



# 音樂

## Music

賴美鈴、潘宇文、曾黛君、郭姿均、賴安筠／編著



## 館長序

二〇〇五年教育部公布「藝術教育政策白皮書」，規劃為期四年（民國九十五年至九十八年）之國家藝術教育發展藍圖，藉由五項推動目標、二十二項發展策略及八十四項行動方案，深化大眾藝術教育，涵養新一代國民美感素養，以宏觀國際人文視野。

在「藝術教育政策白皮書」推動目標三：快藝學習——發展優質藝術學習環境之策略行動方案中，為加強「活化藝術教材與教法」落實藝術教育創新教學與教材研發之成效，並配合二〇〇六年九月普通高級中學藝術領域新修訂課程綱要之實施，由本館策劃出版《高中藝術領域課程輔助教學參考手冊》，含括：藝術領域三大科目（美術、音樂、藝術生活）的八項內容（美術、音樂、基礎課程／基礎設計、環境藝術、應用藝術、音像藝術、表演藝術、應用音樂），提供全國高中職藝術教師教學參考，以提升藝術教學之內涵。

《高中藝術領域課程輔助教學參考手冊》是承續本館藝術教育教師手冊《幼兒篇》、《國小篇》、《中學篇》後，針對普通高中、職校課程綱要之教材內容出版之高中（職）課程導讀及創新教材教法之教師手冊，使教師能清楚了解課程綱要之重點意涵、教學創新的實務案例與啟發更有創意的教學設計，建構多面向藝術鑑賞與創作教學的參考工具書。

《高中藝術領域課程輔助教學參考手冊》的出版感謝各類組召集人林磐聳、趙惠玲、賴美鈴、丘永福、倪晶瑋、劉鎮洲、陳儒修、王友輝、吳舜文及編撰小組等三十餘位教授與高中老師之精心規劃撰寫，另外對於漢寶德、王秀雄、姚世澤、王銘顯、錢善華、黃玉珊、林國源、張栢烟等專家學者撥冗審查並提供寶貴建議謹致最誠摯的謝忱。期望本手冊的出版有助於藝術教師專業精進與活化藝術創新教學之學習。

吳昶騫

2006年9月10日

## 編序

本手冊係由國立藝術教育館委託國立師範大學藝術學院發展之「藝術教育教師手冊——高中篇」之音樂科補充教材。手冊編撰工作是配合九十五學年度正式實施之「普通高級中學課程暫行綱要」而策劃的相關配套措施，提供高中音樂教師教學之參考資料。手冊內容除考量新課程之需求外，並融合課程綱要的精神與內涵，提供正確的新課程導讀及創新的教材與教法，期使高中音樂教師瞭解課程綱要之重點意涵，並透過創新的教學實例，落實新課程的內容，提升音樂教學之品質。

「音樂」手冊內容分成四篇：高中音樂課程暫行綱要之修訂與教材意涵探討、即興與音樂創作、審美與音樂欣賞、聲樂演唱（合唱團形式）。第一篇詳細描述音樂課程綱要之修訂過程與內涵，期盼提供新課程綱要之正確導讀；第二篇提供課程綱要「即興與音樂創作」部分內容之教學策略，期盼減少「即興與音樂創作」教學之難度，並增加音樂創作的樂趣與生活化；第三篇選取課程綱要「審美與音樂欣賞」之西方古典音樂之樂種和世界音樂（亞洲篇）兩部分編寫教材，期盼有助於樂種的賞析和亞洲音樂的認識；第四篇提供合唱教學的理論與實務，期盼有助於高中合唱選曲及教學。

「音樂」手冊的第一篇由本人撰寫，第二篇由郭姿均老師撰寫，第三篇由曾黛君老師和賴安苧小姐撰寫，第四篇由潘宇文助理教授撰寫。此外特別邀請林小玉副教授在第二篇提供「人聲音效創作教學策略」，讓高中生體驗現代創作的樂趣。本手冊能順利完稿，十分感謝政戰學校音樂系主任謝俊逢教授，提供世界音樂（亞洲篇）中之圖片，並感謝每一位撰稿成員的努力和投注，同時感謝國立臺灣藝術教育館的支持和補助。

藝術領域課程在本次高中課程的修訂中有許多重大的改變，希望藉由「藝術教育教師手冊——高中篇」的出版，可以落實高中藝術課程，幫助教師進行創新教學，活化藝術的學習。

國立臺灣師範大學音樂系教授

賴美鈴

# 目次

## 序

### 第一篇 高中音樂課程暫行綱要之修訂與教材意涵探討

- 壹、高中課程綱要之修訂—— 8
- 貳、高中音樂課程綱要之修訂—— 10
- 參、新修訂音樂課程架構—— 12
- 肆、基礎課程——音樂I和音樂II—— 14
- 伍、進階課程——音樂III和音樂IV—— 18
- 陸、後期中等教育共同核心課程—— 19
- 柒、高中音樂課程暫行綱要之特色—— 20
- 參考資料—— 23

### 第二篇 即興與音樂創作

- 前言—— 26
- 壹、人聲音效創作教學策略—— 27
- 貳、節奏即興與創作教學策略—— 29
- 參、曲調即興與創作教學策略（一）—— 31
- 肆、曲調即興與創作教學策略（二）—— 33
- 伍、即興伴奏教學策略—— 35
- 陸、樂曲改編教學策略—— 37

### 第三篇 審美與音樂欣賞

- 壹、西方古典音樂的樂種—— 54
- 參考資料—— 89
- 貳、世界音樂——亞洲—— 90
- 參考資料—— 107

|             |        |
|-------------|--------|
| 前言          | —— 110 |
| 壹、合唱教學之準備要項 | —— 111 |
| 貳、歌唱技巧之培訓方法 | —— 124 |
| 參、合唱歌曲之教學技巧 | —— 135 |
| 肆、合唱教學影音與網路 | —— 144 |
| 參考資料        | —— 146 |

# 7 | 高中音樂課程暫行 綱要之修訂與教材 意涵探討

# 壹、高中課程綱要之修訂

## 一、修訂背景

學校課程必需因應社會的變遷而改革，我國自實施九年國民義務教育後，高中課程標準分別於一九七一年、一九八三年、一九九五年修訂，平均每十二年修訂一次。雖然現行高中課程標準公布迄今未滿十年，但是近年我國高中教育已漸趨多元。根據一九九九年修訂公布的《高級中學法》，高中可分為普通高中、綜合高中、單類科高中和實驗高中四類型，其中普通高中得附設職業類科或國中部，為提供學生統整學習也得設立社區型之完全中學，顯示高中類型已比傳統僅劃分為高中和高職系統更為多樣化。早期高中的課程目標是為大學教育做準備，隨著高中類型的增加和高中生入學率的快速成長（九十二學年度國中畢業生升學率已達95.74%），顯示高中教育的普及。高中教育已從菁英教育走向大眾教育，不再侷限於傳統大學的準備教育，而以延續普通教育及培養健全國民為目標，因此高中課程的目標和內容有必要重新調整。

此外，適用九年一貫課程的第一屆國中畢業生於二〇〇六年九月進入高中就讀，因為九年一貫課程內容打破傳統分科教學方式，和傳統課程截然不同，國中原有的二十一科已統整為七大學習領域，因此無法銜接現行高中課程之內容。為國中畢業生著想，應規劃高中新課程目標以銜接國民中小學九年一貫課程，整合中後期中等教育課程，並配合延後分化之趨勢，有必要提前修訂高中課程。

二十一世紀被稱為資訊時代，教育改革的腳步也較過去快速，國內中小學的課程已因應新世紀而頒布九年一貫課程，美國、英國等主要國家也致力於教育品質的提升，並注重高中階段的教育，為順應世界教育改革的潮流，我國的高中課程有必要提前修訂。整體而言，高中課程之修訂緣由可歸納為三項：高中課程的銜接與整合、高中教育定位的轉變以及世界教育潮流的改變。

## 二、修訂重點

高中課程綱要依循教育部課程修訂的模式，採用臨時任務編組的方式，首先於二〇〇一年四月成立「高級中學課程發展委員會」，然後成立「課程總綱

修訂小組」研擬課程目標、科目和時數、實施通則，總綱修訂小組於二〇〇二年八月公布《高中課程綱要總綱》草案，完成第一階段（2002年10月至2003年12月）修訂工作。總綱修訂的理念是將高中教育之目的調整為「延續國民教育階段，提升普通教育素質，增進身心健康，養成術德兼修之現代公民」，修訂的重點如下：（1）以「課程綱要」取代「課程標準」；（2）從「生活素養」、「生涯發展」及「生命價值」三層次研訂課程目標；（3）實施「延後分化」及「科目減併」；（4）銜接九年一貫課程及大學基礎教育精神；（5）採用學習領域概念設計，進行分科教學；（6）實施學年學分制，明訂畢業學分數為160學分；（7）強調學校本位課程精神，落實選修課程；（8）配合後期中等教育共同核心課程進行規劃。

## 貳、高中音樂課程綱要之修訂

### 一、修訂過程

高中課程的修訂在課程總綱公布後，即進入第二階段各科綱要的修訂工作。由教育部長聘任委員組成「音樂科課程綱要專案小組」，委員包含音樂系教授、教育和心理學專家、高中行政人員和音樂教師共十五位，專案小組成立於二〇〇二年十月，隨即展開工作，決定修訂高中音樂課程之研究步驟。音樂科課程綱要草擬過程包括問卷調查、文獻分析和辦理公聽會等步驟，第一份問卷《高級中學音樂科課程綱要修訂意見調查問卷》之目的是為瞭解現行高中音樂課程實施概況，文獻探討的內容分成高中音樂課程相關文獻和世界主要國家高中音樂課程趨勢兩部分，公聽會包含北區公聽會和網路公聽會。「音樂科課程綱要專案小組」於二〇〇三年十二月完成《高中音樂科課程綱要》草案。

### 二、世界主要國家之音樂課程趨勢

修訂過程中的文獻探討包含世界主要國家高中音樂課程的現況分析，專案小組蒐集美國（National Standards for Arts Education、麻州、加州）、加拿大（Saskatchewan、British Columbia的43教育學區）、英國（National Curriculum）、法國、德國（北萊茵希發里亞邦）、澳洲（昆士蘭省）、日本（高等學校學習指導要領）、中國（上海市）等國的音樂課程資料，進行文獻分析與比較，以瞭解世界主要國家高中音樂課程的趨勢。

美國、英國和日本的課程標準，均稱為國家課程標準，其他國家則為地區性課程，不過只有日本使用國定的課程標準。德國、日本與中國對於音樂課程訂有明確課程目標，其中德國課程強調音樂及表達的重要形式，藉由對音樂的認知建立自我與文化、社會的理解；日本音樂課程依年級分成音樂I、II、III，目標以發展個人表現力和鑑賞力為主，強調透過廣泛的音樂活動，培養學生對音樂的喜好、感性和創造力以及理解並尊重音樂文化；中國音樂課程目標包含審美與欣賞、知識與技能、設計與創造和藝術學習領域。美國、英國與澳洲的音樂課程均規劃核心能力，詳盡列出學生應具備的音樂能力，並以具

體的行為表現和等級規範音樂課程應達到的學習成果。授課時數在部分國家的課程資料中無法明確得知，例如：加拿大、法國、澳洲與中國的課程中，提到藝術領域課程授課時間配置，並非單指音樂科，而是所有的藝術相關課程。音樂課程除了與國內相近的音樂之外，尚包含管樂隊、合唱團、管絃樂團、爵士樂團、錄音工程等課程。有些國家規定高中藝術課程的學分數，有些則規定藝術課程的上課時數，例如：加拿大規定高中三年必修藝術教育領域二學分，共200節課。法國將高中藝術教育列為選修課程，並無明確敘述，僅針對技術類會考或特定證書應試者，訂定特殊專業課程。

綜觀各國高中音樂課程的內容與實施方法，發現幾項特色：(1)藝術教育在教育體制中具有顯著意義；(2)藝術教育的目的不僅在使學生認識自己、建立個人對文化的認同感、傳遞價值和想法，也要培養學生藝術的素養和能力，使其創造平衡而豐富的生活經驗；(3)除日本之外，各國並不採用統一的課程標準，美國和英國的國家課程標準，只是提供各州或各地區課程綱要的藍圖，做為各自發展課程綱要的基礎；(4)各國都將音樂視為單科課程，但是注重科際間的聯繫；(5)各國中小學音樂課程的設置大都採取一貫體系，自義務教育階段的基礎分科至高中階段的綜合發展。英國高中階段沒有設音樂科，其他國家高中階段偏重音樂與其他藝術課程的融合與平衡；(6)各國音樂課程目標大都著墨於學生表現、鑑賞、分析與創作知能；(7)各國以發展音樂讀寫、演奏（唱）、創作、表演、鑑賞，以及音樂與藝術、其他學科相結合的能力為主。核心能力的訂定也作為音樂教學在內容、項目、活動及評鑑等方面的依據；(8)各國強調多元的評鑑方式與完整的評鑑體系，同時注意評量的公平性、信度、效度，並顧及學生的個別差異。在傳統教學媒體之外，也應著重多媒體與資訊融入音樂教學的實踐。

## 參、新修訂音樂課程架構

### 一、音樂課程目標

- |                      |
|----------------------|
| 一、增進音樂基本知能，建構完整音樂概念。 |
| 二、培養音樂唱奏技能，發展終身學習態度。 |
| 三、鼓勵參與音樂創作，養成思考創造習慣。 |
| 四、提升音樂鑑賞素養，豐富休閒生活內涵。 |
| 五、形塑音樂藝術價值，傳承社會多元文化。 |

音樂課程目標分為五項，配合高中課程目標，以提升普通音樂教育素質，培養術德兼修的現代國民，並依「認知」、「技能」、「情意」的順序排列，以教師觀點分別敘述。目標強調培養音樂基本知能，創作和展演技能，及音樂鑑賞能力，以豐富生活和傳承文化。

### 二、核心能力

- |                      |
|----------------------|
| 一、理解音樂知識理論，增廣音樂學習效能。 |
| 二、運用音樂唱奏技巧，參與音樂展演活動。 |
| 三、融會音樂相關概念，實踐音樂創作方法。 |
| 四、欣賞音樂經典作品，創造音樂生活藝術。 |
| 五、辨識各類音樂風格，體驗音樂藝術意涵。 |

音樂課程之核心能力為新增部分，採學生觀點敘寫。核心能力呼應前述音樂課程目標，強調學生學習音樂可獲得之能力，促使音樂的學習多元而完整。

### 三、音樂課程階段與時間分配

- 一、分為音樂 I、音樂 II、音樂 III、音樂 IV 四階段實施，每階段修習二學分。
- 二、音樂 I、音樂 II 為基礎性課程，宜安排於第一、二學年，學校可分兩學年實施，每學期每週授課一節（一學分），或於一學年實施，每學期每週授課兩節（二學分）；音樂 III、音樂 IV 宜安排於第二、三學年。

藝術領域共計十二學分，一至三年級每學期修習二學分，包括音樂、美術和藝術生活三科，每一科目至少修習二學分。藝術領域是屬學校自主課程之一，三科的組合有多種可能性。對音樂科而言，高中音樂課程的階段和時數歷次課程標準從未改變，一直都維持著高一、高二音樂，每週一小時。新課程首次出現彈性排課，因此像「高一音樂」的課程名稱將無法使用，因為學校可以彈性安排於不同年級的上學期或下學期。音樂課程學分最多可以安排至八學分，所以，如圖所示，課程的階段必須明確規範，以利施行，新課程音樂以四階段（音樂 I—IV）為主軸規劃，音樂 I、II 為基礎課程（四學分），音樂 III、IV 為進階課程（四學分）。

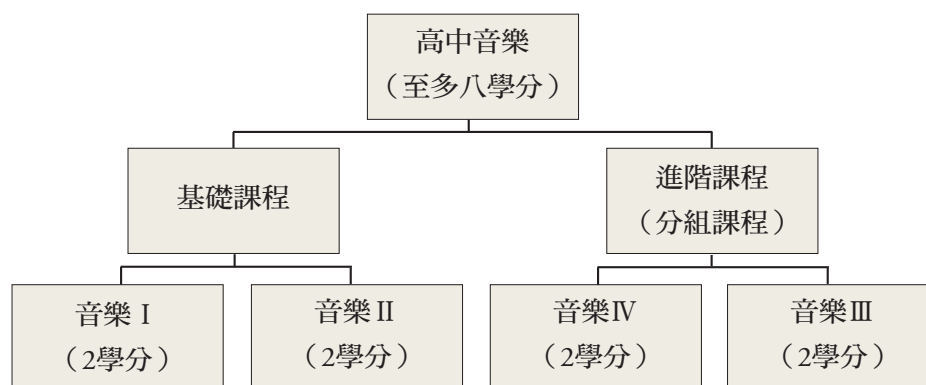


圖 1-1 高中音樂課程與學分架構

考量傳統高中音樂的排課，建議基礎課程可維持第一、第二學年，每學期授課一節。由於藝術生活和美術在課程綱要均建議每週兩節，為了避免將來學校排課可能產生的困擾，因此音樂每週授課兩節的建議也一併呈現。至於進階課程則建議於第二或第三學年開課。第二學年開課的可能性只限學校於高一修畢基礎課程，即高一上學期安排音樂 I，下學期安排音樂 II。另一種可能是高二仍在修音樂 II，但是學校運用選修學分（高二每學期為 6—7 學分）安排音樂 III 的課程，因為進階課程在課程綱要同時被列為選修課程的「藝術與人文」類。排課一直是高中音樂教師關注的焦點，希望學校能顧及新課程的全面性，並期盼學校的課程發展委員會有良好的互動，發揮各校的特色。

## 肆、基礎課程——音樂 I 和音樂 II

現行高中音樂課程教材大綱的類別分為六項：基本練習、歌曲、樂器、音樂知識、創作和欣賞，此分類方式自民國七十一年的高中課程標準就已確立。有鑑於以往《高中音樂課程標準》之教材大綱敘述較為籠統，例如：歌曲之教材大綱為「將所有常用之單拍子與複拍子，根據難度作適當分配。」一般高中音樂教師和教科書編輯者不易掌握教材內容，所以本次高中課程修訂，雖然依據教改的鬆綁理念，將課程標準改為課程綱要，試圖簡化課程標準的內容，讓各校有較大的自主彈性，但是音樂課程綱要的內容，實際上比現行音樂課程標準更詳細，期盼能解決過去的問題。

音樂 I 和音樂 II 為基礎性課程，旨在使學生熟識音樂的基礎，並對音樂作品的內容及歷史文化背景有概括的理解。現行課程使用「類別」，新課程稱為「主題」，將部分類別加以整合，成為四個主題：「音樂基礎訓練與音樂知識」、「歌唱與樂器演奏」、「即興與音樂創作」、「審美與音樂欣賞」，各主題再依序列出內容的類目。第一主題的內容為達成第一項的課程目標及培養學生的第一項核心能力；第二、三主題分別配合第二、三項課程目標和核心能力。第四主題「審美與音樂欣賞」的內容則為達成第四、五項課程目標而規劃，同時強調培養學生音樂鑑賞能力。從綱要內容即可了解「審美與音樂欣賞」主題的份量較前三項主題多，也凸顯高中階段音樂課程的重點。

| 主題            | 主要內容                                 |
|---------------|--------------------------------------|
| 一、音樂基礎訓練與音樂知識 | 1.基本練習 2.樂理常識                        |
| 二、歌唱與樂器演奏     | 1.歌唱 2.樂器演奏 3.音樂展演                   |
| 三、即興與音樂創作     | 1.即興 2.音樂創作                          |
| 四、審美與音樂欣賞     | 1.樂曲形式 2.樂曲種類 3.音樂型態 4.民族音樂<br>5.音樂史 |

音樂教材的範圍很廣，種類也很多，為使學習的內容適合高中學生，課程綱要針對各項主要內容加以說明。例如：「即興」之內容在音樂是限於「節奏之即興與變奏」和「曲調之即興與變奏」，音樂 II 「即興」則延伸音樂 I 之內容，並加上「即興伴奏」。當音樂 I 和音樂 II 的內容具有延續性時，則內容項

目的說明出現（I）和（II）的標示。此外「\*」標示於多處內容項目的說明，是表示此內容項目是配合《後期中等教育共同核心課程「音樂」課程指引》的內容，這些內容應在音樂必修的學分中完成。依照藝術領域學分修習規定，音樂 I 為必修學分，但是在音樂 II 的綱要仍有「樂理常識」和「歌唱」的說明出現「\*」，目的是希望未來高中實施音樂課程時，鼓勵各校開設音樂 I 和音樂 II，使每位高中學生都具備完整的音樂基礎。下列以音樂 I 之內容說明各主題之教材綱要內涵。

### 一、「音樂基礎訓練與音樂知識」之教材綱要

| 主題一、音樂基礎訓練與音樂知識 |              |
|-----------------|--------------|
| 1.基本練習          | 2.樂理常識       |
| 1-1 節奏練習 *      | 2-1 音階及調號    |
| 1-2 曲調練習 *      | 2-2 曲式 (I) * |
| 1-3 音程練習 (I) *  | 2-3 記譜法      |

「基本練習」和「樂理常識」是學習音樂必要的基礎，但是高中音樂課程並非專業的音樂學習，宜引導學生從歌唱、演奏、欣賞的教材中，獲得音樂的基礎，即注重實務層面，而非理論層面，如此，學生才能了解樂理的重要性，進而激發學習的意願和興趣。第一主題的內容可能是高中學生在國小、國中階段就已學習，教師可視學生先備能力適度複習，切忌全部從頭教起。

### 二、「歌唱與樂器演奏」之教材綱要

| 主題二、歌唱與樂器演奏  |                   |                 |
|--------------|-------------------|-----------------|
| 1.歌唱         | 2.樂器演奏            | 3.音樂展演          |
| 1-1 歌唱基本技巧 * | 2-1 樂器之認識 (I) *   | 3-1 音樂展演之規劃 (I) |
| 1-2 各類獨唱曲 *  | 2-2 樂團編制之認識 (I) * | 3-2 音樂展演之實作 (I) |
| 1-3 二聲部合唱曲   | 2-3 樂器演奏 (I) *    |                 |

高中音樂課程沒有包含選定樂器，因為無法如同國中和國小階段，有系統的進行樂器教學，不過教材仍應編選齊奏、重奏和合奏曲，教師可視學生之樂器演奏能力和經驗，適時融入教學或複習直笛，加入簡易敲擊樂器進行合奏練習。管樂社和吉他社等高中很活躍的音樂社團、或是班級有學生參加音樂社團，或是有學生擅長獨奏樂器，都可以成為器樂演奏教學的一部分。為解決

「樂器演奏」的教學，因此安排樂器認識和樂團編制為主要內容，樂器的認識可以擴充至世界各國之民族樂器，樂團的編制應介紹中國和西洋樂團之編制。

### 三、「即興與音樂創作」之教材綱要

創作教學在學校音樂課程一直處於弱勢，無論是中小學或高中階段的情況都很相似。「音樂科課程綱要專案小組」在修訂過程的問卷調查結果，「創作」教學的實行最為困難，授課比例僅有20.5%。民國八十四年《高中音樂課程標準》的「創作」教材綱要，每學年僅用一句話描述：(1)配合基本和聲學作適當之練習；(2)配合曲式之基本認識作適當之練習。創作是以基本和聲學和曲式為學習內容，是專業的創作學習目標，雖然文句有「作適當之練習」的彈性，恐怕音樂老師無法拿捏其深度。新修訂綱要中，將創作與即興整合為「即興與音樂創作」主題，希望引導「即興」的學習，讓學生發揮其原有的創意，不必拘泥於記譜或曲式的認知與能力，以減輕老師和學生的壓力。「創作」教學的範圍加入樂曲改編，使其具實用性，更能引發學生的興趣。近年電腦和設備逐漸普及，多媒體的音樂創作也可啟發學生創作力，音樂老師當充分運用。

| 主題三、即興與音樂創作        |               |
|--------------------|---------------|
| 1.即興               | 2.音樂創作        |
| 1-1 節奏之即興與變奏 (I) * | 2-1 音樂美感原則之應用 |
| 1-2 曲調之即興與變奏 (I) * | 2-2 不同曲式之樂曲創作 |
|                    | 2-3 樂曲改編      |

### 四、「審美與音樂欣賞」之教材綱要

「欣賞」教學是高中音樂課程最常實施的項目，修訂過程的問卷調查結果，「欣賞」的授課比例達94.4%。民國八十四年《高中音樂課程標準》有關「欣賞」的教材綱要十分簡略，第一、第二學年各列兩項，總共四項：(1)欣賞各類型聲樂曲；(2)欣賞各類型器樂曲；(3)配合中外音樂史話，欣賞各時代音樂之風格；(4)介紹鄉土及其他民族的音樂。簡要的教材大綱可以讓授課教師和教科書編輯有較大的彈性編選教材，不過專案小組發現音樂教師的選曲非常有限，缺乏多元性。不同版本的音樂教科書也常選用相同的曲目，甚至重複國中課本的欣賞曲，許多優秀的作品被遺漏，殊為可惜。因此，藉本次修訂將「音樂欣賞」和

「審美」訂為第四主題，希望音樂欣賞教學能加強審美概念。同時詳列選材的範圍，期盼未來的教科書能編排多元的欣賞作品，提供學生多面向的美感經驗。

| 主題四、審美與音樂欣賞               |                           |                         |                       |   |
|---------------------------|---------------------------|-------------------------|-----------------------|---|
| 1. 樂曲形式                   | 2. 樂曲種類                   | 3. 音樂型態                 | 4. 民族音樂               | 5. 音樂史  |
| 1-1<br>各類曲式之樂曲聆聽與賞析 (I) * | 2-1<br>各類曲種之樂曲聆聽與賞析 (I) * | 3-1<br>各類音樂應用形態之認識與賞析 * | 4-1<br>本土民族音樂之聆聽與賞析 * | 5-1<br>中西音樂史之認識 (I) *<br>5-2<br>代表作曲家與作品之賞析 (I) *<br>5-3<br>樂派風格之認識 (I) * |

「樂曲形式」指各類樂曲的曲式，如：聲樂的二段體、三段體；器樂的奏鳴曲式、輪旋曲式等。「樂曲種類」是指樂種 (genre)，不同種類的樂曲，如：交響曲、室內樂、奏鳴曲、歌詠曲等。「音樂型態」指不同應用形態的作品，如：聲樂的獨唱、重唱及合唱；器樂的獨奏、重奏及合奏等。「民族音樂」包括本國及各國民族音樂，在本國音樂部分，期盼將臺灣當代作曲家及作品廣為介紹，讓學生了解並能認同本國音樂；在各國民族音樂部分（亦稱世界音樂），則希望透過各國不同特色音樂的學習，增進學生對多元文化的理解與認同。

## 伍、進階課程 —— 音樂III和音樂IV

音樂III和音樂IV為進階性之音樂課程，使學生得以有機會運用先備的音樂知識和技能，選擇有興趣發展的音樂學習活動，進行較為深入之音樂鑑賞、展演與創作。綱要類別包括音樂鑑賞、聲樂演唱、樂器演奏及多媒體音樂應用等四組。音樂III和音樂IV之分組課程為新增部分，學校可依實際情況，視學生興趣、教師專長、學校資源等條件，選擇適當的組別開課，以延續學生的學習。

| 主題        | 主要內容                                 |
|-----------|--------------------------------------|
| 一、音樂鑑賞    | 1.音樂知識 2.審美與音樂鑑賞 3.成果發表 4.專題討論       |
| 二、聲樂演唱    | 1.歌唱基礎訓練 2.相關知識及練習 3.歌曲演唱 4.成果發表     |
| 三、樂器演奏    | 1.演奏基礎訓練 2.相關知識及練習 3.樂器演奏 4.成果發表     |
| 四、多媒體音樂應用 | 1.多媒體音樂認識與賞析 2.多媒體音樂創作 3.成果發表 4.專題討論 |

由於一般音樂（General Music）是臺灣學生從小學至高中唯一的課程，單一的課程實施六十年，有必要重新思考課程的定位。國內的高中以升學為導向，向來不重視藝術課程，不過隨著時代的變遷，多元入學方案已逐漸取代大學聯考制度，近年有許多高中的音樂社團蓬勃發展，表現傑出。專案小組分析世界主要國家的音樂課程文獻，發現美國、加拿大、澳洲、法國等國都提供多元的音樂／藝術課程，且音樂教育學者也認為多樣化的音樂課程適合高中學生。美國學者Yeager（1988）認為高中音樂課程目標是提升學生參與音樂活動和增進音樂消費的意願；讓學生能展現持續學習音樂的興趣和參與音樂活動的意願。美國高中音樂／藝術課程研討會之專案小組（1988）建議四種適合高中學生的音樂課程：表演課程（Performance-Based Approach）、欣賞課程（Listening-Based Approach）、藝術課程（Arts-Based Approach）和整合課程（Comprehensive Approach）。因此專案小組選擇臺灣普通高中較可行的四種課程：音樂鑑賞、聲樂演唱、樂器演奏和多媒體音樂應用進行規劃音樂新課程，強調展演活動和專題討論，以增加學生參與的意願。

## 陸、後期中等教育共同核心課程

「教育改革之檢討改進會議」的重要結論指出：「……應積極研議對不同類型之後期中等教育設計共同基礎的學習目標與課程內涵，……以符合學生適性發展之需求。」因此，教育部修訂高中課程同步提出研訂後期中等教育共同核心課程的方案。共同核心課程規劃的基本理念為：(1)追求教育機會均等、平衡城鄉差距及維護學生學習權；(2)培養各類後期中等學校學生應具備之共同基本素養；(3)提供各類後期中等學校課程發展之基礎。

藝術領域的規劃包括音樂、美術和藝術生活三科，共四學分，任選兩科為共同核心課程學分。《後期中等教育共同核心課程「音樂」課程》目的在於培養後期中等教育階段學生之共同音樂基本素養，以確保此階段學生之音樂能力，並提供各類型後期中等學校課程發展之基礎。課程主要建構於音樂「表現」和「鑑賞」的學習，強調培養學生獨立思考、音樂展演和審美的能力。核心課程宜分別安排於高一或各年級之必修學分中，核心課程的學習可提供各種音樂活動與經驗，以培養學生的通識能力，俾益生涯發展與終身學習。

| 類別 | 內容綱要   |
|----|--|
| 表現 | 1.音樂基礎概念：認識音樂要素、基礎樂理、音樂美感原則，建立音樂學習的基礎。<br>2.音樂展演能力：學習展演的基本技巧，熟悉各種演出型態與曲目，進而表現與詮釋樂曲。<br>3.音樂創作能力：培養創作知能及興趣，嘗試各類創作技法與素材，體驗創作歷程，展現自我創作潛能。 |
| 鑑賞 | 1.音樂審美知能：參與音樂藝術活動，體驗音樂美感，培養鑑賞素養。<br>2.音樂形式風格：認識樂曲形式，辨識音樂風格，瞭解音樂歷史、代表作品與音樂家。<br>3.多元音樂文化：認識本土與各國民族音樂，體認音樂的社會價值，尊重多元文化藝術。                |

共同核心課程的內容在音樂 I 和音樂 II 的教材綱要中，以「\*」標示。教育部於二〇〇四年八月公布《後期中等教育共同核心課程綱要》，訂於九十五學年度實施。

## 柒、高中音樂課程 暫行綱要之特色

《高中音樂課程綱要》草案和其他各科草案完成後，並由課程綱要審查委員會審查後，再提課程發展委員會審議，待通過後即可發佈實施。當新課程綱要接近完成階段時，國內各界陸續對新修訂高中課程提出不同的意見，教育部為求解決之道，遂於二〇〇四年四月十九、二十兩日召開「全國高中教育發展會議」，經各界充分討論和協調後，決定將新修訂《高中課程綱要》草案改成《普通高級中學課程暫行綱要》，並預定九十八學年度重新頒布正式綱要。《普通高級中學課程暫行綱要》的總綱與綜合活動等十六科和《後期中等教育共同核心課程指引》於二〇〇四年八月三十一日正式公布，其中歷史、物理、化學、生物、地球與環境五科在二〇〇五年一月二十日修正公布，新課程訂於九十五學年度起自高中一年級逐年實施，教育部稱此綱要為《九五普通高級中學課程暫行綱要》。此次高中音樂課程的修訂幅度很大，其特點分述如下：

### 一、多元化的課程內容

新課程包括音樂 I 至音樂 IV：音樂 I 和音樂 II 為基礎性課程，旨在使學生熟識音樂的基礎，並對音樂作品的內容及歷史文化背景有概括的理解。綱要詳細列出四項主題之內容，主題包括基礎訓練與音樂知識、歌唱與樂器演奏、即興與音樂創作和審美與音樂欣賞。音樂 III 和音樂 IV 為進階性課程，使學生得以有機會運用先備的音樂知識和技能，選擇有興趣發展的音樂學習活動，進行較為深入之音樂鑑賞、展演與創作。綱要類別包括音樂鑑賞、聲樂演唱、樂器演奏及多媒體音樂應用等四組。這是臺灣首次在學校音樂課程開設一般音樂以外的音樂類課程，提供高中學生探索多元的音樂學習。

### 二、符應世界教育潮流的設計

一般音樂是臺灣學校教育唯一設置的音樂課程，依據二十一世紀教育思潮的發展，提供多元的課程已成為世界音樂教育的趨勢，因此暫行綱要規劃音樂 III 和 IV 可說是符合世界潮流，也呼應音樂教育學者倡導的高中音樂課程類型。提供高中學生選擇有興趣的音樂課程，深入學習，這是臺灣學校音樂課程的新

突破，也是大部分臺灣高中音樂教師能勝任的項目。新修訂課程綱要內容強調高中生的能力和興趣並與中小學階段的課程有別，避免重複學習。此外，音樂III和IV的分組課程包含多媒體應用組，不但能配合國家政策，也可協助高中生獲取音樂資訊。

### 三、音樂科目必修學分的規劃

從世界主要國家的課程中可以發現只有臺灣規劃音樂、美術、藝術生活為高中必修科目，其他國家僅規定必修藝術科目學分數，開放選修多元的藝術課程。世界主要國家的音樂課程因為長期以多元化的表演課程為主，部分高中學生對表演課程缺乏興趣而沒有選修音樂學分，近年國外反而提倡通識性質的一般音樂。因此，臺灣高中學生能持續修習通識性的音樂 I 和音樂 II，是一項立意良好的規劃。

### 四、周詳的修訂過程

音樂課程綱要的修訂過程嚴謹，從問卷調查、文獻探討和公聽會完整的研究過程可以證實，修訂期間專案小組舉辦分組會議、音樂科修訂委員會議、各科召集人會議，並與九年一貫課程修訂委員和後期中等教育課程委員舉行座談，會議的場次很多，所以綱要內容是經過周延的設計和充分的溝通、協調後才完成的。高中課程修訂從成立課程委員會至正式公告，歷時三年四個月，修訂期間，教育部利用網路隨時公告修訂進度及會議記錄，使過程完全透明化，也成為此次修訂的特點。

### 五、完善的配套措施

為使新課程在九十五學年度順利實施，《普通高級中學課程暫行綱要》公布後，教育部隨即召開相關會議，於二〇〇四年十一月成立「普通高級中學課程推動工作小組」展開工作。音樂課程相關的工作要項包括：研修設備標準、修正中等教育學程專門科目課程與在職進修、教科書編審作業等。音樂科設備標準於二〇〇五年五月完成修訂。音樂科的在職進修規劃研習課程和增能進修課程兩部分，研習課程主要讓在職音樂教師熟悉新課程的架構和內容，並針對新增內容規劃相關課程，如：世界音樂、本土音樂、多媒體音樂教學等。專長

增能課程則規劃藝術生活課程中與音樂教師專長接近之項目，如應用音樂和音像藝術，以培養高中音樂教師未來能勝任藝術生活科之教學。教育部也討論高中藝術生活科教師的認證辦法，讓音樂科與美術科老師取得任教資格，協助解決藝術生活科專科教師短缺的問題。由國立編譯館組成「高中音樂科教科用書審定委員會」進行音樂教科書審查工作。

執行單位則在「普通高級中學課程推動工作小組」的組織架構下成立學科輔導團，並依暫行綱要的精神各遴選一校擔任二十二門學科之學科中心學校。臺北縣三重高中被聘為音樂學科中心，負責協調和支援音樂科之研習活動。前述各項工作都已啟動並積極推展中，少部分已完成。教育部全力投入新課程的推動工作，盼望實施高中音樂新課程，能為高中課程帶來新氣象，提供高中學生多元化的音樂學習。

#### 關鍵字

普通高級中學音樂課程、普通高級中學課程暫行綱要、共同核心課程、藝術領域、教材綱要

## 參考資料

### 中文書目

- 李坤崇等（2001）。世界主要國家高級中學課程發展之研究期末報告。臺北：教育部委託研究計劃。
- 教育部（1995）。普通高級中學課程標準。臺北：教育部。
- 教育部（2004）。全國高中教育發展會議手冊。臺北：教育部。
- 教育部（2005）。普通高級中學課程暫行綱要。臺北：教育部。
- 梁寶華（2005）。音樂創作教學——新世紀音樂教育新趨勢。香港：卓思出版社。
- 賴美鈴（2004）。臺灣高中音樂課程的新趨勢。載於「2004音樂教育國際學術研討會——音樂教育的趨勢與展望」論文集（頁61-75）。臺北：國立臺灣師範大學。

### 英文書目

- Anderson, W. M., & Campbell, P. S. (Eds.). (1996). *Multicultural perspectives in music education*, (2nd ed.). Reston, VA: MENC.
- Gerber, T., & Hughes, W. (Eds.). (1988). *Music in the high school: Current approaches to secondary general music instruction*. Reston, VA: MENC.
- Hickey, M. (Ed.). (2003). *Why and how to teach music composition : A new horizon for music education*. Reston, VA : MENC.
- Kvet, E. J., & Williamson, J. E. (Eds.). (1998). *Strategies for teaching high school band*. Reston, VA: MENC.
- Reese, S., McCord, K., & Walls, K. (Eds.). (2002). *Strategies for teaching technology*. Reston, VA: MENC.
- Stauffer, S. L. (Ed.). (1995). *Toward tomorrow new visions for general music*. Reston, VA: MENC.
- Swiggum, R. (Ed.). (1998). *Strategies for teaching high school chorus*. Reston, VA: MENC.
- The National Association for Music Education (1994a). *Opportunity-to-learn Standards*

- for music instruction: Grades PreK-12. Reston, VA: MENC.
- The National Association for Music Education (1994b). The school music program—A new vision: The K-12 National Standards, PreK Standards, and what they mean to music educators. Reston, VA: MENC.
- The National Association for Music Education (1996). Performance standards for music: Strategies and benchmarks for assessing progress toward the National Standards, grades PreK-12. Reston, VA: MENC.
- Thompson, K. P., & Kiester, G. J. (Eds.). (1997). Strategies for teaching high school general music. Reston, VA: MENC.
- Wiggins, J. (Ed.). (1990). Composition in the classroom: A tool for teaching. Reston, VA: MENC.
- Yeager, J. (1988). Issue 4: Learning outcomes. In T. Gerber & W. Hughes (Eds.), Music in the high school: Current approaches to secondary general music instruction (p. 42). Reston, VA: MENC.

## 相關網站

- 行政院文化建設委員會 <http://www.cca.gov.tw>
- 臺北愛樂廣播電臺 <http://www.e-classical.com.tw>
- 美術學科中心——臺北市立大同高級中學 <http://www.ttsh.tp.edu.tw/art>
- 音樂學科中心——國立三重高級中學  
[http://www.scsn.tpc.edu.tw/3/2f-1/organization/special/music\\_center](http://www.scsn.tpc.edu.tw/3/2f-1/organization/special/music_center)
- 高中新課程教學資源網站 <http://w2.tnssh.tn.edu.tw/nc>
- 國立臺南第二高級中學——資訊資源指導學校 <http://www.tnssh.tn.edu.tw>
- 國立臺灣師範大學教育研究中心 <http://www.cer.ntnu.edu.tw>
- 臺灣藝術教育網 <http://ed.arte.gov.tw>
- 普通高級中學課程暫行綱要學科中心入口網站  
<http://www.cer.ntnu.edu.tw/hs/index0.htm>
- 藝術生活學科中心——國立臺灣師大附中  
<http://140.122.124.196/artlife/news.php>
- Finale 2003——打譜程式在音樂科學與教的應用  
<http://resources.emb.gov.hk/~finale/module/module.htm>
- Strategies for Teaching Strings and Orchestra. <http://www.menc.org>

## 2 | 即興與音樂創作

## 前言

音樂學習過程中，「即興與音樂創作」是最能讓學生表現自我的單元之一。同時，「即興與音樂創作」的教學，也是音樂教師最感到困惑的教學策略。本篇依據普通高級中學必修科目之音樂課程目標「鼓勵參與音樂創作，養成思考創造習慣……」，培養「融會音樂相關概念，實踐音樂創作方法。」之核心能力，並配合音樂 I、音樂 II 之課程綱要內容，提出「人聲音效創作」、「節奏即興與創作」、「曲調即興與創作」、「即興伴奏」、「樂曲改編」等教學策略，提供教師參考。

第二篇之內容包括「教學策略」說明、「教學實施步驟」及「教學活動」三部分。「教學策略」簡述教學設計重點及所對應之課程綱要；「教學實施步驟」及「教學活動」則包括教師示範活動與譜例，教師可視學生學習狀況與教學情境加以運用。教學活動示範的部分會以□標示；譜例及圖片則附於本篇最後；相關中文書目以《》標示；中文曲名以〈〉標示；對應之課程綱要以※標示在各項教學活動之後。

第二篇之教學策略採用之曲譜及有聲資料，均在「教學實施步驟」、「教學策略」及附件中分別註明，因此本篇不另列參考資料。有關「即興與音樂創作」之參考書目和網站合併列入第一篇之參考資料。

## 壹、人聲音效創作教學策略

人聲是人類與生具有的天賦，可以輕而易舉的製造出各式聲響與效果，如果我們將人聲加以組織，可以形成各種有趣而富有意境的聲音作品。自二十世紀以來，許多作曲家以特定的創作意念來探索、開發聲音，或低吟、誦念、打花舌、高聲喊叫等，開啟人聲音效作品創作的無限可能性。本教學策略藉由欣賞一位作曲家之兩首不同創作意念與手法的作品，依照教學活動步驟，引導學生發展出一首含自創樂譜的人聲音效作品。本教學策略配合「音樂 I」課程綱要的內容：2-1 音樂美感原則之應用。

### 一、教學實施步驟

1. 教師播放加拿大作曲家蕭佛(R. Murray Schafer, 1933-)為合唱團所創作的兩首人聲音效作品〈水的一生〉(Miniwanka)及〈雪的形態〉(Snowforms)，與學生討論其創作意念與創作手法。
2. 教師以此兩首之樂譜(出版社：Universal Edition Ltd., Toronto；編號：UE15573)或其他人聲音效作品譜例和學生討論當代作曲家如何運用各種自創記譜法，以完整記錄作曲家的樂思與創意。
3. 選取〈水的一生〉片段(推薦CD：A garden of bells: Choral music of R. Murray Schafer；出版公司與編號：Grouse Records 101)為例，進行人聲音效作品之欣賞與演唱。
4. 學生分組，以五至七人為一組，進行人聲音效創作的討論與實作。

### 二、教學活動

1. 討論人聲的功能：人聲除了歌唱外，還可以如何被運用於音樂作品上？
2. 介紹作曲家的生平與作品：

蕭佛為加拿大作曲家與作家，其音樂能力多為自學而來，創作意念常源自文學、哲學與大自然等。〈水的一生〉完成於一九七一年，是一首結合五線譜及圖形譜的人聲四部合唱曲，作品主要描寫水的循環與五種形體變化：雨滴、小溪、湖泊、河流、大海，而歌詞則是融合了北美印第安族群的語

言，曲終運用快速顫音群漸慢且弱的手法，描繪水將被蒸發而展開下一循環之意境。〈雪的形態〉完成於一九八三年，為一首以圖形譜記錄的人聲八部合唱曲，描述作曲家在飛越北極圈時，於飛機上所看到的十種冰雪的面貌。

3. 討論當代作曲家如何運用各種自創記譜法：

教師以此兩首樂譜（或其他人的）之人聲音效作品譜例，和學生討論作品內容和記譜、演奏之關係。教師分析〈水的一生〉（附件1）之記譜，討論八項標示的記譜特色。作曲家蕭佛透過音符(1-1)、音樂術語(1-2)、音樂力度記號(1-3)與符號(1-4)、數字(1-5)、歌詞(1-6)、音樂演奏或表情解說(1-7)、各式圖形(1-8)等方式，彈性的運用各種記譜法。教師提示國內作曲家亦同樣以自己想要的聲音效果為依規，彈性運用各種記譜法以記錄、溝通與傳遞其創作意念，如：潘皇龍於一九八七年完成的作品〈緣·角色·萬花筒〉便是以圖形記譜。

4. 選取〈水的一生〉其中一片段（附件1）為聚焦段落，透過讀譜欣賞法，讓學生反覆欣賞此一片段之人聲音效表現手法與記譜方式，隨後全班分配不同聲部實作演唱，並發表實作心得。

5. 學生以5-7人為一組進行分組人聲音效作品創作，進行討論、實作、解說與演出。創作活動之教學重點如下：(1)有意義的主題 (2)是否加歌詞 (3)能表達意境的多種發聲方式 (4)有幾個聲部 (5)多種發聲方式與聲部組織成一個人聲音響作品的音樂美感原則 (6)記譜策略 (7)彩排與演出注意事項等。

6. 分組輪流演出後，請學生自由發表創作或演出心得以及聆賞感受。

## 貳、節奏即興與創作教學策略

饒舌歌（rap）近年已成為流行歌曲的主流之一，也深受年輕人喜愛。為提升學生對於即興創作的興趣，本教學策略從饒舌歌的節奏模式，引導學生進行節奏的即興創作；並分析饒舌歌的節奏特徵，進而模仿其節奏創作。本教學策略配合「音樂 I」課程綱要的內容：1-1 節奏之即興與創作；2-1 音樂美感原則之應用；2-3 樂曲改編。

### 一、教學實施步驟

1. 教師介紹饒舌歌的風格，然後播放周杰倫范特西專輯〈雙節棍〉及王心凌愛你專輯〈愛你〉，請學生描述饒舌歌的創作風格及創作模式。
2. 教師節錄一段歌詞，引導學生完成該段歌詞之節奏記譜，並分析其節奏型。
3. 學生模仿〈雙節棍〉節奏創作風格，設計一組節奏型，並套用原曲的歌詞。
4. 學生分組討論，利用既成的歌詞、文學作品或自創的歌詞，完成一首饒舌歌風格的樂曲。

### 二、教學活動

1. 教師介紹饒舌歌的風格。
2. 請學生聆賞〈雙節棍〉、〈愛你〉並描述饒舌歌的創作風格及模式（歌詞節錄見附件2-1-a、2-1-b）。
3. 教師節錄一段歌詞，引導學生完成節奏記譜，並進行節奏型態的分析（附件2-2-a、2-2-b）。
4. 教師示範創作新的節奏型，並套用〈雙節棍〉的歌詞（附件2-3）。
5. 教師引導學生設計新的節奏型，並套用在歌詞上。提醒學生在設計節奏型態時，要配合歌詞的段落作節奏型態的變化。  
※（課程綱要：1-1 節奏之即興與創作、2-1 音樂美感原則之應用、2-3 樂曲改編）
6. 學生進行節奏設計時，也可利用電子琴、電子鼓或是套鼓等不同音源及音色，進行節奏的設計，可增加音樂的豐富性。  
※（課程綱要：2-1 音樂美感原則之應用、2-3 樂曲改編）

7. 改變現有的歌詞節奏之外，教師尚可引導學生利用文學作品或是自創歌詞，發表饒舌歌風格的自創曲。

※（課程綱要：2-3 樂曲改編）

## 參、曲調即興與創作 教學策略（一）

機遇音樂（Chance Music）是現代音樂作曲家常用的創作手法之一，本教學策略利用機遇音樂的概念，進行動機創作的練習，同時利用所創作出來的動機發展成一首簡短的曲子。本教學策略配合「音樂 I」課程綱要的內容：1-2 曲調之即興與變奏；2-1 音樂美感原則之應用；2-2 不同曲式之樂曲創作；2-3 樂曲改編。

### 一、教學實施步驟

1. 教師介紹機遇音樂及其創作意念，並介紹相關作曲家及作品。
2. 請學生分組自製「單音卡」、「音值卡」、「力度卡」……等卡片，以機遇音樂的創作意念，進行曲調動機的創作。
3. 請學生將創作的動機，以歌曲動機發展的模式，發展成一首簡短的曲子，並請學生發表該曲的創作意念。

### 二、教學活動

1. 教師介紹機遇音樂及其創作意念：機遇音樂也稱之為隨機音樂，是現代音樂作曲家常用的創作手法之一，顧名思義機遇音樂的創作手法便是以隨機的方式來選擇音樂材料、出現的順序或演奏者彈奏模式……等。從機遇音樂的創作手法而言，樂曲的創作意念重於實際所發出的聲音。美國作曲家凱基（John Cage, 1912-1992），可說是機遇音樂的創始者及代表人物（凱基的介紹網站<http://epc.buffalo.edu/authors/cage/>）。
2. 請學生分組，以機遇音樂的創作意念，分析音樂的要素，自製「單音卡」、「音值卡」、「力度卡」……等（附件3-1）。利用自製卡片，討論出隨機抽卡配對的模式，進行旋律創作，並以五線譜記譜，完成曲調動機的創作。  
※（課程綱要：1-2 曲調之即興與變奏）

3. 請學生將完成的曲調動機，發展成一首簡短的樂曲。

請學生模仿Colors of the Wind的樂句動機架構，將自己的曲調動機發展成一首簡短的樂曲（附件3-2）。

※（課程綱要：2-3樂曲改編）

4. 請各組發表完成的創作，並說明作品中，如何使用機遇音樂的意念，完成動機創作。

## 肆、曲調即興與創作 教學策略（二）

生活周遭充滿著許多音樂的聲響，例如：上、下課的鈴聲，手機鈴聲，電車開關門的聲音……等。本教學策略即是利用學生在生活中常聽到的音樂片段，依照教師引導步驟，發展出簡短的旋律，進而發展成一首短曲。本教學策略配合「音樂I」課程綱要的內容：1-2 曲調之即興與變奏、2-1 音樂美感原則之應用、2-3樂曲改編。

### 一、教學實施步驟

1. 學生蒐集生活中的音樂片段，分析音樂的特色。
2. 教師利用手機鈴聲，透過指定的方式，發展出簡短的曲調。
3. 學生創作個人專屬的手機鈴聲。若是手機沒有編輯功能，可以利用其他樂器發表創作成果。

### 二、教學活動

1. 請學生回想在生活中的各種音樂片段，例如上下課的鐘聲、簡短的廣告歌、電車開關門的聲音、手機來電鈴聲、電動玩具的聲音等。請學生從音樂的要素來分析這些音樂有何特色？例如：音域的高低變化、速度的快慢變化、音型的變化、音色變化……等。

※（課程綱要：2-1 音樂美感原則之應用）

2. 教師介紹各種曲調發展的手法，示範一段簡短的曲調發展。

「3 3 4 3 2 1 | 2 5 5 -」是一個簡短的手機鈴聲的旋律，請同學依照教師提示的方式分組輸入音符，並聆聽其中的改變（附件4-1）。

- a. 速度加快及放慢。
- b. 模進練習：將所有的數值平均地加或減，形成第二句旋律。如：每個音符 +1/-1：「4 4 5 4 3 2 | 3 6 6 -」

c. 改變最後一個音：如：「3 3 4 3 2 1 | 2 5 5 - | 3 3 4 3 2 1 | 2 5 2 - 」

(a) 音高相同，使用不同的節奏來改變。

(b) 節奏相同，使用不同的音高來改變。

亦可結合上述多種曲調發展手法，進行曲調創作（附件4-2）。

※（課程綱要：1-2 曲調之即興與變奏）

3. 請學生蒐集新的旋律片段或是自創音樂動機，結合上述兩種至三種曲調發展的手法，完成簡短的曲調創作。鼓勵學生利用手機自編鈴聲功能，自己創作一個專屬的鈴聲。若是手機無法編輯曲調，可以利用其他樂器來表現所創作的曲調。

※（課程綱要：2-3 樂曲改編）

## 伍、即興伴奏教學策略

由於科技的進步，許多電子科技的產品，如電子琴、電鋼琴，皆讓音樂的學習更加活潑多變化。本教學策略即利用電子琴（電鋼琴）中的豐富多變的自動伴奏功能，讓學生能簡單地彈奏出各種風格的伴奏型，增加音樂創作的多元性。本教學策略配合「音樂II」課程綱要的內容：1-3 即興伴奏；2-1不同風格之樂曲創作；2-2 應用多媒體之音樂創作。

### 一、教學實施步驟

1. 教師介紹及示範電子琴（電鋼琴）的簡易伴奏操作功能。
2. 教師說明和弦名稱的構成及在電子琴（電鋼琴）上的實際操作應用，並以 Santa Claus Is Comin' to Town 和聲進行為例，練習單指伴奏。
3. 教師介紹電子琴（電鋼琴）之面版功能，利用面版功能，加入節奏型變化及音色變化，請學生邊彈邊唱出不同伴奏類型的 Santa Claus Is Comin' to Town。

### 二、教學活動

1. 教師介紹及示範電子琴（電鋼琴）的簡易伴奏功能：市面上銷售的電子琴（電鋼琴）大多附有自動伴奏的功能，這些自動伴奏提供豐富而多樣的音色、節奏型及伴奏型變化。電子琴（電鋼琴）面版上關於伴奏的操作按鍵大致可分三類：第一種與傳統鋼琴相同，直接由鍵盤彈奏和弦伴奏變化；第二種為 Single Chord（單指伴奏），利用單指彈出完整的和弦音；第三種為 Finger Chord（多指伴奏），必須彈出完整的和弦音，但是電子琴（電鋼琴）會自動加上音型變化或節奏型的變化（附件5-1）。

※（課程綱要：2-2 應用多媒體之音樂創作）

2. 教師介紹和弦名稱：為方便和聲的即興演奏，常常以音名代表完整的和弦名稱。如：「C」表示 C-E-G、「Am」表示 A-C-E……等。電子琴（電鋼琴）的單指伴奏功能是利用鍵盤位置，透過指定的按鍵模式，自動演奏出所設定的各組成和弦，所以學生不必記憶繁複的和弦構成音，即能彈出完整的和弦

(附件5-2)。讓學生可在課堂上利用電子琴(電鋼琴)的單指伴奏進行和聲彈奏練習。

3. 以Santa Claus Is Comin' to Town的和聲進行為例(附件5-3)，請學生利用電子琴(電鋼琴)單指自動伴奏的功能，練習單指和弦的即興伴奏。沒有擔任彈奏的學生，則演唱旋律或以節奏樂器進行合奏。

※(課程綱要：1-3 即興伴奏)

4. 改變電子琴(電鋼琴)的節奏風格型態，重新詮釋Santa Claus Is Comin' to Town的風格：教師可引導學生嘗試改變電子琴(電鋼琴)的節奏型態(如：8 beat、swing、Latin等)(附件5-4)，感受不同的音樂風格。演唱Santa Claus Is Comin' to Town時，請學生考慮符合節奏風格型態的曲調變奏，同時也要考慮音色、樂句的改變。

※(課程綱要：2-1 不同風格之樂曲創作、2-2 應用多媒體之音樂創作)

5. 以小樂團的形式，分組發表不同風格之Santa Claus Is Comin' to Town(附件5-5-1、附件5-5-2、附件5-5-3)。

## 陸、樂曲改編教學策略

透過各種不同音樂要素的改變如：音色、節奏、和聲等，除了可以讓音樂呈現另類的風格，也能充分表達個人內在的情感。本教學策略即運用此概念，讓學生加入自己的想法，改編樂曲，創作出不同風格的樂曲。本教學策略配合「音樂II」課程綱要的內容：1-1節奏之即興與變奏；1-2曲調之即興與變奏；2-1不同風格之樂曲創作。

### 一、教學實施步驟

1. 教師播放帕海貝爾的作品〈卡農〉，介紹帕海貝爾及〈卡農〉的音樂構成要素。
2. 教師播放不同樂器編制所演奏的〈卡農〉，請學生聆賞，並發表想法。
3. 教師節錄一段譜例，請學生哼唱或演奏譜例。
4. 教師分別示範旋律及頑固低音型的節奏變奏，進行樂曲的改編，並請學生哼唱或演奏。
5. 學生分組討論，透過音色、節奏的改變，重新詮釋〈卡農〉，並發表成果及想法。

### 二、教學活動

1. 聆賞〈卡農〉並介紹帕海貝爾：帕海貝爾(Johann Pachelbel, 1653-1706)，是德國著名的作曲家和管風琴家。〈卡農〉原名為Canon and Gigue in D，樂曲編制是由三把小提琴及數字低音樂器（通常由大提琴擔任）所組成。樂曲先由低音樂器奏出兩小節頑固低音音型，此頑固低音音型貫串全曲，一共反覆了十八次，成為樂曲主幹。接著由第一小提琴奏出主旋律，第二小提琴、第三小提琴以兩小節的間隔依次加入，演奏與第一小提琴完全相同的曲調。第二小提琴以最簡單的架構發展，節奏和音量逐漸加快、加強，最後達到全曲高潮。
2. 播放不同樂器編制所改編演奏的〈卡農〉CD（附件6-1），請學生聆賞後，針對各種不同編制及編曲方式填寫「帕海貝爾〈卡農〉版本分析」學習單（附件6-2）。

3. 教師節錄其中一個樂段（附件6-3），請學生分部，視譜哼唱或彈奏旋律及頑固低音。
4. 教師引導學生進行樂曲的改編：樂曲改編的手法可以從改變旋律的節奏、改變頑固低音的節奏開始。教師請學生哼唱或彈奏改編的旋律或節奏（附件6-4）。  
※（課程綱要：1-1節奏之即興與變奏、1-2曲調之即興與變奏）
5. 請學生分組討論，透過變換音色、節奏等音樂要素的改變，可參考「肆、曲調即興與創作教學策略（二）」的方法，重新詮釋〈卡農〉，完成樂曲並發表及說明改編樂曲的手法（附件6-5）。  
※（課程綱要：2-1不同風格之樂曲創作）

#### 關鍵字

人聲音效、曲調即興、即興伴奏、音樂創作、節奏即興、圖形記譜、機遇音樂

附件1

Two adjacent solo sopranos in rapid dialogue, imitating a stream. The notes sung by the first voice are free but should follow the contour given. The second voice sings exactly the same notes as the first

(1-7) →

(1-8) →

(1-6) →

(1-1) →

(1-5) →

(1-4) →

(1-2) ↓

(1-3) ↑

### 附件2-1-a 〈雙截棍〉歌詞節錄

詞：方文山 曲：周杰倫

幹什麼(客) 幹什麼(客) 我打開任督二脈  
幹什麼(客) 幹什麼(客) 東亞病夫的招牌  
幹什麼(客) 幹什麼(客) 已被我一腳踢開

快使用雙截棍 哼哼哈兮  
快使用雙截棍 哼哼哈兮  
習武之人切記 仁者無敵  
是誰在練太極 風生水起

快使用雙截棍 哼哼哈兮  
快使用雙截棍 哼哼哈兮  
如果我有輕功 飛簷走壁  
為人耿直不屈 一身正氣

### 附件2-1-b 〈愛你〉歌詞節錄

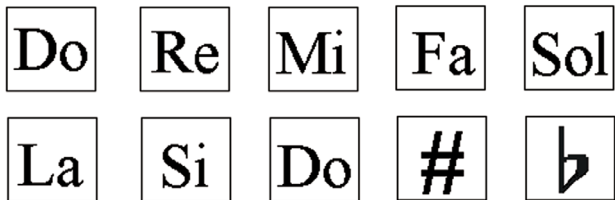
詞：Hwang Se-Joon／潘瑛／談曉珍／陳思宇 曲：Lee Young-Min

Yo Yo Yo Yo Cyndi, what what's wrong with me? (愛你)  
Yo Yo Cyndi baby, what's wrong with me?  
Cyndi, give me your love, you make me sneeze all the time  
Now now 怎麼我一直狂打噴嚏 在凌晨三點二十六分  
Let me sing let me sing a song 陪妳入睡  
What is love 嗯哼我正在聽 妳要什麼都 Say yes  
Cyndi I really do love you so

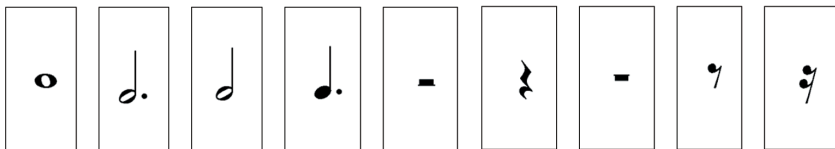


### 附件3-1卡片的類型與內容舉例

#### 1.「單音卡」



#### 2.「音值卡」



#### 3.「力度卡」



### 附件3-2曲式分析

Colors of the Wind的曲式分析（曲：Alan Menken）

動機 模進，改變最後一個音

模進，改變第一個音的音形 結束句

※ 電影、原聲帶相關資料網址：<http://disney.jbug.net/Text/c33.htm>

## 附件4-1 曲調創作

### 曲調創作範例

原曲

3 音值加倍

7 音值減半

8 每個音往上 移高一 度

10 最後一 個音改變， 成爲八 小節的 小曲

14

18 音符相同， 節奏改變

20 節奏相同， 音符改變

Detailed description: This block contains seven musical staves in 4/4 time, each illustrating a different technique for creating a new melody from an original one. The original melody (staff 1) consists of eight notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Staff 2 shows the original melody with each note's duration doubled (e.g., quarter notes become half notes). Staff 3 shows the original melody with each note's duration halved (e.g., quarter notes become eighth notes). Staff 4 shows the original melody with each note moved up one octave (e.g., C4 becomes C5). Staff 5 shows the original melody with the final note (C5) changed to B4, creating an 8-measure piece. Staff 6 shows the original melody with the same notes but different rhythmic values (e.g., quarter notes become eighth notes). Staff 7 shows the original melody with the same rhythmic values but different notes (e.g., C4 becomes D4).

## 附件4-2 曲調創作

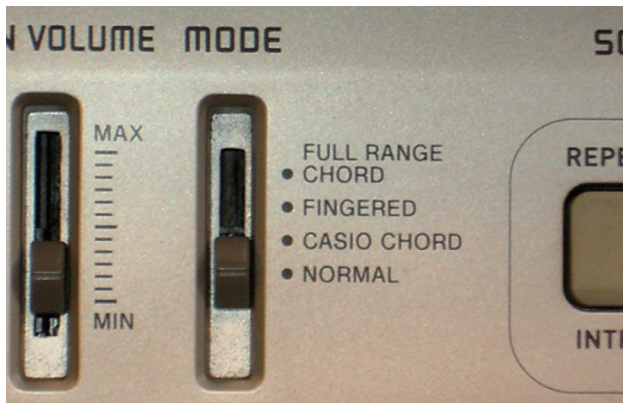
曲調創作的範例：利用模進、改變結束音、節奏改變等手法進行曲調創作。

Detailed description: This block contains two musical staves in common time (C). The top staff shows a melody of eight notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The bottom staff, starting at measure 5, shows a variation of the melody: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, followed by a rest, then G4, F4, E4, D4, C4. This illustrates techniques like modulation, changing the ending note, and changing the rhythm.

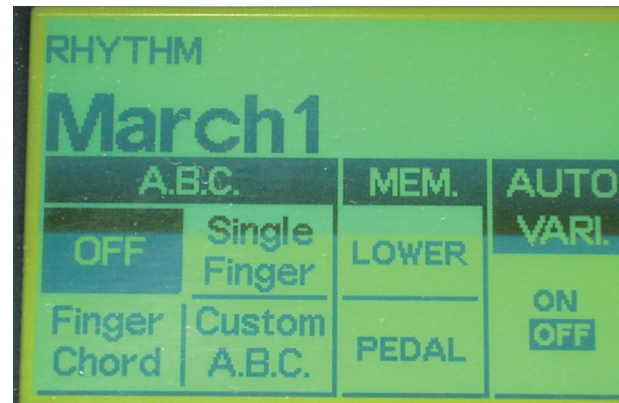
## 附件5-1 操作面版

電子琴（電鋼琴）的操作面版，有些是直接在面版操作，有些是隱藏在LCD螢幕中，視各家廠牌及機種而定。

5-1-a 直接在面版操作



5-1-b 隱藏在LCD螢幕中



## 附件5-2 單指伴奏功能示範

各類型的單指伴奏



5-2-a 單指伴奏C和弦示範



5-2-b 單指伴奏Cm和弦示範 住C及左方任何一個黑鍵



5-2-c C7和弦（同時按住C及左方任何一個白鍵）



5-2-d Cm7和弦（同時按住C及左方任何一個白鍵及黑鍵）

### 附件5-3 和聲進行之分析

Santa Claus Is Comin' to Town的譜例及和聲進行。

The image shows two staves of musical notation for the song 'Santa Claus Is Comin' to Town'. The first staff contains the first six measures of the melody, with chord symbols C, C7, F, Fm, C, and C7 written above the notes. The second staff contains the next six measures, starting with a measure number '5' above the first note, and chord symbols F, Fm, C, Am7, Dm7, G7, and C written above the notes.

### 附件5-4 面版之節奏型態

電子琴（電鋼琴）面版上各類的節奏型態



## 附件5-5-1

March Style

5

## 附件5-5-2

Swing Style

5

### 附件5-5-3

Tango Style

### 附件6-1

帕海貝爾的〈卡農〉參考CD；CD編號：BMG 60712-2-RQ



**CD的曲目表(演奏者、編曲者)**

1. Canon and gigue, for 3 violins & continuo in D major, T. 337 Canon in D major  
Composed by Johann Pachelbel, Performed by Lucerne Festival Strings, Conducted by Rudolf Baumgartner
2. Canon in D major, various arrangements  
Composed by Johann Pachelbel with James Galway, Conducted by Glenn Spreen
3. Canon in D major, various arrangements  
Composed by Johann Pachelbel with Frederic Mills, Charles Daellenbach, Ronald Romm, Graeme Page, Canadian Brass, Eugene Watts.
4. String Quartet No. 6 Variations on the Pachelbel Canon in D  
Composed by George Rochberg with Norman Fischer, Concord String Quartet, Mark Sokol , Andrew Jennings, John Kochanowski.
5. Canon in D major, various arrangements  
Composed by Johann Pachelbel with Cleo Laine, James Galway
6. Canon and gigue, for 3 violins & continuo in D major, T. 337 Canon in D major  
Composed by Johann Pachelbel
7. Canon in D major, arranged for keyboard  
Composed by Johann Pachelbel , Performed by Plasma Symphony Orchestra with Isao Tomita
8. Canon and gigue, for 3 violins & continuo in D major, T. 337 Canon in D  
Composed by Johann Pachelbel, Performed by Baroque Chamber Orchestra, Conducted by Ettore Stratta

## 附件6-2學習單

### 帕海貝爾〈卡農〉版本分析學習單

在聆賞不同風格的帕海貝爾〈卡農〉曲之後，請同學寫出各版本的樂器編制、音樂風格及感想。

| CD曲目 | 樂器編制 | 音樂風格 | 感想 |
|------|------|------|----|
|      |      |      |    |
|      |      |      |    |
|      |      |      |    |
|      |      |      |    |

你最喜歡哪一種風格？為什麼？

### 附件6-3

帕海貝爾的〈卡農〉的部分譜例

The first system of the musical score for Pachelbel's Canon in D major. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is common time (C). The treble staff contains a continuous eighth-note melody. The bass staff contains a simple harmonic accompaniment with quarter notes and half notes.

### 附件6-4

頑固低音節奏改變

The second system of the musical score, showing a variation in the bass line. The treble staff is identical to the first system. The bass staff features a more rhythmic accompaniment with dotted rhythms and eighth notes, as indicated by the title "頑固低音節奏改變" (Change in the Rhythm of the Fixed Bass). A triplet of eighth notes is marked with a '3' above the first measure of the treble staff.

旋律節奏改變

This musical score illustrates a change in melody and rhythm. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows a treble clef staff with a complex melodic line in common time (C) and a bass clef staff with a simple harmonic accompaniment. The second system continues the melodic line with a triplet of eighth notes and concludes with a double bar line and repeat dots.

拍號改變

This musical score illustrates a change in tempo. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows a treble clef staff with a melodic line in 3/4 time and a bass clef staff with a simple harmonic accompaniment. The second system continues the melodic line with a triplet of eighth notes and concludes with a double bar line and repeat dots.

### 附件6-5

帕海貝爾的〈卡農〉的樂曲改變譜例

This musical score shows variations of the Canon in D by Pachelbel. It features two systems of piano accompaniment. The first system shows the original melody in common time (C) with a simple harmonic accompaniment. The second system shows a variation of the melody with a triplet of eighth notes and concludes with a double bar line and repeat dots.

## 3 | 審美與音樂欣賞

## 壹、西方古典音樂的樂種

由於西方音樂的樂種與形式相當繁複，顯示出西方音樂的豐富性，國內習樂風氣雖盛，但僅止於對樂器的推廣與掌握，對於西方音樂歷史縱向與深度的了解，仍須補強。然而，在了解西方音樂歷史之前，如果能先掌握西方音樂中重要的樂種與形式，這對欣賞或是深入解析與探討，都是最直接的切入方式，因為音樂思潮的發展與社會性的需求必定會影響音樂種類與形式的發展。所以，將西方音樂樂種的介紹放入中學課程，不僅可以增進中學生對西方音樂的基本認識與欣賞能力，也幫助學習樂器的學生更了解其演奏的樂曲。

本文將探討各類樂種的發展，前十三項介紹器樂的樂種，後三項介紹聲樂部分的發展。其中有部分「大型」樂種亦將置於音樂史的架構下作探討，俾便對其理解更為完整。

### 一、卡農 (Canon)

#### (一) 字義

卡農是希臘文「規則」、「戒律」的意思。當作音樂名詞時，最初是指一種即興的複音音樂，後來則指以一個單旋律透過嚴格的聲部模仿而完成的樂曲。

#### (二) 類型 (以下僅泛舉幾個類型)

##### 1. 嚴格卡農 (Strict Canon)

作曲家只寫出主句，答句則忠實地重複主句即可，但必須以一定的時值距離及音程插入。至於結束的方式，則可選擇在每一個聲部自然的終止，或以延長記號作為結束。

##### 2. 圈形卡農 (Cycle Canon)

所有聲部在出現一次過後，重複持續的循環出現。螺旋卡農 (Spiral Canon) 是圈形卡農的一種，每個聲部在整個發展都會往上高一個音，例如巴赫 (J. S. Bach, 1685-1750) 的作品《音樂的奉獻》。

**作品範例**

巴赫：《音樂的奉獻》(Musical Offering)

這是獻給菲德烈克大帝的作品，巴赫在樂句每次模仿時，都會越來越高，這象徵國王的榮耀步步高升。

**3. 謎樣卡農 (Mystery Canon)**

又稱做 Puzzle Canon，插入的時值距離及音程是自由隨意的。

**4. 混和卡農 (Mixed Canon)**

由嚴格卡農和自由的聲部構成，最常見的例子是由兩個卡農的高音聲部，加上一個自由的低音聲部組成。

**二、室內樂 (Chamber music)****(一) 字義**

Chamber指過去在歐洲各地宮廷建築中的廳堂或大小相仿的演奏空間。這也是王公貴族享受音樂家為他們服務的地方。在這樣一個空間不太大的場所，最適合獨奏與小型合奏的演出形式；而演奏家面對的是文化水準較高的聽眾，自然而然發展出高度的精緻與藝術性，現今室內樂風格所呈現的小眾文化的親密性正淵源於此。

**(二) 特徵**

室內樂的編制介於獨奏曲與管弦樂之間，每一個聲部只有一位獨奏者，所以室內樂事實上是一種重奏音樂。它的整體架構沒有主角與配角的分別，反而像志同道合的朋友聚在一起玩音樂，顯得親密又能各抒己見。所以在室內樂中，原則上音樂的分量是均等的，這也意謂著每位參與演奏的獨奏家須有實力相當的技巧。這種觀念和做法始自古典時期，因此一般認為，自古典時期才開始有真正的室內樂。室內樂並無一定的編制，如果依聲部和樂器的搭配分類，常見的有二重奏、三重奏、四重奏和五重奏，但也有六重奏、七重奏或數目更多的重奏曲，只是作品數量較少。

### (三) 類型

#### 1. 二重奏 (Duo)

如果有兩樣樂器、兩位獨奏家，就是二重奏。



圖3-1 二重奏／為小提琴與鋼琴二重奏，小提琴家為卡許卡湘，鋼琴家為涑文。  
(ECM唱片提供)

#### 作品範例

貝多芬：第五號小提琴奏鳴曲《春》

樂曲中洋溢著少見的幸福與溫馨，可能是貝多芬沉浸愛情中的心境。作曲家在此打破了主奏樂器與伴奏的「階級」，使小提琴與鋼琴的份量平衡，充分展現了二重奏的精神。

#### 2. 三重奏 (Trio)

三重奏是三件樂器的組合，常見的有弦樂三重奏（小提琴、中提琴與大提琴）與鋼琴三重奏（小提琴、大提琴與鋼琴）。



圖3-2 鋼琴三重奏／為鋼琴三重奏，鋼琴家為阿格麗希、小提琴家基頓·克萊曼、大提琴家麥斯基。(寶麗金唱片提供)

### 作品範例

柴可夫斯基：A小調鋼琴三重奏《對一位藝術家的回憶》，作品50。

標題中的「藝術家」指的是創辦莫斯科音樂院的尼可萊·魯賓斯坦，這位音樂家曾大力提攜過柴可夫斯基，柴可夫斯基也不忘舊恩，在一八八一年尼可萊去世時，為懷念他而創作此曲。值得一提的是在一八九三年柴可夫斯基去世時，人們也以這首樂曲來紀念他。此曲只有兩個樂章，在室內樂中是罕見之作。

第一樂章：悲歌般的曲調

第二樂章：變奏曲，主題來自尼可萊·魯賓斯坦生前最喜愛的俄國民謠，一共有12段變奏。

### 3. 四重奏 (Quartet)

這是室內樂最主要的型態，其中以弦樂四重奏最為常見（兩把小提琴、中提琴與大提琴），另一種常見的是鋼琴四重奏（鋼琴、小提琴、中提琴與大提琴）。



圖3-3 弦樂四重奏／為馬克斯·歐本海默所繪的《克林格弦樂四重奏》（The Klinger Quartet）

### 作品範例

海頓：C大調弦樂四重奏《皇帝》，作品76-3

海頓確立了弦樂四重奏的形式——四個樂章，速度以快、慢、中等、最快的順序安排。此曲的第二樂章最為著名，變奏曲的主題來自當時的奧地利國歌。

#### 4. 五重奏 (Quintet)

常見的組合有木管五重奏（長笛、單簧管、雙簧管、低音管與法國號）、銅管五重奏（小號2把、法國號、長號、低音號）、弦樂五重奏（標準編制的弦樂四重奏再加上一把中提琴或大提琴）與鋼琴五重奏（一般多用弦樂四重奏加上鋼琴，但著名的《鱒魚》五重奏例外），也有其他樂器與弦樂四重奏的組合，如豎笛五重奏。

##### 作品範例

舒伯特：鋼琴五重奏《鱒魚》，作品667。

這首鋼琴五重奏採用了比較特別的樂器組合：鋼琴、小提琴、中提琴、大提琴，外加1把低音提琴。作曲家在第四樂章中引用他自己的藝術歌曲《鱒魚》作為主題，並加上了5段變奏，這也是樂曲中唯一與《鱒魚》有關之樂章。

#### 5. 六重奏 (Sextet)

弦樂六重奏常見的編制為二組弦樂三重奏。



圖3-4 弦樂六重奏

##### 作品範例

布拉姆斯：降B大調第一號弦樂六重奏

這是布拉姆斯26歲時的作品，作曲家採用了民謠風的旋律，在手法上也仿效海頓及貝多芬等前輩的風格。其中以第二樂章最為有名，布拉姆斯在這個變奏曲樂章中刻劃出優美與深沉，並在隔年將其改編為鋼琴曲，當成生日禮物送給他私心仰慕的舒曼夫人克拉拉。

## 6. 七重奏 (Septet)

### 作品範例

貝多芬：降E大調七重奏，作品20。

貝多芬採用了以下的組合：豎笛、低音管、法國號加上弦樂四重奏。全曲有六個樂章，包含變奏曲、小步舞曲和詠諧曲等。

## 7. 八重奏 (octet)

舒伯特曾採用過豎笛、低音管、法國號加上小提琴2把，中提琴、大提琴和低音提琴來創作八重奏，不但樂器配置與貝多芬的降E大調七重奏相似，連樂曲的樂章數目也相同。

### 作品範例

孟德爾頌：降E大調弦樂八重奏，作品20。

作曲家採用以下組合：四把小提琴、兩把中提琴和兩把大提琴。這是孟德爾頌16歲時創作的樂曲，作曲家曾言，可以用交響曲的風格來演奏此曲。

## 三、協奏曲 (Concerto)

### (一) 字義

協奏曲的拉丁字源為 *concertare*，有「打鬥」、「競爭」的意思，義大利文中的 *concertare* 則可指「加入」、「合奏」。後來 *concerto* 一字可以指一場音樂活動「concert」；可以指所有參與音樂演出的人或現代最常見的用法，指一種有固定型態的樂種。

### (二) 緣起

最早的 *concerto* 原來是一種聲樂曲，始自十六世紀末、十七世紀初的威尼斯樂派。當時威尼斯的聖馬可大教堂祭壇兩側分置兩部管風琴，為了演出時聲響上的平衡，作曲家也在教堂兩側安排了人數相當的合唱團，形成音響上的融合，也產生聲響上的競奏關係，這種風格稱為「分離合唱」(*cori spezzati*)。而 *concerto* 這個字用在器樂曲上，是延續了聲樂作品中「分離合唱」的概念，指同時演出的多重群組之間存在著相互競奏的關係。而在音樂型式上，器樂的協奏曲多為快—慢—快三樂章，在快板樂章中常使用反覆歌形式 (*ritornello-form*)。



圖3-5 聖馬可大教堂內部／為威尼斯聖馬可大教堂內部，底側為祭壇，兩部管風琴置於祭壇後兩側。（貓頭鷹出版社提供）

### 名詞解釋

1. 分離合唱（cori spezzati）：cori 是 chorus（合唱）的義大利字源 coro 的複數；spezzati 則有分開 broken 的意思，指「分裂的群組」。
2. 反覆歌形式（ritornello-form）：為巴羅克時期協奏曲最主要的樂曲形式，這是指獨奏（solo）與合奏（tutti，或稱 ritornello）輪流交替的音樂型式。如韋瓦第（Antonio Vivaldi, 1678—1741）小提琴協奏曲《四季》（Four Seasons）。

## （三）類型

### 1. 巴羅克時期

#### （1）多重協奏曲（Mehrchöriges Konzert）

指多個群組輪流擔任主角的協奏曲，是最古老的協奏曲類型。

### 作品範例

巴赫：第三號《布蘭登堡》協奏曲

由三把小提琴、三把中提琴與三把大提琴的群組輪流奏出主旋律。

### (2) 大協奏曲 (concerto grosso)

大協奏曲是為一大一小的群組寫作的協奏曲。大協奏群通常由弦樂團加上持續低音樂器組成，可稱做為the concerto grosso、grosso、tutti 或者 ripieno；小獨奏群則通常由2或3件獨奏樂器和持續低音樂器組成，稱為the soli 或 concertino。The grosso在樂曲開頭揭示主要旋律，the concertino則隨後展現高超的演奏技巧，二者在樂曲之中輪替出現，既競爭又合作。

#### 作品範例

巴赫：第五號《布蘭登堡》協奏曲

三樂章的協奏曲，由長笛、小提琴和大鍵琴擔任小獨奏群。

### (3) 獨奏協奏曲 (solo concerto)

獨奏協奏曲是為獨奏樂器與樂團寫作的協奏曲。與前述二類協奏曲比較，在獨奏協奏曲中樂團與獨奏者的「抗衡」關係更顯重要，此時多數作曲家重視的不再是獨奏與樂團之間的平衡，而是如何開發獨奏樂器的演奏技巧。獨奏協奏曲成為演奏大師(Virtuoso)展現絕妙技術的最佳選擇，也是日後數量最多的協奏曲類型。

#### 作品範例

巴赫：E大調小提琴協奏曲，作品1042。

受到義大利作曲家韋瓦第的協奏曲影響，此曲採用快—慢—快三樂章的安排。其中第二樂章優美而抒情，最為感人。之後巴赫也將此首樂曲改編為「D大調第3號大鍵琴協奏曲」。

## 2. 古典時期

### (1) 古典奏鳴曲式的協奏曲

樂曲包含三個樂章，第一樂章為快板，奏鳴曲式 (Sonata Form)，第二樂章為慢板，三段式歌謠體，第三樂章為快板，迴旋曲 (Rondo)。

#### 作品範例

莫札特：D小調第20號鋼琴協奏曲，作品466。

在莫札特所有的鋼琴協奏曲 (有27首) 中，這是以小調創作的第一首，格外引人注意，以曲趣哀愁著稱。莫札特另一首小調的鋼琴協奏曲是C小調第24號鋼琴協奏曲，作品491，也隱含悲愴意味。

**名詞解釋**

奏鳴曲式：為十八世紀的新曲式，多應用在當時的器樂曲（如奏鳴曲、室內樂、交響曲等）第一樂章中。奏鳴曲式可分為呈示、發展、再現等三個主要部份，講求形式對稱中展現的均衡美感，轉調亦常有規則限制。結構如圖所示：

| 呈示部           | 發展部     | 再現部           | 尾聲 |
|---------------|---------|---------------|----|
| 主題 I—橋段—主題 II | 主題 I、II | 主題 I—橋段—主題 II |    |
| 主調—轉調—關係調     | 調性自由    | 主調— —主調       | 主調 |

**(2) 協奏曲風的交響曲 (Sinfonia concertante)**

雖然名為交響曲 (Sinfonia)，但實際上在莫札特 (W.A.Mozart, 1756-1791) 的時代，Sinfonia concertante 是指一種為二到四個獨奏樂器與樂團寫作的協奏曲。而這種「名不符實」的樂曲只短暫的存在於那個時代，古典時期之後便不再現。

樂曲最初為二個樂章，之後增加至三個樂章，這種音樂類型很接近巴羅克時期的「大協奏曲」，但在音樂的內容與風格上都純然屬於古典時期。它的盛行反映了當時中產階級的興起，代表一種新的音樂文化。因為當時較為富有的家庭都會安排孩子學習一兩樣樂器，此時教師就會寫作為教學用的二重奏來幫助學生學習，而這些二重奏或三重奏的樂曲，有些就會改成由樂團協奏的協奏曲。這種形式在巴黎與德國的曼罕 (Mannheim) 特別盛行，許多當代的器樂演奏大師也都喜愛這種形式，所以作曲家常為了能與大師合作而寫下許多此類作品。

在貝多芬之後，此類作品不再稱為 Sinfonia concertante，而改依獨奏樂器的數件來命名，如兩件樂器與樂團的協奏曲稱為雙重協奏曲 (Double Concerto) 例如布拉姆斯 (J. Brahms, 1833-1897) 的小提琴、大提琴與樂團的雙重協奏曲；而三件獨奏樂器的協奏曲則稱為三重協奏曲 (Triple Concerto) 例如貝多芬 (L. v. Beethoven, 1770—1827) 的小提琴、大提琴與鋼琴的三重協奏曲。

**作品範例**

莫札特：降E大調，協奏曲風的交響曲，寫給小提琴、中提琴與樂團，作品364。

這是莫札特最喜愛的樂曲種類之一，也是他遊歷巴黎之後的產物。這首協奏曲的獨奏中提琴的音高比平時調高半音，這種方式稱為「變格定絃」（scordatura），這是為了展現演奏技巧或凸顯特殊效果而作的改變。

第一樂章：奏鳴曲式

第二樂章：ABA' 歌謠三段體

第三樂章：迴旋奏鳴曲式（Sonata rondo），是缺少發展部的奏鳴曲式。

**3. 浪漫時期****(1) 炫技大師的協奏曲**

完全以獨奏為主角的協奏曲，樂團只有簡單和聲的伴奏功能，主要目的在展現演奏家絢爛、精彩的演奏技巧。這一類作品的作曲家，本身多半也是技巧精湛的演奏家，為自己的演出量身訂作，以達到展現個人技巧為目的。這種樂曲的結構較不嚴謹，和聲也不太複雜，是所有協奏曲中數量最多、也最容易取悅聽眾的音樂。

**作品範例**

蕭邦：升f小調第二號鋼琴協奏曲，作品21。

波蘭鋼琴家蕭邦（Frédéric Chopin, 1810-1849）的音樂在十九世紀上半葉的巴黎沙龍中大受歡迎，這是因為在他的音樂中呈現出兩種不同且對比的面貌，一是炫技大師快速、絢麗的樂段；另一為當時流行的感傷風格。

**四、性格小品 (Character Pieces)****(一) 定義**

性格小品有兩類，一為狹義、一為廣義。狹義的指一種抒情、簡短的鋼琴作品，沒有固定的曲式，附有非音樂的標題，以表現一種情緒或標題式的樂思為主。廣義的性格小品則包含一系列作品，如敘事曲、浪漫曲等等，雖無“標題”，卻都具有一致性而且樂曲個性鮮明。

一般雖將性格小品歸於標題音樂，但其實它介於絕對音樂與標題音樂之間，如果作曲家由音樂出發，將音樂的幻想寫成具有強烈特色的作品，此種類型的作品較接近絕對音樂，如敘事曲、夜曲等。如果作曲家由詩文或圖畫的靈

感出發，在創作中加入個人情緒的表達，又賦予非音樂的標題，此類作品較接近標題音樂，例如舒曼的《兒時情景》（Scene from Childhood）、《狂歡節》（Carnaval）等。但一般提到「標題音樂」，多指寫給管弦樂團的作品，而談到「性格小品」，則指的是寫給鋼琴的樂曲。

## （二）緣起

性格小品的出現可追溯到十六世紀，但直到十八世紀的德國興起狂飆運動（Sturm und Drang）之後，性格小品才在其影響下有了比較明顯的發展，那時的性格小品主要出現在鍵盤音樂（如維吉尼亞琴）中。雖有作品，但性格小品在十八世紀並不興盛，直到浪漫時期才成為鋼琴音樂的主要形式，且穿插在沙龍音樂中。

## （三）類型

### 1. 狹義的性格小品

在樂曲中加入標題性的內容，或使用音畫手法引導聽者的想像力，導入特定的方向以呈現非音樂的內涵，凡是採用這些程序創作的單樂章鋼琴作品就可算是狹義的性格小品。此外，性格小品「套曲」是由許多有關連的性格小品所組成，音樂的中心思想或理念可以透過「套曲」的組成來呈現，如舒曼的作品《蝴蝶》（Papillons）、《狂歡節》（Carnaval）、《森林情景》（Waldszenen）及《兒時情景》（Kinderszenen）等。有時 Character Pieces也以主題與變奏的形式出現（Character variation），如舒曼的《阿貝格變奏曲》（Abegg-Variationen）。

#### 作品範例

舒曼：《狂歡節》，作品9。

全套21首樂曲，舒曼把Asch（女友的家鄉小鎮）轉為音名，以此做為音樂動機串聯全曲。舒曼並以音樂呈現熟悉的友人面貌，如克拉拉、蕭邦、帕格尼尼等。

### 2. 廣義的性格小品

描述某種情緒，為單樂章的鋼琴作品，如前奏曲、舞曲、進行曲、幻想曲、鋼琴小品、樂興之時、即興曲、冊頁、敘事曲、搖籃曲、無言歌、夜曲、狂想曲、浪漫曲等。

### 作品範例

蕭邦：夜曲（Nocturne），作品9。

包含3首夜曲，其中以作品9之2（降E大調）最著名，左手的流動音型搭配上右手的抒情旋律，流露出靜謐中的冥思，也最接近 Nocturne 的原創者——愛爾蘭作曲家費爾德（J. Field）的理想。



圖3-6 維吉尼亞琴／魏梅爾（Jan Vermeer）所繪的《音樂課》（Musical Lesson, c.1671）描述十七世紀少女上維吉尼亞琴課的情形，圖中的樂器為維吉尼亞琴，地上為古低音提琴。

## 五、舞曲（Dance）

### （一）定義

顧名思義，舞曲是舞蹈的音樂，而其中最重要的音樂要素就是節奏。舞曲隨著各地民情風俗的不同，呈現出不同的面貌。

## (二) 緣起

在中世紀與文藝復興時期，舞蹈音樂都是由樂器即興演奏，樂曲多採用反覆歌形式。在巴羅克時期，舞曲成為組曲（請參考組曲條目）的成員，整組的舞曲以慢—快的速度交替排列，後來也有獨立舞曲（如波蘭舞曲）的出現。在巴羅克時期，舞曲也存在芭蕾舞劇與歌劇中，作為場景描寫之用。

## (三) 類型

不論是巴羅克的組曲或是十九世紀新崛起的舞曲，所有的舞曲都因為節奏與重音的不同而構成其不同的特色與風格。

### 1. 巴望舞曲 (Pavane)

義大利的宮廷舞曲，為十六世紀低音組曲（Bass Suite，以低音為主題的舞曲）的第一首。巴望舞曲以慢速行進，二拍子開始，常重複相同的旋律與和聲，之後緊接著三拍子快速的薩塔雷羅（Saltarello）或加里亞德舞曲（Galliard）。

### 2. 加里亞德 (Galliard)

十六世紀義大利的快速舞曲，三拍子，接在巴望舞曲之後。

### 3. 夏康舞曲 (Chaconne)

三拍子的西班牙舞曲，也是以八小節頑固低音（Ostinato）作為基礎的變奏曲，這一點與帕薩喀利亞舞曲（passacaglia）類似。十七世紀流行於西班牙與義大利，是作曲家盧利（Jean-Baptist Lully, 1632-1687）與其他法國歌劇作曲家喜愛的舞曲。到了十七世紀末，德國鍵盤樂作曲家也開始喜歡這種變奏形式的舞曲。

### 4. 嘉禾舞曲 (Gavotte)

法國的民間舞蹈，後來成為宮廷舞蹈與器樂曲。流行於十六世紀末至十八世紀末葉，是二拍子、中庸速度的舞曲，常以四小節為一樂句而寫作，巴赫的組曲中常會使用。

### 5. 西西里舞曲 (Siciliano)

為 $\frac{6}{8}$ 或 $\frac{12}{8}$ 拍、慢速的義大利舞曲。流行於十七世紀末期與十八世紀，以一或兩小節為一樂句，使用附點節奏，樂曲的旋律簡單，和聲也清楚單純。西西里舞曲常出現於歌劇場景中，用來描述憂鬱的情緒，有時也被用在清唱劇（Cantata）中。

### 6. 小步舞曲 (Menuet)

法國的民間舞曲，字源是法文menu（舞步），為十七、十八世紀流行的

|             |               |             |
|-------------|---------------|-------------|
| Pavane      | $\frac{4}{4}$ | 16./17. Jh. |
| Gaillarde   | $\frac{3}{2}$ | 16./17. Jh. |
| Allemande   | $\frac{4}{4}$ | 16./17. Jh. |
| Courante    | $\frac{3}{2}$ | 17. Jh.     |
| Chaconne    | $\frac{3}{4}$ | 16./17. Jh. |
| Bourrée     | $\frac{3}{4}$ | 17./18. Jh. |
| Sarabande   | $\frac{3}{2}$ | 17./18. Jh. |
| Gavotte     | $\frac{3}{4}$ | 17./18. Jh. |
| Siciliano   | $\frac{6}{8}$ | 17./18. Jh. |
| Gigue       | $\frac{6}{8}$ | 17./18. Jh. |
| Menuett     | $\frac{3}{4}$ | 17./18. Jh. |
| Polonaise   | $\frac{3}{4}$ | 19. Jh.     |
| Mazurka     | $\frac{3}{4}$ | 18./19. Jh. |
| Walzer      | $\frac{3}{4}$ | 19./20. Jh. |
| Bolero      | $\frac{3}{4}$ | 19. Jh.     |
| Polka       | $\frac{2}{4}$ | 19. Jh.     |
| Galopp      | $\frac{2}{4}$ | 19. Jh.     |
| Habanera    | $\frac{2}{4}$ | 19. Jh.     |
| Tango       | $\frac{4}{4}$ | 20. Jh.     |
| Engl. Waltz | $\frac{3}{4}$ | 20. Jh.     |
| Foxtrott    | $\frac{4}{4}$ | 20. Jh.     |
| Charleston  | $\frac{4}{4}$ | 20. Jh.     |
| Rumba       | $\frac{4}{4}$ | 20. Jh.     |
| Samba       | $\frac{4}{4}$ | 20. Jh.     |
| Chachacha   | $\frac{4}{4}$ | 20. Jh.     |

圖3-7 舞蹈節奏（小雅音樂出版社提供）

三拍子舞曲，速度中庸。它是法王路易十四的宮廷社交舞，因為必須有成對的舞者才能跳，所以一直到十八世紀都保留在宮廷或宴會場合中。它也是巴羅克舞曲中唯一被保留且運用在交響曲等大型樂曲中的舞曲。

### 7.波蘭舞曲 (Polonaise)

波蘭的宮廷舞蹈，是 $\frac{3}{4}$ 拍、慢板，使用短樂句所寫成的舞曲。巴羅克時期，因巴赫等音樂家的大量寫作，成為風行歐洲的舞曲，兼具表現力與藝術性。十九世紀時，波蘭鋼琴家蕭邦在其作品中凸顯波蘭舞曲的節奏特色，再次使波蘭舞曲受到重視，因而成為典範。

### 8.波爾卡舞曲 (Polka)

源自波西米亞的快速舞曲、二拍子、三段體。波爾卡舞曲的流行要歸功於史特勞斯家族，它是十九世紀維也納最受歡迎的社交舞曲之一，更是現今維也納新年音樂會的常設曲目。

### 9.柴達斯舞曲 (Csárdás)

為二拍子的匈牙利舞曲，以自由的慢板開場，逐漸加快。慢速的樂段稱為Lassu，

快速的樂段則稱為Friszka。寫作匈牙利舞曲最著名的音樂家為李斯特（Franz Liszt, 1811-1886）及布拉姆斯。

### 10.圓舞曲 (Walzer)

快板、三拍子的社交舞曲，流行於十九世紀維也納，今日為維也納新年音樂會必演的曲目。此外，在二十世紀初，英國也流行一種慢板的圓舞曲（Waltz，1920）。

### 11.二十世紀流行的舞曲

流行於美國的舞曲常成為世界潮流，如雙人、四拍子的快速狐步舞（Foxtrot）、慢的狐步舞、藍調（Blues）、源自英國的查理斯敦舞（Charleston）、源自巴西的森巴（Samba）、倫巴（Rumba）、曼波（Mambo）、恰恰（Chachacha）等都是。

## 六、復格 (Fugue)

### (一) 字義

復格的拉丁文字源為「Fuga」，有「遁走」之意，應用在音樂上則常指一種多聲部的器樂或聲樂曲。在法國及義大利也有類似的形式，稱為Chace and caccia（尋找與追趕），這些名稱都是中世紀複音音樂的形式。復格具有特殊的曲式與架構，一般是三到四聲部，流行於巴赫的時代。復格一詞也可代表一種作品名稱或作曲技巧。

### (二) 緣起

復格的模仿技巧最早出現在十三世紀左右的聖母院樂派，當時稱為「奧爾干農」（Organum）；之後復格的技巧在巴赫的器樂復格曲與韓德爾(G. F. Handel, 1685-1759)復格合唱曲中有突出的表現。與其說復格是一種形式，不如說是一種程序，在許多不同形式中，包括反覆歌形式（Ritornello form）與奏鳴曲（Sonata）的大型作品中，都使用復格的寫作技巧，所以也被當成一種音樂風格。

### (三) 復格的程序

復格必定以主題（Subject）開始，主題的性格也揭示了整首樂曲的性格，主題會在所有聲部陸續出現一次，到此為止稱做呈示部（Exposition）。在呈示部中首次出現的主要音型稱為「主題」，當此一主題改變音高（通常比主題高或低5度音程）在另一聲部以模仿方式出現則稱為「答句」，而與答句相對的另一個主題則稱為「對題」（Counter-subject）。當每一聲部都陳述過主題或答句之後，呈示部即告結束，這時插入句（Episode）常跟隨最後一次主題出現，插入句之後會出現下一個完整的主題群。

### 復格術語

主題 (The Subject)：開頭的主要音型。

答句 (The Answer)：主題出現之後的直接模仿，常在第二聲部進入。假如是在主題5度音程上的完整模仿，則稱為「真實答句」，若模仿時在音程上有所改變，就稱為「調性答句」。

對題 (或稱對句, The Counter-subject)：答句出現時，在第一聲部出現的相對音型稱之為對題。

密集接應 (或稱緊接句, Stretto)：使用主題的材料進行緊湊的卡農模仿，段落不長，但音樂張力極強。

插入句 (Episode)：主要功能在完成轉調，可用舊素材，也可以是新樂句，引導進入下一個段落。

轉調的發展部 (Modulation Development)：指復格中段轉調的狀態。

雙重復格 (Double Fugue)：兩個主題的復格。

三重復格 (Triple Fugue)：三個主題的復格。

四重復格 (Quarter Fugue)：四個主題的復格。

### 名詞解釋

復格風樂段 (Fugato)：意指「復格程序」自由 (或部份) 的使用在大型樂章中。

伴奏復格 (Accompanied Fugue)：開頭主題有和聲伴奏，如巴赫b小調彌撒中的垂憐經 (Kyrie)。

聖詠復格 (Choral Fugue)：使用聖詠的旋律作為復格的材料。

### 作品範例

巴赫：「十二平均律」第一冊，C小調復格。

這首三聲部的復格，「主題」簡潔而明顯，「答句」在較高的聲部以屬音出現，同時在中間聲部產生「對題」。在復格的呈示部之後轉進降E大調進入中段，發展部沒有主要主題，之後再轉回C小調，主題出現。最後以類似管風琴踏板的持續低音做為尾奏，並重現主題，結束全曲。

## 七、序曲 (Overture)

### (一) 定義

序曲是在歌劇或大型戲劇作品之前，作為介紹及引導的單樂章器樂曲，十九世紀起則出現另一種獨立的音樂會序曲。

### (二) 緣起

序曲最早起源於十七世紀，最初沒有固定形式，是一種簡短的器樂曲，用意在於告知觀眾，音樂或戲劇表演即將開始。早期具有相同功能的樂曲亦稱為觸技曲 (Toccatà，如在蒙台威爾第 (Claudio Monteverdi, 1567-1643) 的歌劇《奧菲歐》 (L'Orfeo) 中) 或交響曲 (Sinfonia，請參考交響曲條目)。

### (三) 類型

#### 1. 巴羅克時期的法國序曲 (French Overture)

這種形式由法國作曲家盧利 (Jean-Baptiste Lully, 1632-1687) 訂定，可分為三個部分，第一部分為二拍子、有附點節奏的慢板樂段，第二部分為三拍子的快板，第三部分則重複第一部分，並附有完整的終止和絃。

#### 作品範例

巴赫：法國序曲，第二號，作品831。

#### 2. 巴羅克時期的拿坡里序曲 (Neapolitan Opera-sinfonia)

拿坡里序曲又稱義大利序曲，始自十七世紀末葉，是一種快—慢—快三段體的樂曲，通常以小號擔任主要角色。樂曲的第一部分為協奏曲風格，第二部分為獨奏的抒情風格，第三部分為快速的舞曲風格。這種形式後來也成為奏鳴曲、交響曲與協奏曲等樂曲的前身 (快—慢—快的三樂章架構)。

#### 3. 古典序曲 (Classical overture)

與劇情主題不一定相關聯的巴羅克歌劇序曲，在古典時期作曲家葛路克 (Christoph Willibald Gluck, 1714-1787) 與莫札特二人手中做了一番改革，這兩位作曲家開始讓序曲與歌劇情節環環相扣，產生緊密的關係。注重形式的古典時期音樂家們也開始應用奏鳴曲式的原則來創作序曲。一七九〇年至一八二〇年間，歌劇序曲的標準模式為慢板的導奏之後緊接著快速的樂段。

#### 4. 十九世紀的序曲

浪漫時期的歌劇序曲更富戲劇性，也更交響化，篇幅更長。

##### 作品範例

韋伯：《魔彈射手》序曲

作為第一齣德國浪漫歌劇，韋伯在題材上採用了魔鬼與魔術子彈等傳說。在序曲中除以法國號營造出悠深的歐洲森林氣氛外，也預示了將在歌劇中出現的重要音樂動機。

#### 5. 音樂會序曲

這是為音樂會寫作的單樂章管弦作品，以標題音樂的方式完成，著名的作品有前述的柴可夫斯基《一八一二序曲》及布拉姆斯的《大學慶典序曲》等。（請參考標題音樂條目）

##### 作品範例

布拉姆斯：《大學慶典序曲》

為了答謝布勒斯勞大學贈予榮譽博士學位，布拉姆斯隔年（1880年）創作此曲相贈。作曲家挑選了當時流行於學生之間的四首樂曲，將之巧妙的聯結在一起。這四首歌曲分別是《我們建立了巍峨校舍》、《大地之父》、《新生之歌》、《歡喜之歌》，而《我們建立了巍峨校舍》一曲便是大家熟知的《遊子吟》。

## 八、標題音樂（Program Music）

### （一）字義

標題音樂，以音樂來表現音樂以外的事物，從想要描述的內容出發，先預設一套程序，再以各種音樂手法循序完成，並加上非音樂性的標題與提示的文字，讓聽眾有想像的空間，而這種純器樂作品就是標題音樂。預設的程序，大致上有三個原則：模擬、比喻和象徵。

### （二）類型

標題音樂可分為三種：標題交響曲、交響詩與標題序曲。

## 1. 標題交響曲

以標題音樂的手法完成的交響曲，特色就表現在標題音樂與交響曲的結合上，在形式方面和交響曲一樣採多樂章的架構，但內容卻是以預設的程序進行各種事物的描寫，這些被音樂所描寫的事物就提示在作品的標題文字上。

### 作品範例

白遼士：《幻想交響曲》

以自傳式的素材編寫，內容描述一位飽受愛情折磨的青年藝術家，服用鴉片自殺未遂，之後處於昏迷狀態的一連串夢境。在夢境中，他殺死了棄他而去的戀人而被判死刑。處決前的瞬間，她的倩影再度浮現。死後他的靈魂和一群女巫們一起狂歡，狂舞之際，已死亡的愛人出現，她居然也是個女巫，出現在女巫群中！教堂鐘聲響起，他看到人們正為他舉行喪禮。

樂曲中，白遼士（Hector Berlioz, 1803-1869）使用「固定樂思」（*Idee fixe*）代表戀人，出現在這五個樂章中。由於出現的情境不同，白遼士也用不同的節奏或音型來處理「固定樂思」，適當地表現戀人在不同場景的角色。（見譜例3-8：固定樂思的主題）

第一樂章：夢境——熱情

第二樂章：舞會，圓舞曲

第三樂章：鄉間情景

第四樂章：走向刑場

第五樂章：女巫安息日之夢

The image shows a musical score for the 'Idee fixe' theme from Hector Berlioz's 'Symphonie fantastique'. The title is 'Allegro agitato e appassionato assai'. The score is for the first violin (Fl. Vn.) and starts with a piano (p) dynamic. The music features a melodic line with various dynamics including 'poco sf' and 'sf'.

圖3-8 幻想交響曲中代表女主角的固定樂思（大陸書店提供）

## 2. 交響詩

此一名詞最早由李斯特提出，後來理查·史特勞斯改稱同類作品為「音詩」。這是以標題音樂手法完成的單樂章管弦樂曲，但可以畫分為多個段落，自由地設定音樂進行的程序，取名為「詩」是在強調它與文學的強烈關係。它透過音樂的特質和方法表達詩的意境、氣氛與內容。由於題材自由，手法不受

限制，所以交響詩成為十九世紀中葉以後作曲家們最喜愛的標題音樂類型，自然也成為所有標題音樂中最主要、最發達的樂種。

### 作品範例

史麥塔納：《莫爾島河》

作曲家以歌頌、讚美的心情，寫作一套六首的交響詩《我的祖國》，其中以《莫爾島河》一曲最為著名。此曲分為數個段落，從源頭——匯聚成大河（出現主題旋律）——波西米亞森林（以法國號象徵貴族在森林中打獵）——進入平原遇到農村的婚禮——夜晚月光灑落河面，傳說中的水之精靈嬉戲——白天的莫爾島河來到聖約翰急流，波濤洶湧——流經布拉格，中世紀的城堡Vysehrad遠遠在望（引用交響詩Vysehrad）——繼續流往遠處，注入易北河。

### 3. 標題序曲

序曲原是大型音樂作品如歌劇、神劇、芭蕾舞劇等等的前導，具有揭示表演開始、將觀眾情緒導入戲劇氣氛的功能，多半是管弦樂曲。到了十九世紀，出現了另一種不具前導功能的獨立序曲，這是為了音樂會的演出而作，稱為音樂會序曲。「標題序曲」是指以標題音樂手法寫作的序曲，不論是為歌劇、神曲或戲劇配樂所作的前導或是獨立的音樂會序曲，只要採取標題音樂預設程序的作曲手法完成，都算是標題序曲。

### 作品範例

柴可夫斯基：《一八一二序曲》

俄國作曲家柴可夫斯基（Pyotr Tchaikovsky, 1840-1893）的《一八一二序曲》是為一八八一年的慶祝活動而作，這是為了紀念一八一二年俄國奮勇擊敗入侵的法國軍隊而寫的作品。雖然作曲家認為此曲是「僅具有地方性愛國主義意義的一個普通作品」，並不特別滿意，但後來竟成為頗受大眾歡迎的音樂。

導奏：弦樂奏出聖歌〈主啊，請拯救我〉

呈示部：出現象徵俄軍的有力的哥薩克騎兵進行曲及象徵法軍的馬賽曲，抒情的弦樂主題象徵俄國的土地，並在鈴鼓聲中出現具民族舞蹈音樂特色的木管樂器段落。

發展部：象徵俄、法兩軍的戰爭，有力的哥薩克進行曲與馬賽曲激烈的對抗。

再現部：抒情的主題與舞蹈動機再現，最後象徵法軍的馬賽曲又再度響起，象徵更大的戰事爆發，此時，加農砲轟轟巨響，之後弦樂整齊的奏出下行樂句，象徵法軍被擊潰，導奏的聖歌再次響起，成為勝利之歌，在音樂中象徵勝利的銅管也吹起勝利之聲，勝利的鐘聲也四處敲響，最後響砲再次進入，砲聲中出現代表俄國國歌的沙皇頌歌，音樂在達到巔峰時結束。

## 九、小夜曲與嬉遊曲（Serenade and Divertimento）

巴羅克時期的多樂章組曲到古典時期逐漸沒落，被重視程度遠遠不如奏鳴曲、交響曲等，但組曲中隨性的、多樂章組合的精神卻在名為小夜曲、嬉遊曲等娛樂性的樂曲中再現。但在小夜曲與嬉遊曲中，除保留了巴羅克時期的小步舞曲樂章外，其餘樂章皆以速度為標示。

實質上小夜曲與嬉遊曲並沒有太大的差異，二者皆是為休閒娛樂而編寫的音樂，亦皆為多樂章的樂曲。小夜曲原來是夜晚時分，男人在心愛的女性窗下示愛時所唱的情歌，後來用在器樂曲，也有晚間及戶外演出的意味。演奏小夜曲並無一定的編制，但一般常見為純弦樂與管弦樂兩種。樂章數目也頗為多元，四至七個樂章都有。

### 作品範例

柴可夫斯基：c 大調弦樂小夜曲，作品 48

第一樂章：不太慢的行板——中庸的快板

第二樂章：圓舞曲

第三樂章：哀歌

第四樂章：終曲

嬉遊曲的義大利文是「消遣、娛樂」之意，其樂章數目少則三個，亦有多達十二個樂章的作品，相當多樣化。與小夜曲相較，音樂風格較偏向室內樂，作曲家以莫札特著墨最深。



圖3-9 宴饗音樂會的演奏／維隆納（Paolo Veronese, 1528-88）所繪的《在坎納的婚禮》（Marriage at Cana, 1563），前方為音樂家在婚禮上演奏的情形。

### 作品範例

莫札特：D大調第十七號嬉遊曲，作品334。

第一樂章：快板

第二樂章：主題與變奏

第三樂章：小步舞曲-中段

第四樂章：慢板

第五樂章：小步舞曲——中段 I、II，是此套樂曲中最受歡迎的一首。

第六樂章：迴旋曲——快板

## 十、奏鳴曲（Sonata）

### （一）字義

Sonata 與 Cantata 相對，指器樂演奏的樂曲，是第一個完全屬於器樂的專有名詞。

### （二）緣起

在文藝復興末期與巴羅克初期開始發展，到巴羅克中期，奏鳴曲才依演奏

場合分為「室內奏鳴曲」(Sonata da camera)與「教會奏鳴曲」(Sonata da chiesa)兩種類型。樂器搭配方面，不論是教會奏鳴曲或室內奏鳴曲，都有無伴奏的奏鳴曲及數字低音(Basso Continuo)伴奏的「獨奏奏鳴曲」(Solo sonata)，也常見有兩個高音樂器與數字低音組成的「三重奏鳴曲」(Trio sonata)。「數字低音」部分，在室內奏鳴曲中通常使用大鍵琴、魯特琴或大提琴，如果是教會奏鳴曲，就由管風琴與大提琴來擔任。到了十八世紀的古典時期，「奏鳴曲」一詞僅指為獨奏樂器而作的音樂，所以奏鳴曲成為獨奏音樂的樂種，而巴羅克時期盛行的三重奏鳴曲，則發展成室內樂。

### (三) 類型

#### 1. 巴羅克時期

##### (1) 室內奏鳴曲 (Sonata da camera)

室內奏鳴曲雖稱為奏鳴曲，但本質上是一種組曲，因為它的架構是以二或四首舞曲為主，開始的地方再加上一首前奏曲。



圖3-10 三重奏鳴曲／為邁西耶 (Philippe Mercier, 1689-1760) 所繪《五個感覺：聽的感覺》(The Five Senses: The Sense of Hearing, c.1750)。圖中的長笛、小提琴為高音聲部，大提琴和大鍵琴演奏數字低音，為巴羅克時期典型三重奏鳴曲的聲部組合。

### 作品範例

科賴里：室內奏鳴曲，作品2之4，

科賴里（Arcangelo Corelli, 1653-1713）為巴羅克時期的義大利音樂家，他奠定巴羅克奏鳴曲的形式與發展。這首作品，演奏的樂器有第一小提琴、第二小提琴、大提琴及大鍵琴演奏的數字低音。名為室內奏鳴曲，但依演奏型式為三重奏鳴曲，共有三個樂章：慢板的前奏曲（Prelude）→阿勒曼舞曲（Allemande），此樂章又分為前段的急板與後段的慢板→快板的吉格舞曲（Gigue）

一般而言，阿勒曼舞曲（Allemande）為四拍子中庸的德國舞曲，這裡作曲家使用四拍子的舞曲形式，但在速度上稍作改變，這是因為前奏曲為慢板，所以第二樂章的阿勒曼舞曲由快板開始，然後第二部分用慢板，才能與第三樂章的快板形成對比。

### (2) 教會奏鳴曲（Sonata da chiesa）

有一定的寫作規則，一定是四個樂章，然後依慢—快—慢—快的速度排列，樂章的章名就用速度來標示。

### 作品範例

科賴里：教會奏鳴曲，作品5-1

這首作品演奏的樂器為一把小提琴與擔任數字低音的管風琴及大提琴，其實是獨奏奏鳴曲的形式，總共為四個樂章，分為：

第一樂章：慢板，莊嚴的，四拍子，在小提琴的聲部另下副標為“Corelli's graces”（科賴里的感謝）。

第二樂章：快板，加進大提琴擔任數字低音，在結束前小提琴漸慢，然後奏出即興的裝飾。

第三樂章：此樂章分為快板與慢板兩個部分，快板為機械式的十六分音符，像常動曲（Perpetuum mobile）一樣沒變化，然後再接一段慢板，是即興風格強烈，旋律優美如歌的樂段。

第四樂章：快板， $\frac{6}{8}$ 拍。

## 2. 古典時期

這時期的奏鳴曲有一定的章法結構，多為三或四樂章，第一樂章採用快板的奏鳴曲式（請參考協奏曲條目），第二樂章是慢板的歌謠三段體，第三樂章在早期是帶有中段的小步舞曲（Menuet-Trio-Menuet），貝多芬改用詼諧曲（Scherzo），第四樂章用迴旋曲或奏鳴曲式。

### 作品範例

貝多芬：c 大調第三號鋼琴奏鳴曲，作品2之3。

這首鋼琴奏鳴曲是貝多芬青年時期的作品，充滿熱情、衝勁、活力。第一樂章整齊的雙數對稱樂句，顯示古典時期重視均衡結構的風格，就如同十八世紀理性主義的藝術重視畫面的對稱，追求平衡，受此人文藝術思潮的影響，也反應在音樂形式的結構方面。

第一樂章奏鳴曲式，由呈示部呈現主題、發展部自由發展主題，再回到再現部，讓主題再現，產生均等的樂曲結構；在調性的配置上，由主調 C 大調轉到屬調，最後呈示部結束在屬調，似乎離開本調，但在發展部不斷轉調下，呈現調性不穩定的狀態，最後再現部仍回歸到 C 大調。

第一樂章：燦爛的快板，C 大調，奏鳴曲式。

第二樂章：慢板，E 大調，歌謠三段體。A 段為 E 大調，是以和絃為主的旋律。B 段轉到 e 小調，以分散和絃為主，低音與高音旋律進行對話，最後再回到 A 段，以 E 大調結束。

第三樂章：快板，C 大調，詼諧曲（三段體）。最初以對位方式寫作，之後的中段（trio）為 a 小調分散和絃，最後再重複詼諧曲部分，進入尾奏（coda）結束。

第四樂章：甚快板，C 大調，迴旋曲。

## 十一、組曲（Suite）

### （一）定義

組曲（Suite）是把數個不同特色的獨立樂曲串連而成的一個完整作品。最早使用「組曲」這個字的人是文藝復興晚期的法國作曲家泰特（Extienne du Tertre, 約1575年）。

### （二）類型

#### 1. 巴羅克時期：獨奏組曲

此類組曲由不同的舞曲構成，每支舞曲自成一個樂章，且使用相同調性。主要的核心舞曲順序如下：

(1) 阿勒曼舞曲（Allemande）：為德國舞曲，Allemande 是法文「德國」的意思，這是一種 $\frac{4}{4}$ 拍中庸速度、音樂莊重的舞曲。

(2) 庫朗舞曲（Courante）：為法國舞曲，使用急促的 $\frac{3}{8}$ 拍寫作。

(3) 薩拉邦德舞曲 (Sarabande)：為西班牙舞曲，慢速的 $2/3$ 拍舞曲。

(4) 吉格舞曲 (Gigue)：為快速的 $6/8$ 拍英國舞曲，字源為英文的 Jig，舞蹈可能來自蘇格蘭或英格蘭。

巴赫將組曲擴大，一方面在四個核心舞曲之前加入前導，稱做前奏曲 (Prelude)、交響曲 (Sinfonia) 或序曲 (Overture)，另一方面在吉格舞曲之前加入當時時興的舞曲，如小步舞曲 (Menuet) (請參考舞曲條目)、布雷舞曲 (Bourrée) 等等。

### 作品範例

巴赫：C大調第三號無伴奏大提琴組曲，作品100。

## 2. 巴羅克時期：管弦組曲

顧名思義是為管弦樂而作的組曲，與獨奏組曲相較，管弦組曲在樂章數目與舞曲的搭配上較為自由，也沒有既定的核心架構。以韓德爾的組曲《水上音樂》(Water music) 為例，他的第一號《水上音樂》組曲有九個樂章，第二號有五個樂章，但第三號僅有四個樂章。

### 作品範例

韓德爾：D大調第二號《水上音樂》組曲

序曲

號管舞曲風格 (Alla Hornpipe)

小步舞曲

緩板 (Lentement)

布雷舞曲

在古典時期，因為奏鳴曲、交響曲等的興起，組曲不再受到作曲家的重視。但到了十九世紀，一種新式的組曲開始受到歡迎，它與巴羅克組曲不同之處在於不再以舞曲為核心，而且不用在獨奏樂器上，以管弦樂團為創作重心。

## 3. 浪漫時期：芭蕾組曲

芭蕾組曲 (Ballet Suite) 為芭蕾舞劇音樂的副產品，取舞劇之精華編成一套組曲。

**作品範例**

柴可夫斯基：《胡桃鉗》組曲，作品71a。

第一部分：小序曲（Miniature Overture）

第二部分：進行曲（March）

    糖梅仙子之舞（Dance of the Sugar-Plum Fairy）

    俄羅斯舞（Russian Dance）

    阿拉伯舞（Arab Dance）

    中國之舞（Chinese Dance）

    蘆笛之舞（Dance of the Mirlitons）

第三部分：花之圓舞曲（Flower Waltz）

**4. 浪漫時期：劇樂組曲**

劇樂（Incidental music）又可譯為配劇樂，這是為戲劇作品所作的配樂。「劇樂組曲」則指的是事後取其配樂精華，再以組曲方式呈現的一類作品。著名作品有比才（Georges Bizet, 1838-1875）的《阿萊城姑娘組曲》（L'arlesienne）及葛利格（Edvard Grieg, 1843-1907）的《皮爾金組曲》（Peer Gynt Suite）等。

**作品範例**

葛利格：第一號《皮爾金組曲》，作品46。

    晨景（Morgenstimmung）

    奧塞之死（Ases Tod）

    安妮特拉之舞（Anutras Tanz）

    山神殿中（In der Halle des Bergkönigs）

**5. 浪漫時期：管弦組曲**

十九世紀的管弦組曲（Orchestral Suite）是指依據標題音樂寫作手法（請參考標題音樂章節）創作的組曲，有著鮮明的標題以引發聽眾清楚的聯想。著名的作品有林姆斯基·高沙可夫（N. A. Rimsky-Korsakov, 1844-1908）的《天方夜譚》（Sheherazade）、霍爾斯特的（G. Holst, 1874-1934）的《行星組曲》（The Planets）等。

### 作品範例

霍爾斯特：《行星組曲》

這是一首大型的管弦樂作品，編制上還加入管風琴和女聲合唱。英國作曲家霍爾斯特依據太陽系九大行星中的七大行星創作，對占星學頗有興趣的霍爾斯特試圖以音樂描述各行星之特性，是一部非常具有想像力的作品。

火星，戰爭使者（Mars, the bringer of war）

金星，和平使者（Venus, the bringer of peace）

水星，有翼的傳信者（Mercury, the winged messenger）

木星，歡樂使者（Jupiter, the bringer of jollity）

土星，老年使者（Saturn, the bringer of old age）

天王星，魔術師（Uranus, the magician）

海王星，神祕之星（Neptune, the mystic）

## 十二、交響曲（Symphony）（義文Sinfonia）

### （一）字義

交響曲的字源來自希臘文「Symphonia」，為「合音」或「齊鳴」之意。拉丁文中亦有「Symphonia」一字，原為「同度齊奏」（Unison），後來也表示「協和」之意。直到文藝復興末期這個名詞才用來指涉音樂創作，泛指一般的「器樂合奏曲」（例如巴羅克時期的歌劇序曲就被稱為「Sinfonia」），而到了古典時期，Symphony才獨立發展，用來指稱為四個樂章的管弦樂作品。

### （二）緣起

約在十六世紀末、十七世紀初，義大利的拿坡里出現一種為管弦樂團寫作的音樂，形式為快—慢—快三段體，在當時用作歌劇序曲，稱為「Sinfonia」。到了先古典時期（Pre-Classical），Sinfonia自歌劇中脫離成為獨立的樂種，並將原來快—慢—快的三段體擴張為三樂章的架構，成為今日交響曲的前身。

到了古典時期，作曲家不約而同地喜歡在交響曲中加入小步舞曲的樂章，經過多位作曲家的經營，由海頓（J. Haydn, 1732-1809）確立了交響曲為四樂章，並引用古典時期的奏鳴曲架構來創作樂曲。

### (三) 類型

#### 1. 先古典時期 (Pre-Classical)

這時期的交響曲為快—慢—快三樂章形式，關於此樂種的發展與演出，曼罕樂派功不可沒。音樂家史塔密次 (J. Stamitz, 1717- 1757) 為了訓練曼罕 (Mannheim) 的宮廷樂團，創作了許多交響曲。在樂曲中他統一弦樂弓法，讓弦樂的聲音統一；使用特殊音型；並製造音量漸強與漸弱的效果。史塔密次將兩管編制的樂團潛力發揮到極至，也使曼罕宮廷樂團成為當時歐洲最優秀的樂團。

#### 2. 古典時期

海頓是訂立古典交響曲型制最重要的人物，他寫作了104首交響曲，佔去他大半人生。他將原來三樂章的交響曲擴充至四樂章，第一樂章為快板，奏鳴曲式，第二樂章為慢板，採用歌謠三段體、變奏曲或奏鳴曲式，第三樂章為有中段的小步舞曲，第四樂章則採用迴旋曲或迴旋奏鳴曲式。

在莫札特的四十一首交響曲中，最後三首是此時期的經典作品。而貝多芬集承續與開創者為一身，他一方面承接了海頓、莫札特的交響曲特徵，另一方面則為交響曲注入新的元素。貝多芬在樂團編制上增加銅管、加入人聲、擴大編制；在樂曲上則擴充原來的形式（尤其是發展部與尾聲），他的九首交響曲是研究交響樂者必讀之作。在第6號交響曲《田園》之中，貝多芬還使用了近似標題音樂的寫作手法，為絕對音樂開創了另一條標題音樂的新路。

#### 作品範例

貝多芬第九號交響曲《合唱》，第四樂章。

這是貝多芬的最後一首交響曲，也是一首清唱劇 (Cantata) 與交響曲的合體作品。在末樂章，作曲家引用德國詩人席勒 (Friedrich Schiller, 1759-1805) 的詩《歡樂頌》 (An die Freude)，表達了四海之內皆兄弟的世界大同思想。

#### 3. 浪漫時期

十九世紀的交響曲可分成兩種類型，一種屬於絕對音樂，另一種則接近標題音樂。前者延續了貝多芬的古典傳統，但在音樂內容上使用了浪漫時期的配器法，舒伯特 (F. Schubert, 1797-1828)、孟德爾頌 (F. Mendelssohn, 1809-1847) 及布拉姆斯等作曲家的交響曲皆屬此類型；後者為標題音樂式的交響曲，白遼士的《幻想》交響曲是其中的佼佼者（請參考標題音樂條目）。

### 作品範例

布拉姆斯：E小調第四號交響曲，作品98。

與前三首交響曲比較，布拉姆斯在這首作品中注入了深沉與些許陰鬱。

第一樂章：從容的快板

第二樂章：中庸的快板，此樂章運用了「弗利吉安調式」（Phrygian mode），賦予樂曲悠悠古意。

第三樂章：詼諧曲，是全曲最歡樂明朗的樂章。

第四樂章：夏康舞曲，由主題和30段變奏構成。夏康舞曲的主題頗有巴赫風味，但和聲色彩全然是布拉姆斯的浪漫手法。

到了十九世紀末，後浪漫樂派（Post-Romantic）的作曲家們將交響曲的管弦樂編制擴充至極至。而作曲家馬勒（G. Mahler, 1860-1911）更致力於交響曲形式與內涵的突破，他企圖將交響曲與歌曲融合為一，所以有一半以上的交響曲都加入人聲，如第二、三、四、八、九號交響曲及《大地之歌》（Das Lied von der Erde）。馬勒也在樂章數目上擴充至五或六樂章，他的第八號交響曲更是拆成兩個部分，使用神劇（Oratorio）的架構，而且連一個純器樂的樂章都沒有，實質上可說是一部交響化（管弦樂伴奏）的聯篇藝術歌曲。

### 作品範例

馬勒：第一號交響曲《巨人》（Titan）

是馬勒自傳式交響曲的首部曲。樂曲之名來自於浪漫派詩人尚·保羅（Jean Paul）的同名詩「Titan」（泰坦，神話中的一位巨人），樂曲的內容則與馬勒的歌曲集「青年旅人之歌」有更直接的關連。以第3樂章的送葬進行曲最為著名，在此樂章中，馬勒採用兒歌「兩隻老虎」的小調版本做為進行曲的主題。

## 十三、變奏曲（Variation）

### （一）字義

變奏曲是一種以「重複」為基礎的樂曲形式，以不同的音樂修辭法（如改變調性、節奏、編制、力度、重音、旋律、和聲、音色等）去發展主題。換言之，它有著基本的旋律或主題，然後以不同的音樂手法去變化或發展此一主題。

## (二) 緣起

十六世紀已有關於變奏曲的記載，它是舞蹈及歌曲中即興重複的段落。十七世紀時開始運用在器樂中（大部分是寫給鍵盤樂器演奏，有時也寫給管弦樂演奏），並成為獨立的作品，其中以德國北部教會的管風琴《聖詠變奏曲》最重要。十八世紀以後，海頓及莫札特等人將變奏曲的寫作技巧運用在鋼琴奏鳴曲、交響曲及室內樂等樂曲中。至於變奏曲的主題，有時由作曲家自行創作，有時則引用知名的民謠或旋律。

## (三) 類型

### 1. 高音主題的變奏

此類樂曲中保留了主題旋律的風貌，而在和聲、節奏等方面做改變，如「聖詠變奏曲」及「主題與變奏」等皆屬此類。其中的「主題與變奏」是最常見的變奏曲類型，它可以是獨立的單一作品，也可以是奏鳴曲或交響曲中的一個樂章。

#### 作品範例

莫札特：《啊！我告訴你，媽媽》，作品265。

這首作品就是知名的《小星星變奏曲》，莫札特以法國歌謠《啊！我告訴你，媽媽》為主題，寫作了包含12段變奏的「主題與變奏」。這是25歲的莫札特在維也納為學生所寫的鋼琴教材，從中可窺見莫札特絕佳的即興手法。

### 2. 低音主題的變奏

這是以短小的低音旋律為主題的變奏，例如《夏康舞曲》（請參考舞曲條目）和帕薩科利亞舞曲皆屬此類，是一種兼具裝飾性和聲內容及頑固低音（Ostinato）寫作技巧的形式。

#### 作品範例

巴赫：無伴奏小提琴組曲，第二號，《夏康舞曲》

這是一首三十二段的變奏曲，以八小節的低音旋律為主題，在變奏中包含了旋律變奏、低音變奏等。

## 十四、詠嘆調 (Aria)

### (一) 定義

廣義的 Aria 是指富旋律性的獨立曲調；狹義的Aria 則指歌劇、清唱劇 (Cantata) 及神劇中富旋律性的聲樂曲。

### (二) 緣起

拉丁文的「Aer」是「空氣中的聲響」，這個字在十五世紀末才成為「曲調」的意思，特指有詩節 (Strophe) 的歌曲。

### (三) 類型

#### 1. 巴羅克時期

這時期的詠嘆調使用兩種不同的曲式，一為ABB 或ABB'，樂曲會重複最後一行或最後一個樂句後結束；另一為ABA or ABA'，樂曲在重複 A 段後結束，又稱為 Da capo aria。這兩種詠嘆調都常加入反覆歌 (Refrain) 形式，如ABB-Refrain-ABB-Refrain 或 ABA'-Refrain-ABA'-Refrain。

#### 2. 古典時期

(1)巴羅克的 Da capo aria形式後來也成為十八世紀初詠嘆調的主流。在結構方面，A段多為二或四小節一句，且結束在「半終止」上；B段的處理如同A段，兩段的長度與份量多半相當，但有些B段的長度只有A段的一半；最後再回到A段結束。在伴奏方面，有些使用與聲樂同度或八度音程的簡易伴奏，有些則由幾樣樂器組成，並以對位型態伴奏。

(2)十八世紀末，義大利的歌劇聽眾開始喜愛迴旋曲 (Rondeau) 形式，作曲家便將迴旋曲與詠嘆調併用，形成由慢板詠嘆調連接快板迴旋曲的歌曲。這種由慢而快連結演出的歌曲在當時稱為「跑馬歌」(Cantabile-cabaletta)，是歌劇中最受歡迎的樂曲類型之一。

#### 作品範例

羅西尼：〈一縷歌聲〉(Una voce pocova)

選自歌劇《塞爾維亞理髮師》，這是劇中女主角羅西娜在聽到伯爵的歌聲示愛之後，不自禁的對伯爵產生愛意，唱出「我聽到一縷美妙的歌聲，那是來自愛人的輕柔歌聲」。

## 十五、宣敘調 (Recitative)

### (一) 定義

宣敘調是說話般的歌曲，為人聲演唱的單聲部音樂。

### (二) 緣起

宣敘調的產生與十六世紀末的佛羅倫斯同好會 (Florentine Camerata) 有相當大的關係，當時為了復興希臘古典時期的戲劇，作曲家們揣想希臘悲劇的風格，為充滿感情起伏的文字摹寫了單聲部而有和聲伴奏的旋律。到了十七世紀，宣敘調開始在歌劇中扮演敘述劇情或對白的角色，在兩首詠嘆調之間扮演連接的橋樑。

### (三) 類型

1. 「乾燥宣敘調」(Recitative secco或 Recitative semplice)：以吟詠般的節奏模式進行，這是僅由數字低音樂器伴奏的自由形式。
2. 「管弦伴奏的宣敘調」(Recitative accompagnato)：較前者富旋律性，也比較抒情，通常以管弦樂加上數字低音伴奏。情緒的表達界於「乾燥宣敘調」與詠嘆調之間。

## 十六、清唱劇(Cantata)

### (一) 定義

最初Cantata一字與Sonata相對，前者指人聲演唱，而後者指樂器演奏的樂曲。後來清唱劇用來指一種有器樂伴奏的聲樂作品，由多首樂曲組成，可包含獨唱、重唱和合唱。有時樂曲的內容也前後關聯，有如一部戲劇，但清唱劇只唱不演。清唱劇是巴羅克時期最普遍的聲樂形式之一。

### (二) 緣起

最初清唱劇多半是獨唱曲，十七世紀中期以後在世俗音樂中盛行，伴奏樂器逐漸增加，最後可擴大到使用管弦樂團伴奏。十七世紀義大利最典型的清唱劇是由宣敘調、詠敘調 (Arioso) 和詠嘆調等數個部分組成。清唱劇的興盛

地區除了義大利外，還有法國及英國，在十八世紀初期並成為德國路德教派音樂創作的重心。路德教會的清唱劇包含了數個聖詠樂章，由簡單的聖詠曲逐漸擴大成結構較複雜的清唱劇。

### (三) 類型

#### 1. 義大利式清唱劇

原來是有數字低音伴奏的獨唱曲，後來成為多聲部的世俗歌曲。拿坡里樂派把清唱劇的結構確立下來，其中包含宣敘調及2至3個Da-Capo-Aria，代表作曲家有史卡拉第（A. Scarlatti, 1660-1725）、韓德爾等。

義大利式清唱劇中常採用二重唱(Chamber duet)方式演出，編制是兩個獨唱聲部加上數字低音，與器樂中的三重奏鳴曲（Trio sonata，請參考奏鳴曲條目）相似。

#### 2. 德國的教堂清唱劇

古老教堂清唱劇（Old church cantata）為德國路德教派音樂的一大特色。這些音樂多半由德國音樂先驅舒茲（Heinrich Schuetz, 1585-1672）改編自義大利清唱劇集《心靈的協奏曲與宗教交響曲》（Geistliche Konzert und Symphoniae sacrae）。歌詞一般引用聖經、聖詠或宗教的讚美詩，但有時也以自由創作的宗教文字為詞。所以依歌詞來源，清唱劇可分為 (1)聖經的清唱劇 (2)聖詠的清唱劇 (3)頌歌的清唱劇 (4)「諺語頌歌」清唱劇 (5)混和形式或對話的清唱劇。

在十八世紀初，路德教會將諾依邁思特（Erdmann Neumeister）牧師傳教時所思考的內容作為禮拜與節日儀式時清唱劇的文本，並以歌劇中自由的宣敘調與Da-Capo-Aria作為新教儀式音樂的範本。

#### 3. 巴赫的清唱劇

巴赫追隨諾依邁思特牧師的腳步，並加以樣式化。巴赫的清唱劇是以「年」作為單位的套曲，共創作了五套，一套59首，共有295首，但現存只有三套。這些是在禮拜儀式前後演出的樂曲，純粹是為了加強對禮拜內容的理解及感受而做。在巴赫之後清唱劇即式微。

### 作品範例

巴赫：《咖啡清唱劇》第211號

這是一齣世俗清唱劇，那時的萊比錫市民喜歡喝咖啡，巴赫也經常帶著學生在咖啡廳演出，可能就這樣促成了這齣清唱劇的誕生。雖然只唱不演，《咖啡清唱劇》中仍有三個角色：父親、女兒和一位說書人，先由說書人道出這對父女的咖啡情結，再交由父親和女兒唱出各自的心聲及想法。

### 關鍵字

卡農、室內樂、協奏曲、性格小品、舞曲、復格、序曲、標題音樂、小夜曲、嬉遊曲、奏鳴曲、組曲、交響曲、變奏曲、詠嘆調、宣敘調、清唱劇

# 參考資料

## 中外文書目

- 曾正仲 (1997)。音樂認知與欣賞。臺北：幼獅文化事業公司。
- Vogel, G. (1997) . dtv-Atlas, Musik, Deutscher. Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG München und Bärenreiter-Verlag karl Vötterle GmbH & Co.KG.
- Satie, S. (Ed.). (2001). The new Grove dictionary of music and musicians(2nd ed., Vols.1-29). New York: Grove.

## 相關網站

- 臺灣絃樂團網站 <http://www.atstrings.com.tw>
- 來去音樂網 <http://www.comemusic.com>
- 臺北愛樂廣播電臺 <http://www.e-classical.com.tw>
- 五四三音樂站 <http://bbs.music543.com/ournet.pl/music543>
- Classical Archives <http://www.classicalarchives.com>
- Classical Net <http://www.classical.net/music/comp.lst>
- Classical Composers Database <http://www.classical-composers.org/>
- Grove Music Online <http://www.grovemusic.com>

## 貳、世界音樂——亞洲

隨著時代變遷，臺灣的社會型態已有所改變，不但處處可見外籍配偶、外籍勞工，與國際間的交流也日益頻繁。因應時代趨勢，近年來高中課程也將世界音樂的比例加重，希望透過接觸世界不同地區的音樂，有系統地了解多元文化。本文將對世界音樂作一介紹，但把探討的地區設定在亞洲，分別是東亞的日本、東南亞的印尼與南亞的印度。至於西亞地區，因與北部非洲同受伊斯蘭文化影響，本文暫不討論。

本文將由文化背景及音樂特徵的角度介紹各國音樂，而且多限定在該國的古典（藝術）音樂領域。而在音樂特徵之中，亦將重點放在各國的音階組織、傳統樂器及該國特有之音樂類型上。

### 一、日本音樂

#### (一) 文化背景

日本東臨太平洋，西隔日本海與亞洲大陸相望，因地處亞洲東緣，被視為日出之地，故稱「日本」。位於大陸邊緣的孤立海島，日本一方得以吸收亞洲大陸的漢文化，一方又能保有其獨特的文化特質。由中國傳來的禪文化——一沙一世界的單純、豐富，在此和日本神道教的敬天愛物、自然崇拜毫無扞格的相融，一同展現在日本的傳統文化中。

#### (二) 音樂特徵

##### 1. 音階

日本音階基本上以五聲音階為主，常用的有律音階、民謠音階、都節音階和琉球音階。這四種音階皆以兩組對稱的「四度音階」組成，但是除保留住構成四度音程的和音之外，另外再擇取不同特徵音構成，分別是律音階（Do-Re-Fa-Sol-La-Do）、民謠音階（Do-Mi<sup>b</sup>-Fa-Sol-Si<sup>b</sup>-Do）、都節音階（Do-Re<sup>b</sup>-Fa-Sol-La<sup>b</sup>-Do）、琉球音階（Do-Mi-Fa-Sol-Si-Do），所以四度音程也成為日本音樂的特徵之一。（參見謝俊逢，1998，126）

以上音階以首調唱名標示，可以清楚看出每個音階的對稱性，例如在律

音階中，兩組「四度」音階中的三個音階相距為「大2度加小3度」（Do-Re-Fa與Sol-La-Do），音響接近中國五聲音階的徵調式；而民謠音階的兩組音階皆為「小3度加大2度」，接近中國五聲音階的羽調式；都節音階和琉球音階則都包含了小2度音程，使得這兩組音階的韻味獨特。

## 2. 傳統樂器

### (1) 尺八 (Shakuhachi)

尺八即洞簫，是竹製的豎吹樂器、有五個按孔（前四後一）。此樂器由中國傳入日本，因唐代時其尺寸為唐尺的一尺八寸而得名。十八世紀時，日本普化宗的僧侶常以吹奏尺八來修道練氣，以求與禪的精神結合，達到頓悟（稱為吹禪）。因為這個傳統，尺八在吹奏時常用許多氣音，節拍也十分自由。傳統的尺八音樂並非為了娛樂而存在，而在表現對人生哲理的追求，希望透過這樣的音樂來達到修身養性的目的。

### (2) 箏 (Koto)

箏是一種十三弦的大型樂器，亦由中國傳入，琴弦以絲或尼龍製成，結構與中國箏相似。原先用於宮廷雅樂之中，後來傳入民間。演奏箏曲（稱為段物——Dan-mono）時必須跪坐，左手按弦，而右手只用前三指（大拇指和食指、中指）戴上撥子演奏。與茶道、花道相同，習箏後來成為民間家庭教養女子的重要科目。

### (3) 三味線 (Shamisen)

三味線源於中國的三弦，經由琉球（今沖繩）傳入日本本土。不同的是日本的三味線不用蟒皮蒙共鳴箱，而以貓皮或狗皮代替；不以手指撥彈，而用大



圖3-11 箏、三味線和尺八的合奏

的龜殼類撥子演奏。以樂器大小可分為粗桿、中桿、細桿三種不同形制，伴奏不同流派的音樂時必須選用不同形制的三味線。三味線、箏和尺八的合奏稱為「三曲」，是日本傳統室內樂的重要類型(圖3-11)。

#### (4) 琵琶 (Biwa)

日本琵琶類似南管琵琶，為四弦曲頸，但以大型撥子彈奏。琵琶主要用來伴奏說唱音樂，一般可分四種：盲僧琵琶、平家琵琶、薩摩琵琶、筑前琵琶。最早的盲僧琵琶(由盲眼僧侶演奏)約在西元十世紀流傳，使用於宗教儀式與娛樂。十三世紀時，琵琶被用來伴唱平家的故事與史詩，被稱為平家琵琶。十六世紀時，薩摩(九州)地區的武士創作了一些有關戰爭和歷史故事的詩，被薩摩盲僧作成音樂，形成了最初的薩摩琵琶。而筑前琵琶是最現代的一種，在明治時期緣起於北九州，它吸收了薩摩琵琶的特色而自成一派，但不像強勁的薩摩琵琶，它的風格優雅而抒情。

### 3. 音樂類型

#### 3.1 雅樂 (Kakagu)

雅樂意為「雅正之樂」，是現存日本古典音樂中最古老的樂種。日本雅樂由中國的唐樂和朝鮮半島的高麗樂結合而成。唐樂雖是日本雅樂的主體，日本雅樂卻不同於中國的雅樂，因它並非祭祀用樂，而是當時宮廷宴饗時演奏的娛樂音樂，其樂曲與中國隋唐燕樂的關係更密切。雅樂的樂曲結構經常由「序」、「破」、「急」等段落組成。其演出形式包含管絃合奏與樂舞，前者著名的樂曲有「越天樂」，後者著名的樂曲有「蘭陵王」。

#### 3.2 能樂 (Nogaku)

能樂是在十四世紀發展的一種綜合藝術，它結合了文學、戲劇、音樂和舞蹈，但強烈的象徵手法又使它與一般戲劇不同，可說是一種象徵性極強的假面歌舞劇。

##### (1) 能樂的特質

能樂包含能(Noh)和狂言(Kyogen)，前者有著古時農民祈禱豐收的嚴肅祭神性格，後者則帶有詼諧滑稽的表演特質。「能」的題材常取自歷史或古典文學，以



圖3-12 能樂

歌舞呈現，講究高度的象徵性，是一種精煉內斂的「靜態」演出；而「狂言」的主題多為封建制度下的平民浮世繪，以對白鋪陳，用寫實手法表達小人物的可笑與現實。這兩種看似截然不同的特性：一個以象徵手法暗示理想國度，一個用寫實方式凸顯人間現實，卻都是能樂中不可或缺的要素，也這樣二者互補，完成了一個相對完整的世界。

能樂又稱能劇，其藝術深受禪宗影響，追求簡約之中的豐富，亦即強調以最少的動作，表達最多的感情（圖3-12）。能劇的演員與一般定義的演員不同，劇中很少發生事件，演員只是透過面具的角度和簡約的形體動作來暗示故事的本質。



劇中主要人物分為五類：神（神靈）男（武士）女（現實中的女性）狂（狂人、狂女）鬼（惡靈、妖精、天狗），除了普通男性之外，都需配戴面具（稱能面）演出（圖3-13）。而「能面」所呈現的面容多是嘴唇微張，面無表情，這是捨棄一瞬間的喜怒哀樂，轉而追求永恆的共通樣式。「能面」的不同角度亦能顯現不同情緒，例如「上仰」表現爽朗心情，而「下俯」



圖3-13 能面

則表示憂傷或寂寞。在長時間的舞臺演出中，透過「能面」的無特定表情與不同角度，反而更能表現出內在情感的細膩變化。

### (2) 能樂的樂器與音樂

能劇的演出者除了演員（「立方」），尚有樂隊（「雜子方」）與歌唱隊（「地謠方」）。其中「雜子方」負責器樂部分，而聲樂部分由「地謠方」以齊唱方式擔任。

能劇的樂隊由四項樂器組成：笛子（「能管」）、小鼓、大鼓和太鼓，坐於舞台的後座。此小型樂隊又稱為「四拍子」，除了演奏器樂曲，也負責演員在舞蹈或吟誦、演唱時的伴奏。其中唯一的旋律樂器「能管」只在舞蹈或啞場時出現，而其他的打擊樂器則常伴隨吆喝聲，如呀、哈、咿呀、唷咿等，來表達莊嚴或助長氣勢。另外，打擊樂器中的太鼓有其特定使用時機，只在神靈出現時方可使用。

聲樂部分由演員和歌唱隊擔任。演員多為吟誦（utai），有時也唱「役謠」。而歌唱隊多為八人，坐於舞臺右側的「脇座」，以齊唱方式敘說情節，或唱出主角心中感慨。

能劇的音樂則有以下兩點特色：(1) 依類型化原則作曲。不論是聲樂或器樂的曲調或節奏，全都使用附上名稱的類型性曲調來加工創作。(2) 曲調的單純性與節奏的複雜度。歌唱者與能管的曲調都單純而樸素，但歌者與伴奏者之間卻常形成複節奏關係。

### 3.3 歌舞伎（Kabuki）

歌舞伎（kabuki）的名稱，來自形容特立獨行、引人注目的「傾く（kabuku）」一詞，因為其早期發展，原是建立在一些打扮奇特、唱著流行小調的遊女舞蹈上。後來這些人被稱為「kabuki」者，又有人貼切地用了發音相近的三個漢字：歌(ka)、舞(bu)、妓(ki)來為這種表演命名，「歌舞妓」一詞於焉誕生。之後因為禁止女性參與演出，而全由男性表演，又改稱為「歌舞伎」。

雅樂的衰落與能劇的興起息息相關；而能劇的衰落，又直接與歌舞伎的興起相關連。儘管歌舞伎在十七世紀初期就已經出現，期間又接連由木偶戲和能劇中擇取音樂加入其表演，它的定型與興盛卻遲至十九世紀。十九世紀後期，因為幕府時期結束，連帶在貴族武士階級中頗受喜愛的能劇，也被人認為是落伍而無趣的，於是許多能劇演出者轉而進入歌舞伎的團體。

#### (1) 歌舞伎的特質

與重視象徵、內斂而樸素的能劇相較，歌舞伎全然不同，它要求寫實、誇張的表現，舞台效果極其華麗。例如，能劇的舞臺簡單樸素，只作為故事鋪陳

的象徵式空間；而歌舞伎的舞臺則包括了旋轉舞臺、升降平臺、甚至還有懸吊設施，在在要求著視覺上的寫真與感官的刺激。又如能劇的演員多戴面具，即使是素面演出者，在面容上同樣呈現象徵式的中性表情，喜怒不形於色；歌舞伎則不戴假面，扮演「荒事師」（類似中國京劇中的「淨」類角色，俗稱的花臉）的演員，甚至還在臉部畫上臉譜，誇大表情強度。

歌舞伎的劇本，除了歷史故事（「時代物」）、平民生活（「世話物」）之外，還包含了以舞蹈為主體的「所作事」。歌舞伎中的「女形」是男扮女裝的角色，其揣摩女性神態已入木三分，「女形」的柔美神韻，甚至成為一般女性稱羨的典範。

## (2) 歌舞伎的音樂與樂器

在音樂上歌舞伎與能劇相同，都有著樂隊與歌唱隊。但歌舞伎演員只演（或舞）不唱，而且樂隊也比能劇大的多。在聲樂部分，歌舞伎音樂可分為抒情性的「唄物」和吟誦式的「語物」兩類，二者皆以三味線伴奏，由歌者道出演員的內心世界。抒情類中最具代表性的是「長唄」，它是一種旋律流暢、結構長大的聲樂曲，可以作為伴奏，也可作為獨立的藝術歌曲演唱。由於歌舞伎演出中，「長唄」（或稱長歌）的使用極多、份量極重，所以也被稱為「歌舞伎音樂的精髓」。

然而在演進歷程中，歌舞伎也吸收了木偶戲（「文樂」）的音樂。這些大型木偶戲的音樂稱為「淨琉璃」，一人半唸半唱的吟誦，而另一人以三味線伴奏。「淨琉璃」在歌舞伎中屬於吟誦式的「語物」類樂曲，與抒情性的「長唄」風格迥異。此類樂曲又由於各家各派的作風不同，而形成不同支派，如「義太夫」、「常磐津」、「清元」等。

在器樂部分，歌舞伎音樂由「出雜子」和「下座」擔任。歌舞伎採用了能



圖3-14 出雜子

劇的樂隊（「四拍子」：能管、小鼓、大鼓、太鼓），再加以擴編，整個歌舞伎的樂隊包括臺上的「出雜子」（圖3-14）和臺下的「下座」（圖3-15）。「出雜子」音樂是歌舞伎舞蹈（「所作事」）演出時的伴奏，樂團座落在舞臺中央後方，完全呈現在觀眾面前。彼處置放了高低兩個長條臺階，上段臺階的左邊坐歌者，右邊為三味線演奏者；下段



圖3-15 下座

則為打擊樂師（「鳴物師」）。如果用上八位歌者和八把三味線，亦稱「八挺八枚」，目前也用「十挺十枚」的較大編制。

至於「下座」，樂團座落於舞臺左方用黑紗圍起的房間內，不為觀眾所見。其音樂有多種功能：有如背景音樂者，配合劇中角色的說白、動作，烘托場景氣氛；有如主導動機者，以相應的固定音型刻畫人物內心；亦有單純製造相應的音響效果者。而下座使用的樂器，除了與「出雜子」相同的類型外，還加入了鐘、鑼、鈴、木魚、尺八等樂器。

能劇與歌舞伎這兩種日本傳統藝能，已分別在二〇〇〇年及二〇〇五年被聯合國教科文組織列為人類的無形文化遺產，彌足珍貴。

## 二、印尼音樂

### （一）文化背景

東南亞的「千島之國」——印尼，島嶼之眾，超過一萬三千個；人口之多，是全球前五名；而人種也極複雜，有近三百種民族。在這樣一個人口龐雜，地形分離的國度，人民使用超過兩百種不同的語言，卻有百分之九十五信仰著同一種宗教——伊斯蘭教。

伊斯蘭教在十三世紀以後才由穆斯林商人傳入印尼，而之前盛行在大小島嶼群上的信仰，有印度教、佛教和印尼的原始宗教——萬物有靈論。這些信仰，加上十六世紀荷蘭人殖民時期帶來的基督教，兼容並蓄地涵養著印尼的藝術文化。但特別的是伊斯蘭雖是印尼人的主要信仰，在音樂上印尼卻接近印度

教。例如伊斯蘭教派多視音樂為不潔，但多數印尼人卻把音樂當成上達天聽與神溝通的一種方式。在眾多印尼音樂類型中，甘美朗音樂可說是最具代表性的一種，茲此以甘美朗音樂為例，一窺印尼音樂之豐美。

## (二) 甘美朗音樂

### 1. 甘美朗的詞意與緣起

其實甘美朗是動詞，在印尼文中是「敲、打、抓」的意思，目前則用來指稱這些由銅製鑼群和金屬排琴組成的樂團(圖3-16)。關於甘美朗的由來，有一個有趣的傳說。傳說中天神降臨爪哇時，為了方便發號司令，造出一個鑼與人溝通。但是其他諸神認為一個鑼不易分辨，於是天神鑄了第二個鑼。後來事務日繁，兩個鑼的訊號又不夠用，天神便又造出了第三個鑼。這三個鑼組成不同的音高和音型，諸神在使用上都很滿意。後來天神和諸神離開，當他們再度降臨爪哇時，發現子孫綿衍，人口眾多，於是天神集會慶祝，用了許多鑼來奏樂伴舞，以示天下大治。

這個傳說傳達了幾個訊息：第一、最早的鑼是用來傳遞訊息；第二、這個信號鑼由一至三個組成；第三、後來的鑼群可以用來奏樂和伴奏舞蹈；第四、早期的音樂和舞蹈是用來祭祀謝神。現存最早的甘美朗恰好是三個音組成的。(韓國鑽，1992，109)

### 2. 甘美朗的功能與分區

印尼有三大文化區：中爪哇（一般就稱爪哇）、西爪哇（平常稱巽他，Sunda）和峇里島，其中以中爪哇的文化最悠久。這三個區域都有甘美朗，這



圖3-16 中爪哇甘美朗

些樂團與當地生活密切結合，不但在宗教儀式、婚喪禮儀、迎賓儀式中擔任演出，也是伴奏皮影戲和舞劇的要角。

三個地區的樂團組織相似，但風格不一。中爪哇的大型宮廷甘美朗典雅悠遠，有人形容其音樂如天邊的明月、地上的流水，看似不動實無時不動。峇里島有十種甘美朗，樂器較輕巧，速



圖3-17 Saron

度快，變化多，音量也大，被爪哇人戲稱為「野人音樂」，最有名的叫「甘比亞」（Gamelan Kebyar）。西瓜哇的甘美朗則介於兩者之間，有大型粗獷的甘美朗，也流行小巧玲瓏的型制（如「德宮」Gamelan Degung）。三地的樂團風格也充分反映了三地人民的個性。

### 3. 甘美朗音樂的音階

印尼音樂的音階（或調音系統）可分二類：一是無半音的五聲音階，稱斯蘭多（Slendro）；一為七聲音階，稱佩洛格（Pelog）。斯蘭多（Slendro）與中國五聲音階類似，是在一個8度內分成不均等的五個音；佩洛格（Pelog）則類似西方的自然小音階，但是採不平均律，在一個八度內不均等的分成七個音，而一般只由佩洛格（Pelog）中選取五個音使用。這兩類音階都用五聲，只是斯蘭多（Slendro）不含半音，而佩洛格（Pelog）使用半音，二者韻味不同。中爪哇兩種系統都用，西瓜哇和峇里島則較偏好佩洛格（Pelog）系統。

因為使用不平均律（而非西方的十二平均律）調音，大多接受西方古典音樂訓練的人，會認為甘美朗的「音不準」，事實上這是音樂文化上的差異。例如在印尼峇里島，演奏者喜歡將兩個同音高的金屬排琴（metallophone）鍵片調成稍微不一樣，以製造同時敲響時，音響顫動的美感。

### 4. 甘美朗音樂的特徵

#### 4.1 層次複音（Polyphonic stratification）

以織度（texture）而言，甘美朗音樂較接近複音音樂（polyphony），是一種層次複音的類型。亦即音樂中有一個較低的核心旋律，以它為基礎，一層一層疊上加花變奏，音越高的樂器聲部，音符時值越小，整體的音響效果如層層疊瀑。

此種層次複音運用在甘美朗的實際操作上，又可分為四群，除了「核心旋律」、「加花變奏」之外，尚有「標點分句」群和「即興對位」者。

「核心旋律」(core melodic line)通常由Saron，一種銅製的金屬排琴擔任(圖3-17)；「加花變奏」(embellishing parts)通常由Gender，薄片的金屬排琴演奏(圖3-18)；「標點分句」(punctuation)由掛鑼、座鑼擔任；而即興對位(heterophonic counterpoint)由管樂器和弦樂器擔綱。最重要的還有鼓，它像是樂團的指揮，負責調控速度的變化和樂段的轉換。有時也有小鈸之類的樂器加入，讓氣氛更熱烈。

#### 4.2 循環反覆 (Ostinato)

由核心旋律的循環反覆，帶動整個樂曲的循環反覆，有時演奏可長達十數個小時。此類循環以大鑼為起點，亦以大鑼結束。

#### 4.3 單音原則與連鎖樂句 (Interlocking)

每一件樂器只敲一個或兩個音，這種原則淵源自早期的銅鼓音樂，目前此種點狀或打嗝式的音型，多由甘美朗中的掛鑼擔任。而金屬排琴有時也出現「單音原則」延伸的「連鎖樂句」由每部排琴各奏兩個音，兩部或更多部交錯連續演奏，就形成一個完整旋律。這種單個樂器不成旋律，多個樂器合作才「成就旋律」的現象，也正反映了印尼人的群居合作精神。

### 5. 甘美朗的樂器

和許多民族的傳統相同，印尼人視樂器為神物，演奏者坐在地上演奏，就是表示身分「低於樂器」；跨越樂器更被視為大忌。甘美朗的樂器以銅製打擊樂器為主，以民族音樂學慣用的樂器分類法來說，屬於體鳴樂器。以下便依體

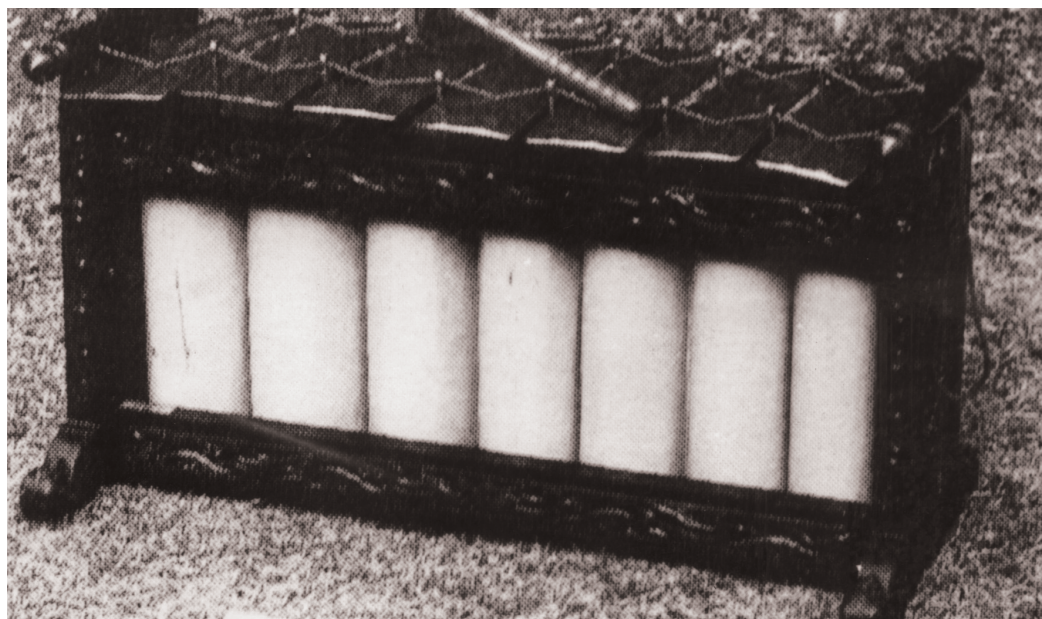


圖3-18 Gender

鳴、膜鳴、氣鳴、弦鳴樂器的分類，一一介紹甘美朗常用的樂器。

### 5.1 體鳴樂器：

以銅製的掛鑼、座鑼及金屬排琴為主。掛鑼和座鑼可能緣自中國西南及中南半島北邊先民所用的銅鼓。

掛鑼中的大掛鑼（Kong Ageng）直徑可達90公分，是樂團中最神聖的樂器，也是演出前僧侶祝福的對象。由它莊嚴的聲響揭示樂曲的開始，樂曲結束時亦由它做結。「是開始，也是結束」，樂器的安排暗示了生命的循環觀念，無始亦無終。Kempul是較小的掛鑼，原則只敲單音，如標點劃分文章般劃分樂句，如果是8拍的樂句，多在3、5、7拍處出現。

座鑼是平放的鑼，鑼的中心有凸起點。Kenog是大的座鑼（圖3-19），平放在木盒中，也是擔任劃分樂句的「標點」，不同的是，8拍樂句中，它會出現在2、4、6、8拍。Ketuk是小座鑼，演奏較短的音符，在8拍樂句每一拍的後半拍出現。這些都是「標點分句」類的樂器，四平八穩地切分樂曲。另外還有一種座鑼叫Bonang，是一種排式座鑼，通常10到12個一組，排成雙排。

排琴的材質以銅為主，首先是 Saron，這種銅製的金屬排琴聲音清亮，放在一個共鳴箱上，以木槌敲奏。它負責演奏「核心旋律」，每台排琴的音域皆為8度，鍵片可以是6片（有5個不同的音），也可用4片（3個不同的音）。Gambong Kaya是甘美朗中唯一「非銅」的體鳴樂器，它由木頭製成，聲響柔和。它的音域有3個8度，常成組演奏。Gender是薄片的銅製排琴，也屬於聲音柔和一類的樂器。較特殊的是在每一銅片下有竹製（或白鐵皮）的共鳴管，一隻手以圓碟狀的槌子敲奏時，而另一隻手必須負責止音，避免快速樂句的餘振過多而影響樂句的清晰度。Gender（或以Slentum代替）和Gambong Kaya都是負責「加花變奏」的角色。



圖3-19 Kenog

### 5.2 膜鳴樂器：鼓（Kendang）

Kendang是圓筒狀的雙面鼓，以手擊奏（圖3-20）如前所述，樂曲的速度和樂段轉換由鼓來帶領，鼓手是不可或缺的靈魂人物。

### 5.3 氣鳴樂器：笛（Suling）

Suling 是竹製直吹的笛子，樂團中唯一的氣鳴樂器（圖3-21），有四孔、五孔、六孔等不同型制，以六孔笛較常見。其聲音柔和，負責樂曲的「即興對位」。

### 5.4 弦鳴樂器：有Rebab 和Celempung，都屬於聲音柔和者。

Rebab一字來自阿拉伯文，它是類似二胡的拉弦樂器（圖3-22），弦以銅絲作成，膜用水牛的內臟膜，五度調弦。和笛子一樣，也負責「即興對位」。

Celempung是箏類的撥弦樂器，通常有26弦，組成13對。

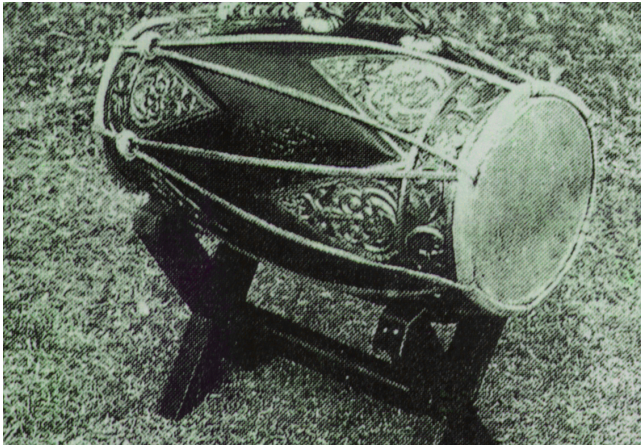


圖3-20 Kendang

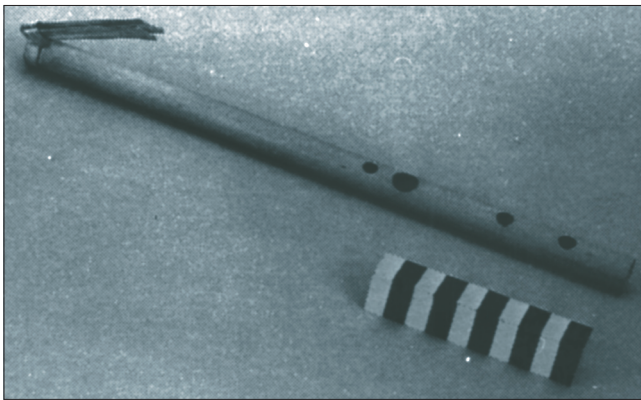


圖3-21 Suling

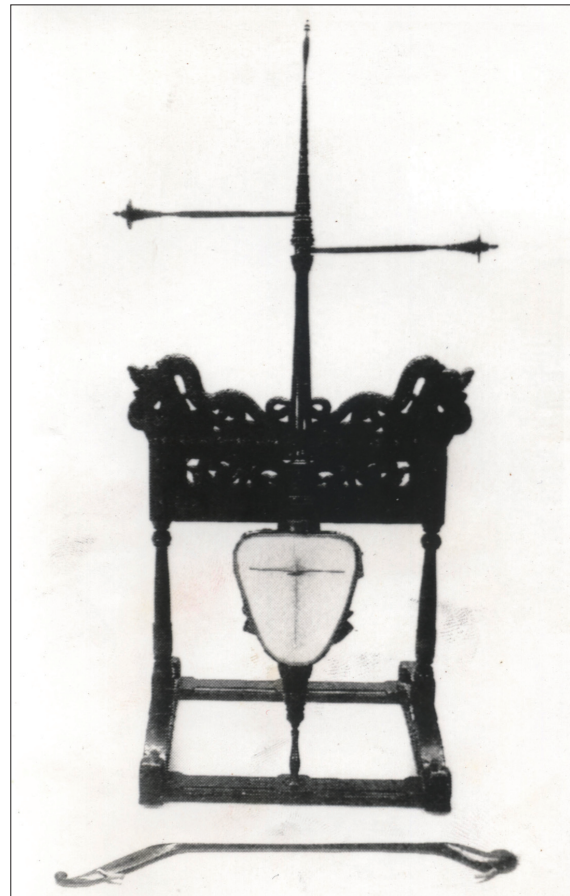


圖3-22 Rebab

### 三、印度音樂

#### (一)文化背景

孕育出甘地與泰戈爾的印度，是南亞最重要的文明古國，人口眾多，種族複雜，光是使用的方言就有八百餘種。印度在宗教上先後受過印度教（在第八、九世紀改革之前，稱為婆羅門教）、佛教、耆那教、伊斯蘭教以及錫克教的薰陶，目前以多神論的印度教為主要信仰。

印度教的輪迴轉世和種姓制度，構成了當地人民生活態度與社會組織的根本。以種姓制度而言，一九四七年印度獨立後的憲法，雖記載「人生而平等」，但由來已久的階級觀念，卻仍影響著當地的經濟與社會發展。而宗教也深深影響著音樂和其他藝術，無論在理論或實際運用上，「梵我合一」均是印度藝術中的最高理想。

#### (二)音樂特徵

##### 1.音階組織

不同於西方十二平均律，印度採用的是二十二平均律。亦即西方音階中的最小音程為半音，而印度音樂使用更小的微分音程。若以數值表示，西方一個8度音程分為1200音分，12個半音中每個半音音程為100分；而印度的8度音程要平均分給22個音，每一個相鄰的微分音程（稱為Sruti）只有54.5個音分。但在實際應用上，印度音階並不直接使用微分音程，音階中相鄰的二音可以是2個、3個或4個微分音程。

印度音階中的7個音名分別是：

|          |           |               |           |           |            |            |           |
|----------|-----------|---------------|-----------|-----------|------------|------------|-----------|
|          | <b>sa</b> | <b>re(ri)</b> | <b>ga</b> | <b>ma</b> | <b>pa</b>  | <b>dha</b> | <b>ni</b> |
| 對應於西方音階的 | <b>do</b> | <b>re</b>     | <b>mi</b> | <b>fa</b> | <b>sol</b> | <b>la</b>  | <b>si</b> |

但二音之間可有不同的微分音程，所以音階的呈現是多元的，例如在 Raga Bharavi 中的音階組織是：

|           |                      |                      |           |           |                      |                      |           |
|-----------|----------------------|----------------------|-----------|-----------|----------------------|----------------------|-----------|
| <b>C</b>  | <b>D<sup>b</sup></b> | <b>E<sup>b</sup></b> | <b>F</b>  | <b>G</b>  | <b>A<sup>b</sup></b> | <b>B<sup>b</sup></b> | <b>C</b>  |
| <b>sa</b> | <b>re</b>            | <b>ga</b>            | <b>ma</b> | <b>pa</b> | <b>dha</b>           | <b>ni</b>            | <b>sa</b> |

而在 Raga Purvi 中則為：

|           |                      |           |                      |           |                      |           |           |
|-----------|----------------------|-----------|----------------------|-----------|----------------------|-----------|-----------|
| <b>C</b>  | <b>D<sup>b</sup></b> | <b>E</b>  | <b>F<sup>#</sup></b> | <b>G</b>  | <b>A<sup>b</sup></b> | <b>B</b>  | <b>C</b>  |
| <b>sa</b> | <b>re</b>            | <b>ga</b> | <b>ma</b>            | <b>pa</b> | <b>dha</b>           | <b>ni</b> | <b>sa</b> |

## 2. 音樂三要素

與西方音樂不同，印度音階的三大要素不是旋律、節奏、和聲，而是「拉格」（Raga）、「塔拉」（Tala）和「持續音」（Drone），三者分別影響旋律、節奏和持續音的使用。

「拉格」的原意是「色彩」、「情緒」，它的意涵很多，可以指音階、調式、裝飾音的特別用法，或者與這個「拉格」相關的時間、季節和情緒等等。通常一個「拉格」像是由一組音程組成的音階，可以是5或6音，甚至更多音；它的上行和下行可以相同，也可以不一樣。而且有一些「拉格」常常會有一些「轉彎」，這也提供了旋律創作上的某些音型，如Raga bhupali（一種在傍晚時分演奏，帶有莊嚴或壯麗氣氛的拉格）（斜線表示使用滑音）：



「塔拉」則指循環的節拍，指在一定時間內，某種節拍不斷反覆。這節拍可以是3拍、8拍、9拍，也可以長達16拍、20拍、29拍；在運用時採分割拍，如8拍的「塔拉」就可以有4+4、3+2+3、5+1+2或4+2+2等不同的分割拍法。「塔拉」加入音樂時，通常要心算（印度人對數字非常敏感），更可以使用擊掌（clap）、揮手（wave）、數手指（count fingers）等方式計算。

「持續音」的使用在個別樂器中有(如西塔琴的節奏弦與共鳴弦)，在合奏中更不可或缺(如坦布拉琴在南、北印度音樂中的應用)。雖然印度音樂中少有西方音樂中的和聲應用，但持續音的5度、8度音的音響，製造了類似和聲的飽滿效果，更增添幾分餘音繚繞。

## 3. 即興演奏

即興演奏可說是印度的精隨，而其展現時作曲家、演奏者、聽眾三方的互動，更是印度的一大特點。印度音樂中的即興演奏與一般認知的即興演奏不同，首先，它必須遵循傳統理論中的許多法則，在種種限制下選擇適當的「拉格」；而在有所領悟之後，演奏者也必須依循傳統手法而發展出新的音樂內容。因為一首樂曲中的即興部分可佔全曲的50-90%，因此作曲家與演奏者可說是同一人；而演出中聽眾的反映，又直接影響到演奏者的心境，所以這三者的良好互動，才能創生良好的音樂，亦是達到印度音樂之最高理想「梵我一如」的先決條件。

#### 4. 南印度與北印度的音樂

印度領土遼闊，音樂上可分為南北兩派，雖然使用的音律、曲式和樂器都不盡相同，但整體的系統相似。南印度音樂稱「卡納塔克」（Karnatak），是11-13世紀間，逃避北方伊斯蘭教徒入侵而南移的印度人的音樂。它保存較多的傳統，風格較理性，也使用較多的聲樂。北印度音樂稱「印度斯坦」（Hindustani），受到外來伊斯蘭文化的影響較多，風格較感性而華麗，裝飾音的使用較繁。經由西塔琴演奏家拉維·香卡（Ravi Shankar）多年來的推廣，北印度的音樂逐漸復興，也獲得許多西方音樂家（如梅紐因Y. Menuhin，葛拉斯Ph. Glass）及流行歌手（如披頭四中的G. Harrison）的認同。

#### 5. 樂曲形式

南、北印度所使用的曲式大同小異，且都淵源自聲樂形式，在此謹以北印度最常用的曲式作一介紹。它通常包括三到四段，各段不中斷，由緩到急接連演出。

第一段稱阿拉普（Alap），是散板的序奏，演奏者根據當下的時間與心情，由眾多的「拉格」中擇一即興。在自由的開場後，演奏者一面尋找靈感、培養情緒，一面以樂聲邀請聽眾與之進行心靈溝通；通常由低音域開始，慢慢進行到高音域，之後再回到低音域結束。阿拉普（Alap）有短有長，視演奏者當下心境與聽眾的反應而定，短的序奏約5分鐘，亦有長達一小時者。（韓國鑽，1992，152）

第二段稱喬爾（Jor），屬於間奏，旋律性不強，而節奏較明顯。第三段稱雅拉（Jhala），亦為間奏，但較有旋律性，而節奏更快更明確，有時雅拉（Jhala）會併入喬爾（Jor）。通常間奏會在加快速度後結束。

第四段稱「嘎特」（Gat），是樂曲的主要樂段，也是由「塔拉」與「拉格」配合的即興演奏，有時更可獨立成一完整作品。在此段首



圖3-23 維納琴



圖3-24 沙蘭吉琴

見「塔布拉鼓」(tabla)的加入，很容易辨認，也因此有了明顯的循環節拍。全段又可分作主題陳述、發展變奏、總結三種歷程。在「嘎特」(Gat)中可見到獨奏者與鼓手時而合作，時而競奏，獨奏者由一段「拉格」開始，不斷變奏加花，鼓手的節奏亦千變萬化，二者的互動熱烈，最後在高潮中結束全曲。

## 6. 傳統樂器

印度的古典音樂，不分南北，皆以弦樂器為主體。在此以該樂器在印度音樂三要素(旋律、節奏、持續音)中擔任的之功能分類介紹。

### 6.1 旋律樂器

#### (1) 西塔琴(Sitar)

西塔琴是北印度最重要的撥弦樂器，不論在聲樂、器樂合奏或傳統舞蹈中，它都是要角。西塔琴屬魯特琴一類，以左手按弦，右手撥奏，長長的琴頸上有十數個可移動式琴格，調音時可以根據不同的「拉格」作調整。琴弦分兩層，上層為主弦(通常有7根弦，4根負責旋律部分，3根是節奏絃，用來加強節奏，亦有持續音的效果)，下層是共鳴弦(有十數根，數目不等)，通常無需撥奏。共鳴箱是葫蘆做成，通常只有一個，有時也會在琴首下方加置一個較小的共鳴器。

#### (2) 維納琴(Vina)

維納琴是南印度最古老的撥弦樂器(圖3-23)，與西塔琴相似而不同，是屬於齊特琴(zither)一類的樂器。音樂家們認為維納琴是最適合「卡納塔克」(Karnatak 南印度音樂)的樂器，因為它能表現微妙的音調變化和裝飾音，與人聲最為接近。常見的維納琴有兩種，一種似箏，沒有琴格，琴身下有兩個葫蘆做成的共鳴器，演奏時將樂器水平置放於地面或膝上；另一種較「先進」，外觀與西塔琴相似，有琴格，但琴頸彎曲，演奏時會將琴首稍微抬起靠在肩上。這兩種類型都為7弦樂器(4根是旋律弦，3根是節奏弦)，但二者都不設共鳴弦(此點與西塔琴不同)。



圖3-25 各種印度鼓

### (3)沙蘭吉琴 (Sarangi)

沙蘭吉琴是北印度的一種弓弦樂器（圖3-24），通常做為聲樂或舞蹈的伴奏，近年來也用作獨奏樂器。沙蘭吉琴的共鳴箱上蒙羊皮，有3或4根旋律弦，演奏時將琴直立置於腿上，以馬毛做的弓演奏。音域與西方小提琴相當，但有著共鳴弦15-35根，置於旋律弦下方。

## 6.2節奏樂器

### (1) 門瑞丹根鼓 (Mridangam)

門瑞丹根鼓是印度最古老的一種鼓（參見圖3-25，左起為門瑞丹根鼓(上)，可魯(下)，塔布拉、巴亞、馬達拉），可以作為伴奏樂器，也可獨奏；是南印度「卡納塔克」音樂表現「塔拉」最重要的樂器。它是筒狀的雙面鼓，鼓面兩邊大小不同，音高也分高低。演奏時，以手指或手掌擊鼓，雙手並用，千變萬化。與中國的鑼鼓經類似，印度亦有口訣和鼓譜。

### (2) 塔布拉鼓 (Tabla)

相對於南方的門瑞丹根鼓，塔布拉鼓是北印度音樂「印度斯坦」（Hindustani）」中最重要的打擊樂器。一組兩個鼓（圖3-25），左胖右瘦，左邊稱巴亞 (Baya)，低音鼓，右邊稱塔布拉 (Tabla)，高音鼓。相傳是西元13、14世紀時，印度知名的宮廷樂師Amir Khusru根據一種與門瑞丹根鼓相似的雙面鼓Pakhawaj，分割成高低各一而成。

鼓身有木造，也有銅製，鼓皮為山羊皮。演奏時以左右手分以手指或手掌等不同部位，同時或分開敲打 Baya 和 Tabla，呈現出不同的音響。在北印度，無論是聲樂或器樂合奏、舞蹈或戲曲表演，甚至宗教頌讚等領域，塔布拉鼓都是不可或缺的一樣樂器。

## 6.3「持續音」樂器

### (1)坦布拉琴 (Tambura)

不論在南印度或北印度，坦布拉琴都是當地音樂中最常出現的「持續音」樂器。它的外型與西塔琴相似，屬魯特琴一類，但只有4根弦，而且不設琴格。坦布拉琴常用的定音為音階的第1音 (Sa) 及第5音 (Pa)，演奏時以手指撥動空弦伴奏，可說是技巧最簡單的樂器之一。但不論是在音樂進行之中，或者樂段轉接之時，坦布拉琴空靈的音響都代表著一種永恆 (timelessness)，是印度哲學在音樂中體現的象徵。

#### 關鍵字

東亞、日本、雅樂、能樂、歌舞伎、東南亞、印尼、甘美朗音樂、南亞、印度

## 參考資料

### 中文書目

- 王耀華（1998）。世界民族音樂概論。上海：上海。
- 王耀華、王州（2004）。世界民族音樂。北京：人民教育。
- 李婧慧（2004）。亞洲傳統音樂簡介——印度與日本的傳統音樂。藝能新天地，10，19-22。
- 蔡宗德（2002）。伊斯蘭世界音樂文化。臺北：五南。
- 謝俊逢（1994 a）。印度傳統音樂之研究。臺北：全音。
- 謝俊逢（1994 b）。民族音樂論集 1。臺北：全音。
- 謝俊逢（1996）。民族音樂論集 2。臺北：全音。
- 謝俊逢（1996）。日本傳統音樂與藝能。臺北：全音。
- 謝俊逢（1998）。民族音樂論：理論與實際。臺北：全音。
- 韓國鑽（1992）。韓國鑽音樂文集(三)。臺北：樂韻。
- 金經研編譯（1987）。十九世紀東方音樂文化。臺北：丹青。（羅伯特·京特原著，1987）

### 英文書目

- Anderson, W. M., & Campbell, P. S. (Eds.). (1996). Multicultural perspectives in music education. Reston, VA: Music Educators National Conference.
- Satie, S. (Ed.). (2001). The new Grove dictionary of music and musicians(2nd ed., Vols.1-29). New York: Grove.
- The Diagram Group. (1976). Musical instruments of the world. London: Paddington.

## 相關網站

世界音樂文化 <http://www2.ouk.edu.tw/yen/worldmusic.htm>

世界逍遙遊 <http://www.e-classical.com.tw/prtfamily/program/around/index.html>

World Music Network <http://www.worldmusic.net/network/>

臺南藝術大學民族音樂中心 <http://art.tnnua.edu.tw/ethnomu/world.htm>

大大樹音樂圖像 <http://www.treesmusic.com/>

風潮音樂 <http://www.wind-records.com.tw/>

National Theatre of Japan <http://www.ntj.jac.go.jp/english/index.html>

歌舞伎Kabuki Pavilion <http://www.kabuki.gr.jp/pavilion/english/index2.html>

印度與世界音樂文化 <http://www.indianandworldmusic.net/music-link.php>

Chandra and David <http://www.chandrakantha.com/>

Music in our World [http://trumpet.sdsu.edu/M345/logan\\_M345\\_MOW.html](http://trumpet.sdsu.edu/M345/logan_M345_MOW.html)

4

聲樂演唱：  
合唱團形式

# 前言

**If you can walk, you can dance.**

**If you can talk, you can sing.**

—— a saying from Zimbabwe

全民性的精緻合唱表演藝術，是歷經了數千年歌唱教學的成果，所累積而成之音樂結晶。而高中階段所接受的合唱訓練，更是學生整合其音樂基本素養，並奠定其終身學習音樂、參與音樂活動的重要里程碑。因此，希望透過本文中有關 (1)合唱教學之準備要項 (2)歌唱技巧之培訓方法 (3)合唱歌曲之教學技巧 (4)合唱教學影音與網路資源等四項內容的分享，來協助高中合唱指導教師充實自身的專業教學素養，進而讓每位學生皆能在最佳之學習情境中，提升與人同唱的合唱技巧，理解合唱音樂的人文內涵，以及培養對音樂藝術的積極態度。

## 壹、合唱教學之準備要項

為了能順利進行合唱教學的活動，有些前置準備工作是非常重要的且不可輕忽的。如：確認合唱教學的目標、檢視學生的歌唱能力、選擇合適的合唱曲目、分析樂曲的教學要素、設計曲目的教學策略，以及熟習所需的指揮手勢等要項。接下來將針對團員歌唱能力的檢視與合唱樂曲的教學分析之方法來做分享。

### 一、學生歌唱能力的檢視

檢視學生歌唱能力的最終目的，是為了提供「適才適所」的合唱學習環境，讓每位成員都能在團體中，無礙地發展美好的歌唱天賦。

#### （一）歌唱試音與聲部指派


##### 1. 歌唱試音

歌唱試音（Audition）不但能幫助指導者了解每位學生的歌聲特色、音樂基礎能力、學習經驗與人格特質，並能將這些資料作為聲部指派、隊形配置、曲目選擇、教學設計等的重要依據。進行試音時，應營造一個安全且隱私的氣氛，並多給予鼓勵與機會，以避免學生因緊張而影響歌唱試音的結果。

試音的方式可依時間的考量，採取個人或小組的測試。而測試時，指導者常需藉由學生所演唱之自選曲、視唱曲、曲調發聲型……等，將其歌聲表現做立即的特質分析。分析的內容應涵蓋音域、舒適音域、音色、音準、音群記憶力、聲部獨立性、視唱能力等項目，以助於接下來的教學準備工作。

「學生歌聲特質紀錄卡」（表4-1）的設計，是為了協助指導者蒐集、紀錄與保存在歌唱試音過程中，所獲得的珍貴資料。正面之「個人基本資料」可在試音前交由學生自行填寫，背面之「歌唱試音紀錄」則由指導者來負責填寫。

表4-1 學生歌聲特質紀錄卡

| 學生歌聲特質分析卡   |                                       |       | 個人基本資料〔正面〕 |       |   |   |   |
|---|---------------------------------------|-------|------------|-------|---|---|---|
| 姓名  |                                       |       | 填表日期       | 年 月 日 |   |   |   |
| 性別  | 男                                     | 女     | 就讀班級       | 年 班   |   |   |   |
| 身高  | cm                                    | 體重    | kg         | 電話    |   |   |   |
| 住址  |                                       |       |            |       |   |   |   |
| 合唱<br>獨唱<br>經驗  |                                       |       |            |       |   |   |   |
| 器樂<br>學習<br>經驗  |                                       |       |            |       |   |   |   |
| 備註  |                                       |       |            |       |   |   |   |
| 歌唱試音紀錄〔反面〕  |                                       |       |            |       |   |   |   |
| 音域（舒適音域）：   |                                       | 音 色   |            |       |   |   |   |
|  |                                       | 音 準   | 5          | 4     | 3 | 2 | 1 |
|   |                                       | 曲調記憶力 | 5          | 4     | 3 | 2 | 1 |
|   |                                       | 節奏記憶力 | 5          | 4     | 3 | 2 | 1 |
|   |                                       | 聲部獨立性 | 5          | 4     | 3 | 2 | 1 |
|   |                                       | 視唱能力  | 5          | 4     | 3 | 2 | 1 |
| 聲部指派：   |                                       | 建議：   |            |       |   |   |   |
| 適合團隊  | <input type="checkbox"/> Men's Glee   |       |            |       |   |   |   |
|   | <input type="checkbox"/> Women's Glee |       |            |       |   |   |   |
|   | <input type="checkbox"/> Mixed Choir  |       |            |       |   |   |   |

## 2. 聲部指派

從學生的歌唱試音中，所獲得之「音色」與「音域」特質資料，將是合唱聲部指派的重要依據。當以音色作為分部的考量時，各聲部之歌聲特質可分別描述為 (1)女高音聲部：輕巧、明亮、抒情、如高音笛聲般的音色；(2)女低音聲部：較圓厚、豐潤、溫暖的音色；(3)男高音聲部：輕亮、抒情，能使用假聲；(4)男低音聲部：較厚實、圓潤、溫暖的音色。

至於以音域作為分部的依據時，最好考量學生的舒適音域，並配合音色的特質，來進行聲部的指派。譜4-1「合唱聲部之歌唱音域」中，所呈現的各聲部音域範圍，是整合自尚未接受正式聲樂訓練的一般歌者，在此提供予指導者作為參考之用。



譜4-1 合唱聲部之歌唱音域〔出自Garretson (1998), p283〕

## (二) 排練座位的隊形配置

合唱隊形的配置，對舞台演唱時歌聲傳遞的音響效果，有著深切的影響力。不僅如此，合唱指導老師亦不可忽視在平日的練習中，為團員們安排適當座位的重要性。因為，它除了能提供有效的互動學習環境之外，更能促進合唱歌聲技巧的成熟與發展，使得「教」與「學」之間，彼此相得益彰，達到事半功倍的成效。

因此，在歌聲測試與聲部指派之後，指導者可依據聲部位置、樂曲結構、聲音特質、音樂能力、生理與心理等五項因素的考量，進行座位配置的工作。

### 1. 聲部位置的考量

合唱團最常以扇形或半圓形的方式來排列，使得指揮與每個聲部之間的距離相當，利於有效地掌握均衡的合唱聲響。而塊狀式（Block/Sectional Formation）的隊形，常依聲部次序來作排列，高聲部在指揮的左側，低聲部在指揮的右側（見圖4-1、4-2），但有時會為了教學演練上的需求，而做些聲部位置的調整。

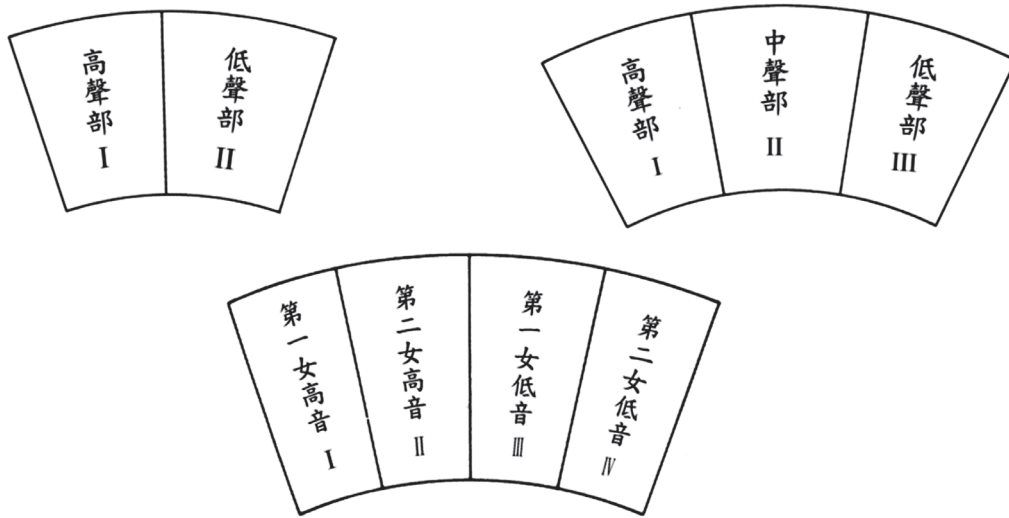


圖4-1 同聲合唱團之一般塊狀式隊形配置

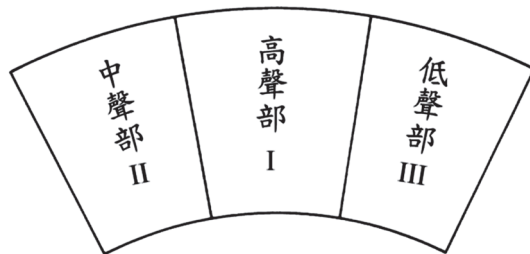


圖4-2 混聲合唱團之一般塊狀式隊形配置

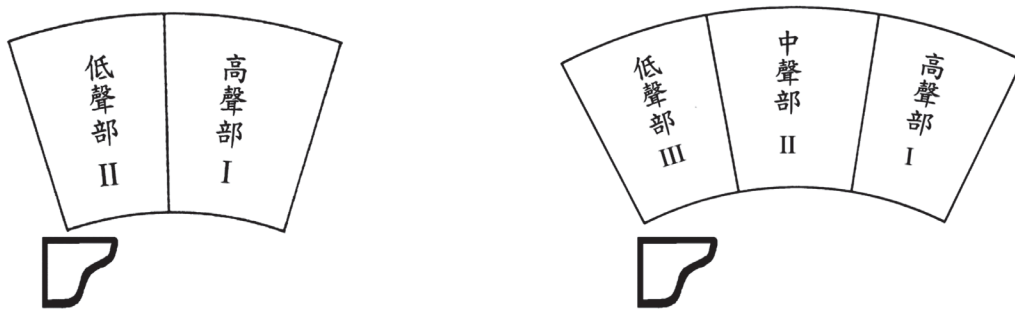


圖4-3 以琴聲輔助為考量之隊形調整

首先，對於初學或聲部能力較不均衡的合唱團而言，伴奏琴聲的來源對和聲聲部所提供的輔助，將對聲部座位之編排有所影響。以同聲二部為例，當鋼琴放置於隊形的中間時，各個聲部皆可得到相同音量的琴聲輔助；但是當鋼琴放置於指揮的左外側時，指揮右側的低聲部，只能得到少量的琴聲輔助。並由於低聲部經常演唱較難的和聲部分，所以此時可調整高、低聲部的位置，讓低聲部靠近琴聲的來源，將有助於和聲音感的學習，並增進演出時的信心。在相

同狀況的考量下，亦可將同聲三部之高、中、低聲部的位置做些調整，讓擔任和聲部份之中、低聲部靠近琴聲的來源，以增加學習成效。（見圖4-3）

第二個聲部座位調整的考量，是聲部之間的良性互動。以同聲三部為例，在一般依聲部次序排列的隊形中，中聲部常成為高、低聲部的夾心餅乾，不但容易造成中聲部團員在學習上的困難，也不易保持其聲部之獨立性。因此，可將擔任主旋律的高聲部安排於居中的位置，讓低聲部與中聲部編排於其兩側。如此一來，兩個外聲部〔高聲部與低聲部〕可藉著相互聆聽的機會，來調整彼此間的聲部平衡；而在兩側的和聲聲部〔中聲部與低聲部〕，尤其是中聲部，更能專注於只聆聽主旋律來保持自己聲部的音準。（見圖4-4）

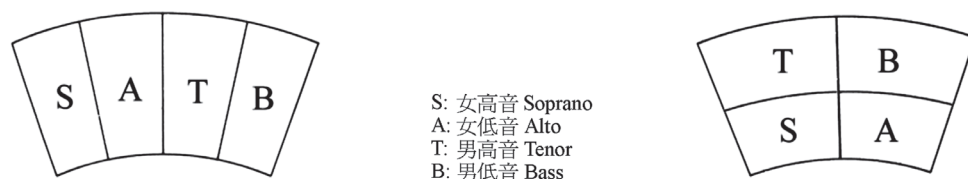


圖4-4 以聲部互動為考量之隊形調整

至於聲部座位調整的第三個考量，則是樂曲之和聲對稱型態的需求。以混聲四部為例，為了能協助聲部間的學習，與達到較佳的和聲平衡，可將擔任主旋律的女高音與擔任和聲根音或底音的男低音編排在一起，使這兩個外聲部能夠相互聆聽，以保持音準與平衡；相同的，將擔任和聲部份的女低音及男高音安排在一起，不但能讓這兩個內聲部相互聆聽，取得更好的和聲融合與音量平衡，更能在音域的需求下互相幫助與支援，來克服音高上的挑戰。（見圖4-5）



圖4-5 以和聲對稱為考量之隊形調整

## 2. 樂曲結構的考量

在這個新時代裡，合唱曲目日益豐富且多樣化，指導者必須配合樂曲結構的因素，嘗試安排出最適當的隊形，來幫助合唱團學習並傳遞優美的歌聲。

首先，在符合音樂曲風的需求下，演唱“線條式之複音合唱曲”的首要考量，是每個聲部進入時的「起唱整齊性」；因此，為了能達到此技巧上的要求，運用塊狀式的聲部隊形，最能協助聲部本身的歌聲統整、音色融合與聲部

間具層次性之樂句線條的辨別。

而演唱「和聲式之主音合唱曲」的首要考量，則是各聲部之間「和聲諧和度」與「音量均衡感」，因此，在每個團員都已具備了其聲部獨立性的前提下，可使用重唱混合式（Quartet Formation）（見圖4-6）的隊形配置，來增進整體協調的和聲感與融合的聲響效果。

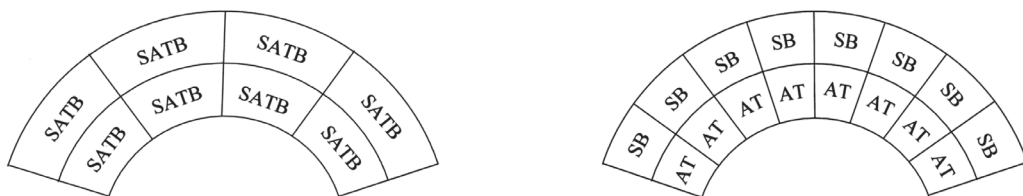


圖4-6 重唱混合式的合唱隊伍配置

其次，在凸顯某一特別聲部的樂曲中，指導者可依實際演出的需求作聲部位置的調整。例如，在一首混聲四部的樂曲中，由男高音擔任主要的旋律部分，但因男高音聲部的人數不足，而無法達到理想的音量時，可將該聲部集中編排於較前排的中間位置，來取得與其他聲部間的聲量平衡（見圖4-7）。反之，在一首樂曲中，某聲部的音量因為人數過多，而超過音量平衡的需求時，為了維護健康的歌聲，避免長時間使用極端的弱音來演唱，可將該聲部分散，並置於合唱隊形的兩側。

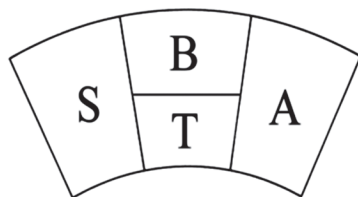


圖4-7 以聲量平衡為考量之隊形調整

### 3. 聲音特質的考量

上述的討論都是以聲部整體為單位，來作隊形配置的考量；接下來則要以聲部內每位個體的不同特徵，作為位置安排的依據。

合唱訓練的過程中，「聆聽」與「模仿」其他團員的歌聲或指導老師的範唱聲，是養成合唱團統整且優美音色的重要技巧。在每個聲部內，指導老師可按照團員個人音量與音色的聲音特質，來進行座位的調配。例如，將音量較大與較小的團員、音色較亮與較暗的團員，或聲音較厚重與較輕細的團員安排在一起，同時鼓勵他們相互聆聽並模仿彼此的歌聲，可進而促成團員間互補與修正其聲音特質的學習效果。

#### 4. 音樂能力的考量

在常態的合唱隊形配置下，聲音是往前方傳送的。因此，不論是合唱教學或是合唱演出，都可以善加運用這個特點，來協助各聲部內諧和歌聲的發展，與增進整體歌聲傳遞的音響效果。當以音樂能力作為座位編排的調整時，個人演唱的音樂性、音準、音色、音量、視譜能力、聲部獨立性等，皆須納入考量之中。

音樂性好、音準佳、音色美、音量適切且聲部獨立性強的團員，可編排在該聲部的後排、穿插在該聲部中與其他聲部的交接處等。而在合唱團裡常有所謂的「不確定歌者」（Uncertain Singers），指的是音樂能力及聲部獨立性較差的團員，最好安排他們靠近音樂能力較佳的團員，並且站在合唱隊形的外側，藉以避免被其他聲部直接影響，而能使其專注於僅聆聽較佳團員的歌聲，來保持自己的聲部音準。

將視譜能力強但聲音特質較差的團員，與視譜能力較弱但聲音特質佳的團員編排在一起，可提供團員們積極互動的學習情境。在面對單一聲部或多個聲部間音量平衡的問題時，如某聲部音量過小時，可安排其音量較大的團員站在較後排，音量較小的團員站在較前排，以後方傳遞的歌聲來激發整個聲部的音量；反之，則需將音量較大的團員安排在較前排，以便其能聆聽後方較弱的歌聲來調整自己的音量。

另外，合唱指導老師還必須面臨游離歌者（Swing Singers）的挑戰。一般對游離歌者的解釋，是指其本身的歌唱能力受到音域上的限制，無法保持原有的健康歌聲，來演唱較高或較低的音符；為了彌補這些偶發的缺憾，指導老師可以在困難出現的特定樂段上，編寫一部適合的游離旋律，來提供這些團員繼續演唱，等困難樂段唱過後，再回到自己原來的聲部。另一個對游離歌者的定義，是指這些團員有著絕佳的歌唱及音樂能力，可在某些樂曲中的困難樂段，來幫助其他聲部的演唱。因此，以同聲二部為例，不論對游離歌者是何種定義，皆可將此游離聲部編排在高、低聲部之間，以利其歌唱旋律的進行與轉換。（見圖4-8）

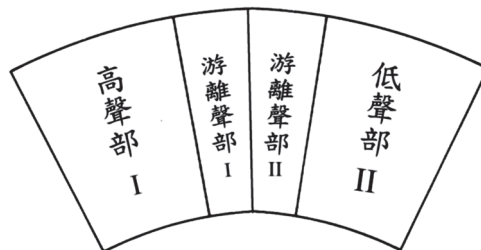


圖4-8：游離聲部之隊形配置

### 5. 生理與心理的考量

適當的合唱隊形配置，除了對樂曲聲響的傳遞與歌唱技巧的學習，有著顯著的助益外，更能帶動合唱團員之間人際關係的良性交流，進而促成合唱團的發展。

以身高的比例作為隊形排列的依據，來呈現出視覺的排序美感，是合唱演出時最常見的現象。但合唱藝術的視覺美感，並非得自整齊劃一的隊形，而是源於每一位團員在演唱時的臉龐與肢體表情中所自然流露的豐富情感。

所以，在考量身材差異對位置編排的影響時，首要的目標僅是以每個團員都能夠清楚地看見指揮的手勢為原則。因此，可視情況將身材較高的團員編排在較後排或外側，較矮的團員則安排在較前排或內側；同時，需採前後穿插的方式，將後排團員配置在前排兩位團員之肩膀的開放空間中，以使其觀察指揮的指示並能無障礙的傳送歌聲。另外對於一些行動較為不便的團員，則應配合個別的需求來作位置的安排，以減少其生理上的負擔。

在進行課堂的合唱教學活動時，指導者在安排座位上，還需為學生作心理與行為的評估。首先是行為秩序的影響，老師可藉由平時的觀察，將一些容易聚集聊天或容易起衝突的學生彼此錯開，如此將可隨時掌控練習時的秩序，並相對提升學習成效。

其次，要注意合唱團裡少數變聲中的男生或女生。因為在變聲時期的團員，其聲音會受到生理變化的影響，不但無法長時間演唱，也同時造成演唱能力受限。因此，指導老師可將受到變聲影響的團員集中起來，安排於合唱團前排中間的位置，以便隨時就近照顧。不過，在男聲合唱團中，如果大多數的團員皆已變聲，僅有少數還未變聲的團員，亦可將其安排於隊形的前排中間，以避免產生同儕之間的不良互動。

最後，則是性別差異的影響，應盡量避免團員被孤立於另一性別群中例如：萬紅群中一點綠，以期能促進合唱團中兩性間適當的互動，並鼓勵良好的學習與社交行為。合唱團可說是一個小型社會，透過有效的座位編排，可讓團員得到兩性間彼此尊重的機會，使得合唱教學活動不僅是歌曲的演練，更是一個學習團體間互助合作的場所。

## 二、合唱樂曲的教學分析

### （一）樂曲結構

合唱曲與器樂曲最大的不同點，在於合唱曲透過歌詞與音樂同時來傳遞創作者的情感，而器樂曲僅透過音樂來表達創作者的思緒。由此可知，歌詞的意境賦予合唱曲更進一步的想像空間，語言的聲韻也增添了合唱曲多變的音聲美感。

因此在進行合唱樂曲結構的教學分析時，第一個步驟應從對歌詞的理解開始著手。歌詞內容的分析常包含 (1)創作來源 (2)創作動機 (3)字句含意 (4)歌詞意境 (5)發音咬字 (6)語韻變化等重點，了解這些內容將有助於演唱技巧的教學以及樂曲情境的詮釋。

第二個步驟是認識作曲者的創作背景、生長年代與地域文化的特色，並進行音樂結構的分析。此分析重點常涵蓋下列六個項目：(1)各聲部之音域與主要音域 (2)曲調與和聲 (3)節奏與速度 (4)織度與曲式 (5)力度表現 (6)音樂情感等，透過這些分析所得的資料，將能協助指導者提早覺知到學生會遭遇的歌唱困難點與挑戰處，以便能事先思考解決問題的教學策略。

第三個步驟是將歌詞與音樂作整體性的探究，從文字展現與曲調輪廓的互動，到詞句轉折與曲式結構的關聯……等，這些因素的緊密關係，都深深地影響著整首樂曲的教學設計與演唱詮釋。

「合唱歌曲分析表」（表4-2）的設計，是為了彙整上述樂曲分析所獲得的資料，除了作為教學活動的依據之外，亦能作為合唱曲目的資料建檔，用以提供每首曲目的演唱對象、難易程度、適用場合、演唱時機……等相關重要訊息。



## （二）樂曲畫譜

完成樂曲結構的教學分析之後，合唱指導者需進一步將所得的重要資訊，利用最簡單、快捷、易解的記號標示在樂譜上，以協助教學提示與指揮工作的進行。接下來所提供的畫譜方式與技巧，共分為六個步驟：

- 1.小節：在每個譜表的第一小節，以及其他重要小節的左上角，寫出小節數。
- 2.節拍：在每個換拍號的小節上方，以數字或符號標示出節拍型態，如二拍子└、三拍子└、四拍子□、六拍子↓→、分割拍子//。
- 3.樂句：在每個樂句的換氣點，以“v”記號作為樂句的切割。
- 4.曲調：主旋律以橘色粗線標出，副旋律則以黃色或橘色細線作區分；在複音或聲部穿插進入的樂段中，將不同聲部的起唱點以縱向線條作連接。
- 5.力度：以藍色線條標示漸弱記號與較弱的力度術語，以紅色線條標示漸強記號與較強的力度術語。
- 6.速度：用藍色標示較Andante慢的速度記號，用紅色標示比Andante快的速度記號；以紅色的連續箭頭→→→來表達漸快，而漸慢則以藍色的曲線~~~~來顯示。

茲將上述所描述的畫譜方式，實際示範於合唱曲《山在虛無飄渺間》，使這些文字的敘述更具體化。（見譜4-2）

合唱教學的實施成效，非常仰賴樂曲分析與畫譜的準備工作。唯有對音樂結構的理解，才能進行有效的教學活動；唯有標示清晰、明確的樂譜，才能輔助指揮手勢的運作以及樂曲情感的詮釋。

曲式：兩段式

# 山在虛無縹緲間

韋瀚章詞 (女聲三部)

黃自曲

*Andante sostenuto*

Soprano I. *a tempo* 香霧

Soprano II. *a tempo* 香霧

Alto. *pp* 香霧

*Andante sostenuto*  
*8va*

*pp* *rit.* *loco* *pp* *a tempo*

PIANO

羽調 in Eb

13 15

瓊花玉樹露華濃。 蓬萊仙島

花玉樹露華濃。 蓬萊仙島

花玉樹露華濃。 蓬萊仙島

花玉樹露華濃。 蓬萊仙島

清虛洞， 瓊花玉樹露華濃。

仙島， 瓊花玉樹露華濃。

酒， 瓊花玉樹露華濃。

*rit.* *rit.* *rit.* *rit.*

10 11

迷濛， 掩 擁， 蓬萊仙島 清虛洞，

迷濛， 祥 雲 掩 擁， 蓬萊仙島 瓊

祥 雲 掩 擁， 祥 雲 掩 擁，

*pp* *pp* *pp* *pp*

譜例4-2 「山在虛無縹緲間」劃譜範例



## 貳、歌唱技巧之培訓方法

經過學生歌唱能力的檢核，以及教學曲目的分析之後，培訓每位學生正確的歌唱技巧，即成為下一階段合唱教學的重心。在歌聲的訓練中，應包含從歌唱姿勢（Posture）、呼吸運用（Breath Management）、聲區擴展（Vocal Registers）、共鳴運用（Resonation），到發音方法（Pronunciation）等五項技巧的教學，而這些技巧正好可依形成特性與培訓過程，構成一個具階層性的歌聲訓練金字塔（見圖4-9）。

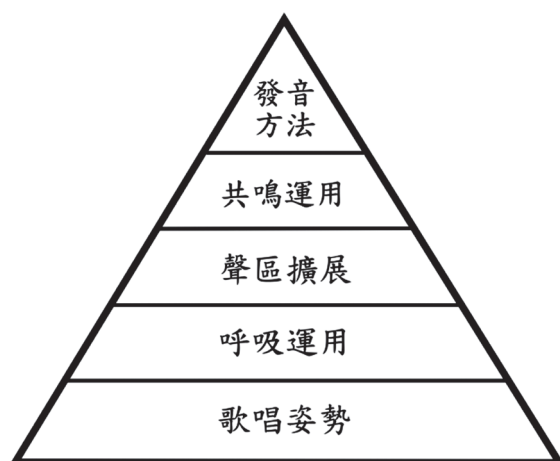


圖4-9 合唱歌聲訓練的金字塔

接下來將透過歌唱發聲基本原理、暖身教學活動，以及發音教學策略等三個面向的介紹，提供合唱指導者有關「歌聲樂器」的運作方式，來協助學生健康歌聲的發展與訓練。

### 一、歌唱發聲基本原理

歌唱與說話的差異，在於透過歌唱技巧的運用，將文字語韻表現於更寬廣的音域中，並可配合歌曲情意的需要，變化文字發音的長短。因此，了解嗓音的形成與功能，是指導者的必備基本常識之一。

美好歌聲的傳遞，是種複雜的發聲活動，須經由整個身體生理與心理的相互配合與協調才能達成。茲將歌唱發聲的六個進階且循環之步驟，呈現於圖4-10中，並分別描述每步驟之功能與運作模式。

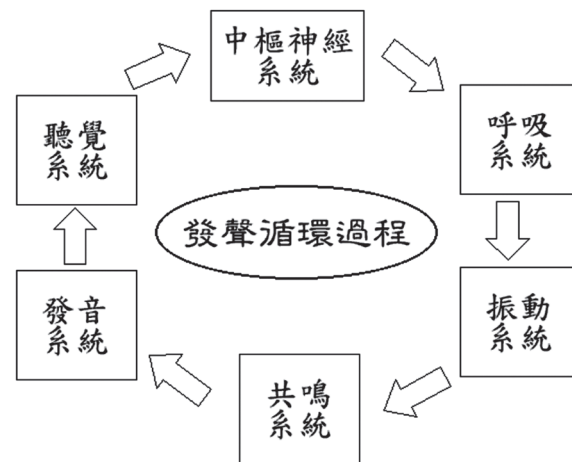


圖4-10 歌唱發聲的循環過程圖表

1. **中樞神經系統**：負責發送大腦的命令與接收身體的訊息。當大腦中樞下達想要歌唱的意志信號時，與發聲有關的肌肉群與器官，即開始準備本身功能的運作。
2. **呼吸系統**：提供發聲時所需的氣息。經由吸氣與呼氣肌肉群〔橫隔膜、肋間肌、腹肌等〕彼此的抗衡與協調，使得胸廓中的呼吸器官〔肺、氣管、支氣管等〕能夠順利地吸入空氣，並能有效地控制與調節發聲時傳送氣流的壓力變化。
3. **振動系統**：產生不同高低頻率的嗓音。位於喉內的聲帶〔一對韌帶與肌肉〕是個重要的振動器官，它是藉由軟骨與肌肉群之間彼此的互動來運作。當氣流通過閉合的聲帶時，引起聲帶的振動，而產生了微弱的聲音。同時，可透過氣流壓力的密度，與聲帶閉合的張力配合變化下，形成不同音高的嗓音。
4. **共鳴系統**：變化調節嗓音的特質與響度。自聲帶起至嘴唇及鼻孔之間的可變腔體，稱之為聲道〔包含口腔、咽腔、鼻腔〕，是主要的共鳴器官，也是歌唱共鳴練習的重要部位。當微弱的聲音經過聲道腔體時，嗓音會被調整且擴大，而塑造出想要的母音與音色。
5. **發音系統**：塑造無特定意義的聲音，成為可辨識的語言。透過吐字器官與肌肉群〔包含雙唇、舌頭、軟顎與硬顎、齒與牙齦等〕彼此的阻礙與幫助，產生不同的母音與子音，使歌聲成為唯一能傳遞語言文字的樂器。
6. **聽覺系統**：校正歌唱發聲與發音的問題。聽覺系統在歌唱時最主要的功能，是扮演監聽的角色，將接收到的聲波，轉換成大腦中樞的信號。藉此來確認歌唱任務的達成或修正中樞系統下一個歌唱指示的傳達。

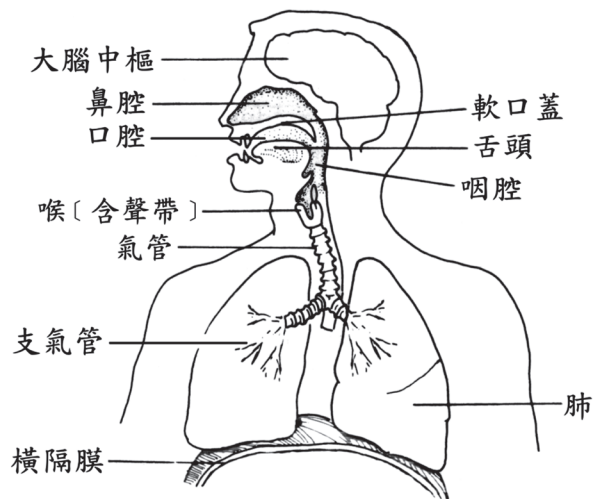


圖4-11 發聲器官構造圖

## 二、歌唱暖身教學活動

歌唱暖身活動的實施，是培養發聲技巧與開啟歌唱智慧的起點，並能幫助歌曲的教學過程順利進行。曾有專家說：「有好的姿勢，才有好的呼吸；有好的呼吸，才有好的歌唱」。因此，有效的暖身活動，須包含身體與歌聲兩個部分，從建立良好的歌唱姿勢開始著手，再配合呼吸、共鳴、發聲、音感、發音等教學的運用，來訓練清晰與美好的歌聲。

在每次的合唱排練中，可以利用10至15分鐘的時間，來進行歌唱暖身的活動，其中應包含伸展、呼吸、共鳴、發聲練習等步驟。教唱時，最好透過生活化、趣味化之「事物想像」與「肢體動作」的配合運用，來引導歌唱技巧的學習與理解。如此一來，必能促進教唱時彼此的溝通，進而提升學唱的興趣與成效。

### (一) 伸展練習

正確的歌唱姿勢〔包含站姿與坐姿〕，是發展美好歌聲的首要條件。所有參與呼吸、發聲、共鳴等工作的器官與肌肉群，都需依靠身體這個歌唱樂器的適當支持，才能在共同合作之下，產生豐富、放鬆、自由且亮麗的歌聲。因此，指導者必須運用經過考量設計，具有特定目標的肢體伸展練習，來協助學生建立良好且舒適的歌唱姿勢，為歌聲訓練做好生理與心理的第一線準備。

歌唱發聲時，為了能支持相關器官的正常運作，並能隨時提供足夠的氣息，從雙腳到頭頂的正確歌唱站姿，應為：

1. 雙腳微開，與肩同寬，呈一前一後，將身體的重心放在前腳腳踝；
2. 雙膝放鬆、微彎，切勿鎖緊膝蓋；
3. 腰背挺直，胸膛自然抬起並擴張；
4. 雙肩放鬆、敞開，雙臂自然垂懸於身體兩側；
5. 頸部放鬆保持端正，讓頭部能自由轉動；
6. 頭部保持水平，眼神平視前方；
7. 下巴自然放鬆，不可過度高抬或低壓。

而正確的歌唱坐姿，從腰部以上與站姿是相同的，腰部以下應注意：

1. 雙腳平放於地面，呈一前一後；
2. 離開椅背，坐正於椅面前方的位置；
3. 身體重心稍微前傾，以能隨時直接起立轉換成歌唱站姿為佳。

接下來，將提供一組具順序性的伸展練習範例，以助於建立良好的歌唱站姿。在這練習的過程中，指導者可視活動的需求，運用口呼或默唸特定的拍數，配合肢體的伸展，來培養團體的內在節奏聽覺。

1. 雙手往上伸直，再從身體兩側慢慢放下，保持舒適的挺胸感覺。〔目的：幫助全身自然挺直，並找到舒適的挺胸姿勢〕
2. 雙手往上伸直，再將上半身分別向兩側傾斜、轉身，每個動作皆需停留數秒。〔目的：透過拉緊與放鬆的活動，為呼吸肌肉群作暖身〕
3. 雙肩往後緩緩地轉動數圈；抬起雙肩且縮短脖子，保持此收縮緊張的動作數秒後，再將肩膀與脖子回復到自然放鬆的位置。〔目的：幫助建立敞開與放鬆的雙肩位置，避免歌唱呼吸時聳起肩膀〕
4. 緩緩地轉動頭部，順/逆時鐘各旋轉一次；抬起並伸直下巴呈「仰天」狀，再低頭將下巴盡量靠近瑣骨呈「俯視」狀，每個動作皆需作短暫的停留；之後，雙眼平視正前方，保持額頭稍微前傾的「誠懇聆聽」姿勢。〔目的：透過收縮脖子與頸背的肌肉，來放鬆頸部與下巴，以建立頭、頸部自然端正的姿勢〕
5. 慢慢地轉動雙膝，左右側各旋轉數次；屈膝數次後往上彈跳，好似運球與罰球線上投籃的動作。〔目的：幫助膝蓋建立自然放鬆的姿勢〕
6. 雙腳微開，將交叉在胸前的雙手，往外上方緩緩地畫圓，此時以〔u〕形來吸氣；接著，將雙手敞開緩緩地往身體兩側自然垂下，並同時配合平穩且慢速的吐氣。〔目的：透過擴展胸膛與呼吸控制的相互配合，來確立良好的歌唱站姿，以為接下來的呼吸練習做銜接〕

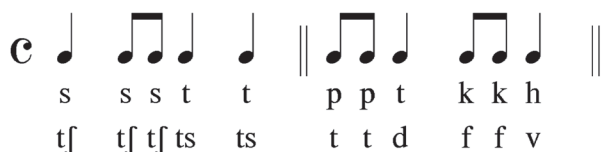
## (二) 呼吸練習

呼吸循環所產生的氣息，是歌唱發聲的原動力。而運用於歌唱活動時的呼吸方式，與一般日常生活中的呼吸動作有些不同；其中最大的差異，是歌唱者必須學習如何在短暫的時間內，由口鼻同時迅速、有效地吸氣。之後，在較長的時間裡，以緩慢、平穩地速度來吐氣發聲，及控制氣流的緊密度與呼氣量。

「胸腹式橫隔膜呼吸法」是最理想的歌唱呼吸方式。為了增進氣息轉換的歌唱技巧，可從培養橫隔膜〔最重要的吸氣肌肉〕的彈跳與控制開始，來學習歌唱時的呼吸氣流運用。

歌唱時，有了良好的呼吸技巧，才能有效地持續正確的音高、發展適當的共鳴，並傳遞美好且富情感的歌聲。下列提供三個呼吸練習的範例，來幫助訓練呼氣、吸氣肌肉群之間的抗衡與協調，及吐字器官的敏捷度與氣流間的互動。

1. 吹風車：想像口中含根吸管，從管中吸氣後，再從其中慢慢吐氣，以持續吹動會旋轉的紙風車。可將一隻手指頭置於口唇前方不遠處，來幫助氣息流動的方向。〔目的：幫助傳送均勻、平穩、集中的氣息，並訓練呼氣肌肉群及橫隔膜之間抗衡的持續力〕
2. 吹蠟燭：運用一口氣，分別將蛋糕上的蠟燭吹滅。練習中，可逐次增加蠟燭的數目如6支、8支等，或改變蠟燭的大小。〔目的：訓練氣流量的控制與分配，並培養橫隔膜敏捷的彈力〕——教學者應利用指揮手勢來引領此活動的進行，並請學生將一手置於腰間，另一手置於腹前，來感覺生理的反應。
3. 子音回聲：將不同特質的子音組合在一起，以特定的節奏型，來進行應答式示範與模仿的回聲練習（見譜4-3）。練習時，可將一手置於腰間，另一手置於腹前，來感覺橫隔膜的活動反應。〔目的：訓練橫隔膜控氣時的敏捷張力、吐字器官與氣流的互動、吐字器官的敏捷度〕



譜例4-3 子音回聲練習範例

## (三) 共鳴練習

歌唱訓練的重要目標之一，是學習運用較高、較前的共鳴位置，亦稱「顏面共鳴」或「前面唱法」等，以產生明亮具傳送力的歌聲。實施共鳴教學活動的過程中，首先可藉由意念與想像力的輔助，引導發聲氣息在共鳴腔體裡行

進的方向，來加強歌唱時對不同共鳴點的感受。

其次，當學習調整呼吸氣流與共鳴位置之間的關係時，可利用特定功能的子音〔如鼻聲子音[m]〕配合上適當的母音，以不固定音高之抑揚聲調，來訓練共鳴聲區的擴張與銜接〔如頭腔共鳴：包含鼻腔與口腔〕，在練習時更要注意保持良好的母音口型，以及口腔內部的空間。

適當的共鳴位置，能擴大歌唱的聲量，並能解除聲道肌肉不必要的緊張，還能塑造出許多不同音色的母音，使美好的歌聲變化出豐富的情感。

下列所提供的二個共鳴練習範例，最好能配合個人手勢的動作，來輔助共鳴意念與聲音的傳遞。

1. 飛翔的貓頭鷹：將充滿顏面及口內空間的聲音[hu]，以連續的非固定音調，由高音聲區漸漸下行到低音聲區（見圖4-12），來表現貓頭鷹邊歌唱，邊從樹梢平穩地降落滑行到地面上。〔目的：訓練氣息控制與共鳴聲區轉換的相互協調〕



圖4-12 共鳴練習圖「飛翔的貓頭鷹」

2. 雲霄飛車：將母音 [a]、[ɔ]、[u]，以連續的非固定音調，分別從低聲區、中聲區到高聲區，做上揚與放鬆再遠送的轉換銜接（見圖4-13）。〔目的：藉由母音 [a] 的位置，來保持圓唇母音[ɔ] 與 [u] 在轉換時的口腔共鳴空間；訓練橫隔膜對氣息的支持，及氣息與母音共鳴變化之間的互動〕



圖4-13 共鳴練習圖「雲霄飛車」

#### (四) 發聲練習

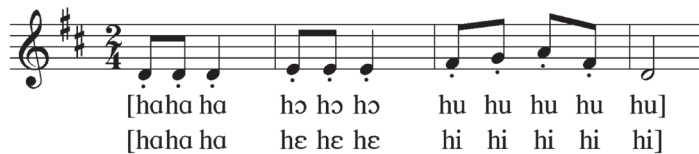
發聲練習的教唱活動，是為了培養準確的音感、正確清晰的發音，與健康優美的歌聲。因此，它必須與伸展、呼吸、共鳴、發音等技巧的練習相互配合，才能事半功倍。設計發聲練習時，需考量兩個教學要項：(1)要與個人或團體歌聲統整訓練之「遠程目標」有關；(2)與課堂即將演練的曲目之「近程目標」相互配合。

因此，活動進行時所運用的每個發聲句型，都需有其特定的教唱功能與目

的，並配合學習目標，來決定發聲練習時的起唱音高、練習音域、速度掌握、音色轉換、風格表現、力度變化……等。同時，教學者可利用手勢，來領導發聲練習，藉此機會提早與學生作指揮概念上的溝通；並可鼓勵學生透過本身的肢體或手勢動作，加上意念的引導，來幫助歌唱發聲技巧的學習。

接下來，將提出四個發聲練習範例，每一個發聲句型都包含有幾種不同的練習功能與目的，在選定演練時的發聲句型後，可依據學習目標特別強調其中某一種練習功能，以增進學習效果。

1. 範例1之訓練目標為：同性質之母音音色的轉換與統整—溫暖 [a、o、u]、明亮 [e、i] 母音群；曲調進行方式—同音反覆、級進、跳進；斷音彈跳風格與橫隔膜張力的互動……等。



譜4-4 發聲練習範例1

2. 範例2之訓練目標為：頭聲共鳴與高低聲區的銜接；連音圓滑風格與氣息支持的互動；指揮手勢與自由節奏的配合；無伴奏式音感練習—五度級進下行音階……等。



譜4-5 發聲練習範例2

3. 範例3之訓練目標為：特殊音程的比較—半音與全音；情感風格的比較—斷音與連音；母音 [i] 與 [a] 之間的轉換；舌尖的敏捷度……等。



譜4-6 發聲練習範例3

4. 範例4之訓練目的為：母音 [i、e、a] 之音色轉換與統整；子音 [v] 之發音位置與氣息運用；節奏拍分變化的掌握與聲區擴展間的轉換之配合……等。



譜4-7 發聲練習範例4

暖身活動是歌聲培訓中具關鍵性的教學過程，它必須靠指導者豐富的歌唱知識與敏銳的教唱聽覺，以及有效地設計練習活動、分配活動時間、銜接活動程序……等相互配合下，才能為學生奠定美好歌聲的基礎。

### 三、歌唱發音教學策略

歌唱曲與器樂曲最大的相異點，在於歌唱曲具有歌詞，可以直接且具體的透過語言文字，來表達思想與情感。因此，為了使歌聲能清晰地傳遞歌詞的涵義，「發音」教學是歌唱活動中最不可忽視的一環。

在歌唱教學的過程中，教學者需對語音的結構與特性有所了解，並運用適當的教學策略與視覺輔助來引導學習，讓「發音」方法成為「發聲」技巧的助力，彼此相輔相成，以促進歌聲的成長。

#### （一）語音構造

語音的構造可分為母音、韻母、與子音、聲母。母音是嗓音經過共鳴腔體後，由各種不同的口型所塑造出來的；而子音則是嗓音受到吐字器官的阻礙、摩擦、破裂等方式而產生的。

國語發音中有五種型態的母音，下列將以注音符號來呈現：

1. 單母音：ㄚ、ㄨ、ㄛ、ㄩ、ㄛ、ㄜ、ㄝ
2. 雙母音：ㄚ〔ㄩㄚ〕、ㄟ〔ㄝㄟ〕、ㄨ〔ㄩㄨ〕、ㄨ〔ㄛㄨ〕
3. 聲隨母音：ㄛ〔ㄩㄛ〕、ㄛ〔ㄜㄛ〕、ㄨ〔ㄩㄨ〕、ㄨ〔ㄛㄨ〕
4. 捲舌母音：ㄨ〔ㄩㄨ〕
5. 結合母音：ㄚㄩ、ㄚㄝ、ㄚㄛ、ㄚㄨ；ㄨㄩ、ㄨㄛ、ㄨㄛ、ㄨㄨ；ㄛㄝ、ㄛㄛ、ㄛㄨ……等

在演唱國語歌曲時，需先掌握七個單母音的發音特色與方式（見圖4-14），尤其是最常運用到的五個純母音ㄩ、ㄝ、ㄚ、ㄛ、ㄨ，因為這些母音是其他型態母音的結構元素。在發音時，舌尖輕抵下牙齦，上下排牙齒分開，並提高軟口蓋是它們共通的特點。接下來，將從理想的歌唱口型含舌位及唇形，來解說每個單母音的發音特質。

1. 「ㄩ」：口型是適度地放鬆張開的，舌位則是自然平放，以微笑露出上牙齒與打呵欠的感覺，來開啟並保持嘴內的空間。屬於中性音色。

2. 「ㄝ」：保持母音「ㄩ」的口型，並露出上牙齒，舌面前端則是自然上升的；可運用一根手指頭，輕置於微笑的臉頰，來檢查嘴內的空間。音色較為明亮。
3. 「ㄟ」：保持母音「ㄩ」的口型，並露出上牙齒，舌面前端則較母音「ㄝ」更為上升；可運用一根手指頭，輕置於微笑的臉頰，來檢查嘴內的空間。音色最為明亮。
4. 「ㄛ」：保持母音「ㄩ」的位置，將口型塑成放鬆的圓唇，舌面後端會自然上升；可運用一根手指頭輕置於臉頰，來檢查嘴內的空間。音色較為溫暖。
5. 「ㄨ」：保持母音「ㄩ」的位置，將口型塑成更小的圓唇 近似魚的嘴巴，舌面後端則較母音「ㄛ」更為上升；可運用一根手指頭輕置於臉頰，來檢查嘴內的空間。音色最為溫暖。
6. 「ㄛ」：是口腔在自然放鬆下所發出的輕聲母音。保持母音「ㄩ」的口型，舌面中端稍微提升即可。
7. 「ㄨ」：是屬於混合母音，發音時，先保持母音「ㄨ」的圓唇口型，再發出母音「ㄟ」；可運用一根手指頭輕置於臉頰，來檢查嘴內的空間。

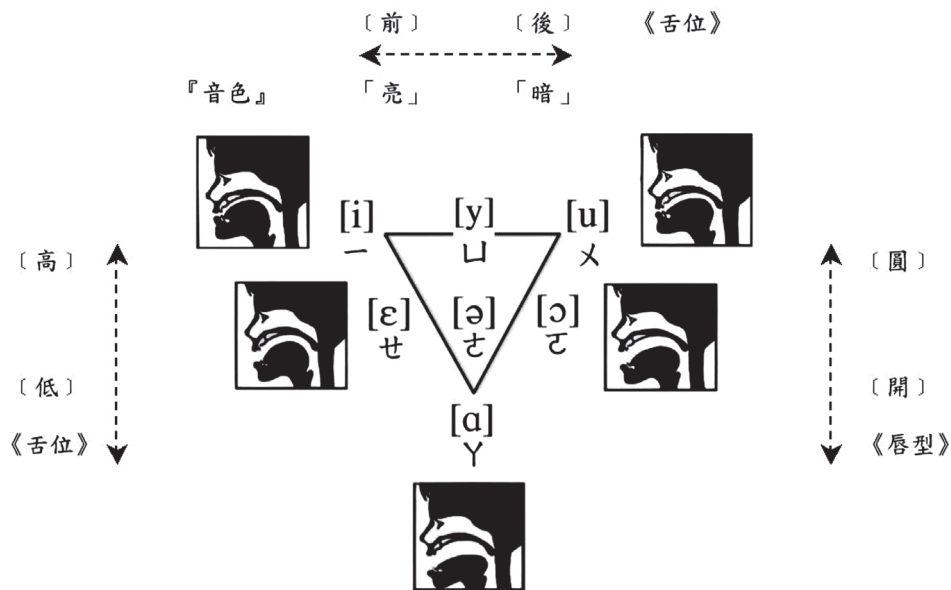


圖4-14 國語七個單母音之關係圖——注音符號 vs. 國際音標

國語中的子音，可依據氣息在口腔中，受吐字器官阻礙的位置，分為七種類型；亦可依據解除口腔受阻的方法，分成五種類型。而有些發音位置與方法相同的配對子音，其之間尚有「無聲」直接送氣不需振動聲帶與「有聲」送氣時需振動聲帶的差別。（見表4-3）

在子音「發音方法」的分類中，每個項目的特質與功能是，發音時：

1. 「破裂音」：氣流的通道暫時被完全阻塞後，再突然放開而發出的聲音。
2. 「摩擦音」：氣流的通道受到不完全緊密的阻塞，使部分氣流與口腔阻礙的位置產生摩擦，而發出的聲音。
3. 「破擦音」：「破裂音」與「摩擦音」兩種發音動作，所先後接合而成的聲音。
4. 「鼻音」：氣流在口腔中受阻礙，而經由鼻腔發出的聲音。
5. 「邊音」：氣流受舌尖在口腔中線的阻礙，而經由舌頭兩側發出的聲音。

表4-3：國語子音關係圖—注音符號

|      |     | 發音位置 |    |       |    |        |    |         |    |         |    |         |    |        |    |
|------|-----|------|----|-------|----|--------|----|---------|----|---------|----|---------|----|--------|----|
|      |     | 雙唇   |    | 上齒與下唇 |    | 舌尖與上牙齦 |    | 舌尖前與上牙齦 |    | 舌尖後與硬口蓋 |    | 舌面前與硬口蓋 |    | 舌根與軟口蓋 |    |
|      |     | 有聲   | 無聲 | 有聲    | 無聲 | 有聲     | 無聲 | 有聲      | 無聲 | 有聲      | 無聲 | 有聲      | 無聲 | 有聲     | 無聲 |
| 發音方法 | 破裂音 | ㄅ    | ㄆ  |       |    | ㄇ      | ㄏ  |         |    |         |    |         |    | ㄍ      | ㄎ  |
|      | 摩擦音 |      |    | ㄉ     |    |        | ㄌ  | ㄎ       | ㄍ  | ㄆ       |    | ㄊ       |    | ㄇ      |    |
|      | 破擦音 |      |    |       |    |        | ㄆ  | ㄑ       | ㄒ  | ㄓ       | ㄔ  |         |    |        |    |
|      | 鼻音  |      | ㄇ  |       |    | ㄋ      |    |         |    |         |    |         |    |        | ㄋ  |
|      | 邊音  |      |    |       |    | ㄌ      |    |         |    |         |    |         |    |        |    |

## (二) 教學策略

指導歌唱發音時，除了採用現場的解說與示範等方式外，尚可配合適當的影像輔助，如運用圖表、相片、鏡子、學習錄影帶、母音手勢、肢體動作……等，促進語音學習的成效。透過有效的視覺輔助，來增進聽覺的辨識能力，進而引導及修正吐字器官的動感知覺，將可幫助學習者對發音吐字產生具體的認知，並能發出正確的語音。

為了能清晰地傳遞歌詞，在歌唱教學活動中，應建立團體對演唱歌曲之發音有共同的概念。「示範與模仿」形式的發音教學，必須配合使用特定的音標符號如「國際音標」、「羅馬拼音」等來協助學習，才能逐漸培養歌唱者獨立學習發音的基本技巧與能力。

然而，在「注音符號」的發音系統中，採用了許多以單一的符號，來表現多個聲音元素組成的「結合韻」，如「ㄋ」= Y兀、[ɑŋ]。這使得在歌曲教學時，對於歌詞發音的節奏脈動之掌握，較難獲得明確的指示。讓人不得不承

認，在進入多元文化新世紀的今天，這不再繼續創新的「注音符號」系統，已經無法滿足合唱語音的學習與教學需求了。因此，以一個符號來代表一個聲音元素的音標系統「國際音標」（International Phonetic Alphabet），就成為了合唱發音教學的絕佳輔助工具。

實施歌詞發音教學的過程裡，可靈活地運用下列四種方式來進行排練：(1) 隨詞意自由朗讀歌詞 加入速度與力度的變化，(2) 依照節奏型來唸誦歌詞，(3) 使用一個舒適的固定音高，按節奏型來吟唱歌詞，(4) 直接與歌曲的部分曲調作結合來練習歌詞發音。

歌唱發音教學時，尚需注意的事項如下：

1. 運用事物或情感的想像力，來保持口腔內的空間如露出驚喜的笑容。
2. 以母音來延續音符的時值。在字句中轉換不同的母音時，要保持氣息的流暢及音色的統整。
3. 演唱雙母音時，如「愛」「ㄞ」=Y一、[aɪ]，應以第一個主要母音來作延長，直到換詞或收音的前一刻，才轉換成第二個次要母音。
4. 演唱結合母音時，如「我」「ㄨㄛ」，[wɔ]，則將第一母音視為次要的短母音〔半母音〕，並快速轉換到第二個主要母音來作延長。
5. 聲隨母音及捲舌母音的唱法與雙母音相似，只是把「次要的短母音」換成子音。收音尾時，子音必須以輕且短的方式處理。
6. 子音是銜接母音的橋樑。清晰而簡短的子音，除了能幫助歌詞節奏的進行之外，更能使歌詞容易被聽辨。
7. 運用子音的特質〔發音方法與位置〕，來幫助母音的演唱及輔助歌唱技巧的學習。例如有音高、可延長的「歌唱子音」——ㄇ[m]、ㄢ[n]、ㄌ[l]、ㄎ[k]等，能幫助母音達到較前且較高的共鳴聲響；ㄙ[s]、ㄌ[l]、ㄏ[h]等，能協助氣息的流動，避免過度的喉聲；ㄅ[b]、ㄆ[p]、ㄉ[d]、ㄊ[t]等，能測量氣息的需求量，防止過度的氣聲；ㄈ[f]、ㄨ[v]則能適度地調節氣息的流量，產生有氣韻的歌聲。
8. 發音練習如能和呼吸、共鳴、發聲、表情等練習，作相互的運用與結合，將能獲得更佳的教學成效。

## 參、合唱歌曲之教學技巧

為了完成合唱歌曲的教學工作，指導者除了需掌握每個排練步驟的有效性，來達到透過優美歌聲，演唱多樣性合唱作品的目標之外；尚需建立學生正向的歌唱態度，以及豐富其合唱音樂的知識。將下來將提供新曲教學的策略、歌曲詮釋的原則、拉丁語音的規則等，以協助指導者進行歌曲教唱的活動。

### 一、新曲教學的策略

演練新曲目時，第一個步驟應介紹樂曲的重要背景資料，讓學生對即將學習的歌曲，先有概括性的理解。這些背景資料可包含(1)作曲家的創作風格，(2)樂曲所蘊含的意義與情感，(3)樂曲的基本曲式結構……等。指導者在往後的練習中，可透過與學生互動式的問答，來豐富學生對該樂曲背景資料的知識。

第二個步驟應是帶領學生縱覽全曲的面貌，讓學生對這首選曲有個整全的概念。指導者須依照學生的音樂以及歌唱能力，來考量下列三種進行的方式：(1)以唱名、聲音符號[lu、du]或歌詞來視唱全曲或部分樂段，(2)聆賞其他合唱團的錄音，(3)聆賞琴聲且配合基本擊拍的練習或肢體律動。在教學的過程中，指導者可協助學生在樂譜上，畫下重要的主唱曲調、分句、呼吸、力度、速度等提示。

接下來，第三個步驟就進入正式的演練活動了，通常會採用兩種教唱策略：一是「Whole-Part-Whole」，二是「Part-Whole」。指導者應依照選曲的難易度，再配合上學生的歌唱能力，來靈活運用整曲式或分段式教學，而且需構思「分部」與「部分合部」的排練流程，以增進學習的成效。

除了上述的步驟外，教學步調的調配與演練程序的安排，亦是非常重要的教唱技巧。下列將提供幾項一般性的準則，給予指導者做為參考：

1. 避免將整首新曲在第一次的排練中，做全然詳盡地教學。
2. 安排學生熟悉或較易學的曲目，做為排練時的起唱與結束曲。
3. 保持排練進度的順暢性，如預到無法克服的曲目或某些樂段，應暫時擱置。
4. 交替演練不同難易、風格與情感的曲目以維持學生的學習興趣。

5. 減少口語的講解與指示，儘量用歌聲來解決問題。
6. 變化教學的步調與程序，來提升學生的專注力與學唱動機。

## 二、合唱歌曲的詮釋

為了因應多元文化的新世紀，合唱指導者必須不斷地充實自身在曲目認識上的專業素養。除了需學習當今地球村中不同語言、音色、風貌、技法的合唱曲目之外，對整個西方合唱藝術發展中，所產生的多樣風格之合唱曲，亦須有著深層的了解，才能掌握音樂表現的精隨，帶給學生最珍貴的合唱人文與藝術的洗禮。

茲將文藝復興、巴羅克、古典、浪漫、現代等，五個時期之多聲部合唱歌曲風格特徵，彙整於表4-4，以提供給指導者做為音樂詮釋的參考。表中依照音高〔含旋律、和聲〕、節奏〔含節拍與重音、速度〕、力度、織度〔聲部結構〕、音色與表情六個音樂要素來比較這些創作手法以及演唱風格之特點。

當合唱歌曲進入詮釋的教學階段時，指導者可以運用合唱織度的概念地圖，來輔助學生了解每個聲部，在樂曲段落中所扮演的角色，例如：複音風格的聲部進入之順序、主音風格的聲部主屬之關係等。唯有對自身角色定位的理解後，學生才能主動地參與音樂的製造，成為「唱中學、唱中覺」的自發、自省合唱人。

接下來將提供兩幅織度概念地圖，做為指導者進行教唱或欣賞的範例。圖4-15中呈現的合唱曲「Sicut Cervus」，是由文藝復興時期義大利作曲家 Giovanni da Palestrina (1525-1594) 所創作的拉丁經文歌。全曲透過嚴謹的模仿式複音手法來創作，使得四個聲部的曲調線條，先後地相互交織成延綿不絕的虔誠聲響。拉丁經文共有兩句，每個字的詞意為：「Sicut (就像) cervus (雄鹿) desiderat (渴望) ad (對於) fontes (泉) aquarum (水)」，「ita (同樣) desiderat (渴望), anima (靈魂) mea (我的) ad (對於) te (祢) Deus (上帝)」；全文內容的翻譯為「就像雄鹿對泉水般地渴望，我的靈魂渴望，上帝」。

而圖4-16中所呈現的合唱曲「Hallelujah」，是出自巴羅克時期德國作曲家 George Frideric Handel (1685-1759) 所創作的英文神劇「彌賽亞」。全曲採用主音手法為中心，並在樂曲中段安排了一處複音手法的音樂，將榮耀歡騰的氣氛，做了最動人的表現，進而使得本曲成為合唱作品中的代表經典之一。英文歌詞的翻譯為「哈利路亞！世上的國成了我主和主基督的國。他要作王，他是

表4-4 各時期合唱歌曲寫作手法與演唱風格之特點比較

| 音樂要素<br>音樂時期     | 文藝復興時期<br>(ca. 1400-1600)  | 巴羅克時期<br>(ca. 1600-1750)   | 古典時期<br>(ca. 1750-1820)  | 浪漫時期<br>(ca. 1820-1900)   | 現代<br>(ca. 1900-)  |
|------------------|--|--|--|---|--|
| 音高<br>(Pitch)    | <ul style="list-style-type: none"> <li>* 此時期的音高沒有標準的「定音」，可依歌者的需求，選擇舒適的音域來演唱。</li> <li>* 每聲部的曲調，是運用教會調式來創作的。</li> <li>* 和聲聲響的出現，純粹是因對位的作曲手法，在偶然的狀況下所產生的。</li> </ul>           | <ul style="list-style-type: none"> <li>* 此時期運用多樣裝飾音群的技巧，來呈現出華麗且優美的曲調。</li> <li>* 合唱曲多以大調、小調為主，調性系統來創作。</li> <li>* 合唱曲中兩個外聲部的關係，是相對而互動的。因為高聲部旋律的即興創作，是依據低聲部的「數字低音」而產生的。</li> </ul>              | <ul style="list-style-type: none"> <li>* 此時期的作品多為主音風格，利用簡單的和弦來襯托出主旋律，且樂曲中變換和弦的頻率和次數都不多。</li> <li>* 作曲家多以工整的兩小節或四小節之長度為單位，來創作簡短而清晰的樂句。只有少數的作品是採無伴奏的形式來演出，且裝飾與即興的手法也逐漸被限制。</li> </ul>    | <ul style="list-style-type: none"> <li>* 半音音階與自然音階常合併使用。且大調與小調系統所屬的自然音階，正在逐漸地瓦解中。</li> <li>* 嶄新且豐富的調性式和聲不斷地發展，使得音樂呈現出更具變化半音、不和諧音程等多色彩的聲響。</li> </ul>  | <ul style="list-style-type: none"> <li>* 1953年的倫敦會議，決定採用「定音」音高A4為440的頻率，給予演奏、唱共同調音的標準。</li> <li>* 曲調的編寫是採用多樣式的音高結構，並且突破調性系統的限制，發展出更多不諧和的聲響。</li> <li>* 許多具有特色的獨立和弦被發掘出，並經常用來表現宏亮且多彩的聲響效果。</li> </ul> |
| 節奏<br>(Rhythm)   | <ul style="list-style-type: none"> <li>* 歌詞朗誦時所產生的自然頓挫，是決定樂曲重音位置的依據；而節奏的流動則與歌詞的語韻緊密結合。</li> <li>* 演唱的速度也是取決於歌詞語韻的流動性，以及歌詞內容的情感。通常一個既定的速度，會貫穿一個樂段或整首歌曲。</li> </ul>            | <ul style="list-style-type: none"> <li>* 「小節線」與「節拍」在本時期已被正式的運用在記譜上。</li> <li>* 音樂的速度是從容且中庸的。</li> <li>* 旋律的分句法、節奏感的轉換，及附點式的節奏音型，都應給予適當的詮釋。</li> <li>* 作曲家常在樂曲中寫入較長時值的音符，來造成速度變化的效果。</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>* 作曲家對於樂曲中的音樂要素，都給予明確的指示，只留下少數的空間，讓演奏者自由發揮。</li> <li>* 簡單、規律、清晰、均衡，是本時期節奏型態的主要特色。</li> <li>* 樂曲多採中庸的速度，且利用「節拍指示」來標明。而「彈性速度」也會運用在樂曲中。</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>* 常在未改變「拍號」的狀態下，藉由轉移節奏重音的位置，來造成拍子變化的感覺，如：切分音與不規則節奏型。</li> <li>* 速度的變換可從極端的慢到極端的快，並與音樂情感的轉折相互配合。</li> <li>* 速度術語「漸快」、「漸慢」常被使用，「彈性速度」的運用則較古典時期更為頻繁。</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>* 節奏的運用是靈活且多變的，常使用不同的節奏重音、多樣的節奏組合，或不規則的節奏形式。</li> <li>* 速度的取決，與音樂的風格及歌詞的情感有關。樂曲中常出現突發、極端的速度變化。</li> <li>* 作曲家仔細的給予每個演奏記號，並利用節拍器的指示數值，來表達其所想要的演奏速度。</li> </ul> |
| 力度<br>(Dynamics) | <ul style="list-style-type: none"> <li>* 演唱時須保持適中的力度，避免極端的強弱。</li> <li>* 在每個樂段中，力度的層次是隨著旋律線條的自然起伏而變化；旋律線條上行時增加力度，旋律線條下行時減少力度。</li> <li>* 力度、速度與歌詞情感的改變，通常都是同時發生的。</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>* 此時期因樂器本身的限制，無法演奏出較具彈性的力度變化，所以「漸強」與「漸弱」的概念尚未形成。</li> <li>* 樂曲中音量的變化，是利演出聲部（樂器）的增加或減少，來造成「階梯式」的力度對比。</li> </ul>   | <ul style="list-style-type: none"> <li>* 古典時期的作曲家在樂譜上，給予較巴羅克時期作曲家更清楚且明確的力度指示。</li> <li>* 本時期「漸強與漸弱」技巧的發展，是個重要的力度表現，它與前時期「階梯式」的層次性力度對比，有著明顯的差異。</li> </ul>                              | <ul style="list-style-type: none"> <li>* 力度變化的範圍是很寬廣的，從極弱(pppp)到極強(fff)的聲響皆在使用。表達音樂張力之長時值的「漸強」與「漸弱」，則是常見的手法。</li> <li>* 表達「突強」的重音記號sf (sforzando)或sfz (sforzando)，經常被運用。</li> </ul>                 | <ul style="list-style-type: none"> <li>* 力度變化的範圍較浪漫時期更為廣闊（包含從耳語到高聲吼叫），常須依靠絕佳的歌唱技巧，來配合演出。</li> <li>* 常運用突然的力度轉換，並不斷的改變力度層次。</li> <li>* 常在同一個樂段不同的聲部中，給予互異的力度表現。</li> </ul>                            |

表4-4 各時期合唱歌曲寫作手法與演唱風格之特點比較 (續)

| 音樂要素<br>音樂時期               | 文藝復興時期<br>(ca. 14000-1600)   | 巴羅克時期<br>(ca. 1600-1750)  | 古典時期<br>(ca. 1750-1820)   | 浪漫時期<br>(ca. 1820-1900)   | 現代<br>(ca. 1900-)   |
|----------------------------|--|---|---|---|---|
| 織度<br>(Texture)            | <ul style="list-style-type: none"> <li>* 此時期的音樂以複音風格為主，每個聲部皆採水平線條的方式來進行，且各個聲部都具有同等的重要性。</li> <li>* 各個聲部在不同的時間中，分別唱出主題動機，形成許多主題旋律之線條，相互交織的聲響，此為對位法中「聲部模仿」的重要技巧。</li> </ul>        | <ul style="list-style-type: none"> <li>* 多線條式旋律交織而成的複音音樂，逐漸被主音音樂式的寫作手法取而代代之。</li> <li>* 主音音樂的風格特點，是利用和聲學法則，在低聲部創作出節奏整齊的和絃進行，用來支撐與陪襯在高聲部的單一主旋律。</li> </ul>                                 | <ul style="list-style-type: none"> <li>* 此時期「曲式」的重要性超越了歌詞，且樂曲的結構也較輕巧與明朗，以均衡、對稱的ABA三段式最常見。</li> <li>* 絕大多數的作品是採垂直和聲式的主音風格來創作，且內聲部得到了創作與演出時較多的注意力。</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>* 此時期的作品多為主音音樂的風格，常運用「假解決」與「偽終止」的創作技巧來結束樂曲。</li> <li>* 有些作曲家依舊喜愛創作複音風格的音樂，但在樂曲中則大量使用浪漫時期獨特的創作語法。</li> </ul>        | <ul style="list-style-type: none"> <li>* 二十世紀合唱曲的樂曲結構，既多樣也多變。作曲家常在同一首作品中，運用多種樂曲結構與音樂情感，且經常輪替使用。</li> <li>* 新的音樂記譜方式，因樂曲結構呈現的需要，亦不斷地發展著（如繪圖式樂譜）。</li> </ul>  |
| 音色<br>(Tone Quality)       | <ul style="list-style-type: none"> <li>* 樂曲主要是由男童與成年男生來演唱，其中有部分男生會運用其假聲(falsetto voice)的技巧，與男童一起演唱高聲部的旋律。</li> <li>* 本時期幾乎都以無伴奏的型態演唱，並使用最少的顫音(vibrato)來呈現出輕巧、純淨的聲音特質。</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>* 由於樂曲中常含有許多裝飾性的花腔樂段，因此在聲音的特質上，會呈現出輕巧、清晰、少顫音、敏捷而溫暖的音色。</li> <li>* 義大利式的歌唱技巧——「美聲唱法」(bel canto)，強調明亮有活力的聲音，並運用較多的顫音來傳遞優美的歌聲，在巴羅克晚期被廣為使用。</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>* 顫音的運用得到了自然發展的機會，但仍應避免過度的使用抖音。</li> </ul>   | <ul style="list-style-type: none"> <li>* 豐盈且成熟的歌聲，是演唱浪漫時期作品的最佳音色。</li> <li>* 呈現出豐富且宏亮的聲響，是演唱本時期合唱作品的美感目標。</li> </ul>                                      | <ul style="list-style-type: none"> <li>* 二十世紀合唱作品的表現，不再是只用一種合唱音色就能夠滿足的，它需要運用且變化多種不同的合唱聲音，來達成演唱時的效果。</li> <li>* 在某些特殊歌詞的樂段上，作曲家常會運用突如期來的音色變化，製造出特別的聲響，以強調並表達歌詞的涵意。</li> </ul>  |
| 表情<br>(Expressive Aspects) | <ul style="list-style-type: none"> <li>* 宗教音樂的演唱必須不帶個人情感，以呈現出和諧而冷靜的氣氛，就像一位正在對神禱告的虔誠信徒。</li> <li>* 世俗音樂常自由地運用不和諧的音程，來表達個人內心快樂、悲傷或痛苦的情感。</li> </ul>                                | <ul style="list-style-type: none"> <li>* 雖然此時期的作曲家創造了更自由的手法，來表達其情感，但在宗教音樂的表現上，仍屬於內斂、不帶個人情感的风格。</li> <li>* 世俗音樂在此時逐漸獲得重視，而主音風格的作曲手法，更能表現出歌詞的情感。</li> </ul>                                 | <ul style="list-style-type: none"> <li>* 澄澈、平靜、均衡、抒情的聲響效果，含蓄的表達出個人情感。</li> <li>* 古典時期的音樂有著寬容與連貫的风格，亮麗與輕快則是多數作品共同的特色。</li> </ul>                             | <ul style="list-style-type: none"> <li>* 當古典時期的作曲家專注於客觀樂曲形式的發揮時，浪漫時期的作曲家則追求個人情感與想像力的自由表現。</li> <li>* 作曲家利用聲音色彩的變化，來試著表達愛意、甜蜜、憤怒、喜悅、痛苦、悲傷……等情感。</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>* 印象樂派(Impressionist)，避免樂曲呈現出過度與極端的表現，欲表達出客觀與沉靜的音樂風格。</li> <li>* 表現樂派(Expressionist)，常用不和諧的聲響、不規則的節奏型、突發式的速度改變，來表達內心矛盾、衝突的交錯情感。</li> <li>* 新古典樂派(Neo-Classicalist)，常考慮樂曲的對稱與均衡，呈現出客觀的音樂情感。</li> <li>* 新浪漫樂派(Neo-Romanticist)，尋找更能表達個人情感的嶄新創作手法。</li> </ul> |

萬國之王、萬王之王。他要擔當國政直到永永遠遠。哈利路亞！」。

**《Sicut Cervus》**  
Giovanni da Palestrina  
(1525-1594)

1 Sicut cervus desiderat ad  
T A S B T

5 fontes aquarum,  
S

10

14 A S B

15

20

24 ita desiderat,  
S A T B

25

30

34 A S T B S

35

40

44 anima mea ad te Deus  
A T B S A T B

45

50

51

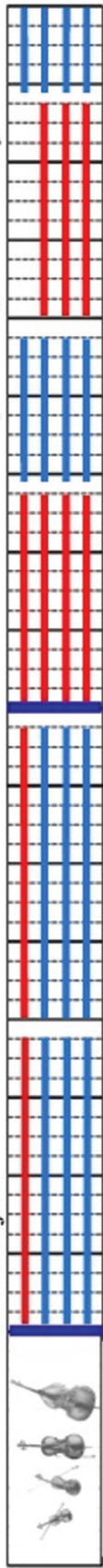
《潘字文設計》

圖4-15 「Sicut Cervus」之織度概念地圖

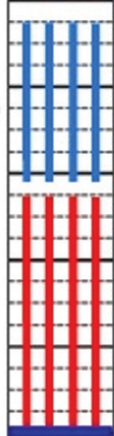
# 《Hallelujah!》 from Messiah

George Frideric Handel  
(1685-1759)

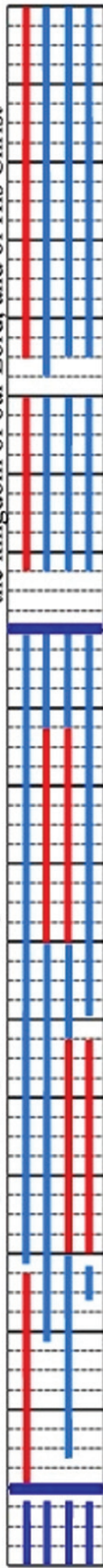
1. Hallelujah!



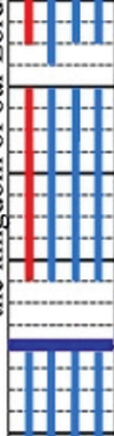
2. For the lord God omnipotent reigneth. Hallelujah



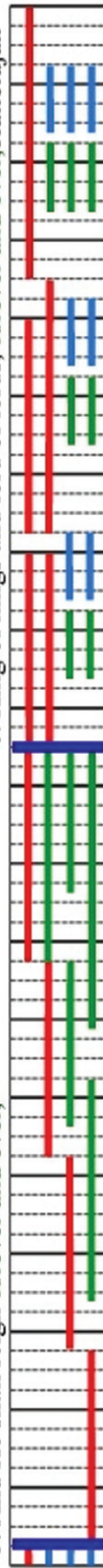
3. For the lord God omnipotent reigneth. Hallelujah



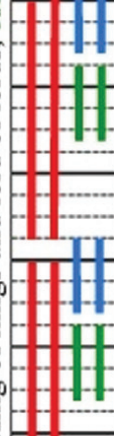
4. The kingdom of this world is become the kingdom of our Lord, and of His Christ



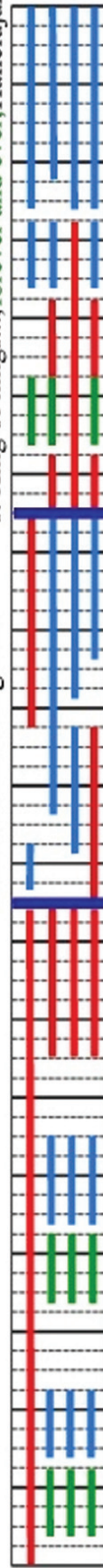
5. And He shall reign forever and ever,



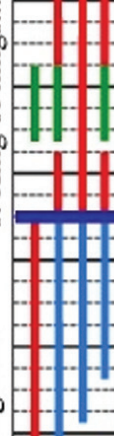
6. King of kings and lord of lords, forever and ever, Hallelujah



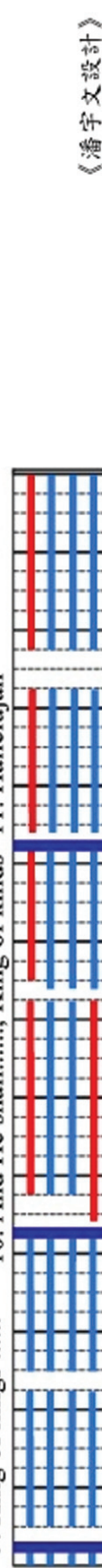
7. And He shall reign.....



8. King of kings..., forever and ever, Hallelujah



9. King of kings ..... 10. And He shall....., King of kinds 11. Hallelujah



《潘宇文設計》

圖4-16 「Hallelujah」之織度概念地圖

### 三、拉丁文語音規則

自中世紀開始，羅馬教會中所使用的禮儀式拉丁文（Liturgical Latin），就成為每個合唱人皆需具備的第二語音能力。接下來將分別以音節劃分、重音位置、母音發音、子音發音等原則，提供指導者做為教唱拉丁文宗教作品時的依據。

#### （一）音節與重音

禮儀式拉丁文在音節劃分，以及重音位置的規則上較為複雜，因此，指導者可藉由查閱《常用聖歌集》（Liber Usualis），拉丁文字典，或由美國合唱學者Ron Jeffers所出版的書籍《合唱曲目之翻譯與註解：第一冊—宗教拉丁歌詞》。

拉丁經文的音節劃分方式，通常可歸納成下述三點原則：

1. 當單一子音出現在兩個母音中間的時，絕大多數是與後方的母音劃分在同一音節中。但子音x，則是與前方的母音劃分在同一音節裡。
2. 當兩個連續子音出現在兩個母音中間時，通常會將它們分離開來，再單獨劃入前、後兩個音節中。但如果是「結合子音」br, ch, cl, cr, ct, gn, mn, ph, pl, pr, ps, pt, sc, sp, st, th, tr等，則會與後方的母音劃分在同一音節中。
3. 當三個連續子音出現在兩個母音中間時，通常會在第一與第二個子音中間做音節的劃分。但「結合子音」str，則會與後方的母音劃分在同一音節中。

至於拉丁經文的音節重音位置，則可分為下列兩種類型：

1. 在兩個音節的單字中，重音皆置於第一音節。
2. 在三個或三個以上音節的單字中，重音則可能會出現在倒數第二或是倒數第三音節。

#### （二）發音規則

禮儀式拉丁文共有五個單純的母音：[a]、[ε]、[i]、[ɔ]、[u]，但卻有六個母音字母：a、e、i、o、u、y，其中字母e尚有兩個「雙字母發一音」（Digraph）的希臘古字拼法：ae與oe。

在禮儀式拉丁文中也有許多的結合母音，但是它們並非複合母音（Diphthong）。因此在發音時，每個母音皆保有自身的獨立性與時值，如filio中的io應讀做兩個獨立的母音[i-ɔ]。

指導者須格外注意，當母音字母 u 跟隨在子音字母 ng 與 q 的後方時，其母音的性質隨即轉換為滑音（Glide）性質的子音，如 sanguine 中的 u、aqua 中的 u 應讀做[w]。

由於拉丁文是當今歐洲語系的始祖含英文，因此大多數的子音發音，對學生來說較不陌生的，只有少許的子音字母如c、g、x……等，會因為後方所跟隨的母音不同，而有發音上的改變。值得一提的是拉丁文中，並沒有出現w的子音字母。茲將禮儀式拉丁文之母音與子音發音，按照字母的順序做彙整，並列舉範例做為參考（見表4-5）。

表4-5 禮儀式拉丁文之母音、子音發音原則

| 字母 | IPA                  | 拉丁文範例              | 拉丁文發音           | 字母  | IPA                  | 拉丁文範例             | 拉丁文發音             |
|----|----------------------|--------------------|-----------------|-----|----------------------|-------------------|-------------------|
| a  | [a]                  | <u>A</u> ve        | ['a-ve]         | n   | [n]                  | na <u>t</u> um    | ['na-tum]         |
| aa | [a-a]                | <u>A</u> aron      | ['a-a-rɔn]      | o   | [ɔ]                  | no <u>b</u> is    | ['nɔ-bis]         |
| ai | [a-i]                | la <u>i</u> cus    | ['la-i-kus]     | oe  | [e]                  | co <u>e</u> lum   | ['tʃe-lum]        |
| ae | [e]                  | ae <u>t</u> ernae  | [e-'teɾ-ne]     | ou  | [ɔ-u]                | pr <u>o</u> ut    | ['prɔ-ut]         |
| au | [a-u]                | la <u>u</u> date   | ['la-u-da-te]   | p   | [p]                  | pl <u>e</u> na    | ['ple-na]         |
| ay | [a-i]                | Ray <u>m</u> undi  | ['ra-i-'mun-di] | ph  | [f]                  | Seraph <u>im</u>  | ['se-ra-fim]      |
| b  | [b]                  | b <u>e</u> nedicta | [be-ne-'dik-ta] | qu  | [kw]                 | a <u>q</u> ua     | ['a-kwa]          |
| c  | [tʃ] <sup>*1</sup>   | cr <u>u</u> ce     | ['kru-tʃe]      | r   | [r] <sup>*7</sup>    | o <u>r</u> a      | ['ɔ-ra]           |
|    | [k] <sup>*2</sup>    | gr <u>u</u> ce     | ['kru-tʃe]      |     | [r] <sup>*8</sup>    | reg <u>i</u> na   | [re-'dʒi-na]      |
| cc | [t-tʃ] <sup>*3</sup> | ec <u>c</u> e      | ['et-tʃe]       | s   | [s]                  | pass <u>u</u> m   | ['pas-sum]        |
| ch | [k]                  | Ch <u>r</u> iste   | ['kri-ste]      | sc  | [ʃ] <sup>*9</sup>    | asc <u>en</u> dit | [a-'ʃen-dit]      |
| d  | [d]                  | Do <u>m</u> inus   | ['dɔ-mi-nus]    |     | [sk] <sup>*10</sup>  | sc <u>u</u> to    | ['sku-tɔ]         |
| e  | [e]                  | ver <u>e</u>       | ['ve-re]        | t   | [t]                  | t <u>e</u> cum    | ['te-kum]         |
| ea | [e-a]                | me <u>a</u>        | ['me-a]         | th  | [t]                  | saba <u>o</u> th  | ['sa-ba-ɔt]       |
| ei | [e-i]                | De <u>i</u>        | ['de-i]         | ti  | [tsi] <sup>*11</sup> | grat <u>i</u> a   | ['gra-tsi-a]      |
| eo | [e-ɔ]                | De <u>o</u>        | ['de-ɔ]         |     | [ti] <sup>*12</sup>  | mort <u>i</u> s   | ['mɔɾ-tis]        |
| eu | [e-u]                | eug <u>e</u>       | ['e-u-dʒe]      | u   | [u]                  | lat <u>u</u> s    | ['la-tus]         |
| f  | [f]                  | fruct <u>u</u> s   | ['fruk-tus]     | u   | [w]                  | sangu <u>i</u> ne | ['san-gwi-ne]     |
|    | [dʒ] <sup>*4</sup>   | Virg <u>i</u> ne   | ['vir-dʒi-ne]   |     | ua                   | [u-a]             | perpet <u>u</u> a |
| gn | [g] <sup>*5</sup>    | grat <u>i</u> a    | ['gra-tsi-a]    | uae | [u-ε]                | t <u>u</u> ae     | ['tu-ε]           |
|    | [ɲ]                  | Ag <u>n</u> us     | ['a-ɲus]        | ui  | [u-i]                | t <u>u</u> i      | ['tu-i]           |
| h  | 不發音 <sup>*6</sup>    | h <u>o</u> mine    | ['ɔ-mi-ne]      | uo  | [u-ɔ]                | t <u>u</u> o      | ['tu-ɔ]           |
| i  | [i]                  | bened <u>i</u> cta | [be-ne-'dik-ta] | v   | [v]                  | Virg <u>i</u> ne  | ['vir-dʒi-ne]     |
| ia | [i-a]                | Mari <u>a</u>      | ['ma-'ri-a]     | x   | [gs] <sup>*13</sup>  | ex <u>a</u> mine  | [eg-'sa-mi-ne]    |
|    | [i-e]                | Kyri <u>e</u>      | ['ki-ri-e]      |     | [gs] <sup>*14</sup>  | ex <u>s</u> ules  | [eg-'su-les]      |
|    | [i-i]                | fil <u>i</u> i     | ['fi-li-i]      |     | [ks] <sup>*15</sup>  | flux <u>i</u> t   | ['fluk-sit]       |
| j  | [j]                  | J <u>e</u> sus     | ['je-sus]       | xc  | [kj] <sup>*16</sup>  | exc <u>e</u> lsis | [ek-'ʃel-sis]     |
| k  | [k]                  | Kyri <u>e</u>      | ['ki-ri-e]      |     | [ksk] <sup>*17</sup> | exc <u>a</u> nto  | [ek-'skan-tɔ]     |
| l  | [l]                  | pl <u>e</u> na     | ['ple-na]       | y   | [i]                  | Kyri <u>e</u>     | ['ki-ri-e]        |
| m  | [m]                  | M <u>a</u> ter     | ['ma-ter]       | z   | [dz]                 | z <u>e</u> lus    | ['dze-lus]        |

- 註：1. 字母c在母音字母e, ae, oe, i 或y的前方時之發音方式。
2. 字母c在母音字母a, o, u 或其他子音字母的前方時之發音方式。
3. 字母cc僅在此拉丁字ecce中改變第一個子音c之發音，是為特例。
4. 字母g在母音字母e, ae, oe, i 或y的前方時之發音方式。
5. 字母g在母音字母a, o, u 或其他子音字母〔除n之外〕的前方時之發音方式。
6. 字母h在兩個外來希臘字中之發音為：mihi [ 'mi-ki ]、nihi [ 'ni-ki ]
7. 字母r在兩個母音字母之間，以及字尾時的發音方式〔輕彈、單彈〕。
8. 字母r在字首時的發音方式〔捲彈、多彈〕。
9. 字母sc在母音字母e, ae, oe, i 或y的前方時之發音方式。
10. 字母sc在母音字母a, o, u 或其他子音字母的前方時之發音方式。
11. 字母ti在任何母音字母的前方，以及任何字母的後方〔除s, t, x之外〕之發音方式。
12. 除了第10項的規則外，字母ti之發音方式。
13. 當ex後方連接任何母音字母時，字母x的發音方式。
14. 當ex後方出現字母h或s之後，再連接任何母音字母時，字母x之發音方式。
15. 除了第12、13項的規則外，字母x之發音方式。
16. 當exc後方連接母音字母e, ae, oe, i 或y時，字母x之發音方式。
17. 當exc後方連接母音字母a, o, u時，字母x之發音方式。

## 肆、合唱教學影音與網路資源

### 一、合唱教學影帶與光碟

國立屏東師範學院（2000）。藝術欣賞媒體教材——音樂精靈幻想家（上）。  
南投：行政院文化建設委員會。

Adams, C. (1991). Daily workout for a beautiful voice. Santa Barbara, CA: Santa  
Barbara Music. (DVD)

Blackstone, J. (1998). Working with male voices: Developing vocal techniques in the  
choral rehearsal. Santa Barbara, CA: Santa Barbara Music. (Video)

Eichenberger, R. (2001). Enhancing musicality through movement. Santa Barbara,  
CA: Santa Barbara Music. (Video)

Haaseman, F., & Jordan, J. (1989). Group vocal technique. Chapel Hill, NC:  
Hinshaw Music. (Video)

Johnson, J. (2000). Ready, set, sing! Santa Barbara, CA: Santa Barbara Music. (DVD)

Jordan, J., & Mehaffey, M. (2001). Choral ensemble intonation. Chicago, IL: GIA.  
(Video)

Leck, H. (2001). The boy's changing voice. Milwaukee, WI: Hal Leonard. (Video)

Leck, H. (1995). Vocal Techniques for young singer. Lauderdale, FL: Plymouth Music.  
(Video)

ViaMedia Productions, Inc. [www.ztotal.com/viamedia](http://www.ztotal.com/viamedia)

### 二、合唱組織、合唱會議

American Choral Directors Association [www.acdaonline.org](http://www.acdaonline.org)

Choral Net [www.choralnet.org](http://www.choralnet.org)

International Federation for Choral Music [www.ifcm.net](http://www.ifcm.net)

International Society for Music Education [www.isme.org](http://www.isme.org)

Japan Choral Association [www.jcanet.or.jp](http://www.jcanet.or.jp)

The National Association for Music Education [www.menc.org](http://www.menc.org)

財團法人臺北市新合唱文化藝術基金會 [www.tcmc.org.tw](http://www.tcmc.org.tw)

財團法人愛樂文教基金會 [www.tpf.org.tw](http://www.tpf.org.tw)

### 三、合唱教學相關期刊

The Choral Journal [www.acdaonline.org/cj/](http://www.acdaonline.org/cj/)

The Chorister [www.choristersguild.org/chorister\\_review.html#](http://www.choristersguild.org/chorister_review.html#)

Music Educators Journal [www.menc.org/publication/articals/mejindex.html](http://www.menc.org/publication/articals/mejindex.html)

International Choral Bulletin [ifcm.net/page.php?id=icb](http://ifcm.net/page.php?id=icb)

### 四、合唱曲譜行銷網路公司

Choral Public Domain Library [www.cpdll.org](http://www.cpdll.org)

Choral Web Publishing Incorporation [www.choralweb.com](http://www.choralweb.com)

J. W. Pepper [www.jwpepper.com](http://www.jwpepper.com)

Pana Musica Co. Ltd. [www.panamusica.co.jp](http://www.panamusica.co.jp)

Music Publisher's Association [www.mpa.org](http://www.mpa.org)

Musical Resources [www.musicalresources.org](http://www.musicalresources.org)

Sheet Music Plus [www.sheetmusicplus.com](http://www.sheetmusicplus.com)

中國音樂書房 [www.musicbooks.com.tw](http://www.musicbooks.com.tw)

台北音樂家書房 [www.musiker.com.tw](http://www.musiker.com.tw)

#### 關鍵字

歌唱試音、聲部指派、合唱教學、隊形配置、歌唱發聲、歌唱技巧、歌曲  
詮釋、拉丁文語音、

## 參考資料

### 中文書目

- 陳 康（2003）。盡善盡美：合唱技巧縱橫。香港：宣道。
- 陳學謙（1989）。國民小學兒童合唱教學之研究。臺北：巨浪。
- 戴金泉（1985）。合唱學：理論與實際。臺北：東和音樂。
- 潘宇文（2000a）。合唱隊形配置之解析。國教天地，140，61-69。
- 潘宇文（2000b）。合唱歌曲之聲部結構與時代風格的介紹。國教天地，142，55-65。
- 潘宇文（2001）。合唱音標發音教學策略運用於禮儀式拉丁文發音語法的學習，實施於中等學校混聲合唱團之成效探討。屏東師院學報，14，751-788。
- 潘宇文（2002）。歌聲培訓的基本常識與暖身活動。國教天地，148，86-93。
- 潘宇文（2004）。西方合唱藝術與教學理念發展之歷史研究。載於國立臺北師範學院九十三年度教育學術論文發表會論文集(343-360頁)。臺北：國立臺北師範學院。

### 英文書目

- Brinson, B. A. (1996). Choral music methods and materials: Developing successful choral program, grades 5 to 12. New York: Schirmer Books.
- Garretson, R. L. (1998). Choral music: History, style, and performance practice. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.
- Garretson, R. L. (1998). Conducting choral music (8th ed.). Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall.
- Jeffers, R. (1989). Translations and annotations of choral repertoire. Volume 1: Sacred Latin texts. Corvallis, OR: Earthsongs.

- May, W. V., & Tolin, C. (1987). *Pronunciation guide for choral literature: French, German, Hebrew, Italian, Latin, Spanish*. Reston, VA: Music Educators National Conference.
- Pan, Y. W. (1997). *The effect of phonetic instruction on performance of Liturgical Latin diction for middle school mixed choirs*. Unpublished doctoral dissertation, Ohio State University, Columbus, Ohio.
- Phillips, K. H. (1992). *Teaching kids to sing*. New York: Schirmer Books.
- Phillips, K. H. (2004). *Directing the choral music program*. New York: Oxford University Press.
- Roe, P. F. (1983). *Choral music education (2nd ed.)*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.
- Shrock, D. (1991). An interview with Margaret Hillis on score study. *The Choral Journal*, 32(7), 7-12.
- Swears, L. (1985). *Teaching the elementary school chorus*. West Nyack, NY: Parker.
- Wall, J. (1989). *International phonetic alphabet for singers: A manual for English and foreign language diction*. Dallas, TX: Pst.