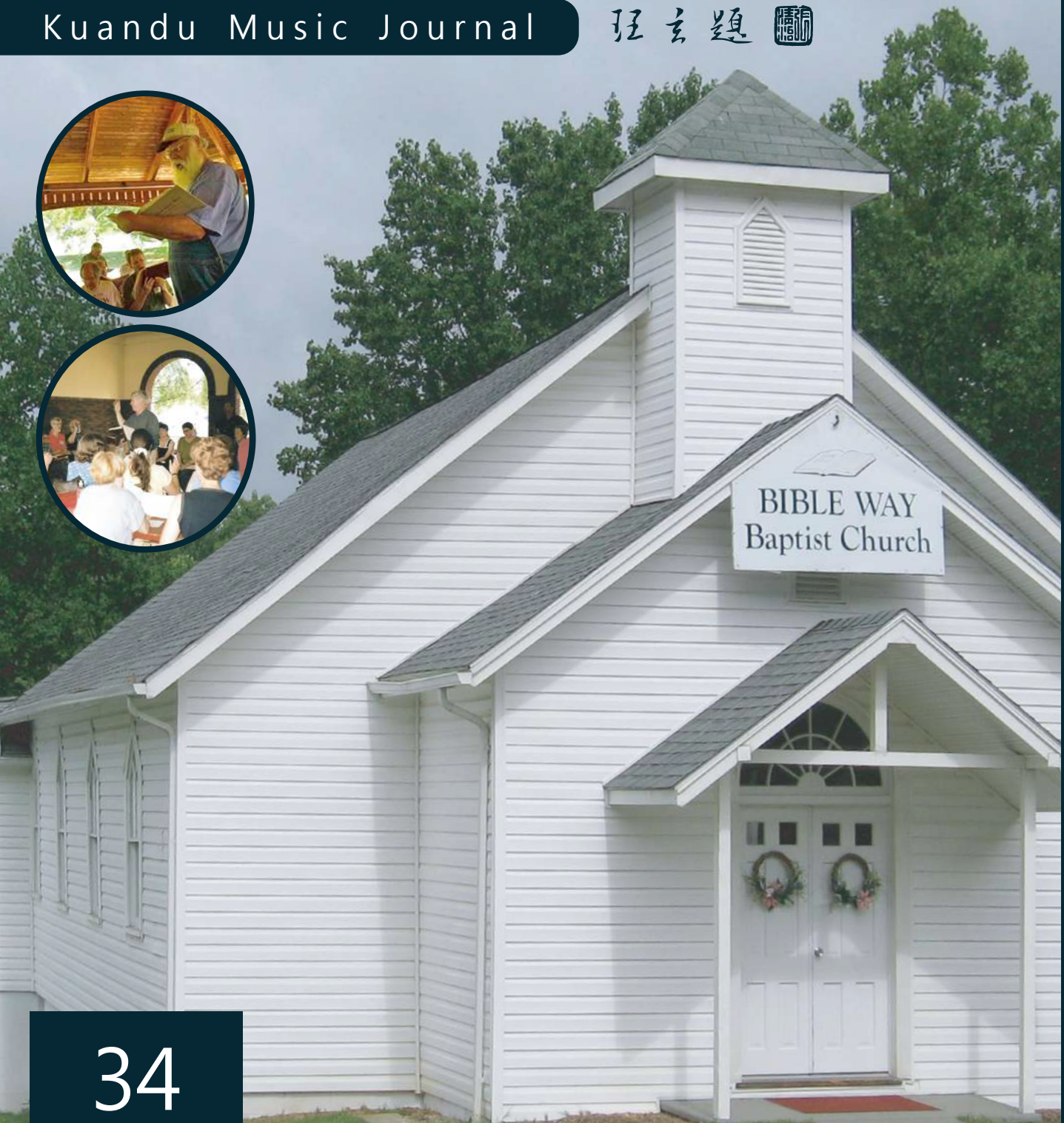


# 闊渡音樂學刊

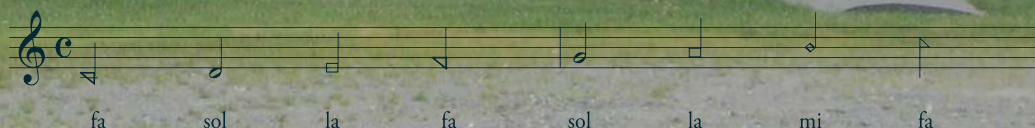
Kuandu Music Journal

琺玄題




34

2021 · 08



# 闊渡音樂學刊

Kuandu Music Journal

琺玄題 

## 關渡音樂學刊編輯委員會

<b>主編</b>	李秀琴 臺北藝術大學傳統音樂學系 (校外委員)
<b>編輯委員</b>	(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

第 34 期「關渡音樂學刊」在經過與 33 期調整之後，總算可以如期出刊了。本期收錄的文章，來自原先預計要在 33 期刊出，但為了讓學刊脫期情況有所改善，故把審稿通過的文章部份稿件收錄於此。我們在此再次感謝審查委員的用心，提供了作者很多寶貴的建議；也再次謝謝音樂學院老師邦恩莎 (Sarah Barnes) 對期刊的英文內容，提供了很多建設性的意見；同時也在此預告音樂學刊第 35 期的主編由盧文雅老師接棒。

本期刊登的論文有四篇。第一篇為本學刊的邀稿專文，由北美伊利諾州民族音樂學者韓國鑽教授所撰的「美國阿帕拉契山區的特殊宗教音樂」，針對十七世紀源自英倫，隨著移民傳入了北美洲的早期基督教《詩篇》的單音音樂，於十八世紀被改編成三或四聲部的和聲合唱曲；兩種音樂相繼傳入南方的阿帕拉契山區，有如“活化石”般一直保留在當地某些教會至今。文章中對這些音樂的來龍去脈與發展有很深入的探討，包括少為人知，所使用的特殊音符「四型形狀」音符，或稱「麥穗音符」也有詳盡的說明。

第二篇為長期研究中國音樂的學者施德玉教授所撰的〈跨文化音樂現象：中國現代民族管絃樂海外傳播探析 -- 以臺灣、香港、東南亞、美國為對象〉，文中除了對中國現代民族管絃樂海外傳播的源由與現象有所探討外，並分析此音樂流傳到臺灣、香港，甚至東南亞、美國，特別是華人圈所稱呼「華樂」的跨文化現象。第三篇為陳虹百與廖盈婷所共同撰寫的〈音樂學系鋼琴教師之教師信念、教學實踐、專業發展〉對大學音樂學系鋼琴教師個別課的教學觀察，包括教師本身的學習經驗與養成背景、信念、與學生的互動、師生關係的默契與教學方式的策略運用等提出一些受訪者的經驗，並進行歸納。

第四篇的專題報導由泰國民族音樂學者兼演奏家 Jareinchai Chonpairot 所撰寫的〈用擴音手法創作泰國新古典音樂的藝術〉讓讀者一窺泰國傳統音樂的創作方式，特別是從傳統曲目上選出創作者自己喜愛的旋律，運用擴展或縮減的手法、或填加裝飾音等來豐富旋律與擴展旋律線，並配合所設定的鼓板模式 (節奏) 來完成一首新作品。

《關渡音樂學刊》第三十四期主編

李秀琴 謹識



# 《關渡音樂學刊》第三十四期

## 目 錄

主編序..... 李秀琴.....iii

### 邀稿專文

美國阿帕拉契山區的特殊宗教音樂..... 韓國鑽..... 1

### 學術論文

跨文化音樂現象：中國現代民族管絃樂海外傳播探析—  
以臺灣、香港、東南亞、美國為對象..... 施德玉.....25

音樂系鋼琴教師之教師信念、教學實踐、專業發展..... 陳虹百  
廖盈婷.....49

### 專題報導

用擴音手法創作泰國新古典音樂的藝術..... 瓊裴伊羅特, 傑仁才.....79

「關渡音樂學刊」徵稿細則.....97

## Contents

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

### Invited article

*The Unique Religious Music in the Appalachian Mountains of America*  
.....HAN, Kuo-Huang..... 1

### Articles

*TCross-Cultural Musical Phenomena: Overseas Communications of the Modern Chinese Folk Orchestral Music--Taiwan, Hong Kong, Southeast Asia, the United States as the Target*  
.....SHIH, Te-Yu.....25

*Piano Teachers' Beliefs, Teaching Practices, and Professional Development in University Music Departments* .....CHEN, Hung-Pai / LIAO, Ying-Ting ..... 49

### Special Issues

*The Art of Writing a New Thai Classical Composition Through Augmentation Method*..... CHONPAIROT, Jarernchai .....79

"Kuandu Music Journal" Call for Papers.....97

# 美國阿帕拉契山區的特殊宗教音樂

## 韓國鑽

美國北伊利諾州大學退休音樂教授

### 摘要

本研究以美國以外較少人知卻很特殊的北美洲早期基督教音樂為主題，從 17 世紀英倫移民登陸東北岸開闢新英格蘭時帶來的《詩篇》談起，這是一種無伴奏、單音、一唱眾和的聖樂，即所謂聖詩帶唱（lining-out）。接著側重於 18 世紀時一種由半職業性教導識譜的歌唱學校的音樂老師們改編或創作的無伴奏 3 或 4 聲部和聲合唱曲，其樂譜用幾種不同形狀的音符符頭，因而稱為形狀音符歌唱（shape-note singing）。這二種音樂相繼傳入南方阿帕拉契山區，有如“活化石”般一直保留在某些教會至今，雖然後來其他各地的聖樂早已被目前熟悉的歐洲古典風格作品所取代。有趣的是形狀音符合唱及其聖詩作品反而於 1970 年代下山遍布全國各地以及海外之業餘合唱社團，又於 2003 年受好萊塢青睞引入電影《冷山》（*Cold Mountain*），獲得學界的研究和大學合唱團的演出。

在敘述形狀音符聖樂流傳過程時，特別強調其社會背景、演唱形態、旋律來源和音樂特點，並且指出被藝術界主流所詬病的“不合正統”樂理規則的編著。然而美國音樂學之父查爾斯·西格（Charles Seeger, 1886-1979）於 1930 年代分析過一批作品之後卻風趣地高呼：「這才是道地的風格！」（Here is the true style！）比當時（19-20 世紀初）的現代作品更前衛，又可以和中古的風格比擬，具有“文化前衛性”（cultural advance-guard）和“文化回歸性”（cultural regress）的雙重特徵！

**關鍵詞：**美國早期宗教音樂、聖詩帶唱、形狀音符歌唱、《神聖豎琴》



# *The Unique Religious Music in the Appalachian Mountains of America*

**HAN, Kuo-Huang**

Professor of Music Emeritus, School of Music, Northern Illinois University

## **Abstract**

The subject of this study is the unique style of early Christian music in North America which is not well known outside the United States. When British immigrants landed on the northeastern shore to establish “New England,” they brought with them the Psalter, a type of a cappella and monophonic sacred music sung in call-and-response style known as “lining-out.” In the 18th century, Singing Schools were established in the colonies in order to improve the singing of church music by teaching the public to read music. The teachers were mostly self-taught, but they arranged, harmonized, and composed many three- and four-part pieces of religious music. To simplify the reading of musical notation, they employed note-heads of different shapes that reminded the singer of the proper solfege syllables. This “shape-note” notation flourished during the 19th and early 20th centuries. Both lined-out and shape-note styles of music were introduced to the Appalachian Mountains and have been maintained in some churches ever since, most famously through the publication of *The Sacred Harp*. Although sacred music in the cities and even in many rural churches was gradually replaced by the more familiar European classical music style, the earlier traditions persisted like “living fossils.” It is interesting to know that shape-note singing and its repertoire have been reintroduced to many areas of the States and overseas as favorite nonprofessional choral activities since the 1970s. It even attracted the attention of Hollywood when it was included in the 2003 movie *Cold Mountain*. It also generated interest in academia as a subject for research and as a worthy repertoire for college choirs.

In the process of tracing shape-note hymns, their social setup, performance practice, tune sources and musical characteristics are discussed, with special attention to their so-called “unorthodox” musical writing, which had been heavily scorned by mainstream art critics. However, Charles Seeger (1886-1979), the dean of American musicology who analyzed some of the shape-note compositions in the 1930s, humorously proclaimed “Here is the true style!” He argued that shape-note hymns were both more advanced than contemporary (19th and early 20th centuries) compositions and comparable to the Medieval styles. Thus, the shape-note repertoire represents the dual characteristics of “cultural avant-garde” and “cultural regress.”

**Keywords:** Early American religious music, lined-out hymns, shape-note singing, *Sacred Harp*

## 一、阿帕拉契山脈中、南段與其居民

北美大陸東岸和大西洋大約平行的一條漫長雄偉的山脈，是著名的阿帕拉契山脈（Appalachian Mountains），北起加拿大東岸紐芬蘭一帶，向西南延綿而達美國密西西比州，全長 1,500 英哩（2,400 公里），有豐富的天然資源儲藏，又是多彩多姿的文化寶庫。阿帕拉契山脈可以分為北、中和南三大段。在美國境內，從北方的紐約州到南方的密西西比州，方向是偏斜向南，再向西南，涵蓋十三個州。有的州只有很小一部分，例如馬里蘭州；有的州則沒有山區的特殊文化或者「平地化」了。因此一般所討論的阿帕拉契山區文化都是以西維吉尼亞（全州）、維吉尼亞（西南部）、肯塔基（東部）、田納西（東部）、北卡羅萊納（西部）、南卡羅萊納（西北部）、喬治亞（北部）、阿拉巴馬（北部）和密西西比（東部）諸州，即山脈的中段和南段，也常被通稱為「南方文化」。這個中心區域有美國東部最高的密契爾山峰（Mount Mitchell），6,684 英尺（2,037 公尺），被稱為「美國最早也是最後的邊疆」（America's First and Last Frontier）（Evans 2004）。其文化也延伸到臨近的其他州，向西到德州東部，東南則到佛羅里達州北部。

除了少數原住民，這一區最主要的居民大多來自歐洲，最多的祖輩原先是蘇格蘭南部的農民，因時勢的改變，有過兩次幾乎是民族大遷移：17 世紀初移民到北愛爾蘭，幾代生息，百年之後，18 世紀初開始又有五次大批移民美洲，所以對他們的許多稱呼中，比較確切的是「蘇裔愛爾蘭人」（Scotch-Irish），其文化也不免包含了二者，再加上一些英格蘭的因素。他們帶來和保留的舊傳統，加上應付新環境所產生的新習俗，演變成一種獨特的內向文化。世世代代務農，教育程度低，經濟條件差，在惡劣的環境下，筆路藍縷，自力更生，自由不羈，重視榮譽，篤信宗教，又愛音樂。然而他們不懂平地人的繁文縟節，經常被後者侵占土地和騙取資源，而且被塑造成小說、漫畫和影視取笑的「山巴佬」（hillbilly）形象。英國著名的歷史學者湯恩比（Arnold Toynbee, 1889-1975）甚至於直接稱他們為「白種野人」（Toynbee 1947, 149）。他們 18 世紀開拓蠻荒的過程，正是較為人所熟悉（尤其牛仔電影）的 19 世紀開拓西部的前集。1775 年著名的拓荒者和探險家丹尼爾·布恩（Daniel Boone, 1734-1820）成功地帶領了一批移民通過坎伯蘭峽（Cumberland Gap），開闢了肯塔基州（原來屬於維吉尼亞州）和西向的路線，變成傳說中的民間英雄，在廣大的山區有國家森林和大小城鎮以他命名。他的一句名言可以代表這些早期移民的豪爽氣概和進取精神：「你所需要的幸福就只要擁有一支好槍、一匹良馬和一位賢妻。」<sup>1</sup>（圖 1）

---

1 “All you needed for happiness was a good gun, a good horse, and a good wife.” (Bakeless 1939, 30).



圖 1. 東肯塔基大學（Eastern Kentucky University）校園內的拓荒英雄丹尼爾·布恩銅像  
/ 徐宛中攝（2006/7/8）

山區居民信奉的基督教有很多派別，早期以長老會為主，後來長老會反而不是主流；到了 20 世紀初，長老會只有 6% 會眾，衛理公會佔 30%，浸信會則達 40% 之多（Raitz & Ulack 1984, 133），而各支派的小型教會則多到難以計數，中小型教堂點綴山間，有的只能容納幾十個會眾。（圖 2）有一些基本教義派的習俗和一般的很不一樣，像 18 和 19 世紀的洗足、溪中受洗（遠離溪流者則在室內設大水槽）、聖詩帶唱（一唱眾和）和用形狀音符樂譜等都還保存。有的教派反對飲酒、抽煙、賭博、舞蹈與音樂；有的不反對音樂但禁用提琴，因為該樂器被認為和魔鬼有關聯（吉他和爵士鼓都可以）。<sup>2</sup>時至 21 世紀，山區還有已經有一百多年歷史的教派，從《馬可福音》的二節經文發展出的基督教派，在作禮拜的儀式過程中，不但歇斯底里或昏迷過去，甚至牧師口唸「靈語」，手握毒蛇或口飲毒水（strychnine），因為他們深信這是上帝的指示，如果不幸被咬或中毒，也不就醫。這種不幸時有所聞，官方也難以干涉，雖然法律已經明文禁止。<sup>3</sup>

2 韓國鑽。〈提琴〉。收於《韓國鑽音樂文集（五）》。台北：全音出版社，2016：44-53。文中列舉不少現世實例和相關古典音樂作品。又參見附註 15。

3 此教派是美國聖靈降臨節（Pentecost）教派的一支派，他們的依據是《馬可福音》第 16 章的二節如下：「信的人必有這些奇蹟隨著他們，因我的名驅逐魔鬼，說新語言。」（17 節）；「拿毒蛇，甚或喝了什麼致死毒物，也決不受害；按手在病人身上，可使人痊癒。」（18 節）。台北：思高聖經學會，1992（台 13 版）：1585。事實上牧師或信徒被蛇咬傷或咬死時有所聞。《國家地理雜誌》（National Geographic）於 2013 年拍攝了一套 16 輯的錄影：《蛇之救贖》（Snake Salvation），引起廣泛討論。



圖 2. 北卡羅來納州西部山區的典型小教堂 / 徐宛中攝 (2009/7/5)

## 二、早期宗教音樂溯源與其特點

阿帕拉契山區的基督教派當中，用音樂的教派當然還是居多數。從音樂的因素來看，除了歌詞，目前多數教會的聖詩和主調音樂的世俗歌曲沒有多少分別。但本文要介紹的是美國宗教音樂初期的發展，和目前還留存在山區有歷史性、比較特殊的樂種。這些樂種有別於一般熟悉的宗教音樂，其流傳過程的變化也較複雜（包括口傳的習俗），所以即使有很多原來是創作的音樂，也可以歸類於民間音樂的範疇，因為長年累月，這些歌曲通過口傳，都已經「民間化」了。事實上它們一直被稱為「民間聖詩」（folk hymns）。這種目前還留存在山區的古老樂種，難能可貴，正是所謂「活標本」。

### （一）《詩篇》（*Psalters*）和聖詩帶唱（Lined-out hymnody）

十七世紀初從英倫（經荷蘭）遠涉重洋來到美洲東岸的最早移民大多是宗教改革家加爾文（John Calvin, 1509-1564）提倡的加爾文派（Calvinism）新教徒。新教派提倡簡單平俗的音樂，鼓勵崇拜時全體會眾參與歌頌，而不是僅由少數專業者演唱。他們所帶來的聖樂僅有《詩篇》（*Psalters*），即《聖經》的《詩篇》（*Psalms*）150 首詩文的聖詩，俗稱《安斯沃思詩篇》（*Ainsworth Psalter*），主要是文字的詩，附 39 首鑽石型音符的簡短曲調，可以選配詩詞，會眾容易學習而參與齊唱的音樂，實際上曲調都已經熟背。而美洲第一冊本地的《詩篇》，即《海灣詩篇》（*The Bay Psalm Book*），1640 年在現今的麻州劍橋市出版，僅距離 1620 年「五月花號」（*May Flower*）第一批英國宗教移民登陸現今麻州普利茅斯（*Plymouth*）20 年之後。《海灣詩篇》最初只有文字，到了第 9 版（1651）才加入 13 首曲調（Chase 1987, 6-10）。當時大眾不可能有成冊的《詩篇》，就是跟著齊唱或一唱眾和（*call and response*）。此唱法始於 1644 年英格蘭和蘇格蘭（Steel 2020, 40），由移民帶到新英格蘭。到了 18 世紀初，東岸教會從這個基礎發展出兩種很不相同的聖樂傳統：依照樂譜和口頭傳唱。

前者集中於城市，加入和聲，後來演變為大家比較熟悉的聖詩運用，作禮拜時有唱詩班的演唱，也有會眾的合唱。主張這種「正規唱法」(regular singing)的都是有學問的傳教士或知識分子，也稱改革派。另一種則是唱《詩篇》的聖詩帶唱(lining-out; lined-out)，不靠樂譜，全體參與，由牧師或領唱者單獨帶領，全體會眾(大多數僅男性)接唱，即一唱眾和，受農工大眾所喜愛，城市也有，但在鄉間特別興盛，被稱為「一般方式」(common way)，有一點「粗俗」的含義。這種「一般方式」的聖樂不用樂器伴奏，保持單音音樂，沒有和聲，五聲音階為主的旋律緩慢拖長，帶著一點悽愴之感(Cohen 2005, 140-141)。

無伴奏又無和聲的聖詩帶唱，口傳心授，沒有明顯的節拍，緩慢而沉思，個別唱者也容易即興發揮，「自由地將旋律不一樣地『彎扭』一點；能夠變得更花俏者尤其受到羨慕。」(Titon 2003, 5)城市知識分子則相當不以為然。當時還沒有民族音樂學的支聲複音(heterophony)觀念。一個著名的傳教士湯瑪斯·華爾特(Rev. Thomas Walter, 1696-1725)在 1721 年批評他們的唱法說：「一個人唱這個音，另一個人則比他提早了一個音出來…花許多時間吼出那些彎扭和顫抖；而且，會眾中沒有兩個人顫抖一樣或同一時間的…」(Chase 1987, 20-21)另一個牧師湯瑪斯·西姆斯(Thomas Symmes)在 1723 年則批評說那些不用樂譜方式的人，一個曲子唱了「不少於 150 個音符，而以我們的方式，只唱 30 個。」(23)<sup>4</sup>

這種音樂被蘇裔愛爾蘭移民在 18 世紀和 19 世紀初隨著移民潮南下帶上阿帕拉契山區。後來此唱法在英倫和新英格蘭都衰退了，但山區的一小部分居民一直保持此老傳統至今。連 19 世紀風靡遐邇的形狀音符唱法(見後)都無法取代(Titon 2003, 6)。也許它正好適合當時的山區現實環境，全體參與，不需要另組唱詩班，不需樂譜和樂器，何況其效果還近似蘇格蘭風笛(bagpipe)音樂(McCauley 1995, 107)。早期山區貧窮，缺少書譜也是事實。但是後來即使有能力購買，他們還是不靠樂譜。實際上由於節奏自由，常有即興，的確也不容易用樂譜記載下來。到了 20 世紀，大多數山區教派也放棄了這種唱法，但古老正規浸信會教會(Old Regular Baptist Church)還保留着這一傳統。從目前還看或聽得到的實例，可以發現他們有些人(包括帶唱者)手上會持有一本《詩篇》(只有文字)，更多人則什麼也不帶。肯塔基州東部山區的這派教會就有錄音和錄影資料。<sup>5</sup>這些極少數的教友自己形容唱這種聖歌是「生活於此世界，卻不屬於此世界。」(in the world, but not of the world)(Titon 2003, 4)

後來古老正規浸信會的民眾因工作「移民」到外州，也帶去了這種音樂，其中俄亥俄州麥地那市(Medina)附近的教會就有錄音(Miller and Shahriari 2006, 353-356)。另外，山區的少數非裔教會也還保留這種音樂，原因是山區的歐裔和非裔都是貧窮階級，早年比較平等相處，相互影響(Miller 2004, 191)。有鑑於非洲人和美洲非裔歌唱時運用了大量的一唱眾

4 事實上，17-18 世紀英格蘭不但有聖詩帶唱，而且有會眾加花的例子被記錄和記譜下來，雖然不一定每次加花都相同，也不知是否十分普及。參考 Chase 1987, 23-25。

5 上網 YouTube 輸入 Lining hymn singing 有例子。特別推薦：“Lined-out Hymnody: Kentucky Old Regular Baptists Sing”。

和特點，似乎可以理解他們易於接受這種唱法。其實他們唱許多音樂也都會習慣性地冒出一些藍調音（blue notes）。值得一提的是現今蘇格蘭西北部劉易斯島（Isle of Lewis）也還保留這一類唱法，只用於蓋爾語（Gaelic）的《詩篇》，可見其來有自。<sup>6</sup>

## （二）歌唱學校和唱歌老師

東北部城市的知識分子不喜歡上述那種不用樂譜又「不合樂理」的「粗俗」音樂。從1720年開始創立了許多歌唱學校（singing schools），聘請唱歌老師教看樂譜唱聖詩集訓，每週兩三次，其地點也不一定在教堂。這種流動唱歌老師變成一種職業，學會的人自己再開班，並且像流動商販傳達各地，後來也傳到阿帕拉契山區。其實蘇裔愛爾蘭人本來就有歌唱學校（Ritchie & Orr 2014, 209），所以移民到新大陸山區，有老師來教唱，欣然接受，雖然他們教導的是更「新鮮」的「形狀音符」聖樂。老師們編印，甚至創作新曲的教材也紛紛出現。對於薪水菲薄的唱歌老師，販賣他們的教材也多少補貼一點收入。山地的歌唱學校變成十分重要的社交活動中心，有的扶老攜幼全家出席，有的男女青年藉此結緣，這正是十九世紀郊外宗教大覺醒聚會（Revival Meetings）的前身。歌唱學校風潮在東北部城市到了十九世紀初退燒，但在山區和廣大的南方延續多時，目前都還有，但只限於週末由有經驗者教導。從1919年一幅阿拉巴馬州歌唱學校照片可以看出老師之外，有兒童20名和成年人29名，有男有女，衣著整齊，但沒有老年人；多數手持翻開的歌本，唱歌老師居前排正中，應該是當年流行的結業合照留念。<sup>7</sup>有趣的是唱歌老師後來帶上山區所教的正是城市人所看不起的形狀音符聖樂。

當城市的居民習慣於歐洲的傳統音樂學習方式之後，除了《詩篇》，又新創作讚美詩（hymnody），用《聖經》以外新撰寫的宗教性歌詞，譜成簡短的讚美詩（hymns），或較長的頌歌（anthems），都有和聲，比較近似現今通用的聖樂了。唱歌老師們出版很多教材（包括詩篇、新的讚美詩和自己的創作曲譜，還有簡單的樂理）。第一本教材是約翰·塔夫特（John Tuft, 1689-1750）的《非常平俗與簡易的歌唱詩篇樂曲指導》（*A Very Plain and Easy Introduction to the Singing of Psalm Tunes*），1721年在波斯頓出版。此後23年內再版11次。而80年內不同的作者相繼出版了350本類似的教材（多呈長方形，易於手持）（Lornell 2002, 101）。這些編著者很自由地處理來自各地的樂曲而變成他們自己的作品，當年還不太重視著作權利的觀念。論者認為他們可以算是樂工（craftsmen），而非創作者（creators）（Chase 1987, 172）。

6 上網 YouTube 輸入 Scottish Gaelic psalm singing 有例子；特別推薦下列節目：“Gaelic Psalm Singing, Isle of Lewis, Scotland”。

7 地點為該州 Clay 郡 Highland School 一棟建築之外，唱歌老師 Talmer McCain。Lessie Roberts 提供照片（Cobb 1978, 70 之對頁）。

生於波斯頓的威廉·比林斯 (William Billings, 1746-1800)，是新大陸早期最顯赫的本土作曲家，最能代表他的那個時代。他除了和教堂詩班指導約翰·巴里 (John Barry) 學習過一點和在歌唱學校的經驗，大多是無師自通，從 1770 年最初出版的《新英格蘭詩篇歌者》(The New-England Psalm-Singer) 到最後 1794 年出版的《大陸和諧》(The Continental Harmony)，一共出版了六集音樂作品，其中尤其以 1778 年的《歌唱大師的助理》(The Singing Master's Assistant) 最為熱門，都代表了那個時代 (18 世紀) 的音樂，尤其是聖樂的成就。他和其他幾位作曲家被稱為「第一新英格蘭樂派」(The First New England School)。

《新英格蘭詩篇歌者》是第一本全部由一位新大陸人所創作的作品，「事實上等於是音樂上從大不列顛宣布獨立，比政治的獨立還早了六年。」<sup>8</sup> 有「韓德爾的對手」(the rival of Handel) 尊稱的比林斯也是一個唱歌老師。和當時的唱歌老師們一樣，他也需要其他職業謀生，他原來是一個皮革匠，又曾經是波斯頓市政府的小職員，擔任皮革銷售認證員、煤炭檢查員和清潔工，處理波斯頓街頭到處流竄的豬群 (McKay & Crawford 1975, 156)；他還以一首配合獨立戰爭的革命歌曲《且斯特》(Chester) 留名千古 (Cohen 2005, 145)。有人甚至於說：「當你聽了比林斯那麼熱烈狂風的音樂，你就會了解為何我們打贏了革命戰爭。」(Binns 2000, 8) 他的作品都是多聲部合唱曲，包括詩篇、讚美詩、頌歌和組曲。有些作品被稱為「賦格調」(fuging tune；讀音 = “賦京”)，是包括一段一句音程和節奏大致相似的樂句由各聲部一一依次進入，但只有短短的幾個小節，沒有繼續發展，不是古典音樂巴哈的那種嚴謹的正規賦格。(見譜例 3) 這種技巧傳自英倫，是當年很受歡迎的作曲技巧，很多作曲或編曲者都運用，演唱者也期待這一段的來臨。當時用字的拼法不是 “fugue”，而是 “fuge”，習慣成自然，變成這種音樂的專用名詞。<sup>9</sup> 根據統計，從 1770 到 1820 年間，有近 1300 首這類作品出現 (Kroeger 1994)。比林斯的合唱作品多彩多姿，有不少特別的聲部處理，甚至有反映歌詞的描繪樂段，在那個時代頗為突出，現在聽起來都覺得很新鮮，屬於藝術音樂的範疇，又影響到民間的聲樂作品，因為他的很多作品被別人盜用，有的也改編為形狀音符作品。

### (三) 形狀音符歌唱

#### 1. 比“豆芽菜”更特殊的麥穗音符

形狀音符 (shape-notes) 因其形狀也稱「麥穗音符」(buckwheat notes)，所用的樂譜音符符頭以幾種不同的圖形來代表，有別於現今通用的橢圓形。17 世紀在英國就出現過一種

8 此句引自 Irving Lowens 在介紹一本 1816 年樂譜影印版的序言，見 Davisson 1976, 3。

9 此二點承蒙西卡羅萊納大學音樂教授，形狀音符歌唱教學者威爾·皮伯斯 (Will Peebles) 提供 (2021 年 2 月 22 日電子郵件)，僅此致謝。

現在稱「蘭開夏郡 sol-fa」(Lancashire sol-fa)，又稱「古英格蘭 sol-fa」(Old-English sol-fa)的教學法，即以 fa, sol, la 和 mi 四音來唱音階的七個音，音符符頭用不同形狀代表。新英格蘭的移民在 18 世紀末啟用，19 世紀初在東北部城市靠歌唱學校老師們的教學流行起來，並且發揚光大，出版了許多教材，又被帶到山上。後來它被城市人們拋棄了，原因是有「美國音樂教育之父」之稱的企業家兼音樂家洛厄爾·梅森 (Lowell Mason, 1792-1872) 為主的一派知識分子反對這種「粗俗」的音樂，大力推廣歐洲的精緻古典音樂，出版樂譜，創辦音樂學校，組織專業合唱團，並引進教堂和學校 (首度引入公立學校)，演變成目前熟悉的主流音樂。草根性的音樂因而在城市式微。然而形狀音符音樂一直還留存在山區，雖然不一定都用於正式禮拜的儀式，卻作為半宗教性的社交活動；其歌詞多是宗教內容，其主辦者都和教會有關。從 1970 年代開始，這種音樂 (或者說活動) 還下山來回饋給城市的民眾，全國很多城市都有志同道合者的業餘合唱組織，其成員來自中產階級各行業乃至於不同宗教背景。(圖 3 和 4) 有些大學的合唱團也把這些作品歸入於他們的節目中，也傳播到海外許多國家，又獲得好萊塢的青睞 (見後)。



圖 3. Sacred Harp (形狀音符歌唱) 樂友的聚會。伊利諾州 Geneva 市 Fox Valley Folk Festival / 韓國鑽攝 (1999/9/5)





圖 4. 肯塔基大學退休音樂教授榮·彭 (Ron Pen) 2009/7/28 在北卡州華倫威爾遜學院 (Warren Wilson College) 民間音樂夏令營 (Swannanoa Gathering) 指導 Sacred Harp 歌唱 / 彭教授提供

這種音樂的樂譜還是五線譜，音符用了四種形狀：三角、橢圓、方形和鑽石，依次代表 fa, sol, la 和 mi；實際上 fa, sol, la 在一個音階上唱二次（二組不同音高，但各音程距離相等），mi 唱一次，涵蓋了音階的七個音，即 fa, sol, la, fa, sol, la, mi 和高八度的 fa。（譜例 1）任何調都如此用，是一種移動 do 的唱法，即首調唱法。

譜例 1. 四型形狀音符音階和唱名。（依普及樣本另製譜）



後來傑西·艾肯 (Jesse B. Aikin, 1808-1900) 在 1846 年也發明了七個形狀，代表音階的七個音（圖 5），到目前也還用於一些教會，尤其非裔的教會用得較多，但還是四個形狀的比較普及。特別要強調的是更早的唱歌老師並不用形狀音符，而是用比較接近現在的橢圓形音符（但符尾方向或左或右），比林斯就是證明（但有的作品後來被改變而收入形狀音符曲集）。所以這種樂譜在當年的新大陸是新鮮的玩意兒。

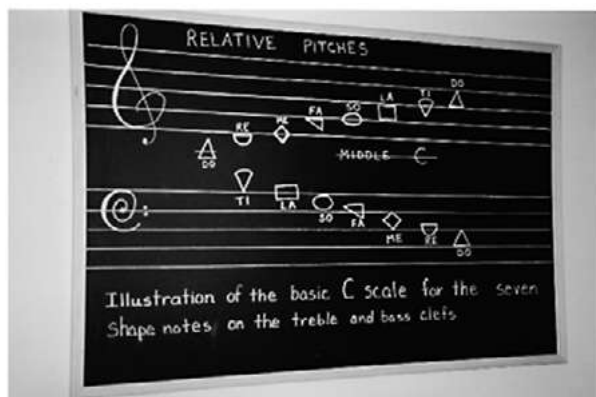


圖 5. 七型形狀音符之一種的看板。肯塔基音樂名人館 (Kentucky Music Hall of Fame and Museum) / 韓國鑽攝 (2018/4/27)

當時也有其他形式的實驗樂譜，還包括形狀和數字的合用，連七形的音符都有數種，但最後還是四個形狀的最為普及和流傳最久。一般認為 1801 年由威廉·利特爾 (William Little) 和威廉·史密茲 (William Smith) 二人合編出版的《簡易教材》(*The Easy Instructor*) 是新大陸最早的形狀音符教材 (用四個形狀音符)。這些教材包括英倫和北美的各類聖詩，主旋律創作的之外，有不少採自敘事歌謠 (ballad)、一般民歌、流行歌，甚至於提琴曲調，都填入宗教內容的歌詞，並編成三部 (後來四部) 合唱，沒有宗派之分。這種取材民間的習俗說來源遠流長。著名的美國民謠研究者，范德比特大學 (Vanderbilt University) 德文教授喬治·傑克遜 (George P. Jackson, 1874-1953) 不但收集了大量以民間音樂為泉源的聖樂歌曲，並且舉了一個歷史故事，敘述第 7 世紀英格蘭的聖奧爾德海姆 (St. Aldhelm) 打扮成遊吟詩人在橋頭蒐集民間曲調，填入宗教歌詞來教導庶民，引領他們得救 (Jackson 1964, Preface)。傑克遜將這種流行於歐裔的形狀音符聖歌取名為「白人靈歌」(white spirituals)，不是一個樂界都能接受的名詞。

舉一些例子來說，有一首〈極樂世界〉(*Elysian*) 的旋律就取自著名的愛爾蘭民謠〈吟遊男孩〉(*The Minstrel Boy*)，但改變節拍和刪去兩個半音；〈聚會〉(*Plenary*) 和〈傾聽！來自墳墓〉(*Hark! From the Tomb*) 是兩首名稱相異，音樂和歌詞卻完全相同的作品，用的是大家熟悉的蘇格蘭曲調〈珍重再見〉(*Auld Lang Syne*) (譜例 2)；而同樣的曲調，改為 6/8 拍，也被填上另一組歌詞，作為七型形狀音符的樂曲〈漢堡〉(*Hamburg*)；有名的〈奇妙之愛〉(*Wondrous Love*) 則和有關海盜的〈基德船長敘事歌謠〉(*The Ballad of Captain Kidd*) 在旋律和詩體結構有關 (Cobb 1978, 30-31; Chase 1987, 179-180)；<sup>10</sup>〈不再死亡〉

10 所有的資料都提到這個關連，也都溯源到一篇論文 (見 Jackson 1951)。據研究，該敘事歌謠之相關旋律和歌詞結構變化過程從 17 世紀算起長達 400 年，其中有幾次的歌詞都和海盜有關。首次被配上和那著名的海盜的歌詞是 1701 年該海盜在倫敦郊區被處死刑的事件時。至於近代所熟悉的旋律首次和目前所用的宗教歌詞配合則是 1835 年在北美出版的《南方和諧》(*Southern Harmony*) 形狀音符歌集內 (Walker 1966, 202)。

(*To Die No More*) 部分取自英格蘭敘事歌謠〈三隻烏鴉〉(*Three Crows*)；〈甜蜜的家庭〉(*Sweet Home*) 不折不扣正是英國作曲家亨利·畢曉譜(Henry Bishop, 1787-1856)家戶戶曉的原曲，後來由美國戲劇家約翰·佩恩(John H. Payne, 1791-1852)填詞的〈甜蜜的家庭〉(*Home Sweet Home*)；而〈很久以前〉(*Long Time Ago*)原來是“黑面歌舞”(blackface minstrel)的歌曲，被著名的作曲家阿倫·柯普蘭(Aaron Copland, 1900-1990)改編和配伴奏而成為樂壇膾炙人口的經典名曲。<sup>11</sup>再者，有些 6/8 拍作品的輕快節奏更令人聯想到愛爾蘭的吉格(jig)舞曲！運用熟悉的曲調肯定容易引起大眾的興趣。總之，形狀音符聖歌「在聖樂和俗樂之間的分別十分細微；同樣的一個曲調在星期六晚上歡樂聚會唱的，可能在星期天早上的禮拜中又聽到了。」(Pen 1997, 217)

譜例 2. 形狀音符聖歌〈聚會〉(Plenary)

C. M. = Common Meter (普通率)，G 大調。五聲音階的主題旋律在第三行次中音(tenor)。歌詞 Isaac Watts 1707 撰，主題選自《約翰福音》5 章 28 節；曲調 A. Clark 1835 作。Alto 聲部 S. M. Denson 1911 加入。(White 1971, *Original Sacred Harp*, Denson Revision :162；依原譜抄錄部分)

A. Clark = A. C. Clark = Alexander C. Clark. 他將樂曲改編成三聲部，並非作曲者。曲調(第 3 行)明明是蘇格蘭歌曲 *Auld Lang Syne* (珍重再見)。S. M. Denson = Seaborn MacDaniel Denson (1854-1936)，即編輯 *Sacred Harp* 的 Denson 家族成員之一。原來的三聲部，半終止(第 8 小節)和終止和弦全都是主音(G)，他加入第 2 行的中音部(alto)時加入第 3 度音(B)，還是沒有第 5 度。該聲部也是唯一用了鑽石音符(F#)的聲部。終曲和弦(不在此譜例)和第 8 小節的半終止和弦完全相同。

PLENARY. C. M.

ISAAC WATTS, 1707. Key of G Major

A. CLARK, 1835. Alto by S. M. DENSON, 1911.

Hark! from the tombs a dole-ful sound, Mine cars, ascend the cry; Ye liv-ing men, come view the ground Where you must shortly lie.

11 各曲選自下列歌集：*Elysian* (White 1992, 139)，*To Die No More* (White 1992, 111)，*Plenary* (White 1971, 162)，*Hamburg* (Swan 1978, 111)，*Wondrous Love* (White 1992, 159)，*Sweet Home (No. 1)* (Walker, 251)，*Long Time Ago* (Walker, 313)。最後一曲在藝術界之流行得力於柯普蘭收集和配伴奏，收於他 1950 年出版的《美國老歌，第一輯》(*Old American Songs, Set 1*) 5 首中之第 3 首。該曲最初是「黑面歌舞」(blackface minstrel)的樂曲，有許多人填詞和修改 (Chase 1978, 140-141)。The *Three Crows* 歷史悠久，變體極多，另有現代版連旋律都完全不同。本文所查對的旋律資料出自 Arthur Kyle Davis, Jr. ed. *Traditional Ballads of Virginia*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1929: p. 562, No. 10 (J) & No. 10 (K), 皆採集於 1919 年。

可想而知，這種歌曲的歌詞絕大部分都和宗教有關，由詩人編寫。最常見的二位詩人是英格蘭的以撒·華茲（Isaac Watts, 1674-1748）和查爾斯·衛斯理（Charles Wesley, 1707-1788），作品豐碩，流傳遐邇。這些歌曲的曲名有的雖然和世界上最大多數歌曲一樣，反映歌詞的內容，但不可思議的是也有不少曲名莫名其妙，例如〈非洲〉、〈中國〉、〈喬治亞〉、〈弗羅里達〉、〈波蘭〉、〈芝加哥〉、〈伊杜默雅〉（*Idumea*；聖經時代一區，今以色列南部）等等地方名稱，和宗教毫不相干！原來此舉是因為這些歌曲不屬於某一教派，而且也用於做禮拜以外的社交活動，所以編者在填詞時有意用一些通俗名稱，迎合各派又容易記憶，甚至於有機會可以填入不同的歌詞。<sup>12</sup>當然也有同一曲調填上不同歌詞的，例如〈伊杜默雅〉在《神聖豎琴》（*Sacred Harp*）和《肯塔基和諧》（*Kentucky Harmony*）二歌集內就有不同的歌詞。短小的「賦格調」〈亞美利加〉（*America*）一曲足足用過6次不同的《詩篇》章節歌詞（Kroeger 1994, *passim*）。（譜例3）揚名遐邇的〈奇異恩典〉（*Amazing Grace*）的原來曲調和歌詞至少有五種（Jackson 1964, 153），最有名的前身曲名也是地名，叫做〈新不列顛〉（*New Britain*），1835年才填入現在熟悉，由英格蘭原來是黑奴販賣者，懺悔改過而成為佈道家約翰·牛頓（John Newton, 1725-1807）所作的歌詞，出現於威廉·沃克（William Walker, 1809-1875）編著的《南方和諧》（*Southern Harmony*），曲名還保留地名。還有極少數作品，如〈輕柔之樂〉（*Soft Music*），源自德國民歌〈你，你在我心裡〉（*Du, du liegst mir im Herzen*）和〈老師的告別〉（*The Teacher's Farewell*），從標題到歌詞都無疑是世俗樂曲了。

譜例3. 形狀音符聖歌〈亞美利加〉（*America*）——「賦格調」（White 1992, 36）。A小調。主題旋律在第三行次中音部。S. M. = short meter（短率）四行詩：第1、2和4行各6音節，第3行8音節。主要和弦皆缺第3度音。「賦格」從第5小節低音部開始向上依次出現。根據其他資料，歌詞由英國Isaac Watts於1719年選自《詩篇》第103篇第8節的一部分編著，屬於其「最優秀之作」（White 2015, 36）；曲調作者美國Whitmore（即Truman S. Wetmore）1798年之作（Horn 1970, 11）。

---

12 此資訊承蒙肯塔基大學退休音樂教授，形狀音符歌唱教學者榮·彭（Ron Pen）告知（2021年2月14日電子郵件），僅此致謝！

AMERICA, S. M.

36

Whose anger is, etc.

My soul repeat his praise, Whose mercies are so great: Whose anger is so slow to rise, ... So ready to a bare.

Whose anger is, etc.

Whose anger is, etc. Whose

和比林斯的作品類別一樣，當年所出版的大量形狀音符歌集都包括短的聖詩（分節歌）、「賦格調」、長的頌讚（2 到 6 頁；不同樂段、節拍、織度）等等，其用途並非純宗教。從上述威廉·沃克的《南方和諧》封面的副標題之一就可以看出是給：「基督教各教派、歌唱學校和私人社團」之用（Christian Churches of every denomination, singing schools, and private societies）（Walker 1966）。事實上山區教會並不一定用這種音樂做禮拜，但一直保留作為半宗教性的活動。聚會時都是全家出動，包括豐盛的午餐，開始和結束都有禱告，也特別會為去世的會友獻唱，一天下來會唱 90 到 100 首之多。<sup>13</sup> 如果是大型的年度盛會，那更是人山人海！根據肯塔基州路易威爾市（Louisville）1940 年的報導，當年 5 月 27 日在該州西部小城本頓（Benton）舉辦一個年度「大合唱日」（Big Singing Day），六小時的聚會，來了一萬人！<sup>14</sup> 不過從 1980 年開始全國性的年會在阿拉巴馬州選定一個地點舉行，人數是在 400 到 700 之間（Greenfield 2007）。上述這個肯塔基的社團從 1884 年創始就用上述的《南方和諧》曲集，一百多年從未改變（Pen 1997, 218）。這種音樂之能夠長期在山區傳承，完全仰賴於家庭培育和教會後盾。家長們都以教導子女唱這種歌為職責，也必定帶他們赴會，所以能代代相傳。1970 年代有過記錄，喬治亞州西北部的麥格勞家族（McGraw Clan）四代都能同時參與歌唱活動。阿拉巴馬州東北的一個伍登家族（Wootten family）住在艾德市（Ider）附近方圓 20 哩內的七個兄弟姐妹及各自的家人三十多人，日常生活就是唱這種歌曲，一次家庭聚會就是一次可觀的大合唱，已經綿延一百多年的歷史了，有專訪的錄影節目出版（Cobb 1978, 157）。<sup>15</sup>

目前只有少數教會做禮拜時還運用或兼用這種音樂。阿拉巴馬州東北部山區的海納佳自由浸信會（Liberty Baptist Church, Henagar, Alabama）就是該區三個運用這種音樂做禮拜者之

13 引自錄影資料內的一段談論：*Awake, My Soul: The Story of the Sacred Harp*.

14 此數目存疑。從網路可以查到該城人口在 1940 年是 1,906 人，2020 年也才 4,349 人。此報刊資料引自 *The Courier-Journal*, Monday, May 27, 1940. Section 2。小方塊新聞的標題為：“10,000 Attend Annual Singing at Benton”，內容用“估計”這麼多人。這個音樂傳統始於 1884 年，一百三十多年來從未間斷。<https://www.newspapers.com/clip/8589003/big-singing-day-1940/> (Accessed May 10, 2021)

15 電影《冷山》中所啟用的二首配樂作品是：〈我要回家〉（*I'm Going Home*）和〈伊杜默雅〉（*Idumea*）。參見韓國鑽：〈“冷山”小說與電影中的美國民間音樂 DNA〉，《關渡音樂學刊》第 32 期，2020 年 7 月：頁 1-21。文中也引述小說中多次提及提琴與民間信仰的關聯。又，上網 YouTube 輸入 shape-note singing、Sacred Harp singing 或者 fasola singing 都可找到很多錄影資料，包括電影中的這二首。特別推薦下列活潑可愛的節目：“282 *I'm Going Home, First Ireland Sacred Harp Convention 2011*”。

其一 (Brennan 2020)。他們為 2003 年著名的電影《冷山》(Cold Mountain) 演唱二首樂曲作配樂；該二曲也收入電影的原聲唱片，引起很大的震撼。有一些團員還在電影內的教堂一場充當臨時演員呢。<sup>16</sup>

## 2 · 主旋律躲在當中的和聲樂曲

形狀音符也稱“fa sol la” (還有別的名字)，更常以一本非常流行的聖詩《神聖豎琴》來稱呼，所以常見「神聖豎琴歌唱」(Sacred Harp singing) 這樣的稱呼。其實演唱時並不用樂器，但豎琴在《聖經》中是大衛王彈的樂器，大概是此關聯；也有人解釋“harp”一詞在此代表「以人聲作為樂器」(human voice as an instrument) (Binns 2000, 4)。該集是 1844 年由本傑明·懷特 (Benjamin F. White, 1800-1879) 和助理以利夏·金 (Elisha J. King) 編輯出版的形狀音符聖詩，包括不少他自己創作的作品。最初是三聲部，即高音 (treble 不宜譯為女高音)、次中音 (tenor, 不宜譯為男高音；也稱 lead, 旋律主導) 和低音 (bass)。最著名的版本之一是唱歌老師庫珀 (Wilson Marion Cooper, 1850-1916) 從 1902 年開始大幅修訂的歌集，包括增減曲目、變更某些曲名，並且在第二行加入中音部 (counter; alto; 不宜譯為女中音)，將原來三聲部變成後世通行的四聲部；主旋律的次中音變成第三行 (從上往下數)。到現在已經有過多許多人多次的修訂版了，還加入後人的作品。演唱時四聲部分四組坐成正方形，有的男女混在一組，尤其次中音部常有女子加入 (唱高八度)，而高音部也會有男子加入 (唱低八度)，變成「六聲部」。<sup>17</sup> 任何人都可以出來當指揮 (單手上下揮動)，他/她大多只憑經驗定個適合的音高給各聲部 (不依照譜上的定調)；開始時是面對主唱旋律的次中音部，背面是中音部，右邊是低音部，左邊是高音部。大家先以唱名 fa, so, la 唱全曲一遍才唱歌詞。形狀音符歌唱是眾樂樂，全體都唱，不當作表演，也沒有聽眾，更沒有掌聲。所以說這種音樂是「唱者的音樂，不是聽者的音樂。」(Shirley 1988, 12) 唱者四組分坐成正方形，就是大家自己唱時又容易聽其他聲部，不是為觀眾而唱，正如有位年輕人說：「他寧可穿越全國去唱形狀音符音樂，而不會跨過街道去聽它。」(Devine 2010)

事實上《神聖豎琴》只是十九世紀很多形狀音符歌集之一，各區都有自己喜愛的歌集。但經過庫珀編輯的《神聖豎琴》版本眾多，影響最為久遠。另有一位唱歌老師湯瑪斯·登森 (Thomas J. Denson, 1863-1935) 和後代編輯的稱為《原本神聖豎琴》(The Original Sacred Harp) 的版本也廣為流行。1934 年甚至於還有一本給非裔唱的《有色人種神聖豎琴》(The Colored Sacred Harp)，由爵居·傑克遜 (Judge J. Jackson, 1883-1958) 編著，和同名原本無直接關係。

16 後者有一記錄片：Sweet Is the Day，以 Wooten 家族的活動為中心，見錄影資料，在 YouTube 上也看得到。

17 這樣的譯名可以避免西洋古典音樂譯 tenor 為「男高音」，因為該聲部也有女子參與唱高八度；同理，高音部 treble 也有男子加入唱低八度，所以要避免譯為「女高音」。根據肯塔基大學退休音樂教授，形狀音符歌唱教學者榮·彭 (Ron Pen)，肯塔基州 Benton, Marshall 郡還有過女子唱低音聲部的記錄 (2020 年 9 月 23 日電子郵件訪問)。

形狀音符合唱時，唱者搖搖晃晃，也會上下揮手和自由加花，聲粗氣宏，用盡吃奶的力氣高分貝發聲，和藝術音樂界那種注重聲部和諧與強弱對比的原則背道而馳，也許可以形容為「粗糙而熱情」吧。有人說：「半哩外就聽得到了！」<sup>18</sup> 一位記者報導說：「五個人聽起來就像一個合唱團，一打人則有如一百之眾。」（Van Biema 2008）作家瑪麗·歐蕾莉（Mary R. O'Reilly）提到她的孩子們說：「十二條街之外聽得到都不稀奇，人家形容之有如死神重金屬之類。」（O'Reilly 2009, 44）<sup>19</sup> 《冷山》小說作者查爾斯·弗雷澤（Charles Frazier）說他第一次聽到這種音樂，「以為屋頂要衝上天了！」（Frazier 2004, 2），該電影的音樂製作者本納特（T-Bone Burnett）第一次聽到後則說：「聽起來像是來自另一星球或是什麼東西，那麼美妙，卻又那麼奇特。」（Wurst 2004）有一傳教士參加山區戶外聚會之後回憶道：「我去參加一次禮拜的經驗，唱當地歌唱領導所選定的聖詩而損傷了嗓子。真不知道誰會創作出那麼高亢和跳躍的旋律…我自己雖然不能算是音樂的鑑定者，但至少可以分辨出教會優美的老式聖詩和這種搖滾式的山地聖詩。」<sup>20</sup>（沒有指明樂種，但起碼顯示山地歌唱聖樂的一般現象）值得比擬的是從山區牧師在佈道時聲嘶力竭以赴，和會眾歇斯底里的反應現象，也可以看出當地人們的宗教情緒一般。<sup>21</sup> 當年的山區算是邊境，居民都是拓荒者及其後代。這種音樂和唱法多少反映出他們的粗獷和不馴的個性；每家的所謂文化象徵就是一本聖經和一本形狀音符歌集。<sup>22</sup>

### 三、「這才是道地的風格！」

從音樂的觀點來形容，形狀音符樂曲的特色是多数樂曲短小、節奏性強、旋律常有大跳動或同度不斷連續，每一個聲部都顯得很獨立（低音較少）。有一些曲調歷史悠久，所用的音階是調式音階，即教會音階（Church modes），以艾奧尼安（Ionian；相當於現在的大調）和伊奧利安（Aeolian；相當於現在的小調）調式較多，米索利地安（Mixolydian）和多里安（Dorian）調式較少，而且經常是只選音階的五或六音，即喜用五聲或六聲音階，樂譜卻都用現代的大調或小調來稱呼。當然也有熟悉的近代大、小調或模稜兩可者。有一個小型統計可以作為範例：80 首作品中，有 20 首用六聲音階，38 首用五聲音階，皆民間樂人創作，而其他 22 首則來自藝術音樂的現成作品（Jackson 1933, 161-163）。上面提過的名曲〈奇妙之愛〉的音階就是模稜兩可的佳例。樂譜是六聲的 F 小調（White 1971, 159；有的曲集也譜成其他小調），但演唱時第 6 音大多升高半音（降 D 音還原），變成多里安調式，就顯得自然多了！

18 引自錄影資料內的一段談論：*Awake, My Soul: The Story of the Sacred Harp*.

19 原文為“My children say 12 blocks isn't far enough – death metal folk, they call it.” 此文為散文作者首次參加形狀音符合唱的生動描寫。按：死神重金屬是搖滾樂的一派。

20 出自 Elizabeth Hooker and Brother Terry Galloway: *On the Same Side of the Mountain* 之原文，引於參考資料 Deborah V. McCauley：p.430。

21 參見錄影資料：*Chase the Devil: Religious Music of the Appalachians*. 和 *Powerhouse for God*.

22 引自錄影資料內的一段談論：*Awake, My Soul: The Story of the Sacred Harp*.

光這一點就可以說明這種音樂還是依靠口傳的習慣傳承，樂譜只是幫助一點記憶。民間很多人從小就唱，十之八九都會背誦了。最受學院派詬病的則是和聲不完全依照古典（19世紀）的藝術音樂規範。

從和聲的處理來看，這種音樂偏重於四度和五度，反而比較少用三度。許多終止式最常用的是純八度或空心五度。這種空心五度終止和弦被有趣地比喻為「柵欄上缺了幾片木板」（Binns 2000, 8）。這些特點無意識地反映了第14世紀法國音樂理論家約翰尼斯·德·繆里斯（Johannes de Muris, c. 1290-c.1355）的名言：「八度，五度和四度音程比三度和六度音程對人類的思維有更高度的效應。」（Cobb 1978, 36）

事實上這種避免三度可以解釋為復古音樂現象呢！西洋音樂史上四、五和八度在中古時期是協和，而三度是不協和；直到第15世紀世紀上半葉的布根地樂派（Burgundian School）和英國作曲家約翰·鄧斯特布爾（John Dunstable, 1390-1453）的啟用才重視三度和其轉位：六度，響出後來的三度和弦的先聲。有趣的是那些歌集的最前面都有樂理篇，其中還提到三和弦的第三度很重要：「和弦少了第三度，大調和小調不易分辨」（Cobb 1978, 40）。但理論和實際並不吻合，樂譜上的和弦卻常常缺少這個音。

由於19世紀大環境的影響，有的較新的版本的終止式會有三度的和弦。更明顯的是當他們將原來的三聲部擴充為四聲部時，在原來三聲部純八度或空心五度的終止和弦上，加入中音部（alto）的音正是第三度音程。（譜例2）再者，這些編曲者既然重視每一聲部橫線的旋律性，盡量寫得生動又順口，而不那麼在意配合縱線的和聲，但又不是正統的複音音樂，所以才會產生許多「非正統」的效果。<sup>23</sup> 因此論者認為「他們縱向方面配置的現象，只是橫向構想的線條結合的一種偶然產物。」（Lowens 1964, 284）另外值得注意的是有些比較古老的曲調既然屬於教會調式，本來就不適合19世紀的和聲理論，也難為了那些半職業性的唱歌老師們了。大、小調的三和弦為主的和聲本來就是古典和浪漫派藝術音樂的產物呀！所以這種音樂不能純用一般既定的和聲理論去解釋。這說明這種音樂的特殊時代背景，即新舊大拼盤。

音樂學者查爾斯·西格（Charles Seeger, 1886-1979）早在1930年代就分析過一批三聲部的形狀音符聖樂作品的和聲，發覺它們有很多平行五度、八度和同度，外聲部或上方二聲部的和聲缺乏第三度音、無預備又無解決的不協和弦、空心五度終結和弦等等（Seeger 1940, 484-485）。（譜例4）他說：

目前山巴佬的歌唱也呈現二聲部和三聲部的即興。四度音程十分顯著，經常在拖長的音和重拍上。這種情況如果在城市的「藝術」和流行歌唱都會被加上一個第六或第三度音。  
（490）

23 此觀念源自 Chase 1987, 171。其原文是 “They aimed at true part singing rather than harmonized melody.” 由於直接譯成中文不易顯示其樂理上的關係，因此重新以中文組合而成。



## 譜例 4. 「不符傳統和聲樂理」譜例

選自 1938 年 *Missouri Harmony*。抄自 Seeger 1940, 486 之現代三聲部和聲縮減譜及筆者根據 1854 年的 *Southern Harmony* 重新組合的縮減譜。

8 "New Salem" *Missouri Harmony* (1838), p.65. 17

5 "Jefferson" *Missouri Harmony* (1838), p.55.

"The Romish Lady" *Southern Harmony* (1854), p.82. 14

繼承西格的啟發性研究，學界也有一種比較新的看法，即以“四度和聲”（quartal harmony）來解釋（四度和其轉位：五度）。如眾所知，主宰近代西洋音樂的和聲基礎是三度和聲（tertian harmony），即七聲音階（大調、小調）以兩個三度重疊組成的和弦。形狀音符發展出來的時候（18 世紀末）已經是三度和聲的天下。但不論其編者 / 作者是無知或是有意，卻有一些「不合時尚」的和聲處理，才引起了許多議論。針對這個問題，桃樂絲·霍恩（Dorothy Horn）研究了形狀音符音樂大量運用四度奧爾根農（organum），即「平行複音」，和避免音階的第三度音；威廉·塔爾麥奇（William Tallmudge）則直接用「民間奧爾根農」為他的研究文題，還從山區口傳宗教合唱和現代青草音樂（bluegrass）即興合唱時常用四度音程為例。（譜例 5）二人的結論都主張五聲旋律為主的形狀音符音樂是採用「雙音

程」(dyads)，即二層四度音重疊的和弦所組成的四度和聲(Horn 1970, 90-93; Tallmadge 1984, 61-64)。不過二百年來，這許多曲集的作品有些跟上時代「改進」，有些則保留原型，新舊並存，相容互補，反而形成一個音樂歷史上難得的奇葩！從其發源、演變和民間持續的接受現象來觀察，歷經了二百多年，形狀音符音樂應視為一個獨立的樂種了。

譜例 5. 早期鄉村音樂——「藍天男孩」(Blue Sky Boys)二重唱團所唱的〈俄亥俄河的岸邊下〉(Down on the Banks of the Ohio)。主旋律在下方。上方除了加入高三度或五度之外，在重音或長音處以清晰的高四度唱出(第 1、2 小節的 G，第 3 小節的 B 和 C，以及第 5 小節的 C)。抄自 <https://dylanchord.infolothers/ohio.pdf> (Accessed May 31, 2021)。

Down on the Banks of the Ohio  
As performed by the Blue Sky Boys

walk                      a - long we'll talk                      etc.

西格終究是先知又有獨到之見解，他認為這些作品展示出一種獨特風格的合唱曲，基本上沒有考慮和弦，不能以傳統意義的和聲原則來看待，反而有點像對位法(Seeger 1940, 483)。他十分讚賞這些被學院派音樂家所看不起的落後地區(backwoods)作品而風趣地歡呼：「這才是道地的風格！」(Here is the true style)(179)他甚至認為這些 19 世紀的作品比現代(20 世紀初)的前衛作品更前衛，又可以和中古的風格比擬(用了一首第 13 世紀的作品對比)，所以可用「文化前衛性」(cultural advance-guard)或者「文化回歸性」(cultural regress)的雙重性格來看待(492)<sup>24</sup>

24 查爾斯·西格被稱為「美國音樂學之父」，以豐富的知識、先進的觀念以及幽默與機智的個性著稱。筆者有幸於 1973 年乘他到西北大學探望筆者之師華克斯曼(Klaus Wachsmann, 1907-1984)教授時，邀請他到北伊利諾大學演講，有親身之體驗。他是西格音樂世家之首。他的第二任夫人露絲·克勞沃德(Ruth Crawford, 1901-1953)是作曲家，長子是民歌和社會運動先輩彼得·西格(Pete, 1919-2014)，次子麥克(Mike, 1933-2009)是民歌收集者和表演者，女兒佩琦(Peggy, b. 1935)也是民歌演唱者，嫁給英國民歌演唱者伊萬·麥克柯爾(Ewan MacColl, 1915-1989)，還有孫子安東尼(Anthony, b. 1945)是民族音樂學者。

## 引用樂譜：

- Billings, William. 1961. *The Continental Harmony*, ed. by Hans Nathan. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press. (1794 facsimile)
- Carden, Allen D. 1994. *The Missouri Harmony*. Lincoln & London: University of Nebraska Press. (Reprint of 9th ed., 1846; 1st ed. 1820)
- Davisson, Ananias. 1976. *Kentucky Harmony or A Choice Collection of Psalm Tunes, Hymns, and Anthems in Three Parts*. Introduction by Irving Lowens. Minneapolis, MN: Augsburg Publishing House. (1816 facsimile)
- Swan, Marcus Lafayette. 1978. *The New Harp of Columbia; A Facsimile Edition with an Introduction by Dorothy D. Horn, Ron Petersen, and Candra Philips*. Knoxville: The University of Tennessee Press. (1919 edition; 1st ed., 1867)
- Walker, William. 1966. *The Southern Harmony*, ed. by Glenn C. Wilcox. Los Angeles: A Pro Musicamericana Reprint. (Reprint of 1854 revised edition; 1st ed. 1835)
- White, B. F. 1971. *Original Sacred Harp* (Denson Revision), 1971 Edition. Cullman, AL: Sacred Harp Publishing Co.
- . 1992. *Sacred Harp*, Revised Cooper Edition. Samson, AL: Sacred Harp Book Co., Inc. (1st ed. 1844)
- . 2015. *Original Sacred Harp*; Revised by J. S. James. Atlanta, GA: Pitts Theology Library; Carrollton, Sacred Harp Publishing Co. (original: 1911)

## 參考資料：

- Bakeless, John Edwin. 1939. *Daniel Boone: Master of the Wilderness*. New York: William Morrow & Co.
- Binns, Stephen. 2000. "A Shape-Note Singing Lesson, Grades 3-8; Lesson Plan by Leanne Wiberg and Ella Wikos." *Smithsonian In Your Classroom*. October. [https://folkways-media.si.edu/docs/lesson\\_plans/FLP10069\\_usa\\_shapenote\\_singing.pdf](https://folkways-media.si.edu/docs/lesson_plans/FLP10069_usa_shapenote_singing.pdf) (Accessed May 19, 2021)

- Brennan, Grey. 2020. "Henagar: The Sound of (Sacred Harp) Music." <https://alabama.travel/road-trips/henagar-the-sound-of-sacred-harp-music#h-7> (Accessed March 26, 2021)
- Chase, Gilbert. 1987. *America's Music: from the Pilgrims to the Present*, revised third edition. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.
- Cobb, Buell E. Jr. 1978. *The Sacred Harp: A Tradition and Its Music*. Athens: University of Georgia Press.
- Cohen, Norm. 2005. *Folk Music: A Regional Exploration*. Westport, CT: Greenwood Press.
- Devine, Philip E. 2010. "Notes from the Other World: The Culture and Transcendence of Sacred Harp Singing." *Touchstone: A Journal of Mere Christianity*, May/June. <https://www.touchstonemag.com/archives/issue.php?id=156> (Accessed June 29, 2021)
- Evans, Mari-Lynn, Holly George-Warren, and Robert Santelli, with Tom Robertson. 2004. *The Appalachians: America's First and Last Frontier*. New York: Random House.
- Frazier, Charles. 2004. "Comments from Charles Frazier." Liner notes to CD: *Back Roads to Cold Mountain: 2-3*.
- Greenfield, Beth. 2007. "Concerts by (and for) Singers." *The New York Times*, April 20, F2. <https://www.nytimes.com/2007/04/20/travel/escapes/20ahead.html> (Accessed April 4, 2021)
- Horn, Dorothy D. 1970. *Sing to Me of Heaven: A Study of Folk and Early American Materials in Three Old Harp Books*. Gainesville, University of Florida Press.
- Jackson, George Pullen. 1933. *The White Spiritual in the Southern Uplands*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- , 1964. *Spiritual Folk-Songs of Early America*. New York: Dover Publications. (1st published by J. J. Augustin, 1937)
- , 1951. "The 400-Year Odyssey of the 'Captain Kidd' Song Family--- Notably Its Religious Branch." *Southern Folklore Quarterly*, 15 (4): 239-248.

- Lornell, Kip. 2002. *Introducing American Folk Music: Ethnic and Grassroot Traditions in the United States*, 2nd ed. Boston: McGraw Hill.
- Lowens, Irving. 1964. *Music and Musicians in Early America*. New York: W. W. Norton.
- Kroeger, Karl. 1994. *American Fuging Tunes, 1770-1820: A Descriptive Catalog*. Westport, CT: Greenwood Press.
- McCauley, Deborah. 1995. *Appalachian Mountain Religion: A History*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.
- McKay, David P. & Richard Crawford. 1975. *William Billings of Boston: Eighteenth-Century Composer*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Miller, Terry E. 2004. Review "Songs of the Old Regular Baptists: Lined-out Hymnody from Southeastern Kentucky (2 volumes)." *The World of Music*, 46 (2): 188-191.
- and Andrew Shahriari. 2006. *World Music: A Global Journey*. New York: Routledge.
- Pen, Ron. 1997. "Triangles, Squares, Circles, and Diamonds. The 'Fasola Folk' and Their Singing Tradition," in *Musics of Multicultural America: A Study of Twelve Musical Communities*, ed. by Kip Lornell and Anne K. Rasmussen: 209-232. New York: Schirmer Books.
- . 2018. "What Would George Pullen Jackson Think? A Glance in the Rear View Mirror at the State of Shape Note Scholarship since White Spirituals of the Southern Uplands." *Swannanoa Gathering Old Time Music Week*, July. (handout)
- O'Reilly, Mary Rose. 2000. "Bound for Canaan," in her *The Barn at the End of the World: The Apprentice of a Quaker, Buddhist Shepherd*: 44-52. Milkweed Editions. Minneapolis, MN, 2000.
- Raitz, Karl B. and Richard Ulack. 1984. *Appalachia: A Regional Geography, Land, People, and Development*. Boulder and London: Westview Press.

- Seeger, Charles. 1940. "Contrapuntal Style in the Three-voice Shape-note Hymns." *Musical Quarterly*, 26 (4): 483-493.
- Shirley, Wayne D. 1998. "Sacred Harp Singing (1998)." Liner notes to CD *Sacred Harp Singing*: 1-13. Rounder CD-1503
- Steel, David Warren with Richard H. Hulan. 2010. *The Makers of the Sacred Harp*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.
- Tallmadge, William H. 1984. "Folk Organum: A Study of Origins." *American Music*, 2(3): 47-65.
- Titon, Jeff Todd. 2003. "Introduction" in notes to *Song of the Old Regular Baptists, Vol. 2*. Smithsonian Folkways Recordings, CD 50001.
- Toynbee, Arnold. 1947. *A Study of History. Abridgement of Volumes 1-6 by D. S. Somervell*. New York & London: Oxford University Press.
- Van Biema, David. 2008. "Give Me That Old-Time Singing." *Time*, January 17. <http://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,174683,00.html> (Accessed May 10, 2021)
- Wurst, Nancy Henderson. 2004. "'Cold Mountain' Shows off Sacred Singing." *Chicago Tribune*, January 4. <https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-n004-01-04-0401040417-story.html> (Accessed August 9, /2020)

## 錄影選介：

- Awake, My Soul: The Story of the Sacred Harp*. Film by Matt & Erica Hinton. Atlanta, GA: Awake Production, AP-001, 2006. (DVD) (在阿拉巴馬州 Henagar 拍攝的記錄片，見參考資料 Brennan)
- Chase the Devil: Religious Music of the Appalachians*. Producer/director: Jeremy Marre. Shanachie Records, DVD-1208, 1990. (原 1982VHS 版；多種特殊教派的記錄片)
- Powerhouse for God*. Filmed and produced by Barry Dornfeld, Tom Rankin & Jeff Tilton, 1989. (VHS)

*Sweet Is the Day*. Filmed by Jim Cames, Produced by Erin Kellen. The Alabama Folklife Association, 2001 (VHS 版). (阿拉巴馬州 Wooten 家族與形狀音符歌唱傳統記錄片); 下列 YouTube 免費觀看 : <http://www.folkstreams.net/film-detail.php?id=44>

### 錄音選介：

William Billings: *Anthems and Fuging Tunes*. (Early American Choral Music, vol. 1). Harmonia Mundi HCX 3957048, 2001. (CD)

*Songs of the Old Regular Baptists: Lined-Out Hymnody from Southeastern Kentucky*, recorded by Jeff Todd Titon. Smithsonian Folkways Recording SF CD40106, 1997; SFW CD 50001, 2003. (2 volumes)

*Sacred Harp Singing*. The Library of Congress Archive of Folk Culture, recorded by Alan Lomax & George Pullen Jackson. Rounder -1503, 1998. (CD)

*White Spirituals from the Sacred Harp: The Alabama Sacred Harp Convention (1959; Fyffe, Ala.)*, recorded by Alan Lomax. New World Records, 80205-2, 1977. (CD)

\* 本文承蒙李婧慧教授悉心校對、建議與編輯；徐宛中女士校對、建議與拍攝相關照片，僅此致最大謝忱！

# 跨文化音樂現象：中國現代民族管絃樂海外傳播探析——以臺灣、香港、東南亞、美國為對象

施德玉

國立成功大學藝術研究所特聘教授

## 摘要

中國音樂擁有悠久的歷史，在長時間的發展中，經過廣大地域的傳承與流播，形成多種多樣的音樂型態。以歷時性的概念探究中國音樂，就有傳統音樂與當代音樂的名稱出現；而以共時性的概念觀察，在中國廣大土地上，同一時期在不同地域就能有多種不同風格的音樂呈現。又傳統音樂也會隨著時空的轉換，社會的變遷或是受到當代音樂的影響而逐漸現代化，這就是其中錯綜複雜的音樂現象，也是音樂學界不斷關注與研究的重要課題。

本文首先對於中國傳統音樂的範圍予以梳理，並說明本文研究主題為中國現代民族管絃樂；其次對於跨文化音樂、跨國主義予以論述，並列述本文跨文化音樂之理論依據；其三探究中國現代民族管絃樂海外傳播的緣由與現象；其四探析中國現代民族管絃樂傳播到臺灣和香港的跨文化音樂現象；其五分析中國現代民族管絃樂傳播到東南亞一帶所產生的跨文化音樂現象；其六分析中國現代民族管絃樂傳播到美國所產生的跨文化音樂現象；最後結論，提出中國現代民族管絃樂傳播到海外所形成的跨文化現象，對於當代音樂的發展所形成的特別效果。

本研究運用分析法、論證法探究中國現代民族管絃樂傳播到海外所形成的跨文化現象，所論述結果期望能對於當代中國現代民族管絃樂的風格特色多元發展，提供一些研究資料。

**關鍵詞：**傳統音樂、中國現代民族管絃樂、跨文化音樂、跨國主義、海外傳播



# *Cross-Cultural Musical Phenomena: Overseas Communications of the Modern Chinese Folk Orchestral Music—Taiwan, Hong Kong, Southeast Asia, the United States as the Target*

**SHIH, Te-Yu**

Distinguished Professor, Arts Institute, National Cheng Kung University

## **Abstract**

Chinese music has a long history. During the development period, a wide variety of musical patterns and forms were created via vast inheriting and dissemination. Based on the diachronic concept, both Chinese traditional music and contemporary music were being developed. In synchronic concept observed in Mainland China, there were a variety of different styles of music presented at the same period of time in different regions. Traditional music converts and evolves with time and space, and may be influenced by social changes to gradually become modernized, which causes the complex phenomena of music as well as the reason why the academia continue to focus on this important research subject.

In the first part of this research, the scope of traditional Chinese music is sorted and categorized and the modern Chinese folk orchestral music as the theme of this research is to be explained. Next, the research discusses cross-cultural music, transnationalism, and the cross-cultural music theoretical frame of this research. Thirdly, the discussion is on the causes and phenomena of overseas dissemination of the modern Chinese folk orchestral music. The fourth part is an analysis of the phenomena of modern Chinese folk orchestral music that spread cross-culturally to Taiwan and Hong Kong. The fifth part is an analysis of the phenomena of the modern Chinese folk orchestral music that spread cross-culturally to Southeast Asia. Then, what follows is an analysis of the phenomena of the modern Chinese folk orchestral music that spread cross-culturally to the United States. The conclusion is about the special effects on contemporary music caused by cross-cultural dissemination of modern Chinese folk orchestral music.

The research utilizes analysis and argumentation method to explore the cross-cultural phenomena of the modern Chinese folk orchestral music that spread overseas, and hopefully, the results could benefit the research on the diversified development of contemporary modern Chinese folk orchestral music styles.

**Keywords:** Traditional Music, Modern Chinese Folk Orchestral Music, Cross-Cultural Music, Transnationalism, Overseas Dissemination

## 前言

中國音樂擁有悠久的歷史，在長時間的發展中，經過廣大地域的傳承與流播，形成多種多樣的音樂型態。在中國廣大土地上，同一時期在不同地域，有多種不同風格的音樂呈現，並且各自擁有傳統音樂與當代音樂的情形。中國五四運動之後，更有許多音樂家、作曲家受到西方音樂的影響，而演奏西方音樂的作品或以西方音樂的作曲手法創作中國的音樂，那麼在當代就有保留在民間的傳統音樂與受西方音樂影響而發展形成的當代音樂。又傳統音樂也會隨著時空的轉換，社會的變遷或是受到當代音樂的影響而逐漸現代化，這就是其中錯綜複雜的音樂現象，也是音樂學界不斷關注與研究的重要課題。

就中國音樂而言，本文引用學術界常用的分類方式，將其分為五類：一、宮廷音樂；二、宗教音樂；三、文人音樂；四、民間音樂；五、近現代音樂。<sup>1</sup> 其中第一到第四種類型都屬於中國傳統音樂，只有第五種類型近現代音樂，應當屬於當代音樂的性質，也就是前四種音樂是由古代演變到現代的音樂類型，而第五種類型指的是近現代的音樂，不包含古代的音樂。而大陸學者呂驥又將民間音樂細分為：民間勞動音樂、民間歌曲音樂、民間說唱音樂、民間戲劇音樂、民間風俗音樂、民間舞蹈音樂、民間宗教音樂和民間器樂音樂等八種類型<sup>2</sup>。這些中國音樂的範圍非常龐雜，有中國傳統音樂和近現代音樂，有比較雅的宮廷音樂、宗廟儀式音樂和文人音樂，有比較俗的民間音樂，而這些雅和俗的音樂中又包含器樂和歌樂。

喬建中主編·導讀《中國音樂學經典文獻導讀·中國傳統音樂》中收錄兩篇文章，其一是劉天華〈國樂改進社緣起〉，其二是楊蔭瀏〈國樂前途及其研究〉，這兩篇文章都使用「國樂」名稱，而不是使用「中國傳統音樂」，喬建中在導讀楊蔭瀏〈國樂前途及其研究〉一文中提及：

「國樂」是民國以來廣泛使用的一個新詞，它可以有廣、狹二解。狹義的「國樂」多指中國民族器樂，1920年代以前劉天華先生為代表的立志改進民族樂器及其音樂的一批現代音樂家最喜歡用這個詞，他們的同人組織就叫「國樂改進社」。與該詞平行使用的還有「國劇」，即京劇。廣義的國樂則指的是中國音樂的代稱。楊蔭瀏在本文第一節「國樂的事實」中云：「國樂」全部的事實，決不是某一點理論，某一種樂曲，某一種樂器，或某一樣技術可以代表的。從縱的方面來說，中國有史以來，凡有音樂價值的記載、著作、曲調、器物、技術等，都有國樂範圍以內所應注意的事實；從橫的方面來說，中原以及邊地各省各市各村各鎮的音樂材料，和曾與、正與、或將本國音樂發生關係的其他音樂材料，也都是國樂範圍以內所應注意的事實。<sup>3</sup>

這兩篇文章對於中國傳統音樂都以「國樂」稱之，喬建中也將「國樂」以狹義和廣義進

- 1 王耀華、杜亞雄編著《中國傳統音樂概論》（福州：福建教育出版社）。2011。頁47。文中提及：「中國傳統音樂大致由以下四個部分構成：民間音樂、文人音樂、宮廷音樂、宗教音樂」。筆者加入近現代音樂。
- 2 呂驥〈中國民間音樂研究題綱〉收錄於喬建中主編·導讀《中國音樂學經典文獻導讀·中國傳統音樂》（上海：上海音樂學院出版社）。1989。頁44-47。
- 3 喬建中主編·導讀《中國音樂學經典文獻導讀·中國傳統音樂》（上海：上海音樂學院出版社）。1989。頁34。

行說明，非常清楚。可見目前學界對於「國樂」多以廣義的解釋定義之。但是如果狹義的「國樂」指的是中國民族器樂，則不包括歌樂的部分，那麼民間勞動音樂、民間歌曲音樂、民間說唱音樂、民間戲劇音樂、民間風俗音樂、民間舞蹈音樂、民間宗教音樂中歌唱的部分就不在「國樂」狹義的範圍之內了。從文中可以理解當時的國樂也就是中國傳統音樂。

在臺灣我們稱中國現代民族管弦樂為「國樂」，筆者於 2015 年在臺灣成功大學參加由文學院主辦「第一屆從誤讀、流變、對話到創意」國際學術研討會，<sup>4</sup> 發表論文〈臺灣國樂發展之流變〉，其中「國樂」指的是由大陸傳入臺灣的中國傳統音樂，文中對於臺灣「國樂」一詞也有大篇幅的探源、論述與定義，簡單整理敘述如下。

臺灣國樂的源流，基本上是從中國大陸傳播到臺灣，是經過多次由大陸遷徙來臺的移民，將其家鄉的音樂帶到臺灣，而發展形成的新興樂種。尤其以 1949 年國民政府遷臺後，是當時流播到臺灣的中國音樂，結合臺灣在地的傳統音樂，發展而形成。幾十年來經過國樂相關人士的傳承、推廣與研究，走向高等教育正規學制的音樂教育體系，多年來更有許多專業作曲家 and 器樂演奏家進行新作品的創作，使國樂在臺灣逐漸從民間音樂走向精緻音樂，從傳統音樂走向現代音樂，並且受到國際人士的關注與喜愛，而占有一席之地。

目前國樂已經是臺灣社會中的樂種之一，一些民間的婚喪喜慶，有以國樂演奏和儀式相結合，使其成為融入民間生活的樂種。當今國樂的發展已隨社會文化變遷之影響，而有多元面貌的呈現，有與民間習俗結合，趨向於比較傳統展演方式的音樂；有劇團附設的國樂團，展演具有戲曲風格的音樂；有往流行音樂發展的當代音樂；也有往交響化精緻音樂發展的現代音樂等。

2015 年筆者撰寫〈臺灣國樂發展之流變〉一文中所研究之臺灣「國樂」是以民間音樂中之民間器樂和歌謠為主軸，器樂方面是結合西方交響化的樂隊配置和西方作曲法、演奏技法；歌樂方面是以原聲唱法為主，部分結合西方美聲法，所發展形成之當代國樂，目前在世界各地的華人地區普遍流行。因此該文對於研究主題「國樂」之定義：是指當代華人的生活環境中，以中國民族樂器演奏或演唱具有華人文化思想情感音樂的樂種，是比專指現代化國樂合奏展演形式的中國現代民族管弦樂團之音樂還要寬的範圍。

而本文所要探究的中國當代傳統音樂海外傳播之跨文化音樂現象，則以喬建中所論狹義的「國樂」，也就是「中國現代民族管弦樂團」之音樂為對象，探究這個形式的音樂從中國傳播到臺灣、香港、東南亞和美國等地的跨文化音樂現象。由於華人分布世界各地，因此在臺灣所稱之「國樂」，在其他華人地區又有不同之名稱。例如：中國大陸稱「民樂」、香港稱「中樂」、新加坡和馬來西亞等地稱「華樂」，而臺灣則稱「國樂」。本文是以中國現代民族管弦樂團之音樂為範圍，因為此樂種在各國或各地之名稱不同，為便於理解此樂種音樂發展的具體現象，本文尊重各地的稱呼，所以論及各國或各地之中國現代民族管弦樂團之音樂，是以當地的名稱稱之，在此特別說明。

4 國立成功大學文學院主辦「第一屆從誤讀、流變、對話到創意國際學術研討會」，地點：國立成功大學光復校區中文系館文學院演講廳，會議日期：2015.6.12。

## 壹、跨國主義、跨文化音樂之定義

跨國主義（Trans-nationalism）的興起，是因西方研究移民問題的專家學者，以民族國家概念為基礎，重新思考移民到新國家所產生的新文化現象，所產生新興論點，這是 20 世紀西元 90 年代以來的新研究議題。其基本含義指：「移民形成與維繫的多重的聯結原籍地與定居地之間的社會關係的進程」，它強調當代移民建立了跨越地理、文化和政治邊界的社會場（social fields）。因此跨國主義成為「將民族國家疆界之外的人民與機構連接起來的多重關係和互動」。<sup>5</sup>

跨國主義的用法，始自資本、跨國企業的流動。1960 年代的歐美企業對第三世界的投資被稱為是「多國籍企業」（multinational），因為這些企業在不同的國家註冊登記，卻使用同一個公司名字，例如：荷蘭的飛利浦，美國的奇異公司。但是當「多國籍企業」的名詞被「跨國企業」所取代時，也代表著企業無國籍時代的誕生。就如 Miyoshi 說的：「一個真正的跨國企業，可能不再與某個國家有所連結，而是漂浮、移動的，只要符合其利益，準備在任何地方落腳，利用任何的國家」（Miyoshi 1993：736）。<sup>6</sup> 社會學把跨國主義的概念應用在民眾的跨國流動時，雖然這些民眾並不像一般跨國企業，是為了利益而利用任何國家，或是因為利益而準備在任何地方落腳，但是承續上述的概念，我們可以這麼說：當民眾從本國開始移動、移民時，就他們的文化觀而言，不一定是「離開家鄉」，他們同時「在這裡」也「在那裡」。<sup>7</sup>

從歷史上觀察，各國在許多不同的時期，都因為政治因素、大自然環境因素或是經濟文化的因素，而有移民事件，不同國家不同時期的移民也都會產生新的文化交流現象。因此跨國主義並非新的理論，只是到 20 世紀末期，由於全球化進程的加速，包括資本主義的全球化，交通和科技通訊的快速進步，全球政治變遷，以及社會網絡的擴張，才突顯和強化了跨國實踐的種種面向，因而增強了跨國移民在全球層面上的跨領域互動，使得跨國主義成為一個當代值得重視的研究概念。

跨國主義涉及到國際關係、社會學、歷史學、地理學、文化人類學等多學科領域，面向很寬，研究範圍很廣，而本文主要探討中國移民從中國到其他國家或其他地區，將傳統音樂傳播到居住地之後，所演奏的音樂以中國傳統音樂為基礎，又結合了新的居住地的音樂文化，所產生的跨文化音樂現象，這也可以由跨國主義的理論中社會學和文化人類學的部分之探

5 See Linda G. Basch, Nina Glick Schillier, and Christina Blanc-Szanton, *Nation Unbound: Transnational Projects, Post-colonial Predicaments, and De-territorialized Nation-States*. (Langhorne, PA: Gordon and Breach, 1994) p.9; Alejandro Portes, Luis E. Guarnizo and Patricia Landolt, "The Study of Transnationalism: Pitfalls and Promise of an Emergent Research Field", *Ethnic and Racial Studies*. Vol.22, No.2 (1999), pp.217-37.

6 Miyoshi, M.1993 A Borderless World? From Colonialism to Transnationalism and the Decline of the Nation-State. *Critical Inquiry*, 19: pp.726-751.

7 王宏仁、郭佩宜《導論：跨國的台灣·台灣的跨國》。網址：[http://www.academia.edu/2397381/%E5%B0%8E%E8%AB%96\\_%E8%B7%A8%E5%9C%8B%E7%9A%84%E5%8F%B0%E7%81%A3\\_%E5%8F%B0%E7%81%A3%E7%9A%84%E8%B7%A8%E5%9C%8B\\_Introduction\\_to\\_To\\_Cross\\_or\\_not\\_to\\_Cross\\_Transnational\\_Taiwan\\_Taiwans\\_Transnationality](http://www.academia.edu/2397381/%E5%B0%8E%E8%AB%96_%E8%B7%A8%E5%9C%8B%E7%9A%84%E5%8F%B0%E7%81%A3_%E5%8F%B0%E7%81%A3%E7%9A%84%E8%B7%A8%E5%9C%8B_Introduction_to_To_Cross_or_not_to_Cross_Transnational_Taiwan_Taiwans_Transnationality) 瀏覽日期:2020.11.16。

討，建構出由移民傳播而形成跨文化現象的新音樂。

西方學者 Michael Peter Smith 提到跨國主義的研究，認為應該是「作為一種變化和交替的視野，與跨國移民具有特定聯繫。」<sup>8</sup>Alejandro Portes 也提出「這個概念事實上扮演著雙重責任：作為理論庫的一部分，我們藉此進入世界體系結構；作為一個元素，則用以分析日常網絡和社會關係類型，他們圍繞著這些結構而出現」。<sup>9</sup>所以我們論述中國民族管弦樂隨著移民傳播到其他國家或地區，也必須從社會政治現象論述到移民，從移民的原居地音樂探究到新居地的社會文化現象，進而分析移民在新居地所創發出的跨文化新音樂的現象。而實質上這也是世界音樂的一個跨文化現象。

## 貳、臺灣「國樂」與香港「中樂」跨文化音樂現象

本文所論國樂，是特定的指稱「中國現代民族管弦樂團」之音樂。音樂界對於「中國現代民族管弦樂團」之音樂（在臺灣稱「國樂」，在香港稱「中樂」）這個名稱，有許多學者專家和演奏家們都有不同的觀點，尤其國樂所演奏音樂內容非常多樣，有古典古曲、有民間傳統樂、有宗教音樂、有當代作品，並且在不同地區的國樂又會各自發展出具有當地風格的特色，因此音樂界和學術界對於國樂的認知是有一些差異性的。

中國現代民族管弦樂團之音樂<sup>10</sup>在當代發展中，逐漸與各地民情生活結合，而受歡迎的程度，已經可以稱為一個樂種，而這樂種也已經傳播到世界許多地方，而引起國際音樂界的關注與重視，使得原本具有民間色彩的傳統音樂逐漸走向精緻化與藝術化。

### 一、臺灣「國樂」跨文化音樂現象

臺灣是移民社會，最早的居民以原住民為主，明清時期就相繼有許多移民定居臺灣，尤其是中國大陸閩粵地區的民眾，因為閩粵地域離臺灣比較近，因此地緣關係，所以臺灣移民當中有許多是來自於中國大陸的福建和廣東一帶。一般而言，離鄉背井的移民都會懷念家鄉的文化與習俗，尤其是飲食和娛樂休閒活動，也就在這樣的背景之下，在臺灣的移民陸續組成許多樂社，於工作之餘演奏家鄉的音樂。

因為政治因素臺灣曾經有不同民族統治，因此受到許多外來文化的影響，而發展成具有多元色彩的文化現象。呂鈺秀著《臺灣音樂史》以歷時性而言，將臺灣早期社會分為：荷西時期（1624-1662）、明鄭及清領時期（1662-1895）、日據時期（1895-1945）、二次世界大

---

8 Michael Peter Smith, Luis Eduardo Guarnizo, "Transnationalism From Below", *Comparative Urban and Community*. V6, 1998. New Brunswick: Transaction Publishers.

9 Alejandro Portes, "Globalization from Below: The Rise of Transnational Communities", Princeton University, September 1997.

10 「中國現代民族管弦樂團」之音樂，在臺灣稱為「國樂」，香港稱為「中樂」，中國大陸稱為「民樂」，東南亞一帶則稱「華樂」。

戰後（1945-1987）與解嚴後時期（1987- ），<sup>11</sup> 共五個時期，是敘述臺灣社會文化現象很好的分野。就文獻資料而言，臺灣直至明朝天啟四年（1624）荷蘭人占領臺灣前後，才進入相對有較多文字記載的歷史時期。<sup>12</sup>

我們探究國樂在臺灣之形成的前身，可以從荷西時期（1624-1662）的移民開始論述。就不同族群統治臺灣的時間長短而言，荷西時期 38 年；明鄭及清領時期 233 年；日據時期 50 年；二次世界大戰後 43 年；解嚴後時期至今 28 年。我們可以觀察臺灣在明鄭及清領時期受到中國文化的影響有 200 多年，加以二次世界大戰後至今也有 70 多年，這麼長的時間都是由來自中國大陸的文化為主流，加以許多來自中國大陸的移民不斷的自發傳習推廣他們所熟悉的中華傳統文化，所以臺灣文化基本上是受到中國文化很深的影響。

在多批中國大陸之民眾，先後移民入臺灣，將中華文化帶到臺灣，也分別將他們出生地之音樂帶到臺灣。其中對於當代國樂影響最大的一批移民，當屬 1949 年國民政府遷臺時，隨政府到臺灣的民眾，因為政策的關係，推動了國樂在臺灣的發展。而臺灣國樂的醞釀期也就是 1949 年以前臺灣民間樂社的現象，這是臺灣國樂醞釀形成的啟蒙階段。

臺灣移民從荷西時期到日據時期，許多從大陸來臺之移民喜愛音樂者相繼組成樂社，雖然因應需求而演奏的音樂都是當地所熟識的音樂曲目，樂器也是各樂種經常使用的樂器，例如廣東樂社主要使用二弦、椰胡、提琴、笛子、月琴、三弦、揚琴、秦琴、嗩吶、洞簫、笛子和一些打擊樂器等。演奏樂曲有：《一支梅》、《漢宮秋月》、《雙生恨》、《雨打芭蕉》、《平湖秋月》、《鳳凰臺》、《早天雷》等樂曲；潮州樂社主要使用樂器是：二弦、二胡、揚琴以及鑼鼓等打擊樂器，樂曲有：《昭君怨》、《寒鴉戲水》、《小桃紅》、《平沙落雁》、《鳳求凰》、《月兒高》、《玉連環》、《畫眉跳架》等樂曲。另外當時在臺灣還有南北管音樂、客家音樂、十三音等許多樂社，都演奏各自熟悉的民間音樂。而這些音樂也都是臺灣國樂的前身樂種，或成為臺灣國樂新創作素材的重要樂種。

如果當代國樂是長江，那麼這些早期移民所經常演奏的廣東音樂、潮州音樂，就好似長江的源頭沱沱河、唐古拉山脈雪山的冰川，是臺灣國樂萌芽之前，醞釀形成國樂的前身。而臺灣國樂在逐漸發展的過程中，也不斷有許多的元素挹注，讓國樂的發展更豐富，這就好像長江流過多省，有許多河流匯入長江而流向大海一樣。這些多元的文化滋養了以中國傳統樂器演奏的臺灣國樂，讓國樂像長江一樣擁有豐沛的水量，而使周圍產生了許多美麗的風光；歷代文人歌頌長江而留下許多膾炙人口的詩篇，當代的國樂發展就像這些詩篇，也逐漸為臺灣音樂留下一些感人而經典的名曲。

就以當代臺灣國樂的現象而言，西元 2000 年臺灣國樂逐漸走向「多元族群」、「多元文化」之音樂特色的文化。例如：西元 2004 年國家國樂團（現臺灣國樂團）出訪大陸北京、上海與南京，演出定名為「臺灣音畫」的巡迴音樂會，由瞿春泉擔任指揮，演奏作品標榜呈

11 呂鈺秀著，《臺灣音樂史》，（臺北：五南出版社）2003 年。頁 11-12。

12 陳清敏、黃昭仁、施志輝，《認識臺灣》，（臺北：黎明出版社）1999 年。頁 7。

現臺灣多元文化、多元族群的音樂風貌為主軸，作品包含有臺灣本土作曲家王明星的《臺灣音畫素描》，是一首體現臺灣「多元族群」文化概念之作品，分別記述原住民、客家族群與福佬族群音樂，全曲三個樂章分別是（一）山林（原住民族群音樂）（二）茶園（客家族群音樂）（三）廟會（福佬族群音樂）。

臺灣本土作曲家孫瀛洲的《臺灣歌謠隨想》則以臺灣歌謠為主，樂曲一開始，選用目前臺灣傳統音樂樂種「南管」做為序奏，此曲一共選擇了臺灣傳統歌謠《勸世歌》，創作歌謠《農村曲》、《月夜愁》做為每一段主題的素材編曲；臺灣本土作曲家劉學軒的作品《鄒族之歌》則是以原住民族群音樂為題材之現代創作手法的作品，體現臺灣現代國樂之新音響，具有一定的現代性與未來性，此曲根據臺灣阿里山鄒族流傳於部落中的傳統生活性歌謠所作，分別取自《對唱之歌》、《勸勉歌》、《滑稽歌》、《捉蟹歌》、《搖籃歌》。<sup>13</sup>

在多元族群融合的臺灣逐漸開放之際，民眾對於藝術文化有更多面向的接觸，而臺灣專業的職業國樂樂團、非專業國樂團或是社團性質的國樂團，都積極的規劃擁有各自風格特色的展現方式。例如：臺北市立國樂團積極的往國際化的面向發展，在鍾耀光擔任團長時期，經常邀請國際知名的演奏家和該團協演，一方面提升團員的視野；另一方面可以讓國際知名演奏家認識國樂，將國樂推廣到世界其他國家。臺灣國樂團（原國家國樂團）和高雄市國樂團主力由傳統出發，經常選擇精緻又現代之高難度演奏技巧的樂曲進行展演，能展現具有高藝術音樂水準的特色。

至於臺灣的現代民族管弦樂團展演形式，也逐漸由交響化的器樂合奏，而風格上有「現代音樂」、「搖滾國樂」、「器樂劇場」等主題形式呈現，最具代表性的是「采風樂坊」。「采風樂坊」最初由吳宗憲著手編曲、創作，1990 年後李志純加入創作，近年有王乙聿等作曲家投入新曲創作。此民間專業樂團年年都有新的創意展現，尤其是「器樂劇場」部分，演奏家以音樂敘述故事，展現故事的情節發展，是跨界的演出也是具有挑戰的創新國樂展演，例如采風的《十面埋伏》、《西遊記》等。

臺北市立國樂團的演出除了交響化的國樂之外，也於 2007 年和優人神鼓合作演出「破曉」，演奏者肢體的動作配合音樂節奏進行跨界的表現，效果出人意料。另高校的國樂教學單位一年一度的展演，也有安排肢體表演與器樂演奏結合的模式進行演出。例如：國立臺灣藝術大學國樂系推出的「福佬篇」音樂會；中國文化大學國樂系所設計排練的「音樂劇場」，都是傳統器樂合奏形式多元表演的例證。

臺灣社會經濟起飛，開放的社會現象，與國際接軌，使國樂具有多元的內涵特色；加以跨界是當代表演藝術的發展方向，影響臺灣國樂有更多面向的表演形式。就音樂作品而言，已經從傳統出發，轉型為曲體現代化、題材多元化、風格在地化；就展演形式而言，也隨著世界的潮流走向多類型表演的形式；就演奏技巧而言，複雜快速艱深的技巧，演奏家們都能輕鬆的展現，如此讓臺灣國樂在幾十年的發展中，轉型走向了具有跨界化的當代國樂特色。

13 林佩娟《多元文化的再現與延伸—論國樂的產生與在臺灣的發展》，（臺南藝術大學民族音樂研究所碩士學位論文），2007。頁 123。

臺灣國樂的發展從早期的中國風傳統音樂，逐漸加入臺灣的人文文化而形成具有臺灣風格特色的國樂。自從兩岸開放之後，多年來兩岸文化交流頻繁，更增加了國樂作品的交流，使得國樂在臺灣有中國的傳統底蘊，又有臺灣音樂的新意，使得國樂在傳播之後形成多樣化的音樂樂種。

## 二、香港「中樂」跨文化音樂現象

香港中樂的發展，也與當地移民有相當的關係，關於香港移民的論題，依據維基百科「香港人口」辭條的資料整理如下：香港的殖民地歷史起源鴉片戰爭，英國把香港定位成中國與世界的轉口港，初期的經濟主要靠鴉片貿易、人口販賣以及貨物轉口，早期的香港人主要為廣東籍以及福建籍。當時已經控制了東南亞經濟的福建人以香港為中心與中國大陸經商以及提供資金以香港為基地作反清革命，香港亦是廣東省與發達國家的華工以及非法移民的中轉站，此外，香港亦有不少來自五口通商的城市抵港的人口。1945年香港人口只有50萬，國共內戰以及共產黨奪權使香港人口急增至220萬，新來的人口雖主要為廣東籍以及福建籍，但亦有不少為浙江籍、江蘇籍、山東籍以至全國各地人口。

香港在1950年前因為很少戰爭及動亂，故此大量地吸收了來自大陸以至東南亞的華人精英人口。1950年後中國30年的鎖國政策、大躍進以及文化大革命，大量人口由廣東省逃港，為香港帶來大量富有冒險精神的企業家以至勤奮低廉的勞動力，創造了獅子山下的精神，香港亦由轉口貿易變為製造業主導。東南亞的政局動盪亦使福建籍人把東南亞的資本大量移入香港，香港經濟急速起飛，金融業興旺，而且香港本土出現了不少廣東籍的新資本家，從股市、樓市取得大量財富，為福建籍以外的主要華人資本家，香港亦由製造業主導慢慢變為金融業以及地產業主導，大量的逃港人口亦由廣東省經香港偷渡到歐美以及世界各地。

1980年代末期開始，因過量人口湧入香港，港英政府取消抵壘政策，而且改為即捕即解，此後只可用合法途徑抵港，而由大陸發出的單程證亦在每十年50萬以上，現今通婚、依親的新移民人口則主要來自廣東省，佔84%，當中有不少是移民港者的親屬，此外自由行等人口往來亦主要源自廣東。改革開放後，由上海抵港的人口快速地增長。香港人主要由廣府民系、閩海民系和客家民系組成。<sup>14</sup>

從以上資料顯示香港主要的移民是從廣東、福建遷居香港，另外還有部分是從浙江、江蘇和山東遷徙的移民。而這些移民也都經常同鄉聚眾，從生活飲食娛樂或者文化藝術方面推動家鄉的民情風俗，而現代中國民族管絃樂（中樂）在此背景之下也有跨文化的展現。

就以香港的現代中國民族管絃樂團而言，就有：華南電影工作者聯合會民族管絃樂隊、新亞書院國樂會、香港中國國樂團、宏光國樂團、基督教女青年會中樂組、學友社中樂組、香港電臺中國音樂團、香港華人文員協會民族管絃樂團、香港管絃國樂團、香港青年中國民

14 維基百科，香港人口。網址：<https://zh.wikipedia.org/zh-tw/%E9%A6%99%E6%B8%AF%E4%BA%BA%E5%8F%A3> 瀏覽日期：2020.11.28。



族樂團與香港青年音樂協會和香港中樂團等，<sup>15</sup> 非常多的華樂團組織，各團也都進行華樂的展演和創作活動。

就以現代中國民族管弦樂合奏作品而言，移居香港的作曲家所創作的中樂合奏作品，有許多都有濃郁的家鄉風格，特別是廣東地區的音樂，和香港本地的音樂。例如：1973 年任職香港中樂團團長的盧家熾，生於廣州，1946 年定居香港之後，致力於粵樂之研究推廣和創作的工作，推動華樂合奏作品《廣東牌子曲聯奏》，和運用不同的配器法將《旱天雷》、《三寶佛》，以及《連環扣》、《寡婦訴冤》重疊在一起演奏，創發以廣東音樂為主軸的現代中國民族管弦樂曲。<sup>16</sup>

1910 年出生的劉天一在西元 50 年代創作現代中國民族管弦樂合奏曲《放煙花》，是嗩吶領奏，也都有廣東音樂的素材。1927 年出身廣東東莞的資深音樂家東初先生，原名源漢華，1935 年定居香港，他將廣東音樂《娛樂升平》、《柳搖金》、《妝台秋思》、《雁落平沙》、《昭君怨》、《賽龍奪錦》改編為合奏曲，讓當時香港早期現代中國民族管弦樂合奏的作品有濃郁的廣東音樂風格。另外還有關聖佑《廣東民謠組曲》、盧亮輝高胡協奏曲《香港情懷》等。又出身於香港本土的作曲家，也有許多融入香港或廣東音樂特色創作的現代中國民族管弦樂作品，如張永濤《香港組曲》、陳明志《霧鎖香江—給抗非典型肺炎的戰士》。<sup>17</sup>

由於香港曾經是殖民地的政治局勢，因此是一個東西方文化交融之地，又因其特殊的政治、經濟、歷史、地理之位置，使得現代中國民族管弦樂比任何華人地區更早吸收外來西方音樂的創作技法與理論，讓香港的中國民族管弦樂作曲家擁有更多元的創作手法與應用素材。因此香港現代中國民族管弦樂的樂團，擁有更多不同風格的作品展現，這些作品除了來自中國大陸不同地區的音樂素材之外，也有許多現代中國民族管弦樂與世界接軌，展現出現代中國民族管弦樂的多元文化音樂風格，例如：香港中樂團（現代中國民族管弦樂團）於 2009 年 1 月 10 日在香港大會堂舉行了一場「曾葉發 & HKCO」音樂會，曲目有《靈界》（1978）、《神遊三關》（1982）、《思賢曲》（1990）、《安晴》（1997）、《無常》（1998）、《大樂天》（1999）、《虛懷》（2007）等。當時在節目單的封面也刊登著「傳統與現代音樂的至臻結合，令香港人驕傲的現代作曲家」，這也是中國當代傳統音樂海外傳播的另一種跨文化現象。

## 參、新加坡和馬來西亞「華樂」跨文化音樂現象

中國現代民族管弦樂隨著移民的遷徙，傳播到東南亞一代，流播的地域非常廣，本文僅以馬來西亞、新加坡為例，探究中國現代民族管弦樂傳播到東南亞的跨文化現象。

15 吳贛伯著《二十世紀香港中樂史稿》下篇第一章（香港：國際演藝家評論協會）。2006 年。頁 118-138。

16 吳贛伯著《二十世紀香港中樂史稿》（香港：國際演藝家評論協會）。2006 年。頁 214。

17 吳贛伯著《二十世紀香港中樂史稿》（香港：國際演藝家評論協會出版）。2006 年。頁 212-287。

## 一、新加坡「華樂」跨文化音樂現象

新加坡人口大約有超過 570 萬人，其中的常住人口中 25% 以上是外國籍公民。在新加坡公民中，四分之三的人口是華人，也是世界上除了中華民國及中華人民共和國（包含香港及澳門）外，華人人口占大多數的唯一國家。其他民族，如馬來族占 14% 左右，印度人為 9%，還有少部分歐亞混血人口。新加坡為世界上失業率最低的國家之一，過去十年間失業率未曾超過 4%，失業率於 2009 年全球金融危機達到高峰，失業率為 3%，至 2011 年降回 1.9%。於 2009 年時，約四成的居民為外國移民，為比率最高的國家之一。新加坡不僅是除摩納哥、澳門之外，世界上人口密度最高的地區，也是世界上除中國大陸、香港、澳門和臺灣以外，以華人為多數族群的地區。<sup>18</sup>

既然新加坡的華人最多，因此華人的文化、生活習俗、語言和藝術，自然在新加坡就有很好的推廣與普及化，新加坡以其當地文化為主流，同時也因當地華人口眾多，使華人文化和當地文化交流，形成跨文化的現象。另外，從新加坡的政治面向，也可以觀察對於當地音樂跨文化發展的影響。新加坡於 1965 年脫離馬來政府的統治，以求得獨立，政府主張的政策以促進種族和諧為核心目標，以求消弭種族之間的不平等與歧視，採用英語作為國內不同種族與國際之間溝通的工具。新加坡總理李光耀於 1979 年時提倡推動華語運動，強調文化認同，以求凝聚華人的向心力。

在音樂發展方面，政府於 1997 年成立第一個官方專業華樂團「新加坡華樂團」，長久以來，新加坡華樂團除了致力於推廣傳統和現代的音樂之外，於 2006 年也開始思索其路線，發展出具有地域性與獨特性的多元文化特色，在幾年的努力下，逐漸創造一種屬於新加坡華人獨有的南洋風格，將當地的傳統南洋元素和傳統與現代華樂融合起來，音樂表現呈現出「既東方、也西方；既全球、也在地」的民族特色。<sup>19</sup>

新加坡華樂團創辦於 1997 年，是新加坡的旗艦藝術團體之一。它以能量激昂的演奏與多元的節目著稱，其約 85 人的樂團，曾在北京、上海、廈門及臺灣等地演出。除亞洲以外，樂團更遠赴布達佩斯之春音樂節、愛丁堡藝術節、倫敦巴比肯藝術中心、格茨蓋德賽捷中心及法國巴黎演出。樂團的使命在於保育傳統藝術與文化，並融匯東南亞之文化元素而走出新方向。<sup>20</sup>

本文就以新加坡華樂團為代表，從該團赴其他國家各地演出所安排的曲目，觀察新加坡華樂的跨文化現象。首先，新加坡華樂團曾於 2013 年 12 月 21 日到臺灣巡迴演出，演出曲目有李煥之作曲《鄉音寄懷》、盧亮輝作曲《歡樂的獅城》、張曉峰作曲《麗歌行》、劉文

18 資料來源：維基百科，新加坡。網址：<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%96%B0%E5%8A%A0%E5%9D%A1%E4%BA%BA%E5%8F%A3>。瀏覽日期：2020.11.30。

19 陳靜儀“Music Hybridity: Guoyue and Chinese Orchestra in Contemporary Taiwan” Ph.D. Thesis, University of Sheffield. 第五章〈5.4 Transcultural Phenomenon of Guoyue in Singapore and Malaysia〉英國雪菲爾大學博士論文，未出版，2012。

20 新加坡華樂團 2015.10.18 在香港演出樂曲介紹。網址：<https://www.sco.com.sg/zh/component/jmevents/event/181.html?Itemid=261>。瀏覽日期：2021.6.8。

祥作曲《臺灣民謠幻想組曲》，以及臺灣民謠詹永明編曲《望春風》等音樂作品，融合了中國、新加坡和臺灣等不同地方的音樂內容，而那次新加坡華樂團到臺灣巡迴演出音樂會的曲目規劃，就是跨文化音樂的具體展現。<sup>21</sup>

其次，新加坡華樂團 2015.10.18 在香港文化中心舉行的音樂會，演出多首跨文化的華樂作品，包括有廣東音樂為素材的樂曲，有譚盾、沃森與江賜良的創新作品、以及劉湊作曲、王乙宴作詞的大型交響詩《馬可波羅與卜魯罕公主》。其中趙東升編的《旱天雷》，是一首大家耳熟能詳的廣東音樂，但是當時演出的版本趙東升先生運用各種流行因素，還有爵士鼓等西洋樂器，這又是一曲跨文化展現的樂曲。還有江賜良作曲的《補風掠影Ⅱ－刺的回味之〈紅毛丹〉》，是以三種南洋水果為題，讓觀眾以聽覺來感受他給予水果的個性。其中第二樂章〈紅毛丹〉的節目內容敘述：「紅」為華族的節慶色，樂曲採用近似蘇州評彈的旋律做鋪展，並融匯南洋音樂語彙，表現華族在南洋的和諧與包容特點。節奏以紅毛丹 RAM-BU-TAN 英文字母的數位（三二三）作為動機。<sup>22</sup>

以上新加坡華樂團兩次出國展演的音樂作品，有許多都呈現跨文化音樂的發展方向，筆者認為這些作品，除了是當地移民創作家鄉音樂和當地音樂的跨文化現象，還含入了中西方音樂跨文化、古典與流行音樂的跨文化現象。

另外，在臺灣的音樂會，也能觀察新加坡現代民族管弦樂的跨文化現象。例如：臺南藝術大學專任教授顧寶文先生，是當代著名的指揮家，他曾經客席新加坡華樂團擔任指揮的工作，因此對於新加坡華樂的音樂特色非常清楚。顧寶文曾經和臺灣高雄市國樂團共同規畫了一場音樂會「魚尾獅尋奇」，於 2012 年 11 月 4 日在高雄市文化中心至德堂演出。音樂會曲目是以新加坡地方歌謠音樂為主軸，演出主題變奏與節奏幻化而成的《獅城序曲》，加上美麗且神秘的愛情神話《魚尾獅傳奇》，及以當地民間傳說改編而成的交響詩《姊妹島》，當時在臺灣南部吹起南洋新樂風。

以上這些因為新加坡華樂團出國展演，或是因為非新加坡音樂家熟悉新加坡音樂，而予在海外傳播發展的新加坡現代中國民族管弦樂，都呈現了現代中國民族管弦樂跨文化發展的音樂現象。

## 二、馬來西亞「華樂」跨文化音樂現象

馬來西亞是一個主要以馬來人、華人、印度人和多個原住民族組成的多民族國家。根據 2018 年第二季為止的數據，馬來西亞全國人口為 3238 萬 5000 人。其中本國公民占 89.69%，外國人口占 10.31%，在本國公民中，各族比例分別為土著 69.1%、華裔 23.0%、印裔占 6.9% 及其他民族占 1%。馬來西亞的官方語言為馬來語，在所有官方事務都主要使用馬

21 新加坡華樂團台灣巡迴演出，新竹場 Youtube 網址：<https://www.youtube.com/watch?v=pg2B3DYL8fs&feature=youtu.be>。瀏覽日期：2020.11.30。

22 新加坡華樂團 2015.10.18 在香港演出樂曲介紹。網址：<https://www.sco.com.sg/zh/component/jmevents/event/181.html?Itemid=261>。瀏覽日期：2021.6.8。

來語。在日常生活上，同族之間的溝通語言主要使用自己的母語；但在不同種族之間的溝通通常會使用馬來語或英語。<sup>23</sup>

馬來西亞華人（或馬來西亞華裔、大馬華人）指明清至民國數百年來自中國福建和廣東、廣西、海南等省遷徙至馬來西亞的移民及其後代。馬來西亞華人是該國第二大民族，總人口有 741 萬人（根據 2016 年人口普查），佔馬來西亞總人口約 23.4%，主要分佈於吉隆坡（首都）、喬治市（檳城州）、怡保（霹靂州）、新山（柔佛州）、古晉（砂拉越州）、亞庇（沙巴州）和馬六甲市（馬六甲州）等各大城市。此外，華人也是吉隆坡的第二大民族，佔該直轄區總人口的 43.2%（馬來人佔 44.2%）（根據 2016 年的人口普查）。<sup>24</sup>

華人大量移民至馬來西亞各地，是從第二次鴉片戰爭後開始，當時清朝戰敗，中英簽署《北京條約》，清廷容許外國商人招聘漢人出洋工作，充當廉價勞工（苦力），由於當時英國殖民者需要大量的人力資源以開發馬來亞半島，大量的華工（或稱為苦力）從中國輸入到馬來亞半島成為礦工、種植工人等。在蒸汽船使用後，華僑南來的數量更是急劇上升。此時到來的華人移民人數已經大幅度超越早期的娘惹峇峇，所以被早期定居的人稱為「新客」。這時期馬來半島的華人人口的男女比例嚴重失衡，這是因為勞工們的僑鄉意識濃厚，多不打算扶老攜幼來到馬來亞定居，而是希望賺夠錢回到老家故鄉。

1929 年，全球開始經濟大蕭條。此時，華僑婦女開始大量移民馬來亞，男女人口比例結構趨向平衡。二戰後，由於世界進入冷戰時代，英屬馬來亞正值馬共叛亂，移民條例收緊，中國抵馬的移民潮逐漸減少甚至停止。此後，華人參與了馬來亞獨立運動與馬來西亞的建國運動，並在當地繁衍開來。<sup>25</sup>

馬來西亞華人和新加坡類似，是該國第二大民族，大馬華人的主要籍貫包括：福建、廣東、海南等，大約四成的大馬華人屬於福建籍貫，佔最多數。但是馬來西亞華人文化的發展卻不像新加坡那般順利。從政治面向觀察馬來西亞政府和新加坡政府對於中華文化在該國的發展，卻有不同的理念，馬來西亞政府向來以馬來文化與伊斯蘭教為主的政策，壓抑華人的中華文化，使得馬來西亞的現代中國民族管絃樂很困難推廣。在西元 1950 年代，當地的華人主要是演奏廣東音樂與江南絲竹。

關於馬來西亞華樂的發展現象，民族音樂學者陳靜儀對於此議題有深入的研究，她的單篇論文〈論跨國音樂－以臺灣、香港、新加坡、馬來西亞的華樂為例〉<sup>26</sup> 中對於馬來西亞的中國現代民族管絃樂有豐富的內容，筆者摘錄其內容重點敘述如下：

23 維基百科「馬來西亞人口」，網址：<https://pse.is/3g8nr7>。瀏覽日期：2020.11.30。

24 維基百科「馬來西亞華人」，網址：<https://zh.wikipedia.org/zh-tw/>。瀏覽日期：2021.6.8。

25 維基百科「馬來西亞華人」，網址：<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E9%A6%AC%E4%BE%86%E8%A5%BF%E4%BA%9E%E8%8F%AF%E4%BA%BA>。瀏覽日期：2020.11.30。

26 陳靜儀 Chinese Music as Transnational Music: the Case Study of Chinese Orchestral Music from Taiwan, Hong Kong, Singapore and Malaysia. 2th International Conference of ICTM. Tainan: Conference Book of National Tainan University of the Arts., 英文版。2008。〈論跨國音樂－以台灣、香港、新加坡、馬來西亞的華樂為例〉《民族音樂學研究在台灣：國際傳統音樂學會（ICTM）臺灣分會國際研討會論文集》（臺南：臺南藝術大學民族音樂學研究所）2008。

雖然馬來西亞政府於 1974 年與中國政府建立外交關係，但由於當時中國對外關閉門戶，加上蘇美冷戰期間的對抗因素下，導致馬來西亞政府與中國政府之間的互動並不顯著。於 1980 年代後，中國大陸開始對外開放，但因經濟條件不佳，馬來西亞與中國的互動關係仍舊沒有太大的改善。在政治方面馬來西亞和中國雖無明顯的進展，卻有許多喜愛華樂人士赴中國大陸學習華樂，甚至申請就讀音樂學院，畢業後歸國繼續推廣華樂與培育更多人才，那時馬來西亞華樂的發展完全是由民間組織來推動，學校校友會、青年團、會館等都有各自成立華樂團，這時期華樂團的發展較具組織結構。

1980 年後，華樂的發展轉為依靠各級學校華樂團來推動，華樂在經過多年的發展後已具有一定規模，每年都舉辦華樂大賽、集訓、音樂節等的活動。這裡以二個華樂團為例，而這二個樂團都是在馬來西亞具有相當影響的專業人士樂團與學生樂團，分別為吉隆坡的大馬樂團（Dama Orchestra），檳城的日新獨中華樂團。其中日新獨中樂團在近年來的發展則是嘗試將印尼和印度音樂融入華樂作品中，企圖吸引馬來西亞政府重視華樂。另外，大馬樂團則是將古典流行音樂的元素融入華樂的作品。

日新獨中華樂團是由馬來西亞華裔指揮家、二胡演奏家林順麗女士帶領，林順麗不但會說一口流利的中文，也會說英文與馬來文，正因如此，樂團成員不僅有華人，同時也有不少馬來與印度人，因此林順麗與團員用華語與英文交談時，溝通不成問題。在近幾年的音樂會，林順麗也將馬來與印度音樂的元素融入華樂作品後，華樂逐漸變受到檳城各族裔人的歡迎。林順麗也積極參與跨國家的音樂合作與交流，如：曾受邀參加中國徐州國際胡琴藝術節以及無錫國民樂節、多次指揮馬來西亞藝演華樂團於國際藝術節的演出。同時也開始與馬來與印度音樂家合作跨文化的演出，最後獲得馬來西亞政府單位的音樂會經費補助與關注到華樂的發展。

從 1950 至 1980 年代，中國大陸或東南亞區域均處於經濟與政治較封閉的情勢，華樂團與華樂的發展基本上是圍繞著各地的特色自己發展。到 1980 年代，樂團的發展大部份傾向融入歐洲西方古典作曲技法於華樂作品，直到 1990 年代後，全球化的影響下，區域之間的跨國音樂文化交流與互動區漸頻繁，使得東南亞地區的華樂團吸收許多異文化的元素，形成更多元的跨界表演形式。當然，東南亞地區的華樂團與華樂也面對全球化不同程度的衝擊與影響，嘗試許多實驗性的演出，最明顯的二個例子就是新加坡華樂團的南洋風格作品與日新獨中華樂團的作品融入印度與馬來音樂元素與樂器。

從馬來西亞每年都舉辦華樂大賽、集訓、音樂節等的活動，可以知道馬來西亞仍然有許多熱愛現代中國民族管弦樂的音樂人士。又陳靜儀教授親自到馬來西亞訪視，並且對於馬來西亞吉隆坡「大馬樂團」、檳城「日新獨中華樂團」有深入的了解，從其研究資料顯示他們所經常演出的作品，除了具有當地特色，還又結合其他國家音樂素材，而創發更豐富的現代中國民族管弦樂作品。其中「日新獨中華樂團」在近年來的發展，嘗試將印尼和印度音樂融入華樂作品中；「大馬樂團」（Dama Orchestra）將古典流行音樂的元素融入華樂的作品。

這已經是現代中國民族管絃樂流傳到其他國家，在音樂的發展上產生更複雜而多元的跨文化音樂現象。

## 肆、美國「華樂」跨文化音樂現象

論及中國當代傳統音樂海外傳播到美國的情形，也必須從華人多次移民美國的政治現象論起。美籍華人，又稱華裔美國人（英語：Chinese American），廣義指具有華人血統的美國籍公民；而狹義則指從大中華地區移民美國的美籍公民，是亞裔美國人的一類，也是海外華人之一。在美國的「中國現代民族管絃樂團」之音樂，美國人稱為 Chinese Music，而美籍華人包括來自於中國大陸、臺灣、香港、澳門、東南亞及世界各地的華人，後來歸化成為美國公民的華人及他們的後代，因此本文論及在美國的「中國現代民族管絃樂團」之音樂稱為「華樂」。

美籍華人的人數至 2009 年有約 380 萬人，佔總人口的 1.2%。他們大多數居住在紐約大都會地區、北加州及洛杉磯。2007 年美籍華人總數有 350 萬人，佔亞裔美國人口的 23.3%，美國總人口的 1.2%，高於其他亞裔在美國所佔的比例。在 2015 年華裔美國人有 476 萬人，<sup>27</sup> 更有增加之情形。美籍華人過去 200 年來，深受美國白人的歧視，著名的《排華法案》直到 1943 年才被廢止。加利福尼亞州議會於 2009 年、美國參議院於 2011 年，正式向美國華人為歷史的排華法案道歉。

關於華人移居美國的資料顯示，華人「移民」美洲最早在 1785 年，而較大的華人移民潮始於 1850 年代，又 1868 年美國和大清政府簽訂《中美天津條約續增條約》（又稱《蒲安臣條約》），其第五條款規定華人願常住美國或入籍，皆須聽其自由不得禁阻，此條約為美國來華招攬大量華工開方便之門。第二波華人移民是在 1952 年和 1965 年，美國移民法解禁之後，大量臺灣留學生到美國求學，其中一部分畢業後留在當地工作而成為移民。自 1965 年起，美國移民局對華裔移民分別予以中國大陸、英屬香港和臺灣出生不同的配額。

1970 年代，臺灣經濟漸趨發達，故此類移民於 1970 年代末開始減少，1977 年中國大陸開始送學生往美國，此類移民在 1980 年代越來越多。傳統意義上的美國華人大多聚居於州內大城市的唐人街，與同鄉一起生活。唐人街有大量華人的美國城市包括紐約、舊金山、洛杉磯、休斯頓、西雅圖、和波特蘭。<sup>28</sup>

華人移民美國，不僅是中國大陸的華人，還有從臺灣、香港、澳門及東南亞等世界各地移民到美國的華人，因此在美國發展形成的現代中國民族管絃樂，又有更多元的跨文化音樂產生。本文僅以「紐約中國民族樂團」和「北美洲中國音樂研究會之民族管絃樂團」為研究對象，分析中國傳統音樂傳播到美國之後產生的跨文化現象。

27 ASIAN ALONE OR IN ANY COMBINATION BY SELECTED GROUPS: 2015. U.S. Census Bureau. [15 October 2015]. (2015 年美國人口普查局資料)。瀏覽日期：2020.12.8。

28 維基百科「美國華人」網址：<https://zh.wikipedia.org/zh-tw/%E7%BE%8E%E7%B1%8D%E5%8D%8E%E4%BA%BA>。瀏覽日期：2020.12.10。

## 一、「紐約中國民族樂團」華樂跨文化音樂現象

「紐約中國民族樂團」(Chinese Music Ensemble of New York)的網站有該團的資料，摘錄如下：

紐約中國民族樂團創立於 1961 年，由故團長張銓念先生苦心的領導下，從四人團發展到現在已有團員五十多名，不但是全美歷史最久，且是最具規模的一個中國民族音樂團體，也是唯一每年定期有兩場以上大型全樂隊演出的民樂團體。該團抱著發揚中國文化的宗旨，每年民樂團活動除定期的春秋兩季在紐約市大型演奏會外，常被邀請到博物館、圖書館、學校及文化藝術表演中心等機構演出。演出地點除紐約州、新澤西州、賓州及新英格蘭諸州外，有遠達印第安那州、維吉尼亞州及喬治亞州。除演出外，民樂團並設有樂器訓練班，每年暑假舉辦樂器啟蒙級，免費提供兒童學習，目的要激起下一代對中國民樂的興趣。

網站上還有一條資料呈現：

免費暑假兒童樂器班 7/19- 8/16/2015 Sundays

紐約中國民族樂團定於 7 月 19 日至 8 月 16 日止，舉辦一年一度免費兒童(8 歲至 14 歲)暑期樂器班，課程包括二胡、揚琴、笛子一共三種中國樂器。所有課程為期五個星期，上課時間是星期日，除笛子要自備或購買外，本團會為學生提供用其它在課室使用的樂器，課程全部免費，只收報名費 25 元。<sup>29</sup>

從以上資料顯示「紐約中國民族樂團」除了定期舉行民族音樂表演之外，還免費指導兒童演奏中國樂器，可見移民到美國的中國民族音樂演奏者，對於家鄉的音樂不遺餘力的進行推廣和傳承。至於經常性演出的曲目，筆者從網路上找到該團 2008 年 5 月 11 日的演出曲目有：《平湖秋月》、《鳥投林》、《美麗的山雀》、《光明行》、《賽馬》、《漢江韻》、《夜深沉》、《烏蘇里船歌》、《在那銀色月光下》、《鄉音，鄉情》、《瑪伊拉》、《駝鈴響伊叮噹》、《篝火對歌》、《阿克阿莉奧》、《帕米爾素描》、《木卡姆主題序曲》。

2009 年的演出曲目，有器樂演奏：《竹歌》、《正月十五鬧花燈》、《月兒高》、《喜開簾》、《連環扣》、《姑蘇情》、《將軍破陣樂》、《奔馳在草原》、《馭手揚鞭》。宋詞演唱：《蝶戀花》、《釵頭鳳》、《長相思》。<sup>30</sup>

並且「紐約中國民族樂團」也曾出版光碟，在博客來網站出售，由錄音師巴布·凱茲掌舵錄音工程，收錄了 16 首中華民族歷代各省最著名的民歌經典。其中資料顯示收錄有：《採茶撲蝶》、《牧羊姑娘》、《讀書郎》、《紫竹調》、《紅豆詞》、《康定情歌》、《包冷調》、《鳳陽花鼓》、《魚光曲》、《天涯歌女》、《送別》、《踏雪尋梅》、《在那遙遠的地方》、《鳳陽花鼓(其二)》、《王昭君》、《高山青》膾炙人口的曲目。<sup>31</sup>

29 紐約民族樂團網站，網址：<https://sites.google.com/site/chinesemusicensembleofnewyork/>。瀏覽日期：2020.12.10。

30 紐約民族樂團網站，網址：<https://sites.google.com/site/chinesemusicensembleofnewyork/>。瀏覽日期：2020.12.10。

31 博客來網站，紐約中國民族樂團 CD。網址：<http://www.books.com.tw/exep/cdfile.php?item=0020040682>。瀏覽日期：2020.12.10。

從以上「紐約中國民族樂團」演出和製作光碟的曲目觀之，大都是中國大陸的地方音樂，並沒有融入美國地方文化而新創作的作品，可見中國民族管絃樂團的創新作品在美國沒有得到很好的發展，但是比較特別的是錄製光碟中有來自臺灣的《高山青》，以及在臺灣廣為傳唱的《送別》、《踏雪尋梅》、《在那遙遠的地方》、《鳳陽花鼓》、《王昭君》等，可見在美國的華人，不僅是中國大陸移民美國的民眾，還包含了其他地區移民美國的音樂演奏者，並且在紐約共同規畫來自各自家鄉的音樂，這也是多元跨文化的音樂現象。

## 二、「北美洲中國音樂研究會之民族管絃樂團」華樂跨文化音樂現象

關於「北美洲中國音樂研究會之民族管絃樂團」之背景和音樂資料，臺灣師範大學華語文教學研究所僑教與海外華人研究組周康岱的碩士論文《論華人音樂之跨國主義：兩個美國華裔民族管絃樂團之比較研究》<sup>32</sup>對於「北美洲中國音樂研究會之民族管絃樂團」有深度的訪視與考察，從其探究內容可以了解「北美洲中國音樂研究會之民族管絃樂團」的成立背景、組織架構與展演情形，本文引用其部分內容作為論述美國華樂跨文化現象之背景資料。

北美洲中國音樂研究會 (Chinese Music Society of North America 以下簡稱 CMSNA) 的前身是 1969 年創立的「北美洲中國音樂研究及演奏聯繫網」，直到 1976 年才改名，並向美國聯邦政府登記為非營利組織。CMSNA 的民族管絃樂團 (Chinese Classical Orchestra) 成立於 1976 年，1978 年該研究會開始出版國際性的期刊 *Chinese Music*。期刊中經常介紹和說明該團的組織和演出情形，他們稱該團為中國音樂跨國主義之典範，同樣也同紐約中國民族樂團以類似的方法徵募團員，即「徵募來自世界各地的中國音樂演奏者」。<sup>33</sup>

基本上該團人數並不多，從來沒有超過 25 人，多數團員為華裔團員，僅有少數非華裔團員。除民族管絃樂團之外，CMSNA 也另設有絲竹樂團，成立於 1980 年代，且和前者同樣招募全球第一流的音樂家，而此樂團也為國際化的中國音樂樂團，在歐洲與北美洲兩地有表演和深造課程，等音樂活動，而且兩樂團的團員皆應邀到世界各地表演、進行高級民樂的課程，譬如：中國、義大利、法國、英國、日本及印度。<sup>34</sup>

透過 CMSNA 出版的學術期刊 *Chinese Music* 的資料呈現，說明該團之音樂是全球化的，如沈星揚博士於期刊所言：「評論家均高度的認同 Chinese Music Society of North America 於世界各個角落，對於中國音樂在近三十年內，具有全球性的影響，不論在文化上或者藝術上的啟發與刺激」。姑且不論 CMSNA 是否是近 30 年來具有全球性影響的中國音樂團體，但

32 周康岱《論華人音樂之跨國主義：兩個美國華裔民族管絃樂團之比較研究》，臺灣師範大學碩士論文，未出版。2010。

33 *Chinese Music* 25 (1) : 13, 原文為 "draws performers from all over the world through international auditions"。

34 *Chinese Music* 23 (4) : 77, 原文為 "draws first-rate musicians worldwide"... "it has acquired the distinguished reputation as one that has 'internationalized' Chinese music in its performance and master class activities throughout North America and Europe. ... The members of the Orchestra Of the Chinese Society of North America and its Silk and Bamboo Ensemble have been invited to teach master classes in China, Italy, France, the United Kingdom, Japan and India"。



是可以知道該團期望往這個方向和目標前進，希望在美國獲得更多其他國家民眾的認同，將中國音樂介紹給世界上更多國家的民眾，而不是僅止於演奏中國音樂宣慰美國當地僑民而已。

值得一提的是 CMSNA 於 1970 年代與中國音樂家協會 (Chinese Musician's Association) 成為國際性的姊妹組織。曾經主辦邀請「中央民族樂團」於 1984 年首次到美國巡迴演出，這在中美文化外交上是一件非常重要的事情，可以看出跨國網絡的形成，也凸顯此樂團致力於和中國國內的民族樂團保持常態性的溝通往來。CMSNA 在「中央民族樂團」赴美演出之後，曾出版光碟專輯「Chinese Music Festival」共有 15 首樂曲。有趣的是周康岱在美國田野考察時，曾與當時團員的訪談，這張 CD 裡面出現多首曲子是 1984 年中央民族樂團與 CMSNA 的民族樂團的合作演出之錄音，惟這張 CD 的相關文獻並沒有提及這一點。<sup>35</sup> 又從 1984 年 Chinese Music 刊登的「中央民族樂團」出訪美國時演出的節目單裡可發現，這張 CD 至少有 8 首樂曲是 1984 年中央民族樂團在美國芝加哥音樂會中演奏的曲目，<sup>36</sup> 可見 CMSNA 還是大多引用大陸中央民族樂團的樂曲為該團的演出作品，而比較少以美國文化融入中國音樂作品的跨文化音樂現象。

雖然本文探究美國的中國現代民族管弦樂之跨文化現象，僅以「紐約中國民族樂團」和「北美洲中國音樂研究會之民族管弦樂團」為研究對象，並不能全面觀察中國現代民族管弦樂傳播到美國後的具體情形，但是從紐約的大都會和北美洲的代表性中國現代民族管弦樂之音樂作品，也能觀察出中國音樂傳播到美國的現象一二。

從資料顯示中國現代民族管弦樂在美國基本上還保留有中國傳統音樂的特色，或是和大陸中國音樂同步發展，比較少見到融入美國在地文化的跨文化創新作品，或是創新的表演形式。筆者分析原因有三，敘述如下：其一，在美國的華人所佔比例不多，並且早期的移民藝術文化水準普遍不高，因此從事中國現代民族管弦樂之音樂創作者不多；其二，移民美國的華人大多具有中華文化的傳統底蘊，因此保持傳統的特點繼續延續，所以跨文化的創新華樂作品不多；其三，美國雖然是多元文化發展的社會，但是美國政府曾經推動「排華法案」，當時並未大力支持中華文化在美國發展，或是中華文化與美國文化結合的發展，因此在美國的中國現代民族管弦樂仍保持和中國大陸同步的樂曲。

## 結論

中國具有悠久的歷史，歷代都有不同的音樂文化，隨著時代的更替，科技的進步，網路的發達，世界的距離都相對的縮小了，因此當代的中國現代民族管弦樂創作者經常會運用世界各地的音樂素材，進行創作新的音樂作品。但是從中國傳播到世界各地的中國現代民族管

35 周康岱《論華人音樂之跨國主義：兩個美國華裔民族管弦樂團之比較研究》，臺灣師範大學碩士論文，未出版。2010。頁 23。

36 周康岱《論華人音樂之跨國主義：兩個美國華裔民族管弦樂團之比較研究》，臺灣師範大學碩士論文，未出版。2010。頁 23。

弦樂，卻在不同國家持續發展，結合新國家、新地區的在地文化，發展形成跨文化的中國現代民族管絃樂，在這種以中國現代民族管絃樂團的展現手法，創發出許多的跨文化音樂，的確豐富了當代中國傳統音樂的內涵。

西方學者 Michael Peter Smith 認為跨國主義的研究「是一種變化和交替的視野，與跨國移民具有特定聯繫。」強調跨國主義和移民有密切的關係，的確是非常重要的，而各地華人移民的複雜性，也正是當代中國現代民族管絃樂新音樂產生的重要背景因素。所以我們論述中國傳統音樂隨著移民傳播到其他國家或地區，也必須從社會政治現象論述到移民，從移民的原居地音樂探究到新居地的社會文化現象。

在本文所論述的中國當代傳統音樂海外傳播國家中，馬來西亞政府曾經壓抑中華文化，因此西元五零年代馬來西亞的華人主要是演奏廣東音樂和江南絲竹，但是近年來則有許多跨文化的新華樂音樂作品。又美國政府曾有「排華法案」，所以在美國的當代中國現代民族管絃樂，多以和中國大陸相接近的樂曲為演奏主流，比較少跨文化的新音樂作品。這也是政治影響音樂藝術發展方向的實例。

本文運用跨國主義之理論，探討華人移民從中國到其他國家或其他地區，將中國傳統音樂傳播到新居住地之後，所演奏的音樂以中國傳統音樂為基礎，又結合了新的居住地的音樂文化，所產生的跨文化音樂現象，這也是從社會學和文化人類學的部分面向之探討，建構出由移民傳播而形成跨文化現象的新音樂，這也是世界音樂的一個跨文化現象。

在研究中又發現中國現代民族管絃樂傳播的跨文化現象，並非僅有線性的發展，而是有多層面的發展。就中國現代民族管絃樂傳播到臺灣而言，除了中國大陸和臺灣的文化相融合創作出新的作品，又因為臺灣是多民族的社會，曾經受到荷蘭、日本文化的影響，也由於開放的早，受到歐美文化的影響，所以臺灣音樂呈現在中國現代民族管絃樂的作品，基本上除了音樂素材，關於曲式結構和作曲手法，也已經是多層面的跨文化現象。這些作品並非僅止於中國大陸和臺灣兩地的跨文化音樂，而是有臺灣原住民、中華文化、日本文化、荷蘭文化和歐美文化交織的多元跨文化現象。

又中國現代民族管絃樂傳播到香港、新加坡、馬來西亞和美國，又各自有多元化的跨文化現象，因為在各地的華人除了從中國大陸移民之外，還有從臺灣、香港、澳門及世界各地的華人遷徙到這些國家或地區，這些移民又各自將原居地的音樂文化帶到新的國度或地區，這樣多重的、交織的跨文化，是非常複雜的現象。但是如果以各地的單一作曲家或是一首作品來研究，是可以清楚的分析出其作品跨文化的線索與作品呈現出的特色。

總之，中國現代民族管絃樂傳播到海外所形成的跨文化現象，創發了許多不同內涵特色的新作品，不僅豐富了中國當代傳統音樂的組織結構、音樂曲式、創作手法，也為中國當代傳統音樂建構了多元發展的無限可能。

## 參考資料

### 一、中文

#### (一) 專書

王耀華、杜亞雄編著《中國傳統音樂概論》。福州：福建教育出版社。2011。

呂鈺秀著《臺灣音樂史》。臺北：五南出版社。2003 年。

吳贛伯著《二十世紀香港中樂史稿》。香港：國際演藝家評論協會。2006 年。

東方音樂學會編《中國民族音樂大系》。上海：上海音樂出版社。1989。

陳清敏、黃昭仁、施志輝合著《認識臺灣》。臺北：黎明出版社。1999 年。

喬建中主編·導讀《中國音樂學經典文獻導讀·中國傳統音樂》。上海：上海音樂學院出版社。1989。頁 34。

#### (二) 學術會議論文

呂驥〈中國民間音樂研究題綱〉，收錄於喬建中主編·導讀《中國音樂學經典文獻導讀·中國傳統音樂》。上海：上海音樂學院出版社。1989。頁 44-47。

施德玉〈臺灣國樂發展之流變〉。臺灣成功大學文學院主辦「第一屆從誤讀、流變、對話到創意」國際學術研討會，地點：臺灣成功大學光復校區中文系館文學院演講廳，日期 2015.6.12。

#### (三) 學位論文

林佩娟《多元文化的再現與延伸－論國樂的產生與在臺灣的發展》。臺南藝術大學民族音樂研究所碩士學位論文。2007。

周康岱《論華人音樂之跨國主義：兩個美國華裔民族管弦樂團之比較研究》。臺灣師範大學碩士論文，未出版。2010。

## 二、外文

### (一) 專書

Alejandro Portes , "Globalization from Below: The Rise of Transnational Communities", Princeton University, September 1997.

Alejandro Portes, Luis E. Guarnizo and Patricia Landolt, "The Study of Transnationalism: Pitfalls and Promise of an Emergent Research Field", *Ethnic and Racial Studies*. Vol.22, No.2, 1999.

Michael Peter Smith, Luis Eduardo Guarnizo, "Transnationalism From Below", *Comparative Urban and Community*. V6, 1998. New Brunswick: : Transaction Publishers.

Miyoshi, M.1993 A Borderless World? From Colonialism to Transnationalism and the Decline of the Nation-State. *Critical Inquiry*.

See Linda G. Basch, Nina Glick Schillier, and Christina Blanc-Szanton, *Nation Unbound: Transnational Projects, Post-colonial Predicaments, and De-territorialized Nation-States*. Langhorne, PA: Gordon and Breach, 1994.

### (二) 期刊文章

Chinese Music Society of North America. Release date unknown. *Chinese Music Festival*. Illinois: Chinese Music Society of North America. (Compact disc).

### (三) 學術會議論文

陳靜儀 Chinese Music as Transnational Music: the Case Study of Chinese Orchestral Music from Taiwan, Hong Kong, Singapore and Malaysia. 2th International Conference of ICTM. Tainan: Conference Book of National Tainan University of the Arts.) ,英文版。2008。〈論跨國音樂－以臺灣、香港、新加坡、馬來西亞的華樂為例〉《民族音樂學研究在臺灣：國際傳統音樂學會（ICTM）臺灣分會國際研討會論文集》。臺南：臺南藝術大學民族音樂學研究所。2008。

#### (四) 學位論文

陳靜儀 “Music Hybridity: Guoyue and Chinese Orchestra in Contemporary Taiwan” Ph.D. Thesis, University of Sheffield. , 第五章〈5.4 Transcultural Phenomenon of Guoyue in Singapore and Malaysia〉英國雪菲爾大學博士論文，未出版，2012。

#### (五) 其他

ASIAN ALONE OR IN ANY COMBINATION BY SELECTED GROUPS: 2015. U.S. Census Bureau. [15 October 2015].

### 三、網站

王宏仁、郭佩宜《導論：跨國的臺灣·臺灣的跨國》。網址：<https://reurl.cc/noEokn>。瀏覽日期：2020.11.16。

維基百科網址：<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%96%B0%E5%8A%A0%E5%9D%A1%E4%BA%BA%E5%8F%A3>。瀏覽日期：2020.11.28。

維基百科網站「香港人口」。網址：<https://zh.wikipedia.org/zh-tw/%E9%A6%99%E6%B8%AF%E4%BA%BA%E5%8F%A3>。瀏覽日期：2020.11.28。

維基百科「馬來西亞人口」，網址：<https://zh.wikipedia.org/zh-tw>。瀏覽日期：2020.11.30。

維基百科「馬來西亞華人」，網址：<https://zh.wikipedia.org/zh-tw/>。瀏覽日期：2021.6.8。

維基百科「美國華人」網址：<https://zh.wikipedia.org/zh-tw/%E7%BE%8E%E7%B1%8D%E5%8D%8E%E4%BA%BA>。瀏覽日期：2020.12.10。

香港康樂與文化事務署，網址：[http://www.lcsd.gov.hk/CE/CulturalService/Programme/tc/music/program\\_830.html](http://www.lcsd.gov.hk/CE/CulturalService/Programme/tc/music/program_830.html)。瀏覽日期：2020.11.30。

新加坡華樂團 2015.10.18 在香港演出樂曲介紹，網址：<https://www.sco.com.sg/zh/component/jmevents/event/181.html?Itemid=261> 瀏覽日期：2021.6.8。

You tube 網站「新加坡華樂團臺灣巡迴演出新竹場」網址：<https://www.youtube.com/watch?v=pg2B3DYL8fs&feature=youtu.be>。瀏覽日期：2020.11.30。

紐約民族樂團網站，網址：<https://sites.google.com/site/chinesemusicensembleofnewyork1/>。  
瀏覽日期：2020.12.10。

博客來網站「紐約中國民族樂團 CD」。網址：<http://www.books.com.tw/exep/cdfile.php?item=0020040682>。瀏覽日期：2020.12.10。



# 音樂學系鋼琴教師之教師信念、教學實踐、專業發展

陳虹百

台南大學音樂系兼任助理教授

廖盈婷

音樂培訓機構教師

## 摘要

本研究旨在瞭解大學音樂學系鋼琴教師信念、教學實踐、專業發展，並探究三者關聯，採質性多重個案研究，透過半結構式訪談，訪問六位任教大學音樂學系鋼琴個別課教師，研究結果如下：(1) 教師信念受學習經驗影響，經實踐累積教學經驗，從中反思修正，以形成教學理論，故經驗影響信念；(2) 教師角色的信念：啟發與引導者、聆聽與建議者；實踐：採示範提問、分享見解等；(3) 課程與教學的信念：內容規劃、策略運用；實踐：重基礎技巧，採帶唱等方式；(4) 學生差異的信念：課前瞭解、因材施教；實踐：先面談瞭解，再依特點選曲目；(5) 師生關係的信念：亦師亦友、相互信任；實踐：自然口吻交流、真誠態度指正；(6) 藉開音樂會等方式進行專業發展；(7) 動機與目的願維持專業知能且嘉惠學生；(8) 三者趨向一致、相互影響且關係緊密。

**關鍵詞：**教師信念、教學實踐、專業發展、鋼琴教學



# *Piano Teachers' Beliefs, Teaching Practices, and Professional Development in University Music Departments*

**CHEN, Hung-Pai**

Adjunct Assistant Professor, Department of Music, National University of Tainan

**LIAO, Ying-Ting**

Teacher of Music Institution

## **Abstract**

This study attempts to describe the work of piano teachers who teach in university music departments. The focus is on three elements: the teachers' beliefs, teaching practices, and professional development, and will explore the co-relation among them. It is conducted as a multiple-case research method, with semi-structured interviews from six piano teachers who teach individual classes at university music departments. The findings are: (1)The belief of a teacher is greatly influenced by his/her own learning experience; (2)In term of 'belief', a teacher's function is: an inspirer and instructor, a listener and advisor; in practice: a demonstrator and a sharer from own viewpoint; (3)A piano teacher's beliefs are realized through the arrangement of course and teaching methods: the course content, and another thing is the application of teaching tactics; in practice: focus on building students' fundamental techniques; (4) For dealing with individual differences among students, the belief: understanding the attendee before one to one class begins, and another thing is 'teaching students in accordance with their individual aptitude', in practice the professor will interview the students face to face so as to decide on adequate pieces for each person. (5) The belief of a piano teacher is definitely crucial in how he or she establishes the relationship with students: build a mutual understanding, and another thing is mutual trust; in practice that means friendly and intimate conversations, and earnestly correcting students; (6)Eventually the teachers' beliefs, teaching practices, and professional development will interwind in one direction, correlated closely with each other.

**Keywords:** Teachers' beliefs, Teaching practices, Professional development, Piano pedagogy

## 壹、緒論

教學是一項專業，需要有良好的師資，才会有良好教育品質（王金國、孫台鼎、鄭青青，2013）；教學亦是教師將知識或技能傳達給學生的實踐工作，教師知識包含可藉由語言、文字、數字表達的外顯知識（*explicit knowledge*），以及不易言傳達的內隱知識（*tacit knowledge*），而內隱知識可視為教師知識最精華部分，主宰與決定教師專業教學實踐，其中涵蓋信念（陳美玉，2006）。

研究者在大學時期學習音樂過程中發現，教師所實施的教學原則、教學策略（包含教學方法、教學方式）、教學目標、教學內容，以及教材選擇，對學生學習成效極為重要，因而深刻體悟教師擁有良好的教學信念，方能有良好的教學表現，更攸關學生未來發展，故欲進行鋼琴教學相關研究，藉由訪談探究目前任教大學音樂學系鋼琴教師的教師信念、教學實踐與專業發展之情況，期望研究結果能供音樂教育工作者參考，為本研究動機一。

在二十一世紀知識爆炸的社會，教師更應具有終身學習能力，努力學習新知（教育部，2012）。教育乃國家百年大計，世界較先進國家無不將教育政策列為國家發展重要方向，並紛紛制定教師專業標準（古玉鈴，2011）。可見教學除了是一種專業外，教師必須不斷學習，提升教學品質與專業素質，反映出專業發展重要性。誠如英國比較教育學者金恩（Edmund J. King）主張：「欲為良師，須為終身的學習者」（引自楊國賜，1994）。Dewey (1998) 認為，信念會受到經驗影響，教師信念來自教師成長與生活經驗、學習經驗、教學經驗 (Richardson, 1996)。因此，教師身處於終身學習與講求專業環境下，其教師信念、教學實踐、專業發展關係值得探究，為本研究動機二。

此外，研究者於「臺灣博碩士論文知識加值系統」以論文名稱搜尋到 17 筆「鋼琴教學」相關文獻，發現此領域研究主題相當多元，但卻未有以「教師信念」、「教學實踐」、「教師專業發展」作為研究主題，可知此議題相關研究相對缺乏，故研究者認為在鋼琴教學情境中，教師信念及教學實踐，或與專業發展有所關連，有其研究價值，便欲探究並釐清三者關係，為本研究動機三。

基於上述三項動機，本研究主要目的有四項：

- (一) 瞭解大學音樂學系鋼琴教師之教師信念。
- (二) 瞭解大學音樂學系鋼琴教師之教學實踐情形。
- (三) 瞭解大學音樂學系鋼琴教師專業發展狀況。
- (四) 探究大學音樂學系鋼琴教師的教師信念、教學實踐、專業發展之關係。

依據上述研究目的，本研究的待答問題如下：

(一) 瞭解大學音樂學系鋼琴教師之教師信念。

1. 教師的「音樂學習」經歷，對信念之影響為何？
2. 教師的「音樂教學」經歷，對信念之影響為何？
3. 教師在大學音樂學系鋼琴個別課教學中，「教師角色」方面信念為何？
4. 教師在大學音樂學系鋼琴個別課教學中，「課程與教學」方面信念為何？
5. 教師在大學音樂學系鋼琴個別課教學中，「學生差異」方面信念為何？
6. 教師在大學音樂學系鋼琴個別課教學中，「師生關係」方面信念為何？

(二) 瞭解大學音樂學系鋼琴教師之教學實踐情形。

1. 教師在大學音樂學系個別課教學中，「教師角色」方面之實踐情形為何？
2. 教師在大學音樂學系個別課教學中，「課程與教學」方面之實踐情形為何？
3. 教師在大學音樂學系個別課教學實踐中，如何因應「學生差異」？
4. 教師在大學音樂學系個別課教學實踐中，如何建立「師生關係」？

(三) 瞭解大學音樂學系鋼琴教師專業發展狀況。

1. 教師在大學任教期間，專業發展「經驗」為何？
2. 教師在大學任教期間，專業發展「現況」為何？
3. 教師在大學任教期間，專業發展「動機」為何？
4. 教師在大學任教期間，專業發展「目的」為何？

(四) 探究大學音樂學系鋼琴教師之教師信念、教學實踐、專業發展之關係。

1. 教師在大學音樂學系鋼琴個別課教學中，教師信念與教學實踐之關係為何？
2. 教師在大學音樂學系鋼琴個別課教學中，教師實踐與專業發展之關係為何？
3. 教師在大學音樂學系鋼琴個別課教學中，專業發展與教師信念之關係為何？
4. 教師在大學音樂學系鋼琴個別課教學中，教師信念、教學實踐、專業發展三者關係為何？

## 貳、相關研究

### 一、教師信念、教學實踐、專業發展

(一) 教師信念

教師信念相關研究，隨著研究動機、目的、領域、對象與研究方法不同，學者採用的名

詞也不一致：林清財（1990）、吳舜文（2009）稱「教育信念」，黃淑苓（1997）、方吉正（1998）、Pajares(1992)、Borg (2001) 稱「教師信念」，亦有人稱「教學信念」（王金國，2016，王恭志，2000；李錦雯，2010；林進材，2004）。

研究者整理各學者對教育信念、教師信念、教學信念內涵相關論述如表 1 後，歸納三者定義共通點：(1) 主要目的在探求教師思考體系；(2) 表示肯定、接納且信以為真的觀點；(3) 受到個人特質、成長經驗、生活環境等因素影響；(4) 引導教師教學行為與表現。由上述可知，教師信念會受到個人成長、教學、生活和學習經驗影響，故本研究將教師學習及教學經驗列入教師信念研究內涵。

表 1 教育信念、教師信念、教學信念內涵歸納表

教育信念涵蓋層面	
林清財 (1990)	知識與學習、教師角色、學生多樣性、社區的角色、學校與社會
吳舜文 (2009)	教育目標、課程規劃、教材選擇、教學方式、學習評量、班級經營、教師角色、師生互動、學校文化、社區資源、親師溝通
教師信念涵蓋層面	
Pajares(1992)	學生學習過程、教師本身、課程與教學等
黃淑苓 (1997)	學習、學習者、教育、學科、輔導學生、教師角色、教師自我、教師專業發展、應用教育研究結果
蘇冠榮 (1999)	教學工作、教師角色、課程、學生、學習
郭庭好 (2009)	學習、學生、教學、班級經營、教師角色、學校角色、學科知識、教師專業發展
古玉玲 (2011)	教師角色、工作目標、內容與人際互動中所抱持的認知、意識與心理狀態
教學信念涵蓋層面	
湯仁燕 (1993)	課程與教學、師生關係、教師角色、學生差異
林進材 (2004)	自我概念、課程發展、教材教法、教學理論、教學方法、教學活動、學生學習活動
沈連魁與劉從國 (2007)	知識與課程、教學效能、學生差異、師生關係
梁鳳珠 (2012)	課程與教學、教師角色、學生差異、師生關係
王金國、孫台鼎與鄭青青 (2013)	教學目標、教學方法等教學有關議題
王金國 (2016)	理想的教室圖像、教學目標、師生關係、學生學習表現

資料來源：研究者整理

而由上表中亦可歸納出三者涵蓋範圍之差異：「教育信念」包含「知識與學習」、「教師角色」、「學生的多樣性」、「社區的角色」、「學校與社會」，涵蓋範圍較廣；「教師信念」除了部分教育信念以及所有教學信念範疇外，較以學校教師為主體，並著重教師在專業社會化歷程包含專業教育背景、教學經驗及專業發展的觀點或想法；「教學信念」範圍最

狹隘，著重教師及學生在教學中的相關課題，包含課程教學目標、教材、方法、內容和師生互動。

考慮本研究適用性，本文中採「教師信念」一詞，並定義為教師在教學情境與歷程中，對於與教學活動相關人、事、物（包含學生、教師角色、教學工作、課程、學習等相關因素），所持有認知觀念及信以為真的觀點，其範圍涵蓋教師專業社會化歷程，包含個人教育背景、教學經驗、生活經驗，構成一個互相關聯的系統，進而引導教師思考與行為。研究者進一步彙整三者內涵指標如表 2，選擇討論度較高前四項「課程與教學」、「教師角色」、「學生差異」、「師生關係」作為本研究教師信念主要討論面向。

表 2 教育信念、教師信念、教學信念內涵指標歸納表

內涵指標 學者 ( 年份 )	課程與 教學	教師 角色	學生 差異	師生 關係	教學 效能	班級 經營	學科 知識	專業 發展
Pajares(1992)	★	★						
林清財 (1990)	★	★	★					
湯仁燕 (1993)	★	★	★	★				
黃淑苓 (1997)	★	★	★				★	★
蘇冠榮 (1999)	★	★						
林進材 (2004)	★	★	★					
沈連魁與劉從國 (2007)	★		★	★	★			
吳舜文 (2009)	★	★		★		★		
郭庭妤 (2009)		★				★	★	★
古玉玲 (2011)		★						
梁鳳珠 (2012)	★		★	★	★			
王金國、孫台鼎與 鄭青青 (2013)	★							
王金國 (2016)	★			★	★			
統計	11	9	6	5	3	2	2	2

資料來源：研究者整理

## (二) 教學實踐

「教學實踐乃是教師在教學情境中，經由思考後所表現的行為」（湯仁燕，1993：4）；亦可解釋「教師將事前經過規劃的課程付諸實際的教學行動」（黃光雄、蔡清田，1999：206）。關於教學實踐內涵，過去學者多以「課程實施」來詮釋，黃光雄、蔡清田（1999）將課程實施釋義為「書面的課程」（the written curriculum），進而轉化成教學情境中的實際作為；甄曉蘭（2004）則認為教學實踐不只是外在行為表現，更是內在課程意識的寫照，反

映出教師教學信念，因此可從課程教學轉化的技術層面來解釋課程意識。

Shulman (1986) 提到，教師若要有較周全的教學計畫與實踐，就必須透過與情境互動，來發展敏銳深刻的課程意識，不但要考量課程與教材組織架構、教學流程、活動內容、情境等技術層面因素，也要顧及師生能力、行動、思想及彼此間的互動等因素。湯仁燕（1993）將教學歷程作為教學實踐內涵，並分為課程與學習、師生關係、教師角色及學生差異；潘義祥（2004）則認為涵蓋層面包含課程規劃、教材準備、教學策略、師生互動、學習評量、反省思考。

上述課程意識屬於教師對課程的想法，課程實施則是將想法轉化成實體技術及教學行為，教學歷程除了涵括前兩者，還包括師生互動過程、教學方法等不同層面，也涵蓋課後反思；換言之，教學實踐內容囊括教師信念內容。本研究為求章節間貫通與一致，將參考教師信念內容，把教學實踐主要內容分成「教師角色」、「課程與教學」、「學生差異」、「師生關係」作為主要討論面向。

而教學實踐是藉由變動、反省、批判、行動、理論與實務相互辯證五項過程不斷調整，以促進教師實踐的循環歷程（世姪媽，2014；蔡宜岑，2011）。研究者綜合相關論述，整理此五項過程特質如下：

#### 1. 變動

Clandinin (1985) 認為變動（change）乃指實踐知識是經驗的、有目的、有方向的，教師的實踐知識是在具體經驗中產生，不是憑空捏造，可將實踐視為暫時、彈性、可改變的。

#### 2. 反省

Dewey (1998) 認為在想法、原則和理解方面的教育學習上，自我反思是很重要的；教師亦可透過行動反思，覺知教學專業知識基礎、信念與價值（甄曉蘭，2004），不論教師反省的對象、層次、內涵為何，藉由反省歷程產生新思維，同時促進專業成長（蔡宜岑，2011）。

#### 3. 批判

王慶中（1999）指出「批判是『關鍵』的意思，對主要問題進行關鍵思考」（頁131），它經由理性慎思、合理邏輯、觀念清晰的思考模式，延續對教學經驗、教學表現進行溝通與對話，促成自我反省與批判（蔡宜岑，2011）。

#### 4. 行動

陳美玉（1997）認為教學實踐者需具備溝通能力、自我意識、採取實際行動、主

動深究問題根源，而不是停滯在問題表象；換言之，實踐者要有反省、批判、主動的探究精神。誠如王金國（2016）所言：「教學是一項行動，需要展現出來（performance）。」（頁 17）。

### 5. 理論與實務相互辯證

劉欣茹（2003）提及，教師的教學經驗、專業知能與教學信念能建構出內隱理論，並反映於教學實務中。研究者發現 Kolb (1981) 以經驗性、反省性、學理性、實務性認知（參見圖 1），來說明構成教師理論歷程，它包含了信念與實踐，不但讓教師的教學理論不斷修正調整，並藉由教學信念與教學實務交互改變、反省與辯證之歷程，闡明了思想與行為間交互作用及相關性。

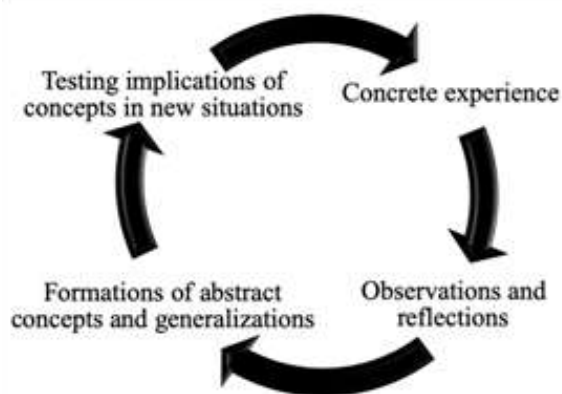


圖 1 經驗學習模式圖

資料來源：Learning styles and disciplinary differences (p. 235), by D. A. Kolb, in A. Chickering (Ed.), 1981, *The modern American college*, San Francisco, CA: Jossey-Bass. Copyright 1981 by the Jossey-Bass.

不僅如此，教學也是一種意向活動，教師信念不但影響教師對教學理論及經驗的詮釋，亦會影響教學計畫、決定教師教學行為與表現 (Nespor, 1987)。研究者認為信念與行為雖具極大相關性，但中間仍有許多相互影響的因素值得探究，故藉由二種循環圖說明信念與行為間脈絡：

#### 1. Fishbein 與 Ajzen 的研究模式圖

Fishbein 與 Ajzen (1975) 指出信念、態度、意向、行為及有用的訊息是相互依序、循環，以圖 2 上排兩圖至左依序說明：信念影響個體態度、態度影響個體意向、意向

影響並左右個體決定進而產生行為、行為的結果提供可用訊息，可用訊息會重新修正、反饋個體信念系統；新的信念系統產生，繼續下一個新循環，可知信念與行為非直接關係，卻彼此影響。

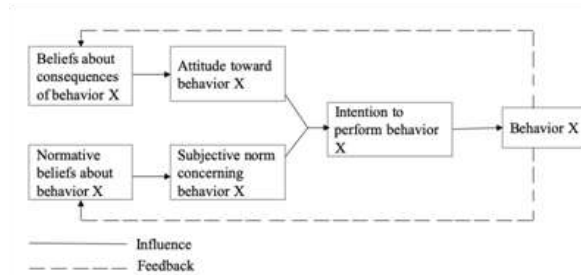


圖 2 信念、態度、意向、行為和有用訊息之模式圖

資料來源：Belief, attitude, intention and behavior: An introduction to theory and research (p. 16), by M. Fishbein and J. Ajzen, 1975, Reading MA: Addison-Wesley Pub. Co. Copyright 1975 by the Addison-Wesley.

## 2. 王金國的研究模式圖

王金國（2016）則用圖 3 呈現信念與實踐的密切關聯，他認為教師的教學信念是由成長經驗、所處環境文化下發展而成，因此教師的教學信念會影響教學行動，教學行動產生教學結果，教學結果再返回教師的行動及信念，這樣循環，再次得到驗證。

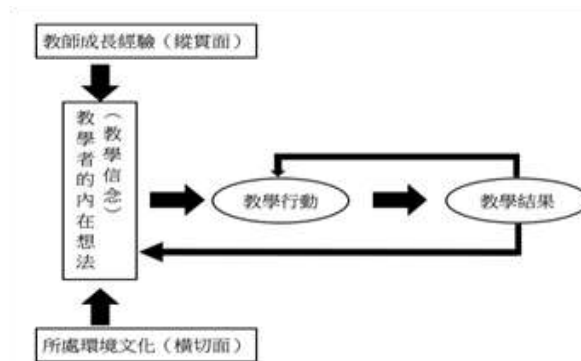


圖 3 教學信念、教學行動與教學結果的關係圖

資料來源：王金國（2016）。教學專業 Update（頁 24）。臺北市。五南圖書。

此外，李錦雯（2010）、王金國（2016）研究提及教師人格特質、學習經驗、教學經驗、



專業進修、法令規章、專業能力和實質利益需求、外在事件刺激、家長期待、學生態度等因素，皆會改變信念與實踐；而 Shavelson 與 Stern (1981) 發展出圖 4：學生資訊、教師之間的差異、教學任務的性質、教師對學生的歸因與啟發性策略的應用、教師對學生及內容的判斷、制度上的限制及教學決定等七項（左排上至下依此類推）。從圖得知，教師教學的決定是基於教師對學生及內容的判斷，而教師對學生及內容的判斷部分來自教師的信念，由此得知，信念確實會影響教學決定。

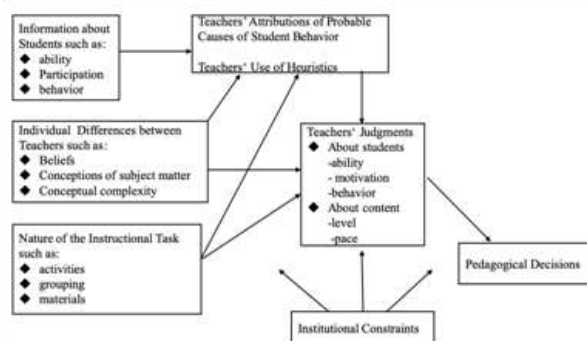


圖 4 教學判斷與決定模式圖

資料來源：“Research on teachers' pedagogical judgments, plans, decisions, and behavior,” by R. J. Shavelson and P. Stern, 1981, *Review of Educational Research*, 51(4), p. 472. Copyright 1981 by the American Educational Research Association.

### （三）專業發展

研究者於緒論引用 Dewey (1998) 理論說明信念會受到經驗的影響，故本節將探討教師專業發展，以利後續釐清信念、專業發展、實踐三者關係。而本研究「教師專業發展」，意指透過校外舉辦正式、非正式活動，以及有系統課程，持續進修及學習，讓教師在專業領域與技術上有所提升，並將所學轉化教學實踐。以下針對專業發展活動形式，與影響教師專業發展因素進行說明。

教師專業發展形式相當多元，學者們主張可成立學習社群作為教師發展策略（王為國，2007；孫志麟，2010；陳琦媛，2014；蔡宜瑾，2012；蔡進雄，2003；DuFour，2004），亦可藉由同儕輔導、透過反思提升教育知能、運用 Facebook 成立網路學習社群、以傳習制度建立師徒制學習，並透過傳授者經驗分享，或者結合旅遊，例如參加海外研討會或研習，（王金國、林明煌，2015；林思伶，2009；高秋娟，2012；馮莉雅，2015；鄭博真，2013；歐陽教，1994；Emerson 與 Mosteller，2000；Sam，2018）。

再者，吳雅婷（2008）指出教師必須提高技術能力、強理論學習，不斷提高理論素質、

豐富閱歷、求新求變、廣伸觸角才能將教學提升到更高層次，平日除了教學外，也要留一部份時間，閱讀國內外重要刊物、觀摩資深教師授課、參與國內外進修，才能跟上多變世代（林正枝，1997；張大勝，1999；曾寅育，1970；劉瓊淑，2014；Jacobson，2006；Schmidt，2013）。

面對當前教育環境的迅速變遷，包含教育法令、政策或理念時有更新，王金國（2016）認為教師必須持續學習，瞭解目前教育現況，適時檢視、更新既有的信念，才能面對教學的種種挑戰。

而影響教師專業發展因素分「教師個人層面」及「組織環境層面」兩項：

## 1. 教師個人層面

### (1) 動機與需求

葉蕙蘭（1999）研究指出教師參與課程主要動機為增進教學效果；張媛甯（2012）則發現最主要在精進教學品質，尤其在促進學生學習的教學方法與策略、提高學習動機、師生互動等方面；林紀慧與曾憲政（2007）研究也顯示「充實教育專業知能」為教師參加專業成長主要原因；蔡宜瑾（2012）研究提及教師的動機是希望改變教學模式，和找回教學熱忱。

### (2) 教師信念與態度

葉蕙蘭（1999）研究顯示教師必須養成持續學習的態度及信念；張媛甯（2012）研究發現，超過半數教師基於教學應不斷精進之終身學習信念，而抱持積極正面態度參與專業發展。

### (3) 教學年資及職稱

張妙綺（2007）研究發現大學教師以初任教師及助理教授參與專業發展活動比率較高。

其它研究中亦指出個人興趣、拓展人際關係、適應科技和時代的進步、課程內容及上課時段符合個人需求等，皆為促使教師參與專業發展個人因素。

## 2. 環境組織層面

### (1) 組織制度

研究顯示教學評鑑會影響參加專業發展動機（葉蕙蘭，1999；林紀慧、曾憲政，2007）；張媛甯（2012）、蔡宜瑾（2012）研究則顯示教師在投入教學發展同時，也能獲得肯定和經費補助，以及幫助升等。

### (2) 組織文化

蔡雅文（2009）提及學校組織藉由服務品質提升和口碑建立，能吸引教師主動參與

專業發展；張媛甯（2012）發現多數教師有問題才各自互問，參與度也依學院性質不同有所差異，可知校園內外各種不同文化會影響參與意願。

此外，影響教師專業發展因素尚包含學校不鼓勵、不符合個人興趣、課程內容不符合需求、已具備教育專業知能、不知道相關進修課程、上課時段無法配合、庶務太多、不希望被貼上教學不力或教學成效不佳等負面標籤挫敗感、尚未真正自發體認精進的動機與需求、精力有限、教學補助相關計畫申請和審核機制過於繁瑣（張妙綺，2007；張媛甯，2012；葉蕙蘭，1999；蔡宜瑾，2012；蔡雅文，2009）。在張媛甯（2012）、葉蕙蘭（1999）研究分別高達八成與六成教師因時間無法配合，成為專業發展的最大阻礙。

影響專業發展因素，包含個人參與的動機與意願、信念與態度、環境組織（組織制度與文化），涵蓋範圍廣泛。可見教師選擇專業發展活動時，應考量到自身目的、需求、能力，學習才會有成效，才能有效率達到學習目標。

## 二、鋼琴教師信念、教學實踐、專業發展

鋼琴教學領域中，每個人的經驗都是從多年教學及演奏實踐中累積下來的，都是寶貴財富（張琳，2011），Schmidt (2013) 研究中也指出，音樂教師信念的形成會受到先前經驗影響，包括學習經驗和教學經驗。王潤婷（2007，2011）曾藉由教學課堂觀察、訪談，統整三項史蘭倩絲卡（Ruth Slenczynska）教師信：「音樂家有其個人想說的話語，自我肯定與自我認同是非常重要的心態」、「幫助學生享受手中的音樂，奏出內心想像的意境」、肯定「在音樂的訴說裡一定有條路可以完整的呈現自我，因為音樂是美的」（頁 312）。

被譽為音樂界「一代大師」- 羅伯·蕭滋（Robert Scholz）為我國音樂教育紮根，不僅帶來鋼琴教學新觀念、新方法，更是培育不少馳名鋼琴教育家（彭聖錦，2002）。蕭滋教學理念包括：(1) 鋼琴教學要點；(2) 正確的姿勢；(3) 力度的概念；(4) 動作練習的方法；(5) 練習的真諦等五方面（吳漪曼，1998）；他的教學信念，可從教學原則、教學方式、教學方法、教學內容、教學步驟中窺見，而他不間斷充實自己、接受新知，同時鼓勵學生持續專業發展，並靠著自身熱忱、愛及努力克服困難。

此外，鋼琴教育家吳漪曼教師信念有九點（陳曉霖，2004）：(1) 教學熱忱；(2) 開放的胸襟；(3) 學習動力；(4) 多元的音樂性；(5) 鋼琴相關樂理；(6) 紮實的基礎；(7) 堅持完美；(8) 獨立學習；(9) 心靈的力量。

有「臺灣鋼琴音樂教育之父」張彩湘，對當代鋼琴教育影響尤其甚遠，更為臺灣鋼琴教席中第一把交椅（林淑真，2002）。陳郁秀（2001）將他的教學風格做以下說明：(1) 忠於原典演奏習慣；(2) 重視紮實技巧養成；(3) 譬喻性教學方式；(4) 嚴謹施教；(5) 樸實正直；(6) 嚴格忠言；林淑真（2002）則彙整他的教學信念：(1) 嚴格自我訓練；(2) 忠於原典演奏風格；(3) 驚人記憶力；(4) 全才教育的追尋。

研究者透過閱讀文獻發現鋼琴教師信念的養成，主要是透過家庭教育、學琴經歷、教學經驗、演出經歷等奠定下厚實音樂根基，其中蕭滋與張彩湘靠著後天不斷充實學習，進而實踐自我教師信念，其次，四位鋼琴教育家皆注重學生學習與成長的教育觀，與本研究脈絡相符，因此，本篇將參考貳、相關研究，以鋼琴教學為主題、依循研究脈絡，從多方角度探求音樂學系鋼琴教師之信念、實踐、專業發展，與三者間之關聯。

## 參、研究設計

### 一、研究方法與工具

本研究採質化研究 (qualitative research) 中個案研究法 (case study)，透過半結構式訪談 (semi-structured interview)，瞭解教師信念、專業發展，以及教師於教學歷程中的實踐。研究者於圖 5 以雙箭頭，表示針對三者關聯之探討。此外，從研究參與者的數量與分析單位來界定，為個案研究中的多重個案研究 (multiple case research)，研究流程如圖 6。

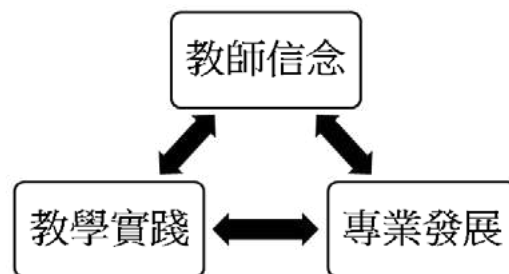


圖 5 研究架構圖

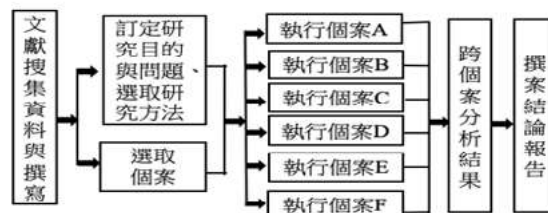


圖 6 研究流程圖

研究以立意取樣 (purposeful sampling)，選擇六位目前任教於國內公、私立大學音樂學系鋼琴教師進行一次訪談，而背景資料，在大部分參與者僅允諾提供訪談資訊情況下，加上本研究不討論教師性別、學位、教學年資、任教單位等，為保護隱私及權益，不提供詳細個別資訊。

在質的研究中，訪談是一種有目的、面對面的對話過程，這當中研究者和研究參與者是平等的互動關係，研究者透過對話過程，保持開放、彈性的原則，瞭解研究參與者對某個主題的經驗、觀點、感受與深層看法等，從而蒐集第一手資料（林淑馨，2010；鈕文英，2006）。本研究使用半結構式訪談，依據研究設計對研究參與者提出問題，訪談間視實際狀況調整訪談程序和內容，而「大學音樂學系鋼琴教師之訪談大綱」（附錄）為本研究工具。

研究者在質的研究中，被視為重要研究工具之一，其靈敏度、精確度、嚴謹度攸關研究質量；再者，研究者個人因素與被研究者間關係，亦會影響至質的研究（陳向明，2011）；基於上述，研究者實施正式訪談前，將親自向參與者說明研究目的、實行方式，並藉由訪談大綱瞭解研究架構；訪談過程中，盡可能營造輕鬆、舒服且能暢所欲言的氛圍、避免主觀話語出現，仔細聆聽並尊重對方，若有不解處立即虛心請益；訪談結束後將逐字稿請參與者檢閱校正，形成正式訪談逐字稿。

## 二、資料處理

研究工具於正式訪談前，先以「訪談大綱專家效度審查」表委託三位專家鑑定，逐題審查訪談內容，並提供修正意見，藉此建立、增加研究工具之效度，專家背景資料如下：

1. 專家甲：音樂教育博士，任教於大學，曾擔任博士後研究員，具鋼琴教學經驗，專長領域為鋼琴教學研究等。
2. 專家乙：音樂教育博士，任教於大學，具鋼琴教學與鋼琴教師培育經驗，專長領域為音樂教師之信念研究等。
3. 專家丙：音樂教育博士，任教於大學，具大學音樂學系鋼琴個別課授課經驗，專長領域為音樂教育相關研究等。

完成專家效度後，將所有建議彙整成「試驗性訪談大綱」，並選定 Y 與 Z 師依據鋼琴教學經驗進行預訪。Y 師為音樂教育碩士，曾進行鋼琴相關研究，並曾任教於國小、高中，現於自營音樂教室擔任鋼琴教師，約有 12 年教學資歷；Z 師目前為音樂教育研究生，任職音樂教育機構擔任鋼琴教師，約有 20 年教學經驗。研究者透過試驗性訪談熟練訪談技巧、學習與受訪者應對、訪談時間掌握，並依據預訪結果修訂研究工具內容，包含變更 3 道問題順序和增加 2 道問題中文字，最後定稿訪談大綱、進行正式訪談。

研究者實施試驗性訪談及正式訪談後，隨即將錄音內容轉譯逐字稿，並委請受訪者、指導教授審核，藉此提高研究內在效度；此外，資料分析階段中，若有疑惑處，立即向受訪者、指導教授請益，以提升研究品質，也採多角驗證，將結果對應相關研究，增加研究信實度，也與研究諍友討論，不僅能降低研究者主觀、偏頗詮釋，同時幫助省思、修正研究過程及內容，期望能精準回應待答問題。研究結果資料編碼以 A、B、C、D、E、F 代表六位研究對象，A1080101 則表示研究對象 A 於 108 年 1 月 1 日進行訪談。

## 肆、研究結果與討論

研究結果依據研究目的與待答問題，整理四部分討論：經歷與信念；教師信念與教學實踐；教師專業發展；教師信念、教學實踐、專業發展之關係。

### 一、經歷與信念

以下先討論六位研究對象學習經驗與信念，再探討教學經歷與信念。

#### (一) 學習經歷與信念

研究對象的教學風格，包括信念、態度、模式，是受到不同學習階段指導教師的影響。A、B、D、E 提及小時候在父母、教師薰陶下開始學習音樂，有的在師長及家長規劃下就讀音樂班（A、B、D、F）；六位研究對象接受完國內教育後，分別前往歐洲及北美洲繼續攻讀與音樂藝術鋼琴演奏、音樂教育相關大學、碩士、博士學位，在音樂學習歷程中，他們受到教師在身教、言教各方面的影響，型塑日後在教學上的信念。研究者將學習經歷與信念整理為啟蒙學習的基礎建立、學習過程的陪伴、國外學習與音樂涵養三方面。

##### 1. 啟蒙學習的基礎建立

啟蒙學習經驗在學習歷程中扮演重要角色，研究發現 A、B、E、F 在小學階段，就已經奠定良好基礎技能，其中 B、F 提及在國中小階段的鋼琴教師相當著重基本功，包括音階、琶音、練習曲、規定每日持之以恆練習，逐步奠定深厚鋼琴技巧與能力，讓他們往後發展不必顧慮到這方面問題，因此影響二位教師日後教學信念，認為鋼琴技巧培育及養成，對於年齡層較小學生相當重要，也攸關未來發展。A、E 也說到自己的技巧建立在國小期間，包括圓滑奏、力度、重力、小樂句、音樂性、手腕、觸鍵運用。由上述可知，初始學習經驗在學習歷程中非常重要，甚至影響日後的發展、信念、實踐。

##### 2. 學習過程的陪伴

A、B、F 提到在學琴期間，因為有指導教師的鼓勵及肯定，不但從中建立自信心，也激發內在音樂潛能，指導教師也願意花時間耐心解決、處理音樂問題，並且幫助克服困難，讓他們相信教師在教學過程中予以心理和精神層面的支持協助，帶給學生正向助益，這也影響到往後在教學上與學生的相處方式。

B 亦提到國小、高中、大學時期指導教師對自己相當嚴格、器重，同時付出許多心力教導，期間也鼓勵自己參加國內外比賽，因成績及表現相當優異，便更有信心及動力往音樂演奏專業發展，這也影響到日後的信念。「我會鼓勵那些想要使自己更好、成長的學生去比賽」（B1080201）。從上述可知，過去鋼琴指導教師在學習過

程中，無論在教學態度或師生相處模式，深深影響研究對象信念與價值觀建立。

### 3. 國外學習與音樂涵養

研究發現，A、C、D、E、F 在國外留學期間，受到西方教師教學思維與模式影響，包含注重讀譜、節拍、合理的音樂處理與表達、對音樂的想法、文學素養的培養等，所以更加相信學生應當徹底理解音樂本質，表現出來的作品才具美感，以致對於後來自身教學產生極大影響。

本研究對象透過學習經驗去認同、相信、覺得重要的事情，皆在日後踏入職場時，深深影響他們的教學信念。而信念的塑成，主要來自國內外教師影響，包括對基礎訓練、內涵素養、師生互動的注重；B、C、E、F 則指出環境、文化、學校屬性與氛圍、同儕等外在因素也會影響自身信念。D、E 提及在國外學習期間，除了對如何詮釋音樂有新體認與瞭解，也學習到指導教師對音樂的嚴謹態度，D：「他們對音樂嚴謹的態度讓我覺得：這才是真正對於音樂正確的態度，對我有很大的影響。」E：「老師對音樂的追求跟音樂的尊重滋養了我，雖然他已過世，到現在我還在消化他的東西。」由此可知，其國外學習經驗對日後價值觀建立影響甚鉅。

## （二）教學經歷與信念

六位研究對象於大學、研究所、博士階段或是留學回國後便開始展開教學，藉由實踐累積經驗，再從教學經驗反思、修正信念後發展出自身教學理論，故第二部分將探討音樂教學經歷與信念的連結，分為個別教學與因材施教、教學過程的引導、教學實踐的發展三方面。

### 1. 個別教學與因材施教

研究者透過 B、F 提供的資訊，得知在音樂教學期間，因為遇到不同類型教學個案，相信必須依據對象個性、年齡調整教學、說話方式；此外，他們也認為學生程度、人生目標都不相同，不能使用同一套教學模式。A：「其實每個學生都是獨立的個體，所以我覺得因材施教也非常重要。」故研究對象在豐富的教學經驗裡，皆認同因材施教重要性。

### 2. 教學過程的引導

訪談中三位研究對象各有強調之處：A 教調皮好動、特殊孩子時，因為不斷提醒及長期耐心陪伴，學生學習態度、語言表達、情緒控制等都有顯著進步，所以透過這些經驗，A 相信耐心引導與陪伴對頑皮孩子或特殊生具有正面影響；C 指出教學中最常遇到學生盲目無目的彈琴，沒有真正去理解音樂意涵，以致最後缺乏動力，這樣的經驗使 C 著重學生對音樂的感受度，包括鼓勵聽專業音樂會、在課堂中分享、討論心得，藉由引導方式激發各種想法與感受，讓學生對彈琴充滿熱情，並真正理

解音樂，而不是只在學鋼琴；D 說曾經教到一位非音樂班大學生，因為覺得程度不如別人，所以比較自卑，甚至想要轉學，但是 D 發現他很有想法、情感表達豐富，就不給太艱難作品，因此成功把特質引導出來，同時也建立了自信心。故在教學過程適當的引導，不僅得到正面教學反饋，也影響教師的信念。

### 3. 教學實踐的發展

F 提及曾在著名鋼琴藝術節，指導許多優秀學生，相對需要教到艱深、冷門的曲子，以致於上課前必需做足準備，從讀譜、廣泛聽鋼琴、交響曲等作品、閱讀書籍或參考文獻，才能使教學內容多元、豐富、有趣，而這次經驗也影響在往後教學、舉辦演奏會，只要有不熟或沒接觸過的作品，皆會運用這樣的方式來準備。

研究者發現六位研究對象藉由不同音樂教學經驗，來建立教學上的信念：A、C、D 相信適切和耐心引導會影響學習意願及成效；B 從教學經驗中察覺因材施教有極大影響力；E 表示在過去教學經驗，影響最大是個人思考和思想，包含想變成怎樣的教師，以及變成怎樣的人；F 從教學經驗裡發現專業發展必要性。上述皆說明教師透過教學經驗去反思、修正教學價值觀，並建構出一套教學理論，結果符合 Kolb (1981)「經驗學習模式圖 (The experiential learning model)」說明教師信念是建立在經驗、反省、學理、實踐上。

結果顯示教學信念、態度、模式深深受到不同學習階段指導教師影響，包含啟蒙學習的基礎建立、學習過程的陪伴、國外學習與音樂涵養，研究者發現環境、文化、學校屬性與氛圍、同儕等也會影響教師信念；此外，研究對象藉由實踐累積經驗，再從教學經歷檢視、反思、修正信念發展出教學理論，包含個別教學與因材施教、教學過程的引導、教學實踐的發展，符合先前教師信念來自經驗如成長、生活、學習、教學的研究結果（李錦雯，2010；Dewey，1998；Richardson，1996；Schmidt，2013）。

## 二、教師信念與教學實踐

教師信念與教學實踐研究結果，分為教師角色、課程與教學、學生差異、師生關係等四部分討論：

### （一）教師角色

教師為主導課程的關鍵，C、F 認為要扮演怎樣的角色，取決於學生個別差異，所以要花時間瞭解、觀察學生的特質、個性、學習盲點與障礙等，才能對症下藥；研究者依據訪談內容，將本段整理為啟發與引導者、聆聽與建議者的角色，並說明實踐方式。

#### 1. 啟發與引導者

A、B、C、D、F 期望能扮演啟發與引導者角色，幫助學生理解音樂意涵、提升音樂



感受力、體會音樂美好、突破心理障礙，亦認為教學過程，除了對音樂內涵與素養的重視外，同時需顧及學生身心靈狀態，適時扮演引導者角色，依據學習狀況調整引導方式，才能對症下藥，事半功倍。實踐包括彈奏示範、鼓勵聆聽音樂（會）、透過視覺、觸覺開啟對聲響敏銳度、提出相關問題，從互動中引領學生對作品有更深入思考。

## 2. 聆聽與建議者

A、D、F 提到在大學階段，最常遇到學生戀愛、考慮出國留學、對未來人生不確定、想成為音樂家、參與比賽等問題，皆認同扮演好的聆聽者與建議者相當重要。在實踐上分別表示教學期間，會採取傾聽與瞭解、分享自身經驗與見解、提供客觀分析和參考方向。故教師在學生大學階段，不僅需要琢磨專業技巧、重視音樂詮釋，更應從宏觀角度教導、關懷、協助學生，誠如 E 所言：「鋼琴課不能只侷限教會學生操作樂器，是要能當一個能夠培養各方面都擅長的全能教師。」

## （二）課程與教學

建構一堂周全、完善鋼琴課程，教師的教學過程尤其重要，也攸關學生學習成效，以下針對教學內容的規劃、教學策略的運用兩方面之教師信念與實踐進行討論。

### 1. 教學內容的規劃

六位在鋼琴教學過程，對於教學內容、教材、目標擁有不同的信念與實踐方式，所重視的面向、表述也不盡相同，但都揭示了鋼琴個別課中規劃完善的教學內容、教學教材、教學目標重要性。B、D、F 對基本技巧、音樂內涵、音色詮釋極為重視；A、C 強調廣泛學習重要性；E 表示先瞭解個別差異，再顧及教學內容是必要的；A、B 則是對教材與教學目標提出個人看法。在實踐時，有的研究對象強調基礎技巧建立、音樂內涵瞭解、音樂風格詮釋、鼓勵廣泛閱讀等，有的採提問、引導、分析、結合音樂史、整合各項理論、給未曾接觸作品等。

### 2. 教學策略的運用

研究對象們會依據學生特質與需要運用適合教學策略予以實踐，藉此提高教學效率與學習成效。A、B、C、D 提及在課程中，會根據學生學習盲點，給予合宜教學方式來解決、協助是相當重要。在實踐上，會用帶唱協助學生音樂表現、藉由舉例和講故事理解音樂內涵及音色詮釋、用音樂家學習音樂的例子建立自信心，也鼓勵要打開視野，以提升思考能力。F 會藉由示範，讓學生能立即理解音色的詮釋手法，「假如我今天要彈一個很亮的聲音，或是天邊星星閃爍的感覺，學生不知道我就會做給他看」（F1080307）。

### (三) 學生差異

研究結果顯示實施因材施教前，先要瞭解學生，再依據學習態度、程度、特質、個性，實施不同教學模式，並予以不同教學教材、內容。面對學生差異方面的教師信念與實踐，整理為對學生課前的瞭解與因材施教二方面。

#### 1. 對學生課前的瞭解

面對教學個案，C、E 非常重視教學前對學生的瞭解，不僅能找到學習癥結點，也能發現其長處、弱點，進而因材施教。他們相信面對個別差異時，需先瞭解學生音樂學習狀況及表現。在實踐上，C 會先瞭解學生現階段學習課程及熱衷程度，找出影響彈奏問題原因，再予以協助及調整；E 表示會先面談瞭解學生學習狀況、表現，再根據長處與弱點挑選適合彈奏作品。

#### 2. 因材施教

結果顯示鋼琴教師需要具有高度洞察及觀察力、一顆敏感、熱忱、奉獻的心，才能因材施教嘉惠每位學生。A、B、D、F 相信並強調因材施教必要性，亦表示學生個別差異與自己學習態度、程度、資質、特質、個性、人生目標有關。在實踐上，A、B、D 會依據程度、特質給予不同教學模式、方法、教材、內容；F 則說到每個學生差異太大，未來目標也不同，自己就是協助學生將音樂處理到最好。

### (四) 師生關係

師生關係是教育倫理核心基礎，和諧的互動有助於提升教師教學效能、學生學習成效。研究者整理在鋼琴個別課，師生關係方面的教師信念與實踐，分為「亦師亦友關係的建立」、「相互瞭解與信任」兩方面於下文說明。

#### 1. 亦師亦友關係的建立

研究發現 A、B、C、D 希望自己在課程與學生關係是亦師亦友，可以用自然口吻、適時關心日常生活（包含學業、家庭、感情），藉此營造輕鬆學習氛圍，消除上課緊張感，讓彼此間沒有距離感，並從聊天中瞭解、認識和聆聽學生內心想法。在實踐上，A 提及當清楚學生未來人生規劃，就能更紮實、更全面思考，給予適合彈奏作品；B 表示輕鬆的教學環境，能讓內向學生比較敢犯錯且展現自己；C 指出當學生遇到問題，即便當時身在國外，也歡迎聯繫討論；D 說會用鼓勵、鞭策口吻提醒學生練習狀況與進度。

#### 2. 相互瞭解與信任

E 表示讓學生瞭解自己是很重要的，同時也要瞭解學生，以建立彼此信任關係；F 則相信，教師態度會影響學生對自己信任程度。實踐上，會透過談話瞭解學生，而

學生展現的積極度，會決定自己要付出多少心力；也會用真誠態度協助、誇張口吻提點學生，對於教師糾正批評接受度，是取決相互信任關係上。

綜合上述，六位研究對象四個方面的信念與實踐，大致與先前研究結果相吻合，大抵而言與其他領域教師的信念與實踐相去不遠，但是有部分新發現，教師角色方面，較著重心理層面、建立正確學習觀念，更強調要當各方面都擅長的老師；課程與教學方面，除了分項式闡述教學內容、教學目標，也提及使用特定教學教材，且擅於運用教學策略；學生差異方面，說明因材施教前，先要瞭解學習表現；在師生關係方面，指出相互瞭解與信任重要性。

### 三、專業發展

專業發展經驗方面，六位分別藉由開音樂會、聽大師班講座、帶合唱團、閱讀、研究，以及參加非音樂課程提升教學能力。A 提及因為教授通識課程及學校要求，必須去上諮商、職涯發展課程，就能將所學應用鋼琴個別課。研究對象不僅藉由專業成長方式引導學生學習，另一方面，指導學生的信念與實踐策略，也成為他們專業成長方式。

專業發展現況方面，六位主要藉由閱讀、與音樂家合作、聽（開）音樂會、聽相關演講、參加國外研習會和音樂節、擔任比賽評審、教會指揮和伴奏、舉辦講座、大班課備課，以及改編音樂提升專業能力。研究發現這些方式在前述教師信念與教學實踐出現過，顯示他們會透過專業成長引導學生學習。這些專業發展方式與歐陽教（1994）、林正枝（1997）、張大勝（1999）、Jacobson（2006）、林紀慧與曾憲政（2007）、Schmidt（2013）、劉瓊淑（2014）、王金國與林明煌（2015）研究相呼應。

專業發展目的方面，六位樣本希望藉由專業發展，將所學嘉惠學生，也期許成為更好的人，並將作品表現、詮釋到最好。而專業發展的動機，是想維持音樂專業能力、期許成為更好的老師，更表示這是該有負責態度；另一方面，也想教好和幫助學生學習。研究結果與林紀慧與曾憲政（2007）、張媛甯（2012）指出教師參與專業發展主因為提升知能、精進教學品質文獻相契合。

綜合上述，六位研究對象專業展情形，大致與先前文獻相吻合。此外，研究者發現他們在專業發展經驗與現況，以閱讀、聆聽音樂會、大班課備課等方式進行，這些方式在信念與實踐曾提及，顯示專業成長與信念有某種程度相關與連結；再者，專業發展動機、目的，可視為教師信念之一，由此可知信念、實踐、專業發展關係緊密相連。

### 四、教師信念、教學實踐、專業發展之關係

#### （一）信念與實踐趨向一致且相互影響

研究對象都有穩固信念，並盡可能實踐，讓教師清楚教學方向和模式，故可說信念與實

踐趨向一致；有時礙於學生的態度與程度、教學環境、學校考試制度等問題，導致兩者相互調整、影響，此結果和李錦雯(2010)、王金國(2016)、Fishbein與Ajzen(1975)、Kolb(1981)、Shavelson與Stern(1981)主張信念與實踐關係緊密，且相互影響文獻相呼應。

### (二) 實踐與專業發展趨向一致且相互影響

研究結果顯示，大部分研究對象都能持續專業發展，在教學實踐就能提供更多想法及做法，可說專業發展與實踐趨向一致；另一方面，若遇到教學問題和阻礙，就會想尋求解決之道，可知專業發展與實踐會相互影響。

### (三) 信念與專業發展趨向一致且相互影響

研究結果顯示大部分研究對象相信專業發展的重要，所以藉由舉辦獨奏會、練習、研究提升專業知能及教學能力，可說信念與專業發展趨向一致。另一方面，有的藉由專業發展，讓信念變得更好、更強壯，也有些許從中獲得解決教學問題的方法，就會根據學生差異調整教學信念，可說信念與專業發展會相互影響。

### (四) 教師信念、教學實踐、專業發展趨向一致且相互影響

研究者整理本研究三者關係如圖 7：教師學習經歷與教學經歷，會形塑日後教師信念，而本研究對象的教師信念、教學實踐、專業發展皆趨向一致（虛線表示）；會因為教學環境、學校考試制度、學生態度與程度、學生學習狀況、自我要求、提升學生程度、教學問題和阻礙，使教師信念、教學實踐、專業發展間相互調整，故可說三者間關係緊密且相互影響（雙箭頭表示）。

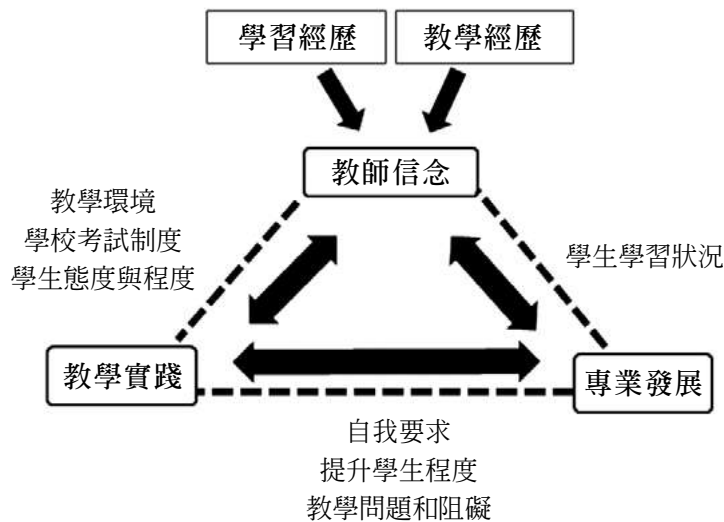


圖 7 教師信念、教學實踐、專業發展關係圖

## 伍、結論

研究對象教學風格（態度、模式）深受不同學習階段指導教師影響到日後教學信念。另一方面，藉由實踐累積經驗，再從經驗檢視、反思、修正信念，最後發展出教學理論，教師也從教學經驗中發現專業發展的必要，進而影響教學信念。

研究對象在教師角色方面的信念，分成啟發與引導者、聆聽與建議者；在課程與教學的信念，分成教學內容的規劃、教學策略的運用，並且注意到對學生課前的瞭解、因材施教兩方面，更強調亦師亦友關係的建立、相互瞭解與信任。在實踐上，則是從心理層面幫助學生突破演奏盲點，以及提供客觀分析和參考方向；也採提問、引導、結合音樂史，整合各項理論（音樂、文學等）指導學生；而在教學前，會先以面談瞭解學生學習表現，再依據其長處與弱點決定教學模式、目標、彈奏作品等。並在教學時用真誠的態度指導學生。

研究對象在大學任教期間，專業發展的經驗主要包括開音樂會、聽音樂會、聽大師班講座、帶合唱團、閱讀、研究、參加非音樂課程如諮商、職涯發展提升專業能力。現況主要透過與音樂家合作、聽音樂會、聽相關演講、參加國外研習會和音樂節、擔任比賽評審、舉辦講座、閱讀、備課、改編音樂等增進專業知能。動機主要想維持專業能力，期許能成為更好的人、更好的老師，亦表示這是音樂家該有的負責態度；另一方面，更想教好學生學習。目的希望藉由專業發展將所學嘉惠學生，期許將作品詮釋到最好。

總結本研究，大學音樂學系鋼琴教師的信念、教學實踐、專業發展趨向一致；但基於不同原因，使三者間會相互調整、影響。故得知教師信念、教學實踐、專業發展彼此關係緊密相連且相互影響。

## 參考資料

### 中文

- 方吉正，1998，〈教師信念研究之回顧與整合 - 六種研究取向〉，《教育資料與研究》20：36-44。
- 王金國，2016，《教學專業 Update》，臺北：五南圖書。
- 王金國、林明煌，2015，〈海外旅遊結合教師專業發展〉，《臺灣教育評論月刊》4（9）：110-112。
- 王金國、孫台鼎、鄭青青，2013，〈大學「教師優良教師」之教學信念與教學策略之研究：以一所大學之校級「教學優良教師」為例〉，《靜宜人文社會學報》7（2）：35-60。
- 王為國，2007，〈從實務社群談課程發展與教師專業發展〉，《課程研究》2（2）：41-63。
- 王恭志，2000，〈教師教學信念與教學實務之探析〉，《教育研究資訊》8（2）：84-98。
- 王潤婷，2007，《鋼琴家露絲·史蘭倩絲斯卡之研究》，臺北：全壘打文化。
- 王潤婷，2011，〈鋼琴家露絲·史蘭倩絲卡鋼琴教學理念的形與特質〉，《藝術學報》89：289-316。
- 世姪媽，2014，〈一位幼兒音樂教育專家之音樂育療教學信念與實踐〉，臺北市立大學碩士論文，臺北：臺北市立大學。
- 古玉鈴，2011，〈高雄市國民小學教師信念、專業成長與教學效能關係之研究〉，國立屏東教育大學碩士論文，屏東：國立屏東教育大學。
- 吳舜文，2009，〈身心障礙音樂才能優異學生指導者教育信念之研究〉，國立臺灣師範大學碩士論文，臺北：國立臺灣師範大學。
- 吳雅婷，2008，〈鋼琴教學之體會〉，《臺中教育大學學報：人文藝術類》22（1）：81-98。

- 吳雅婷，2013，〈關於鋼琴技巧教學的一些想法〉。《藝術研究期刊》9：53-86。
- 吳漪曼，1998，〈述往 - 蕭滋老師的專題演講和我們部分的教學內容〉，載於汪若芯（主編），《鋼琴音樂教育論文集》（頁 29-49），臺北：雙木林。
- 李錦雯，2010，〈基層鋼琴教師教學信念與教學行為探討〉，《藝術教育研究》19：149-180。
- 沈連魁、劉從國，2007，〈教師教學信念意涵之探討〉，《中正體育學刊》1（1）：1-11。
- 林正枝，1997，《兒童鋼琴教學》，臺北：樂韻。
- 林思伶，2009，〈大學教師專業發展的人際途徑 - 教師同儕輔導歷程與管理模式〉。《教育研究月刊》178：24-37。
- 林紀慧、曾憲政，2007，〈大學教師有效教學特質之研究〉，《課程與教學》10（4）：31-48。
- 林淑真，2002，《張彩湘：聆聽琴鍵的低語》，臺北：時報文化。
- 林淑馨，2010，《質性研究：理論與實務》，臺北：巨流。
- 林清財，1990，〈我國國民小學教師教育信念之相關研究〉，國立政治大學碩士論文，臺北：國立政治大學。
- 林進材，2004，《教學原理》，臺北：五南圖書。
- 孫志麟，2010，〈專業學習社群：促進教師專業發展的學習平台〉，《學校行政》69：138-158。
- 高秋娟，2012，〈Facebook 與教師專業發展〉，《師友月刊》541：48-50。
- 張大勝，1999，《鋼琴彈奏藝術》，臺北：五南圖書。
- 張妙綺，2007，〈淡江大學新進教師教學專業發展之實施歷程研究〉，淡江大學碩士論文，新北：淡江大學。
- 張媛甯（2012，〈大學教師教學專業發展之個案研究 - 以 N 科技大學為例〉，《師資培育與教師專業發展期刊》5（1）：49-74。

- 張琳，2011，〈淺談鋼琴教學的幾點體會〉，《民營科技》4：70。
- 教育部，2012，《中華民國師資培育白皮書：發揚師道、百年樹人》，臺北：教育部。
- 梁鳳珠，2012，〈教師教學信念之影響因素分析〉，《教育研究論壇》3（2）：157-172。
- 郭庭好，2009，〈國內大專院校教師之高等教育教師信念及意圖之研究〉，銘傳大學碩士論文，臺北：銘傳大學。
- 陳向明，2011，《社會科學質的研究》，臺北：五南圖書。
- 陳美玉，1997，《教師專業 - 教學理念與實踐》，高雄：麗文文化。
- 陳美玉，2006，〈從內隱知識的觀點論教師學習與專業發展〉，《課程與教學季刊》9（3）：1-13。
- 陳郁秀，2001，〈戰後初期兩位臺籍音樂家張彩湘、陳泗治的鋼琴教學風格及其影響〉，載於林明慧、陳曉霽（主編），《鋼琴音樂三百年論文集》（頁 15-26）。臺北：國立臺灣師範大學音樂系中華民國音樂教育學會。
- 陳琦媛，2014，〈教師專業學習社群於我國高等教育實施現況之探討〉，《當代教育研究季刊》22（2）：1-46。
- 陳曉霽，2004，《吳漪曼：教育愛的實踐家》，臺北：時報文化。
- 彭聖錦，2002，《蕭滋：歐洲人臺灣魂》，臺北：時報文化出版企業。
- 曾寅育，1970，《鋼琴理論與實際》，臺北：正中書局。
- 湯仁燕，1993，〈國民小學教師教學信念與教學行為關係之研究〉，國立臺灣師範大學碩士論文，臺北：國立臺灣師範大學。
- 鈕文英，2006，《教育研究方法論文寫作》，臺北：雙葉書廊。
- 馮莉雅，2015，〈反思增進教師專業成長〉，《師友月刊》582：68-71。
- 黃光雄、蔡清田，1999，《課程設計 - 理論與實際》，臺北：五南圖書。



- 黃淑苓，1997，〈國內教師信念研究的現況與未來展望〉，《國立中興大學人文社會學報》6：135-152。
- 楊國賜，1994，〈我國教師在職進修制度改進芻議〉，《教師天地》68：13-16。
- 葉蕙蘭，1999，〈淡江大學教師教育專業成長之需求評估研究〉，淡江大學碩士論文，新北：淡江大學。
- 甄曉蘭，2004，《課程理論與實務：解構與重建》，臺北：高等教育文化事業。
- 劉欣茹，2003，〈一位國小美勞教師教學信念與實踐之個案研究〉，國立臺北師範學院碩士論文，臺北：國立臺北師範學院。
- 劉瓊淑，2014，《鋼琴教學實務探討》，桃園：原笙國際。
- 歐陽教，1994，〈教學的觀念分析〉。載於黃光雄（主編），《教學原理》（頁 1-27），臺北：師大書苑。
- 潘義祥，2004，〈國民小學健康與體育學習領域教師自我效能、教學承諾與教學實踐及其線性結構關係模式之研究〉，國立體育學院體育博士論文，桃園：國立體育學院。
- 蔡宜岑，2011，〈幼教師音樂教學信念與教學實踐之個案研究〉，國立嘉義大學碩士論文，嘉義：國立嘉義大學。
- 蔡宜瑾，2012，〈我國大學提升教師教學專業發展策略之研究〉，國立交通大學教育碩士論文，新竹：國立交通大學。
- 蔡進雄，2003，〈學習領導的新思維：建立教師學習社群〉，《技術及職業教育雙月刊》78：42-46。
- 蔡雅文，2009，〈私立大學院校實施教師專業發展機制之個案研究〉，輔仁大學碩士論文，新北：輔仁大學。
- 鄭博真，2013，《大學教師教學專業發展理論與研究-以技職校院為例》，臺北：華騰文化。
- 蘇冠榮，1999，〈從教師信念與理論閱讀心得檢視 Rogers 人本教育理論與教學實務的連結〉，國立中正大學碩士論文，嘉義：國立中正大學。

## 外文

- Borg, M. 2001. Teacher's beliefs. *ELT Journal* 55(2): 186-188.
- Clandinin, D. J. 1985. Personal practical knowledge: A study of teachers' classroom images. *Curriculum Inquiry*, 15(4): 361-385.
- Dewey, J. 1998. *How we think: A restatement of the relation of reflective thinking to the educative process* (Rev. ed.). Boston, MA: Houghton Mifflin. (Original work published 1933)
- DuFour, R. 2004. What is a “professional learning community”? *Educational Leadership* 61(8): 6-11.
- Emerson, J. D., & Mosteller, F. 2000. Development programs for college faculty: Preparing for the twenty-first century. *Educational Media and Technology Yearbook* 25: 26-42.
- Fishbein, M., & Ajzen, J. 1975. *Belief, attitude, intention and behavior: An introduction to theory and research*. Reading, MA: Addison-Wesley.
- Jacobson, J. M. 2006. *Professional piano teaching: A comprehensive piano pedagogy textbook for teaching elementary-level students*. Van Nuys, CA: Alfred Publishing.
- Nespor, J. 1987. The role of beliefs in the practice of teaching. *Curriculum Studies* 19(4): 317-328.
- Pajares, M. F. 1992. Teachers' beliefs and educational research: Cleaning up a messy construct. *Review of Educational Research* 62(3): 307-332.
- Richardson, V. 1996. The role of attitudes and beliefs in learning to teach. In J. Sikula (Ed.), *Handbook of research on teacher education* (pp. 102-118). New York, NY: Macmillan Reference.
- Sam, H. 2018. Questions and answers. *Clavier Companion* 10(4): 64.
- Schmidt, M. 2013. Transition from student to teacher: Preservice teachers' beliefs and practices. *Journal of Music Teacher Education* 23(1): 27-49.

- Shavelson, R. J., & Stern, P. 1981. Research on teachers' pedagogical thoughts, judgments, decisions and behavior. *Review of Educational Research* 51(4): 455-498.
- Shulman, L. S. 1986. Paradigms and research programs in the study of teaching: A contemporary perspective. In M. C. Wittrock (Ed.), *Handbook of research on teaching* (3rd ed.) (pp. 3-36). New York, NY: Macmillan.

## 附錄

### 大學音樂學系鋼琴教師之訪談大綱

敬愛的老師，您好：

感謝您願意撥冗參與本研究之訪談，本研究旨在瞭解大學音樂學系鋼琴教師之教師信念、專業發展、教學實踐，並探究三者之關係。本訪談包含 13 個問題，其中「信念」部分主要探討教師在教學情境與歷程中，所持的想法及觀點；「實踐」部分是探求教師在教學情境與歷程中的實際教學行為；「專業發展」部分則在瞭解教師增進專業知識、技術、教學能力等之狀況；訪談時間約為 1-2 小時，每題約 5-10 分鐘。本研究採匿名方式進行，且訪談錄音之逐字稿將會經由您審核後才確認內容，請您暢所欲言，再次感謝您的協助。

1. 請敘述您的「音樂學習」經驗。這些經驗對您的教師信念產生哪些影響？
2. 請敘述您的「音樂教學」經驗。這些經驗對您的教師信念產生哪些影響？
3. 身為大學音樂學系鋼琴個別課教師，您期望自己扮演怎樣的教師角色？您如何實踐在教學上？
4. 您認為在大學音樂學系鋼琴個別課教學中，該如何規劃 (1) 教學目標 (2) 教學教材 (3) 教學內容 (4) 教學策略？針對以上四項您如何實踐在教學上？
5. 您認為在大學音樂學系鋼琴個別課教學中，該如何因應不同學生間的個別差異？您如何實踐在教學上？
6. 您認為在大學音樂學系鋼琴個別課教學中，該如何建立師生關係？您如何實踐在教學上？
7. 在大學音樂學系鋼琴個別課教學中，哪些因素會影響您的教師信念？請舉例說明。
8. 在大學音樂學系鋼琴個別課教學中，哪些因素會影響您的教學實踐？請舉例說明。
9. 在大學音樂學系鋼琴個別課教學中，您的「教師信念」與「教學實踐」之間關係為何？
10. 在大學任教期間，您的音樂教學專業發展之 (1) 經驗 (2) 現況 (3) 動機 (4) 目的為何？請依序回答。
11. 在大學任教期間，哪些因素會影響您的音樂教學專業發展？請舉例說明。
12. 在大學音樂學系鋼琴個別課教學中，您的「教師信念」與「專業發展」之間關係為何？
13. 在大學音樂學系鋼琴個別課教學中，您的「專業發展」與「教學實踐」之間關係為何？



# 用擴音手法創作泰國新古典音樂的藝術

## 瓊裴伊羅特，傑仁才

助理教授，泰國瑪哈沙拉堪大學音樂學院

### 摘要

每一種音樂文化都有它自己的音樂創作方式，如即興創作，或是以書面形式來創作。傳統上泰國作曲家將他們現有的本土原創音樂，或外國的音樂作為其創作來源，並在這些旋律基礎上進行創作。因此，一首新的作品，將通過以擴展或縮短（手法）的技術變化來處理。

本研究的目的是找出：1) 原創旋律的基本元素是什麼；和 2) 如何將原創旋律擴展為雙倍長度的旋律。

研究結果發現：1) 原創曲的基本要素包括——優美的旋律（根據作曲家的觀點）；和鼓板模式；2) 在書面作曲過程中，作曲家將：2.1) 為原創旋律選擇和設定擊鼓節拍模式（鼓板模式），並確定主音（每個鼓板模式的最後一個音）保留到每個樂句的結束（每個鼓板模式的最後一個音符）的擴展版本。每個鼓板模式或樂句對 sam chan 曲風是 song chan 曲風的兩倍長度；2.2) 作曲家把旋律擴大到更大的音階，根據他或她的技巧添加更多的音符和裝飾音。

**關鍵詞：**泰國古典音樂、新創作、創作藝術、增音法

# *The Art of Writing a New Thai Classical Composition Through Augmentation Method*

**Chonpairot, Jarernchai**

Assistant Professor, College of Music, Mahasarakham University, Thailand

## **Abstract**

Each music culture has its own way of creating music, as either an instant improvisation or as a written form. Traditionally, Thai composers based their original sources on pre-existing tunes, either from Thailand or foreign sources. Thus, a new composition would be created through variation techniques, by means of extending or shortening. The goals of this study were to find out: 1) what are the fundamental elements of an original melody; and 2) how the original melody is extended into a double-length melody.

The results of the study found that: 1) the fundamental elements of the original melody included---beautiful melody (according to the composer's view); and drumming patterns; 2) for the writing process the composer will: 2.1) select and set the drum pattern for the original melody and determine the main note (the last note of each drumming pattern) to be retained at the end of each phrase (each drumming pattern) of the extended version. Each drumming pattern is counted as one phrase of the melody. A drumming pattern or a phrase of the melody for a sam chan version is in double length of the song chan version; 2.2) The composer will augment the melody into a larger scale, adding more notes and ornaments depending on his or her skill.

**Keywords:** Thai classical music, New composition, The art of writing, Augmentation method

## **Introduction**

Documents on Thai composition techniques are very rare, and the art of Thai classical music writing are not known to people either not trained in Thai music or that do not live in Thailand.

Thai composers themselves did not write books about Thai composition techniques. The reason was considered by many composers that there was no need to write any book on composition techniques, because such books won't lead anyone to become a composer. Many Thai classical musicians who had wisdom felt that critical observation on the formal structure of a composition could help them become great composers without the use of a book. Many Thai composers followed this path.

Uthit Nagasawat wrote a book entitled “Theories and Practices in Thai Classical Music”, but only some variation techniques and text-setting were discussed. Although Montree Tramote is a well-known composer for Thai classical music, he also did not write a particular book about composing. However, he did write and discuss Thai classical music writing in informal writing such as program notes for dance and music performances at the Fine Arts Department, Ministry of Culture.

However, David Morton, from UCLA (University of California—Los Angeles) wrote a scholarly book about Thai classical music; it is entitled “The Traditional Music of Thailand” and published in 1976. In Chapter V the author discusses form and composition techniques, but not at an in-depth level.

Western composition techniques were collected and analyzed to find out the similarities and differences between the two music cultures for creating music compositions.

Therefore, the author believes that his academic paper on the art of writing a new Thai classical composition will help the reader understand the process of writing a new Thai classical music composition.

## **Objectives of the Study.**

1) To find out the fundamental elements of an original melody; and 2) to examine the music writing process by way of creating an augmented melody from an original melody.

## **Method of Study.**

This was a qualitative study. The author collected numerous documents related to the



objectives of the study. These documents were divided into two groups---one for Thai composition techniques and the other on Western composition techniques. Here is the review of the documents:

Regarding Thai music composition techniques, books written by Montree Tramote, Uthit Nagasawat, Chin Silpabanleng and David Morton were analyzed.

Whereas documents concerning Western composition techniques by Aaron Copland and Willi Apel were also researched as shown below:

Thai composers have their own ways of creating new compositions. In ancient times Thailand did not have a written music notation system; the composers created new compositions through their improvisations, keeping or storing their new pieces in their minds and later transmitting these new works to students by either playing one of the main instruments, especially using *gong wong yai* (large gong circle) or *ranat ek* (high-pitched wooden xylophone).

Documents on Thai composition techniques and Western composition techniques were collected and analyzed to find out the similarities and differences in creating music compositions between the two music cultures. Regarding Thai music composition techniques books written by Montree Tramote, Uthit Nagasawat, Chin Silpabanleng and David Morton were analyzed whereas documents about Western composition techniques by Aaron Copland and Willi Apel were examined as shown below:

In both music cultures, for writing a new composition, the composers have to work with source material---musical idea for Western composers and pre-existing melody for Thai composers. Western composers developed the musical idea into a composition for solo or ensemble, such as a sonata, quartet, or a symphony. For a Thai composer, he (or she) will create a new composition by using the art of augmentation or diminution.

In this study the author collected documents on music writing of Thai scholars as well as Western scholars as follows:

On the Elements of Thai Classical Music.

1) Beginning with Original Melody

Morton wrote that “composition in Thai music for the most part has been more a matter of arranging existing material than creating new, original compositions.” (Morton. 1976. P. 180)

Melody is an important and essential element in most music cultures. In Thai music culture a melody is used for both solo instruments as well as for an ensemble. But in Western music culture, a composition is written for one particular instrument or ensemble, such as for a violin, a piano, a quartet, or an orchestra.

2) Mode Patterns in Thai Traditional Music

Mode 1 (C Mode)	123	56	1			
Mode 2 (D Mode)	12	45	71	=	23	56 12
Mode 3 (E Mode)	1	34	671	-	3	56 123
Mode 5 (G Mode)	12	456	1	=	56	123 5
Mode 6 (A Mode)	1	345	71	=	6	123 56

(Morton. 1961, p. 36)

- 3) Form in Thai classical music includes *phleng thao* (a composition of three graduated versions), *phleng tap* (suites), and *phleng thayoi* (similar to a fugue in Western music).
- 4) On variations. “In writing the variations, the composer may enlarge and ornament the original melody as much as his skill permits, but he must keep in mind the essential note which occurs at the end of each phrase must be retained” (Tramote. 1996. p. 9).
- 5) Drumming pattern to set phrases and numbers of phrases.

The composers have to keep the last note on the same pitch in each phrase of both original version and augmented version. Number of drumming patterns means numbers of phrases of the melody.

On the length of each drumming pattern.

*Prop kai* drumming pattern in 2/4 meter

*Sam chan* (augmented version) consists of 16 beats or 8 measures. *Song chan* (original version) consists of 8 beats or 4 measures. *Chan diao* (first variation) consists of 4 beats or 2 measures.

In *Song mai* the drumming pattern is also in 2/4 meter.

*Sam chan* (augmented version) pattern consists of 8 beats or 4 measures; *Song chan* (original version) pattern consists of 4 beats or 2 measures; *Chan diao* (first variation) pattern consists of 2 beats or 1 measure.

## Prop Kai of Augmented Version.

## 16 Beat Drumming Pattern

Drum	thamting	joja	joja	joja	-	joja	joja	joja
Cymbal		ching		chap		ching		chap
Beat	1	2	3	4	5	6	7	8

Drum	tingting	Thamting tham	Tingtham ting	joja	tingtham	tingting	thamting	tingtham
Cymbals		ching		chap		ching		chap
Beat	9	10	11	12	13	14	15	16

## Prop Kai of Original Version (Second Variation)

## 8 Beat Drumming Pattern

Drum	thamting	joja	joja	joja	tingtham	tingting	thamting	tingtham
Cymbals	ching	chap	ching	chap	ching	chap	ching	chap
Beat	1	2	3	4	5	6	7	8

## Prop Kai of First variation.

## 4-Beat Drumming Pattern

Drum	Ting tham	Ting --	Tingtham ting	Thamting tham
Cymbals	Ching chap	Ching chap	Ching chap	Ching chap
Beat	1	2	3	4

Examples of the melodic variations and phrasing.

Chan Diao (first variation) for Prop Kai drumming pattern

First phrase.



Second phrase



Song Chan (original version)

First phrase



Second phrase



Sam Chan (augmented version)

First phrase



Second phrase



(Tramote.1996, p.9)

- 6) *Ching* (hand-cymbal) uses a pattern which identifies whether the melody is in sam chan version (augmented version), *song chan* version (original version), or *chan diao* version (first variation). If the melody is in *sam chan* version (augmented version), the end of the second beat is marked by *ching*, using an undamped sound; at the end of the variation occurring on the last two beats, it is marked by the damped *ching* stroke as the “chap” sound.

Below is a diagram of *ching* (hand-cymbal) stroke: presenting the difference among

*phleng sam chan*, *song chan*, and *chandiao* compositions. Signs for notating *ching* strokes are sampled from sources by Khunying Chin Silpabanleng and David Morton.

Sam chan สามชั้น	—	+	—	+
Song chan สองชั้น	+   -	+   -	+   -	+
Chan diao ชั้นเดียว	+ - + -	+ - + -	+ - + -	+

- = undamped, un-emphasized stroke

+ = damped, emphasized stroke

(Morton. 1961. P. 11)

Other symbols for *ching* strokes

Sam chan	O	+	O	+
Song chan	+   O	+   O	+   O	+
Chan diao	+ O + O	+ O + O	+ O + O	+

(Morton. 1961, p.11)

O = undampened *ching* stroke

+ = dampened *ching* stroke

The pulses of the Thai metric pattern, the strong pulse is on the last beat of each column.

Sam chan		-		+		-		+							
		1		2		3		4							
Song chan		-	+		-	+		-	+						
		1	2		3	4		1	2		3	4			
Chan diao		-	+	-	+		-	+	-	+		-	+	-	+
		1	2	3	4		1	2	3	4		1	2	3	4

(Morton. 1961. p. 12)

## **On composition techniques in Western music**

Melody means a pleasing series of musical notes that form the main part of a song or piece of music: a song or tune (<https://www.merriamwebster.com/dictionary/melody>)

“Form is the general principles and schemes which govern the structure at-large of a composition. In other words, a musical form is the plan of construction comparable to an architect's ground plan which exists in the mind of the composer. The most important at least, the most clearly defined forms may be classified as follows: (Apel. 1950., p. 277-278.)

## **Elements in Western music**

The “Four Elements of Music” include: rhythm, melody, harmony, and tone color, whereas form consists of: sectional form, variation form, fugal form, sonata form, and free forms (Copland. 1957, p. 84-132).

Theme and variation are the most important of the variation forms. In the earliest examples, the theme was usually in a clearly-defined small two- or three-part form. There are different types of variations--harmonic, melodic, rhythmic, contrapuntal, and a combination of all four previous types (Copland; 1957. p. 102-103).

## **On the Creative Process of Making Music**

Every composer begins with a musical idea; a theme comes to him or her. The idea itself may come in various forms--just a melody or a melody with an accompaniment. After the composer has the idea, he/she then tries many ways to improve it. Having improved the thematic materials, thus the composer has to find the suitable medium which is most suitable for the theme---sonata, quartet, or symphony (Copland. 1957. p. 24-30).

**On the Writing Process of Thai Classical Music:** A Case Study of Phleng Nok Khao Khamer, Section 1. Traditionally, Thai composers may use phleng chandiao (a melody of first variation) or phleng song chan (a melody of second variation) as their original melody. In this case Luang Pradit Phairoh used Phleng Nok Khao Khamer of song chan variation as his original version. Here was the process in writing a Thai classical composition by Luang Pradit Phairoh:

- 1) Select the original melody.

Luang Pradit Phairoh brought back many Cambodian tunes to Thailand. One of these tunes was Phleng Nok Khao Khamer. Nok Khao Khamer consists of two sections. Luang Pradit Phairoh used Nok Khao Khamer's tune as his original melody. Then, he augmented it (doubling its length) into a sam chan version. Section 1 of the original version consists of 4 phrases, counted by numbers of the drumming pattern.

Nok Khao Khamer Songchan Section 1

The image shows a musical score for 'Nok Khao Khamer Songchan Section 1'. It consists of four staves of music, each starting with a treble clef and a 2/4 time signature. The first staff contains a single melodic line. The second staff also contains a single melodic line. The third and fourth staves are arranged as grand staves, each with a treble clef and a single melodic line. The music is written in a style typical of traditional Thai music, featuring a mix of eighth and sixteenth notes, often with a 'z' symbol indicating a specific rhythmic pattern or ornamentation. The score concludes with a double bar line.

2) Assign the drumming pattern.

The composer has a choice whether he would use the original drumming pattern of the composition or assign a new drumming pattern for it. For Nok Khao Khamer, the composer used prop kai drumming pattern. Drumming patterns are used for measuring the length of the composition in phrases of each section. The note at the end of each drumming pattern is considered an essential note to be retained in every variation or version.

3) Determine the essential note of each phrase of the original melody.

Phrtase 1



Phrtase 2



Phrtase 3



Phrtase 4



The essential note falls on the ending note of each phrase or each drumming pattern. In this case, they are A, A, C, and C respectively.

- 4) Augment the original melody into double length as shown below:

Sam Chan (augmented version)



Song Chan (original version)



Sam Chan (augmented version)



Song Chan (original version)





Sam Chan (augmented version)



Song Chan (original version)



Sam Chan (augmented version)



Song Chan (original version)



Sam Chan (augmented version)



Song Chan (original version)



Sam Chan (augmented version)



Song Chan (original version)



Sam Chan (augmented version)

Song Chan (original version)

Sam Chan (augmented version)

Song Chan (original version)

The image displays two pairs of musical notations. Each pair compares an augmented version (top) with an original version (bottom). The first pair shows the augmented version as a single melodic line with a more complex, continuous rhythm, while the original version is a two-staff piece with a simpler, more spaced-out melody. The second pair shows the augmented version as a single melodic line with a more complex, continuous rhythm, while the original version is a two-staff piece with a simpler, more spaced-out melody.

- 5) Ornament the new melody to be as "beautiful as the composer's skill permits."

The composer did not just keep the melodic skeleton of the composition through keeping the last note of each phrase. He was not just a mathematician, but he was an artist. He had to create his musical arts by adding the embellishment to make a beautiful and charming composition.

Here are the two versions, original and new versions of Nok Khao Khamer, Section 1: sam chan (augmented version) and song chan (original version).

Nok Khao Khamer Samchan (augmented version), Section 1

A musical score for a piece in 2/4 time, consisting of eight staves. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Nok Khao Khamer Songchan (original, version), Section 1

A musical score for a piece in 2/4 time, consisting of four staves. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

## Results of the Study

- 1) On the fundamental elements of the original melody (tune). These elements included: melody, mode, drumming pattern, and *ching* cymbal pattern. The melody is in F mode--F G A C D F.; its length is 4 phrases or 4 drumming patterns; each drumming pattern consists of 4 beats.
- 2) Beats; *ching* pattern is in a two-beat pattern.
- 3) On the music writing process. The composer analyzed the original melody (pre-existing composition); assigned the status of its variation (song chan); assigned the drumming pattern (prop kai pattern), which is a 4-beat pattern (in song chan or middle variation); counted the number of phrases of the original melody (4 phrases or 4 drumming patterns); marked an essential note at the end of each phrase or at the end of each drumming pattern, in which these ending notes have to be kept in every version of the melody; then the composer extended or augmented the melody into double length and put embellishments or decorations as desired.

## The Dissemination of a New Thai Classical Composition

When a new Thai classical composition has been composed, the composer, also he himself was a senior and prestigious musician teacher, will teach this new composition to his students. They, in turn, eventually having their own music ensembles, will also play the piece. Thus, the new composition is disseminated throughout the music circle. By its texture, a Thai composition is not designated for any particular instrument or ensemble. Any instrument or ensemble can perform the composition by using its own idiom or own style of playing of each instrument in heterophonic texture, depending on the nature of each instrument. The new composition can be played by an individual instrument, or by the whole ensemble---*khreang-sai* (plucked and bowed stringed ensemble), *pi-phet* (struck and blown) ensemble, and *mahori* (plucked, bowed, struck, and blown) ensemble, as shown below:

### 1. The Small String Ensemble



Tramote. Thai Classical Music Book 3. Bangkok. The Fine Arts Department, Ministry of Culture, 1996, p. 16

Front Row, From left to right: 1. *So Duang*, two-stringed fiddle ; 2. *Ja-khe*, three-stringed plucked zither; 3. *So U*, two-stringed fiddle

Back Row: From left to right: 1. *Ching*, small hand cymbals; 2. *Khlui*, bamboo flute; 3. *Rammana*, small shallow drum; 4. *Thon*, goblet drum

## 2. The Pi-Paht Ensemble



Tramote. Thai Classical Music Book 3. Bangkok. The Fine Arts Department, Ministry of Culture 1996, p. 13

Front Row: *Ranat Ek*, Xylophone.

Back Row, from left to right: 1. *Taphon*, two-faced drum; 2. *Pi Nai*, oboe; 3. *Khong Wong*, gong circle; 4. *Ching*, small hand cymbals; 5. *Klong That*, a pair of big drums

### 3. The Small Mahori Ensemble



Tramote. Thai Classical Music Book 3. Bangkok. The Fine Arts Department, Ministry of Culture 1996, p. 19

Front Row: From left to right: 1. *Ranat Ek*, Xylophone; 2. *So Sam Sai*, three- stringed fiddle. 3. *Ja-khe*, three-stringed plucked zither

Middle Row: 1. *So Duang*, two-stringed fiddle; 2. *So U*, two-stringed fiddle

Back Row: 1. *Khloi*, bamboo flute; 2. *Ching*, small hand cymbals; 3. *Khong Wong*, gong circle; 4. *Chap*, hand cymbals; 5. *Thon*, goblet drum and *Rammana* , shallow drum

## Conclusion, Discussion and Suggestions

Writing a Thai classical composition is an art and science. Not many people, especially the younger generation, are interested in doing it, because this kind of music is considered out of time or out of fashion, However, in the author's view, this method of music writing is very worthwhile, even for pop music composers. Once a person hears any short melody or motif of charming or beautiful music, he or she can extend or shorten it as desired to create his or her own melody.

## References

- Apel, Willi. (1950). *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1950. pp. 277-278.
- Chonpairot, Jarernchai, and Miller, Terry E. (1994). "A History of Siamese Music Reconstructed from Western Documents, 1505—1932." *Crossroads: An Interdisciplinary Journal of Southeast Asian Studies* 8 (2), pp. 1-192.
- Copland, Aaron. (1957). *What to Listen for in Music*. New York: the McGraw-Hill Company, Inc.
- Khamma, Anauphap. (2018). "Propkai Drumming Pattern" in *Rangsit Music Journal*. Volume 13, No.2, July-December 2018, pp.145-153. Morton, David. (1976). *The Traditional Music of Thailand*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, Ltd., pp. 212-213.
- Morton, David. (1961). *Thai Traditional Music. Hot-House Plant or Sturdy Stock*. [www.siamese-heritage.org](http://www.siamese-heritage.org) › jss pdf › JSS\_058\_2b\_Mort
- Nagsawat, Uthit. (1970). *Thitsadee Lae Kanpatibat Dontree Thai (Theory and Practices in Thai Music)*. Bangkok. Committee for Education, Sciences and Culture of UNESCO.
- Randel, Don Michael, editor. (2003). *The Harvard Dictionary of Music, Fourth Edition*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Silapabanleng, Chin, and Chindawat, Likhit. (1978). *Dontree Thai Sueksa (Thai Music Education)*. Bangkok. Aksorn Charoenthat Press.
- Tramote, Montree. (1996). *Thai Classical Music. Book 1, Book 2, and Book 3*. Bangkok. The Fine Arts Department.
- Tramote, Montree, and Wichian Kultan. (1980). *Listening and Understanding Thai Classical Music*. Bangkok. Published on the Occasion of Cremation Ceremony of Khun Song Sukhaphap.

# 「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

(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](mailto: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](mailto: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](mailto: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 34 期**  
Kuandu Music Journal, No.34

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 8 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 · 08