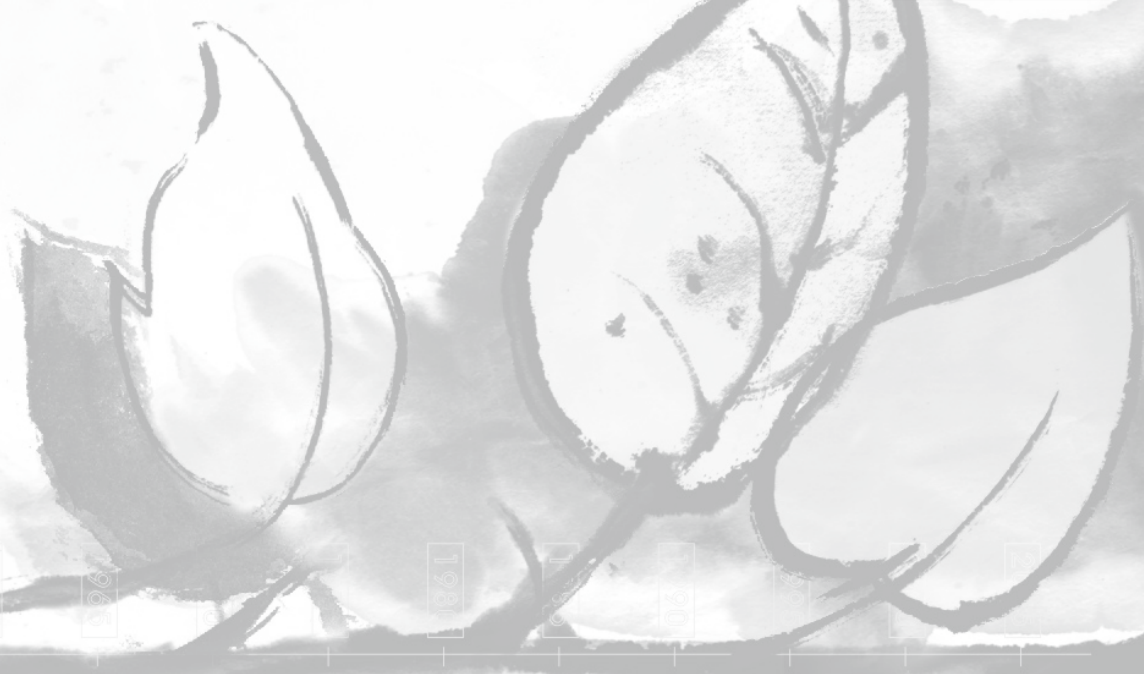


音樂教育篇

臺灣近現代音樂教育綜觀

徐麗紗 撰



第壹章 引言

音樂是文化的有機組成部分，一個民族的音樂發展取決於該民族文化總體發展的需求。在人類早期社會—即原始社會中，音樂作用之大遠超過我們現代人的想像。以人類四大古文明文化—古希臘、古中國、古印度、古伊斯蘭等觀之，音樂與其社會生活相互結合、並存發展，且被充分運用在其祭神和世俗的儀式與慶典中，譬如婚喪喜慶、耕種收穫、季節變換以及除病驅邪等。因此，古代人用音樂教化人心、以詠唱和咒語來治療疾病驅除災害、在宴會上用音樂來增進氣氛、用音樂來鼓舞戰士士氣。凡此，在在說明音樂與人類社會生活之密切關係。

古中國和古希臘都主張音樂教育等同於道德倫理教育，音樂乃成了人性「善」的象徵。以歐洲文化源流之古希臘為例，音樂除了是日常生活、節慶和祭祀等社會活動中的重要內涵外，更是青年教育的主要構成。古希臘人給音樂起了個「Kalokagathia」(按：「美好」之意)的名稱，意即在音樂教育中美與道德相互結合並相互浸透，促使人們的身心得以均衡發展。再以古中國為例，「周」王朝於西元前十一世紀建立起中國歷史上第一個完整的音樂教育制度。周朝統治者認同音樂在道德教育中的重要性，就如《禮記·樂記》所載：「德者性之端也，樂者德之華也。」在其官學中乃將禮、樂兩者緊密結合起來，使接受過音樂教育者均具有平和的態度，做為維持社會秩序、鞏固王朝統治的有效手段。當時的音樂教育之首要教學內容為「樂德」，係以音樂來規範人的整體行為俾以合乎其道德倫理規範，亦顯見音樂教育乃係道德教育之主要支撐。

德國籍宗教改革家馬丁路德(Martin Luther,1483-1546)十分重視音樂的作用，認為若沒有宗教改革的歌曲參與他所發起的改革運動，則其宗教改革的結果是難以想像的。他並提出「音樂一半是紀律，一半是教育大師，它使人變得更柔和、更溫良、更端莊和更有智慧」的音樂教育觀點，主張學校教育必須與音樂緊密聯繫。德國在二十世紀初的威瑪共和國時期，以「繆斯教育」做為教育改革的主要口號，強調藝術教育的作用，其主要推動者克斯滕貝格(Leo Kestenberg,1882-1962)主張：「用音樂和通過音樂使人性教育成為可能。」這種主張不僅把音樂教育看成一門課程，而且把它看成是人的整體教育。西方音樂教育界其他持類似看法者，例如：前蘇聯著名的教育家蘇霍姆林斯基(B.A.Cyxomjnhcknn,1918-1970)認為：「音樂教育—不是培養音樂家，首先是培養人。」蘇霍姆林斯基還強調音樂教育在人類心智成長過程中之重要性：「音樂—這是強大的思想源泉。沒有音樂教育就不可能使兒童得到長足的智力發展。音樂的最初本源不僅僅是周圍世界，還有人本身，他的精神世界、思想和言語。音樂形象按新的方式向人們揭示現實事物和現象的特點。」以及美國籍音樂教育家穆賽爾(James L. Mursell,1893-1963)所云：「音樂是作用於人的，是為了提高人的生活而存在的輝煌的事物。」「音樂像是連接社會和學校之間的鎖鏈，音樂對於學校和社會來說是能給兩者帶來活力的非常重要的事物。」以上，可見音樂教育在西方學校教育中之關鍵地位。

隨著現代科學文明日新月異的高度發展，音樂與人的關係更加上科學的作用。由於心理學與生理學研究的進展，音樂對於人類身心的療效獲得廣泛的運用；音樂與科技的結合，使得音樂在產業方面得到廣泛的運用，並發揮積

極的作用。但科技的進展，對音樂亦產生另類的消極作用，此情況誠如加拿大作曲家謝弗爾（Murray R. Schafer, 1933-）所指：「在大量產生音樂信息的同時，我們必須注意對隨之造成的『聲音公害』採取必要的措施，預防『音樂的被亂用』。」顯然，音樂對於人類的正、負面影響均存在於現代音樂生活中。因此，向以全人教育作為終極目標的音樂教育，必須再觀照如何協調理性和感性作用的層面，使受教者在知識、身心、社會和感性等四方面都能得到均衡的發展，而此亦成為當代音樂教育改革方面刻不容緩的當務之急。臺灣的近現代音樂教育自形成迄今，並未自外於世界音樂教育發展趨勢，每個發展時期亦皆有其相應之對策，而呈現多元的發展樣貌。

初始以傳授西方音樂為主的臺灣近現代音樂教育體系，主要源自西方基督教會和日本殖民教育等兩個系統。本以傳教為主要目的之基督教會，引進臺灣後對於西方音樂的傳播貢獻良多。十七世紀時，基督教音樂曾隨著荷蘭、西班牙人進入臺灣，然時間短暫僅在臺灣島上曇花一現，並無顯著性之影響。隔了兩百年之久，西方音樂再於西元一八五八年起傳入臺灣。在滿清政府開放臺灣通商口岸並准許外國人居住後，基督教長老教會首先進入臺灣傳教以及設立教會學校，音樂是基督教儀式中之重要基礎，並是教會學校之必備課程。

自明治維新時期開始西化的日本，逐步建立西式學校，並積極推展西方音樂教育及引進西方音樂文化。甲午年間（1894），日清戰爭清廷戰敗，之後與日本帝國政府簽訂「馬關條約」，將臺灣割讓予日本，臺灣乃於一八九五年間成為日本殖民地。殖民政權在臺灣普設西式學校後，亦開始實施音樂課程。音樂課程的教育成果，頗能反映在臺灣民眾對西方音樂等新

文藝的興趣方面。

一九四五年，太平洋戰爭結束日本戰敗，臺灣由中華民國接管，中央政府特任陳儀為臺灣省行政長官，負責臺灣之接收及軍政事務。曾經留學日本的前福建音專校長蔡繼琨銜陳儀之命來臺推展現代音樂事業，並創辦交響樂團及音樂學校，部分音樂家亦隨之自中國大陸來臺，對臺灣的音樂教育曾造成不少的影響，從此臺灣的音樂教育呈現另一番嶄新的局面。一九四九年國民政府遷臺後，有更多的音樂教師隨著中央政府來臺服務，他們與接受日治教育的臺籍音樂教師共同擔負起臺灣的音樂教育工作。

一九四五年至二〇〇〇年之逾五十年間，臺灣的國民小學、國民中學和高級中學之一般學校音樂教學隨著課程標準的數度更迭，而展現不同的教學精神與內涵。步入二十一世紀後，臺灣的國民中小學校音樂教育也進入另一個嶄新的局面。由於因應九年一貫課程的實施，音樂課程被納入藝術與人文領域課程範疇，而與視覺藝術及表演藝術等課程共同集為一個新的學習領域。同樣地，在高級中學音樂教育方面也有所變革，為使藝術教育能確實落實在生活層面，亦將於二〇〇九年實施的新課程中增加「藝術生活」這一門新課程，內容含括視覺應用藝術、音樂應用藝術和表演藝術等三類藝術領域。

日治時期，日本殖民政權在首任學務部長伊澤修二的主導下，在臺灣普遍建立新式學制，推展以「唱歌」為主的音樂課程，並在師範學校內培養一般音樂師資。但當時對於更高一層的專業音樂教育機構則顯然忽略，導致臺灣民眾若要在音樂方面更上一層樓，必須渡海到日本內地深造。一九四五年之後，臺灣才開始設置專業音樂教育機構，迄今全國擁有所三所藝術大學及二十四

所綜合大學或教育大學設置音樂系所。更為使音樂人才培育向下紮根，而在各縣市中小學內多方設立音樂資賦優異班級，積極培養資賦優異音樂幼苗。自一九七〇年代起，由於臺灣社會學習音樂風氣逐漸興盛，在正常學校體制外還紛紛成立音樂類補習教育，此類體制多以世界著名的音樂教學法如奧福（Orff）、柯大宜（Kodály）、達克羅士（Dalcroze）、鈴木（Suzuki）、山葉（Yamaha）…等為號召，並成為學校音樂課程外之重要輔助教學，甚至還被引進學校正式音樂課程中。誠然，學校廣泛展開的課外音樂活動或社會上的坊間音樂教室、音樂社團，不僅擴展音樂的學習管道，對音樂風氣之提倡亦功不可沒。

二十世紀晚期是世界資訊科技成長的時期，科學技術的迅速發展促使世界政治、經濟發生了劇烈的變化。更由於網際網路的突飛猛進發展，使得世界各國的交流更為擴大。整個世界已然打破國界藩籬融合為「地球村」，「全球化」（Globalization）乃成為主流教育目標，相對地「區域特色」（Local Identity）亦是不容忽視的。此種思維展現在音樂教育方面，即是尊重世界音樂文化的多元性，並能發揚本國音樂文化特色，而這也是臺灣現階段音樂教育之重要發展面向。

綜觀自十九世紀末迄今，已施行逾百餘年歷史而橫跨三個世紀的臺灣近現代音樂教育，對臺灣音樂風氣的提升、音樂人才的培育、國民健全人格的塑造等各方面，可說是居功厥偉！在當今臺灣的教育整體發展方面，音樂教育仍有其無可取代的重要作用。因此，如何促使其更臻完善，是每個臺灣音樂教育工作者責無旁貸的義務與使命！基於此，筆者將過去之相關研究重新審視與整理，以〈臺灣近現代音樂教育綜觀〉為題進行撰述。全文除引言與結語外，共分為「在近現代音樂教育之前—臺灣傳統音

樂教育」、「教會音樂與臺灣近現代音樂教育」、「臺灣近現代音樂教育之開展（1895-1945）」、「臺灣近現代音樂教育之重整（1945-1987）」以及「臺灣近現代音樂教育之改革（1987迄今）」等五個層面進行敘述。筆者衷心盼望藉此釐清臺灣歷來音樂教育的發展脈絡，探討其得失，並盼能做為未來臺灣音樂教育永續經營之參考！走筆匆匆，罅漏難免，若有未逮之處，敬祈各方先進不吝指教！

第貳章 在近現代音樂教育之前— 臺灣傳統音樂教育

「臺灣」這個孤懸在太平洋與臺灣海峽之間的翠綠島嶼，自古以來即見於部分中國古籍中，如「島夷」（見《尚書·禹貢》篇）、「岱員」（見《列子·湯問》篇）、「瀛洲」（見《史記·秦始皇本紀》）…等名稱。十七世紀中期，荷蘭人據臺後，其官方文書稱安平港為「臺窩灣」，此後這一個名稱再諧轉為大員、臺員、大冤、大灣等稱呼，最後始定稱為「臺灣」。在荷蘭來到臺灣之前，這個島嶼係以原住民族為主體的部落社會，平地、丘陵主要為平埔族的分佈區，深山則為高山族的分佈區。平埔族與高山族因種族、語言之差異又再細分為若干族群（groups）。平埔族一般分為西拉雅族、洪雅族、巴布薩（貓霧揀）族、巴布拉族、巴則海族、道卡斯族、凱達格蘭族、噶瑪蘭族和邵族等九族；高山族包括泰雅族、賽夏族、布農族、鄒族、魯凱族、排灣族、卑南族、阿美族和雅美（達悟）族等九族，部分族群又可再分為若干亞群（sousp-groups）。¹除了原住民外，偶有漢人自中國大陸來臺從事貿易，或有漁民上岸取得補給，但僅作短暫停留且為數不多。

位居中國大陸、東北亞和東南亞交通要衝的海島—臺灣，是歐亞遠東航線必經之地，乃兼具海洋性與國際性之歷史發展特點。²一六二四年至一六六二年期間，歐洲航海強權國家—荷蘭（1624）與西班牙（1626）等

兩國到達臺灣，並分別在臺灣南、北部建立統治機構。荷、西佔領臺灣後曾在臺灣從事佈教和教化工作，基督教音樂乃曾於此時短暫在臺灣出現，最後又隨著荷、西人之撤離而消聲匿跡，此時被視為西方音樂在臺灣的初現時期。一六六二年，荷蘭為鄭成功所敗而投降退出臺灣。明鄭（統治期：1661-1683）及清領（統治期：1683-1895）時期漢人大量自中國大陸閩、粵兩省徙入，包含音樂在內的漢文化亦隨著漢族移民進入臺灣，而深具影響性。

第一節 原住民的歌舞活動

臺灣原住民在人類學的分類屬於南島語族（Austronesian），如同世界上其他原始部落民族一般，其音樂亦與宗教、巫術有著密切的關係，是宗教儀式的一部份。在原住民各部落社會中，由於對周遭自然或人為環境充滿神秘與不確定感，因而產生虔誠敬畏之心。此種虔敬之心乃成為原住民生命能量的來源與依靠，並產生從生至死、從生活到祭典、從休閒到工作等各式各樣的生命禮俗歌曲。原住民相信通過「歌舞」可將信念傳至神秘世界中，因此歌舞乃成為其主要的音樂行為。由清代黃叔璥在《臺海使槎錄》之〈北路諸羅番一〉中對於平埔族的敘述：「若遇種粟之期，群聚會飲、挽手歌唱、跳躑旋轉以為樂；名曰遇描堵。」以及〈北路諸羅三〉所述：「每年以黍熟時為節，先期定日，令麻達（按：指未婚男子）於高處傳呼，約期會飲；男女著新衣，聯手蹋地，歌呼嗚嗚。」等等，皆見原住民在祭祀活動中善以歌舞來慶祝的紀實。在原住民各族群一年一度祭儀活動

1. 若依「數位典藏國家型科技計畫」（網址：<http://www.catalog.ndap.org.tw>）之分類，臺灣原住民族分為：平埔族—巴布拉、巴布薩、巴則海、西拉雅、洪雅、馬卡道、凱達格蘭、道卡斯和噶瑪蘭等九族；以及高砂族—太魯閣、布農、卑南、邵、阿美、泰雅、排灣、雅美、鄒、魯凱和賽夏等十一族。再依行政院原住民事務委員會之法定分類，臺灣原住民目前分為阿美、泰雅、排灣、布農、卑南、魯凱、鄒、賽夏、雅美（達悟）、邵、噶瑪蘭、太魯閣、撒奇萊雅和賽德克等十四族。

2. 黃秀政、張勝彥、吳文星合著，《臺灣史》（臺北市：五南圖書出版公司，2002），頁10-11。

的群體行動中，如阿美族豐年祭、賽夏族矮靈祭、鄒族戰祭、雅美族飛魚祭、卑南族大獵祭、泰雅族祖靈祭以及魯凱族豐年節等，皆予人載歌載舞的深刻印象。連舞蹈意象較微的布農族在其祭儀活動中，也以用力跳起及拍手的身體律動來配合演唱。原住民相信群體的歌舞活動具有相當的「驅動性」與「神秘性」，透過歌舞時而凝聚力量，使人們產生安定的感覺，藉著舞蹈動作的一致性更可使身心獲得協調。無論是對「生靈」、「死靈」或「神靈」的演唱，均充分呈現出原住民對有靈世界的敬畏感。³

對照古中國先秦文獻，可以發現上古時期中國氏族社會的音樂活動主要係集詩歌、音樂與舞蹈三者為一體的樂舞表演，如《呂氏春秋·古樂》篇所描述的葛天氏樂舞：「昔葛天氏之樂，三人操牛尾，投足以歌八闋一一曰載民；二曰玄鳥；三曰遂草木；四曰奮五穀；五曰敬天常；六曰達帝功；七日依地德；八曰總鳥獸之極。」顯然，臺灣原住民祭儀中的音樂行為與此種古代氏族社會的樂舞活動是同樣的性質。原始氏族社會的音樂藝術、宗教信仰和人類的集體生活結合得很緊密，亦即其音樂教育係透過公眾性的祭儀活動來進行，傳承的方式主要是通過語言、口傳心授與行為的模仿。直到現階段，臺灣原住民的傳統音樂活動及其音樂傳承仍保有濃郁的原始氏族社會特色。在近現代學校教育以及基督教傳教活動進入原住民部落之後，原住民逐漸接受新式音樂教育的薰陶，

並出現以西方音樂作曲手法創作的原住民音樂家如高一生⁴、陸森寶⁵等人。

第二節 漢族音樂的傳承

一六六二年，鄭成功驅逐荷蘭人之後，以臺灣作為生聚教訓之地，漢族移民開始大量徙入，中原的漢文化亦隨著傳入臺灣。鄭氏王朝的典章制度、經濟社會與文化思想，均自中原移植臺灣。一六八三年，清廷打敗鄭氏，再經清代兩百多年的統治，漢文化不但在臺灣生根，並且發展出具有臺灣特色的文化體系。因此，臺灣漢族的傳統音樂教育富有古代中國樂教形式之特色。

西元前十一世紀，「周」王朝建立中國歷史上第一個比較完整的音樂教育制度。周朝統治者對音樂的社會功能具有相當的認識，而將禮、樂兩者緊密結合起來，以做為維持社會秩序、鞏固王朝統治的有效手段。當時首先在官學中施行音樂教育，這是世界上最早的音樂學校。周朝的音樂教育內容主要包括「樂德」、「樂語」和「樂舞」等方面，亦即現代慣稱的音樂美學理論、演唱技術和舞蹈藝術等。周朝統治者以音樂來規範人的整體行為，俾能合乎道德倫理規範，而能保持平和的態度。雖然周朝施行樂教的主要目的在於鞏固統治政權，但從中顯見音樂的深刻教化作用。

進入春秋戰國時期後，隨著社會生產力的

3. 關於原住民音樂的特質與傳承之敘述，主要引自巴奈·母路，〈原音之美〉，輯於林谷芳編《本土音樂的傳唱與欣賞》（臺北市：國立傳統藝術中心籌備處，2000），頁198-207。

4. 高一生（鄒族名：Uyongu·Yatauyungana，1908-1954），係出身於嘉義阿里山的鄒族人，畢業於日治時期的臺南師範學校演習科，在學期間即已嶄露音樂天賦。師範畢業後回到部落擔任教師與警察職務，同時也創作多首歌曲，其代表作有〈春のさほ姫〉（春之佐保姫）、〈鹿狩り〉（打獵歌）、〈つつちの山〉（杜鵑山）、〈Bosifou ne Patungkuonu〉（登玉山歌）等。曾帶族人至台灣總督府公開演出〈鹿狩り〉，後因政治事件受難身亡。見巴蘇亞·博伊哲努（浦忠成），《政治與文藝交纏的生命—高山自治先覺者高一生傳記》（臺北市：行政院文化建設委員會，2006）。

5. 陸森寶（卑南名：BaLiawakes，1910-1988），係出身臺東南王部落的卑南族人，自幼即在體育和音樂方面有優異的表現。日治時期就讀於臺南師範學校演習科，期間曾經得到全校鋼琴比賽冠軍。畢業後返鄉服務，曾擔任臺東縣成功鎮忠孝國民學校訓導，後轉至臺東農校擔任體育和音樂教師，是體育名將楊傳廣的啟蒙恩師。陸森寶一生中創作歌曲無數，如〈卑南山〉、〈美麗的稻穗〉、〈思故鄉〉、〈俊美的普悠瑪青年〉等皆是他的成名歌曲。他在歌曲中描述著對於祖先土地的孺慕與敬仰，並希望藉由歌曲的傳唱，族人可以永遠記得祖先的事蹟與恩澤。見孫大川，《BaLiawakes—跨時代傳唱的部落音符：卑南族音樂靈魂陸森寶》（宜蘭縣：國立傳統藝術中心，2007）。

進展，中國古代文化發展步入新的轉型時期，音樂教育的面向也富有時代特徵。從此時期起，由於朝廷中的樂師、樂工散落民間，而促使音樂教育的範疇更形擴大。當時由於社會生活的娛樂傾向愈見強烈，也使得音樂教育開始傾向傳授技能。例如孔子之儒家教育將音樂教育的完成視為其教育完成的最後階段，因此在其教學中可以見到音樂技藝的傳授。秦漢時期設置「樂府」，以辦理娛樂性音樂活動為主，其音樂教育內容著重於傳授樂人的音樂技藝。自魏晉南北朝至隋唐時期，則與外族、外域的音樂有廣泛的交流，唐代甚至還設置太常及下屬的太樂、鼓吹、清商諸署等傳統音樂機構，同時又創設教坊、梨園等音樂機構專責培養樂人的音樂技藝。

自春秋戰國始至秦漢以降，整個古代中國封建社會的音樂教育體系與周朝以禮樂育才的樂教政策有所落差，而開始著重於技藝的傳承。此種情形誠如中國籍音樂學者修海林所指：「從中國音樂教育的歷史發展來看，經過了春秋戰國整個社會文化的深刻轉型，體制化的音樂教育，基本上從官學這一培養國家所需人材的教育機構中分離出去，而主要存在於主要為宴享娛樂提供服務、兼及祭典禮儀的官設音樂機構中。其教育目的，主要是學習歌舞技藝等各種音樂知識（藝），而並非純為統治階級培養治國人才（人）」⁶從此，古代中國音樂文化的傳承係通過下列四種途徑進行，並獲得延續：

- 一、封建統治者為慶典、祭儀之需而設立太樂署、鼓吹署等官方機構培訓樂工；
- 二、統治者為宴享、娛樂之需設立梨園、教坊等官方機構培訓歌舞、戲曲藝人，之後再

出現培訓職業藝人的民間戲班一科班；

- 三、文人為自身修養而進行的私人音樂教學，或票友性質的家班或館閣；
- 四、民俗活動中的音樂、歌舞活動，係以口傳心授方式傳承。⁷

以福佬語系及客家語系居民為主要構成的臺灣漢族，其傳統音樂形式包括民歌、說唱、歌舞、戲曲、器樂和宗教音樂等不同樂種，按音樂來源則分為南管音樂和北管音樂等兩大系統。南管音樂系統是宋元音樂美學的具體呈現，甚至被認為是唐代歌舞大曲和宋元南戲的遺緒；北管音樂系統幾乎涵蓋古中國戲曲之不同聲腔系統，以及絲竹音樂和吹打音樂等各種器樂演奏形式。臺灣流傳的漢族樂種幾已保存中國古樂的主要形式，可說是「禮失而求諸野」之鮮活例證。然而臺灣漢族的音樂活動並未見官署的培育體系，乃是由民間的自發力量所為，其傳承方式主要係通過私人傳授（館閣）、科班（職業戲班）和民俗活動等途徑來進行。

臺灣傳統漢人農村社會為提供居民傳習傳統文化而設有「曲館」和「武館」等館閣組織，曲館傳授的是音樂、戲曲，武館則傳承武術、漢藥。這類組織主要由村莊內有經濟能力的仕紳發起，較正式的是延聘學有專長的老師「開館」，較不正式的則是有經驗的村中前輩義務教授。活動地點或在民家或在公共空間（如廟宇），活動的開銷可能由發起人支付，或由村民共同分攤。村民平時在館閣中學藝，若逢鄰里有喜喪事或廟會節慶則出陣服務、表演。每個曲館所學習的音樂、戲曲，內容雖不盡相同，但大致不出南、北管等兩大音樂系統。⁸

以南管系統的傳承方式而言，這個源自閩

6. 修海林，〈「人」與「藝」：中國傳統音樂教育兩種體系的存在與啟示〉，《音樂研究》1994年第2期（北京：人民音樂出版社，1994），頁18-28。

7. 本節關於中國古代音樂教育之發展情況與傳承，主要參考楊蔭瀏，《古代中國音樂史稿》（北京：人民音樂出版社，1981）與修海林，《中國古代音樂教育》（上海市：上海教育出版社，1997）等書。

8. 王櫻芬，〈淺談臺灣南管館閣文化的傳統與變遷〉，輯於林谷芳編《本土音樂的傳唱與欣賞》，頁100-107。

南地區之泉州、廈門的古老樂種，隨著閩南移民傳到臺灣，並以館閣之音樂社團方式，口傳心授代代相傳下來。廣義的南管音樂包括南管、駛犁陣、梨園戲、車鼓等，皆以南管的曲調為其基本音樂內容，其中以南管的地位最為崇高。南管之傳承在民間分兩類館閣，一是以洞簫、琵琶為主要旋律樂器的「洞館」，另一是以「品仔」（笛子）、月琴為主要旋律樂器的「品館」。雖然這兩類館閣的音樂風格有所差異，參加成員背景亦不相同，但均是臺灣南管音樂的教育重心所在。曾為臺灣民間喻為「吃肉吃三層，看戲看亂彈」而深受歡迎的北管戲曲，是以中國北方語言（即俗謂「藍青官話」）演唱的戲曲，一向被認為是中國古老戲曲的縮影，其傳承係透過業餘性質的子弟社團（館閣）與職業性質的內行班（科班）等組織，此種戲曲音樂的培育制度在明代即已形成。戲曲表演在明代逐漸興盛，其技藝的傳授係在從事專業表演的戲班伶工中進行，當時的戲班組織分為私人的家班和職業戲班兩類。這類專門培養、教習戲曲藝人的戲班組織，其傳承方式採師徒相授的方式進行，即是通稱的「坐科」。⁹

臺灣傳統民俗活動的最大載體是各類傳統音樂，而這些樂種亦藉由民俗活動而生生不息。以臺灣恆春地區獨有的一種哭嫁歌—〔牛母伴〕為例，即是在民間婚嫁習俗中獲得傳承。這是恆春地區在女兒出嫁前夕圍桌送行所演唱的歌曲，當宴席進行至子夜時，眾親友輪流與待嫁娘對唱〔牛母伴〕，所唱的歌詞內容包括眾親人對新嫁娘的祝福、新嫁娘對未來新生活的恐懼、娘家父母教導女兒為人媳之道以及待嫁娘對眾親友的感恩等等。待嫁娘必須隨機答唱，若無言以對則只有一路哭到底了。

直到翌晨快破曉時分，主人會向親友們唱道：「下昏到此雞啼應雞聲，明仔後日正擱過來予阮請。」然後就散會了。若新娘反對此婚事，則可能以歌聲與眾人周旋通宵達旦，至翌晨迎娶隊伍抬轎上門為止。¹⁰

直至西方近現代音樂教育形式引進之前，老祖宗寶貴的音樂遺產始終是臺灣民間音樂教育的主體。由於篇幅所限，本文無法將臺灣各種傳統音樂的內涵詳述。然則，長久以來藉著民間自發性的學習方式，臺灣本土傳統音樂得以在這塊美麗的大地上源遠流長。也許它以口傳心授、師徒相傳和群體歌舞的傳統教育方法並不具科學及經濟等效益，但它讓臺灣民眾在傳統音樂文化的氛圍中，自然而然地學習臺灣傳統音樂文化內涵。而這些音樂以自有的特徵伴隨臺灣民眾成長，豐富了臺灣民間的精神生活！

9. 修海林，《中國古代音樂教育》，頁 183-184。

10. 徐麗紗、林良哲，《恆春半島絕響：遊唱詩人陳達》（宜蘭縣：國立傳統藝術中心，2006），頁 134-135。

第參章

教會音樂與臺灣近現代音樂教育

西方社會自中世紀起，基督教開始盛行，基督教會音樂教育亦逐漸發展。爲了民眾的宗教教化，基督教會重視繪畫和音樂等藝術，教會的建築充滿繪畫藝術，並視音樂爲崇拜上主禮儀中的重要構成，教會對於民眾而言，是個具有演示作用的藝術教室。教會音樂（Church Music）可說是近代西方音樂的重要基礎，對西方音樂歷史的發展影響深遠。基督教會在修道院學校及所有與教會有關的學校，均以教唱聖歌作爲學習必修科目，十一世紀基督教僧侶阿列佐（Guido da Arezzo, ca.991-1033）的手勢唱名法，不僅輔助教會中的聖歌教學，也對後世普通學校的音樂教學有深刻影響。

基督教初創時期係以猶太教的禮拜儀式爲本，並在儀式中進行讀經、祈禱、吟唱詩篇、講道…等程序，其中祈禱及吟唱詩篇等部分皆與音樂相關。早期基督教的儀式音樂被稱爲「素歌」（Plain Song），因東西羅馬各地教會儀式頗不統一，素歌的音樂風格乃不一致。西元六世紀末，羅馬教宗葛麗果一世（St. Gregorius Magnus，任職期 590-604）統一各地的教會儀式，並規定儀式中所使用的素歌種類，此即「葛麗果聖歌」（Gregorian Chant），所使用的語言係拉丁文。葛麗果聖歌在羅馬教會中佔有一席之地，直至宗教改革後才起了重大轉變。¹¹

一五一七年，德國籍宗教改革家馬丁路德開始進行宗教革命，爲基督教會「抗議宗」（Protestant）之起始。基督教自此分歧爲舊教（天主教）及新教（基督教）兩種體系，

在音樂方面新舊教也截然不同：新教之路德宗派在西方音樂史上最特別的貢獻係在「聖詩」（Chorale）方面，路德認爲每一教友皆有權利參與禮拜唱詩的機會，同時詩歌之可貴不在詞句、文字上的華麗，而在使每個人皆能明白並體會到歌詞的意義，故應以當地語言演唱爲要，不應僅以拉丁文演唱；舊教之羅馬天主教會方面，因在十五、十六世紀教會已發展至具有高度技術與裝飾性的複音音樂藝術，聖詠演唱常是聖歌隊的專利，以致教會唱詩班成爲教會音樂最大支柱。

除了馬丁路德之外，影響力最大的兩個改革宗派是喀爾文教派（Calvinist Church）及英國教派（Anglican Church）。喀爾文教派由法籍約翰喀爾文（John Calvin, 1509-1564）所創，喀爾文於一五三六年出版《基督教要義》（*Institutes of the Christian Religion*）後，成爲法國抗議宗的領導者，並爲法國政府驅逐出境，乃轉向日內瓦繼續其宗教改革理想。此次改革浪潮更由日內瓦遠播至英格蘭、荷蘭、法國、蘇格蘭等地。喀爾文反對羅馬教會的一切禮拜儀式，並摒棄其儀式音樂。他主張禮拜所唱的一切讚美詩不加伴奏，旋律必須以簡單樸素爲主；歌詞必須出自《聖經》中的〈詩篇〉，且不違背《聖經》的敘述原則。由於喀爾文對詩篇的重視，乃創作具有素歌特質、歌詞押韻的無伴奏詩篇演唱曲—《韻文詩篇》（Metrical Psalm）運用在喀爾文教派的禮拜儀式中。英國的基督教始於一五三四年，在教會音樂方面也做了變革，將多聲部風格的舊教音樂導向音對音的和弦式風格，其主要的音樂形式爲「禮拜曲」（Service）與「讚美詩」（Anthem）。以獨唱或重唱爲主，加上合唱與風琴伴奏的「對唱讚

11. 羅馬教廷自葛麗果一世時期，即設有歌唱學校（Scholae Cantorum），以嚴格專業的方式訓練聖歌隊，使教會音樂的發展因而突飛猛進，至十五、十六世紀文藝復興時期，多聲部教會音樂更是發展至顛峰。

美詩」(Verse Anthem)，十七世紀在英國教會亦非常盛行。

十八世紀至十九世紀，由於歐洲各國的教育開始脫離教會的束縛，而通過國家廣設學校來普及教育，音樂教育的目標不再僅作為宗教教化的一種手段，開始重視人的生活，轉向為以情操教育為主，並努力提高和培養人的智力等方面。進入二十世紀之後，各式音樂教學法不斷研發出來，音樂教學的方式更為多元，教學成效頗為顯著。從此，教會在音樂教育方面的影響力逐漸降低。

基督教東傳臺灣後，初始以教授聖詩為主要目的之音樂教學內容及對象，雖是以教會音樂及信徒為限，而難具有社會性的廣泛影響。然則臺灣島內的基督徒因受惠於西方知識之啟蒙，更能體會近現代西式教育之價值所在。尤其在日治初期，基督教徒對殖民地政府所建立的新教育，比諸一般民眾具有較大的信心及支持度，甚至率先將子弟送至國語傳習所等殖民地式近現代學校就讀。從這些方面觀察，無可否認教會對臺灣西方知識啟蒙過程之重要貢獻。由於不少基督教徒的子女均受過良好的教育，而成為當時臺灣社會的中堅份子，影響所及，臺灣早期音樂家更是以出身教會家庭者為眾。

第一節 教會音樂的初傳入（荷、西領臺時期）

隨著歐洲人之入侵，十七世紀新、舊基督教音樂文化會隨著教會活動逐漸傳入古老中國，同樣地亦在臺灣島上曇花一現。由於印度航路的發現，十五世紀末葉到十六世紀歐洲人紛紛湧到東方，其中以葡萄牙、西班牙和荷蘭等海權強國最為熱衷。歐洲人的東漸，使

東南亞乃至臺灣的歷史，起了重大的變化。回溯臺灣的早期歷史發展，上述三個國家皆與臺灣有密切的歷史淵源，其中西班牙、荷蘭更曾佔領臺灣。十六世紀中葉，葡萄牙人往來臺灣海峽時，遠眺臺灣島上林木蓊鬱，風景蒼翠欲滴，不禁讚嘆道：「Ilha Formosa！」（按：「伊拉福爾摩沙」意謂「美麗之島」），從此臺灣以「福爾摩沙」之名廣為世人所知。荷蘭與西班牙兩國，分別於一六二四年（天啓4年）及一六二六年（天啓6年）佔領臺灣，並在臺灣從事佈教、教化的工作，西方教會音樂即在此時傳入臺灣，最後隨著荷、西人的撤離而消失。

一、荷蘭領臺時期（1624年—1662年）

在歐洲，新舊教之間有很劇烈的爭執。同樣地，在臺灣的開教方面，新舊教之間的劇烈競爭依舊存在。¹² 信仰喀爾文教派的荷蘭人於一六〇二年（明萬曆30年）在印尼爪哇設立東印度公司（Vereenigde Oost-Indische Compagnie，簡稱VOC），並為建立其貿易根據地，於一六二二年（天啓2年）首先佔領澎湖島。與明廷議和之後，在明廷首肯下，荷蘭人於一六二四年八月放棄澎湖島，改佔據明廷眼中的化外大島—「臺灣」（時稱「大員」）。荷人入臺後所採取的政策係「政教合一」，在臺灣的荷蘭行政長官，皆由東印度公司派遣。荷蘭人為維持勢力、安定秩序，乃進行教化事業，以安撫臺灣居民。由荷蘭方面以東印度公司職員名義派遣來臺從事佈教工作的宣教師共二十九人，他們隸屬喀爾文系統的改革教會（De Gereformeerde Kerk），以一六二七年即在新港社宣教的干治士（Georgius Candidius, 1597-1647）和尤羅伯（Robertus Junius, 1606-1656）等最為著名，其中尤羅伯的

12. 曹永和，《臺灣早期歷史研究》（臺北市：聯經出版事業股份有限公司，1979），頁38。

宣教成果更是驚人，受洗者即達五千九百人。當時島內受教化的地區係以今臺南市為中心，北及於嘉義、彰化附近，南至下淡水溪下游恆春附近。

以荷籍宣教師教化的內容觀之，其項目包括教理解義、唱祈禱文，可知教會音樂亦隨著宣教工作而開始傳播。根據基督長老教會牧師甘為霖在其著作“*Formosa under the Dutch*”中的敘述，可知荷領時期在教會儀式中已有演唱詩歌之活動，例如：

約有六十位左右的女孩亦每天接受祈禱文及其他的學科的教導，安息日被按時地遵守，七百名以上的人來聽講道。由 Junius（尤羅伯）先生及其他荷蘭居民領導，學童們在講道前後，依照大衛的詩篇第一百篇之旋律，以最能訓誨人的方法，唱出新港語的讚美詩。¹³

甘為霖並指出當時所使用的教化教材，書名為“*ABC Book*”，另據歷史學者賴永祥之研究，“*ABC Book*”係由尤羅伯及其助手 Assueris Hogensteijn 等所編撰之各種祈禱及若干聖詩土語譯本。以前述喀爾文教會的音樂內容觀之，出身喀爾文教派之荷蘭人在臺灣佈教所唱的詩歌，應為素歌性質的無伴奏詩篇演唱曲—《韻文詩篇》。而上文所引述的詩篇第一百篇之作曲者波吉斯（Loys Bourgeois, c.1510-1560），係喀爾文《韻文詩篇》的主要作曲者，他常引用葛麗果聖歌以及法、德等國的民歌，做為《韻文詩篇》的旋律素材，對《韻文詩篇》之貢獻甚鉅，甚至有「聖詩曲調之父」

的美譽。波吉斯還將《韻文詩篇》發展成四部和聲，使韻文詩篇更加雄偉。¹⁴

荷蘭人於一六六二年（永曆 15 年）降鄭並退出臺灣。自一六二四年至一六六二年間，其領臺的時間共計三十八年。隨著荷蘭人的撤離，基督教的傳教工作因此而中斷，臺灣土著居民的聖歌學習活動亦因此停頓下來。

二、西班牙領臺時期（1626 年—1642 年）

一六二六年，歐洲另一個海上強權國家—西班牙不落荷蘭人之後，攻佔臺灣北部的雞籠港（基隆），並命名為「三位一體城」（Santísima Trinidad）。隨後在灣內社寮島（今和平島）建立「聖救主城」（San Salvador），還在城內設置天主教堂。一六二九年，西班牙人再取下淡水港，築「聖多明各城」（Santo Domingo）。此後十六年間，臺灣北部自基隆至淡水一帶，屬於信奉舊教的西班牙人之佔領地。相對地，臺灣南部則為新教徒荷蘭人的領地。當時西方人在臺灣佈教的熱心情形，頗富時代背景，誠如學者埃卡特（Christian Eckert）所言：

此時代是世界傳道的思想，在海外事業中最有決定力的時代。¹⁵

在西方人以傳教作為征服殖民地之政策下，基督教新舊教的競爭舞臺，於十七世紀中葉由歐洲大陸轉進遠東的叢爾小島—臺灣。西班牙佔據臺灣之最大目的亦在傳教，並以臺灣作為向中國、日本傳教的主要基地。西班牙來臺之宣教師，係以道明會（Dominican）為主

13. 楊麗仙，〈西洋音樂在臺灣之沿革—西元 1624-1945 年〉（國立臺灣師範大學音樂研究所碩士論文，1984），頁 4-5。

14. 胡忠銘，〈聖詩的認識與應用〉（臺南市：人光出版社，1995），頁 135-142。另據江玉玲的研究，認為喀爾文《韻文詩篇》之歌曲旋律，在荷蘭文《韻文詩篇》與英文《韻文詩篇》兩者間有所不同，同時當年臺灣原住民以新港語演唱的聖詩，還包括「十誡」。見江玉玲，〈以達恬衛詩篇集〉對照十七世紀荷蘭治臺時期傳唱的「十誡」>《臺灣音樂研究》第 4 期（臺北市：中華民國民族音樂學會，2007 年 4 月），頁 1-19。

15. 賴永祥譯（中村孝志原著），〈十七世紀西班牙人在臺灣的佈教〉，輯於氏著《臺灣史研究初集》（臺北市：作者自行出版，1970），頁 112-146。

體。據載，西班牙自一六二六年佔領基隆至一六四二年降於荷蘭為止之十六年間，東渡來臺之西班牙宣教師人數達三十人以上。然因臺灣居民的極力抗拒，西班牙天主教會在臺灣北部的教化工作進行得並不順利，其教化所及之地，僅限於雞籠、淡水為中心之臺灣北部局部地區。

有關西班牙在臺所傳入之教會音樂的情形，已見之少數書面資料泰半來自後世的編述，如方豪《中西交通史》所載：

西班牙人之正式到達北部，為天啓六年（一六二六），六年後，淡水蕃族部落之教堂成立，西班牙軍以樂隊護送聖母像至教堂。¹⁶

另據潘松甫《道明會士初期在臺灣傳教記要》所載：

雅新達益伯爾（Jacinto Esguivel）——一六三〇年來臺，他是西班牙 Victoria 人，一六一六年到馬尼拉。到臺灣後先在淡水傳教，且主持了關渡玫瑰聖母堂落成典禮。並組織了一支聖道明歌詠隊，逢節慶就唱歌遊行，神父傳教很積極，從關渡、淡水、金山到基隆都是他宣教範圍，但其目標是到日本，在臺灣是暫時性，但在臺灣表現特異。¹⁷

綜上，方豪所指顯示西班牙軍隊亦有軍樂隊之組織，潘松甫則指出當時的臺灣天主教會已有歌詠隊之組織。無論是荷蘭人所傳入之新教音樂，或者是西班牙人所引進的舊教音樂，所實施的對象皆是臺灣土著居民，而當時漢人尚未大量移居進入，致其影響力可謂有限。明鄭治臺期間對西方傳教採取排斥的態度，從此

西方傳教士未敢繼續滯臺，傳教工作因此中斷，教會音樂亦隨著在臺灣消失。

第二節 教會音樂的再傳入（1858年迄今）

一六六二年，鄭成功擊退荷蘭人收復臺灣，鄭氏三代開始經營臺灣，漢人自此時期大量入臺。一六八三年（康熙 22 年）鄭克塽降清，臺灣被納入大清版圖。一八九五年（光緒 21 年），在前一年的日清甲午戰爭中清廷戰敗，乃與日本簽署馬關條約，將臺灣、澎湖及附屬各島割讓予日本，從此臺灣成為日本殖民地。自明鄭至清領時期，以教會為媒介傳進臺灣的西方音樂，曾隨著西方勢力的撤離而消聲匿跡達二百年之久。一八五八年（咸豐 8 年），因為臺灣之開放通商口岸，西方傳教士紛至沓來，並再將教會音樂傳入，奠下西方音樂在臺灣發展的初步基礎。教會音樂為臺灣樂壇培植不少音樂專業人才，而讓西方音樂文化的花朵在此地綻放開來。日本人來臺後，乃在此一基礎下，實施近現代化學校音樂教育。

一、教會音樂在臺灣的重建（1858 年—1945 年）

臺灣開埠之議，是由美、俄兩國外交使節列威廉（William B. Reed）及布恬廷（Count Putiatine）所推動，兩人於一八五八年說服清廷開放臺灣准許外人居住及通商。英法聯軍之役後，清廷分別與美、英、法等國簽訂「天津條約」，更將開埠之議付諸文字，正式允許西方人士來臺經商、傳教。當時臺灣陸續開放的通商口岸，計有臺灣（臺南）、淡水、雞籠（基隆）、打狗（高雄）等港口。

一八五九年（咸豐 9 年），天主教西班牙道明會士郭德剛（Rev. Fernando Sainz, OP）、

16. 方豪，《中西交通史（五）》（臺北市：華岡出版有限公司，1953），頁 8。

17. 潘松甫，〈道明會士初期在臺灣傳道紀要（下）〉，《善導週刊》（高雄市：善導週刊社），1984 年 5 月 6 日。

洪保祿 (Rev. Angel Bofurull, OP) 等神父與教友，由馬尼拉經由廈門抵達高雄，在南部重開傳教事業。翌年，即在高雄前金建立第一座天主教堂。繼而由何鐸德神父 (即何安慈神父, Rev. Cerebinsio Aranz, OP) 在臺灣北部傳教，一九一四年由馬守仁神父 (Manue Prat, OP) 開始在臺中地區開教。天主教道明會自一八五九年即開始在臺灣活躍，甚至曾在高雄、羅厝、田中、臺南等地設立傳道學校。¹⁸ 一九四九年中央政府遷臺以後，臺灣人口遽增，教友人數亦隨之成長，羅馬教廷乃將全臺劃分為五個教區。¹⁹

繼十七世紀荷蘭人之後，屬於新教系統的基督教會於一八六五年 (同治 4 年) 再次進入臺灣。是年，英國長老教會宣教師馬雅各醫生 (James Laidlaw Maxwell M.D., 任職期 1864-1885) 首途來臺灣南部傳教。他先在臺灣府城 (臺南)，繼又在打狗 (高雄) 等地傳教。除傳教外，馬雅各並從事醫療工作，為人治病。南部教會初創時期主要的宣教師有：李庥牧師 (Rev. Hugh Ritchie, 任職期 1867-1879) 曾擴展教區至臺灣東部；甘為霖牧師 (Rev. William Campbell, 任職期 1871-1917) 著有 *“Formosa under the Dutch”* (荷蘭統治下的臺灣, 1903)，是瞭解荷蘭領臺時期的重要文獻；巴克禮牧師 (Rev. Thomas Barclay, 任職期 1875-1935) 於一八七五年來臺後不久即創立神學校 (現臺南神學院)，是臺灣新式學校教育的雛形；施大關牧師 (Rev. David Smith, 任職期 1876-1882) 曾在神學校擔任音樂課，係

臺灣傳授西方音樂的先進。²⁰ 此時期南部教會還設立中等學校，係臺灣第一所中學校，分別是一八八五年成立的男學校 (即長榮中學)、一八八七年成立的女學校 (即長榮女中)。

臺灣北部基督教的傳教，係由加拿大長老教會宣教師馬偕 (偕叡理) 牧師 (Rev. George Leslie Mackay, 任職期 1872-1901) 於一八七二年 (同治 11 年) 在淡水展開。馬偕牧師傳教的成績頗佳，在他一八八〇年第一次返加時，已在北部開設二十所教會，信徒達三百人之多。馬偕除傳教外，並開設偕醫館 (現馬偕醫院)、神學校 (牛津學堂，現臺灣神學院)、中學校 (一八八四年先成立女學堂，一九一四年再成立淡水中學校，即今之淡江中學，係臺灣教育史上最早為本地子弟開辦的五年制完全中學)。繼馬偕之後，北部教會最重要的宣教師係一八九二年來臺的加拿大籍吳威廉牧師 (Rev. William Cauld, 任職期 1892-1923)。吳威廉牧師娘在臺灣南北部教會很活躍，是個極富音樂天賦又熱心教學的優秀音樂工作者，對西方音樂在臺灣的蓬勃發展貢獻良多。

在基督教長老教會的主日崇拜中，其程序包括聖詩、禱告、十誡朗讀及簡釋、聖詩、禱告、講道、禱告、頌讚、祝禱等，其中「聖詩」、「頌讚」等係屬詠唱詩歌項目。基督教之詩歌演唱，曾充分發揮其教化作用，而化干戈為玉帛。例如：一八九五年日軍攻打台南府城，巴克禮牧師以唱詩歌的方式出城迎接日軍，阻止流血事件發生。據巴克禮助手楊士養牧師之描述：

18. 天主教會雖早於十九世紀中葉即在臺灣傳教，然關於當時所進行之音樂相關活動的記載相當有限。茲根據臺中市私立育仁小學校長施麗蘭修女在訪談中告知，彰化縣田中卓乃潭教堂西班牙籍道明會馬西略神父 (Rev. Marcelino Delgado, OP) 曾於 1932 年間組成一支「青年西樂隊」，可算是天主教會最早出現的音樂團體。此樂隊每逢教會慶典時皆隨著遊行的行伍，走遍田中市街，為當地居民帶來另一種文化刺激。另有一位道明會高恆隆神父 (Rev. Francisco Giner, OP) 在臺灣傳教六十年間，曾創作一些聖歌如為追悼親人的〈哀號歌〉、〈獻花歌〉等，而對臺灣天主教聖樂做出一些貢獻。據筆者與施麗蘭之訪談紀錄，2008 年 2 月 21 日於臺中市天主教育仁小學。

19. 施麗蘭，〈臺中耶穌教主堂開教八十年歷史源流〉《臺中教區 1915-1995》(臺中市：臺中教區主教座堂堂區傳教協進會，1995)，頁 16-18。

20. 施大關牧師於 1876-1882 年間在臺灣傳教，據 1881 年的教會紀錄所載，他在臺南神學院 (當時稱為「大學」) 任教創世紀、白話字、羅馬書、地質學以及音樂等課程，係臺灣基督教傳教史上第一位被記載的音樂教師。

巴克禮牧師和宋忠堅牧師 (Rev.Duncan Ferguson, M.A., 任職期 1889-1923) 寅夜步行往二層行見乃木將軍，為要使日本軍明白他們非暗中偷來，乃點燈沿路唱詩。巴、宋兩位牧師與乃木將軍見面，以市民聯名的請願書呈上…軍民兩方歡喜，無不感激兩位宣教師的阻止流血的功勳。²¹

聖詩在怡情養性之外，並具有醫療的功能。例如：北部教會馬偕牧師傳教的兩件法寶，係醫療與唱詩，他常將此兩項活動結合在一起。據馬偕自我之敘述：

我們旅行各處時，通常站在一個空地上或寺廟之石階上，先唱一兩首聖歌，而後替人拔牙，繼而開始講道。²²

以上所見，馬偕的治療方式亦可視為一種「音樂治療」。他先緩和患者的情緒，再進行醫療行為，終能取得患者的信任而達成「傳教」的目的。馬偕不僅利用演唱詩歌的方式傳道，在危險中亦常以唱詩歌的方式藉以激發勇氣，更將教會音樂本土化而引用原住民的歌調做為聖詩的曲調。

基督教會除重視音樂在禮拜儀式中的作用外，還積極將音樂列為近現代化學校體系的課程之一。馬偕在所設的神學校和女學堂內，即安排有神學、音樂…等課程，例如：

當時的課程不僅是神學與聖經，其他還有地理、地質、動植物、礦物、生理衛生、化學、物理、算術、初步幾何、解剖、醫學、音樂與體育等。…婦女們在女學堂所授的學科是閱讀、寫字、歌唱、聖經地理

及歷史、聖經的教理問答。²³

從上述馬偕所安排的課程以及其所開辦的學校來看，均已具現代化的性質，因此被視為臺灣現代化的里程碑。²⁴

音樂係基督教傳統儀式之基礎，因此不論是臺灣北部或南部的教會學校，皆相當重視教會音樂人才之培育，音樂課程是固定必上的課程。基督教在臺灣教會的音樂課程中引進了西方樂器如風琴、鋼琴等的演奏法，教導學生西方音樂的記譜及歌唱方法，例如麥愛鄰《教會音樂史》一書所指：

臺灣的教會學校尤其是女學校的音樂課程，指導學生練唱和彈風琴，禱能在教會中負起司琴的責任。因此幾乎每一間教會都有一位受過音樂訓練的女學校畢業生。²⁵

基督教二次入臺後有三位女宣教師被認為對教會音樂的推展卓然有成，為教會人士推舉為「教會音樂之母」，即北部教會之吳威廉牧師娘 (Mrs.Margaret A.Gauld,1867-1960)、中部教會之蘭大衛醫生娘連瑪玉 (Mrs.Marjorie Landsborough) 和南部教會之滿雄才牧師娘 (Mrs.W.E.Montgomery)。由於教會在崇拜儀式中非常重視音樂的存在，因此這個時期臺灣籍的音樂家以出身教會家庭或教會學校者居大多數，他（她）們在教會音樂的薰陶中成長，大多再赴日本的專業音樂學校深造，而學有所成。這些音樂家如出身南部教會系統的林秋錦、林澄沐、高錦花、高慈美、周慶淵、李志傳、呂泉生、高約拿、李君重、高雅美、蔡淑慧、

21. 楊士義，〈日據時代之南部教會史〉，輯於臺灣基督長老教會歷史委員會編，《臺灣基督長老教會百年史》三版（臺南市：臺灣基督長老教會，1995），頁 103。

22. 鄭連明，〈自偕叡理牧師來臺至中法戰爭〉，《臺灣基督長老教會百年史》，頁 50。

23. 郭和烈，〈北部教會自中法戰爭至甲午戰爭〉，《臺灣基督長老教會百年史》，頁 91。

24. 賴永祥，〈基督教的傳播與臺灣的現代化〉，輯於氏著前引書，頁 222。

25. 麥愛鄰，《教會音樂史》（臺南市：人光出版社，1993），頁 171。

翁榮茂、柯明珠等人；出身北部教會系統的陳清忠、陳泗治、林和引、駱先春、戴逢祈、陳信貞、吳淑蓮等人。²⁶

吳威廉牧師娘於一八九二年來臺後，曾分別在神學校、中學校、女學校和教會指導音樂，所教授的項目包括風琴、鋼琴及聲樂等，係最早在臺灣北部教導音樂的宣教師。她並創辦臺灣音樂史上第一個合唱團—淡水中學聖歌隊，每年固定為聖歌隊舉行二至三次的公開演唱會，也為電臺製作宗教音樂節目。由於吳牧師娘多方推廣教會音樂，而為臺灣教會掙來了「唱詩的教會」(The Singing Church)之令譽。其後，再由她的學生陳清忠於一九一九年重組為男聲重唱—「Glee Club」，成員包括駱先春、張崑遠、陳泗治、吳清溢和陳溪圳等人，其中駱先春(1905-1984)曾致力於臺灣原住民傳教工作以及聖詩的編輯工作；陳泗治(1911-1992)係臺灣重要的教會音樂教育家、鋼琴家和作曲家。陳泗治嘗指出吳牧師娘教學態度頗為嚴謹執著，恆以音樂絕無「大約之事」(There is no just about in music)來要求學生，此種嚴謹精神也為臺灣的教會音樂教育紮下穩固的基礎。²⁷

彰化基督教醫院蘭大衛醫生娘連瑪玉於一九〇九年被派到南部教會後，即在南部的長榮女中指導音樂與算術。一九一二年與彰化基督教醫院之蘭大衛醫生結婚定居彰化後，在主日學中熱心指導教友彈琴及歌唱的技巧，是臺灣中部第一位教風琴及聲樂的老師。滿雄才牧師娘亦於一九〇九年至一九五〇年間在臺灣南部傳教，曾在長榮中學、長榮女中、臺南神學院、太平境教會等地組訓聖歌隊。由於她的努力，這些聖歌隊在短期內成為臺灣區聖歌隊中

最好的合唱團體，奠下臺灣南部教會的良好音樂基礎。她也在臺南神學院任教，擔任教會音樂課程。臺灣南部出身的音樂前輩，大部份出自她的門下。²⁸

除了前述這三位女宣教師對臺灣的教會音樂教育貢獻卓著外，另一位來自英國的男宣教師沈毅敦(L.Singleton, 任職期1921-1956)也是教會音樂教育的熱心推動者。他於一九二一年至一九五六年間曾在臺南、彰化等地宣教，並在長榮中學擔任音樂教師。在彰化地區傳教時，並協助連瑪玉訓練聖歌隊，日治時期彰化教會聖歌隊即能演唱韓德爾的《彌賽亞》，沈毅敦顯然功不可沒。沈毅敦亦曾聯合臺南市區教會詩班，組成合唱團專門演唱《彌賽亞》等宗教歌曲，並為此團編印了一本聖歌集“Anthem Book”，這些團體後來成為臺南YMCA聖樂團的主要班底。²⁹

除了宣教師外，具有教會背景的外籍人士對臺灣的音樂發展亦有所貢獻，例如在臺北醫學校執教的德籍生物學者漢斯·紹達教授(Hans Sauter)，他係天主教徒，音樂方面造詣高深，曾協助張福興籌組臺灣第一個管弦樂團—玲瓏會。出身臺中州的音樂家呂泉生自日歸國後，曾寄居紹達的舊居，獲得紹達遺留的樂譜，而在其中受惠無窮。³⁰

除了聖歌隊外，基督教會在第二次引進臺灣後，也成立樂隊。最早由教會成立的樂隊，包括一九二一年在臺中州葫蘆墩大社教會曾組織七人的吹奏樂團，樂器包括大鼓、小鼓、小喇叭、單簧管、伸縮喇叭等，此外該教會還組織了「口琴隊」；一九二四年臺南神學院在巴克禮院長之支持下成立了「音樂隊」，樂器包括大鼓、小

26. 許常惠，《臺灣音樂史初稿》(臺北市：全音樂譜出版社，1991)，頁256。

27. 吳牧師娘所謂之「大約之事」，與民國初年著名學者胡適博士所指中國人一般常見的「差不多」之習性，意思相近。見陳冠州，《陳泗治紀念專輯作品集》(臺北縣：臺北縣立文化中心，1994)，頁6。

28. 許安連，《聖歌隊史及現況探討》(彰化縣：蘭大衛紀念教會聖歌組，1996)，頁15-21。

29. 郭乃惇，《臺灣基督教音樂史綱》(臺北市：橄欖基金會，1986)，頁52。

30. 據筆者於1997年12月7日與呂泉生之訪談記錄。

鼓、小提琴、小喇叭、單簧管、低音號等。³¹此方面之樂隊的樂器指導亦可視為音樂社團式的民間自發性音樂教育活動。

基督教會不僅在禮拜儀式中合唱聖詠，還對於臺灣的合唱風氣之提倡頗有貢獻。以一九二四年九月二十五日紀念巴克禮牧師傳教五十週年的活動大會為例，是晚由臺南神學校、中學校、女學校等校聯合在臺南長老教會中學禮堂舉行慶祝音樂會，其中各校合唱團聯合演唱海頓的著名神劇《創世紀》(*The Creation*)。以當年西方音樂在臺灣尚屬草創階段，即能展現出數百人大合唱著名作曲家經典作品，此種教學成果及氣魄確屬難得。日治末期太平洋戰爭期間，殖民地政府為加強一般民眾辨別飛機引擎聲，而提倡「和聲音感訓練」，並積極開展合唱風氣。教會聖歌隊亦在此方面積極參與，經常舉行合唱音樂會，著名的團隊如呂泉生的「厚生男聲合唱團」、林和引的「晝休み合唱團」以及陳泗治的「三一合唱團」等。戰後第三年，即自一九四七年起，基督教青年會在林和引和鄭錦榮等人之熱心推動下，每年聖誕節前夕例行舉辦韓德爾《彌賽亞》演唱會，對臺灣合唱教育的推動有直接的貢獻。

二、教會音樂在臺灣的發展（1945 年迄今）

終戰後，原僅係教會學校課程之一的音樂課程開始走向專業化。北部基督長老教會所創辦的純德女中（淡江中學女子部），於一九四八年設立臺灣第一所中學音樂班，其創辦人為德明利姑娘（Isabel Taylor, 1909-1992）。³²礙於當時臺灣的教育法令尚無中等學校准辦藝術教育之明文規定，該班乃於一九五六年停辦，在成立的八年間共有畢業生四十一人。教會音樂

教育系統除了純德女中之音樂專修科外，在二次大戰期間停辦的臺南神學院於一九四八年重新開辦，並於一九五九年成立「教會音樂系」，培育教會專業音樂人才。臺南神學院音樂系雖不在我國教育部承認的正規教育體制內，卻是當時除了臺灣師範大學音樂系、國立藝專音樂科等校之外僅有的音樂科系，也吸引了一些有志學習音樂的青年學子前往投考。該系由英籍女宣教師梅佳蓮（Kathleen Moody，在臺任職期 1949-1986）擔任首屆系主任。由臺南神學院所培育的音樂家以駱維道最為著名，他係臺灣音樂界前輩駱先春牧師之子，曾獲得美國加州大學洛杉磯分校（UCLA）民族音樂學博士，之後即致力於臺灣原住民音樂教育，並進行以民族音樂素材運用在教會音樂中之音樂創作工作。一九六二年，位於臺北市的臺灣神學院亦在基督教教育系中分出音樂部門，由加拿大籍宣教師毛克禮夫人（Mrs. McCloud）負責系務，一九七六年由管風琴家陳茂生博士再單獨成立教會音樂系。陳茂生邀請一些管風琴專家蒞臨該校指導管風琴的演奏技巧，對臺灣管風琴藝術的提昇有顯著的功勞。基督長老教會於戰後陸續開辦的神學院如聖經學院、玉山神學院，均致力於教會音樂人才培養，其中玉山神學院更以培養原住民音樂人才著稱。當然臺灣基督教會尚有其他派別也成立神學院，培養教會音樂人才，因篇幅所限，在此無法一一介紹。

除了基督長老教會在臺灣積極興辦學校、推展音樂教育之外，天主教設立的臺北市私立光仁中小學、臺中市私立曉明女中亦不遺餘力地努力推展音樂教育。光仁小學開風氣之先，率先於一九六三年成立臺灣第一所音樂資賦優異班級，繼於一九六九年成立中學部的音樂

31. 楊麗仙，前引書，頁 4-5。

32. 德明利姑娘原籍加拿大，於 1931 年來臺宣教後，即將她的寶貴一生奉獻給臺灣教會音樂教育。她不僅努力推展教會音樂教育，還致力於鋼琴教學，如陳泗治、陳信貞、詹懷德、卓甫見…等鋼琴家均出自其門下。

班，曉明女中則於一九七四年成立音樂班。由教會創辦的普通大學如基督教之「東海大學」、「東吳大學」以及天主教之「輔仁大學」等校，於一九七〇年代起先後成立我國教育當局所認可的正規學制音樂系。東海大學音樂系在美籍傳教士羅芳華的努力推動下，首先於一九七一年成立。³³ 東吳大學音樂系創於一九七二年，輔仁大學音樂系創於一九八三年。這些教會大學音樂系均為臺灣社會造就不少音樂人才。一九九九年，臺灣基督長老教會在馬偕博士創辦的牛津學堂原址設立「真理大學」（前身為「淡水工商管理學院」），並於次年在該校成立「音樂應用學系」，是教會學校在音樂專業教育方面的後起之秀。真理大學音樂應用系設有培養音樂企畫人才之專業課程，同時為凸顯教會學校特色，還設有管風琴主修課程。

綜上所述，可以大致瞭解新舊基督教會系統將西方音樂引進臺灣社會以來，對臺灣音樂教育發展所做的貢獻之一斑。³⁴

33. 羅芳華 (Juanelva Rose, 1937-)，原籍美國德州，擅長演奏鋼琴、管風琴和豎笛，曾獲美國加州大學聖塔芭芭拉分校音樂史博士學位。1965年由美國衛理公會派遺來臺傳教，並在東海大學任教。定居臺灣已逾四十年的羅芳華，除在大學校園傳授音樂課程外，亦熱心於社會音樂教育，經常舉辦音樂講座，推動正確的音樂學習觀念。1988年獲教育部頒贈全國特優教師獎，繼於1995年獲得全國好人好事代表。由於她對臺灣音樂教育的特殊貢獻，已獲得我國政府特別頒給永久居留權的優遇與肯定。

34. 本節關於臺灣教會音樂教育的引進與發展，係根據拙作—徐麗紗、邱宜玲、馬上雲，《臺中市音樂發展史：西方音樂篇》上、下冊（臺中市：臺中市立文化中心，2000）再整理而成。

第肆章

臺灣近現代音樂教育之開展

(1895年—1945年)

十九世紀四、五十年代西方列強的進逼行動，讓東亞兩大古國—中國與日本的歷史爲之改觀。鴉片戰爭、英法聯軍等戰役，迫使一向老大的滿清政府簽下不平等條約，開放通商口岸，國家門戶因此洞開；鄰近之日本也因「黑船事件」（1854）而開埠通商，結束其歷時近三百年（1639-1854）的鎖國政策。當時中、日兩國深感西方「船堅砲利」的威力，亟思「師夷長技以制夷」，戮力推行西化運動，如中國滿清政府之「變法自強」以及日本明治政府之「明治維新」。鑒於西方之強盛係建立在完善的教育制度之上，因此兩國皆取法近現代西方教育制度，並作爲改革運動之首要。惟民族性之差異，導致兩國在改革成敗方面有極大的落差。已是強弩之末的滿清政府，其保守性作風致使改革失敗，而淪爲列強之俎上肉，任人宰割；反觀日本明治政府堅持維新到底，將國家推上列強之林，甚至成爲臺灣的宗主國。

一八六七年開始進行的明治維新是一項銳意學習西方文化之劃時代革新運動，並解除了日本自德川幕府以來的鎖國自封狀態。明治政府深感教育是創新國家、從事國民統合的利器，乃於一八七〇年派團赴歐美考察教育制度，翌年成立「文部省」（相當於我國之教育部），開始建立近現代學制。日本在近現代學制中的一項重要成就，即是引進歐美音樂教育制度，在

學校中設置「唱歌」課程、成立音樂專門學校培養後進人才，奠定日本西式音樂教育的深厚基礎，更使日本成爲二十世紀音樂先進國家之一。³⁵ 一八九八年，中國維新派大將康有爲奏呈光緒皇帝《請開學校折》，文中所陳如「請遠法德國，近採日本，一定學制，乞下明詔，遍令省府縣鄉興學。」以及「令鄉皆立小學，限舉國之民自七歲以上必入之，教以文史、算數、輿地、物理、歌樂，八年而卒業。」等，³⁶ 皆見康有爲師法日本維新運動、籲請設置「歌樂」課之用心良苦。另外，在「百日維新」失敗後曾逃亡日本的梁啓超（1873-1929），也嘗言：「今日不從事教育則已，苟從事教育，則唱歌一科，實爲學校中萬不可闕者。舉國無一人能譜寫新樂，實社會之羞也。」³⁷ 上述皆顯示日本西式音樂教育制度對中國音樂教育所起的示範性作用。

一八九四年（光緒20年），日清甲午戰爭清廷戰敗，在兩方簽訂的馬關條約中，於翌年（1895）將臺灣割讓予日本，開啓長達五十年間的日治時期。日本人領臺之後，認爲這塊新領土也有國民統合的必要，乃由臺灣總督府首任學務部部長伊澤修二（Izawa Shuji, 1851-1917）著手規劃臺灣學制系統，發展臺灣近現代化學校教育，以奠定殖民政權的永久大業。³⁸ 酷愛音樂的伊澤修二自一八七九年留學美國歸來後，即在文部省主持「音樂取調掛」（相當於音樂教育局）兼東京師範學校校長，並將歐美音樂教育制度傳入日本，亦將當時盛行的「裴斯泰洛齊主義唱歌法」引進學校教育中。他盼望透過唱歌教育的實施，以健全

35. 有關日本唱歌教育之形成過程，見山住正己，《唱歌教育成立過程の研究》（東京：東京大學出版會，1967）。

36. 舒新城編，《中國近代教育史資料》上冊（北京：人民教育出版社，1961），頁148-150。

37. 梁啓超，〈飲冰室詩話〉，《飲冰室專集》五（臺北市：臺灣中華書局，1987），頁62。

38. 伊澤修二於1890年創立國家教育社，馬關條約簽約當時，他以日本國家教育社社長身份陪同首任臺灣總督樺山資紀全程參與簽約，並接受樺山總督委以殖民地教育的開拓重任，來臺就任學務部長。他在1895年以國家教育社名義發表《臺灣教育意見書》，主張以免費的義務教育方式來普及日語並鞏固政權。臺灣總督府即根據其意見書，做爲規劃臺灣教育制度的藍圖。因此，發展臺灣學校教育顯然與維繫日本殖民永久政權息息相關。

學習者的身心、涵泳高尚的情操及傳播音樂的知識。伊澤修二來臺後，再將此項制度與做法引進，首設師範學校培養初等教育師資，並普設公學校以普及教育。他更在學校課程內設置「唱歌」課，以實踐其音樂教育理想，開啓了臺灣推展西式音樂教育的歷史新頁。

正如前文所述，西方音樂藉著宗教之媒介於十七、十九世紀兩度傳入臺灣。十七世紀傳進之教會音樂，隨著西方勢力之迅速退出，僅曇花一現而船過水無痕。十七世紀再傳進之教會音樂，則對臺灣西方音樂發展的影響較為明顯。但就教會音樂之音樂內容及傳播的對象、範疇而言，均有其侷限性，致未能形成廣泛性的影響。若論對臺灣西方音樂的啓蒙有深刻影響者，當推日本人在臺灣推展近現代化學校教育、普遍實施唱歌教育，為之後臺灣的音樂教育奠定良好的發展基礎！

第一節 日本學校音樂教育之建立

一八七二年（明治5年），日本政府開始建立近現代學校（Modern School）制度，並實施學校音樂教育。雖然日本的學校教育制度主要是仿法國教育制度建立起來的，但音樂教育則受美國方面的影響較鉅。從一八七二年至一九一〇年間是日本音樂教育的近代時期，亦屬模仿、開拓的階段。³⁹

對日本近代西式音樂教育之開拓貢獻卓著的教育家伊澤修二，出身日本信州（現長野縣）的下級武士家庭，畢業於大學南校（後改制為東京大學），其弟伊澤多喜男曾擔任臺灣總督。他在擔任愛知師範學校校長期間，於一八七五

年由明治維新政府派往美國留學，是日本第一屆公費留學生，分別就讀於美國第一所師範學校—麻州布里奇華特師範學校（Bridgewater Normal School, Massachusetts）和哈佛大學。留美期間，因研究以歌唱教學進行口吃矯正，曾私下追隨美籍教師路德·梅森（Luther Whiting Mason, 1818-1896）學習歌唱，而深深體會音樂教育的重要性，也對當時甚為風行的「裴斯泰洛齊主義（Pestalozzianism）唱歌教學法」甚感興趣，返日後即推動日本唱歌教育之成立。伊澤修二並於晚年設立「樂石社」，全心奉獻於口吃矯正教育。

伊澤修二所推崇的「裴斯泰洛齊主義唱歌教學法」之原創者裴斯泰洛齊（John Heinrich Pestalozzi, 1746-1827），係一位終生致力於貧民教育的瑞士籍教育家。他強調最好的教育是通過感官的參與去實踐的，而提倡直觀教學法。他並主張教學應奠基在心理發展的基礎上，由已知到未知、具體到抽象循序進行，而提出「由易而難」、「由簡入繁」的教學原則。還主張一切的智育活動，都帶有道德教育的色彩，教學乃是智育與德育的結合。⁴⁰因此，裴斯泰洛齊認為通過音樂的教學最能實現其教育理念，而倡導唱歌教學，尤其重視基礎的指導與德育的涵泳。裴斯泰洛齊的音樂教育理論再經普法依費爾（Michael Traugott Pfeiffer, 1771-1850）、內格里（Hans Georg Nägeli, 1773-1836）與謝勒（Charles-Auguste Zeller, 1774-1840）等歐洲音樂教育學者發揚光大，發展出「裴斯泰洛齊主義唱歌法」，開創了兒童音樂教育的新紀元。⁴¹經美國音樂教育學者伍德布里奇（William

39. 據供田武嘉津在《日本音樂教育史》一書中之分期，他將日本近現代音樂教育分成：近代（第一期：明治時代；第二期：大正至昭和二十年），現代（敗戰後迄今之昭和二十年至平成時期）。1872年至1910年係屬前述之近代第一期的明治時代，當時日本剛引進並開始發展西式音樂教育。見供田武嘉津，《日本音樂教育史》（東京：音樂之友社，1996），頁224-431。

40. 關於裴斯泰洛齊的教育理念係根據下列二書所述：李國會，《教育家裴斯泰洛齊》（臺北市：五南圖書出版公司，1995），頁101；徐宗林，《西洋教育史》（臺北市：五南圖書出版公司，1991），頁454-459。

41. 供田武嘉津，《西歐音樂教育史》（東京：音樂之友社，1991），頁121-127。

C.Woodbridge,1755-1836) 之力薦，裴斯泰洛齊的教育觀點廣為美國音樂界接受。⁴² 梅森即深受裴斯泰洛齊之影響，並充分實踐在其唱歌教學中。

伊澤修二在追隨梅森學習歌唱期間，得到與昔日在日本傳統武士道教育中截然不同的學習樂趣，曾喟然嘆道：「當時一般的日本留學生，不僅是我，大夥兒皆然，在劍光砲火中長大的，音樂啦、美術啦，這樣的教育絲毫未曾接受過，所以誰都不會唱歌。如此，高尚的情操不能發達起來，不外即證明其國文化之劣等…」⁴³ 在唱歌課上樂在其中的他，瞭解唱歌不僅能「強固肺臟，有助身體之健全」，更能「樂其心情、感發善性」，深深體會到音樂教育對身心均衡發展之重要性，因此曾與駐美留學生監督目賀田種太郎聯名上書文部省請議實施音樂教育。⁴⁴ 伊澤修二於一八七八年五月返日後，即積極推動開創日本的唱歌教育及發展日本的專業音樂教育，而大幅度地提升日本人的音樂能力。他首先奉命成立文部省「音樂取調掛」，同時擔任掛長及東京師範學校校長。「音樂取調掛」在西方音樂的傳入和音樂教育的引進方面，可說是發揮了重大的作用。之後，伊澤修二再於音樂取調掛內成立「音樂傳習所」（1880），以培育音樂師資。音樂傳習所續改制為西式音樂院（Conservatory）形式之「東京音樂學校」（1887），是為現日本東京藝術大學音樂學部之前身，伊澤修二並擔任首任校長。

梅森應伊澤修二之邀於一八八〇年三月至一八八二年七月赴日本擔任「音樂取調掛」的音樂教師。畢業於波士頓音樂專科學校（Boston Academy of Music）的梅森，以開創掛圖教學著稱，他據此所編寫的音樂教材《全國音樂課程》（*National Music Course*）更是名聞全美，而被視為美國近代學校音樂教學法奠基人。⁴⁵ 旅日兩年期間，梅森在教學之外還與伊澤修二共同擘劃及創設日本的音樂教育課程，引進裴斯泰洛齊主義唱歌教學法，編訂《小學唱歌集》（1881 初編、1883 第二編、1884 第三編）、《唱歌掛圖》（1883）等教材與教具。為日本音樂教育的制度、音樂師資人才的培育和唱歌教法與教材的編訂等做出了重要貢獻。⁴⁶

一八九一年（明治 24 年），日本文部省頒佈的《小學校教則大綱》中，以伊澤修二之「德育的音樂教育觀」為基礎，⁴⁷ 對於唱歌課程的實施要旨訂定如下：「通過唱歌，練習耳朵和發聲器官，學會演唱簡單的歌曲，培養感知音樂的美，涵養德性。」雖然這個時期的唱歌課程尚屬隨意科（選修課程）性質，但對其課程的教學目標、教學內容和方法，已然做出明文規定。但自一八九二年至一九一〇年之近二十年間，唱歌教育才真正奠定了牢固的基礎。為因應唱歌課程的實施，文部省邀請日本詞、曲作家編寫大量的教育歌曲，以編入各種學校音樂教材中，一般以「文部省唱歌」視之。⁴⁸

一八八九年，德國教育學者豪斯庫涅奇

42. Abeles, H. F., Hoffer, C. R., & Klotman, R. H. *Foundations of Music Education*. 2nd ed. (New York: Schirmer Books, 1994), 10.

43. 伊澤修二君還曆祝賀會：《樂石自傳教界周遊前記》（東京：伊澤修二君還曆祝賀會，1912），頁 29。

44. 此聯名書之中譯大致為：「現時歐美之教育者，皆以音樂為教育之一課，夫音樂者，使學童爽其神氣，消其勤學之疲勞，強固其肺臟，有助身體之健全，清其音聲而正其發音，迅疾聽力而細密其思考，又能樂其心情、感發善性。是此學科直接之功力。然且社會引入此善良之娛樂，自然遷於善而遠於罪，社會更進禮教文化之域，國民歡欣頌讚王之賢德，樂天下之太平，此為其對社會之間接功力。」譯文引自孫芝君，《日治時期臺灣師範學校音樂教育之研究》（國立臺灣師範大學音樂研究所碩士論文，1997），頁 9。

45. 劉沛編著，《美國音樂教育概況》（上海市：上海教育出版社，1998），頁 12。

46. 有關日本引進唱歌教育及教科書編定之始末，見伊澤修二編著、山住正己校注，《洋樂事始：音樂取調成績申報書》【1884 年】（東京：平凡社，1971）。

47. 據伊澤修二在《小學唱歌集》初編〈緒言〉中所示，德育為其推行唱歌教育之最大衷願。見伊澤修二編著、山住正己校注，前引書，頁 161-162。

48. 繆斐言、繆力、林能杰編著，《日本音樂教育概況》（上海市：上海教育出版社，1999），頁 6-8。

(Emil Hausknecht, 1853-1927) 應邀赴日講學，引進了提倡「在遊戲中學習」的福祿貝爾 (Friedrich Wilhem Frobel, 1782-1852) 教學理論，之後被日本教育學者運用在日本的唱歌教學中，與裴斯泰洛齊教育理論相互輝映。一八九四年，谷本富 (1867-1946) 在其所著的《實用教育學及教授法》中，即主張將福祿貝爾教學理論應用於音樂教學，強調音樂教育的目的係為陶冶道德品性，教材要與學童的興趣相結合、與其他學科及學校生活相聯繫，精選富有詩情的歌詞，且主張在音樂教學中採用赫爾巴特 (Johann Friedrich Herbart, 1776-1841) 的「三段 (預備、教學、練習) 教學法」。⁴⁹

一八九九年，東京高等師範學校教授樋口勘治郎 (1871-1917) 出版了《統合主義新教授法》，對於音樂教育又有更進一步的見解。樋口的觀點有三：其一為音樂科是情感教育的學科，其重要性不亞於其他學科；其二為感情是倫理的基礎，行為的動機大都發於情感，道德的養成首先在於情感的養成；其三為音樂教育的目的在於感情的教育。樋口認為當時的「文部省唱歌」中，有些歌詞顯然難以理解，且當時的唱歌教學偏向於機械的音階和讀譜練習，已向形式主義的教授法傾斜，而極力強調在教學中讓學生自己活動的重要性。在樋口的教育理念影響下，日本的唱歌教育視野已由純教唱擴及情操教育方面，並在教學中能重視兒童的學習興趣、引發學習動機等，以提升教學效果。⁵⁰

一八七七年，美國科學家愛迪生 (Thomas Alva Edison, 1847-1931) 發明「圓筒式」留聲機 (Phonograph)，其發明再經德裔美國電訊技師柏林納 (Emile Berliner, 1851-1929) 的改進，

而發展出「平圓盤式」粗紋 (78 轉/分) 唱片與留聲機 (Gramophone, 日本稱為「蓄音器」)。這項新發明，開始顛覆人類以往聆聽音樂的行為習慣。從此，人們不須親自上音樂廳即可隨時聆賞音樂表演，甚至反覆收聽。至二十世紀三十年代，手搖式圓盤唱機和粗紋唱片已在世界各地廣泛流行。一九〇〇年代，日本開始輸入「平圓盤」唱片，繼開發出「平圓盤」唱片的製造技術。一九〇三年，日本第一家生產留聲機及唱片的商業機構—「日米蓄音器製造株式會社」成立。隨後在市場競爭下，新興的唱片公司紛紛成立，並在一九一〇年代開始大幅成長。一九二〇年代末期，日本國內經濟繁榮，留聲機及唱片等產品大為暢銷，外資看中日本市場的發展潛力，紛紛投入鉅資成立「勝利」、「古倫美亞」…等唱片公司，同時引進美國剛發展出的「流行音樂」(Popular music) 形式，開始時興「流行歌」和「電影音樂」等音樂新形式。於一九三〇年代開始播音的無線電台，更以其無遠弗屆的特性，而廣受歡迎。無線廣播節目將所製播的音樂節目，以傳播的力量傳達到社會各角落。諸此，皆引發日本大眾對音樂的狂熱風潮。⁵¹

在這種時代背景之下，一九一〇至一九三〇年之大正、昭和時期的日本近代第二期音樂教育之發展方面，亦有其相應的特色發展，重要者如：

- 一、「童謠唱歌運動」的推動：此運動由詩人與作曲家發起，他們共同創作了不少饒富童趣的兒童歌曲。
- 二、音樂欣賞教學與創作教學的推展：留聲機、唱片技術的發展以及無線廣播的興起，帶

49. 赫爾巴特係德國籍教育理論家，主張學校的教學應該系統化，因此他提倡五段教學法：預備→提示→聯合→概括→應用，三段教學法則係赫爾巴特教學法程序的簡化。

50. 同註 47。

51. 徐麗紗、林良哲，《從日治時期唱片看臺灣歌仔戲》上冊〔探索篇〕(宜蘭縣：國立傳統藝術中心，2007)，頁 57-65。

動音樂欣賞教學的嘗試，同時為開發兒童的音樂創造潛能，而發展音樂創作教學。

三、兒童歌唱劇的出現：受到兒童劇的影響，兒童歌唱劇開始在學校教育中出現。

四、展開兒童歌唱發聲法的研究：此時期在兒童歌唱發聲方法的研究頗具特色，如草川宣雄提倡「頭聲主義」、福井直秋提倡「中聲主義」和船橋榮吉提倡「自然的唱法」等，皆是引人矚目的研究。

五、才能兒童音樂教育的創設：一九二四年，東京音樂學校仿德國少年音樂學校的形式、制度，開設「東京兒童音樂學園」，是現在仍盛行的才能音樂教育之先驅。⁵²

整體而言，上述期間是日本音樂教育思想發展、改革的階段。

自一九三二年至一九四五年間，隨著「滿州事變」、「支那事變」、「太平洋戰爭」等戰事的陸續爆發，使日本整個國家進入所謂的戰時非常時期。更由於軍國主義的獨裁統治，對於文學、藝術、歌舞、音樂、唱片、演劇、娛樂等各方面之發展開始有所限制。一九三七年七月發生「蘆溝橋事件」（日人稱「支那事變」），日本與中國的軍事衝突迅速爆發，當時的日本首相近衛文磨發表了「國民精神總動員計劃實施要綱」。受此影響，此時期的日本音樂教育走向「國粹主義」，如文部省加強「鄉土教育」、推行法西斯主義教育等，係屬於教育上的專制統治時代。

一九四一年，日本政府發佈「國民學校令」實施國民義務教育，將小學校改稱為「國民學校」（初等小學六年、高等小學二年），還將「唱歌」課改為「藝能科・音樂」。有關於「藝能科・音樂」的教育目標、內容、方法的規定要點，

例如：要學習正確地唱歌，培養鑑賞音樂的能力，醇化國民的情操；初等科教以平易的單旋律歌曲，適當加上輪唱和重唱歌曲，並進行鑑賞音樂教學和器樂教學；在唱歌教學中適當地講授初步樂理；重視發聲和聽音的訓練，根據自然的聲音培養正確的發聲方法，培養對音的高低、強弱、音色、節奏、和弦等的敏銳聽覺感受力；節日期間更對歌唱加以周密的指導，培養其虔敬的意念，昂揚其愛國精神。⁵³

以上可以窺見，在軍國主義思想掛帥之專制統治時期的日本音樂教育，其目的皆是為了國家和侵略戰爭。因此，加強節日歌曲的教學、愛國情操的培養、教唱能鼓舞民心士氣的「國民歌謠」和「時局歌曲」等，甚至為培養國民能分辨敵、我戰鬥機的引擎聲而加強音感教學，諸此均是音樂教育配合軍國主義的具體實證。然則從教學項目的擴充方面觀之，不再侷限於唱歌一項而增加鑑賞教學、器樂教學和樂理教學等多元教學內容，則又顯然是音樂教育內涵的一大躍進，且成為終戰後日本、臺灣之學校音樂教育的重要發展基礎！

第二節 在日本殖民政權下的臺灣學校音樂教育

日本帝國在一八九五年依據「日清戰爭」後所簽訂的合約，開始統治臺灣及澎湖。此後，成為日本統治地的臺灣傳統社會，受到「殖民主義」（Colonialism）及「現代化」（Modernization）等新主張之重大衝擊，而急遽改變。然此二項主張卻是相輔相成的，如日本帝國先以軍事手段佔領臺灣後，一邊要剷平此地的反抗勢力，一邊卻積極推行現代化工程。其短程能顯而易見之成果即是鐵路、郵政、自來

52. 繆裴言、繆力、林能杰編著，前引書，頁9-10。

53. 上原一馬，《日本音樂教育文化史》（東京：音樂之友社，1988），頁236-239；繆裴言、繆力、林能杰編著，前引書，頁11。

水、下水道、電力及都市計劃等之實施；而較長程的施政措施則是建立教育制度。⁵⁴

一八九五年五月間首任臺灣總督樺山資紀到任，隨即頒布「臺灣總督府暫時條例」，設置民政、陸軍與海軍等三局，民政局之下設學務部，掌理全臺教育事務，學務部部长一職由日本著名教育家伊澤修二擔任。伊澤修二認為經營臺灣之方針應為：「不僅以威力征服其外形，特別是征服其精神，使之去舊國之夢，發揮新國民的精神。」針對此他所提出的策略為：「要確守新領土永久安定之基礎，捨教育外別無他法。」，而主張臺灣學制之建立應朝「應急事業」和「永久事業」等兩方面來進行。⁵⁵

日本帝國希望藉由近現代化教育的引進，改變臺灣民眾的視野及思維。在應急事業方面係以深化「國語」（日語）教育為主，首先培養可以教授日語的短期訓練員，設立國語傳習所教授臺灣人日語，祈使日、臺人在短期內即能進行思想溝通；永久事業之基，即是興辦國語學校、師範學校等師資培訓之正規學制。伊澤修二在建定學校體系後，即接受其部屬中島長吉之建議，在各級學校課程內排入「唱歌」一科，並在芝山巖學堂第一期的課堂上親自教唱〈真直ニ立テヨ〉，此可視為臺灣學校音樂教育之嚆矢。⁵⁶當時，臺灣學校音樂教育得以順利推展，則與之後設置師範學校培植音樂師資有莫大的關係。

一、臺灣近現代化學校教育的奠定

近代以來，在近現代化西式教育影響催化下，臺灣民眾逐漸由接受到熟稔包括音樂、文學、藝術、戲劇、舞蹈、人文科學、社會科學

和自然科學等西方新文藝與思想形式，而學校教育體系在其間扮演了相當關鍵性的作用。

臺灣自一八九五年至一九四五年的五十年日本統治時期，日本殖民政權之統制方針、教育策略，頗受國際局勢及日本政情的影響，因而遞嬗頻繁。在學校教育方面的發展分期，通常以一九一九年（大正 8 年）「臺灣教育令」的公布為分界點，分為如下三期：⁵⁷

（一）一八九五年至一九一八年（明治 28 年至大正 7 年）：

此時期採取「無方針主義」的主張，順應現實之需要隨機制訂教育政策，是為臺灣教育「試驗時期」。其教育措施強調同化及差別教育，設置國語傳習所以普及日語，開辦國語學校、師範學校以培育初等教育師資。唯當時臺灣民眾對於日本殖民政權的教育政策信任度不夠，學校招生嚴重困難甚至停辦，教學成果因此難以凸顯。

（二）一九一九年至一九三七年（大正 8 年至昭和 12 年）：

此時期因「臺灣教育令」的公布，而確立臺灣的教育政策，是為臺灣教育的進展時期。同時亦頒佈「臺灣公學校令」，廣設六年制的公學校，是為日本政權同化臺灣人的重要機構，乃係所謂的「內地主義延長時期」。由於招生對象的不同，公學校性質的學校共分為小學校（日本人為對象）、公學校（一般臺灣人為對象）以及蕃人公學校（原住民為對象）等三類。此時臺灣民智漸開，公學校入學者亦眾。根據「臺灣教育令」，此時期還廣設中等及專門職業學校，師範學校則設置準專科學校性質的演習科。雖然此時殖民教育政策強調「同化主義」，廢除

54. 矢內原忠雄原著、周憲文譯，《日本帝國主義下的臺灣》（臺北市：帕米爾書店，1985），頁 12-13。

55. 臺灣教育會，《伊澤修二先生と臺灣教育》（臺北：臺灣教育會，1944），頁 59-68。

56. 關於伊澤修二與臺灣唱歌教育建立之淵源，參見劉麟玉，〈伊澤修二、中島長吉與殖民地臺灣的歌唱教育〉，《臺灣教育史研究會通訊》第 44 期（臺北市：臺灣教育史研究會，2006 年 4 月），頁 14-21；孫芝君，前引書，頁 11-15。

57. 吳文星，《日據時期臺灣師範教育之研究》（臺北市：國立臺灣師範大學歷史研究所，1983），頁 5。

臺、日人之差別待遇，開放臺、日人共學，促使教育機會均等，但顯然在初等教育方面仍有差別待遇。

(三) 一九三七年至一九四五年（昭和 12 年至昭和 20 年）：

由於中日戰爭、太平洋戰爭的爆發，此時期在軍國主義為最高原則之指導下，加強「同化主義」教育政策之實施，以「鍊成皇國民」為教育終極目標，並嚴格禁止傳播臺灣傳統文化，是臺灣教育的強化時期，亦是所謂之「皇民化時期」。

一如日本國內於一九四一年所進行的學制改革，臺灣方面也在同年重訂「臺灣教育令」，其中之「國民學校令」將原有公學校與小學校均改制為國民學校，實施八年一貫之國民義務教育，課表分成一、二、三號等類別，第一號課表適用於原為日人就讀的小學校，第二號課表適用於臺灣人就讀的學校。並將師範學校升格為專科學校，以因應八年一貫國民教育之師資需求。

綜而觀之，日本人在臺灣時期所發展的學校教育主要為如下四類：

- (一) 初等普通教育：即國民教育，以芝山巖學務部學堂為濫觴，續設國語傳習所、公學校（國民學校）、小學校等。
- (二) 高等普通教育：即中等教育，包括中學校、高等女學校、高等學校與大學預科。
- (三) 實業教育：包括工業學校、農業（農林）學校、商業學校、實業補習學校與盲啞學校。
- (四) 其他：包括師範教育（教員講習所、國語學校師範部、師範學校）、社會教育（國語講習所、青年學校…）、高等學校（專門學校、臺北帝國大學）。⁵⁸

在日本人領臺之前，除了基督徒之外，臺灣人接受教育的地方是遍布各地的私塾，一般稱之為「書院」或「書房」，這樣的私塾通常設置在廟宇或教書先生家中，所教授的內容以儒家經典為主，目標則是能知書達禮及應付科舉考試。日本人領臺之後，將明治以來在日本本土試驗成功的近現代西方學校教育體系引進殖民地臺灣，授以日語、歷史、地理、算術、體操、唱歌、圖畫…等新興學科，彰顯德、智、體、群、美等新教育觀點，顛覆了臺灣人對知識的保守認知。其中，體操、唱歌等被認為是新奇的學科，也是當時的臺灣人最不能接受的學科。原本是在陣頭表演場合耍弄或在館閣中傳授的技藝，卻被當作學校裡的學科，甚至被訛傳為體操課是要抓人去當兵，而唱歌課則在教導倡優之技，皆非讀聖賢書者應該學習的事物。⁵⁹然則這種被臺灣傳統社會主觀意識極力排斥的新知識，終在新時代師資的諄諄善誘下逐漸被採納乃至開花結果！

二、臺灣學校音樂教育的園丁—以日治時期師範學校為例

為了普及語言教育之需，伊澤修二特別注重初等教育之推行，並為師資培訓之亟需而先創設師資培育機構。日本殖民政權在臺灣首設之師資培育機構，應追溯至一八九六年在臺北士林芝山巖學務部內所設立之短期性質的「教員講習所」及正規學制的「國語學校師範部」。根據伊澤修二的主張，適當教師之養成係國家教育最為必要的基礎。他首先設立日語訓練機構—國語講習所，並訓練短期講習員俾能擔任國語傳習所師資，教授臺灣人日語課程；接著再興辦「國語學校」、「師範學校」等正規師資培育機構。

58. 汪知亭，《臺灣教育史料新編》，（臺北市：臺灣商務印書館，1978），頁 23。

59. 臺灣教育會，《臺灣教育沿革誌》（臺北：臺灣教育會，1939），頁 238。

「教員講習所」係以半年之短期講習速成師資，其創立可視為臺灣師範教育之先聲。講習課程包括臺語、日語教學法、漢文應用文、體操、唱歌、博物學和衛生法等學科；講習員為志願來臺任教五年的日籍合格小學教師。講習所僅屬權宜之措施，為長久之計著想，臺灣總督府乃再設置「國語學校」之正式學校。國語學校分為師範部和語學部兩部門，師範部專為培育初等教育師資而設，招收中學四年以上程度之日籍人士，修業兩年，研習修身、教育、日語、漢文、土語（臺語）、地理、歷史、數學、簿記、理科、唱歌和體操等課程。根據一八九六年伊澤修二所規劃的「臺灣總督府國語學校」發佈規則，其中師範部唱歌科的教學目的為：「教授唱歌，就歌詞及樂譜之高雅純正，於教育有所裨益者練習之，並兼使知音樂上名稱記號等之要略及歌詞之意義為要。」⁶⁰有了明確的教學目標後，講習所和國語學校開始教授音樂課程，任課教師為來自日本的高橋二三四（任職期 1896 - 1911）。高橋氏擅風琴、洋琴（鋼琴）和作曲，在臺任教期間，他提倡以涵養德育為中心的音樂教育、為音樂教材編寫歌曲、舉辦音樂會提昇欣賞風氣等等，為培育初等教育音樂師資方面奠下良好的基礎，與伊澤修二同樣為早期臺灣學校音樂教育立下汗馬之功！之後，陸續來臺執教於師範學校的日籍音樂老師還包括鈴木保羅、一條慎三郎、井上武士、南能衛、磯江清、赤尾寅吉…等人，皆為當時在音樂方面的一時之選。⁶¹

一八九八年七月頒布之「臺灣公學校令」，明定以地方經費開辦公學校，取代應急性質之國語傳習所。此時期臺灣的初等教育體系逐漸建定下來，原有之日籍師資已不敷現實的需

要，總督府乃決定在各縣治（臺北、臺中和臺南）興辦師範學校，培養臺籍初等教育師資。一八九九年四月，臺北、臺中、臺南等三所師範學校同時成立。惜公學校之發展未若預期的迅速，師資供過於求，乃於一九〇二年起停辦各師範學校，原有師範生併入國語學校師範部。國語學校的音樂教學，分三學年實施，每週教學二小時，教學內容包括單音唱歌、樂理和樂器使用法。

一九一九年前後，臺灣各地興起文化啟蒙運動，民智大開，造成公學校入學人數激增，師資供需失調，乃有再設師範學校之議。教育當局先將國語學校改制為臺北師範學校（後再分為北一師、北二師兩校），該校臺南分校改制為臺南師範學校，一九二三年再設臺中師範學校。各個師範學校均以招收男學生為主，女子師資則由高等女學校師範科負責培訓。直至太平洋戰爭發生前，是為日治時期師範學校的黃金年代。復校後的各師範學校穩定成長，學生素質優異，專業能力倍受肯定。本階段師範學校的招生科別分為講習科和演習科兩種，主體科系為演習科。演習科學生在校期間長達七年，其教育程度實際上已具有準專科之水準，所接受的音樂訓練亦頗為紮實，畢業後均能勝任小學音樂科教學。該科學生在校七年期間，每學年每週需上音樂課一至二小時，修習內容包括基本練習、單音唱歌、樂典（樂理）、重音唱歌（合唱）、樂器使用法（風琴演奏法）以及教材研究與教學法等。

由於師範學校以「德育的音樂觀」作為音樂教育實施的前提，並將音樂課程視為有用學術，且嚴格施教，因此著有績效。教育學者汪知亭頗為肯定師範學校在藝能課方面的優點而指出：

60. 孫芝君，前引書，頁 10。

61. 孫芝君，前引書，頁 78-90。

日據時代，各師範學校有關音樂、美術、勞作、書法、體育、家事諸科的設備都頗為齊全。此類科目上課的時數雖不多，但是對於此類科目的訓練卻相當嚴格。所以，日據時代師範學校的畢業生，大體上皆能彈、能唱、能畫、能寫、能舞。⁶²

對於此時期師範學校的藝能教學成果，另有吳文星在《日據時期臺灣師範教育之研究》一書中，亦提出相同的看法。⁶³

一九四一年，繼日本本土的「國民學校令」之後，臺灣總督府亦開始準備實施國民義務教育，並廢除差別教育，將日人就讀之「小學校」以及臺灣人就讀之「公學校」，一律改稱為「國民學校」。為實施義務教育亟需師資的未雨綢繆之計，即在一九四〇年先增設新竹、屏東兩所師範學校。日本殖民政權為將初等教育師資水準由中學層次提升至專科程度，於一九四三年將臺北、臺中、臺南等師範學校升格為師範專科，新竹、屏東兩新設的師範學校則分別併為臺中、臺南師範的分校。本校辦理專科程度的本科，分校則專辦中等教育程度的預科。北一師、二師併校為臺北師範學校，北一師辦理預科、北二師則辦本科。升格後的師範專科，將原普通師範所修習的課程統合為「國民科」、「教育科」、「理數科」、「實業科」、「體鍊科」、「藝能科」和「外語科」等七大學習領域。改制後的師範本科生，後三年應修習音樂課程仍為每學年每週二小時。師範學校改制後正值太平洋戰爭時期，物質匱乏、空襲頻繁，正常課業幾無以為繼，學校音樂課程較難維持戰前的水準，誠屬可惜。

揆諸日治時期師範學校音樂科教學內容：

「音樂，授以單音唱歌、複音唱歌、樂典及樂器使用法，且授以教授法。」顯然其教學係以培育具有從事唱歌教學能力的小學師資為主要目標。為培養小學老師教唱時伴奏歌曲的能力，師範生在校時即須學習風琴彈奏，教材來源係取自拜爾（Beyer）鋼琴教本。當時小學音樂課程所採用的教學法，係採赫爾巴特系統的三段教學法，分預備、教學、練習等三步驟進行教學。以上可見，日治時期臺灣的師範學校在音樂教學法之演進，均是循著日本本土音樂教育各個發展階段音樂教學法的腳步前進。音樂科教學能力向為日治時期臺灣師範學校學生必備的專業素養之一，直至現今，師範教育體系仍是臺灣培育小學音樂師資的主要養成機構。

日治時期臺灣師範教育體系在音樂教育之顯著績效，應歸功於擔任課程的音樂教師們。除前述之日籍音樂老師高橋二三四等人外，著名者還包括國語學校畢業生再返回母校執教的張福興、柯丁丑、李金土等人；在臺灣從事音樂教育工作長達三十五年的臺北師範學校教師一條慎三郎，他也是傑出的民族音樂學者；臺南師範管弦樂團創辦人南能衛；編著《式日唱歌の指導精神と取扱の實際》教學指引的編者橋口正，係臺南師範學校音樂教師；留日歸來在臺南師範學校任教的周慶淵；臺中師範學校音樂教師磯江清，他以指導臺中師範學校管樂隊聞名；在臺北第三高等女學校師範科任教的赤尾寅吉和臺籍女教師陳招治等人。

由於師範學校對音樂等藝能學科的重視，更影響學生再上一層樓赴日深造音樂，如張福興、柯丁丑（政和）、李金土、李志傳、廖朝墩、呂赫若、陳招治、林進生等皆是其中之佼佼者。茲說明如下：

62. 汪知亭，前引書，頁 111。

63. 吳文星肯定日據時期師範教育的藝能教學成效，他指出：「音樂、美術、手工、體育等藝能科，雖然每週上課時數不多，惟學校當局刻意提倡，一面聘請良師指導，一面鼓勵學生課餘參加藝能活動，若有傑出表現者，往往以公費資助其赴日深造，例如柯丁丑、張福興之進修音樂，黃土水之習雕塑即是。」見吳文星，前引書，頁 126。

- (一) 張福興 (1888-1954)：於臺北國語學校畢業後，即赴日深造，係第一位赴日學習西方音樂的臺籍留學生。他在一九〇八年進入日本東京音樂學校就讀，修習風琴與小提琴。返國後即執教於臺北國語學校，並組織臺灣第一個管弦樂團「玲瓏會」。
- (二) 柯丁丑 (1890-1973)：亦畢業於臺北國語學校，並繼張福興之後留學東京音樂學校。曾任教臺北國語學校，但他於一九二三年即遠赴中國大陸執教，主要音樂貢獻均在中國。
- (三) 李金土 (1901-1972)：亦是臺北國語學校校友，並留學東京音樂學校，擅長演奏小提琴，曾主辦第一次在臺灣出現的音樂比賽—「臺灣全島洋樂競演會」。
- (四) 李志傳 (1902-1975)：出身臺南師範學校，畢業於東京帝國音樂學校，係音樂教育家，曾擔任省立屏東女中校長、臺北市教育局督學。
- (五) 廖朝墩 (1906-1969)：係聲樂家，出身臺北師範學校，留學於日本音樂學校，曾擔任臺中師範學校音樂教師。
- (六) 呂赫若 (1914-1951)：畢業於臺中師範學校，係文學、音樂雙全的藝術才子，戰後初期被臺灣省立交響樂團創辦人蔡繼琨譽為當時臺灣最優秀的男高音，而被邀請擔任貝多芬第九號交響曲〈快樂頌〉的主唱者之一，曾擔任臺北第一女中音樂教師。在一九四〇年代末期之白色恐怖期間因被疑通匪而逃亡，死於臺北縣石碇鹿窟山區。
- (七) 陳招治：係第一位赴日習樂的臺籍女性，曾任臺北市立女子中學校長。
- (八) 林進生：長於鋼琴演奏，曾任省立臺東女中校長、臺灣省教育廳督學。

上述這些出身日治時期師範體系的臺籍音樂家，終其一生對臺灣音樂教育的啓蒙與發展做出了重大的貢獻，並奠定了臺灣近現代音樂發展的健全基礎。

根據筆者既往訪談日治時期曾接受公學校教育者耆老之記錄顯示，絕大多數的人都還記得當年學校所教授的歌曲，甚至還能隨口唱出這些陳年老歌。⁶⁴由此可知，日治時期公學校唱歌教育實施之徹底與影響之深刻。而當時公學校唱歌教育之主要執行者，均是師範教育體系訓練出來的師資。因此，稱譽日治時期臺灣師範學校所培養出來的師資為臺灣學校音樂教育的園丁，實不為過！⁶⁵

三、從唱歌教育出發—日治時期臺灣公學校的音樂教育

從人類的生理結構方面觀察，可說是人人皆能唱出音樂化的歌聲，歌唱是人類與生俱來的本能。人聲可視為最方便的樂器，亦最能傳達人類的各種情感，並滋潤人們的感情生活，而歌唱亦最能促進人們的身心健康、涵泳高貴的情操。因此，歌唱訓練是「全人教育」的最佳方法之一，古今中外世界各國皆以唱歌教育做為教化的手段，著名的例子如中國古代黃帝以「渡漳之歌」提昇士氣，並擊退豈尤；法國大革命時，以「馬賽曲」凝結民心催化革命成功。縱觀西方音樂教育發展史可以發現，自古

64. 徐麗紗、邱宜玲、馬上雲，前引書，下冊，頁 8-12。

65. 本節有關日治時期師範教育及唱歌教育對臺灣音樂教育的貢獻之敘述，係根據拙作—徐麗紗，〈師範教育體系對臺灣早期西式音樂發展之貢獻〉《國立臺中師範學院》第 12 期（臺中市：國立臺中師範學院，1998），頁 575-598；徐麗紗，〈百年來臺灣小學音樂師資制度之回顧與思考〉《音樂研究學報》第 7 期（臺北市：國立臺灣師範大學音樂研究所，1998），頁 131-152；徐麗紗、邱宜玲、馬上雲，〈臺中市音樂發展史：西方音樂篇〉上下冊；徐麗紗，〈日治時期西洋音樂教育對於臺語流行歌之影響〉《藝術研究期刊》第 1 期（嘉義縣：國立嘉義大學人文學院，2005），頁 31-56 等整理而成。

希臘以降乃至近代的漫長音樂發展過程中，唱歌教育貫穿其間，始終是西方音樂教育發展之核心。由於西方傳教士在臺灣的佈道活動和相應的宗教儀式引進了教會音樂，教會禮拜儀式中純為讚頌上帝的詩歌演唱，卻開啓臺灣民眾對西方音樂的認知。於日治時期開始興辦的近現代化西式學校，引進以唱歌教育為主的音樂課程，則進而普及臺灣民眾對西方音樂的廣泛興趣，其中以公學校的教學成果最為顯著。

檢視臺灣各級學校的教學課程中，可以發現除高等教育外均安排「唱歌」課程，其中以初等教育和師範教育兩方面的實施最為徹底及最具效果。引進唱歌課程的伊澤修二曾在一次講演中，提及臺灣理想的教育走向，應是廢除「無用文字」加入「有用學術」，有用學術係指算術、唱歌、體操和圖畫等課程。於此可見，唱歌等課程在伊澤修二心目中的地位。⁶⁶ 伊澤修二所極力提倡的「唱歌」教學，並對中國近現代學堂樂歌的發展，直接產生影響。清末民初，由留日學生沈心工、曾志忞、李叔同等人在中國的新式學堂引進「樂歌」課程，此即所謂的「學堂樂歌」。再隨著「學堂學歌」的發軔，帶動了音樂團體、音樂出版、音樂演出等的興起和發展。從此，西方音樂在中國的影響逐漸深廣。⁶⁷

日本殖民地政權於一八九五年六月十七日始政，翌日即在臺北大稻埕開辦「學務部」。臺灣總督府在學務部長伊澤修二的主導下，於一八九六年六月廿二日公佈「國語傳習所規定」（府令第十五號），並從七月起在臺灣各地設立了十四處「國語傳習所」，積極培養通曉日語的

人才，以便讓臺灣人能迅速與日本帝國殖民政府溝通。

根據「國語傳習所規定」第一條之規定：「國語傳習所主旨有二，第一是教授本島人國語，使其能在日常生活中運用，第二則是本國精神的養成。」依此規定「國語傳習所」分為甲、乙二科，甲科學生為年紀在十五歲以上至三十歲者，在學時間僅有半年，主要教導國語（日語），使其具有基本的讀書及作文能力；乙科學生為年紀在八歲以上至十五歲者，在學時間為四年，除了國語（日語）課程外，並得以教授地理、歷史、唱歌及體操等課程；若有女學生在學時，還應增加裁縫一科。⁶⁸ 由於當時教育政策尚不明確，因此「國語傳習所」應教授的課程並非全數由臺灣總督府指定，而可視實際狀況自訂。⁶⁹ 職是之故，僅有少數「國語傳習所」向臺灣總督府學務部申請教授「唱歌」科目，更因為當時的「國語傳習所」並非義務教育，學生人數並不多，因此唱歌教育之意義在此時期並無法彰顯。

西方音樂教育在臺灣的普及，係在屬於「永久事業」層面的國語學校、師範學校及公學校開辦之後，才逐步建立起來。一八九八年八月臺灣總督府頒布「臺灣公學校令」，明定以地方經費開辦公學校，取代應急性質之國語傳習所，「唱歌」在此時方正式成為一個教科，其教學目標為：「應教授祝日、大祭日及諸儀式所用歌曲及普通歌曲，練習耳朵及發聲器官，兼以涵養德性」。然則此時公學校之發展未如預期，相對地在音樂教育方面亦未能顯現效果。一九一九年前後，由於文化啓蒙運動之影響，

66. 據伊澤修二於1879年5月22日在日本東京帝國教育會的一篇教育演說中，指出臺灣未來教育趨勢，應是廢除「無用文字」加入「有用學術」，他並指出有用學術包括算術、歌唱、體操和圖畫等。引自楊孟哲，〈日據時代臺灣美術教育的演進〉《國民教育》31卷3、4期（臺北市：國立臺北師範學院，1990年12月），頁40-44。

67. 錢仁康，〈前言〉《學堂樂歌考源》（上海市：上海音樂出版社，2001），頁1-9。

68. 佐藤源治，《臺灣教育的進展》（臺北：臺灣出版文化株式會社，1943），頁74。

69. 臺灣總督府檔案，《嘉義（元臺南縣）國語傳習所乙科科目ニ漢文唱歌ノ二科目ヨ加フル申請》（臺北：臺灣總督府，1895-1945），第9759冊第10號。

臺灣民眾體會上學追求知識的重要性，而造成公學校入學人數激增，在學校發展穩定後唱歌課程始能開始正常開展，至一九四三年間唱歌課程再轉化為音樂課程，發展更趨多元化。音樂與習字、圖畫、工作、家事、裁縫等統稱為「藝能科」，依據一九四一年府令第四十七號「臺灣公立國民學校規則」第二十三條，藝能科的總目標係為：「國民藝術技能之修練，國民生活情操之醇化，培養對工作認真之精神與態度」。自實施以來「對以後德性的涵養，也對發音矯正及熟練有不少效果」的音樂教育課程，乃成了臺灣學童的最有興趣課程之一。⁷⁰

以一八九八年初創之公學校為例，規定小學生在校六年期間每學年每週應修習唱歌課程一小時、應教唱單音歌曲（如附表一）。一九二二年之公學校唱歌課程則規定，除第一學年與體操、圖畫課合計每週上課三小時，其餘各學年每週上課一小時，在高年級階段並須施以簡單的複音歌曲（如附表二）。一九四三年臺灣全面實施國民義務教育後，公學校改稱「國民學校」，國校生前二學年唱歌與體操課程不分化，每週教學四小時；三至六學年唱歌課程單獨進行，每週教學二小時；教學內容包括唱歌、鑑賞和基礎歌曲等（如附表三）。

唱歌教育在臺灣實施後，臺灣總督府基於教學之需要，曾編輯出版了《唱歌教授細目》（1905）、《小學校唱歌教授書》（1915）、《公學校唱歌集》（1915）、《公學校唱歌》一至三學年適用（1934）、《公學校唱歌》四至六學年適用（1935）、《式日唱歌》（1935）（按：日文之「式日」係節日之意）以及《公學校高等科唱歌》一至二學年適用（1936）等教科書。所教唱歌曲依其性質可分為「兒歌」、

「戰爭與愛國歌曲」、「節慶歌曲」等三類，部分歌曲取自日本本土使用的《小學唱歌集》、《小學唱歌》（1892-1894）、《尋常小學唱歌》（1907-1909）、《祝祭日唱歌》（1893）等教材。其中各教科書內歌曲內容包羅萬象，可再分為「植物之歌」、「動物之歌」、「遊戲之歌」、「自然景觀」、「人物之歌」、「地理之歌」、「事情之歌」、「物類之歌」及其他等，採取「寓教於樂」的教學方式以增進學童各種知識。⁷¹

正如《公學校唱歌集》之序言所指：「各學年在選擇教材時，應顧慮到本書之題材、歌詞，曲譜之難易，及與國民讀本之連絡。」因而有部分唱歌教科書的歌詞來自《公學校用國語課本》，而此時唱歌教育強調歌詞與國語課本的聯繫，著眼點顯然在追求歌詞語彙之優雅，亦顯見當時日本國內風行的「童謠唱歌運動」所帶來之影響。歌曲之調式則以大調和無半音五聲音階居多，拍式以二四拍或四四拍居多，僅有少數的三四拍歌曲，顯然係從培養學童具有勇敢活潑的精神以及健全的身心等方面著眼。歌曲曲調多取材自西方歌曲再重新填詞或根據西方歌曲模仿創作新曲調，如取自蘇格蘭民謠的〈螢〉、取自德國民謠的〈霞か雲か〉，讓臺灣學童得以從中汲取西方文化元素；有些歌曲之內涵則與臺灣之地緣性相關，從中亦將音樂與鄉土緊密聯繫。另一方面，這些教科書無論在歌詞、拍子、調性、音域、音程、曲長等方面皆能配合學習者的身心發展層次，而具有良好的教學效果。⁷²

至於日治時期學校音樂教師如何進行唱歌教學，則可由臺灣總督府所編纂的《小學校唱歌教授書》中瞭解。雖然其適用對象為日人子弟就讀的小學校教師，但亦可適用於公學校教

70. 臺灣總督府，《臺灣總督府公文類纂》明治31年（1898）乙種永久保存，「明治三十年（1897）十二月中所務報告（嘉義國語傳習所）」。

71. 李穗嘉，《日據時期臺灣音樂教育及教科書剖析》（中國文化大學藝術研究所碩士論文，1990），頁45-48。

72. 賴美鈴，〈日治時期臺灣音樂教科書研究〉《藝術教育研究》第3期（臺北市：國立臺灣藝術教育館，2002年5月），頁35-56。

師。這本教學手冊中所述之教學方法包括口授法和視唱法，茲將口授法的教學程序摘錄如下：

口授法的場合：

第一段 預備

1. 氣息練習；2. 發聲練習；3. 標題略說

第二段 教授

1. 誦讀提出之歌詞說明歌詞內容；2. 靜聽範唱；3. 一句範唱之後，由全體模唱。

第三段 練習

1. 以樂器伴奏，全體唱和；2. 練習分唱與齊唱；3. 複習已練習過的曲子。⁷³

另由曾任教於臺北國語學校第一附屬學校的大橋一郎所留下的資料，從中亦可對當時的學校唱歌課進行情況略窺一二。大橋一郎於一九〇六年在《臺灣教育會雜誌》上提出唱歌科教授法的建議書案，根據他在該文中所提出的口授法、文字譜和簡譜等三種教學方式，其中口授法適用於尚無法使用日本拼音字母的低年級學生，教學順序為：

1. 指示目的，以風琴伴奏示範唱歌。
2. 以實物、圖畫或用問答方式，一面說明其意義。一面口授歌詞。
3. 以風琴伴奏示範唱歌。
4. 不用風琴伴奏，以口授法，一小節一小節使學生模仿學習唱歌。
5. 二小節二小節模仿學習練習。
6. 一段一段模仿學習練習。
7. 練習（全唱、列唱、伍唱、獨唱）。⁷⁴

綜上，顯然臺灣公學校最初的唱歌科教學法與日本本土所倡導的教學法相同，係以口傳心授方式的口授法為主，而這種教學法係奠基在裴斯泰洛齊的音樂教學理論以及赫爾巴特三

段式教學等之上。口授教學方式係從局部後全體、先分解後合成，亦即教唱時先分句後全曲、先唱譜後唱詞，最後使學生能熟練地唱歌，其教學成效可由前述之臺灣老輩的民眾至今還能將兒時學過的歌曲琅琅上口中窺出。

日治時期，臺灣的音樂教育從業者能以完善的教科書、嚴謹的教學法，並按部就班確實教授唱歌課程，使學童的心情變得愉悅，於是對這種課程的興趣大增，其情形就如第一附屬學校的教師岡本要八郎及三屋靜也所云：「任何人只要問學生喜歡的學科，立刻會聽到喜歡唱歌，不喜歡算數的回答。」⁷⁵ 因此，原被視為難以接受的唱歌課程逐漸成為受歡迎的課程，甚至被賦以超出課程之外的高度期待。例如，日本殖民政權利用唱歌科「涵養德性」的目標，加強「式日歌曲」的教學，實則培養臺灣人成為忠君愛國的日本皇民；在日治末期為加強民眾分辨敵我飛機引擎聲，而在國民學校音樂課程內大力推展「和聲音感教育」，和聲音感的教學除增進民眾對聲音的分辨能力外，也促進了合唱教育的發展；唱歌科被視為國語科的輔助教學，藉以矯正學童的日語發音；甚至在學習唱歌的過程，由於必須講究身體的協調性，以達到動作規律的一致，而成為最具效果的群體訓練課程！⁷⁶

經由學校唱歌教育之啓蒙，開啓了臺灣社會大眾學習西方音樂的風氣，進而深入研究西方音樂理論、演奏西方樂器和組織樂隊，甚至舉行音樂演奏會、音樂競賽等社會音樂教育活動。如張福興的「玲瓏會」管弦樂隊、李金土的「明星合唱團」、臺北放送局的「放送合唱團」……等等業餘音樂團隊紛紛成立，雖其組團

73. 據日治時期出版的《小學校唱歌教授書》所載。見臺灣總督府，《小學校唱歌教授書》（臺北：臺灣總督府，1915），頁1-10。

74. 大橋一郎，〈公學校唱歌教授につきて〉，《臺灣教育會雜誌》56號（1906年11月），頁25-32。

75. 岡本要八郎、三屋靜，〈公學校の唱歌教授に就て〉，《臺灣教育會雜誌》6號（1902年8月），頁24-37。

76. 許佩賢，〈體操、唱歌與身體的規律化〉，輯於氏著《殖民地臺灣的近代學校》（臺北市：遠流出版公司，2005），頁198-231。

動機係是社會大眾的自發性行動，亦證明西方音樂確實已在臺灣社會紮根。在社會大眾能普遍接受西方音樂事物後，乃有一九三四年的「旅日音樂家鄉土訪問音樂會」和一九三五年的「震災義捐音樂會」等音樂會在臺灣全島之巡迴演出，並造成相當大的轟動，其背後的原因是可以預想的。⁷⁷當時另一重要的音樂活動，係一九三一年起由李金土發起倡議的「臺灣全島洋樂競演會」。該項音樂競賽係倣效日本全國音樂比賽大會的形式而舉辦的，由臺北萬華「共勵會」主辦。由於比賽結果前二名為臺籍，第三名才是日本人，因此在輿論界掀起軒然大波，報上的評論褒貶兼而有之，是為所謂的「米粉音樂」爭論。⁷⁸然而這項比賽卻開啓臺灣舉行音樂比賽之先河，對於當時臺灣的音樂水準並具有指標性的意義。⁷⁹之後，李金土原擬將此項競賽變成每年度例行賽會，惜因中國東北發生九一八事變，中、日政局吃緊而作罷。直至終戰後，再由臺灣文化協進會恢復音樂競賽活動。⁸⁰一九二〇至三〇年代之文化啓蒙運動以及留聲機和唱片等的製造工業日趨發達，則促使以西方音樂語言及技法創作的流行音樂風行一時。具有西方音樂教育背景者紛紛投入流行歌曲的製作行列，並提升了流行音樂創作水準。同時，唱歌教育培養臺灣民眾具有西方音樂的

基本素養，亦是大眾流行音樂廣被臺灣民眾接受的有利背景因素。一九四三年，太平洋戰爭日益熾烈時，日本政府對所有來自同盟國的西方文化極端排斥，影響所致，乃積極展開「敵性曲盤供出運動」，亦即是要求其國民交出並銷毀錄製美英敵國音樂的唱片，因而所有與西方音樂相關之傳播與展演均遭禁止。⁸¹

綜上所述可以瞭解，日治時期由於伊澤修二在臺灣建立近現代化教育制度、引進歐美唱歌教育，影響所及，為臺灣人對西方音樂的認知、瞭解奠定深遠的基礎。因此，唱歌教育之引進本是為了推廣日語、貫徹同化教育之一種手段，卻也為臺灣人開啓了西方音樂的欣賞視野！

【附表一】一八九八年公學校課程表

科目 \ 時數 \ 學年	一	二	三	四	五	六
修身	1	1	1	1	2	2
國語、作文	5	5	6	6	9	9
讀書	12	12	12	12	12	12
習字	4	4	4	4	2	2
算術	3	3	4	4	5	5
唱歌	1	1	1	1	1	1
體操	2	2	2	2	2	2
合計	28	28	30	30	33	33

資料來源：臺灣教育會編，臺灣教育沿革誌（1939），頁 232-238。

77. 1934年8月11-19日的「旅日音樂家鄉土訪問音樂會」是由東京臺灣同鄉會邀請高慈美、林秋錦、柯明珠、陳泗治、林澄沐、林進生、翁榮茂和江文也等旅日臺籍音樂家，由楊肇嘉率隊返回故鄉臺灣，到臺北、新竹、臺中、彰化、嘉義、臺南和高雄等地巡迴表演，以喚起臺灣社會對音樂的重視；1935年7月3日至8月21日長達兩個月的「震災義捐音樂會」，則是為同年4月21日發生在臺灣中部地區的一場大地震籌款而舉行的，演出者包括臺籍音樂家高慈美、林秋錦、高約拿、盛福俊、蔡淑慧、林澄沐、李金土、高錦花、陳信貞，以及由日本來訪的部分外籍音樂家。這兩個大規模的音樂會，對於臺灣民眾的音樂認知有相當的貢獻。見楊肇嘉，〈漫談臺灣音樂運動〉《臺北文物季刊》4卷2期（臺北市：臺北市文獻委員會，1955.8），頁8-12；問樵，〈新竹、臺中震災義捐音樂會〉《臺北文物季刊》4卷2期，頁13-16。
78. 「米粉音樂」之爭論在於得名者的演奏技術不為輿論所肯定，而群起攻訐，其中以1931年11月12日臺灣日日新報上刊載名為朱永豐志的日籍讀者投書，其標題為〈正告米粉音樂家諸氏〉，指摘臺灣人的演奏幼稚如米粉般不值錢，之後李金土再以〈提琴競演會的回顧〉回應之。見劉敏光，〈臺灣音樂運動概略〉《臺北文物季刊》4卷2期，頁1-7。
79. 臺籍著名學者陳紹馨認為這項比賽的舉行，可以證明臺灣的西方音樂發展已達到相當的程度。見陳紹馨，〈新學藝在臺灣的傳播與發展〉，輯於氏著《臺灣的人口變遷與社會變遷》（臺北市：聯經出版公司，1979），頁489-490。
80. 據李金土表示，戰後他和其他樂界朋友為了振興臺灣音樂藝術，乃向臺灣文化協進會理事長游彌堅提出建議，恢復音樂比賽之活動。見李金土，〈樂界三十年〉，《臺北文物季刊》4卷2期，頁69-71。
81. 王櫻芬、劉麟玉，〈從1943年臺灣民族音樂調查團的見聞看戰時臺灣音樂生活〉，《晚清至四〇年代文化場域與教育視界研討會》宣讀論文（臺北：2002年11月7-8日）。另查閱1943年間的日本《音樂之友》雜誌之相關記載，亦可見在太平洋戰爭熾烈之際，日本全國上下積極進行消滅敵對國家文化的各種舉措。見〈『音樂之友』記事に関するノート〉《音樂之友》月刊，第3卷第3號（1943年3月）。2007年11月11日：http://www.ne.jp/asahi/yasuyuki/koseki/read_1b_ONTOMO_note_194303.htm - キャッシュ。

【附表二】一九二二年公學校唱歌課程表

學年	教科目	時數	程度
第一學年	唱歌	三	單音唱歌
	體操		體操、教練、遊戲
	圖畫		簡易之描寫
第二學年	同上		
第三學年	唱歌	一	單音唱歌
第四學年	唱歌	一	單音唱歌
第五學年	唱歌	一	單音唱歌、簡單的複音唱歌
第六學年	唱歌	一	單音唱歌、簡單的複音唱歌

資料來源：臺灣教育會編，臺灣教育沿革誌（1939），頁 379-380。

【附表三】一九四一年國民學校第二號唱歌科課程表

學年	教科目	時數	程度
第一學年	唱歌	三	唱歌、鑑賞、基礎練習
	體操		體操、遊戲、衛生
第二學年	同上		
第三學年	唱歌	二	唱歌、鑑賞、基礎練習
第四學年	同上		
第五學年	同上		
第六學年	同上		

資料來源：李園會，日本統治下における臺灣初等教育の研究（1981），頁 1910-1911。

第五章 臺灣近現代音樂教育之重整 (1945年—1987年)

一九四五年八月十五日，太平洋戰爭結束，日本戰敗後接受波茨坦宣言無條件投降，由在重慶的中華民國政府接管臺灣，並派前福建省主席陳儀擔任臺灣省行政長官。從此，臺灣脫離日本殖民政權的統治，而結束了長達五十年的日本時代，也意味著「中國化」的社會將取代「日本化」。歷經一九四七年的二二八事變、一九四九年共產中國建國及中央政府遷臺等重大事件後，臺灣成爲反共抗俄的重要根據地。基於國防安全之需要，臺灣省政府暨臺灣省警備司令部宣布自一九四九年五月二十日起實施戒嚴，至一九五〇年代臺灣社會才逐漸安定下來，各項政策、政務開始重新整頓再發，教育方面亦然。但人民的言論、集會、請願等基本人權深受戒嚴法限制，相對地亦影響教育、文化方面的發展，「反共」成爲所有政策執行時的最大公約數。直到一九八七年中央政府宣布解除戒嚴，政策逐漸鬆綁，教育、文化的發展才趨活絡與多元！

終戰後，隨著臺灣政經環境的丕變，教育方面亦呈現不同的發展面貌。教育學者汪知亭曾將戰後至師範專科學校升格改制前的臺灣教育發展狀況，分爲如下三個時期：⁸²

一、光復初期：光復之初的一九四五年至一九五五年間，臺灣的教育政策主要在於除去日本色彩，建立「中國化教育」體制，⁸³ 係屬「除舊佈新」時期。此時期開始在初

等教育方面全面實施國民義務教育，並廣設師範學校以培訓國民學校師資。

二、發展時期：在一九五六年至一九六六年間，由於美援的匯入，使得政府當局有較爲充裕的教育經費發展各級學校教育，同時爲徹底消滅文盲而開始嚴格實施強迫學齡兒童入學辦法，使臺灣民眾皆具有一定的教育程度。並順應時代潮流，自一九六一年起逐年將師範學校升格爲專科學校，以提高國民學校師資水準。

三、革新時期：一九六六年以後美援已停止，然臺灣的經濟開始自立並大幅成長，國民所得增加，生活品質漸臻歐美已開發國家之水準，教育素質亦隨之提高。一九六八年起，爲減輕升學壓力，國民義務教育由六年延長至九年。教育當局並積極發展特殊教育，廣設大專音樂科系以及實施音樂資賦優異教育即係其中之一項積極措施。一九八七年，國內九所師專同時改制爲學院，亦是教育革新之一項措施。

正式進入「中國化」社會之初期，亦即前述之光復初期，臺灣仍延續日治時期後期的教育資源與體制，並融入中央政府在中國大陸時期的教育體制。首先繼續實施日治末期的國民義務教育制度，唯年限由八年縮短爲六年，教學語言則由日語改爲國語（北京語），音樂仍是必備之課程；學制則採行中國大陸之「六、三、三、四」制，即小學六年、初中三年、高中三年及大學四年。到一九五〇代中期，由於升學競爭日益激烈，小學生的學習變成以加強國語、數學、自然、歷史、地理等考科爲主的填鴨教學，包括音樂在內的藝能課程往往聊備一格。爲減輕小學生的升學壓力，一九六八年立法院

82. 汪知亭，前引書，頁 166-184、242-266、327-366。

83. 關於戰後初期臺灣之「中國化教育」研究，見葉憲峻，《二次世界大戰後初期臺灣之中國化教育》（國立臺灣師範大學教育研究所碩士論文，1993）。

通過「九年國民教育實施條例」，將國民義務教育延長為九年，即國民小學階段六年、國民中學階段三年，從此臺灣的國民教育步入新的紀元。由於小學生沒有升學壓力，從此時期起各項課程均能照表操作而呈正常化，音樂等藝能科之教學亦趨正常化，世界著名的音樂教學法如奧福、柯大宜等陸續被引進、運用在音樂科教學中，以提高音樂教學成效。雖然名為九年義務國民教育，但國民中、小學在課程及教材的銜接方面仍缺乏通盤性的考量，此種現象直至二〇〇一年九年一貫教改新課程開始實施後始獲得改善。

日本人治臺時期雖已開始推展近現代化學校教育，並透過學校音樂課程的實施，普遍地讓臺灣民眾認識西方音樂，卻從未建立音樂專業教育體系。誠如終戰後初期自中國大陸來臺進行短暫訪問的音樂家伍正謙所指：「臺灣的音樂教育程度很高，關於一切新音樂實比國內數倍的高程度。」他以在臺灣到處可聽到西方古典樂曲為例，發現當時臺灣在西式音樂教育之普及目的已達成，但從另一個角度來看，伍正謙卻發現：「日本在臺灣的音樂普遍化一橫是促進發達，縱是抑壓發達。」⁸⁴亦即是日本人對臺灣音樂教育的推展之功勞，僅侷限於金字塔底層的普通音樂教育方面，卻忽略金字塔尖音樂專業人才的培育。步入「中國化教育」時代後，臺灣在音樂教育的推展方面係由來自中國大陸的音樂家與臺籍音樂家共同執行，不僅繼續發展普通音樂教育，更陸續在師範學校設置「音樂師範科」、師範學院設置「音樂系」…等專業音樂教育單位，甚至還為培植音樂資賦優異學生，成立中、小學階段的音樂班。從此，臺灣的音樂教育體系從基層到專業已然完備。在整

個音樂教育體制齊全後，相對地音樂人才輩出，教學成果十分豐碩。

較諸日治時期學校唱歌教育筆路藍縷的開拓、發展階段，終戰後在經過戰火洗劫後的困境中，臺灣近現代音樂教育重新整裝出發。除在教材與教法上力求完善外，更建立了完整專業音樂教育制度。職是之故，終戰後直到一九八七年解除戒嚴令、教育全面改革之前，可以視為臺灣音樂教育的重整時代！

第一節 在戰爭廢墟中重生的臺灣音樂教育（1945年—1949年）

一九四一年十二月八日，日本偷襲美國在夏威夷的海軍基地—珍珠港，摧毀與癱瘓了大部分的美軍艦隊，翌日美、英對日宣戰，中國接著也對日宣戰，而爆發「太平洋戰爭」（日本稱「大東亞戰爭」），臺灣成為日本南方國防基地，因而被捲入物資匱乏、徵兵、轟炸的戰爭亂局中。尤其在戰爭末期的一九四四年至一九四五年間，盟軍陸續轟炸、重創臺灣全島，使得臺灣到處出現滿目瘡痍的殘破景象。直到一九四五年八月十五日，日本宣布投降，戰爭終結，臺灣始脫離沒日沒夜的空襲，並不再是寄人籬下的日本殖民地。

戰火倖存下的臺灣，在臺灣省行政長官公署接管後，奮力由戰爭廢墟中重新出發。然則隨著物價不停上漲，部分官警的強勢無理，積壓已久的民怨終於在一九四七年被引爆出來，而發生「二二八事件」。接著國軍在中國大陸剿共的主要戰線上失利敗退，臺灣的經濟發展亦因國共內戰而大受影響。一九四九年，中央政府因戡亂剿共軍事全面失利而播遷來臺，並以此地做為反共復國基地，從此全臺進入戒嚴時

84. 伍正謙當時任職於位在南京的國立音樂院，擔任聲樂教授，於1946年來臺搜集本土民歌及考察音樂教育，後應邀擔任臺灣長官公署交響樂團合唱隊長，但為期僅四、五個月即離職。他的發言見臺灣文化協進會主辦〈音樂座談會紀錄〉，《臺灣文化》1卷3期（臺北市：臺灣文化協進會，1946.12），頁27-31。

期。當時由於政治上的不清明、經濟上的不景氣、社會上的不安定、人心上的不平靜等種種因素，而錯綜交織出一幅戰後初期臺灣的混亂圖像。⁸⁵

在戰後初期之如此動盪不安的時局以及百廢待舉的艱困情境中，於日治時期即已開展的臺灣音樂教育幸而在有心人士之熱忱下繼續推展，雖舉步維艱但仍匍匐不懈地堅持進行。茲將此段時期內的臺灣音樂教育狀況，分學校音樂教育和社會音樂教育等兩方面的發展情況說明如後：

一、青黃不接的戰後初期學校音樂教育

一九四五年，臺灣省行政長官公署秉持著「行政不中斷、工廠不停工、學校不停課」三個原則，一面接收，一面繼續工作。在教育政策方面，行政長官公署曾公布「闡揚三民主義、培養民族文化、適合國家與本省需要、獎勵學術研究、實施教育機會平等」等五大教育方針，顯然其主要目的係在清除日本皇民化教育、實施三民主義教育。因應這五大教育方針，戰後臺灣教育當局在實施教育機會平等之具體措施，即是取消日治時期國民學校第一、二、三號課表的差別待遇，並更改為相同的課程內容。於一九四六年首先頒佈「臺灣省國民學校暫行教學科目及每週教學時間表」，其中將「音樂」單獨列為一科，而非日治末期之與其他藝術科目統合為「藝能科」，並規定國民學校一至六年級各年級教學時間均為八十分鐘。同年六月為與中國大陸內地標準一致起見而廢除暫行科目表，並改依據一九四二年抗戰期間教育部頒定之課程標準。為配合行憲及實際需要，臺灣的

中小學課程標準再於一九四八年全面修訂，中央政府並頒佈新課程標準。一九四九年大陸易幟，中央政府遷臺，更強調三民主義的教育政策，反共復國不僅是最高國策，亦是學校與社會教育之最大內涵，教育部甚至於一九五〇年特別訂定「戡亂建國教育實施綱要」。同時，隨著中央政府來臺的大陸籍教師，且成了臺灣教育之生力軍。當時的臺灣音樂教育不僅常依不同的課程標準，變更音樂課程內涵，更隨著不同的政治氛圍發展出與日治時期不同的風貌。⁸⁶

終戰後初期的臺灣學校音樂教育主要依各級學校之課程標準實施，其情況分別為：

- (一) 國民學校階段：國民學校階段係為所有音樂教育的基礎。首先依一九四二年部頒「小學課程修訂標準」的規定初級小學（低年級）每週授課六〇分鐘，高級小學（中、高年級）每週授課九〇分鐘，並將低年級的唱遊分為音樂、體育兩科實施，但教學大綱的初級係指第一至第四年級，而教學大綱的高級則指第五至第六年級；⁸⁷ 至一九四八年則依當時的部頒「小學課程標準」修改初級小學的音樂課程，將音樂、體育等科目合併為「唱歌遊戲」（簡稱「唱遊」）一科，每週實施一八〇分鐘，中、高年級教學科目名稱不變，但教學時數為每週三節（每節三〇分鐘）。
- (二) 初級中學階段：首先係依一九四八年部頒「修正中學課程標準」，每學年每週教學二小時。
- (三) 高級中學階段：戰後初期，依照一九四一年頒行的課程標準，曾將高中

85. 遠流臺灣世紀回味編輯組編著，《認識臺灣，回味 1895-2000》（臺北市：遠流出版公司，2005），頁 116。

86. 賴美鈴，〈光復後我國中小學音樂教育的發展〉《中小學音樂師資培育與音樂資訊應用發展國際學術研討會論文集》（1998），頁 65-101。

87. 這個課程標準是中央政府為因應戰時需要而制訂，因此在此標準中特別要求此時期的音樂教學必須盡量與公民訓練相聯繫，以期陶冶兒童品德。見趙廣暉，《現代中國音樂史綱》（臺北市：樂韻出版社，1985），頁 25。

88. 賴美鈴，前引文。

每週授課時間改為半小時，並與美術輪流上課。之後依據一九四八年頒行「修正中學課程標準」，在高一、高二年段實施，每週授課一小時。⁸⁸

依上述課程標準所示，顯然當時臺灣境內中、小學校的音樂教育發展情況，仍舊承繼日治時期唱歌教育的形式，教學時數在小學階段變動不大，約維持六〇至九〇分鐘，中學階段教學時數則為一〇〇分鐘，惟教學歌曲不再唱日本歌曲，改教唱自中國大陸引進的「學堂樂歌」體系歌曲。學堂樂歌是中國近現代學校音樂教育的濫觴，主要由留日中國學生所發起和推展的。自一八九八年清末維新大將康有為奏呈光緒皇帝設立新式學堂並設「歌樂」課程之後，清政府迫於局勢所趨，乃於一九〇二年頒佈《欽定學堂章程》（史稱「壬寅學制」），確定開設「樂歌」一科。於是一批啟蒙音樂教育家如曾志恣（1879-1929）、沈心工（1869-1947）、李叔同（1880-1942）、辛漢、華振、葉中冷、侯鴻鑒、趙銘傳、胡君復等人紛紛編創新歌編印各種歌集，以因應新式學堂教唱樂歌之需。所謂「學堂樂歌」即是指清末新式學堂之教學歌曲，直至民國初年的一九一〇年代後學校歌曲仍以這些歌曲為中心。這些學堂樂歌內容包羅萬象，有中國音樂家創作曲、採用中國原有歌調填詞曲、採用外國歌調填詞曲以及採用教會讚美詩填詞曲等等。⁸⁹

戰後初期的音樂教材屆於青黃不接階段，民眾幾乎無歌可唱，⁹⁰大部分的教師就自己設

法編創教學歌曲，⁹¹直到一九四六年始由臺灣省教育會編輯出版小學音樂課本一套六冊。這批經過蕭而化、張福興等人審查之臺灣戰後最早發行的小學音樂教科書，係於一九四六年十一月由臺灣省教育會編輯、東方出版社發行之初級小學（第一至第四年級）和高級小學（第五至第六年級）的音樂代用課本，其內容可以說充滿學堂樂歌之歌曲風格與精神內涵。⁹²根據課本所載之編輯經過，大致可以瞭解其編輯過程與精神之所在：

…延聘省會（按：指臺北市）國民學校音樂科擔任教師為編輯委員，蒐集國內教材，分別執筆，暨臺灣省師範學院教授蕭而化先生，原臺北師範學校音樂教師張福興先生為審查委員，從事審查，兩個月以來共編成初級小學用音樂四冊，高級小學用二冊…本書依照三十一年（1942）八月教育部公布之《小學音樂課程標準》，以及參酌本省國民學校學生之學力程度，編輯而成者。⁹³

檢視這六冊（按：每學年一冊）以唱歌教學為主的戰後初期臺灣小學音樂課本，其中所出現的歌曲如〈火車〉、〈再試一下〉、〈螞蟻搬豆〉、〈春神來了〉、〈春姑娘〉、〈我是隻小小鳥〉、〈到處騰歡笑〉、〈滿江紅〉、〈搖籃曲〉、〈憶兒時〉、〈甜蜜的家庭〉…等皆是至今還經常出現在小學音樂課本上的教學歌曲，可說是歷年來凡受過臺灣小學音樂教育的學生們耳熟能詳之歌曲，其中多數歌曲是由外國歌曲填上中文歌詞而成。當然，教學

89. 有關學堂樂歌的探討，見錢仁康，前引書，〈前言〉，頁 1-10。

90. 戰後初期日本歌曲被禁唱，可以提供給臺灣民眾演唱的適宜歌曲，特別缺乏，當時省教育會理事長游彌堅，嘗言：「過去大眾是唱日本歌現在唱日本歌是不合時宜的，但現在沒有可唱的歌，致使唱著不成歌的無字曲（鼻歌）的狀態。對於解決這大眾音樂的苦悶請大家研究。」見臺灣文化協進會主辦，〈音樂座談會記錄〉，前引書，頁 27-31。

91. 如李君重、郭子究、蔡秋淋、林道生等臺籍音樂老師，常找一些好聽的旋律配上中文歌詞，或自己創作、自己編曲給學生唱，並自行刻寫在鋼板上再油印給學生唱。見徐麗紗、邱宜玲、馬上雲，前引書（上冊），頁 79；賴美鈴，前引文。

92. 根據臺籍前輩音樂家呂泉生轉述，1946年在臺灣省教育廳舉行之小學課本會議中，剛自中國大陸派遣來臺的督學對於小學音樂課本編纂方面頗有意見，認為據其在中國大陸的既往經驗，應無編訂課本教導學生讀譜之必要，在場的編者張福興聞言大為不悅，一氣之下辭去編務。據筆者與呂泉生之訪談紀錄，1997年12月7日於臺中市。

93. 引自臺灣省教育會編，《音樂》【初級小學、高級小學適用】一套六冊（臺北市：東方出版社，1946）。

愛國歌曲、培養愛國情操在學校音樂課堂上是無可避免的，此些歌曲如〈中華民族進行曲〉、〈中國心歌〉、〈大中華〉、〈大國民〉、〈勇健的青年〉等，顯然是出自抗戰時期的歌曲，其主要教學對象是高級小學階段的學生，初級小學學生僅教唱〈雙十節〉、〈愛國歌〉（陳儀作詞、蔡繼琨作曲）、〈中華〉等少數幾首愛國歌曲。分析此時期的愛國歌曲可以發現，歌曲風格雖慷慨激昂，但較諸後來之反共歌曲的激昂、肅殺風格，顯然較為和緩些。同時課本上並未編入樂理常識及欣賞內容，僅有附上五線譜的教學歌譜，相對面則是加上注音符號的歌詞全文，顯見課本內容編輯方式仍極為粗糙、簡易，並兼有國語（北京語）課程之輔助教學功能。雖然根據此時期的音樂科課程標準，音樂教學應包括認知、技能和情意等三方面，但因受到政治、經濟等大環境之影響，此時期的「音樂」課仍等同於單純的「唱歌」課或「樂歌」課。⁹⁴

音樂學者張己任曾指出，在戰後以「樂歌」為主的臺灣學校音樂課程，為配合升學主義之實施，其實際教學狀況為：

未引導學生如何去欣賞，喜歡音樂。在聯考的壓力之下，有許多音樂課被移作他用，整個通識教育並不健全。⁹⁵

根據音樂教育學者賴美鈴對當時音樂教學實施情況之調查，與上述情況實相去不遠。例如，一九三五年即在臺中女中任教的陳信貞曾表示，當時全校僅有她一位音樂老師，由於師

資不足之故，事實上每個班級每週僅授課一小時；一九四八年任教於嘉義南靖糖廠小學的音樂教育學者范儉民則表示，當時是依課程實施標準時數授課；一九四六年在臺中一中就學的音樂學者許常惠則表示，僅在高一上過音樂課，高二就沒有上音樂課了；終戰後初期就讀於臺北市老松國民學校的黃玲玲，則表示為了升學而很少上音樂課，甚至偶而才六、七個班級合上音樂課。⁹⁶ 這種現象凸顯當時師資嚴重不足的事實，以及升學主義瀰漫中音樂課常被挪為他用。

戰後初期，雖然在數理等專門科目允許留用日籍教師，但是以整個師資構成基本面觀之，加強培訓新進音樂師資乃屬當務之急。相對地，各師範校院須擔負起相當重大的音樂師資人才培育責任，因此相繼有臺中師範學校、臺北師範學校等校設置音樂師範科以及省立師範學院設置音樂專修科和音樂系。直至一九四九年陸續隨中央政府遷臺的大陸籍音樂教師，始相當程度地解除了音樂師資短缺的現象。⁹⁷

一九四五年隨臺灣省行政長官陳儀來臺創辦交響樂團的蔡繼琨（1912-2004），曾表示當年他在成立樂團後，原擬再著手成立音樂院，可惜礙於時局之不穩定，僅促成其好友、亦曾擔任福建省立音專校長的蕭而化（1906-1985）先於一九四六年八月在臺灣省立師範學院（現國立臺灣師範大學）設立二年制音樂專修科（三年畢業，招收高中二年級肄業生），繼設立四年制音樂系（四年畢業，招收高中畢業生）於

94. 賴美鈴，〈戰後初期日本對臺灣小學音樂教材的影響〉，《第五屆中日音樂比較國際學術研討會論文集》（上海市：上海音樂學院出版社，2005），頁 462-476。

95. 張己任，〈西樂在臺灣〉，輯於陳郁秀主編《音樂臺灣一百年論文集》（臺北市：白鷺鷥文教基金會，1997），頁 341-348。

96. 賴美鈴，前引文—〈光復後我國中小學音樂教育的發展〉。

97. 戰後初期在中學擔任音樂課程的教師，多係留日的臺籍音樂家或隨中央政府撤退來臺的音樂家。曾留學日本之臺籍音樂老師，如屏東女中的李志傳、長榮女中的周慶淵、彰化女中的周遜寬、彰化精誠中學的李君重、淡江中學陳泗治、臺中女中的陳信貞、靜修女中的呂泉生以及花蓮中學的郭子究等；大陸籍的音樂教師如臺北一女中的謝雪如、彰化女中的朱永鑽、成功中學的鄧漢錦、新竹中學的蘇森埔、臺中女中的李明訓、豐原中學的蓬靜宸…等。

98. 關於蔡繼琨於戰後初期對臺灣音樂教育的貢獻，據筆者於 2002 年 5 月及 11 月兩度赴中國福州市訪問蔡繼琨之訪談紀錄；另見拙作—徐麗紗，《藝德雙馨：蔡繼琨》（宜蘭縣：國立傳統藝術中心，2002），頁 70。

一九四八年開始招生，這是臺灣第一所亦是當時唯一的音樂最高學府。⁹⁸ 初創時期的省立師範學院音樂系，由蕭而化擔任音樂系科主任（兼教理論）；其餘教師包括張彩湘、李濱蓀、葉葆懿、羅憲君、李敏芳、李九仙、周遜寬、劉韻章、李金土等人，其中蕭而化、葉葆懿與劉韻章均來自福建音樂專科學校，其餘則多係臺籍留日音樂家，蔡繼琨亦受聘為兼任教授。直至一九五七年才分別成立政工幹校和國立藝術專科學校等兩所大專音樂科系。基督長老教會所創立的淡江中學曾設立音樂專科，係臺灣最早實施音樂專業教育的中小學校，招收初中畢業生，年限分普通班和研究班，普通班三年畢業後，才能進研究班兩年畢業，各班均分鋼琴和聲樂兩科。⁹⁹ 當時，省立師範學院音樂系以培養中學音樂師資為主；相當於高中性質的省立臺中師範學校、臺北師範學校等校音樂師範科，主要在培養小學專業音樂師資。

戰後初期，中央政府將原有之臺灣總督府臺北、臺中和臺南等三所師範學校更改為省立臺北、臺中、臺南師範學校，另設省立臺北女子師範學校。並根據中國大陸之既行學制，將日治時期已具專科程度之師範學校降格為高中程度之普通師範，其招生對象為國內初中畢業生。一九四六年八月，臺中師範學校新竹分校、臺南師範學校屏東分校均單獨設校。同年，增設臺東、花蓮兩所師範學校。一九五四年八月，再增設省立嘉義師範學校。相較於日治時期，戰後臺灣的師範學校在量的方面顯然成長不少。

各師範學校除招收普通科學生外，並設置簡易師範科和師資訓練班以因應師資之亟需。當時的小學音樂教師除了教音樂外，往往還要

擔任其他課程或導師等職務。在這個時期較為活躍的小學音樂教師，如花蓮市明禮國小林道生、彰化縣陝西國小施福珍、屏東市屏師附小曾逢己、屏東縣滿州國小曾辛得、宜蘭縣礁溪國小張月娥等，有部分老師後來再通過中學教師檢定考試而轉任中學教師。¹⁰⁰

當時臺灣音樂教育體制方面較為突破性之前進措施，是在辦理普通師範科之外，再另設置音樂、美術等專門科別，培育國民學校藝能科專業師資。省立臺中師範學校首先於一九四六年成立音樂師範科，時間與省立師範學院音樂專修科相當，任課教師如張彩湘、廖朝墩、周遜寬、陳信貞、陳朝陽等人，均是當時臺灣中部之音樂名師。可惜受到二二八政治事件影響，臺中師範學校音樂師範科僅招收一屆學生十九人，旋即於一九四九年停辦。稍後於一九四八年成立的省立台北師範學校音樂師範科，則未受政治環境影響辦學，共招收十三屆學生（1948年至1963年間），至一九六三年該校改制升格為師範專科後才暫停招生，再於一九六八年成立專科程度的音樂師資科才恢復招生。臺北師範學校音樂科因歷史較為悠久，畢業生人數眾多，對於臺灣音樂教育的貢獻卓著，佼佼者如林福裕、廖年賦、蕭璧珠、林來發、許雲卿…等人。根據三年制音樂師範科之課程標準，該科學生在校三年期間，每學年每週修習「音樂」二小時，第一學年下學期修習「音樂理論」、「器樂」每週各二小時。以現今通見的音樂專業標準觀之，該科在音樂專業方面之課程份量顯然薄弱許多。

在音樂科之外，各師範學校普通師範科仍延續日治時期的傳統，以培育小學全科教學師資為主，音樂教學能力亦是必備師資養成條件之

99. 心餘，〈光復後的臺灣音樂界鱗爪〉《樂學》第3號（臺北市：臺灣省行政長官公署交響樂團，1947年8月），頁3。

100. 賴美鈴，前引文—〈光復後我國中小學音樂教育的發展〉。

一，該科學生在校三年期間，每學年每週應修習音樂課程一至二小時（一年級為二小時，二、三年級均一小時），第二學年開始可依興趣加修科目，選修組別有甲、乙、丙、丁等四組，甲組為藝能科，包括體育、音樂、唱遊等課程，音樂課程在第二學年實施，每週上課三小時。¹⁰¹

日治時期已頗有發展的學校一般音樂教育在終戰後初期仍持續進行，並再開拓新的局面，而社會音樂教育發展方面亦有其活躍的一面！

二、日漸蓬勃的戰後初期社會音樂教育

自日本於明治時期推展近現代西式音樂教育以來，除加強普通學校的唱歌教育外，繼於一八八七年創辦東京音樂學校，隨後日本全國也相繼成立不少的音樂專門學校。有了音樂專業人才後，接著日本開始出現交響樂團，最早創辦的是一九二三年成立的「日本交響樂協會」，後來改組為「新交響樂團」。一九三九年（昭和 14 年）日本人在其殖民地之滿洲國（中國大陸東北地區）成立官立的「新京音樂院」，訓練音樂專門人才，並在其中設置官辦的交響樂團—「新京交響樂團」。¹⁰² 但對於殖民地臺灣而言，日本政府卻未賦以相同的音樂設施，造成兩個殖民地之間在音樂發展方面的頗大落差。以致於同樣具有「日本皇民」身份的臺灣人，必須遠渡重洋，負笈日本內地接受音樂專業教育。臺籍音樂學生學成歸國後，除在學校任教外，業餘則組織樂團自娛娛人，如張福興的「玲瓏（レイロー）會」、鄭有忠（1906-1982）的「有忠管弦樂團」、王雲峰（1896-1969）的「稻江音樂會」與「雲峰管弦樂隊」、吳成家（1916-1981）的「興亞管弦樂團」、王錫奇（1907-1973）的「臺北音樂會室內管弦樂團」等。

以上可知，日治時期的臺灣未曾出現一所專業的、大專院校級的音樂專門學校，也未有一個專業的、編制夠標準的交響樂團，然則這兩項設施皆是傳習近現代西方音樂的必要條件。尤其，在西方音樂各種形式中表現最突出、最具規模的交響樂曲，不但被作曲家們視為其創作中的最高手段，相對地組織一個能演奏龐大而複雜之交響樂曲的交響樂團，亦為世界各重視音樂發展的國家視為具有展現其國家音樂實力之指標作用。雖然日治時期臺籍愛樂人士曾成立了數支管弦樂團，然管弦樂團是以弦樂器、管樂器和敲擊樂器混合編組，演奏交響性或其他大型器樂合奏曲的組織，與交響樂團龐大、嚴謹的編制是有落差的，要在音樂會上演奏交響作品是不足的。因此，組織交響樂團、成立音樂專業教育機構等臺灣愛樂人士在日治時期企不可及之夢想，遲至終戰後才在臺灣省行政長官公署設置下達成，亦可視為西方音樂在臺灣發展方面之一大突破。

一九四五年八月十五日日本宣布無條件投降，十月二十五日在臺北市中山堂舉行受降典禮，由新任臺灣省行政長官陳儀擔任受降主席，令人矚目的是陪同接收的官員中有一位是音樂家，他即是曾創辦並擔任福建省立音樂專科學校校長的蔡繼琨。當時中央政府在臺設置「臺灣省行政長官公署」及「臺灣省警備總司令部」等兩個臺灣最高行政單位，皆由陳儀掌理。陳儀蒞任後，特任命其舊屬—祖籍彰化鹿港、曾留日學習音樂的蔡繼琨返臺擔任臺灣省警備司令部少將參議，負責推展現代音樂事業，並籌辦交響樂團與音樂學院。

曾師事日本新交響樂團外籍指揮約瑟·羅泰史督克（Joseph Rosenstock, 1895-1985）學

101. 徐麗紗，前引文—〈百年來臺灣小學音樂師資培育制度之回顧與思考〉。

102. 薛宗明，〈東北地區管弦樂隊發軔—中篇〉，《省交樂訊》74 期（臺中縣：省立臺灣交響樂團，1998.2），頁 21-26。

習指揮的蔡繼琨，抵臺後即著手創辦交響樂團。首先他奉派擔任臺灣省警備總司令部軍事接收委員會委員，負責在受降後一個月內將日方遺留下來的各類樂器接收完畢。接著他四處物色臺灣既有之管弦樂高手，日治時期即已組團的業餘管弦樂團乃成為臺灣首個官辦交響樂團之主力班底，為這個新樂團奠定良好基礎。其中「興亞管弦樂團」不僅整團納入，負責人吳成家更無私地將該團的樂譜、樂器一併轉移給蔡繼琨，俾為新成立的交響樂團之需用。在萬事俱備及臺灣各界之殷盼下，「臺灣省警備總司令部交響樂團」終在一九四五年十二月一日成立。在一九四〇年代，全中國僅有三大交響樂團，臺灣省警備總司令部交響樂團是其中之一。成立伊始，省交響樂團全團含交響樂隊、管樂隊及合唱隊等三隊，共有團員一百九十人左右，規模之大曾被譽為遠東之冠，是當時遠東唯一的三管編制交響樂團。由於促成省交響樂團成立之臺籍音樂家以及擔任團長的蔡繼琨等人皆深富留日的學習背景，因此這個新成立的公家交響樂團，無論在組織建構、演出活動和演出曲目等方面，亦呈現濃厚的日系交響樂團模式。在少將團長蔡繼琨領導下，省交響樂團之交響樂演奏部分由其本人兼任隊長並任指揮、管樂隊長由王錫奇擔任、合唱隊長則由呂泉生擔任。「臺灣省警備總司令部交響樂團」在行政長官公署交響樂團的時期，在蔡繼琨支持及繆天瑞主編下，於一九四七年四月開始發行音樂雜誌《樂學》雙月刊，是臺灣音樂史上第一本音樂期刊。¹⁰³ 這個遠東首屈一指的交響樂團於成立翌年改制為「臺灣省行政長官公署交響樂團」，

一九四七年更名為「臺灣省政府交響樂團」，一九五〇年改隸省教育廳而更名為「臺灣省教育廳交響樂團」，一九九一年再改稱為「臺灣省立交響樂團」，一九九九年因為凍省而改隸中央政府，改稱為「國立臺灣交響樂團」，至今已走過六十年歲月的這個臺灣第一個官方樂團仍屹立不搖，誠屬難得。¹⁰⁴

在經歷過太平洋戰爭後的臺灣社會形同廢墟，物資供應並不豐盛，臺灣省警備總司令部交響樂團所需的樂譜和樂器零件皆須由團長蔡繼琨親赴十里洋場—上海補充，亦因路途遙遠之故，物品運達臺灣的時間曠時廢日，往往影響演奏會如期舉行。雖然物質環境不盡理想，但當時臺灣的民眾並未忽視充實精神生活的層面，對於臺灣省警備總司令部交響樂團的例行演出，更是引頸盼望。臺灣省交響樂團例行每個月有四場定期演奏會、每個星期有兩次的露天演奏會，每個月平均三天即舉行一次音樂會，演奏次數之頻繁為既往罕見，因此培養了不少忠實觀眾，樂團本身也贏得了「省寶」之美譽。¹⁰⁵ 蔡繼琨通過交響樂團的演出活動，實踐其奉行不渝之「促進藝術文化，推行藝術教育」的創團理念。就如音樂學者許常惠所言：「我不能忘記蔡繼琨先生指揮的貝多芬《第五》，我還聽過這個交響樂團演奏的《第九》呢！現在想起來，那時候給我強烈印象的原因不在演奏的技術水準，也不在音樂的詮釋，而是在樂團那一股對音樂的熱情與社會對音樂的欲求與羨慕的氣氛裡。」¹⁰⁶ 的確，省交響樂團的出現不僅豐富了臺灣民眾的精神生活，也激發了他們對音樂的熱情，更凸顯出臺灣社會在音樂方面的高度素

103. 根據發行人蔡繼琨之發刊詞，其創辦《樂學》之宗旨係為配合交響樂團演出之音樂欣賞教育，以及深化音樂教育的基礎。見蔡繼琨，〈發刊詞〉《樂學》第1號（臺北市：行政長官公署交響樂團，1937年4月），頁1。

104. 徐麗紗，〈臺灣交響樂團與日本音樂界的淵源：以1920至1950年代為中心的探討〉，《第五屆中日音樂比較國際學術研討會論文集》，2005（上海市：上海音樂學院，2005），頁374-393。

105. 記者，〈介紹臺灣省警備總司令部交響樂團〉，《音樂節演奏特輯》第一號（臺北市：臺灣省警備總司令部交響樂團，1946年4月5日）。

106. 許常惠，〈我與省交響樂團〉，《臺灣省政府教育廳交響樂團三十週年團慶特刊》（臺中縣：臺灣省政府教育廳交響樂團，1975年12月1日），頁53-54。

養以及日治時期普及音樂教育的相當績效！

當時除了官方的省交響樂團積極推展音樂活動外，另外民間組織性質的「臺灣文化協進會」亦是音樂活動的重要推手。這個當時在臺灣社會層次最高、組織最為龐大的文化社團，係於一九四六年六月間由時任臺北市長游彌堅號召林獻堂、林呈祿、陳紹馨、蘇新、連震東、楊雲萍…等臺灣社會名流發起成立的，並由游彌堅擔任理事長。該會聘請當時在臺灣著名的音樂家如呂泉生、李金土、林秋錦、林進生、陳泗治、陳信貞、張福興、蕭而化、張錦鴻、戴粹倫…等組成音樂委員會，負責文化協進會的社會音樂教育事務。文化協進會曾舉辦的音樂活動琳瑯滿目，大致可分為音樂演奏會、音樂比賽、音樂出版品和音樂講座等項目。其中音樂出版品主要在一九五〇年代之後才較為活絡，移至下一節敘述，其餘三項之犖犖大者如：

（一）音樂演奏會

一九四六年十月十九日於臺北市中山堂舉行光復週年紀念音樂演奏會，聽眾多達三千七百餘名，係當時民間所辦理的最大型音樂會。游彌堅認為此次音樂會展現臺灣音樂文化的進步層面，演出者包括呂泉生指導的臺灣廣播電台附屬「XUPA 合唱團」；鋼琴家周遜寬、張彩湘、高錦花、陳信貞、陳泗治、蘇泰肇；聲樂家陳暖玉、呂赫若、陳素薰、林善德；小提琴家林森池以及陳清銀、周玉池、葉得財、林禮涵、張水塗等人組成的室內樂團。音樂會後翌日並舉行檢討座談會，時任師範學院音樂系教授李金土在會中即指出，當日本人幾乎已遣返其本國之情況下，在無日人協助之下，臺灣籍音樂家卻能獨當一面地演出，頗能凸顯臺灣的音樂教育發展水準；呂赫若則在會中建議舉行以曲目為中心的音樂會。一九四七年十一月二十九、三十日的第二屆文化協進會音樂演

奏會，演出者包括張晶晶、洪耀德、張惠美、高雅美、王連三、陳清銀、黃蕊花、黃演馨和高坂知武等人。除了舉辦大規模的音樂會外，文化協進會也承辦多項其他性質的演奏會，俾對音樂家做最大的協助。

（二）音樂比賽

繼日治時期於一九三一年臺灣首創的「臺灣全島洋樂競演會」音樂賽會後，戰後臺灣音樂界為發掘後進音樂人才，乃由文化協進會自一九四七年起舉行數屆臺灣全省音樂比賽大會，現階段還持續舉行由教育部辦理的全國音樂比賽即為這項比賽之延伸。根據主辦單位所發佈的賽會啟事，其競賽方式分預賽與決賽等階段。以第一屆大賽為例，於一九四七年八月下旬先假臺北、臺中、臺南等三地舉行首次預賽，九月下旬再於臺北舉行第二次預賽，最後於十月中旬在臺北市中山堂舉行總決賽。本次比賽得獎者為：小提琴二等第一名陳添桂，第二名康敏南；鋼琴二等第一名周雅郎、柯秀珍，第二名張彩賢，第三名江火土；聲樂二等第一名黃月蓮，三等第一名楊子和、第二名林華郡。為了這項音樂賽會，文化協進會至少籌備一年以上的時間，並在前一年（一九四六年）十二月底即聘定各組的評審委員，其中聲樂組為呂赫若、呂泉生、林善德、林秋錦、陳暖玉、葉葆懿、蔡江霖、林鶴年；鋼琴組為陳泗治、張彩湘、陳信貞、高錦花、高慈美、周遜寬、周慶淵、林進生；小提琴組為張福興、李金土、林森池、尼古羅夫、周再群等。這些評審包括臺籍音樂家和省交響樂團的成員，可謂網羅了當時臺灣最優秀的音樂前輩。以上，顯然可見文化協進會對於音樂比賽行事之慎重。

（三）音樂講座

文化協進會曾於一九四八年五月間假臺北市福星國民學校舉辦為期十天的講座，以增進

臺灣民眾對音樂的認識，內容包括李金土主講「音樂概況」、蕭而化主講「器樂名曲及曲體講話」、李濱蓀主講「音樂史及聲樂名曲」以及蔡江霖主講「聲樂名曲」。講座性質的音樂研習活動在仍待整頓的戰後初期可謂是一項創舉，亦是必要之舉。¹⁰⁷

以上顯見，自一九四三年日方所推動的「敵性曲盤供出運動」後，在臺灣社會曾經短暫遭受禁止的西方音樂教育及活動，戰後的臺灣在官方與民間愛樂人士的積極提倡之下，又逐漸活躍起來！

第二節 動員戡亂時期的臺灣音樂教育（1949年—1987年）

太平洋戰爭後，國共鬥爭日益激烈。一九四八年四月，國民大會制定「動員戡亂時期臨時條款」，作為中華民國憲法的附件，以因應混亂的局勢，由是全國進入動員戡亂時期。因戡亂剿共敗戰，中華人民共和國於一九四九年十月在北京成立，同年底位於南京的中華民國政府遷設臺灣。翌年三月蔣中正總統復行視事，宣布「在軍事上鞏固臺灣基地，進圖光復大陸；在國際上先求自力更生，再聯合民主國家共同反共；在經濟上提倡節約，獎勵生產，推行民生主義；在政治上保障民權，勵行法治。」等四大施政方針，¹⁰⁸顯然「反共」是中央政府遷臺後之最高施政綱領。一九五〇年，他再以「集中一切兵力、確保臺灣基地、拯救大陸同胞、復興中華民國」做為國家根本大計，「反攻復國」之基本國策已然確定，臺灣遂成為其重要根據地。

為貫徹上述之基本國策，教育部特於

一九五〇年六月頒訂「戡亂建國教育實施綱要」，配合此又陸續提出各項教育政策例如：加強民族精神教育與三民主義教育、加強生產訓練與勞動服務、實施文武合一的教育、推行教育改革、改進各級學校教育以及擴充各級學校教育機會等等。

一九四九年五月二十日，國共內戰日炙之際，鑒於臺海兩岸戰事一觸即發，臺灣省警備總司令部乃宣布戒嚴。日後軍事情勢雖稍舒緩，但作為反共堡壘的臺灣，基於國家安全為先之理由，持續實施戒嚴令長達三十八年之久，直至一九八七年七月十五日始由蔣經國總統下令解除。處此戒嚴體制下，臺灣民眾公、私領域的權利與自由皆大幅受限，並受到政府嚴密監控與壓縮。尤其政府常以戒嚴期間所施行的「戒嚴法」、「動員戡亂時期懲治叛亂條例」等法規，羅織民眾以「匪諜」之罪名，而造成不少冤獄和民怨，此即所謂的「白色恐怖」。¹⁰⁹

做為反共復國基地的臺灣，卻因為自一九五〇年韓戰爆發後戰略地位日趨重要，美國方面乃與臺灣最高當局簽訂「中美共同防禦條約」，將臺灣納入美國保護傘內。從此，美國方面的軍事、經濟援助源源而入，為臺灣境內注入一股安定的力量，奠定一九六〇年代之後臺灣經濟奇蹟的良好基礎。同時，強勢的西方文化亦隨著美援被挾帶入境甚至廣泛流行，不僅促成臺灣文藝界的現代主義運動，迄今還是臺灣文化發展主流之一。走過現代主義之後，一九七〇年代起臺灣藝文界開始觀照現實人文或地理歷史環境，掀起一股植根於本土的回歸運動，而對傳統臺灣藝術文化賦予更多的關懷。

107. 有關戰後初期的臺灣社會音樂教育方面的活動紀要，主要參考游彌堅，〈臺灣省文化協進會十年來社會音樂教育活動紀要〉，《臺北文物季刊》卷4期2，頁17-21；臺灣文化協進會，《臺灣文化月刊》共6卷27期，1946年9月15日至1950年12月1日（臺北市：傳文文化，覆刻版）等整理而成。

108. 黃秀政、張勝彥、吳文星，前引書，頁258。

109. 遠流臺灣世紀回味編輯組編著，前引書，頁120。

茲試從反攻復國政策、美軍協防臺灣再至經濟起飛等不同政經環境氛圍，觀照其中之臺灣音樂教育發展情況：

一、在戰鬥文藝、現代主義運動到本土運動等思潮下的臺灣音樂教育

(一)「戰鬥文藝」時空下的音樂教育

自一九四七年二月二十八日一場因查緝私煙事件所引發的政治風暴，在臺灣全島由北到南、從西到東、從海岸線到深山，而如潰堤河水般地一發不可收拾，其所造成的死傷至今無法估計，並造成臺灣各界知識菁英折損大半，藝文界亦因此噤若寒蟬。緊接著二二八事件之後，中央政府為其權力結構的重新改組，進行激烈的清鄉運動、實施白色恐怖的統制政策等排除異己之措施，使得五〇年代的臺灣社會呈現肅殺與沈悶之氣氛。白色恐怖為統治基調的政治措施如：限制人民言論、出版、集會、結社、宗教和遊行請願之自由；統一施行國家語言政策；中小學開始實施三民主義和反共抗俄教育…等，文藝收編也是其中一項重要策略。

在臺海軍事張弛之際的一九五二年、一九五四年、一九五五年之文藝節，蔣中正總統均提出「戰鬥文藝」的號召，強調「筆桿是槍枝」、「文藝是砲彈」，而呼籲文藝總動員。¹¹⁰嗣後，從國民黨的「戰鬥文藝方案」、軍方的「提高軍中文化，推行戰鬥文藝」、中國文藝協會發出「戰鬥！戰鬥！再戰鬥！」的文藝戰鬥宣言到音樂界決定開創戰鬥音樂以肅清靡靡之音的「中國樂壇宣言」，可說是當時整個臺灣藝文發展皆在「戰鬥文藝」的濃濃政治氛圍中。一九五〇

年代左右的臺灣文壇在軍政勢力強力帶動下，幾乎成了戰鬥、反共文藝的天下，尤其在軍事連番受挫時，政府更是藉由文學藝術來淨化思想、帶動民心。¹¹¹

「反共」成了當時藝文界唯一的核心思維，並型塑出許多「文化奇觀」。¹¹²如廣受臺灣庶民歡迎的布袋戲表演推出反共劇碼，以致無生命的掌中戲偶也須擔負起「反共大陸」的救國重任；音樂方面則是推行喊口號式的愛國歌曲，如一九五〇年由臺灣省新聞處所編印的《反共抗俄歌曲集》中，即收錄了五十三首的反共愛國歌曲，如〈保衛大臺灣〉、〈反共大軍進行曲〉、〈反共抗俄〉、〈出征進行曲〉、〈同胞們〉、〈反共進行曲〉、〈反共救國義勇軍軍歌〉、〈假民主〉、〈日日盼中央〉、〈保家鄉〉、〈抗俄小唱〉、〈將國旗插上那個高崗〉、〈青年進行曲〉、〈我們為了民族自由而戰〉、〈殺盡共匪才罷休〉、〈毛澤東一肚子壞〉、〈勸郎快快殺朱毛〉、〈消滅奸匪〉、〈反共旗幟下〉、〈毛澤東不是人〉、〈打回大陸歌〉…等歌曲，另有〈地方自治歌〉等數首政策文宣歌曲。服務於臺南縣政府教育科的鄭滄海有感於戰後臺灣民眾演唱的歌曲過於柔弱萎靡，而主張應加強演唱具有民族性且風格激昂憤慨的歌曲。之後，任職於臺中市裝甲兵廣播電臺的李中和曾積極出版其個人創作之愛國歌曲集。畢業於福建音專的伍忠球，亦曾創作多首反共抗俄風格的愛國歌曲，並集結成冊。¹¹³這些歌曲的內容皆充滿反共、反蘇聯的思維以及昂揚切齒的戰鬥情緒。喚起臺灣民眾群起殺共匪的意識，顯然是這些愛國教化歌曲

110. 施懿琳、楊翠合撰，《彰化文學發展史》下冊（彰化縣：彰化縣立文化中心，1997），頁309。

111. 遠流臺灣世紀回味編輯組編著，前引書，頁132。

112. 同上註。

113. 在1940年代末至1950年代初出版的愛國歌曲集，例如：李中和作曲，《反共抗俄歌曲集》1、2集（臺中市：中國勝利出版社，1950、1951）；臺灣省新聞處編印，《反共抗俄歌曲集》（臺北市：臺灣省政府新聞處，1950）；鄭滄海編選，《青年之歌》（臺南縣：臺南縣政府教育科，1947）；伍忠球作曲，《自由歌曲》（臺北市：臺灣黎明出版社，1955）…等。

的主要訴求。例如，由孫陵作詞、李中和作曲，被稱為「反共文藝的第一聲」的愛國歌曲—〈保衛大臺灣〉，曲中的歌詞即充分反映出這種時代背景與歌詞風格：

保衛大臺灣，
保衛大臺灣，
保衛民族復興的基地，
保衛人民至上的樂園！
萬眾一心，全體動員，
節約增產，支援前線，
打倒蘇聯強盜，消滅共匪漢奸，
我們已經無處後退，只有勇敢向前！
我們已經無處後退，只有勇敢向前！
我們已經無處後退，只有勇敢向前！¹¹⁴

在以「反共抗俄」為施政主軸中，臺灣省教育廳亦在「國民學校各科教材調整說明」中明文規定，音樂科「應盡量選擇有關發揚民族精神、反共抗俄意識等歌曲指導兒童歌詠，以陶冶其德行，並發揚愛國情緒的歌曲」，並於教學宗旨方面，強調民族意識和符合環境時令，以發揚民族精神、培養民主思想。¹¹⁵無可諱言地，當時臺灣音樂教育的實際情況，誠如音樂教育工作者蔣理容所指：

曾經有一個時代，我們被迫說同一種話、讀同樣的書、敬仰同一個人。在我的求學時期，記憶中的歌曲是「長城外面是故鄉，四萬萬同胞心一樣」；音樂比賽的指定曲是「中華中華我愛中華，文化悠久物博地大」。後來我當了中學音樂老師，評審學生的歌唱比賽，仍然是被迫「我們要消滅共匪，復興國家民族」和「你不朽的精神永遠領導我們，反共必勝，建國必成」…¹¹⁶

另據賴美鈴在探討戰後初期的中小學音樂課本後指出：

愛國歌曲也是這時期的課本不可缺少的曲目，歌詞中不乏反共、殺敵、效忠領袖、復興祖國，歌名常見「我愛中華」、「我們都是中國人」、「建設新中國」、「共產黨你不必夢想」等，頗能配合此時代的最高國策：「反共抗俄」、「復國建國」。¹¹⁷

綜上所述，可以發現呈現著「肅殺、沈悶、樣板、虛妄」等基調之種種以戰鬥、反共為前提的藝文展現，充分顯示「反攻復國」特殊時空環境下的清一色臺灣藝文內涵，從中亦可瞭解當時音樂教育之趨勢所在。而日治末期曾走過殖民政府強制的「皇民化運動」的臺灣音樂教育工作者，終戰之後在「反攻復國」政策氛圍下竟然還要再接受另一場中國式的「皇民化運動」之洗禮。顯然，音樂與政治之間的糾葛在任何朝代皆是無可避免的，由此亦可窺見古今中外的政治家們皆充分理解、利用音樂所具有的強大感召人心之特質。

（二）在愛國歌曲之外的一般教學歌曲

一九五一年間，文化協進會理事長游彌堅接任臺灣省教育會理事長之後，有感於當時臺灣民眾仍以演唱日本歌曲為主，中小學生上課幾乎無適當的歌曲可唱，而引進的中國歌曲在質量方面又不夠理想，乃邀請留日音樂家呂泉生（1916-2008）到教育會上班，主持一系列的音樂教材編寫工作。為趕緊解決中小學生無歌可唱、老師藉詞不上音樂課等學校音樂教育發展困境，呂泉生首先採取翻譯既有教材的方式，由其負責編輯適當的英、德民謠共一百零

114. 引自李中和作曲，《反共抗俄歌曲集》第1集，頁2。

115. 賴美鈴，前引文—〈光復後我國中小學音樂教育的發展〉。

116. 蔣理容，〈馬偕博士的詩〉《自由時報》「自由廣場」，2007年9月18日。

117. 賴美鈴，〈戰後初期臺灣國民學校之音樂教育—以教科書的分析為中心〉，《台灣社會文化變遷學術研討會論文集》（2000），頁367-392。

一首，再由蕭而化、周學普、張易、劉延芳、海舟、王飛立等人翻譯成中文歌詞。此項工作約進行了半年之久，終於在翌年三月完成並出版了中文版之《101世界名歌集》（*The One Hundred and One Best Songs*）。這本歌集甫一推出即暢銷，許多中小學教師均人手一冊，並成爲一九五〇年代臺灣各級學校音樂教材的重要參考資料。因正值「反共抗俄」的戒嚴時代，《101世界名歌集》在送至省教育廳審查之際，曾因其中的一首〈伏加河拉繃歌〉與敵對國蘇聯有關，而遭受刪除，之後另補上舒伯特的藝術歌曲〈菩提樹〉方獲得通過。¹¹⁸

一九五二年一月起，臺灣省教育會出版《新選歌謠》月刊，每月公開向社會各界徵求新歌。所徵得的歌曲經過洪炎秋、楊雲萍、盧雲生、王毓驥等人審查歌詞；戴粹倫、蕭而化、張錦鴻、李金土、李志傳、呂泉生等人則擔任歌曲審查委員。歌曲種類含括兒童歌曲、合唱歌曲、民謠等，每期共十頁，印一萬二千冊，主要分銷到全省各地的中小學做爲音樂課輔助教材，部分則售予愛樂者。《新選歌謠》共發行九十九期，徵曲中的成名曲如〈花園的洋娃娃〉（周伯陽詞、蘇春濤曲）、〈只要我長大〉（白景山詞、曲）、〈農家好〉（楊兆禎曲）、〈搖啊搖〉（呂泉生曲）、〈耕農歌〉（曾辛得曲）等。這本雜誌上所刊登的歌曲並成爲國民中小學音樂課本之重要來源，因此對臺灣之學校音樂教育具有重大的意義。¹¹⁹同時，呂泉生還組織合唱團專門演唱新創作歌曲。這個由他所組訓之混聲合唱團－「文協合唱團」，成員約有四十餘名，素質優秀，並由其本人親自擔任指揮。一九六〇年三月起，由於游彌堅的理事長任期

屆滿，呂泉生乃與他同進退，《新選歌謠》月刊編務因後繼無人，只好停刊。

呂泉生在完成《101世界名歌集》後，接下來的系列工作係編輯《國民學校音樂課本》，是繼一九四六年臺灣省教育會首次出版的小學音樂代用課本之另一項音樂教科書創舉，於一九五六年正式出版，共有四冊（按：學年本）。在編輯中間，游彌堅完全放手讓呂泉生進行教科書內容的撰寫以及教材歌曲的創作。由於經費不足，原訂的《教師手冊》編纂工作告停，改以巡迴輔導講習的方式協助教師的教學工作。自一九五五年至一九五七年之兩年間，呂泉生與李志傳共同獲聘爲省教育會技能科音樂講師，每月均撥出二至三日，巡迴各縣市進行音樂教學講習工作。當時是一網多本的年代，音樂教科書之出版並非省教育會之獨門生意，凡是送審通過的均可印行，因此市場競爭可謂激烈。¹²⁰省教育會在經費上因無奧援，競爭力自然較民間出版社薄弱，不久即退出市場，也結束了呂泉生編寫音樂教科書的年代。¹²¹

此時期，除了上述呂泉生在音樂教材方面的努力之外，主要還有天同出版社、復興書局等亦致力於音樂教科書的編輯工作。天同出版社所出版的《小學音樂》，係由畢業於國立上海音專、執教於屏東師範學校的梁榮嶺（1923-）所編寫，共有十二冊，包括初級小學八冊（一至四冊爲唱遊教材）、高級小學四冊。復興書局出版的《國民學校音樂》，係由畢業於國立中央大學音樂系的李永剛（1911-1995）和周瑗伉儷主編，共有八冊，課本內容包括基本練習、讀譜法、音樂常識、歌曲和欣賞教材等，另附有教學手冊。¹²²

118. 陳郁秀、孫芝君，《呂泉生的音樂人生》（臺北市：遠流出版公司，2005），頁179-180。

119. 賴美鈴，〈「新選歌謠」對光復後臺灣學校歌曲的影響〉，《音樂研究學報》第7期（臺北市：國立臺灣師範大學音樂研究所，1998），頁71-85。

120. 據國立編輯館之登記計有22家。見張統星，〈近四十年來我國國民小學之音樂教育〉，《教育資料集刊》輯12（1987），頁405-463。

121. 有關呂泉生在音樂教學歌曲方面的貢獻，主要引自陳郁秀、孫芝君，前引書，頁177-184。

122. 有關這些音樂教材之詳細分析，見賴美鈴，前引文一〈戰後初期日本對臺灣小學音樂教材的影響〉。

(三)「現代主義運動」中的音樂教育

作家施懿琳嘗指稱在「反共文藝」當道的一九五〇年代之時間是塌陷的，時鐘因時局的僵滯而凍結了，然而在冰封的年代裡，還是會有人設法破冰而出，尋找暖陽。¹²³於是在時序推到一九六〇年代時，當時臺灣藝文界雖仍籠罩在反共文藝之戰鬥化、樣板化的凝滯空氣中，首先破冰而出尋求臺灣文壇生機的是一以詩人紀弦為主的「現代詩社」於一九五六年宣佈成立「現代派」提倡「新現代主義」，首先擎起現代主義的大旗，打破戰鬥、反共文藝壟斷的局面；接著現代畫及現代音樂等運動相繼響應之。¹²⁴「中美共同防禦公約」於一九五四年十二月三日正式簽訂後，美國對臺灣的政經方面除提供大量支援外，隨之美國文化（尤其是流行文化方面）亦強勢侵入，對現代主義運動提供良好的發展條件，更造成臺灣藝文界全面向西方學習的傾斜情況。

音樂方面的現代主義運動，是由一九五九年自法國學成歸國的作曲家許常惠所發起。曾以室內樂曲—〈昨自海上來〉獲得國際現代音樂協會（ISCM）徵曲佳作獎的許常惠返國服務後，有感於臺灣的文學界、美術界之現代主義主張已然邁進世界潮流中，反觀臺灣的音樂界卻仍自我設限在創作西方十八、十九世紀的古典菁英音樂風格中，甚至埋首伏案在愛國歌曲之創作中，因此他對於此種故步自封的現象頗不以為然。一九六〇年六月十四日，他假臺北市中山堂舉行首屆個人作品發表會，展演〈鄉愁三調〉等以現代主義作曲手法的創作，藉此

開始向國內樂壇鼓吹現代主義音樂。許常惠並仿法國「六人組」、「青年法國」等作曲團隊的合作模式，將其門生結合起來成立「製樂小集」（1961），並於一九六六年分別成立「臺中市音樂協會作曲研究班」和「彰化縣音樂教師聯誼會作曲研究班」。另在他的影響下成立的作曲組織包括「江浪樂集」（1963）、「五人樂會」（1965）、「向日葵樂會」（1968）及「中國現代音樂研究會」（1970）等，「中國現代音樂研究會」更衍生為國際性的作曲組織「亞洲作曲家聯盟」。¹²⁵許常惠所引進的現代主義作曲教學為臺灣樂壇培植無數新進音樂創作人才，因此也博得了「臺灣新生代作曲的領航者」的令譽。¹²⁶

(四)「本土運動」對音樂教育的涵化與影響

在一九六〇年代臺灣文藝界的現代主義狂潮過後，接著於一九七〇年代登臺的是一股提倡鄉土文學的回歸運動。鑒於現代主義在內容與精神上，缺乏一種生動活潑、陽剛堅強的生命力，往往在表達方面流於迷茫、蒼白、失落等之無病呻吟，臺灣文學界乃提出「文學反映社會、反映現實、反映人生的主張，並建立以人道主義為基礎的反省文學」之主張，¹²⁷重返現實、土地與歷史，以文字表達對母親—臺灣這塊土地與歷史的深情眷愛。相對地，回到土地與人民的呼喚，也促使包括音樂在內的臺灣民間傳統藝術議題開始受到矚目。影響所及，造成斯時有不少的臺灣文藝工作者以現代始，而止於傳統，如音樂家史惟亮、許常惠等皆是其中之典型。當時，戒嚴令之緊箍使得臺

123. 施懿琳、楊翠，前引書（下冊），頁 326。

124. 據詩人余光中指出，觸動現代主義運動之三大文藝依序為：現代詩、現代畫和現代音樂。見余光中，〈迎中國的文藝復興〉《文星雜誌》期 58，（臺北市：文星雜誌社，1962），頁 3-5。

125. 徐麗紗，〈擎起現代音樂的大旗〉《音樂研究學報》第 8 期（臺北市：國立臺灣師範大學音樂研究所，1999），頁 171-179。有關許常惠的其他研究，另見徐麗紗，〈傳統與現代間：許常惠音樂論著研究〉（彰化縣：彰化縣立文化中心，1997），頁 16-17。

126. 劉塞雲，〈臺灣新生代作曲領航者：那一顆星在東方，許常惠的歌〉《民生報》，1995 年 1 月 26 日。

127. 彭瑞金，〈臺灣新文學運動四十年〉（臺北市：自立晚報社，1991），頁 153。

灣民眾的人權未能獲得伸張與保障，更遑論成群結隊到山邊水涯去進行傳統藝術之田野調查活動，而此時僅有「青年反共救國團」所舉辦的團隊活動是不受限的結社性質之群體行動。因此，由留歐音樂家許常惠與史惟亮等人於一九六七年所發起的民歌採集工作，拜納入青年反共救國團暑期「戰鬥文藝營」團隊之賜，始能大規模地組織團隊到臺灣各地調查民歌，並發掘潛藏於鄉野間的民間藝人，也帶動了往後臺灣的民族音樂研究風氣以及推動臺灣傳統音樂文化的傳承工作。¹²⁸一九六六、六七年間，任教臺中市東海大學的美籍音樂教師羅芳華，曾在駱維道的協助下，到過霧社、花蓮以及南部一帶蒐集臺灣原住民傳統音樂，並曾將這些蒐集所得轉贈史惟亮。一九七一年，羅芳華更在東海大學成立「民族音樂研究室」，出版數期的《音樂學報》，將史惟亮、許常惠等人組成之民歌採集隊的蒐集成果進行學術探討工作。

一九七〇年代發生退出聯合國、與日本和美國斷交乃至美麗島事件等層出不窮的政治事件，但政治局勢之波譎雲詭對音樂創作心靈而言，卻是個躍躍欲試的轉機時期。一九六〇年代末期的「本土運動」引發臺灣知識份子開始廣泛重視包括音樂在內的民間藝術，回歸本土的自覺性意識潮流於焉形成，也引發一九七〇年代中期年輕學子唱自己的歌之「現代民歌運動」。臺灣藝文界的「尋根」、「回歸鄉土」等思潮之肇始發端，也被認為是在外在政治社會環境劇變之下對西方流行音樂文化氾濫的反思行動。「傳統」、「鄉土」以及「現代」的結合方式乃成爲這個年代的藝文主流，如「雲門舞集」的現代舞、「民族音樂研究中心」的民歌採集和

「雄獅美術雜誌社」推動的鄉土藝術等皆是代表典型。¹²⁹

自「反攻復國」基本國策定調之後，官方的語言政策乃以「國語」（北京話）爲唯一法定強勢語言，並在教育機構、公共傳播媒體等方面限制或禁用原有通用語言如福佬語、日語及各族群語言，同樣地以「國語」之外的語言爲媒介所進行的社會文化活動便處處受到牽制或矮化。直到「本土」意識崛起後，如陳達的恆春民歌等傳統臺灣音樂被發掘，以臺語、客家語、原住民語等不同族群方言演唱的臺灣本土歌謠，因能充分傳達鄉愁形象而廣受臺灣藝文界重視，使得以臺語爲媒介的歌仔戲、布袋戲、電影、電視劇和流行歌曲等表演活動逐漸躍上檯面，中小學音樂課本上也出現以各族群語言演唱的傳統歌謠。對照於日治末期之一九四三年，由臺灣人所組成的厚生演劇研究會在臺北永樂座演出新劇《閩雞》中，以臺灣民謠做爲配樂素材之富有民族情感的藝術表現，因而獲得觀眾廣大迴響的歷史既往。¹³⁰顯見無論何時何刻本土藝術均是最能深入感動臺灣住民心靈的藝術表現，致力於此方面的傳承教育工作亦顯然刻不容緩！

二、從美援到經濟起飛之臺灣音樂教育

終戰後之一九四五年至五〇年間，食糧不足始終是臺灣民生方面的一大問題，由於糧價持續上揚，其他物價隨著節節上升，再經統制經濟與貪污問題的推波助瀾，終於導致通貨急遽膨脹，引發當時臺灣經濟的大崩盤以及社會的嚴重脫序。一九五一年，美國國會通過共同安全法案，開始對臺灣提供各種經濟援助。在戰後臺灣經濟最困頓的期間，雖須承擔接受美

128. 徐麗紗、林良哲，前引書，頁 44-65。

129. 張釗維，《誰在那邊唱自己的歌》（臺北市：時報文化，1994），頁 47。

130. 1943 年 9 月 3 - 8 日由厚生演劇研究會於臺北永樂座演出的舞台劇—《閩雞》，係由呂泉生編曲、林博秋導演及編劇、楊三郎藝術指導，改編自張文環同名的小說，劇中使用了〈丟丟銅仔〉、〈六月田水〉和〈一隻烏仔哮救救〉等臺灣民謠，演出期間頗受觀眾歡迎，卻因富民族色彩而遭禁演的命運。見陳郁秀、孫芝君，前引書，頁 128-134。

援應盡的義務，而被納入美國的全球佈局中，以防堵共產勢力的逐漸擴張。然則，來自美國的資金、物質方面的援助，卻如及時雨般對於臺灣經濟的穩定產生相當的影響性，各項經建計畫得以次第展開。

對於臺灣社經發展有著重大貢獻的美援於一九六五年間劃下休止符，亦象徵著臺灣社會開始能夠自立自足，經濟方面已走出谷底，經濟成長率甚至還超越日本與韓國等鄰國，成為亞洲之冠。為因應日益發展的國家建設所需，六年國民義務教育自一九六八年開始延長至九年，並以發展民族精神教育、生活教育和職業教育做為國民中學施教重點。一九七〇年代起，為配合國家十大建設之陸續實施，政府當局決心大力發展技職教育，而將原有的高中、高職比例，由六四比調整為四六比，具有準學士資格的五年制技職專科學校亦在此種情況下開放設立。隨著十大建設之陸續完工，臺灣的經濟成長率不斷攀升，締造經濟上的臺灣奇蹟。一九七八年十二月十六日，臺灣與美國斷絕外交關係，乃至逐漸被排斥在國際外交體系之外。一九八〇年代之美麗島事件、新竹高技科學園區成立、行政院文化建設委員會成立、開放黨禁、國家音樂廳和國家戲劇院等兩廳院啓用以及解除戒嚴等等，皆使得後美援時代的臺灣政治、經濟和文化環境步入另一番更為務實與多元的局面。¹³¹

歷經戰後初期通貨膨脹之經濟危機，以及一九五〇年代的大量美援到一九七〇、八〇年代之經濟高度成長等種種社會變遷，臺灣音樂教育的發展顯然深受影響。茲分學校音樂教育、資賦優異音樂教育和社會音樂教育等不同層面敘述如下：

（一）一般教育體制下的學校音樂課程

終戰後初期臺灣各地百孔千瘡的學校環境，由於美援的資助，而在質和量等方面獲得顯著的改善，相對地音樂教學情況也在進步中。在此時期各級學校的學校音樂教育仍依據部頒標準實施。

以一九五〇年代觀之：國民小學方面係依據一九五二年再次修訂的「國民學校課程標準」實施，但是此課程標準主要是修訂「國語」和「社會」兩科的內容，並未改變音樂教學內涵。觀照前一階段所依據的一九四二年課程標準所規定的教材綱要，在初、高級小學階段的音樂科教學大綱及要目中，所規定的教材類別為欣賞教材（教師唱奏或留聲機演奏、兒童唱奏）、基礎訓練教材（認譜、發音、節奏、聽音）、歌曲教材和表演教材（兒童樂隊、兒童歌劇）；至一九四八年修訂後的「中高年級音樂課程標準」將教材綱要分為欣賞（演奏、故事）、基本練習（聽音和發音、指揮法）和演習（樂理、歌曲表演和歌劇）等三大類別；一九五二年的音樂課程標準與一九四八年相同，教材綱要亦分為欣賞、基本練習和演習等三類。以上顯見，國內的音樂課程標準逐漸在進步中，實施的內容涵蓋面亦漸加廣闊。初級中學的音樂課程標準則於一九五二年再修正為每學年均為每週一小時；至一九五五年則減少藝能科教學時數，音樂課程在初一階段每週二小時、初二及初三縮減為每週一小時。高級中學的音樂課程標準方面，係根據一九五二年與一九五五年修正之課程標準實施，但在音樂課程方面仍維持一九四八年部頒「修正中學課程標準」之規定。

依據上述之課程標準，檢視戰後以來的國內小學課程實施狀況，可以發現音樂課程在每個發展時期皆有相當固定的教學時數，即低年

131. 參見遠流臺灣世紀回味編輯組編著，前引書，頁 112-195。

級階段每週授課六〇分鐘，中、高年級階段每週授課九〇分鐘，課程綱要則往往視大環境之需要而有所不同。自教育部於一九五〇年六月特別頒訂「戡亂建國教育實施綱要」以來，為貫徹此教育政策，乃積極加強民族精神教育與三民主義教育，愛國歌曲即為此時期各級學校音樂教育實施之必要教學內涵。

一九六〇年代臺灣的社會秩序漸趨穩定，於一九六二年七月將小學課程標準進行全面性修訂，但並未調整音樂授課時數，同時音樂課程實施綱要亦大致不變，惟較為進步的做法是開始重視創作教學，為日後將近二十多年的音樂課程奠定相當的基礎。在這個年代末期，「本土運動」開始興起，職是之故，學校音樂教育方面逐漸重視民族性之音樂教材。一九六八年實施九年國民義務教育之後，課程的施行更趨於統一，音樂授課時數在國民小學階段維持不變，國中一年級維持每週二小時，國二、國三階段則更改為每週一小時。據一九六八年之課程修訂標準中規定，國民小學音樂教材必須納入民族音樂教材，其比例不能少於百分之五十。一九七五年之課程修訂標準，因應國民小學每節上課時數由四十五分鐘降為四十分鐘之緣故，將每週音樂教學總時數由九十分鐘降為八十分鐘。

至於音樂教材之編製方面，自臺灣省教育會於一九四六年匆匆編訂一套小學音樂課本的代用教材後，直至一九四八年之後才又出現自中國大陸引進之抗戰前編訂的音樂教材，¹³²一

些隨中央政府撤退來臺的大陸籍教師亦曾自己編纂音樂課本，如劉天林的《適用音樂教材》（1953）、梁榮嶺的《小學音樂》（天同出版社，1953）、李永剛和周瑗的《國民學校音樂》（復興書局，1953）和王沛綸的《初中音樂》（1951），以及前述由省教育會出版、呂泉生主編的系列音樂教材等。這些課本的內容主要以前述的「學堂樂歌」為基礎，再輔以部分臺灣本地歌謠以及愛國歌曲。

一九五六年之後民間送審的音樂教科書數量有所增加，內容亦有所改善，除教學歌曲以外，音樂基礎訓練及簡單的樂理等內容已逐漸納入，惟仍缺乏樂器教學部分。一九六八年，因應九年國民義務教育的實施，教科書改為統編本，統由國立編譯館編寫國民中學、國民小學的音樂教科書，僅餘高中音樂教科書仍為審訂本。這些統編本音樂教科書主要依據一九六二年的課程標準編訂，然則為配合「反攻復國」政策，特別在愛國歌曲之外大量選用中國大陸各地方的民歌及傳統歌謠，藉以增強臺灣社會反攻大陸的意識與信心。教育部曾於一九七五年再進行課程標準之修訂，除了既有之教學內容外，開始加強西方音樂史的認識、瞭解西方各個樂派之風格差異。¹³³

有了完善的教科書，亦須有勝任的音樂師資，方能發揮更大的音樂教學效益。此階段音樂師資的培育學校雖然增至九所師範專科學校及臺灣師範大學，但是中小學音樂師資依然不足，使得音樂課程的正常化受到相當的影響。

132. 在中日戰爭之前，在中國大陸出版的音樂教科書主要由1933年6月成立的「中小學音樂教材編訂委員會」和1934年5月成立的「音樂教育委員會」所推動，先後於1935年和1936年出版了《小學音樂教材初級》（共三冊）、《中學音樂教材初集》，這兩套教材使用率較普遍。另外，影響較大的尚有1934年由復興書局出版，黃自、張玉珍、應尚能、韋瀚章共同編著的《復興初級中學教科書「音樂」》（六冊）。見馬達，《二十世紀中國學校音樂教育》（上海市：上海教育出版社，2002），頁71。

133. 據音樂教育學者賴美鈴之研究，這批統編本教科書包括國小、國中音樂教科書各三套：（一）第一套國民小學音樂教科書係根據1968年修訂之〈國民小學中高年級音樂暫行課程標準〉編訂，第二套根據1975年之〈國民小學中高年級音樂課程標準〉編訂，第三套係於1985年就前述之第二套音樂教科書作修正再發行。（二）第一套國民中學的音樂教科書係根據1968年之〈國民中學暫行課程標準〉編訂，第二套根據1972年之〈國民中學音樂課程標準〉編訂，第三套則依1983年公布的〈國民中學音樂課程標準〉編訂。此階段音樂教科書內容採單元教學，每一單元皆以歌曲為教學中心，並佐以相關之基本練習、樂理、音樂常識及音樂欣賞等項目。見賴美鈴，前引文—〈光復後我國中小學音樂教育的發展〉。

同時為配合國民小學音樂課程之實施，此時期國內小學音樂師資培育機構主要為各師範學校及之後改制成立的師範專科學校。以培養小學師資為主的師範學校至一九五四年間已增至九所，但主要係在培養能夠實施包班教學的一般師資。自省立臺中師範學校於一九四九年停辦音樂師範科後，純培養音樂師資的學校僅剩省立臺北師範學校。但因為各個師範學校普遍重視音樂課，如楊兆禎、孫思嶠、張統星、林道生、施福珍、曾道雄…等著名的音樂教育工作者，皆畢業於各師範學校普通科。

為充實一般師範生之教學能力，教育部曾於一九五八年頒布「師範學校學生訓練標準」，其中並明文規定師範生應具有之基本知能為：

1. 會指導音樂的節拍、會指導鼓笛隊。
2. 能歌唱並會表演兒童歌曲五十首。
3. 熟練兩種以上樂器（風琴、口琴、鼓笛等）的演奏能力。

一九六〇年代起，國內的教育在質或量等不同方面均曾做大幅度之調整。為提昇師資水準，一九六一年起各個師範學校逐年改制為專科學校，招生對象包括高中畢業之三年制專科和初（國）中畢業之五年制專科。在五年制音樂專科未成立前，培育國小音樂師資之主要教育單位為各個師範專科學校（以下簡稱「師專」）國校師資科音樂組。音樂組之外的師專生，其音樂方面之課程為：三年制專科生未修習音樂課程，僅修習含音樂、美術、體育和唱遊等科目之「藝能科教材教法研究」，每學年授課三小時；五年制學生前三學年每週修習音樂二小時，第四學年每週修習音樂科教學研究二小時。根據師專課程標準規定：「師專課程分為必修科目及選修科目，必修科目包括一般科目及專業科目，旨在培養國小教師所需之基本知

能；選修科目旨在增進國小教師某類專長，以發展學生特殊潛能。」由此可見師專之教育宗旨仍在培養國小全科師資，但學生可依專長選修專業課程，裨以培養小學各課程的專業素養，此亦可視為師專學制之主要教學特色。

三年制師專音樂組曾有三種分組方式，其修習之專業課程如下：

1. 音體組：和聲及作曲、聲樂、鍵盤樂、指揮法、國樂、體操遊戲、韻律活動、運動裁判與指導和術科等，共計二十學分。
2. 音樂組：樂理、鍵盤樂、聲樂、視唱練耳、和聲及作曲、音樂欣賞、指揮法和器樂合奏等，共計二十學分。
3. 藝能組：藝術概論、美術、工藝、和聲及作曲、聲樂、鍵盤樂、體育概論、運動裁判與指導和術科，共計二十學分。

五年制師專音樂組修習專業課程則包括：視唱及聽寫、管絃樂、聲樂、鍵盤樂、國樂、音樂欣賞、曲體及作曲、唱遊、指揮法、合唱、兒童樂隊、音樂概論、和聲學、器樂合奏、音樂科教學研究與實習。

一九六八年省立臺北師專開始招收音樂專科學生，翌年臺北市立師專亦成立音樂專科。據教育部於一九七八年修訂的五年制音樂科課程標準，音樂科學生應修習之專業科目如下：

1. 必修課程：普通樂理、音樂史、視唱與聽寫、聲樂、鋼琴、管絃樂、和聲學、對位法、曲體與作曲、音樂欣賞、國樂、指揮法、合唱、兒童樂隊、器樂合奏、音樂科教學研究等。
2. 選修課程：管絃樂、兒童樂器演奏、鍵盤和聲學、配器法、歌詞作法、兒童歌謠研究、唱遊科教學研究等。

綜上顯見，五年制音樂科音樂專業課程較

諸三年制普通師範時期的音樂科課程充實許多，從中亦顯見臺灣的師範體系在音樂人才培育方面之進步情況。

鑒於一般科之師專畢業生未能充分勝任國民小學的音樂課程，臺灣省教育廳於一九八二年起即極力推行師專生能力本位教育（Competency-Based Teacher Education）。根據此項辦法，一般科之師專生應具備的音樂科基本能力為：樂理、視唱、聽寫、發聲法及歌曲習唱、風琴的奏法及修理、音樂欣賞、器樂、創作、單元教學活動設計等，各項基本能力並規定應達成之學習目標。以「樂理」為例，應具備之知能為：

1. 視讀樂譜的能力；
2. 明瞭大小調音階之構成；
3. 明瞭半音階及中國調式；
4. 辨認各種音程之完全名稱；
5. 視讀各種裝飾音；
6. 瞭解重要的音樂專用術語；
7. 瞭解音樂常用記號及簡略記號；
8. 認識轉調及移調之方法。

以上幾乎涵括了樂理課程之各個知識層面，從中亦可看出整個方案構想之周延。若能嚴格執行之，確實能對師專生幫助頗大。惟可惜的是，這項良法美意後來卻呈現虎頭蛇尾之草率結局。¹³⁴

（二）特殊教育體制下的音樂專業教育

一九五八年四月，省立師範學院教授張錦鴻於當年音樂節前夕發表〈音樂節談音樂教育〉一文，在文章中他對於當時音樂發展不佳的情況頗為擔心而歎噓歎道：

我們目前沒有訓練音樂專門人才的良好環

境，以致埋沒了許多天才；音樂教育不普及以致影響了國民的音樂水準，這實在是很嚴重的問題。要想恢復我們民族以往的聲譽，迎頭趕上西洋音樂文化，如果不從根本問題改進音樂教育方面著手，則任何其他措施，均將徒勞而無功。因此，我們盼望政府，針對目前的需要，一方面要設立一所規模完備的音樂院或音樂專科學校，從幼年班到研究部，以培養音樂專門人才；一方面要健全中小學的音樂教育，推行社會音樂教育，以提高國民音樂水準。¹³⁵

除了各師範體系致力於中小學音樂師資的培育外，此時期直至解嚴為止，在音樂專業人才的培育方面，教育當局雖未能如張錦鴻所盼地設置一貫體制的音樂學校，但已逐漸著手進行改善，開始重視音樂人才應自幼培養的問題，而成立中小學音樂實驗班。茲將此時期包括大專音樂專業科系、中小學音樂資賦優異教育體系等之音樂專才培育制度說明如下：

1. 大專院校專業音樂教育

誠如戰後初期來自中國大陸的音樂家伍正謙所言，中國自一九二〇年五四運動之後開始重視音樂專業人才的培育工作，而陸續在中國大陸各大都市成立獨立的音樂學校，如「北京大學音樂傳習所」、「國立上海音專」、「國立音樂院」、「國立福建音專」、「私立西北音樂院」、「省立湖南音樂專科學校」…等專業音樂教育機構，另外在各綜合大學亦成立有音樂系，而日人統治下的臺灣在此方面乃瞠乎其後。戰後，臺灣省行政長官公署雖責成前福建音專校長蔡繼琨來臺推展現代音樂事業，並以成立交響樂團和音樂學院為首要目的。惜因受到政局之影響，在成立交響樂團之後，蔡繼琨來不及籌辦音樂學院即赴菲律賓僑居，而僅促成省立師範

134. 本部分有關戰後師範音樂教育之發展，引自拙作—徐麗紗，前引文—〈百年來臺灣小學音樂師資培育制度之回顧與思考〉。

135. 張錦鴻持文的動機來自兩方面的觀察：一是在臺灣省文化協會主辦的音樂比賽中看到與賽中學生之素質不如小學生；二是來自國外的音樂名家音樂會，票房不佳。見張錦鴻，〈音樂節談音樂教育〉《音樂雜誌》第6期（臺北市：音樂雜誌編輯委員會，1958），頁6。

學院於一九四六年成立音樂科系。¹³⁶

自一九四九年中央政府遷臺後至解嚴之前，陸續成立的音樂專業教育機構，如軍方的政治作戰學校音樂系（1957）、國立臺灣藝術專科學校音樂科（1957）、私立中國文化大學音樂系（1963；1969年再分成西樂、國樂兩組；前身係中國文化學院，1980年改制為大學）、省立臺北師範專科學校音樂科（1968）、臺北市立女子師範專科學校音樂科（1969）、私立實踐家政專科學校音樂科（1969）（現改制為實踐大學）、私立臺南家政專科學校音樂科（1970）、私立東海大學音樂系（1971）、東吳大學音樂系（1972）、國立藝術學院音樂系（1982）、輔仁大學音樂系（1983）。再高層次的音樂研究所則有私立中國文化大學藝術研究所音樂組（1969）、國立臺灣師範大學音樂研究所（1980）。

自一九四六年臺灣省立師範學院成立音樂系迄一九六〇年代政工幹校、國立藝專陸續成立專業音樂教育機構之間，留法音樂學者許常惠認為當時臺灣的大專音樂教育呈現如下之景象：學習器樂的學生僅演奏巴赫、貝多芬、孟德爾頌等人的作品；聲樂學生演唱舒伯特、布拉姆斯等人的作品；作曲學生因循民國初年黃自以來的西洋古典功能和聲的作曲手法。整體觀之，已邁進二十世紀下半葉的臺灣專業音樂教育顯然與世界音樂教育之民族化、現代化無法接軌。¹³⁷一九六九年，私立中國文化大學將音樂系區分為西樂和國樂兩組，而將本國民族樂器的教學納入正規體制中思考，顯然是對既往向純西方音樂專業教育傾斜的教育體制以及對許常惠的批評，做出適時的回應。一九七三年，研究爵士音樂的翟黑山亦認為臺灣的大專

音樂教育的課程不能再停滯在以十八、十九世紀的西洋古典音樂為核心教學之中，對於二十世紀以還國外已發展演進出來眾多音樂體式無動於衷，而嚴重與時代、社會脫節。他主張良好的音樂教育應盡可能地向學生介紹各種不同的音樂與體式（包括傳統的、現代的、嚴肅的以及流行的），而使學生獲得廣泛的音樂知識。¹³⁸此現象至一九八〇年代之後逐漸有所改善，尤其是之後成立的應用音樂方面的學系或課程，皆能扭轉以西方古典音樂掛帥的課程傾斜情況。

除了課程遭受非議之外，此時期無論是公家、教會和民間等機構或個人創辦的臺灣大專音樂科系，始終是掛在綜合大學或師範院校中的一個教學單位，非屬獨立的教學機構，亦是讓人詬病的一點。顯然，此階段臺灣在音樂的縱面發展之音樂專業人才養成教育方面，日益發達頗有進步，但並非最完善的舉措。關於此點，留法音樂家許常惠頗覺不滿意，認為戰後至今臺灣始終未出現任何一所獨立的音樂專科學校、音樂院或音樂學院，較諸鄰近各國如日本、韓國以及菲律賓等，明顯地落後許多！於是，他在一九七二年八月一日在《中國時報》所寫的專欄文章中乃極力呼籲當局應迅速成立此類的學校，以示對音樂教育的重視。茲將許常惠當時所持的看法摘錄如下：

音樂藝術的教育是屬於一種特殊教育，所以它必須採取特殊的學制與教學法（不同於其他學科的）而不能以現行大學或專科學校一般學制與教學法一概適用於它。其特殊的地方，不外於下列幾點：

- （1）音樂藝術的教育中，特別是演奏方面人材的培養要從小開始。

136. 徐麗紗，前引書—《藝德雙馨：蔡繼琨》，頁70。

137. 徐麗紗，前引書—《傳統與現代間：許常惠音樂論著研究》，頁14-15。

138. 翟黑山，〈我們的大專音樂教育應該開拓教學領域〉，《音樂與音響》月刊第3期（臺北市：音樂與音響雜誌社，1973年9月），頁61-63。

- (2) 音樂藝術的教育是特殊教育，而不是一般教育。
- (3) 音樂藝術的教育是個別教育，所以無論學演奏、指揮或作曲，其主修課目不能合班上課而只能個別上課。¹³⁹

許常惠的呼籲顯然與民國初年促成國立音樂學院成立的教育家蔡元培的觀點遙遙相應，例如蔡元培在《何謂文化》的專題演講中指出：

音樂是美術的一種，古人很重視的。古書有《樂經》、《樂記》。儒家禮、樂並重，除墨家非樂外，沒有不注重音樂的。外國有專門的音樂學校，又時有盛大的音樂會。就是咖啡館中，也要請幾個人奏點音樂。我們全國還沒有一個音樂學校，除私人消遣，照演舊譜，婚喪大事，舉行俗樂外，並沒有新編的曲譜，也沒有普通的音樂會，這是文化上的大缺點。¹⁴⁰

蔡元培的音樂觀影響中國大陸在後來陸續成立上述之音樂院、音樂學校，中央政府遷臺後卻由於政治因素的羈絆，而遲遲未能成立這類的學校。誠如許常惠所指，沒有一所獨立的音樂院，怎能奢望有超水準的演奏家、作曲家、合唱團或交響樂團出現呢？也怎能奢望自己的國家成為文化大國呢？也難怪當時有許多頗堪造就的音樂人才只得遠渡國外繼續深造，因為若不經過專業音樂學院的嚴謹訓練哪來傑出演奏人才呢？

雖然，臺灣音樂界自戰後迄一九八〇年代為止（國立藝術專、藝術學院等校音樂科系仍屬於藝術學校體制內之一員）只盼到了在大專院校內設置音樂科系，但畢竟專業音樂人才的培育是屬於特殊教育的範疇，而非一般大專

院校可以完全兼顧的領域，更何況音樂的演奏人才的培育是必須及早往下紮根的。基於此，教育當局雖始終未在臺灣成立獨立的音樂院，卻在一九六二年公佈實施「藝術科目資賦優異學生申請出國辦法」之兩年前，於輿論呼籲聲中獲得教育部長張其昀特准，為當時年僅九歲的音樂資賦優異兒童陳必先在一九六〇年打開留學深造音樂之路，亦為臺灣音樂資賦優異教育體系之建立做了一番開疆闢土的貢獻！

2. 中小學音樂資賦優異教育體系

一九六〇年四月份，臺灣省教育廳為鼓勵全民參與良好的音樂活動，繼文化協進會之後，假臺中市立家事職業學校禮堂舉辦官方的「第一屆全省音樂比賽」。同一年八月十五日，前述年僅九歲的音樂神童—陳必先的個人鋼琴獨奏會頗獲好評，因而獲得德國科隆音樂院的入學許可，並間接促成國內音樂資賦優異教育之建立。¹⁴¹當時，國內尚無資賦優異特殊才能教育制度，同時也還未開放國人自由出國訪問、旅遊或留學，因此陳必先在無先例可循之情況下，而無法赴德深造音樂。於是，在輿論之強烈呼籲中，教育部乃為陳必先開先例，並依此特例擬定「藝術科目資賦優異學生申請出國辦法」。此項辦法公佈實施後，首先讓陳必先的出國留學有所憑據。一九七二年，她獲得慕尼黑國際音樂比賽鋼琴首獎，為國家爭取無上的榮耀。之後，先後有四十六位音樂資賦優異學生以此辦法出國，如曾擔任行政院文化建設委員會主任委員的陳郁秀即是其中之一人，並培植出林昭亮、胡乃元等國際性演奏家。但立意良善的出國留學制度，卻因被有心人所利用，甚至在尚

139. 許常惠，〈我們需要一所獨立的音樂院〉原載於《中國時報》，1972年8月1日；後輯於氏著《聞樂零墨》（臺北市：百科文化事業，1983），頁21-22。

140. 蔡元培，〈何謂文化〉原載於《北京大學日刊》第806號，1921年2月14日；後輯於高平叔編《蔡元培美育論集》（長沙市：湖南教育出版社，1987），頁87。

141. 陳必先於1950年出生於臺北市，自幼即嶄露優異的音樂天賦。擁有絕對音感的她，自四歲稚齡開始學習鋼琴及小提琴，1960年獲得德國科隆音樂院的入學許可，在國內尚無資賦優異培育制度的年代，因一群音樂教授的呼籲及爭取下，終於獲得教育部特准出國深造鋼琴，開啓音樂資賦優異中小學生的留學大門。見《聯合報》，1960年8月9日，6版。

未開放自由觀光的戒嚴時期，竟為非音樂資賦學童大開出國留學之方便門，導致弊端叢生，教育部乃於一九七三年廢除此辦法。

鑒於音樂人才之培訓應向下紮根，國內的中小學乃開始實施音樂專修班的制度。臺灣教育當局至一九七〇年代，開始有系統地培育音樂資賦優異中小學生。音樂實驗班的成立開啓了國內的音樂資賦優異教育，無論是學生的演奏的水準或是社會的音樂學習人口因而大幅成長。而資優教育之法令依據，最早見於一九六八年之「九年國民教育實施條例」，該條例第十條規定：「對於體能殘缺、智能不足及天才兒童，應施以特殊教育，或予以適當就學機會」。先於公部門的作法，比利時天主教聖母聖心會創辦的臺北市私立光仁小學，在音樂指揮隆超的建議之下，駐校的比利時籍司代天神父（Rev. Ivo Stuyk, CICM）於一九六三年即已開始推動音樂實驗教學，提供藝術才能優異學生發展特殊才能的機會。司神父繼於一九六九年、一九七四年分別成立光仁中初中、高中音樂班。臺灣省教育廳則在一九六八年之「九年國民教育實施條例」公布後，同年起將全臺各縣市具有音樂、體育、美術、勞作、書法等特殊才能的兒童，分區在省立新竹、臺中和臺南等師範專科學校試辦特殊才能兒童輔導，教學成效良好。這項含括音樂在內的特殊人才培育計畫，於公立學校音樂實驗班成立後即停止是項辦法。

一九七二年十一月，教育部成立「資優兒童教育實驗委員會」、公佈「國民小學資優兒童教育實驗計畫」，自一九七三年開始實施。臺灣省方面首由臺灣省立交響樂團於一九七三年分別在臺中市立光復國民小學、雙十國民中學成立音樂實驗班，首開臺灣省創設公立國中、小

學音樂實驗班之先河。一九八三年為銜接國中、小學起見，省教育廳乃在省立臺中二中成立高中階段之音樂實驗班。臺北市方面，亦在臺北市立交響樂團輔導之下，同樣於一九七三年在福星國民小學設置音樂實驗班。至一九八四年「特殊教育法」頒行之前，全臺計有九所國民小學、十所國民中學和五所高級中學設立音樂實驗班。

一九八四年所頒佈的「特殊教育法」、一九八七年發布之「特殊教育法施行細則」中，正式立法規定具有一般能力優異、學術性向優異及特殊才能優異三類學生得以接受特殊教育，並對於資優的定義及鑑定標準有詳盡規定。因有法源可依，肩負特殊才能學生培育之音樂班的成立從此師出有名，原僅屬實驗性質的音樂班設置計畫正式納入特殊教育體系，並刪去「實驗」一詞，正名為「音樂資賦優異班」。各縣市先後成立的音樂班，從高級中學、國民中學、國民小學均有，其中以國小音樂班的數目最多。總計從一九八四年至一九八七年解嚴之前所設立的音樂班，包括三十一所國民小學音樂班、十九所國民中學音樂班及十三所高級中學音樂班。

為輔導具有音樂潛能且表現優異之學生，教育部並於一九八四年訂定「中學音樂資賦優異學生輔導升學要點」，開辦中學音樂資優保送升學甄試，據此規定將具有音樂專長的國中生或高中生，甄選保送至高中或大專院校音樂相關科系就讀。¹⁴²

（三）豐富多元的音樂教學法之引進—奧福、山葉及鈴木等音樂教學體系

一九六五年美援終止，代表著臺灣的經濟已能自立自足於國際社會。雖然退出聯合國、與美日斷絕外交關係等種種因素，使得臺灣的

142. 賴美鈴，〈臺灣專業音樂教育之發展現況：以中學音樂班為例〉《樂覽》93期（2007.3），頁11-16。

外交處境愈益孤絕艱困，但自一九七〇年代開始，急遽的工業化發展、商業貿易的大幅成長，更使多數臺灣民眾的財富能迅速累積。經濟的迅速發展促使有錢有閒的社會焉然形成，亦帶給臺灣的音樂教育另一番的刺激與進步。

音樂教育是兒童教育的重要組成對兒童的成長和發展具有不可忽視的影響力，因此兒童音樂教育可說是音樂教育的基礎也是最重要的一環。二十世紀以來，受到教育改革思潮的影響，兒童教育在觀念更新、目標確立、教學方法和內容等各方面，均經歷了實質性的革新。此種傾向也明顯地呈現在兒童音樂教育方面。國際音樂教育界自二十世紀下半葉以來頗重視音樂教育的革新，各種前進的音樂教學如達克羅士、奧福、柯大宜、鈴木和山葉等，皆是在此種改革思潮中被重視而發展出來。這些革新的教學法主要訴求在於如何以靈活、豐富且科學化的教學技巧和內涵，使得兒童的音樂學習更具效果與樂趣。

臺灣自實施近現代音樂教育以來，在音樂專業師資不足及教學設備簡陋的情況下，很難讓兒童充分感受音樂學習的樂趣！在整個國家經濟已然飛揚的時期，由於經濟的發展加上豐富多元的國際性音樂教學新思維之引進，導致臺灣的小學音樂教育或校外兒童音樂教育之教學內涵產生質變。從此，音樂課程不再僅是單純地唱唱跳跳，音樂教師們在活用這些教學法之中，更能關懷如何開發兒童的潛在音樂本能以及使他們的音樂生活更臻豐富等深層的教學議題。一九六〇年代末期至八〇年代中被引進臺灣並引發音樂教育改革的革新音樂教學法，主要包括「奧福音樂教學體系」、「山葉音樂教學體系」和「鈴木教學法」等三種，前者實施場所係由學校音樂課程再擴及到校外音樂教學，次者主要由銷售山葉鋼琴的功學社貿易公

司設置音樂教室來實施，而後者最初係由音樂學者呂炳川基於才能素質教育的理念而引進推廣，三者均有顯著的教學效果，對此時期臺灣兒童音樂教育的成長助益頗大。茲略述如下：

1. 以音樂感受心靈—奧福音樂教學體系

主張「以音樂感受心靈」的奧福音樂教學體系，係由德國著名的作曲家、音樂教育家卡爾·奧福（Carl Orff, 1895-1982）及舞蹈家凱特曼（Gunild Keetman, 1904-1990）於一九二〇年代共同創辦。他們在集「體操」、「音樂」、「舞蹈」為一體的京特學校（Guntherschule）內，透過音樂、詩歌、戲劇、美術、韻律等各種藝術之融合運用，進行全人格的音樂教育。奧福隨後於一九四八年起在德國巴伐利亞的廣播電臺製作兒童音樂節目，由於教法新穎活潑富教育意義而廣受歡迎，這些教學成果再輯成五冊“*Orff-Schulwerk : Musik für Kinder*”（奧福學校兒童音樂教材）。一九六三年起，奧福在奧地利薩爾斯堡莫札特音樂院成立「奧福研究所」（Orff-Institute），開始培育師資，廖葵、賴德和以及蕭亦燦等人皆是早期在該校接受完整師資訓練課程的臺灣音樂教育家。

奧福的幼年及少年時期，即將生活的主要興趣投入到音樂和戲劇之中。充滿藝術的文化環境，更孕育了一位對青少年音樂教育滿懷熱情的偉大音樂教育家。奧福（1978）嘗言：「兒童在小學階段，是想像力與感受力最豐富的時期，我們應予以啟發，這對未來有極大之影響，若錯過此一階段，將難以彌補。」因此，他主張每個人應自幼即接受音樂教育。同時，奧福還主張：「兒童在未有所感受經驗之前，不應學習困難的樂器，如鋼琴、提琴；在未能具體表達音樂時，不應強調技巧的教學。」因此其教學配合兒童的生理發展，先由走、跑、跳、爬等簡單肢體動作中加入簡單的節奏樂器，進而才進

行旋律樂器如木琴、鐵琴等的擊奏，最後進入較複雜的教學內容。奧福在音樂學家庫爾特·薩克斯（Curt Sachs, 1881-1959）的協助下，發展出一套完整的合奏樂器，以進行樂器合奏教學和配合舞蹈、說白節奏等活動，藉以培養兒童的節奏感與合群性。

奧福音樂教學的理念與內容深受達克羅士的影響，著重於語言、律動、節奏等三方面之結合，並形成其以「整體的藝術」（Gesamtkunst）為核心的音樂教育理念。因此，他指導兒童由生活中的語言、詩歌、音樂、動作以及遊戲等方面，創造自己的音樂經驗，並採用本國文化素材（包括歌謠、傳統樂器）作為教材主要來源，透過淺進、自然、活潑的教學方式，由語言導入節奏，再由節奏導入歌唱，並重視動作與音樂結合以及即興創作，而開啓兒童學習音樂的興趣。這種強調肢體、律動以及樂器合奏的教學法，普遍受到世界各國音樂教師的重視，迄今全世界已有三十餘國成立「奧福教育協會」，以發揚推展奧福偉大的音樂教育信念。

臺北市天主教私立光仁小學不僅率先於一九六三年成立臺灣第一個音樂實驗班，進行音樂資優教育，更於一九六九年由比利時籍蘇恩世神父（Father Alophonse Souren）在該校一般音樂課程中引進奧福音樂教學，並成立「奧福教學法研究推廣中心」及著手翻譯中文版的《兒童音樂》。¹⁴³這是臺灣首見之學校音樂教育中的改革教學，奧福音樂教學的創造性與啟發性之特質，讓光仁小學學生能充分享受音樂學習的樂趣。蘇神父不僅親自擔任教學，更於一九七九年將該校音樂教師陳惠齡送往比利時音樂教育學院專研奧福音樂教學，待陳惠齡於

一九八五年學成歸國後即將班務託付給她。陳惠齡除繼續在學校音樂教育中發揮所長，亦致力於校外音樂教育的推廣活動，更於一九九二年五月成立「中華奧福教育協會」，結合各方友好切磋奧福音樂教學。¹⁴⁴除此之外，留學德國的音樂家林榮德自一九七二年成立「林榮德音樂教育中心」，係全臺第一所以奧福音樂教學為號召的私人音樂教室，並出版許多教材及代理進口全套奧福樂器；一九七九年臺南神學院美籍教師蕭碧玉在校內附設「新樓兒童音樂中心」，並親自訓練奧福教學師資；一九八〇年代後，一些曾在奧地利薩爾斯堡莫札特音樂院奧福研究所留學的音樂工作者紛紛返臺任教，致力於提倡奧福音樂教學，其佼佼者除前述之廖葵等人外，其他另有創立「仁仁音樂教育中心」的劉嘉淑、李晴美、林芳謹、蔣理容等人。李晴美曾於一九八八年在公共電視臺主持「小冬瓜的世界」推廣展示奧福教學，共播出三十九集。

奧福音樂教學體系自引進至今已近四十年，多年以來其音樂教學理念、教學方法以及教學內涵，對於臺灣境內之學校音樂教育或校外音樂教育的民間音樂班，均產生頗深刻的影響，已成為臺灣音樂教育中相當重要的音樂教學法。

2. 學琴的孩子不會變壞——山葉音樂教學體系

除了各級學校的一般音樂教育、資賦優異教育以及大專院校音樂科系的專業音樂教育外，民間音樂班也在臺灣近現代音樂教育的發展中，扮演著相當重要的地位。往昔，幼兒音樂教育的指導多半依靠父母、幼稚園教師和其

143. 蘇恩世神父在光仁小學執教至1980年始返回比利時，在臺任教期間，他曾邀請奧福教學專家 Jos Wuytack 來臺講學，並出版了由 Carl Orff、Gunild Keetman 合著的“Orff-Schulwerk: Musik für Kinder”之中文版本—《奧福教學法—兒童音樂》第一冊（五聲音階）、第二冊（大調）、直笛教本以及一些奧福樂器的合奏樂譜。

144. 「中華奧福教育協會」成立宗旨為：運用奧福教學法的理念，以中華文化為基礎，擴大充實音樂、文學、美術、律動、戲劇等藝術教學內容，集結全國有志於此教學法之人士，共同研擬是中國藝術教育之教材，並與世界各奧福研究機構相互交流，以能提升藝術教育之水平。

周遭的成年人，鮮見音樂專家參與。然而在人類生命過程中可以發現，幼兒常本能地以音樂自娛，對音樂相當有興趣，音樂可說是其生命過程中的一部份。在幼兒成長過程中，沒有一個時期能像生命最初的五、六年那樣，充滿希望。為增加幼兒對音樂產生自然愉悅的感受，發展幼兒的音樂技能和提高其對音樂的理解能力亦是十分重要的。基於此，臺灣有許多經濟條件足夠的家長時興送小孩到非學校體制的音樂班或個人音樂教室等地上團體課或個別課，如山葉音樂教室即是幼兒音樂教學的熱門教育機構。

日本山葉（YAMAHA）鋼琴的相關機構—「財團法人山葉音樂振興基金會」，於一九六九年將日本山葉音樂教學體系引進臺灣，並在大都會成立音樂教室廣為推展。當時，山葉音樂教室所打出的宣傳口號係「學琴的孩子不會變壞」，這個喊得滿天價響的口號，對於望子成龍的家長而言，是相當具有誘因的，也形成一九七〇年代臺灣家長熱衷於送小孩去補習音樂的風潮，其學生人數之多甚至曾佔有臺灣音樂學習人口的百分之八十。¹⁴⁵

山葉音樂教學體系是由山葉鋼琴製造商—日本樂器製造株式會社社長川上源一（1912-2002）於一九五四年所創立的，最初名為「學齡前兒童的音樂實驗教室」，一九五六年改名為「山葉風琴教室」，再於一九五九年改名為「山葉音樂教室」。川上社長所揭櫫的音樂教室創辦理念如：音樂教育即是完美人格的教育、音樂的訓練必須全方位、讓音樂創作者能演奏和聆賞自己的作品等，均頗具教育理念與

特色。¹⁴⁶ 初期山葉音樂教室僅在日本境內進行音樂實驗教學，因成果良好，再隨著山葉鋼琴銷售系統拓展至全世界各個銷售點，至今已遍佈全球各大洲，如亞洲、美洲、歐洲等皆可見「山葉音樂教室」的招牌。

臺灣的山葉音樂教室成立之頭兩年學生人數並不多，約僅有數百名，音樂教室亦未具規模。直到一九七一年五月正式申請補習班立案，才逐漸擴展而發展迅速，並對臺灣音樂教育產生深遠的影響。¹⁴⁷ 臺灣山葉音樂教室的班別分為兒童班與成人班等兩系統，兒童班又分為兩大類—鋼琴課程與電子琴課程。鋼琴課程分為幼幼班、幼兒班、先修班、特別先修班、專修班、特別專修班、高級專修班、特別研究班、電子琴課程分為電子琴兒童班、電子琴音樂班、電子琴專修班、電子琴研究班。

山葉音樂教學頗重視音樂的聽覺藝術屬性，且幼兒階段是人生中聽覺急遽成長發達的時期，而強調「在音樂發展中，聽覺是首要」、「耳先於眼」（Ear Before Eye）之教學理念。山葉音樂教學為培養學生的絕對音感，而採用固定音高教學。因此，該教室特別開設三歲至四歲幼兒之「幼幼班」和四至五歲幼兒之「幼兒班」等聽覺訓練最適宜年段的班次，課程內容包含音樂遊戲、鍵盤遊戲、唱歌、鑑賞與律動。上完幼兒班的課程，再循序上升至先修班、專修班等課程，總計修畢整個課程的時間至少需要八年，時間相當於學前至小學六年畢業。同時，山葉音樂教室還為其學生辦理「山葉音樂能力檢定」，分成初學者為十至十三級、中高級程度為九至十級、最高級（亦稱為指導級）

145. 施韻涵，《臺灣學校音樂教育之西化與本土化》（國立成功大學藝術研究所碩士論文，2004），頁 89。

146. 川上源一創辦音樂教室的初衷，原僅是在商言商的一種商業策略。他為了順利將其所製造的鋼琴銷售出去，乃推出「山葉媽媽」策略，他告訴將小孩送到音樂教室學習的媽媽們，我不賣你鋼琴而是教你的小孩彈琴，只要小孩在音樂教室學習到小學六年級，即可將鋼琴搬回家。因此，日本家庭的鋼琴持有率至一九八〇年代即佔百分之二十，為全球第一。而其創辦山葉音樂教室的理念在他所著作的《音樂普及的思想》（東京：ヤマハ音楽振興会，1977）及《子どもに学ぶ一親と教師のために》（東京：ヤマハ音楽振興会，1981）的書中，可以窺見。

147. 施韻涵，前引書，頁 90。

的五至三級，以鑑別學生的學習成就。綜觀山葉音樂教育的課程設計，顯然以綜合性音樂能力的培養為主，內容包含聽、唱、彈、讀、寫、合奏以及創作等。

誠如創辦人川上源一所希望的一「山葉的兒童不只是學鋼琴，而是藉鋼琴來學音樂的」、「音樂並不是單純的鍵盤樂器演奏」，臺灣山葉音樂教室亦強調「即興創作」的教學，而不是僅埋首於鍵盤的演練，使每個山葉兒童皆可以如莫札特和貝多芬般自由地創作，並可以自我創作、演奏和欣賞。山葉音樂教育體系的整體性學習方式，使其學生不僅具備音樂常識，還具有音感、音樂性以及節奏感，也為往後的音樂學習奠定穩固的基礎。其強調合奏能力之團體教學形式，更能培養兒童合群及積極進取的人生觀。

綜而言之，山葉音樂教學係一種集音樂性、技巧性、創造性等特質的完整音樂教學體系，經由如此有系統的學習之後，其學生均具備相當的音樂能力，也在學校音樂課程上有優異的表現，而在臺灣音樂教育發展過程中有其相當的影響性。

3. 母語學習的啟示：鈴木音樂教學法

鈴木音樂教學法（Suzuki Method）是由日本著名的小提琴家、音樂教育家鈴木鎮一（Shinichi Suzuki, 1898-1998）所創立的。曾於一九三〇年代擔任東京帝國高等音樂學院院長的鈴木鎮一，於一九四四年定居長野縣松本市之後，創立松本音樂學院開始推展通過小提琴演奏的幼兒才能音樂教育。至一九五〇年代，成立「財團法人才能教育研究會」，擴大推展鈴木教學法，在東京體育館舉行的第一次全國大會中，出現二千名兒童大合奏的壯觀場面，而獲得舉世矚目的成就。一九六〇年代，在日本

接受過才能教育的幼兒已超過二十萬人，而這些幼兒自三、四歲起就開始練習用小提琴演奏巴赫、莫札特等名家的作品。鈴木教學法是一種符合人類學習原理的幼兒音樂教育法，除運用在小提琴的教學外，亦推廣至其他樂器的教學上。此種教學亦為日本培養了世界級的小提琴演奏家如江藤俊哉、豐田耕兒…等人，同時創始人鈴木鎮一所提倡的才能教育思想還被引介到世界上許多國家，不僅用在小提琴的器樂教學方面，甚至被應用在普通教育當中。目前鈴木教學法已推廣到全世界，每年在日本、亞洲、歐洲、美洲、澳洲等地約有三十萬以上的兒童，藉著鈴木教學法的啟蒙引導，正確而成功地開啓音樂之門。

基於才能教育的重要性以及人間教育的理念，鈴木鎮一乃提倡此種才能教學法。而其教學主要訴求係以「母語」（mother tongue）教育為借鏡，認為一個幼兒一初生就聽到大人在生活中數千數百次地說著同樣的話語，而此種反覆的強化學習，使得幼兒學會了本國語言。鈴木通過觀察後發現強化教育法的奧秘，強調音樂的學習就好比母語的學習，必須從小開始學習才能有效地掌握一種語言如母語一般，而提出「鈴木母語教學法—強化教育法」之音樂教學法。¹⁴⁸鈴木教學法主張當幼兒成長至可以稍微掌握住樂器的時期，即可以開始音樂的學習。基於人類學習母語，是由模仿成人說話開始，才進而學習文字和語法。因此，鈴木教學法在教幼兒演奏樂器之最初，係由「聽覺」開始教導起，先聽熟樂曲，而不先指導讀譜及任何音樂理論。更特別的是，其重視兒童生命價值的開發，而非才智的優劣高低，乃是一種「愛的教育」。

一九七一年，民族音樂學者、小提琴教育

148. 尹愛青、曹理、繆力編著，《外國兒童音樂教育》（臺北市：上海市：上海教育出版社，1999），頁 122。

家呂炳川（1929-1986）自日本取得音樂學博士返臺執教後，不但繼續其在臺灣傳統音樂方面的採集工作，還首先在臺灣社會提倡鈴木教學法。他在高雄創辦才育幼稚園，以鈴木教學法指導幼兒演奏小提琴和一般科目的培育，並組成「中華民國才能教育兒童弦樂團」，開啓了臺灣鈴木才能教育的第一頁。呂炳川還有計畫地在臺灣北、中、南三區推動該項教學，亦將鈴木鎮一所著作的《才能開發は0歳から》（才能教育自零歲起）譯成中文，廣為介紹。¹⁴⁹

另外，住在臺灣高雄的合唱指揮家陳功雄亦極力鼓吹鈴木教學法，不過他並不從教學演奏小提琴方面著手，而是將鈴木鎮一的才能教育理論發揚光大，倡導素質教育，且廣泛介紹鈴木所著作的《愛的才能啓發》。¹⁵⁰一九八七年，輔仁大學音樂系假臺北市知新藝術廣場舉辦「中日鈴木教學法」交流活動，同年還舉行一場國際弦樂教育研討會，邀請美國鈴木協會史塔爾教授（William Starr）擔任主講。目前臺灣境內已於二〇〇一年正式成立「中華民國鈴木音樂才能教育協會」，此組織受到「國際鈴木協會」的認可，有系統地在臺灣推廣鈴木教學法，所教導的樂器包括小提琴、大提琴、鋼琴和長笛等。¹⁵¹一九九二年由任教於私立臺南女子家政專科學校的小提琴家黃輔棠創辦的「黃鐘小提琴團體教學法」，則與鈴木教學法有異曲同工之妙！¹⁵²

（四）校外的兒童音樂教育—兒童合唱團之成立

一九五七年四月，在企業家辜偉甫、音樂

家呂泉生的合作下，臺灣第一支民間兒童合唱團—榮星兒童合唱團於臺北市成立。辜偉甫在創辦這個合唱團時曾談及其創團之初衷：

當我們發覺極為複雜的成人生活環境，已不知不覺之間傷害了兒童純潔的情操，並且阻礙了他們坦率的心理的成長的時候，我們深深的引為無限的遺憾。

因此，我們不顧我們微薄的力量，願意為兒童的情操盡一些貢獻，所以選擇了最直接而可以收到較大效果的音樂，尤其先從兼以訓練將來成為共同社會的一員的合唱音樂為開始。¹⁵³

辜偉甫與呂泉生是日治時期臺中一中的前後期同學，亦同時在臺籍鋼琴教育前輩陳信貞門下學習鋼琴，是交往已久的老友。兩人創辦兒童合唱團的緣由除了上述之為健全兒童的身心發展外，還有一個原始動機乃是受到國外兒童合唱團的優美童聲感動而起的念頭。這個兒童合唱團的成員是來自戰後戰敗國西德的小村莊「上寺村」（Obernkirchen）之一群戰爭孤兒，其歌聲經收錄在一張名為 *Obernkirchen Children's Choir Concert*（上寺村兒童合唱音樂會，Telefunken SH-5812）的唱片上，上寺村兒童動人的純潔歌聲讓辜偉甫、呂泉生兩人決心致力於臺灣兒童合唱事業。¹⁵⁴

榮星兒童合唱團成立時向臺北市政府申請登記，由於無前例可援，竟被誤認為係一營利性的劇團組織，而須依劇團申請手續辦理，才能取得登記。因此在未核准立案之前，該團第一期招生竟能在無法公開的情況下，而有上百位兒童前來報名，經過嚴格篩選後始錄取

149. 鈴木鎮一著、呂炳川譯，《才能教育自零歲起》（才能開發は0歳から）（臺北市：才育文化事業有限公司，1977）。

150. 鈴木鎮一著、邵義強編譯，《愛的才能啓發》（根據《愛に生きる 才能は生まれつきではない》、《才能開發は0歳から》等兩書編譯）（高雄市：名作曲家出版社，1991）。

151. 有關「中華民國鈴木音樂才能教育協會」的訊息請見 <http://www.suzukimethod.org.tw>。

152. 見黃輔棠，《小提琴團體教學研究與實踐》（臺北市：大呂出版社，1999）。

153. 見本刊記者，〈榮星兒童合唱團〉《音樂雜誌》第8期，1958年6月，頁13。

154. 陳郁秀、孫芝君，前引書，頁206-208。

四十二位兒童。¹⁵⁵ 在升學主義瀰漫的當時，到兒童合唱團去學習唱歌，成為這些兒童緊張學習生活中的最佳調劑。一九六〇、七〇年代，榮星兒童合唱團成為國內邀約最多的演出團體。雖然呂泉生於一九九一年退休離團，但在其門生的接棒下，該團迄今還在為臺灣的兒童音樂教育努力。

更值得一提的是，辜偉甫認為如此優良的兒童音樂教育園地，不能僅限於臺北市一地，盼望其他縣市也能成立同樣的團體，將兒童純真美麗有如天使般的歌聲，散播在臺灣每一個角落！在辜偉甫的號召下，住在臺中市的慈善家－郭頂順（1905-1979）亦繼榮星之後於一九五八年九月在臺中市成立「臺中兒童少年合唱團」，為在升學壓力下的中部地區國民小學學童，安排學習音樂的良好環境，以獲得音樂的陶冶。¹⁵⁶ 曾擔任天主教臺中教區蒙席的美籍墨啓明神父（Rev. Bernard MaCabe, 1926-2002）受到一九六一年首次來臺演出之維也納兒童合唱團的影響，於一九六四年在臺中市成立「中聲少年合唱團」，由合唱指揮家蕭璧珠擔任指導老師。¹⁵⁷ 這幾支兒童合唱團的成立帶動了臺灣社會的兒童合唱風氣，從此各縣市幾乎相繼成立了兒童合唱團！

155. 同上註。

156. 徐麗紗、邱宜玲、馬上雲，前引書（上冊），頁 94-96。

157. 同上註，頁 71-72。

第陸章 臺灣近現代音樂教育之改革 (1987年迄今)

一九四九年（民國38年）五月二十日，時任臺灣省主席陳誠為保密防諜而頒佈「戒嚴令」。經過三十八年的漫長時光，一九八七年（民國76年）七月十五日依據總統令：「准立法院中華民國七十六年七月八日（76）臺院議字第1641號咨，宣告臺灣地區自七十六年七月十五日零時起解嚴。」全世界最長的戒嚴令終告解除，軍事管制的重重限制亦逐步結束了。

解嚴之前一年臺灣民主進步黨成立，臺灣政治開始邁入兩黨制雛形後，整個國家正處於歷史的轉捩點上。解嚴之後，校園髮禁解除、兩岸關係突破、中國出版品核准進口、開放赴大陸探親、產業西移、兩廳院啓用、報禁解除、省長民選、二二八事件解禁、四一〇教育改造聯盟成立、總統直選、教育基本法通過、九年一貫教育改革…諸此林林總總的國家社會大事，彰顯著臺灣已然邁向能容忍多元聲音的民主社會！其中對音樂教育的發展有深刻影響的，應屬教育基本法通過以及九年一貫教育改革等教育新主張的提出與實踐。在教改之後，原是一元單調的臺灣教育體系，開始朝向多元發展。值此新舊世紀交替之際，在如此活潑多元的大環境氛圍中，臺灣的近現代音樂教育發展腳步愈趨緊湊、內涵愈為豐富，而頗見特色！亦代表著臺灣音樂教育的改革時代之來臨！

第一節 在舊有體制上繼續發展的臺灣音樂教育

解嚴之後，臺灣的音樂教育仍持續前一時期的狀況繼續努力前進，如一般體制下的學校

音樂教育、特殊體制下的音樂專業教育以及運用多元音樂教學法的各種民間音樂教育體系等方面，皆有豐碩的成果呈現出來！另外因應解嚴後的社會轉型，教育部分別於一九九三年、一九九四年、一九九五年公佈實施「國民小學課程標準」、「國民中學課程標準」和「高級中學課程標準」等案，促使學校音樂教育方面有了顯著的改革，尤其教科書開放後一綱多本之百花齊放的出版活絡景況，使得音樂課本變得活潑多元，而更具可看性與實用性！

一、一般教育體制下的學校音樂教育

談及此時期的一般體制下之各級學校音樂教育，應由肩負師資培育重責的師範教育說起。另外，則將探討此階段的中小學音樂教育情況。

（一）小學音樂師資的搖籃—師範學院方面

近年以來，我國在科技、工商業等方面急速成長，並躍昇為已開發國家。環視世界各先進國家，皆規定小學教師必須具備大學畢業之學歷。因此，我國教育當局乃於一九八七年七月，將國內九所師專同時昇格為「師範學院」。這九所師範學院皆以培育健全的國小師資為主要目標，以致培育小學全科師資仍是師範學院之基本訴求，而這也是臺灣師範教育百年來不曾改變的傳統。但為適應未來發展的需要，培養具有真才實學的小學各學科專業人才，可說是師範學院分設科系培育師資之教學目的。有鑑於此，師範學院一方面雖規定所有科系學生均須接受通才教育，藉以培養其未來具有小學各課程之全科教學能力；另一方面，又依據國內各國民小學之各分科課程設置等同的各種科系，以訓練各學科之專業人才。因此，改制初期九所師範學院均規劃設置一般音樂課程和音樂系（組）等音樂課程師資培育之相應措施。首先成立音樂教育系的師範學院為省立臺北師

範學院和臺北市立師範學院等校，之後另七所師範學院亦陸續成立音樂教育系。至於中學音樂師資的培育方面，則由國立臺灣師範大學和國立高雄師範大學等校音樂系負責。九所培育小學師資之師範學院於近年來陸續轉型升格，其中嘉義、臺南和臺東等師範學院分別於二〇〇〇年、二〇〇五年改制為綜合性大學，其餘各師範學院則於二〇〇六年八月升格為教育大學，各校音樂教育系並轉型為綜合性質的音樂系，隸屬於各校人文藝術學院。根據教育部之規劃，未來各教育大學必須與鄰近綜合大學整併，也許在不久的將來，施行已逾百年的臺灣師範學制將會成為歷史的名詞而消失了！

為奠定在學學生之國民小學音樂科教學能力基礎，各個師範學院在改制之初即實施一般音樂課程。師範學院音樂課程的教學項目，包括「音樂」和「鍵盤樂」兩方面，「音樂」課程安排在大學一年級階段實施，每週上課二小時，教學內容包括樂理、風琴、唱歌…等；「鍵盤樂」則在大學二年級至四年級階段實施，教學時間為大學二年級每週二小時，三、四年級每週上課一小時。以上之課程亦可彈性調整，部分學校係將音樂課程安排在大學一、二年級實施，每週上課一小時；鍵盤樂則安排在大學一至四年級，每學年每週上課一小時。各師範學院延續師專能力本位教育之評量方式，將鍵盤樂能力採取「琴法抽測」的比賽方式進行考察。然而一種制度實施有年後，難免流於形式。關於琴法能力抽測之成效，近期以來已有多位研究者進行探討，其研究所得之結論皆非正面性的肯定，可謂效果不彰。¹⁵⁸

師範學院改制後仍保留師專時期分組選修

的教學方式，然僅在初等教育系內實施，並未擴及全校其他科系。根據臺灣省教育廳於一九八七年公布之「省（市）立師範學院音樂教育學系（組）課程規劃」，¹⁵⁹顯然各師範學院音樂組之教學目標係在培育學生具有國民小學音樂教育專門知能，並具備國民小學音樂教學能力、研究音樂學術的能力、發揚傳統音樂進而面對世界音樂發展有所認識。據此，各師範學院初等教育系音樂組學生，應修習音樂專業課程為：

1. 必修課程：鋼琴、聲樂、音樂基礎訓練、合唱、和聲學、合唱指揮法，以上共計十八學分。
2. 選修課程：音樂美學、音樂欣賞、音樂史、鍵盤和聲、對位法、樂隊指揮法、曲體與作曲、樂器學、配器法、唱遊、兒童樂隊、詩詞欣賞、管絃樂、國樂、專題研究、各國小學音樂教學研究、兒歌創作、音樂概論，以上應修滿十二學分。

各師範學院初等教育系音樂組之術科課程，如鋼琴、聲樂等係採取個別教學方式授課，並有明文規定之。個別教學教授術科，顯然較師專時期之小組教學有極大的突破。如此，確實可提高學生的演奏能力，相對地也增加了頗多的教學成本。

自從大學法及師資培育法陸續實施後，教育部對於師範學院的課程規劃鬆綁，師範學院各科系均自行規劃適當之課程，各科系的一般音樂課程減少了許多，現僅剩修習教育學程者可選修音樂課程，每週上課二小時。由此可以想見，此項措施頗有將小學音樂師資之培養回歸專門科系之意。而現今各師範學院及改制後

158. 有關此方面之探討，見謝苑玫，〈師院鍵盤樂教學狀況之調查研究〉《臺南師院學報》26期（臺南市：國立臺南師範學院，1993），頁297-311；尤文中，〈師範學院基本能力抽測的需求性〉，《新竹師院國民教育研究所論文集》第2集（新竹市：國立新竹師範學院，1996），頁35-54。

159. 臺灣省教育廳，〈省（市）立師範學院課程總綱、各學系課程表〉（1987），頁29-35。

之教育大學已將原有之初等教育系音樂組的設置辦法，改由「輔系」之選修制度代替，以符合新大學法培養各學系學生具備第二專長之立法精神。

另外，各師範學院的音樂專業科系之課程，係依據「省(市)立師範學院音樂教育學系(組)課程規劃」辦理，據此辦法之規定，各師範學院音樂教育系學生應修習之音樂專門課程為：

1. 必修課程：音樂基礎訓練、和聲學、對位法、曲體與作曲、指揮法、音樂史、合唱、主修、副修(二項樂器)。
2. 選修課程：音樂欣賞、音感訓練、高級和聲學、樂器學、配器法、兒童樂隊、兒歌創作、樂隊指揮、國樂、室內樂、樂曲分析、專題研究、各國小學音樂教育研究、音響學、電腦在音樂教育上的應用、意大利文、德文、法文，以上應選修至少十六學分。

師範學院音樂教育系學生之主、副修項目，可從鋼琴、聲樂、管樂、絃樂、理論作曲、指揮學、傳統樂器和敲擊樂器等八項中任選之，但聲樂和鋼琴為必修之項目。「音樂科教學研究」這門課程係置放在「教育專業課程」項目中實施，教學時間每週一小時，授課期間為一學期。

比較師專與師範學院兩個時期的音樂專業課程設計，在必修課程方面大致相同，可見對於音樂專業師資的基本培育目標已達成一定的共識。選修課程方面，後者顯然較前者豐富，此方面呈現師範學院學生在課程方面已具有更多的選擇性。師資培育法於一九九四年公布後，我國師資培育的方向更具多元化，在此種政策衝激下，各個師範學院為呈現學校特色，課程

規劃回歸自主。在凸顯各個師範學院的不同風格下，國內各個師範學院音樂系的專業課程設計不盡相同，但大致仍以前述之課程規劃為依歸。自一九六〇年代末期以來，當代著名的音樂教學系統如 Dalcroze、Orff、Kodály…等教學體系，紛紛引入臺灣，對我國小學音樂教學有相當的影響。因應此種變局，師範學院音樂系的課程設計方面有相對的考量是可以瞭解的。¹⁶⁰

(二) 中小學音樂教育、一綱多本音樂教科書及柯大宜音樂教學法

自一九八七年解嚴後，臺灣社會在變遷迅速之情況下，呈現開放、多元、自由的景象，教育改革的熱潮隨之而來。我國教育部回應社會的教改呼聲，於一九九四年成立「行政院教育改革審議委員會」，並於一九九六年提出未來國家教育走向之十大革新原則：1. 強調前瞻發展、2. 促進機會均等、3. 重視人文精神、4. 提昇專業素養、5. 追求民主開放、6. 邁向自由多元、7. 推動自主自律、8. 採行分權分責、9. 鼓勵全民參與、10. 力求精益求精。顯然，解嚴之後的臺灣教育開始跨入鬆綁、改革的年代！

事實上，為迎接臺灣民主社會的到來，並及早著手培養二十一世紀的健全國民，教育部自一九八九年即開始進行重新修訂各級學校課程標準的工作，而於一九九三年至一九九五年間逐年頒布國民小學、國民中學至高級中學之新課程標準。這項新課程標準主要建構在人性化、生活化、樂趣化、統整化、彈性化與個別化之理念上。¹⁶¹其中呈現多項革新作法，例如將國民小學音樂、體育等課程提前至小學一年級實施，而將「唱遊」課程拆成兩科實施；國民中學一年級音樂課程恢復為每週二小時，

160. 本節關於師範學院之音樂師資培育，主要引自徐麗紗，前引文—〈百年來臺灣小學音樂師資培育制度之回顧與思考〉。

161. 吳清基、林淑貞，〈我國中小學課程標準修訂的理念與作法〉《國民小學新課程標準的精神與特色》(臺北縣：臺灣省國校教師研習會，1995)，頁 1-32。

高級中學二年級的音樂課程改為選修；各科教科用書（含教科書、教學指引、學生習作）等開放民間版本，但須經教育部審定；教材之設計與選擇，顧及學生的生活經驗，並符合其興趣、需要、能力、價值觀念。

再以「國民小學音樂課程標準」觀之，其頗能反映音樂基礎教育人性化課程、教材本土化、教學生活化等之世界音樂教育發展趨勢，富有「以人性化的音樂教育哲學理念為基礎」、「建立開放性的課程發展觀念」、「全盤規劃富於邏輯性的課程內容」以及「提供創造性的教學方法與過程」等特點。¹⁶²更可發現此項課程標準重視向下紮根的學習，使教學能自一至六年級一貫整體實施，而顧及縱向學習之聯繫性；能重視由感覺音樂、理解音樂和表現音樂等之循序學習；重視本國音樂傳統的認知學習，並及於世界他民族音樂，甚至重視音樂與生活的結合；進而培養愛家、愛鄉、愛國和愛世界的情操；重視各單元間以及學科間的橫向聯繫與配合，進行各不同課程中之知識統整。諸此，皆是本次課程修訂有別於歷次的課程標準之特色所在。惟如此進步、完整且劃時代的課程標準，自一九九六年正式實施後，僅五年的短暫光景，卻因九年一貫學習領域課程的匆忙上路而遭受腰斬！教育政策上之搖擺，造成一個動員無數、研議數年才定案的課程新方案夭折，孰是孰非，頗值得音樂教育學者深入檢討！

原於一九六八年配合九年國民義務教育的實施，而規定國民中小學音樂教科書僅能使用統編本之教育政策，於一九八九年開始鬆綁，允許民間出版社編製發行教科書。首先是於一九八九年（民國七十八學年度）開放國民中學教科書，至一九九四年止，共有康和、偉

文、明倫、孚嘉、仁林、翰林、青新等七家出版社加入音樂教科書革新行列。一九九四年，國中音樂新課程標準公布後，因應教學時數的增加，而有翰林、仁林、康軒和南一等出版社編印新版教科書。¹⁶³國民小學音樂教科書則自一九九一年開放，至一九九五年計有康和、翰林、臺聯等三家出版社參與出版行列。自一九九六年實施音樂新課程標準之後，加入國小音樂教科書發行之列包括康軒、仁林、南一及翰林等出版社。這些民間版教科書均較統編本的印刷來得精美、內容多元，更將世界性的音樂教學法融入其中，尤其以提倡本土音樂素材為主的「柯大宜音樂教學法」最見普遍。

「柯大宜音樂教學法」的始創者柯大宜（Zoltán Kodály, 1882-1967），¹⁶⁴是二十世紀享譽國際的匈牙利籍作曲家、民族音樂學家以及音樂教育家。柯大宜認為孩子的音樂教育應該在出生前九個月便開始進行，而學習音樂的第一步便是「聽」。能聽到聲音，才能模仿到說話歌唱的音高方式，也才能學習到如何正確地咬字和把音唱準。他也強調「一個人必須要接受音樂教育，才能有完整的人格發展。」以及「在學習音樂上，比較深遠的音樂文化發展是人的聲音，使用樂器只是少數人的特權，而人的聲音則是最普遍、最平易的免費樂器，而且經過訓練，可以成為全人類最好聽的聲音。」因此，柯大宜乃發展出把歌唱的精神傳授給所有的人之音樂教學法，俾使所有的人能掌握音樂知識，把音樂用於家家戶戶的日常生活和休閒生活中，培養出音樂會的聽眾。他所關心的是通過音樂形成創造性和豐富人的生活，希望可以人人會唱、人人能唱以及人人愛唱。

柯大宜與他的終身好友巴爾托克（Béla

162. 林朱彥，〈由國小新課程標準之實施—話國小音樂課程之去與從〉《教育資料與研究》13期（1996年11月），頁71-74。

163. 關於國中音樂教科書的探討，參見賴美鈴，〈從教科書制度談國中音樂教科書的演進〉，輯於錢善華、廖榮主編《紀念劉德義教授逝世十週年：音樂教育學術研討會—音樂教學的理論與實際論文集》（臺北市：國立臺灣師範大學音樂學系，2001），頁109-118。

164. Kodály之中文譯名早期為「高大宜」，自教育部於一九九〇年代頒行的音樂統一名詞中即改譯為「柯大宜」。

Bartók, 1881-1945) 於一九〇五年開始結伴到匈牙利各地鄉間採集傳統歌謠，他們並將採集所得整理成真正的資料集成，其中大部分被柯大宜運用在音樂教學中。柯大宜從匈牙利民間歌曲中得到的啓示，如本土音樂是有必要傳承的；民謠是本土音樂的重要資源；本土音樂文化有賴教育來進行紮根工作；本土音樂的內涵需要作曲家予以活化，再造時代性的新生命，永續發展；作曲家應也為本土音樂在教學上的需要，而創作本土音樂。¹⁶⁵ 柯大宜與他的教學團隊所共同發展出的音樂教學法，從匈牙利本土音樂素材出發再進而至音樂藝術經典名作，他所採取的主要教學手段是歌唱，並運用歌唱教學樂理、符號、音樂常識，也用歌唱訓練耳朵，進行音樂欣賞，引導即興創作與律動。由於歌唱教學必須使用一些輔助工具以利教學，因此柯大宜運用了「首調唱名法」(Relative Solmization)、「Curwen 手勢」、¹⁶⁶「Cheve 音節節奏」、¹⁶⁷「絕對音名」以及「節奏型簡譜」(枝狀簡譜)等方式在其教學上。¹⁶⁸ 學生在經歷過幾年的柯大宜課程之後，通常能迅速地視唱大部分的民歌和藝術作品，且能分析曲式及和聲。¹⁶⁹ 這些均是學生能深入音樂的先決條件，更重要的是音樂能成為其生活中之一部分。

音樂課程標準的修訂，就音樂教育而言，往往是個發展契機。一九九三年修訂公布的國民小學音樂課程標準之總目標第二款：「輔導兒童認識、欣賞並學習傳統音樂」以及第五款：「培養兒童增進群己和諧、服務社會的熱忱及愛家、愛鄉、愛國、愛世界的情操」，以上顯見本土與

世界傳統音樂之學習是本次課程標準修訂之最大特色，柯大宜音樂教學以本土音樂素材為號召則頗能體現這項新課程標準之理念，因此其成為新版審定本音樂教科書之最愛，於此可以窺見。¹⁷⁰

一九七五年，國際柯大宜學會 (International Kodály Society) 在匈牙利成立，隨後在世界各國陸續推展柯大宜音樂教學法。臺灣音樂界最早運用柯大宜音樂教學法之音樂教育工作者係任教於臺北市立師範學院的徐天輝教授。他於一九八二年在企業家王永慶之支持下，曾赴全臺各原住民部落以柯大宜教學法教導原住民兒童唱歌，再於一九八五年暑期在王永慶先生、臺灣省教育廳、行政院文化建設委員會以及救國團總團部等聯合贊助下，舉辦全國性的原住民地區中、小學教師音樂營，研習主題即是柯大宜教學法，並於一九八八年出版《高大宜音樂教學法的研究》之研究專著。¹⁷¹ 之後，自加拿大卡加利大學取得柯大宜文憑學成歸國的王淑姿，於一九八八年九月開始積極在臺灣推展柯大宜教學法，成立「中華民國高大宜學會」、「臺灣高大宜音樂教育中心」，出版譯著《高大宜音樂教學法 (基礎篇)》、《中國高大宜音樂教學法》，¹⁷² 並安排其業師 Lois Choksy 於翌年一月六日至十五日前來我國講學，主持「高大宜音樂教學系統研習營」，同時 Choksy 還為臺灣省國民學校音樂教師研習會主持一天的講習。逐漸地，柯大宜教學法在臺灣享有盛名，並有多位臺灣音樂教育工作者紛赴國外研習柯大宜教學法，已學成歸國服務者如簡玉、紀華

165. 鄭方靖，《從柯大宜音樂教學法探討臺灣音樂教育本土化之實踐方向》(高雄市：復文圖書出版社，2003)，頁 26。

166. John Curwen, 1816-1880。

167. Emile-Joseph Cheve, 1804-1864。

168. 鄭方靖，前引書，頁 34。

169. Mark, Michael L. *Contemporary Music Education*. 3rd ed. (New York: Schirmer Books, 1996), 142.

170. 關於國內音樂教科書如何運用柯大宜教學之本土化音樂素材理念，參見鄭方靖，前引書，頁 86-117。

171. 徐天輝，《高大宜音樂教學法的研究》(臺中市：育華出版社，1988)。

172. Lois Choksy 原著、王淑姿譯著，《高大宜音樂教學法 (基礎篇)》(臺北市：臺灣高大宜音樂教育中心，1989)；Lois Choksy、王淑姿合著，《中國高大宜音樂教學法》(臺北市：五千年出版社，1992)。

冠、顏悅芬、劉英淑、鄭方靖、陳曉嫻等人。現臺灣有關於柯大宜音樂教學法之推廣工作，係由鄭方靖為主要發起人而組織成立的「中華柯大宜音樂教育學會」（一九九四年成立，一九九九年更名為「臺灣柯大宜音樂教育學會」）全力推動。

在此階段，除將進步的柯大宜音樂教學法引進國民教育之音樂教學中，在設備方面也較前期更為充實完備。以一九九三年國民小學音樂課程標準為例，其中對於相關教具及教學設備有一定之要求：

1. 音樂教室：

- (1) 音樂教室設置以每六班配置一間為標準。
- (2) 音樂教室應有五線譜磁鐵板（黑板）、桌椅、鋼琴、風琴、電子琴、音響設備、投影機、錄影機、放映機、銀幕、電視、譜架、合唱臺、樂器櫃等。

2. 教學設備：

- (1) 節奏樂器：大鼓、中鼓、小鼓、大小手鼓、響板、鈴鼓、木魚、雙頭木魚、刮胡、沙鈴、響木、牛鈴、鈸。
- (2) 曲調樂器：木琴（包含高、中、低）、鐵琴（包含高、中、低）、高音直笛（學生自備）、中音直笛、風琴，各校得視規模大小增減之。
- (3) 中國打擊樂器：大鼓、小鼓、堂鼓、大鑼、小鑼、大鈸、小鈸、梆子。

以上觀之，基於「工欲善其事，必先利其器」，要增進音樂教師的教學成效，基本配備誠然是不可或缺的。再加上此階段國內經濟快速成長，政府財源寬裕，教育部門已有能力為屬下各級學校寬列經費，裨以增添各種教學設

備，也促使教學者在進行教學時更為得心應手。這些齊全的音樂設備在通貨膨脹、共體時艱的一九四〇年代末期至一九六〇年代間，是無法想像的。尤其在這高科技成長發展的時代，視聽媒體開發迅速，產品日新月異，音樂老師可用的籌碼更多，在教學方面將相對地更見績效。但是人們往往身在福中不知福，就如音樂教育前輩施福珍所言：

民國五十年（1960）前後，學生程度好，設備不好，教材偏中外國名曲，學生喜歡；六十年（1970）前後，學生程度稍進步些，但設備不是很好，教材除世界名曲外，尚有中國各地民歌；七十年（1980）前後，學生程度高了許多，設備也好一點了，課程與教材變得多元化。八十年（1990）前後，學生程度提高了，設備也很完善，但學生不喜歡課本的曲子，大部份喜歡流行歌曲。¹⁷³

上述施福珍所言，的確也是事實。在歌曲貧乏的年代，人們經常將學校所學的歌曲琅琅上口地唱出來；反觀視聽媒體多元的現代，外來或流行音樂文化鋪天蓋地地迴繞在眾人的生活周遭，幾乎形成一種「聲音公害」，是否全部皆有益於人心則乏見輿論探討。如何避免如加拿大作曲家謝弗爾所指之「音樂的被亂用」的情形出現，¹⁷⁴ 以及「音樂教育是否反映人類需求與社會文明的價值觀」，¹⁷⁵ 諸如此類的嚴肅議題皆是現階段中小學音樂教師在進行教學時應該深思的！

二、特殊教育體制下的音樂專業教育

為全面提昇國內藝術教育的水準，教育部於一九九八年三月頒行「藝術教育法」（依二月

173. 賴美鈴，前引文—〈光復後我國中小學音樂教育的發展〉。

174. Murray R. Schafer 原著、高橋悠治譯，《教室の扉》"The Composer in the Classroom"（東京：全音樂譜出版社，1980），頁 35。

175. 姚世澤，〈音樂教育是否反映人類需求與社會文明的價值觀〉《統整藝術教育及人文素養的學習與教學國際學術研討會論文集》（臺北市：國立臺灣藝術教育館，2001），頁 79-88。

十一日行政院台八十七教字第○六三八一號函核定)，從此臺灣包括音樂在內的藝術教育之實施細則正式被官方付諸文字，予以最大的重視。其中最特別的是第三條之各款，允許高級中學以上藝術類科系向下延伸辦理特殊人才培育制度，而將一貫教育體制納入正規學制實施。其各款如下：

1. 藝術類科之大學於報經主管教育行政機關許可後，得辦理相當於專科學校以下各年級之一貫制教學。
2. 藝術類科之專科學校於報經主管教育行政機關許可後，得辦理相當於高級中等學校以下各年級之一貫制教學。
3. 藝術類科之高級中等學校於報經主管教育行政機關許可後，得辦理相當於國民中學以下各年級之一貫制教學。

另在第十四條中對於傳統藝術教育人才之培育，亦有明文規定：

為培育社會藝術教育人員及傳統藝術教育人才，各級主管教育、文化行政機關得委託學校、社會教育機構或其他有關文教機構及社會團體辦理之。

從此，臺灣的專業音樂教育走入全新的局面。

(一) 大學校院音樂專業教育

依據部頒《藝術教育法》，其中將藝術教育劃分為「學校專業藝術教育」、「學校一般藝術教育」及「社會藝術教育」等三類體系。近數十年來，屬於「學校專業藝術教育」體系的臺灣各大專音樂科系、研究所，有如雨後春筍陸續成立，呈現欣欣向榮的景象。茲將現階段各大學音樂系所略述如後：

1. 音樂研究所（碩士班以上）

- (1) 中國文化大學藝術研究所音樂組，一九六九年成立，招收碩士生。
- (2) 國立臺灣師範大學音樂研究所，一九八〇年成立，設音樂學組、指揮組、作曲組、音樂教育組、演奏演唱組，招收碩士生，二〇〇一年成立第一所音樂博士班，現音樂研究所與學系合併；二〇〇一年成立民族音樂研究所，招收碩士生。
- (3) 國立藝術學院音樂研究所，一九九〇年成立並開始招收碩士生。隨著學校的改制升格以及迅速發展，原有之音樂研究所現已衍生為包括音樂系碩士班（含在職專班，二〇〇一年成立）和博士班（二〇〇一年成立）、管弦與擊樂研究所碩士班（二〇〇〇年成立）、音樂學研究所碩士班（二〇〇〇年成立）、傳統音樂系碩士班（二〇〇七年成立）等培育多元音樂高等人才的學術機構。
- (4) 私立東海大學音樂研究所，一九八八年成立招收碩士生。
- (5) 私立東吳大學音樂系碩士班（將原音樂研究所與學系合併），一九九三年成立。
- (6) 國立中山大學音樂系碩士班（將原音樂研究所與學系合併），一九九四年成立，設音樂學組、理論作曲組、演奏（唱）組。
- (7) 私立輔仁大學音樂系碩士班（將原音樂研究所與學系合併），一九九六年成立；二〇〇三年增設博士班。
- (8) 國立臺灣大學音樂學研究所，一九九六年成立。
- (9) 國立交通大學應用藝術研究所，一九九二年成立。
- (10) 國立中央大學藝術學研究所，一九九三年成立。

- (11) 國立成功大學藝術研究所，一九九四年成立。
 - (12) 國立臺北教育大學於二〇〇〇年先成立傳統音樂教育研究所，二〇〇四年再轉變成爲音樂研究所。
 - (13) 臺北市立教育大學音樂藝術研究所，二〇〇〇年成立，現已併入音樂系。
 - (14) 國立臺灣藝術大學音樂系碩士班，成立於二〇〇六年；該校首先於一九九四年由原國立臺灣藝術專科學校改制爲國立臺灣藝術學院，再於二〇〇一年改制成藝術大學。
 - (15) 國立臺南藝術大學（原國立臺南藝術學院）民族音樂研究所（含在職專班），成立於二〇〇二年；音樂表演與創作研究所，二〇〇五年成立；鋼琴伴奏合作藝術研究所，成立於二〇〇三年。
 - (16) 國立高雄師範大學音樂系碩士班，二〇〇四年成立。
 - (17) 私立實踐大學音樂系碩士班，二〇〇六年成立。
 - (18) 國立新竹教育大學音樂系碩士班，二〇〇五年成立。
 - (19) 國立臺中教育大學音樂系碩士班，二〇〇五年成立，分音樂教育組、音樂學組、演奏與創作組。
 - (20) 國立嘉義大學音樂系碩士班，二〇〇六年成立。
 - (21) 國立臺南大學音樂系碩士班，二〇〇二年成立。
 - (22) 國立屏東大學音樂系碩士班，二〇〇〇年成立，設音樂演奏（唱）組、音樂教育組。
 - (23) 私立臺南科技大學音樂研究所，二〇〇二年成立，該校係由原臺南女子家政專科學校改制而成。
2. 大專音樂科系（專科至學士班）
 - (1) 國立臺灣師範大學音樂系，前身係一九四六年成立的臺灣省立師範學院二年制音樂專修科，首任科主任係蕭而化教授，繼於一九四八年成立五年制音樂科系，一九五五年升格爲省立臺灣師範學院，一九六七年再改制爲國立臺灣師範大學。
 - (2) 政治作戰學校音樂系，於一九五七年成立，該校現已改制爲國防大學，原音樂系隸屬於應用藝術學系，主要在培養軍中音樂人才。
 - (3) 國立臺灣藝術專科學校，成立於一九五七年，首任音樂科主任係申學庸教授，後於一九七一年再成立國樂科（含五年制日間部、三年制夜間部）。該校現已先後改制爲國立臺灣藝術學院、國立臺灣藝術大學，音樂相關科系包括音樂系（一九九四年成立）和中國音樂系（一九九七年成立）。
 - (4) 私立中國文化大學音樂系，成立於一九六三年，是國內第一所私立大學音樂系，創系伊始是由國立藝專音樂科申學庸主任兼任系主任，現該系已改名爲西洋音樂系，以與該系國樂組（一九六九年成立）獨立出來的「中國音樂學系」區隔。中國音樂學系於一九九六年正式成立。
 - (5) 省立臺北師專音樂科，成立於一九六八年，係由一九四八年成立臺北師範學校音樂師範科轉型改制而成。該科再隨著學校的升格爲學院，於一九八七年改制爲音樂教育系。現該校已於二〇〇六年改制升格爲教育大學，音樂教育系亦隨之轉型爲一般音樂系。
 - (6) 臺北市立女師專音樂科，成立於一九六九年，隨著該校於一九八七年年升格爲師範學院，音樂科亦改制爲音樂教育學系，該

系在專科時代原僅招收女學生，現已男女兼收。該校已於二〇〇六年改制升格為大學。

- (7) 私立實踐家政專科學校音樂科，成立於一九六九年，首任科主任為呂泉生教授，該校現已升格改制為實踐大學，音樂科亦隨之改制為音樂系。
- (8) 私立臺南家政專科學校音樂科，成立於一九七〇年，該校已先後改制為臺南女子技術學院、臺南科技大學，該科亦升格為音樂系。
- (9) 私立東海大學音樂系，成立於一九七一年，由美籍羅芳華博士所創辦。以美國衛理公會傳教士身份來臺執教的羅芳華由於喜愛古琴、古箏、琵琶及二胡等中國傳統樂器，特在音樂系的課程內安排「中國音樂概論」和「中國樂器」等課程。較諸本地籍音樂教師對自我民族音樂傳統之輕忽，而出現「重西輕中」的嚴重傾斜現象，外國籍的羅芳華反能入境隨俗，尊重並提倡在地文化，其作法頗引人矚目與尊重。
- (10) 私立東吳大學音樂系，成立於一九七二年。
- (11) 國立藝術學院音樂系，成立於一九八二年，相關科系另有傳統音樂系（一九九四年成立）。該校於二〇〇一年改制為單科性質的藝術大學，全銜為「國立臺北藝術大學」，目前共有音樂、舞蹈、美術、戲劇以及文化資源等五個學院。國立藝術學院成立伊始，首任系主任馬水龍教授希望朝向不一樣的音樂系方面發展，乃打破西樂、傳統音樂的藩籬，規定主修傳統音樂（琵琶、古琴）和主修西樂等的學生，均

必須中西樂並重。作曲學生必修古琴、聲樂學生必修「中文念唱法」和「戲曲唱腔」、主修傳統音樂者必修西方音樂理論，主修西方器樂者必須副修傳統樂器。並引進印尼甘美朗（Gamelan）樂隊、拉丁美洲的鋼鼓樂隊等世界音樂的教學。¹⁷⁶可惜上述在創系時期的特色課程，已逐漸不再被重視與實施。

- (12) 私立輔仁大學音樂系，成立於一九八三年，該校係由天主教會所設立的大學。
- (13) 國立中山大學音樂系，成立於一九八九年。
- (14) 國立高雄師範大學音樂系，成立於一九九四年。
- (15) 國立新竹師範學院音樂教育系，成立於一九九二年，隨著學校於二〇〇六年升格為教育大學，該系已轉型為一般性質之音樂系。
- (16) 國立臺南師範學院音樂教育學系，成立於一九九二年，該校於二〇〇四年改制為綜合性質之臺南大學，該系亦隨之轉型為一般性質之音樂系。
- (17) 國立花蓮師範學院音樂教育學系，成立於一九九二年，隨著學校於二〇〇六年升格為教育大學，該系已轉型為一般性質之音樂系。
- (18) 國立臺中師範學院音樂教育學系，成立於一九九三年，隨著學校於二〇〇六年升格為教育大學，該系已轉型為一般性質之音樂系。
- (19) 國立嘉義師範學院音樂教育學系，成立於一九九三年，隨著該校於二〇〇〇年整併升格為綜合大學體制之國立嘉義大學，該系乃轉型為一般音樂系。

176. 顏綠芬，〈馬水龍的文化觀與音樂教育的實踐〉，《馬水龍作品學術研討會》宣讀論文（主辦：國立臺灣交響樂團，時間：2007年11月23日，地點：國立臺北藝術大學國際會議廳）。

- (20) 國立屏東師範學院音樂教育學系，成立於一九九三年，隨著學校於二〇〇六年升格為教育大學，該系已轉型為一般性質之音樂系。
- (21) 國立臺東師範學院音樂教育學系，成立於一九九八年，隨著學校於二〇〇六年升格為綜合性之臺東大學，該系已轉型為一般性質之音樂系。
- (22) 國立臺南藝術學院於一九九六年創立（該校於二〇〇一年升格為國立臺南藝術大學），是臺北地區兩所藝術學院之外的另一高等藝術學府，富有臺灣藝術發展南北平衡之重要象徵意義。該校音樂系係於一九九七年成立，係國內唯一的七年一貫制音樂系，由高中至大學一貫授業，可說是臺灣音樂人才養成教育之一大突破，頗能體現「藝術教育法」第三條第一款之立法內涵。一九九八年繼成立七年一貫制「中國音樂學系」，後該校再於一九九九年成立包含音樂創作、音樂行政、音樂工程、音樂演奏及音樂治療等組別的國內唯一之「應用音樂學系」。
- (23) 私立真理大學音樂應用學系，成立於二〇〇〇年，該校係由臺灣長老教會所設立。
- (24) 私立南華大學民族音樂系，成立於二〇〇一年，該系學生必修古琴，另可修習西方樂器，在臺灣眾多音樂系當中獨樹一格。該校係屬於佛教系統創辦的大學。

各大學音樂相關系所詳細資料，可參見各該校音樂系網站上之說明，容此不再贅述。

（二）中小學音樂資賦教育

誠如前述，繼臺北市私立光仁小學成立音

樂班十年之後，教育部於一九七三年成立「資優兒童教育實驗指導委員會」，並委由南北兩大交響樂團—省立臺灣交響樂團、臺北市立交響樂團，規劃成立公立音樂實驗班—臺中市立光復國民小學、雙十國民中學和臺北市立福星國民小學等校，我國的公立音樂資優教育自此正式展開。之後，各縣市中小學音樂實驗班陸續成立，成為培育國內培育音樂演奏人才的搖籃，無論在音樂演奏水準或是社會音樂普及等各方面均大幅成長。

一九八四年「特殊教育法」頒布後，音樂班之實施有法源可以依規，並正名為「音樂資賦優異班」，成為教育正規體制之一部分。教育部並於一九八八年訂定「國民中小學美術、舞蹈及音樂教育實驗班實施計畫」、「國民中小學音樂、美術、舞蹈班設置要點」、「藝術科目成績優異學生出國進修辦法」，明文規定音樂班之設置、教學時數與課程內容、教學評鑑等要項，以及藝術才能學生甄試保送升學辦法。此後，除音樂之外的舞蹈、美術等特殊藝術才能班級亦紛紛成立。而根據一九九八年教育部公布之《藝術教育法》，音樂資優教育被納入「學校專業藝術教育」體系之中，原有「音樂資賦優異班」改稱為「音樂才能班」。除臺東縣之外，國內各縣市依循平衡城鄉差距之教育原則，幾已成立各級學校音樂才能班級。若將歷年成立音樂班的學校數目以每十年為一單位計，則以一九九六年至二〇〇六年之間發展最為蓬勃，其中有些班次是以國樂班、管弦樂班、直笛班、木笛班、兒童樂隊班和管樂班等名目開設的，可視為校內音樂社團的延伸。目前各音樂才能班的課程，主要係依據教育部國教司編印的《國民中小學音樂班教材大綱》（試用本，1989）以及由國立師大附中和國立臺南女中共同擬定的「高級中學音樂教育實驗班課程標準草案」

等做為參考準則。¹⁷⁷茲將自一九六三年私立光仁小學音樂班成立迄今，國內已成立的中小學音樂班略述如後：

1. 國民小學部分

- (1) 臺北市：私立光仁小學音樂班，一九六三年成立；福星國民小學音樂班，一九七三年成立；古亭國民小學音樂班，一九七九年成立；敦化國民小學音樂班，一九八六年成立。
- (2) 基隆市：成功國民小學音樂班，一九九〇年成立。
- (3) 臺北縣：中和市秀山國民小學音樂班，一九八一年成立；三重市碧華國民小學音樂班，一九九〇年成立；板橋市後埔國民小學音樂班，一九九二年成立；三重市厚德國民小學音樂班，一九九六年成立。
- (4) 桃園縣：桃園市西門國民小學音樂班，一九八二年成立；平鎮市新勢國民小學音樂班，一九九五年成立；八德市大成國民小學音樂班，一九九六年成立。
- (5) 新竹市：東門國民小學音樂班，二〇〇一年成立；新竹國民小學音樂班，二〇〇一年成立。
- (6) 苗栗縣：公館鄉公館國民小學音樂班，一九九〇年成立；竹南鎮竹南國民小學音樂班，一九九二年成立。
- (7) 臺中縣：清水鎮清水國民小學音樂班，一九九〇年成立；大雅鄉大雅國民小學音樂班，一九九四年成立；東勢鎮東勢國民小學音樂班於二〇〇五年成立、國樂班於二〇〇六年成立。
- (8) 臺中市：光復國民小學音樂班，一九七三年成立。
- (9) 彰化縣：彰化市民生國民小學音樂班，一九八五年成立；員林鎮員林國民小學音樂班，一九八七年成立。
- (10) 南投縣：草屯鎮草屯國民小學音樂班，二〇〇三年成立。
- (11) 雲林縣：斗六市鎮西國民小學音樂班，一九八六年成立。
- (12) 臺南市：永福國民小學音樂班，一九七六年成立；安平國民小學國樂班，一九九五年成立；東光國民小學管樂班於二〇〇六年成立、國樂班於二〇〇五年成立；崇學國民小學國樂班，一九九六年成立。
- (13) 臺南縣：新營市新民國民小學音樂班，一九九七年成立。
- (14) 高雄縣：鳳山市鳳山國民小學音樂班，一九八五年成立；林園鄉林園國民小學音樂班，二〇〇五年成立。
- (15) 屏東縣：屏東市仁愛國民小學音樂班，一九八七年成立；光春國民小學國樂班，二〇〇六年成立；東光國民小學國樂班，二〇〇六年成立。
- (16) 澎湖縣：馬公市馬公國民小學音樂班，一九九〇年成立。
- (17) 高雄市：鹽埕國民小學音樂班，一九七九年成立；信義國民小學管絃樂班，一九八八年成立；前金國民小學國樂班，於一九八九年成立、管樂班於二〇〇〇年成立；中正國民小學國樂班於一九八一年成立，西樂班、管樂班於一九九九年成立；光武國民小學木笛班（原直笛班），

177. 據賴美鈴之調查，國民中學、高級中學音樂般的課程通常做如下的分配：1. 共同課程：國中階段包括西樂合奏、國樂合奏、合唱、音樂欣賞、視唱聽寫、樂理（含和聲學、樂曲創作）；高中階段含西樂合奏、國樂合奏、合唱、音樂欣賞、和聲學、曲式與分析、音樂基礎訓練（視唱、聽寫）。2. 個別課程：分主修和副修，項目有鋼琴、管樂（木管、銅管）、弦樂（小提琴、中提琴、大提琴、低音提琴、豎琴）、國樂、敲擊樂、理論作曲及聲樂。見賴美鈴，〈臺灣專業音樂教育之發展現況：以中學音樂班為例〉。

二〇〇三年成立；凱旋國民小學兒童樂隊班，二〇〇五年成立；陽明國民小學管樂班，一九九六年成立；楠梓國民小學管樂班，一九九六年成立。

- (18) 宜蘭縣：羅東鎮北成國民小學音樂班，二〇〇〇年成立；宜蘭市南屏國民小學音樂班，一九九七年成立。
- (19) 花蓮縣：花蓮市明義國民小學音樂班，一九九五年成立。
- (20) 臺東縣：臺東市馬蘭國民小學音樂班，二〇〇五年成立。
- (21) 嘉義市：崇文國民小學音樂班，一九九九年成立；博愛國民小學管樂班，二〇〇五年成立。

2. 國民中學部分

- (1) 臺北市：南門國民中學音樂班，一九七七年成立；國立臺灣師範大學附屬中學音樂班（國中部），一九八三年成立；仁愛國民中學音樂班，一九八二年成立。
- (2) 基隆市：成功國民中學音樂班，一九九三年成立。
- (3) 臺北縣：中和市漳和國民中學音樂班，一九八四年成立；私立崇光女中音樂班（國中部），一九八一年成立；私立光仁高中音樂班（國中部），一九六九年成立；三重市碧華國民中學音樂班，一九九四年成立；板橋市重慶國民中學音樂班，一九九五年成立；三重市三和國民中學音樂班，一九九六年成立；新莊市中平國民中學音樂班，二〇〇五年成立。
- (4) 桃園縣：中壢市新明國民中學音樂班，一九九二年成立；桃園市中興國民中學音樂班，一九八七年成立；八德市大成國民中學音樂班，二〇〇四年成立。
- (5) 臺中市：雙十國民中學音樂班，一九七三年成立；私立曉明女中音樂班（國中部），一九七四年成立；安和國民中學音樂班，二〇〇四年成立；私立新民高中音樂班（國中部），二〇〇〇年成立。
- (6) 南投縣：草屯國民中學音樂班，一九九六年成立。
- (7) 雲林縣：私立正心中學音樂班（國中部），一九九〇年成立；雲林國民中學音樂班，一九九九年成立；東南國民中學音樂班，二〇〇六年成立。
- (8) 臺南市：大成國民中學音樂班，一九八二年成立；安平國民中學國樂班，二〇〇五年成立；忠孝國民中學國樂班、管弦樂班，二〇〇五年成立；後甲國民中學國樂班、管弦樂班，皆於二〇〇五年成立；崇明國民中學國樂班、管弦樂班，二〇〇五年成立；新興國民中學國樂班，二〇〇五年成立；安順國民中學管樂班，二〇〇四年成立；和順國民中學國樂班，二〇〇五年成立；金城國民中學國樂班，二〇〇六年成立；復興國民中學國樂班、管弦樂班，皆於二〇〇六年成立；民德國民中學管弦樂班，二〇〇六年成立。
- (9) 高雄縣：鳳山市鳳西國民中學音樂班，一九八八年成立；私立樂育高中音樂班（國中部），一九九三年成立；鳳山市忠孝國民中學音樂班，一九九七年成立。
- (10) 屏東縣：屏東市中正國民中學音樂班，一九八六年成立；大同高級中學國中部音樂班，二〇〇七年成立；東港國民中學音樂班，二〇〇六年成立；長治國民中學音樂班，二〇〇七年成立；南榮國民中學管樂班，一九九八年成立；萬新國民中學音樂班，二〇〇六年成立。
- (11) 高雄市：新興高中音樂班（國中部），

- 一九八三年成立；私立道明中學音樂班（國中部），一九九二年成立；前金國民中學音樂班、管樂班，一九九二年成立；大仁國民中學國樂班，二〇〇五年成立；大義國民中學管樂班，二〇〇五年成立；明義國民中學管樂班，二〇〇四年成立；陽明國民中學管樂班，二〇〇六年成立；英明國民中學管弦樂班，二〇〇七年成立；大仁國民中學直笛班，二〇〇五年成立；民族國民中學木笛班，二〇〇四年成立。
- (12) 澎湖縣：馬公市馬公國民中學音樂班，一九九四年成立；
- (13) 嘉義市：嘉義國民中學音樂班，一九九四年成立；北興國民中學音樂班，二〇〇〇年成立。
- (14) 苗栗縣：公館鄉公館國民中學音樂班，一九九四年成立；竹南鎮竹南國民中學音樂班，一九九五年成立。
- (15) 新竹市：建華國民中學音樂班，一九九五年成立。
- (16) 宜蘭縣：羅東鎮國華國民中學音樂班，一九九七年成立；宜蘭市復興國民中學音樂班，一九九七年成立。
- (17) 臺中縣：大雅鄉大雅國民中學音樂班，二〇〇五年成立；大肚鄉大道國民中學音樂班，二〇〇五年成立；神岡鄉神岡國民中學音樂班，二〇〇五年成立；清水鎮清水國民中學音樂班，一九九九年成立；烏日鄉溪南國民中學音樂班，二〇〇五年成立；豐原市豐原國民中學音樂班，二〇〇五年成立；霧峰鄉霧峰國民中學音樂班，二〇〇五年成立；東勢鎮東勢國民中學音樂班，二〇〇五年成立；大甲鎮順天國民中學音樂班，二〇〇五年成立。
- (18) 彰化縣：員林鎮大同國民中學音樂班，一九八三年成立；彰化市彰化國民中學（現已改制為彰化縣立藝術高中）音樂班，二〇〇一年成立。
- (19) 臺南縣：新營市南新國民中學音樂班，二〇〇一年成立。
- (20) 臺東縣：臺東市新生國民中學音樂班，一九九九年成立；臺東市卑南國民中學音樂班，二〇〇四年成立。
- (21) 花蓮縣：花蓮市花崗國民中學音樂班，一九九九年成立。
- ### 3. 高級中學部分
- (1) 臺北市：私立華岡藝術學校音樂科，一九七五年成立；市立中正高級中學音樂班，一九八六年成立；國立臺灣師範大學附屬中學音樂班，一九八〇年成立；市立復興高級中學音樂班，一九九七年成立。
- (2) 基隆市：私立培德高級工業家事職業學校音樂班，一九九二年成立；國立基隆高級中學音樂班，二〇〇〇年成立。
- (3) 臺北縣：私立光仁高級中學音樂班，一九七二年成立；國立新店高級中學音樂班，一九九六年成立；私立淡江高級中學音樂班，一九九四年成立；國立三重高級中學音樂班，一九九七年成立。
- (4) 桃園縣：國立武陵高級中學音樂班，一九九一年成立；國立中壢高級中學音樂班，一九九六年成立；南崁高級中學音樂班，二〇〇一年成立；啓英高級中學音樂班，一九九九年成立。
- (5) 臺中市：私立曉明女子中學音樂班，一九七四年成立；國立臺中第二高級中學音樂班，一九八三年成立；私立新民高級中學音樂班，一九九九年成立。
- (6) 彰化縣：國立彰化高級中學音樂班，一九九六年成立；彰化縣立藝術高級中學

音樂班，二〇〇七年成立。

- (7) 雲林縣：私立正心中學音樂班，一九九一年成立。
- (8) 臺南市：國立臺南女子高級中學音樂班，一九八四年成立。
- (9) 屏東縣：國立屏東女子高級中學音樂班，一九九三年成立。
- (10) 高雄市：市立高雄高級中學音樂班，一九八〇年成立；市立新莊高級中學音樂班，一九九五年成立。
- (11) 高雄縣：私立樂育高級中學音樂班，一九八六年成立；國立鳳新高級中學音樂班，一九九四年成立。
- (12) 澎湖縣：國立馬公高級中學音樂班，一九九七年成立。
- (13) 新竹市：國立新竹高級中學音樂班，一九九八年成立。
- (14) 嘉義市：國立嘉義高級中學音樂班，一九九七年成立。
- (15) 宜蘭縣：羅東鎮國立羅東高級中學音樂班，二〇〇〇年成立。
- (16) 臺中縣：國立清水高級中學音樂班，二〇〇二年成立。
- (17) 南投縣：國立南投高級中學音樂班，二〇〇〇年成立。
- (18) 花蓮縣：國立花蓮高級中學音樂班，二〇〇二年成立。

對於實施有年的音樂班制度，揆諸其設置目標應是為及早發掘具有音樂潛能的學生，施以系統化的專業訓練，並積極提供其參加國際性競賽的機會，冀求能成功地步上國際表演舞臺。¹⁷⁸ 然就「望子成龍」的天下父母心而言，音樂班完善的教育資源，是其子女不輸在起跑

點之最佳保證，而視其為「升學補習班」。教育當局為杜絕權貴子弟藉口出國留學之不當事實，曾於一九七三年毅然廢止「藝術科目資賦優異學生申請出國辦法」。惟，當是項音樂人才培育計畫移至國內設置專班實施之後，此類特殊班級仍成為部分「假」音樂天才之收容所。事實上，「音樂資賦優異班」的學生必須在「一般智能」(Intelligence)、學術性向(academic aptitude)、特殊才能(special ability)、創造能力(creative ability)以及領導(leadership)等各方面均具有優於常人的特質。¹⁷⁹ 因此，具音樂資賦優異培育性質的「音樂資賦優異班」與僅具有才能教育性質的「音樂才能班」，兩者之間是應有明顯區隔的。¹⁸⁰ 質言之，音樂資賦優異班級是不允許有假性資賦優異學生混入其間，而浪費寶貴的教育資源；亦不應做為學校增班、施捨人情的慈善場所；同時，其所有的學生必須嚴格通過權威、客觀性的音樂性向測驗鑑定。如此，才不致出現劣幣逐良幣及影響教學成效之令人遺憾情形。為謀求改善逐漸浮現之人謀不臧的弊端，教育部已委由學術單位完成音樂性向測驗的編製，並於二〇〇七年正式實施；另報考高級中學音樂班入學者，亦須依「身心障礙及資賦優異學生鑑定標準」規定，先申請鑑定，通過後再報考甄試。然則根據報載，實施音樂性向測驗之後，能真正通過的「真」音樂天才相當有限，以致各音樂班招生狀況欠佳，甚至不知如何維持下去！從中凸顯出近年來音樂班林立之興盛假象，國內具有音樂資賦之實際學生人數與音樂班數量是不成比例的！綜上顯見，現階段我國音樂班存在的問題還真不少，果真如音樂教育學者姚世澤所指之「變調的音樂特殊才能教育」！

178. 賴美鈴，前引文—〈臺灣專業音樂教育之發展現況：以中學音樂班為例〉。

179. 姚世澤，〈變調的音樂特殊才能教育「音樂班」與「音樂才能班」定位的省思〉（中華民國音樂教育學會 1998 年會訊，1998），第 4 版。

180. 姚世澤，前引文。

第二節 走在二十一世紀的臺灣新音樂教育

二十世紀晚期，全世界各國爲了迎接新千禧年的來臨，皆以面向現代化、面向世界、面向未來世紀做爲願景，而進行各種教育革新，音樂教育方面亦不例外。

以美國爲例，柯林頓總統爲迎接新世紀的來臨，於一九九三年宣佈將進行一項宏大的教育改革計畫－《2000年目標：美國教育法》（*Goals 2000: Educate America Act*）。¹⁸¹ 在這項宣稱以「世界級」水平爲準繩的教育革新法案中，美國政府將音樂、視覺藝術、戲劇和舞蹈等藝術類學科增列爲基礎教育的核心學科，其位階等同於英語、數學、科學、歷史等學科。在此新法案中修訂音樂學科的學習領域爲：理解世界音樂、歌唱、演奏、即興與作曲、視譜、欣賞、分析、判斷、認識各種聯繫、理解西方音樂等十項，其中將代表多元文化學習之理解世界音樂（*Understanding World Musics*）列爲首要教學範疇、以多元項目的學習來取代既往單一西方藝術音樂的教學等最具特色。爲確保此一課程革新的品質，並訂定每一門學科實施成效的國家標準。音樂學科國家標準中最值得矚目的一項標準是－「文化和歷史背景的理解」（*Understanding Cultural and Historical Contexts*），顯然與多元音樂文化的學習相互呼應。

鄰近的日本於一九八九年進行戰後第四次音樂教育改革，其各級學校音樂教育課程修訂之基本方針，主要包括四項要點：

- 一、培養具有豐富的感情和健全的生活能力；
- 二、培養自我學習的意欲，以及主體地適應社會變化的能力；
- 三、重視基礎及基本內容的學習，充分發揮個性的教育；
- 四、加深國際間的相互理解，培養尊重本國文化及傳統的態度。¹⁸²

以上述各要點觀之，顯然日本在此次的音樂教育改革中頗重視培養國民的音樂生活，亦強調本民族和他民族音樂文化的學習。

德國係歐洲藝術音樂發展的主流國家，亦是音樂教育發展的先進國家。而德國在一九七〇年代的音樂教育改革中，所揭櫫的教育目標已然由「面向藝術作品」到「向所有人傳授能夠參與文化生活和和其他各種習俗所必須的能力和技藝」，其中所謂之文化生活包括音樂生活和大眾媒體所提供的一切音樂，其音樂種類從民間音樂到現代音樂、從古典音樂到流行音樂等各方面。¹⁸³ 音樂成爲民眾文化生活的重要構成，因此現今德國學生所接受的音樂教育，主要體現在下述四方面：

- 一、通過音樂實踐（歌唱、演奏、舞蹈），充分發揮學生個人的天賦；
- 二、做個音樂聽眾（具有欣賞修養和各種音樂知識能力）；
- 三、充分發揮音樂的社會功能和治療功能；
- 四、讓音樂融入個人的生活之中，並擴展個人的音樂生活世界。¹⁸⁴

181. "Goals 2000: Educate America Act" 法案於 1994 年 3 月通過美國國會立法程序，係美國政府首次以法律形式將藝術類學科訂爲基礎教育的核心課程，可見其對藝術教育之重視程度。

182. 繆裴言、繆力、林能杰編著《日本音樂教育概況》（上海市：上海教育出版社，1999），頁 16。日本於 1989 年進行第四次音樂教育改革，並修訂課程，分別公布實施《小學學習指導要領》、《初中學習指導要領》和《高中學習指導要領》等法令，而其各級學校音樂課程早於 1977 年的第三次教改中，已統整歸納爲「表現」和「鑑賞」兩個領域，「表現」領域含括歌唱、器樂、創作等項目。見繆裴言、繆力、林能杰編著，《日本音樂教育概況》，頁 16。

183. 謝嘉幸、楊燕宜、孫海編著，《德國音樂教育概況》（上海市：上海教育出版社，1999），頁 150。在德國於 1970 年代前後所進行的第四次學校音樂教育改革中，主要將教育視爲一種資源，一種人生活的手段，並注重音樂與生活環境的結合，強調學生能積極、廣泛地參與到音樂文化之中。

184. 金經言，〈德國音樂教育中的若干新動向：克萊南教授在華講學要點〉，《中國音樂月刊》62 期（北京市：中國音樂學院，1996），頁 32-34。

以上，顯然德國的音樂教育改革重視與認同各種外來文化的特有性、價值性，而提倡多元音樂文化的學習，以開闊其國民的音樂視野，並豐富其生活內涵。

再以荷蘭和中國觀之，渠等對於世界音樂和自我民族音樂的教學態度亦是積極的。荷蘭音樂教育家認為已步入多元化的現代社會中，不能將音樂教育的層次停留在傳授十八、十九世紀歐洲的菁英藝術音樂方面，反之應將視野擴展至目前世界音樂環境中的其他眾多組成部分，如此一來，音樂學習者可以從古典音樂或搖滾樂等不同樂種中瞭解不同線性節奏表現；從印度塔拉（Tala）樂曲中學習循環節奏；從土耳其民間音樂中學習無規律的節奏…等等。荷蘭音樂教育家認為各種音樂文化均具有其各自特色而獨立存在，實際上彼此之間卻又具互動而相互影響。¹⁸⁵ 海峽對岸之中國亦積極地在為音樂教育尋找更適當的革新途徑，如一九九五年十月間在中國所舉辦的「中華文化為母語的音樂教育」研討會，即為其具體作法之一。此研討會之理論基礎係從自然界的生物鏈觀點出發，認為學童應從熟悉的環境開始接受音樂教育，乃主張音樂的母語教育，由此再循序進入世界音樂的學習領域，而形成音樂的多語教學。中國籍音樂學者王耀華認為教學生態環境與音樂的母語教育有所相關，而提出大課堂（社會的民族音樂環境）、中課堂（校內的民族音樂社團）以及小課堂（學校的民族音樂課堂）等之主張。¹⁸⁶ 循王耀華之意應指學校音樂教育須走出校園，並尋求社會資源的配合。中國音樂教育界還主張未來的音樂教育應觀照三個面向：高科技、多元音樂文化和面向社會。

總結上述，迎向二十一世紀之新世紀的來臨，全世界各國音樂教育的走向大致可歸納為四點：

一、強調音樂的終身教育：未來的音樂教育應為所有國民的一生作準備，積極培養學生音樂能力，以擴展個人的音樂生活世界。美國將音樂明令為基礎教育的核心課程、日本的音樂改革強調「健全的生活能力」以及德國致力於「引進到音樂文化之中」，皆在體現此種理念。

二、提倡多元文化音樂教育：世界文化由各個國家、民族的文化構成，透過音樂則係瞭解各民族文化的最佳途徑之一。在資訊科技高度發展的現代，地球村的理想已然實現，所以發展多元文化音樂教育、培養國民具有全球性的視野乃是必然趨勢。

三、音樂教育內涵的多樣性：二十世紀的音樂教育幾乎以傳授西方十八、十九世紀藝術音樂為重心，此種單一且狹窄化的教學內容顯然無法滿足在多媒體科技環境中成長的e世代學子之需求，因此音樂教育內容朝向多樣化是無可避免的。

四、多面向的音樂學習環境：二十世紀末期資訊工業即已迅速發展，網際網路文化日益活絡，電視、電腦、MP3、itune、ipod…等多媒體軟體之成長日新月異，善於把握科技文明產品是未來教育的有效手段。走出校園的小課堂，進入社會的中課堂、大課堂或電腦遠距教學等之教學模式，則是未來音樂教育可預期的方向。¹⁸⁷

臺灣身為世界「地球村」之一員，亦不例外於世界新潮流而著手進行音樂教育改革。經

185. 楊紅編譯，〈走向音樂的多元文化模式：荷蘭的世界音樂教學〉，《中國音樂月刊》67期（北京市：中國音樂學院，1997），頁71-73。

186. 關新，〈中華文化文化為母語的音樂在京研討會紀要〉，《中國音樂月刊》62期（北京市：中國音樂學院，1996），頁27-29。

187. 本段係根據筆者於1998年所發表的舊作再整理而成。見徐麗紗，〈從世界音樂教育發展趨勢看九年一貫音樂課程走向〉，《中華民國音樂教育學會1998年會訊》（臺北市：中華民國音樂教育學會，1998），第3版。

過教改之後的二十一世紀臺灣新音樂教育內涵，究竟如何地有別於上個世紀呢？

一、從「音樂」科到「藝術與人文」領域的課程革新

一九九四年四月十日，國內提倡教育改革的「人本教育基金會」及「四一〇教育改造聯盟」等社團，鑒於現行教育體制已浮現諸多問題與缺失，而發起「為下一代而走—四一〇教育改造全民大結合」遊行活動，提出「落實小班小校、廣設高中大學、推動教育現代化、制訂教育基本法」等四大訴求。之後政府成立「教育改革審議委員會」回應之，掀開了臺灣教育改革的序幕！多年來，臺灣一元單調的教育體系轉型朝向多元發展，音樂教育亦充分呼應教育改革訴求，而與十九、二十世紀的發展情形頗有差異。其中，最具代表性的變革是國民教育中「音樂」的課程名稱消失了，取而代之的是九年一貫「藝術與人文」學習領域！

（一）分分合合的九年一貫革新課程

九年一貫課程是教育部依據行政院核定之「教育改革行動方案」，所進行的國民教育階段之課程與教學革新。這項課程改革主要基於「國家發展的需求」以及「對社會期待的回應」等兩項背景因素，成立「國民中小學課程發展專案小組」，將現行國民中小學課程標準重新審視，並融入新世紀教育思維與實踐，以創造學校教育的新境界。首先於一九九八年九月三十日公佈「國民教育九年一貫課程總綱」草案，繼成立「國民中小學各學習領域綱要研修小組」和「國民中小學課程修訂審議委員會」完成「國民教育階段九年一貫課程總綱綱要」，而於二〇〇一年九月的九十學年度全面實施。

此項攸關國內數百萬國民中、小學生受教

權益的課程革新方案，將國民中小學課程統整為語文、健康與體育、社會、藝術與人文、數學、自然與生活科技、綜合活動等七大學習領域，以代替分科單獨教學，並強調國民中、小學課程的銜接性以及教材一綱多本的多元性。課程內容涵蓋人與自己、人與社會環境、人與自然環境等範疇，強調的是以生活經驗為主、以學生為主體、培養現代國民所需的基本能力等編輯原則，透過人性化、生活化、適性化、統整化與現代化之學習活動，培養具有人本情懷、統整能力、民主素養、鄉土與國際意識、終身學習能力之高素質的新國民。

在這項革新課程總綱中對於學習領域之說明為：「學習領域為學生學習之主要內容，而非學科名稱，除必修課程外，各學習領域，得依學生性向、社區需求及學校發展特色，彈性提供選修課程。」其實施原則為：「學習領域之實施應以統整、合科教學為原則。」上課時數之分配為：「語文學習領域佔教學節課時數的20-30%。健康與體育、社會、藝術與人文、數學、自然與科技、綜合活動等六個學習領域，各佔基本教學節數之10-15%。」

在九年一貫課程之施行中，音樂課程被納入「藝術與人文」領域，成為由音樂、視覺藝術及表演藝術等構成的統整課程內涵之一，其主要內涵在於陶冶學生對藝術作品的感受、想像與創造的人文素養，並積極參與藝文活動。課程總綱綱要所載之各學科的基本能力以及「藝術與人文」學習領域之相應內涵，則如下所述：

1. 增進自我了解，發展個人潛能：
從藝術活動中發展自我特質與能力，並自信地展現自我。
2. 培養欣賞、表現、審美及創作能力：
從生活中認識個人之特質與美感品味，養成自我提昇之習慣。

3. 提升生涯規劃與終身學習能力：
就個人藝術所長，積極運用社會資源，適性發展個人潛能。
4. 培養表達、溝通和分享的知能：
嘗試透過不同方式展演自己，表達個人感受，並雙向地領會他人之表現。
5. 發展尊重他人、關懷社會、增進團隊合作：
表達對自然環境與弱勢族群之關懷與愛護；用寬容和友愛的態度對待他人。
6. 促進文化學習與國際了解：
透過多元文化的藝術學習來探討並比較不同文化之特質；運用電腦網路蒐集資訊，持續參與藝文活動，及規劃表演計畫。
7. 增進規劃、組織與實踐的知能：
以人文素養與藝術手法，實踐生活藝術化之理念。
8. 運用科技與資訊的能力：
從自然界與生活環境中主動探索研究生命力與美。
9. 激發主動探索和研究的的精神：
透過審美藝術表現與生活實踐之個案，來探討主題及理念，並分析其手法。
10. 培養獨立思考與解決問題的能力：
正確安全有效的發揮科技與資訊的功能，以輔助其藝術之學習與創作。

同時，藝術與人文的能力指標再依實施主題軸，分別就小學低、中、高年級與國中等四個階段訂立能力指標，而呈現受教者各個心理發展層面的藝術表現的型態。以學習樂器為例，在九年一貫學制的各個年段均有其應達成的學習目標，亦即指能力指標。以樂器學習為例，其在不同年段的能力指標如下：

1-1-3 使用簡易的節奏樂器（按：第一階段之受教學生為小學一、二年級，置入生活課程領域實施）

1-2-3 演奏一種樂器（按：第二階段之受教學生為小學三、四年級，置入藝術與人文課程領域實施）

1-3-4 繼續學習一種樂器，並演奏簡易合奏曲（按：第三階段之受教學生為小學五、六年級，置入藝術與人文課程領域實施）

音樂教育學者謝苑玫認為實施「藝術與人文」領域課程，需要許多具體標的來界定不同階段的學習表現，而上述之學習樂器項目中，若能列出演奏型態與演奏時應注意的重點如：運舌、指法等，應指出效標，則對於日後設計教學重點和評量策略將會有更實際性的協助。另外，她亦認為分段能力指標的敘述常混合態度、情緒與學習表現，如：1-1-1 之能力指標—主動藉由各種媒材引發豐富的想像，感受創作的喜悅；1-1-2 之能力指標—用正確的節奏和適當的音色，愉快的唱歌。此種將態度和情緒也當成能力指標之一部份的適切性，是有待探討的。¹⁸⁸

謝苑玫亦對於常人在實施「藝術與人文」領域課程中，仍陷於一些似是而非的傳統迷思中，致使此良法美意被扭曲而頗覺惋惜。例如：強調音樂的學習是快樂的，而導致學習流於趣味化；認為音樂能力是先天的，而將一般音樂教學導向是培養音樂家的學習活動；認為音樂學習不需有習作和評量，而無法累積學習成果，亦無以觀察實施成效；認為坊間已有大量的音樂補習班成立，學校音樂課程僅是聊備一格，而未體會學校音樂教育較坊間教學更具有教學廣度的教育意義；將學校教學成效矮化為學生的課外學習樂器之表演而不是反應學校教學成效；仍將學校音樂教育停留在僅學會唱歌的唱歌教育階段；教育當局常以音樂比賽成績或音樂資優班的表現代表學校的音樂教育績效，而

188. 謝苑玫，〈音樂課程的改革與創新〉，輯於國立高雄師範大學教育學系承辦《新世紀中小學課程改革與創新教學學術研討會會議手冊、論文彙編》（高雄市：國立高雄師範大學，1999），頁 189-195。

不重視正常的音樂教學成效。¹⁸⁹

然則，九年一貫制的革新課程設計係以學校、兒童為本位，對於平日致力於改進教學的老師應是一大福音！以音樂教育而言，藝術方面的音樂類課程向來是形成和完善人格的有效手段，影響國民素質深遠，對具有素質教育內涵之九年一貫課程革新案助益頗大。因此，就已僵化的既有音樂教育體制而言，課程革新顯然係「轉軌」的大好時機。

綜上所見，九年一貫革新課程的制度面顯然頗能充分反映時代變遷因素、呼應世界各國教育改革、涵育國民的人文與民主素養，其在立法的良善與用心於此可見。反觀實際之執行面，卻因教學管理或執行單位對法案所持之詮釋角度以及配套措施之編配等有所落差，而出現顯著的差異。

事實上，在眾所熟悉的「音樂」課程名稱不見之後，教學時數被分割或縮短、教學份量被減少、在領域中所佔的地位變輕……等等問題逐漸浮現後，往往使得教學者無所適從。以最常見之將音樂、美術等二課程融合為一而言，多是由一位音樂教師或美術教師單獨擔任教學，卻衍生出不知如何教或兩者都教不好的問題。誠然，音樂、美術的工作者雖可以合作呈現一些作品，並亦有共同關心的議題，但是兩種藝術表現方式的不同，再加上每個不同科別師資的養成教育截然不同，顯然這兩個學科領域還是必須要分科進行教學的。眾所皆知，當初主導「藝術與人文」領域課程的學者係屬於視覺領域的美術學者，因此其領域課程目標明顯偏向視覺藝術範疇，音樂教學領域顯然易被疏忽甚至被犧牲。¹⁹⁰職是之故，據一九九八年

九月教育部公布的《國民教育階段九年一貫課程總綱綱要》：「學習領域之實施應以統整、合科教學為原則。」（頁6）至二〇〇〇年九月公布的《國民教育階段九年一貫課程暫行綱要》則修改為：「學習領域之實施應以統整、協同教學為原則。」（頁9）然而包括全國的音樂教育學者及基層的音樂教師在內的相關人士，皆將其解讀為九年一貫領域課程的實施，應採取跨領域的課程統整型態，或是將統整的重點置於各種科目課程間的水平整合。易言之，即是將藝術類的課程教學合而為一實施。

二〇〇一年，教育部在所頒佈的「國民中小學九年一貫課程綱要」（草案，2003年頒佈定案）中，將前述的語句修正為：「學習領域之實施，應掌握統整之精神並視學習內容之性質，實施協同教學。」據此，教育學者黃嘉雄認為九年一貫領域課程之統整與協同之教學觀念應釐清為：掌握統整精神及視情況所需實施協同教學，亦即領域中的各學科之教學並未強制規定為合科教學，而是應重視在分科教學中的統整內涵。¹⁹¹準此之意，顯然在九年一貫領域課程中，音樂、美術等舊有課程是被允許分科教學的，但是必須融入統整教學觀念，而實施全方位教學！即如作曲家也是奧福教學專家賴德和所指：

音樂啟蒙教育，感覺的啟發重於知識技巧的灌輸。所謂感覺的啟發是從肢體的律動去感應節奏的真諦；從不同材質的發聲體去發現不同的音色；不同方式的演奏法產生不同的音色；不同方式的演奏法產生不同的聲音性狀，這些都是透過自己的自己的感官親自體驗而來，由這些質樸而原始的音樂要素去構思教材與教法，就會發現

189. 謝苑玫，前引文。

190. 九年一貫「藝術與人文」領域課程課程綱要主要起草人係國立新竹師範學院美勞教育系呂燕卿教授以及國立屏東師範學院視覺藝術研究所教授兼所長黃壬來教授。

191. 黃嘉雄，〈國民中小學九年一貫課程綱要總綱篇修訂要點及其意涵〉，載於教育部主辦、國立編譯館承辦《國民中小學九年一貫課程綱要能力指標研討會：藝術與人文學習領域》會議手冊（時間：2002年12月22日，地點：臺北市國立編譯館），頁6-17。

音樂、舞蹈（韻律）、詩歌（兒歌、童謠）、戲劇（遊戲）等…皆有互相涵蓋互相關連的範疇。如果把各範疇串連調和成豐富而多樣化的教學必然比各自獨立教學要生動而有效果。¹⁹²

顯然，全方位的音樂教育新視野是透過將各種相關藝術統整的音樂教學使人們的身心得到均衡發展，亦即是古希臘音樂教育的終極目標—「Kalokagathia」之再體現！

上述所示，以及由總綱中所說明的「學習領域為學生學習之主要內容，而非學科名稱」等觀之，可知已實施達六年的革新課程所浮現的諸多分科或是合科教學的問題，皆屬「庸人自擾」，並導致國民教育基層音樂師資對於此種革新課程的認知始終停留在艱苦的磨合初期，相對地也對於立法者的用心良苦打了很大的折扣！基層教學者在適應九年一貫革新課程中，因而常出現層出不窮的問題。就如執教於中部地區的一位國民中學音樂教師吳佳峰所指：「由於音樂與美術的原有時數須與表演藝術均分，每週上課時數較前減少，光是舉行一次測驗就要花幾週的時間才能完成；表演藝術課程大部分都由音樂與美術老師教授，並非專業師資，光靠研習幾小時就要上第一線教學，然而許多國中又都沒有專門的表演藝術教室，以致無法充分發揮所學；將音樂、視覺藝術和表演藝術等三科濃縮在一本課本裡，內容不夠充實，學習順序亦未顧及橫、縱向之連貫。」¹⁹³以「藝術與人文」領域課程係因應新時代的課程要求的立法背景觀之，音樂教師實在需要更多新的資訊，使他們能得心應手地應用教材教法，並達成教育目標。顯然，九年一貫課程總綱訂定

之初，沒有在現行師資訓練機構、民間藝術工作者、政策執行者與第一線老師中間，建立妥當的溝通對話機制，乃致造成課程改革的內涵遭到質疑甚至誤用。藝文課程的編寫大部分著重在橫向的領域連結，對於單一科目的課程比較不重視縱向之學科知識的一貫傳授，亦是頗為嚴重的情形。

誠如署名「華鈴」的第一線基層國民教育工作者所言，「藝術與人文」領域的教學應係強調透過藝術的學習，促成人文精神的涵養。藝術在此平台上應具有極廣義的定義，也就是生活化的藝術。而非使「藝術與人文」成為課程統整下的配角—配合統整的角色！藝術教育應在擁抱生活的基本觀念下，成為一種帶得走的能力！¹⁹⁴

被視為九年一貫「藝術與人文」領域課程延伸的高級中學新課程—「藝術生活」科，將於二〇〇九年正式實施。在此新課程訂定時，顯然已迴避九年一貫「藝術與人文」領域課程之矛盾所在，而保持「音樂」、「美術」這兩門課程，另外將實用領域的藝術類課程歸類在「藝術生活」科新課程內，計有「視覺應用藝術」、「音樂應用藝術」以及「表演藝術」等三類內容，採分別教學的方式實施。

（二）藝術與人文學習領域之實際—達克羅士與戈登音樂教學法的運用

自二〇〇一年九月全面實施九年一貫「藝術與人文」領域課程之後，在國民教育界服務之臺灣音樂教育基層工作者為充分體現此革新課程中的統整教學內涵，往往借鑒於歐美音樂教育界風行的音樂教學法，以貫徹課程綱要所

192. 賴德和，專文討論—〈透過藝術的教育〉，輯於胡寶林、周結文著《音樂韻律與身心平衡》（臺北市：遠流出版公司，1986），頁1-4。

193. 筆者與吳佳峰之訪談，2007年11月12日於臺中市。

194. 2007年12月2日：取自全球藝術教育網討論區：華鈴之標題「討論九年一貫藝術與人文」的意見。http://gnae.ntue.edu.tw/arted/forum_dtlist.jsp?fid=4&title=%A4E%A6-%A4@%B3e%C3%0%B3N%BBP%A4H%A4%E5%BB%E2%B0%EC

揭示之教學宗旨。除了前面已述及之奧福、柯大宜等教學法仍繼續被運用在「藝術與人文」領域課程之教學外，其他常見的做法係運用達克羅士及戈登等人所提倡之音樂教學法。

1. 達克羅士體態律動教學法

達克羅士體態律動教學法 (Dalcroze Eurhythmics)¹⁹⁵ 是瑞士籍音樂教育家艾彌爾·傑克－達克羅士 (Emile Jaques - Dalcroze, 1865-1950) 於 1905 年在日內瓦音樂院實驗成功而公諸於世的教學法，為世界著名音樂教學法之一。其教學內涵主要包括 Eurhythmic (體態律動教學)、Solfège (音感訓練) 以及 Improvisation (即興創作) 等三項。教學過程係由教師以鋼琴即興方式教學，學生則以身體律動來體驗對音樂的感受。

出生於維也納的達克羅士，其父親 Jules-Louis Jaques 是位鐘錶商，母親 Julie Jaques 則是位深受裴斯泰洛齊教育思想影響的音樂教師，頗注重培養子女的藝術興趣。在維也納的十年童年歲月，讓達克羅士能夠廣泛接觸音樂。他曾在愛德華·史特勞斯 (Eduard Strauss, 1835-1916) 指揮的音樂會上模仿指揮家的動作，而被愛德華預言未來將是個大音樂家！十歲之後達克羅士家族遷回日內瓦居住，達克羅士即在當地完成音樂教育並積極參加各種戲劇、音樂表演活動，也曾赴法國巴黎學習戲劇，亦曾赴北非阿爾及爾訪問接觸了阿拉伯音樂，而對非西方音樂有了更進一步的認識，並引發他探究人類動作與音樂節奏律動的相關性。滿二十歲之後，達克羅士將他的姓氏改為複姓 Jaques - Dalcroze，以與另一位同姓氏音樂家區隔。

一八九四年起達克羅士出版了視唱練耳教科書《實用音準練習》 (*Exercices pratique d'intonation dans l'étendue d'une dixième*)，並以此做為起點，開始其體態律動教學法的實驗與探索。一九〇五年，他在瑞士作曲家協會上展現其音樂整體教學成果而大為轟動。一九〇六年，達克羅士將其教學成果付諸文字，出版由五個部分組成的《達克羅士體態律動教學法》 (*Méthode Jaques-Dalcroze*)，曾引起頗大的迴響。一九一〇年，達克羅士在德國名城德勒斯登 (Dresden) 附近的赫勒勞 (Hellerau) 高地成立實驗、應用達克羅士體態律動研究所，也進一步將其體態律動教學擴及到舞蹈、戲劇等相關藝術領域，在國際上引起廣泛重視，許多評論家認為他的教學重新發現了藝術，找到了古希臘藝術精神的本質！自第一次至二次世界大戰之間，他分別在德勒斯登、日內瓦以及紐約等城市成立學校推展他的教學法。達克羅士逝世之後，他的教育體系更在全世界各地得到進一步的發展，其教學法也影響奧福和柯大宜的音樂教學體系之形成，而在世界音樂教學體系中具有創新和先導的意義！¹⁹⁶

誠如達克羅士所指：「在努力訓練學生的耳朵之後，我的目標是通過特殊的體操，引發學生自身的身體節奏感，並使他給這種身體本質的自發性表演以節拍的順序。聲音的節奏要踩出來，或依靠手勢獲得；也有必要發現一種能夠衡量細微的時值差異的記譜系統，以便對音樂的要求和個人身體的需要同時做出反應。」他認為音樂技巧僅是完成藝術的一種手段，音樂教育的目的不應是訓練某種樂器的演奏者或只有聲音技巧的演唱者而已，而應該發展個體的音樂能力，且此種音樂能力也應該是專業音樂

195. 關於達克羅士音樂教學法所強調的 Eurhythmics，臺灣音樂教育界通常譯為「節奏律動」或「優美律動節奏」，中國音樂教育界則譯成「體態律動」，筆者傾向於後者之譯法，因其較能凸顯達克羅士以身體律動做為教學核心之特色所在。

196. 蔡覺民、楊立梅編著，《達爾克羅茲音樂教育理論與實踐》（上海市：上海教育出版社，1999），頁 1-4。

學習的基礎。他首先通過動作與音樂的協調作用做為其音樂教學主張的基礎，即其教學中的體態律動教學，另兩個部分是視唱練耳和即興演奏。教師協助學生通過整個身體的反應而對音樂節奏變得敏感，再進而通過體態律動的方法使音樂概念化。¹⁹⁷

以上可見，以古希臘「Musike」之綜合藝術理念為出發點形成的達克羅士體態律動音樂教學法，在音樂教學中融入戲劇、舞蹈、美術等相關藝術的教育理念，顯然最能貼近我國九年一貫「藝術與人文」革新課程之統整藝術的理想！

臺灣音樂教育界早於一九八〇年代即引進達克羅士的體態律動教學理念：¹⁹⁸如留學日本武藏野音樂大學的音樂教育學者陳文婉於一九八一年將達克羅士的節奏教學引進國內，並於一九八三應聘臺北市立師專幼師科開授「節奏教學」課程，繼由信誼基金會於一九八六年出版其所著的《幼兒音樂節奏教學》一書；一九八八年，音樂教育學者謝苑玫將臺灣師範大學音樂系故朱莉老師（1951-1986）遺留之有關於達克羅士體態律動教學理念的 Elsa Findlay “*Rhythm and Movement*” 譯稿持續完成，並自一九八八年二月起至一九九一年元月止陸續於《音樂與音響》月刊上刊載；¹⁹⁹國立臺北師範學院音樂系則於一九九三年五月舉行為期三天的「達克羅士音樂節奏教學法」研習會，由美籍卡內基·美濃大學（Carnegie-Mellon University）達克羅士師資培訓中心桑雀斯博士（Marta Sanchez）、約瑟芬博士（Annabelle Joseph）等人主講，之後國內聯合藝術事業有

限公司數度邀請桑雀斯博士於寒、暑期來臺進行短期教學，亦進行學程授證，在桑雀斯博士逝世後該項研習仍例行舉辦；一九九三年八月，國內首位取得美國紐約達克羅士音樂院 License 級講師文憑的音樂教育學者謝鴻鳴返國任教，²⁰⁰陸續在國立新竹師範學院、臺北市立師範學院以及東吳大學等校音樂系教授「達克羅士音樂節奏教學法」，再於一九九八年發起成立「中華達克羅士音樂節奏研究學會」（於二〇〇一年改名為「臺灣國際達克羅士音樂節奏研究學會」），並出版《達克羅士音樂節奏教學法》一書，闡述達克羅士體態律動音樂教學法。²⁰¹九年一貫「藝術與人文」革新領域課程推出後，謝鴻鳴積極、廣泛地在各縣市主辦的「藝術與人文」研習會中介紹達克羅士課程，對於該領域課程的實施內涵有一定的引導作用。

2. 戈登音樂學習理論：通過音樂的理論學習進行音樂教學

當代美國著名音樂教育家和心理學家艾德溫·戈登（Edwin E. Gordon, 1927-）係美國著名音樂測驗權威、有「音樂心理學之父」尊稱的西蕭爾（Carl E. Seashore, E. Seashore, 1866-1949）之門生，亦在此方面有所成就，如《音樂能力傾向測驗》（*Musical Aptitude Profile*, 1965）即為他的重要研究成果，在美國音樂評量方面享有盛名。美國 ABC 電視台曾預測戈登將會是改變二十一世紀音樂教育的重要學者，亦即二十一世紀音樂教育法會因他的音樂教育理論而完全改觀。從西蕭爾到戈登縱橫整個二十世紀之音樂測驗評量，代表著美國在音樂心理學領域的高度發展與成就。

197. Mark, Michael L. *Contemporary Music Education*. 3rd ed. (New York: Schirmer Books, 1996), 128-134.

198. 嚴格而論，對國內音樂教育者認識達克羅士音樂教學法之啟發者應首推黃友棣教授，他早年所著的《音樂教學技術》（1957年由香港海潮出版社發行首版，1969年由香港音樂研究社再版），其中極力鼓吹達克羅士的全人音樂教育理念。此書於一九六九年二月由臺北市五洲出版社在臺灣出版，筆者於當年十月間在坊間書局發現此書，即視為至寶，對於個人的音樂教學工作助益頗大。

199. 全部文章已集結成專書出版，見謝苑玫編譯，《節奏與律動》（高雄市：復文圖書出版社，1994）。

200. 達克羅士音樂教學法師資培育課程之教師文憑，由高至低依序為「Diploma」、「Certificate」和「License」等三種。

201. 謝鴻鳴，《達克羅士音樂節奏教學法》（臺北市：鴻鳴－達克羅士藝術顧問有限公司，2003）。

大多數音樂教育工作者都認為，音樂教育係在於引導、養成學生在欣賞音樂方面的能力，而為學生提供體驗音樂欣賞的適當準備，則是音樂教育工作者的職責。傳統的音樂教育通見的觀念認為欣賞是一種藝術反應功能，無須進一步解釋其內涵，亦即純為音樂欣賞而學習音樂。戈登並不否認音樂學習應滿足音樂欣賞之學習目的，而其音樂學習理論更試圖解釋音樂學習的過程。依其說法，只有在個體理解音樂之後，才能形成對音樂的真正欣賞；要理解音樂，則必須把音樂做為聲音來實驗和學習，而不是做為某種譬喻、描述或與其他藝術形式的比較。因此教師在進行教學時，必須體認其教學是為學生提供需要理解並能夠學習的事物，而不僅是提供藝術反應的機會。

戈登曾在紐約茱麗亞音樂學院接受過達克羅士音樂教學法，其音樂學習理論（Music Learning Theory）係建立在其深厚的音樂心理學知識背景之上，而發展出一套音樂學習過程綜合性模式。這個模式將解釋人們在學習「音樂技能」和「音樂內容」時是如何進行學習的。其中音樂技能含括聽音、表演、視譜演唱、寫作、創作和即興表演，其學習順序包含「聽想」（audiation）、「辨識」（discrimination）和「推論」（inference）等項目；音樂內容是指一個人在學習音樂技能時所使用的音樂教材，其中「調式」和「節奏」是音樂內容的最重要學習部分。由於沒有音樂內容就不能學習音樂技能，因此，音樂學習理論的一個重要職責係提供一個包括這兩方面的框架。以「調式」漸進目標的學習為例，由大小調、教會調式、轉調、複調至和聲進行之序列學習，必須將各種

水平的技能與各層次的調式內容聯繫起來，節奏之由單拍、複拍、混合拍、交錯拍等序列的學習亦然。教師在建立學習的序列時，即形成了一種教學法，但在進行教學之前必須瞭解學生的音樂傾向及個別差異，以適應學生在音樂上的需要。總之，戈登的音樂學習理論之出發點完全以學習者為主，考量的是學生如何學習（How children learn music）？教師如何教（How should teachers teach music）？進一步必須正確有效地依照兒童的身心發展去瞭解為什麼這樣教（Why）、教什麼（What）以及何時教（When）。音樂教師在教學中扮演的角色是：班級管理者、演奏者、創作者、教育者、引導學生進入真實音樂世界的帶領者、音樂美感及快樂的分享者、學生演奏成就感的提供者。²⁰²

近年來，臺灣有多位音樂教育方面的學者曾直接或間接受教於戈登，返國服務後即積極將其音樂學習理論引進。如任職於國立臺灣師範大學音樂系的陳曉霖，係美國伊利諾大學音樂教育博士，曾於一九九九年向國內音樂教育界介紹戈登音樂學習理論；²⁰³ 服務於彰化縣和美國國民小學的楊道鑽，留美期間親炙戈登音樂教育理論，獲得美國密西根州立大學音樂教育博士學位後，即擔任彰化縣國教輔導團藝術與人文領域種子教師，並在彰化以及臺灣各地九年一貫課程相關研習會上傳播戈登的音樂學習理論，希望以嶄新的音樂教學理論活用於九年一貫革新課程方面；彰化縣平和國民小學音樂教師林家羽，亦是戈登的門生之一，對於其音樂學習理論熱心推展；服務於國立屏東教育大學音樂系的莊惠君，是美國密西根州立大學音樂教育博士，亦曾受教於戈登，並譯著戈登的

202. 有關戈登音樂學習理論主要引自 Mark, Michael L. *Contemporary Music Education*. 3rd ed. (New York: Schirmer Books, 1996), 169-180; 楊道鑽, <音樂學習理論介紹>, 輯於國立臺北師範學院實習輔導處主辦, 《戈登音樂學習理論研習手冊》(臺北市: 國立臺北師範學院, 2003), 頁 6-20。

203. 陳曉霖, <音樂教學法另一篇: 戈登音樂學習理論>, 《國教新知》卷 49 期 2(2002), 頁 23-30。

幼兒音樂教育名著《幼兒音樂學習原理》(A Music Learning Theory for Newborn and Young Children)一書；²⁰⁴服務於國立臺中教育大學的莊敏仁，是美國賓州州立大學音樂教育博士，對於戈登的音樂學習理論亦頗有心得，積極推展戈登音樂學習理論於學校合唱教學之中。²⁰⁵

揆諸《2000年目標：美國教育法》中所訂定之各項內容標準和成就標準，其中對於學生在音樂課程上「應該知道以及應該會做」的能力，曾訂定相當嚴謹的評量標準。顯然，美國已訂出的音樂成就評量標準，對於國內九年一貫「藝術與人文」領域課程中分段能力指標之建立，有頗大之啓示與影響。畢竟建立與善用音樂評量機制不僅可確保音樂教學的品質，從中亦可發現，我國音樂教育學者引進戈登學習理論運用在九年一貫革新課程之意義與用心。²⁰⁶更值得一提的是，在此種認知之下，教育部積極邀集各方音樂教育學者已完成「2007藝術與人文學習成效評量」，而注重、考核學生的學習成就之音樂評量觀也是九年一貫革新課程之核心價值所在！²⁰⁷

(三) 音樂治療的引進與發展

音樂治療(Music Therapy)是專門研究音樂對人的作用和解除人類疾病的一門新興學科，屬於音樂與醫學結合的學科，於第二次世界大戰之後才開始在美國興起，繼而在世界各國逐漸受到重視與推展。它與藝術、物理、生理以及人類的情緒有著極為密切的關連，並為

音樂拓展了一個新的範疇。目前美國有上百所大學的音樂學院設有音樂治療專業學程，培養音樂治療領域的學士、碩士和博士。

音樂治療是以包括人體、大腦、精神和情緒在內之被稱為「音樂的人」(The humanity of music)為基礎的，它作用於人類的先天人格、教育、社會及其他文化環境，因此可見其學科範疇之廣闊。眾所皆知，音樂能激發人類的情緒和慾望、能打開通向美的大門、能使情緒得到宣洩的機會。音樂治療乃使用音樂對於諸如生理缺陷、精神或情緒紊亂的患者，進行治療、調節、教育和訓練的控制運用。其效應首先用在於聲音對人的影響，每一音樂中的因素都是構成音樂的聲音實體(substance)之一種特徵，而每一種音樂的聲音實體是部分人的認知世界，人們總是根據自己的人種和文明狀態，對於這一實體做出解釋和運用。²⁰⁸簡言之，音樂治療即是有計畫、有組織地使用音樂(或音樂活動、音樂經驗)，以幫助個體達到生理、心靈、情緒和認知等方面治療的效果。²⁰⁹

早在人類文明的圖騰時代，人們就普遍認為世界上的每一位聖靈都具有他(她)各自特有的聲音，原始民族中的巫術乃將聲音和音調與病人連結起來，而增添病人戰勝疾病和驅走病魔的力量，此可視為音樂治療的發端。在兩千餘年前，中國的第一部醫書《內經》中，將心、肺、肝、脾和腎等五臟，結合宮、商、角、徵、羽五音和喜、怒、憂、思、悲、恐、驚七情，對人體發病的病因、病理以及治療進行論述。

204. Edwin E. Gordon 原著、莊惠君譯，《幼兒音樂學習原理》(臺北市：心理出版社，2000)。

205. 莊敏仁，〈戈登音樂學習理論運用於合唱和聲感訓練之理念與應用〉，輯於陳曉霖主編《2006 音樂教育學術研討會論文集》(臺北市：國立臺灣師範大學音樂學系、中華民國音樂教育學會，2006)，頁 115-134。

206. 就一位教師而言，測驗與評量具有評量學生進步的情形、認出並輔導資賦優異的學生、評量教師教學效率、評鑑教育過程、鼓勵學生學習、建立及維持標準以及測定研究結果等目的。見 Paul R. Lehman 原著、張渝譯，《音樂測驗與評量》(臺北市：國立編譯館，1996)，頁 2-3。

207. 參見國立臺灣師範大學藝術教育評量網站：<http://arteducation.creed.ntnu.edu.tw/rating-1.php>。

208. Juliette Alvin 原著，高天、黃欣編譯，《音樂治療》(上海市：上海音樂出版社，1989)，頁 3-4。

209. 汪彥清，〈音樂治療的定義〉，輯於中華民國應用音樂推廣協會作者群編著，《音樂與治療》(臺北縣新店市：星定石文化，2003)，頁 20-43。

由於音樂在古希臘人的生活中之獨一無二的重要性，而發展出「ethos」的音樂倫理觀，認為音樂對於人的身體具有調節和平衡的作用，而富有治療的價值性，其中以柏拉圖和亞里斯多德最具代表，可謂為音樂治療的先驅。進入到二十世紀之後，唱片、唱機的發明使音樂的播放能普及到醫院，除欣賞作用外，音樂被運用為轉移病人的入睡、幫助病人入睡、安穩開刀房病人和增進麻醉藥療能的輔助工具。到了二次大戰期間，音樂的運用更為廣泛，除用來幫助病人之肢體復健之外，也用來做為平定情緒及處理精神困擾的軍人。在特殊教育方面，音樂也開始在盲啞學校的活動中被積極運用。逐漸地，音樂治療成為專業化的學科領域後，發展更為迅速，在美國從事音樂治療工作者均須通過美國音樂治療協會（American Music Therapy Association, AMTA）的音樂治療師資格鑑定考試。²¹⁰

臺灣境內最早出現之音樂治療組織，係在音樂治療師張初穗之推動下，結合專業音樂治療師、音樂教育界、特殊教育界、醫療及諮商輔導界等各方有志之士，於一九九六年成立「中華民國應用音樂推廣協會」。現國內領有國外合格音樂治療師執照的專業人員已有十餘位，如張初穗、汪青彥、謝學恕、謝馥年、蔡安悌、張乃文、蕭斐璘、陳綺慧、章華、林芳蘭、徐綺萃、吳佳慧…等，其中大部分在大學時代即主修音樂，其所執行音樂治療的工作單位包括醫院復健科、精神科、兒童發展中心、教養院、心理成長中心和學校等。國立臺南藝術大學應用音樂系，已將音樂治療列入專業主修項目之一；而將於二〇〇九年實施之我國高級中學「藝

術生活」科新課程，亦對音樂治療這一門新興學問多所著墨！

二、全球視野的多元文化音樂教育

隨著通訊衛星等科學技術的高度成長與發展，世界規模的經濟、文化等的交流日益擴展，如今的世界已然形成無國界之「地球村」的景況，國家與國家間的相互依存關係更是密切，彼此之間的互相尊重、互相理解和互相認同亦顯得重要而具意義。因此，全球化（Globalization）和區域特色（Local Identity）可說是瞭解當今世界的關鍵詞（Key Words），並是二十一世紀世界各國教育發展的共同目標。能增進對不同民族文化相互理解與尊重的多元文化教育（multicultural education），是達此目標的最佳途徑，乃成為當今世界教育主流課程。據美籍教育學者 C.I. Bennett 所指：「多元文化教育是指在互相信賴的世界中，根植文化平等和肯定文化多樣性的教學方法。」其核心價值包括四方面：「接受和欣賞文化的多樣性、尊重不同人的文化身份和權力、對世界所有社區的責任以及尊愛地球。」基於此，Bennett 提出多元文化教育課程的六個具體教學目標為：

- （一）理解多元文化的歷史視角；
- （二）發展文化的自覺意識；
- （三）發展跨文化的能力；
- （四）反對種族主義、性別主義、偏見與歧視；
- （五）提升對地球和全球狀況的意識；
- （六）發展社會活動的技巧。²¹¹

210. 張初穗，〈音樂治療的起源〉，輯於中華民國應用音樂推廣協會作者群編著，前引書，頁 2-19。

211. 管建華，〈音樂教育的國際化發展—南京 2004 年世界多元文化音樂教育國際研討會〉，《中國音樂學季刊》79 期（北京：中國音樂學雜誌社，2005），頁 137-141。

音樂教育既屬教育之一部份，當不能自外於此世界教育發展潮流。音樂是人類文化發展中的有機組成部分，就如音樂人類學者所指稱之「文化中的音樂」或「音樂作為文化」。要理解不同的音樂，必須通過文化界定或文化知識體系的交流來溝通。透過多元文化的音樂學習，認識世界各民族的音樂與文化，乃成為現今世界音樂教育發展的總趨勢。²¹² 受此多元文化教育思潮影響，當今世界音樂教育的哲學思考，已由「審美為核心」轉向為「以多元文化音樂理解為目標」。²¹³

世界音樂教育界對倡導多元音樂教育 (multicultural music education) 不遺餘力者，首推由聯合國教科文組織於一九五三年推動成立的「國際音樂教育學會」(ISME)。ISME 自成立以來，向以多元文化音樂教育做為歷屆年會核心議題。其犖犖大者如：《東方世界和西方世界—作為國際理解的手段》(1958)、《音樂教育的世界觀點》(1970)、《民族文化—音樂教育的啟示》(1980)、《音樂和音樂教育中的傳統與變遷》(1982) 以及《共享世界音樂》(1992) …等等，皆是多元文化音樂教育觀的體現。²¹⁴ 由國際著名民族音樂學者 Bruno Nettl (1930-) 領軍，於一九九三年間成立「ISME 世界文化的音樂政策」小組，擬訂該學會對多元文化音樂教育的官方音樂政策，並將這項政策推向全世界。同時，該小組對於世界各文化的音樂在教育中的地位、價值、功能、目標及實施策略，做出如下的決議：

- (一) 世界各文化的音樂，應在廣義的音樂教育中扮演重要的角色；
- (二) 每一種音樂文化都具有其獨特性和社會背景，西方藝術音樂僅是其中之一；
- (三) 所有的音樂，只有與某種全球背景相參照，才能獲得最佳的理解和最佳的教學效果；
- (四) 普遍有效的音樂評價標準是不存在的，所有的音樂體系都是有價值的，都值得學習、理解和欣賞；
- (五) 音樂在文化融合與保持民族身分之間，以及在各種文化的接觸中，經常起著主導作用；
- (六) 任何音樂教育體制都應接受世界音樂的存在事實及其學習價值，並把這種觀念做為音樂教育的新起點。²¹⁵

由此項官方政策中，清晰可見實施多元文化音樂教育的意義與價值所在。經過 ISME 多年來的倡導與努力，不同文化的音樂學習活動，已然蔚為世界音樂教育主流。最值得一提的是，在 ISME 的多元文化音樂教育官方政策中，正式提出世界音樂 (World Musics) 的教育概念，「音樂—Music」在此被視為一組分立的文化現象，乃以多單位的複數形「Musics」呈現。²¹⁶

美國對多元文化音樂教育之重視，為世界各國之最。自一九六〇年代人權意識抬頭後，開始對其境內的各種族音樂付出關懷。²¹⁷ 續於一九六七年的全美音樂教育會議上發表坦格塢 (Tanglewood) 宣言，將世界各國的音樂納入

212. 徐麗紗，前引文—〈從世界音樂教育發展趨勢看九年一貫音樂課程走向〉。

213. 管建華，〈埃里奧特的後現代音樂教育學思想〉，《中國音樂學季刊》76期(北京：中國音樂學雜誌社，2004)，頁86-89。

214. ISME 自成立以來出現的多數研究、國際會議或文獻等，所顯示的努力方向之大前提，即是音樂不僅是生活，亦是生活不可或缺的重要部份，而其形式多樣均具有價值。見桂勤編譯，〈國際及比較音樂教育研究發展概述〉，《中國音樂》95增刊(北京：中國音樂編輯部，1995)，頁117-119。

215. 劉沛，〈世界音樂教育與世界音樂教育學〉，輯於氏著《音樂教育的實踐與理論研究》(上海：上海音樂出版社，2004)，頁54-65。

216. 孟凡玉，〈二十世紀美國課程改革與音樂教育的發展〉，《中國音樂學季刊》63期(北京：中國音樂學雜誌社，2001)，頁95-104。

217. 美國非洲裔居民於1950年代開始爆發巨大的民權運動，爭取人權自由，導致國會於1964年通過《民權法》，此法案並影響美國音樂教育界對各種族音樂文化的重視。

課程內容。²¹⁸誠如前述，美國政府為因應新世紀的來臨而進行《2000年目標：美國教育法》的教育改革計畫，特將音樂、視覺藝術、戲劇和舞蹈等藝術類學科增列為基礎教育的核心學科，其中更將「理解世界音樂」列為音樂教學之首要內涵。因此，有關於世界各國音樂之「文化和歷史背景的理解」，乃成為評量音樂學習成就標準的重要項目。茲將美國自學齡前至中小學各年段之學生應理解世界音樂的評量標準，列舉如下：

(一) 幼稚園至四年級

1. 能夠用簡單的術語描述至少兩種代表性文化所使用的音樂基本要素，如音高、節奏、力度和音色等；
2. 能夠判斷一些具體的音樂作品屬於相同或不同的文化，並說明理由；
3. 能夠描述世界上各種文化中不同場合(例如：儀式、慶典)的音樂的作用和音樂家的角色。

(二) 五年級至八年級(美國學制的初中畢業，相當於我國國中二年級)

1. 能夠指出並描述至少三種代表世界各文化的音樂風格的獨有特徵；
2. 能夠依靠聽覺對不熟悉的世界各地音樂範圍按照文化區域給予分類，並解釋其理由；
3. 能夠指出描述反映兩種以上文化傳統之影響的典型音樂體裁或風格(數量不低於三種)；並指出每種影響的文化根源；追溯形成影響這些相互融合的歷史條件；描述這些體裁或風格目前存在的背景。
4. 對照比較至少兩種世界上有代表性的文化中音樂的功能，音樂家的角色和各典型的音樂存在的條件。

(三) 九至十二年級(相當於我國高中三年級)

1. 能夠指出並描述至少四種代表世界各文

化的音樂風格的獨有特徵。

2. 能夠依靠聽覺對不熟悉的世界各地音樂範例按照文化區域給予分類，並解釋其理由。
3. 能夠指出並描述反映兩種以上文化傳統之影響的典型音樂體裁或風格(數量不低於四種)；指出每種影響的文化根源；追溯形成這些影響相互融合的歷史條件；描述這些體裁和風格目前存在的背景。
4. 對照比較至少四種世界上有代表性的文化中音樂的功能、音樂家的角色和各典型的音樂存在的條件。²¹⁹

顯然，美國革新音樂課程所觀照的面向不再僅限於學習單一的「音樂行為」，而強調更為複雜的「音樂認知」過程。易言之，世界音樂的學習不能止於欣賞的單一行為，而要對其背後之各族群文化具有思考與分析的能力。其目的顯然在於通過多元文化音樂教育，使學生能完整地參與多樣化和全球化的社會生活，理解其所屬社會環境內之本土文化以及其他國家、民族之異文化，分享世界各個民族的音樂，並開拓其文化視野和歷史視野。

綜上可以發現，對世界上一切存在的音樂文化之認同和對構成本土文化的全部組成部分予以全面地反映，是實施多元文化音樂教育的兩個基礎和前提，亦即以「全球化」為觀點之世界各國音樂文化以及以「區域特色」為觀點之本國、本民族文化，皆是其所關懷的兩個重要面向，而已然可見民族音樂學與其教學之相關性。影響美國多元文化音樂教育教育哲學極為深刻的民族音樂學者 Charles Seeger (1886-1979) 嘗言：「美國音樂教育者所要堅持的基本原則是，一個國家的音樂教育的核心基礎是那個國家的民間音樂。」同時，他也指

218. 1967年美國音樂教育方面主要領導機構—音樂教育者全國大會(Music Educators National Conference, MENC)在麻州坦格塢(Tanglewood)舉辦大規模的《美國社會的音樂》學術研討會，參加成員包括各行各業，會後並發表共同宣言，主張所有時期、風格、形式和文化的音樂都應列為課程內容。該宣言對美國音樂課程的轉型影響頗鉅，是美國音樂教育發展的重要里程碑。

219. 劉沛編著，《美國音樂教育概況》(上海市：上海教育出版社，1998)，頁118-148。

出：「在音樂教育中立足本國自己的音樂是必須的，但還不夠。音樂教育要補充的一個目標是，個體應在全球視野（world view）中立足本國，在互不損失的前提下，在各民族人民之間展開自由的交往和交流。」²²⁰於此可以瞭解，民族音樂學的研究成果是進行多元文化音樂教育時可資利用的最大資源。亦即是，交融運用民族音樂學與音樂教育學的方法，將有助於多元文化音樂教育目標的確切達成。而自民族音樂學興起之百餘年來所產生的豐碩音樂研究成果，揭示了人類音樂文化資源的豐富多彩，促使音樂教育由單一音樂視野轉向了全球多元文化音樂視野！

近年以來，鄰近的日本音樂教育界對於能增進學生的世界音樂觀之多元文化音樂教學亦頗為重視。但是，他們認同多元文化的音樂學習必須先根植在其本土音樂的基礎之上，再進展到世界各種相異的音樂文化。從日本一些多元文化音樂教學實錄，如《先生のための音楽休學旅行—沖繩》（1999）、《先生のための音楽休學旅行—九州》（1999）和《授業のための：日本の音楽世界の音楽》（2000）等，皆可窺見其對於多元文化音樂教育的認知觀點與實踐。日本音樂教育工作者基於認知、體驗和廣博性等三項教育觀點，認為多元文化音樂教學的內涵應包括歌唱（voice, vocal）、欣賞（appreciation）、演奏（performance）、律動（movement）和創作（creation）等五項教學活動。²²¹

身為地球村一員的臺灣，為了因應世界性多元文化教育論之潮流所趨，包括音樂在內的各個學科，皆積極將其納入學科範疇中。誠如

音樂學者呂鍾寬所言：「鄉土，是圍繞在你身邊，由親友、老師、同學、鄰居和家庭、學校、社區、城鎮等構築出來的一種固有環境。這層層疊疊、活潑生動，出現在眼前的人、事、物，正是我們課外學習的無窮資源。」以及「我們從小到大的學習過程，是從核心往外發展的；猶如漣漪，一圈圈向外擴散；又如雪球，一層層往外增生。」基於立足本土、放眼國際之漣漪論學習原理，臺灣境內之多元文化音樂教育乃從本鄉本土出發。據此，教育部在因應解嚴後的臺灣社會之轉型而進行的教育改革中，開始注重人親土親的鄉土文化教育，並分別在一九九三年、一九九四年陸續公布之國民小學及國民中學課程修訂標準中，各新增「鄉土教學活動」和「鄉土藝術活動」，此種「由近而遠」的鄉土教育，可說是多元文化音樂教育之率先舉措。

在國民小學的「鄉土教學活動」之教學中，係以學生在活動中學習為核心，活動的內容包括鄉土語文、鄉土歷史、鄉土地理、鄉土自然、鄉土藝術等五大類。相關學科包括「社會」、「音樂」、「美術」、「自然」等課程，其目標在於讓學生能深入認識自己生活環境中的歷史與文化，進而激發民族意識以及對土地的認同與情感。至於國民中學的「鄉土藝術活動」則與「認識臺灣」的課程互有聯繫，目的在於培養學生對鄉土文化藝術的關懷以及瞭解臺灣社會的變遷，並與國民小學之「鄉土教學活動」銜接，教學內容含括鄉土藝術活動、鄉土造形藝術、鄉土表演藝術以及鄉土藝術展演等四大類，本土音樂文化之學習乃為其中重要項目。除了在鄉土教學中學習本土音樂文化外，在音樂科的新課程標準中亦有所變革。²²³以國民小學為例，

220. 劉沛，〈世界音樂教育與世界音樂教育學〉，前引書，頁 57。

221. 島崎篤子、加藤富美子，〈授業のための—日本の音楽・世界の音楽〉（東京：音楽之友社，2000），頁 13-16。

223. 有關鄉土音樂之相關教學論述，見徐麗紗，〈鄉土音樂及其教學策略〉，輯於杜裕明主編《鄉土藝術教育論談》（臺北市：國立臺灣藝術教育館，1998），頁 113-132。

其總目標第二、五條分別為「輔導兒童認識、欣賞並學習傳統音樂」和「培養兒童增進群己和諧、服務社會的熱忱及愛家、愛鄉、愛國、愛世界的情操」，顯然地，在此課程標準中，除以本土音樂的教學培養愛國情操外，亦兼及世界音樂文化的認知教育，以達成愛世界的情操教育之鵠的，頗能符應漣漪論由內向外擴散的學習原理。至於在臺灣的音樂等藝術教育中，真正對於世界多元文化教育新潮流有積極具體的呼應措施，則在本世紀上場的九年一貫「藝術與人文」革新課程以及高級中學的「音樂」科和「藝術生活」等新課程之實施中。

在九年一貫課程綱要中，強調培養學生的鄉土與國際意識，增進對不同族群、國家以及世界各文化的瞭解與欣賞，如目標主軸 2-1-7 之能力指標：「參與社區藝術活動，認識自己生活環境的藝術文化，體會藝術與生活的關係。」2-1-8 之能力指標：「欣賞生活周遭與不同族群之藝術創作，感受多樣文化的特質，並尊重藝術創作者的表達方式。」等等皆是多元文化教育精神之體現。同樣的多元文化教學內涵，亦可在目標主軸 2-2-8、2-2-9、3-2-12、3-2-13、2-3-10、3-3-14、1-4-3、2-4-7、2-4-8 等之能力指標中呈現。而在銜接九年一貫課程之高級中學音樂課程九五暫行綱要中（2006 年實施），其課程目標第五條「型塑音樂藝術價值，傳承社會多元文化」與相應之核心能力第五條「辨識各類音樂風格，體驗音樂藝術意涵」，隱然可見美國《2000 年目標：美國教育法》之多元文

化音樂教育實施內涵。尤其在此九五暫綱中，延續一九九五年公布之《高級中學音樂課程標準》之總目標第三條：「加強體認我國民族音樂的傳統與創新」以及教學要點第一條第十款：「鄉土音樂欣賞教學，應以本地區民族、民間音樂為主要對象，並兼顧其他民族的音樂。」等注重民族音樂之教學特質，而納入各國民眾音樂之聆賞及強調世界音樂之教學等實施內涵的「民族音樂」，可謂多元音樂文化已然是二〇〇六年高級中學音樂科新課程綱要之「審美與音樂欣賞」教學項目的特色。²²⁴除了音樂課程呼應多元文化教育所進行的內容增訂外，將於二〇〇九年實施的高中新增課程一「藝術生活」，在共同核心能力第三條中規定：「強調瞭解藝術與社會、歷史及文化的關係」，揭櫫的乃是多元文化教育的理想，其中音樂應用藝術類之主要教學內容第四項係「音樂與文化」，是與上述第三條目標相互呼應的。

國立臺灣交響樂團在未凍省之前，即於一九九六年五月在臺中霧峰團部所在地舉行為期一週的「國際音樂營－世界音樂」，由旅美音樂學者韓國鎭主講，參加之中小學老師共有八十人之多，為多元文化音樂教育之實施做了很好的前置課程培訓。²²⁵另外，國立臺灣藝術教育館所發行的《美育》雙月刊，曾積極介紹此方面的資訊，更於二〇〇七年三月份的一五六期，由音樂教育學者陳曉霖主編以「多元文化音樂教育的織錦」做為該期主題特輯。²²⁶正如美國民族音樂學者 Charles Seeger 所云，民族音

224. 有關高中音樂課程未來走向，參見賴美鈴，〈臺灣高中音樂課程的新趨勢〉，《高級中學音樂學科中心》第 1 期（臺北縣：國立三重高級中學，2006），頁 1-12。2007 年 12 月 25 日：取自 http://www.scsn.tpc.edu.tw/3/2f-1/organization/special/music_center/teaching%20plan2.htm。

225. 韓國鎭演講全文，見韓國鎭，〈世界音樂的教學〉，輯於氏著《韓國鎭音樂文集（四）》（臺北市：樂韻出版社，1999），頁 215-221。原載於《省交樂訊》，58 期，1996 年 10 月，頁 11-13。

226. 見國立臺灣藝術教育館出版，《美育》雙月刊第 156 期，2007 年 3/4 月，頁 2-57。這些專稿中包括：1. 陳曉霖，〈策劃引言：多元文化音樂教育的織錦〉；2. 徐麗紗，〈多元文化音樂教育的最初實踐：科爾曼的音樂創造教學及其應用〉；3. 吳榮順，〈世界音樂專題：亞太地區的樂器與器樂文化〉；4. 黃芳吟，〈美國二十世紀後期教學用鋼琴小品解析：以芬尼與黎伯曼作品為例〉；5. 謝苑玫、蔡明芳，〈由音樂看世界：淺談世界觀音樂教學〉；6. 康嫻純，〈世界音樂與創作教學〉等文章。該期主編陳曉霖多年來對於多元文化音樂教育甚為關懷，曾就此發表專文：陳曉霖、張哲榕，〈多元文化音樂教育：概念與過程〉，輯於陳曉霖執行編輯，《2004 音樂教育國際學術研討會：音樂教育的趨勢與展望》論文集（國立臺灣師範大學音樂學系、中華民國音樂教育學會主辦，2004 年 12 月），頁 77-96；另外，服務於臺南大學音樂系的謝苑玫亦對此項議題富有熱忱，著有專文：謝苑玫、潘淑娟，〈多元文化音樂教學之探討〉，亦輯於《2004 音樂教育國際學術研討會：音樂教育的趨勢與展望》論文集，頁 97-120。

樂學的研究成果是多元文化音樂教育可資借鑒的最大資源，臺灣民族音樂學界自一九七〇年代第一次民歌採集運動迄今的無數民族音樂學術研究結晶，皆成了多元文化音樂教育的最大教學資源！

綜上所述，可以印證走在二十一世紀的臺灣音樂教育新視野始終不落人之後，正在世界性的「音樂教育多元文化視野」(Multicultural Perspectives in Music Education) 中邁步前進。²⁷⁷ 然則，這也是近年來音樂教育革新課程中最進步之做法，至於實踐的程度如何，則待未來在輿論方面客觀、公正之評定！²⁸⁸

277. 此語借自 Anderson, William M., and Campbell, Patricia Shehan(Eds.). *Multicultural Perspectives in Music Education*. (2nd ed.). Reston, VA: Music Educators National Conference. 1996. 之書名。

278. 本段有關於多元文化音樂教育的敘述，主要根據筆者於 2007 年 3 月所發表的相關著述整理而成。見徐麗紗，〈多元文化音樂教育的最初實踐：科爾曼的音樂創造教學及其應用〉，《美育》雙月刊第 156 期（臺北市：國立臺灣藝術教育館，2007 年 3/4 月），頁 4-13。

第柒章 結語

總結本文所述可以瞭解，在時間的巨輪推動下，孤懸在臺灣海峽與太平洋之間的美麗之島—臺灣，自古以來即由於地理位置的特殊性，在歷史發展方面兼具海洋性與國際性等雙重特性。歷經荷蘭、西班牙、日本等異族的統治，且與中國大陸的關係時分時合，因此臺灣文化的發展多元，含融中國文化、日本文化以及西方文化等，教育的發展亦呈多元。屬於臺灣文化、教育等範疇重要一環之臺灣音樂教育，乃有其形成發展的特殊過程。環視世界音樂教育的發展變遷，臺灣的近現代音樂教育亦不自外於其間，而做出了相當的呼應。自日治時期伊澤修二引進西式音樂教育以來，臺灣的近現代音樂教育強烈地反映出以「歐美為中心」的音樂教育觀，直至二十世紀末本土文化意識擡頭後，始對母體音樂文化有所探索與反思，並將已然傾斜的音樂教育方面進行扭轉，乃有面對二十一世紀的音樂教育改革。茲謹將其各不同階段的發展特點，概述如下：

一、近現代音樂教育形成之前

在近現代音樂教育未發展之前，臺灣居民本有其傳統的音樂活動在進行與傳承。由於係島國之故，臺灣素以移民社會著稱，居民來源可謂多元，主要包括原住土著民族、中國大陸閩、粵兩省移進之漢民族。臺灣原住民在人類學的分類屬於南島語族（Austronesian），依其居地分為居住在平地、丘陵地區的平埔族以及在深山地區的高山族等兩大系統，其下再分為若干族群。平埔族包括西拉雅族、洪雅族、巴布薩（貓霧揀）族、巴布拉族、巴則海族、道卡斯族、凱達格蘭族、噶瑪蘭族和邵族等族群；高山族則包括泰雅族、賽夏族、布農族、鄒族、

魯凱族、排灣族、卑南族、阿美族和雅美（達悟）族等族群，部分族群又可再分為若干亞群。由於對周遭自然或人為環境充滿神秘與不確定感，而產生虔誠敬畏之心，宗教、巫術乃構成原住民生活中的重要部分，在各種宗教性質的儀式中並充滿音樂活動與現象。原住民堅信通過「歌舞」可將信念傳至神秘世界中，歌舞活動是其儀式活動之核心，如阿美族豐年祭、賽夏族矮靈祭、鄒族戰祭、雅美族飛魚祭、卑南族大獵祭、泰雅族祖靈祭以及魯凱族豐年節等，皆是載歌載舞的形式。原住民傳承其族群歌舞的方式，主要是通過語言、口傳心授與行為的模仿等。

一六六二年，鄭成功驅逐荷蘭人之後，以臺灣作為生聚教訓之地，漢族移民開始大量徙入。十六、七世紀以來，中國東南沿海福建、廣東兩省因人口壓力日增，居民紛紛移居域外，構成臺灣漢族居民的最大部分，漢族的傳統音樂亦隨之進入臺灣。以福佬語系及客家語系居民為主要構成的臺灣漢族，其傳統音樂形式包括民歌、說唱、歌舞、戲曲、器樂和宗教音樂等不同樂種，按其音樂來源則分為北管音樂和南管音樂等兩大系統。重視敬天尊祖的漢族居民，各種傳統音樂成為其民間信仰活動中的最大載體，而這些樂種亦藉由民俗活動而生生不息。同時，在臺灣漢族居民的生活圈內充滿各種文、武館閣，傳統音樂並在這些館閣中獲得傳承。傳統戲曲尚有其專門培養、教習戲曲藝人的戲班組織，其傳承方式採師徒相授的方式進行，即是通稱的「坐科」。

以上可見，在西方近現代教育形式引進之前，老祖宗寶貴的音樂遺產是臺灣民間音樂教育的主體，雖然有些樂種有其特有的記載方式，但口傳心授、師徒相傳始終是民間自發性的主要學習方式，音樂文化傳統並得以源遠流長。在傳統音樂文化的氛圍中，臺灣民眾吸收、學

習臺灣傳統音樂文化內涵。而這些伴隨臺灣民眾成長的傳統音樂，則充分豐富了臺灣民間的精神生活！

二、近現代音樂教育的啓蒙

臺灣近現代音樂教育的萌發，主要是受到西方基督教傳進的影響。基督教傳進臺灣包括兩個階段，一係十七世紀荷蘭、西班牙的統領時期，另一則係十九世紀末通商口岸開放之後。

西方社會自中世紀起，基督教開始盛行，基督教會音樂教育亦逐漸發展。爲了進行民眾的宗教教化，基督教會視音樂爲崇拜上主禮儀中的重要構成，教會音樂因而成爲近代西方音樂的直接基礎，對西方音樂歷史的發展影響深遠。教會音樂在宗教改革之前，其舊教系統之主要音樂內容係以拉丁文演唱的葛麗果聖歌；改革之後的新教系統，則以各地語言演唱的聖詩合唱爲主。

荷蘭與西班牙兩國，分別於一六二四年及一六二六年佔領臺灣，並在臺灣從事佈教、教化的工作。西方教會音樂在此時即傳入臺灣，最後隨著荷、西人的撤離而消失。以信奉喀爾文教派的荷蘭人，其統治範圍在臺灣南部，曾引進喀爾文教會的「韻文詩篇」；在臺灣北部統領的西班牙人，因信奉舊教之故，則引進天主教的「葛麗果聖歌」。由於這兩個國家在臺灣統治的時間短暫，僅十餘年至四十年之間。因此西方音樂僅在當時可謂曇花一現，並未留下深刻影響。

經過兩百年光景的斷層，隨著臺灣通商口岸之開放，西方傳教士自一八五八年起再度來到此地，並將教會音樂再傳入，奠下西方音樂在臺灣發展的真正基礎。基督教會曾爲臺灣樂壇培植不少音樂專業人才，而讓西方音樂文化的花朵在此地綻放開來。臺灣開埠之議，是於

一八五八年說服清廷開放臺灣准許外人居住及通商之後。當時，在西方列強之要求下，清廷分別與美、英、法等國簽訂「天津條約」，正式允許西方人士來臺經商、傳教。當時臺灣陸續開放的通商口岸，計有臺灣（臺南）、淡水、雞籠（基隆）、打狗（高雄）等港口。

一八五九年，天主教西班牙道明會士郭德剛、洪保祿等神父帶領著教友，抵臺在南部重開傳教事業。自此天主教布教工作由南而北逐漸擴大，不容置喙地也帶進了其教會音樂。在近現代學校之設立方面，天主教會也不遺餘力，著名者如輔仁大學、靜宜大學、聖心女中、徐匯中學、曉明女中、衛道中學、光仁中小學、崇光女中、正心中學…等等。其中輔仁大學設有頒授學士、碩士和博士等學位的音樂系；光仁中小學致力於音樂資賦教育之培育工作，係臺灣第一所成立音樂班的學校，亦對奧福音樂教學法的引進，貢獻卓著；曉明女中的音樂班亦是臺灣音樂資優教育的先鋒；衛道中學係以提倡管樂合奏教育聞名。

屬於新教系統的基督教會於一八六五年再次進入臺灣。當時，英國長老教會宣教師馬雅各醫生首先在臺灣南部傳教。他與其後繼傳教者除創立神學校引進音樂課程，還陸續在臺灣南部努力發展新式學校教育，如一八八五年成立的男學校及一八八七年成立的女學校，均是臺灣首見的新式中學。屬於南部教會系統的施大關牧師曾在神學校擔任音樂課，是臺灣傳授西方音樂的先進。臺灣北部基督教的佈教工作，係於一八七二年由加拿大長老教會宣教師馬偕牧師在通商口岸之一的淡水展開。馬偕牧師除傳教外，並開設醫院、神學校、中學校。不例外地，北部教會也將音樂教育視爲重要工作。在南北部基督教會的努力之下，西式音樂課程在臺灣逐第展開，著名的音樂教師如吳威廉牧

師娘、蘭大衛醫生娘連瑪玉和滿雄才牧師娘等三人，由於她們的卓越貢獻而為教會人士推舉為「教會音樂之母」。臺灣籍音樂家如出身南部教會系統的林秋錦、林澄沐、高錦花、高慈美、周慶淵、李志傳、呂泉生、高約拿、李君重、高雅美、蔡淑慧、翁榮茂、柯明珠等人，出身北部教會系統的陳清忠、陳泗治、林和引、駱先春、戴逢祈、陳信貞、吳淑蓮等人，多係渠等門生。

第二次世界大戰後，原僅係教會學校課程之一的音樂課程開始走向專業化。一九四八年，北部基督長老教會在創辦的純德女中內設立臺灣第一所中學音樂班，其創辦人德明利姑娘亦是當時臺灣音樂教育界頗重要的音樂教師。該班礙於法令所限，於一九五六年停辦。一如天主教會，基督教系統在臺灣亦致力於興學工作，如東海大學、東吳大學、真理大學、淡江中學等校的音樂系或班級，皆對於臺灣的音樂專業教育有重大的貢獻。

三、近現代音樂教育的開展

誠然基督教會對於西式音樂教育在臺灣的引進，著有績效。然則，近現代音樂教育真正進入公辦學校教育體制，應在日本殖民政權引進、發展近現代學校之後。一八六七年，日本明治政府為銳意學習西方文化而進行維新運動，並成立「文部省」，開始建立近現代學制。在近現代學制中的一項重要成就，即是引進歐美音樂教育制度，在學校中設置「唱歌」課程、成立音樂專門學校培養後進人才，奠定日本西式音樂教育的深厚基礎，更使日本成為二十世紀音樂先進國家之一。

曾赴美留學的伊澤修二被視為日本近現代音樂教育開拓者，他在親身體驗歐美「裴斯泰洛齊主義」唱歌教育之優點後，返國服務後即

全力爭取在文部省內設置主管音樂事務的「音樂取調掛」，並在學校教育中設置「唱歌」課程。他特邀請以開創掛圖教學著稱的美國籍音樂教師梅森（Luther Whiting Mason）赴日擔任音樂取調掛客席，與他共同擘劃及創設日本的音樂教育課程，引進裴斯泰洛齊主義唱歌教學法，編訂各年段適用的《小學唱歌集》、《唱歌掛圖》等教材與教具，而為日本音樂教育的奠定，做出了相當貢獻。

一八九五年，臺灣因日清戰爭之故，被清廷割讓予日本。應首任總督樺山資紀之邀，伊澤修二成為日本殖民政府的重要教育官員，規劃臺灣的教育大計，也順理成章地帶進了他所傾心的唱歌教育，而努力開展臺灣的學校音樂教育。臺灣以「唱歌」教學為核心的音樂教育，其主要實施場所有二：一係各級公立學校的音樂課程；另一則是培育音樂教育師資的師範學校。儘管唱歌課程在實施之初，曾被臺灣衛道之士視為在教導倡優之技，但其以德育為先的教學理念，乃對國民德性的涵養有相當之陶冶作用，並對語言發音之矯正學習帶來附加的學習成效，且成了臺灣學生最感興趣的課程之一。至今臺灣老一輩的國民還能將其兒時所學過的歌曲琅琅上口，而流利地唱出，於此可見其教學效益！

四、近現代音樂教育的重整

一九四五年，盟軍丟在日本長崎和廣島的兩顆原子彈，結束了漫長的戰爭，也結束了臺灣的日本時代。在重慶的中華民國政府正式接管臺灣政權後，從此臺灣的教育進入中國化教育時期。經過戰爭的洗禮，戰火劫後的臺灣社會百廢待舉，各方面都必須重整，教育自不例外。

承繼日本時代的音樂課程，戰後的臺灣學校教育中仍然安排音樂課程。當時的臺灣行政

長官陳儀令其舊屬蔡繼琨來臺推展現代音樂事業，主要係建立西方形式的交響樂團和開辦音樂專業學校。可惜，因時局的不穩定，臺灣社會在動盪中僅出現全遠東編制最大的交響樂團，專業音樂人才培育方面，則是在臺中和臺北師範學校開辦高中體制的音樂師範科、在省立師範學院設置大學體制的音樂系，如歐美的專業音樂院則至今尚未單獨設立。另外，在一九六〇年代由於音樂神童陳必先效應的影響下，臺灣音樂教育界開始注重往下紮根的音樂資賦優異人才培育工作，除研擬資賦學生提早出國深造的辦法外，也在各縣市中小學校內設置「音樂班」。

一九四九年，在國共戰爭中撤退來臺的中央政府，以此地做為反攻大陸的跳板，厲行「反共復國」基本國策，也開始實施戒嚴體制。在「戒嚴法」、「動員戡亂時期懲治叛亂條例」等法規之緊緊桎梏下，臺灣民眾的人權遭受剝削，受知權益亦深深受損。學校音樂教育關懷的是愛國歌曲的教學，愛國情操的完成。臺灣藝文界人士在滯重的反共文藝氛圍中，突破重重障礙，尋求呼吸現代的藝文氣息，乃開始出現「現代主義」運動，連帶亦對於自我的藝術傳統寄予關懷，而提倡本土藝術，音樂教育界的現代主義及本土意識的主要倡導、先鋒者係留學歐美的史惟亮及許常惠等兩位音樂學者。音樂的空氣逐漸活絡後，新式的音樂教學法亦紛紛引進，如奧福、柯大宜、山葉和鈴木等教學皆對臺灣音樂教育的成長有深刻的影響。

五、近現代音樂教育的改革

一九八七年七月十五日，長達三十八年的戒嚴令解除，亦意味著臺灣教育的明天將更清新、多變。解嚴之後，臺灣的音樂教育仍持續推動一般體制的學校音樂教育、特殊體制的音

樂專業教育以及運用多元音樂教學法的各種民間音樂教育體系等方面。另外因應解嚴後的社會轉型，教育部分別於一九九三年、一九九四年、一九九五年公佈實施「國民小學課程標準」、「國民中學課程標準」和「高級中學課程標準」等案，促使學校音樂教育方面有了顯著的改革，尤其教科書開放後一網多本之百花齊放的景況，使得音樂課本以及教學變得活潑多元。

為迎接二十一世紀的來臨全世界各國莫不致力於音樂教育的革新工作，如活用現代科技進行教學形式多元化、注重本國音樂文化與外國音樂文化的交流、融合而提倡多元文化音樂教育。身為地球村一員的蕞爾小島—臺灣，對於世界音樂教育新趨勢沛然莫之能禦之，而發揮其海洋國家之最大特色，亦致力於發展具有「全球化」及「區域特色」的音樂教學，九年一貫「藝術與人文」革新課程即是此種音樂教育新思維的最具體實踐。面對新課程改革後，各級學校音樂教學者應在音樂教學的新「食譜」上，全神貫注地為學生精心選擇教材和設計適當的教學方法。誠然，在資訊氾濫的時代如何培養學生必要的音樂資訊處理能力和選擇判斷能力，確是今日音樂教育工作者的當務之急。然則，最近的歷史往往因其距離太近，焦點亦容易被模糊，對其歷史的評價更是難以下定論。紛紛擾擾的九年一貫「藝術與人文」課程，始終因為焦距之未對準，對政策的解讀有所偏差，乃在實施成效方面被打了很大的折扣，導致立法者的良法美意被忽略了！凡事的開始皆須經過沈重的陣痛期，相信經過檢討與調整後，昂然走在二十一世紀的臺灣新音樂教育，終會開出「上美」的花朵！

隨著「知識經濟」、「資訊社會」、「數位化地球」等世界性新趨勢排山倒海之來臨，美國音樂教育界乃做出了及時的因應措施，於二〇〇〇年三月八日美國音樂教育者全國大會上發表前瞻二〇二〇年音樂教育視野的《豪斯賴特宣言：2020 視野》(Housewright Declaration: Vision 2020)。根據此宣言所示，音樂是人類知與行的一種不可替代的方式，是人類多元智能中一種必須和根本的型態，是人類認知、情緒和行爲的一種特殊的傳播和交流符號。因此，其乃宣示未來音樂教育的走向大致爲：

- 一、面向每一個人；
- 二、音樂學習者的受教權必須受到最大的重視，音樂教學必須朝向有意義的發展方向；
- 三、音樂課程必須落實，全面、有序的教育方案亦須落實；
- 四、西方藝術音樂與人類各民族音樂在音樂教學中位階等同；
- 五、音樂教育工作者的資訊必須與時俱進；
- 六、音樂教育工作者必須積極尋求相關的教學資源；
- 七、音樂教學環境的繁衍將使音樂教育場所不僅限於正式課堂；
- 八、未來音樂教育工作者的背景必須多元，以因應繁複的教學內容；
- 九、重視足以改善音樂教學的各種音樂學術研究；
- 十、音樂的學習廣及表演、作曲、即興、欣賞和運用各種記譜法；
- 十一、音樂教學對象應自幼童直至成人的終身教育；
- 十二、音樂教育工作者必須爲達成上述目標而努力排除一切障礙。²²⁹

回顧既往前瞻未來，上述《豪斯賴特宣言》雖是美國音樂教育未來的發展行動綱領，亦將是臺灣音樂教育未來走向之重要參考！

229. 根據劉沛，〈世紀之交的美國音樂教育戰略－《豪斯賴特宣言》：前瞻 2020 年音樂教育的觀念與行動綱領〉整理而成，前引書，頁 196-206。

參考書目

專書部分

- 上原一馬(1988)。日本音樂教育文化史。東京：音樂之友社。
- 川上源一(1977)。音樂普及の思想。東京：ヤマハ音樂振興會。
- 川上源一(1981)。子どもに学ぶ一親と教師のために。東京：ヤマハ音樂振興會。
- 山住正己(1967)。唱歌教育成立過程の研究。東京：東京大學出版會。
- 方豪(1953)。中西交通史(五)。臺北市：華岡出版有限公司。
- 王淑姿(譯)(1989)。Lois Choksy 著。高大宜音樂教學法(基礎篇)(*The Kodály Method*)。臺北市：臺灣高大宜音樂教育中心。
- Lois Choksy、王淑姿合著(1992)。《中國高大宜音樂教學法》。臺北市：五千年出版社。
- 尹愛青、曹理、繆力(編著)(1999)。外國兒童音樂教育。上海市：上海教育出版社。
- 巴蘇亞·博伊哲努(浦忠成)(2006)。政治與文藝交纏的生命—高山自治先覺者高一生傳記。臺北市：行政院文化建設委員會。
- 伍忠球(作曲)(1955)。自由歌曲。臺北市：臺灣黎明出版社。
- 伊澤修二君還曆祝賀會(1912)。樂石自傳教界周遊前記。東京：伊澤修二君還曆祝賀會。
- 伊澤修二(編著)、山住正己(校注)(1971)。洋樂事始：音樂取調成績申報書【1884年】。東京：平凡社。
- 呂炳川(譯)(1977)。鈴木鎮一著。才能教育自零歲起(才能開發は0歳から)。臺北市：才育文化事業有限公司。
- 呂錘寬(1996)。臺灣傳統音樂。臺北市：東華書局。
- 李中和(作曲)(1950)。反共抗俄歌曲集(1集)。臺中市：中國勝利出版社。
- 李中和(作曲)(1951)。反共抗俄歌曲集(2集)。臺中市：中國勝利出版社。
- 李園會(1995)。教育家裴斯泰洛齊。臺北市：五南圖書出版公司。
- 李穗嘉(1990)。日據時期臺灣音樂教育及教科書剖析。中國文化大學藝術研究所碩士論文。臺北市。
- 汪知亭(1978)。臺灣教育史料新編。臺北市：臺灣商務印書館。
- 佐藤源治(1943)。臺灣教育の進展。臺北市：臺灣出版文化株式會社。
- 吳文星(1983)。日據時期臺灣師範教育之研究。國立臺灣師範大學歷史研究所碩士論文。臺北市。
- 供田武嘉津(1996)。日本音樂教育史。東京：音樂之友社。
- 供田武嘉津(1991)。西歐音樂教育史。東京：音樂之友社。
- 周憲文(譯)(1985)。矢內原忠雄著。日本帝國主義下的臺灣。臺北市：帕米爾書店。
- 邵義強(編譯)(1991)。鈴木鎮一著。愛的才能啓發(根據《愛に生きる 才能は生まれつきではない》、《才能開發は0歳から》等兩書編譯)。高雄市：名作曲家出版社。
- 林谷芳(編)(2000)。本土音樂的傳唱與欣賞。臺北市：國立傳統藝術中心籌備處。
- 施韻涵(2004)。臺灣學校音樂教育之西化與本土化。國立成功大學藝術研究所碩士論文。臺南市。
- 施懿琳、楊翠(1997)。彰化文學發展史(下冊)。彰化縣：彰化縣立文化中心。

- 胡忠銘（1995）。聖詩的認識與應用。臺南市：人光出版社。
- 高天、黃欣（編譯）（1989）。Juliette Alvin 著。音樂治療（*Music & Therapy*）。上海市：上海音樂出版社。
- 高橋悠治（譯）（1980）。Murray R. Schafer 原著。教室の犀（*The Composer in the Classroom*）。東京：全音樂譜出版社。
- 島崎篤子、加藤富美子（2000）。授業のための—日本の音楽・世界の音楽。東京：音楽之友社。
- 修海林（1997）。中國古代音樂教育。上海市：上海教育出版社。
- 徐天輝（1988）。高大宜音樂教學法的研究。臺中市：育華出版社。
- 徐宗林（1991）。西洋教育史。臺北市：五南圖書出版公司。
- 徐麗紗（1997）。傳統與現代間：許常惠音樂論著研究。彰化縣：彰化縣立文化中心。
- 徐麗紗（2002）。藝德雙馨：蔡繼琨。宜蘭縣：國立傳統藝術中心。
- 徐麗紗、林良哲（2006）。恆春半島絕響—遊唱詩人陳達。宜蘭縣：國立傳統藝術中心。
- 徐麗紗、林良哲（2007）。從日治時期唱片看臺灣歌仔戲（上冊）。宜蘭縣：國立傳統藝術中心。
- 徐麗紗、邱宜玲、馬上雲（2000）。臺中市音樂發展史：西方音樂篇（上、下冊）。臺中市：臺中市立文化中心。
- 馬達（2002）。二十世紀中國學校音樂教育。上海市：上海教育出版社。
- 孫大川（2007）。BaLi wakes—跨時代傳唱的部落音符：卑南族音樂靈魂陸森寶。宜蘭縣：國立傳統藝術中心。
- 孫芝君（1997）。日治時期臺灣師範學校音樂教育之研究。國立臺灣師範大學音樂研究所碩士論文。臺北市。
- 梁啓超（1987）。飲冰室專集（五）。臺北市：臺灣中華書局。
- 許安連（1996）。聖歌隊史及現況探討。彰化縣：蘭大衛紀念教會聖歌組。（油印本）
- 許常惠（1991）。臺灣音樂史初稿。臺北市：全音樂譜出版社。
- 許佩賢（2005）。殖民地臺灣的近代學校。臺北市：遠流出版公司。
- 郭乃惇（1986）。臺灣基督教音樂史綱。臺北市：橄欖基金會。
- 曹永和（1979）。臺灣早期歷史研究。臺北市：聯經出版事業股份有限公司。
- 陳冠州（1994）。陳泗治紀念專輯作品集。臺北縣：臺北縣立文化中心。
- 陳郁秀、孫芝君（2005）。呂泉生的音樂人生。臺北市：遠流出版公司。
- 張釗維（1994）。誰在那邊唱自己的歌。臺北市：時報文化。
- 張渝役（譯）（1996）。Paul R. Lehman 原著。音樂測驗與評量（*Tests and Measurements in Music*）。臺北市：國立編譯館。
- 麥愛鄰（1993）。教會音樂史。臺南市：人光出版社。
- 莊惠君（譯）（2000）。Edwin E. Gordon 原著。幼兒音樂學習原理（*A Music Learning Theory for Newborn and Young Children*）。臺北市：心理出版社。
- 黃友棣（1969）。音樂教學技術。臺北市：五洲出版社。
- 黃秀政、張勝彥、吳文星（2006）。臺灣史。臺北市：五南圖書出版公司。
- 黃輔棠（1999）。小提琴團體教學研究與實踐。臺北市：大呂出版社。
- 彭瑞金（1991）。臺灣新文學運動四十年。臺

- 北市：自立晚報出版部。
- 舒新城編（1961）。中國近代教育史資料（上冊）。北京市：人民教育出版社。
- 楊蔭瀏（1981）。古代中國音樂史稿。北京市：人民音樂出版社。
- 楊麗仙（1984）。西洋音樂在臺灣之沿革—西元 1624-1945 年。國立臺灣師範大學音樂研究所碩士論文。臺北市。
- 葉憲峻（1993）。二次世界大戰後初期臺灣之中國化教育。國立臺灣師範大學教育研究所碩士論文。臺北市。
- 遠流臺灣世紀回味編輯組（編著）（2005）。認識臺灣，回味 1895-2000。臺北市：遠流出版公司。
- 蔡覺民、楊立梅（編著）（1999）。達爾克羅茲音樂教育理論與實踐。上海市：上海教育出版社。
- 臺灣文化協進會（1946-1950）。臺灣文化月刊合訂本，共三冊（內共含 6 卷 27 期，1946 年 9 月 15 日至 1950 年 12 月 1 日）。臺北市：傳文文化，覆刻版。
- 臺灣省教育會（編）（1946）。音樂（初級小學、高級小學適用，共六冊）。臺北市：東方出版社。
- 臺灣省教育廳（1987）。省（市）立師範學院課程總綱、各學系課程表。臺中縣：臺灣省教育廳。
- 臺灣省新聞處（編印）（1950）。反共抗俄歌曲集。臺北市：臺灣省政府新聞處。
- 臺灣教育會（1939）。臺灣教育沿革誌。臺北：臺灣教育會。
- 臺灣教育會（1944）。伊澤修二先生と臺灣教育。臺北：臺灣教育會。
- 臺灣基督長老教會歷史委員會（編）（1995）。臺灣基督長老教會百年史（三版）。臺南市：臺灣基督長老教會。
- 臺灣總督府檔案（1895-1945）。嘉義（元臺南縣）國語傳習所乙科科目ニ漢文唱歌ノ二科目ヨ加フル申請（第 9759 冊第 10 號）。臺北：臺灣總督府。
- 臺灣總督府（1915）。小學校唱歌教授書。臺北：臺灣總督府。
- 劉沛（編著）（1998）。美國音樂教育概況。上海市：上海教育出版社。
- 劉沛（主譯）（1996）。H.F.Abeles、C.R.Hoffer、R.H.Klotman 等著。音樂教育的理論基礎（*Foundations of Music Education*）。烏魯木齊市：新疆大學出版社。
- 劉沛（2004）。音樂教育的實踐與理論研究。上海市：上海音樂出版社。
- 賴永祥（1970）。臺灣史研究初集。臺北市：作者自行出版。
- 錢仁康（2001）。學堂樂歌考源。上海市：上海音樂出版社。
- 趙廣暉（1985）。現代中國音樂史綱。臺北市：樂韻出版社。
- 鄭方靖（2003）。從柯大宜音樂教學法探討臺灣音樂教育本土化之實踐方向。高雄市：復文圖書出版社。
- 鄭滄海（編選）（1947）。青年之歌。臺南縣：臺南縣政府教育科。
- 繆裴言、繆力、林能杰（編著）（1999）。日本音樂教育概況。上海市：上海教育出版社。
- 謝嘉幸、楊燕宜、孫海（編著）（1999）。德國音樂教育概況。上海市：上海教育出版社。
- 錢仁康（2001）。學堂樂歌考源。上海市：上海音樂出版社。
- 蘇恩世（編著）（1972）。兒童音樂（第一冊：五聲音階）。臺北市：天主教華明書局。
- 蘇恩世（編著）（1979）。奧福教學法—兒童音

- 樂（第二冊：大調）。臺北市：天主教華明書局。
- Abeles, H. F., Hoffer, C. R., & Klotman, R.H. (1994) *Foundations of Music Education*. (2nd ed.) New York, Schirmer Books.
- Anderson, William M., & Campbell, Patricia Shehan (Eds.) (1996) *Multicultural Perspectives in Music Education*. (2nd ed.). Reston, VA: Music Educators.
- Mark, Michael L. (1996) *Contemporary Music Education*. (3rd ed.) New York, Schirmer Books.
- ### 單篇論文
- 大橋一郎（1906，11月）。公學校唱歌教授につきて。臺灣教育會雜誌，56，25-32。臺北：臺灣教育會。
- 王櫻芬（2000）。淺談臺灣南管館閣文化的傳統與變遷。輯於林谷芳編：本土音樂的傳唱與欣賞，100-107。臺北市：國立傳統藝術中心籌備處。
- 王櫻芬、劉麟玉（2002，11月）。從1943年臺灣民族音樂調查團的見聞看戰時臺灣音樂生活。論文發表於「晚清至四〇年代文化場域與教育視界」研討會，臺北市。
- 尤文中（1996）。師範學院基本能力抽測的需求性。新竹師院國民教育研究所論文集，2，35-54。新竹市：國立新竹師範學院。
- 巴奈·母路（2000）。原音之美。輯於林谷芳編：本土音樂的傳唱與欣賞，198-207。臺北市：國立傳統藝術中心籌備處。
- 心餘（1947，8月）。光復後的臺灣音樂界麟爪。樂學，3，3。臺北市：臺灣省行政長官公署交響樂團。
- 本刊記者（1958，6月）。榮星兒童合唱團。音樂雜誌，8，13。
- 江玉玲（2007，4月）。以達恬《大衛詩篇集》對照十七世紀荷蘭治臺時期傳唱的「十誡」。臺灣音樂研究，4，1-19。臺北市：中華民國民族音樂學會。
- 李金土（1955，8月）。樂界三十年。臺北文物季刊，4（2），69-71。臺北市：臺北市文獻委員會。
- 余光中（1962）。迎中國的文藝復興。文星雜誌，58，3-5。臺北市：文星雜誌社。
- 汪彥清（2003）。音樂治療的定義。輯於中華民國應用音樂推廣協會作者群編著：音樂與治療，20-43。臺北縣新店市：星定石文化出版社。
- 吳清基、林淑貞（1995）。我國中小學課程標準修訂的理念與作法。國民小學新課程標準的精神與特色，1-32。臺北縣：臺灣省國校教師研習會。
- 吳榮順（2007）。世界音樂專題：亞太地區的樂器與器樂文化。美育，156，14-25。臺北市：國立臺灣藝術教育館。
- 岡本要八郎、三屋靜（1902年8月）。公學校の唱歌教授に就て。臺灣教育會雜誌，6，24-37。臺北：臺灣教育會。
- 孟凡玉（2001）。二十世紀美國課程改革與音樂教育的發展。中國音樂學季刊，63，95-104。北京市：中國藝術研究院。
- 林朱彥（1996年11月）。由國小新課程標準之實施—話國小音樂課程之去與從。教育資料與研究，13，71-74。臺北市：國立教育資料館。
- 金經言（1996）。德國音樂教育中的若干新動向：克萊南教授在華講學要點。中國音樂月刊，62，32-34。北京市：中國音樂學院。
- 姚世澤（1998）。變調的音樂特殊才能教育「音

- 樂班」與「音樂才能班」定位的省思。中華民國音樂教育學會 1998 年會訊，第 4 版。臺北市：中華民國音樂教育學會。
- 姚世澤（2001）。音樂教育是否反映人類需求與社會文明的價值觀。輯於國立臺灣藝術教育館：統整藝術教育及人文素養的學習與教學國際學術研討會論文集，79-88。臺北市：國立臺灣藝術教育館。
- 施麗蘭（1995）。臺中耶穌救主堂開教八十年歷史源流。臺中教區 1915-1995，16-18。臺中市：臺中教區主教座堂堂區傳教協進會。
- 記者（1946）。介紹臺灣省警備總司令部交響樂團。音樂節演奏特輯第一號，1946 年 4 月 5 日。臺北市：臺灣省警備總司令部交響樂團。
- 修海林（1994）。「人」與「藝」：中國傳統音樂教育兩種體系的存在與啓示。音樂研究，2，18-28。北京：人民音樂出版社。
- 徐麗紗（1998）。百年來臺灣小學音樂師資制度之回顧與思考。音樂研究學報，7，131-152。臺北市：國立臺灣師範大學音樂研究所。
- 徐麗紗（1998）。師範教育體系對臺灣早期西式音樂發展之貢獻。國立臺中師範學院學報，12，575-598。臺中市：國立臺中師範學院。
- 徐麗紗（1998）。從世界音樂教育發展趨勢看九年一貫音樂課程走向。中華民國音樂教育學會 1998 年會訊，第 3 版。臺北市：中華民國音樂教育學會。
- 徐麗紗（1998）。鄉土音樂及其教學策略。輯於杜裕明主編：鄉土藝術教育論談（113-132）。臺北市：國立臺灣藝術教育館。
- 徐麗紗（1999）。擎起現代音樂的大旗。音樂研究學報，8，171-179。臺北市：國立臺灣師範大學音樂研究所。
- 徐麗紗（2005）。日治時期西洋音樂教育對於臺語流行歌之影響。藝術研究期刊，1，31-56。嘉義縣：國立嘉義大學人文學院。
- 徐麗紗（2005）。臺灣交響樂團與日本音樂界的淵源：以 1920 至 1950 年代為中心的探討，輯於上海音樂學院主辦：第五屆中日音樂比較國際學術研討會論文集，374-393。上海市：上海音樂學院出版社。
- 徐麗紗（2007，3、4 月）。多元文化音樂教育的最初實踐—科爾曼的音樂創造教學及其應用。美育，156，4-13。臺北市：國立臺灣藝術教育館。
- 桂勤（編譯）（1995）。國際及比較音樂教育研究發展概述。中國音樂，95 增刊，117-119。北京市：中國音樂學院。
- 許佩賢（2005）。體操、唱歌與身體的規律化。輯於氏著：殖民地臺灣的近代學校，198-231。臺北市：遠流出版公司。
- 許常惠（1975，12 月）。我與省交響樂團。臺灣省政府教育廳交響樂團三十週年團慶特刊，53-54，1975 年 12 月 1 日。臺中縣：臺灣省政府教育廳交響樂團。
- 許常惠（1983）。我們需要一所獨立的音樂院，原載於中國時報，1972 年 8 月 1 日；後輯於氏著：聞樂零墨，21-22。臺北市：百科文化。
- 康嫻純（2007）。世界音樂與創作教學。美育，156，48-57。臺北市：國立臺灣藝術教育館。
- 莊敏仁（2006）。戈登音樂學習理論運用於合唱和聲感訓練之理念與應用。輯於陳曉霽主編：2006 音樂教育學術研討會論文集，115-134。臺北市：國立臺灣師範大學音樂學系、中華民國音樂教育學會。
- 國家科學委員會（2002）。數位典藏國家型科

- 技計畫。2007年12月25日：取自 <http://www.catalog.ndap.org.tw>
- 問樵（1955，8月）。新竹、臺中震災義捐音樂會。臺北文物季刊，4（2），13-16。臺北市：臺北市文獻委員會。
- 陳紹馨（1979）。新學藝在臺灣的傳播與發展，輯於氏著：臺灣的人口變遷與社會變遷。489-490。臺北市：聯經出版公司。
- 陳曉霽（2002）。音樂教學法另一篇一戈登音樂學習理論。國教新知，49（2），23-30。臺北市：臺北市立師範學院。
- 陳曉霽（2007）。策劃引言：多元文化音樂教育的織錦。美育，156，2-3。臺北市：國立臺灣藝術教育館。
- 陳曉霽、張哲榕（2004，12月）。多元文化音樂教育：概念與過程。輯於陳曉霽執行編輯：2004音樂教育國際學術研討會—音樂教育的趨勢與展望論文集，77-96。臺北市：國立臺灣師範大學音樂學系、中華民國音樂教育學會。
- 張己任（1997）。西樂在臺灣，輯於陳郁秀主編：音樂臺灣一百年論文集，341-348。臺北市：白鷺鷥文教基金會。
- 張初穗（2003）。音樂治療的起源。輯於中華民國應用音樂推廣協會作者群編著：音樂與治療，2-19。臺北縣新店市：星定石文化出版社。
- 張統星（1987）。近四十年來我國國民小學之音樂教育。教育資料集刊，12，405-463。臺北市：國立教育資料館。
- 張錦鴻（1958）。音樂節談音樂教育。音樂雜誌，6，6。臺北市：音樂雜誌編輯委員會。
- 游彌堅（1955，8月）。臺灣省文化協進會十年來社會音樂教育活動紀要。臺北文物季刊，4（2），17-21。臺北市：臺北市文獻委員會。
- 黃芳吟（2007）。美國二十世紀後期教學用鋼琴小品解析：以芬尼與黎伯曼作品為例。美育，156，26-36。臺北市：國立臺灣藝術教育館。
- 黃嘉雄（2002，12月）。國民中小學九年一貫課程綱要總綱篇修訂要點及其意涵。載於教育部主辦、國立編譯館承辦：國民中小學九年一貫課程綱要能力指標研討會：藝術與人文學習領域會議手冊，6-17。臺北市：國立編譯館。
- 華鈴（2001）。「討論九年一貫藝術與人文」的意見。2007年12月2日：取自全球藝術教育網討論區：http://gnae.ntue.edu.tw/arted/forum_dtlist.jsp?fid=4&title=%A4E%A6~%A4@%B3e%C3%C0%B3N%BBP%A4H%A4%E5%BB%E2%B0%EC。
- 楊孟哲（1990，12月）。日據時代臺灣美術教育的演進。國民教育，31（3、4），40-44。臺北市：國立臺北師範學院。
- 楊紅（編譯）（1997）。走向音樂的多元文化模式—荷蘭的世界音樂教學。中國音樂月刊，67，71-73。
- 楊道鑽（2003）。音樂學習理論介紹。輯於國立臺北師範學院實習輔導處主辦：戈登音樂學習理論研習手冊，6-20。臺北市：國立臺北師範學院。
- 楊肇嘉（1955，8月）。漫談臺灣音樂運動。臺北文物季刊，4（2），8-12。臺北市：臺北市文獻委員會。
- 管建華（2004）。埃里奧特的後現代音樂教育學思想。中國音樂學季刊，76，86-89。北京市：中國藝術研究院。
- 管建華（2005）。音樂教育的國際化發展—南京2004年世界多元文化音樂教育國際研

- 討會。中國音樂學季刊，79，137-141。
北京市：中國藝術研究院。
- 臺灣文化協進會主辦（1946，12月）。音樂座談會記錄。臺灣文化，1（3），27-31。臺北市：臺灣文化協進會。
- 臺灣總督府（1898）。明治三十年（1897）十二月中所務報告（嘉義國語傳習所）。臺灣總督府公文類纂。臺北：臺灣總督府。
- 潘松甫（1984，5月）。道明會士初期在臺灣傳道紀要（下）。善導週刊，1984年5月6日。高雄市：善導週刊社。
- 劉沛（2004）。世界音樂教育與世界音樂教育學。輯於氏著：音樂教育的實踐與理論研究，54-65。上海：上海音樂出版社。
- 劉敏光（1955，8月）。臺灣音樂運動概略。臺北文物季刊，4（2），1-7。臺北市：臺北市文獻委員會。
- 劉塞雲（1995，1月）。臺灣新生代作曲領航者——那一顆星在東方：許常惠的歌。民生報，1995年1月26日。
- 劉麟玉（2006，4月）。伊澤修二、中島長吉與殖民地臺灣的歌唱教育，臺灣教育史研究會通訊，44，14-21。臺北市：臺灣教育史研究會。
- 蔣理容（2007，9月）。馬偕博士的詩。自由時報「自由廣場」，2007年9月18日。
- 蔡元培（1921，2月）。何謂文化。原載於北京大學日刊，第806號，1921年2月14日。後輯於高平叔編：蔡元培美育論集。長沙市：湖南教育，1987。
- 蔡繼琨（1937，4月）。發刊詞。樂學，1，1。臺北市：行政長官公署交響樂團。
- 賴美鈴（1998）。光復後我國中小學音樂教育的發展。輯於「中小學音樂師資培育與音樂資訊應用發展國際學術研討會」論文集，65-101。
- 賴美鈴（2000）。戰後初期臺灣國民學校之音樂教育——以教科書的分析為中心。臺灣社會文化變遷學術研討會論文集，367-392。
- 賴美鈴（1998）。「新選歌謠」對光復後臺灣學校歌曲的影響。音樂研究學報，7，71-85。臺北市：國立臺灣師範大學。
- 賴美鈴（2001）。從教科書制度談國中音樂教科書的演進。輯於錢善華、廖葵主編：紀念劉德義教授逝世十週年：音樂教育學術研討會——音樂教學的理論與實際論文集，109-118。臺北市：國立臺灣師範大學音樂學系。
- 賴美鈴（2002）。日治時期臺灣音樂教科書研究。藝術教育研究，3，35-56。臺北市：國立臺灣藝術教育館。
- 賴美鈴（2005）。戰後初期日本對臺灣小學音樂教材的影響，輯於上海音樂學院：第五屆中日音樂比較國際學術研討會論文集，462-476。上海市：上海音樂學院出版社。
- 賴美鈴（2006）。臺灣專業音樂教育之發展現況——以中學音樂班為例。樂覽，93，11-16。臺中縣：國立臺灣交響樂團。
- 賴美鈴（2006）。臺灣高中音樂課程的新趨勢。高級中學音樂學科中心，1，1-12。臺北縣：國立三重高級中學。2007年12月25日：取自 http://www.scshtpc.edu.tw/3/2f-1/organization/special/music_center/teaching%20plan2.htm。
- 賴美鈴（2007）。臺灣專業音樂教育之發展現況：以中學音樂班為例。樂覽，93，11-16。臺中縣：國立臺灣交響樂團。
- 賴德和（1986）。透過藝術的教育。輯於胡寶林、周結文著：音樂韻律與身心平衡，1-4。臺北市：遠流出版公司。

- 薛宗明（1998，2月）。東北地區管弦樂隊發軔一
中篇。省交樂訊，74，21-26。臺中縣：省
立臺灣交響樂團。
- 韓國鎭（1996年10月；1999）。世界音樂的教
學。省交樂訊，58，11-13。後輯於氏著：
韓國鎭音樂文集（四），215-221。臺北市：
樂韻出版社。
- 顏綠芬（2007，11月）。馬水龍的文化觀與音
樂教育的實踐。論文發表於國立臺灣交響
樂團舉辦之「馬水龍作品學術研討會」。
臺北市。
- 謝苑玫（1993）。師院鍵盤樂教學狀況之調查
研究。臺南師院學報，26，297-311。臺
南市：國立臺南師範學院。
- 謝苑玫（1999）。音樂課程的改革與創新。輯
於國立高雄師範大學教育學系承辦：新世
紀中小學課程改革與創新教學學術研討會
會議手冊、論文彙編，189-195。高雄市：
國立高雄師範大學。
- 謝苑玫、蔡明芳（2007）。由音樂看世界：淺
談世界觀音樂教學。美育，156，38-47。
臺北市：國立臺灣藝術教育館。
- 謝苑玫、潘淑娟（2004）。多元文化音樂教學之
探討。輯於陳曉霽執行編輯：2004 音樂教
育國際學術研討會—音樂教育的趨勢與展
望論文集，97-120。臺北市：國立臺灣師
範大學音樂學系、中華民國音樂教育學會。
- 關新（1996）。中華文化文化為母語的音樂在京
研討會紀要。中國音樂月刊，62，27-29。
北京市：中國音樂學院。
- 不著撰人（1943，3月）。『音樂之友』記事に關
するノート。音樂之友月刊，3（3）。2007
年11月11日，取自 [http://www.ne.jp/
asahi/yasuyuki/koseki/read_1b_ONTOMO
_note_194303.htm](http://www.ne.jp/asahi/yasuyuki/koseki/read_1b_ONTOMO_note_194303.htm) - キャッシュ。

