

國立東華大學音樂學系碩士班

碩士論文

指導教授：彭翠萍 博士

哈尤·尤道十首太魯閣族語傳統歌謠與創作詩

歌合唱作品研究與指揮詮釋



研究生：峨峻·芭芷珂 撰

中華民國一〇四年一月

目 錄

目 錄	i
圖 目 錄	iv
表 目 錄	v
譜 目 錄.....	vii
第一章 緒論	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 研究內容與限制.....	3
第三節 研究方法與步驟.....	4
第四節 名詞釋義.....	6
第二章 文獻探討	13
第一節 太魯閣族歌謠概述.....	13
第二節 太魯閣族音樂家簡介.....	19
第三節 太魯閣族拼音及發音概述.....	22
第三章 作曲家介紹	27
第一節 哈尤·尤道的音樂歷程.....	27
第二節 哈尤·尤道的創作風格.....	31
第二節 哈尤·尤道的合唱作品概述.....	33
第四章 合唱作品分析與指揮詮釋.....	37
第一節 彩虹橋之約.....	38

第二節 大地之聲.....	43
第三節 感恩祭之歌.....	56
第四節 歡樂之歌.....	69
第五節 蜜蜂與麻雀.....	76
第六節 詩篇一三九.....	86
第七節 耶穌的手.....	92
第八節 讚美主.....	103
第九節 生命之道.....	107
第十節 主恩典夠我用.....	112
第五章 結論與建議.....	117
第一節 心得與建議.....	117
第二節 結論.....	122
參考文獻.....	125
一、中文書目.....	125
二、論文、期刊資料.....	125
三、網路資料.....	126
附錄.....	127
附錄一 訪談記演出同意說明書.....	127
附錄二 訪談記演出同意書.....	128
附錄三 訪談文字稿(一)(二).....	129
附錄四 訪談照片(一)(二).....	136

附錄五 音樂會海報..... 138

圖目錄

圖 1-1 口簧琴	9
圖 1-2 木琴	9
圖 1-3 縱笛	10
圖 1-4 四絃琴	11
圖 2-1 太魯閣族語發音位置圖	24

表 目 錄

表 1-1 本論文研究架構圖.....	5
表 2-1 太魯閣族發音方式表(子音).....	23
表 2-2 太魯閣族發音方式表(母音).....	24
表 2-3 太魯閣族發音方式表(結合音).....	24
表 2-4 太魯閣族書寫方式表.....	25
表 3-1 合唱曲作品曲目表.....	33
表 3-2 單旋律作品曲目表.....	35
表 4-1 「彩虹橋之約」曲式結構表.....	39
表 4-2 「彩虹橋之約」段落分析表.....	39
表 4-3 「大地之聲」曲式結構表.....	44
表 4-4 「大地之聲」段落分析表.....	44
表 4-5 「感恩祭之歌」曲式結構表.....	57
表 4-6 「感恩祭之歌」段落分析表.....	58
表 4-7 「歡樂之歌」曲式結構表.....	71
表 4-8 「歡樂之歌」段落分析表.....	71
表 4-9 「蜜蜂與麻雀」曲式結構表.....	77
表 4-10 「蜜蜂與麻雀」段落分析表.....	77
表 4-11 「詩篇一三九」曲式結構表.....	87
表 4-12 「詩篇一三九」段落分析表.....	87

表 4-13 「耶穌的手」曲式結構表.....	94
表 4-14 「耶穌的手」段落分析表.....	94
表 4-15 「讚美主」曲式結構表.....	104
表 4-16 「讚美主」段落分析表.....	104
表 4-17 「生命之道」曲式結構表.....	108
表 4-18 「生命之道」段落分析表.....	108
表 4-19 「主恩典夠我用」曲式結構表.....	113
表 4-20 「主恩典夠我用」段落分析表.....	113

譜目錄

譜例 4-1「彩虹橋之約」mm. 1~7.....	40
譜例 4-2「彩虹橋之約」mm. 8~16.....	41
譜例 4-3「大地之聲」mm. 1~8.....	45
譜例 4-4「大地之聲」mm. 13~16.....	46
譜例 4-5「大地之聲」mm. 17~24.....	46
譜例 4-6「大地之聲」mm. 25~40.....	47
譜例 4-7「大地之聲」mm. 41~48.....	48
譜例 4-8「大地之聲」mm. 49~56.....	49
譜例 4-9「大地之聲」mm. 57~68.....	50
譜例 4-10「大地之聲」mm. 69~84.....	52
譜例 4-11「大地之聲」mm. 85~96.....	54
譜例 4-12「感恩祭之歌」mm. 1~12.....	58
譜例 4-13「感恩祭之歌」mm. 13~32.....	60
譜例 4-14「感恩祭之歌」mm. 33~40.....	61
譜例 4-15「感恩祭之歌」mm. 41~63.....	62
譜例 4-16「感恩祭之歌」mm. 65~80.....	65
譜例 4-17「感恩祭之歌」mm. 81~92.....	66
譜例 4-18「感恩祭之歌」mm. 93~104.....	67
譜例 4-19「歡樂之歌」mm. 1~12.....	71

譜例 4-20 「歡樂之歌」 mm. 13~32.....	72
譜例 4-21 「歡樂之歌」 mm. 33~64.....	73
譜例 4-22 「歡樂之歌」 mm. 65~81.....	75
譜例 4-23 「蜜蜂與麻雀」 mm. 1~21.....	78
譜例 4-24 「蜜蜂與麻雀」 mm. 22~41.....	80
譜例 4-25 「蜜蜂與麻雀」 mm. 42~66.....	83
譜例 4-26 「詩篇一三九」 mm. 1~14.....	88
譜例 4-27 「詩篇一三九」 mm. 15~27.....	88
譜例 4-28 「詩篇一三九」 mm. 28~44.....	90
譜例 4-29 「耶穌的手」 mm. 1~40.....	95
譜例 4-30 「耶穌的手」 mm. 41~76.....	98
譜例 4-31 「耶穌的手」 mm. 77~95.....	101
譜例 4-32 「讚美主」 mm. 1~12.....	104
譜例 4-33 「讚美主」 mm. 13~28.....	105
譜例 4-34 「讚美主」 mm. 29~38.....	106
譜例 4-35 「生命之道」 mm. 1~7.....	109
譜例 4-36 「生命之道」 mm. 8~23.....	110
譜例 4-37 「生命之道」 mm. 24~34.....	111
譜例 4-38 「主恩典夠我用」 mm. 1~15.....	113
譜例 4-39 「主恩典夠我用」 mm. 16~32.....	115

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

筆者為屏東縣排灣族人，現職為花蓮縣萬榮鄉萬榮國小音樂教師。萬榮國小學童組成多為太魯閣族人，因此是教育部原住民合唱重點學校¹之一。大學畢業教育實習時經彭翠萍教授的建議，開始接觸這間學校的合唱團。從擔任伴奏到身為指導老師，至今已四年多了。這段期間因帶領學校合唱團參加多次全國師生音樂鄉土歌謠比賽，進而接觸到太魯閣族歌謠。在教學的過程中，筆者對於太魯閣族語是相當的陌生，雖會拼讀羅馬拼音，但對於語韻、語調所知有限，使得音樂的處理無法得心應手，還須請教當地教師協同教學。倘若筆者對太魯閣族語能有相當程度的認識定能使教學效果事半功倍。

筆者初次為學生選定參賽曲目時，將學校的譜大致上整理過，曲目包含了部落採集的單聲部傳統歌謠及部分太魯閣族語合唱曲。其中合唱曲大多是由哈尤·尤道(莊春榮)牧師(以下均以由哈尤·尤道稱呼，其敬稱省略)編曲或是創作，在詢問過校內資深教師後，得知哈尤·尤道本是萬榮鄉太魯閣族人，早在十幾年前指導過本校合唱團(約

¹ 為教育部補助原住民地區國民小學早期發掘具有音樂才能之原住民學生，施以計畫與系列之培育，以充分發展潛能，培植優秀人才。

民 88 年間)並為本校留下不少珍貴的合唱曲。

哈尤·尤道的太魯閣族語合唱曲大多為無伴奏，曲子充滿故事性及傳統文化色彩，更適時的加入傳統樂器，例如木琴、口簧琴來配樂，以增加樂曲的豐富性。為能更進一步了解太魯閣族樂曲，筆者與指導教授討論後決定選擇哈尤·尤道的太魯閣族語合唱曲作為研究題目，希望藉由此研究豐富筆者之教學內涵及能更正確的掌握曲目的原貌、歌詞語韻及情境表達等，並將所學運用於目前所任教的太魯閣族兒童合唱團，除配合學校的特色發展外，也能提升自我教學知能。筆者雖非太魯閣族人，但身為教育工作者有責任教導孩子認識他們所擁有的文化之美，進而藉由合唱將太魯閣族優美的歌謠傳承下去。

第二節 研究內容與限制

本論文之研究內容分成以下四個部分：

一、文獻探討：將太魯閣族樂舞及傳統樂器之定義作一概說，以及針對太魯閣族語發音要領作一研究。

二、作曲家介紹：透過親自訪談的方式了解作曲家哈尤·尤道之成長背景及音樂創作歷程；經由探討他所受的音樂教育和學習歷程，了解他對音樂創作的看法、作曲手法和音樂風格。

三、樂曲分析：經由探討太魯閣族語咬字及發音練習的方式，了解哈尤·尤道太魯閣族語創作合唱曲的寫作動機、曲式及歌詞內容情境等以作為指揮詮釋的依據。

四、指揮詮釋：根據樂曲分析的結果，探討如何運用指揮技術於樂曲中做最適切的詮釋，使合唱團將樂曲特色充分發揮，根據樂曲音樂走向，論述筆者之詮釋風格。

故以下兩部分不在本論文研究範圍內：

一、太魯閣族樂舞的發展僅以概述的方式敘述。

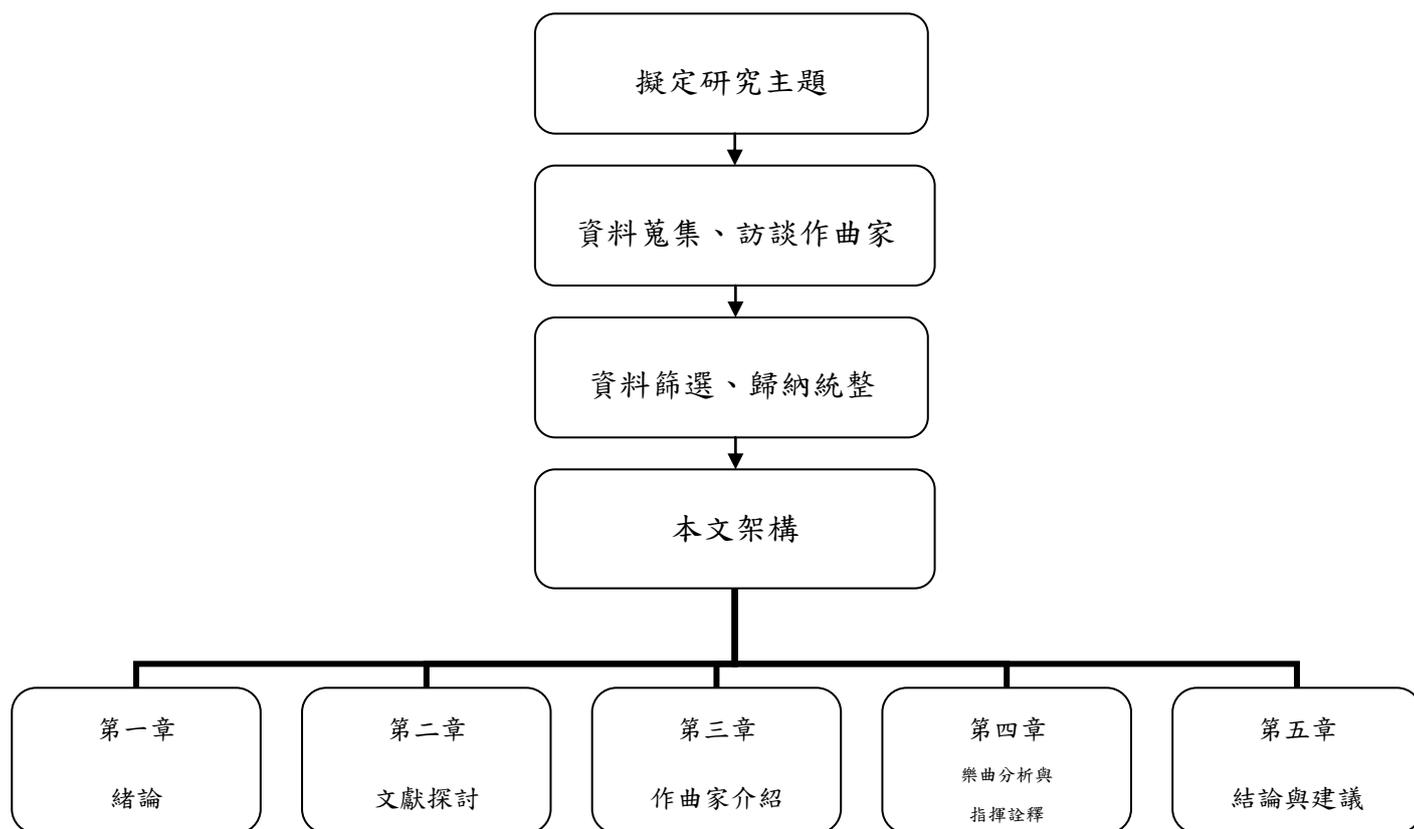
二、本研究主要以哈尤·尤道十首太魯閣族語創作合唱曲作為研究，哈尤·尤道其他原住民語創作作品及編曲，不在此一研究範圍內。

第三節 研究方法與步驟

筆者用以下四個方法及步驟進行本論文研究，盼能全面了解哈尤·尤道太魯閣族語傳統歌謠及詩歌創作合唱曲，並作最貼近作曲家音樂理想之詮釋：

- 一、 資料蒐集:透過閱讀太魯閣族樂舞文獻資料，了解太魯閣族歌謠的定義、傳統樂器的使用及太魯閣族語發音方法。
- 二、 訪談作曲家:筆者親自訪談哈尤·尤道，探究其音樂創作歷程，理解作曲家之樂曲產生經過、創作背景及樂曲詮釋方式等以作為筆者參考。
- 三、 樂曲分析:透過分析樂曲，了解作曲家之創作手法及風格特色。
- 四、 指揮實作:筆者訓練學校合唱團，實際應用與展現所學。

表 1-1 本論文研究架構圖表



第四節 名詞釋義

一、太魯閣族(Truku)

太魯閣族是台灣原住民族十四族群之一支。行政院於 2004 年 1 月 14 日正式宣布「太魯閣族」為台灣第十二個原住民族。Truku 意指太魯閣族起源地 Truku Truwan 的地方，此處位於南投縣仁愛鄉合作村內的靜觀、平生部落一帶(晷日羿·吉宏，2011，p. 47)。根據李季順²(2003)的說法認為太魯閣族人原分部在三個溪谷台地構成的居住地，太魯閣族人稱之為 Tru ruku，其意思為「三個居住地」，太魯閣族人習慣將兩個 ru 的音合併唸出，所以將太魯閣族群起源地稱之為 Truku。約在十八、十九世紀時，部落族人開始從南投的原居地向東遷徙，在東部的花蓮縣境內開墾新天地。現今太魯閣族群在花蓮的居住分布，包括秀林鄉全村、萬榮鄉西林村、萬榮村、見晴村、明利村、紅葉村、卓溪鄉立山村、吉安鄉慶豐村與南華村。筆者所研究之太魯閣作曲家哈尤·尤道即為萬榮鄉西林村人。

二、太魯閣族歌謠

太魯閣族的傳統音樂，主要旋律之組成音為 Re、Mi、Sol、La 或是 Sol、La、Do、Re。多以個人或是即興的方式吟唱，歌詞內容大

² 引自晷日羿·吉宏(2011)。太魯閣族部落史與祭儀樂舞傳記(頁47)。台北市:山海文化雜誌社。

多是反映現實生活或是抒發內心情緒為主。就目前太魯閣族樂舞採集或創作內容可分為以下三種類型(杳日羿·吉宏, 2011, p.84):

1. 祭祀感恩的音樂:在傳統祭典的場合吟唱的歌謠,多用於部落祭典或迎賓歡樂的樂曲,如早期周裕豐³「感恩頌」、「感恩舞祭」,或是胡青香編制的《德路固群傳統歌謠集》中的「出草舞曲」,都是屬於祭典樂曲類型。筆者研究哈尤·尤道傳統歌謠創作中的「感恩祭之歌 Uyas Mgay Bari」、「大地之聲」、「彩虹橋之約 Hakaw Utux-Gaya」即為此類型歌曲。
2. 傳統生活再演出之樂曲:此一類型的音樂最能表現太魯閣族群的文化特色,主要特徵為反映現實生活,包括織布、農耕、狩獵、紋面等舞曲是傳統生活再演出的樂曲。筆者研究哈尤·尤道傳統歌謠中創作的「歡樂之歌 Rimuy maku ha」即為此類型歌曲。
3. 內心情緒紓解表達的歌謠:此類型的歌謠旋律動人、詞曲優美,內容包括歡樂、鄉懷與男女情愛等,在周裕豐的作品《失音的麋鹿》專輯,有多少歌曲內容是屬於次類型歌謠。筆者

³周裕豐是早期太魯閣族的音樂創作者,生前擔任基督長老會和平教會牧師,創作許多教會詩歌,《失音的麋鹿:太魯閣族原住民歌謠系列》收錄他的作品。

研究哈尤·尤道傳統歌謠中創作的「蜜蜂與麻雀 Wwalu Ppisaw」即為此類型歌曲。

三、太魯閣族傳統樂器

太魯閣族傳統樂器有口簧琴、木琴、縱笛、五管笛和四弦琴等五種。哈尤·尤道(1993)《台灣太魯閣族的樂器》⁴中提到對這五種樂器的形制、吹奏法和用途有完整的圖文說明，筆者僅以概述的方式分述如下：

1. 口簧琴(lubug)⁵：太魯閣族最古老的樂器，小巧玲瓏，攜帶方便，隨處可以吹奏，彈奏是男女均可。口簧琴種類可分為單簧、二簧及四簧，最多為五簧。材料以桂竹的竹片、銅片、麻繩及毛線組成，造型為長方形，長約 10 公分，吹奏時以嘴對準簧片，利用嘴唇、牙齒及手部拉扯的方式，吹出悅耳的聲音，吹奏的音調依簧片多寡及個人的吹奏方式有所差異。口簧琴有以下四個功用(一)表達男女之情，用樂器來講話。(二)助興用，特別在歡樂的聚會。(三)彈唱自娛。(四)一面跳舞，一面彈奏。

⁴莊春榮(1993)。台灣太魯閣族的樂器。《台灣風物》43(1):169-190。臺灣風物雜誌社。

⁵資料來源:太魯閣國家公園。瀏覽日 2014/3/7

<http://www.taroko.gov.tw/zhTW/Content.aspx?tm=4&mm=3&sm=2&page=3#up>



圖 1-1 口簧琴

資料來源:太魯閣族傳統樂舞文化

http://librarywork.taiwanschoolnet.org/cyberfair2014/cchps2014/narrative04_03.htm

2. 木琴(tatuk):太魯閣族的傳統木琴大多取材油桐、山鹽青等樹木，因為其材質輕、可以敲出清脆的聲音，通常是放在硬地或是平石頭上敲奏。木材需先陰乾 3 至 6 個月。一組木琴只有四條木棍，及二支敲擊的小木棒。首先將木琴調出 Re、Mi、So、La 四個基礎音階，再視木材長短粗細的不同，調出不同的音域。筆者研究哈尤·尤道作品中「歡樂之歌」、「詩篇三九」及「大地之聲」即有使用此樂器伴奏。



圖 1-2 木琴

資料來源:太魯閣族傳統樂舞文化

http://librarywork.taiwanschoolnet.org/cyberfair2014/cchps2014/narrative04_03.htm

3. 縱笛(pgagu):縱笛又稱為「口笛」、「出草笛」或「獵首笛」,縱笛大多是用竹子製作而成的,但竹子的種類並沒有特定。縱笛可分成單管、雙管和鼻笛,二音孔到八音孔的皆有。太魯閣族的縱笛在傳統社會則是用於勇士出草或戰鬥凱旋回來時,祭司由部落出來吹奏縱笛以告知族人獵到人頭回來的一種慶祝樂器。在以前縱笛是不可以隨便吹奏的,它是用來出草戰鬥凱旋歸來時由祭師吹奏的,一般人是不能隨意吹奏的,同時也透過縱笛的吹奏來警示其他族群。縱笛在太魯閣族中是嚴禁於在慶典或是喜慶中吹奏,但隨著社會慢慢的變遷,縱笛的用途也有了不同,現在社會亦可當作年輕人向情人訴說情意的樂器。筆者研究哈尤·尤道作品中的「大地之聲」即有使用此樂器伴奏⁶。



圖 1-3 縱笛

資料來源:太魯閣族傳統樂舞文化

http://librarywork.taiwanschoolnet.org/cyberfair2014/cchps2014/narrative04_03.htm

4. 五管笛(pgagu mrima)⁷:此樂器是將五根長短不同的管排成一

⁶莊春榮(1993)。台灣太魯閣族的樂器。《台灣風物》43(1):169-190。臺灣風物雜誌社。

⁷資料來源:台灣原住民之傳統樂器製作。瀏覽日 2014/3/7

<http://course.taipei.gov.tw/contentfiles/2012CH06008/class800/7G75/m1-0.htm>

列，並予以固定，其管是將 goraw（屬於蘆葦科）的莖，切成不同長短的尺寸，並使其音調成 Sol、La、Do、Re、Mi 五個音階，不過現在已沒有族人會彈奏此樂器。

5. 四弦琴(lubug spat qnawal): 此樂器是由四條鐵線固定於木板上，底下放有鐵盒之類的共鳴樂器，是在任何時間都可彈奏自娛的樂器，惟因不曾聽人彈奏，現在太魯閣族人對這些樂器也很少碰觸。在晁日羿·吉宏(2011)⁸的訪談中提到，哈尤·尤道現在正針對此四絃琴進行復原和製作，把早期老人家告訴他的傳統樂器作推廣和復興。



圖 1-4 四絃琴

資料來源:太魯閣族傳統樂舞文化

http://librarywork.taiwanschoolnet.org/cyberfair2014/cchps2014/narrative04_03.htm

四、詩歌創作

詩歌創作屬於現代基督教音樂（Contemporary Christian music）

⁹的一環。現代基督教音樂於 70 和 80 年代發展起來又稱當代福音音

⁸引自晁日羿·吉宏(2011)。太魯閣族部落史與祭儀樂舞傳記(頁 247)。台北市:山海文化雜誌社。

⁹ 林怡伶(2004)。〈當代基督教音樂探討—從朱約信的「開天窗—CCM 開胃菜」專欄談起〉。私

樂、現代基督教音樂、現代福音音樂、流行基督教音樂和流行福音音樂，是一種音樂形式。歌詞重點在於抒發個人對於基督教信仰的情感，是帶有神靈啟示和宗教信仰歌詞內容的流行音樂。

現代基督教音樂¹⁰表達方式分三個部份，第一部分是歌唱的型態呈現，第二部分以現代音樂曲風呈現，第三部分為沒有歌詞的器樂曲，在林怡伶(2004)〈當代基督教音樂探討—從朱約信的「開天窗—CCM開胃菜」專欄談起〉論文中提到，以歌唱的型態呈現的創作詩歌是以福音為取向的純福音詩歌，此類的音樂都包含了歌詞，能具體的傳遞出一個主題思想或是信息且旋律平易近人。

筆者所研究的曲目中部分曲目為此類型詩歌創作，如「主恩典夠我用」，「生命之道」、「蜜蜂與麻雀」等。

立東吳大學碩士論文。

¹⁰資料來源:基督教音樂。瀏覽日 2014/3/7 <http://www.drumnet.tw/gospel1.htm>

第二章 文獻探討

第一節 太魯閣族歌謠概述

本節文獻參考自余錦福(1988)〈認識台灣原住民音樂〉《台灣月刊》6：12、莊春榮(1993)〈台灣太魯閣族的樂器〉《台灣風物》第四十三卷第一期、余錦福(2000)《山海文化雙月刊》23、24：6-12、胡清香(2001)〈德路固人傳統歌舞〉《太魯閣國家公園原住民文化講座》、田哲益(2002)《台灣原住民歌謠與舞蹈》、李季順(2003)《走過彩虹》、許常惠·呂錘寬·鄭榮興合著(2003)《台灣傳統音樂之美》、呂錘寬(2005)《台灣傳統音樂概論》、帖喇·尤道(2006)《台灣原住民族太魯閣族樂舞教材》、田哲益(2009)《再現台灣雜誌 No. 60 泰雅族、太魯閣族》、昝日弈·吉宏(2011)《太魯閣族部落史與祭儀樂舞傳記》等書將太魯閣族傳統歌謠、特色、種類作概述整理。

一、歌謠的定義

「歌」由歌詞和曲調結合而成，具有明顯的音樂性；「謠」是純粹吟誦的唸詞，雖具有聲腔語調的抑揚起落，但欠缺完整的音樂性旋律。歌謠由民眾集體創作，作者多不可考，在民間流傳久遠，具有民間氣質及傳統精神，而能夠用以詠唱(歌)或唸誦的歌曲。如果簡單的來定義臺灣歌謠，就是：由民眾集體

創作，在臺灣民間流傳久遠且富有本土精神，並可以詠唱或唸誦的歌謠(施又文，2009)¹¹。

歌謠是集體的、無名的、口傳的創作，歌謠也是文化最貼切的語言，更是民族內在的聲音。歌謠孕育自民族文化的產物，醞釀著豐富的民族精神和情感，它具有反映出大眾的心情，呈現的是平民生活的真實面貌特性，同時也是鼓勵、教育、慰藉人們的力量(田哲益，2002)¹²。

隨著時代的變遷，原住民社會結構的改變，源於接受了許多不同知識，也自然的接觸到多方不同的音樂，原住民歌謠相對的也會轉變而呈現出不同的類型。

在田哲益(2002)《台灣原住民歌謠與舞蹈》一書中將原住民之歌謠類型作下列分類：

- 一、 早期歌謠:為傳統之古老的歌謠，亦即最原始之古謠，還沒有受到現代環境薰陶與影響之早期歌謠。
- 二、 近代歌謠:為模仿早期古老之歌謠，亦或自傳統改編的歌謠。原住民是一個喜歡唱歌，善於用歌聲傳達思想，抒發情

¹¹ 引自施又文(2009)。臺灣多元語族歌謠淺析--以閩南歌謠、客家歌謠為主。東海大學圖書館館訊新 99 期。

¹² 引自田哲益(2002)。《台灣原住民歌謠與舞蹈》(頁 26)

意的族群，耕作時唱歌、狩獵時唱歌、編織時唱歌，可以隨處、也可以隨時，有時一人獨唱，有時兩人隔著山谷對唱，有時則是多人接應唱和。由於原住民歌謠都是以傳唱方式散佈，加上喜於即興唱出當時的心境，所以歌謠常有曲調雷同，但是曲意完全不一樣的歌謠。

三、 創作歌謠：原住民的創作歌謠從日據時代，歌謠裡就出現了火車、飛機、軍艦等詞彙。近代創作歌謠反映時代背景與心聲，如原住民早年為求生存，離鄉背井，做船員、捆工、板模工……等，反映了當時的生活。

在許常惠·呂錘寬·鄭榮興合著(2003)《台灣傳統音樂之美》文獻中提到傳統音樂的消失，南島語系民族與西方宗教文化開始接觸，南島語系民族的音樂風貌急速變樣，使原有的音樂文化功能從根本被推翻了。這也說明了多種音樂並存的現象，並反映著社會狀態¹³。傳統信仰的放棄使祭儀音樂變貌或消失即為一大特徵，祭儀音樂文化被基督教禮拜儀式所取代，而教會的讚美詩(或聖詩)多少會被原住民化，如將歌詞改為族語，或是作曲家創作讚美詩時採用傳統歌謠旋律作為樂曲素材等。

¹³參考許常惠·呂錘寬·鄭榮興合著(2003)《台灣傳統音樂之美》(頁 20)

筆者研究之哈尤·尤道十首太魯閣族創作歌謠大多屬於歌謠類型之近代歌謠及少數的創作歌謠。而從其歌曲中亦可聽見多處模仿早期古老歌謠的影子以及教會的讚美詩。

二、太魯閣族傳統歌謠概述

太魯閣族的傳統歌謠，大多是即興吟誦式唱曲。從吟誦式的歌謠旋律中歸納音程組織，傳統歌謠以四音組織 Re、Mi、Sol、La 為主。音域侷限於八度內，未見有轉位、半音階的情形，也沒有使用和聲的概念。在節奏規律上，往往表現的是以同音高的音，配合語言音節，以對等節奏進行。而歌詞內容，除了表達主題之外，歌者往往配合其心情即興詠事嘆物(胡清香，2001)¹⁴。筆者所研究哈尤·尤道的合唱作品中，除了在樂曲看見傳統歌謠旋律的特色，更將歌曲長度加長，曲式變豐富，已跳脫傳統歌謠之侷限，展現多樣化的作曲手法。

太魯閣族歌謠的分類在晁日昇·吉宏(2011)《太魯閣族部落史與祭儀樂舞傳記》¹⁵的文獻中提到能分為三種，第一種是祭祀感恩的音樂，第二種是傳統生活藉演出呈現的樂曲，第三種是內心情緒紓解表達的歌謠。筆者於第一章第四節名詞解釋中已做概述說明。

¹⁴參考胡清香(2001)。〈德路固人傳統歌舞〉。《太魯閣國家公園原住民文化講座》。

¹⁵參考晁日昇·吉宏(2011)。《太魯閣族部落史與祭儀樂舞傳記》。(頁 84)

三、太魯閣族傳統歌謠演唱方式

演唱方式是指歌曲的組織以及呈現的模式。台灣原住民音樂有不少極具特色的歌謠，如布農族「祈禱小米豐收歌」是音階形成的例子，賽夏族「取尾歌」屬於最簡單的二音音階形式，甚至於複音音樂的例子更是不勝枚舉。(呂錘寬，2005)¹⁶

日本學者黑澤隆朝(1895~1987)¹⁷、許常惠(1929~2001)¹⁸教授及學者呂炳川(1929~1986)¹⁹三位對於原住民音樂都提出一套演唱方式的分類，呂錘寬認為以黑澤隆朝的分類較具邏輯性，其分類如下²⁰：

1. 單旋律的歌謠：應答唱法、朗詠唱法、民謠調。
2. 和聲的歌謠：協和音唱法、自然和音唱法、自由合唱。
3. 複旋律的歌謠：4 度並形唱法、卡農唱法、斜進行唱法、對位法的唱法。

而太魯閣族歌謠演唱方式較相近於單旋律歌謠的朗詠唱法即吟誦

¹⁶引自呂錘寬(2005)。《台灣傳統音樂概論》(頁 08)

¹⁷ 黑澤隆朝為第一位將台灣原住民音樂的調查及研究寫成專書的日本民族音樂學者，也是音樂教育家。

¹⁸ 許常惠為台灣知名音樂家和作曲家致力於現代音樂教育和民族音樂的保存。

¹⁹ 呂炳川為台灣第一位以民族音樂學者的身分及研究，長期從事研究的本土學者。

²⁰引自呂錘寬(2005)。《台灣傳統音樂概論》(頁 09)

式唱曲，或是複旋律歌謠的卡農唱法。筆者研究之哈尤·尤道曲目中，就可包括以上兩種類型的唱法。

第二節 太魯閣族音樂家簡介

本節文獻參考自余錦福(1988)〈認識台灣原住民音樂〉《台灣月刊》6:12、莊春榮(1993)〈台灣太魯閣族的樂器〉《台灣風物》第四十三卷第一期、胡清香(2001)〈德路固人傳統歌舞〉《太魯閣國家公園原住民文化講座》、帖喇·尤道(2006)《台灣原住民族太魯閣族樂舞教材》、田哲益(2009)《再現台灣雜誌 No. 60 泰雅族、太魯閣族》、杳日弈·吉宏(2011)《太魯閣族部落史與祭儀樂舞傳記》等書將太魯閣族傳統歌謠音樂家作概述介紹及整理。

一、太魯閣族音樂家介紹

太魯閣族的傳統歌謠有傳統古調及創作、改編後仍具太魯閣族特色的傳統歌謠。傳統古調則又分為娛樂休閒的歌舞音樂，與特定時機（如祭祀）使用的吟誦式歌謠。太魯閣族有「採集古調」及「以本族歌謠為題材的創作曲調」兩種採集音樂家，如早期的蘇德昌²¹、周裕豐²²，及到目前仍致力於此的胡清香、簡正雄和哈尤·尤道等（胡清香，2001）。在2000年後，傳統文化復振的能量席捲整個台灣原住民族群社會領域，傳統音樂融入到現代資訊科技生活，創作者的環境更

²¹蘇德昌是早期太魯閣族的音樂創作者，生前曾任教於花蓮中學音樂老師。

²²周裕豐是早期太魯閣族的音樂創作者，生前擔任基督長老會和平教會牧師，創作許多教會詩歌，《失音的麋鹿:太魯閣族原住民歌謠系列》收錄他的作品。

加多元性，因此增添了音樂創作者的個人特色，尤其廖金生、詹秋貴便是其中代表性人物。筆者便以昝日弈·吉宏(2011)《太魯閣族部落史與祭儀樂舞傳記》文獻中提到太魯閣族音樂家胡清香、廖金生作概述介紹。

一、 胡清香 Imi Yudaw

胡清香女士從1974年開始投入太魯閣族歌謠樂舞的蒐集編採工作，且多次前往南投地區祖先發源地，尋找耆老的樂舞記憶，進行部落音樂採集工作前後長達十七年的時間，對於太魯閣族音樂研究和保存相當有貢獻(昝日弈·吉宏，2011)。

胡清香女士集結出版的三本太魯閣族傳統歌謠集，總共分成第一集收錄織布、農耕及出草舞曲為主，第二集以傳統社會中的家庭教育、婚姻、狩獵、紋面及傳統信仰裡的彩虹橋、播種祭歌等民俗祭儀歌曲，第三集有關於暗戀歌謠和講述心聲的私密歌謠樂曲。

她一直堅持著古老教誨的傳承，以實際的行動實踐，在國中小學傳授古老且具教育意涵的歌謠組曲。由於她對族語歌謠傳承的堅定意志和對樂舞的守護，使她成為近年來最具古調特色的太魯閣族音樂家。

二、 廖金生 Piteyru Uka

廖金生從事文化復振工作已多年，目前亦為佳民村駐村藝術家，因其有感於太魯閣族文化消失快速，應儘速留存，因此特地以紋面表示自身對於太魯閣族文化之重視與實踐，在紋面文化已經消失許久的今日，更顯得彌足珍貴。他創辦「葛都桑音樂工作室」，致力於文化復振的工作，「Kdusun 葛都桑」²³此名有著「重生」的意思。廖金生擅長用太魯閣族傳統歌謠的方式來描述日常事物，另外，他同時擅長器具之編織、打獵以及傳統樂器之演奏與製作。對狩獵知識的精通，除從訪談中發現，也可在他的住家周圍有著狩獵動物頭骨之保存，以及庭院中豢養或打獵而來的山豬可觀察出，他的生活就似與山林結合在一起。廖金生希望透過藝術傳唱與教授青年學子的方式，將太魯閣族文化延續傳承下去。

²³ 參考資料台灣原住民族文學家與藝術家 <http://portal.tacp.gov.tw/litterateur/>，音譯自太魯閣族語，名稱為佳民村初建造部落的原始地名，族語有生命、存活的意義。

第三節 太魯閣族語拼音及發音概述

凌嘉宏(2005)《快樂學習太魯閣族語》、花蓮縣秀林鄉公所(2006)《太魯閣族語簡易字典》、田信德·楊盛塗合著(2007)《台灣原住民德路固語》等書將太魯閣族語拼音及發音作概述整理。

一、太魯閣族語拼音

台灣原住民族語言有 20 多種，有的已經消失了。其中太魯閣地區的太魯閣族，使用的語言有太魯閣方言及陶塞方言，其中又以人口數眾多的太魯閣方言群最為普遍，此種語言分布於南投縣仁愛鄉、花蓮縣秀林鄉、萬榮鄉及卓溪鄉。

但是原住民幾乎是沒有文字的民族，太魯閣人為了讓文化能夠透過文字傳續，由太魯閣族牧師及耆老如田信德、高順益、許通益、吳金成、張永晃、黃長興、楊盛塗等人組成編輯小組，從在 1989 年開始艱巨的字典編寫工作。

他們以田信德早期使用羅馬拼音翻譯聖經的經驗為基礎，先歸類出字根、字母及詞彙，再整理出 2323 個字根，然後發展成 6969 個單字及詞彙的太魯閣族語字典。字典是以用羅馬拼音的方式標出發音法，每個字根至少有 30 多種語態變化，共有 28 個字母，發音又分為鼻音及濁音。7 位牧師及耆老各取所長，經常聚在一起不斷地編纂修

訂，已於 2005 年正式出版一本簡易的字典，這是太魯閣族第一本字典。

1. 太魯閣族發音方式(子音)表 2-1

發音部位 發音方式	雙唇	齒齦	舌葉	點舌	舌尖	硬顎	舌根	會厭	咽頭
塞音(清)	p	t					k	q	
塞音(濁)	b	d					g		
塞擦音					c				
擦音(清)			s						
氣音							x		h
擦音(濁)									
鼻音	m	n					ng		
舌邊音						l			
隙音				r					
半元音	w		y						

資料來源：花蓮縣秀林鄉公所(2006)，《太魯閣族語簡易字典》，(頁 51)

2. 太魯閣族發音方式(母音) 表 2-2

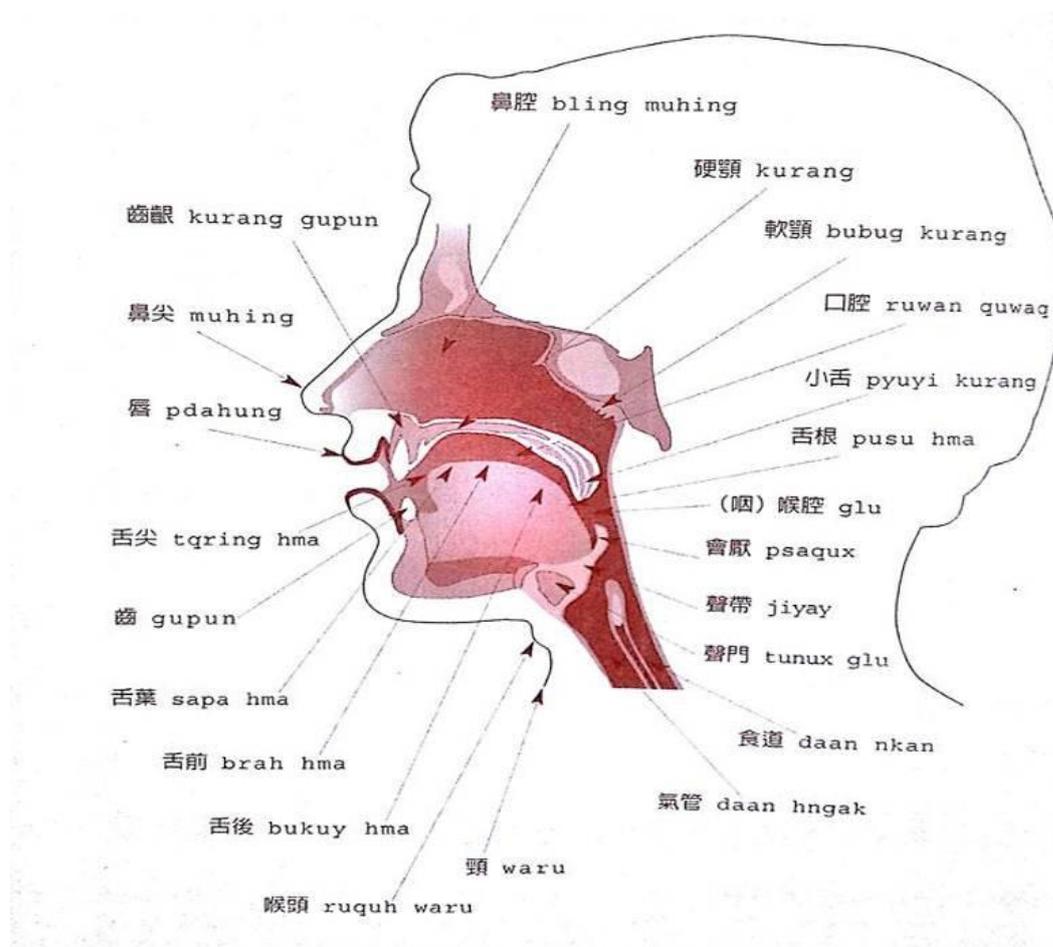
i	e	a	o	u
---	---	---	---	---

3. 太魯閣族發音方式(結合音) 表 2-3

aw	ow	ay	ey	uy
----	----	----	----	----

資料來源:花蓮縣秀林鄉公所(2006),《太魯閣族語簡易字典》,(頁 51)

4. 太魯閣族發音部位圖 2-1



資料來源:花蓮縣秀林鄉公所(2006),《太魯閣族語簡易字典》,(頁 52)

5. 太魯閣族書寫系統表 2-4

輔音 19 個：

發音部位及方式	書寫文字	國際音標
雙唇塞音(清)	p	p
雙唇塞音(濁)	b	b
舌尖塞音(清)	t	t
舌尖塞音(濁)	d	d
舌根塞音(清)	k	k
舌根塞音(濁)	g	g
小舌塞音(清)	q	q
舌尖塞擦音(清)	c	ts
舌尖塞擦音(濁)	j	tʃ
舌尖擦音(清)	s	s
舌根擦音(清)	x	x
咽擦音(清)	h	h
雙唇鼻音	m	m
舌尖鼻音	n	n
舌根鼻音	ng	ŋ
舌尖閃音	r	r
舌尖邊音	l	l
雙唇半元音	w	w
舌面半元音	y	j
Total	19	19

元音 5 個：

	書寫文字	國際音標
前高元音	i	i
央中元音	e	ɤ
央低元音	a	a
後高元音	u	u
後中元音	o	o
Total	5	5

資料來源：根據教育部於 2005 年公佈原住民族語言書寫系。

<http://www.edu.tw/userfiles/url/20121127164752/aboriginal.pdf>

第三章 作曲家介紹

第一節 哈尤·尤道的音樂歷程

一、創作『主恩典夠我用』的哈尤·尤道

哈尤·尤道於 1954 年出生於花蓮縣萬榮鄉西林村，太魯閣族人。1984 年畢業於花蓮縣玉山神學院，隨即被校方推薦至菲律賓 Asian Institute For Liturgy & Music²⁴教會音樂學系修習作曲與民族音樂，於 1989 年獲教會音樂學學士(BMC)，歸國後於花蓮玉山神學院任教，並受封為機構牧師；1996 年復至加拿大 Vancouver School of Theology²⁵進修教會禮拜學，1999 年受頒神學碩士後返鄉。現為花蓮砂卡噹基督長老教會主任牧師。

哈尤·尤道是在基督教家庭中長大，父親是位牧師，從小就跟著父親到教會參與事工。哈尤·尤道自幼非常喜歡唱詩歌，尤其仰慕詩歌的作曲者。筆者與他訪談中提到，在中學時，每到了暑假，就自願到教會幫忙一位母語詩歌作曲家刻鋼板記譜，在刻寫的過程中，他開始接觸到音樂和聲及對位的技巧，直接從模仿中學習，雖似懂非懂，

²⁴ 亞洲理工學院-禮儀和音樂。位於菲律賓奎松市，文學士在教會學習音樂四年。研究包括音樂學，專注於禮儀音樂。兩年後的崇拜實習計劃。研究包括崇拜的領導，崇拜藝術，詩歌寫作。所有學生合唱指揮須學習聲樂，鋼琴，吉他，鋼琴伴奏。

²⁵ 神學溫哥華學校。位於美國溫哥華，神學溫哥華學校是神學教育的一個機構成立於 1971 年。

但也因為如此他對音樂產生極大的興趣。在高職求學的過程中，開始在教會團契中嘗試作曲，用一把吉他創作，多為小曲集。哈尤·尤道第一首較完整的作品「蜜蜂與麻雀」是在當完兵後譜成，並請許宏道先生編寫伴奏，在教會中獻詩。為主來創作、為主來歌唱的心是促使他繼續創作的動力。

在他考入花蓮玉山神學院時，才開始真正學習西方古典音樂。透過樂理的課程、合唱的教學及在詩班練唱，奠定他作曲的基礎與能力。一首「主恩典夠我用」²⁶即是在此時創作成的。這首詩歌聽哈尤·尤道說是有小故事的，那時的他受到感情上的挫折…「那年我廿三歲，遇見了一個心儀的女孩，卻因彼此所處的教會宗派不同，身為牧師父親的不認同，親情與愛情的抉擇，最後我選擇順服父親！只是情感挫折使我心情相當紛亂！」乍看是難以度過的情關，而靈修禱告卻成為走過艱難的一把鑰匙。「在那段失意的時間裡，有一天，我在荒漠甘泉中領受到天父給我的話：『我的恩典夠你用』（林後 12:9），當下得到極大的安慰與鼓勵，立刻寫下『主恩典夠我用』這首歌來鼓勵自己。只是，人仍然是軟弱的，隔天再看到自己寫下的歌，覺得信心尚未恢復、不配得唱這首歌，索性把手稿丟進垃圾桶裡！說巧不

²⁶資料來源:佳音廣播電台。瀏覽日 2014/3/7 <http://www.goodnews.org.tw/magazine.php?id=32874>

巧，那時我的妹妹剛好在帶領合唱團，需要有新作品練習，她對我那幾天哼唱的歌很感興趣，拗不過她的要求，那張記載著『主恩典夠我用』已經皺巴巴的歌譜被我從垃圾桶裡撿了起來。」隨後，這首詩歌奇蹟似的傳遍華人教會，更獲得 1981 年聖樂促進會的聖樂創作獎，這對當時創作仍處於摸索階段的哈尤·尤道而言，是份從上帝而來的寶貝禮物，直到今日這首詩歌也成了許多人的祝福和安慰。

二、復興太魯閣族口簧琴文化的第一人

哈尤·尤道從事多年的太魯閣族群音樂研究，研發傳統口簧琴、木琴的吹奏與敲擊藝術，曾在 1991 年布洛灣「花蓮縣原住民技藝活動」²⁷中首次演奏太魯閣傳統樂器。哈尤·尤道也在太魯閣族小學如花蓮縣富世國小教授口簧琴製作與教學，使之文化與學校教學結合，傳承太魯閣族技藝。

三、『山海歡唱』用樂音傳播原住民文化之美的哈尤·尤道

哈尤·尤道有感於文化式微，二十年來訪談部落耆老，採集古調和收集傳統樂器，自己編曲寫曲，創作超過百首曲子，其中有不少改編原住民族古調的合唱曲在樂壇廣傳，堪稱寫作古調合唱曲的第一人。他也帶領學生合唱團巡迴國外演出，獲頒教育部的「教育百人團」獎。

²⁷參考晝日羿·吉宏(2011)。《太魯閣族部落史與祭儀樂舞傳記》。(頁 296)

一首「山海歡唱」²⁸結合各族歡呼，充分表現出台灣原住民各族群之特色，這數年間，這首歌曲演出足跡遍佈歐、美、加、日、巴西、澳洲等國，所錄製的《玉山禮讚》音樂專輯，耗費三年時間製作，收錄了五十首融合傳統歌謠及近代創作，留存原住民歌樂傳統之精髓，此專輯也獲得 2011 年金曲獎最佳傳統歌樂專輯的入圍肯定。

²⁸參考晝日羿·吉宏(2011)。《太魯閣族部落史與祭儀樂舞傳記》。(頁 285)

第二節 哈尤·尤道的創作風格

一、融合性的太魯閣族音樂作曲家

哈尤·尤道的傳統音樂結合教會宣教的實踐經驗，跳脫獨具融合特質的太魯閣族曲風，他的音樂採編與創作特質是以傳統古調的蒐集編寫與族群信仰內涵結合，藉由改編的古調表現教會的祝禱聖歌誦唱。從他將族語融入聖詩，搭配木琴伴奏並穿上傳統服飾講道等表現中，可感受到他所創作的音樂強烈的表現出傳統古調嵌入現代教會吟唱的動機。

具體實踐如在晷日羿·吉宏(2011)《太魯閣族部落史與祭儀樂舞傳記》文獻中提到 2002 年六月玉山神學院舉辦「太魯閣族中會音樂研習會」活動中，由哈尤·尤道主理的「創意禮拜」，以太魯閣族傳統樂器融入到信仰禮拜之中，過程活潑也很有創意。到了 2003 年四月《耶穌受難》的音樂劇演出，哈尤·尤道再次融合編排各族傳統古調，用族群傳統音樂重新詮釋「受難日」的精神內涵。

筆者研究之曲目中部分幾首創作詩歌如「耶穌的手」、「讚美主」、「詩篇三九」都有明顯將傳統古調融合聖詩的動機²⁹。

²⁹參考晷日羿·吉宏(2011)。《太魯閣族部落史與祭儀樂舞傳記》。(頁 288)

二、傳統祭儀、本土化禮拜與音樂的現代發展性

哈尤·尤道於 2006 年完成撰述的神學論文《賽德克族本土化禮拜樂音樂-以太魯閣族中會為例》一書中提到傳統祭儀、本土化禮拜與音樂的三重軸線探討族群傳統音樂的現代發展性，主要的論點就是族群文化的神聖與價值，如何融入基督徒的生活之中，不僅讓文化昇華，基督教也將被豐富了起來。哈尤·尤道認為從村落教會主動參與到社區文化活動的過程中，要讓教會適時發揮社會轉化的功能，才是基督徒建構自身文化的重要途徑。

由於哈尤·尤道對於傳統音樂有著濃厚興趣，以及多年的深入研究，自然就產生對文化的使命感。把基督信仰運用在文化傳承上結合，不僅是結合音樂，也結合傳統祭儀的演出，哈尤·尤道以一位牧者的身分，吸引社區裡的基督徒共同參與祖靈祭典，使得祭典構成爲文化延續的實踐場所。

哈尤·尤道編採創作的音樂曲風不同於胡青香對於太魯閣族傳統古調的堅持，他較屬於在族群與族群間，在傳統與現代轉折間，在祭儀文化和音樂律動間，去做某種銜接與融合(昝日弈·吉宏，2011)。

第三節 哈尤·尤道的合唱作品概述

哈尤·尤道在未正式修習音樂之前，即顯現作曲天份，1981 年出版【山地青年福音詩歌～莊春榮³⁰】專輯之樂譜與卡帶，其中《主恩典夠我用》得到華人聖樂促進會青年聖樂創作獎，目前廣為教友所讚美傳唱，近年相繼出版【玉神之音 2~4 集】；94 年帶領那魯灣合唱團，創作歌曲《山海歡唱》榮獲全國大專合唱比賽冠軍。

由於哈尤·尤道創作音樂作品唯出版【山地青年福音詩歌～莊春榮】、【玉神之音 2~4 集】，其他作品大多無正式出版，但在部落教會或是在太魯閣族小學多傳唱他所創作的作品。合唱創作作品多為無伴奏合唱及少部分鋼琴伴奏。

合唱作品曲目表 3-1

	曲名	演唱語言	演出型態
1	歡樂之歌 Rimuy Maku Ha	太魯閣族語	二聲部/無伴奏
2	結婚儀式之歌(Seediq melody)	太魯閣族語	二聲部/無伴奏
3	火球掉下來 Mtucing ka harong Utux	太魯閣族語	二聲部/無伴奏
4	你在哪裡 Gasu Inu How?	太魯閣族語	二聲部/無伴奏

³⁰ 莊春榮為哈尤·尤道的漢名。

5	歡樂舞蹈曲(Tuda 村 melody)	太魯閣族語	二聲部/無伴奏
6	我永遠的故鄉	太魯閣族語	二聲部/鋼琴
7	一根蠟燭	太魯閣族語	二聲部/鋼琴
8	感恩祭之歌 Uyas Mgay Bari	太魯閣族語	三聲部/無伴奏
9	蜜蜂與麻雀 Wwalu ni Ppisaw	太魯閣族語	三聲部/鋼琴
10	彩虹橋之約	太魯閣族語	三聲部/無伴奏
11	大地之聲	太魯閣族語	三聲部/無伴奏
12	耶穌的手	太魯閣族語	三聲部/無伴奏
13	讚美主	太魯閣族語	三聲部/無伴奏
14	生命之道	太魯閣族語	三聲部/無伴奏
15	詩篇一三九	太魯閣族語	三聲部/無伴奏
16	主恩典夠我用	太魯閣族語	三聲部/無伴奏
17	山海歡唱	台灣原住民 各族語言	三聲部、混聲四部 /無伴奏
18	原住民的歡呼	台灣原住民 各族語言	三聲部、混聲四部 /無伴奏
19	少年財主	布農族語	三聲部/無伴奏

20	齊聲向耶和華歌誦讚美 Anana de doo	布農族語	三聲部/無伴奏
21	收穫歌 Ho me ya ya (鄒族民謠)	鄒族語言	三聲部/無伴奏

哈尤·尤道也創作了多首單旋律、各族的詩歌創作，作品繁多不及備載，筆者羅列以下幾首。

單旋律作品曲目表 3-2

曲名		演唱語言
1	我要向山舉目 Malimali	排灣族語
2	讚美耶穌	阿美族語
3	當來紀念主耶穌誕生	泰雅族語
4	新希望(Haisul Nangavulan)	太魯閣族語
5	相親相愛	鄒族語
6	讚美主恩	阿美族語
7	祂是蒙幅的泉源	阿美族語
8	回家吧	布農族語
9	主恩典夠我用	國語
10	主是平安喜樂	排灣族語
11	To Pen To	鄒族

12	主差遣我	太魯閣族語
13	好好活著 mi hu mi sang	布農族語
14	U Wa U! U Wa U! 卑南族搖籃曲	卑南族語
15	Oyoyoyo Opapapay 阿美族哄睡歌	阿美族語

第四章 合唱作品分析與指揮詮釋

此章將分析「哈尤·尤道十首太魯閣族語傳統歌謠與創作詩歌合唱作品」，包括四首傳統歌謠「彩虹橋之約」、「大地之聲」、「感恩祭之歌」、「歡樂之歌」四首無伴奏合唱曲，及六首創作詩歌合唱曲「蜜蜂與麻雀」、「詩篇三九」、「耶穌的手」、「讚美主」、「生命之道」、「主恩典夠我用」等，其中「蜜蜂與麻雀」是唯一譜寫完整伴奏的合唱曲，其他五首皆以無伴奏形式演唱。

以下將「哈尤·尤道十首太魯閣族語傳統歌謠與創作詩歌合唱作品」分兩大部分依序說明：歌詞內容與拼音及樂曲分析與指揮詮釋。詳細分析接續如下。

第一節 彩虹橋之約

< Hakaw Utux – Gaya >

一、歌詞內容說明及羅馬拼音

(一)太魯閣族語羅馬拼音：

Tayal knsnyang, Ga-ya ta sbiyaw, ini bi mhmud muda ha,
Saw bi sndamat uuda ta sblyaw mqqaras bi knsan ta.
Dhnq ka jiyax, Knkingal ta o, ida ta mawda Hakaw Utux,
nasi ini purug Gaya do o , mptucing paah hiya da.
Kana mnswai knbiyax ta bi, ,murug ta suyany bi Gaya ha,
iya sliqi suyang bi uda, mpbisyaq bi knsan.
Kana snaw o mrmun balay, Smparu bi drudan kana,
Kana kuyuh o mdrumut tminun, dmungus bi mqqaras baraw.

中文詞義：

多麼美好的事，那古老的傳統/律法，以前絕不胡作非為
以前的風氣非常讓人懷念，每人的生活都非常愉快。
當有一天每個族人要走那彩虹橋，
如果不遵守律法者，將從橋上摔下來。
所有的族人呀！都要努力遵守它，不要輕易破壞它
如此，生命才會延續不斷。
所有的男士們都很英勇，都尊敬長者，
所有的女士們都很認真織布，

每人都嚮往進入那將來的樂園。

(二)歌詞內容說明：彩虹橋為太魯閣族人的精神信仰，他們深信人死後必會經過審判，在通過彩虹橋後才能見到祖先，家人才能得到庇祐，所以長輩們時時提醒孩子們，希望他們對自己能認真負責，將來才能進那所嚮往的樂園。全曲速度行版，曲調略顯哀傷，帶點感嘆及勉勵的意味。

二、樂曲分析與指揮詮釋

由於樂曲結構十分簡單，指揮者必須注意樂句張力的處理，以免失去演唱的樂趣，每個句子指揮者要決定如何做漸強漸弱的處理。本首曲式結構如表 4-1，段落分析如表 4-2。樂曲動機、和聲變化及指揮訓練時須注意的事項則根據譜例依序作詳盡分析。

表 4-1 「彩虹橋之約」曲式結構表

曲式結構	調式	拍號	音域	速度	演唱形式
二段式 A-B	C 小調	四四拍	第一部: $g \sim c^2$ 第二部: $g \sim g^1$ 第三部: $g \sim c^1$	Andante	同聲三部 (無伴奏)

表 4-2 「彩虹橋之約」段落分析表

段落結構	A	B
小節	1-8	9-16

譜例 4-1 「彩虹橋之約」 mm. 1~7

太魯閣族曲調
哈尤, 尤道 詞曲

Andante

A

如譜例 4-1，樂句一開始為不完整小節，弱起拍子，筆者指揮時手勢運用放鬆的手腕輕點提示第四拍預備拍，以預告學生須以弱起聲之齊唱方式演唱，並隨著音型上行演唱長樂句時，指揮者左手像畫圓一樣幫助演唱者推動氣息，作漸強漸弱的處理。指揮時要注意提醒演唱者咬字要收尾音，例如「sbl yaw」要收「u」音。樂曲 A 段反覆唱 3 次，旋律一樣歌詞不同，指揮者須注意三個段落的強弱處理，第一段詞意情境為古老的傳統/律法是件美好的事，真令人懷念，在強弱的處理上，指揮者手腕動作小不宜過大，提示演唱者緩緩敘述性的唱出 *mp* 的弱音；第二段歌詞情意則為告誡的口吻，希望族人們遵守律法，不然將會從彩虹橋掉下來，指揮者在這一段可將音量稍加重些，感覺堅定；在第三段歌詞情境為呼告的語氣唱出要所有族人們努力遵守，不要輕易破壞律法，生命才會延續下去，指揮者在最後一段的音量處理可至 *f*，全體齊唱一同宣告。

譜例 4-2 「彩虹橋之約」 mm. 8~16

如譜例 4-2，第 8~9 小節 (mm. 8~9)，一開始第二部、第三部和聲準備進入，筆者指揮時明顯指出第四拍作為第 9 小節的預備拍，以左手支持推動第二、三部長音持續，提醒演唱者不可換氣，且不可蓋過主旋律的音量並保持弱音及做氣息的推動，直至第 12 小節第一聲部的第三拍一起呼吸。指揮者在訓練時須注意第 12~13 小節 (mm. 12~13) 第二、三部聲音進來時的音準練習，教導學生應於齊唱的最後一個音第 12 小節 (m. 12) do 音來找音，第二部向上四度想 fa，第三部維持同音 do。第 8~14 (mm. 8~14) 小節筆者指揮時左手支持第二、三部長音持續，右手因音型上下行作聲音漸強漸弱，手腕保持柔軟動作勿太大，以帶動演唱者氣息表達。第 15~16 小節 ((mm. 15~16) 最後一句三聲部

合唱，指揮者須特別注意各聲部音準，切勿含糊帶過，演唱者須表現誠懇唱出「每個人都嚮往進入那將來的樂園」之意境，指揮時要注意提醒演唱者咬字要收尾音，例如「baraw」要收「u」音。

第二節 大地之聲

一、歌詞內容說明及羅馬拼音

(一)太魯閣族語歌詞：

Tayal knsuyang snalu niya Tuktu ta.
Tayal balay knsuyang sunalu niya wah!
Taya balay brax niya Tayal knsuyang snalu niya.
Tayal brax na Utux Baraw.
Tayal balay tayal bi knsnyang.
Tayal balay tayal bi brax na.

中文詞義：

大地萬物，蟲鳴鳥叫

齊聲歌頌造物者的奇妙！

(二)歌詞內容說明：此曲主要訴說當人們靜下心聆聽大地的聲音

時，蟲鳴鳥叫聲四起，大地萬物甦醒，就好似齊聲歌頌造物者的奇妙！全曲開始與結束，作曲家安排了蟲聲、鳥叫聲、蛙鳴聲等表達大地甦醒的情境。人聲的部分有仿獵首笛、木琴、木鼓、口簧琴的聲音，非常熱鬧！

(三)註釋

Apap apap：大蛙聲/Eyp eyp：小蛙聲

喻...：叢林鳥聲/qwi-qux：溪鳥聲

Yaya....：小蟬聲/Wang....：大蟬聲

Bing....：仿口簧琴聲/Tuktu ta....：仿木琴聲

Pung....：仿木鼓聲

二、樂曲分析與指揮詮釋

哈尤·尤道運用人聲，模仿大自然蟲鳴鳥叫聲及傳統樂器的聲音，與主旋律同時或交錯出現，表達大自然萬物甦醒，與人同頌造物主之奇妙。全曲因有多種蟲鳴鳥叫聲輪流出現，指揮者必須清楚點出各聲部預備拍及休止符的指揮。本首曲式結構如表 4-3，段落分析如表 4-4。樂曲動機、和聲變化及指揮訓練時須注意的事項則根據譜例依序作詳盡分析。

表 4-3 「大地之聲」曲式結構表

曲式結構	調式	拍號	音域	速度	演唱形式
三段式 A-B-B ¹ -C-Coda	C 小調	四四拍	第一部:c ¹ ~e ² 第二部:c ¹ ~c ² 第三部:b~c ²	Andante	同聲三部 (無伴奏)

表 4-4 「大地之聲」段落分析表

段落結構	A	B	B ¹	C	Coda
小節	1-24	25-56	57-68	69-83	84-96

譜例 4-3 「大地之聲」 mm. 1~8

大地之聲
(同聲三部)

太魯閣族曲調
哈尤. 尤道 詞曲

A

♩ = 64

小蛙聲 eyp eyp eyp " " eyp " "

大蛙聲 Apap apap ap " " ap " "

叢林鳥聲 噲 " " 噲 " " 噲 " "

eyp " " eyp " " eyp " " eyp " "

ap " " ap " " ap " " ap " "

如譜例 4-3，樂曲開始，指揮者給預備拍時手勢小一些提示 *mp* 的音量，第 1 小節(m. 1)須注意休止符的指揮技巧，輕輕的點，把第 4 拍清楚給出預備拍並有力度的點出下一小節的第 1 拍。模仿蛙鳴聲有分大蛙聲及小蛙聲，指揮者須要求演唱者在模仿大蛙聲時應以比較圓厚的聲音唱出，小蛙聲即以窄扁的聲音唱出快收斷奏的感覺，以區分有兩種蛙聲。叢林鳥聲則是模仿鳥類振翅的聲響，以頭聲共鳴唱出。從第 2 小節開始(mm. 2~8)，第 2 拍和第 4 拍預備拍非常重要，指揮者手勢不宜過大，手腕放鬆請點提醒。

譜例 4-4 「大地之聲」 mm. 13~16

進入譜例 4-4，第 14 小節(m. 14)開始，小蟬聲、大蟬聲進入後，共七種蟲鳴鳥叫聲是最為熱鬧的部分。指揮者給的拍點要更為清楚，以輕點、斷奏的方式，提示演唱者稍微加重音，音量強度變大讓人感覺活潑有生氣。

譜例 4-5 「大地之聲」 mm. 17~24

21

喻 " "

eyp " "

eyp " "

eyp " "

ap " "

ap " "

ap " "

ap " "

如譜例 4-5，第 18 小節(m. 18)大小蟬聲往下滑音結束，蟲鳴聲從第 18 小節開始漸趨小聲，指揮者手勢動作突然變小，預備拍依然要點示清楚，作突弱的表現，預告 A 段將結束，第 24 小節(m. 24)最後一聲大蛙聲，指揮者輕點出第一拍即將休止符作停頓處理，讓聽眾感覺聲音消失在空中。

譜例 4-6 「大地之聲」 mm. 25~40

25 獵首笛

B

29 *mp*

ponpon ponpon " " " " " "

33 *mf*

Ta - yal kn su-yang sna-lu ni-ya

Ta-yal ba-lay Ta-yal bi kn-su-yang Ta-yal ba-ay ta- yal bi kn-su-yang

37 *mf*

Ta yal kn su-yang sna-lu ni-ya

Ta-yal ba-lay Ta-yal bi kn-su-yang Ta-yal ba-lay ta- yal bi kn-su-yang

獵首笛作為第 29 小節開始(m. 29)人聲主旋律的導引，第 29~32 小節 (mm. 29~32)，第一部旋律人聲模仿獵首笛的聲音，第二部旋律人聲模仿木杵敲擊的聲音，指揮者左手支撐第一部旋律圓滑的長音，而右手有力的點出第二部第一拍及第二拍，第三拍及第四拍休止符作停頓處理。第 33 小節(m. 33)開始演唱太魯閣族語歌詞，音量強度增強至 *mf*，指揮者右手有力的點出第二部第一拍及第二拍即提示演唱 Tatal balay 時應表現出有力斷音的感覺，與第一部圓滑旋律形成對比。演唱者須注意歌詞母音 a 的字，指揮者手掌作圓弧狀提示演唱者軟口蓋開立，切勿唱出白聲下壓的感覺。

譜例 4-7 「大地之聲」 mm. 41~48

如譜例第 41 小節(m. 41)主旋律換到第二部，第一部由人聲模仿木杵的敲擊聲，指揮者手勢在每一拍給予有力的頓點，提示演唱者唱出每一拍的重音。第 46 小節(m. 46)歌詞 ni-ya-wah，為使拍點明確演唱者應唱成 ni-i-ya-a-wah-a，延續每一拍重音有力的感覺。

譜例 4-8 「大地之聲」 mm. 49~56

如譜例第 49 小節(m. 49)，指揮者手勢提點動作突然變小，提示演唱者唱出突弱的聲音，與上一段有明顯的對比，主旋律換至第一聲部演唱。因旋律反覆多次，指揮者要注意音量大小聲的處理，以免流於平淡。

譜例 4-9 「大地之聲」 mm. 57~68

57 *mp*
 Ta-yal ba-lay ta-yal bi kn- sn-yang ta-yal ba-lay ta-yal bi kn sn-yang
 Tuk-tuk ta, Ta-yal ba-lay ya-yal ba-lay
 Ta- yal kn-su - yang sna- lu ni-ya

61 *mf*
 Ta-yal ba-lay ta-yal bi b- rax na ta-yal ba-lay ta-yal bi b- rax na
 Ta-yal ba-lay Kn-su-yang su-na-lu ni- ya- wah! Ta-yal ba-lay ta-lay ba-lay ta-yal ba tay kn-su-yang sn-
 Ta- yal b- rax na U-tux Ba-raw

65 *f* *ff*
 Ta-yal ba-lay ta-yal bi b- raxna ta-yal balay ta-yal b-rax- na *ff*
 na lu ni- ya wah ta-yal ba-lay ta-yal b-rax na *ff*
 ta- yal b- rax na U-tux ta *ff*

譜例 4-8 第 57~68 小節 (mm. 57~68) 為全曲最精彩的部分，第二、第三聲部延續前段的旋律，第一聲部反覆唱五次相同的旋律，一再表現出人們歌頌造物主的喜樂。第 57 小節 (m. 57) 第四拍四分休止符作為第二聲部旋律進來的預備拍，指揮者要給呼吸，使第二聲部在節奏上更為明確，左手則支撐住第三聲部長音旋律。此 B¹ 段落可分為三個層次，音量的大小聲要拿捏恰當，樂句要做漸強的處理，切勿一開始就非常彭派，會導致最後的強音顯示不出來。第一層為第 57~60 小節 (mm. 57~60) 指揮者手勢在胸前用 *mp* 的音量指出第一、三聲部，以斷奏的指揮技巧將每一拍輕點出來；第二層為第 61~64 小節

(mm. 61~64)指揮者用較大手勢指出音量為 *mf* 的三個聲部，音量控制上不要一下子變太強；第三層為第 65~68 小節(mm. 65~68)此時將音量漸強至 *ff*，音量漸強變化幅度更大，雖然哈尤·尤道並未標示任何漸快的記號，但筆者認為可以稍作漸快處理，到最後第 68 小節(m. 68)，用重音強調，指揮手勢擺在腹部支撐高音的長音，提示演唱者使用腹部的力量唱出最後一個音，唱滿四拍後立刻收音。

譜例 4-10 「大地之聲」 mm. 69~84

69 *mp* 仿口簧琴聲 Bing

p 仿木琴聲 tuk tu ta

仿木鼓聲 Pung " " " " " " " " " "

73 *mf* Bing

Pung " " Pung " " Pung " " Pung " "

77 *f* Bing

Pung " " Pung " " Pung " "

81 *p* Coda

Bing

tuk Tuk Tu ta tuk

Pung " " Pung

Ap " " eyp " "

85

如譜例 4-9，C 段的前一小節第 68 小節(m. 68)指揮者唱完四拍強音後立刻收音，給預備拍進入到第 69 小節(m. 69)，手勢動作變小指出 *p* 的音量，於上一段音量處理上作明顯的對比。哈尤·尤道安排 C 段落由人聲模仿口簧琴吹奏、木琴和木鼓敲擊的聲響，敲擊樂器開心的情境與上一段人聲讚頌造物主歡樂的氣氛相互呼應，指揮者須注

意音量上的控制 $p \rightarrow mp \rightarrow f$ ，層層堆疊情緒。第 70 小節(m. 70)第三聲部的第四拍四分休止符作為下一小節第一聲部的預備拍，同樣的在第 71 小節(m. 71)第三聲部的第四拍後半拍八分休止符作為下一小節第二聲部的預備拍，指揮者給出清楚的提示，使各聲部整齊依序唱出來。聲音音量漸強至第 81 小節(m. 81)後，指揮者手勢圓滑由大到小的範圍指出漸弱並幫助演唱者氣息的流動，一句比一句弱下來，第 83 小節(m. 83)弱音收在第四拍，也當作下一小節的預備拍，呼吸後直接進來。在詮釋這部分時，除了要注意音量上的變化，還要唱出韻律感。

譜例 4-11 「大地之聲」 mm. 85~96

85 *mp* *mf*

Tnktnkta- tnk tnk tnk ta tnk

溪鳥 qwi qux yap " " " "

烏鴉 qa qa

噲 " " 噲 " " 噲 " "

ap " " ap " " ap " " ap " "

wang TukTuta ----tu Tuk tu ta ----tu

小蟬 gi qai-qax

qa qa

噲 " " 噲 " " 噲 " "

eyp " " eyp " " eyp " " eyp " "

ap " " ap " " ap " " ap " "

93 *p* *pp*

噲 " "

eyp " " eyp " " eyp " "

ap " " ap " " ap " " ap " "

如譜例第 85~96 小節(mm. 85~96)為 Coda 的樂段，所有的蟲鳴鳥叫聲又再度響起，指揮者注意預備拍的提示，手勢保持點狀且小而

輕，直至第 93 小節(m. 93)一句比一句弱，指揮者的手勢輕點指出 *p* 的音量，到第 96 小節(m. 96)大蛙聲最後一句唱完，手勢停住，製造聲音自然的消失感。

第三節 感恩祭之歌

< Uyas Mgay Bari >

一、歌詞內容說明及羅馬拼音

(一) 太魯閣族語歌詞：

Rimuy maku ha!

Rimuy win rimuy maku

Rimuy Sa maku mnswai

Asita pqqaras ni ha!

Niqan ta babaw dxgal ni win!

Rimuy maku rimuy wah!

Supu ta mgaras ha!

Supu ta muuyas ha!

Wis wis wis

中文詞義：

各位兄弟姐妹們！

讓我們盡情的快樂來慶祝這慶典

趁我們還住在這土地上

讓我們一起來歡樂吧

讓我們一起來唱歌吧

(二) 歌詞內容說明：感恩祭為太魯閣族人的傳統祭典，約在十月

份，全族人會聚在一起一同感謝上蒼，歌唱跳舞，全曲表現出

歡樂之情。

(三) 註釋

Rimuy：虛詞，也有漂亮、可愛、美麗之意

Maku：我非常…

Ha! Way!：感嘆詞

二、樂曲分析與指揮詮釋

「感恩祭之歌」是一首三段式無伴奏的曲子。歌詞簡單唱出太魯閣族人盡情歡樂來慶祝傳統祭典的情境，本首曲需特別注意音準的訓練，尤其和聲三度、四度音感的訓練，訓練時要注意讓演唱者加強習慣對此音程的聽覺。指揮者在詮釋全曲時也須注意提示各聲部在正確的拍點出現。作曲家在此曲運用了音量對比、速度變化、動機重複及輪唱方式，並多使用重複歌詞，做樂句情緒的延伸，將太魯閣族人盡情歌唱、歡樂跳舞的情境彷彿就呈現在觀眾眼前。本首曲式結構如表 4-5，段落分析如表 4-6。樂曲動機、和聲變化及指揮訓練時須注意的事項則根據譜例依序作詳盡分析。

表 4-5 「感恩祭之歌」曲式結構表

曲式結構	調式	拍號	音域	速度	演唱形式
三段式 A-B-B ¹ -Coda	D 大調	四四拍	第一部: d ¹ ~f ² 第二部: c ¹ ~e ² 第三部: a~d ²	Allegro	同聲三部 (無伴奏)

時會特別注意音量及速度變化，指揮者的手勢有力的點出第一拍，提示演唱者將第一拍唱出重音，手勢動作由小到大，做出音量上的層次感。第 5 小節(m. 5)分出三個聲部；第 7 小節(m. 7)由第一聲部分出 1-1、1-2；第 9 小節(m. 9)由第二聲部分出 2-1、2-2，指揮者要特別注意提示各聲部正確的出現。第 12 小節(m. 12)指揮者的手勢劃大並指字做漸慢的處理，最後的一個音，雙手放低支撐強音延長後立刻收音。

譜例 4-13 「感恩祭之歌」 mm. 13~32

13
 Ri-
mp Ri - muy ma ku win, Ri - muy ma ku Ri - muy ma ku win,
mp Ri - muy ma ku win, Ri - muy ma ku Ri - muy ma ku win, Ri - muy ma ku

17
 muv sa ma-ku mn - s - wa - i, a - si ta p - q - qa - ras ni ha!
 Ri - muy ma ku Ri - muy ma ku win, Ri - muy ma ku Ri - muy ma ku win,
 Ri - muy ma ku win, Ri - muy ma ku Ri - muy ma ku win, Ri - muy ma ku,

21
 qan ta ba baw dx - gal ni win, ri muy ma ku
 Ri - muy ma ku ri muy ma ku
 Ri - muy ma ku win, Ri - muy ma ku, *mp* Ri - muy ma ku win, Ri - muy ma ku.

25
 ri muy ma ku ri muy ma ku ri muy ma ku ri muy ma ku
 ri muy ma ku Ri - muy sa ma - ku mn - s - wa - i, a -
 Ri - muy ma ku win, ri - muy ma ku, ri - muy ma ku win, ri - muy ma ku,

29
mf ri muy ma ku ri muy ma ku ri muy ma ku ma Ku.
mf si ta p - q - qa - ras ni ha! ni qan ta ba - baw dx - gal nj win
mf Ri - muy ma ku win, ri - muy ma ku, Ri - muy ma ku win, ri - muy ma ku,

如譜例 4-13，第 13~14 小節(mm. 13~14)第三聲部作為頑固低音節奏。指揮者給一拍預備拍後指出 *mp* 的弱音，輕點有力的將第一拍、第三拍稍為加重，提示演唱者將剛好落在第一拍和第三拍的歌詞 Rimuy ma ku win 的「Ri」「ku」唱出重音，唱出附點拍子的律動感，

以展現情緒的推進。第二聲部於第 14~15 小節(mm. 14~)使用節奏模進的作曲方式進入，第 16 小節(m. 16)指揮者清楚的點出第四拍的前半拍為預備拍接下此曲的主要旋律。第 22 小節(m. 22)指揮者將第一聲部歌詞唱到最後「win」字要收「n」音，第三聲部於第 23 小節(m. 23)持續頑固低音節奏演唱，第 24 小節(m. 24)第一、二聲部出現新的型態，指揮者手勢更有力度的點出第一拍及第三拍，提示演唱者加重「Ri」這個字，強調語氣。第 26 小節(m. 26)主旋律換至第二聲部，指揮者須注意第一聲部和第三聲部的音量，不可蓋過主要旋律的樂段。第 32 小節(m. 32)唱到最後「win」字要收「n」音並將三個聲部的音於第四拍後收齊。

譜例 4-14 「感恩祭之歌」 mm. 33~40

The musical score for '感恩祭之歌' mm. 33-40 is presented in three systems. The first system (mm. 33-36) features three staves. The second system (mm. 37-40) also features three staves. Dynamics markings include *f*, *p*, and *mf*. A blue double-headed arrow indicates a dynamic contrast between the first and second staves in the second system. Red boxes highlight specific musical phrases and dynamics.

如譜例 4-14，第 33 小節(m. 33)開始為 B 樂段，第二聲部的第一個音必須教導演唱者由前一小節第 32 小節(m. 32)的 Re 音往上找

四度找到 Sol 這個音，必須要多聽多練音感。第 34 小節(m. 34)指揮者在訓練演唱者時，須多練習各聲部三度音及二度音的跳音練唱，聲部合在一起時並要求三度音、五度音的和諧感。第 35~39 小節(m. 35~39)為三聲部齊唱，指揮者手勢由遠拉近將音量的變化做明顯的強弱的對比，並提醒演唱者歌詞唱到「wah」、「ha」的字時，母音「a」的口型要保持開圓，切勿唱出白聲下壓的感覺。第 39 小節(m. 39)三個聲部於第四拍收音的同時作為下一小節的預備拍進入，第 40 小節(m. 40)由第二聲部延續下去。

譜例 4-15 「感恩祭之歌」 mm. 41~63

53
 mah ma ku ri - muy ha!
 sa pu ta m qa ras ha! Ri muy maku ri muy wah! sa pu ta m u yas ha!

57
 Ri muy ma ku, ri - muy ha!
 Ri muy ma ku ri muy wah! su pu ta m qa ras ha! Ri muy ma ku ri muy wah! su pu ta m u yas ha!

61
 ri- muy ha! wis, wis, wis, wis,
 qan ta ba -baw dx - gal ni win.
 Ri muy ma ku ri muy wah!

同樣為 B 樂段的譜例 4-15，延續 A 樂段的兩條旋律素材，加上 B 樂段出現的新旋律，在第 41 小節(m. 41)開始一齊唱出，旋律線條唱各的，指揮者必須注意主要的旋律線在哪一個聲部出現，筆者認為第 44~51 小節(mm. 44~51)第三聲部的旋律為主要旋律，第一、二聲部旋律為次要旋律，所以指揮者必須將主要旋律顯現出來，其他聲部音量不能蓋過主旋律。第 49 小節(m. 49)第一、二聲部做稍微的漸慢，

使之三個聲部能在第 51 小節(m. 51)整齊的於第四拍收音，收音後重新給預備拍進入到下一小節。第 52 小節(m. 52)開始第一聲部節奏、旋律改變，演唱者將長音延續時更需注意音量的釋放，切勿過大聲，第三聲部旋律持續做一句強一句弱的演唱，指揮者將左手做支撐圓滑推動，右手提示有力的頓拍，使兩條旋律線有明顯的對比。第 56 小節(m. 56)第四拍後半拍，主旋律於第二聲部進入，指揮者手勢變大提示第二聲部演唱者音量加強，指揮者在訓練時，還是要不斷提醒演唱者，主要旋律的重要性，切勿將音量蓋過主旋律，使演唱者自動有這樣的概念，訓練團員聆聽的能力。第 62 小節(m. 62)作曲家並未標上漸慢的記號，筆者認為在此可做漸慢的處理，使之三個聲部能在第 63 小節(m. 63)整齊的於第四拍收音，收音後重新給預備拍進入到下一小節。

譜例 4-16 「感恩祭之歌」 mm. 65~80

65 *f* wis, wis, wis, wis, ri muy maku ri muy maku ri muy maku ri muy maku

69 *p* *faster* ri muy maku ri muy maku ri muy maku ri muy maku

73 *mf* *f* *ff* *a tempo* ri muy maku ri muy maku ri muy ma ku

77 *rit.* *B¹* *mf a tempo* ri muy ma ku ha! Ri muy maku ri muy wah! su pu ta m qa ras ha!

mf ri muy ma ku win.

如譜例 4-16，第 66~75 小節 (mm. 66~75) 由第一聲部領唱，第二、三部答唱一樣的旋律，指揮者須注意音量強度的對比和速度的轉換，有力的點出第一拍和第三拍，提示演唱者將歌詞「rimuy」的「ri」加重音。第 71~75 小節 (mm. 71~75) 開始速度突快，音量至小聲堆疊到大聲，指揮者須將音量的漸強做細膩的處理，第 75 小節 (m. 75) 乾脆

而強勁的收音，心裡默數兩拍後重新給預備拍，第 77 小節(m. 77)

改變速度，緩慢的指出第一聲部，接續著第二、三聲部，指揮者須注意大三和絃的和諧感並整齊的收音。

譜例 4-17 「感恩祭之歌」 mm. 81~92

81 *mf*
Ri- muy sa ma-ku mn- s- wa
ri muy ma ku ri muy wah! su pu ta m u yas ha! Ri muy ma ku ri muy wah!
ri- muy ma ku, ri- muy ma ku win, ri- muy ma ku, ri- muy ma ku win,
85
-i a- si ta p - q - qa ras ni ha! ni qan ta babaw dx- gal ni
su pu ta m qa ras ha! Ri muy ma ku ri muy wah! su pu ta m u yas ha!
ri- muy ma ku, ri - muy ma ku win, ri- muy ma ku, ri - muy ma ku win,
89 **Coda**
win.
ri muy ma ku ri muy wah! Ri- muy ma ku ha!
ri- muy ma ku, Ri muy ma ku ha! Ri muy ma ku ha!

如譜例 4-17，此段落為 B¹ 樂段，三種旋律再出現一次，指揮者還是要注意主旋律出現的聲部，這次主旋律換至第一聲部演唱，其他聲部音量切勿蓋過主旋律，以免會顯得吵雜。第 89 小節(m. 89)指揮者將此樂句做漸慢的處理，使之三個聲部能在第 90 小節(m. 90)整齊的收音，重新給下一小節預備拍，弱音且有力的演唱 Coda 樂段。

譜例 4-18 「感恩祭之歌」 mm. 93~104

The musical score consists of three staves. The first system (measures 93-96) shows the vocal parts with lyrics 'Ri-muy ma ku ha!'. A *cresc.* marking is present above the first staff. The second system (measures 97-99) includes a *Presto* marking and dynamic changes to *ff* and *mp*. The third system (measures 101-104) features a *ff* marking and the lyrics 'ri muy ma ku ha! wix!'. Red boxes highlight the vocal entries and the *ff* dynamics in measures 94-95, 98, and 101.

如譜例 4-18，Coda 樂段與 A 樂段旋律大致相同卻又有不一樣的地方，指揮者須注意第 94~95 小節(mm. 94~95)第一聲部分為 1-1、1-2，第二聲部分為 2-1、2-2，提示各聲部正確的出現在拍點上。第 94~99 小節(mm. 94~99)此時音量漸強至 *ff*，音量漸強變化幅度更大，第 98 小節(m. 98)作曲家並未標上漸慢的記號，筆者認為速度可做漸

快及漸強處理，整齊有力的收音。第 100~101 小節(mm. 100~101)指揮者指出 *mp* 的音量，速度突然加快又突然停止，與下一小節做速出度和音量的強烈對比，第 102~103 小節(mm. 102~103)，強而有力的唱出感嘆詞「ha」，表達太魯閣族人極盡歡樂的來慶祝這祭典的心情。

第四節 歡樂之歌

<Rimuy maku ha>

一、歌詞內容說明及羅馬拼音

(一)太魯閣族語歌詞：

Mnswai iyah bi ka na du wah!

Supu ta mqaras lala balay uqan!

Ri miy ma ku ha! ri miy ma ku ha!

Supu ta mqaras rimuy ma ku ha!

Supu ta muyas ha , qqaras ta muyas ha!

Supu ta mgrig ha! qqaras mgrig ha!

Mnswai knbiyax ta balay ha!

Psupu ta bi ha! ana bitag knuwan pux!

中文詞義：

木琴聲（呼喚人來聚集，四面八方的族人呼喊動應迎向聚集地）。所有的子民哪！大家都來啦！一起來歡樂，慶祝大豐收（五穀、獵物…等）。我們一起來唱歌，歡樂的來唱歌，我們一起來跳舞，歡樂的來跳舞。所有的子民哪！今後我們要更加努力，團結合作，同心合一直到永遠。

(二)歌詞內容說明：此曲與感恩祭之歌情境相同，同樣都是表達一

起來歡樂，慶祝大豐收，全族人會聚在一起感謝上蒼，歌唱跳舞，全曲表現出歡樂之情。歌曲中加入木琴的伴奏，更顯出歡

樂的感覺。

(三) 註釋

Tayuk: 為太魯閣族樂器-木琴，是太魯閣族人做呼喚人來聚集或吃獵物之訊號，也可彈奏歌曲自娛用。

Wau :是太魯閣族人在山上慣用之呼喊對應，表示人所在之位置，也表示快樂。

Rimuy maku ha: 為虛詞，是在歡樂的場合很自然發出之快樂聲。

wis wis wis wis: 是模仿口簧琴之快樂聲。

Pux: 是表示打獵的槍聲，過去通常在追逐獵物時所喊，目的為鼓舞其他同伴及獵狗之士氣，這意味要向著目標前進，要努力、勇敢、堅忍來面對未來。

二、樂曲分析與指揮詮釋

「歡樂之歌」這一首歌，在前奏和間奏加入了太魯閣族傳統樂器-木琴來伴奏，增加了樂曲的豐富性。哈尤·尤道在此曲運用了音量對比、速度變化、動機重複及輪唱方式，表達太魯閣族人歌唱舞蹈時的歡樂之情。本首曲式結構如表 4-7，段落分析如表 4-8。樂曲動機、和聲變化及指揮訓練時須注意的事項則根據譜例依序作詳盡分析。

表 4-7 「歡樂之歌」曲式結構表

曲式結構	調式	拍號	音域	速度	演唱形式
三段式 前奏-A-B-間奏-Coda	a 小調	四四拍	第一部: d ¹ ~d ² 第二部: d ¹ ~a ¹	Adagio Andante	同聲二部 (無伴奏)

表 4-8 「歡樂之歌」段落分析表

段落結構	前奏	A	B	間奏	Coda
小節	1-9	10-29	30-55	56-64	65-81

譜例 4-19 「歡樂之歌」 mm. 1~12

Adagio

前奏

木琴(呼喚人來聚集)

呼喊!

wau wau wau wau wau wau wau wau wau wau

Andante

wau wau wau wau wau

Mn swa i i - yah bi ka na du wah!

su- pu ta m-qa-ras

Allegro

(儘量快)

la-la ba-lay u-qan!

miy ma ku ha ri miy ma ku ha su- pu ta

yi-muy ma ku ha! ri miy ma ku ha su- pu ta m-qa-ras

如譜例 4-19，前奏由木琴敲奏，搭配人聲的呼叫聲，表現出呼喚族人一同前來聚會的情境。第 6~7 小節(mm. 6~7)由詞意上的情境，筆者安排第一聲部由女聲獨唱第一句歌詞邀請所有的子民，指揮者指出 *mf* 的強音，提示演唱者唱出高亢呼喊的聲音；第 8 小節(m. 8)

第二聲部再由男聲獨唱第二句歌詞大家都來呀；第 9 小節(m. 9)全體齊唱第三句一起來歡樂吧！指揮者強而有力的收音。第 10 小節(m. 10)開始進入到 A 樂段，由第二聲部引導，指揮者在訓練第一聲部時，可藉由第二聲部的 Mi 往上想三度音程找到 Sol 的音，此時主旋律在第二聲部。

譜例 4-20 「歡樂之歌」 mm. 13~32

13
m-qa-ras ri-muy ma ku ha, *mf* ri-muy ma ku ha ri miy ma ku ha su-pu ta
ri miy ma ku ha ri miy ma ku ha ri miy ma ku ha ri miy ma ku ha

17
m-qa-ras ri-muy ma ku ha *f* ri-muy ma ku ha ri-muy ma ku ha su-pu ta m
ri-muy ma ku ha *f* ri-muy ma ku ha ri-muy ma ku ha su-pu ta m-qa-ras

21
qa-ras ri-muy ma ku ha, ri-muy ma ku ha ri-muy ma ku ha su-pu ta m
ri-muy ma ku ha ri-muy ma ku ha ri-muy ma ku ha su-pu ta m-qa-ras

25
qa-ras ri-muy ma ku ha, *mp* ri-muy ma ku ha *f* ri-muy ma ku ha su-pu ta m-qa-ras
ri-muy ma ku ha *mp* ri-muy ma ku ha ri-muy ma ku ha *f* su-pu ta m-qa-ras

29
ri-muy ma ku ha *mf* ri-muy ma ku ha
ri-muy ma ku ha *mf* wis wis wis wis wis wis wis wis

如譜例 4-20，第 13~27 小節(mm. 13~27)由第二聲部領唱，第一

聲部以節奏模進的方式及音程高三度的方式跟進，指揮者在詮釋此樂段時要留意兩聲部交替演唱的流暢性及在斷音和重音的力度表現。第 18 小節(m. 18)第二聲部旋律音隨即提高三度演唱，指揮者要訓練演唱者三度音的音感，立即抓到音準。作曲家在 A 樂段做了音量層次上的設計，由中弱 *mp* 逐次漸強，中間到第 18 小節(m. 18)時為 *f* 強音的樂句，再到第 26~27 小節(mm. 26~27)唱出突弱的樂句，第 28 小節(m. 28) 又齊唱出 *f* 強音的樂句，在詮釋這些部分時，除了要注意音量的變化，更要唱出韻律感。

譜例 4-21 「歡樂之歌」 mm. 33~64

33
ri-muy ma ku ha
B
su- pu ta m- u- yas ha!
wis wis wis wis wis ri-muy ma ku ha wis wis wis wis

37
q- qa-ras ta mu- yas ha!
su- pu ta m
ri-muy ma ku ha wis wis wis wis ri-muy ma ku ha wis wis wis wis

41
g- rig ha! q- qa-ras m- g rig ha!
ri-muy ma ku ha wis wis wis wis ri-muy ma ku ha ri-muy ma ku ha

45
mf
wis wis wis wis ri-muy ma ku ha wis wis wis wis ri-muy ma ku ha
mf
su- pu ta m u- yas ha! qa- qa- ras ta

如譜例 4-21, B 樂段, 主旋律交替出現於兩聲部, 第 35 小節 (m. 35)

主旋律由第一聲部演唱, 第 46 小節 (m. 46) 主旋律換至第二聲部演唱, 指揮者要注意主旋律與其他聲部音量上的分配, 切勿蓋過主旋律的音量。第 56~60 小節 (mm. 56~60) 呼喊的部分, 前快後慢的對比要做出來, 最後一聲長聲收音後為木琴隨即進入。

譜例 4-22 「歡樂之歌」 mm. 65~81

65 Coda *mf*
 ri-muy ma ku ha ri-muy ma ku ha su-pu ta m-qa ras ri-muy ma-ku
 ri-muy ma ku ha ri-muy ma ku ha su-pu ta in qa-ras ri-muy ma ku ha

69 *f*
 ha ri-muy ma ku ha ri-muy ma ku ha su-pu ta m-qa-ras ri-muy ma ku
 ri-muy ma ku ha ri-muy ma ku ha su-pu ta m-qa-ras ri-muy ma ku

73 *mf* *dim.* *rit...* *p*
 ha ri-muy ma ku ha ri-muy ma ku ri muy ha
 ri-muy ma ku ha ri-muy ma ku ha ri-muy ha

77 *Andante* *mf* *f* (盡量快) *sf*
 mn-swa-i kn bi-yax ta ba-lay ha a-na bi-tag knu-wan pux!
 p- su-pu ta bi ha a-na bi-tag knu-wan pux!

如譜例 4-22，進入 Coda 樂段，第 65~74 小節 (mm. 65~74) 由第二聲部領唱，第一聲部以節奏模進的方式及音程高三度的方式跟進，指揮者在詮釋此樂段時要留意兩聲部交替演唱的流暢性及在斷音和重音的力度表現。第 75~76 小節 (m. 75~76) 指揮者要注意兩聲部音程的和諧感。第 77~81 小節 (mm. 77~81) 筆者安排女聲齊唱第一聲部，男聲齊唱第二聲部，與前奏的安排有所不同，用意為表達族人呼喊出今後要更努力，同心合一直到永遠，最後一句 Pux 做強而又力的結束。

第五節 蜜蜂與麻雀

<Wwalu ni Ppisaw>

一、歌詞內容說明及羅馬拼音

(一)太魯閣族語歌詞：

Mphpah ka phpah siida, miyah qmqung ka wwalu,
mhdu smalu sapah siida, tnrudu nika ppisaw
saw i ta sejiq o, manu dngusun ta hug?
wa na Yisu Thulang, hiya ka pusuelug ta.
Yisu thulang Yisu thulang Yisu thulang Yisu thulang

中文詞義：

春天一到，百花開放，蜂兒忙著採花香。夏天一到，看著麻雀屋梁上築巢兒忙，看哪！世上的人到底為何事而忙？為有尋求耶穌，才有美好方向，耶穌基督，唯一盼望。

春天一到，百花開放，蜂兒忙著採花香。夏天一到，看著麻雀梁上築巢兒忙，看哪！世上的人到底為何事而忙？唯有尋求耶穌，才有美好方向。耶穌基督，唯一盼望，唯一盼望，唯一盼望。

(二)歌詞內容說明：這一首蜜蜂與麻雀是哈尤·尤道第一首創作詩

歌合唱作品，是在當完兵後譜成，並請許宏道先生編寫伴奏，在教會中獻詩。為主來創作、為主來歌唱的心是促使他繼續創

作的動力。

二、樂曲分析與指揮詮釋

在筆者研究的十首歌曲中，其中六首為哈尤·尤道的創作詩歌，而「蜜蜂與麻雀」是唯一一首搭配鋼琴伴奏的曲子。鋼琴伴奏優雅的彈出分解和弦，營造出春天閒情的意境，A 段歌詞描述春天百花齊放，蜜蜂為了採花香而忙碌著，那人們到底為了什麼在忙碌呢？哈尤·尤道認為人世間的忙忙碌碌導致人們找不著生命方向，而充滿疑惑；B 段歌詞則表現出強烈的信仰追求，乎告只有追尋主耶穌才是人生唯一的盼望。本首曲式結構如表 4-9，段落分析如表 4-10 樂曲動機、和聲變化及指揮訓練時須注意的事項則根據譜例依序作詳盡分析。

表 4-9 「蜜蜂與麻雀」曲式結構表

曲式結構	調式	拍號	音域	速度	演唱形式
二段式 A-B	C 大調	四四拍	第一部: $g \sim f^2$ 第二部: $g \sim e^2$ 第三部: $g \sim e^2$	Andante	同聲三部 (鋼琴伴奏)

表 4-10 「蜜蜂與麻雀」段落分析表

段落結構	A	B
小節	1-44	45-66

譜例 4-23 「蜜蜂與麻雀」 mm. 1~21

Andante

Piano

Solo *p*

春天一到 百花開放 蜂兒
 m-ph pah ka ph-pah sü-da mi-yah

忙著採花香 夏天一到 看著麻
 qm- qung ka wwa-lu mh-du sma-lu sa-pah sü

雀 屋梁上 築巢兒 忙
 da tn-ru du hi-ka ppi saw. Du-

15 Du- Du- Du-

如譜例 4-23，第 6 小節(m. 6)指揮者注意第三拍預備拍給予獨唱者明確的呼吸，手勢小指出 *p* 的弱音，左手支撐長音延續不呼吸，右手畫圓作圓滑旋律的表現，在一放一收的手勢下做樂句漸強漸弱的處理。第 14~18 小節(mm. 14~18)指揮者將手勢作圓弧狀，提示演唱者將「Du」的嘴型軟口蓋立好，以呈現圓柔飽滿的聲響。這一段長樂句演唱時較為費力，指揮者在訓練時，告訴團員盡量不要換氣，直至第 18 小節(m. 18)的第三拍呼吸較為恰當，旋律才會連貫，指揮者運用雙手畫圓的手勢，推動演唱者的氣息流動。第 19~20 小節(m19~20)第二聲部加入，音量要注意，不可蓋過第一聲部主旋律。

譜例 4-24 「蜜蜂與麻雀」 mm. 22~41

Solo
p

22 春天一到 百花開放 蜂兒忙 著採花
m-ph- pah ka ph-pah sui- da, mi- yah qm- qung ka wwa-

26 香， 春天一到 看著麻雀 屋梁上 築巢兒
lu mi- du sma- lu, sa- pah sui- da, tn- ru- du ni-ka ppi-

30 忙， 看 哪！ 世上的人 到
saw saw i ta se- jiq o, ma-

看哪世上的人 看哪世上的人
saw i- ta se- jiq o, saw i- ta se- jiq o,

看哪世上的人 看哪世上的人
saw i- ta se- jiq o, saw i- ta se- jiq o,

33 底 為何事 忙？ 唯 有 尋求耶
nu dngu-sun ta hug? wa na Yi-su Tho-

到底為何事忙？ 到底為何事忙？ 有 尋求耶
ma-nu d- ngu-sun na, ma-nu d- ngu-sun na, na Yi-su Tho-

到底為何事忙？ 到底為何事忙？ 有 尋求耶
ma-nu d- ngu-sun na, ma-nu d- ngu-sun na, na Yi-su Tho-

19
 耶穌，人生才有美好方向。
 lang, hi- ya ka pu- sus- lug ta.
 耶穌，人生有新方向。新方向
 lang, hi- ya ka pu- su- ta pu- su
 耶穌，人生有新方向。新方向
 lang, hi- ya ka pu- su- ta pu- su

22
 向
 lu..... ta.
 向。向。
 ta. ta.
 新方向。向。
 pu- su ta.

如譜例 4-24，哈尤·尤道在第 22 小節(m. 22)還是安排由獨唱者演唱，但筆者認為此樂段可由第一聲部來演唱，因前段開始就已安排獨唱的部分，筆者認為演唱第二遍時加入多點人聲，可提升聽覺上的層次感。第 26~27 小節(m. 26~27)指揮者在訓練這部分的音準時，可藉由第 26 小節(m. 26)第四拍三連音的第一個 Sol 音向上找高八度第二聲部的 Sol 音和向上找四度音第三聲部的 Do 音，給予演唱者這樣的觀念，訓練音感，更要注意第二、三聲部的和聲和諧感。第 30~39 小節(m. 30~39)較為澎湃的樂段，演唱者口吻須堅定的唱出，作為尋求主耶穌的乎告，主旋律在第一聲部演唱，指揮者須注意樂句的圓

滑，左手做長音的支撐，右手則點出三連音的重音，其他聲部必須以伴奏形式襯托主旋律，不可過於大聲。第 39 小節(m. 39)指揮者於第三拍收即給呼吸後反覆至第 15 小節(m. 15)。第 41 小節(m. 41)指揮者將各聲部整齊的於第四拍收音。

譜例 4-25 「蜜蜂與麻雀」 mm. 42~66

42

43

春天一到 百花開放 蜂兒
 m-ph- pah ka ph-pah sii- da, mi-yah

春 天 到 百 花 開 放
 mph- pah ph- pah sii- da,

春 天 到 百 花 開 放
 mph- pah ph- pah sii- da,

44

忙 著 採 花 香 夏 天 一 到 看 著 麻
 qm qung ka wwa- lu, mh-du sma- lu, sa-pah sii-

噶 噶 噶 採 花 香, 夏 天 到
 qm -m qung ka wwa- lu, sma- lu sa-

噶 噶 噶 採 花 香, 夏 天 到
 qm -m qung ka wwa- lu, sma- lu sa-

45

雀 屋 梁 上 築 巢 兒 忙 看
 da, tn-ru- du hi-ka ppi- saw saw.

看 麻 雀 啾 啾 築 巢 兒 忙
 pah sii- da, tn- ru du ka ppi- saw.

看 麻 雀 啾 啾 築 巢 兒 忙
 pah sii- da, tn- ru du ka ppi- saw.

46

哪 世 上 的 人 到 底 為 何 事
 i ta se- jiq o ma- nu dngu-sun ta

看 哪 世 上 的 人 到 底 為 何 事 忙
 saw i- ta se- jiq o ma- nu d-rgu-sun ta,

看 哪 世 上 的 人 到 底 為 何 事 忙
 saw i- ta se- jiq o ma- nu d-rgu-sun ta,

如譜例 4-25，第 42~45 小節(mm. 42~45)為鋼琴間奏樂段，第 45~53 小節(mm. 45~53)主旋律於第一聲部，與第二聲部旋律交織演唱，指揮者須注意樂句的圓滑推動。第 53~66 小節(mm. 53~66)為全曲最為精彩的部分，演唱者唱至這裡須更堅定的唱出，作為尋求主耶

耶穌的乎告，主旋律在第一聲部演唱，指揮者須注意樂句的圓滑，左手做長音的支撐，右手則點出三連音的重音，其他聲部必須以伴奏形式襯托主旋律，不可過於大聲。第 64~66 小節(m. 64~66)指揮者將第二、三聲部三連音的重音更加強調且漸快漸強推至 *ff* 強音的最高潮，唱滿四拍後，立即收音，展現出信徒對於追求唯一真神的信仰渴望。

第六節 詩篇三九

一、歌詞內容說明及羅馬拼音

(一)太魯閣族語歌詞：

Pusu brax pusu howay
Pusu ganlu ka tholang
Mqaras na mi bi sunan
Kana lnglungan sejiq
Klaun su knna ha!
Tay saw mpksa nami elug su kdjiyax
Elug su kdjiyax.

中文詞義：

無所不知，無所不在，造物其妙的上帝，

無所不知，無所不在，充滿恩惠的上帝。

我們滿心感謝讚美，我們高聲讚美祢，

主啊！求祢監察我們心思，知道我們的意念，看有什麼惡行沒有

引我們走永生路，

主啊！求祢監察我們心思，知道我們的意念，看有什麼惡行沒有

引我們走永生路。

二、樂曲分析與指揮詮釋

「詩篇三九」由木琴敲奏的旋律作為前導動機，哈尤·尤道在此曲運用音量對比、速度變化、動機重複的方式，不斷反覆歌頌這一位無所不知、無所不在的造物主。音樂旋律的素材為太魯閣族傳統歌謠的片段旋律組成，此曲木琴扮演重要角色，除了伴奏也合奏。指揮者須注意各聲部進來的拍點。本首曲式結構如表 4-11，段落分析如表 4-12 樂曲動機、和聲變化及指揮訓練時須注意的事項則根據譜例依序作詳盡分析。

表 4-11 「詩篇三九」曲式結構表

曲式結構	調式	拍號	音域	速度	演唱形式
三段式 前奏-A-B-C	C 大調	四四拍	第一部: e ¹ ~c ² 第二部: e ¹ ~c ² 第三部: e ¹ ~c ² 第四部: d ¹ ~g ¹	Allegro	同聲四部 (無伴奏)

表 4-12 「詩篇三九」段落分析表

段落結構	前奏	A	B	C
小節	1-8	9-14	15-29	30-45

譜例 4-26 「詩篇一三九」 mm. 1~14

Allegro

木琴

mp 齊唱及木琴

無所不知無所不在 造物奇妙的上帝 無所不知無所不在
 pu-su b-rax pu-su ho-way pu-su gan-lu ka Tho-lang pu-su b-rax pu-su ho-way

[8] (女)
 充滿恩惠的上帝 *mf* 我們滿心感謝讚美 我們高聲讚美你，我們滿心感謝讚
 pu-su gan-lu ka Tho-lang (男) m-qa ras na mi bi su- nan m-qa ras na- mi su nan, m-qa ras na- mi bi su- nan,

[12] 齊唱
 我們高聲讚美你 *f* 讚美 讚美
 m-qa- ras na- mi su nan, ri muy ri muy
 讚美 讚美
 ri muy ri muy

如譜例 4-26，木琴前奏旋律作為樂曲的前導動機，第 5~8 小節 (mm. 5~8) 全體齊唱樂曲旋律動機。進入第 9 小節 (m. 9) 第二聲部加入，指揮者有力的點出第一拍、第三拍的重音。

譜例 4-27 「詩篇一三九」 mm. 15~27

[15]

mf 讚美 ri muy 讚美 ri muy 讚美 ri muy

無所不知無所不在 造物奇妙的上帝 無所不知無所不在 充滿恩惠的上帝
 pu-su b-rax pu-su ho-way pu-su gan-lu ka Tho-lang pu-su b-rax pu-su ho-way pu-su gan-lu ka Tho-lang

mf 讚美 ri muy 讚美 ri muy 讚美 ri muy

無所不知 無所不在造物奇妙的上帝， 無所不知 無所不在造物奇妙
 pu-su b-rax pu-su ho-way pu-su gan-lu ka Tho-lang pu-su b-rax pu-su ho way pu-su gua-lu

木琴

15
讚美
ri muy
我們滿心感謝讚美 我們高聲讚美你，
m-qa-ras na mi bi su-nan m-qa-ras na mi su-nan

讚美
ri muy
讚美
ri muy
讚美
ri muy
我們滿心感謝讚美 我們高聲讚美
m-qa-ras na mi bi su-nan m-qa-ras na mi su-nan

木琴
的上帝
ka Tho-lang
讚美
ri muy
讚美
ri muy

20
我們滿心感謝讚美 我們高聲讚美你。
m-qa-ras na mi bi su-nan m-qa-ras na mi su-nan

讚美
ri muy
讚美
ri muy
哈利路亞
ha-li ru-ya

讚美你， 我們滿心 感謝讚美， 我們高聲 讚美你
mi su-nan, m-qa-ras na- mi bi su-nan m-qa-ras na mi su-nan

讚美
ri muy
讚美
ri muy
哈利路亞
ha-li ru-ya

木琴

25
讚美你
m-qa-ras
無所不知 無所不在
pu-su b-rax pu-su ho-way

哈利路亞
ha-li ru-ya
哈利路亞
ha-li ru-ya

讚美你
m-qa-ras
讚美你
m-qa-ras

哈利路亞
ha-li ru-ya
無所不知 無所不在
pu-su b-rax pu-su ho-way

木琴

如譜例 4-27，指揮者在 B 樂段要非常清楚主旋律前後輪唱的地方及明確指出其他聲部進來的拍點。第 15~16 小節(mm. 15~16)由第二聲部唱出主旋律，接這第四聲部以輪唱的方式跟進，再來由木琴接續，三個樂句的層次要清楚做出來。第 20~23 小節(mm. 20~23)主旋律換至第一聲部，接這第三聲部以輪唱的方式跟進。哈尤·尤道多使重複音型和歌詞，做樂句情緒的延伸，一再一再的高聲歌頌主。

譜例 4-28 「詩篇三九」 mm. 28~44

28

mf

主啊! 求你監察我們心思
Tho-lang! ka-na l- ng lu-ngan see-jiq

f

造物奇妙 充滿恩惠
pu-su gn-na- lu-ka Tho-lang

f

造物奇妙 沖滿恩惠
pu-su gn-na- lu-ka Tho-lang

木琴

29

mf

主啊! 求你監察我們心思
Tho-lang! ka-na l- ng lu-ngan see-jiq

知道我們的意念 看有什麼惡行沒有 引我們走永生路, 主啊!
k- la-un su kn na ha! tay saw m-p k- sa na-mi e-lug su k- d-ji- yax Tho-lang!

知道我們的意念 看有什麼惡行沒有 引我們走永生路, 主啊!
k- la-un su kn na ha! tay saw m-p k- sa na-mi e-lug su k- d-ji- yax Tho-lang!

主啊!
Tho-lang!

主啊!
Tho-lang!

木琴

35

p

主啊! 求你監察我們心思 知道我們的意念 看有什麼惡行沒有
Tho-lang! ka-na l- ng lu-ngan see-jiq k- la-un su ka na ha! tay saw m-p k- sa na-mi

主啊! 求你監察我們心思 知道我們的意念 看有什麼惡行沒有
Tho-lang! ka-na l- ng lu-ngan see-jiq k- la-un su ka na ha! tay saw m-p k- sa na-mi

主啊! 求你監察我們心思 知道我們的意念 看有什麼惡行沒有
Tho-lang! ka-na l- ng lu-ngan see-jiq k- la-un su ka na ha! tay saw m-p k- sa na-mi

主啊! 求你監察我們心思 知道我們的意念 看有什麼惡行沒有
Tho-lang! ka-na l- ng lu-ngan see-jiq k- la-un su ka na ha! tay saw m-p k- sa na-mi

木琴

40

p

引我們走永生路。
e- lug su k- d-ji-yax

木琴

pp

如譜例 4-28，第 30~35 小節(mm. 30~35)木琴和人聲合唱的樂段，為此曲最精采的部分，不斷反覆演唱樂曲動機。指揮者清楚有力的給出每個拍點的斷奏，使演唱者唱出簡潔有力的斷音，音量推至 *mf* 後，第 36~40 小節(mm. 36~40)指揮者給出突弱的手勢，與上一段做強烈的對比，第 41~44 小節(mm. 41~44)，木琴越敲越小聲，感覺聲音消失在空中。

第七節 耶穌的手

< Baga yeso >

一、歌詞內容說明及羅馬拼音

(一)太魯閣族語歌詞：

Baga Yeso pqita saejiq ga metong.
Baga Yeso Pksa sejiq mrikit.
Baga Yeso smapohmnarox msboraw.
Baga Yeso pkoodos mnhoqil.
Baga Yeso Miyah gmarang soyang kari.
Yeso hiya o,kingal bi lagi Utux Baraw sbgai tnan.
A Yeso Yeso wada btagan.
Yeso Yeso wada msdara.
A Yeso Yeso wada mhoqil,.
Tayal balai asaw rochiq ta.
A Yeso Yeso srwai nami
Jita jita brah tama ta srowa qnnaqih,
Jita jita brah tama ta thmoko hiyaan.
Yeso Yeso srwai nami.
Baga yeso saw nii biyax Baga Yeso
Baga yeso saw nii gnnalo na Yeso
prgaw ta Baga Yeso.
Jita gmalo sejiq,Yeso gmalo ka Baga Yeso.

中文詞義：

耶穌的手，使瞎眼得看見。

耶穌的手，使跛腳的行走。

耶穌的手，使患癱瘋的得潔淨。

耶穌的手，使聾子能聽。

耶穌的手，使死人復活。

耶穌的手，讓窮人聽到福音。

因為耶穌是上帝唯一愛子且賜給我們，

但耶穌被訂十字架，祂流出寶血，

啊！耶穌受死，都是為我們的罪，

讓我們到主前認罪，讓我們到主前敬拜。

耶穌！赦免我們，憐憫我們

耶穌的能力何等偉大，耶穌的愛何等奇妙，

讓我們從耶穌的手學習，彼此相愛，因為耶穌的雙手就是“愛”。

二、樂曲分析與指揮詮釋

「耶穌的手」此曲的樂曲寫作手法，是仿寫文藝復興時期，複音音樂的寫作技巧。無伴奏的演唱方式對於國小學生而言無疑是非常吃力的，所以筆者在每個樂段的開頭，都會請鋼琴起音，以確保整首曲子的旋律音準不至於跑掉太嚴重。指揮者在詮釋這首曲子時，每一個聲部進來的拍點，都要給予明確的指示，在訓練演唱者時要熟練旋律的節奏以及出現相同旋律動機的次數。哈

尤·尤道充分運用音量及速度上的變化，並且使用大量的重複歌詞，做樂句情緒的延伸，因此指揮者對於音量上的強弱變化要非常熟悉。本首曲式結構如表 4-13，段落分析如表 4-14 樂曲動機、和聲變化及指揮訓練時須注意的事項則根據譜例依序作詳盡分析。

表 4-13 「耶穌的手」曲式結構表

曲式結構	調式	拍號	音域	速度	演唱形式
三段式 A-B-A	C 大調	四四拍	第一部: e ¹ ~a ² 第二部: e ¹ ~g ² 第三部: a~d ² 第四部: a~d ¹	Allegretto	同聲四部 (無伴奏)

表 4-14 「耶穌的手」段落分析表

段落結構	A	B	A
小節	1-40	41-75	76-95

譜例 4-29 「耶穌的手」 mm. 1~40

Allegretto

A

mf Ba- ga ye-so Ba- ga ye-so Ba- ga ye-so Ba- ga

mf Ba- ga ye-so Ba- ga ye-so Ba- ga ye-so Ba- ga ye-so

ye-so pqi- ta se- e- jiq ga m- tong Ba- ga ye-so Ba- ga

mf Ba- ga ye-so Ba- ga ye-so

mf Pk- sa see- jiq m- ri- kit. Ba- ga

ye-so Ba- ga ye-so, Ba- ga ye-so

mf Pk- sa see- jiq m- ri kit. Ba- ga ye-so

mf Pk- sa see- jiq ga m- ri- kit. Ba- ga ye-so

ye-so Ba- ga ye-so sma- puh mna- rux ms- bo- raw

Ba- ga ye-so, Ba- ga

Ba- ga ye-so, sma- puh mna- rux ms- bo- raw

Ba- ga ve- so

Ba- ga ye-so Ba- ga ye-so p- q ba- hang q- po-

ye- so, Ba- ga ye- so Ba- ga

Ba- ga ye-so Ba- ga ye- so Ba- ga

Ba- ga ye-so, Ba- ga ye-so, p- q ba- hang

hil Ba- ga ye-so, Ba- ga ye-so, p- ko

ga ye-so Ba- ga ye-so Ba- ga ye-so p- ko

ye-so Ba- ga ye-so, Ba- ga ye-so, p- ko oo- dos

ga q- pu- hil Ba- ga ye-so Ba- ga ye-so p- ko oo- dos

25

oo- dos mn- ho- qil. Ba- ga ye-so Ba- ga

oo- dos mn- ho- qil. Ba- ga ye-so, Ba- ga ye-so, mi- yah

mn- ho qil. Ba- ga ye-so Ba- ga ye-so

mn- ho- qil. Ba- ga ye-so, Ba- ga ye-so, mi- yah gma- rang

29

ye-so mi- yah gma- rang so- yang ka-ri. Ba- ga ye- so, Ba- ga

gma- rang so- yang ka- ri. Ba- ga ye so, Ba- ga ye- so, Ba- ga

mi yah gma- rang so- yang ka-ri. Ba- ga ye- so, Ba- ga ye- so,

mn- ho qil. Ba- ga ye- so, Ba- ga ye- so, Ba- ga ye- so,

33

Poco a poco accele.

ye- so, Ba- ga ye- so, ye- so, Ba- ga ye- so, Ba- ga ye- so. *ff*

Poco a poco accele.

ye- so, Ba- ga ye- so, ye- so, Ba- ga ye- so, Ba- ga ye- so. *ff*

Poco a poco accele.

Ba- ga ye- so, Ba- ga ye- so, Ba- ga ye- so, Ba- ga ye- so, *ff*

Poco a poco accele.

Ba- ga ye- so, Ba- ga ye- so, Ba- ga ye- so, Ba- ga ye- so. *ff*

37

Poco Andante

Ya-----sa hi-ya o-----sb- gai t- nan----- *f rit*

Ya-----sa hi-ya o-----sb- gai t- nan----- *f*

ki- ngal bi la-raw U-tox ba-raw sb-gai t- nan-----

ki- ngal bi la-raw U-tox ba-raw sb-gai t- nan-----

如譜例 4-29，指揮者必須注意每個聲部進來的拍點，如圖示所標記起來的記號，並給予清楚的呼吸預備拍，指揮者手勢的力道短而

簡潔表現輕快有力的快板。第 1~2 小節(mm. 1~2)一開始指揮者指出第四聲部強而有力的 *mf* 重音，提示演唱者在唱第一句時唱出強烈明顯的旋律動機，第二聲部於第三拍模進方式進來。第 22~25 小節(mm. 22~25)兩條一樣的旋律分以第三、四聲部領唱，第一、二聲部則以輪唱的方式跟進，第 26 小節(m. 26)旋律動機於第四聲部再現。第 33~36 小節(mm. 33~36)指揮者將指揮拍型轉為二拍法，加快節奏及音量的變化以漸快漸強的方式處理，唱至最強音 *ff* 時立刻收音，嘎然而止的感覺。第 37~40 小節(mm. 37~40)樂曲中的過門，速度轉為行板，第一個高音即為強音，指揮者將左手擺在腹部的位置支撐音量強度即提示腹部給力，右手則作旋律線條的推動，並提醒演唱者口型的開立；指揮者後半拍的呼吸和拍點必須給予明確的暗示，最後注意長音和聲的和諧感，並注意最後一個字「tnan」於延長之後整齊的收「n」音。

譜例 4-30 「耶穌的手」 mm. 41~76

B

41 Andante

45

49

53

57

A..... ye- so ye- so wa- da b- ta- qan ye- so ye- so
 A..... ye- so ye- so wa- da
 A..... ye- so ye- so
 wa- da m- s- da- ra A..... ye- so ye- so wa- da m- ho- qil
 m- ho- qil, ta- yal ba- lai a- saw ro- chiq ta.....
 ye- so wa- da m- ho- qil, ta- yal ba- lai a- saw ro- chiq ta.....
 wa- da m- ho- qil, ta yal ba- lai a- saw ro- chiq ta.....
 ta- yal ba- lai a- saw ro- chiq ta.....
 A..... ye- so ye- so wa- da
 A..... ye- so ye- so wa- da m- ho- qil
 A..... ye- so ye- so
 ta- yal ba- lai ta- yal ba- lai A..... ye- so
 m- ho- qil, ta- yal ba- lai a- saw ro- chiq ta..... ji- ta ji- ta b- rah
 ta- yal ba- lai a- saw ro- chiq ta..... ji- ta ji- ta b- rah ta- ma ta
 wa- da m- ho- qil, ta- yal ba- lai a- saw ro- chiq ta..... ji- ta
 ye- so wa- da m- ho- qil, ta- yal ba- lai a- saw ro- chiq ta.....

51 ta- ma ta sro-wa qn-na- qih ji- ta ji-ta b- rah na-
 sro-wa qn-na-qih, ji- ta ji-ta b- rah ta- ma ta th-mo-ko hya- an-
 ji-ta b- rah ta ma ta sro-wa qn-na-qih, ji- ta ji-ta b- rah ta- ma ta th-mo-ko hya
 ji- ta ji-ta b- rah ta- ma ta sro-wa qn-na- qih, ji- ta ji-ta b- rah ta- ma ta

55 b- rah ye- so ye- so ye- so sr- wa- i na- mi.
 ji ta th- mo-ko hya- an A- ye- so ye- so
 an b- rah na ye- so ye- so sr-wa- i na- mi
 rh-mo-ko kha- an A- ye- so ye- so

59 ye- so ye- so sr- wa- i na- mi, sr- wa- i na- mi.
 sr- wa- i na- mi, ye- so ye- so sr-wa- i na- mi, ye- so ye- so
 ye- so ye- so sr-wa- i na- mi, ye- so ye- so sr- wa- i na- mi,
 sr- wa- i na- mi, ye- so ye- so sr-wa- i na- mi, ye- so ye- so

73 sr- wa- i na- mi, Ba- ga
 ye- so ye- so sr-wa- i na- mi, ba ga ye- so

如譜例 4-30，此樂段為 B 樂段，整段的主旋律動機，前後出現三次，指揮者要注意主旋律出現時音量層次上的改變。第 41~45 小節 (mm. 41~45) 由第四聲部唱出 B 樂段的主旋律，指揮者指出 *p* 的弱音，

提示演唱者在唱出第一個字「A」以弱音的方式緩緩的唱出感嘆的意味，接續在第 46~47 小節(mm. 46~47)由第四聲部領唱，其他聲部以對位和模進的方式跟進，指揮者需將每個聲部進來的拍點給予明確的指示。第 54~55 小節(mm. 54~55)主旋律再現，指揮者在此將音量強度增強至 *mf* 作聽覺第二層次的變化，由第二聲部領唱，其他聲部以對位和模進的方式跟進。第 67~70 小節(mm. 67~70)主旋律又再一次出現在第二聲部和第四聲部，此時譜上雖標記音量強度為 *mf*，但第一、三聲部的音量仍不可蓋過主旋律，指揮者在這部分要提醒演唱者。第 71~75 小節(mm. 71~75)音量強度轉為 *P* 的弱音且漸甚弱，演唱者在唱歌詞「nami」時，「i」的音開合要以「ㄩ」的口型唱「i」，指揮者以手勢作圓弧狀提醒演唱者，左手支撐腹部的力量，右手持續打拍點，第 75 小節(m. 75)第四聲部第三拍的 Re 音，指揮者要特別指出來，停在第四拍後整齊的收音，重新給呼吸，預備拍一拍後，A 樂段的旋律動機再現。

譜例 4-31 「耶穌的手」 mm. 77~95

mf *A tempo*
Ba- ga ye-so Ba- ga ye-so saw nii bi- yax ba- ga
ye-so Ba- ga ye-so saw nii bi- yax ba- ga ye- so Ba- ga

mf *A tempo*
Ba- ga ye-so Ba- ga ye-so saw nii bi- yax ba- ga ye-so
Ba- ga ye-so saw nii bi- yax Ba- ga ye- so Ba- ga ye-so

81
ye- so, Ba- ga ye-so Ba- ga ye-so saw nii gn- na- lo na
ye- so Ba- ga ye-so saw nii gn- na- lo na ye- so pe- ro
Ba- ga ye-so Ba- ga ye-so saw nii gn- na- lo na ye so
Ba- ga ye-so saw nii gn- na- lo na ye- so pe- ro gaw ta

83
f *cresc...*
ye-so p- ro- gaw ta ba- ga ye- so ji- ta g- ma- lo sae-
gaw ta ba- ga ye- so ji- ta ge- ma- lo sae- jiq- on ya- sa
cresc... ro- gaw ta ba- ga ye- so ji- ta g- ma- lo sae- jiq- on
ba- ga ye- so ji- ta g- ma- lo sae- jiq- on ya- sa, ya- sa,

85
jiq ya- sa gn-na-lo ka Ba-ga ye- so *ff*
ye- so, gn- na- lo ka Ba- ga Ba- ga ye- so, Ba- ga ye- so, *ff*
ye- so, ye- so, gn- na- lo ka Ba- ga ye- so Ba- ga ye- so, *ff*
gn- na- lo ka Ba- ga ye- so, Ba- ga ye- so, Ba- ga ye- so, *ff*

89
f Ba- ga ye- so. *ff*
Ba- ga ye- so. *ff*
Ba- ga ye- so. *ff*
Ba- ga ye- so. *ff*

如譜例 4-31，A 樂段旋律動機再現，此樂段哈尤·尤道充分運用了音量、速度的變化、主題動機輪替和對位的作曲方式呈現，並且多使用重複歌詞、重複樂句，作樂句情緒的延伸，將樂曲帶進最高潮。第 84~88 小節(mm. 84~88)第四聲部領唱主要旋律，其他聲部在以對位和模進的方式跟進，形成連接不斷的感覺，指揮者要注意四聲部交替演唱的流暢性，及要求在附拍子和重音力度上的表現。第 89~92 小節(mm. 89~92)各聲部使用重複旋律，強調「Baga yeso」，訓練時要演唱者熟練此處的節奏和出現次數，指揮者在此處為求速度加快、力度加重將拍型轉換成二拍子，音量堆疊至最強音 *ff* 後立即收音，手勢不做動作停住，心裡停頓兩拍後，第 93~95 小節(mm. 93~95)指揮者給呼吸提示，手勢簡潔有力的點出各聲部的拍點，加重歌詞「Baga」的「Ba」，指揮者急呼吸給出強音的拍點，有力的唱出最後一句「yeso」後立即收音。

第八節 讚美主

< Li Moi SO La Li Moi YO >

一、歌詞內容說明及羅馬拼音

(一)太魯閣族語歌詞：

Li Moi So La Li Mo i yo , Li Moi So La Li Mo i yo ,
Li Moi So La Li Mo i yo , Li Moi So La Li Mo i yo ,
Li Moi So La Li Mo i yo , Li Moi So La Li Mo i yo ,
Yi-su! wada smun jiuujika , mapa kana qnnaqih mu.
Taa lax ruciq mqqaras, paru gnaalu Thowlang.
Yisu! tmdahu ku kdjiyax , muuyas sunan u tux mu.
Wana Isu qpahun mu, gmmalu sunan kjiyax.

中文詞義：

耶穌！祢為我釘十字架，擔當我一切的罪孽。

脫離痛苦，不再憂傷，主啊！祢愛真偉大。

耶穌！我要永遠讚美祢，用我的靈來歌頌祢。

我事奉祢，捨棄自己，主啊！我永遠愛祢。

二、樂曲分析與指揮詮釋

「讚美主」為同聲三部無伴奏的曲子，旋律簡單好聽，和聲配置多為三度和諧的和聲，曲中有轉調的部分，指揮者在訓練時需特加注

如譜例 4-32，第 1~4 小節(mm. 1~4)指揮者須注意音量強度的變化，手勢推出去之後又在收回來，做漸強漸弱的提示。第 11~12 小節(mm. 11~12)指揮者將第二聲部的伴奏音型型態以點狀式的手勢，輕點出來。

譜例 4-33 「讚美主」 mm. 13~28

如譜例 4-33，旋律馬上轉調，須考驗演唱者的音感，其節奏旋律均與上一樂段相同。由第 16 小節(m. 16)的 Mi 音往下小三度找第 17 小節(m. 17)的 Do 音，筆者在訓練此處時會彈琴讓團員多聽這音響，加強習慣對這音程的聽覺，指揮者注意在旋律線條的圓滑表現。

第九節 生命之道

< Kari Kneudus >

一、歌詞內容說明及羅馬拼音

(一)太魯閣族語歌詞：

Suyang patas o kari Utux ,pgkla Yisu Thowlang ,
wada maseejiq ka kari na sminaw kana ruciq ta.
Snhiyun mu ka patas , tndhuun mu balay ,
t ndhu un mu balay , Saw sklwiyun , samaw brah qaqay mu ,
rdax elug knudus , pkudus paah ruciq , dmudul elug Thowlang.
Psaun mu qsahur ka kari na , aji mu sruciq hiyaan ,
psaun mu qsahur ka kari na ana bitaq knuwan.

中文詞義：

聖經都是真神的話語，說明主耶穌基督道成肉身，
被釘十架，流血洗我罪愆。
使我不至得罪了你，我要將主話語深藏心底，永遠深藏在心底。
說明主耶穌基督道成肉身，被釘十架，流血洗我罪愆。
我篤信聖經不疑，美哉美哉主真道，美哉美哉主真道，
生命之道及奇，它是我腳前的燈，是人生路上的光，救我們脫離

罪惡，並指引主的道路。我要將主話語深藏心底，使我不至得罪
了你，我要將主話語深藏心底，永遠深藏在心底。

二、樂曲分析與指揮詮釋

「生命之道」雖然整首曲子不長，卻是動人好聽。樂曲結構以簡單的和聲對位和節奏模進的寫作方式譜成，樂段中，音樂的旋律素材取自太魯閣族傳統音樂旋律的片段加以融入。本首曲式結構如表 4-17，段落分析如表 4-18 樂曲動機、和聲變化及指揮訓練時須注意的事項則根據譜例依序作詳盡分析。

表 4-17 「生命之道」曲式結構表

曲式結構	調式	拍號	音域	速度	演唱形式
三段式 A-B-A	D 大調	四四拍	第一部:a~d ² 第二部:a~d ² 第三部:a~b ¹	Andante	同聲三部

表 4-18 「大地之聲」段落分析表

段落結構	A	B	A
小節	1-8	9-24	25-34

譜例 4-35 「生命之道」 mm. 1~7

Andante *mf*

聖 經 都 是 真 神 的 話 語， 說 明 主 耶 穌 基
 su- yang pa- tas o ka- ri U - tux pg- k- la Yi- su Thow

說 明 主 耶 穌 基
 pg- k- la Yi- su Thow

說 明 主 耶 穌 基
 pg- k- la Yi- su Thow

4

督 道 成 肉 身 被 釘 十 字 架 流 血 洗 我 罪
 -lang wa- da ma- see- jiq ka ka - ri nāmi-naw ka- na ru- ciq

督 道 成 肉 身 被 釘 十 字 架 流 血 洗 我 罪
 -lang wa- da ma- see- jiq ka - ri na. smi-naw ka- na ru- ciq

督 道 成 肉 身 被 釘 十 字 架 流 血 洗 我 罪
 -lang wa- da ma- see- jiq ka- ri na. smi-naw ka- na ru- ciq

如譜例 4-35，第 1 小節(m. 1)為不完整小節，指揮者在心裡先默數兩拍後，點出第四拍休止符的預備拍，由第一聲部唱出主要旋律，第 3~4 小節(mm. 3~4)其他聲部再以和聲的方式加入，指揮者須注意各聲部的和諧感。第 4~5 小節(mm. 4~5)音樂旋律依序由第一聲部先唱出，第二、三聲部接續跟進，指揮者須明確的點出各聲部進來的拍點。

譜例 4-36 「生命之道」 mm. 8~23

B

8
 憐 ta
 憐 ta
 (女) 我 篤 信 聖 經 不 疑 (女) 美 哉 美 哉 主
 sn- hi- yun mu ka pa- tas tn -d- hu- un mu

12
 (男) 我 篤 信 聖 經 不 疑 (男) 美 哉 美
 sn- hi- yun mu ka pa- tas tn -d- hu-

16
 真 道 美 哉 美 哉 主 真 道 生 命 之 道 極
 ba- lay tn- d- hu un mu ba- lay saw s- k- l- wi-
 哉 主 真 道 美 哉 美 哉 主 真 道 生 命 之
 un mu ba- lay tn -d- hu- un mu ba- lay saw s- k-

20
 奇 它 是 我 腳 前 的 燈 是 人 生 路 上 的
 yun sa- maw b-rah qa- qay mu- r- dax e- lug k- mu-
 道 極 奇 它 是 我 腳 前 的 燈 是 人 生
 l- wi- yun sa- maw b- rah qa- qay mu- r- dax e-

23
 光 救 我 們 脫 離 罪 惡 並 指 引 主 的 道
 dus p- ku-dus pa- ah ru- ciq - d- mu- dul e- lug thow-
 路 上 的 光 救 我 們 脫 離 罪 惡 並 指 引
 lug k- mu- dus p- ku-dus pa- ah ru- ciq d- mu- dul

如譜例 4-36，進入到 B 樂段，分男、女聲部演唱，音樂素材加入了太魯閣族傳統音樂的旋律片段，哈尤·尤道以旋律、節奏模進的方式，呈現出一再一再的表達對信仰堅信不疑的態度。指揮者須注意此處音量上的堆疊和變化及給予明確提是各聲部進來的拍點，手勢輕點有力的表現出節奏的律動感。

譜例 4-37 「生命之道」 mm. 24~34

A

24
路 lang (女) *mf* psa- un mu qsa - hur ka ka- ri na
我要將主話語深藏心底

28
主的道路 e- lug thow-lang
(女) 使我不至得罪了你 我要將主話語深
a- ji mu sru-ciq hi- ya- an psa- un mu qsa- hur ka
(男) 使我不至得罪了你 我要將主話
a- ji mu sru-ciq hi- ya- an psa- un mu qsa-
將主

32
藏心底永遠深藏在心底
ka- ri na a- na bi- taq k- nu - wan
深藏心底永遠深藏在心底
hur ka ka- ri a- na bi- tag k- nu - wan
話藏心底永遠深藏在心底
hur kari na a- na bi- taq k- nu - wan

如譜例 4-37，第 25 小節(m. 25)樂曲回到 A 段旋律，由女生聲部演唱主旋律，第 28~29 小節(mm. 28~29)由男生聲部和聲進來，這部分與 A 樂段有所不同。第 30~31 小節(mm. 30~31)指揮者要注意各聲部進來的拍點。第 32~34 小節(mm. 32~34)哈尤·尤道雖未在譜上標記漸慢記號，但因結尾時旋律的走向，筆者會在第 32 小節的第三拍的後半拍小停頓呼吸，再將手勢漸慢緩緩唱出最後一句，歌詞「nuwan」要收「n」音。

第十節 主恩典夠我用

一、歌詞內容說明及羅馬拼音

(一)太魯閣族語歌詞：

Pklug ku pspngan ni pqraqil siida,

『Mtuku jiyun gnhuway』 msa Yisu.

Pklug naqih bi kuxul ungat biyax mu siida,

『Mtuku jiyun gnhuway』 msa Yisu.

Mtmay qsahur mu kari,pdudul bgihur suyasa rmngaw knnan.

Mttuku bi jiyun ka gnhu way na knnan o snhiyun mu.

中文詞義：

當我受特殊試煉和痛苦時候，主耶穌就告訴我：「恩典夠用」

每當我灰心失望，完全無助的時候，主耶穌就告訴我：「恩典夠用」

信息進入我心中，聖靈在指引我，在百般試煉中當大喜樂。

因為祂已告訴我，祂的恩典夠我用，只要信祂的恩典是夠我用。

二、樂曲分析與指揮詮釋

「主恩典夠我用」這首詩歌，曲式結構雖然簡單，卻奇蹟似的傳遍華人教會，更獲得 1981 年聖樂促進會的聖樂創作獎，簡單的旋律也能表達誠懇真摯的情感，深深打動人心。筆者詮釋這首歌時，採用無伴奏的形式演唱，更能表達詩歌純淨的感受和屬靈的感動。本首曲

式結構如表 4-19，段落分析如表 4-20 樂曲動機、和聲變化及指揮訓練時須注意的事項則根據譜例依序作詳盡分析。

表 4-19 「主恩典夠我用」曲式結構表

曲式結構	調式	拍號	音域	速度	演唱形式
二段式 A-B	E 大調	四四拍	第一部: $b \sim e^2$ 第二部: $a \sim c^1$ 第三部: $g \sim e^1$	Andante	同聲三部

表 4-20 「主恩典夠我用」段落分析表

段落結構	A	B
小節	1-16	17~32

譜例 4-38 「主恩典夠我用」 mm. 1~15

Andante *mp*

A

pk -lug ku ps- p- ngan ni pq- ra- qil sii- da,
當 我 受 特 殊 試 煉 和 痛 苦 時 候

pk -lug ku ps- p- ngan ni pq- ra- qil sii- da,
當 我 受 特 殊 試 煉 和 痛 苦 時 候

pk -lug ku ps- p- ngan ni pq- ra- qil sii- da,
當 我 受 特 殊 試 煉 和 痛 苦 時 候

4

"mtu- ku ji- yun gn- hu- way" m- sa Yi- su.
主 耶 穌 就 告 訴 我 恩 典 夠 用

"mtu- ku ji- yun gn- hu- way" m- sa Yi- su.
主 耶 穌 就 告 訴 我 恩 典 夠 用

"mtu- ku ji- yun gn- hu- way" m- sa Yi- su.
主 耶 穌 就 告 訴 我 恩 典 夠 用

pk- lug na- qih bi ku- xul u- ngat bi- yax mu sii-
 每 當 我 灰 心 失 望 完 全 無 助 的 時

pk- lug na- qih bi ku- xul u- ngat bi- yax mu sii-
 每 當 我 灰 心 失 望 完 全 無 助 的 時

pk- lug na- qih bi ku- xul u- ngat bi- yax mu sii-
 每 當 我 灰 心 失 望 完 全 無 助 的 時

-da "mtu- ku ji- yun gn- hu- way" m- sa Yi- su.
 後 主 耶 蘇 就 告 訴 我 恩 典 夠 用

-da "mtu- ku ji- yun gn- hu- way" m- sa Yi- su. (恩典夠用)
 後 主 耶 蘇 就 告 訴 我 恩 典 夠 用

-da "mtu- ku ji- yun gn- hu- way" m- sa Yi- su.
 後 主 耶 蘇 就 告 訴 我 恩 典 夠 用

如譜例 4-38，第 1 小節(m. 1)為不完整小節，指揮者在心裡默數一拍，指出第二拍為預備拍，穩穩的唱出歌詞前兩個字。此樂段因配合歌詞的詞句，演唱者需費較多的氣息完成一個樂句的演唱，如第一句直至第 4 小節(m. 4)第二拍出現的休止符才可以換氣、第二句至第 8 小節(m. 8)第二拍出現的休止符換氣以及第三句至第 16 小節(m. 16)第二拍出現的休止符才能換氣，所以指揮者在每次的換氣就當作下一句的預備拍，手勢除了作氣息的支撐外，更要注意音樂線條的流動。此曲的和聲配置不難，多為和諧的三度和聲，在訓練的時候除了要求音準，更要注意各聲部音感上的和諧，要求團員多聽第一聲部的主旋律來找到自己的音，如此一來，更能將和聲的美感表達出來。

譜例 4-39 「主恩典夠我用」 mm. 16~32

16 **B** *mf*
 mt- may qsa- hur mu ka- ri, pdu- dul bgi- hur su-
 信 息 進 入 我 心 中 聖 靈 在 指 引

用) 啊

20 用) 啊

24
 -yang, pq- qa- ras a- na ma- nu pn- sp- ngan.
 我 在 百 般 試 煉 中 當 大 喜 樂

24
 ya- sa rm- n- ngaw kn- nan, mt- tu- Ku bi ji- yun 我
 因 為 祂 已 告 訴 我 祂 的 恩 典 夠 我
 ya- sa rm- n- ngaw kn- nan, mt- tu- Ku bi ji- yun 我
 因 為 祂 已 告 訴 我 祂 的 恩 典 夠 我

28 *mp*
 Ka gn- hu- way na Kn- nan o sa- hi yun mu.
 用 只 要 信 祂 的 恩 典 是 夠 我 用
 Ka gn- hu- way na Kn- nan o sa- hi yun mu. (是 夠 我
 用 只 要 信 祂 的 恩 典 是 夠 我 用 (是 夠 我
 Ka gn- hu- way na Kn- nan o sa- hi yun mu.
 用 只 要 信 祂 的 恩 典 是 夠 我 用 (是 夠 我

32
 用)
 用)
 用)

如譜例 4-39，進入 B 樂段，第 17~23 小節(mm. 17~23)第二、三聲部以伴奏和聲的方式襯托第一聲部的主旋律，指揮者以手勢畫圓推動的方式，支撐氣息的流動，並提示其他聲部的音量不可蓋過主旋律。此樂段的音量變化指揮者須做出細膩的層次改變，第 24~27 小節

(mm. 24~27)最為激動的樂句，出現旋律的最高音，哈尤·尤道將旋律搭配歌詞情境，在此表現出對信仰的呼求，隨即音量漸弱，第 28~31 小節(mm. 28~31)誠懇真摯的唱出「只要信他的恩典是夠我用」，如此的扣人心弦。最後一句歌詞「snhi yun mu」，指揮者手勢動作非常的小，將尾音收「u」音時，動作停留，使人感覺回味無窮。

第五章 結論與建議

第一節 心得與建議

有「復興太魯閣族口簧琴文化第一人」稱號的哈尤·尤道，在推動原住民音樂總是不遺餘力，更是台灣原住民族近代重要的太魯閣族音樂作曲家之一。哈尤·尤道至今也在太魯閣族小學如花蓮縣富世國小教授口簧琴製作與傳統歌謠教唱，使之文化與學校教學結合，致力於傳承太魯閣族音樂文化。

筆者在研究太魯閣族傳統歌謠合唱曲時，曾親自至花蓮縣砂卡噹教會拜訪作曲家哈尤·尤道牧師，想了解其音樂成長歷程、創作理念，並蒐集作品樂譜；哈尤·尤道牧師分享了多張有關推動原住民音樂教育的相關報導、有聲資料供我作論文研究參考；在與哈尤·尤道牧師討論選定好合唱作品的樂譜後，筆者以錄音的方式將哈尤·尤道分享這十首樂曲上的詮釋風格紀錄下來，筆者再融合自己的相法，事後實際訓練筆者學校的合唱團並將成果展現於音樂會中。

筆者對於研究分析此十首「哈尤·尤道太魯閣族語傳統歌謠與創作詩歌合唱作品」的曲式及透過訓練、舉辦音樂會之後，將其作品特色歸納如下：

一、注重旋律與歌詞的結合：

哈尤·尤道所運用的曲式及和聲架構都相當清楚明瞭，從筆者研究中的十首歌曲中，例如作品「彩虹橋之約」、「歡樂歌」、「蜜蜂與麻雀」、「讚美主」、「主恩典夠我用」為二段式曲式；「耶穌的手」、「生命之道」為三段式曲式，和聲配置大多數為二部和聲及較少數的三部和聲，可看出，哈尤·尤道所運用的曲式及和聲架構較簡單易唱。也因太魯閣族語的發音關係，子音、喉音多，所以在旋律的創作上並不會出現太難的節奏或是和聲。同時擅於運用音量的強弱變化，速度上的轉變，旋律節奏上的律動配上太魯閣族語的語韻，使得歌曲充分展現原住民歌曲風味。

二、擅長以傳統樂器及人聲作巧妙呼應：

哈尤·尤道的無伴奏合唱曲中如「大地之聲」，利用人聲的多變化，模仿出蟲鳴鳥叫聲或是樂器敲擊的聲響，營造出曲子歡樂的情境，學生在練唱這首歌曲時，都覺得非常有趣呢！在無伴奏的合唱曲中又如「歡樂之歌」、「詩篇三九」加入了傳統樂器-木琴，人聲旋律與木琴旋律相呼應，使樂曲內容更加豐富。學生不但學會用母語歌唱，也對傳統樂器的演奏方式有更加的認識，從樂曲中更能體會哈尤·尤道將傳統音樂文化與樂曲的緊密結合。

筆者雖非以太魯閣族語為母語，但秉持著對合唱教學的熱忱及一種學習新語言的態度進行此研究，以下筆者針對本研究提出感想與建

議，茲將其分為「語言教學方面」、「學校音樂教育功能方面」、二大面向說明，分述如下：

一、語言教學方面：

(一)善用人力資源，協同教學增加學習效益：

筆者之所以會選擇以太魯閣族語合唱曲為研究主題，主要是因為所指導的合唱團團員多以太魯閣族學童組成，因需教唱太魯閣族歌謠，就必須先將太魯閣族語歌詞念順念正確。筆者在訓練的過程中，曾邀請本身是太魯閣族人，對太魯閣族音樂頗有研究的胡永寶校長和楊正雄主任及本校母語教師協同教學。筆者先訓練完樂譜旋律的部份，即請上述幾位教師協助指導太魯閣族語發音，並錄音紀錄下來，再練唱時讓學生時時能聽到標準的發音，以彌補筆者並非精通太魯閣族語的不足。

(二)依據太魯閣族語字典工具書了解發音及意涵：

筆者在研究太魯閣族語發音的過程中，主要參考花蓮縣秀林鄉公所(2006)的《太魯閣族語簡易字典》以瞭解詞意、發音部位、音節結構、聲母、韻母、聲調等發音方法。此字典也供學生主動查閱，當學生都了解歌詞詞意及學會正確的發音，對於訓練的過程就會更加順利。因此，即使指導老師並非為太魯閣族人，只要找對資源、用對方

法，便不成難事。

二、學校音樂教育功能方面：

(一)對於太魯閣族語與音樂的結合有更深入的了解：

筆者自 2011 年開始，親自訓練及指導合唱團，也因著參加鄉土歌謠比賽而接觸到太魯閣族語合唱曲，由一開始對樂曲的生疏無法進入狀況到現在的陶醉其中，發現其實太魯閣族語合唱曲有它特殊的美感。透過研究哈尤·尤道的「十首太魯閣族語傳統歌謠與創作詩歌合唱作品」中發覺到有趣的題材設計(如人聲模仿蟲鳴鳥叫、樂器的敲擊聲等)變化出豐富多采且具張力的音樂，並使用簡單的動機素材，搭配歌詞的語韻譜寫旋律，使學生在練習時充滿了想像力及對旋律也能很快熟悉，加深學生對於學母語歌謠的興趣。

(二)配合學校民族教育的發展，製造雙贏局面：

現今台灣的教育相當重視民族教育課程母語的推行，筆者任教的小學，在推動民族教育課程上非常用心，其中傳統音樂文化就是本校努力發展的重心之一。筆者將自己的合唱教學與鄉土歌謠、藝術人文課程作緊密結合，並充分配合學校的發展及重大活動的展演，且於學期末舉辦成果發表會，給予學生舞台展現自我，無形中培養學生的自信心，也同時增進學校形象上的宣傳，使之學校教學與行政資源相互

搭配結合，製造利人利己的雙贏局面。

第二節 結語

身為一位音樂教育工作者，不能單只是教導學生把歌譜唱好，汲汲營營追求比賽名次，應更注意學生音樂素養的養成及對在地文化內涵的認識，而更進一步達到文化傳承、發揚文化的目標，這就是本土音樂藝術的存在價值。

筆者為屏東縣排灣族人，在教授太魯閣族合唱音樂時遇到以下困難點，在此做分享與交流，期待日後有更多人投入原住民合唱教學。

一、入境隨俗充實在地文化內涵

部落有在地的歷史、在地的文化，其中音樂最能展現在地的風俗民情。在書中尋求知識，不如入境隨俗，感受最自然的文化體驗。筆者任教的第一年，因收到校長及主任的邀約，並隨隊參加每年一次的太魯閣族感恩祭典活動，在其中觀察祭典的流程、聆聽活動中配合祭典所吟唱的歌謠，感受每個團隊所帶來的歌舞表演，年復一年，自然對太魯閣族的文化就有相當大的感觸。除參加重大慶典，也帶學生參與秀林鄉公所每年舉辦的太魯閣族歌謠比賽。筆者鼓勵非本族教師，多親自參與當地文化活動，入境隨俗，感受最自然的文化展現。

二、勇敢學會開口說族語

筆者在教授歌曲時最大的困境即此，原本一句都不會講到現在至

少能看著羅馬拼音讀出完整歌詞，都要歸功於本校的族語教師、在地的校長及教師們。本校的課程安排裡有鄉土語言這一門課程，學生上課，筆者也跟著族語老師上課，從中學會了拼音、發音，漸漸地一句完整的對話，也能順利念出了。筆者為念給學生最正確的語言，抱持著虛心求教的心，一定要提起勇氣面對說族語的困難。當然一開始總是請行政老師將族語歌詞錄音下來給學生聽，但筆者知道，這雖然是最正確的做法，但並非長久之計，身為合唱教學者，怎能連歌曲的歌詞都念不好呢？筆者鼓勵非本族教師，提起勇氣從最基礎的方式開始學起，就當作是學習新的語言，如此一來教唱時定能事半功倍！

如何延續傳統音樂的文化及生命？學習語言就是最佳途徑，因筆者喜歡合唱音樂，透過音樂教學，享受教學過程中帶來的樂趣，進而認識不同語言的歌曲，開拓了對語言學習的視野，更發現了語言在音樂的運用中佔據非常重要的地位。

身為音樂教育工作者的筆者，期許自己能繼續秉持著對音樂教育的熱愛，在每一顆小小幼苗的心中，種下美好的藝術資產種子。

參考文獻

一. 中文書目

- 田哲益(2002)。台灣原住民歌謠與舞蹈。台北:武陵。
- 田哲益(2009)。再現台灣雜誌 No. 60 泰雅族、太魯閣族。台中:沙士比亞。
- 田信德·楊盛涂合著(2007)。台灣原住民德路固語。花蓮:大統
- 晁日奔·吉宏(2011)。太魯閣族部落史與祭儀樂舞傳記。台北:山海文化雜誌社
- 呂鍾寬(2005)。台灣傳統音樂概論。台北:五南。
- 余錦福(1988)。認識台灣原住民音樂。台灣月刊 6:12。
- 余錦福(2000)。山海文化雙月刊 23、24:6-12。
- 李季順(2003)。走過彩虹。台北:太魯閣族文化工作坊。
- 帖喇·尤道(2006)。台灣原住民族太魯閣族樂舞教材。屏東:原住民文化園區。
- 花蓮縣秀林鄉公所(2006)。太魯閣族語簡易字典。花蓮:秀林鄉公所。
- 胡清香(2001)。德路固人傳統歌舞。太魯閣國家公園原住民文化講座。
- 莊春榮(1993)。台灣太魯閣族的樂器。台灣風物第四十三卷第一期。
- 許常惠·呂鍾寬·鄭榮興合著(2003)。台灣傳統音樂之美。台中:晨星。
- 凌嘉宏(2005)。快樂學習太魯閣族語。台北:彩奇企業社。

二. 論文、期刊資料

- 林怡伶(2004)。當代基督教音樂探討—從朱約信的「開天窗—CCM 開胃菜」專欄談起。私立東吳大學碩士論文。
- 哈尤·尤道(2006)。賽德克族本土化禮拜樂音樂—以太魯閣族中會為例。玉山神

學院論文

施又文(2009)。臺灣多元語族歌謠淺析——以閩南歌謠、客家歌謠為主。東海大學
圖書館館訊新 99 期

三. 網路資料

太魯閣國家公園。取自：

<http://www.taroko.gov.tw/zhTW/Content.aspx?tm=4&mm=3&sm=2&page=3#up>

太魯閣族傳統樂舞文化。取自：

http://librarywork.taiwanschoolnet.org/cyberfair2014/cchps2014/narrative04_03.htm

台灣原住民之傳統樂器製。取自：

<http://course.taipei.gov.tw/contentfiles/2012CH06008/class800/7G75/ml-0.htm>

鼓動福音-基督教音樂。取自：

<http://www.drumnet.tw/gospell.htm>

台灣原住民族文學家與藝術家。取自：

<http://portal.tacp.gov.tw/litterateur/>

附錄

附錄一

訪談暨演出作品同意書說明書

哈尤·尤道(莊春榮)牧師，您好：

我是國立東華大學音樂學系碩士班合唱指揮組的研究生峨峻·芭芷珂，感謝您接受本人訪談。本人正著手進行畢業論文的研究。研究主題為『哈尤·尤道十首太魯閣族語創作歌謠合唱曲研究及指揮詮釋』，將以您所創作的太魯閣族語歌謠合唱曲為研究內容，盼由您提供個人的創作歷程和音樂教學經驗協助本研究進行。再則，對於太魯閣族語歌謠音樂的傳承，提供豐厚的範本，以作為後進之啟發與參考。

本研究採用之訪談法，約需1至2次，每次約2小時，並視情況需要增加訪談的次數及時間。同時，為了資料的整理與分析及避免遺漏錯誤，希望您同意本人於訪談的過程中錄音，以方便記錄訪談內容。所訪談的內容出自於您自主意願，並保留隨時修正、刪減及退出的權利。另外，若承蒙您同意，本研究最後將舉辦一場畢業音樂會公開演出您的作品。再次誠摯的感謝您參與本研究，請於同意聲明書簽署您的姓名。

敬祝

平安 健康

國立東華大學音樂學系碩士班

研究生 峨峻·芭芷珂 敬上

附錄二

訪談暨演出作品同意書

本人同意接受東華大學音樂系研究生峨峻·芭芷珂有關其論文
『莊春榮(哈尤·尤道)太魯閣族語創作歌謠合唱曲研究及指揮詮釋』
之訪談，以及授權公開演出個人創作太魯閣族語歌謠合唱曲作品。

立同意書人： 哈尤·尤道 (請簽名)

中華民國 103 年 元 月 12 日

附錄三

訪談文字稿(一)

訪談時間:2013年8月21日星期日 18:00-20:00

訪談地點:花蓮縣秀林鄉砂卡噹教會

訪談對象:哈尤·尤道(莊春榮)牧師

訪談內容:

問:請敘述您的音樂學習歷程?

答:一開始都是在教會-西林教會,一直作傳承,主要是因為很早就有一位作曲家,之後就一直被影響,一直接續合唱訓練,一直到國中,因為以前都沒有甚麼電視好看,就一直唱五線譜,可以說啟蒙是在那邊-西林教會。早期最好的合唱是我們西林教會,最大工程是張秀美老師,至少帶了十幾年一直傳承到結婚為止。開始接觸到合唱音樂一直都是在教會,高中以後就比較沒有在接觸了,因為念的是高工,我去的學校都沒有合唱的或是正式的音樂學習。就練習其他的音樂-吉他,走向像搖滾音樂之類的。真正讓我學習音樂的是我就讀神學院-玉山神學院,開始進入到樂理的課程,中間還有一些時間在還沒有進入神學院

以前，有參加組織合唱團，那是一個很大的歷練，跟周玉峰牧師這位作曲家一起，他作的曲子比我多，我是在後來才受感動作了許多曲子。在高中階段時有一個很好的學習經歷，就是我自願承接了在教會作寫譜(抄譜)的工作，因為每次都要唱作曲家所寫的譜，一直唱，所以我就抄作曲家所寫的譜，那時紙張很薄，用了一年都會壞，一年過後都要重新再印一次，所以我抄了好幾次，而我幾乎連續兩年都這麼作!因為這樣子，這可以說是最大的學習，不單是合唱、合聲，就是直接模仿、看譜、抄譜，而有了合聲譜的概念。還有在高中開始彈吉他，加上吉他和旋的概念，加在一起，正式合唱練習都是在教會。之後，自己組了四重唱合唱團，也學習開始作合唱曲。高中的興趣是因為學習吉他的關係，就從教會歌曲跳脫到爵士、鄉村、搖滾…等流行西洋歌曲，但是學校有放假還是會回到教會繼續接觸教會音樂唱詩歌，總而言之都是教會影響了我。真正有接觸到正規的音樂學習是在玉山神學院，雖然只有一堂課是音樂的，但是有學習樂理、詩班合唱、作曲…等，我都很喜歡，而且對於作曲很有興趣!那時已經有一些較為短篇的國語版本小作品，直到有一次於大四的階段時去了台南神學院，發現有音樂系，因為很有興趣就跟著加入一起學習。對於最正式的學習是在畢業

以後，是屬於真正的作曲練習而不像之前都是較為短篇的作品、沒有對位或是較為複雜的和聲，那是一個很好的學習機會——就是到菲律賓留學！是學校推薦我而讓我自己去申請的，過程很辛苦，因為我是使用出國考察的方式去菲律賓留學。當時的狀況是因為教會學校不是屬於一般大學而沒有學生護照可以向政府辦理出國簽證，那時的我也沒有錢簽證，不過，還好哥哥在一間公司上班，就用了經理的名義出國考察，而我的身分是學生！在菲律賓待了兩年回來牧會一年後才又回去完成二年學業，拿到了正式的學位回台。在我學習整套完全的正式音樂，是從 30 歲才開始的，主要音樂學習是作曲，而鋼琴是必備都要學習的。那時我認為主修作曲就好，聲樂也有修習一些學分，但是一位老師建議我，若要學會所有的音樂必須學指揮，所以我就好好的學習指揮！畢業後我就回到玉山神學院，從助教的工作開始作起，一路教書教了 15 年，在合歡山上也開始有了許多創作。在菲律賓有比較正式學習作曲，是因為一位老師也是院長從德國回來的，主修是作曲，每天早上就操練我們這群學生作曲！一星期有三天都在催作品，讓我感到非常的緊張害怕！也因為如此嚴厲的教學，我在那個時期就有了比較正式的作品產出。而這所菲律賓學校有一個特點，在於因為是教會學校的

關係，所以特別倡導教學理念為鼓勵原住民用自己的音樂去讚美上帝，用自己的傳統音樂、樂器去改變、成為一首詩歌！然而，真正作了許多自己的作品，則是在任教玉山神學院的時期！因為每天要錄音、要募款或訓練合唱團，所以就有了一個創作的平台，然後錄了4捲錄音帶，當時表演作品的團體就是玉山神學院的學生們！在期間，只有一次比賽名次得到了大專組的冠軍，團名是《那魯灣合唱團》，可是第二次比賽就輸了，哈！

問：請問是什麼因素促使您開始創作太魯閣族語合唱曲？

答：我的第一首作品《蜜蜂與麻雀》其實在最初是以母語來創作的，但是我為了要被更廣泛使用，就把它翻成了國語版來發表。是在我當兵以前-22歲作的曲子，大概已經是37年前了吧！哈！是要進入神學院就讀以前。因為那時的我看到春天有很多花開放、有很多動物出沒，在冬天過後，像是大地甦醒一般，讓我感到非常高興！而剛好在我研讀聖經時又看見了一隻麻雀的動態讓我感受很深，而我的作品大多是透過一個沉思或是一個感受而來的。也因為從小就跟動物很有感情，喜歡抓鳥、抓老鼠…等。在看見麻雀通常在瓦屋上頭的洞做窩，忙著孕育下一代，還有蜜蜂、蝴蝶也一樣在為了生活忙碌，在生活中為了自己的生存以及後代打拼，看見眼前情景而反省著自己是否也應該要

如此像牠們學習。再回到信仰當中想到更深的一個關於生命的問題自問自答，我們忙碌是不是只有為了自己？有沒有忙到思考生命的問題？是不是忙到不去上教會？忙到沒有生活品質？所以，應該不能只為著自己而忙，要為了更多人忙，要為了彰顯上帝的旨意而忙才有意義，而只有擁有真正信仰的人才是真正可以得到很好將來的人！就這樣，旋律就自然而然的從我口中唱出來了。這件作品就是由我的一種反思的過程而創造出來的第一首歌曲。

問：請問關於您所創作的太魯閣族語創作合唱作品中包含那些範疇？

答：大部分為宗教的範疇，也有一般傳統的太魯閣族歌謠，最近正在嘗試故事類型的太魯閣族神話故事範疇，是將故事內容放置於歌詞當中（例如：口簧琴的故事、巨人的故事），目前有 5、6 首是先看故事再創作歌曲的作品，近期還有以聖經故事為題材的音樂劇類型創作歌曲 3、4 首已經完成的作品。

問：請問您最滿意的太魯閣族語創作合唱曲有哪些？

答：有蠻多的！哈！要說最喜歡的應該是《感恩祭之歌》，還有一個母語作品-《大地之聲》以及用木琴伴奏的詩歌-《詩篇 139 篇》。

附錄三

訪談文字稿(二)

訪談時間:2014年1月12日星期日 18:00-20:00

訪談地點:花蓮縣秀林鄉砂卡噹教會

訪談對象:哈尤·尤道(莊春榮)牧師

訪談內容:

問:請問您是如何界定自己的音樂風格? 主要影響您作曲風格的原因是什麼?

答:我認為自己的音樂創作風格是比較有原住民特色、曲色趣味性的、故事性的、對比強弱明顯的、我不喜歡太平淡的曲風。極具民族性、原住民風格的、大自然風格、文化特色突出的,我認為較為特別!影響我的作曲風格原因可能是因為本身就是原住民的關係。當然也有一些是比較現代型的風格,但是我認為作現代型風格的音樂一定要很有感情!因為可能有時候原住民的性格比較內斂,比較沒有辦法抓到感情,但是以我作現代版的目標一定要很有感情、很浪漫!而我自認為自己還沒有完全抓到!影響的原因,我覺得可能是高中時期學習吉他時受到西方文

化的影響，希望自己的曲風不要呆板！而我自認為較不擅長有節奏感的曲風。

問：請問您在創作太魯閣族語合唱曲，是否會加入傳統樂器？加入此樂器的用意為何？

答：是的，到了某種程度還是會選擇加入傳統樂器，是為了更增加原住民特色，為了更豐富樂曲的呈現。例如：木琴、口簧琴、獵首笛…等。在《大地之聲》這首歌很特別的是用人聲去唱木琴的部分！呈現方式為輪奏，避免與人聲一起，以增加音樂的豐富性。在以前是沒有與傳統樂器搭配的合唱曲，到了現在才有。

問：請問您在創作太魯閣族語歌謠合唱曲中的音樂素材有哪些？

答：在創作太魯閣族語歌謠合唱曲中的音樂素材有各種的聲音、文化意涵、呼叫聲、樂器聲、傳統的歌謠、大地的聲音…等，其中也包含了自創的旋律、傳統文化的旋律以及宗教性的旋律。

附錄四

訪談照片(一)

時間:2013年8月21日星期日 18:00-20:00

地點:花蓮縣秀林鄉砂卡噹教會



與哈尤牧師合照



與牧師討論合唱曲

附錄四

訪談照片(二)

時間:2014年1月12日星期日 18:00-20:00

地點:花蓮縣秀林鄉砂卡噹教會



與牧師合照



訪談完，幫忙牧師整理他的
創作、編曲的歌譜。

附錄五

音樂會海報

花蓮縣 萬榮國小
第二屆飛樂彩虹音樂節

哈尤·尤道十首太魯閣族語
傳統歌謠及創作詩歌
合唱音樂會

103年6月14日 下午2:00
魯巴斯基督長老教會

演出人：胡永寶 校長
執行製作：黃祥瑞 主任、姚峻、芭芷珂 老師
指導單位：教育部學產基金、花蓮縣政府、萬榮鄉公所、台灣世界展望會
主辦單位：花蓮縣萬榮國小
協辦單位：花蓮縣秀林國中、花蓮縣門諾醫院、花蓮縣畢士大教養院、
萬榮村辦公處、魯巴斯基督長老教會、萬榮七彩湖協會

指揮：姚峻、芭芷珂
伴奏：蔡瑞慈、翁承新
演出：萬榮國小合唱團