，学生只有互相配合、互相约束，才能完美地表达音乐形象。所以说，课外音乐活动有助于培养学生的集体主义思想，这也是课外音乐活动不可忽视的任务。

三、发展学生的创造力，培养学生的组织能力和独立工作能力课外音乐活动使学生有机会接触各种类型的音乐活动，可以广泛吸取各种信息。在经常的排练、交流、演出和创作等活动中，会使他们不断地深化在课堂上学到的有关认识、体会和技能。这会更好地开发学生的智力，激发创造力。同时，由于课外音乐活动形式灵活、多样，其中有的活动由学生独立组织进行，故学生容易找到自我锻炼的机会，从而培养学生的组织能力和独立工作能力，为日后参与社会工作奠定一定的基础。

课外音乐活动以它活跃、多样的方式吸引着学生，在开展课外音乐活动时，要注意其特点，以发挥其特有的作用。课外音乐活动具有以下特点：

（一）开展活动的群众性。群众性是开展课外音乐活动的主要特点。课外音乐活动是面向全体学生，而不只

是对那些有音乐特长的学生而设。学校音乐教育的目的在于培养一代有理想、有道德、有纪律、有文化的新人，提高全民族的音乐素质。因此，要根据开展活动的群众性特点，贯彻普及和提高相结合的原则，尽可能地吸收较多的学生参加课外音乐活动，发挥其活动的社会意义。

（二）参加活动的自愿性。课外音乐活动是根据学生的兴趣和爱好来开展的。除了一些规定的全校性集体活动（如比赛）外，学生们都是根据自己的喜好、特长以自愿的方式参加活动的，这正体现了课外音乐活动的又一特点——即自愿参加。所以，教师必须做好学生的思想工作，让他们明确课外音乐活动的意义，满腔热情地积极参与，才会收到课外活动的真正实效。

（三）安排活动的多样性。课外音乐活动不同于 45 分钟之内的课堂音乐教学，它是一种社会性的音乐活动。它的活动形式多样丰富，使其一方面与课堂音乐教学互相联系，互相促进；另一方面又大大地扩展了音乐教育的阵地，沟通了学校音乐教育与社会、家庭音乐教育之间的联系，增大了音乐教学的信息容量。这些决定了课外音乐活动所具备的第三个特点——即开展活动的多样性。所以，教师要利用这个特点，以它的丰富多彩的活动内容和生动活泼的活动形式来吸引更多的学生参加课外活动，让他们投入到各自喜爱的活动中去，体会艺术实践的艰辛和欢乐，激发学生更高的学习音乐的兴趣，推动音乐教育的更好开展。

中学音乐新教学法

1、心领意会式的原始性教学法。此法是不大多讲“为什么”的，大部分只是凭着学生们自己去领会和悟得。于是，能领悟者学得好一些快一些，反之，就差一些。这种古老的传艺方式，其特点是细致耐心，但多囿于技艺的传习(古代戏曲、曲艺、民歌、器乐等)。

2、师示徒效式的模仿性教学法。此法虽也讲习一些诀窍，但主要是依赖于教师的示范。这样，教师技艺高的稍好些，反之则差些。能举一反三者，则全凭学生自发的创造性了。它的特点，因模仿而易于使学生接受及迅速掌握。

3、连续灌输式的教学法(即填鸭法)。这是最常见的传统教育方式。它以知识的注入为目的，反复连续，往往教师讲的是十分，学生所能记忆掌握的则可能只有一、二、三、四、……，因为它是在严肃的、有意识记的情况下输入，大多数师生均已习惯于这种硬性注入的教学法了。如与其他教学法相间隔、相穿插，仍属可行的。

4、启发讨论式教学法。此法在近几十年来为有识之士所提倡，因为它不像连续灌输式的始终以教师为课堂的主体，而是反过来以学生为主体，教师从旁作启发或诱导，因此更易为学生所欢迎。同时也可以养成学生动脑筋的习惯，师生间、学生间感情易于融洽，想法看法随时得到交流，有互促互补的效果。教师则要让学生在争论之中自去求得，其印象可更深。

5、设惑求解式教学法。此法是在启发讨论的原则下，

教师常常让学生带着问题在课外去找书本、搞实验、去求教能者、去与友好广泛交谈，然后又带着答案向教师作“回课”，让教师来检核。当尚有不足之处时，教师仍可采用引而不发的方法，继续让学生去自解疑题。这样，给学生多次困惑及苦闷，又经过学生主观能动作用的充分发挥，其所求的知识及技能必相当牢固，因为苦闷和困惑是动力，经过这个过程，得到了成功的愉快，自然会记忆深刻。因此，教师们有问必答，有求必应，知无不言，言无不尽，还不是最好的教育方式(某些时候可以这样做)。

6、实践归纳式的教学法。此法通过学生自己的实践，在解决了一道道难题，在求得一个个新的知识技能之后，最后仍由自己去总结归纳，上升为理论，使之巩固，(可以采用讨论式，也可以采用自我总结式，某些时候可以采用教师归纳方式)。这种从实践出发得来的知识和技能，因为通过切身经历，会体会更深，掌握得也最牢固。教师的作用，则是自始至终，用旁诱侧导方法作指导，最后也一同参加总结。但须注意，在归纳总结之中，尚要提出更高的原则和任务，以便进一步去求知。

7、反复比较式的教学法。采用此法时教师须作多方面的准备，择其一二罗列给学生，让学生动脑子作比较，求得正确答案。这种经过比较的答案，也会给人印象较深，同时也是培育同向思维与逆向思维兼有的较好途径。要看到发明创造者，多半具有逆向思维的习惯，更要看到通过正反比较，同向与逆向都周密考虑过，答案会更周到些，因为它能在开始时已准备了“万一失败”的打算，这样反而会导致成功而避免失败。另一方面，此法对培育有立体思维能力(前后、右左、上下、内外、宏微)、

对培育有发散性思维能力及收敛性思维能力，更有促进作用，因为思路更广，在办法方案更多的情况下，互作比较，最后收敛选择到一最佳方案，收获就更大。

8、自然渗透式的教学方法。此法不拘一格，也不限于教室内外及学校内外，师生朋友间互相交谈，即从无意识记之中来使学生得到知识或技能。当然，受着学科范围的无形趋向的影响，彼此间谈话总会在某一学科上多一些，那是非常自然的。渗透式教学法另一含义是，德、智、体、美、劳都不是孤立的，而是互相联系又互相渗透的。

9、熟练累加式教学法。此法专为培育特殊技艺者而设，因它需要有熟练的操作技能，非要采用熟练一项再新学一项，逐步累加而达到某一较高水平的方式不可。学习时是非常枯燥艰苦的(特别是杂技演员的培育)，并且只有通过反复练习才能达到，或者需要经常温习才能巩固。这种教学方法，带有半强制性及机械操作方式，故而也称“机械程序教学法”，它对于培养专业的熟练人员仍是有益的。如能渗透其他分散注意力、减少疲劳或激励因素则更佳(如背景音乐的配合、比赛夺锦相结合等等)。

10、直观感知式教学法。此法在幼儿园及小学里应用较广泛，并且效果较显著，很易诱起学生兴趣，使学生注意力集中，并可不通过讲解而使学生直接领会。它运用实物、挂图、幻灯、图片、电影、录像、电视、参观等等(也包括某些示意图)，直接用视觉形象给人印象。如果配合背景音乐或生动插话，则还会使直觉形象的摄入印象更深。

11、兴趣诱发式的教学法。此法是近代世界各国教

育家所普遍提倡的，但各人对兴趣诱发的方式不同。这并不是说，在以学生为中心的课堂教学中，各人可以根据各人的兴趣去选择；而是说，在规定学科的教学过程中，教师要千方百计地对学生的学习兴趣进行诱导，让学生渐渐地对此项知识和技能感到有所要求，一般可事半功倍。从心理学角度看，最感兴趣的事物和知识，一般说印象最深，学习速度最快。

12、激励创造式的教学法。此法是培育开拓型人才的主要手段，它以创造思维的培育及发展为中心，伴以创造性格及创造意志作为激励。为养成这种习惯，需要从幼年时开始锻炼，故家长及教师应有意识地对学生常作“与众不同”的激励，创造新事物(包括发现)的鼓励，更需要运用设疑、提问、求索、限期等等手段，使学生有强烈的紧迫感、任务感、责任感。同时，也要随时给予旁诱侧导、类比、目录校核、联想、移植、组合等等，使想象力能更丰富、思路更扩展，以获取良好的发现或发明创造的契机。

13、心灵感受式的教学法。此法是运用艺术手段，情化了的声态、形态、动态、静态等等，诱人以美感(或痛感)，并高度情化，使之阵阵打动人们的心灵，激发学生内心的感情共鸣，并且能在反刍之中也继续得到美感及情感的感受，在心灵上印着深深的烙印。如音乐、说唱、故事(包括童话、小说、诗歌)等艺术形式，会更多地给生活联想及想象(包括幻想)，诱使创造更深邃的意境，在接受者内心去发展更深的情和意。这种感受式的教学法主要依靠艺术品本身的魅力来进行，教师则随时予以诱导，但也要运用艺术的语言，很富有感情的形体动作及脸部表情来进行启发，使学生更易于接受及理

解。

中学音乐课堂教学

课堂教学艺术,一般被认为是在 45 分钟的音乐课堂教学过程中,教师以教学的形象性、情感性、创造性等艺术特点,将教学内容、教学方法、教学时间诸因素巧妙安排,提高教学效率,以达到使学生获得知识、培养能力的教学目的。

一、教学过程最优化

音乐教学过程的最优化,就是指在教学过程中,以适当的教法,耗费最少的教学时间和精力而收到最佳效果。

最优化音乐教学的实质在于,要求教师要全面考虑音乐教学的原则、规律、形式、条件以及教学班级和学生特点,有针对性地安排音乐教学过程,自觉地、有科学根据地选择具体条件下课堂教学的最好方案。

这要求教师在音乐课堂教学过程中,要将教学任务、教学内容、教学结构、教学进度、教学气氛等各种因素优化控制,这样才能真正发挥其教学艺术,达到最优化教学。

二、音乐课堂教学优化控制

课堂教学的三大要素是教师、学生和知识。从信息论和控制论的角度来看,知识是一种信息,师生之间的相互关系则形成一个控制系统。教师的任务则是全面控制学生的学习情况,最大限度地发展学生的能力。教师在教学中的优化控制应从以下几方面考虑:

（一）目标优化控制。目标优化控制，是指音乐教师根据教材内容、教学目的、教学对象——学生的个性特点，制定出教学、教育目标，设计、评估教学效果。这是实行优化控制的根据和标准。其中包括：每学期开始时制定的学期目标；全班整体要实现的目标和阶段重点优化目标；每堂课的教学目标。这些目标要遵照音乐教学大纲的规定，围绕着思想教育、知识教学和发展能力三个方面制定。

（二）质量和序向优化控制。质量是指课堂教学信息输出的内容和难度，也就是容量和强度。质量控制要求教学内容有科学性、系统性和规律性；要求教师传授知识的严密性、准确性和逻辑性。同时要对教学质量进行定量分析，包括测试学生的初始学习能力水平，建立合理的“最近发展区”，采取有针对性的教学措施。

序向是指教学过程中教学步骤的合理性、有序性和方向性。一节音乐课 45 分钟，教师应使教学有条不紊，环环相扣；什么时候导入新课，什么时候范唱、范奏，什么时候复习巩固，要安排得科学、合理、慎重、妥当。

（三）教学节奏优化控制。教学节奏优化控制是指教师的教学语言、教学时间和教学内容进行的节奏和强度控制。

教学语言包括教师有声系统的口头语言、体态系统的姿势语言和符号系统的板书。口头语言不仅表现在准确明晰、简洁炼达、生动活泼、形象易懂，而且还表现在表述的力度、节奏上的抑扬顿挫、富于表情、快慢有致。姿态语言一方面是指眼睛的目光自然、亲切、富于信任、期待，另一方面是指面部表情自然，端庄中有微笑，严肃中有柔和，并充分利用手的表达功能和身体动

作，既轻松自如，又稳重大方。板书要合乎规范，力求系统、简洁、鲜明。

教学时间和教学内容节奏优化控制，则是指随着教学时间的具体分配和安排，教学内容的起始、发展、高潮和结束的富有节奏性的变化。

（四）情绪优化控制。情绪优化控制是对教师和学生双方面而言，即教师要善于以自己的积极情绪引导学生；同时，也要把握学生的年龄特征、情绪状态以及发展趋向，不断调解学生的学习情绪。

音乐教学是富于美感情绪的教学，是感情与理智相结合、热情与智慧相结合的活动。教学情绪不仅直接影响教师教学水平的发挥，而且也影响学生的学习情绪。所以，教师要善于控制教学情感，即端庄严肃，又富于艺术感染力，特别是在启发学生理解歌曲、乐曲的艺术形象、意境时，教师的讲解、范唱、范奏的情绪显得尤为重要。

教师要善于利用时机，善于激发，因势利导，控制和创造高涨的学习情绪和积极情感状态，充分地开展教学认识活动。

三、利用反馈原理，加强教学优化调控

对于音乐课堂教学的优化控制，教师可以在备课时预先设计控制目标，写出教案。预先设计固然重要，但在实际教学过程中，还需不断调整，掌握控制，这是能达到预先设计目标的必要措施。就是说，教师要利用反馈原理，及时调控。

在实际音乐教学活动中，建议教师利用以下几种反馈方式：

（一）直接反馈。教师可以从练习、提问、作业、考

查、考试、实际演奏、表演创作等方面来了解学生的学习效果，评价控制现状。

（二）间接反馈。教师可以从学生的听课表情、学习反应、参与教学活动的情绪以及姿态、动作等间接信息来调整自己的教学进程和速度。

（三）以评价手段及时调控。可从教师的教学和学生的学习两方面进行评价和调控。

（四）以教师的超前控制和培养学生的自控能力相结合进行调控。教师的超前控制是指教师通过预先提出要求、提出控制条件来控制课堂教学，并通过一系列的教学活动达到预定目标。

优化音乐教学中语言

音乐教育的本质是审美，因此学生的一切音乐实践活动都应该是美的，都应让学生得到美的享受，而教师赋予学生的也应都是美的，这样才能在音乐教育中更好地培养学生感知、理解、感受、体验、评价、鉴别和创造音乐美的能力。所以音乐教师在提高自身音乐素养的同时，优化音乐教学的语言，树立美好的语言形象，有其重要的意义！而音乐教师，特别是普通学校的音乐教师又应如何优化教学中的语言呢？

一、树立语言的声音、语音形象

法国一位著名演员曾说过：“噪音的力量是不可估量的，任何图画感染力，远远比不上舞台上正确发出的一声叹息那样动人”。而讲台就是教师的舞台，在这教学舞台上，教师必须借助声音语言表达教学内容。音乐是

一种听觉的艺术，是一种通过声音而表达人类思想情感的艺术。作为音乐艺术教师，更应在教学中树立自己声音、语音的美好形象。在语音上，字的发音要准确，切忌夹杂方言怪调，有如音乐歌唱中必须唱准乐曲旋律一样，这是语言的基础。一般来说，音乐教师声音的音质是较好的，特别是有声乐特长的教师，良好的音质是语言表现的有利条件。音质较差的音乐教师，也可以运用正确的发声方法，通过训练，不断调节美化自己的音质。这样，有一口标准流利的普通话和美好的嗓音必是令人爽心悦耳的，一开口便可为音乐教师在教学舞台上树立较可信而动人的形象。

二、调节语言的音量、音高

古希腊哲学家亚里斯多德在《修辞学》中写道：“恰当的演说方法，这一点关系演说的成功与否极大，但却一直没人谈论过……实质上，它的问题是要把声调中以适当的安排，借以表达不同的情绪——什么时候应该说得高，什么时候该说得低，或者不高不低。根据不同的主题，采用不同的节奏，这就是演说家应该记得的三件事——音量、音高和节奏。”亚里斯多德的这段话是值得我们音乐教师借鉴的。在音乐教学中，应根据不同的教学内容，调节语言的音量、音高。音量是声音的大小，音高是声音的高和低、升和降。如一般的练声、听音、节奏、视唱练习等教学过程，语言音量可适中，语气自然亲切，声调平和一些；而教学的重难点处，则可适当加大音量，提高声调；在讲述乐曲的时代背景、主题思想等富有感情色彩的语言时，声音可或大或小，声调或抑或扬，把情感的浓淡、轻重、喜怒哀乐变化表现出来，但声音大不可大到声嘶力竭的程度，小也不能小到学生

听不到的地步，声调的变化也应是感情的真挚融入，自然地调节。这样才能真正有效地、更美地表达教学内容。

三、把握语言的节奏和力度

在音乐中，节奏是主要的音乐表现手段，是旋律的骨架。在语言中，人们说话时，语气的轻重缓急各不相同，这种不同的语言节奏、力度可以表达不同的性格情绪，所以在音乐教学中，教师应把握好语言的基本节奏和力度。语气不可太急、太缓、太轻、太重。太急会令学生恐慌不安，太缓有使学生昏昏欲睡的可能，太轻则声音虚弱似乎缺乏自信，太重又显得刻板生硬。在把握好语言基本节奏和力度的基础上，并可根据教学内容感情的需要作特殊的处理，正如亚里斯多德所说的：“根据不同的主题，采用不同的节奏。”在教学的重点、难点处，可放慢语言节奏，加强一些语气；讲解富有情感色彩的教学内容时，或热烈急骤、或行云流水，让语言跌宕起伏，变化有致，使学生恬然入情，为之所动。

四、加强语言的逻辑性、形象性

音乐教学中，许多内容是需要学生在课堂上动口、动手、动耳、动脑练习的，在实践中感受音乐的美。如果教师语言缺乏逻辑性，条理不清、重复累赘，嘴里老是挂着“这个”、“那个”的口头禅，以及无边际的语言发挥，不能准确简洁地表达教学内容，那么，势必造成课堂拖沓冗长，或不能达到教学目的，或无法完成教学内容，学生亦谈不上有美的感受。因此，加强语言的逻辑性，语言准确、简洁、流畅是优化音乐教学语言的关键。无论在声乐、器乐、乐理、视唱等各种教学中，生动活泼的语言、具体形象的比喻，常能取得很佳的教学效果。语言的形象性使学生轻松地愉快地接受了知识，受

到美的熏陶。

农村中学音乐授课形式

我国农村中学音乐教育授课时间得不到保证，即使有正式教材，也无法系统地进行教学，致使音乐教育出现了“断层”。在这样的情况下，只教给学生唱几首歌倒还可以，音乐知识的教学便被切割得支离破碎。为了在有效的教学时间内尽量做到能给学生较为完整的知识，除可以赢得的正常教学时间外，还可以利用课外时间，以讲座、知识问答和音乐游戏等形式把音乐知识传授给学生。

（一）音乐讲座：即把教材中的某些知识，如“音乐欣赏”、“民族音乐”、“音乐家介绍”等，集中起来举办专题讲座。这种讲座一定在事先要有充分的准备，要尽可能地搞到有关的音响资料，还要伴以生动的讲解。

（二）知识问答：可先把课本中的一些音乐知识编写成问题（亦可注明答案出处）印发给学生。在进行了一定的准备后让学生抽签回答（当然也可由教师提问学生抢答），当场公布答案。答对三个以上问题者有奖，否则罚唱一支歌。这样可以督促学生去学习课本中的音乐知识。该项活动可与团、队活动结合进行。

（三）音乐游戏：即以游戏的形式向学生传授音乐知识，具体形式又可以多种多样。例如，可以把乐器、曲名或音乐家名编成谜语让学生猜。又可将曲名代替语汇编写短文。如“《苗岭的早晨》美丽迷人，树上的小鸟在《嘀哩嘀哩》地唱着。树下面《二小放牛郎》正在高兴

地吹奏着《牧童短笛》……”在编写这种短文时可有意将其中一些曲名空掉，好让学生去填写。还可以以曲名作句写对联。例如：“春节序曲”赞新貌，“牧童短笛”颂丰收。在编写这样的对联时亦可只写出上联，让学生去编写下联。当然，还可以想出一些做法。总之，只要教师肯动脑筋，该项活动可以搞得活泼、生动，使其成为一种集知识性、艺术性和趣味性为一体的授课形式。

在课时少、设备差、授课时间又得不到保证的情况下，以各种有趣的课外活动作为课堂教学的补充是很重要的。这也是改变在课堂上干巴巴讲乐理的一些有效措施。这样做虽然把一些系统性的知识搞成了独立性知识，但由于形式生动、活泼，可使学生记得牢固。而实际上是把系统性知识变成了系列性知识。在进行完一个周期后，知识自然又会系统起来，最终求得音乐教学任务的圆满完成。

中学音乐教师与音乐教育科学

一、音乐教师的心理品质

教师心理学是教育心理学的重要组成部分，教师的心理品质是教育心理学的主要研究课题之一。音乐教师和其他各科教师一样，是教育者，是学生学习的榜样。音乐教师的心理品质和言行对学生的身心发展有巨大的影响。

（一）兴趣

音乐教师应热爱音乐教育事业，将教育学生的工作当作生活的需要，这种对教育、教学的兴趣，是自觉献

身教育事业、创造性完成教学任务的动力之一。

音乐教师对音乐学科必须具有浓厚的兴趣和爱好。教师对音乐有浓厚兴趣才能启发、诱导学生的音乐兴趣。音乐教师除对音乐本身发生兴趣外，还必须有广泛的爱好与兴趣。

音乐教师应具有研究音乐教学方法的兴趣，尤其重要的是，音乐教师除了要把握好自己兴趣的航标外，还要善于发现和掌握学生的学习兴趣，并有创造兴趣、培养兴趣和转移兴趣的能力。

（二）情感

音乐教师应具有对教育事业和学生的深厚感情。这是教师诲人不倦的动力，也是感动学生使其乐于接受教育的力量。

音乐是情感的“独白”，是以声传情、以情感人的艺术。对于音乐教育工作者来说，丰富的情感是艺术教学的先决条件，是音乐教师的重要心理品质之一。

（三）意志

对教师来说，最重要的意志品质包括四个方面：明确的目的性和力求达到这一目的的坚定意向；果断和不屈不挠的坚定性、永久性；沉着、耐心和自制性；充沛的精力和坚韧不拔的毅力相结合。这是我们做好教育工作的重要保障之一。

除此之外，音乐教师还要准确了解和把握学生的意志趋向，采取针对性措施，引导学生锻炼坚强的意志，树立正确的人生观和艺术观，这对培养全面发展的人才和提供优秀的音乐人才基础有着特殊的意义。

（四）性格

教师的性格，基本决定了教师本人的教学风格，教

学风格又直接影响着学生学习的兴趣与教育效益,所以,优良的性格是每一位音乐教师都应具备的心理品质之一。

音乐教师应该具备的心理品质是多方面的,除了上述这些外,还应有丰富想象力、深刻理解力、优秀审美力、敏捷思维力及良好的心理卫生习惯等。

中学音乐教师的教学能力

音乐教师的教学能力是指教师在备课工作、音乐课堂教学、音乐课外活动等方面所具有的能力。教学能力是教师向学生传授知识的主要媒介。它与教师的教学效果,与培养的学生质量有着密切的联系。人们也常把它作为衡量一个教师水平的主要标准。

下面主要谈谈音乐课堂教学和音乐课外活动两个方面。

(一) 音乐课堂教学能力

音乐课堂教学能力主要体现在如下几个方面:

1、语言表达能力。是指教师在教学中用课堂语言准确清楚地讲解知识、解答问题的能力。它是教师教学是否成功的关键之一。课堂语言既不同于日常生活中的语言,也不同于广播语言,它的特点是:1、语言简洁易懂,表述准确清楚;2、语言速度适中,节奏快慢自由;3、语调抑扬顿挫,描述生动、逼真。除此之外,课堂语言要求普通话标准,发音清晰。

2、教学组织能力。是指教师在课堂教学中,运用教育学、心理学方面的知识(把教学内容与教学形式、教学

方法有机地结合), 有效地发挥、利用学生的注意力, 启发学生的思维, 及时发现和处理课堂教学中不利于教学的因素, 带领学生共同完成教学任务的能力。它要求教师具有教学的艺术性、敏锐的观察力、灵活的应变能力和风趣的幽默感。

3、运用反馈控制的能力。是指教师在教学中, 通过对学生回答问题的分析、学生听课时的面部表情等发现教学中的问题后, 及时调整教学计划、教学形式和方法, 以保证课堂教学顺利进行, 完成教学目的的能力。

4、板书能力。是指教师在教学中把主要内容条理性地书写在黑板上的能力。它包括文字概括能力、粉笔字的书写能力及板面设计能力三个方面。

5、弹唱能力。指音乐教师在教学中边弹边唱的能力。这是音乐教师所必备的能力。教师在教学中的弹唱, 能使學生完整地欣赏所要学唱的歌曲, 激发起学习的兴趣, 同时能活跃课堂气氛, 加强师生的情感交流。

6、教具操作能力。指教师在教学中操作使用收录机、电唱机、幻灯机、投影仪等电化教学工具的能力。随着电化教学的不断普及, 教师必须具备这方面的能力。

(二) 音乐课外活动能力

音乐课外活动能力主要包括如下几个方面:

1、组织音乐活动的的能力。指音乐教师在课外组织音乐活动小组, 组织合唱队、乐队、舞队, 开展全校性大型音乐活动, 参加社会音乐竞赛活动的的能力。

2、创作、编配、编导能力。指教师在音乐活动中, 创作、改编歌曲、乐曲, 为小型乐队配器, 编导舞蹈、小品等所具有的能力。

3、发现、培养人才的能力。是指在开展音乐活动中,

善于及时发现人才，并能给予个别辅导的能力。

音乐教师审美素质的理想结构

音乐教师审美素质的理想结构，由专业素质、智能素质和规范素质构成。

（一）专业素质

由实施音乐审美教育所必备的音乐专业理论知识、技能，以及相关领域的修养组成。主要有以下内容：

1、音乐专业理论知识和技能。音乐教师必须具有基础乐理、和声学、曲式学、作曲法、声乐、器乐以及民族民间音乐等方面的专业理论知识，具有音乐史、音乐教育史的知识和音乐美学知识。一位合格的音乐教师，还必须具备声乐、键盘乐器和一、二件其他乐器的表演技能。尤其在音乐教学与课外活动中要形成自己的特色时，这方面的技能显得更为重要。

2、相关的审美知识与修养。为了从更广阔的背景上，了解音乐教育的性质、意义和作用，更完整地实施音乐审美教育，音乐教师要有一定的美学、审美教育的知识。

3、一定的文化科学知识。音乐教师自身具备丰富、坚实的文化科学知识，方能引导学生了解中外音乐文化发展状况和各种音乐文化现象，为欣赏、理解不同地域、不同时期、不同乐派的音乐作品创造条件。

（二）智能素质

由实施音乐审美教育所必备的音乐智慧、音乐能力组成。主要有以下三项：

1、良好的音乐感。我们所说的“音乐感”是指人感

受与表现音乐的能力。缺乏音乐感，就没有动人的激情，而没有激情的音乐表现，是苍白无力的，不可能感染、打动学生。

2、音乐审美教育的组织实施能力。音乐教师应根据音乐审美教育的特点组织音乐教学，引导学生感受音乐美，体验音乐情感，发挥其潜移默化的育人功能。音乐教师应具有为了达到这一教育目的而进行适时点拨、指导的机智，还要具有合唱、合奏的指挥能力。指挥能力是音乐教师综合音乐能力的反映。

3、课外音乐活动组织、辅导能力。课外音乐活动是学校音乐教育的有机组成部分，对于开拓学生音乐视野、提高学生兴趣爱好、发现与培养音乐人才、丰富学校音乐生活，都有重要作用。

（三）规范素质

由师德修养与从事教育工作必备的基本要求组成。主要有以下四项：

1、心灵美。心灵美有着丰富的内涵，不仅包括美好的品格、情感、情操、意志和智慧，作为教师，它的重要标志，集中反映在爱自己所从事的音乐教育事业、爱自己的教育对象。

2、气质美。大体包括良好的行为、习惯、作风和气度。气质美反映了人在情绪控制、气魄度量等方面良好的素质。宽容的气度对教师尤为重要。对学生的宽容、真诚，既反映了教师心理品质的成熟，又是教育工作获得成功的必要条件。

在音乐教学过程中，学生不仅通过音乐获得良好的陶冶，也从音乐教师良好的气质表现中汲取养料。音乐教师的气质会对学生气质的形成产生巨大的影响。

3、仪表美。仪表是人的心灵、气质以及文化修养的外化，它反映在服装、发式、容貌修饰等方面。音乐教师在组织音乐审美教育过程中，事实上已成为学生直接的审美对象，因而教师的仪表美成为教师身教的重要内容。

4、教态美。教态是教师综合性教学能力的形象表现。它影响着课堂教学气氛、学生学习情绪和学习成效。富有情感的语言、醇和美好的风度、熟练流畅的教学技艺是教态美的主要内容。

教学技艺美，是教学技术的审美化，包括板书美、作图乐谱绘制美，以及教具、教学设备的熟练、规范的操作等。

音乐教育学的研究方法

（一）哲学研究法

主要用分析、批判、思辨的方法，从哲学的角度去评价、分析音乐教育在人的全面发展和成长中的意义和作用。通过对音乐教育现状的思考，确定音乐教育中哪些是应当巩固发展的，哪些是应当扬弃修正的，其实质是对音乐教育观的研究。例如，近年来对音乐教育独特功能的研究，就属于哲学研究中的一种。

（二）历史研究法

一般使用史学的研究方法，以搜集研究音乐教育史料为重点，进行加工、汇总。例如，研究分析有关教育制度的变迁、著名音乐教育家、音乐流派、音乐教育机构的贡献与影响、音乐教材等方面的沿革变化等，以便

批判继承、吸收借鉴，从而促进当代音乐教育的发展。这种研究可以是单项专题研究，也可以进一步深入挖掘、补充、修正有关音乐教育的某项史料。

（三）调查研究法

调查研究是一种很重要的研究方法，“没有调查就没有发言权”同样适用于音乐教育。近年来，在我国音乐教育界从调查入手，研究音乐教育现状的方法越来越受到人们的重视。调查研究法以及下面介绍的个案研究法、实验研究法这三种研究方法目前在各国普遍受到重视。

（四）个案研究法

研究的目标常集中于某个音乐家、某个音乐教育家或某个家族、集团、流派等。

（五）实验研究法

这是从自然科学研究领域引入到社会科学研究领域的一种最客观的、最有价值的研究方法。使用这种方法的目的旨在通过对音乐教育的特定现象的观察了解，搞清它的状况，研究为什么会发生这种现象。此外，还可以提出假设并通过实验加以验证。

（六）分析研究法

在音乐教育中分析研究的方法常用于对音乐作品、音乐教材以及学生的音乐学习状态进行历史的、现状的、社会的、背景的分析。其目的在于通过分析比较以及资料整理判断，从而设计或制定音乐教育计划。

（七）比较研究法

在音乐教育中进行比较研究是指对两种或两种以上音乐教育现象进行比较，研究它们的异同关系。

（八）统计研究法

应用多种研究方法所取得的数据，用统计学的原理

和方法进行分析处理，取得音乐教育研究所需各种数值，如平均值、相关值等，其结果可以用于验证、推算、预测。掌握正确的统计方法对于音乐教育研究是十分必要的。

上面所介绍的方法，是各国在音乐教育学研究过程中总结出来的，其中有些研究方法在我国音乐教育学研究中使用得还不普遍，尤其是实验、比较、统计的研究方法。

只选择某一种研究方法进行音乐教育科学研究往往是不够的。要从研究对象的实际出发，在进行一项研究时同时或先后采用几种研究方法。音乐教育的研究方法应随着音乐教育和科学研究事业的发展而更加科学化、系统化。我们更应当认真总结适用于我国音乐教育学研究的科学方法。

中学音乐教学实验方法

一、歌唱教学实验方法

（一）引导学生有表现力地歌唱

在歌唱教学中，要明确情感表现是歌唱所要达到的第一目标，掌握歌唱技巧是为了更好地进行情感表现。不仅要教学生如何唱，而且更主要的是指导学生用歌唱技巧去表现歌曲的情感，用“心”去歌唱，这样才能有所感悟，有所体验。

指导学生有表现力地歌唱的具体方法是：

1、通过教师范唱或听歌曲录音，使学生对歌曲有一个完整的印象。教师范唱时那饱满的热情、生动的面部

表情和身体动作，以及范唱歌曲时的真情实感，能有效地激起学生情感上的共鸣，这是激发学生歌唱意愿的有效方法。

2、在理解的基础上歌唱，是正确进行歌唱表现的重要环节。只有理解深刻，才能把握准确。首先，通过对歌曲的介绍、分析，启发学生的形象思维，使学生正确把握歌曲的意境。

其次，要确定歌曲的风格。要分析所教歌曲属于哪个时代、哪种民族、哪个地区，属于何种歌曲体裁等。不同风格的歌曲在声音的运用、咬字、吐字和语言音调上都必须进行特殊的处理，这样才能正确表现歌曲的艺术风格和情感特点。

歌曲处理要注意歌曲音高、节奏、速度、力度等音乐要素的表现特点。歌曲处理可采用讨论法，让学生根据自己对歌曲的理解发表不同意见。教师对各种意见不立即表示赞同与否，有选择地按几种不同的处理方式进行试唱，让学生在演唱中比较、鉴别，最后确定一种较好的处理方案。让学生自主地分析、理解、处理歌曲，有助于他们逐步掌握歌曲的基本规律，从而提高歌唱的表现能力。

歌唱技巧训练

歌唱技巧训练的具体要求如下：

1、正确的歌唱姿势，良好的歌唱习惯。不论坐着或站着唱，都应要求身体自然地直立，头部要保持正直，面向前方。胸膛自然地略向前，双手自然地置于体侧或

身前，两脚自然分开。歌唱时应精神饱满、思想集中、表现自然、进入歌曲意境。正确的歌唱姿势，简言之是“自然、放松”；良好的歌唱习惯，简言之是“集中、入境”，这是整个歌唱教学的基础。

2、合理的呼吸方法。指导学生逐步从胸式呼吸转向胸腹联合式呼吸，使呼吸具有一定的深度，学习有气息支持的歌唱，逐步掌握控制气息的能力，为从本能地歌唱进入艺术歌唱奠定基础。中学阶段应继续指导学生练习有气息支持的歌唱。作力度渐强、渐弱与突变的练习。对于歌唱力度和气息运用的变化，能比较恰当和自如地进行控制，使歌唱具有较强的表现力。

呼吸的训练应注意与歌唱教学密切结合，呼吸与音乐的句逗吻合，能更好地表现音乐。

3、科学的发声方法。歌唱的发声是歌唱技巧训练中一个重要问题。用头声发声方法歌唱时，声带边缘部分和连接部分振动，长久歌唱不会疲劳，声音清澈干净，能保持音调准确，声音优美明亮，从口腔前方发音能传到远方，还能唱出极弱(PP)的声音，尤其适于唱多声部合唱，故头声歌唱有丰富的音乐表现力。用头声歌唱还可使变声期缩短，在变声后保持良好的歌喉。

训练用头声歌唱的主要方法是用轻声唱和从唱高音入手。“因为这个音是必须用头声才能唱得出来的音高，从这个方向下唱到低音，就可以尽可能地用头声来唱”。此外用“呜”(u)韵练习较之“啊”(a)韵易于获得头声，故歌唱时除用歌词和唱名外，宜多用u音或由u为韵母的各音作歌唱练习。指导学生在歌唱时自然打开下腭，舌根不要隆起，保持喉头稳定，防止和纠正挤、压、提喉等不良唱法，矫正白声、鼻音、喉音等常见弊病。男

教师，尤其是属于男中音和男低音声音类别者，要注意指导学生不要模仿自己的声音。轻柔地歌唱，可以制止不少发声方法上的错误，使音色趋于统一，并且有利于集中思想和保护声带。轻唱应以歌曲情感表达的需要为前提，并应有一定的力度、层次的变化，还必须注意气息的支持。

4、准确的咬字，清晰的吐字。“字正腔圆”是我国声乐演唱的优良传统。可从使学生口形正确、唱准元音方面着手，逐步达到下列要求：(1)按普通话读准字音。特别要注意纠正由方言造成的各种习惯性误读。(2)口齿伶俐、发音清晰。唱速度较快、节奏较快的歌词时，可由朗诵入手进行训练，也可辅之以绕口令之类的趣味性练习。(3)略知汉语咬字、吐字的基本规律。

5、初步的合唱技巧。合唱在普通音乐教育的歌唱教学中，应占重要的位置。它对于学生和声感的培养、音乐表现手段的发展、音乐知识的拓宽和互相配合协作习惯的形成等具有特殊的教育功能。

初期的合唱练习宜从轮唱开始，在齐唱的基础上进入轮唱，使学生逐渐克服只能齐唱的习惯，锻炼声部独立和互相配合的能力。

轮唱训练应注意：(1)指导学生调节自己的音量，求得声部之间的均衡，防止越唱越响以至出现“赛歌”、“喊歌”的现象。(2)指导学生体会声部间相互配合的效果，注意倾听其他的声部，使自己的演唱与之协调。(3)指导学生把握住速度，注意节拍的强弱变化，纠正声部间速度不统一、节奏不稳等现象。教师可用指挥形式帮助学生掌握速度、节拍、节奏。(4)在教材适合的情况下，应进一步安排三部、四部轮唱练习。

合唱训练可以考虑这样两个起始点：(1)从局部为合唱的作品开始。最简易的是从仅结尾音采用不完全主三和弦、全曲其余部分皆为齐唱的作品开始。其次是只有个别旋律片断为二声部，其余皆为齐唱的作品。再逐步进入两个乐句的二声部、副歌二声部，其余均为齐唱的作品。最后进入全歌二声部作品的练习。(2)从不同节奏的二声部合唱开始。最简易的模仿复调(如前述各种轮唱)之后，可先进入支声复调，一声部节奏滞留的同时，另一声部插入片断的旋律。然后进行两个声部都有相当独立性的合唱训练，最后才是两个声部节奏相同的柱式和声性的合唱。无论是哪一类的声部关系，低音声部总是以旋律性较强的为好。

合唱训练的初步，应着重于建立在听觉训练的基础上，让学生通过听教师弹琴、听示范演唱、听录音等方式，熟悉多声部配合的实际音响效果。尤其要指导学生注意聆听低音声部，具体办法可以是：尽量选用低声部旋律较顺畅的作品；教师奏琴时，适当加强低音声部的力度，必要时，左手可降低一个八度弹奏低音声部；让学生唱低音声部，同时教师用单手奏高音声部，或反之。使学生注意聆听另一声部，练习如何与之配合。教师唱一个声部，学生唱一个声部进行练习，较之使用钢琴效果更佳。

在二部合唱教学的基础上，可进行一些三声部、四声部合唱的教学，并适量练习一些无伴奏合唱。

合唱教学总的要求是：(1)着眼于丰富音乐表现的手段，提高表现能力，建立和声感；(2)合唱音色的统一；(3)声部间音量的均衡；(4)声部间音高的和谐；(5)各声部起止正确，配合默契。总之，合唱教学的要求是把质

的追求放在首位，不求多，不求快。坚持从易到难，从简到繁，达到合唱训练的要求。

变声期的嗓音保护和训练

变声期是童声末期向成人嗓音过渡的正常生理变化过程。变声期的歌唱教学既应对学生的嗓音进行保护，又应进行必要的嗓音训练，保练结合，帮助学生顺利通过变声期。

1、变声的三个阶段

1、变声初期：一般出现在小学高年级和初中一年级阶段。这一阶段的学生，用喉镜检查，无明显变化，仅有轻度充血，仍属童声。唱高音吃力，声嘶开始，这种状况长则几个月，短则几天。

2、变声中期：一般出现在初中二年级和三年级阶段。这一阶段的男学生声带普遍水肿、充血，分泌物增多，声门后半部闭合不全。这时，童声减少，胸声逐渐出现，音域变窄，音色变得暗、沙、哑，唱高音时易出现“破裂音”，严重的甚至失声。女学生嗓音症状不太明显，约有三分之一学生无自我变声感觉。此期短则 2—6 个月，长则 1—2 年。

3、变声后期：一般出现在初中三年级前后。这一阶段的学生，喉部组织结构基本发育成熟，男学生喉结明显突出，变声中期症状逐渐消失。声音变低，嗓音基本变成青年成人声，但不是很纯正。

2、变声期嗓音的保练结合

对变声期学生的嗓音保健应采取保练结合的措施。

只练不保，往往因过多用嗓、不加节制而加重变声期的生理症状(如水肿、充血、闭合不全等)，造成嗓音疾患；只保不练就是禁声，消极养声会使已经发生很大变化的声带、喉肌因长时期得不到锻炼而不能自如地控制。提倡保练结合，就是要根据学生变声期中嗓音症状的实际情况，合理养声，有节制地用嗓，科学地练声。这样，不但无害还能使发声器官的肌肉得到适当的运动，使发声器官得到正常的发育。

1、变声期的嗓音保护：在初中阶段，绝大多数学生正进入“青春期”。因此，教师在唱歌课上应介绍有关变声期的知识，使学生懂得变声期的卫生常识及自我保健的方法，要教育学生说话、唱歌时不要大声喊叫，不能滥用嗓子。对声带病变的学生，教师应让他们及时到医院检查、治疗。要让学生保持正常的生活规律，注意饮食卫生，不吃刺激性的食物，顺利渡过变声期。变声症状较重的班级，要注意以养声为主，可适当调整教学计划，增加音乐知识、音乐欣赏和器乐教学等内容。

2、变声期的嗓音训练：变声期的嗓音训练应当慎重。一般在变声前、后期声带症状不严重的情况下，可进行必要的练声、练唱，变声中期则进行适当的声带保健练习，从而达到保嗓的作用。

在学生变声期间，教师应经常测试学生的音域变化情况。发声练习和练唱歌曲时应控制在学生的现有音域内，不可让他们勉强唱太高或太低的音。进入变声中期的男生可担任合唱中低声部的歌唱任务。

练唱一定要注意控制音量和时间，宜用轻声进行短时练唱，每次的练唱不要超过 10 分钟。

在变声后期，各种变声症状虽逐渐消失，但学生的

声带、喉肌与变声前相比则发生了很大变化，以至不能自如地控制和调整自己的发声。因此，必须进行系统的适应性发声练习。可多用“a”与“i”两个母音进行发声练习，使声带的伸缩机能同时得到锻炼。

如果多数学生处在变声中期，变声症状明显，原则上应以养声为主，也可配合做一些不损害声带而能巩固发声技能的纯呼吸练习，如训练呼吸的“吹气”练习；还可做一些类似声带保健的练习，如“气泡音”练习、“哼鸣”练习等，以轻微的声带颤动，促进血液循环，增强声带功能的正常发展，达到积极保嗓的作用。

歌唱教学方法建议

一、加强歌唱教学的情感性

歌唱是发自内心世界的精神活动，教师应注意引导学生有感情地歌唱，启发学生学会处理表现歌曲的感情，把歌曲的感情化为自己的心声。

二、通过教学语言激发学生的歌唱欲望

新歌教学前的导言，是点燃学生学习歌唱热情的导火线。导言的设计要形象、精炼，歌曲作品的分析、提问设疑要生动明了，语言节奏、速度要适中，富有艺术感染力，起到引发学生兴趣、激起学生情思、唤起学生想象的作用。

三、提倡巩固新歌的方法多样性

新歌教学之后的学习巩固过程，是发展形成学生音乐能力的最佳时机。教学中应注意从以下几方面入手：

- 1、老师唱一遍，可有意省略一些音，让学生找出音

并把音唱出来，以此培养他们的音乐听辨能力——音乐记忆能力的活动。

2、在黑板上列出一些速度、力度术语，让学生任意挑选一种，然后用这种速度和力度唱出来——音乐术语概念化，思维的变通性训练。

3、将学生随意分组，如男生组、女生组、男女生混合组，各组朗诵歌词唱新歌，录下来后全班欣赏、讨论——对比教学、激发竞技心理，活跃课堂气氛的途径。

4、讨论歌词故事情节，重编新词，辨别乐曲的反复、问句、答句等结构——理性分析、音乐想象力的基础训练。

5、把几首名曲编成“联曲游戏”——音乐主题记忆，音乐创作思维的活动。

6、教学生简单的舞步，边唱边跳，或配上手势教学，或学生用乐器演奏简单的节奏型进行伴奏——歌唱教学中融体态律动教学法、柯达伊教学法、奥尔夫教学法的综合运用。

7、歌唱时，结合听广播电视所熟悉的歌曲联想记忆，用图片欣赏强化学生记忆，介绍歌曲所描绘的历史、风土、生活情景进行记忆。

四、注意教师范唱的灵活性

歌唱教学中的范唱运用得是否恰当，对于学生的歌唱兴趣是至关重要的。因此，在教学中，教师要注意从以下几方面入手：

1、范唱的方式和次数依据各人各地的条件来择定。如教师自弹自唱；或利用卡拉OK演唱；或组织音乐学习较好的同学与教师课前练唱好，在课堂上有计划地范唱；或学生伴奏老师伴唱；或放录音。

2、范唱的次数一般不宜过多。要根据学唱以前及学唱过程中练习的具体情况安排，如特殊的节奏、特殊的演唱风格、要求特殊处理的艺术效果等可做范唱。

3、范唱结束后启发学生进行简要讨论。教师应有意识地引导学生认识和理解歌曲，以便在练唱中发挥丰富的想象力，保持旺盛的学习热情；应引导学生认识范唱的声音特点、艺术处理的外部表现形式，为学唱起到“预知学习”的作用。

4、范唱的目的应集中于激发学生的学习欲望上。

5、范唱的时间应把握准确，适可而止，力求恰到好处。

五、体现歌唱教学的综合性

歌唱的过程既是欣赏、理解音乐作品的过程，也是学习音乐知识、识谱的过程，同时也是学会用歌唱手段感动自己、教育自己、感染别人、教育别人的过程。现代音乐教学趋于各项教学内容的综合，因此，教师应科学地安排好各项教学内容。

六、力求歌唱技能训练中的科学性

在歌唱的姿势、呼吸、发声、咬字吐字等技能训练方面，要注意培养学生正确的声音观念，要有追求科学方法的进取意识，养成良好的歌唱习惯。

七、充分运用指挥在齐唱、合唱、轮唱歌曲教学中的作用

中学歌唱教学中的齐唱、合唱、轮唱教学尽可能做无伴奏练习，在训练过程中应有意识地让学生熟悉教师指挥手势、动作及每一个细微动作的变化意图，培养他们的声音协调感、集体荣誉感和善于合作的精神。

中学歌唱教学课例《苏武牧羊》

教材：歌曲《苏武牧羊》**教师：**浙江温州中学沈珠琳

年级：初一第一学期**课时：**1 课时

教学目的

1、通过本歌曲的学习，激发学生的爱国热情，让学生在听、奏、吹、拉、唱的过程中，体验和理解音乐的内涵，并引导学生树立起民族自尊心，热爱我们民族音乐文化。

2、通过学生自由探索，引导他们在原有的基础上创造性地学习，培养他们初步理解音乐、分析作品的能力。

3、通过音乐欣赏，让学生感受民族乐器表现艺术的魅力，开阔学生音乐视野，提高学生音乐素质。

教材分析

此曲借用古代历史故事，塑造了苏武“威武不能屈”的光辉形象，歌颂了爱国主义精神，音乐流畅，内容通俗，感情深切。

歌词为长短句，乐曲采用民族调式（C 徵调式——C 宫调式——C 徵调式）。歌曲一开始运用 C 徵调式，四度、二度是曲调的主要框架（1562），显示出北方民间歌曲的风格，而其中“历尽难中难，心如铁石坚”两句则改用 C 宫调式，使全曲前后形成调式上的对比，加强了坚定诚挚的情感。

教具准备

录音机一台、音响资料（二胡协奏曲《苏武》片段）、

《苏武牧羊》图画一幅。

教学步骤(自由探索——引导探索)

1、节奏练习：(1)请全班同学试拍这两条节奏。(2)全体同学一起练习数次，要求准确、整齐。

2、出示课题：《苏武牧羊》：(1)给学生看一幅画，图画中有苏武北海牧羊的情景。(2)让学生自由畅谈，引出苏武牧羊故事(上节课已布置学生自己寻找有关资料)。

3、学唱曲谱：(1)范奏或范唱。教师在钢琴上奏一遍曲调，学生跟琴声划拍默唱一遍。(2)随着琴声，按照旋律节奏拍手默唱。(3)随着琴声，视唱全曲(数次、直至熟练)。

4、用乐器视奏全曲：(1)全班同学用口琴视奏全曲(数次，直至熟练)；(2)请个别同学在其他乐器上视奏(如电子琴、钢琴、小提琴、二胡等，这要看班级的实际情况而定)。

5、学唱歌词：(1)讨论歌词的含义，教师引导归纳。(2)有表情地演唱(数次，直至熟练)。

6、器乐欣赏：二胡协奏曲《不屈的苏武》(系王国潼演奏)。

(1)教师：协奏曲是一种独奏乐器和乐队协同演奏的技术较高的大型器乐曲。这支协奏曲由下面几部分组成：引子、第一乐章、第二乐章、第三乐章(板书)：今天我们欣赏的是每个乐意的片段，请同学们发挥自己的想象力，把每个片段所表现的音乐形象记在纸上，听完录音后，请大家讲讲自己的感想。(放录音)

(2)组织学生自由讨论，引出每段的主题思想，并给三个乐章各取一个标题。

(3)教师引导探索：引子：以深沉的叙事性主题，如同史诗般的陈述，引出了古代苏武牧羊的故事。第一乐章：“风雪”。坚定有力的合奏，引出了“苏武牧羊”歌曲的主题，描绘了北海边冰天雪地、荒无人烟的情景和苏武坚贞不屈与风雪搏斗的情景。第二乐章：“思乡”。表现了苏武对祖国山河和家乡父老的深切怀念之情。第三乐章：“荣归。”描写了苏武含辛茹苦，威武不屈，经过十九年艰苦生活的磨难，终于光荣地回到祖国，还表现了人们奔走相告、欢迎苏武回来的情景。

7、课堂小结(略)布置作业(略)

唱歌课要有音乐课的属性

唱歌课要有音乐课的属性，这是针对一些老师在唱歌教学中偏离正确的教学方向而提出来的。这些老师的课，有的形同政治课，有的类似文学课，也有的在音符的数学概念上转来转去……总之，他们的教学内容游离于歌曲的情感表现内容之外，因而失去了音乐课的审美教育意义。

客观地说，这些老师的本意是无可非议的。他们想在唱歌教学中加强政治思想教育，扩大学生的知识面，提高学生的双基能力。但是，从根本上看，他们的这类教学确实是失败了。

为什么会得出如此结论呢？

首先，这些老师片面地理解了在教学中加强政治思想教育工作的内涵。他们错误地认为：在唱歌课中加强政治思想教育，就必须像政治课那样向学生灌输马克思

主义思想。于是，他们把马克思主义的大道理掰开了、揉碎了、理细了，然后再拿来向学生说教。好像不这样去做，就会“削弱”、甚至会“取消”政治思想工作似的。实质上，这样做的后果不仅收不到预期的效果，还会引起学生对政治思想工作的逆反情绪，这不仅对教育工作无益，还会带来种种意想不到的害处。

其次，这些老师没有认清音乐与其他学科之间的关系。因此，在唱歌课中错误地把其他文化课的内容与音乐课的内容混同起来，甚至还以客代主。

再其次，这些老师对唱歌课的特殊规律缺乏正确的认识。他们忘记了对青少年应该在音乐中进行教育、应该通过音乐进行教育的原则，因而，往往把青少年引入单纯传授知识或机械地训练技能的活动之中。好像只有这样做，课堂教学才会有内容、有意义。否则，他们就会无计可施，显得一筹莫展。

针对上述情况，我们究竟该怎样认识唱歌课的属性问题呢？

关于唱歌课中的政治思想教育问题，在九年义务教育《全日制初级中学音乐教学大纲》中明确地指出：“唱歌是学生进行艺术实践，表现音乐的重要手段，是音乐教学的重要内容。”“教学中，要注意引导学生生动地揭示歌曲的思想感情，有理解、有感情地唱歌，以净化心灵，陶冶情操。”“通过‘寓教于乐’，潜移默化的艺术感染，对学生进行审美教育和思想品德教育。”上述观点，集中地指出了唱歌教学应该在音乐活动中进行，而思想教育应当在艺术实践活动中通过潜移默化的艺术熏陶得以实现。应该说，唱歌课的思想教育工作，不是侧重于说理及提高学生的理性认识上，而是侧重于音乐情感的

艺术表现上。这种教育深入学生的灵魂，是一种更高层次的思想教育。作为音乐老师，应该在唱歌课中把握住这个方向。

关于音乐与其他文化之间的关系问题，心理学家认为：音乐感是所有人文主义类型的才能中最有价值的一种才能。因为它不是高度专业化的或孤立的才能。相反，它与文化的广阔领域有着天然的、密切的联系。所以，音乐教育应当在广博的文化基础上进行。这对接受基础教育的青少年来说是非常有益的。之所以如此认识，又是因为：这种教育不是以培养专门音乐人才为目标，而是以培养个性完善的、全面发展的社会主义建设人才为目标的教育。为此，将音乐教学与其他学科有机地联系起来是很有必要的。

但是，音乐课终归是以音乐为主要教学内容的学科。无论它与其他学科有着多么密切的联系，其他学科只能是促进音乐教学的一种因素，而绝不能是取代音乐教学的因素。这不仅是音乐教学的特殊规律所决定的，也是基础教育的性质所决定的。任人皆知，文学、政治、历史、地理等学科，都不是以声音为素材，以时间为契机，以表演为手段，以情感表现为研究对象的学科，只有音乐课才是这样的。具体到唱歌教学中，分析歌词的文学内容、思想内容等，都是为了更好地表现歌曲的音乐情感服务的。假如取消了歌曲的情感内容及情感表现的话，音乐课的性质也就从根本上被改变了。所以，歌曲的表演内容、情感内容，是不可忽视的。

关于唱歌与音乐知识、音乐技能的关系问题，有些老师认为：音乐知识、音乐技能不过关，很难学好唱歌，当然，也就谈不上独立地学好唱歌了。其实，这是一种

只见独木、不见森林的见解。因为他们把局部看成了全局。试想，当一个婴儿学说话的时候，他们的父母是直接教他学说话呢？还是先教语法及发音方法，然后，再教说话呢？恐怕任何一个父母也不会做这种费力不讨好的事——先教语法及发音，待掌握了语法及发音之后再去教孩子说话。事实上，所有的人都是在学说话的过程中逐步掌握语法及发音方法的。同样道理，学唱歌犹如学说话，学音乐知识（尤其是学识谱）犹如学语法，学音乐技能（如：唱歌技巧）犹如学发音，不都是属于同类性质的事物吗？因此，在唱歌课中，艺术地表现歌曲的情感乃是教学的根本。如果硬把音乐知识、音乐技能凌驾于艺术实践之上，那将是舍本求末、本末倒置。这种本末倒置的做法肯定会把学生的学习兴趣引导到错误的方向上去的。所以，心理学家一再告诫人们：当学生学唱歌曲需要使用音乐知识或乐谱时，“我们给他刚刚够用的解释，足以使他为了实现一个希望达到的音乐结果，把乐谱当作一个工具来使用。”“学生逐渐掌握那乐谱，并不是靠直接学习它，而是靠在实际的音乐活动中使用它。”当学生唱歌时，“我们需要的是发展一种在音乐上有理解力的歌唱嗓音，而不是一个受过机械训练的机器。”上述观点，应该使我们认识到：在唱歌课中，一味地加大音乐知识的份量而不从事或削弱艺术实践活动，或者一味地在声乐技巧上搞机械性的训练而不去琢磨歌曲的艺术表现问题，实在是唱歌教学中很不明智的做法。

总之，唱歌课应该具备音乐课的属性。它既不能混同于其他课程，更不能被其他性质的课程所代替。因此，在唱歌课中按音乐课的客观规律进行教学是音乐老师义不容辞的责任。

唱歌教学中的表情问题

音乐——包括歌曲——是一种情感的艺术。歌曲的情感，不仅通过纯音乐的形式(如：旋律、节奏、和声、伴奏等)来表现，它还通过文学语言(如：歌词)的形式来表现。因而，它的情感色彩显得更突出，更易于被人们所接受。唱歌教学是通过歌曲的艺术形象及学生的审美活动来感染、教育学生的。而感染、教育学生的关键是歌曲的情感表现问题。所以，唱歌教学中的表情问题，是音乐教育中一个至关重要的问题。

决定歌曲表情的重要因素有哪些呢?主要有歌词、体裁、结构三项因素。

歌词是作者观察生活、表现生活的艺术结晶。它反映了作者的生活态度及情感。尤其是那些重要题材，就更加鲜明地表现了作者的立场、态度及爱憎。例如：《苏武牧羊》这首歌，通过歌颂苏武“心存汉社稷”、“留胡节不辱”的高贵品质，表达了作者乃至全中国人民热爱祖国的深挚感情。又如：《踏雪寻梅》这首歌，通过描绘雪中寻梅、赏梅的人物形象以及对梅花耐严寒、傲霜雪之特性的赞美，表达了作者不畏艰难、热爱生活的思想感情。可见，歌词是决定歌曲表情的重要因素之一。

歌曲的体裁往往与某种情感联系在一起。例如：进行曲的情感，常常是坚定有力、勇往直前的；舞蹈歌曲的情感，常常是欢快、活泼的；摇篮曲的情感，常常是慈祥、安稳、温存的……可见，歌曲的体裁也是表情的重要依据之一。但是，同一体裁的歌曲中，也有情绪例

外的现象存在。这是由于歌曲的内容及其特殊的情绪所决定的。例如：葬礼进行曲之有别于一般进行曲。

歌曲的结构——大至全歌，小到短句——都蕴涵着音乐的内容和美感。唱歌，就是要把它的内容及美感表现出来。所以，从某种意义上讲：歌曲的表情是歌曲的结构所要求的。美国心理学家穆塞尔和格连说：“表情是由音乐的结构要求它具有的，而每一种表情的细微变化的目的只是把那音乐结构中的美感和它的含义解放出来。”这种观点，不能说是没道理的。

为什么说歌曲的结构蕴涵着音乐的内容和美感呢？

首先，歌曲的节奏结构都在一定的拍子里运行。它有强拍与弱拍的结合方式，节奏型有疏有密，还有一定的速度、力度要求……因此，它必然体现出相应的情绪特点。以下面的两个短句为例：

显然，前者热烈、欢快，后者抒情、平稳。

其次，歌曲的旋律线也有其表情含义。上行的旋律，其情绪高涨、亢奋；下行的旋律，其情绪低落、松弛；平行的旋律，突出其节奏的情绪特点；波浪式的旋律，情绪起伏。仅此足以说明歌曲旋律线的表情意义。

再其次，歌曲的调式、调性，在色彩上能给人以明暗不同的感觉。在一般情况下，大调性的歌曲，情绪显得明朗；小调性的歌曲，情绪显得暗淡。可见在调式、调性上也有明显的表情作用。

最后，和声也具有渲染色彩的作用。因为和弦的稳定与否，协和与否、和弦的强弱、和弦的倾向性……都能形成明暗、疏密、浓淡等不同的音响效果，进而表现其特有的音乐情绪。

归结起来说，在唱歌教学中，教师应当从歌词、歌

曲的体裁、歌曲的结构等方面挖掘歌曲的美感因素，在学生的演唱活动中促使他们从内心深处掌握歌曲的节奏、旋律、调性及和声，追求恰如其分的表情，以达到在音乐中进行教育、通过音乐进行教育的目的。

那么，歌曲的主要表情手段是什么呢？

一、力度

歌曲中的力度绝不等同于物理学上的力度。如果人为地规定：多少个分贝算作强，多少个分贝算作弱，这样就未免太机械了；在音乐实践活动中也难于被人们所接受。尤其是人们的感觉常常有一种错觉，而且是被人们所接受的错觉。即：在一个极弱的声音之后出现的强音，比一个中强的声音之后出现的强音，其力度对比程度要鲜明的多。因此，歌曲中的力度总是相对而言的，绝对的强弱尺度是无法掌握的。

决定歌曲力度水平的不是教师的主观意愿，而是歌曲本身。例如：《毕业歌》的力度与勃拉姆斯的《摇篮曲》的力度，从整体上看，前者较强，后者较弱。这不是哪个人所规定的，而是这两首歌的内容、体裁、结构等多种情感因素决定了的。所以，歌曲的力度要根据歌曲本身及演唱者的具体条件而定。也就是说，教师要根据表现歌曲的需要及学生声带的承受能力，对歌曲的力度做出适当的、留有余地的选择。

任何一首歌曲都不会在同一个力度上始终如一地演唱下去。如果是那样演唱的话，那肯定是没有表情、没有审美价值的。因此，根据歌曲内容、结构、情感的需要，特别是歌曲情绪起伏及高潮部分的需要，设计歌曲的力度层次——哪一部分弱，哪一部分有起伏，哪一部分强，什么地方渐强，什么地方渐弱等——是表现歌曲

情感所必须解决的问题。

既然歌曲的表情需要有力度层次。那么,力度的变化,特别是细微的力度变化也是必需的了。这种细微的变化,可能是渐变的(渐强或渐弱),也可能是突变的。一般是随着歌曲情绪紧张程度的增强,力度呈现渐强状态。其中,上行旋律很自然地带有这种趋势。相反,随着歌曲情绪紧张程度的松弛,力度呈现渐弱状态。其中,下行旋律也很自然地带有这种趋势。值得注意的是:凡是渐变的力度,都应当选择一个适当的倾向顶点,以便于在演唱时掌握渐变的幅度。此外,当歌曲情绪需要强烈对比的时候,力度也可能发生突变。例如:

二、速度

能否恰如其分地表达歌曲的情感,适当地掌握歌曲的速度是很重要的。在一般情况下,欢快活泼的歌曲,需要较快的速度;抒情平稳的歌曲,需要适中的速度;低沉压抑的歌曲,需要较慢的速度。假如,歌曲的正常速度被改变了,那么,它的情绪也就被改变了,严重的时候,还会歪曲歌曲的形象、破坏其应有的情感。所以,适当的演唱速度是表达歌曲情感的重要手段之一。

在唱歌教学中,常常发现这类情况:一首很优美的歌曲,被拖沓的速度糟踏得不像样子;或者,一首很欢愉活泼的歌曲,被匆匆忙忙地唱完了事,甚至听不清唱的是什么。这类拖沓、急赶的演唱,破坏了歌曲原有的情感。失去了它应有的审美价值。

为什么会有这类情况产生呢?是不是只要改变一下速度就能解决问题呢?应该说,问题远不是那么简单。这是因为:不正确的速度只是外在表现,而本质的问题是老师不能正确地掌握歌曲的节奏,更不能正确地引导学

生掌握歌曲的节奏。所以，只改变一下速度并未从根本上解决问题。要想从根本上解决问题，必须从正确理解歌曲的情绪、正确地掌握歌曲的节奏入手。否则，无论怎样改变，都只能治标而不能治本。

三、音质

在唱歌教学中，所谓良好的音质是与学生的自然声相对而言的。也就是说：学生在唱歌时控制噪音的动作是完善而自然的，能够正确地控制呼吸、发声、咬字吐字，知道并能够使用头声、发出的声音圆润动听，能够正确地控制歌曲的旋律、节奏、力度、速度，有意识地表现歌曲的情感……总之，只有让学生恰到好处地使用噪音，他们才有可能得到良好的音质。

在中小学，唱歌教学中所说的好音质与专业音乐教育或歌唱家的良好音质，在性质上有着鲜明的区别，二者不能相提并论。因为普通音乐教育与专业音乐教育的目标不同，教育对象不同，教学内容不同，教学方法不同，教学设备条件不同……普通音乐教育的目标是培养高素质的、全面发展的社会主义建设人才，而不是培养专业声乐人才或歌唱家。所以，唱歌教学应当促使学生对歌唱有兴趣，掌握必要的音乐知识和音乐技能，培养其正确的审美观点，从而具备较高的音乐审美能力。

为使学生在唱歌教学中得到良好的音质，应该在上述基础上确定适当的标准，采取相应的措施。舍此而单纯地搞声乐技术训练，势必会造成普通音乐教育脱离正常轨道的严重后果。

如何在唱歌教学中进行表情教学呢？

一、用审美的态度质疑、释疑

在唱歌教学中，激发起学生对所学歌曲的兴趣是搞

好教学工作的重要前提。因为只有学生感兴趣或感到需要的事物，他们才会产生学习的欲望，具有学习的动力。也只有在这种前提下，教学才有可能成功。相反，学生感到没兴趣或不需要的事物，他们就很难产生学习的欲望，也很难具有学习的动力。在这种前提下，教学活动很可能夭折、失败。所以，在教唱歌曲的全过程中，教师应该时刻注意激发、培养、发展学生的唱歌兴趣。

欲想激发、培养、发展学生唱歌的兴趣，教师就要在引导学生用审美的态度对教学活动进行质疑、释疑上下功夫。例如：在学唱新歌时，教师在范唱（或播放录音、唱片）之前，要求学生注意这首歌的词、曲、节奏、情绪、表现手法等，要他们记住：歌曲留给自己哪些美的印象。听过范唱（或录音）之后，引导学生简单地议论一番，然后在学唱的过程中加深体验歌曲中美的真谛，塑造美的音乐形象。又如：学生在学歌过程中常常会在节奏上、音调上出现失误。对这些失误，教师的直接批评总不如用审美的方法作比较效果好。因为用审美的方法比较正误之间在情绪效果上的差异，让学生做出美的判断与选择，会引起学生积极的反应，并会在唱歌实践中加以解决。再如：学生在识谱过程中，教师往往把注意力放在它的音准、节奏等问题上。应该说，这种注意是必要的。但是，专一地、单纯地解决学生的音准、节奏问题，往往会导致学生学习兴趣的低落。如果教师把注意力放在怎样把旋律唱得更美些、把节奏的情绪表现得更好些，顺带地解决音准、节奏问题，效果会好得多。因为教师把学生引进了审美质疑、释疑的活动之中，学生感受到了识谱的实用价值及审美意义。所以，他们的学习兴趣也就不会低落。

二、明确审美的是非标准，树立正确表达歌曲情感的榜样

学生有表情的歌声是不会自发而来的。因此，从理性上认识歌曲表现中的审美是非标准是很重要的。引导学生讨论：歌曲美在哪里？怎样才能表现出歌曲的美？这将成为学生艺术实践活动中的认识基础。应该说，没有这种认识基础，学生的艺术实践将是盲目的，也是不会产生积极的审美教育效果的。

当然，理性的认识务必要在唱歌活动中具体地表现出来。否则，这种认识就会半途而废、劳而无功。为此，在学生唱歌过程中要不断地提出明确的要求，并且要逐步地加以解决。在这个过程中，树立正确表达歌曲情感的榜样是很必要的。例如：教师的范唱、学生的演唱、歌唱家的录音等，都能起到这种榜样作用。其中，教师正确、有表情的范唱具有特殊重要的意义。

三、自始至终地坚持表情教学

在唱歌教学中，有些老师似乎有着一整套“成熟”的教学模式。即：先教歌谱，再教歌词，最后处理表情。表面看来，这是很有道理的。而深入分析的话，它是建立在以知识、技能为中心的观念基础上的。这种观念既脱离培养全面发展的社会主义建设人才这个教育目标，也脱离学习欲望来源于学生对音乐美的兴趣及需求这条心理规律。

教唱歌曲，应当自始至终、始终如一地坚持表情教学。即：学生在聆听范唱，学唱歌曲，创造性地复习、表演歌曲这个全过程中，都应当围绕着表现歌曲美好的思想感情而工作。学歌谱、唱歌词，不是为了解决知识、技能上的难题，而是为了表露自己内心的真情实感。因

此,它是建立在以审美教育为核心的教育思想基础上的。它的目标是:培养德、智、体、美、劳全面发展的社会主义建设人才。它的教学特点是:在唱歌活动中进行教育,通过唱歌进行教育。

比较地说,上述两种教学方法绝不是方法上的一般差异,而是教学观念上的本质差异。如果深入地比较其教学方法上的差异,人们不难发现,这些差异是由于教学观念上的本质差异所造成的。

器乐教学实验方法

一、器乐教学的类型

从普及音乐教育、提高民族文化素养的角度来看,大面积开展器乐教学的意义更为重大。我们的目标是在全面进行器乐教学的基础上,开展课外的乐队活动,将普及与提高结合起来。学校的器乐教学(主要是普通教学班)大体可分为以下几种类型:

(一)节奏乐器

常见的节奏乐器高音声部中音声部低音声部三角铁
木鱼

碰铃小响板

铃鼓串铃

钹或吊钹

小鼓沙锤鼓大鼓大锣

我国民族打击乐器种类繁多,音色丰富,具有极强的表现力。其中多可用于音乐教学,如堂鼓、小鼓、板鼓、大锣、小锣、铙、钹、木鱼、梆子、拍板等。各地

各民族还有许多民族打击乐器,如手鼓、长鼓、锣、铜鼓、腰鼓、竹板、萨巴依、霸王鞭等等。

在种类繁多的节奏乐器中,需按教学班的规模,按照一定的配置原则选择使用。

(二) 简易教学乐器

目前较多采用的简易乐器,主要有口琴、竖笛和木琴、钟琴(铝板琴)等。

(1)口琴:具有固定音高、易学、廉价等特点,其不足在于音域窄、难于吹奏连音、只能采用固定调吹奏等。近年来我国普通学校器乐教学中口琴教学得到迅猛发展,说明了它适合我们的国情。

(2)竖笛:它是西洋长笛的前身,后广泛地运用于普通教育。

我国的六孔牧童笛,音色优美、简单易学,又富有民族特色。其指法与民族乐器横笛(曲笛和梆笛)极为相近,与侗族的侗笛、彝族的竖笛、朝鲜族的短箫也很相像。国外普遍使用的八孔竖笛与目前国内使用的六孔竖笛在教学中各显所长,可以说竖笛是世界范围内普通学校器乐教学中最被广泛采用的乐器。

(3)木琴和钟琴(铝板琴):木琴原是西洋乐队中的打击乐器,由于它的技巧性低,易于演奏,有固定音高,在课堂的合奏中常与竖笛、键盘口琴一类簧乐器等合奏,木琴可作节奏型的和弦伴奏,也可作有特色的旋律演奏,使乐曲表现力更为丰富。钟琴(铝板琴)在合奏中的音色效果很有特色,具有穿透力的华丽高音使合奏大为增彩,故木琴和铝板琴均可在教学中广泛使用。

(三) 奥尔夫乐器

奥尔夫教学体系中节奏乐器占很大的比重。这些乐

器有：三角铁、钹、小钹、指钹、串铃、西斯特(用小竹棒制成方形架，上有小钹)、沙锤、椰壳、响木、双响筒、响板、敲击棒(两根红木制成的木棒，可交叉或垂直相击；或两根竹棒，水平状相互碰击)、蛙鸣筒、手鼓、铃鼓、双面鼓、小鼓、大鼓、定音鼓、邦戈(成对地联在一起的圆柱状或圆锥状单面鼓)、玻璃杯演奏、音条乐器。此外，还使用竖笛、吉他、大提琴或低音古大提琴和特别为儿童演奏的低音拨弦乐器——波尔动。其中音条乐器是奥尔夫乐器的主要部分。音乐乐器包括木琴、钟琴、钢片琴。

奥尔夫乐器已形成自己独特的体系，从幼儿园到中学都可使用。还可将奥尔夫乐器与其他简易乐器、节奏乐器等配合使用。

(四) 键盘乐器教学

作为中小学、幼儿园课堂教学使用的键盘乐器，主要有键盘口琴(亦称口风琴)和合奏手风琴。

由键盘口琴和合奏手风琴、口琴为主体，辅之以节奏乐器等组成的“簧乐器合奏”具有音准好、音色美、音域宽、表现力丰富的特点，且简单易学，适于合奏。

二、器乐教学要先易后难注重合奏

在进行器乐教学时，首先要指导学生形成正确的演奏姿势和科学的演奏方法，如打击乐器的敲击位置，竖笛、口琴的口形、气息、指法等。同时应注意由易到难、循序渐进的教学原则。在进行竖笛、口琴教学时应从最容易演奏的音(或指法)开始练习，如六孔竖笛的第五孔(从下向上数孔)、八孔竖笛的第七孔是指法简单、最容易演奏的音。

从最容易演奏的音开始练习，学生在初学时就能感

受获得成功的愉快，从而确立学习乐器的自信心。如果不是这样而是从音阶开始练习，那么，学生一开始就会遇到难演奏的音，从而给他们带来困难并失去学习的兴趣。

当学生会演奏三、五个音时，教师即可引导他们演奏简短的乐曲。

学生学习乐器的目的是为了表达音乐，而不是学习复杂的演奏技巧，因此教师在教学中应尽早地与演奏乐曲结合起来，使学生在演奏实践中获得表现音乐的乐趣。相反，如果单纯地强调技巧练习，过多地进行机械操练，那么必然使学生感到枯燥乏味。

器乐教学中还应加强合奏练习。通过不同乐器的音色，不同声部的音响的集体合奏，更能体现音乐富有的魅力。

合奏练习时首先要考虑各种乐器的配置：（根据乐器的音色、性能分成高、中、低组）可以是各种打击乐器的合奏；也可以是有固定音高的某一种或几种简单乐器分成几个声部的合奏；还可以是打击乐器与有固定音高的简单乐器的合奏；或班级中由个人演奏好的同学独奏，大家为他伴奏；或部分学生演唱，部分学生伴奏等。总之，合奏的形式是多种多样的。

学生初学乐器时，即可加入简单的合奏练习，以培养他们多声部的乐感。合奏乐曲各声部的旋律和打击乐器的节奏应该是很简单的，但各声部合奏的音乐效果又是很出色的，这样才能激发学生的演奏兴趣。

器乐教学要与唱歌、识谱、欣赏教学相结合。有些歌曲可以演唱，也可以演奏，或用乐器伴奏，从而丰富表现音乐的形式，使音乐教学更加生动活泼。器乐演奏

使学生与乐谱建立了更加密切的关系，对学生的视唱、听音都有促进作用。在音乐欣赏中，一些名曲的主题旋律也可以让学生用乐器演奏出来，使学生加深对音乐的理解，并增强欣赏活动中的参与意识。

三、中小学器乐教学

随着音乐教育的不断深入发展，器乐教学从作为少数学校教学改革实验，到列入中小学音乐教学大纲，成为中小学音乐教育的重要内容的一部分。这件事表明我们的音乐教育有了一个重要的发展。提出“乐器进课堂”的口号虽然只有十来年的时间，却结束了近百年的“音乐课就是唱歌课”的历史，中小学音乐课的面貌将要发生显著的变化。

现在，摆在我们面前的问题，不是“要不要开展器乐教学”的问题，而是“如何推进、落实器乐教学”以及“怎样更好地开展器乐教学”的问题。由于在全国范围内推动器乐教学是一个新的课题，故对于中小学器乐教学的性质、任务、内容与方法等方面，都还有一些值得深入探讨的课题，对有些课题还有一些不同的认识。

1、关于中小学器乐教学的性质与任务

小学与初中阶段属于义务教育，也就是面向全体适龄儿童的、必须接受的教育。义务教育阶段的音乐教育是为了提高全民素质的普及教育。音乐教育中的器乐教学同样是面向全体学生的音乐文化教育。因此，我们的“课程计划”中，无论是“学科课程”（一般称为课内教学），还是“活动课程”（一般称为课外活动），音乐教育都是面向全体学生的音乐文化普及教育。这就决定了中小学音乐教育中的器乐教学的性质。

由此性质出发，中小学的器乐教学是面向全体的，

而不是为个别学生或少数学生的器乐教学。我们在实际音乐教学和音乐教学的指导研究当中，必须把主要的力量放在“面向全体”、“推动大面积”开展器乐教育上面。我们现在面临的主要任务是推动落实大纲规定的面向全体的器乐教学。这是一项十分艰巨的任务。

同样，由于中小学器乐教学的性质决定了中小学器乐教学是“音乐文化”教育而不是“专门技术”教育。所谓“音乐文化”教育就是通过音乐学习，包括器乐的学习，丰富学生的情感，培养审美的能力和情趣，提高人的文化素质。音乐学习的过程就是为了丰富学生的音乐体验，培养和发展音乐的感受、表现和创造能力。因此，我们的音乐教学，包括器乐教学必须富有美感，要有趣味性，必须在丰富多彩的音乐实践活动中进行审美教育，进而进行思想品德的熏陶和感染。而不能把音乐教育视为一种“知识教育”或“技术教育”，把音乐教学，包括器乐教学变成一种枯燥的技能训练过程。

2、关于器乐教学的内容与方法

中小学器乐教学的内容主要包括两个方面：一是选用“教育用乐器”；一是进行浅易的合奏教学。

大面积推动器乐教学，必须选用“教育用乐器”，从当前我们的实际情形来看，适合于中小学课堂教学的乐器主要是以下几种：

(1) 打击乐器(节奏乐器)

节奏乐器尤其适合于小学低年级。小学中年级以上乃至中学，仍可适当选用。中年级以上还可以与其他乐器相配合使用。节奏乐器与唱歌相结合，有很好的效果。

应该大力提倡在教师的指导下，学生自制节奏乐器，“因陋就简、自力更生”，利用生活中的代用器，废品利

用。只要积极想办法,无论条件多么简陋,都有可能创造出许许多多“自制”节奏乐器的。这不仅是为了节省开支,教育学生发扬勤俭精神,而是一种培养学生创造精神和创造力的教育活动。一些经济发达国家也注重学生自制乐器,这一点值得我们借鉴。

木琴和铝板琴亦可归入打击乐器。它们有准确的音高,操作技术简单,音色效果好,十分适合中小学音乐课上使用。唯目前价格较贵,有条件的学校应设法尽早引进课堂中来。一般说,在音乐教室里,配备两、三架木琴和一、两架铝板琴就够用了。

(2) 竖笛

目前我国各地竖笛教学正在迅速发展。八孔和六孔竖笛均可用于中小学音乐教育(小学宜在三年级以上使用)。六孔竖笛不仅具有民族化的特点(与中国笛指法基本相同),而且吹奏技术比较容易。

(3) 口琴与其他簧片乐器

口琴在全国各地也得到较快的发展。口琴与竖笛之所以被广泛采用,除了乐器自身的特点之外,还有一个符合“我国当前国情”的长处。限于经济发达的程度,学生自备且又不能超出经济能力。在此情况下也只能选择这两件乐器。

口风琴兼有口琴和键盘的优点,同样是簧片发音乐器,在教学中效果甚好,唯价格稍高,学生自备尚有一定困难。这是一种大有前途的“教育用乐器”。有条件的学校可由校方购置一小部分作合奏时使用。

合奏手风琴(或手风琴)也是簧片乐器,合奏手风琴是四架琴为一组的、无低音伴奏的手风琴,四架合起来的音域超过钢琴。减去了左手低音,集中于风箱控制,

十分便于学生使用，且注重于合奏时的相互配合。只是目前价格稍高。学校可利用现有的手风琴和个别学生自备的手风琴来参加合奏。

教学班的器乐教学一定要开展合奏教学。采用上述的打击乐器、竖笛、口琴与其他簧片乐器，再加上教师的键盘乐器，就可以进行合奏教学。

单纯的齐奏是缺乏音乐表现力的。多声部的各种音色的配合，各声部的和声效果，其优美的效果是齐奏所不能相比的。

教学班的器乐教学要在合奏方面下功夫，而不是在学生个人独奏的技巧上下功夫（对个别学生在课外可以进行辅导，使之提高独奏或重奏水平），这也是一个器乐教学的方向性问题。

为了更好地开展课堂合奏，教师要考虑乐器的选择与配置以及合奏谱的编写（配器法知识）。只要朝这个方向努力，这些都不难解决。

可以从歌唱教材中选择少数（每学期三、四首为宜）歌曲加以改编，使之成为器乐曲或歌唱的伴奏曲。但并不是每首教材歌曲都适用于器乐演奏练习。

器乐教学的方法，包括乐器演奏的教学方法和合奏的教学方法两个方面。教授乐器的演奏技术是必要的，但是每周只有一两节音乐课，音乐课上只有 20%左右时间进行器乐教学，进行“有难度”的演奏技术训练是不现实的，因此，只能是进行“浅易的”“渐进的”技术教学。激发学生学习的兴趣，打下最基础的技能，让学生参加简单的合奏活动，让他们在课余自己去提高。

教师要在训练器乐合奏教学上多下功夫。这里有许多方法有待我们去探索、创造、总结。如何指导学生进

行合奏，这是器乐教学的重要课题。从配器到指挥，有一整套有待我们去探求的“学问”。

欣赏教学实验方法

一、音乐欣赏教学的要点和方法

（一）应该由表及里、由浅入深地进行音乐欣赏教学

音乐欣赏教学必须循着“外部音响感知→想象联想→情感共鸣→理解认识”这一由表及里的心理反映过程，引导学生从音响感知入手，逐步展开想象、联想并引发情感共鸣，最后理解音乐作品的思想意境，即从喜听到动情，从动情到理解，使学生逐渐由低层次的直觉欣赏向高层次的情感欣赏、理智欣赏发展。

其次，音乐欣赏的曲目安排要做到由小到大、由易到难。具体地说，在欣赏作品的形式上，可以从声乐曲或小型器乐曲开始逐渐向大型声乐作品、器乐作品过渡。在音乐作品的国别上，可以先多欣赏我国的音乐作品，然后逐渐增加外国曲目的比例。在音乐内容及形象方面，可以从易于理解的有标题音乐作品入手，逐步开拓无标题音乐作品的欣赏领域。

（二）应灵活多样地设计音乐欣赏课的课型

音乐欣赏教学的内容很多，要使学生有效地感知、理解音乐和增长音乐知识，就应该根据音乐欣赏教学不同内容与特点，设计最佳的音乐欣赏课课型。

（1）以题材为中心。这一课型以某一题材为中心，将不同表演形式的声乐、器乐作品组合在一起进行音乐欣赏教学。例如，以“赞美伟大祖国”这一主题为中心的

音乐欣赏课，就可将独唱曲《我们爱你，中国》、领唱合唱曲《我们的祖国》、合唱曲《歌唱祖国》、二胡协奏曲《长城随想》等相同题材、不同表演形式的声乐、器乐作品组合起来进行教学。这种课型内容统一，能使学生从不同表演形式的音乐作品欣赏中，集中体会、理解音乐家是如何运用不同音乐表现手段来表现共同的音乐内容与主题的。

(2)以演唱(奏)形式为中心。这一课型将同一音乐表演形式而内容、主题不同的音乐作品组合在一起开展音乐欣赏教学。例如，以“独唱”为中心的音乐欣赏课，就可将男声、女声、童声不同声部、不同历史时期、不同国别、不同风格的独唱曲组合起来进行教学。这种课型除了有利于学生学习、了解不同音乐表演形式的有关知识之外，还能使学生欣赏不同演唱(奏)表演形式的经典音乐作品，拓宽音乐视野。此外，合唱、重唱、独奏、合奏等音乐表演形式也可按此类音乐欣赏课的课型进行教学设计。

3、以音乐作品的曲式与体裁为中心。这一课型将同一曲式结构或乐曲体裁的音乐作品组合在一起进行音乐欣赏教学。例如，将三段体音乐作品组合在一起，进行以“三段体”音乐作品为中心的音乐欣赏教学；或者以“进行曲”体裁为中心开展欣赏教学。这种以曲式与体裁为中心的音乐欣赏教学内容还可以有许多，如“变奏曲”、“协奏曲”、“圆舞曲”、“摇篮曲”、“组曲”等等。这种课型除了有助于学生了解音乐曲式与体裁的有关知识外，还可以使学生充分了解到音乐内容与音乐表现形式的相互关系。同时，通过对各种曲式及体裁的音乐作品的欣赏，让学生感受到音乐的形式美。

中国民歌欣赏教学课例

教学目的

1、通过本单元教学，引起学生对我国丰富的民族民间音乐的重视，激发学生喜爱中国民歌的感情，培养学生的审美情趣。2、初步学习和了解民歌的源流、类别及主要特点。3、探讨民歌与音乐创作之间的关系，激起学生深入学习民歌的愿望。

教学过程

【第一课时】组织学生自学《中国民歌》教材

(一)要求学生作简单的摘记，初步懂得以下几个问题(20分钟)：1、什么是民歌？2、民歌发展的历史概况。3、民歌的种类，民歌的基本特点。

(二)分小组讨论(15分钟)：1、我们曾欣赏过哪些民歌？2、我们会唱哪些民歌？

(三)由各小组选派一名代表进行交流：比一比，哪一组听过的民歌多？赛一赛，哪一组会唱的民歌多？

教师小结：民歌是我国人民宝贵的文化遗产。作为高中一年级的学生，有必要懂得这方面的文化知识。学习民歌，既可以扩大同学对于祖国文化历史方面的视野，也是一次审美能力的锻炼。深信同学们能和老师通力合作，共同探求音乐的真谛。

课后补记：由于学生的强烈的求知欲，在讨论中，各小组的同学都想把自己小组听过的和会唱的民歌数字增多起来，他们的学习情绪热烈，课堂气氛活跃。但是，他们会唱的民歌很少。多数学生只会唱《嘎达梅林》，还

有些学生会唱《卖汤圆》。

【第二课时】学唱民歌

(一)介绍四川山歌《太阳出来喜洋洋》，边唱，边分析，要达到以下目的：

1、了解此首歌曲所属的类别、曲式结构(乐句、乐段)、调式。2、体验歌曲中叙述的情、景、物和唱腔(旋律的走向)等。3、分析在这首民歌中所刻画的形象及所表达的心情。

(二)学唱《太阳出来喜洋洋》

课后补记：同学们经过第一阶段的知识性学习，在思想感情上较自然地改变了对民歌认识上的不足与偏见，开始对民歌学习产生兴趣，能自觉地、积极地参加学习。他们学唱《太阳出来喜洋洋》，歌声嘹亮、情绪热烈，表达出热爱劳动、热爱生活的真挚感情。与此同时，在学唱民歌的过程中，应用已掌握的音乐基本知识，进一步理解这首民歌的内涵和外延，为正确理解民歌与音乐创作之间的关系做了铺垫。

【第三课时】欣赏民歌

(一)欣赏活动：使学生感受中国民歌的不同风格及地方色彩。欣赏一部分用中国民歌改编的声乐、器乐作品。1、《杨柳青》：江苏、安徽、浙江等地的民间小调。2、《放马山歌》：云南山歌。3、《澧水船工号子》：湖南民歌。4、《吉祥的好时光》。5、《小白菜》：河北民歌。6、《沂蒙山小调》：山东民歌。7、《嘎达梅林》：内蒙古民歌。8、无伴奏合唱《牧歌》：内蒙古自治区东乌达盟民歌。9、歌剧《白毛女》选段：《打过了三更》、《北风吹》。10、交响诗《嘎达梅林》选段。

(二)分析总结：以上10首欣赏曲目，从第一至第七

首，为几种不同类型、不同风格、不同地区的民歌。从第八至第十首是以民歌为素材进行改编的歌曲或乐曲。它们的类比性较强，为我们第四阶段的学习做好了准备。

【第四课时】学习研究民歌和音乐创作之间的关系

（一）组织学生讨论：（由科代表主持）1、什么是民歌？2、民歌与音乐创作的关系是什么？

（二）小结：课后补记（略）

总之，学习《中国民歌》，使学生增强了对中国民歌的感情，诱发了学习中国民歌的兴趣，扩大了音乐欣赏领域，提高了对音乐的鉴赏和审美水平。

中学五线谱教学

中学音乐课教五线谱，对小学阶段没打好简谱乐理与视唱基础的地区来说，遇到的困难更多一些。我们就是在这种条件下，自1981年暑假后在初一、初二共十一个班级的音乐课上进行了五线谱教学。一学期后初见成效，期末按严格、正规的个别面试方式对所教班级550人进行了C调的线谱视唱考查，得“优秀”与“良好”者占多数；“及格”者少数；“不及格”者没有。以上成绩与效果，对教者本人是个鼓舞，同时也总结出初步经验如下：

1、运用《识谱歌》进行入门教学。

这首歌的歌词，第一句就提起了学生的兴趣和信心，下面各句又把五线谱的识谱要领都讲清楚了。学生经过反复歌唱，既记得牢，印象深刻，又可为往后学习随时提供对照；它的曲调也不难，而且词曲溶于一体。我们

是在高音谱号、线间位置、音符写法等最基本的乐理常识集中讲了两课时后，就立即先教这支歌，充分发挥了这支歌的作用的。

2、教乐理要多用形象化语言。

“符干朝下时，符干要从符头左边贴上去；符干朝上时，符干要从符头右边贴上去”的书写规律与“符尾则永远朝右飘”一气呵成地教。怎样使学生记得牢呢？我们说：“因为风向永远来自谱号，而谱号总是在每行曲谱的左边，所以符尾永远朝右飘。”这就不仅使学生永记不忘，而且把他们在作业中从第二行谱起往往容易忘记写谱号的毛病也改掉了。又如，在讲解“符尾为什么要相连，按什么原则相连”时，我们告诉学生：符尾相连，是按一拍为一组的原则的。一个拍子好比一张整票，就好象是哥儿俩的半票并起来的一张整票，就是老大买了一张半票，老二老三年龄更小，各买了一张 $1/4$ 票，哥儿仨并起来是一张整票。在讲乐理时，符尾是单个儿朝右飘的，那是为了便于讲清时值；放到具体曲子里，符尾要按拍子相连，看谱时就很清楚而不零碎，方便得多。

音乐教学法本来就为我们规定有“形象化教学”这一原则的，教师应该在课堂上根据教学效果的需要，千方百计创造性地寻找形象的比喻，使学生易于接受，便于巩固和记忆。

3、充分利用线谱特具的视觉形象与听觉形象相一致的优点来为视唱教学服务。

线谱比之简谱有一大优点是：谱面所显示的符头位置与实际音高的相对高度是一致的，这就便于我们充分运用视觉形象与听觉形象相结合的原则来为视唱教学服务，引导学生从整个音列的进行方向迅速判明下一个音

该唱什么。但在这过程中应注意，由于个别学生在小学就没打好基础，连音阶的上下行各是什么唱名顺序都背不出，头脑里也就无所谓哪个音“高”，哪个音“低”的概念。对这种学生，要特别加强辅导，先从“音的阶梯表”背熟、唱准做起。

4、及早引导学生在视唱中学会把一系列音“成组成组”地看的本领，即一眼就把一拍的音全看下来。

试以如下两小节为例：

学生一见密集的十六分音符，往往未唱先就慌了。我们就引导他们先根据《识谱歌》的“下加一线 C 高 Do”这句，认准第一个音是 Do，下面就叫他们不要一个音一个音孤立地去想了，只要看这一系列音的进行方向，都是按音阶顺序级进向上的，要求他们在嘴唱 Do 时，一眼就把底下的 ReMiFa 和第二拍重复的两个 So i 全看下来！第二小节，仅仅是第二个音向下绕一绕，基本线条也是级进向上的，也应当一眼把它们全看下来！由于注意培养学生把一系列音成组成组地看的本领，学生视唱能力提高得就较快。

5、不主张学生在五线谱下方空档注简谱。

这道理与英语老师不主张学生在学英语时用汉字注音一样。我们认为学五线谱若注上简谱，视唱时学生依附着简谱，注意力会全被简谱所吸引，甚至连五线谱看也不看，这对于五线谱的识谱教学非常有害。

以上只是我们个人的教学体会，不一定正确，提出交流以求帮助提高。中学音乐教学实验的组织工作探索

一、音乐教学计划的制订

制订科学的、切实可行的音乐教学计划，是实现音乐教学目的的基本保证。音乐教学计划主要包括学年或

学期计划、单元计划和课时计划。

(一) 学年或学期计划

学年或学期计划应根据音乐教学大纲, 对各年级、各学期所规定的音乐教学任务及要求制订。它应包括: 时间、班级、任课教师、总学时、周学时、授课学时、复习学时、考核学时、所用教材名称及版本、教学任务及要求、学生基本情况、主要教学措施、一学期的教学进度等内容。

(二) 单元计划

中学音乐教材按照中学音乐教学大纲所规定的教学内容与要求, 分为若干包含具有内在联系的、不同教学内容所组成的教学单元(有些教材称为课)。一个单元(或课)一般需要二或三个课时去完成。

现以 1990 年 10 月由人民教育出版社第二次印刷的全日制初级中学课本——《音乐》第四课为例说明。它包含唱歌、音乐知识(基本乐理)、基础练习(视唱、练耳)三个部分。歌曲有《我们有一个月亮和太阳》, 是 D 大调变拍子的二部合唱; 音乐知识的内容有 D 大调在键盘上和五线谱上的位置; 基础练习的内容有视唱 D 大调的旋律和二部视唱练习, 以及在五线谱上听记 D 大调的简单旋律。它们由此组成了一个单元, 本单元的要求是: 在学唱歌曲《我们有一个月亮和太阳》的同时, 进行 D 大调有关知识的学习、视唱练耳的练习和二声部合唱的训练。各部分的教学内容要互相渗透、互为作用, 以保证本单元教学任务的完成。这一单元的教学时间为两课时。

单元计划应根据教材内容和学期的进度安排来制订。它应该包括教学日期、班级、教学时间(几课时)、单元题目(课题)、教学目的、教学重点和难点、教学方

法、教具准备(制作)等。

(三)课时计划

课时计划即教案(教学方案)。它是单元计划的具体实施方案。只有认真执行精心设计的课时计划,才能使音乐教学有目的、有步骤地进行,保证教学任务的圆满完成。

编写课时计划是创造性的劳动,一定要研究实效,不能一律化、程式化。教师应根据单元计划的各项要求,认真钻研教材,深入了解学生实际,根据不同的教材、不同的教学要求及不同的教学对象,设计和编写出切实可行的课时计划。同一教材内容,在不同的班级可以有不同的课时计划。课时计划一般包含下列内容:

(一)日期:授课时间(年、月、日、星期、节次)。

(二)班级:授课班次(年级、班)。

(三)课题:授课的主要内容。

(四)教学目的:根据单元,计划、设计本课时具体的教学目的和要求。

教学目的应该包括思想政治教育和知识、技能教学两个方面。如歌曲《雪绒花》的教唱,其教学目的可以设计为:

1、通过学唱二声部的《雪绒花》,对学生进行协作精神和热爱生活的教育。

2、通过二声部合唱训练,使学生能较好地做到音色统一、声音和谐、音高准确、吐字清楚。

又如:以进行曲为教学内容的欣赏课(《运动员进行曲》、《中国人民解放军进行曲》、《马赛曲》、《义勇军进行曲》等),其教学目的可以设计为:

(1)初步了解进行曲的特点、艺术功能和社会功能。

(2)对学生进行革命传统教育。

(五)教材分析：是对本课时的教材内容作实事求是的分析，挖掘其包含的思想性、科学性、艺术性以及教材内容之间的内在联系，确定教学的重点和难点。如对歌曲《雪绒花》的分析：

1、歌曲《雪绒花》是美国电影《音乐之声》的插曲。“雪绒花”是禾本科植物大绒草开放的花朵，白色、晶亮，它是国家兴旺的象征。歌曲作者通过对雪绒花的赞美，表达了“祝愿祖国万年长”的心声。

2、《雪绒花》运用了 3/4 拍子，明快而富有朝气，这种节拍形式为歌曲情绪提供了活泼、欢快的因素。

3、歌曲旋律优美、流畅，一气呵成。第十七小节在旋律中起到了承前启后的作用，两个八分休止符的运用很有特点。第二声部的前十六小节，曲调进行比较平稳，十七小节至二十四小节起伏较大， $\sharp F$ 和 bB 两个变化音的运用，使歌曲有了新意，增添了和声色彩。

4、重点是二声部合唱的训练和歌曲情感的处理。难点是八分休止符的停顿、变化音的音准和两个声部的和谐演唱。

(六)教学过程：教学目的要通过教学过程来完成，而教学过程则要充分体现教学目的。教学过程是由教师的教和学生的学组成的双边活动过程。它一般可分三个步骤：准备活动，发展活动和综合活动。

1、准备活动。为上好音乐课，应引导学生作好心理上和生理上的准备活动。如：可让学生作颈部活动、全身的放松活动、呼吸练习等；可进行集中学生注意力的发声练习，使学生的呼吸器官、发声器官、共鸣器官得到运动；也可进行一些辅助练习，如节奏练习、视谱练

习、解决难点的练习，复习和新教材有联系的旧教材内容等。

2、发展活动。导入新课，激发学生学习的愿望，在学习活动中发展思维，完成学习任务。仍以教唱《雪绒花》为例，可设计进行以下活动：

(1)教师分声部范唱《雪绒花》或让学生聆听《雪绒花》的录音；

(2)练唱《雪绒花》曲谱，分声部练习；

(3)强调主旋律中两处八分休止符的停顿，注意第二声部中 $\#F$ 、 bB 音的音准；

(4)二声部合唱曲谱，注意两个声部演唱时的声部和谐；

(5)朗诵歌词并正音；

(6)分声部、完整地演唱《雪绒花》。

3、综合活动。通过多种活动(听、唱、奏、动、答、议、写等)，复习、巩固所学内容，显示掌握运用知识、技能的能力，体现教学目的的圆满完成。

(七)教具准备：根据本课时的教学要求准备教具，如小黑板、自制图片、有关挂图、有关乐器，以及所需的收录机、放像机、电视机、幻灯机、盒式录音带、盒式录像带、幻灯片等教学器材。

(八)教学后记：是对课时计划完成情况及教学效果的自我评估，是对执行课时计划过程中存在的突出优点或失误及其他问题的小结，或者记载听课人员对本课时教学的意见。

以上八点仅供编写课时计划时进行参考。重要的是必须从实际出发，要有针对性，不要使计划成为不变的固定格式。

二、课堂音乐教学设计

教育要讲究艺术性，艺术教育更要讲究教育艺术。在音乐教学过程中，要使教学内容、方法、技能、技巧得到艺术化的运用，就必须对课堂教学环境、课堂教学结构和课堂教学内容及方法进行精心设计，这样才能使学生处于愉快的、积极的学习状态，并取得最佳的教学效果。

（一）教学环境的设计

为了保证音乐教学有效地进行，应创造一个学习音乐的良好环境，使学生一走进音乐教室就感受到强烈的音乐气氛，诱发其学习音乐的热情与愿望。

首先，要有专用的音乐教室。为了避免外界对音乐教学的干扰，为了防止音乐教学给他人的影响，音乐教室应设在校园中较僻静的地方，以利于在安静的环境中顺利、有效地开展音乐教学活动。

音乐教室是学生学习音乐的主要场所，室内设计对学生学习心理的影响起着不可忽视的作用。科学的设计，能调动学生学习音乐的积极性、主动性，使他们沉浸在音乐艺术的享受和创造之中。反之，则会从一定程度上抑制学生对音乐的渴求，使他们对音乐学习处于一种被动或消极的状态。

音乐教室的环境设计，除了窗明几净、各种教学用具（乐器、电教设备等）安放得有条不紊、各得其所外，还要有浓厚的音乐气氛。美国音乐教师卡拉博·科恩·玛德琳娜创造的“科恩音乐教室”充满着这种音乐气氛。音乐教室里到处都画着大谱表，地上有“地谱”，墙上有“墙谱”，桌上有“桌谱”，甚至教师穿的衣服上都画着大谱表。从中我们可以得到某种启示。我们同样可以在

音乐教室的黑板、墙面上，适当地布置和音乐教学内容有关的谱表、乐器图、乐理知识图表、音乐家画像等。这些图表应定期或不定期的轮换。

音乐教室内环境设计的另一个值得注意的问题是课桌椅的摆法。目前，常见的摆法是将课桌椅面对讲台，一排一排地安放。但也可配备可以移动的轻巧的课桌椅，根据教学内容和教学任务的需要，将课桌椅摆成圆圈式、半圆式，或若干个圆圈形等多种形式的。总之，课桌椅的设计，必须服从教学内容和学生活动的需要，不求固定的样式。

（二）课堂教学结构的设计

根据音乐教学大纲规定的教学内容和要求，精心设计课堂音乐教学结构，是完成教学任务、实现教学目的的一个十分重要的问题。

课堂教学结构是指课堂教学内容的各个部分在教学过程中的顺序安排和时间分配。

在基础教育阶段，中学音乐课各教学内容之间的相互渗透性极强，一般很少用单一教学内容结构的课型教学，更多的是用由多项教学内容组成的综合性结构的课型进行教学。

在设计课堂教学结构时，应考虑以下几点：

1、新与旧的结合。联系已知，学习未知。学习新知识、新技能总是在掌握的旧知识、旧技能基础上进行的。新是旧的扩大，新是旧的深化。以旧内容作为学习新内容的准备，从旧知识引出新知识，这是符合人们认识事物的一般规律的。

2、动与静结合。音乐是动态的艺术，在教学过程中，教师既要让学生安静、认真地听讲，又要让学生通过技

能练习，感受和表现音乐。技能练习要动，感受音乐要动，表现音乐要动。在音乐课堂教学中有动有静、动静交替，这是音乐学习的特点所决定的，也符合学生的生理、心理特征。

3、表现与吸收结合。歌唱、器乐演奏是音乐的表现行为；而音乐欣赏、乐理知识学习则是吸收活动。以歌唱或器乐学习为主的课，应该结合欣赏所唱的歌曲和所学的乐曲，并结合学习有关的乐理知识；以欣赏为主的课也应该结合演唱所欣赏作品的主题或主旋律。总之，表现是在吸收基础上进行的，而吸收在某种意义上讲正是为了表现。

4、模仿与创造结合。一般地说，学习都是从模仿开始的，模仿的目的是为了创造。技艺性、表现性比较强的音乐学习，模仿是很有必要的。在模仿中学习、掌握音乐知识和技能，进而使学生正确地理解音乐，创造性地表现音乐。

上述“四个结合”在课堂教学中不是孤立的，而是相互有机地交织在一起的。如“新与旧结合”中就有动、静，有表现、吸收，有模仿、创造，从而组成综合性结构的课型。在课堂教学过程中，上述四个结合的各个结合面，哪个在前，哪个在后，各占的时间比例，每一堂课不完全一样。因此，每节课都应根据教学实际巧妙地进行教学设计。

（三）课堂教学内容和方法的设计

1、教学内容的新异度：新异的教学内容往往容易唤起学生的学习兴趣。然而，新知识是建立在旧知识的基础上的。只有将新异度定在学生似曾相识又不识的尺度上，才能使学生处于学习的兴奋点上。教师应该在教学

大纲和教材规定的教学内容范围内，在充分了解教育对象的基础上，有针对性地安排教学内容。去掉或减少学生不感兴趣或不愿意重复的旧内容，安排旧中出新或有新鲜感的新内容，最大限度地激发学生的学习热情。

2、教学内容的深难度：学生音乐学习的动力，来源于音乐学习的成功体验。不经过努力就能掌握的知识技能，与需经过努力而掌握的知识技能相比较，后者对学生更具吸引力。“最近发展区”理论提倡教学走在发展的前面，着眼于发挥和挖掘学生潜在的发展水平。太难(深度、广度)会影响学生的学习信心，挫伤学习积极性。只有由浅入深的教学内容，才能激励学生进取，使学生在努力获取知识技能的过程中享受学习成功的欢乐。

3、强调学生音乐学习的主体性：教学论提出 S—O—R 法则，即刺激——个体因素——反应。其中个体因素起着重要的作用。音乐教学特别需要学生的积极参与，应该积极提倡在教师指导下，由学生自己学习为主的方法。学生自主的学习，可以使他们在学习实践中，通过自己的努力、自己的思维方式、自己的学习方法，感受到成功的乐趣，使他们保持持久的音乐学习兴趣。

4、重视教学的情感性：音乐教学必须重视情感性，应注意创造愉快、和谐、融洽、振奋的课堂教学气氛。教师要有激情，要以自己饱满的情绪去感染学生，做到以情激情、以情育人，使学生在充满情感的气氛中学习音乐。

课堂音乐教学成功的前提和关键因素，是建立一种融洽、和谐、民主、平等的师生关系。如果教师爱学生，尊重学生的人格，尊重学生在学习中的主体地位和创造精神，学生也就会信赖教师，进而“亲其师，信其道”，

在师生情感的交融中，愉快地完成音乐学习任务。

中学课外音乐活动实验教学

一、课外音乐活动的组织工作

如果我们把音乐教育看作是一只巨鹏的话，那么，课内音乐教学与课外音乐活动则分别是巨鹏的左右两翅。作为巨鹏，只有在双翅健壮有力的条件下，才有可能扶摇直上九万里。同样道理，音乐教育也必须课内、课外同时并重，才有可能迅速而稳步地发展。二者相辅相成，缺一不可。因为它们都是音乐教育的重要组成部分。

之所以说课外音乐活动是音乐教育的重要组成部分，其原因是：课外音乐活动具有扩大学生音乐视野、丰富学生精神生活的作用；具有培养、发展学生的音乐兴趣，使他们学有所长的作用；具有培养学生集体主义精神、参与实践活动和通过锻炼获得组织工作能力的作用……

课外音乐活动的组织形式有两大类。

第一大类是：群众性课外音乐活动。其内容包括：歌咏比赛、器乐比赛、文艺会演、音乐欣赏会、音乐知识竞赛、音乐讲座等。在一般情况下，这类活动要求全校学生普遍参加。因为它具有普及音乐审美教育、培养集体主义精神、形成良好校风等重要作用。所以，要求全校学生普遍参加是有必要的。

第二大类是：社团性课外音乐活动。也有人把这类活动称作“课外音乐兴趣小组”。其内容包括：合唱团、

管弦乐团、民族管弦乐团、军乐队、弦乐队、手风琴队、钢琴组、电子琴组、音乐创作组等。这类活动是学生自愿参加的。它具有发展学生兴趣爱好、培养学生音乐特长的作用。

学校的课外音乐活动需要严密的组织工作做保证。因为没有严密的组织工作就很难把课外音乐活动引导到正确的方向和轨道上去，也难于使课外音乐活动较为完善地得到落实。进一步说，没有严密的组织工作就难以实现音乐教育的根本目的。

课外音乐活动的组织工作，需要有一个系统、完整、严密而有效的工作机构作保证。从学校的角度讲，既要有统筹课外音乐活动全局工作的机构，也应有负责具体实施课外音乐活动计划的工作机构。一般地说，音乐老师应当协助学校教导处做好统筹全局的工作，当好教导处的参谋。学校课外音乐活动计划应当作为学校教育教学工作计划的一部分，由教导处负责，通过两个渠道向具体落实的机构下达。第一个渠道是：教导处把计划、任务、要求、措施下达给各班班主任，由班主任指导本班学生干部组织同学具体实施。第二个渠道是：教导处把计划、任务、要求、措施下达给学生会，再由学生会文艺部将其转达给各班文艺委员及各社团学生干部，然后，由各班文艺委员或各社团学生干部负责实施。

课外音乐活动的组织工作系统，一般如下：

课外音乐活动计划应该在学校教育教学工作计划的基础上，根据课外音乐活动的实际情况来制定。制定计划应有明确的目的任务。围绕目的任务，群众性课外音乐活动及社团性课外音乐活动要分别拟定活动内容及日程。在群众性课外音乐活动中，每学期要选定一、两项

大型活动,作为全校性课外音乐活动的基础或短期目标。例如:歌咏比赛、器乐比赛、文艺会演、音乐知识竞赛等。被选定的活动内容,应确定活动的范围、时间、地点、要求、负责人等。凡属竞赛性的活动,还应确定评比的具体条件、评选办法、评选机构及奖励办法等。在群众性课外音乐活动中,还应拟定经常性活动内容。例如:定期音乐讲座、每周一歌或双周一歌、广播欣赏、音乐板报等。在计划中,应该确定这些活动的具体内容、时间、地点、要求及负责人等事项。在社团性课外音乐活动中,应该拟定:建立哪些社团组织,各社团招收成员的人数,指导教师的人选,各社团的学生干部、活动日期、地点、要求及演出任务等。

课外音乐活动计划需用文字作总说明。其内容包括:情况分析 & 目的任务。另外,要用表格的形式将活动内容及其安排表现出来。

在执行计划的过程中,应力争按原计划进行,并争取获得最佳效果。一旦遇到特殊情况而不能按原计划进行时,要及时调整计划,以便最大限度地减少损失。无论是完成计划的活动,还是未完成计划的活动,都应当及时将经验、教训、体会、实际情况等作详细的记录,以便期末总结工作。

每学期结束工作后,应全面、认真地总结工作,将完成任务的情况做一分为二的分析,肯定成绩,找出问题,明确努力方向。一般的工作总结要一式两份。一份上交学校,使领导了解老师的工作情况,并取得他们进一步的理解和支持。另一份要留作资料。这些资料,一方面便于在以后的工作中作借鉴;另一方面,也便于自己在教学工作中去粗取精、去伪存真,从理性上认识课

外音乐活动的客观规律，使自己在工作中有新的提高。

总之，课外音乐活动是音乐教育工作中重要的一个组成部分。它需要严密的组织工作作保证。因此，音乐老师务必要切合实际地制定计划，认真地执行计划，使自己的工作能为祖国的音乐教育事业添砖加瓦。

二、组织学校演出活动问题

学校的文艺演出活动，主要是建立在班级文艺活动和文艺社团活动的基础上的。它对学生的教育作用很大。对此，学生的切身体会往往是很实际，也很深刻的。

学校的文艺演出活动及文艺社团活动，也是发现文艺人才、培养文艺人才的重要阵地。

学校的文艺演出活动是实现教育目的的重要手段之一。它对学生的思想、品德、才能、智慧的发展有着很大的影响。从某种意义上讲，学校的文艺演出活动，有时能起到课堂教学所起不到的作用。

学校的文艺演出活动有两种类型。一类是大型演出活动，另一类是小型演出活动。

大型演出活动的内容有：歌咏比赛、器乐比赛、综合性文艺会演、节日性汇报演出等。这类演出活动经常是要求全校同学都参加的。其节目来源，一部分来自班级活动中选拔出来的优秀节目，另一部分来自各文艺社团活动中排练出来的节目。

小型演出活动的内容有：独唱、重唱、小合唱音乐会，独奏、重奏、小合奏音乐会，戏曲音乐表演会等。这类演出活动多为音乐爱好者自愿参加的活动。其节目来源，一部分来自班级音乐活动骨干，另一部分来自文艺社团活动中排练的小节目。

学校文艺演出活动需要周密细致的组织工作。一般

情况下，举办大型演出活动的组织工作要比小型演出活动复杂一些。现在，以大型演出活动的组织工作程序为例来作说明：

一、制定文艺演出活动计划

文艺演出活动计划的内容包括：主题、目的、节目来源、演出日期、演出地点、评选委员会的组织、评选办法、奖励办法及主要负责人等项目。文艺演出活动计划要在每学期开学初下达给全校师生。初步方案由音乐老师提出，经学校行政会确认后纳入学校工作计划。下达计划之后，各有关部门按计划要求的内容严格执行，做好演出准备工作。

二、组织动员工作

组织动员工作应分别情况有针对性地进行。其中，有针对班主任老师的，有针对学生干部的，也有针对全体学生的。

针对班主任老师的动员工作应由教导处领导出面去做。动员内容应围绕活动的目的、任务、日程及要求来进行，使班主任老师领会学校的意图，明确工作的方向及要求。

针对学生干部的动员工作，应由有关负责老师出面动员。动员内容应以演出活动的目的、任务、具体要求、评选方法、奖励办法及工作方法等为主。其中，对具体要求及工作方法等内容要作详细的解释，以便学生干部在做工作时心中有数。

针对全校学生的动员工作，应由校级领导及有关老师出面动员。动员内容应以活动的目的、意义、内容、时间、评选办法、奖励办法、学生应该采取的正确态度等为主，以鼓励学生积极投入演出活动。

三、辅导与训练

当准备工作开始之后，音乐老师即转入辅导各班及文艺社团的排练工作。所谓辅导，主要是指帮助学生选择曲目、分析作品、指导练习方法这类工作。老师的作用是当参谋、出主意。所谓排练，主要是指老师直接投入排练节目的工作。这种直接排练一般多用于文艺社团。给班级排练节目，往往是在学生自己排练的基础上由老师帮助加工提高，使其更完善，更成熟。在做这类工作时，老师的作用是指导学生用正确的审美观点来鉴赏他们自己的艺术创造，进而更好地投入艺术训练。因此，要尽量多让学生参与排练实践。

四、演出前的组织工作

1、组织各班、各文艺社团申报节目，交报名表。报名表的内容包括：班级(社团)、演出形式、作者、编导、指挥、伴奏、演员及演员人数、演出所需时间等。

2、报名工作完成后，要在充分准备的条件下做好预选工作。预选工作要根据学校演出计划的目的、要求来进行。其主要任务是衡量各演出单位的节目是否合乎要求，艺术质量是否合格。此外，也要考虑演出的总时间能容纳多少节目。如果时间不够用，务必从全部节目中进行优选，保证总的演出质量有水平。

3、组织评选委员会

组织评选委员会是搞好演出工作的关键环节之一。评选委员会应有各方面的代表参加。其中，要有校领导、团队代表、音乐老师、教工代表及学生代表。

评选委员会要对评选标准及奖励办法统一认识。在演出前，要召开预备会确认评选标准及奖励办法并公布于众，以激励各演出单位进一步做好演出准备。

4、做好会务工作

会务工作的内容包括：编排、印发节目单，布置演出会场，安排观众座位，检修音响设备，确定舞台监督，训练节目主持人，组织后台工作小组等。

五、演出中的组织工作

演出中的组织工作分前台工作和后台工作两大部分。前台工作又分台上组织工作与台下组织工作两部分。台上组织工作由舞台监督负责；台下组织工作由前台主任或有关老师负责。后台工作由后台主任或有关老师负责。其主要任务是组织调动节目并维持台后纪律。

六、演出后的工作

文艺演出之后，要及时做好总结、评选及奖励的工作。评选委员会要在科学、公正、认真、细致的评议基础上做好演出工作总结并评选出优秀节目。这项工作对学生的教育作用很大，也直接影响学生的情绪。因此，评选工作务必要谨慎、细心，以避免产生副作用。

总结工作是整个文艺演出工作的收获阶段。因此，在评选优秀节目的过程中应该认真总结经验教训，以便明确努力方向，发扬成绩，克服缺点。这种总结，往往在全校大会上进行。一方面由校领导或主管老师作总结报告，另一方面向获奖班级发奖。通过总结、发奖，起到鼓励先进、激励后进的作用。

总之，学校文艺演出工作是一个非常艰苦细致的教育工作。它的头绪多、历程长、任务繁重，最能体现音乐老师的事业心和奉献精神。因此，对他们的工作成绩作高度的评价绝不是过份的。

三、管理音乐器材的经验

由于音乐教学之特殊需要，在音乐老师手中往往掌

握着相当可观的音乐器材及其他教学用品。如何管理好这些器材，确实是个重要的问题。

作为音乐老师，首先应认清管理音乐器材的重要意义：

一、音乐器材中不仅有一般性物品，还有许多是属于价钱昂贵的物品。在国家教育经费相当有限的情况下，珍惜并充分利用这些物品，有利于国家建设及发展教育事业。任何无谓的损失和浪费都将加重国家的负担。因此，音乐老师要把管理好音乐器材当作自己义不容辞的本职工作，并认真地负起责任来。

二、管理好音乐器材，目的是保证教学工作正常进行，保证良好的教学效果，做到为提高教学质量服务。试想，当需要上欣赏课的时候，录音机发生严重故障或教学磁带遗失，那将会产生什么样的教学后果！

三、管理好音乐器材，有大量的教育工作需要做。其中，最重要的是对学生进行爱护公共财物的教育。例如：在学生借用音乐器材时，向学生讲解使用器材的方法及借用制度，当学生归还器材时，老师认真负责的验收，既有恰如其分的言教，也有为人师表的身教。因此，管理好音乐器材是对学生进行爱护公共财物教育的良好机会。

学校的音乐器材，一般可分为两类。第一类为固定资产性器材。如：乐器、乐谱、谱台、录音机、音箱、演出服装、挂图等。第二类为消耗性用品。如：琴弦、磁带、哨片、号油等。

保管器材时，应注意分类储放、保管。

对固定资产性器材，还应细分为珍贵器材和一般性器材来储放、保管。例如：珍贵器材(乐器、录音机等)

应储放在温度适当、湿度适当、安全保险的房间或库房里。储放时，还应分门别类地放置在储物架上。对同一种器材，要编好器材序号，然后按号存放。又如：一般性器材(谱台、乐谱、挂图等)，在储放时，对温度、湿度等要求不像珍贵器材那样高。但是，在分类、编号储放的要求上却是一样的。放置器材的地方也应适当。

对经常使用的消耗性用品，应储放在较为方便的地方，以减少不必要的麻烦。

学生使用音乐器材有两种情况。一种是在课堂教学中使用；另一种是在课外活动中使用。前者是在音乐老师的直接指导下使用，不离开教学活动地点，比较容易管理。后者有可能与前者相同。但离开教学地点，音乐老师不直接指导的情况更多。因此，管理工作较难。

在课堂教学中使用器材时，老师要讲清要求，统一安排器材，用毕当堂收回。这种情况下，学生用不着办理借用手续。但在收回器材时，老师务必清点数目、检查有无损坏，以免影响以后的使用效果。

在课外活动中使用器材时，尤其是在音乐老师不直接指导的情况下(如：班级联欢会或学校文艺会演等)，学生务必按制度办理借用手续。

借用音乐器材的制度，主要内容如下：

一、借用音乐器材，使用人要填写借条，经班主任或主管老师签字证明后，向音乐老师借用。

二、借用器材时，将借条及使用人的学生证同时交音乐老师备案。

三、借用器材的学生要爱护音乐器材。如有遗失，要按原器材的市场价负责赔偿。如有损坏，要负责修理或交纳维修费用。

四、借用人要按时归还器材，以保证正常作用。

五、使用人归还乐器时，音乐老师要检查验收。验收后，将借条及学生证归还学生。

对音乐欣赏教学重要意义的理解

一、音乐欣赏教学是培养学生音乐兴趣的重要途径与手段

音乐教育的核心问题是对学生进行审美教育，并通过它培养学生成为有理想、有道德、有文化、有纪律的社会主义公民。而具体到音乐欣赏教学中来，教师的责任是引导学生用审美的态度来欣赏音乐，并在这个过程中提高学生的音乐欣赏能力，实现预期的教育目标。应该说，这是一个完完整整的学习过程。任人皆知：没有学习兴趣、缺乏学习毅力的人，再好的音乐他也是听不进去的。这样的学生又怎么可能接受音乐审美教育呢？因此，在音乐欣赏教学中解决学生的学习兴趣问题就实属必需。而解决这一问题最好的途径、最有效地方法，就是欣赏教学。欣赏音乐，可以激发学生的学习兴趣，也可以变成他们的学习动力。

为什么说欣赏音乐可以激发学生的兴趣并且可以变成他们的学习动力呢？因为：爱美是人之天性，音乐审美又是人之需要。具体地说：

1、学生可以在欣赏音乐时得到感官上的愉悦，也可以获得精神上的满足和乐趣。

2、学生的情感可以和音乐的情感直接沟通。这种情感上的共鸣又可以使他们的情操受到陶冶，道德得到升

华。

3、在欣赏音乐的过程中，他们可以拓宽自己的知识面，开阔音乐视野，提高文化素质水平。

基于上述理由，我们可以看出：音乐欣赏教学是对学生进行审美教育的途径，也是培养学生音乐兴趣的重要手段。

二、音乐欣赏课可以培养学生的音乐感受能力

欣赏音乐，离不开人的听觉。因而，音乐欣赏课既需要学生具备一定的听觉感受能力，又需要培养和发展其音乐听觉感受能力。

欣赏音乐，需要学生具有一定的声音感觉能力。如：感受声音的高低、长短、强弱、音色等能力。一般地说，学生都具有这种能力。但是，这并不等于他们已经具备了音乐听觉感受能力。他们必须能够听辨旋律、节奏、音色、调式、速度、力度、和声、织体、曲式等能力……培养音乐听觉感受能力，同时也是在培养音乐审美能力。这是一个由浅入深、由初级到高级的发展过程。尽管这一切还都是由人的感官直接感受的东西，还属于感官愉悦的性质，是欣赏音乐的初级阶段。但无论如何，它是不能逾越过去的基础。

三、音乐欣赏课可以培养学生的联想与想象能力

从人的音乐审美要求上看，总不会停滞在感官愉悦的水平上。相反，人们往往会透过音乐的节奏、旋律、和声、音色、速度、力度等，去体验音乐的节奏美、旋律美、音色美、结构美；更会透过它们去领略音乐的情绪美、意境美，从而产生各种联想与想象。那种描绘性的音乐，常常会使人联想到现实生活中的情与景，并由此而获得种种审美享受。例如：一曲《十面埋伏》，使人

联想到许多战斗场面(包括古、今、中、外),也使人产生“两军决战时,声动天地,屋瓦若飞坠。徐而察之,有金鼓声,剑弩声,人马辟易声,金骑蹂践争项王声,使闻者始而奋,继而恐,涕泣之无从也,其感人如此”的联想。那种抒情性的音乐,常常会使人的想象无边无际,有时或许悟出某种哲理来。例如:贝多芬的《第五(命运)交响曲》,有人从个人的生活道路去想象。于是悟出“要做生活的强者,就不为命蹇时乖而气馁,反而要扬起风帆,与命运之神去拼搏抗争,直到驶向美满幸福的彼岸”这样的哲理。也有人从历史发展的客观规律去想象,从而得到这样的哲理思想——革命的阶级要战胜反动的阶级,必须通过艰苦卓绝的斗争,战胜各种黑暗势力,最终取得胜利并通向光明的未来。这一切都说明:音乐审美带给人们的绝不在一个狭小的范畴之内。它会使人们在广阔的天地里飞腾、翱翔,从而在情感上得到陶冶,理智上得到升华。

四、音乐欣赏课可以培养学生的音乐鉴赏能力

古往今来,在音乐作品中,总是真善美的与假恶丑的相比较而存在、相斗争而发展的。正因为如此,那些假恶丑的东西往往披着“真善美”的外衣而鱼目混珠。在一个时期里,《毛毛雨》、《桃花江》、《何日君再来》等黄色歌曲在部分青少年中泛滥成灾。为什么会出现这种局面呢?当然,原因是多方面的,而青少年的音乐鉴赏能力差不能不视为重要的原因之一。面对冷酷的现实,我们清醒地认识到:培养学生的音乐鉴赏能力何等重要?上好音乐欣赏课何等重要?

培养学生的音乐鉴赏能力,关键是要使学生划清真善美与假恶丑的界限,掌握分辨是非的标准。也就是说,

要使学生有能力判断音乐作品的社会价值及艺术价值。而要做到这一点，学生就必须能够从音乐作品的题材、内容、体裁、形式、风格、格调等方面分辨出什么是美的和什么是丑的来。因为这是衡量音乐作品的社会价值和艺术价值的基础。这一切，都需要从音乐欣赏课中学会。舍此，其他途径是很难系统而扎实地得到的。

五、音乐欣赏课可以开阔学生的音乐视野，提高他们的文化

素质水平音乐欣赏课的教学内容，涉及面非常广。它包括了古今中外的许多名曲佳作。可谓题材广泛(如：爱祖国、爱人民、爱科学、爱劳动、赞颂英雄、缅怀先烈、歌唱理想、歌唱幸福生活……)，内容丰富，体裁多样(如：民歌、抒情歌曲、讽刺歌曲、咏叹调、宣叙调、舞曲、进行曲、摇篮曲、室内乐、序曲、幻想曲、交响诗、交响曲、歌剧、舞剧音乐……)，表演形式活泼(如：声乐的独唱、重唱、齐唱、合唱、轮唱；器乐的独奏、重奏、齐奏、合奏等)，知识面宽(如：音乐表现手段、音乐表情术语、音乐体裁知识、声乐知识、器乐知识、音乐流派、音乐家、音乐史、音乐美学等)。再加上教学方法灵活机动、针对性强、易于收效等条件，对开阔学生的音乐视野、提高他们的文化素质水平，无疑是大有好处的。

前苏联著名教育家苏霍姆林斯基说：“能够欣赏懂得音乐，这是审美修养的基本标志之一，离开了这一点就谈不到完满的教育。”从这种观点出发，音乐欣赏课在音乐审美教育中的重要意义、在整个全面教育中的重要意义不是很清楚了吗！

音乐审美教育必须建立在音乐欣赏的基础上！没有

音乐审美教育的教育是不完满的教育！

音乐欣赏教学的基础

音乐欣赏教学的基础问题，首先要把课堂教学中教师、学生、教材的地位弄清楚。因为，只有把三者在课堂教学中的地位弄清楚了，才有可能从不同的角度深入地认识教学基础的实质。

在教学工作中，教与学是两个相互依存、相互作用的方面。缺少其中的任何一方，教学的内容与形式，实质上就不存在了。教，会失去对象；学，则缺少必要的指导，充其量是自学罢了。因此，这两方面都是课堂教学的主体。只不过这两个主体的性质是不同的。即：教师是教的主体；学生是学的主体。

很明显，在课堂教学中，仅有两个主体是不够的。因为，无论是教，还是学，都需要一个纽带把他们联结起来。也就是说，在他们之间必须通过教材作媒介，才能实现教或学的目的。教师只有通过教材去教学生；学生也要通过教材来掌握知识、技能、技巧、增强能力，提高素质。所以，教师、学生、教材，这三者有机地结合在一起，才是一个和谐的课堂教学整体。

既然教师、学生、教材在课堂教学中的地位清楚了，三者之间的关系也清楚了。那么，探索音乐欣赏教学的基础，就要从这三个角度去进行。否则，就难免出现片面性的结果。

从教师的角度看，他们要根据教学大纲的要求及教材的内容来安排教学计划，引导学生循序渐进地完成学

习任务。特别是在教学过程中，教师的作用发挥得如何，会直接影响教学质量的高低。因此，教师的主导作用乃是音乐欣赏教学的重要基础。

那么，什么是教师的主导作用呢？

教师的主导作用是：教师根据培养目标的要求及教材中知识、技能等多种内容，运用科学有效的方法，使学生由不知到知，由少知到多知的过程中的教育转化作用。

在音乐欣赏教学中，教师的主导作用体现在哪里呢？我们想最关键的问题是：教师把学生的兴趣和注意力引导到什么方向上去。即：是把学生的兴趣和注意力引导到与音乐审美密切相关的内容上去呢？还是把学生的兴趣和注意力引导到与发展智力密切相关的内容上去？在这个问题上，教师所选择的方向将决定音乐欣赏教学的基础。因为教师所选择的方向反映了他的教学思想，决定了他的教学内容，影响着他的教学方法，也必然会带来与之相应的教学结果。所以，就教学基础来说，教师把学生的兴趣和注意力引导到什么方向上去具有决定性的关键意义。

具体地说，如果教师把学生的兴趣和注意力引导到与音乐审美密切相关的内容上去。那么，师生都会在与音乐本身密切相关的内容——节奏、旋律、调式、调性、和声、音色、速度、力度、曲式、织体等内容——上学习掌握必要的知识和技能，感受、体验音乐的情感及风格，围绕音乐的基本内容展开丰富的联想与想象，并对音乐作品的社会价值、艺术价值进行科学的分析与评论……只要长期坚持这个教学方向，学生的音乐素质及文化素质都会得到广泛而扎实的提高。很显然，教师应

该选择并坚持这个教学方向。相反，如果教师把学生的兴趣和注意力引导到与发展智力密切相关的内容上去。那么，传授知识和掌握技能将成为教学的重要基础。这样的“音乐欣赏教学”实质上已经远离了，甚至是摆脱了音乐审美教育。它不注重在音乐中感受、体验其情感，不注重围绕音乐内容展开联想与想象，不注重享受音乐的美，不注重对音乐进行审美分析及评价……显然，选择这种教学方向是不理想的。

从学生的角度看，他们是学习的主体。而这个主体能否很好地完成学习任务，关键是他们的学习态度及智力条件。

学生的学习态度，反映他们的学习欲望及意志品质。想学习而且志在必得的学生，其学习态度积极，参与意识强烈，遇到困难也会想方设法地去解决。不想学习的学生，其学习态度消极，参与意识淡漠，遇到困难不是回避，就是弃之不管。由此可以看出：学习态度这个非智力因素往往是学生学习成败的关键。从某种意义上说，学习态度是否积极，参与意识的高低，实乃学生学习好的首要基础。

学生智力的高低，也是影响学习质量的重要因素。在一般情况下，智商高的学生，学习质量也会高；智商低的学生，学习质量可能差一些。但是，这种智力因素往往会因为学习态度的好坏而发生巨大变化。例如：一个智商很高的学生，很可能因为他不想学而学习质量很差。相反，一个智商偏低的学生，很可能因为他想学而学习质量稳步提高。所以，学生智力的高低是学习的重要因素，但不是决定性的、基础性的因素。

综合学习态度及智力两项条件来看，学生的学习态

度决定着他们的学习兴趣及学习意志。学习态度好，学习兴趣就会浓厚，学习过程中会克服各种困难。这样的学生会发挥智力因素的优势，也会促进智力的发展。学习态度差，学习兴趣就会淡漠，学习过程中会逃避困难。这样的学生会削弱智力因素的优势，也会影响智力的发展。所以，在音乐欣赏教学活动中，学生的学习态度比他们的智力条件更重要。从某种意义上说，非智力因素（学习态度、学习兴趣）决定了他们的学习结果。对这一点，教师必须有清醒的认识。

从教材的角度看，教材是教学活动的媒介。即：它既是教师从事教育活动的依据，又是学生从事学习活动的依据。虽说它不像教师、学生那样，在课堂教学中居于主要地位，但它的重要性是绝对不能忽视的。

教材的内容（曲目、音乐主题、音乐知识、图片、思考与练习等），课本的纸张、印刷、装帧、音响教材的音质等，对学生的心理活动——尤其是对学生的学习兴趣——会产生不同程度的影响。在可能的条件下，要力求做到尽善尽美。其中，音响教材的音质必须十分讲究。因为音质好的音响教材，学生感知的直接效果好，能够起到增强学习兴趣的作用。相反，音质差的音响教材，学生感知的直接效果差，也会起到降低或丧失学习兴趣的作用。所以，教材的优省直接影响学生的学习积极性。由此，我们可以得出结论：教材是欣赏教学的重要物质基础。

总之，音乐欣赏教学的基础，首先是教学的双方。即：教师与学生。确切地说，音乐欣赏教学的首要基础是教学双方的主观意识如何。即：作为教的主体，教师的主导作用是教学活动成败的基础；作为学的主体，学

生的学习态度及智力是教学活动成败的基础。其次，作为物质条件的教材，特别是音响教材乃是音乐欣赏教学的重要基础。

最后，应该明确：认识音乐欣赏教学基础的目的，并不单纯是理论上的需要。更重要的是，认识了音乐欣赏教学的基础是什么之后，可以在教学实践中有意识地发挥教师的主导作用，调动学生的学习积极性，注意改善并充分利用物质条件，以便扎扎实实地提高欣赏教学的教学质量。这才是我们最迫切的需要。附录二音乐欣赏教学的一般过程

音乐欣赏是以具体的音乐作品为对象，以欣赏者的聆听为主要手段，以阅读分析乐谱、有关音乐资料及认识作曲家所处的历史背景、社会背景为辅助手段，进而达到领悟音乐的真谛、得到精神上的愉悦、实现音乐审美目标的一种审美实践活动。

音乐欣赏可以分为三种层次。即：知觉性欣赏、情感性欣赏及理智性欣赏三种层次。

知觉性欣赏，也有人称之为“官能性欣赏”。在这种欣赏层次里，人们的欣赏活动只满足于感官上的审美需要。也就是说，人们只要满足耳朵听起来好听就行了。充其量，也只是感受音乐作品的具体外形而已，对其内涵并不作更深的理解与探讨。因此，这种欣赏层次是比较低的。

情感性欣赏较知觉性欣赏来说是深入了一步，但仍不能视为最完善、最理想的欣赏层次。在这个欣赏层次里，人们不满足于感官上的审美需要，而是通过对音乐的节奏、旋律、和声、速度、力度等因素的感受引起喜、怒、哀、乐的情感反应。这种欣赏层次是随着人们年龄

的增长、知识面的扩大、音乐经验的逐步积累而日趋成熟的。可以说，绝大多数人都可以达到这种欣赏层次。

理智性的欣赏是音乐欣赏的高级层次。在这一层次，人们的欣赏不仅会在感官上享受到音乐的美，还会在情感上与音乐形成共鸣。更重要的是，人们能够探索音乐的内容、形式、社会价值、艺术价值等。也就是说，人们要通过分析作品的节奏、旋律、和声、速度、力度、调式、调性、织体、曲式、主题、主题的发展变化、体裁、风格等，领会作者的思想感情以及他们的创作意图；人们也会通过对作品的历史背景，社会的政治、经济、文化状况，作者的经历、世界观、创作(表演)风格等作深入的了解，从而正确地理解、评价音乐作品的社会价值及艺术价值。应该说，这一欣赏层次需要广博的文化知识及扎实的音乐能力作基础。因此，它是音乐欣赏中最理想、最完善的欣赏层次。

需要说明的是：从理论上讲，音乐欣赏可以分为上述三个层次。这既说明欣赏者的欣赏能力确实有水平的高低之分，又是为了在理论上阐述方便。而在音乐实践活动中，人们是很难将这三个层次截然分清的。实际上，它们常常相互交融、彼此渗透。所以，在不同的条件下，音乐欣赏所表现出来的层次，只不过是某种层次更突出些罢了。

在教学工作中，教师应有意识地注意欣赏层次的侧重点问题。由于学生的年龄、文化程度不同，在选择欣赏层次的侧重点上也应有所区别。例如：对小学低年级儿童来说，应该选择知觉性欣赏为主，逐步向情感性欣赏过渡的侧重点。而理智性欣赏，对他们来说是很不现实的。因为他们的知识水平、音乐经验、理解能力等，

都达不到需要的标准。对小学中、高年级的学生来说，应该选择情感性欣赏为主、逐步向理智性欣赏过渡的侧重点。如果仍停滞在知觉性欣赏的层次上就很不适宜了。因为这一年龄段的儿童，文化知识水平已经有所提高，并且还在不断提高，形象思维能力在日益增强。所以，如能在此时适当地引导他们，他们将终生受益。对中学生来说，欣赏教学应该向理智欣赏的层次逐步深入。因为他们的文化知识水平，独立认识、理解、分析、解决问题的能力，形象思维及抽象思维能力，音乐经验等，都达到了相应的水准。所以，向较高的欣赏层次引导他们乃势在必行。否则，那就是贻误了他们。

在教学工作中，切不可用年龄段及文化程度这把尺子将欣赏层次的选择点机械地卡死。因为教学目的不同，教学要求不同，也可能使欣赏层次的侧重点有所变化。例如：同是初中三年级的学生，如果教学目的是提高学生的音乐欣赏能力，培养他们评价音乐作品的能力，要求他们对某一位有代表性的作曲家或对某一部经典性的乐曲有深刻地认识。那么，侧重点无论如何也要放在理智性欣赏这个层次上。如果教学目的是使学生感受某种音乐情绪，或者是为了使学生从凝重的情绪中解脱出来，活跃一下课堂气氛，也可以把欣赏层次的侧重点选择在情感性欣赏上。所以，选择欣赏层次的侧重点，也要考虑到教学目的、教学要求的需要。否则，也会造成事与愿违的不良后果。

音乐欣赏教学的过程，往往受教学内容，教学类型（单一课、综合课、新授课、复习课等），教学形式（专题欣赏、随堂欣赏、师生的表演、观看录相等），学生所在年级等因素的影响。因此，教学过程不可能千篇一律。

其表现形式丰富多彩、绚丽多变。所以，这里所说的只能是音乐欣赏教学的一般性教学过程。

音乐欣赏教学的一般过程，包括下述一些主要环节：

一、导入欣赏

导入欣赏的目的是激发学生的学习兴趣，集中学生的注意力。因为任何教学，不论教师准备得多么充足，教学内容组织得多么完善，只要学生失去学习兴趣，注意力不集中，这样的教学，可以说从一开始就注定要失败了。所以，导入欣赏这一环节关系着教学的成败，是十分关键的一环。

在通常情况下，导入欣赏都用讲述法（有时，可能辅之以挂图、实物等直观教法）。教师的讲话内容，一定要引出课题、点明欣赏内容。讲话的语言，务求简洁、明确、有趣味性、有鼓动性，并且要充满感情。在这一环节中，切忌言之无物、口罗嗦冗赘、缺乏感情。导入欣赏所占用的时间也不宜过长。

二、整体性初步领略环节

整体性初步领略环节，也可以叫作初听。这个环节的的目的是使学生对音乐作品有个初步的、完整的印象。一般是在教师的引导下，学生要完成下述学习任务：

1、对音乐作品的题材、内容、体裁、风格、情绪、表演形式等有个初步的完整印象。

2、对音乐作品中的某些重点内容作较为深入的体验，并且得出自己的认识结论。

3、对教师设置的疑问，尽力从音乐作品中找出正确的答案。

由于上述内容往往是继续教学的基础或线索。因此，教师在欣赏前的提示、设疑一定要明确、恰当，以便学

生经过努力能够得出正确的结论，也为下一个环节的教学工作铺平道路。

整体性初步领略环节，是根据音乐作品的题材、内容、体裁、风格等内容都比较容易理解，教学时间也比较充足而设置的。相反，那些哲理性强、难于理解、教学时间紧张的大型音乐作品，常常会省略这一环节，而把这一环节需要进行的内容融进下面的两个环节中去解决。

三、分析性研究环节

分析性研究环节的任务是把音乐作品的题材、内容、体裁、风格、情绪、曲式、表现手段等，有选择地进行重点研究。通过这些研究活动，使学生掌握有关的知识、技能，深入地认识音乐作品的内容美、形式美、情绪美、表现美，进而提高他们的音乐鉴赏能力，因此，这个环节是音乐欣赏教学中提高学生审美能力的关键环节。

分析性研究环节，师生都必须有明确的研究课题。因此，教师要有明确的目的，还要精心设疑，学生也要有目标、有重点地细心聆听。在讨论研究时，教师要把握研究的中心，学生要围绕研究中心阐明观点、拿出论据。最终，大家要做出符合实际的、科学的结论。在此期间，教师可以做提高性的补充讲解。但是，无论采取什么教学手段，都应把提高学生的音乐审美能力作为教学的中心任务。所以，引导学生掌握欣赏音乐的方法、评价音乐的方法、享受音乐美的方法是非常必要的。

当然，分析性研究环节并不是每节音乐欣赏课都要把音乐作品作全面细致地分析研究，而是每节课都对音乐作品中的音乐要素、创作技法、社会价值、艺术价值等，有选择、有重点地进行分析研究。长此以往，日积

月累，最终使学生全面提高音乐审美能力。

在分析哲理性强、不易理解的大型音乐作品时，尤其要精心。因为这类欣赏课的整体性初步领略环节常常是被省略掉的。所以，这一环节还有弥补前一环节之不足的作用。

四、综合性深入体验环节(复听)

人们认识某一事物，总是先认识它的整体。这种认识当然是必要的。但是，它是表面的、不全面的、不深入的认识。待人们对这一事物的各个局部进行认识时，会对各个局部的认识深入起来、细致起来。但是，各个局部在整体中的作用还是认识不清楚的。于是，又回过头来从整体上认识各个局部，从各个局部来认识整体。这时的认识不仅全面、深入，而且还抓住了事物的本质。综合性深入体验环节就是根据人们的这种认识规律而设置的。

综合性深入体验环节，要求学生独立地围绕音乐作品，把感性的、理性的知识有机地综合在一起，并且创造性地进行联想与想象。在这个过程中，学生还要运用正确的审美观、科学的审美方法，对音乐作品进行适当的审美评价。这一切，都是把学生的音乐审美能力向着更高的审美层次上推进。所以，这个环节是整个欣赏教学活动的收获环节。对此，我们千万不可忽视。有时，课堂教学时间不够用。那么，放在下一节课复听也是必要的。

当教学进入这一环节的时候，教师务必要使学生明确欣赏的目的(掌握哪些知识、技能；提高什么能力；懂得什么道理；培养什么情操等)，带有具体的学习任务(体验音乐的情感及变化；认识音乐的体裁、风格、曲式；

根据音乐的标题、内容等进行联想与想象等),完成必要的欣赏作业(记住、唱会音乐主题;根据个人的情感体验、联想想象,画一幅画,写一首诗,或写一篇听后感等)。这样,一来是为了便于检查学生的学习效果,二来也是为了学生真正掌握音乐的真谛。

五、欣赏小结

这是音乐欣赏教学的最后一个环节。它的作用是概括本课的欣赏所得。因此,教师的小结要内容充实,确切,做到言简意赅,便于记忆。最好,能够激起学生再学习的欲望。

总之,音乐欣赏教学是以学生的听觉感知、情感体验、联想想象、创造性思维等心理活动为基础的学习过程。作为教师,务必要清醒地认识音乐欣赏活动的三个层次与音乐欣赏教学活动过程之间的有机联系,熟练地掌握音乐欣赏教学活动的一般过程,精心地引导学生在欣赏活动中从事各种心理活动及学习活动,以便更好地完成音乐欣赏教学任务。

音乐欣赏课中常用的教学方法

在阐述音乐欣赏课中常用的教学方法之前,有必要简单地说一下音乐欣赏课的基本组织形式。

音乐欣赏课的组织形式,可以分为课内欣赏和课外欣赏两大类。其中,课内欣赏为主要的、经常性的、最有保障的组织形式。

课内欣赏又可细分为观摩性欣赏和审美性欣赏两类。观摩性欣赏以观摩老师的范唱、范奏、表演及观摩

学生自己的演唱、演奏活动为主。这种形式很直观、真实、亲切，因而也很容易密切师生关系和同学之间的关系，有一种特殊的教育效果。审美性欣赏以听唱片、听录音、观看音乐录像等活动为主。这种形式能够给学生提供最为完美的音乐作品，思想性、艺术性均佳，因而使学生从中得到最有价值的审美享受。所以，审美性欣赏这种组织形式使用得多而广泛，是音乐欣赏课中最重要的组织形式。

课外欣赏的优点是灵活、多样，适应学生课余生活的需要。尤其对学生中的音乐爱好者来说，它是他们扩大音乐视野、提高音乐能力、培养音乐才干的好机会。因此，课外欣赏也是一种不可忽视的重要组织形式。课外欣赏也有观摩性欣赏(如：歌咏比赛、器乐比赛、文艺会演等)与审美性欣赏(如：组织学生参加音乐会、听唱片、听录音、观看音乐录相等)两种形式。但是，这两种形式与课内欣赏的两种形式在性质上、要求上是有本质区别的。

谈到教学方法，人们常说：“教有法而无定法。”但是，这种说法还不够全面。它还需要补充一句：“关键在于教学得法。”这种观念，在音乐欣赏教学中也是一样适用的。欣赏教学的方法很多，而且没有什么固定的教学模式。那么，关键是使欣赏教学的方法得当。

在欣赏教学中，最常用的教学方法有：

一、讲述法

在欣赏教学中，师生间需要有大量的思想交流与情感沟通，而交流思想、沟通情感必须有一种传播媒介或工具。可以说，最方便、最实用、最有效的传播工具莫过于人的语言。因此，在欣赏教学中，讲述法具有很重

要的价值。

讲述法常用于讲述欣赏知识、作品分析、作曲家(歌唱家及演奏家等)的生平、作品的时代背景、作品的社会价值及艺术价值等内容。

在使用讲述法时,教师务必要根据学生的年龄特点、心理特征等运用教学语言。教师讲话的语言要明确、简练、生动、有趣,能够引起学生的学习兴趣,能够促进学生的思维并产生联想与想象,从而达到感受音乐、理解音乐及提高音乐欣赏能力的目的。例如:在欣赏琵琶独奏曲《十面埋伏》时,教师作简明的介绍之后,用下述语言去启发学生:“当两军决战时,声动天地,屋瓦若飞坠。徐而察之,有金鼓声,剑弩声,人马辟易声,金骑蹂践争项王声,使闻者始而奋,继而恐,涕泣之无从也,其感人如此。”一般地说,效果是良好的。

当然,使用讲述法要避免语言口罗嗦、词不达意、冗长乏味等弊病。因为这类毛病最容易引起学生的厌烦情绪,使学生丧失兴趣。

二、观摩法

观摩法是指:在课堂教学中,由教师或学生表演(演唱、演奏等),由其他同学来观摩欣赏的教学形式。

观摩法的欣赏对象是教师或学生表演的音乐作品。这些作品往往是学生即将要学的,或是学生已经学会的。观摩欣赏的目的是:激发学习兴趣、了解作品整体形象、检查学习质量、树立学习榜样、进行审美评价等。很明显,师生的表演不可能像专业演员那样尽善尽美,甚至还会有明显的缺陷。然而,由于师生长期地生活在一起,感情上十分接近。因而,这种表演使欣赏者感到愉快、自然、满足、有乐趣、学有榜样。对于表演者来说,他

们的才干也易于得到承认。

观摩法常在下列情况下使用：

1、在学习新歌、新曲之前，由老师或擅长歌唱、演奏的学生表演，让全班同学欣赏。

2、当学会一首歌曲或乐曲之后，由个别学生或部分学生来表演，让其他同学欣赏。

3、在检查作业时，由被检查人表演，让全班同学欣赏。

4、在期末考试时，组织汇报音乐会，由同学们轮流表演，大家欣赏、评分。

在使用观摩法时，教师的目的必须明确，事前务必要做好思想工作及组织工作，以期师生之间、同学之间能促进团结、增进感情，避免不愉快的事情发生。

三、熟悉主题法

主题是乐曲的核心，也是结构乐曲、发展乐曲的基础。它在乐曲中具有鲜明的特征，也处于显著的地位。因此，在欣赏音乐作品时，熟悉主题就成为理解音乐作品的重要条件。

熟悉主题是要要求学生分别情况，在不同程度上掌握主题旋律。有的旋律只需要辨认；有的旋律则需要牢记；有的旋律不仅要牢记，还要能背唱下来。例如：《1812年序曲》表现战斗的主题——只要能辨认得出来就可以了，而表现战斗的另一旋律《马赛曲》就需要牢记。又如：德沃扎克的《e小调第九(自新大陆)交响曲》第二乐章的主题就应该背唱下来。

熟悉主题的方法有：通过教师演唱、演奏；通过摘听录音；通过学生模唱、视唱、背唱等。在熟悉主题的时候，最好给学生提供乐谱。

四、律动法

律动法是学生在欣赏音乐时，用身体动作或节奏律动来感受、体验音乐情绪的教学方法。这种方法有利于培养学生的内心节奏感、音乐感受力，也有利于培养学生的想象力及表现力。

使用律动法教学，教师要针对不同年龄的学生选用不同的表现方式。

小学中、低年级的学生，天真、幼稚，可以选用身体动作(包括边听音乐边舞)来感受、体验音乐的情绪。在这种活动中，他们毫不拘束、尽情地表现。其中，有些孩子的表现很富有想象力。然而，这类方式，对中学生来说就不适宜了。

中学生在逐步向成熟的方向发展，他们则喜欢带有成年人的色彩。因此，选用节奏律动的方式来感受、体验音乐情绪较为合适。例如：欣赏《拉德茨基进行曲》，学生可以在拍子上击掌，可以在后半拍上击掌，还可以随着音乐力度的变化而变化力度地击掌……又如：欣赏《瑶族舞曲》，学生可以用指挥手势去感受，体验乐曲的节拍、速度、力度、情绪等。

律动法很容易活跃课堂气氛，使学生在愉快的情绪中享受音乐。但是，组织工作稍有纰漏，学生情绪控制不住，也会导致课堂秩序混乱的后果。

五、直观法

在欣赏教学中，直观法是将学生的视觉、听觉、思维、想象等心理活动结合起来接受音乐知识或感受、体验音乐作品的好方法。这种教学方法对培养学生的观察能力、联想想象能力来说，很有益处。

直观法常常与讲述法结合起来使用。一般地说，直

观法有实物直观、图片直观和观摩直观几种情况。

实物直观常常用乐器或演出用道具作教具。例如：欣赏琵琶独奏曲，教师就用琵琶作为演示教具，以使学生认识琵琶的形状、结构，懂得它的演奏方法、音色特点，进而在欣赏乐曲时感受、体验它的艺术表现力。

图片直观常常用音乐家画像、演出剧照、图画、图表等作为演示教具。例如：欣赏《翻身的日子》，演示民族管弦乐队的编制图；欣赏《春江花月夜》，让学生观看《春江花月夜》写意画；欣赏《白毛女》选段，演示歌剧《白毛女》的演出剧照等。

观摩直观在课内欣赏中除了教师的示范(演唱、演奏、舞蹈、表演)之外，主要是观看影片、录相。例如：欣赏《黄河大合唱》，可以观看纪录片《黄河大合唱》或专业团体的演出录相。欣赏《白毛女》，可观看歌剧《白毛女》中《年关》一场的录相……

在欣赏教学中使用直观法时，务必注意引导学生细心观察、认真思考。还要注意教具的视觉效果：做到教具的大小合适、颜色鲜明。

六、对比法

对比法是把欣赏对象中相同的或相近的音乐要素拿来作对比分析，以便取得最佳教学效果。例如：《祖国颂》的节拍变化、《森吉德玛》的速度变化、《二泉映月》的力度变化、《卡门序曲》的音区变化、《军队进行曲》的调性变化、《瑶族舞曲》的音色变化……都可拿来作对比，使学生认识它们的表现作用，学会欣赏音乐作品的方法。

使用对比法进行教学，一定要选择典型性的对比因素，对比的具体内容要相互映衬，具有鲜明的对比效果。

七、迁移表现法

迁移表现法是将学生在欣赏过程中产生的联想与想象通过其他艺术表现形式(图画、诗歌、散文……)再现出来的一种教学方法。例如:欣赏《雨打芭蕉》、《炊事班长与快乐的女战士》,学生用图画把自己的感受、想象表现出来。欣赏圣-桑斯的《死之舞》,学生用诗歌、散文的方式表现自己的想象内容……

这种教学方法对培养学生的形象思维能力、联想想象能力、欣赏鉴别能力以及创造性能力都很有益处。尤其对中学生来说更为适宜。但是,教学中务必不要喧宾夺主,忽视了欣赏音乐的工作,反将画画、写作诗文当作主要任务去完成,那将是得不偿失的。

八、调整乐谱顺序法

调整乐谱顺序法,其主要目的是:培养学生的听觉感受能力、提高他们的识谱能力及认识音乐作品曲式结构的能力。例如:欣赏《卡门序曲》时,教师将《卡门序曲》的主部主题、第一插部、第二插部的乐谱,打乱曲式顺序印发给学生。欣赏乐曲时,要求学生按照音乐的原貌将乐谱顺序调整妥当,进而认识乐曲的曲式结构——回旋曲式。

这种教学方法可将比较难懂的音乐知识深入浅出地教给学生,又可将学生的注意力集中在倾听乐曲和识谱工作上。因此,这种教学方法常用在欣赏课的初听阶段。

九、讨论法

讨论法有两种类型。其一,是由教师提出问题并引导学生讨论,最后得出正确结论(有人将其称作“谈话法”)。其二,是由教师指定讨论课题,学生根据教材内容分组或自由结合进行讨论,最后派代表将讨论情况归纳起来向全班同学汇报。

在音乐欣赏教学中，讨论法常用于作品分析或音乐评论等教学内容。这种教学方法的优点是：容易做到集思广益、加深理解、互相启发、沟通情感，从而达到共同提高的目的。当然，它也有一定的局限性。即：它需要充足的教学时间；讨论的深度、广度及效果都不易掌握。因此，教师的课前准备工作要很充分，上课时也需要有较强的应变能力。

十、启发联想法

启发联想法是教师促使学生结合生活实际中的事物和情感去联想音乐作品中所表现的内容与情感的教学方法。这种方法多用于欣赏描绘性或情节性的音乐作品之中。例如：欣赏唢呐独奏曲《百鸟朝凤》，教师可以引导学生通过联想春暖花开，动物园鸣禽馆里百鸟争鸣的景象及游人们愉快欢乐的情绪，去感受、体验音乐的内容及情绪，进而理解这首乐曲是人们对美满幸福生活的一种祝福。又如：欣赏《1812 年序曲》，教师可以引导学生联想我国抗日战争的历史去体验俄国人民抗击拿破仑侵略时的思想感情，从而加深对这部史诗性作品的理解。

十一、启发想象法

启发想象法与启发联想法很相近。但它的思维活动并不是通过生活中的相关事物而引发的。相反，它是通过欣赏音乐并体验音乐的情感而引起人们广泛的自由想象的。例如：学生欣赏贝多芬《第五(命运)交响曲》第一乐章之后，他们感受了音乐，体验了它的情感，因而产生了各自的想象内容。可是，因为他们感受的角度不同，所以想象的结果也不同。为了说明这一现象，我们摘录两个学生的《命运交响曲》听后感：

《命运》令我们领略了音乐激励人前进的独特魅力。

跳动的音符表露了一位伟大音乐家与命运抗争的雄心。我们曾经被不少港台歌星的音乐作品吸引过。但听来听去，除了发腻的旋律与无处不“爱”的情话之外，什么也没有。我们的音乐生活被锁在了一个狭隘的空间内。天天上的是学，读的是书，吃的是苦，遇到的是麻烦。那些港台歌曲，无法使生活在奋斗历程中的我们得到任何精神动力，只能消磨我们感到疲惫的时光。终于，《命运》为我们带来了思想性的内容与充实的精神力量。它教给我们在遇到困难时应以勇士的姿态去拼搏，用实干去战胜困难，决不消沉，积极反抗，“扼住命运的咽喉”。不能任困难玩弄自己，要用自己的双手创造自己的人生。

“咚咚咚咚”。随着一阵令人心悸的敲门声，我们被带进了《命运》交响曲之中。

在一串串命运不公的脚步声中，在一排排恶势力的巨浪中，忽然出现了一个富有反抗性的、满怀希望的、抒情的副部主题。这仿佛是脚下道路的指示灯，巨浪中一股逆反的浪潮激流。它的出现使不公的命运之神和恶势力的狂澜，霎时间暗淡了许多，使人类中美好的希望与正直善良显现出伟大的力量。这是一个充满斗争、反抗、革命新思想的赞歌。

随着《命运》的发展，真与假、美与丑、善与恶之间的斗争更加激烈。在高低起伏的旋律中，残酷的命运、疯狂的恶势力妄想吞没一切美好与光明。可是，真善美的强大反抗力量又怎么会让它得逞呢？真善美与假恶丑在较量着。真善美曾一次次地被排挤，但又一次次坚强地再度出现。双方在对峙着……

而当真善美的旋律再度出现时，我们依然能听到假恶丑的嘶叫声。难道就这样僵持下去吗？不！冬天来了，

春天还会远吗？贝多芬在向人们诉说：假恶丑的东西，残酷的命运，疯狂的恶势力，最终定会消亡！

总之，音乐欣赏课中的教学方法举不胜举，浩若烟海。这里提到的只不过是其中的少数。而真正在教学中使用，仍需广大教师创造性地去发挥。因此，再次重复一句话以结束此文：

“教有法，教无定法，而贵在得法。”

中学五线谱教学

目前世界上绝大部分国家的音乐教学均采用五线谱，而我国的普通中小学音乐课用五线谱的还不多。

一、目前试行中的几个问题

(1) 如何保持学生学习的积极性。初一年的学生刚开始接触五线谱，学习的积极性很高，其原因，一是新鲜感；二感到自己倒底是中学生了，音乐课也有别于小学生的简谱。但在学习了一阶段后，当乐曲的音程、节奏较难时，就有些畏难；学到有升降调号的曲谱时，就缺乏信心。

(2) “五线谱学了无用”，这是师生中普遍存在的想法。由于目前我国出版的歌曲刊物中绝大部分是简谱，因此学用脱节，这是一个现实的问题。要普及五线谱，社会上要造舆论；音乐界、出版部门有责任做工作，普通中小学的音乐教育是基础，两者配合起来，相互促进，这样才能逐步普及五线谱。日本在这方面的经验可供我们借鉴。至于“无用”、“有用”的问题，我们不能因学生毕业后绝大部分不搞音乐专业为理由，就认为无用。

普通中小学各类课程都是为了培养有道德、有文化的全面发展的学生而设置的，所以，不能用狭隘的“实用”，对某一学科作“有用”、“无用”论。

(3)“吃力不讨好”，这是一部分教师中的说法。由于我国的音乐教育较长期的使用简谱，教师已习惯并积累了一定的经验，而五线谱教学要从头开始，不仅中青年教师感到难教，老教师也因长期不教而生疏了。另外备课、抄谱、板书等等都要比简谱花费时间，社会上又不支持，再加上上述的所谓“无用”，就产生了“吃力不讨好的”的说法。

二、几个关键的措施

(1)提高师资质量。音乐教学是技能技巧性很强的学科，普及五线谱教学必须要有一支专职师资队伍。首先师范院校要设音乐系科，毕业生要熟练地掌握五线谱读谱能力(目前有些中师的音乐课还是用简谱)，其次是对现有在职教师进行培训，提高他们的音乐修养，以适应音乐教育事业的发展。

(2)统编几套有质量的音乐教材。按教育部的通知，目前全国中学暂不编统一教材，由各省市自编。由于各省市的编写能力有限，要编好教材，还应由教育部组织专家及有经验的教师成立专门班子编写为好，同时建议编写出几套教材供各省市选用，以适应我国地区广大，音乐教育的不平衡状况，如：A套是从小学到中学一贯的五线谱教材；B套是A套的低标准，降低教学要求；C套是小学低中年级，学简谱，高年级到中学学五线谱；D套是小学简谱中学五线谱等等，并且各套教材都备有录音带和教师教学参考书供教学用。大纲中可明确规定若干年后全部过渡到五线谱教学。

(3)研究教法，制作教具。要提高五线谱教学质量，必须研究教法，要研究如何按初中学生的心理及实际音乐水平进行教学。如小学的简谱教学，近几年来在律动、节奏、识谱、发声等方面已积累了一定的经验；国外的儿童音乐教学法，诸如奥尔夫教学法等，扩大了我们的眼界。而中学五线谱教学的经验还有待进一步总结。目前有些学校的教师，用成人化的甚至专业视唱练耳的教法给学生上课，使学生感到枯燥乏味，在一定程度上影响了学生的学习积极性。因此开展教学研究，调动学生的学习积极性已迫在眉睫。教具的制作与教法是相辅相成的。有些学校制作了拨珠教具，对初接触五线谱的学生熟记音高位置大有帮助；有些学校自制声光键盘谱表示教板，不仅把音高位置与声音结合起来有立体感，而且对讲清音程、音阶、调号的产生等都收到很好的效果，既节省板书的时间，又听得清、看得明，学生学习的积极性大大调动。

按目前的现状，在我国要普及五线谱教学，并非轻而易举的一事，这需要一个水到渠成的过程。这“水”从哪里来？靠天上掉下来吗？不！还得靠我们化力气去“车水”、“运水”，点点滴滴汇集拢来。本市部分小学教师中的有志之士，她们正在积极摸索实践，没有教材，自己动手编；没有五线谱黑板，自己画；组织起来，互帮互学……，这种精神是难能可贵的。但也有的教师反映：

“我们是很想用五线谱，但学校领导不支持我们”。这也正说明我们的宣传工作还做得非常不够，因为许多中小学领导中，懂得音乐教学业务的还不多，我们要用二

年的科学文化远景来宣传，这样就能看得远些。教育部颁发的音乐教学大纲中也明确规定：中学“应用五

线谱进行教学，条件不够的地区和学校可暂用简谱进行教学，但应创造条件逐步使用五线谱教学”。小学“有条件的学校也可以学习五线谱”。因此我们应积极创造条件，实施大纲的要求，为尽快在我国音乐教学中统一使用五线谱而努力吧！

中学音乐教学实验设备

一、音乐电化教学简况与展望

（一）电化教学的特点和作用

电化教学是教学手段的一种重大改革，在现代音乐教育中占有重要地位。电化教学是以视听教学为主体的，所以电化教学又称视听教学。电化教学包含两个要素：一是电教工具，其中包括硬件和软件：硬件指各种电教设备、仪器，软件指各种电教教材，如录音磁带、录像磁带、幻灯片等；二是电教工具在教学中的应用。二者的结合便构成电化教学。电化教学包括教师、电教工具、受教育者三个方面。其突出的特点是：能向学生提供声、光、色综合的、丰富而生动的感性教材，并使教师的讲授产生更好的效果。

在音乐教育中，电化教学的主要作用概括如下：

（1）增强音乐教学直观性：电化教学具有高度的再现性，能使音乐教学声像化。利用录音、电视等设备，可为学生提供较直观的示范。如歌唱中正确的发声、器乐的正确演奏姿势等；利用幻灯、录像等器材，可充分地展示音乐教学中所涉及的古今中外音乐史料，生动地表现音乐作品中日出、江河、大海等自然景观和千姿百态

的形象，从而激发学生音乐学习的兴趣，使学生更有效地掌握音乐的技能技巧，更深刻地感受、理解音乐的真谛。

(2)开拓学生音乐知识视野：电化教学可增加音乐教学的信息量，有助于开拓学生的音乐视野。如通过电视、广播等手段，可以收看或收听到高质量的“音乐会”、“音乐欣赏讲座”、“音乐知识竞赛”等，这对提高学生的审美能力无疑会产生巨大的影响。

(3)提高音乐教学效率：有效地采用电化教学，能够使教师在单位教学时间内讲授更多的教学内容，使学生获得较多的音乐知识，提高教学效率。此外，如有条件，还可以利用录音、录像记录教学过程，以供课后分析、揣摩，这对于提高教师业务素养和学生音乐素质是十分有益的。

(4)促进音乐教学改革：运用电化教学可以促进音乐教学的改革。近年来，许多优秀教师的教学、教育经验录像，在教学思想、教学方法、教书育人等方面给广大音乐教师带来了深刻的启示，受到了广大教师的欢迎和好评。这些录像资料的相互交流，为我国音乐教学的改革带来了新的活力。

(二)电化教学器材的使用

电化教学发展迅速，形式多样。音乐教学常用以下几类器材进行：

(1)录音机、电唱机教学：录音机、电唱机主要作用于人们听觉器官，是现代常用的电教工具。

(2)幻灯、投影教学：幻灯、投影器材主要作用于人们的视觉感官，也是现代常用的电教工具。

(3)电视(录像)教学：电视(录像)可同时传送图像和

声音，较前面的电教手段更有优越性。它具有图像动态化、音响化的优点，声情并茂、视听结合，有利于加速学生对音乐知识感知和理解的进程。近年来，许多优秀音乐教师的课堂教学录像片，给广大教师提供了良好的学习、观摩机会，这对于提高音乐教学质量无疑是很好的手段。

（三）电化教学的展望

教育要面向现代化，面向世界，面向未来。开展电化教学是我国音乐教育现代化的需要。

随着科技的发展，电化教学将逐步向现代电化教学的高级形式发展。更多、更先进的电化教学形式将逐步运用于音乐教学之中，如电子计算机辅助教学、卫星教学、语言试验室教学等，这些新形式将为音乐教学提供新的途径。

音乐现代化教学(电化教学)

随着科学技术的发展，音乐电化教学设备被越来越多的学校使用。现代化电化教学突破了传统教学在时间、空间和地域上的限制，较好地解决了音乐教学中“视听结合”的问题，大大开阔了学生的音乐视野，使学生耳闻目睹古今中外的风土人情和历史画面，犹如身临其境，激发了强烈的学习兴趣，引起了感情上的共鸣，增强了音乐的感受和表现力，提高了教学效率和信息传递速度，提高了学生的审美能力。“用古老的手把手带徒弟的方式传授知识，信息只能一比一地增值；用传统的课堂教学方式，信息增值率则增加到几十倍甚至上百倍；而现代

的电化教育方式，如电子计算机教学、广播、电视大学，信息的增值率可以扩大到几万倍甚至几十万倍”。使用现代化电化教学设备对完成音乐教学任务起了极大的促进作用，是音乐教育史上的一次巨大进步和飞跃。

现代化的音像设备为记录、再现音响和形象提供了方便，唱歌教学中的范唱、欣赏教学的演奏和表演、学生的表演和创作，都可以广泛应用。如在教学中通过给学生录音，帮助学生发现问题、解决问题，极大地提高学生的兴趣，唱歌课、器乐课、创作课均可采用。又如在欣赏教学中使用投影仪，上课时每人发一小块胶片，让学生把自己欣赏后的感觉用彩笔画在胶片上，然后逐个在投影仪上边放边讲述自己对作品的理解。

在电化教学设备的使用中，应建立科学的使用、管理制度，要有专人负责，要建立资料仪器柜，妥善保管和使用教学设备。同时，在使用过程中应遵守操作规程，注意安全。

怎样上好中学说唱音乐欣赏课

为了落实中学《音乐教学大纲》的精神，弘扬我国民族优秀音乐文化，中学音乐课本第四册第二单元加入了《说唱音乐、对曲音乐》欣赏的内容。

一、首先应明确教学目的

本课的教学目的有两点：

1、通过欣赏，使学生了解说唱音乐的一般常识，接触并逐步熟悉我国的说唱音乐，培养学生对说唱音乐的感情，使学生热爱我国的民族民间音乐。

2、欣赏京韵大鼓《重整河山待后生》和弹词开篇《蝶恋花·答李淑一》唱段，帮助学生接触并了解这些优秀唱段的音调特点及鲜明的地方风格，逐步感受并了解我国民族民间音乐中说唱音乐的音乐语言及其表现特点。

通过欣赏京韵大鼓和苏州弹词两个唱段，要使学生达到三个“了解”，即了解说唱音乐的一般常识；了解京韵大鼓和苏州弹词的音调特点及鲜明的地方风格；了解说唱音乐的音乐语言及表现特点。

二、透彻理解教材内容

要想透彻理解教材，首先要通读，弄懂教材中讲了哪些音乐知识，如什么叫说唱音乐、说唱音乐简史、说唱音乐的分类、说唱音乐的艺术特点等。在介绍京韵大鼓和苏州弹词之前，还应讲京韵大鼓是怎样形成的、京韵大鼓的特点；什么是苏州弹词、苏州弹词的特点等。

在通读的基础上，再针对以上概念仔细钻研，把教材中每一个概念真正弄明白，然后再对照曲谱，边听录音，边反复吟唱，认真体会教材对唱段的分析。分析《重整河山待后生》时指出：“这个唱段的旋律激愤、高亢、悲壮”，旋律上多次运用了四度、五度、六度、七度，甚至十度大跳音程，造成了曲调上的大起大落，如“花香之地无和平”一句，谱面上虽记有44拍子的拍号，但实际演唱时并没有被拍号束缚，节奏较为自由。骆玉笙（艺名小彩舞）圆润浑厚的女中音音色及悲壮苍凉、韵味醇厚的演唱风格，再加上传统伴奏乐器大三弦与西洋管弦乐队的巧妙结合，使这一激愤、高亢、悲壮的情绪得到进一步的强化。

弹词开篇《蝶恋花·答李淑一》的唱腔特点，教材用“委婉柔美”、“表现细腻”来形容。苏州弹词是流行

于我国江苏、浙江、上海等地的说唱曲种。由于它流行于风光秀丽的江南水乡，人们讲话用的是纤细柔美的吴语方言，加上这个曲种常演唱些才子佳人悲欢离合的爱情故事，因此，弹词音乐形成了细腻婉转的风格特点。

《蝶恋花·答李淑一》抒发了老一辈革命家对革命烈士的悼念之情，用的是弹词的音调，旋律又是以级进音程为主，这也是苏州弹词的常用音调。这个唱段为了体现词的内容和情绪，也用了些大跳音程，再加上采用了“散板”、“慢板”、“中板”等多种板式、规律性不强的变化拍子及速度上的时急时缓，把这首词的意境刻划得淋漓尽致。

通过分析看出，京韵大鼓与苏州弹词的音调特点和地方风格所以不同，起决定作用的是语言。这也正如教材中所讲的：“说唱音乐既是音乐，也是语言的艺术”。说唱音乐的另一个重要特点——叙事性，在这两个唱段中体现得不够明显，这需要教师在上课时加以说明或补充。

只有透彻地理解了教材内容，才能找出本课的重点，即什么是说唱音乐？说唱音乐有什么特点？并为下一课的问题“说唱音乐和戏曲音乐有哪些相同和不同的地方”做个铺垫。

三、选择教学方法

说唱音乐欣赏课可采用听、讲、议、看、唱五步交叉的方式进行教学。这种方式能使教师与学生的双边活动灵活多样，课堂气氛活跃，使学生在轻松愉快的气氛中学习。以京韵大鼓《重整河山待后生》为欣赏内容，谈谈这堂课的教法。

听：是指听音乐录音。要想让学生了解说唱音乐、

理解说唱音乐、喜欢说唱音乐，必须让学生反复听。在听之前，教师要向学生提出问题，使学生边听边想，让问题牵着学生的思路走。如第一遍听《重整河山待后生》时间：1、这段音乐出自何处？2、电视连续剧《四世同堂》是什么内容？听第二遍时间：3、这个唱段表现什么样的情绪？4、这段曲调叫什么？（单弦、二人转、京韵大鼓、苏州弹词……教师任意说出几个曲种，让学生选答。）

讲：主要指教师对学生没有接触过的知识作简单、生动、富有启发性的讲解。如上面的问题“4”，教师就要讲：“这段曲调叫京韵大鼓，或者说它是用京韵大鼓的音调写的歌。京韵大鼓是我国说唱音乐的一个曲种。什么是说唱音乐呢？教师先不讲，请同学们再听一小段，边听边思考下列问题：5、这一段中叙述的是什么故事？6、故事中有几个人物？7、由几名演员演唱？（放京韵大鼓《逼上梁山》中的一部分。教师也可根据自己手头的资料，选放其他唱段，但必须是带故事情节的，以突出说唱音乐“叙事性”的特点。）

议：是让学生针对教师提出的问题展开讨论。如以上提出的后三个小题的答案是：5、《水浒传》中的一段故事。6、有四个人物。7、由一名演员演唱。通过议论，学生对说唱音乐多以叙事为主，常由一个人演唱，以第三人称的叙事为主，第一人称的代言为辅，具有一人多角的特点有了更具体的认识。

看：对于一些有条件的学校，可以搜集些说唱曲种的录像放给学生看。对于大多数学校，可以让学生看课本封底的四幅照片，使学生对“说唱演员一般都自执乐器，分担伴奏任务”有个较直观的印象。

唱：包括教师的范唱与学生的学唱。唱能够进一步

体会说唱曲种的腔、词关系，唱能够使学生深入感受唱段表达的思想情感，唱能够使学生更好地理解说唱曲种的地方特色。总之，唱能使唱段在学生的脑海中打下深刻的烙印，引起学生对我国说唱音乐的兴趣，进而热爱我国的民族民间音乐。

戏曲音乐进入中小学课堂

戏曲音乐来自民间，历史悠久，具有鲜明的民族特色，是我国民族、民间音乐的重要组成部分。推广戏曲音乐是弘扬民族优秀文化的重要内容。由于京剧是戏曲中最具代表性的剧种，现在弘扬民族文化，常以振兴和繁荣京剧为先导。

我国的普通学校教育体制和教学内容，基本上源于西方，所以自“五四”以来，音乐课的内容主要是歌曲，戏曲音乐则一直也排不上位。现在应该考虑在中小学音乐课程中增加、强化戏曲音乐的教学内容，逐步建立一种新型的、具有中国特色的音乐教育体系。

在建立戏曲音乐教育体系时，有些条件应该事先具备，有些问题应该注意解决。

（一）培养师资是关键性的先决条件。因为众多复杂的历史原因，现在中小学的音乐教员懂得戏曲和喜爱戏曲的人很少，能够胜任戏曲教学的人就更少。必须建立一支能够胜任戏曲音乐教学的教师队伍。因此建议：（1）加强现在师范音乐教育中的民族、民间音乐教育，包括戏曲音乐教育；（2）加强在职教师的戏曲音乐培训工作，如开办定期的讲习班，或举办专题性的讲座等。

(二)编选不同学习层次、不同学习阶段的戏曲音乐实验教材或乡土补充教材，是教学能否取得效果的重要因素。

京剧是戏曲中最有代表性的剧种，用京剧音乐作为普遍的教材是可行的。但中国幅员辽阔，戏曲剧种繁多，不仅各有地方特色，而且大多为当地群众所熟悉、喜爱。很多地区对于京剧并不熟稔，所以如果在某些省分、地区选编本地地方戏曲音乐的乡土教材或乡土补充教材，用地方戏曲音乐作为教学内容，那么就可能收事半功倍之效，例如，河南省用豫剧，安徽省用黄梅戏，浙江省用越剧，山西省用晋剧、蒲剧，陕西省用秦腔、眉户，四川省用川剧等。

各地的实验学校结合自己的具体条件，因地制宜地选编一些实验教材或乡土补充教材，是十分必要的。时不我们待，不能等待一切条件完善就绪再开始建立戏曲音乐教育体系，因此音乐教师首先应该充分教好现行教材中的戏曲音乐内容。另外，现在的教材主要偏重于戏曲知识和欣赏，其实在教学过程中，完全可以教唱一些优秀的选段。与此同时，也希望有关领导能给以大力支持，相应配合，搞好与教材内容相配套的录音（包括伴奏）、录像、挂图等教学资料的建设。

(三)戏曲音乐教学的内容比较特殊，应与文化课（语文、历史、政治等）相辅相成，互为补充。经验证明，如果教授得当，对于学生的语文、历史等方面的水平和运用程度，有明显提高的效应。从长期来看，对提高学生的品行、道德、美学认识等方面，都有潜移默化的作用。

(四)过去音乐课里很少采用打击乐作为教材。由于打击乐在戏曲音乐里占有重要位置，且有浓郁的民族特

色，所以在音乐课里可以适当地增加这方面的内容。天津有的学校曾经做过试验，证明学生对学习打击乐很有兴趣，在训练学生增强节奏感方面，也有好处。

初中音乐教学整体改革的思考

一、课堂教学的优化

教师必须充分发挥主导作用——认真制订教学目标，全面进行课程设计，主持教学的全过程，抓住教学的重要环节，但又不包括一切，以“主导”压“主体”，而是与此同时，高度重视激励学生的学习动机，充分发挥学生作为学习主体的作用，根据中学生思维方式的特点和年龄特点为他们创造一种“乐”的学习心境与环境，以培养浓厚的学习兴趣，并让他们多层次、多渠道地通过参与活动，在掌握初步知识和技能的同时，进行感受、交流、讨论，展现自身的潜质与创造力，逐步由学习走向发现，使教与学达到最优化。实现音乐课堂教学优化的具体做法是：

1、参与——体验。参与是指师生共同投入音乐活动，教与学相辅相成；体验是指学生通过音乐活动亲身感受音乐的形式与内涵。

我们在欣赏课《赛龙夺锦》的教学中，首先，让学生聆听全曲，对其中的音乐要素如节奏、速度和力度、曲调、音色、结构等有整体的感知，然后再逐步深入体验。当他们以唱、奏、律动的方式与音乐融为一体时，再让他们对乐曲的意境及情绪作出反应，用语言或图画作出表述。这过程中，教师的角色是引导，以音乐为媒

体，用动或静的方式把学生带进音乐中，通过学生的亲自操作——倾听、唱、奏、动进行体验，又运用类比、联想等思维达到对音乐作品的形式美、内容美的感知、体验与评价。

2、引导——发现——创造。引导，是指教师按预定的计划导入知识以作铺垫；发现，是让学生以原有知识为基础经过探究、顿悟，发现新的知识和新的概念；创造，是指把知识的有所发现运用到实践中，并有创见地提出新的观点。

我们在教学生欣赏《西班牙舞曲》(芭蕾舞剧“天鹅湖”选段)的过程中，让学生听一首曲式为AB的二段体作品，再听一首曲式为ABA的带严格再三段体作品《西班牙舞曲》，他们记录下的是ABACD，经过反复听赏及律动对乐曲理解加深了，得到复二部曲式A(aba)，B(cd)，因而有异曲同工之妙。

3、指导——自学——交流。这是指由教师作出定向，再由学生自学有关材料，最后通过讨论、交流作出对新知识的领会。

我们在教《中国民族调式》一课中，先让他们唱一首用中国五声音阶写成的民歌：然后将曲内出现的音由低向高排列，得到123561，指出这是五声音阶，再指导他们阅读材料，找出调式主音，并在课本中认识各种调式分别为宫、商、角、徵、羽调，找出相应的中国民歌，供学生讨论和质疑问题。

综上所述，在音乐教学中，坚持教师为主导、学生为主体的作法，给学生更多的实践机会，使音乐教学更具形象性、情感性，使学生的思维更具探索性与开放性，这比起过去的“注入式”或“封闭式”教学，大大地促

进了教学过程的优化。

二、教材使用上的改革

1、运用现代教学手段和教法处理传统教材，比如初中第一册首选《勇敢的鄂伦春》为识五线谱的第一首歌曲，全曲四乐句十六小节，为单乐段结构。新的教法为教材设置了读谱、唱、器乐、多声编配、即兴舞蹈等形式，学生非但不会对这一简单的乐曲的学习感到厌烦，而是载歌载舞、有声有色地进行音乐表演的尝试。我们又利用录像设备，让他们观看有关鄂伦春人民的生活片断及民俗风情，让学生有综合的认识。这样传统的音乐进入课堂后，就具有了较强烈的现代气息和新颖的活力。

2、对现存的教材内容加以适当的扩展和深化。随着我国改革开放的深入和发展，学生也有更多机会接触西方的现代派音乐，我们注意适当地引导他们去正确认识和欣赏。

3、大胆引进国外教法。国外音乐教育有很多好的经验和做法，近年来被介绍到国内来的有德国的奥尔夫儿童音乐教学法、匈牙利的柯达伊教学法、瑞士的达尔克罗兹体态律动教学法、日本的铃木教学法、美国的综合音乐感教学法等，这些教学法体系为我们提供了很好的借鉴。

三、考核评估的改革

教学效果的考查，是教学的有机组成部分，以前单考乐理，或考唱(奏)一首歌曲，忽视对学生全面的考核与评估。我们试用下面的方式进行：

1、发挥学生自检能力，让他们成为自己学习经验的主要评价者，包括对学习情景中的问题、环境、内容、方法、效果、决策等方面的思维判断等。

2、组织音乐会，以小组或个人参加演出，内容由学生设计。

加强民族音乐教育的理论研究

一、我们需要培养全面发展的一代新人

社会主义是共产主义的前阶段，要实现共产主义美好的理想，除了应该变革生产关系和生产力以外，还必须避免资本主义社会所特有的物质文明和精神文明严重脱节的弊端，所以社会主义社会必须把精神文明和物质文明的发展看作一个整体，只有高度发展的物质文明和精神文明相结合，才能实现社会主义的理想，进一步进入共产主义社会。

物质文明和精神文明高度发展相结合，最终体现为社会主义新人的形成。社会主义新人的主要标志应是全面、和谐发展的个体，而全面、和谐发展的主要关键则在于精神文明的发展，只有精神文明的高度发展，不能达到二者之统一。党中央提出了三个面向，三个面向正是一代新人教育的核心，也是物质文明和精神文明结合的实质。我们的四个现代化政策的目的在于创造比资本主义更发达的生产力，从而达到更高的社会物质生活水平，更重要的是在于清醒地看到资本主义社会物质文明高度发展所必然带来的物质文明和精神文明尖锐对立的情况，充分认识到只有在物质文明发展的基础上，实现社会主义新人全面、和谐的发展，人类才能达到由必然王国向自由王国的飞跃。称之为第三次浪潮也罢，称之为技术革命也罢，表面看起来主要是物质文明的发

展，但从根本上说，人的发展、精神文明的发展，一方面决定于社会物质文明的发展，另一方面又决定着这种发展。说物质文明是精神文明的基础，这是对的，中国古人不是说过“衣食足然后知礼义”吗？但是更重要的是人的发展是社会发展的前提，这也是必须肯定的。把社会发展和人类发展、物质文明和精神文明对立起来是反马克思主义的观点。物质文明对人的全面发展是一种手段和基础，而社会主义新人的发展也同样是物质文明发展的前提和目的。所以马克思才说，教育不仅是提高社会生产的方法，也是造就全面发展的人的惟一的方法。人类社会实践推动了社会文明前进，同时也发展了人类自己本身。

人类发展本身，包括两个主要方面，一是发展了人的健全的体魄和精神思维能力；二是发展了人的心理文化结构，其中包括智力结构、伦理道德价值观念和审美能力。

审美能力是人类创造精神文明的重要组成部分。它建立在智力、价值之上。它虽然主要表现为情的方面（从审美需要到审美能力，最终达到审美情感），但它同样包含有知和意的内容，就是说，它包含着知、情、意三方面的内涵。

如果说教育是创造一代新人的重要手段，而美感教育则应该贯穿于一切教育科目之中。艺术教育则应是进行审美教育的主要环节。

美育，特别是音乐教育对青少年的智力开发有着极其重要的作用，这可以说已经是无可争议的事实了。

特别是音乐教育可以促进人们的联想、幻想能力的发展，而联想和幻想能力正是科学的创造和发明所不可

缺少的条件。

听觉和视觉训练可以促进智力的发展，所以马克思说“五官感觉的形式，是以往全部世界历史的产物”。

美育与德育的关系十分密切，这久已被人们所认识。所以，我国古人才有“移风易俗莫善于乐”的说法。欧洲人认为音乐可以净化人的灵魂，中国人说音乐可以陶冶性情。美育对于一个人的人格形成有着重要的影响，音乐教育更是集体主义教育的更好的方法。锦州市一个小学的实验证明，由于集体化的音乐教育（乐队和合唱队），使青少年正确地认识了个人和集体的关系，孩子们从中懂得了团结友爱和互敬互助的重要性。正如诗人歌德说的：“一个人只靠自己是不存在不下去的，因此，人总乐意参加一个集体，即使他在那个集体里得不到休息，但无论如何总可以得到心灵的平静和人生的安全。”而青少年参加了集体音乐活动，不仅得到充分的文化休息，而且自然而然地得到集体中谁也不能离开谁的认识。

此外，在许多非智力因素中，例如，自制力、耐力、毅力、自信力、专注力、适度感等许多方面，美育更有着它特具的功能，这是智育和德育所不能代替的。比如，美术的具象性和音乐的集中性，是教育中最可贵的因素。音乐教育中特别强调速度的准确和力度的恰如其分，而音乐特有的非语义性的组织结构又是和人类的情感、意志直接对应的，它对于人的良好性格和情操的塑造，它作用于人的生理、心理、动作和情绪反映，最终导入于人的人格和情操的范畴。所以可以说，美育对于一个人的知识结构和人格塑造，对于一个人的人格自我完善和自我完成，都有着巨大的甚至说是独具的作用。

最后，必须补充的是美育对于提高抽象思维能力、

敏慧推理能力都会产生重大的作用。美育，特别是音乐，对于信息记忆能力和信息反馈能力的提高也有着重要的作用。

总之，美育不仅具有辅助强化德育、智育的功能，同时德育和智育也包括美育的部分功能，但是，美育有着德育、智育所不能代替的独立的教育功能。

二、加强中国民歌的教育

近年来，北京市海淀区教师进修学校为海淀区部分中学音乐教师举办了几期中国民歌讲座，目的为：“通过讲授中国民歌，分析其题材、体裁及风格，使学员了解中国民歌发展的历史渊源及其艺术特点，进一步继承和发扬中华民族优秀的文化艺术传统，从而丰富创作素材，提高中学音乐欣赏课的教学质量。”他们提出的教学原则与方法是：（一）以课堂讲述为主，辅以音像资料。（二）通过分析中国民歌的艺术特征，从而了解不同地区民歌的地方特色和艺术风格。

四次专题讲座是这样安排的：

第一讲中国民歌概述。（结合讲何谓民歌，民歌在民族音乐五大类中的地位）

第二讲中国民歌的分布与分类。包括三个方面：（一）七大民歌区及其文化、历史、地理、宗教信仰诸背景。（二）每个区域的主要民族、主要歌种、代表性民歌。（三）中国民歌中的三大音乐体系。

第三讲汉族民歌的分布与分类。包括：（一）十一个民歌色彩区。（二）汉族民歌的一般特征。（三）南北方民歌的比较。（四）方言与地理因素对于民歌区的影响。

第四讲各类民歌体裁的产生、流传、社会功能与音乐特点。

这样的讲座内容设计，是基于目前我国音乐的一些现状提出的，因为我们考虑：

（一）目前社会上对于民歌的概念非常混乱。简言之，民歌就是传承下来的民间歌曲，它的创作、传播、社会功能、演唱方式、方法都与一般的创作歌曲有别，与商品音乐更不相同。

（二）不少人对于中国民歌缺乏一个整体的认识，只是会唱几首歌，尤其对中国民歌的全面了解实在很少。这就有必要从宏观角度来讲讲中国民歌的分布与分类。

（三）社会上由来已久的以欧洲音乐为中心、轻视民族音乐的观念必须引起注意。我们不反对学习外来的优秀音乐文化，但是首先应该学习、了解我们本国的音乐文化，更不能以西洋音乐为一切音乐的准绳，五声音阶与单声部音乐并非音乐先进与落后的标志，何况我国也并不是仅有五声音阶和单声部音乐。

（四）民歌对于音乐教育来说，是向学生进行爱国主义教育 and 理解过去的历史和广大人民生活的生动教材。

国外著名音乐教育体系与教学法

20 世纪世界儿童音乐教育的发展，在一定程度上可以说是以一些独立而富于特色的儿童音乐教育体系的形成、确立和传播现象为标志的。这些目前已在世界范围获得广泛关注的儿童音乐教育体系，一般有着相当完善的教育目标、内容、形式、程序、方法和教材系统。而且，从这些体系的理论和实践中，一般还都可以清楚地看到近代教育科学、心理学、哲学、美学、音乐学以及

其他相关学科最新发展的影响。因此，了解这些体系，对于我们把握现代儿童音乐教育科学研究发展的动向，改革和推进我国儿童音乐教育事业是十分必要的。

任何一个完整的儿童音乐教育体系，必然包括儿童音乐教育学科一般所涉及的各个方面，而任何一个独立而富于个性的儿童音乐教育体系，又必然具有它独特的方面。事实上，这些独特点正是这些体系的创建者为世界儿童音乐教育的发展所作出的独特贡献。

达尔克洛兹音乐教育体系

一、概述

埃米尔·雅克·达尔克洛兹(Emile Jaques Dalcroze, 1865~1950)瑞士音乐教育家。早年曾先后在日内瓦、维也纳、巴黎等地专修音乐，1892年后应聘在日内瓦音乐学院教授视唱练耳、和声和作曲课程。曾著有多述，其中反映出了瑞士的民间音乐精神。1900年前后，提出关于“体态律动”(Eurhythmics)的学说，并在这一学说的基础上建立了自己的音乐教育体系。

达尔克洛兹音乐教育体系理论基础的核心主要可归纳为下列内容：在教育哲学上，他认为音乐教育的根本目的是审美情感教育，这种目的是通过儿童在音乐活动中不断获得积极体验的过程来达到的。而且，艺术与艺术教育中的这种体验及其表达，都不能离开个人的独创性。在教育心理学方面，他认为：学习音乐，特别是学习音乐的节奏，必须要依靠身体大肌肉的运动反应，而且这种身体运动反应又必须与个人内心对音乐的反应紧密联系。

鉴于以上观点，达尔克洛兹在其音乐教育体系中主要安排了以下三方面的课程内容：体态律动、视唱练耳

和即兴创作。尽管在实际教学中，这三方面的内容往往是相互交织在一起的——即听音乐，并创造性地、即兴地用身体动作来表现对所听音乐的感受，但由于它们各自拥有独立的教学目标、教学内容、教学方法和教材体系，因此它们仍然是三门各自独立的课程。

在达尔克洛兹音乐教育体系中，最有个性且又最有成效的部分，就是“体态律动”。对此，达尔克洛兹建立了一整套的学说，所以许多文献上又将这一部分称作“体态律动学”。这一学说的核心是：音乐教育应从身、心两方面同时入手去训练学生，让学生从刚开始接触音乐起，就不仅是学习用听觉去感受音乐，而是同时学习用整个肌体和心灵去感受节奏疏密、旋律起伏和情绪变化的规律。只有在身心两方面都真正投入到音乐进行中之后，内心对音乐的感受、理解才可能是精确的、生动的；同时，由此而产生的动作也才可能是一种真正充满生命活力的律动。

由于这一学说把缺乏运动反应的训练看成是传统音乐课程不能有效发展敏锐乐感的症结所在，所以在新体系的创建中，达尔克洛兹特别增加了身体运动训练和身体对音乐的即兴运动反应训练。体态律动课程主要是由这两部分训练内容组成的。

身体运动训练的目的主要是：使身体的各个部分都能做到随心所欲地适当紧张和放松；可轻松、自然、迅速、灵活地独立运动和联运动；能充分地了解时间和空间，并能准确地使时间与空间相结合；能掌握身体运动的各种基本方式，并能创造性地运用和发展它们。

身体对音乐的运动反应训练的总目标是：提高大脑与身体之间合作的效率，提高身体对音乐即兴运动反应

的速度、准确性和独创性水平。具体的反应训练内容包括：对速度、力度变化的反应；对重音、小节及节拍变化的反应；对节奏、旋律、和声、织体、曲式的反应；对音色的反应等等。

由于达尔克洛兹的体态律动课程强调的是即兴反应训练，因此，这一体系对执教教师有着相当高的素质要求。他们必须有准确的听辨能力和熟练的视奏能力；他们必须熟记尽可能多的民歌、童谣和有戏剧性效果的其他曲调；能随心所欲地用即兴创作出的音乐来激发、指挥和促进学生的动作表达。

二、教学方法与教学内容简介

（一）动作的入门

训练学生的动作，是体态律动教学的基础。如：拍手、走、跑、跳跃、列队行进、单脚跳、摇摆等自然动作，通过配乐，使学生们感觉到音乐的节奏、速度、力度等特点。例如：

- 1、通过跳来感觉快而轻巧的节奏。
- 2、通过跑获得快速八分音符的节奏感。
- 3、通过摇篮、划船或模仿风中摇摆的树枝，体验节奏的摇摆感。
- 4、通过模仿马儿奔腾的动作，感觉弱起拍子。

（二）身体各部分动作的和谐结合

达尔克洛兹认为，学生身体的各部分是他们进行体态律动训练的工具，首先必须让他们充分认识自己身体的各个部位，然后使各部位和谐地结合起来，获得一种整体的感受。如以整个身体代表一个管弦乐队：

手指：小提琴；手臂：单簧管，

脚趾：大提琴；脚：小号；

手：长笛；足跟：鼓；等等。

它们可以分开独奏，也可一起合奏。在训练中，首先分别训练身体的各个部位，再将身体的各个不同部位和谐地结合起来，并随着音乐来表现。

(三) 大脑与身体间的协作

发展大脑与身体间的协作是体态律动学训练中最有价值的部分之一。人们学习音乐和做任何事情，都需要智力(发出命令)和体力(执行命令)间绝对密切的控制和协作。训练的方法是：

1、让学生自由行走，当听到约定的信号(口令、打击乐声、和弦、音区或调式的变化)，立即作出约定的反应(停止行走、反方向行走等等)，在这一训练的基础上进行更复杂的练习。

2、让学生按规定的方向、速度行走，听到信号时，改变方向和速度。

3、让学生随教师即兴弹奏的音乐节奏行走，当教师弹奏的节奏发生变化，则孩子们行走的节奏也要发生相应的变化，以此逐渐深入。

4、教师在琴上用左、右手同时弹奏不同节奏的音乐，让学生用脚走出教师左手所弹的节奏，同时用手拍出教师右手所弹的节奏(也可与此相反)。当教师所弹的节奏发生变化时，学生们的手、脚动作也要作出相应的变化。

在这种训练中，如何利用空间来表现时间的延续，是完成大脑和身体间协作的重要因素。

5、让学生运用动作幅度的大小，表现不同时值的音符。当拍出一个音后，动作在空中延续，形成一个圈，表示音值时间的延续。音值短，则动作幅度小，在空中形成的圈也小；音值长，则动作幅度大，在空中形成的

圈也大。同样的方法，不同速度、力度的音乐，也可用不同幅度、高度、方向的相应动作来表现。

（四）放松、呼吸和纠正工作

放松是精力集中的必要条件之一。“教育的很大奥秘在于保证身体和智力的练习必须永远用来相互放松”。放松对于体态律动教学有很大的作用。

1、躺下是最好的放松。

2、通过“拔河”游戏来体验紧张与放松。当教师即兴弹奏出激烈、紧张的音乐时，学生们拉紧绳子；当音乐转为柔和、抒情时，则放松绳子。在这个基础上，去掉绳子，学生们就会凭体验过的感觉，随着音乐做紧张、放松的动作。

3、站着做放松练习时，全身的各个部位可按教师弹奏的和弦，依次放松直至倒下。

4、吹燃篝火

呼吸是唱歌的基础。体态律动学运用“吹燃篝火”和模仿“吹气泡”的动作来体会呼吸控制。

做以上动作时，教师必须时时注意学生们的姿势和动作，并及时予以纠正。

（五）音乐乐谱的入门

音符的时值在前面的各种训练中已涉及到，而音符的形状也可用生动、形象的造型来帮助学生们学习。

1、由学生排成一路纵队跪下，代表符干，领头的扭成圆形，代表符头。

2、符干与符头的表示法同上，另由一位学生斜躺在符干的尾上，表示符尾。两位学生斜躺，便是两条符尾。

当学生们认识了音符，掌握了音值后，可做一些节

奏的组合练习，并用打击乐器将组合的节奏型奏出来。

（六）节奏的教学

节奏的训练贯穿于整个体态律动教学之中，所有动作都离不开节奏。因此，可通过日常生活、自然界声音、游戏、歌唱和音乐等产生节奏的概念。

1、拉钟

2、敲门的节奏

3、握手

4、在学生们列队进行时，鼓励他们双手拍打出鼓的节奏型，便产生了下面的节奏：

（七）重音和小节

重音分不规则重音和规划重音，首先体验不规则重音是引入规则重音、小节的方法。

1、不规则重音。让学生以一个曲身的姿势随琴声跑，当琴声中出现一个重音时，他们必须直身。

2、显示小节重音的方法，还可用拍球来进行。

3、用传球的方式体验小节和节拍重音。让学生们围成圈，按教师弹奏的乐曲，在每一小节的重音上，将球传滚给相邻的同学。

（八）指挥表达法

指挥也是体态律动学课程中必不可少的部分。指挥动作的入门，可从学生自然、放松的动作开始。

1、让学生以一种不费力的姿势站着，做一些自由运动，手随着身体的运动打拍子，他们就会很容易地显示出速度、力度和弹性的变化。

2、让学生随着音乐旋律线的起伏、音调的变化和节奏打拍子。

3、教师随学生自己构思的指挥动作在琴上即兴弹

奏。

4、在听辨乐句时，可把学生分成几组，请一位学生在前面指挥，按乐句指挥各组的学生朝不同方向移动或做不同的动作。

5、让学生画图型、线条、色彩，将各乐句的旋律线、力度、情绪等表现出来。

（九）练耳和动作

对各种信号的反映来自耳朵，因此练耳是很重要的环节。它们必须和动作结合在一起进行。

1、两人一对，一位任意拍手数下，另一位闭起双眼并聆听，然后将对方所拍的次数、方位重复拍击出来。

2、由教师即兴弹奏一段起伏明显的旋律，学生们根据旋律起伏，向前、向后走。

3、听辨音高：七人一组，每人分别担任音阶中的一个音，当教师弹“mi”音时，任“mi”的学生必须向前走三步并唱出这个音。

4、听辨和弦连接：三人一组，分别任和弦中的三个音，随教师所弹奏的和弦连接（上行、下行、平行），做出相应的变化动作。

三、小结

达尔克洛兹的贡献，在于他第一次在理论和实践两方面同时确立了身体运动反应在音乐教育中的重要地位。体态律动学说不但在理论上启发了近现代音乐教育心理学有关研究的开展，而且在实践上也推进了整个近现代音乐教育的技术进步。在其后发展起来的大多数有影响的儿童音乐教育体系中，都可以看到“身体运动反应训练”的各种发展或变化的模式。

柯达伊音乐教育体系

一、概述

左尔坦·柯达伊(Zoltan Kodaly, 1882—1967)匈牙利作曲家、民族音乐学家、音乐教育家。从20世纪初开始,他便满腔热情地投身到普通音乐教育事业中,并为此作出了终生不懈的努力。为了探索建立匈牙利音乐教育体系的途径,他动员了许多杰出的学者、作曲家和优秀的教师,在深入研究国外音乐教学法、取人之长处的基础上,与匈牙利本国的教学经验相结合,创立了具有匈牙利特色的音乐教育体系。由于这个体系的哲学思想体系、音乐教育观念、原则和方法的构想均来自于柯达伊,因此,在该体系传播于世之后,便被人称作“柯达伊教学法”。如今,柯达伊教学法不仅仍然是匈牙利音乐教育的基础,而且业已成为当今世界最具影响的音乐教育体系之一。

对于音乐教育的功能和目的,柯达伊的主要观点是:第一,对于儿童来说,音乐是世界人类知识中不可缺少的一个部分,没有音乐就没有完整的人。因此,音乐教育必须成为学校全部课程中的一个组成部分。而且,每一个匈牙利儿童都应享受学习音乐的权力。第二,对于社会来说,音乐教育是培养合格音乐听众,培养熟悉热爱本国文化的社会成员的重要途径。因此,优秀的本国民间音乐和世界优秀音乐应成为学校音乐教育的主要教材,为此他特别指出:“每个民族都有大量的、特别适用于教学的民间歌曲,如果我们选择得好,并通过这些歌曲有目的地提供及安排新的音乐要素的学习,民间歌曲将会成为最适合的教材。如果我们想要了解其他民族,首先必须要懂得我们自己。而且没有其他更好的办法比得上通过民间音乐去达到了解。……所有这些努力的最

终目的是引导、促使学生们懂得和热爱这些最优秀作品
的过去、现在和将来。”他在1957年出版的《100首匈
牙利民间歌曲集》序言中写道：“……在这个基础上，我
们可以建立起民族的、但又是打开人们心灵，通向人类
最伟大作品的音乐文化。经过这样教育的人，在他听到
与经过了几百年考验的优秀的音乐作品相反的东西时，
他会给以衡量，他不会被谬误引入歧途。”

为了达到上述目的，柯达伊创设了以歌唱教学为主
要内容的课程体系，并向世人强调说：“更深入的音乐教
育总是在影响基础上发展起来的，只有人声——对所有
的人来说是可以自由使用的、最美妙的乐器——具有影
响群众的音乐文化的作用。”

柯达伊体系中第二个重要内容就是音乐的读、写能
力。柯达伊认为：“……一个有音乐读写能力的人，将比
没有这种能力的人掌握更多的音乐文化。”他同时又一再
强调说：“音乐理论的惟一目的不是传播专门名词和概
念，而首先是实践，我们必须帮助学生学会唱、读和写
他们所听到的旋律。”柯达伊探索使用简单易懂的方法，
使学生在普通教育中能够牢固掌握基础知识，并具有多
方面的、基本的音乐能力，进而引导他们进入更宽阔的
音乐殿堂。

二、教学方法与教学内容简介

匈牙利教育体系中所采用的主要的方法和手段并非
完全独创，而是广泛吸收、借鉴了其他国家的某些行之
有效的方法，并将其结合在匈牙利的音乐教学中，达到
系统化、整体化。这些方法包括以下几个方面：

（一）采用首调唱名体系

1937年，柯达伊在他的多声部歌曲、视唱作品《匈

牙利比其尼亚》(《BiciniaHungarica》)第一版序言中,引导人们注意首调唱名法的优点,还特别介绍了由约翰·柯尔文(JohnCorwen)引入到英国音乐教育中的首调唱名法。柯达伊的这部教材发展了这种唱名体系的实际应用。

首调唱名法注重音级之间的相对关系,调式音级倾向明确,调式感觉自然、清楚,大、小调体系归结为大调 do 和小调 la 两种形式,对于五声音阶调式和欧洲自然调式、教会调式也容易分析清楚,对于启蒙、普及音乐教育有着非常实际的意义。

使用首调唱名法歌唱,可以从任何一个音高开始,而使用固定唱名法就要有一个固定高度。对于儿童来说,要求唱得和谱子上的固定音高一致是有困难的;同时,学习固定唱名法又必须从无升、降号的调开始,选材也受到限制,不适合儿童的音域。然而,使用首调唱名法就顺利地解决了音高、音域这两大问题。

利用升、降号相加总数等于“7”的互逆现象,可以帮助学生理解和掌握多调号的调性在首调唱名法中的规律。例如:一个升号的 G 大调和六个降号的降 G 大调、两个升号的 D 大调和五个降号的降 D 大调(余下类推)。它们在五线谱上的位置相同、首调唱名也相同。使用首调唱名法的优点是:教学中不以调号的多少做为衡量程度深浅的标准,学生也可以从调号里“解放”出来,可以歌唱大量歌曲,并尽早进入变化音学习、多声部视唱、听觉训练、创作能力训练等多方面音乐能力的培养。

针对首调唱名法各音位置在五线谱上变化多又不容易掌握的特点,初学阶段应先把学习的重点放在熟练掌握多个调性位置的音程关系上。针对采用首调唱名法,

转调后在另一高度系统的音准、音程关系不容易确定的困难,初学阶段应利用手势做同音级上的唱名转换练习,做同主音的音阶调式转换练习,这样可以培养学生在首调唱名法中迅速建立转调概念。

匈牙利教育体系同样承认固定唱名法的长处,器乐和无调性作品的学习适宜用固定唱名法。从歌唱普通学校二年级(每天都有音乐课的普通学校)和普通学校五年级(每周设两节音乐课)起,均同时要求学生学习固定唱名法。

(二)节奏时值读法与节奏训练

柯达伊认为:“节奏训练应该比我们今天所习惯的更早和更全面地进行,而且也应该在两个声部中进行。如果在幼儿园就进行这种训练,那么在普通小学做到读谱即唱就不再是幻想。”

匈牙利音乐教育中,幼儿教育阶段是结合儿童歌谣的语言节奏和儿童游戏歌曲来进行固定节拍和节奏训练的。通过拍手、踏脚、摇曳等身体运动的方法,启发幼儿设计熟悉的、生活中的动作,如摆钟、敲钉、刷牙、削水果皮、拉提琴等,伴随歌曲,加强固定拍的感觉,这是节奏训练的基础。随着节奏体验的日益复杂,逐渐培养儿童对节拍、节奏、强音、节奏句式、节奏的多声部、节奏的即兴创作等多方面的感受和能力。

柯达伊教学法中使用法国约瑟夫·契夫(Joseph Cheve, 1804—1864)的节奏名称,主要使用符干记谱方法(教材中也使用带符头的记法):

这种节奏训练贯穿于普通学校的音乐课程之中,和其他音乐要素结合进行。

利用节奏卡片等做节奏的视谱、听辨、记忆训练。

唱(或口读)并拍打出已知歌曲的节奏型(口读可以没有旋律音高,唱要有旋律音高),或根据教师所拍打的歌谣或歌曲节奏型让学生辨别其名称,锻炼他们的节奏听辨能力。

利用拍手、踏脚等身体动作或打击乐器,拍击具有固定节拍与节奏的二声部,如为已知歌曲或视唱曲配以各种固定音型,就可成为节奏与歌唱的二声部。个人左、右手使用两种不同音色分击两行节奏谱,又可成为节奏二声部。

利用图型、符号表示出已知歌曲中相同或变化的节奏句式,是节奏结构概念最初的学习:

利用拍击或打击乐器,学生与教师做节奏模仿或节奏型对比。在“接力”的节奏练习中,每人依次重复前一人的后四拍,再自编四拍相区别的节奏型,以训练节奏记忆和即兴创作能力。

(三)使用字母谱与手势

字母简谱是使用唱名的辅音字头 d、r、m、f、s、l、t,高音时在右上角加一短撇 d' r' m',低音时在右下角加一短撇 sllltl。字母谱主要用于辅助五线谱学习,对以后的音程练习、多声部视唱、和弦分析也仍然有使用意义。

柯达伊编写的四册《五声音阶音乐》(视唱教材)中,使用的都是结合节奏的字母谱,他的《333 首视唱练习》中,一半是五线谱,一半是结合节奏的字母谱。

为了在教学中帮助学生从视觉上理解音级的高低关系和调式音级的倾向,常在使用首调唱名法的同时结合使用约翰·柯尔文发明的手势唱法。这种方法使抽象的音高关系更形象化,也更易使儿童理解。教学中利用手

势进行二声部练习,是为了帮助学生调整音准、训练听觉。也可配合手势,让教师与学生做即兴的歌唱二声部卡农练习,以锻炼音乐记忆和多声部听觉。也可利用手势辅助做同主音的音阶调式转换、同音级唱名转换或相同低音上不同和弦的构成等,是发展听觉、培养调式感觉、和声感觉,在首调唱名法中迅速建立转调概念的训练。

(四)使用固定音名唱法

在欧洲固定唱名体系中,一种采用固定唱名唱法(fixeddo, fixedsol-fa)(我国专业音乐教育中使用这种唱法),另一种采用固定音名唱名法(fixedA.B.C., fixedlettername)。

匈牙利教育家们认为,固定唱名唱法与首调唱名法会出现音高相同而唱名不同的现象,容易产生混淆。

教学中利用首调唱名法结合固定音名,可帮助学生理解并建立全音、半音概念,教学中不仅可从抽象的概念、符号上去认识全音和半音,还可以从音响上、比较中进行识别、掌握,这是一个重要的教学环节,因为全音、半音是构成音程、和弦的基础(限于篇幅,不详述)。

固定音名的训练方法,可配合学习简易的乐器演奏(如牧童笛)。对旋律和音程的视唱,除使用首调唱名法歌唱外,也可同时使用固定音名唱法进行练习。

(五)五线谱读写教学应以五声音阶的歌曲和练习为基础、为儿童运用

旋律的自然能力为基础。柯达伊认为:“把七声音阶的东西放在早期教育中是决不能唱好曲调的,这个时期就是有敏锐的听力,也总是在 mi—fa 这样的地方搞模糊。从另一方面说,如果儿童首先有把握地获得五个支

柱骨干音级，他以后就能够很容易地掌握半音，无论是来自上方或下方的。”

“也许不需要解释为什么对儿童的音乐教育先限定在五声音阶的音乐中更好，

没有半音的曲调唱起来更容易。

只有这种方法可以发展匈牙利音乐观念，理解匈牙利音乐。只有当儿童暂时地、全部地生活在其间时，他才能发现匈牙利音乐自然、优美的基本旋律样式。”

遵照柯达伊的“教学过程不要突然使学生面临大量困难”的原则，五线谱教学可采用由浅入深，由分解到综合，分阶段、分层次的方法进行。

1、初学阶段，五线谱教学与歌唱教学采取不同步方式。儿童在幼儿时期，就用听唱、跟唱方式学唱了大量的民间儿童歌曲、游戏歌曲，五线谱初学阶段“落后”于歌唱进度是自然的。一年级至三年级是逐渐使五线谱教学与歌曲进度同步的过程，四年级时歌唱就必须使用视唱法。

2、五线谱初学的步骤从节奏开始，逐渐配合字母简谱和手势引入五线谱教学。

3、初学五线谱从无谱号、无调号、无拍号的五条自然关系的平行横线开始，按照首调唱名法，同时在四个调性位置上学习 sol、mi 两个音级：

4、通过采取多种变化的方法教授新的教学内容，加深学生的印象和理解，使绝大多数学生都能固定掌握所学的知识，为将来的学习打下了坚实的基础。

例如五线谱 la 音级的教学，第一课时的教学步骤为：

(1)唱一首儿童熟悉的、带有 la 音级的歌曲。

(2)教师慢速地用唱名唱这首歌曲,在新的音级 la 出现时用“hum”哼唱,并伴随着踮起脚跟,让儿童从听觉、视觉上感到:这是一个比 sol 高的音级。

(3)让儿童用“lu、lu、lu”(不唱词)慢唱这首歌曲,并用一个手指随之在空中表示出音级的高低。这一简单的“手势”,可以帮助儿童感觉到有一个新的音级和它的相对高度。

(4)教师在黑板上画了竖写三个圆:表示三个音级的高度。教师慢唱歌曲,让一位儿童随着指出与这三个圆的位置相符合的音高,并进一步感觉新音级的相对高度。

(5)教师在这三个圆中填写字母唱名,使学生知道新音级的名称,并对它产生视觉印象。教师随意指点这三个音级(如:slsm,mslm,slms等)学生通过跟唱,熟悉新音级,训练音高。

(6)教师把这三个音级字母写在“台阶”上,让学生了解它们在调式中的位置,并为逐渐建立音阶概念作准备。学生指点着“台阶”上的字母唱歌曲的唱名(唱谱)。

(7)教师教 la 的手势、位置。

(8)教师慢唱歌曲,让学生伴随做 s、m、l 三个音级上的手势,这也是一种音高听觉的练习。

(9)用游戏方式进行听辨练习,让全体学生站在各自的座位上,闭目仔细听辨教师哼唱的旋律片断中所出现的几个“la”音级。例:

在听了每个片断之后,伸出手指告诉老师听出了几个“la”,听错的学生坐下去,听对的继续听。这是从听觉上巩固这一教学内容,并为听写作准备。

第二课时的教学步骤为:

(1)仍然使用前次课上所唱的歌曲,教师唱一句歌

词，学生唱一句谱，目的是为了在训练听觉的同时熟悉首调唱名。

(2)学生配合手势唱谱，巩固前次课上的内容。

(3)教师画出“台阶”，由学生填写音级字母，并指点着慢唱歌曲。继续练习三个音级的音高关系。

(4)教师用带符头的小棒——教具“活动音符”，在五线谱黑板不同的调性位置上“指点”歌曲的音级，帮助学生熟悉五线谱的位置。

(5)教师在磁铁板上指出节奏上有变化的旋律片断，以使学生在熟悉五线谱的同时，进行节奏“变化”的练习，为发展学生的音乐创作能力作准备。

(6)利用“传球”的游戏：用s、m、l三个音级设计各种两小节的旋律片断，教师用“lu、lu”哼唱，接到球的学生唱谱，以锻炼学生的旋律记忆能力，为听写作准备。

五线谱教学不是单纯的理论、概念教学，而是同时结合着多种音乐能力的培养。正是多种能力训练的方法，才丰富了五线谱的教学手段。这样，儿童虽然只理解了音级la的进入，但再学习其他音级时就能够举一反三、触类旁通，就容易理解并掌握了。

四年级至八年级的五线谱学习进到高一层次，直接结合着视唱、听写，知识性的内容逐渐系统化，增加了固定音名学习和变化音、音程、和弦的知识内容，逐渐培养建立和声感觉。此阶段教学中，五线谱学习始终配合着节奏、音准训练，配合着多声部视唱、多声部听觉训练、音乐结构分析等多种音乐能力的培养。

(六)多声部视唱训练

柯达伊非常重视合唱的作用，他说：“二声部歌唱在

各方面都具有无法估计的价值，不论在发展多声部听觉方面，还是在合唱的准确性方面都是如此。”

普通学校在二年级开始进行二声部片断练习。即使是单声部视唱，教师也常常附加另一声部，以使学生能够在比较、鉴别中判断、调整音准。

匈牙利音乐教育非常重视卡农曲的练习。卡农既是重复，又是变化；既是同一曲调，又有合唱效果，是训练多声部视唱、多声部听觉的有效方法。训练中，每个人唱好自己的声部，同时聆听别人的并不陌生的声部，调整音准、感觉相互的和声关系。卡农曲的乐句此起彼伏，比单声部歌唱增加了很多趣味。故历史上许多作曲家都写过优秀的卡农曲，匈牙利教材中更是广泛选用这种形式。

柯达伊和巴托克及匈牙利其他著名作曲家拉约什·巴尔多什(BardosLajos)、艾尔莎贝特·索妮(ErzsébetSznyi)都曾写过大量用于教学的多声部视唱曲 合唱曲，它们主要是复调性多声部作品，绝大部分是无伴奏合唱。无疑，这对听力、音准、音乐的艺术处理都提出了更高的要求。

(七)多声听觉训练

从早期幼儿园的二声部节奏，到普通学校的多声部节奏、多声部视唱，柯氏教育体系中始终贯穿着多声听觉训练。这不仅是为了培养学生欣赏、理解多声部音乐作品的要求，从根本上说，也符合对音乐艺术的认知规律。在多声听觉中，可以有比较、有鉴别、有“依据”地感受和逐渐掌握节奏的尺度、音准的概念。柯氏教育体系中精心设计的多声听觉训练方法贯穿在各个教学环节之中。

(八) 音乐创作能力的培养

匈牙利音乐教育对于儿童创作能力的培养基于柯达伊教育体系的特点，是一种有系统的、科学而严谨的培养音乐读写能力的教育。柯氏教育体系认为：儿童对许多事情都能够自发地、下意识地“即兴”，但这不是教育，教育要有计划、有意识。柯达伊说：“所有的健康儿童如果得到鼓励时一般都能够即兴演唱，但是他们在形成音乐概念时，无法保持他们的应变能力。”

柯氏教育体系中，从幼儿教育阶段的即兴编配旋律短句、小学一、二年级的基本问答句式的分析和练习，逐渐进行节奏型设计，并为所设计的节奏型编唱旋律，为短小的钢琴作品改写和声低音声部，根据不同时期和声风格进行创作练习等，创作能力的培养贯穿于教学全过程。

三、小结

柯达伊的贡献主要在于：他创造了一种立足于该国国情的音乐教育体系。这种体系在匈牙利十分有效地造就出了大批有相当音乐修养的、热爱本民族音乐文化的音乐爱好者。正是由于他坚持了使音乐教育立足于弘扬本民族文化精神，才使“柯达伊音乐教育体系”获得了举世公认的成果。此外，柯达伊在普及合唱教育和提高儿童读写音乐能力方面所作的贡献，也是十分巨大的。

奥尔夫音乐教育体系

一、概述

卡尔·奥尔夫(Carl Orff, 1895—1982)德国作曲家、音乐教育家。1914年毕业于慕尼黑音乐学院。第一次世界大战期间曾在军队服役，战后一直作为专业作曲家在—些地方的歌剧院任职并继续从师深造。1924年和友人

军特一起创办了“体操——音乐——舞蹈”学校，以成人为教育对象开始了他作为音乐教育家的生涯。1930—1935年，奥尔夫完成了五卷《学校音乐教材》的写作，并开始对儿童音乐教育发生兴趣。1948年，奥尔夫让儿童在一组乐器上演奏的音乐被制成系列广播，引起了儿童的喜爱和音乐教育工作者的关注。1949年，奥尔夫和友人开设了一个工作室——第49工作室，专门从事设计、改进和制造奥尔夫乐器的工作。1950—1954年间，他的五卷《学校音乐教材》正式出版。1961年，奥地利萨尔茨堡的莫扎特音乐学院建立了奥尔夫研究所，随后不久又在研究所的基础上成立了奥尔夫学院。由此，奥尔夫的音乐教育思想和技术迅速地在德国乃至全世界传播开来，被公认为对世界近现代音乐教育改革产生深远影响的最重要的体系之一。

19世纪末、20世纪初，欧洲艺术创作领域出现了一股要求突破传统文化的禁锢、回归自然的思潮；同时，由于民族主义音乐思潮的兴起和古典主义、浪漫主义音乐的极度发展，迫使当时的许多音乐家转向民族音乐和原始音乐，以寻找新的出路。正是基于这种背景，奥尔夫发展起了一种独特的音乐创作新风格，他本人把这种新音乐称作“Elementar”音乐。

在奥尔夫转向关注音乐教育以后，便将“Elementar”音乐的基本原则逐渐发展成了奥尔夫音乐教育的基本核心观念。“Elementar”这个词在德文中，具有：原始的、原本的、基础的、初级的、元素性的、自然的、富有生命力的等多种含义。在奥尔夫音乐教育体系中，无论是课程设制、教学组织形式、教学方法，还是教材和教学工具等诸方面，一切重要特征都可以从这一词汇的各种

含义中找到其根源。

二、教学方法与教学内容简介

（一）教学内容

奥尔夫体系的教学内容主要包括噪音造型、动作造型和声音造型三个方面。噪音造型可细分为歌唱活动和节奏朗诵活动。节奏朗诵活动的内容除了童谣、游戏儿歌，小诗以外，还有谜语、谚语、鉴言、词汇或者无意义的单音与多音音节。节奏朗诵活动被奥尔夫称作是最接近儿童音乐天性的教学内容之一，是奥尔夫体系在教学内容方面的一大独创。节奏朗诵可根据不同的难度给各种年龄的儿童学习。其中，作品结构的大小、声部的多少及织体、节奏和语言的复杂程度是区别其难度的一般标志。前面是两个中等难度的多声部节奏朗诵作品的片断。

动作造型又可分为律动、舞蹈、戏剧表演指挥和声势活动。律动、舞蹈、戏剧表演过去一般不是音乐教学的内容，奥尔夫则认为：它们都是儿童音乐教学内容中不可缺少的部分。其理由是：对儿童来说，动作、语言、音乐是一个统一的、不能分割的行为领域。在动作造型活动中，声势活动被公认为是奥尔夫儿童音乐教学内容体系中的又一大独创。声势活动是一种用最简单的身体动作发出各种有节奏声音的活动。其中最基本的四种动作是跺脚、拍腿、拍手和捻指。奥尔夫体系把这种活动称为演奏身体乐器的活动，他在实际教学中，让儿童用不同的身体动作所发出的不同声音和音色，引导儿童去探索、感受音高、音色等方面的差异。声势活动也可根据其不同难度提供给不同年龄的儿童进行学习，其难度的标志主要体现在节奏的复杂程度、动作的难度、动作

种类的多少、动作变换的频度、声势作品结构的大小、声部的多少，以及织体的复杂程度等方面。上面是两个中等程度的多声部声势作品的片断。

声音造型即乐器演奏活动。所用乐器有奥尔夫乐器，也有其他乐器。奥尔夫乐器演奏也是奥尔夫儿童音乐教学内容体系的主要特征之一。奥尔夫创设这些乐器的目的，是为了让儿童更容易地通过奏乐方式，对音乐世界进行全面探索、全面享受。其中，音条乐器(木琴、钟琴、钢片琴)可以灵活拆装，不仅可以用来演奏简单、朴实的旋律或固定音型，还可以演奏复杂而具有艺术性的多声部大型作品。下面是为音条乐器演奏用的两个中等难度的多声部作品的片断：

（二）教学组织形式

奥尔夫体系的教学组织形式可从两个方面来描述：首先是“集体教学”，其次是“综合教学”。集体教学的主要目的是创造出交流、分享审美体验的机会与合作；平等竞争的机会；而综合教学既体现在创作、表演，欣赏的综合一体，又体现在歌唱(包括节奏朗诵)、舞蹈、奏乐的综合一体。综合教学的目的是创造全面、完整的综合性审美体验。奥尔夫体系的观念认为：以上这些教学组织形式，对于处在个体发展原始(初级)状态的儿童来说，不仅是十分适宜的，而且也是十分必要的。

（三）教学方法

在不断创新中获得新的生命力是奥尔夫体系的核心理念之一。奥尔夫体系的教学方法主要是“引导创作法”。引导创作法是指：教师在教学中，只向学生提供一些元素性材料。如最基本的节奏、最基本动作方式、最基本的结构组成方式等等。而学生则主要是通过范例和教师

的后发，在集体创作过程中进行音乐学习。此外，奥尔夫体系并不绝对排斥模仿学习的方法，承认模仿学习是一切完整音乐教育体系所必须具有的内容。下面仅以节奏教学为例，具体说明引导创作法在奥尔夫式课堂教学中的实施方法。

1、节奏单元提取

让儿童从顺口溜、童谣、诗歌或儿童熟悉的事物名称中提取出最简单的节奏单元。这些单元的最小规模可以是两拍，也可以是三拍。它们最初一般由四分、八分或二分音符组成。这些最简单的元素性节奏单元被奥尔夫称作“节奏基石”。“节奏基石”是一种最容易被掌握的材料，可供儿童建造属于他们自己的音乐大厦。

2、节奏单元巩固

引导儿童用“回声游戏”的方法继续巩固这些节奏，训练儿童的反应能力和协作能力。最初可用一种节奏单元进行游戏，教师领诵时变化替换词。练熟后可任意使用一种或几种节奏单元，并加入强弱和快慢变化，最后，教师的领诵也让儿童来代替。在儿童领诵时，教师要及时鼓励、引导儿童有更多的创造。

此外，教师还要指导儿童熟悉这些节奏单元的记谱法，并逐步要求儿童按谱即兴填词，或按自己朗诵的节奏去记谱。

3、节奏单元的迁移

教师用范例来引导儿童用声势动作来连续表现这些节奏单元。最初可做“回声游戏”，而且只用一种动作，如拍手。熟练后可任意做跺脚、拍腿、捻指，甚至做其他儿童自己想出来的能发出响声的简单身体动作。在上述基础上，可进一步用“接龙游戏”的方法来进行练习。

“争领袖”游戏是一种难度较大的节奏反应训练游戏。由教师连续做一种节奏动作，学生模仿并与教师一起做同样的动作。接着，学生中任何一个人，要想当“领袖”，就要做出一种与教师不同的节奏动作，并设法引起大家的注意，全体师生须敏锐注意到这种变化，并立即响应这一创举。如此不断进行游戏，熟练后可加入速度和力度的变化。

4、节奏单元的发展

教师将儿童掌握的节奏单元，引导儿童按教师提供的模式及规模连结成节奏短句。

在这种活动中，教师还须引导儿童去细心感受和欣赏不同嗓音在音色上的变化，如亮、暗、沙、脆、圆、扁等。如加入声势后可能是：

在这种活动中，教师也须引导儿童去细心感受和欣赏不同身体动作所发出的音色效果，或不同动作序列所发出的音色序列。

在分组或个别创作活动后，教师需组织儿童展示、交流他们的作品，并引导儿童学会积极评价和分享。

熟练后可加入“接龙”、“争领袖”和问答游戏，还可加入速度、力度、音色的变化。请注意，问答游戏与“接龙”游戏的区别，不仅在于形式上的甲问乙答、丙问丁答，其要求的核心在于：使节奏的对答真正成为从内心情感到外部体态表情及音响表情的交流，使节奏获得一种真正的艺术生命力。

在此基础上，教师还可进一步引导儿童，让他们用打击乐器或音条乐器演奏这些节奏短句，或进行即兴的节奏创造游戏（如接龙、问答、争领袖等）。在小组活动中，还可以通过不同乐器的合作，对创作出的节奏短句

进行更丰富的处理。

5、节奏单元的应用和更大规模的发展

教师用范例引导儿童按自己创作的节奏短句，为韵文朗诵、歌唱、舞蹈、戏剧表演或教师演奏的乐曲伴奏。具体可用节奏朗诵、声势动作、打击乐器或音条乐器演奏等多种不同方式。在伴奏时，教师应充分引导儿童将各种表演和伴奏加以变化。如韵文朗诵的变化可能性有：

全体、小组和单独朗诵的变化或交替进行；

女孩和男孩朗诵的变化或交替进行；

明亮和暗浊的朗诵音色变化或交替进行；

有伴奏和无伴奏的朗诵变化或交替进行；

特定情况下的速度、力度变化；

为朗诵编配适合的表演动作……等。

教师可通过范例来引导儿童，将这些结构比较短小、单纯的短句发展成为规模更大一些的作品。

如将上例(例 64)短句接 $a + a + b + a$ 的模式组合，这就成了单乐段。

为上面的节奏乐段加上歌词、声势动作或打击乐演奏，甚至加上音高(运用儿童在此时已掌握的音，两三个音即可)就可以构成一段相当完整、相当美妙的音乐。如果把该乐曲作为 A 段，再加上由教师或学生用另一种方式即兴创作的 B 段，就可以构成更复杂的 AB 二段结构或 ABA 三段结构。如果再加上由学生即兴表演的更多的中段，(这些中段可以是节奏朗诵、情境表演、声势动作、打击乐演奏、即兴歌唱等，结构可以规定也可以自由。)还可以构成一首回旋曲。当然，发展方案，必须根据儿童的年龄和音乐水平去加以设计。

(四)教材和教学工具简介

奥尔夫体系的教材可以奥尔夫本人写作的五卷《学校音乐教材》作为代表。它的内容主要来自德国的儿童游戏、童谣和民歌。奥尔夫认为，只有来自儿童生活的教材，才可能成为最符合儿童天性的、最自然的、最富有生命力的教材。《学校音乐教材》的编排秩序，除了节奏由简单的基本节奏开始，然后逐步复杂化以外，旋律也从两个音开始，然后逐步完善五声音阶，最后才发展到完整的大小调音阶。

全书的具体内容大纲如下：

第一卷五音范围内

第一部分：韵律与游戏歌曲

第二部分：节奏—旋律练习（第一部分）

第三部分：乐曲

第二卷大调波尔动 / 各级音

第一部分：波尔动

第二部分：各级音

第三卷大调属和弦

第三部分：属和弦

第四卷小调波尔动 / 各级音

第一部分：波尔动

第二部分：各级音

第五卷小调属和弦节奏—旋律练习（第二部分）

第三部分：属和弦

奥尔夫特别指出，他提供这套教材的目的仅仅是提供一种“教育应该如何顺应儿童本性”的思路。因此，不同国家和地区，不同学校和班级的教师，应该按照这种思路，为他们所教的特定儿童群体选择更适合他们的教材，而不是照搬奥尔夫本人的教材。

奥尔夫体系的独特教学工具是奥尔夫乐器。但在奥尔夫式的课堂中，并非仅仅只使用奥尔夫乐器。奥尔夫乐器从理论上讲，应该是指一切具有原始乐器特征的乐器，它们既可用简单的大肌肉动作来演奏，又易于为初学者儿童所掌握。而特指的奥尔夫乐器，则是指那些由奥尔夫机构认可的研制性乐器。这些奥尔夫乐器一般可分为两大类。一类是无固定音高的打击乐器，另一类是有固定音高并可灵活拆装的音条乐器。

三、小结

奥尔夫的贡献在于：他创造了一种理论和实践的体系，使儿童能够以最自然的方式进入音乐世界的一切领域，并从中获得最完整、最全面的音乐享受。他创造的这一体系，使孩子们获得了许多交流、分享和共同创造的积极而又愉快的体验，在音乐教育领域内，比较系统地解决了近代教育所共同关心的一些实际的教育问题，如：有关儿童个性、社会性健康发展等，为音乐教育的未来发展开创了重要的新思路。

其他音乐教育体系

一、铃木镇一的才能教育

（一）概述

铃木(Suzuki, 1898——)日本小提琴家、音乐教育家。铃木出生于一个乐器制造商的家庭。其父热衷并擅长小提琴研制工作，曾获有关专利 21 项。由于家庭环境的影响，铃木从小就开始学习小提琴。17 岁毕业于名古屋市商业学校后，又继续从师学习音乐。1920 年赴德国学习小提琴。1928 年回国后，在国立音乐学校任教。1946 年，他通过教幼儿演奏小提琴的实践，开始了其“才能教育”体系的建设。至 50 年代已取得了显著成绩。时至

60年代中期，接受过其“才能教育”的儿童已超过20万。由于这种体系能使许多儿童在较小年龄或较短时间内获得小提琴演奏技能方面的可观进步，因此很快获得世界音乐界的普遍关注，成为近现代儿童音乐教育领域中又一比较有影响的体系。

铃木音乐教育体系的基本观念是：才能是通过后天的有效教育发展起来的，因此，为儿童提供优良的教育环境，是才能发展的第一个必要条件；才能是经过个体的艰苦努力得来的，因此，坚持不懈地大量练习，是才能发展的第二个必要条件；个人的艰苦努力是以个人对所从事的事业的兴趣、热情为支撑基点的，因此，积极情感的不断激发，是才能发展的第三个必要条件；敏锐的听力和直觉反应力的获得是以大量高质量的倾听经验为基础的，因此，倾听习惯和倾听技能的培养，是音乐才能发展的第四个必要条件。

（二）教学方法与教学内容简介

1、环境

铃木认为：只要能为儿童创造出一种类似于祖国语言环境的优良音乐环境，让儿童每日沉浸于其中，任何儿童都可以轻易地掌握人类音乐文化的最优秀遗产。在铃木体系的教育实践中，优良的音乐环境具体体现为：每天大量地给儿童听音乐；听由最好的作曲家创作的、最好的演奏家演奏的音乐作品；让最好的教师来教导儿童。

2、练习

坚持不懈地、大量的练习，是铃木教育体系的重要特征之一。铃木在其著作和演讲中一再反复强调指出：坚持不懈的练习和尽可能多的练习时间，不但是使儿童

在音乐上能形成快速直觉反应能力的必要条件，而且也有利于儿童形成坚韧不拔的意志品质和持之以恒的良好学习习惯。

3、学习热情的激励

在激励儿童的学习热情方面，铃木体系有着一些独特且行之有效的方法。其中最具有特色的是“母亲参与”和“集体教学”。

母亲，在铃木体系的教学活动中扮演了十分重要的角色。她和孩子一起开始音乐学习，并以自己对学习活动的热情态度和认真努力的实际行动来充当激励儿童的榜样；以自己随时学到的知识、技能来充当儿童课外练习的指导；以母亲的权威身份和与儿童之间的特殊情感关系来影响和激励儿童，使他们不断从母亲的肯定态度中看到自己的成功，增强自信心。因此，可以说：争取家长（特别是母亲）全力以赴地合作，是铃木体系在儿童早期技术才能教育方面获得成功的重要原因之一。

集体教学，是铃木用来进行情感激励的重要途径之一。铃木认为：在集体学习环境中，儿童之间可以获得更接近于自身水平的技术榜样和态度榜样。所以，铃木曾明确地建议教师：每周应安排一次或者至少每月安排两次这样的集体教学课，以便让年幼的儿童有机会和比他们年长、比他们水平高一些的儿童一起学习。

尽管母亲和同伴的榜样在激励儿童对音乐学习的积极态度方面起到了十分独特而有效的作用，但铃木仍旧承认：在儿童真正把学习音乐看作是自己的重要需求之前，不断激发儿童的学习兴趣、在长时间的反复练习过程中不断保持这种兴趣是一件十分困难的事情。因此，适时、适量、适当的鼓励和赞扬、针对每个不同的儿童

予以不同的指导、帮助等，都是需要教师和家长花费精力来做的工作。

4、倾听习惯和技能的培养

倾听习惯和技能的发展是所有音乐教育的一致目标。在铃木体系中，这一方面有着独特的要求。铃木认为：儿童学习音乐首先应该学习听完整的优秀音乐，而且需要学到能听出这些音乐的一切细微变化及其独特情趣，并能对其作出不同程度的直觉反应。为了达到这一目的，铃木体系对教学中的听觉训练提出了如下具体要求：

首先，学习音乐必须从倾听完整的优秀音乐的实际音响开始，而不是从辨认音乐符号和分析乐谱开始。因此，在铃木体系中，教学总是先通过倾听，在充分熟悉了将要学习演奏的作品之后才开始进行模仿练习。铃木提出：儿童每天都应反复倾听正在学习的乐曲。而且，只有多听才能进步得快，听得不够的儿童将缺乏乐感。

其次，在儿童最初学习的很长一段时间内，不应进行识谱和视奏教学，以免分散儿童的精力，加重儿童的负担。即使在儿童已形成初步的识谱能力以后，上课时仍然要求背奏。

第三，儿童必须学会通过聆听来记住许多优秀音乐作品的音响，并在此基础上学会凭直觉来判断音乐音响的优劣。

第四，儿童必须学会通过听来发现并纠正自己演奏中的错误，并不断追求更好的演奏效果。

5、教材和教学进度

铃木体系的教材编制原则和教学进度控制原则也是很有特色的。在教材建设方面，铃木通过富于艺术感染

力的优秀小品和大型作品的片断来发展初学儿童的音乐概念和技能。而不像大多数教材那样，主要是通过训练专门技能的练习曲。在教学进度控制方面，铃木要求每次只进行一步，待前一步完全掌握以后，才能进行后一步，宁愿进度慢一些，也要坚决防止产生不良的习惯性反应。另外，铃木还要求学生在继续学习新作品的同时，要经常复习过去学过的较好和较有兴趣的作品，以使生获得有效的音乐积累，随时看到自己的进步，并且有机会在自我欣赏中获得自信、自尊和对继续学习的热情。

（三）小结

铃木的首要贡献在于他以自己的实践证实了这样一个推论：每一个儿童，无论其先天情况如何，只要能获得良好的教育环境，就可以成长为有才能的人。其次，他的体系为早期器乐演奏教学提供了一种独特的技能训练模式，反复倾听最好的音乐音响，并对这些音响的典范做大量严格的模仿练习，以形成对音乐的整体直觉反映能力。第三，他的体系给普通音乐教育的启示是：教育者的良好榜样、真挚爱心和严格要求，是使儿童成为有坚韧意志、能遵守纪律和具备高度才能的社会成员的必不可少的重要教育因素。

二、卡巴列夫斯基的新音乐教学大纲

（一）概念

卡巴列夫斯基(Kabalevsky, 1904—1987)原苏联作曲家、音乐教育家。早年就学于莫斯科音乐学院，从师米亚斯科夫斯基与斯克里亚宾，后任该院教授。他的音乐语言朴素、结构方整，富于天真单纯的童趣。70岁时，他辞去音乐学院教授的职务，亲自到普通小学任教，在

大量实验的基础上,提出了一套普通学校音乐教学大纲。现在这套大纲已成为俄罗斯共和国官方认可的学校音乐教学大纲。

这套教学大纲是由一系列课题组成的:

一年级主要课题:《三根支柱——歌曲、舞蹈、进行曲》、《音乐的内容是什么》、《音乐的语言是什么》。

二年级主要课题:《歌曲、舞蹈、进行曲发展为歌曲性、舞蹈性、进行曲性》、《音调》、《音乐的发展》、《音乐的形成》。

三年级主要课题:《我国民族的音乐》、《国内各民族的音乐和世界各国音乐之间没有不可逾越的界线》。

四年级主要课题:《音乐与文学、美术之间的内在联系》。

五年级主要课题:《音乐的改造力量》、《音乐的力量何在》。

六年级主要课题:《音乐的形象》、《音乐的戏剧性》。

七年级主要课题:《音乐与当代生活》。

这套教学大纲的特点在于:重在提高学生的音乐修养,发展学生对音乐的审美价值和社会价值的特定观念,培养学生对音乐的兴趣与热情,而把掌握音乐知识和技能仅作为达到上述主要目标的手段。

(二)小结

卡巴列夫斯基的贡献在于:他使人们注意到,帮助学生了解音乐的特定社会价值,应该成为学校音乐教育的一项重要目标。

三、卡拉博—科恩教学法

(一)概述

玛德琳娜·卡拉博—科恩(Madeleine Carabo-Cone,

1915—)美国小提琴家、音乐教育家。早年主要从事小提琴演奏和教学，晚年开始关注并转向音乐教育研究。她创立的卡拉博—科恩教学法，目前又被美国和世界其他国家介绍和采用。

该方法的理论基础主要来自于瑞士著名的儿童认知心理学家——皮亚杰的观点。皮亚杰认为：儿童的各种概念是儿童通过对环境的探索过程逐步建立起来的。在儿童早期(幼儿期)，儿童主要是通过感觉——运动的方式来进行学习的。基于这样一种观念，卡拉博—科恩为幼儿创设了一种特殊的学习环境和一系列的特殊运动游戏，试图让幼儿通过对这一特殊环境的探索和身体运动游戏来获得各种音乐概念，并掌握与这些概念有关的乐谱符号。

特殊的环境，在卡拉博—科恩体系中是指一种特殊的教室。在这种教室中，五线谱的乐谱形象无所不在——地上、墙上、桌上、钢琴的面板上乃至师生的衣服、帽子上……。此外，教室里还备有许多专门设制的教具：如乐谱盒、乐谱卡、线谱棒和用硬纸剪成的各种音符等。在这种特殊的环境中，教师带领幼儿综合地运用各自的听觉、视觉、触觉、运动觉，并通过各种游戏的方式来观察、操作这些环境和材料。卡拉博—科恩认为：儿童通过与这种特殊的音乐化的环境的相互作用，会自然地把这种外部环境中蕴含着的音乐的各种因素吸收进去，最终构成儿童内心的音乐体验和音乐概念。

(二)小结

卡拉博—科恩的贡献在于：她采纳了近现代心理学的研究成果，并创造性地在音乐教育领域进行运用。她不仅为幼儿音乐的入门教育提供了一种独特的模式，而

且也为普通音乐的教育研究提供了一条向相邻学科借鉴的思路。

四、曼哈顿维尔音乐课程计划

（一）概述

曼哈顿维尔音乐课程研究是一个音乐教育科研项目。它是在本世纪 60 年代中期由美国国家教育总署提供资助的。这个项目是由纽约的曼哈顿维尔学院主要发起和组织的，其目标是建设一个从小学到中学的循序渐进的音乐课程和有关教材体系。

该项研究的哲学前提是：真正的教育并非关于事物的学习，而是在事物中的体验。如果音乐本身包括了表达、交流、创造和意义，那么，音乐教育过程就意味着让学生到音乐活动中去体验表达、交流和创造的经验，探索并发现音乐的意义所在。

该项研究的教育心理学前提是：每个学科都有着自己的基本结构，教育的机制就是帮助学生去发现这些学科中存在的基本结构。如果把学科的认识过程看成是一个螺旋上升的环的系列，每一个环中的学科结构是不变的，学生从最基础的环开始，越向上，就能越深入、越全面地把握这一学科的结构。

该项研究的主要成果包括：提供给幼儿园至小学二年级、小学三年级至中学教师使用的两套课程指南；一套以学生能够理解的、用术语编排的基本音乐概念系列；有助于统一各种课程的指导思想；一个教师培养计划。

（二）研究成果简介

1、课程指南

“相互作用课程指南”是为幼儿园至小学二年级儿童编写的。它主要集中于认识音乐的、声音的活动，几

乎没有涉及识记乐谱活动。该课程指南把教学设计成具有五个发展阶段的音乐探索过程：自由探索、有指导的探索、探索性即兴表演、有计划的即兴表演和强化。该课程的目标是：

(1)技能方面的目标

- ①探索各种不同的声源，发现各种不同的声音。
- ②在提供的声源中，探索制造声音的不同方式。

(2)认知方面的目标

- ①分辨环境中的声音，分辨儿童或其他人有意发出的声音，形成对各种不同声音的认识。
- ②分辨音乐演奏中的声音，用联系个人体验和描述其物理性质的方式，去感知这些声音的相同与不同。
- ③辨别环境中的不同声源。

(3)态度方面的目标

- ①自由参加由本人或教师发起的探索性活动。
- ②与大家一起分享对新的声音和发声技巧的发现，形成对经验的开放性态度并对发现感到激动。

“综合课程指南”是为三至十二年级儿童编写的。它仅是一个灵活的指南，目的是向教师提供一套有效的工作计划和相应的教材，以使学生的体验产生于学生的认识，而不是教师的认识。

2、基本音乐概念系列

基本音乐概念系列包括了音乐学科基本结构的五个组成方面：音高、节奏、曲式、力度和音色。这五个方面与十六个发展水平阶段联系起来，便可获得下面这个音乐概念发展的螺旋图形：

将该螺旋中每一个层面的内容展开来用文字具体表述便是：

周期一:

力度: 强、弱、中强;

曲式: 全面的听觉方面的设计;

音高: 不定音高;

节奏: 速度、拍率;

音色: 表现方面的音色选择(术语、运用谱例)。

周期二:

力度: 渐强、渐弱;

曲式: 设计的要素——重复;

音高: 指定音高, 偶然的选折;

节奏: 音与休止在律动方面的一致;

音色: 对比。

周期三:

力度: 极强、极弱、中弱;

曲式: 固定低音;

音高: 采用三个乐音(E、G、A)及其八度。

节奏: 以律动支持的乐音与休止;

音色: 合唱的组合、和谐。

周期四:

力度: 力度的起伏;

曲式: 模仿、音型;

音高: 五声音阶的组合;

节奏: 同一律动中的同音与休止;

音色: 混合音色。

周期五:

力度: 起音及收束(起声及音量的延续);

曲式: 卡农(模仿的继续);

音高: 全音的组合;

节奏：两拍及四拍的时值；

音色：合成音色。

周期六：

力度：顿音；

曲式：二部曲式；

音高：旋律；

节奏：切分；

音色：捂音(加弱音器)抑压音。

周期七：

力度：连线；

曲式：乐句；

音高：复调；

节奏：小节线、小节；

音色：直接的清澈。

周期八：

力度：跳音；

曲式：乐句的变化；

音高：七音音列；

节奏：扩大、缩小；

音色：点彩派(如威柏 Welern)。

周期九：

力度：持续；

曲式：逆行(倒影模仿)；

音高：音程、移调；

节奏：变化拍子；

音色：波动。

周期十：

力度：加强音；

曲式：终止式；

音高：和声；

节奏：渐快、渐慢；

音色：和声性和谐。

周期十一：

力度：强与弱；

曲式：序列音乐曲式；

音高：十二音音序及逆行；

节奏：每一律动四个音；

音色：簧振动和弦振动。

周期十二：

力度：不同声音的层次；

曲式：回旋曲式；

音高：三和弦；

节奏：三拍子的律动；

音色：装饰音、打击乐的滚动。

周期十三：

曲式：变奏曲式；

和声音型：和弦连接；

音高：和弦外音；

节奏：每拍中的不平均音；

音色：手指(拨弹)的震音。

周期十四：

曲式：引子；

和声音型：旋律的反复；

音高：四分之一音；

节奏：六拍子；

音色：棍击、敲击。

周期十五：

曲式：复合曲式；

和声音型：（滚动、碎、分解）和弦；

音高：七音音阶；

节奏：不正规的组合；

音色：拨奏。

周期十六：

曲式：乐章；

和声音型：分解和弦；

音高：音群（音块）；

节奏：复合节奏；

音色：有准备的弱声。

在以上每个循环的教学中，还有更明确、具体的目标表述，而且这些目标是以“行为化目标”的形式来表述的。行为化目标的表述原则是：必须表述可观察的行为以及特定学习者在特定条件下应该达到的行为水平或质量。如“儿童必须掌握常见乐器的音色特点”这一表述是不符合行为化目标表述原则的，而下面的这一表述则符合：“中等城市普通小学五年级学生，在听到一件常见乐器带伴奏的独奏音响时，能迅速地在为其提供的三张乐器图片中指出该独奏乐器。”由于用行为化方式表述的教学目标明确、具体，便于观察，便于操作，因此，这种目标也是便于达到和检查的。

3、课程指导思想

统一曼哈顿维尔全部课程的主要指导思想是：教师必须创造机会引导学生从音乐活动的所有方面（如作曲、表演、指挥、欣赏、分析、评价等）去获取音乐经验。因为，只有在一种综合的、与他人不断交往、合作的创造

性的音乐过程中，学生才能发现音乐的全部价值。

4、教师培训计划

由于执行传统课程的教师一般都更习惯于旧有的教学方法，不能顺利接受创造性的教学要求，难以考虑技能训练和表演以外的目标。因此，该项目在大量实验的基础上，还专门制定了一套教师再培训计划。这个计划包括让受训教师参加 60-90 学时的曼哈顿维尔式的教学活动，以帮助教师理解该课程中包含的音乐观和教育观，理解创造性教学结果的评价标准，学习适应创造性教学的方式及气氛。

(三)小结

曼哈顿维尔课程研究的成果，是建立在现代教育理论和实践研究最新发展的基础上的。因此，它更强调了学生主动地对所学学科的全面探索。同时，它的螺旋上升的概念系列和行为化目标表述方式，为未来音乐教育目标的研究、发展，作了开创性的重要贡献。

五、综合音乐素质教育

(一)概述

这是一项由美国福特基金会赞助的音乐教育研究项目“当代音乐计划”中的研究成果之一。它的主要目标在于：解决以往教育中音乐知识、技能条块分割，不能相互融合、促进的状态。

1965 年 4 月，“当代音乐计划”项目在伊里诺伊州的西北大学召开了为期四天的“综合音乐素质教育——大学音乐教育的基础研讨会”。在这个会议结束时，与会学者把对大学音乐专业进行综合音乐素质教育的建议归纳如下：

1、综合音乐素质的训练和方向应该为所有学习音乐

的学生服务，无论他们最终学习的专业如何。

2、综合音乐素质的训练把概念性的知识与技巧性才能结合起来，培养充分感知音乐的能力和交流音乐作品内容的能力。

3、音乐素质课程的设计应该综合所有其他音乐学科中的知识。

4、所有的音乐素质训练都应当把当代的思想与实践和原有的思想与实践联系起来。

5、应该把音乐素质课作为发展性的开放学科，必须教给学生找寻和处理超出其正规音乐教育以外的音乐资料 and 外部资料的方法。

6、应该让学生清楚音乐素质训练与其专业学习的联系，如果音乐素质训练是以学生自己的音乐发展和表达需要为基础，就能明确这一目的。

7、构成综合音乐素质训练的各项课程彼此相关联，任何一个具体科目的学习都不必限定在一门课中，而是在其他辅助学科中，通过几种途径进行学习。

尽管这种思想在大学中的推行进展十分缓慢，但却对中、小学，特别是中、小学校的学生音乐表演团体，产生了较为广泛的积极影响。许多表演团体的指挥和指导教师，在施行综合音乐素质教学课程的实践后，将这些学生与传统课程中的学生相比，发现他们对音乐有了更多的理解，对音乐表演有了更为积极的态度，音乐表现力和欣赏力也更有效地提高了。

在传统的表演团体中，音乐训练的目的就是推出精致的音乐表演。音乐总谱中的分谱，就是每个担任该部分演奏的学生的课程。在这种课程中，学生也可能学习到关于音乐史、音乐风格、音乐理论和作品分析方面的

一些知识，但这些学习在很大程度上具有偶然性。

在综合音乐素质训练课程中，音乐训练的目的在于全面发展儿童的音乐态度和音乐素质，而音乐表演就成了达到这一目的的手段之一。在这种课程中，器乐表演与音乐结构和风格的学习有计划地结合起来，并包容了表演、听觉、分析、作曲、指挥、改编等各种音乐行为，而且还要求教师努力建立一种富有刺激性的音乐环境，以便使学生有机会不断直接和间接地接触“创造性的音乐体验”。

（二）小结

综合音乐素质教育研究的积极意义在于：它为现行的音乐表演技术教育活动提供了一些比较具体的改革方案。这些方案的提出，不但可能影响教师的音乐教育观，使“音乐表演”由音乐教育的目的转而成为音乐教育的手段；而且也可能影响儿童的音乐发展状况，使他们在表演技术获得的同时，也获得音乐态度和音乐素质的全面发展。

从以上对各种国外音乐教育体系的介绍中，我们可以看出，近代世界音乐教育研究所特别注重的几个研究方向是：

- 1、研究、借鉴其他音乐教育研究的成果；
- 2、研究、借鉴其他相关学科研究的成果；
- 3、探索、研究儿童音乐发展，音乐学习的客观规律；
- 4、分析、研究现行音乐教育中存在的问题；
- 5、调查、分析、研究、预测各国社会发展的状况，以及这种状况对儿童音乐教育发展的潜在要求。
- 6、不断深入研究音乐教育的功能和目的，特别注意研究音乐教育与儿童全面发展的关系问题。

所以，我国的音乐教育工作者在关心、了解和借鉴国外音乐教育体系时，不但需要关注其教材和教学方法，而且更需要关注这些教材、教法中所暗示出来的教育哲学、教育社会学、教育心理学等方面的研究动向，以便能更快更好地建设起适合我国政治、经济、文化状况的科学的音乐教育体系。

六、达尔克罗兹音乐教学法的基本内容与方法

体态律动、视唱练耳和即兴是构成达尔克罗兹教学法的三个方面。这三方面相互作用，不可分割，又各有所侧重，以培养学生发展内心听觉、运动觉和创造性的表现能力。

（一）体态律动

体态律动是达尔克罗兹教学法中最著名、影响最大的组成部分，它集中体现了达尔克罗兹的音乐教育思想。达尔克罗兹认为：“人类的情感是音乐的来源，而情感通常是由人的身体动作表现出来的，在人的身体中包括发展感受和分析音乐与情感的各种能力。因此，音乐学习的起点不是钢琴、长笛等乐器，而是人的体态活动。”

节奏训练是体态律动的中心。根据达尔克罗兹的理论，体态律动的目的就是“借助节奏来引起大脑与身体之间迅速而有规律的交流”。通过这种交流，达到情感与思想、本能与控制、想象与意志之间的协调发展。为了训练、培养学生的节奏意识，达尔克罗兹归纳了 30 余种基本节奏因素。其中主要以时间——空间——能量——重量——平衡作为基本定律和要求，包括速度、力度、重音、节拍、休止、时值、节奏型、分句、单声部曲式（乐段、主题、主题与变奏等）、切分、对位曲式、赋格、复合节奏等。在教学过程中，所采用的方法是：

(1)在开始阶段,主要使用即兴音乐材料。最好是那些包含学生所学过的音乐要素的即兴音乐。在学生对音乐的要素有了较深的了解之后,再使用经典的创作音乐。

(2)通过律动语汇来学习。律动语汇有两种类型,一种为原地类型,包括拍掌、摇摆、转动、指挥、弯腰、旋转、语言、唱歌等;另一种为空间类型,包括走、跑、爬、跳、滑、蹦、快跑等。这两种类型可以结合成各种形式。如在律动中,可以用脚和身体的动作表示时值,用手臂表现节拍等。

(3)在上述学习的基础上,教师可以促使学生将运动与声音内在地结合在一起,发展内部听觉和运动觉的能力、动觉的想象与记忆等。

(二)视唱练耳

达尔克罗兹教学法的视唱练耳教学包括数千种练习。其主要目的是学习音阶、调式、音程、旋律、和声、转调、对位等。正如体态律动把耳朵与身体作为学习节奏的乐器一样,在视唱练耳教学中,把耳、口与身体并加上言语与歌唱的形式作为最理想的学习工具。

达尔克罗兹将体态律动教学中所创立的方法逐渐用于视唱练耳教学。他设计了一系列练习来训练学生的音高、音准和调性感,还用于练习发展呼吸、姿态平衡和肌肉放松,以及快速读谱所需要的技巧。

在这种学习中,学生要研究 d o 在线或间上的各种可能性,以及在上行或下行顺序中唱(说)出它的方式。开始时,这些音符可以用同样的时值,然后逐渐加上节奏,教师还可以采用改变读谱方向、省略等方式,以发展学生读谱的技巧。

(三)即兴

达尔克罗兹教学法的即兴教学的目的是以一种想象的、自发的和个性表现的方式,发展使用律动材料(节奏)和声音材料(音高、音阶、和声)的技能,以培养学生创造音乐、表现音乐的能力。

即兴教学的手段很多,包括律动、言语、故事、歌唱及各种乐器。最初的即兴课可以把一个故事改变为律动或音乐,或反之。教师让学生自己去发现,并随时根据学生的反应而改变原来的节奏和音响材料。律动课和视唱练耳课的内容也可以用于即兴课学习,例如,让学生即兴表演或弹奏有各种休止符的音乐等。

七、柯达依音乐教学法的基本手段与方法

柯达依教学法采用的基本手段和工具是:首调唱名法、柯尔文手势和节奏唱名。

(一)首调唱名法

首调唱名法是由英国人索尔发明的一种视唱和记谱体系。“d o”被视为一切大调式中的主音,而“l a”则为一切小调的主音。例如,

(音符下的标记取自

每个唱名的第一个字母)(二)柯尔文手势

如果首调唱名法有助于调性记忆,那么首调唱名法与柯尔文手势结合起来则会使这种调性记忆学得更快、更巩固。

柯尔文手势包括七种不同的姿势,各自代表着音阶中的固定的某一唱名,并通过在空间所处的不同高低位置,显示音阶中各音之间的高低关系。(见柯尔文手势图)

(1)在柯达依教学法中运用该手势稍有变动,按“柯达依教学法手势图”为:“f”为掌心向外翻,拇指向下方向伸开,握其余四指。“t”为食指斜指左上方,握其余

四指。掌心向左下方。其余五种手势均与柯尔文手势图相同。

(2)各手势与上身有关部位的大致相应高度: d o 在腰部; r e 在下肋部; m i 在剑突部; f a 在胸部; s o l 在颌部; l a 在眉眼部; s i 在额部; d o l 在头顶部。如需指示高八度音时,可提起足跟,在头顶以上高度作手势。

(3)“d o、m i、s o l”三个音是自然大调中的稳定音,它们的手势都比较平稳。在其他四个不稳定音中,“s i”为导音,有向“d o”解决的强烈倾向,用食指斜上指表示;“f a”有向“m i”解决的倾向,用食指及拇指向下表示。调式中两个半音音程得到了明确的显示。

(4)# f a 与 b s i 既是变化音,又是C大调与F大调中的Ⅶ级或Ⅳ级音,用变化 f a 及 s i 手指形状的办法起到了很好的提示作用。

(三)节奏唱名

柯达依教学法中,节奏教学是通过节奏型和舍维在1800年发明的一系列表示时值关系的音节结合起来完成的。达尔克洛兹的《体态律动学入门》

“体态律动学”是一种音乐教育体系,这种体系的创建者是瑞士的达尔克洛兹(1865~1950)。1892年他任日内瓦音乐院的音乐理论教授,大约在1900年左右他提出了一个新的学说。他认为:以往的音乐教育是非音乐性的,也就是说:不符合音乐的本性。音乐本身离不开律动,而律动和人体本身的运动有密切的联系,因此,单纯地教音乐、学音乐,而不结合身体的运动,至少是孤立的、不全面的。往往歌剧演员和乐器演奏者的音乐

感觉欠敏锐，节奏感较迟钝，动作也不太谐合，这与他们学音乐时只是孤立地学音符，缺乏生动的律动训练有关。针对这一点，达尔克洛兹提出了“体态律动学”的教学法。他前后花了约五十年的时间从事理论与实践的探讨，使这一体系不断完善。

“体态律动学”的音乐教学法主要特点是把音乐与身体的感应和运动紧密结合起来。通过节奏的因素，向学生介绍音乐、语言、舞蹈和表演，使他们能够掌握一种音乐和表演的即兴性，并且带有一种自己独特的创造性。

音乐艺术是用音响这种物理现象，通过人们感官上、神经上的生理反应，作用于人们的心理。因此，对音乐的感受会同时反映在身心两方面。这两方面紧密相连，密不可分。当人们听到好的音乐，特别是若有所感的时候，会自然而然地、情不自禁地摇头晃脑，甚至手舞足蹈，这就是生理和心理两方面同时都有强烈反应的表现。所以，音乐教育也应当同时从身心两方面着手去开导、去启发、去训练学生，只停留在一个方面实际上是片面的。让学生从小，从一开始接触音乐，就习惯于同时从身心两方面去感受音乐，能做到不仅心理上内心对音乐有所感受，而且生理上整个肌体也能感受音乐节奏、音乐的呼吸和情绪起伏的律动，这样就能使学生真正地感受音乐、理解音乐的精髓和神态，所以身体的动作决不是机械的动作，而是充满生命力的。身体的动作本身就是音乐的化身，身体的动作产生自音乐，反过来音乐也体现在身体动作之中，这样的身体动作是一种充满生命律动的体态，所以叫“体态律动学”。

达尔克洛兹的“体态律动学”问世后，获得了巨大

的反响，他的学说在作曲家、器乐演奏家、导演、演员、舞蹈家、剧作家、画家、诗人、医生和教师中广为流传。1910年，一位富有的舞蹈业余爱好者奥尔夫·道恩在柏林看到了达尔克洛兹的示范教学，被其深深吸引，自愿出一大笔款子在德累斯顿附近建立了著名的机构——“音乐与节奏训练学校”。第一次世界大战前，达尔克洛兹到欧洲各国旅行示范教学，使他的这套体系更为广泛流传。第一次世界大战后，他回到日内瓦，建立了“达尔克洛兹体系研究所”并领导该所直到他逝世。

达尔克洛兹的“体态律动学”学说可归纳为十个要点，这十点是相互联系，由此及彼，逐步深入的。

第一点，“孩子的训练和动作的入门”

孩子们在没有经过训练前，就能拍手、列队行进、走、跳、跑、跃、单脚跳、摇摆、奔跑和唱等等。教师应该把这些动作的自然节奏和律动作为体态律动教学工作的基础，并充分利用这些自然节奏和律动来训练孩子们对一些基本节奏产生感性的认识。当然在进行训练时，基本节奏的速度和特点必须用声音来表示。比如，可以通过配乐的列队行进使孩子们感觉并认识进行的节奏和速度，一般用24拍或44拍；通过跳，让孩子们感觉到快而轻巧的节奏，一般用带休止符的跳音：（）；通过跑，可以使孩子们获得快速八分音符跑动的节奏感；通过摇摇篮、划船或模仿在风中摇摆的树枝使孩子们感到摇摆的节奏，大多用柔和的双拍子，如68拍等；用模仿马儿奔腾的动作，使孩子们感觉到弱起的拍子等等。

当然在做这些动作时都要以适当的音乐伴奏。

通过用声音表示出的基本节奏的速度和特点，将打下音乐各种因素的基础。由于这些因素在孩子们以前的

体验中业已存在，所以再逐渐发展这些因素的实感将不会感到困难。当孩子们在知识和理解力方面有所成长时，就应使他领会他所做的一切的音乐意义了。在学习这些基本节奏中要注意到：一切都是建筑在孩子们的本能和无意识感觉的基础上的，教师只不过是利用孩子们的自然节奏加以训练及引导，并把这些基本节奏移置入音响，此外并没有教孩子们什么新的东西。

第二点，“身体各部分的和谐结合”

达尔克洛兹认为孩子们身体的各部分是孩子们进行体态律动训练的工具，充分地研究、认识和利用这些工具对训练的效果有决定性的意义。

他把孩子们的身体形象地比作一个管弦乐队，身体的各部分代表乐队中的各种不同乐器。手指、脚趾、手、手臂、脚、足跟、髌及头就好比乐队中的小提琴、大提琴、长笛、单簧管、小号等乐器，可以分开独奏，也可以一起合奏。经过逐个训练后，可以使孩子们认识到这些不同工具的功能，并且可以容易地指出哪种工具表达哪种节奏和乐思效果最好。

比如手指，手指是整个身体中最轻巧、最灵活的部位，所以可以被用来表示快的节奏。手指可以一个个独立地活动，为了便于训练，可以把它们编成1、2、3、4、5号，接着让孩子们握起一只手，藏起所有的手指，然后叫一个数字，孩子们必须立刻地、有节奏地伸出相应的手指。有时还可以叫两个或更多的数字。开始时可以用一只手，然后可以用两只手同时进行这一训练。这类训练手指的练习有很多，明智的教师还可以想出无数种运用手指节奏的练习。这类练习对于那些今后想要学钢琴、小提琴、大提琴、长笛、双簧管或记录员的孩子是

大有益处的，对于想做舞蹈演员的也是极有价值的。

又如手臂，手臂常被用来举起重的东西或锤东西。手臂可以保持姿势的平衡，可以发布命令和加强整个手的动作。手臂在弹奏、拉琴等乐器演奏中也起相当大的作用。演奏者常会由于手臂僵硬而影响弹奏技巧的发挥及乐意的表达。另外手臂在指挥方面也特别有用，可以通过直线和曲线明白无误地表达乐曲的涵意和节奏概念。

头，头部不如手指灵活，但头的律动也适合于表达各种节奏。达尔克洛兹认为它是一个柔和的乐器，通过转动头或点头及轻轻地摆动可以产生许多节奏。比如可以吩咐孩子们坐成一排，手臂在背后挽着，眼睛闭着并弹奏一首慢双拍的乐曲，最好同时唱一首摇篮曲，让他们随着音乐的节奏左右摆动他们的头，直到音乐变得越来越慢，最后停下来。甚至一些激昂有力的音乐节奏也能用点头来表示，如我们常看到一些钢琴演奏者边弹奏边随着音乐的律动有力地顿着头。

脚是最自然、最容易被用来作为打拍子的工具的。孩子，包括成人都很喜欢用脚来跟随音乐的节拍。

脚趾也可以被用来作为训练对音乐的反应的工具有。脚趾可以从地上捡起东西。可以用一个有趣的游戏形式做这一技术性的运动。比如可以把一些小碎纸片撒在房间的各处，然后让孩子们跑。当发出一个特定的音乐信号时，孩子们就必须用脚趾捡起一片纸并把它传到手里。还可以对孩子们进行测验，看他们能捡起多少纸片。

逐个地对身体各部分进行训练后，就可以使身体的各个不同部位和谐地结合起来，让孩子们有一种整体的感受。可以把孩子们分成如下的六组：

噪音：一组孩子靠近钢琴唱。

脚：一组孩子围成一圈，随着音乐单脚跳。

整个身体：一个孩子模仿一匹小马在房间里奔驰。

脚后跟：一组孩子坐在地板上，用他们的脚后跟模仿马蹄的声音。

手指：另一组孩子用手指在一只想象的管乐器上演奏曲调。

手和手臂：一组孩子击鼓或用他们的拳头击地板，用这样一种低音节奏：

这项运动可以用这样的音乐：

第三点，“大脑与身体间的协作”

曾经有位叫欧内斯特·布劳赫的人说过：不仅在音乐方面，而且在人类所做的任何事物方面的理想成就，都需要智力(发出命令)和体力(实行命令)间绝对的控制和协作。

发展大脑与身体间的协作是体态律动学训练中最有价值的部分之一。要很好地完成训练项目，首先要保持动作的控制和平衡，这就需要大脑和身体的密切配合。大脑要正确地发出命令，身体要及时做出反应。没有经过这项训练的孩子往往反应比较迟钝，甚至不能自如地控制自己的肢体，对老师要求做的动作觉得困难。但是可以通过一些练习、训练和培养他们对各部分肢体的控制，增强他们的反应能力。

开始训练时可以给他们一些简单的练习。例如让孩子们随着音乐的节奏迈着从容的步子走，然后和他们说话，看他们是否能在听你说话的同时仍能随着音乐节拍保持正确的脚步(在听的时间可以走得慢些)，当孩子们习惯了在保持节拍的同时回答一些简单的问题后，就加

进一些更难的练习。如告诉他们当发出命令时，他们必须停止走，拍四下手，然后继续走。当然这些练习都要用 44 拍的音乐。

在这一训练基础上可进行一种更复杂的练习。比如在第一次发出“改变”的命令时，他们必须停止走并拍四下手；在第二次发出“改变”的命令时，他们必须跳四下；第三次发出“改变”的命令时，他们必须点四下头；第四次发出“改变”的命令时，他们要单脚跳四下；第五次命令“改变”时他们必须不理睬；最后在第六次时，他们必须转身向相反方向走，然后这一系列动作又重新开始。这组练习必须用 44 拍进行，并要教孩子们在一小节的第一拍上开始新的动作，在下一小节的第一拍上开始走。在做这类练习的时候要记住，不要总是用语言来命令“改变”，可以用一些简单的，孩子们容易辨认的音乐动机来代替“改变”的命令。如可以用钢琴高音区的重音表示拍手，用低音区的重音表示脚的动作，不同的动作可用不同的音乐动机来表示。还可以让孩子们跟随 44 拍音乐的节奏走，当听到旋律中第四拍上的三连音时，他们必须停一小节；如在低声部听到两个三连音时，他们就必须跳四下（四拍，一拍一下）；四个下行的八分音符可以象征向后退四步；上行琶音可代表身体向上伸展，并且深深呼吸一下；下行琶音可代表跪、喘气和放松等。

通过一系列按部就班的练习，孩子们对动作的控制能力和平衡能力自然会很快地提高。练习中不断出现的“改变”动机，使孩子们的大脑总是处于警觉状态，孩子们的大脑功能也必然得到促进。反应较慢的孩子也可变得警觉得多。他们的脑子学会了很快地思考，身体也

学会了立即作出反应。这对以后孩子们从事演奏、演唱、表演和其他任何工作都有很大的益处。

时间和空间的合理利用也是完成“大脑和身体间协作”的重要因素。为了使孩子们集体运动时动作、队形等达到良好效果，同时使孩子们独立活动时互相不发生冲突和影响，要十分准确和精确地选择和控制时间和空间。如集体一致活动做动作和组成队形、图样时，要选择适合的场地（即空间）和步调、动作的一致（即时间），否则就不能组成预计的队形和图形。如果孩子们同时但独立地活动时，要注意顾及到相互间保持一定的距离（这需要由空间和发出动作的时间来决定）。表面看这一练习与音乐没有什么联系，但实际上这一练习对今后学音乐的孩子有很大的益处。它使孩子们通过这一练习得到一种实实在在的总体协调的感觉及时间和空间距离的实体概念，以利于孩子们在今后学音乐时较容易地体会到音乐中的总体协调感，及音乐中较难体会和掌握的一种抽象的时间差距和空间距离的感觉，尤其是在乐队合奏中，在室内乐、重奏、重唱中，往往由于没有这种感觉和体会，而相互缺少内在的默契，以至影响作品的整体协调及作品内容的表达。

有关时间和空间的训练及练习也很多。

如果要孩子们同时做各自独立的活动时，可以运用以下的练习：让孩子们各自在房间里任选一位置，用任何一种他所喜欢的姿势站或坐在他所选定的位置上，姿势要尽可能具有个性。当音乐开始的时候，他们必须离开各自的位置，当发出一个音乐信号时（如一个滑音或刮奏或琶音等），他们必须跑回到他们原来的位置。如果在跑回的途中，有两个孩子发生碰撞，就让他俩坐下，作

为对其他孩子的诫鉴。还可以在发出音乐信号时，让孩子们用规定的步数(如八步、六步等)回到他们各自的位置。如当信号发出时，他们离自己的位置较近，步子就得缩小，如较远，步子就得放大，甚至要跨越。

第四点，“放松、呼吸，和纠正工作”

教育艺术中的一个很大奥秘在于保证身体和智力的练习要相适应地紧张和放松。

只有当孩子们体验到精神和体力的完全放松时，才有可能集中精力，留心听老师发出的新命令和专心致志地去做要他们完成的任何事。因此放松对于体态律动课教学有很大的作用，而音乐又常常是使僵硬和紧张的肢体放松的最好工具之一。

躺下是最容易的放松法。“拔河”的游戏也常被用来作为紧张和放松的训练。当弹奏出紧张、激烈的音乐时，命令孩子们拉紧绳子并保持一会，当另一柔和放松的音乐响起时，就让孩子们放松绳子。可以先用绳子做这一动作，然后拿去绳子，让孩子们凭记忆和听觉再体会紧张和放松的感觉。

还可以让孩子们牢牢地站着，手臂笔直地朝上，全身伸展，然后依次放松身体的各个部位，先是右臂，再是左臂，后是头……。然后身体从腰部开始弯曲，膝盖退却，并象一只空布袋一样慢慢无力地倒在地上。然后，可配一段连续的和弦，在每个和弦上要孩子们放松，并喊出身体各部位名称，最后在终止式时深深叹一口气，最后，放松倒下：

呼吸也可以用来训练节奏。通过呼吸的律动可以表达各种节奏，并可以让孩子们体会到音乐中的呼吸。

做以上所有的练习时，必须要有准备，并保持姿势

和动作的正确，否则将达不到训练的目的和要求。所以纠正工作十分重要。在训练时，教师必须时时注意孩子们的姿势和动作，对一些生理有缺陷的孩子更须通过一些特别的练习加以纠正，否则会妨碍孩子的正常节奏感。

第五点，“音乐乐谱的入门”

从第一节“体态律动”课起到现在，音乐在整个教学训练中起着相当大的作用。虽然孩子们在练习和游戏中已经不知不觉地运用了音乐，但还从未接触到实在的音乐符号。一旦他们认识了音符，他们会对这门学科更感兴趣。但要记住，教音乐音符必须要生动、形象、有趣，要适合孩子们的年龄、兴趣和胃口，否则会使孩子们感到枯燥甚至厌烦。可以采用这样一些方法：

让孩子们排成一路纵队，领头的孩子扭转成一个圆形，代表四分音符的头，同时其他的孩子跪下，代表符杆，以此形成了四分音符——“”；如让一个孩子斜躺在末尾就可以表示钩符，就此由四分音符变成了八分音符——“”；二个孩子并排斜躺下，又形成了十六分音符——“”；全音符可以通过让孩子们成椭圆形地坐在地板上来表示；二分音符可用一个环形状和一系列队来表示。

音值也可以通过动作来表示。如让孩子们按四分音符的节奏走，而用八分音符伴奏，或反之，这样孩子们就可以通过自己的动作正确地感觉和衡量八分音符比四分音符快一倍。

当孩子们认识了音符和音值后，就可以让他们进一步学习各种节奏的配合，就象一个乐队配器，把节奏有机地结合，并要符合乐器的性能、效果。可以用乐队的编制来安排孩子们，并让他们准确、合拍地敲出各自的节奏：

第六点，“节奏的教学”

在达尔克洛兹的教学体系中，这是十分重要的一点。所有的动作都离不开节奏。所以应鼓励孩子们通过其他的课，通过自然界、日常生活、工作、游戏、歌唱和音乐等等产生节奏的概念。如当孩子们列队行进时，鼓励他们发出用手敲击鼓的节奏：

以此来体会行进与鼓的节奏。又如可以通过跳绳，让孩子体验一下较复杂的节奏。跳绳时把绳子在头上摇一下，脚跳二下，就产生了“二对一”，跳“三飞”时就产生了“三对一”，这样双手和双脚往往就相当无意识地产生了复合节奏。

通过有生命的律动，带出活的节奏，将给以后学音乐的孩子们带来很大的益处，使他们从一开始接触音乐就认识到音乐的节奏来自生活，充满着生命力，是一种活的律动，而不是机械的、死的节奏，以便于他们以后更深刻地理解音乐作品的内容，更完善地表达作品的深刻内涵。

第七点，“重音和小节”

重音分不规则重音和规则重音。先让孩子们识别轻音和重音，这比较容易。可以轻轻地演奏钢琴，以示孩子们走向钢琴，而重重地演奏时，表示让孩子们离开钢琴。还可以让孩子们盘脚坐在地板上，在他们两边的地板上敲重音，而在他们的膝盖上敲轻音。这些都属不规则重音。

规则重音是和小节联系在一起的。一般每小节的第一拍总是重音。通过规则重音也可以教孩子们识别小节，可以把旋律的音符分成二个音、三个音、四个音甚至五个音一组。这样孩子们可以相当容易地分辨出小节和重

音。如：

第八点，“指挥、表达法，形式及构思”

指挥也是体态律动学课程中必不可少的一部分。它为以后要成为指挥家的孩子打下了一个良好的基础。进行这一训练时，可以先让孩子们用一个不费力的姿势原地站着做一些自由运动，手随着身体的运动打拍子。他们会很容易地显示出速度、力度和弹性的变化。然后可以加进音乐，孩子们就可用双手跟随着旋律线的起伏，音调的变化和节奏打拍子。还要教会他们在乐句结束处静止，在结尾前要暗示收束的到来。一开始可以找一些简单的对比性较强的乐曲让孩子们练指挥，如：庄重缓慢的、抒情的、轻快的、强烈的等等。孩子们会很快地学会有节奏地使用他们的双手。

可以用制图来说明音乐形态和音乐的力度，如为孩子们演奏一首小乐曲，然后要求孩子把他们从音乐中得到的印象用曲线、线条等画下来。还可以用彩色粉笔，这样可以帮助孩子们理解音乐的线条、层次、力度甚至色彩、情绪等，并可以培养孩子们的表达能力。

组合表演对孩子们学习舞蹈动作设计、舞台布置设计及其他类型的整体构思打下了良好的基础。积极性和一致性在组合表演中是很重要的。有时可以一个人构思，而全体依此造型，有时全班每人提供一个意见，组成一个总的构思。还可以让孩子们模仿舞台布景和道具，如一扇开或关的门，一座吊桥等。这一练习可增强、丰富孩子们的想象力和创作力。

第九点，“练耳和动作”

练耳是很重要的一个环节。它还必须和动作结合在一起进行训练。几乎没有什么孩子在听力方面是完全不

行的。孩子的耳朵对声音是敏感的，但如果没有经过训练，他们就不能正确地发音、歌唱，及做出正确的动作和及时的反应。

开始可以弹一段乐曲，让孩子们用哼唱或吹口哨来重复，也可以弹一段旋律起伏的音乐，孩子们可以根据旋律的起伏向前(起)或向后(伏)走。还可以给孩子们演奏一些通俗乐曲，并让他们说出这些乐曲的特征，是悲伤的还是愉快的？是一首摇篮曲还是一首进行曲？是快的，慢的，大型的音乐还是小型的音乐？在初级阶段不要使用术语(如抒情、谐谑等之类的语言)，所用的语言都要是孩子们能理解的。

采用练耳和动作相结合的方法，形象地教音阶是十分有趣的。让孩子们排成一排攀登一个想象的具有八格梯级的梯子。这八格梯级就相当于音阶的八个音符。教师就可以根据这八个音符进行即兴创作。如果教师弹一个“6”音，孩子们就可以向前走六步并唱这个音。当孩子们倒着走时，就表示下梯子，音阶也要下行。

孩子们对声音的高度和深度的识别也很重要。可以通过动作训练来增强孩子们这方面的感性知识。例如，可以让孩子们跪在地上，假装弹奏一只想象的钢琴，他们前面的空地就是假想的键盘。老师在钢琴的不同部位上作即兴演奏，而让孩子们凭着他们的听力在地板上模仿，并对他们进行检查。然后可以在这个基础上，引进一首简单的他们熟悉的歌，要求他们根据歌曲旋律，音的高低，在想象的键盘上边弹边唱。

还可以让孩子们假装在森林中睡着了。老师演奏柔和的树林音乐，然后虚构一声鸟叫，这时孩子们必须坐起来，并根据钢琴上模仿出的鸟叫声的音域高低来指出

方向：鸟是在树梢上，还是在树的中间，或是靠近地面。

通过以上训练就可以教孩子们辨认大调、小调、三和弦、声音的方向及装饰音。

第十点，“体态律动学教师”应具备的条件

体态律动学教师必须具有即兴创作的才能。他(或她)即兴创作的音乐必须能训练、支配、指挥和促进孩子们的动作。在钢琴上即兴创作需具备六项条件：1、准确的听觉力；2、发明唱和演奏旋律的能力；3、当用不同的方法和不同的调(这当然需要换调)为旋律伴奏时，要协调；4、准确的视奏；5、熟记许多童谣、民歌和作为例证的或有戏剧性效果的其他曲调；6、用音乐的声音再现孩子们动作的节奏和为孩子们即兴设计动作、音乐的能力。即兴演奏者还需具有边演奏边发布命令，边演奏边修正的能力。

达尔克洛兹教学体系上课的总计划是：在设计课程时，教师必须牢记以下三点：

- 1、必须使孩子的身体从事工作；
- 2、必须激发孩子的大脑去思考；
- 3、必须运用从孩子们自己在运动中汲取的素材创造一些非常简单的音乐形式。

通过以上十个要点可以看出：达尔克洛兹的体态律动学对音乐教育的改革，尤其是对基础乐感的教育和培养有很大的贡献。它从根本上改变了只从纸面上、理性上去学习音乐，而变成从动作上、律动上、生理上去感受音乐。它使音乐回溯到音乐的本源——律动的节奏，从而使音乐学习充满了生命力。

正是在达尔克洛兹体态律动学的启示下，德国作曲家、音乐教育家卡尔·奥尔夫通过他自己的教学实践，

又创建了奥尔夫体系。奥尔夫吸取了达尔克洛兹体态律动学的精髓，充分突出了节奏第一，音乐与动作结合的要点，而又有所发展。

达尔克洛兹毕竟只是一位音乐教育家，而不是一位杰出的作曲家，所以他的音乐教学教材不如奥尔夫的那样丰富完整。我们千万不能小看儿童乐曲和通俗乐曲，愈是浅易、简单的，愈不容易写得好，写得有高度艺术性。如果总是以次等的或是劣等的作品充作教材，就不可能使学生吸取到真正的音乐精华。俗话说“取法务上”，只有从一开始就使用高度艺术性、音乐性的教材，才能培养出高水准的、良好音乐感的学生。奥尔夫作为一个大作曲家从事儿童音乐教材的写作，前后共写了四、五十年，经过反复的实践和修改编订成五大卷教材，质量是很高的。从达尔克洛兹到奥尔夫，音乐教育大大地发展了，比起十八、十九世纪来，不能不说是从根本上的改革和进步。但是这并不意味着这种体系发展的终结，而相反它成了新创造的启发。达尔克洛兹和奥尔夫的教学体系提供了各种的教学方法，供人们自由地去使用、去改变、去创造。现在在全世界各国推广流行的“达”或“奥”的教学体系也并非是照搬原样的，而是结合本国、本民族的特点，按这些体系的精神原则去进行新的创造。我们正是以这种精神来介绍和研究“达”和“奥”的音乐教育体系，希望能展开学术讨论，以利于把我们的后代培养成有高度精神文明、包括高度音乐修养的人，使他们无愧为具备几千年悠久文明史的中华民族的儿女和子孙。