

第二章 文獻探討

本章共分兩節，依序為第一節是音樂資優者的音樂才能與音樂氣質的研究、第二節是音樂資優者的學習生涯發展的研究。

第一節 音樂資賦優異者音樂才能與音樂氣質的研究

從歷史發展的角度來看，音樂神童 (child prodigies) 是指具有天生的音樂能力，並不需要特別的訓練或練習者，他們很快就達到某一種顛峰，而且是一般人無法達到的，例如莫札特。但是在歷史上的文獻中，這種神童似乎僅出現在音樂、棋手或特殊的數學神童，(如擅長心算)等 (Feldman, 1991)。若以「智商」的高低來界定神童 (child prodigies)，則和英才或所謂為天才 (genius) 是可以相通的。但若以非智商所能測量的因素來界定，兩者之間則的意義不完全相同。基本上，神童是指在年幼的時候在某一特殊領域具有卓越的成就。英才則較強調在某一特殊領域的知識，需要加以轉換，才能達到顛峰 (Feldman, 1991)。以國內音樂資優教育而言，因為音樂領域確有神童出現的可能性，即使非神童也可在幼年時期經過連續不斷的訓練而成為英才。因此音樂資賦優異者的音樂能力、發展、及

相關支持條件值得做進一步探討。以下就說明音樂能力的內涵及發展過程。

一、 音樂才能的內涵與發展

當我們說音樂資優者具有音樂核心能力 (core ability), 是指對音樂的結構具有敏銳力或敏感性。音樂結構則泛指音調、調性、和聲及節奏；此外還包括聽力，能聽出音樂所表達的特性 (Winner & Martino, 2000)。因此，從一些音樂家的軼事可以發現，他們具有絕佳的音樂聽力與記憶力，如莫札特及鋼琴家魯賓斯坦 (A. Rubinstein) 等；或具有轉調的能力，如布拉姆斯；或具有即興演奏能力，如莫札特。此外，音樂資優者還具有將音樂的元素，如音調、節奏、樂句等形式，加以組織創造，而成為偉大的音樂作品。然而從古至今，僅西方音樂作品流傳至今，其中不計其數仍受到大眾的歡迎與接受。此外，音樂資優者不但可以在極年幼時期就可以發現此種天份，而且他們可以不必先具有其他先備知識即可以學習音樂，莫札特即是一個明顯的例子。他從小就顯現不凡的音樂天份，而且在父親的教導下不但學習小提琴、鋼琴的技巧，也在四歲開始作曲，到了青少年時，他的作品不但日趨成熟，而且也大受歡迎。然而在幼年時一直是隨著父親及姊姊在歐洲旅行演奏，幾乎未接受正式的教育 (Steptoe, 1998)。音樂資優者可以接受音樂的學習與訓練，因為音樂的符號是自成系統，而只要了解這套符號系統，即可學習音樂。

音樂能力的內涵可以分為：音樂性、音樂記憶力、視

唱能力、興趣、表現力、創造力等。

(一) 音樂性

音樂性是指個體從事音樂活動所必需的能力，同時也是任何一種音樂活動所必需的天賦能力（孫曄譯，1990）。它可以進一步分為聽力、音高、節奏、曲調及和聲等基本能力。有關音樂性的研究，通常都是以音樂性向測驗的結果或分析兒童唱歌的錄音帶，了解兒童在這些音樂基本能力的發展（Carroll, 1993; Davidson & Scripp, 1994）。茲分別敘述如下：

1. 聽力（audition）

兒童的聽力發展得很早，甚至只有幾天大的嬰兒，對音高就存有非常敏銳的感覺。嬰兒是可以受制曲調的改變而制約，包括改變音高和音形（黃麗卿，民 85; Davidson & Scripp, 1994），通常在三、四歲就逐漸有初步的音樂的概念。當然音樂資優者則對聲音品質具有較強的敏感度。

從音樂認知心理學的角度來探究，人類的聽覺系統究竟是如何決定聽到一整組具有音樂屬性的聲音出現呢？樂聲最主要的特徵是它們彼此之間是有某種關係存在，而不是單獨存在。因此當個體知覺音樂時，必需注意到聲音的關係和確定它們是明顯的群聚在一起。能力高的個體能聽出長而複雜的群聚的聲音；能力低的個體只能聽出簡單的聲音模式，一段較短的音符而已（Slobda, 1997）。Carroll（1993）曾進行系列音樂聽力性向測驗的分析，他認為要

了解個體的音樂聽力，至少要評估下列有關聽力因素：(1)音調的辨識和基本音調特徵的辨識，如音高、強弱、長短及節奏；(2)聽覺認知關係 - 在音調模式中作複雜的關係的判斷；(3)音調的心像 - 音調模式的辨識和判斷，強調旋律和和聲的觀點；(4)對音樂表現觀點是以對音調模式的辨識和判斷為主，特別是樂句、速度、和強弱的變化；(5)能認識及維持在相同時間（拍子）的能力；(6)保留的能力，至少以短期記憶為基礎，聽覺事件的心像，如：音調模式和聲音；(7)絕對音高的能力。音樂聽力的發展是一種複雜的認知過程，兒童愈容易記住或應用這些音高、節奏、曲調、和聲所組成的音調模式，則其音樂潛能愈高。

2. 音高(pitch)

從字面上也可以解釋為「音準」，即聲音的高低是符合音階上哪一個位置。這可以從兩方面來解釋音高的涵義：一種是聲音的頻率的判斷，即個體可以判斷這個音和參照音（通常是以 440Hz 為標準音高）相比是比較高或比較低；另一種是指唱歌時聽到參照音時所唱出的音的高度是否和參照音相同。在「音高」能力的發展上，除比較高低音之外，個體還能聽出這些音符的律動方向，是上行或下行的移動。最後個體逐漸發展出音程的感覺，而對一般人而言，則是依賴相對音高來決定音程。但是有些個體卻比一般人更早發展出「絕對音感」，也就是他們對音程的感受是不需要以相對音高決定的，許多音樂資賦優異者具有此種能力，如鋼琴家陳必先。

3. 節奏(rhythm)

指一群音符的聲音。通常是在一段時間中，音符進行方式是可知覺到一小節一小節的進行。首先節奏要考慮到某種規律的測量單位 - 拍子 (pulse)。一般而言，拍子是指在一段時間內，音符演奏或演唱的速度，音符的種類可以代表不同時間長度(或稱為時值)，因此當不同的時間長度音符群聚在一起，就出現節奏模式。就節奏能力發展而言，個體須抓住歌曲的節奏，還需要能分辨出音的強弱以及短期節奏記憶的能力，音樂資優者通常具有穩定的節奏能力，即使音樂進行是休止符，也能正確表現(Davidson & Scripp, 1994)。

4. 曲調(melody)

指單聲部裡一段連續性的音符，有特別的音調高低模式，而形成一種可以辨識的單位。個體對曲調知覺包括對曲調的認識與辨識的能力。首先曲調的知覺是對一系列音程的認知，曲調知覺能力發展包括兩個階段，第一階段是能辨識和再次呈現「曲調曲線」，此時只能正確知道音樂律動的方向；第二階段是能辨識音程的關係，亦即在第一階段僅能知道音符是向上律動，但是在第二階段時能說出音樂是向上移動三度的音程，因此音程感是曲調知覺的特徵。其次曲調知覺的基礎是指「調式感」，是個體區別旋律中個別聲音的調式功能，聲音的穩定性與不穩定性。這通常是指對曲調「終止」的感受，是穩定還是不穩定，是否停留在主音上結束，或在其他音符上結束(孫曄譯，1990)

而音樂資優者往往出現完美的曲調能力，通常在年幼的時候，如兩歲時，無論唱兒童歌曲或傳統歌曲，都能像成人一樣的表現出音高和節奏（Davidson & Scripp, 1994）。

5. 和聲(harmonic)

簡單而言是聲音混合的現象，也是在多聲部中所表現出來一種音樂聽覺，或稱之為「和聲聽覺」（孫擘譯，1990）。至於有關和聲聽覺」能力的研究包括三種：（1）對協和與不協和聲音組合的感受力；（2）在調性和聲中對於音與音之間或和弦與和弦關係的感受能力；（3）對一個和聲組成音的個數，甚至各音符之間的音程關係的方析。相關研究資料顯示：個體在和聲聽覺能力的發展是比曲調知覺能力更晚。一般而言，個體約在十歲之前，發展出具有調性和聲的傾向，但是真正具有協和與不協和的和聲組合感受力則約為六至八歲，或更晚。至於分析和聲音的個數的能力更晚，約在十一歲以後（程緯華，民 88）。音樂資賦優異者通常在三歲左右即具有和聲分析能力（引自 Winner & Martino, 2000，pp.103-104）。

（二）音樂記憶力

音樂記憶力也是音樂資優者的早期出現的特質之一，他們具有將聽過的歌曲很正確地將唱出來的本事。通常約在十八個月的時候，同時出現說話的能力與唱歌能力。部分音樂資優者則是他們學會在說話之前就能先唱出曲調（引自 Winner & Martino, 2000，p.103）。

音樂記憶力可以呈現在不同的音樂內涵上，有些音樂資優者擅長記住旋律而後正確無誤地唱出來，或在樂器上演奏出來。而這種能力通常也出現很早，通常在兩歲左右就能模仿唱歌，而在三歲就能在樂器上演奏出先前聽過的音樂，如莫札特及魯賓斯坦都具有這種能力。因此音樂記憶力是一種基礎能力，音樂資賦優異者依賴此能力，讓他們在音高、節奏、曲調、和絃上有優異的記憶力，進而發展出演唱、演奏甚至創作（作曲）的能力（Carroll, 1993; Gordon, 1968; Winner & Martino, 2000）。

（三）視唱能力

對於音樂資優者而言，視唱能力並不一致，因此接受訓練更是不可或缺的，因為視唱訓練有助於他們對樂曲演奏或演唱的表現。尤其能幫助他們發展最大的音樂潛能，而不僅侷限在樂器演奏方面，使他們看到樂譜時，就能將樂譜唱出來。對於專攻樂器演奏的音樂資優者而言，他們的「視奏」能力很好，因為只要熟練的視譜能力和樂器的運指法；反之，「視唱」就不是如此簡單，它包括個體能將正確的音高及音程、節奏表現出來，或稱為「音調心像能力」。例如，Scripp & Davidson(1994)的研究指出，不管音樂資優者具有多少年的音樂表演經驗或接受私人的音樂課程，這些學生顯示不能遷移視譜的能力於兩種不同的表演模式。結果，進入音樂學校就讀，他們仍需接受視唱訓練。

由此可知，視唱能力的發展，是具一種複雜的認知過

程，當一般學生缺乏符號系統的技巧，或是訓練不足時，視唱能力是難以發展的。反之，音樂資優者的視唱或視奏能力都優於普通人。只是單就視唱而言，其困難度高於視奏，因為樂器本身具有正確的音高，可以依賴彈奏的技巧，但是視唱就完全依賴個體的音高的能力。

(四) 興趣

興趣是一種強烈喜愛的表現，音樂資優者可能表現出每天練琴的興趣，一天沒練琴就覺得怪怪的，甚至覺得沒有音樂有如生病一樣，他們這種熱情的興趣往往讓一個音樂才能非頂尖的學生，其成就超越音樂才能非常優秀的學生。對一位年幼的音樂資優者而言，他們資優的線索就是對音樂顯現出極濃厚的興趣，而且對音樂聲音、音色非常敏銳。換句話說他們展現對音樂的喜愛是異於常人的敏銳度，如：如眾所週知幼年的莫札聽到太強的聲音就覺得生病了，鋼琴家魯賓司坦之幼年時即能在鋼琴上獨自彈奏，作曲家史特拉汶斯基 (Stravinsky) 幼年能哼唱鄉村農婦所唱的歌曲 (Gardner, 1983 ; Winner & Martino, 2000)。

(五) 表現力

對音樂資優者的特質分析通常會聚焦於狹隘的音樂特質，如解析樂譜符號的敏銳度，亦即著重音樂的結構、主題、移調。但都忽略了非樂譜符號的能力 (non-notational)，即音域、音色、表現特性等；這些特性都用以表達音樂的情緒與強烈訊息給觀眾或聽眾。文獻皆指出音樂資優者必須具有這種表現的能力才能成為音樂家

(引自 Winner & Martino, 2000) 但是這種情緒表現能力在傳統的音樂學校是被忽略的訓練。有關解析樂譜符號的敏銳度和音樂表達性兩種能力，究竟何種為重要因素在鑑定音樂資優者的研究上，迄今仍有正反的論點，尚無定論 (Winner & Martino, 2000)。

(六) 創造力

對音樂資優者而言，創造力可以區分兩種不同的能力，一是演奏其他作曲家的作品，另一種是創造新的音樂。音樂創造力最主要的表現是「移調」(transpose)、「即興演奏」(improvise)和「作曲」(compose)。移調是給予新的調號，然後再演奏出來。其中「即興演奏」和「作曲」這兩種創造歷程並不完全相同，但是兩者具有相同的基礎。音樂資優者在音樂裡的創造活動，以作曲而言，從文獻或傳記發現大部分的作曲家通常也是一位著名的演奏家，例如著名的作曲家李斯特、蕭邦、拉赫曼尼洛夫都是著名的鋼琴家，而帕格尼尼是著名的小提琴家。他們對音樂的內涵已有深厚的基礎，例如他們都非常精熟曲調模式或是節奏模式，因此可以掌握旋律模式或是節奏模式，重新創造新形式的音樂 (Gordon, 1989)。

即興演奏有其外在標準，如根據音樂主題、素材而模仿，如旋律、和聲或節奏等的變奏。在巴洛克時期的音樂家需具有即興演奏的能力，主要當時的樂曲並不強調演奏技巧，而即興演奏能力變成非常重要 (Lehmann & Ericsson,

1998 ; Steptoe, 1998)。音樂資優者通常在開始學習樂器後，就會產生他自己的創作能力，如移調和即興演奏，經過長期的音樂訓練後，他們在此方面能力會趨於容易與成熟。至於作曲能力則有兩種不同現象，一些音樂家如：巴哈、貝多芬、韓德爾、孟德爾頌 (Mendelelsohn)、布拉姆斯 (Brahms)，等在青少年時期都是技巧高超的演奏家，進入成年期才開始作曲。但是，海頓、莫札特、蕭邦、馬勒 (Mahler)、麥爾白亞 (Meyerbeer)、聖桑 (Saint-Saens)、史特勞斯 (R. Strauss) 等則在兒童期開始即作曲。不過從音樂家的傳記來看，通常描述他們在演奏功力上對樂曲的詮釋表現，不如著墨於作曲能力的份量 (引自 Winner & Martino, 2000, p.104)。

二、音樂資優者與一般人音樂能力的發展歷程之比較

綜合有關音樂能力的文獻，音樂資優者與一般人的音樂能力發展歷程是不同的。國內的研究顯示：發現音樂班學生的音樂性向和音樂成就測驗成績皆顯著高於普通班學生 (盧欽銘、陳淑美、陳李綢，民 70；盧欽銘、陳茂萱、陳淑美，民 80)，其中音高的判斷對普通學生而言是比較困難的。Slobda(1997)也曾以莫札特的音樂記憶力為例，指出他具一種「直觀心像」的記憶力 (eidetic memory)，這種記憶力是特別鮮明的，幾乎像幻覺般，某些的音樂資優者擁有這種直觀心像記憶力。

Davidson 和 Scripp(1994)的實證研究指出：普通兒童音樂能力的發展，要達到精熟音調的地步是沿著三條線進行：(1)建立樂句音符最高音和最低音的界線，亦即音域或調性的架構；(2)在樂句內建立合適曲調的律動或音符的方向；(3)個別音高的穩定性與關係，而形成歌曲的音高之音階組織。他們的研究中提到一個音樂資優兒童的發展，顯然沒有經過這些途徑。她從兩歲開始被教導用法國視唱基本練習課本（solfege）的音節來唱歌。在兩歲的時候，她唱兒童歌曲或傳統歌曲都能像成人般表現出音高和節奏。她在三歲時所唱的歌曲顯示在音域、調性架構、方向及音形、及音高的穩定性等方面都達到成人的表現水準。接著她專注在學習和探索音調和節奏種類間的細微差別。

從上述文獻可知，音樂資優兒童和普通兒童在音樂能力上，尤其是訊息處理方式上的確不同；諸如知覺、注意、記憶及創造有關音樂的訊息，他們往往是以不同的方式加以處理。

再從神童定義來看音樂資優兒童的發展。雖然音樂資優者在幼年往往顯現不凡的音樂成就，要將來有特別成就，仍必須從小開始學習。Gordon（1989）累積三十年對音樂性向測驗的研究指出，音樂性向代表一個人學習聽力認知作用的潛能，每個人都有音樂潛能，和種族、宗教、國籍或社經地位無關；而很聰明的人通常未必具有高的音

樂性，有高度音樂性的人也未必是聰明的。他指出：個體具有兩種音樂性向：發展的和穩定的。兒童從出生到約九歲的時候，他的音樂性向來自天生和培養。他出生時已經具有某種程度的音樂性向，最後能被發揮或被埋沒，完全依賴他的音樂環境的品質。年紀越小愈受到音樂環境的影響，約至九歲音樂性向仍繼續發展。九歲以後則個人的音樂性向趨於穩定，環境再也不影響他。這雖然不表示兒童在九歲之後不能有音樂成就，卻指出當兒童超過九歲時他將來的音樂成就將不可能超越他已穩定的音樂潛能。其次，音樂性向是多面向的。通常每個人的音調性向、節奏性向、創造性和即興演奏的水準是不一樣的，亦即；每個人的音樂性向的側面圖是不同的水準在不同的面向上。

Demorest & Serlin(1997)對音樂能力發展的相關研究發現：五至七歲的兒童在聽旋律時，能清楚地了解複雜的音高和節奏等基本元素。在 Demorest 等的研究裡，年齡最小組的兒童為三歲三個月，已經對能以非口語方式反應，所聽到的在音高和節奏是不同的，對這些研究結果的可能的解釋是：任何音樂能力認知特質的改變係發生在七歲之前。另外，Veccia & Schroeder (1990)的音高聽力測驗的結果發現：在九個年齡組中，17-41 歲組的音高分辨性向能力是很穩定的；九個年齡組，最年輕一組（14-16 歲）是獲得最高分，顯示對音高分辨的性向是在青年中期成熟，音高分辨性向的能力並未隨年齡而增加。

綜合上述，可知大約在小學一、二年級，音樂能力發展就已經穩定，父母若在兒童出生至這段期間給予豐富的音樂環境刺激，將可使兒童音樂性向獲的最大的發展。若在青少年期才接受音樂訓練，也是有成功的機會，因為聽力性向仍繼續發展而且穩定至 41 歲，這從一般流行音樂中可以發現不少實例，他們未接受嚴格的西方音樂的訓練，也能創造出流行的音樂。

三、 支持音樂資賦優異者的音樂能力在早期發展的因素

從發展的歷程來探究音樂資優者的特殊能力發展，必須考慮智力的理論。基本上他們僅在音樂能力上特別突出、優秀，或是他們是屬於一種極端高智商的通才。音樂資優者可能屬於特殊才能者 (specialists) 或也可能是通才 (generalists)。當今高科技和多元變化的社會，將影響他們是否走向音樂家生涯。愈複雜的社會，愈需要在能力上有彈性和通才，這樣才能適應多樣化的社會。特殊才能者在當今也許較不利，一旦他遇到某種特殊機緣，他所得到的聲望、金錢的報酬將遠超過通才 (Feldman, 1991)。

在一般有關神童發展歷程研究文獻中，Feldman(1991) 強調巧合(co-incidence)的因素，他指出四個時間架構對神童發展具有相當關鍵性的影響。第一個時間架構是指個體的生命週期(individual life span)，包括他生活的年代、家庭背景以及生活經驗是如何和當時的人類生活與工作互相

適配。第二時間架構是指神童出現在哪一個時代的哪一個領域(life span of the domain in which prodigies appear)，神童所擁有的特殊才能必需適配累積數世紀在該領域的知識，同時也有熟練的技巧，才能對該領域知識有所貢獻。例如，莫札特對後代的音樂有深遠的影響，而孟德爾頌僅是反映當時的潮流。在另一種情形是，個體潛能的表現經由現在而傳遞，同時分享時間和空間。第三時間架構是反映在更廣闊的歷史和文化趨勢(history and culture trends)對個體與領域的影響，相對的個體與領域也影響歷史和文化趨勢。亦即常見的「時勢造英雄」。整個環境對此領域具有支持的力量，具有此方面特殊才能的神童才會被大家所重視。第四時間架構是神童所生存的進化的背景(evolutionary context)。亦即從進化的鉅觀來看，這些神童對整合人類能力產生何種影響？他們在知識發展、認知及提昇上扮演何種角色？哪些長期力量來維持個體的努力成果及面貌以支撐神童早期成就的潛能？上述這四個時間架構也提供研究者在闡釋音樂資賦優異者特質發展歷程時，非常重要的參考架構。

在 Davidson & Scripp (1994) 認為對資賦優異者的研究，首先要解決一向忽略資優者正常發展的問題，以及忽略思考資優者本質時所需要的支持條件。亦即要了解資優者的能力，首先需要考慮他們在日常生活中所表現的普通能力；其次是要了解這些條件或背景是如何支持資賦優異

者的能力發展。他們提出一個音樂資優者所需要的條件之關係圖(圖 2-1),即資賦優異才能發展條件的三環交集圖。音樂資優者為了使他的音樂才能得以維持和達到成熟,需要各種不同形式的支持,如由大環境所提供的一些公認的社會價值(聲望、報酬),如此一來音樂資賦優異者的努力和投資才是有價值的。

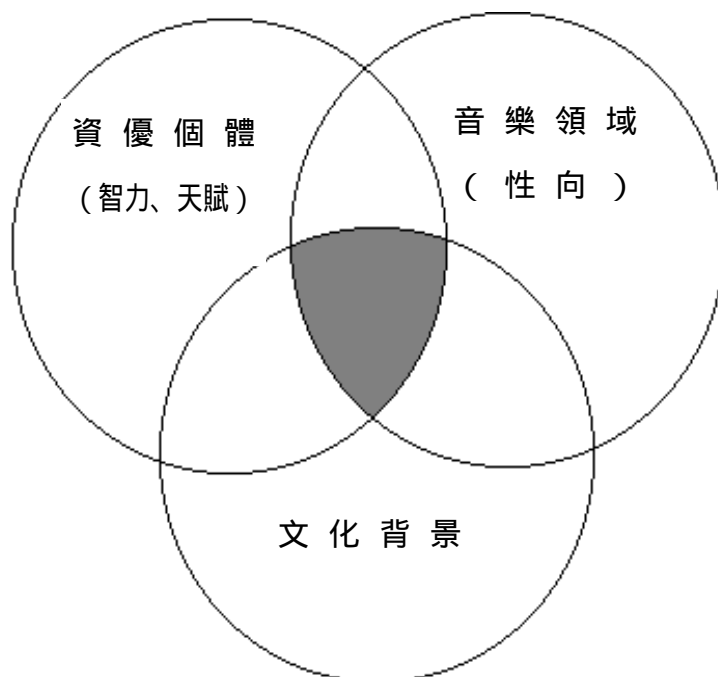


圖 2-1 資賦優異才能發展條件的三環交集圖

(引自：Davidson & Scripp , 1994,p.157)

此外，Davidson & Scripp (1994)認為傳統對資優者的研究以心理測驗為導向，研究的焦點是資料如何進入、過

程和整合。尤其是紙筆評量，將不能對重要特殊才能的發掘有幫助。例如：個人對某些特殊材料的親近性、對個人認同的感覺，或者依附在某一個大師特殊才能的領域，都將扭曲測驗的結果。音樂資優者是否能具高度投入所從事的工作，有高度的創造力？這些支持條件和音樂資優者所存在的背景中是一樣的重要，我們必須了解這些資優者，是否受到家庭、同儕、社區和文化系統的支持。

綜合上述可以確定：音樂資優者須具有中等以上的智力，要有音樂特殊才能，他也需要家庭、同儕、社區和文化系統的支持。從歷史的角度來看，音樂資優者的能力需要與歷史演化的歷程相適配，否則他們就必需開創該時代音樂的新風格與流行。

四、音樂資賦優異者音樂氣質的內涵

一個具有音樂才能者，在適當的環境與時空條件的配合下，如何成為一個「音樂家」？換而言之，音樂資優者不但具有音樂才能來決定音樂家的生涯，而且他們究竟具有那些特殊的人格氣質，使他們更容易實現音樂家的夢想？

（一）音樂氣質對音樂資優者的影響

人格是個體在遺傳與環境交互作用之下，逐漸發展的心理特徵所構成，而這些心理特徵表現於行為時，顯現相當的統合性與持久性（張春興，1991）。有關音樂家人格特質的研究，以 Kemp(1996)最為深入，他在此領域上的研究

早自 1970 年就開始，1996 年出版「音樂氣質」(The musical temperament)一書，是當前最詳細有關音樂家人格特質的研究。Kemp 綜合他個人及其他相關研究指出：一個年輕的音樂資優者，除了音樂才能，他們顯現強烈興趣與動機，這種特質往往讓傳統的音樂性向測驗無法正確預測他們未來的成就。此外，他也應用 Catell 十六種的人格因素量表中的第二級因素中的內向性(introversion)、獨立性(independence)、敏感性(sensitivity)及焦慮(anxiety)等四種因素來研究不同音樂背景的受試者，這些受試者包含年輕的音樂學生、專業演奏家及音樂老師等。他對四種音樂專業者：指揮家、作曲家、管弦樂團團員及鋼琴家的人格特質也做了分析研究，結果他發現四種音樂專業者果真具有不同的人格特質。而本研究也根據此研究研果將研究參與者的範圍限於以弦樂主修，俾有助於研究結果的解釋。

Kemp 在研究中雖使用人格特質 (personality characteristics)一詞，但他卻以氣質(temperament)一詞為書名，可見氣質較偏重「情感」的部分，亦即個體的音樂才能若缺乏「氣質」為燃料、為動力，音樂家是不可能出現的。以下則說明 Kemp 的研究中發現音樂家氣質的內涵。

1.動機

動機是人類引起活動，維持已引起的活動，進而使該活動朝向某一個目標進行的內在作用。從心理學的角度來看音樂資優者的動機，具有其複雜性。例如成就動機，

讓他們有追求成功的需求，而這種成功的經驗同時也增強他們的自我效能。例如在父母、師長、同學肯定他們的音樂才能，增強自我效能，而覺得自己有能力成為音樂家。其次，他們的動機也是一種內在動機，從事音樂演奏的活動帶給他們快樂的感覺，驅動他們學習音樂。最後動機歸因理論，他們可以從能力、努力、工作難度、運氣、身心狀態、別人的反應等六方面歸因。以音樂資優者而言，只有運氣是自己無法控制的，其餘歸因都是他們所能掌握，由此可知動機對他們影響的重要性。

2.內向性

Kemp (1996, 1997)指出音樂資優者具有內向性的人格特質，除了顯現具有孤獨的特質外，還包含自我滿足。意即他們是以心靈為生活中心(living inwards)。他們顯然喜歡一個人獨處的活動，例如練琴對他們而言是一種自得其樂，不以為苦，甚至因為練琴可以上台演奏也是一種自我滿足。然而，不喜歡與人群相處並不代表他們害羞或是膽怯，完全是長期練琴之下，學會孤獨自處，甚至導致他們對於音樂更有創造力。我國名指揮家簡文彬曾說過：「學音樂的孩子都有些封閉孤獨，...直到他看到卡拉揚的錄影帶，才學會接受孤獨這件事，才體會孤獨不是詛咒，而是創作的壤土。」(彭蕙仙，2002)

3.獨立性

在 Kemp (1996, 1997)的研究發現音樂資優者具有獨立性，但是並不是一開始就具有這種特性，而是隨著年齡

成熟逐漸獨立，他們這種獨立性讓他們能夠上台演奏而且將最好的技巧表現出來。獨立性的特質包括場地獨立與場地依賴的研究，Kemp 發現音樂家屬於場地獨立型較易成功，原因是場地獨立的特質有助於他們產生內在動機與自動練琴的習慣。而且獨立性特質與自我概念的形成亦有關聯。一般而言，青少年期的音樂資優者顯示較強的依賴性，隨著年齡成長，逐漸趨向獨立。

4. 敏感性

音樂資優者的敏感性可以分為兩類：第一類是屬於音樂才能部分，指他們對於音高、節奏等認知成分的敏感性。第二類是屬於人格特質部分，屬於對音樂一種感覺 (sensing) 和直覺 (intuition)，在 Catell 十六種的人格因素量表屬於比較多愁善感，具有想像力的人格特質。敏感性在音樂資優者的影響是他們的情緒較容易被激起，而且會在他們的音樂表現出來，而容易感動聽眾。

5. 焦慮

音樂資優者如何適應上台演奏焦慮，也是一個值得關注的重點。在過去的研究指出：適度的焦慮可以有較好的表現。對音樂資優者而言，他們演奏技巧練習是否充分是一項重要演奏成功的條件。他們通常都需面對演奏焦慮，但是在人格特質上高焦慮的人，技巧練的愈好，他們的表現愈好：反之，技巧不熟，加上高焦慮的特質，上台表現就比較差。不過，焦慮對音樂資優者而言，往往是一種培養演奏能力最好的助力 (Kemp, 1997)。

綜合 Kemp 的研究，他指出弦樂器的演奏家與其他樂器學習者不同是，一定要抱著很認真、嚴肅的態度來學習。因為提琴是一種高難度的樂器，而且要從小學習；練琴的習慣很重要，非經過長期的練習是看不出成果來的。Kemp(1996)的研究指出，絃樂器的演奏家的學習歷程，完全符合音樂家氣質中的內向性、獨立性，可以單獨練琴，自得其樂而不在乎是否有朋友，因此他們的朋友也不多，而且都是自己音樂圈內的朋友。在敏感性方面，絃樂器的演奏家最厲害是對聽覺的敏銳性及音色的掌控。不僅如此，他們更敏感於與樂器之間形成一種深度美感的溝通關係。在 Kemp 研究中，絃樂器的演奏家並未顯現獨特明顯人格特質的側面圖，只是他們對樂器有強烈的愛好，而且願意投入練習。

第二節 音樂資賦優異者的學習生涯發展

音樂神童在幼年時即能演奏高難度的獨奏曲或協奏曲，往往讓人驚羨不已，然而我們常人也忽略他們在掌聲背後付出的無限心力。在西方社會，音樂神童是眾所風靡的。在我國也有許多父母對音樂神童具有迷思。音樂資優者如何將其音樂特質發揮在演奏、演唱或作曲的音樂家生涯，他們如何接受訓練而成為名家或大師，卻在一般音樂家傳記中很少見到。Sosniak (1985a, 1985b) 開始從事這方面的研究，才對音樂家學習生涯模式有了明確的輪廓。以下就西方古典音樂家的生涯發展模式加以說明。

一、 早期西方音樂家的生涯發展模式

從西方音樂歷史來看，在莫札特之前，音樂家是依賴當地的教堂、貴族的支持從事音樂演奏與創作。然而隨著社會、經濟的發展而有所變動。當時巴哈、韓德爾及海頓已經偷偷地將其生涯加以改變。如巴哈曾經在一家私人咖啡屋演奏，也分得了一些酬勞。韓德爾乾脆搬到倫敦去打天下，除了創作神劇演出，又善於理財，他是屬於自給自足的作曲家之一。而海頓在艾思得哈奇公爵過世後，生活頓失依靠，就接受科芬園樂團的小提琴家 Salomon 的邀請前往倫敦演奏兩次，而載譽歸來，從此開始了演奏家與經紀人的雙重角色。這些事實都描述早期音樂家逐漸改變為音樂會的策劃人及經紀人（查修傑等譯，2001，頁32-34）。

莫札特的前半生足充分表現典型神童音樂家的生活，從小由父親啟蒙，自六歲開始在歐洲各地演奏，所到之處無不受到熱烈歡迎，還在奧國、法國及英國等國王及王后之前演奏，獲得到最高的榮譽。除此之外，他也開始作曲。莫札特原即具有即興演奏的能力，加上高超鋼琴演奏技巧，使他在當時風光至極。進入青少年時期，莫札特除了失去為薩爾茲堡主教工作的機會，也因為和 Aloisia 戀愛失敗，又接著母親過世，和 Constanze 結婚又未獲父親支持，而 Constanze 婚後健康情形不佳，所生的六個小孩也夭折了四個，可以說挫折連連。但是莫札特仍舊創作不輟。他在年輕時就正式脫離主教支持（1781年，年25歲），正式為付費給他的私人而作曲，甚至出版作品。他依靠演奏、教琴、作曲來維持生活，可惜不善理財而導致生活貧困，但是他也是一位不靠教會、貴族而以此方式獨立生活的音樂家之一。從傳記可知莫札特的成就完全靠其父親早期發現其天份，而且其父親是個優秀的小提琴教師，曾出版小提琴教材。他親自教莫札特演奏技巧、作曲技巧，他為莫札特安排演奏、和歌劇院斡旋演出，直到父子關係決裂為止。可知莫札特的父親經營了一個音樂家庭，身兼教師與經紀人的角色，讓莫札特的天才得以發揮。這是音樂資優者學習生涯的雛形。可惜莫札特在從青少年轉化為成人時，頻遭挫折，從 Steptoe(1998,頁154-162)的研究結論是，莫札特是一個樂觀者，與眾不同的挫折因應方式，受到朋友（如 F.Hofer 和 J. Leutgeb）兄弟會（Freemasons）及

Constanze 娘家的協助度過難關，留給後世無價的音樂遺產。

從此以後，音樂家如貝多芬等人都是以演奏、教學生、作曲、出版作品來從事音樂家的生涯。尤其在十九世紀初期，從帕格尼尼及李斯特開始有專業經理人來安排一切演出活動。在西方古典音樂世界就開始和宣傳、媒體、唱片公司等商業行為有密切關係。從音樂家傳記中更難去了解音樂家的學習生涯歷程。

二、 現代音樂資賦優異者的生涯發展歷程

(一) 從歷史角度回顧音樂家生涯的轉變

從西方歷史的角度來看音樂家的角色是和現代是有些不同的。茲從作曲家和演奏家兩種身分、開始學習樂器時間、演奏曲的技巧難易度、演奏方式等四向度來做進一步的說明。音樂家的不同表現方式主要是受到歷史潮流的影響，其原因包括：歐洲在法國大革命後，原來的社會制度的改變，音樂不再屬於教會、王室貴族，逐漸轉變為中產階級所參與的社交活動；其次是樂器的製造業不斷改進，改變演奏技巧，另外社會大眾對音樂會品味改變；最後是留聲機的發明，音樂可以大量透過 LD、CD 複製，觀眾或聽眾可以對同一首曲子的不同版本加以比較，對演奏家而言挑戰是越來愈大。我們很難在歷史長河上找到一個確實的時間點，作截然的劃分，僅能說以李斯特為代表，他改變了一些演奏家的表演方式。（查修傑等譯，2001；

Lehmann & Ericsson,1998)

1. 作曲家和演奏家身分的改變

古典時期之前的音樂家通常都是身兼作曲家與演奏家雙重身分，亦即他們是自己演奏自己的作品，甚至成為宮廷音樂團的隊長時，還兼樂團指揮。這時他們是接受教堂、王室貴族委託作曲。但是記譜方式通常不是寫得明確，而是讓演奏家可以即興演奏，這也造成現代音樂家對版本的不同詮釋。但是到了十九世紀，逐漸變成作曲家和演奏家兩種身分分開的局面，大部分的演奏家僅是專演奏別人已完成的作品；也有部分演奏家也轉成作曲家，如拉赫曼尼諾夫。

2. 開始學習樂器時間

愈是早期的音樂家，學習音樂的年齡愈晚，甚至在十歲之後才開始，而且以業餘音樂家居多。通常是樂團團員之間互相切磋技巧，因此他們通常會演奏數種樂器，只是技巧不容易到達爐火純青的地步。進入二十世紀後，學習音樂的年齡愈來愈小，而且在年齡很小就接受相當專業的音樂訓練，他們通常專精一種樂器，而且技巧出神入化。

3. 技巧難易度

樂曲的演奏技巧也是逐漸改變，亦即愈來愈難。在早期古典時期或之前的樂曲，通常技巧不難，只要練幾次就可以上台表演。到了貝多芬時代逐漸增加曲式的規模與複雜性，李斯特的鋼琴改編曲其技巧更難，而蕭邦大量使用黑鍵，對演奏家而言不再是練幾次即可，而是要投入大

量時間練習。

4. 演奏方式

在文藝復興時期，教會音樂強調人聲之美，那時候聲樂受到重視。在巴洛克時期，以室內樂演出形式居多，逐漸轉變為交響樂的形式。演奏方式從不照樂譜演奏而改為視奏甚至即興演奏。李斯特率先以依照作曲家的作品背譜方式演出，受到大家的歡迎，也改變了獨奏家的演出方式。到了十九世紀，轉變為大型交響樂團編制。十九世紀同時盛行歌劇，遂有歌劇明星的誕生。那時期也出現一些偉大的鋼琴家。到了二十世紀，開始重視小提琴家。這都是作曲家、演奏家和社會大眾共同造成一種流行趨勢。

(二) 音樂資賦優異者學習生涯發展歷程

Sosniak (1985) 對二十一位得到世界鋼琴大獎的年輕音樂家以深度訪談方式來探究他們學習生涯發展的歷程，主要分為三個階段：(1)開始學習階段：約維持三、四年的時間，開始接觸音樂，由父母或老師陪著練琴。通常是一段愉快的學習階段，養成練琴習慣，而且彈琴技巧也顯著優於其他同儕。(2)青少年階段：這一段時間約在十至十四歲。通常這段時間他們轉到比較優秀的教師處學琴，家庭的支持與投入增加，開始參加當地的演奏、比賽。這時他們已經在當地獲得鋼琴家的名聲，最後他們贏得國際大賽的榮譽。在這段時間最重要是他們遇到音樂家的中年危機，決定放棄音樂生涯或全心投入音樂的領域。(3)進入成人階段：這個階段由於獲得比賽大獎，很自然進入國際

級大師門下，所謂「大師」就是在國際上的演奏地位已經很穩固，而且每年在世界各地都有巡迴演奏者。他們這時候的學習重點是在音樂詮釋、表現方式上接受大師的指點。此外，他們生活在音樂家之中，也從某種樂器的演奏家蛻變為「音樂家」。

劉佳蕙（2001）分析三位台灣音樂資優者的個案研究，將他們的生涯發展歷程分為五個階段：(1)興趣嘗試期：在國小階段甚至幼稚園階段，通常因為他們喜歡音樂而開始學習樂器，然後進入國小音樂資優班就讀；(2)學習探索期：在國中、高中音樂班就讀，這時他們必須兼顧普通課程及音樂專業課程。這時有人離開音樂班，也有人未進讀音樂班就讀，但仍繼續學樂器，以便進入大學音樂系就讀；(3)專業學習期：此階段進入大學音樂系，通常已接受長期且正式的音樂訓練，更清楚要走音樂走這條路，也有極少數例外，是以學科優異的條件而就讀；(4)轉型期：有些人出國繼續唸與演奏有關的學位。有些人則轉念音樂相關科系，如音樂教育、音樂治療、音樂學、藝術行政等；(5)自我嘗試定位期：大部分選擇回學校教書，或自己成立樂團或工作室。有人因音樂工作不易找，而改行從事其他工作。

綜合 Sosniak（1985）和劉佳蕙（2001）的研究所獲的結論，可以發現美國與台灣的音樂資優者的生涯歷程非常相似，包括從小學習、投入大量的練習時間、好的鋼琴

教師及師生之間的密切互動關係非常重要。最重要的是：一旦決定投入專業音樂家的領域，就不易改變他們的選擇，正如：「無情荒地有情天」影片中名大琴家杜普蕾說：「除了音樂、拉琴之外，我不會其他的東西。」只是古典音樂起源於西方國家，各式各樣的演出機會或比賽要比我國多很多；顯然，西方社會有較多機會讓音樂資優者來肯定自己的能力。

(三) 影響音樂資賦優異者學習生涯發展因素

1. 個人因素

要發展音樂資優者的音樂潛能，啟蒙時間是重要關鍵，正如目前流行的學習機會窗口理論(theory of windows of opportunity for learning) - 要掌握學習音樂的最佳時間。Sosniak (1985) 及 Lehmann & Ericsson (1998) 都指出學習音樂時間越來越早，一方面是聽力的發展，另一方面肌肉的發展。愈晚學習樂器手指的靈活度愈差。

其次，是學習音樂的熱忱。Kemp(1997)曾指出音樂資優者熱衷學習音樂，有強烈的動機與毅力走上漫長辛苦音樂學習之路。此外，他們從學習中，透過認知歷程，累積了有關音樂的知識與技能，進而學會如何表現音樂中感動人類情感的能力。

最後，創造力也是重要因素。Steptoe (1998)對莫札特的研究指出：他在作曲方面具有創造力，受到聽眾的歡

迎。現代的馬友友也是將表演方式做與眾不同的表演組合，如他出版的音樂的專輯——來自巴哈的靈感，便結合了唱片和影片，跳出古典音樂的窠臼，而帶給他更多的挑戰與成功(Levy & Handy, 1998)。這說明不僅作曲家，演奏家亦需要創造力的發揮。

從上述文獻可知：音樂才能、氣質、認知結果與創造力，音樂資賦優異者在這四種特質潛能的高低是決定他們未來成就的重要因素。

2. 家庭因素

音樂資優者的家庭圖像(family image)也很特別，他們大部分來自中上家庭，家庭中的父母中有的是專業音樂家、業餘音樂家、或是家庭中充滿音樂氣氛，有時候則是在親戚、祖父母中發現具有音樂的愛好者。亦即家庭中聆聽古典音樂是很平常的休閒活動。

通常他們父母一方為了陪伴孩子練琴，不惜辭職在家作一個專職的照顧者，為了他們學琴，可能要兼任司機送孩子到遠地上課。整個家庭為了購買樂器或學費，必須改變家庭經濟計劃，如延後換車或換房子，甚至搬家到主修樂器教授所住的城市。因此，綜合文獻可確定：家庭中音樂環境及家庭的支持，包括陪著練琴、經濟與精神上的協助，是影響學習生涯的重要因素(Feldman, 1991 ; Sosniak , 1985)。

3. 學習因素

音樂資優者最先接觸通常是啟蒙的老師（約在 5-9 歲）。Sosniak（1985）的研究指出，啟蒙老師大都是在自家附近，通常具有溫和的個性，讓他們喜愛學習音樂，之後他們進入學習中期（約 10-14 歲），轉至優秀教師處學習。這些老師通常是在當地音樂系任教，或在樂團工作，他們通常在基本技巧上為孩子打下良好基礎。這時也在這些老師安排下開始參加各種比賽。當他們得到國際性比賽大獎之後，他們通常轉到頂尖「大師級」的音樂家門下學習。這時學習內容不再只是技巧，而擴及對音樂的詮釋及表現的方式。這些教師也隨著程度越高，要求越加嚴格與完美。在 Feldman(1991)的研究裡便指出師生關係的重要性。有一學習小提琴的神童 Nils 在開始學習作曲後，原先和老師關係不錯，某次演奏會因為作曲老師堅持鋼琴伴奏必須由他指定，導致關係破裂，之後教師以拒絕態度對待他。Nils 只好放棄作曲專心在小提琴的演奏上發展。Feldman(1991)曾指出作曲老師一方面有強烈的個人音樂教育理念，另一方面他對 Nils 的才能是又羨慕又忌妒；他怕 Nils 在成就上超越他，又希望自己是天才 Nils 的老師。由此可知，音樂資優者的老師不但要有識才的能力，還要有惜才、提拔學生的胸襟與氣度。

楊韻玲（1993）的研究指出：在台灣的國民中小音樂班學生對老師的期待是：有品行與修養，對音樂教育及學

生要有熱忱和愛心，要有系統教學，而且不要讓學生成為練琴的機器。劉佳蕙（2001）的研究發現：我國音樂教師比較偏重技巧的訓練。國外音樂教師則能讓學生感受到音樂與生命的結合，教師的演奏技巧示範能讓學生感到佩服，不似國內教師教學時很少示範。

練琴時間也是一個因素，練琴時間是隨著年齡與樂曲難度而增加。一般而言，從開始每天約四十五分鐘到青少年時期每天約為四小時。通常在練琴時，幾乎所有的音樂資優者都是在父母親的陪伴下養成練琴的習慣。隨著年齡成長，參加比賽或演奏會所獲得的經驗更是激勵他們再接再厲朝向音樂家生涯邁進的原動力。一方面他們很高興認識同樣愛好音樂的年輕人，有共同話題來談音樂；另一方面，比賽可以知道自己的優缺點，能再改進自己的技巧。無論中外，這些音樂資優者皆表示長時間投入音樂，再回頭學習其他的知識或技能，往往已經錯過機會，音樂便成為唯一的選擇。

綜合上述文獻，可以確定：學習因素中教師的素質、師生關係、課程安排、練琴時間、比賽的經驗等都是影響音樂資優者在學習生涯成就的重要因素。

4. 社會因素

Sosniak (1985a)的研究強調音樂資優者在學校或社區逐漸獲得演奏家的稱呼後，對自己的音樂能力產生自

信。有了開演奏的經驗，才有信心參加比賽，從地方性到全州性、全國性，甚至到國際性，都是磨鍊音樂資優者成為傑出演奏家的必經之路。

Feldman (1991)以廣義的角度看從天才兒童轉化為成人的歷程中，不能忽視文化的脈絡（cultural context）因素。首先不能忽略地理因素，如成長在音樂之都的維也納或有著名音樂院的地點，音樂的天份就容易被滋養而發芽。其次是家庭的傳統或遺傳因素，是否重視古典音樂的價值性？像巴哈就是一個典型的音樂家庭。再者，當代的政治、文學等時代精神是否觸發某種古典音樂的流行。最後是改變音樂資優者一生的某種機緣，例如當代古典音樂在西方喜歡來自亞洲的年輕音樂家，而在本地的觀眾喜愛西方的音樂家，而帶動某位音樂家的成名機會（查修傑等譯，2001；劉佳蕙，2001）。

劉佳蕙(1998, 2001)綜合一些相關文獻及個案研究，歸納影響音樂資優者的生涯發展因素，其中有關國內社會因素包括：音樂班生態、國內比賽的機會、參加國際性比賽獲獎的機會、音樂市場的流程度，欣賞古典音樂的人口等。

綜合以上文獻可知，在音樂資優者的學習生涯歷程中，社會因素不似學習因素如此強烈而明顯的影響學習成

果；社會因素是隱藏未明的，在無形中左右古典音樂的流行趨勢，支撐著古典音樂的市場。這些音樂資優者在求學歷程未展開職業音樂家的生涯之前，也受到社會因素的潛在影響。總之，音樂資優者的發展，除了依賴天生的才能、家庭的支持外，在學習因素及社會因素上，還得依賴「天時、地利、人和」的條件，他們才有成長、茁壯的機會。