

4

聲樂演唱：
合唱團形式

前言

If you can walk, you can dance.

If you can talk, you can sing.

—— a saying from Zimbabwe

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

壹、合唱教學之準備要項

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

一、學生歌唱能力的檢視

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

（一）歌唱試音與聲部指派


1. 歌唱試音

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

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

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

表4-1 學生歌聲特質紀錄卡

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

2. 聲部指派

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

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



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

(二) 排練座位的隊形配置

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

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

1. 聲部位置的考量

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

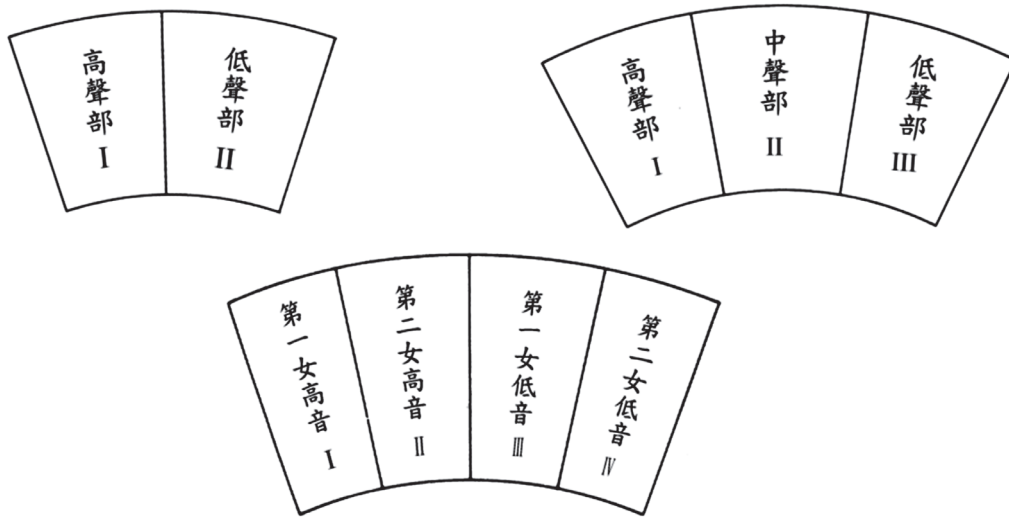


圖4-1 同聲合唱團之一般塊狀式隊形配置

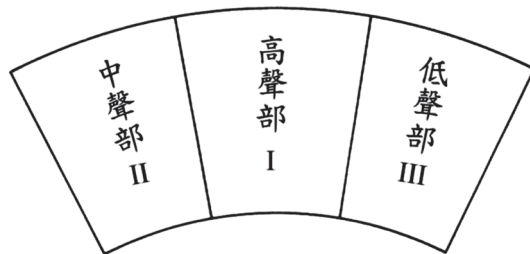


圖4-2 混聲合唱團之一般塊狀式隊形配置

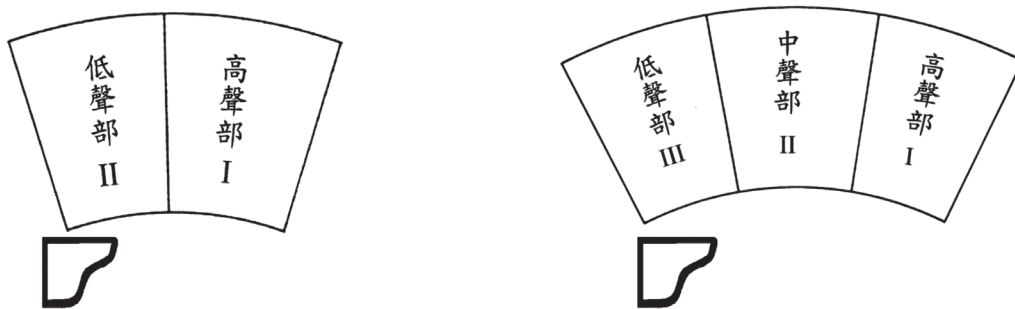


圖4-3 以琴聲輔助為考量之隊形調整

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

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

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

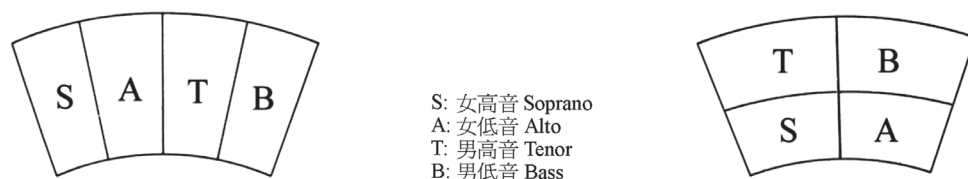


圖4-4 以聲部互動為考量之隊形調整

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



圖4-5 以和聲對稱為考量之隊形調整

2. 樂曲結構的考量

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

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

間具層次性之樂句線條的辨別。

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



圖4-6 重唱混合式的合唱隊伍配置

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

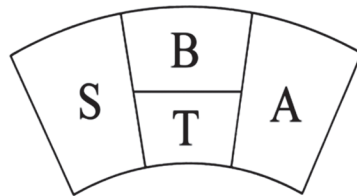


圖4-7 以聲量平衡為考量之隊形調整

3. 聲音特質的考量

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

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

4. 音樂能力的考量

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

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

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

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

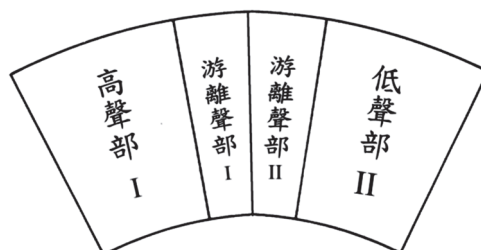


圖4-8：游離聲部之隊形配置

5. 生理與心理的考量

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

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

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

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

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

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

二、合唱樂曲的教學分析

（一）樂曲結構

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

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

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

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

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

（二）樂曲畫譜

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

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

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

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

曲式：兩段式

山在虛無縹緲間

韋瀚章詞 (女聲三部)

黃自曲

Andante sostenuto

Soprano I. *a tempo* 香霧

Soprano II. *a tempo* 香霧

Alto. *pp* 香霧

Andante sostenuto
8va

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

PIANO

羽調 in Eb

13 15

瓊花玉樹露華濃。 蓬萊仙島

花玉樹露華濃。 蓬萊

花玉樹露華濃。 蓬萊仙島清虛

清虛洞， 瓊花玉樹露華濃。

仙島， 瓊花玉樹露華濃。

洞， 瓊花玉樹露華濃。

10 11

迷濛， 掩 擁， 蓬萊仙島清虛洞，

迷濛， 祥 雲 掩 擁， 蓬萊仙島瓊

譜例4-2 「山在虛無縹緲間」劃譜範例

貳、歌唱技巧之培訓方法

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

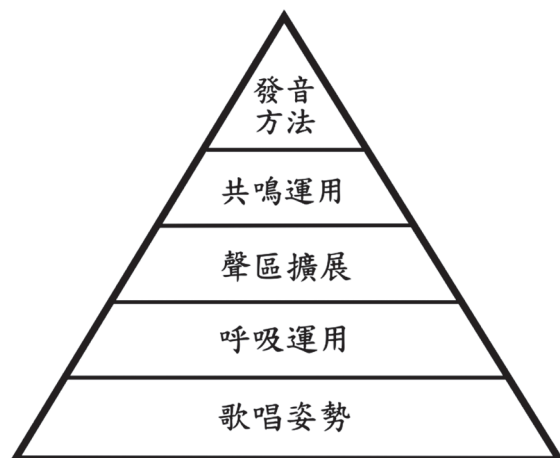


圖4-9 合唱歌聲訓練的金字塔

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

一、歌唱發聲基本原理

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

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

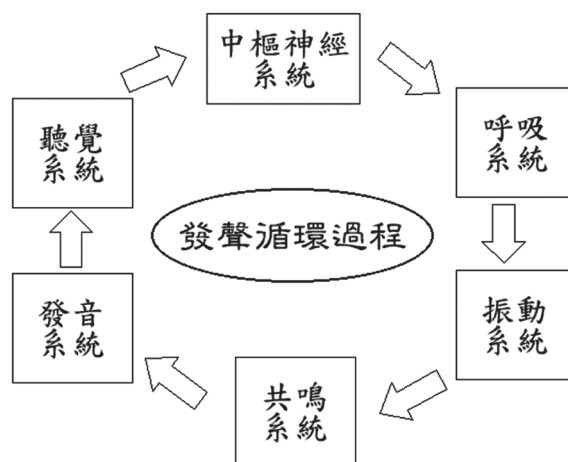


圖4-10 歌唱發聲的循環過程圖表

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

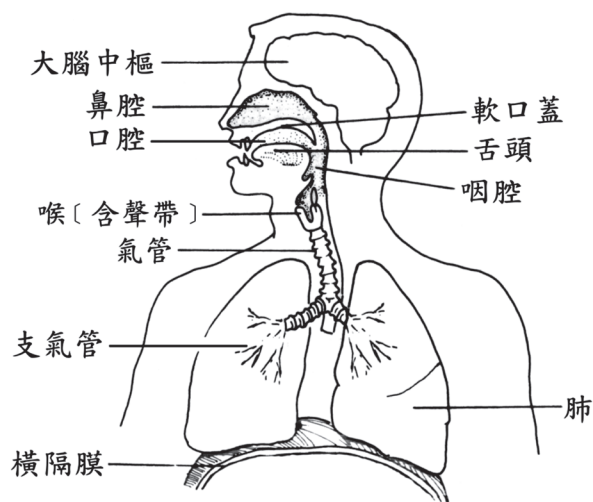


圖4-11 發聲器官構造圖

二、歌唱暖身教學活動

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

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

(一) 伸展練習

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

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

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

而正確的歌唱坐姿，從腰部以上與站姿是相同的，腰部以下應注意：

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

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

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

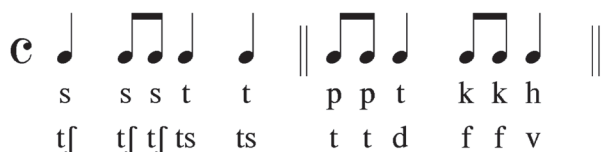
(二) 呼吸練習

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

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

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

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



譜例4-3 子音回聲練習範例

(三) 共鳴練習

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

進的方向，來加強歌唱時對不同共鳴點的感受。

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

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

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

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



圖4-12 共鳴練習圖「飛翔的貓頭鷹」

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



圖4-13 共鳴練習圖「雲霄飛車」

(四) 發聲練習

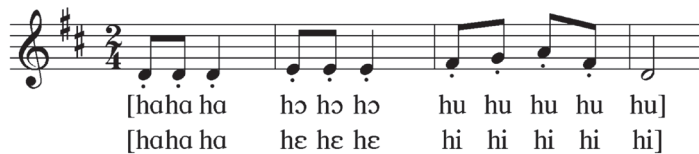
發聲練習的教唱活動，是為了培養準確的音感、正確清晰的發音，與健康優美的歌聲。因此，它必須與伸展、呼吸、共鳴、發音等技巧的練習相互配合，才能事半功倍。設計發聲練習時，需考量兩個教學要項：(1)要與個人或團體歌聲統整訓練之「遠程目標」有關；(2)與課堂即將演練的曲目之「近程目標」相互配合。

因此，活動進行時所運用的每個發聲句型，都需有其特定的教唱功能與目

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

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

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



譜4-4 發聲練習範例1

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



譜4-5 發聲練習範例2

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



譜4-6 發聲練習範例3

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



譜4-7 發聲練習範例4

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

三、歌唱發音教學策略

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

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

（一）語音構造

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

國語發音中有五種型態的母音，下列將以注音符號來呈現：

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

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

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

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

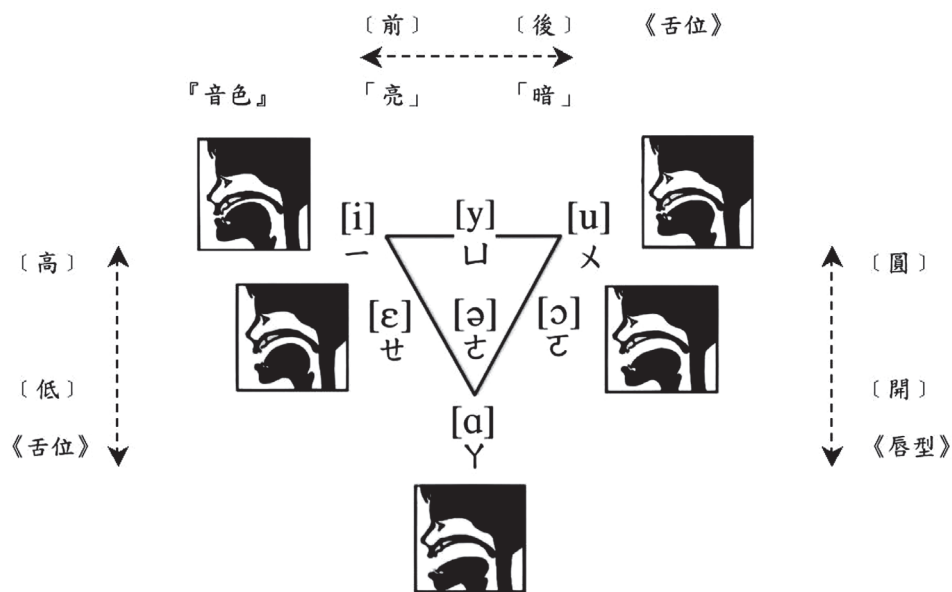


圖4-14 國語七個單母音之關係圖——注音符號 vs. 國際音標

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

在子音「發音方法」的分類中，每個項目的特質與功能是，發音時：

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

表4-3：國語子音關係圖—注音符號

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

(二) 教學策略

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

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

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

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

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

歌唱發音教學時，尚需注意的事項如下：

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

參、合唱歌曲之教學技巧

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

一、新曲教學的策略

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

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

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

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

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

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

二、合唱歌曲的詮釋

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

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

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

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

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

表4-4 各時期合唱歌曲寫作手法與演唱風格之特點比較

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

表4-4 各時期合唱歌曲寫作手法與演唱風格之特點比較 (續)

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

萬國之王、萬王之王。他要擔當國政直到永永遠遠。哈利路亞！」。

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

The image displays a musical score for the motet 'Sicut Cervus' by Giovanni da Palestrina. The score is arranged in a grid format with five systems of staves. Each system contains four staves representing the vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are written below the staves. The score is color-coded: the first system (measures 1-10) is blue, the second (11-20) is blue, the third (21-30) is green, the fourth (31-40) is green, and the fifth (41-50) is red. Below the score is a 'Concept Map' (潘字文設計) showing the lyrics 'SICUT CERVUS' in red dotted lines on a grid, with the letters corresponding to the vocal parts in the score above.

1 Sicut cervus desiderat ad
T A S B T

5 fontes aquarum,
S

10

11 A
A S B

15

21 S
S A T B T

25 ita desiderat,
S A T

30

31 B
B T A S B

35

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

45

51 T


《潘字文設計》

圖4-15 「Sicut Cervus」之織度概念地圖

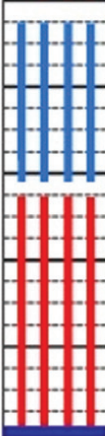
《Hallelujah!》 from Messiah

George Frideric Handel
(1685-1759)

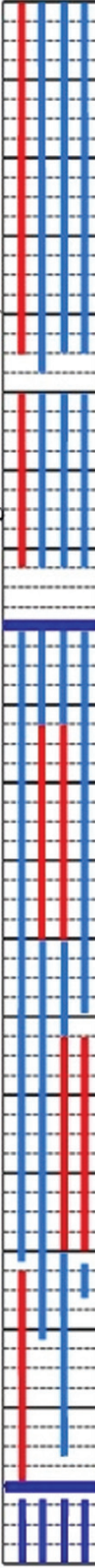
1. Hallelujah!



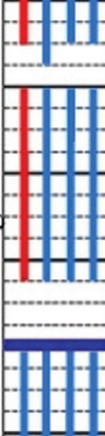
2. For the lord God omnipotent reigneth. Hallelujah




3. For the lord God omnipotent reigneth. Hallelujah



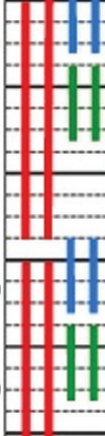
4. The kingdom of this world is become the kingdom of our Lord, and of His Christ




5. And He shall reign forever and ever,




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



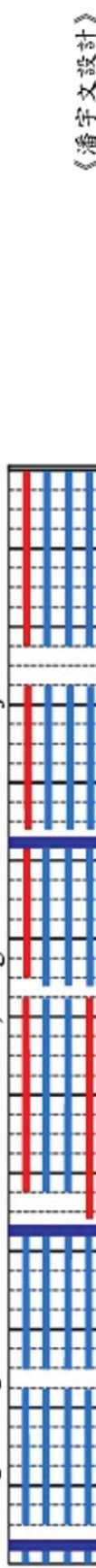
7. And He shall reign.....



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



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



《潘宇文設計》

圖4-16 「Hallelujah」之織度概念地圖

三、拉丁文語音規則

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

（一）音節與重音

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

拉丁經文的音節劃分方式，通常可歸納成下述三點原則：

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

至於拉丁經文的音節重音位置，則可分為下列兩種類型：

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

（二）發音規則

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

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

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

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

表4-5 禮儀式拉丁文之母音、子音發音原則

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

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

肆、合唱教學影音與網路資源

一、合唱教學影帶與光碟

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ViaMedia Productions, Inc. www.ztotal.com/viamedia

二、合唱組織、合唱會議

American Choral Directors Association www.acdaonline.org

Choral Net www.choralnet.org

International Federation for Choral Music www.ifcm.net

International Society for Music Education www.isme.org

Japan Choral Association www.jcanet.or.jp

The National Association for Music Education www.menc.org

財團法人臺北市新合唱文化藝術基金會 www.tcmc.org.tw

財團法人愛樂文教基金會 www.tpf.org.tw

三、合唱教學相關期刊

The Choral Journal www.acdaonline.org/cj/

The Chorister www.choristersguild.org/chorister_review.html#

Music Educators Journal www.menc.org/publication/articals/mejindex.html

International Choral Bulletin ifcm.net/page.php?id=icb

四、合唱曲譜行銷網路公司

Choral Public Domain Library www.cpdll.org

Choral Web Publishing Incorporation www.choralweb.com

J. W. Pepper www.jwpepper.com

Pana Musica Co. Ltd. www.panamusica.co.jp

Music Publisher's Association www.mpa.org

Musical Resources www.musicalresources.org

Sheet Music Plus www.sheetmusicplus.com

中國音樂書房 www.musicbooks.com.tw

台北音樂家書房 www.musiker.com.tw

關鍵字

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

參考資料

中文書目

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

英文書目

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

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