

The book cover features a warm, orange-toned background. At the top, a white rectangular box is partially visible. The title is written in large, bold, black Chinese characters. Below the title, the author's name and translator's name are listed. The bottom of the cover is decorated with a stylized piano keyboard, with black and white keys. A white rectangular box is also present on the left side of the cover.

奥尔夫儿童音乐 教学法初步

(德) 古尼尔特·凯特曼著

廖乃雄译

安徽文艺出版社

奥尔夫儿童音乐教学法初步

(德)古尼尔特·凯特曼著

廖乃雄 译

安徽文艺出版社

1987·合肥

责任编辑：蔡正菁

封面设计：李德定
贾愚

奥尔夫儿童音乐教学法初步

(德)古尼尔特·凯特曼著

廖乃雄 译

安徽文艺出版社出版

(合肥市金寨路283号)

安徽省新华书店发行 安徽新华印刷厂印刷

*

开本787×1092 1/32 印张：6.5 字数：170000

1987年9月第1版 1987年9月第1次印刷

印数：00,001—4,000

统一书号：8378·27 定价：1.50元

Gunild Keetman

ELEMENTARIA

Erster Umgang mit dem Orff-Schulwerk

1970

Ernst Klett Verlag Stuttgart

根据联邦德国施图特加克莱特出版社一九七〇年版译出

内 容 简 介

现年逾八十的凯特曼夫人是联邦德国著名音乐教育家。早在二十年代即曾在军特与奥尔夫在慕尼黑共同创办的“军特体操舞即音乐学校”学习。在学习期间与奥尔夫合作编写教材并参与演出，毕业后留校继续与奥尔夫合作，成为他最得力的助手和教材合编者。

1937年起及1950年出版的奥尔夫音乐教材即由他们两人共同署名。凯特曼本人还一直从事音乐教学，几十年来不仅与慕尼黑的波默夫人合作从事儿童音乐教学的实践和教学法研究，并在奥地利的扎尔茨堡从事奥尔夫音乐教学实践，为建立奥尔夫学院(奥尔夫音乐教学国际中心)作出巨大的贡献。她的作品也随着奥尔夫音乐教学的广泛流传而国际闻名，经常被演出。

这本《奥尔夫音乐教学法初步》于1970年出版，系研究及从事奥尔夫音乐教学法的经典性作品之一。内容偏重实际教学，系凯特曼夫人与波默夫人长年一起，在波默创办的“波默奥尔夫实验学校”从事教学实践和研究的成果。书中文字阐述简明易懂，谱例尤为丰富，占全书篇幅一半以上，提供了大量的练习范例和具体教学的方式方法。

鉴于奥尔夫音乐教学法在各国，包括我国日益被介绍和使用，而一方面奥尔夫音乐教育的真谛常被曲解或片面化理解，另一方面对奥尔夫音乐教学的具体内容和方式方法又常感大惑不解，为此将本书翻译出版，以解决以上两方面的问题，同时适合于供学习奥尔夫音乐教学法的教师和学生使用。

前 言

这本书想阐述的是实际从事奥尔夫儿童音乐教学的基本原则，并帮助教师发展他自己的幻想。在这过程中，教师应当也在自己身上去体会奥尔夫学校音乐教学的教育价值。这将帮助他不陷入技艺性，而是具有个性地去传授这素材。

书中对不同的方面先后进行逐一的阐述，但在教学实践中，却应当将它们富有意义地相互联系起来，这不仅适用于第一及第二部分，也适用于每个章节，其中每次都以最简单的开始。在开始进行教学之前，教师应当对整个领域作一鸟瞰。为了对本书的写成给予的忠告和启发，我尤其要感谢谢苏塞·波姆和维尔纳·托玛斯。

底森/安默湖。1969年7月。

古尼尔特·凯特曼

导 言

本书是为使用奥尔夫《学校音乐教材》而写的一本基本的手册，它对教学者在最初接触该教材的素材时如何选择，如何安排，如何进行教学准备以及如何进行方法的介绍等问题，作出了回答。

约二十年前在著作《儿童音乐》时，教学活动的开始是针对约七岁的孩子进行的。如今却常常在幼儿园和学龄前已经开始，这和早期教育的最新认识是相符的。因此，“向下建造”，或更好地称之为“基础建造”，是必要的。对于每一级开始教学时，加以基本的引导是必不可少的。因为掌握奏乐的手法基础，在相当的程度上是不受年龄制约的。对于较大的孩子仅需在选词上有所改变，并且有可能进度较快。进度的快慢是由多种因素决定的：是城市的儿童还是乡村的儿童；一个班或组能每天练习还是仅仅每周奏乐一次；教师对《学校音乐教材》的工作态度是“积极的”还是“消极的”；是否能具有形体动作的空间条件、乐器设备以及检验不同的素质倾向；是否能使孩子们更多地通过歌曲、朗诵或动作去促进学习；教师是否能不断改进教材以及他的教学风格等等。

所以，按年龄大小或甚至按年级、按教材的量以及按教

学计划来分配素材，是不可能的，也是背理的。而人们却一再尝试这样去做。一句格言、一个谜语、一句有关天气的谚语，就象布莱希特的一首小诗（如《烟雾》）一样，不可能规定适用于几岁的孩子。有目的的选择和深刻含义的发掘，取决于教学者的精神视野和教育方面的本能。所以，如果进入青春期的少年初次从事《学校音乐教材》，可以从朗诵相应的诗词和使用管乐器及膜鸣乐器（小号、定音鼓、鼓）出发。

对不受年龄制约的教学成效起决定性作用的，当然是词的诗意质量。幼稚的语言、拙劣的诗句、粗制滥造及毫无诗味的劣品，常常混杂在“缪司”的领域中，这只消浏览一下青年音乐和业余演奏的超级市场，即可察觉。1876年F·M·波梅(Böhme)的警告——防止“教小孩子的试验”和“幼儿园教师令人可怕地违反诗意”——始终还是必要的。

波梅收集的《德意志儿童歌曲和儿童游戏》，对于口头的儿歌文献是一部取之不竭的经典著作。《学校音乐教材》开始部分的大部分词取自该书，它反映了各种方言和地区风光的丰富多彩。“方言在儿歌和民歌中是它们自然生长的一个标志”^{*}，和行话(Jargon)作为反自然的语言相反，方言是一种独立的语言有机体。当然，同时也应当防止浪漫主义的退化，“森林中的邮号”和“愉快的农夫”，对于今天的孩子不可能作为有效的典范。把口头文学词中的原始形象和不受时间限制的价值发掘出来，这取决于教师的精神能力和教学效率。五卷的《学校音乐教材》中许多注释（这些可惜太少被人们所注意），对于这项发掘可以提供重要的帮助。

^{*} 引自奥尔夫《学校音乐教材》第一卷，1950年迈恩茨版。

《学校音乐教材》的工作形式是集体教学，这不是由于为了节省教师或时间，而是符合原本奏乐的本性。当然，此外进行个别练习是必不可少的，以促进基本的表演手段及其技术的掌握。

最初的练习从五声音阶开始：从两个音的呼唤，经过三个音的旋律，直到无导音的五声音域，这一点如今已不需要说明其合理性了。就算反对五声音阶在我们的音乐意识中具有首要意义的论辩可以成立，仍然值得推荐孩子们在开始学习时应用五声音阶，这有助于摆脱大、小调由于习惯势力而过于强大的统治，有助于重新解放对调式音响领域的意识，以及对于我们本世纪的音乐语言和风格的意识，因为在原本的奏乐领域内进行的一切工作，只可能作为引向伟大的音乐整体并且理解它的入门准备，才有存在的意义。正是原本的风格和用它进行的作业，保持着通向一切风格的大门敞开。即使是以后不再奏乐的孩子，也应当带着有批判力的意识修养走过这一个领域。按照阿里士多德（《政治》第八卷）的意思来说：“人们应当在青年时代实践奏乐，相反在较成熟的年代里停止奏乐，而满足于自己在青年时代已获得的能力：判断美，并以正确的方式自娱。”

古尼尔特·凯特曼作为奥尔夫《学校音乐教材》的合著者，通过毕生从事音乐教学而对其原则和实践所具有的实际经验，是写这样一本书最理想的人，他胜过任何其他人，这本书本身仿佛就是《学校音乐教材》第一卷的导言和准备，以及对其整体的从事。无数尝试和实践的结果，产生自教育领域中不断革新的精神探索，这些不仅是个人的史料记录，也

是对教师直接可用的实践指导。

作者提供指示和范例，但不陷入教条主义的方法一元论，她常常提供经过试验的解决方法，而不排斥其他可能和个人的演变。这样的自由在于奥尔夫《学校音乐教材》本身就具有的范例性质。因为《学校音乐教材》的作业不在于熟练和演奏配好伴奏的旋律和歌曲，而在于不断的“创造艺术”：一种即兴性的创思，去想出成百种的途径和成千种可能的结构。但是，最高的准则是：哪怕是对于入门准备的、手法技术的细节以及练习材料的质量来说，都必须保持具有艺术性的根本要求。

奥尔夫《学校音乐教材》入门的指引，如果对基本的形体动作训练不加阐述，将是不完整的。因此，本书中首次作出尝试：从一开始即把相应的形体动作练习包括进去，并对在奥尔夫《学校音乐教材》中未曾述及的动作训练，进行了远非初步的、详细的阐述。

相反，对于朗诵训练和歌唱的理论和实践，却显然加以放弃。关于这些领域，需要对奥尔夫《学校音乐教材》中大量包含的素材：语言和音乐、动作的结合，分别地进行专门地探讨。

如果本书能作为一个引路人，伴着教师最初的脚步，进入奥尔夫《学校音乐教材》丰富的天地，使教师免于步入“歧途”，并为他指出通向目标的、久经考验的道路，本书的意图就已经达到了。

维尔纳·托玛斯

目 录

前 言	1
导 言	1
第一部分 节奏、旋律练习	1
一 基本原则	1
二 节奏练习	8
1. 练习的规则与姿态	8
2. 反应的训练	9
3. 节奏基石的提取	10
4. 用节奏基石演奏	14
5. 引导、自编、补充	42
三 旋律练习	49
1. 练习音条乐器的规则和姿态	49
2. 伴奏、歌曲、乐曲	52
3. 自编和补充	77
4. 竖笛演奏法初步	85
四 朗诵练习	86
第二部分 基本形体动作教学	96
一 导引	96
二 反应训练	97

三	体操练习	101
四	动作训练	103
	1. 走	104
	2. 跑	126
	3. 蹦跳	126
	4. 弹	128
	5. 跳	131
	6. “跑马”	136
	7. 摆动	138
五	动作变奏和动作结合	140
	1. 跑与弹	140
	2. 用蹦跳、跳、转的三拍子步子	144
	3. 5/4拍的步子变体	146
	4. 2/2和3/4拍的动作结合	151
六	动作游戏	152
七	基本的即兴动作	163
八	动作的伴奏	166
九	初学者形体动作课的可能性	173
附	录	177
一	初级课程中乐器的演奏法	177
二	奥尔夫乐器	189
三	在奥尔夫学院进行的培训	192
四	奥尔夫的《学校音乐教材》	192

第一部分 节奏、旋律练习

一 基本原则

从儿童的顺口溜、歌曲和名字的称呼中可以派生出最短小的、2/4拍的节奏单元。这些没有起拍的节奏单元可以由四分、八分音符和二分音符组成。它们可以用作为“节奏基石”（例1）。

例1



以同样的方式可以找出3/4拍的“节奏基石”（例2）。

例2



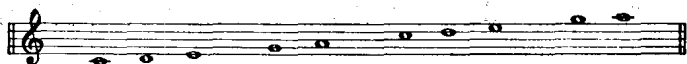
2/4拍的基石构成开始教学的节奏基础，用它们来伴奏教师的旋律和自己的朗诵和歌唱，并且可以用它们进行多种形式的演奏和即兴演奏。

同样，在最初演奏乐器时（如奏木琴、钟琴、金属琴等音条乐器），也可以通过简单的伴奏音型（基于根音C的八度音

和五度音)去应用这些节奏基石。从这些波尔动^①式的伴奏中可以发展出带有摆动的波尔动伴奏以及其他固定音型^②的形式。

在音条乐器上奏、唱最简单的旋律，可以根据布谷鸟叫的三度音出发(见奥尔夫《学校音乐教材》一开始的几首歌曲)。这样的旋律可以为逐渐扩大音域，进行有意识地倾听、模仿演奏以及记下不同的音级和音程作准备。经过扩张为三个或四个音的音域以后，形成一个在C音基础上构成的、无半音的五声音阶，然后再在它的上方补上一个八度音，这样的五声音阶将被长久地保持使用(例3)。

例 3



在同样的五音范围内，可以继续尝试自己进行旋律创作。

在这种符合他们精神素质的范围(五音范围)内，孩子们可以再轻易不过地获得他们自己的表现可能，而不具过于强大的、依附于其他音乐楷模的危险性。

在五声音阶的范围内奏乐还有一个好处，那就是不存在半音，这就使得合奏永远不会不协和。

除了按前述的、以有意识地所听出音程为前题的方式，

① “波尔动”(Bordun)原指固定不变的、同时发声的弦(如摇琴)或管(如风笛)。多为主音，也有带五度音或八度音的。“摆动的”波尔动伴奏指含有邻近音者。可阅“旋律练习”中“自编与补充”一节，以及1950年迈恩茨版，奥尔夫《学校音乐教材》第一卷中第100—103页。

② 固定音型(Ostinato)是指固执不变保持下去的音型。固定音型伴奏就是一种持续保持下去，一再反复的伴奏形式。

也可以用另一种首先对儿童较为简易的方式。在音条乐器上模仿演奏旋律：对于用上行或下行五声音阶的各个部分构成的旋律，不在于听出个别的音程，而在于把握上行或下行的运动过程，这样很快地就可以把五声音阶所有的音都用上，包括八度音（见“旋律练习”中的“由音阶片断构成的器乐曲和歌曲”）。

一切好的儿童歌曲，不论是五声音阶的歌曲或大、小调的歌曲，只要适合童声音域的，都可以唱。

通过相继排列，可以用“节奏基石”构成独立的曲式，作为可能最短小的、各两小节的前、后乐句。如儿童的顺口溜（例4）。

例4

排排坐，吃果果，吃了果果笑呵呵，
 摇呀，摇呀，摇船，别把船来摇翻。
 不怕苦来不怕累，齐声叫喊：嗨！嗨！嗨！

通过加上新的、同样长的段落，构成为AB两段式（例5）。

例5

A || 节奏基石 ||
 B || 节奏基石 ||

最后再反复A段，就构成为ABA三段式。再加上另外的段落，就构成ABACA的回旋曲式等等。

中间的段落应当在节奏上与主段形成对比，并且又回到主段上去。在这过程中，中间的段落既可以是自身完整的，也可以构成为向A段的引渡（例6）。

例 6

例 6 展示了 Rondoform 的 ABA-Form 结构。乐谱包含四行：A、B、A 和 C。A 段和 C 段在节奏上与 B 段形成对比，并最终回到 A 段的节奏。右侧的括号标注了 ABA-Form 和 Rondoform。

由于相应的歌词所造成的变体，以及与通常均衡性质的形式不同的变体（缩短或增长），很容易为孩子们所理解和接受（例7）。

例 7

例 7 展示了歌词对音乐变体的影响。歌词为：“蜗牛，蜗牛，慢腾腾呀，张开嘴来，能把人呀，‘啊普’一口吞。”

例 7 展示了歌词对音乐变体的影响。歌词为：“快跳起来，快穿上跳舞鞋！等把鞋子跳破，有鞋匠叔叔再做。快跳起来！”

除了拍掌、拍腿、跺脚和捻指外，朗诵、呼唤和歌唱，是用身体发出声音的基本表现手段。通过演奏节奏性乐器和旋律性乐器去扩大和补充这些表现的可能，就有助于造就儿童全面的音乐基础。

拍掌、拍腿、跺脚和捻指简称之为“声势”，它们需要深入地加以阐述。

良好地拍掌(Kla)要求孩子们彼此间有足够的距离，身体的姿势正直、松弛，手臂可作自由的挥动。一只手的手指稍具张力，富有弹性地拍击另一只手的掌心。动作的程度取决于它的速度：速度缓慢时，动作幅度较大；速度较快时，动作就小。多数动作从手腕出发。拍掌一般是在身体前方按身体中段的高度进行，为求得变化，也可以在身体后面，在高处或在旁侧拍掌。

音响上可以采取响和轻的拍掌，音响低沉可用空的掌心拍，音响明亮可用少数手指击手根发出鞭打般的声响。见谱例(例8)。

例 8



拍腿(Pa)指用平的手掌富有弹性地拍击大腿(靠近膝头)。拍腿时身体姿势应当松弛，站立时双腿稍叉开，或坐着拍腿。拍腿方式有以下几种：

- (1) 同时用双手。记谱法上全部符干向上(例9)。

例 9

