

# 肆、當代著名音樂教學法

## 一、達克羅茲教學法

### (一)達克羅茲成長背景

達克羅茲 (Emil Jaques-Dalcroze, 1865-1950) 來自一個瑞士商人的家庭，母親茱麗身為音樂教師，十分信服佩斯塔羅契 (Pestalozzi) 的教學理念，為子女營造家裡的音樂氣氛。不但時常和子女們唱歌，還安排他們在鋼琴上彈四手聯彈。達克羅茲幼時家住音樂之都維也納，該地藝文活動蓬勃，家人經常聽音樂會或欣賞戲劇，家中及整個文化大環境的陶冶，使達克羅茲的音樂天賦很早就顯露出來，他七歲就寫了一首鋼琴的進行曲。

達克羅茲所受的正式音樂教育十分扎實，1884年到巴黎，受教於作曲家德利伯 (Léo Delibes, 1836-1891)、佛瑞 (Gabriel Fauré, 1845-1924) 與理論家陸西 (Mathis Lussy)，1887年進維也納音樂院，受教於布魯克納 (Anton Bruckner, 1824-1896)。在巴黎期間，達克羅茲還和法國戲劇協會 (Comédie Française) 的會員學演戲，1886年間，他接受阿爾及利亞一個歌劇院之邀，擔任副指揮，在那裡達克羅茲首次接觸阿拉伯民間音樂，其特有的節奏開拓了他的視野，因而創出一種新的記譜法，可以用來記不平均拍與不平均小節。

### (二)音樂教學法之源起

達克羅茲音樂天賦優異，學習音樂輕而易舉，如果不是因為擔任教職，恐怕不會特別去思考教學法的問題。音樂院畢業後，達克羅茲接受瑞士日內瓦音樂院之邀，擔任教職，教授音樂感訓練與作曲。教學後，達克羅茲才發現，許多人學習音樂一

路走來並非如此平坦。達克羅茲苦思解決問題之道，這時他作曲、理論、指揮、戲劇種種背景的結合，使他思考方式更為宏觀。

他教學遭遇到的難題主要是在學生缺乏節奏感。同時，觀察力敏銳的他，也注意到音樂院課程設計的缺失。他發現有些學生彈奏鋼琴與音感訓練課的節奏表現不佳，雖然音符的時值正確，節奏感沒有表現出來。觀察那些節奏感有問題的學生，他發現他們雖然音符常常彈不平均，但是走起路來，卻沒有平均平衡的問題。

同時，達克羅茲也發現音樂院開設的課程分工很細，但卻各管各的，沒有相互聯繫與整合，因而造成培養出來的學生的音樂素養瑣碎而片斷。理論課原是為創作與演奏演唱，以奠定理解音樂詮釋音樂的基礎。但是學生並未將理論應用演奏的樂曲上，不分析和聲、樂句、曲式，更談不上應用樂曲分析的結果，使詮釋更有意義更為深刻；同樣的，音感訓練雖然嚴格，但如果彈錯和絃唱錯音高拍子而毫無感覺，表示音感訓練也未活用；和聲對位的練習更淪為紙上的數學作業，學生背誦規則，將音樂的時值與音高作機械化的計算處理，很少在鋼琴上彈奏聽聽，或是先在心裡先哼唱，預先設想做出來的效果如何。

### (三) 律動 (Eurhythmics) 的基本理念

走路平均，彈琴的節奏感卻不佳，如果能將走路平均的感覺轉移到演奏樂器上，應該可以解決節奏感卻不佳的問題。這就是達克羅茲律動的基本理念。於是他設計了許多利用身體感應音樂的活動，原先是從節奏開始，後來卻不只限於節奏，讓學生一聽到某種音型就必須做出某種動作，並且十分強調反應要快。

### (四) 律動與節奏

律動的理念始於節奏，固然是因為達克羅茲先觀察到的教學困難是節奏，生理上之因素也是他考慮的層面。一般默唱曲

調時，音高方面光憑在腦中默想，尚可維持不會走音，想要拍子維持穩定，就一定要藉助身體，或搖頭晃腦或打拍子，拍子才不會愈快或愈慢。這是因為節奏感與肌肉感覺息息相關（圖 4.1.1），看小朋友跳繩或是大人跳舞即可得知。例如跳繩，繩子一甩起，小朋友在外頭等著要跳進來時，一定事先擺動自己的身體，等到調到與跳繩擺動的拍子速度密切吻合時，才跳進來。大人跳舞也是如此，是華爾滋還是探戈，人們很少是憑著耳朵與頭腦，聽辨思考其拍子與節奏的特色，才決定要配什麼舞步。多半是直接以肢體反應，踩踩舞步配合音樂試跳看看。

律動的素材始於節奏，然而，達克羅茲律動要聽的素材後來擴大到所有音樂元素 (Elements) 與概念 (Concepts)。舉凡規律拍 (Beat)、拍子、節奏、音高、曲調、樂句、樂段、曲式、音色、力度、織度厚薄 (Texture)、奏法 (Articulation, 如斷奏與圓滑奏) 等概念，都可以用律動方式實施。

### (五) 律動與舞蹈

律動旨在感受音樂，並將感受以肢體動作表現出來，動作是否吻合音樂的表現，比動作的美觀與否更來得重要。舞蹈重在開發肢體動作與表現之極限，體能的不斷超越、表現方法的推陳出新、新意境的拓展，都重於對音樂感受的磨練。達克羅茲教學法也有「編舞」的練習，達克羅茲將之稱之為 *Plastique Animée*，學生要反覆仔細聆聽樂曲，直到能完全把握音樂的



◀圖 4.1.1 節奏與許多音樂元素用身體感受最直接，老師牽學生手以身體接觸方式教學。

每一細節，才把感受以肢體動作充分表現出來（圖 4.1.2 ~ 4.1.5）。

#### (六) 耳朵、頭腦、肢體三者並用的教學

達克羅茲認為音樂行為是耳朵、頭腦、肢體三者並用的活動。如果仔細分析律動必備的兩個基本條件，(1)能分辨音樂是否是老師指定要反應的音型、節奏型、力度等；(2)肌肉要能充分協調，才能做出指定的動作；就會發現前者不只牽涉到耳朵知覺(perception)，頭腦也必須思考加以分辨。老師指定要分辨的事項，不只是單項的音高、節奏等，也可以是綜合整體的音樂感，學生必須以富音樂性的動作表現出。因此律動是一種身心配合，知性理性兼備的一種活動。從律動中，學生不僅聽力變得敏銳，思維也更為清晰，肌肉協調能力亦大幅增進，這些能力的總和對學習音樂，無論是學作曲、理論、或演奏，都十分有益。



▲圖 4.1.2 ~ 4.1.5 律動旨在以肢體動作表現對音樂的感受，姿勢美妙與否乃在其次。

### (七) 迅速反應 (Quick Reaction) 的基本理論

強調反應要快，是根據生物回饋 (bio-feedback) 的理論。律動活動在達克羅茲的理念中，是一種神經訊號傳導的迴路 (loop)。耳朵接收音樂訊息，將之轉成神經訊號傳導到大腦予以處理，大腦再發出一連串的神經訊號，指令肌肉做出特定的動作，耳朵與肌肉分別又傳神經訊號回到大腦，讓大腦判斷肌肉動作與音樂訊息是否配合，大腦再決定肌肉動作需不需要修正，如此不斷循環傳送。反應要快的要求，乃著眼於希望神經訊號傳導能日趨迅速確實 (圖 4.1.6)。

### (八) 音感訓練 (Solfege)

基於律動對學習音樂的助益，達克羅茲強調身體是第一樂器，未學演奏演唱之前，應先做律動。然而除了律動之外，達克羅茲教學法也包含其他兩個教學要項，分別為音感訓練與即興創作，這兩項也經常以律動方式實施，或與律動配合，因此律動可說是達克羅茲教學法的主軸。

鑑於一般音樂院音感訓練與其他科目沒有聯繫的缺失，達克羅茲教學法的音感訓練有別於一般機械性的反覆操練，他強調技能訓練與知性思考結合，音感訓練必須包含音樂理論之思考。例如單純的曲調視唱，如果只是機械式的反射動作，沒有

誘因使學生去分析內含的音程或節奏，一旦規定凡是三度音不唱，學生必須迅速思考判斷曲調的音程結構，音感訓練自然會結合音樂理論。同一首曲調視唱，老師可以視學生表現，一旦學生習於某種練習，



▲圖 4.1.6 要求反應迅速可以訓練小朋友注意力集中。

老師立即改變指定事項（例如凡是遇到附點不唱，凡是三連音改唱成平均分配的兩音、升記號改還原等等），使學生學習態度無法被動鬆懈，必須時時注意思考聆聽，同時要求反應要快，使學生知性與技能都亦發敏銳。

### (九) 即興創作 (Improvisation)

指定音型、節奏型等要求學生聆聽，使即興創作成為達克羅茲教學教師必備之能力。包含特定音型、節奏型的現成音樂帶不易尋找，就算尋著，其反覆之次數不一定合乎每班教學之需要，有的班三次就會，有的班則要七次以上，年紀小的兒童動作小而快，大一些的兒童則生理速度慢一些，錄音帶或 CD 很難配合不同速度，因此教師自行彈奏比較能彈性配教學需要。教師即興彈奏還有另一個優點，就是能把要教的音型、節奏型等視學生表現之優劣，彈得較模糊或誇張一點，現成音樂帶錄製時已定型，不能配合學生程度調整（圖 4.1.7）。

達克羅茲的即興創作亦建築在理論與創作結合之基礎上。在他的觀念中，即興創作並非毫無章法，將紛雜的素材如夢囈般喃喃吐出，而是可以限定，單純地只用幾種素材，有計畫地逐漸發展。可以限定在某個調的某種終止式作曲調創作，也可限定以某種舞曲方式即興創作。多數音樂系學生，在鍵盤和聲學課中都學過各調終止式的練習，然而十分熟練的結果，往往是只動手指頭不動頭腦；歌曲的曲調也多半建構於和聲終止式上，但大家彈奏時多半戮力於指法之熟練，很少仔細聆聽分析曲調與和聲的關係。限定在某個調的某種終止式作曲調創作，



◀圖 4.1.7 達克羅茲強調教師的即興彈奏能力。

逼得學生思考聽辨。經過這種訓練，將來彈奏其他樂曲，會比較注意樂曲節奏、曲調、和聲的分析（圖 4.1.7 ~ 4.1.9）

### (十)即興創作的工具

學生即興創作不限於只用鋼琴，各種樂器、人聲、肢體不一而足。教師即興創作的工具則以鋼琴為佳，因為鋼琴表現之幅度較大，無論是指定曲調、和聲、節奏、織度(Texture)，都能彈奏出。然而教師鍵盤能力有限者，可以使用手鼓、鈴鼓等敲擊樂器。人聲能做出強弱、快慢、音色、斷奏 Vs. 圓滑奏、表情等變化，也是一種極佳的即興創作工具。

### (出)達克羅茲教學法之教學與研究機構

達克羅茲教學學會總會設置於瑞士日內瓦，美國茱利亞音樂院、波士頓的朗吉音樂院(Longy School)、與匹茲堡的卡內基美崙大學都設有達克羅茲教學法之課程。此教學法之證照共分三級，由淺至深分別為Certificate、License、Diplome。



◀▶圖 4.1.8 ~ 4.1.10 達克羅茲的即興創作結合理論與創作之基礎上。



### (三) 達克羅茲教學法與兒童發展

如前所述，無論是律動、音感訓練、或是即興創作，達克羅茲教學法注重全人之參與，要聽辨聲音做出反應或是依據指示即興創作，都不可能人到心不到，知性、情感、與肢體必須隨時緊密結合，對兒童專注力的培養與身心發展均相當有益。

肢體的即興創作不刻意注重姿勢的美妙，亦不要求大家動作的整齊畫一，兒童在其他科目中，難得有這麼大的揮灑空間。肢體的即興創作要緊的是創意的啓發，教師不但儘量鼓勵學生，不妄下評斷，教師也應提醒學生不要急著給自己打分數評語，這種作法對兒童人格發展有正面之意義。

達克羅茲教學法結合肢體、理性思考、與情緒反應，是一種全人的教學法，同時又注重創作力的培養，使兒童之創造潛能得以啓發，是一種值得國內提倡的音樂教學法。

## 二、柯大宜教學法

### (一) 柯大宜及其音樂教育理念

羅坦·柯大宜 (Zoltan Kodály, 1882-1967) 匈牙利人，二十世紀國際著名的作曲家、民族音樂學家、音樂教育家。二十二歲時以優異的表現獲准進入音樂學院任教，並以作曲家和音樂家的身分活躍於樂壇。

匈牙利在哈布斯堡王朝長達百年以上的統治，成為奧德文化的殖民地。傳統的匈牙利音樂長期被壓迫禁唱，瀕臨失傳和滅絕。基於一股對民族音樂強烈的認同與保存文化遺產的使命感，柯大宜在從事教學的同時，更走出教室，深入民間，進行民歌採集的工作。柯大宜和另外一位匈牙利音樂家—巴爾托克 (Béla Bartók, 1881-1945) 因著相同的理念，共同合作，連續十年採集民歌，得到豐碩的成果。數以千計的古老歌謠及時的被挽救回來，經過有系統的分類整理，編集成冊，陸續出版成一



本本的民歌集。然而，民歌生命的延續不能僅靠文字記錄放在博物館的櫥窗內作為古董，它必須回歸人們實際的生活當中，進入人們的生活內涵，成為人們會唱、愛唱、惜唱、傳唱不息的音樂。要讓民歌扎根，最根本的途徑就是透過音樂教育，這是柯大宜在經歷長期民歌採集之後深切的感想。

柯大宜在初進音樂學院任教時，常感歎學生音樂素養太低落。起初，他以為音樂學院課程不健全是造成學生程度低落的原因。當認真檢視匈牙利全國整體音樂教育制度時，他發現這是一個需要全面檢討的大問題，最大的關鍵在於學校音樂教育的不健全。因此，柯大宜提出：音樂教育應該納入學校正式課程，成為基本學科的一環。也唯有讓音樂成為學校正式課程的一環，音樂教育才能真正從少數人的特權回到平等的全民教育。柯大宜認為，音樂乃上天賜予人類之恩物，為全人類所共有。因此，人人都應有接受音樂教育的權利和義務，成為具有讀、寫能力和音樂思想的音樂文明人，柯大宜以一句話來說明這個理念：「無音樂素養者無以為『完全人』」。

音樂教育是世代傳承，點滴累積而成的。音樂教育的起步應當「及早」開始，從胎兒在母腹之中就已經由母親的歌聲開始了。音樂學習的歷程是按部就班，循序漸進，毫無捷徑可言。柯大宜在一篇題目為「幼稚園音樂教育」的文章中提到：「匈牙利文化教育最失敗的地方在於由上而下，只看重高等教育的發展，卻忽視基礎教育的扎根。」因此，學校教育必須從幼稚園開始。

「歌唱」是柯大宜音樂教學的第一步，是每一個學習者在學習樂器之前必須先培養的能力。人聲是人類與生俱有的發聲樂器，人聲能抒發內心的情感，表達意念，傳遞信息。柯大宜認為，音樂教育的基礎是從「歌唱」開始。歌唱人人皆可表現，全民普及；不受空間限制，隨時可唱；歌唱需要個人去聽、去想，才能唱出好而正確的聲音，因此，歌唱培養音準、音感及「內化」音樂（視及樂譜、耳中浮樂、聽及聲音、心中有譜）的基本能力。歌聲發出己身，所表達的情感和音樂性至誠至真。當從事器樂演奏時，懂得用歌聲唱出音樂的人，更容

易表現出「如歌唱般」的音樂，這是演奏家最高的境界。

四十歲以後的柯大宜把更多的精力投入在年輕一代的音樂教育。他常感歎一般音樂教材品質低劣且又貧乏。他認為在次級品質音樂環境中長大的小孩永遠無法親近真正藝術性的音樂。唯有好的音樂才配做教材。柯大宜曾說過：

「稚子的心是純潔無邪的。撒下好種結出良善的果子，撒下壞種可能毒害靈命終生。」

「打開人們的耳朵和心靈去接受精緻藝術化的古典音樂是一件偉大事業。」

柯大宜以其作曲家的專業不斷的為兒童寫作好音樂，並常常呼籲：「沒有人可以自命偉大而不屑為兒童創作，相反的，要為他們拿出最好的。」。終其一生柯大宜寫過上百首的合唱曲，半數以上是為兒童而做，許多作品如今已成為國際合唱大賽必唱的曲目。有關視唱聽寫教學方面的教材，柯大宜也有優異的創作。這些教材不但在當年適用，至今仍然是匈牙利普遍通用的經典教材。

總結上述的論述，可以將柯大宜的音樂教育理念簡述如下：

1. 音樂乃全民共有。
2. 人人應有接受音樂教育的權利和義務，成為具有音樂讀、寫能力的文明人。
3. 民歌是音樂的母語，人類生活的遺產，應做為音樂教育的基礎教材。
4. 音樂教育應「及早」開始。
5. 「歌唱」是音樂教育的基礎。
6. 音樂教育應成為學校正式課程的一環。
7. 唯有好的音樂才配做教材。

## (二)教學工具

柯大宜從民歌採集的過程中體會出教育的重要性，從自身教學的經歷中看見音樂教育在國民學校落實的必要性。而理念必須透過有效的教學方法才能達到目標。柯大宜本人雖然未實

際從事國民學校的音樂教學，但是，他善於吸取其他國家音樂教學的優點，研究教材、改進教法，並結合學校教師成立歌唱學校做實驗教學，因而逐漸形成一套系統化的教學方法，後人稱之為「柯大宜教學法」。柯大宜教學法有三個主要的教學工具：

### 1. 首調唱名 (Movable-do system of solmization)

首調唱名是一套由英國開始提倡的唱名系統。由英人 Sarah A. Glover 所創，後經 John Curwen(1816-1880) 發揚光大，設計的目的為增進合唱教學效果。首調唱名在英國普遍使用，後來被其他許多國家採用。

首調唱名簡單的說是一套「移動 do」(Movable-do) 的唱名系統，唱名是 do、re、mi、fa、sol、la、ti，代表大調音階的七個音，小調為 la、ti、do、re、mi、fa、sol。為了記譜上的方便，通常以簡寫的 d、r、m、f、s、l、t 記譜，高八度時寫成 d'、r'、m'...，低八度時寫成 d<sub>1</sub>、r<sub>1</sub>、m<sub>1</sub>...。凡有升記號「#」，將原來母音一律改成「i」（即 di、ri、fi、si、li），有降記號「b」，母音改成「a」（ra、ma、la、ta）。小調唱名為 l、t、d、r、m、f、s、l'，這是自然小音階，由教會調式 Aeolian 調式而來。另外還有兩個小音階，分別是曲調小音階 l、t、d、r、m、fi、si、l'、s、f、m、r、d、t、l；以及和聲小音階 l、t、d、r、m、f、si、l'、si、f、m、r、d、t、l。

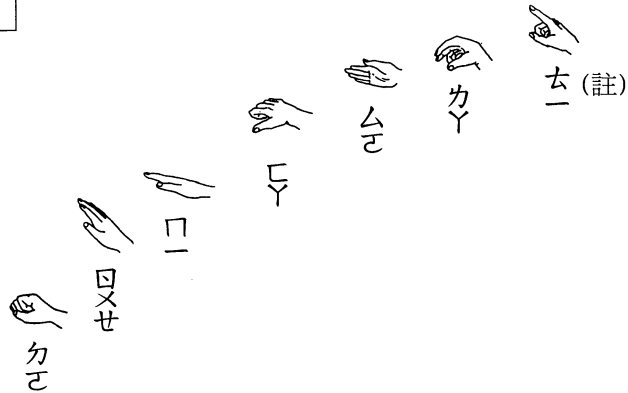
### 2. 手號 (Hand signs)

手號源自於英國人 John Curwen（與首調唱名法的發揚者為同一個人）為歌唱教學所設計的教學工具，後來被柯大宜發揚光大。手號的功能，在以運用各種不同的手勢和手勢之間高低位置移動的視覺表徵，來幫助學習者理解高低音的概念。音高概念是音樂各種概念中較難理解的一環，僅憑聽覺不是很容易分辨高低，特別是距離小的音程。這時候，視覺上的輔助就格外需要。柯大宜強調無伴奏教唱，手號就如同一個無聲的樂器，提示學生要唱的音。每一個手號代表一個

特定的音高，學生看著手號，靠自己內在的音感唱出正確的音高。手號形狀的設計也暗示了音的特性和各音在調性中的意義。例如：do、mi、sol 三個手號形狀穩固，表現靜音的特性；re、fa、la、ti 都有向上或向下的傾向，暗示動音的特性與其解決的方向。手號最大的功能在於教師藉著動作上的視覺表徵幫助學生建立音準、音感和內在聽覺。它是教學的輔助工具，並非教學的主要內容，教師千萬不可大費周章，強行要求學生學習比畫手號，或在教學時一味舞弄手號，卻無視學生是否確實唱準音高。

教師在使用手號時，應時時意識到手號不僅是表現音高的工具，同時也將音樂的內涵表現於外。因此，呈現手號時，同時要表現音樂的強弱、快慢、長短、高低，切勿淪為生硬的機械動作。

#### 手號



註：原系統英文為「ti」，故以符號「 $\text{ㄊ}$ 」表示，但我國導音慣唱「Si」為避免簡寫時與「Sol」混淆，因此課程標準以「 $\text{ㄊ}$ 」表示。

手號在教學上對於初學者到專業訓練均能用得到。剛開始可用來做單音、音程、的習唱，逐漸地，可運用做卡農、頑固低音、主音與低音伴奏，以至於二部以上的合唱。

老師以雙手比手號，指示學生看手號做分部唱，在完全無伴

奏之下，學生必須靠自己唱出正確的音高，同時聆聽別人的聲部和自己聲部所形成的和聲。以下舉例以手號做二部教唱：

第一部手號 d m s m d m r      d m s m r m d
















第二部手號 d - s<sub>1</sub> - d - s<sub>1</sub>      d - s<sub>1</sub> - s<sub>1</sub> - d

\* s<sub>1</sub>表示唱名s低八度

### 3. 節奏名 (Rhythm syllable)

柯大宜節奏名源自於法國音樂教師 Emile-Joseph Chêve 所發展的一種節奏名系統。原始的系統相當複雜，後來在匈牙利利運用時將其簡化。節奏名是將每一個基本節奏用一個容易發音的名稱來念出該節奏的音值，幫助學生在初學時能夠正確的表達節奏，是一種過渡性的學習工具。念節奏時，除了要求節奏的正確性之外，同時也要表現音樂性。

#### 節 奏 名

節 奏				
節奏念法	ㄊ ㄩ	ㄊ ㄊ — —	ㄊㄌㄊㄌ — — — —	ㄊㄊㄌ — — —
節 奏				
節奏念法	ㄊㄌ ㄊ — — —	ㄊ ㄩ-ㄩ	ㄊ ㄩ-ㄩ-ㄩ	切 分 音
節 奏	 	 	 	
節奏念法	ㄊ ㄊ ㄩ-□ —	ㄊㄊ — ㄩ-□	ㄊ ㄌ — —	ㄊㄌ — —

### (三)教材、教學內容及順序

重視教材的品質向來是柯大宜堅持的理念。他認為本國傳統的民歌、童謠、歌唱遊戲是兒童入門的教材，以此為出發點逐漸認識其他國家的傳統歌謠，再擴展對世界古典精緻音樂的認識。為了教學上的需要，特別是針對視唱、聽寫以及合唱，柯大宜創作了許多的教材和作品，直到今日這些教材仍然是匈牙利音樂教學上的主要教材，甚至在世界各國也都予以採用。以下列舉柯大宜有關視唱聽寫的教材，按照教學的先後順序，由易而難排列：

- Nursery Songs
- Elementary Exercises
- Pentatonic Music ( I-IV )
- Let Us Sing Correctly
- Bicinia Hungarica ( I-IV )
- Two-Part Exercises
- Tricinia
- Epigrams
- Two-Part Exercises
- Two-Part Exercises
- 55 Two-Part Exercises
- 44 Two-Part Exercises
- 33 Two-Part Exercises
- 22 Two-Part Exercises

柯大宜教學的內容包括了歌唱、律動、音感（音準、內在音感、分部能力）、節奏與曲調的樂理認知、視唱聽寫、指揮、曲式分析、音樂欣賞、器樂演奏以及即興創作等。他所強調的是並非音樂單一能力的訓練，而是全人在聽覺、認知、內心、和技能上整體的教育，最終目標在培養：

1. 敏銳細微的聽覺
2. 擅於思考的大腦
3. 感性多情的內心

#### 4. 靈巧快捷的雙手

### (四) 教學原則

嚴謹的教學過程是柯大宜教學的特色之一。雖然每一位教師在教學活動的設計上不盡相同，但原則是必須遵循的：

1. 以熟悉的教材去介紹新的元素。
2. 先有具體的聽、唱經驗，對音樂元素有所感受，再介紹符號與名稱，然後運用，加以創作。整個順序為：聽→唱→思考、推論→視唱聽寫→創作。

柯大宜教學設計主要分成三個階段：準備、呈示和練習：

#### 1. 準備 (Preparation)

兒童的日常生活充滿了許多自然的音樂素材：鄉土的童謠、兒歌、歌唱遊戲等，都是他們生活的一部分。兒童在自然的環境中，經常聆聽或念唱這些屬於他們的歌謠，自然而然就進入他們記憶資料庫了。這些簡短質樸的鄉土歌謠具備了節奏、曲調、曲式等音樂要素最基本的結構，幼兒時期所記憶的曲目將成為日後學習音樂樂理最重要的資料庫。曲目資料庫的儲量愈豐富，學習的根基愈穩固。

準備階段的教學在於透過遊戲的方式提供學生念唱歌謠的機會，並配合律動，使學生在自然無意識的情境當中培養對音樂敏銳的感受和表現。除了整體的感受之外，引導兒童從聽覺、歌唱去比較不同歌謠之間在節奏、音高上的差異：「有沒有發現新的音？」、「它比原來的音高？還是低？」，藉此培養兒童的音感和音準，透過具體的視覺表徵，表現歌曲當中的節奏、曲調概念，以為將來學習音樂符號做準備。

#### 2. 呈示 (Presentation)

呈示階段主要是將兒童對音樂元素在聽覺、視覺、歌唱、動作上具體經驗所形成的「音樂意識」予以「命名」，呈現音樂的符號，並提出該符號的名稱，與舊有的具體經驗相連結，使得學生理解抽象符號在音樂上的內在意義。

#### 3. 練習 (Practice)

認識符號和名稱之後，這些認知性的理論必須在熟悉的素材

中加強練習，以強化鞏固。更進一步類化到新的素材，在陌生的曲目當中指認所學的理论，進而加以應用，進行創作。

準備、呈示、練習三個階段，環環相扣。前一個階段是為下一個階段做準備，後者必然是銜接前者做延續的發展。若學生在某一個階段有學習上的困難時，必須回到前一個階段，再度加強。

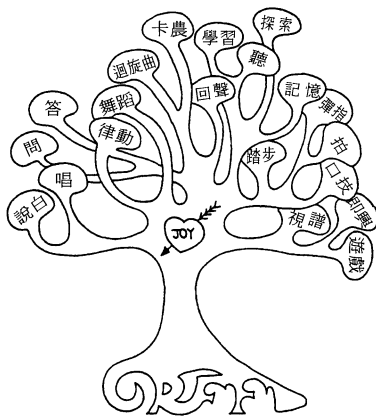
遵循嚴謹的教學順序，教學必然按部就班，循序漸進，這是柯大宜教學的優點。然而，在教學過程當中，老師應該要用引導的方式讓學生去聆聽、念唱、比較、發現，注重學生的參與、感覺、和思考。不可受制於教案而限制學生的想法。

### 三、奧福教學法



卡爾·奧福(Carl Orff, 1895-1982)

#### 奧福樹



由奧福樹可看出奧福教學的大概內容

#### (一)奧福教學的源起與發展

1895年七月十日，奧福誕生於德國慕尼黑，他的童年中，充滿了音樂、詩歌、文學、戲劇的薰陶，也造就了他日後成為德國現代最著名的作曲家、音樂學者、指揮家兼音樂教育家。他偏愛劇作和舞臺樂，「節奏」是他在音樂中最突出的表現，



他的代表作「布蘭詩歌」，讓欣賞者以最直接的方式感受人生的悲喜與大自然律動的生命。

1924年，他與郡特女士(Dorothee Günther)成立一個以融合音樂、舞蹈、體操的學校，拓展其教育理念：他要學生們對音樂做直接反應的自發性肢體動作，並且以即興來發展，使音樂與舞蹈融合為一體。1930至1935年，奧福完成了五卷「學校作品」的寫作，1936年，他替柏林運所寫給兒童表演的樂曲，演出非常成功，使他更邁進兒童教育的領域中，1945年，他們的郡特學校被毀於二次大戰的戰火，1948年，應巴伐利亞電臺邀請做兒童音樂節目，持續五年之久，他的音樂教育理念迅速地在全德國和全世界產生了巨大的影響。1949年，一家樂器製造工廠開始製造奧福與其得力助手—凱特曼(Gunild Keetman)女士設計的樂器，這Studio 49工廠的樂器出產後，使得奧福教學法的推展向前邁出一大步。1951年，世界各國如美國、英國、法國、荷蘭、比利時……等都引用他的教學法。1961年，薩爾茲堡莫札特音樂院成立奧福研究所，推廣其音樂教學，1962年，奧福應邀親訪日本，將其教育理念傳到東方，1969年，比利時籍蘇恩世神父將其教學法引入臺灣，在光仁小學成立第一個奧福教學法研究推廣中心，二十多年來，臺灣之奧福教學發展漸成一股旋風，1992年(民81)中華奧福教育協會正式成立，由陳惠齡擔任第一屆理事長，希望運用奧福教育理念，以中華文化為基礎，擴大充實音樂藝術教學內容為中華樂教盡一份力量。

## (二) 奧福教學的特點

奧福教學已超越了國界的限制，廣為世界各國採用，在於其特點能適合各個族群，並從兒童的生理、心理為出發點。其特點如下：

1. 人性化：尊重人的「天性」，將每個人內在之「音樂本能」引導出來；奧福認為音樂是人人人生而有之的本能，那就是人類不經學習便具有表達情感和情緒的一種方式，並且具有這種表現的欲望，而音樂教育是將這種本能自然而然地表現出

來，並引導其邁向更高的境界。

2. 本土化：尊重各國文化的特質，強調各國必須用自己的童謠、民謠、故事、遊戲、樂器……等本土的素材做為教學資源，使孩子們在充滿音樂的環境中感受音樂、欣賞音樂進而研習音樂、創造音樂，並能學習到本國文化之精髓，以達到文化之傳承，民族生命之延續。
3. 創造性：經過教師之誘導，在直接參與中嘗試各種音樂經驗，並發揮高度的想像力啟發孩子創造的潛能。人之可貴在於富有豐富的想像力與創造力，學了音樂之後，以舊有的經驗再創造出新的。並且非常重視即興創作，在師生互相激勵下，創造不但不是遙不可及，甚至樂趣無窮。
4. 漸進性：不具備音樂能力者，亦可在漸進教學之設計中很快的享受到音樂的樂趣，學習音樂技能，並產生積極學習的欲望；教學像蓋房子般，一層層向上搭去，由模仿到創造，由部分到整體，由簡單到複雜……循序漸進，使他們對音樂產生信心，進而推廣到日常生活對自我能力的提升與自信心的加強。
5. 遊戲性：生動活潑的教學方式，每一節課就如同在玩遊戲，充滿樂趣，但在遊戲中學習到各種音樂的要素，就連大家認為最枯燥的樂理也是透過有趣的遊戲去親身體驗的。讓學習者無任何壓力而能自由自在於浩瀚的音符遨遊中。
6. 完整性：由活動中親自體驗音樂中所包含的節奏、曲調、音色、曲式……等，一窺音樂的全貌；奧福教學是同時兼顧到兒童的興趣與音樂本身的完整性，讓兒童在優美的音樂中很輕鬆地、愉快地、自動地去學習音樂，再去分析其中包含的拍子、樂理、和聲、曲式、樂器法……等，而從自動的研究結果，使他們體會出各種表現方法，特別是用身體表現，也就是由內心感受到音樂後，自然地以肢體來表現出來。
7. 平衡性：順應兒童生理與心理發展，以達智力與身體均衡發展；奧福設計的體積大、鍵盤大又可換鍵的木琴、鐵琴，適合孩子們的小手，可自由、輕鬆的演奏，在雙手互動中刺激腦部的成長。並在教學設計中使學生透過觀察、摸索、想

像、思考、組合……等來表現創意，通過這種音樂教育以達到人類最高智慧，但又不忘記要用身體來感應，透過律動與舞蹈不但可以表達對音樂的感受，也可宣洩心中的情感，並且建立健康的體魄和優美的體態。

8. 社會性：培養良好的人際關係與群體合作精神。奧福教學非常注重個體，也肯定個人的想像與創作能力，學習的過程重於結果，孩子們在在小組與團體中的互動，學會如何尊重別人，與人溝通、協調、發揮高度合作精神，以表現最佳成果，爭取團體榮譽，因此，每個人都是團體中重要的一分子，要克盡職守，發揮團隊精神，這種社會性的行為對將來成長後建設更完美的社會有非常大的功效。
9. 綜合性：融合音樂、詩歌、美術、律動、舞蹈、戲劇等綜合藝術，以達到健全的人格教育。在音樂教育中，音樂只是手段，教育人才是目的，一首詩歌，朗朗上口、抑揚頓挫，充滿韻律感，把音符的線條畫成動人的圖形，再用肢體表現出其律動，把故事表演出來，配上說白、音樂、動作、道具，將各種藝術融成一體所感受之成就感與滿足感是不可言喻的。
10. 全民性：奧福既相信音樂為人之本能，那麼每個人都能接受音樂教育，甚至連生理、心理殘障者也應該給予音樂教育的機會。因此不只適用於幼兒、小學生、中學生，對於零歲教育、特殊教育及社會教育都有其功效。主要是使音樂生活化，提升每個人的音樂素養，而不是以訓練音樂家為目的；培養一個完整的人：具有自尊心、自信心、同理心與關懷社會的人。

### (三)奧福教學的內容

奧福說：「每一個人都像一棵樹，都具有音樂本能，但你必須澆水，施以陽光和養分，並予以修剪。」奧福教學的內容包羅萬象，適合各種年齡，但是，最重要的是教師要站在引導者的立場，設計一個充滿音樂的愉悅情境，在活動中提供、激勵、建議和幫助學生，而非填鴨式的陳述或一成不變的示範，要時時給予他們表現的機會，表達內心感受，心靈得到愉快。

可應用於國小音樂教育上的方法如下：

1. 聲音與說白：尋找大自然及生活周遭的聲響做為聲音遊戲之題材，可使兒童更敏銳地傾聽整個大世界，認識各種不同的音響，分辨不同之音色。用自己的名字做遊戲，或利用童謠的吟誦，加上節奏的變化，做各種說白的遊戲。也可讓孩子在某些兒歌上做再創造。例如：我去找阿姨坐著直升機，我去找爸爸騎著一匹馬，請兒童想想去找誰，可以用什麼方式念起來比較順口。一般說白也可以用聲音來當頑固伴奏，譬如：三輪車，可以用車輪滾動、喘氣聲、鈴聲等來伴奏。
2. 唱歌：以前在唱歌時頂多加上一點動作，但是奧福教學中唱歌是可以非常生動有變化的：例如，邊唱歌邊傳球，以便感受樂句之長短，邊唱歌邊散步，唱完歌要回到原位，或邊唱歌邊用手或身體去感受其中曲調的起伏；或只唱特定的某個字；或在某個字時要拍手；也可以唱歌加上頑固的伴奏……等。
3. 天然樂器：就是利用各個人與生俱有之手腳當成樂器，經由踏腳（低音）、拍膝（次中音）、拍手（中音）、彈指（高音），就可以有千變萬化之聲響組合，玩回聲遊戲，當成頑固伴奏為歌曲來增添色彩，或用它來敘述一個故事都是非常迷人的事，也可以利用紙、繩子……等隨手可得之日常用品製造音響，讓孩子更增加好奇心、觀察力去尋找更多器材來設計一個充滿跳躍音符的交響樂團。
4. 敲擊樂器：例如金屬類的三角鐵、鈸、手搖鈴、木頭類的響板、木魚、響棒、刮胡，皮革類的手鼓、大鼓、小鼓、鈴鼓……等，可做分辨音色的聽音遊戲，可以邊說故事邊做音效，可以做成小樂隊合奏，可以為歌曲伴奏……等。
5. 奧福樂器：這裡指的是特別為此教學法設計的活動式片樂器，木琴和鐵琴有高、中、低三種，鐘琴分高、中兩種。因為每一片都可以拿起來，要演奏時可以把不用敲到的拿走，孩子就更容易敲奏，這就是奧福教學強調先把演奏樂器的技巧降到最低，使學習者在最快的時間內學會，增加興趣，增進信心後再慢慢加深難度。奧福樂器和敲擊樂器配合在一

起，音色變化多端，就可以成為很好的樂隊了。

6. 美術：音樂和美術有密不可分之關係，聽到音樂可以將內在的感受畫出來，也可以先畫一些圖形再用聲音或樂器表現出來。
7. 律動和舞蹈：聽音樂做即興的律動或跳土風舞，或聽不同的節奏做走走步、跳步、跑跳步……等，或幾個人做即興的肢體造形，或特別為某首曲子編個簡易舞蹈。
8. 遊戲：將孩子們的遊戲帶入教學中，如大風吹、打電話、跳房子、開車子……，不只是遊戲，還要配合音樂的進行，才能更有趣，更富挑戰性。
9. 創作：其實以上所列的都要時時給予孩子們創作的機會，尤其是即興創作，由簡單的一個字，一個音開始，慢慢增加，節奏的創作、曲調的創作、故事的創作、肢體的創作……等，都會滿足孩子的發表欲，增進其成就感與自信心呢。
10. 合奏：可以嘗試兩部以上的合奏，用聲音、用說白、用樂器都可以，若再加上曲式變化，如 AA、AB、ABA 或輪旋



◀▶圖 4.3.1 ~ 4.3.3 奧福教學即景。



曲式等，更會令孩子們著迷。

11. 戲劇：用聲音說故事、用樂器說故事，有人演奏有人實地表演，還可利用美勞課做些道具，發揮分工合作之精神，更可以搬上舞臺，讓父母親來觀賞。
12. 音樂欣賞：運用以上提到的十一種方法帶入音樂欣賞的設計，引導孩子進入音樂的殿堂，認識音樂中所包含的各種元素，初期可由標題音樂著手，選些曲子較短，節奏較輕快、明顯，優美的曲子。

#### (四) 結語

柏拉圖在「理想國」中說：「音樂教育可使靈魂優雅」；愛因斯坦說：「想像力比智識重要得多，因為知識是有限的，但想像卻可以遨遊世界。」奧福教學秉持孔子之「有教無類」的思想，讓每個人都有機會接受音樂的熏陶，以本國文化為基礎，使得固有文化得以源遠流長，發揚光大，在漸進教學中引導學生產生積極的學習欲望與自然的表達能力；又在師生互動中，激發創作潛能。奧福說：「心中的喜悅是兒童生長最重要的因素，而唱歌、跳舞、奏樂是啓發孩子智慧的一種泉源。」；「讓孩子們自己去尋找，自己去創造音樂是最重要的。」；又說：「兒童在早期所體驗的一切，在他身上得以被喚起和培養的一切，對其畢生是起決定性作用的。……」。奧福教學的研究與推廣中，常可看到大朋友、小朋友在課堂上的歡欣，彼此那麼自由自在的分享音樂中所獲得的喜悅，每每令人感動萬

分，奧福教學中學到的不只是音樂的技能，更重要的是製造一個和諧愉悅的氣氛，融合音樂、詩歌、美術、舞蹈、律動、戲劇為一體，以達到一個健全的人格教育。侯姆斯(Holmes)說：「兒童的教育至少應該在出世前一百年開始……」，為了我們的下一代，我們還能猶豫什麼呢？



▲圖 4.3.4 隨手取材皆可教學是奧福教學的特點之一。

## 奧福教學使用之樂器表

陳惠齡製

無  
調  
樂  
器

1. 人聲：模仿大自然、動作……生活中的各種聲響等。
2. 天然樂器：
  - (1) 彈指（相當於高音）。
  - (2) 拍手（相當於中音）。
  - (3) 拍膝（相當於次中音）。
  - (4) 踏腳（相當於低音）。
3. 節奏樂器：
  - (1) 金屬類：三角鐵、雙鈴、手搖鈴、鑼鈸、牛鈴、雪鈴……等。
  - (2) 木質類：響板、木魚、沙鈴、刮胡、木鳥、響棒、雙頭木魚……等。
  - (3) 皮質類：大鼓、小鼓、手鼓、鈴鼓、曼波鼓……等。
4. 克難樂器：化腐朽為神奇，利用一些素材，模仿上述樂器所做之樂器或再創新之樂器。

有  
調  
樂  
器

1. 直笛：分最高音、高音、中音、次中音、低音以及最低音。但一般小學生以高音為主。
2. 定音鼓。
3. 音樂鐘。
4. 奧福片樂器：
  - (1) 鐘琴：分為高音和中音。
  - (2) 木琴：分為高、中、低三種。
  - (3) 鐵琴：分為高、中、低三種。
  - (4) 音磚：由上面三種變化而成，每一個音獨立成一個，好像磚塊一樣。
5. 其他樂器：可視需要之情況加入，如大提琴、吉他、古提琴等。
6. 自製樂器：如玻璃杯組合、拉絃樂器……等，自己再創作之有調樂器。

## 四、鈴木教學法

鈴木教學法的創始人鈴木鎮一 (Shinichi Suzuki) 於 1898 年出生於日本名古屋，他的父親創辦了當時世界最大的小提琴廠。他於 22 歲時留學德國學習小提琴，期間深刻體會出學習和年齡的關係。留學八年後返回日本，在教學中又領悟了人類學習語言的天賦能力和學習音樂的關聯性，於是提倡「母語教學法」，強調及早學習和良好學習環境的重要性，形成所謂「才能教育」的鈴木教學法。

從母語教學的信念中，鈴木肯定環境在教育中所扮演的角色的重要性，因而衍生出以下對音樂教學的幾項法則：

1. 替孩子打造學習音樂的良好環境：父母從嬰兒出生開始，就讓嬰兒聆賞好的音樂。稍長後，老師也加入成為影響孩子學習的另一環境要素。
2. 鼓勵孩子反覆練習：鈴木認為不斷反覆練習是培養能力的不二法門。
3. 允許孩子有個別的進度：一如學習母語的情形般，沒有人能強制規定孩子的進度。要注意的只是，進度的安排是必須在孩子每天都有適當練習的狀況下推展。
4. 讓孩子得以分享因自己努力而得來之喜悅：孩子因為熟練某一樂曲而得到彈奏音樂的快樂時，往往會有傾向再重複彈奏。此時，不宜怕因影響進度而干預。
5. 找出孩子的優點，並加以肯定：鈴木教學法強調對孩子應給予不斷的鼓勵和肯定，使孩子正視自我的能力。
6. 家人的參與：音樂的路是很辛苦的，唯有家人的參與，孩子才不致因感到學習上的孤單而倦怠。

由以上敘述，我們不難看出鈴木的教學理念，即他堅信，所謂的才能，並不是天生就有的，唯有經過適當的後天環境的培養，孩子才能夠成為具有高度才能的人。他並認為，才能教育應及早進行，因為及早開始的音樂薰陶可為孩子日後之音樂學習奠定良好的基礎。但鈴木並非從狹隘的音樂觀出發，相反的，他認為學習音樂的目的，並非在使人人成為音樂家，而是



良好能力之養成；且音樂教育的重要性不是在於其功利的一面，而是在培養人類真正優美的心靈和感覺。

鈴木教學法的教學內容以個別課為主，團體課為輔，當孩子會演奏一些簡單的樂曲時就和其他人一起合奏，以提高孩子的學習興趣。此外也包括家長訓練、音樂欣賞等課程。兒童透過樂器的學習來感受音樂的美好，樂器項目可以是小、中、大提琴、低音提琴、鋼琴、長笛、吉他琴或豎琴。鈴木教學法的素材是採用統一教本，每一種樂器的專用教材，都根據該樂器的特質而有專門的編排與技能訓練，曲目包括簡單兒歌及民謠，到古典、浪漫、巴羅克及近代作品。

綜論鈴木教學法，其特點如下：

1. 創造學習音樂的環境，並從中培養良好的音樂敢：如提供父母錄音帶，讓美好的音樂成為日常生活中的一部分；而在讓孩子聽熟將學的曲子的同時，也聆賞美好的演奏。如此，孩子的學習動機已被燃起，其稍後的投入也是必然的結果。
2. 強調模仿與反覆練習的重要性：孩子透過模仿老師及先前所聽過的錄音帶的曲調，再經過反覆的練習而學會彈奏。值得一提的是，在反覆練習到一定程度時，應訂定新的目標，如此孩子在重複中，才能發現新的樂趣和挑戰。
3. 注重父母與孩子的互動：在鈴木教學法中，家長要陪同孩子上課，並同做筆記，回家後更要陪孩子練習，並提醒學習重點。師生及家長與孩子的互動是鈴木教學法中很重要的一環。
4. 注意音色的品質：強調美音訓練，要孩子在彈奏時，仔細傾聽，以奏出優美的音色為目標。
5. 要求彈奏的正確性：正確的姿勢、正確的持弓方法及彈奏正確的音都是不容忽視的。
6. 注重表演或演出：次數頗為頻繁的定期演出是鈴木教學法的另一特色。旨在培養每一個孩子的臺風或膽識，增長演出經驗。
7. 重視自我評量和同儕觀摩的自學能力：藉由定期的集體上課等方式，提供孩子與別人合奏及觀摩的機會，並達到自我評

量、提高學習興趣的目的。

8. 鼓勵背譜彈奏：鈴木教學法認為背譜習慣的養成應及早，從背譜彈奏小曲開始，日後彈奏較長且複雜的樂曲也將不是難事。
9. 掌握上課時間：鈴木教學法善用上課的每一分鐘，內容包括視譜訓練、技巧練習、樂曲之復習和預習。而樂理及合奏等內容則在團體課時進行。
10. 團體課與個別課並重：團體課時要求一致的進度，並提供孩子們相互觀摩學習的機會；個別課則旨在解決個人困難，並發展個人的長處。

從以上說明中，我們已得知鈴木教學法的起源、教學法則、教學理念、教學內容及教材與教學特點。無疑的，孩子不只在演奏技巧上會有精進，內在的性靈也將提升。它的成效主要包括精湛的演奏技巧、優美表現音樂的能力、優異的背譜能力等。除了這些成效外，藉由鈴木教學法，也可以培養孩子專注力及記憶力的發展，發展出他們對模式、架構的高度敏感度，奠定他們對美的賞析能力，發展出四肢五官協調並用的能力，進而培養他們的自信心並促進家庭、親子之間的和諧關係。

簡單的說，鈴木教學法是一個人本的、全人格的、家庭化的、愛的音樂教育。它對音樂教育界所帶來的影響是很深遠的，值得每一位音樂教育從業人員的省思。