

關渡音樂學刊

Kuandu Music Journal

程玄題




33

2021 · 02

闊渡音樂學刊

Kuandu Music Journal

琺玄題 

關渡音樂學刊編輯委員會

主編	李秀琴 臺北藝術大學傳統音樂學系 (校外委員)
編輯委員	(依姓名筆畫排列)
王美珠	臺北藝術大學音樂學研究所 (校外委員)
李婧慧	臺北藝術大學傳統音樂學系 (校外委員)
車焱江	臺北藝術大學音樂學研究所
陳慧珊	臺灣藝術大學跨域表演藝術研究所 (校外委員)
梁正一	臺北藝術大學傳統音樂學系
蔡凌蕙	臺北藝術大學傳統音樂學系
盧文雅	臺北藝術大學音樂學研究所
顏綠芬	臺北藝術大學音樂學研究所 (校外委員)
嚴福榮	東吳大學音樂學系 (校外委員)

Kuandu Music Journal

Editor in Chief

LEE, Schu-Chi Department of Traditional Music, Taipei National University
of the Arts (external member)

Editorial Committee

WANG, Mei-Chu Department of Musicology, Taipei National University of the Arts (external member)

LEE, Ching-Huei Department of Traditional Music, Taipei National University
of the Arts (external member)

CHE, Yan-Jiang Department of Musicology, Taipei National University of the Arts

LIANG, Jeng-I Department of Traditional Music, Taipei National University of the Arts

CHEN, Hui-Shan Graduate Institute of Interdisciplinary Performing Arts, National Taiwan
University of Arts (external member)

TSAI, Ling-Huei Department of Traditional Music, Taipei National University of the Arts

LU, Wen-Yea Department of Musicology, Taipei National University of the Arts

YEN, Lu-Fen Department of Musicology, Taipei National University of the Arts (external member)

YIM, Fuk-Wing Department of Music, Soochow University (external member)

主編序

「關渡音樂學刊」第 33 期在 2021 年 3 月啟動徵稿，一共收錄了 12 篇論文。在經過二審及三審的過程與結果中，我們有了八篇論文得以刊登。為了緩和本學刊長期以來嚴重的脫期狀態，導致文章出刊日期與實際投稿日期落差太大，形成倒退的時光列車；編委會決定把此八篇的文章分成兩期刊出，即 33 期與 34 期同時作業與出刊。

審稿過程中，我們非常感謝多位審查委員的用心，用了很長的篇幅對論文內容提出了很多建設性的寶貴意見，回饋給作者；這也是學刊所提供的一個學術交流、切磋的很好機會與平台。編委會也非常感謝音樂學院老師邦恩莎 (Sarah Barnes) 對期刊的英文內容，提供了很多寶貴的意見。

本期所刊登的五篇文章中有趙恆振的〈小提琴「十度雙音」之探討—從巴洛克時期至伊撒意《六首無伴奏小提琴奏鳴曲，作品 27》〉針對傑出的比利時作曲家與小提琴家伊撒意的十度雙音的應用技巧，以行內人的角度進行深入的剖析，分享讀者；何育真的〈資訊教育議題融入國小藝術領域音樂節奏教學之研究〉對 Scratch 音樂軟體融入國小五年級音樂節奏教學的學習與應用，進行教學上的實質論述。

超乎一般的想像，在中國流傳千年且屬於少眾的古琴音樂，2020 年因新冠疫情的關係，竟成為年青世代上網學習的一個新寵兒。由王俊與明立國合撰的〈古琴音樂的審美趨向——中國大陸疫情中的網路個案研究〉針對此種前所未見的新趨勢，透過網路田調有深入的觀察與探討，讓我們聯想到，透過網路樂器的學習，或許也是一個可開發的領域。林瑩的〈馬勒《第二號交響曲》與其基督宗教之世界觀探究〉一文中，從作曲家對基督信仰的核心觀點切入，探討其作品的宗教性，有多面向的剖析。本期的專題報導由德國民族音樂學者，也是非洲音樂長期的田野調查工作者 Edda Brandes 所提供的〈茅里塔尼亞：傳統、現代化、文化和展演實踐〉一文中介紹了該國的三種主要音樂傳統：有專業的唱遊詩人、獲解放的黑人民間音樂與撒哈拉沙漠以南的非洲音樂。在介紹該國傳統音樂之餘，也介紹了當地兩個現代音樂團體，讓讀者對該國音樂的傳統與現代有一個概述性的瞭解。

《關渡音樂學刊》第三十三期主編

李秀琴 謹識

《關渡音樂學刊》第三十三期

目 錄

主編序..... 李秀琴.....iii

學術論文

小提琴「十度雙音」之探討－

從巴洛克時期至伊撒意《六首無伴奏小提琴奏鳴曲，作品 27》..... 趙恆振..... 1

資訊教育議題融入國小藝術領域音樂節奏教學之研究..... 何育真.....25

古琴音樂的審美趨向－中國大陸疫情中的網路個案研究..... 王 俊
明立國.....67

馬勒《第二號交響曲》與其基督宗教之世界觀探究..... 林 瑩.....83

專題報導

茅里塔尼亞：傳統、現代化、文化和展演實踐..... 布蘭德斯, 艾達.....113

「關渡音樂學刊」徵稿細則.....128

Contents

Preface.....LEE, Schu-Chi..... iii

Articles

The Study of Tenths on the Violin — from Baroque to Ysaÿe's Six Sonatas for Violin Solo, Op. 27
.....CHAO, Vincent Heng-Chen..... 1

The Study of Incorporating the Issue of Information Education into the Rhythmic Teaching of the Arts Domain in the Elementary SchoolHO, Yu-Chen.....25

The Aesthetic Trend of Guqin Music — A Case Study of the Network During the COVID19 Epidemic in Mainland ChinaWANG, Jun / MING, Li -Kuo.....67

A Study of Mahler's Second Symphony and His Worldview of Christianity.....LIN, Ying.....83

Special Issues

MAURITANIA: TRADITION, MODERNIZATION, CULTURE, AND PERFORMANCE PRACTICE..... BRANDES, Edda 113

"Kuandu Music Journal" Call for Papers.....128

小提琴「十度雙音」之探討－從巴洛克時期至伊撒意《六首無伴奏小提琴奏鳴曲，作品 27》

趙恆振

國立嘉義大學音樂學系小提琴專任副教授

摘要

「十度雙音」為小提琴慣用雙音中音程最遠、表現張力最大的組合。由於左手手指間隔最遠，難度甚高，對演奏者技巧而言向為極大的挑戰。觀察史上小提琴作品，十度雙音的使用首見於巴洛克時期之羅卡泰里在 1733 年發行的《小提琴的藝術，作品三》，而後經過歷代小提琴家的實驗及開發，至帕格尼尼於 1820 年發行的《二十四首綺想曲，作品一》中達到階段性的高峰。之後百年間的作曲家雖於小提琴作品中多有運用十度雙音，但皆未能超越帕格尼尼的範疇，直至伊撒意於《六首無伴奏奏鳴曲》中，以各種手法展現十度雙音，使其有了新的面向及突破性的發展。

伊撒意 (Eugène Ysaÿe, 1858-1931) 是位兼具小提琴演奏家與作曲家雙重身分的重量級比利時音樂家。他於 1924 年完成代表作《六首無伴奏小提琴奏鳴曲，作品 27》，作曲手法明顯地受到巴赫、德布西、法朗克等作曲家影響，並融入承襲自比法小提琴學派維尼奧夫斯基、維歐當等演奏大師的精湛技術。伊撒意在寫作手法上融入嶄新的思維，呈現出有別於過往不同的變化與高度的技術性，例如在雙音的運用上，從傳統的三、六、八度音程，轉移到一、二、四、五、七、十度等音程，除打破傳統小提琴演奏的和聲習慣之外，更使得聽眾產生前所未有的聽覺感受。伊撒意的風格與美學平衡了前代作曲家偏重音樂，或是偏重技巧的創作局面，堪稱繼巴赫與帕格尼尼之後，最重要的無伴奏小提琴作品。

本文即以小提琴「十度雙音」為研究主題，並舉出巴洛克時期至伊撒意《六首無伴奏奏鳴曲》等重要作品為例，說明各時代作曲家與伊撒意於樂曲中如何巧思安排「十度雙音」的運用以及各種展現的手法，使得這項技術別具意義，不再僅是炫技的工具。

關鍵詞：伊撒意、易沙意、十度雙音、小提琴無伴奏、無伴奏奏鳴曲

The Study of Tenths on the Violin — from Baroque to Ysaÿe’s Six Sonatas for Violin Solo, Op. 27

CHAO, Vincent Heng-Chen

Associate Professor of Violin, Department of Music, National Chiayi University

Abstract

The double-stops are important skills to learn for every violinist, and the study of tenths is considered one of the most challenging techniques. The use of tenths on the violin was first experimented with by Baroque violinist/composer Locatelli in 1733, and reached its historical height by the legendary virtuoso Paganini around 1820. However, it was Ysaÿe who not only explored the full possibility, but also raised it to new horizons through his masterful employment of the tenths through his crowning achievement “Six Sonatas for Violin Solo, Op. 27”.

The first thing that strikes anyone approaching Eugène Ysaÿe’s Six Sonatas for Solo Violin, Op. 27, whether the listener or the player, is its dazzling virtuosity. In fact, the violin’s technical limits are pushed so far that the player has to forge a dedicated technique for the music, particularly in the use of double-stops, in which the composer experiments the use of fourths, fifths, octaves and tenths in addition to the traditional ones such as thirds and sixths. Ysaÿe’s sonatas also set a new standard by which to judge violinists’ artistic prowess. This paper provides the study of tenths on the violin, starting with notable examples of Locatelli, Paganini’s works, and concluding with Ysaÿe’s Six Sonatas, which represents understanding of the instrument to a level still unmatched and a bridge into modern era practices. The technical difficulty surrounds these works, while perhaps warranted, does not need to deter young students from playing such repertoire.

It is the researcher’s intention to provide an in-depth study of the tenths on the violin by using excerpts from Baroque to Ysaÿe’s Six Sonatas for Solo Violin, Op. 27, and hereby to share artistic insights, pedagogical suggestions and overall views with those who are interested.

Keywords: Ysaÿe, Tenths, Violin Solo, Unaccompanied Violin

壹、前言

小提琴的發展源遠流長，於數百年的歷史洪流中，名家與天才輩出，除了將演奏技巧逐步開發，更貢獻許多經典的小提琴作品。從巴洛克時期的柯雷里 (Arcangelo Corelli, 1653-1713)、¹ 韋瓦第 (Antonio Vivaldi, 1678-1741)、羅卡泰里 (Pietro Antonio Locatelli, 1695-1764) 等義大利小提琴宗師起始，² 歷經古典與浪漫初期，由傳奇小提琴家帕格尼尼 (Niccolò Paganini, 1782-1840) 集其大成。帕氏除將演奏技巧大幅提升之外，亦留下許多技術與音樂性兼具的傳世名作，開啟了「炫技」的風潮與濫觴。爾後 1850 至 1930 年間，出現了維尼奧夫斯基 (Henryk Wieniawski, 1835-1880)、維歐當 (Henri Vieuxtemps, 1820-1881)、伊撒意等三位一脈相傳的傑出演奏家，不僅擁有高超技巧，且有作曲長才，其等所向披靡的魅力將十九世紀以降燦爛絢麗的演奏藝術推至頂峰，更發展出「比法小提琴學派」等各家小提琴學派，培育出後世各領風騷的傑出小提琴家，留下深遠的影響，至今仍歷久不衰。³

小提琴藝術博大精深，技巧發展與鑽研更是浩瀚無垠。以繁複的左手技巧而言，各式雙音、琶音、泛音都是深具挑戰性的，演奏者需要投入大量的時間與精力方能掌握。有趣的是，在廿世紀重要教育家葛拉米安 (Ivan Galamian, 1903-1981) 與符雷許 (Carl Flesch, 1873-1944) 所撰寫的經典教學著作《小提琴演奏與教學法》與《小提琴指法藝術》裡，⁴ 皆不約而同地將「換指八度」與「十度雙音」列為所有雙音技術中最困難者。⁵ 由於「十度雙音」為小提琴雙音中音程最大、表現張力甚強的組合，且因左手手指間隔最遠，伸張難度最高，對演奏者而言向為極大的挑戰。本文即以「十度雙音」為研究中心，舉出自羅卡泰里以降，至伊撒意的代表作《六首無伴奏奏鳴曲》等樂段為例，說明伊撒意於樂曲中如何巧思安排十度雙音的運用以及各種展現手法，使得十度雙音不再僅是用於炫技的技術。

1 巴洛克時期影響力甚鉅的義大利小提琴家和作曲家，他幾乎只為弦樂器創作。在器樂領域裡，佔有重要的地位，音樂學家稱其為「現代小提琴技巧創建者」及「大協奏曲 (Concerto Grosso) 之父」。

2 羅卡泰里是巴洛克時期最重要的作曲家之一，演奏造詣上不凡，對小提琴音樂的貢獻鉅大，在同時代被譽為「巨匠」。生平活躍於義大利、德國與荷蘭阿姆斯特丹等地。一生留下許多技巧卓越的小提琴作品，尤其以 1733 年發行的《小提琴的藝術，作品三》(L'arte del violino, op.3) 為最。

3 Robin Stowell, 《小提琴指南》。湯定九譯。臺北：世界文物出版社，1996，頁 73-93。

4 葛拉米安出生於伊朗，1937 年移民美國，1944 年任教於柯蒂斯音樂學院，並自 1946 年任教於茱莉亞音樂學院，為 20 世紀最重要的教育家之一，栽培出許多 1950 年後的知名演奏家，例如帕爾曼、祖克曼、鄭京和，與筆者的恩師丹尼爾海飛茲 (Daniel Heifetz)、James Buswell、Arnold Steinhardt 等演奏大師。其著作《小提琴演奏與教學法》亦被奉為提琴教學上的圭臬，有著深遠的影響力。

5 符雷許為匈牙利小提琴家、音樂理論家。早年畢業於巴黎音樂學院著名的 Martin Pierre Marsick 教授班上，以優異的成績畢業後即投身於小提琴演奏與教學事業，並取得了輝煌的成功。其著作《小提琴演奏藝術》、《小提琴基本練習》、《小提琴音階體系》、《小提琴指法藝術》等至今仍具有深遠的影響力。Carl Flesch, *Violin Fingering: Its Theory and Practice*, London: Barrie & Rockliff, 1966. p.250.

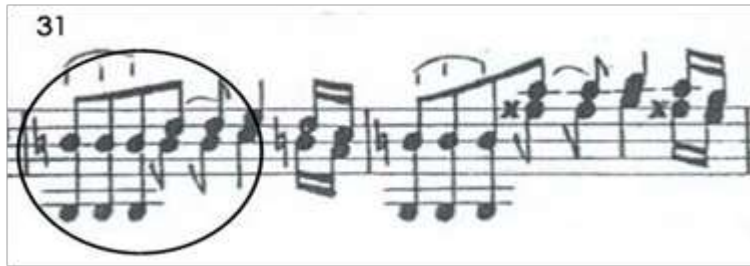
貳、歷代作曲家於「十度雙音」的使用

在小提琴演奏法之術語上，將兩個音符分開拉奏是為「音程」，兩音同時演奏則為「雙音」，三個或更多的音同時拉奏稱為「和絃」。小提琴「十度雙音」意指同時奏響、兩個音差距為十度音程的雙音，亦為「三度雙音」的複音程。根據符雷許的論點，在小提琴上演奏十度僅有「1-4」一種指法，⁶亦即以「食指 - 小指」同時按壓雙音之指法，若將此二指於所在弦上互相交換、平行移動後即轉為二度音程。然而除了「1-4」指法之外，符雷許省略提及最簡易的「十度雙音」，實際上可使用左手任一指頭加上空弦的指法來呈現。

觀察音樂史上小提琴作品，「十度雙音」的使用首見於巴洛克時期甚具代表性的小提琴家及作曲家羅卡泰里在 1733 年發行的《小提琴的藝術，作品三》(*L'arte del violino, op.3*)。⁷這部作品內含十二首小提琴協奏曲，羅卡泰里於每首協奏曲的第一、三樂章之中都插入以小提琴獨奏「綺想曲」(*caprice*)作為樂曲的「裝飾奏」，而這總數共二十四段、難度極高的曲子不僅突破當時小提琴技巧的限制、形成可供演奏家單獨演出的「二十四首綺想曲」之外，更成為日後帕格尼尼創作的靈感與其同名作品的先驅與範本。⁸

羅卡泰里在這部作品內數次實驗性地展示「十度雙音」的音效，其第一次亮相為《第二號協奏曲》中第三樂章之「綺想曲」，即是運用「3 指加上空弦」的簡易指法，將樂曲此處十度音程的張力表現出來，如【譜例 1】所示。

【譜例 1】羅卡泰里，《第二號協奏曲》，第三樂章之「綺想曲」，第 31 - 32 小節



如【譜例 1】可得知，羅氏在這部作品《第二號協奏曲》第三樂章之「綺想曲」中，已初步進行簡單「十度雙音」的演奏並探索其音效。然而，在同一套作品最末，集所有技術大成的《第十二號協奏曲》、綽號《音樂的迷宮》第一樂章開始的獨奏小提琴入門樂段中，羅卡泰里直接以開門見山、強而有力的和絃齊奏手法將「十度雙音」的炫技音效毫無懸念地展

6 Flesch, Carl. *Violin Fingering: Its Theory and Practice*, London: Barrie & Rockliff, 1966. p.250.

7 張以利，〈以十八世紀中葉小提琴教學法探討羅卡泰里《小提琴的藝術，作品三》之演奏詮釋〉（國立臺灣師範大學博士論文，2014），頁 116。

8 Pietro Antonio Locatelli, Grove Music Online. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016840?rskey=cGp7Vc>. accessed 2021/01/28.

現出來，如【譜例 2】所示。

【譜例 2】羅卡泰里，《第十二號協奏曲》《音樂的迷宮》第一樂章，第 22-28 小節

隨後，在第一樂章的「綺想曲」中，羅卡泰里則採用「交替奏法」(bariolage) 的快速換弦技術，⁹將連續「十度雙音」淋漓盡致地奏出。這種大膽手法與令人目眩神馳的燦爛效果在當時是前所未見的，除令人見識到羅卡泰里驚人的創意、對小提琴技巧的掌握與樂器性能的全面理解，亦為小提琴豎立嶄新的演奏技巧標竿，請見【譜例 3】。

【譜例 3】羅卡泰里，《第十二號協奏曲》第一樂章「綺想曲」，第 121-146 小節

在羅卡泰里之後，知名法國小提琴家與教育家克羅采 (Rodolphe Kreutzer, 1766-1831) 在 1796 年發表的《四十二首練習曲，作品一》其中第 26、39 與 42 號等三首練習曲亦嘗試開發與融入「十度雙音」的片段於樂曲內。¹⁰「第 26 號練習曲」是以跨指的方式按奏以「十度音程」構成的單音旋律線條，而在「第 39 號練習曲」、「第 42 號練習曲」內則分別以延展手指的方式，由原本的「八度雙音」推升至「十度雙音」，如【譜例 4】所示，也以三度、十度雙音互換方式進行演奏，請見【譜例 5】。

9 弓弦樂器以鄰近的兩條或三條弦交替運弓演奏，其中一弦以空弦演奏，可產生高度共鳴的華麗音效。此演奏技法經常被應用於 18 世紀的意大利演奏家/作曲家，例如維瓦第，維奧蒂和科雷利，以及德國作曲家如畢伯，巴赫等人的作品中，與 19 世紀自帕格尼尼以降的炫技派作品內。

10 《四十二首練習曲，作品一》為克羅采於 1796 年任教巴黎音樂院期間出版，因涵蓋了小提琴各種演奏技巧，包括弓法、指法、雙音練習等，被視為學習小提琴的必學教材，亦成為克式最知名的代表作。

【譜例 4】克羅采，「第 42 號練習曲」，第 90 - 94 小節



【譜例 5】克羅采，「第 42 號練習曲」，第 108 - 112 小節



費奧尼羅 (Federigo Fiorillo, 1755-1823) 於 1810 年所創作《三十六首綺想曲，作品三》的小提琴教材中亦有六首練習曲，如第 18、20、24、26、27、33 號等樂曲，針對「十度音程」與「十度雙音」進行實驗及開發，¹¹ 如【譜例 6】所示。此外，羅德 (Pierre Rode, 1774-1830) 與冬特 (Jakob Dont, 1815-1888) 亦在其作品中融入「十度雙音」於樂曲中，¹² 雖然與上述克羅采、費奧尼羅同為教學性質的創作，每首樂曲皆著重於某一種演奏技巧的磨鍊，且常由重複的音型構成，但此四部作品對左手的延展 (expansion) 與收縮 (contraction) 兩種重要演奏技巧上的開發著墨甚深，跨越傳統對於把位觀念上的限制概念，更提供了許多伸張手指演奏「十度音程」與高把位「十度雙音」的練習與訓練左手高階技術的教材，對於小提琴的未來發展有著深遠的影響。

【譜例 6】費奧尼羅，「第 18 號練習曲」，第 23 - 26 小節



「十度雙音」的應用於帕格尼尼於 1820 年發行的《二十四首綺想曲，作品一》中第 2、4、12、20、22、24 號等六首樂曲中皆可見到，並達到歷史性的技術高度。帕格尼尼常在高把位利用音階爬行的技巧來展示連續「十度雙音」中高低聲部間的張力，更結合義大利的花腔歌

11 《三十六首練習曲，作品三》為費奧尼羅於 1810 年於倫敦以法文出版，此部作品被公認與克羅采、羅德《二十四首綺想曲，作品 22》、冬特《二十四首練習曲，作品 35》並列為小提琴教學中的經典教材，沿用至今仍歷久不衰。

12 羅德《二十四首綺想曲，作品 22》中第 4、20 號等二首樂曲，與冬特《二十四首練習曲，作品 35》中第 10、16 號等二首樂曲皆為訓練「十度雙音」技巧的良好教材。

唱傳統於內，展示了絕美的藝術性，此手法可見於【譜例 7】。

【譜例 7】帕格尼尼，「第 24 號綺想曲」，第 77- 82 小節



此外，帕格尼尼亦巧妙地將「十度雙音」與其他音程，例如三度、六度與八度等雙音進行連結，得以營造出音程與和聲上的對比，甚至暫時舒緩因伸張「1-4」指型而導致緊繃的左手，如【譜例 8】所示。

【譜例 8】帕格尼尼，「第 22 號綺想曲」，第 9- 16 小節

最後，帕格尼尼亦運用上述的手法於規模更大、格局更宏偉的《第一號小提琴協奏曲》(Violin Concerto no. 1, Op.6) 中，讓獨奏小提琴高音聲部的「十度雙音」與低音聲部的「三度雙音」形成音域與音程上的強烈對比，見【譜例 9】。

【譜例 9】帕格尼尼，《第一號小提琴協奏曲》第一樂章，第 276- 277 小節

在帕格尼尼之後，雖然無伴奏小提琴之創作隨之式微，但小提琴「炫技」的傳統並未沒落。爾後 1840 至 1930 年間，恩斯特 (Heinrich Wilhelm Ernst, 1812-1865)、維尼奧夫斯基、維歐當、薩拉沙泰等浪漫時期演奏家不僅擁有高超技巧，且皆有作曲長才，其所向披靡的舞

台魅力將十九世紀以降燦爛絢麗的演奏藝術推至頂峰，譜出許多結合高超技巧與音樂的膾炙人口作品。從使用的頻率來觀察，雖然「十度雙音」等高難度技巧並未如帕格尼尼作品中頻繁出現，但仍能見於維尼奧夫斯基的《華麗的波蘭舞曲》(Polonaise de concert, Op.4)、《第一號小提琴協奏曲》(Violin Concerto no. 1 in f# minor, Op. 14)、薩拉沙泰 (Pablo de Sarasate, 1844-1908) 的《卡門幻想曲》(Carmen Fantasy, Op. 25) 等炫技作品中。從【譜例 10】中可觀察到維尼奧夫斯基於獨奏小提琴登場之際，即以雷霆萬鈞的氣勢展示 F# 小調「十度雙音」，彷彿悲劇英雄般地引吭高唱，成功地營造出樂曲中悲壯磅礴的氛圍。

【譜例 10】維尼奧夫斯基《第一號小提琴協奏曲》第一樂章，第 73-76 小節



值得一提的是，「十度雙音」在十九世紀後半期的使用不再是小提琴作曲家的專利。從布魯赫《第一號 g 小調小提琴協奏曲》、布拉姆斯《D 大調小提琴協奏曲》、西貝流士《d 小調小提琴協奏曲》等主流作品上，可發現作曲家們皆開始使用高難度的「十度雙音技巧」。如【譜例 11】所示，布魯赫以連續「三、四、六、八、十度雙音」的擊弦技巧將該樂章「呈示部」之結尾雄壯豪邁地推升至局部的高潮，所展示出來的音效與境界絲毫不遜於小提琴作曲家的設計。這些作品在大獲成功之餘，亦成為現今小提琴演奏會的主流曲目。

【譜例 11】布魯赫《第一號小提琴協奏曲》第三樂章，第 55-58 小節



儘管上述作曲家多將十度雙音作為炫技的展示，且不約而同地置放在樂曲的高潮處，但均未超越帕格尼尼設計的範疇，亦並未針對十度雙音留下任何評論或見解，甚為可惜。直至伊撒意於 1924 年發表的《六首無伴奏奏鳴曲，作品 27》，除將十度雙音運用於每首無伴奏奏鳴曲外，更嘗試以各種不同的創新手法與音樂風格展現十度雙音，方才賦予這項技巧新的面向及發展。

參、伊撒意於「十度雙音」的創新與應用

比利時大師伊撒意為探索小提琴演奏效果的可能性而創作《六首無伴奏奏鳴曲，作品 27》，充分體現他對小提琴技巧的透徹理解與創新。1937 年舉辦的第一屆伊撒意國際大賽得主、廿世紀俄國小提琴大師大衛·歐依斯特拉夫 (David Oistrakh, 1908-1974) 如是評論伊撒意：「我認為伊撒意是繼帕格尼尼後，最偉大的改革者……他拓展了雙音和整體技術的展現，提升了小提琴藝術至新的高度。」¹³ 身為當代一線演奏家和《第一號 g 小調奏鳴曲》的受題獻者，席格梯 (Joseph Szigeti, 1892-1973) 則對這套曲目給了下述的看法：「伊撒意很瞭解自己極度重視的雙音、和絃、跨弦演奏等技術在小提琴演奏史上的重要地位... 這套曲目代表著他的理念，他在下意識中嘗試著將自己深奧的演奏風格傳承下去。」¹⁴

綜合上述二位名家對伊撒意在演奏技巧方面的評論，可知在演奏家的心目中，伊撒意的演奏特色主要為雙音、和絃與複音等面向，他將這些要素全數傾注於這套曲目中，並不斷地去擴展其極限，也是樂曲中的精華所在。伊撒意這套曲目除了傳統和聲的三、六、八度雙音之外，還加入了一度至十一度的雙音，尤以四度，五度、七度乃至十度雙音皆頻繁地使用，除了帶給聽眾前所未見的音響效果外，也給演奏者帶來了技術上無與倫比的挑戰。

演奏者若能克服這套作品中困難的演奏技巧，就能初步掌握到樂曲的精髓。然而，多數學子將上述雙音、和絃當作炫技式素材，卻甚少思考與研究各種雙音對伊撒意而言，有著截然不同的個性與鮮明的特色。有鑑於此，筆者首先著手研究伊撒意於晚年所寫的《十首小提琴前奏曲，作品 35》(Ten Preludes for Violin Solo, Op.35)。¹⁵ 這部作品是伊撒意於 1928 年，亦即「六首無伴奏奏鳴曲」完成四年後才撰寫的，他依照左手手型類別，將各種雙音音程依序整合，譜寫了十首「高階練習曲」風格的前奏曲。伊撒意藉此作品闡述其畢生對於小提琴左手技巧觀念上的精華，除為各式雙音指法的運用提供了絕佳的建議，並於每首前奏曲的標題下方撰寫樂曲解說，¹⁶ 解析他對不同音程雙音的特色、和諧性等看法，其中亦包含了對「十度雙音」的解析，當為參透「六首無伴奏奏鳴曲」演奏技巧最直接且不可或缺的關鍵資料。

「十度雙音」在伊撒意的心目中佔有相當特殊的地位，他在《十首小提琴前奏曲，作品

13 Lev Ginsburg, *Ysaÿe (Neptune City: Paganiniana Publication, 1980)*, p.331. 原文如下：I consider Ysaÿe the greatest innovator after Paganini...he expands the use of double stops and overall violin techniques and raises the standard to new heights.

14 Joseph Szigeti. *With Strings Attached - Remembrances and Reflection*. New York. 1967. p. 116. 原文如下：He (Ysaÿe) was well aware of the importance of his intensely individual double-stops, chords and 'across-the-strings sweep' techniques in the history of violin playing. I felt that these sonatas (Solo Sonatas, Op. 27) were more to Ysaÿe than, yet another work would be to a composer whose prime function was creating. They were, perhaps, a subconscious attempt on his part to perpetuate his own elusive playing style.

15 此作品大約於 1927/28 年間譜寫。伊撒意原本計畫創作 13 首前奏曲，但生前並未發表，最後在過世後只有 11 個草稿被發現（第 11 個前奏的草稿僅有零散的數行存在，無法重建），故最終以 10 首曲子結集於 1952 年出版。（See editorial note by Charles Radoux Rogier to Eugène Ysaÿe, *Dix Préludes pour solo violon, Op. 35* (Bruxelles and Paris: Schott Frères, 1952), p. 9.

16 伊撒意將他作品內出現的所有雙音形式依序整合，分別以一、二、三、四、五、六、七、八、九、十度雙音創作十首前奏曲，並在每首標題下方附上以法、英、德三種語言共列的簡短樂曲解說。

35》樂譜中如是闡明其概念與原因：「十度雙音經常尊榮的在各種作品中擔任總結炫技的裝飾，它具有英雄主義的氣勢格局。然而，十度雙音很少運用在歌唱性的連續段落。慢板的節拍並不適合他們的特性，這就是它們為何僅適用於快速奔馳的樂段中。」¹⁷

放諸伊撒意的六首無伴奏奏鳴曲中，每一首都使用十度雙音，尤以《第一號奏鳴曲》中的四個樂章皆運用到十度雙音為最，在小提琴作品中甚為罕見。彷彿是伊氏的看家絕技，他往往安排在樂曲中最華麗燦爛、攀上高峰的時刻，如樂章高潮或結尾處展現十度雙音，但每次皆以不同的風貌呈現之，甚少重複或使用相同的手法。筆者擷取每首奏鳴曲中的十度雙音片段並探討如下。

一、《第一號 g 小調無伴奏小提琴奏鳴曲》

1. 第一樂章 (Grave)

伊撒意在《第一號小提琴奏鳴曲》中以前所未見的創新手法將「十度雙音」結合令本曲受題獻者席格梯讚嘆的「掃弦琶音」(across-the-string-sweep) 技巧，¹⁸「掃弦琶音」為伊撒意最具特色的炫技手法，此項絕活首次出現於第一樂章第 29 至第 34 小節。此處為帶有美妙裝飾性旋律的段落，亦為伊氏第一次使用具燦爛音效的連續「十度雙音」分解和絃來延續第一樂章的過門樂段，請見【譜例 13】。值得一提的是「掃弦琶音」為伊氏習自恩師維歐當、並將其發揚光大的炫技式手法，筆者將維歐當《第五號小提琴協奏曲》中著名的「四弦琶音」片段列於【譜例 12】，以供讀者將其與【譜例 13】進行參考與比對，即可察覺其淵源有自，並讓人得以一窺「比法小提琴學派」華麗曲風之精髓。

【譜例 12】維歐當《第五號小提琴協奏曲》，第一樂章，第 50-52 小節



17 Ibid., 35. 原文如下：The tenth had the privilege of serving often as an ornament for the brilliant conclusion of various works; it possesses a certain heroism, but let us remark that, so far, tenths remain foreign to continuous cantilena. Slow tempo does not agree with them, which is why they are limited to rapid flights.

18 Lev Ginsburg, Ysaÿe, New Jersey, 1980, p.531.

【譜例 13】伊撒意《第一號小提琴奏鳴曲》，第一樂章，第 28-34 小節

在【譜例 13】中第 29 至第 31 小節中，伊撒意巧妙地將「十度雙音」嵌入半音階塊狀和絃的旋律線中。通常演奏者在拉奏十度時不會使用到第二指，但在第 29 小節以「1-4」指型進行「十度雙音」2 的按指時，需以 2 指輔助按奏較低聲部的音符。在第 29 小節的第二拍中，演奏者保留一指於低聲部 F 音，並以 2 指按奏高聲部的 D 音。緊接在第一組「F-A」十度雙音出現之前，伸出 4 指來按奏高音 A，並再次跨指移動按奏下一組「A-C」十度雙音。這是一個引人入勝的音樂瞬間，技術上難度甚高，但伊撒意安排的指法使得旋律和伸展的手型間實現了微妙的平衡。

自第 29 小節開始，從分散和絃的最高音 C 起以四音分解和絃來回拉奏。在運弓換弦至 E 弦時，演奏者宜以寬廣的連弓將「高音頂點音」，即置頂於高音聲部內之整段半音旋律線條 (C-B-Bb-A-Ab-G-Gb-F-E-Eb-D-Db-C-B-Bb 等音) 強調之，並燦爛地拉奏出來，此為伊撒意在「十度雙音」技術應用上獨到的創舉，請見【譜例 13】。

伊撒意喜好在六首奏鳴曲中運用上述的作曲手法來揭示樂段中重要的旋律性音符，或建構樂句之走向。除了巧妙利用「高音頂點音」之外，他亦經常運用不同的形式，如半音、底音或尾音進行音群銜接，將樂句的主要旋律、聲部或方向指引出來，更大膽地使用非傳統的指法。右手技術的要求亦不容含糊，演奏者運弓時要以最小的換弦距離進行快速連續換弦動作，乾淨俐落地展現美技。

2. 第二樂章 (Fugato)，第 104 至第 107 小節

伊撒意在此四小節中再次展示上述的「掃弦琶音」樂段。自第 104 小節開始，先從「十連音」的分解和絃起奏，以四條空弦為基本音群，混合著「十二連音」分解和絃來回快速拉

奏，上下弓各 5/6 音、總共 10/12 音，將「十度音程」巧妙地夾帶於其中，呈現出色明暗、線條交織感分明的璀璨效果。演奏者在運弓至 E 弦時，需以全弓連弓將「高音頂點音」，即 E 弦最高音之整段半音隱藏式旋律 (D-Db-C-B- Bb- A-G-F# 等音) 強調之，並將整段「跨弦琶音」雄壯絢爛地以「極強」(ff) 之力度拉奏出來，如【譜例 14】所示。

值得一提的是，在伊撒意六首奏鳴曲中，運用「十二連音」分解和絃的「掃弦琶音」突破前輩作曲家在類似樂段的藩籬，成功創造了更具炫技的效果，然而因以四條空弦為基本音群，對於左手技巧的實際難度並不若想像般困難。

【譜例 14】伊撒意《第一號小提琴奏鳴曲》，第二樂章，第 104 -111 小節

The musical score for Example 14 consists of four staves of music. The first two staves (measures 104-107) feature a complex rhythmic pattern of sixteenth notes with triplets and slurs. The third staff (measures 108-110) includes dynamic markings like *ff*, *ad lib.*, and *Lento*, along with various articulations and slurs. The final staff (measure 111) ends with a powerful chord marked *ff*. The score includes numerous fingering numbers and bowing indications.

「十度和絃」於第二樂章末的最終小節如王者降臨般的再次登場，伊撒意巧妙地先安排三組「六聲部和絃」與一組「八度和絃—十度雙音」為其引導，演奏者需以連續下弓、全弓拉奏，快速地回弓至弓根，輔以較寬幅度的抖音，最後結合空弦之 G/D 雙音，將「G/Bb 十度雙音」之無與倫比的雄壯氣勢展現，營造出樂章結尾淋漓盡致的高潮，如【譜例 15】所示。

【譜例 15】伊撒意《第一號小提琴奏鳴曲》，第二樂章，第 111-112 小節



3. 第三樂章 (Allegretto poco Scherzoso)，第 69 小節

「十度雙音」出現於本樂章的最終小節，然而伊撒意卻刻意以「甚弱」(pp) 之力度做收尾，一反樂章尾常見的激昂亢奮與強壯力度，甚具創意。演奏者隨著樂句的上昇，需將琴弓移往靠近指板的弱音區，把譜上標示「消失而弱」(perdendosi) 之朦朧飄逸音效確實營造出來。伊撒意在最後三小節亦將「十度雙音」與連續出現的四、五、六度雙音結合，呈現出奇詭特殊的音效。

【譜例 16】伊撒意《第一號小提琴奏鳴曲》，第三樂章，第 66-69 小節

4. 第四樂章 (Finale con brio)，第 50 至第 55 小節

伊撒意將「十度雙音」安插於第四樂章第三段落中堅定的「加重音樂段」(Marcato) 內。由於本樂章的演奏速度甚快，伊撒意捨棄先前「掃弦琶音」的手法，轉而取用挑戰性極高的帕格尼尼式「十度雙音」，以充分展示高音聲部的華麗音色與展技效果。此段連續十度大跳音程甚為艱難，演奏者需放慢速度練習長達六小節的大跳音程，再以滑奏的方式進行連續十度雙音的按奏，在到達樂句最高點的地方，更可運用些微的彈性速度來展現音樂張力，見【譜例 17】。

【譜例 17】伊撒意《第一號小提琴奏鳴曲》，第四樂章，第 50-55 小節

二、《第二號 a 小調無伴奏小提琴奏鳴曲》

1. 第一樂章「執念」(Obsession)，第 39 至第 41 小節

伊撒意將《第二號無伴奏奏鳴曲》題獻給法國籍小提琴家狄博 (Jacques Thibaud, 1880-1953)，¹⁹ 並在第一樂章中引用巴赫「前奏曲」(Preludio from Partita no. 3) 的樂段作為導奏，隨後在音樂進行過程中將「末日經」的旋律融入其中，於來回數次的交換輝映下，以多種變形與交錯的方式，產生驚人的對比效果。伊撒意在第一、第四樂章中分別植入「十度雙音」，由於第一樂章是以巴赫「前奏曲」的素材為創作動機，伊撒意於樂章中別出心裁地採用巴洛克風格的「交替奏法」(bariolage) 來展現此「十度音程」樂段上下起伏的張力。旋律線則由高音聲部的「高音頂點音」(F-G-A-B \flat -C-B \flat -F \sharp -A-G-E 等音) 所構成，如【譜例 18】所示。演奏者需熟悉高低聲部單音音程的距離，先覓得高音聲部 4 指的正確位置，再將 1 指向前按奏，建立正確的「十度音程」手型。

【譜例 18】伊撒意《第二號小提琴奏鳴曲》，第一樂章，第 39-41 小節

19 狄博出生於法國波爾多，為近代法國最具代表性的小提琴演奏家之一，亦為伊撒意的好友。狄博習慣把巴赫第三號組曲中的前奏曲當作每日的暖手練習，卻於某日的練習中突然忘卻了樂譜，伊撒意就幽默地把「末日經」的旋律，加上巴赫的旋律片段插入此樂曲中調侃了狄博。由此可看出兩人之間深厚的友情，使伊撒意將生活軼事作為創作靈感，並巧妙地將其融入題獻的樂曲中。

2. 第四樂章「復仇」(Les Furies)，第 34 至第 35 小節

第四樂章中的「十度雙音」出現於呈式部尾段第 34 至第 35 小節，伊撒意將其與「六度雙音」在高把位處結合起來，展示出二種明顯的音程對比，藉此營造出符合樂章標題「復仇」之高亢激昂的吶喊效果。此處的六度雙音採用「2-3」的指法為佳，與隨後相連的十度雙音「1-4」指法形成「收縮」與「延展」的指型，藉由此處緊湊強烈的節奏，做出強烈的戲劇張力，請見【譜例 19】。

【譜例 19】伊撒意《第二號小提琴奏鳴曲》，第四樂章，第 32-40 小節

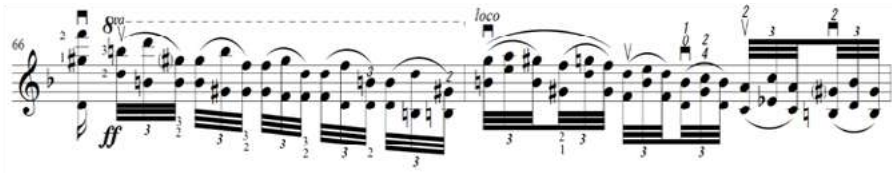
三、《第三號 d 小調無伴奏小提琴奏鳴曲》Ballade

《第三號無伴奏奏鳴曲》為伊撒意題獻給羅馬尼亞籍小提琴家艾內斯科 (George Enescu, 1881-1955) 的作品，²⁰ 為六首奏鳴曲中知名度高且演奏最頻繁者。本曲為單樂章形式，從標題「敘事曲」(Ballade) 即可得知其為具幻想、即興型態且饒富詩意的音樂作品，並具有強烈的民謠節奏與吉普賽風格。²¹ 上述特色在本曲第 66 至第 67 小節可明顯觀察之，此樂段為全套作品中最艱難的技巧片段之一。「十度雙音」率先於第 66 小節登場，伊撒意在極高把位上將它與非傳統的四度、六度、七度與九度雙音混和運用，在小提琴作品史中甚為罕見，如【譜例 20】所示。此處亦為全曲重要的高潮樂段，演奏者要大開大闔地運弓拉奏並維持「甚強」(ff) 的力度，展現此處強大澎湃的氣勢與張力，切勿隨著樂句的下行而漸弱。

20 以自由、即興演奏風格聞名於世的艾內斯科為羅馬尼亞史上最具有代表性的大師。他身兼小提琴、指揮、教育、鋼琴和作曲家等多重身分，皆成就非凡，為多功能音樂家之完美典範。

21 Ray Iwazumi, "The Six Sonates pour violon seul, op. 27 of Eugène Ysaÿe: critical commentary and interpretive analysis of the sketches, manuscripts, and published editions". D.M.A. diss., Juilliard School. 2004, p.65.

【譜例 20】伊撒意《第三號小提琴奏鳴曲》，第 66-67 小節



在本曲的尾段中，伊撒意則將「十度雙音」做為將樂曲推向燦爛高潮結尾的推手，並於其上加諸重音記號來強調吉普賽風格的民謠節奏特色，如【譜例 21】所示。此處連續十度雙音的手型會隨著音域的高低而改變，在極快的速度下，若因為音域快速的改變而調整按指的手型，容易造成音準上的不穩定。筆者建議以小指的舒適度為主，利用左手食指來配合進行手型上的微調，亦即「按四伸一」的概念，透過這樣方式的練習可加強十度雙音的準確度。

【譜例 21】伊撒意《第三號小提琴奏鳴曲》，第 123-127 小節

四、《第四號 e 小調無伴奏小提琴奏鳴曲》

《第四號無伴奏奏鳴曲》係為伊撒意為奧地利籍小提琴家克萊斯勒 (Fritz Kreisler, 1875-1962) 量身訂做的作品，刻意採用了克萊斯勒擅長且鍾愛的巴洛克時期組曲形式創作，無論在結構或和聲上皆為六首奏鳴曲中最傳統者。肇因於此，「十度音程」在《第四號奏鳴曲》中僅於第二樂章「薩拉邦德舞曲」(Sarabande) 內出現一次。此處主要以四音分解之和絃型式展現該樂章獨特的「頑固低音」(G-F#-E-A) 旋律，十度音程出現於第四組，並罕見地與高聲部之 B 音泛音結合，以「弱音」(p) 營造出優雅空靈且帶有冥想氛圍的特殊音效。

【譜例 22】伊撒意《第四號小提琴奏鳴曲》，第二樂章，第 41-42 小節



五、《第五號 G 大調無伴奏小提琴奏鳴曲》

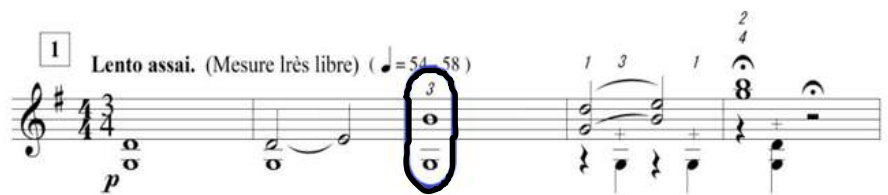
伊撒意將《第五號奏鳴曲》題獻給愛徒、同時亦為伊撒意弦樂四重奏 (Ysaye Quartet) 的第二小提琴手—比利時小提琴教育家克里克布姆 (Mathieu Crickboom, 1871-1947)。²² 本曲是以德布西所發展出「印象派」的和聲概念創作，與其他五首奏鳴曲在形式、和絃、色彩與內涵上有很大的不同。伊撒意在本曲中運用不協和和絃，大膽地採用東方的五聲音階來模擬印象樂派作曲家的風格，創造了不斷變化的音樂色彩，彷彿印象派繪畫中的光影效果一般。

本奏鳴曲二個樂章內雖皆有「十度雙音」的足跡，但主要以第一樂章為主，功用在於呈現德布西式的朦朧柔和色彩與輔助「五度音程」的特殊音效，目的並非炫技之用。

1. 第一樂章「黎明」(L'Aurore)

本段描述的是從黑暗至微露曙光的過程 (Dawn)，伊撒意特別標記了「非常自由地」(Mesure très libre)，故演奏者可從容不迫地演繹過程中的每個細節。「序奏」以完全五度雙音緩慢地展開樂句，空弦 G 音持續延長五個小節，並重複兩次相同的「D-E-B」旋律線。小提琴在第 3 小節由底部的空弦 G 音加上「十度音程」的 B 音，在形成「十度雙音」之餘，利用「弱音」(p) 呈現具東方神秘色彩的氛圍，描繪黎明前的黑暗。樂章開頭的樂句換弓需連貫圓滑，但此處音色是黯淡、非溫暖的，故演奏者在長音上不宜加上抖音，請見【譜例 23】。

【譜例 23】伊撒意《第五號小提琴奏鳴曲》，第一樂章，第 1-5 小節



22 伊撒意於 1886 年於比利時首都布魯塞爾成立 Ysaye Quartet，成員為擔任第一小提琴手的伊撒意本人、第二小提琴手克里克布姆、中提琴手豪特 (Léon van Hout, 1864-1945) 與大提琴手雅各 (Joseph Jacob, 1865-1909)。此弦樂四重奏曾為當代多首室內樂作品進行首演，最知名的即於 1893 年首演好友德布西的弦樂四重奏。

伊撒意於第一樂章之第 45 至第 59 小節再度使用甚具個人特色的「掃弦琶音」來描繪日出的光輝燦爛，並巧妙地於樂章結尾第 58 至第 59 小節將「十度和絃」安插於此段的塊狀和絃中。此「掃弦琶音」樂段中的組成音符除了相隔五度音的「G-D-E」空弦音符外，更加上由 G/B 雙音形成之「十度雙音」所構成的旋律線，故演奏者須刻意強調這對雙音，將其拉奏得比其他空弦音符稍長些。筆者建議運用抖音與弓速來呈現結尾華麗明亮的效果，請見【譜例 24】。

【譜例 24】伊撒意《第五號小提琴奏鳴曲》，第一樂章，第 58-59 小節

2. 第二樂章「鄉村舞曲」(Danse Rustique)

第二樂章是一首具比利時民謠風格與強烈節奏感的鄉村舞曲，「十度雙音」出現在本樂章第 32 小節中的第三拍。伊撒意先以四、五、六、七度音程的雙音譜寫此段具有敘事性質的樂段，再運用 D/F# 音組成的「十度雙音」，將樂句隨著「漸強」拋向高音 B 泛音，迎接一個局部性的高潮。本段最大的技術挑戰即是以連弓 (legato) 拉奏難度不菲的各式雙音，而雙聲部線條分別為高聲部「主旋律」與低聲部「伴奏」，故演奏者宜強調「主旋律」之聲部線條，方能展現樂曲的歌唱性與特色，如【譜例 25】所示。

【譜例 25】伊撒意《第五號小提琴奏鳴曲》，第二樂章，第 31-33 小節

六、《第六號 E 大調無伴奏小提琴奏鳴曲》

《第六號奏鳴曲》是一首單樂章的作品，音樂內容充滿隨想曲的風格，伊撒意將其題獻給西班牙小提琴家基羅加 (Manuel Quiroga, 1892-1961)。伊撒意運用了當地「阿巴奈拉舞曲」(Habanera) 的強烈附點節奏來彰顯西班牙的特色，曲中展示了各種音程的連續雙音與和絃，

以趨近於帕格尼尼炫技風格的手法創作，為六首奏鳴曲中最貼近帕格尼尼《二十四首綺想曲》之創作理念者，整體演奏技巧為六首中最困難的一關。²³

伊撒意於本曲第 85 小節中設計了罕見的連續下弓「飛躍頓弓」(down-bow staccato) 之右手特殊技巧來演奏「連續十度雙音」的樂段，此處幾乎涵蓋最繁複的左右手技術，展現出燦爛無比的炫技效果與西班牙異國情趣，但對於演奏者技術上的挑戰亦是超乎尋常的，如【譜例 26】所示。

【譜例 26】伊撒意《第六號小提琴奏鳴曲》，第 84-85 小節



由上述諸多例子得以觀之，伊撒意在《六首無伴奏奏鳴曲》中，每次使用十度雙音，都巧妙地融入不同的音樂風格和技術特徵，符合他在《十首小提琴前奏曲，作品 35》中開宗明義的闡釋。然而在四年後創作的《第十號前奏曲》開頭導奏，伊撒意卻將十度雙音運用在歌唱性的連續段落中，恰恰顛覆十度雙音在傳統曲目中的展技角色，似乎在揭示其未來發展的可能性，見【譜例 27】。

【譜例 27】伊撒意《第十號前奏曲，作品 35》，第 1-3 小節



23 Ana Luque Fernandez, "The Works of Quiroga: A Catalogue". DMA dissertation, Louisiana State University, 2002, pp.11-12.

肆、「十度雙音」之練習方法

- 一、由於「十度雙音」在傳統小提琴曲目中出現的頻率不若其他和絃，葛拉米安在其教學著作《小提琴演奏與教學法》中並未多加著墨其訓練方法。典型的小提琴左手基本手型是建立在第一和第四手指之間最舒適的八度音程上，而「十度雙音」需要更大的觸及範圍，尤其在較低的把位上，1、4 指之間的按指距離更大。筆者建議當手指擴張伸展時，為了使演奏十度時左手能夠維持舒適感，宜先放妥 4 指於高音上，再將 1 指向下伸展至低音上。在手指伸展的極限時，1 指甚至可運用勾指或以伸直的角度進行按弦，這樣將可大幅增加按指可及的範圍。此外，演奏者可將左手掌心抬得較高，使 3、4 指往高音伸張時，亦方便 1、2 指往低音伸展。最後，十度雙音上行時，4 指保持固定不變的平放角度，以 1 指來引導音準，反之在下行時，1 指不僅要帶領換把位，還要引導音準。為了能夠勝任整體技巧的要求，演奏者需持續練習並掌握左手擴張的技巧，並以四根手指建立和絃的手型框架，讓左手得以伸展和強化，進而以左手伸展的方式來按指和絃，而非頻繁的使用換把位動作。
- 二、由於「十度雙音」常結合許多其他如三、六、八度等各類雙音，演奏者應根據自身左手的條件，尋找最舒適與建立適當的手型。在按奏「十度雙音」之前，宜釐清左手手指與即將進行音程之相對關係。如進行連續十度音階換把位時，1 指與 4 指行進的音程有時為大二度，有時則為小二度，或彼此混合。
- 三、判斷主要旋律位於高低聲部的哪一聲部，適當調整琴弓在兩弦上的力度。
- 四、演奏者在練習「十度雙音」時，應將高低聲部分開練習，將單聲部旋律線與隔壁的空弦同時拉奏，並以空弦的音高為持續音進行練習。待掌握每個聲部音符間的距離與音準後，再使用雙音來校正音準。「十度雙音」不僅是左手的訓練，更涉及耳朵的聽力訓練。由於伊撒意頻繁將「十度雙音」以「掃弦琶音」與多聲部和絃手法呈現，演奏者需時常將樂曲和絃結構的順序進行分析，並以分解和絃、琶音或音階的組合來進行練習，最後再組合起來。

伍、結語

筆者於本文中探討了小提琴「十度雙音」自巴洛克時期至現代之歷史演進與應用。首先帶領讀者透過巴洛克時期之義大利宗師羅卡泰里，古典時期後期克羅采與浪漫時期初期費奧尼羅等二位教育家，浪漫中期帕格尼尼、維尼奧夫斯基等傳奇小提琴大師，至後期的德國知名作曲家布魯赫等人創作經典作品中的範例樂段，並以伊撒意《六首無伴奏奏鳴曲，作品 27》為主要論述，探討自 1733 到 1928 將近 200 年間小提琴「十度雙音」的演奏藝術。羅卡泰里的《小提琴的藝術，作品三》被視為小提琴炫技風潮的開端，他以超越當代小提琴的語法與技巧啟發了後世音樂家，此可從帕格尼尼的《二十四首綺想曲，作品一》中窺見其深遠之影響。爾後，小提琴演奏技巧在絕世出天才帕格尼尼的手中更產生全面性的突破，包括「十度雙音」技術在內，至今對演奏者仍是一大挑戰。

二十世紀的伊撒意為探索小提琴無伴奏藝術的可能性，巧妙地融合了巴赫《無伴奏小提琴奏鳴曲》的「複音音樂 (Polyphony)」及帕格尼尼的「炫技 (virtuoso)」元素，在形式與結構上繼承了巴赫作品的精髓，於技巧上則重現了帕格尼尼隨想曲的技術高度，讓音樂與技巧達到更好的結合。他更將「十度雙音」以開創性的嘗試 (如掃弦琶音)，結合多元風格 (如巴洛克奏鳴曲與組曲、吉普賽、印象派、民謠及西班牙等音樂)，令其不再僅為炫技的工具，而呈現出更豐富的各種可能性。

筆者亦藉著本文為讀者提供「十度雙音」技術之正確練習方式。最後，培養好的品味與仔細閱讀樂譜，忠實地傳達作曲家的原意是非常重要的，如此才不會淪於只有「技巧炫耀」而沒有「音樂內涵」之窘境。

參考資料

中文

葛拉米安。林維中譯。《小提琴演奏與教學法》。臺北：全音樂譜出版社，1980。

蘇顯達。《從音樂理念、舞台經驗、教學心得到「法比樂派」之淺談》，臺北：師大，1998。

陳藍谷。《小提琴演奏之系統理論》。臺北：全音樂譜出版社，1989。

張以利。《以十八世紀中葉小提琴教學法探討羅卡泰里「小提琴的藝術，作品三」之演奏詮釋》。國立臺灣師範大學音樂博士論文，2017。

Campbell, Margaret. 《不朽的小提琴家》。張世祥譯。臺北：世界文物出版社，1998。

Stowell, Robin. 《小提琴指南》。湯定九譯。臺北：世界文物出版社，1996。

外文

Fernández, Ana L. 'The Works of Manuel Quiroga: A Catalogue'. D.M.A. diss., Louisiana State University. 2002.

Flesch, Carl. *Violin Fingering: Its Theory and Practice*, London: Barrie & Rockliff, 1966.

Ginsburg, Lev. *Prof. Lev Ginsburg's Ysaye*. Edited by Herbert R. Axelrod. Neptune City, New York: Paganiniana, 1980.

Iwazumi, Ray. 'The Six Sonates pour violon seul, op. 27 of Eugène Ysaÿe: critical commentary and interpretive analysis of the sketches, manuscripts, and published editions. D.M.A. diss., Juilliard School. 2004.

Ricci, Ruggiero. *Left-hand Violin Technique*. New York: G. Schirmer, Inc., 1984.

Roth, Henry. *Violin Virtuosos: from Paganini to the 21st Century*. Los Angeles: California Classics Books, 1997.

Schwarz, Boris. *Great Masters of the Violin: From Corelli and Vivaldi to Stern, Zukerman, and Perlman*. New York: Simon and Schuster, 1983.

Szigeti, Joseph. *With Strings Attached: Reminiscences and Reflections*. London: Cassell, 1949.

Ysaÿe, Antoine and Bertram Ratcliffe. *Ysaÿe, His Life, Work, And Influence*. London: William Heinemann Ltd, 1947.

Ysaÿe, Antoine. *Historical Account of the Six Sonatas for Unaccompanied Violin Op.27 of Eugène Ysaÿe*, trans. Nadine Leblanc. Brussels: Editions Ysaÿe, 1968.

Ysaÿe, Eugène. *10 Préludes pour Violon seul, Op. 35*, ed. Charles Radoux Rogier. Brussels: Schott Frères, 1952.

樂譜版本

Bruch, Max. *Violin Concerto no. 1, Op. 26*, edited by Yehudi Menuhin. New York: Peters Edition, 1964.

Fiorillo, Federigo. *36 Caprices for Violin, Op. 3*. New York: International Co., 1964

Kreutzer, Rodolphe. *42 Studies for Violin, Op. 1*. New York: International Co., 1963

Locatelli, Pietro. *L'arte del violin, Op.3*. Amsterdam: K. Ch. Le Céne, 1733

Paganini, Nicolo. *24 Caprices for Violin, Op. 1*. New York: International Co., 1976

Paganini, Nicolo. *Violin Concerto no. 1, Op. 6*. New York: International Co., 1972

Wieniawski, Henryk. *Violin Concerto no. 1, Op.14*, New York: International Co., 1978

Ysaÿe, Eugène. *Six Sonates pour Violin seul, Op.27*, edited by Antoine Ysaÿe. New York: G. Schimer, 1924.

Ysaÿe, Eugène. *Sechs Sonaten für Violine solo, Op.27*, edited by Norbert Gertsch. München: G. Henle Verlag, 2004.

網路資訊

GroveMusicOnline.<http://www.oxfordmusiconline.com/public/>Accessed 2021/01/28

資訊教育議題融入國小藝術領域音樂節奏教學之研究

何育真

國立臺東大學音樂學系專任副教授

摘要

核心素養為十二年國教課程發展之主軸，議題強化跨越學科本位的限制，以及學習與生活的結合，重視實踐力行的能力展現，讓學生可以面對未來挑戰，而議題融入課程，賦予領域所習得知識有應用之機會，可有效強化核心素養的養成。本研究旨在應用程式語言軟體 Scratch 於國小之音樂節奏教學，以瞭解學生於音樂課程中之學習歷程與學習成效，並提供未來藝術領域音樂教學欲融入資訊教育議題之參考或運用。研究目的為：一、瞭解 Scratch 軟體融入國小五年級音樂節奏教學歷程中，社群教師共備觀議課狀況以及學生之參與情形；二、瞭解 Scratch 軟體融入國小五年級音樂節奏教學歷程中，學生對於時值 (Duration)、拍子 (Beat)、節拍 (Meter) 等音樂元素概念的認知表達情形以及學習成效。研究結果為：一、社群教師共備觀議課以「多學科間的統整」(Integrity between or among Disciplines) 模式進行協同教學，藉以提升學生於音樂課程中學習節奏的動機；二、Scratch 融入音樂節奏教學，促使學生與教師、同學可做線上的交流與互動；進而能以音樂元素為設計基礎，運用 Scratch 製作動態圖像 (motion graphics)；三、學生於節奏能力測驗中，時值 ($t = -12.226, p < .05$)、拍子 ($t = -11.222, p < .05$)、節拍 ($t = -7.340, p < .05$) 的後測成績皆顯著高於前測，顯示資訊融入音樂節奏教學相當具有學習成效。

關鍵詞：12 年國教、資訊教育、議題融入課程、Scratch、藝術領域、節奏教學

The Study of Incorporating the Issue of Information Education into the Rhythmic Teaching of the Arts Domain in the Elementary School

HO, Yu-Chen

Associate Professor, Department of Music, National Taitung University

Abstract

Currently the main parts of the 12-year basic education curriculum are *core competencies*. For a more enriching experiencing, issues could cross the restrictions of subject-centered curriculum and prompt students to learn new things to combine with life experiences and learning. Besides, the point of incorporating issues into curriculum is to ensure that students have the ability to face future challenges. Integrating issues into curriculum allows the opportunity to apply the knowledge of that domain to be applied towards real life and effectively strengthens the formation of *core competencies*. The intent of this study was to apply Scratch into rhythmic teaching in the arts domain at the elementary school level in order to understand the learning processes and learning outcomes. The learning result from twelve students was the case study which provided a reference to encourage music teachers to put into practice the mode of “Incorporating issues into Curriculum.” Using the fifth graders as test subjects, the goals of the study were to: (1) understand the conditions surrounding students’ participation, teachers’ collaborative lesson preparation, classroom observations, and post-observation debriefings; and (2) understand the conditions of students’ learning effects regarding duration, beat and meter. The conclusions of this study included: (1) taking the mode of “Integrity between or among Disciplines” to proceed Team Teaching could enhance the motivation of students’ learning strategies for rhythm; based on the duration, beat and meter, students could use Scratch to make various motion graphics; (2) comparing the pretest and posttest, students’ learning effects regarding duration, beat and meter had achieved distinct effect.

Keywords: 12-Year Basic Education, Information Education, Incorporating Issues into Curriculum, Scratch, Arts Domain, Rhythmic Teaching

壹、緒論

一、研究背景與動機

臺灣在近三十年以來，面臨兩次重大的教育改革，第一次是九年一貫課程，不僅將課程標準改成能力指標，也賦予教師調整課程內容的權力；其次是十二年國教課綱，將能力指標調整成核心素養，劉世雄（2018）便指出十二年國教課綱之核心素養是現在學生往後在社會中面對各種挑戰的重要能力，身為教師需要具備將核心素養轉化成課程內容與教學活動的能力；例如教師可以組織社群進行共備觀議課，以協同學習為學理基礎、以學生核心素養的型塑為主軸，相互協助、相互刺激思考以及協助觀察學生表現，再發揮集體智慧，促進學生核心素養的學習成效，教師也會在學生獲得學習成效中知覺自己實踐與改變的教育作為，社群成員即可在此教學實踐中提升自己的教學專業。十二年國民基本教育課程綱要總綱業於 103 年 11 月 28 日發布，各領域 / 科目課程綱要之研修工作自 103 年 6 月陸續展開；歷經「十二年國民基本教育課程研究發展會」研議與「教育部高級中等以下學校課程審議會」審議等程序，教育部於 107 年 2 月起陸續發布各領域 / 科目課程綱要，108 學年度開始，自國民小學、國民中學及高級中等學校一年級起逐年實施（洪詠善主編，2020）。「藝術與人文」領域為九年一貫課程七大學習領域之一，學習之主要內涵包括音樂、視覺藝術及表演藝術，但「九年一貫藝術與人文領域課程綱要」自實施以來，在落實推動與教學轉化浮現不少問題，經「十二年國民基本教育藝術領域課程綱要（草案）」研修，將「藝術與人文」領域更名為「藝術」領域，「十二年國民基本教育藝術領域課程綱要」期待學生透過「表現、鑑賞、實踐」三個學習構面，以達成學習目標，並能從了解 19 項重要議題與藝術領域的關聯性中，藉此培養學生跨領域 / 科素養、以及能具備運用藝術解決問題之能力（何育真，2018；教育部，2015）。

108 年 7 月到 109 年 9 月一年多期間，研究者受基隆市平安國小（化名）教務主任邀請，多次擔任該校藝術領域教師社群之講師，109 年在暑假期間至該校演講主題為「素養導向的音樂教學設計—以動態圖像為例」，結識該校之初任音樂教師小玄老師（化名）與資訊組長小佳老師（化名），小玄老師提出她在教學與學生學習中出現許多問題，包括學生唱歌與吹直笛不數拍子、節拍感較差、音感能力不佳導致歌唱音準差、吹奏直笛時音準不佳、不了解樂句呼吸的概念等問題需要解決。研究者現今雖任教於音樂學系，但也在學校之師資培育中心教授多年的「國民小學藝術與人文領域教材教法」，本校師培中心獲得教育部補助「精進師資素質 - 協同與臨床教學計畫」，支援師資課程教學之專任教師，得前往國小進行「臨床教學」，以增加實務經驗，改進教材教法，提升教學效能。因此，研究者即在 109-1 申請此計畫前往平安國小從事臨床教學，以期能從中提升師培課程的教學品質。

針對平安國小音樂教師所遇到之教學問題，研究者從多年指導師培生製作動態圖像

(Motion Graphics) 之經驗中，理解到評量學生是否能內在認知 (Knowing Within) 音樂元素的運用，可運用「威力導演」(PowerDirector)、「會聲會影」(Corel VideoStudio) 等影音剪輯軟體，將視覺藝術元素中的點、線、面、色彩及其所構成的各種圖形或圖像來呈現樂曲中的時值 (Duration)、拍子 (Beat)、節拍 (Meter)、旋律 (Melody)、曲式 (Form)、織度 (Texture) 等音樂元素 (何育真, 2017)。而小佳老師提到現今國小高年級學生正在學習基本的程式設計，Scratch 係一種簡易程式語言自由軟體，藉由遊戲過關及動畫播放的設計可提升學生邏輯推理、創作及解決問題能力，並可以用來創造動畫及遊戲等，適合國小學生使用，學生可藉由此軟體之視覺化與積木組合的程式製作方式，提升邏輯思考及創作能力。由於臺灣在由國家教育研究院規劃的課綱草案中，提出將程式設計列為國高中之必修課程，國小則可進行資訊融入的教學規劃或以社團形式提供學生學習 (國家教育研究院, 2016)。十二年國教新課綱已將程式設計列入資訊科技學習內容，國教署也在「中小學前瞻科技教育發展總體計畫草案」中納入推動資訊科技學習 (吳佩旻, 2018)。雖然課堂中若具備資訊科技教育的應用，可以拉近教師和學生之間的距離，但許多國外研究指出，僅有少數教師願意在教學活動中去統整教育科技 (Stosic, 2015)；李幸穎 (2013) 也指出目前國內之教學現場，教師最常使採用之資訊融入學科教學方式較少將程式設計課程融入學科教學中，尤其國小階段更是少見，傳統側重資訊科技之操作與應用的教學方式已不敷時代需要。資訊教育應著重於培養公民在資訊時代中有效使用資訊科技之思維能力，使其能運用資訊科技與運算思維解決問題、溝通表達、與合作共創，並建立資訊社會中公民應有的態度與責任，以滿足資訊時代中生活與職涯之需求 (洪詠善主編, 2020)。

一般傳統學習程式設計多以文字型態方式進行，需要記憶大量程式指令，同時必須瞭解不同程式語言的正確語法，對初次接觸的使用者來說難度很高，往往導致初學者會感到挫敗而缺乏興趣 (鄭宇珺, 2012)，研究者考量在國小階段學習文字型態的程式設計對學生較為困難，而 Scratch 程式設計卻是一套圖形化程式設計軟體，可以用來製作動畫短片或互動遊戲，有視覺化的圖形操作介面，使用積木組合式的程式語言，可以直接用滑鼠點選、拖曳指令至腳本區，非常適合程式設計初學者使用 (呂聰賢, 2018)，因此，於 109 年平安國小 8 月底備課週期間，研究者邀請兩位老師共組社群，思考欲應用資訊教育議題融入藝術領域的教學方式，藉由 Scratch 動畫腳本的設計與呈現，希望能提高學生吸收音樂課程知識的學習意願與學習成效，進而能將所學的知識規劃設計到電腦課遊戲或動畫的腳本中。

二、研究目的

基於以上研究背景與動機，本研究旨在應用程式語言軟體 Scratch 於藝術領域之音樂節奏教學中，以瞭解學生於音樂課程中之學習歷程與學習成效，做為修正課程與教學的參考，以提供未來音樂課欲融入資訊教育之參考或運用。

研究目的為：瞭解資訊融入國小五年級藝術領域之音樂節奏教學歷程中，社群教師共備觀議課狀況與學生之學習歷程及學習成效。研究問題為：（一）瞭解 Scratch 軟體融入國小五年級音樂節奏教學歷程中，社群教師共備觀議課狀況以及學生之參與情形為何？（二）瞭解 Scratch 軟體融入國小五年級音樂節奏教學歷程中，學生對於時值、拍子、節拍等音樂元素概念的認知表達情形以及學習成效為何？

三、研究範圍與限制

本研究由於受限於時間、人力、物力等因素，故研究範圍與限制如下：

（一）研究對象

受限於時間及人力等因素，研究樣本僅以基隆市平安國小五年一班 12 位學生為對象。結論敘述僅針對本研究對象之學習結果進行評估，不宜推論至其他年級或其他地區的學童。

（二）研究時間

本研究之教學實驗實施時間自 109 年 9 月 2 日至 109 年 11 月 6 日止共 9 堂課。因考量研究對象之其他全面性音樂課學習權益，僅以連續 9 周 9 堂課作為研究資料蒐集的時間，沒有進行更長期的觀察。

（三）研究方法與選用教材

個案研究依其目標可區分成探索性、描述性、解釋性三種型態，探索性個案研究與處理是什麼（What）形式的問題有關，描述性個案研究與處理誰（Who）、何處（Where）的問題有關，解釋性個案研究則與處理如何（How）、何處（Where）的問題有關（張春興，1994；Yin，2009）。本研究為探索性之個案研究，以單一個案整體式設計，藉由探索性的 Scratch 軟體融入國小五年級學童節奏（Rhythm）之三個次概念之課程設計，包括時值、拍子、節拍等音樂元素，將所得資料加以分析歸納，以瞭解個案在資訊融入節奏教學之歷程中，學生對節奏此音樂元素之三個次概念的認知表達情形。

為達成研究目的，研究者參照學生的認知與音樂能力發展，針對音樂元素「節奏」的內涵，運用 Scratch 軟體融入國小五年級學童在節奏方面的學習內容，並以 Barrett, McCoy & Veblen (1997) 提出的多學科間的統整 (Integrity between or among Disciplines) 模式以及 Boardman (1988a, 1988b, 1988c, 1997) 發展的「衍生教學法」(Generative Approach) 作為教材教法發展的理論依據，由研究者與兩位社群教師共同設計教學內容以及實施協同教學。研究者選取音樂課與資訊課兩個科目中之互補重疊的內容—「動態圖像」作為聯結，讓學生理解 Scratch 程式如何根據音樂元素將指令區的指令做編程以製作動態圖像、並從中習得音樂元素概念，無法包含「威力導演」、「會聲會影」等影音剪輯軟體教材是本研究的另一限制。

貳、文獻探討

一、共備觀議課

身為一位教師需要了解如何為學生選擇教材與調整教材，因為在課堂中要從事教學的是教師而非教材，而教師更應當積極檢視教學目標，以及對課程活動做準備（Brophy, 1982；Glanz, 2006）；教師已然扮演影響學生學習的最重要角色（Akhavan & Tracz, 2016），因此，教師專業需具備那些素養，可說是培養學生核心素養的重要基礎。教師共備觀議課，即是教師共同的備課、觀課與議課的歷程，源於日本的學校本位教師在職進修模式，包括教師共同備課、公開觀課以及教學後的集體討論三個過程（劉世雄, 2017；Fernandez & Yoshida, 2004），現今臺灣已經明確將教師共備觀議課列為十二年國教之政策中，而共備觀議課既是為達成教育目的的手段之一，劉鎮寧（2016）指出在共備觀議課期間，更需顧慮到教師專業對話的內容和品質、以及學生學習成效檢核的重要性。

教師共備議課是基於協同學習的學理基礎，再追溯到原點即是 L. Vygotsky 的近側發展區（the zone of proximal development），亦就是「學習者現實及實際可達到的發展之差距，這個差距是由學習者的獨立解題能力及其潛在發展水平而決定的」，教師可透過共同備課、相互觀課和集體議課的觀點分享刺激思考，在各自的近側發展區內發展自己的教學觀點（劉世雄, 2018：10）。當教師共同解決問題（共備—發展促進學生學習的課程與教學）、執行策略（進課堂實施）、檢討與精進（觀課與議課），這段歷程是教師們為了規劃、實踐與反思最適合自己學校學生課程的歷程，是一種自學概念與創生智慧的歷程，這樣的學習歷程會讓教師成為真正的學習專家，也才能創造促進學生學習的課程與教學（藍偉瑩, 2017）。教師社群共同備課係要設計教材知識、相互觀課係要觀察學生表現、集體議課係要分析學生表現。

而基於實際教學上的需要，教師可透過協同教學的方式，展現不同的教學型態，在備課的過程則應注意成就同理心、建立合作關係、建立方向、展現熱忱、專業對話，讓備課能促進教師彼此間產生實用、專業、信任、合作和知識分享的價值；其次，在觀課的部分，更應該檢視教師是否將學生視為教學過程的主體，甚至在備課時就應將學生的學習特質、個別差異等資訊，一併納入討論；關於議課，除了檢視教師的教學行為，也要同時關注學生的學習現象和師生彼此間的互動關係，觀課者與被觀課者之間專業對話的結果要能帶來新思考、新策略和新行動；此外，議課的對話形式是平等對話，而非指導或回饋，會讓教師察覺與傳統的對話形式不同，教師的觀點分享上就會較為容易一些（劉世雄, 2021；劉鎮寧, 2016）。劉世雄（2018：101-102）主張可以運用主題式的共備觀議課模式，亦即學校可請教師社群先提出與學生學習有關，又想要在某方面專業成長的主題，主題最好是教師平時要進行教學的課程內容、教學策略或學校本位課程內容的設計，再以此為主題規劃讀書會、自備課與共

備課，以及了解學生在此主題上應該要有的學習表現，藉以調整教師的教學，達到專業成長的目的。而教師採用合作探究時，若教師持有開放的態度，可在相互聆聽後促進自己的教學省思，並分享與發展教學的進一步行動，更可能促進教師間彼此信任的集體省思，顯示開放信任的態度與集體省思是相輔相成；教師議課時若能相互聆聽與集體省思，建構彼此分享的教學文化，除了議課時可促進彼此的專業成長，亦能促進教師間的信任（劉世雄 2021：8）。

二、資訊融入教學對於學童學習之影響

以核心素養作為課程發展的主軸，並將議題融入各領域，是此次十二年國民基本教育課程綱要的重要特色。議題教育重視問題覺察、知識與技能之獲得、行動與實踐之落實，充份展現「十二年國民基本教育」以人為本之全人教育目標。而因議題常是涉及人類發展與價值的社會課題，其經由不同領域 / 科目加以探究，有助於學生統整各領域的學習內容，更能豐富與促進核心素養的陶成。《總綱》明訂融入課程的十九項議題均具重要性，其中有些議題在《總綱》中被納為核心素養；有些議題單獨設立科目；有些議題則在領域課程綱要中納入學習重點，「資訊教育」議題即單獨設立科目。實施議題教育，以強化學生對議題的認識，使學生能獲得議題的相關知識、情意和技能，理解議題發生背景與成因、現象與影響，提升面對議題的責任感與行動力，成為良好的國民與世界公民（洪詠善主編，2020；劉世雄，2018）。

資訊融入教學是教師透過電腦、媒體與網際網路等資訊科技來進行教材製作、教學輔助、課後補救、統整分析及班級管理的教育方式，在教學上引導學生透過資訊科技來協助學習、主動探索與問題解決，並於過程中習得資訊科技的相關知能（林煌凱，2002）。陳碧祺（2019）認為在職教師應用資訊科技與多元媒體融入教學，仰賴師資職前的教育課程培訓，並指出教師融入資訊科技的具體作法，可採多元教材教法之應用；如應用雲端課程管理（包含 Google 表單）、PowerPoint 簡報、YouTube 影片、教學網站、教學應用 APP 軟體以及網路社群軟體等。根據陳碧祺所指出的科技應用之教材教法，簡報為教師授課時最常使用的方式，而其他應用層面則較少使用。研究者認為本研究之課程，可讓學生由 Google Classroom 教學平台上獲得教學資源，教師在應用方面，除了使用平台上的教學影片，亦能將此平台視為傳播教材的社群媒體，如將自編影音教材上傳至該平台，以達到學生非即時學習或課後複習之用。凡是與網際網路和電腦相關的教學活動皆可算是資訊科技融入教學，其目的是要達到提高教學品質，培養學生應用資訊科技的能力與素養（王全世，2000）。

許多學者（Clements & Sarama，2003；Dynarski et al，2007；Glaubke 2007）主張我們須將重心置於五個軟體的範圍，如此才能深刻影響學童的學習經驗：（一）軟體的教育價值；（二）能使學童對於學習願意投入的軟體；（三）容易使用；（四）讓學童和軟體有互動性；（五）軟體可以掌握學童的進步。Scratch 係一種淺顯易懂的圖像化程式設計語言，它即符合

以上幾個條件。因為它視覺化的程式設計環境，不需一行一行寫程式，只要拖曳一些積木並將其組合在一起便會形成腳本（Scripts）與完成程式設計，這種程式語言允許使用者輕易可創造任何角色的物件，可以給角色指令，讓它移動並演奏音樂或對其他角色作出反應，亦可創作互動式故事、遊戲、動畫和音樂等作品，不只簡單有趣，而且程式概念完整，非常容易激發學生高度的學習興趣，進而也能提升其學習成效（呂聰賢，2018；Sivilotti & Laugel，2008）。許惠美（2016）也指出 Scratch 這種程式語言，係 M. Resnick 率領的麻省理工學院團隊所開發，操作介面分成四個區塊：角色區、指令區、腳本區與舞台區，Scratch 是一個豐富的多媒體學習環境，可以整合聲音、音樂與圖片，利用物件導向程式設計的概念，設計動畫與遊戲等，在主題的發展上更為寬廣，讓學生能夠實作互動控制，不僅增加資訊教育相關知能，更能夠提升學生在生活上的創意。

資訊科技融入教學可透過資訊科技與學習領域的整合來提升學生的學習成效（邱瓊慧，2002）；Kennewell 與 Morgan（2003）便指出資訊科技對學生的學習確實是有幫助的，甚至可以是為學生未來終身學習不可或缺的工具；Scratch 程式設計可培養學生運算思維的能力，目前許多國家，如美國、英國、愛沙尼亞、日本、香港等，皆已透過課程方案將資訊科技融入教育環境中，可見資訊融入教學之重要性與前瞻性（吳聲毅，2018），而臺灣在十二年國教中，為提升學生之科技素養，將資訊科技與生活科技由原本學習領域中提出，並新增科技領域，正式將程式設計納入新課綱，由此可知因應數位時代之挑戰，十二年國教期使每一位孩子都能具備基本的科技素養，並且在適性與支持的環境下，啟發與開展孩子的天賦。

三、多學科間的統整（Integrity between or among Disciplines）模式

十二年國民基本教育課程綱要對議題融入的實施提出三類課程，分別是「議題融入式課程」、「議題主題式課程」、與「議題特色課程」，「議題融入式課程」是以原有領域/科目課程內容為主體，將原有課程內容與議題進行連結、引伸進教學之中，此類課程是在既有課程內容中將議題的概念或主軸融入；「議題主題式課程」是擷取某單一議題之其中一項學習主題，發展為議題主題式課程，與第一類課程的不同，在於此類課程的主軸是議題的學習主題，而非原領域/科目課程內容，故需另行設計與自編教材；「議題特色課程」是以議題為學校特色課程，其對議題採跨領域方式設計，形成獨立完整的單元課程，此類課程通常需要跨領域課程教師的團隊合作，以協力發展跨領域的議題教育教材（洪詠善主編，2020：12-13）。

議題融入課程中，可從不同領域/科目角度對議題加以探究、分析與思考，提供跨科或跨領域整合的學習機會，可彰顯問題的情境性與觀點的多元性（洪詠善主編，2020），108 新課綱鼓勵學校教師依照學校資源條件與學生特性，規劃跨領域/科目的統整性主題/專題/議題探究課程與教學，Barrett, McCoy, & Veblen（1997）曾指出三種課程統整模式可提供

教師進行課程統整的思考：（一）學科內的統整（Integrity within the Discipline）：教師在一個領域中計畫與主導教學以堅持教學的品質；（二）多學科間的統整（Integrity between or among Disciplines）：要讓課程在兩個或多個領域運作地有意義，教師就要在眾學科之間注意自然解有機的連結；（三）超越學科的統整（Integrity beyond the Disciplines）：當教師考慮較長遠的學校教育目標，並且這些目標的達成對於學生的生活品質的一般發展有助益，即需要這種超越學科的統整方式。Barrett, McCoy & Veblen（1997）主張邏輯學家 J. Venn 以圖形所表示科目或概念間關聯、重複關係較簡單，並以其所述之圖形說明「音樂與其他學科統整」—多學科間的統整的五個層次：

（一）音樂與其他科目（Music and another Subject）：將音樂視為一個單獨的科目，學生無意間發現音樂與其他領域（area）間的連結，而不是教師或學校刻意強調。

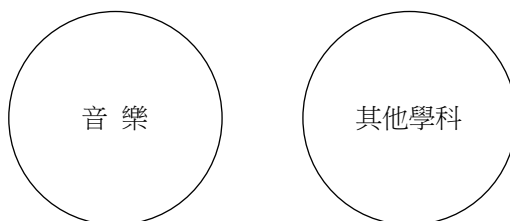


圖 2-1 音樂與其他科目的關係
（Barrett, McCoy, & Veblen, 1997: 43）

（二）音樂與主題（Music and Theme or Topic）：用一主題式的題材，作為音樂與其他學科或領域相互作用的範圍。

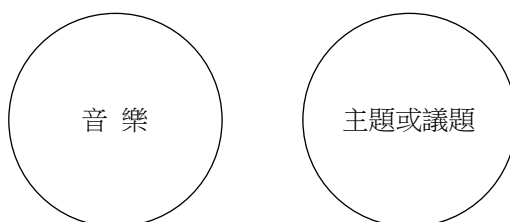


圖 2-2 音樂與主題或議題的關係
（Barrett, McCoy, & Veblen, 1997: 43）

- (三) 音樂與主題重疊 (Music and Theme with Minimal Overlap)：音樂透過與主題有關的歌詞和其他科目或領域連結。音樂與主題的交集的區域很小，僅有歌曲的歌詞與主題有關聯。

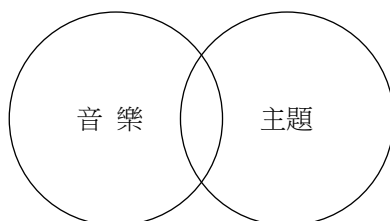


圖 2-3 音樂與主題重疊的關係
(Barrett, McCoy, & Veblen, 1997: 43)

- (四) 南北戰爭的音樂與歷史 (Music of the Civil War and History of the Civil War)：找出兩學科互補重疊的內容 (content)。例如音樂和社會科，當學生在學習美國內戰時期人們的生活時，音樂可以當成是一種方法去顯現出人們情感的深度與情緒的強度。藉由研究南北戰爭時期的音樂，可藉此來闡述內戰的歷史；了解當時內戰的環境，可幫助學生更有感受興趣理解並演奏唱內戰時期的音樂。

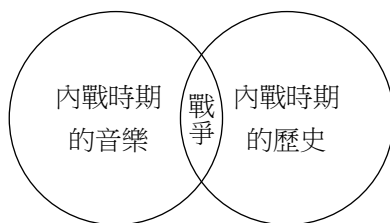


圖 2-4 內戰時期的音樂與歷史
(Barrett, McCoy, & Veblen, 1997: 43)

- (五) 音樂、舞蹈與視覺要素的關係 (Music, Dance, and Visual Elements)：設計跨學科的單元，超越兩個學科領域，以交互、互補的方式聯繫。藝術的本質是多學科的 (multidisciplinary)。如要瞭解芭蕾，學生需學習音樂、編舞與服裝視覺原理，並著手設計，因此音樂、舞蹈、視覺藝術間有著緊密的關聯性。

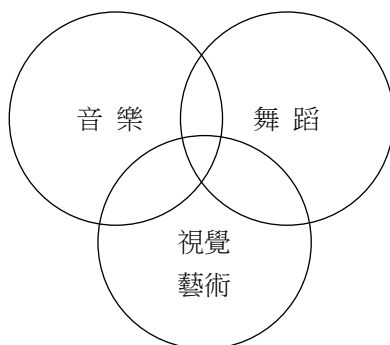


圖 2-5 音樂、舞蹈和視覺藝術的關係
(Barrett, McCoy, & Veblen, 1997: 44)

本研究的教學實施方式即為「議題融入式課程」，並採取「多學科間的統整」之第四個層次，找出音樂與資訊兩學科互補重疊的內容以做為課程設計之基礎。

四、「衍生教學法」(Generative Approach) 模式

就教學理論而言，議題融入十二年國民基本教育課程可藉由議題的連結，使學習內容意義化與統整化，避免領域 / 科目知識內容的零碎化與片斷化；就教學策略而言，議題融入需要採用批判探究、討論對話、體驗與實作等多元教學策略（洪詠善主編，2020）。Boardman (1988a, 1988b, 1988c) 所發展的「衍生教學法」策略主張知識的目的是衍生的 (generative)，亦即是使個人不僅要對現存的資訊能理解，也要盡可能擴展到相關知識的整體範圍中，並鼓勵學習者能更獨立去欣賞音樂。研究者認為可以此教學模式為基礎實施「議題融入式課程」，期使藝術領域的教學內容更具意義與統整化。此法之基本原則為：（一）學習是一種動詞，強調過程的重要性；（二）任何過去的學習經驗皆是為了衍生新的學習；（三）在一個學習情境中，認知、情意、技能三方面要能交互作用，否則學習的品質將有所限制；（四）對於音樂概念的理解須經由動作表徵 (Enactive Representation)、形象表徵 (Iconic Representation) 與符號表徵 (Symbolic Representation) 三個階段。

Boardman (1988a) 曾指出在教學中特別必須注意三個要點：（一）在一個系統中，整體比部分還要大；二、符號系統可表徵我們對現實的觀點；三、知識的目的是衍生的，也就是使個人不僅要對現存的資訊能理解，也要盡可能擴展到相關知識的整體範圍中。據此觀念，Boardman (1988b) 發展一套「衍生理論」(Generative Theory)，在此教學理論中，她提出一個全面的學習環境 (a holistic learning environment) 須包括六大成分系統：內容 (Content)、情境 (Context)、行為 (Behavior)、認知表徵模式 (Mode of Knowledge Representation)、

認知技巧 (Cognitive Skill)、態度氛圍 (Attitudinal Climate)，這六大系統須相互統整與互動，如此會建構一個網路，以提供一個環境給學生，讓他們增加對於音樂的了解。「衍生式音樂學習」(A Generative Approach to Music Learning) 深受 Bruner「表徵系統論」及螺旋性課程 (Spiral Curriculum) 的影響，是一種強調以學習者為中心的音樂學習理論，其衍生教學之教學理念分述如下 (何育真, 2014; 林小玉, 2004a; 林小玉, 2004b; 陳曉霖, 2006; Boardman, 1988a; Boardman, 1988b; Boardman, 1988c; Boardman, 1997; Boardman, Andress, Pautz, & Willman, 1998)。

其基本原則如下：(一) 學習是一種動詞，強調學習的過程性：音樂聲響是認知 (cognitive) 的符號表徵、也是情緒活動 (emotional activity) 的符號表徵，所以會以一種協同合作 (synergism) 方式存在，整體會比部分和要大，而學習環境也必須是整體的，在其中，認知、情意及技能的過程在學習情境中要相互作用，否則學習的品質將會有所限制。(二) 認知表徵模式：學習的觀念經由三種表徵形式發展，學習者因而獲得與呈現其理解，內容包括：1. 動作表徵：學習者以外顯的動作呈現觀念，藉由觀察與模仿，以非口頭、非言辭的「做出」(Acting out) 習得的觀念，因此學生可以運用行為或動作展現其認知的概念。2. 形象表徵：學習者會在心中形成圖像，實際的圖像可以輔助此階段的學習。即使音樂不存在時，也須將音樂的概念內化，將音樂與圖像作出聯結，並能將許多圖像轉化成聲音，或運用圖像式的語言 (例如高到低，長或短) 來形容所聽到的音樂。3. 符號表徵：學習者逐漸能將已內化的概念與音樂符號作聯結，進而能運用樂譜來記錄樂想，以及能運用音樂術語解釋所聽到的音樂。(三) 內容：音樂元素概念可分為十項：節奏 (Rhythm)、曲調 (Melody)、音色 (Timbre)、力度 (Dynamics)、語法 (Articulation)、和聲 (Harmony)、織度 (Texture)、曲式 (Form)、表現性 (Expression)、時地風格 (Time and place)，前七者為單獨的音樂元素概念，後三者曲式、表現性、與時地風格為音樂的整體概念。衍生式音樂學習內容強調音樂觀念的形成，音樂的學習亦仰賴觀念的發展，對所有音樂元素應逐漸累積其所涵蓋的觀念建構音樂知識。(四) 音樂的情境：音樂的情境必須包含各種風格及類型的真實音樂，例如情境選擇的必須是具備美學價值的音樂作品、或作品必須隱含清晰的音樂概念等。(五) 行為：學習因學習者主動參與在音樂的脈絡之中而發生，學習者藉由演奏 (Performing, 唱或奏)、敘述 (Describing, 以律動、視覺圖像或語言符號去對音樂作出反應、創造 (Creating, 即興或作曲) 與音樂互動。(六) 認知技巧：認知過程包括回 (Recall)、轉化 (Translate)、轉移 (Transfer)、應用 (Apply)、分析 (Analyze)、應用 (Apply)、擴展 (Extend)、綜合 (Synthesize) 與評鑑 (Evaluate) 等技能，Boardman 亦依據認知技巧的層次提出教學策略，分成「低層次」、「中層次」、與「高層次」三個層級。其中轉移是屬於中級的認知技巧，例如學生不僅能運用聲音唱出大小聲，並能運用到如何將節奏樂器演奏出力度不同的樂音。(七) 態度氛圍：這是一種積極正向的態度氛圍，教師要能在學習環境中幫助學生獲得情意

表達的美感體驗、正向的對自我的概念、以及在音樂演奏或即興、創造過程中能有喜樂的態度。

參、研究方法

以下說明本研究之研究方法、研究工具、與研究效度。

一、研究方法

本研究採取個案研究，個案研究係一種實徵性的研究（empirical inquiry），是要在真實生活情境中深入探查當前的社會現象，個案研究法經常使用在現象與社會脈絡（context）不容易區分的情況。個案研究法處理獨特的事件，在這事件中有非常多的「變數」是研究者的興趣，所以需要依賴不同來源的證據，如果資料結果呈現一致性，就可以發展理論雛型，並引導將來資料搜集與分析（Yin, 2009）。經文獻探討瞭解臺灣實施十二年國教議題融入領域或科目之課程設計可採取「多學科間的統整」模式、教學實施可採「衍生教學法」策略，研究者據此訂定學習目標與學習活動的設計，選定 Scratch 融入五年級音樂課程作為教學行動方案。本研究實施方向為將「資訊教育」議題融入國小五年級學童之音樂課學習活動，凸顯 Scratch 程式設計融入音樂課程創新教學之價值可協助學童理解節奏的三個次概念，包括時值、拍子、節拍等音樂元素，希冀引起學童學習音樂內涵的興趣、以及能產生學習遷移的效果，提高學生社會溝通技巧的能力以及在分組合作學習中能主動扮演小組領導者角色。

本研究為探索性之個案研究，以單一個案整體式設計，藉由探索性的 Scratch 軟體融入音樂課之課程設計，將所得資料加以分析歸納，以瞭解基隆市平安國小五年一班學生在 Scratch 軟體融入音樂教學之歷程中，12 位學生對時值、拍子、節拍的認知表達情形。為達成研究目的，本研究的教學實施方式為「議題融入式課程」，研究者參照學生的認知與音樂能力發展，針對音樂元素「節奏」的內涵，運用 Scratch 軟體融入國小五年級學童在節奏方面的學習內容，並以 Barrett, McCoy & Veblen (1997) 提出的「多學科間的統整模式」、與 Boardman (1988a, 1988b, 1988c) 所發展的「衍生教學法」作為教材發展的理論依據，由研究者（小安老師）和兩位協同教師共備課程設計教學內容、並和小佳老師以及小玄老師一同進行觀課與議課，以此歷程來規劃、實踐與反思最適合學生的課程內容與教學；研究者運用 Barrett, McCoy & Veblen (1997) 提出的音樂與其他學科統整的第四個層次，找出音樂與資訊兩學科互補重疊的內容—「動態圖像」作為聯結，音樂可讓學生學習音樂元素概念，資訊課可以讓學生學習 Scratch 程式設計具邏輯思考之編程方式。

二、研究工具

本研究使用的資料蒐集工具有四種：

- (一) 節奏能力測驗：本研究運用陳丁源（2018）編擬之具效度之「節奏能力測驗」，對研究對象施以節奏能力之前測與後測，以了解學生在時值、拍子、節拍等節奏能力是否有提升；題型包括時值測驗 10 題，每題 5 分；拍子測驗 6 題，每題 5 分；節拍測驗 4 題，每題 5 分，總分共 100 分；為了易於探討教學的成效及對照學生在教學前後的表現，故採用相同的試題，前測於正式研究階段之前進行施測，施測對象為五年一班 12 位學童，後測於研究之後進行施測，研究者將施測結果進行 SPSS 軟體統計分析。透過 SPSS 統計套裝軟體進行量化統計分析，本研究所使用的統計分析方法如下：1. 描述性分析：求出前測、後測之平均數、平均數之差、與標準差，據以呈現五年一班學生學習節奏之學習狀況。「標準差」為用於表示一組數值資料中的各數值相對於該組數值資料之平均數的分散程度，因此需先計算各數值與平均數的差，取其平方後加總，再除以數值個數，得「變異數」，變異數再開根號後可得「標準差」，一個較大的標準差代表大部分的數值和其平均值之間差異較大，一個較小的標準差代表這些數值較接近平均值。2. T 檢定：T 檢定的功能是利用統計來評估前測與後測是否有差異，本研究即以 T 檢定來考驗 Scratch 融入節奏教學對於五年一班學生在時值、拍子、節拍三方面的學習成效。
- (二) 訪談大綱：研究者在研究進行期間與研究結束，均會對學生以及社群教師進行半結構深度訪談。
- (三) 「共備觀議課記錄表」：本研究採用劉世雄（2018）發展之共備觀議課記錄表，內含「共同備課記錄」和「觀議課記錄」，以引導本研究三位教師進行記錄、觀察與討論。
- (四) 「教師觀察紀錄表」：本研究另外採用 L. Schatzman 和 A. Strauss 指出觀察時可使用實地筆記、個人筆記、與理論筆記（引自陳向明，2016）作為錄影觀察時所紀錄的依據：1. 實地筆記：專門用來紀錄觀察者看到和聽到的事實性內容；2. 個人筆記：用來記錄觀察者個人在實地觀察時的感受和想法，為個人的感受；3. 理論筆記：用於紀錄觀察者的初步理論分析，為理論的思考。

三、研究效度

本研究之研究者身兼教學者、觀察者與研究者的角色，研究者從協同教學教師之音樂教學中發現問題，透過共備觀議課之歷程、文獻探討、節奏教學活動的設計、最後進行資訊融入節奏教學以進行研究。由於研究者身兼多重角色，會有研究者的框架及觀點，是限制研究進行的過程及結果的一大因素，避免流於主觀判斷影響，所以在形成資料時，必須經由三角透過多種資料的校正，才能盡量避免偏見的形成，影響研究結果。在質性研究的資料分析過程中，N. Denzin 指出四種三角檢證（Triangulation）的方法，分別為資料三角檢證、研究者

三角檢證、理論三角檢證、及方法論三角檢證，其中資料三角檢證係指研究者在研究中由各種資料來源來蒐集證據以進行驗證（吳芝儀、李奉儒譯，1995；何育真，2018）。本研究採之效度檢驗方式係經由結構性、半結構性訪談內容、實地觀察紀錄、錄影及文件分析等多方途徑所蒐集到的資料進行資料分析（圖 3-1），期望盡量減低研究者偏見以維持本研究之效度。研究者在謄寫影音觀察記錄、訪談紀錄或書寫省思札記時皆會予以編碼，研究參與者之代碼包括：研究者之代碼為 RT；電腦教師小佳老師之代碼為 CT；初任音樂教師小玄老師之代碼為 BT；12 位學生之代碼分別為 S1、S2、S3、S4、S5、S6、S7、S8、S9、S10、S11、S12；此外，本研究之資料分析代碼對照表整理如下（表 3-1）

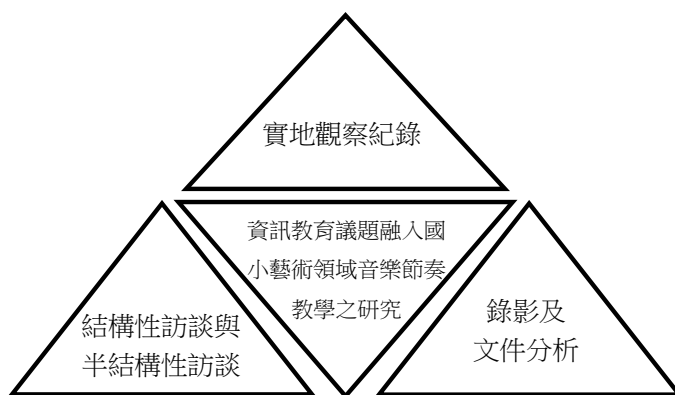


圖 3-1 三角檢定圖
資料來源：研究者繪製

表 3-1 資料分析代碼對照表

資料來源	編碼方式	代表意義
共備課對話紀錄	共備 1	20200902 共備第 1 次
共備課對話紀錄	共備 2	20200903 共備第 2 次
共備課對話紀錄	共備 3	20200921 共備第 3 次
共備課對話紀錄	共備 4	20201019 共備第 4 次
觀課對話紀錄	觀課 1	20200904 RT 與 BT 觀察 CT 課堂
觀課對話紀錄	觀課 2	20200911RT 與 CT 觀察 BT 課堂
課對話紀錄	觀課 3	20200918 CT 與 BT 觀察 RT 課堂
觀課對話紀錄	觀課 4	20200925 RT 與 BT 觀察 CT 課堂
觀課對話紀錄	觀課 5	20201002 CT 與 BT 觀察 RT 課堂
觀課對話紀錄	觀課 6	20201016 RT 與 BT 觀察 CT 課堂
觀課對話紀錄	觀課 7	20201023 CT 與 BT 觀察 RT 課堂
觀課對話紀錄	觀課 8	20201030 CT 與 BT 觀察 RT 課堂
觀課對話紀錄	觀課 9	20201106RT 與 BT 觀察 BT 課堂

議課對話紀錄	議課 1	20200904 RT 與 CT、BT 共同議課
議課對話紀錄	議課 2	20200911 RT 與 CT、BT 共同議課
議課對話紀錄	議課 3	20200918 RT 與 CT、BT 共同議課
議課對話紀錄	議課 4	20200925 RT 與 CT、BT 共同議課
議課對話紀錄	議課 5	20201002 RT 與 CT、BT 共同議課
議課對話紀錄	議課 6	20201016 RT 與 CT、BT 共同議課
議課對話紀錄	議課 7	20201023 RT 與 CT、BT 共同議課
議課對話紀錄	議課 8	20201030 RT 與 CT、BT 共同議課
議課對話紀錄	議課 9	20201106RT 與 CT、BT 共同議課
課實際情況	實地筆記	觀課所看到和聽到的事實
觀課後之想法	個人筆記	觀課後研究者之想法
觀課後形成之初步理論	理論筆記	觀課後之初步理論分析
半結構式訪談	訪 1	第一次訪談
半結構式訪談	訪 2	第二次訪談

資料來源：研究者繪製

肆、研究結果與討論

研究者依據教學過程所蒐集到的資料進行分析，探討資訊教育議題融入國小五年級藝術領域之音樂節奏教學歷程中，學生之學習歷程與學習成效，將分成兩部分討論：第一為 Scratch 軟體應用於音樂課節奏教學歷程中，社群教師共備觀議課狀況與學生的參與情形；第二為 Scratch 軟體應用於音樂課節奏教學歷程中，學生對於時值、拍子、節拍等音樂元素概念的認知表達情形與學習成效。

一、Scratch 軟體應用於音樂課節奏教學歷程中，社群教師共備觀議課狀況與學生的參與情形

(一) 社群教師共備課程之後，決定教學實施方式為「議題融入式課程」，並採取「多學科間的統整」模式進行協同教學

劉世雄（2018）指出素養導向的共備觀議課之焦點是學生，藉由教學的教學演示喚起大家平時教學的問題，再透過教師的集體討論，發揮集體智慧，共同發展促進學生學習的教學設計。因此，研究者與社群兩位教師共同備課時，發現初任音樂教師小玄老師在上音樂課時遇到許多挫折，經由與資訊教師小佳老師討論後，認為五年級正進行的課程為 Scratch 軟體教學，研究者提出欲運用「動態圖像」這個主題，並透過協同教學方式，採用 Barrett, McCoy & Veblen（1997）提出之「多學科間的統整」模式中第四個層次—「找出兩學科互補

重疊的內容」，因此，研究者選取音樂課與資訊課兩者之間互補重疊的內容 - 「動態圖像」作為聯結，以及運用 Boardman 之「衍生教學法」策略進行教學，此種教學實施方式為「議題融入式課程」，藉以提升學生於音樂課程中學習節奏的動機與興趣。

RT:小玄老師，上學期我曾在你在音樂課堂中觀察到學生吹奏直笛曲《小白花》時，正如你所說的，學生不太會打拍子，也不數拍子，所以場面有些凌亂。

BT:是的，小安老師，因為我教學這三年來，發現節奏教學真的很重要，學生節奏不會，更不用談音準與樂句了，唉！我有時實在不知道怎麼教，學生都各吹各的，只喜歡吹好聽的曲子，音符時值的長短也不去理會，我想要教學生相關樂理知識概念，他們都沒有興趣……

RT:小佳老師，您暑假期間提到五年級學生正要開始學習 Scratch 軟體，您說可以嘗試用 Scratch 來搭配音樂製作動態圖像，若想要在小玄老師音樂課程中，讓學生能對節奏教學有興趣以及能具成效，我想運用有趣的 Scratch 軟體來製作動態圖像以提升學生學習音樂元素概念的學習動機，您覺得可行嗎？

CT:很好啊！我是對音樂一竅不通啦！可是與你討論這幾次來，我也很有興趣！學生本來就很喜歡上電腦課，對學習 Scratch 軟體也相當有興趣，若能結合 Scratch 軟體與音樂課的學習，我自己都覺得蠻新奇有趣的，並且以後我也可以將這個概念運用在我資訊課教學當中！這應該是個引起學生認真上音樂課與學習音樂的好法子喔！

RT:小佳老師，小玄老師，我想……我們的協同教學模式可以根據學生特質發展「學習內容(也就是教材)」、「學習表現(也就是評量)」、「學生需求」、「教學策略(也就是各種教學法)」，往後我們三人便可以根據這幾個層面一起來發展備課的想法……，其實這是一種「議題融入式課程」，運用的是一種「多學科間的統整」模式，我們可以取音樂和資訊課程中共同的「動態圖像」概念作連結，不知兩位想法覺得如何？……

BT:我覺得相當棒耶！經由教授您的解說，我才更為清楚十二年國教中所謂的議題融入教學！

CT:是喔！我也增長許多知識呢！（引自 20200902 共備 1）



圖 4-1 社群老師共備課之情景



圖 4-2 小玄老師於共備課時提出問題

- (二) 社群教師共備課程之後，決定請小佳老師於第一周先進行說明 Scratch 離線版下載方式以及其操作介面與編程方式；第二周由小玄老師進行拍子與時值的節奏教學；第三周由研究者經由「達克羅士音樂節奏律動教學」引導學生認知節奏的幾種次概念；往後六周主要由研究者與小佳老師進行授課

RT: 小佳老師，小玄老師，我想和兩位老師討論一下，我們的課程總共是九週堂課，前三周這班的音樂課共有三堂，小佳老師、小玄老師或我分別各上一堂課，然後另兩位老師進行觀課之後，我想需要在下午第一堂課即和兩位老師進行議課；議課時，我們就相互分享自己的觀課記錄、推論結果和教學策略的想法，並在我提供的觀議課記錄表的最下方欄位內寫下自己的議課心得或透過議課所學習到的內容等等，不知道兩位老師有什麼想法？

BT: 小安老師，您知道像我現在上音樂課的狀況掌握得不太好，尤其這一班學生很皮，像 R3 不太喜歡上課會去鬧別人，R11 在課堂中老是趴著…。嗯，我對自己上課不太具有信心…。但是我很願意向您和小佳老師學習不同的教學方法，第二周換我上課之前我會先自己在家中準備教材然後先上一些節奏遊戲、歌唱、吹直笛等…

RT: 好的，沒問題！然後從第四周開始，是否小佳老師在課堂上可進一步向學生介紹一下 Scratch 如何做出遊戲和動畫……

CT: 嗯！好的，我想第一個星期我會先介紹 Scratch 離線版的下載方式以及操作介面與使用方式，第二次上課我規畫可以在課堂中教導學生如何定位角色，例如《恐龍接球》的遊戲，Scratch3 程式碼變成都在左邊…。新增一個恐龍的

角色方法我會先教，然後也要設定起始位置，恐龍移動時數字便會移動，定位便會拉出來，之後要在外觀這個地方讓它顯示，因為對小朋友較困難的地方在於座標的概念，所以他們在定位這部分就相對困難…Y軸可以取亂數，例如從 -180 到 180……這樣足球便會動了。（引自 20200903 共備 2）



圖 4-3 小佳老師講向社群老師講解 Scratch 離線版下載方式與使用方式



圖 4-4 小佳老師向社群老師講解《恐龍接球》遊戲的編程

正如劉世雄（2021）、Stoll 等人（2006）所指，只要教師願意開放自己的心胸，並和其他教師相互交換想法、與分享有用的教學資源，就可以發現改善教學的方法，而不同觀點更有助於教學的省思。

（三）社群教師進行觀課之後，認為將 Scratch 程式設計融入音樂教學可以提升學生於音樂課程中學習「節奏」的興趣

CT：各位同學，今天老師邀請你們班的音樂老師小玄老師與上學期你們有上過她課的小安教授一同來看你們上課，要乖一點，不要一直吵鬧喔！今天老師先和大家講解一下 Scratch 的操作介面，我會把電腦切換成我來操作的狀態…，Scratch 的操作介面分成四個區塊，分別是角色區、指令區、腳本區、和舞台區。請大家看一下你電腦中的畫面，角色區是在舞台的下面，允許我們建立多個角色並分別控制；指令區部分，Scratch 就是通過組合指令區的各種指令來進行編程的；而腳本區就是編程的地方，由於 Scratch 是對角色進行編程的，腳本區的右上角顯示當前正在編程的是哪個角色，X, Y 分別表示了這個角色所在位置的坐標信息；那舞台區呢，就是最終呈現程序的地方，中間是一隻小貓作為角色；然後，舞台區右上角是用於控制程序啟動與終止的按鈕，老

師舉一個例子給大家看看….(學生們由於看到電腦中的 Scratch 小貓會動來動去，上下移動，顯得相當興奮…。也非常專心聆聽小佳老師的講解)

RT：研究者今天在觀察小佳老師的課堂活動後，再和小玄老師交談之後，深覺現在學生學習程式語言已經是一個趨勢，透過 Scratch 程式，學生可以快樂又學到能應用的知識，能夠讓初學者不需要先學習一個語言，就能夠做出一個動態的音樂作品出來，不僅可以體驗到寫程式的樂趣、也可從圖形化的程式設計增加學生學習音樂節奏的興趣……(引自 20200904 觀課 1；20200905 個人筆記 1)



圖 4-5 小佳老師講解 Scratch 操作介面



圖 4-6 Scratch 操作介面

正如呂聰賢（2018）、Sivilotti & Laugel（2008）皆指出，視覺化的程式設計環境，不需一行一行寫程式，只要拖曳一些積木並將其組合在一起便會形成腳本與完成程式設計，這種程式語言允許使用者輕易可創造任何角色的物件，可以給角色指令，讓它移動並演奏音樂或對其他角色作出反應，亦可創作互動式故事、遊戲、動畫和音樂等作品，不只簡單有趣，而且程式概念完整，非常容易激發學生高度的學習興趣，進而也能提升其學習成效。

（四）學生吹奏直笛時，無法顧及音符「時值」的準確性，社群教師議課並提出因應教學策略

劉世雄（2018）指出教師集體議課是教師從學生表現去討論教學設計，不拿某個標準直接議論老師的教學行為，因此在議課時，教師社群可以依循三部分內容「描述學生表現、推論表現原因、提出因應的教學策略」。當研究者觀察小玄老師在教導學生吹奏直笛時，大多數學生不具備音符時值長短的概念，推論原因應是大多數學生不會數拍子，因此在社群組員議課後，決定由研究者運用達克羅士音樂節奏律動教學法帶領學生們實地走動以體驗「拍子」與「時值」的概念。

BT：…我覺得全班學生在吹奏直笛時常常無法很整齊，很多學生有的地方兩拍都沒有吹足，就馬上吹下一個音，亂七八糟的，有時上課很累，我就讓他們這樣一直吹，只要直笛塞住嘴巴他們不會吵就好了，實在不知道如何解決…

RT：我想應該是學生不具備拍子與時值的觀念，時值較長的音符需要數拍子…，我想下一次上課我會先帶領同學們聆聽我的鋼琴旋律做律動，並且用「搗麻糬」遊戲讓他們實地體驗拍子與時值的概念。(引自 20190904 議課 1)



圖 4-7 小玄老師教導學生吹直笛



圖 4-8 研究者帶領學生律動



圖 4-9 研究者運用「搗麻糬」遊戲講解拍子與時值

正如劉世雄（2018）指出，觀課與議課之目的在於提升學生之學習效果，社群夥伴再以各自的專業理解，提出對各種現象之詮釋，從而激盪出更完備深刻的分析與結論。

(五) 學生用 OpenID 加入 Google Classroom 線上教學平台課程時發生困難，經由社群教師共備與議課後，以「建立課程取得代碼」之方式分組指導學生以順利加入雲端課程

研究者與社群教師討論決定運用 Google Classroom 線上教學平台，讓研究者先在班級中建立課程，然後請學生運用 OpenID 加入此課程中。OpenID 係教育部為了整合各縣市教育單位而推動的可跨縣市漫遊的帳號密碼，是一種共享式的帳號登入與識別系統，班上每一位學生都有 OpenID，由小佳老師管控。經社群教師共同討論多次後，決定請小佳老師在課堂中讓學生學習登入帳號，但學生們在登入帳號時即出現忘記密碼的問題，後經由三位教師分別指導，每位學生均成功登入校園雲端電子郵件帳號。

RT：請問小佳老師，我記得你今天下課前有提到 Google Classroom，我覺得這個平台對學生的學習會很有幫助，不知 Google Classroom 要如何使用？

CT：嗯！你要先給我你以前曾申請過的 Open ID 的帳號，然後我教你先建立課程並讓全班同學加入。通常 Open ID 帳號申請完，會提供一組基隆市教育信箱，可提供教育處 google 雲端硬碟的雲端空間，並可以使用該 ID 進行線上課程（引自 20200925 訪談筆記）

CT：各位同學，請使用你們的 Open ID 登入，然後老師再告訴你們下一步要做什麼！

S3：老師老師（大聲喊叫…還一直拍桌子…），我忘記我的密碼了，我的密碼是什麼？

S7：阿！我也忘記怎麼登入了，老師，你來教我啦……（這時研究者與小玄老師走到 S7 身旁將密碼告訴他，並教導他如何登錄）

CT：好好好，若是忘記自己密碼的同學請舉一下手，老師走過來告訴你。（引自 20201016 實地筆記；20201016 觀 6）



圖 4-10 研究者指導學生用密碼
登入 Google Classroom



圖 4-11 兩位老師指導學生用密碼
登入 Google Classroom

CT：對於今天課堂上比較混亂我比較不好意思，其實我早先已經幫每位同學申請 OpenID 帳號，我也會叫學生務必記好密碼並好好保存，但今天因為我沒事先想到一堆人都忘記他們的帳號與密碼，也忘記如何登入，所以今天學生表現狀況不佳，課程進度有些延後，還好我有帶他們的名條來，上面有紀錄帳號密碼，也謝謝兩位老師協助才盡快讓學生能進入我的課程中；今天上課是讓學生「加入已經存在的課程」，那下星期換小安老師進教室上課時，可能要請你「建立自己的新課程」，讓我們各自能在線上出功課以讓學生在線上討論或互評。

RT：了解，學生忘記密碼是正常的，還好我們剛剛有分組讓學生們登入 Google Classroom，進度沒有落後太多…，早上看到學生們對於 Scratch 的學習非常有興趣，我想接下來討論一下如何在班級中建立一個「資訊融入音樂節奏教學」的新課程；然後下星期換我進電腦教室教學時，我們再一起指導學生在線上分別加入此課程。

BT：嗯…我剛剛有看到小佳老師的課程中有一組代碼讓學生加入，這組代碼不知道如何設立我也想知道，這樣下周上課我們三個人一人可以負責四位學生，這樣課程應該會進展得更加順利！

CT：好的，那我就用桌機向兩位老師講解一下如何在 Google Classroom 建立新課程……，我們先進入課程主頁後，右下方的有一個〔+〕，可以新增課程作業等內容到課堂中。(引自 20201016 議課 6)

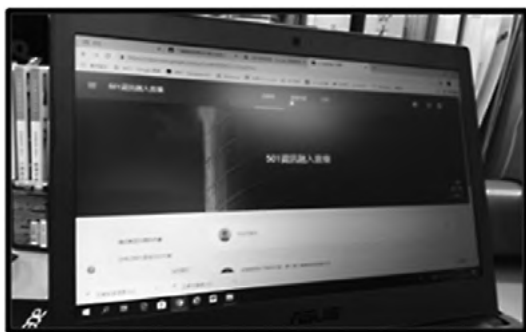


圖 4-12 社群老師議課並請小佳老師講解如何在雲端教室建立新課程



圖 4-13 社群老師議課並請小佳老師講解如何在雲端教室新增課程作業

RT：我想今天可否先請小佳老師將整個 Google Classroom 線上教學平台內容和我與小玄老師分享一下！

CT：其實 Google Classroom 之前是讓 G Suite 教育版的老師與學生們使用，讓學校建立線上教學平台，針對每個課程建立線上學習內容、線上交作業流程、線上討論問答系統，可以結合 Google 雲端硬碟、YouTube 等 Google 服務，讓每個課程單元容易進行教學互動、容易進行作業評分批閱。後來 Google 宣布 Google Classroom 不再只限於 G Suite 教育版用戶，進一步開放給擁有一般 Google 免費帳號的所有人都能使用，任何人都能線上建立課程、加入課程；老師與學生的角色就不用只侷限在學校當中，任何人都能免費利用 Google Classroom，也就是 Google 雲端教室，來建立你的教學、學習平台，我現在一個一個步驟操作給你們看（小佳老師開始操作 Google Classroom 並解說）。

BT：啊！小佳老師，我看到這裡有「公告」，要怎麼建立公告給學生知道呢？

CT：上次講到進入課程主頁後，可以新增課程作業，一樣的道理，右下方的〔+〕，可以新增課程公告、或課程問答等內容到課堂中。建立「公告」，可以用文字描述課程的大綱，或是每一個單元的教學重點，也可以插入 YouTube 教學影片，或是插入更詳細的教學檔案內容。

RT：那可以在線上提醒學生作業繳交期限嗎？

CT：可以的，建立好線上教學內容後，也可以利用 Google Classroom 建立線上「作業」，讓學生可以繳交作業。在建立課程作業的功能中，一樣可以添加文字

說明，或是插入影片、檔案等等，告訴學生應該繳交什麼作業，並且可以「設定繳交作業的期限」。發布之後，就會通知需要交作業的學生們，提醒他們要在期限之前到 Google Classroom 完成線上繳交。(引自 20201019 共備 4)



圖 4-14 小佳老師講解如何建立 Google Classroom 線上公告



圖 4-15 小佳老師講解如何建立 Google Classroom 線上作業及繳交期限

研究者運用 Google Classroom 線上教學平台，在班級中建立課程，取得課程代碼，請學生輸入課程代碼並加入此課程中；此外，由於運用 Scratch 編程動態圖像的需要，研究者也運用圖示呈現鍵盤和簡譜的關係，每一位學生均認真參與此活動，即使遇到困難，也會請教三位老師或同儕：

RT：各位同學，老師將課程代碼 27nwgl 寫在黑板，請同學加入課程！

S8：老師，我已經加入課程了。

RT：很好，我在我的電腦中有看到。

S5：老師，我不會用，你來教我……。

S10：老師，很難耶！我不會用啦！

RT：好好，我和小佳老師、小玄老師會過來幫你們看喔！……ok，現在大家先停止登入，老師先將電腦畫面切換過來，讓大家看一下第一組組長小琮加入課程後的畫面像這樣…，好，我再切換畫面給你們！

Ss：（過了 3 分鐘後，許多學生都順利登入課程）

老師老師（多位學生舉手）！我有加入課程了喔！

RT：太棒了，再來看一下黑板，老師畫一下鍵盤和數字簡譜與音名的關係位置，因為在 Scratch 紫色《音效》中的「演奏音階」中有鍵盤及相對應的音名…然後老師切換一下畫面到我這裡，請同學們看一下我如何操作 Scratch，像我


先下一個指令，《當綠旗被點擊，「演奏音階」為 G 這個音》，請大家看一下電腦 Scratch 畫面  (引自 20201023 實地筆記 20201023 觀 7)



圖 4-16 研究者提供課程代碼及唱名與音名教學



圖 4-17 小玄老師指導學生用課程代碼加入「501 資訊融入音樂」課程



圖 4-18 兩位老師指導學生用課程代碼加入「501 資訊融入音樂」課程



圖 4-19 組長小琮加入「501 資訊融入音樂」課程的畫面

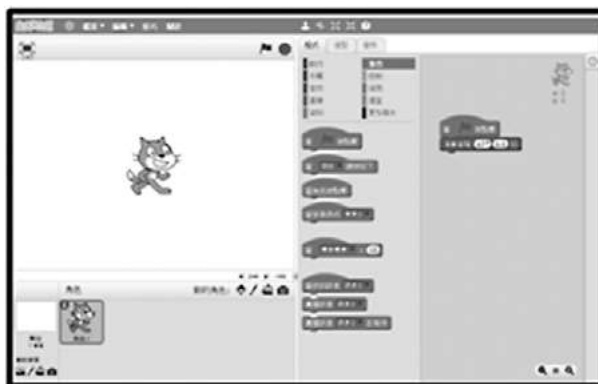


圖 4-20 《當綠旗被點擊，「演奏音階」為 G 這個音》於 Scratch 中之畫面

(六) 學生登入 Google Classroom 雲端課程後，即可與教師及不同組別的同學們做線上課堂作業交流與線上的回饋與互動

研究者和小佳老師會在課程中出作業給學生並張貼公告；由於學生已經先在電腦登入並使用研究者提供之課程代碼加入課程，因此能隨時收到老師所出的線上作業，並與不同組別同學交流互動。

RT：同學們，請大家點選 Google Classroom 的「課堂作業」，老師有請你們下載一段樂曲並存在桌面上，現在我先切換到我的電腦來，我操作一次給你們看。

S8：老師，等一下啦，我還在下載中耶！唉呦……

RT：瑞君！老師知道你會操作，但其他同學會有問題，你很棒喔！你等一下要幫我教導你們組的同學知道嗎…(研究者在電腦主機操作如何找到自己出的作業，以及逐步教導學生如何將樂曲下載在桌面上)好！現在我再將畫面切換給你們，請大家自己操作，若仍是不會，可以請教組長瑞君、小琮或建志，小佳老師、小玄老師、和我都會走過來教你們！（引自 20201023 實地筆記；20201023 觀 7）

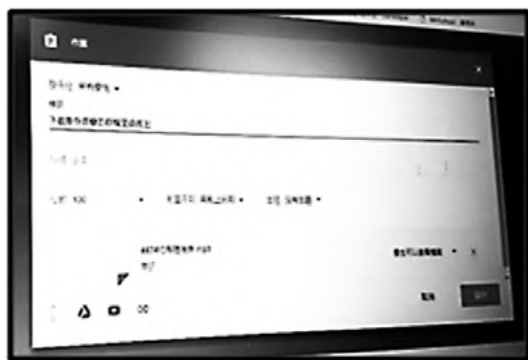


圖 4-21 研究者在線上出作業請學生下載一段音樂存至桌面



圖 4-22 組長瑞君教導組員們如何下載音樂並存至桌面

(七) 社群教師在觀課與議課後，讓學生分組並以音樂元素為基礎，運用 Scratch 在腳本區做編程製作出符合時值、拍子、節拍的動態圖像

研究者讓學生以「拍子」與「時值」的概念作為基礎，在和兩位老師共備課之後，引導學生根據音樂元素中的「節拍」，要學生思考看看如何運用 Scratch 在腳本區做編程，結果

有一組同學經由討論可運用指令區的「音效」做「音量改變」來使《小蜜蜂》這首樂曲於每小節的第一拍之音量調整最高，第三拍次之，第二拍與第四拍將音量調至最低，如此便可以製造出節拍的強弱效果。

BT：小佳老師，我們現在的課程已經進行到學生已有初步的概念在進行拍子與時值長短的程式編程，由於我昨天和小安老師討論到節奏有另一個概念叫「節拍」，其實學生在上我以往音樂課時，無論是唱歌或是吹直笛，學生都較沒有節奏感與音樂性，我這兩周看到小安老師的律動教學有讓學生用拍手與走路去體驗何謂節拍，那在 Scratch 有辦法做出這樣的效果嗎？

CT：但我音樂不太行耶！節拍是什麼意思啊？

RT：來來來，站起來，我唱《小步舞曲》這首三拍子的歌，你們和我一起拍手，第一拍要拍大力一些並在空中畫一個大圓，這種三拍子「強弱弱」的概念便是節拍！（三位老師站起來一起和研究者做出三拍子的律動）

CT：這倒是有點考倒我了，我想看看研究一下再看如何和你們說喔……！（引自 20201019 共備 4）

RT：各位同學，上週的課程老師已經讓你們根據音樂元素中的「拍子」和「時值」，運用 Scratch 編程出基本的動態圖像，今天我想請四組同學，讓你們四組由各組組長帶領討論並在腳本區嘗試編程看看，如何讓《小蜜蜂》這首四拍子的樂曲能演奏出節拍強弱的效果？（全班同學分成四組並進行熱烈的討論）

S8：哇！很有趣耶！我想想看……

S12：老師，很難耶！好像試「音效」也沒用……

S9：老師，我們組長瑞君想到怎麼做了，她說可以用「音量改變」來做喔！我們這一組成功了！

RT：太棒了，請你們這一組先將作品傳到我今天設定的「課堂作業」，然後請其他三組同學到 Google Classroom 雲端課程的公告中，將這組同學的作品下載下來觀看一下他們的編程順序與方式！（引自 20201030 實地筆記；20201030 觀 8）



圖 4-23 研究者用簡譜講解《小蜜蜂》樂句及節拍

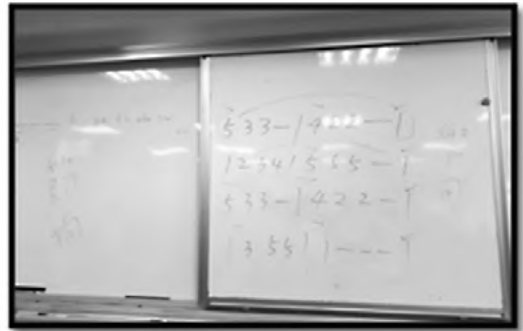


圖 4-24 《小蜜蜂》簡譜之樂句及節拍



圖 4-25 講解 Scratch 中的迴圈控制編程



圖 4-26 學生作品—「旋律」之動態圖像編程



圖 4-27 學生作品—《小蜜蜂》「旋律」加上「節拍」之動態圖像編程



圖 4-28 《小蜜蜂》「旋律」加上「節拍」前兩個樂句之動態圖像編程

正如劉世雄（2018，2021）與藍偉瑩（2017）指出，「觀課」與「議課」應與「共同備課」合併成一完整流程，形成「共同備課、觀課、議課」三部曲，相互討論學生學習表現的原因，及分享自己發展的教學策略，如此教師間有關教學的專業對話將更聚焦，也更有效果：這種學習歷程不僅會讓教師成為真正的學習專家提升自己的教學專業，也能創造促進學生學習的課程與教學，並可改善學生的學習成效。

二、Scratch 軟體應用於音樂課節奏教學歷程中，學生對於時值、拍子、節拍等音樂元素概念的認知表達情形與學習成效

研究者運用課堂觀察與「成對樣本 T 檢定」(Paired Sample t test) 考驗「節奏能力測驗」之前後測分數是否有差異，從中得知學生學習節奏之三個次概念時值、拍子、節拍之學習成效。

(一) Scratch 軟體應用於音樂課節奏教學歷程中，可提升學生對於時值概念的認知，具備學習成效

在課堂中，學生不僅能清晰表達何謂時值，並能正確地拍打出樂曲的時值。

RT：各位同學，在幾個星期的運用 Scratch 製作動態圖像後，老師來考考你們……，大家講講看「時值」是什麼意思呢？

S4：(舉手)我知道！就是唱什麼打什麼！

S11：(舉手)就是音樂的節奏有長有短，不像拍子很穩定！

RT：兩位同學說得都很好！「時值」就是我們「唱什麼就打什麼」的意思，讚喔！那現在我們就一起來拍打一次《小蜜蜂》的時值(老師數預備拍3、4並要同學們拍打……)

Ss：(全班同學相當整齊地邊唱小蜜蜂的唱名邊拍打出時值……)(引自 20201030 實地筆記；20201030 觀課 9)

本研究以國小五年級 12 位學生進行教學實驗，在資訊融入音樂教學的前、後，以 IBM SPSS Statistics 20 統計軟體，考驗「時值測驗」前、後測成績是否有差異，其結果分析如表 4-1。學生在節奏能力測驗中「時值測驗」之表現，於前、後測的平均上升了 5.91667 分；從標準差看，其值越大表示數據越不均勻，一個較大的標準差代表大部分的數值和其平均值之間差異較大，一個較小的標準差代表這些數值較接近平均值，而本研究於前、後測的標準差減少了 1.67649，表示後測離散程度比前測小，12 位學生的後測成績數據呈現較為均勻、較為接近平均數。由於 t 分數之計算為前測減後測，本研究中，後測平均分數較高，故為負值；本研究結果也顯示出 T 檢定值 = -12.226，顯著性 p 值 = .000 < 0.05，由於在統計中，當 p 值小於 0.05 時，表示分析結果達到顯著差異之標準，因此，學生在「時值測驗」的前測與後測成績有顯著差異存在，表示 Scratch 融入音樂節奏教學後的「時值測驗」成績顯著高於進行教學之前的「時值測驗」成績。

表 4-1 學生在節奏能力測驗中「時值測驗」的前後測分析

年級	個數	平均數之差 (前測 - 後測)	標準差 (前測 - 後測)	t 值	顯著性
五年級	12	-5.91667	1.67649	-12.226**	.000

**p < .05

由上述表 4-1 資料得知，前測、後測平均數之差為負值、與標準差在前測與後測成績之差，達顯著差異 (t = -12.226, p < .05)，表示 12 位學生在後測的表現優於前測，顯示資訊融入五年級音樂節奏教學，學生在認知音樂元素中「時值」的概念相當具有學習成效。

(二) Scratch 軟體應用於音樂課節奏教學歷程中，可提升學生對於拍子概念的認知，具備學習成效

在課堂中，研究者請每一位學生邊吹直笛邊用腳打拍子，學生在幾次練習之後，均能穩定地打拍子，而不會跟著樂曲的時值長短而出現不穩定的狀況。

RT：各位同學，上星期在電腦教室上 Scratch 時，小安老師曾教過大家唱一首《三個臭皮匠勝過一個諸葛亮》的歌曲，大家還記得怎麼唱嗎？（同學們大聲說「記得」！）

RT：好！我們再複習一次邊唱邊打拍子喔！（同學們都相當正確邊歌唱邊打出拍子）

RT：現在我們一位一位用直笛來吹《黑洞》這首樂曲的前四小節，並用腳打出拍子喔！……從 S1 先來、依序是 S2、S3…… 嗯，很好，S1 吹得很好，打拍子也很正確……S5 你在第二小節第四拍不要跟著樂曲的時值長短而讓腳變快喔！要保持穩定，請再吹奏一次，腳也要跟著打拍子……好，很好，這次好很多了……（引自 20201106 實地筆記；20201106 觀課 9）

本研究以國小五年級 12 位學生進行教學實驗，在資訊融入音樂教學的前、後，以 IBM SPSS Statistics 20 統計軟體，考驗「拍子測驗」前測與後測成績是否有差異，其結果分析如表 4-2。學生在節奏能力測驗中「拍子測驗」之表現，於前、後測的平均上升了 5.833333 分；從標準差看，其值越大表示數據越不均勻，一個較大的標準差代表大部分的數值和其平均值之間差異較大，一個較小的標準差代表這些數值較接近平均值，而本研究於前、後測的標準差減少了 1.80067，表示後測離散程度比前測小，12 位學生的後測成績數據呈現較為均勻、較為接近平均數。由於 t 分數之計算為前測減後測，本研究中，後測平均分數較高，故為負值；本研究結果也顯示出 T 檢定值 = -11.222，顯著性 p 值 = .000 < 0.05，由於在統計中，當 p 值小於 0.05 時，即表示分析結果達到顯著差異之標準，因此，學生在「時值測驗」的前測成績與後測成績有顯著差異存在，表示 Scratch 融入音樂節奏教學後的「拍子測驗」成績顯著高於進行教學之前的「拍子測驗」成績。

表 4-2 學生在節奏能力測驗中「拍子測驗」的前後測分析

年級	個數	平均數之差 (前測 - 後測)	標準差 (前測 - 後測)	t 值	顯著性
五年級	12	-5.833333	1.80067	-11.222**	.000

**p < .05

由上述表 4-2 資料得知，在前測與後測成績之差，達顯著差異 ($t = -11.222, p < .05$)，表示 12 位學生在後測的表現優於前測，顯示資訊融入五年級音樂節奏教學，12 位學生在認知音樂元素中「拍子」的概念相當具有學習成效。

(三) Scratch 軟體應用於音樂課節奏教學歷程中，可提升學生對於節拍概念的認知，具備學習成效

在課堂中，研究者請每一位學生邊歌唱邊用手將節拍打出來，雖大部分的學生在幾次練習之後，均能正確地將「三拍子的節拍動作」（雙手拍腿、拍手、拍肩）拍打正確，但因不夠具有節奏感與音樂性，研究者再帶領學生們離開座位一邊進行律動教學，一邊歌唱三拍子的樂曲；在完成律動教學後，學生均能正確並循序依據「三拍子的節拍動作」拍打出「強、弱、弱」的節拍。

RT：各位同學，還記得你們最近製作的動態圖像有用到「節拍」這個觀念嗎？（學生們大聲回答「記得」）好的，現在全班就跟著老師一起站起來走三拍子，請走「踏、內點、外點，踏、內點、外點」，好，現在邊走邊唱出《小白花》這首樂曲的唱名…

S5：小安老師，我忘記譜怎麼唱了..

S8：阿！小安老師，我唱到第三句也忘記音是什麼了..

RT：好好好，老師自己唱就好，你們將「踏、內點、外點」的步伐走出來…很好，現在老師彈鋼琴，請大家要像老師一樣很有律動感將三拍子的步伐踏出來喔！OK! Good! 現在請回到座位上…好，現在一邊歌唱一邊打出「三拍子的節拍動作」！（有些學生在唱樂曲第一拍的時候會不自主地點一下頭，有些同學會搖頭晃腦地歌唱，整體看來，學生不僅認知到何謂三拍子的節拍，也能在律動或歌唱時將節拍具音樂性地表現出來；只是今天在教學時，我未能注意到學生對於《小白花》這首樂曲的唱名還不甚熟悉，便要他們一邊歌唱曲譜一邊做出律動，因此在課後我也和小玄老師分享心得，希望她往後在教學時也可以注意到這一點……。（引自 20201030 實地筆記、反省筆記；20201030 觀課 8）。

本研究以國小五年級 12 位學生進行教學實驗，在資訊融入音樂教學的前、後，以 IBM SPSS Statistics 20 統計軟體，考驗「節拍測驗」前測與後測成績是否有差異，其結果分析如表 4-3。學生在節奏能力測驗中「節拍測驗」之表現，於前、後測的平均上升了 4.25000 分；

從標準差看，其值越大表示數據越不均勻，一個較大的標準差代表大部分的數值和其平均值之間差異較大，一個較小的標準差代表這些數值較接近平均值，而本研究於前、後測的標準差減少了 2.00567，表示後測離散程度比前測小，12 位學生的後測成績數據呈現較為均勻、較為接近平均數。由於 t 分數之計算為前測減後測，本研究中，後測平均分數較高，故為負值；本研究結果也顯示出 T 檢定值 = -7.340，顯著性 p 值 = .000 < 0.05，由於在統計中，當 p 值小於 0.05 時，即表示分析結果達到顯著差異之標準，因此，學生在「節拍測驗」的前測成績與後測成績有顯著差異存在，表示 Scratch 融入音樂節奏教學後的「節拍測驗」成績顯著高於進行教學之前的「節拍測驗」成績。

表 4-3 學生在節奏能力測驗中「節拍測驗」的前後測分析

年級	個數	平均數之差 (前測 - 後測)	標準差 (前測 - 後測)	t 值	顯著性
五年級	12	-4.25000	2.00567	-7.340**	.000

**p < .05

由上述表 4-3 資料得知，在前測與後測成績之差，達顯著差異 ($t = -7.340$, $p < .05$)，表示 12 位學生在後測的表現優於前測，顯示資訊融入五年級音樂節奏教學，學生在認知音樂元素中「節拍」的概念相當具有學習成效。

伍、結論、建議

一、結論

依據研究目的、研究問題與研究結果，研究者歸納本研究之研究結論，分別說明如下：

(一) Scratch 軟體融入國小五年級音樂節奏教學歷程中，社群教師共備觀議課狀況以及學生之參與情形如下：

1. 社群教師共備課程之後，決定教學實施方式為「議題融入式課程」，並採取「多學科間的統整」模式中第四個層次—找出兩學科互補重疊的內容進行協同教學。
2. 社群教師共備課程之後，決定請小佳老師於第一周先進行說明 Scratch 離線版下載方式以及其操作介面與編程方式；第二周由小玄老師進行拍子與時值的節奏教學；第三周由研究者經由「達克羅士音樂節奏律動教學」引導學生認知節奏的幾種次概念；往後六周主要由研究者與小佳老師進行授課。

3. 社群教師進行觀課之後，認為將 Scratch 程式設計融入音樂教學可以提升學生於音樂課程中學習「節奏」的興趣。
4. 學生吹奏直笛時，無法顧及音符「時值」的準確性，社群教師議課並提出因應教學策略，研究者運用「達克羅士音樂節奏律動教學法」帶領學生們實地走動以體驗「拍子」與「時值」的概念。
5. 學生用 OpenID 加入 Google Classroom 線上教學平台課程時發生困難，經由社群教師共備與議課後，以「建立課程取得代碼」之方式分組指導學生以順利加入雲端課程。
6. 學生登入 Google Classroom 雲端課程後，即可與教師及不同組別的同學們做線上課堂作業交流與線上的回饋與互動。
7. 社群教師在觀課與議課後，讓學生分組並以音樂元素為基礎，運用 Scratch 在腳本區做編程製作出符合時值、拍子、節拍的「動態圖像」。

(二) Scratch 軟體融入國小五年級音樂節奏教學歷程中，學生不僅對於時值、拍子、節拍等音樂元素的概念均能清楚認知與表達，且能正確與具節奏感地拍打時值、拍子、與節拍；經由「節奏能力測驗」也可發現學生在時值、拍子、與節拍三方面的學習成效均顯著提升：

1. 學生在節奏能力測驗中「時值測驗」的前後測分析中達顯著差異，表示 12 位學生在後測的表現優於前測，顯示 Scratch 軟體應用於音樂課節奏教學歷程中，可提升學生對於時值概念的認知，具備學習成效。
2. 學生在節奏能力測驗中「拍子測驗」的前後測分析中達顯著差異，表示 12 位學生在後測的表現優於前測，顯示 Scratch 軟體應用於音樂課節奏教學歷程中，可提升學生對於拍子概念的認知，具備學習成效。
3. 學生在節奏能力測驗中「節拍測驗」的前後測分析中達顯著差異，表示 12 位學生在後測的表現優於前測，顯示 Scratch 軟體應用於音樂課節奏教學歷程中，可提升學生對於節拍概念的認知，具備學習成效。
4. 無論是在「時值測驗」、「拍子測驗」、「節拍測驗」中，後測成績不僅顯著提高，其離散程度均比前測小，顯示出 12 位學生的前測成績差異較大，但在經由 Scratch 軟體應用於音樂課節奏教學後，12 位學生的後測成績數據呈現較為均勻、較為接近平均數、差異變小，這代表 Scratch 軟體應用於音樂課節奏教學之後，學生節奏能力測驗的成績波動性較小，比起教學之前的成績較為穩定。

二、建議

本研究根據前述協同教學所獲得之分析結果，提出以下建議，提供未來實施資訊教育議題融入藝術領域音樂教學及相關研究之參考。

(一) 資訊教育議題融入藝術領域音樂方面：本研究發展出「資訊教育議題融入藝術領域之音樂節奏教學模式」，協助有興趣的教師發展相關課程、並可將此模式持續發展與改善

本研究以「衍生教學學習理念」為核心，以「協同教學」為鷹架支持，以「多學科間的統整」與「共備觀議課」為方法，發展「程式語言軟體 Scratch 融入國小藝術領域之音樂節奏教學模式」，教學模式中揭示共備觀議課的歷程與關係，以及在每個階段課程的具體教學策略。對類似課程有興趣的教學者，均可參考此教學模式，進行課程的設計發展與修正，讓相關課程的教學與研究更臻完善。由於本研究指出實施 Scratch 融入國小藝術領域之音樂節奏教學之可行性，往後音樂教師可依照此種模式持續進行修正與改進。

(二) 對未來研究方向之建議：

1. 可擴展研究對象的範圍：因研究上人力及時間之限制，本研究僅選取基隆市平安國小五年級一個班級的 12 位學生作為研究對象，在未來研究中，建議可將研究對象擴展至更多班級，或中年級的學生，如此將有助於了解不同年齡層的學習者，對於資訊教育議題融入音樂節奏教學的成效，作為教師修正課程與教學的參考。
2. 可延長教學實驗時間：因研究上人力及時間之限制，本研究以 9 節課行教學活動的設計，建議未來在實施上，可將教學節數予以增加，讓學生於動態圖像的製作上能更具創意以及加多元。
3. 可擴展 Scratch 程式設計的應用：本研究探討 Scratch 軟體融入國小五年級音樂節奏教學歷程中，學生對於時值、拍子、節拍等音樂元素概念的認知表達情形以及學習成效，由此研究結果可知「動態圖像」的課程有助於學生辨認與理解音樂的概念。未來的研究可將音樂元素擴展至旋律、樂句、織體、語法、和聲等概念，運用 Scratch 程式設計將音樂元素的內涵呈現地更加完整，從中也可引導學生創作的靈感，並將故事腳本構想地更精緻化。

參考資料

中文

- 王世全（2000）。資訊科技融入教學的意義與內涵。《資訊與教育》，**80**，25-27。
- 何育真（2014）。從 Bennett Reimer 的「美學論」談美感教育的生活實踐。《慈濟通識教育學刊》，**9**，57-73
- 何育真（2017）。深度休閒之「動態圖像」音樂欣賞教學研究—以美感教育目標導向之音樂通識課程為例。《休閒與社會研究》，**16**，35-66。
- 何育真（2018）。臺灣中小學音樂課程目標變革之批判論述分析。《關渡音樂學刊》，**28**，89-137。
- 呂聰賢（2018）。以 Scratch 開啟孩子的 運算思維能力。《科學研習》，**57**（5），4-11。
- 吳芝儀、李奉儒（譯）。Patton, M. 原著（1990/1995）。Qualitative evaluation and research methods。質的評鑑與研究。臺北市：桂冠。
- 吳聲毅（2018）。STEM 教育中的 運算思維學習。《科學研習》，**57**（5），2-3。
- 吳佩旻（2018）。中小學數位學習計畫遭質疑。取自 <https://udn.com/news/story/11320/3413237>，2021 年 2 月 12 日。
- 李幸穎（2013）。臺北市國小教師資訊專業學習社群之運作與資訊融入教學之現況調查研究（未出版之碩士論文）。臺北市立教育大學課程與教學研究所，臺北市。
- 呂聰賢（2018）。以 Scratch 開啟孩子的 運算思維能力。《科學研習》，**57**（5），4-11。
- 林煌凱（2002）。國中教師教學創新接受度與資訊科技融入教學關注階層之相關研究（未出版之碩士論文）。國立高雄師範大學資訊教育研究所，高雄市。
- 林小玉（2004a）。概念化音樂教學。載於基隆市政府教育局主辦，基隆市九年一貫課程藝文領域教學輔導團種子教師研習手冊（頁 1-7）。基隆市：基隆市政府教育局。

- 林小玉 (2004b)。音樂教育研究的時代趨勢－課程情境觀。載於臺北市立師範學院 (歐遠帆主編)，音樂教育研究的時代趨勢與派典實例論文集 (頁 73-84)。臺北市：臺北市立師範學院。
- 邱瓊慧 (2002)。中小學資訊科技融入教學之實踐。資訊與教育，88，3-9。
- 許惠美 (2016)。Maker 教育的程式工具：Scratch 與外部感應器。取自 <https://scitechvista.nat.gov.tw/c/7iCc.htm>，2021 年 2 月 8 日。
- 教育部 (2015)。十二年國民基本教育藝術領域課程綱要草案研修說明 (國民中小學及普通型高中公聽會版本)。取自 http://www.hssh.tp.edu.tw/ezfiles/1/1001/attach/43/pta_4187_9843206_03566.pdf，2021 年 2 月 5 日。
- 洪詠善主編 (2020)。十二年國民基本教育課程綱要國民中小學暨普通型高級中等學校議題融入說明手冊。新北市：國家教育研究院。
- 國家教育研究院 (2016)。十二年國民基本教育課程綱要國民中小學暨普通型高級中等學校－科技領域 (草案)。取自 https://www.naer.edu.tw/ezfiles/0/1000/attach/92/pta_10229_131308_94274.pdf，2021 年 2 月 1 日。
- 張春興 (1994)。教育心理學－三化取向的理論與實踐。臺北市：東華。
- 陳丁源 (2018)。律動教學應用於國小低年級聽障兒童節奏能力之行動研究 (未出版之碩士論文)。國立臺東大學音樂教育研究所，臺東市。
- 陳向明 (2016)。社會科學質的研究。臺北市：五南。
- 陳碧祺 (2019)。資訊科技與多元媒體於師資培育課程《教育議題專題》之教學融入與應用。臺灣教育評論月刊，8 (1)，180-191。
- 陳曉霽 (2006)。衍生式音樂學習之理論與應用。載於國立臺灣師範大學音樂學系 (陳曉霽主編)，2006 年音樂教育學術研討會－音樂教學法之理論與實務論文集 (頁 183-198)。臺北市：國立臺灣師範大學。
- 劉世雄 (2017)。教學實務研究與教研論文寫作。臺北市：五南。
- 劉世雄 (2018)。素養導向的教師共備觀議課。臺北市：五南。

- 劉世雄（2021）。國小教師採合作探究理念進行觀課、議課之個案研究。《教育研究與發展期刊》，17（1），1-29。
- 劉鎮寧（2016）。我對共備觀議課的省思與圖像建立。《臺灣教育評論月刊》，5（12），62-65。
- 鄭宇琿（2012）。以 Scratch 結合樂高機器人在合作學習之探究——以國小高年級學生為例（未出版之碩士論文）。國立新竹教育大學數位學習科技研究所，新竹市。
- 藍偉瑩（2017）。三部曲——共備、觀課與授課。取自 <https://flipedu.parenting.com.tw/article/3146>，2021年1月23日。

外文

- Akhavan, N., & Tracz, S. (2016). The effects of coaching on teacher efficacy, academic optimism and student achievement: The consideration of a continued professional development option for teachers. *Journal of Education and Human Development*, 5(3), 38-53.
- Barrett, J. R., McCoy, C. W., & Veblen, K. K. (1997). *Sound ways of knowing: Music in the interdisciplinary curriculum*. New York: Schirmer.
- Boardman, E. (1988a) . The generative theory of musical learning. Part I: Introduction. *General Music Today*, 2(1), 4-5, 26-30.
- Boardman, E. (1988b) . The generative theory of musical learning. Part II. *General Music Today*, 2(2), 3-6, 28-32.
- Boardman, E. (1988c) . The generative theory of musical learning. Part III : Planning for Learning. *General Music Today*, 2(2), 11-16.
- Boardman, E. (1997) . *Toward a Theory of Music Instruction: A Generative Approach to Music Learning*. Unpublished Book.
- Boardman, E., Andress, B., Pautz, M. P., & Willman, R. (1998). *Music: Teachers edition*. New York, NY: Holt, Reinhard and Winston.

- Brophy, J. S. (1982). How teachers influence what is taught and learned in classrooms. *The Elementary School Journal*, 83(1), 1-14.
- Clements, D. H., & Sarama, J. (2003). Strip mining for gold: Research and policy in educational technology: A response to “fool’s gold”. *Association for the Advancement of Computing in Education*, 11 (1), 7-69.
- Dynarski, M., Agodini, R., Heaviside, S., Novak, T., Carey, N., Campuzano, L., Means, B., Murphy, R., Penuel, W., Javitz, H., Emery, D., & Sussex, W. (2007). *Effectiveness of reading and mathematics software products: Findings from the first student cohort*. Washington, DC: Institute of Education Sciences.
- Fernandez, C., & Yoshida, M. (2004). *Lesson study: A Japanese approach to improving mathematics teaching and learning*. Mahwah, NJ: Routledge.
- Glanz, J. (2006). *What every principal should know about instructional leadership*. Thousand Oaks, CA: Corwin
- Glaubke, C. R. (2007). *The effects of interactive media on preschoolers’ learning: A review of the research and recommendations for the future*. Oakland, CA: Children Now.
- Kennewell, S. & Morgan, A (2003) . *Student teachers' experiences and attitudes towards using interactive whiteboards in the teaching and learning of young children*. Retrieve from: https://www.researchgate.net/publication/2288085351_Student_teachers'_experiences_and_attitudes_towards_using_interactive_whiteboards_in_the_teaching_and_learning_of_young_children, January 21, 2021.
- Sivilotti, P. A. G., & Laugel, S. A. (2008). Scratching the surface of advanced topics in software engineering: A workshop module for middle school students. In *Proceedings of the 39th SIGCSE technical symposium on computer science education*, 291-295.
- Stoll, L., Bolam, R., McMahon, A., Wallace, M., & Thomas, S. (2006). Professional learning communities: A review of the literature. *Journal of Educational Change*, 7(4), 221-258.

Stosic, L.(2015).The importance of educational technology in teaching. International Journal of Cognitive Research in Science, *Engineering and Education*, 3(1), 111-114 .

Yin, R. K. (2009). *Case study research: Design and methods (4th ed.)*. Thousand Oaks, CA: Sage.

古琴音樂的審美趨向——中國大陸疫情中的網路個案研究¹

王俊

廣西藝術學院民族藝術研究所碩士

明立國²

南華大學榮退教授

摘要

因為疫情，讓 2020 年變得不平凡，更是讓網路時代進入歷史性的轉折期。嗶哩嗶哩視頻網站（Bilibili），是中國大陸目前最大的青年次文化網路社群，以 1990~2009 年之間的用户為主，被稱為中國的“Generation Z”。本論文借助該網路平臺，以問卷調查方式，從參與群體的屬性特徵、對古琴曲目的偏好、學習古琴的動機與目的，以及欣賞及喜好的內容等，從程度選項與內容類型選項兩方面，來分析 B 站使用者群體對古琴音樂文化的審美趨向，以瞭解古琴藝術在現代生活中所扮演的角色與地位，及其未來的可能發展方向與型態。

關鍵詞：古琴審美、B 站、問卷調查、網路民族誌、疫情中網路研究

1 本論文的完成，要特別感謝審查委員們所做的仔細審閱與寶貴建議！

2 明立國，南華大學榮退教授，目前仍兼任執教於南華大學民族音樂研究所及清華大學音樂研究所。北京師範大學—香港浸會大學聯合國際學院（北師港浸大）顧問研究教授。

The Aesthetic Trend of Guqin Music

— A Case Study of the Network During the COVID19 Epidemic in Mainland China

WANG, Jun

Master of Ethnomusicology, Guangxi Arts University

MING, Li -Kuo

Emeritus Professor, Graduate Institute of Ethnomusicology, Nanhua University

Abstract

Because of the COVID19 epidemic, 2020 became chaotic and unstable, and the Internet era was brought into a historic turning point. The Bilibili video website is currently the largest youth sub-cultural network community in Mainland China. It has been dominated by users from 1990 to 2009 and is called China's "Generation Z". This article uses this online platform to investigate the attributes of the participating groups, their preferences for *guqin*, the motivation and purpose of learning *guqin*, and the content of appreciation and preferences. From two aspects: degree selection and content (type) selection, the researcher analyzes the aesthetic trend of the user group of Bilibili website regarding *guqin* music culture, in order to understand the role and status of *guqin* art in modern life, and its future development direction and type status.

Keywords: *Guqin* aesthetics, Bilibili website, Questionnaire survey, Netnography, Internet research during the epidemic

一、前言

因為新型冠狀病毒肺炎（Covid-19）疫情的擴散，讓 2020 年變得紛亂不安，但是也因為交流的阻隔而讓互聯網時代進入歷史性的新階段。如果沒有網路，疫情期間就沒有辦法正常出行、採購、工作和學習，對於學校師生也造成直接的影響，很多課程必須在網路直播授課，許多學術會議也以網路形式舉辦，甚至全國多所高校（大學）的考試只能通過網路進行。在沒有網路必定會影響工作、學習的情況下，網路傳播有了新的使命。

網路帶給我們更多的便利，但也同時讓我們的生活內容產生了更多的變化，其中特別是年輕的世代。一些 90 後的世代放棄選擇傳統職業，去做自媒體，於是便出現許多的網紅、博主、UP 主³等。而在近兩年迅速發展的 B 站，更成為 90 後和 00 後的大本營。B 站，是該網站的簡稱，其全稱為“嗶哩嗶哩彈幕網”（Bilibili），是中國大陸一個 ACG（Animation 動畫、Comics 漫畫、Games 遊戲）相關的彈幕視頻分享網站。2018 年，“嗶哩嗶哩”向美國證券交易委員會公開提交了上市申請，計畫在紐約證券交易所掛牌交易。根據招股書顯示，B 站出生於 1990~2009 年之間的用戶占比高達 81.7%，被稱為中國的“Generation Z”。這樣的用戶年齡段為 B 站成為中國目前最大的青年次文化網路社群奠定了堅實基礎。⁴2019 年第四季度財報顯示，B 站月均活躍用戶達 1.3 億，移動端月活躍用戶達 1.16 億。2020 年 B 站發佈第一季度財報顯示，月活使用者達 1.72 億，日活用戶突破 5000 萬。⁵利用這樣一個活躍又年輕態的平臺，來作為解析網路社會大眾對古琴音樂文化審美趨向的一個基礎和重要參考，這即是本論文主要的一個研究動機和立足點。

二、網路及資訊社會之研究

隨著人類科技的發展，資訊的普及，在網路無遠弗屆的鋪蓋之下，文明的發展進入另一個階段，從農業時代、工業時代進入了一個資訊主導的時代。但是何謂“資訊社會”？其特質為何？又如何來定義？韋布斯特（F. Webster）將一些理論家對資訊社會的不同看法分為“延伸說”和“嶄新說”兩大類型，以及四個取向：貝爾（D. Bell）及其追隨者的“後工業

3 UP 是 upload（上傳）的簡稱，UP 主要是指上傳作品、發佈作品的人。

4 糜舒涵（2020），〈新媒體環境下的青年亞文化狂歡——以嗶哩嗶哩彈幕網為例〉，《傳媒論壇》第 10 期，頁 157，南昌：江西日報社。

5 資料資訊來源於嗶哩嗶哩網站發佈的財報消息。網址：<https://www.bilibili.com/read/cv6288166/>（瀏覽日期 2020.10）

主義”⁶；布西亞（J. Baudrillard），波斯特（M. Poster）的“後現代主義”⁷；皮奧雷（M. Piore），沙貝爾（C. Sabel），赫希霍恩（L. Hirschhorn）的“彈性專殊化”⁸；以及卡司特魯斯（M. Castells）的“發展的資訊模式”⁹。

有學者認為雖然貝爾用“資訊社會”來取代後工業主義一詞，而且有許多學者也接受了這種觀點，但僅僅以生產模式的轉變來討論資訊社會，似乎也很難看出網際網路等新興科技對未來社會的影響。布西亞所代表的後現代主義隨然強調符號是自我指涉，而擬態所建構出的超真實（hyper-real）符號世界，因為數量過多而產生內爆（implosion），使得意義系統自我封閉，不再能指涉任何對象，然而他們立論的參考，皆止於電視、報刊等傳統媒介，對網際網路的討論仍相當有限。雖然後現代主義的理論相當程度的可以用來說明超文本（hypertext）¹⁰所建構出來的世界關係，但是研究焦點過度集中於符號世界，而輕忽資訊科技對社會的影響，以及資訊經濟所造成的文化型態轉變，缺乏了這些具體的資料，對理解資訊社會的幫助其實就顯得有限。同樣的，“彈性專殊化”這種集中焦點在經濟生產的研究取向，只能認識到組織虛擬化、工作零細化對生產與行銷體系所可能造成的影響，但仍無助於進一步對資訊社會的瞭解。¹¹因此，如何藉著不同的社會文化內容，甚至不同學科所顯現出來的問題與特色，強化我們對整體資訊社會理解的方法與程度，這也是本研究對此一課題可提供建議的方式之一。從音樂審美的心理及社會趨勢，藉著資訊網路具體的調查分析數據，本論文或可提供資訊社會研究另一種不同面向的參考。

資訊社會從 1960 年代興起之後，在不同的國度、不同的地區，其發展的程度、過程與內容也有很大的差異。依據產業界未來發展趨勢，預估 2030 年全球最大的 30 個市場，包括：可攜帶型資料通訊系統、個人電腦、行動電話、中央處理器、數位產品、磁場記憶器、電子商務、網路資訊、高密度磁場材料、整合晶片、家庭用醫療儀器、網際網路、有線電視、智慧型運輸系統、軟體工程等等，¹²其中將有 22 項與微電子科技相關。顯示著它巨大的影響力。

6 後工業主義指西方國家於 1960 年代到 1970 年代逐漸脫離資本壟斷的時代，轉而以第三產業（服務業）為主要生產力的社會而言。

7 後現代主義是二十世紀下半葉的重要思潮，表現在建築、音樂、繪畫、文學、電影和哲學等方面。後現代主義並無明確範圍和一致立場，而是許多不同知識領域所提出的一種趨勢性觀點。其中相類似的特性是質疑並嘗試超越並且否定既有的標準或典範，主張不要標準，去中心化，尊重各異性特質等等。現代主義往往堅持所謂理想或完美的典範，並奉之為評斷的圭臬；後現代主義則認為現代主義主張的理性、秩序、和諧、進步等這種所謂的完美典範，反而會阻礙其他的可能性，因而主張超越這種標準，激發更多的創意。（參考教育大辭書 <https://terms.naer.edu.tw/detail/1307390/?index=3>）（瀏覽日期 2020.11）

8 「彈性專殊化」是指集中焦點在經濟生產上的一種方式，在七〇年代以來的第二次工業革命，資本主義生產模式採取了這種方式，因而超越了基於工業化、標準化而大量生產、大量消費的福特主義與泰勒主義。

9 F. Webster, 馮建三譯（1999），《資訊社會理論》，臺北：遠流出版社。

10 超文本（hypertext）是指電腦上用超連節的方法，將各種不同層次、空間的文字、圖案、畫面、影像等訊息連接組織在一起的一種文本樣態，它允許從當前閱讀位置直接切換到另一個不同的層面和空間位置。

11 翟本瑞（2003），〈資訊社會與資訊社會理論研究〉，《科技未來與人類社會》頁 1-44，嘉義：南華大學社會學研究所。

12 同上

韋布斯特 (F. Webster) 認為“資訊社會”應該從科技的、經濟的、職業的、空間的和文化的這五個層面來討論其定義問題，這樣的觀點也指出了關於資訊社會的研究，將是一個科技整合性的研究取向。以上這樣的一個知識背景，是否也能運用到傳統文化傳承和發展的有關議題研究？讓我們瞭解到縱使進入了現代的資訊化社會，傳統文化是否還能繼續扮演它在生活中的重要角色？進而瞭解資訊傳播與傳統文化之間的關係。同時，個人角色的扮演以及社會網路，在這類學習型的網路系統中，除了黃少華、陳文江¹³所談到的四種類型：重塑自我認同、實現理想自我、發揮個人潛能、釋放心靈空間之外，¹⁴是否傳統文化的角色扮演仍然可被納含於網路社會當中？有如音位學 (phonemics) 的理論一般¹⁵，其中存在著與文化特質有關的不易改變的結構性原則？因此，就音樂文化方面，筆者試以古琴這項古老的傳統樂器在現代生活中被接受與使用的情況作為研究主題，藉著網路調查所呈現出來多層次的審美內涵與趨勢，來瞭解目前的現況及其未來可能的展向。

為了解古琴與網路傳播的相關研究和趨勢，筆者利用“知網”¹⁶來進行搜索，如果將“古琴”在知網用“主題”的格式搜索，共出現 6750 筆；以“古琴與網路”用主題格式搜索，則只顯示 9 筆；以“古琴審美”搜索出現 513 筆；但若以“網路傳播與古琴審美”則就只出現 1 筆；以“古琴音樂的審美趨勢”則為 0，顯示了這方面的主題研究還極為欠缺。有關古琴音樂在網路傳播的情況，鄭敏曾經針對網站的點擊率、日均 IP 訪問量以及日均 PV 流覽量做過調查與統計，包括：“中國古琴學會”、“中國古琴網”、“太倉古琴網”、“秋籟——成公亮古琴音樂網”。另外也以訪客量計，包括：“搜狐博客——趙家珍古琴藝術”有 485805 次訪客量；“天涯博客——四川大學古琴社”有 210634 次；“新浪博客——中山大學澄心琴社” 2655 次。¹⁷這些資料是七、八年前古琴網路傳播的情況，當時的網路系統遠不及今日發達，加之新的網路傳播媒介的出現，如今回看這些資料應已不可同日而語。

在這些網路資料的背後，存在著一個值得關注的問題：古琴審美趨向。尤其在當今社會，互聯網不僅達到全國性覆蓋，加上 5G 時代的來臨，在如此的網路大環境下，古琴音樂審美的趨向其實包含著人們的歷史文化意識、文化遺產的觀念、現代生活品味的內容、人際之間的社會網路關係以及自我的認知與學習等等這些不同層面的社會、文化與心理問題，這些內容即為筆者將在本論文中分析探討的重點。

13 黃少華，蘭州大學社會學系副教授。陳文江，蘭州大學社會學系教授，副系主任。

14 黃少華、陳文江 (2002)，《重塑自我的遊戲：網路空間的人際交往》頁 108-112，嘉義：南華大學社會學研究所。

15 人類各民族的語言，都有固定的發音規則和方式，這些由特定的發音部位所形成的語音系統，就有如化學元素的週期表，其中構成元素是一定的，不會多也不會少。

16 「知網」是大陸用來檢索資料、下載期刊雜誌、會議報告，以及碩博士論文等等文獻的最具代表性常用網站。

17 鄭敏 (2013)，〈網路環境中古琴音樂的傳播與繼承〉，《黃鐘》第 2 期，頁 150，武漢：武漢音樂學院。

三、B 站中的古琴音樂類型

筆者成為 B 站用戶，是因為筆者的古琴老師常在 B 站上傳他彈奏的琴曲視頻，為了便於學習、欣賞，於是註冊成為 B 站會員，至今一年有餘。基於民族音樂學的田野工作與音樂民族誌的知識背景和訓練，筆者開始對 B 站的古琴演奏視頻大量瀏覽、觀察，發現 B 站中古琴音樂作品，有其分類方式與類型：傳統古曲、原創曲、改編曲和移植曲。傳統古曲，是指從古至今世代相傳的琴曲，例如，《碣石調·幽蘭》、《瀟湘水雲》等，因詮釋理念、演奏手法、傳承方式以及地域區隔等因素的影響，古琴界也產生了幾種派別，如廣陵派、梅庵派、虞山派和嶺南派等。至於原創曲、改編曲和移植曲，則都是當代琴家以及古琴愛好者的新創與改編之作，這類作品，因為符合當代社會環境的需要或創作者喜好的風格所趨，所以表現形態就不受傳統侷限而有多元的面貌。例如，當今著名琴家龔一的原創作品《春風》，以及李祥霆的《三峽船歌》等。

改編曲和移植曲根據筆者的分析是有重疊關係的，所謂改編曲，是將已有作品進行二度創作，改變其節奏節拍，甚至旋律、曲式結構、演奏形式等。古琴的改編曲，主要以傳統古曲進行改編，在 B 站中關注度比較高的上海“自得琴社”創作的改編曲，幾乎每一個作品的播放量至少都在 10 萬以上。例如，改編自傳統古琴曲《醉漁唱晚》的一首曲子，改編後命名為《醉醉漁，唱唱晚》，其形式以古琴、古箏、竹笛、巫毒鼓、¹⁸小打¹⁹等樂器合奏重新演繹，給人耳目一新的感覺，其播放量在 B 站目前達到 52.1 萬。²⁰

移植曲同樣是將已有作品進行改編，但若對這些作品進行分析，則可看出該類樂曲大多是將其他器樂或聲樂的作品改為由古琴來演奏。例如，B 站中另一位關注度比較高的 UP 主“南一先生 - 古琴”，其古琴作品大多為移植曲。如播放量目前達 18.8 萬的移植曲《飛雪玉花》，乃是源自動畫《秦時明月》系列的配樂之一；而播放量達 109.7 萬的移植曲《涼涼》，則源自電視劇《三生三世十里桃花》片尾歌曲《涼涼》。

B 站這樣的分類現象，實則也反映了使用端的網路社群對古琴音樂所具有的類型概念。筆者以此隱含著普遍大眾集體共識或約定俗成的分類習慣為基礎，藉著網路問卷調查的常民性、普遍性及隨機性特質，來瞭解此類社群對古琴音樂的認同機制與審美內涵，應可為現代社會古琴審美趨向研究提供另一可行之參考與策略。但是以音樂為主題的網路問卷調查或網路民族誌，過去相關的研究並不多，隨著網路科技的發展、資訊社會的逐漸形成，網路生活已經成為現代社會當中不可或缺的一部份，藉著資訊社會學在理論與方法上的相關討論，從網路調查研究方法、網路民族誌到音樂民族誌，這一系列相關知識範疇卻又不同學術領域之間的關連、銜接與釐清，似乎就成為音樂的網路調查研究以及網路音樂民族誌必須要面對及思考的一個前提。

18 「巫毒鼓」是其中文名稱，原名 Udu，來自西非的尼日利亞，是一種打擊樂器，其外形類似於水壺形狀，製作材料以泥陶較為普遍，亦有木、瓷等材質。其腔體邊上開有 4 公分左右的洞，以手拍打此洞發出的聲音深沉圓潤，有如從大地深處發出的聲音，並且帶有水聲的迴響。

19 「小打」指小型打击乐器，该作品中，使用的小打乐器有碰铃和小钹。

20 涉及到的播放量皆為 2020 年 11 月的記錄。

四、從網路問卷調查到網路音樂民族誌

有關網路的調查研究與方法，過去有不少學者在這方面多有著墨，也提出了以網際網路做為調查工具難以令人完全信服的一些原因，其主要問題有三：一是網路使用人口不具母體代表性；二是缺乏抽樣架構（sampling frame）；三是缺乏自願性樣本（volunteer sample）。²¹ 蘇建華與黃少華曾將網路調查研究的相關資料做了匯整與討論，包括優缺點、與傳統調查方式的比較、以及應用與質疑之處等等。²² 其中迪爾曼（D, A. Dillman）在《引導變化的激流：21世紀初期關於調查方法的一些觀察》²³一文中，談到使用混合方法的必要，因為哪一種方法都有其優缺點，而從既定人口中進行隨機抽樣的方式，也正在被從自願群體中收集資料的方法所取代。他也指出，如果網際網路的運用能夠與研究的群體具有相關性，則網路調查不失為傳統隨機取樣方法之外的另一種選擇。²⁴（Dillman, 2000：356）另外，李政忠也將一些學者的建議做了一個“網路問卷調查程式與注意事項”的表格，提供相關調查與研究的參考。（李政忠，2004：13-15）

在網路民族誌方面的研究，不少學者也提出一些值得思考的問題，在著重長時間參與觀察的田野工作基礎上，藉著語言、風俗習慣、宗教信仰、社會結構、生活作息等各個面向的客觀描述，欲以瞭解整體文化意義的企圖，人類學界已有不少的反思與批判，對於“文本”、“論述”與“再現偏差”的自覺，促使民族誌學者開始實驗各種不同的敘事體例，在方法學上，也不再完全相信研究者只是藉由客觀事實的累積就可以達到整體文化瞭解的目的。柯利弗德（J. Clifford）更將民族誌學的寫作比擬為一則“寓言”（allegory）。²⁵ 而受後現代主義、後結構語言學影響的一些學者，更完全摒棄再現的可能性，如：泰勒（S. Tyler）（1986）等人。

此外，對於網路常被視為“非人性”、“反社會”的，是過份化約的詮釋了電腦中介傳播製造溝通環境的能力，而忽略了電腦中介環境中使用者的豐富社會意涵的溝通行為以及規範，有學者認為藉由格爾茨（Clifford Geertz）所強調的“豐厚描述”或“深描”（thick description）的研究方法可以來幫助彰顯或解決這些問題。²⁶ 對這些知識論、方法論以及認知上的轉變與抗詰，唐士哲將其歸納為四點來討論：一、社會環境的轉變，民族誌學所要面對的是如阿帕度萊（A. Appadurai）所謂的“浮動中的生活世界”，以及文化的“脫離疆界”，²⁷ 而田野觀察的場域，也可能是如 Marcus 所謂的“多重的”，且“多變的”。二、民族誌學

21 李政忠（2004），〈網路調查所面臨的問題與解決建議〉《資訊社會學研究》頁 1-24，嘉義：南華大學社會學研究所。

22 蘇建華、黃少華（2005），〈網路研究方法匯整〉《資訊社會研究》第 8 期，頁 1-119，嘉義：南華大學社會學研究所。

23 Navigation the Rapids of Change: Some Observations on Survey Methodology in the Early 21 ST Century. http://www.websm.org/uploadi/editor/dillman_2002_survey_methodology_early_21st_century.pdf。（瀏覽日期 2020.11）

24 Dillman, D, A. (2000). "Mail and Internet Surveys", New York: John Wiley.

25 Clifford (1986：100)

26 請參考格爾茨（C. Geertz）在《文化的解釋》（The Interpretation of Cultures）一書中的論述。

27 Appadurai (1991：191-210)

的分析主體，不再是言行一致且受既有物質環境影響的“人”，想像與物質生活之間的差距，成為民族誌學必須面對的主題。三、社會生活或文化存在的場域，除了實體空間外，有更多是在虛擬的網路中形成。四、由於生活世界的情境脈絡日趨複雜，研究者更需擴展分析的主題到人類行動以外的其他相關社會形構問題。²⁸

在音樂民族誌方面的研究，雖然內特爾（Bruno Nettl）和西格（Antony Seeger）對其相關知識理念與方法的發展、內容和旨趣，藉著許多學著的研究做了多方面的探討（內特爾，2012：204-214；西格，2014：117-144），其中也特別對費爾德（Steven Feld）關於卡魯利（kaluli）人歌曲意涵的研究給予推崇，認為這種通過認知和情感層次來研究歌曲，是最為細緻的一種研究歌曲意義的民族誌。（西格，2014：142）但是這些有關音樂民族誌的討論，主要還是著重在以研究、分析為目的和基礎的一些記錄和描述，而缺少討論記錄和描述的本身及其本質性問題。中國大陸的民族音樂學研究，也試圖整合描述（description）和詮釋（interpretation）²⁹之間的關係，在設定以鮑亞士（F. Boas）為代表的傳統人類學和格爾茨（C. Geertz）為代表的詮釋人類學之間，做了有關音樂民族誌的不少討論。（楊民康，2020：115-129）將大陸學者的相關研究，和這樣的知識發展類型及趨向，做一個後設性意涵的解讀、關連和反思。但是這些相關研究如何進一步與現代的網路社會連結？整體看來，網路音樂民族誌方面的研究，可以說是仍處於一種尚待開發的狀態中。

五、問卷調查之統計與分析

本論文之網路問卷調查，在考量了以上所討論的過去相關研究之後，藉此一主題來瞭解現在社會當中實際發生及發展的多元生活內容，不論是對於傳統文化的傳承與延續，或是瞭解資訊社會、網路社會及網路民族誌具體的意涵與內容，在 COVID-19 疫情蔓延的當下，以目前流行的 B 站做為個案來研究，尤其顯得其特殊的意義與價值。在過程與方法上，本論文在針對 B 站的特性進行了整體的瞭解、規劃和設計之後，開始在 B 站張貼問卷，在操作進行中，由於 B 站自身的許可權問題，測試中我們發現進入問卷填答的管道稍嫌繁瑣與不便，以致於影響了 B 站中用戶的參與度，因此，筆者又進一步借用 B 站 UP 主們的微信粉絲群，以及 B 站貼吧等平台來發放問卷，以便參與者可以更容易而直接的通過點選連結，或識別二維碼方式進入問卷系統進行填答。

問卷從發佈到截止為期一週（這是現代社會生活節奏最基本的一個單位考量），總共回收 176 份，其中有效問卷 172 份，無效問卷 4 份。從參與問卷的人數由多至少依次排序為：廣東、江蘇、山東、上海、湖北、陝西、北京、福建、浙江、湖南、雲南、河南、香港、安徽、黑龍江、遼寧、廣西、貴州、山西、新疆、吉林、河北、四川、重慶，共 24 個省市。問卷

28 唐士哲（2004），〈民族志學應用於網路的契機、問題、挑戰〉《資訊社會學研究》第 6 期，頁 67-68，嘉義：南華大學社會學研究所。

29 楊民康以「紀實性描述」（description）和「符號性闡釋」（interpretation）稱之。（楊民康，2020：115）

整體框架結構分為三個部分：第一部分屬於基礎資料（以單選為主）；第二部分是滿意度選項（單選）；第三部分為內容選項（多選）。問卷調查結果如下：

第一部分是通過基礎資料中的男女比例，年齡段，受教育程度，職業身份，以及學習古琴的情況等資訊，來瞭解 B 站用戶中關注古琴的群體的基本情況：

- 1、男女比例：男性占比 38.37%，女性占比百分之 61.63%。
- 2、年齡段別：2000~2009 年占比 30.23%，1990~1999 年占比 52.91%，1980~1989 年占比 9.88%，1970~1979 年占比 6.4%，1960~1969 年占比 0.58%，其他年齡段均無參與者。顯示 1990 以後的年齡段占比 80% 以上。
- 3、教育程度：碩士以上占比 12.79%，本科³⁰ 占比 70.93%，專科 11.05%，高中 3.49%，初中以下 1.74%。呈現出本科生為主的趨勢。
- 4、從事職業：學生占比 58.14%，教師占比 16.86%，服務行業占比 6.4%，藝術行業 4.65%，科技行業 4.07%，自由職業 4.07%，金融業 2.91%，醫療業 1.74%，新聞媒體 1.16%，公務員、建築業、法律行業均為 0.58%，其他職業占比 8.14%。學生和教師為主要占比的現象極為清楚。
- 5、使用 B 站的時間：2 年以上占比 59.3%，2 年~1 年半占比 18.02%，1 年半~1 年 8.72%，1 年~半年 5.81%，半年以下 8.14%。顯示參與填答者使用 B 站的時間都相對較長。
- 6、學琴年資：8 年以上 5.81%，5~8 年占比 4.07%，3~5 年 12.79%，1~3 年 29.65%，1 年以下 47.67%。說明了填答者的學琴時間是以三年以下為主。
- 7、彈奏的水準程度：高級程度占比 15.7%，中級 22.09%，初級 44.77%，其他 17.44%。
- 8、所屬琴派：無琴派占比 48.84%，梅庵派占比 15.7%，嶺南派占比 10.47%，虞山派和廣陵派均占比 9.88%，浙派占比 4.07%，泛川派 3.49%，九嶷派 2.91%，諸城派 1.74%，浦城派 1.16%，其他占比 5.81%。不屬傳統琴派或尚無琴派屬性觀念的學琴者占有一半的比率。
- 9、每天平均觀看 B 站古琴相關視頻的時間：三小時以上占比 1.16%，二小時左右占比 2.91%，一小時左右占比 13.37%，半小時左右占比 82.56%。
- 10、每天平均花多長時間彈琴：三小時以上占比 6.4%，二小時左右占比 12.79%，一小時左右占比 35.47%，半小時占比 45.35%。以上兩項資料顯示觀賞與學琴的時間多是以一個小時以內的生活節奏來規劃的。

第二部分，滿意度選項（單選），使用“非常同意、同意、沒意見、不同意、非常不同意”的五種不同程度選項，以第一人稱的視角提問，來分析參與者對問題的認同度與趨向性。問卷中的 1、2、3、5 題是藉著對古琴音樂類型的包容性與傾向性來瞭解其美感傾向所做的設計；第 4 題與第 6 題的問卷是為了進一步瞭解未來古琴音樂網路傳播可能發展的潛在趨勢而做的

30 中國大陸稱「大學」為「本科」。

設計；第 7 題是檢析古琴音樂所具有的社會性意涵以及最基本的傳播可能性；第 8 題則是為了解當代社會古琴文化推展是否得以持續下去及可能趨勢所做的一項設計。統計結果如下表所示：

題 目	非常同意	同意	沒意見	不同意	非常不同意
1、我喜歡傳統古曲，也喜歡現代曲（改編曲、移植曲、原創曲）	37.21%	40.7%	13.95%	6.4%	1.74%
2、我喜歡傳統古曲，但不喜歡現代曲（改編曲、移植曲、原創曲）	5.81%	6.98%	23.84%	47.09%	16.28%
3、我喜歡現代曲（改編曲、移植曲、原創曲），但不喜歡傳統古曲	1.16%	1.74%	12.79%	45.35%	38.95%
4、我喜歡聽現場的古琴演奏	37.79%	45.35%	16.28%	0.58%	0%
5、西方樂理知識對我學習古琴有幫助	18.6%	51.16%	25.58%	4.07%	0.58%
6、我是通過 B 站的古琴視頻或直播來學習古琴	2.33%	17.44%	26.16%	36.05%	18.02%
7、我在 B 站看到喜歡的古琴視頻會與家人或朋友們分享	13.95%	47.09%	23.84%	9.88%	5.23%
8、我會一直堅持學習古琴	47.67%	34.3%	15.12%	2.33%	0.58%

第三部分的内容選項，是探討古琴文化在現代社會中可能存在的多層次現象、內容與意義的系列設計，問卷採用多選題的形式，藉著一些不同角度的問題，來探究審美趨向可能形成與發展的原因。其內容結果依序如下：

1、您最初是通過何種途徑瞭解古琴？（多選題）

此題的設定，是為了瞭解古琴在現代社會中可能的傳播方式、場合、載體和管道，亦即古琴存在的一種社會網路關係。問卷的結果比例依序如下：（1）學校課程占比 39.53%，（2）網路視頻占比 25.58%，（3）文學作品占比 19.19%，（4）電視占比 18.02%，（5）學校社團活動占比 15.12%，（6）朋友的推薦占比 14.53%，（7）雅集占比 13.37%，（8）電影占比 12.21%，（9）家人的影響占比 8.72%，（10）講座占比 8.14%，（11）音樂會占比 7.56%，（12）家族傳承占比 2.91%，（13）其他占比 10.47%。

2、您喜歡以下哪些類型的琴曲？（多選題）

該題的設計是為了解琴曲類型被接受與喜愛的情況。統計結果是：（1）傳統古曲占比 98.26%，（2）移植曲占比 50.58%，（3）改編曲占比 46.51%，（4）原創曲同樣也是占比 46.51%，（5）其他占比 4.07%。

3、請挑選您最喜歡的 5 首曲子：（多選題）

以下所列作品是 B 站中點擊量較高的琴曲，這種代表性選項的篩選，也是彌補隨機抽樣不足的一項措施。此題除了可以更清楚的篩選出大眾所喜歡的琴曲內容之外，也可同時看出大眾對琴曲類型的概念和區別是否清楚、妥當，以作為檢驗上一題問卷的有效性依據。曲目內容及比率分析結果依序為：（1）《梅花三弄》占比 63.95%，（2）《酒狂》占比 62.79%，（3）《流水》占比 62.21%，（4）《廣陵散》 52.91%，（5）《鳳求凰》 27.91%，（6）《左手指月》（古琴版） 25%，（7）《不染》（古琴版） 25%，（8）《神人暢》（龔一演奏，與古樂隊合奏版本）占比 20.93%，（9）《平沙落雁》（龔一演奏，與中央民族樂團合奏版本）占比 18.6%，（10）《權禦天下》（古琴版）占比 15.7%，（11）《春風》（龔一作曲）占比 11.63%，（12）《三峽船歌》（李祥霆作曲）占比 10.47%，（13）《涼涼》（古琴版）占比 8.14%，（14）《如來藏》（成公亮作曲） 7.56%，（15）《醉醉漁，唱唱晚》（自得琴社出品）占比 7.56%，（16）《廣陵散》“國風美少年”（中芊蔚演奏版本）占比 5.81%，（17）《梅花新弄》（自得琴社出品）占比 4.65%，（18）《風雪築路》（李祥霆作曲） 3.49%，（19）《Bad Guy》（古琴版）占比 3.49%，（20）《荷風》（李悅作曲） 1.74%，（21）其他占比 18.02%。

4、你最初是從哪些類型的琴曲開始學習的？（多選題）

該題除了希望檢測教學當中琴曲類型與風格所具有的地位和扮演的角色之外，也反映出古琴傳習的內容，以及反映出社會大眾接觸古琴以及審美養成的管道與內容。其結果依序為：（1）傳統古曲占比 93.6%，（2）移植曲占比 6.98%，（3）改編曲占比 4.07%，（4）原創曲占比 4.07%，（5）其他占比 4.65%。

5、您喜歡古琴是因為：（多選題）

此題是想瞭解古琴被喜歡與接受的價值和意義傾向，從另一個角度來說，也就是欲以探討古琴所具有的現代意涵。問卷內容分為許多不同的層次，是對審美傾向內涵的假設所做的一項測試。其結果依序為：（1）喜歡聽古琴的音色占比 75.58%，（2）古琴與中國文化的關係密切占比 69.19%，（3）喜歡古琴的音樂風格 63.95%，（4）古琴具有豐富的人文意涵占比 62.79%，（5）古琴具有悠久的歷史占比 56.4%，（6）喜歡彈琴所營造的氣氛占比 50%，

(7) 培養氣質占比 40.7%，(8) 古琴的造型很美占比 34.3%，(9) 可以結交更多音樂愛好者占比 15.12%，(10) 個人程度和身份的象徵占比 14.53%，(11) 受朋友的影響占比 9.88%，(12) 家人的鼓勵和安排占比 8.14%，(13) 社會趨勢占比 2.91%，(14) 其他占比 4.65%。

6、您在 B 站流覽古琴相關視頻，主要目的是：（多選題）

此題同樣也是想瞭解社會大眾接觸古琴的一種最平常性、生活性的可能狀態，以此顯示古琴和大家在日常生活中的關係。統計結果依序如下：(1) 欣賞音樂占比 74.42%，(2) 瞭解相關知識占比 44.19%，(3) 欣賞演奏者的表演風格占比 40.12%，(4) 學習彈奏占比 38.95%，(5) 欣賞古老的琴聲占比 35.47%，(6) 怡情養性占比 25%，(7) 瞭解學習古琴的音樂流行趨勢占比 20.35%，(8) 欣賞古琴的造型占比 11.63%，(9) 瞭解古琴網路教學的特色占比 11.63%，(10) 營造生活情調占比 11.63%，(11) 與同好有更多的討論話題占比 10.47%，(12) 其他占比 5.81%。

六、結語

發展快速的資訊化社會，信息的傳遞與轉換讓生活的步調跟著改變，不論是傳統文化的內容如何在這樣的環境下生存發展，或是資訊社會的特色與本質如何具體的被瞭解與定義，隨著文化遺產的觀念逐漸被重視，在代表性的歷史傳統當中找到有效的檢驗與測試內容，古琴文化無可置疑是具有指標性的地位。藉著流行的網路社群，在最能夠結合大家普遍的趨勢性生活經驗之下，以直觀、下意識、普遍、習慣而易於回答的內容為問題選項，呈現大家在不知不覺或約定俗成的行為當中所承載的社會和文化意涵，對於資訊普及但行動卻又受疫情影響的目前情況而言，這個年輕世代趨聚的流行網站，的確呈現出了具體而微的一些值得注意的現象與特色。

從問卷參與群體的屬性來看，可以歸納出年輕化、全民性、學習型、初階性這幾個特性。首先，年輕化特點體現在年齡階段、教育程度以及職業身份的資料比例上；而全民性的特點，同樣可以從這些方面顯現。至於學習型與初階性的特點，則可通過學習古琴時間、彈奏水準、以及所屬琴派來印證。這部分的結果反應受測大眾對琴派概念還未有較全面的認識，或者他們對於琴派的概念和分類歸屬不太在意，但是對古琴相關視頻資源的關注度卻比較高，互動性也比較強，參與問卷的填答也較為積極。

從受測者對琴曲類型的喜好來看，雖然呈現出普遍對不同類型琴曲的包容性特點，但是傾向於喜歡傳統古曲的人還是更多一些。在表現的型態上，目前雖然有較高的比率依然傾向於選擇現場演出的形式來欣賞，但是在 4K、8K 畫面和無損音質的影音科技發展，以及更好的拍攝技巧與觀念的整體環境資源烘托之下，這樣的趨勢或許也有逐漸改變的可能。

從對古琴的認知與學習管道來看，古琴在現代社會中可能的傳播方式，還是以學校課程占比最高，這呼應了問卷所呈現的學習型群體的特點；而網路視頻的占比較高，這也清楚的說明了網路訊息時代對文化傳播的影響。目前古琴音樂的社會網路傳播情況良好，顯示了初階性、學習型為主的成長型群體，對學習古琴有很強的意願和認同，縱使其間也存在著 15.12% 無意見的變數，但也完全無損於古琴音樂文化未來正向的發展趨勢。

從所喜愛的具體作品來看，顯示著傳統古曲在現代社會中仍然被普遍喜好的一個事實。即使是具有重複認同可能的多選題，卻仍然體現了傳統與現代曲目之間極大的比率差距，這說明了古琴傳承與發展上的內容，以及社會大眾對古琴音樂的審美習慣和傾向，仍然是以傳統作品為主。此外，有關欣賞與學習的活動，雖然在每個人一天的生活當中所占的比率和份量並不多，一般以半小時至一小時以內的時間為主，但這是一般社會大眾生活作息最常見、最容易接受的基本模式和節奏，因此反而可以看出其存在的合理性以及發展的可持續性。

從古琴被喜歡與接受的價值和意義，以及受測者接觸古琴的情況來看，美感心理、美感經驗和歷史意識、文化價值方面的比重，在對古琴的喜好傾向上，占了最主要的部分。占比較高的依序是：喜歡聽古琴的音色、古琴有豐富的人文意涵、以及悠久歷史；占比較低的方面則是：受社會趨勢或是朋友影響等外在環境因素。再者，如瀏覽古琴視頻的目的，占比較高的因素是欣賞古琴音樂、瞭解相關知識，而與同好有更多的討論話題的占比卻是較低的，這樣的資料顯示著深度的文化認知與自我美感體認方面，具有自主性、自覺性的傾向高於受環境影響的被動性傾向，而網路在現代社會生活中所扮演的角色，如：傳統習慣上用來做為學習平台的角色，也可能藉此而延續、深化。

在疫情的肆虐當下，網路中傳出的訊息卻是被肯定的傳統與成長型的未來，對於文化的傳承而言，這毋寧是較為穩定而永續的一種樂觀展向。

參考資料

中文

- 1、F. Webster, 馮建三譯。(1999), 《資訊社會理論》, 臺北: 遠流出版社。
- 2、黃少華、陳文江(2002), 《網路空間的人際交往》, 嘉義: 南華大學社會學研究所。
- 3、翟本瑞(2003), 〈資訊社會與資訊社會理論研究〉, 《科技未來與人類社會》, 頁 1-44, 嘉義: 南華大學社會學研究所。
- 4、李政忠(2004), 〈網路調查所面臨的問題與解決建議〉, 《資訊社會學研究》, 頁 1-24, 嘉義: 南華大學社會學研究所。
- 5、蘇建華、黃少華(2005), 〈網路研究方法匯整〉, 《資訊社會研究》第 8 期, 頁 1-119, 嘉義: 南華大學社會學研究所。
- 6、曾遂今(2006), 〈音樂網路傳播與當代人的音樂觀〉, 《中國音樂》第 4 期, 北京: 中國音樂學院。
- 7、施詠(2011), 〈大眾傳播媒介中的古琴音樂: 古琴文化遺產保護現狀調查之五〉, 《黃鐘》第 2 期, 武漢: 武漢音樂學院。
- 8、內特爾(2012), 〈最重要的書: 音樂民族志〉, 《民族音樂學研究—31 個論提和概念》, 頁 204-214, 上海: 上海音樂學院出版社。
- 9、鄭敏(2013), 〈網路環境中古琴音樂的傳播與繼承〉, 《黃鐘》第 2 期, 武漢: 武漢音樂學院。
- 10、西格(2014), 〈音樂民族志〉, 《民族音樂學導論》頁 117-144, 北京: 人民音樂出版社。
- 11、李洵穎、唐祖湘。(2018), 〈預知 2030 年未來世界新樣貌〉, 《今週刊》(businessstoday.com.tw)<https://www.businessstoday.com.tw/article/category/80394/post/201812140020/%E9%A0%90%E7%9F%A52030%E5%B9%B4%E6%9C%AA%E4%BE%86%E4%B8%96%E7%95%8C%E6%96%B0%E6%A8%A3%E8%B2%8C> (瀏覽日期 2020.10)

- 12、章華英（2020），〈現狀、問題、對策：全國古琴專業教學研討會評述〉，《中央音樂學院學報》第2期，北京：中央音樂學院。
- 13、糜舒涵（2020），〈新媒體環缺：境下的青年亞文化狂歡：以嗶哩嗶哩彈幕網為例〉，《傳媒論壇》第10期，江西：江西日報社。
- 14、楊民康（2020），《音樂民族志方法導論—以中國傳統音樂為實例》，北京：人民音樂出版社。

英文

- 1、Geertz, Clifford (1973), *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York: Basic Books.
- 2、Clifford, J. (1986), *On ethnographic allegory*, pp.98-121 in J. Clifford & G. E. Marcus (eds.), *Writing culture: The poetics and politics of ethnography*. Berkley: University of California Press.
- 3、Tyler, S. A. (1986), *Post-modern ethnography: From document of the occult to occult document*, pp. 122-140 in J. Clifford & G. E. Marcus(eds.) *Writing culture: The poetics and politics of ethnography*. Berkley: University of California Press.
- 4、Appadurai, A. (1991), *Global ethnoscaapes: Notes and queries from a transnational anthropology*, pp.191-210 in R. G. Fox (ed.), *Recapturing anthropology: Working in the present*. Senta Fe, NM: School of American Research Press.
- 5、Dillman, D. A. (2000). *Mail and Internet Surveys*. New York: John Wiley.
- 6、Dillman, D.,A. (2002). *Navigation the Rapids of Change: Some Observations on Survey Methodology in the Early 21 ST Century*. http://www.websm.org/uploadi/editor/dillman_2002_survey_methodology_early_21st_century.pdf. (瀏覽日期 2020.11)

馬勒《第二號交響曲》與其基督宗教之世界觀探究

林瑩

輔仁大學音樂學院博士生

摘要

理解馬勒的音樂宜著手自他的世界觀，尤其是基督宗教的面向，他的猶太人特質與性格影響他看待世界的方式，並延伸為其世界觀點中的各種境界，《第二號交響曲》兼而有之，是窺其堂奧的佳例之一。

馬勒以器樂也以文詞經營此交響曲：傳統中有創新的作曲手法以及文詞的簡潔使用互相襯托，參照《少年魔號》、Friedrich Klopstock (1724-1803) 的《復活讚美詩》、他自己加增的填詞以及樂曲解說等，都有助於解析馬勒的世界觀。

馬勒填詞中的「死而後能生」已然展現他的基督宗教的信念，末兩詩節則明言其成聖觀點。藉由分析《第二號交響曲》定能發掘音樂中涵括的死亡、復活與成聖歷程，一如馬勒在 1893 年所言：前兩闕交響曲凝淬了他所有的內省與生活歷練，用心領會或能洞悉馬勒的人生。

關鍵詞：馬勒、《第二號交響曲》、基督宗教觀、成聖、魔號意象

A Study of Mahler's Second Symphony and His Worldview of Christianity

LIN, Ying

Doctoral Student, School of Music, Fu Jen Catholic University

Abstract

The task of understanding Mahler's music is best begun by examining his worldview, especially his Christianity. His Jewish heritage and personality influenced his perception of life, which incorporated elements of religion, art, and metaphysics. These elements were extended to the various realms of his worldview, and his second symphony, known as the *Resurrection Symphony*, excellently embodies the intersection of these realms.

Mahler crafted this symphony with careful attention to both instrumentation and lyrics, allowing innovative composition techniques and traditional texts such as *Des Knaben Wunderhorn* and Klopstock's hymn "*Auferstehung*" to complement each other. His own additional lyrics and musical commentary are essential in understanding his worldview.

While Mahler's creation of the line "I shall die to live!" clearly demonstrates his Christian faith, the last two stanzas express his perspective on apotheosis. Thus, the analysis of the Second Symphony aims to discover how Mahler expresses his worldview through musical composition; namely, his views on death, resurrection, and apotheosis. In 1893 Mahler claimed the in his first two symphonies he had written "in [his] own blood, everything that [he had] experienced and endured"; just as he stated, these symphonies are essential embodiments of his individual thoughts and experiences, and a thorough examination of them will shed much light on Mahler's life.

Keywords: Mahler, *Symphony No. 2*, Christianity, Apotheosis, Wunderhorn Imagery

前言

馬勒的音樂創作是其世界觀的表達、是他看待世界與關注世人的縮影，1906年馬勒對他的學生 Richard Specht(1870-1932) 提到：「自己能以音樂聲響表達世界觀(德：Weltanschauung)、人生哲理、對任何事物的感受…」¹馬勒的世界觀涵括宗教信仰、人生哲學與美學觀點，並注入交響曲的創作，每一闕都能表達宗教的告解、哲學的感悟、詩意的視野與想像以及文學的概念。²

第二號交響曲《復活》(*Auferstehung*, 1888-1894) 展現馬勒強而有力的宗教靈性，見證他的基督宗教(Christianity) 信仰，³在復活節的時令解析此曲別具意義。Alma Mahler(1879-1964) 多次重申：馬勒極為傾向天主教(Catholic)，在基督宗教上的致力發於至誠，從交響曲的聖詠都能感受到他的虔敬之心。⁴馬勒的女婿 Ernst Krenek(1900-1991) 曾言：馬勒生與死的想法始自他的救贖信念以及如何成為「不朽」的觀點，這使其作深刻而持續地與死亡牽連。⁵可見馬勒交響曲的核心源頭來自其宗教觀點，延展成他的生死思維、創作的靈感。

馬勒與 Bruno Walter(1876-1962) 對話時曾透露他正激盪於存在哲學的思維：生命的意義、死亡的困惑以及死後將如何？⁶這些問題正好延伸為馬勒世界觀點中的各個境界：現世的負面世界；不受文明汙染的大自然、獨處或夢境；以及一個與神同在的幸福天堂，⁷《第二號交響曲》兼而有之，呈現馬勒的死亡、復活與成聖之世界觀，此主題即是本文主要的論述內容。

此早期之作涵括的廣博視野與大膽的音樂概念，令人驚嘆。這與馬勒人格特質以及猶太人長遠以來的背景有關，馬勒曾言：「生為一個猶太人就如先天手較短的泳者，必須加倍努力」；⁸身為一個「三重無家可歸」(Ich bin dreifach heimatlos⁹) 的人，雖然難以忽略既有的規範，卻深感肩負修復世界的使命。馬勒也說過無論如何都必須愛這個世界，並展現在創作理

1 Richard Specht 在其書寫的馬勒傳記(1913)中，述及他在1906年的薩爾茲堡與馬勒散步時的談話內容。Richard Specht, *Gustav Mahler*. Berlin: Schuster & Loeffler, 1913, p. 33.

2 Constantin Floros, *Gustav Mahler's Mental World: A Systematic Representation*, trans. Ernest Bernhardt-Kabish. Frankfurt am Main: Peter Lang Academic Research, 2016, pp.170-171.

3 Edward R. Reilly, "Totenfeier and the Second Symphony." *The Mahler Companion*, ed. Donald Mitchell, Andrew Nicholson. New York: Oxford University Press, 1999, pp.123.

4 Floros, *Gustav Mahler's Mental World*, p.100.

5 Bruno Walter and Ernst Krenek, *Gustav Mahler*, trans. James Galston. New York: Dover Publications Inc, 2014, p.200.

6 Floros, *Gustav Mahler's Mental World*, 170.

7 盧文雅，《馬勒音樂中的世界觀意象》。台北市：遠流，2014，頁13-14。

8 Norman Lebrecht, *Why Mahler*. New York: Pantheon Books, 2010, 54. 原始出處 Max Graf, *Legend of a Musical City*. New York: Philosophical Library, 1945, p.56.

9 馬勒常常提到，在奧地利人眼中，他被當作天真的波西米亞人；在德國人的心目中，他是一個奧地利人；在世界其他各地他則被視為猶太人，每個角落都不歡迎他這個入侵者。又，heimatlos 此字的翻譯，筆者採「無家可歸」之意；；因為馬勒所居住的地方皆不視他為在地之人。Alma Mahler, *Gustav Mahler: Memories and Letters*, trans. Basil Creighton. New York: Viking, 1946, p.98.

念，他認為音樂創作應該潛在震撼人心、反映世界並修補的任務，幫助神完成世界的創造，¹⁰而非為了娛樂；他為所有的人創作，不論其格調、品味與教育水準如何都應得而欣賞。¹¹

《第二號交響曲》從曲首即展現恢弘的氣度，樂中純粹的藝術本質以及緊湊的音樂表達在當時即得到廣大的迴響，成為馬勒的經典。¹²他以器樂也以文詞經營此作，在承襲傳統交響曲的基礎上做出獨具的創意。其規模宏大得以容納多元的音樂素材：曲式、織度與樂種等；樂種的靈活運用卻是少見於傳統，¹³尤其是在〈送葬進行曲〉與舞曲的別出心裁；具有象徵意義的調性、動機、主題與器樂音色，例如鑼聲與鐘；悲嘆音型、上行四度音程以及大跳的上行音型等。

文詞方面，馬勒以大、小標題與解說輔助樂曲表達。此曲的解說，各版本傳述的細節雖不同，卻有一致的影像、概念與思維模式。1896 年 1 月，Natalie Bauer-Lechner(1858-1921) 紀錄了第一個版本，其次是來自 1896 年 3 月 26 日馬勒寫給作曲家兼評論家 Max Marschalk(1863-1940) 的信，此版本只解說前三個樂章；與前兩版本差距五年多的第三版，是為了在德勒斯登的演出(1901 年 12 月 20 日) 而寫。後兩個版本都著重於存在哲學的疑惑以及末日場景的鋪陳，¹⁴簡言之，即是關乎死亡、復活與成聖等主旨。

世人因何而生、而苦、還是被惡整？進一步思之，何謂生、何謂死、有否來世？浮生若夢、抑或生死皆有其深意？¹⁵這些思維激勵馬勒對文學、自然科學與哲學大力追求，形塑早期之作可互為解讀、富傳記色彩的創作特色。馬勒在 1888 年著手完成第一樂章，¹⁶儘管指揮生涯日漸攀升，然 1889 年他的三位至親接連離世，生活中交織著自己的病痛、挫折與責任。在生死思維的激盪中創作進度一度延宕，直到 1893 年夏天才埋首完成中間三個樂章；隔年，在 Hans von Bülow (1830-1894) 的告別式聽到久候的靈感：Friedrich Klopstock (1724-1803) 的《復活讚美詩》(Klopstock's hymn *Auferstehung*)，得以將此交響曲定名而完稿。

一如前文中馬勒在 1893 年所說的：他所有的內省與生活歷練都熔煉在交響曲中，從《第二號交響曲》第一樂章的「死亡」到第五樂章的「復活」，各樂章共同構組為成聖歷程的脈絡。前三個樂章敘述：埋葬英雄、¹⁷追念過往與現世感悟，在第三樂章，馬勒提點世人應棄絕「只

10 Norman Lebrecht, *Why Mahler*, pp.8, 16.

11 Peter Franklin, *Mahler: Symphony No. 3*. New York: Cambridge University Press, 1991, p. 19.

12 Constantin Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies*, trans. Vernon Wicker. Aldershot: Scolar Press, 1994, p.55.

13 Donald Mitchell, *Discovering Mahler: Writings on Mahler, 1955-2005*. Woodbridge: The Boydell Press, 2007, p.131.

14 Constantin Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies*, p. 54.

15 Ibid. 原始出處分別是 Herta Blaukopf, ed. *Gustav Mahler: Brief: 1879-1911*. Rev. and enl. ed. Humburg: Publications of the International Gustav Mahler Society, 1982, 150. Alma Mahler, *Gustav Mahler: Erinnerungen und Briefe*. 2nded. Amsterdam, 1949, p. 267.

16 第一樂章是在 1888 年完成，當時是以《c 小調交響曲》為題，之後更改為《死亡祭儀》(Totenfeier)，三年後以交響詩的形式出版。Michael Kennedy, *Mahler*. New York: Oxford University Press, 2001, 121; Lebrecht, *Why Mahler*, p. 59.

17 Hero 可以翻譯成英雄、男主角、小說人物等，在此意指馬勒自己。

聽道卻不行道」的舉世之惡。¹⁸James L. Zychowicz 認為馬勒在此引用同事漢斯·羅特¹⁹(Hans Rott, 1858-1884) 譜寫的《E 大調交響曲》(1876-1880) 第三樂章的主題，表達作曲家與宿命搏鬥，直到死亡才戰勝宿命；並以「漢斯·羅特的成聖」(*The Apotheosis of Hans Rott*) 為副標題，論述馬勒的引用手法使羅特成聖 (apotheosis)。²⁰ 在不勝唏噓羅特的境遇同時，也激勵他自己與宿命奮戰到底、成為不朽。

Apotheosis 意為典範、高峰、神聖化，²¹ 除了這些寓意之外，馬勒此曲中的 apotheosis 尚且與基督宗教的成聖意涵極為符合。《聖經》中闡述基督信仰中心要義的書卷〈羅馬書〉第六章 19 節，保羅說：「現今也要照樣將肢體獻給義作奴僕，以至於成聖。」意指信徒在「因信稱義」²² 之後，不懈怠地學習耶穌的樣式，藉奮鬥的過程與成果，祈能在復活之際得到救贖、永生。

馬勒在終樂章對復活場景有相當的著墨，此場景的意象來自《聖經》之最終卷〈啟示錄〉。²³ 儘管馬勒使用 Klopstock《復活讚美詩》的兩個詩節，也加增自己填寫的六個詩節，當中至為關鍵的詞句「死而後能生」(Sterben werd' ich, um zu leben!) 也是來自《聖經》〈哥林多前書〉。依據馬勒所言：…自己為《第二號交響曲》終樂章的歌詞遍尋文學著作，最終在《聖經》找到符合己意的文詞。²⁴

馬勒權威 Constantin Floros(1930-) 認為此文詞的出處是〈哥林多前書〉十五章 36 節「你所種的，若不死就不能生」，並可藉〈約翰福音〉十二章 24 節中耶穌所言理解之：「…一粒麥子不落在地裡死了，仍就是一粒，若是死了，就結出許多子粒來」。Floros 認為「死而後能生」是《第二號交響曲》的中心思想，也是馬勒世界觀的基礎信念以及交響曲創作的思想核心之一。²⁵

馬勒將復活的信念實踐在創寫音樂，以其宣講道理。他在每一闕創作中他都能注入全新

18 Ivan Sollertinsky 將馬勒第三樂章的音樂手法詮釋為一場「棄絕舉世之惡」的講道。Donald Mitchell, Andrew Nicholson, ed., *The Mahler Companion*. New York: Oxford University Press, 2002, p.528.

19 羅特與馬勒是同時期的作曲家，馬勒對其敬重且知之甚詳。雖然羅特英才早逝，但是他的創作，尤其是《E 大調交響曲》，影響了馬勒在當時被視為新穎而難以被大眾接受的交響曲創作觀念。

20 James L. Zychowicz, "Gustav Mahler's Motives and Motivation in His "Resurrection" Symphony: The Apotheosis of Hans Rott." *For the Love of Music, Festschrift in Honor of Theodore Front on His 90th Birthday*, ed. Darwin F. Scott, Lucca: Lim Antiqua (2002):pp.137-163.

21 "Apotheosis," Merriam-Webster.com Dictionary, Merriam-Webster. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/apotheosis>. (Accessed 4. Jan. 2020)

22 〈羅馬書〉第四章第 25 節：耶穌被交給人，是為我們的過犯；復活，是為叫我們稱義。第五章第 1-2 節，我們既因信稱義，就藉著我們的主耶穌基督得與神相合。我們又藉著他，因信得進入現在所站的這恩典中，並且歡歡喜喜盼望神的榮耀。

23 出自馬勒為了 1901 年 12 月 20 日在德勒斯登的演出寫下的樂曲解說：…the trumpets from the Apocalypse call (every body and every soul)。Alma, *Gustav Mahler: Memories and Letters*, p.193.

24 從馬勒寫給 Dr. Arthur Seidl 的信中，馬勒提及的。Floros, *Gustav Mahler's Mental World*, p.116.

25 Ibid., pp.116, 170.

的領悟，²⁶ 各自呈現對存在意義的不同回答，²⁷ 藉此在人生過程的每一階段自我更新、提昇生命品質。換言之，馬勒竭盡所能的創寫音樂即是他成聖的過程。這個從 Floros 論述中所淬煉的成聖歷程引起筆者極大的興趣，給予筆者的啟發多於「復活」意象，因此本文的研究將從死亡與復活延展到成聖，一窺馬勒《第二號交響曲》中的基督宗教觀表達。

壹、馬勒樂中的死亡世界觀

馬勒極想以宗教觀點解讀死亡與來世，尤其是關於死亡。他總在形而上的謎團中傷神，再從對來世的信心得到安慰，根據馬勒同時代的作曲家、評論家、作家 Ferdinand Pfohl (1862-1949) 的說法：來世是馬勒其人其樂的始與終，意即對來世的信心在馬勒的生命與藝術創作中是至為重要的根基，《第二號交響曲》的靈性內涵有如交響式的清唱劇、神劇，²⁸ 每個樂章幾乎都涵括如何成為不朽的成聖精神。然而死亡為成聖之先導，尤其以第一樂章中的〈送葬進行曲〉為論述樂中蘊含死亡的最明顯意涵。

一、馬勒的死亡概念

「死亡」的思維一直深深吸引馬勒，他自幼經常面對親友的死亡，馬勒自己在 1900 年左右以及 1907 年也體驗過瀕死，²⁹ 兩次面對死亡各有不同的感知與態度。與 Walter 談論第一次瀕死的經歷時，Walter 感受到馬勒的心神整個靜默在深奧的狀態，之後馬勒回應此事：「是的，病中的我頗有所感，但它是人們無力言傳的。」³⁰ 1907 年致命的先天性心臟問題確診，影響馬勒心智的危機感鋪天蓋地而來，Walter 描述馬勒當時的狀況：死亡的思緒與神秘感受經常突然自眼底飄起，當死亡節節逼進，所有事物都處在憂鬱的陰影下，想要具體描述時，還能感到當時襲捲而來的黑暗。³¹

馬勒對於面臨自己的死亡，僅只是輕描淡寫，Floros 認為 1900 年之前，馬勒的言談與樂曲解說中的死亡也都像是在繞圈子般浮動，對於來世的議題更是如此。然而，這些形而上的問題卻是馬勒終生極為關注的，³² 1888 年他已將這些生、死疑問注入樂中，且近乎精神錯亂地看見自己死了的意象；³³ 1896 年 3 月在第二版的解說中，他寫道：「第一樂章如同高懸的

26 Ibid., pp.110-112,116.

27 Reilly, "Todtenfeier and the Second Symphony.", p.121.

28 Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies*, pp.54-55.

29 1900 年左右馬勒處在幾近奪命的宿疾復發之恢復期，1907 年確診了有關先天性瓣膜缺陷的致命心臟疾病。Floros, *Gustav Mahler's Mental World*, p.101.

30 Ibid. 原始出處為馬勒在 1907 年 3 月 30 日給 Alma 的信。Alma Mahler, *Gustav Mahler: Erinnerungen und Briefe*, pp.155, 179.

31 Floros, *Gustav Mahler's Mental World*, p.102.

32 Floros 的歸結是依據 Walter、Paul Stefan、Reinke 與 Fechner 等人的看法。Ibid., pp.102-103.

33 Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies*, p.54.

明鏡映照出英雄的一生…主人翁提出生與死的疑問、尋求解答。」³⁴ 在此他將《第一號交響曲》的主角「巨人」埋葬，表達再偉大的英雄，終將面對必臨的議題—死亡。

二、概觀英雄一生的主題與動機

馬勒在第一樂章運用〈送葬進行曲〉常見的死亡表達：包含調性、曲式、主題、動機、音型；節奏（複點音符、三連音）、強調主音與屬音；具有象徵意義的各種音色，例如鼓聲、鑼等音樂元素；以及「嘆息音型」與具有象徵性的主題等手法，從傳統出發、凸顯個人的特色。

以貝多芬 (Ludwig van Beethoven, 1770-1827) 為典範，馬勒同樣使用 c 小調承繼〈送葬進行曲〉(Marche Funèbre) 的特質，然而卻架構以加大的奏鳴曲式：雙呈示、雙發展與雙再現，藉宏大規模的起伏容納概觀英雄一生的動機與主題群。³⁵ 將依據 Edward Reilly 的文章“Todtenfeier and the Second Symphony”整理呈示部 (mm.1-61)³⁶ 的主題配置與名稱，例如「渴望」主題與「英雄」主題等。筆者自行製表 (表 1) 一窺英雄對生命的熱情、渴望以及死亡與葬禮等構思。

表 1：呈示部的主題與調性配置

段落	第一呈示部 mm.1-61			第二呈示部 mm.62-96			結束樂段 mm.97-116	
主題名稱 與象徵	T1 象徵宿命與死亡		無情現世	T2	T1	英雄主題	新旋律	送葬主題
	低音主題	木管 主題群		渴望的主 題：懷舊 於生命中 的熱情與 渴望	以低音主 題的前四 個小節為 基延伸			
小節	mm.1-18	mm.18-43	mm.43-46	mm.48-52	mm.62-73	mm.74-79	mm.80-83	mm.99-105
調性	c 小調			E 大調	c 小調	降 E 大調	c 小調	

呈示部的主題與調性配置各有巧思，第一主題 (T1) 與第二主題 (T2) 的調性與氛圍互為對比，也都意有所指。c 小調的 T1 意指「死亡」與宿命，³⁷ 也暗喻當下的苦澀、痛苦所帶來

34 Gustav Mahler and Alma Mahler, *Selected Letters*, trans. Eithne Wilkins, Ernst Kaiser, and Bill Hopkins, ed. Knud Martner. London: Faber, 1979, pp.179-80; Gustav Mahler, *Briefe*, ed. Herta Blaukopf. Vienna and Hamburg: Zsolnay, 1982, pp.148-51.

35 Reilly, “Todtenfeier and the Second Symphony.” pp.95-105.

36 本論文的譜例是依據 Dover 的版本自行整理、打譜。Gustav Mahler, *Symphonies nos. 1 and 2 : in full score*. New York: Dover, 1987.

37 寫給 Max Marschalk (1863-1940) 的信中，馬勒有言：以 c 小調建構的 T1 可以說象徵著宿命與死亡。Jonathan Carr, *The Real Mahler*, London: Constable Robinson, 1999, p.48.

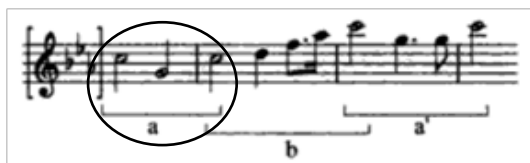
的不確定性；E 大調的 T2 則意指「渴望」³⁸(T2, mm.48-52)；「英雄」的主題則以關聯著榮耀、英雄的降 E 大調建構，³⁹ 它與同為大調卻悠揚柔美、具歌唱性的 T2 性格迥異。除了 T1 之外，尚有呈示部之後的「輓歌」主題 (mm.151-154) 與藉〈末日經〉(Dies irae) 部分動機發展成 8 小節的主題 (mm.270-277)，在性格多變的主題配置中概觀英雄的一生。

三、死亡表達的創新

象徵死亡的 T1 無所不在，死亡的意象不時被強調。繼 T1 的弦樂主題 (mm.1-17) 之後，接續的是木管主題的 mm.18-43，當中的動機音型大都來自馬勒譜在手稿上的一個基本主題音型 (Hauptthema)，譜例 1(A)，它包含 a、b、a' 等動機⁴⁰，圈起處是 a 動機 Do、Sol、Do 三個音，它是各式主題發展的基礎，當中的四度音程統整全曲，琶音式的 b 動機實則是 18-20 小節第一音動機音形的減值原型，a' 則可見於 mm.41-43。

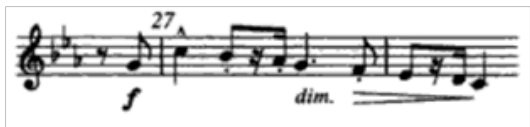
譜例 1：T1(A) 是強調主音、屬音的基本主題 (Hauptthema)

(A)



mm.26-28, T1(B)

(B)



從 T1(A) 可以看出馬勒常用的材料：以三和弦的相關音程為基礎，發展音階式、琶音式或歌唱性的主題，以和聲為基礎的主題因之具有內在的關聯。⁴¹ 木管主題群的各個主題大都依據 T1(A) 衍生，發展出各種樣式的相關主題：T1(B) 是 (A) 的倒影 (inversion) 發展而成的下行音階；再根據此主題發展其他相關主題，例如「渴望」的主題與「英雄」的主題…等。

承續這樣的脈絡，「英雄」主題也是由主音、屬音設計而成 (譜例 2：mm.74-79，圈起處)，

38 T2 主題是以 E 大調建構，其優美的上升音形是主人翁懷舊於生命中的熱情與渴望，文中將以 T2 或「渴望」稱之。Seth Monahan, *Mahler's Symphonic Sonatas*. New York: Oxford, 2015, p.24.

39 降 E 大調與 C 大調都關聯著「榮耀、英雄」。Brian Casey, "Funeral Music Genres: With a Stylistic/Topical Lexicon and Transcriptions for a Variety of Instrumental Ensembles." D. A. diss., University of Northern Colorado, 2007, pp.21-22.

40 譜例 1 引用自 Reilly 的文章。Reilly, "Todtenfeier and the Second Symphony." p.98.

41 Casey, "Funeral Music Genres: With a Stylistic/Topical Lexicon and Transcriptions for a Variety of Instrumental Ensembles." pp.95-96, 106.

雖以大調建構，卻仍保有〈送葬進行曲〉的特質：三連音與附點節奏的概念。以傳統的死亡表達手法為基，衍生出的各式主題，持續凝聚死亡的氛圍，直到轉為小調的結束樂段。總之，以三和弦為基的、象徵死亡的 T1(A) 衍生的各式主題，儘管節奏、性格與氛圍大異其趣卻易於彼此相容。⁴²

譜例 2：以主音、屬音建構的「英雄」主題，mm.74-79



貳、馬勒成聖之世界觀

《第二號交響曲》是馬勒面對道德的史詩大作，一如 Reilly 所言：表達的是人類對死亡與末日審判的恐懼，以及世人對於賦予生命意義的需求；不只害怕下地獄，也唯恐生命價值不合乎（神的）評價。對此，馬勒堅定的回答：生命的意義即是憑藉愛心向前奮進，據此才能超越死亡與審判。⁴³ 亦即，超越復活之臨界點、得到救贖方謂之成聖，馬勒以音樂創作傳講真理並視其為一生中重要的使命，⁴⁴ 此即成聖精神的實踐，這呼應〈羅馬書〉中保羅說的：「以至於成聖」的條件—「將肢體獻給義作奴僕」。

一、馬勒成聖觀點的形塑與實踐歷程

1909年6月27日在給 Alma 的信中，馬勒提到他對人生與「成為不朽」的觀點，⁴⁵ Floros 將其歸結為：生命的精髓在於能量的產出、無休止的奮鬥、性格的提昇以及無止境成長的靈魂。⁴⁶

馬勒與其徒 Richard Specht 的一段談話具體呈現成聖的過程，Floros 將其歸結為：1. 在生存之旅的每個階段都更上層樓的思維；2. 經由「純化」的路徑引領至完美境地的願景；3. 在生存的不同時期都要更新的悔悟；4. 自律於道德規範的生命是符合邏輯的結果。意即在每一階段的更新之前，實踐倫理道德是到達完美境地的捷徑，此戒命放諸四海皆準，是馬勒個人一直都在實踐的。⁴⁷

42 Casey, "Funeral Music Genres: With a Stylistic/Topical Lexicon and Transcriptions for a Variety of Instrumental Ensembles." pp. 95-99.

43 Reilly, "Todtenfeier and the Second Symphony." p. 121.

44 Floros, *Gustav Mahler's Mental World*, p.184.

45 Alma, *Gustav Mahler: Memories and Letters*, pp.260-261.

46 Floros, *Gustav Mahler's Mental World*, p. 112.

47 *Ibid.*, pp.110-112.

成聖概念之形塑無疑地與馬勒的猶太人身分、人格特質密切相關，是理解馬勒表達其世界觀的切入點。⁴⁸1879 年 6 月 17 日馬勒寫給同窗友人 Joseph Steiner (1857-1913) 的信中提到：「生的喜悅與死的希冀無時無刻在心中輾轉…現世的偽善與不真誠直逼而來令我難堪；…決然地，我以在絕望與憂傷中持守的力量，自虛偽的泥淖中破繭而出…」，⁴⁹ 此言展現了年輕馬勒面對世界的態度以及奮進的性格。

從表 2⁵⁰ 可以看見前三個樂章敘述的是年輕馬勒的生與死之思維糾結，自第二樂章 *Andante* 的蘭德勒 (*Ländler*) 舞曲到第三樂章的詠諧曲，如同從有苦有樂的懷舊傷逝過渡到熙攘、無意義的生活。⁵¹

表 2：敘述性質的前三樂章與內省式的終樂章

樂章	I	II	III	IV	V
境界	死亡	人世間		游移於人世、大自然、天堂	
過程	死亡	回溯生命歷程從有苦有樂的頑冥年少 ⁵² 到與天使角力求取祝福 ⁵³		復活與救贖 ⁵⁴ 成聖	
內涵	葬禮	懷舊過往的幸福 ⁵⁵	年少的天真不再 ⁵⁶ 、面對現實的悲苦與宿命搏鬥 ⁵⁷	神將賜我明燈，照亮永恆極樂的生命 ⁵⁸ 、不使受阻於天使 ⁵⁹	英雄復活、成就終極的死亡超越 ⁶⁰

二、Ahasverus 情結以及「與天使角力」的意象

第二樂章似乎醞釀著眼前不安的世界即將到來，在第三樂章主人翁回過神來面對現實，

48 Ibid., p. 92.

49 Dika Newlin, *Bruckner-Mahler-Schoenberg*. New York: W W Norton & Co Inc, 1978, p.111. 原始出處為 Gustav Mahler, *Briefe 1879-1911*. Berlin, Vienna and Leipzig, 1924, pp. 5-9.

50 表 2 中的內容大部分是建立在馬勒自己寫的樂曲解說與歌詞。

51 Zychowicz, "Gustav Mahler's Motives and Motivation in His "Resurrection" Symphony: The Apotheosis of Hans Rott." p.143.

52 整理自馬勒 1901 年的第二樂章解說。Alma, *Gustav Mahler: Memories and Letters*, p.193.

53 根據第四樂章〈太初之光〉的歌詞歸納。Reilly, "Todtenfeier and the Second Symphony." p.121.

54 整理自馬勒 1901 年的第五樂章解說。Alma, *Gustav Mahler: Memories and Letters*, p.193.

55 Reilly, "Todtenfeier and the Second Symphony." p. 124.

56 Ibid.

57 整理自馬勒 1896 年 3 月 26 日解說中關於第三樂章的部份。Reilly, "Todtenfeier and the Second Symphony." 124. 原始出處是 Mahler, *Selected Letters*, 179-80; Mahler, *Briefe*, pp.148-51.

58 整理自馬勒 1901 年的第四樂章解說。Alma, *Gustav Mahler: Memories and Letters*, p.193.

59 依據第四樂章〈太初之光〉的歌詞。

60 Donald Mitchell, *Discovering Mahler: Writings on Mahler, 1955-2005*, p.124.

儘管勇敢與宿命奮戰，天真不再的少年卻依然故我、頑冥不羈，不輕易信靠神的墮落英雄對自己絕望。⁶¹

現實中情場失意、工作不順利的青年馬勒，在 1880 年離開 Bad Hall 前往維也納另謀出路，說出他是一個「三重無家可歸」的人，這關乎猶太人的一種複雜心緒 Ahasverus 情結。1879 年 6 月馬勒在寫給 Steiner 的第二封信中談到自己正苦於 Ahasverus 情結。⁶²Ahasverus 是傳說中的一個流浪猶太人，他向（基督的）天使求取救贖的祝福卻徒勞無功，而必需永世不死的流浪，馬勒視此典故為猶太人的宿命一得不著天主。⁶³

此精神創傷來自於年幼馬勒的猶太夢魘（德：das Juden-Trauma）：煙霧中，男孩馬勒撇見這個永恆猶太人的可怕形影，正拿著杖頭飾有金色十字架的手杖緊隨他，正當手杖即將逼近，馬勒哭著醒來，他把手杖看作是一種無止境流浪的象徵。⁶⁴除了 Ahasverus 的夢境，信中還描述一連串不同的夢境，這些情境各自對比的夢一幕接著一幕快閃而過，就如馬勒樂中多變性格或角色的不時交錯。⁶⁵

寫信當時，Steiner 正著手為馬勒書寫歌劇 *Herzog Ernst von Schwaben* 的劇本，陳述的或許與上述馬勒這一幕幕的故事有關，包括馬勒的弟弟 Ernst、搖手風琴的人與 Ahasverus… 等，當中名為 Ahasverus 的角色即象徵馬勒、一個尋求被認同的外來者。日後 Alma 回想馬勒不論在何處落腳，總是忙於工作，休息時間經常被打的零散，這種時候 Alma 即是以 Ahasverism 形容他。⁶⁶

然而，此情結的存在卻是來自猶太人的自我意識與使命感，這種心緒曾透露在信中，據前文提及的，馬勒寫給 Steiner 的信件可以推論年輕馬勒早已感受到的現實。馬勒自覺難逃宿命，還是奮力一搏，不使藝術與俗世間的糾結阻礙前路，並反映在馬勒不時提到的「與天使角力的雅各⁶⁷」，此即馬勒的使命感。雅各儘管知道無法戰勝天使卻意志堅決，為求取祝福而奮戰，就算腳跛了也在所不惜。紅粉知己 Bauer-Lechner 認為「與天使角力」呈現馬勒從內心放眼世界的關鍵，承擔著艱鉅的挑戰，是馬勒生命中不懈怠的奮鬥過程，企想「與天使角力」以接近神。⁶⁸

雅各的形象之所以吸引馬勒，原因在於與聖者對戰的經歷和馬勒的藝術創作過程緊密連結，藉由創作宣講真理使自己與聖者接觸，因而創作的過程就如同與聖者對戰一般，每個作

61 Reilly, "Todtenfeier and the Second Symphony." 123. 原始出處為 Natalie Bauer-Lechner, *Recollections of Gustav Mahler*, trans. Dika Newlin, ed. Peter Franklin. London: Faber & Faber, 1980, pp.43-44.

62 Peter Franklin, *The Life of Mahler*. New York: Cambridge University Press, 1997, p.46. 原始出處為 Herbert Killian, ed. *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*. Hamburg.

63 關於馬勒的 Ahasverus 情結，在行文中將使用原詞，不做中文翻譯。Floros, *Gustav Mahler's Mental World*, p.93.

64 Peter Franklin, *The Life of Mahler*, p.23.

65 Floros, *Gustav Mahler's Mental World*, p.94.

66 Ibid., 93-94, 96.

67 「與天使角力的雅各」典故來自《聖經》〈創世紀〉32 章。

68 Floros, *Gustav Mahler's Mental World*, 96, pp.183-184.

品的產出即是來自於作曲家個人的奮鬥與掙扎，只因著神的慈愛才能成就，這顯明馬勒視樂曲創作為一種神聖的經歷，⁶⁹ 在有限的生命旅程中增添不朽的意義。印證 Krenek 認為的：馬勒生與死的想法始自其救贖觀點，以及如何成為「不朽」的領悟。

三、樂中的「生之喜樂與死的希冀」

從傳統中創新出的作曲技法，成就馬勒的音樂表達。其舞曲種類與曲式的運用以及清晰線條的對位織體是來自於巴赫 (J. S. Bach, 1685-1750) 的影響，可見馬勒立基於前輩的遺蔭⁷⁰ 可回溯到巴洛克時期。馬勒在第二樂章以蘭德勒舞曲表達追念美好的過往，⁷¹ 然而舞曲中卻隱藏著年少的悲苦—英雄慘澹的回憶中，天真、純淨、陽光般的青春不再；⁷² 黑暗的氛圍被強調，一如 Reilly 所言，在細緻迷人的主旋律背後卻潛藏著預示日後幾首交響曲中夜曲樂章的黑暗與險惡。⁷³

歌曲形式 ABA' B' A" 的兩個對比段落一再交錯重現，各依據原段落主題做變化。第一主題旋律中的上行四度音程 (譜例 3, 圈起處) 具有「亮光」的意象 (將在第肆部分論述)，承接第一樂章 T1 的四度音程元素，此上行四度音程繼續出現在每個樂章整合此交響曲。⁷⁴

69 Caroline A.Kita, "Jacob Struggling with the Angel: Siegfried Lipiner, Gustav Mahler, and the Search for Aesthetic-Religious Redemption in Fin-de-siècle Vienna." PhD diss., University of Duck., 2011, pp. 3-4.

70 除了對位織體，馬勒樂中的神聖性、曲式以及其他多方面的影響都來自於巴赫。Kennedy, *Mahler*, p.110.

71 Zychowicz, "Gustav Mahler's Motives and Motivation in His "Resurrection" Symphony: The Apotheosis of Hans Rott." p.143.

72 The second and third movements are intended as an interlude, the second being *a memory!* A ray of sunlight, pure and cloudless, out of that hero's life. Reilly, "Todtenfeier and the Second Symphony." 124. 原始出處是 Mahler, *Selected Letters of Gustave Mahler*, 179-80; Mahler, *Briefe*, pp.148-51.

73 *Ibid.*, p.107.

74 *Ibid.*, p.106.

譜例 3：m.94 的上揚四度音程具有「光」的意象，並整合全曲

其他元素的對比尚有調性、織度與節奏，⁷⁵ 從大調、主音織體的 A 段轉為小調、對位織體的 B 段。B 段是以模仿手法譜寫並綴以三連音，突顯兩個段落的氛圍差異。從第二樂章的各種二元對比手法，得以感受年輕馬勒不時游移心中的「生之喜悅與死的希冀」⁷⁶。

參、魔號中「與天使角力」的意象

從黑暗與亮光以及生與死拉鋸的二元游移心緒，淬煉出馬勒藉「與天使角力」精神面對這個世界。Floros 認為「與天使角力」的雅各，象徵的是一位希冀被認同的外來者、祈求救贖的墮落英雄；馬勒以此典故象徵上帝的選民—猶太人—的力量，馬勒告訴 Bauer-Lechner：與天使角力直到得神祝福的雅各是一個絕美的形象，如果猶太人是以此形象受造，就必須成為巨像般的強者。⁷⁷ 包含馬勒在內，作品完成之前必定是歷經過一番極度的掙扎，努力奮進並付出代價，才能得到神的賜福。第三樂章加入猶太調式，以及第四樂章歌詞中明示的：絕不讓天使阻路，可說即是將此意象強化與明朗化的表達方式。

一、馬勒的解說與魔號意象

承繼貝多芬的作法，馬勒也使用文詞補足作品中的情意。文詞的運用牽涉文學著作、大小標題以及以書信或對話傳達的說明等，馬勒並非先行預設文詞，再以樂音描述之，《第二號交響曲》的解說（1896/1 月、1896/3 月與 1901/12 月）都是在樂曲完成之後加增的。第三個版本是為了 1901 年 12 月 20 日的演出而書寫，演出前一日，他在寫給 Alma 的信中表明：聆賞音樂不宜過於依賴解說，而忽略音樂的神秘特質；宗教的本質也不能依靠解說做完全的揭

75 Ibid.

76 Newlin, *Bruckner-Mahler-Schoenberg*, p. 111.

77 Floros, *Gustav Mahler's Mental World*, p.96.

示，因為造物主不是凡人可以測度的。⁷⁸

因此解說只能當作一種「啟示」，才不致忽略音樂本身。1901年12月5日，正忙碌於《第二號交響曲》彩排的馬勒，在寫給未婚妻 Alma Schindler 的信中述及音樂的細緻微妙以及創作的緣由：

「…公式化的生活只是影子，一旦有此體認，你會領悟現實中唯一真實的只有心靈，而音樂的神秘性總能一如閃電瞬間照亮靈魂。這不是詩情畫意的比喻，而是與我的真誠的想望息息相關，就算在清醒的理性面前，此信念依然兀自挺立。為此我寫下長篇，或許妳認為此乃賣弄之作，好將我的神高舉在神壇上。然而並非如此，而是以悲憫的眼界聯結音樂與現實，使之透出一道新的亮光。」⁷⁹

此言清楚表明，馬勒看重音樂可以照亮心靈的神秘本質，他以悲憫之心為所有的人創作，要讓欣賞者理解、並感受到音樂的神秘微妙。馬勒試圖尋求異於傳統的神劇表達，以因應那些在 20 世紀日益增多的懷疑論者。⁸⁰《第二號交響曲》的音樂宣道即能不拘泥於聖詠或受難曲的形式，文詞的使用擷取了《聖經》中「死而後能生」的意涵。

馬勒的文學素養極高，德奧的文化傳統根基早已深植。馬勒運用前輩作品藉古諷今，但不是單調的、被動的使用某標題或劇本，而是從他的文化記憶中順勢取材。⁸¹馬勒《魔號藝術歌曲》(*Wunderhorn Lieder*) 以及《魔號交響曲》(*The Wunderhorn Symphonies*) 即得力於亞寧 (Ludwig Achim von Arnim, 1781-1831) 與布倫塔諾 (Clemens Brentano, 1778-1842) 編輯的民間吟謠《少年魔號》⁸²(*Des Knaben Wunderhorn*)，馬勒以詩詞中主人翁的遭遇，諭示自己所面臨的窘境；以此傳統題材呈現他堅定在歷代猶太人所處逆境的立場。可以說馬勒交響曲的基礎之一，是以《少年魔號》灌溉養殖的，⁸³從中帶出「與天使角力」的奮戰精神，〈太初之光〉的歌詞即是最好印證，與此相關的音樂表達將在後文中論述。

二、用戲謔手法宣道

接續第二樂章對過往的追念，馬勒在第三樂章暗藏「宿命」對可憐世人的嘲笑，⁸⁴也呈現作曲家與宿命的搏鬥。儘管只引用《魔號藝術歌曲》中〈聖安東尼向魚說教〉(*Des Antonius von Padua Fischpredigt*) 的旋律，卻隱含超越歌詞的多重涵義。藉各式單聽道而不行道的游魚，嘲諷庸碌與頑冥的世人 (包括主人翁) 在聽道之後總是依然故我、未能將所聽的道理身體力行。俄國學者 Ivan Sollertinsky(1902-1944) 將其稱為馬勒的講道：「棄絕舉世之

78 Alma Mahler, *Gustav Mahler: Memories and Letters*, p.195.

79 Ibid., 190, 195.

80 Reilly, "Totenfeier and the Second Symphony." p.121.

81 Peter Franklin, "Funeral Rites" – Mahler and Mickiewicz." *Music and Letters* Volume LV, Issue 2 (1974):pp. 204-205.

82 《少年魔號》是十九世紀初期出版的德國民謠詩集，內容可上溯至中世紀。

83 Peter Franklin, "Funeral Rites" – Mahler and Mickiewicz." pp. 204-205.

84 Zychowicz, "Gustav Mahler's Motives and Motivation in His "Resurrection" Symphony: The Apotheosis of Hans Rott." p.140.

惡」。⁸⁵

在此樂章馬勒的音樂宣道是使用一種怪異的、掩飾真正情感的諷刺手法，在看來滑稽的外表暗藏現實的悲苦。馬勒在整理布魯克納 (Anton Bruckner, 1824-1896) 交辦他管理手稿的時日當中，發現了如何將兩種相反的心情寫在同一樂段中，⁸⁶ 馬勒甚至將兩種以上的迥異氛圍並置，⁸⁷ 使產生多重意義，原創出活用的諷刺手法，成就他一貫的作風。例如在詠讚曲中使用對位織體、段落之間性格的反差，以及大調與類似克雷茲莫調式 (Klezmer-like modes) 的二元游移等，都是馬勒喜用的手法。

馬勒以詠讚曲的流暢曲風與快速的三拍子，以及嘲弄性質、滑稽模仿的曲調和極其怪誕的單簧管獨奏，極有效的暗示宿命的「恐怖」與「理想的破滅」，⁸⁸ 馬勒借用小提琴、單簧管與長笛接力演奏此綿延的十六分音符旋律，突顯不止息的律動。mm.13-17 中此起彼落地蜿蜒旋律線 (譜例 4) 接續長達整個樂章，表達凡塵的熙攘與疏離，⁸⁹ 並在弦樂之上疊置室內樂式重奏的織體，讓木管、銅管與弦樂都有表現的空間，例如 mm.19-36 段落中各異的音色互搭，變換出隱涵百樣人的各種徒勞與輕浮。

譜例 4：mm.13-17，以不間歇的管弦律動表達凡塵的熙攘



有關戲謔的手法將根據第三樂章的曲式 (表 3)⁹⁰ 論述，然而樂中動機與曲調的複雜以至於段落間有時無法明確分段。⁹¹ 曲式的五個段落是以不同樣式的英文字母標記以利為文，例如 **A** 代表 Opening 段落，**B** 代表借用 (動機) 段落 1 與 2；以之區別每個段落中不同區塊的代號：A 區、B 區。

85 Ivan Sollertinsky interprets this as a sermon on the renunciation of 'universal evils' which it was Mahler's mission in life to undertake. Ibid.

86 Lebrecht, Why Mahler, p.36.

87 林瑩，從「兩面人」(double-man) 特質與「哈西德－意第緒」文化解析馬勒《第一號交響曲》第三樂章，《真理大學人文學報》第 17 期 (2015 / 10)：pp.65-67。

88 Kennedy, Mahler, p.123.

89 Raymond Knapp, *Symphonic Metamorphoses: Subjectivity and Alienation in Mahler's Re-cycled Songs*. Middletown: Wesleyan University Press, 2003, pp.100-101.

90 有關表 3 的曲式以 Reilly 的分析整理製表。Reilly, "Todtenfeier and the Second Symphony." pp.107-110.

91 Reilly, "Todtenfeier and the Second Symphony." p.107.

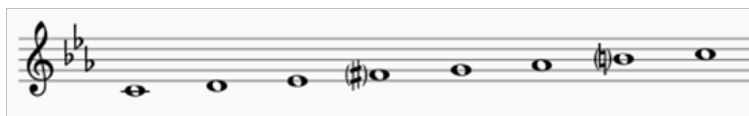
表 3：第三樂章的曲式

代號	A	B	A'	B'	A''	
段落	Opening mm.1-138	借用(動機) 段落 1	Middle passage mm.380-404	借用(動機) 段落 2 mm.441-544	Conclusion mm.553-581	
調性	克雷茲莫調式	D 大調	克雷茲莫調式	C 大調	克雷茲莫調式	
小節	序奏 mm.1-7 A 區 mm.6-189 m.104 轉 F m.120 轉回調式	B 區： mm.190-271 mm.190-211 轉 C mm.212-234 轉 E mm.212-347 轉 D mm.235-256 轉調式 mm.257-271 轉 E C 區： mm.272-327 transition mm.328-347	B' 區： mm.441-464 C/ G X 區： mm.465-480 B 區： mm.481-544 transition mm.522-544		A 區： mm.545-581 abc 動機綜合	
		A 區 mm.348-440 mm.348-406 調式 mm.407-440 轉 F				

此舞曲形式為 $ABA'B'A''$ ，交錯著 A 段與 B 段的氛圍對比。分析樂譜得知 A、A' 與 A'' 是以克雷茲莫調式(譜例 5)譜寫，此看似 c 小調音階的升 Fa 與還原 Si 並非常態，而是經常變換的閃爍，可以說是克雷茲莫的第二個調式 The Magen-Avos mode 與第三個調式 The Misheberakh mode 混搭成的調式 Ov-Horakhamim mode，希伯來文之意為 father of mercy。⁹² 當中充滿著悲嘆音型與下行音階，頗為符合祈求憐憫的意涵，這種戲謔卻恐怖的效果與 B 段的氛圍形成明顯的反差。

92 林瑩，從「兩面人」(double-man)特質與「哈西德－意第緒」文化解析馬勒《第一號交響曲》第三樂章，pp.89-90。

譜例 5：以 Do 音開始的 Ov-Horakhamim mode



B 段是以大調建構、且多自由對位，呈現如教堂般高聳的立體聲線，表達神聖的氛圍，Zychowicz 認為馬勒藉此效果強化 **B** 段動機的激進、奮戰與羅特的成聖。⁹³ 整體觀之，級進與跳進、運音、律動、氛圍、織體與調性結集而成的對比效果，就如馬勒對 Bauer-Lechner 描述的一般，是一種憂喜交集的幽默。⁹⁴

三、樂中「角力」意象的音樂表達

B 段主題的三和弦元素以及上行四度音程，與羅特的《E 大調交響曲》第三樂章的 C 大調主題類似，⁹⁵ 它主要是以一級三和弦 Do Mi Sol 的分散和弦構組，強調主、屬音的動機具有激奮人心的訊號樂性質，Sol 到 Do 的上行四度音程又多次出現 (譜例 6)⁹⁶，頗能帶出「角力」的意象。

譜例 6：羅特 E 大調交響曲第三樂章 mm.10-15



馬勒順勢將 **B** 段的動機多數安排在轉為大調的 trio 段落：**B**、**B'**。**B** 段中較明顯的引用是在 C 大調 mm.190-199(譜例 7)。如前所述，少數的引用也潛藏在猶太調式的 **A**、**A'** 段中，例如 **A** 段 mm.68-75(譜例 8，圈起處)、mm.148-158 短笛與單簧管的接力。

譜例 7：鑲嵌在 **B** 段 (C 大調)mm.190-198 的三和弦元素

93 英年早逝的羅特多次參賽卻未能得獎，在瘋人院抑鬱而終，使當時工作也不甚順利的馬勒不勝唏噓。

94 Reilly, "Totenfeier and the Second Symphony." p.110.

95 Ewig war ich, ewig bin ich! Zychowicz, "Gustav Mahler's Motives and Motivation in His "Resurrection" Symphony: The Apotheosis of Hans Rott." pp.145, 154.

96 Zychowicz, "Gustav Mahler's Motives and Motivation in His "Resurrection" Symphony: The Apotheosis of Hans Rott."p. 145.

譜例 8：鑲嵌在 A 段 (調式) mm.68-75 的三和弦元素



在 B 段馬勒也非逐音引用此動機，此動機音型被分散的融入詼諧曲中，例如譜例 7 圈起處，以及 m.212 與 B' 段 mm.441-460 中也都有跡可尋。之後的 4 個小節擊樂以 2 對 3 的節奏以及顫音接續不間斷的律動頗有步伐踉蹌之感，氛圍為之一轉。馬勒以此手法表達一個受盡苦楚的靈魂，在宿命的摧殘下絕望狂叫 (表 3, B' 段的 X 區)，⁹⁷ 除了強化前樂章「生之喜悅與死的希冀」之餘，似乎也是馬勒 Ahasverus 情結的一種表達。

四、與天使角力回到天家的意象

接續第三樂章與宿命搏鬥的成聖歷程，第四樂章「與天使角力」⁹⁸ 的意象更形明顯。馬勒取用魔號歌曲〈太初之光〉(Urlicht) 的旋律與歌詞，明言不讓天使阻路。雖然 Floros 曾提及馬勒不需使用文詞，但馬勒還是使用簡約的字詞當作欣賞指標，他曾說：「我總是藉簡單的文詞與聲樂當作捷徑來製造某種氛圍，運用簡潔、精確的文字簡約某些需費篇幅的純器樂表達。」⁹⁹

〈太初之光〉的詩詞精簡，卻能將出奇寧靜的氛圍襯托得更加神聖虔敬，「與天使角力」的暗示轉為明朗。歌詞中第六與第七句 (6、7a、7b)：

6. 一位小天使迎面而來欲阻擋我向前。(Da kam ein Engelein und wollt mich abweisen.)

7a. 喔不，我不讓自己受阻擋，(Ach nein, ich ließ mich nicht abweisen,)

7b. 喔不，我不讓自己受阻擋！(Ach nein, ich ließ mich nicht abweisen!)

呈現主人翁決意求得祝福、回到天家；就算遇到挫折也要奮戰不懈，一如雅各。較之無歌詞的第三樂章，結構精簡的本樂章 (筆者歸納為表 4) 更能彰顯文詞對樂曲結構的影響力，¹⁰⁰ 也影響旋律與調性的整體搭配。先就第一句歌詞來看，「喔 薔薇般的紅！」(O Röschen rot!)，「紅」給予神聖寶血或血脈的聯想，「薔薇」帶出玫瑰經¹⁰¹ 與聖母馬利亞的意象，根

97 馬勒三個版本的註解形容這種聲響依序為 1. 瀕死的尖叫 (the death-shriek of the Scherzo)；2. 厭惡至極的嘶吼聲 (a cry of disgust)；3. 絕望的哭喊 (cry out in desperation)。Ibid., pp.142, 146.

98 羅馬書四章 13 節：因為神應許亞伯拉罕和他後裔，必得承受世界，不是因律法，乃是因信而得的義。所以「與天使角力」的雅各因著亞伯拉罕的信心得而稱義並成聖。

99 Donald Mitchell, *Gustav Mahler: Songs and Symphonies of Life and Death. Interpretations and Annotations*. New York: Boydell & Brewer, 2008, p.519. 原出處為 Richard Specht 發表在 Tagespost(Vienna), No.150 (14 June 1914) 與馬勒於 1906 年夏天在 Salzburg 的對話。

100 Reilly, "Todtenfeier and the Second Symphony," p. 95.

101 《聖母聖詠》經俗稱：「玫瑰經」，此詞由拉丁文的 Rosarium 而來，是由 Rosa —「玫瑰花」為字根，因此 Rosarium 本意是「玫瑰花園」或「一束玫瑰花」，今取意一連串的禱文，如一束玫瑰鮮花的馨香和可愛，獻給天主和聖母馬利亞臺前。這名詞是由西歐之使徒，道明會士聖文生·斐瑞 Saint Vincent Ferrer 推廣開來

據馬勒自述，〈太初之光〉的確象徵著「薔薇」與基督同在的連結。¹⁰² 馬勒以女中音聲部的降D大調上行音階(mm.1-2)，歌唱出莊嚴、仰望的祈禱。繼第一句單純信仰的溫潤歌聲譜例，馬勒以聖詠般的管樂重奏(mm.3-14)強化虔敬求告的氛圍。

表 4：〈太初之光〉的歌與樂

歌詞意象	祈求	人間的苦難	仰望天堂	交界處	天使阻擋	角力	決志	祈求
詩句	1	2、3	4a、4b	5	6	7a、7b	8、9a	9b、10
小節數	mm.1-14	mm.15-20+1	mm.22-30+5	mm.36-43	mm.44-47+2 兩支短笛	mm.50-53+1	mm.55-59	mm.59-65+3
速度					mm.48-49 漸慢，調式	m.50 a tempo	m.59 光 漸慢	mm.66-68 終止式
調性	降D大調	調性不穩		Ahava Raba	A大調 回調式 (海音)	調性不穩	降D大調	降D大調
音色	mm.3-14 銅管聖詠	m.27-35+4 雙簧管獨奏	4b 雙簧管獨奏 mm.27-35	一支單簧 管獨奏 mm.36-39 另一支單簧 管接續獨奏 mm.40-43		減值音型 (來自第二、 三句之人間 的苦難) 7b: 兩支雙 簧管、兩支 單簧管對唱	小提琴獨奏 從8到曲末	小提琴獨奏 到曲末

在「從苦難到天堂」的2-5句(mm.1-36)中，馬勒使用中音域的小提琴獨奏表現最為優美的波西米亞式旋律，帶出充滿幸福生命的天堂意象；¹⁰³ 歌詞中天使的意象主要是伴以弦樂、鐘琴、豎琴與兩支短笛表現；mm.36-42中每小節鐘琴以全音符極其小聲(pp)的敲出七次F音，凸顯永恆的意象，馬勒曾告訴Bauer-Lechner：「小鐘聲讓他聯想起如蛹般稚嫩階段的天堂，天堂中的靈魂必須一如赤子重新開始。」¹⁰⁴ 據此，Floros認為鐘琴的七次F音來自永恆。¹⁰⁵ 當中的兩支短笛(mm.44-48)與歌唱旋律的對位¹⁰⁶似乎呈現「與天使角力」的表達(譜例9¹⁰⁷)：偏中音域的小提琴旋律伴以雙簧管、單簧管、法國號和豎琴(F與降B音)的Ostinato輕靈的一路伴隨。

的。《聖母聖詠》經，天主教輔仁聖博敏神學院禮儀研究中心。https://theology.catholic.org.tw/public/liyi/topics/liturgicalyear/Saints_TheMonthOfTheRosary2.html (Accessed 12.Nov. 2019)

102 Reilly, "Todtenfeier and the Second Symphony." p. 120.

103 Kennedy, *Mahler*, p.124.

104 Natalie Bauer-Lechner, *Recollections of Gustav Mahler*, trans. Dika Newlin, ed. Peter Franklin. London: Faber & Faber, 1980, p.168.

105 Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies*, p.67.

106 Ibid.

107 Gustav Mahler, *Symphonies nos. 1 and 2 : in full score*. New York: Dover, 1987, p.299.

譜例 9：mm.44-48 兩支短笛與歌唱旋律的對位

(8. Fl.)
 Piccolo
 z.
 (4. Fl.)
 Altsb.
 da kam ein En - gelein und wollt' mich ab - wei - sen.
 Ritenuato a tempo
 Ritenuato *Leitendköpftlich aber sort.*
 Ach nein! Ich ließ mich nicht ab.

拍號與律動也依照歌詞的詩韻適時轉換，在 m.36 之前，4/4、3/4 之間的轉換多達 21 次，氛圍卻能出奇的平和靜謐。然而標註以「更動人一點」(Etwas bewegter) 的 m.36 之後拍號的游移卻趨於穩定，並以第一個克雷茲莫調式 Ahava Raba (on F)(譜例 10) 當做對歌聲的回應，馬勒以暗涵「愛」¹⁰⁸ 的此 Ahava Raba 調式搭配 mm.36-43 的歌詞：我曾經來到一條寬廣的道路(Da kam ich auf einen breiten Weg)。這些歌、樂搭配出的靜謐莊嚴，呈現有聲音引領靈魂向主的氛圍…。¹⁰⁹

譜例 10：mm.36-43 以 F 音開始的第一個克雷茲莫調式 (Ahava Raba)

增一 增二

歸結之，除了與第三樂章的戲謔與動態呈現反差之外，此靜謐的、仰望天堂的第四樂章已然明示「與天使角力」祈求光照的成聖精神。然而，虔敬寧和的第四樂章卻是驚天動地的終樂章的前奏。

肆、復活與成聖

馬勒在 1896 年 1 月對《第二號交響曲》做說明：前三個樂章是性格各異的敘述體，第五樂章盡都是內省的思維；關於第五樂章，他在 1901 年的樂曲解說中提到：我們再次面對第一樂章中所有令人驚駭的(生、死)疑問…，復活場景的宣告聲來自〈啟示錄〉，傳達「末日」訊息，為第一樂章的提問帶來解答：救贖。¹¹⁰ 當中的場景變換游移在俗世、末日號角、

108 Ahava Raba 意譯為「大愛」(a great love)。林瑩，從「兩面人」(double-man) 特質與「哈西德 - 意第緒」文化解析馬勒《第一號交響曲》第三樂章，p.89。

109 Kennedy, *Mahler*, p.121.

110 Reilly, "Todtenfeier and the Second Symphony", pp.123-125. 1896 的信件原始出處為 Natalie, *Recollections of*

復活…等境界之間，依據曲式中主題配置可以看出直到再現部才定格在無限的、永恆的天堂境界。

一、以音樂的 apotheoses 手法烘托成聖

從終樂章本身以及放眼《第二號交響曲》的整體，¹¹¹ 都是死亡、復活與成聖的歷程。馬勒再以器樂、亦以文詞經營此發人深省、令人震懾的情境，勾勒出音畫式 (tonal painting) 的「大審判」場景，¹¹² 給予一個天堂的畫面。在來自第三樂章末尾的「絕望狂叫」聲響之後，輕靈的豎琴聲響緊接著將畫面過渡到末日場景，並在宏大的再現部加入歌詞，呈現主人翁從死亡、復活到救贖的音樂轉化，漸次累積作曲手法中成聖的能量。

單數形的 apotheosis 意譯之可謂「使成為不朽」的概念與實踐，複數形的 apotheoses 則是 19 世紀重要的音樂表達，它適用在任何超乎預期、激起人們驚訝與景仰之情的宏偉強大場景。¹¹³ 據 Leonard B. Meyer(1918-2007) 的歸納，成聖手法有前置隱喻 (prior unrealized implications)、多元化的資材 (例如日漸改良的樂器、音響與場所) 以及更生動的表情與力度對比等。這些手法是以統計方式歸納而來的，而不是某種語法的類別。¹¹⁴ 簡言之，馬勒以音樂的各種 apotheoses 手法，烘托全曲中的成聖精神與實踐。

馬勒在本樂章曲首就開始使用多元的資材與對比的器樂手法，為再現部的「復活合唱」儲備能量，例如來自於第一樂章中的 T2(「渴望」的主題)、「末日」動機、「英雄」的主題以及第四樂章的歌曲片段都重現在第五樂章，前者與後者都融入「復活大合唱」。

二、前置隱喻與主題的變形

第五樂章之前已出現過的素材，例如來自於第一樂章 T1 的三連音串再次主導本樂章呈示部的動態，譜例 11；「渴望」的主題 (T2)、「英雄」的主題、「末日」的動機與「號角」的動機等，都是末樂章之前的前置隱喻。Reilly 將第五樂章的三個段落視為奏鳴曲式的概念，以三段式的起伏構組各個樂段的死亡、復活與成聖。馬勒再次借重呈示部與發展部的格式脈絡幫助凝聚這些管弦素材，透過主題的不斷變形使其有一再轉化¹¹⁵ 的空間。樂章中三個段落都有五度上行的「號角」動機以及「復活」主題，分別以各種不同的樣貌重現、交融於新素材中，可謂再現部之前的前置隱喻。多樣化的音樂動態積聚大量的能量使張力到達最高點，隨之而起的壯麗雄渾即是音樂的成聖，幫襯出末日審判與救贖的氣勢與場景。¹¹⁶

Gustav Mahler, pp.43-44 and 232. 1901 年的信件原始出處為 Alma Mahler, Gustav Mahler: Memories and Letters, p.193.

111 Ibid

112 Floros, *Gustav Mahler's Mental World*, p.173.

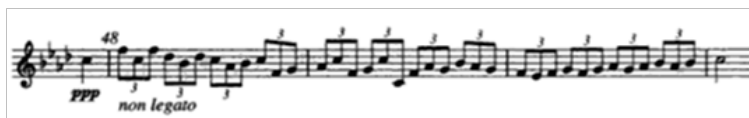
113 Leonard B. Meyer, *Style and Music: Theory, History, and Ideology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989, p. 203.

114 Ibid., pp. 203-204.

115 Reilly, "Todtenfeier and the Second Symphony." pp. 113-114, 117.

116 Meyer, *Style and Music: Theory, History, and Ideology*, pp.203-204.

譜例 11：第五樂章 mm.48-51 的三連音串主導呈示部的動態



轉化手法之一：從死亡到復活，馬勒將呈示部 mm.26-193 表達死亡的「末日」主題的前三音 Do、Si_b、Do 的倒影設計為第五樂章的「復活」主題（譜例 12）的前個三音 Fa、Sol、Fa，並將兩者一前一後連結，使其經常一起出現在呈示部、發展部中。從「末日」主題到「復活」主題的轉化，已然先行預示此交響曲最重要的核心：死而後能生，亦即歌詞中的 Sterbenwerd' ich, um zu leben!(mm.696-711)。

譜例 12：「復活」主題 mm.70-78 轉化自「末日」主題



「末日」主題的死亡意涵在第五樂章中被技巧地減到最少，在呈示部它被轉為 C 大調：呈現光明、英雄式的調性，¹¹⁷ 再將死亡的表達漸進地……轉化成光明的境界，穿插在發展部前半 (E 段) 中死人從墳墓躍出加入行進的行列。在來自於第一樂章的「英雄」主題的片段 (mm.282-289)、上躍音型（「光」的意象）與教堂鐘聲的融合之下，將樂曲帶入一個明亮的高點。「末日」主題只運作到發展部結束，之後幾乎不再出現，大有死人皆已復活的意涵，獨留「復活」主題於再現部與「永恆」主題¹¹⁸ 以及「渴望」的主題繼續積聚能量共同呈現「救贖」的表達。

三、「英雄」的主題與「光的意象」交融

至於「英雄」的主題與呈示部「光」的意象 (mm.79-81) 在發展部的交融 (mm.282-289) 值得一提。木管家族自 mm.273-275 即先行以上跳九度呈現「光」的意象，在 mm.285-288 一再重複的「光」與「英雄」主題上下並置。第一小提琴接續在 mm.285-289 以大跳八度、九度再到十度呈現越跳越高的上升意象（當中包含增九度 m.288）。由小號與長號接續演奏的末日—「復活」主題 (mm.289-300) 強化英雄的復活與得勝，異於之前由末日到「復活」主題的連結，在此是以激奮氣勢的大調與「突然更有力的」(Miteinem Male etwaswuchtiger) 的

117 降 E 大調與 C 大調都關聯著「榮耀、英雄」。Casey, *Funeral Music Genres: With a Stylistic/Topical Lexicon and Transcriptions for a Variety of Instrumental Ensembles*, pp. 21-22.

118 出自華格納樂劇《指環》〈齊格飛〉，布倫希德自睡眠中被喚醒後的唱段。

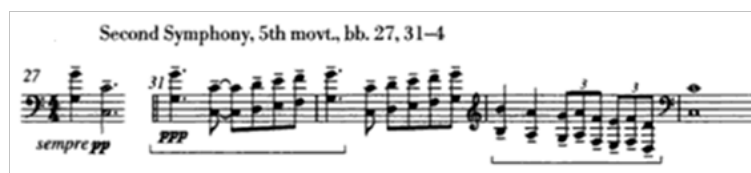
術語呈現，此高潮迭起的氛圍一直持續到 mm.311-323 的下行半音階，再接續以 m.324 之後 (mm.324-417) 的偏向俗世凡人的「企求施恩¹¹⁹」段落。大規模的半音下行與序奏中五度動機並置，使樂中的高潮迭起持續到 E 段 (mm.194-324) 結束，帶出「英雄的死與超越¹²⁰」。

此音型呈現「光」的意象，可由第四樂章歌詞中「照亮」(leuchten) m.61 的前兩音降 Re 與高八度的降 Re 的八度上躍以及本樂章再現部 m.668 歌詞「光」與被置於高音域的降 E 音與第一小提琴降 E 音 (更高八度) 大跳上行的八度的並置明示而來。「光」的意象在此融入象徵天堂的鐘聲，交響出明亮的聲響，令人聯想到猶太音樂中類似氛圍的「揚聲歡呼¹²¹」：上跳六度或上跳七度，在此大跳音程都超過八度或以上。換言之，主人翁最終得到「太初之光」的照耀，也可理解為主人翁與天使角力得勝，Ahasverus 情結被紓解。

四、末樂章的天堂畫面

瀟灑著無時間感的再現部，表達「復活」與「愛」，藉以表現從死亡到復活的變形 (transfiguration¹²²)，「永恆」主題不時顯現，並與前置隱喻等元素以及復活聖詠交融。馬勒讓具有象徵性的動機瀰漫整個再現部，其間相互的關聯都轉化自前述之各種元素的前置隱喻。來自第一樂章的 T2：「渴望」的主題也與「復活」主題與「永恆¹²³」主題不時唱和，它們都具有的上行音階音型動機，在銅管、鐘琴、三個鐘 (mm.732-734) 等擊樂以及豎琴的渲染下達到超越時空的氛圍，例如 mm.712-720 的合唱旋律與銅管吹奏的「復活」主題上下疊置；mm.720-732 的合唱部分以級進的旋律點綴歌詞：你潰擊的一切，將得見上帝 (Was du geschlagen Zu Gott wird es dich tragen!)。銅管則是吹奏「永恆」的主題 (譜例 13) 與之並置、融和，淬煉為成聖的音樂表現。

譜例 13：銅管聲部的「永恆」主題



在序奏之後，馬勒使用大批的、一系列的手法營造末日的景象，在呈示部，「永恆」

119 Reilly, "Totenfeier and the Second Symphony." pp. 115-116.

120 ...that Mahler's hero achieves the ultimate transcendence of death. Donald Mitchell, *Discovering Mahler: Writings on Mahler, 1955-2005*, p.124.

121 林瑩，從「兩面人」(double-man) 特質與「哈西德-意第緒」文化解析馬勒《第一號交響曲》第三樂章，pp.78-86。

122 Kennedy, *Mahler*, 121.

123 Zychowicz, "Gustav Mahler's Motives and Motivation in His "Resurrection" Symphony: The Apotheosis of Hans Rott." pp.154-156.

(Ewigkeit) 的主題靜謐地響起，莊嚴而溫馨。它來自於華格納樂劇《指環》〈齊格飛〉第三幕第三景當中，由布倫希德唱出的「永恆」主題(譜例 14¹²⁴ 圈起處)，只是音值加長、節奏不同、速度也趨於平緩。在呈示部(mm.26-42)初次亮相之後直到再現部(mm.421-425)被大書特書，與來自第一樂章的 T2 的平靜氛圍充分融合，但上行音階的面貌不盡相同。兩者在器樂部分充分醞釀之後，於歌詞結束的 m.536-m.549 與器樂的「永恆」主題(mm.548-559)融合；於再現部，「永恆」的主題被加入復活的詩文，由合唱團唱出此旋律(mm.672-702)。

譜例 14：「永恆」主題，來自於〈齊格飛〉III/iii「鋼琴伴奏版 338 頁」

一如再現部的曲首(mm.418-448)與曲末(mm.752-764)，本樂章也是以「永恆」主題開始與結束。在人聲合唱結束的 m.732 之後銅管分為兩組輪流演奏的「永恆」的主題，並在曲末加入象徵天堂的器樂音色：鐘琴、豎琴、管風琴…等，¹²⁵ 為第五樂章作結。呈示部與發展部呈現不同境界的轉換，直到再現部的復活聖詠呈現出天堂的畫面。

再現部的 mm.448-471 有如夜鶯啼叫，馬勒言其就像是地球生命最後的顫抖回音，幽邃的木管旋律與位於舞台之外(off-stage)的號樂一呼一應，營造出音樂式的景深，象徵著活動的即將進入尾聲，¹²⁶ 也像是「復活聖詠」之前的宣告。馬勒以此氛圍表達天堂邊界的意象，是一種臨界點的呈現，為緊接著的「復活聖詠」作準備，在「死而後能生」之後的最後一句歌詞「你潰擊的一切，將得見上帝」回答第一樂章生死之謎的提問，憑藉一生奮戰掙取的碩果，主人翁最終在死亡降臨後得勝。¹²⁷ 正如 Donald Mitchell 所言的：或許在第五樂章，馬勒

124 Richard Wagner, Siegfried, piano reduction by Karl Klindworth. Imslp/Petrucci Music Library. <<https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/b/b4/IMSLP33853-PMLP21259-Wagner-WWV86Ca3vsG.pdf>> (Accessed 11. Dec. 2019)

125 Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies*, 67.

126 Kennedy, *Mahler*, 124.

127 Carr, *The Real Mahler*, 48.

以此聖詠歡慶主人翁成就了超越死亡的永恆。¹²⁸

無疑的，馬勒將第五樂章精心打造成里程碑規格的典範，「最後審判」、復活與「成為永恆」的意象如同馬勒的音畫。在 1895 年 1 月 1 日馬勒寫給 Arnold Berliner(1862-1942) 的信中，提及「…所有聲響就像來自於另一世界…被打倒在地的主人翁，現已乘著天使之翼飛昇到至高之處。」¹²⁹ 猶太人 Ahasverus 已不需再流浪，馬勒樂中的死亡、復活與成聖乃植基在生命品質的提昇，藉著不計代價的「與天使角力」實現。

結論

《第二號交響曲》確是包含他的宗教觀、人生感悟與藝術觀點，每一樂章都蘊含成聖的精神：第一到第三樂章呈現俗世間的死亡、英雄與宿命的奮戰，並提點世人「棄絕舉世之惡」、聽道之餘也應行道；第四樂章明示「與天使角力」的決心，凝淬為終樂章「死而後能生」的信念表達。在聖詠中明確宣唱主人翁為自己贏得展翅上騰的雙翼，並以音樂的成聖烘托英雄得見主面的成聖過程：從墮落、死亡、復活到得救贖。¹³⁰

馬勒在終樂章發展部以神光(上躍音型)的意象，以及象徵天堂的音色等手法幫襯英雄已然得救的表達；聖詠最終句「你潰擊的一切，將得見上帝」，突顯在復活的臨界點得到救贖方為成聖。再次呼應保羅在〈羅馬書〉六章 19 節中所說的：「現今也要照樣將肢體獻給義作奴僕，以至於成聖」。

馬勒以「與天使角力」的精神與實踐，聯結樂中死亡、復活與成聖的基督宗教觀。他立基於倫理的生活以及竭盡心力的創作過程，都見證其由衷的基督宗教信念，足見馬勒的創作承載著神聖使命的烙印，並與個人的奮鬥、犧牲緊密牽連。

藝術創作呼應人生，馬勒說過他的生活經驗已然融入作品中。¹³¹ 他將人生經歷、他與世界的互動以及悲天憫人的基督宗教觀點化為樂音，照亮世人的心靈，表達他對這個世界的愛。《第二號交響曲》的音樂表達印證馬勒對其弟 Otto Mahler(1873-1895) 說過的：好音樂不只是曲調動聽、主題壯美，更必須是濃郁而深刻的；樂曲能否歷久彌新而成為不朽經典，除了理解作品的內涵之外，還必須掌握樂曲全貌方能評論其價值。¹³²

128 Donald Mitchell, *Discovering Mahler: Writings on Mahler, 1955-2005*, 124.

129 Floros, *Gustav Mahler's Mental World*, 173. 原始出處為 Alma Mahler, ed. *Gustav Mahler Brief 1879-1911*. Vienna: Paul Zsolnay Verlag, 1924, 13.

130 Donald Mitchell, *Gustav Mahler Volume II The Wunderhorn Years: Chronicles and Commentaries*. London: Faber & Faber, 1995, p.178.

131 Paul Stefan, *Gustav Mahler: A Study of His Personality and Work*, trans. T. E Clark. New York: G. Schirmer, 1913, p.120.

132 Lebrecht, *Why Mahler*, p.62.

參考資料

中文

盧文雅，2014，〈馬勒音樂中的世界觀意象〉，台北市：遠流。

西文

Bauer-Lechner, Natalie. *Recollections of Gustav Mahler*, trans. DikaNewlin, ed. Peter Franklin. London: Faber & Faber, 1980.

Carr, Jonathan. 1999. *The Real Mahler*. London: Constable Robinson.

Casey, Brian. 2007. "Funeral Music Genres: With a Stylistic/Topical Lexicon and Transcriptions for a Variety of Instrumental Ensembles." D. A. diss., University of Northern Colorado.

Finscher, Ludwig. 1998. "Bach's Posthumous Role in Music History." *Bach Perspectives Volume 3 Creative Responses to Bach from Mozart to Hindemith*, edited by Michael Marissen, 1-22. Lincoln: University of Nebraska Press.

Floros,Constantin. 1994. *Gustav Mahler: The Symphonies*. Tranlated by Vernon Wicker. Aldershot: Scolar Press.

———. 2016. *Gustav Mahler's Mental World: A Systematic Representation*. Translated by Ernest Bernhardt-Kabish. Frankfurt am Main: Peter Lang Academic Research.

Franklin, Peter. 1991. *Mahler: Symphony No. 3*. New York: Cambridge University Press.

———. 1997. *The Life of Mahler*. New York: Cambridge University Press.

Hefling, Stephen E. 1999. "The Ruckert Lieder." *The Mahler Companion*, edited by Donald Mitchell, Andrew Nicholson, 338-365. New York: Oxford University Press.

Kennedy, Michael. 2001. *Mahler*. New York: Oxford University Press.

- Kita, Caroline A. 2011. "Jacob Struggling with the Angel: Siegfried Lipiner, Gustav Mahler, and the Search for Aesthetic-Religious Redemption in Fin-de-siècle Vienna." PhD diss., University of Duck.
- Knapp, Raymond. 2003. *Symphonic Metamorphoses: Subjectivity and Alienation in Mahler's Re-cycled Songs*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Lebrecht, Norman. 2010. *Why Mahler*. New York: Pantheon Books.
- Mahler, Alma. 1946. *Gustav Mahler: Memories and Letters*. Translated by Basil Creighton. New York: Viking.
- Meyer, Leonard B. 1989. *Style and Music: Theory, History, and Ideology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Mitchell, Donald. 1995. *Gustav Mahler Volume II The Wunderhorn Years: Chronicles and Commentaries*. London: Faber & Faber.
- . 2007. *Discovering Mahler: Writings on Mahler, 1955-2005*. Woodbridge: The Boydell Press.
- . 2008. *Gustav Mahler: Songs and Symphonies of Life and Death. Interpretations and Annotations*. New York: Boydell & Brewer.
- Mitchell, Donald and, Andrew Nicholson ed. 2002. *The Mahler Companion*. New York: Oxford University Press.
- Monahan, Seth. 2015. *Mahler's Symphonic Sonatas*. New York: Oxford.
- Newlin, Dika. 1978. *Bruckner-Mahler-Schoenberg*. New York: W W Norton & Co Inc.
- Niekerk, Carl. 2010. *Reading Mahler: German Culture and Jewish Identity in Fin-de-Siècle Vienna*. New York: Camden House.
- Reilly, Edward R. 1999. "Todtenfeier and the Second Symphony." *The Mahler Companion*, edited by Donald Mitchell, Andrew Nicholson, 84-125. New York: Oxford University Press.

Revers, Peter. 1999. "The Seventh Symphony." *The Mahler Companion*, edited by Donald Mitchell and Andrew Nicholson, 376-399. New York: Oxford University Press.

Stefan, Paul. 1913. *Gustav Mahler: A Study of His Personality and Work*. Translated by T. E. Clark. New York: G. Schirmer.

Walter, Bruno. and Ernst Krenek. 2014. *Gustav Mahler*. Translated by James Galston. New York: Dover Publications Inc.

Zychowicz, James L. 2002. "Gustav Mahler's Motives and Motivation in His "Resurrection" Symphony: The Apotheosis of Hans Rott." *For the Love of Music, Festschrift in Honor of Theodore Front on His 90th Birthday*, edited by Darwin F. Scott, 137-164. Lucca: Lim Antiqua.

中文期刊

林瑩，2015，〈從「兩面人」(double-man) 特質與「哈西德－意第緒」文化解析馬勒《第一號交響曲》第三樂章〉，《真理大學人文學報》第 17 期：59-100。

英文期刊

Franklin, Peter. 1974. " 'Funeral Rites' – Mahler and Mickiewicz." *Music and Letters*, Vol. LV, Issue 2: 203-208.

樂譜資料

Mahler, Gustav. 1987. *Symphonies nos. 1 and 2 : in full score*. New York: Dover.

Wagner, Richard. *Siegfried*. Piano reduction by Karl Klindworth. IMSLP/Petrucci Music Library. <https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/b/b4/IMSLP33853-PMLP21259-Wagner-WWV86Ca3vsG.pdf> (Accessed 11. Dec. 2019)

網路資料

《聖母聖詠》經，天主教輔仁聖博敏神學院禮儀研究中心。 https://theology.catholic.org.tw/public/liyi/topics/liturgicalyear/Saints_TheMonthOfTheRosary2.html (Accessed 12.Nov. 2019)

“Apotheosis.” Merriam-Webster.com Dictionary. Merriam-Webster. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/apotheosis>. (Accessed 4. Jan. 2020)

茅里塔尼亞：傳統、現代化、文化和展演實踐

布蘭德斯，艾達

民族音樂學者

摘要

茅里塔尼亞，正式名稱為“茅里塔尼亞伊斯蘭共和國”，是非洲第十一個最大的主權國家。首都和最大城市是位於大西洋沿岸的努瓦克肖特，它是該國 400 萬人口中約三分之一的家園。最普遍的母語是哈桑尼亞語。由於茅里塔尼亞歷史上曾經是法國殖民地的一員，法語也被廣泛使用。

茅里塔尼亞的音樂通常可區分為三種不同的主要傳統：專業詩人音樂家格里奧特的曲目、獲解放的奴隸哈拉廷的民間音樂流派以及撒哈拉以南非洲人的音樂文化。

在介紹和描述這三種主要音樂傳統之後，本文將聚焦於介紹兩個現代團體及其音樂的例子，以提供自 1990 年代以來，茅里塔尼亞所發生的一個音樂上的細緻景象。

關鍵詞：茅里塔尼亞、唱遊詩人、哈拉廷、撒哈拉以南的非洲人

MAURITANIA: TRADITION, MODERNIZATION, CULTURE, AND PERFORMANCE PRACTICE

BRANDES, Edda

Ethnomusicologist

Abstract

Mauritania, officially the “Islamic Republic of Mauritania”, is the eleventh largest sovereign state in Africa. The capital and largest city is Nouakchott, located on the Atlantic coast. It is home to around one-third of the country's 4 million people. The most widespread native language is *Hassaniya*. French is also widely spoken, due to Mauritania's history as a colony of France.

The music of Mauritania can generally be divided into three different main traditions: the repertory of the professional poet-musicians *Griots*, the genres of the folk music of the freed slaves *Haratin*, and the musical cultures of the Africans south of the Sahara.

After introducing and describing these three main musical traditions, the article will focus on examples of two modern groups and their music to offer a detailed impression of what is happening in Mauritania since the 1990s.

Keywords: Mauritania, *Griots*, *Haratin*, Africans south of the Sahara

Introduction

Mauritania is a multiethnic nation with a population of approximately 4 million people in the 2nd decade of the 21st c. The most widespread native language, spoken by 50-70 % of the population, is *Hassaniya*, a dialect deriving from Arabic and Berber languages. Other languages belong to the Atlantic or the *Mande* language family. Three main musical traditions are alive and took different ways of modernization. The music of the Moors on the one hand is divided into the music of the Griots, the professional poet-musicians *Mgawin* – also called the “classical” Moorish music – and the musical genres of the folk music of the freed slaves *Haratin*. The third tradition on the other hand embraces the musical cultures of the sub-Saharan African people. All traditions have further developed in the multicultural milieu of modern cities, either through the use of technology, the entering of modern instruments or through the incorporation of various local music traditions. Islam is the common religion and binds the Mauritanian society together. It plays an important role in the music of all ethnic groups.

How musical practices are distinguished from each other and which elements from Arabian cultures are blended with those from sub-Saharan cultures is the topic of the following remarks.



Table 1: Mauritania in Northwest Africa¹

Human Migration and Territorial Changes

Human population of the region of the present-day Mauritania dates back to thousands of years before the Common Era. The extension of the dry zone had already started when the Nomadic Berber *Zwaya* from the North, and Africans from the South, moved into the region that

¹ http://www.mapnall.com/zh/%E5%9C%B0%E5%9B%BE-%E6%AF%9B%E9%87%8C%E5%A1%94%E5%B0%BC%E4%BA%9A_1072708.html (accessed 10. March 2021)

bridged the Maghreb and West Africa. Then as now the natural environment determined life and culture: the Sahara occupies 90% of the total land surface, leaving only 6% – predominantly along the southern border river Senegal – usable for agriculture.

Nomadism and Islamization in the 11th c. played a significant role in cultural expression. In the mid 17th c. another cultural influence appeared with the advance of the *Banu Hassan* Arabic warriors. Hierarchies emerged within the social groups composed of the aristocracy of the warrior societies with their *Griots Mgawin*, the tributary shepherds *Znage*, the blacksmiths *M'allim*, the slaves *Abid* and the freed slaves *Haratin*. While these hierarchies were at this time still permeable and floating, the invasion of the French colonialists in the 19th c. strengthened them.

Social transformations during the colonial era resulted in a weakening of the Hassan warriors and a strengthening of the savants, affording the other social classes more mobility. The incorporation of Mauritania into French-West-Africa from 1905-32 did not change this inner structure of the social system very much. Since the attainment of independence in 1960, the composition of the Mauritanian population includes the Moors – defined as “white” Arabs and Berbers, and “black” Haratin which comprise 50%-70 % of the population. The rest of the traditionally sedentary population is composed of ethnic *Fulani*, *Soninké*, *Wolof* and *Bamanan* who live along the Senegal River.

Music of the Griots

The griots form a musical caste within Mauritanian society and belong to specific families. Griots hand down their knowledge from father to son or daughter. The father initiates the young griot into playing musical instruments and later into the arts of music and poetry through recitation and mastery of the family's own heritage.

The main musical characteristics of the Griots' music are the instrumental play of the lute *tidinit* and of the angle harp *ardin*, rhythmic accompaniment of the kettle drum *t'bol* and passionate expressive singing on the base of classic Arabic and Hassaniya poetry. While these characteristics remain popular today, the entry of technology, new instruments and arrangements changes the musical expression of the ancient times.



Table 2: Collection of *ardin*-angle harps, *t'bol* kettle drums and lutes

Source: Edda Brandes

This music has conquered the big stages of the world and demands a bigger sound. Electric guitars, drum sets and the amplification of the traditional string instruments as well as the introduction of the zither *qanun* or the lute *oud* from the Arabic world enlarge the ensembles. The highly evolved structure of the Moorish music with its theoretical system of using up to 41 modes (tone scales), its complex rhythms, and expressive singing style are still respected. But where new sounds enter, they influence the acoustic perception and reverberate their origin. The freedom to make creative innovations, which were always part of the Moorish music, allows a modernization without departing the tradition.

The classic Arabic poetry in praise of the Prophet, Arabic love poetry, and Hassaniya poetry, presented by groups like “Khalifa ould Eide & Dimi mint Abba”, deserves a particular reference. Ancient Yemen poems, animal fables, independence songs for Mauritania and even pre-Islamic poetry belong to the wide range of lyrics interpreted by the professional male and female singers. They are orally transmitted from generation to generation, but also found in ancient manuscripts, which are safeguarded by centuries-old artistic families.

The tempo of the modern pieces is faster, and background choirs are more prominent. The

accretion of different idiophones like shakers, or the percussion instrument *riqq* introduce typical sounds known from Morocco or other parts of the world. With all kinds of modification, the forceful Moorish vocalization remains distinctively.

The Professional Poet-Musicians of the Moors

Despite many periods of change, the Moorish preference for poetry and song remains unbowed. Command of a sophisticated Arab and Hassaniya poetry is conveyed by the music of male and female griots/griottes. This music is sometimes designated as “classical”. Men play the lute *tidinit* with virtuosic execution. The *tidinit* has four strings: two longer strings in the middle play the melody, two shorter ones positioned at the outsides are tonally fixed and assure the mode which is executed. The angle-harp *ardin* has twelve, fourteen, or more strings and is played exclusively by women. Both instruments accompany predominantly soloistic songs and use the same melodic material.

Only in the beginning of the 21st century did Mike Herting uncover the whole theoretical structure of Moorish music. His survey *Blues aus der Wüste. Das theoretische System der Musique Maure* (Blues from the Desert. The Theoretical System of Maure Music - unpublished) concentrates on his own experience as a musician and his intensive collaboration with artists in Mauritania. After playing and discussing the different modes, sub-modes and “black notes” – these are Herting’s “zones of micro-tonality” – he transcribed all the scales, representing what was, until then, only orally-transmitted knowledge. Their unique aim was to document and safeguard a musical heritage threatened to be lost.

There are three schools of musical performance: known as *Trarza*, *Taganth*, and *Two Hodhs*. While the school of *Trarza* is still prevalent, nowadays the two others only exist in the mind of their representatives. Five main musical modes are named as follows: Mode *Karr*, Mode *Vaughou*, Mode *Lekhal*, Mode *Lebiadh*, Mode *Beygui*. All the modes are related to daily events and attributed to emotions and thoughts. Music and poetry are united in interdependent practice.

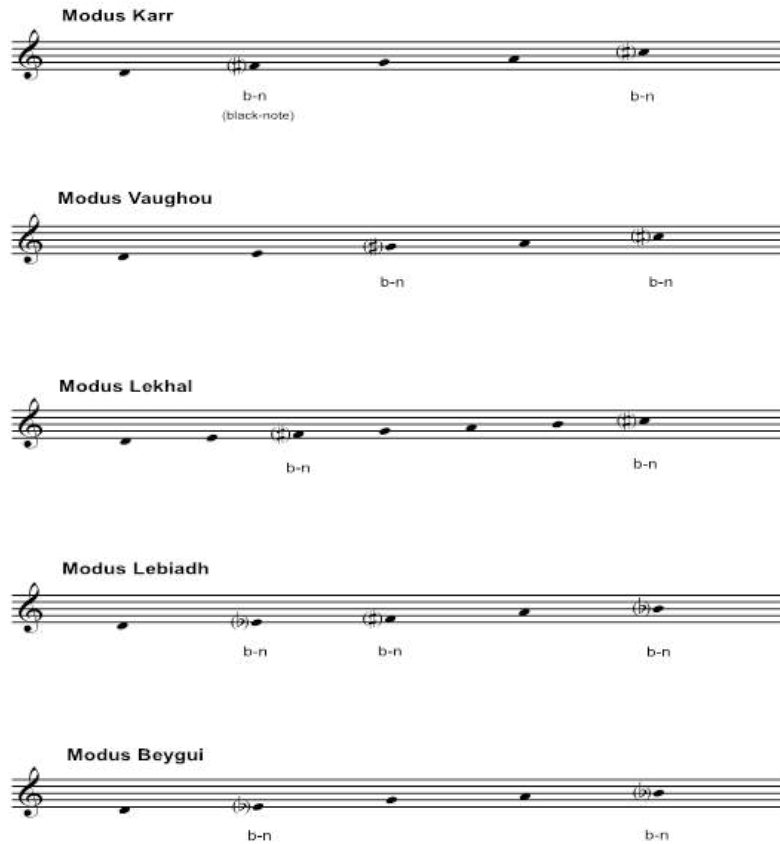


Table 3: The five modes in Moorish classical music.

Source: According to an interview with Mike Herting on Oct. 30, 2017

An interesting concept of the Moorish music is the division of tonal sequences into “black” and “white” ranges. Through changes within the zones of micro-tonality, referred to as “whitening” or “blackening” of single tones, these sequences acquire whiteness or blackness. The region of the present Mauritania has been settled for more than ten thousand years and is situated on the intersection between black and white Africa. It seems that the musical culture reflects both: Mauritania as transit area as well as a melting pot of different cultural influences.

Each of the five main modes creates sub-modes in three lines. These are known as “Black

Way”, “White Way”, and “Middle Way”. During a concert, the five modes are presented in exactly this order. *Dorouss* means “lesson” and signifies the performance of a complete sequence of one of the three ways in the succession from black to white. However, at the beginning of the 21st c. the mastery of a whole *Dorouss* is very rare.

A third important musical instrument, in addition to the two chordophones noted above, is the membranophone *t'bol* (*tobol*), a one-skinned kettle drum with a wooden body, covered by a cowhide and beaten with two hands by women and men in different ensembles. Up to eleven rhythms with variations are performed while accompanying the string instruments, played alone or in ensembles.

While in the 1960s, 90% of the population lived as nomads, in the beginning of the 21st c. nearly 60% are living in cities, with 40% in the countryside and only 5% nomadic. The times of the dominion of Emirs are gone; the Griots are confronted with the need to earn their livelihood in other ways than serving those leaders. Nomadism is vanishing and marginal. An urban population changes its esthetics and needs. The music performances have quit the tents and are reclaiming a stage.

The Music of the Haratin

Many musical genres of the Haratin are explicitly dedicated to religion, for instance, the songs of praise for the prophet, *Madih*, or the instrumentally accompanied devotional recitations, *Dhikr*. *Madih* refers to the evening songs of men and women gathered around the *tidinit* lute, a kettle drum and a cylindrical drum, both played by men. A choir responds to a male soloist. *Madih* melodies are also found in the repertory of solo instrumental performances (for lutes and flutes) or female ensembles.

Bonjé (ambience) is a musical genre characterized by large and small kettle drums with metallic resonators, *rizzam* and *zayar*, as well as the *guengash*, an upturned aluminum bowl and – sometimes – the *tidinit* lute. A women’s choir sings the refrain in answer to a female soloist. The large kettle drum usually plays solo parts. The *zayar* echoes the solos, while the *guengash* reinforces and supports the rhythmic hand clapping. All drums here are played by women, whereas the four-stringed lute *tidinit* is played by a man.

The repertory of the *Bonjé* consists of songs to welcome people, dance songs, and praise songs. Events of important historical significance are reflected in the lyrics and safeguard the cultural heritage. One famous opening piece of the *Bonjé* and *Madih* genres is called “Bismillahi Bismirasul” – “In the name of God, in the name of the Prophet”.



Table 4: The *Bonjé* group TIDJANIA, Chinguetti 2015

Source: Edda Brandes

Another instrument played by Haratin musicians is the longitudinal flute *neyfara*. Flutes of different forms are originally played by shepherds and belong to the herder traditions of many cultures. The *neyfara* is made out of acacia burl (generally *Jogal*), bamboo or a plastic tube. It has four finger holes and an embouchure hole on the side. The length of the flute is an ell (about 45 inches); the space between the two finger holes “above” and “below” is the width of three fingers. Beside the use of some of the Moorish scales, many orally transmitted songs are played by the *neyfara*; behind each title hides a whole story, which listeners know and remember. Its repertory can work the same modes as the string instruments of the Griots, but a large space is also given to improvisation called *wazen*.

Whereas the flute is still performed, even though it is only rarely played by some individuals for their own distraction, it seems that the playing of the one-stringed bow lute named *gimbri* or *r’bab* is threatened with extinction.

The music of the Haratin is linked to their daily life and accompanies religious gatherings as well as marriage- and dance-festivities. It is primarily executed by the lute *tidinit*, drums, and

responsorial vocals between a soloist and a choir. The high-volume level of the drums has led singers and lute players to amplify their instruments, but also for the reason to please the young audience. Whether in the capital Nouakchott or in the historically significant desert city, Chinguetti, the Haratin preserve the musical genres of their ancestors: *Bonjé* (ambience) and *Madih* (praise).

The diversity of the construction of the numerous kettledrums (*rizzam, zayar, morad, chedade, t'bol*) is flamboyant. Their body of resonance can be fabricated by metal, wood or bamboo. They can be “little” with a flat form or “large” with a height of 400mm and more. Elaborated types of twisting the cord for the skins are applied and guide to very differentiated sounds. The upturned aluminum bowl *guengash* is played especially by women and beaten by hands or sandals, while cylindrical drums are played by both genders.



Table 5: Women playing kettle drums

Source: Edda Brandes

Table 6: Player of the *tidinit*-lute

Source: Edda Brandes

Music of the Black African Minorities: Fulani, Soninké, Wolof and Bamanan

The ethnic groups of the sub-Saharan region, mainly living at the borders with Senegal and Mali, share their musical traditions with the numerically larger populations in the neighboring countries. Their music styles are characterized by their lifestyle as farmers, herdsman, hunters and merchants. All groups also have their Griots, the professional poet-musicians. The flute and the lute – comparable with the *tidinit* – and especially a calabash-drum are the most important musical instruments of the Fulani, often accompanying solo song. Chevalet harps are either the emblematic instrument of the hunter societies or – like the 21-stringed *kora* – the symbol par excellence of the music of the Mande people like the Bamanan. Xylophones and elaborated drum ensembles determine the music of the Soninké and the Bamanan. The Wolof are known for their drum ensemble *sabar* with seven different drums, each differently tuned, and the hourglass talking drum *tama* as well as the use of the five-stringed lute *xalam*. The musical repertory is in general closely linked to daily activities. There are songs for birth and lullabies, work songs and dance music, religious songs and music to entertain an audience.

Against cultural uniformity and the loss of their ethnic musical heritage, the young generation

of the Soninké, Fulani, Bamanan and Wolof creates associations to safeguard their languages, singing styles, and musical instruments. Here they continue to play the lute to accompany a song, to play the various drum ensembles, which give the musical base for their traditional dances. However, these initiatives don't prevent the introduction and inclusion of all kinds of musical styles coming up worldwide, such as Rap and Hip Hop. "Soni Rap", for example, promotes the Soninké language, and uses the technical support of computer-generated sounds. The singer/songwriter and guitarist Demba Bilaly Tandia mixes the keyboard and electric bass with the hourglass drum *dunduge*, the goblet drum *jenbe* and the lute *gambare*. The Fulani also replace the lute with the guitar and add to their ensembles drums which belong "traditionally" to neighboring people.

In spite of the many changes and modernization of the musical cultures, and despite the extinction of some musical genres which have lost their function or don't have the capacity to attract a younger audience, "traditional" and "modern" musical styles are living side by side.

Modern Traditions of Young Mauritians

In the nation's coastal capital, Nouakchott, young, multiethnic bands developed a new repertory, which embodies modern Mauritania's musical melting pot. They are playing drum set or gourd drums, *jenbe* goblet drums or congas, electric guitars, keyboards and lutes; they sing in the languages of their ethnic groups (Wolof, Fulani, Bamanan, Soninké), in Hassaniya, French, and even in English. They think of themselves as the young generation of Mauritanian musicians and are open to musical influences of all kinds coming from the Middle East and Europe.

Two such groups provide a detailed impression of what is happening in Mauritania since the 1990s. The name of the first band is Walfadjiri and means "dawn" in Wolof, one of the ethnic languages of black Africans in Mauritania. Walfadjiri is also the name of an important newspaper in Senegal, well known in Mauritania, too. When the band members discovered the similarity of some Moorish and Fulani musical traditions in the genre *N'diarou* they called it the "same musical inspiration", since both traditions share a long history of use by nomadic shepherds. *N'diarou* is traditionally played by four-stringed, long-necked lutes, which are spread over the entire region of West Africa, known as *tidinit*, *gambaré*, *tehardent* or *hoddu*, four names in different languages. Even if today musicians often replaced the lute with an electric guitar or other modern, melodic instruments, there is still no concert or public performance which doesn't dedicate some titles to this emblematic instrument.

The instrumentation of the band Walfadjiri combines acoustic guitar, bass guitar, conga, goblet

drum *jenbe*, and a drum set. Its repertoire consists mostly of new works by its solo singer Seydou Sow and refers to current social issues like elections, HIV Aids, education, etc. In one of his songs, Sow accuses the ruling party of limiting the right to become a musician. Through their lyrics, members of young bands are often fighting to overcome old traditions.

Ziza, the name of the second group, is Aziz (founder and musical director) spelled backwards. According to the members, the group performs “African Blues”, modern traditions in search of their own identity and “of the source”. Although modern bands always adapt their instrumentation to correspond with the occasion of a performance, core instruments are mostly stable: an acoustic and/or electric guitar, one of the different lutes, a gourd drum or drum set, and the voice. The melodies of the songs derive from all musical traditions in and surrounding Mauritania and are used by the different populations. They use the five-tone pentatonic, seven-tone heptatonic, and tempered scales of Western music.

Aziz renders his aim more precisely when he mentions that he feels the communion of all humans and different groups and therefore he is looking for a common style.



Table 7: The band ZIZA, Nouakchott 2015

Source: Edda Brandes



Table 8: calabash drum *horde*, band ZIZA, Nouakchott 2015

Source: Edda Brandes

References

- Nikiprowetzky, Tolia. "The Music of Mauritania." *Journal of the International Folk Music Council*, vol. 14, 1962, pp. 53–55.
- Voisset, Georges M., and Andrea Page. "The Tebra' of Moorish Women from Mauritania: The Limits (or Essence) of the Poetic Act." *Research in African Literatures*, 24/ 2 (1993): 79–88.
- Künzler, Daniel, and Uta Reuster-Jahn. "'Mr. President': Musical Open Letters as Political Commentary in Africa." *Africa Today*, 59/ 1 (2012): 89–113.

Audio Recordings

- Mauritania – Nouakchott & Chinguetti*. Music from Nouakchott & Chinguetti, 2015.
- Series I and III, CD vol. 9 and DVD vol. 2. BENKADI e.V. Culture Space Africa, Berlin: 2015. Liner notes by Edda Brandes. 31 p, German, French, English.
- Mauritanie: Aïcha Mint Chighaly - Azawan, L'art Des Griots*. INEDIT (Maison Des Cultures Du Monde), 1999.
- Moorish Music From Mauritania*. World Circuit, 1990.
- The Sounds of the West Sahara Mauritania - Field Recordings by Deben Bhattacharya 1978*. ARC Music Productions, 2004.
- Desert of Eden: Malouma Mint Meidah*. Shanachie 1998.
- Sehil*. Walfadjiri. Walf-music, 2009.
- Andou*. Ziza. Zaza-Production & Walf Prod. (n.d.) without year specification

Map of Mauritania

http://www.mapnall.com/zh/%E5%9C%B0%E5%9B%BE-%E6%AF%9B%E9%87%8C%E5%A1%94%E5%B0%BC%E4%BA%9A_1072708.html (2021/3/10)

「關渡音樂學刊」徵稿細則

本細則經 2009 年 12 月 11 日關渡音樂學刊編輯委員會審議通過
2009 年 12 月 28 日院務會議備查
2012 年 5 月 28 日關渡音樂學刊編輯委員會審議通過
2019 年 10 月 22 日關渡音樂學刊編輯委員會審議通過

一、緣起

本學報之目的在於促進國內系（所）、院校間跨領域的音樂學術交流，結合音樂學、音樂理論與演出實務，以公開徵稿及嚴謹審查制度的方式，進而提升音樂研究水準，期許成為具有公信力的學術性刊物。

二、徵稿內容

以音樂相關領域之學術性論述為主，若有分期刊登之連續性論文（最多二期），其各單一論文內容之論述必須完整終結。徵稿對象包含以下各類：

- (一) 音樂學術論著：具原創性或發展性之研究論文，主題不拘。每篇字數以 10000 字至 20000 字為上限，含圖表、譜例以不超過 20 頁為原則。
- (二) 音樂理論：每篇字數以 10000 字為上限，含圖表、譜例以不超過 15 頁為原則。
- (三) 表演詮釋：每篇字數以 10000 字為上限，含圖表、譜例以不超過 15 頁為原則。
- (四) 當代音樂論述：每篇字數以 10000 字為上限，含圖表、譜例以不超過 15 頁為原則。
- (五) 譯萃與刊登重要譯稿、學術及音樂表演動態或其他資料性研究，每篇字數以 10000 字為上限，含圖表、譜例以不超過 15 頁為原則。
- (六) 影音資料、書評、樂評及其他類：每篇字數以 6000 字為上限。
- (七) 樂譜類。

三、投稿規定

- (一) 來稿須為未曾以文字形式正式發表之論述，且內容必須符合格式規定（譯稿除外），其內容若涉及第三者之著作權（如譯稿原文、圖、表、樂譜及長引文等），作者應依著作權法相關規定向原著作權人取得授權。
- (二) 投稿內容不得有侵犯他人著作權或商業宣傳之行為，其法律責任由作者自行負責。
- (三) 須附中英文摘要與關鍵詞；中英文摘要字數以 300 字以內為原則，關鍵詞則各以五個為限。
- (四) 書評請於文首註明被評介著作之書名、作者（或編譯者）、出版地、出版者、出版年期、版次、頁數及定價。
- (五) 譯稿請附寄原作，並註明原作之名稱、作者及出版時地。
- (六) 稿件需以 A4 尺寸電子檔交稿 (MS Word 及 PDF 檔)，檔名請用文章標題 (可簡化)，檔名與全文中請勿註明作者姓名。圖表照片等影像檔 (包含譜例掃描) 的解析度必須達到 300dpi。
- (七) 來稿請另附作者簡歷，內容以最高學歷、重要經歷、現職、研究領域或代表著作等項目，並以文章敘述的方式書寫，字數在 300 字以內。

四、稿件格式：以 Chicago Manual of Style 或 MLA Manual of Style 或 APA 格式為準

- (一) 文稿一律橫向排列，並註明頁碼。內文 12P 新細明體，左右對齊；封面及各級標題為標楷體，題目 20P，主標題 16P，次標題 14P，其餘類推。
- (二) 論文首頁須附中英文題目，並附中英文摘要與關鍵詞（置於正文之前）。
- (三) 標題編號：
 - 文章標題層次統一如下
 - 壹、
 - 一、
 - (一)
 - 1.
 - (1)
 - ①
 - A
 - a

徵稿辦法與投稿規定

- (四) 圖版、插圖及表格：
1. 圖表名的位置：圖名、圖註在圖下方；表名在表上方，表註在表下方，譜例說明標示於譜上方。
 2. 圖表寫法：圖 1，圖 1-1；表 1，表 1-1。
- (五) 圖表製作必須清晰，圖表中所有字體以打字體完稿，並附有明顯的編號、標題及出處，否則不予受理。
- (六) 註釋採隨頁加註，文中引用書目採 MLA、APA 或 Chicago 格式，並將引用文獻書目等列於文末。

五、投稿辦法

- (一) 請於音樂學院網站上的《關渡音樂學刊》一欄下載「投稿資料表」(含中文題目、摘要及作者基本資料) (<http://musiccollege.tnua.edu.tw>)，以 email 傳至 schoolofmusic@music.tnua.edu.tw 關渡音樂學刊編輯委員會收。請備齊 1. 全文電子檔 (PDF 檔及 WORD 檔各一份，含中英文摘要、關鍵字)、2. 著作財產權授權同意書 (請另寄紙本)，及 3. 作者簡歷 (2, 3 項請於上述網站下載) 等，於全文以 email 傳至 schoolofmusic@music.tnua.edu.tw 關渡音樂學刊編輯委員會收；或用光碟片寄至「關渡音樂學刊編輯小組」收 (請註明「關渡音樂學刊」論文稿件)，地址如 (四)。
- (二) 稿件隨到隨審。
- (三) 投稿請務必自留檔案。
- (四) 收稿及聯絡處：
- 11201 台北市北投區學園路 1 號
國立臺北藝術大學音樂學院辦公室「關渡音樂學刊編輯小組」
email：schoolofmusic@music.tnua.edu.tw
電話：+886-2-2896-1000 # 3002
傳真：+886-2-27750-7234

六、審稿與刊登

- (一) 所有投稿論文需經「學刊編輯委員會」推薦之各領域專門審查者評鑑通過，並經編委會正式決議通過後始得登載。審查基準以 1. 原創性 2. 前瞻性 3. 發展性 4. 理解性等為原則。
- (二) 審查結果分為：「極力推薦」、「推薦，建議稍作修改」、「大幅修改後再議」（視再審結果而定）、「不予推薦」四項，再經本刊編輯委員會複審通過後，始得刊登。不論審查結果為何，均會通知投稿者。
- (三) 本刊編輯委員會對稿件有刪改權，如作者不願刪改內容，請事先說明。
- (四) 本刊物採用稿件恕不另支稿酬，於出版後酌贈當期學刊三份、抽印本二十五份。

七、出刊及投稿期限

本學刊為半年刊，每年 2 月與 8 月出刊。

2 月出刊：「投稿資料表」截止日期為 9 月底。

8 月出刊：「投稿資料表」截止日期為 3 月底。

八、本細則經編輯委員會審議通過，提送音樂學院院務會議備查後公佈實施，修正時亦同。

國立臺北藝術大學《關渡音樂學刊》投稿資料表

投稿者填寫欄（本表為日後聯絡、送審、出版之重要依據，請以正楷詳細填寫）			
論文名稱 (中英文)	中 文		
	英 文		
作 者	中 文		英 文
通訊方式	地 址		
	電 話		E-mail
	手 機		Fax
中文摘要 (約300字) 或英文摘要			
文章分類 (請勾選)	<input type="checkbox"/> 音樂學術論著	<input type="checkbox"/> 當代音樂論述	
	<input type="checkbox"/> 音樂理論	<input type="checkbox"/> 譯萃或其他	
	<input type="checkbox"/> 表演詮釋	<input type="checkbox"/> 影音資料、書評、樂評	
預計字數 (請勾選)	<input type="checkbox"/> 6,000字以下	<input type="checkbox"/> 6,000-10,000字	<input type="checkbox"/> 10,000-20,000字
報名程序：請將報名表(內含中文摘要)以E-mail或郵寄至「關渡音樂學刊編輯小組」 （請註明：「關渡音樂學刊」報名表） Email: schoolofmusic@music.tnua.edu.tw 郵寄地址：11201 台北市北投區學園路1號 國立臺北藝術大學音樂學院辦公室「關渡音樂學刊編輯小組」 電 話：+886-2-2896-1000 # 3002 傳 真：+886-2-7750-7234			
編輯小組填寫欄（投稿者免填）			
論文編號			受稿日期
專門評審委員	推薦評審者		

註：兩個以上作者時，依對論文貢獻程度順序排列，在姓名後以*,**,***記號區別之。

著作財產權授權同意書

本人 _____ 同意

論文名稱：

為題之著作乙篇投稿於「關渡音樂學刊」，本人聲明及保證本著作係原創性著作，絕未侵害第三者之智慧財產權；若本著作為二人以上之共同著作，本同意書簽署代表人已通知其他共同著作人本同意書之條款，並經各共同著作人全體同意授權代為簽署同意書。

本人同意於本著作於通過審查後刊登於「關渡音樂學刊」，並無償授權國立臺北藝術大學以期刊、論文集、光碟、數位典藏及上載網路等各種方法、形式，不限地域、時間、次數及內容利用本著作重刊、編輯、出版之權利，且得將本著作建置於網路上，提供讀者、研究者基於個人非營利性質之檢索、瀏覽、下載及列印。

本同意書為非專屬授權，本人對本著作擁有著作權。

此致

國立臺北藝術大學

立同意書人： (請簽名)

身份證字號：

戶籍地址：

通信地址：

電話：

傳真：

E-mail：

中華民國 年 月 日

關渡音樂學刊 第 33 期
Kuandu Music Journal, No.33

發行者 蘇顯達

Dean

SU, Shien-Ta

編輯者 音樂學院學術研究與出版編輯委員會

Editor

Editorial Committee of Kuandu Music Journal

出版者 國立臺北藝術大學音樂學院

Publisher

School of Music, Taipei National University of the Arts

11201 臺北市北投區學園路 1 號

No.1, Xueh-Yuan Rd., Beitou, Taipei City, 11201, Taiwan

電話：02-2896-1000 轉 3002

Tel : +886-2-2896-1000 ext 3002

傳真：02-7750-7234

Fax : +886-2-7750-7234

主編 李秀琴

Editor in Chief

LEE, Schu-Chi

執行編輯 楊懷玉

Excutive Editor

YANG, Huai-Yu

編輯助理 張鈞茹

Assistant Editor

CHANG, Yi-Ju

英文諮詢 邦恩莎

English Consultants

BARNES, Sarah

封面題字 張清治

Title Calligrapher

CHANG, Ching-Chih

封面設計 梁健濠

Cover Design

LEONG, Kin Hou

排版印刷 日日昌科技印刷有限公司

Typeset

Nisshin Chang Technology Printing Co., Ltd.

國內售價 400 元

Printer

Nisshin Chang Technology Printing Co., Ltd.

Price

NT\$ 400

版權所有 翻印必究

2021 年 2 月

Copyright ©2021 by School of Music, Taipei National University of the Arts. Printed in Taiwan, ROC.

ISSN 1814-1889



閩渡音樂學刊

2021 · 02