摘　要

早在二十世紀初，歐美各國已將直笛的演奏教學，列為音樂教育的重點。而台灣引進直笛到推展教學已經三十餘年，故直笛教學在目前普通教育已漸漸受到重視，並且提供了多元化的學習方式與學習興趣，也擴大學生的學習領域。同時，提供學生體驗曲調、節奏與和聲之美，擁有樂器學習的經驗。而在專業教育方面，一些大專院校增設直笛主修科系，提供直笛吹奏者進修與入學管道。但是，不論在專業教育還是普通教育中，直笛的發展計畫以及課程的規劃，並無完整的配套措施及安排，導致直笛在台灣音樂教育體系中的運用，產生了一些潛在的問題，例如：學校直笛課程的編排與設計、師資方面的訓練以及入學的管道等相關議題，希望藉由探討，獲得更深一層的省思。

關鍵字：木笛、直笛、音樂教育、學校課程標準、吹奏技巧

目　　次

摘要---------- Ⅰ
目次---------- Ⅱ
表次---------- Ⅳ
圖次---------- Ⅴ
譜例---------- Ⅵ

緒論----------1

一、研究動機----------1

二、研究目的----------5

三、研究方法----------5

四、研究範圍與限制----------6

五、文獻回顧----------7

六、論文架構----------31

第一章　直笛的發展小史----------34

第一節　直笛在各國的名稱----------35

第二節　直笛在各時期的種類----------37

第三節　直笛在各時期的發展----------40

第二章　直笛的形制----------49

第一節　直笛的發聲原理與構造----------49

第二節　直笛的運氣與運舌----------51

第三節　直笛的運指與吹奏姿勢----------54

第三章　直笛在台灣音樂教育體系中的發展----------60

第一節　直笛引進與推展----------61

第二節　學校直笛課程的設計----------70

第四章 直笛在音樂教育體系下的價值與功能----------80
第一節 國外直笛教育學者的觀點---------- 80
第二節 國內直笛教育學者的觀點----------85

第五章 直笛在台灣音樂教育體系中的衝突與適應----------89
第一節 學校教育----------89
第二節 師資----------92
第三節 價值觀----------93
第四節 音樂比賽----------96

結論----------99

參考書目----------105

表　　次

【表 3-1】第一屆直笛比賽各縣市比賽結果----------67

【表 3-2】國小新舊課程標準比較----------73

【表 3-3】國小新舊課程目標主軸「分段能力」與「直笛教學」對應之學習行為比較目標----------74

【表 3-4】國小新舊音樂課程各年級直笛教學教材綱要----------76

【表 3-5】國中新舊音樂課程各年級直笛教學教材綱要----------78

圖　　次

【圖 1-1】文藝復興時期的直笛----------38
【圖 1-2】巴洛克時期的直笛----------39
【圖 1-3】Church of St. George 壁畫----------40
【圖 1-4】直笛家族----------45
【圖 2-1】直笛構造簡略圖----------50
【圖 2-2】手指按孔的位置----------55
【圖 2-3】握持直笛手形----------55
【圖 2-4】直笛指孔與各部位名稱----------55
【圖 2-5】英式指法與德式指法差異（以高音直笛為例）----------57
【圖 2-6】左手大拇指按法----------58

緒　　論

一、研究動機

由於台灣社會型態轉變，學校及學生有購買樂器的能力，於是以往中小學音樂教育重演唱、輕演奏和創作的情況有所改善，因只有演唱形式的教學不能再滿足於小學生的需求，也不能滿足教師的上課內容。再加上關心器樂發展的音樂工作者積極推展，教育廳音樂人員研習會，前省立交響樂團的大力推動，及樂器廠商的促銷，種種的原因，使直笛成為義務教育中重要的器樂教學工具。直笛近幾年來大力推廣於台灣的音樂教育體系中，原本是由木頭所製作，但是考量成本經濟效應，在台灣的教育體系中所使用的材質多由塑膠所製作居多，而吹奏時以直吹為原則。所以，在台灣的音樂教育體系中，大多以直笛稱呼之，僅少數專業以木頭所制的樂器，稱為木笛，而在本文中皆以直笛敘述之。

國民教育階段中實施演奏教學的重要性，在於透過樂器的演奏使學生能充分的表現自我演奏技巧，以培養學生創造思考的能力與體驗音樂的感受力，進而活用音樂的各個元素與音樂的美感內涵，企圖提升音樂學習的興趣與動力。在許多樂器的學習中，直笛因容易吹奏、攜帶方便再加上價格便宜實惠，不僅可以獨奏更可以與他人進行簡易或是複雜的合奏，在歐洲、美國、日本等其他國家的音樂教育，也將直笛納入他們的正式音樂課程中。而在我國中，透過前台灣省立交響樂團輔導和省縣市經過許久的努力，以及許多熱愛直笛教學的教育家與學者們的共同推行下，直笛教學漸漸開始受到重視。1975 年教育部頒佈「國民小學音樂課程標準」中，其教材綱要也提及直笛從國小四年級開始學習，然而因需學習的樂器甚多，且課程設計也未有詳細規劃，故難以落實於教學之中；1983 年教育部公佈「國民中學音樂課程標準」中，其教材綱要明訂直笛從國中一年級中開始

學習，緊接著在 1993 年及 1994 年則明訂以高音直笛為國小，中音直笛為國中主要的學習樂器。因此，截至目前為止在國中及國小的器樂教學中，直笛已經被列入重要的曲調樂器學習項目之一。

站在第一教學陣線的教師在投入直笛教學與參加相關的研習課程後，應該會發現直笛在音樂教學上，雖然學生皆能輕易吹出聲音，也能很快獲得心靈的滿足與成就感，更因為它的方便攜帶以及便宜的價格，很容易吸引學生的注意力。但研究者和一些同為音樂教育的工作伙伴交換意見後卻發現，有許多潛在的問題，在 1993 年的版本之中明文規定音樂課程內容，必須將直笛融入音樂教學之中，但是幾乎從師範院校音樂系畢業的音樂教師，卻少有是主修或是副修直笛的人，甚至在大學音樂系的課程中也鮮少安排直笛的課程，最多是用其他的名稱開課，直笛這項樂器只是配角的角色，所以畢業後就要面對直笛的教學或是比賽，實在有點不知所措，故只好透過參加直笛研習或是民間所舉辦與直笛相關的活動，彌補加強自己所欠缺的直笛知識與吹奏技巧。

從直笛在國外的發展看來，由最早的獨奏模式漸行發展至小型室內樂的小合奏方式觀之，鮮少像國內直笛樂團的方式組成，因為國內的直笛樂團多數是同一聲部人數眾多，而聲部的區別大多數以高音、中音、次中音及低音為主，雖然國外的直笛的聲部也是有區分不同的音高，但是人數上而言不是那麼龐大。況且回顧國中、小音樂比賽的發展，從早期的合唱比賽至兒童樂隊到直笛比賽，不管是人聲的組成，或是樂器的編制性，在同質上的雷同性很高，例如：合唱不外乎是人聲，而兒童樂隊方面以簧片樂器主，直笛部分當然是以直笛為主。截至目前設立於國小兒童樂隊的總數看來，所剩下的數量已經寥寥無及。因樂器上的數量繁多，或是同質音色性高，還是考量樂器的價格以及攜帶上的方便性，或是其他的因素等，讓許多學校紛紛轉往直笛樂團發展。故直笛的發展模式很多是從兒童樂隊的方式轉換而來，或者是其延伸。整體而言，直笛樂團會不會也走向兒童樂隊

的路徑，成為少數學校才有的樂隊，這是值得研究與探討的地方。

在直笛比賽方面更是困擾許多音樂教師，所以當比賽一來臨，教師只好到處拜師求益或是參訪他校作法，再自行研擬編制規模，當然這之中一定會出現許多挫折與問題。當一個指導者連所要授課的內容都不是很清楚或是把握，又怎能讓學生學到正確的直笛知識與吹奏方式。這些使得研究者不禁懷疑，難道這些音樂指導者只是為了因應政策的規定才教導學生直笛嗎？或是他們認同直笛的價值與在樂器學上的地位嗎？只要教學生將氣吹進直笛之內並搭配每種指法，就算是學會吹奏直笛的方式，完全沒有去正視直笛這項樂器在國外的發展與演出方式及形制，所以導致大眾認為直笛僅是簡易把玩的樂器，是不能夠登上演奏廳表演的項目。

隨著 2001 年開始實施的「國民中小學九年一貫課程暫行綱要」中，對於「藝術與人文」學習領域的教材內容與編選，只提到音樂課的學習包含基本能力、樂器吹奏、歌唱、創作與鑑賞，並無明確指出直笛樂器的吹奏。因此，音樂教師是否仍會繼續推展直笛教學？是否真正瞭解直笛教學的價值觀與功能為何？在未來的音樂教學或是比賽中是否仍然會是繼續推展的樂器項目之一？

回想研究者的直笛學習過程似乎也是在跌跌撞撞與摸索中學習，大學四年中學校剛開始也只開奧福教學法的課程，後來是因應學生的需求才再加開直笛相關課程，但是只開了一學年便無疾而終，當中還換了老師，所以一直到畢業對於直笛的認知還是有點模糊，說懂又不能說出個所以然，說不懂卻又瞭解一點皮毛。

一直到了現任的學校才算真正的深入碰觸直笛這項樂器，因為現任的學校將直笛設為學校的本位課程[1]之一，大肆添購木頭所制的笛子，當時真是讓我大開眼界，也正式踏入學習直笛領域的天地。經過一段與從國外主修直笛的老師學習

後，才恍然發現自己原本所學的直笛知識與技巧既不足夠且不正確，對以前所教的直笛吹奏方式是必須重新修正的。至此也讓我開始省思，直笛教學推展至今，音樂教師的個人背景以及對於直笛教學的認知觀念和本身的教學能力，是否會影響直笛教學的正確性與指導直笛社團活動的成效？

回顧以往所寫過關於台灣直笛發展情形的論文或是期刊文章，大多是以直笛教育中的學童為研究對象，探討學童學習直笛的情形以及提出如何將直笛做為音樂教學的輔助樂器，或是提出相關的建議辦法。另一部份的論文則是以教學者為探討的重心，或是探究直笛樂團合奏組訓的情形，較少部分以探究直笛這項樂器從國外引進台灣音樂教育環境後的發展情形與適當性，因為直笛應用在台灣的國民教育音樂課程中已有一段時間，試問當初將直笛引進台灣是因緣際會，還是有經過詳細的規劃，且在移植的過程中是否完整移入國外發展的歷史沿革、樂器的形制及吹奏技巧，甚至完整的美學觀的論點，是值得深入探討的地方。而在轉介的融合過程中是否又考慮台灣的音樂教育中音樂教師是否擁有足夠，並且專業的直笛教學技巧與知識，雖然大多數的音樂教師都贊同，及極力推行直笛器樂的教學，但是大眾對於直笛的認知及價值觀多停留在直笛只是隨便吹吹即是可以發聲的樂器，而不是以一個專業演奏的樂器看待。不管是直笛在音樂教育的推展的過程，以及所帶來的效應，或是在實施上所遭遇的困難與問題是為何，都是促使研究者想要深入瞭解與探討之處。

基於上述的研究動機，研究者想瞭解站在第一陣線的國小教師對於直笛教學、直笛進修研習與直笛樂團等認知看法與實施狀況及其困難所在，延伸探討直

---

[1]學校本位課程是以學校的教學理念及學生需要為核心，以學校的教育人員為主題，以學校的情境及資源為基礎，並考量校外社區的特色及大眾的期望以及符應中央及地方教育主管機關法令與政府的規範，針對學校課程所進行的規劃、設計、實施與評鑑。

笛在台灣的音樂教育體系中是否還有其發展的意義。除此之外，亦可提供未來直笛課程編寫者、教學者、師資培育機構以及推展直笛教學先進等參考，以期望能對未來的直笛教學有實際上的助益。

二、研究目的

本研究在探討直笛在國外歷史發展的源流及樂器本身的形制沿革，並且以現階段桃園縣中壢市地區三所國民小學音樂教師直笛教學的實施與認知情況，就其課堂教學、自我對直笛的認知以及本身進修與師資研習及直笛社團教學狀況等各方面的情形，做全面性的探討、整理進而分析，更深一層探討直笛在台灣音樂教育體系中是否有其繼續發展的重要性，以提供音樂教學上實際的需要，並豎立直笛在台灣音樂環境中正確的樂器觀與美學觀。縱上所述，本研究之目的有五：

1、探討直笛在國外歷史發展的源流以及樂器本身的形制。

2、探討直笛在台灣音樂教育環境的移植與轉介過程。

3、探討直笛在台灣音樂教育體系中的適應與堅持。

4、提出直笛在台灣音樂教育是否有其繼續發展看法。

三、研究方法

本論文的研究目的，針對直笛教學從國外引進到轉介至台灣音樂教育體系中，所衍生的各項問題作深入的探討，就其研究方法包含了文獻蒐集與分析、參與觀察與訪談三方面。希望先藉由文獻資料的分析，獲得關於直笛在國外發展的歷史資料，對應直笛在台灣音樂教育體系中的發展情形，並搭配實際參與直笛在國小音樂教育課程的觀察與實踐，以及以訪談方式，更深一層去瞭解國小音樂教師對直笛教學實施的困難處與對直笛的認知與價值觀，這些都是本論文所使用的研究方法。

1、文獻蒐集與分析

本論文之文獻參考資料包括「直笛的歷史」、「直笛的吹奏技巧」、「教育部音樂課程標準」、「奧福音樂教育」、「國小音樂課程」、「音樂學」、「音樂美學」、「文化移植與轉介」等相關文獻做為本論文研究歷史背景的重要依據，就由所獲得的資料進而分析直笛在台灣音樂教育體系中發展的變化情形。

2、參與觀察

參與觀察為重要的研究方法之一，成為局中人實際地參與直笛的教學與觀察他校直笛實施的狀況來做進一步的探究。

四、研究範圍與限制

本研究基於研究者之時間、人力、及經費的考量，本研究範圍與限制分述如下：

1、研究範圍：

本研究內容在探討先以直笛在國外發展的狀況切入，再討論其樂器的形制與其吹奏方式與姿勢，最後引進台灣之後的發展狀況。

2、研究限制：

因受研究者個人之時間、人力、及經濟等限制因素，無法做全國性之調查，因此研究結果是否可推論至其他地區，必須重新審慎評估。

五、文獻回顧

文獻回顧部分分為三部份做為探討，第一部份為直笛的演變過程，以及引入台灣的發展狀況。第二部分為學校課程演變，不論是從台灣的音樂教育，或是其他國家，例如：日本、美國等，說明直笛在音樂教育體系中的引入與應用情況。第三部分是回顧直笛在教學應用的成效，藉由回顧不同音樂學者所提出的論點，進而檢視直笛在音樂教育課程中實施的效果。

1、直笛歷史發展與形制

1） **Kenneth Wollitz 著/鄭世文譯/吳明宗校正《木笛實用手冊（The Recorder Book）》（1993）**

內容著重在直笛的吹奏技巧，包含裝飾音、替換指法與震音、運舌法等，以及直笛的選擇與保養方式，最後是直笛曲目的歷史總覽和曲目精選介紹，特別的地方是提醒直笛初學者練習時應注意的事項。該書的內容比較偏向基礎的吹奏技巧介紹，至於直笛在歐洲的發展歷史部分，只是簡略說明，是一本對於直笛有全面簡略性介紹的書籍，也是第一本翻譯成中文關於直笛吹奏技巧與相關知識的書籍。

2） **Hans-Hartin Linde 著/筱梅譯《木笛吹奏者手冊（The Recorder Play's Handbook）》（1995）**

是以專業理論的角度深談直笛的吹奏技巧，相較於前面所談及的書籍，該本書以更深入的角度來探討直笛這項樂器的形制，甚至著重直笛在歐洲每一個時代中發展情形，詳細介紹每一時期直笛的演奏方式，讓讀者可以獲得更深一層的吹奏技巧知識與歷史觀。但相對而言，對於一個直笛的初學者或是一般讀者而言，是一本比較艱澀難懂的直笛演奏技巧書籍。

3）陳國泮〈千年滄桑的笛音－直笛發展史〉(1987)

文章分成九個部分，先從歷史的角度切入，採用斷代史的方式陳述直笛在每一個時代的概況。第二部分介紹巴洛克時期著名的直笛作曲家，分國籍說明，但僅只介紹名字未提到相關直笛作品。第三部分說明各國直笛的稱呼。第四部分介紹直笛的種類，列出直笛外觀的長度差別。第六、七部分各為直笛的運指系統以及製造的材料，包含兩種運指體系及直笛常用的材質。第八部分介紹各國著名的直笛代表品牌，但未加以說明直笛的各自特色。第九部份強調一支好笛子應具備的基本條件。最後一故部分列出二十世紀直笛大事記，此部分又分為國外與國內兩範圍，先從 1919 年創立第一支仿製早期的直笛開始談起，到中期時直笛如何在國外推展的情形，後期歐洲有許多國家相繼新增設專業的直笛教育機構；在國內部分則從 1945 年開始談及，詳述直笛各發展時期的特點以及成效，但此部分只談到 1986 年，之後的發展未提及。綜觀此篇文章對於台灣早期直笛發展有深刻的紀錄，雖然屬於早期的文章，但是對直笛在國外的發展稍做介紹，是一篇直笛歷史發展的重要參考文獻。

4）林鎧陳〈開拓再生的歲月：談如何使用直笛〉(1987)

介紹直笛的種類分為六大類，並且說明直笛材質與保養方式，最後談及音準的調整方法。文章以言簡意賅的敘述與說明，提醒吹奏直笛時應注意的小細節。本文章特別之處是會去注意直笛音準的問題。

5）郭惠嫻〈令人著迷的小東西-直笛淺談〉(1987)

文中先介紹直笛的構造並加圖片說明，接著說明直笛的運指系統以及吹奏要領，包含姿勢、運氣、運舌、運指，最後提及直笛的種類含蓋五大類。文章最特別之處提出直笛在教育上的用途，說明吹奏直

笛的優點，大力鼓吹直笛的推展。因是淺談直笛的基本吹奏技巧或是種類之故，所以對於初學直笛者是可以建立基本觀念。

6）邱家麟〈質樸無偽的音色魅力－淺談直笛及其教育功能〉（1989）

文章分成兩大部分，第一部份簡介直笛在西方各時代中的發展，談及內容只是粗略的概況；第二部分以直笛在音樂教學中發揮的功能為主，強調直笛可以應用在音樂基本練習上，提升音樂的基本能力。此文章亦是站在推展直笛的角度，陳述直笛在教學上的益處。

7）吳明宗〈木笛之簡介、（中）、（下）〉（1993）

分成三篇文章依照年代介紹直笛的發展源流，第一篇文章先敘述早期至文藝復興時期的發展，內容包含第一本直笛的書籍、當時代表性直笛演奏家以及直笛製作者的簡略說明。第二篇文章亦是延續上篇寫作方式，年代介紹為巴洛克時期至後期的直笛復興階段，該篇文章的重點放在當時著名的直笛作曲家，以及推動直笛復興運動人物的介紹。第三篇文章為介紹現代的直笛演奏者，以及現今直笛在國外推展的活動概況。綜合三篇文章而言，是將直笛的歷史作了一個縱性時間的剖析，最為特別之處，是提及現今國外直笛的發展情形，讓學習直笛者能夠更加了解現今直笛有哪些重要的資訊與活動。

8）林明輝《兒童器樂演奏與指導》（1995）

書中先從各國名稱開始介紹，再論及直笛的形制、種類及保養原則；另一個部分的重點則放在直笛的演奏法，書中解說直笛的演奏方式會輔以圖片或是樂譜加以介紹，但是內容較為特別的地方是將裝飾音的演奏方式加以記譜說明。就書中所提及有關直笛演奏方式，有針對裝飾音的演奏方法加以說明，可是就一個初學直笛者而言，是不易

容易理解的教材，因為台灣對於直笛的裝飾音吹奏符號的詮釋，會隨著每一個演奏者的觀點而有所差異，故在此部分的介紹是比較容易引起爭議的地方。

9）陳佩君〈木笛的歷史發展與演進〉（2002）

探討直笛的種類，以及使用斷代史的方式介紹直笛在歐洲各時期的發展狀況，甚至針對不同種類的直笛皆有詳細的說明介紹，在國內的期刊文章中，是屬於一篇較為詳盡介紹直笛在國外發展的歷史脈絡以及直笛種類的文章，但是對於直笛在台灣發展的狀況未加以提及。

10）**Bart Spanhove 著/董子嘉譯/黃世雄校《完美的合奏》**（2003）

本書分成兩大章節，第一部份為直笛的合奏技巧，此章節的內容先從直笛音準的調音說明，如何在合奏當中能夠讓音準一致，再來才解說如何達到樂團聲部與整齊劃一。當中亦包含樂曲處理的手法可應用哪幾種方式，以及怎樣的合奏組合可以達到最完美的境界，此章節比較特別之處是解說當中會以樂譜加以說明，讓讀者可以更加清楚作者的想法。第二部分為合奏指導，先從建立指導教師正確的合奏概念著手，再切入如何準備先前的教學課程，甚至延伸至課程發展中需兼顧的層面為何，最後再加以補充介紹直笛的合奏歷史演變，以及各種的合奏樂譜和可以延伸的閱讀書籍。整體而言，此本書籍比較適合有參與直笛樂團合奏或是指導直笛樂團的教師，因為該書所提出的論點是針對合奏時的注意事項以及課程安排進行解說，所以對於初學直笛者而言有些內容可能會有所疑惑，故比較適合已經有合奏經驗的教師或是讀者閱讀。

11）吳明宗《木笛一百問》（2004）

本書共為五大部分，第一部份為直笛的故事，介紹直笛的歷史發展，以及學校課程直笛的設計與安排。第二部分為基本的姿勢，強調演奏時應注意的事項。第三部分為直笛的種類、構造與保養，敘述直笛平時如何維修保養，以及如何區別直笛和其他管樂器的不同之處，甚至分解說明直笛的構造特性。第四部分為直笛技巧的練習，分成三項說明包含：氣流掌控、運指方式、運舌位置三方面，皆搭配詳細的圖片解說。最後部分為綜合性問題的討論，內容涵蓋一般人學直笛時比較容易遭遇的困難，作者於書中提出自我的意見與想法，藉以澄清錯誤的直笛觀念。整本書的內容搭配圖片的解說，讓讀者能夠快速吸收或是理解作者所要陳述的想法與直笛相關的知識，該本書籍對於直笛的初學者能夠提供許多的參考資源。

12） **蔡曄琳《木笛小百科》（2005）**

內容著重在直笛的歷史，從這項樂器最先的歷史談及，歷經中世紀（ Medieval 500 - 1400 ），文藝復興時期（Renaissance：1400~1600）、巴洛克時期（Baroque：1600~1750），一直到二十世紀(Modern 1900- ）的發展，介紹每個時期樂器本身的演變及音樂風格的特徵。此外，對於製作直笛的材質以及直笛家族多樣的形式與名稱皆有加以說明。就台灣而言，是一本最新關於直笛的書籍。

13） **林淑芬〈直笛音樂教育在台灣之引進與發展〉（2005）。**

此篇文章是介紹直笛在台灣的發展的狀況，並說明直笛成為國中、國小學生必學樂器的推展經過。文章的內容談及國內有關直笛的表演、比賽活動內容，尤見當時吹奏直笛的風氣相當普及。文中強調近年來，市井坊間直笛各類樂譜種類繁多，亦不乏各級教學法以及吹奏者實用手冊。透過留學國外的音樂學者以及至台灣傳教神父引進之

下，漸漸推展至學校的音樂課程之中，又經過許多音樂界先進的催生、散播、灌溉並深根於我們的音樂教育園地中。整體而言，此文章是以直笛在台灣發展的歷史脈絡做一個完整介紹，更是少數以直笛在台灣發展狀況為主題的文章。

2、學校課程演變

1）許雲卿《中日音樂教學之比較研究》（ 1989）

文章引述日本文部省（教育部）於 1978 年公布國小音樂課程標準明訂：「中年級開始，著重曲調的聽音表現，來培養表現與欣賞的能力」，在第三學年的表現方面規定：學生必須演奏風琴、敲擊樂器與吹奏直笛，並重視重奏與合奏的器樂教學，培養兒童團隊合作的精神。是少數中介紹日本直笛教育的書籍之一，並且比較台灣與日本的音樂課程標準的差異與共同性，從當中可以看出台灣的音樂教育很多是參考或是引致日本的音樂課程標準。

2）吳榮桂〈台灣省第一屆直笛比賽紀實〉（1990）

文中提到 1965 年左右，台北市光仁國民小學首先提倡直笛教學。直到 1983 年，直笛始列入國民小學音樂課程標準。直笛教學的推廣，省教育廳自 1985 年舉辦全省國小音樂科輔導員直笛教學講習會，並於七十五學年度的音樂教學輔導方案中，規定直笛列為國小必修的樂器。此文章明確指出直笛應用在學校的音樂課程之中，並且詳敘音樂教學輔導方案，指出政府當時培訓直笛種子教師的過程，以及希望藉由此講習會推展直笛的教學。

3）陳友新〈國小教師對樂器宜有的認識、研習、應用〉（1993）

為培養國小學生的樂器合奏能力，音樂教師必須具有曲調樂器含

直笛、口風琴及節奏樂器含鈴鼓、三角鐵、響板等打擊樂器的素養與演奏能力。文章點出音樂課程中直笛已納入國小三年級至六年級之中，因為課程標準強調每一位學生皆須體驗直笛獨奏並與其他樂器合奏的經驗，所以文章提及音樂教師必須擁有相關的專業背景，內容偏重教師的專業能力的培訓。

4）翁奉斌〈追求美的直笛音樂〉（1995）

文章先從歐洲的音樂教育將直笛作為學習音樂入門的樂器談起，藉由直笛來學習音樂基本能力，對學生而言，具有正面的鼓勵作用。第二部分談及基本的練習問題及如何指導直笛，此部分先探討一般人在吹奏直笛時所遭遇運舌的問題，並且提出解決之道；再來針對運指部分詳細解說正確的運指部位，並且配合圖片說明；最後是運氣的討論，此部分只稍微提及可用簡易的方式訓練運氣方法，相對前面所談及的部分較為簡略，是文章中比較可惜的地方。

5）范儉民《音樂教學法》（1996）

提出教師應以器樂作為達成節奏教學工具，並指導學生學習課程規定內的樂器，在練習與演奏中累積合奏的經驗，建議使用的樂器包括直笛、木琴、手風琴及打擊樂器等，這些樂器可讓學生感受到多樣的音色、寬廣的音域及節奏的變化，在合奏中學生可以體驗到多元的音樂表現。同時，由基礎的學習延伸至進階的過程中，學生藉由直笛的學習可導引日後如豎笛、長笛及雙簧管的養成教育，在音樂教育的功能上具有重要的意義，也為器樂合奏儲備了基礎訓練。

6）蘇郁惠〈中小學音樂科基本學歷指標之概述〉（1997）

文中提及教育部於 1995 年委由台灣師大音樂學系著手編著「中小

學音樂科基本能力指標」之研究，其中，音樂科學習能力指標之表現領域中的「演奏」項目強調：國民小學低年級應注重節奏樂演奏能力，中年級加入高音直笛演奏能力，高年級則加強曲調樂器包含直笛、口風琴與節奏樂器的合奏能力。此部分還是再強調直笛的課程設計，也可以看出當年度的基本能力指標是以直笛為中心點，希望學生能夠先擁有基本的節奏訓練，再學習直笛的獨奏，進而與其他樂器合奏。

7）吳博明〈樂器在國民小學音樂科各項教學的應用〉（1999）

內容就 1993 年國民小學音樂科課程標準而言，國民小學階段的演奏教學不以高度的演奏技巧為目的，而是要透過基礎的曲調樂器如直笛、口風琴等，以學生的感官能力為基礎，著重在節奏、曲調與和聲的綜合表現。文章可以明確看到在國小階段，是希望每一位學生皆學會吹奏直笛，但是卻未更進一步深究另一個學習層面，文章強調只要能夠吹出聲音即可，此論點是否會造成日後直笛無法提升到更高一層的器樂地位，是值得思考的地方。

8）徐千智《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》（2003）

論文中提到以美國器樂教學的實施為例提出，全美小型學校的器樂演奏課程中，以管樂、打擊樂和直笛佔多數，在大型學校方面經常提供多樣的器樂學習課程，其中直笛學習從四年級開始實施。在台灣方面，雖面臨九年一貫新課程的衝擊，但現階段直笛教學大多已成為多數學校重要的音樂課程。在論文中亦提及 Doherty（2000）引述 Morris ＆Sands 等學者的看法：對小學三年級學生而言，直笛甜美清澈的音色，是教師增進音樂教學使其通俗化最佳的曲調伴奏樂器。尤其在即興創作能力的培養上，非常有幫助的。而且就 1994 年全美音樂教育工

作者會議（The Music Educators National Conference，MENC）提出音樂教育標準的內容指出，直笛為最具代表性的教學工具。此論文稍微簡介美國發展直笛的現況，其中提及直笛為最佳的曲調伴奏樂器，而不是以獨奏樂器方式應用於教學之中。在另一方面提到台灣直笛的教學成效因深受課程變動的影響，所以直笛教學未能像之前課程的設計，明確要求教師一定要教授直笛課程，但是多數的音樂教師還是將直笛融入在音樂課程之中。

回顧上述的文獻，可以看出早期的文獻當中比較少去談及直笛為何想要規劃於音樂課程之中的因素，但隨著直笛蓬勃的推展後，慢慢有許多文章開始強調直笛如何搭配其他的樂器，應用於教學中，甚至開始要求教師必須具備基本或是專業的背景知識。但後來隨著九年一貫課程的更新，課程綱要不再將直笛列入必須學習的樂器，所以後期的討論文章便減少許多。雖然上述文章中亦提到美國及日本初略的直笛教育目標，課程當中將直笛當作入門學習樂器，當作培養學生另一技能的專才，但是未提及直笛推展在該國的音樂教育中成效為何。

3、直笛應用在教學成效

1）論文部分

（1）吳舜文《國中直笛教學之探究》（1992）

以問卷方式訪問國中音樂教師和國中二年級學生，以及幾位直笛教育專家，瞭解直笛教育專家、國中音樂教師及學生對直笛教學有關教材及教法的意見，以及師生對有關直笛教學與學習的態度，結論為：

a、國中教師及國中學生認同直笛教學，對學生的音樂學習有極佳的輔助作用，尤其在「看樂譜」、「音樂常識」、「唱歌」、「音樂欣賞」等，透過直笛的學習，都能獲得實質效益。

b、教師在教學上面臨的困難有學生程度不其、補充教材不足、教師本

身進修不足、樂器品質及指法系統不一等問題。在國中及國小階段學生都以看樂譜、指法、吹奏技巧為學習上最大的困難點。

c、教材的編選宜在針對國小至國中直笛教學的連貫性予以明確訂定，並且有必要編制國小至國中進階教材與補充教材，而也應與其他音樂教學項目互相配合。

該論文為國內第一個以直笛教學為研究議題的論文，而且選定的範圍是以國中為設限。此階段為教育部推行 82 年版本時間，明確將直笛納入國中、小學的音樂課程中，所以研究者提出的結論是直笛初步在國中直笛教學的推展成效，可以從中得知推展初期所面臨的困難之處，故有許多後來以直笛為論文題目的研究者，多是以此篇為重要的參考依據。

（2）盧玟瑩《不同樂器音色對高中生曲調音程訓練影響成效》（1993）

選擇台北市高中學生為樣本，分成四組音色班級，包含鋼琴、小提琴、直笛、小號四種樂器。主要採用觀察、實驗及問卷方式進行研究方式，測驗四組學生對於不同音色曲調音程訓練影響成效，其結論為：

a、接受不同的樂器音色訓練，在提升曲調音程的聽辨能力上並沒有顯著差異。

b、過去學習樂器的經驗長短，在提升曲調音程的聽辨能力上並沒有顯著差異。

c、接受不同的樂器音色訓練與過去學習樂器的經驗長短之間，沒有達到顯著交互作用。

d、接受不同樂器音色訓練，在受測者音色的認同及音色的喜好上沒有顯著差異。因此，接受不同的音色訓練以及具備不同的樂器學習經驗，在聽辨曲調音程上所獲得的成績是不同的。

雖然該篇論文非以直笛為主要的研究項目，但是卻將直笛當成一項應用在高中生的音樂實驗教學中的樂器，實在是特別的地方，因高中的音樂課程中直笛並非一定要教導的樂器，可見當時直笛對於一般的學生而言不是一件陌生的樂器。

（3）楊世華《奧福（Orff）與柯大宜（Kodaly）教學法於音樂行為與創造行為比較之研究-二個小團體》（1993）

該研究擬對奧福與柯大宜教學法在音樂行為與創造行為這兩方面做比較的研究，研究的對象是分別採用奧福及柯大宜教學法的台北市兩個兒童音樂班，實際拍攝其上課情況，再加以觀察及教師訪談，以求整體的了解。其結論為：在兒童音樂與創造行為中發現，教師以直笛運用於節奏模仿和即興能力的遊戲課程，可達到一個活潑生動的創意教學，不管是奧福教學法還是高柯大宜教學法，二者可以合併使用並且融入直笛輔助教學，發揮各教學特長且不互相衝突。

該論文是將直笛視為一項輔助音樂教學的樂器，探討的是坊間音樂教室的教學方式，而非正式的學校音樂課程。

（4）張君君《國中音程音感教材設計及實徵研究》（1996）

對國二學生採取實驗研究方式，結論為：樂器學習確實能提升學生在音程、音感的聽辨能力。但是，在輔助教材的使用，例如：直笛的吹奏上，學生卻抱持負面的態度。因此建議：音程音感教學在結合器樂教學時，應該考慮學生對樂器演奏的熟悉態度，盡量不選過於複雜的指法或素材而降低學生的學習興趣。

該論文開始提出學生對直笛產生負面的看法甚至是學習態度減低，但是所提

出內容並不多，但是已開始提出直笛教學中產生的潛在問題。不過，研究的內容還是針對所設計的教材內容不應太為複雜，進而影響學生學習的興趣為主。

（5）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》（2002）

採取行動研究方式，以自己任教的四年級班級為主，透過方案實際教學以瞭解直笛做為音樂教學工具的可能性、困難與限制，結論為：

a、學生比較喜歡吹奏直笛、上課時也比較專注與投入，並且在音感、認譜、歌唱、創作與欣賞等方面都有明顯的進步，而在直笛的運指、運舌與運氣等技巧也有進步。

b、實施時面臨無法在原單元教學時間四節課內有效的完成教學，其次，部分教材超出高音直笛所能吹奏的範圍，無法將直應用在其中，且音樂教材內容缺乏統整等問題都是在實施直笛教學時必須改進的地方。

該論文也是以 82 年版本的直笛課程為研究內容，像吳舜文一樣提出直笛教材的內容，致使學生無法獲得或是適應所設計的直笛課程。但當中亦提及直笛應用在教學中，可進而提升學生音樂方面的素養，但是設定的對象是以四年級國小學生為主，如果設定的年齡層轉換到高年級的學生是否亦有如此的效果，是值得思考的問題。

(6)楊淑茹《多媒體電腦輔助教學：國中音樂直笛教學自製教具之實徵研究》（2002）

該論文探討以多媒體電腦製作之教學媒體、輔助教具是否對縮短學生在音樂及直笛合奏之學習練習時間有幫助；是否也能增強學生直笛自學意願，以達到事半功倍之成效，其結論為：

a、運用多媒體電腦教學的視聽效果，確實能吸引多數學生的能力，因而達到更好的學習效果。

b、學習時使用直笛伴奏或合奏 CD 確實可以讓學生在經過自學後，感受到學習音樂不在是件困難、或沒有成就感的學習，而對將來的各種音樂表現的活動也願意主動參與。

c、學生的學習態度確實因為資訊融入音樂教學中而改變；並且也刺激學生產生學習的意願與動機。

該篇論文的研究議題是將直笛結合資訊影音媒體做為研究重點，強調的部分是以多媒體為主，對於原本直笛的教學課程內容涉略較少，無法從當中看出純粹以教育部所編製的直笛課程對於學生是否具備吸引力或是益處，此研究對象對於願意主動參與音樂活動是因為直笛這項樂器本身吸引著學習者，還是因為加了影音媒體的效果，是一個有趣的思考點。

（7）沈敬惠《國中直笛合奏團組訓參賽之現況調查研究》（2002）

該論文旨在探討國中直笛合奏團指導教師在組訓參賽上的實況與工作壓力之情形，研究方式採用問卷調查法，其結論為：

a、學校規模為 40 班以下的國中直笛合奏團，其指導教師的工作負荷顯著高於 41 班以上的國中直笛合奏團。

b、同學校地區的國中直笛合奏團，城市學校（含省、縣轄市），其校方對直笛合奏團參賽成績的期望顯著高於鄉鎮學校。

c、任教年資為 11~20 年的國中直笛合奏團指導教師，對直笛合奏　教育目標的認同度顯著高於任教年資為 10 年以下者。

d、任教年資為 21 年以上的國中直笛合奏團指導教師，其學校、指導教師、導師、家長對直笛合奏團的獎勵與支持，顯著高於任教年資為 10 年以下與 11~20 年者。

e、現階段國中直笛合奏團指導教師高度認同 「直笛合奏教育目標」與「校際音樂比賽的教育功能」。對於「直笛合奏技術指導」、「教學現況」、「學生學習狀況」、「組織運作」、「團員組成」方面的認同度均達中上程度，認同度最低的為「鼓勵與支持」方面。

f、現階段國中直笛合奏團指導教師認同 「教師期望」、「教師工作負荷」、「時間壓力」、「比賽曲目」為組訓參賽最主要的工作壓力來源。

g、優等隊在過半數團員學過他項樂器的經驗背景上，遠多於非優等隊。

h、優等隊在組訓參賽期間，每週 6 節以上的直笛合奏課程需求；以及在非音樂比賽組訓期間，每週 3 節以上的直笛合奏課程需求較非優等隊來的多。

i、優等隊在團長與副團長的職務設立、團員聯誼、 學生負責團務的組織運作上，皆優於非優等隊。

j、優等隊在具有直笛合奏團優良成績傳統的比例、校內外音樂活動、直笛合奏樂曲經驗上，皆多於非優等隊。

k、優等隊對團員遴選的認同感高於非優等隊。

l、優等隊減課與鐘點費支付的實施情況多於非優等隊。

m、優等隊指導教師在直笛合奏團組訓參賽工作上，較易感到成就感。

n、非優等隊已有過度練習比賽曲目、抹煞學生的音樂興趣之負向反應出現。

從該篇的論文中可看出，以往的論文都以課堂直笛教學為主，這是一篇以直笛樂團為研究重點的論文，而且是以 2002 年全國學生音樂比賽設定為研究範圍，分析指導者的背景因素對於樂團的影響，以及對照獲得該年度優等及非優等的樂團發展狀況。當中的結論雖然指導者肯定認同直笛合奏的正面價值，卻也面臨多種因素的壓力，而且非優等隊伍的學生已出現對直笛負面的觀點。整體而言，此論文是以調查及分析當時國中的直笛樂團的發展狀況，但卻未能提出一套

有效的樂團營運計畫，是較為可惜的地方。

（8）謝婉如《音樂科情意教學與國中生情緒之關係研究》（2002）

該論文探討國中階段音樂科情意教學的現況，並瞭解情意教育的理論與實際，進而發展設計出具體的教學方案—音樂情話方案。採行動研究方式，選取台北市某國中一年級學生作為實驗研究對象，透過個別訪談、教學實驗、量表及問卷整理以獲取相關資料，其結論與直笛相關為：認為以直笛融入歌曲教學及配合節奏器樂大合奏，同時佐以廣告配樂等音樂視聽教具，經由直笛的吹奏，能更引發學生深入思考音樂與情感間的表達。

該論文當中提及直笛應用在音樂教學中，可以抒發學生的情感，但是當中還是強調輔以廣告配樂等其他音樂視聽媒體，所以內容還是以坊間的流行音樂為教材，只是以直笛吹奏當中的樂曲，雖然強調直笛可以提升學生音樂思考，但是實際上學校正式課程中直笛教學狀況卻未加以提及。

（9）徐千智《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》（2003）

以調查研究法，調查多位音樂教師以了解高高屏地區國民小學音樂教師，直笛教學的實施與認知情況，其結論為：

a、直笛教學具備陶冶學生生活情趣、拓展學生音樂經驗、增進學生喜好音樂，以及培養群性互動發展之價值功能。

b、高高屏地區國小音樂教師主要以音樂教科書做為直笛教材的內容。同時，經常使用所教過的歌曲做為直笛的吹奏曲，比率高達 98.9%。音樂教師認為有必要編製直笛教材，而教材應與其他音樂學習項目相互配合。

c、音樂教師所採用的指法系統，以英式指法系統居多，而英式與德式兩種指法並用的情形仍然為數不少。

d、音樂教師贊同師資培育機構應設置直笛專門課程。但是仍有四成的音樂教師認為自己的技能並不足夠。近半數音樂教師（45%）最主要的直笛學習經歷是從研習而來，有 68.8%的音樂教師表示曾經參加過直笛教學的研習，並且認為教育單位應該每學期舉辦一次直笛研習活動，最需要的研習課程為教材法和吹奏技巧。

e、在直笛教學實施上遇到最大的困難處是「直笛教材欠缺統整性與連貫性」、「學生經常忘記攜帶或遺失樂器」、「教師本身的直笛專業素養不足」、「直笛廠牌品質不一與指法系統不一」等。

該論文是比較廣泛的取樣研究對象，而且鎖定的是以國小音樂教師為主，從中可以看出站在第一陣線的直笛教學者所面臨的問題以及教學狀況，內容亦提到教師希望政府設立專門的直笛教育機構，或是多加提供教師進修學習直笛的多種管道。該論文會讓人聯想既然多數的教師認為自己的直笛專業背景不足，而且教材上又缺乏完整性，卻還是能夠教導學生如何吹奏直笛，讓人不禁懷疑學生學習到的直笛知識或吹奏方式，是否為正確的吹奏姿勢，或對於樂器本身是否能夠具有正確的價值觀，以上所提問題在該論文中未加提及的地方，亦是筆者想要進一步研究與探討的地方。

（10）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》（2003）

以實驗研究方式對國小中年級學生，探討遊戲化直笛課程對國小中年級學生直笛興趣、直笛成就及音樂成就之影響，其結論為：

a、接受遊戲化直笛課程的學生，其直笛吹奏能力、音樂成就，明顯高於接受南一版本直笛課程的學生。

b、女生的直笛吹奏能力，明顯優於男生。

c、不論實施年級為何，遊戲化直笛課程皆優於南一直笛課程；且不論實施何種直笛課程，四年級開始學直笛優於三年級。

d、四年級的學生在直笛教學後，直笛學習興趣高於三年級學生，但未達顯著性的差異。

e、不同直笛課程、不同年級、不同性別三個因子間，沒有顯著的交互作用。

f、直笛教學欠缺一套有系統的直笛教材，使得站在第一線實施教學的音樂教師，倍感吃力與困擾；而三年級實施教學，由於學生種種的個別因素，以國內目前的大班教學，使得直笛在一開始實施教學就造成學生的挫折感。

該篇論文的內容還是延續前幾篇的直笛論文討論的議題，還是著重教師自我設計的直笛教材優於政府單位或是民間機構所編寫的教材，未將直笛正視為一樣獨特的器樂，而只是一項輔助提升學生音樂學習興趣的樂器，但該論文開始將直笛教學隱藏的問題開始做一個粗略的討論。

（11）黃素貞《木琴輔助國小學童音樂學習動機與成就之行動研究》（2004）

該論文旨在了解木琴輔助教學對國小五年級學童學習動機與學習成就的影響，採用行動研究的方式進行研究，其關於直笛研究結論為：以木琴輔助音樂課程教學能提升整體學生音樂的學習動機，尤其是在不喜歡吹奏直笛組學習的動機上有明顯的進步。

該論文與以往關於直笛論文所提出的想法有所相左，首先提出對於直笛教學不贊同的論文，藉由改採木琴輔助音樂教學。但此結論未必是一個客觀的論點，但是卻也提出另一種對於直笛教學的想法。

（12）楊文碩《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》（2004）

該論文探討應用直笛教學，提升國小五年級學童音感及節奏能力之教學成效，採用行動研究方式進行觀察與試驗，其結論為：

a、直笛教學能力與直笛吹奏能力，是音樂教師必須具備的能力。

b、音樂教學的活動中，直笛是很好且重要的教學輔助工具。

c、落實器樂教學，以加強學生的音樂基本能力。

d、參與直笛教學的進修與研習對音樂教師是必要的。

該論文設定的研究對象雖為國小高年級的學童，但是研究的內容還是像以往的論文所涉及的範疇差不多，只是對象更換而已，而且其中對於教師的專業背景的要求，也是前面研究者早已提出的論點，所以其結果還是再次闡述直笛應用在教學的益處，卻還是未提及到直笛這項樂器的獨特處以及造成的負面的影響。

針對以上幾篇論文的回顧，可以得知以往的研究者大多針對直笛在教學上的運用成果，卻未再深究直笛在教學推展所遇到的困難，或是強調直笛為一項獨特的樂器。故本論文希望針對直笛從引進台灣後所面臨的困難處或是隱藏的問題，深入的探討與研究。

2）期刊、書籍

（1）吳榮桂〈直笛教材教法研究－談本省現有直笛教材分析〉（1986）

文中指出直笛是富有教育意義的兒童樂器，其教學成效應該受到肯定，同時直笛具有一種合群美德建立之功能，直笛教學不僅能使學習音樂的兒童獲得肯定，同時也增強其表演的信心，家長和老師應不斷地予以鼓勵以強化其學習。文中比較特別是分析當時現有直笛教

材，針對 1986 年前所出版的直笛教材，詳細介紹每個版本的特色及缺點，提出自我的看法，這是早期少有談論直笛教材的文章，最後以圖表的方式呈現各教材的差異性，以及使用音域的範圍，但是稍嫌可惜的是教材分析只至 1986 年前，所以之後的直笛教材如何發展，就不得而知，是否與其雷同，是一個可以繼續研究的主題。

（2）趙景惠〈直笛教學的推展與音樂教育〉（1987）

文章先提及直笛推展的背景因素，因課程總目標的規定，所以直笛成為推展的重點樂器。之後說明推展直笛在當時的情況為何，提出所遇到的困難之處。第三部分關於直笛比賽，從音樂比賽角度切入論及直笛與節奏樂隊的關係，最後是提出直笛教學的建議事項。雖然提出早期推展問題所在，但截至目前為止，許多的直笛教學問題還是依然存在的。

（3）林鎧陳〈直笛的合奏教學〉（1987）

是一篇針對直笛合奏教學的文章，內容提及組合直笛樂團各聲部應有的人數，以及樂團樂器座位配置，進而以例子說明練團時的訓練方式與步驟。最後說明直笛合奏教材的選擇方式，但讓人感覺僅只是一個的大原則的方向，雖有實際舉例說明選擇方式，可是如果針對需要參與音樂比賽的教師，此選擇原則可能不是這麼適切。

（4）陳惠齡〈悅耳動聽的直笛〉（1989）

文中指出直笛兼具著價格低廉、攜帶方便、入門容易的特性，且音色優美適合獨奏更適合於小型的室內合奏；它可以訓練兒童的音感、節奏感、即興創作的能力，更可以作為日後學習其他樂器的基礎。同時在歐美及日本等國，都視直笛為音樂教學的基礎樂器。

（5）林鎧陳〈以直笛輔助的音樂遊戲教學設計Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ〉（1989-1990）

該系列文章方式設計直笛輔助音樂遊戲，採自編教材，設計以直笛融入音樂教學之中，包含訓練學生的節奏感、旋律感、和聲感以及即興創作等音樂基本能力。文章的說明方式對於剛接觸直笛教學的音樂教師是一個不錯的參考教材；但是對於已經瞭解直笛基本能力的教師，可能無法從當中獲得更深一層的直笛專業課程知識。

（6）**E.O'kelly《The recorder today》**（1990）

清楚說明直笛教學可提升學生認譜能力，同時在音感節奏能力的培養也有顯著成效。

（7）吳舜文〈一般學校音樂課程中的直笛教學〉（1991）

提出教師可以以直笛教學強調精確的律動及拍子的穩定性，建議教師可以利用直笛各種音色、長短、音高及快慢速度之區別，並以圖畫輔以說明即興模仿的遊戲設計，透過直笛吹奏能力的養成，可輔助學生加速認譜、提升音感、加強節奏穩定性，樂於創作及美感的欣賞等音樂學習。

（8）**T.W.Goolsby〈Portfolio assessment for better evaluation〉**（1994）

本身認為在直笛小組合奏可訓練學生在人際關係的溝通技巧與責任感，並加強對藝術美感的知覺敏銳性，可增進個人多樣化的演奏技巧及豐富的經驗，除音樂認知、技能與情意的表達外，亦可提升學生心理的成長與發展，透過樂器合奏的經驗開拓學生更多元的智慧。

（9）**C. K.Luxenberger《 The developing role of the recorder in the conservatories and music schools of the Netherlands from Post -World war II to 1980》(1997)**

認為直笛不僅是音樂學習的重要工具，更可以視為日後學習管弦樂器的入門預備樂器。在教學方面提出直笛是音樂教學中創新的一種教法，可藉由它做為曲調和和聲的伴奏工具，進而訓練節奏的穩定、音樂詮釋、音色的平衡與樂句處理等能力，最後直笛合奏可讓學生積極參與同儕的音樂活動。目前美國基礎音樂教育課程的新趨勢，將吹奏直笛經驗視為參加樂隊合奏前的必備條件，因此音樂教師必須具備直笛的基本吹奏並且擁有能直笛教學的經歷。

（10）曾焜宗《音樂的教育功能》（1997）

提及在 Howell（1995）與 Kersten（1999）其所著直笛應用在柯大宜教學課程中呼籲：教師應將直笛視為重要的教學工具，亦將直笛做為另一種歌唱樂器不斷地交替使用，將直笛當作基礎音樂教育的儲備樂器。直笛教學的啟發，更可以引導兒童對音樂的反應、音感、節奏感、曲調感及和聲感，進而培養即興創作之能力。

（11）諶世芬〈卡爾－奧福教學法在直笛團教學上的應用〉(1997)

以奧福教學理念，應用於直笛的培訓，無論教材教法、教學策略及活動的設計，將變得更多元且生動活撥，學生更達到育樂於教的教育功能，兒童的學習空間也比較自由開放，更能提升學生的創造力及想像力。個人表示，直笛易於吹奏及推廣普及，不像其他管樂器那麼複雜，且容易吹出耳熟能響的曲調，對兒童而言是最佳的音樂入門樂器。

（12）林靜姿〈國小四年級直笛聽音創作教學〉（1997）

本身設計 10 週的直笛聽音創作教學之部分，認為藉由直笛能力的

養成來促進音感能力進而提升樂曲創作的能力。

（13）張穎鶯〈高年級直笛教學之研究〉（1998）

文章對於直笛的教學設計是以國立編譯館 64 年版本所規定為主，內容的呈現方式像是課本的縮影，只是純粹介紹指法並以圖片呈現，再搭配簡易的簡譜練習曲。整篇文章會讓人覺得內容較為簡略，看不出文章所要呈現的研究為何。

（14）賴瀅如〈直笛教學三部曲〉（1999）

文中提及組訓直笛樂團的方法，當中提及術業有專供，訓練可能會遇到瓶頸，此時就需要外聘教師來做技術性的指導，雖然有提到組團該注意的事項，以及如何指導樂團的學生，但是還是贊成可以藉助外聘師資提升樂團的能力，文中的建議事項對於一位剛接觸直笛樂團的教師是一個可以參考的資料。

（15）吳博明〈樂器在國民小學音樂科各項教學的應用〉（1999）

認為國小音樂教師必須具備合唱編曲的技巧，在其曲調樂器與人聲的結合教學策略中，以直笛和人聲。或是其他節奏樂器，分成二部，直笛吹出主旋律結合人聲。另一方面，直笛可應用於聽音訓練，以樂句模仿的方式作回應的練習，可增進樂曲及曲調聽辨的能力。

（16）黃淵泉《YAMAHA 中音直笛教本第一冊》（1999）

個人指出直笛教學所啟發的音樂教育省思是，它能誘發學生愛好音樂進而主動學習音樂；其次，直笛以合奏的方式來表現音樂的

情感，其中所蘊含的樸質的美感，是其它兒童曲調樂器所不能取代的。

（17） **J.Parisi《The effect of being able to sing or play the melodt ofjazz/blues composition on fourth-and fifth-grade students'affective response and ability to discriminate between melody and improvisation》**（2002）

認為教師以直笛輔助歌唱教學，並經實施有系統的音樂能力訓練（節奏、聽力等）後，確實能提高學生在爵士樂曲方面的演奏、歌唱及即興創作能力，也在情感表現有顯著的提升。

（18）**謝苑玫〈國小四年級直笛教學評量的設計與實施〉**（2002）

以國小音樂課教學為例，提出教師若能設計適當的直笛教學評量應用在音樂評量，同時在學生的學習過程中給予正確的指導及督促其進度，並且兼顧學習的心力與吹奏的技能態度上，給予正面的鼓勵與支持，將學習建構在師生的互動情境中，以達成改善教學與評量的不足。直笛教學事件是靜的課程活動，必須要有適當的教學工具不斷地輔助督促學生學習的情形，做為師生的互動。教師如果平常沒有建立學生學習階段的診斷性記錄，例如：指法的正確、持笛法的姿勢等，教師在學期末僅憑幾分鐘內的直笛測驗結果決定成績等第，是否對學生的心理及學習能力造成負面的影響。

（19）**梁蓉〈法國小學、國中藝術教育概況〉**（2003）、**Hawkins＆Beegle〈The national standars and medieval and music in middle school choral and general music〉**（2003）。

雙方皆認為直笛教學可以讓學生瞭解前期直笛的發展過程與變化，提升藝術與人文素養；同時對演奏技巧、音樂詮釋與音樂的理解更有直接的幫助。

（20）楊文碩〈器樂教學的美感經驗-以直笛教學為例〉、〈落實直笛教學的多元評量〉（2004）

提出直笛教學是一種生活化的音樂學習，應以學生經驗為重心，誘發其感動、觸動、感受及從生活中體驗藝術的美學，觸發人文情懷的體驗。並指出直笛在國小音樂課程的應用方式，主要是針對 82 年版本與九年一貫版本的音樂課程目標中對於器樂教學方面的差異性，因為 82 年版本有明確規定直笛為主要學習的樂器之一，但九年一貫的版本卻未明確規定，筆者本身針對音樂課程的總目標的原則提出直笛融入音樂課程的教學方式。

從以上的期刊或是書籍中可以看出，在國小音樂課程中，直笛可視為推廣全民音樂教育的樂器，同時也為世界各國音樂家所肯定，故直笛教學具有正面教育意義，其價值功能值得肯定。同時，學習直笛可以驅使學生主動學習進而努力，藉由鼓勵並刺激學生勇於發表和演奏，讓學生真正感覺音樂美的感動與表現，藉由演奏與練習可讓學生學習到團體的歸屬感與責任感，它亦能培養學生刺激合群美德的建立。甚至在奧福的教學之中，將直笛列為其主要的旋律教學樂器，更應用在兒童音樂教育中。

雖然上述文章所提出皆是直笛在教學方面的良好成效，或是指出直笛比起其他的管樂器容易學習，但是卻也因為未真正正視直笛這項樂器本身在器樂學上的獨特地位。所以，當直笛應用在教學方面時，時常扮演的角色是一種輔助學習的工具，甚至強調與其他樂器合奏的經驗，在教學的發展中卻未真正以一個專業獨立的器樂探討，進而造成許多人認為直笛是一個通俗簡易的樂器，甚至未建立對直笛從西方音樂體系引進台灣音樂教育制度的過程中，在教學上是否有真正做到客觀並且專業的地方。但從上述的文章中卻未看到所提及的問題，也是因為以往

的文獻未探討之處，故在本文中希望進一步探討直笛在台灣音樂教育體系推展的過程中所遇到的衝突與適應。

六、論文架構及組織

本論文緒論共分為六節，一為研究動機，敘述研究者之研究動機，且涵蓋研究方向；二為研究目的，確定研究的主題與範圍；三為研究方法，由研究者根據研究目的將本研究所要研究方法，具體陳列出來，以深入探討；四為研究範圍與限制，研究者陳述基於時間、能力、人力及經費的考量等因素；五為文獻回顧，回顧歷史資料瞭解以往直笛的發展狀況以及吹奏方式，為本論文的重要參考依據；六為論文架構及其組織，說明本研究各章節主要內容。

第一章為探討直笛的歷史，主要分為三個部分面向來討論包含直笛的名稱、各時期的構造以及發展與種類規模，藉由參閱國內外直笛史料，探討直笛發展的源流與改革情形，瞭解直笛整個沿革過程，做為初步的探討依據。

第二章探究直笛的形制為主，包含發聲原理、運舌、運指等吹奏技巧與姿勢，整章節從直笛最基本的發聲原理開始介紹，剖析運舌的方式與位置點，以及具體陳述如何運指等相關吹奏技巧，最後介紹吹奏姿勢的種類。

第三章為直笛在台灣音樂教育體系中的移植與轉介過程，分為兩部分探究，先從引進歷史為開端，經過許多直笛教學先進者的大力推廣，並且透過政府機關的協助與支援，終將直笛教材與樂器引入音樂課程中。

第四章為探究直笛在音樂教育體系下的價值與功能取向，以不同的國內外音樂學者對直笛提出的教育觀點，觀看直笛在音樂教育課程中的功能與價值。其中

直笛在音樂教學中的價值與功能，多數的專家學者皆是提出正面的想法，肯定直笛在音樂課程中的價值與地位，鮮少以另一角度探究實施時所遇到的問題所在。

第五章以實際的教學狀況檢視直笛在台灣國小音樂課程中在大力推行下所潛在的隱形問題。

結論針對結果加以歸納，做成結論並出建議，以提供國民小學音樂教學者、音樂課程編寫者、從事推廣直笛教學的音樂先進以及師資陪與機構等及未來研究之做為參考。

第一章　直笛的發展小史

直笛是古老傳統的木管樂器，是通過哨嘴豎吹。中世紀時，直笛以拉丁文（fistula）稱之，意指「塞哨笛」（fipple-flute）。前有七個指孔，後有一個拇指孔，還有一個鳥喙形吹嘴。「record」一詞於 1388 年首次在文獻中出現，但是木笛在 12 世紀即已存在則是確認的事實[2]。文藝復興時期直笛漸受重視，這時期除低音直笛之外，其餘都是用一根木頭做成沒有接頭，構造上是一體成型的，音域非常狹小，難吹出高音[3]。巴洛克時期，因直笛形式的改良，再加上當時許多作曲家大量創作木笛作品，促使直笛廣泛推展，可說是直笛發展的黃金時期，可是受到工業革命的影響，金屬大量被開採，導致樂器走向改良，一方面因直笛其本身音量不大，另一方面是十八世紀後半起，作曲家所創作的作品大部分需要有力度上的變化，而且聽眾也尋求有別於巴洛克時期的題材，所以直笛漸漸被古長笛（Transverse flute）所取代，甚至遺忘將近一百五十年，直到人們開始覺得浪漫時期音樂聲響似乎太過澎湃激昂，想要回歸找尋典雅復古的音樂素材，在這種情況下，直笛亦受到重視。二十世紀初，德國音樂教育家，例如：卡爾・奧福（Carl Orff）認為直笛的吹奏與學習性蠻適合做為孩子啟蒙音樂的樂器，故大力提倡直笛作為教學上的工具或是樂器，一些現代作曲家也創作有關直笛的作品，國內、外亦在學校中開設有關直笛的課程，大力倡導直笛的學習。本章節是先以直笛的歷史源流沿革變化情況以及種類作為探究重點。

---

[2] 麥克・甘迺迪著/葉綠娜等譯，1997：頁 241。

[3] 參閱音樂之友社編/林勝儀譯， 1999。

第一節　各國的名稱[4]

各國對於直笛的名稱有不同的說法，而稱呼的方式是以功能、形制、音質或是構造等而決定，所以在名稱上有所不同。

1、英文

1）common flute（通俗性長笛）：十七、十八世紀在英國常見的中音直笛，最低音為 f^1。

2）fipple flute（木頭栓塞的笛子）：材質來命名，此名稱有時用來替代 recorder。

3）fourth flute（高音直笛）：法國稱為 flûte du quatre、flûte pastourelle，為高音直笛，最低音為降 b^1，因降 b^1 為中音直笛最低音 f^1 的上方四度，是 quatre 和 fourth 名稱的由來。

4）fifth flute（高音直笛）：最低為 c^2。

5）sixth flute：高音直笛最低音為 d^2，d^2 為中音直笛最低音 f^1 的上方六度，故稱為 sixth。

6）recorder（像鳥叫聲的笛子）：以音色方面考量，因直笛的音色如同小鳥的鳴叫聲而稱之。

7）voice flute：在義大利稱為 flauto di voce，在法國稱 flûte de voix，為次中音直笛，最低音為 d^1，與古長笛的音域相同，常用來寫給古長笛的音樂。

2、德文

---

[4] 蔡曄琳著，2005：頁 9～12。

Grove Music Online：http://www.grovemusic.com/ hared/views/article.html?from= ssearch&session_search_id=67342451&hitnum=2&section =music.23022，2006/6/9

1）dolzflöte：橫吹的直笛，這樂器唯一出現是在普里托里烏斯（Michael Praetorius）[5]介紹樂器的論述《Theatrum instrumentorum》中。

2）doppelflöte：具有一個吹嘴和兩個吹管的笛子，可稱為雙管笛，形式有二，其一為兩排指孔的指法不同，即左右手的指法各自獨立；另一為兩邊指孔同時由一隻手指來按，由兩支吹管同時發聲而產生和聲，又稱 akkordflöte(和聲笛)。

3）längsflöte/schnabelflöte（鳥嘴笛）：以吹嘴的形狀或是形制命名，這名稱大約自十八世紀才開始通用。

4）blockflöte（木頭栓塞的笛子）：block 這個字指的是直笛笛頭部分會吸收水分的一塊軟木，而 flöte 指的是所有笛類的總稱。

3、法文

1）doucaine/douchaine：中世紀法國的直笛名稱，以 fleustes 稱為長笛。

2）flûte à bec（鳥嘴笛）：以吹嘴的形狀或是形制命名，指中音直笛。

3）flûte douce（柔笛）：douce 指的是甜美、柔和的、安靜的的意思，是以其音色可量而命名。

4、義大利文

1）flauto diritto（直拿的笛子）：以演奏的方式命名。

2）flauto dolce（柔美笛）：如同法文的 flûte douce。

3）flautino：指的為超高音直笛（piccolo 或是 sopranino）也曾用來稱哨笛（flageolett）。

4）fiauto：十七、十八世紀，義大利和德國以 fiauto 稱直笛。

---

[5]德國作曲家(1571~1621)、理論家間風琴家，著有史上最古老的音樂百科事典—音樂全書。

5）flauto piccolo：現在用來通稱超高音直笛，最低音為 f^2，在普里托里烏斯（Michael Praetorius）論述中《Theatrum instrumentorum》，稱為小小笛子（klein flöttlin）。

5、西班牙文

flauta de pico（鳥嘴笛）：如同法文的 flûte à bec。

6、日文

Tatebue/rikoda（直笛）

7、中文

1）直笛：指的是直吹的笛子，材質是用塑膠製作。

2）木笛：與直笛相同，但是材質是木頭所做的。

第二節　各時期的構造及種類

1、構造

直笛是西洋最古老的樂器之一，它的始祖可能是只吹出單音的一根骨頭，一根蘆莖，或是一段小竹管，和瓶子口吹氣發出的聲音相似。後來把長短或粗細不同的管連在一起，成為可以發出幾個高低音不同的排笛（簫），於是笛子（簫）開始能吹出曲調。後來才發現在一根管子的一端開幾個孔，吹奏起來較方便。大約經過了一千多年的演進，其主要過程如下[6]：

---

[6] 直笛樂園：http://ms2.shes.hcc.edu.tw/~recorder/，2005/2/13。

1）原始笛子

出現在早期的文明是各族的笛子，只能吹奏單音的笛子，構造大致相同，但外型、長短、粗細及製作材料則相當有差別。

2）嘉樂貝笛（Galoubet）

中世紀的直笛，是德國吟遊詩人（Minstrel）專用的伴奏樂器，也常會吹奏歌曲的主旋律，只有三個笛孔，前面兩個後面一個。

3）法拉久列特笛（Flageolet）

流行於十六世紀英法兩國的笛子，有六個音孔（前四後二），多數是木頭製的樂器，起初於法國流行，英國後來在結束內亂後大為流行。

4）文藝復興笛（Renaissance recorder）

它具有八個音孔（前七後一），音域有一又二分之一個八度。出現於十五、十六世紀的笛子，這樣的笛子和現今的不同，內徑較寬，外表是圓柱形，但是不分節的，低音柔美豐厚，高音部分則較難吹奏。除木製笛外，還用象牙或是其他貴重質料來製作。



圖 1-1：文藝復興時期的直笛

圖片來源：http://ms2.shes.hcc.edu.tw/~recorder/home.htm

5）巴洛克笛（Barogue recorder）

直笛在此時由原來的圓柱內管改為圓錐內管，外形則由原來的圓柱形變為線條柔美細緻、裝飾華麗的外觀，指孔方面被鑽成圓錐形，內口大於外口，其目的是使音色更加豐富和飽滿，鑽孔的角度並非所有指孔都保持一致，對

於第六、七孔作雙指孔處理在早期並不普遍，在沒有雙指孔的情況下音符 f^1 和 g^1 會升高，而升 f^1 和升 g^1 在巴洛克時期的直笛曲中很少被使用。而一體的構造也改為三節式相接，音色則變得更加明亮、音域更加寬廣，半音的吹奏自如，音色更加華麗，相對地技巧更加深不少，音域可以達到二個半八度，目前最常用的塑膠笛就是以此種笛子做為範本。也因為調整基礎音高，所以可以和其它樂器合奏，尤其是弦樂器。因此，造就了直笛在當時獨奏樂器的地位。

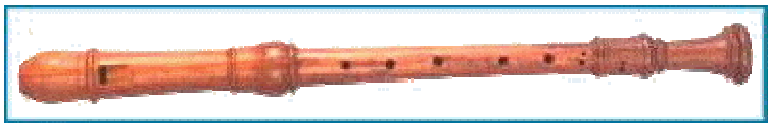


圖 1-2：巴洛克時期的直笛

圖片來源：http://ms2.shes.hcc.edu.tw/~recorder/home.htm

2、種類

直笛的發展到巴洛克時期已臻成熟，因此和其他盛行的樂器一樣成了家族樂器，而且除了獨奏、和其他樂器協奏的演奏方式盛行外，也逐漸流行純直笛的合奏型態。直笛家族目前大家所知的有八種長短不同的笛子：

1）最高音直笛、短超高音直笛（Klein Sopranino）：C 調，約 16 公分

2）超高音笛(Sopranino)：F 調，約 24 公分

3）高音笛(Soprano；Descant)：C 調，約 32 公分

4）中音笛(Alto)：F 調，約 47 公分

5）次中音笛(Tenor)：C 調，約 64 公分

6）低音笛(Bass)：F 調，約 96 公分

7）大低音笛(Great Bass)：C 調，約 126 公分

8）倍低音笛(Double Bass；Contra Bass)：F（或 G）調，約 200 公分

第三節　各時期的發展

1、中世紀 （ Medieval 500 - 1400 ）

中世紀以宗教音樂為主體，大多是聲樂曲，很少有為器樂特別作曲的，因此關於中世紀樂器的研究資料來源，幾乎只限於圖像，例如：圖 1-3，充分的提供有關直笛的信息，證明直笛既可作為獨奏樂器，也可用於樂器組合中或是純樂器的重奏，有時也做為歌手的伴奏樂器以及歌聲的替代者。



圖 1-3：1315 的畫作，出自 Church of St. George 的壁畫

（圖片來源：Recorder Home Page (Australia)：http://members.iinet.net.au/~nickl/mocking.jpg）

中世紀早期時，吟遊詩人和雜耍藝人會以直笛當作歌唱時的伴奏樂器。雖然他們的地位卑微，但並不表示這些人對音樂沒有貢獻，例如：他們會組織樂團到處演奏，促使世俗音樂的流傳。而在很長一段時間後，甚至在直笛被引入上流社會的藝術音樂和宮廷中以後，它仍是吟遊詩人、雜耍藝人和賣藝音樂家的特定象徵。根據普魯登芝阿尼（Simone di Golino Prudenziani，1355~1440）所述：「在皮爾巴爾多的圖斯塔莊園裡，大家在聖誕節的八天裡享受了賣藝音樂家索拉茲（Solazzi）的表演。他歌唱，演奏古提琴、豎琴、風琴、長笛、簫姆管、撥弦揚琴…… 」 （Hans-Martin Linde 著/筱梅譯 1995：81、82）。

在當時的插畫中，經常描寫一件樂器來輔助歌唱者，如天使吹奏一支或是一支以上的直笛，還常有一大群天使圍繞在聖母瑪麗亞四周，出現天使的直笛三重

奏，可能象徵三位一體的概念。在當時音樂是單旋律沒有伴奏，所以可推測樂器和人聲線條是重疊的，或許是提供其他即興演奏的前奏和插曲，而直笛很適合擔任這個角色。事實上，許多旋律似乎應該完全由樂器演奏，甚至在有些無歌詞的十三世紀經文歌（motet）中，似乎就是樂器作品，可完全由直笛來演奏。有些歌詞的經文歌中，直笛也可以重疊於人聲的聲部，或是代替不足聲部[7]。有大量的單音音樂是吟遊詩人舞曲流傳下來，主要的類形是埃斯坦比耶舞曲[8]、薩塔雷落舞曲[9]、特羅多舞曲[10]和羅塔舞曲[11]，這些作品通常由持續低音[12]和開放五度來伴奏。用於歌曲旋律的漸弱或即興奧干農（organum）的技巧非常流行，而早在十三世紀就開始偶爾出現三度的伴奏。我們可以引用下面在 1350 年出版的直笛標準論著中的評論：「在管樂器和管樂合奏中有一些變化，音質品質提高了，以往從沒有現在這樣好。五六年前被認為是好笛人的人，現在變得一文不值。」[13]。

在十四世紀時，已出現古長笛和直笛的區別，但兩種類型還是一起使用，例如：法國詩人作曲家馬蕭（Guillaume de Machaut 1300~1377）就區別古長笛和直笛的差別，而戴斯恰姆普（Emile Deschamps）在關於馬蕭之死的 ballade 中也提到了直笛和古長笛。圖像資料表現的三重奏組合有：豎琴、小提琴和直笛；直笛、攜帶式管風琴和豎琴；以及魯特琴、小提琴和直笛。而在當時較低音域的直笛比

---

[7] Kenneth Wollitz 著/鄭世文譯，1993：頁 202-203。

[8] estampie：13、14 世紀的樂曲形式。採用 aabbcc…的曲式，其中反覆樂句的第一遍與第二變皆改變終止形式。

[9] saltarello：16 世紀義大利一種快速的三拍子舞曲。

[10] trotto。

[11] rotta。

[12] tenor。

[13] 同註 7：頁 202-203（意思是指直笛因為樂器形制的改革，吹奏技巧亦跟著提升，故困難增加許多。）

較受到偏愛，以 c 為最低音的中/次中音區可以很容易地用次中音笛演奏[14]。

2、文藝復興時期 （Renaissance 1400 - 1600 ）

文藝復興運動在歐洲大陸以義大利為中心於 1430 年～1600 年間發展，教會在此時仍佔有非常重要的地位，音樂、繪畫多數以宗教為背景，另有一部分歌謠及舞曲在民間及皇宮中流行，且室內樂中，樂器常常佔有專屬的聲部，極大多數文藝復興世俗的聲樂曲適合用直笛演奏。這個時代聲合唱曲非常流行的，但是聲樂曲和器樂曲之間，並沒有很明顯的區別。香頌（Chanson）與牧歌（Madrigal）之類的曲子，可以歌唱也可以用樂器演奏，只有舞曲專屬於器樂曲。有些作曲家喜歡以樂器，如直笛、古大提琴、蕭姆管等，來代替合唱曲中的某些聲部，使樂器不再處於伴奏的地位。

民間也喜歡在節日及結婚典禮中，使用直笛或其他樂器，一起合奏為舞蹈伴奏，直笛因合奏的需要，發展出許多大小不同的尺寸，成為一個家族樂器。例如：1501 年荷蘭低地來的伸縮低音號手，名叫布赫（Guillam van de Burgh），獻給英國宮廷一把直笛；1505 年的時候，一位威尼斯的吹奏家阿伐思（Giovanni Alvise），就曾把一首八支直笛可演奏的聖歌，獻給 Francesco Gonzaga，然而當時只有三種尺寸的直笛，調性為 g^1，c^1 和 f^1。亨利八世於 1539～40 年，從威尼斯請一組直笛吹奏者，他們是五位 Bassano[15] 家族的兄弟。1568 年，有一批六人組在倫敦等著「全套直笛」，這批人馬是某個城所雇用的專業音樂家。16 世紀末，各式的套組直笛被許多六個成員的音樂家組合使用，他們都為倫敦劇院工作，包括 Blackfriar

[14] 同註 7：頁 83。

[15] 住義大利的威尼斯，家族都是樂器製造者或演奏家。

劇院的莎士比亞國王劇團，以及在後來著名的 Globe 劇團[16]。

因直笛柔和、獨特及略帶高亢的音色在文藝復興時期已發展成完備的四聲部器樂系統包含高音、中音、次中音、低音，現今的直笛合奏團嘗試以此時期的編制，以符合十六世紀當時的習慣；但是在十六世紀末和十七世紀初，當時的人們會以降低八度演奏，例如：次中音直笛代替高音直笛，低音直笛代替中音直笛等。當時的直笛以家族形式出現，形成一股流行風氣；但是數目龐大的直笛並不是同時一起演奏，文藝復興時期（Renaissance）的職業音樂家能夠精通多種樂器，能演奏各種樂器，而特別專精於其中一兩樣，同時還會演唱。

當直笛以家族的合奏方式出現，演奏四聲和五聲部等合唱曲目的曲調，同樣並繁衍出加奏裝飾音和急性演奏的風格出來。因為大部分合奏時的樂器，是同一種類，因木材相同，由不同尺寸的家族樂器所組成，當時還少有專為直笛而寫的合奏譜，那時的曲調只要音域相近，都可以互借來演奏[17]。在世俗音樂和宗教音樂的聲樂和器樂組合中，直笛可已有下列幾種方法：

1）其中一個人聲聲部同度，或高、低一個八度，經常是定旋律（cantus firmus）部分。

2）重疊幾個人聲聲部。一個或幾個聲部只由直笛演奏而不歌唱，如男高音歌曲用次中音直笛、克魯姆雙簧管、人聲男高音和古提琴合奏。

3）由直笛合奏重疊人聲合唱的所有聲部。

宮廷樂團和小教堂的清單說明在十六世紀管樂器通常受到高度的重視，直笛更是特別受重視。以富格爾宮廷（1529～1569）的樂器為例，在五百零七件管樂

---

[16] Bart Spanhove 著/董子嘉譯，2003 。

[17] 沈敬惠，2002：頁 4。

器中有一百一十一件直笛，但只有三十九件弦樂器。亨利八世的收藏，內容有七十六支直笛，而其中有四十支在 1542 年清冊已經出現，後面五年中新增的直笛，應該是後來 Bassano 家族所製造的。所以，在整個歐洲，皇室和貴族中的財產清冊內，大多包含大量的吹奏樂器，而且大多是成套的，好讓他們專屬的音樂家吹奏。甚至在清教徒作家果森（Stephen Gosson）的眼中，演奏直笛就是走向地域的第一步。他說：「這條道路是從吹到死亡，從演奏愉悅，從愉悅到墮落，從墮落到麻木。從麻木到犯罪，從犯罪到死亡，從死亡到魔鬼。」可見直笛當時流行的程度，就連清教徒亦害怕吹奏直笛會導致人心靈的墮落[18]。

直到十七世紀，由於樂器的技術改良，直笛普遍受到各階層的喜愛。從原本以威尼斯為主的製造中心，已轉移至法國，在那裡一個 Hotteterre 家族，身兼樂器製造、演奏及作曲者，當時的木管樂器，像直笛、長笛等，正由一體成型的結構大肆改良為組合式的結構，結果成為巴洛克（Baroque）直笛、雙簧管以及低音管。這些樂器的內徑都為了改善其音域、音質即音準而加以改變；致於文藝復興時期樂器的簡單外型已被巴洛克的華美造型所取代，此特徵可以在巴洛克樂器按孔的部分發現到，這樣不但提供力度，也能增加其裝飾性質。也就是說，這種巴洛克設計，已經完成大部分現代直笛的形式了，此時期中音直笛是業餘演奏家最常使用的直笛，而當時的許多音樂家也都為直笛寫下藝術價值極高的作品。

3、 巴洛克時期（Baroque 1600 - 1750）

音樂被認為是生活的一個特徵。它是重大事件和日常生活不可缺少的一部份，被用於婚禮、葬禮和遊行，在教堂裡、宴席上和假日裡，而樂器中常提到為

---

[18] 同註 7：頁 92、93。

直笛。例如：巴賽爾的醫生普拉特（Felix Platter,1536~1614）收集了六十一件樂器，其中十件，數量最大的一類是直笛。當時的直笛指導書籍無一例外地把歌唱當作典範，而直笛可以用歌唱風格來演奏被認為是一種優點。普里托里烏斯（Michael Praetorius）描述包含八件直笛的直笛樂器組合：g^2 高音短笛，d^2 最高音直笛，c^2 最高音直笛，g^1 高音直笛，c^1 次中音直笛，f 巴賽特直笛，降 B 低音直笛和 F 倍低音直笛，他要求直笛製造者，製作樂器時使每個調都可以很容易達到。在以這條線擴展的直笛家族中，f、c^1、f^1 和 c^2 樂器證明是適應力最強的。以這四件樂器組成的合奏是目前最主要的組合。梅納森（Marin Mersinne）建議把直笛合奏團分為兩組，一組是高音樂器，另一組是低音樂器，高的那組以八度平行於低的那組上，這樣為產生類似管風琴「四呎音栓」和「八呎音栓」。

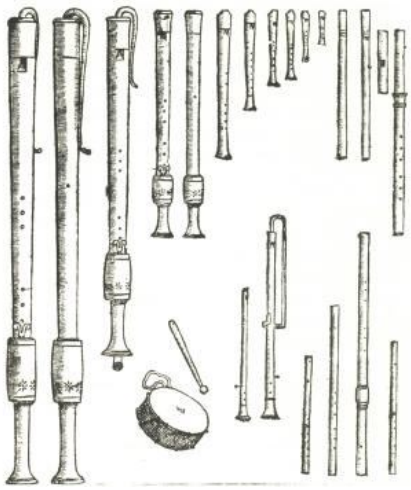


圖 1-4：直笛家族

圖片來源：普里托里烏斯，《Syntagmum Musicum》，第二卷，1619～1620 年，圖版第 9 頁

在早期的發展中，直笛與歌劇是很少有關係的。蒙台威爾第（Monteverdi）在他的歌劇奧菲爾《L´Orfeo》中對直笛的要求很簡單，之後直笛就被他和他的擁護者所忽視，這絕不是對直笛的厭惡，而是採用提琴家族所組成弦樂團的一個新趨勢。但是在別的劇院卻用直笛表現戲劇的效果，例如：Jacobean 和 Caroline 兩座劇院，已經有一套直笛專門在演奏一些關於超自然、死亡、神祇降臨以及神

諭的音樂。1605～1606 年當中 John Marston 的 Sophonisba，直笛很奇特的被使用在假葬禮中，因為後來死者被發現還活著。1613 年 Thomas Middleton 的劇作 A Chaste Maid in Cheapside 中，也可以聽到直笛的出現。1634 年 Heywood 的 Love Mistress 劇中，直笛兩度為愛神邱比特的進場鋪陳。

而十七世紀中葉後，直笛才在室內樂中被經常性地使用。那時法國的樂器製造家族 Hotteterres 在直笛的設計上作了改變，而產生巴洛克型式的直笛。隨著樂器的改良，直笛漸漸受到重視，從大量的作品中可以反應直笛在當時是非常受到歡迎的樂器，例如：普賽爾（Henry Purell,1659~1695）所寫的配樂、頌歌、歡迎歌在巴洛克成熟時期作為獨奏樂器出現，例如：f^1 樂器逐漸成為固定的主要獨奏直笛，但其他尺寸已讓位於適應性更強、音色更有吸引力的直笛成員了。為中音直笛寫了大量室內樂作品，特別是在直笛的主要家鄉及清唱劇中，直笛的使用是極有效果的。巴赫（Johann Sebastian Bach,1685~1750）所寫的幾首清唱劇，是整個巴洛克時期優良的直笛作品。韓德爾（George Frederik Handel,1685~1759）所創作關於直笛的奏鳴曲，皆是優秀又傑出的作品。泰勒曼（Georg Philipp Telemann,1681~1767）創作許多各種不同形式、難度的直笛音樂[19]。

英國和德國許多作曲家創作屬於最高音直笛的舞蹈變奏音樂，少於一支或更多高音直笛創作的組曲或奏鳴曲的形式，這種音樂有時有其他旋律性樂器和數字低音，有時沒有，但旋律性樂器彼此替代是符合的，例如：泰勒曼為直笛、兩把長笛和數字低音的 d 小調四重奏，甚至允許直笛聲部由低了兩個八度的低音管或大提琴來代替。James Talbot 於 1692～1695 年的手稿中大量使用最高音笛、高音笛、人聲笛、低音笛和被低音笛說明 f^1，c^1，d^1，f 和 c 調的直笛；Hudgebut 於 1693 年所著的《Thesaurus Musicus》當中，其卷頭插話寫著給直笛的課程，然後

[19] Hans-Martin Linde 著/筱梅譯，1995：頁 135～138。

書頁畫著三個吹奏直笛的人，為最高音或高音直笛、高音直笛和低音直笛，以及一位歌者一起演奏[20]。

4、 古典/浪漫時期（Classical/ Romantic 1750 - 1900）

1750 年左右啟蒙時代來臨，工業革命也開始進行，影響音樂的就是在樂器上的改良。樂器的改良是朝向物理現象合理上做改革，尋求最大和最小的音量彈性，以及更廣的音域上做改良。直笛因為音域及音量上有所限制，漸漸被長久以來的對手古長笛所取代，而淡出演奏的世界，甚至沈寂將近一百五十年，才在被人們所重視。

5、 二十世紀以來(Modern 1900-)

1919 年阿諾得・多爾梅奇（Arnold Dolmetsch）製造了第一隻新直笛，1926 年在英國海思米爾（Haslemere）演出了第一首現代直笛四重奏。第一本現代直笛教學手冊出版於 1928 年，由沃爾（Waldemar Woehl）所做，沃爾認為：直笛演奏可以幫助音樂以人性而道德的方式成為日常生活的一部份，也覺得直笛的率真單純與現代音樂機器形成了鮮明對比。而 1937 年英國成立直笛演奏者協會，出版自己的雜誌，發表演奏、教學方面的重要文章。卡爾・多爾梅奇（Carl Dolmetsch）、漢特（Edar Hunt）和貝格曼（Walter Bergmann）代表了英語世界直笛演奏的發展，例如：通過無數音樂會、培訓班以及出現教學音樂和重現古老的直笛音樂。反觀 1977 年在德國直笛最初在青少年到青年的組織流傳，慕尼黑「全德公共電視台 ARD」舉辦之音樂比賽中，直笛才告脫離「家庭樂器」或「雜項樂器」的歸類，確立「獨奏樂器」之一職。很快就非正式的業餘音樂愛好者小組

[20] 同註 7：頁 58。

做為家庭音樂的樂器來使用。

二十世紀的作曲家逐漸開始寫作直笛音樂，首先作曲家對於如何使用直笛感到困難，但隨著英國和德國作曲家早期的努力，1960 年現代派的改編，大大擴展了直笛的傳統表現力，例如：亨德密特（Paul Hindemith）的直笛作品用了半音體系。到後期，作曲家要求使用的指法和發聲風格與巴洛克成熟時是有所區別的。受到爵士樂的影響，直笛的作品元素中加入了爵士樂的節奏或是旋律，企圖營造不同的音響效果[21]。

不管在英國、德國或是美國甚至其他國家皆在大學和音樂學院設立主修或是副修直笛學位，進一步提供學習和創造音樂的管道，直笛書籍方面亦是有許多新的著作，提供更多關於直笛的資訊。

[21] 同註 7：頁 210。

第二章　直笛的形制

直笛氣流管道的長度、吹口的寬度、管壁的強度、內徑的量度、按孔的大小、氣窗的寬度等，這些即微小的細節決定了直笛本身的音域、音高和音量，甚至是不同材質都是會影響到直笛的音質。想要駕馭一項樂器必須瞭解這樂器本身的結構與發聲的原理，除了扣除掉本身樂器外觀問題外，便是吹奏者必須調整自我的演奏方式。對於直笛而言，一個吹奏者必須瞭解基本的運舌法，雖然看似簡單的運舌，但是確有著深奧的技巧，因為當在吹奏直笛時不可能看到舌頭放置的位置點，必須靠事前先獲得正確的資訊，再將文字的技巧性轉化為實際的吹奏經驗，故是需要長久的訓練，除了運舌的訓練外，還必須留意基本的運指與運氣方式以及其他的吹奏技巧，最後還要強調的是吹奏時的姿勢，因為一個不正確的姿勢很有可能會導致錯誤的學習，甚至引發職業性的傷害。本章節便是以探究直笛的吹奏技巧與發聲原理為主。

第一節　發聲原理與構造

直笛的發聲方式不由吹奏者的唇形決定，在內腔中，導向唇口的氣流長度和寬度取決於哨嘴氣流管道的形狀，與古長笛不同。當通過哨嘴的狹窄氣流處及唇口時，便在其上下兩側交替形成兩股渦流，部分渦流唇口下側進入笛腔，而另一部份則由唇口上側向外釋放，唇口下側為順時針渦流，另一側則為逆時針，前者形成一股顫動氣流，由此產生的聲響稱之為「唇口音」(edge-tone)。當空氣渦流在笛唇相遇時會產生一個壓縮聲波，其反射波與來自氣流管道的下一股渦流相互作用，這股顫動氣流在笛腔內的空氣柱形成共振。一個音的音高還與持續渦流衝及唇口邊緣的速度有關，而渦流的間隔則取決於氣流管道與唇口的距離，如果氣流管道至唇口邊緣的距離短則音越高，反之則音越低。某些直笛音通過的氣流有

限，所有泛音是比較少的，取決在於唇口的寬窄的問題（Hans-Martin Linde 著/筱梅譯 1995：19、22）。溫度對於音高的影響也是顯而易見的，笛腔內的空氣柱在不同的溫度下振動會造成笛口速度的改變，進而導致其頻率的差異。在材質特性和強度亦會影響直笛的音質，木材的質地越硬，音質較為清亮；反之音色較為柔和，例如：黑檀木所製的直笛相較於黃陽木的直笛，音質上就會呈現高亢以及透明化的感覺（陳佩君 2002：182、183）。

現今大部分的直笛結構可分為三段，分別為頭節、中節以及腳節三部分。頭節部分是直笛發聲的部位，藉由氣流進入，而產生聲響。中節與腳節部分，則分為依比例鑽出八個指孔，其中第六以及第七指孔為雙指孔，原因是因為早期時期，全部的指孔皆只有一個鑽孔，但是吹奏半音時容易發生音準不正確的情形，故便產生在後面指孔中用蠟封住半孔，或是全部封住，讓吹奏者可以輕易吹出半音的效果，也因為如此，在巴洛克時期的音樂比較少出現半音的情形。而後，考慮到蠟封住指孔不甚理想，便在同一指孔中，鑽設雙孔。所以，後來演變第六以及第七指孔為雙指孔。隨著指孔的改變，直笛的樂曲也跟著多樣化，不再受限於半音的吹奏。

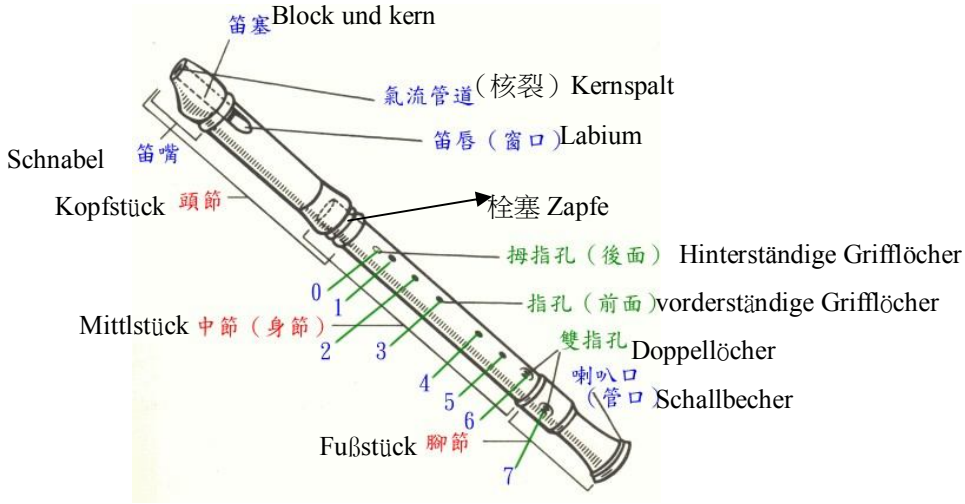


圖 2-1：直笛構造簡略圖

圖片來源：http://mail.ccps.kh.edu.tw/~pearl/

第二節　運氣與運舌

1、運氣

吹奏直笛時運用到面部肌肉、嘴唇、牙齒、口腔、喉部肌肉、以及所有的呼吸器官，其中要注意就是氣的放鬆與控制。在正確的運氣方法中，呼吸的維持純屬於生理方面的問題，但是對於直笛吹奏者而言，呼吸的控制已不再只是單純生理的問題，而是應加以訓練的，例如：擴大呼吸量，延長呼吸的過程，使呼出的氣息保持均勻等等相關技巧的訓練。吹奏時的呼吸為軟顎將鼻腔與口腔分開，軟顎升高並收緊，因此口腔成為空氣唯一的通道，咽的上部和中部加以隔離的動作，包括呼吸時舌頭在呼吸道中活門式閉鎖動作，以及胸腔和橫隔膜的呼吸動作，是呼吸受到壓迫並改變氣流量。氣流量的改變使氣壓加強，在吹奏時氣流從內部使臉頰鼓起，在吹奏時這種壓力的存在可以在上嘴唇後面的空隙中感覺得到（陳佩君 2002：184）。

一般認為吹奏直笛無須大量的氣流，這一看法主要基於對氣量和氣壓之間關係的誤解，直笛中氣道的大小是不變的，而且對於氣流並不造成明顯的影響，例如：以同一把直笛而言，吹奏低中高音域時，氣量要有所調整，低音域的氣量是最小，氣量是緩慢送出。中音域次之，是最好吹奏的音域。高音域氣量最多但是要集中，而且吹奏時必須快速，但是不管吹奏何種音域，肚子皆必須用力撐住，支持氣流的送出。所以說，直笛的演奏，任何不均勻的氣息都會造成音高的起伏不定，音質會平淡而呆板。如果呼吸控制得當，便會產生明朗清靜的音質，並使發出的樂音清晰生動。另一方面，對不同種類的直笛而言，越大支的直笛氣量必須加多加深，反之亦然。

吐氣的力度和速度影響到演奏時的音色，當送氣逐漸用力，便可聽到唇口音的頻率隨之增高，直笛基音的強度也同時增加，如果繼續用力，唇口音的頻率就會漸進至下一個音高，當用力超過某一個限度，這個音的強度便會超過基因，假如這種情況的出現是非人為的，演奏稱之為「破音」（break）或「刺音」（squea），假如是在演奏者的控制之下則稱為超吹（overblow）[22]。在控制呼吸方面，呼出要比吸入更長的時間，呼吸的開始、延長、持續及結束都要加以控制。吹奏時的呼吸方式與自然呼吸不同，吹奏時的運氣不是藉由鼻子，而是利用嘴巴呼吸，吹奏者只在樂曲開始和休止符之後重新吹奏時，才會用鼻子呼吸。在吹奏當中，吸氣應在短時間內完成，持續性的吸氣是罕見的例外，例如：短促的間斷呼吸適應於吹奏快速的音群，這時吸氣的時間不能太長，而在這種情況下，頻繁的短促呼吸有助於避免因氣短而造成音色的不穩定，但吹奏長拍子的音符時要求柔和的開始與均勻的吐氣。

吹奏時可藉由嘆氣方式，達到放鬆的效果，例如：在直笛上嘆一口氣並沒有發出優美的音色，而是衝出一種誇張的聲音，這和我們所希望得到的聲音恰好相反，但藉由嘆氣的放鬆，可以得知氣量必須有所調整，必須藉由練習得到正確的氣量，想辦法維持氣流，進而讓直笛發出悅耳的聲音。

2、運舌

直笛上的運舌（articulation）的方式是將舌頭當成一個閥門，當它在硬顎前輕輕頂住兩顆上門牙中間（靠近上牙齦）時可以阻止氣流的向外運動，而縮回時則可以使氣流通過，這樣的運動實際上只有舌尖，如果運舌的動作是來自舌根，就會產生嚴重影響氣流平穩的障礙，甚至如果舌頭運用到許多區域，容易產生「喀

[22] 同註 7：頁 43~53。

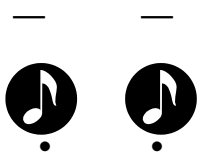
搭喀搭」的聲音。理想的運舌，舌頭應該是平坦、靈活、放鬆的，切勿呈現彎曲、僵硬。當運舌時舌部的肌肉的緊張感越小越好，也不在牙齒上運舌，因為會導致氣流的出入，靈活度亦會降低。建立對舌尖這種精細運動的感覺，對學習準確的運舌是重要的。如果運舌的動作來自舌根，就會產生嚴重影響氣流平穩的障礙。有些吹奏者會建議在不同音域採用不同的發音運舌，例如低音域使用「do」，中音域「du」，高音域「dü」，這意味不同音域吹奏時，軟顎擴展同時位置有所提高，這些運動導致口腔及咽部產生變化，使音質和樂器音色得以改善。但有些演奏者主張不管何種音域，只用「di」運舌，因為運用這種方式舌頭比較能夠快速運動，而且音響效果比較乾淨，可以降低雜音的產生。不管運用何者，運舌的位置必須要正確，不同的運舌方式只是口腔的形狀改變，不會影響運舌的位置，並且注意運舌時切忌鼓起兩頰，因為此時運舌的位置改變了，產生的氣流量會有一些從吹口流失，吹出的音質就會粗糙不悅耳。

目前直笛的運舌可分為單吐、雙吐和三吐三個種類，除了單吐是用同一種發音運舌外，其餘兩種是利用舌根和舌尖的交替運用達到快速運舌。

1）單吐

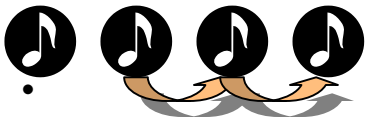
可分為七種方式，其中包含非圓滑奏（Non-legato）、斷奏（Staccato）、圓滑奏（Legato）和斷奏加圓滑奏（Portato）四種方式。如下：

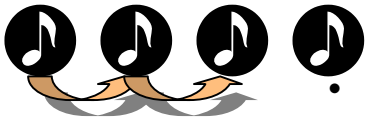
（1）非圓滑奏  一音一運舌

（2）斷奏：  一音一運舌

（3）圓滑奏：  二音一運舌

（4）圓滑奏：  三音一運舌

（5）斷奏加圓滑奏： 前跳後三連

（6）斷奏加圓滑奏： 前三連後跳

（7）圓滑奏： 四音一運舌

2）雙吐和三吐

適用範圍 c^2 到 d^3 的音域，因為用雙吐或三吐演奏時音域的最高音和最低音效果差，而且用此種運舌是在吹奏快速音群時才使用，一般演奏時，只需運用單吐的方式就可以了。雙吐和三吐是利用舌尖和舌根交替發出，例如使用 di 和 ke 方式交替，雙吐是「di ke」、三吐是「di ke di 」。因為雙吐和三吐是屬於高難度的吹奏技巧，所以吹奏時要注意舌尖和舌根是否平均施力、手指和舌頭是否相互配合等相關問題，否則吹奏時音群容易模糊不清。

第三節　運指與吹奏姿勢

1、運指

手指應平整地放在笛身上，用手指上端的肉墊而不是指間堵壓指孔，兩手的

手型式呈現 C 字形，而不是伸直的狀態。手型會隨著樂器的尺寸、指孔的排列位置和大小不同，而有所調整並改變，因為在按不到指孔時，手指就必須在指孔上做大約半吋的調整。不管吹奏快或慢的樂曲，手指的動作都要要求乾淨俐落。運指的過程中要注意的是手指的起落動作不應過大，按壓指孔的力量不應過重，手指的動作應由指節完成，而且不應帶動雙臂，如果因樂曲的詮釋需要比較大的肢體動作時，或是吹奏技術難度較高的段落，可以做出某些誇張的動作，但是最好能避免。平時可以做些手指的敲擊動作當作力度練習，有助於掌握高難度的指法，但是吹奏中如果發出明顯的敲擊聲，則是一種錯誤的方式，應該予以改正。

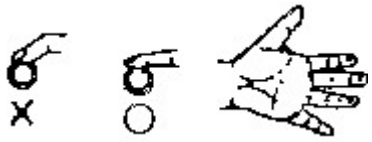


圖 2-2：手指按孔的位置

圖片來源：《木笛一百問》



圖 2-3：握持直笛手形

圖片來源：《木笛吹奏者手冊（The Recorder Play's Handbook）》

目前直笛的運指方式可分為三種：巴洛克式、英式和德式，主要區別在於直笛的指孔大小，也就是指孔內膛的大小，而產生不同的指法。可用圖形解說：

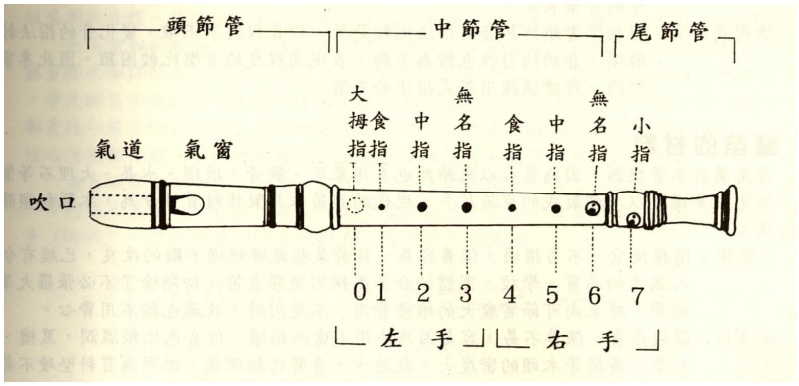


圖 2-4：直笛指孔與各部位名稱

圖片來源：http://ms2.shes.hcc.edu.tw/~recorder/home.htm

巴洛克式和英式的直笛第四個指孔較小而第五個指孔較大，德式卻是相反，主要原因是，巴洛克式的指法是指比較早期的運指體系，而在二十世紀初的古樂復興運動中，英國的阿多諾・多爾梅奇和他的兒子卡爾・多爾梅奇，模仿巴洛克時期的直笛形式，製作出非常優秀的直笛，所以英式運指方法大部分是建立在巴洛克式的指法基礎上，但與保存下來的絕大多數教學方式有所不同，兩者的差異性是音階的第四音和上方的八度，指高音笛上的 f^1 和 f^2 以及最低音上的高八度音 c^2。

1920 年時德國的直笛製造者企圖改變對初級演奏者的困擾，將直笛基本音階的指法簡化了，因為高音直笛英式指法 f^1 為 0123467，德式為 01234，這就是德式指法與英式指法的差異處。但是這卻對運指法所需要的微妙平衡產生了困擾，而且此種德式吹法音準偏高，所以這種做法是起因於一項錯誤的假設，以為這麼一來，所有的初級演奏者就較容易吹奏了，雖然德式指法對高音笛吹奏 f^1 音時是較容易，但吹奏升 f^1 時容易造成音準偏高。德式指法雖有缺點存在，但現今仍有相當多的德式直笛存在。不管運用何種方式運指，皆必須要注意左手大拇指的按孔方式，一般來說左手拇指擔任低音域和高音域轉換時重要的角色，如果無法吹奏高音時，便是左手大拇指的問題，因為大拇指最主要的目的是幫助第二個音階以上音的產生。目前左手大拇指有兩種運指方式，不管是搖擺法還是豎直法對於開孔的問題都是相同的，吹奏越高音時，開孔就必須越小，否則無法吹奏清脆的高音。

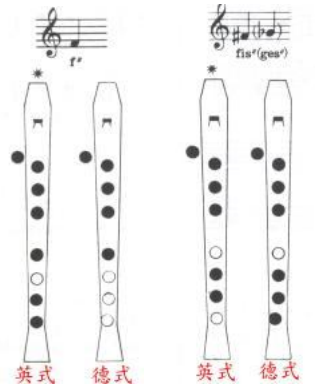


圖 2-5：英式指法與德式指法差異 ---以高音直笛為

圖片來源：http://mail.ccps.kh.edu.tw/~pear

1）、搖擺法（rolling）[23]

這個方法是大拇指輕微的向下推，讓指孔露出空隙，向上推讓大拇指回去並將指孔蓋住，大拇指按孔的位置是在拇指的上方，非常靠近指甲和指甲進入指肉的地方。這種方法優勢在於大拇指在指關節處的微微旋轉動作，比較容易學會，但是演奏快速樂曲時大拇指的反應力不及豎直法。

2)、豎直法（pinching）[24]

和搖擺法相同，大拇指的按孔點決定了動作的成敗與否。拇指按孔的位置和搖擺法所用的位置非常接近，只是稍微更靠近指甲，而且高低音轉換時，是利用拇指的第一個關節，例如：吹奏高音域時大拇指第一關節下壓，平時則為站立的姿勢。這種方法在國外已經使用多年，而且比較能夠勝任快速樂曲，所以現今直笛的教學大都使用此種方式。

[23、24] 同註 7：頁 27～28。

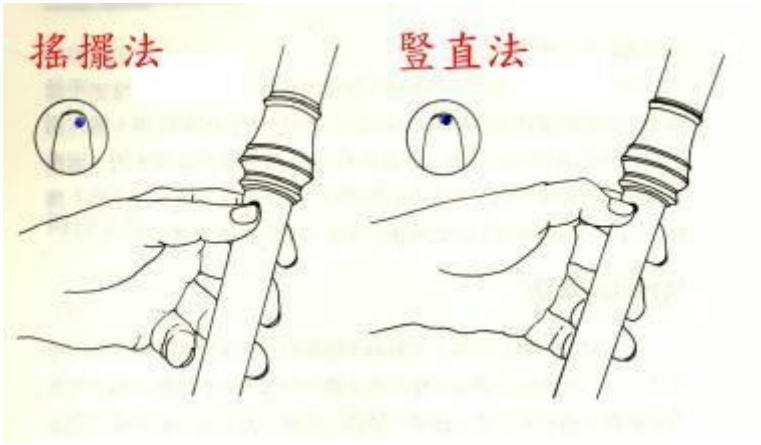


圖 2-6：左手大拇指按法

圖片來源：《木笛實用手冊（The Recorder Book）》

2、吹奏姿勢

吹奏姿勢的首要條件便是：放鬆，尤其需要注意的是保持頸部和喉部肌肉的鬆弛，不必要的緊張會導致身體其他部分甚至全身肌肉的緊張。而正確握持直笛的方式：用雙唇、左手中指和右手拇指使笛身保持平衡，這樣便可以使直笛免於滑落，其他手指只有在需要時適當做些輔助性的支撐，從低音域吹至高音域時，可以使用右手小指頭支撐在笛身中節和腳節之處的隆起處。應將直笛置於身體前三十公分的距離，要避免胸腔受到束縛，注意兩臂不要夾緊身體，而要略微向外角度必須小於四十五度內，如果吹奏時將直笛拿得太高，不但會妨礙運氣和運舌，而且造成兩臂過於緊張，進而影響吹奏。直笛應與鼻梁成直線並直接置於雙唇之間，含笛時不可碰到牙齒，下嘴唇為支撐點，上嘴唇只是輕輕蓋住笛頭，勿將笛頭太過深入放入口腔中。吹奏時可分為坐姿和站姿兩種：

1）站姿

兩腳不應併的過攏，如果雙腳分開，身體便可隨音樂同步自由活動。應將身體的重心集中在一條腿上進行吹奏，另一條腿略微向前跨出；亦可兩腳直接跨開與肩同寬即可，不管何種方式皆是藉由兩腳的支撐平衡身體的活動。

2）坐姿

頭部要保持正直，不要前傾或歪向一邊，應坐在椅子的前部，背部不要靠在椅背上，更不要駝背，要記住「抬頭、垂肩」。不論是站姿或坐姿，吹奏時勿刻意晃動身體來加強樂曲的表現，這是一個不好的習慣，不但外觀不雅，而且有礙呼吸的順暢和手指的正常活動。

第三章　直笛在台灣音樂教育體系中的發展

直笛在歐洲的發展經過漫長的中世紀、文藝復興及早期巴洛克時期，直笛除了整個器樂家族向高、低音域擴展之外，構造上幾乎沒有太大變化；到了巴洛克全盛時期直笛的結構有了大幅的變化，以適應新的實際情況。而這時期可說是直笛的全盛時期，直笛受歡迎的情形可從坊間大量印制的直笛樂譜，上至皇宮貴族下至市井小民吹奏直笛的風氣看來，在在說明當時直笛在歐洲如何受到歡迎與普及。雖然，直笛歷經一百五十年的沈寂，到了近代許多的音樂學者開始對古樂感到興趣，直笛與其他古樂器再度被發掘，音樂學者一方面致力於透過古籍瞭解早期的音樂理論，另一方面藉由留存下來的樂器企圖還原當時的原貌，以其找出最接近原貌的音樂演奏風格。由於這些音樂學者及音樂家的努力，直笛在經歷多變得命運後，其藝術價值才重新被肯定。

隨著一些至國外留學的音樂學者陸續回國，直笛漸漸的被引進音樂教學法中，雖然剛開始時，在奧福音樂教學中，直笛只是以輔助樂器的角色出現，使用的機率不是很高，但是因其價格便宜與方便攜帶等因素，慢慢的開始脫離配角的角色地位，轉而朝向於國民音樂教育階段的課程中生根。由最早在國民小學四年級開始學習，漸至推廣到國民中學的音樂課堂上，最後連音樂比賽也加入直笛獨奏與合奏的項目。在這推廣直笛教學的過程中，不論是民間的機構單位，或是熱烈推廣直笛教學的音樂先進們，甚至連政府機關，莫不投入相當大的精力、體力與時間物力，企圖提升直笛在音樂課程中的價值地位與功能。本章節以歷史性的回顧方式檢視直笛從引進到發展的過程，並且剖析直笛在學校課程中被應用的情形。

第一節　直笛引進與推展[25]

1、1941～1960 年階段

1946 年第二次世界大戰初期，由於人們生活困苦，生活物質與各項人才都缺乏，音樂當然也缺人問津，後來由於社會經濟復甦生活漸趨安定，在民間才慢慢流行日本歌曲[26]、民俗歌及台灣小調等音樂，中國樂器中的竹笛就在這個時候風靡一時。竹笛因粗細不同、音高差異性大，合奏較不易，後來漸由銅製笛子[27]而代之。銅笛也是橫吹，音色雖然優美，但沈重且不亦吹奏，為美中不足之處。1952 年由於北市中山國小教師洪世良所指導的鼓笛隊，因技巧純熟、笛聲優美，風動全省，各地紛紛派員前來觀摩學習，一時傳為美談。之後，鼓笛隊像雨後春筍般地崛起，演進成班級樂隊，且已具備現代節奏樂隊的雛形，當時因應學校音樂活動的需求，於是后里張彥賀、台北張炳文、台中莊烏清父子及台南進興塑膠廠等人，紛紛著手製作塑膠笛，可惜他們不熟悉笛子的專門知識和技術，加上市場尚未打開，後來都不了了之。

2、1961～1980 年階段

1961 年台北三能社由日本進口不分節的塑膠七孔笛[28]，吹奏方法才改成直吹，綠笛的價格相當昂貴，學生沒有能力購買，都是由學校購置，上課時借給學生使用。1964 年功學社蘆洲廠成功研製七孔綠笛，而且價格便宜，各校紛紛採

---

[25] 陳國泮，1987：頁 15～30、蔡曄琳著，2005。

[26] 使用中文演唱。

[27] 童軍笛。

[28] 綠笛。

用，解決了許多教學上的問題。綠笛用尿素製成，音色不如銅笛細緻優美，為美中不足的地方，但這個時期各地學校的音樂活動非常活絡，經常舉行表演與校際比賽，為台灣的音樂風氣揭開序幕。1969 年功學社進口日本 YAMAHA 的木製笛子，此時直笛正式登陸台灣本土，且蘇恩世（Father Alophonse Souren）神父在台北市光仁小學設立了台灣第一所「兒童音樂教育卡爾奧福教學法研究中心」。為了實施奧福教學（Karl Orff Schulwerk），對該校小學三年級普通班之學童全面教授直笛吹奏。1971 年洪海東在台北跟隨一位奧地利來台進修之顧畢如先生學習直笛吹奏技巧，於是自行創立品牌與翻譯並印行福列達因（Freda Dinn）「怎樣吹直笛」，且研究生產鹿鳴高音及中音直笛，並創立鹿鳴出版社，積極推動直笛教學，師大康謳教授受此影響，遂建議教育廳可於四年級開始學習吹奏直笛[29]。

1972 年當時的學校樂團，有些稱為百萬樂團，單單樂器的費用就所費不貲，而且簧片樂器的音量大於直笛聲音，故直笛在樂團中的發展，較不受到重視。1973 年蘇恩世神父著「快樂的笛子」[30]出版，分為高音直笛與中音直笛兩種，從一個音一個音的教學設計，到五聲音階的教學，可稱為循序漸進的教材。之後出版的「古樂小二重奏」二冊，分為：高音直笛二重奏以及中音直笛與高音直笛二重奏，為區別交響樂團的合奏，蘇恩世神父運用了高音直笛、中音直笛、次中音直笛、低音笛加上奧福的鐘琴、木琴、鐵琴和敲擊樂器，聲部多達二十多，創作數量為十幾冊。

---

[29] 蘇恩士接受完比利時魯汶音樂教育學院之奧幅音樂教學培訓後，在台灣光仁小學成立了「奧福教學法推廣中心」，正式展開了奧福教學法在台灣的運用，且出版了中文之奧福兒童音樂（Orff-Schulwerk）第一冊（五聲音階），第二冊（大調），直笛教本及一些奧福樂器之合奏譜，而此本教材內容為高音及次中音的吹奏曲。

[30] 林淑芬，2005：頁 64～72。

1973～1974 年，因為奧福是音樂與語言動作合而為一的音樂教學，當中有為直笛、銅鼓樂器與簡易的打擊樂器特別了創作「進行小曲」。之後蘇恩世神父利用此編制參加音樂比賽，榮獲多次的冠軍。1974 年功學社進口日本 YAMAHA 的塑膠笛子，減低笛子的成本，方便購買，同一年中林榮德結束在歐洲進修學程返台，曾親赴德國切列鎮（Cell）慕克（Moeck）直笛製造廠參觀訪問，遂訂購數量直笛將其投入「林榮德兒童音樂班」之兒童音樂教育。林氏創立「榮德文化事業股份有限公司」，出版諸多直笛遊戲吹奏、重奏、合奏等相關教材及有聲軟體，對於台灣地區兒童學習直笛有顯著的影響[31]。

1975 年豪華樂器的鍾義雄成功研製塑膠（ABS）直笛，國人自製笛子上市，此時，教育廳頒佈「國民小學音樂課程標準」，在四年級的音樂課程課程標準「表現」教材綱要中，加入直笛樂器。1976 年雙燕樂器進口 Zen-on 塑膠直笛[32]，同年由王尚仁協助講學的直笛研習會，由奧國名音樂家 H.U.Staeps 主講，透過康謳向省教育廳申請經費補助，台北徵調各縣市音樂科輔導員，舉辦研習會為期三個月，課程內容包含直笛演奏、打擊、律動與合奏等等，企圖提昇國內的直笛教學並培養師資。當時，蘇恩世神父在台北舉辦奧福樂器與直笛發表會，在音樂教育體系中，是第一位將直笛當成一項重要樂器演出的人。繼蘇恩世神父大力推展直笛的教學，陳惠齡也於國小教育中發展直笛教學。1978 年由國人洪海東成功研製中音直笛，且上市促銷。1979 年雙燕樂器再次進口日本 Aulos 塑膠直笛[33]，成功打開台灣的市場，從此與 YAMAHA 成為台灣直笛市場的兩大廠商，甚至市場佔有率贏過 YAMAHA，同時期蘇恩世牧師出版「快樂的笛子」[34]、「古樂二重奏」，

---

[31] 同註 30。

[32] 德式指法，目前在台灣使用的機率比較低。

[33] 英式指法。

[34] 教材內容為最高音及中音的吹奏曲。

洪海東譯「直笛指導教學法」。

1980 年蘇恩世神父因為調整職務必須離台返回比利時，在台已推展的奧福教學及直笛教學工作，則由陳惠齡於 1985 年接手，傳承推展直笛與奧福教學工作。1980 年吳榮桂在前省立交響樂團輔導組主任任內，擬定「直笛輔導小組計畫」。此計畫由十七、八名教師成員組成，聘請張珊卿、黃淵泉、王尚仁當任指導教授，指導一至二年後，至全省各縣市輔導推廣，為有效落實使教學計畫，採三階段實施，學員結業後需立即回工作單位實施教學，經過半年再返回研習中心接受進階 課程並交換心得，之後研習中心持續追蹤輔導受訓之學員。

3、1981～現今階段

1981 年教會推展直笛教育，將直笛結合聖樂詩歌，出版「如何吹奏直笛」坊間中直笛的教材漸趨豐富。同年中，前台灣省立交響樂團擬定直笛輔導小組計畫，並在全省各縣市輔導推展。1982 年王尚仁由維也納歸國，訂定短程、中程推廣直笛計畫，並與前省立台灣交響樂團合作，舉辦多場的直笛研習，培訓直笛教師，提升吹奏直笛的風氣，於次年在台灣神學院開設直笛課程，並且在台北市佳音兒童合唱團開創直笛研習，透過奧福教學來學直笛，當時台北市山葉 YAMAHA 公司由於商業考量，無法提供英式指法直笛，故王尚仁透過學生遂向日本 AULOS 樂器公司訂購英式指法直笛，供直笛研習營學員使用。

1983 年劉嘉淑、陳國泮、王尚仁三人前往日本考察 AULOS 樂器公司之後，成立「樂苑出版社」，專門出版與直笛有關的書籍與曲譜。及至 1990 年該出版社以發行相關曲譜達四十冊。1986 年雙燕樂器公司陳少甫，在新竹市、台中縣、台中市、嘉義市、台南市等舉辦雙燕直笛研習班，聘請王尚仁當任講師。這段期間內國內已掀起直笛的熱潮，紛紛出版直笛教材如：黃玉佩、劉嘉淑譯著「讓我

們一塊兒吹直笛」[35]、陳國泮、劉嘉淑譯著「高音直笛入門」、陳國泮、洪麟風譯「中音直笛入門」以及「高音直笛二重奏教本」等，但由此時期的教材看來，大多是是翻譯國外的教材，由國人自編的教材尚未普及，而且又以練習曲為主，無介紹直笛的構造原理和歷史的資料，可見當時國內直笛方面的人才尚缺乏，且尚未嚴謹建立直笛教學系統以及課程標準。而第一增設直笛為主修和副修的是台北市南門國中音樂實驗班，可想而知此時的直笛教學大部分是藉重國外的教材，對於直笛的學習只是簡單的技巧訓練而已。

教育廳於 1983 年公布「國民中學音樂課程標準」新訂直笛、吉他及國樂器為主要學習樂器甚至有一些對直笛有興趣的民間社團，自 1983 年起開始舉辦鼓勵性質的直笛比賽，其中首開風氣之先為台中縣「勵學盃」[36]比賽，不僅吸引台南縣、新竹縣等地教育局派遣專人前往觀摩，也間接促使台灣省教育廳將直笛納入年度音樂比賽的項目[37]。1984～1986 年張珊卿在師大開設直笛課程、教育廳把直笛列為國中生必修樂器之一，台灣神學院音樂系將直笛列為主修科目、台南家專音樂科將直笛列為主修、副修科目，這段時間內一些大專院校設立直笛相關課程，顯示台灣直笛教育中，不管是師資的提昇或是教學，慢慢朝向有計畫培訓直笛的人才發展，而不只是推廣興趣而已。

1985 年由陳惠齡、黃淵泉以及張珊卿在師大舉辦國中教師直笛研習，培訓國內的直笛師資，後起之秀有林鎧陳、黃世雄等人。1986 年由民間樂坊大力倡導直笛的教學，並積極培訓直笛人才。1988 年台中、新竹等其他縣市有七、八個教師直笛合奏團先後成立，並經常舉行教學觀摩會，考慮經費因素，只舉辦北、

[35] 包含音樂帶。

[36] 趙景惠，1987：頁 37-39。

[37] 同註 30。

中、南三區直笛比賽，希望比賽與教學合而為一。此時，因省政府教育廳大力推廣直笛研習，並訂定相關辦法例如：「台灣省七十五學年度國民中小學音樂教學輔導方案」實施第一屆全省直笛合奏教學分區研習會，於新竹、台中和台南指定三所學校舉行，邀請國外直笛吹奏專家現場示範與講解，加強輔導教師直笛合奏教學能力為重點，舉行以同一研習教師對象，每月一次，三個月一循環的追蹤深入輔導活動，研習時採用分組教學，分為最初級組[38]、初級組[39]、中級組[40]，分級的研習制度，讓教師可以獲得直笛的基本吹奏，以及提昇直笛的吹奏技巧，研習後舉行成果評鑑與音樂發表會。在教師研習後，預定下年度，全面推行省級、縣級觀摩性質直笛比賽，而台灣省國民小學音樂教學輔導計畫及台灣省國民教育巡迴輔導團近三年也均列直笛為輔導重點。內容為：

1）近年來全省各縣市以普遍推行「人手一笛、每校一樂隊」運動。今後，應在積極提高演奏樂器表演層次。

2）以前學校直笛吹奏方式，不論教師或學生大致還停留在個人試吹、把玩樂器的階段，對樂器表演層面及直笛音樂之美，尚無真實感受，如能介紹並提昇樂器合奏層次改進教學方法，將更能隨著自己意識，把情感表現無疑，進而由獨樂樂而至眾樂樂的境界。

3）從直笛合奏層面的開展，將可提供教師在另一方面求發展，普遍設置教師直笛合奏團，提昇教學理想和技術。

於次年六月舉行台灣省第一屆直笛指導教師夏令營，聘請日本 A.C.T 直笛合奏團協助指導，探究直笛吹奏技巧及教學方式。之後又在台北、台中及台南舉辦

[38] 完全未接觸直笛者。
[39] 曾吹奏高音直笛，尚未學過中音直笛，或曾學過但不太熟悉者。
[40] 曾吹過高音直笛及中音直笛，且能通過一定的水準之上者。

直笛合奏名家指導巡迴研習以及直笛演奏會，且規定於 1987 年後每年舉行直笛規模比賽，分教師組和國小學生組，以提高音樂教學為成效，並激發直笛音樂演奏水準，增進音樂欣賞範圍。

當時參與第一屆直笛比賽下列以表格說明：

縣市	甲組					乙組				
	參加學校數	成績			棄權	參加學校數	成績			棄權
		優等	甲等	乙等			優等	甲等	乙等	
基隆市	1		1			1		3		
台北縣	9	2	5	3		5		1	3	1
桃園縣	4		3	1		1				
新竹縣	1		1			1			1	
新竹市	1		1							
花蓮縣	1	1				1	1			
宜蘭縣						1			1	
苗栗縣	1			1						
台中縣	6	4	2			4		2	1	1
台中市	2		1	1						
彰化縣	5	1	4			4	3	1		
南投縣	1		1			1			1	
雲林縣						1		1		
嘉義縣										
嘉義市	1		1			1		1		
台南縣	6	4	1	1		5	1	3	1	
台南市	3		3							
高雄縣	1			1		1		1		

屏東縣						1			1	
台東縣										
澎湖縣										

註：1、甲組為學校班級數在 21 班以上、乙組為 21 班以下

2、優等隊伍：北區甲組 2 隊、乙組 1 隊

中區甲組 5 隊、乙組 3 隊

南區甲組 4 隊、乙組 1 隊

3、 優等數最多縣市為台南縣 5 隊，其次為彰化縣 4 隊，可見台南縣和彰化縣直笛教學推動的成效已深及學校音樂教育中。

4、 評審的評語： 運舌要清晰、要求合奏的整齊度、音準要加強、樂曲的詮釋注意時代的風格、樂器的配製與演奏姿勢要留意。

（表格 3-1 表格來源：吳榮桂 1990：26-35）

1988 年由陳惠齡主編，康軒文教事業出版，將高音直笛融入國一的課程中，而在國二時編入中音直笛的教學，是為民間第一版的教科書。隨著直笛課程編入國民中小學音樂課本中，以及在大專院校招收主修直笛的學生，例如：東海大學、台南女子技術學院、華岡藝校等，或是在師院體系課程中開設有關直笛的科目，讓學生的學習並不再只是以社團活動的方式，而是有系統的規劃直笛的課程，再加上一些從美國或是歐洲留學回來的直笛演奏家亦投入直笛教學的行列，如：吳明宗、詹采琪、羅妙如、陳靜慧、陳孟亨等，在國民中小學大力推展直笛教學，以及出版適合台灣學生吹奏的直笛教材，讓直笛的推展，不只限於依靠中小學老師。而教材的選擇也變得更多元化，較能提升學生的學習意願，最重要的是能獲得比較正確的直笛知識與演奏方式。而一些奧福的學者陳惠齡、徐智慧、周純華等亦強調直笛的吹奏，能夠提升學生的音樂能力。

直笛在台灣發展至今，已經歷經三十餘年的歷史，從不成熟到發展蓬勃、從只是依賴國外的教材和師資，到自行發展的計畫。早期是由前省立交響樂團和縣市府音樂輔導團的倡導、以及中小學教師學習之後，於音樂教育中默默推展。到中期時，由一些國外的直笛演奏家和奧福學者的提倡，讓獨立奮鬥的中小教師有更多元的管道學習，漸漸在許多地方成立教師直笛團，中小學教師不在只是扮演推展直笛教育的角色，而是自己也能夠親自吹奏，並學習直笛的演奏技巧，藉由學習，教師本身對直笛有更深一層的認識，所以在課程中比較願意，甚至更加有自信教導學生吹奏直笛。

在這種環境下，學生能夠藉由直笛的學習，提昇對音樂課的興趣，並增加教師與學生之間的教學互動機會[41]，當學生的程度達到一定的水準之後，願意參與直笛比賽，也因直笛合奏時的樂器上較為單純，對學校的採購而言無須有太大的負擔，所以各校的直笛隊慢慢取代節奏樂隊，因這種教學循環之下，各校的直笛隊的發展日漸茁壯，以每一年學生音樂比賽的合奏隊伍看來，直笛隊參賽的數量，總是在合奏項目中與合唱項目名列前兩名。而現今直笛的發展是與音樂課程以及坊間的教材相結合，讓教師可以在教學過程中可以自行安排，所以坊間的教材也是推展直笛發展的重要角色。

在上述各事項中，不論是民間所舉辦的直笛研習活動以及直接邀請外國演奏家來台灣演出，或是開授大師班示範講學，甚至由政府機關單位舉行的比賽與大力推動直笛教學的課程看來，直笛在台灣的音樂教育是異軍突起的一項重要樂器，不論是從中部到南北，由西部到東部，各國中小學學生直笛合奏團相繼的籌組或是教師直笛樂團陸續的成立，以及國內個人及合奏團遠赴日本、荷蘭、德國

[41] 邱家麟，1985：頁 8-10。

等地拜師求益或觀摩國際直笛比賽，在在顯示直笛已在台灣的音樂教育佔有一席重要之地。

第二節　學校直笛課程的設計

直笛教學除提供學生技能學習的機會，更提供學生充分的表現空間，同時讓認知和情意，在相互影響中發生作用進而被習得，並透過各種樂器的修習，讓學生在學習的過程中，經由環境事物與反覆的作用，刺激學生的思考，進而探索知識的根源，創作音樂的新生命。

1、普通教育：小學

小學生因受生理上的限制，故在樂器學習上比較受到限制，而在課程的標準中必須學習曲調樂器，所以選擇直笛、手風琴以及口風琴當作國小學童要學習的曲調樂器項目[42]。雖然國小的音樂課程標準因版本上的不同，有稍微調整過，但是不變的是對於直笛的學習，課程標準是中年級以直笛教學為主、高年級以口風琴和手風琴為教學重點，但是有加上直笛的合奏，故課程中雖未特別設計直笛課程，但是還是有複習直笛的吹奏[43]。而國小音樂課程歷經多次的修訂與公佈，依序在 1975 年月公佈為 64 年版本，1993 年 9 月公佈，在 1996 年度全面實施為 82 年版本，而分別在 2000 年所頒佈為 89 年藝術人文暫行版本，與 2002 年為 91 年修訂版本，則皆為九年一貫的新版本，以下依序介紹。

---

[42] 趙景惠，1987：頁 30、張蕙慧，1996：頁 339-361。

[43] 楊佈光，〈淺談國民小學音樂課程中之樂器教學〉，《國教世紀》第 174 期，1997：頁 33-37。

1）64 年版[44]

國小課程總標準總目標第二條規定：培養兒童演唱歌曲、演奏樂器的興趣和技能，盡量使兒童獲得各學年的各種節奏樂器與曲調樂器的演奏經驗，或至少依照兒童的個性，培養演奏節奏樂器與曲調樂器各一至二種技能，授課對象由三年級到六年級，音樂教學項目包括演奏等，而演奏教學正式將直笛納入音樂課程中。

（1）三年級需習奏樂器：木魚、三角鐵、響板、鈴鼓、鈸、小鼓、大鼓。

（2）四年級需習奏樂器：口琴、直笛、木琴。

（3）五年級需習奏樂器：鐵琴、口風琴、風琴或手風琴。

（4）六年級需習奏樂器：各種節奏樂器及曲調樂器，複習前面樂器的學習。

2）82 年版[45]

音樂課程總目標標準：培養兒童感覺音樂、理解音樂及表現音樂的興趣與能力。而中年級的分段目標：培養兒童演奏樂器的技能，並學習簡易曲調。其中，曲調樂器以直笛最具代表性，因為直笛兼具著價格低廉、攜帶方便、入門容易的特性，且音色優美適合於小型的室內合奏；可以訓練兒童的音感、節奏感、即興創作的能力，更可以作為日後學習其他樂器的基礎（楊文碩 2004：20-28）。授課對象由一年級至六年級實施音樂教學，其音樂教學項目包括演奏教學等六項，演奏教學包括直笛等樂器。

3）89 年暫行綱要版與 91 年修訂版[46]

89 年公布的九年一貫新課程「藝術與人文」至 91 年予於修訂的學習領域綱要中，雖然沒有明訂直笛教學的實施，但多數的音樂教師仍贊成以直笛作為教學上的輔助樂器，以提升學生的音樂基礎訓練。授課對象由三年級到六年級，其音

---

[44] 謝淑華，1986：頁 34-36、劉英淑，1994：頁 28-41、教育部，1975。

[45] 教育部，1993、張渝役/黃秀美，1994：頁 26-29、劉英淑，1995：頁 33-40。

[46] 教育部，2000、2002、楊艾琳，2000，頁：1-7。

樂教學項目亦強調演奏的重要性。在一項「藝術與人文中音樂教師在職進修需求認知」調查中發現就國小音樂教師對專業課程的需求度（以 5 為最大值），以直笛輔助的樂器合奏教學佔了 4.42（林小玉 2003：48-57）。在教師自我安排課程中，可以參閱各目標主軸，以下各目標主軸的分段能力指標與直笛教學相互的對應及分析，可引發人深省並體驗出直笛教學是一種美感經驗的教學活動，藉由直笛的獨奏、重奏及合奏培養兒童美的感受與表現，更有益於協調群幾關係（楊文碩 2004：20-28）：

（1）第二階段（國小三、四年級）：

a、參與直笛為主題的音樂創作活動。

b、能經由直笛的吹奏，表達個人心中的情感並與他人分享。

c、能互相欣賞同儕間的直笛吹奏，進而分組發表聆聽及感受。

d、能積極參與社區藝術表演活動，瞭解自己社區，關懷社會，例如：廟會表演、以直笛樂音支持家鄉的公益活動。

e、蒐集有關生活周遭的鄉土傳統藝術，瞭解其特色並以直笛音樂會的方式，表達愛鄉愛土的情操。

f、透過直笛表演本國音樂藝術作品，瞭解先人的藝術傳承與文化脈絡，以豐富其心靈。

（2）第三階段（國小五、六年級）：

a、探索不同的直笛音樂，所表達的曲式與情感，並嘗試學習演奏，進而表現創作的想像力。

b、透過直笛合奏的表演，並以不同的形式展現心中想法與情感之抒發。

c、參與不同文化的直笛音樂表演，紀錄、比較不同的文化模式。

d、養成運用資訊網路及圖書館蒐集、分類不同時期的直笛音樂發展背景，並體會比較其音樂風格及特色之習慣。

e、結合多媒體及線上教學，學習嘗試為直笛創作新的曲目，以開發自己的

創造經驗。

f、運用直笛吹奏，提高參與音樂活動能力與獨立學習的精神，並將之延伸至不同的表演藝術領域，嘗試提升自己的生活空間、美化空間的知能。

g、選擇直笛音樂為主題，並收藏有關的生活藝術品，提升對藝術的鑑賞力。

表 3-2：國小新舊課程標準比較　　表格來源：整理教育部《國小課程標準》

	64 年舊課程	82 年舊課程	91 年九年一貫版本
音樂教學項目	1、基本練習： 發聲與發音、音感、認譜、指揮 2、表現： 演唱、演奏、創作 3、欣賞： 聲樂與樂器、音樂故事	音感、認譜、演唱、演奏、創作、欣賞等六項	1、透過律動，歌唱和演奏樂器來感受音樂的要素。 2、運用樂器即興創作簡單的曲調與節奏，以配合音樂或律動。 3、運用樂器為歌唱作即興伴奏，並參與合奏。 4、藉由演奏樂器，參與音樂表演活動，發展音樂表現能

			力。 5、認識鄉土音樂，並藉由演奏等方式，表現關懷鄉土的情操。
課內演奏樂器	曲調樂器： 口琴、直笛、木琴、鐵琴、口風琴、風琴或手風琴	曲調樂器： 直笛、口風琴	曲調樂器： 直笛、口風琴、手風琴

表 3-3：國小新舊課程目標主軸「分段能力」與「直笛教學」對應之學習行為比較目標

表格來源：整理教育部《國小課程標準》以及楊文碩，〈教學的美感經驗—以直笛教學為例〉，《研習資訊》第 21 卷、第 1 期，2004

64 年舊課程	82 年舊課程	89 年藝術人文暫行綱要	91 年藝術人文修訂
中年級： 1、培養兒童演唱、演奏及創作的興趣和能力。 2、演奏著重節奏樂器的學習與合作。	中年級： 培養兒童演奏演奏節奏樂器的技能，並學習簡易曲調樂器	1、探索與創作： 1-2-4：透過律動、歌唱和演奏樂器來感受音樂的要素。 1-2-5：運用人聲、肢體動作和樂器即興創作簡單的	1、探索與表現： 1-2-2：嘗試以視覺、聽覺及動覺的藝術創作形式、表達豐富的想像與創作。 1-2-4：運用視覺、聽覺、動覺的創作

高年級： 演奏著重節奏樂器和曲調樂器的合奏。	高年級： 培養兒童節奏樂器與曲調樂器的合奏能力。	曲調與節奏，以配合音樂或律動。 1-3-5：運用樂器為歌曲做即興伴奏。 2、審美與思辨： 2-2-5：欣賞同儕的音樂表演、表達自己的感受及領會其成就。 3、文化與理解 3-2-3：認識鄉土，並藉由演奏、演唱或欣賞的方式，表現關懷鄉土的情操。	要素、從事展演活動，呈現個人感受與想法。 1-2-5：嘗試與同學分工、規劃、合作，從事與藝術創作活動。 2、審美與思辨： 2-2-7：互相欣賞同儕間視覺、聽覺、動覺的藝術作品，並能描述個人感受及對他人創作的見解。 2-2-8：經由參與地方性藝文活動，瞭解自己社區、家鄉內的藝術文化內涵。 3、實踐與應用： 3-2-11：運用藝術創作及作品，美化生活環境及個人心靈。

表格 3-4：國小新舊音樂課程各年級直笛教學教材綱要

表格來源：整理教育部《國小課程標準》

年級	64 年版	82 年版	九年一貫
一年級			
二年級			
三年級		1、曲調樂器介紹：直笛 2、直笛與節奏樂器合奏	1、曲調樂器介紹：直笛 2、直笛與節奏樂器合奏
四年級	曲調樂器介：直笛	1、加強直笛的吹奏。 2、加強直笛與節奏樂器的合奏。	1、加強直笛的吹奏。 2、加強直笛與節奏樂器的合奏。
五年級	加強直笛與節奏樂器的複習。	直笛、口風琴與節奏樂器的合奏。	直笛、口風琴與節奏樂器的合奏。
六年級	加強直笛與節奏樂器的合奏。	加強曲調與節奏樂器的合奏。	直笛、口風琴與節奏樂器的合奏。

傳統的音樂教學，多數都以「歌唱教學」為主，然而，現今的音樂教學由於師資的專業化及一般家庭的經濟水準提高，同時面對社會的多元化，學生接觸音樂的學習過程也趨多樣化，因此，亦加強其樂器的認知與增強學習音樂的興趣。換言之，學生因學習直笛而擴展了音樂的領域，由學生參與直笛演出的活動日益頻繁，相對地提高其音樂欣賞的層次。從原本 64 年版中，直笛從四至六年級安排課程，到 82 年版修訂與九年一貫的音樂課程標準，提早到三年級，而且有一定的比例並配合教學活動，也因為課程上的重視與修改，再加上音樂比賽增設直

笛合奏與獨奏的項目，讓國小直笛音樂的推展更上一層樓。

2、普通教育：國民中學[47]

1962 年，頒佈中學音樂課程標準，開始加入有關器樂教學，是以簡單演奏為主的樂器，例如：口琴、笛子、鼓類等之練習。1968 年頒佈之國民中學音樂暫行課程標準及 1972 年所頒佈之國民中學音樂課程標準，對樂器方面的規定同 1962 年的方式。1983 年配合國民教育法增列「美育」目標的措施，全面修訂國民中學標準課程。修訂的國民中學音樂標準裡，正式將直笛納入國一的樂器綱要之中，此次課程視為 72 年版本，主要分為「直笛的指法練習」與「直笛的簡易合奏曲」兩部分。1994 年音樂課程標準所編的教科書，則以中音直笛與高音直笛為學生必須學習的樂器，取代南胡或其他國樂器、吉他和節奏樂器項目，而欣賞部分也出現了直笛家族的認識，而此次課程視為 83 年版本。九年一貫的版本中，雖有調整一些課程，但是還是有將直笛列入學習的曲調樂器之一[48]。在國中的音樂課程中除了歌唱、音樂理論及基礎訓練之外，樂器教學也是另一教學重點，其中直笛的教學就是國中階段重要的樂器學習，包括高音直笛、中音直笛、直笛合奏等不同程度的課程，而其技巧及教材難易的程度均
為國小階段的延伸。

[47] 吳舜文，1991：頁 83-91、吳舜文，1995 ：頁 86-90。

[48] 林蘭芳，2002：頁 35～52。

表 3-5：國中新舊課程各年級直笛教學教材綱要

表格來源：整理教育部《國中課程標準》

	72 年版	83 年版	91 年九年一貫
第一學年	1、直笛的指法練習。 2、直笛的簡易合奏曲。 3、節奏樂器的練習與合奏。	1、中音直笛基本練習。 2、直笛家族認識。	1、中音直笛基本練習。 2、中音直笛簡易二部合奏。
第二學年		高、中音直笛吹奏、合奏與重奏。	1、中音直笛練習。 2、高、中音直笛吹奏、合奏與重奏。 3、中音直笛簡易二部合奏。
第三學年		直笛合奏與重奏。	1、中音直笛二部合奏。 2、高、中中音直笛合奏。

3、專業教育方面

早期設立直笛的主修和副修的學校為台北市南門國中音樂實驗班，但是尚未延伸至國小專業教育中。隨著教科書將直笛的課程納入教材中，專業教育在義務教育中還是未能真正設立相關主修或是副修項目，一直到台南家專[49]將直笛納入招收項目，直笛在台灣專業教育體系中才有嚴謹的課程安排和訓練，之後華岡藝校、東海大學也陸續招收主修直笛的學生，但是主修直笛的人數相較於其他的木管樂器是少之又少。

[49] 台南女子技術學院的前身。

在師院體系中，因為尚未設立主修直笛項目，但學生不是主修直笛出身，或是在校當中尚未學習相關直笛的課程，卻必須於畢業後面臨教授直笛的課程或是指導直笛樂團，導致剛畢業的教師常常不知所措，或是在摸索中學習，而無法正確指導學生吹奏直笛的技巧。所以，有感於此師院體系開始開設直笛相關課程，聘請直笛演奏家為兼任講師，例如：陳惠齡擔任多所師範學院的講師；陳靜慧當任市立台北師範學校、新竹師範學校兩所講師；王立冰當任嘉義大學、華岡藝校講師；黃安琪當任國立屏東師範學校講師；周純華當任國立花蓮師範學校講師；張珊卿當任國立師範大學講師；詹采琦高雄師範大學、中山大學講師；陳孟亨、黃安琦當任東海大學講師；許宜敏、鍾麗婷、黃淵泉當任台南女子技術學院講師等。

這些老師於大專院校課程中開設直笛相關的知識和吹奏技巧的課程，但是這些課程僅止於選修項目，對學生學習直笛而言，只是粗略的認知而已，是否能足以應付課程的需要或是比賽的需求，是值得商榷的地方。從設立直笛的相關科系當中可以看出有重南、北部而輕中部的情形，在南部有設立直笛的科系或是相關課程，就包含了嘉義大學、台南女子技術學院、、屏東師範學院、以及中山大學也開設相關課程。在中部卻只有東海大學設立主修項目，而在北部有華岡藝校、新竹師範學院、國立台北師範學院，故可得知台灣專業教育體系中對直笛的重視，已經有稍微的進步，可是還是明顯偏重於其他木管樂器，將直笛視為大眾樂器，而不是將直笛看成是一個獨特的器樂。

第四章　直笛在音樂教育體系下的價值與功能

任何的藝術必須是經過歷史傳承的考驗、評價，衍生出鑑賞、保存的價值，且深植於人心之中。因此，必須瞭解藝術對於個人、社會、歷史文化、宗教、政治、經濟的意義及價值與功能，在這個多變的社會中扮演的角色功能，應有深切的體驗與覺醒，才能實踐藝術文化的紮根與理想。

直笛在國外的發展歷經文藝復興時期、巴洛克時期，隨後沈寂將近一百五十年時光，在二十世紀初又被喚起，並加以使用，從原本最簡易的樂器構造轉變成三節式或是二節式的形制。從單純只是娛樂的吹奏方式，進入專業的演奏領域，甚至應用於學校的音樂教育之中，多數音樂學者大力倡導將直笛融入在音樂課程之中，希望學生藉由吹奏直笛的經驗，體驗時代脈動、傳遞人文價值，將永恆不變的美學真理表達與保留下來，以豐富生命及生活意義。直笛在國內的發展歷經了多年，雖然不像國外已累積豐富的直笛的資源與教材，但是從早期的引進，經歷許多人員的努力與拓展，到現在直笛已經深入國中、國小的音樂課程或是樂團之中，慢慢的在台灣的九年義務音樂教育中佔有一席之地。更因為許多音樂學者或是先進們對直笛提出許多正面肯定的想法與讚賞，才能讓直笛在短時間內，便成為音樂課程中重要的學習樂器之一。

第一節　國外直笛教育學者對直笛的觀點

直笛在中世紀時以簡單的形制出現，而且是一種伴奏的樂器，演出的方式僅僅是跟著人聲的出現，自我旋律的線條並不是很明顯。到了文藝復興時期，直笛已漸漸受到重視，不管是從樂器形制的改變或是演出，不只是單單扮演伴奏的角色，而是能夠成為獨奏樂器之一，大量出現在聖歌樂曲中，或是在民間音樂中，

伴隨著而來的是人們想要對直笛有更深入的探討以及創新，從大量的文獻或是樂曲中，可看出直笛已經成為一項獨奏樂器的代表。巴洛克時期時，直笛的發展已達成熟，作曲家開始以器樂語法為樂器寫作，不同於器樂與人聲的風格，人聲作品不再和樂器共享，而此時期樂器之間可互相取代，直笛經常扮演替代角色，但直笛不單只是替代樂器而已，許多作曲家為它創作大量曲目，例如：巴赫、韓德爾、泰勒曼等。直笛不再只是簡單吹奏而已，在吹奏技巧方面，已經將直笛的特色發揮淋漓盡致，例如：大量裝飾音的吹奏比文藝復興時期更加豐富，而且技巧也更加困難。豐富精彩的曲目，包含奏鳴曲、協奏曲等，樂曲的風格多樣化，演奏者的功力必須具備一定的水準，否則無法負荷樂曲所要求的技巧。當時，不管是王宮貴族或是平民百姓，幾乎將吹奏直笛當成是一種社交場合的交際，亦可自娛，雖然長笛的出現，慢慢取代直笛的發展，但隨著古樂的興盛以及音樂教育學者倡導，沈寂一百五十年之後，直笛再次被喚醒，並加以應用於音樂教育課程之內、以及業餘吹奏者和專業音樂學院之中，甚至於演奏廳裡演出。

Agricola 在 1545 年的論述中指出，直笛適合學生及初學歌唱者。Companion 在 1681 年也指出：「對初學者而言，是一項簡單而易學的教育。」。1680 年 Loulie 的手稿則針對大學生作了一些樂曲。1920 年德國的古樂復興運動，才再度將直笛發掘出來，1930 年已有數個國家將直笛引入小學教育中。在古樂復興學者漢特（Edgar Hunt）的大力提倡下，開始大量製造價廉的木頭直笛與塑膠直笛。而直笛也被引入奧福教學中，扮演著重要的角色。為求提高吹奏與教學技巧，世界各國也陸續成立協會，諸如 1990 年歐洲直笛教師協會(ERTA, European Recorder Teachers Association)，其陸陸續續在澳洲、德國、英國等成立分會；美國也於 1993 年成立美國直笛教師協會 (ARTA, American Recorder Teachers Association)[50]。

---

[50] The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Vol.3，p205-214、The New Grove Dictionary of Music and Musicians,Vol.21，p37-38。

1、在 New Grove 樂器字典之中，敘述直笛在音樂史上的運用與發展，如下階段：

1）藝術樂器：指十四世紀吟遊詩人專用的伴奏樂器。

2）獨奏樂器及重奏性質的家族樂器：指文藝復興及巴洛克時期，獨奏或與其他樂器合奏的運用型態，是直笛樂器性能、奏法的發展，以及樂曲創作最鼎盛的時期。

3）古樂器及學校的教學樂器：指 1919 年英人多爾梅奇製作第一支仿古直笛；漢特在 1935 年推廣至英國學校的音樂課程，使直笛正式由純粹的演奏型態延伸至教學上。

2、漢特認為直笛在學校音樂教育上應用有如下兩種功能[51]：

1）可做為節奏樂隊的曲調樂器。

2）可做為學習長笛或豎笛之前的預備課程。

3、迪因(Dinn. Freda)在論及學校教育裡的直笛教學時，認為有五點教學上的優越性[52]：

1）藉由直笛的學習，可發展一般孩童，而非僅音樂資優兒童，廣博的音樂才能。

2）價格便宜，維護及保養十分簡易。

3）可做為學習技巧較高之木管樂器的基礎。

4）和其他樂器的合奏十分調和，音色容易獲得變化，間接提高音樂的趣味。

5）利用直笛的吹奏，可支持合唱的聲部，建立學生對音樂學習的信心。

---

[51] 參閱 O'kelly,E，〈The reorder in Education〉，1995：頁 186 。

[52] 參閱吳舜文，〈國中直笛教學之探究〉，1991：頁 13~14。

4、林德(Linde. Hans-Martin)認為直笛有極佳的音樂教育功能[53]：

1）塑膠直笛大量製造，使其價格較其他樂器來得便宜。

2）簡易性吹奏與教學相配合。

3）直笛的輔助，進入器樂的學習領域。

4）直笛比其他樂器更容易表達一些簡易樂曲

5）直笛的團體教學對於「聽力」的訓練，有極大的助益。

5、卡爾・多爾梅奇[54]：

1）因直笛簡易性的入門技巧而獲致音樂表現的信心與樂趣。

2）物美價廉的塑膠直笛大量製造，使直笛教學全面推廣更加普遍而廣泛。

6、史麥德(Smaldone. Richard)認為直笛優美而單純的音色，可使學生在吹奏中極易感受音樂之美[55]。

7、羅斯卡柏(Rothgarber. Herbert)認為直笛對兒童而言，可說是人聲外的一種「不同」的音響，可以延伸至音樂的鑑賞、技能、聽力，以及運用在人聲合奏等學習層面上[56]。

8、布瑞可夫(Burakoff. Gerald)認為直笛對小型室內樂的練習極有幫助[57]。

---

[53] 同註 52：頁 14。
[54] 同前註。
[55] 同註 52：頁 15。
[56] 同前註。
[57] 同前註。

9、文頓(Vinton. John)認為對多數人而言，簡易的直笛學習會是一種十分美好的音樂體驗[58]。

10、霍爾（Hall）提到有關直笛演奏可以結合學童智力的發展，它的重要功用為手與眼睛的協調，樂譜上正確音符的演奏與詮釋所需的不同類型的技巧，會給不同區域的腦部帶來刺激與協調[59]。

11、多羅芬（Donovan）提到直笛是個益於吹出曲調的樂器，可以提供初學者立即的回饋。在直笛重奏、合奏方面可與他人產生交互作用；多聲部的重奏、合奏演練對於演奏者的腦部與心靈是有益處的[60]。

12、奧福教學法[61]：

1）利用直笛的各種家族樂器介紹標準的記譜法，如譜號、節奏、音高等。

2）利用直笛做為器樂合奏中的主要高音聲部。

3）利用直笛從事即興教學。

4）教師在上課時即興吹奏直笛，來做為學生練習小型簡易木琴時的伴奏聲部，藉此增加音響的變化與音樂的趣味性。

13、沙克・達克羅茲教學法：

在即興課程裡，由早期的律動、語言及節奏即興，學生可藉由直笛的吹奏再做更深入的曲調即興。

---

[58] 同前註。

[59] Hall,S.，1994：頁 4。

[60] Donovan.S.A，1997：頁 17。

[61] 林朝陽，1995：頁 9~13、廖葵，1995：頁 68~73。

第二節 國內直笛教育學者對直笛的觀點

1、直笛在學校音樂教育上應用有以下論點：

1)、吳榮桂[62]

可加強認譜教學，並且訓練音感、節奏、呼吸法以及音樂句法，進而建立美的感受與表現，和在團體生活中學習合群美德。

2)、趙景惠[63]

因直笛價格便宜兒童可自備，在音樂課中能夠重新找回信心與成就感，尤其可協助變聲期的男生，克服所遭受到的困難，甚至在創作教學中可利用直笛從事樂曲創作。

3)、郭惠嫻[64]

強調直笛教學可訓練學生的節奏感、音感、手指運作靈活及即興創作的能力，透過直笛的學習可運用呼吸方法，增加閱讀樂譜的能力，能夠獲得更多的學習機會與樂趣。

4)、林鎧陳[65]

直笛在音樂教學中可訓練學生節奏感，學習如何調整呼吸方式，而在認譜方面可增加閱讀的速度，以及藉由吹奏直笛鍛練手指靈活動作，導引學生在音樂句法的感受與學習，進而培養美的感受與表現。

---

[62] 同註 52：頁 15-16。

[63] 同註 42。

[64] 郭蕙嫻，1997：頁 419-434。[64] 同註 52：頁 16。

[65] 林鎧陳，1987：頁 2-5。

5)、吳舜文[66]

（1）教學方面：

a、帶給學生新的音響體驗。

b、拓展學生更寬廣的學習領域。

c、促進樂思與肢體動作配合的靈敏度。

d、增加音樂合奏的群體經驗。

e、可作為認譜、音感、節奏、創作及欣賞等音樂學習項目之輔助教學。

f、在變聲期可與歌唱交替運用之教學。

g、可協助音樂表情的處理，並培養正確的呼吸法。

h、涵養音樂美感的表現力。

（2）實質功能：

a、個人方面：經由直笛教學、增加個人樂器學習經驗。

b、學校方面：利用直笛教學，可以豐富課程的多樣性。

c、家庭方面：藉由直笛的簡易特性，帶動家庭音樂會的風氣。

d、社會方面：結合個人、學校、家庭各個層面的直笛音樂經驗，引發人與人之間的互動歷程。

6)、朱則平[67]

將直笛視為孩子學習音樂的樂器，必先掌握直笛一定的演奏技巧後，再上合奏課程，可享受和聲、複音音樂、配器以及旋律的薰陶，才能獲得兼具獨奏與合奏的樂趣。

---

[66] 同註 52：頁 18。

[67] 朱則平，1999：頁 36。

2、直笛在樂器上的特點，分述如下：

1)、陳國洋[68]

直笛本身攜帶方便、價格便宜、容易學習且音色優美，所以能夠人手一支，不會造成購買上的困擾，而且是一個容易上手的樂器。

2)、陳惠齡[69]

認為直笛價格低廉、易於吹奏，且音色純樸親切、易於融合，適合獨奏、齊奏、重奏，且能與其他樂器合奏，並可消除學生對音樂的障礙感、增加手指的靈活運用。

3)、洪海東[70]

直笛本身因音色柔美，音域廣大，易於吹奏，且具有高、中、低音各種不同型式的直笛，合奏富於變化。故有許多音樂家為它譜出許多動人的樂曲，例如：巴赫、泰雷曼、韓德爾等，均留下許多不朽的直笛名曲。

3、直笛在美學觀的論點，分述如下：

1)、顧惠芳[71]

直笛可以開發學生的音樂潛能，增添它的自信心。

2)、賴瀅如[72]

直笛教學可以增添學生的自信心。

---

[68]同註 52：頁 16。

[69]陳惠齡，1989：頁 15-18。

[70]同註 52：頁 17。

[71]顧惠芳，1999：頁 26。

[72]賴瀅如，1999：頁 79。

整體而言，直笛適用於音樂教育中的最大的考量為音色優美、攜帶方便與價格便宜實惠，對於學生和家長而言，不會造成生理上與經濟上的負擔。在教學方面，亦可增加課程多元化與增加學生學習的興趣，不再讓教學只是侷限於歌唱或是樂理的學習。學生藉由人手一支直笛的學習，能夠實際參與音樂課程的學習，加強視譜能力的訓練、穩定節奏、調節樂器吹奏時的呼吸，以及手指靈活度的控制等等相關的好處。在人格薰陶方面：藉由直笛的學習，豐富生活的藝術性、欣賞不同直笛的樂音、體認不同文化的音樂性，感受合奏時優美的和聲音效。在演奏方面，可達到自娛又能與他人合作的效果，增加合作性心力。

第五章　直笛在台灣音樂教育體系中的衝突與適應

綜觀前面三所學校不管是在音樂課程中直笛的教學，或是在直笛樂團練習方面以及國內、外學者對於直笛的價值與功能觀的論點，可以看的出來多數的音樂學者是肯定直笛的學習與吹奏，且從中壢三所學校的直笛音樂教育中，三位老師會在課堂上指導學生吹奏直笛，但是在教學中亦引發另一個思考的層面。因為雖然大家都一面在倡導學習直笛的優點，當是一旦將直笛融入在教學的課程中，卻未有豐富的教學輔助教材，或是可提供站在第一線指導教師的相關資源，甚至未設立有漸進式專業的直笛學習系統，所以很容易讓教師面臨直笛的教學問題與遭遇挫折。以下針對不管是在普通及專業直笛課程方面，或是直笛樂團部分，以及直笛這項樂器價值觀的澄清，來檢視直笛在台灣教育體系中的衝突與適應。

第一節 學校教育

1、專業教育方面

國內缺乏主修直笛的師資，現今國內的直笛教師大多是留學歐洲或是美國，國內因師資缺乏，故大部分國中、小學的音樂班招生時，很少招收主修直笛或是副修直笛的學生，學生如以直笛樂器考進音樂班，學校會要求轉換別種樂器，甚至由其他主修木管的老師在一、二年級時教授直笛，訓練呼吸的調整以及運舌，但不知每種管樂的運舌是不同的，造成學生學習的錯誤以及日後的困擾。而至高中或是專科甚至大學才開始招收招收主修直笛的學生，就算學生進入該所學校，卻因為在義務教育中未接受過直笛嚴謹的訓練，而必須花更多的時間改正錯誤的姿勢，這樣啟不是本末倒置嗎？而且在研究所當中也未成立相關科系，無法延續

所學項目，故學生畢業後必須出國深造，容易造成人才外流。如果能夠在一開始便設立主副修項目，應該能夠改善學生的學習問題。因為在專業教育中，直笛的教學必須瞭解直笛的性能與特色，及其特殊的演奏技巧，才能呈現不同的性格與表情，產生音樂的藝術魅力。

2、普通教育方面

在義務教育中，雖有編入直笛的課程，但是隨著授課時數的刪減，以及課程份量過於緊湊與繁重，教師對直笛的教學，必須因遷就其他的教學，可能有所刪減[73]。甚至，因為九年一貫課程中藝術與人文課本融合了音樂、美術與表演藝術三種課程，直笛的課程內容編排不及舊版本豐富，而對於教師教導直笛是一項挑戰，如果必須教導直笛，就必須自行安排補充內容，否則會減低學生學習的興趣[74]。所以，因為課程編排上的範圍過於籠統與理想化，在實際的教學上問題甚多，例如：雖然直笛的教學在課程編排上，是採取一個音一個音教學方式[75]，但是卻未多加編寫練習曲，就算有也只有兩、三首，這樣對於學生的練習，似乎幫助不大。如果前面學習的音尚未熟悉，或是印記在腦海中，那麼肯定的是當老師教導下一個音時，學生會容易產生指法混淆的情形。學生在國小時降低學習的意願，會影響國中中音直笛的學習，因為學生如果在國小未獲得直笛的基本知識，相對於中音直笛的學習，也會呈現興趣缺缺的情形。高中及大學的教育中，對於直笛的教學是少之又少，完全是看教師的安排。故台灣音樂教育體系中，對於直笛的學習大部分是停留在義務教育中，但是課程之間的聯繫無緊密的連貫。

---

[73] 鄭莉伶，2005：頁 66-71、鄭方靖，2001：頁 509-552。

[74] 楊文碩，2004：頁 20-28。

[75] 詹郁寧，1987：頁 64、趙光華，2000：頁 7-11。

國小學習高音直笛，國中學習中音直笛，大部分是學習基本的技巧，對於直笛音樂的欣賞是非常缺乏的，既然將直笛視為國中小學人手一支，必須學會的樂器，卻未對直笛的背景與特性多加探討，只是學會基本的技能，卻未建立正確的樂器知識或價值觀，未能將直笛視為真正的樂器，而類似音樂的玩具，吹吹簡單的樂曲，是否符合當初將直笛引進台灣音樂教育體系中的目標呢？

在國小低年級培養節奏樂器的獨奏、伴奏或合奏能力，中年級開始培養高音直笛的獨奏能力，並可以與節奏樂器做簡易的合奏，高年級著重加強高音直笛與節奏樂器的合奏能力[76]。所以說國小階段樂器的選擇，低、中年級原則以木類及鼓類的敲擊樂器為主，高年級由於具有簡易的鍵盤概念，可加上木琴等旋律樂器的獨奏、伴奏或合奏能力[77]。而進入國中階段宜先複習高音直笛的吹奏技巧，使學生的直笛演奏能力更為精熟，並擴展繼續獨奏或合奏的曲目，另外再增加中音直笛的基本吹奏能力。因國中階段的音樂美感認知能力，除應繼續加強國小階段的能力之外，另需加入對各種樂器及音色的認識，以及美感認知能力，並加入對人聲音色辨別的認知能力。

音樂教學不僅要提高學生對美的感受和理解能力，而且也要培養藝術的表現和創造能力，所以歌唱和演奏技能的訓練絕不可忽視，加強必要的技能訓練。由此看出，學校教育中，雖推動直笛教學，但是在發展的一貫性上，尚欠周詳的計畫以及和實際生活有所脫節，且藝術教育未受家長及學生之重視，實難以達成藝術教育所欲達成的最基本的目標[78]。不論是課程的編排、上課時數等等，都有一

---

[76] 吳淑娟，1997：頁 236-248。

[77] 吳博明，1999：頁 79-109。

[78] 廖葵，1995：頁 74-77、賴錦松，2003：頁 613-654、曾清海，1993：頁 28-30、陳郁秀，1995：頁 3-4、陳怡婷，2002：頁 113-120。

串串的問題等待著去解決，以及改革，因為好的直笛課程不單只是簡單的吹奏，更應包括作品的討論、研究，從歷史、社會文化背景為直笛重新定位。

因此，要培養學生的直覺思維，首先要給學生淵博且有系統的知識，不論指導學生學習何種學科，務必使學生理解該學科的基本結構。在理性上讓學生掌握基本的美育美學理論，正式給予學生審美教育的基本結構，此建構乃是直觀的審美教育實踐活動的基石，沒有這個基石，純粹的快樂感受的教育降會事倍功半，很難進入真善美的審美境界。因為審美教育僅僅只有手段或方式的意義，而不具有教育目的的意義，則美育將面臨失去獨立價值的危險[79]。

第二節 師資

從直笛引進教學之後，前省立交響樂團大量舉辦直笛的研習，聘請國外的學者專家，為中小學教師建立直笛的觀念和知識，但是不可能在短短幾次研習中就將直笛的特性瞭解清楚，故多數教師大部分是靠自己閱讀國外的直笛書籍，或是觸及相關書籍，瞭解直笛的發展與運用，但大多未建立正確或良好的吹奏技巧。大多數的音樂教師未能充分掌握直笛教學的目標，或是音樂教師未能具備正確的認知。所以，如果連教師本身都不熟悉直笛的特性，又怎能教導正確的直笛吹奏方式。

就國內培訓直笛教學人才的學校而言，是非常稀少的，目前師範院校招收主修直笛的學生，比例是微乎其微的，而在一般課程中，開設直笛的課程也不多，

[79]陳友新，1993：頁 4-8。

有時只有一些教學法當中簡略提到直笛這項樂器，但是大多數準老師畢業後，卻未具備直笛吹奏的基本技巧，而畢業後卻得面臨教導直笛這項樂器，或是指導學校的直笛樂團並參與比賽，可想而知比賽的結果一定是不盡理想的。故希望能在師範院校課程中加開直笛這項內容，讓每一位準教師夠擁有這方面的先備知識，甚至開設直笛合奏課程，親自吹奏並體驗直笛的演奏方式[80]。唯有教師對直笛本身和相關知識都有足夠瞭解，並採用不同的學習方式、教導藝術，注重內容與背景的教學，且搭配有意義的評量，呈現的教學目標不只是將學生訓練成專業的藝術家，而是讓學生對於自己、對世界、人與人的關係與藝術和文化、歷史間的連結關係，建立有意義的概念，才能夠更具體有力地說明直笛課程與知識。

第一節 價值觀

以更廣闊的人類文化行為來看，審美教育固然要有理性的自覺與理性的獨立，然而它需要的是各個民族中，各種文化廣泛的審美教育實踐行為，一方面藝術實踐是美育活動的主要實施途徑；另一方面藝術的、自然的、日常生活的審美活動又為審美教育的理論提供了大量的美感經驗，累積眾多門藝術經驗，不僅推動了美學走向成熟，也使審美教育成為一種獨特的教育活動[81]。審美教育的目的，是要促進社會個體在情感上、智力上、道德上和人格上的全面發展，使人們的身心對美好事物的感覺完善起來，並培養人們按照美的規律進行創造的能力。審美教育中實踐性審美活動要得以有效地進行，必須配合受教育者對人的審美需求的理性自省，這是人們對處於愉快處境的自我帶有啟蒙性質的反省、反思。美育肯定需要受教育者全身融入審美活動之中，去獲取情感上的種種體驗。但對於這種

[80] 徐千智，2003。

[81] 黃良著，2004：頁 20。

情感體驗又需時時反觀與時時審視，方能進入更高境界的審美活動[82]。

然而多數人認為吹奏長笛就一定會吹直笛，直笛是一種音準很差的樂器，直笛只要隨便吹吹即可，無須進行專業的訓練，是最容易參加比賽的樂器等的錯誤觀念。在國外已經設立專門吹奏直笛的科系，對於直笛的訓練是一套嚴謹的課程，不像台灣只將直笛視為中小學的課程而已。直笛是必須藉由氣息的調整進而控制音高，故不是音不準的樂器。教師如在訓練學生的過程中未告訴學生如何調整氣息並搭配練習，容易造成音不準的情形，例如：直笛吹奏時如果運氣是鬆散乏力的話，就無法充分表現「音樂的力度與音準的準確」，這種技巧的訓練是教師們必先克服，然後才可以要求學生。所以，對於學生而言，吹奏直笛時必須要學習運氣調整的方式，讓音準達到一定的準確度，並不是只是指法按對，以及吹出所按的音，即便是正確的音準。

總而言之，國內目前對直笛尚未建立正確的器樂觀念，雖然引進直笛這項樂器到台灣音樂教育中，卻未真正引進直笛整個發展背景與價值觀。直笛教育不應只是認為直笛簡易吹奏與攜帶，就輕忽它的在器樂上獨特的價值地位，而是要透過真正的直笛教育讓學生學習文化的內涵及意義、對自我文化的認同、瞭解多元文化內涵，發展尊重他人與關懷社會的情操，達成終生學習的目標。進一步去思考直笛教育所需要的各種認知機智並非各自獨立；相反的是互動頻繁，並且對學生學習經驗有特定的貢獻，這也將有助於促進學生對自我和他人的認知，進行更深層的思考和感動。

直笛教育也是屬於藝術教育當中的一環，對於培養特定藝術的理解能力，就必須先明白該門藝術特有的系統手法，才能具備一定的藝術修養和審美理解能

[82]陳正芬，2003：頁 91-99。

力，藝術接受的實質是精神消費和藝術的享受。也就是說直笛的學習者或是吹奏者需感知直笛作品，並不意味著他已真正體會和理解該件直笛作品所要傳達的美感意境，因為感受或接觸直笛作品要比創作它容易的話，那麼要對直笛作品作有效的接受和解讀又常常比它發生更為複雜。因此，對於直笛的學習或是吹奏不單只是要求手指頭機械運動而已，而是應該對作品經驗的開採和抽取。人可以生來就是藝術家，但要成為鑑賞家卻必須經過教育，接受更嚴格和更全面的訓練。對於一般的直笛學習者，雖然無須接受特殊訓練，但要順利地進入直笛更高層次面的過程，並在學習中保持獨立的主體地位，也必須以某些直笛特殊的手法知識做為條件，甚至還必須具有一定的專業知識背景和基礎[83]。

直笛的教學是從樂器的習奏到音樂的表現，歷程是未知－經驗－領悟－演練－成熟－表現－創作－鑑賞等，一連串學習展現的過程，是有組織、有秩序、漸進的。要把握以下幾個演奏教學的原則：

1、對學生操作的樂器，應配合其身形大小之比例和發展的需求。

2、建立對直笛正確的觀念，以及辨別各類樂器的音高、音強、音長、音色等特質，例如：呼吸運氣需技巧訓練，音高的調整必須藉由運氣控制。

3、透過直笛的習奏，獲得良好的演奏態度和體認音樂真正的內涵。

4、在合奏中，將直笛所傳達的聲音訊息，融入豐富優美的節奏、旋律、和聲裡，並賦予音樂新的生命。

5、良好的演奏態度和體認音樂真正的內涵。

直笛的教學具有表現和欣賞的音樂本體價值，一方面由內發展所致，一方面是外在的學習結果，使得音樂的學習豐富而多彩。直笛的音樂表現，無論是獨奏、

[83] 同註 81：頁 24～25。

重奏或是合奏的活動過程中，利用直笛為工具，達到技能的習奏表演，使學生有自我表現的機會，以抒發情緒和培養自主的能力。但是在學校的音樂課程中，直笛的學習時間不到一節課，除了課外加強指導練習外，在預期效果上不易達成行為目標所要達到「能吹奏直笛，暨參加合奏」的要求。同樣重要的是能夠以技能的方式進入學生的能力培養系統之中，如此，學生學習的動力與興趣才能穩定，進而才能將觀念意識轉化為學習直笛的動力，才不會是只是硬拼貼上去的概念符號。

無論如何，當直笛教育在推動著感官系統正常健康的同時，還要更加敏銳、更加精緻、更加具有辨識能力，也更加具有整合的能力。在情感層面方面，直笛的情感體驗能力是一種情感反觀能力，它不僅在於能夠萌生情感、能夠動情，還在於能在心裡中將這種動情狀態做為對象進行反觀，進行咀嚼和玩味，甚至在技能方面，是具體的藝術創造能力。故當我們在看待直笛教育時，應該客觀看待所有的層面，不宜僅是看中它的物質厲害功利性，只注重物質的功利會忽略客觀的美好本質的一面。總之，不論是對直笛作品的存在和對直笛作品的感受、接觸等客觀條件，還是面對直笛學習者的審美教育程度、社會經驗、藝術修養等主體條件下，都應該納為是學習直笛的基礎條件之一。因為沒有這些條件或是這些條件不夠充分之下，就會影響到直笛的理解或是學習質量和效果。

第四節 音樂比賽

每一年政府會在年底舉行各縣市的學生音樂比賽，而於次年的三月舉行全國比賽，項目分為獨奏與合奏兩大類，直笛項目亦包含於此中。對於指導老師而言，必須於早自修、放學後或是中午休息時間進行樂團的練習，因為學校的音樂課程只有一節時間最多兩節課，這樣的練習根本不夠，故教師必須要另外安排練習時

間。而指導一項自己不熟悉的樂器，卻是一種沈重的負擔[84]，因為在學校未學習相關直笛資訊，畢業後卻要面對音樂比賽，所以很多老師大部分只得自己自掏腰包，請教一些直笛的吹奏家，或是參加教師直笛團，學習直笛的吹奏技巧，而這一切只是為了比賽，或是只學會吹奏的基本技巧，但是否能夠真正獲得直笛這項樂器的特質，以及背後的音樂含意，是值得思考的。

反觀在重複性的練習與要求中，學生無法享受到音樂的美感及快樂，只懂得技巧的練習及來自比賽的壓力，卻無法獲得學習樂器的樂趣[85]。音樂對於個人身心的成熟、才能的發會等，有相當的刺激與益處，喜好的程度越強，越能看到效果。而教師對於直笛喜好與否，則取決於身心理的成熟、訓練才能、模仿與鑑賞、感情移入、審美與批評、價值觀等，對此之事及認知及感覺經驗的強度越高，喜好程度也會越強，反觀則是越弱，故自我未能掌握或是熟習的的課程中，教師又怎能誘發學生學習的意願與興趣呢？

目前在台灣直笛樂團的編制中尚無標準的原則，而且演奏指導教材大部分都是翻譯國外的教材或是參閱國外直笛教本，國內所編寫的教材雖然日益變多，但是內容重複性機會很高，所以許多比較專業的直笛樂譜必須仰賴國外進口，而且每一份樂譜的價格並不便宜。所以對於老師在教學及指導樂團當中，容易遇到缺乏樂譜的情況，或是不知道如何調整聲部的數量時，導致教師難以掌握直笛音色上的特質及演奏的技巧，雖然犧牲休息時間加練卻得不到預期的效果。況且，既然是冠上「比賽」這兩個字，就已經不再只是簡單的吹奏直笛罷了，而是必須將直笛視為一項演奏型的樂器，那麼與當初教育部所設立的總目標是否有所違背，在音樂課程中直笛的教學，被塑造為只是提高學童對音樂的興趣，並使音樂生活

[84] 同註 17。

[85] 同前註。

化為主旨，對於技能的學習，應與學童的程度及教學環境配合，而不強求達到技巧上的要求。所以，既要將直笛視為能夠簡易吹奏的曲調樂器之一，又要將直笛推向比賽的舞台，這樣直笛到底要定義為簡易的樂器還是演奏的樂器？比賽中，因為國內主修直笛的人才比較稀少，所以當聘請比賽的評審時，時常無法找到合適的人選，故有時會因為當天的賽程，而影響聘請評審的考量，甚至會出現非該項目專才的評審，這樣的比賽是否具有真正的公平性呢？

反觀國內直笛團體比賽的編制而言，許多樂團誇大直笛樂團的編制，大量增加直笛的數目或是種類，只是為了獲得更好的成績。殊不知早已忘了直笛音色所受到的限制，大量的增加大型樂器，是否有考量學生的生理構造，會不會造成學生吹奏時的負擔，以及能否達到預期的效果。雖然，誇大樂團的編制，由不同種類的直笛的組合，音高上雖有差異，但是發聲的原理與材質卻是相近，在整體音色的變化而言，絕不可能像交響樂團那樣呈現多樣的音色變化。故誇大編制方式，容易走向兒童樂隊的發展，因兒童樂隊的編制大部分為簧片樂器所組合而成，在聲響效果上較為同質性，故直笛團編制的擴大可能導致樂團上必須改革或是走向沒落的趨勢。所以，當直笛樂團的編制誇大後，帶團的老師是否應該回歸到直笛音色上的考量，不要將直笛小而美的吹奏技巧忘卻，而過渡的將樂團編制誇張化以及渲染化。因為在音樂美學的內涵與價值中，取決於社會對音樂需求以及音樂滿足社會需求的多樣性，故音樂美學具有審美、道德、宗教、社會功力和實用功力等價值，能滿足之需求層面越多，音樂美學的價值便越高。

結　論

音樂的本質不在於精確性與正確性，音樂的本質應在於個人思想的實踐，它是一種美感的表達及社會文化的傳承。但是，台灣的直笛教育始終無法脫離西方音樂技巧性的藩籬，缺乏對於人文精神的思考與社會文化的結合。音樂不應該侷限於某種形式、種類甚至方法，它是代表著社會的實踐，民族文化的發展，它會因為種族、文化的不同而具有不同的特質與意義，況且體驗美感與其定義會隨著國情而有所不同。事實上音樂的本質應該是來自文化的發展與社會的實踐，對於文化的精神與深層意涵背景都應該深入且精細的統整。音樂是一種時間的藝術，它呈現了不同時期、不同社會與不同民族的文化發展進程。它與社會文化、日常生活甚至是宗教習俗都有密不可分的關係，絕不僅止於西方音樂對於音符的詮釋或是樂譜的駕馭。

直笛在歐洲體系中的發展歷經多次的改革與鑽研，在專業教育方面，建立一套完整的學習系統，追求吹奏技巧層次的提昇，或是音樂性的表現。在普通教育方面，雖未像專業教育方面的訓練，但是課程上的設計亦涵蓋簡易直笛的歷史發展背景、基本的吹奏訓練，讓吹奏者能夠循序漸進的學習，將直笛視為一個義務音樂教育中必須學習的樂器角色。回顧三十餘年來，直笛音樂教育在台灣之發展過程，可以發現自 1969 年至 1975 年為直笛教育在台零星試探性推動的萌芽時期，1976 年至 1993 年是最重要的豎立基礎階段，1994 年之後則顯示出蓬勃發展的趨勢。當直笛由國外引進台灣時可說是在偶然之情況下與直笛結緣，並試著啟動一些先驅性的教學，其間由於專業資源與經驗有限之故，以及相關直笛教育之推動其實並非皆以直笛為其工作重心主軸，因而初期在此條件下所顯示的摸索狀態誠屬必然，而這也是文化移植中必經歷的過程。一直到 1986 年之後，一些赴歐美專門學習直笛的台灣留學生漸增，他們接受更完整的直笛教育及演奏訓練，

這些新生代音樂學者陸續返國，充實國內直笛師資陣容，使得直笛的地位由原屬於奧福教學樂器之搭配角色，漸漸進而成為音樂廳中獨當一面的吹奏樂器。甚至眾多直笛合奏團體的成立，更提供喜愛直笛音樂的社會人士或是學生及老師，一個互相交流的園地，也形成另一種藝術展演的方式[86]。

但回想當時因考慮希望在課程中加入器樂的學習，豐富課程的內容，增加學生學習的興趣，故直笛一開始便被設定為價格便宜、攜帶方便、容易吹奏的樂器。所以，大多數的人尚未建立正確的價值觀，導致直笛日後在台灣音樂教育體系中的發展，不管是專業教育還是普通教育，未能真正設計屬於直笛的計畫與課程，以致於在專業教育方面未能早期訓練直笛吹奏人才，或是造成人才外流的情形，因為不同的文化背景所產生制度，並不適合把外國直笛文化的制度只擷取其中某些部分搬回台灣發展，應該是經過移植與轉介後，發展屬於自我國家特有的直笛教育制度。

在普通教育方面，政府為配合國小音樂課程內容，每年都有舉辦全國性的音樂比賽，同時為了鼓勵樂器教學，也陸續增加了樂器合奏的團體性比賽，由最早的節奏樂隊到後期的直笛項目或是龐大的管弦樂團及國樂團。其中直笛項目中面對第一陣線的教學者未能接受專業直笛課程的訓練，在教學上要負擔樂團的指導，又要面對直笛的教學困擾處，實在是一份艱辛的教學工作。對學生而言，簡易的課程設計，加上簡短的學習時間，怎能真正瞭解直笛這項樂器的特質與精髓。藝術的欣賞能力是經由生活經驗而獲得，是經過反覆的練習才可以獲得良好的敏捷性，美學的判斷經驗即是這些生活的累積。當對美感經驗的記憶強烈而持續，則人們會培養出有條件的藝術實力；但若反覆的次數不夠，導致記憶不清而

[86] 同註 30。

留下一些印象，學生也只能培養出對藝術模糊不清的感受。建立良好的美學觀是必須透過轉化，是一種必須經過學習才能得到的能力，因為由本能美轉化為精神美的過程，需要冷靜的吸收再加上靜觀與靜思，才能轉化與培養美感的能力，更需要完整的教育計劃與措施加以配合，方能達到。

長久以來直笛的教學，偏重表現技能指導，缺乏對深層面的探究，如：藝術品質、內涵文化背景、藝術知識等方面，導致欣賞力無法提升，審美經驗亦無法培養。因此加強審美認知教學，才能發展審美與情意之能力，並提升創作、藝術文化的理解及生活應用能力。反觀直笛教學引自歐洲與日本外來體系，其教學理念多半是建構於西方的理論教材及教學法，甚至很容易照單全收。因此，當台灣的直笛教育環境正充斥著外來直笛教育系統的同時，國內的直笛教育者是否有意識到台灣必須擁有適合台灣學習者的直笛教育課程，一味引進國外的教學系統，只會讓台灣的直笛教育流於制式與技巧性的學習，並不能讓台灣的直笛教育中文化的價值觀與美學觀有所改變，更無法藉由推廣直笛課程的方式，建立台灣大眾對於直笛的正確價值觀。雖然直笛合奏、獨奏課程的教學對於培養學習者的合群性與技巧性是有相當大的幫助，然而在直笛領域中，除了合奏與獨奏的學習外，對於音樂感受力與文化價值觀與美學觀的培養也是相當重要的。

音樂美感的培養對於每個人日後的音樂生活具備相當重要的影響力，雖然學習直笛的吹奏技巧的確比音樂美感能力的培養更能展現具體的學習成果，但是音樂美感與文化價值觀的培養卻是學習者享受音樂生活中更重要的能力。如果兒童學習音樂的過程中，只是純粹以成果展現作為教學目標，那將非常容易扼殺兒童對於學習直笛的熱誠與興趣。所以，一個好的直笛教學或是課程應該先瞭解樂器本身最先開始的發展以及演變過程，瞭解樂器本身的特性，才能在引進後能夠結合台灣的音樂文化，經過移植的過程，進入轉介的程序，才能真正發展屬於台灣直笛教育的方式與課程，如果只片面引用國外的教材或是吹奏技巧，卻忽略真正

該去正視該樂器獨特的特點與其在樂器學上的地位，及在國外發展的狀況，因為容易形成兒童學習上的偏差與瓶頸，也會造成外界對於直笛這項樂器的看輕，認為只要隨便吹吹即可發出聲音，是小孩把玩的樂器，是無法與其他樂器相提並論的獨奏樂器。

音樂與生活及社會的脈動是息息相關的，因此當使用之直笛教材脫離了自身的文化，就不易引起兒童學習的共鳴，也容易讓學習者在學習過程之間感到無趣，而放棄學習音樂。因此專業的直笛教學是需要有好的教材作為輔助，如果教材內容生動有趣又搭配直笛指法的設計必能引起學習者學習的興趣，那會讓直笛推展的過程會有事半功倍的效果，故如何設計課程的內容與項目，應該是所有教材編輯者的重要課題。畢竟學習直笛不是只有理論的學習及演奏能力的訓練，是要能夠體會音樂對於個人、社會與文化所帶來的真正意涵，要讓學習者有更廣泛的學習機會與資源，嘗試各種創作及探索、批評，結合個人自主性的美感經驗及喜好，建構個人獨特的美感體系與價值體系，進而建立個人的美學觀，讓學習者瞭解不同種族、文化、時代、區域及風格之藝術特色及功能。任何一種精緻藝術、記憶與興趣若能從小培養到某個深度，則這些藝術能量會跟著學習者一輩子，並能隨著自我繼續的充實隨時提升能量。

師資方面，教學者必須瞭解直笛的歷史源流與樂器特性及限制，具備歷史觀與現代觀，瞭解過去史實的沿革以發現問題，才能針對當前的教育問題作深入的探討，進而面對未來提出一套具備前瞻性與可行性的直笛教育政策。教學者根據學生能力、興趣、需求編選教材，進行以學生學習能力為中心的教學，充分瞭解各類教材的特性，有系統、有組織的加以安排，顧及學生全方位的感官體驗與生活學習，熟悉並活用直笛教學方法，引發學生學習動機，深化學生在表現欣賞以及生活應用的學習效果。教學者如果能夠設計適當的直笛評量方式，在教學前、中、後的適當時機，善於結合人力、物力、財力、組織架構、網路等相關資源於

教學之中，增進教學的豐富性與創新性，從理念知識範圍，到具體實踐層次，融會貫通，知行合一。

一種新的教育制度的形成，必須重視教育思潮的沿革，強調的是教育有它一脈相成的教育倫理，因為教育的成敗，關係著一個國家是否具備競爭力、生存力，必須承擔著國家成敗興亡息息相關的重責大任。所以，整體直笛運用於音樂教育體系中的方法與精神，必須作全盤檢討及規劃，並瞭解教育政策，改善教育的灰暗地帶，期待能在質化及量化兩種方式均能兼顧的情況下，真正發展一套符合我國民情及能提升我國直笛制度的良好模式，良好的系統性直笛教學與師資更能貫徹政府教育政策的目標，尤其音樂教育的主要價值是知性的傳導，將個人由現實主義提升到美學境界，經由健全的引導與教育，除了可以帶動其他領域藝術的發展，更能達到提升及改善學習者音樂生活文化生活水平。如果學習者知性範圍越廣，越能清楚其生活的目標，即能瞭解外在事物的各種互動關係。知性範圍擴大，能促使學習者不斷自省、反芻、調節變化自我朝向超我的淨化及昇華靈性的優勢意識進化。

音樂是一種同時具備表達情感、娛樂、溝通等各種功能的文化，且音樂是各種價值的綜合體，並藉由教育的傳播以及對社會價值的控制功能，音樂更可以穩定社會的傳承，各階層及各種不同文化的族群更可以表現出其獨特的音樂文化。直笛教育要在學校及社會上發揮功能，直笛教學應該要有組織，教材要有系統，教學方法能具有具體效益，要使學生對音樂有共多的認識、更強的感應及深刻的了解，則有賴於教學者對整體直笛課程有全盤的了解，並且認真學習瞭解直笛家族的歷史演變與淵源，瞭解這項樂器的形制特點，教師提升自我的直笛吹奏技巧與教學能力，能夠引導學生們從容快樂跨進直笛的園地。在直笛的吹奏學習過程，必須配合指法的難易，運氣的深淺來循序學習低、中、高音域等的音，因此直笛的學習是有步驟的，而不是混亂無章跳進的，每一個階段有其學習的目標，

學生達到該段目標後，才能進入下一階段，否則技巧不紮實而進入另一階段，會造成將來吹奏上的瓶頸。直笛教學必須透過學習、研究以及擴大社會的參與，澄清現狀，規劃未來具有前瞻性的政策，才能達成各個層次的目的。而且以更宏觀的視野與心態來面對台灣的直笛教育，進而帶動人類心靈的感動或是生活的體驗，藉由音樂抒發感情、表達思想及傳達時代精神，所呈現出一種社會文明的象徵與社會文化的具體實踐。

參考書目

一、專書

1、外文

Doherty, D.M

2000《*An assessment rubric for the soprano recorder*》，Massachusetts Lowell State University,Massachusetts。

Kelly ,E. O'

1990《*The recorder today*》， Cambridge University Press, London。

1995《*The recorder in education. In J. M. Thomson (Eds.), The Cambridge companion to the recorder*》， London: Cambridge University Press。

Luxenberger,C. K

1997 《 *The developing role of the recorder in the conservatories and music schools of the Netherlands from Post-World war II to 1980*》，Unpubilshed master's thesis, University of Houston, Houston, Texas。

Parisi ,J.

2002《*The effect of being able to sing or play the melodt of jazz/blues composition on fourth-and fifth-grade students'affective response and ability to discriminate between melody and improvisation*》，Florida state University,Florida。

2、中文

Bart Spanhove 著/董子嘉譯/黃世雄校

2003《完美的合奏》，桃園：台灣山河樂器公司。

Hans-Martin Linde 著/筱梅譯

1995《木笛吹奏者手冊（The Recorder Play's Handbook）》，台北：世界文物出版社。

Kenneth Wollitz 著/鄭世文譯/吳明宗校正

1993《木笛實用手冊（The Recorder Book）》，台北：世界文物出版社。

吳明宗

2004《木笛一百問》，台南：小神笛出版社。

林明輝

1995《兒童器樂演奏與指導》，高雄：麗文出版社。

音樂之友社邊，林勝儀譯

1999《新訂標準音樂辭典》，台北：美樂出版社。

麥克・甘迺迪著/葉綠娜等譯

1997《西洋音樂百科全書（下集）》，台北：台灣麥克股份有限公司。

范儉民

1996《音樂教學法》，台北：五南出版社。

許雲卿

1989《中日音樂教學之比較研究》，台北：全音樂譜出版社。

曾焜宗

1997《音樂的教育功能》，高雄：復文出版社。

黃淵泉

1999《YAHAMA 中音直笛教本第一冊》，台北：功學社山葉樂器股份有限公司。

黃良

2004《現代美育範疇建構》，北京：中國社會科學出版社。

蔡曄琳

2005《木笛小百科》，台北：世界文物出版社。

二、論文

吳舜文

1992《國中直笛教學之探究》，台北：國立台灣師範大學音樂研究所碩士論文。

沈敬惠

2002《國中直笛合奏團組訓參賽之現況調查研究》，台北：國立台灣師範大學音樂研究所碩士論文。

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》，台北：國立台北師範學院國民教育研究所碩士學位論文。

林蘭芳

2002《解嚴後國中音樂教材本土化的討論》，台北：私立東吳大學音樂研究所碩士論文。

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》，屏東：國立屏東師範學院音樂教育學系碩士論文。

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》，花蓮：國立花蓮師範學院國民教育研究所碩士論文。

張君君

1996《國中音程音感教材設計及實徵研究》，台北：國立台灣師範大學音樂研究所碩士論文。

黃素貞

2004《木琴輔助國小學童音樂學習動機與成就之行動研究》，高雄：國立中山大學教育研究所在職專班碩士論文。

楊世華

1993《奧福（Orff）與柯大宜（Kodaly）教學法於音樂行為與創造行為比較之研究-二個小團體》，台北：國立台灣師範大學音樂研究所碩士論文。

楊淑茹

2002《多媒體電腦輔助教學：國中音樂直笛教學自製教具之實徵研究》，台北：

國立台灣師範大學音樂研究所碩士論文。

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》，屏東：國立屏東示範學院音樂教育學系研究所碩士論文。

盧玟瑩

1993《不同樂器音色對高中生曲調音程訓練影響成效》，台北：國立台灣師範大學音樂研究所碩士論文。

謝婉如

2002《音樂科情意教學與國中生情緒之關係研究》，台北：國立台灣師範大學音樂研究所碩士論文。

三、期刊

1、外文

Donovan,S.A.

1997〈Taking up the recorder〉,《American Recorder》38(4)，p17-18。

Hall,S.

1994〈Recorder students in North Carolina participate〉,《American Recorder》35(1)，p4-5。

Hawkins,P.,＆Beegle,A

2003〈The national standars and medieval and music in middle school choral and general music〉,《Music Educators Journal》89(3)，p41-45。

Goolsby,T.W.

1995〈Portfolio assessment for better evaluation〉,《Music Educators Joural》82(3)，p 39-44。

Stanley Sadie

1984〈Reorder〉,《The New Grove Dictionary of Musical Instrument》Vol.3，p205-214。

Wollitz

1966/1993〈Reorder〉,《The New Grove Dictionary of Musical Instrument》Vol.21，p37-38。

2、中文

朱則平

1999〈課堂豎笛教學指導〉,《樂器》第 131 期，台北：臺灣區樂器工業同業公會，p36-37。

吳榮桂

1986〈直笛教材教法研究－談本省現有直笛教材分析〉,《音樂教育》第 3 期，台北：音樂教育月刊社，p17-28。

1990〈台灣省第一屆直笛比賽紀實〉,《音樂教育》第 17 期，台北：音樂教育月刊社，p26-35。

吳舜文

1991〈一般學校音樂課程中的直笛教學〉,《中等教育》第 42 卷、第 6 期，台北：國立台灣師範大學，p83-91。

1995〈一般音樂能力在樂器課程中之應用〉,《中等教育》第 46 卷、第 4 期，台北：國立台灣師範大學，p86-90。

吳明宗

1993a〈木笛之簡介〉,《省交樂訊》第 16 期，台中縣：臺灣省立交響樂團，p15-16。

1993b〈木笛史簡介（中）〉,《省交樂訊》第 19 期，台中縣：臺灣省立交響樂團，p24-25。

1993c〈木笛史簡介（下）〉,《省交樂訊》第 21 期，台中縣：臺灣省立交響樂團，p24-25。

吳淑娟

1997〈高音直笛教材之分析研究〉,《台南師院學生學刊》第 18 期，台南：國立台南師範學院，p236-248。

吳博明

1999〈樂器在國民小學音樂科各項教學的應用〉,《邁向二十一世紀音樂教學之藝術-合唱與合奏教學研討論文集》,台北:台北市立師範學院音樂教育學系,p79-109。

林鎧陳

1987a〈開拓再生的歲月:談如何使用直笛〉,《音樂教育季刊》第 4 期,台北:音樂教育月刊社,p2-5。

1987b〈直笛的合奏教學〉,《音樂教育季刊》第 4 期,台北:音樂教育月刊社,p6-14。

1989a〈以直笛輔助的音樂遊戲教學設計〉,《音樂教育季刊》第 2 期,台北:音樂教育月刊社,p22-28。

1989b〈以直笛輔助的音樂遊戲教學設計(II)〉,《音樂教育季刊》第 13 期,台北:音樂教育月刊社,p14-28。

1990〈以直笛輔助的音樂遊戲教學設計(III)〉,《音樂教育季刊》第 17 期,台北:音樂教育月刊社,p22-26。

林朝陽

1995〈奧福教學簡介〉,《國教輔導》第 34 卷、第 6 期,台中:國立臺中師範學院,p9-13。

林靜姿

1997〈國小四年級直笛聽音創作教學〉,《國教之友》第 49 卷、第 3 期,台南:國教之友社,p29-34。

林小玉

2003〈藝術與人文教師的新挑戰—論音樂教師在職進修能力需求認知的重要性〉,《中等教育》第 54 卷、第 1 期,台北:國立台灣師範大學,p48-57。

林淑芬

2005〈直笛音樂教育在台灣之引進與發展〉,《教師之友》第 46 卷、第 4 期,嘉

義縣：國立嘉義大學，p64-72。

邱家麟

1985〈國民小學直笛教學之探討〉,《國教輔導》第 25 卷、第 1 期，台中：國立臺中師範學院，p8-10。

1989〈質樸無偽的音色魅力－淺談直笛及其教育功能〉,《師友》，台中縣：臺灣省公立中小學校教職員福利金籌集管理委員會，p266。

1999a〈國民小學音樂科教科書第六冊〉，台北：仁林文化。

1999b〈國民小學音樂科教學指引第五冊〉，台北：仁林文化。

翁奉斌

1995〈追求美的直笛音樂〉,《國教輔導》第 34 卷、第 6 期，台中：國立臺中師範學院，p33-37。

陳國泮

1987〈千年滄桑的笛音－直笛發展史〉,《音樂教育季刊》第 4 期，台北：音樂教育月刊社，p15-30。

陳惠齡

1989〈悅耳動聽的直笛〉,《父母親月刊》第 51 期，台北：心橋文化事業有限公司，p15-18。

陳友新

1993a〈國小音樂教學的檢討與改進建議〉,《國教園地》第 46 期，花蓮：國立花蓮師範學院，p4-8。

1993b〈國小教師對樂器宜有的認識、研習、應用〉,《國教園地》第 49 期，花蓮：國立花蓮師範學院，p65-74。

陳郁秀

1995〈音樂教育的省思〉,《中等教育》第 46 卷、第 4 期，台北：國立台灣師範大學，p3-4。

郭惠嫻

1987〈令人著迷的小東西-直笛〉,《音樂教育季刊》第 4 期，台北：音樂教育月刊社，p31-36。

1995〈國小音樂科實施演奏教學的重要性〉,《國教月刊》第 41 卷、第 5.6 期，台北：台北市立師範學院，p18-21。

1997〈國小音樂科實施演奏教學的重要性〉,《台北市立師院學院》第 28 卷，台北：台北市立師範學院，p419-434。

陳振泉等編

1998a〈國民小學音樂科教科書第五冊〉，台南：南一書局。

1998b〈國民小學音樂科教學指引第五冊〉，台南：南一書局。

1999a〈國民小學音樂科教科書第六冊〉，台南：南一書局。

1999b〈國民小學音樂科教學指引第六冊〉，台南：南一書局。

陳淑文/陳世明等編

2002〈藝術與人文學習領域教科書第三冊〉，台南：翰林。

陳怡婷

2002〈國民小學音樂科教學現況調查報告〉,《國教世紀》第 200 期，新竹：國立新竹師範學院，p113-120。

陳正芬

2003〈以多元文化教育理念看音樂教育之發展趨勢〉,《國教天地》第 154 期，屏東：國立屏東師範學院，p91-99。

陳佩君

2003〈木笛的歷史發展與演進〉,《紫竹調》第 13 期,台南:台南女子學院,p167-194。

梁蓉

2003〈法國小學、國中藝術教育概況〉,《美育》第 131 期，台北：國立臺灣藝術教育館，p62-69。

教育部

1975〈國民小學課程標準〉，台北：教育部。

1993〈國民小學課程標準〉，台北：教育部。

2000〈國民中小學九年一貫課程暫行綱要〉，台北：教育部。

2002〈國民中小學九年一貫課程修訂綱要〉，台北：教育部。

曾清海

1993〈音樂教育現況問題探討〉,《漢家雜誌》第 38 期，台南縣：漢家雜誌社，p28-30。

張碧蓮

1987〈推動直笛教學的手〉,《音樂教育》第 4 期，台北：音樂教育月刊社，p37-39。

張瑞瑁

1988〈有趣的笛音教育遊戲〉,《音樂教育季刊》第 9 期，台北：音樂教育月刊社，p13-19。

張渝役/黃秀美

1994〈從國小音樂課程標準說起〉,《台灣教育》第 517 期，台北：台灣省教育會編印，p26-29。

黃正傑

1997〈國小新課程透視〉,《研習資訊》第 14 卷、第 2 期，台北縣：教育部臺灣省國民學校教師研習會研習資訊雜誌社，p8-15。

張蕙慧

1996〈從生理學觀點探討兒童音樂教育〉,《國立新竹師院學報》第 9 期，新竹：國立新竹師範學院，p339-361。

張穎鶯

1998〈高年級直笛教學之研究〉,《北縣國教輔導雙月刊》第 7 期，台北縣：臺北縣教育局，p58-60。

黃采樺等編

1998a〈國民小學音樂科教科書第五冊〉台北：康軒文教。

1998b〈國民小學音樂科教學指引第五冊〉台北：康軒文教。

1999a〈國民小學音樂科教科書第六冊〉台北：康軒文教。

1999b〈國民小學音樂科教學指引第六冊〉台北：康軒文教。

張添雄

2005〈藝術與人文學習領域的有效教學—以音樂科為例〉,《國教天地》第 159 期，屏東：國立屏東師範學院，p54-61。

詹郁寧

1987〈淺談我的直笛教學經驗〉,《國教月刊，第 33 卷、第 11. 12 期）台北：台北市立師範學院，p64。

楊佈光

1997〈淺談國民小學音樂課程中之樂器教學〉,《國教世紀》第 174 期，新竹：國立新竹師範學院，p33-37。

楊文彬等編

1998a〈國民小學音樂科教科書第五冊〉台南：翰林。

1998b〈國民小學音樂科教學指引第五冊〉台南：翰林。

1999a〈國民小學音樂科教科書第六冊〉台南：翰林。

1999b〈國民小學音樂科教學指引第六冊〉台南：翰林。

楊艾琳

2000〈九年一貫課程藝術與人文領域中的音樂〉,《音樂科教學研習會參考教材》台北：國立台北師範學院，p1-7。

楊文碩

2004〈器樂教學的美感經驗-以直笛教學為例〉,《研習資訊》第 21 卷、第 1 期，台北：國立教育研究院籌備處研習資訊雜誌社，p20-28。

〈落實直笛教學的多元評量〉,《國教天地》第 155 期，屏東：國立屏東師範

學院，p81-87。

趙景惠

1987〈直笛教學的推展與音樂教育〉,《音樂教育季刊》第 4 期，台北：音樂教育月刊社，p30。

趙光華

2000〈多出來的四堂音樂課－師徒相承的直笛社團經營〉,《國教之聲》第 33 卷、第 3 期，台東：國教之聲雜誌社，p7-11。

廖葵

1995a〈從教育的觀點探討奧福教學法〉,《中等教育》第 46 卷、第 4 期，台北：國立台灣師範大學，p68-73。

1995b〈當前國中音樂教育實施現況與缺失〉,《中等教育》第 46 卷、第 4 期，台北：國立台灣師範大學，p74-77。

劉英淑

1994〈國民小學音樂科新舊課程標準之比較〉,《研習資訊》第 11 卷、第 2 期，台北縣：教育部臺灣省國民學校教師研習會研習資訊雜誌社，p28-41。

1995〈國民小學音樂科新課程的精神與特色及實施之相關配合作法〉,《研習資訊》第 12 卷、第 5 期，台北縣：教育部臺灣省國民學校教師研習會研習資訊雜誌社，p33-40。

鄭莉伶

2005〈我對九年一貫課程藝術與人文學習領域之認識與音樂教學現況之探析〉,《菁莪季刊》第 17 卷、第 1 期，臺中縣：教育部臺灣省中等學校教師研習會，p66-71。

鄭方靖

2001〈九年一貫學校本位音樂課程實務之初探〉,《台南師院學報》第 34 期，台南：國立台南師範學院，p509-552。

謎世芬

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》,第 18 期,台南：國立台南師範學院,p215-235。

賴瀅如

1999〈直笛教學三部曲〉,《師友月刊》,第 388 期,台中縣：臺灣省公立中小學校教職員福利金籌集管理委員會,p78-81。

賴錦松

2003〈從新舊課程標準之評比與國內基礎音樂教育之檢討展望國民小學音樂教育〉,《國立屏東師範學院屏東師院學報》第 8 期,屏東：國立屏東師範學院,p613-654。

謝淑華

1986〈國小音樂課程標準的變遷〉,《音樂教育》第 1 期,台北：音樂教育月刊社,p34-36。

謝苑玫

2000〈音樂教學評量的反省與前瞻〉,《測驗與輔導》,第 159 期,台南：國立台南師範學院,p325-329。

2002〈國小四年級直笛教學評量的設計與實施〉,《台南師院學報》,第 35 期,台南：國立台南師範學院,p389-412。

蘇郁惠

1997〈中小學音樂科基本學歷指標之概述〉,《國教世紀》第 174 期,新竹：國立新竹師範學院,p8-14。

顧惠芳

1999〈豎笛課堂之功效〉,《樂器》第 128 期,台北：臺灣區樂器工業同業公會,p26。

四、網路資料

Grove Music Online：

http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?from=search&session_search_id=67342451&hitnum=2&section=music.23022　2006/6/9

Recorder Home Page (Australia)：

http://members.iinet.net.au/~nickl/recorder.html2005/5/9

Moeck 官方網站：http://www.moeck-music.de/2005/5/9

千藝樂府：http://www.vivace-music.de/main_c.htm/2005/4/10

木笛夢工廠：http://163.17.171.21/%7Ekcc/index.htm2005/4/25

快快樂樂學直笛：

http://content.edu.tw/primary/music/tp_ck/2003/2003recorder_page.htm2005/5/9

直笛樂園：http://ms2.shes.hcc.edu.tw/~recorder/2005/5/1

音樂與直笛情：http://www.hceb.edu.tw/lkc/2005/4/30

高雄市教師木笛團：http://home.kimo.com.tw/khtrecorder/2005/5/7