

音乐 的读与写

教师用书（上册）

〔匈〕爱尔佐波特·索妮 ◆ 著
高建进 ◆ 译

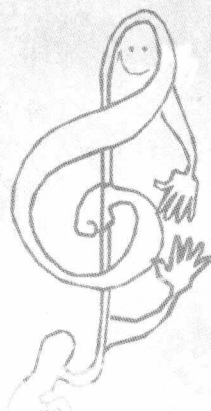
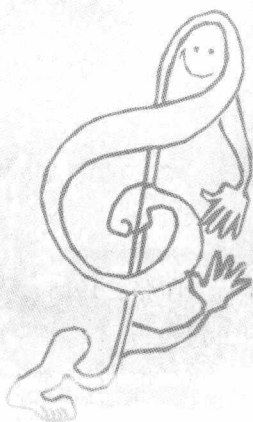


中央音乐学院出版社

[音乐] 的读与写]

教师用书(上册)

[匈] 爱尔佐波特·索尼 ◆ 著
高建进 ◆ 译



中央音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

音乐的读与写. 上册/(匈)索妮著;高建进译. —北京:中央音乐学院出版社, 2008.12

教师用书

ISBN 978 - 7 - 81096 - 275 - 9

I. 音… II. ①索… ②高… III. 音乐—艺术理论—高等学校—教学参考资料 IV. J60

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 154866 号

Original (Hungarian) version: Copyright 1954 by Erzsébet Szőnyi

Copyright assigned 1974 to Editio Musica Budapest

Chinese version: Copyright 2008 by Editio Musica Budapest

Sole publisher and distributor in the People's Republic of China: Central Conservatory of Music Press

北京市版权局著作权合同登记号 图字: 01 - 2006 - 1956 号

[匈] 索 妮 著
高建进译

音乐的读与写·教师用书(上册)

出版发行: 中央音乐学院出版社

经 销: 新华书店

开 本: 787 × 1092 毫米 16 开 印张: 19.5

印 刷: 北京宏伟双华印刷有限公司

版 次: 2008 年 12 月第 1 版 2008 年 12 月第 1 次印刷

印 数: 1—3,000 册

书 号: ISBN 978 - 7 - 81096 - 275 - 9

定 价: 45.00 元

中央音乐学院出版社 北京市西城区鲍家街 43 号 邮编: 100031
发行部: (010) 66418248 66415711 (传真)

序

这是一个长久以来被公认的真理：开始音乐教育的最好方法是歌唱；此外，在教孩子们学习任何乐器之前，他们应该先学会读音乐。近年来在匈牙利这点不仅仅作为事实被接受，而且已被尽一切努力付诸于实践。然而，它仍不是一个被普遍接受的概念。这主要是由两个因素造成的。

首先，我们仍然生活在一个没有书写而生存的音乐文化中。然而，这是一种真实存在的文化：包括口传后——凭听觉记忆演奏的器乐文化。我们宏伟的民歌宝库是这个文化的一部分。它的保管者——人民，能进行出色的演出，却从来没有学过读或写音乐。在那个时代，匈牙利吉卜赛和非吉卜赛器乐的演奏能手成了音乐文化的代表，虽然他们也没有读或写音乐的能力。

但是口传心授的文化时代已经结束，匈牙利以外的世界早已进入书写文化的时代。在我们自己的国家，如果我们不想被永久地抛在后面，就没有比加速完成这种转变更紧迫的任务了。如果当今世界没有阅读和写作的能力，世界上也就不会有文学文化，更不会有音乐文化。因而当前促进音乐读写能力就如一二百年之前促进语言学的读写能力一样紧迫。1690年，M. T. 吉斯（Miklos Totfalusi Kiss）提出的每个人都能学会读写他们自己语言的概念至少和当今提出的每个人都应该学会读音乐的概念是一样的大胆。同样，这也是可能实现的。

让我们细想一下音乐家“本身”。他们都有音乐的读写能力吗？并非如此！如果音乐的读写能力是评判音乐家的基本标准，那么大部分我们的音乐专业人员都不是音乐家。

匈牙利音乐形成的整个历史是造成我们在这方面落后的另一个因素。考虑一下在匈牙利是怎样教音乐的，是由谁来教的。目前不涉及早期阶段。19世纪在一些显贵的地主和有成就的商人家中出现了键盘大师（只是后来键盘的名称被匈牙利人用钢琴代替了）。

这些大师通常是在本国内无法谋生的二、三流的德国或捷克音乐家。他们的目的往往是在尽短的时间内对师从于他们的年轻的先生们和女士们进行演奏技巧训练。他们的雇主也没有更多的要求。直到本世纪末，不，甚至直到今天

在农村地区这种风气仍盛行于私人音乐教学中。结果呢？器乐练习一半是凭听觉，而没有任何理论知识：音乐形成仅来自手指，而不是来自心灵。

虽然早在 1840 年李斯特就尽力促成建立国立音乐学院，培养更高水平的音乐家，以发展全民族的音乐教育。李斯特甚至身体力行地发动和参与了建立国立音乐学院的集资活动，但由于种种困难，音乐学院直到 1875 年才得以建立。即使在那时，音乐学院也没有健全的体制。它是始建于音乐教育的顶端，只是为培养最优秀的音乐人才而建立。然而，因为没有足够的高级学生上学，学院逐渐衰落，开始漫无系统地教初学者，甚至在实践——教学课上教小孩子们。

因为这所学校全部借用德国的体系，所以不教授学生基础阶段的正确方法——这种方法在拉丁语系国家中早已得到发展。尽管如此，从 1893 年起学院还是给毕业生颁发音乐教师证书。

德国和拉丁语系（或意大利—法国）的音乐教育的结果在 1869 年遭到了德国人理查德·瓦格纳非常激烈的抨击。

在他的《论指挥》一书中，瓦格纳叙述道：虽然他已实在是非常熟悉贝多芬的交响曲了，甚至还抄写了第九交响曲的总谱并把它改编成钢琴独奏曲。但是这部作品在莱比锡不伦不类的演出，竟使他居然怀疑起贝多芬的伟大，一段时间停止了研究他的作品。直到 1839 年，巴黎管弦乐队的一次演出，才使他恍然大悟，茅塞顿开。乐队能在每一小节中辨认出贝多芬的旋律并进行歌唱的秘密是什么？秘密来源于乐队所受的音乐教育。因为法国—意大利的学校是通过歌唱接近音乐，而且在这些学校里，歌唱和器乐演奏是同等重要的。另一方面：“我从没有遇见过一位德国指挥真正有能力唱好一支旋律，不论嗓子如何。音乐对于他就像某件特别抽象的东西，飘荡于语法、算术和体操之间。”

因此，瓦格纳本人就是德国音乐教育的一个受害者。但是如果他很早就学会了读音乐，学会把书写的音符想象成实际的音响，他就决不会怀疑第九交响曲的价值了。阿贝内克就从没有感受过这些怀疑，他花费了好几年的时间孜孜不倦地工作，终于实现了以他所想象的风格，独树一帜地演奏了这部“不可演奏”的作品。瓦格纳需要阿贝内克，因为这样才能使他重建对贝多芬的信仰。甚至在那以前，1865 年，他在《关于筹建中的慕尼黑德国音乐学校的报告》（《Bericht über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule》）中强调法国音乐教育和表演艺术的优越性，把它们树立为他同胞学习的榜样。从那时起德国音乐教育已经有了很大的改进，但是德国音乐教育和法国音乐教育的一些最基本的不同之处甚至一直遗留到今天，我们无法知道现在的音乐教育能否完全

符合瓦格纳的想法。

意大利之所以培养出如此众多杰出的音乐家，音乐教育在其中发挥了重大作用。例如，大约在 1750 年贝尔塔洛梯（Bertalotti）已在波伦亚（意大利城市）的普通学校教授他的视唱练耳（Solfeggi）这项工作直到最近五十年才被北欧的专业音乐学校设立为固定的课程。

我们在柏辽兹的自传中可以读到：从里昂被邀请来到小乡镇的音乐教师首先训练他成为一名无所畏惧的即兴视唱者（lecteur intrepide）。

早在 1810 年一名从里昂来的、很普通的第二小提琴手就知道怎样对学生进行音乐教育。可是甚至在今天的匈牙利那些地位高得多的音乐家仍不懂得这点。法国和意大利的学校一直沿用这些正确的音乐方法并且越来越精益求精，即便如此，他们还在不断地找出差距加以改进。1870 年他们引进了音乐听写练习。埃米尔·阿陶德（Emile Artaud）1878 年在他的伟大著作《视唱练耳大全》（Solfege Universel）中写道：

“音乐界感激 A. 托玛斯（创作《迷娘》、《哈姆雷特》等的作曲家，那时音乐学院的院长）为歌唱学生们设立了专门的视唱练耳课。为了把歌唱者（他们的无知无识久已众所周知）提高到音乐家的水平，这是最迫切的歌唱教学的改革。这样，仅几年之内，每一位音乐家，甚至每一位歌唱者，都可能成为真正的音乐家：他们不仅能回答关于基本理论，包括和声基础的问题，还能记下所听的旋律，并能熟练地读每个节奏、谱号和调。”

他继续写道：“好的歌唱者为数甚少并不是因为大自然没有创造出好的声音（每天都涌现出来），而是因为合格的歌唱大师都已销声匿迹了。”

“因为逐渐忽视了把视唱练耳作为音乐训练的重要基础，以及不称职的艺术家们过高评价自己的才能，再加上浅薄的涉猎者的态度，这些都造成了歌唱的衰退。”

“实际上，如果不先学会读就无法学会写，如果不先掌握了视唱练耳就不能掌握歌唱或演奏乐器。现在应该是我们从巴黎音乐学院的例子中认识到这一重要性的时候了。”

从 1878 年以来，除了匈牙利以外处处都以托玛斯为榜样。阿陶德把他的著作送给李斯特，亲自题献给他；他的著作甚至今天仍保存在音乐学院的图书馆中。可是，李斯特没有时间进行改革，在他之后的数十年中都没有出自音乐学院的任何视唱练耳的教学法。直到 1903 年匈牙利才引进最初级的音乐听写。即使如此，因为各种各样的障碍，真正系统的视唱练耳教学直到现在才得以建立。

同样，相对关系唱名法恰恰需要一直进行到歌唱和器乐演奏最高年级的教学当中的这一原则也并没有得到全国的普遍接受。而这样做正是为了使我们能够像受过教育的成年人读一本书那样来读音乐：不是通过发声，而是通过内心听见音乐。

最终，如果希望我们的音乐教育走入正轨，那么我们必须继续李斯特未竟的事业。实际上幸运的是孩子们，他们总算开始用声音把自己和音乐图像联系在一起。

如果是在器乐技能的基础上开始歌唱，那么我们就不能成功地把歌唱和听力置于首位。但是如果根本不歌唱，那么就几乎不可能在任何乐器上得到发自内心的“歌唱”。

甚至于最天才的艺术家也不能克服没有歌唱对音乐教育造成的不利。

爱尔懋波特·索妮（Erzsebet Szonyi）的书描述了最好的方法，并全面探索了孩子们以愉快的心情学习音乐的过程。作为对音乐家和普通学生的音乐教育这都是一个共同的起点。当然，这本书不可能包罗万象，而仅仅是她无与伦比的实际教学的一个梗概；要使这本书充满生命力需要教师的技艺和艺术才能，不过每个教师都能从这本书中学到方法。

每节课都应以这样的方法来构建：即在下课时孩子应感到他的能力在增长，却没有任何厌倦感；而且他还盼望下次课的到来。当今能做到这点的教师像蓝宝石一样稀少，所以预备课和相对关系唱名法课仅存在于纸上，在把它们的内容付诸于实践之前需要一段很长的时间。一旦好教师的数量大量增长了，匈牙利专业音乐人员的教学就能到达一个前所未有的黄金时代。

让我们放弃空想，不要自欺欺人：又聋又哑的音乐家是不能创造出音乐文化的。只有在把这样的专业人员的培训引入了正确轨道后，我们才能考虑真正地使音乐更接近人民。有助于把音乐的基本知识转变成大众知识的唯一可行之路是发展听力。

由于考虑到这些目的，我们必须培养大量的优秀音乐家。凡是认真学习这一百课的人都会走向通往优秀音乐家的正确之路。即使到12岁时还未完成这一百课也不必失望；仍会取得成功。甚至成熟的音乐家也可以通过学习这些课程领悟到新的感受，这些感受会有助于克服专业方面的许多小毛病。

必须有足够的音乐体验和对这些体验的丰富的记忆，才能造就出优秀的音乐家。由于自身以前自觉或不自觉的歌唱和听音乐的良好经历，使得其聆听音乐的能力开发到如此程度：他所听到的音乐就像正看着总谱一样清晰：如果需

要，如果时间允许，他能复写出这样的总谱。

正如我们期望语言学生一样；音乐类似语言是人类心灵的表象。伟大的音乐家向人类传达了用其他任何语言都难以表述的事物。如果我们不想要这样的事物变成无生命的财富，我们就必须尽全力使尽可能多的人了解它们的奥秘。

佐尔坦·科达伊

（这篇序和以下的引言是为 1954 年本书第一次匈牙利版本所写）

引 言

正如佐尔坦·科达伊说的“不能听见他所看见的和不能看见他所听见的人不是一位音乐家”。实际上，书面的音符和内心听觉，听见音乐和想象的书面音乐，必须作为一个完整的统一体存在于专业音乐家和那些想要了解并欣赏音乐的人们的头脑中。这是一个先决条件，除非我们只是想培养十分浅薄的音乐家；相对关系唱名法是通往上述目标的一种途径，通过这种方法才能达到目的。当今相对关系唱名法教学传授的东西比只传授基本的音乐知识要多得多：将音乐的读与写结合在一起，通过所有乐器中最简朴的一件——嗓音，使学生们积极地卷入群体从事音乐实践活动中。由于它具有不仅人人可以参与，而且行之有效的特点，因此也就变得至关重要。

然而，今天知名的艺术家们（包括匈牙利的）仍不够充分强调这个问题的重要性；他们甚至于可能认为这种训练对理解音乐是不必要的。任何有这种看法的人都不能理解相对关系唱名法教学的真正意义，也无法看到这个词背后的含义。这样的人无法认清不同层面的学生——不管是孩子和成年人，还是音乐家和音乐爱好者，能开发和更接近人类的音乐作品到什么程度；不仅仅是听，而且是得到对作品的真正理解。工厂的工人通过相对关系唱名法在练习期学会了读音乐；孩子们通过预备期的音乐游戏进入音乐世界；教师们摆脱了基于模仿的教学法，并对学音乐的学生们进行专业培训。所有这些人已经独立地向真正理解音乐迈进了重大的一步，他们正是因为扫除了音盲并且加入到能读写音乐的集体行列中才产生了这种独立性。

现在相对关系唱名法的应用已很普遍，许多有关此题目的外国著作在音乐学院的图书馆都可得到。但是迄今为止还没有出版过一本匈牙利文的书，能像本书一样从初始到最高级的所有阶段详尽地介绍在校孩子的唱名教学法。当然在詹诺·亚当（Jeno Adam）的书中可以找到上述内容。在安塔·莫尔纳（Antal Molnar）的《守调唱名法教学实践书》（Gyakorlokonyv a szolfezs tanitasahoz）中，虽然没有基于守调唱名法视唱练习，但是有为听写和视唱素材充分设计好的全部技能（事实上，我已收编了大量他的例子）。

本书试图尽可能简明扼要地介绍理解音乐的必不可少的方法和素材。从某

些方面来说这本书是打基础的书。如果在不同的场合运用书中的不同章节，那么这本书也能被用来教授初级、中级和高级阶段的学生。

从中级阶段起这本书可以用于单独教练和小组学习；当然小组学习更好些，因为许多练习都需要至少二至三人参加才能有效。

在当前匈牙利音乐教学体制下，大约前 30 课（直到用五线谱记谱法介绍音名）应该在学生开始学乐器之前学习。31 课到 70 课是更高阶段的课程。70 课以后是目前音乐学院的学生的课程。然而对于音乐专科学校的学生，最基本的要求是在学习和声之前，学会本书的要旨。这样就为他们今后将要学习的所有科目：和声、复调、民族音乐和音乐史打下了初步的基础。

在每节课教学中不必严格遵守书中为本课安排的部分。对有些部分教师也许会论述得更详尽些，而对其他部分则简单些。另一方面，最好坚持课程的结构和书中所排列的顺序，而每课中所包含的内容、素材可以根据实际情况扩充或精简。

我在书中没有包含大量视唱素材，而宁愿选录各种各样的原始资料。教师的工作是从已出版的练习集成中为每次课选合适的素材。甚至科达伊自己的音乐也引用得比较少。除了这位大师的其他教学法的著作，贝尔塔洛梯的练习，以及四册《匈牙利二声部》（《Bicinia Hungarica》），都提供了丰富的视唱教材。实际上，这本书中所学的素材应通过上述资源加以丰富，从这些练习中引用的片段仅用来为分析课文提供实例，及详尽阐述课文的方法。

同样，所举的旋律、节奏及和声的例子是为了说明所做练习的类型。最重要的是教师和学生都应该凭他们自己的主观能动性丰富学习的方法。应尽可能地充分发挥每个人的创造力和想象力。例如，要完成规定的家庭作业，做两次则更好！温习学过的课程，除了从头至尾做完所给的例子外，学生还应寻找其他类似的有关音乐要素的合适例子。总之，相对关系唱名法是一种必须打好基础才能有所进展的教学法，如果打的基础有缺陷，那么整个建筑物就会倒塌。

相对关系视唱练习是主要的阐明来源。上文提及的已被用来建立匈牙利教学体系的有关音乐正是运用这个原则。

这个方法的实质是不管在五线谱上的什么位置，每个大调音阶的主音或基音都被定义为 do。这样，E 大调的 do 是 E，G 大调的 do 是 G，B 大调的 do 是 B 等等。因此，相对关系唱名法能起两种作用：除了音乐本身的读法以外，这种唱名法还能表示各种调的特性和调性。在我们学习大量固定音高音名之前，它教我们视唱；同时它还使我们能够马上辨认出调的特性，能够知道诸如在一首音乐作品旋律下面的和声结构之类的内在特征——不只是音名，还有它们的功能。这两种特征也就阐明了为什么相对关系唱名法对从初级到高级的各个级别

的音乐训练都一样有助。

相对关系唱名法一点也不排斥运用固定音名；正相反，实际上它是为固定音名打基础的，这本书中的练习全部是为这个目的设立的。更高的层次包括了器乐旋律和器乐伴奏。另外，如果学生在开始任何乐器训练之前学习第1到大约第30课的内容，那么这将能使他在器乐训练上更符合逻辑地快速进步。而且，后阶段器乐学习中出现的问题常常通过相对关系唱名法的基本原则来解决。

本书不详细叙述音乐史，也不详细叙述音乐的曲式；这些知识最好到学音乐作品时再学习，对于乐器演奏者来说尤其是这样。

本书的前部分音乐例子中包含了相对关系唱名法的表示文字。后阶段则由教师在教学时提供这些内容，让学生尽可能快地自己去发现最好的唱名法。书中大部分乐曲都没有给出歌词。但匈牙利民歌中所节选的段落括号中写出了歌词的第一行，以便在教学需要时，能使学生在早期就唱出带词的整首歌。

音域宽的旋律可以用上下一个八度转换的乐句来唱（与一个音栓的折回相似）。这种自然的谱号转换有利于稍后的此类即兴转调。

视唱应该一直以一个平稳而规律的速度进行；这种速度关系到作品最终成果的好坏。当然，在学生的技术更加熟练之后，应该提高视唱的速度以及对作品的其他要求。

最后，这本书并没有包罗万象，也没有包括那些作为权宜之计的教学体系；本书仅仅包括了在实践中得到充分证明的教学体系。教师们为了使教学尽可能成功，应该通过自己的选择去丰富和变化书中的素材。今天第100课反映了现在的最高标准，明天也许我们能到达更高的水平并提出更高的要求。因此，相对关系唱名法不是一个封闭—终止的体系，而是像充满生气的音乐本身一样，是不断地发展和前进的。

最简明最全面的群众艺术教育入门之路是通过群众的歌唱使音乐成为公众的财产。相对关系唱名法提供了一个达到此目的途径。

迄今为止，我们在这方面的工作中所取得的成绩都是依据这些计划和佐尔坦·科达伊的首创精神行动的结果。多亏科达伊，学习音乐的愿望在匈牙利才如此强烈。这将使每个人迟早都不仅能读写自己的语言，而且还能读写音乐。科达伊不仅仅是一名作曲家和学者，他还以一个教师的灵感吸引了所有的人们。

索 妮

1953 年

目 录

序	(1)
引 言	(1)
第 一 课 四分音符 ♩ 和八分音符 ♪ 节奏	(1)
第 二 课 固定音型; so - la - mi 音符; $\frac{2}{4}$ 拍	(4)
第 三 课 强;弱;渐弱 ————— ;渐强 ————— ;四分休止符 ;音符 do; 反复记号 	(7)
第 四 课 卡农;持续音;缪赛特风笛	(10)
第 五 课 音符 re;二声部歌唱	(13)
第 六 课 切分音;八分休止符 ^ ;单个八分音符 ♪	(17)
第 七 课 二分音符 ♩;五声音阶	(21)
第 八 课 高音 do;大三和弦	(25)
第 九 课 高音 r - m - s	(28)
第 十 课 小三和弦	(31)
第 十 一 课 一和两条线谱上的音符	(34)
第 十 二 课 五条线谱;加线	(37)
第 十 三 课 五线谱上音符的书写	(41)
第 十 四 课 $\frac{4}{4}$ 拍;全音符 O ;全音符和二分音符的休止;以各种结束音做名称的 五声音阶	(46)
第 十 五 课 扩展所学过的素材	(52)
第 十 六 课 大调二音、三音和四音音列;音符 fa;连音	(56)
第 十 七 课 五音音列和六音音列	(60)
第 十 八 课 音符 ti;小快板;小行板;增值;减值;小调音列	(65)
第 十 九 课 do 和 la 七声音阶;C 和 C “二二拍子”;乐谱写法	(71)
第 二 十 课 即兴节奏卡农;同度、八度、五度和四度音程	(77)
第二十一课 用数字表示音程	(82)
第二十二课 附属音程	(87)

第二十三课	三度和六度的音符	(93)
第二十四课	通过相对关系唱名转调;含有五度转换结构的旋律;转换谱表的 五声音阶结构	(99)
第二十五课	转调的图表	(105)
第二十六课	带附点的四分音符 ♩	(110)
第二十七课	二度和七度音程;协和音和不协和音	(116)
第二十八课	升号: ♯;音符 fī;本位音: ♮	(123)
第二十九课	降号: ♭;音符 ta;本位音: ♮	(130)
第三十课	经过音;第一次结尾——重复时的第二次结尾;di;ri;ma;si;la	(136)
第三十一课	线谱记谱法;高音谱号 C ;C 大调音阶	(142)
第三十二课	$\frac{3}{4}$ 拍;a 小调音阶	(148)
第三十三课	带音名的升降符号	(157)
第三十四课	不完全小节;小步舞曲;加沃特;关系大小调;三种小调;断音;保持; 半终止	(163)
第三十五课	十六分音符及十六分休止 ♩ $\frac{1}{16}$;自然音模进	(172)
第三十六课	G 大调音阶;确定 do;延长记号 Cresc.	(180)
第三十七课	切分音;确定音域;e 小调音阶	(188)
第三十八课	mf ;轻快活泼地;附点八分音符 ♩;增四减五音程	(195)
第三十九课	$\frac{3}{8}$ 拍;快板;活泼地;减三和弦	(203)
第四十课	F 大调音阶;乐句的分析	(212)
第四十一课	d 小调音阶;增五度和增二度;增三和弦;爱奥利亚音阶	(220)
第四十二课	低音谱号: F ;五线谱上几个八度音阶的名称;低音声部;说话似地; 自由速度;适当,确切的;下行结构	(229)
第四十三课	D 大调音阶;三小节的乐句结构;克洛梅卡	(235)
第四十四课	九度、十度等音程;斯威那赫尔达舞曲;移调;终止式	(241)
第四十五课	b 小调音阶;“灵活的”节奏	(247)
第四十六课	含有音名的转调;带有音名转换谱表的五声音阶结构;乐句内和 外的增值	(255)
第四十七课	音准;复调;反向进行;降 B 大调音阶;每小节以四分音符为一单位的 节拍间的变换	(262)
第四十八课	玛祖卡节奏;g 小调音阶	(272)
第四十九课	守调答题和完全答句;变换高音和低音谱号	(281)
第五十课	A 大调音阶;四音列结构; $\frac{6}{8}$ 拍	(290)

第 一 课

四分音符 ♩ 和八分音符 ♪ 节奏

开始第一次课时，使教师和学生融洽交流的最简单的方法是歌唱。让孩子们唱他们熟悉和喜爱的歌；这些歌可以由孩子独唱，也可以分组唱。这样教师可以对孩子们熟知哪些歌曲有一个大致的印象，同时学生也克服了与教师初次见面的陌生感，并能自动地处于一种认真而快乐的接纳状态。

从你刚才听到的歌中选一首合适的，如 ‘Lanc - lanc eszter - lanc’ (Chain - chain, daisy - chain)。让孩子们随着歌曲合着拍子走步。为了使全班一起开始唱，先叫 “一—二—三一—四”，再开始走。现在让一个孩子在黑板上给每一步画一竖道：

chain chain daisy chain
| | | |

接下来是练习用手打拍子来替代走拍子。为了增加变化，也可以让孩子们用铅笔末端轻击拍子。

一旦完成了此项，孩子们就必须非常仔细地听手打拍子或敲击拍子在什么地方和音符恰好重合。重复几次 “Chain - chain” 的音符，而且还要合着 “lah - lah” 唱。孩子们应意识到打的拍子和音符的长短是相同的。另外，当我们以同样方法唱到 “daisy” 时，两个音符只要拍一下，因此每个音符只有前面音符的一半长；暂时我们称它们 “长” 和 “短短”：“长—长—短短—长”。

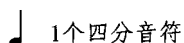
此时，在黑板上写出这些符号：

┌──┐ ┌──┐ ┌──┐ |
半 - 半 或 短 - 短 短 - 短 长

可以用一连续的线条来写：

| ┌──┐ | ┌──┐
长 短 - 短 长 短 - 短

不要满足这样的说明，而应介绍在“音乐语言”中所使用的专有名称：

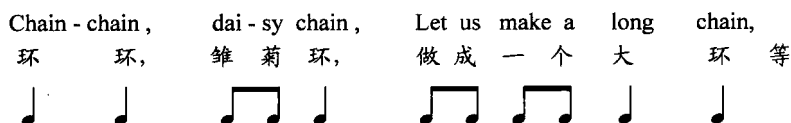


1个四分音符



2个八分音符

开始认识这两种节奏后，我们现在可以回到这首歌曲，从开始到结束仔细查找哪一个是四分音符，哪一个是八分音符。这时可以把这首歌再唱一次。边唱边走稳定的恒拍，同时手拍或轻击节奏。现在在黑板上写：



在全班听写完之后，教师应该把这些符号写在黑板上，当然，能由其中的一名孩子来写就更好。接着应进行进一步的节奏练习，在黑板上写如下符号之前，全班根据所听打拍子，例如：



现在可以把这些和走步，或用脚（跺脚）打拍子的概念联系起来：



比较熟练的孩子将有能力以右手握一支铅笔敲击节奏，以左手掌在桌上打拍子来独立完成这样的练习；然后可以左右手倒过来练习。

为了强调四分音符和八分音符之间的不同，现在全班应完成一个节奏练习，用左手掌

在桌上敲那些较长的音，在右手中握一支笔敲那些较短的音。把全班分成几组并用这种方法做以下的练习：



家庭作业：

- 1) 一边唱“Chain - chain”，一边走，同时还要拍这首曲子的节奏；
- 2) 敲击、行走和手拍在课上学的练习；
- 3) 练习一边走恒拍，一边手拍学过的练习的节奏；
- 4) 用手掌和铅笔演奏；
- 5) 如上图所述，用手掌打拍子，用铅笔敲击节奏；
- 6) 至少写和练五个练习，每个练习的长度不能超过八至十个四分音符，和课上学过的一样。

第二课

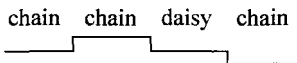
固定音型；so - la - mi 音符； $\frac{2}{4}$ 拍

首先仔细检查并让学生复述上一课做的家庭作业。

分别由小组和个人回答问题。给学生足够的时间去表演他们的“作品”。为了多样化起见，用几件鼓、三角铁和钹镲，频繁地轮换，让每个学生都轮到一次使用打击乐器的机会。通过行进、拍手和单独地使用打击乐器，使他们的练习更有趣。许多其它的想法有助于他们获得这种教学的成功：个别表演、各小组轮流表演、通过拍手强调四分音符或八分音符等等。

现在选一个短小的节奏型，例如：♪ ♪ ♪。先接连敲击两次作为前奏，然后继续敲击同时开始唱“Chain - chain”。介绍这一重复性节奏的名称——固定音型，然后请孩子们寻找一些其它的固定音型来替代。这时可以一边用手拍固定音型，一边伴随着这首歌曲绕着圈子行走。

当节奏问题已搞清楚之后，注意力可以转向这首歌曲的实际音符。有多少种音符？哪些是不同的？哪些是相同的？在黑板上画这首歌曲的旋律线条。现在，线条在哪儿升高？在哪儿下降？



当发现了这个曲调需要有三个音符时，就可以给这些音符取名：最高的音符是 la，最低的是 mi，而中间的音符是 so。当下降时就成了 la - so - mi，而上升时就成了 mi - so - la。

向学生说明，为了简便的缘故，只需写这些名称的起首字母；然后把以下的练习写在黑板上让学生们唱：1) s - m - s - m - s；2) s - m - s - l - s；3) s - l - s；4) s - l - m；5) s - m - s - l；6) s - m - l - m；7) l - s - m - s；8) s - s - l - m；9) s - m - l - m - s；10) m - s - m - l - s。

另外引入这三个音符的手势：

