MUSICAL PSYCHOLOGY

谨以此书献给那些为音乐而欢乐、痛苦、

困惑和倍受鼓舞的人们！

前　言

本书力图用通俗的语言和生动的例子，讲述音乐心理的基本规律。它对人们了解音乐记忆、音乐感觉、音乐注意、音乐想像、音乐创作、音乐激情表达、音乐表演技能和音乐才能培养等具有重要价值。

音乐心理是一门全新的非常有意义的学科。认真关注这方面的问题，可以减少音乐生活中特别是音乐学习中的盲目性，使音乐学习更具效率性。此外，认识各种音乐心理的现象，可以从中总结经验，正确对待音乐活动中，特别是音乐学习中遇到的各种困难，避免不必要的人力和物力浪费。同时，学习音乐心理剖析的方式与方法，还可以为音乐音乐表演、音乐教学和音乐研究等实践活动打开一扇科学的方便之门。

本书可作为音乐教育工作者、音乐表演工作者、普通音乐欣赏者及音乐爱好者的选修教材，也可作为普通音乐院校学生的课外辅导教程。

图书在版编目(CIP)数据

音乐心理/张凯著. —重庆:西南师范大学出版社,2000.8
ISBN 7-5621-2106-0

Ⅰ.音... Ⅱ.张... Ⅲ.音乐心理学 Ⅳ.J60-05
中国版本图书馆 CIP **数据核字**(2000)**第** 45134 **号**

音乐心理(修订版)
张凯 著
责任编辑:张渝佳 李远毅
封面设计:王 煤

出 版:西南师范大学出版社出版、发行
重庆·北碚 邮编:400715
网 址:http://www.xscbs.com
印 刷:四川外语学院印刷厂
开 本:850 mm×1168 mm 1/32
印 数:0001～5000
印 张:9
字 数:230 **千**
版 次:2005 **年** 8 **月第** 3 **版**
印 次:2005 **年** 8 **月第** 1 **次印刷**
书 号:ISBN 7-5621-2106-0/J·123

定 价:15.00 **元**

目　录

第一章　音乐心理探究

第一节　音乐心理探究概述 …… 1
第二节　音乐心理是人脑的特殊机能 …… 4
第三节　认识音乐心理的意义和途径 …… 6

第二章　音乐心理的生理机制

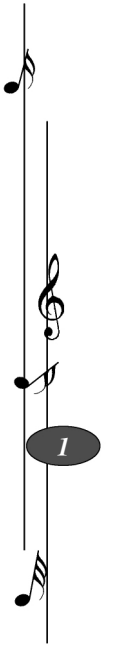
第一节　音乐心理的生理机制概述 …… 9
第二节　脑神经系统 …… 10
第三节　内分泌系统 …… 12
第四节　音乐的生理条件反射 …… 13

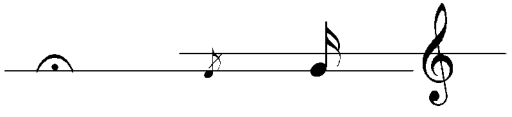
第三章　音乐心理的发生和发展

第一节　音乐心理发生和发展 …… 14
第二节　音乐心理的发生发展和音乐行为 …… 16
第三节　人类音乐意识的发生 …… 20
第四节　音乐意识的基本特征 …… 23

第四章　音乐的个性倾向

第一节　什么是音乐个性 …… 37
第二节　音乐需要 …… 42
第三节　音乐活动的心理动机 …… 45
第四节　音乐兴趣 …… 47
第五节　音乐理想、音乐信念和音乐观 …… 52





第五章　音乐感觉
第一节　什么是音乐感觉 …… 55
第二节　音乐感受性及其测定 …… 59
第三节　音乐听觉 …… 62
第四节　音乐感觉的相互作用 …… 68

第六章　音乐知觉
第一节　什么是音乐知觉 …… 74
第二节　音乐知觉的特性 …… 78
第三节　音乐空间知觉 …… 83
第四节　音乐时间知觉 …… 90
第五节　音乐运动知觉 …… 93
第六节　音乐错觉 …… 96
第七节　音乐观察 …… 99

第七章　音乐注意
第一节　什么是音乐注意 …… 103
第二节　音乐注意的外部表现和生理机制 …… 108
第三节　音乐注意的种类 …… 112
第四节　音乐注意的基本特征 …… 119

第八章　音乐记忆
第一节　什么是音乐记忆 …… 126
第二节　音乐的瞬间记忆、
短时记忆和长时记忆 …… 130
第三节　音乐识记 …… 132

第四节　音乐回忆和音乐再认 …… 140
第五节　音乐表象 …… 142
第六节　音乐记忆的生理机制 …… 145

第九章　音乐思维和音乐语言
第一节　什么是音乐思维 …… 148
第二节　音乐思维的心智操作 …… 156
第三节　音乐思维的形式 …… 163
第四节　音乐思维与音乐学习难题解决 …… 171
第五节　音乐思维的种类 …… 178
第六节　音乐表现 …… 183
第七节　音乐表现和音乐思维的生理机制 …… 189

第十章　音乐想像和音乐创作
第一节　什么是音乐想像 …… 192
第二节　音乐创作 …… 199
第三节　音乐创作人员的心理特点 …… 203

第十一章　音乐的情绪和情感
第一节　什么是音乐的情绪和情感 …… 205
第二节　音乐的情绪和情感与音
乐认识的关系 …… 210
第三节　音乐的心境、音乐激情与音乐应激 …… 217
第四节　音乐道德感、音乐美感和音乐理智感 …… 221

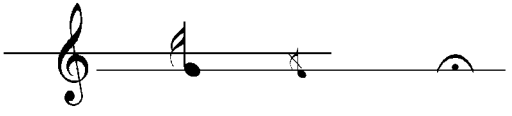
第十二章　音乐意志
第一节　什么是音乐意志 …… 226

第二节　音乐意志与音乐艺术活动 …… 232
第三节　音乐意志过程 …… 234

第十三章　音乐表演技能
第一节　什么是音乐表演技能 …… 240
第二节　音乐表演技能的特征和种类 …… 244
第三节　音乐表演技能的形成 …… 247
第四节　音乐技能训练 …… 251

第十四章　音乐气质
第一节　什么是音乐气质 …… 260
第二节　音乐气质的生理特征 …… 261

第十五章　音乐能力
第一节　什么是音乐能力 …… 264
第二节　音乐才能的类型和结构 …… 271
第三节　音乐个性与音乐才能 …… 275



第一章

音乐心理探究

◎音乐心理探究
◎音乐心理
◎音乐心理在现实音乐生活中的作用
◎观察和探究音乐心理现象的基本方法

第一节　音乐心理探究概述

音乐心理现象并不神秘，它在人们的音乐活动中，是大家非常熟悉的一种音乐现象，它让每个参与音乐活动的人都能切身经历和体验。

比如，人在音乐活动中，耳听、眼看、用手触摸、用脑子去思考，就会产生特定的音乐感觉和音乐知觉。比如，参加音乐演奏或演唱时，听到美妙的乐曲，看到狂热的乐队及演奏，触摸到精美的乐器和琴弦，那“美妙的”、“狂热的”、“精美的”感觉，就是人们对音乐及其相关事物个别属性的反映。这种反映，也被称为音乐感觉。当人们在反映这些音乐及相关事物个别属性的基础上有了一定的音乐经验，能够辨别出这是一

首完整而奇妙的乐曲，是一次精湛完美的演奏，是一件古朴精美的乐器时，这种对整个音乐及相关事物的认识即被称为音乐知觉。当演出结束，人们回到家里或独处于洗澡间，听到哗哗啦啦的水声，又回忆起演出的情形时，这便是音乐的回忆。如果要进一步认识演出的规律及作用，当音响、音色、音乐演奏活动的记忆都不足以满足人们对音乐的认知需要时，思索——一种对音乐及相关事物的思索活动便出现了，这就是音乐思维。

音响和节奏本不具体表现任何音乐情感和形象，然而当它们聚集在作曲家和演奏家手中时，当这些音响和节奏以一定的组合方式，被传送进欣赏者的耳朵里，并被想像、理解时，音响和节奏便充满了音乐的情感和音乐生动的形象。这一切，在音乐心理现象中统统被称为音乐认识活动。同时，在认识音乐及相关事物时，人对它持有一定的态度，会产生一定的音乐情感体验，或悲或喜、或紧张或轻松，这在音乐心理现象中也被称为音乐情绪或音乐情感体验。

人不仅在认识音乐及相关事物时会产生音乐情绪和情感的体验，而且往往会根据自己或他人的喜好、需要，去改造音乐及相关事物，并且能努力克服困难，满足音乐的需要。这种有音乐活动目的，需要付出音乐意志努力的心理活动被称为音乐意志。音乐认识过程、音乐情感过程、音乐意志过程是音乐心理深究的重要内容。

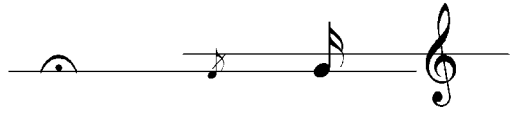
人们对音乐的需要，欲望各不相同，在音乐兴趣和音乐观上也大有差异。不同的音乐需要、音乐欲望、音乐兴趣和音乐信念，决定着人们对音乐现象的态度和积极进行音乐活动的方向，这便体现了不同的音乐个性和音乐倾向性。人们之间的音乐素质差异，也表现在不同音乐能力、音乐气质和音乐活

动性格方面。有的人在音乐活动中聪慧，有的人勤奋，有的人具有高度的音乐表演才能。还有一些人则具有高度发达的音乐创作才能或音乐理论研究才能。这些都是人在音乐才能上的差异。在音乐活动中，有的人活泼好动，喜欢动手动脚；有的人虽行动迟缓，但音乐思维却特别敏锐；有的人在音乐感染下喜形于色，但有的人却心里流泪面不显露。这是音乐活动气质上的差异。有的人不管是演奏或创作都热情奔放，个性跃然于音乐活动过程中和音乐作品之中；而有的人却孤傲冷漠，很难在作品中发现其影子。这些都是音乐性格不同的结果。音乐能力、音乐气质、音乐性格等都属于音乐个性心理特征，而音乐个性心理特征和音乐个性倾向性是音乐心理探究的又一重要内容。

音乐心理过程在每个具体的人身上发生。音乐心理过程和音乐个性差异总是密切联系的。音乐个性差异通过音乐心理活动过程而形成，并随之表现出来。而音乐个性差异又制约着音乐心理过程的进行。同时，人们对音乐的情感、意志和知觉也相互联系。因此，探究音乐心理的各个方面，即音乐心理的过程和音乐活动过程及差异，又总是相互联系在一起进行研究的。因此，无论对音乐心理过程的认识或是对音乐个性差异的认识，都必须从个人音乐心理活动整体上去观察、理解；而分别叙述和探究只是为了方便观察和理解。

音乐心理的个别现象不仅人有，某些动物也。比如，人们很早开始用音乐在鸡和奶牛身上试验，结果发现音乐能提高蛋、奶的产量。因此音乐对这些动物在一定条件下，能引起一定反应。但是，音乐心理作为地球生物一种心理发展的高级形式，却仅为人所独有。这种音乐心理也叫音乐意识。

人的音乐意识是借助于音乐语言及相关文字、音响符号



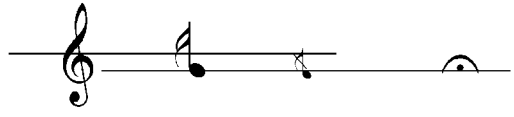
而实现的，人绝大多数的音乐心理活动都与音乐语言有关。音乐心理具有生动鲜明的形象性和抽象丰富的情感性，是能被意识到的。但也有不少音乐心理活动是人不能意识到的，是无意识的音乐心理活动。比如。去演奏厅排练或去琴房练琴 ;无意中打开琴盖，调准琴弦，这类活动虽也能引起反映，但到底用多少时间，却意识不到，除非特意去注意。所以，音乐心理探究的内容不仅包括人的音乐意识，也包括无意音乐心理活动。

在现代生活中，随着人们的物质生活日益提高。精神生活也逐渐丰富起来，人们在业余时间听听音乐，唱唱卡拉 OK，在网络世界中随意作曲，自编自唱也越来越多。音乐作为开发智力和施行美育教育的手段，已更多地被社会所接受。音乐不仅与人们的精神生活密不可分，在人们的经济生活中，音乐也开始扮演重要角色。比如，大商场播放的背景音乐，拍卖会用音乐制造特定的商业气氛，为广告或促销举办音乐会，家庭为培养小孩的音乐爱好、促进儿童智力开发而购买昂贵的音响、钢琴、书籍等等。所以，对音乐心理认识的内容还会随生活丰富而逐步扩大，认识音乐心理也会更加重要。

第二节　音乐心理是人脑的特殊机能

音乐心理是人脑的特殊机能，是大脑对客观音乐现实的主观反映。现代科学以无可辩驳的实验证明 :脑是一切心理活动的主要器官，音乐心理活动也是人脑区别于一般动物大脑的一种特殊机能。

人脑对音乐刺激的反射活动分为三个基本环节。



1、开始环节

即大脑因外界音乐及相关事物刺激，引起神经反映的过程。这种反映是通过生理电传入大脑的。

2. 中间加工环节

即人脑活动中枢将传入的音乐信息进行“刻录”、“编码”等过程，表现为主观音乐意志影响音乐信息“储存”现象。

3. 终末校正环节

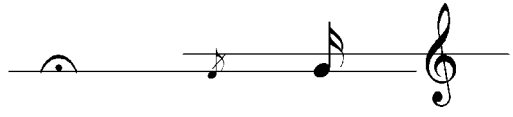
即从大脑中枢重新“拷贝”音乐信息并传至效应器官，引起音乐活动的动作及音乐语言产生。在一般情况下，人脑对音乐刺激的反射活动不是一次完成的，终末环节不是音乐心理活动的结束。它需要经过无数次反复，即前一次对音乐活动的效应信息会成为新的音乐信息，返回大脑，重新“刻录”、“编码”，再重新“拷贝”提取、传出。这个过程也被称为音乐信息反馈。它使人的音乐心理活动成为完整、连续的过程，从而准确地反映客观音乐世界。

音乐心理是人对客观音乐现实的反映。比如，当人听到一首美妙的曲子时。这是有乐曲在播放或演奏；而当人想到一首美妙的曲子时，是曾经有曲子播放或演奏，并被“拷贝”“刻录”进了大脑，此时大脑只不过正在重新“读盘”。

作为人对客观音乐现实的反映，音乐心理具有三个主要特征：

首先，音乐心理现象是一种观念的东西，正如镜子中的形象并不是物质本身，音乐心理是大脑音乐的映像。镜子的好坏决定映像的好坏，但镜子并不是音乐本身。所以，音乐心理是观念的东西，而不是物质的东西。

其次，音乐心理具有明显的主观性。每一个特定的人是音乐心理产生的主体。而人与人不同，年龄、性别、相关知识



经验不同，对音乐的态度、兴趣等等也各不相同。因此，无论哪种音乐刺激，必须通过各不相同的人而折射出来。各不相同的音乐心理现象，甚至同一个人，在不同时期，不同环境下，同样的音乐刺激也会产生不同的音乐心理现象。所以说，音乐心理是人主观的产物。

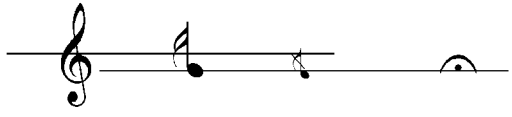
再次，音乐心理对客观音乐世界是一种能动的反映。虽然说人对音乐的刺激是主观的反映，但并不像简单的镜子，而是积极、主动地去反映。这种反映会在人的音乐实践活动中不断调整完善，从而指导人的音乐实践活动。

总之，音乐心理是人脑对客观音乐世界的主观反映。在这种反映中，外界音乐及相关事物对人的影响，总是通过人的内部心理特点而折射出来。人的音乐心理对音乐和相关事物的反映，最终是通过不断的音乐实践活动而实现的。因此，音乐实践活动不但能校正、调整音乐心理对客观音乐现实反映的正确性，同时，音乐心理活动又完成着人对自己音乐行为的调节功能。所以说，音乐活动可以陶冶人的情操，开发人的智力和情商，同时，也促进人的大脑特殊机能的提高。

第三节　认识音乐心理的意义和途径

一、认识音乐心理的意义

认识音乐心理，探明音乐心理现象的各种规律，无论在音乐理论的完善上，或是在音乐教学、音乐表演等实践的活动中，都具有极其重要的现实意义。



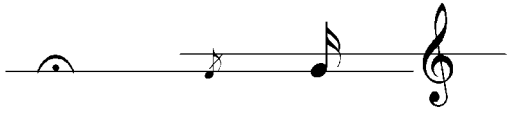
(一) 音乐理论上的意义

首先,探究音乐心理现象能为音乐美学、音乐表演、音乐创作和音乐音响学等提供科学论据。音乐心理探究是探寻人的音乐意识的起源和发展,探究音乐心理现象对客观音乐现象及相关事物的依存关系,探明外界音乐和相关事物刺激是如何引起人的大脑活动,进而产生音乐心理现象等问题。这些研究成果有助于音乐教学、音乐表演、音乐学习和音乐创作人员具体论证音乐的客观存在、音乐意识的主观反映、音乐意识的产生及影响等等。同时,也有助于人们论证音乐形象的产生、音乐技能的形成和完善,音乐风格的成熟和发展等问题。

其次,认识音乐心理,对邻近学科,如医学、美学、经济学、政治学等也具有一定的理论意义。医学,美学、经济学、政治学都是研究人的科学 ,都必须探究人的心理。而人的音乐心理活动是人心理活动中重要的组成部分。所以,探究人的音乐需要、音乐兴趣、音乐感受和音乐性格以及音乐想像等,都能为医学研究、美学研究、经济学研究和政治学研究提供翔实的人的音乐认知心理方面有力的理论论据。

(二) 探究音乐心理对音乐实践活动也具有重要意义

任何音乐实践活动都是人的行为,是在人的音乐心理调节下完成的。认识音乐心理所提供的人的音乐心理过程、特征及其发展规律,对提高人的各种音乐实践活动效率,肯定是非常重要的。比如,在音乐教学实践中,教师掌握了音乐心理的某些规律,在培养儿童的音乐观察力,提高学生的音乐注意力,开发儿童的音乐想像力和音乐智力及增强儿童的音乐动手能力等方面就会得心应手。特别是在指导学生掌握音乐知识技能,提高音乐思维能力等方面,尤为重要。



另外，对于音乐爱好者及音乐自修者，认识音乐心理的某些规律，对更好地掌握音乐欣赏和音乐学习方法也有重要的实践意义。比如，可以改进音乐学习方法，正确认识自己的音乐兴趣、音乐才能、音乐个性、音乐需要；克服消极的音乐个性品质，系统掌握音乐相关知识，从而提高音乐自学效率。总之，系统地认识音乐心理现象，对人们欣赏音乐、学习音乐等实践活动具有非常重要的意义。

二、认识音乐心理的几种途径

音乐心理现象并不是单一的、孤立的现象，它与人的其他心理活动密切相连。

音乐心理是普通心理的一个分支。而在音乐心理中，由于音乐活动领域不同，音乐活动的具体个人也各不相同，所以，对音乐心理的认识，可以有不同的分支和不同的途径，进一步的细分还有待于后来者的努力。

按照不同的音乐活动领域差异，可以把音乐心理探究分为音乐艺术心理探究和音乐社会心理探究两大类。前一类是狭义的音乐心理探究，包括市场音乐心理探究等。后者为广义的音乐心理探究，包括市场音乐心理探究、音乐教育心理探究等等。以不同的人来划分，可以把音乐心理探究划分为：儿童音乐心理探究、老人音乐心理探究、妇女音乐心理探究、观众音乐心理探究、表演者音乐心理探究、病人音乐心理探究和顾客音乐心理探究等等。

总之，通过不同途径对音乐心理进行分类探究，能从各个侧面揭示音乐心理的各种规律，解决不同的学科问题，从而形成完整的音乐心理认知体系，为音乐实践服务。

第二章

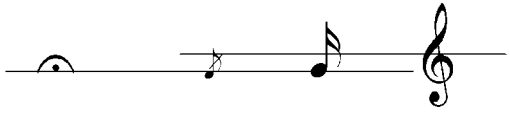
音乐心理的生理机制

◎人脑神经系统
◎人脑神经系统与人的音乐心理关系
◎人体主要内分泌系统与音乐心理的关系
◎音乐的生理条件反射

第一节　音乐心理的生理机制概述

人体由许多器官和系统组成，每个器官和系统都有各自的功能。嘴不但能咀嚼、说话，也能歌唱。手不但能采摘食物、制造工具，也能演奏、自娱等等。它们有的直接或间接在脑神经和内分泌系统保持肌体协调，共同完成脑神经和内分泌系统对各种音乐信息的加工处理，形成音乐信息平台“采集”、“刻录”、“编码”、“拷贝”、“再现浏览”一条龙程序。显然，大脑神经系统对人体机能的一切活动居于主导支配的地位。

人类大脑与一般动物的大脑有着质的区别。无论在结构上，还是在机能上，人的大脑都达到了音乐自我意识智能化的



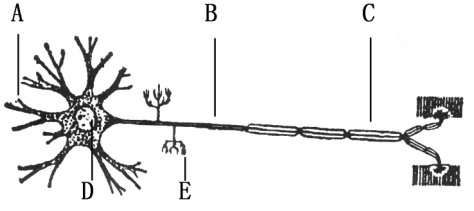
地步。即人不但能感受外界音乐，而且能认识音乐中的自我。人不但对音响、乐器等有物质的追求，而且对音乐艺术、对音乐事业成功有精神追求。所以，人与动物的区分，仅从大脑是否具有音乐意识，就可以明显发现其进化程度的差异。人脑不仅是自身机体活动的主导者，而且还是音乐思维活动的“处理器”和“内置存储硬盘”。

第二节　脑神经系统

一、脑神经元结构

人大脑神经系统的基本结构和机能单元是神经元（见下图），人整个神经系统由大量神经元构成。神经的元形态、大小和类别复杂多样，但结构基本相似，即分为细胞体和突起两部分。细胞体由细胞核、细胞浆和细胞膜组成，突起由树突和轴突组成。典型神经元是多极神经元，树突多而短，分支多。

A. 树突
B. 轴突
C. 髓鞘
D. 细胞
E. 侧突



轴突只有一个，往往很长。轴突离开细胞体一些距离后具有髓鞘，成为神经纤维。由这些神经纤维集合成束，称为神经。神经末端分布在其他组织中，形成各种神经末梢。树突和轴突对信息的传导方向不同，树突接收到刺激，把生理电信息传

入细胞，而轴突则把电脉冲由细胞体传出。

脑神经元的机能是多种多样的。它主要有 3 种：感觉神经元、运动神经元、联络神经元。它们主要分布在大脑和脊髓之中。神经元具有接受音乐刺激和传导音乐感应兴奋的功能。无论是对音乐感觉或音乐运动的刺激，神经元都在神经系统活动中扮演着重要的角色。

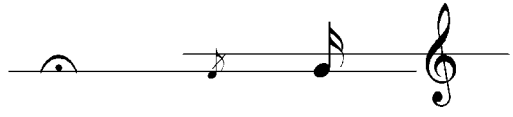
二、神经冲动具传导性

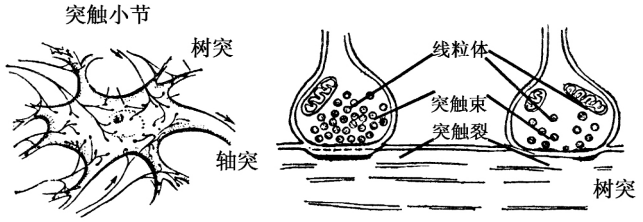
大脑神经组织，在受到音乐及相关事物刺激时能发生反应，这是人所特有的，称为音乐兴奋，也叫音乐觉醒状态。当音乐及相关事物对大脑神经刺激减弱或神经兴奋降低时，即称为音乐抑制。也叫音乐感觉迟钝状态。此时神经细胞膜的表现任何两点都是等电位。

三、神经突触和突触传递

神经系统中，神经元之间没有原生质沟通。每个神经元的轴突末梢与其他神经元细胞体或细胞树突相接，这个接触点即称为神经突触。

神经突触是传递音乐信息的重要组织。每当突触前纤维末梢因音乐信息兴奋或抑制时，每个突触小泡都会释放出一种递质。而一个神经元的细胞和树突上，附着有成千上万个突触体，它们释放出的递质不同，对各种突触后膜的影响也不同。所以，任何一个神经元的活动，对音乐信息的刺激是兴奋还是抑制，取决于该细胞上许多相关突触的综合行为。





第三节　内分泌系统

内分泌系统，是机体内对音乐行为起重要调节作用的另一个系统。这种调节作用，与神经的调节作用既有区别，又有密切的联系。

机体内的腺体分为两个部分：一类是外分泌腺，它们的分泌物由一定导管排至内脏的管腔或体表，如消化腺和汗腺。另一类是内分泌腺。它们分泌的物质叫激素，直接渗透进血液，随血液循环到全身或某些特殊器官，以调节有机体生理变化过程和行为变化。比如，音乐活动，既有助于消化，也有助于对人的日常行为进行潜移默化的陶冶和调节。这种调节除神经调节外，也包括内分泌系统对机体的调节，即协助维持机体内环境的相对平衡，如调节糖、蛋白质、脂肪、水等在体内的代谢过程。另外也协助调节机体正常生长、发育、变态和衰老。同时，还影响神经系统功能的正常运行，如生理电的释放、传导和突触小泡的释放，递质的生成等等。

第四节　音乐的生理条件反射

法国哲学家笛卡儿根据接触角膜时人能有规律地引起眨眼这个事实，在17世纪首先提出“反射学说”。在音乐心理活动中，一种实现对音乐信息反射活动的生理结构，也被称为音乐活动条件反射弧。这种反射弧由5个部分组成：

1. 音乐感受器。如耳、眼、手、喉、内脏等，它们接受体内外各种音乐刺激，并将其转变为神经冲动和内分泌代谢变化。

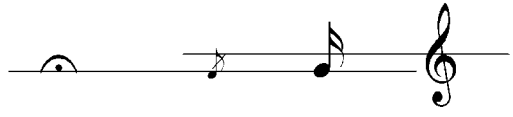
2. 音乐传入通道。传入神经元、受音乐刺激而兴奋的细胞，在脑、脊神经中，把生理电脉冲按一定通道传向中枢神经和大脑。

3. 大脑及神经中枢。对音乐信息“刻录”、“编码”，对音乐冲动进行加工“拷贝”，给予“储存”。

4. 音乐再“复制”过程。传出神经元把音乐脉冲信息再传到效应器官。

5. 音乐效应过程。即在音乐活动中的转头、侧耳倾听，音乐表演中的肢体运动、肌肉产生收缩、移动，腺体产生分泌等等。

总之，如果有任何一部分受到影响，机体对音乐的反射活动就可能改变。而这种联系越紧密、精细，有机体对音乐信息的刺激反射也越灵活。



第三章

音乐心理的发生和发展

◎音乐意识
◎音乐行为类型
◎音乐心理发展的几个重要时期

第一节　音乐心理发生和发展

一、怎样探究音乐心理的发生和发展

同其他心理现象一样，音乐心理也有其发生和发展的过程。要深入理解音乐心理现象及其实质，就必须搞清楚音乐心理的发生、发展等过程。

音乐心理的发生和发展，一般有三个基本方面：

（一）一般音乐心理现象的发生和发展

一般音乐心理现象，不是独立于普通人类心理的东西。它是人类心理发展到一定阶段的产物，是一种特殊心理现象。音乐心理的进化过程，也是音乐意识产生、发展的过程。

（二）人的音乐意识的产生和发展

音乐意识，是人在长期的音乐实践活动中，同音乐语言、

音乐思维一起产生的。人的音乐意识随人类的音乐活动变化而发展 ;随人类的音乐物质生活不断完善而丰富 ;随人类探究音乐的深入而进步。它经历了从初级到高级的发展历程。

（三）个体音乐意识的发生和发展

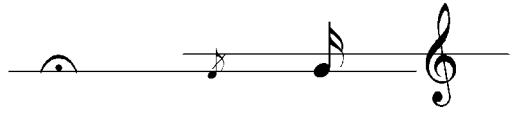
胎儿在母体内虽已能感受音乐的刺激，但却不具备音乐意识，即使是初离母体的新生儿、也同样不具备音乐意识。只有在日后的音乐生活和音乐教育影响下，随着身体的发育，特别是随个体音乐活动时间的增加，大脑相关机能不断完善，从而逐步形成人不同音乐个性特征的音乐心理过程和音乐意识特征。从胎儿——幼儿——童年——成年——老年，人的音乐心理活动也经历了一个发生、发展和衰退的过程。

二、探究音乐心理发生、发展的意义

探究音乐心理的发生、发展过程，可以论证音乐意识的起源。对确证音乐艺术的基本形态及原理，避免音乐艺术落入神秘主义和极端宗教、政治的陷阱，具有重大意义。

首先。对音乐艺术家和音乐教育工作者个人而言，探究音乐心理的发生和发展，具有重大实践意义。比如，知道了音乐心理的发生、发展规律，则可以利用其规律把握机会，因势利导，直接在音乐创作的实践和音乐教育的实践中更新观念、提高工作效率。对普通人而言，也可以直接利用音乐心理的发生、发展规律，在音乐欣赏、音乐学习、音乐艺术市场管理、商业演出以及在政治、体育、宗教等不同领域中开拓思维，提高识别力。

其次，探究音乐心理的发生、发展过程，探究人类在社会变革中流行音乐风格的产生、变化等等，无疑也有助于预测社会变革和经济变革的发生、发展，并能为预测社会变革提供有



价值的依据。

同时，探究音乐心理的发生、发展规律，还可以加强音乐人才培养。改进音响设备和音乐活动环境 并对提高全社会、全民族的音乐文化水平以及增强民族民间音乐的国际竞争力，具有特别重要的意义。中国音乐要走向世界、要跨进世界音乐经济市场的行列，就必须认真探究人的音乐心理发生、发展趋势，利用人对音乐的爱好、利用人对音乐自然的条件反射，引导人们更多地往意那些符合人们音乐心理发展规律的音乐作品和音乐活动，从而增强工作效率。

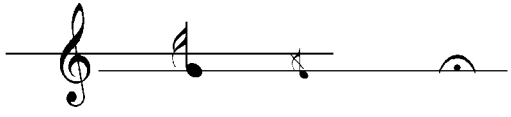
最后，探究人的音乐心理结构及其发生、发展过程，也可以为音乐的现代化技术提供最佳音乐反馈信息。比如，根据人的听觉器官能对四周音响产生极为灵敏的生理反射，根据人的音乐意识一经产生，必然反作用于客观音乐现实，人们模仿多种乐器声响，制成了立体声合成器、后置、环绕等，其技术已广泛运用在家庭影院、VCD 中，电脑作曲、电脑演奏也更加普及。当然。这方面的探究还有许多空白。还有待于后来者不断的努力。所认，在这方面的探究，对国家经济发展，对人类文化发展无疑也具有重大意义。

第二节　音乐心理的发生发展和音乐行为

一、音乐心理现象的发生

（-）人脑对音乐具有反映的特性

反映是物质的普遍特性，是物质与物质相互作用并留下痕迹的过程。石块落地声，并能留下痕迹。同样，音乐在人的



大脑中留下痕迹，这也是音乐及相关事物运动的结果。当然，音乐的反映并不像石块落地这么简单，它要复杂得多。它是人类所独有的，是人对音乐及相关事物的心灵感应。这种感应是独立的、积极的反映，也是在人生理机能新陈代谢基础上实现的。一旦代谢停止，人对音乐的感应也会随之消失。

在人的不同年龄阶段，在不同的音乐教育环境影响下，人对音乐的感应性表现形式也各不相同。在人类社会中，不同性别、不同兴趣爱好的人对音乐的感应性表现也存在明显差异。

不论人类对音乐的感应性表现形式如何不同，但它们的共同特点都是人的心理和生理本能对音乐的需要。它是人类基本生存机能如恋爱、思维、交往等与音乐及相关事物刺激相互联系、相互影响的结果。

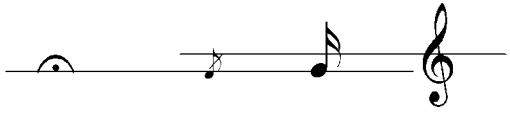
（二）人对音乐及相关事物信号刺激有反应

人类的进化达到一定阶段，不仅能对外界音响表现有所感应，而且还能对原本与人的音乐心理无关的，但具有一定信号意义的音乐音响对象产生形象感应。这种对音乐及相关事物信号的刺激而发生反映的能力，标志着人的音乐心理现象的发生。这种反映，不仅在个体音乐生活经验中获得，更重要的是在社会群体的音乐生活中获得。它与音乐教育、音乐交流有关。

另外，音乐心理现象不仅和人的神经系统的发展密切相关，更重要的是和人的生理构造，人的内分泌系统等发展和完善密切相关。

二、音乐心理发展的基本阶段

音乐心理的发展，除了取决于神经系统的演化，个人群体



音乐生活的经验外，还取决于人的生理结构。人一旦适应了日益丰富的音乐生活环境，人与音乐相关的神经系统及内分泌系统机能就能得到训练和发展。所以，人类音乐心理的发展，使人类能更加适应各种不同的音乐环境，从而影响其身心结构的演化。

人的音乐心理发展分为三个阶段：

（一）音乐感受阶段

这是人的音乐心理发展的最初阶段。此时，人对音乐及相关事物信号刺激的个别属性能形成稳定的反应。

（二）音乐知觉阶段

这是人的音乐心理发展的第二阶段。此时，人对音乐及相关事物的各种属性能进行综合、分析，是有目的的音乐心理反应。

（三）音乐思维萌芽阶段

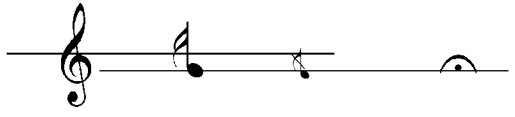
这是人的音乐心理发展的第三个阶段。此时，人不但能利用自己已有的相关音乐知识和经验对音乐及相关事物刺激进行改造，而且能利用大脑的音乐创作“工具”达到音乐创作的目的，能利用音乐语言表达自己的音乐思维。

三、音乐行为的类型

随着人类音乐行为的发展，人类适应音乐环境的行为类型也发生了变化。人类的音乐行为是多种多样的，一般可分为三类：本能音乐行为、无意习得的音乐行为和有目的习得的音乐行为。

（-）本能音乐行为

它是人类与生俱来的，同满足人的音乐心理和生理需要相联系的音乐行为。如音乐欣赏、音乐表演和音乐表现（MU-



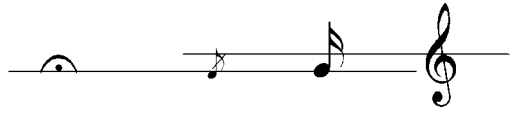
SIC SHOW）等等，这些都是天生的音乐行为。人不但天生喜闻悦耳的声音，并且在求爱、失恋时也会情不自禁“以声传情”。在社会音乐生活中，集体音乐活动离不开“合唱”、“合奏”等等。在这些集体的音乐活动中，人们也会情不自禁地跟唱、击拍，这时的音乐行为多数表现为社群的音乐从众行为，也是人的音乐本能。

（二）无意习得的音乐行为

它是人在后天的音乐生活环境中，为适应环境而无意习得的。它既是人的一种音乐适应技能，又是一种无意音乐学习，是人们在不断变化的音乐环境中，无意获得的音乐行为方式。比如，和尚作法事学会击钟、敲木鱼；小孩玩耍学会吹口琴、击拍；四川白马藏族社会中，老一辈的人几乎人人精通《酒歌》，并掌握有熟练的徒歌歌唱技巧。总之，在自然音乐生活条件下，人有时不得不面对身边熟悉的音乐的环境，同时也无意中习得一些音乐的技能。这些音乐行为是介乎于本能和后天音乐学习之间的音乐行为。

（三）有目的习得的音乐行为

它是人们在后天的音乐生活环境中，为适应环境而有目的地克服困难，从而获得音乐技能的行为。它实际上是一种音乐智力行为。比如，为音乐比赛进行的音乐表演训练、音乐教学、音乐研究等等。音乐心理发展水平越高，后天习得的东西就越复杂，越多样化。有目的的音乐习得行为，已成为人类音乐心理发展的基础。有目的习得的音乐行为越多，克服音乐活动中的困难就越容易，音乐经验也越丰富，人的音乐智力发展也越迅速。



第三节　人类音乐意识的发生

一、音乐意识随人类的生理进化而发展

人是古猿进化而来的。距今约 3000 万年，在亚热带森林中生活着的古猿，他们是人类的祖先。古猿有发达的大脑，有向前的双眼，有左右相对而灵敏的双耳。他们杂食、群居，能发出美妙的声音。到了晚期智人时期，即山顶洞人时期，人脑量和现代人已基本一样，体形体态也基本相同，他们能制造简单工具，随后又有骨哨、陶埙等较简单的乐器出现。到了青铜器时期，出现了铜铃、铜响器等。后来，又有了编钟、说唱、娱乐音乐、装饰性音乐和专业音乐制作和研究。

二、音乐实践活动促进人类音乐意识的产生和发展

音乐实践活动，是人们按照自觉的音乐目的，创造音乐及相关事物的社会音乐活动过程。它不同于一般劳动，是人类智力与体力高度结合的艺术创造性活动。它促进了人类的大脑和四肢进化。促进了音乐语言的产生和发展，更促进了人的大脑中音乐思维的发展。另外，乐器的制造、使用以及发声器官的训练等，使大脑皮质发生了质的变化，从而为音乐意识的产生、发展打下了坚实的基础。

音乐活动具有两个基本特征：一是乐器的使用和制造；二是音乐活动的交流性和集体实践性。音乐意识的产生，同这两个基本特性有关。人在音乐活动中不断使用和改善音乐生产的工具，其中包括乐器、人嗓等等，从而获得对音乐及相关

事物的认识和经验。运用这些知识和经验，使人对音乐及相关事物的观察、思维、想像能力进一步提高；同时，音乐技能也有进一步的提高、发展。这样，人的音乐意识就形成了。音乐活动往往在音乐交流表演和欣赏中进行，所以，在音乐活动中，交流性最为明显，它使人能逐渐区分自己与集体的关系。而正是这种在音乐活动中对个体和集体依存关系的确认，促进了人的音乐意识和自我音乐意识的产生。另外，集体协作和使用特定音乐交流工具的音乐活动，也是传递音乐经验的重要途径，它促使人的音乐意识发生和发展。

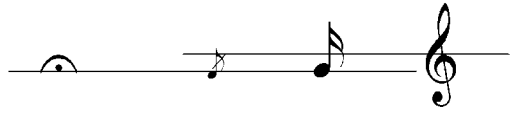
三、音乐语言在人类音乐意识发展中具有重要的作用

音乐语言在音乐活动中产生，是人们用来传递音乐思维信息、音乐情感信息，进行音乐意识构建的工具。它分广义的音乐语言和狭义的音乐语言，具有巩固人们的音乐意识成果和表达音乐思维的功能。

音乐语言为人类所独有。虽然一般动物也能利用声音信号进行交流，小鸟可以唱出美妙的歌曲，但这并不是真正意义上的音乐语言。只有人类才具有进行音乐思维和音乐交流的这种生理结构与独特机能。加上长期的音乐实践活动。人类已逐步形成彼此用音乐进行交流的需要；同时，耳的进化，手的解放，乐器发明，人的发音器官的完善，音乐意识、音乐思维的形成，也使人类有了音乐语言产生的可能和条件。于是，音乐语言就自然出现了。

音乐语言的发生和发展是人类音乐意识发生和发展的直接原因。归纳起来，其作用有三个方面：

第一，音乐意识和自我音乐意识的发生和流露，总是借助音乐语言而实现的。当人在音乐活动中把自己与外界、把音

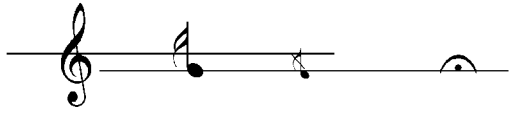


乐目的与音乐任务区分时；当人在音乐活动中把音乐对象和内心音乐世界区分时，音乐特殊的音响或文字符号便以抽象的或概括的形式来反映这一切。当人通过这样一些音乐标志来反映客观音乐世界，来表达自己的音乐思维，并使这种音乐表达成为自觉的有意识的音乐反映时，音乐语言也就借助人对音乐意识和个体自我音乐意识的发生而产生和发展起来。

第二，有了音乐语言，人们才能借助它进行抽象音乐思维，从而生动、形象地反映音乐及相关事物的内在联系。比如，一个不懂得基本音乐理论及和声理论的普通人，很难理解什么叫乐曲的乐句、乐思以及乐曲平铺直叙、高潮迭起等等；同时，也不可能真正借助音乐语言进行思维交流，从而表达自己的情感和思想。

第三，有了音乐语言，人们才能通过这种音乐语言获得间接相关的知识和经验。比如。没有见过大海的人。通过欣赏描写大海的音乐作品获得大海的印象。有了乐谱，可以把音乐作品物化保存，从一群人传递给另一群人，从一代人传递给下一代人。而个体音乐经验借助音乐语言也丰富了集体音乐经验，通过音乐个性语言纳入群体音乐语言，音乐语言在人们对音乐的认识范围不断扩大的过程中得到丰富和完善。

总之，音乐意识是人类祖先在长期的音乐实践活动中，在个体和集体的音乐实践活动中发展起来的。随着人类社会音乐语言的发展，随着人的大脑的不断完善，逐步发展了音乐意识；音乐意识也是人类特殊生理机能发展的必然结果，是人类音乐活动发展的自然现象。



第四节　音乐意识的基本特征

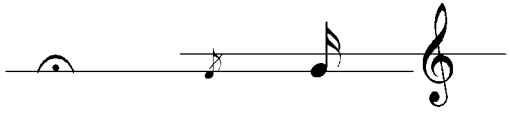
简单地说音乐意识是人对音乐所特有的心理反映形式。它是人在音乐活动中，与音乐技巧、音乐语言共同发生和发展起来的。

音乐意识一经产生，必然反作用于客观音乐现实，并在人的实际音乐生活中起着特殊的作用。所以，音乐意识有三个最基本的特性：音乐意识的识别性、音乐意识的能动性和音乐意识的社会历史制约性。

一、音乐意识的识别性

音乐意识的识别性是音乐意识的最基本特征。人对于自身音乐需要以及客观音乐世界的存在，对于自己同音乐世界的复杂关系，是能够意识到的。当人对周围客观音乐世界的反映具有音响、节奏、音色等形式的识别，并且能够使用这些识别的方式来表达一定的情感或复杂思想时，也就已经把自己从周围的客观音乐世界中划分出来，让周围的音乐环境成为被识别到的东西。

同时，人对音乐的识别一旦成为有意识的、自觉的反映，而且人不仅能识别周围的音乐，还能识别自身在音乐环境下的存在时，人就不仅能识别自己对音乐的感觉、知觉等，而且能识别到自己在音乐环境下对音乐、对社会、对人生的情感体验和意识过程。所以，人不仅能识别到自己的音乐心理和音乐行为，而且还能对自己的音乐心理和由此产生的音乐行为进行评估。一个人不但能识别自己的音乐感知，识别自己在



进行的音乐思考和音乐体验，而且还能意识到自己的音乐思想、音乐能力、音乐情感等，知道自己在音乐活动中为什么这样做而不那样做，知道这样做的结果可能是什么，知道音乐与自己的利害关系怎样等等。这一切，都属于音乐的自我意识范畴。

人对音乐心理的学习和探究也是一种音乐的自我意识过程。音乐的自我意识就是人对自己的音乐活动状况和音乐活动对象的识别。人不仅能意识到客观音乐世界，对音乐的刺激进行分析和综合；而且还能认识自己，对自己、对自己的主观音乐世界进行分析和综合。正因为如此，音乐人才能从普通人群中划分出来，才能根据音乐动机和音乐需要，自觉调节自己的音乐行为。当然，这种有意识的音乐识别活动必须借助于特殊的音乐语言表达，借助于具体的音乐文字或音响符号，借助于具体的音色、音高、节奏、旋律等等，包括音乐技巧在内的音乐活动。

人对音乐的识别有两种：一种是有意识的音乐识别，另一种是无意识的音乐识别。有意识的音乐识别是音乐意识的高级形式和主要形式，但不是唯一形式。人对音乐的识别有时是无意识的。在一般条件下，有意识的音乐识别与无意识的音乐识别是可以相互转化的。例如：当作曲家在演奏厅里正忙于和同行讨论作曲技巧、作曲思想或正在考虑某个音乐作品表现方面的问题时，他就不会对演奏厅中进进出出的其他人或其他事物产生有意识的反映；然而，一旦遇到熟悉论题的人参与自己讨论，或凑巧自己考虑的问题和与之有关、有趣的音乐对象出现时，他就会立即产生有意识的音乐识别。这种音乐心理反映，通常与他所面对的音乐实践或音乐识别的任务相联系。联系越紧密，识别越敏捷。因此，当人为了完成这

些音乐活动的任务，而必须从许多音乐环境中区分出某种特定音乐对象时，这些音乐对象一旦出现，就会被他的音乐意识捕捉到。

人对复杂的音乐现象的有意识别是一个音乐心理活动过程。人在某一瞬间，有时只能意识到同时作用于他的许多音乐刺激中那最有限的部分。这一部分，可能是他最熟悉或最渴望听到和感受到的部分，而只有当他依次对它们加以注意时，才能对复杂的音乐现象形成一种较全面的、有意识的识别。例如，当初次欣赏一首交响乐曲时，往往能先意识到其中的一部分，随后反复听，反复比较，再识别到另一部分，如此渐进，最后达到对整首乐曲从结构、内容、风格到精神的了解。同样，对于欣赏者自己内心音乐情感的意识，也是先意识到一点或一部分，然后才意识到另一些。在这一过程中，同样包含了一系列音乐意识中有意识的识别和无意识音乐识别的转化，而通常我们对这些音乐心理的变化往往不太注意。

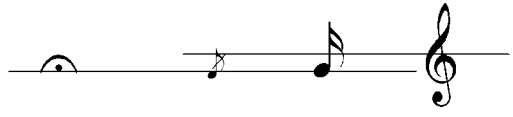
二、音乐意识的能动性

音乐意识在人的音乐活动中的另一基本特性就是能动性。人的音乐意识不仅反映人与音乐的客观现实，而且通过人的具体音乐实践反作用于音乐客观现实，这就是所谓："人类创造了音乐，音乐又创造了人类。"

音乐意识的能动性主要表现在几个方面：

(一) 人对音乐对象的意识具有一定方向性和选择性

人是周围音乐对象刺激的积极活动者，他对音乐对象刺激的反映不会是消极的。在周围纷繁的音乐对象刺激中，人首先选择那些对他来说具有迫切社会生活意义，符合自己音乐活动目的的音乐对象。正如在战争时期，人们往往喜欢选



择战斗性强、号召性极强的音乐；而在和平年代，人们却喜欢和需要选择另一些特殊类型的音乐，如舞曲、抒情歌曲、酒吧音乐等等。

（二）人能主动识别音乐的本质和规律

当人通过音乐反映现实生活以及在识别音乐现实中获得新体验时，往往通过音乐的乐句、乐汇加上自己已有的音乐知识、生活经验，经过再加工，将这种新的经验去粗取精，去伪存真，通过发散性音乐思维和聚合式音乐思维，由此及彼、由表及里地改造音乐对象，从而达到认识音乐的本质和规律。这是人的音乐意识的能动性表现，也是一般动物不可能达到的。

（三）人的音乐意识具有能动性

音乐意识的能动性也显著地表现在音乐家创新、加工、改造音乐对象时有目的的音乐活动中。由于每一个音乐家都有自己的音乐观和音乐目的（这些东西存在于音乐家的头脑中），他们以此为计划，使自己的音乐活动能达到预期目的。

人无论做任何事情，总是先有行动的动机、目的、计划、办法等等，最后才有行动。任何音乐活动，也同样是先有音乐活动的动机、目的、计划和方法。不管这些音乐活动是有意识产生或无意识产生，它们都是客观存在。例如写一首曲子、演奏或演唱一首歌曲，总有一些说不清道不明的音乐动机和音乐目的，当然更离不开具体的操作办法。而唱一首歌、欣赏一首曲子，也离不开音乐活动的动机和目的，同样没有方法也不行。

每一个人的音乐意识不同，他们对音乐现实的能动反映也就不同。正确的反映客观音乐现实及规律性的音乐意识，能够指导人们按照客观音乐规律来创造新的音乐，从而达到预想的音乐活动目的；相反，歪曲的、不正确的反映客观音乐

现实及其规律性的音乐意识，则会把人们的音乐活动引向违背客观音乐规律的错误方向，从而导致音乐创作或学习的失败。

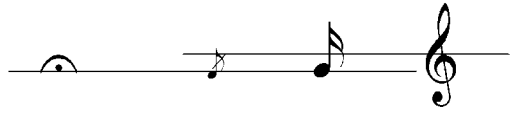
当然，在正确反映音乐现实及其规律性的音乐意识中，由于深度和广度不同，由于受客观音乐条件的限制，这种音乐意识对音乐现实所起的能动作用也各有不同。普通人虽对音乐理论有正确认识，但由于其深度和广度不如专业音乐工作者，所以，无论是音乐创作或演奏，对音乐的创新作用都会受到一定限制。但是无论如何，音乐意识对音乐现实及其规律识别越正确、越深刻，人的音乐活动就越容易获得预期的结果。所以，音乐意识的能动性，其实还受到客观音乐现实及其规律的制约。

三、音乐意识的社会历史制约性

从音乐意识的发生、发展和内容看，音乐意识具有社会历史制约性。

每一个人都生活在一定的社会中，是自然界的一部分，不同的社会历史制约着不同时期、不同社会、不同阶层的音乐家及普通人的音乐意识。任何人的音乐意识，不仅是人类自然界长期发展的产物，而且也是一定社会历史时期的产物。

首先，人的音乐意识是在具体的音乐活动中产生的，而任何音乐活动，离不开特定的社会历史环境。从中国古代的石磬音乐、铜编钟音乐到今天的电子音乐，人脑随着历史和社会的变化而进化。人们的音乐意识也在不断深化，音乐活动及音乐语言从简单到复杂。古代的人们无法跨越昨天的历史和社会，而现在的人们也无法回避今天的现实，逃避历史。因此，人们的音乐意识从一开始便受到社会和历史的制约，这是

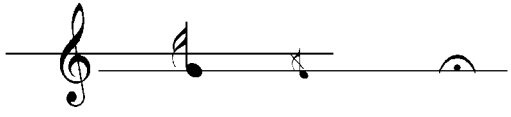


不以人们意志为转移的。

其次，人的音乐意识同特殊的音乐语言表达不可分割。而特殊的音乐语言表达，也离不开特定的社会历史背景。比如，中国原始部落的单音旋律、五声音乐语言的表达，离不开原始社会特定的历史和社会背景，而现代人的复杂的音阶和多声部复调音乐的大量涌现，包括多变的现代音乐语言及各异的音乐表达方式等等，也离不开现代社会特定的历史和社会背景。东方音乐离不开东方的宗教、社会和历史；西方音乐也离不开西方的宗教、社会和历史。所以，音乐语言及表达，往往以特定历史和社会环境下人们彼此接受的、一定的音程关系、调式关系、节奏关系等表示不同概念，进而传达不同情感。没有这些独特的音乐语言，人的大脑便不能进行音乐抽象或形象思维；也无法产生人的音乐意识。而人的音乐意识的存在、发展，必须依靠这些音乐语言及表达去与人交流。这种交流本身也是一种社会手段，是社会生活必需。因此，音乐语言及交流的发生、发展也证明音乐意识是社会历史的产物。

再次，音乐家的社会地位、社会存在也影响其音乐意识。人的音乐意识的内容随个人在社会历史发展进程中的作用而变化。从古代的阳春白雪、下里巴人，到今天的交响乐、MTV，萝卜白菜各有所爱。人的社会角色不同，音乐选择不同，音乐意识也不同，由此所渗透的社会各阶层对音乐的需求，也不相同。这说明的人音乐意识，无法逃避社会历史的制约。

所以，即使是 18 世纪的贝多芬，其音乐意识的产生和发展，也取决于他特定的社会实践，取决于他特定的实际音乐生活。今天，人们积极参加各种音乐活动，音乐意识不断地得到加强和提高，这也说明社会音乐实践是音乐意识产生的基础。至于社会上某种音乐知识、音乐思想、音乐观点是否正确或能



否被某一个人所接受，则是以这个人自己的音乐生活道路和社会背景为转移的，简单地说是以他的直接音乐实践经验为转移的。

四、关于音乐意识的其他几种观点

心理学家对“意识”从来是各持己见，反映在对音乐意识的认识上也自然各不相同。

（一）音乐心理现象与音乐意识不能等同

冯持和格式塔心理学派认为：心理现象和意识现象实际是一回事。在哲学上，心理和意识相对物质来说，都是人脑的反映，可以通用。但作为一门具体的学科，把音乐心理现象同音乐意识完全等同则有些欠妥。

首先，从大脑对音乐的反映形式来看，当它对音乐信号刺激发生被动反应时，就具有了音乐心理现象的物质条件。其次，从个体的音乐心理活动着，某些动物和新生儿具有简单的音乐心理反应。他们有音乐感觉，却没有音乐的意识。音乐意识是一种对音乐的洞察，一种对音乐的有意觉醒，不但与音乐技能反应、音乐语言反应共同发生，而且需要表达。而音乐心理反应有时无需表达。

（二）音乐意识不是音乐活动的副产品

行为主义者认为人的心理活动是行为的活动过程，虽然有意识相伴，但不起作用。这种观点在音乐行为中显然也是错误的。音乐意识不仅能能动地反映人外部的客观音乐世界，而且还能反映入自己丰富多彩的主观音乐世界。它不但能主动认识现存的奇妙的音乐，而且能主动去认识过去和将来未知的音乐；它不但能自觉认识音乐本身，而且能调节自己的音乐行为，有目的地改造客观存在的音乐。因此，把音乐意

识仅仅视为音乐行为的副现象，实际上抹杀了音乐意识的能动性，把人的音乐活动降低为动物的一般条件反射和知觉反应。所以，音乐意识活动绝不是简单的音乐行为过程。

（三）音乐意识并非仅仅是思维的流动现象

美国心理学家詹姆士认为意识像河流一样，是一种斩不断的“流”，因而也称为“意识流”。他把意识、思想、思维等同，看成流动的过程。这种认识有合理的成分，但不恰当。从音乐角度上看，音乐意识过程虽然有时是流动的，但音乐意识从本质上讲是一个音乐思维组合的过程，当一个人意识到某个音乐问题时，也就组合了音乐认知、音乐记忆、音乐分析、音乐比较等行为，这些行为在音乐意识中并非音乐概念，而是一种构筑、拼凑、选择和沟通过程。同时，这种沟通受社会历史制约，不能等同于音乐思想和音乐思维。音乐意识是一种能动性的音乐识别过程，而音乐思想和音乐思维是主观的，在音乐认识中仅仅起联系的作用，它没有音乐意识中的有意识和无意识的区别。

（四）音乐意识不仅仅是觉醒的

认为音乐意识就是音乐觉醒，这也是不全面的。人睡着了没有意识，醒了有意识，这似乎是常识。但在音乐活动中，并不是音乐心理觉醒时任何时候都有音乐意识。相反，平时虽然音乐心理不处于觉醒状态，但并不代表音乐意识的消灭和终止。许多作曲家都有无意中意识到美妙的音乐从天而降的经验。他们会迅速起身，拿起笔或录音机有意或无意记录下一些美妙的音乐。

（五）音乐意识不等于就是音乐认识

心理学家潘菽先生认为：意识就是认识。但在音乐意识中，音乐意识并不是一种单纯的音乐认识活动。它是一种综

合的、整体的音乐认识识别，音乐思维在其中占有很大的比例。人不仅能认识音乐反映的东西，还能洞察音乐本身及与之相关事物之间的关系，他依靠音乐的思维判断来实现。音乐认识只代表“知”的一方，音乐意识还有音乐认识没有的音乐表达等其他特点。比如：音乐意识在音乐活动中是与音乐技巧、音乐语言一同发生和发展的，而音乐认识却不一定与音乐技巧和音乐语言同生共死。

五、个体音乐心理的发展

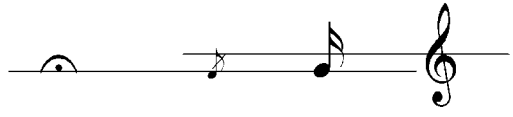
（一）制约个体音乐心发展的因素

1. 遗传和环境

在音乐史中，常常能找到这样的例子：父代和子代之间的音乐遗传因生理和环境因素的相近，使音乐气质、音乐风格有某些相似。例如：李斯特的父亲是一位很有才能的音乐家，李斯特继承父业成为了一名杰出的音乐家；瓦格纳的父亲演过诗剧，会写诗，继父叶尔是剧作家，会演奏，他们对瓦格纳的影响很大；勃拉姆斯从小随父亲学习音乐，5 岁开始上台演奏；约翰·施特劳斯祖孙三代都以编写舞曲为主，以优美的舞曲音乐创作和演奏著称，他们的成就有目共睹。

其实，上代、下代之间并没有太多生理的音乐传递现成信息。大家知道，生命是经过一系列的细胞分裂、分化等过程而形成的。人的音乐遗传素质只是被遗传的生物特征。音乐环境才是后天重要影响的温床，即社会音乐环境和自然音乐心理机能对有机体有举足轻重的影响。音乐的生理遗传和环境的问题，就是先天和后天的音乐心理形成的关系问题。

人的音乐心理到底是由遗传决定还是由环境决定？平常时时听到某些争论。遗传决定论者认为：人的音乐天赋是先



天遗传的，环境很难改变人的本质；而环境决定论者否认遗传的作用，认为人的后天音乐环境和努力是决定其音乐心理发展的决定因素。

日本的上武正二曾对同一家庭中遗传基因相同的同卵双生子的心理差异，同具有不同遗传基因的异卵双生子间的心理差异进行过比较研究，结果表明遗传和环境对各种心理活动的影响是不同的。在智力、知觉、手腕运动、注意、记忆、推理等智力机能方面，遗传的制约性不强；而在眨眼反应、皮肤电反射等生理心理机能方面，遗传的制约性较强。在生理、心理机能需要意志力控制的反映中，遗传制约性比较弱（见大桥正夫编《教育心理学》）。

所以，对于演奏、演唱等包含生理运动反应特征的音乐思维心理活动来说，每一个学生其实是处在同一起跑线上的。虽然在音乐心理反映机能上有先后之分，但遗传心理因素不会制约其音乐心理的长期发展和成长。

苏联神经心理学家鲁利亚的研究还表明，早期的初级心理机能与环境影响的联系较小，后期的高级心理机能与环境影响的联系较大。随着社会阅历和音乐修养的增长，某些比较复杂的音乐心理活动就失去了与生理遗传因素的联系。所认。就其根本而言，音乐环境对个体音乐心理的形成和成长影响较大，生理遗传因素只对儿童早期音乐心理的形成和成长具有较大影响。同时，不能否认，在音乐创作和音乐表演中，个体音乐心理的敏感度以及其他一些生理、心理机能方面的因素，比如手指的长短、声带的好坏，对从事钢琴或演唱专业工作的音乐家来说其制约性仍是比较大的。

2. 音乐学习与音乐心理的成熟

音乐心理的成熟与音乐学习和音乐技巧的掌握有关，音

乐心理的成熟不单是生理机体成长的结果。从遗传到生理机体成长，只是音乐心理成熟的物质前提和基础，后天的音乐学习才是关键。

一张白纸，不管纸质、纸色如何，能画出动人的画是关键。所以，音乐心理的成熟，最终与音乐学习、音乐教育有关，音乐学习与音乐教育的完善是促进个体音乐心理成熟的关键。完善的音乐学习、音乐教育就是在照顾生理机体生长水平的前提下，因材施教。而超越机体生长和成熟的水平，不切实际的音乐学习，其结果必然是枉费心机，有时反而会造成个体音乐心理排斥。比如某些家长望子成龙，一岁、二岁的儿童就被强迫学习钢琴，结果幼儿哭闹，造成心理的扭曲。

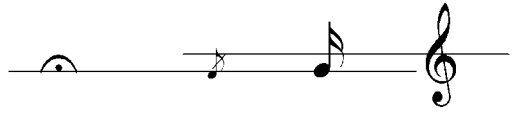
不可否认，早期音乐学习对音乐心理的成熟过程和发展起着重要作用。我们也常常见到这样的例子：一个普通的小孩子，3 岁时在家长要求下学习了一段时间的钢琴。以后曾一度中断，但高中时又继续学习音乐，结果钢琴演奏技能突飞猛进。受过早期音乐教育的儿童，显然比同龄未经幼儿学习训练的孩子音乐智能发展迅速。所以，在幼儿音乐学习时，生理有机体内部必然有一定的生理适应过程发生。用心理学家巴甫洛夫的话来说，是建立暂时神经联系的过程，这种过程能促进音乐心理成熟，并制约一个人以后的音乐学习。

总之，音乐心理的成熟是生理成长和音乐学习有机结合、彼此促进与完善的结果。它们不是彼此孤立地起作用，也不是简单并列地起作用。

（二）个体音乐心理发展的重要时期

1. 胎儿期——开始感知声音

当母亲怀孕后，新的生命从此开始。有关研究表明，4 个月后母体就能感到胎动，胎儿在母体内对强刺激的音响和母



体有节奏的心跳振动有所反映。而 7～8 个月时，他们已有愉快和不愉快面部表情出现。此时，幼儿开始对音乐有所感知，在舒缓的音乐声中胎儿情绪稳定。

2. 乳儿期——出现音乐知觉

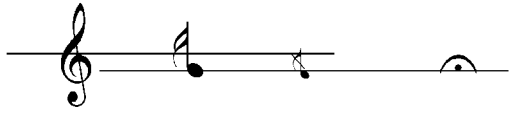
乳儿期的显著变化是有直立行走和语言获得的感受。运动方面，幼儿开始用双眼观察外部运动并极力模仿抬头、翻身、坐、爬、站、走，对音乐弹奏、演唱，会表现出无目的地乱抓和咿呀学唱。出生 3 个月以后，对音乐有明显喜悦、厌恶、惊骇、烦闷等情绪反映。出生 5 个月后，已能对音乐有条件反射，出现音乐知觉活动。

3. 婴儿期——没有稳定的音乐个性

儿童 1 岁～3 岁为婴儿期。这个时期儿童学会了独立行走，手的动作有了一定的发展，在钢琴上能独立完成弹奏简单音符和几个音的曲调，能逐步理解成年人的语有，并能用自己的方式表达自己的音乐意愿和要求，能在成年人的讲解下基本认识简单的乐曲。音乐心理以一种直觉的音乐动作思维为主。婴儿期儿童音乐情绪不稳定，易受外界事物的影响，对乐曲和音乐的是非好坏评价，完全以成年人的标准为依据，没有稳定的音乐个性倾向。

4. 幼儿期——音乐思维萌芽

3 岁～ 7 岁为幼儿期，也叫学龄前期。在行动方面，儿童不仅能跑能跳，手的动作也更灵活、老练，能够完成简单弹奏作业。这一时期音乐教师可以给幼儿出一些作业让他们完成，音乐游戏是这一年龄阶段儿童最喜爱的主导活动。在音乐教学中，通过有趣的音乐游戏来体验音乐，理解音乐的一些结构关系 ;能更好地让儿童掌握一些基本音乐技巧、音乐语汇。这一时期，幼儿开始产生音乐内部语言，但明显带有具体



形象性。他们抽象性、概括性的音乐思维仅处于萌芽状态。这一时期儿童音乐学习意志力不强、喜好玩耍。

5. 学童期——开始有目的的音乐学习

7 岁 ~ 12 岁为学童期。学童期音乐表演动作已能达到音乐所需要的精确和敏捷。通过学习，儿童已能掌握乐器的基本演奏知识和技能。音乐表达能力、音乐抽象思维能力以及其他各种音乐心理过程的自觉性都逐步发展起来。他们对学习音乐的兴趣，克服困难的意志力及责任心、义务感等也逐渐发展起来。在音乐学习中，在教师影响下，学童期儿童有了音乐的团体配合动作和交流意识，他们开始把自己与别人比较，也能意识到自己和音乐的关系，自己在音乐活动中的地位和义务等等。这一时期，儿童开始把音乐需要与自己的音乐学习联系在一起，开始有目的的音乐学习了。

6. 青少年期——音乐心理成熟的关键

12 岁 ~ 25 岁左右为青少年期。这是一个人从生理和心理上由幼稚到成熟的过渡期，这一时期最大的特点是性的成熟。随着第二性征的出现，对异性兴趣增加。由于爱情，对音乐的感受又有了新的体验。他们除了开始比较注意自身的仪表及在异性眼中的形象外，异性教师及同学对他们的音乐学习也能产生直接的影响。他们对音乐中“爱”、“失恋”等抽象概念的概括理解表达能力有了大的发展，但比较片面和表面化，仍带有直观形象的痕迹。他们开始对音乐学习中各种感性经验材料作理论上和规律性的解释，平时对音乐各方面的问题喜欢怀疑、争论，不愿轻信盲从。出于对自己独立自主的需要，他们对成年人的管束以及约定俗成的音乐程式套子开始感到多余，甚至感到苦恼。这一时期，音乐教师要多鼓励，少批评。如有条件，要给他们大量的对比材料供他们选择、学

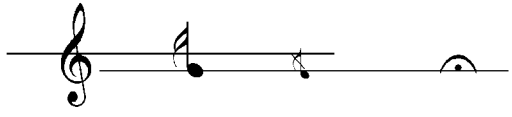
习、让他们平稳渡过。这一时期是个体音乐心理走向成熟的关键时期。

7. 成年期——音乐能力充分发挥

青少年期成长之后为成年期。成年期的主要特点，就是他们有的已选择了自己喜爱的具体音乐专业，并相对稳定下来。同时，他们选定了自己音乐活动目标，多数建立了自己的音乐事业，并获得了一定的社会认可。他们音乐心理逐步成熟、老练 ;受自身环境影响，其音乐风格可能千变万化，但音乐心理中一些本质的东西——音乐个性、音乐感觉、音乐知觉、音乐注意、音乐记忆、音乐思维、音乐想像、音乐情绪、音乐情感、音乐技能熟练等等，却很难改变。所以，成年期，他们的音乐意志不仅会更加坚定，音乐气质也会更加迷人 ;不但音乐性格会更为完善，音乐能力也会更加令人惊叹。

8. 老年期——音乐心理受生理衰退影响

老年人的音乐心理特点在很大程度上与生理上的衰退有关，而与年龄无多大关系。若一个人一直保持健康的身体，则老年人易患的耳聋眼花、记忆衰退、音乐反应迟钝、手抖动、易疲劳等现象就不会出现。对老年人而言（63 岁 ~ 73 岁），音乐智力方面的衰退是很弱的，他们对音乐语汇使用、音乐的一般知识运用，直到 85 岁都难减退。而在要求进行速度和 空间知觉的音乐活动等方面——器乐演奏，声乐演唱，表演空间知觉推理等方面减退则较为明显。



第四章

音乐的个性倾向

◎音乐的个性和个性倾向
◎影响音乐个性的几种因素
◎什么是音乐需要
◎音乐活动的心理动机
◎音乐的兴趣及其特征
◎人的音乐行为及类型

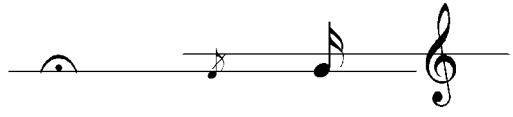
第一节　什么是音乐个性

一、音乐个性的定义和特征

在英语中，personality（个性）一词源于拉丁语 persona，指演员所戴的面具，后来指演员本身和他所扮演的角色。音乐中，把音乐个性理解为一个音乐家或他的整个作品的精神面貌，具有其稳定性、整体性、独特性和倾向性等基本特征。

（一）音乐个性具有相对稳定性

不管是音乐家个体还是音乐作品本身，只有经常表现出

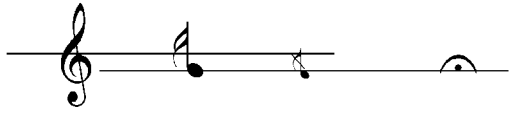


来的音乐心理倾向和音乐心理特点，才能显示一个音乐家或一个作品的精神面貌；偶然的、一时性的音乐倾向不能说明一个音乐家或一个作品的精神面貌。例如：一个音乐家偶然听了一两次流行音乐或写了一两首流行歌曲，说明不了他的音乐个性倾向性，只有在经常对流音乐感兴趣，特别注意流行音乐的有关问题时，才表明他对流行音乐的个性倾向性。同样，音乐作品中一两个小节的不谐和音及和弦的使用或偶尔的大三度、大二度的跳动或连续半音滑动，说明不了作品的个性特片，只有惯常的，差不多在各种情景下，不断反复使用，才表明音乐作品的性格特征。当然，这些个性特征并不是一成不变的。音乐个性的稳定和音乐个性的可变性又是对立统一的，所以，音乐个性的稳定是相对的。

一个演奏者或作曲家，随着年龄的增长和音乐心理的发展，其音乐个性倾向和音乐个性心理特征在不同程度上也可以改变。同样，一部音乐作品，特别是叙事交响乐或歌剧作品，随着故事情节改变，作品前后有时候也总有一些改变，这是可以理解的。

（二）音乐个性具有一定的整体性

音乐个性是一个统一的整体，不管是音乐家或是作品，其音乐的倾向性、音乐个性心理特征及其心理过程都是有机地联系在一起的。在一个具体的、活生生的人或作品中，任何孤立的音乐个性倾向、个性特征是不存在。同时，也只有在一定的个性整体中，某个孤立的音乐个性心理特征才具有确定的意义。例如：具有坚强性的特征音调及节奏，在某些作品中表现为坚忍不拔、顽强勇敢；而在另一些作品中却表现为墨守成规、顽固偏执。



（三）音乐个性具有相对独特性

一个音乐家或作品的精神面貌是非常复杂的，它既包含一切共性，也包含有不同于常人或一般音乐作品的个性特征。有的表现出坚韧果断；有的表现出犹豫不决、拖泥带水；有的表现出温柔缠绵；有的却表现出幽默灵活。总之，每一部作品表现出来的音乐个性，都既包含了人类的共同心理特点，也包含了每个音乐家或音乐作品相对独特的、区别于他人或其他音乐作品的音乐个性特点。

（四）音乐个性具有一定的倾向性

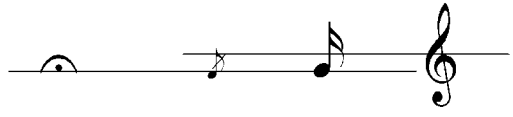
每个音乐家或音乐作品对外界和内心音乐对象的理解和表达都有自己的倾向性。对什么音乐形象感兴趣，在平时追求什么样的音乐形象，对音乐的理想和信念选择，这一切都决定了一个人或音乐作品的音乐个性倾向。这种倾向影响音乐创作和听众的音乐心理选择，其中包括对音乐表现内容的感受和体验，以及随之而来的各种音乐活动行为模式。

二、影响音乐个性的几种因素

音乐个性不是天生的，也不是完全靠后天的培养。归纳起来，影响音乐个性的方面有几种因素：

（一）遗传因素影响

人类音乐个性的形成与生理遗传素质有关。例如：内分泌腺、神经系统类型等会对音乐个性的形成产生直接或间接的影响。一个音乐人或由人创作出来的音乐作品，逃不脱艺术家个性的影响。所以，音乐家的生理遗传因素有时也直接或间接影响音乐家及其作品的音乐个性，尽管没有客观标准，但无法否认这一因素的影响。



（二）欲望因素影响

弗洛伊德认为人类个性的形成本来就是生物欲望发展的结果，人一生下来就有许许多多的欲望，特别是性。人在不断满足各种欲望中获得一种成就感的满足。大量事例证明，音乐个性的产生和形成。往往也基于个体这些方面的欲望。不管这种欲望是性的需求或功利需求，只不过在音乐中，人的各种欲望更广泛一些，也表现得更加直接和容易得到满足。

（三）社会环境因素的影响

音乐个性的发展，不但与作者个人的生理遗传，早期音乐经验和欲望满足等因素紧密联系，同时也受社会环境影响，如民族传统，文化教育等因素影响。这些影响是交替进行的，相互促进和制约的。比如。同样一群中国儿童，在中西合璧的音乐教学体制下学习。有的继承了中国传统音乐。而另一些却抛弃了中国传统音乐，完全西化。这除了个体音乐兴趣差异因素外，其家庭、学校等环境因素影响也是不可忽视的。

三、音乐个性的心理结构

音乐个性的心理结构主要指个体在音乐活动中的生理、心理结构及音乐作品所反映出来的音乐心理特征、音乐个性倾向等关系。音乐个性的心理结构很复杂，主要由音乐个性倾向、音乐个性心理特征和自我调节控制等部分组成。

音乐个性倾向性主要包括人对音乐的需要、兴趣、动机、理想选择等等，这些东西是个体进行音乐活动的基本动力，也是音乐个性结构中最积极的因素。它们相互联系，相互影响，倘若其中某一个成分占主导地位，那么其他各部分就可能受其支配和影响。比如，一个普通的外国留学生在学习中国传统文化初期，他对中国音乐学习的需要并不占有主要地位，但

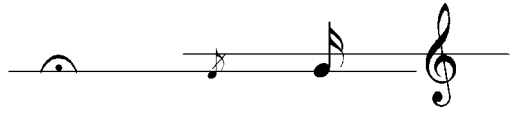
当他认识、理解了中国音乐后，他对中国音乐的兴趣、理想和信念就会发生变化 这时候，他学习中国音乐的兴趣有可能会占据主导地位，他可能会主动去探究，并试图去掌握一两件中国乐器，不管这是否符合自己的留学需要。

所以，音乐创作、音乐即兴演奏以及对音乐的坚持不懈的学习，都包含了音乐需要、音乐兴趣和音乐理想等因素。他们往往受音乐个性倾向影响，这些活动也往往最能体现个体的音乐个性倾向，从而引起相应的音乐心理调整，形成音乐智力、音乐情绪等等。

音乐个性心理特征，主要指包含在音乐个体及作品中的音乐潜在的成功能力，如良好的音乐气质、良好的音乐性格等。潜在的音乐成功能力，不但包含一般音乐能力和特殊音乐能力，而且也包合优势音乐能力和非优势音乐能力，其受外部社会环境影响较大。而音乐气质，主要表现在不同于普通人或作品的类型差异上，它们不但是许多刚刚出道的青年音乐人梦寐以求的东西，也是许多成熟的音乐家终生所追求的。因此，特殊的音乐气质是音乐风格迷人的根本原因。

所以，音乐个性是音乐习惯稳定的行为系统，它具有较复杂的音乐心理结构。在个体音乐性格特征中，人对音乐现实的态度往往是音乐个性的主要特征。比如，对音乐事业的责任心，对音乐听众的公正、诚实等等。音乐个性也是个人的音乐意志、音乐行为品质，以及音乐情绪特征和音乐理智特征的综合。在作品的音乐性格特征中，作品本身所表现出来的稳定的音乐风格特征和音乐情绪特征一般占有主导地位。其次是抽象的音乐风格和品味、音乐结构的精巧等特征，这些一般受创作者音乐个性的影响。

音乐个性的自我调控，是指在具体的个体和音乐作品中，



音乐个性倾向和音乐个性心理特征的构成不是杂乱的，而是一个“自我”的协调控制系统。当这种自控在个体音乐个性向作品音乐个性转化时，特别明显。音乐创作个体，一旦失去自控会变成“多重人格”的音乐人；而音乐作者对音乐作品失去自控，同样也是危险的。音乐作品一旦失去自控，音乐作品就会变得既没有音乐的个性，又显得杂乱无章或神经质，从而失去特色和吸引力。另外，音乐作品失去作者的音乐个性调控，作者的某些音乐创作需要也难以得到满足。

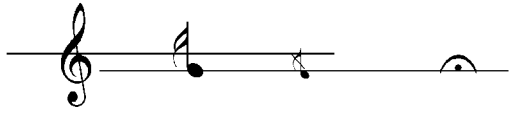
第二节　音乐需要

一、什么是音乐需要

音乐需要是个体音乐生活中必须的东西在人脑中产生，并欲加以解决、满足而后快的音乐心理反映。

音乐需要与人的音乐活动有关，它是个体音乐活动的基本动力。个体音乐活动被某种音乐心理需要驱使着，因此音乐需要一旦被人所意识，并驱使人去进行音乐活动时，音乐活动的心理动机就表现出来。音乐活动心理动机越强烈，音乐需要也越强烈；激发个体去追求音乐个体需要，去满足音乐需要的行动也越有力。

人的音乐需要是不断发展变化的，它受个体音乐性格和环境影响。但是，它也影响个体音乐性格和音乐行为，促使其不断完善和得到满足。



二、音乐需要的种类

音乐需要是多种多样的。音乐需要作为一种音乐心理现象，从起源上可以分为生理自然需要和社会性需要。同时，根据音乐心理需要的具体音乐对象，也可以分为音乐的物质需要和精神需要。

（-）音乐的生理自然性需要

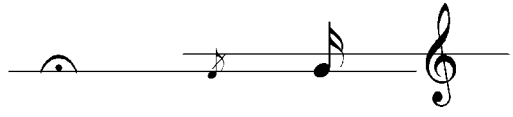
音乐从人类诞生之日起就伴随着人类，这不是偶然的，它源于人类本身生理和心理需要。如减缓紧张状态的休息，寻求心理平衡的情感发泄，保持健康状况的机体运动等等。音乐需要也是保存和维持个体有机体生命或延续种族进步所必需的生理需要。人疲劳了需要轻松的音乐调节，人愤怒和忧伤时需要音乐来发泄，人高兴和闲散时需要音乐来锻炼自己的机体和精神承受力，这些都是音乐的生理需要，也叫音乐本能需要。这种音乐需要的特点是有一定的周期性。

（二）音乐的社会性需要

音乐中自我表现和交往是人的本性，也是一种社会需要。音乐社会性需要是建立在个体对社会要求认识的深浅上，认识越深，音乐的社会性需要越强烈。他们一般表现为一旦丧失音乐活动的机会，就感到不安和难受，总希望和别人一起享受音乐，特别是与熟悉的、合得来的人进行交流。同时，也表现为渴望在音乐上取得成就，希望获得社会或他人对自己的赞赏、尊敬和理解，从而满足与人交往的欲望。

（三）音乐的物质性需要

音乐的物质性需要方方面面非常多，从简单的对自己嗓子的保护和锻炼需要，到演奏对乐器的选择和占有需要；从普通音乐欣赏对音响器材的物质满足需要，到对音乐教育的教



室、教材的使用需要；包括广播、电视台对设备、人员的依赖和需要，这些都是音乐的物质性需要。其中有自然生理的物质需要，也有社会性的物质需要。随着人类的进步，随着音乐本身的进步发展，人类的音乐物质性的需要也会不断丰富和变化。

（四）音乐的精神需要

音乐的精神需要，是人类所特有的。音乐给予人类最多、最强烈、最持久、最美好的东西是精神的东西；音乐能给予人类最大满足的也是精神的需要。无论是贝多芬的音乐、巴尔托克的音乐，还是“甲壳虫”乐队的音乐，都能把我们带到一起，分享声音的美和情感的真，向我们揭示我们自身内心深处从未意识到的东西。这也正是人们欣赏音乐、创作音乐的动力。

当然，把人们的音乐需要简单分为上述四类，仅仅具有相对意义。因为这四类音乐需要其实是互相联系、彼此制约的。比如，就对音乐演唱的需要来说，不管是对作者、对演员或听众，既是自然生理的需要，即需要在音乐中感情得到发泄，身心得到抚慰，自我个性得到调控；同时，也是社会性的需要，即需要在音乐中交流、学习，需要在音乐活动中寻找真自我，减轻社会压力。显然，这其中有的精神的需要，也有物质的需要，而这一切也离不开具体的好歌喉、好的音乐作品和好的音响效果。

总之，人类的音乐需要没有严格的层次、高低之分，只有强弱之分。不管是社会性的还是生理性的，不管是精神的还是物质的；同时，谁也不能肯定自己唱一首歌或演奏一首乐曲，仅仅是出于生理、社会、精神或物质的简单需要。所以，人的音乐需要与人的音乐心理动机一样，它们是多种多样，相互交织并渴求不同程度的满足。

第三节　音乐活动的心理动机

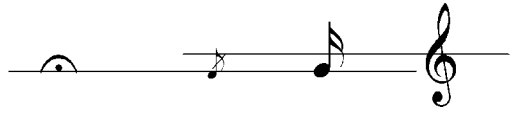
一、什么是音乐活动心理动机

音乐活动心理动机区别于音乐学中的音乐动机。它不是由乐音音型构成或需要给予解决的音型结构，而是人们在音乐活动需要刺激下，激起并欲维持其音乐活动的一种音乐心理活动倾向。

音乐活动心理动机，是一种具有鼓舞干劲和指导音乐活动方向的能动作用的心理活动倾向。有这种音乐心理动机的人，比没有这种音乐心理动机的人，其音乐活动水平更高，强度也更高。从音乐欣赏对音响的物质需要，到音乐表演对获得物质需要满足可以发现：音乐活动动机强烈的人，其音乐活动水平、音乐活动强度也特别高。但是音乐活动动机有方向性，一旦获得满足，个体音乐活动便会减弱，选择性也会降低。

二、音乐活动的目的和音乐活动心理动机

古人宴饮、奏乐有交友明志的目的，也有获取赞扬或其他经济目的。今天，人们所进行的音乐活动，往往也是有目的的。当然，不管是有意或无意，在音乐活动中，音乐活动的心理动机又是激励人们去努力奋斗、去达到音乐活动目的的动力。它不但告诉人们为什么要达到音乐的目的，而且，一般还有明确的指向。在简单的音乐活动中，音乐的心理动机有时和音乐目的容易混淆；但在较复杂的音乐活动中，两者区别较大。比如，初次学习钢琴演奏的儿童，当必须还课时，在完成



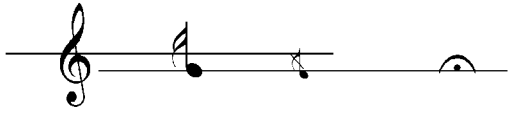
钢琴演奏练习这个目的中，他们的音乐心理动机往往有所不同。有的孩子可能知道自己学习钢琴的责任，在钢琴练习中其音乐心理动机是为了获得音乐技能；有的却可能是为了通过钢琴练习获得物质奖励或父母的赞扬；有的则可能只是害怕父母的责骂。反之，有的儿童练琴动机虽然一样，但音乐活动的目的并不一样，有的仅仅是为了还课，有的却是为了当上音乐家。所以，音乐活动目的与音乐活动动机，有区别也有联系。音乐活动的目的，往往是个体期望在音乐活动中达到的结果。

当然，音乐活动的目的最终能否达到，这要取决于个体的音乐潜在能力和音乐活动心理动机的强弱，包括音乐心理活动动机的方向性、音乐目的的明确度和音乐潜在能力水平的高低。换句话来说，音乐活动的目的是潜在音乐能力和音乐活动心理动机的函数，如果任何一方为零其结果也等于零。

三、音乐活动动机的种类

正如音乐需要一样，人的音乐心理活动动机也是多种多样的。根据音乐活动的目的和起因，可分为自然生理性音乐心理活动动机、社会性音乐心理活动动机等。根据音乐活动目的的对象不同，可分为简单音乐心理活动动机和复杂音乐心理活动动机。根据音乐活动影响范围、影响强度和影响时间的长短，可分为长远音乐心理活动动机和短暂音乐心理活动动机，以及主导音乐心理活动动机和次要音乐心理活动动机等等。

一个音乐欣赏者，一旦了解了自己的音乐心理活动动机，了解了被欣赏的音乐作品及音乐作者的心理活动动机，就能对其音乐作品和音乐活动、后果作出正确评价，从而提高自己



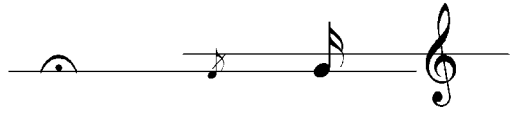
的音乐理解力和音乐思维能力。一个音乐教师，要想提高音乐教学质量，也必须了解学生学习音乐的心理活动动机。只有这样，才能从本质上了解学生的内在音乐心理面貌，对学生学习音乐的行为表现作出最佳解释，从而采取有效教育措施，以达到最佳音乐教学目的。反之，学生对音乐教师的音乐教学动机的认识也很重要。如果一个学生不能了解教师的音乐教学动机，就不能很好地配合教师教学，学生学习音乐的积极性也会受到影响，同时，教师会误认为学生不配合教学，没有学习音乐的天赋。所以，了解不同类型的音乐心理活动的动机对音乐表演、音乐创作和音乐研究、音乐学习、音乐教育等等音乐实践，都具有重要意义。

第四节　音乐兴趣

一、什么是音乐兴趣

音乐兴趣，指人在积极探究音乐时，对音乐的认识倾向。这种认识倾向使人对音乐及相关事物给予优先注意，并有了强烈、明确的指向性和探究性。比如，对流行音乐感兴趣的人，总是对流行音乐的乐曲及有关的乐器、书籍、人物如痴如狂。不论是报道、传媒或是路人的议论，也无论是作品本身，或是与演唱作品有关方面的人或事，他们都不肯轻易放过。表现出心理上对该类音乐认识的优先投向性和探究性，并力求全面深入地了解自己感兴趣的音乐对象，从而领会它、掌握它。

音乐兴趣如果进一步发展，就会成为从事实际音乐活动



的心理倾向，也就是一种音乐爱好。比如，一个真正对音乐爱好的人，就不仅对音乐有兴趣，而且有从事音乐活动的心理倾向。他或者对乐器爱不释手，经常参加演奏 或者经常练习发声歌唱，对歌曲反复体验、领会，并力求熟练掌握等。所以，严格地讲，音乐的兴趣和爱好是有区别的。音乐的兴趣只是对音乐对象和音乐现象的心理认识倾向，音乐爱好却表现出从事音乐活动的心理倾向，它与一定的外部具体的音乐活动分不开。

二、音乐兴趣与其他音乐心理现象的关系

（一）音乐兴趣与个体音乐需要有关

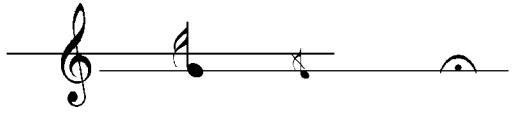
音乐兴趣的发生必定以个体音乐的心理需要为基础。当一个人有某种音乐的需要时，必然会对与音乐有关的事物优先地加以往意，不管这种注意是有意识或无意识的。同时，这种音乐兴趣有时又会影响人的音乐心理需要。

（二）音乐兴趣与个体的音乐意识、音乐情绪和音乐意志有关

音乐的兴趣是一种源于音乐需要的特殊认识倾向。它建立在能动的音乐感知、音乐记忆和音乐想像基础上，是一种对音乐有关事物的优先注意和探究专注。音乐的兴趣往往带有极强的情绪色彩，不管是爱是恨。因此，音乐兴趣的稳定性虽受音乐需要的满足和强弱影响，但也受个人音乐意志强弱的影响。音乐兴趣越稳定，音乐意志往往也越坚定。反之，音乐意志有时也影响音乐兴趣的强弱。

（三）音乐兴趣与个体音乐能力、音乐理想和音乐信念等心理现象有关

音乐的能力指音乐心理潜在能力，它与一般音乐技能无



关。它包合音乐的感受力、音乐应变调控力和音乐探究、音乐想像力及音乐心理的专一性等多种潜在音乐心理能力。这些能力除了受个性音乐性格影响外，也受音乐兴趣和音乐爱好影响。音乐兴趣的强弱，有时也直接影响个体音乐理想和音乐信念的建立和形成 ;坚定的音乐理想和音乐信念。有时也会增强音乐兴趣和音乐爱好的稳定及强度。

三、音乐兴趣的种类

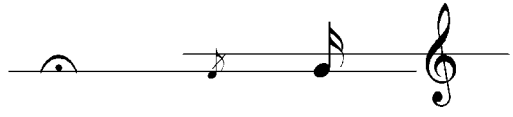
人们的音乐兴趣是多种多样的，可以用不同的标准对他们进行分类。

（-）物质性的音乐需要和精神性的音乐需要

根据音乐兴趣的基本需要对象不同，音乐兴趣可以分为物质性的音乐兴趣和精神性的音乐兴趣。

物质性音乐兴趣表现为对音乐个体生理、心理或音乐活动的物质兴趣上，如追求个体生理、心理平衡与满足 ;追求个体健康、快乐 ;追求乐器的完善、优良和音响的精美等等。而精神性的音乐兴趣表现在个体音乐学习、音乐教育、音乐理论探究和音乐表演等等音乐活动本身带给人的精神的追求上更为明显。如追求音乐学习的满足、音乐理论的创新、音乐演出的精巧、自我音乐修养的完善等等。

但是，以上这些区分方法只是相对的，有时这些音乐兴趣又是相互联系、不可割裂的。比如，音乐作曲、音乐理论书籍的写作，它既表现为对音乐的精神探究和追求，也表现出对音乐作品本身物质的探究和追求。痴迷于音响的发烧友，他们的音乐兴趣既表现为对音响效果完美的精神上的探究和追求，也表现为对具体音响器材和音乐欣赏物质的探究和追求。



（二）直接的音乐兴趣和间接的音乐兴趣

根据音乐兴趣的心理倾向不同，音乐兴趣可以分为直接音乐兴趣和间接音乐兴趣。

由音乐本身或音乐活动本身引起的音乐兴趣，称为直接音乐兴趣。这种直接的音乐兴趣往往指向性明确、稳定，它与人的音乐的物质和精神需要直接相符，其感情色彩较浓。由人的其他需要或有关活动引起的音乐兴趣，称为间接音乐兴趣。比如求婚、宗教活动等，这些间接引起的音乐兴趣容易受目的的迅速改变而改变，稳定性不强，感情色彩不浓。但是，有时候间接的音乐兴趣也能变为直接的音乐兴趣，而直接的音乐兴趣也可能受间接音乐兴趣的影响，转化为间接的音乐兴趣。

（三）短暂的音乐兴趣和稳定的音乐兴趣

根据音乐心理需要的满足情况，可以分为短暂的音乐兴趣和稳定的音乐兴趣。

短暂的音乐兴趣表现为音乐心理需要指向性和探究性不太稳定、容易满足；而稳定的音乐兴趣表现为音乐心理指向明确、稳定，不太容易满足。这种音乐兴趣感情色彩比较浓。

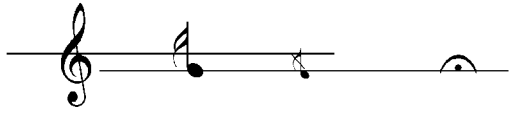
音乐兴趣一般也只有强弱之分，没有层次、高低之分。

四、音乐兴趣的特征

音乐兴趣具有以下几种特征：

（一）音乐兴趣具有一定的音乐指向性

音乐兴趣的重要特征是音乐兴趣指向具体的音乐对象及相关音乐对象，虽然，这种指向各不相同。有的指向乐器，有



的指向音乐理论，有的指向音乐表演，有的指向音乐心理欣赏和感受，但其共同特点都是指向与音乐有关的物质或精神对象上。

（二）音乐兴趣具有一定的音乐探究范围

人的各种音乐兴趣并不是单一的。因此，音乐兴趣的另一个重要特征是音乐心理倾向性、探究性在音乐中有一定范围，并且有一定的深度。比如，一个只偶尔听听音乐，对音乐有关知识一窍不通的人，很难说他具有音乐的兴趣和爱好；但一个有广博音乐知识并能熟练掌握一两件乐器演奏技巧的人，不管是否直接或间接从事音乐活动，必定对音乐有一定范围的探究和注意。

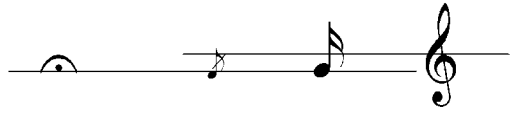
（三）音乐兴趣对音乐指向有一定的稳定性

个体对音乐的注意和探究可能是千变万化的，也可能是经久不变的，但这种倾向和探究有一定的相对稳定期。这种稳定性的长短又受多种因素影响。

（四）音乐兴趣带有浓厚的感情色彩

不管是直接或间接指向音乐的相关问题，个体心理的这种能动的音乐探究注意都具有浓厚的情感色彩。在音乐活动中，或爱或恨，都力图去了解、去注意、去表达。

音乐的兴趣特征并不是千篇一律、固定不变的。有时，其中一两个特征较突出；有时，可能另外一两个特征又更加突出。总之，它们是相互影响、相互制约的。



第五节　音乐理想、音乐信念和音乐观

一、什么是音乐理想

音乐理想是个体符合客观音乐规律和实际，并与自己奋斗的音乐目标相联系的音乐活动想像。一个音乐家，一旦他拥有了坚定的、符合音乐客观规律的音乐目标，他就会对这个音乐目标既有生动的音乐想像内容，又有明确现实的认识，并且怀有一定强度的感情色彩。决心去实现这个音乐的蓝图，这就叫音乐理想。

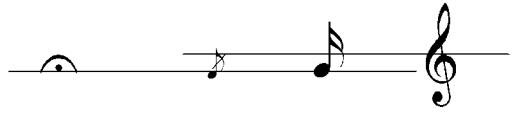
音乐理想具有社会和历史的制约性。不同的历史时代和不同的社会、民族、音乐任务，促使其音乐理想各不相同。比如，30 年代～50 年代的中国音乐家，他们的心中想着服务工农，其音乐理想多数是让音乐艺术、让自己被工农理解。而今天年轻一代的音乐家，心中却更多的是考虑如何在世界的音乐语汇中和古代传统的音乐语汇中寻到自己独特的音乐语言，以服务于包括工农在内的更多的社会群体。再如，中国古代的哲人孔子、墨子其音乐理想是让音乐成为教化百姓的工具。他们认为，音乐娱情、慧智，但可能荒政、误耕。而西方的哲人们对音乐的理想则是音乐可以提高民族素养，成为修身养性的文化。他们认为，音乐能给人以生理和精神的平衡和抚慰。

音乐理想是个体生理需要、精神需要和环境需要的反映。在现实生活中的某些音乐因素，凡符合个人的音乐需要，个人便加以吸收、强化。与此同时，会舍弃与个人及社会音乐需要

不相符合的音乐因素，在头脑中对现实音乐加工改造，最终产生了源于现实、区别于现实、走在现实生活前面的音乐理想。

二、什么是音乐信念

音乐信念是指人所信奉的与自己的音乐理想相关的音乐生活准则。在现实的音乐生活中。有的人只有美好的音乐理想，却没有实际、具体的音乐行动，更没有音乐行动的计划和配套的音乐生活准则，这是音乐心理发展不成熟的表现。在现实的音乐生活中，也有一些人不但有自己的音乐理想，而且努力去实现它。他们往往自觉地用音乐理想的原则来指导自己的音乐生活，努力使自己的音乐活动目的成为自己音乐生活的准则，有时他们为达到目的，其行为可能让常人感到不可思议。据说，确立了古典和声基本原则的拉摩，就是这样的一个人。他曾经是一个教堂的牧师，由于他急于实现自己的音乐理想，欲去巴黎学习音乐，就突然取消了与克莱蒙教堂签订的合同。起初教堂不同意，于是他在晚祷时以最不悦耳的和弦弹奏着最不谐调的乐曲，直到教堂主管答应给他自由。最后他去了巴黎，过了几年十分平静的、默默无闻的生活，潜心研究了查尔里诺和麦尔塞纳的著作，为自己的和声理论作了精心的准备。1722 年 ~ 1723 年，他的《和声学基本原理》和《音乐理论新体系》在巴黎出版，终于实现了自己的音乐理想（见《我最爱读的音乐故事》）。这种为了实现自己的音乐理想往往不惜一切代价，矢志不渝，付诸实施，不被困难吓倒，不为任何压力所屈服的音乐信念是可敬的。这样的音乐家是音乐进步的推动者。他们往往能获得事业的成功，得到音乐界的尊重和赞扬。

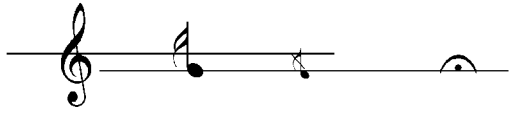


三、什么是音乐观

音乐观是个体对整个音乐及相关事物的看法和态度。它往往指导着人具体的音乐活动。音乐观不仅是人认识音乐的心理过程，也包括人对音乐的态度和行为。

音乐观包括每一个人对音乐的知、情、意等各种心理活动的全过程，是个体音乐活动的最高调节装置，也是音乐个性倾向性的集中表现。它影响人的整个音乐个性。

音乐观分为唯美主义音乐观和现实主义音乐观。唯美主义音乐观是西方近代比较流行的音乐观，它以汉斯立克为代表。其音乐观为——音乐的内容就是乐音的运动形式。这是典型的唯美主义音乐观。他认为音乐的美“是一种不依附、不需要外来内容的美，它存在于乐音以及乐音的艺术组合中，是优美悦耳的音响之间的巧妙关系。它们之间的协调和对抗、追逐和遇合、飞跃和消逝，——这些东西以自由的形式呈现在我们直观的心灵面前，并且使我们感到美的愉快”。瓦格纳是现实主义音乐观的代表。他的歌剧音乐是建立在现实主义音乐观基础上的，其“无穷尽旋律”的音乐理论把音乐一切固定形式都化成无形状的、感情陶醉的回响。舞台一切奇妙的、丑的、美的角色及其音乐形象在瓦格纳笔下，都变得生龙活虎，充满个性和情感，令人回味无穷。



第五章

音 乐 感 觉

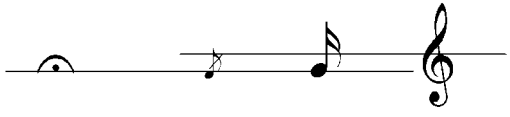
◎音乐感觉阈限
◎音乐听觉
◎音乐对比

第一节　什么是音乐感觉

一、音乐感觉的定义及作用

音乐感觉是音乐及其相关事物直接作用于人的感觉器官，在人脑中产生对音乐及其相关事物的个别属性的反映。

在日常生活中，人们时刻都接触到各种各样的令人愉快、令人心碎、令人激动的音乐。这些音乐或直接作用于人的各种感觉器官，或间接调控人的各种情绪和情感，进而产生各种美妙的、难以言传的音乐感觉。例如，我们听到音乐，看到乐器，摸到琴弦，我们的内心能感觉到音乐的立体的形象。同时，我们演奏、演唱时，也能感觉到自身的姿势和运动速度，感觉到内部器官在进行音乐活动时的舒适、兴奋、疲惫等等。但



是，不论是这些对外界音乐具体的感受，还是内部的、生理的音乐心理活动的具体感受，这些音乐心理现象并不反映音乐客观事物的全貌，而只是对音乐个别属性的反映。

音乐感觉是一种最简单的音乐心理现象，只有通过它才能分辨、意识音乐的各种属性，感知音乐的节奏、音色、音高等等；只有通过它才能了解演奏音乐的最佳运动姿势和运动速度。音乐判断、音乐想像等一切比较高级、比较复杂的音乐心理活动，都是在音乐感觉的基础上产生的，音乐感觉是我们认识客观音乐对象的第一步，也是我们不依赖于外部物体而仅通过自己内心获得的一种音乐初步印象。它也是音乐认知的初级心理感觉过程。

二、音乐感觉的过程

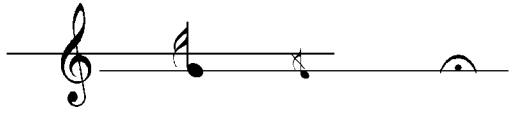
音乐感觉是一种对音乐对象感知的过程。音乐对象客观存在于人们的日常生活之中，并直接作用于我们的感觉器官——耳、眼、手和大脑，后者产生神经冲动，经传入神经传向中枢神经系统，进而引起音乐心理反映过程。

音乐感觉包括三个主要环节：

1. 音乐对个体感觉器的刺激过程。
2. 音乐信息传入神经的传导活动过程。
3. 中枢神经系统在音乐信息传入后的活动过程。

音乐对象直接作用于感觉器官的三个环节相互影响、相互促进，从而产生了音乐感觉现象。

音乐感觉活动的第一个环节：作用于人体感受器的外部客观音乐对象叫音乐刺激物，它往往以物体声波振动或音乐的书面符号形式出现。它对感受器施加的影响叫音乐刺激，大多数的感受器对音乐的刺激感受性特别高。比如，耳朵对



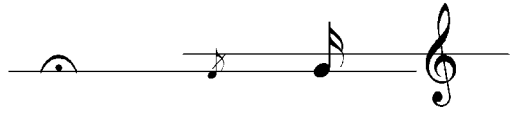
声波振动的感受特别灵敏，而对光波的变化、对音乐物体运动感受却不如眼和手。但是，也有一些感受器对两种或三种形式的音乐刺激能量感受特别高。大脑不仅感受外部音乐信息，也感受与之相应的内部的声音信息、内心音乐独白等等；不仅感受耳、眼、手等传回的音乐刺激能量，也感受自己声带振动对音乐刺激的联想变化。

由音乐刺激引起感受器产生相应变化的整个过程，叫音乐刺激过程。音乐刺激过程的实质是个体感受器把音乐刺激能量转化为神经冲动和信息传动的过程，音乐刺激对人的音乐感受器官影响能量越大，则神经冲动越强，反之越弱。

音乐感觉的第二个环节是传入神经的活动，它把由音乐引起的神经冲动传递到大脑中枢，各种音乐感觉的神经通路有长有短，但传递的都是生物电波。比如，耳朵听到外部声音后由声波震动耳膜导人大脑，由于导入较短，所以耳神经比手神经导人的音乐震动波要快，然而，这种传导不管是生物电的编码还是生物化学介质编码都受强弱大小影响，在传导过程中都可能有所损失。

有时，这种传导并不是单向的而是双向的。比如，耳朵听到音乐导入大脑转化成编码指令，再导入耳朵自动调节，这种传导是双向连续传导过程，也是一种自动反馈调节过程。这种传导，使大脑最终感觉到的音乐形象更清晰、生动、完整。

音乐感觉的最后环节是神经过程转化为生动形象的过程，这是一种大脑收集音乐信息，进行加工、比较、编码、存放、比较的过程。比如，当人们听到肖邦的《小夜曲》时，大脑收集到一组缓缓流动的音符后，会迅速进行编码加工，并使这种感觉和曾经接触过的视觉印象——低低的云、缓缓吹过的风、欧式小屋等进行感觉比较。有时，也会和一些其他感觉进行比



较，最后加上一些类似感觉的标签，放入记忆库中。这种过程，就是音乐感觉的最后主观形象建立过程，也是音乐感觉的完成过程。

三、音乐感觉的种类

音乐感觉是个体感受音乐特点的反映过程。音乐感觉可分为外部音乐感觉和内部音乐感觉两大类。

1、外部音乐感觉

外部音乐感觉也称外部乐感。在外部音乐刺激下，个体通过外部音乐感受器——耳、眼、手、面部表情等器官感受音乐属性并调节、反馈大脑音乐刺激，且作出协调反映的音乐感觉过程。

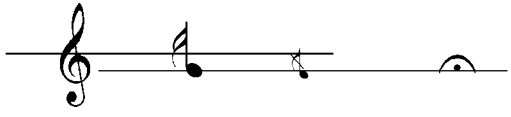
2. 内部音乐感觉

内部音乐感觉又称内部乐感。在内部音乐编码刺激下，个体感受器包括大脑、大脑与外部感觉器官间的神经通道等主动感觉判断音乐属性，并使之与其他感觉联系，特别是情感、意志等相联系的过程。

四、音乐感觉与个性的关系

普通人的音乐感觉生理机能，特别是童年期，其外部乐感基本相同，所不同的只存在于内部乐感。随着音乐实践对音乐感受器官的要求不同，人们的音乐感受能力就表现出了个性差异。比如，喜爱唱歌的学生，吐字、发声可能清晰、圆润，但不喜爱歌唱的学生，其发声却可能显得苍白而生硬。

音乐感觉能力的提高与人的音乐活动和音乐学习、音乐感觉培养有关。音乐感觉的变化，可以影响大脑皮质结构的变比。比如，大脑皮质细胞的树突密度，随音乐刺激量的丰富



多彩而增加，刺激不同而感受不同，大脑皮质树突的构成自然不同。所以，音乐感觉的形成，特别是内部乐感的形成，离不开个体音乐个性及其丰富的生活经历和敏慧多变的音乐联想。在音乐教学中，教师和家长应该特别注意培养孩子们的音乐感觉能力。

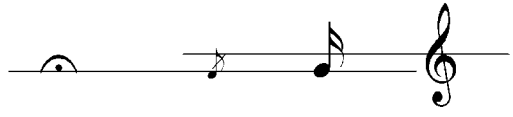
第二节　音乐感受性及其测定

人的音乐感觉器官对音乐刺激的强弱及变化等感觉能力，叫音乐感受性。音乐感受性的大小是用音乐感觉阈限的大小来测定的。音乐感觉阈限指能够引起音乐感觉的持续，有一定时间并有一定强度的音乐刺激量。所以，能够测定引起人对音乐刺激量的大小感受，就能够测定出个体音乐感受性的大小。

每一种音乐感觉都有两种类型的音乐感觉阈限和音乐感受性。绝对音乐感受性和绝对音乐感觉阈限；差别音乐感受性和差别音乐感觉阈限。

一、绝对音乐感觉性和绝对音乐感觉阈限

我们人类并不能感觉到世界上所有的声音。因此，我们若不借用外力，是听不见室内柜子里小虫擦翅膀的声音，也感觉不到电波的声响。如果要产生音乐感觉，音乐刺激就必须达到一定的量，而那种刚刚能引起人的音乐感觉的最小音乐刺激量，叫绝对音乐感觉阈眼。那些不能引起绝对音乐感受性的音乐刺激，则肯定处于音乐感觉阈限之下，不能被音乐意识感受。因此，绝对音乐感受性是指人能感觉出最小音乐刺



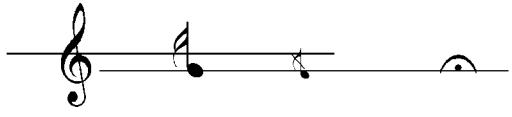
激量的能力。绝对音乐感受性越强，绝对音乐感觉阈限就越小，所以绝对音乐感受性和绝对音乐感觉阈限在数量上成反比关系。例如，一个音乐家如果不仅能够感受别人不能感受到的音乐情感，而且能够听见比别人弱一倍的声音，并能迅速抓住其音高、音准、节奏，那么他的音乐感觉和听觉阈限就比普通人小一倍，也就是说，起码他的音乐听觉感受性就比普通人大一倍。

音乐家的绝对音乐感觉阈限因音乐刺激的不同及个体身体状况差异也有区别，这是正常的。比如，白天喧闹的大街上或静静的夜里，街边楼上飘下的丝丝小提琴声对任何一位音乐家来说，不同时间和地点的音乐感觉阈限也肯定不同。

二、差别音乐感受性和差别音乐感觉阈限

当音乐刺激引起人们的音乐感觉时，如果音乐刺激量在某些方面发生了变化，并不意味着所有的音乐变化都能被外行觉察发现。例如，在有数百支竹笛的齐奏中，加入一支音色相异的竹笛演奏，一般人是难以感觉出来的。但是，专业指挥却能敏锐地捕捉到那不谐和的笛声。如果增加到三支、四支或者更多音色相异的竹笛，普通人就能感觉到乐曲中两种音色及音高、节奏的差别了。

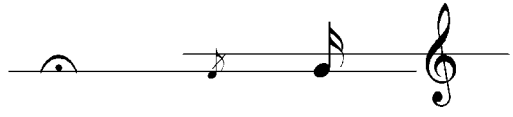
这种在感觉上能够觉察出同类音乐之间最小差别量的音乐感受，就叫差别音乐感觉阈限。对这种最小差别量的音乐感觉能力，叫差别音乐感受性。乐队指挥、电台录音师的差别音乐感觉阈限一般较低，其差别音乐感受性比较强。差别音乐感受性和差别音乐感觉阈限也成反比关系。



三、音乐感觉阈限的测定

音乐感觉阈限的测定有多种方法，通常把这些方法称为音乐心理物理测试法。在音乐心理物理测试法中，最简单的方法是最小变化法（也叫限量限度法）。即把各种音乐刺激按音量大小、音色对比度大小、节奏对比度大小排列成系列，由上行或下行，由大到小，或由小到大多种方法向受试者呈现。上行或小对比度向大对比度呈现时用“ + ”表示，开始的音乐刺激强度远低于音乐感觉阈限，让受试者觉察不到，然后依次递增，直到被试者产生音乐感觉为止。此时记下的音乐刺激量，代表受试人的“音乐感觉出现阈限”。在下行或由大对比度向小对比度呈现时用“ - ”表示，起初的音乐刺激强度在音乐感觉阈限之上，让被试者清楚可知，然后向下递减，直到被试者音乐感受消失为止。此时记下的就是“音乐感觉消失阈限”。为了消除期待误差和音乐习惯误差，一般应上、下交替进行。绝对音乐阈限是“音乐感觉出现阈限”和“音乐感觉消失阈限”算术平均数。

下面，以测定音高的绝对感觉阈限为例，实验开始前提示被试者以肯定的“有”或“无”回答他听音时的判断，主试者从 24 周/秒开始，逐渐降低，14 周/秒时被试者告“无”。此后当听音阈限落在 15 周/秒与 14 周/秒之间，取 14. 5 周/秒为消失阈限（T）；然后又从 1 周/秒开始逐步递增，在 15 周/秒与 16 周/秒之间由“无”变为“有”，出现音高产生阈限（T）为 15. 5 周/秒。然后再交替反复上下进行测试，直到音乐听觉阈限相对稳定，最后将 T 值相加，得出平均值（M）为 14. 5 周/秒。所以，心理学家认为普通人对音高的绝对感觉阈限为 14. 5 周/秒左右。笔者采用不同的乐感阈限测定法测试学琴儿童



音乐乐感曾获得满意效果。它是音乐的刺激法和适应法的结合。（见下表）

音乐乐感阈限测定表

音乐适应法	音乐刺激法	合计
音响适应阈限 +（- ）5	音响刺激阈限 +（- ）5	+（- ）10
节奏适应阈限 +（- ）5	节奏刺激阈限 +（- ）5	+（- ）10
音色适应阈限 +（- ）5	音色刺激阈限 +（- ）5	+（- ）10
音准适应阈限 +（- ）10	音准刺激阈限 +（- ）10	+（- ）20

笔者发现，音乐感觉阈限往往受多种生理和外界因素影响。方法不同，音响刺激作用的长短以及音响刺激强弱不同，受试者动机、态度不同等都会影响音乐感觉阈限值的测定。所以，音乐学院和各类音乐学校，对音乐学习者的音乐感觉阈限的测试，一定要根据学校或教师自己的条件，选择统一的指导用语，选择统一的测试方法和音乐刺激物，并对不同专业学生采用不同的音乐感觉阈限测试法。这样才能因材施教，从而迅速提高学生学习音乐的兴趣和音乐心理素质。

第三节　音乐听觉

一、音乐听觉反映

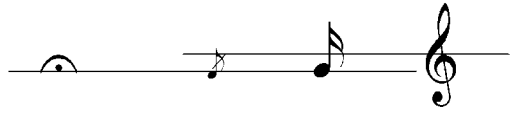
音乐听觉不仅是个体对音乐声波物理性质的心理反映，也是个体对音乐语言是否理解的心理反映。人的耳朵适应音响的刺激是 16 周/秒 ~ 20000 周/秒，音乐听觉不但对音高、

响度、音色和节奏有区别能力，而且对音乐语言、音乐形象有分辨能力。音乐听觉是个体对有一定音高、音色、节奏的声波及一定含义的音乐音响的心理反映。

音高指人脑对通过耳朵捕获到的声音的振动频率高低刺激反映。普通声音的高低由发音体振动频率决定，振动频率越高，听到的声音越尖，即声音越高；振动频率越低，听到的声音越粗，即声音越低。在音乐听觉中乐音的高低不完全以声波频率为标准，而是以调式主音为依据，每个音有自己相对的位置。但是，在打击乐音乐中，同一乐器的高低，有时仍以发音体振动频率为标准。所以，在音乐听觉中，乐音高低和击乐噪音的高低从本质上讲，概念不完全一样。

响度指大脑对人耳听到的音乐的音量强弱判断。一般声音的强弱由声波振幅决定，声波振幅越大，声音强度越大，反之越弱。在音乐中，乐音在听觉上的强弱是相对的，不以乐音声波本身振幅为标准，而是以调式音乐中整个背景音乐或欣赏环境、感受者个体心情的好坏等因素为参照物。所以，心理因素和背景音乐干挠越小，则音响感觉越强，反之越弱。

音色指大脑对不同发声体所发出的不同质感的声音判断，它由声波的波形所决定。例如：打击乐锣鼓和弦乐二胡由于发音体不同，音色肯定不一样。另外，黑管和唢呐都是管乐，即使音高、音响一样，我们仍能分辨出两者一个柔和、沉静，一个高亢、奔放。在音乐演奏中，同一乐器有时也能奏出不同音色的音，这往往依靠演奏者调节演奏乐器的音位、力度、节奏等方式。而在音乐欣赏中，好的音响，不但能较真实地表现乐曲音色、节奏、力度等变化，有时还能强化、修饰乐曲音色、节奏、力度等变化。所以，音乐发烧友往往对音色、音响要求特别高，让一般欣赏者瞠目结舌。其实，这是音乐心理对

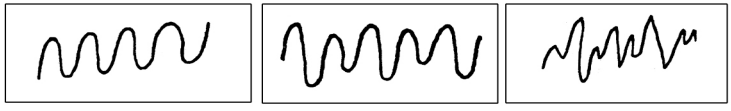


音乐音响追求完美的正常表现。

纯音是人脑对最简单的声波反映。从物理角度看，纯音是单一的正常曲线形式振动（见图 A）。音频信号发生器和音叉都可以发出纯音。由不同频率和振幅的纯音混合而成的声音叫复合音。和弦音是复合音，它最接近平常听到的声音。不管是哪种和弦音，这些声音，几乎都是复合音。所以，在音乐中，往往和弦音更容易被耳朵接受。

乐音和噪音主要是音的波形和音波振幅的周期性不一样（见图 B、图 C）。乐音是有周期性的声波振动。噪音是不规则的声波，无周期性。音乐中噪音一般不超过 85 分贝，否则会影响听觉的健康。

图A 纯音声波振动曲线　　图B 乐音声波辰动　　图C 噪音声波振动



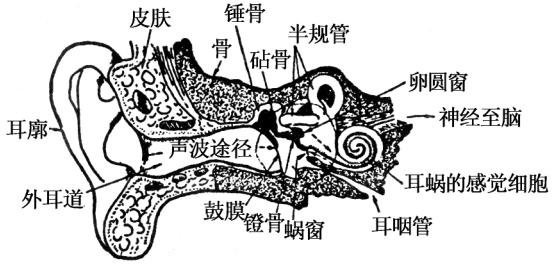
二、音乐听觉的生理机制

（一）音乐传声结构的生理特点

耳由外耳、中耳、内耳三部分组成。外耳包括耳廓和外耳道。中耳由鼓膜、鼓室和听小骨组成。内耳由前庭器官和耳蜗组成。耳蜗形似蜗牛壳，是一个蜗轴盘旋两圈半的骨管。骨管内由骨质螺旋板和基底膜分隔成上、下两半，上半叫前庭阶，下半叫鼓阶。前庭阶通向中耳的小孔叫卵圆窗，鼓阶通向中耳的小孔叫蜗窗，耳蜗内充满淋巴。听觉细胞排列在基底膜上，细胞上有盖膜。

耳廓起收集声波的作用。它是声音的入口，声音进入耳廓，经外耳道撞压鼓膜，引起三块听小骨（锤骨、砧骨、镫骨）的

机械振动，从而把声波的压强振动传向卵圆窗，推动耳蜗中的淋巴振动在液体中传导，最后传入中耳的蜗窗。振动进入蜗窗后，当耳蜗内淋巴液振动，基底膜就发生振动。基底膜振动又引起基底膜上毛细胞（听觉细胞）与盖膜振荡冲击，引起细胞兴奋，产生生物电，通过听觉神经把音乐信息传向大脑。这就是声波传导的全过程。



此外，声波还可能因为人体旋转、震荡、脉跳和声带震动等通过颅骨直接传入内耳，这叫声波的骨传导。声波骨传导与声传导不同，在正常生活中，自己的发音和歌唱一般是通过骨传导进入大脑的，听惯了自己骨传导的声音，突然在录音机或电视中听到由声传导进入大脑中自己的声音时，往往觉得陌生，这正是两种不同传导方式引起的听觉差异。

（二）音乐心理中听觉现象的生物感受

听觉感受主要通过耳蜗即内耳的听觉细胞兴奋，刺激大脑皮质产生。人的平衡觉感受器刚巧在内耳，也叫前庭器官。前庭器官包括内耳的椭圆囊、珠囊和三个半规管，椭圆囊和珠囊内有耳石和平衡感受细胞。这些感受细胞的纤毛穿插在耳石膜内，耳石滚动，刺激听觉细胞兴奋，经前庭神经传导入小脑，引起姿势调整以保持平衡；同时，传入大脑，产生位置变化

感觉和速度感觉。所以，不管是声传道或是骨传道引起的内耳振动，必然引起前庭神经兴奋，而音乐听觉正是建立在内耳这种特殊的构造上，在感受音高、音色和响度、节奏的同时，产生位置和速度的感觉。

平衡觉和视觉、内脏感觉也有密切的联系。当前庭器官受到音乐的刺激时，大脑仿佛看到视野中的物体在移动，人如痴如醉，有时还会产生晕眩感。这是三条半规管位于三个互相垂直的平面上，每一条半规管都有一个像茶壶肚子一样的部分，叫管膜壶腹，它里面有感受细胞。当平时头部作旋转加速运动时，半规管中淋巴刺激细胞产生生物电，通过前庭神经传入中枢和大脑某一区域（外蕾氏回），而这一区域也是视觉神经导人大脑的区域。所以，当音乐刺激内耳同一部位时，管膜壶腹内感受细胞往往受到处界刺激导致兴奋，从而将生物电同样导入大脑皮质视觉投射区，产生身体在空中自由旋转，眼前景物频频更换的感觉。这就是听觉的生物心理感受现象。

（三）听觉现象的物理感受

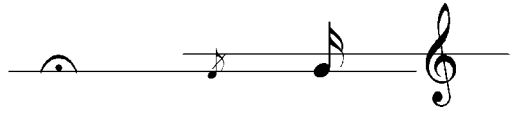
人能听到的声音的频率最高不超过 20000 赫，最低不超过 16 赫，在这个范围内，对 1000 赫附近的声音具有最强的感受性。对 500 赫以下、5000 赫以上的声音需要特别训练才能被感觉。听觉不仅与声音的频率有关，还与强度有关。当音强超过 140 分贝时，所引起的不再是听觉，而是感到不舒服，会痒或发病 ;长期处于高分贝下，耳朵听觉会明显受损。因此戏曲学校打击乐班学生，平时练习时，必须用棉球塞耳。因为在长期高分贝的锣、钹刺激下，他们如不注意保护，就会听力下降。在川剧高腔传统的教学中，某些不科学的发声训练，不但导致声音撕裂，而且黄腔走板也无不与听觉损害有关。所

以，在中国地方戏曲音乐改革中，特别是在川剧音乐改革中，调整不适合人音乐听觉感受的高分贝音响，降低打击乐和高腔发声中不合理的音响强度，把音响控制在 100 分贝或 80 分贝以内，是比较适宜的。

人的音乐听觉差别感受性是比较高的。当频率为 1000 赫，音强超过 40 分贝时，人能觉察到音的频率变化范围约为 0.3%，听觉的差别感受性与人的音乐实践有密切联系。比如，把八度音程分成比半音更小的音程进行感受，会发现音乐中半音音程非常丰富、美妙。因此感受半音音程的想法，很早就在一些勇于探索音乐美的人们心中闪现过。莫斯科音乐学院就有一架 1864 年创造的可弹出四分音程的钢琴，美国 1875 年费城博览会展出的一架“音响计”将四个八度等分成 670 份。乔治·艾夫斯家有一本赫姆霍尔兹（1821 年～1894 年，德国科学家和音响学权威）《音的刺激》的书，据说老艾夫斯花了许多时间考虑把半音加以改变。“他试制了玻璃杯发四分音和其他微分音程，在拉管上他也找到了生活中实有的音程，每当这时，他会把家人和朋友找来试唱，亲自感受一番。”他儿子说：“有一个印象，我记得很清楚，这事大约在 35 年前，我听惯了他弹钢琴曲，高声部旋律或经过句中嵌满四分音作为装饰，今天用钢琴弹奏同一首曲子，如果不加装饰音，就感到强烈不满足，若有所失。”（见《我最爱读的音乐故事》）显然，父亲对音响的兴趣，为儿子的音乐听觉创造了良好的实践机会，也让儿子有了潜移默化地领略音响差别美的条件，提高了儿子的听觉差别感受力。

另外，两个或三个声音同时传入耳朵，往往会产生几种情况：

如果双音或多音强度一样而频率不同时，我们会只听到



各音频率的差别，在听觉上产生拍音现象。视唱听音时，教师同时弹出 Do、Mi 两个强度一样的音时，我们会听到一种一升一降的起伏音，在音的尾部特别明显，这就叫拍音。没有经过训练的耳朵，有时根本分辨不出这是两个音。这种声音的混合，也叫复合音。如果频率相差越大，拍音越容易分辨出来。但是，如果两音或几个音中，一个音的强度特别大，则只能听到其中一个音，这叫声音遮蔽。在音乐中，声音的遮蔽往往会出现噪音遮蔽纯音，强纯音遮蔽弱纯音或噪音和纯音遮蔽语音等几种情况。所以，不管在音乐欣赏或是音乐演出和音乐教学中，必须注意减小噪音音响对乐曲整体遮蔽，注意避免伴奏音响过大，可能造成对演唱的遮蔽。在日常生活中，在家庭卡拉 OK 演唱时，特别应避免伴奏音响开得过大的习惯。

第四节　音乐感觉的相互作用

音乐对内耳的刺激，使这种刺激的感受性决定了音乐刺激性质。同一感受器接受到的其他刺激如前庭器官，三个半规管，以及其他感受器如内耳耳蜗基底膜及听觉细胞、耳蜗淋巴液等分辨音高、音色、节奏的机能状态，都会对音乐刺激的感受性发生影响。同一感受器如内耳接受的音乐刺激以及前庭器官、三个个半规管分辨平衡、旋转、运动的机能状态对音乐感受性发生影响，叫音乐感觉的相互作用。音乐感觉的相互作用有两种形式：首先是同一音乐感觉中的相互作用，其次是不同音乐感觉之间的相互作用。

一、同一音乐感觉中的相互作用

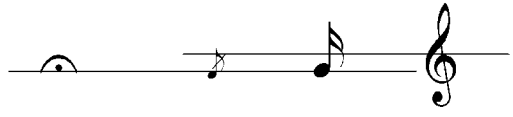
在音乐音响对音乐感受器官刺激中，音乐音响相互影响从而导致对音乐感受器的感受性降低或增强，这种现象叫同一音乐感觉的相互作用。例如，长期处于高分贝噪音中的人，听力会明显降低，而经常处于正常音乐刺激中的人，其听力、辨音力会明显增强。因为正常的音乐刺激不但不会使人内耳疲劳，反而会提高人内耳的听觉反应力。当然，人对音乐的感觉不仅有生理方面的感受，也有物理方面的感受。但音乐对人的刺激感受相互作用，通常表现为人体对音乐感觉的适应、疲劳和兴奋。

（一）音乐适应

什么叫音乐适应？

由于音乐刺激对感受器的持续作用，从而使音乐感受器的感受性发生适应变化，这种现象叫音乐适应。在人的同一音乐感受器中，由于音乐刺激在时间、数量和频率上持续作用，导致对后来的音乐刺激的感受性发生变化。音乐适应可以是耳的听觉适应，也可以是眼的读谱视觉适应；可以是手的演奏动作、运动适应。也可以是嗓子演唱、手指演奏的音乐情感适应。音乐适应有时能引起音乐感受器的感受性提高，有时也能引起音乐感受性降低和疲劳。比如，经常听轻音乐的人，其身心会得到锻炼，音乐感受性也会不断提高；而经常生活在高分贝酒吧等噪音演奏中的人，其音乐感受性会“麻木”，进而受损。

音乐适应力是人在长期进化过程中形成的，它对于我们感知音乐世界，调节自己的音乐情绪、音乐行为具有积极意义。例如：人在夜晚万籁寂静的环境中，或在狂风呼啸、惊涛



拍岸的环境中，音量分贝有时相差几千倍，听觉适应如果不能出现，人就很难感知世界，调节自己的情绪和行为。同样，演奏动作如果不能很快适应音乐对象变化的要求和感受变化，人就很难支配自己，更谈不上音乐表现、感知音乐世界等等。所以，音乐适应不仅对个体音乐学习、工作具有重要意义，而且对群体的音乐活动，对人类感知音乐世界，调节自己的音乐情绪和音乐行为都具有非常重要的意义。

（二）音乐对比

什么叫音乐对比？

音乐对比是人同一音乐感受器接受不同的音乐刺激，而使感受器的感受性发生对比变化的现象。这是同一音乐感受器中不同音乐刺激效应相互作用的表现。

音乐对比分为两类：同时对比和音乐的先后对比。几种音乐刺激同时作用于同一感受器，产生同时对比现象，这在听觉中表现很明显。例如，Do、Mi、So 三和弦同时弹奏时，Do 显得稳健有力，Mi 显得随意自得，So 显得高亢潇洒，成为和弦中的亮色。这亮色 So 是在 Do 音、Mi 音的对比影响下形成的，这种对比往往引起音乐感觉的兴奋。

音乐刺激先后作用于同一感受器时，会产生音乐的先后对比现象。例如，听了《春江花月夜》后，接着又听《二泉映月》，觉得前一首曲子相对太闹。听了川剧锣鼓《三锤半》，再听见多芬的《第五交响曲》，其“敲门音”，相对而言会觉得音的力度不够，这是音乐先后对比感受的不同。如果音乐先后对比时，前一感受如果总比后一感受强，往往会产生音乐感觉疲劳现象和音乐感受不满足现象。所以，在音乐欣赏中，音乐的先后对比刺激前强后弱，往往会引起音乐感觉的疲劳和不满足感。也在因为如此，一般来说作曲家喜欢在音乐结尾处

安排一些较强的音乐对比作为结束的尾声。

认识音乐对比的感受性有重要意义。在音乐创作中，各种音型、节奏、音色的设计，要考虑到音乐对比对心理的感受现象。在音乐演奏、演唱中，各种情绪调整、发音吐字的明暗交错，节奏的紧松快慢，要考虑到音乐对比对音乐心理感受刺激等现象。在欣赏音乐时，不同的心情，不同的环境必然也要考虑音乐对比对音乐心理的感受。比如，在抢收小麦时听紧张的进行曲比较符合音乐心理需求，这时能减少松松散散的感受，提高上作效率；而在工厂枯燥的劳动中、在产妇紧张待产的时候，欣赏一些轻松愉快的音乐则更好，因为此时能加强音乐轻松的对比感受，从而减轻疲劳，消除紧张感觉。所以，音乐对比对调节音乐感受是非常有意义的。

二、不同音乐感觉的相互作用

对音乐的感受，不仅决定于对内耳的直接刺激，而且还决定于个体其他器官同时感受到的音乐刺激，包括通过眼、手、身体等音乐感受器及其感受器的机能状态。比如，视觉和平衡觉感受器机能，以及眼、耳、手等感受器对音乐的觉醒的机能状态，在一定条件下，各种感受器可能发生相互影响、相互补偿。听到尖而刺耳的噪音，人会产生生硬、寒冷或痛的感觉，会用手遮挡耳朵、同时，其他感受器也会处于紧张状态；而温柔、轻松的音乐使病人心情愉快、疼痛减轻，也使其他感受器处于自然放松状态。所有这些现象，都是不同音乐感觉与不同感觉器之间相互联系、相互作用的结果。对于不同音乐感觉的相互作用，这里仅谈谈几个常见的现象：一是不同音乐感觉的相互影响；二是不同感觉对音乐感觉的相互补偿；三是音乐的感觉与联觉。

（一）不同音乐感觉的相互影响

在某些条件下，不同的音乐感觉可能发生相互影响。例如，经常读谱的人，一看见乐谱，耳边会自动响起乐曲的声音，听熟了某首歌曲的人会自动模仿这首歌；经常哼唱乐曲的演奏员，比不喜欢哼唱的演奏员演奏乐曲时要有乐感得多。所以，不同音乐感觉往往能相互促进，相互影响。虽然其中的具体规律还有待后来学者研究，但可以发现这样一些事实：对于任何一种音乐感受器来讲，某一音乐感受的增强，往往能提高其他音乐感受器的感受性；而某一音乐感受器的损伤。却并不能减损其他音乐感受器的机能，有时反而会加强其感受性。

（二）不同感觉对音乐感觉的相互补偿

当我们听见某些乐曲时，我们会“看见”转动的建筑、山川和河流，我们有时也会觉得正在“触摸”暖暖的太阳或冷冷的溪流；坐在影院中观看演出时，虽然明知音箱在耳的两过，却总认为音乐是从正中间画面上传过来的……所有这些现象，都是视觉、触觉和平衡觉在补偿音乐听觉的感受。同样，音乐听觉有时也会反过来补偿视觉、触觉等其他感觉。

各种感觉之所以能够对音乐感受进行相互补偿，其主要原因是由于各种感觉信息往往存放在大脑皮质的某一共同区域，当音乐感觉信息转变成生物电刺激或到达这一区域时，其他信息数码就会被激活，变成生物电释放出来。同时，感觉器会重新识别、组合这些感受到的电码，让不同感觉对音乐感觉进行相互补偿。

（三）音乐的感觉与联觉

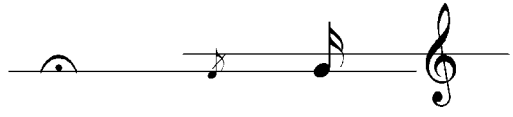
联觉，是指一种感觉器兼有感觉另一种感觉的心理现象，比如音乐的音色感觉兼有冷暖、远近、呆板、活跃、轻重等感觉，而音乐听觉本身也兼有远近、冷暖、呆板、活跃、悲哀、喜悦

等感觉。

音乐中的大小调，带有暖色和冷色的对比感觉。英国美学家德·奇曲卡分析研究了音乐大小调的情感“意义”后宣称：小二度代表心灵深处的男女之恋；小三度代表悲惨；大三度代表喜悦；增四度代表魔鬼力量；大七度代表强烈的渴望；大调上行表示活泼、外向、充满快乐；小调上行表示有外在的痛苦；小调下行表示内心藏有难言的剧痛。

另外，音乐中音量、音阶大小、级进对比，也让人产生由远到近或由近渐远的联觉。轻快的小跳音让人产生轻巧灵活的感觉，而保持音一连串出现，让人有沉重、呆滞的感觉。所以，在日常生活中，同一首乐曲，其对比的节奏、音色不一样，人的音乐心理感受因联觉不同，就肯定不一样。

因此，音乐家在设计乐曲和演奏乐曲时，往往会考虑音调、音色和节奏等对比与联觉的关系，根据个性音乐感觉不同，采用不同的音调、音色和节奏对比来表现音乐。



第六章

音 乐 知 觉

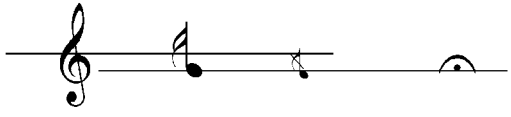
◎音乐知觉
◎音乐观察
◎音乐空间知觉
◎音乐时间知觉
◎音乐运动知觉

第一节　什么是音乐知觉

一、音乐知觉的定义

（-）音乐知觉是直接作用于感觉器官的各种音乐信息刺激在人脑中的反映

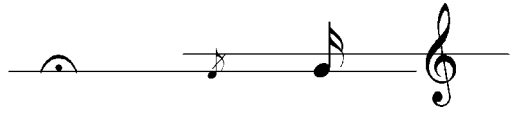
当我们欣赏音乐演奏时，不仅听到各种声音，还看到各种乐器的形状以及指挥者的动作，因而体会到一种激情。当音乐对象被导人大脑，并在我们大脑中展现出音乐的整体形象时，这就是音乐知觉。音乐感觉和音乐知觉有相同的特点，即它们都是音乐信息直接作用于人的感觉器官，在人头脑中形



成的形象。一旦音乐对象消失，音乐感觉和音乐知觉也就停止了。所以说，它们的共同特点是两者都是大脑通过感官对音乐刺激的直接反映。音乐感觉和音乐知觉也有区别。通过音乐感觉，我们只能获得音乐的个别属性，感受到个别音型、音高、音色及节奏对大脑的刺激；而通过音乐知觉，我们能获得音乐的整体形象，感知充满激情的音型和节奏组成的乐曲意义、乐曲整体形象。另外，音乐感觉反映的是音乐的个别属性，因此，一般只需个别感觉器官的活动就可以完成；而音乐知觉反映的是具有各种不同属性，并由各种色彩、形状、动作和音型节奏、乐段组成的乐曲整体形象，所以，在感知音乐时，往往需要调动各种感觉器联合行动，才能形成一个作品完整的音乐形象知觉。

（二）音乐知觉是以音乐感觉为基础形成的

没有反映音乐个别属性的音乐感觉，就不会有反映音乐整体形象的音乐知觉。音乐感觉越丰富、越精确，对音乐的整体感知也就越完整、越具体、越形象和越深刻。当然，在现实音乐生活中，孤立的音乐感觉很少出现。人们总是以音乐知觉的形式直接把握乐曲，感知音乐。乐感只是作为音乐知觉的组成部分，存在于音乐知觉之中，平时人们只是为了音乐教学和音乐研究需要，才把音乐感觉从音乐知觉中区分出来加以强调。比如说我们对音乐艺术气氛的理解，这实际上是对音乐艺术主观经验的觉醒，因为这些音乐经验本身是相当复杂的，是形容词所不能完全表达的。但是，常常有人把这种对艺术气氛的知觉仅仅归于音乐情绪，而忽略了我们主观的艺术生活比起音乐情绪有更加广阔的范围。事实上，我们的音乐自我认识——我们对生命及其相关事物的艺术觉察，并不仅仅是情绪化的，而是我们的心理对艺术整体的感知，我们将



自己生命中所遇见的大小事件通过音乐这种艺术去感知、去理解、去分享。试想，如果平时不了解自己的音乐艺术感知能力，仅仅想通过音乐情绪去理解音乐艺术，又怎么可能全面把握音乐艺术的整体形象呢？

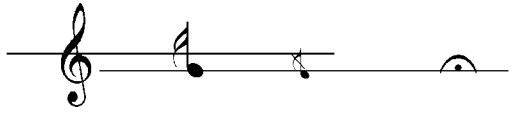
二、音乐知觉和音乐个性的关系

（一）人的音乐知觉既有共同规律性，也有人与人之间的个别差异

每一个正常的人都有音乐知觉，而每一个人的音乐知觉又都能感知音乐本身共同的形象特征。人们正是通过感知音乐这种固有的形象特征，并以此为媒介，彼此互相沟通和了解，认知共同的音乐现实。但是，在对同一个音乐作品进行感知时，由于受个性倾向影响，受音乐文化修养高低的影响，在感知同一个音乐作品时会显示出每一个人各不相同的音乐知觉特点。比如，一些心境完全不同的人，在听同一首古乐作品时，有的可能会挥泪三尺，有的却低头不语陷入沉思；也同样是这个作品，一些人可能会彼此浪漫牵手，相拥深吻，另一些人也可能无动于衷，左顾右盼而言他。所以，音乐知觉过程受个性倾向影响非常明显。

（二）音乐的需要和心境对音乐和知觉过程有制约作用

因悲伤而形成强烈音乐需要的人，对音乐的感知程度受其音乐需要的强烈程度和悲伤程度影响。音乐需要的不同，产生音乐注意不同；音乐心境的不同，产生的音乐感受方向和敏感度不同。另外，音乐兴趣不同，也影响音乐知觉过程。对于同一部正在演奏的作品，乐池里的演奏家显然不同于一般欣赏作品的听众，当然更不同于把音乐仅仅作为装饰享乐的人们。所以，音乐兴趣不同，观察音乐的角度既不一样，音乐

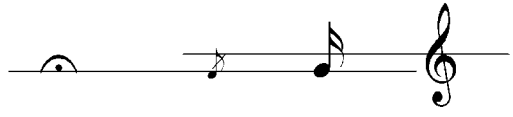


个性也不相似。

（三）音乐知觉过程表现出一些稳定的特点，显示出个体音乐个性差异

这种音乐个性差异在音乐知觉的精细程度、完整程度及情绪色彩等方面都能表现出来。比如，有的人强于音乐形象的概括，对音乐的整体把握性较强。他们只注意音乐作品的主要含义，不太注意其细节。他们对音乐的个别属性分析较弱，属于综合型音乐知觉的人。他们以普遍音乐爱好者较多。另一类人，其音乐知觉过分注意音乐的细节和琐碎的结构，对音乐的局部和细节感知清晰，但对音乐整体则感知较弱，这种人属于分析型音乐知觉的人。他们中初学作曲和学习演奏的人较多。还有一些人的音乐知觉兼有以上两种类型特点。他们既力求把握音乐全貌，又力求注意音乐细节，这种人属于分析综合型音乐知觉的人。他们中长期从事作曲和专业演奏、演唱的人较多。最后，还有一类人群的音乐知觉特点是混乱的、无组织的，但具有明显情绪色彩，这种人属于情绪型音乐知觉的人，多属音乐专业知识缺乏者。

总之，音乐知觉过程同音乐心理过程相辅相成。当我们意识并理解了乐曲时，音乐思维过程就自然参与了音乐知觉过程；当我们想用乐汇或其他音乐形象符号来表达音乐知觉的对象时，音乐语言——一种狭义的音乐语言活动又参与到音乐知觉的过程中；当我们对作品有一定的好恶或态度时，音乐知觉过程就带有了音乐情绪的成分；当我们力图完善自己的音乐知觉过程，力图完全掌握感知的音乐作品时，音乐知觉就带有了音乐意志的成分。所以，音乐知觉不仅仅是一种简单、孤立的音乐心理现象，它是与具体的人的整个音乐心理活动过程密切联系的。



第二节　音乐知觉的特性

音乐是世界上最善于变化、运动的艺术，它也是在一定的空间和时间中传播的艺术。音乐知觉，正是遵循音乐艺术本身的这种空间特性、时间特性和运动特性去感知的。所以，音乐知觉的特性既存在于时间、空间和运动中，便具有了以下几种特性。

一、音乐知觉具有选择性

世界上音乐是纷繁多样的，人不可能全部清楚地感知它，也不可能对所有乐曲及其节奏和音符都能作出反应。音乐知觉总是有选择的，以少数音型动机或节奏作为音乐知觉对象，对它们感知格外清晰，而对其余的音符、节奏则反映比较模糊。音乐知觉的这种特性，被称为音乐知觉选择性。

凡是在每一瞬间被我们清晰地感知到的音乐，是我们音乐知觉的主要对象。与此同时，被我们比较模糊地感知的音乐对象，就成为衬托音乐知觉主要目标的背景。比如，当我们听到贝多芬的钢琴曲《致爱丽丝》时，主旋律形象清晰而鲜明，好像就呈现在我们面前；而伴奏的旋律则好像退到它的后面，变得模糊不清。在戏曲音乐中，唱腔一出现，再美的伴奏也会退到唱腔后面，而成为背景音乐。音乐知觉中这种选择的主次关系，其实并不是固定不变的，它依主客观条件不同，有时会相互转换。以戏曲中唱腔和伴奏的例子来说，当我们特别去注意伴奏音乐时，唱腔有时也会成为音乐感觉中背景的一部分。在大多数情况下，音乐知觉的选择并不困难，但有

时也会遇到一些困难，如背景、结构、动静变化等等。所以，音乐知觉的选择难易，一般又取决于下面几个条件：

1. 音乐感知对象与背景的差别

音乐感知的主要对象与背景差别越大，选择越容易，反之越小。这些差别通常包括音色、节奏和音型、强度等差别。

2. 音乐感知对象结构组合的本身差别

音乐感知对象的本身结构对比差别越大，选择越容易，反之越小。这些差别通常包括音型、节奏在音程关系和时间上的接近组合和相似组合差别上。

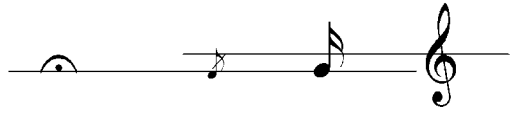
3. 音乐感知对象的运动动静差别

在音乐乐曲及节奏流动背景下，往往同一方向或高或低，或快或慢的乐音运动差别越大，越容易选择，反之越难。这些差别包括琶音流动、音阶滑行以及节奏的快慢差别。以上所有这些差异，正好构成音乐自身对人的音乐知觉的空间选择差异特征，并且不太受音乐个性的影响。

二、音乐知觉具有理解性

在感知音乐时，人总是根据以往的有关知识和经验来理解它，并试图用情感语言或哲学语言来描述。音乐知觉的这种被描述特性，称为音乐理解性。比如，对同一首乐曲，哲学家和艺术家感知、理解可能完全不一样。哲学家会根据他们的哲学知识和经验，用社会学概念把音乐称为高台教化的良药；而艺术家会根据他们的知识和经验，以纯艺术的观点把音乐称之为精神艺术的良药。但不管怎样，在音乐知觉中，理解性起了重要的促进作用。

首先，在感知一首乐曲时，与这个乐曲有关的音乐知识和经验越丰富，人对该乐曲的感知也就越富有内容；对乐曲的认



识理解越深刻，人对音乐的感知越准确。所以，理解能使音乐知觉变得更深刻。

其次，当一个不太懂音乐的人在听初学者演奏乐曲时，往往只能听到一些音型、节奏的片断，根本听不出乐曲弹得正确与否；而那些有一定音乐基础并对乐曲熟悉的人，则不仅仅能听出他弹得是否正确，还能发现其乐曲中某些前后的、细微的差别。比如，节奏、指法是否正确，手指敲击琴键的轻重是否适当等等。所以，音乐理解能使音乐知觉变得更加精确。

再次，当我们读谱时，Do、Re、Mi、So、Do 一出现，并不是一个音一个音去识记，只要看到 Do Mi So 几个音，虽然还没有看清曲调其余的音符，但由于对和声规律的理解，很快就能唱出并记住这个完整的乐句。所以对音乐的理解，能提高音乐知觉的速度。

最后，还有以下几个方面的情况值得注意，它影响对音乐知觉对象的理解：

（-）音乐知觉表述语言的丰富与否，影响音乐理解的发挥

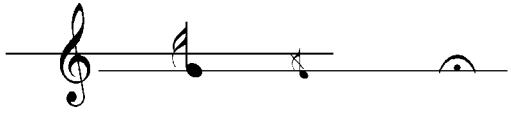
音乐知觉的表述，不管是文字或是音响符号，它的丰富与否都影响着人们对过去音乐经验的记忆。比如 Fa La Do Mi，对熟悉和声调式和英文 face 的人，肯定比不熟悉的人更容易理解。

（二）音乐实践活动是音乐知觉的基础

音乐实践活动任务不同，对同一音乐作品理解可能不同。例如，从事音乐初级教育和专业音乐演奏的人，由于音乐活动任务不同，对具体音乐作品的理解及其准确性的把握，肯定不一样。

（三）情绪状态影响理解的发挥

对同一首曲子，情绪状态不同，人们对它的感知理解也不



相同。例如，心境很好、充满希望时，听到乐曲后，总能感受到乐曲好的一面 ;而抑郁的心境，总让人体味到乐曲中令人伤感的一面。

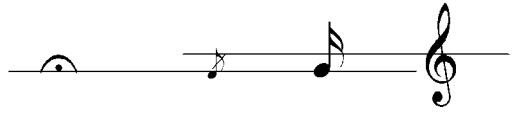
（四）音乐心理定势影响音乐理解的发挥

音乐心理走势也叫音乐心理觉醒，它指一种音乐心理的准备状态。这种音乐的心理准备状态，可以在刚刚发生过的音乐知觉影响下形成，也可以在较长时间内由某种音乐刺激作用形成。

三、音乐知觉具有整体性

音乐知觉的对象——音乐，具有不同的属性。它由音响、音色、节奏等不同的部分组成，具有运动、空间和时间等方面的特性。但是人们并不把它感知成许多个别孤立的部分，而是把它感知为一个统一的艺术整体形象、感知成一种音乐艺术的整体情绪。音乐知觉的这种特性被称为音乐知觉的整体性。

我们之所以会把具有不同属性、不同组成部分的音乐感知为一个统一的、形象的整体，是因为音乐的各种属性和孤立部分，从来就是有机地结合在一起的。不管是音色、节奏或音高、音响，它们都是在一定时间内、一定空间范围内，集结成一定的音程关系或节奏关系，并且通过具体的音响成为复合刺激。这种复合刺激的各个部分，既可同时作用于我们的听觉器官，也可以相继作用于我们的其他感觉器官 ;既可以只作用于同一个人的听觉器官，也可以同时作用于不同人的音乐感受器官。另外，如前庭器官、眼、手及其他感官都可以感知音乐刺激的不同特性。但是，不论在哪种情况下，复合的音乐刺激的各个特性，总会迅速统一成一个完整的整体艺术形象，在



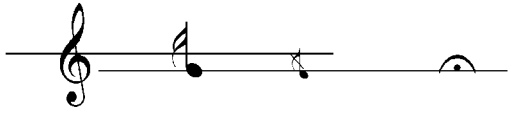
人的大脑皮质中出现。当不同的音乐信息变成生物电并传导入大脑后，大脑会自动加工处理，形成瞬时的连结系统。比如，听到某些乐曲或演奏某些乐曲时，虽然能感知某些音群和节奏群的变化、流动，但往往同时能唤起一种更鲜明、更复杂的音乐艺术形象，也可能会感觉到一种生动鲜明的音乐艺术形象。

但是，音乐中各部分在音乐整体知觉中起的具体作用又是不同的。比如节奏或音色，在乐曲中强调的强度不同，它们对音乐整体知觉的影响也各不相同。在戏曲音乐中，常常出现这样的场面：比武场上，打击乐往往在弦乐急速的跳音中成为节奏强度对比明显的背景音乐。当演员唱腔缓缓飘出时，人们却很难去注意击板或鼓的节奏点子是否撞车了。所以在音乐活动中，当感知任何一首乐曲时，人们都只抓住那些关键性的乐句、节奏，或最突出的旋律、特殊的音色、音乐形象，形成一个整体音乐知觉；而对那些个别细节或音乐中比较弱的部分，就往往被忽略或舍弃。

应当注意，在音乐知觉中这种音的刺激的强度大小，并不一定是指物理性质的强弱刺激，如音响、音频大小强度等等。而是指那种与人体音乐心理需要和现实生活中有直接联系的音的刺激，即使物理属性较弱，也可能成为音乐知觉中的强刺激音乐。音乐知觉的选择性和理解性决定了它有别于普通音乐感觉。例如，当一首乐曲由同一种乐器用高八度或低八度演奏，或者使用不同的乐器来演奏时，同样可以被清晰地作为一个音乐整体形象被再认、感知和再认识。

四、音乐知觉具有恒常性

音乐知觉的恒常性，就是指当外部音乐条件发生变化后，



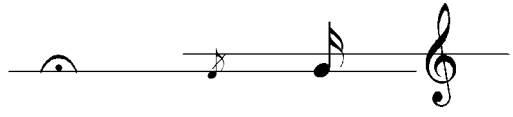
音乐知觉感知的音乐对象仍然保持其音乐形象的相对不变。不论一首乐曲是否在听者面前演奏，也不论演奏地方的远近；不论乐曲是用小提琴演奏，还是用钢琴弹奏，总之，人们感知乐曲的形象或情感并不会发生太大变化。因为音乐知觉的恒常性，主要是过去音乐经验的作用。当然，外界条件发生变化后，变化了的音乐刺激信息一旦与过去音乐经验中保持的印象结合起来，就使人能在变化的音乐条件下获得近似于实际的音乐知觉形象。因此，每个欣赏音乐或者学习音乐的人，对音乐知觉对象的知识经验越丰富，在一定条件下，就越有助于保持音乐感觉对象的恒常性。所以，每一个人的音乐空间知觉、音乐时间知觉以及音乐运动知觉经验，对理解乐曲，保持音乐感知的恒常性，都有举足轻重的作用。

第三节　音乐空间知觉

世界万物，都有形状、大小、远近、方位等空间特性。音乐空间知觉指人的心理对音乐的空间描述判断。它们包括了音乐心理的选择、理解等对音乐对象进行具体描述的形状、大小、距离以及立体方位等音乐知觉的判定上。

一、音乐形状知觉

物体形状一般是靠视觉、触觉、动觉来感知的。物体形状不同，在视网膜上形成的线条有尖直、方圆、软硬的区别，眼睛在观察时，眼球沿着物体轮廓运动而产生动觉信息电，传导入大脑产生物体形状知觉信息。同时，用手触摸物体时，也能产生尖直、方圆、软硬的形状知觉。音乐是运动的艺术，也是时



空的艺术，音色及音群节奏运动的尖直、方圆和软硬同样能产生音乐形象形状知觉。

通过听觉感知音乐的形状时，人是靠捕捉运动中乐音的变化差异而产生的生物电信息使之与平时视觉、触觉传导回的信息进行联系，这种联系是在日常生活中多次观察感受物体形状而建立起来的牢固联系。所以说，音乐形状知觉是大脑通过声音运动变化信息与视觉、触觉经验的一种联结。

二、音乐大小知觉

音乐的大小知觉也是靠视觉、触觉、动觉和听觉来感受的。在现实生活中，视觉、触觉、动觉以及听觉在判断物体距离、大小等各种情况时已形成紧密的联系，视觉、触觉、动觉和听觉很少在正常情况下单独感受和判断物体大小。所以，音乐形象大小知觉，也往往由下面几种因素决定。

第一，根据人与音乐对象距离远近不同、音乐形象大小不同判定，在相等条件下，视觉、听觉、触觉感受音乐形象与物体的大小成正比。物体大，视听形象大；物体小，视听形象小。所以，在音乐中，声音的大小一般也是判定音乐形象大小的基础。比如，在多声部音乐中，声音相对强一点的声部，其音乐形象往往感觉要比声部相对弱一点的要大一些，因此，相对而言，一般情况下音量大小在音乐中是音乐大小知觉判断的重要信息之一。

第二，根据人与音乐对象距离远近，其音乐形象感知的大小成反比原理。在音乐中，同一多声部旋律。处于远处，视听形象小，声音弱；处于近处，视听形象大，声音强。音响强弱不同而旋律形象相同的音乐，声音大小粗细不同，可能感觉远近不同，视听形象大小也不相同，甚至可能完全相反。

比如，当迫辽兹《仙女之舞》中优美的小提琴奏出 $\overset{\frown}{\dot{3}\cdot\ \dot{5}}\ |\ \overset{\frown}{\dot{1}\cdot\ \dot{5}}\ |\ \overset{\frown}{\dot{4}\ \dot{3}\ \dot{2}}\ \dot{4}\ |\ \overset{\frown}{\dot{6}\ \dot{5}\ \dot{4}}\ \dot{3}\ |$ 时，让人感觉小巧飘逸、婀娜多姿的仙女在轻歌曼舞。而圣桑在《动物狂欢节》中使用了同样旋律，但当这支曲调用低音提琴奏出时，立即让人感觉到笨重的大象在移动，憨态可掬。

因此，在音乐活动中，音乐形象大小知觉总是与人的音乐联觉紧密相连的，这需要动觉、听觉的辅助判断。只有在多种感官相互配合下，人才能保证音乐形象知觉的正确性。

三、音乐距离知觉

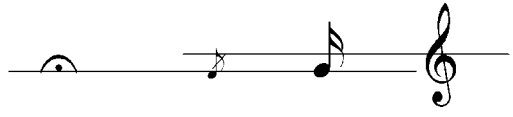
音乐距离知觉是人对音乐对象距离自己远近的知觉判断，这需要依靠以下一些线索：

（-）音乐形象的相对大小与距离

音乐形象的相对大小是音乐距离知觉的线索之一。如前面刚刚举过的例子，在我们感知不熟悉的音乐形象中，我们会通过平时的经验，判定强音好像离我们近，弱音好像离我们远。但是，对于相对熟悉的音乐形象判断则有所不同，当音乐中小鸟的形象和笨重的大象形象同时出现在音乐欣赏中时，如果情况刚好相反（听到鸟的叫声强，象的脚步声弱），那么，你便会判定前者离你近，后者则离你远些。

（二）音乐形象中间参照物的遮挡

在音乐形象和音乐感知两者之间的东西，叫音乐形象中间参照物。感知那些离我们远的音乐形象时，往往被音乐中间参照物部分地挡住。当我们把相对强一点的音乐旋律或音响作为参照音乐形象时，它们往往会遮掩那远处的声调或由远而近悄悄飘来的旋律。这种音乐中间物，或称参照音乐形



象是音乐距离知觉的一个线索。如果没有音乐的中间形象遮掩作参照，音乐形象距离就难以判断。正如飞机若不与云交错，就很难判断飞机的高度。所以说，有些人觉得单音音乐没有复音音乐形象层次丰富，也正是这个道理。

（三）音乐中形象的结构极差

音乐中形象的结构级差是音乐距离知觉的又一线索之一。所谓“级差”就是指音量、音色、节奏、旋律结构等在音乐中某种程度上的递增或递减对比关系。比如，当欣赏民乐《百鸟朝凤》时，你会感觉到鸟儿上下飞舞，有的越飞越远，越远越小；有的越飞越近，越近越清楚。这就是音量、音色、节奏、旋律变化的结果。在音乐中，随着音乐形象距离感的移动，又会产生远处鸟儿密集，近处鸟儿稀疏的音乐形象级差感。这种音乐的结构级差也是音乐距离知觉的线索。

（四）音乐形象的明暗和阴影

音乐形象中音色、音调的明暗对比也是音乐形象距离知觉的线索之一。在音乐欣赏中，对于乐曲形象，暗的部分觉得远一些，亮一点的部分觉得近一些。比如，在乐曲《日出》中，音乐完美地表现了一轮红日冉冉升起的过程。太阳本身虽然没有声音，也很难与发声物联系，但是，日出时太阳慢慢由低而高，光线由暗变亮，色彩由淡变浓等，用音乐的音色、音调对比手段来表现，则轻而易举。这种明暗对比，造成音乐形象感知的立体效果，也是音乐距离知觉线索之一。

（五）音乐旋律线条透视

同样大小的物体，离我们近，在视觉感受上占的比例就大，视像就大，变化也清楚；而离我们远的物体，在视像上占的比例就小，视像也小，形象就模糊。当我们欣赏交响乐中众多的旋律线条时，就像站在高速公路边，感受道路两旁许多延伸

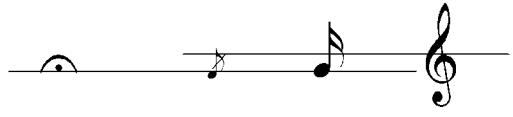
的线条。旋律音量大，对比大，就会感觉距离近 ;音量小，对比小。就会觉得距离远。音乐中众多旋律线条的组合、聚散和流动，都有透视效应，也正是基于这一点，音乐才可能让人感受到生动和被理解、被欣赏。

（六）音乐的运动视差感觉

任何物体的位置都会因观察者视差感知点的移动而移动，近物移动得快，远物移动得慢。这种现象也叫运动视差。比如，坐在火车上，近处的树木飞快移动，而远处的房舍、山脉却缓缓移动。在音乐中同样存在着这种运动视差形象。比如，贝多芬《月光曲》奇妙的和声明暗变化和主、副旋律的移动，让人清楚地感受到夜空中云慢慢地移动，让人清楚地感受到月儿时明时暗地变化。而正是通过对这些音乐中和声、音色、节奏、音高变化的速度对比，我们才能估计出各种音乐形象相对距离的线索。

四、音乐立体知觉

音乐文体知觉，即音乐深度知觉。它是人对音乐立体形象或两个音乐形象前后相对距离的知觉。除了音乐距离知觉的有关线索外，音乐的立体知觉主要靠双眼视差和双耳的音差感受相结合。正常人的双耳，构造是一样的，两耳之间有一定距离，并且各向一侧，当注意到前方一平面音乐音源形象时，两耳感受完全一样。如果将声源向左右两边移动，人就能立即感知其移动距离变化，形成视差补偿。如果要感知前后左右一大片发音源，两耳的立体交叉听觉感受作用就更大了。右边的音源音响变化右耳感受多些，左边的音源音响左耳感受多些，传回大脑，形成立体对比音响形象，这就是双耳音差判断。双耳音差判断是形成音乐立体知觉的重要线索。



在观察四周一大片音源景物时，或远或近、或前或后、或上或下、或左或右的不同音乐音响形象都会传入两耳，左右两耳音差不同，则音响、音色、节奏、旋律的传入时间、响度也不相同，这就产生了音乐形象的深度知觉。因此，组合音箱中左右音箱及环绕、后置、前置等音箱，正是运用了这个原理。在距离、音响度适宜时，就会让人产生音乐形象立体知觉。在现实音乐生活中，音乐形象立体知觉还往往受视觉验证，并与之结合在一起。比如，当观赏电影时，音响虽然在两侧，或只在某一边，但仍觉得是从正前方传出，仍觉得是立体交叉的音乐音响，这是因为听觉受视觉影响所致，如果闭上眼睛，便会立即判定出音源的正确方向。

五、音乐方位知觉

音乐方位知觉，即方向定位，是对发音体或音乐形象所处方向的知觉。例如上、下、左、右、前和后等等。

（一）音乐形象方位知觉的参考体

音乐形象物体的方向位置，只能相对地描述，因此，我们不能抽象地谈音乐形象方位，而只能指出它具体相对于另一音乐形象的方向位置，这被作为参照形象的音乐就是确定前一音乐形象的参考体。比如，有了鸟叫，才有了天空、森林，阳光洒照的形象方位，或高或低、或前或后。《森林中的杜鹃》用黑管吹奏 mi do 两个音在直接模仿杜鹃啼叫，而从头至尾的音乐主体却用类比方法，以浓密的和弦、暗淡的和声色彩，加上平稳的曲调、均等的节奏，描写了阴沉茂密的森林。这一切都源于一个标准。

应当注意，不仅音乐方位感知必须使用一个标准或参考音响才能确定。其他音乐知觉——音乐的大小知觉、音乐的

距离知觉、音乐的运动知觉、音乐的时间知觉、音乐的立体知觉等等，也都必须使用一个参照标准，才能作出判断。

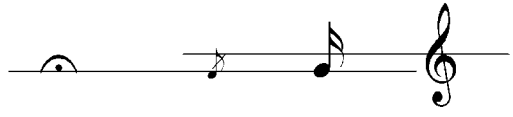
（二）音乐形象知觉方向定位

在正常环境中，人以视觉为主进行形象的方向定位。同时，辅以听觉、触觉、动觉、平衡觉等感官协同活动。在音乐中，当视觉失去判定参照物后，产生形象知觉主要靠听觉、动觉和平衡觉来判定音乐形象的上、下、左、右与方向。

主要用听觉感知音乐形象方位时，人往往习惯倾耳、转身，把耳朵对准音源方向，以便能更清楚地接收信息，寻找音乐形象。若音源来自不同方向，人的左右两耳的动觉、平衡觉就会自然协调听觉活动，向大脑提供信息，判定音乐形象方位。

（三）听觉的音源方向定位

对音乐形象音源的方向定位，需要双耳协同工作。从一侧来的声音，由于到达两耳的强度和时间上的差别，成为音源方向的定位的主要线索，因而与声源同侧的耳朵获得的声音较强，其对侧耳朵由于音波受头颅阻挡，得到声音较弱，这样，音乐形象就被定位于音源较强的一侧。国外研究表明："低频声音因波长较长，头阻挡作用小，两耳听到的强度的差别也较小。这时，判定方向主要靠两耳感受声音位相上的差别，即声波同一位相到达两耳时间先后不同而定。高于 300 赫的声音，两耳强度差别大，易于定位。两耳感受刺激的强度差是高频声音方向定位的主要线索。声速 344 米/秒，当声源向正中偏离 3°时，刺激两耳时差仅为 0.03 毫秒。人便能感觉声音偏向一侧。"（见《普通心理学》）这种时差越大，感受声音偏侧面越大；而时差越小，感受声音侧面的扇度越小。处于两耳轴线垂直平分面上的声音，到达两耳的强度差和时间差相等，难以



分辨其方向，所以人会转动头部判定音源方向。

声音的强度和时间差，在音乐形象的声音方向定位中，其作用既可以用逆听器验证，也可以用最简单的方式验证。即在一个相对安静的房间中，把时钟放在右侧，闭上眼睛，塞住右耳，此时可以清楚地感觉时钟之声从左方传出。

第四节　音乐时间知觉

音乐是空间艺术，更是时间的艺术。德国一位哲学家曾经说过："一切存在的基本形式是空间和时间。"音乐时间知觉是人脑对客观音乐现象的延续性和顺序性的反映。

一、音乐时间知觉的参考物

音乐时间本身，既没有开始也没有结束，从无穷尽的过去直到无穷尽的未来。因此，要计量音乐时间，必须以客现现象作为参考体。作为音乐时间知觉的参考标志有很多，但主要有以下一些标志。

（一）外界自然周期性现象

太阳的东升西落，季节的变化，早晨的鸡啼，傍晚的钟声……这一切都可以成为我们感知音乐时间、调节音乐活动的客观依据。从古至今，自然界的这些周期性现象对人计算音乐时间和调节音乐活动起过非常重要的作用。古代根据自然的周期性现象计算音乐时间，制定黄钟大吕，五声四调。今天，我们对音乐时间周期虽不严格计算，但仍以太阳的起落为参考，有规律性地安排自己的音乐时间和音乐活动。

（二）音乐计时工具

长期以来，人们对音乐表演时间和音乐活动都习惯用特定的计时器来作参考。在中国古代，常常是“一炷香尽曲音止”，人们喜欢在弹琴时点上一炷香。而今天，人们却喜欢用节拍器、钟表、日历来计算音乐时间和音乐活动时间。

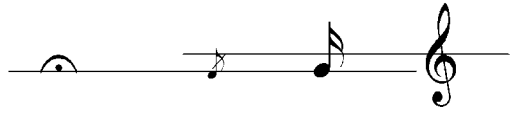
（三）人自身的节律可作音乐时间计时标准

人体自身的脉搏、呼吸、肌肉运动、心跳、呼吸运动等等，都可以成为音乐时间的计时参考标志。利用数数、击拍等节奏性运动，不只能计量音乐时间的长短，并且是很准确、很稳定的音乐计时标准。实验表明，在音乐训练中，让 5 岁 ~6 岁儿童通过数数击拍，能明显提高短时音乐时距知觉的准确性与稳定性，而无参照组儿童，其时间知觉仍不准确和稳定。所以，通常 5 岁 ~6 岁前儿童学琴时，教师在要求他们掌握较长乐曲时，都会首先要求他们击拍数数进行练习，否则，很难准确把握乐曲的正确节拍和节奏。

二、影响音乐活动的时间估计的几种因素

参与音乐时间知觉的感官有视觉、听觉和触觉。实验表明，听觉和触觉、运动觉，对音乐活动时间估计最为准确。听觉辨认时距最高限度为 1/100 秒，触觉辨认的最高限度为 1/40 秒，视觉时距辨认最高限度为 1/10 秒 ~1/20 秒。人对长时距的音乐时距估计往往不足，而短时距的音乐时距又往往估计过长，对 1 秒左右的估计则最为准确。比如感知长时间的音乐时，人往往不知不觉就过去了，让他说出音乐时间，如果没有刻意计时，就很难准确说出来。但有时 1 秒钟左右的音响或间息休止，人则能准确判断。

所以，影响人对音乐时间判断的因素，主要有以下几种情



况：

（一）音乐活动内容影响着人活动时间的估计

在音乐活动中，做紧张而有兴趣的事，觉得时间过得很快，所以会把这段时间估计得短。反之，如果不感兴趣，且无关紧要，或心烦意乱，就会觉得时间过得很慢，所以对这段时间，会估计很长。在日常生活中，孩子们对有趣的练习曲会主动反复练习；而对枯燥乏味的乐曲却如坐针毡，度“时”如年。

（二）个人情绪和态度也影响着人对音乐活动时间的估计

在欢乐的时候，觉得从事的音乐活动时间过得很快，音乐时间估计得也短。烦闷不快时，就会觉得音乐活动时间长。所以，孩子们心情愉快时，练习认真，可以练习较长时间，不觉疲倦。反之，则会很快感觉疲倦。

另外，在期待愉快时，感到音乐时间过得很慢；希望不愉快的事推迟发生，就觉得音乐时间过得快。因此，小孩子们在钢琴练习中，如果发现他们心情好，家长千万不要许诺练习后给予奖励，这样一来会适得其反，影响小孩子们的情绪和音乐练习质量。反之，当小孩子们偷懒时，则可以给予一定威胁或利诱。

（三）在进行音乐回忆的时候，对音乐活动时间的估计与情绪相关

音乐回忆同有趣的、欢乐的事联系时，觉得音乐活动时间长；单调乏味的音乐回忆，会觉得没什么值得回忆的东西，觉得音乐时间短。当然，这一切也与回忆时音乐联想的多少有关。

总之，人的音乐时间知觉由于外界和内部条件不同，其音乐时间知觉的个别差异明显，儿童最为显著。当然，音乐时间估计也可以通过人的音乐实践活动，在积累经验的基础上变

得更加精确。例如，有经验的音乐教师，不管当时个人情绪怎样，一般不用手表，也能准确地估计自己一节课所需时间的长短，并且能准确地估计学生练习曲演奏的时间长短。

第五节　音乐运动知觉

音乐运动是音乐的根本属性和存在方式。音乐运动知觉，就是指人对音乐及其相关事物在空间位置移动和一定时间内乐音移动速度判定的知觉。通过音乐运动知觉，我们可以分辨音乐及相关事物相对静止、运动，以及运动速度的快慢。

一、音乐运动知觉的条件

音乐运动知觉依靠许多主观条件和客观条件。

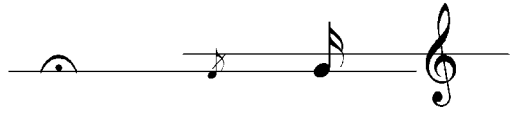
（一）音乐及相关事物本身的运动速度

非常缓慢和非常快速的音乐及相关事物的运动。人都能通过耳朵、眼睛、触觉等直接觉察出来。比如。调音师在调音时，弦音由低到高或由高到低，虽然变化非常慢。但仍能觉察出来。另外，音乐的节奏、音色、调性变化速度再快，对一个音乐家来说也能觉察出来。在音乐学院。音乐专业四年级学生对乐曲的节奏、音色、旋律、调性的分辨力就比低年级的学生强。

但是，超过人体正常感受力的太慢或太快的音乐运动，人则不容易感知。

（二）距离影响观察者对音乐及相关事物的运动知觉

距离，直接影响着人对音乐的运动知觉。音乐及相关事



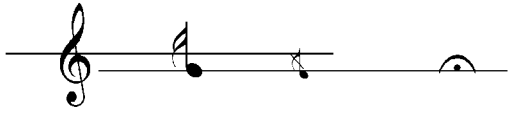
物在运动时的距离，对人的音乐运动感觉有影响，特别是当对象等速运动时影响更大。比如，在音乐欣赏中，两个不同速度运动的旋律，比两个同时运动而又没有一定对比的旋律更容易被识别出来。另外，一般音乐教师在观察学生演奏时，距学生越近，越容易看清楚学生的演奏动作是否规范。所以，音乐活动及相关事物离我们越近，越容易被知觉。

（三）音乐运动知觉必须有一定的参照物

音乐及相关事物的运动和运动速度快慢，都是相比较而言的。人在观察音乐形象及相关事物运动或运动的速度快慢时，都是以另一音乐形象或相关事物作比较。这个被比较的东西，就是音乐的运动知觉的参照物。例如，当乐曲中间声部运动较少，而高、低声部比较活跃时，我们会把高音部和低音部乐音运动的参照建立在中声部上，所以，能很快感觉到高低声部的运动。如果高、中、低声部都作同样运动，而节奏、旋律、音响也基本相同，我们就很难感觉出高低声部各自的运动了。当然，在多声部音乐运动中，可以把多声部音乐中任何一个声部作为参照物，这是正常的。在贝多芬《月光奏鸣曲》中，谁能说清楚在那流动的音乐中，是月亮还是云的形象在运动？音乐运动知觉参照物不同，认识自然不同。

（四）观察者本身的静止或运动状态

观察者自身也往往是音乐运动知觉的参照物。他的运动或静止状态以及对这种状态的自我感觉，也是音乐运动知觉的一个重要条件。比如获得《月光奏鸣曲》中月亮在移动的知觉，是建立在感觉自己在移动，这一参照物基础上。“月亮走，我也走，我给月亮背笆篓”，如果自己的平衡感觉能清楚地认识到自己和月亮是静止的话，那么移动的知觉不会产生。



（五）听觉及平衡觉也影响音乐的运动知觉

听觉对音响的大小判断，平衡觉对音乐方位的变化，也影响音乐运动知觉的质量。音乐及相关事物形象鲜明、生动，人很容易感知其运动变化，反之则不易感知。比如，坐在演奏厅或夜深人静的小河边，听觉和平衡觉没有受到干扰，可以清晰地感受乐曲的流动；而处于闹市或机器轰鸣的厂区，则难于完整地感知乐曲的流动。一个人如果既具备良好的身体条件，又具备完好的听觉和平衡觉条件，那么他就有了感受音乐及其相关事物的良好条件；如果他不具备完好的听觉和平衡感条件，那么感知音乐流动便成了一句空话。

二、人通过多种感官反映音乐及相关事物的运动

音乐是音响的艺术，也是运动的艺术。人通过多种感官观察音乐的活动，用眼睛感知乐器、音符、乐谱的变化，感知表演动作的运动位置、移动轨迹；用耳朵感知音色、音响、和声、旋律的运动变化；用平衡觉感知音响运动和音乐表演动作移动轨迹、运动速度等等。当人的眼睛和头部相对静止时，音乐表演在人的双耳和视网膜上会留下连续的刺激移动痕迹，通过大脑的分析，人能迅速感知音乐及相关事物的运动变化。所以，在听觉上，我们可以从《火车向着韶山跑》那由弱到强、由慢到快的乐曲中感知火车形象由远而近、由慢变快的运动。同时，坐在立体声的电影院里，我们也可以通过平衡觉，感知从左到右或从右到左的音乐运动。我们也可以感知在空中飞翔，在街边漫步，在麦浪上荡漾，在暴风雨中旋转，在草原上奔驰等等幻觉。

一般情况下，音乐的运动知觉是靠人的多种感官协同活动而实现的。但是，在欣赏音乐音响形象的活动中，视觉、知

觉在感受乐音形象运动时，实际上只是一种“假动现象”。因为视觉实际上可能根本没有物体动的刺激，而只是在听觉和平衡觉的记忆判断等条件下，通过脑电波感知音乐形象在运动，即“假动”。但是，在音乐其他活动中，特别是音乐表演、音乐教学等活动中，视觉却是感受音乐活动的重要感官之一。

第六节　音乐错觉

音乐错觉是人对音乐及相关事物的不正确知觉。在一定的条件下，人在感知音乐及相关事物时，会产生各种音乐错觉。

一、几种常见的音乐错觉

（一）音乐音响错觉

音乐音响错觉主要指非亲耳所闻，或虽有所闻，但是由于某些条件而仅凭听觉经验想像、判断等出现的音响感受判断错误。比如，没听过吹埙的人，仅凭书本或传言想像这种古代乐器的腔鸣声响，想像传言如风鸣声、如泉涌声。一这些都不是埙真实的音乐感觉。一旦亲耳所闻，会顿觉声响迥异，空谷回声，让人思绪万千。有时，人们在寂静的夜晚，听见森林中一群鸟的咕咕声音，总会产生琴弦拨动的感觉。这也不是真实的音响感觉，这只是借助音乐经验想像琴弦拨动的声音和少女缓缓弹琴的姿态，是凭经验对音响产生的错觉，也可以说是一种音乐音响幻觉。

（二）音源方位错觉

音源方位错觉指由于视觉干扰，影响人耳对音源的方位

感知，从而产生错觉。比如，坐在演奏厅后排，看见台上众多乐器演奏，总感觉声音是从前台方向传来的。但是，当我们一闭上眼睛，会立即发觉音响实际是从座位两边扩音器传出来的。所以，音源错觉是视觉干扰。其实从前面传来的声音根本不可能听清楚。

（三）音乐时间错觉

同一乐段，用同一时间奏完，有时觉得听了三天三夜，坐得腰酸背痛；而有时又觉得很不过瘾，刚坐下就听完了。这是人的心情、兴趣影响了人对音乐时间长短的判断，是人的音乐感受对音乐时间判断出现错觉。

（四）音响的声音大小错觉

音乐音响声音的大小错觉，主要是由于音响等外界参照物和内心感受的差异而引起。比如寂静之夜，远处飘来的丝丝琴声会觉得很响、很清晰；而白天，特别是身处闹市，虽面视街头琴师演奏，仍会觉得琴声太小，旋律、节奏不清晰。这就是音乐音响大小感知受外界环境影响而产生的音响感受错觉。

（五）音乐流动错觉

当某支乐曲在演奏时，哪怕是休止或延音，也会感觉乐曲在流动。特别是欣赏多声部乐曲。会有此起彼伏流动的感觉，这实际上也是一种音乐经验错觉，它不是音乐幻觉。音乐幻觉是在没有外界音响刺激感觉器时出现的一种虚幻的音乐知觉，而音乐流动错觉却是在外界音响刺激作用于感受器官时，产生的不正确音乐运动知觉。

二、音乐错觉产生的原因

音乐错觉之所以产生，有方方面面的原因。它是一个相

当复杂的现象，有主观产生的可能，也有客观条件的影响。总之，音乐错觉不是无缘无故产生的。

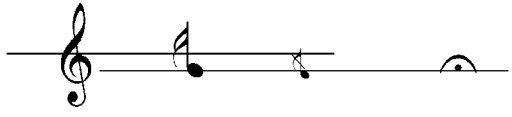
音乐错觉的产生，从主观上看，可能主要是受到过去的相关经验和个人的情绪、音乐心境等影响；不同的经验、情绪、心境会产生个体不同的音乐错觉。音乐错觉，也可能受其他感觉器官相互作用影响。比如，音乐方位错觉的产生，是由于大脑从视神经器官感受、捕获方位信息多于耳器官所致。因此，大脑在判断音源方位时。往往更直接依据视神经器官的经验，而大脑对距离、方位的变化知觉经验，则往往更多根据人的耳朵对音乐物体大小的描述来判定。所以，同样距离的音乐形象，声响越大越清晰，大脑会判断其形象巨大，会觉得离我们近，反之则觉得小而远。

另外，音乐错觉的产生，也不能排除客观环境影响。因为，音乐错觉产生的直接原因一般是由于被感知的音乐对象所处环境有了某些变化。即音乐对象在结构、所处背景（音乐对象的参照物）已发生变化，但人仍在按原来的音乐经验、音乐知觉模式对当前的音乐形象进行感知。

三、探究音乐错觉的现实意义

探究音乐错觉现象和产生的原因，对音乐理论的深入展开，对音乐实践的加强都有十分重要的意义。

通过对音乐错觉的研究，可以更加全面地了解人的音乐认识的产生条件、过程和特点。从而正确认识音乐及音乐心理产生过程，并在音乐理论上提高自己。另外，在音乐错觉方面进行进一步探究，可以帮助人们在自己的音乐实践活动中，采取措施来识别音乐错觉和利用音乐错觉，更好地为音乐实践服务。



第七节　音乐观察

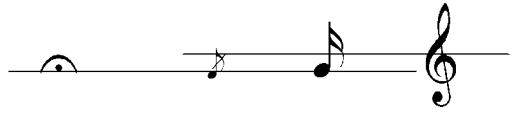
一、什么叫音乐观察

音乐观察是人有目的、有计划，比较持久地对音乐及音乐活动的一种知觉。它不但通过眼睛、耳朵去观察，也通过人体的其他感官去观察。

人在进行音乐活动时，音乐知觉有没有预定的音乐目的和方向性，是判断其音乐知觉是否是无意音乐知觉或有意音乐知觉的关键。

无意音乐知觉，就是事先没有预定的音乐活动目的、任务，也不需要音乐意志努力的音乐知觉。这种音乐知觉可以由外界事物的某些特点引起，也可以由其对象与人的音乐兴趣需要相符合所引起。比如，当无意中漫步于剧场，舞厅、商场，除了感受到眼前出现的琳琅满目、眼花缭乱的商品外，还会听到美妙的音乐，轻松的曲调。这种对音乐的感受是无意音乐知觉。如果有意步入剧场、舞厅或其他音乐场所，去观摩、调查等等，这些则是有意音乐知觉活动。它需要人付出一定的有意音乐注意和音乐意志努力。

音乐观察是有意的音乐知觉的高级形式。在进行音乐观察时，人要预先提出音乐活动的目的或任务，有时会拟出音乐活动计划，仔细观察音乐对象，从中寻找答案。当音乐教师在指导学生练琴时，会让他们一面观察演奏，一面解答问题，诸如“手指的姿势？”“什么节奏？”“容易出错的地方？”等等。所以，严格地说，音乐观察不是消极的音乐注意，而是有意的音



乐思维。用耳、用手、用心、用已学过的音乐知识重新认识音乐对象，实际上是一种音乐思维知觉。

音乐观察，在人类音乐实践活动的各个领域中，具有极其重要的意义。音乐研究、音乐创作、音乐表演、音乐教育都需要对所从事的音乐活动对象进行仔细的观察，需要获取一定的音乐感性认识，需要寻找其规律。中外著名音乐家之所以取得成功，大多数是因为他们具有极强的音乐观察力。

二、音乐观察力的几个必备条件

音乐观察力即人对音乐的观察能力。良好的音乐观察力必须具备几个主要条件：

（一）必须具备良好的音乐先天素质，其中包括敏锐的耳朵和聪慧的头脑，也包括丰富的音乐修养和经验

没有良好的耳朵、眼睛和大脑，就失去了音乐观察的基本条件。任何音乐观察，都必须通过一定器官去感受、去反映。音乐感受器的迟钝或变异，必然影响音乐观察的结果。音乐活动是音响震动的艺术，没有训练良好的耳和眼等感受器官，就不能正确观察音响震动的过程和结果。同时，没有训练有素的音乐思维能力和音乐知识组合能力，也无法综合判断音响震动结果的真实意义及价值大小。

（二）音乐观察必须有具体的对象

音乐观察，是一种有目的、有计划的音乐认识活动。音乐观察的对象是事先选定的。不同的音乐观察对象，有不同的音乐观察结果；所以，要获取预先音乐对象有价值的观察结果，必须始终保持对具体音乐对象的观察。这需要意志努力，是音乐有意知觉的高级形式。

（三）音乐观察过程必须是客观的

人的音乐感受一般是能够正确反映客观音乐对象的。但是，由于人的先天素质各不相同，加上在日常生活中音乐错觉可以在各种音乐知觉中发生。同时，在进行音乐观察的过程中，人往往根据自己的经历和音乐知识去理解，去解答问题，从而使音乐观察产生误差。因此，这就需要进行反复核对、对比，以便得到客观结论。

（四）音乐观察必须是辩证的

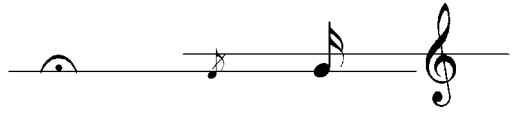
音乐与音乐之间，音乐与环境之间，音乐与人之间，是相互联系、相互影响，处于不断运动、发展和变化中的。对于音乐的观察，应该尽量采取灵活的态度和方法，运用联系、变化和发展的观点，尽量避免孤立、片面、静止和呆板地去观察。

（五）音乐观察必须目的明确，计划详尽，避免先入之见

音乐观察是有目的的音乐知觉。它从提出音乐认识的任务开始。有目的的音乐观察，并不等同于有目标的音乐观察。因为有时为寻找某一不明确目标的音乐观察，其实具有非常明确的音乐认识目的。音乐观察目的是音乐观察的前提。但是提出任务并不等于能很好地完成音乐观察任务。若想避免音乐知觉的偶然性和自发性，避免音乐观察的盲目性和主观性，除了必须具备良好的音乐素质外，详尽的音乐活动计划也是保证音乐观察能完满达成的关键。所以，在音乐活动中，任何有预见性的音乐学习计划和有探索性的音乐研究计划，不管是否具有目标性，都需要用丰富的音乐知识和认真的态度作出详细的计划，这样，音乐活动才能顺利实施。

（六）音乐观察必须具备一定的音乐相关知识和技能

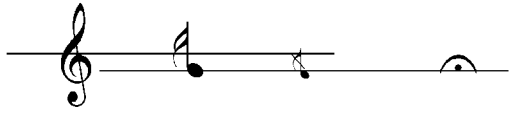
没有相关音乐知识和技能，就没有音乐观察的前提和基础。一个有经验的音乐家可以在小鸟的叫声中捕捉到美妙的



旋律 ;而一个门外汉听到的只是鸟叫,捕捉到的可能只是对鸟肉的香味和羽毛的色彩注意。音乐观察必须做好记录,音乐观察的过程也是对音乐信息收集和整理的过程。由于对音乐信息处理和音乐信息收集不可能始终同时进行,所以善于详尽、及时采集观察到的音乐信息,方能进一步对音乐信息进行加工整理,为音乐观察的后期工作打下良好基础。

(七) 音乐观察必须经过有计划训练才能逐步提高

良好的音乐观察是经过许多次的音乐实践和有计划、有系统的音乐专业训练而获得的。人不是生而知之者,任何优秀的音乐天才,必须经过专业训练,才能懂得怎样去进行音乐观察和怎样高效率地进行音乐观察。只有提高音乐观察力,才能迅速获取正确音乐感性认识,寻找到音乐活动的规律。从而走向事业的成功。



第七章

音 乐 注 意

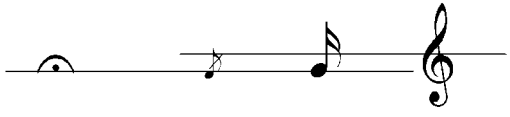
◎什么是音乐注意
◎音乐注意稳定
◎音乐注意力
◎音乐学习克服分心

第一节　什么是音乐注意

一、什么是音乐注意

音乐注意是人对音乐及相关事物有选择的心理集中。

音乐注意是一个常见的音乐心理现象。比如，学琴的学生上课时不但专心听课，仔细观察教师示范，认真模仿和试奏；而且当老师提问时，他们会聚精会律思考。这里讲的“专心”、“仔细”、“认真”和“聚精会神”就是一种音乐注意现象。这种在一定时间内只听教师讲、只看教师示范、只想教师提出的问题，就叫音乐心理注意选择或叫有选择的音乐心理指向。而这一切活动不仅有选择地指向于一定音乐对象，而且维持

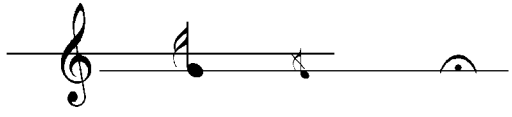


着这种选择，并且使音乐活动不断地深入，这叫有选择集中。由于这种有选择的集中，每一瞬间人的音乐心理活动就只能指向一定的音乐对象，而“忽视”其余音乐对象。

当然，音乐注意的对象既可以是外部音乐世界本身，也可以是人自己的音乐行动或音乐观。在同一时间，人只能选择注意少数音乐相关对象，而不能注意所有音乐相关对象。比如，在课堂上，学生聚精会神注意听课时，只能注意观察教师试奏，听教师讲课，而不能同时观察到窗外的鸟叫或同学的其他动作，也不能去听窗外或其他琴房传来的声音。另外，在回忆旧的乐曲时，我们只能记起少数的乐曲，而不能同时回忆所有的乐曲。这些少数被注意、被记忆的音乐对象，就是音乐心理活动有选择的集中的对象，而那些没有被意识或模模糊糊意识到的对象，就是未被音乐心理注意的对象。

因此，音乐注意总是音乐心理活动离开无关对象而对被选中的音乐对象的集中。被选中的音乐对象是音乐注意中心，其余的音乐对象或处于“音乐注意边缘”，或处于音乐注意范围之外。当然，音乐注意中心与音乐注意边缘也是经常发生变化的。新的音乐对象可能变为注意中心，而旧的音乐注意中心也可能会退到音乐注意的边缘，甚至完全不被注意到。

在音乐活动中，我们可以把音乐对象中的多种因素作为整体而加以注意，也可以仅对音乐对象的某一部分或某种属性加以注意。比如，在观察教师示范时，可以把教师和琴看成一个整体加以注意，也可以仅注意教师的指法或教师的讲解。在欣赏音乐时，我们可以把许多音调、节奏或旋律综合在一起，作为某一个完整乐曲来欣赏；也可以只注意乐曲中某一特殊音响、节奏、音色或旋律的处理。当我们这样注意乐曲时，音乐对象的整体或部分便清晰地被我们意识到了。



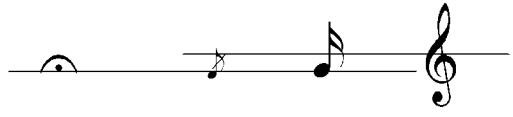
二、音乐注意是音乐心理活动的共同特性

音乐注意并不是一种独立的音乐心理过程，而是音乐感觉、音乐知觉、音乐记忆和音乐思维、音乐想像等音乐心理过程的一种共同特性。音乐注意力只是音乐心理活动的选择性集中，表现于音乐心理活动中。

任何音乐心理过程的开端，总表现为将音乐注意指向于当时音乐心理过程所反映的事物。但是，音乐注意并不反映某个特定音乐对象。因为人在注意什么时，也在感知着什么、记忆着什么、想像着什么、思考着什么。在音乐心理开始活动之后，音乐注意并不消失，它会伴随着音乐心理活动的全过程，保证音乐心理活动过程的顺利进行。在这里，音乐注意并不是音乐心理过程，它只维持音乐心理活动的指向。使这种活动不断深入。我们平时说的“注意音准”、“注意节奏”等等，并不是说音乐注意本身是独立反映音准、节奏的音乐心理过程，而是习惯把“注意演奏音准”、“注意演奏节奏”中的“演奏”给省略了的原因。

音乐注意不仅存在于人的音乐认识、音乐学习和音乐演奏过程中，而且人在对音乐的情感体验、意志行动中也存在着音乐注意，并且起着重要作用。比如，在体验悲伤的乐曲时，我们会注意那些引起悲痛旋律的音色、节奏和音乐形象；在演奏训练中，当遇到困难时，我们会注意着那些必须克服或准备去克服的音乐难点。所以，音乐注意贯穿于人的全部音乐心理活动中，无论何时，都离不开音乐注意。

另外，人的音乐心理活动总是指向于某一种与音乐有关的事物，不管是在清醒还是睡梦中，只要有音乐心理活动，就一定有音乐注意的对象和目标。我们通常说某人“音乐不敏



感”，其实并不是说某人缺乏音乐注意，而实际上是指某人没有注意应该注意的音乐对象，或只注意到其他无关事物上去了。例如，在音乐教学中。说某个人“跑神”了，其实并不是说他完全没有音乐注意，只是说他没有把音乐注意力集中到当前音乐的具体教学活动中来，而是把注意指向其他与之无关的音乐及相关事物上去了。

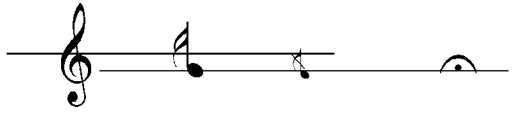
音乐注意在音乐心理活动中起着重要作用。它使音乐心理活动处于一种积极的状态，并具有一定明确指向。比如，当我们注意欣赏音乐时，思维便处于积极的活动状态，所有的感觉器官都尽力去捕捉注意指向的音乐信息。此时，我们就只捕捉与当前音乐欣赏任务有关的东西，而不为其他刺激所吸引。所以，我们的音乐注意清晰而准确。再如，演奏家全神贯注地演奏乐曲时，所有的感觉器官都尽力去表现乐曲、感受乐曲 ;音乐注意提高了演奏家对音乐的感受性，使他的音乐感知更细致，更生动，从而能够更完美地表现乐曲和艺术家自我。

总之，音乐注意不但能使音乐感受性提高，音乐思维清晰和情绪高涨，而且能够使音乐活动力量集中，音乐思维和肢体反应及时而准确。音乐注意在音乐心理活动中，对于音乐表演、音乐学习、音乐创作和音乐研究都是必不可少的东西。

三、音乐注意和个性的关系

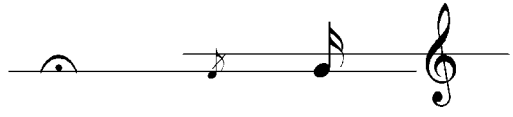
音乐注意是音乐心理过程的共同特征之一。一个人经常表现出来的音乐注意状态，可以充分表现出他的音乐个性特征。

根据每一个人对音乐的注意状态的不同，可以把人区分为对音乐敏感的人、不怎么敏感的人和容易分心的人。音乐注意细心敏感的人在音乐活动中做事处处留意外部音乐及相



关事物的变化，并且善于觉察自己内心和外部音乐世界的变化。而音乐注意不怎么敏感的人，在音乐活动中却不太注意外部音乐及相关事物的变化，对自己内心音乐世界和外部音乐世界的关系变化也不太在意。另外，音乐注意也明显受音乐个性倾向制约。人们的音乐理想、音乐信念和音乐观等受音乐个性倾向影响，并且决定着音乐注意的内容和方向。缺乏崇高音乐理想的人，往往容易去注意那些庸俗的、怪诞的、充满肉欲享受的音乐音调；而具有崇高音乐理想的人，却更容易把音乐注意集中在服务于人类健康事业的音乐活动中，去追求音乐中崇高的美、纯洁的美。

另外，不同职业的人，其各自的音乐注意也不相同。比如，建筑师对于音乐中精巧的结构、流畅的旋律线条、多变的节奏可能非常感兴趣；而商店、饭馆和医院等环境下的人们却可能大多对轻松、欢快、平稳的音乐音色、旋律情调比较感兴趣。作曲家巴尔托克喜欢在日常生活环境中寻找音乐创作的灵感，据说他喜欢在森林中散步，由于职业习惯，他非常注意田埂、小路节奏韵味的变化。面对延伸的田埂和小路，他曾说："其实，凭眼睛，我什么也看不见，不过，根据两旁土地向外弯去的形状，我能感觉到它的节奏。"他也常常通过森林中的其他景物，发现"笃笃笃—笃笃笃—笃—笃笃笃—笃笃笃—笃"的节奏，并为这种单调而精确的节奏兴奋不已。（见《我最爱读的音乐故事》）



第二节　音乐注意的外部表现和生理机制

一、音乐注意的外部表现

人在集中注意去倾听音乐或专心于演奏音乐时。常常伴有一些特定的生理变化和表情动作，这时，音乐注意显著的外部表现有以下几种情况：

（一）适应音乐对象的生理运动产生

当音乐注意转向聆听乐曲时，人会把耳朵转向音源方向，侧耳倾听。当把音乐注意转向演奏时，不但会侧耳倾听，还会把视线偶尔集中在演奏的乐器上。同时，身体的运动会随乐曲的节奏和音色变化，时而紧张，时而松弛，这是音乐注意的初级阶段。

（二）与音乐活动无关的生理运动的停止

当人在紧张注意音乐对象时，其外部无关动作常常表现为静止状态。如欣赏音乐时，人会全神贯注，手和身体与音乐无关的运动有时会处于静止状态。另外，学生观察教师示范，也会一动不动地去注意其示范动作，无关的打闹会停止。所以，与音乐无关的生理运动的停止，也是音乐注意的一种特征。

（三）呼吸变得轻微而缓慢

人在对音乐高度注意时，呼吸会变得缓慢，呼与吸的时间比例会改变，吸得比较短促，呼得比较长，有时还会出现短暂的停止。比如，当听到乐曲某些高潮部分，或某些极精致感人的地方时，人会自然屏住呼吸去感受，之后，才会深深换一口

气。这种屏息无声的体验也是音乐注意的特征之一。医生通过乐曲调节某些病人的呼吸和注意，正是运用了音乐注意这种自然生理调节功能。

（四）心跳加快，牙关紧闭，肌肉紧张

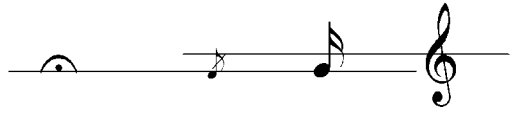
音乐注意有时也会出现心跳加快，肌肉紧张等现象。比如，当欣赏乐曲那激动人心的一瞬时，心跳会自然加快，全身会紧张，也会感觉热血沸腾。另外，初次登台演奏或演唱，有时也会出现心跳加快，手脚紧张的现象，这是由于注意过于紧张而引起的自然生理现象。熟能生巧，熟练了就能减少注意紧张度，手脚也就放松了。所以，在音乐活动中，心跳加快、肌肉紧张也是音乐注意十分重要的特征之一。

（五）特殊的音乐注意现象

在音乐活动中，我们也常常发现一种这样的现象，即音乐注意的外部表象与内心注意状态不相符合的情况。人们貌似注意音乐某一事件，而真实的心理活动却集中在另一音乐事件上。比如，歌唱演员在台上唱“蓝蓝的天上白云飘，白云下面马儿跑”时，从表情上看，好像他在注意天上的云，奔跑的马，而实际上，他却在注意自己的吐字和发声。对此，观众和他自己可能全不会被注意。另外。学琴的学生心不在焉地听讲时，也常发生貌合神离的表情。有经验的教师可以从学生的视觉和听觉反应上观察学生的音乐注意目标。但更重要的应该是从其心理上观察学生的音乐注意目标，不要拘泥于一两种方法。

二、音乐注意的生理机制

音乐注意的生理机制是一个很复杂的生理现象，它包括人的中枢神经系统对音乐及相关事物的多项整合运动，也包



括人的内分泌系统对音乐心理的调节。总之，音乐注意分为音乐的觉醒、选择等诸多方面。

（一）音乐的觉醒状态和注意的生理机制

音乐的觉醒状态和音乐的注意是密切关联的。人对音乐的觉醒状态，影响有机体对外界音乐信息的接受性能，没有生理对音乐的觉醒，就不会有这种音乐注意心理现象。比如，有的人天生对音乐敏感，有的人却对音乐感受迟钝。音乐生理觉醒状态的维持与脑内多种神经介质有密切的关系。脑内的儿茶酚胺（CA）是维持音乐心理的觉醒的重要因素，其中巴胺（DA）主要与音乐行为觉醒有关。去甲肾上腺素（NE）主要与脑电传导音乐觉醒有关。比如，注射左旋多巴，使脑内形成儿茶酚胺（CA），会出现行为觉醒，如果反之便用 a 甲基酪胺酸则会降低脑内 CA，从而抑制生理行为觉醒，产生睡眠。所以，随时喜欢睡眠的人，其脑内 CA 较低，人脑处于准睡眠状态时，不利于音乐行为的觉醒，其音乐注意力不容易被集中。

（二）脑干网状结构的上行激活系统能保证最一般的音乐觉醒状态和音乐注意

要保证有选择性音乐注意，即分辨出某种音乐信号并抑制对附加音乐刺激物反应，必须依靠更高级的脑组织——边缘叶和大脑额叶共同参与。

据生理学家研究表明：大脑边缘叶中的海马以及与之相联系的尾状核是保证有机体有可能实现选择性注意的重要器官。因此，在音乐注意中，大脑中海马被认为是“过滤器”，它能抑制旧的音乐刺激，从而保持对新的音乐信号的反应。

（三）大脑额叶在音乐注意中的作用

脑额叶在高级的、有目的的、主动的音乐注意中起着重要的作用。实验表明：切除大脑额叶，动物不能进行延缓反应，

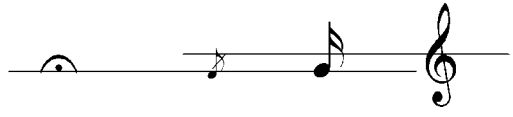
这种延缓不是不能保持过去记忆的痕迹，而是可能由于附加刺激经常引起分心，不能集中注意力之故。所以，大脑额叶的正常与否。直接影响音乐注意的质量。

（四）优势兴奋影响音乐注意

巴甫洛夫学派认为：人在注意某一对象时，大脑皮质的相应区域会产生兴奋中心，这个优势兴奋中心是大脑皮质对当前刺激物进行分析和综合的地方。因此，按这种观点看，大脑两半球这些兴奋中心，最容易形成条件反射，是音乐注意形成的地方，也是人对外界音乐事物或对自己音乐行为、音乐思想、音乐情感反映得最鲜明、最清晰的原因。这种观点也认为优势兴奋中心是根据负诱导规律而发生的，当大脑皮质的一定区域发生优势兴奋时，其他地方或多或少处于抑制状态，抑制越强，负诱导越强，注意也越集中。（见《巴甫洛夫全集》第一卷）

人不同于动物，人能按照一定活动任务，有意识地控制自己的注意。人的音乐注意机能与第二信号系统的活动有关，人的音乐注意是第一信号系统和第二信号系统的密切协同工作的结果。第二信号系统使人能按照自己或他人的提示，坚持自己的音乐注意或转移自己的音乐注意，使音乐注意带有音乐意识的特点。

当然，音乐注意是一个十分复杂的心理现象，它包括耳、眼、手等多种音乐感觉器官协同参与，其生理机制还有待于今后研究的深入、提高和加深。



第三节　音乐注意的种类

一、无意音乐注意和有意音乐注意

音乐注意可以分为无意音乐注意和有意音乐注意两种。它们是根据音乐注意产生和保持时有无音乐目的和音乐意志努力程度及差异而划分的。

(一) 无意音乐注意

无意音乐注意是事先没有音乐目的，也不需要音乐意志努力，而偶然发生的音乐注意。它往往表现为在音乐刺激直接影响下，人不由自主地把感觉器官朝向音乐刺激物，并试图认识它或感受它。比如，教师上课时，突然弹奏一首美妙的乐曲，学生会全神贯注地倾听教师的演奏。在进行交响乐排练时，如果突然出现极怪异的旋律或音响，大家也会转过头去注意它。

无意音乐注意是一种定向探究式音乐感受体验的反射。引起这种音乐注意的原因一般有两种：一种是客观音乐刺激具有特殊的引力；另一种是人本身对音乐的觉醒、兴奋状态而产生一种对音乐的“饥饿”。前者是无意音乐注意的主要原因，后者是无意音乐注意产生的基础。另外，无意音乐注意的强度还必须具有下面一些条件。

1. 音乐刺激的强度

(1) 音乐节奏、音响和乐曲风格差异性的强度。强烈的节奏、音响和乐曲风格是引起无意音乐注意的重要原因。在音乐教学中，音乐教师讲课时，声音不能太小，音调不能太死板。

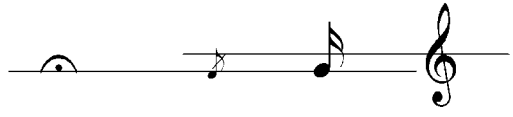
语言要丰富有趣，具有自己独特风格，这样就容易集中学生注意。同时，在课程安排上，也要注意音乐课教学内容间的搭配，要让具体的音乐教学内容一个高潮推动一个高潮，不能让学生在一个强刺激兴奋下，构成对另一个相对不太强的音乐刺激的抵制和忽视。否则，会产生强背景下的弱刺激，这样不利于音乐注意的集中。

⑵ 音乐刺激物之间的对比强度。在音乐活动中，人会面对许许多多的音乐刺激物，那些特别突出、特别新鲜的音乐内容最容易引起人们的无意音乐注意。所以，音乐教师在讲课时，要突出重点，加强音乐感染力。适当重复，不仅口头表述，还可以示范或播放录音。当学生不听讲而又非讲不可时，也可以暂时停一下，想法引起学生的注意后再进行教学。

⑶ 音乐刺激物的活动、变化强度。活动、变化的音乐刺激比不活动、无变化的音乐刺激更容易引起人们的无意音乐注意。变化多姿的乐曲比单调、贫乏的乐曲更容易让人产生音乐注意。所以，在音乐活动中，音乐作曲要尽量有新意；音乐表演要尽量声情并茂；音乐教学要尽量多变、生动活泼。只有这样，才能获得最佳效果。

⑷ 音乐刺激的可理解性和趣味性强度。有新奇的东西并不一定能引起长久注意，而可理解的音乐和更符合感受者兴趣的音乐刺激，就非常容易引起人们较长的无意音乐注意，也容易引起再感受、再认识的欲望。所以，音乐教师讲课时，必须因材施教，根据学生音乐心理特点，不脱离学生已有的音乐基本知识和基本生理条件，适当增加容易被学生理解的新内容，这样，才能紧紧抓住学生，长时维持学生无意音乐注意，避免分心。

2. 人本身的音乐觉醒状态差异



无意音乐注意主要是由外界刺激物所引起的，但是，它也与人本身的音乐觉醒状态有关。同样的外界音乐刺激，由于感知它的人本身对音乐的觉醒状态不同，就可能只引起一部分人的音乐注意，而不会引起另一部分人的音乐注意。所以这种现象一般是由于以下几个原因引起：

⑴ 音乐需要及音乐兴趣不同，其音乐的觉醒状态不同。不同人的音乐需要和音乐兴趣，容易形成不同的无意音乐注意觉醒。比如，在谈恋爱时，充满爱欲的恋人，对柔和抒情的音乐就很容易产生相应的音乐注意觉醒；而充满失望、痛苦的恋人，对忧郁或不屈的音乐则会产生相应的音乐注意觉醒。

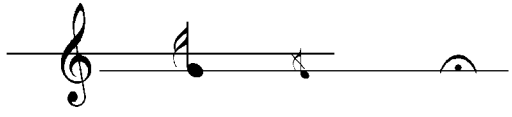
⑵ 个人情绪状态不同，其音乐觉醒状态也不同。人的情绪状态，在很大程度上影响着无意音乐注意的觉醒状态。比如，一个人心情愉快，不紧张，就很容易对平常不太注意的音乐对象产生无意音乐注意觉醒，反之，则会“视而不见”或“听而不闻”。

⑶ 健康及生理状况不同，其音乐觉醒状态也不相同。疾病、过于疲劳或性别心理不同，都会影响对音乐的无意注意觉醒。比如，多病和疲劳的人不喜欢紧张躁动的音乐而喜欢轻松快乐的乐曲；妇女往往容易被流行歌曲、小夜曲之类的音乐所感染；年轻健壮的男子容易被进行曲、交响曲或管乐、迪斯科等音乐所吸引。所以，不同的性别、健康状况和体质特点也是影响音乐无意注意觉醒的原因之一。

（二）有意音乐注意

有意音乐注意是有一定音乐目的、需要作出一定努力的音乐的注意。

有意音乐注意是一种主动指向于一定音乐活动任务的注意。这种有意音乐注意不仅指向人有兴趣地进行的音乐活



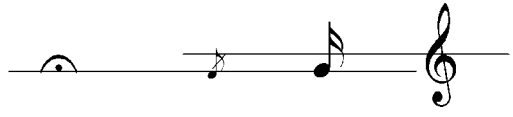
动，而且指向那些应该和必须去从事的音乐活动。这种音乐注意是受人的意志和意识调节支配的。比如音乐学习、音乐研究，虽然会遇上困难的，或不感兴趣的，或非常枯燥的东西，但仍要坚持下去，并强迫自己集中精神去注意某一具体的音乐对象，这就是有意音乐注意。

有意音乐注意是在音乐实践活动中逐渐发展起来的。学生学习音乐，教师教授音乐，作曲家写音乐，欣赏者理解音乐，无不预先制定一定音乐目标和音乐任务，然后一步一步实施完成。每一种音乐实践活动都可能有困难，需要坚持自己的音乐注意去完成。离开有目的的音乐实践活动，音乐有意注意便无法完成，也没有了基础和土壤。

怎样才能引起和保持有意音乐注意的最佳状态？

第一，尽量设法排除干扰。虽然有意音乐注意并不大受外界或其他音乐因素干扰，但是，干扰毕竟不利于有意音乐注意的保持，特别是与音乐注意目标无关的音乐强刺激、身体状态的巨大变化等等。为了坚持对某种音乐对象的有意注意，应该想法采取措施，排除或避免干扰。例如，在音乐教学中，应保持音乐教学课堂相对安静 ;预先调节学生音乐情绪状态；建立良好的音乐学习习惯 ;保持健康的身体以及准备丰富翔实的音乐音响资料。这些，都会让人更容易把有意音乐注意保持在已定的音乐教学目标上，从而保证音乐活动的顺利完成。

第二，不断加深对音乐任务的理解，不断调整、组织自己的音乐活动。有意音乐注意服务于音乐活动的任务和目标，所以，对于音乐任务的重大意义理解得越深，完成任务的欲望越强烈、信心也越坚定。音乐活动目标越清楚，为完成这种音乐任务所必需的各方面越能引起有意音乐注意。有了明确的



音乐注意对象，还必须善于调整、组织自己的音乐活动行为，使自己所做的一切都服务于特定的音乐活动任务。

要善于调整和组织自己的音乐活动，保证有意音乐注意的不间断和相对稳定。为此，还必须做到以下几点：

⑴ 经常按照音乐活动的任务，提醒自己去注意正在进行的音乐活动目标。在音乐活动中，特别是当要求加强音乐注意的“非常时期”，这种对自己或他人的及时提醒，可以起到调整、组织有意音乐注意的作用。同时，还可以避免音乐活动目标的随意性和音乐注意的分散。

⑵ 在音乐活动进行过程中，经常提出相关问题，可以加强对音乐活动目标的注意。在音乐活动中，提出的相关问题应与“已经做过什么”相联系，并且从中提出“现在应该作什么”，以帮助集中音乐相关注意于正准备实施的音乐活动中。这样，才能加强有意音乐注意在音乐活动中的力量；及时回避、防止无关的无意音乐注意干扰。

⑶ 在进行音乐智力活动时，把头脑中的音乐智力活动与外部音乐实际活动相结合，这对保持有意音乐注意能起到很重要的稳定作用。一个刚开始学习弹琴的学生，如果他不仅用手去弹乐曲，而且还用嘴去唱音调，用心去理解乐谱，那他就会很容易把注意集中在音乐作品上。反之，则不太容易把音乐注意集中在特定的音乐活动对象上。因为，音乐活动本身就要求有音乐注意的参加。而人的音乐智力也必须放在具体的音乐活动中，才能发挥稳定注意的作用。

第三，间接兴趣，特别是稳定的间接音乐兴趣，对保持有意音乐注意有很大作用。在音乐有意注意中，音乐注意和音乐兴趣的关系往往是间接的。人对音乐活动的直接结果可能没有兴趣，但对音乐活动的最终结果却很有兴趣。这种对音

乐最终结果的间接兴趣，几乎可以从所有自觉进行的音乐活动中发现。比如，初学音乐的人，刚开始会对记谱、记背乐理规则、进行音乐基本功练习等活动感到非常枯燥。但当他们认识到掌握了这些音乐的基本技能技巧和相关知识后，可以实现自己的音乐理想和音乐梦想时，便会对这些枯燥的音乐学习产生间接音乐兴趣，并在整个音乐学习过程中，始终保持高度的有意音乐注意。所以，这种间接音乐兴趣越稳定，其有意音乐注意也越稳定。

在音乐教学过程中，教师除了运用无意音乐注意规律，并以此吸引学生对音乐学习的注意外，更应该把主要精力集中在运用有意音乐注意规律上。同时，教师还应该注意培养学生的有意音乐注意、克服困难，强化学生的间接音乐兴趣，使学生的有意音乐注意始终保持在相当稳定的水平上，从而顺利完成音乐教学任务。

（三）无意音乐注意和有意音乐注意的关系

无意音乐注意和有意音乐注意虽然存在区别，但是在现实音乐活动中，它们往往紧密结合在一起，很难把它们截然分开。任何一种音乐活动，都需要这两种音乐注意的参加，否则，任何音乐活动都会变得无目的性，杂乱无章或变得单调、令人疲乏和枯燥。比如音乐研究，离开了有意音乐注意，其研究会变得盲目，缺乏计划性。如果只有有意音乐注意，音乐研究也会因长期维持紧张状态而产生疲劳，受到限制。所以，人在每一项具体的音乐活动中，都离不开有意音乐注意和无意音乐注意。他们需要这两种音乐注意的参加。

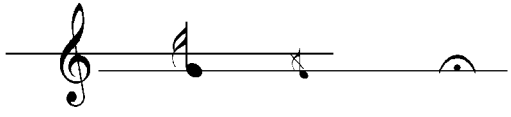
另外，无意音乐注意和有意音乐注意在音乐实践活动中可以相互转变。比如，当某人偶然为音乐心理研究活动所吸引而从事这项有趣的研究活动时，认识到音乐心理研究对音

乐活动本身具有重大意义，于是，便自觉地、有目的地去从事这方面的活动，并且在遇到许多困难和干扰时仍保持对音乐心理研究这项活动的特别注意。这就是无意音乐注意转化为有意音乐注意的例子。当然，有意音乐注意也可以转变为无意音乐注意。像学习钢琴的学生，刚开始弹奏某件作品时，对乐曲不熟悉、不感兴趣，往往需要花费许多精力，作出许多努力才能把自己的音乐注意保持在练习弹奏这件事情上。但经过一段时间的练习后，当他对这支乐曲由陌生到熟悉，开始对作品发生兴趣后，就自然产生了无意音乐注意，而这种音乐注意不需要借助意志努力和间接音乐兴趣去保持。从无兴趣练习，到产生了三天不弹手痒的情况，就是有意音乐注意转化为无意音乐注意的现象。这种无意音乐注意仍是自觉、有目的的音乐注意。

二、外部音乐注意和内部音乐注意

根据人所注意的音乐对象是存在于外部物质世界还是存在于内部精神世界，可以把音乐注意分为外部音乐注意和内部音乐注意。这样区分音乐注意可以帮助我们进一步研究如何控制音乐注意。并认识音乐注意的不同个性及特点。

外部音乐注意是在外部音乐刺激的基础上，伴随人对外部音乐的感知同时进行的。如果没有这种对外部音乐注意的发展，就不能形成人对外部音乐世界的探索态度。而内部音乐注意同人的自我意识相联系，是人所特有的音乐心理现象。借助人的内部音乐注意，人能看到自己的内心音乐世界，分析自己的音乐心理活动。平时，人很难既集中注意于外部物质世界又集中注意于自己的内精神世界，但是，在音乐活动中，人却可以把对外部音乐世界的注意和对内心深处的音乐注意



结合在一起，体验一种特殊的音乐诱惑。人们可以在兼顾这两种音乐注意时剖析自我内心世界，让自己的内心世界在外部音乐世界中寻觅到物化的对象。所以，努力寻找那些内、外音乐注意的结合点，不但可以帮助人们发展、完善一般音乐意识和音乐自我意识，还可以建立起良好的音乐个性，并对音乐交流、音乐审美有正确的理解。

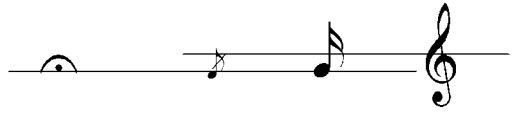
第四节　音乐注意的基本特征

一、音乐注意的范围

音乐注意的范围也叫音乐注意广度，即人在同一时间内意识所能清楚地把握音乐对象的范围、数量等。不管这种对象是音乐音响、音乐文字符号或是音乐思维、音乐表演动作、音乐空间、音乐时间等等。

在同一音乐时间内，人能清楚地看到、听到或想到的音乐对象，其广度并不是无限的。国外研究表明，人在 1/10 秒的时间内，视觉的注意平均广度在八个黑点左右，或 4 个 ~6 个彼此不相连的外文字母。而不相连的乐谱符号在同一时间内，普通儿童只能注意到 4 个 ~5 个，超出这个范围，则出错率急速上升。另外，音乐注意广度的另一种形式是音乐感知在时间上的分布。一般讲，音乐刺激数量越多，呈现速度越快。判断的错误越多。特别是视觉上的判断易于出错，而听觉上的则不太受影响。

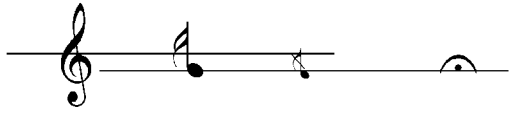
音乐注意的范围，并不是固定不变的，它受两种因素影响。其一，受音乐对象的特点影响。即音乐对象是文字符号



还是音响声波，是外部视听音乐刺激还是内部音乐思维刺激，这些都直接影响音乐注意的广度。其二，受音乐的知觉者本身活动任务和相关知识、经验影响。音乐，是一门特殊的知识，它不是生而知之的，必须通过后天专门的学习。所以，对于音乐的注意，如果没有相关经验和学习任务，是不会去注意音乐对象的。即使注意也是无意音乐注意，其范围和广度也是极其有限的。

我们是否注意到这样一种现象，即乐谱、线谱符号为什么会大小一致，颜色一致？其实，这正是为了方便音乐识谱注意。如果乐谱用不同颜色、不同形状的符号排列，必然会分散音乐注意。在音乐视唱中，学生对同一颜色，形状一样，排成一行，联系紧密的线谱音符，往往容易视唱。而对分散、跳动的音符相对就要难一点，特别是一些孤立的音符则更难。所以，在音乐读谱识记中，被注意的音符在乐谱中越集中，排列得越有规律，越能成为相互联系的整体，人越能较大范围注意和识记。同样的道理，一个学习音乐的学生，若想要扩大自己的音乐注意范围，就一定要找出音乐对象之间的联系，把它们尽量结合起来，构成一个整体，加以注意，这样才能事半功倍。

不同水平的音乐练习者，由于音乐活动的任务不同，音乐相关知识经验不同，其音乐注意的范围也自然有所差别。比如，同样欣赏一首曲子，音乐专业的学生就远比不懂音乐的普通人其音乐注意范围广得多，这是因为他们之间的相关知识经验各不相同。同样，一个具有广博音乐知识的学生比一个音乐知识相对较窄的学生更容易识认音乐新知识和新技能，其音乐注意面也更宽广。所以，在音乐学习中，相关音乐注意范围扩大了，音乐学习的阅读、记忆、模仿速度也就会随之加快，音乐学习的效率也会提高。



二、音乐注意的紧张度

音乐注意的紧张度，是指音乐心理活动对某一音乐对象的高度集中，同时，离开其余相关音乐对象。这是音乐注意在强度上的特征。

人对音乐的注意，任何时候都有紧张和不紧张的时候，当完全沉浸于音乐之中时，他注意不到周围发生的一切事情，这是音乐注意高度紧张的表现。

凡是对人有重大意义的音乐活动，都能吸引人们并产生浓厚兴趣，同时，也能引起人高度紧张的音乐注意。音乐注意的紧张度与音乐注意的范围是有联系的。有时，音乐注意越紧张，音乐注意的范围越小；而音乐注意范围越大，越不容易保持高度紧张的音乐注意。因为长时间高度紧张的音乐注意，会引起疲劳。所以，要学会调节自己的音乐注意紧张度，在音乐学习中，适时集中注意于某一个音乐问题上，容易提高音乐学习效率。

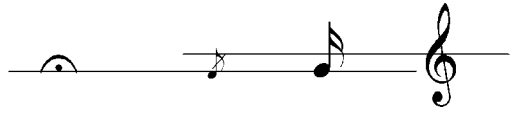
相反，上台演出紧张时，则应该扩大自己的音乐注意范围，减弱对某一不熟练技巧的注意紧张度，使自己音乐注意趋于分散。另外，在音乐学习和工作中，也要做到劳逸结合，该紧张时紧张，该放松时放松，这样才能提高音乐活动效率。

三、音乐注意的稳定性

音乐注意的稳定是指在一定音乐对象上，人的音乐注意所能持续的时间，这是音乐注意在时间上的稳定特征。

音乐注意的稳定性也有狭义和广义之分。

狭义的音乐注意稳定是指音乐注意维持在同一音乐对象上的时间。比如，人在感受同一音乐对象时，音乐注意很难长



时间保持固定不变，它总会有间歇性波动，时而觉得乐曲像流水，时而觉得像行云，但当你把这段音乐当作典型范例对它的音色、音符、节奏、调式结构加以分辨时，行云、流水都消失了，只有特定的音程结构、调式结构等纯乐理的东西被清楚地注意，而音乐注意的起伏现象消失了。

广义的音乐注意的稳定性，是指音乐注意维持在同一音乐活动上的时间，虽然人接触的音乐对象或音乐行动有变化，但人对整个音乐活动的注意却保持不变。比如，音乐学院的学生在完成自己的专业课学习以后，他们可能去看其他相关音乐知识的教科书、参考书，练习其他乐器的演奏等等，这时他们虽然接触的具体音乐对象在不断变化，但是，他们的音乐注意却一直保持在完成音乐学习这一总的音乐活动上。因此，可以说他们的音乐注意仍然是稳定的。

如何才能更好地保持广义的音乐注意稳定性？这也是如何保持音乐专业思想稳定的重要课题。

首先。要保持音乐广义的注意稳定，其重要条件之一，就是要在音乐活动中，明确规定所要解决的总的音乐任务是什么 海一步骤所要解决的音乐任务又是什么，并积极考虑怎样去实现这些任务。这种积极的音乐思维活动，能清楚地反映音乐注意对象。

其次，力求音乐活动的多样化。因为单调的音乐活动会迅速降低音乐注意。如果使不同的音乐活动交替进行，并不断出现新内容，提出新问题，就可以保持相对稳定的音乐注意。比如，让孩子长时间关在屋里练琴，他们的音乐注意就很难长时间保持，甚至还可能产生抵触情绪。如果让他们出去听听音乐会，看看别的孩子练琴，这样，音乐注意就可能相对稳定而持久。

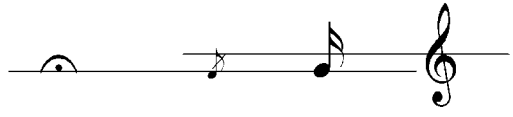
再次，把内部音乐注意和外部实际音乐活动结合起来，可以较长时间地保持其音乐注意。当注意到某一具体音乐对象时，我们最好用实际行动去加深感受。比如听到乐曲时，我们最好去弹一弹、写一写，因为人的音乐活动有时可以起到组织和控制音乐注意的作用，能使音乐注意较长时间稳定在某一特定音乐对象上。

最后，保持乐观的情绪和健康的身体，精力充沛，人的音乐注意才有条件保持在一个相对稳定的状态中。音乐注意实际上是一种音乐心理现象，它与人的生理和心理状态好坏有关。乐观向上，身体健康，音乐注意稳定；失眠，生病，悲观绝望，就容易疲劳，音乐注意不稳定。所以充足的睡眠和良好的营养，是保持身体健康、精神旺盛的基础，而良好的精神状态，则是音乐注意保持稳定的重要保证。

四、音乐注意的分配

人能同时做两件以上与音乐有关的事吗？音乐实践充分证明这是完全可能的。比如，音乐教师边示范演奏，边讲解，还要边注意学生的模仿是否有错；而学生则边听、边看、还要试奏……这些都是音乐注意分配的例子。所以，音乐注意分配是指在同一时间内把音乐注意指向不同的音乐对象本身。

在这里，音乐注意分配是有条件的。即在同时进行的两种或两种以上的音乐活动中，必须有一种或数种音乐活动是相当熟练，自动化或部分自动化了的。不需要人有更多的注意集中在上面，这样，音乐注意才能自由分配。例如，一个初次上台演奏的人，假如其注意完全集中在技巧的把握上，就顾不到其他事情，往往出现黄腔、走板或手脚僵硬的现象。而一个熟练的音乐表演者。其演奏技术已达自动化程度，不需太



多注意，则可以边演奏，边与台下观众交流。

所以，在现实音乐生活中，处处要求人们把音乐注意很好地加以分配，这是有一定道理的。而良好合理的音乐注意分配并不是天生的，而是靠音乐实践活动锻炼出来的。因此，在音乐活动中，熟练的技巧和必需的音乐训练，自然成为每一个音乐表演者必不可少的修养。而一个希望尽快成功的演奏家或演唱家，自然懂得如何去训练自己的音乐表演技巧，并使之达到自动化的熟练程度。

五、音乐注意的转移

音乐注意的转移，主要是指根据新的音乐任务，主动把狭义的音乐注意转移到另一个音乐对象上去的现象。例如，练习了视唱后，又主动去练琴；欣赏了贝多芬的音乐后，又主动去看乐理书，这些都是音乐注意的转移。

音乐注意转移和音乐注意分散是根本不同的。前者是有意地把音乐注意转向新的音乐需要，而后者则是在音乐需要基础上改变了音乐注意对象，违背了主动原则，是无意音乐注意的萌芽。

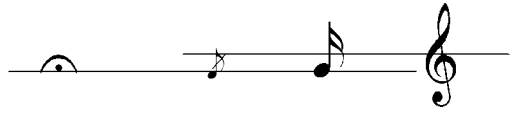
音乐注意转移的快慢和难易，依赖于对原来的音乐注意的紧张度和新的音乐注意对象的吸引力。原来的音乐注意紧张度越高，转移越慢、也越难。反之，则越快、也越容易。同时，新的音乐注意对象越符合注意者的需要，越具有吸引力。其音乐注意的转移也越快、越容易。对音乐具有浓厚兴趣的人，其音乐注意转移能力往往都比较强。

音乐注意的转移和音乐注意的分配能力对音乐活动的成功与否是非常重要的。比如，一个演奏员如果不能很好地在台上短短的几十分钟里分配好自己的音乐注意，不能及时把

法意从演奏转到体验乐感、观察表演效果、发挥演奏技巧，不能在演奏中把自己的音乐注意进行任意而快捷的转移，那么其后果是不堪设想的。所以，在选择和测试音乐学生的综合音乐素质时，音乐注意分配和音乐注意转移应该是一项重要的测评指标。

上述音乐注意特征，人与人之间还存在着一定差异。有些人音乐注意范围广些，有些窄一些；有的人音乐注意稳定，有的不稳定；有的转移快，有的转移慢；有的分配好，有的分配差。同样，一个人不同时期的音乐注意特征也不尽相同。这些特征也组成了每个人各具特点的音乐注意力。

一个人的音乐活动效率，不仅取决于是否具有这些音乐注意特征，而且也取决于能否根据不同情况，把各种性质的音乐注意正确结合起来并加以使用。良好的音乐注意是在不同的音乐实践活动中逐步养成的，并且可以通过训练得到进一步提高。



第八章

音 乐 记 忆

◎音乐记忆
◎音乐回忆与再认
◎音乐记机表象
◎音乐记忆效率

第一节　什么是音乐记忆

一、音乐记忆的定义

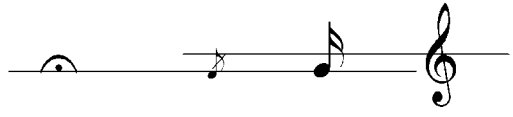
音乐记忆是过去的音乐经验在人脑中的反映。具体地说，音乐记忆是人脑对过去感知过、体验过、思考过的音乐对象的反映。比如，过去听过的乐曲，虽然现在听不到音响，但仍能在脑中浮现 ;过去弹过的曲子，虽然很久没有弹过，现在仍能弹出，这就是音乐记忆。

不仅感知过的音乐能保持于头脑中，而且思考过的音乐问题和理论，接触过的乐曲演奏技巧，以及当时体验到的音乐情绪，经过大脑“刻盘”储存，都能刻录在大脑当中。当这一切

被重新“读盘”再现时，可以清楚地再认，这些都是音乐记忆。

音乐记忆是一个音乐心理活动过程。先有记，才能忆。音乐记忆的过程包括了音乐的识记、音乐保持、音乐的回忆三个基本环节。从信息加工角度看，音乐记忆就是大脑对音乐及相关信息的输入、储存和提取。音乐识记，就是识别和记住音乐对象的过程；比如读谱、练琴能找出音乐对象的内在联系，并把这一切正确保留在大脑中。从信息角度讲，即能够把音乐信息输入大脑中，能进行“编码”刻录。所谓音乐保持，就是将已获得的音乐知识或经验巩固在大脑中，“刻录”在大脑中，这是对音乐信息进行“储存”和“再编码”刻录的过程。所谓音乐回忆和再认，就是在不同的音乐环境下恢复过去的音乐经验，即“提取”或“打开”已储存在大脑中的音乐及相关信息过程。音乐再认和音乐回忆是有区别的。音乐再认是从现成的外部音乐对象出发，“提取”相关经；音乐回忆则是在没有现成音乐对象的基础上，仅凭经验去“打开”再认刻录在大脑中的音乐对象。例如，在音乐回忆中，当一个演奏家听到《致爱丽丝》这首曲子时，作为当前音乐刺激，引发了对另外一些音乐对象的回忆；另外一些与之相关的演奏技巧，演奏情绪，乐器的形状、颜色；演奏厅的气氛、效果等。这些过去曾经历过的东西都渐渐浮现在面前，这就是音乐回忆。而当同一个人在同一情景下，听到自己演奏的同一乐曲时，这种与过去“刻录”在大脑中的东西大约相符得到确认时，这就是音乐的再认现象。

音乐的识记、保持、回忆或再认都是音乐回忆的过程。它们是密切联系、互不可分的。没有音乐的识记，就没有对过去音乐经验的保持、回忆与再认。对音乐的识记和保持是音乐回忆、再认的前提，而音乐的回忆、再认则是音乐识记、音乐保



持的结果和验证。

二、音乐记忆的种类

根据音乐记忆的内容，可以把音乐记忆分为音乐形象记忆、音乐语汇逻辑记忆、音乐情绪记忆和音乐表演动作记忆。

（一）音乐形象记忆

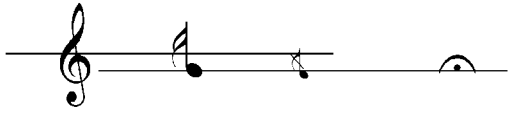
对感知过的音乐对象，在大脑中再现的具体音乐形象为内容的记忆，称为音乐形象记忆。这些具体的音乐形象，可以是视觉经验的，也可以是听觉经验的；可以是介乎于两者之间的，也可以是其他感觉的。

（二）音乐语汇逻辑记忆

以音乐的某种概念、公式、规律等形成的音乐逻辑思维过程为内容的记忆，称为音乐语汇逻辑记忆。也叫乐理规律记忆。这种音乐记忆所保持的是过去的音乐相关经验，不是音乐具体形象。它只是一些被研究和确认过的音乐本质，并且通过乐理现象表现出来。所以，这种记忆有时也叫音乐意义记忆。比如什么是大调，什么是小调；什么是音乐的本质，什么是节奏的对比等等。这种音乐记忆具有高度的理解性和逻辑性，音乐知识越丰富，越需要这类音乐记忆。

（三）音乐情绪记忆

在音乐活动中体验过的某种情绪或情感为内容的记忆，称为音乐情绪记忆。这种记忆是音乐表演人员常常遇到的。比如有的人天生情感丰富，每当演奏时，其面部表情会随乐曲展开而变化，时而欢快，时而忧伤。很久以后，当再次听到这首乐曲时，仍能回忆起当时的情感，这就是音乐情绪记忆。有时，也有这样的情况：一个怯场的人，虽然其上次登台失败的记忆内容早被忘却，但上次恐惧的情绪体验却可能一直保留



在记忆中，从而造成习惯性的恐惧、怯台等等，这也是一种音乐情绪记忆。

（四）音乐表演动作记忆

以过去参加音乐活动的表演动作作为内容的记忆，被称为音乐表演动作记忆。例如，乐队演奏人员在演奏时，能记起一个接一个的动作；歌剧演员在演唱时，能想起一个又一个与歌词相联系的表演动作。音乐活动的动作记忆是形成音乐活动具体动作熟练，即被称为技巧的基础。它对音乐表演和与之相关的音乐技能的掌握是非常重要的。

三、音乐记忆和个性关系

音乐记忆在音乐心理活动中起着十分重要的作用。由于有了音乐记忆，人才能保持对过去的音乐及相关事物的反映；才能积累音乐知识和经验，从而形成各自的音乐个性心理特征。同时，音乐记忆水平上的差异和音乐记忆类型的不同，也反映出人不同的音乐个性差异。

音乐记忆的水平，主要表现在对音乐对象进行记忆的速度、准确性和持久性上。有的人记得快，有的人记得慢；有的人记得准，有的人记不牢；有的人记得快而准，有的人记得快也忘得快；有的人记得慢而牢，有的人记得慢且忘得也快；有的人善于音乐形象记忆，有的人善于音乐语汇逻辑记忆；有的人善于音乐表演记忆，有的人善于同时几种音乐内容的记忆……音乐记忆类型上的差异，与人的高级神经活动有关，与人的生理和音乐心理特点有关，也与人的音乐具体职业有关。比如，演奏人员善于音乐的表演动作和形象记忆；而音乐创作人员、音乐研究人员除了音乐形象记忆外，更善于音乐语汇逻辑记忆和音乐思维抽象记忆。

音乐抽象逻辑记忆，不是大脑被动地接受音乐信息的过程，而是大脑积极主动参与音乐活动的过程。已形成的音乐个性和大脑兴奋觉醒状况影响着人的音乐记忆。比如，人对音乐的兴趣、态度、信念。人的大脑对音乐的觉醒兴奋度等等，不但影响人对音乐知识经验的吸收，也影响对它们的保持。凡是符合人的音乐兴趣和音乐需要的东西，如果此时人的音乐觉醒状况良好，就记得快、记得牢；如果其音乐觉醒状况不好，就可能记得慢、记不牢。

第二节　音乐的瞬间记忆、短时记忆和长时记忆

大脑对音乐信息的输入、储存、刻录和编码方式不同，其音乐记忆保存时间长短也不相同。我们一般把音乐记忆分为瞬间音乐记忆、短时音乐记忆和长时音乐记忆。

一、瞬间音乐记忆

瞬间音乐记忆，也叫音乐余音感觉刻录。当音乐及相关事物对大脑的刺激停止后。音乐信息在感觉中会自然保留几秒钟，这叫音乐瞬时记忆。比如听到一组音响后，余音绕梁，好像仍在耳边回响。乐曲中断断续续的乐音，虽然以不同的先后次序出现，而由于音乐瞬时记忆，会自然把单个的乐音串在一起，感受成连续不断的旋律。

瞬间音乐记忆的特点是：它有鲜明的音乐形象感受，保持时间较短。视觉范围内最多不超过 1 秒，听觉范围内约在 0.25 秒～2 秒之间。瞬间音乐记忆的容量受大脑的音乐觉醒

状态影响。相关音乐知识丰富，大脑音乐觉醒状态较佳，则瞬间音乐储存的量就大 ;反之，则小。

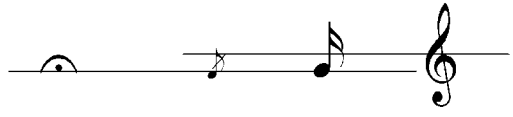
二、短时音乐记忆

大脑在瞬时音乐记忆中，如果发现感兴趣的东西，引起了音乐觉醒状态下有意或无意音乐注意，就会很快被拷贝下来，转为音乐短时记忆信息。音乐瞬时记忆和音乐短时记忆的主要区别在记忆储存的时间长短上。瞬时音乐记忆不超过 2 秒钟即被删除，而短时音乐记忆不超过 1 分钟。短时音乐记忆的储存量同瞬时音乐记忆储存量一样，受大脑的音乐觉醒状态影响，如果瞬时音乐记忆在 2 秒钟内被删除，则不成为短时音乐记忆。反之，则转为短时音乐记忆。一旦这种记忆被复述、反复拷贝、编码，则成为长时音乐记忆。

三、长时音乐记忆

音乐及相关信息在记忆中被储存，反复识记超过 1 分钟，包括数日、数月或数年，没有一定的界限，都称为长时音乐记忆。

长时音乐记忆是我们把感受到的音乐及相关事物“拷贝”在大脑硬盘中或备份在“软盘”中，短时音乐记忆却只存放在“桌面”上。对长时音乐记忆的信息，我们平时不注意它，不使用它，只有在必要时，才把它“打开”在大脑的“桌面”上，并加以显示。另外，长时音乐记忆容量是无限的，只要有时间“存放”。所以，音乐练习是音乐长时记忆的关键，练习次数越多，越有充足的时间来仔细“拷贝”音乐记忆内容。同时，音乐练习次数越多，越有充足的时间来仔细“备份”音乐记忆的内容。因此，音乐练习不但能避免音乐信息“储存”时外界和内部的



偶然干扰，还能减少音乐信息的损失。

现代生理学的研究表明，瞬时音乐记忆和短时音乐记忆是借助于神经细胞的脑电活动模式而实现的。长时音乐记忆可能与脑的生理解剖变化有关，当大脑海马受到损害后，短时音乐记忆不能转入长时音乐记忆，就像电脑硬盘受到损坏，信息无法“储存”一样。所以，记忆的三个程序是环环相扣而又彼此独立的。

第三节　音乐识记

一、音乐识记目的对音乐记忆的影响

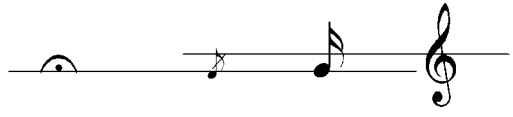
根据音乐识记是否有目的和任务，可以把音乐识记分为无意音乐识记和有意音乐识记。

凡是事先没有既定的音乐目的和音乐任务，也不使用任何音乐特殊识记方法的音乐识记，称为无意音乐识记。比如，在日常生活中偶然感知过的音乐，偶然弹奏过的乐器动作，当时并没有刻意去识记，也没考虑过去记住，但自然而然地记住了，这就是无意音乐识记。在现实音乐生活中，许多音乐相关知识是靠无意音乐识记积累起来的。比如，在儿童学习音乐初期，无意音乐记忆是儿童重要的一种音乐记忆方式。后来，又成为一种主导形式的音乐记忆被他们自然保留。人在一生中接受的许多音乐方面的教育，那众多繁杂的内容往往是通过无意音乐识记而获得的。因为无意音乐识记具有很大的选择性。一般说来，与人的音乐需要、音乐兴趣密切联系的内容，容易被无意音乐识记选中并“刻录”。

有预定的音乐目的和任务，并且刻意运用一定的方法而进行的音乐识记，称为有意音乐识记。比如在音乐院校中，学生进行的系统的、专业的音乐训练和学习，这就是有意音乐识记。在人们的音乐生活中，要掌握系统的专业知识，主要得靠有意音乐识记获得。所以，一般音乐专业人才都必须经过系统培训。任何有天分的音乐人，如果没有经过系统的专业学习过程，是很难在音乐界获得成功的。

有意音乐识记不同于无意音乐识记，它是自觉的，有目的和有任务的。它是经过一定努力，使用了一定的识记方法，是音乐识记的高级形式。通过无意音乐识记积累的专业知识往往是零星、片面而不完整的。而有意音乐识记对音乐知识的“刻录”却是系统全面的，其效果在一般情况下也优于无意音乐记忆。但是，也不能否定这样一个事实：有意音乐记忆消耗一定体力，不如无意音乐识记节约体能消耗。所以，在音乐教学中，音乐教师应尽量通过学生无意音乐识记来帮助学生掌握系统的音乐教学内容，从而减轻学生有意音乐识记的体能负担。

不同的音乐识记目的和音乐识记任务，对音乐识记的效果、方法、进程都有明显的影响。比如教师要求学生掌握一首乐曲时，可以先要求学生识记乐曲的基本节奏、基本旋律；也可以要求学生先逐段背下。在前一种情况下，学生要注意乐曲的基本节奏、基本旋律及其在乐曲中的逻辑联系。音乐的识记开始较为缓慢，等到融会贯通，理解到整个乐曲节奏、旋律基本关系后，音乐识记的速度就大大加快。而在后一种情况下，学生除了不必事先搞懂所有节奏和旋律的规律外，反复背诵，反复试唱，会逐步发现节奏、旋律的基本规律，这样，学生音乐识记的进程也会随着音乐注意的扩展逐步加快。



音乐识记任务在时间上的要求不同，音乐记忆的巩固程度也往往大不一样。比如，只是为了应付考试或临时演出而去识记的音乐内容，事后容易忘得干干净净 如果为了毕生事业或爱好而识记的音乐内容，一般则会保持得很久。

通过多种感官参加的音乐识记，其效果优于单一感官参加的音乐识记。比如，要识记一首乐曲，只听不看，就很难准确识记。如果只靠读谱，则不如边读边试奏、边试奏边演唱，这实际上是一种音乐综合识记、编码、储存过程。参加编码的感官越多，记忆刻录越快，也越准确而全面。

二、音乐材料的意义对音乐识记的影响

音乐识记的材料是否有意义，意义的大小，以及识记者是否明确知道识记材料的意义等，这一切对音乐识记的效果也有明显影响。

根据音乐学习中学生是否了解音乐学习材料的意义，可以把音乐识记区分为意义音乐识记和机械音乐识记。

意义音乐识记是在了解音乐识记对象及其逻辑关系基础上的音乐识记。比如先了解乐曲的基本节奏、基本调式和基本旋律、基本含义后的乐曲识记。

机械音乐识记就是平时说的死记硬背。它是一种既不了解音乐对象的意义，也不理解其内在联系，仅靠简单重复去识记音乐的方法。比如，对演奏动作从头到尾反复机械的练习。在音乐识记中，音乐的意义识记效果明显优于机械识记，而且，音乐对象意义被识记者理解得越多，其识记效率越高。

那么，如何才能寻找到音乐识记对象的意义并尽快加以理解呢？在长期的音乐教学活动中，人们也总结了一套完善的经验。可以从两个方面寻找音乐对象的意义以帮助识记。

(一) 进行音乐联想

在音乐联想中，可以遵循三个最主要的联想定律加以发挥，即接近律、相似律和对比律。

1. 音乐意义接近识记

由一种当前的音乐经验而联想到在空间和时间上与之接近的另一种音乐经验。比如，听到《月光曲》便联想到月亮在云中穿梭的音乐形象；一唱起《圣诞歌》，便联想到飘飘而落的雪花形象。前一种是空间上的接近联想，后一种是时间上的接近联想。在音乐识记中。空间和时间的接近联想。往往互相关联，而运用最多的，却是音乐的表演者们，他们总是力求在空间和时间上去理解和体验乐曲的意义. 从而获得表演或情绪的有效发挥。

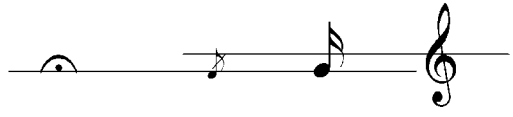
2. 音乐意义相似识记

由一种当前的音乐经验，联想到其性质与之相近的另一种音乐经验。比如，由手风琴演奏想到风琴或钢琴的演奏；由欣赏《小夜曲》想到作者的创作动机、音乐背景等等。在音乐研究和教学中，往往运用音乐意义相似规律，对音乐对象加以意义识记，其效果也是非常好的。

3，音乐意义对比识记

由一种当前的音乐经验，联想到在性质或特点上与之相反的或可比较的经验。比如，由大调想到小调，由快节奏想到慢节奏，由三拍子想到 4/4 拍、想到 2/4 拍等等。在音乐教学、音乐创作和音乐即兴演奏中，往往喜欢运用这种方式进行音乐意义对比识记。

当然，以上三种音乐联想方法，其规律并不是绝对的，而是彼此联系的。也没有哪一种方式，绝对适合某一类音乐学习。三种意义联想识记方法，常常因识记对象不同而有所选



择，加之，音乐识记者本身的相关经验多寡等等，也决定其选择的机率不同。

（二）进行音乐识记材料的组织或归类

在音乐意义识记中，音乐识记对象的意义，还来自包含在自己所属类别或系统中。比如，一个乐汇的意义，不仅来自它自身，还来自它属于哪一类音乐语汇，并包含在乐曲中的对比关系中。如前面举过的例子，圣桑在《动物狂欢节》中的某些乐汇，本来是表现大象的奔跑，而同样出现在另一些乐曲中时，便成了上下飘飞的仙女形象。怎样才能更好地识记这些乐汇？我们必须分析这类音乐语汇，并把它们与类似的乐汇归类、再认，这样就易于理解了。因此，在音乐识记过程中，把音乐材料加以归类或系统化，便能提高音乐识记效率。在进行音乐意义识记时，学习者一定要在理解的基础上识记，并且要对音乐识记材料进行尽可能多的相关联想，认真加以组织、归类，使之形成系统。如果人为地赋予音调某种有趣的意义，例如 Do、So、So 被认为“夺索索”，Mi、La、La 被识记为“迷拉拉”等，也会大大提高音乐识记效率。

应当承认，机械音乐识记在整个音乐识记过程中，特别是在乐曲演奏和演唱练习中，也是非常重要和必不可少的音乐识记方法。因为在音乐识记中，总有一些东西是无意义或很难短时去寻找意义的。如演奏的动作、乐曲旋律结构等等，加之有些学生由于本身的相关音乐知识不够丰富，一时也难以理解，所以，也只能运用机械音乐识记方法去完成规定时间内的音乐识记。不过，随着相关音乐知识经验的积累，练习者会很快理解它。有时，在机械音乐识记过程中，练习者会逐渐寻到一些规律，使机械音乐识记变为意义音乐识记。因此，机械音乐识记是可变的，不是绝对的。

三、音乐识记材料的数量影响音乐识记效率

音乐识记效率受音乐识记材料数量影响。一般而言，音乐识记对象越多，记忆次数越多，所需时间也越多，特别是在机械音乐识记中，在规定时间内识记材料不宜太多。应尽量与识记者年龄水平相适应；否则，事倍功半。比如，让一位儿童在 20 分钟内识记 18 小节钢琴曲，并熟练演奏，他有时可能在 10 分钟左右完成任务；而如果要求儿童在 1 小时内完成 60 小节练习曲并熟练弹奏，他则可能完成，也可能不能完成。因为平均 20 分钟，他们无法机械识记忆 18 个小节以上较复杂的音乐。所以，教师在安排学生进行音乐识记时，最好不要一次规定太多音乐识记材料，而应该分散交给学生，特别是在安排学生进行机械音乐识记时，更应注意。

由于音乐识记材料数量是影响音乐记忆效率的一个重要因素，所以，怎样安排音乐识记材料，就成了提高音乐识记效率的关键。

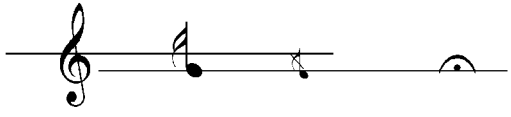
在音乐识记中，要巧妙安排好各种不同的音乐识记方法。对音乐识记对象进行整体识记、部分识记和综合识记。这三种方法中哪种效率最高？音乐整体识记是指每次只识记整个音乐材料，直到熟练为止。部分识记时将音乐材料分为若干部分，每次记一个部分，记住一部分后再记另一部分，直到熟练为止。综合识记时把前两种音乐识记方法综合，先进行整体音乐识记，再进行部分音乐识记，最后又进行整体音乐识记，直到熟练为止。在乐曲表演训练中，一般多采用综合音乐识记方法训练，这种方法效果最好。其次是采用整体音乐识记，最差是部分音乐识记。在演奏训练中，部分音乐识记之所以效果不好，是由于在刚开始练习时，就把本来有联系的音乐

材料分成若干部分单独训练，这在一定程度上妨碍了对整个音乐材料的理解和观察，容易造成每一部分的开始和终端乐曲难于与邻近乐曲部分的连结部很好衔接。造成乐曲演奏不顺畅或次序颠倒的现象。从而降低了音乐识记的效果。整体音乐识记是在对整个音乐材料理解基础上的识记，彼此关系和顺序不易搞乱，所以比部分音乐识记效率高。但是，整体音乐识记由于每次所要识记的音乐材料相对比分割部分后音乐材料多，且平均用使力量，不能对付难点、重点。为了攻克难点、重点，则又不得不花费许多冤枉时间和精力于非难点、重点上。因此，整体音乐识记法也并不是最理想的音乐识记方法。研究发现，综合音乐识记方法，兼顾了整体音乐识记和部分音乐识记之优点，既不妨碍对整个音乐对象的整体理解，也不必浪费时间，还可用最短时间对难点，重点乐段或节奏进行练习，因而它是最有效的音乐识记方法。不过，这三种方法也并不是绝对的优劣分明。有时，如果练习的乐曲短，而且彼此又有密切意义联系，用整体音乐识记法效果也很好 如果练习曲本身没有多少意义，且又长又难，就可以用部分音乐识记法。

四、音乐练习的作用

在音乐识记过程中，练习是非常重要的事情。古人讲“温故而知新”，练习就是对音乐识记材料进行反复再认识的过程。再识记，不仅可以巩固音乐记忆，而且能“知新”，能加深对原来识记的音乐对象的理解。

但是，在音乐学习活动中，练习的效果并不取决于机械重复的次数，而是决定于怎样正确地实施练习。



（一）必须使音乐识记的重复练习过程多样化

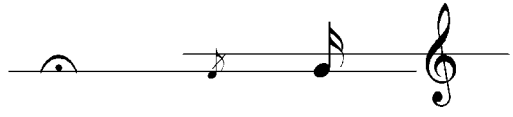
单调机械的重复，使人疲倦，不利于音乐识记巩固，多样化的练习，可以维持音乐学习兴趣和调动练习的积极性。这种多样化，应动员多种器官同时参与音乐识记。比如在钢琴训练中，要把看、弹、唱结合起来，同时也要把自己弹和听别人弹结合起来。这样，在多种感官的音乐信息刺激大脑皮质后，就会在那里“刻录”下生动的痕迹，在视觉、听觉和运动觉、平衡觉之间建立起广泛的神经联系，从而达到“自动化”熟练的目的。

（二）必须在音乐识记中，使反复练习与试图离开眼前音乐材料的提示而进行的回忆相联系

练习可以反复机械重复，也可以在练习过程中结合背记进行重复。在乐器训练中，背诵式练习，其效果明显优于机械看谱练习，因为在整个重复识记过程中，这种方法能很快发现识记对象的特点和难点，从而可以更加合理地分配练习时间，在音乐难点上多下工夫。

（三）必须正确分配音乐识记重复练习时间

根据音乐识记练习在时间上的分配不同，一般有两种练习方法：一种叫集中练习，即集中所有音乐识记材料，在一段时间内连续反复识记。另一种叫间时练习，即把所要重复识记的音乐材料分散在几段相隔时间内进行反复识记。从乐器训练实践看，如果计算短时间内学生掌握演奏技能的熟练程度，可以发现：集中训练由于重复次数多，效果好，但如果要计算一周后的训练成绩或一个月后的成绩，则间时练习效果较好。有人曾对几所幼儿园电子琴班的学生进行过测试，结果



表明，无论是弹奏无意义练习曲，还是弹奏有意义的儿歌，儿童间时练习的成绩都明显优于长时集中统习。（见下表）同时还 发现，综合音乐练习优于前面两种练习方法。

练习方式	乐曲数	人数	平均熟练次数	平均出错次数
集中练习	6	80	3	3
间时练习	6	80	5	1
综合练习	6	80	6	0

第四节　音乐回忆和音乐再认

一、音乐回忆

音乐的回忆指音乐识记的第三个阶段，即大脑对音乐及其相关事物的再现。从信息角度看，是把已储存的音乐信息从大脑硬盘中拷贝下来，重新在桌面视窗中浏览。根据音乐回忆是否有预定目的、任务，可以把音乐回忆分为有意音乐回忆和无意音乐回忆。

无意音乐回忆是事先没有预见目的，只是在某种偶然情景下“点错了鼠标”，自然而然“触景生情”地回忆起某些过去的音乐知识和经验。例如，偶然看见一把破旧的小提琴，突然回忆起了小提琴曲《梁祝》那优美的旋律；无意中听到一首熟悉的练习曲，忽然回忆起了在音乐学院挥汗练琴的情景。音乐回忆可能是直接的，也可能是间接的。直接唤起的音乐经验称为直接音乐回忆，比如看到或听到了属七和弦，立即会想到和弦解决；一谈到或听到第五交响曲《命运》，必然想到贝多芬。这些有关音乐的回忆没有中间环节，可以直接唤起，而那

些必须通过中间环节才能唤起的音乐回忆，比如什么是交响乐，什么是旋律模进等等，则必须通过思维的活动，借助对音乐的判断、推理才能找到所要回忆的经验，这些统统称为间接音乐回忆。

二、音乐再认

对于不同的音乐识记对象，音乐再认的速度和确认度是有差异的，这是由于以下两个方面的影响：

（一）音乐识记内容储存的巩固程度影响音乐的再认

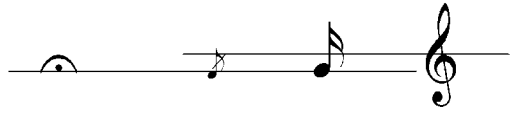
人对已经识记过的音乐内容识记越巩固，越清楚，再认速度越快，并且会确信不疑。如果识记不太巩固，而且比较模糊，则再认时可能较慢，而且会在大脑中不断出现“是或不是”的提示，出错机率也大。

（二）音乐记识内容与过去音乐经验的相似程度，影响音乐的再认

如果再认时的音乐内容和过去的音乐经验差距越大，则再认的速度和确信度会受到影响。如果差别不大，则再认会迅速而准确，出错率也低。

三、音乐再认“检索”困难的解决

人的大脑像一台精密的电脑，当回忆和再认音乐识记的内容时，大脑会自动检索。在一般情况下，不会出现困难，但有时也常常出现“检索”困难。比如一个有经验的音乐表演家，有时上台后怎么也想不起该如何表演。而有时，当一首熟悉的乐曲飘进耳朵后，怎么也想不起它的曲名，这些都是音乐记忆检索出现了“检索”困难所致，而引起这些困难的原因不外乎以下几个方面：



（一）大脑“检索”受到干扰，出现再认困难

有时我们明明知道这首乐曲的曲名，但就是叫不出来。对一首乐曲，有时我们明明弹得非常熟练，但就是脑中一片空白，不知怎样下手弹出第一个音符。这种“舌尖现象”往往由于情绪紧张或其他干扰所致。克服这种情况的简单办法是把回忆暂时搁置起来，去注意其他问题。同时，平时在识记音乐内容时，一定要通过多种感觉器官去识记：用手弹、用嘴唱，要建立多个音乐记忆检索通道，以备某一通道遭受到干扰时，可以从其他通道“打开”大脑回忆的“显示窗口”。

（二）音乐检索通道错误，出现再认困难

在进行音乐识记时，我们习惯把音乐信息编码储存。而这种编码，是通过某一特定的音乐感觉器官通道去进行的。如果音乐再认时选错了通道，必然出现音乐再认困难。比如平时常常弹奏的曲子，突然要求用嘴唱出来，可能会出现困难；而平时常常唱在口边的曲子，突然要求用手弹奏出来，也可能出现困难。遇到这种情况，应当重新找到其他通道，从多方面验证检索的最佳通道。这样才能尽可能使音乐回忆的错误逐渐减少，从而最终得以避免。

第五节　音乐表象

一、音乐遗觉表象

音乐的遗觉表象可能是视觉的，也可能是听觉或动觉的。多数人能在看到一种演奏动作、听到一种声音或感受一种乐

音运动之后留下印象，而保持这些音乐视觉、听觉或动觉的遗觉表象，就被称为音乐遗觉表象。

音乐遗觉表象如果不被大脑重复拷贝，最长可保持几分钟，它的特点是鲜明生动，好像仍能感觉。古人常说“余音绕梁”，实际上也是一种音乐遗觉现象。每个人的音乐遗觉表象能力有差异，它受人的音乐相关经验和音乐心理生理结构、音乐兴趣差异影响。人的音乐遗觉表象与人的音乐观察、音乐注意和大脑音乐觉醒程度关系密切。

二、音乐记忆表象

当感知过的音乐及相关事物不在面前时，通过音乐回忆，而仍能在人的大脑中再现出来的音乐形象，叫音乐记忆表象。这种由感知过的音乐及相关事物而引起的音乐识记表象，不同于音乐遗觉表象，它保持较长，但可能没有音乐遗觉表象鲜明生动。它可以不断从大脑“硬盘”中重复拷贝、显示。而音乐遗觉表象却不可以重复拷贝。音乐记忆表象也不同于音乐知觉，因为音乐知觉是对当时的音乐及相关事物的反映，由当前音乐的刺激物引起。而音乐记忆表象则是对曾经感知过的、当前不在面前的音乐及相关事物的反映，它是由其他音乐刺激所引起。

音乐记忆表象是在音乐知觉基础上发生的。没有对音乐的过去的知觉，没有音乐知觉对音乐遗觉的感知、再认，音乐记忆表象便不可能产生。

音乐记忆表象有两个重要特征：

（一）音乐记忆表象具直观性

音乐记忆表象，是把大脑中已刻录的音乐形象直接复制

下来，它总是比较具体而直观。比如，在唤起音乐视觉或听觉的记忆表象时，就仿佛能看见或听见那美妙的乐曲及演奏。当然，这种音乐记忆表象肯定不如音乐知觉表象直观生动，也不如音乐知觉的形象全面完整，更不如音乐知觉形象持久稳定。它是一种暗淡模糊、时隐时现、流动多变、但形象直观的音乐记忆表象。

（二）音乐记忆表象具概括性

音乐记忆表象可以分为特殊的音乐记忆表象和一般音乐记忆表象，也称为狭义的音乐记忆表象和广义的音乐记忆表象。狭义的音乐记忆表象是头脑中再现的某个具体音乐对象及相关事物的形象；而广义的音乐记忆表象则指某一类音乐对象及相关事物的形象。比如，乐曲《十面埋伏》的音乐表象，就是狭义的音乐记忆表象；而交响乐、小夜曲、舞曲等记忆表象则是广义的音乐记忆表象。广义的音乐记忆表象，会出现许多具有概括性的音乐形象。而狭义的音乐记忆表象，也是有选择的音乐记忆表象。所以，任何音乐记忆表象都具有概括性。当然，这种概括性与思维语言概括不同；这是一种音乐形象的概括。一种只按眼前兴趣和需要，复制大脑里面储存的有关音乐形象的概括。

音乐记忆表象的直观性和概括性是密切联系在一起的。从音乐记忆表象的直观性来看，它和音乐思维、音乐判断相似。所以，音乐记忆表象介乎于音乐知觉和音乐思维之间，是两者间的中间环节。也可以这么讲，音乐记忆表象是音乐感性认识过渡到音乐理性认识的中转站和初级准备阶段。

第六节　音乐记忆的生理机制

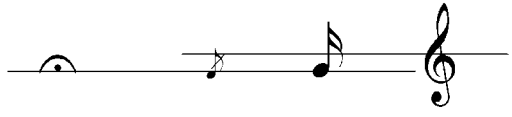
音乐记忆离不开音乐心理的活动，而音乐心理活动离不开人生理的活动。音乐记忆实际上是音乐刺激信息转换成一种生理电波，在大脑中“刻录”、“编码”、“储存”的三个程序。

一、音乐记忆的“刻录”

人对音乐记忆的“刻录”，必须通过一定时间才能完成。比如，短时的音乐记忆和突然的脑损伤，都可以使人无法记起短时感觉过的东西；而大量的动物实验和临床观察也说明，记忆在脑中的“刻录”过程必须经过一段时间，而这种“刻录”必须经过两个阶段。一个是短时记忆即桌面“刻录”，一个是长时记忆即硬盘保存。前一个阶段借助于神经细胞的电活动模式或反响回路而实现。后一个阶段则可能与生理解剖结构变化有关。即神经突触结构发生变化、内分泌产生某些神秘的改变，可能是神经突触生长，也可能导致脑蛋白质化学生物合成方面的变化。

二、音乐记忆的“编码”

人对音乐记忆的“编码”，必须有序放于一定位置。人在对音乐的“编码”过程中，会分别把不同音乐信息编入大脑不同部位。据国外研究表明，刺激癫痫病人侧颞时，病人能听到管弦乐队的声音或狗叫声，而一旦移开，该记忆就“突然”中断。所以，一般人认为听觉和视觉信息“编码”后，大多放在颞叶区，语言逻辑记忆一般编放在脑左半球，形象记忆一般“编



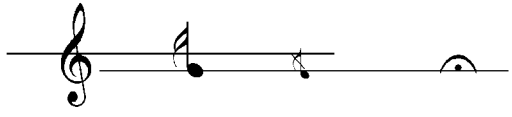
码”存放在脑右半球。

临床研究还表明，大脑海马与近期音乐记忆功能相关。切除患者大脑两侧海马，近期一切音乐的记忆消失，患者不能再认 90 分钟前自己做过的任何事。大脑海马，如同电脑桌面记忆，新生成的音乐信息如不及时“存盘”，一旦断电，新生成的音乐信息则会从桌面自动消失。总之，不少学者认为脑颞叶、海马、穹隆—乳头体，在音乐记忆“编码”中起着重要作用。但是，近来也有部分学者认为，记忆“编码”与脑的各个部位都有关系。从动物学习的试验表明，动物学习成绩的好坏，与大脑皮质特定部位切除无关，而与大脑皮质切除面积的大小有关。切除的大脑面积越大，对学习记忆“编码”损害愈大，“编码”也越困难。其实，人的大脑是台非常复杂的“生物电脑”；不能机械理解和片面寻找大脑对音乐信息的“编码”过程和编放部位。音乐记忆“编码”需要大脑和人身体的各部位联合行动。而不同的感官和大脑部位，在音乐这种相对复杂的图像和声音的记忆“编码”过程中，各自起着自己特殊的作用。

三、音乐记忆“储存”

如果把音乐记忆的信息在脑中保存，这种音乐信息的物质载体是什么呢？有两种生理机制的解释：一种认为是与大脑神经突触变化有联系，另一种认为是与神经元内部化学成分的变化有关。

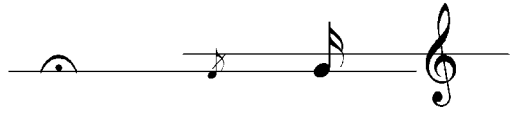
从生理组织的角度看，音乐记忆与神经细胞之间的突触联系有关。当某一感官受外界音乐及相关事物刺激时，有关神经细胞的电位就发生变化，开始发放神经元电脉冲，并构成一定时空模式，沿着神经细胞通路传递。比如音乐演奏、音乐视唱，如果同样音乐刺激反复进行，不断用手或眼去感受音乐



对象的刺激，音乐信息就会沿着同样通道不断传入。从而引发突触生长，使生理组织传入和提取该音乐的信息效率提高。这时，该音乐的记忆通道就建立起来了，同时，该音乐信息也在具有特殊任务的突触生长过程中，自然而然“储存”下来了。当然，这种解释也符合记忆功能“用进废退”的现象。因为大脑的“储存”硬盘毕竟是一个活体，是个变化发展的生理组织体。

随着分子生物学的兴起，特别是发现了遗传信息具有传递机制之后，有人提出了人类记忆的“记忆的分子内机制”假设，即 DNA 对“种族记忆”进行编码储存，而 RNA 则对个体音乐等记忆进行编码储存。同时，由于外界音乐对神经刺激而产生的冲动频率变化，改变着神经元的离子平衡，从而导致 RNA 的碱基成分变化。实验表明，注射某种化学药物，会使动物脑 RNA 生物合成加快或阻断，结果导致动物记忆能力提高和降低。国外有关研究、实验也表明，检查训练后的动物和未加训练的动物脑神经细胞时，发现记忆能力较高的动物细胞含 RNA 较多，而对照组动物含 RNA 却较少。另外，从受训动物脑中提取 RNA 注入未受训动物脑中，结果后者形成该训练内容相关条件反射明显加快，并出现原有习得的行为模式表现。音乐记忆，特别是音乐表演记忆的相关实验还没有在我们身边展开，也许这只是时间的问题。

随着人类对自己的认识加深，科学的发展，必然会最终搞清楚音乐记忆的生理机制。相信不久的将来，音乐记忆也能从 一个有机体迁移到另一个有机体身上。到那时，音乐心理研究 和实用音乐心理的开发也将跃入一个崭新的时代。



第九章

音乐思维和音乐语言

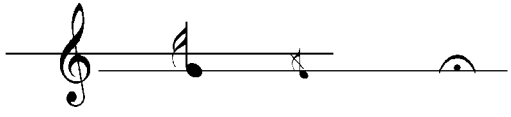
◎音乐思维与音乐语言
◎音乐比较
◎电脑作曲与人脑作曲
◎音乐判断与音乐推理
◎音乐表现与音乐交流

第一节　什么是音乐思维

一、音乐思维的定义

音乐思维是人脑对客观音乐对象的形象、概括、间接的反映。

只需把音乐思维和音乐感觉、音乐知觉加以比较，就可以明显地看出音乐思维的特点：音乐的感觉和知觉只能反映音乐的个别属性或个别音乐对象，而音乐思维则能反映音乐及相关事物的本质和它们的规律性联系。比如，通过音乐感觉和音乐知觉，我们能感知千姿百态的乐曲和乐器带给我们的



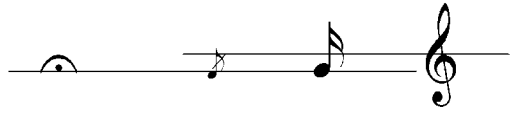
欢乐、痛苦和困惑，但通过音乐思维，我们却能揭示这些乐曲、人和乐器的关系、规律，并能概括地反映乐器与人、乐器与乐曲、人与乐曲的本质联系和规律。

另外，音乐感受和音乐知觉只反映直接作用于视、听感觉器官的相关音乐刺激，而音乐思维则总是通过各种媒介来反映音乐及其相关事物。比如，听到一种改良乐器特殊的音响效果后，又看到这种改良后的乐器，于是便推想“这件乐器被改造了”。这时，人并没有直接看见乐器的改造过程，而是通过听觉与过去经验的比较、判断，用间接的方法得出结论。这种结论可能正确，也可能是错误的。无论这种推断是否正确，音乐思维都是一种间接的反映音乐对象的过程。

正是由于音乐思维的这种概括性和间接性，通过音乐思维，人就可以认识那些没有直接作用于人的种种音乐现象和音乐相关事物，也可以预见音乐及相关事物的发展变化过程。比如，音乐心理现象的研究，实际上就是一种音乐思维过程。人不能直接感知音乐心理的某些特殊规律，但通过对某些音乐心理现象的认识，间接认识了音乐心理某些规律的存在。借助于音乐思维，人对音乐心理的认识，能够从个别看到一般，从现象中发现本质，从偶然中洞察必然，从音乐心理的现状推测出过去和将来。

二、音乐思维和音乐语言的关系

音乐思维和音乐语言是密不可分的。音乐思维和音乐语言的概念有层次之分，是由初级向高级的过渡，也是由简单向复杂的转变。音乐语言有广义和狭义的区别。广义的音乐语



言指一切与音乐交流有关的符号系统；而狭义的音乐语言则特指按音乐创作的一定规则，组成音或节奏的符号音响系统。音乐语言是一种世界语言，它没有国界，也不太受种族、地域和风俗习惯影响。它是人与人之间进行思维、情感、个性交流的工具；同时，音乐语言也是艺术家用来进行音乐思维创造、音乐情感表达、音乐个性表现的工具。

广义的音乐语言和音乐思维的联系可以从下面几个方面来判定：

第一，从音乐语言方面来看，音乐语言离不开音乐思维。因为任何音乐语言的符号、音乐语言的规则都是音乐思维的结果，而音乐语言具体的结构、音乐语言表达的具体规则也是人的音乐思维逻辑表现。

第二，从音乐思维方面看，音乐思维的进行也离不开音乐语言。首先，音乐语言为人脑的活动带来了不同于一般语言原则的新的原则。人的大脑产生了音乐表达活动中枢。有了音乐特殊的第二信号系统活动，这是音乐思维活动的物质基础。其次，音乐思维活动是借助一定音乐表达约定俗成、人人易懂的具体音乐语汇而实现的。而这种音乐语汇既具有生动的形象特征，也具有一般语言难以完成的概括性。如“F 大调”、“小调旋律”、“PP”、“fff”这些符号既概括了乐曲的某些本质特征，也使音乐思维能够通过它们间接反映出来。

第三，音乐语言是音乐思维形象化的外壳。音乐思维的内容是观念的东西，必须具有可感知的物质形态才能完美表达。虽然音乐表演的手势、表情等等也能表达音乐思想；但最具传播广度和方便、完善的音乐表达形态，还是首选狭义的音乐语言。毕竟人们主要是通过音乐狭义语言——音乐具体的音响符号和演奏来表达自己的音乐思想。而音乐书写符号、

手势、表情动作等等则比较容易受种族、地域和民族习惯、个人习惯差异影响。音乐语言与音乐思维的差别，可以由下表概括起来。

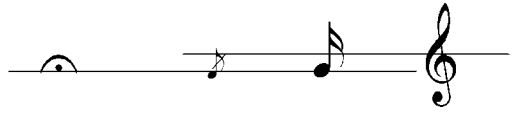
音乐语言与音乐思维的比较：

音乐语言	音乐思维
1. 有一定模式，是音乐思维的物质外壳。	1. 没有固定形象，是观念的东西。
2. 是音乐思维交流的工具，借助音响和音符表达。	3. 对音乐现实是间接、概括地反应。
4. 基本单位是乐汇、音符。	4. 基本单位是概念。
5. 结构、风格具民族性、地域性。	5. 其结构、规律具人类共同性。

目前，对音乐语言和音乐思维的先后关系，各有说法。一些人认为是先学习音乐语言，后才形成音乐思维。比如幼儿钢琴学习、少儿基本乐理学习等等，一般都会要求他们先掌握或感受一些初步音乐语言表达方式，练习一点乐曲的乐句或乐段，弹弹《蜜蜂》、《日出》或《动物展览会》之类的东西，然后才要求他们尝试进行一些简单的音乐思维活动。然而也有一些人认为儿童是先有音乐思维，后才逐步习得音乐语言，其中包括一些自创音乐语言等等。内容是观念的东西，必须具有可感知的物质形态才能完美表达。

三、音乐思维与音乐感性认识的关系

音乐思维虽然是人脑对音乐及相关事物概括的、间接的和超出音乐感觉范围的反映，但是它仍然和我们音乐知识的基本来源——音乐感性认识密切联系。因为对音乐的感性认识是整个音乐认识活动的初始阶段，它包括音乐感觉、音乐知



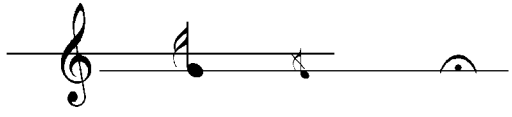
觉和音乐表象三种心理活动。

音乐感性认识的特点是它客观、形象、直接地反映音乐对象及相关事物，在这之间没有中间环节。比如对愉快乐曲的感受，那欢快的节奏和旋律，那明亮的音色和调式，都能让人直接感受到，不需要比喻、说明。所以对音乐的这种感性认识，也是音乐思维的根据。一个没有听过贝多芬、肖邦、施特劳斯和瓦格纳、李斯特等西方音乐家作品的中国人，对西方浪漫主义音乐的概念是空白的；同样，一个没有听过我国《梁祝》、《茉莉花》、《春江花月夜》等民间音乐的外国人，对中国民间音乐浪漫曲的概念也是简单或扭曲的。所以，音乐思维无论多么抽象，它的加工材料只能来源于对具体音乐形象的多次感知，人只能通过对具体音乐形象及相关事物的具体表象，在多次感知中才能概括出“浪漫”这种抽象音乐思维概念的本质和规律。

音乐思维过程除了借助于音乐音响或文字符号外，还与音乐感性直观形象有密切的联系。比如在欣赏《梁祝》时，头脑中捕获到翩翩起舞的一双彩蝶，有助于理解“恋爱”、“难舍难分”等音乐抽象概念。当然，音乐思维在具体形象活动过程中，其表象出现的多寡也有差异，并不是千篇一律的。

四、音乐思维与音乐个性的关系

不同的音乐思维主体，具有多种音乐倾向性，每个人对音乐的认知结构、年龄特征、音乐气质和相关兴趣不同，都可能影响整个音乐认识活动，包括对音乐思维的影响。任何一个想获得音乐成就、想从事音乐专业活动、想得到音乐大奖的人，会想尽一切办法去参加相关音乐专业的实践活动，并且会在音乐实践活动中主动发现问题、解决问题，使自己的音乐思



维能力得到提高。反之，如果一个没有音乐求知欲、没有音乐探索精神的人，即使参加了音乐相关实践活动，也发现不了音乐活动中的问题，其音乐思维能力依然不能提高。另外，音乐观对个人的音乐思维活动也具有一定程度的指导意义。具有献身音乐艺术的音乐观的人，会不计个人得失，按音乐及相关事物的本来面貌进行音乐探索，在解决音乐相关问题时，他们比较客观全面。而不具有献身音乐艺术精神的人，却可能因名利或宗教极端观点而影响自己的音乐思维，从而影响音乐思维正常活动，偏离音乐认识探索方向。

音乐思维过程的特点，也反映了人的音乐思维受个性、情感的差异特殊的影响，进而使音乐思维更具个性差异。比如，音乐思维力强的人，在考虑音乐对象及相关事物时，更善于把握音乐对象及相关事物的本质。在音乐学习中，他们善于有个性的提问，动手能力也较强，更善于通过音乐表面现象揭露其本质。他们在音乐学习时，不但善于从音乐的个别现象中发现一般规律，更善于从偶然的音乐规律中洞察必然规律。他们考虑音乐的问题更深刻，音乐学习效率较高，进步也更快。而有的学生，却不善于区分音乐的主要学习方向和次要的学习方向，不善于区分音乐对象及其相关事物的现象和本质，常常“眉毛胡子一把抓”，在音乐学习中平均用力，甚至“拣芝麻丢西瓜”。有时，他们在音乐学习中选不准主攻方向，既不善于提问，也不善于思考，音乐学习显得非常吃力，而且效率也不高。当然，大多数的普通学生介乎于这两者之间，音乐学习成绩时好时坏，遇到好的音乐教师和好的音乐教育方法时可能好些，遇到不负责的教师，就可能很糟。

音乐思维除了前面提到的深刻性差异外，还存在灵活性差异。比如，有的学生在遇到练琴或练嗓中的困难时，会根据

具体情况，灵活地“四面八方”寻找其他方法解决音乐练习中的问题。而有的学生却往往拘泥于教师或书本上的解决方案，总是以“老师没教过”为借口，不能灵活、快速解决问题。这些学生在音乐学习上，表现得总不是太“灵光”。

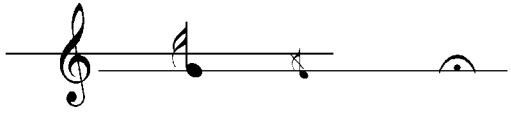
当然，音乐思维的逻辑性差异主要是指在音乐思维过程中，音乐思维进行的性质是否符合音乐对象及相关事物的客观逻辑顺序差异。比如在音乐创作中，有的人音乐创作思维严密而具有逻辑性，而有的人却逻辑性不强，创作中随意而缺少独立性，创作情感游移不定，音乐语言东拼西凑。

最后，音乐思维还具有一定的独立性。音乐思维的独立性差异表现在音乐创作和音乐研究中最为敏感。音乐创作和音乐研究是否迷信权威，是否易受暗示，是否严肃对待各种学术意见，往往都能明显测试出每个人的音乐思维独立性。

总之，人的音乐思维并不是一种孤立的音乐心理现象，它和人的其他心理现象密切联系着，其过程是在人整个音乐心理背景中进行和完成的。

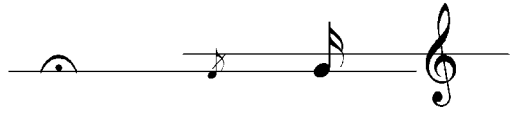
五、音乐电脑创作和人脑创作比较

本世纪 50 年代后期，出现了模拟人类智力的电子计算机。从 70 年代到 80 年代，电脑开始进入音乐作曲领域。到 90 年代，电脑飞速发展，大量的作曲、试奏已能让电脑独立完成。人工智能 MiDi 创作。克服了人脑和身体的生理局限。用物化的智能延伸和扩展了人脑与肢体在音乐创作方面的功能，使人从繁琐的音乐脑力创作和繁重的体力创作中解放出来。电脑作曲使选择乐器、音色、节奏、及试奏等更加容易。这是当代科学技术进步的重要成果，也是今后音乐科技发展方向。



但是，电脑毕竟是机器。人工智能毕竟是人类思维的模拟，它与人类的心理活动、思维，特别是音乐思维有质的区别。首先，电脑不能模拟音乐心理活动的社会性，既无法捕捉住人类音乐思维中的情感感受，也无法模仿人类音乐思维中克服自身局限，主动排除困难，解决音乐创作困难的能力，更无法模仿人类心理活动中音乐思维的灵活性以及音乐思维的社会价值观。其次，电脑只能按人预先规定的音乐程序进行工作，只具备受人控制的自动性、灵活性，不能模拟人的主观能动性。人能够在音乐活动中发现规律、运用规律，可以主动地认识音乐世界、能动地改造音乐世界。所以，在音乐创作中，人脑是音乐思维、音乐创作的原动力，是主力、是核心。而电脑只是人脑进行音乐创作的辅助工具，是人脑的某些机械智能的延伸。

人类社会的历史证明，人创造了工具，工具又促进了人脑的进步。电脑帮助人脑完成了许多繁杂的音乐工作，也为人类提供了新的音乐创作灵感。它是音乐创作的好帮手。在日新月异不断发展变化的音乐创作中，在越来越激烈的音乐光碟市场竞争中。谁掌握了先进的技术，谁就有了新的武器和占领市场、获得成功的有利条件。电脑不仅可以帮助大脑谱曲，还可以试奏，从而帮助大脑试听；电脑可以模仿几千种音色、几百种节奏。电脑音乐制作如今随处可见，从电影、电视到音乐厅；从家庭、学校到商场，电脑 MiDi 模拟出美妙的音色和怪异精巧的节奏，给人类和社会带来了无数的惊奇和内心的喜悦。同时，也为音乐创作带来了新的灵感。



第二节　音乐思维的心智操作

音乐思维活动的心智操作主要有音乐分析、音乐综合、音乐比较、音乐分类和音乐的抽象、概括、具体化等心智操作过程。

一、音乐分析和音乐综合

音乐分析，就是在思想上把音乐对象的整体分解为许多部分，把复杂的音乐结构及相关事物分解为许多简单的要素，并分别加以考虑的心智操作。

在曲式分析中，会把乐曲整体分解成许多部分，把复杂的乐曲结构分解为“小节”、“主部、副部”、“起、承、转、合”等等简单的要素，并分别加以认识。通过曲式分析和认识，人们对乐曲内部结构会有一定认识；而人们对乐曲结构细部一旦有深入的了解，也就为从整体上认识乐曲作好了准备。

音乐综合就是在思想上把音乐及相关对象的各个方面、各种因素联结起来进行考虑的心智操作。比如，在了解了一首乐曲各段落结构，节奏特点，各部分乐段风格、特点等等后，归纳出全曲的基本中心思想。这种归纳，即这种通过音乐综合的心智操作，必然有助于人们按照音乐及相关事物各部分间的联系，从总体上把握整个乐曲形象。

在音乐思维活动中，音乐分析和音乐综合往往是紧密联系的。没有音乐分析，也就没有音乐综合。

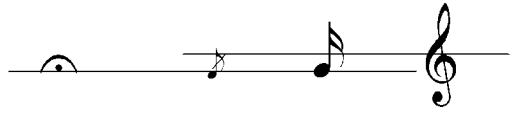
首先，没有音乐分析，音乐认识就不能深入，对音乐整体认识也只能模模糊糊、空空荡荡。在音乐学习中，没有曲式分析，就不能对乐曲有深入的认识；只有音乐分析，而没有音乐

综合，音乐认识也只能局限于枝节而不能掌握整体。所以，实际上音乐分析和音乐综合往往是“结伴而行”的。比如，在分析一个学生试奏的音乐作品时，人们总是从不同角度来考虑他为什么要演奏这个作品？演奏了什么作品？演奏得怎样？他与作品的关系等等。在这里，任何音乐分析都离不开学生试奏作品这个整体事件，也离不开对试奏作品整体认识的分析 否则这种分析会使人对试奏音乐作品的认识支离破碎。

其次，音乐分析和音乐综合相互转化。音乐分析被最初的音乐认识整体性所指引，后来进一步成为音乐认识整体的手段、途径和方法，进而导致对音乐整体性深刻认识。这种对音乐整体性的深刻认识，又会促进对音乐各部分的认识。例如，教师在帮助学生分析乐曲时，往往会先简单介绍乐曲的内容和作者生平，使学生对乐曲有大概了解，这是一种音乐综合。接着，教师会讲解各段的结构和内容，这是音乐分析。有些教师还会进一步指出作曲家是怎样用这些结构和内容来阐述乐曲的主导思想的，这是再综合。最后，再以乐曲的主题思想为指导，进而阐明作品的艺术特点和表现手法，这是再分析。这样，就使学生对该乐曲的理解不断加深，认识也不断深入。可见，音乐思维活动总是在音乐综合、音乐分析、音乐再综合、音乐再分析中不断前进的。随着音乐分析和音乐综合的不断转化，人们对音乐对象及相关事物的认识也会不断深入并更加准确。

音乐分析和音乐综合可以有三种不同层面。

一是对实际操作音乐工具的过程进行分析与综合。比如弹琴时，学生分段练习、单手练习、双手统习等等，有时还会把乐器的某个部件取下来，认识它、研究它，或者把它们各个部件再装好，以测试其综合整体性能。这实际就是对操作乐器



本身状况进行分析和综合的过程。

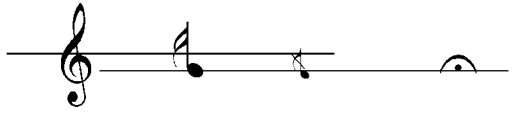
二是对音乐感性形象的分析和综合。比如在读谱和欣赏某首乐曲时，音乐分析和综合的对象不是具体的相关文字符号或音响符号本身，而是它在人大脑中被感知的音乐形象。是大脑把某些音乐形象划分出来，或把有关形象联系起来并结合成一个完整的音乐乐曲形象的感知、认知过程。

三是对音乐语言、音乐概念和音乐符号的分析和综合。比如运用乐理规律、运用音乐基本概念、基本音乐符号表达方式等解决音乐作曲方面的问题。这是在思想上把某种抽象的音乐知识划分出来，或把有关的抽象音乐知识联系起来，结合成一个整体的音乐思维过程。在每一个人身上，这三种水平各异的音乐分析和音乐综合，可能会相互渗透和转化。比如，当一个普通听众最初开始对乐曲进行欣赏和把握，并概括出乐曲各段大意时，他的音乐感性形象的分析和综合会占有很大优势。但在不断的欣赏学习中. 通过反复欣赏，或随着对相关乐器的模仿练习，他会逐步形成按乐曲音乐结构和逻辑意义分段的技能，并能用较简洁的文字或音响来叙述和概括出各段落的大意来。所以，面对神奇美妙的音乐，即便是一个音乐思维不太成熟的人，也往往会本能地采用直观形象的音乐分析和综合方法，使音乐思维能顺利进行下去。所以，也可以说音乐最能锻炼人的分析和综合思维能力，它是开启人类智慧的钥匙。

二、音乐比较和音乐分类

(一) 音乐比较

音乐比较，就是通过大脑寻找确定音乐对象间差异和共同点的心智操作。即用大脑去感受音乐，并自觉分辨音乐与



音乐对象、音乐与情感间的区别和联系，

进行音乐比较的客观基础，就是寻找音乐对象间差异的同一性。

在空间和时间上，同时或相继产生的音乐对象，其间都必定存在着差异的同一性。因此，在进行音乐思维活动时，既可以对音乐进行空间上的比较，也可以进行时间上的比较，空间上的比较是对同时并存的音乐对象进行空间差异比较，这有助于区分不同音乐形态，在时间上的比统，是对同一音乐对象时间上的形态变化进行比较，这有助于了解音乐对象的发生、发展变化。在音乐思维活动中，这两种比较往往是结合在一起的。比如，要了解一个作曲家的作品情况，可以用他的作品与其他人的作品比较，这是一种空间比较。也可以用他这一时期的音乐作品和另一时期的作品比较，即时间比较。但是，最全面的音乐比较是把两者结合起来，这样才能比较准确地了解某一作曲家及其作品的基本情况。

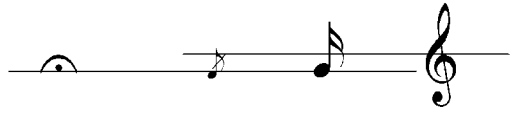
当然，进行音乐比较，必须在一定关系上，根据一定标准进行。对音乐对象的任何比较，首先必须有一个基本标准，否则，无法进行音乐比较。

不同的音乐标准，也不能进行比较，否则，就很容易犯音乐结构和音乐逻辑方面的错误。

（二）音乐分类

音乐分类，就来在思想上根据音乐对象的共同特点和差异，把它们加以区分并归为不同类别的音乐心智操作。这是一种把已知具有不同特点的音乐对象，按一定的共同特点和关系分组“编码”的过程。

音乐比较是音乐分类的基础。要进行音乐分类，首先必须通过音乐比较，明确音乐对象之间的共向点和差异点，再根



据这些共同点把它们归并为较大的类别中。同时，又根据差异点把音乐对象划分为较小的类别，这样就将音乐对象区别为具有一定从属关系（共同性）的不同等级（个别特点）的系统。从而使大脑的音乐知识的“编码”系统化、条理化。

进行音乐分类必须有一定标准，即必须根据已知音乐对象的一定属性或关系来进行分类。从客观上看，音乐对象有多种属性，即同一音乐对象与外界有多种联系，有些是已知的，有些则是未知的。所以，音乐分类的标准也是多方面的。

一般依据客观存在的已知属性进行分类。从客观上看，由于每一个人的音乐思维发展水平和相关知识经验不同，人对音乐分类的标准及掌握程度也有差异。比如，让一个不太懂音乐的人把声乐曲与器乐曲进行分类，这比较容易。但如果让他把声乐曲中的颂歌、抒情歌、叙事歌、诙谐歌、进行曲等进行分类，则不太容易。因为受相关音乐知识及其发展水平限制，一个普通人不太可能对所有的声乐体裁有全面系统的了解，除非他以前进行过这方面的学习，并掌握一定的专门知识。所以，一般普通人往往根据音乐对象明显的外部特征，或音乐对象的用途进行分类。初学音乐的人最容易把音乐的本质特征和非本质特征并列起来进行分类。比如，他们一般认为钢琴叙事曲和小提琴叙事曲不可以归为一类，因为钢琴和小提琴在外形和音色上有很大差异。因此，音乐教师在教学中，应重视引导学生按音乐的本质属性，即音乐体裁的内在联系进行分类。特别是对初学者，要鼓励他们不断扩大自己的相关知识面，注意纠正他们的错误，使他们尽快掌握音乐分类的标准。

进行音乐分类还必须了解一定音乐术语。这些音乐术语标志着某些相关音乐本质属性，比如女中音 Mezzo Soprano，其

音域通常在小字组到小字二组之间，音色柔和，介于女高音和女低音之间。波尔卡（Pclka）19 世纪 30 年代起源于捷克的波希米亚民间，是二拍子快速跳跃的圆舞曲。典型节奏为 X X X X X X | X X X 0 |。如果学生不了解标志着某些特定音乐含意的音乐术语 那么，就很难将音乐活动中遇到的新的音乐对象，归入相应的音乐类别中。所以，为了提高学生的音乐分类水平，教师或家长还应结合学生的实际情况，把音乐术语的概念、内涵和外延层次叙述清楚，使学生能真正掌握相关音乐术语。

三、音乐的抽象和概括及音乐的具体化

音乐抽象，就是在大脑中把各种音乐对象或相关事物间的共同音乐属性抽取出来，并把这些音乐属性和其他音乐属性分离开来的心智操作。

音乐概括，是把大脑中已抽象化的各种音乐属性及共同特征结合起来，联系在一起的心智操作。比如，我们对声乐曲进行比较后，抽取出“人声演唱”、“带歌词”、“声音的艺术作品”这些共同属性，并把这些音乐属性和声乐曲中其他音乐属性如“男声歌唱”、“女声歌唱”、“童声歌唱”等分离开来，得出声乐的抽象概念，这就是音乐抽象。同时，我们把这些共同音乐属性联系在一起，从而认识到“声乐是用人声演唱并带歌词的艺术”，这就是音乐概括。

音乐的抽象和概括是密切联系的。没有音乐的抽象，就没有音乐的概括 ;任何音乐对象，都具有各自千差万别的许多属性。一个学音乐的人，如果不能从这些不同音乐属性中抽取出所要概括的音乐属性，那么音乐概括就无法进行。同时，

音乐抽象又决定音乐概括。要概括什么样的音乐属性，才从什么样的角度和方面去抽象。比如要想概括声乐曲的属性，才会在男声、女声、童声中去抽取“人声演唱”、“带歌词”、“声乐艺术”等音乐属性。所以，在人的音乐学习中，特别是在人的音乐心理成长过程中，只有经过音乐的抽象与音乐概括，人才能逐步分辨音乐的非本质属性和音乐的本质属性，从而掌握音乐思维的技巧。

音乐抽象和音乐概括，实际上是在音乐比较基础上进行的更为高级的音乐分析和音乐综合。因为，音乐抽象实质上是把音乐的本质属性和非本质属性区分开来的过程。当然，音乐的抽象和概括可以有各种不同水平。一般地讲，对音乐的具体属性，像音乐的外形特点、人声演唱、器乐演奏等等进行抽象概括比较容易，而对音乐的内在联系，如调式结构关系、节奏时间关系等进行抽象概括就比较难一些。

与音乐抽象相反的心智操作称为音乐心理具体化，也叫音乐具体化。音乐具体化是把音乐抽象出来的一般认识，运用到具体的音乐对象上。比如，声乐教师常常举例说明声乐曲的规律时，会举出很多实际例子：男声合唱歌曲、童声合唱歌曲、女声独唱歌曲等等。声乐教师让学生对声乐曲认识具体化，可以使他们更好地理解声乐曲；从而使学生对一般的声乐认识不断扩大、丰富和深入；也有利于他们对声乐理论的认识和掌握。

但是，音乐具体化不能仅仅局限在一些特殊的音乐范例中，否则，这样的音乐具体化会妨碍学生对一般音乐理论的理解。比如，要认识声乐曲，不能只举童声歌曲，更不能只举独唱歌曲或合唱歌曲的例子。见多才能识广，名师出高徒，并不是单指这些教师们的音乐技艺有多么多么高，能够传授给学

生多少“绝招”,而主要是指他们往往能够提供给学生更多、更广泛的、具体的音乐范例,从而使学生能够有更多机会进行音乐的比较认识和实践。

所以,在整个音乐思维活动中,各种音乐心智操作,音乐分析、音乐综合、音乐比较、音乐抽象、音乐概括和音乐具体化,往往互相联系。很少有人仅以一种或两种音乐心智操作,来完成音乐思维的全过程。因为每一种音乐心智操作,其作用总是不同的。因此,音乐思维正是借助于这些不同音乐心智操作的不同组合,才使人对音乐的认识不断深入、不断提高,从而轻轻松松地解决人在音乐实践中遇到的许多难题。

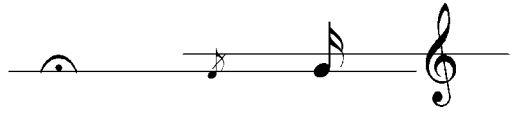
第三节　音乐思维的形式

音乐思维的基本形式是音乐概念、音乐判断和音乐推理。在进行音乐思维时,人们运用这些音乐思维的基本形式进行音乐分析、音乐综合、音乐分类、音乐概括等心智操作,并寻找音乐对象的本质及发展规律。所以,掌握人的音乐思维形式,就能寻找到个体音乐思维的活动规律。

一、音乐概念

音乐概念是人脑反映音乐对象本质的一种基本音乐思维形式,也是音乐思维最基本的单位。如大调、小调、声乐、器乐等音乐概念。它们大多是一些依附于具体的音乐对象的形象的东西。

音乐概念与表达音乐相关事物的词、符号紧密联系着。比如声乐、钢琴、2/4 拍、大调等等这些是音乐概念的语言形



式，而音乐概念又是这些词和符号的音乐内容。但是，在音乐现实生活中，音乐概念并不都是通过词和符号来表达的。比如，特殊音色的明暗对比概念、特殊节奏对比等等，必须通过具体的音响形象才能表达。所以，虽然音乐概念的表达方式千差万别，但是不依赖于一定的词、符号、音响而独立存在的音乐概念和音乐形象却是极少见的。同时，任何音乐方面的符号、音乐音响也不能绝对等同于音乐概念或音乐形象。比如，同一个调式音响可以代表不同的音乐概念，如“声乐”可以表示用人声演唱，也可以表示是一种乐器的概念；可以表示是一种音乐表演形式或音乐艺术品的概念，也可以表示其他的概念。另外，相同的音乐概念也可以用不同的词或音响来表示。比如 2/4 拍、音响“ｘ ｘ | ｘｘ ｘ | ｘｘ ｘ | ｘ － |”就表示同一音乐概念。

在个体音乐心理发展过程中，音乐概念的形成主要是通过两条途径获得的。一类是不经过专门的音乐学习，只是在日常生活中通过观察，无意音乐学习，音乐经验积累等而形成一定的音本概念。比如经常参加社交活动，参加音乐会，听朋友讲音乐课，欣赏乐曲、歌曲等，自然会对音乐概念中“声乐曲”、“器乐曲”等有一定的理解。对“独奏”、“齐奏”、“协奏”也有一定概念。另一类是在专门音乐学习中，通过音乐作品比较、音乐分析等获得音乐概念的内涵，进而获得音乐对象本质属性，再形成音乐概念。这类音乐概念是比较完整、系统的音乐概念。前一类音乐概念容易受个人经验差异影响，常发生错误和曲解。同时，这类音乐概念的内涵有时容易忽略了音乐对象的本质属性。而后一种却不易受个人经验差异影响，不易发生错误和曲解。但是，音乐教师的专业水平高低和

音乐学习材料的系统化程度、科学准确程度却会影响后一类音乐概念形成的质量。

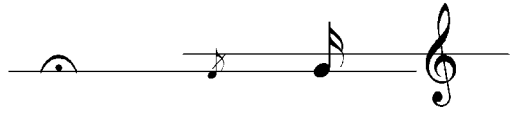
所以，在音乐教学和进行系统音乐学习过程中，要形成准确牢固、高质量的音乐概念，必须把握以下几点：

1. 过去相关经验非常重要，它对牢固、准确掌握音乐概念，形成高品质音乐概念有巨大影响。反之，则可能产生消极影响。

在现实音乐生活中，日常相关旧的音乐经验直接影响音乐概念的建立。比如，当平时的某种音乐概念含义与所建立的音乐概念的内涵基本一致时，新的音乐概念很容易形成。像“平稳”、“对称”、“温柔”、“热情奔放”、“力度”、“节奏”、“音色”等等。如果日常旧的概念含义与音乐概念的内涵不一致，则会对音乐概念顺利形成造成某些消极影响。像“动机”在日常概念中是想法、愿望，但在音乐中却是指环绕一个主要的重音所组成的音组。而且这种音组在音高关系、节奏或和声等方面有自己鲜明的特点和独立性格，是表现音乐思维的最小单位。所以。要克服平时经验的消极影响，音乐教师或学生家长必须专门重组小孩新的音乐经验，或演示直观音乐材料，或让学生回忆一些过去的相关感情经验，这样才能克服日常经验的消极作用。

2. 尽量提供音乐概念所包括的变式例证，对音乐概念的形成有显著影响。反之，会引起音乐概念的缩小或范围扩大等错误。

当音乐概念的内涵不但包括音乐对象的本质特性，也包括非本质特性时，就会不知不觉地缩小音乐概念。比如，有的学生认为在戏曲音乐中，击板不属于真正意义上的伴奏音乐。因为他们把伴奏音乐概念的非本质特性包括在该音乐概念

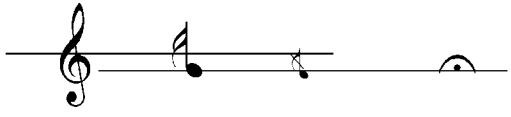


中，认为戏曲伴奏要有乐音和旋律，而击板没有。所以，要避免类似错误发生，最有效的办法是找到该音乐概念包括非本质特性的许多变式。比如，对戏曲伴奏曲认识，除打击乐外，还应认识人声帮腔、帮唱、特殊音响效果处理等等。虽然，非本质特性各有变化，但其本质特性是为戏曲音乐伴奏添砖加瓦。

另外，在音乐概念的形成过程中，当音乐概念的内涵包含的不仅是音乐对象的本质，而且还有其他特性时，也有可能会不自觉地、不合理地扩大音乐概念。比如，有的人没有把戏曲音乐的本质特征——民族性包括在戏曲音乐概念的内涵中，认为戏曲是听觉的艺术，因而把钢琴、交响乐、西洋歌曲都硬搬进戏曲中，结果观众不接受，行内人士及传媒也意见各异，不知如何在理论上寻找到一个标准。其实，要消除这种错误，最有效的办法是提出“民族”这类具有本质特性的变式。如中国民乐演奏、民歌、民间小调演唱等等都存在着同样的问题。所以，民间艺术中的国画、书法、皮影、草编以及外国歌剧、西洋民乐演奏等等，如果这些概念一旦失去本民族的“民族”性，其概念就都会不知不觉被扩大。

3. 用准确的词汇、符号或音响揭示音乐对象的本质特征。给音乐概念下定义，有助于高质量音乐概念的形成。

高质量的音乐概念定义的形成，必须以丰富的感性材料为基础。提出定义，要根据不同的情况。提出具体音乐对象的概念，其定义可以在展示直观音乐对象时提出，也可以在唤起相应的音乐表象时提出。抽象的音乐概念，要在熟悉众多音乐对象后才得以形成。学生在学习音乐时只能逐渐理解。在抽象概念形成的初期，不适合提出音乐抽象定义。比如，只有当学生学习了颂歌、叙事歌、诙谐歌、进行曲、组歌、合唱、大



合唱等具体的音乐作品后，才会对声乐体裁形成高质量概念。另外，也只有当学生学习了前奏曲、创意曲、夜曲、摇篮曲、浪漫曲、狂想曲、叙事曲、回旋曲、幻想曲等等之后，并能给器乐体裁下定义时，才会对器乐曲体裁形成高质量概念。

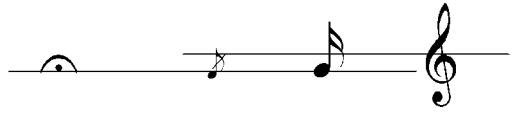
4. 在音乐实践活动中，灵活运用音乐概念，有助于深入、迅速、准确掌握新的音乐概念。

在音乐实践活动中，应学会灵活运用已掌握的音乐概念。这样，不仅能具体深化已掌握的音乐概念，提高掌握音乐概念的自觉性，而且对加深、加强音乐理解力，提高音乐思维的积极性也具有非常重要的意义。比如，在音乐学习中，有的学生能举一反三，而有的学生却必须一手一脚地教。这其中，除了学生的勤奋外，最关键是该生是否能灵活运用已学过、已掌握的音乐概念去主动学习。当然，音乐概念能否适用在音乐实践中，这实际上也是音乐思维是否主动的标志之一。

所以，在音乐教学和家长培养自己的音乐“小天才”时，每一个成年人都应该知道：小孩音乐的概念主要是在有计划的教与学过程中形成的。特别是对儿童，他们并不消极接受成人传给的音乐知识，他们会根据自己的经验，自己的理解，把外来的音乐知识纳入自己的音乐经验系统中，从而按自己的方式去逐步形成自己的音乐概念。

二、音乐判断

音乐判断是人对音乐对象进行肯定或否定的音乐思维形式。它由音乐概念组成。比如“无伴奏歌唱是徒歌”，“音乐旋律是由各种音程的连续而构成”等等。音乐判断一般用语句形式表达，但语句和音乐判断是有区别的。音乐判断是音乐思维的形式，而语句是音乐表达的形式。同一个音判断可



以用不同方式表达，比如“这首曲子是4/4拍”也可以用击拍：“ x x x - | x x x x x | x x x x x | x x x - |”或符号“4/4”表达，但“这首曲子还不错”，并不是对节奏或音乐技术判断。

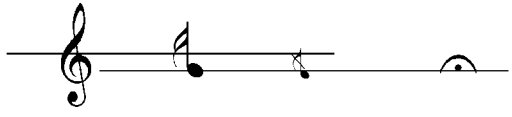
当然，音乐判断不仅只反映对音乐的具体技术思维过程，也表现人的情感和愿望。比如“这曲子很美”，“这支歌曲抒情流畅”，这些音乐的判断不仅是对音乐对象的思考，而且也表达了人的情感和愿望。音乐情感对音乐判断影响很大。

所以，通过一个人的音乐判断，也可以看出这个人对音乐的知识水平掌握程度以及对音乐的情感状态等。掌握丰富的音乐知识和经验，是音乐判断的基础。具有丰富的情感体验是迅速理解和准确、形象、生动进行音乐判断的重要条件之一。另外，音乐判断必须以某种标准为判断依据。比如，一个好的音乐教师，必须是精通业务、怀有爱心、并且能让学生愉快学习、并有教育好学生能力的人。所以，精通音乐专业、怀有爱心、能让学生接受、并有教育好学生能力的标准，也就自然成为判断一个好教师的依据。不管是学生或是家长，如果没有一定的音乐教学判断的标准，便无法进行最起码的音乐判断。当然，建立这种音乐判断的标准，需要相关音乐知识和经验 同时，也需要进行一些音乐方面的推理和简单判断。

三、音乐推理

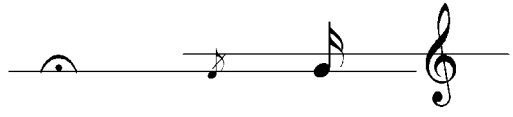
音乐推理是人从一种或几种已知的音乐判断中根据相关经验，推出新的音乐判断的音乐思维形式。音乐推理是一种形象思维。

音乐推理同样有归纳推理和演绎推理两种。从音乐的个



别现象推导出一般原理，从众多音乐实例事实中得出新的结论，这是音乐推理的归纳形式。比如，我们观察了许多不同的初学者学习音乐后，从许多学生在音乐学习中如何学习巩固音乐知识的具体实列出发，加以概括，从而解释音乐练习与掌握音乐技巧的关系，并得出一般结论："有3个班初学音乐的同学在掌握音乐技巧时都需要进行练习，所以，其他班初学音乐的同学要掌握同样的音乐技巧，也必须进行音乐练习。"另外，音乐推理也有演绎形式。比如，在推断音乐技巧和练习的关系时，认定音乐初学者的学习高峰具有时间上的周期性，新的技巧需要一定的时间去掌握和巩固；而且，音乐初学者在学习高峰时最容易掌握和巩固新的音乐技巧。所以，音乐初学者一定要花一定的时间才能牢固掌握音乐技巧。这里，将理论原则具体运用于音乐学习的具体事例中，这是音乐推理的演绎形式。

由于音乐推理的演绎形式是将一般音乐原理应用于具体事例，因而不太容易导出新的音乐概括，也缺少音乐思维的创造性。若运用归纳形式，从个别到一般，虽然结论的可靠性差一些，但却具有独创性。音乐演奏技巧上的法则；音乐创作的某些原理；音乐研究的一些结论大多由归纳形式的音乐推理而建立。比如大型曲式中副部的展开变化、再现部各乐章的主题变化、乐曲高潮、最后结束以及某些具体和声韵安排、属七和弦解决等等，这一切都离不开形象化的音乐推理。当然，在进行音乐推理时，不管是归纳还是演绎，都可能发生错误。不同的人在相同条件下，进行音乐推理的结果可能不同；同一个人，在不同时间、不同环境和心态下进行的音乐推理，其结果也可能不绝对相同。这除了进行音乐推理有可能违反音乐逻辑规则情况外，音乐概念、音乐形象的差异以及心理因素差



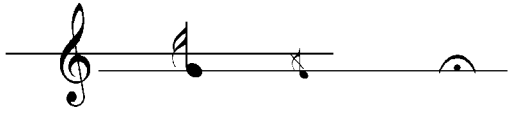
异都可能会导致音乐推理的错误。

首先，每个人的音乐知识经验可能会影响音乐演绎推理的正确性。在音乐教学中，常常发现这样的情况：学生对熟悉的专业技巧很容易掌握，对熟悉的专业概念也把握准确，并且运用也比较灵活。反之，对不熟悉的专业，一旦遇到陌生的概念，往往会出现把握不准、运用不灵活的现象，其音乐推理很容易出现问题。

其次，在进行音乐推理时，音乐对象的条件，即所谓前提条件，也是影响音乐推理的因素之一。比如多数初学音乐的学生，会对所有的民谣是声乐作品，所有的劳动号子是声乐作品，所有的歌是声乐作品这一命题表示赞同。这是音乐前提条件造成整个气氛，促使学生赞同推出最后一个与前提一致的错误结论。

再次，人的情感或愿望会导致音乐推理错误。比如，一个平时很少练琴而又深陷爱情的钢琴演奏者，只因一次偶然在情人面前的演出获得了成功，从而认为心爱的人能带来运气。于是不再努力练习，而只想依靠情人带来的运气，侥幸获得其他各场音乐演出成功。这种以自己的情感或愿望为出发点的思维，肯定会吃大亏。

最后，不能冷静地估计音乐对象和音乐观察结果，只从很少的音乐事例或表面现象仓促下结论，也会造成音乐推理的错误。对音乐不太了解的人，偶尔听见有人哼下流小调，便认为所有小调都是邪恶的，无益于社会进步，这显然是极其荒谬的。同样，一个初学音乐的人，如果只是看到舞台上艺术家的风光、掌声，见不到音乐家的泪水和汗水；或者只是看到艺术家的汗水和泪水，见不到鲜花和掌声等，同样会对音乐活动及音乐家的概念产生一些错误的推理结果。



第四节　音乐思维与音乐学习难题解决

解决音乐学习中的难题，不仅是一个技巧问题，一个技术过程，也是一个比较复杂的音乐心理活动过程。它不但包括整个音乐认识过程，也包括音乐的情感和意志判断、音乐推理等活动。其中，音乐思维活动是关键。这里，在解决音乐学习中的相关难题时，着重讨论音乐思维的过程及其影响音乐思维的相关心理因素。

一、解决音乐学习相关难题时的音乐思维过程

音乐思维在处理音乐学习的相关难题时，会进行音乐的观察和分析，提出假设。在实际操作中，大约会经历以下这几种阶段。

（一）对音乐学习难题的觉察

在音乐教学中，音乐思维是从觉察音乐学习难题开始的。音乐学习的难题在音乐学习中随处可见，时时发生，但是，人们并不一定都能觉察得到。有时，即使发现了，也许对它们并不关心，所以，能否觉察音乐学习中的难题并引起重视，往往取决于人们的音乐态度和音乐需要。比如，一个对音乐充满敬意和求知欲强的学生，往往很容易发现音乐学习中遇到的难题并能积极去思考、去探索。他们能发现别人看不出的难题，能在一些熟悉知的、已公认的音乐解释中觉察出问题。当然，在音乐学习中，能迅速、准确地发现问题，这往往取决于一定的音乐相关知识和经验，如果缺乏这方面的知识和经验，就很难看出音乐学习中复杂与奇妙的规则，也很难觉察其中的

矛盾和问题。然而，只要一个人有兴趣于音乐学习、有需要于音乐学习，即使是缺乏相关知识与经验，一旦觉察到音乐学习中的矛盾，也会刺激他找出相关的音乐问题，并试图去获得问题全貌、去分析问题原因、去寻找解决问题的答案。

（二）对音乐学习难题的分析

在音乐思维中，觉察音乐学习的难题如果说只是发现了音乐矛盾的过程，那么，分析这些具体的音乐难题就是暴露矛盾、找出主要矛盾的过程。比如，在音乐作品分析中，往往要首先弄清楚乐曲的主题、已知条件、时代背景、基本曲式、体裁、作者等等。这些主题动机、背景等与作品分析要求之间有一定联系。找到乐曲的主题、动机、特有的表现手法，进而明确音乐曲式学习中问题的关键是什么后 找出主要矛盾，分析并发现作品的关键部分（即主要主部和主部再现、副部），并了解它们的关系，这样才能抓住作品分析关键。在进行音乐思维过程中，特别是在进行音乐分析时，能不能抓住音乐学习中矛盾的关键，无疑与人的音乐相关知识和经验有关。但在很大程度上，这也取决于人是否善于进行音乐分析 ;是否善于分析矛盾。比如，初学音乐的人，有的非常善于进行音乐分析，善于抓住主要矛盾，学习进步很快 ;而有的却相对慢一些，常常会面对一大堆难题，左顾右盼，抓不住重点，无能为力。

（三）提出解决音乐难题的假设

提出解决音乐难题的假设，是音乐思维活动解决问题的关键。这一阶段往往包括寻找并形成解决难题的方案，寻找并确定解决难题的方法和步骤。比如，当我们试着用增加练琴时间，观摩其他同学练琴来解决自己琴法课“还课不好”的难题时，这种“增加练琴时间”、“观摩同学练琴”的方案和步骤，就是我们解决“还课不好”这个矛盾的假设方案。

解决音乐难题还可以用以下四种典型方式的一种或几种去解决，也可以用其他方式方法去解决。这里介绍几种最基本的方法：

1. 在失败的音乐活动中寻找成功的方法。使用发散性思维，寻找出多种方案后，一个一个去选择。在音乐活动中，在没有把握的情况下，教师教学生，或学生学习，往往会不自觉地使用这种方法，即像小孩在十字路口找路，走过去，不对，再返回，新走一条路。不怕失败是最后成功的关键。

2. 灵活使用音乐记忆或音乐概念提示的方法解决音乐难题。凭过去相关专业知识和经验，凭过去相似解决问题的方法和记忆，重新使用这些方法去解决当前的音乐难题。比如，在音乐学习中，通过已有的相关旧知识去掌握新的音乐知识，教师可能凭经验处理学生遇到的不同问题等等。这些都需要丰富的相关专业经验和举一反三的音乐思维能力。

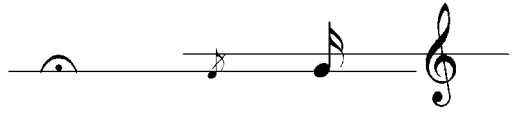
3. 依据音乐特有的规律和音乐思维的特点，使用音乐的推理，灵活解决音乐活动中遇到的难题。比如，当演奏中某小节出现节奏不稳时，演奏者会迅速依据该乐曲本身的基本节奏重新推断，寻找到问题的基本节奏，并通过调整情绪、调整动作幅度和力度或调整乐器音量来解决难题。

4. 运用第六感官——音乐的顿悟也是解决音乐难题的方式。这种方式一般需要良好的音乐心理素质和丰富的音乐相关经验。同时，音乐活动的勤奋，也音乐顿悟产生的温床。

（四）对音乐难题解决假设方案的具体实施和检验

假设有一千种或一万种解决音乐难题的办法，但如果不去具体操作、实施或检验，等于没有。实施具体办法并检验其效果是音乐思维全过程的最后一步。

一般在具操作和检验这种假设时，有两种途径：一种办法，是



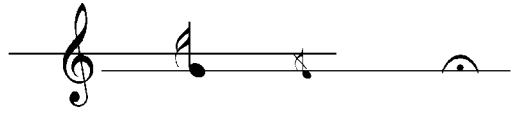
用具体实践的办法去检验假设的效果。成功，则达到目的；失败，则重新开始。比如练琴时，总有几个小节掌握不好，通过调整具体姿势、情绪状态后，再试奏。效果达到，则成功了；如果还不行，则要重新分析原因，寻找新的解决办法，再检验新办法。当然，另外也有一种办法是在头脑中进行检验，即进行音乐形象推论。例如，音乐作曲创作，作者可能会在下笔前先在头脑中进行演奏，有了结果，才用笔记录来。其实，人各有异，面对不同音乐难题，使用的方法也可以各不相同。

二、影响音乐思维过程的有关心理因素

音乐思维的过程受多种心理因素影响，其中，有些因素可能促进音乐思维活动的展开和完成，有的则可能阻碍或削弱音乐思维的活动及其效率。

（一）进行音乐观察时的心理因素

在音乐活动中，任何人的观察都有一定的范围，有的仔细，有的粗心；有的深刻，有的肤浅。这除了本身的相关音乐知识和经验各不相同外，能否打破常规音乐思维模式进行形象、生动的音乐观察，这是关键。比如，有的人听到了埙的演奏，看到了乐器土陶的质朴，往往会首先感受到它那远古质朴的吟唱或空谷回音之美。但如果让他再感受其中的华美，其中的雄健，他就会感到有些为难。其实，这是特殊的音色和乐器处型限制了想像的感受，只要克服了这些先入为主的、表面的观察，就会品味出新的感受。再如某一个学生总是贪玩、不练琴，教师或家长会认为他偷懒、注意力不集中。其实，如果真正对该学生的音乐活动进行客观、仔细地观察，可能发现其他原因：音乐教师方法可能不适于此小孩；可能小孩注意力集中在别的事情上；可能他需要更多的鼓励、表扬，而不是责骂



和讥讽。总之，对音乐分析对象，对音乐难题的具体事实进行客观、公正、仔细的观察，有助于高效率解决音乐活动中遇到的难题。而主观地、随心所欲地、肤浅地分析和观察音乐对象，肯定不利于音乐思维的质量。

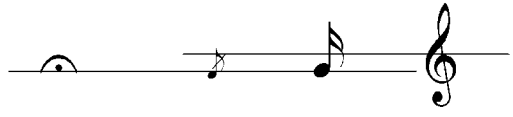
（二）音乐相关知识经验在音乐思维过程中的影响

对音乐相关知识经验的掌握程度，即音乐的旧有记忆容量对音乐思维过程的影响也非常大。这些记忆，可能促进音乐难题的解决，也可能干扰音乐思维的顺利进行。

当人们在音乐活动中遇到困难时，而这些困难正好与自己过去解决过的音乐难题相同或相近时，过去掌握的相关经验肯定对当前解决难题有帮助，除非记忆有所损失。在解决当前音乐难题中，相关知识经验越系统化，越概括化，则越有助于音乐思维对当前矛盾的解决效率。因为，系统化和概括化的经验，对当前的音乐思维有举一反三、触类旁通的效果；能促进音乐思维的假设提出、检验等过程。比如，有经验的音乐教师，往往能因材施教，迅速解决学生的“毛病”；而一个在3岁时学过键盘乐器的学生，比长到12岁左右才开始学琴的学生，无论从识谱或试奏上都要比未摸过琴的学生快捷得多。当然，音乐教师也常常遇到同样相反的情况：一个学过琴的小孩，因初学时不规范，结果教师费了九牛二虎之力，学生自己也尽了很大努力，但效果却很小，进步还不如没学过琴的同学。这就是旧的音乐知识和经验对解决新的音乐难题的方法产生了不良影响，从而阻碍、破坏了当前的音乐分析、音乐观察和音乐假想。

（三）外界相关暗示或定势影响音乐思维过程

外界相关提示或暗示，有时有助于音乐的思维对音乐活动中遇见的音乐难题的解决效率。比如在音乐教学中，教师



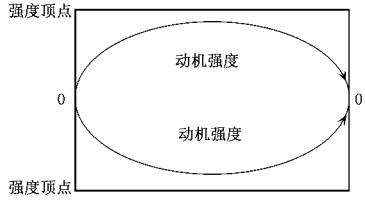
有意指导学生学习、同学间相互比赛、模仿学习等等，都可能会为音乐学习、解决音乐活动中的矛盾造成一种良好的暗示，从而促进音乐思维活动的效率。同样，在音乐思维活动中，某种暗示或明示有时也会妨碍音乐思维的顺利完成。比如在音乐学习中，如果教师不断随意指责学生，暗示其学习能力有问题，于是学生会认为自己什么都不行，并产生破罐子破摔的念头，极端时可能会拒绝任何音乐学习。另外，如果同学都在谈情说爱、贪玩好耍，根本不练琴，也不重视音乐史、音乐心理知识的学习，教师亦不以为然，即使一个再有发展前途的学生，在这样的环境中，也难免不受影响而成为牺牲品。

还有，惰性也可能影响音乐思维活动的过程，造成音乐观察、音乐分析和音乐判断等思维活动的阻碍。德国心理学家最早提出了“功能固着”这种思维特殊类型定势。它指一个人在知道某样物体有一种惯常用途后，就很难再去寻找该物品的新用途。在音乐教学中，教师可能在某一次教学时发现了示范起到了巨大的作用；于是，以后凡是遇到教学难题时，教师总去再示范一次，寄希望于学生的模仿，结果并非次次满意。这实际上是一种音乐思维的惰性定势。示范者以为这样做可以省去许多时间、精力去详细讲解为什么，怎么做等等，但其结果并不理想。当然，学生学习也常常遇到这种特殊类型的定势影响。比如，教师告诉学生，可以使用任何方法来提高演奏技巧。多数学生会选择用大量时间去不断练习，而有一些学生却可能通过阅读、欣赏、思考去寻找自己的不足和解决音乐难题的方法。这些学生实际上可以说是聪明的，他们知道，阅读和欣赏有提高听力的音乐其他知识的功能；同样，他们也知道阅读和欣赏还可以用来提高自己的演奏技巧、表达能力。阅读和欣赏其功能并不固定。所以一个能在音乐活

动中打破自己音乐思维定势影响的音乐教师或学生，其音乐思维效率将会得到进一步提高。

（四）解决音乐难题的动机强度影响音乐思维的效率

当人在音乐活动中，有解决音乐难题的需要和动机时，他才可能积极去寻找解决难题的方法和步骤。如果持漠然懒惰的态度，很难发现难题，也很难解决难题。反之，如果过于激动、焦虑，也会阻碍音乐思维正常进行，使音乐思维操作混乱，达不到解决音乐难题的目的。国外心理研究表明，一个人解决难题的动机强度与解决难题的效率间，往往有某种关系，当动机强度从 0 开始递增时，解决难题的效率也随之增加，但当动机超过一定强度时，反而会降低解决难题的效率。（见下图）虽然，在音乐活动中，每一个人的音乐活动动机强度顶点各不相同，但表现倒是一样的。所以，在音乐活动中，一定要有效控制自己解决音乐难题的欲望和动机强度。牢记“欲速则不达”的道理。



（五）个性差异因素影响音乐思维的效率

在音乐活动中，有的人情绪稳定、谦虚勤奋、音乐想像力丰富、音乐的理想远大、意志坚定；而有的人却情绪波动较大、懒惰、缺乏想像力。前者，其个性有助音乐思维解决音乐难题，而后者可能削弱音乐思维的功效，不利于音乐难题的解决。另外，有的人外向开朗，有的人却内向自省；有的人喜欢音乐想像，有的人喜好音乐创作；有的人喜欢推论、观察等等。

总之，凡音乐想像力丰富并敢于实际操作、检验假设的人，不管其个性如何，往往能在音乐思维活动中取得成功，反之，则可能受到阻碍。

影响音乐思维解决难题的心理因素来自方方面面，并不是孤立地起作用。如果每一个学习音乐和从事音乐工作的人都能够排除不利影响，克服自身心理弱点，发扬自身的长处，给自己音乐思维创造一个良好宽松的环境，那么在解决音乐难题时其音乐思维能力一定能得到提高。

第五节　音乐思维的种类

音乐思维根据所要解决的音乐难题不同，一般分为音乐的动作思维、音乐的形象思维和音乐的抽象思维。根据音乐思维操作方式和探索方向不同，一般分为音乐的聚合式思维和发散式思维。

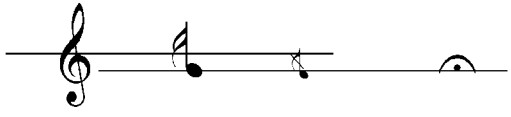
一、音乐动作思维、音乐形象思维和音乐抽象思维

（一）音乐动作思维

音乐动作思维是一种以大脑控制肢体动作，直观解决音乐具体难题的思维方式。比如当演奏中出现音色或节奏的难题时，大脑会提示肢体重新找准音位，放慢或加快动作速度，反复调整、检验。在操作中完成解决难题的目的。在音乐活动中，一般演奏人员，指挥和音乐教师经常在表演训练、演出和音乐教学中，使用音乐动作思维。

（二）音乐形象思维

音乐形象思维是大脑对音乐对象以某种已知的、公认的



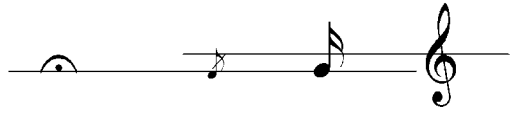
概念或形象在大脑中进行的比较、分析、判断，并得出结论的音乐思维方式。比如在音乐创作中，作曲时，人们会在大脑中构思出各种音乐形象 ;各种音乐概念也会在作者头脑中进行分门别类的处理、加工。哪儿应该是主部，哪儿是副部 ;哪儿是主题再现，哪儿是乐曲高潮，这一切在下笔成谱或试奏前，已基本布置到位。另外，音乐教师在拟定音乐教学计划时，也常常需要在内心先安排一下各种教学内容、教学方法、教学时间和教学对象等等，并会试想其效果。最后，通过具体音乐教案或计划书来形象表达自己的音乐思维结果。演奏家和音乐欣赏者更离不开音乐形象思维。

美妙的乐曲，由人内心丰富多变的音乐形象来填充。离开了音乐形象思维，乐曲将只是一些物理震动的声波或独立的音响形象，不能说明任何问题，也引不起人们任何兴趣。正如走在嘈杂的大街上，虽能听见汽车声、人声、时隐时现的音乐声，但不能进行比较、分析、判断，必然没有任何结论。

（三）音乐抽象思维

用音乐抽象的概念和理论来解决音乐难题的思维，称为音乐抽象思维。对音乐气质的判定、对音乐观、音乐兴趣、音乐结构布局进行的思维都属于音乐抽象思维。音乐抽象思维可以叫作音乐逻辑思维。音乐评论家、音乐作曲家常常利用音乐抽象思维来解决音乐实践中的难题。

当然，一般说来，一个普通人往往随机地灵活使用着以上三种音乐思维方式。对他们来说，面临的音乐难题各不相同，其选择自然有所区别。有时，可能同时交互使用三种音乐思维方式解决同一个难题。比如在乐器演奏或表演演唱中，一旦出现困难，必然调整肢体或喉部器官，寻找正确音乐发声位置。同时，大脑会把正确音乐形象与出现的错误音乐形象进



行比较、判断和分析。有时，还会根据自己的演奏、演唱经验和相关知识进行逻辑推理，寻找正确解决方案。所以，一般情况下，三种音乐思维方式是交互使用的。但是，在具体解决某一个音乐难题时，人的大脑在选择音乐思维方式上又有所侧重。比如，在进行演奏训练时，音乐动作思维可能用得更多一些；而在音乐欣赏、体验乐曲情感时，音乐形象思维则使用得更多一些；当某一个演奏者或演唱者在对自己的演出进行分析、总结或研究时，音乐逻辑思维，音乐抽象思维就自然会时有侧重。

从人的个体音乐思维发展来看，一个儿童最先和最容易掌握的音乐思维，就是音乐动作思维和音乐形象思维。音乐抽象思维则必须在他们有了一定的音乐相关知识和经验后，有了丰富的音乐实践和丰富的音乐感性形象、音乐抽象形象感受后，才会逐步掌握和使用。所以，从音乐心理规律看，在儿童中进行动手、动口的音乐训练和具有鲜明音乐形象的音乐教育，是非常有成效的方式之一。那种脱离儿童身心发展规律的训练，比如强行让儿童掌握大量他们不可能理解的、缺乏趣味的、单纯的练习乐曲或音乐技能，强迫儿童学习大量抽象音乐理论的填鸭式教育，其结果往往适得其反，必然造成儿童身心的反感和抵制。瑞士音乐教育家达尔克罗斯（1865 年～1950 年）的“体态律动”教学法，正是运用了音乐动作思维容易掌握的原理，取得了很好的音乐教学效果。

音乐思维的种类差异，并不代表音乐思维发展水平的差异。有的人音乐动作思维能力强；有的人音乐形象思维能力强，有的人音乐抽象思维能力强，但任何人只要在自己的音乐实际活动中充分发挥自己的优势，则都可以取得最佳效果。

二、音乐聚合式思维和音乐发散式思维

（一）音乐聚合式思维

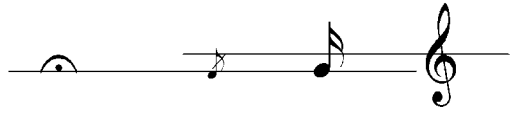
音乐聚合式思维就是一种把大量音乐信息聚合在一起，寻找音乐的最佳解决方案或最佳记忆的方法。这种音乐的思维方式必须有一个前提条件：即相信有一个正确或最佳的音乐解决方案，只是进行音乐聚合思维的人还不知道答案而已。进行音乐聚合式思维，就是把人已掌握的和外界所提供的各种音乐信息进行必需的编组、分析、比较和判断，寻找出人们认定的正确或最佳答案。比如，要演奏一首中国夜曲《草原之歌》，已知有小号、笛子、二胡、唢呐、小提琴等乐器，必须只选择一种乐器来进行独奏。

1. 唢呐音色可能民族味比小号表现力强
2. 笛子音色民族味可能比小提琴表现力强
3. 二胡音色可能民族味比小提琴表现力强
4. 笛子音色表现夜深人静可能比唢呐表现力强
5. 笛子音色可能不如二胡
6. 二胡可能最合适

所以，在进行了一番音乐聚合式思考后，可能会最终选择二胡来演奏。这就是音乐聚合式思考过程。

（二）音乐发散式思维

音乐发散式思维就是沿不同方式方法和途径去寻找新的、最佳的音乐解决方案。它是一种外向型的、追求多样性的音乐思维方式。这种音乐思维方式必须有一个前提条件，即相信存在着多种音乐解决方案的可能，并且还没有寻找到一个自认为满意的音乐解决方案。进行音乐发散思维，往往是根据已知音乐信息，尽力寻找与之有关的，所有可能解决当前



音乐问题的方案或答案。比如，当出现了演出失败或演出成功的现象后，人们都会去总结经验，寻找许许多多的原因。（见下表）

演出失败原因	演出成功原因
1. 训练不够，音准节奏差。	1. 训练好，熟练。
2. 场地不好，影响情绪。	2. 情绪好。
3. 休息不好，身体健康差。	3. 休息得好。
4. 乐器损坏。	4. 乐器好。
5. 其他情况。	5. 其他。

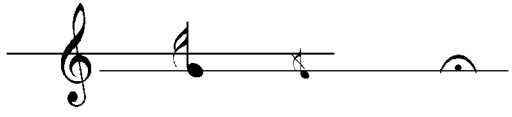
音乐发散思维和音乐聚合思维往往紧密相关、不可分离。当我们寻找演出失败或成功的原因时，当我们寻找《草原之夜》最佳的表现乐器时，我们都会使用音乐发散思维作出种种假设。通过分组比较，分析和挑选，最后找到一种或两种比较正确的答案，这时又是音乐聚合式思维帮了忙。所以，也可以说，音乐思维探索的方向时分时合，这正是推动音乐思维能力不断发展、提高的原动力。

三、音乐习惯性思维和音乐创造性思维

根据音乐思维的主动性和独创性，可把音乐思维分为音乐习惯性思维和音乐创造性思维。

（-）音乐习惯性思维

用习惯的音乐思维方法来解决问题，是音乐习惯性思维。比如，没有独创性、主动性地严格按谱演奏；音乐教师缺乏主动性和独创性的教学，这些都属于音乐习惯性思维。另外，音乐聚合式思维也属于习惯性音乐思维。因为喜欢习惯性音乐思维的人往往认为任何音乐问题，只有一个正确的或已知的



最佳解决方案。

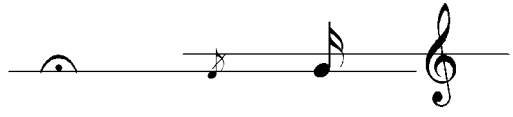
（二）音乐创造性思维

用创造性思维方法解决问题，是音乐创造性思维。另外，发散式思维也属于创造性音乐思维。因为任何音乐问题的解决往往有许多种不同的选择方案，这些方案并不是已知的，而是未知的，或是没有验证过的音乐解决方案。因此，往往发散式的音乐思维能主动地、具独创性地指导人去探索演奏、演唱技巧的完善 指导音乐教学更趋合理和高效率。比如，小提琴大师梅纽因的教学就颇具特点。据说他上课的地点并不固定，有时在家里，有时在车上或酒店。1986 年春天。在苏黎世一家酒店，为了不影响隔壁正在召开的国际会议，他用口授方式，从头至尾连说带唱，将整个协奏曲的重要部分和难点一小节不差地告诉了他的学生胡坤。所以，优秀的音乐教师，杰出的演奏家和具独创精神的音乐研究人员，他们的成功往往都离不开超乎寻常的音乐创造性思维。他们从来不会限制自己的思维，也不会蹉缩在音乐习惯思维的小圈子里。他们是独创性音乐活动的表现者、开拓者。

第六节　音乐表现

一、音乐语言和音乐语言表现

音乐语言是人类通过音乐进行交流的工具，它是由音和节奏按一定法规所组成的符号系统。音乐语言是人类社会特有的语言，是人类在长期劳动中、生活中发明创造的语言。在音乐语言中，每一个小节，每一个音符都含有一定的意义，都



能听到或感受到它们的形象和情感。

在心理学中，一般把语言和表现语言的言语分开。同样，在音乐心理中，音乐语言和音乐表现也是有区别的。音乐语言是以音或相关符号为外壳，以乐汇、音程、节奏、音色等为材料，以音乐语言特有的规律为模式所构成的一种音乐表现体系。而音乐表现则是人运用音乐语言进行的一种音乐交流过程。在音乐创作中，音乐语言、音乐语言构成及规律是音乐创作人员所侧重研究的东西。而在音乐心理深究中，音乐语言探究则主要偏重于如何运用音乐语言表现方式，音乐语言材料来进行具体的、有实际意义和实际内容的音乐思维、音乐语言交流、音乐表现过程。所以，音乐表现也是音乐心理必修的课题。

音乐语言表现是人们在进行音乐交流活动中使用音乐语言的活动过程。比如，演奏家用乐器表现音乐思想 演唱家用歌喉表达情感、作曲家用作品描写人生 ;音乐研究者用音乐论文、音乐研究数据传达观点等等，都是用不同形式的音乐语言进行表现、交流活动。音乐语言表现总是在人与人之间进行的。音乐交流双方的音乐感受器——大脑，进行着不同的活动。进行音乐语言表现的人，通过肢体动作或音乐符号把音乐语言表现出来。这是一种音乐思维的物化过程，也是音乐语言的表达过程。接受音乐表述的人通过对音乐语言的感知、分析和理解，把物化的音乐信息装入自己的大脑，进行新的音乐思维，这是对音乐语言表现的接受过程。人在进行音乐思维时，在解决某些音乐问题时，往往伴随着不出声的音乐内部语言。然而，音乐语言和音乐内部语言表现也是有区别的。音乐语言是工具，音乐内部语言表现则是对这种特殊工具的特殊运用。音乐语言是一种社会现象，具有较大的稳定

性和普遍性。而音乐内都语言表现则是一种特殊的音乐心理现象，具有个体性和多变性。

不仅每个人都有自己的音乐语言风格，而且每一个民族或国家也有自己的音乐语言表现风格。另外，同一个人在不同时期，不同场合，其音乐语言表现方式不同；而同一民族在不同时期和不同场合，其音乐表现方式也是有区别的。研究音乐语言的科学性是音乐学的任务，而研究音乐语言的表现性则是音乐心理研究的课题。

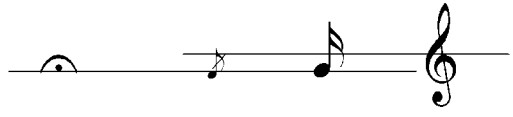
音乐语言与音乐语言表现是相互联系的。音乐语言离不开音乐表现的具体载体而独立存在；离开了音乐表现，音乐语言无法被人传达出来，也就无法发挥其交流的作用。同时，如果某种音乐表现离开了音乐语言，其表达已不含有任何意义，不再被人理解，它终究也会从社会上消失。“皮之不存，毛将焉附”，这正如没有了钢琴，十个手指技巧再好。也徒劳无功。

二、音乐表现的基本职能

（一）音乐表现的固着职能

音乐表现中的符号固着职能，指在音乐表现中，音乐符号标志着一定的音乐对象或音乐语言形象、音乐概念。在音乐世界里，任何一个音乐符号都标志着一个音乐对象或音乐现象之间的关系，这是人们在长期的音乐语言交流中固着下来的，它是相对稳定的、约定俗成的符号表达方式。

音乐符号不仅能标示出外部世界的音乐对象或音乐现象，还能标示出个人主观音乐世界的音乐情感、音乐感知、音乐体验和音乐愿望。当音乐表现活动与人的内心音乐心理活动发生联系时，音乐心理活动就具备了有意识的性质。通过音乐文字符号、音乐音响符号、音乐音响的表现，这些音乐心



理就很容易被宣泄出来。也很容易被音乐符号、音响固着在作品中、固着在演出中、固着在人们的大脑中。

（二）音乐表现的概括职能

音乐表现的概括职能，每个音乐符号都是概括的。在音乐作品中，甚至最具体的音乐符号也不例外。比如“4/4 拍”“𝄐 任意延长符号”显然是概括性的。在音乐作品中的 5 3 0 | 5 3 0 | 5 5 5 3 | 这类鸟叫符号，也是概括性的。因为在这种情况下“鸟叫”指所有的鸟，包括画眉、百灵、喜鹊等等。另外，音乐符号也是对音乐对象或音乐现象的概括，是音乐思维概念的物质外壳。

音乐符号是音乐心理对音乐对象和音乐现象的概括。音乐表现中的文字和音响符号成了音乐概念的物质载体。借助于音乐符号，人们才有可能进行抽象音乐思维，才有可能进行音乐交流，也才有可能进行音乐研究，并由此获得对音乐本质的认识，进而掌握音乐发展规律。

（三）音乐表现的交流职能

音乐表现的交流职能，是指在进行音乐交流、音乐表现活动时，这种表现活动具有传送音乐知识，沟通情感，表达意愿的作用。

由于音乐表现具有标志和概括的职能，所以人们只有在音乐表现中才能传递音乐语言的信息，而要让传递音乐信息成为可能，音乐表现者则必须学会以正确的音乐符号和音乐表现方式，来表达自己的音乐思想。同时，熟练的音乐表现技巧，其中包括演奏、演唱技巧、作曲技巧，音乐观察技巧等等，则是必不可少的条件。只有这样，才能唤起音乐表现由感知者产生同样的认可。即获得音乐的欣赏者和读者的理解，最

终达到音乐交流的目的。

三、音乐表现的种类

音乐表现，从人的音乐信息物化与否的角度看，可分为外部音乐表现和内部音乐表现。外部音乐表现是指借助人体外部器官运动表达音乐的思想和情感的音乐表现方式。外部音乐表现又分为人体器官运动的表现、音响载体的表现和书面符号的表现。

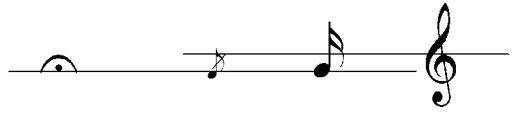
（一）外部音乐表现

1. 外部人体器官及肢体的音乐表现

人体外部器官通过运动后，借助于拨动乐器或器官自己的发声形成一整套完善的音乐语言信号。比如演奏乐曲和演唱歌曲时，它需要人体器官的表演运动熟练和技巧，这是通过长期训练后获得的。它受人体生理状况和心理状况影响。所以，乐器再好，如果演奏、使用乐器的人技术不好，音乐表现也不会好。客观地讲，外部音乐表现是人对音乐信息的表现，而非乐器、场地对音乐信息的表现。因此，要提高外部音乐的表现力，首先应提高人的音乐心理素质，提高大脑对外部肢体运动器官的驾驭能力，即运动的熟练程度。否则会本末倒置，达不到音乐表现的目的。

2. 借助外部音响等音乐载体的音乐表现

随着现代科技进步与发展，外部音响对音乐的表现也越来越重要，其影响也更加明显。如电脑对一般音乐的处理，可以让一般的声音或乐曲变得神奇美妙，同时，电声乐器、VCD、DVD、对音乐的重复表现，也使乐曲更加完美。但是，外部音响物理载体，并不能替代人的操作；确切地说，仍离不开人的外部器官控制。所以，借助外部音响等音乐载体进行的音乐



表现，其水平高低，仍依赖于人的技能和人对音乐的控制力。

3. 外部书面音乐符号的音乐表现

书面音乐符号的表现是人通过使用音乐文字符号来表达音乐思想和情感的音乐表现。人的书面符号音乐表现晚于直接的肢体音乐表现，它可能起源于人类最早期希望保存或再现音乐外部表现的目的。外部书面音乐符号虽然没有直接的外部肢体运动而产生的音响对音乐的表现那么生动直观，但它却比较精确、抽象，可以通过读者丰富的想像去使之生动，且表现也比较灵活。

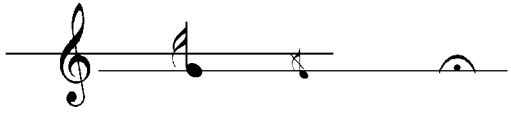
（二）内部音乐表现

内部音乐表现是一种特殊的音乐心理表现。它是人借助过去音乐知识和相关经验在自己内心进行的一种音乐信息加工，即运用内部音乐语言的过程。

内部音乐表现的最显著特点是音乐信息表现的隐蔽性，即它只被进行音乐表现的个体所感知，具有独一无二性。另外，人的内部音乐表现是在外部音乐表现的基础上形成的，它同样有表现主体和接受主体，具有个体音乐心理调节作用。同时，人的内部音乐表现一般不连贯，使用音乐语言也是片断的、压缩的。

当一个人在默默回忆那美妙的乐曲，在进行音乐创作或借助外部音乐进行丰富的想像、联想时，你看不到、也听不到他具体的音乐表现。这些只被他自己感知，只被他内心独自所体验。有时，你也能看到他手舞足蹈或轻轻哼唱，这是他内在音乐表现的外化现象。但真正的音乐内部表现，只有他自己知道。

另外，一个音乐工作者的内部音乐表现的建立，是在其外部音乐表现基础上形成的。外部音乐表现经验越丰富，内部

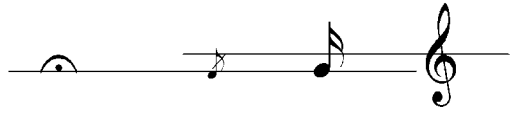


音乐表现也越多彩 外部音乐表现越熟练，内部音乐表现也越灵活。如果一个音乐家或音乐欣赏者对外部音乐表现毫无经验，很难想像他能真正发自内心地进行音乐创作和音乐欣赏。最后，不管是音乐创作还是音乐欣赏，其内心表现每次都必不相同，而且一般是不完整和不连贯的。也正因为此，音乐创作和欣赏才能更加丰富多彩，充满诱惑力，让人永远听不倦、写不完，从而能不断感受到新的、令人兴奋的东西。这就是内部音乐表现的魅力所在。

第七节　音乐表现和音乐思维的生理机制

一、音乐表现的生理机制

音乐表现活动是受大脑皮质调整和控制的一种神经肌体活动。医学研究表明，大脑中央前回下部的前方 S 布罗卡区受损会引起运动性失语证。这种病人虽然可以看懂音符，听懂别人的音乐，发音器官肌肉也不麻痹，但丧失了嗓子的表现能力。当大脑颞中回的后部受损时，会引起手部肢体音乐表现能力的丧失，尽管仍能读懂音乐，会用嗓子表现音乐，手部肌肉也能活动。当大脑顶下小叶的角回附近受损伤时，病人视觉良好，嗓子的音乐表现功能良好，但读不懂乐谱，对音乐符号的含意搞不懂。当大脑颞上回的后部受损时，则会引起听觉问题，虽然能用嗓子表现音乐，可以用手书写或演奏音乐，也能读懂乐谱或听到音乐，但却听不懂音乐的含意，回答不出音乐的问题，也无法进行简单音乐思维。当然，严重的大脑受损，可同时产生上面四个方面的音乐表现生理障碍。因



此，完善的音乐表现活动是建立在正常的大脑皮质活动基础上，音乐表现质量的差异有时也受大脑皮质活动质量的差异影响。

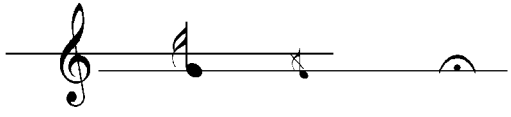
在音乐活动中，我们常常发现这样一些有趣的现象：常常使用右手进行灵巧而熟练的音乐表现的人，其左侧大脑皮质的音乐表现机能往往占有相对明显的优势。而常常使用左手进行音乐表现的人，则刚好相反，右侧大脑皮质音乐表现却占绝对优势。

儿童在3岁前，如果某一半侧大脑受损，其音乐表现不太受影响，因为他会把音乐表现有关的信息储存在另一半健康的大脑中，并通过正常的大脑皮质对音乐表现进行调节、指挥，而成年人如果大脑突然某一半侧受损，则很难重建这种机能。（见《巴普洛夫全集》）

二、音乐思维的生理机制

音乐思维同样是建立在人的正常大脑皮质活动基础上的，它受大脑皮质生理机制的制约。左侧半球颞上回是音乐表现词句的记忆库，医生临床刺激这个部位，病人往往会出现音乐听觉幻象。如果这个部位受损，则会出现音乐表现中的音乐听觉、音乐记忆障碍。如果以书面方式进行音乐表现，情况稍为好一些，但由于要完成音乐表现的问题解决，必须依靠这个中间环节。所以，在进行书面音乐表现和完成整个音乐表现的推理过程中，仍会感到非常困难。

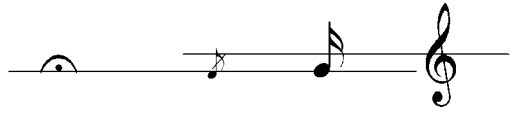
同时，头顶左侧一枕区系统的损伤还会引起对空间知觉的严重破坏。它表现在进行音乐表现时出现直观、直接的音乐活动动作失误，也表现在运用音乐符号进行音乐表现时的失误。有时，人体虽然能记住音乐表现方法并能尝试寻找进



行音乐表现的方法，但由于不能理解音乐的空间逻辑结构，比如“4/4 拍”是“2/4”的两倍、两个 4 分音符时值等于一个 2 分音符等，因而在进行表现的同时，仍不能准确进行音乐思维，并往往造成音乐表现的失误。

当然，大脑颞叶损伤对音乐思维过程的影响是多方面的。比如，人会意识不到解决音乐难题的任务、目的，也没有解决音乐难题的愿望。在再现音乐演奏、演唱时，有时会无意地漏掉某些东西，或任意用一些东西来取代某些音乐的表现。

所以，音乐思维实质上是大脑皮质的整体性活动。在正常条件下，大脑皮质的整体性功能受其生理发育影响，同时，它也影响音乐思维的质量。反过来，音乐思维也影响大脑皮质整体活动的机能灵活性和完整性。



第十章

音乐想像和音乐创作

◎音乐想像及种类
◎音乐创作过程及特点
◎音乐灵感
◎音乐直觉

第一节　什么是音乐想像

一、什么是音乐想像

音乐想像是人在原有的，对音乐的感性认识形象基础上，通过拼接、重塑而形成的新的音乐形象的心理过程。

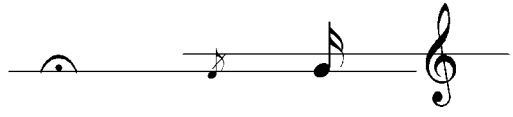
大脑在接收音乐信息时，不但能产生音乐的知觉形象和音乐表象，而且还能形成新的音乐形象。同时，大脑根据外界的音乐表现或自我描述，也能形象地感知未曾见过的事物的形象。比如，一个未曾见过江南水乡的北方人，当听到《春江花月夜》和《洪湖水浪打浪》等乐曲时，头脑中会浮现出江南秀丽的湖光山色的形象。当一个不曾到太空去游玩过的人听

到了电子琴、电子合成器演奏的《太空之梦》一类的音乐后，仿佛亲临太空，感受星光飞梭、斗转星移的奇妙景象。在音乐创作中，作曲家可以在大脑中创造出自己想像的音乐新形象，而这些音乐的形象可能是尚未存在的、独一无二的音乐形象。这些新形象的形成过程就是音乐想像。

音乐想像是在音乐感性认识中出现的。音乐形象往往是全新的，它不是音乐表象的简单再现。一般人认为，音乐的想像，内容基本上是抽象的、超现实的。其实，任何音乐想像都不是凭空形成的，而是在音乐实践活动中，在音乐表象基础上形成的。比如，当我们初次听到贝多芬《月光奏鸣曲》时，那缓慢流动的节奏和柔和的音色，会令我们原有对月光、对夜空中缓缓飘动的云、对恋人的思念冉冉升起，月光、轻轻摇动的树影、隐隐移动的白云等等音乐表象，会聚合在一起，形成一个新的、神秘的月光之夜。这种音乐表象聚合的过程也就是音乐的想像过程。而这个全新的音乐形象并不是原来表象的简单相加和一般拼接，而是在原来表象基础上的改造和加工，是伴随有丰富个人情感色彩的新形象和原音乐表象的再现。

另外，音乐想像不管如何丰富、生动和新颖，其内容依然来源于客观的现实，它不仅仅只是对现实音乐世界感性形象的再现，而且还是大脑对原有音乐感性形象加工、改造的结果。

音乐想像在音乐活动中，特别是在认识音乐、改造音乐、进行音乐创作和音乐表现等活动中，起着非常重要的作用。有的人认为音乐形象创造只有作家才需要，演奏家只需要搞准节奏和音色就可以了，这是错误的。在音乐活动中，没有音乐想像，也就没有音乐的灵魂。借助于音乐想像，我们对音乐的认识不仅可以驰骋于无限的现实音乐世界，而且也可以遨



游于神奇美妙的音乐幻想境地；不仅可以回到远古钟鸣石击的过去，也可以超越现实，进入星河交错的未来。通过音乐想像不仅可以认识未知的音乐世界，也可以创造出崭新的音乐世界。音乐理论家的假设、音乐设计的新作品、音乐演奏的独特表现、音乐表演的艺术形象再创造，无一不是音乐想像的结晶。没有音乐想像，便没有音乐艺术；没有音乐想像，就没有音乐创作和音乐欣赏；没有音乐想像，也没有音乐的科学利用与经济市场开发。总之，只有音乐活动与音乐想像始终贯穿一致，人们才能高效率从事一切音乐活动。

二、音乐想像和音乐实践活动的关系

音乐想像作为对原有的音乐感性形象的加工和改造，是以音乐实践为基础，并为音乐实践所制约的。原有的音乐感性形象，是那些在音乐实践中由最吸引人的乐汇、前奏、旋律、插句、和声和音色等，在大脑中建立起来的。由于想像感知音乐的个体各不同，因此，同样的音响效果，也会带来不一样的音乐感觉。所以，音乐想像实际上是以原有的音乐实践为基础，在原有的感性形象基础上对当前的音乐音响运动进行音乐想像力的扩展和加工。显然，吸引人的乐曲，好的音响设备，可以增加人的音乐想像效果；但是决定人的音乐想像的关键，还是在个体本身。其中包括个体的音乐个性需求、音乐情感需求、音乐敏感度、音乐想像水平以及相关音乐实践经验的多少等等因素。

丰富的音乐表象，只有在音乐实践活动中日积月累，才能形成。一个人头脑中能够随时提取的音乐表象越多、越生动、越明确，则越容易在音乐的想像中随心所欲，从而唤起更加丰

富、生动和美妙的音乐想像。而音乐表象的积累，只有通过平时的音乐实践才能获得，所以，每一个热爱音乐的人，平时要多参加各种音乐活动，要对音乐特别留意。音乐表象的记忆力越练会越强。在音乐学习中，音乐教师鼓励学生多听多练，并且多记，这都是有一定道理的。

三、音乐想像的种类

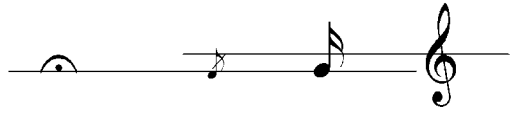
在音乐想像中，音乐的想像来也匆匆，去也匆匆。根据个体产生音乐想像有无目的性或意图，可以把音乐想像区分为有意的音乐想像和无意的音乐想像。有意的音乐想像带有目的性，是自觉性的想像。它包括音乐再造想像、音乐创造性想像和音乐幻想。无意音乐想像是没有特定目的、不自觉的音乐想像。包括音乐回忆、音乐再认等，如听到乐曲想到流水，看到乐器想到美妙动听的音乐旋律等。

(一) 有意音乐想像

1. 音乐再造想像

在音乐活动中，根据音乐表现者对音乐的描述，有意在人脑中形成的相应音乐形象的过程，这就是音乐再造想像。

一个没有到过欧洲大陆的人，根据李斯特《但丁的神话喜剧交响曲》和柏辽兹《幻想交响曲》等欧洲音乐，可以在头脑中浮现出欧洲迷人的风土人情。而一个没有到过中国江南的外国人，在欣赏了《春江花月夜》等中国音乐后，也可以描绘出中国南国秀丽的湖光山色。同时，音乐指挥在读谱时耳边响起的乐曲之声 音乐欣赏者在欣赏乐曲时脑海中浮现出的全新音乐形象，都属于音乐再造想像。在这种音乐想像的形成过程中，音乐表现描述越详细，主体的音乐感受经验越丰富，



再造音乐想像的形象也就越完善和越准确。音乐再造想像是音乐欣赏、音乐学习、音乐交流、音乐表现所必不可少的又一种音乐心理活动。

2. 音乐创造性想像

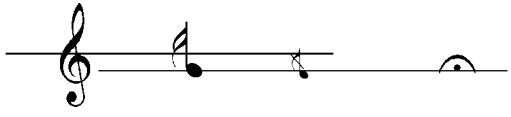
在具有开创性的音乐活动中，人脑有目的地创造新的音乐形象的过程，称为音乐创造性想像。

在音乐创造活动中，作曲家创作新的作品、演奏家发明新的技巧、乐器制作者推出新的乐器、科学家推出新的音响设备、音乐理论家推出新的音乐论文等等，都依靠音乐创造想像。音乐创造想像的主要特点：音乐想像除了具有目的性的探索外，音乐及相关事物的形象必须是新颖的，而且具有开创性。比如，作曲家写出的作品虽然源于现实，也可能同样借用传统音乐的某些手法和调式、节奏等等。但却高于现实，高于传统，是全新的音乐形象。演奏家发明新的技巧，虽然综合了许多旧的经验和技巧，但新技巧却是前所未有的，并能够解决特殊音乐问题。新乐器、新的音乐理论创建，都是这样。虽然它们可能建立在旧的或同类型的乐器或音乐理论基础上，与旧的东西具有一些共同特征和特点，但却是开创性的、不同于旧的乐器或音乐理论。音乐创造想像是人类从事音乐活动时大脑受益最多的音乐心理过程，也是人类训练、提高创造性思维、扩展创造力的重要手段之一。

3. 音乐幻想

音乐的幻想属于音乐创造想像的特殊形式，是一种指向未来、指向未知音乐世界的有意音乐想像。

符合音乐及相关事物发展规律的音乐幻想是一种音乐理想，它能激发人向往未来，克服困难。它一般发生在人的内



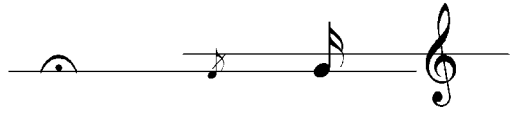
心，是音乐内部表现的结果。比如，一个音乐爱好者幻想在乐曲中获得愉悦，一个学生幻想自己通过努力成为音乐家。一个作曲家幻想自己通过努力写出的作品在世界各地被争相演奏……这是音乐幻想送给人的心理补药。但是，如果音乐幻想违背了音乐及相关事物的发展规律，这种幻想则是有害的。比如，音乐幻想者想通过吃一颗糖、睡一夜觉就变成音乐家，学生幻想不练琴也能熟练还课等等。这种脱离音乐发展规律、脱离人的音乐心理发展规律，从而丧失对音乐生活的追求以及勃勃向上的动力的音乐幻想，是十分可怕的。

（二）无意音乐想像

在音乐活动中，一种漫无目的、不由自主的音乐想像，称为音乐无意想像，它包括音乐无意回忆等。

音乐无意回忆的内容一般是过去音乐经验或其他与音乐有关的生活经历的奇妙的组合。比如听音乐时，不由自主地想到的一些伤心事或快乐的情景、人物、音乐表象等等，这时，人可能落泪。由于音乐表现对接受主体大脑皮质中某些回忆细胞的激活，兴奋会传达到周围主管身体其他机能的细胞，而这些细胞又将兴奋信息反馈到大脑皮质，从而刺激大脑旧的音乐储存库，并借助音乐记忆释放压抑的情感，这种释放，就形成无意音乐回忆。

音乐无意回忆是音乐心理的正常现象，也是人大脑功能的正常反映。它不仅无损于身体健康，而且有益于身心调节，是人的身心满足需要、维持正常功能的表现。在日常音乐生活中，如果某人连续几天被剥夺欣赏音乐 ;而且被剥夺音乐回忆的时候，就会出现情绪紧张焦虑、注意力不集中、易怒、烦躁等现象。曾经有这样一个非常有趣的故事 :有位音乐家爱睡



懒觉，早晨不想起床，于是有一个聪明的人在这位音乐家的客厅里漂亮的钢琴上弹了一组 C 调音阶的几个音后，就停在 Ti 音上不弹了。这时，音乐家在床上受不了啦！“怎么能停在不稳定的 Ti 音上？”于是，他赶紧起床冲出卧室，按下了 Do 音后，才终于松了一口气。

四、音乐想像与音乐个性

音乐想像不是一种孤立的音乐心理现象，它与人的其他音乐心理过程联系密切。比如，在音乐的情感表现和体验过程中，在音乐意志的实施过程中，都包含有音乐想像的成分。同样音乐思维，音乐记忆和音乐知觉活动也离不开音乐想像。所以，音乐想像与音乐的个性有紧密关系。

首先，每一个个体的音乐个性倾向对音乐想像有制约性。比如，音乐需要不同，引起的音乐想像也就不同。有人需要宣泄悲愤的情绪，一听到音乐时可能产生悲痛、绝望的想像。反之，也可能产生坚强不屈的想像。

其次，音乐想像的发展与人的音乐需要的发展关系密切。一个人从少年到青年，又再到中年，到老年，到暮年，音乐需要在不断发生变化，其音乐想像也在同样发生变化。

再次，一个人的音乐想像的稳定的特点可以反映一个人的音乐个性品质。有音乐理想、有音乐事业心的人不会沉湎于不着边际、不切合音乐发展规律的音乐幻想之中，也不会总停留在过去的音乐回忆中。他们会有目的、有追求地去进行新的音乐想像，不管是有意或无意。

第二节　音乐创作

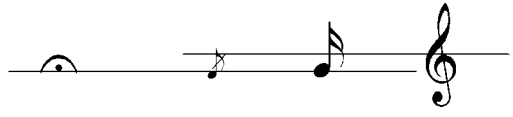
一、音乐创作的概念

音乐创作活动是有意提供独特的、具有创新意义的音乐作品的活动。它包括音乐创作新概念的提出、创作新理论的总结、新乐器或新音响的发现和使用、作曲的脚本设计等等。

独特性是真正音乐创作作品的必备条件。所谓独特性，就是指具备与众不同或前所未有的条件。真正的创作作品，必须冲破已有的乐曲结构类型或认识水平。当然，这个条件也是相对的。对于成熟的作曲家，他的作品是否具有独特性，是和古今中外所有同类作品相比较而得来的。但是，对于一个儿童或初学作曲的人来说，所谓独特，则只是以他个人的音乐经验范围为依据。另外，独特的音乐作品，也不一定都是创作出来的，比如疯子的吟唱、精神病人的演奏等等，这些毫无意义，与音乐发展规律不相符合的独特音乐作品，不能被称为创作。它起码不是有意而为之的音乐创作活动。

音乐创作不是简单重复活动，而是探索外部未知音乐世界，以及个人的复杂的内心音乐世界的探索性活动。

探索未知的外部、内部音乐世界，仅凭别人的音乐创作经验和现成公式是不能实现的。另外，要取得音乐创作的成功，还必须灵活运用各种方法、付出巨大的脑力和体力劳动，有意而为之。



二、音乐创作过程及特点

音乐创作的过程，与音乐思维的过程一样，它包括发现音乐创作中的目标，分析音乐创作中的难题，提出音乐创作假设，检验音乐创作设计初步方案等等；同时，音乐创作还具有一些本身独特性。

在音乐创作的初期，即发现问题、分析问题和提出音乐创作设计方案时，音乐创作的过程往往较长，其艺术创新的操作准备时间也要长得多。

音乐创作的过程，实际上是音乐创作思想进行艺术思维活动的过程。首先，音乐创作与音乐的有意想像紧密联系。同时，音乐无意想像也有助于音乐创作的成功。最后，新的音乐创作理论、新的音乐思想和新的音乐创作方法，随时在大脑中浮现，引导音乐创作的方向和实施步骤。

音乐创作解决音乐难题往往是突发的。在音乐创作中，有时创作者对音乐的某些难题百思不得其解，花去许多时间和精力仍不能令人满意。但有时会突然获得新的音乐创作方法和灵感，使音乐难题迎刃而解，从而获得满意的创作成果。这就是一种音乐的直觉。也是音乐创作中常常遇到的现象。音乐直觉来得非常迅速、突然，这也是音乐创作的特点。

机遇对音乐创作有一定制约作用。在音乐创作中，有时一些偶然的机遇成就了作者。因此，许多作者都说，灵感有时会因某些偶然的条件或机遇而触发。相传初夏之夜，贝多芬在波恩郊外散步时，偶然听到一位盲女弹奏自己的《F 大调钢琴奏鸣曲》，于是贝多芬深为感动；当见到夜风吹灭了烛光，月光如水，静静洒在少女身上时，贝多芬《月光曲》的旋律就被即兴创作出来了。当然，这只是一个传说，实际上这首曲子创作

于1801年，是贝多芬献给恋人朱丽叶·琪察尔迪的，而且是在贝多芬失恋加耳疾中创作出来的。《月光曲》被作者称之为幻想曲式的奏鸣。失恋和耳疾深深刺痛了贝多芬，恋爱是创作的一个重要条件。然而，《月光曲》的成功并不是仅靠恋爱的运气，不经过艰苦的劳动，贝多芬凭空不可能获得创作的灵感。所以，音乐创作机遇再多，条件再充分，没有创作者主动的创作和想像，条件摆在面前，机遇碰触到鼻尖上，也绝触发不了音乐创作的灵感。

当然，也不能否认机遇对音乐创作的制约作用，比如音乐创作者非常努力，天分也非常高，如果没有最基本的条件和机遇，音乐创作也很难获得成功。在现实音乐生活中，两个具有同样天分的人，机遇不同，所处的条件不同，结果一个在创作上硕果累累，而另一个可能一事无成。

三、音乐创作灵感的特点和激发音乐创作欲的建议

（一）音乐创作灵感的特点

首先，音乐创作灵感是在创作者想方设法去完成音乐创作任务。长期进行音乐有目的、有意识的音乐想像后获得的。它虽然可能来得突然，去得也快，但它不是心血来潮，招之即来，挥之即去的客人，它是勤奋者的常客。

其次。音乐灵感是突发式的、飞跃式的。人们无法准确预测其到来时间，但有准备的音乐创作者却可以在它到来之后，很好把握它、捕捉它。这也正是许多作曲家常常身边带着笔和纸的原因。

最后，音乐创作的灵感往往在兴奋的状态下发生。当身心都感到极度疲劳时，音乐创作的灵感不易发生。而当音乐创作灵感发生后，往往给创作者带来巨大的情绪兴奋，给创作

者身心带来无法形容的喜悦。音乐创作能让人上瘾，也多基于此。

（二）激发音乐创作欲，尽快捕获音乐创作灵感的几点建议

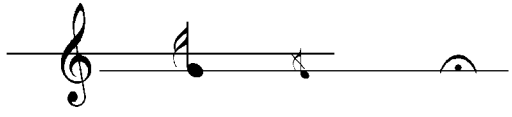
1. 必须进行长期的音乐创作准备。包括对创作抱有浓厚的兴趣和创作需要，对创作的相关音乐知识素材进行长期的、反复的探索，研究和积累。

2. 必须集中音乐创作注意力、要把音乐创作的注意为集中在解决主要音乐难题的基本点上，直至对创作中的所有难题的解决达到痴迷的程度。绝不要轻易转移音乐创作的注意力，避免干扰。

3. 必须摆脱旧的音乐创作观念束缚。不要只从一个方面或以一种固定的思路去注意音乐创作中的难题。要不断探索新的方法。变换新的角度去注意音乐创作中的问题，并解决音乐创作中的问题。

4. 养成不放过任何一个偶然机遇的习惯。通过音乐联想、有意音乐想像等，充分利用音乐原型启发。比如平常生活中注意倾听鸟的鸣叫、风的嘶吼，抓紧一切机会参加有趣的音乐创作交流会、报告会 抽出时间进行音乐理论研究论文的阅读、乐谱阅读等等都可能对音乐创作活动产生启发作用。

5. 保持自信乐观的心情，给自己加一点压力。音乐创作的自信是保证人在任何情绪状态下都能迅速投入捕获音乐创作灵感的游戏。同时，人没有压力，很难紧张起来，也容易注意力不集中。而音乐创作压力越大，创作激发欲望越快，反之，则越慢。



第三节　音乐创作人员的心理特点

音乐创作活动是人的音乐心理活动在最高水平上的综合。音乐创作活动与创作者的心理特点密切相关。在音乐活动中，虽然不同领域的音乐创作活动具有不同特点，不管是作曲、演奏或音乐理论研究，但具有高度创作性的人一般都具有以下几个共同的音乐心理特点。

1. 强烈的音乐好奇心和音乐活动的事业心。

2. 善于用不同的方法来观察、解决音乐创作中的难题。

3. 不为别人所左右的独立音乐个性。

4. 具有严格评价自己，不怕犯错的精神。

5. 不善社交和具有不同于一般人的音乐价值观。

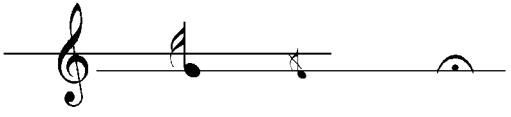
在音乐创作中，新的乐曲的捕捉、新的技巧的发现、新的音乐理论的推出，都是对传统音乐观念的挑战。有高度音乐创造性的人不会满足于已有的东西。他们强烈的音乐好奇心和探索欲迫使他们去以不同的方式解决音乐难题、观察音乐发展、记录自己对音乐的发现。

在音乐创作中，他们没有偏见，能脱离旧的音乐思维方式，喜欢用新的方法去解决复杂的音乐问题。他们善于想像，强于音乐幻想，但从不脱离音乐发展规律。在音乐创作中，他们坚信真理和事实，个性独立，也不怕创作的失败，百折不挠。

由于他们往往专注于音乐创作中，善于进行音乐交流，有时，反而对自己衣服、饮食和社交却不太关注。特别不喜欢花时间和精力去周旋于人际，或世俗的迎合、应酬等。因此，行

为显得孤僻。加之对音乐的偏爱，对音乐创作的价值判断也不同于一般普通人，更让人觉得高傲、古怪、不可理解。

除了上述这些音乐心理特点外，具有高度音乐创作欲的人，一般还具有儿童般的天真和冒险精神，特强的自尊心，以及敏感的音乐个性和勤奋、顽强的音乐创作热情。



第十一章

音乐的情绪和情感

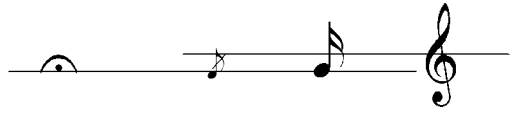
◎音乐情绪与音乐情感
◎音乐心境
◎音乐激情
◎音乐应激
◎音乐美感
◎音乐理智

第一节　什么是音乐的情绪和情感

一、音乐情绪和音乐情感的定义

人在参加音乐活动过程中，对音乐及相关事物有一定的反映：一些使人愉快，一些使人忧伤；一些使人赞叹，一些使人愤怒；一些使人兴奋，一些使人恐惧；这都是人对音乐的情感体验。

音乐情绪和音乐情感，是人对现实音乐世界的一种特殊反映形式，也是人对音乐及相关事物的客观认识是否符合自

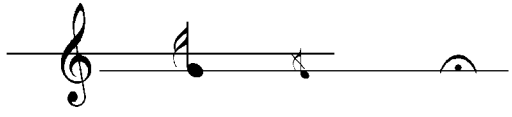


己的音乐需要而产生的音乐心理体验。

虽然，音乐的情绪和情感是人对客观音乐现实的一种反映形式，但是，它不同于音乐的认识过程。音乐认识过程反映客观音乐现实本身，而音乐的情绪和情感不反映客观音乐现实本身，它只反映其与人的音乐需要之间的关系。音乐认识是通过音乐形象或音乐的概念来反映客观音乐对象，而音乐情绪和音乐情感则是通过对音乐的体验来反映客观音乐对象与人的音乐需要之间的关系。

是什么原因促使人对客观音乐世界中的音乐和与之相关的事物产生不同的情绪和情感体验呢？其实，这是由于在现实音乐活动中，音乐对象和音乐现象与人的音乐需要间形成了不同的依存关系。这些音乐对象和现象，如悦耳的琴声、新鲜的节奏、美妙纯正的音响、拍案叫绝的音乐理论等，能够满足人的音乐需要，使人产生满意、愉快、喜爱、赞叹的情绪和情感体验。而另一些音乐对象，如龌龊的音色音响、阴暗的旋律曲调、别扭的节奏或古板的音乐教条和说教，不能满足人的音乐需要，也使人产生烦恼、不安、不满和忧虑等情绪情感体验。另外。那些与人的音乐活动需要无关的音乐对象也不能引起人的音乐情绪和情感的体验。所以，只有那些与人的音乐需要有某种关联的音乐及其相关事物，才能使人产生音乐情绪和音乐情感的体验。

当然，在现实音乐生活中，也并不是所有与人的音乐需要相关的东西都能引起人的音乐的情绪和情绪体验。比如传播音乐的空气、乐器、印满音符的乐谱等等，这些都与人的音乐需要关系密切，但人并不是随时深感其可亲可爱，或可恨可憎。当这些东西与音乐需要的关系未被充分认识时，人不会体验到与之相关的音乐的情绪和情感。而一旦认识到，体验



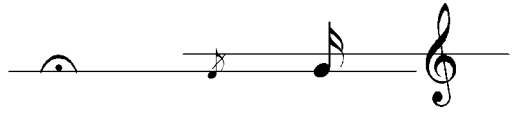
到这些东西与音乐需要的关系时，兴奋、愉快、喜悦等情绪便随之产生。在音乐实践活动中，音乐理论研究、特别是音乐心理的理论研究，特别难以让非专业人士与自己的音乐需要相联系，因此，也很难让一般读者产生音乐的情绪和情感体验。反之，作曲和演奏，音乐学习与教学更贴近一般人的音乐心理需要，所以往往很容易使其产生音乐情绪和音乐情感的体验。

二、音乐情绪和音乐情感的区别

首先，音乐情绪指个体在参加音乐活动中其生理上获得的一种相关体验。比如获得精神放松，获得抚慰，获得喜悦等等。而音乐情感则主要指在音乐活动中获得社会性需要满足的一种体验。音乐情绪是人与动物所共有的。在某些低等动物身上，也能观察到因音乐而产生的情绪波动。而音乐情感则是人所独有的，并受人自身的社会条件制约。当然，人的音乐情绪，即使是最原始、最本能的情绪冲动，也与低等动物的情绪有本质的区别。因为人可以控制自己的音乐情绪，并且人可以描述自己的音乐情绪

其次，人们的音乐情绪带有情境性。一旦音乐的情境改变，比如乐曲终止、新的乐曲出现等，原有的音乐情绪就会很快消失或改变。所以，音乐情绪是不稳定的。而音乐情感则比较稳定，它不为音乐情境的改变所左右。比如，人虽会因某个乐曲的紧张、压抑而产生悲痛、愤怒的音乐情绪，这明显具有音乐情境性，而人同时对该乐曲所表达的文化信息，完美的曲式风格等东西则仍会充满喜爱的情感。它并不因一时的悲痛、愤怒而有所变化。这种稳定持久的音乐体验，就是音乐情感的体验。

再次，音乐的情绪比音乐的情感强烈。音乐情绪具有较



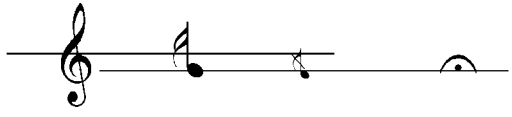
多的冲动性和明显的外部表现。比如，演奏家的手舞足蹈、面部表情的千变万化，这并非有意为之。而音乐的情感体验一般较弱，很少冲动，明显弱于音乐的情绪体验。音乐的情感虽然没有冲动的外部表现，但是，当个体深切地体验到自己的社会需要与音乐的关系密不可分时，心里的震动可能不亚于山崩地裂。

三、音乐情绪、音乐情感与音乐需要的关系

音乐的需要包括社会、生理对音乐活动的需要。它是音乐情绪和情感产生的基础。人的音乐需要是否得到满足决定了音乐的情绪或情感是否得到肯定。比如，那些能够满足人们音乐生理需要的创作和演出，那些能够满足人们音乐精神探索需要的理论书籍，必然能够引起人们肯定的音乐情绪和情感体验。相反，那些不能满足人们的音乐需要，那些与人的音乐需要（不管是生理还是心理的音乐需要）相抵触的音乐创作、音乐表演、音乐研究，肯定会引起否定的音乐情绪和情感体验。

在客观现实音乐生活中，人们的音乐需要也各不相同。比如，音乐理论对音乐创作、音乐研究或相关专业学科的人来说，可以满足他们的音乐需要。而对另一些人来说，特别是对那些把音乐作为自己日常生活的享受品和装饰品的人来说，可能毫无用处，根本不能满足他们的音乐娱乐需要。所以，一本优秀的音乐理论研究书，可能对这些人说来，是令人头痛的东西。反之，对搞音乐创作、音乐教学、音乐研究和音乐学习的人来说，却可能是爱不释手的宠物。

另外，人的各不相同的音乐情绪和情感，并不是彼此毫无关联的，而是相互影响，互为消长的。其中，有的处于重要位



置，起着主导作用，而有的却只是偶然的、短时的。那些起着主导作用的音乐情绪和情感，往往与人的最基本音乐需要和重要的愿望相联系。当人们获得满足时，其他不太重要的，与它同时发生的、次要的音乐情绪或情感就会被抑制，或只引起微弱的体验。

四、音乐情绪、音乐情感与个性的关系

喜、怒、哀、乐之情在人的音乐活动中，会更为突出地表现出来。在音乐活动中，人一旦脱离了现实环境的社会制约，便进入了自由幻想的天地。这是一个不受人种、社会、国家、时间限制的天地，完全依自己的个性、才能、需要是否获得发挥、满足为前提。所以，人的个性在音乐的情绪体验中，能够得到最大发展。

在现实音乐生活中，每一个人的音乐个性各不相同，每一个人也都有自己的音乐兴趣、音乐理想和音乐信念。比如，有的有志于音乐教育，有的有志于音乐创作，有的有志于音乐理论探索。显然，不同的音乐爱好，其音乐情感倾向性也往往截然不同。当一群具有不同音乐兴趣和音乐爱好的人，同时面对同一部音乐作品或同一个音乐对象时，其感受必然各不相同。能够获得满足的，恨不得调动所有的细胞和神经去关注、去感受，其音乐的情绪和情感肯定是愉悦的。反之，则可能把音乐对象丢到一边，其音乐情感和音乐情绪肯定是不满足的体验。

另外，人的音乐情绪和情感不仅受音乐个性倾向影响，而且稳定的音乐情绪和音乐情感明显表现出个体音乐个性的差异。比如，在现实音乐生活中，有的人多愁善感，有的人情绪容易激动，有的人热情外显，有的人表面冷如冰霜。在音乐作

品中也能找到同样的例子 有的作品具突变性和冲动性 有的作品热情中显示出强劲有力 有的作品具稳定而深沉的情感；有的作品表现出创作者多愁善感、对事物特别敏感的音乐个性 有的作品则表现出个体热情、精力旺盛或严肃而内向的音乐个性。

第二节　音乐的情绪和情感与音乐认识的关系

一、音乐的情绪情感体验

抛开音乐情绪和情感所指向的各不相同的音乐具体对象，仅就个体音乐的情绪和情感体验的性质看。它具有以下几个基本特征。

（一）音乐的情绪和情感体验具有一定强度的变化

比如，音乐中的愉快，可以是适意、窃喜、欢乐、大喜、狂欢等等，也可以是由弱变强的愉悦体验。音乐的情绪和情感体验的强度，首先取决于音乐对象对人所具有的意义。意义越大，引起的情绪体验就越大。而这种意义的大小，必须由音乐对象在个人音乐生活上的重要性程度来决定。其次。这种强度变化还取决于个体对自己所提出的要求。比如，一个业余演奏员可能不会因别人对他技术上的指责而产生强烈的反应，同时，一个把音乐仅作为装饰的普通爱好者，也不会因自己偶尔对音乐的肤浅言论而汗颜。反之，一个专业音乐人却可能常常为自己偶尔对音乐的“妄言”失误而懊丧或羞愧。最后，音乐情绪和音乐情感的强度也取决于个体对音乐需求或

满足的程度。处于音乐需要饥饿状态的人，肯定比没有音乐需要或音乐需要欲望不大的人的音乐情感和情绪体验强烈得多。

（三）音乐的情绪有一定的紧张水平

在音乐生活中，当某一关键时刻来临时，不管是音乐演奏、音乐创作、音乐教学或是音乐理论研究成果的初次推出等等，其紧张状态都或多或少对人的音乐心理有些影响。如果人在这些音乐活动中，预感到这种活动成败对个体音乐需要越重要，则对个体的音乐活动的情感压力越大，也越紧张。当这种压力最终解除时，则感到轻松、高兴或悲伤。同时，这种音乐情绪紧张度的体验，也由音乐活动的结果而决定，成功则轻松、高兴。失败则紧张、悲伤、失望。

音乐活动的情绪紧张，一般有助于调动全身的精力和注意力。但是，过分的紧张却对人的正常音乐活动产生抑制作用，从而妨碍音乐活动的正常进行。比如，在音乐演奏、音乐考试、音乐训练或还课时，学生由于心情紧张，常常在演奏中不断出现错误，脑中出现空白，这其实是一种自然现象。有经验的老师会及时安慰学生，说一两句笑话，使学生情绪得以放松。反之，没有教学经验的家长则常常会指责孩子，结果情况变得更糟。要真正消除音乐活动中的过度情绪紧张，除了在音乐活动进行前作好充分的准备外，掌握一定的音乐心理知识，具备一定的调控技能也是十分重要的。

（三）音乐的情绪快感度有差异

在音乐活动中，音乐情绪的快感应是指个体体验到音乐需要的满足与否及强度上。能满足人的音乐需要的音乐活动，则引起快乐的体验。反之，则引起不快乐的体验。越能彻底满足人的音乐需要的音乐活动，其快感度越强，今天的人称

之为“爽”。而越不容易得到满足的音乐活动，越容易产生急躁、压抑、羞耻、恐惧等体验。音乐活动中的渴望，通常伴随着快乐的体验，但当这种体验过于强烈和持久时，则可能产生不快乐的体验。所以，在音乐教学和音乐创作中，适当掌握人们渴望这种情绪体验对孩子和听众吸引力的强度，显然是十分重要的。

（四）音乐的情感是复杂的

在音乐活动中，由于个性差异及音乐对象的差异，个体的音乐情感复杂程度也很不一样。比如对音乐的“爱”，包含有对音乐的柔情、快乐和甜甜的回忆。但有时也有欣赏、占有、怕失去和嫉妒、痛苦等。总之，音乐情感的成分非常复杂，而且每个个体体验也不相同，所以很难用词句来描述这种体验。但确实在音乐活动中，有的音乐情感体验却是非常单纯的。

从事多年音乐创作的作者都知道，音乐的情感，哪怕是非常单纯的，他们也必须懂得怎样在创作中去抒发。这些东西虽然单纯，但表现起来却是非常复杂、困难的。音乐情感表现常常让他们绞尽脑汁。所以，怎样在乐曲中表现这些情感，并能让别人体验到，这就是作曲者们成天琢磨的东西。

快乐，是人在音乐活动中，当某种音乐心理需要得到满足时，特别是在一种适当的紧张情绪解除后而获得的音乐情感体验。这种快乐的程度，除了与紧张度的大小及解决紧张的速度、彻底度有关外，还与满足需要的意外程度有关。所以，作曲家有时会用一些乐句、节奏制造些紧张的气氛，然后突然用恬静的乐句、舒缓的节奏来替换。不管是属七和弦的解决，还是三段式“紧张—舒缓—欢快”的曲式组合安排，其目的只

有一个，即表现音乐情感变化的复杂性、内容的多样性。

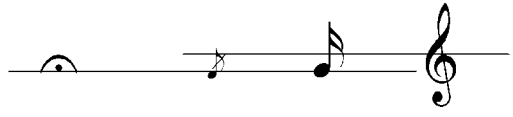
悲哀，是失去所盼望的东西，或最终未能获得满足的情绪体验。悲哀的强度依期望值大小而定。愤怒，也源于目的、愿望不能达到。其中，不合理的原因越明显，联想的体验越强烈愤怒的体验也越强烈。作曲家常常用不协和的和声或低沉的音色来表现悲哀、愤怒的音乐情绪。比如，向上级进时，突然变得杂乱不协调 欢快的音乐中突然发出低沉的呻吟，这种反差越大、越不合理，产生的悲哀、愤怒的音乐情绪体验则越强烈。另外，在乐曲中有意安排一些怪异、难受的音调或节奏，当旋律企图摆脱、逃避这种东西，但又没有能力摆脱，而时时重复出现时，也能造成一种愤怒情绪的体验。这种音乐情绪的体验，是所有音乐情绪体验中最强烈、最具感染力的体验。

二、音乐情绪反应

音乐情绪反应，是个体一种正常的生理和心理反应。确切地说，音乐心理的情绪反应，是指个体处理音乐情绪状态时生理上发生的各种变化。欣赏音乐时摇头晃脑、手舞足蹈、喜笑颜开、心跳加快或双眉深锁、热泪盈眶、面色苍白、周身战栗、生理上内分泌明显发生变化等等。

（一）音乐情绪的生理变化

伴随着人体对音乐情绪的体验，个体生理内部发生着一系列的变化。比如呼吸系统、循环系统、肌肉系统、内外分泌系统等活动都相应发生变化。在音乐活动中，随着个体对音乐情绪体验的改变，呼吸或快或慢，心跳或强或弱，汗腺、消化和泪腺分泌或多或少，脑电反射或快或慢，肌肉运动或张或弛。这些明显的生理变化，都可以用仪器或观察发现。



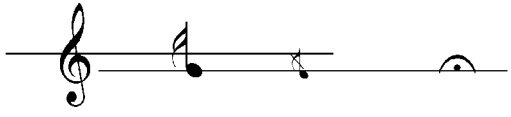
由于个体差异，每一个人的音乐情绪反应和生理变化，也是各不相同的。比如，有的人在音乐中感受到惊恐时，会心跳减速、脸色苍白、皮肤血管收缩；而另一些人则可能心跳加快、脸色发红、皮肤血管扩张、血压升高。所以，在音乐教学中，教师和家长应该了解每一个孩子不同的音乐心理和生理差异，并且把两者结合起来进行观察，以找到一条最佳的音乐教学辅导之路。

（二）音乐情绪具有表情变化

在音乐活动中，随着个体对音乐情绪的体验，机体外部的表情变化就变得明显了。音乐的表情变化一般是随着音乐情绪的变化，随着个体对音乐的体验而变化，是一般自然流露的，面部和身体的运动。比如在演奏中，双唇紧咬、鼻孔扩大、眉头移动、眼光闪烁，都是一种音乐情绪的流露。傅雷在谈到自己演奏中的这些表现时说："弹琴的时候，表情应当在音乐里，不应当在脸上或身体上。不过人总是人，心有所感，不免形诸于外。那是情不自禁的。往往也并不美，正如吟咏诗句而手舞足蹈并不好看一样，我不能用音乐来抓住人，反而叫人注意到我弹琴的姿势，只能证明我的演奏不到家。另一方面，听众之间也有一部分是'观众'，存心把我当作演员看待，他们不明白为了求得某种音响效果，才有某种特殊的姿势。"（见《与傅聪谈音乐》）

其实，这些演奏中的表情动作与机体内部的一系列生理变化有直接联系。它是人对音乐反映的生理变化的外显，是情不自禁的流露。

达尔文认为："人类的表情，姿势变化是在不断的适应环境中变化发展进化的。"他认为表情动作首先具有适应机体生

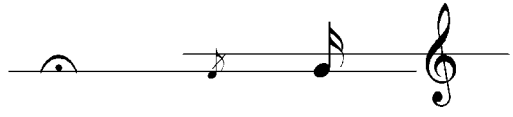


存的价值，是调节机体的必要手段。其次，它起着传递信息、强化信息、解释信息的作用。所以，在音乐活动中，不管是演奏还是欣赏，不管是创作还是学习，个体由此产生的面部或肢体表情动作，都是极其正常、可以理解的。也是有益于音乐的情绪体验和符合音乐心理和生理发展规律的。

但是，人的具体音乐表情动作并不是天生遗传的，而是后天习得的。它明显受文化背景和个性心理差异影响。同时，成年人的音乐情绪表现也容易随意调节。成年人的音乐情绪可以在没有表情的情况下产生和发展，反之，音乐表情也可以在没有真实的音乐情绪体验的情况下，凭记忆再现。比如，听众有时并不真正喜欢某人的演奏或某首乐曲时，却满脸堆笑，仿佛陶醉其中。而真正难忍气愤时，却强压怒火，表现出心平气和的神情。这一切都真实地存在于现实音乐生活中，存在于一切音乐活动中。在音乐学习中，小孩有时往往也会模仿大人，用不真实的表情动作来掩饰自己对音乐的认识。所以，音乐教师和家长一定要善于观察小孩的表情，不要被假相所迷惑。一个小孩在音乐活动中是否真有乐感，不能仅凭他的音乐表情来判断，而应该综合的、全面的、客观的观察，让小孩的表情真正是有感而发、成为传达、解释内心乐感的窗口。否则，极易伤害小孩真正的乐感和音乐情绪表现。严重者可能扭曲小孩的音乐心理发展，造成音乐的心理和生理的变态。

三、音乐情绪、音乐情感与音乐认识的关系

首先，音乐的情绪和情感，虽然不同于音乐的认识，但它们一般是相伴而生的。比如，在音乐欣赏中，有些声音、有些节奏、有些音色和旋律令人愉快。这种伴随着对音乐的感觉、



体验和想像过程而产生的情绪反应，称为音乐感觉色彩或音乐情绪色彩。日常所说的触景生情，表明音乐情感伴随着对音乐的认识过程，也是一种音乐情感的体验过程。比如，体会到了音乐真正的美，人会产生音乐美感。认识到音乐的广博，会产生一种渴望拥抱音乐的快乐。同时，音乐情绪和情感还随个体对音乐的认识变化而变化，随个体对音乐认识的加深而深化。比如儿童在音乐初期教育中，由于对音乐的认识不深，可能其音乐的情绪和情感很难被激发。他们在音乐活动中的表情动作，更多的是模仿成年人；而当他们对音乐有了真正的理解和认识后，他们的音乐情绪和音乐情感便会自然流露出来，原来的东西就会改变。

其次，音乐的情绪和情感对音乐认识也具有深刻的影响。音乐的情绪和情感具有感染性，与音乐认识相伴而生。正确掌握音乐的情绪和情感，不但可以帮助个体避免音乐认识注意力分散，还可以加深对音乐认识的探究范围和深度。儿童模仿大人的表情，可以比照自己的内心，以大人的眼光去认识音乐，以自己的动作去理解大人。音乐教师要求小孩子的乐感表现，不能单单要求外部表情动作，而且还要包括真实的、对内心情感体验的表现。在这里，音乐内心观摩是非常重要的。只有这样，才能促进学生对音乐学习的兴趣和对音乐认识的深入。因此，不仅在音乐认识过程中会产生音乐的情绪和情感，而且，体会音乐的情绪和情感还影响着学生认识音乐的全过程。

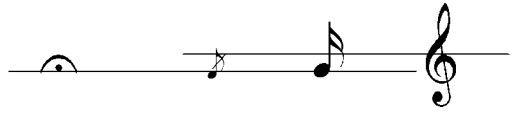
第三节　音乐的心境、音乐激情与音乐应激

一、音乐的心境

音乐的心境是指在音乐的影响下，个体一种具有渲染性的、较微弱而持久的音乐情绪状态。比如，当某种音乐活动引起个体心情舒畅状态后，虽然并不强烈，但却很具渲染性，并会持续一段时间。在这段时间内，这种愉快、喜悦会影响人的整个音乐行为表现。仿佛处处充盈着欢快的音乐。相反，当音乐引起忧伤的心境后，会让人处处感到悲伤围绕着个体，但又找不到明确的对象。所以，音乐心境的显著特点是它不具有特定的对象，不针对特定事物，它只是一种带渲染的音乐情绪状态。

音乐心境产生的原因是多种多样的。当音乐被认定为人生重大改变的象征物时，音乐事业的成败或顺利与否，音乐活动中伙伴的状态以及音乐活动个体的身体状态、音乐心理状态、个人音乐性格差异等等，都会影响音乐心境。另外，音乐活动对个体所处环境，对过去音乐经历的回忆，对音乐的幻想等等，都会导致人的音乐心境的改变。

虽然，人的音乐心境的产生各有原因，有积极和消极之分，但人并不一定都能意识到。比如，常常听见学生说："不知为啥，弹什么都不行，心里烦。"这实际上是人的音乐活动被音乐心境控制。在音乐院校里，有时，学生明明没有认真练琴，反而迁怒琴不好，进或责怪教师有问题，严重者疑神疑鬼。这



类消极的音乐心境极不利于音乐学习活动的顺利进行，也不利于音乐的研究和教学。

人对音乐心境是有控制能力的，这正是人区别于一般动物的地方。人一旦明白了自己的音乐心境，就能借助好的音乐心境抓紧从事更多的音乐活动，努力学习。如果发现自己正受消极音乐心境影响，也不必害怕，要想办法克服它。否则，对自己、对他人都会产生不利影响。如何才能尽快克服消极音乐心境呢？最重要的是树立正确的音乐理想和音乐信念，培养自己的音乐学习能动性。寻找和参加一些充满快乐的音乐活动，保持旺盛精力，振奋音乐学习精神，尽快改变消极音乐心境。

二、音乐激情

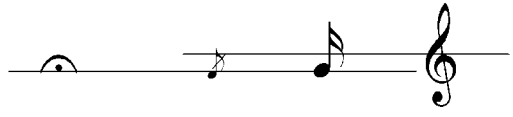
音乐激情是人在音乐活动中，短时间，猛然暴发的音乐情绪状态。例如，人在演奏时突然袭上心头的愤怒、狂喜、绝望；人在歌唱时的手舞足蹈、引吭高歌；人在作曲时的拍案大叫、心灰意冷以及头昏脑涨。这类随音乐活动而来的音乐情绪像夏日的狂风暴雨，常常来得非常凶猛。人在音乐情绪中处于音乐的激情状态时，往往会改变原来的面貌和行为规范，做出使人难以预料的举动。比如，身患绝症的音乐指挥萨舍特爵士当身体极度虚弱、行走需要搀扶，而最后一次参加游步音乐会（一种场内无座位，听众可站着或任意走动的音乐会）时。“他把手杖放在一边，健步走向指挥台，没有一丝虚弱的迹象。他腰背笔直，风度翩翩。虽然他面廓清瘦，嘴巴紧闭，由此猜知他在强忍病痛，但看不出他是 72 岁的老人。在音乐厅里，成千上万的人不停向他欢呼致敬，这一切在某种意义上达到

了医生和药物注射的目的。”这就是音乐活动带来的激情。（见《我最爱读的音乐故事》）

音乐的激情通常是由一个人的音乐生活中的重大事件。或过度的音乐情绪抑制和兴奋所引起的。人处于音乐激情状态时，认识范围狭窄了，它仅指向与音乐体验有关的事物。音乐的激情，持续时间往往较短。比如演奏家在重大的演奏音乐会上，会因过度的音乐情绪抑制或兴奋引起山崩地裂的音乐激情。这时，他只能注意乐曲、技巧、音色或音乐想像；他可能出现音准、节奏的问题。在戏曲表演中，许多有经验的演员，常常也会因为表演演唱时的激情，而出现唱腔音准“黄腔走板”的现象，这就是音乐激情注意范围缩小的例证。

音乐激情产生的生理机制是大脑皮质神经中枢暂时失去对大脑皮质的抑制调节功能，大脑皮质神经中枢活动短时占了优势。这时人很难掩盖内心强烈的喜悦、愤怒、绝望及悲伤。所以，音乐激情总伴随有生理状态的剧烈变化和明显的表情动作，有时甚至可能发生痉挛。处于音乐激情状态下的个体，常常不能意识到自己在做什么。无法控制自己，也不能预见音乐激情中的行为后果。

音乐的激情有积极和消极两种。虽然人在音乐激情发生时，很难用音乐的意志进行调节；但是，人却可以预防消极的音乐激情的发生。比如有意识控制自己的有害音乐情绪，设法转移音乐注意，默默数节拍、转动舌头、拍脚趾或强迫作一些与消极音乐激情动作相反的动作。这在一定程度上可以抑制或削弱消极的音乐激情的爆发强度。当然，最根本的还是提高个体音乐修养，增强音乐行为规范等等。

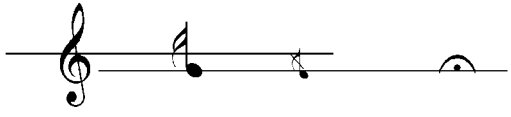


三、音乐应激

音乐应激是个体在音乐活动中，当出现意外情况时引起的应对情绪状态。

当人在音乐活动中遇到困难，特别是面对出乎意料的紧急情况时，多数人能自然进入良好音乐应激状态中，这是一种把各种音乐潜力调动起来的过程。比如，当演奏时突然遇到外界干扰，演奏者可能会临时发挥，调动一切音乐潜力，进入音乐“救急”状态。另外，当学生在音乐学习中突然遇到困难时，他会主动调整一切音乐“细胞”，寻找各种方法克服困难。当然。在音乐应激状态下，人并不都是能够应付自如的，也并不都会有良好表现。有些人在音乐应激状态下，正常的活动会受到抑制，造成活动紊乱，有的甚至造成音乐感知、音乐记忆和音乐判断的失误。在音乐活动中，突如其来的刺激可能使人不能适应。但多数人的音乐思维会特别清晰、明确。在音乐应激状态下，人的行为如何，这主要取决个体音乐个性的特征。比如，有的人在音乐活动中，如果发生意外错误，能迅速判断情况，找到解决办法。而有的人却做不到。其实，这主要取决于音乐应激状态下的主体意志是否果断刚毅，是否有类似的经验等等。

音乐应激状态的研究还有待进一步深入。研究音乐应激状态对解决音乐实践活动有着特殊意义。另外，人在特殊音乐环境中，如音乐考试、音乐比赛、音乐的交流演奏以及音乐教学中，人的音乐活动应变能力及保持，都与音乐应激状态密切相关。



第四节　音乐道德感、音乐美感和音乐理智感

人的社会性音乐需要是否获得满足是音乐情感产生的基础。它包含音乐的道德感、美感和音乐理智感等。这些音乐情感也包含了人类独有的社会道义、社会音乐生活价值认同、关系认同等，并调节人类的音乐社会行为。人的这些复杂音乐情感，统称为社会音乐情感。

一、音乐道德感

音乐道德感，就是指人在一定的社会道德规范下，关于音乐的表达，音乐的行为方向以及音乐的思想等等。人是社会的一员，人在相互的音乐交往中，会以社会需要为标准，评价自己或别人对音乐的表达、行为方向和音乐思想。当音乐的这些表达、行为方式符合个体掌握的社会需要标准时，就会产生满意、愉快、赞赏等肯定的音乐情感。反之。则会产生不满、厌恶、蔑视、羞耻等音乐的情感。所以，人的音乐道德感是受社会生活条件制约，受环境影响的。

音乐道德感一般包括个体所处社会的一些规范的内容。比如民族精神、人种性格、性别爱好、宗教习惯、文化品味等社会道德的规范内容。这些内容，也是音乐道德感的内容。

音乐民族精神是每一个人无法回避的东西。它也伴随着从事音乐活动的每个人从生到死，影响他们的音乐生活和工作。特别是长期生活在本民族的社会环境中，其影响则更大。这里说的音乐民族精神，既不是狭隘的民族主义音乐精神，也

不是盲目推崇的所谓开放的音乐民族精神；而是那种把整个人类音乐、整个音乐文化、整个对自然音乐的认识作为一个整体来观察、来认识、来追求的一种民族的音乐理想主义精神。这就是音乐民族精神的标准。

人种音乐性格、性别音乐爱好也是每一个人无法回避的东西。它同样伴着每个从事音乐活动的人从出生到死亡的全过程。不同的人种音乐性格和性别音乐爱好，对一个音乐活动家来说，无论他生活在世界的哪里，他的这些特征，都会随时显现出来。这一切会影响个体对音乐的感受，特别是对音乐旋律的感受，也会影响个体所从事的音乐活动本身。比如，具有不同人种音乐性格和性别音乐爱好的人，在从事音乐活动时都会有自己的特点。包括对乐曲节奏的感受，对乐器的掌握，对音乐需要的筛选以及对音乐的创作、研究兴趣等等。另外，除了对种族音乐性格、性别音乐爱好的许可外，种族和性别的归属感、责任感，也是音乐感情中的一个重要内容。

音乐文化品味、宗教音乐习惯和精神，也是每一个从事音乐活动的人无法逃避的东西。严格地讲，音乐也是一种文化。佛家的音乐精神、道家的音乐精神、基督教的音乐精神，以及中国文化、外国文化的不同，都对个体的音乐情感有着巨大的影响。人生活在不同的宗教和文化氛围里，如果其音乐活动违背了自己所处的宗教和文化道德规范，则可能有负罪感。反之。则会在音乐活动中产生满意、喜悦、自豪等情感。

音乐道德感有时是建立音乐活动业绩、作出惊人的音乐行为的原动力。贝多芬对拿破仑的敬爱、对法国革命的崇敬、激励他忘我进行音乐创作，最后写出了《英雄交响乐》。聂耳、冼星海出于对民族、对祖国的热爱，创作了大量脍炙人口的佳作。在今天，每一个参加音乐活动的人，特别是一个音乐教育

者，更应该想办法引导人们去建立正确的音乐道德感，争取在音乐事业上有所贡献，有所建树。

二、音乐美感

音乐的美感，不同于音乐道德感，它不以音乐对象是否符合社会的民族精神、人种气质、性别爱好或宗教文化的需要为规范，而只是以音乐对象是否符合个人对音乐的美的需要而产生的情感。

大自然美妙的音乐节奏和音色，千姿百态的美的音乐音调和旋律，为爱情、忠诚、战争的低吟高歌，充满音乐激情的演奏，对音乐道德的满足，都是音乐美感产生的基础。音乐美感成分非常复杂，但从个体内心对音乐的体验看，它具有几个明显的特征：

（一）音乐美感是一种因音乐活动而产生的心理愉悦体验

大自然的美妙节奏和音色，因人在音乐活动时被感受，而令内心心旷神怡。高难度的音乐演奏技巧，使人在惊讶中享受到音乐美的惊喜。聆听庄严的宗教音乐，使人在超凡脱俗或略带点泪水的沉思中享受到轻松解脱的满足。

（二）音乐美感是一种对音乐的倾向性体验

音乐美感，表现为人对音乐美的肯定，促使人反反复复地去体验它、去感受它，并对音乐产生迷恋。比如，有的人反复欣赏某一作品，从不觉得枯燥 有的人一辈子反复演奏同一作品，从不放弃。傅聪曾形容他的老师对音乐的迷恋："除了对音乐分析能力和听力特别强外，他对艺术与教育的热诚也令人钦佩，不管怎么忙，给学生一上课就忘了疲劳，忘了时间，而且整个儿浸在音乐里，常常会自言自语地低声叹赏多美的音乐！多美的音乐！"（见《与傅聪谈音乐》）

（三）音乐美感受外部环境和内部音乐需要的影响

在不同的社会环境中，在不同的个体年龄阶段，在不同的宗教和文化氛围中，人的审美标准不同，对音乐美的需要和认识也各不相同。另外，音乐美感的对象和体验强度也不相同。比如，一个仅仅把音乐作为装饰物的人，会对符合其个人审美需求的音乐作品产生极其强烈的美感。而一个真正的艺术家，一个真正的音乐艺术家。却可能只对能最完美表达自己或群体的某种情感和技巧的音乐作品产生极强的美感。

所以，人对音乐美的需求不同，对音乐美的体验程度也不相同。在今天的音乐教育中，教师和家长应该注重对孩子音乐美的引导。注意观察孩子对音乐美的体验，激发孩子对音乐美的追求，创造良好的外部环境，让孩子在良好的环境中去热爱音乐的美、体验音乐的美。

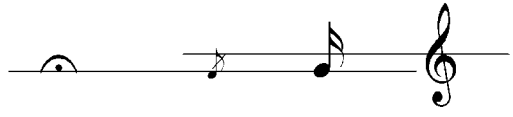
三、音乐理智感

音乐理智感是人在认识客观音乐事物过程中所产生的情感体验。人的音乐理智是与人的音乐求知欲、音乐认识、音乐学习兴趣、解决音乐难题时需要满足与否相联系。

人在音乐活动中，特别是在音乐认识和音乐学习过程中有新的发现时，会产生喜悦、兴奋的情绪和情感体验。而在突然遇到困难时，也会产生疑惑、惊讶和不安。比如作曲家在创作中会因新的音调节奏的发现而兴奋。在音乐研究中，会因新的音乐发展规律被发现而心中狂喜。这些由音乐认知活动而引起的情感就属于音乐理智感。

音乐理智感虽然是人在认识音乐及相关事物的过程中产生和发展起来的，但是，它也反过来推动人对音乐及其相关事物认识的进一步深入，从而成为人们改造音乐及其相关事物

的动力。傅聪在谈到自己的音乐学习理智感时说："'用脑'问题，我是越来越觉得重要。不但分析乐曲、处理句法（Phrasing）、休止（Pause）、运用踏板（Pedal）等等需要严密思考，便是手指练习及一般技巧训练，都需要高质的脑力活动。有了头脑，即便感情冷一些，弹出来的东西还可以像样；没头脑，就什么也不像。"（见《与傅聪谈音乐》）这里谈到"头脑"，实际上就是音乐理智感。当一个人的音乐活动与深刻的音乐理智相联系时，往往会在音乐事业上作出巨大的成就。



第十二章

音 乐 意 志

◎音乐意志
◎音乐意志与音乐个性关系

第一节　什么是音乐意志

一、音乐意志

参加音乐活动的个体或团体，为了达到一定的音乐活动目的，自觉组织、控制自己的音乐活动，并克服困难，调整情绪和情感，有目的地去满足最迫切的音乐需要的一种音乐心理过程，这就是音乐意志。

当一个学习钢琴的小孩，一旦真正认识到学习音乐的重要性，并感到自己有掌握钢琴演奏技巧的需要时，就会自觉地、有计划地组织自己的音乐学习活动，并争取去实现或满足自己的音乐活动需要。音乐意志的过程就在这种有计划的组织音乐活动的行为中表现出来。

音乐的学习、创作活动本身是一种具有自觉性的音乐活

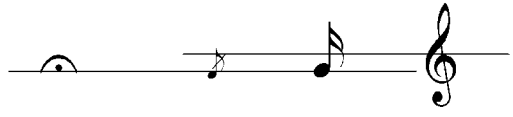
动行为，它不同于动物和人类的一般活动。这种音乐活动是有意发生的。人离开动物越远，像这类的音乐活动，带有经过思考的、有计划的音乐行为就越明显带有音乐意志的特点。世界上一切音乐意志活动，都表现为人为了满足自己的某种音乐需要，而预先确定一定的音乐目的，并且有计划地组织自己的音乐行动来达到这一目的。也就是说，包括音乐学习、音乐创作、音乐研究等活动在内的所有音乐意志活动。都是人有意识、有目的、有计划地改造音乐现实时的心理活动。

但是，并不是所有的音乐活动都具有内心音乐意志的努力性质。比如，平常我们听听音乐，放松一下 弹弹钢琴，运动一下 或者在洗澡堂里大声唱上两句，发泄一下。这些活动虽不排除有目的、有意识的可能，但这种音乐活动的行为显然是轻而易举的，不需要内心音乐意志努力，也不需要为达到目的去强行改变自己的音乐情绪或情感。而真正带有音乐意志特点的音乐行为，则必须克服许多困难。有时，还必须调整或改变自己的音乐情绪和情感。这种与克服音乐活动中的困难，调整自己音乐情结去确立音乐行动目的，并作出巨大意志努力，进而实现一定预定音乐目的的心理过程，就是音乐意志。

二、音乐意志和音乐认识的关系

音乐意志与音乐认识过程有密切联系。

首先，音乐意志的产生是以音乐认识过程为前提。音乐意志的特征之一，是具有自觉的目的性。人的任何音乐活动目的不是凭空产生的，而是人音乐认识的结果。不仅音乐行为目的是音乐认识的结果，而且音乐活动目的的提出也依靠音乐认识和音乐学习。人只有在认识了客观音乐世界的规律后，只有在认识了自己的音乐需要和音乐客观规律之间的关



系后，才能提出比较切合实际的音乐活动目的。

另外，当提出一定的音乐活动目的后，要实现这些音乐活动目的，还必须有一定的音乐活动方式或方法。寻找这些解决音乐活动的方式和方法，又必须通过对音乐的学习和再认识才能获得。人的音乐认识越深入，学习越努力，经验越丰富，选择的方法和步骤也就越科学、越合理。当然，其中也包括克服困难，解决困难的能力。

最后，人在音乐意志活动中，为了确定音乐目的是否正确，选择的手段是否合理外，通常要分析当前音乐现实，回顾过去相关经验，设想可能的结果，从而拟定许多种假设方案，编制许多种假设行动计划，并对一切反复权衡和验证。这一切都必须通过个体或群体对音乐的感知、记忆和音乐的思维想像等音乐认识和音乐学习过程才能实现。所以，人的音乐意志可以说是以音乐认识和音乐的学习过程为基础的，离开了音乐的认识和学习过程，音乐意志便不可能实现。

音乐意志对音乐认识和学习也有很大影响。人的音乐活动，特别是音乐认识和学习，都是一个从未知到已知的过程。这其中，包含了无数的大大小小的音乐难题，需要去解决，需要人在音乐活动中去克服。而音乐意志除了是人有意识、有目的、有计划地改造客观音乐世界的心理活动外，更关键的是它能在这种音乐活动中有目的、有计划去克服困难、调整自我，最终实现音乐目的。所以，音乐意志是指导、是保证音乐认识和学习的成功的关键。音乐的认识和学习，离开了音乐意志的加盟，就难以深入、持久地进行下去。中国著名的钢琴演奏家傅聪曾总结自己的学习经验时认为：在学习某首乐曲前自己必须努力去理解乐曲的基本要求，“对每章、每段、每句、每个音符的疾徐轻重，及其所包含的意义与感情，都在头

脑里刻画得越清楚越好”。他说：“惟有这样，我的信心才越坚，意志越强，而实现我的这些观念和意境的可能性也越大。”（见《与傅聪谈音乐》）

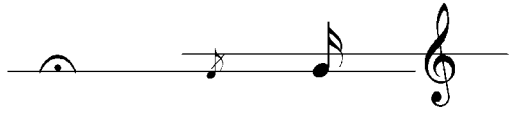
三、音乐意志与音乐的情绪和情感

音乐的意志与音乐的情绪和情感有密切的联系。音乐意志可以控制、调整音乐的情绪和情感，也可以被音乐的情绪和情感所左右。比如，当音乐美感这种音乐的情绪和情感对人的音乐活动起推动或支持的作用时，它会成为音乐意志的动力。反之，当某种与音乐意志方向不一致的音乐情绪或情感对人的音乐活动起阻碍或削弱时，这种音乐情感和情绪就会动摇、进而干扰音乐意志在音乐活动中的实施过程。对音乐抱漠然的态度，害怕困难，不切实际的骄傲以及极度的焦虑烦躁等，都会损害音乐意志行动的贯彻。

当然，消极的音乐情绪和情感对音乐意志的具体干扰程度，最终还取决于个人音乐意志力的水平。音乐意志坚强的人可克服消极干扰。

另外，音乐意志也包含有音乐理智的成分。同时。音乐认识和音乐情感也包含有音乐意志的成分。只是由于音乐认识的需要，分开来看以便认识音乐心理的各个侧面，从而掌握音乐认识的情感方法，掌握音乐心理能动控制音乐意志和情感及音乐学习方法的关系。

每一个音乐教师和家长在音乐教学和辅导中，要引导孩子良好的音乐情绪和情感，协调他们音乐意志与音乐情绪和情感的关系，尽量让孩子们的音乐意志与音乐理智统一起来。这样，才能战胜困难，克服孩子因为年龄、音乐经验不足，而被



不良音乐情绪和情感影响其音乐的认识和学习。只有这样，才能真正使孩子尽快掌握音乐学习的规律和方法。

四、音乐意志和音乐个性的关系

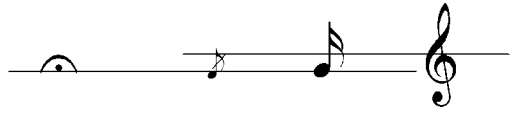
音乐的意志和音乐的个性关系也十分密切。在音乐生活中，音乐的理想、音乐的信念不同，人的音乐意志品质也不相同。音乐意志有倾向性，这种倾向性与音乐的兴趣、音乐爱好有密切关案。音乐意志强弱方面的差异，最能显示一个人的音乐活动的精神面貌。

在音乐活动中，一个真正树立了良好的音乐观和具备有良好音乐素质的人。一个真正拥有崇高音乐理念和音乐信念的人，音乐意志必然是坚强的，因为他没有任何畏惧。良好的音乐兴趣和音乐爱好，可以在克服音乐活动困难的过程中逐渐培养起来。虽然，对某种音乐活动有了浓厚的兴趣和爱好，可以帮助人集中注意力，千方百计去克服困难，达到预定的音乐目标。但是，一个具有音乐理想和音乐信念的人，一个音乐意志坚强的人，即使对某种音乐活动没有兴趣和爱好，他也会克服困难，完成任务，并且在完成音乐任务的过程中培养起自己的特殊音乐兴趣和爱好。比如，一个演奏家，为了达到演奏完美的目的，他会花很多时间去进行枯燥的练习。在练习中，他会逐步对分手练习、分指练习等具体的训练步骤产生兴趣和爱好。可见，音乐意志同音乐活动个性、音乐倾向性的关系是十分密切的。

音乐意志强弱上的不同，可以从个体音乐活动个性差异中发现。音乐探索的主动性是指人对自己的音乐活动目的正确性和重要性具有充分认识，并能明确意识到音乐活动的结

果及社会意义。在这方面，有的人音乐意志力强，具有高度的音乐理智和音乐探索的主动性。而有的人却易受暗示，缺乏音乐活动的主动性。还有的人过分自信，音乐活动中喜欢独断专行，缺乏理智，不愿意主动探索。另外，在音乐活动中，特别是在音乐的演奏、创作和研究方面，有的人果敢、坚决 有的人怯懦、优柔寡断。其次，有的人在音乐活动中承受力大，在音乐活动中百折不挠、不怕困难、不拍挫折 在执行音乐意志的命令时，坚持到底，而不是见异思迁、缺乏毅力或见到困难绕着走。最后，从一个人在音乐活动中的自制力强弱也可以发现其音乐意志强弱的不同。音乐活动的自制力指为了达到某种音乐活动，自觉控制自己的所有音乐活动。包括音乐思维、音乐外部行为、音乐情绪和情感的能力。人们在音乐意志强弱上的差异，很大程度上是由其音乐理想，音乐信念和音乐观决定。

每一位音乐教师和家长应该注意，孩子的音乐活动意志都有具体内容。对他们音乐意志强弱的评定，不能脱离小孩身心发展阶段和年龄、性别基础。从表面看，像音乐活动的主动性. 音乐活动的果断性，音乐活动的自制力等在人的不同身心发展阶段都会表现出来。但具体内容是很不相同的。比如 3 岁小孩在自觉性方面与 14 岁的小孩就完全不同。3 岁小孩如果在大人带领、鼓励下能很有兴趣地独立“玩”上 20 分钟钢琴，已相当不错了。而如果对 13 岁、14 岁的小孩而言，只能在琴上“玩”20 分钟，则很难判定这小孩具有良好的音乐意志。所以，凡是符合儿童身心发展规律的，凡是符合音乐活动一定发展标准的个体音乐意志，都是优秀的音乐意志品质。



第二节　音乐意志与音乐艺术活动

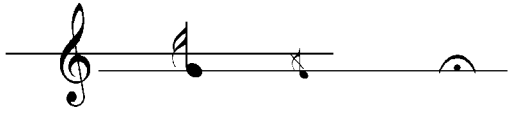
一、音乐意志在音乐艺术活动中的表现

（一）音乐意志是个体自觉的、有目的的有意音乐行为

音乐意志总会在有目的的有意的音乐艺术活动中表现出来，这种音乐活动是一种自觉的、有意识的音乐艺术活动。

并不是所有的音乐活动都是自觉的、有意识的，比如偶然哼哼歌，偶然听到美妙的曲子后手舞足蹈一番等等。人们的音乐活动可以区分为有意音乐活动和无意音乐活动。无意图音乐活动是一种没有目的，无意识的音乐活动。随意进行的音乐欣赏等是无意音乐活动的低级形式。除此以外，还有其他一些没有被意识到的、没有目的的无意音乐活动。比如，演奏前打开琴盖、调准琴弦。还有些音乐家的习惯性动作也属于无意音乐活动，像演奏中用脚击拍、演奏中过分摇头晃脑等等。音乐冲动是一种没有经过考虑的音乐心理行为。音乐冲动一般是在音乐激情爆发时发生的，它受音乐激情驱使，因而也不属于音乐意志活动。对于这种特殊的无意音乐活动，由于其活动的目的没有被明确地意识到，因而不能被大脑自觉加以控制。无意的音乐活动不能被称为音乐艺术活动。音乐艺术活动是有意音乐活动。

有意的音乐艺术活动指那些自觉的、有目的的音乐活动。比如练琴、音乐比赛、音乐创作、音乐研究等等。自觉的、有目的的音乐艺术活动是音乐意志活动的基础。音乐意志活动就表现在有意音乐艺术活动中。但是，音乐活动中的这种有意

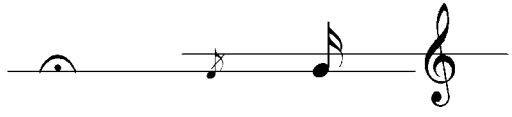


也不是无规则的随意；它受一些内部和外部条件限制。人在音乐意志活动之前，总要经过音乐思维活动，包括音乐判断、音乐推理等等，形成一定的音乐行动方案，从而确定音乐活动的目的及达到这些目的的具体方法、步骤以及可能性。否则无异于以卵击石。这种事先在头脑中形成的音乐活动方案，就成为个体进行实际有意音乐活动的调节者。

（二）音乐意志活动总与克服具体的音乐困难相关

音乐意志活动肯定是有目的的音乐有意活动。但是，有意的音乐活动并不都是音乐意志活动。比如，教师试奏及示范表演，虽具有一定的目的性，是有意而为之，但并不需要克服困难、调整音乐活动的情绪和情感去完成。而音乐意志活动的一个重要特征就是活动者必须克服困难，并调整因困难而带来的负面音乐活动的情绪和情感影响。因此，音乐的意志活动比一般有意的音乐活动具有更加复杂的心理调控成分，是更高级的音乐活动。

音乐意志活动一般要克服以下一些困难：一是来自个体内部的心理活动困难。比如，音乐活动决心不大，音乐知识不够丰富，音乐活动经验不足，因面对音乐活动中的困难而产生不良音乐情绪和情感，音乐意志受到干扰等等。这些现象通过主观努力可以克服。二是来自个体外部的困难。比如，缺乏必要的音乐活动条件，受到外界人为的讥讽、打击和干扰等等。这些情况通过主观努力可以部分加以克服；它也是音乐意志活动的攻坚之点，“人定胜天”的勇气往往体现在这里。只有克服了音乐活动中个体面临的方方面面的困难，这种音乐的有意活动才能真正称之为音乐意志活动。

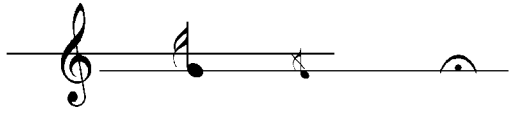


二、音乐意志对音乐艺术活动的调控

音乐意志对音乐艺术活动非常重要，具有重要的调控功能。这种调控功能主要表现在两个方面。一是激励音乐活动的个体，二是修正音乐活动的发展方向、力度和目标。前者表现为推动音乐活动个体为达到预定艺术目的而勇往直前。比如，为了学好音乐艺术，音乐意志推动人去探索、去克服艺术学习中追到的困难。同时，音乐意志也表现为修正与艺术目标相矛盾的活动，再认艺术学习方向，稳定音乐学习的情绪和情感，制止外部和内部对音乐学习的干扰，克制一些不良音乐习惯或放弃某些妨碍音乐学习深入的思维方式、活动习惯、行为爱好和音乐情绪情感等等。因此，音乐意志对音乐艺术活动进行调节的这两个方面，实际上在整个音乐艺术活动中是相互联系、相互制约的。音乐意志越有力，就越能克制和激励个体达到已预定的音乐艺术目的和实现音乐艺术活动目标。同时，也越能抑制不良的音乐活动及音乐情绪情感的产生和发展。在音乐意志的调控功能中，也正是这种激励和抑制机能，音乐意志实现着对人的音乐艺术活动进行支配和调节的行为。

第三节　音乐意志过程

音乐意志是指一个人克服困难的有意的音乐活动。这种音乐活动过程也有其发生、发展和完成的历程。它可以分为几个阶段 制定初步音乐意志活动目标阶段，采取音乐意志活动决定阶段和执行音乐意志活动目标阶段。前面是音乐意志



活动的准备阶段，中间是音乐意志的开始阶段，后面是音乐意志的完成阶段。

一、制定初步音乐意志活动目标阶段

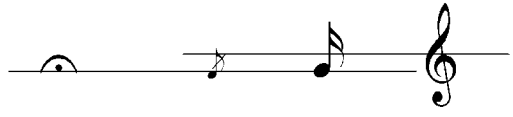
制定初步音乐意志活动目标，包含对相关的资料信息收集、推理等准备活动过程。它需要经历初步音乐活动的目标提出、选择相关实施方案的准备、初步目标验证，最后确定音乐意志完成目标等环节。

（一）收集初步音乐意志活动目标信息

虽然音乐意志的最终目标只有一个，但在确定这个目标前，必须收集许多初步的相关音乐活动目标信息。在一般情况下，选定相关目标不一定需要太多意志努力。当然，也会遇到一些另外的情况：当所有的目标都有诱人的地方，也有实现的可能性时，这时，人就会发生心理上的冲突。这种冲突会引起音乐心理活动矛盾，当这种矛盾非常强烈时，特别是当音乐意志活动的这些目标本身相互抵触，但又不能同时实现时，在收集选择这些音乐意志活动目标和排列这些目标的先后次序上，就需要较大的音乐意志努力。

（二）整理音乐意志初选目标

搜集、整理音乐意志初选目标并不是一帆风顺的，往往会遇到许多困难。有些音乐活动目标在选择时和整理过程中，是会显现出矛盾来，有的要到验证后才被发现。初选音乐活动目标如果繁杂、整理过程漫长、困难较多，就需要较强的音乐意志的加入并使之完成。此时如果经验不足，音乐目标不明确，就很难作出决定，也更难确定音乐意志的目标。所以，丰富的音乐知识和经验，有条理的、冷静的音乐思维分析，都是保证在音乐意志参与下对初选的音乐意志活动目标的整理



和验证。

（三）确定初步的音乐意志活动目标

确定初选的音乐活动目标时是否果断，是否经过严格的思考验证和判断，这是衡量在音乐意志初步目标的选定是否具有控制的标志。任何音乐意志目标的选定，都需要严格的推断验证。而每一次验证是一次与困难较量的过程。同时，在众多可选的初级音乐意志目标中，特别是在具有多样可能的音乐意志活动目标中，果断“锁定”一个最合理的音乐目标，需要一定的勇气和毅力。也需要一定的智慧和决心。

二、采取音乐意志活动决定阶段

对音乐意志行为目标的确定，也意味着音乐意志采取决定的开始。其中，要经历“确认”被确定的目标，拟定音乐行动计划，验证行动计划等环节。

（一）确认音乐意志目标

当初步的音乐意志活动目标被确定，确认目标就成了音乐意志必须加入的第二步。也是音乐意志最初实施步骤。在平常情况下，被确定的音乐目标比较明确、清楚，但有时被确定的音乐目标需要进一步加以明确。即需要进一步丰富音乐目标的内涵。包括目标的意义、目标的音乐情感价值和目标的个性特点等等。只有在进一步确认了音乐目标的这些内容后，才能为拟定实施这些目标的详细计划打下良好的基础。

（二）拟定计划

当音乐意志活动目标被进一步确认后，就需要拟定达到这些目标的行动方法和方式，并制定一个达到目标的计划。音乐意志行动的方式和方法往往因目标不同，内容不同，选择也是多种多样的。但在通常情况下，制定音乐活动计划一般

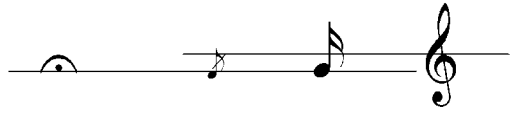
以被确定的音乐目标内容而定。内容越丰富，计划越详细，也越有针对性，其成功几率也越大。反之，则只能有一个初步音乐活动计划。很少有选择和比较的机会。这时，要等到具体的音乐意志去开始实施后，音乐意志目标进一步明确后，才能落实。所以，在拟定音乐意志的实施计划时，音乐活动目标越明确，内容越丰富，计划也越复杂详细。另外，在拟定音乐意志的实施计划时，目标越明确，内容越丰富，所需相关的音乐知识经验也越多。反之，则不需太多相关专业知识和经验，只需要一定的信心和面对可能失败的勇气即可。

（三）验证音乐意志活动的计划

当拟定了较详细的音乐意志行动计划后，则应想办法去验证它的合理性。比如下决心练熟一首曲子或记背一个音乐规律等。音乐计划订立得越合理，则成功机率越大。反之，则可能制约和影响音乐意志行动的实施。音乐意志活动计划的合理性，应从几个方面来验证：首先，该音乐意志计划是否符合音乐道德标准，是否有损他人或自身利益。其次，该音乐意志计划是否符合个人音乐兴趣爱好标准。最后，它是否符合音乐活动发展客观规律，即是否符合音乐活动自身规律。当这些音乐意志活动的计划被反复验证后，人就会抽取计划并开始实施计划，即采取行动执行音乐活动的计划。

三、执行音乐意志活动目标阶段

在确定音乐意志目标，并拟定实施计划和在思想上反复验证这些目标后，就进入了执行目标阶段。执行目标是音乐意志行动的最重要环节。如果这些音乐计划和目标不能见之于行动，即使再完备，再有意义，再艰难，也只是虚幻的东西。而音乐意志目标只有通过实际音乐活动去检验，通过音乐意



志去完成，目标才能达到。

在执行音乐意志的目标达成时，有时是在确定音乐意志行为目标后，立即开始执行音乐目标的达成。有时，开始执行的意志目标却需要比较长的时间才能完成。比如，音乐意志活动的目标和进行音乐意志活动方式，方法比较明确，达成音乐意志活动目标的主观和客观条件也已具备，可以要求迅速达成。相反，则可能晚一点。比如，准备成为一名杰出的音乐家，或者在几年内成为一个懂音乐的内行。这不是立即付诸行动就可以很快达到意志目标的过程。它需要一些主观和客观条件协助完成。

在执行音乐意志的目标达成时，有些情况常常会影响执行已确定的音乐意志活动目标的时间和质量。比如：

1. 在执行音乐意志的目标达成时，遇到各种困难，包括个体的音乐个性消极影响、个体音乐兴趣和爱好发生变化等等。

2. 在执行音乐意志的目标达成时，主观和客观条件发生改变，新的情况产生。

3. 个体相关音乐经验差异。当面对新的音乐意志活动目标时，新情况、新问题需要新知识和丰富的相关音乐经验才能完成。音乐相关知识的多少和相关经验的差异，都会直接影响对音乐意志目标的达成。

但是，在执行音乐意志目标的达成过程中，不管是短期、中期或长期的音乐意志行动都必须具备以下几种条件：

1. 高尚的音乐理想，坚定的音乐理智和音乐观。这是个体克服困难，达成音乐意志最终目标的基本动力。

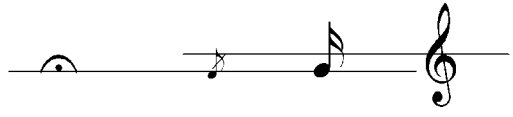
2. 音乐意志目标的性质，对目标执行也具有影响。比如音乐研究、音乐演奏中观念的更新、技术的改进等，音乐意志目标越具社会意义，越对满足自己和他人音乐需要意义重大，

则越能动员主观和客观力量去达成。

3. 必要的相关音乐知识和经验，具备达成一般音乐意志目标的活动技巧。

4. 音乐目标达成不受主观和客观不利诱因干扰，具备百折不挠的果断、勇敢的素质。

在不懈的音乐学习和演奏练习以及音乐相关理论研究的过程中，音乐活动的成败常常受音乐意志活动影响。当音乐意志活动达成上述的目标后，就会增强音乐意志活动的信心，从而继续制定新的音乐意志活动目标，采取新的决定和执行新的音乐意志活动目标。良好的音乐意志品质，正是在这种不断的、反复的意志活动中锻炼和培养起来的。



第十三章

音乐表演技能

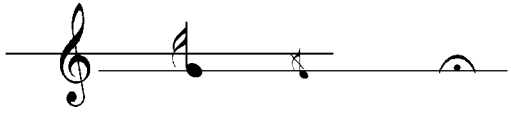
◎音乐表演技能
◎音乐智力
◎音乐表演的熟练
◎音乐表演习惯

第一节　什么是音乐表演技能

一、音乐表演技能的定义

音乐表演技能指运用一定的音乐专业知识经验，完成一定的音乐表演的活动方式，它是通过音乐智力和肌体协调练习而获得的。

音乐表演技能一般有狭义和广义之分。狭义的音乐表演技能是指具有某种初步的音乐知识，能完成一定的音乐表演活动方式，即通过一段时间的练习之后达到会表演的水平。比如会乐器演奏、会执弓、运肘，有一定指法初步知识。刚刚学会弹琴的儿童和会唱一首完整的艺术歌曲的学生，可以说



都是具有了弹奏和歌唱的表演技能。懂得一点音乐知识，刚刚学会音乐表演的人，也可以说有了音乐表演技能，但这是初级音乐表演技能。

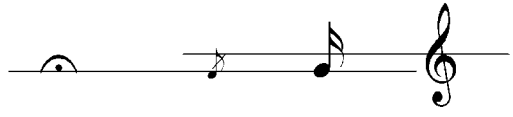
广义的音乐表演技能不仅包括这些初级演奏技能，还包括一定深度的表演技巧，即音乐表演活动达到任意化水平。比如，钢琴的技能包括钢琴演奏家的弹奏技巧，即对节奏或轻或重、或强或弱，音色或明或暗、或软或硬，对整个乐曲包括乐句、休止、高潮、延长音的特殊处理等。因此，初级性音乐表演技能和音乐表演技巧无论在音乐知识水平上。还是在练习和熟练的程度上都有质的区别。

不管是初级音乐表演技能还是高级音乐表演技巧性技能，都是对相应的音乐知识经验的应用。在刚刚形成的一种新的音乐表演技能技巧时，初学者往往会凭借过去相似经验，依靠有经验者的指导，或者模仿他人成功的表演经验，力求高效率形成新经验。同时，有了一定音乐表演活动经验，并不等于具有了音乐表演技能。要形成某种音乐表演技能，还必须运用相应的音乐表演知识经验和音乐智力，经过多次练习，方能获得。由于按一定的方式进行反复练习，这种不断反复的音乐练习活动就慢慢形成了初级音乐表演技能，进而也会形成一定的音乐表演技巧性技能。

二、音乐表演技能和音乐智力技能

由于音乐表演技能和音乐智力技能在性质和特点上有很大区别。所以在音乐技能中又分为音乐表演技能和音乐智力技能。

音乐表演技能包括：演奏、演唱表演，这是一种主要借助肢体骨骼进行运动和相应神经活动过程加以完成的音乐活动

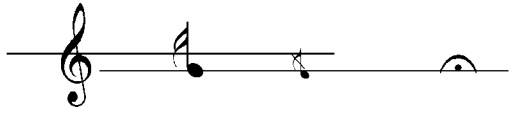


方式。音乐智力技能却是音乐感知、音乐记忆、音乐想像、音乐思维等音乐认识活动。音乐智力技能指借助内部音乐表现在头脑中进行的音乐认识和活动方式，其中包括对音乐思维活动的操作方式和音乐表现方式。比如音乐判断、音乐推理、音乐二度创作时的音乐思维操作活动等。前者是外显的肌肉操作活动，后者是内隐的音乐思维操作活动。

音乐表演技能和音乐智力技能虽有区别，但两者又是相互联系的。音乐感知、音乐记忆、音乐想像、音乐思维是音乐运动技能的调节者和组成部分。外部的肌肉动作是音乐智力的最初依据，也是音乐智力活动的具体外显媒介。任何一个音乐表演者，都得完成音乐表演动作，不管其音乐表演动作是简单还是复杂，都必须“手脑并用”，即必须运用音乐智力技能和肌肉动作技能。人们正是依据两者在整个技能活动中所占比例，来确定其音乐活动技能属性是前者还是后者。比如，音乐表演二度创作技能，主要是头脑中的“表现”，然后通过乐器或肌肉运动加以实施，因而属音乐智力技能。演奏和演唱熟练，特别是初期训练，主要是一种肌肉活动，虽受人的音乐智力技能支配和调节，但它仍然属于音乐表演运动技能。

三、音乐表演熟练和音乐表演习惯

音乐表演熟练即音乐表演进入技巧性技能，是音乐表演技能的高级阶段。比如，当一个表演者对某种音乐表演熟练了，就不必去忧虑如何完成它，也不必去分解表演的局部动作并规定一定完成动作、方式等。从生理机制上看，由于有音乐训练时神经与骨骼肌肉反应联系、大脑皮质反复接受一定顺序的刺激，因而形成巩固的神经联系系统。即音乐表演运动动力定型。当熟悉的，有顺序的音乐表演运动刺激开始对，人



就会按照刻录在大脑中的音乐表演运动程序记忆，自发调节机体运动。这实际上是一种有音乐意识参加、调节的音乐活动。一旦活动过程中发生某种突然事件，或者音乐表演动作中某一环节遇到障碍，人就会立即意识到这种变化，并会有意调整、排除障碍，力图去完成未完成的表演动作。

音乐表演习惯是指完成某种音乐表演时的自动化动作需要。比如，一个人在表演时有咬嘴唇的习惯，不论什么场合下表演，他都会自动地咬紧嘴唇。一个人有上台兴奋的习惯，无论在什么地方，也无论他情绪怎么样，当他一走上舞台，一开始进行音乐表演，他就会兴奋。这种不知不觉的咬唇或临场兴奋，这种自动化的动作的需要，就叫音乐表演习惯。

音乐表演的熟练和音乐表演习惯有区别也有共同点。它们的共同点是：

1. 其生理机制都是音乐活动的运动熟练定型。
2. 都经过动作不断重复形成。
3. 有程度上的深浅区别。

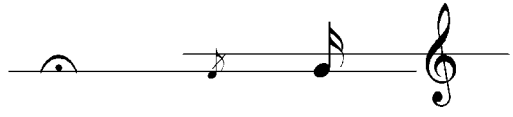
它们的不同点是：

1. 音乐表演习惯是一种需要，满足与否会引起愉快或不愉快的情绪变化 而音乐表演熟练则不一定与需要相联系，两者的内涵不同。

2. 音乐表演习惯可以在无意中，通过简单重复而形成，而音乐表演熟练则必须按一定目的，并以一定方式进行反复练习而形成。

3. 音乐表演习惯可能是有益的，也可能是有害的 而音乐熟练在形成时，因为有音乐意志加入，能排除对音乐表演的有害因素，所以只有程度差别，没有好坏之分。

在音乐教学活动中，要注意培养学生良好的音乐表演习



惯，特别注意纠正学生的不良表演习惯。所以，在音乐教学中，能否及时、准确地纠正学生在音乐表演中，包括音乐练习中出现的不良表演习惯，这也是衡量一个音乐教师水平高低的尺度。

第二节　音乐表演技能的特征和种类

一、音乐表演技能的特征

音乐表演技能有连续性、一致性和精细复杂的特征。

首先，音乐表演技能的连续性表现在空间和时间上，音乐活动的动作具有连贯性特征。比如拉琴，手的运动方向和时间延续都在一定范围具有连贯运动的特点。没有随意改变的现象。钢琴演奏，也是这样，手指的敲击，左右手的运动方向以及时间上的延续等等都具有明显连续性特点。

其次，音乐表演技能的一致性是指音乐表演动作在空间上和时间上的运动线路有一定模式。比如手指敲击琴键的高度、重量、方向有一定模式，而这种模型也可以用时间进行精确计算。即手的演奏运动顺序和计时都比较一致，有一定规律，可以预测。它不像打羽毛球，无法计算回球的时间、高度和力度等等。

最后，音乐表演中技能的精细复杂性，指在音乐表演技能中包含有复杂的音乐艺术思维、二度创作等。同时，不管是乐器演奏还是人声演唱，都包含精细复杂的音乐注意和控制才能完成肌肉运动。音乐表演技能的完成程度，实际上是人对音乐对象进行细微复杂加工、操作和调节肌体运动的过程，也

是肌体不断接受各种外界复杂音乐信息运动的细微变化的过程。

二、音乐表演技能的种类

音乐具体的表演技能复杂多样、各不相同，通常把音乐表演技能分为音乐的非连贯性技能和连贯性技能两种。

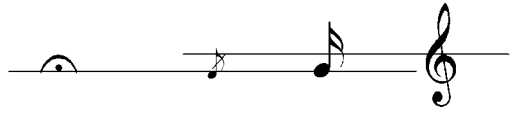
(一) 非连贯性音乐表演技能

音乐非连贯性表演技能是指一种开始和结束都清晰可见，并能在较短时间完成的音乐表演技能。比如，手指击键的反应快慢，揉弦力度，嗓子吐字、发声等运动技能。这类表演技能带有爆发力，一般在不到几千毫秒之间完成。手指运动反应时间在乐器演奏非连贯性技能中有着重要意义。因为手指运动反映时间的长短 揉弦、落键时的力度和强弱都可以相对地反映出指法技能的熟练程度和动作的复杂程度。这种手指反映时间，就是指当音乐思维向神经系统发出运动指令后，手指动作反应所需的最短时间。音乐运动技能中这种最快反应时间，往往又分为简单反应时间和复杂反映时间。

1. 音乐表演技能的简单反映时间

音乐表演技能的简单反映时间指对单一音乐刺激作出确定反映所需要的最短时间。比如演唱时听到演唱伴奏后，立即发声所需最短时间。这种音乐反映比较简单，只需要感知到音乐刺激，不必过多思考，可以立即作出演唱反映。在音乐表演技能中，听觉、触觉反映时间最短。

在音乐表演技能中，简单反映时间也受到音乐的刺激物强度影响。一般情况下，音乐相关刺激越强，则反映时间越快 ;反之，则较慢。比如，在安静的演奏厅中，音乐表演的声音反映时间可能就比嘈杂的大街上更快。在相同音乐刺激强度



下，音乐的简单反映时间个别差异不大。一般正常人，即使经过一定专门化的音乐相关训练，其反映时间差异也不一定太大。反之，复杂的音乐反映时间，在不同人身上则有相当大的差异。

2. 音乐表演技能的复杂反映时间

音乐表演技能的复杂时间指对复杂音乐刺激作出的反映所需要的最短时间，也叫音乐选择性反映时间。即根据各种可能性，选择一种最符合音乐表演要求的动作反映所需最短时间。比如，在钢琴表演技巧中，当有好几种触键方式可以表达同一首乐曲情感时，演奏家以最快速度选择其中一种触键方式，这种选择性反映是一种比较复杂、需要进行一定的音乐思维活动的大脑皮质中枢神经活动。音乐经验越丰富，相关知识越丰富，选择越准、越快。当然，这种反映比简单反映要慢。而且，音乐的选择性愈多，反映时间愈长。

另外，人的音乐表演反映时间，也会受自身健康状况和音乐思维清晰状态影响。举一个简单的例子：有一位二胡演奏家，每当他喝了一点酒以后，他的演奏总显得特别流畅，情感丰富。这其中，除了有酒精使人兴奋的原因外，部分神经中枢的麻醉、部分的选择丢失，使他在演奏中只有很少选择；从而缩短了复杂音乐反映时间，演奏变得流畅。同时，精神的放松，注意力的集中，也加快了他复杂反映的时间。反之，有些初上舞台的学生，在进行音乐演奏或演唱时，由于练习时间不够或者过分紧张，当注意力分散时，复杂反映时间会非常慢。当然，有时也会缩短，但音乐选择、音乐反映的正确性却降低了，常常出现掉句、错音的情况。

（二）连贯性音乐表演技能

连贯性的音乐表演技能是指那些包含一系列成组的音乐

表演、动作的技能。比如，即兴识谱弹琴、复杂的艺术歌曲演唱，其中包括旋律处理、节拍安排，这些技能的实现，在时间上有一定过程。明显地有一个层次变化结构。

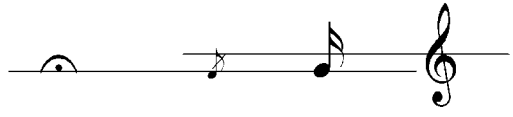
音乐表演技能的层次结构，指为实现各不相同的音乐活动目的而由各种不同形式、速度、强度的非连贯表演动作组成的一种表演技能格式。它往往通过练习而形成，与连贯的音乐表演运动技能联系，能使连贯性表演技能的层次结构更为紧密，使传递音乐信息的容量增加。比如，一位钢琴演奏家在演奏时可以同时读谱，甚至于可以在手指还未落在当前乐谱最后几个小节时，又伸出另一只手把乐谱翻过一页。熟练的歌唱家演唱歌曲时，往往在他唱前一句时，他的思维、他的大脑已经在编码、处理后面的唱段，包括新的音程、音色和节奏了。有时，他们还会同时去设计相应的肢体表演动作。

其次，音乐连贯性表演技能层次结构也包含那些由各种不同感受、不同理解和不同表现方式组成的表演格式。它往往通过不断学习和反映、理解形成。比如，丰富的音乐表演专业知识学习和反复的理解，能使各不相同的音乐表演技能在连贯性的表演技能层次结构中更加合理、丰富。这也是一个由初级到高级、由简单向复杂、由不熟练到熟练发展的过程。

第三节　音乐表演技能的形成

一、音乐表演技能形成的主要过程

音乐表演技能的形成，主要是通过反复练习，从而达到逐步掌握音乐表演动作的方式和方法的过程。连贯性音乐表演



技能的形成，一般要有三个过程。

（一）初始学习过程

在学习一个新的连贯性音乐表演技能时，练习者往往通过别人的指导，自己过去的相关经验或相似经验以及观察别人的表演动作从而完成模仿、理解、掌握其技能基本要求的过程。比如在钢琴学习中，儿童会先试着弹一两个音，然后把这些弹奏技能组成一个整体并试图发现其联系。这时，他们对音乐表演的注意范围很小，只能集中在个别手指动作的连贯上，而不能注意或控制手指、手腕的每一个细节。在这种新的，不同于过去经验的练习中，由于只注意了个别手指的正确或手腕的高低动作细节，往往会忽略音乐表演技能的其他方面，因而常常顾此失彼，发生错误。在这一阶段，初学者往往会全力领会技能基本要求，掌握局部动作。音乐注意和音乐记忆都很紧张，演奏动作忙乱而不协调，会出现多余动作或丢失动作的现象。这时，练习者还不能察觉自己动作的全部情况，难以发现错误和缺点。

（二）系统练习协调过程

在初步掌握音乐连贯表演技能的基本要求后，对音乐表演技能已有体验，这时，通过不断练习协调，练习者头脑中的局部动作更加熟练。他开始将这些连贯性音乐表演动作联系起来，但各个动作还结合不好，练习中常常出现停顿、重复、脱节等现象。随着表演练习熟练，各个非连贯动作结合越来越好。停顿、重复等现象逐步消失。在这一过程中，音乐注意和音乐记忆的紧张度会逐步降低，心理负担仍然很重。由于局部音乐表演动作被连贯成更大单位，动作间相互矛盾和干扰减少，协调性增加，练习者主动发现自己错误的能力也有所加强。这时候，练习者会对自己的一些微小失误不满，力求克

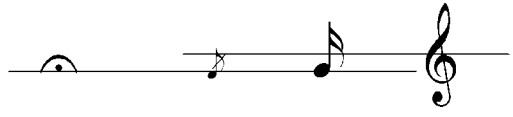
服，力图获得更加完善、连贯的音乐表演动作体验。比如在音乐练习中，学生常常会因为一点小错而中途停顿下来，从头演奏或演唱；有时他们也会产生急躁情绪，甚至干脆停止练习，回避困难等。这时教师和家长应鼓励他们精益求精，坚持训练；帮助他们克服急躁情绪，克服回避困难的缺点；加强音乐表演动作的协调练习等，以获得最佳音乐表演效果。

（三）练习的巩固过程

在音乐表演初级技能形成的最后阶段，各个动作结合已相当协调并形成有机整体。音乐表演技能连贯变得越来越自动化；这时，练习中多余动作和紧张状态已经消失，音乐注意已从对演奏动作的协调转到情感协调上，表演技能练习动作连贯更加巩固。在整个练习中，表演停顿、重复、掉音、节奏错误也消除了。这一阶段，如果具备一定的音乐理解力，其演奏速度和演奏技巧会进步提高，自动化熟练程度也会进一步加强。所以，在音乐表演练习的巩固过程中，音乐教师和家长在辅导孩子练习时，千万不要以为孩子只要表演动作已连贯，就可以放松训练了。这时，应该鼓励孩子继续进行熟练练习，让他们的音乐意识在理解乐曲、表现乐曲上达到更深层次的协调练习。这时，正是孩子由表演技能过渡到表演技巧的关键阶段。一个懂行的家长和有丰富教学经验的音乐教师，这时反而会花许多时间去陪练，去启发孩子的音乐灵感，让孩子加强乐感表现，使普通技能巩固并得以升华为音乐表演技巧，进而成为熟练技能。

二、音乐技能的生理调节功能与信息反馈

在音乐表演技能训练中，不管是纯动作的音乐演奏技能过程，或是纯精神的音乐思维、音乐智力活动过程，都离不开



生理调节功能。这其中包括视觉、听觉、动觉、触觉、压觉等生理感觉对肌肉骨骼或大脑神经元进行运动实施的调节。

一般音乐演奏技能的形成表现为视觉控制减弱和动觉、听觉控制力的增强。这实际上是依赖动作对音乐技能反馈信息的处理。比如，当一个学生认认真真弹响第一个琴键后，依靠视觉、听觉能准确找到音位。第一次可能出错，第二次去纠正，第三次可能还不满意，第四次可以再纠正。反复数次以后，可能不看、不听也能准确找到正确音位，建立音乐运动记忆。这种反复对音乐动作的调节功能系统与肢体运动形成有密切关系。

（-）调节系统

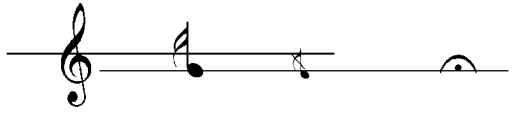
在人的音乐表演技能练习中，即在大脑和运动肌肉骨骼之间存在着控制操作和受控信息反馈的往返双向联系。人的音乐表演，虽然多种多样，有的擅长于手指运动，有的擅长于嗓子运动，但实际上他们都是由神经中枢和具体音乐表演效应动作所组成。他们都依赖于对音乐的动觉、视觉、听觉和压觉进行调节。

（二）信息反馈

大脑和肌肉间有着某种音乐信息传递，这就是音乐的神经冲动过程。从“信息的下达”到“信息执行”再到“反馈”。神经中枢起到重要调节作用。从而完成整个音乐表演动作的信息反馈活动。

总之，这种反馈是产生音乐技能运动结果的音乐感觉信息，它通知大脑技能动作的进行情况。当然，这种反馈可以是内部的神经中枢，也可以是外部的或通过其他方式得到的。

所以，没有音乐技能活动信息的反馈，便不能建立音乐活动技能。当这种音乐的反馈被剥夺、被削弱、受干扰或受影响



时，音乐技能的形成便会受到阻碍。同时，也会削弱、改变已掌握的音乐技能操作。因此，在音乐训练中强调用耳、用眼、用心感受乐曲是非常有意义的。另外，教师的正确指导，对形成音乐表演技巧信息反馈也是必不可少的。自然，一个学生，如何获取练习中的反馈信息，如何利用内部和外部的音乐反馈信息进行自我调整，是衡量一个学生音乐技能练习是否得法，练习是否用心的关键。

第四节　音乐技能训练

一、音乐练习曲线

音乐技能是通过训练而形成的。音乐技能训练和其他练习一样，也可以用“练习曲线”来表示。音乐练习曲线也叫音乐训练曲线，是表示音乐技能在训练过程中训练次数与训练成绩之间的关系曲线。

在音乐技能训练中，教师或家长可以用多种方法，测定孩子在一定的单位时间内所完成的音乐技能练习内容。音乐练习曲线可以确定孩子们训练所用时间，计算每一个单位时间内所犯的错误。具体方法是把每次的音乐练习作为横坐标，把所需时间和错误数量作为纵坐标，这样，就可以绘制成音乐技能训练的具体练习效果曲线。如果把单位时间内完成的练习线作为纵坐标，其练习曲线会呈现出上升形式。因为完成训练的工作量会随练习进程而增加。如果把完成练习过程中出现的错误数量或时间作为纵坐标，则音乐练习曲线就会显现下降形态。（见下图 1、2、3）

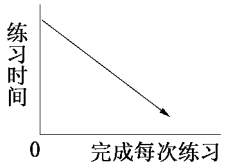


图1

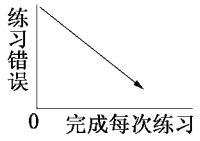


图2

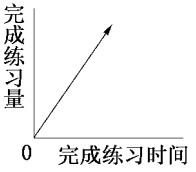


图3

二、音乐表演技能训练的基本趋势

(一) 音乐表演训练成绩逐步提高

这是一种比较正常的学习发展趋势。表现为训练的速度加快和练习的准确性提高。这种现象在音乐初级表演技能的训练中比较常见。另外,它有两种不同表现:

1. 练习的进步先快后慢

这是由于练习初期,练习者会把已掌握的音乐技能动作及经验加以重新组织和利用。加之练习初期兴趣较大,进步较快。但到了后期,可用技能减少,需要新技能增多,加上兴趣减弱,训练中困难也越来越多。这时,音乐表演技能的每一点提高,都需要新的音乐相关知识,需要改进旧的习惯技能,因而成绩提高自然会慢下来。

在音乐表演初期技能训练中,可以把复杂的表演技能动作分解成一个个比较简单的局部动作加以练习,掌握也比较容易。但在训练后期,当要建立整个技能连贯动作系统时,各个局部动作必须协调一致。内容的增加,使原来各个局部的表演动作和速度、力度、运动方向以及对乐曲的理解,对音色、节奏、力度要求都可能有所改变。任务复杂,自然也使演奏成绩提高相对而言会慢一点。

另外,每个人音乐心理素质和对音乐技能训练的要求尽

管各不相同，但都应在训练的初期严格要求。随着任务的完成，难度的增加，音乐意志力强的人会坚持下去，而音乐意力不强的练习者，会放松克服困难的要求，从而降低音乐表演技能训练的进步速度。

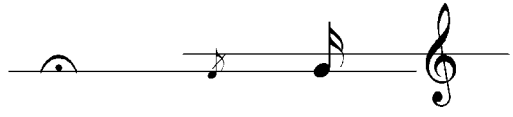
2. 音乐表演训练成绩先慢后快

在音乐技能表演训练初期，由于练习者没有相关经验和相关的初步技能，因而在初期学习时成绩进步较慢。但经过一段时间的练习后，当掌握了一定的相关音乐知识和基本音乐表演技能后，音乐表演技能逐步熟练，成绩进步也会加快。这也是一种最常见的正常学习状态，是一种随练习时间、练习作品数量增加而逐步加快的发展状态。

（二）音乐表演技能训练时成绩的起伏现象

在音乐表演技能训练中，学生成绩常常不稳定，时好时坏，这是由于他们在学习时心理状态时好时坏所致。比如，在音乐表演技能训练时注意力不集中，同样难度的练习曲，练习时好时坏。有时对新课并不主动，态度不积极，情绪波动也大。有时因训练方式改变、疾病、失眠等生理因素干扰，进度也会有所改变。同时，训练的外部条件改变，包括练习乐器、气候、指导教师的变动，都会直接影响学生的训练成绩。

一个优秀的音乐教师，要善于控制学生在音乐表演技能训练中的学习进程。首先，要给学生新鲜有趣、不断翻新的训练材料。辅导语言也要活泼动听、比喻生动。这样，才能激发学生掌握音乐技能的兴趣和注意力。同时，多鼓励、少批评、严要求，才能培养学生音乐学习的主动性、自觉性。其次，多关心学生日常生活，了解他们的情绪变化和身体变化状况，有针对性地提出音乐训练要求，做到劳逸结合，因材施教。最后，尽量提供良好的音乐教学环境，并尽力保持这种教学环境



和教学方法的一贯性。

（三）音乐表演技能训练中的平台整理现象

在音乐教学中，教师和家长常常发现学生或孩子训练到一定时间和一定程度后，会出现短暂停顿，即在音乐练习曲线上形成平台整理状态，这是正常现象。

这种现象不同于音乐表演技能训练时成绩的起伏现象。它不以人的意志为转移，是音乐技能训练向更深层次冲击前的“蓄势待发”阶段。当平台整理完成后，演奏练习曲线又会向上冲击。所以，认真对待音乐表演训练时的平台整理，是非常重要的。

缩短音乐表演技能训练的平台整理现象，主要有三种方式方法：

1. 要对熟练的乐曲有再认识、再理解过程。当学生对自己熟练掌握的曲子有一点乏味时，要让孩子们重新再认识，再理解这些作品。这需要一个时期，而这个过程，延续或停顿时间越长，平台整理过程可能越长，随着新的音乐再认和音乐灵感产生，这种过程会很快结束。

2. 要理解新的表演姿势和动作技巧在替代旧的表演形式和动作时，需要一个过程。当技能训练达到一定程度时，由于乐曲要求更精细、更复杂，音乐表演动作旧的技能也会随乐曲的加深而在时间和速度上要求更快、更精巧。而一个人在调节和改变自己旧的演奏技能动作时，需要一个适应过程。每一个人由于性格、相关知识以及音乐技能接受能力上的区别，这种过程各有长短。所以，音乐意志、音乐反应等个人音乐素质对这种过程也有重要影响。

3. 要明白音乐教师的指导、点拨在突破音乐技能平台中是非常必要的。当音乐教师的专业教学“给予”不够。需要

“充电”时，学生的技能学习也不容易摆脱平台整体现象。教学教学，教是关键，在音乐教学中，教师特别重要。一个优秀的音乐教师可以带出优秀的音乐人才，而一个优秀的音乐人才并不一定能成为好教师。所以，如何教，教什么是关键。教师要不断学习，不断加强自身音乐素养和提高音乐教学质量。这样，当学生出现音乐学习中技能训练平台整理现象时，就可以“推一把”、“扶一程”。帮助学生缩短平台整理过程，提高音乐学习成绩。

三、高效率进行音乐演奏、演唱表演技能训练的条件

要掌握任何一种音乐演奏和演唱技能，都必须通过相关技能练习，但是，并不是所有的相关技能练习都是高效的。在音乐演奏和演唱训练中，要使演奏练习达到高效、科学，还必须具备以下一些条件。

（一）要掌握正确的练习方法

正确的练习方法是前辈音乐艺术家总结出来的表演成功经验，也是许多音乐教师经过精心设计、组织，有系统的实践并已取得成功的方法。它能使练习者正确、迅速、全面地掌握所学的演奏、演唱技能，避免盲目训练、错误练习，从而提高音乐学习效率。正确的音乐表演练习方法一般有三个基本规律。

一是在音乐表演技能训练过程中，有经验的教师或家长给予及时指导和监督很重要。虽然，练习者在练习时可以把自己的技能动作与示范者动作进行比较，也可凭记忆进行模仿，但回忆、观察和理解往往不完整，有差错。而有经验的家长或经验丰富的音乐教师的必要指导、提示、示范，可以帮助练习者进一步认识音乐表演动作的原理结构，加深对正确表

演动作的理解和体验，及时纠正自己的错误，修正多余和不完善的音乐表演动作，使音乐练习按正确方法进行。同时，必要的陪练监督也十分必要。陪练除了能保证练习时间、练习动作的高效率外，更重要的是使练习者的音乐心理也得到正确训练，对练习曲的理解会更全面、准确。

二是在开始练习前，由有专业经验的音乐教师讲解、示范练习内容和方法。音乐教师在开始讲解时，对练习者不要提出过多的要求，要分清主次，提出最基本动作要求。在示范时要快慢结合，只快不慢，虽然能给练习者一个音乐整体感受，但动作太快，练习者看不清动作结构，可能给练习带来错误；而只慢不快，虽然能分解训练的难度。但不利于学生把握全曲风格。另外，演奏、演唱示范不认真，会给练习者理解乐曲、体会乐曲造成误解或困难。

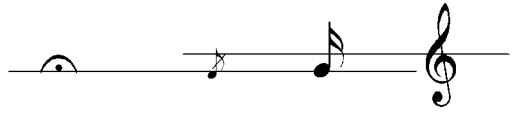
三是在学生练习初期，动作要放慢。学生要严格、准确地按老师示范的正确动作进行练习。学习初期，千万不要太快。特别是对节奏较快，音程变化较大，指法较复杂，变化较多的乐曲，一快就容易出错。而且，一旦形成错误的练习习惯，改正起来会更难。放慢速度，可以有充分的时间对每一个表演动作进行体会和理解，这样也可以有充分时间去注意练习中每一个动作与动作之间的变化，从而帮助音乐连贯性技能熟练的记忆。反之，音乐训练动作加快，不熟练的动作在同一单位时间内出现的次数超出练习者的注意能力，则不利于练习者对音乐表演技能的体会、理解和记忆。特别是当出现错误练习后又去改正时，人的音乐注意力就会面临克服错误表演动作与建立新的表演动作的双重任务压力。盲目追求音乐练习速度，这是很吃亏的。

（二）要有明确的音乐表演技能训练目的和要求

每一种演奏或演唱技能都有特定的、各不相同的练习要求和练习目的。只有明确了解音乐表演练习技能的目的和要求，了解其性质和特点，练习者才能主动、自觉调动自己的各种力量来快速掌握这些技能技巧。音乐表演动作的练习，不同于单纯动作重复。它是有目的、有计划、有思维的音乐艺术技能练习过程，也是一个进行音乐二度创造的过程。在音乐表演技能练习过程中，练习者必须为自己确定一个表演训练目标，这对于音乐表演技能的练习效果有很重要的意义。比如，练习弹钢琴前，练习者一定要给自己规定一定时间内完成练习的数量、质量“目标”，这样才能有助于练习效果的提高。对于初学者，特别是少年儿童，这种对自己的约定最重要。它可以逐步培养起音乐学习的自觉性、能动性，从而避免机械重复、疲劳、低效率练习的现象。

（三）要及时让练习者了解练习结果

及时了解音乐训练结果、掌握练习反馈信息，是提高音乐表演练习效率的必要条件。每次练习，最好有老师或家长辅导，练习时间与还课时间不宜太长。同时练习者自己细心体会、比较，也是一种对内部的练习反馈信息的了解。音乐指导教师和家长，要经常让学生或孩子了解自己与他人的练习结果，让初学者去参加各种音乐活动，特别是音乐表演观摩、音乐比赛。同时，也要让他们有充足的时间去观摩、比较别人的音乐练习，这也是一种对前段音乐表演技能训练结果的比较和检验。总之，学生可以在音乐实践中及时了解自己学习的现状、存在的问题、努力的方向，从而促进自己今后的练习质量和效率的提高。



（四）要有计划、有步骤地进行音乐表演技能练习

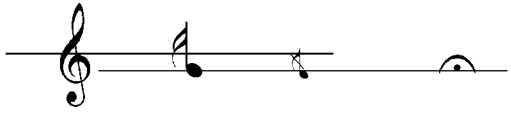
音乐学习，虽然不能等同于数学、英语等学科技能学习，也没有一定的固定方式和方法，但有计划、有步骤的音乐表演技能训练还是必不可少的。因为，循序渐进是学习任何学科的总原则。比如，没有学过走路的孩子，绝不可能自由奔跑；没有初级钢琴演奏水平的学生很难胜任较深级别的钢琴技能学习。所以，在音乐表演技能学习中，有计划、有步骤的训练是非常重要的一步。它不但便于音乐教师及时了解学生学习情况，因材施教，而且能为学生打下坚实的基础，达到全面系统培养学生演奏、演唱技能的目的。同时，也便于教师及时修正自己的教学计划、教学内容和教学方法。

（五）练习时间的合理使用，可以大大提高练习效率

人在儿童时期，由于其身心特点不同，注意力保持只有 10 分钟左右时间。所以，在音乐演奏和演唱练习中，根据不同年龄特征，练习时间不应太长，但次数可以增加。即“少食多餐”，每次训练任务不要太多，但可以分许多次逐步要求学生达到一定难度的技能训练要求。成年人可以长一点，但也不能过长。否则，同样会降低学习兴趣，出现疲劳，不利于高效率进行音乐表演技能的训练。所以，一般而言，在音乐表演练习中，适当分配练习课时、分散练习要求，比过度集中练习时间和练习要求的练习更有效率。这样，不仅可以节约学生的练习时间，也能帮助学生较好地进行音乐记忆，从而达到音乐技能的熟练和巩固。

四、音乐表演技能的掌握有助于音乐学习的全面发展

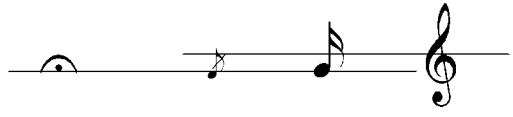
对乐器的掌握和声乐技能的学习，同样有助于对音乐的其他方面的学习。音乐表演技能的掌握，有助于对音乐其他



技能的掌握。比如，学习过小提琴演奏的人，对指挥、作曲技能的掌握有互通作用。进行过声乐训练的人对歌曲创作、合唱指挥、钢琴演奏同样有“底子”。

所以，在音乐学习中，任何音乐技能的掌握，都会对其他音乐技能的掌握产生技能迁移现象。其中，新技能与旧技能共同点越多，相似程度越大，迁移程度也越大。因此，不要拒绝非本专业的音乐技能训练机会。如果音乐教师和学生，对遇见的所有相关音乐技能，都能适当了解，而且概括出技能间的共同性越多，那么，就越容易促进其对掌握新的音乐技能的理解和认识，也越容易掌握新的音乐技能，提高音乐学习的深度和广度，促进音乐素质的全面提高。

另外，在音乐学习中，也的确存在技能与技能的干扰情况，这是一种短时现象。经过一定练习后，特别是对动作差异、动作运动变化等有一定比较分析后，这种鉴别越明确，概念越清楚，则音乐运动表演技能与技能的干扰则越小。



第十四章

音 乐 气 质

◎音乐气质
◎音乐气质生理特征
◎音乐气质的类型

第一节　什么是音乐气质

音乐气质是一个人在音乐活动中所表现出来的音乐心理活动动力特征。

所谓音乐心理活动动力特征，就是指音乐心理过程中对音乐情绪体验的强度，音乐意志努力的程度，以及其他音乐心理过程的速度和稳定性特征。即对音乐的知觉速度，音乐思维的灵活程度，音乐创造性思维的深度、广度，音乐注意力集中时间的长短，也包括音乐心理活动的指向性等特点。比如，某些音乐家倾向于对外部音乐世界的感受，他们对自然、外界的音乐现象能很快获得新的印象；而有的音乐家却倾向于人的内心音乐世界感受，经常体验自己或他人的音乐情绪，擅长于使用内部音乐语言进行表现。人们的音乐气质不同，表现

在音乐心理活动的动力特征上自然也有所差别。

每一个人都具有一种不同于他人的音乐气质。由于所处音乐环境不同，每一个人的音乐心理素质不同、个人音乐爱好不同、倾向不同，所以，每一个人的音乐气质都各有差异。这种音乐气质特点不以其个人参加的音乐活动内容为转移，它表现出一种个人与生俱有的自然特性。

每一个人的音乐气质，都具有相对的稳定性。有经验的音乐教师可以发现，在儿童早期音乐学习中，特别是在他们初期音乐表演中、音乐训练中、音乐交流中，可以鲜明地感受到学生个人的音乐气质，直到他们长大成人，这种音乐气质，一般也很难有大的改变。但是，在不同的音乐环境和音乐教育影响下，音乐气质也会发生一些变化。只是这种变化比较小，不易被察觉而已。

第二节　音乐气质的生理特征

音乐气质的生理特性并不十分明显，而且各有差异，一般可以从四个方面进行观察和比较。

1. 体液不同，其音乐气质有一定区别

多血质的人多属“温润”性，具有春天般的音乐气质。粘液质的人多“冷湿”。具有冬天冷静、严肃的音乐气质。胆汁质的人多“热燥”，有夏天一般燥烈的音乐气质。抑郁质的人多“冷郁”，有秋天一样的音乐气质。每个人的体液是按一定比例混合的，哪种成分占优势，其音乐气质的体液特征就占有一定优势。

2. 体型不同，其音乐气质也有一定区别

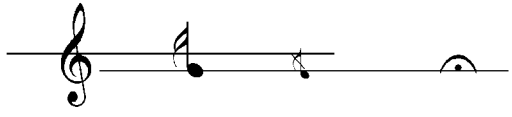
一般而言，肥短的人脂肪丰满，其音乐情绪变化不定。狂热时领悟敏捷，想像丰富；抑郁时默默无言，联想迟钝。这也是内胚叶发育良好型人的特征。瘦长型人身躯细长，其音乐活动有时胆小退缩、害羞、沉静、寡言、多思。这是外胚叶型、乖戾型音乐气质。这种人敏感，其音乐气质有一定神经质。斗士型人属中胚叶型发育良好的人，其音乐气质往往争强好斗，音乐思维快刀斩乱麻，但容易产生片面、主观和自信。

3. 血型不同。其音乐气质也不相同

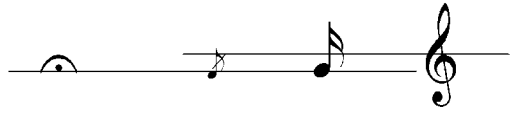
A 型人在音乐活动中温和、稳妥、多疑、顺从，音乐情感易冲动。B 型人在音乐活动中灵敏、大方、善交流、好奇心强，喜欢什么都试试。AB 型人是上述特点的综合。O 型人音乐活动意识强，争胜好强，不听指挥，喜欢独自发挥，在音乐创造中有胆识。

4. 音乐活动方式不同、反应不同的人，其音乐气质也有区别

音乐活动力强的人，喜欢进行音乐学习或音乐创造，喜欢参加集体音乐活动，不知疲倦。在儿童期表现为坐不住，成年后会对音乐显露出强烈的音乐事业心。情绪性的人对音乐的觉醒程度和反应强度特别明显。儿童时对音乐易激动，成年后对音乐会喜怒无常，带神经质特征。社交性的人喜欢在音乐活动中与人建立联系。儿童时表现为喜欢别人陪练和即兴表演，成年后善于与人合作进行音乐活动。冲动性的人缺乏抑制力。儿童时表现为音乐学习急躁、音乐注意力容易分散，成年后表现为对音乐活动耐力不够，有时也会不假思索、不计后果进行音乐探索和学习。



所有这些，只是一些最常见的音乐气质现象，其分类尚需充分的依据和实验证例。因而，音乐气质的生理基础、神经类型与音乐气质相关特征的联系，只是一些偶然现象。其必然规律还有待人们今后进一步的探究和认识。



第十五章

音 乐 能 力

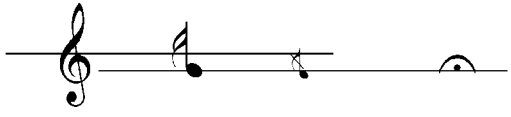
◎音乐能力
◎音乐才能
◎音乐综合素质
◎音乐综合能力的构成因素
◎怎样评估音乐才能

第一节　什么是音乐能力

一、音乐能力

音乐能力指人在高效率完成某项音乐活动时所必须具备的音乐心理综合特征。

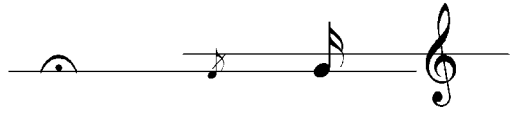
音乐能力和人的音乐活动直接相关，并表现在具体的音乐活动中。比如，我们可以从一个人所从事的音乐活动中，发现他是否具备某种音乐综合能力。在演奏和演唱活动中，一个孩子可能特别有灵气，乐感、节奏或音准特别好，音乐表现力也特别强，于是我们会说他具有演奏或演唱能力。一个人



音乐综合能力的差别，也只有在具体的音乐活动中才能表现。不参加具体的音乐活动，只凭某人的音乐知识、音乐技能和练习时间长短差异，是很难判定其音乐能力的大小的。

当然，在音乐活动中所表现出来的音乐心理特征，并不都是音乐能力。比如，有的人在音乐活动中急躁、开朗，音乐音色感强 ;也有的不急不躁，沉默寡言，不善言谈，音乐表演技能运动的空间感、动作形象记忆强。这些心理特征，可能会影响人的音乐活动。但这并不是必不可少的音乐心理特征。在音乐活动中，音乐感受，即曲调感、节奏感、音乐听觉、音乐表象、音乐记忆等等对顺利进行音乐活动，则是必不可少的音乐心理特征。没有这些心理特征，音乐活动便不能顺利完成。所以，这些对顺利完成音乐活动最必需的音乐心理综合特征，才被称为音乐能力。

音乐能力有广义和狭义的区别。有时，也把个别音乐心理特征称为音乐能力，这实际上是一种狭义的音乐能力。像音乐感受能力、音乐注意能力、音乐记忆能力等等。其实，单独的音乐心理个别特征并不能完成复杂的音乐活动，任何一种音乐活动，都需要几种音乐心理特征联合完成。比如，音乐演奏活动，需要音乐节奏感、音乐听觉能力、音乐想像能力、音乐即兴创作能力、音乐理解能力、音乐记忆能力和音乐表现能力等等进行巧妙组合。一个优秀的演奏家，只有在多种音乐能力的“帮助”下，才能获得事业的成功。一位音乐教师、一位音乐理论研究人员，同样需要多种音乐能力帮助，其中包括音乐思维能力、音乐表现能力、音乐观察能力、音乐注意能力以及音乐其他能力在教学和音乐研究活动中进行有机组合。这种由多种音乐能力完美组合的音乐心理综合特征，这种广义的音乐能力，就称为音乐才能，也称为音乐综合能力。



音乐综合能力即音乐才能，它是保证个体音乐活动取得成功的基本条件，但并不是惟一保证。音乐活动能否顺利开展，能不能最后获得满意效果。往往还与人的其他音乐个性特点、音乐知识、音乐工作态度、健康状况、音乐环境条件等因素有关。但是，音乐才能却是最基本的。在某些基本相同的条件下，音乐综合能力强的人总比其他人更容易取得音乐事业的成功。

二、音乐才能与音乐知识、音乐技能的关系

音乐才能和音乐知识、音乐表演技能是既有区别又密不可分的相互联系的综合体。

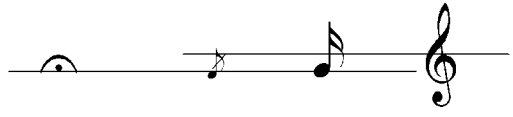
音乐知识是人在音乐活动中对音乐及相关事物的认识和经验总结。从音乐心理方面看，是音乐信息在人大脑中的储存、编码。比如音乐表演技能。它是人掌握音乐表现的动作方式。显然，音乐才能不同于音乐知识和音乐表演技能。在音乐研究中，为了求证某一音乐理论，并提出相关例证时所展示的音乐定义、音乐活动原理、音乐技术指标等都属于音乐知识。而在研究过程中，人的音乐逻辑思维活动、人的音乐想像力，以及这些能力的组合的严密程度等等，则属于音乐才能，属于音乐综合活动能力。如果一个演奏者或演唱者，不仅在音乐学习、音乐表演动作上表现出敏捷和音乐思维的灵活，而且在其他音乐活动中，如音乐创作、音乐教学上也表现出这些特点。可以说他就具备了音乐才能，即音乐活动的综合能力。

音乐的才能和音乐知识、音乐表演技能有不可分割的关系。一方面，音乐才能是在掌握音乐知识和音乐表演技能时形成和发展起来的。比如，当家长希望提高儿童的音乐才能时，会安排孩子在课余时间掌握一两门音乐表演技能，而儿童

正是通过对音乐一般知识的学习和对音乐表演技能的掌握，学会了音乐思维的操作，学会了音乐心理的简单分析，学会了音乐的表现，从而发展了音乐智力，形成了各种发展水平的综合音乐活动能力。如果没在这些音乐的学习和训练，儿童音乐的才能就不可能形成，更不可能发展和提高。另一方面，每一个人在音乐活动中，不管是学习还是进行音乐创作；不管是音乐模仿，还是音乐表现，都必须以一定音乐综合活动能力为前提。因为音乐才能制约着人掌握音乐知识的深度、广度和音乐技能的难度及强度，也制约着音乐知识的巩固程度。没有一定的音乐综合活动能力基础，在音乐活动中必然非常受限。

音乐才能，的确离不开音乐知识、音乐表现技能。但是，音乐才能并不等于音乐知识和音乐表现技能。一个人可以靠死记硬背获得丰富的音乐知识；也可以靠勤学苦练获得熟练的音乐表演技能。但其音乐综合活动能力仍可能很低。他可能无法灵活地思考音乐有关问题，他也可能无法解决音乐活动中遇到的难题，更无法创造性发现问题、处理问题。因此，音乐才能，不表现为音乐知识、音乐表现技能本身的程度深浅上，它表现为一种灵活机动解决音乐活动中遇见的各种各样问题时自然表现出来的一种音乐综合心理素质特征；表现在获得音乐知识、掌握音乐表演技能的全过程中。

所以，在现实音乐生活中，音乐教师和家长，不能单凭学生音乐表演技能的深浅程度和儿童对音乐知识的记忆多寡来判定其音乐才能的大小，而应该在教学过程中，在陪练过程中，在日常音乐活动中，观察他们分析音乐问题，解决音乐问题的快慢、深浅和熟练的程度。同时，有意识注意培养和锻炼他们解决音乐活动中各种问题的综合活动能力，这也是提高



他们音乐知识学习和表演技能掌握的重要步骤。

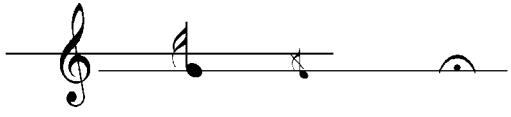
三、音乐才能和音乐综合素质

音乐才能是一种音乐活动综合心理特征。它不是生而有之的东西，而且，它往往受到环境和自身状况影响。而音乐综合素质是个体在音乐活动中逐步形成的某些解剖生理特点，即音乐神经系统、音乐感觉器官和音乐运动器官的生理特点，它不太受环境影响。音乐综合素质是音乐综合能力产生的基础。没有这个物质基础，音乐才能无法产生，也无法发展。比如，天生的聋哑人很难成为真正有才能的音乐家，而一个缺少手指的人，也不可能成为真正有才能的钢琴演奏家。

音乐才能是在音乐综合素质基础上产生的。音乐综合活动能力的大小，折射出音乐综合素质的高低，但并不决定音乐综合素质的高低。一个具有优秀音乐综合素质的人，倘若他不从事相应的音乐活动，不表现出自己的相应音乐才能，他的音乐综合素质便无法体现。反之，一个音乐综合素质不太高的人，如果他长期坚持从事各种难度较大的音乐活动，其音乐才能的发挥便会受到一定程度的锻炼，其音乐综合素质也会得到充分改善。

音乐才能的提高，会促进音乐综合素质的改善。音乐才能的提高，意味着人在音乐活动中解决各种问题的能力提高。而音乐综合素质的高低本身就是人音乐思维神经系统和运动器官的生理特点。音乐综合活动能力越强，音乐思维神经系统越完善，反映越迅速，音乐活动中运动器官的反应速度和准确性也越高。所以，要想提高学生音乐的综合素质，通过对学生的音乐综合活动能力的改善，是完全可以办到的。

在儿童阶段，进行音乐综合能力的培养和训练是非常必



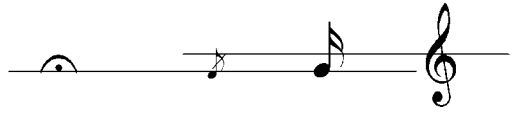
要的。它不仅能帮助孩子进行音乐知识的学习和音乐表演技能的提高，而且，更重要的是通过音乐综合能力的培养，能促进其音乐综合素质的提高和完善。

四、音乐才能的个别差异

显然，音乐才能是一种解决音乐活动中难题的音乐综合能力，也是一种音乐活动心理的综合特征。但是，人与人不同，不同的音乐心理综合特征在不同的人身上，有的强、有的弱，有的偏重思维、有的偏重表达。所以，音乐才能也存在明显的个别差异。有的表现在音乐能力的综合类型上各不相向，有的表现在音乐综合能力发现的早晚上，以及音乐综合能力发展的水平上各不相同。

（一）音乐综合能力有类型差异

音乐综合能力的类型差异表现在完成同一种音乐活动时，不同的个体采用不同方法上。比如，在音乐学习时，有的人擅长进行音乐分析，对音乐的细节感知敏捷，整体概括较弱；有的对乐曲整体把握较快，对细节的分析却较弱。前一种类型属音乐比较分析类综合能力，后一种类型属归纳综合型音乐综合能力。在音乐记忆方面，有的人善于旋律音调、节奏和音色的记忆；有的人既善于音乐形象“存储”和音乐想像，也善于曲调音色、节奏的记忆。在音乐表现和音乐思维活动上，音乐的综合能力也存在个别差异。有的人擅长演奏、即兴表演；有的人却擅长音乐创作和音乐理论研究；有的人两个方面都行，而有的人又两个方面都不感兴趣。音乐综合能力类型差异，还表现在有的人具有乐器制作、音响研究方面的综合能力，而有的人却具有音乐活动组织、音乐表演策划等综合能



力。当然，多数音乐家是兼有几种或多种类型音乐心理综合特点的人。

（二）音乐才能表现有早晚差异

音乐才能是在音乐活动中逐步形成发展起来的。而每个人的音乐综合素质构造不一样，有的表现快，有的慢，并且又因不同的环境和不同的音乐实践各有差异。有的长期从事音乐表演，有的却长期从事音乐研究。所以，音乐才能的表现类型不但各有差异，而且早晚也有差异。有的人在少年时期即呈现出较强的音乐综合能力，我们称为音乐天才，而有的人到晚年其音乐才能才表露出来，我们称之为“大器晚成”，或“有志者事竟成”。

今天，在音乐教育中，早期传授音乐知识和音乐表演技能固然重要，但提前开发儿童音乐智力，培养音乐综合能力，让每一个人的音乐才能尽快表现出来，这却是音乐教育更为重要的任务。

（三）在音乐才能中，音乐综合能力的发展水平也有差异

有的人音乐感情有时表现强，有时弱，有的具有较强的音乐动手能力，有的具有较强的音乐思维能力。并且，同一个人，在不同时间和不同的音乐环境下。音乐才能发展水平也不相同。但在多数情况下，一般都保持于中等水平。

人的音乐才能是可以提高的。音乐教育，音乐实践，音乐兴趣培养，音乐爱好培养，以及良好的音乐综合素质训练，都是音乐才能提高的坚实基础。

第二节　音乐才能的类型和结构

一、音乐才能的类型

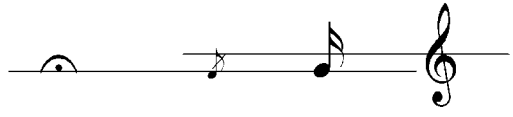
音乐才能指一种音乐综合活动能力，这种综合的音乐活动能力一般分为特殊音乐综合能力，一般音乐综合能力，优势音乐综合能力和非优势音乐综合能力等等。

（一）一般音乐综合能力和特殊音乐综合能力

首先，人要完成规定的音乐活动任务。一般必须具备两种以上音乐综合能力。例如，对音乐进行观察，进行音乐记忆、音乐思维和音乐想像，这些都属于一般音乐综合能力。任何音乐活动都离不开这几种音乐综合能力。基本音乐心理综合能力的综合运用，称为音乐智力。平常，人们把音乐智力与音乐智慧、音乐灵气、音乐“细胞”联系在一起。甚至作为同义词使用。直到今天也无法把这些东西与音乐才能严格划分开来。但是，这种音乐智力仍大致可以找出以下几个方面的特点：

1. 音乐智力具有灵活适应音乐环境的潜在性；
2. 音乐智力具有音乐形象思维和抽象思维的平衡性；
3. 音乐智力具有音乐创新的灵巧性和生动性；
4. 音乐智力具有音乐认识的可靠性。

其次，音乐特殊综合能力是在音乐具体活动中表现出来的。比如，曲调感、节奏感、音准、乐感、音乐表达等等，在音乐演奏、音乐演唱、音乐作曲、音乐教育和音乐研究中表现出来。同时，音乐表达等特殊综合能力，也和具体特殊的音乐表达方



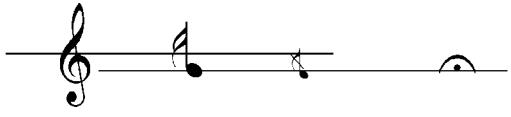
式有关，是相关音乐心理特征的综合运用。比如，音乐演奏就与音乐空间注意分配、手指动作协调、手指高度和运动量控制等等，以及手指力度选择反映、手臂、手指空间定向、指尖知觉广度、乐谱识别、乐感表现等等一系列演奏表现能力有关。

一般音乐综合能力和特殊音乐综合能力的关系是非常紧密的。其实，每一项音乐活动都离不开这两种音乐综合能力。一方面，一般音乐综合能力在具体音乐活动中的特殊操作，会发展成特殊音乐综合能力。比如，音乐综合观察力在长期的演奏实践中，会转变为对音色变化、音高变化、节奏变化和音程变化的特殊敏感等等。久而久之形成敏锐的音准感、节奏感、曲调感等特殊音乐综合能力。另一方面，特殊音乐综合能力的发展也促使一般音乐综合能力的提高。比如，在音乐声乐教学中，常常要练耳、视唱、训练发声、呼气等等，因为这些具体的训练，不但可以提高学生的音乐观察、音乐记忆和音乐思维等一般音乐综合能力 而且，听音准了，识谱快了，又可以举一反三，解决音乐活动中遇到的其他问题。

所以，不能轻视音乐基本技能训练，这种专门化的训练，不但可以发展学生的特殊音乐综合能力，同时，也发展了学生的一般音乐综合能力。

（二）优势音乐综合能力和非优势音乐综合能力

一个人往往有多种类型和多种发展水平的音乐综合能力。人的各种音乐综合能力，往往要在各种不同类型的音乐活动中，经过综合改用后形成一个体系。这其中，一般有一种基本的音乐综合能力或特殊的音乐综合能力占优势，其他音乐能力则从属于它。比如，音乐家贝多芬既擅长钢琴弹奏，更擅长作曲 ;巴哈既擅长演奏，更擅长教学和宗教音乐的创作研究。优势音乐综合能力在一个人的音乐活动中占主导地位。



其他音乐综合能力会增加优势音乐综合能力的作用。

同样的音乐综合能力，对每一个人并不相同。音乐综合想像对某一个学生是优势音乐综合能力，但对另一个学生可能成为他对乐曲旋律、节奏及音色记忆的辅助手段之一。这种对前一个学生是感知乐曲、记忆乐曲的主要手段，是优势音乐综合能力 而对后一个学生则可能退为非优势音乐综合能力的现象，就是音乐综合能力在音乐活动中具体发挥的两种不同组合模式。

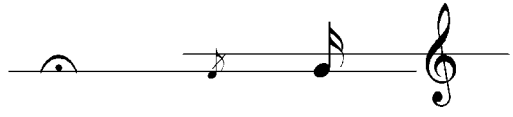
正确分析人的优势音乐综合能力和非优势音乐综合能力，对提高人的音乐活动效率，改善音乐教学质量。发挥音乐优势综合能力在音乐活动中的作用，都具有极其重要的意义。

二、音乐才能的构成

音乐才能是由多种具体的音乐能力综合运用而构成的。音乐才能的构成一般可以分为两种模式。

（一）音乐才能是由音乐心智操作、音乐心智内容和音乐心智活动结果三个方面的综合能力构成

比如音乐心智操作，就是音乐心理智力活动。它包括音乐认识、音乐记忆、音乐思维等具体活动。音乐心智内容，就是指音乐心智操作的具体对象。它包括乐曲旋律、音色、节奏、乐谱、乐器等等心智操作内容和目标。音乐心智活动结果，就是根据音乐心理操作后获得成功后得到的具体结果。它包括满足、需要等等结果。在音乐活动中，当发挥音乐才能时，往往必须进行音乐心智操作，其中又会以某一种音乐活动的方式为主要活动方式，其他活动方式则处于次要或辅助地位。同时，人会提出许多音乐活动解决方案和具体的音乐活动对象。最后，还会以选定的具体音乐对象进行音乐心智操



作，从而得到一系列结果，达到一定音乐目标，满足一定音乐需要。这种把音乐心智操作、音乐心智内容、音乐心智结果结合在一起的全过程，就是音乐综合活动能力的构成全过程。

（二）音乐才能的构成模式是多层次的

由于每一个人的心智特点不同，音乐专业不同，音乐的心智综合操作方式不同。因而音乐才能的构成又分为若干各不相同的层次。有的层次多一些，有的层次少一些。比如，在钢琴演奏才能中，最底层为手指弹跳能力、触键能力等等。这些特殊音乐能力是建立在音乐空间注意、音乐空间运动等能力基础上，即手肘、手指等具体的操作能为基础上。这第二层包括音乐运动的具体操作、空间音乐知觉能力等等的综合。这些音乐特殊综合能力又是以音乐想像、音乐表现等音乐综合能力为基础的，是音乐想像、音乐表现能力的综合。音乐想像、音乐表现等音乐综合能力的第三层，又是建立在音乐分析力、音乐智力基础上的。音乐智力、音乐判断等是音乐才能结构的最高层，也是统领整个音乐综合能力不同水平、不同具体内容和层次结构的决定层。另外，音乐才能的构成模式是多种多样的，它不仅具有多层次，而且没有固定标准。每一个人都有自己的音乐才能构成模式，有自己复杂、独特的音乐才能模型。

正确认识音乐活动中每一个人的音乐才能结构模式，有助于发现人才、培养人才。初学音乐或刚进入音乐教学状态的年轻教师，一定要认真分析自己和学生的最佳音乐才能及其结构模式，这对提高学生音乐才能，加快音乐学习进度有着十分重要的意义。

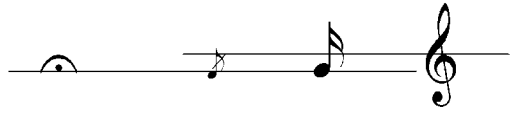
第三节　音乐个性与音乐才能

音乐才能是一种音乐心理综合表现特征，但不是一种孤立的音乐个性特征。它是个体在整个音乐个性形成过程中的一个有机组成部分。音乐才能的发展，往往取决于整个音乐个性综合特征。

一、音乐个性综合倾向与音乐才能的发展

音乐学习动机与音乐才能的发展有密切关系。在音乐学习中，两个智商相当的普通儿童，如果一个有强烈的音乐学习的动机，另一个却没有，结果，前者音乐智力发展速度会大大快于后者。因为，前者在强烈音乐学习动机驱使下，会积累更多有用的音乐知识和音乐活动经验，这对提高音乐学习效率和解决音乐问题的综合能力，促进音乐综合素质的提高，发展音乐综合活动能力水平都有一定帮助。而后者却因缺乏音乐学习动机，音乐知识相对贫乏，音乐综合素质改善不大，结果，对音乐的反应下降，“用进废退”，其音乐才能的发展也受到了影响。

音乐的兴趣爱好与音乐综合活动能力的发展也有密切联系。音乐兴趣爱好的程度，本来就有高低之分。音乐兴趣爱好程度高的人，在音乐活动中，会集中注意，而对音乐不感兴趣、没有音乐爱好的人，则很难集中音乐的注意。一个没有音乐兴趣爱好的人，当然也很难在音乐学习上有所收获。同样，一个对音乐有强烈兴趣和爱好的人，一个迷恋音乐事业的人，其音乐实际工作和音乐学习的效率自然而然就比较高，音乐



才能也会得到发展。

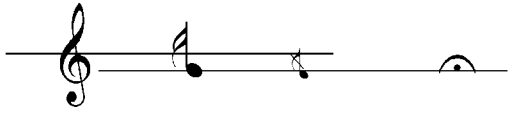
伟大的音乐理想、坚定的音乐信念和强烈的音乐活动需求，对音乐才能的发展也有关系。在音乐活动中，有着对专业认真积极的态度，会对自己提出更加严格的要求，从而提高自己的音乐才能。在音乐活动中，音乐信念坚定的人，还会主动去克服音乐活动中遇到的困难，音乐意志力更强。反之，没有音乐信念，音乐意志薄弱，便没有什么东西可以促使个体在音乐活动中去奋斗、去获取成功。自然，也很难获得比别人更多的音乐经验，其音乐才能发展也慢。

二、良好的音乐个性特征能促进音乐才能的提高

良好的音乐活动个性对音乐才能有促进作用。在音乐活动中，勤奋、不怕困难、谦虚好学等良好的音乐活动性格特征，对音乐才能的发展有着极大的促进作用。比如，在音乐院校，我们常常发现这样一些有趣现象：一个音乐天分不高，在音乐综合素质方面也不怎么样的学生，由于他在学校勤奋好学、虚心求教、不怕困难，几年下来，不但成绩排在众多学生前面，而且音乐才能也有明显提高。

勤奋对音乐才能的提高有最重要的意义。音乐天分的高低，虽对提高音乐才能有直接影响，但并不能对音乐才能提高起决定作用。音乐天分高，音乐才能的提高只是比较容易；而音乐天分不高，其音乐才能也只是比别人提高难一点。换句话说，音乐才能的发展，并不以音乐天分的高低而决定是否可以发展，“只要功夫深，铁杵磨成针”，只要勤奋好学，音乐才能是可以得到发展的。

谦虚，对音乐才能的提高有巨大帮助。无论音乐综合素质高低，也无论音乐一般综合能力发展水平的高低，谦虚对提



高音乐才能都具有很大的帮助。因为骄傲使人满足、使人懈怠 骄傲也使人怨恨，从而听不到批评和指导意见，失去了获得外界反馈信息的机会。自然，也为个体解决音乐活动中的困难设置了无形的障碍。

在音乐活动中，对自己不满足，是克服骄傲的利剑。只有严格要求自己，尊重别人，坚定“三人行，必有我师”的信念。不断在音乐活动中勤奋努力，动员自己和他人的所有音乐潜能，才会使自己的音乐才能得到提高。

音乐活动意志力强，也有助于音乐才能提高。在音乐活动中，特别是音乐创作和音乐学习中，会遇到许多困难。如果没有克服音乐活动困难的意志，完全凭音乐兴趣和音乐爱好，是无法自始至终、高效率完成音乐活动的全过程的。特别是初入音乐学习之门的孩子们，以及那些刚刚开始有系统地进行音乐训练的学习者，音乐活动意志是他们战胜自我和外界阻碍，获得音乐综合活动能力发展的重要条件。

在音乐活动中，百折不挠，音乐活动意志力强，是众多音乐艺术家成功的首要条件。傅雷在谈到傅聪的成长时曾说：“傅聪 17 岁时，已能刻苦用功，每天练琴 7～8 个小时。酷暑天气，衣裤全湿了，也不休息。”傅雷总结道：“傅聪经过不少挫折而还能有些成绩，在初次去波兰时得到国外音乐界的赞许，据我分析，是由于下列几点：①他对音乐的热爱和对艺术态度的严肃，不但始终如一，还随年龄而俱长，从而加强了他的（音乐）学习意志，不断对自己提出严格要求。无论到哪儿，他一遇到钢琴就坐下来，听到音乐就把什么都忘了。②1951 年～1952 年正是他的艺术心灵开始成熟时期，而正好他又下了很大的苦功，睡在床上往往还在推敲乐曲的章节句读，斟酌表达的方式或是背乐谱，有时竟会废寝忘食。手指弹痛了，指尖上

包着橡皮膏再弹。”(见《与傅聪谈音乐》) 其实,中外有成就的音乐家大多非常刻苦,音乐意志力也非常强。这方面的例子太多。正是基于此,他们才在音乐活动能力上有大的发展。所以,加强音乐意志的培养,是音乐才能发展的关键。

音乐心理是一门全新的、非常有意义的学科。认真关注这方面的问题,可以减少音乐生活中特别是音乐学习中的盲目性,使音乐学习更具效率性。此外,认识各种音乐心理的现象,可以从中总结经验,正确对待音乐活动中,特别是音乐学习中遇到的各种困难,避免不必要的人力和物力浪费。总之,学习音乐心理剖析的方式与方法,可以为音乐研究和音乐表演、音乐教学等音乐实践打开一扇科学的方便之门。只要人们有兴趣于这方面的学习和探究,相信一定会有更多收获。

谨以此书献给那些为音乐而欢乐、痛苦、困惑和备受鼓舞的人们!