

南華大學藝術與設計學院民族音樂學系

碩士論文

Department of Ethnomusicology

College of Arts and Design

Nanhua University

Master Thesis

竹笛教學融入兒童奧福教學法之研究

Research on the Integration of Bamboo Flute Teaching into Orff

Approach

蔡淑婷

Su-Ting Tsai

指導教授：明立國 教授

Advisor: Li- Kuo Ming, Ph.D.

中華民國 107 年 6 月

June 2018

南 華 大 學

民族音樂學系

碩 士 學 位 論 文

竹笛教學融入兒童奧福教學法之研究

Research on the integration of bamboo flute teaching into Orff Approach

研究生：蔡淑婷

經考試合格特此證明

口試委員：馮金皓
楊佈光
明之圓

指導教授：明之圓

系主任(所長)：馮金皓

口試日期：中華民國 107 年 5 月 28 日

摘要

本研究採用行動研究法(action research)，將運用奧福教學法（Orff Approach）之教育理念，以卡爾·奧福（Carl Orff）教育理念設計教案，並以融入國小四年級學童的竹笛音樂課程。筆者將透過奧福教學法的理念及方法，設計竹笛的教學教案，並設計前測、後測問卷調查藉以了解學生對於竹笛的觀點及其變化。筆者以雲林縣安慶國小學生為研究對象，分別自行設計竹笛課程，課程涵括：肢體律動、頑固伴奏、卡農、和聲、器樂合奏.....等教學內容，並將以國小原有竹笛課程內容為比較基礎，將竹笛教學課程之設計並與直笛作為比較異同。

筆者擔任實際竹笛教學之角色，並由國小班級教師協助進行前後測問卷分析。在事前的蒐集相關文獻資料外，並於教學實施過程中進行課前課後測驗等為主要資料收集來源，再參酌專家學者的建議，分析歸納成以下結論：一、竹笛課程融入奧福教學課程學童接受度高（一）學童對於直笛課程轉換為竹笛課程接受程度。二、融入奧福教學課程對竹笛（一）融入奧福教學課將有助於提升竹笛學童的節奏感。（二）融入奧福教學課程提升學童的音感。（三）竹笛融入奧福教學課程後學童的竹笛吹奏能力有進步。

最後，依據以上結論，分別針對國小學童推動竹笛課程，國小音樂教育相關工作做出具體建議參考。

關鍵字：奧福教學法、竹笛教學、行動研究、兒童音樂教育

Abstract

This research adopts action research method and will use Orff's educational philosophy to Karl. Carl Orff's educational philosophy is to design lesson plans and to integrate the bamboo flute music curriculum for the fourth grade children of the elementary school. The author will design the teaching plan of the bamboo flute through the philosophy and methods of the Orford teaching method, and design pre-test and post-test questionnaire surveys to learn students' views and changes on the bamboo flute. The author takes the elementary and middle school students in Anqing County of Yunlin County as the research object, and designs the bamboo flute courses on their own. The courses include: body rhythm, stubborn accompaniment, Canon, harmony, instrumental ensemble... and other teaching contents. Based on the basic content of the original elementary school bamboo flute curriculum, the design of the flute teaching course is similar to that of the straight flute.

The author served as the role of the actual bamboo flute teaching, and was assisted by the elementary school teachers to analyze the questionnaire before and after the questionnaire. In addition to collecting relevant documents beforehand, and during the implementation of the teaching, pre- and post-study tests are the main source of data collection. After consulting the experts and scholars, the following conclusions are analyzed: 1. The bamboo flute course is integrated into the teaching of Orford. The acceptance of students in the curriculum is high. (1) The acceptability of the students for the flutes course to the bamboo flute course. Second, into the Orford teaching curriculum for the bamboo flute (A) into the Orford teaching class will help improve the rhythm of bamboo flute students. (b) To integrate the Orford teaching curriculum to enhance the musicality of schoolchildren. (3) The bamboo flute playing ability of the school children has been improved after the bamboo flute has been integrated into the Orford teaching curriculum.

Finally, on the basis of the above conclusions, they respectively aimed at: the primary school children to promote the bamboo flute curriculum, and the national and minor music education related work to make specific recommendations.

Key words: orff teaching method, bamboo flute teaching, action research, children's music education

目 錄

摘要	I
Abstract	II
目錄	III
圖次	V
表次	VIII
第一章 緒論	1
第一節 研究動機與目的	1
第二節 研究架構與步驟	5
第三節 研究範圍與限制	9
第二章 過去相關文獻與研究	11
第一節 直笛與竹笛的歷史及特性	11
第二節 卡爾奧福教學法之相關研究	23
第三節 卡爾奧福教學法與兒童直笛教學	70
第三章 施測內容與分析	73
第一節 前測及後測內容設計與說明	73
第二節 問卷分析	78
第三節 施測過程及說明	94
第四章 教案設計與施作	96
第一節 竹笛融入教案之設計	96
第二節 施教過程及說明	104
第三節 結果及評估	107
第五章 結論	111
參考文獻	115
中文部分	115
西文部分	117
附 錄	118
附錄 一 前測驗試題	119
附錄 二 後測驗試題	121

圖 次

圖 1-1-1 研究架構流程圖	7
圖 2-2-1 奧福音樂樹	68
圖 3-2-1 學生問卷調查表「直笛學了幾年」題目之百分比圖	79
圖 3-2-2 學生問卷調查表「竹笛學了幾年」題目之百分比圖	79
圖 3-2-3 學生問卷調查表「直笛、竹笛學了幾年」題目之對照長條圖	79
圖 3-2-4 學生問卷調查表「我喜歡直笛不喜歡竹笛」題目之前測百分比圖	80
圖 3-2-5 學生問卷調查表「我喜歡直笛不喜歡竹笛」題目之後測百分比圖	80
圖 3-2-6 學生問卷調查表「我喜歡直笛不喜歡竹笛」題目之前測、後測對照長條圖	80
圖 3-2-7 學生問卷調查表「我喜歡直笛也喜歡竹笛」題目之前測百分比圖	81
圖 3-2-8 學生問卷調查表「我喜歡直笛也喜歡竹笛」題目之後測百分比圖	81
圖 3-2-9 學生問卷調查表「我喜歡直笛也喜歡竹笛」題目之前測、後測對照長條圖	82
圖 3-2-10 學生問卷調查表「直笛比竹笛容易吹奏」題目之前測百分比圖	82
圖 3-2-11 學生問卷調查表「直笛比竹笛容易吹奏」題目之後測百分比圖	83
圖 3-2-12 學生問卷調查表「直笛比竹笛容易吹奏」題目之前測、後測對照長條圖	83
圖 3-2-13 學生問卷調查表「直笛和竹笛的吹奏技巧差不多」題目之前測百分比圖	84
圖 3-2-14 學生問卷調查表「直笛和竹笛的吹奏技巧差不多」題目之後測百分比圖	84
圖 3-2-15 學生問卷調查表「直笛和竹笛的吹奏技巧差不多」題目之前測、後測對照長條圖	84
圖 3-2-16 學生問卷調查表「我喜歡直笛的聲音，不喜歡竹笛的聲音」題目之前測百分比圖	85
圖 3-2-17 學生問卷調查表「我喜歡直笛的聲音，不喜歡竹笛的聲音」題目之後測百分比圖	86
圖 3-2-18 學生問卷調查表「我喜歡直笛的聲音，不喜歡竹笛的聲音」題目之前測、後測對照長條圖	86
圖 3-2-19 學生問卷調查表「我喜歡直笛的聲音，也喜歡竹笛的聲音」題目之前測百分比圖	87

圖 3-2-20 學生問卷調查表「我喜歡直笛的聲音，也喜歡竹笛的聲音」題目之後測百分比圖.....	87
圖 3-2-21 學生問卷調查表「我喜歡直笛的聲音，也喜歡竹笛的聲音」題目之前測、後測對照長條圖.....	88
圖 3-2-22 學生問卷調查表「竹笛比直笛有更多的音色表現」題目之前測百分比圖.....	88
圖 3-2-23 學生問卷調查表「竹笛比直笛有更多的音色表現」題目之後測百分比圖.....	89
圖 3-2-24 學生問卷調查表「竹笛比直笛有更多的音色表現」題目之前測、後測對照長條圖.....	89
圖 3-2-25 學生問卷調查表「我覺得材質不重要，好吹比較重要」題目之前測百分比圖.....	90
圖 3-2-26 學生問卷調查表「我覺得材質不重要，好吹比較重要」題目之後測百分比圖.....	90
圖 3-2-27 學生問卷調查表「我覺得材質不重要，好吹比較重要」題目之前測、後測對照長條圖.....	90
圖 3-2-28 學生問卷調查表「我喜歡竹子的材質」題目之前測百分比圖.....	91
圖 3-2-29 學生問卷調查表「我喜歡竹子的材質」題目之後測百分比圖.....	91
圖 3-2-30 學生問卷調查表「我喜歡竹子的材質」題目之前測、後測對照長條圖.....	92
圖 3-2-31 學生問卷調查表「我有興趣進一步學習竹笛」題目之前測百分比圖.....	92
圖 3-2-32 學生問卷調查表「我有興趣進一步學習竹笛」題目之後測百分比圖.....	93
圖 3-2-33 學生問卷調查表「我有興趣進一步學習竹笛」題目之前測、後測對照長條圖.....	93

表 次

表 2-1 直笛研究相關論文	12
表 2-2 奧福教學相關研究論文	13
表 3-2-1 學生基本資料及學習背景 統計表	78
表 3-2-2 學生問卷調查表「我喜歡直笛不喜歡竹笛」題目所前、後測百分比一覽表	79
表 3-2-3 學生問卷調查表「我喜歡直笛也喜歡竹笛」題目所前、後測百分比一覽表	81
表 3-2-4 學生問卷調查表「直笛比竹笛容易吹奏」題目所前、後測百分比一覽表	82
表 3-2-5 學生問卷調查表「直笛和竹笛的吹奏技巧差不多」題目所前、後測百分比一覽表	83
表 3-2-6 學生問卷調查表「我喜歡直笛的聲音，不喜歡竹笛的聲音」題目所前、後測百分比一覽表	85
表 3-2-7 學生問卷調查表「我喜歡直笛的聲音，也喜歡竹笛的聲音」題目所前、後測百分比一覽表	87
表 3-2-8 學生問卷調查表「竹笛比直笛有更多的音色表現」題目所前、後測百分比一覽表	88
表 3-2-9 學生問卷調查表「我覺得材質不重要，好吹比較重要」題目所前、後測百分比一覽表	89
表 3-2-10 學生問卷調查表「我喜歡竹子的材質」題目所前、後測百分比一覽表	91
表 3-2-11 學生問卷調查表「我有興趣進一步學習竹笛」題目所前、後測百分比一覽表	92
表 3-3-1 直笛、竹笛喜好原因對照統計表 - 依直笛比率遞減一覽表	94
表 3-3-2 直笛、竹笛喜好原因對照統計表 - 依竹笛比率遞減一覽表	95
表 4-1-1 森林音樂會教案課程設計	97
表 4-1-2 竹笛課程教案設計（一）	98
表 4-1-3 竹笛課程教案設計（二）	99
表 4-1-4 竹笛課程教案設計（三）	100
表 4-1-5 竹笛課程教案設計（四）	101
表 4-1-6 竹笛課程教案設計（五）	102
表 4-1-7 竹笛課程教案設計（六）	103

第一章 緒論

本章共分為三節，將針對本論文之研究動機與目的、文獻回顧、研究方法與步驟、研究範圍與限制、名詞解釋分別論述之。

第一節 研究動機與目的

一、研究動機

筆者係於國內連鎖音樂兒童教育機構服務達十二年任職音樂教師。其教學課程實務操作內容以涵括奧福教學法、達克羅茲教學法、及高大宜教學法整合性為主。在教學經驗中，對於四歲以上兒童音樂課，將以高音箱型木琴等打擊樂器，配合西洋樂器的高音直笛，對於兒童的音樂性發展是有許多的助益，但兒童時期的手指發展限制，故既有的高音竹笛有其使用上的不便性，故特請竹笛的製作師傅以訂製符合兒童手型大小的竹笛，力求降低兒童樂器操作之難度，為進一步探討兒童對於竹笛的學習進程，將兒童節奏律動的方法，帶入實際的兒童音樂教學之中，從而探討該竹笛學習對兒童之影響。

竹笛之選用，係根據兒童手形與大小，特請竹笛製作師傅訂做，期能養兒童音樂的學習的障礙降至最低，提升達成音樂學習之效果，多元性的音樂教學方法主要期能激發兒童想像力及創造力。藉由實際教學經驗的過程，並予以紀錄、進一步提出教學省思與改善方案、以及在兒童的學習表現回饋表，遂思考以器樂教學為媒介之方式，應該適合用來啟發並培養兒童之即興創作能力，並進而提升兒童之音樂節奏感及音感。

中國樂器“竹笛”歷史悠久，在筆者的教學生涯中，一直使用的是西洋的直笛，在此將研究中國樂器竹笛融入兒童音樂教學中，能否和西洋直笛的教學

同時並進的學習方式，進行分析研究與比較，透過問卷方式比較學童竹笛學習前後觀點。

竹笛材質係屬與天然材質，在當今工業化時代，將有許多的化工材質的各式樂器，雖將音樂的演奏力能給予長足的進步，但也產生相對性的環保問題，如果不使用在大自然的環境中也能有回歸自然環境的能力，在目前工業化的環境中屬於永續性的環保材質，不使用不會造成環境廢棄物的問題，符合國際環保的潮流。

兒童音樂教學工作，一直是我個人最嚮往的事情，在六歲前的黃金創造力時期，我將以兒童快樂的音樂學習方法，融入歡樂的音樂學習元素如樂器合奏，在我所見的兒童所學習過程中，孩子彷彿是天生的藝術家，只要給予一定的題材隨時能夠激盪「創作」出各種不同的音樂元素。音樂「創作」是學習的完成。誠如卡爾奧福所提出之教學理念。

透過兒謠節奏，歌曲視譜，音感訓練，樂器合奏，等教學方法，將卡爾奧福教學之教育理念，設計教學教案並將採用行動研究法，在教學研究過程中，發現問題分析問題並歸納出解決問題的原因與方法。

個人多年從事兒童音樂教學的起點不是給予一個制式化的音樂課，而把音樂性元素於生活的遊戲中呈現。兒童音樂課程是讓孩子於走向音樂，並讓音樂元素由孩子的內心身處激盪出來。重要的是允許孩子玩耍，把自己的內心無拘無束地表達出來音樂的情感。語言和聲音同時來自即興和節奏遊戲。

對於孩子們來說，音樂特別是旋律走他們對自身生命的早期的，原發的陳

述他們的語言，姿態，節奏動作，乃至舞蹈和表演等活動應當融為一個感覺運動的整體。

在筆者的教學生涯裡，兒童快樂的音樂學習環境下，能夠引導孩子自由自在的學習，不只促進的感覺統合的能力，同時啟發了音感節奏感和音樂性，在兒童早（初）期的音樂教育模式下，給予過早的音樂認知性題材，往往容易造成學習的中挫及排斥性，所以我們給予專業性音樂知識前的學習方法就有其必要性。

根據卡爾·奧福（Carl Orff）的觀察：給於出處很重要的孩子不需要外在的催促，他們會抓取合意的，原始的樂器，拍手，踏腳點頭等等肢體律動在他們的世界裡肢體樂器是自然的事情，而響棒，手搖鈴，鈴鼓木箱等等可以於拍點上自然敲擊，教師如能自然而然地引導提供這些機會，兒童的此類表現就愈加突顯，越是具有原始的聲音的樂器，在孩子們眼裡就越足稱心如意，在兒童最早期階段也就最為適合且最有意義，兒童對聲音的千變萬比的玩耍方式，對聲音的輕重，高低，明暗等細微末節的覺察，所有這些感官的發展速度令人驚訝。透過身體的動作，走，跑，跳等”，他們獲節奏的秩序通過遊戲歡呼呼吸，吐字，哼鳴，旋律構成的基本要素由此而生此。時，如果我們認為更為正式的旋律發展應當發生的話，那麼簡單的樂器（目前的奧福教學用廂型木琴、廂型鐵琴）也不會把他們拒之門外，用打擊來輔助吹奏根據研究，對於孩子來說，木笛作為初始的樂器非常適合。

而筆者的教學經驗裡同樣認同且印證上述理論，特別孩子探索各式各樣的

樂器音色，是特別顯得的愉悅和享受，但是在當今校園內所實施的奧福音樂教育下，要能克服經費上給予不同廂型木琴（高音、中音、低音）的音樂教學合奏教學，在當今的國內音樂教育環境仍不普遍，然而簡單的節奏性樂器教學下，孩子也將缺少卡爾·奧福教學理念下提出的樂器合奏部分的學習區塊，所以我將更進一步的探討兒童竹笛教學的學習成果，能否開啟孩子音樂學習的敲門磚，以及教學過程中探討家長對於學習竹笛的看法。

在兒童音樂教學裡，兒童主動地去探尋重複的旋律的練習和小樂句等等，這些部分重複恰好特別符合兒童的樂趣，他們陶醉在自己發現的成果之中，不斷地重複這些旋律和短句。最終，不斷的重複變成孩子們的旋律記憶，直至聽有孩子們都能夠完整地唱出和奏出所有的旋律。沒有外來意志的催促，兒童在這裡全然成為音樂創造的中心，兒童的旋律遊戲起始於動作的玩耍。他們在旋律和詞彙上面投入的練習潛移默化地成為兒童的一種生活方式，而不是有意識地完成某種特定的任務，在我教學生涯已經運用的各式不同的教案，對於不同階段的孩子而言，真正教學的精神裡，並不是絕對照本宣科的教案，而是根據孩子的學習狀態適時的調整給予對應的教學方法，為是否教學成功的關鍵，並研擬一個大致的教學方案，再根據兒童學習實際狀況適時地予以修正，檢討與改進，期許引起兒童學習竹笛之動機，增加學習樂趣。

二、 研究目的

根據上述之研究動機，本研究之主要研究目的內容如下：

（一）兒童竹笛教學之可行性研究

透過實際設計兒童竹笛教學的課程設計，將課程設計的規劃內容落實於國小兒童教學之中，並檢視課程教學目標與實際之落實成效檢驗，並逐步修正與檢討改善教學內容，另外將課程之優缺點填寫紀錄，講給予課程建案修正建議與改善。

(二) 卡爾奧福教學法融入於兒童竹笛教學之評估

根據卡爾·奧福教育理念設計，符合兒童竹笛教學之課程規劃，結合奧福教學法所提到的音樂教學元素，於教學實踐中給予妥適規劃，並製作前測及後測評量表，藉以評估學童對於竹笛學習意願之可行性。

(三) 兒童竹笛音樂學習與創作之研究

透過學童所熟悉的兒謠為引導，設計符合兒童創作的音樂元素，建立螺旋式的音樂創作元素，給予漸進式的學習內容與方法，從而體驗音樂創作之樂趣，並將創作的成果給予適時的分享與獎勵。

第二節 研究架構與步驟

本論文之研究方法、架構及步驟說明如下：

一、研究方法

本研究在相關文獻及教學經驗基礎上，探討卡爾奧福教學法融入兒童竹笛音樂教學及節奏創作教學之相關可行方案。其方法係結合行動研究法(action research)，與田野工作(field work)的參與觀察法(participate observation)，將透過筆者本身於國小學童之竹笛教學的經驗，教學過程中融入奧福教學設計理念。行動研究是結合“行動”與“研究”二者，以實際參與的操作環境中，根

據筆者的教學經驗和處理實務上的過程進行研究，制定解決問題的方法與對策，並且據以實施與評估反饋，這樣將形成由行動與反思的動態循環回饋歷程，即由「行動的意念」、「行動」、「在行動中反思」、「實踐理論」等四個部分而成循環結構(蔡清田, 2004)。林生傳表示行動研究是為行動而進行的研究，研究者就是行動者，研究也在行動中進行，成為行動的一部分，研究的實施不會妨礙行動的進行，反而將有助各項行動的修正與改善，讓行動與研究不斷在進行調整。過程中的研究成果，將給予行動的檢視與回饋，並據此作為計畫設計的參考，而行動也一樣能夠修正研究結果(林生傳, 2003)。

(一) 文獻分析

針對兒童音樂教育教材教法、竹笛教學、音樂創作教學等相關論述，探討應用竹笛教學於音樂創作教學的理論基礎，將音樂教學相關即興創作教學課程發展之文獻與學術論文，實踐與操作過程中進行歸納分析，並深究相關之音樂創作教學資源，依蒐集、整理、分析之相關音樂創作教學資源應用於課程之發展設計上。

(二) 教學實驗與施測

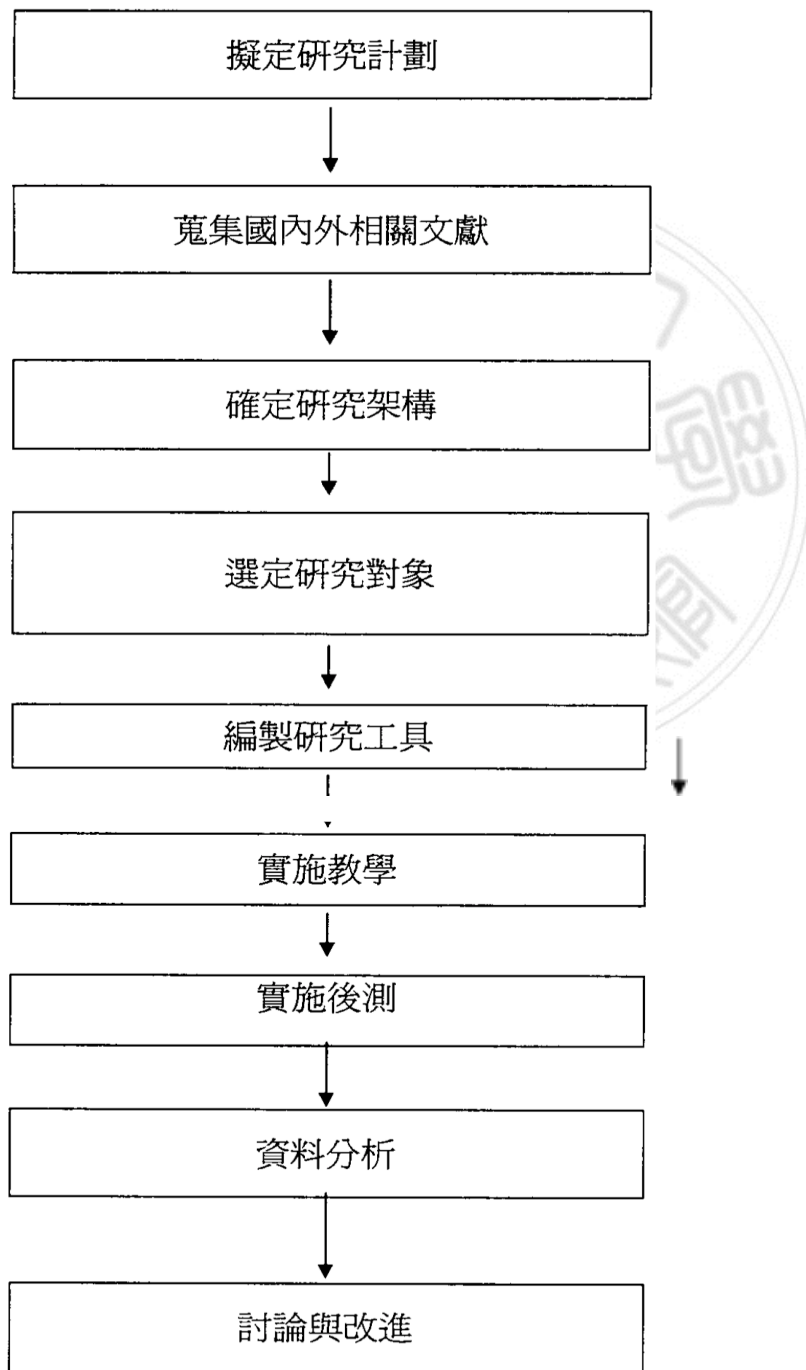
筆者根據文獻分析中所歸納的理論基礎與相關音樂創作教學資源，進行教學活動之規劃，設計「兒童節奏音樂創作之教案」，並進而實施教學活動。教學過程中以「兒童節奏音樂學習觀察紀錄」、「兒童音樂節奏創作表現」、為研究工具，分析兒童學習前與學習後之影響及可能影響學童音樂創意表現之因素。「兒童節奏音樂學習觀察紀錄」以百分比數據呈現，並進一步將測試後的學生創作作品，以五線譜紀錄之，探討兒童之背景(社會大環境背景、家庭背景)與其創意表現之關係，以便於本研究進行質與量的分析。

(三) 參與觀察

以民族音樂學田野工作 (field work) 的方法在實地的教學場域當中，進行脈絡性的觀察與記錄。

二、研究架構

圖 1-1-1 研究架構流程圖



三、研究步驟

1、確定研究方向

筆者本身擔任雲林縣虎尾鎮立幼兒園專任音樂教師多年，為將推廣中國竹笛樂器，以國小學童既有的直笛學習基礎加以延伸至竹笛學習，以期竹笛樂器之推廣，研究中國樂器於國小學童延伸之可能性，及發展為兒童竹笛學習之教學教案，教學方法採奧福教學法，融入兒童竹笛音樂教學課程即節奏創作，經過適當教學流程與規劃，學習期能提升兒童竹笛學習之樂趣。

2、確定研究對象

本研究以筆者於雲林縣虎尾鎮安慶國小四年級學生共二十六名，為教學實驗對象。因考量四年級學童對於直笛的學習有一定的基礎，也具備有一定的音樂概念與基礎認知，本研究將透過該班級的老師協助於教學過程的順利，將事先與班級老師討論教學教案的實施內容及方法。

3、文獻與參考資料之收集

文獻與參考資料之收集筆者在整個研究過程中收集相關之研究資料與文獻，加以分析與整理，以文獻理論做為研究之基礎。

4、確認研究問題 研究對象確定後，及確認研究之問題：

- (1) 兒童竹笛教學方法之探討。
- (2) 奧福教學法與兒童竹笛教學之關係。

(3) 兒童竹笛節奏創作之研究。

5、竹笛教學課程之設計規劃根據文獻探討之內容，加以分析奧福教學法融入於兒童竹笛教學教案規劃，並藉以延伸節奏創作之課程。

6、資料分析與整理

課程實施前，先以「兒童節奏音樂學習觀察紀錄」調查兒童之音樂學習進程並做數據之分析，並將兒童實施本課程後之節奏創作表現測試結果進行資料分析與整理，探討學生的音樂創意表現及可能影響的因素。

7、提出竹笛教學實施結論

教學過程及前後測問卷結果，據以分析國小學童對於竹笛實施之接受程度加以分析，即實施結果的各項指標，評估優點及缺點和相關改進事項。

第三節 研究範圍與限制

一、研究範圍

本研究是雲林縣虎尾鎮安慶國小四年級學童為奧福音樂課程、融入竹笛教學為主要之探討範圍，並運用竹笛適於創作節奏來進行創作。在課程方面，將依奧福教學法之音樂教學元素進行兒童竹笛教學。本研究著重觀察學生在學習過程中的體驗與發表，分析兒童音樂節奏創意表現。多元的創作無關優劣，而以兒童能夠表現之音樂即興創作力據以分析。

二、研究限制

(一) 本研究之對象，係筆者對雲林縣虎尾鎮安慶國小學童之教學分析研究，故結論是針對本研究對象之學習過程與結果進行評估，無法據以類推其他學習對象，並據以瞭解不同區域與不同性質之學生。

(二) 研究聚焦於兒童於竹笛樂器上之學習表現，其他非音樂創作之教學則不在本研究之範圍中，所呈現之教案也僅列出與竹笛創作直接相關之教學項目。

(三) 本研究學童所使用之竹笛，為訂製品其學習成效，無法類推於其他竹製品之管樂器之上。

(四) 本研究自行設計之奧福音樂教學教案，係筆者根據個人多年的教學經驗並參考奧福教學法之設計理念所編寫，並為符合國小四年級學童所設計，無法推定已包括所有卡爾奧福音樂教學設計之所有內容。

第二章 過去相關文獻與研究

有關竹笛樂器的教學研究，經由搜尋全國碩博士論文資料庫顯示，尚無就針對竹笛學童學習姿勢，訂定或相關學者的文獻，本研究所採用的竹笛為直式，外觀大小及吹口設計，相當類似直笛，故將沿用直笛（recorder）教學操作的過去研究資料為基礎，再經由實務上的竹笛樂器操作教學，比較推定與直笛操作方式是否有其差異性，並在本文第五章結論部分予以說明。

本研究係依國民小學之直笛教學相關論文研究資料，併中國竹笛的論文研究成果，作為竹笛教學相關操作基礎，以其作為竹笛實務教學之根據，另參酌國內奧福教學理論背景設計教學教案，作為實踐教學的目標，在從相關學習論述整理與分析。

竹笛教學融入奧福教學法在理念設計上，在理念上以奧福教學法為手段，以竹笛教學為目標實踐於國小學童之音樂教育，運用本土化的教學素材，在多元的奧福音樂教學學習環境下，透過遊戲化的學習模式，啟發兒童的創造力與想像力，教師透過教育理念的具體實踐，讓學童在實際竹笛的操作過程中，將幫助學童建構音樂學習的概念，使學童在操作過程中幫助由直笛學習轉換為竹笛之學習。以此學習方式並透過前測及後測的問卷內容，了解學童對於竹笛觀點變化情況，使學童對於竹笛的學習透過奧福音樂教學的實踐，產生對音樂有多元性的了解。

本章先就直笛的學習方法，加以分析整理與統計相關研究者的資料，以此作為論述的基礎，使得學童對於竹笛的學習的經驗，以直笛的學習基礎上，重

新給予複習與驗證。

表 2-1：直笛教學相關論文

年代	作者	論文題目	內容摘要
92.7	李琴娟	遊戲化直笛課程對國小中年級學生直笛學習興趣、直笛成就及音樂成就之影響。	本研究旨在探討遊戲化直笛課程，對國小中年級學生直笛學習興趣、直笛成就及音樂成就之影響。
1992	吳舜文	國中直笛教學探究	1、對於基礎訓練、歌唱、樂器、創作及欣賞等音樂課程，均有其實質的價值與功能 2、有關教材的編選方面，有必要編製國小至國中的進階教材與補充教材，其內容宜有鄉土特色。 3、有關教法的運用方面，可考慮加入中音直笛的教學。 4、有關社團及比賽方面，宜在行政方面多予配合。 5、教育主管單位應定期舉辦直笛教學的研習活動，以提昇師資素質，促進教學的實質效益。
2002	康馨如	以直笛作為音樂教學之工具 -國小四年級 教室裡的行動	1、學生在節奏感、音感、認譜、歌唱、創作與欣賞等方面均有顯著進步。 2、教學方式活潑生動，易提高學童之專注力與學習興趣。
104.7	蕭以琳	藝術與人文音樂課程規劃與實施之行動研究—以五年級直笛教學為例	本行動研究欲改善研究者在教學現場課程設計難以對應九年一貫藝術與人文能力指標之困境，旨在發展國民小學五年級下學期高音直笛課程計畫，並實施三個循環共 13 堂之部分課程，探討實施情形、學生學習成效，以及教學者在其中的教學反思與專業成長。
105.6	鄭沛緹	節奏基本能力與直笛吹奏基本技巧提升國小五年級學童直笛二部合奏表現之行動研究	本研究旨在探討改善節奏基本能力與直笛吹奏基本能力是否能提升國小五年級學童的直笛二部合奏能力;研究方式採質性資料為主之行動研究。

104.7	翁甄穗	運用高音直笛多聲部合奏於國小高年級音樂對學童音樂學習態度影響之行動研究	本研究旨在探討高年級音樂課，經過高音笛多聲部合奏教學，對學童音樂學習態度之影響。 一、高音笛多聲部合奏課程，以有系統的樂理進程為主軸，慎選多元合宜的教材，配合活潑有趣的教學策略，引導同儕良性互動，能使學童音樂學習態度札向積極。 二、高音直笛多聲部合奏課程對學童音樂學習態度之影響於認知、情意、行為與技能等層階皆呈現顯著性提升，學童對課程、對同儕、對教師之態度也達顯著水準。
-------	-----	-------------------------------------	--

表 2-2：奧福音樂教學相關論文

年代	作者	論文題目	內容摘要
97.7	王雅代	國小低年級學生在奧福即興音樂活動中創造力表現之研究	本研究之主要目的為運用奧福即興音樂活動於國小低年級音樂教學，探討在即興創作活動中創造力的表現，以及教師在教學活動歷程中專業的成長。
106.1	王吟文	運用奧福教學法於美感領域以提升幼兒創造力之行動研究：以律音管教學為例	本研究的主要目的是探討運用奧福教學於美感領域以提升幼兒創造力之成效，並以律音管教學為例。研究者以105學年度桃園市某幼兒園大班幼兒39人為研究對象。
96.6	楊哲暉	運用奧福音樂教學理念於國小直笛團之研究	本研究採用行動研究法，旨在運用奧福教學理念，融入直笛團學生的直笛吹奏訓練課程。研究者希望透過奧福教學的理念及方法改善本身所任教國小直笛團學生長期以來音樂基礎能力不足的問題，進而提升演奏水準。研究者以台中縣某國小直笛團 26 名學生為研究對象，自行設計課程，分別以：肢體律動、頑固伴奏、卡農、說白、器樂合奏.....等奧福教學方法，配合直笛基礎吹奏訓練進度，將奧福理念融入直笛團吹奏教學之課程。

103.1		跨域連結的幼兒藝術學習： 奧福教學再探	本研究從當前藝術教育，幼兒發展與音樂學習的論述脈絡下重新檢視奧福教學，根據其理念與方法設計規劃幼兒藝術學習課程方案，在公立國小附設幼兒園進行教學實踐。
104.7	賴梅芳	奧福教學法應用於國小三年級學童音感與歌唱能力之行動研究	一、探究奧福教學法應用於國小三年級學童音感與歌唱能力之實踐歷程;二、探究奧福教學法應用於國小三年級學童音感與歌唱能力之學習成效;三、探究奧福教學法應用於國小三年級學童音感與歌唱能力之困境與解決方法。
98.1	陶藝文	奧福教學法應用於國小藝術與人文領域課程之行動研究～以奧福片樂器為主軸的教學設計為例～	本研究旨在探討以「奧福教學法」應用於國小「藝術與人文」領域課程之研究—以奧福片樂器為主軸的教學設計為例。研究者以桃園縣某國小五年級33名學生為研究對象，自行設計研究課程，透過肢體律動、節奏說白、歌唱、器樂合奏、即興創作等奧福教學元素之應用，將奧福教學理念融入「藝術與人文」領域課程中。

表 1-2-1 直笛教學應用在音樂課程之相關研究分析

⁵ 吳舜文(1992)，《國中直笛教學之探究》，國立台灣師範大學音樂研究所碩士論文。⁶ 康馨如(2002)，《以直笛作為音樂教學之工具-國小四年級教室裡的行動研究》，國立花蓮師範學院國民教育研究所碩士論文。

4

⁷ 李琴娟(2003)，《遊戲化直笛課程對國小中年級學生直笛學習興趣、直笛成就及音樂成就之影響》，國立台北師範學院國民教育研究所碩士論文。

⁸ 徐千智(2003)，《高屏地區國民小學音樂教師直笛教學認知與實施現況之研究》，國立屏東師範學院音樂教育學系碩士論文。

⁹ 楊文碩(2004)，《器樂教學提升國小五年級學童音感及節奏能力-以直笛為例》，國立屏東教育大學音樂教育學系碩士論文。

第一節 直笛概述

直笛(Recorder)是一個具有悠遠歷史的木管樂器，早在十一世紀法國文獻中就有直笛的出現(蔡擘琳，2005)。到了巴洛克時代，直笛這項樂器的發展進入了成熟階段，此時大量作品問世，而這段期間關於直笛吹奏技巧的文獻資料也非常豐富，不少音樂學(演奏)家在著作中詳載了直笛演奏記法，如:Ganassi、Quantz、Hotteterre 等。

以下分為五個部分來探討直笛的吹奏技巧: 一、姿勢 二、呼吸(氣) 三、運舌 四、發音法 五、手指。

一、姿勢

(1)雖然木笛歷經幾個不同的音樂時期，吹奏時的標準身體姿勢一直未有改變(蔡擘琳，2005)。(2)持笛姿勢木笛鬆弛地懸掛在嘴唇上，木笛與頭部所呈的角度為四十五度，將頭向前彎一些，使樂器和身體的角度變小。吹奏時，應保持相同的角度(鄭世文譯，1993)，雙手自然地放在笛子上，左手上、右手下，手肘不要往上抬，也不要緊緊夾住胸腔，而是放鬆的垂在身體兩側(蔡擘琳，2005)。(3)坐姿:坐椅面的二分之一至三分之二，使背部的肌肉支撐軀幹、呈放鬆的姿勢，雙臂由肩膀放鬆下垂(鄭世文譯，1993)。

吹奏直笛的首要條件是正確的姿勢(Wollitz，1993)，建立正確的姿勢可以讓吹奏者有良好的習慣，不僅可吹奏出好聽的聲音，並且讓身體姿勢達到舒服的狀態，有關直笛的吹奏方法，最初

是訓練能建立正確的身體的基本姿勢，接下來則是運指法、運氣法、運舌法等三種直笛基本技巧的練習。(翁奉斌，1995)。

吹奏直笛的基本姿勢就是放鬆，尤其是頸部、手肘兩側及喉部肌肉放鬆，有一地方緊張會造成身體上的痠痛或肌肉的緊張，肩膀要放鬆，手肘應該靠近身體而不要過份張開，這樣容易導致身體的緊張，而影響吹奏的音色(Fred，1999)。

奧特泰爾(Hotteterre)以文字敘述了吹奏姿勢:吹嘴的部分盡量往前放在上下唇之間，直拿笛子，腳節向下並與身體相距約 30 公分(或 45 度角)，使雙手能自然地放在笛子上，手肘不要往上抬，也不要緊緊夾住胸腔，而是放鬆地垂在身體兩側(蔡擘琳，2005)。不論站姿或是坐姿頭部必須保持正直以抬頭垂肩幫助自己做出正確的姿勢 (Linde，1962/1995)。

放鬆：吹奏姿勢主要條件就是放鬆。「頸部」和「喉部」的肌肉要保持放鬆，不可用力抵嘴，鬆弛的姿勢讓人可以深深吸氣並溫和吐氣(Wollitz，1993)。不必要的緊張會導致身體其他部位的全身肌肉緊張(鄭世文譯，1993)

站姿：以站姿吹奏時，兩腳不應併的過攏，一樣保持肩部以上的放鬆及背部挺直，兩倍自然下垂不夾緊身體，雙腳分開與肩同寬，盡可能維持平衡不搖晃。(Linde，1962/1995;Hauwe，1984; Doherty，2000)

坐姿：以坐姿吹奏時，抬頭並且不要傾斜或歪一邊，肩膀自然垂下放鬆，身體放鬆。應該坐在椅子的「前部」，不要彎腰駝背 或是靠在椅背上(鄭世文譯，1993)。

其他：很多吹奏者，自覺或不自覺地，靠晃動身體來加強樂曲的表現。這是一個壞習慣，不但外觀不雅，而且有礙呼吸的順暢和手指的正常活動，初學者可以用「對著鏡子練習」的方法糾正自己(鄭世文譯，1993)。

身體姿勢是直笛最關鍵的學習，有一個好姿勢便可奏出好音樂，身體姿勢是最直接的、容易被看出來的，有放鬆的姿勢才是吹奏直笛最重要的。綜合以上所述，良好的身體姿勢，有助於直笛吹奏的學習，歸納有兩個原則：「放鬆」和「自然」。

本研究採用的竹笛外觀形式，類似直笛構造，吹孔為閉孔形式，故身體姿勢方面沿用前直笛研究者的資料，實踐於竹笛教學中。

2. 呼吸

吹奏木笛時的呼吸法是以歌唱(聲樂)為範本。阿格里柯拉(Agricola)說：「如果你想用有穩固的基礎、並且藝術性地吹奏笛子，那麼歌唱對你有很大的幫助。」迦納西(Ganassi)也在論述中的第一章節就說，木笛的職責在於模仿人聲，吹奏木笛實力度地用法與歌唱相同(蔡擘琳，2005)。

注意「氣」必須放鬆，體驗「用力」而又不能「使盡全力」去吹，經常回想起放鬆的吹奏感覺，將其視為例行練習(鄭世文譯，1993)。

直笛是「哨子類」樂器，發音原理和哨子相同，隨吹氣量的多寡音高也隨之改變(吳明宗，2000)，從初學之時，應建立好的運氣能力成為好的吹奏習慣，學會氣的運作刻不容緩。Linde 引述 L. kofler 的分析，將呼吸方式分成四種：(1)淺呼吸(肩膀會聳起)。(2)胸呼吸(肋骨隆起，腹肌不動)。(3)腹呼吸(肋骨微外擴，前腹部也向外微凸)。(4)肋-腹呼吸(空氣的吸入源於橫膈膜的運動)，是聲樂及管樂演奏最適宜的呼吸方式，同時使所有的呼吸系統肌肉綜合運作(筱梅譯，1995)。

藉由直笛的吹奏學習到正確的呼吸法，對於說話和唱歌有很大的幫助(郭惠嫻，1997)。最初步練習方法可藉由對木笛「嘆氣」來學習，其練習的步驟如下：(1)深吐一口氣(2)對著直笛深吐一口氣(3)對直笛小吐一口氣(4)對直笛小吐一口氣般地來吹奏持續音(鄭世文譯，1993)。

演奏者必預同時運用臉部肌肉、嘴唇、牙齒、口腔、喉部肌肉、以及所有呼吸器官互相協調動作(張倚芳, 2010)。大致上, 吹奏低音域時使用的氣量較多, 但是嘴唇較鬆軟, 氣的流速也較慢而吹奏高音域時使用的氣量較少, 但送氣的速度較快, 也較集中(吳明宗, 2000)。

3. 運舌

運舌技巧在大部分的歷史論述中都介紹地很詳盡, 大多已無聲地du(ㄉㄨ)、de(ㄉㄛ)、te(ㄊㄛ)、tu(ㄊㄨ)、tu(ㄊㄨ)來輔助, 透過舌頭觸及口腔上顎不同的動作, 產生了輕重不同的層次(蔡擘琳, 2005)。

《木笛實用手冊》(鄭世文譯, 1993)提及, 把"Who edited it?"這句話說得快些, 就會變成"Who edududut?"其中的 "Dudududut"和吹木笛時舌頭的基本動作相類似。可試著在音階的每個音上吹奏"dudududut-ing"(不是用說的, 而是要舌頭的動作)。

吳明宗(2000)認為 ㄊㄨ、ㄉㄨ、ㄉㄨ 三種都可作為指導運舌的開端。關於音的表現 Linde 則提出四種「直笛發音法」, 一般也稱「運舌法」, 於吹奏時綜合應用於樂曲各種語法(articulation)(筱梅譯, 1995): (1)非連奏(non-legato): 音與音彼此之間有小空隙, 比原來的音值短三分之一或四分之一, 此種非連奏的運舌為直笛發音法的札常方式。(2)連奏(legato): 若兩個或更多音由一個圓滑線連在一起, 則只有第一個音運舌, 並且只有最後一個音用舌頭結束。(3)斷連奏(portato): 在長音上呼吸氣流是持續的, 只被一個輕的、無壓力的運舌動作打斷, 前一音的結束和下一音的開始之舌部運動同時並存。舌的動作越短、越小, 兩音之間的聯繫越緊密。(4)斷奏(staccato): 舌頭於再次阻斷氣流前很快地離開齒槽, 舌頭動作越快, 音對越短。

Wollitz(1966)強調運舌法是木笛表情的靈魂中心, 藉由不斷改變音與音之間的距離來吹奏樂句並投注感情, 在早期音樂(early music)中幾乎每個音都用了某種程度的運舌法, 甚至在最圓滑的句子中, 舌頭的輕吐也能夠造成進行中氣流的分野。以下為 Wollitz 所述之運舌基本運用原則,

雖並非絕對，但為一般通則(鄭世文譯，1993): (1)「級進音圓滑，跳進音留空間」(2)「快速音符需斷開々慢板樂曲之大跳音則要圓滑演奏」。 (3)「聲部組織愈複雜，愈需要清楚的運舌法」以表現各聲部間清楚的旋律線。(4)「在回音大的空間演奏，需要更清晰的運舌」降低回聲干擾。(5)「若有歌詞，可依循歌詞斟酌運舌，提高演奏和演唱的配合。」

直笛演奏時所發出的聲音是靠舌頭控制吐音發出的，運舌是直笛吹奏的重要技巧，舉凡音樂性的表達、樂曲的詮釋，皆有賴靈活的運舌技巧，方能發揮地淋漓盡致(陳現義，2004)。指出有良好的呼吸方法，再加上放鬆和有彈性的運舌，才是成功的吹奏技巧的秘訣(Linde，1962/1995)。

Linde(1962/1995)認為成功的吹奏技巧為放鬆且有彈性的運舌，並指出四個直笛的基本發音類型:

1. 非連奏(Non-legato): 音與音彼此之間稍有空隙，比原來的音值短三分之一或四分之一，此為直笛發音法的正常方式。
2. 連奏(Legato): 兩個或更多音由一個圓滑線連在一起，只有第一個音需要運舌，並且只有最後一個音用舌頭結束。
3. 斷奏(Staccato): 舌頭再次阻斷氣流前很快地離開齒槽，舌頭的動作越快，音就越短。
運舌在管斷連奏(Portato): 在長音上呼吸氣流是持續的，只被一個輕的、無壓力的運舌動作打斷。結束一個音的和開始下一個音的運舌同時並存。
4. 樂器中也是重要的，凡是和管樂相關的樂器一定會運用到舌頭，舌頭的運用可幫助直笛在吹奏中清楚的表達音樂樂句和音樂的表現上做不同變化，舌頭的運用正確可使直笛聲更清楚表達音樂的演奏能力與技巧上，可以說直笛吹奏是極重要的一項技巧。

運舌技巧在直笛演奏中是音色好壞及樂曲詮釋風格的的關鍵，直笛的運舌技巧和許多木管樂器(如長笛、中國竹笛等)的運舌法相近，但它更細緻、也更多變化，是學習吹奏者值得仔細深入研究的課題，以下做進一步的探討。

運舌技巧在歷史上許多論述直笛吹奏技巧的書中有著非常詳盡的介紹，綜觀來說，大多是以無聲的 tu(ㄊㄨ)、du(ㄉㄨ)、de(ㄉㄜ)、te(ㄊㄜ)、tu(ㄊㄨ) 等來做輔助，透過舌頭觸及口腔上顎不同的動作，產生輕重、軟硬不同層次的音色(蔡擘琳，2005)。

4. 發音法

直笛發音法和前面所探討的運舌技巧具有密不可分的關係，發音法的變化主要來自運舌及送氣的配合，不同的發音法會讓樂曲呈現不同的樣貌，以下為直笛吹奏的四個基本發音法:

(一) 非連奏(Non-legato) 音彼此稍微分開一些，換句話說，比他們的音值短三分之一或四分之一。非連奏發音法是木笛發音法的正常方式。(二)連奏(Legato) 如果兩個或更多音由一個圓滑線連在一起，則只有第一個音用舌，並且只有最後一個音用舌頭結束。(三)斷連奏(Portato) 在長音上呼吸氣流是持續的，只被一個輕的、無壓力的運舌動作打斷。結束一個音的舌部運動式和開始下一個音的舌部運動同時並存的。舌的動作越短、越小，兩音之間的聯繫越緊密。(四)斷奏(Staccato) 舌頭在再次阻斷氣流前很快的離開齒槽。舌頭動作越快，音就越短。斷奏音的長短不取決於它們譜子上的時值，而是其簡短休止(可變化的)長度。(筱梅譯，1995)

5. 手指

左手上、右手下，樂器的重量能由閒置著的右拇指來支撐，減輕其他手指的負擔，使按指更加靈活，兩臂從肩部自然下垂可避免手指變得僵硬，手指的靈活運動只需要極少的力量，找出適當手型能夠使每隻手指端正準確地按在孔上，並由手指「指腹」來按孔(位置約在指紋的中心)(鄭世文譯，1993)。

雙手自然地放在按孔上，右手小指必須伸直才能按到第八洞(最下方的洞)，兩手的中指較長，因此要稍微彎曲;不以指尖蓋孔，而是手指稍往前移，使指尖 不分超過按孔約8~10mm，使指腹恰好蓋滿孔(蔡擘琳，2005)。匡茨(Quantz) 在論述第二章談到吹奏長笛的指法時，則一再強調，手指不要有多餘或太大的動作，尤其不要養成吹奏時手指抬太高，或其中一隻手指較其他為高的壞習慣，因為這會使我們無法將一個樂段快速、流暢且清楚的奏出(蔡擘琳，2005)。

邱家麟(1985)表示手指應平整地放置直笛上，以指腹肉較厚的部位來按孔洞，而不是指尖或其他部位，手指關節必須微彎，持笛的方式與方向。手指不可用力過度，應放鬆自然。手背也應放鬆使手指能靈活運動，手指在按、放之間動作不宜過高，以免影響吹奏速度。吳明宗(2000)也強調吹奏木笛必需使用指腹來按孔，且手指必需是放鬆的，稍微自然彎曲，且教師在一開始教導兒童吹奏時要注意運指的正確動作，但是為了達到手指頭能獨立，練習過程中，應採用「高指法練習」，讓各個手指能抬高、放下抬高、放鬆，這樣的動作訓練，可以增加手指的靈活度及獨立性。

木笛一百問(p.84) Bonsor(1981)提醒教師們要不斷地為學童檢查，特別是初起步建立吹奏習慣之關鍵期，如：持笛方式是否左上右下、指腹是否蓋滿孔洞、右手拇指支撐位置是否恰當、是否確實運舌、不按孔的左手小指是否放鬆，還應留心學生姿勢是否良好、身體是否放鬆以及雙臂微開不僵硬等。林鎧陳(2011)也強調放鬆的重要性，學童常因擔憂拿不穩笛子而握得太緊，教師對這樣的兒童，最大課題是引導如何放鬆，讓每一個手指順從迅速地按孔或先讓兒童了解持笛的三個支撐點，一是下唇、二是右手大姆指的第一節、三是蓋住第一至第七個指孔的任何一個手指，讓兒童學會以放鬆的姿勢吹笛子。

在手形的文獻資料中要以奧特泰爾(Hotteterre)說明得最為詳細(如:圖 2-1-3): 雙手自然的放在按孔上，右手小指必須伸直才能按到第八洞(最下方的洞)，兩手的中指較長，因此要稍微彎曲;不

以指尖蓋孔，而是手指稍往前移，使指尖部分超過按孔 約8~10mm，使指腹恰好蓋滿孔。(蔡擘琳，2005)

直笛和長笛、豎笛不同，它是無鍵的木管樂器，所有按孔都必須靠手指直接接觸音孔來做變化，所以按孔的技巧及方式必須講究。關於手指及按孔的說明如下：

在樂器上按孔時，左手各手指並不是打直的，而是呈弧形。只有第三指是打直的， 傾斜地向下伸出以便能用「指腹」按到第三孔；第一指和第二指微微彎曲，也同樣以「肉墊」來按孔。左手拇指位於樂器的背面，以它的「上方指肉」來按孔(也就是靠近 指甲部分，正好在指甲進入表皮的那點上)，這個點能控制吹奏高音時「放開拇指孔」技巧的精確性。(鄭世文譯，1993)。

因此，吹奏直笛時，演奏者的左手拇指指甲必須修剪，這樣才不會在吹奏高音時 的開孔移動中，指甲與指肉之間產生空隙，造成氣流的「漏風」現象，影響音色。(Fred， 1999)。

竹笛教學所設計學童用之竹笛，氣孔較直笛稍大，氣孔設計缺乏第七孔，故按指法上應符合直笛教學之用，本研究使用竹笛為直式與直笛相同，故操作上於直笛操作方法，差異性小。

鄭世文(譯)(1993)。木笛實用手冊(原作者:K. Wollitz)。臺北市:世界文物。(原著出版年:1966)

蔡擘琳(2005)。木笛小百科。臺北市:世界文物。

Bruner, J. S. (1966). *Toward a theory of instruction*. New York, NY: Norton.

鄭世文(譯)(1993)。木笛實用手冊(原作者：Wollitz, Kenneth)。臺北：世界文物。

吳明宗(2000)。木笛 100 問。台南：小神笛。

筱梅(譯)(1995)。木笛吹奏者手冊(原作者：Linde, Hans-Martin)。臺北：世界文物。

張倚芳(2010)。合作學習運用於五年級直笛二部合奏教學之行動研究

邱家麟(1985)。國民小學直笛教學之探討。國教輔導，25(1)，8-10

Anastasio, A. (1994). Let's get those fingers limbered up. *American Recorder*, 35(3), 7-9.

Kersten, F. (1999). Practical tips for improving recorder performance. *Teaching Music*, 6(5), 40-41.

O' Kelly, E. (1990). *The recorder today*. London: Cambridge University Press.

筱梅(譯)(1995)。H.M.Linde 著。木笛吹奏者手冊(*The Recorder Player's Handbook*)。台北:世界文物。

第二節 卡爾奧福教學法之相關研究

在國內有關卡爾奧福的教學相關研究，在全國碩博士論文資料庫內，依據奧福教學法所設計或延伸，有十分多元的不同類型的研究，而奧福教學法理念設計，仍須藉由有實務操作經驗的實踐者，適當的規劃安排其課程，而能使奧福音樂課程順利實施，以下就國內外相關奧福教育理念及參考文獻中，作為檢視教學設計理念的實施方案的依據。

奧福(Carl Orff)是德國音樂教育家及作曲家(1895-1982)，為了他所創造並推廣的一種音樂教學法，他和Dorothee Gunther於1924年在慕尼黑創辦了音樂舞蹈學校(Guntherschule)，招收18~22歲的女性學生，以舞蹈結合音樂的方式來做教學訓練，發展出獨特的教育理念。在奧福的教學法中器樂教學是一項重要特色，一開始，奧福僅使用各種打擊樂器，配合身體的律動來做試驗教學。後來為了尋找適當的旋律樂器來搭配打擊樂器，就在Curt Sachs¹的建議下，奧福向由樂器製造商訂製了一整套的直笛(包括：soprano、alto、tenor、bass)。開始將直笛融入它的教學中，此後，直笛在奧福的教學中開始擔任重要角色。為什麼奧福會認為竹笛適合擔任他學校打擊樂團的旋律呢？原因是有二個：一、簡單

¹ 德國重要的比較音樂學家。

² Orff, C. (1978). *The Schulwerk (in English)*. p.97.

易學：奧福認為直笛是一項容易上手的樂器，具有容易演奏的優點，適合做為音樂教學的工具²。二、符合歷史發展：早在13世紀的歐洲就已經出現了所謂的「管鼓樂」（pipe and tabor），這是一種一人兼奏類似竹笛的小管樂器與小線鼓的舞蹈音樂³，因此，竹笛搭配鼓樂及舞蹈由來已久。

卡爾·奧福（Orff）為兒童設計的音樂教學法，具有創造性與啟發性，尤其特別注重採用本土文化的特性和素材，以淺近、自然、活潑的方式開啟兒童的藝術視野，普遍受到各國音樂教師及愛樂者的肯定，目前已有三十多國成立"奧福教育協會致力推展奧福教學的理念，而以奧地利薩爾茲堡『莫差爾特音樂與表演藝術學院』為連繫中心。奧福（Orff）教學法的創造理念就是重視感受力與想像力、重視即興與創作（中華奧福教育協會，2007）。

一、奧爾夫教學教育理論

奧福教學發展至今，可以說是二十世紀的主要教育理念，以喜悅(joy)為原動力，以即興創作去發揮個人的潛力，強調在遊戲中學習，教師在這種理念下有極大的空間去設計多彩多姿的課程(陳淑文，2004:14)。以下進一步闡述奧福教學法之理念:

一、音樂基本元素是「原始自然」的

Orff-Schulwerk 常被稱為「原始自然(elemental)」的音樂組合，意指其元素是簡單的、基礎的、自然的，且是接近孩子想像世界的(Shamrock, 1997: 41)。奧福曾說:「原始自然總是可再生的。我很高興我注定能抓住這樣的火花，能夠接近

² Orff, C. (1978). *The Schulwerk (in English)*, p.97.

³ 林勝儀譯 (1991)。新訂標準音樂辭典，p.1432

人類的原始自然，並喚醒讓我們更緊密的心靈。」而原始自然的音樂、文字、律動和演奏，所有的一切都 在喚醒並開展心靈的力量(Orff, 1976: 277)。

因此，奧福教育理念是透過實際的練習、歌唱、舞蹈、遊戲和器樂演奏來豐富音樂的體驗，在活動的進行中完成音樂學習與創作，發掘兒童最「原始自然」的音樂潛能。

二、音樂必須和語言、律動結合才有意義

「原始自然」的音樂不會單獨只有音樂，而是一種結合律動、舞蹈和說白的形式。甚至到今日，這樣的結合對許多文化仍是相當自然的，無須特別的培養，但在大部分文明的土地之上已完全被遺忘。要為兒童保存並發展這樣的結合，就是 Orff-Schulwerk 的主要任務之一。這除了需要音樂和語言能力的發展外，基礎律動訓練可透過對節奏性元素的強調而對音樂能力有所助益(Keetman, 1970: 107)。

Goodkin(2002: 17)認為如果我們必須描述奧福教學法給予音樂教育哪些不同的特質，我們可以簡單定義它為古希臘音樂理想的當代化身—音樂、律動和說白的匯合。古希臘四種象徵的繆思女神(司音樂的、司抒情詩的、司歌舞的、司雄辯和敘事詩 的)，在希臘的概念上是一個三角形的整體(音樂Euterpe、舞蹈Terpsichore和詩歌Erato/Calliope)，奧福直覺地理解每一三角形的頂點之間與生俱來的關係，並以這樣的理解建立一個完全的教學法。

三、兒童潛在音樂能力必須透過經驗與探索來啟發

奧福(1976: 22)認為「即興(Improvisation)」是「原始自然」音樂創作的起始點(starting point)。而即興教學的目的，最重要的就是要以各種不同的教學手段來啟發兒童創造思考的能力，讓兒童能親身去發現、體驗音樂。若學童交出他們

所寫的旋律，不用懷疑他的天份，因為這是以 Schulwerk 具自然獨創性(elemental originality)的音樂創作方法來釋放出他們的音樂力量，若音樂教育僅止於複製則會被埋葬(Orff, 1976: 218)。奧福強調「創造性」，創作是人類的天性，在不斷的探索、即興、創作中，一個人發揮了他無限的潛力，造就了自己(陳淑文，2005:80)。

貳、奧福教學手段

一、肢體律動(movement)

奧福(1976: 17)認為應透過律動、舞蹈使音樂重生。節奏的教學是需要技巧的，我們能做的只是將它釋放。節奏並不是抽象的概念，它有自己的生命。節奏是活動的、創造的，它有結合語言、音樂和律動的力量。開始時以拍手(hand-clapping)、捻指(finger-snapping)和踏腳(stamping)的模式進行，配合由簡至難的系列課程，並以各種不同方式結合於律動課程中。

律動是發展音樂技巧和概念不可少的助手。它能幫助學生在節奏拍動、型態、音節和速度等方面的吸收。旋律的方向和力度、音色等特質都可以律動表現;且用律動說明結構、曲式和戲劇情境是非常具體的方式。Frazee & Kreuter(1987: 20)認為所有的教師都知道兒童能在肢體動作方面創造出特色，因此，奧福音樂教育歡迎透過肢體和大腦學習的可能性，因為它是真正以兒童為中心的教學法。Goodkin(2002: 40)認為民俗舞蹈和兒童的遊戲一樣，是培育音樂潛能最有效工具之一，其主要要素有:

- 1.拍子：民俗舞蹈大部分需要在拍子上踏步、行進、跳躍、飛馳，也包含拍手的部分，是很好的策略。
- 2.節拍：各種拍子的民俗舞蹈是感受不同節拍不同重音特質很好的方式。

3.節奏：很多民俗舞蹈包含身體的節奏聲音——拍手、捻指、踏腳，作出姿勢並用腳踏。這些都能促進學生全部的節奏發展，但用腳踏的節奏有另外的特點——重量轉變的感覺。當他們的民俗舞蹈背景幫助他們理解於重量的特質能使節奏流動，我的音樂訓練讓我能很快學會節奏模式。

4.樂句：很多民俗舞蹈跟隨著樂句的段落而有明顯的改變。舞者通常轉換方向、以另一種方式走或轉圈，在律動和樂句間創造一個一致的指揮。學生學會預期這樣的改變。

5.曲式：大部分的民俗舞蹈使用簡單的曲式，讓兒童理解於音樂是如何建立，並隨著節拍延伸發展。如果一個8拍或16拍的樂句被反覆，我們可記為AA。當一個新的樂句加入，我們稱為B。很多民俗舞蹈的曲式是簡單的AABB(像"Cherkessiya")，更進一步為AABBCC。這些小曲式是理解貝多芬奏鳴曲架構很好的出發點。而不是以抽象的分析作為開始，曲式是順著樂句圓滿地完成舞蹈而內化吸收於身體和耳朵的。

6.旋律：大部分音樂課的民俗舞蹈是用唱片音樂來做的，但學生通常會在裡面跟著唱。很多民俗舞蹈的曲調(特別是來自於東歐)具有典型特徵，和奧福以奧福樂器來製造旋律/和聲的過程是一致的。

二、說白(speech)

Keetman(1970:41-42)認為節奏說白在奧福教育理念中扮演重要角色，且就是利用它來開創學習的樂趣。古老的詩文與算數韻文會被拿來被運用，且常令兒童有難忘的印象。

說白的練習是所有節奏和旋律音樂練習的開始。個別的文字會依聲音、意義、名字、說話和諺語而歸類，分別可用同等時值的音符寫下來(Goodkin, 2002: 19)。

兒童母語中固有的節奏感是奧福教師重要的資源。傳統的韻文、文字遊戲、諺語和詩提供兒童探索音樂元素無限的可能，口語節奏可被拍出，也可能以無調打擊樂器轉換表現出。在說白活動中可能探索到表現的元素，如力度和重音，同時也很適合認譜能力和即興技巧的發展(Fraze & Kreuter, 1987: 17)。

三、歌唱(sing)

除了拍手、拍膝、踏步和捻指之外，可發現更進一步的自然肢體聲音表現形式是說話、叫喊和歌唱。以歌唱結合節奏和旋律樂器演奏來做延伸和補充，可提供兒童綜合、廣泛的音樂基礎(Keetman, 1970: 19)。

歌唱就是為了旋律的學習，也是學其他音樂元素無價的資源。分離出歌曲的節奏，練習其節拍和速度，探索其結構。對位透過迴旋曲和卡農來介紹，且透過歌唱頑固伴奏 和對位旋律同時演唱旋律。和聲變化簡單的歌曲可以歌聲和弦伴奏。歌曲也為曲式、力度和音色的教學提供豐富的素材(Fraze & Kreuter, 1987: 20)。

四、器樂演奏(instrument playing)

奧福課程所使用的樂器是奧福教學法中非常獨特的一點，它除了提供各種音色的探索機會外，更讓兒童在學習過程中學會聆聽與欣賞，可說是探索音樂元素很好的工具。

(一)肢體節奏(body percussion)

肢體節奏在Orff-Schulwerk一開始時即是很重要的手段。傳統上，奧福肢體節奏的核心有四個不同層次——捻指、拍手、拍膝和踏腳，而Keetman(1970: 107)統稱為「聲音動作」(soundgestures)。然而Goodkin (2002:75)則將其稱呼為「肢體節奏」(body percussion)，在奧福音樂課程中可能的使用方式:

1.遊戲搭檔拍手遊戲在世界各地兒童文化中似乎是普遍的。以前大部分是沒有大部份監督的情形下在野外、街上、操場玩耍，而現在已是許多音樂教室的一個整體部分。

2.民俗舞蹈：很多民俗舞蹈有使用拍手。所有這些舞蹈在很多奧福課程中是很常見的，在一些體育課程中也是。

3.練習活動拍手、輕拍、捻指和踏腳在各種節奏活動中常被使用，而回聲拍奏(Echo clapping)是奧福教室中有助於建立拍子、樂句及節奏變化觀念的核心手段。肢體節奏在Orff-Schulwerk一開始時即是很重要的手段，傳統上，奧福肢體節奏的核心有四個不同層次——捻指、拍手、拍腿和踏腳。而Goodkin(2002: 75)運用Keith Terry所設計的肢體節奏技巧，透過拍胸來連結拍手和拍腿，透過拍臀來連結拍腿和踏腳，這創造了能以更少肢體動作而達成更複雜節奏的流暢表現力。這模式似乎對中樞神經系統是輕鬆的，提供了更高效能和放鬆的身體作品。

(二)無調敲擊樂器

當Curt Sachs(德國當代的音樂學家)告訴奧福：「要由鼓開始。(In the beginning was the drum.)」(Orff, 1976: 17)從此開啟了奧福與打擊家族密切的關係。奧福是最早與打擊家族建立更深關係的音樂教育家，並將它帶到原始自然音樂概念中最重要的位置(Goodkin, 2002: 81)。

奧福教學所使用的無調敲擊樂器主要分三類：

1. 皮質類：手鼓、小鼓、大鼓、曼波鼓等。
2. 木質類：木魚、響棒、響板等。
3. 金屬類：銅鈸、三角鐵、小鈴、小鐘、雙鈴、沙鈴、鑼等。

(三)有調敲擊樂器

打擊片樂器(bar instruments)在奧福樂器中是為核心樂器，同時節奏性、旋律性及和聲。片樂器也就是鐘琴(Glockenspiel)、木琴(Xylophone)和鐵琴(Metallophone)，其音色分為高、中、低三種音色，若缺了打擊片樂器就很難稱之為奧福樂器。它的特色在於容易的打擊技巧，以及清楚的、完整的琴鍵排列(周逸萍，2005:59)。

(四)直笛

直笛(recorder)在奧福教學法中是一項重要的旋律樂器，它不僅可提供旋律的即興，也是很好的合奏樂器，在許多奧福教材中都可發現到直笛的運用。奧福是在Curt Sachs(德國當代的音樂學家)的建議下開始使用直笛:「你應該使用直笛，這樣，在你的打擊樂團中，就可以擁有你需要的旋律樂器，而管樂與鼓的搭配也比較符合歷史發展。」(Orff, 1976: 96)

雖然木琴和鐘琴也能演奏旋律，但直笛是更適用的旋律樂器，因為它能夠支援長音。鼓有提供節奏，木琴有和聲伴奏，直笛有旋律，奧福再創造一種原始自然且多功能的兒童樂團(Goodkin, 2002: 101)。

五、即興創作

自然的教學全來自於即興(improvisation)，且這會是一個好的出發點。不過，經驗顯示並不是所有人都有能力以這樣的方式來教學，因此那並不符合每一個人的期待。這是學生創造力(imagination)的演奏，是結合最簡單的節奏和旋律、五度音和聲(drones)和頑固伴奏(ostinato)來完成，它包含各種可能的樂器，且是藉由這些手段來喚醒、訓練其創造力(Orff, 1976: 131)。

奧福教學法是一種促進合作音樂創作的發展，音樂是從動機到樂句再發展到樂段，從簡單發展到複雜。從一開始的概念是小的，它們不但可由教師提供，也可由兒童提供。因此，課程的發展和教室中每一成員都有關係；所有概念可由個別和團體的努力而導致即興甚至最終成為一個作品。事實上學生是這過程整體的一部分，當然是有影響力的、令人興奮的。因此，若學生以音樂概念為基礎的即興是音樂創作整體的一部分，課程架構將需要有彈性，讓學生可以反應、建議和流暢學習。更確切地說，透過即興引起學生和音樂、彼此及教師間的互動。音樂教學是彈性的並要依學生的能力和動機調整(Steen, 1992: 6)。

當節奏與旋律已成為兒童的部分語彙時，即興創作對兒童將不是難事。兒童可選擇一個簡單的旋律或節奏片段即興創作新的歌曲，即使只利用三個音也可以創作出一個旋律，或為一首詩、一個故事譜曲。不僅在歌曲即興創作，藉由身體律動和樂器演奏(含有音高樂器及無音高節奏樂器)的即興創作，亦可探討音樂的內涵及樂曲型式，或學習其他音樂素材，透過即興創作兒童可以把自己對音樂素材的認識及音樂的感受完全表現出來(陳藝苑，2004:34)。

參、奧福教學模式與法則

奧福並未設定音樂教學的法則與模式，全憑老師課程計畫之需要而定。廣義來看 Schulwerk 比較像學習歷程，而不是教學方法。基本模式及元素不斷地被重覆使用，奧福教學法的本質就是每一群參與者都必須經歷探索學習(試驗—選擇—評估—放棄)的過程，最終所有參與者都滿意於自己的成果。

感於內心，動於身體音樂源於動作，源於舞蹈。這個命題在專業人士和外形心目中的理解常常是混亂的。關於音樂與動作的融合，也曾有形形色色的教學實驗，其中有些是錯誤的；有些雖然是出於善意卻流於稚氣；還有一些貌似論證嚴謹，實質上卻是出於商業目的的標語口號。無論是前述的何種情況，有一點可以肯定，音樂與動作，或者說與舞蹈的關係，的確牽動了眾多人們的嚴肅關注。僅從這一點來看，這個命題有望得到令人信服的發展，其前景令人樂觀。

回顧歷史，音樂與舞蹈同根同源。許多從事舞蹈教育的機構基於這個理念，也在實施各種各樣的實驗。其中一些實驗應該說是十分積極的，論述的是普通音樂教育運用音樂與舞蹈動作相融合的教學方式的總體情況和意義，以及實際的效果。卡爾·奧福在慕尼黑軍特學校耗時七年，為這種教學法開創了良好的開端，形成了享譽世界的各類課程和研討班，這些工作也成他事業的新起點。

卡爾·奧福認為對於舞蹈動作的學生，音樂教育的貢獻是什麼？這個問題，如果是在數年前提出，答案大約如下：對於舞蹈學生來說，音樂被視為從屬地位的科目，音樂的培養尤其是音樂的實際練習應該得以發展，使舞蹈學生獲得一種特殊的，實際的音樂經驗，使他們足以應付自己選擇的這門藝術表現的職業需求。受到教學時間和特定培養目標這兩方面的限制，舞蹈教育中的音樂課從邏輯上講，順理成章地看重節奏訓練，其水平也限於初級入門的程度。

越來越多的單純從事音樂的人對這種形式的訓練產生了興趣，情況的確如此對動作訓練也產生了興趣，並且洞察出動作訓練在音樂教育中具各的核心價

值，通過這種手段，音樂家能夠跳出原來的音樂訓練的圈子，而原來的這種專業圈子顯然是狹隘的。不僅如此，他們還獲得了具有普遍意義的理論和實踐的基石。卡爾奧福和達克羅茲同時進行了教育實驗，通過舞蹈來實現音樂的激發。

這種教育方式不是專業的音樂訓練，其對像是非專業的群體，而這個群體的教育恰恰是當今社會關注的中心。正因如此，這種教育絕不能受到忽視。本文的下述論點，是專門寫給有志於非專業群體教育的人士的。

面向兒童和非專業群體的音樂教育（二者原則上相同，但是要根據個體的性質有所區別”應該從個體自身開始。就兒童而言，它的起點是激發兒童參與演奏遊戲的動機。對於成人，它的起點是激發他們的身體動作。因材施教，因人而異，關注教學對象的表現潛能，這個問題實際上把教學引入生物學的領域，使教學納入了人與音樂的發展規律的邏輯軌道。在這個軌道上，教學的一切進展都必須遵循學生天然的稟賦和現有能力的限定。即便是面對最低水平的學生，教學也必須找到一個妥切的結論。

卡爾·奧福認為音樂的最基本的元素首先是節奏，旋律由此產生。在音樂的這些最基本的元素基礎上，人的嗓音顯然會自然而然地進入音樂的活動。所有的旋律學習應當在節奏的學習之後，因為沒有節奏的旋律無法存在，而沒有旋律的節奏卻是可能的。孩子們一旦接近原始樂器組成的樂隊，他們必定迫不及待，自發地在這些樂器上面開始他們自己的音樂活動。孩子們的天性使然，不論年紀大小概莫能外，此番 情景，也是音樂教師公認的事實。接下來發生的，自然是即興，別無其他，而且，他們此時肯定不需要現成作品的樂譜。於是，

思想的獨立性在這裡生根。孩子們內心的演奏動力，驅使他們在技術允許的範圍內大膽地嘗試一切，同時也激勵他們細心地把握從簡到難的創造課題，把自己的能力發揮到極致。這種方法可以作為所有的音樂教育的基礎。在這種原始的非專業音樂教育之後，進一步學習音樂的必要條件自然成熟，孩子們進入藝術音樂的發展階段便順理成章。但是，在進入藝術音樂的王國之前，這種原始的音樂經歷必須是完整的和自成體系的。這個要點十分重要，不容忽視。

在原始樂器的學習中，演奏的體態，坐姿以及兒童的身體與樂器之間的全部關係之中。這是一個關鍵的要點，以及相應的聲音的體驗，是其後學習的全部進程的基礎。這種樂隊由原始的，動作取向的樂器組成，從兒童的搖響到形色各異的鑼鼓，鈴檔，散發出天賜的原始音響：感於內心，動於身體，是這種樂隊的價值取向。這是一個原始的魔幻聲音世界，從樂音到樂曲，從噪聲到音樂。正是這些，構成了教學及創造的邏輯起點，使孩子們和他們的音樂在不知不覺之中成長起來。這樣一個樂隊的建立，與教學的進程一樣，大多始於節奏樂器。從最簡單的兒童搖響（當然還有跺腳，拍手，哼鳴，歌唱），鼓，方響到“可調音高”的定音鼓，從最簡單的三角鐵到銅鈸，銅鑼和鍾琴，發展形成節奏性旋律。之後，加入各種音條樂器“木琴和鋼片琴”，以及純旋律性的樂器，包括各種聲部的豎笛（當然也包括各類管子，潘蕭等最原始的樂器），最後，是弦樂器的最早的代表性樂器菲德爾，（或稱古小提琴，我們使用的有高音，中音和次中音聲部）。

演奏這些樂器，應當具一顆天真的童心，使自己成為快樂的遊戲主人：讓自己的聲音思想在耳際燃燒，經久不息：孩子們或非專業成人被這些童稚股的

樂器迷戀，反過來同樣深愛它們。所有這些，絕非語言所能描繪。達到這種境界的唯一途徑，便是親身的體驗。不經意間步入音樂的世界，恰似“隨風潛入夜，潤物細無聲”的境界，而不是苦役般的勞作，每個人都有機會把持自我、發現自我這是決定的因素。試想，孩子們能夠許久地坐在小木琴旁邊，唱出前所未聞的曲調，全然自由地沉浸在音樂的創造活動之中。這樣一個景象，與他們複製成人的作品（當然也可能是為兒童的改編曲），在成人的樂器上艱難的磨練相比，是多麼的不同啊。用於兒童的這些原則，在面向非專業群體的場景中，也基本適用。

當然，這些原始的樂器難免令人生厭的噪聲。對此，我們也不能保持沉默。總的來說，這些樂器長於音樂的特殊效果，屬於一種不同的藝術形式，使用的局限也是顯而易見的。然而，還必須明確的是，它們的運用不止於此。在舞蹈晚會和相似的場合中，打擊樂器和各種音樂的隨意組合司空見慣“我在格魯克“奧菲歐”的間奏曲裡也聽到鑼聲”。兒童的樂隊有許多廉價的吵鬧樂器，有時它們會與鋼琴合作，傳出一片混亂的節拍節奏與生硬的碰撞聲，這些暫且不提。最後還有一事提醒：為孩子在樂器的音質方面夯實基礎，這是最大的價值所在。只有聲音完美的樂器才能創造真正的聲音世界。所有的“噪聲”理應避免，它是音樂最大的敵人。

在卡爾·奧福“原本的音樂”這一概念中，其名詞“原本”及其形容詞“原本的”緣自早期的西方人對世界本原的一種認識：這個世界乃至宇宙是由最基本的“元素”構成的。這種元素的精神，例如化學中的元素，遍及種學各個領域，奧爾夫教學法也使用了這個詞彙，儘管他使用的是同一個詞彙，但是按照約定俗成的原則，我們一般不願提及“元素”，“元素的”，而稱其為“原本的音樂”，“原

本的音樂教育。然而，"原本的"概念被移植到音樂和音樂教育領域之後，其含義逐漸顯得模稜兩可，變得更像一句口號。那麼，"原本的音樂"的內涵究竟有哪些？卡爾·奧福的"為兒童的音樂"在哪些意義上體現著"原本的音樂"呢？

"原本"element 具備相互關聯的兩層意思，其一是基礎的"fundamental"，其二是中心的"central"，同時二者密不可分。在界定這個概念並將它們與音樂的性質相聯繫時，我們必須兼顧這裡聽說的雙重含義。這樣，我們在探索音樂的基礎的性質時，猶如借助了阿基米德定律，據此在音樂世界的多元差異中尋求和把握其中的根本，至少便於我們描述音樂的這些性質。

首先，原本的音樂是這樣的音樂：無論是從效果還是從功能來看，其"基本的材料"最為重要，是音樂得以各種各樣展開的能量的核心。這裡聽說的"基本的材料"在音樂之中又意味著什麼呢？意在提醒我們關注音樂的材料範疇的那些看得見，摸得著的對象，以避免將其誤解為單純的聲學現象，"基本的音樂材料"這一術語具備多重含義，並包括至少三種原本的過程：節奏的過程，旋律的過程，和聲的過程。除了其他因素之外，這些過程的基礎當然是聲學的一種現象，同時受制於時間，距離以及音的特性。說到這裡，我們尚未提及這些過程發生的物理的，聽覺的和心理的條件。

對於這些條件，我們暫且擱置不談。這是因為，為了澄清原本的音樂這個術語，首先必須理解音樂生活中的再創作，接受和傳播的基本形式，而這種理解較之更為重要。我們來談論一下音樂的創作、聆聽，演繹之間的關係。作為對作曲者作品的表演，演繹實際上立當先於聆聽。但是，當我們考慮音樂的更

為初始形式，情形卻並非如此。在不具備樂譜記錄的時代裡，音樂的表演是活生生的藝術：原本的音樂正是這個意思。

就這種形式而言，對音樂的演繹的界定立當是：在某種範例和直接的刺激作用下，人們似乎是在原創音樂靈感的激發之下，使新的音樂源源不斷地從自己的心身之中流淌出來。這種音樂完全不同於職業音樂人在鋼琴或某種樂器上從事的即興，後者是另一回事，並非這裡討論的原本的音樂。我們在這裡界定的原本的音樂的過程，適合於所有年齡層次和社會階層的人們，不論他們的受教育程度或先天崇賦的水平如何。這是一種通過歌唱或演奏而獲得的，塑造為聽覺形式的極具個性的表現。

人們所說的"創造力"，恰恰就是在原本的自我表現氛圍中顯露自我的行動塑造過程。例如，當兒童自己發現了某種樂句呼應形式，就應當被看作是創造性的發現。即使這種方式是前人已有的典型方式，是人們曾經頻繁使用並將繼續頻繁使用的成果，兒童的這種發現依然應該被視為創造性的發現。如果我們具有敏銳的聽覺，就一定可以從中洞察到，每一個兒童在其發現和創造的過程中，都會賦予它自己的個性，這種表達個體獨特性的天性，與他們第一次嘗試用言語描述外事物時表現出來的獨特性如出一轍。當然，兒童自己發現的樂句呼應形式和自己發明的兒歌最終還會形成某種穩定的形態，超越自己的個人世界，但是兒童的個體特徵仍然以模糊的情趣表現出來。這種個體的特性不僅難以抹煞，而且終將發展成為兒童個人的表現體系，並不斷變化發展。

上述討論中使用的"演奏 play" 這個術語，這裡需要對其給予進一步的解

釋。長期以來，學校音樂教師心目中奉行一條神聖不變的公理，認為歌唱是根本的音樂表達形式，所有的音樂教育必須從歌唱開始。實際上，這一信條是站不住腳的。即使存在一定的合理性，它也不是完整的真理。儘管歌唱確實是原本的音樂的一種表現形式，但是並不意味著它是最根本的形式。無論是在原始文化還是在發達文化之中，器樂的發展並不是源於歌唱。生物進化史的觀察也不能證明器樂的源頭來自歌唱，在音樂文化的早期階段，富有節奏感和表現力的身體動作與器樂演奏，有表情的歌唱同等重要，孩子在唱歌時，絕不會使自己的身體停留在僵直呆滯的姿態。拍手、跺腳，捻指和舞蹈，把自己的身體作為內在打擊樂器給予演奏，這些具有音樂的根本性質的節奏活動姿態，在歌唱中必然成為伴隨旋律的表現形式。當然，在音樂活動的各種變化過程中，節奏，身體打擊樂和歌唱的交織在音樂的進行中可能此消彼長，其中某個方面的主導地位可能忽隱忽顯。

然而，“演奏 play”的意義還不止於此：兒童在與同伴們一起演奏時，能夠在時間和空間的意義上來體驗和聲的元素。此外，音樂獨自也可能在兒童的內心發生：個體在音樂的海洋中自娛自樂。即使在這種“自娛自樂”的情境中，也存在個體與其他對象之間的內心對話，或者說對於回應的期待。孤寂的呼聲尋覓對象的回應，儘管這種對象不一定是人類：牧羊人呼喚自己的羊群：祈禱者的虔誠禱告期盼上帝的回應：在其鳴環境中，頑皮的嬉鬧追逐著自己的迴聲。實際上，音樂的曲式結構也是緣於對話：問與答，呼與應，循環往復。另外，和聲的最初形式，包括八度音程的同度效果，五度，三度音程的協和，也是人們在縱橫結合的演唱中發現其令人震撼的效果的。這裡，也至少需要兩個人的配合，才能產生這樣的偉大發現。在這種發現的基礎上，後來的樂器發展使人

們能夠同時演奏雙音或和弦。音樂在節奏形態和旋律形態方面的發展，也是通過集體音樂活動形成的。

原本的節奏表現與舞蹈之間的聯繫可謂千絲萬縷（“請留意，舞蹈也是一種原本的現象）。此外，在原本的音樂的各種過程與啞劇和戲劇表演的基本形式之間，也存在密切的聯繫。這一點，可以表現在與後者的詞語，姿態、面具、圖像等方面的相關

原本的音樂運用的樂器或是人的身體，或是人體直接可及的樂器。這裡隱含的意味極其深刻這些樂器具備原生態的性質，富於想像力的音響直接來自人體，在學習者的手上和口中游刃有餘，使人體與樂器之間融為渾然一體的境界。聽覺和觸覺沉浸於音樂之中，視覺讓位，成為從屬。

人與樂器的渾然一體，表現在人體樂器的運用和人體直接可及的樂器性質，管樂器與嗓音渾然一體：拍手、跺腳，捻指就是直接的人體打擊樂器，其響度範圍與人體的作為所能夠達到的程度相一致，恰好符合人的自然聲響狀態。原本的音樂喜愛的是人能夠直接擺弄的樂器，排斥的是不能直接擺弄，不能與人親密接觸，需要借助槓桿等傳動機械才能操作的樂器。於是，原本的樂器只能是質樸的管樂器，打擊樂器和彈撥樂器。在此基礎上，偶爾增添一些符合原本的音樂之精神的弦樂器。

原本的音樂的緣起及其特徵的以上論述，便於我們對原本的音樂在創作中的曲式的結構形態和曲調的創作方式做出解釋。在原本的音樂中，曲式限於簡

明的結構元素，易於記憶，無須依賴視覺的讀譜。這些簡明的結構元素，成為學習者思想中的模式或範例，在演奏中自然而然展開，體現出它們的生命力和活力。這個原理的實現，是利用分節歌，變奏曲，迴旋曲及其變化等結構來完成的。對曲式結構的這種即時聆聽和瞬間理解的方式，同樣適用於曲調的創作。聲音的基本元素在這裡是簡明的同度和單聲部，諸如低音持續音和固定音型，以此為基礎，對節奏的過程和曲調的過程分別予以處理，例如：平行進行，曲調在一個聲部的微小變奏，以及曲調的和節奏的變形等等。基於這些手段，作曲成為與有聲表演共時和共進的即興創造活動，而不是在紙質樂譜上的伏案冥想和勾畫。

人類的音樂歷史，有助於理解上述的這種作曲方式。歐洲的複調音樂以及隨之形成的大型曲式，發端於樂譜的成熟。音高和音長的精確標定，使作曲的曲式規劃成為可行，同時也使作曲家，表演家，欣賞家，理論家和教育家具備了便於記憶和交流的統一的工具。於是，複雜音樂的勞動分工時代自此誕生。在古希臘和當時其他某些文化高度發展的地區中，儘管也有音符和音程的存留跡象，然而其主要作用是協助歌唱者，演奏者和理論家對音樂技法的掌握。這些符號的主要功能在於提示，並非通過視覺形式來精緻地記錄音樂的整體結構。如今，我們即便能夠識別古希臘的音樂符號，也無法還原古希臘人昔日的音樂面貌，原因正在於此。值得注意的是，或許古希臘音樂恰恰就是某種形式的原本的音樂！其精髓在於聲音的變幻無窮，其內涵只有通過創造性的演奏方能實現，其旋律的結構僅用字母和符號作為引導，提示出它的大致輪廓，或許僅僅就是某種旋律的軸心，供現場演奏的聲音發展。這種類似的情況，也流行於非西方的一些先進文化的和原始的文化之中。西方世界在獨自發展了一套

完整的記譜體系，並形成了真正的複調音樂的同時，原本的音樂也隨之道到遺棄。聽幸的是，原本的音樂如今在其他一些文化中精神尚存。需要注意的是，原本的音樂不必與民間音樂相提並論。音樂的民俗可以是原本的音樂，但是並非必要條件。從另一個角度講，原本的音樂精神在聖母院奧爾加農這樣的高雅文化中，也可以找到其裂痕。原本的音樂在這裡的膜拜功能中表現為一種即興藝術，用於對已有的音樂創作作品在結構上的裝飾。

原本的音樂必然也會受到風格，地區，時代和傳統等文化和歷史的變遷的影響。那種認為原本的音樂必定一成不變的觀點實屬謬誤。在當今世界人們的意識狀態之中，我們再也不可能用 "稚氣"的方式來表演這種音樂。當然，這種情形在思維尚未發展成熟的兒童那裡在所難免，正如前面已經提到的，雖然個人參與原本的音樂的能力不會局限於自己的教育水平和才智程度，但是他們的表演總會顯現出自己和集體的個性特徵，此外，在原本的音樂的活動中，相應的語言或方言的韻律韻味，吐字速度和苗音特徵終究會對原本的音樂的方方面面產生影響，因為原本的音樂與語言之間在所有方面已經高度融合。隨著西方的古典主義音樂和浪漫主義音樂在全球的傳播，隨著人類文明在全球的進展，不同文化的風格逐漸趨同。西方的音樂會曲目和歌劇藝術在當今的日本，不僅由當地的演員登台演出，在當地的藝術家和觀眾那裡形成極大共鳴，就連孩子們也會用日語演唱歐洲的歌曲。

在書面語言的規範標準之下，方言和人類的其他原本的表達形式依然生生不息。同理，在現代文明催生的教育的表層之下，"原本的音樂" 依然生機盎然，這個事實不容掩蓋。在現實生活中，人們的口語不可能像書面語言那樣的循規

蹈矩。歌唱也是這樣的道理，樂譜上的音符不應當成為約束人類歌唱的聖旨。誠然，人們也有依據既定的規則，按照他們習得的字符和音符所傳達的特定指令來講話和歌唱的情況。但是，只要在富含教育理念的"原本的音樂"海洋中暢遊一周，我們就能夠對歐洲音樂傳統創立的具有統治地位的文明羈絆有所衝擊，並再生出多樣化的表現形式，其中既能保留"原本的音樂"的典型性質，又可以創造出它所要求的個性特徵。

說到這裡，我們應該回答本文的第二個問題：奧爾夫的"為兒童的音樂"在哪些意義上體現著"原本的音樂"呢？：關於這個問題的答案，奧爾夫在論及他的教學法的目的時，曾經這樣講到：

奧爾夫教學法的目的，在於對音樂的語言和表現的真正理解，這是根本的前提，也是音樂教育的啟蒙思想。

卡爾·奧福這些話的重要性，是圍繞"原本的音樂"的聽有功能的一種經典表述，而不僅是奧爾夫以作曲家身份發表的一個孤立的意見。這個表述還解釋了把聲音範例給予記譜的必要性，但是記譜在這裡擔任著喚起和引發"原本的音樂"的作用，而不是使人能夠複製，再現前人的音樂作品，關於這一點，前面已有論述，出於這個原因，而奧福教學法在教育學上的意義，只能通過教學的親身實踐和音樂的親身實踐才能實現。樂譜的作用在奧福教學的教師的手裡，是便於他們尋找教學的實踐範例，而傳達這些教學構思的理想途徑，應該是像和古妮爾特，凱特曼那樣，在課堂裡親身展示自己的個人發明的範例，以此激發學生。樂譜用於奧爾夫課堂的實踐，是對兒童音樂活動經歷的結果的範例記

錄，當奧爾夫教學法的音樂練習在課堂裡得到充分的實踐，其"原本的音樂"精神特徵得到充分的展現，這時，這個教學法才可以進行直接的傳播。在奧爾夫教學法的典型範例的傳播中，也可以利用唱盤、磁帶，音軌等錄製技術。但是，它們的作幹不是讓受眾對之進行模仿，而是起著啟發並喚起更多的奧爾夫教師和學生形成自己的創造。

"原本的音樂"的宗旨有兩點。其一是普通音樂教育的基礎，其二是音樂家專業訓練的必要成分。在嗓音嘹亮的歌者和技藝超群的演奏者之中，音樂感的貧乏是司空見慣的現象，擔任藝術指導的鋼琴家和樂隊指揮對此往往沮喪不堪。這是音樂教育的重大失敗。究其原因，恰恰在於他們的早期音樂訓練中"原本的音樂"實踐的缺乏或空白的緣故。沉浸於音樂，在音樂中學習，這樣的學習取向是音樂家的侶情之本，是音樂家的普通適應能力，是其他所有技能技巧的根源。這種能力的保障和固化，只能仰仗"原本的音樂"的實踐。

如果原本的音樂被實踐證明是具備價值的，無論是對專業音樂家還是對孩子來說，原本的音樂則必須始於兒童的早期，這種培養必須從娃娃抓起。在本文對"原本的音樂"的定義給予澄清之後，奧爾夫的"為兒童的音樂"不立該再被調解為僅僅是給兒童而作，由兒童來表現的一部曲集而已。"為兒童的音樂"更為重要的是它對兒童之作用的恰如其分，這不僅反映在技法和演唱及演奏的適啟性，而且從根本上為兒童提供了屬於他們自己的音樂體驗和音樂表現的寬闊天地。"原本的音樂"揭示的一個獨到特徵，是用聲音來興起即時的表現。這個理念源於動態的過程，在動態的過程之中得以實現，不以人為的抽象目標為導向。如此看來，"原本的音樂"堪稱時間藝術的典範，正是因為如此，它才能夠

衝破思想和方法的羈絆，使自己的生命力發揮到極致。音樂的生命，在於發現，不在寫作。這一點，便是原本的音樂之根本所在。

1924年，多羅特，軍特和卡爾奧福先生在慕尼黑成立了軍特學校，致力於體操、舞蹈和音樂的教育。開發一種新的節奏教育，實現音樂教育與動作教育相互貫通的思想。軍特學校的特別之處，恰好在於它的創建者和指導教師中有一位音樂家。這就意味著，這所學校自誕生之日起，就特別強調各種各樣的音樂活動。

軍特學校教學的音樂方面必須有別於以往的常規，重心從清一色的和聲性轉向節奏性。因而，節奏樂器自然地受到寵愛。在身體教育的活動中，無論是當時還是現在，鋼琴都是必不可缺的樂器。在卡爾奧福的努力努力下擺脫非鋼琴不可的習慣，同時鼓勵學生們在即興、創作中使用他們自己的樂器。我內心深處的念頭，不想訓練他們演奏高度發達的藝術樂器。我心目中的最佳選擇，是原始性質的節奏樂器，規避高深，容易上手。為此，構想一支適宜的樂隊便成為當務之急。實際上，純粹的節奏樂器，不論是本地的還是異族的，在爵士樂的發展過程中比比皆是，只須做些選擇似乎就可以了。但是，如果沒有旋律樂器和能夠連續作響的持續低音樂器，發展一支獨立的樂隊仍然無望。於是，具備音高的木音條和金屬音條打擊樂器，諸如木琴、鋼片琴和錘琴成為首選。這樣一支樂隊既能體現樂隊編制的新穎性，又能回歸中世紀甚或異國的原型。新制的"槽形"模樣的木琴與標準管弦樂隊的木琴完全是兩回事，其依據是高度發達的印度尼西亞木琴的模式。在樂器工作的進展過程中，我找到了卡爾，門德勒（Karl Maendler）。他是一位鋼琴製造家，曾在19至20世紀之交為羽管

鍵琴藝術的復興做出貢獻，因而名聲大振。作為一位天生的實驗家，並開發製作了新型的木琴和鋼片琴，再加上鍾琴作為基礎，給我們的樂隊賦予無可比擬和不可替代的聲音。今天，由這些樂器組成的樂隊已風靡全球。它們的聲部包括高音、中音、次中音和低音。除了音條樂器，我們不久又開發了一種早期形式的笛子用於樂隊，因為這也是歷史上最初的一種旋律樂器。經過對各式各樣的異國笛子的反復實驗，我決定以當時在博物館靜默已久的豎笛為範本。

當時，我的一位朋友庫爾特，薩克斯 Cunt Sachs 是著名的柏林樂器收藏館的負責人，經過他的協助，我們按照舊時的豎笛風格，複製了四個聲部的豎笛，包括迪斯康特、高音、次中音和低音聲部。低音樂器除了定音鼓和低音聲部的音條樂器外，並使用了大提琴和古大提琴演奏持續低音的連續音響。吉他和琉特琴用來組成彈撥弦樂器。這些樂器構成了軍特學校的樂隊"接下來的事情，顯然是需要為這個樂器寫作新的音樂，或者對現成的合適的音樂作品進行改編，進入首選的必然是本土的或者外國的民間音樂。我當時的理念，是使學生們能夠用平和的狀態即興創作他們自己的音樂和動作。為這樣的樂隊創作音樂是一種藝術，要求學生自己在樂器上直接進行演奏。於是，即興創作的成熟技法的發展就顯得尤為重要，發展這種技法的練習成為重中之重，其目的就是引導學生進入一種自發的個體音樂表現境界。

1930年，奧爾夫教材的最早版本“節奏-旋律練習”刊行。其後相繼出版的讀物有“打擊樂與手鼓練習”、“定音鼓練習、《音條打擊樂練習》”、“豎笛練習”、“舞蹈與器樂作品：供不同樂器使用”、在起初的樂隊組建和所有出版物的編撰工作中，我的學生、同事古妮爾特，凱特曼起了決定性的作用。參與其中的還

有當時卡爾奧福在軍特學校的助手漢斯，貝格澤和威廉，特威騰霍夫（Wilhelm Twittenhoff）。

有了上述教育措施的保障，軍特學校舞蹈團在這個樂隊伴奏的簇擁下應運而生，古妮爾特，凱特曼為它編寫音樂，馬姬，萊克斯擔任舞蹈編導。舞蹈團在演出中，其中的舞者和樂手的角色可以互換。舞蹈團的樂隊包含的樂器種類十分豐富，比較典型的配置如下：各種豎笛、全音域的木琴、鋼片琴、鍾琴、大小定音鼓、各種鼓和桶子鼓、各式鑼錢、三角鐵、固定音高的鈴、古式鈴（印度鈴）、響棒，以及古大提琴、斯平納琴、便攜式風琴。軍特學校舞蹈團在國內外的巡演引起眾多關注，在各地的教學示範為奧爾夫教學法的傳播做出貢獻。

卡爾·奧福把軍特學校的經驗用於兒童的音樂教育，在 1932 年，朔特出版社發布了一條新書預告：“奧爾夫教材-為兒童的音樂 -兒童自主的音樂 - 民歌、可惜的是，這些書籍最終未能付梓。此外，克斯騰貝格（Kesenberg）的改革計劃也沒能把奧福教學法如願推廣到柏林的小學教育他本人實際上不久就離開了他的崗位。在當時的政治思潮影響下，奧爾夫教學法的所有正確理念都顯得不受歡迎，因而備受衝擊。勉強存留下來的反而是有關這個教學法理念的錯覺和誤解、零碎的膚貨，這種痕跡至今尚存。最終，慕尼黑的軍特學校被納粹黨取締，後在戰火中毀於轟炸。在這一連串事件破壞之下，軍特學校的樂器基本喪失殆盡。學校從此也沒有得以重建。時過境遷，我也轉移了方向，徹底脫離了教育工作，在冥冥之中靜候新的機遇來臨。

卡爾·奧福為於“安蒂戈尼”（Antigone）的總譜寫作，心思早已不在教

育的領域。然而，巴伐利亞廣播電台提供的這個機會著實誘人，同時又把諸多的新舊題推到我的面前。在軍特學校突然中斷的經歷似乎可以在這裡得以延續。前面提到，軍特學校的樂器基本上毀於戰亂，而且當時局勢糟糕，能夠用於樂器製作的原材料十分稀缺。除了樂器損毀和丟失的問題之外，還有更為沈重的挑戰需要面對，

同時卡爾·奧福的廣播教學節目被送到許多國外電台。廣播渠道的傳播也為奧福教學法在國外的推廣奠定了基礎。接下來，我開始參與原版“為兒童的音樂”的翻譯和改編的工作，以便其他語言的國家使用。顯然，這項工作絕不是簡單的語言的轉換，而是根據各個國家本土的兒童歌曲和歌謠產生的一種新的奧爾夫教學的闡釋。各種各樣的新版本由此問世，先是加拿大版本，隨後是瑞士、佛蘭德、丹麥、英國、法國、葡萄牙和西班牙的版本。所有這些版本都限於西方文化區域，僅僅是原版的變體而已。

當日本表達了對奧爾夫教學法的興趣時，新的問題擺在我們的面前：奧爾夫教學法能在多大程度上移植到與其文化根源和背景迥然不同的這種東方文化之中？1953年，東京武藏野音樂大學的福井直弘（Naohiro Fukui）教授在薩爾茨堡觀摩了一場奧爾夫教學的示範以後，把奧爾夫教學法的書籍、影片和錄音帶回東京，開始在日本從事這項工作。1962年，卡爾·奧福和古妮爾特，凱特曼赴日本開展講學和研究。當地兒童對奧爾夫教學法表現出來的自發熱情，當地教師在教學中的開放思維，原本的教育風格在外國音樂文化中自如運用，所有這些都深深感染了我們，給我們留下了令人信服的印象奧爾夫教學法在不同的文化中都是適用的。

在完成了五卷本的奧爾夫教材並製作了兩張唱片和一部影片之後，我以為自己的工作已經完成了。然而，奧爾夫教學法在持續傳播，新版本的教材在不斷湧現，醫學等領域的應用也出乎意料，這些發展把我帶到無盡無休和難以預見的工作狀態。圍繞奧爾夫教學法的疑問尤其是來自國外的問題日益增多，例如哪裡可以提供奧爾夫教學法的正統訓練，還有一些外行對奧爾夫教學法的曲解等等。這些情況使我意識到，建立一所培訓中心勢在必行，因為當時許多地方對奧爾夫樂器的錯誤理解以及荒謬的濫用，威脅甚至顛覆了奧爾夫教學法的初衷，使其走向完全相反的道路。為此，我感覺有責任通過個人的努力給予干預。這一次，向我伸出援助之手的依然是薩爾茨堡莫扎特音樂與表演藝術大學的教授埃伯哈德·普羅伊斯納博士，他向我提出了一步到位的解決方案。值得一提的還有奧地利政府在這個項目上提供的有力支持。奧爾夫教學法從此擁有了自己的機構——奧爾夫學院 專門從事奧、爾夫教學法及其發展的工作。有志於這項事業的各方各界，來自國內外的教師和學生，終於找到了一個聚集點。最為重要的是，這個專業培訓中心滿足：多年來培養和培訓奧爾夫教學法教師的需求。

同時，奧爾夫教學法在各種治療中應用的重要性也日益凸顯。有關這個課題相關的刊物已有頻繁的報導，這裡不再贅述。這裡能夠提及的是奧爾夫教學法及樂器正在廣泛用於各種治療領域，包括聾啞人和盲人的治療，言語治療，各種神經機能病症，在各類療養機構中已經成為一種專業的治療手段。近年來，國內外發表的奧爾夫教學法的論述已有許多，其內容實際上已經涉及與音樂相關的教育工作自方方面面。然而，也有一些自詡"發展"、"完善"、"改進"、"深化

"的東西，以所謂的遵循奧爾夫教學法思想編寫的學校歌曲選集，其中明顯存在浮躁淺薄的傾向品質堪憂。所謂的"奧爾夫樂器"如今已經用於許多學校，但是，如果以為奧爾夫教學法已經在所有這些學校打下了牢固的基礎，那就大錯特錯了。因為這些樂器的使用往往是全然錯誤的，其弊往往大於其利。

年復一年，奧福教學法已經通過許多課程形式傳授給各類教師。目前，各類音樂學校、體操與舞蹈學校以及私人的教學班中，奧福教學法與其他科目一道也成為這些學校的必設課程，它在這些機構中的作用已經成為不爭的事實。然而所有這些成就都無法迴避和改變一個令人遺憾的事實，奧福教學法至今尚未進入它應有的歸屬地。只有進入這個歸屬地，它的效能才能得到最大的發揮，它的潛能和進步才能得以進一步的實現，它與其他學科之間的聯繫才能得到更好的探索、開發以至充分的利用。這個歸屬地就是普通學校“為兒童的音樂”屬於普通學校。

教育改革現在成為全世界的熱點話題。原本的音樂、語言、動作、遊戲以及所有喚醒和發展精神力量的東西。

在大自然中，沃土遭受侵蝕的命運是怎樣發生的呢？大地遭受人類的粗暴開發，自然水資源遇到過度耕作的干擾，森林和樹籬淪為人類功利規劃的犧牲品，直至大自然在人類的這些愚昧行為干預下失去自身的平衡，便是侵蝕發生之時、沃土喪失之日。同樣的道理：人類疏遠自身原本的精華，便會喪失自身的平衡。此時，人類距離精神的侵蝕也就僅差一步之遙了。

沃土使自然界的一切生命得以衍生。同理，原本的音樂為兒童賦予精神的力量，這種力量的產生是其他任何途徑無法替代的。故而，我們必須強調，原本的音樂不應該僅僅成為小學的一門輔助和次要的科目，而應該成為所有其他學科的根基。這裡的問題還不在於音樂的教育本身，儘管我們可以這樣看問題，但這並不是問題的關鍵。人的全面人格的發展，才是這種教育的價值與核心所在，它遠遠高於學校課程開設的音樂課或歌唱課的目的。兒童在小學階段是想像力的最佳發展時期，他們的想像力必須適時給予激發。這個階段也是兒童情感發展的關鍵時期，其中包含感受能力發展的體驗，以及情感表現能力的調控。為此，學校教育必須為他們提供機會，促進情感的健康發展。兒童在這個階段得到喚醒和培養的一切經歷，是對他們產生終身影響的決定因素。在這個階段裡，兒童的天生靈性也可能遭到毀滅性的打擊，永遠得不到修復；兒童的天然稟賦也可能因受阻而停滯發展，永遠得不到復興。面對至今仍然沒有歌聲的學校，看到一些學校裡虛弱無比的音樂教學，我內心的焦慮難以言表。

我們面臨的挑戰顯而易見：原本的音樂必須納入教師的培養和培訓，並且成為一門核心的學科，而不僅僅是與其他學科的並列。實現這個目標，並使它對學校教育產生實際的效果，有待未來數十年的努力。關於這個挑戰，我與國內外教育界的高級官方人士已詳談多次，而且在實踐的嘗試中也驗證了其可行性。現在，我們正沿著這條道路前行，但是路途尚且遙遠。原本的音樂人人可學，但他們必須是誠心嚮往原本的音樂教學的教師。對於初等學校教師而言尤為如此，他們必須無條件的學習原本的音樂。無法理解原本的音樂和無法容忍原本的音樂的人們，不能成為孩子們的教師，因為他們身上缺乏最為重要的品質。只有當初等學校奠定了原本的基礎，中等學校才能夠在這個基礎上建起成功的音樂教育大廈。教師教育的各種手段，完全可以從奧爾夫教學法中找到現

成的答案。目前，已有師範學校沿著這條道路從事教師的培養工作，雖然為數不多，效果卻很成功。然而，原本的教育方向的根確立和全面普及，成為普通學校的必修課程，最終有待最高教育當局的指令。

雖然我們在奧福學院仍然努力地積累新的經驗並開展新的實驗，繼續推進它的發展，但是奧福教學法已經形成了完整的體系，並經受住了實踐的檢驗，一點已經成為不爭的事實。當然，奧爾夫教學法本身的結構，決定了它的發展方的多樣化的特點。最後，我想謙卑而鄭重地借用席勒著名歷史悲劇“唐，卡洛期最後的台詞作為本文的結尾：“Ich habe das Menge ge”han. Thun Se das Ihre，”

言語訓練是一切音樂學習的開端。不論是節奏的還是旋律的練習，居於首位的訓練當數言語。奧爾夫在五卷本教材第一卷中體現了這個精神，向我們展示了這種教學方式。

兒童的“感覺辭典”是他們的學習起點。兒童說出身邊事物的名稱，使他們產生“語言的物理完形”意識。兒童的這種命名活動，發生在節奏的風格化和表達的韻律之中。隨著節奏化的聲音沿著呼吸的氣流送出，詞彙和客體在兒童的體驗中成為具備情感和智慧的實體。加上口語化的作用，詞彙的棱角變得圓順，蘊含的迴響和意義變得柔韌，從而使得詞彙的生命力變得無比鮮活。語言在這裡猶如純淨的源泉，以空前清澈的形象奔湧而來。豐富的言語借助聲一韻的結構，喚醒了潛伏於詞彙之中的內涵與意義。

對於兒童初期的命名活動而言，名稱的作用尤為貼切。正因如此，赫爾德（Herder）認為，名稱是兒童的初期語言的記載形式。在兒童的心目中，名稱

就像詞彙的符咒，是他們把握外部世界的鑰匙。

下一階段的主要特徵在於韻文。無韻則無語言，在韻的作用下，詞彙變得明快並得以延展。表面看來，韻只是純粹的聲音元素，在兒童的歌謠中並沒有形象的涵義，也不具備歌德的“浮士德”中女巫乘法口訣那樣的意味，但是它在謎語、鄉間傳說、諺語、格言中的意義卻是豐富的。

“音樂詩”借助這種語言形象，開啟了詩歌的原本的王國，展現了簡單形式”天地、從類型的角度看，它們屬於前文學的階段，其維繫依靠的是口傳心授。他們不是孤獨沉思或個人情緒的產物，而是對人類經驗的提煉，是人類千百年智慧”積澱，看似現實、通俗、直白，其意義卻高於生活。

從“音樂詩”的歌曲中可以看到，歌詞的意義也大於現實的生活情景。顯然只有來自傳統的民間歌曲的特定主題才能與原本的音樂風格相結合。這些歌詞大：描繪與人類存在相聯繫的基本主題，涉及自然和四季、生與死、元素與星辰、神：與魔咒：搖籃與催眠、清晨的禱告與夜晚的祈福、洪荒之初與世界末日、日月之：語、聖週、受難節、聖誕節、復活節，還有聖人和丑角的傳奇。有幾首作品還描彙了日常的風俗，例如寒冬的放逐和變天的魔術。

另外一種用之不竭的素材來自德國民間詩選“青年的魔角”。按照歌德的說法，它是每一個有思想、有追求的家庭必備的書籍。

兒童在早期階段留下的印記是民謠及其衝突的形態，還有孩子們信以為真的童話般的神話世界，這些體裁漸漸地把兒童引入史詩。與此同時，抒情詩隨

之而來，通過客觀化的方式表達世界的普遍事物。到了靈讚歌之類的情境之中，宗教，禮儀的詞句與音樂的性質已經非常靠近。最後，《音樂詩》進入戲劇詩。原本的音樂營造一種相稱的音調環境，用於言語的形式，展示出言語的巨大魅力：莎士比：（William Shakespeare）的“暴風雨”歌德的“浮士德”、荷爾德林（Holderlin）據索福克勒斯行 Sophocles 編寫的合唱歌曲，這些作品都保留著古希臘 *musike* 整體特性原貌。

上述各類詩歌的言語的原本聲音的結合，鮮明地體現出詩歌體裁的最初情形抒情詩和戲劇合唱的音樂言語、史詩的狂想朗讀、禮拜詩的吟誦。這樣豐富的結，使兒童在語言中體驗和吸取的不是既有的“文學”，而是對此情此景直接的投入和有機的歸屬。它通過音調組合的強化以及內在含義的整體生成，發展了一幅新穎的力量全景。

言語的聲音揭示其中的意義，但是感覺的揭示卻來自形象。在“音樂詩”中歌詞裡充滿著帶有巨大感覺力量的各樣形象。它們根植於現實，同時意指形形色色的原生形象構成的多彩世界。花朵和樹木、飛馬和游魚、太陽和月亮、房屋和道路、火焰和浪潮、神靈和妖魔：所有這些都是兒童生活中親密的熟友。它們顯示著生靈在創造中神秘的自我意識，在兒童的靈魂中引發了超越時空的各樣形象。這些形象誕生於人與事物的初遇，但其超越時代的影響和意義卻令人刻骨銘心，存留終身。此類形像是靈魂的沃土、幻想的苗床、可見，“音樂詩”猶如一部精美的畫冊，顯露著兒童天生的幻想力量，展示著兒童世界的迷人全景。然而，這些力量並不僅限於人的童年時代，它們的率真和直白，蘊含著生命之本、靈魂之真，以及一種前理性意識的質樸單純。同樣的情形，也出自奧

爾夫的歌劇“聰明姑娘”里女主角的 聲音：

皇帝、國王，

農和孩童，

在睡夢之中，

這樣溫柔、這樣單純。

這種質樸單純並非愚笨而是真實，看似幼稚天真，其實是兒童面對世界的駕輕就熟的感覺方式。兒童期是理性的睡眠期，出自盧梭（Jean -Jacques Rousseau）的這一至理名言，其本意或許也在於此。所謂質樸單純並不疏遠世界，也不脫離現實，而是與最為崇高的意識之間的一種流暢的銜接。此類形象反映的是世界之根本，各樣的事物通過這類形像在兒童身心之中得到原始而透徹的體驗，雖然不免幻夢的意境，但是對於兒童而言，其含義之確定卻恰到好處。通過這種無與倫比的方式，兒童的後續發展中所需的理性把握得以先行的鋪墊和保證。對於人的認識發展來說，技術世界的第二系統造成的鴻溝越寬，對人構成的挑戰就越嚴峻，這樣，人們就越是必須在原本的事物的土壤中紮穩根基，以便在未來能夠從容面對來自外部世界的這些麻煩和磨難。

通過詩歌中音樂言語的運用來傳遞對世界各樣基本主題的領悟和闡釋，“音樂詩”在雙重意義上支持和證實了自己的名義。其一，它體現了詩在古希臘詞源“Poiein”中的根本含義“做、作”。：這種典範的聲音能使我們聽到它是怎樣作的，並學會怎樣去作，諸如想像的喚起、原創的衝動、塑造的慾望、形式的構成。其二，它體現了詩在古希臘語對應詞 Poiesis 中的意義，即不僅僅能使我們知道一

件事物是怎樣作的，而且其本身就是作成的產品，這便是詩本身最廣的含義。這樣，“音樂詩”中所有的舞樂、言語和音樂的模型就不僅僅是范例，而且也是一”藝術形式的原初的成果。

“作”與“詩學”的雙重意義融為一體：詩學的固有奧秘在於“作”。可見“音樂詩”包含的意義也是雙重的，它的意指既是富有見識的詩歌作者，又是教學的藝術家。

自 1950 年以來，卡爾·奧福及其同事共同開發的奧爾夫教學法材料傳播到了世界各地，包括樂器、書籍、錄音、影像等，對各個國家的音樂教育領域產生了不同程度的影響。奧爾夫教學法具有如此巨大的影響力，其原因何在？在於奧福樂器的音色迷人？還是在於奧福和凱特曼創編的“為兒童的音樂”的原創性？奧爾夫教學法在世界的廣泛傳播的根本原因，在於奧福的基本的教育理念的合理有效。他的理念也在不斷地發展，實踐內涵和理論內涵不斷豐富。本文將對卡爾·奧福的理論與實踐給予論述，逐步地尋求這些問題的答案。

此外，奧爾夫還編著了自己的個人傳記“卡爾·奧爾夫和他的作品”在聖誕節前，大家齊聚奧爾夫學院，奧爾夫從這部個人傳記第一卷中摘出一些內容與大家分享。在回顧自己的童年時，他認為自己與眾不同。他的這些主觀的記憶，有助於我們回答自己的問題。如果說童年時期的生活必然對人的發展產生重要影響，那麼卡爾奧福在童年時期的所見、所聞、所感、所悟對他後來的理念都會產生重要影響。奧爾夫給我們講述了音樂給他留下的最初印象：教堂音樂，木管樂隊，特別是和母親一塊演奏鋼琴時的快樂場景。一位 79 歲高齡的老人，對兒時的教堂音樂如此記憶猶新，的確十分少見。古老的慕尼黑，人們在復活

節五顏六色的燈光、香燭的氣息之中，融於唱詩班的歌聲和管風琴的鳴響，共同慶祝肅穆的復活節儀式。這些感覺和記憶，化為奧爾夫心目中的音樂。奧爾夫的父親是位高級軍官。那時，他們家離軍營很近，軍樂隊的演出是軍營必不可少的生活，豐富的音樂素材在小奧爾夫的心靈深處紮根。此外，壯觀的閱兵儀式也給他留下了深刻的印象：戰士們身披盔甲、金戈鐵騎；巴伐利亞皇家軍旗漫空飛舞；橫笛、小號、小車鼓、定音鼓組成的軍樂隊陣容龐大，金鼓齊鳴，聲勢壯觀。奧爾夫的母親是位訓練有素的鋼琴家，奧爾夫小時候喜歡藏在三角鋼琴下，聽母親演奏。母親也允許淘氣的小奧爾夫為自己"伴奏"。奧爾夫在三歲時，常常跑到廚房，拿起剁肉的小錘，頑皮地敲擊鋼琴。只有在這個時候，母親才會阻攔他的淘氣舉動。據奧爾夫所述，他最喜歡的是講故事，這也是他學習音樂的起點。

奧爾夫八歲時參加的一場貝多芬和莫扎特的音樂會，開闢了他音樂生涯的新天地。在那段時間裡，小奧爾夫和媽媽在鋼琴上表演二重奏，演奏了貝多芬所有的交響樂作品。大師的音樂印刻在奧爾夫的腦海，成為永生難忘的記憶。十歲時，他創作了一部木偶劇，這意味著奧爾夫首次涉足音樂戲劇領域。所有的情節、對話、音樂、製作、演出，由奧爾夫一人獨自完成。作為觀眾，一家人聚精會神地欣賞著他的作品，這對小奧爾夫是莫大的鼓勵。奧爾夫在十三歲時，開始創作自己的第一部歌劇《理夏德，瓦格納（Richard Wagner）的"漂泊的荷蘭人"》。在相當長的時間裡，奧爾夫全身心地沉浸在這部歌劇之中。直至今日，奧爾夫在描述當初的情景時，我們的心靈也為之震撼，分享著那位少年的執著和熱情。一個十三歲的男孩，如此忘我地沉浸於他的音樂世界，的確令人難以思議。

蘇恩世在《奧福教學法兒童音樂第一冊五聲音階》中提到奧福音樂教學法的特點：（一）漸進的：在旋律方面，是從最基本的五聲音階當中的兩個音或三個音開始；在和聲方面，從最簡單的主音伴奏開始。如此，由易而難，由淺入深，循序漸進。（二）活動的：奧福用天然樂器做正式樂器用，加上兒童樂器、律動、遊戲、舞蹈、唸兒歌等活動讓兒童來學音樂，兒童音樂知識的獲得，不是由教師口授，而是由各項活動的經驗中親身領會的。（三）創造的：在課堂中，兒童要即興作曲。即興作曲是在教師輔導下，兒童很輕鬆很自然地，作出由內心發出來的節奏或旋律。（四）完整的：兼顧兒童的興趣與音樂本身的完整化，要兒童在優美的音樂氣氛中，很輕鬆地、很愉快地、自動地去學音樂⁴（王雅代，2008）。

德國音樂家卡爾·奧福（Carl Orff）（1976）認為兒童音樂學習必須回歸兒童本身自然能力發展的主張並出版論著，提出「奧福教學」（Orff Schulwerk）兒童音樂教育理念。奧福教學以「原始自然」「elemental」為核心理念，認為聲音等各種感官知覺是兒童原本具更的表達與創造能力，教育對是要引發兒童各種原本自然的能力表現，因此，強調以音樂、律動與語言三者合一的基礎，重視學習者的發展，讓兒童在唱歌、說話、舞蹈與遊戲中，透過群體的互動合作創造學習，以遊戲活動進行統整音樂、律動、戲劇等的綜合性藝術教學，重視兒童連結生活，作全方位的跨域學習。大半個世紀以來，奧福教學在世界各國教育人員的重視應用下，持續發展並融入各地不同文化背景的滋養，逐漸發展成更具文化特色、反璞歸真的藝術教學。奧福教學以其多元統整的關照面向，強調

⁴王雅代（2008）《國小低年級學生在奧福即興音樂活動中創造力表現之研究》國立臺北教育大學兒童與家庭教育學系

學習者原始自然，源自感官學習體驗與創造的能力，重視學習與真實生命情境連結的理念，都與當前兒童藝術教育的相關論述概念相契合。

卡爾·奧福 (Carl Orff, 1895-1982) 曾以作品「布蘭詩歌」聞名。1950年間，奧福出版五冊《奧福教學兒童音樂》 (Orff-Schulwerk Musik für Kinder)，以及 1963 年的公開演講主張音樂教育要從兒童原始、自然的能力表現中，尋求再創造、再發展的可能性。奧福教學重視兒童語言、音樂、肢體等全面性發展的學習，鼓勵學習者共同參與音樂製作，透過即興創作、發掘及設計屬於學習者自己的音樂，以開啟自我的本能。奧福教學的理念近一個世紀以來，透過許多更識者的教學實踐強化理念、建立方法，並逐漸發展出跨域連結藝術整體觀的基礎音樂戲劇，遂使奧福教學的理念與方法更具更實踐的價值與意義。奧福所開啟的《兒童音樂》 (Orff- Schulwerk Musik für Kinder) 慣稱為「奧福教學」 (Orff-Schulwerk)³。「Schulwerk」是德文，被直譯為「學校作品」，或「學校的工作」 (school work) 等多種意義。Ulriche (2000) 指出“Schulwerk”被視為是奧福完成的「作品」實屬是一種誤解，「奧福教學」指涉的是依奧福的理念所進行的教學活動及所創作的教材³參考 Doug Goodkin (2002). Play, Sing & Dance. Schott. P.1 陳淑文 (2006)。基礎音樂戲劇，P.7。32 淑文，2006)，本文所引用的“Schulwerk”，即為學校透過實際的實踐教學之意 (Warner, 1991)。為考量 Schulwerk 多種字意內涵，本研究將以原文出示表意。以下分別從「奧福教學『原始自然』基礎音樂的核心理念」、「奧福理念實踐與發展」、「基礎音樂戲劇 (Elemental Music Drama) 的延伸」等面向，說明奧福教學的理念與發展，探討奧福教學的藝術學習意涵。

奧福強調透過途徑操作（hands-on）學習的概念，孩子體驗音樂等同於「做音樂」和學習音樂（Goodkin，2002）。奧福認為孩子玩音樂應該從更簡單、基礎的元素開始，對像是音樂結合律動，透過身體的各種經驗來感受音樂，經由各種基本元素的教學策略來學習音樂，從原始自然中尋求再創造的動力。

奧福以“elemental⁴”為教育的核心思想，廣受世人支持與運用。更關“elemental”這個字，依德文 elementare Musik 原意而來，但不是英文 elementary 的意義。elemental 這個字乃奧福本人特用的用詞，標示出奧福教學理念的核心思想，包含「基礎的」、「原本」、「原始本然的」、「本質的」、「元素性的」、「存在於每個人本能裡的」等多種解釋（Goodkin，2002陳淑文，2006）。根據卡爾·奧福在 The Schulwerk 的用法，本論文以“elemental”在不同的內容上表達其適切的原意。同時，為求簡明則以「基礎音樂⁵」譯名為“elemental music”稱之。

奧福教學理念歷經幾個階段，因應當時的時空背景所需，經過教學實務的映證而形成。以下將從脈絡中探討奧福教育理念，以下分為兩個部分：原始自然（elemental）基礎音樂的核心理念、奧福理念的實踐與發展，茲分述之。

⁴德文“elementare musik”意指「孩子玩音樂是一種生活體驗，從最簡單、基礎的元素開始，是在一種自然的狀態下學習音樂的方式來製作音樂。因此“elementare”也具基本元素型之意，但並不是初級、簡單之意，應解釋為順乎自然的學習音樂的方式，今通以英文“elemental”稱之」（Ulriche，2000：Goodkin，2002：Regner，2003 Sangiorio，2010）。

⁵ elemental music 以「基礎音樂」譯名參照陳淑文（2010）。原始-自然-基礎。

奧福音樂

一、 原始自然（elemental）基礎音樂的核心理念“elemental”是奧福教學的基本思路。對此觀來，卡爾·奧福也從當時的音樂學觀點借用原始的音樂（primitive music）與“elemental”概念並置，以表達奧福教學具更不同於歐洲傳統的背景與其根源（Sangiorio，2010）。奧福年輕時處於歐美思想動盪的時代，各個領域瀰漫一股解放出來的思潮，如，視覺藝術等藝術家們倡導原始藝術（Primitive art）、兒童藝術（Children art）和民俗藝術（Folk art），他們認為藝術創作是源自於內在的需要、超越任何形式，呈現真實藝術的重要元素。音樂方面則更 Igor Stravinsky（1882-1971）在 1913 年發表創作的芭蕾舞曲「春之祭」（Le Sacre du printemps）以古老的素材，運用強烈與變化的節奏，敲擊式的不協和音，以及大量的運用頑固伴奏、結合特色的樂器配置展現原始感（楊沛仁，2001陳淑文，2006）。根據奧福的回憶錄（Orff，1976、1978），音樂舞蹈理念萌芽的因緣來自於瑪莉魏格曼（Mary Wigman，1886-1973）的舞蹈作品—「女巫之舞」中，感受「原始自然的力量」（an elemental quality）而萌發基礎音樂的理念，甫此發想「創造一個原始的律動教育」（creating an organic movement education）（Warner，1991Goodkin，2002 Vosa，2011）。

在當時講求細緻化的純藝術氛圍中，奧福異於傳統的反動熱情，他從生活與環境中思考，甫簡單、容易的方向著手，從人的價值出發，視“elemental”為新的概念，它是自然存在的。從音樂建構的觀點，它是基礎的、元素性的，也是生活中本來就存在的。例如，在非洲部落中，「鼓」即是生活中傳達訊息的媒介。從聲音高低、速度或長短的傳達的發想，奧福提出將音樂、詩歌與舞蹈

合一的整體藝術構念時，受到音樂學家暨德國樂器博物館館長 Curt Sach（1881-1959）的認同與肯定「原始自然元素是你的基礎」（The elemental is your element），並建議他從鼓開始啟發人類的原動力（Orff, 1976 Goodkin, 2002）。這樣，奧福運用鼓引導舞蹈成為自然的音樂律動教學概念，促使舞蹈與音樂更緊密的關聯，並從拍擊身體部位發展獲得來自拍手（hand-clapping）、彈指（finger-snapping）、踏腳（stamping）等所發出的節奏聲響，成為律動與合奏的整合。傳統舞蹈教學大多依賴鋼琴伴奏至引進多種節奏樂器伴奏的做法，開啟從原始、自然中尋求再創造的實際改革。自此，奧福開啟「基礎音樂（elemental music）」的教學理念。

奧福曾針對「基礎音樂」下定義（Orff, 1978:17），那麼什麼是「elemental」？這來自拉丁文的「elementarius」，意即原本、開始、基礎性、元素的解釋為首要原則，進一步來談什麼是「elemental music」？它不單只是音樂，它必須和舞蹈、語言融合一體：基礎音樂是需要自己親自做的音樂，在這音樂中，你不只是聆聽者，而是參與者：進而再說明這音樂是古樸平實的，沒有很大的形式或結構，相反的，它使用一個小小的序列、頑固伴奏和輪旋曲式。基礎的音樂是接近土地、自然和身體，適合小孩讓他們在它的範圍內體驗、與共同學習的（Orff, 1963: Shamrock, 2011: Vosa, 2011）。

奧福描述的基礎音樂在生活中原本就存在的，這音樂並不具華麗巨大的結構或形式，講求的是一種在參與者共同經驗中的音樂創作體驗。威廉·凱勒（Wilhelm Keller）於1980年為奧福的基礎音樂概念定義再加補充「『elemental』不只是根源，也應該視為中心或核心的來理解。所以我們應該每個人所擁有的

根源性、中心的音樂潛能的實現來理解基礎音樂。」（林淑芳譯，2010）。奧地利基礎音樂教育專家 Jungmaire Ulriche 於2000年在 Traunwalchen 舉辦的奧福國際研討會演講表示，奧福以集結成冊的《兒童音樂》（Orff-Schulwerk）記載基礎音樂實務教學的創作，但是對奧福而言，這不是已經完成的作品，而是藉此讓世人瞭解基礎音樂，也讓大家瞭解奧福教學不是更固定程序操作的教學方法或步驟，老師們不會從任何關於媒介與素材的教學處理上獲得建議。從《兒童音樂》的五冊內容可看出奧福教學序列中揭示做法（Ulriche，2000）。在奧福的觀念裡，身體即是最方便、最簡易的樂器，因而教學引導是甫身體出發再移轉到樂器，這些做法顯示最大的特徵則是從最簡易的元素開始，進行由單一到繁複的音樂組成。這些音樂製作很需要來自於身體的多種體驗而產生對話（Orff，1978）。因此，奧福的概念並不把音樂局限在特定的歷史或文化背景（Sangiorio，2010）。奧福教學傳達“elemental”的基礎音樂概念，表示人類天生所賦更的一種自然流露的根本能力，運用這種原始的本能，透過實際操作體驗音樂，而且需要透過參與者依其能力共同合作來製作音樂。

二、奧福理念的實踐與發展

卡爾·奧福認為音樂並不是單獨存在的，而是音樂結合舞蹈、律動和語言，這些都是從人類本能自然生成的。他心目中的「基礎音樂」是每個人都能自己製造出來的音樂，。而在音樂中，我們擔任的角色不僅只是聆聽者，而是參與者。這些理想最適合於學校，透過實際的實踐教學來體現。奧福因而對 Schulwerk 的形成更所期待他希望能從參與音樂製作，透過即興創作、發掘及設計屬於自己的音樂，以開啟學生的本能之目的（Ulriche，2000），自此，奧福教學

在不同的實踐場域中逐漸發展。依卡爾奧福 1963 年 10 月在薩爾斯堡奧福學院（The Orff Institute in Salzburg）開幕式所作的演說「奧福教學的過去與未來（“Orff Schulwerk : Past and Future”）」（Vosa, 2011），演說內容可知，奧福教學理念形成的階段，以第二次世界大戰為分水嶺，因其時空背景的不同，先後更不同的演進。

新的節奏舞蹈教學破除傳統，開啟舞蹈即興創作教學舞者既是舞者也是演奏者，進行即興創作。形成樂團得助於 Curt Sachs 和 Karl Maendler 建造片樂器、竹笛。最佳的夥伴Dorothee Gunther、Gunild Keetman、Maja Lex 建造律動教學、編寫合奏與教材。最好的教學實踐以本地和外國的藝術間音樂為首要，親自帶著學生為自己的律動動作創作音樂。

在Bavarian 廣播電台律動和音樂合一困境中發展兒童音樂電台節目 Studio 49 樂器公司協助研發 Gunild Keetman 在莫本特音樂院（Mozarteum Academy of Music and Drama）開始兒童課程教學 其他國家開始引入 Schulwerk 漫延西方文化領域內。文化融合的另一層思考在何種程度上可以植入Schulwerk 到 更其不同資源和前景的東方文化。師資培育成立師培中心奧福研究所(Orff Institut)。普通教育1.Schulwerk 的課程在學校進行應與其他學科連結。

2.“兒童音樂”（Orff-Schulwerk Musik für Kinder）是為學校而產生的。 3.學校基礎音樂預以人為本返回自然，音樂沒更階級，是適合每個人的。 4.小學的基礎音樂不應該被作為附屬的主題而設置。

資料來源筆者整理（Orff, 2011）

二次世界大戰前 1912 年 Guenterschule 學校時期，奧福認為透過舞蹈與音樂即興創作實踐，才能讓學生獲得好的即興技巧，最重要的是應該帶領學生自發的、表現個人的音樂表達。因此，他以本地和外國的木間音樂為首要，Gunild Keetman（1904-1990）和他親自帶著學生即興創作自己的音樂並和他們自己的律動合奏。戰後，在一個針對兒童的廣播音樂節目邀約，使奧福再度思考為 Schulwerk 注入語言的元素，透過教學夥伴 Keetman 以參與式創作教學模式施行兒童課程教學實作，更讓教學理念廣受支持，而傳佈到西方文化領域國家。循著脈絡追尋，無論戰前或戰後，奧福和 Keetman 一直持以社群合力創作的概念施行音樂律動教學，透過教學實務來傳達「基礎音樂」理念。

直到 1953 年奧福看過日本 Nachiro 福井教授融合日本本地與外來的素材的教學演示，以及奧福和凱德曼赴日參觀日本當地教學，看到日本兒童如何自發性地反應到 Schulwerk、多麼持以開放態度的教師，以及如何將 Schulwerk 自然融合到在這個外國音樂文化的基本風格裡面。這一切引發奧福對兒童音樂教學重新加以思索，在何種程度上如何讓 Schulwerk 植入到更不同資源和背景的東方文化（Orff, 1963VOSA, 2011）。

甫此看出，在當時，西方各國傾向於學科取向教育以及精英教育的時代背景，奧福展現更偉大的宏觀，跳脫知識取向的教育思考範圍，反倒擴展地關心多元文化與在地文化的議題。以樂器部分為例，奧福先從原始古樸的概念思考樂器作為舞者即興創作的伴奏工具，最初只想到最好是更節奏的、比較容易學習的樂器（VOSA, 2011）。非洲部落以鼓聲傳遞訊息，這是從節奏源自於生活的發想，他認為透過鼓來引導舞蹈是自然的（Orff, 1976）。這些取自生活與環境的概念引導師生討地取材，不斷地創新各式各樣器物，如石頭、貝殼、硬殼果實發出的聲音組合形成音樂。在瀟灑精緻藝術氛圍的當時社會，奧福透露原

始自然的 精神，甫居住環境取得媒介，不用精緻的樂器，力求跨越精緻與民俗藝術的鴻溝。

從演進的脈絡中，筆者發現兩個關鍵，戰前時期的奧福跳脫傳統的舞蹈教學思維，引進節奏樂器替代鋼琴伴奏，以及兼具舞者和演奏者兩種身分為演出、進行即興創作合奏的做法。戰後則為兒童思考，完全適合兒童能容易進入理解和想像音樂世界的法門，他從遊戲思考，具更趣味、反覆的活動，為所更的兒童提供一個方便法門，如，姓名遊戲（name game）如同數拍子般的點名遊戲、兒歌和童謠所產生的音韻，這些都是和兒童生活經驗相關，可讓兒童容易上手、輕鬆的學習。奧福教學對是讓學習回歸在自然的狀態，如同遊戲一般，透過感官以及身體的學習。奧福主張以人為本、返回到自然，強調音樂沒更階級，是適合每個人的。在他眼裡，每一個孩子都能接近音樂，也可被教的，只是往往一些教師的不稱職、無知、忽略，而扼殺這些處於萌芽狀態的音樂修養、壓抑孩子的天份，並造成其他災難性的影響。更鑒於此，奧福隱約地提醒教育工作者沒更教不會的學生、音樂教育是提供兒童一個適合兒童學習、公訂的、自然的學習機會。

綜合上述，奧福教學對是讓學習回歸在自然的狀態，透過感官以及身體的學習。再者，奧福教學面對各國不同的文化時，應更不同的轉換與應用。同時，如 遊戲式的活動是最佳法門，引導兒童親近音樂、感受音樂，使兒童藉甫參與社群創作的機會獲得訂等學習與社會互動的經驗，透過音樂學習體驗跨越學科與跨越 多元文化的歷程。

「基礎音樂戲劇」（Elemental Music Drama）的延伸

奧福教學是人性化的統整教學，透過演奏、律動、音樂創作，以戲劇統整的方式呈現創作。課程進行重視經驗和探索，運用媒材提升音樂探索和創作力的品質，提供鼓勵孩子自願的參與活動過程表現自我的良好環境（Steen，1992）。符合人性的教學原則還更其單一到繁多、簡單到複雜，循序漸進的教學引導是重要關鍵（Ulriche，2000，鄭方靖，2002郭芳玲，2004a）。奧福教師實施每個音樂教學活動通常從一個簡單的想法開始，透過探索、模仿，甫一次又一次的練習再到即興，這個即興也是在更架構的引導之下，讓學生在一個能力可及的範圍內嘗誦，最後通往創作（Shamrock，2011：Maubach，2005）。

承續上述，我們來看奧福教學在戲劇教學方面的延伸

「基礎音樂戲劇⁶」是 Wilhelm Keller（1920-2008）依奧福教學理念所構思，與 Manuela Widmer（1952-）共同建立的戲劇模式，Widmer 對「基礎音樂戲劇」延伸解釋這是探尋人類原始、自然本能，喚醒潛在創造力、培養藝術性的課程。筆者自 1995 年迄今曾多次親自參與 Widmer 教授來台講授基礎音樂戲劇的工作坊，因而從中瞭解其理念「基礎音樂戲劇樹」（MUWOTA）是集結 MUsik（音樂）— WOrt（語言）— TAnz（舞蹈）前面的字頭，以此表示音樂、語言、與肢體三者同等重要的構思與概念（如下頁圖 2-3-1）。

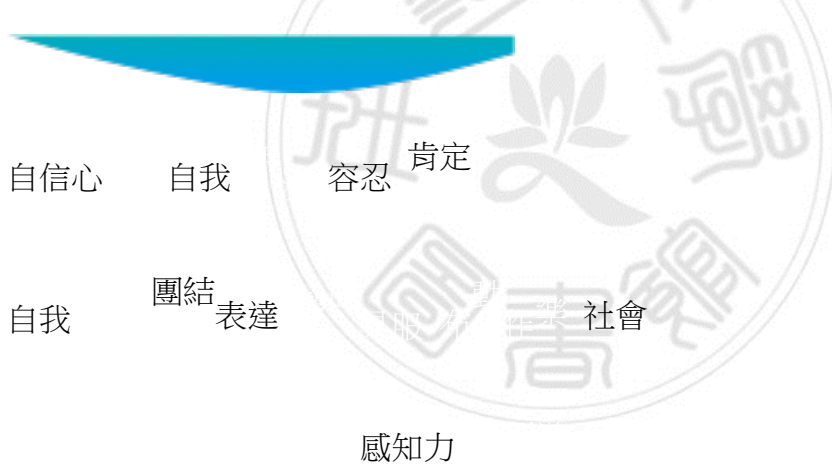
基礎音樂戲劇樹分成根基、枝幹和果實三部分 一、根基教學者將音樂、語言、律動加以風格化安插在教學過程中，讓它具特殊化與節奏化，同時還考量個別與整體性的安排，讓參與者達到創作與編排造型的能力，這對是「基礎音樂戲劇樹」的根本，甫教學者來規劃安排教學順序。二、枝幹屬於是教學元素，表現的面向更許多不同的可能性和內容，透過教學者的引導，觀察學生的個別差異，參與者相互討論而表現，教師必預掌握重點，

6 「基礎音樂戲劇」譯詞參照陳淑文（2006）。基礎音樂戲劇運用在藝術與人文領域教學的研究。臺北市樂韻。

使參與者注意到叮均運用與安排這麼多的面向。枝幹的面向包括：語言遊戲、肢體動作造型、舞蹈、聲音遊戲、吟誦、宣敘、自製樂器、創作演奏、樂器演奏、歌曲或面具、服裝與布景等等教學元素。三、果實：屬於是社會能力發展，這是甫根基經枝幹發展延伸出來的學習價值，包括：專注力、團結、自信心、責任感、容忍、自我肯定與個人表達的發展等。Widmer 強調果實與根基可以自然循環，果實掉下封變成土壤的養分滋養根基。基礎音樂戲劇課程的特色在於不運用繁複的劇場排練工作和複雜的劇場布景、燈光與服裝，均適合在教學中進行，意旨喚醒學生潛在創造力、培養藝術性的課程，重點不在表演，而是共同創造音樂戲劇參與的過程。另外，奧福樂器（木、鐵琴、小型無律敲擊樂器等）專為兒童考量也容易操作。學生在創作音樂的過程中，奧福樂器擔任重要又容易勝任的媒介。

圖 2-3-1 「音樂—語言—舞蹈在基礎音樂戲劇」圖資料來源修改自 Widmer(2004). *Spring ins Spiel*. Boppard am Rhein: Fidula-Verlag. (4)、陳淑文（2006）。基礎音樂戲劇運用在藝術與人文領域教學 的研究（105）。臺北市樂韻。

圖 2-2-1 奧福音樂樹



個整化風別體 格特 化化性
性 劇

化
樹



藉甫 Widmer 的說明，基礎音樂戲劇統合音樂、舞蹈、繪本、圖畫和戲劇的教學，引導學生融合多種的元素和途徑產生複合靈感與共同的效果。「基礎音樂」不但是音樂創作的集合，更是美感教育的藝術統整（Haselbach，2011）。教師根據這種強調多元、跨域統整的概念，觀察每位學生的差異、開發孩子的創造潛能並尊重每個人的意願與能力，提供自己與他人合作的機會，讓每個能力不同的人，在過程中都能充分的參與。陳淑文（2006）對基礎音樂戲劇教學表示肯定，她認為將根基、枝幹與果實三部分循環交融，符合布魯姆認知、技能與情意的教育目標，也契合藝術與人文領域教學的統整精神。從奧福教學理念形成的背景與脈絡中，可發現奧福教學所賦更的前瞻性以「人」為本，希冀從人類的本能開始，透過基礎音樂戲劇強調「整體藝術」精神引導學生透過音樂，朝向個體知識自我整合，以獲得多元的學習經驗。

第三節 卡爾奧福教學法與兒童直笛教學

由於兒童竹笛教學研究，所採用竹笛係為直式，將參考英式竹笛之教學相關研究經驗，學習方法予以系統化以下教學重點方法如下：

一、 律動 (rhythm)

根據瑞士音樂教育家及作曲家 達克羅士 (Emile Jaques-Dalcroze 1865-1950)

節奏教學法對律動 (Movement) 所下的定義：「凡運用身體各種感覺器官，表達對音樂的感受所做肢體活動均可稱之」⁴。

「律動」簡單來說就是：肢體隨著音樂而活動。「律動」在奧福教學中是很常用的一種教學方法，在本研究將透過兒童肢體律動啟發內在之節奏感。

新訂標準音樂辭典，p.1515-1516⁴ 李佩玫 (1992)。奧福教學法於台灣運用現況之研究，P.4

二、 兒謠節奏： 節奏 (Rhythm) 是通過聲音的長短和有規律的輕重反覆及其各種變化組合，而在聽覺心理上形成的感覺，是音樂中時間移動的時值表現。節奏做為音樂實質的表現，可以由節拍、速度、律動等多重要素構成⁵。

三、 卡農：是對位法的一種，起源於 13 世紀的經文歌 (Motets)，當一個曲調在既定的拍子與特殊音程之後，一部或更多聲部的嚴格模仿時，稱為卡農 (Canon)⁶。

四、頑固伴奏：頑固伴奏（Ostinato）在音樂方面的定義就是指在樂曲中，異於其他不斷改變的音樂元素，而重複多次的一種音樂形式，最常見的有：旋律的、節奏的、及和聲的 Ostinato，且由此構成了後來的Passacaglia及Chaconne等舞曲之基礎⁷。在奧福教學中，將透過五度和聲「頑固伴奏」的型態融入於教學之中。

八、高大宜手號：透過手好的練習讓兒童了解旋律之間的概念，也清楚的把音的高低關係表現出來，讓學生輕易體會，而每個手號本身也有它在音樂上的意義，如「Do」以拳頭強烈的讓人感受主音的性質：「Ti」是大調的導音，指

⁵ 李姐娜、修海林、尹愛青（2002）。奧爾夫音樂教育思想與實踐，p.58⁶ 潘皇

龍譯（1978）。音樂的結構與風格（Structure And Style），p.127⁷ 吳舜文（1995）。

OSTINATO 在音樂教學上之應用。北縣教育，22，29-30

五、節奏唱名：這是為了幫助兒童感應正確節奏時值的方法，為法國音樂家兼教師 Emile-Joseph Cheve（1804□1864）所創，是運用說白節奏的韻律感，協助孩子透過語言性的節奏掌握時間的時值，如：的音節名稱為「ta」：的音節名稱為「ti-ti」□等⁹。

六、身體樂器：身體樂器（Body Percussion）即是藉由身體各部位的拍擊聲響效果來當作樂器使用，主要肢體動作有：彈指、拍手、拍膝、踏腳□等，是奧福教學法中訓練學生節奏感的重要手法¹⁰。

七、樂器合奏：透過不同的樂器伴奏竹笛，增加整體音色的豐富性，促進兒童音樂竹笛學習的趣味性

文獻回顧

一、竹笛教學應用在音樂課程之相關研究

參照 奧爾夫教學法的理論與實踐 Texts on Theory and Practice of orff-Schulwerk

/ 中央音樂出版社

經筆者於查詢「臺灣博碩士論文知識加值系統」結果，

1949-2008 年台灣竹笛音樂的發展與保存 / 台灣師範大學民族音樂系 / 蔡

佩芸

第三章 實施過程與內容分析

為瞭解國小學童對於直笛及竹笛的學習經驗看法及觀點，故分為前測及後測兩部分的問卷，前測問卷部分為受測者在竹笛課程上課前所調查之資料，受測者採不記名方式問卷，基本資料背景以受測者學習直笛，竹笛之時間，以便建立受測者學習直笛和竹笛基本背景基料，後測部分為受測者經過實際操作竹笛教學課程後，對於竹笛觀點之改變狀態，並予以分析比較受測前後之關聯性，在受測者原有的經驗認知上，所產生之改變，以下設計相關問卷題庫之資料背景，據以分析數據之間的關聯性，而受測者對於實施竹笛教學後，受測者實際對於竹笛觀點之改變數量，足以超過 50%以上，合理推論對於國小學童對於直笛轉換於竹笛之學習，將有決定性之影響性，即在國民小學推動竹笛教學之可行性是足夠的，對於竹笛的音樂節奏性學習範疇，將有推動上之實質幫助，內容涵括音樂美感教育，多元智能，多元音樂教育文化，

第一節、前測及後測問卷設計與說明

(一) 前測部分

1. 我喜歡直笛不喜歡竹笛

設計此問題旨於識別受測者，對於竹笛本身之觀點之區別性，對於竹笛是否具排他性或排斥性，涵括個人觀點，對於竹笛的意象，對於竹笛的經驗觀感，以及竹笛的吹奏學習經驗，將表達其個人想法，意識對於受測者個人主觀意識之表達，亦表示受測者籠統概括的個人感受性之意見。

2. 我喜歡直笛也喜歡竹笛

此問題即再次給予重複檢驗第一個問題，為何給予受測者第二次的檢驗？即在於了解受測者對於第一題及第二題的層次予以區別，第一題為排他性問題，第二題受測者同時喜歡竹笛及直笛，亦能分析比較第一題第二題，兩題之

間關聯是否有相互矛盾之處，瞭解兩題相容之關聯性。

3. 直笛比竹笛容易吹奏

根據一般經驗法則，國民小學課程音樂教育部分，直笛為國民教育之基礎樂器，故大致而言直笛學習之經驗應相較於竹笛學習經驗為多，在受測者從直笛的學習經驗中，延伸至竹笛的學習經驗，透過竹笛教學課程後，能夠比較受測者受測前對於竹笛學習觀點，以及受測後學習的觀點，兩者之間的比較關係，從而了解受測者對於竹笛學習觀點之變化，由直笛轉換為竹笛的第一印象，即受測者個人觀點及感受性。

4. 直笛和竹笛的吹奏技巧差不多

本題目設計目的在於了解受測者對於竹笛操作，個人表達竹笛對於直笛之難易程度，將比較受測者經過竹笛教學課程後，是否對於竹笛吹奏操作難易程度之表達，並重複檢驗“竹笛比直笛容易吹奏”的題目，確認結果是否符合邏輯一致性。

5. 我喜歡直笛的聲音，不喜歡竹笛的聲音。

受測者對於竹笛聲音音色的感受性，相較於直笛之比較，本題涉及受測者對於竹笛音色個人主觀的感受，在受測問卷中並給予檢視，前面問題之間的關聯，確認是否有前後一致性或有矛盾之處，給予再次檢驗之機會。

6. 我喜歡直笛的聲音，也喜歡竹笛的聲音。

本題承第 5 題，將直笛和竹笛的聲音，給予一併檢測，了解受測者是否同時喜歡“竹笛和竹笛的聲音”，也將第 5 題題目給予同時再次檢驗，題目設計的邏輯性和前後一致性再次確認。

7. 竹笛比直笛有更多的音色表現

本題旨在瞭解受測者，強調對於竹笛的音色主體本身，了解受測者對於竹笛音色之有多變化性之程度，亦受測者本身對於竹笛操作之經驗相關，惟受測者僅上課前見過竹笛，對於竹笛的音色背景，本身即不具備概念，在此特別提出說明。

8. 我喜歡竹子的材質

竹子為永續性的環保材質，不會造成對於環境之污染及影響，本題測試受測者對於竹子的外觀，觸感手感，及視覺個人感受性。

9. 我覺得材質不重要，好吹比較重要。

承第 8 題旨在了解，受測者對於排除竹笛本身材質，僅就竹笛操作難易程度給予檢視。

10. 我有興趣進一步學習竹笛

本題只在瞭解受測者，對於竹笛個人之學習意願表達，意在受測前後竹笛學習的學習意願感受給予評估，透過教學課程後，能否提升受測者的學習意願趨勢比較。

（二）後測部分

透過實施竹笛教學課程後，課程問卷調查結果，顯示國小學童在既有直笛課程設計中，實施竹笛教學的可行性評估，亦即原訂直笛教學上延伸學習竹笛的受測者的能力評估，另加測直笛喜好原因複選題，及竹笛喜好原因複選題等，藉由後測題目了解竹笛課程實施成效，及竹笛樂器教學於國小學童實施之可行性進行評估。

（一）單選題

1. 我喜歡直笛不喜歡竹笛

竹笛教學後，受測者表達對於竹笛不喜歡程度上之差別。亦即對照前測數據給予比對，受測者在既有的直笛學習上，判別竹笛之不喜歡程度。

2. 我喜歡直笛也喜歡竹笛

此題目即將喜歡竹笛和直笛的受測者，給予雙重樂器之程度上確認，亦可

得知竹笛課程結束後，喜歡竹笛的受測者比率。

3. 直笛比竹笛容易吹奏

受測者有一定的直笛學習基礎下，以此題目得知受測者對於竹笛主觀認知學習難易程度之差異性，以此調查在竹笛課程後，受測者認定竹笛的難易程度。

4. 直笛和竹笛的吹奏技巧差不多

此題目承上題，覆核受測者是否認為直笛和竹笛的操作吹奏技巧上，有多少比率認定吹奏技巧的相似程度。

5. 直笛和竹笛都可以有很好的技巧表現力

此題目藉以瞭解，受測者竹笛學習後，受測者能否發揮竹笛音色的表現力，直笛有一定程度的操作技巧，而是否能將之延伸至竹笛上，亦即受測者操作竹笛的技巧成就感由此顯現。

6. 我喜歡直笛的聲音，不喜歡竹笛的聲音。

以竹笛音色為主軸，調查受測者對於竹笛聲音是否滿意，滿意和不滿意程度能以此問答顯示答案。

7. 我喜歡直笛的聲音，也喜歡竹笛的聲音。

經過竹笛樂器學習後，調查是否同時喜歡竹笛和直笛的比率，結果亦即和上題比對說明結果，能了解受測者能否同時喜歡兩種樂器，亦即兩種樂器同時學習之可能性分析。

8. 竹笛比直笛有更多的音色表現

以竹笛音色為主軸，調查受測者對於竹笛音色的主觀認知，在竹笛學習後，受測者能否將竹笛音色操控之成就感，也包含竹笛音色是否超越竹笛的個人認知。

9. 我覺得材質不重要，好吹比較重要。

竹笛樂器學習後，受測者對於是否好吹奏表示意見，亦即對於竹笛樂器本身，受測者著關心程度給予檢視。

10. 我喜歡竹子的材質

藉由認識竹笛，調查受測者是否喜歡廣泛性竹製品，亦即反觀受測者是否喜歡竹笛。

11. 我了解環保材質的意思

就環保角度而言，材質上可分為環保材質和非環保材質，而可分解性的材質亦不會造成環境污染的及環保材質，以此題目調查受測者對於材質上之認知程度。

12. 我有興趣進一步學習竹笛

受測者於竹笛教學後，能否進一步引起喜學習動機，是我們設計問卷的核心目標，亦即在國小學童既定的直笛教學課程，能否延伸至竹笛學習，以此題目了解受測者對於竹笛學習的動機程度。

13. 我會繼續學習直笛也會學習竹笛

設計此題目為瞭解，願意同時學習兩種樂器的受測者，受測者學習意願上的人數比率。

(二) 複選題

13. 我學習直笛的原因是：

- | | | | |
|----------------------------------|-----------------------------------|---------------------------------|-------------------------------|
| <input type="checkbox"/> 大家都普遍使用 | <input type="checkbox"/> 學校上課規定選用 | <input type="checkbox"/> 價格便宜 | <input type="checkbox"/> 便於攜帶 |
| <input type="checkbox"/> 容易保養 | <input type="checkbox"/> 不易摔壞 | <input type="checkbox"/> 容易吹奏 | <input type="checkbox"/> 聲音好聽 |
| <input type="checkbox"/> 造型好看 | <input type="checkbox"/> 音準穩定 | <input type="checkbox"/> 技巧容易表現 | |
| <input type="checkbox"/> 音色表現豐富 | | | |

於竹笛教學課程後，給予受測者分析比較，直笛的特性分析，並採用複選方式，解以了解受測者對於直笛的跟人觀感，並與分析比較。

14. 我會喜歡竹笛的原因是：

- 造型可愛好看 天然材質的美感 價格便宜 便於攜帶
容易保養 不易摔壞 容易吹奏 聲音好聽
音準穩定 技巧容易表現 音色表現豐富 具環保性
可以掛上自己喜愛的吊飾 竹子和日常生活關係緊密
竹子和傳統文化有深厚的關係

為便於比對數據資料分析結果，故僅呈現百分比結果，數據料料庫得以重複分析比對

直笛學了幾年

第二節 問卷分析

本次問卷有效問卷共 26 份，受測者係雲林縣安慶國小四年級學生，經由校方同意為四年級學生借用音樂課程時間，辦理竹笛音樂教學及相關研究之用，根據問卷資料顯示，直笛學習時間一年以下為 12%，一年為 27%，二年為 27%，三年以上為 35%，沒學過的是 0%，所以得知受測者對於直笛一年以上超過 88%，達到有學過的人數為 100%，相較於竹笛未學過超過半數，統計人數達 54%，一年以下 46%，並經由上課徵詢受測者口頭表示，因剛接觸竹笛吹奏數次，故填答問卷表示為一年以下，但客觀事實為受測者未具正式竹笛課程學習經驗，特此說明，補充說明受測者竹笛學習之背景資料。

表 3-2-1 學生基本資料及學習背景 統計表

	沒學過	1 年以下	2 年	3 年	3 年以上	合計
直笛學了幾年	0%	12%	27%	27%	35%	100%
竹笛學了幾年	54%	46%	0%	0%	0%	100%

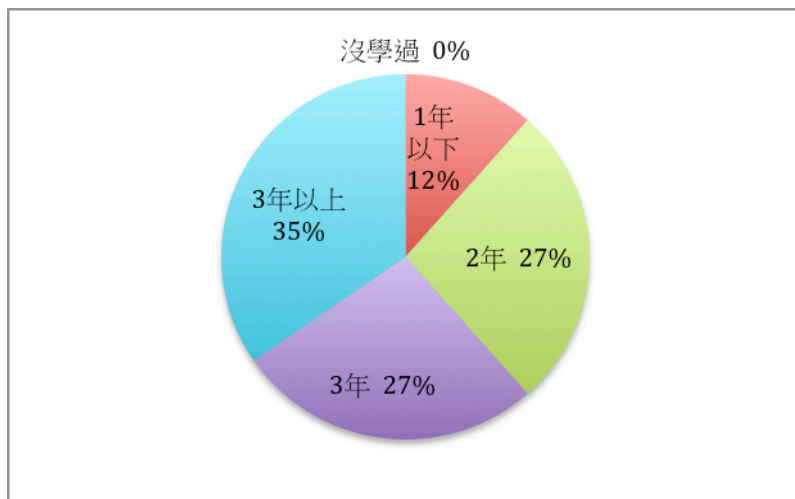


圖 3-2-1 「直笛學了幾年」題目之百分比圖

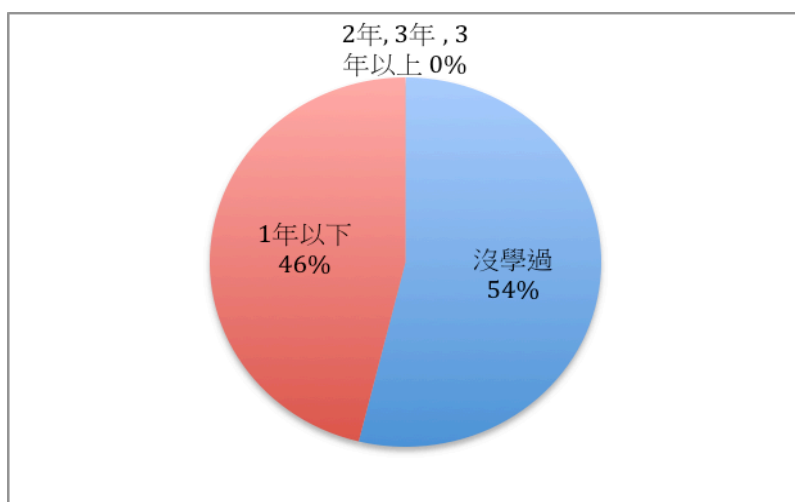


圖 3-2-2 「竹笛學了幾年」題目之百分比圖

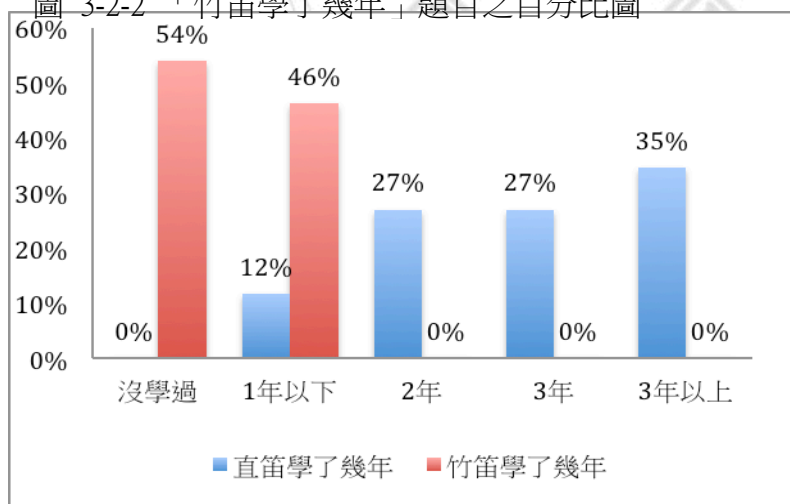


圖 3-2-3 「直笛、竹笛學了幾年」題目之對照長條圖

表 3-2-2 學生問卷調查表「我喜歡直笛不喜歡竹笛」題目所前、後測百分比一覽表

	非常同意	同意	無意見	不同意	非常不同意	合計
我喜歡直笛不喜歡竹笛-前測	15%	0%	38%	23%	23%	100%
我喜歡直笛不喜歡竹笛-後測	8%	4%	50%	12%	27%	100%

我喜歡直笛不喜歡竹笛-前測

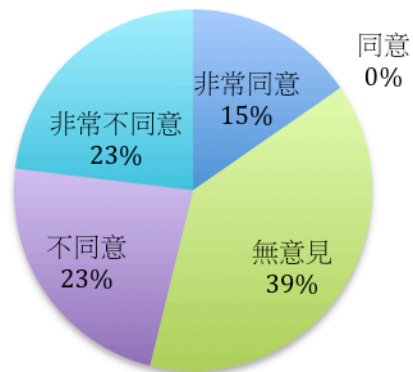


圖 3-2-4 「我喜歡直笛不喜歡竹笛」題目之前測百分比

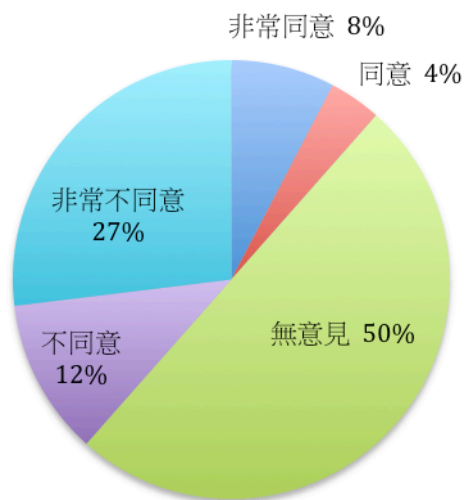


圖 3-2-5 「我喜歡直笛不喜歡竹笛」題目之後測百分比圖

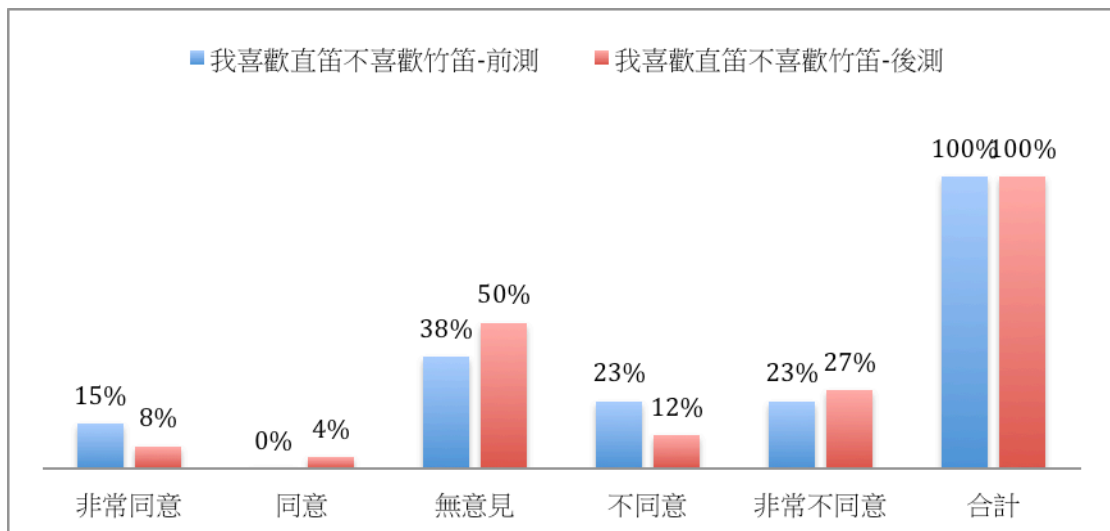


圖 3-2-6 「我喜歡直笛不喜歡竹笛」題目之前後測對照長條圖

本題客觀事實而言，為了解受測者對於竹笛的主觀印象，故分為前測即竹笛正式課程前，和後測即正式課程結束後，以二部分進行問卷調查，受測者喜歡直笛不喜歡竹笛非常同意的比率由 15%降為 8%，而前測無意見的比率，由 38%攀升至 50%，亦即受測者對於竹笛的喜好程度有上升趨勢，而無意見也增加 12%，也意味者竹笛課程結束後，有一半受測者對予此問題持保留態度，對於主觀的“喜歡直笛不喜歡竹笛”此問題持無意見看法，亦即表示有 50%受測者不予表示不喜歡竹笛之看法，而不同意受測者。

表 3-2-3 學生問卷調查表「我喜歡直笛也喜歡竹笛」題目所前、後測百分比一覽表

	非常同意	同意	無意見	不同意	非常不同意	合計
我喜歡直笛也喜歡竹笛-前測	38%	35%	12%	0%	12%	96%
我喜歡直笛也喜歡竹笛-後測	38%	27%	27%	0%	8%	100%

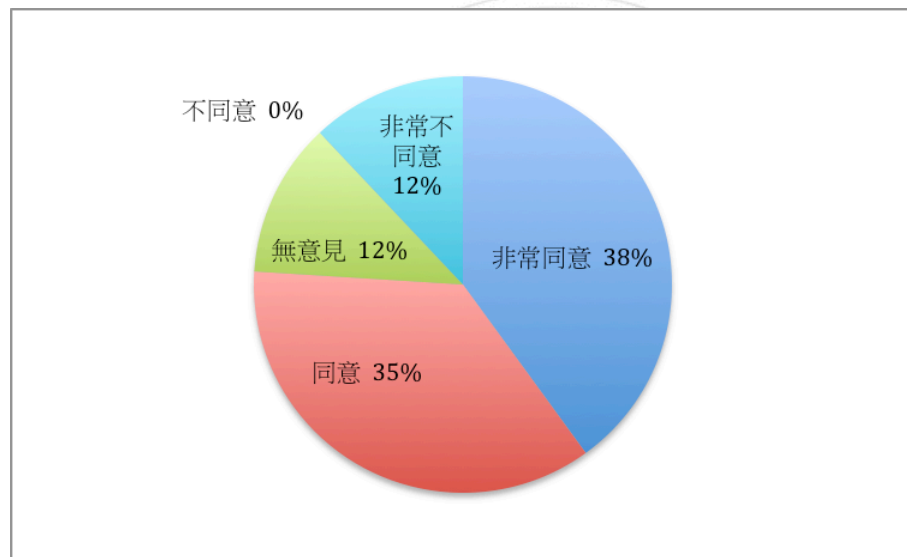


圖 3-2-7 「我喜歡直笛也喜歡竹笛」題目之前測百分比圖

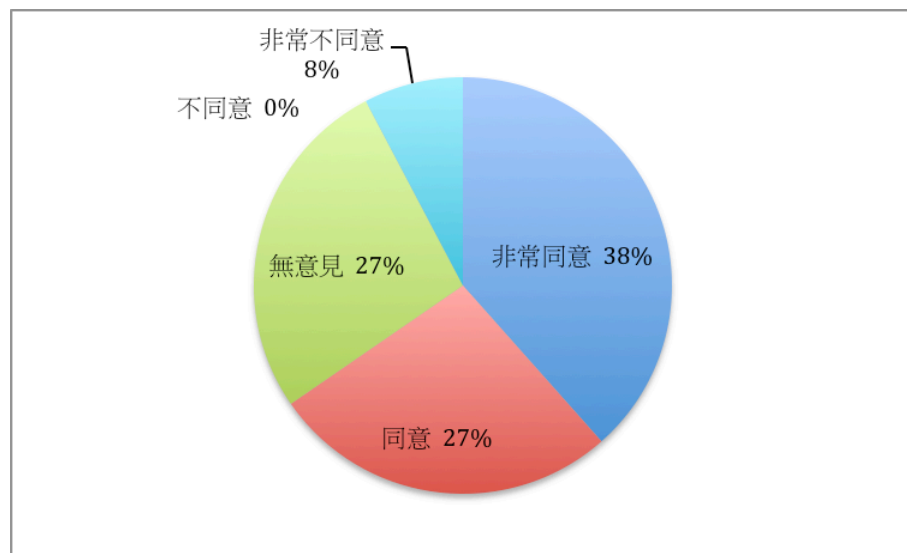


圖 3-2-8 「我喜歡直笛也喜歡竹笛」題目之後測百分比圖

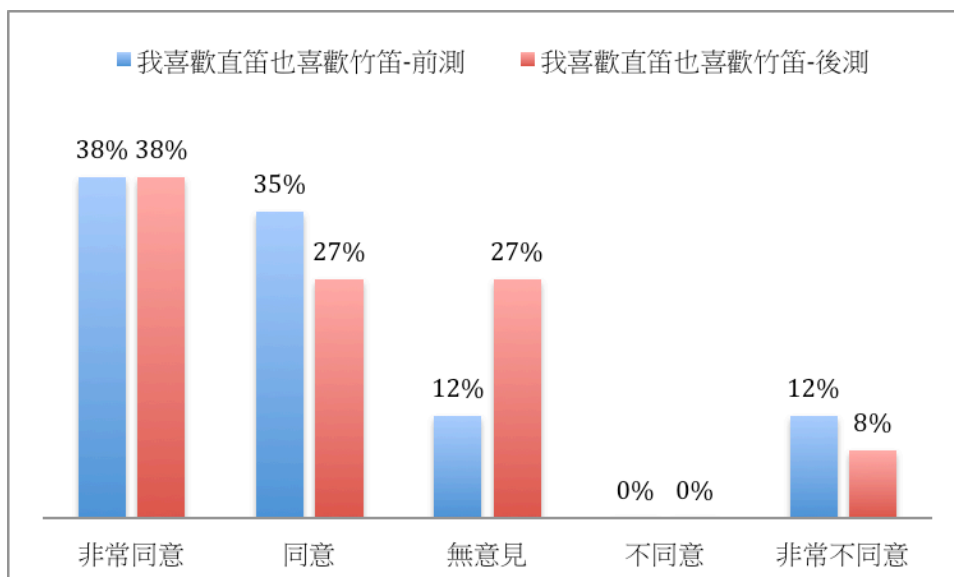


圖 3-2-9 「我喜歡直笛也喜歡竹笛」題目之前後測對照長條圖

承上題，同時喜歡直笛和竹笛的受測者，以此正面問題的表達，受測前非常同意和同意的受測者合計達 73%，但後測結果合計為 65%，以非常同意 38%前後測結果相同，而同意下滑 8%，另外無意見受測者呈現上升 15%，顯示竹笛課程後，同時喜歡兩種樂器的人數下滑。

表 3-2-4 學生問卷調查表「直笛比竹笛容易吹奏」題目所前、後測百分比一覽表

	非常同意	同意	無意見	不同意	非常不同意	合計
直笛比竹笛容易吹奏-前測	50%	31%	19%	0%	0%	100%
直笛比竹笛容易吹奏-後測	31%	23%	38%	8%	0%	100%

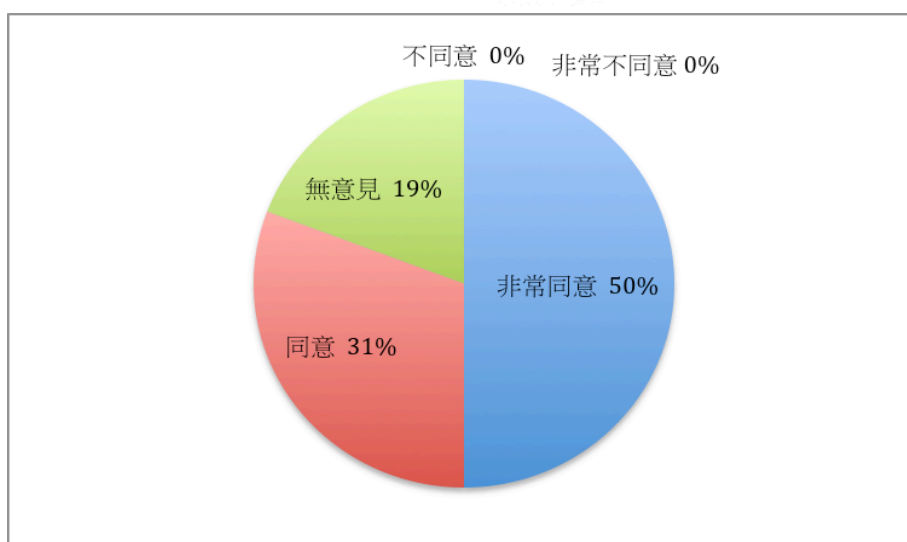


圖 3-2-10 「直笛比竹笛容易吹奏」題目之前測百分比圖

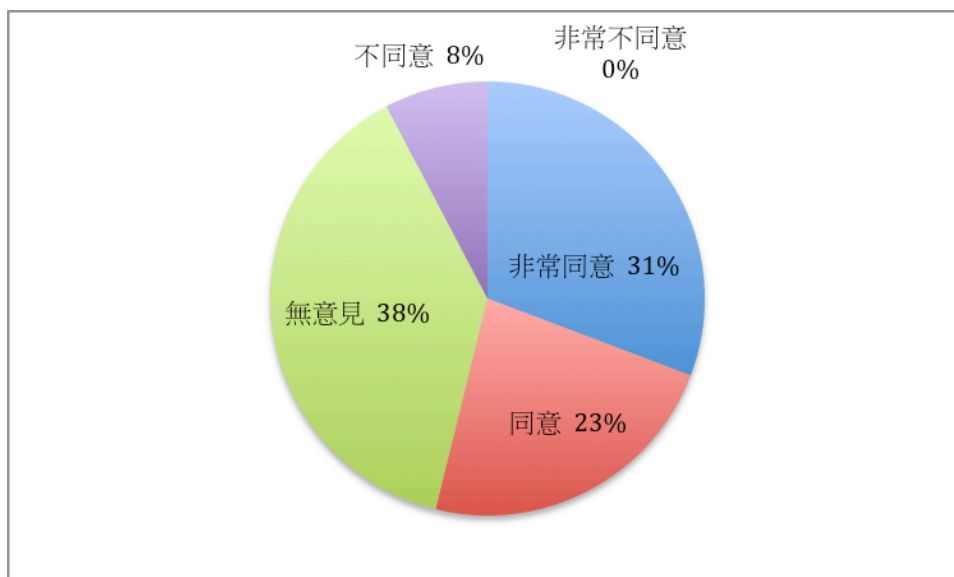


圖 3-2-11 「直笛比竹笛容易吹奏」題目之後測百分比圖

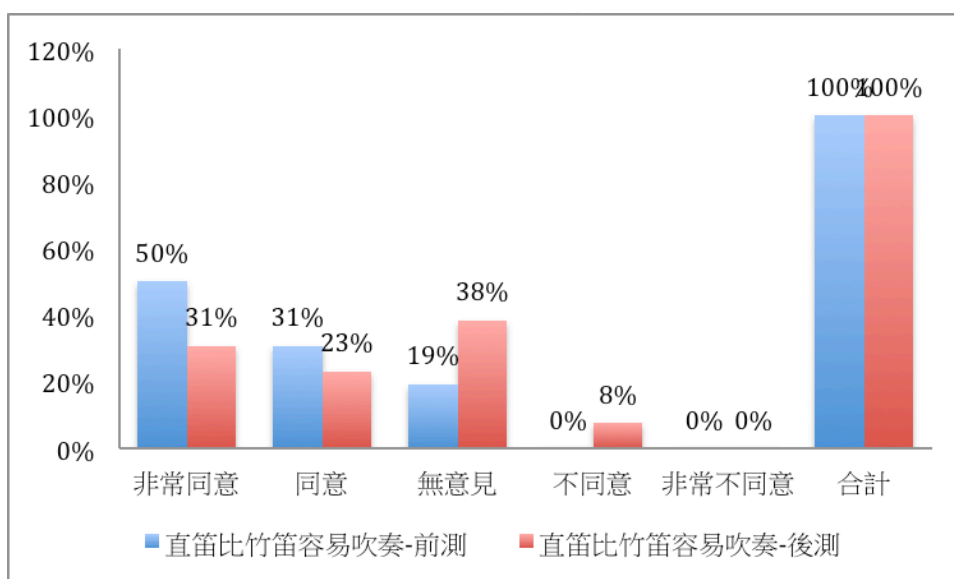


圖 3-2-12 「直笛比竹笛容易吹奏」題目之前後測對照長條圖

本題目著重調查，著重受測者吹奏竹笛的感受性，以前測而言，直笛比竹笛容易吹奏非常同意和同意的人數比率合計有 81%，就後測非常同意和同意合計比率 54%，問卷結果顯示大幅下滑 27%，顯示受測者經過竹笛課程後，不認同直笛比竹笛容易吹奏，也就是竹笛相較於直笛比較不容易學習，相對的無意見人數，也上升 19%。

表 3-2-5 學生問卷調查表「直笛和竹笛的吹奏技巧差不多」題目所前、後測百分比一覽表

	非常同意	同意	無意見	不同意	非常不同意	合計
直笛和竹笛的吹奏技巧差不多-前測	15%	23%	23%	15%	23%	100%
直笛和竹笛的吹奏技巧差不多-後測	15%	19%	46%	8%	12%	100%

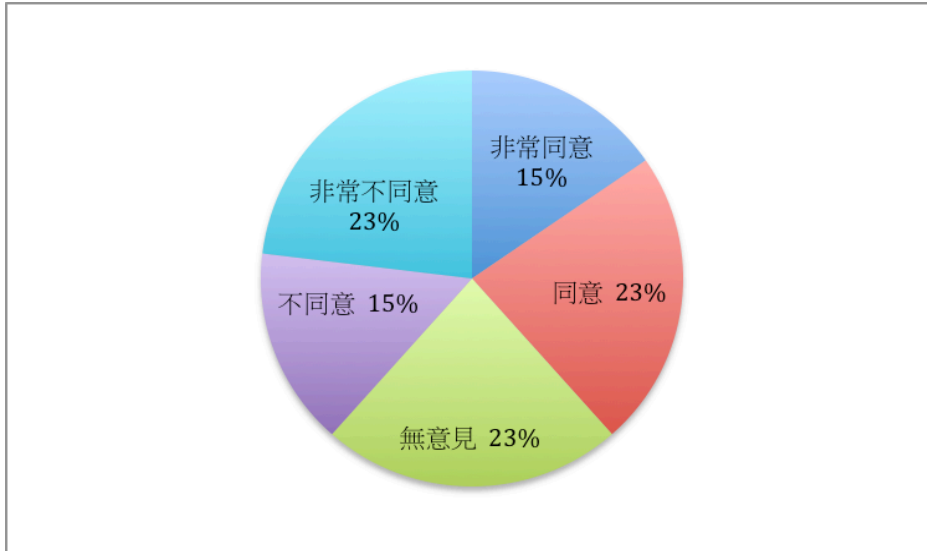


圖 3-2-13 「直笛和竹笛吹奏技巧差不多」題目之前測百分比圖

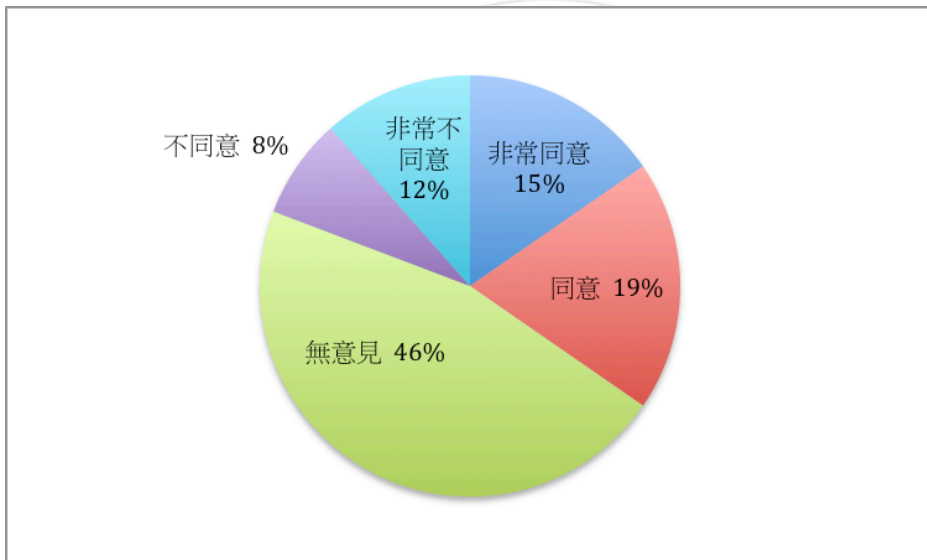


圖 3-2-14 「直笛和竹笛吹奏技巧差不多」題目之後測百分比圖

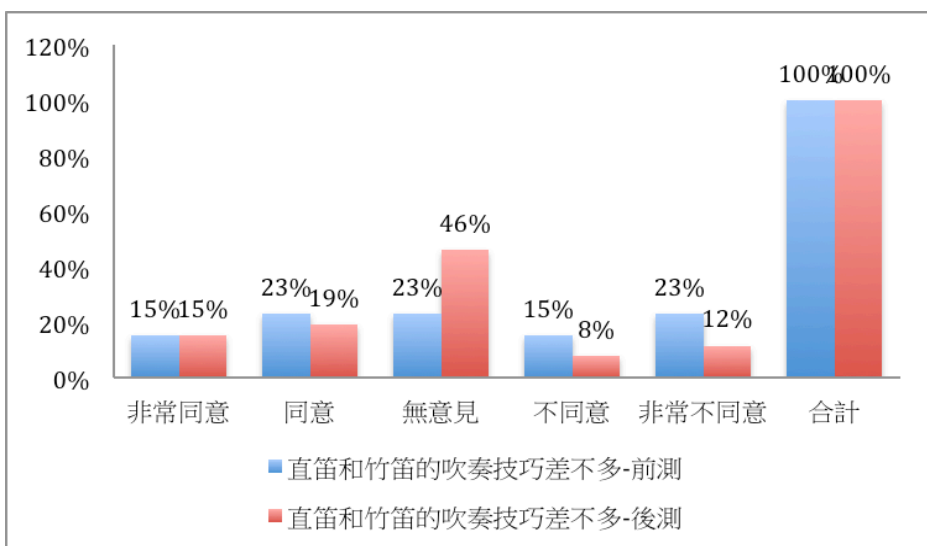


圖 3-2-15 「直笛和竹笛吹奏技巧差不多」題目之前後測對照長條圖

直笛和竹笛吹奏技巧差不多，非常同意和同意人數合計前測比率 38%，後測人數為 34%，調查結果顯示，變化和差異不大，無意見的人數則由 23% 上升至 46%，上升比率為 23%，後測無意見比率 46%，將近一半的受測者對於本題目衡量，對於技巧上，顯示受測者對於吹奏技巧看法沒有意見。

本題為了解受測者對於竹笛與直笛吹奏技巧的比較性或差異性，同意和非常同意的前受測比較結果差異性僅 4%，但後測結果顯示無意見的受測者達 46%，且不同意和非常不同意的人數下降 18%，顯示受測者的想法在前測和後測後，對於竹笛的吹奏技巧上，認知表達竹笛的吹奏技巧，經過竹笛課程後學習技巧上近似於相似程度認知上增加了。

表 3-2-6 學生問卷調查表「我喜歡直笛的聲音，不喜歡竹笛的聲音」題目所前、後測百分比一覽表

	非常同意	同意	無意見	不同意	非常不同意	合計
我喜歡直笛的聲音，不喜歡竹笛的聲音-前測	8%	4%	31%	15%	42%	100%
我喜歡直笛的聲音，不喜歡竹笛的聲音-後測	12%	8%	42%	12%	27%	100%

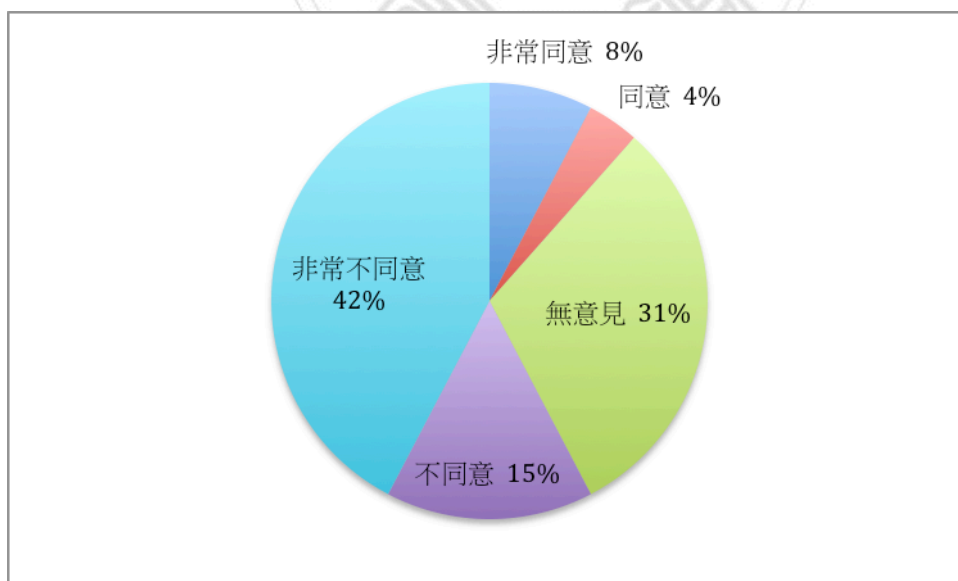


圖 3-2-16 「我喜歡直笛的聲音，不喜歡竹笛的聲音」題目之前測百分比圖

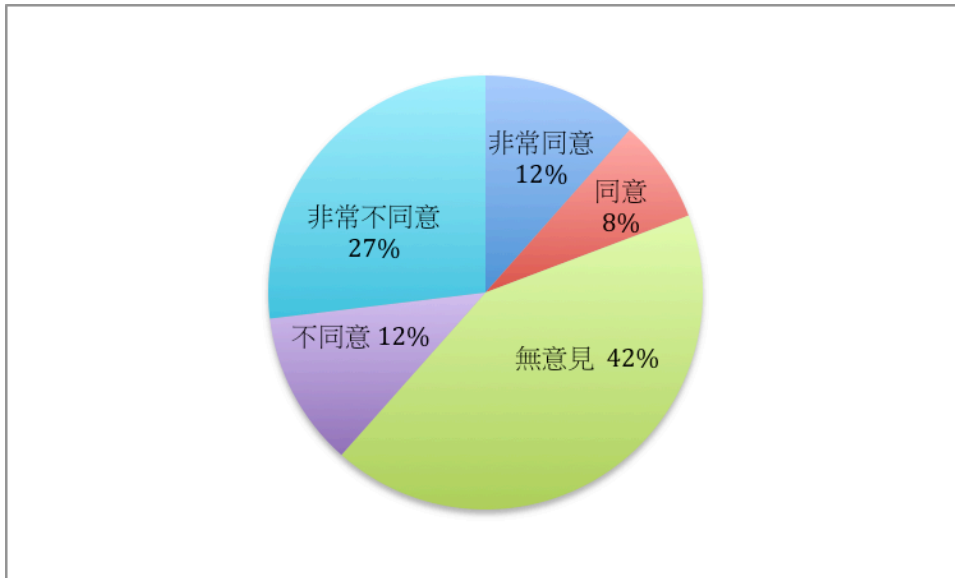


圖 3-2-17 「我喜歡直笛的聲音，不喜歡竹笛的聲音」題目之前測百分比圖

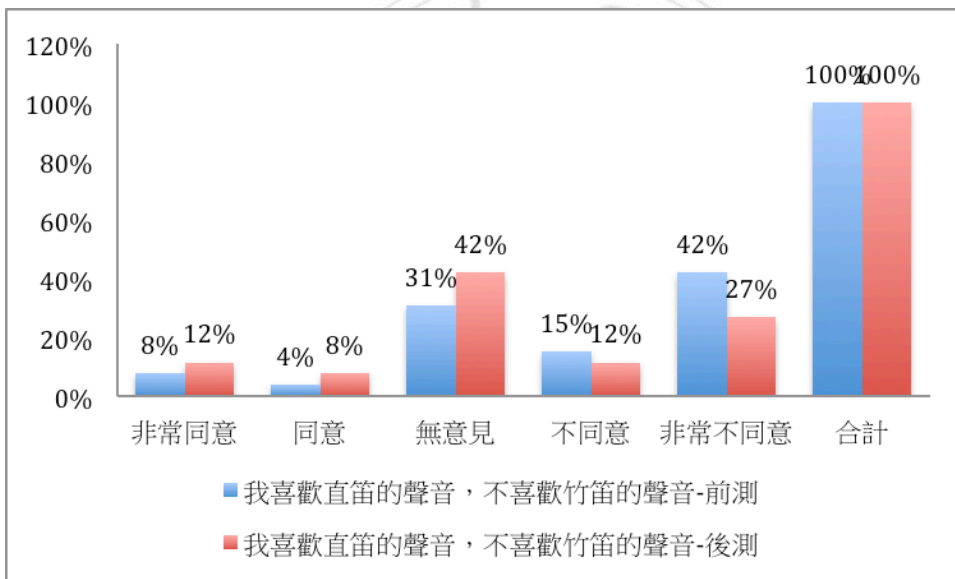


圖 3-2-18 「我喜歡直笛的聲音，不喜歡竹笛的聲音」題目之前後測對照長條圖

本題就竹笛的身與和直笛的聲音予以比較，受測前非常不同意此觀點人數為 42%，也就是受測者本身不排斥直笛人數約佔 42%，另受測前後喜歡直笛的人數各分別上升了 4%，無意見人數上升 11%，顯示受測者對於竹笛課程結束後，由於吹奏技巧上未如預期，竹笛音色表現上不如預期，無意見人數增加了。

表 3-2-7 學生問卷調查表「我喜歡直笛的聲音，也喜歡竹笛的聲音」題目所前、後測百分比一覽表

	非常 同意	同意	無意 見	不同 意	非常 不同 意	合計
我喜歡直笛的聲音，也喜歡竹笛的聲音-前測	46%	27%	8%	0%	19%	100%
我喜歡直笛的聲音，也喜歡竹笛的聲音-後測	38%	23%	27%	4%	8%	100%

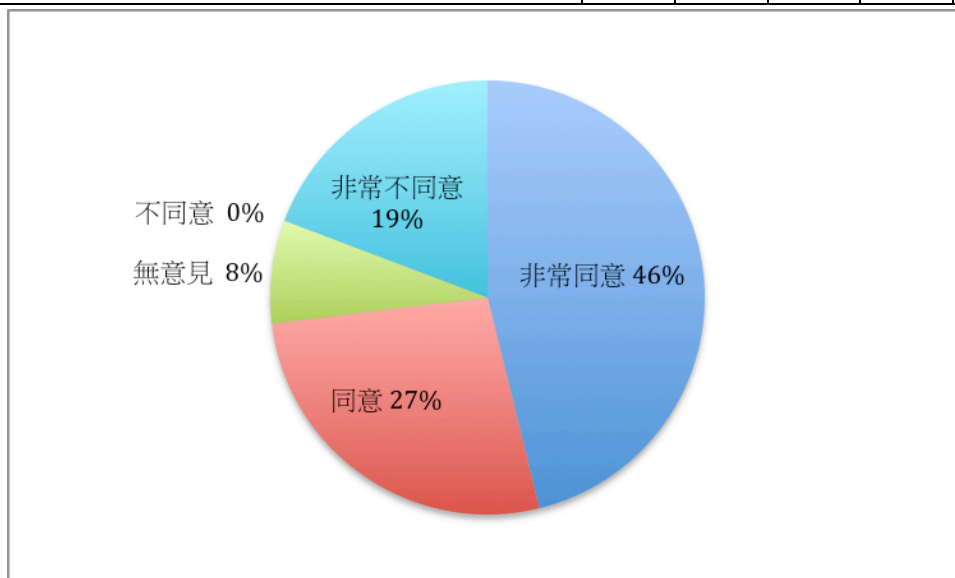


圖 3-2-19 「我喜歡直笛的聲音，也喜歡竹笛的聲音」題目之前測百分比圖

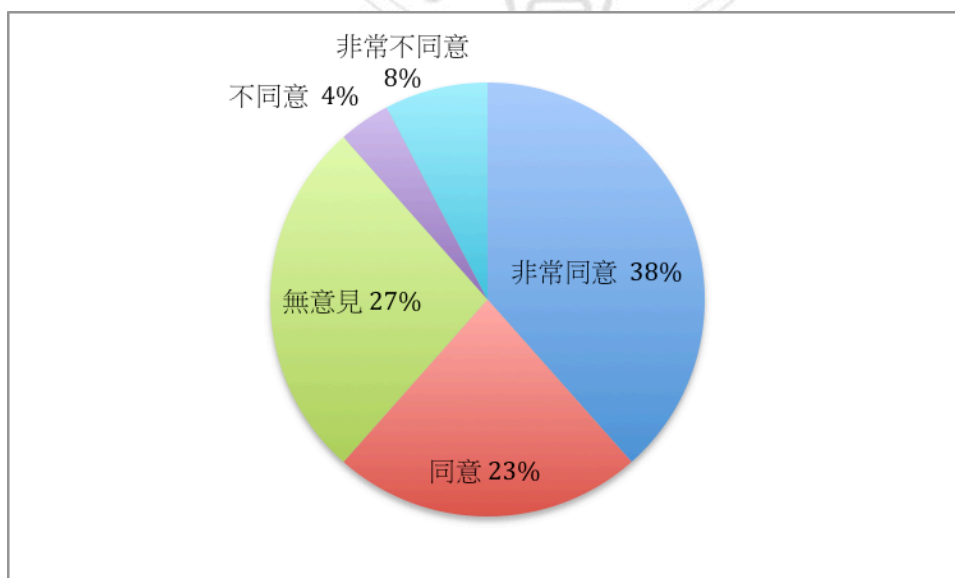


圖 3-2-20 「我喜歡直笛的聲音，也喜歡竹笛的聲音」題目之前測百分比圖

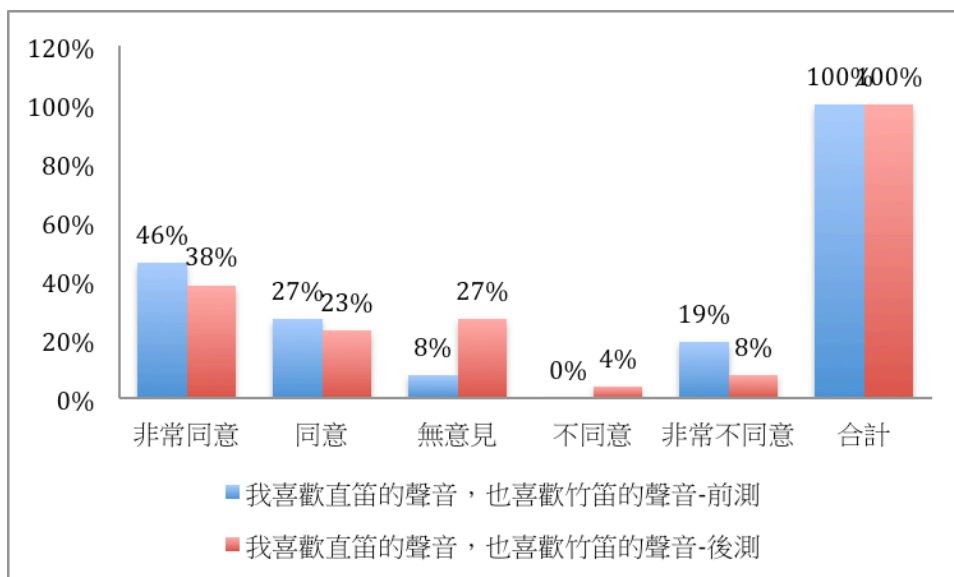


圖 3-2-21 「我喜歡直笛的聲音，也喜歡竹笛的聲音」題目之前後測對照長條圖

本題為同時喜歡直笛和竹笛的人數，本題同時喜歡的二種樂器的人數，非常同意和同意的人數受測前合計為 73%，後測合計 61%，無意見比率由 8% 升至 27%，顯示出喜歡竹笛的人數呈下降趨勢，下降人數往無意見移動，顯見雖喜歡竹笛人數下降，但還未到排斥竹笛狀態，另根據背景資料調查顯示，直笛為全數受測者均有一定學習經驗基礎，對於新的竹笛樂器學習，尚屬新學習階段應遇到學習上之瓶頸所影響，也和前題目調查結果呈現符合狀態。

表 3-2-8 學生問卷調查表「竹笛比直笛有更多的音色表現」題目所前、後測百分比一覽表

	非常同意	同意	無意見	不同意	非常不同意	合計
竹笛比直笛有更多的音色表現-前測	46%	27%	8%	0%	19%	100%
竹笛比直笛有更多的音色表現-後測	0%	8%	73%	4%	12%	96%

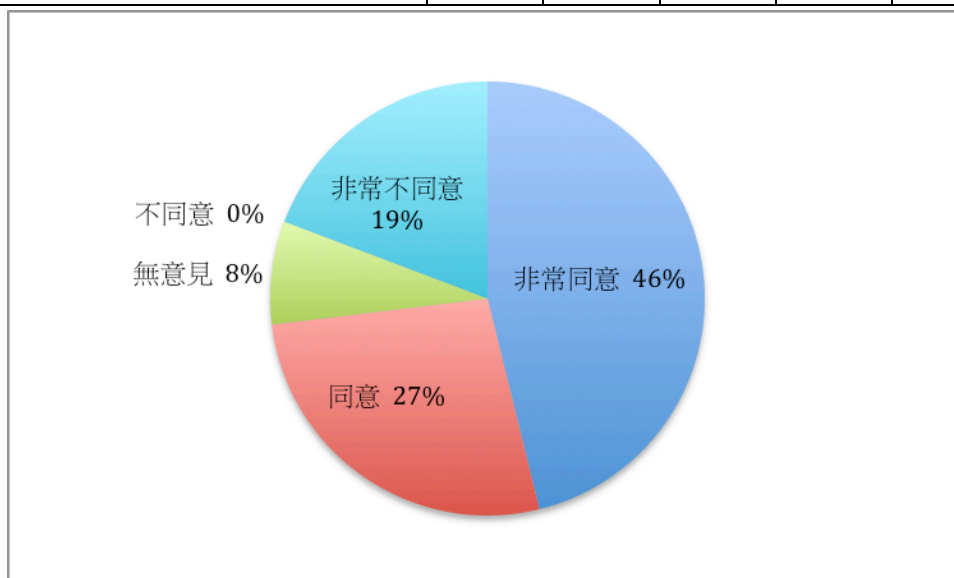


圖 3-2-22 「竹笛比直笛有更多的音色表現」題目之前測百分比圖

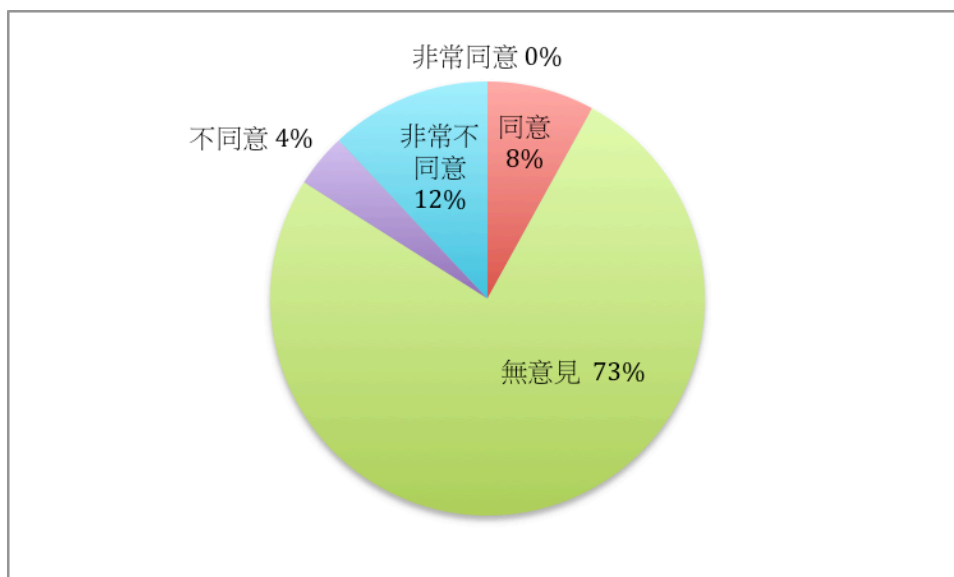


圖 3-2-23 「竹笛比直笛有更多的音色表現」題目之後測百分比圖

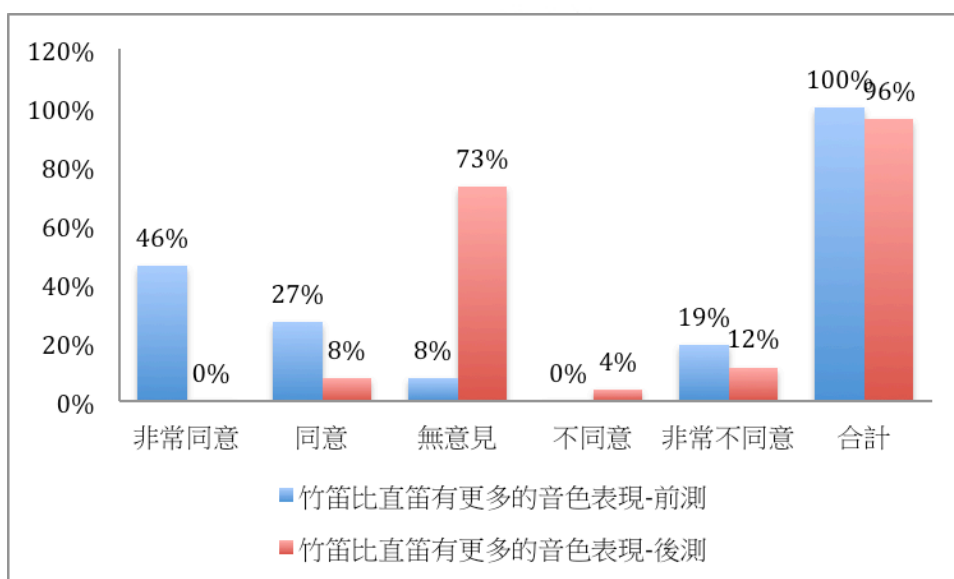


圖 3-2-24 「竹笛比直笛有更多的音色表現」題目之前後測對照長條圖

前測資料顯示，有 46%受測者對於新的竹笛樂器學習，先入為主的觀念是認為竹笛有更多的音色表現，但經過竹笛學習後，無意見的人數卻攀升至 73%，顯示出受測者對於竹笛學習的瓶頸，反映在不預期竹笛的音色後更多的音色表現上，補充說明因受測者未曾接觸竹笛，故有 4%受測者未作答。

表 3-2-9 學生問卷調查表「我覺得材質不重要，好吹比較重要」題目所前、後測百分比一覽表

	非常同意	同意	無意見	不同意	非常不同意	合計
我覺得材質不重要，好吹比較重要-前測	12%	19%	50%	0%	8%	88%
我覺得材質不重要，好吹比較重要-後測	35%	27%	35%	0%	4%	100%

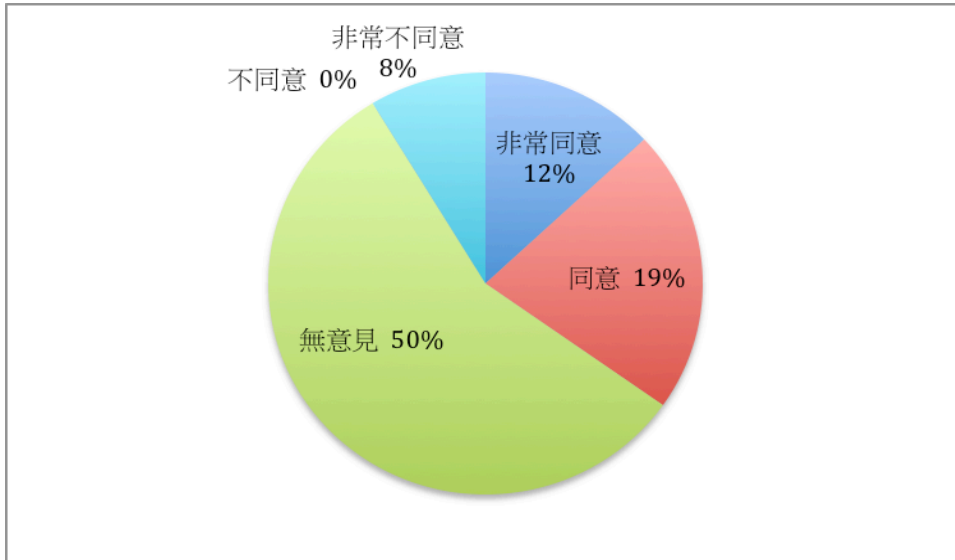


圖 3-2-25 「我覺得材質不重要，好吹比較重要」題目之前測百分比圖

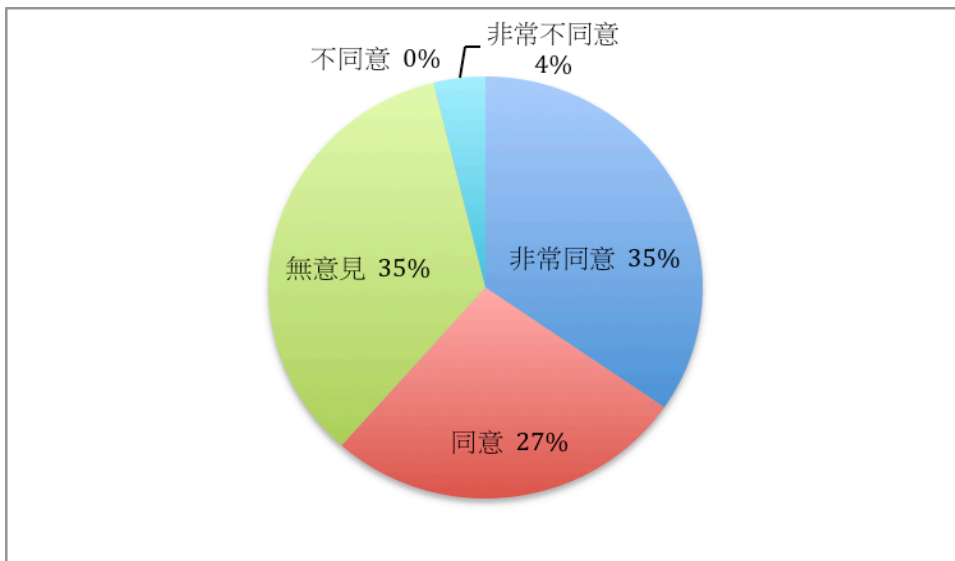


圖 3-2-26 「我覺得材質不重要，好吹比較重要」題目之後測百分比圖

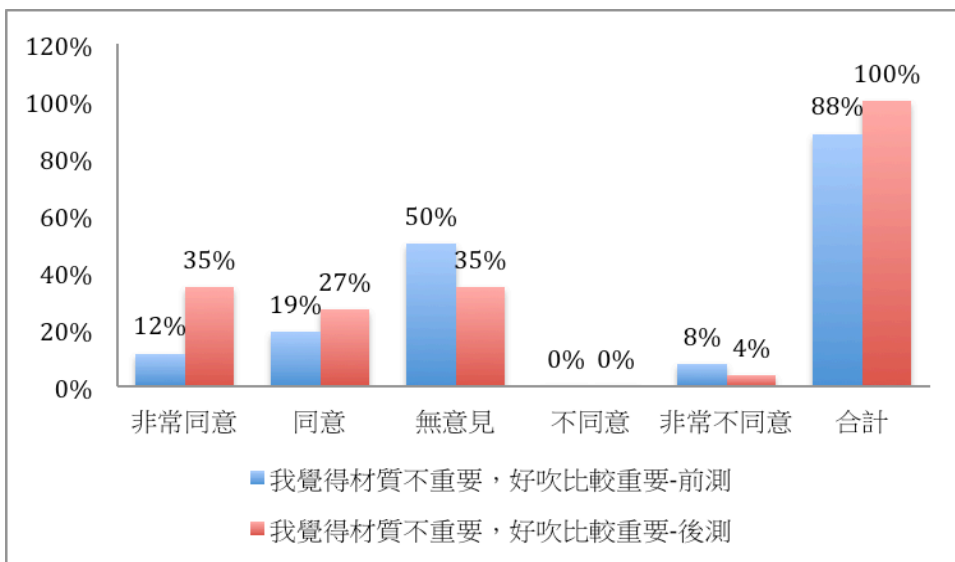


圖 3-2-27 「我覺得材質不重要，好吹比較重要」題目之前後測對照長條圖

我覺得材質不重要，好吹比較重要，非常同意的受測者，由 12% 上升至 35% 顯示受測者感受竹笛吹奏重要性人數上升 2 倍，同意以看法耶呈現一致性上升 8%，竹笛教學課程後重視材質的受測者下降了，反而重視竹笛是否容易吹奏的概念。前測有 50% 表示無意見，而後測結果顯示，原來表示無意見的受測者，則反映出好吹是重要的。

表 3-2-10 學生問卷調查表「我喜歡竹子的材質」題目所前、後測百分比一覽表

	非常同意	同意	無意見	不同意	非常不同意	合計
我喜歡竹笛的材質-前測	23%	19%	46%	0%	12%	100%
我喜歡竹笛的材質-後測	19%	23%	50%	0%	8%	100%

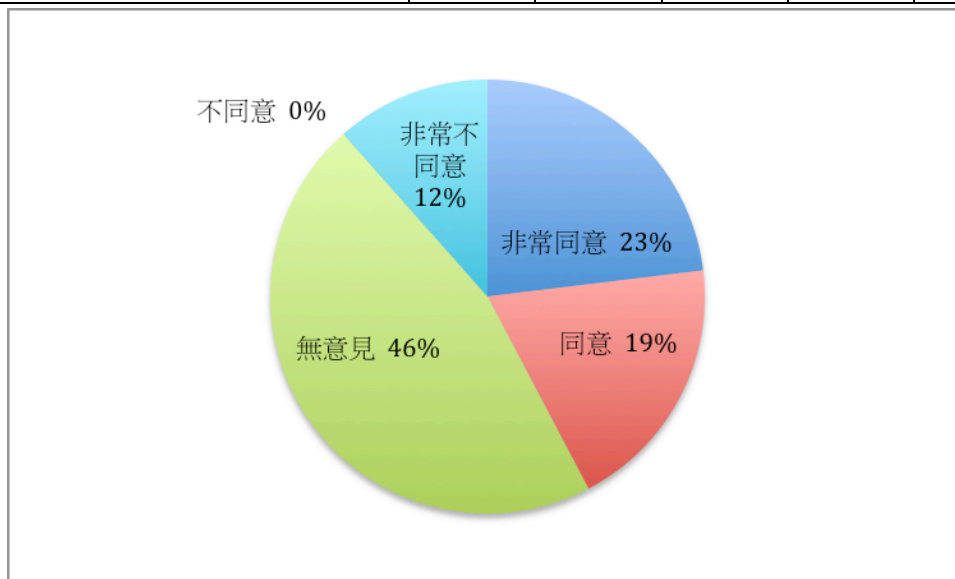


圖 3-2-28 「我喜歡竹笛的材質」題目之前測百分比圖

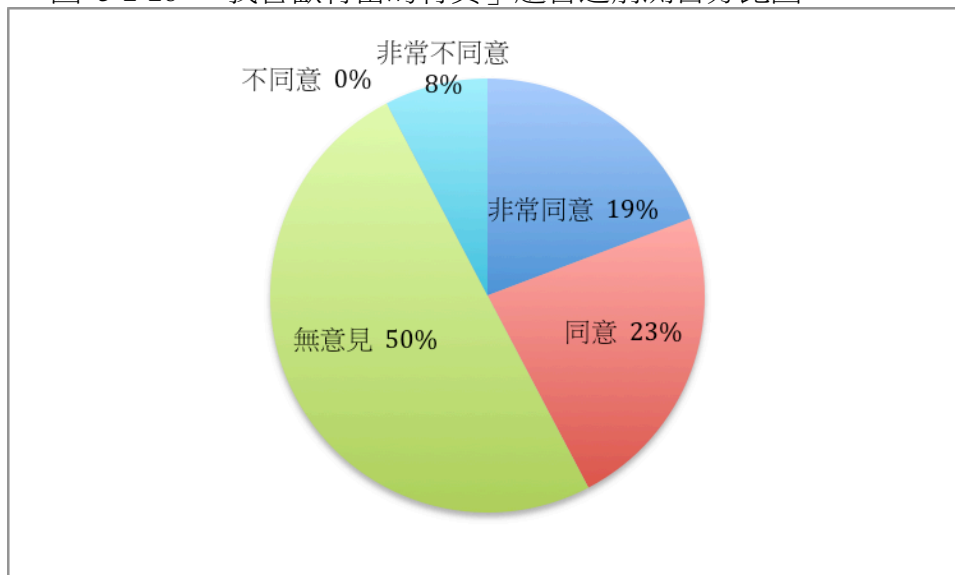


圖 3-2-29 「我喜歡竹笛的材質」題目之後測百分比圖

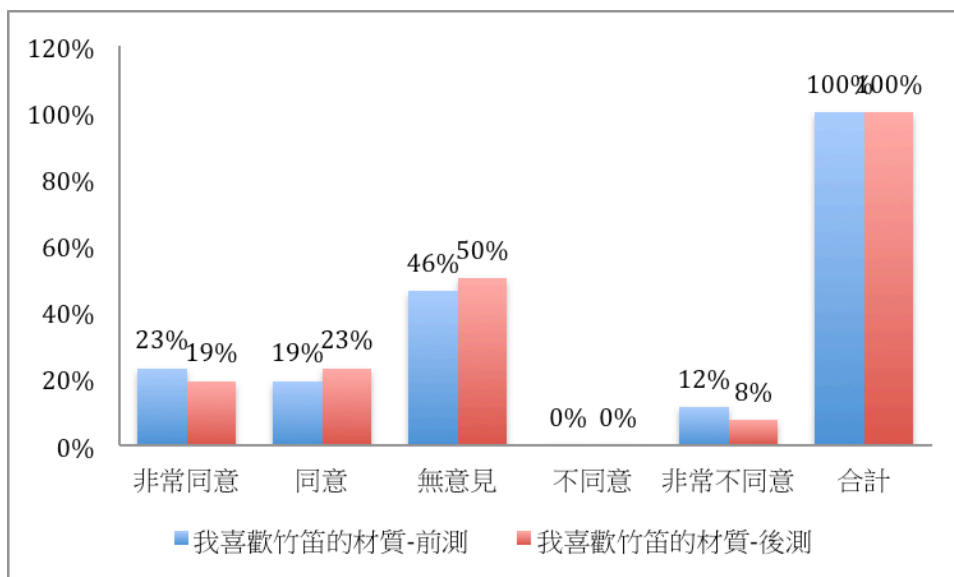


圖 3-2-30 「我喜歡竹笛的材質」題目之前後測對照長條圖

本問卷題目，前測無意見為 46%，後測無意見為 50%，變化性不大顯示出受測者對於竹笛的材質上，還不具有敏感性或感受性，有半數的受測的對於竹笛的材質想法尚屬空白階段，亦無進入探索階段。

表 3-2-11 學生問卷調查表「我有興趣進一步學習竹笛」題目所前、後測百分比一覽表

	非常同意	同意	無意見	不同意	非常不同意	合計
我有興趣進一步學習竹笛-前測	27%	23%	38%	0%	12%	100%
我有興趣進一步學習竹笛-後測	38%	23%	31%	0%	8%	100%

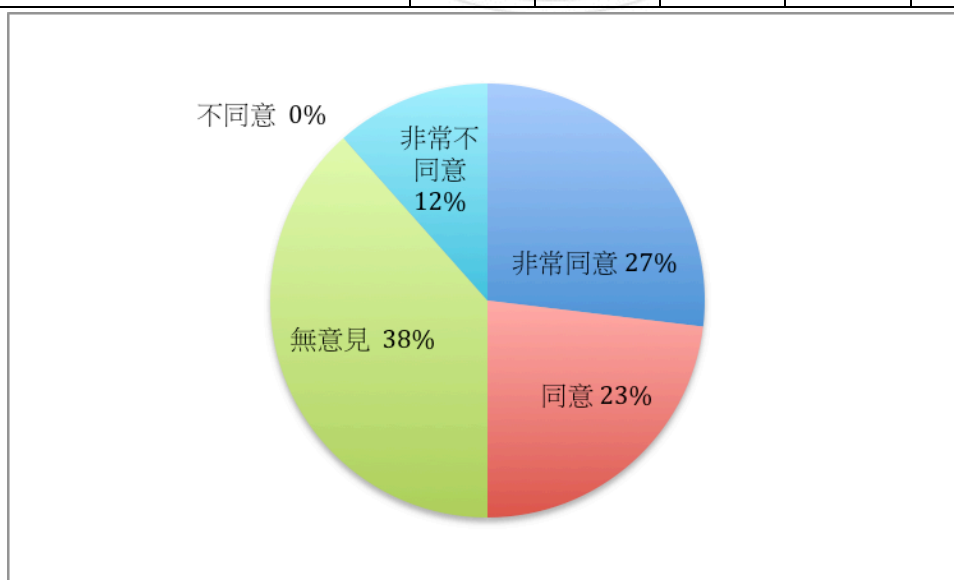


圖 3-2-31 「我有興趣進一步學習竹笛」題目之前測百分比圖

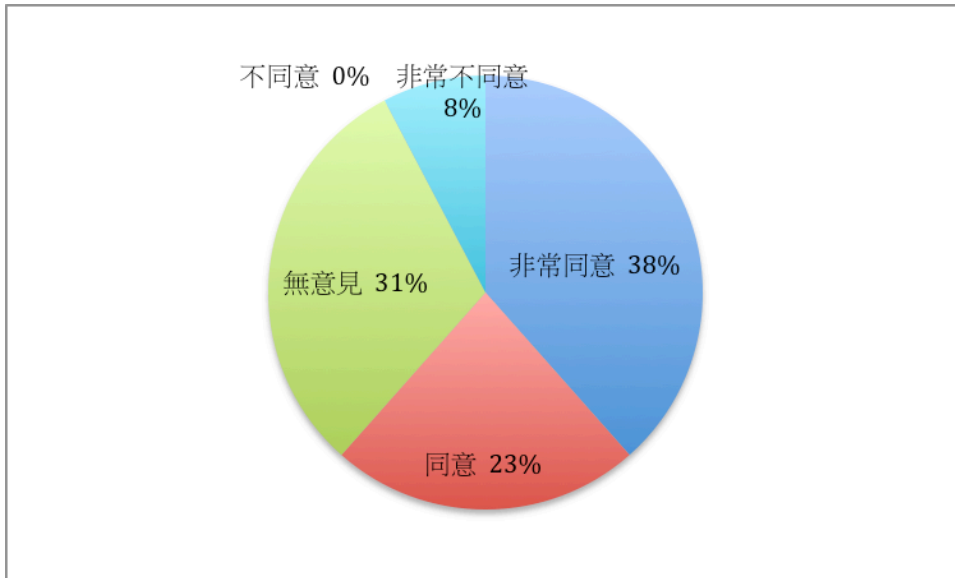


圖 3-2-32 「我有興趣進一步學習竹笛」題目之後測百分比圖

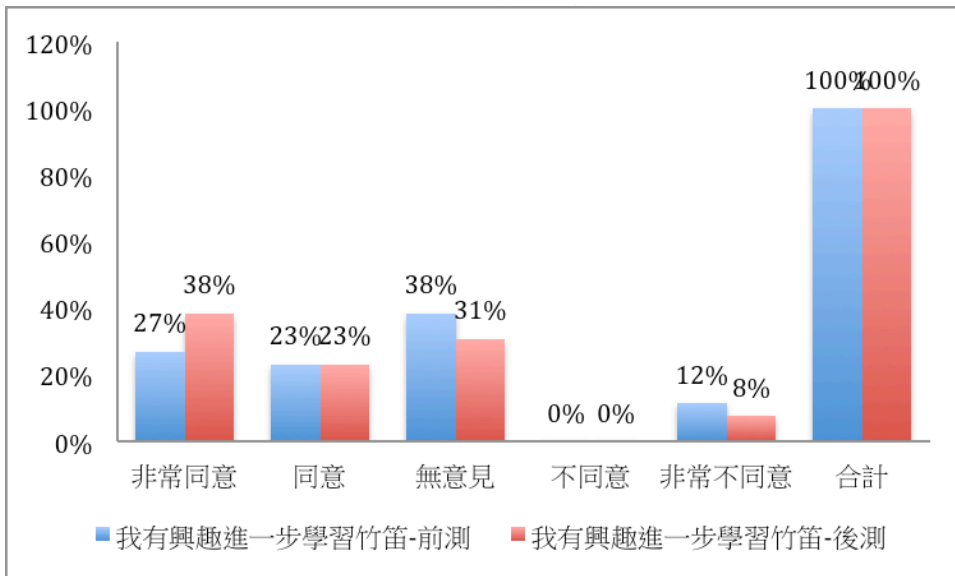


圖 3-2-33 「我有興趣進一步學習竹笛」題目之前後測對照長條圖

調查結果顯示，非常同意願意有近一步學習竹笛的受測者，前後測差距上升 11%，顯示願意學習竹笛的人數呈上升趨勢，而非常不同意的人數，恰好呈現相反結果，問卷調查一致性有符合，本問卷確實能夠符合，經過竹笛學習課程後，受測者對於學習意願確實能夠提高。

第三節 施測過程及說明

表 3-3-1 直笛、竹笛喜好原因對照統計表 - 依直笛比率遞減一覽表

項次	取向	喜歡直笛原因	人數	比率	喜歡竹笛原因	人數	比率
2	環境	學校上課規定選用	22	85%			
8	音色	聲音好聽	17	65%	聲音好聽	17	65%
7	技巧	容易吹奏	15	58%	容易吹奏	11	42%
12	音色	音色表現豐富	13	50%	音色表現豐富	12	46%
6	使用	不易摔壞	12	46%	不易摔壞	6	23%
11	技巧	技巧容易表現	12	46%	技巧容易表現	10	38%
1	環境	大家都普遍使用	10	38%			
4	便利	便於攜帶	10	38%	便於攜帶	13	50%
10	音色	音準穩定	10	38%	音準穩定	8	31%
5	使用	容易保養	8	31%	容易保養	9	35%
9	外觀	造型好看	7	27%	造型好看	11	42%
3	價格	價格便宜	6	23%	價格便宜	7	27%
13	外觀				天然材質的美感	16	62%
14	材質				具環保性	14	54%
15	偏好				可以掛上自己喜愛的吊飾	18	69%
16	環境				竹子和日常生活關係緊密	9	35%
17	文化				竹子和傳統文化有深厚的關係	16	62%

本問卷係後測問卷內容所設計，為了解學童對於直笛的喜歡特質，依據喜歡的人數比率由高至低排列，喜歡原因為學校上課選用比率高達 85%，其次是聲音好聽為 65%，對照竹笛喜歡的人數比率也是相同 65%，由此得知喜歡直笛和竹笛的人數顯示無差異；第三高的原因為容易吹奏比率 58%，而竹笛降為 42%，相差 16%，顯示部分學童對於新樂器竹笛尚未完全適應；第四高的原因為音色表現豐富有 50%，竹笛則有 46%，差距 4%，此原因顯示學童對於二種樂器音色表現認同感相當接近。

表 3-3-2 直笛、竹笛喜好原因對照統計表 - 依竹笛比率遞減一覽表

項次	取向	喜歡直笛原因	人數	比率	喜歡竹笛原因	人數	比率
15	偏好				可以掛上自己喜愛的吊飾	18	69%
8	音色	聲音好聽	17	65%	聲音好聽	17	65%
13	外觀				天然材質的美感	16	62%
17	文化				竹子和傳統文化有深厚的關係	16	62%
14	材質				具環保性	14	54%
4	便利	便於攜帶	10	38%	便於攜帶	13	50%
12	音色	音色表現豐富	13	50%	音色表現豐富	12	46%
7	技巧	容易吹奏	15	58%	容易吹奏	11	42%
9	外觀	造型好看	7	27%	造型好看	11	42%
11	技巧	技巧容易表現	12	46%	技巧容易表現	10	38%
5	使用	容易保養	8	31%	容易保養	9	35%
16	環境				竹子和日常生活關係緊密	9	35%
10	音色	音準穩定	10	38%	音準穩定	8	31%
3	價格	價格便宜	6	23%	價格便宜	7	27%
6	使用	不易摔壞	12	46%	不易摔壞	6	23%
2	環境	學校上課規定選用	22	85%			
1	環境	大家都普遍使用	10	38%			

本問卷係後測問卷內容，排列順序按照喜歡竹笛的人數由高至低排列，有高達 69% 學童喜歡原因為可以掛上自己喜歡的吊飾，顯示學童對於個性樂器竹笛，會因為外觀的改變而喜歡；第二個喜歡的原因為聲音好聽有 65%，對照直笛的比率同樣達 65%，本結果也呼應上個統計表的統計結果，成一致性結果；第三個喜歡的原因為天然材質的美感有 65%，學童對於天然的樂器，有超過半數以上學童喜歡；第四個喜歡的原因為竹子和傳統文化有深厚關係有 62%，顯示學童對於竹子和文化之間的認同感，另外具環保性有 54% 的學童認同。特別的是喜歡原因便於攜帶，直笛有 38%，竹笛有 50%，顯示學童對於輕量化的竹笛喜歡程度較直笛為高。

第四章 教案設計與施作

第一節 竹笛融入教案之設計

(一) 兒童竹笛設計理念

兒童竹笛製作，透過雲林縣製作中國竹笛的樂器老師傅，多年製作經驗訂製符合兒童初學手型的竹笛樂器，並考量吹奏時封口及開孔的音階準確性，將音階的輕微誤差透過調音器的校準，降低最大的誤差可能性，竹笛為中國樂器取材自大自然生長環境的竹子，在當今高度工業化的時代，各式的塑化樂器產品，因其不可分解性，如廢棄將造成環境之衝擊，中國自古以來所採用天然的樂器，如果不使用亦能回歸自然環境，自然分解材質，完全不影響自然生態。

取材自大自然的樂器，越能將中國所謂天、地、人融入於大自然的環境中，由自然的環境取得製造的樂器材質，音色將回歸質樸及簡易的曲風，兒童自小融入以後的音樂學習中，孩子從小接觸自然的樂器，能與中國傳統的梆笛曲笛小笛等樂器，更容易啟發兒童對國樂的學習興趣。

(二) 竹笛的教學設計理念（演奏 氣息 口風）

竹笛係採用直式，讓兒童樂器操作更能容易上手，其教學上兒童大小肌肉發展，較接近西方竹笛的操作方式，但不同的是指法按孔，氣流的控制上仍與竹笛有些許不同，故以下引用西方慣用的竹笛學習法，取西方竹笛的學習優點，將教學課程設計融入竹笛教學原則中，以卡爾奧福教學法為核心的課程設計，將課程規劃設計符合兒童之需求，從而建立兒童音樂學習的自信與快樂

表 4-1-1 「森林音樂會」竹笛教案設計

森林音樂會		
節奏，竹笛合奏	設計者及教學者	蔡淑婷
自編	教學對象	四年級
<ul style="list-style-type: none"> · 認識環境，空間感應動、止 · 拍的概念 · 感應固定拍 · 不同速度的拍 · 拍子和節奏的關係 		
<ol style="list-style-type: none"> 1、老師敲拉丁鼓，學生走跑跳。 2、老師敲鈸，學生停止動作。 3、老師敲拉丁鼓，學生圍圈坐下用肢體打拍子～ 4、老師敲鼓及打鈸～請學生發明不同拍打方式的動作，來感應拍子！聽到鈸聲換下一個同學發明～ 5、老師以不同拍的速度敲鼓學生模仿老師拍的速度～聽到鈸聲停止動作～老師敲鼓學生模仿換下一個速度的拍～。 6、學生聆聽森林裡，有哪些不同動物的叫聲及特性～模仿出！說出！大象大象鼻子長長走起路來踏踏踏踏……兔子兔子耳朵長長走起路來跳跳跳跳……鱷魚鱷魚嘴巴大大走起路來爬呀爬呀！！ 7、老師拍唸語詞，強調不同速度及音值的變化～學生模仿大象、兔子、鱷魚，無需按孔吹出不同值感的拍。 8、分為兩組學生合奏，一組拉丁鼓一組竹笛。 <ol style="list-style-type: none"> (一) 拉丁鼓 <ul style="list-style-type: none"> 大象- 雙手齊奏手掌拍打鼓面 兔子- 雙手與鼓面輕點 鱷魚- 雙手手指抓鼓面 (二) 竹笛 <ul style="list-style-type: none"> 大象吹奏 ta ta ta ta (四分音符) 兔子吹奏 ti ti ti ti (八分音符) 鱷魚吹奏 du du (二分音符) 		

表 4-1-2 竹笛課程教案設計（一）

森林音樂會（一）		
節奏，竹笛合奏	設計者及教學者	蔡淑婷
自編	教學對象	四年級
<ul style="list-style-type: none"> · 走出拍子和空間、路線的變化 · 開發身體樂器及肢體動作 · 語詞與節奏的關係 · 肢體節奏伴奏 · 感應高低 		
<ol style="list-style-type: none"> 1、老師透過鋼琴伴奏讓學生走出拍子和空間～ 變化音色時，走出不規則路線～ 2、老師於16宮格上拍出不同空間的拍！ 同學模仿～～ 3、老師和同學為圈圈，輪流發明不同的肢體動作，並感應拍子！ 4、不同的肢體空間如同到森林裡摘水果～ 開發的肢體動作！ 如：撿葡萄、摘蘋果、抱西瓜、剝香蕉、摘草莓……等等… 5、老師於16宮格上放上水果數量如：一顆蘋果ta，兩顆葡萄titi，一顆西瓜tu… 6、透過水果的數量學生不同的肢體，拍出肢體節奏伴奏！ 7、在森林裡頭裡頭不只遇到了大象、兔子、鱷魚～老師引導學生，聽到琴聲高音時～ 學小鳥快樂飛翔！聽到琴聲低音時～學青蛙蹲低跳躍！ 老師彈鋼琴，高音域學生學鳥飛， 老師彈鋼琴，低音域學生學青蛙跳，高音學生拍手， 低音學生拍腿， 高音學生吹高音，低音學生吹低音， 8、請同學用竹笛吹出16宮格上不同空間的拍～ 再出16宮格上水果的數量一顆蘋果ta。 那個葡萄titi……等等。 <p>複習大象、兔子、鱷魚的吹奏方式，引導同學聽到小鳥吹高音，青蛙吹低音！</p>		

表 4-1-3 竹笛課程教案設計（二）

山谷裡的竹笛手		
節奏，竹笛合奏	設計者及教學者	蔡淑婷
自編	教學對象	四年級
40分鐘	教學日期	.
<ul style="list-style-type: none"> · 肢體感應重拍 · 4拍在不同位置上的重音 · 拍子與節奏兩聲部練習 · 即興節奏 · 問答即興 		
<ol style="list-style-type: none"> 1、可重音拍肩膀、拍手、拍腿、…不同的肢體位置上打出重音 2、先在第一拍拍出重音…後於第一拍及第三拍拍出重音…等等變化不同重音的位子並於竹笛吹出不同位置的重音拍 3、分為兩組 <ul style="list-style-type: none"> 第一組同學固定拍子 第二組同學拍打固定節奏型 作為拍及節奏的合奏 第一組同學固定拍子 第二組同學吹奏出固定的節奏 4、介紹節奏四分音符ta！八分音符titi！休止符z於16宮格上創作並用竹笛吹出～ 5、分為兩個人一組 <ul style="list-style-type: none"> 以不同的問候方式～ 吹奏出不同節奏型的問候句 		

表 4-1-4 竹笛課程教案設計（三）

山谷裡的竹笛手		
節奏，竹笛合奏	設計者及教學者	蔡淑婷
自編	教學對象	四年級
40分鐘	教學日期	.
<ul style="list-style-type: none"> · 肢體感應重拍 · 4拍在不同位置上的重音 · 拍子與節奏兩聲部練習 · 即興節奏 · 問答即興 		
<ol style="list-style-type: none"> 1、可重音拍肩膀、拍手、拍腿、…不同的肢體位置上打出重音 2、先在第一拍拍出重音…後於第一拍及第三拍拍出重音…等等變化不同重音的位子並於竹笛吹出不同位置的重音拍 3、分為兩組 <ul style="list-style-type: none"> 第一組同學固定拍子 第二組同學拍打固定節奏型 作為拍及節奏的合奏 <ul style="list-style-type: none"> 第一組同學固定拍子 第二組同學吹奏出固定的節奏 4、介紹節奏四分音符ta！八分音符titi！休止符z於16宮格上創作並用竹笛吹出～ 5、分為兩個人一組 <ul style="list-style-type: none"> 以不同的問候方式～ 吹奏出不同節奏型的問候句 		

表 4-1-5 竹笛課程教案設計（四）

山谷裡的竹笛手		
節奏，竹笛合奏	設計者及教學者	蔡淑婷
自編	教學對象	四年級
40分鐘	教學日期	.
<ul style="list-style-type: none"> · 肢體感應重拍 · 4拍在不同位置上的重音 · 拍子與節奏兩聲部練習 · 即興節奏 · 問答即興 		
<ol style="list-style-type: none"> 1、可重音拍肩膀、拍手、拍腿、…不同的肢體位置上打出重音 2、先在第一拍拍出重音…後於第一拍及第三拍拍出重音…等等變化不同重音的位子並於竹笛吹出不同位置的重音拍 3、分為兩組 <ul style="list-style-type: none"> 第一組同學固定拍子 第二組同學拍打固定節奏型 作為拍及節奏的合奏 <ul style="list-style-type: none"> 第一組同學固定拍子 第二組同學吹奏出固定的節奏 4、介紹節奏四分音符ta！八分音符titi！休止符z於16宮格上創作並用竹笛吹出～ 5、分為兩個人一組 <ul style="list-style-type: none"> 以不同的問候方式～ 吹奏出不同節奏型的問候句 		

表 4-1-6 竹笛課程教案設計（五）

小騎兵		
G孔練習，主旋律變奏	設計者及教學者	蔡淑婷
自編	教學對象	四年級
<p>複習運氣運舌運指 主旋律 變奏練習</p>		
<p>（一） 複習運氣運舌 複習前單元</p> <p>（二） 主旋律 練習音孔A的竹笛位置，介紹G音孔，配合音樂吹奏G A B三個音 個別檢查音孔位置手指 配合音樂C D吹奏出B的長音</p> <p>（三） G A B三個音變奏練習</p>		

表 4-1-7 竹笛課程教案設計（六）

單元主題	小蜜蜂		
教學元素	按孔練習，竹笛運指	設計者及教學者	蔡淑婷
教材來源	自編	教學對象	四年級
教學時間	40分鐘	教學日期	
教學目標	持笛及構造 運指練習 音孔 B		
教學活動	（一）持笛及構造介紹 運指觸摸遊戲 持笛動作練習 學老師用兩手自由活動，並模仿老師隨意按任何音孔，學生輪流當leader，大家輪流模仿 （二）運指練習 老師介紹音孔 B 的竹笛位置，學生輪流吹奏 B 的音階 個別檢查音孔位置手指 配合音樂 C D 吹奏出 B 的長音 （三）音孔 B		

第二節 施教過程及說明

直笛是孩子學習過的樂器～平均超過一成以上學習一年，三年以上超過三成！

透過直笛經驗直接吹奏出瑪莉和小羊□老師不做任何說明！將竹笛直接分下去

～同學們用直笛的方式直接吹奏竹笛可簡單完成一首曲子！

老師簡單地說明要愛惜任何一個樂器，包括竹笛～同學也好奇地發問竹笛的構

造□開始發問竹笛這是什麼做的？是木頭還是竹子？甚至有些同學說聞味道就

知道是木頭還是竹子做的，開始說有木香～～

決定要表示竹子或木頭時，同學有時舉手說木頭！有時舉手說竹子舉棋不定當中～

前後時間將近花了十分鐘在這當中猶豫不決□□

老師也假設性的問同學如果用竹笛來吹奏瑪莉和小羊如何吹奏出來！！

其中有一位同學非常積極的表示他可以吹奏～～也表現得很好

老師再以分組的方式

請同學分組吹出～再以團體合作的方式吹奏！只是較為可惜～你注意到廣角

的問題第一組的同學幾乎沒有拍攝到！

老師簡單的說明指法先讓同學自己研究一下，再請同學吹奏出來！一樣分成小

組吹，再以團體一同合作完成～

再次說明左上 234、右下 234 的按孔方式～

說明竹笛的 ti 的位子延伸到 la、sol 音，老師問同學是否可以透過 ti、la、sol

三個音吹出不同調性的瑪麗和小羊！老師也簡單地介紹兩隻笛子的調性及按孔

位置有何不同！

直接唱出唱名 mi re do□□等等曲子瑪莉和小羊及移調後 ti la sol□□等等曲子瑪麗和小羊。

老師再次引導孩子對於笛子的探索及研究針對笛膜的差異進行吹奏～同學表示沒有黏笛膜的聲音比較尖、聲音變高了、破音小聲、音沙沙的、聲音怪怪的～以上都是孩子所表示！

也表示黏起來比較好聽□□等等繼續讓孩子探索各種的可能性

教學主題 森林音樂會

教學目標 1. 認識環境，空間感應_動、止 2. 拍的概念 3. 感應固定拍 4. 不同速度的拍 5. 拍子和節奏的關係

教學說明

1、透過讓孩子認識環境空間的概念！在不同的空間裡，去探索人事物，動態的音樂課程當中～感受到停止也是拍！動跟止之間～的關係！

2、老師敲奏拉丁鼓，鼓面 4 拍為：

老師的語詞表示～走走走走(表現 4 分音符)～

老師敲鼓邊快速敲打老師語詞表示～跑跑跑跑跑跑跑跑(表現 16 分音符)

老師彈跳敲打鼓面，老師語詞表示～跳跳跳跳跳跳跳跳(表現八分音符)

3、老師請學生圍圈坐下～老師示範頭拍 4 拍

肩膀拍 4 拍、鼻子拍 4 拍□□下巴 4 拍等等..

請同學模仿並拍出不同肢體的拍子！

4、同學為圈坐下，老師以打鼓的方式來固定拍～

請同學輪流拍出不同肢體的 4 拍聽到老師敲鈸的聲音～

換下一個同學發明！不同肢體的 4 拍

5、老師以不同速度敲打鼓面，學生依老師的速度老師下指令

拍打肩膀、頭、耳朵、膝蓋□□等等依老師指令及速度拍打出不同速度的拍及
不同位置的肢體

6、老師引導同學在森林會遇見那一些動物～並且請同學朋友模仿出聲音及特色！

進而進入我們的教學方向大象、兔子、鱷魚～大象的特性走起路來踏踏踏
踏

兔子的特性走起路來會蹦蹦跳跳

鱷魚的特性走起路不聲不響

7、老師透過不同速度的拍～引導到開始拍裡面語詞的變化產生出語詞節奏

8、透過大象、兔子、鱷魚

森林裡的動物～作為語詞節奏拉丁鼓及竹笛的合奏～

第三節 結果及評估

森林音樂會(一)

教學目標 1. 走出拍子和空間、路線的變化 2. 開發身體樂器及肢體動作 3.
語詞與節奏的關係 4. 肢體節奏伴奏 5. 感應高低

教學說明

- 1、老師彈鋼琴以大調的方式伴奏，同學走出不同空間的拍子，老師在鋼琴上彈出滑奏音，同學以空間上走出S型□□等等，以不同線條的路線圖，來表達音樂的聲線！
- 2、在白板上畫出16宮格，老師有學生的方向左向右移動並拍出4拍，再由右向左移動拍出4拍，在加上不同速度的拍！在十六宮格上，斜角拍4拍另一個斜角在拍4拍□□等為流動式的拍。
- 3、老師透過16宮格拍出不同速度的拍子以及流動式的拍子，請同學為圍圓圈坐下，拍出及創作身體節奏的拍子！
- 4、讓孩子以律動的方式剪葡萄、摘蘋果抱西瓜、剝香蕉、採草莓□□等等～用身體感應速度，體驗不同語詞的變化！
- 5、老師在16宮格上以拍為主，放上不同的語詞節奏例如：兩顆葡萄為titi(8分音符)一顆蘋果為ta(四分音符)四顆草莓tiri(十六分音符)沒有水果為(休止符)
□□
兩顆葡萄為titi(8分音符)拍腿
- 6、一顆蘋果為ta(四分音符)拍手

四顆草莓tiri（十六分音符）拍頭

沒有水果為(休止符)手搗嘴□□

7、老師彈琴高音譜記號同學學鳥飛，彈琴低音譜記號同學學青蛙跳～請同學為圈坐下聽到高音時拍手，低音時抬腿！複習大象兔子鱷魚的吹奏左手在上按空234～

加入右手在下按孔234～

聽到高音時，左手在上按孔234全按吹奏

聽到低音時，右手在下按孔234全按吹

8、透過竹笛的按孔方式，16宮格上吹奏出不同的速度及不同空間的拍～

教學主題 山谷裡的竹笛手

教學目標 1. 肢體感應重拍 2. 4拍在不同位置上的重音 3. 拍子與節奏兩聲部練習 4. 即興節奏 5. 問答即興

教學說明

1、老師與白板上畫出四個圈代表4拍，第一個圈打勾為重音！請同學重音拍手2

3 4拍以輕點手心的方式表示～

老師白板上畫上4個圈4拍在第一拍和第三拍打勾為重音於不同肢體上拍出

重音如：頭、肩膀、膝蓋□等等其他拍子以輕拍代表～

2 請同學用自行做音色探索並吹奏重音！我是可以引導請同學按放氣窗孔～

放開氣窗孔是重音。

按著氣窗孔是弱音。

3、老師請同學分為兩組拍手及拍腿，

第一組同學拍手打4拍

第二組同學拍腿打四分音符及八分音符固定的節奏例如、titi ta

一樣分為兩組同學

第一組同學繼續拍手4拍

第二組同學拿出竹笛

可以探索任何一個按孔吹出titi ta

可以兩組交換！！

第一組同學換吹竹笛

第二組同學拍手4拍

4、老師引導同學於16宮格上創作！請同學填上四分音符、八分音符及休止符十六分音符！並請同學輪流創作～老師示範吹mi、re、do加上同學創作的節奏成為簡單的一首曲子並請同學

模仿老師以mi、re、do三個音創作並以竹笛吹奏出一首曲子！

5、老師以問答句的方式問～同學吃飽了沒同學回答～吃飽了、或還沒吃飽！

請同學分為兩人一組以同學自行創作方式。用竹笛表現問與

教學主題 山谷裡的竹笛手（一）

教學目標 1. 拍子與節奏 2. 頑固伴奏 3. 節奏+音階的練習 4. 樂句傳遞 5.

mi、re、do於ti、la、sol不同調性上的位置

教學方法

1、老師拍八拍子請同學跟著做，並數出1~8拍，老師於白板上寫出八拍，在八拍中填上二分音符、四分音符、八分音符、十六分音符休止符。

2、請同學按ti、la、sol八拍中吹出節奏！不斷改變節奏及吹奏

請全體同學拍手在固定八拍裡，拍出頑固伴奏titi ta等同學熟悉了頑固伴奏

以下分為三組學生：

第一組同學左上234全按吹固定8拍。

第二組同學吹奏ti、la、sol三個唱名及變化節奏。

第三組同學拍手拍出titi ta□□頑固節奏。

3、老師彈琴讓同學做唱名的音階練習mi mi mimi mi re re rere re□fa fa fafa fa□

固定ta ta titi ta就是四分音符及八分音符的節奏！

3、等孩子練習熟悉之後再延伸變奏！

4、當孩子音階練習熟悉之後，老師請同學圍成一個圈~每人以音階練習方式發明

一個節奏輪流吹奏傳遞下去！

5、老師唱名~mi re do re mimi mi~老師唱一句請同學吹一句！老師再唱一句re re

re mi mi mi□同學再一句□mi re do re mimi mi re re mire do老師唱出同學吹出瑪莉

跟小羊！

等同學都熟悉之後，

老師唱名~ti la sol la titi ti~老師唱一句請同學吹一句！老師再唱一句la la la ti ti ti

□同學再一句□ti la sol la titi ti la la ti la sol老師唱出同學吹出移調的瑪莉和小羊！

第五章 結 論

本研究將奧福教學法之理論，結合筆者多年兒童音樂教學經驗，透過中國樂器竹笛，落實於國民小學學童，並以西洋直笛的音樂學習為基礎，將其既有的直笛學習經驗，延伸至竹笛學習之上，奧福教學法為透過經驗、探索、創造到認知的漸進式學習過程，透過引起音樂的學習動機，結合舊有的直笛學習經驗中，讓學童以竹笛重中探索材質，音色，吹奏技巧等，多元的音樂學習過程，讓學童以快樂音樂的探索式學習過程，自然發揮竹笛天然的音色特質，本研究由筆者根據多年的教學經驗，自行設計研發教案，教學內容包括，樂器節奏，音感，肢體發展、音樂欣賞.....等多元的音樂元素。

中國樂器竹笛，為打造適合國小兒童適合的中國樂器，特請竹笛師傅依據國小學童手形大小而訂製，正式上課前經由多次測試，將使用學習的障礙考量在內，本研究筆者於雲林縣安慶國小四年級學童為主，而四年級學童對於西洋直笛樂器學習，均超過一年以上時間，其中三年以上的超過三成，根據前測問卷顯示，對於直笛的學習經驗基礎已有一定之水準，另對於竹笛學習經驗而言，問卷顯示就學習基礎而言為零，這也是對於研究的一項挑戰，全新的竹笛樂器學習是一項挑戰，但就學習最大可能性，即是將直笛的舊經驗延伸至竹笛的新經驗，故教學設計方案，將以原有的直笛學習框架，例如熟悉的直笛歌曲來延伸，避免重新學習和探索，以縮短學習及調查的歷程，在短期內前測結果，及後測結果的統計結果予以分析比較，探討學童對於竹笛的學習動機，是否有一定的幫助是後續研究的重要觀察指標。

選用中國樂器竹笛，是探討兒童對於中國樂器學習的敲門磚，當本研究結

果顯示、兒童如果對於竹笛能夠產生學習樂趣，並進一步的探索創造學習，將是對於後續中國樂器梆笛、琴簫、等不同樂器，將有漸進的幫助，根據筆者的教學經驗，兒童對於創造音樂的學習模式，是感到快樂和喜歡的，而引用國外的教學法，融入於中國樂器的學習，能夠讓學童喜歡竹笛的印象，並給予探索音色、技巧等學習工具。

根據筆者竹笛的外觀，能夠給予更多美學的設計，例如結合中國文學之美，吹奏技巧上，在口風的吹氣上能夠，導入學童研究出不同風口的的大小方式，在竹笛的外觀包裝上，能夠富有童趣的美感設計，建議可以找出適合學童的童謠，在竹笛上吹奏的曲子，增添學習的樂趣，創意發明竹笛合奏的遊戲化學習模式，更加發揮竹笛的多元學習方式。

就竹笛材質而言，係屬天然材質樂器，其音色柔和變化性高，西洋直笛為工業塑料材質，如果不用將產生廢棄物，竹笛音色變化豐富，為發展其音色特質，後續可製作不同調性的竹笛，讓學童探索音色和材質間的關係，增加學習樂趣，更能訓練學童的音色辨識力，不同管樂材質間對於音色的變化狀況。

據竹笛教學實際操作，學童竹笛和直笛的風口氣流掌握，實際教學狀況顯示，大多數的學對於這兩種樂器的操作幾乎接近，也就是風口兒童幾乎不太有問題產生，在吹奏技巧上，根據卡爾奧福的教學法，給予節奏性音樂元素、童謠式的旋律，先啟發學童的學習動機，讓學童有成就感後，在給予進階式的音樂性元素，奧福教學法一部分重視的木琴打擊樂，在國民小學受限於設備的因素，而無法加入是個人認為較為可惜的，在筆者教學生涯中，箱型木琴的打擊

樂器基礎，往往能夠和管樂彼此搭配及合奏，創造出夠多的學習樂趣及火花。

就竹笛吹奏技巧，和竹笛比較而言，學童對於爾熟能詳的節奏童謠，在直笛上能夠駕輕就熟的歌曲，在竹笛上一但熟悉按孔的位置後，要吹出相同的歌曲就容易了，在竹笛的教學過程，筆者仍須協助學童拍打節奏，即以伴奏型態，適時的給予合奏的精神，讓教學實況維持於有趣及歡樂是重要的，而根據筆者的個人實際教學經驗，多元豐富的教學設計，讓音樂課的活動性質避免流於單一元素，視為學童能否喜歡該項樂器的關鍵因素，未來對於要進一步探討竹笛樂器學習的研究，建議多於課程配器上，可能搭配竹笛的樂器設計。

直笛與竹笛吹奏姿勢而言，研究者實際教學操作上，發現兩者之間的樂器方面，差異性微小，故將沿用直笛相關研究部分進行竹笛教學之用，以按孔方式而言竹笛的材質更適合於按孔上之操作，直笛表面光滑相較竹笛而言按孔上稍難。

根據前後測問卷統計分析結果，學國小學童喜愛竹笛的原因，其中前三個注重為個性化樂器的彰顯，顯示學童對於樂器的外觀美感的重視，即是生活藝術教育融於竹笛樂器之中，提升竹笛之美感，而攜帶的輕便性亦優於直笛，其輕巧的優勢讓學童感受吹奏時的愉悅。

竹笛的教學研究，建議能夠將竹笛的歷史研究背景，置入課程中，本次研究資料顯示，國小學童有超過 70%，願意有近一步探討竹笛樂器的學習，由此顯示國小學童對於竹笛教學的推廣，可行性是高的，未來從事竹笛教學者能夠

對於竹笛教學課程設計內容，妥善規劃與安排，相信對於推廣中國樂器，特別是管樂方面，將有一定的幫助，當今西洋文化的洪潮，各式的西洋樂器及音樂文化，為保留中國式的音樂文化學習，相信從幼兒或是兒童時期，即應對於各國多元的樂器進行探索與學習，但當今的音樂學習輸入西洋音樂文化者多，而本國音樂文化探索者少，至為可惜。

透過本次竹笛教學融入奧福教學法的課程實施，根據前後測問卷調查結果顯示，國小學童對於竹笛的學習，就學習興趣是高的，而學習技巧上給予適當的安排，學習成效也是可預期的，由此可知推動竹笛教學的可能性為高，本研究也給予後續竹笛筆者做為參考，將設計以竹笛為基礎的教案教材，為竹笛和中國樂器能夠在學齡階段，自小紮根，為發展中國音樂文化有更進一步的幫助。

參考文獻

一、中文部分

王玉娟(2004)。以評分規程實施同儕互評對於國小高年級學童直笛演奏教學學習成效之影響。國立台中師範學院教育測驗統計研究所碩士論文，未出版，台中。

王美珠、林聖縈、洪崇焜、黃瑞芬、陳美鸞、楊湘玲、蘇金輝(譯)(2002)。R.Kamien 著。音樂認識與欣賞。台北:麥格羅希爾。

朱仲謀譯(2006)。A. P. Johnson 著。行動研究導論(A Short Guide to Action Research)。台北:五南。

吳明宗(2000)。木笛 100 問。台南:小神笛。

吳淑娟(1997)。高音直笛教材之分析研究。台南師院學生學刊 18， 236~248。

李映慧(1997)關照生命的發展過程-奧福教育理念與蒙特梭利思想的相關連。奧福教育年刊，4，1-18。李茂興(譯)(1997)。C.R.Hoffer 著。音樂教育概論(Introduction to Music Education)。台北:揚智文化。李珮玫(1992)。奧福教學法於台灣運用現況之研究。國立台灣師範大學音樂研究所碩士論文，未出版，台北。

汪啟章、吳佩華、顧連理譯(2001)。D.J.Grout & C.V.Palisca 著。西方音樂史(A HISTORY of WESTERN MUSIC)。中國:人民音樂出版社。

陳惠齡(1995)。生動活潑的鄉土音樂教學。奧福教育年刊，2，89-108。陳惠齡(1995)。奧福音樂教學在幼兒教育上的運用。國教月刊，41(9、10)，17-22。陳惠齡(2003)。幼兒音樂律動教學。台北:華騰文化。陳藝苑(2004)。奧福教學法對兒童音樂啟發思考之重要性。通識論叢，3，27-45。黃世雄(1997)。直笛樂園 1~4 冊。台北:翰軒文教。黃界錫(1998)。給直笛重奏的校園歌曲集。台中:立誼。

黃瑞琴(1991)。質的教育研究法。台北:心理。黃寶園(2006)。心理與教育研究法。台北:華立圖書。

楊文碩(2004)。柯大宜教學法在直笛教學上的應用。國教之友，55(2)，32-35。

楊文碩(2004)。落實直笛教學的多元評量。國教天地，155，81-87。 楊文碩(2004)。器樂教學提升國小五年級學童音感及節奏能力-以直笛為例，國立屏東師範學院音樂教育學系碩士論文，未出版，屏東。

楊世華(1994)。奧福教學法的創造觀。奧福教育年刊，1，34-38。

葉重新(2004)。教育研究法。台北:心理。 筱梅(譯)(1995)。H.M.Linde 著。木笛吹奏者手冊(The Recorder Player's

Handbook)。台北:世界文物。 劉嘉淑(1999)。奧福音樂教室開課了。成長幼教季刊，37，45。 劉嘉淑(2005)。Orff 打擊合奏教學。奧福專刊系列九十四，15-23。

劉瑾瑩(譯)(2005)。吉澤實著。直笛入門教本。台北:功學社山葉樂器。

潘皇龍(譯)(1978)。L. Stein著。音樂的結構與風格(Structure And Style)。台北:全音樂譜。

蔡美華(譯)(2003)。G.E.Mills 著。行動研究法(Action Research)。台北:學富。

蔡擘琳(2005)。木笛小百科。台北:世界文物。 鄭方靖(1990)。高大宜音樂教學總論與實例。台北:樂苑。

鄭方靖(2002)。高大宜音樂教學法之理論與實務。高雄:復文。 鄭方靖(2002)。當代四大音樂教學法之比較與應用。高雄:復文。 鄭世文(譯)(1993)。K.Wollitz 著。木笛實用手冊(The Recorder Book)。台北:

世界文物。 蕭亦燦(1996)。論音樂創造教育。奧福教育年刊，3，31-51。 謔世芬(1997)。卡爾.奧福教學法在直笛團教學上的應用。台南師院學生學刊，18，215-235。

蘇恩世、蔡烈光譯(1998)。C. Orff & G. Keetman 著。奧福教學法兒童音樂第一冊五聲音階。新竹市:奧福教學法研究推廣中心。

二、西文部分

Cheryl , R.(1995).Jump ahead and take the risk. Teaching Music, Vol. 2 Issue 5, p34.

Goodkin , D. (2002). Play , Sing & Dance . Schott.

Keetman , G.(1970).Elementaria .Schott. Kersten , F. (1999) . Practical Tips for Improving Recorder Performance. Teaching

Music.6(5) , 40-41. Mary , S(. 1997). Orff-Schulwerk an integrated foundation. Music Educators Journal, Vol.83

Issue 6, p41, 4p, 2bw. Orff , C.& Keetman , G.(1950).Orff-Schulwerk:Musik Fur Kinder. Schott.

Orff , C.(1978). The Schulwerk (in English). Schott . Pitts , J.(1993).Around The

World.EJA. Pitts , J.(1993).Recorder Duets from the Beginning. Book1~3. EJA. Pitts ,

J.(1993).Recorder from the Beginning. Book1~3. EJA. Steen , A(1992).Exploring Orff.

Schoot . Warner , B.(1991).Orff-Schulwerk: applications for the classroom .Englewood Cliffs,

NJ :Prentice- Hall Inc.



附錄一

直笛與竹笛教學研究問卷（前測）

親愛同學您好：

本問卷是為了解同學們對竹笛的認識與了解而設計，資料內容純粹做為學術研究與分析使用，問卷為匿名填答，資料絕不對外公開，敬請根據個人實際感覺與想法據實填寫，謝謝您的支持與協助！

祝
學習愉快

南華大學民族音樂學研究所
研究生 蔡淑婷

一、基本資料

1. 性別：女 男
2. 年級：_____
3. 直笛學了幾年？沒學過 一年以下 二年 三年 三年以上
4. 竹笛學了幾年？沒學過 一年以下 二年 三年 三年以上

二、問卷內容

1. 我喜歡直笛不喜歡竹笛
非常同意 同意 無意見 不同意 非常不同意
2. 我喜歡直笛也喜歡竹笛
非常同意 同意 無意見 不同意 非常不同意
3. 直笛比竹笛容易吹奏
非常同意 同意 無意見 不同意 非常不同意
4. 直笛和竹笛的吹奏技巧差不多

非常同意 同意 無意見 不同意 非常不同意

5. 我喜歡直笛的聲音，不喜歡竹笛的聲音。

非常同意 同意 無意見 不同意 非常不同意

6. 我喜歡直笛的聲音，也喜歡竹笛的聲音。

非常同意 同意 無意見 不同意 非常不同意

7. 竹笛比直笛有更多的音色表現

非常同意 同意 無意見 不同意 非常不同意

8. 我覺得材質不重要，好吹比較重要。

非常同意 同意 無意見 不同意 非常不同意

9. 我喜歡竹子的材質

非常同意 同意 無意見 不同意 非常不同意

10. 我有興趣進一步學習竹笛

非常同意 同意 無意見 不同意 非常不同意

附錄二

直笛與竹笛教學研究問卷（後測）

親愛同學您好：

本問卷是為了解同學們對竹笛的認識與了解而設計，資料內容純粹做為學術研究與分析使用，問卷為匿名填答，資料絕不對外公開，敬請根據個人實際感覺與想法據實填寫，謝謝您的支持與協助！

祝
學習愉快

南華大學民族音樂學研究所
研究生 蔡淑婷

一、基本資料

1. 性別：女 男
2. 年級：_____
3. 直笛學了幾年？沒學過 一年以下 二年 三年 三年以上
4. 竹笛學了幾年？沒學過 一年以下 二年 三年 三年以上

二、問卷內容

（一）單選題

1. 我喜歡直笛不喜歡竹笛
非常同意 同意 無意見 不同意 非常不同意
2. 我喜歡直笛也喜歡竹笛
非常同意 同意 無意見 不同意 非常不同意
3. 直笛比竹笛容易吹奏
非常同意 同意 無意見 不同意 非常不同意
4. 直笛和竹笛的吹奏技巧差不多

- 非常同意 同意 無意見 不同意 非常不同意
5. 直笛和竹笛都可以有很好的技巧表現力
- 非常同意 同意 無意見 不同意 非常不同意
6. 我喜歡直笛的聲音，不喜歡竹笛的聲音。
- 非常同意 同意 無意見 不同意 非常不同意
7. 我喜歡直笛的聲音，也喜歡竹笛的聲音。
- 非常同意 同意 無意見 不同意 非常不同意
8. 竹笛比直笛有更多的音色表現
- 非常同意 同意 無意見 不同意 非常不同意
9. 我覺得材質不重要，好吹比較重要。
- 非常同意 同意 無意見 不同意 非常不同意
10. 我喜歡竹子的材質
- 非常同意 同意 無意見 不同意 非常不同意
- 我了解環保材質的意思
- 非常同意 同意 無意見 不同意 非常不同意
11. 我有興趣進一步學習竹笛
- 非常同意 同意 無意見 不同意 非常不同意
12. 我會繼續學習直笛也會學習竹笛
- 非常同意 同意 無意見 不同意 非常不同意

(二) 複選題

13. 我學習直笛的原因是：
- 大家都普遍使用 學校上課規定選用 價格便宜 便於攜帶
容易保養 不易摔壞 容易吹奏 聲音好聽
造型好看 音準穩定 技巧容易表現
音色表現豐富
14. 我會喜歡竹笛的原因是：
- 造型可愛好看 天然材質的美感 價格便宜 便於攜帶
容易保養 不易摔壞 容易吹奏 聲音好聽

- 音準穩定
- 技巧容易表現
- 音色表現豐富
- 具環保性
- 可以掛上自己喜愛的吊飾
- 竹子和日常生活關係緊密
- 竹子和傳統文化有深厚的關係

