

# 無伴奏合唱曲—《原音》創作理念與 指揮詮釋觀

莊文達、孫愛光

## 摘 要

《原音—為無伴奏合唱曲》是筆者結合原住民音樂素材與新的樂念與聲響色彩，並植根於本土情懷的理念，育蘊而成的作品。創作之基本理念主要是以臺灣本土原住民曲風為主，臺灣原住民主要以馬來—玻里尼西亞(Malayo-Polynesian)語系為主，因此本曲取名為「原音」(The Sound of Austronesian)，象徵著在南島語系各民族濃郁的原始風格。

本文著重描寫樂曲形式內容及指揮詮釋，將重心集中於「創作形式與技巧」、「創作理念的內涵」、「指揮詮釋觀的體現」三大方面，剖析本曲所想表達的中心思想，其中將深入描述原住民語言素材與音樂的密合，包括韻律、旋律、風格及歷史背景發展脈絡，集合不同原住民音樂素材，並融入於本曲的創作架構，盼能以現代作曲技法呈現臺灣最原始的音樂面貌。

關鍵字：原音、無伴奏合唱曲、馬來—玻里尼西亞語系、指揮

# **“The Sound of Austronesian” – for a cappella: Form, Technique, and Conductor’s Interpretation and Perspective**

Wen-Ta Juang 、 Ai-Kuang Sun

## **Abstract**

“The Sound of Austronesian” was written using Taiwanese aboriginal musical elements, contemporary composition techniques and sound colors, and the love of the composer’s native Taiwan. The basic compositional idea was based on the musical styles of aboriginal peoples in Taiwan. Taiwanese aboriginals are largely part of the Malayo-Polynesian language system; thus, the title of the piece. The name of the work further symbolizes the richness and originality of various ethnic groups in Austronesia.

This paper focuses on the content of the musical structure and the conductor’s interpretation; emphasis is specifically placed on form and technique, connotation of idea, and conductor’s interpretation and perspective. Via these three main aspects, the composer intended to analyze the core ideology of the piece while at the same time thoroughly describing the tight connection between the elements of aboriginal language and aboriginal musical elements. Moreover, these aspects are thoroughly integrated in the structure of the piece. Finally, the composer hopes, through the use of contemporary musical techniques, to uncover the most original Taiwanese musical features.

**Key Words : The Sound of Austronesian 、 a cappella 、 Malayo –  
Polynesian 、 Conducting**

## 前言

面對二十世紀以來多元的音樂思潮與創作技法，如何融會貫通並選擇適合自己的創作理念的技巧，乃是作曲家們所關心的議題。這些議題包括表像「技巧」的鋪陳、「曲式」的運用、「節奏」的安排、「聲響」與「配器」的設計及「主題意念」的表達等；另外如何表達自己內心的理念，包括「畫面」、「情懷」、「多樣性」及「統一性」與「非統一性」等深層意念。

因此，本篇所論述之作品《原音—為無伴奏合唱曲》，創作之基本理念主要是以臺灣本土原住民曲風為主，臺灣原住民主要以馬來—玻里尼西亞(Malayo—Polynesian)語系為主，<sup>1</sup> 因此本曲取名為「原音」(The Sound of Austronesian)，象徵著在南島語系各民族濃郁的原始風格。

學者張前在其《略論音樂創作的心理過程與特徵》文中提及：

靈感是在長期、艱苦的創造性勞動過程中產生的。…是作曲家在創作實踐中對他所創造的音樂形象的熱烈頑強、百折不回的執著追求的結果。<sup>2</sup>

由此可知，環境對於作曲家的創作理念具有深厚之影響，因此創作的靈感也經常來自於孕育他的風土人情。生為在地的臺灣子民，所呈現的本土元素包含有：福佬系民間音樂、客家系民間音樂及原住民歌舞音樂等，而本曲《原音》則以整個臺灣早期原住民的生活祭儀、歌舞及各族的不同文化特色做為創作理念的依據，透過原住民的立場，結合可聽性的音樂，進而配合舞蹈與祭儀，形塑成一首廣大的南島音樂聲響。

《原音—為無伴奏合唱曲》是筆者結合原住民音樂素材與新的樂念與聲響色彩，並植根於本土情懷的理念，育蘊而成的作品。此首作品在 2013 年 11 月 25 日於國家音樂演奏廳，由孫愛光教授指揮首演；整首樂曲長度約七

---

<sup>1</sup> 南島語系也稱馬來—玻里尼西亞(Malayo—Polynesian)語系，該語系的語言通行於馬來西亞、印度尼西亞群島、菲律賓、越南部分地區、高棉、臺灣、馬達加斯加以及南、中太平洋諸主要島嶼。就語言的數量及其地理分布而言，南島語系是世界分布最大語系之一。

<sup>2</sup> 人民音樂出版社編輯部編，《音樂美學問題討論集》(北京：人民音樂出版社，1987)，297。

分鐘，曲風融合西洋技巧與臺灣原住民風格的音調，描繪臺灣早期原住民的歌舞風格與祭儀活動，在創作方面，輔以西方曲式及歌樂技法作為鋪陳的重點。以下就創作技巧、素材、曲式、和聲及聲響等方面進行探討。

## 一、創作形式與技巧之探討

創作技巧與風格乃是作曲家所關注的一項重要議題，樂曲的音樂性與流暢性常牽涉到技巧運用是否得當，因此，作曲者最難掌握的就是自己所想要呈現的意象與聲響如何淋漓盡致的描繪出來。本曲藉由素材的運用與發展鋪陳，從而架構之間的關聯性自然流露而出，並且透過主題與副題的對答、和聲的烘托，使整首樂曲從當中得到一致性與整體性。

《原音》整體之架構分為序奏、第一部分、第二部分、第三部分、第四部分、第五部分（獨唱）、第六部分及尾奏。第一、第五部分為稍做改變之主題再現，並互為前後呼應及表裡合一之配置，序奏與尾奏亦是如此之關係，呈現南島語系原住民族生命的吶喊與歌舞音樂的延續。

《原音》之序奏分為兩個段落，第一段(mm.1-45)模仿布農族祈禱小米豐收歌(Pasibutbut)的聲響，人聲以顫音(tremolo)的技巧，由小聲到大聲，有著自然三和絃及蟲鳴鳥叫的模仿，建構成一幅大自然的景象；第二段(mm.46-55)由小聲開始，接著一樣以顫音由小聲到大聲，逐漸導入其他聲部，描寫臺灣本島中央山脈原住民狩獵的情景（譜例 1）。

譜例 1：《原音》之序奏(mm.1-12)

**Allegro**

Soprano

Alto

Tenor

Bass

7

S

A

T

B

*p*

*f*

*mp*

第一部分 (mm.56-108)中，核心主題由女高音開始呈現，展現著原住民豐年祭的團結、熱鬧的氛圍。核心主題之音階使用「D 音始之徵調式五聲音階」(DEGAB)，在一個八度內，旋律自然的上下起伏，並輔以前後長音，結合複點及切分音節奏，使主題形象簡易鮮明，呈現活潑熱鬧的風氣（如譜例 2）。女高音以分部的方式唱出四度流動的和聲，宛如原住民歌樂中的複音織度結構；其他聲部則使用長音與四度、五度、八度做為縱向結合的和聲結構，直到 m.72 之後，才開始改變節奏型態，除了男高音還是以長音的節奏

型呈現，其他聲部除骨幹音的支撐外，並演奏主旋律參差以不同的度數，展現不同的情緒與氛圍（譜例 3）。銜接樂段(mm.103-108)以四度和聲建構並以小二度行進結束（譜例 4），進入第二主題。

譜例 2：《原音》第一部分女高音核心主題(mm.57-71)

Soprano

ma ku yi ta ma a ya to lai so yi ya na oh hi ya

ma ku yi ta ma a na a u ya to lai so yi ya na ya oh hi ya

譜例 3：《原音》第一部分伴奏聲部(mm.56-65)

S *f* O ma ku yi ta ma a ya to lai

A *mp* O ma ku yi ya to

T O

B O

S so yi ya na oh hi ya ma ku yi ta ma a

A so na oh hi ya yi ta

T A

B A

譜例 4：《原音》mm.103-108

Example 4 shows a four-part vocal setting for measures 103-108. The Soprano part begins with a melodic phrase 'he ya ho i he ya' marked *ff*. The Alto, Tenor, and Bass parts enter with a rhythmic accompaniment of eighth notes, also marked *ff*. The lyrics for the Soprano are 'he ya ho i he ya' and 'he yo in nai yo he yo in nai yo he yo he yo he yo he yo'. The Alto, Tenor, and Bass parts have the same lyrics. The dynamics change to *mf* and then *mp* for the subsequent phrases.

第二部分 (mm.109-154)可分為三個段落，第一段(mm.109-122)描繪具有強烈節奏性的舞蹈，核心主題由女高音唱出，輔以裝飾音，並帶有豐沛的感情（譜例 5），伴奏聲部轉為三連音，原第一主題轉為頑固音型的三連音並反覆模進呈現，烘托出第二主題的節奏性及旋律性（譜例 6）；第二段(mm.123-137)伴奏聲部以分解小三和絃輔以複點節奏，並結合四度和聲，做為頑固音型的展現段落，並與女高音對答；第三段(mm.137-154)由全體齊唱，女高音重複第二部分的主旋律，並加上少量的裝飾音，呈現多樣性的色彩，但女高音、女低音同時演唱對題，有著複調織度與響亮的色彩（譜例 7）。

譜例 5：《原音》第二部分女高音核心主題(mm.109-122)

Example 5 shows the Soprano part for measures 109-122. The lyrics are 'he yo he yo he yo he yo he yo he yo he yo he yo he yo'. The dynamics are marked *mf*. The melody is characterized by a strong rhythmic pattern of eighth notes and triplets.

[illegible]



譜例 7：《原音》第二部分 mm.139-144

Score for Example 7 (mm. 139-144) showing four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics and musical notation. The Soprano part features triplets and the lyrics "he yo in nai yo". The Alto part has lyrics "he". The Tenor part has lyrics "he yo nai yo". The Bass part has lyrics "he". The score includes dynamic markings like *f* and *mf*.

第三部分(mm.155-199)則呈現不同的對比段落，一開始的轉折樂段(mm.155-163)拍速轉慢為♩=80（譜例 8），主要表達原住民狩獵結束後歸返的愉悅心情，接著大家在月光下飲酒作樂，分享狩獵所得的食物。核心主題(mm.164-199)拍速加快為♩=108，由獨唱女高音以下滑音起首，接著唱出第一核心主題的變奏旋律，將之變奏為富有日本琉球音階風味的旋律(CEFAB)，其他聲部則以和絃唱出對旋律，象徵著臺灣原住民在日治時期被統治的歷史背景，原住民亦有對抗之義舉，同時也顯示出原住民歌舞音樂的歷時性與傳承性（譜例 9）。

譜例 8：《原音》第三部分轉折樂段 (mm.155-163)

Score for Example 8 (mm. 155-163) showing four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics and musical notation. The tempo is marked as ♩ = 80. The Soprano part is mostly silent. The Alto part has lyrics "bu lai yan pi na pa da ngan". The Tenor part has lyrics "bu lai yan pi na pa da ngan". The Bass part has lyrics "bu lai yan pi na pa da ngan" and "he he". The score includes dynamic markings like *f*, *mf*, and *pp*.

譜例 9：《原音》第三部分女高音核心主題(mm.165-179)



第四部分(mm.200-255)一開始由四小節的四度和聲及級進旋律做為轉折樂句，並由點狀加上線條式的旋律做為樂句擴充之主題，先由女高音與女低音唱出此旋律(mm.204-215)，然後由男高音與男低音銜接(mm.216-227)，做為應答及前後呼應之結構，緊接著旋律交由女低音與男高音唱出(mm.228-240)，經過這些旋律的鋪陳，導引出邵族之民歌《快樂的聚會》變奏主題呈現（譜例 10），顯現出原住民融洽的聚會氣氛。

譜例 10：《原音》第四部分女高音—邵族《快樂的聚會》變奏主題(mm.229-239)



第五部分(mm.256-306)為女高音獨唱，歌詞為「祖先感謝您，賜與族人歡樂，保佑作物豐收，讓我們用最美妙的歌聲回報您」，第一句(mm.293-296)以邵族民歌「快樂的聚會」做為主要變奏素材，採用中國民間散板的節奏韻味呈現出自由的風格，象徵著原住民族無憂無慮的山野生活；第二句

(mm.297-298)以複點及裝飾音的節奏變化為此段落的特色，象徵在樸實無憂的生活之外，仍然富有樂天知命的生活觀；第三句(mm.299-300)延續第二句的旋律變化；第四句(mm.301-306)以裝飾音加上「上行大跳」，逐漸擴增音程與音域的範圍，顯現南島語系的廣闊與深遠的民俗風格（譜例 11）。

譜例 7-11：《原音》女高音獨唱樂段

Soprano

**Solo**

祖——先——感——謝——您，賜與族人歡樂，——保佑作物  
豐收，——讓我們用最——美妙的歌聲回報——您。

第六部分(mm.306-328)由四小節的過渡段落，接回第一部分的核心主題，除主題再現外，女低音、男高音、男低音重複並強調此旋律，女高音以分部四度旋律鋪陳，男低音則以頑固低音作為背景的色彩配置（譜例 12）。

譜例 12：《原音》第六部分—過度段落回到核心主題(mm.306-316)

The musical score for Example 12 is presented in two systems, each with four staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are in Chinese and English.

**System 1:**

- Soprano (S):** 您。 ma ku yi ta ma a
- Alto (A):** he o i yo ma ku yi ta ma a
- Tenor (T):** he o i yo ma ku yi ta ma a
- Bass (B):** he o i yo ya

**System 2:**

- Soprano (S):** ya to lai so yi ya na oh hi ya
- Alto (A):** ya to lai so yi ya na oh hi ya
- Tenor (T):** ya to lai so yi ya na oh hi ya
- Bass (B):** (No lyrics shown for this system)

尾奏(mm.329-356)則以呼應式的手法與前奏相和，「點」慢慢形成「線」的聲響，最後再以極強的力度形成整片的聲響氛圍。

變奏是本曲創作的一個重要的結構原則，常以並置對比原則結合在一起，用於多段的結構中，除常見的旋律、和聲、節奏或織體寫法變奏外，比例長度的變化也是重要的變奏手法之一。嚴格而言，本曲具有迴旋曲的架構，經常使用疊句(Refrain)與對句(Couplet)對峙而成，這時樂曲本身不斷的交替以體現並置的對比原則作用，但不論疊句或是對句，幾乎不做原樣的重覆，而常形成不同的變體，因此，這種迴旋曲架構是通過並置對比與變奏原

則融合而成。本曲在創作形式與技巧的呈現面向，兼顧著段落與段落之間的密切銜接，同時也有著對比的效果，特別在前奏與尾聲，起著呼應的聲響，更能切合主題的表現氛圍，使南島語系的原住民族能夠自由自在的呈現其多采多姿的生活步調與歌謠型態。

## 二、創作理念於《原音》中的內涵

此首合唱曲的音樂結構著重織度與色彩的對比性與統一性，在旋律的鋪陳上，除西方的創作技法外，更輔以臺灣原住民歌謠的粗獷豪放風格，筆者試圖將二者融合，讓世人同時欣賞到傳統與現代的相容並蓄以及東西方音樂之美。

本曲一開始之序奏創作理念來自於布農族的《祈禱小米豐收歌》(Pasibutbut)，這首歌謠流傳於布農族的巒社群(take banua)與郡社群(isi-bukun)之間，是非常特殊的一首傳統複音歌謠，學者過去稱之為「祈禱小米豐收歌」或「初種小米之歌」，族人則自稱為「Pasibutbut」，但大體說來布農族人都相信這首歌起源於先祖們在獵場上的一次奇遇，他們乍見幽谷中飛瀑流瀉，聲響壯麗，也有一說為驟見巨大枯木橫亙於前，蜂群鼓翅於中空之巨木，其共鳴聲響有如天籟，因而心生肅穆敬畏之情，通力合作之下，模仿傳唱著此一奇異聲響，因而得到此曲。

本曲模仿「Pasibutbut」演唱的過程，演唱人員於祭日當天，在祭場圍成圓圈，手臂則互相搭在成員的背後，而選取的粟種則放置於圓圈的中央。成員站定以後，由祭司者起音，發最低音開始唱「pa-si-but-but」，其餘成員三到四人為一組，以逆時針方向緩緩移動，並以組為單位，依次以母音「u」之音和之。領唱者在最後一組聲部唱出後，再以近乎半音的音程徐徐的將音往上唱，各組聲部仍依序合唱，如此反覆，直到領唱者認為最完美的境界時，所演唱的成員將頭往上揚，將聲音往上方唱出，並在演唱快結束時，成員以眼神互視，最後一起停止歌聲。由於演唱「pasibutbut」的成敗與否攸關族人整年粟作的收成，因此演唱當中，成員肩並肩、手互搭於背後，目的是在演唱途中，若有成員聲音不協和時，方便連繫鄰隔壁的人以手握緊暗示對方立

即修正而歸於和諧，並象徵著當年小米的豐收。<sup>3</sup>

原住民學者余錦福編著的《台灣原住民民歌獨唱曲集》提及：

「臺灣原住民音樂，不僅要保存原來的特色與風格，引用民謠素材創出另一種風格，而不失其原有精神，並從『部落式』表現在舞台，以精緻化的演出，相信這不僅能達到傳承之目的，亦更能普及在民間與世界各地。」<sup>4</sup>

筆者創作此首作品主要以人聲模仿及描繪《祈禱小米豐收歌》的聲響意境及複音形式結構，並由序奏兩段的鋪陳呈現出此種效果，最後在尾奏時，再擷取一段做結束，有著前後呼應、聲響歸於一體和諧，象徵著當年小米的豐收。

此曲之創作理念總括而言，可分為以下幾個面向論述：

## 1. 原住民族歷史的重層性與歌謠性

樂曲的音樂素材主要是以臺灣布農族著名的《祈禱小米豐收歌》之五聲堆疊構造，以及聲響在半音緩慢的游移中「尋求和諧」，重建和諧的人類學隱喻為出發點，其後在中段導引出邵族《快樂的聚會》主題片段，女高音在獨唱樂段以上述主題做變奏，歌詞篩選自阿美族的《迎親歌》主要句首片段，最後回到原本的核心主題，藉由對位與卡農手法予以縱向堆疊和橫向擴展，讓它們交織前行，在大自然的低鳴中，象徵大地與素樸的原民世界。

筆者所應用的原住民歌謠之模仿與變形，透過抽象的聲音組合換取聽者情感共鳴與文化的記憶，再擷取邵族之《快樂的聚會》主題片段，並逐漸回歸原住民祭典的氣氛，彷彿象徵近現代臺灣歷史變遷構成中逐漸形塑而成的多元文化樣貌。

筆者在創作《原音》時，對於《祈禱小米豐收歌》的學術探討及演唱傳承，都抱持著極大的熱誠與興趣，而有關此主題的研究，首先由日據時期日

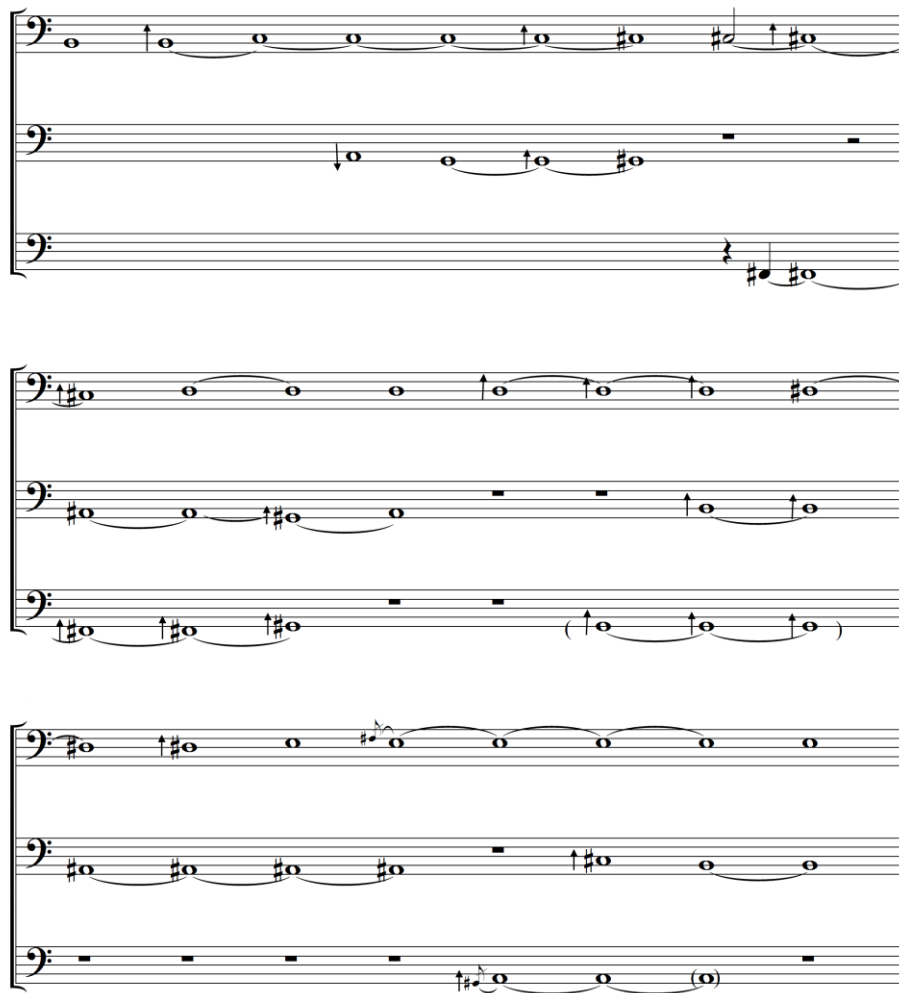
---

<sup>3</sup> 傳統上，《祈禱小米豐收歌》只有在小米播種祭前三天到除草祭舉行的三個月期間可以唱，但現在隨時都可以唱；最後音樂終了時的「圓滿」(maslin)音響的意義，已從「取悅天神以獲取小米豐收」轉為「對聲音表現之完美境界的追求」。很明顯的，對傳統禁忌的服從與敬天觀念已不在，取而代之的是一種審美性的追求。

<sup>4</sup> 《台灣原住民組曲 馬蘭姑娘》唱片解說，2。

本學者黑澤隆朝（1943 年 3 月 25 日在臺東縣鳳山郡壠山社）首開先例，而在光復以後，呂炳川於 1967 年起針對南投縣、高雄縣、臺東縣及花蓮縣等地十四個布農族村落所做之錄音；1978 年許常惠在他所發起的「第二次民歌採集運動」中，於臺東縣延平鄉與南投縣信義鄉錄音；1987 年起，吳榮順針對布農族的十三個村落做採錄研究。上述之各學者所採之《祈禱小米豐收歌》之譜例，各具有其特色與傳承性，筆者選取呂炳川所採錄之版本，做為形塑之依據，其部分採錄原稿如譜例 13：

譜例 13：呂炳川採錄《祈禱小米豐收歌》之譜例



根據譜例 13 所示，將之與《原音》的序奏與尾奏的音型結構相比對，不難發現筆者的靈感來源即源自呂炳川所採之譜例。

《快樂的聚會》是邵族民歌，歌詞全是諧音及感歎詞，強調了一種高漲的情緒、節奏的變化，它反映了臺灣原住民族在傳統節日的喜慶場面。後經由作曲家及合唱指揮家呂泉生改編為混聲四部合唱歌曲，曲風流暢有致，表現出原住民豪邁的生活風格，其歌詞描繪如下：

邵 族 語 言	國 語
ka wu ka wu pin to si yo la ma sen Heya	卡烏卡烏平多西有拉馬線 嘿呀
ka wu ka wu pin to si yo la ma sen	卡烏卡烏平多西有拉馬線
ha ha lu lu lu lu	哈哈嚕嚕嚕嚕
lu lu lu lu yo wu	嚕嚕嚕嚕哟烏
ka wu ka wu pin to si yo la ma sen	卡烏卡烏平多西有拉馬線
a yi ya na to sa na si ho han	啊伊呀那多姍那西和漢
a yi ya no lin na san na do si yeo do la go lian	啊伊呀諾林那姍那多西有多拉過連
pin pin pon pon pin pon pon	乒乒碰碰乒碰碰
hei a hei a hei yi ya	嘿啊嘿啊嘿伊呀

此首合唱曲常於音樂會演出，偶爾會配合一些舞蹈動作演出，顯示原住民喜慶場面。演唱時也可將某些段落的男女聲部分開做調配，亦有輪唱、合唱的組合，但沒有原住民慣用的領唱手法，實為一首音樂會演出常見的膾炙人口曲目。所以，作曲者在中段及獨唱樂段就引用此樂曲之主題片段，做為鋪陳與形塑的主要理念，期盼描繪出原住民生活的素樸與共享之生活美學觀。



## 2.中、西、日外來文化的音樂風格與融合

在本曲中，亦穿插了中國傳統音樂、西洋現代音樂、日本傳統五聲音階的寫作風格，顯示了在臺灣這個小島上，除了本島原住民文化外，亦有不同的外來文化融合與並置，呈現多元文化的生態觀。

在中國傳統音樂的概念上，本曲採用了五聲音階「調式」與「音色」的文化想像。在調式方面，本曲之第一部分女高音核心主題採用了「D 音始之徵調式五聲音階」(DEGAB)結構；在第五部份獨唱樂段中，獨唱女高音採用了國樂散板的形式，由演奏者自由表現速度與情感，呈現出悠揚婉轉的曲風，接著以傳統音樂常使用的「慢起漸快」手法，先孕育演奏氣氛。請參照譜例譜例 11。

在西洋現代樂的概念上，本曲於第五部分獨唱樂段中，採用了音色的「陌生化」與遙遠的哲思，主音為 EGAGF<sup>#</sup>，裝飾音則由一個逐漸遞增為四個，並採用大跳音程，使之距離與陌生化；在 mm.297-302 處，由完五、減五、大三及完五度的大跳進行，並再以三度模進，使音域擴展，氣氛逐漸高昂，使調性逐漸模糊陌生達到高潮，請參照譜例譜例 11。

本曲在五聲音階「調式」與「音色」的文化想像上，除採用中國風味的手法外，亦滲入了日本琉球有半音的五聲音階(CEFAB)與文化的連結，在本曲第三部分女高音核心主題中，即採用了此一創作手法，將第一部分的核心主題形變為日本琉球風味的旋律，象徵著臺灣原住民在日據時期被統治的歷史背景，請參照譜例 9。

在臺灣近代發展史上，最早接受了荷西音樂文化的薰陶、西方基督教文化的入傳及日據時期的統治歷史；在明鄭時期及清領時期帶入了中國的文化至臺灣本土，因此本曲以部分的中國、西洋與日本音樂創作元素穿插於其中，做為點綴出原住民音樂主題的背景，《原音》的創作向度亦凸顯出多元文化於臺灣本土交融。

## 3.互惠、角色與力量

四聲部擁有各自不同的表現方法，但各自具有互惠性，互惠性包括相似或相異各種關係，筆者以重複演唱(Replay)和對立演唱(Counterplay)來區分它

們。

「重複演唱」分為很多種，但都不包括「完全相同的」或「幾乎完全相同的」重複演奏，筆者在《原音》中，亦採用此創作理念，在主題旋律不斷的重複演唱中，在反覆處改變其音高，以更高一八度重複的演奏，令此一主題旋律更深植於聽眾的腦海中，呈現與對比聲部的互惠性。

「對立演奏」於第三部分女高音使用日本琉球風格的旋律，與對比聲部對主題形成對立演唱的效果，具有轉接、呼應與對話的功能（譜例 14）。

譜例 14：《原音》第三部分的對立演奏方式(mm.163-170)

♩ = 108

S  
O ma ku yi ta ma a ya to lai so yi ya na

A  
he ho he

T  
he ho he

B  
ho he ho he yi ya na

嚴格而言，所有的模仿中，最有價值的就是對人生的模仿，例如抒情歌曲、朗誦、痛哭的聲音等，但最主要的一點，聲音是旋律的源泉，以一種感人的方式創作出的形象旋律，是每一個音樂家創作的核心要素，我們通常不把它稱作炫技，而是模仿。《原音》的聲響一開始就是模仿，以布農族的《祈禱小米豐收歌》結構做為模仿的主體對象，而《祈禱小米豐收歌》本身就是模仿瀑布或蜜蜂的聲響而成，《原音》的各個段落其實都有特定的模仿意涵在內，呈現出廣闊的南島語系天籟之音。

不管是在裝飾音或是更大規模的行為中，表現出自我意識，音樂的即興從開始到結束，始終沒有局限在已有的旋律線上，特別在女高音的獨唱樂段中，具有相當密切的角色關係。《原音》的獨唱樂段旋律乃由第四部分的邵族《快樂的聚會》旋律變奏而成，有著「如水往下行」之自發性所鋪陳而成，

顯現出自然而然水到渠成的獨特效果。

筆者採用歐美等國家的音樂語彙與技法，表現出個人的創作情感與理念，無論是採用古典調性、調式語法，二十世紀多調性、非調性，或傳統音樂素材等等語言，做為寫作的材料和靈感的來源，在多元的音樂元素中，構成《原音》的架構與創作理念。本曲創作理念基於「原住民族歷史的重層性與歌謠性」、「中、西、日外來文化的音樂風格與融合」及「互惠、角色與力量」三點創作觀，構建出樂曲的理念與風格。

### 三、指揮詮釋觀於《原音》中的體現

一首無伴奏合唱曲的詮釋成功與否，指揮首先要思考如何詮釋此曲，思考的面向包括架構、歌詞、旋律、速度、表情強弱、主題呈現及整個合唱團的凝聚力，在眾多面的配合下，要如何精準的拿捏尺度，是一項挑戰性極高的任務。以下茲就「歌詞與旋律」、「速度與強弱」、「主題與聲響」三方面來做細部的詮釋與處理：

#### 1. 歌詞與旋律的配搭

《原音》全曲為無調性的五聲音階旋律，以及樂曲中段引用日本「傳統半音五聲音階」<sup>5</sup>的旋律音型。整首樂曲在平行四度、平行五度、大小音程的擴大與縮減中，指揮必須訓練合唱者敏銳的耳朵，去感受音程的變化與相異。合唱團也必須為專業音樂家，才可以挑戰演唱的技巧。

歌詞方面，作曲家使用英文字母的拼音方式呈現。有幾項較需注意的指揮處理，如下：在最初序奏的五十五個小節中，作曲家只使用了「O」字，但從聲部間全音半音漸次的堆疊，與表情記號由弱漸強的「暗明效果」，充滿了原住民的和聲感，指揮時要求使用一致的共鳴聲區演唱。第 m.57 起，核心主題的歌詞為「ma ku yi ta ma a ya...」，首音字的「ma」和尾音字的「ya」為開口音「a」，皆須充分將共鳴氣息往前唱出，讓旋律清晰明顯；並在每一聲部的加入演唱時，都須保有一樣質感的音色。如此，才能充分展現五聲音階

---

<sup>5</sup> 日本傳統半音五聲音階，包括都節音階〈EFABCE〉及琉球音階〈CEFGBC〉等兩種形式。

被堆疊出的重量感。此段的旋律音程遊走於八度高低之間，指揮要求旋律下降時仍須保持共鳴點的集中。

m.105 起，第二部分核心主題的歌詞為「he yo in nai yo」，在語助詞「he」和「yo」的串連中，三連音的「in nai yo」更顯得容易吟唱，指揮必須將各聲部的聲音，以及三連音的整齊度，處理得乾淨與畫一。m.200 起，「na lu wan na」呈現的完全空心五度全音符音程，指揮要求以「鼻音」共鳴聲演唱，可以為第三部分核心主題歌詞「ka u pin to si yo da ma seng ...」做預示的提醒。此段為本曲最難演唱的段落，因為平行五度的旋律以及完全四度與完全五度的對位聲部，增加演唱的難度；但也相對地展現出特殊的風味。m.256 起的歌詞「si pa na ya ...」，作曲家以每兩小節形式的卡農手法，將旋律擴散式的延展開來。指揮必須要求各聲部，在第一個字「si」的子音「s」，加上一點「重音」明確清楚唱出。

m.293 起，作曲家為獨唱者特別譜寫一段中文歌詞：「祖先感謝您，賜與族人歡樂，保佑作物豐收，讓我們用最美妙的歌聲回報您」，為女高音的音域，短短的十四個小節旋律，卻為十分具有挑戰性的獨唱片段。指揮者可以任由獨唱，仔細沉穩地完整唱出跳躍音程的準確度，展現猶如酋長一般的莊嚴感。

## 2.速度與強弱的密合

在速度處理方面，依循歌詞段落的差異，以及音樂素材、節奏之變化，除了原先已經設計的停留記號(*fermata*)外，指揮亦可以在某些段落加上一點停留延長的時值，做為音樂及情緒的轉折點。本曲有三處可做如下處理：第一處為 m.104 後，可加入停留記號，因為從 m.105 起節奏變化為三連音的素材；第二處 m.154 及第三處 m.199 起，音型改變前的預示音程，和速度改變前的預備，指揮也可以適時地加上停留記號。停留記號的使用，不僅可以使演唱者調適段落間音程的問題，也可以加深不同歌詞間的段落感，更可以凸顯不同速度所呈現的節奏感，讓音樂產生更多的層次與立體感。尤其，在停留記號時的空間氛圍中，使用空氣槍的短暫震鳴聲和手鼓的節奏擊點效果，更能呈現出台灣原住民的韻味。

### 3.主題與聲響的連貫

此曲為無伴奏合唱曲，如何將各聲部的演唱位置擺佈適宜，以及調整合唱團員各自的獨特聲音，將關係各主題演唱時的聲響與全體聲量平衡的效果。尤其，女低音聲部頑固音型的和聲支撐點，以及第一女高音聲部於諸多主題旋律的呈現。指揮可安排馬蹄“〇”型，從左至右為第二女高音(Sop. II)、第一女高音(Sop. I)、女低音(Alto)、次女高音(Mezzo Sop.)。因為，將第一女高音和女低音二聲部安排於正對觀眾的中央位置，可以唱出女低音雄厚以及第一女高音嘹亮優美的音色。指揮在開場序奏段落中，堆疊音程與強弱記號的漸增漸減效果上，必須精準的把握與處理，這也是此曲較具挑戰演唱的部分。另一段需要主題與聲響相互貫連處理適當的段落為第四部分(m.200)，聲部間的平型五度和諧感(mm.204-215)、主題對答的音效平衡度(mm.216-240)、二種主題相互輝映的流動性(mm.241-251)，這三小段落，指揮在主題音準、主題交替、以及主題聲響的貫連與平衡上，皆需多加著墨與練習。

## 結 語

音樂的內容和形式是不可分的，內容不能脫離形式而存在，形式也就是內容得以具體存在的方式，每樣事物都有自己特定的形式和內容，音樂的內容是它所反映出來的現實，形式是由該種音樂所用的物質材料所表現出來的感性外型，音樂的內容與形式的特點是由於它以音響為物質材料而形成的。

透過音樂語言的傳達，人們才能感知音樂的美感，而音樂語言是有一定的規律組合和運動，構成音樂語言的要素有節奏、旋律、和聲、複調以及音色、力度、密度等等，作曲家透過這些要素建構成一首作品，藉此重組自己心中的美感。再者，音樂的規律具有共性，卻又在各種不同的音樂體系中，顯示出自己的個性，這是由於音樂在自然界和現實上不存在其直接的原型，而是經過人類選擇加工，創造出來的理性產物，因此長期以來，帶有約定俗成的結果。將「美感」視為凌駕文化及種族的普世性真理漸被全世界的人們所認同，雖然目前不同的學者對「美」有不同詮釋及取向，但在作曲的專業裡，對美的追求仍被視為這專業領域的基石。

## 參考資料

人民音樂出版社編輯部編。《音樂美學問題討論集》。北京：人民音樂出版社，1987。

許常惠。《民族音樂家》。臺北：幼獅書店，1972。

———。《臺灣福佬系民歌》。臺北：百科書局，1982。

———。《多彩多姿的民俗音樂（一）》。臺北：行政院文化建設委員會，1985。

廖年賦。《管絃樂指揮研究》。臺北：全音出版社，1989。