

馬水龍《臺灣民歌鋼琴小品集》之探究

許璐翎 輔仁大學音樂學系 音樂藝術博士

摘 要

馬水龍從德國留學回臺後開始收集臺灣民歌並改編成小品，於 2015 年過世後由其夫人許子珍整理並加註詮釋標記，在 2016 年出版成《臺灣民歌鋼琴小品集》。本文主要從馬水龍的改編技法和演奏要素進行歸類討論，從中探究其個人的音樂語法和練習方式。這部給青少年兒童演奏的小品集，以標題的情景設定來激發演奏者的興趣，進而訓練演奏者的基本功，最終通過對作品的學習讓演奏者感受臺灣本土的音樂文化，是一部很有教育意義的小品集，對推廣臺灣本土音樂起到重要的作用。馬水龍善於將傳統音樂元素與西方的創作技法融入到自己的作品中，展示其獨具一格的音樂個性，這種獨特的音樂風格使得他的作品具有深厚的文化底蘊，是臺灣音樂文化的重要組成部分。

關鍵詞：馬水龍、《臺灣民歌鋼琴小品集》、改編技法、演奏要素

The Research of Ma Shui-Long's *Piano Pieces on Taiwanese Folk Tunes*

Lu-Ling Xu

Doctor of Musical Arts of Fu Jen Catholic University, Department of Music

Abstract

Ma Shui-Long began collecting Taiwanese folk songs and adapting them into piano miniatures after returning to Taiwan from his studies in Germany. Following his passing in 2015, his wife, Hsu Tzu-Chen, organized the pieces and added interpretive annotations. In 2016, the collection was published as the *Piano Pieces on Taiwanese Folk Tunes*. This article primarily categorizes and discusses Ma Shui-Long's adaptation techniques and performance elements, exploring his personal musical language and practice methods. This collection, intended for young performers, uses titled scenarios to spark the performers' interest and develop their fundamental skills. Through learning these pieces, performers can experience Taiwan's indigenous musical culture, making this an educationally significant collection that plays an important role in promoting local Taiwanese music. Ma Shui-Long was adept at integrating traditional music elements with Western compositional techniques, showcasing his distinctive musical style. This unique musical approach gives his works profound cultural depth, making them an integral part of Taiwan's musical heritage.

Keywords: Ma Shui-Long, Piano Pieces on Taiwanese Folk Tunes, Adaptation Techniques, Performance Elements

壹、前言

馬水龍於 1975 年回到臺灣發展，先於臺南家政專科學校音樂科任教，第二年轉至東吳大學音樂系授課直至 1981 年。除自身繼續創作以外，還關注臺灣的音樂教育與推廣。由樂譜的出版序中可知，¹此部作品第 13 至第 16 首為馬水龍在 1980 年前完成的舊作，第 1 至第 12 首則是馬水龍的遺作，大約在 2010 年至 2013 年間改編完成。作品集共 17 首小品，²全部取材及改編自臺灣民歌，其中有 10 首為原住民民歌，分別來自於達悟族、阿美族、鄒族、泰雅族等，其他小品則選自屏東民歌、宜蘭民歌和臺灣民歌，曲目分類表見表 1。本文針對馬水龍改編臺灣民歌的技法進行歸類與分析，並在演奏要素方面提出具體的演奏技巧與訓練建議，旨在協助演奏者更好地詮釋音樂內容，並生動呈現樂曲中所蘊含的故事性與趣味性。

表 1.馬水龍《臺灣民歌鋼琴小品集》曲目分類表

民歌改編曲分類	民歌曲目
臺灣民歌改編曲	1. 一隻鳥仔哮啾啾（“A Wimpering Bird”）
	3. 白鷺鷥（第一首，“The Egret I”）
	3. 白鷺鷥（第二首，“The Egret II”）
	13. 黑面祖師公（“The Bodhisattva with a Black Face”）
	14. 天黑黑（“The Darkening Sky”）
	16. 西北雨直直落（“Summer Rain Pouring Down”）
屏東民歌改編曲	2. 搖籃仔歌（“Lullaby”）
達悟族民歌改編曲	4. 十五人座大船下水典禮驅鬼歌（“Song for Exorcizing Evil Spirits at the Launching Ceremony for a 15-seat Big Boat”）
阿美族民歌改編曲	5. 敬酒歌（“Toasting Song”）

¹ 馬水龍，《臺灣民歌鋼琴小品集》（新北市：馬徹，2016），4。

² 據許子珍說明，〈捕魚之歌〉為出版社漏印，在後續的出版中有請出版社補印在尾頁，所以原本在《臺灣鋼琴小品集》中應為第 17 首。（見附錄一）

民歌改編曲分類	民歌曲目
	6. 舞曲 (“Dance Music”)
	7. 舞曲 (“Dance Music”)
	8. 結婚歌 (“Wedding Song”)
	9. 舞曲 (“Dance Music”)
	10. 舞曲 (“Dance Music”)
	17. 捕魚之歌 (“Song of the Fisherman”)
鄒族民歌改編曲	11. 捉螃蟹 (“Catching Crabs”)
	12. 泰雅之歌 (第一首, “Song of the Atayal I”)
泰雅族民歌改編曲	12. 泰雅之歌 (第二首, “Song of the Atayal II”)
	12. 泰雅之歌 (第三首, “Song of the Ataya III”)
宜蘭民歌改編曲	15. 丟丟銅仔 (“Due Due Don”)

對於這部作品原住民民歌的素材來源，據陳俊斌說明，³他有提供馬水龍資料，但馬水龍還未使用這些旋律做改編曲時就已去世，這部作品中的原住民旋律素材是馬水龍自己收集的。小品集中第 12 首為〈泰雅之歌〉（一）、〈泰雅之歌〉（二）與〈泰雅之歌〉（三），在（一）和（二）的曲目標題下都有註記（for Julianne），而（三）卻沒有，許子珍曾敘述 Julianne 是馬水龍小兒子的女兒，每年暑假都會從美國回來，2013 年時她小學一年級，因此馬水龍配合她學琴的程度寫了〈泰雅之歌〉（一）和〈泰雅之歌〉（二）給她，孫女回美國後，才寫了節奏稍難的〈泰雅之歌〉（三）。⁴

³ 見附錄二。

⁴ 見附錄一。

貳、改編技法

筆者將這部作品的基本內容整理成表 2，從表中可看到改編技法種類主要有：對位、小調特性氛圍、雙基音、⁵旋律的運用、穩定的節奏律動、主題變形、動機變化進行、模進、反複和半音進行等。在此部分筆者主要以改編技法來歸類論述，並分析馬水龍的音樂語彙。

表 2.馬水龍《臺灣民歌鋼琴小品集》一覽表

改 編 曲	曲 式	調 式 ⁶	節拍	速 度	主要改編技法
1.一隻鳥仔 啁啾啾	兩個樂句組成 的歌謠曲式	無	2/4	Moderato 中板	對位、小調特性 氛圍
2.搖籃仔歌	二段體	F 五音音階 (F、G、A、C、D)	2/4	Andante 行板	對位
3.白鷺鷥（一）	二段體	E ^b 五音音階 (E ^b 、F、G、B ^b 、C)	4/4	Moderato 中板	對位
3.白鷺鷥（二）	二段體	E ^b 五音音階 (E ^b 、F、G、B ^b 、C)	4/4	Moderato 中板	雙基音、對位、 旋律穿插於高低 聲部
4.十五人座大船下 水典禮驅鬼歌	兩個樂句組成 的歌謠曲式	無	4/4	Moderato 中板	四度進行、鏡像 對位
5.敬酒歌	三個樂句組成 的歌謠曲式	C 五音音階 (C、D、F、G、A)	2/4	Moderato 中板	雙基音、對位
6.舞曲	兩個樂句組成 的歌謠曲式	C [#] 五音音階 (C [#] 、E、F [#] 、G [#] 、B)	4/4	Allegretto 稍快板	對位、穩定的節 奏律動
7.舞曲	兩個樂句組成 的歌謠曲式	A 五音音階 (A、C、D、E、G)	4/4	Allegretto 稍快板	對位、穩定的節 奏律動
8.結婚歌	三個樂句組成 的歌謠曲式	D 五音音階 (D、F、G、A、C)	2/4	Andante 行板	對位
9.舞曲	三段體	E 五音音階 (E、G、A、B、D)	2/4	Allegretto 稍快板	對位、穩定的節 奏律動
10.舞曲	反複一段體	A 五音音階 (A、C、D、E、G)	2/4	Allegretto 稍快板	雙基音、穩定的 節奏律動

⁵ 「雙基音」概念由馬水龍提出，為五度相生和弦，在後文會詳細敘述，亦可參考附錄二與附錄三。

⁶ 馬水龍曾說：「中國音樂風格作品不一定是以五聲音階寫成就是了」。在本文研究的作品中，經筆者與博導確定，引用的民歌旋律或音樂素材雖有特定的中國音樂傳統調式，但作品並沒有嚴格遵守這些調式創作，因此在文中對樂曲的分析統稱為五音音階和六音音階。

改 編 曲	曲 式	調 式 ⁶	節拍	速 度	主要改編技法
11.捉螃蟹	二段體	A 五音音階 (A、C、D、E、G)	4/4	Moderato 中板	雙基音、旋律穿插於高低聲部
12.泰雅之歌 (一)	三段體	A 六音音階 (A、B、C、D、E、G)	2/4	Allegretto 稍快板	主音音樂形式
12.泰雅之歌 (二)	三段體	A 六音音階 (A、B、C、D、E、G)	2/4	Allegretto 稍快板	主題變形
12.泰雅之歌 (三)	二段體	A 六音音階 (A、B、C、D、E、G)	2/4	Allegretto 稍快板	雙基音、旋律前後置於低聲部與高聲部
13.黑面祖師公	二段體	A 五音音階 (A、C、D、E、G)	4/4	Lento 緩板 Allegro 快板	雙基音、對位、動機變化進行、旋律前後置於高低聲部
14.天黑黑	復二段體	A 五音音階 (A、C、D、E、G)	2/4	Moderato 中板	雙基音、對位、模進、反複、旋律穿插於高低聲部
15.丟丟銅仔	三段體	D 五音音階 (D、E、G、A、C)	2/4	Andante 行板 Allegretto 稍快板	雙基音、對位、半音進行、模進
16.西北雨直直落	三段體	A 六音音階 (A、B、C、D、E、G)	2/4	Moderato 中板	雙基音、對位、主題變形
17.捕魚之歌	二段體	D 五音音階 (D、E、F [#] 、A、B)	2/4	Allegretto 稍快板	對位

一、對位

馬水龍在小品集的大部分作品中都運用了對位的手法，如〈十五人座大船下水典禮驅鬼歌〉中的第 5 至第 7 小節，運用鏡像對位的方式，見譜例 1，⁷規整的律動展現達悟族船夫整齊劃一的划船氣勢。

⁷ 馬水龍，《臺灣民歌鋼琴小品集》（新北市：馬徹，2016），10。

譜例 1. 馬水龍《臺灣民歌鋼琴小品集》，〈十五人座大船下水典禮驅鬼歌〉，mm. 5-7。



二、小調特性氛圍

小三和弦中的小三度具小調特性，因此在和絃聲響中，常帶有悲傷和陰暗的情感特質，用於柔和或較為感性的音樂中，以此表現憂鬱內斂的音樂氣氛。如〈一隻鳥仔哮啾啾〉，⁸民歌描述日據時代臺灣人民對日本殖民者入侵的憤怒，與反抗失敗後的無奈，因此歌詞中借小鳥的悲鳴來表現百姓家破人亡的悲痛，是一首具有歷史意義的民歌。⁹樂曲整體主要以 E、G、B 這三個音構成小三和弦的聲響，以此來表現哀怨苦楚的氛圍，見譜例 2。¹⁰

譜例 2. 馬水龍《臺灣民歌鋼琴小品集》，〈一隻鳥仔哮啾啾〉，mm. 7-9



三、雙基音

從陳漢金《音樂獨行俠馬水龍》中的敘述可知，馬水龍畢生致力於傳統音樂的推廣和發展，在鋼琴作品中為了避免使用西方音樂的三度和六度和絃，於琵琶

⁸ 民歌曲譜見附錄四。

⁹ 簡上仁，《臺灣民謠》（臺中：臺灣省政府新聞處，1983），31。

¹⁰ 馬水龍，《臺灣民歌鋼琴小品集》（新北市：馬徹，2016），6。

定弦中得到啟發，設計了五度相生和絃，稱為「雙基音」，見譜例 3。「雙基音」包含一度、二度、四度、五度和八度的音程組合，其中關鍵在於二度音程，建構非傳統西方音樂色彩，體現非西方的音樂風格。¹¹在這部小品中，馬水龍以縱向和絃和橫向分解和絃兩種方式呈現；縱向和絃如〈黑面祖師公〉第 1 和第 3 小節，見譜例 4，¹²橫向分解和絃如〈舞曲〉（第十首）中的第 20 小節，和〈丟丟銅仔〉中第 9 至第 13 小節，見譜例 5¹³和譜例 6。¹⁴

譜例 3. 雙基音



譜例 4. 馬水龍《臺灣民歌鋼琴小品集》，〈黑面祖師公〉，mm. 1-3

譜例 5. 馬水龍《臺灣民歌鋼琴小品集》，〈舞曲〉（第十首），mm. 17-20

¹¹ 馬水龍專注於擺脫西方三和弦觀念的影響，見附錄二與附錄三。

¹² 馬水龍，《臺灣民歌鋼琴小品集》（新北市：馬徹，2016），24。

¹³ 同上註，16。

¹⁴ 同上註，30。

譜例 6. 馬水龍《臺灣民歌鋼琴小品集》，〈丟丟銅仔〉，mm. 9-13

四、旋律的運用

在這部作品中，馬水龍運用兩種方式改編民歌旋律。第一種方式為將旋律穿插於高低聲部，如〈白鷺鷥〉（二）、〈捉螃蟹〉和〈天黑黑〉；以〈天黑黑〉第 45 至第 54 小節為例，運用低聲部來代表阿公（實線框），在敘述阿嬤的部分，將旋律放置於高聲部（虛線框），總體旋律音域拉寬，音響上形成巨大的落差，使高低聲部代表的人物形象更加鮮明，見譜例 7。¹⁵第二種方式為將旋律前後置於不同聲部，如〈泰雅之歌〉（三）和〈黑面祖師公〉；以〈泰雅之歌〉（三）為例，第一樂段旋律置於低聲部，代表民歌中的男唱，第二樂段旋律置於高聲部，代表民歌中的女答，以聲部音域特色來展現男女的歌聲特點。

譜例 7. 馬水龍《臺灣民歌鋼琴小品集》，〈天黑黑〉，mm. 45-56

¹⁵ 馬水龍，《臺灣民歌鋼琴小品集》（新北市：馬徹，2016），28。



五、穩定的節奏律動

穩定的節奏律動對於舞曲來說至關重要，在這部作品中，馬水龍於第六首〈舞曲〉、第七首〈舞曲〉、第九首〈舞曲〉和第十首〈舞曲〉中皆運用此技法。以第十首〈舞曲〉為例，第一樂段旋律與伴奏的節奏一致，呈現穩定的律動，見譜例 8；¹⁶第二樂段旋律移置低聲部，節奏律動與第一樂段一致，伴奏則以十六分音符穩定進行。這首改編曲以輕快的節奏營造愉快的氛圍，穩定的節奏律動保持音樂的推動感，使音樂呈現一致性和結構感，增強了音樂的表現力。

譜例 8. 馬水龍《臺灣民歌鋼琴小品集》，〈舞曲〉（第十首）， mm. 1-4 及主要節奏型

mm. 1-4



¹⁶ 馬水龍，《臺灣民歌鋼琴小品集》（新北市：馬徹，2016），16。

主要節奏型



六、主題變形

在這部作品中，馬水龍於〈泰雅之歌〉（二）和〈西北雨直直落〉中運用了主題變形的技法，通過改變節奏律動、減值、轉換調性等手法來豐富音樂層次、推動音樂發展和情緒轉變。以〈泰雅之歌〉（二）為例，見譜例 9，¹⁷馬水龍將主題通過改變節奏律動和減值的變形方式，使得音樂呈現出更為活潑和歡快的氛圍。

譜例 9. 馬水龍《臺灣民歌鋼琴小品集》，〈泰雅之歌〉（二）主題與主題變形主題（mm. 5-14）



主題變形（mm. 30-39）



¹⁷ 馬水龍，《臺灣民歌鋼琴小品集》（新北市：馬徹，2016），20。

七、動機變形

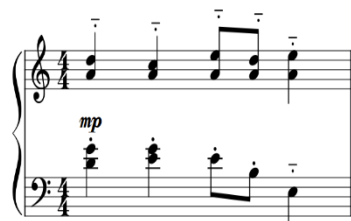
通過變化動機的節奏、旋律或和聲，可在樂曲中創造音樂的張力，增添戲劇性。在這部小品集中，馬水龍於〈黑面祖師公〉中運用了動機變形的手法，見譜例 10。¹⁸改編曲中第 1 小節作為主導動機在樂曲中不斷變化發展，以齊奏呈和絃式進行，來體現黑面祖師公的莊重感，營造出強烈的儀式感與情感張力。

譜例 10. 馬水龍《臺灣民歌鋼琴小品集》，〈黑面祖師公〉之動機變化，m. 1、m. 3、m. 5、m. 9 和 m. 13

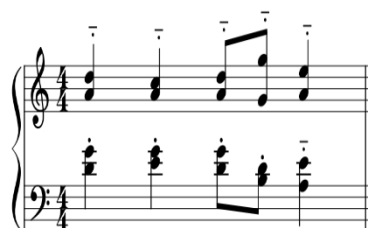
m. 1



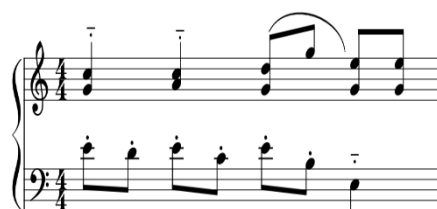
m. 3



m. 5



m. 9



m. 13



¹⁸ 馬水龍，《臺灣民歌鋼琴小品集》（新北市：馬徹，2016），24-25。

八、模進、反複和半音進行

在馬水龍的鋼琴作品中，多運用模進、反複和半音進行的手法，本文以〈天黑黑〉和〈丟丟銅仔〉為例。〈天黑黑〉開頭的前奏由民歌動機發展變化而來，沿用動機二度進行的特點改變節奏，見譜例 11；前奏將動機的音符時值分解為八分音符和十六分音符，以兩個小節為一個單位，運用模進和反複的方式，呈穩定的律動進行。〈丟丟銅仔〉中則運用了模進和半音進行的方式，以第 3 至第 7 小節為例，見譜例 12，¹⁹此為樂曲前奏，開頭和絃呈不協和的聲響，描述火車的鳴笛聲，²⁰漸弱後高音部以純四度(D→A)和增四度(D→A^b)交替進行，左手部分以純五度和減五度音程交替進行，呈現 A→A^b 半音進行的聲響，此處八分音符的進行像似火車慢慢開動的情景。

譜例 11. 馬水龍《臺灣民歌鋼琴小品集》，〈天黑黑〉樂曲動機；前奏旋律，mm. 1-8

〈天黑黑〉樂曲動機



前奏旋律

模進



譜例 12. 馬水龍《臺灣民歌鋼琴小品集》，〈丟丟銅仔〉mm. 1-8

The musical score is for the piece '丢丢铜仔' (丢丢铜仔) from Ma Shui Long's 'Taiwan Folk Song Piano Miniature Collection'. It is in 2/4 time and consists of 8 measures. The score is written for piano, with a forte (f) dynamic in the first measure and a piano (p) dynamic in the second measure. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. Red dashed lines and arrows indicate specific fingering and phrasing. The score includes a 'Reo.' mark and an 'accel.' (accelerando) instruction.

參、演奏要素

這部小品集融合了臺灣民歌音樂素材與現代作曲技法，在音樂教育中具有重要的學術價值與實踐價值。從教材和教學的角度看，這部作品不僅能引導學生體會臺灣民歌的旋律特色和文化意涵，還能增強基礎技巧的訓練，對學生手指的靈活性、作品的結構分析和探索多樣化音樂風格的能力進行全面的訓練。在教學實踐中，可透過分析作品中的演奏難點，引導學生將技術練習與音樂詮釋相結合，最終達成對民歌文化內涵與音樂語言的深層次理解與表現。在這部分中，筆者將從節奏、基礎演奏技巧和音效表現這三個方面來探討這部作品的技巧難點，並提供相應的練習建議，旨在幫助演奏者掌握基礎演奏技能，以更好地理解 and 呈現音樂內容。

一、節奏

小品集中的作品如〈天黑黑〉、〈西北雨直直落〉、〈敬酒歌〉、〈舞曲〉（第六、第七、第九和第十首）、〈結婚歌〉、〈泰雅之歌〉（一）至（三）、〈丟丟銅仔〉、〈捕魚之歌〉及〈十五人座大船下水典禮驅鬼歌〉，運用了附點

節奏、切分節奏、非韻律節奏、三連音和六連音，以及節奏轉換等多種節奏技巧。這些元素為作品增添了豐富的節奏層次和多樣的律動感。

（一）附點節奏

附點節奏是音樂中常見的節奏形態，能增強音樂的律動和表現力，使旋律更加豐富多彩。本文以〈捕魚之歌〉為例，樂曲改編自阿美族民歌〈捕魚歌〉。²¹阿美族民歌豐富多變、性格熱情、節奏明快、活潑且充滿生命力。²²〈捕魚歌〉的歌詞描述了漁民辛苦捕魚的過程和慶祝漁獲豐收的喜悅之情。樂曲中附點節奏通過不對稱的時值分佈，讓人聯想到漁民出海時波濤蕩漾的場景，仿佛置身其中感受水波的律動。「這首作品需注意附點音符與沒有附點音符的區別」，這是馬水龍在《給兒童與青少年—中國民歌鋼琴小品集》中的「歌詞與註解」頁為這首曲子作的說明，因此附點節奏是表現這首樂曲風格的重要特徵。以樂曲第 5 至第 12 小節為例（見譜例 13），²³可看到除了旋律保有民歌的附點節奏型，另一聲部也運用同樣的節奏類型作對位。在練習中可採用慢練的方式，將時值最小的十六分音符作為單位拍，通過運用節拍器，逐步建立穩定的節奏感與時值控制能力，以更好的呈現音樂的律動感，讓旋律更加清晰而富有表現力。

譜例 13. 馬水龍《臺灣民歌鋼琴小品集》，〈捕魚之歌〉mm. 5-12



²¹ 民歌曲譜見附錄四。

²² 劉茜，《台閩少數民族的複音民歌》（臺北市：財團法人中華民俗藝術基金會，1990），68。

²³ 馬水龍，《臺灣民歌鋼琴小品集》（新北市：馬徹，2016），附加頁。亦可參考《給兒童與青少年—中國民歌鋼琴小品集》第 13 頁。



(二) 切分節奏

切分節奏因將強拍放在弱拍部分上，從而打破原有節奏規律，增強了音樂的張力，讓節奏聽起來更為多變。本文以〈捉螃蟹〉為例，樂曲改編自鄒族民歌〈捉螃蟹〉。²⁴這首民歌與居住在自然環境的鄒族人有著密不可分的關係，鄒族的住居有許多山溝小溪，鄒族的小孩總是盡情的在溪水裏翻著石頭抓魚蝦與螃蟹。²⁵以樂曲第 9 至第 13 小節對照民歌曲譜為例，見譜例 14，²⁶馬水龍在改編上通過切分節奏的運用，展現了小孩嬉戲時的靈活動態，賦予樂曲活潑而鮮明的特色。樂譜中標記的重音和保持音記號強調了切分的律動，在練習時可運用節拍器進行慢速練習，熟悉重音和弱音的相對位置，進而能夠精確表達出音樂中充滿生機與跳躍的律動感，使整個樂曲的節奏更加生動和富有趣味，突出作品特有的俏皮與生動的音樂語言。

譜例 14. 浦忠勇《台灣鄒族民間歌謠》，〈捉螃蟹〉mm. 1-4；馬水龍《臺灣民歌鋼琴小品集》，〈捉螃蟹〉mm. 9-13

浦忠勇《台灣鄒族民間歌謠》，〈捉螃蟹〉mm. 1-4



²⁴ 民歌曲譜見附錄四。

²⁵ 田哲益，《台灣原住民歌謠與舞蹈》（臺北：武陵出版有限公司，2002），169-170。

²⁶ 浦忠勇，《台灣鄒族民間歌謠》（臺中：臺中縣立文化中心，1993），157。

馬水龍，《臺灣民歌鋼琴小品集》（新北市：馬徹，2016），17。

馬水龍《臺灣民歌鋼琴小品集》，〈捉螃蟹〉 mm. 9-13



(三) 靈活的韻律節奏

靈活的韻律節奏沒有明確節奏或規律性，通常展現自由、不規則的律動感。本文以〈敬酒歌〉為例，樂曲改編自阿美族民歌〈敬酒歌〉。²⁷阿美族在閒暇工作歇息或朋友來訪的時候都有喝酒的聚會，先以檳榔、香煙招待，後以酒表示敬意，伴隨唱歌的助興，聚會充滿音樂的氣氛。²⁸民歌大意是：我的朋友，這裏有椅子你請坐，有杯酒請喝，有檳榔請吃，香煙請抽。²⁹以樂曲第 4 至第 11 小節為例，見譜例 15，³⁰馬水龍在改編中巧妙運用圓滑線，讓旋律跨越小節線，打破 2/4 拍的節奏規範，模糊傳統的節拍重音，從而產生自由且富有彈性的律動感，生動地呈現阿美族人在宴會或祭典中隨性歌唱與舞蹈的氛圍。練習時可以將圓滑線的延續作為分句的重點，透過手腕自然地帶動音樂線條的流動，確保音與音之間銜接得更加平滑順暢。同時，手腕的輕微起伏能模擬樂句的「呼吸感」，增強音樂表現的自然流動性，進一步展現作品抒情而富有歌唱性的曲風。

譜例 15. 馬水龍《臺灣民歌鋼琴小品集》，〈敬酒歌〉 mm. 5-11



²⁷ 民歌曲譜見附錄四。

²⁸ 林信來，《臺灣阿美族民謠詞研究》（作者自印，1983），54。

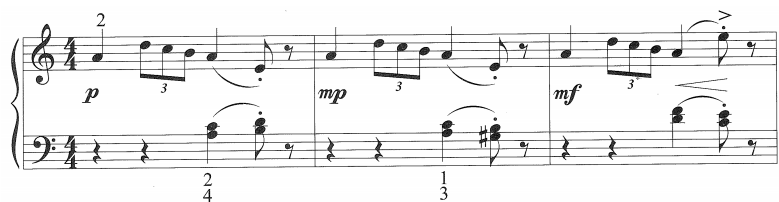
²⁹ 林信來，《臺灣阿美族民謠研究》（作者自印，1979），123。

³⁰ 馬水龍，《臺灣民歌鋼琴小品集》（新北市：馬徹，2016），11。

（四）三連音和六連音

三連音和六連音這兩種音型打破傳統的節奏框架，在樂曲中增強音樂的流動性，與前後音符不同的節奏轉換也賦予音樂更多的表現力和多樣性。本文以〈十五人座大船下水典禮驅鬼歌〉為例，樂曲改編自達悟族民歌〈十人船到小蘭嶼划船歌〉。³¹民歌大意为船已到目的地，該掉頭回家了，向靠岸的地方前進，滿載魚蝦而歸。³²達悟族³³的音樂與其他同是南島語系的臺灣原住民音樂有很大的差異，達悟人完全不使用樂器，歌唱是他們表達情感唯一的方式。³⁴達悟族的歌唱屬於朗誦式的單音唱法，其歌唱內容與對神靈的祭祀、工作與傳說密切相關。³⁵在改編曲中，樂曲同民歌一樣，旋律以 A、B、C、D、E 這幾個單音為主，以第 1 至第 3 小節為例，見譜例 16。³⁶馬水龍運用三連音打破常規節奏的穩定性，營造出一種流動且略帶緊張的音樂氛圍，與下船典禮中達悟族人負重呼喊的氣勢相呼應，傳遞出緊湊而富有張力的情感表現。曲中的三連音需熟練掌握與前後四分音符節奏的轉換連接，在此提供的練習方式見譜例 17，以四分音符為單位拍，先以四個單位拍都是三連音來練習，將三連音的節奏彈穩之後，再搭配四分音符的時值一起練習，最後逐層遞減，讓四分音符和三連音過渡得更自然。

譜例 16. 馬水龍《臺灣民歌鋼琴小品集》，〈十五人座大船下水典禮驅鬼歌〉，
mm. 1-3



³¹ 民歌曲譜見附錄四。

³² 許常惠，《現階段台灣民謠研究》（臺北：樂韻出版社，1992），198。

³³ 「達悟」為「人」之意，1998 年以前，因日籍學者鳥居龍藏在其著作「紅頭嶼俗調查報告」中稱其為「Yami」，而一直被稱為雅美族，直至 1998 年才正式更名為族人自稱的「達悟」。吳榮順，《台灣原住民音樂之美》（臺北：漢光文化，1999），78。

³⁴ 許常惠、呂鍾寬、鄭榮興，《臺灣傳統音樂之美》（臺中：晨星出版有限公司，2002），60。

³⁵ 田哲益，《台灣原住民歌謠與舞蹈》（臺北：武陵出版有限公司，2002），311。

³⁶ 馬水龍，《臺灣民歌鋼琴小品集》（新北市：馬徹，2016），10。

譜例 17. 馬水龍《臺灣民歌鋼琴小品集》，〈十五人座大船下水典禮驅鬼歌〉，
三連音節奏訓練模式



二、基礎演奏技巧

（一）指法

指法在演奏上是重要的技術概念，對演奏者的表現力有著直接影響。有效的指法能夠幫助演奏者演奏得更為流暢連貫，適當的指法安排可避免不必要的過度移動，以保持音樂的流暢性。如〈一隻鳥仔哮啾啾〉第 4 至第 12 小節，旋律聲部的指法於譜中有較詳細的標記，伴奏聲部以長圓滑線連接，襯托旋律的短樂句，支撐樂曲綿延進行，但指法標記不多。因此筆者在這部分提供兩種參考指法，一種是可以訓練三、四、五指的靈活性，一種是訓練轉指，見譜例 18。³⁷兩種指法皆可讓演奏能更貼近樂曲的標記要求和詮釋出此曲的氛圍，使音樂保持流暢而不致中斷，在此為演奏者提供參考選擇。

³⁷ 馬水龍，《臺灣民歌鋼琴小品集》（新北市：馬徹，2016），6。

譜例 18. 馬水龍《臺灣民歌鋼琴小品集》，〈一隻鳥仔哮啾啾〉，mm. 4-12

4

First system of the musical score for 'The Swan'. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass line starts with a half note G3, followed by a half note F#3. The first measure is followed by a second measure with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) in the treble and a half note G3 in the bass. The third measure has a quarter note C5 in the treble and a half note F#3 in the bass. The system ends with a double bar line.

3

2

第一種： 3 4 5 4
第二種： 1 2 3 2

7

Second system of the musical score. It continues from the first system. The treble clef melody has a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The bass line has a half note G3, a half note F#3, and a half note E3. The first measure is followed by a second measure with a triplet of eighth notes (C5, B4, A4) in the treble and a half note G3 in the bass. The third measure has a quarter note G4 in the treble and a half note F#3 in the bass. The system ends with a double bar line.

1 2 1

5 3 1 5 3 5 3
2 4 2

10

Third system of the musical score. It begins with a grand staff. The treble clef has a half note G4, followed by a half note F#4, and a half note E4. The bass line has a half note G3, a half note F#3, and a half note E3. The first measure is followed by a second measure with a half note G4 in the treble and a half note F#3 in the bass. The third measure has a half note F#4 in the treble and a half note E3 in the bass. The system ends with a double bar line.

mp *rit.* *p*

1 1 1
4 3 5
3 2 4

（二）旋律在不同聲部的銜接

當旋律在不同聲部中出現且需要銜接時，如何平滑、流暢地轉換，保持音樂的連貫性和統一性對演奏者來說是需要練習的能力。以〈白鷺鷥〉（二）為例，第一樂段的第 1 至第 8 小節中，民歌旋律貫穿在高低兩個聲部，在練習中可先挑出旋律部分，訓練左右手的銜接能力，使旋律以圓滑奏的方式能順暢地在不同聲部先後接續，見譜例 19，³⁸之後再加上伴奏部分。伴奏部分採用兩種演奏方式：弱起拍的八分音符以輕盈的觸鍵技巧演奏，而其他有圓滑線的音符則以圓滑奏的

³⁸ 馬水龍，《臺灣民歌鋼琴小品集》（新北市：馬徹，2016），9。

方式進行表現，從而有效地輔助旋律的銜接與流暢性。旋律在不同聲部之間的銜接展現音樂的連貫性、互動性和層次感。通過保持聲部之間的流暢過渡、音樂線條的對話以及和聲的協調，使得音樂能夠展現更豐富的表達力和結構感。

譜例 19. 馬水龍《臺灣民歌鋼琴小品集》，〈白鷺鷥〉（二），mm. 1-9

（三）黑鍵彈奏

在鋼琴演奏中，黑鍵的演奏有時會比白鍵更具挑戰性，許多鋼琴技術訓練都圍繞著黑鍵的使用進行，極需手指的靈活性與協調性，練習黑鍵是演奏者技術進步和精湛表現的必經之路。演奏者對鍵盤的熟悉程度、指法選擇、手指靈活性、觸鍵技術和手腕控制等等，皆可協助練習黑鍵彈奏的能力，以增強在音樂中的表現力。小品集中如第六首〈舞曲〉是一首歡快的樂曲，調式為 $C^\sharp$ 五音音階（ $C^\sharp$ 、 E 、 $F^\sharp$ 、 $G^\sharp$ 、 B ），見譜例 20。³⁹在稍快的速度(Allegretto)中要演奏較多的黑鍵，因此參考樂曲的調性後可先練習 $C^\sharp$ 小調音階，熟悉黑鍵的位置、演奏方式和指法，再將樂曲從慢速開始，運用節拍器掌握速度訓練節奏的穩定性，對照曲中需用的指法作調整後再提升速度。在此訓練過程中可提高對黑鍵的準確感與流暢度的技術水準。

³⁹ 馬水龍，《臺灣民歌鋼琴小品集》（新北市：馬徹，2016），12。

譜例 20. 馬水龍《臺灣民歌鋼琴小品集》，〈舞曲〉（第六首），mm. 1-4



三、音效表現

（一）踏板

踏板在鋼琴中扮演著極其重要的角色，對輔助描繪樂曲的氛圍有很重要的作用。通過不同踏板的使用，演奏者可以改變音色、延長音符聲效或創造特定的音樂效果等，此部分以〈西北雨直直落〉兩處為例。第一處為前奏第 1 至第 6 小節，描繪的是疾風驟雨即將來襲的場景，筆者建議開頭樂譜上標注的踏板踩一半，隨著音域和音量層層遞進而更替踏板（箭頭處），營造乾淨、豐富的聲響共鳴，見譜例 21；⁴⁰第二處為第 42 至第 44 小節，此處間奏的低音區踏板可選擇採用持續音踏板（Sostenuto Pedal），保持低音持續音的聲響，至第 43 小節左手就可離開持續音，再和右手輪替演奏，使音樂更具層次感，見譜例 22。⁴¹

⁴⁰ 馬水龍，《臺灣民歌鋼琴小品集》（新北市：馬徹，2016），34。

⁴¹ 同上註，36。

譜例 21. 馬水龍《臺灣民歌鋼琴小品集》，〈西北雨直直落〉，mm. 1-8

譜例 22. 馬水龍《臺灣民歌鋼琴小品集》，〈西北雨直直落〉，mm. 41-44

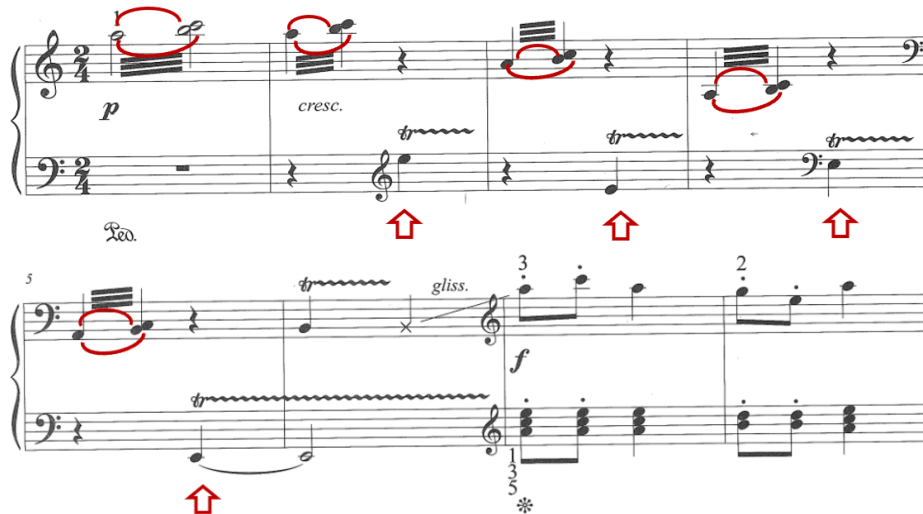
(二) 震音、顫音和滑奏

震音、顫音和滑奏是音樂中常見的演奏技巧，常用來增強音樂張力和戲劇性，為旋律增添了表情和豐富的音樂層次。如小品集中的〈西北雨直直落〉中共有五處震音、顫音和滑奏的搭配呈現，來表現風雨天的樣貌，⁴²因而要熟練掌握彈奏這三個技巧的能力，才能表現音樂的氣氛，從而掌握樂曲風格。以前奏和尾奏為例，在前奏中，右手震音以 *p* 開始在高聲部慢慢漸強，遇到的問題有可能會是肌肉緊張造成手指不協調和手臂痠痛，而且越是小聲的震音越難控制，所以在練習

⁴² 馬水龍在《給兒童與青少年—中國民歌鋼琴小品集》的「歌詞與註解」中提到，連續的顫音暗示西北雨的來臨。

時，手腕盡量保持平穩，貼鍵彈 A-B 的震音，再練習 A-C 的震音，而後用同音反複的方式練習 B-C，最後完整訓練 A-BC 的震音，以慢練的方式開始注意手臂放鬆，再慢慢加快速度，隨著音量的增強將力道加大。左手顫音練習的方式也和右手一樣，手臂放鬆才能彈得持久。第 6 小節中，右手的顫音以二指開始，方便接後面的滑奏。滑奏需要手指有一定的硬度，不能鬆軟，初練時可將二、三、四、五指並攏，手背與琴鍵呈 30 度角左右，將力量下沉至指尖，以二指和三指為著力點，先慢速往右移動，熟練之後再加快速度，見譜例 23。⁴³尾奏中來回移動的滑奏，從右往左滑時，可使用三種方式，一是和從左往右一樣手掌向上，二是用食指左側邊來滑奏，三是運用大拇指指甲來滑奏。滑奏不僅是一種技術，也是製造特殊音效的手段，在曲中滑奏形成快速流動的音階效果推動音樂向高潮發展，表現風雨呼嘯的情景。馬水龍曾提到：「譜上多處滑音彈奏時從打 X 地方往上滑，高度可自由，惟必須注意把握其拍長」。⁴⁴這一說法強調了滑音的演奏技巧在音樂表現中的靈活性，所以演奏時應注意在自由表現和節奏規範之間找到平衡，使滑奏既能增添音色層次，又不失節奏的完整性，為整體樂曲增添戲劇性張力。

譜例 23. 馬水龍《臺灣民歌鋼琴小品集》，〈西北雨直直落〉，mm. 41-44



⁴³ 馬水龍，《臺灣民歌鋼琴小品集》（新北市：馬徹，2016），34。

⁴⁴ 馬水龍，《給兒童與青少年—中國民歌鋼琴小品集》（臺北市：亞洲作曲家聯盟中華民國總會 2008），9。

肆、結論

馬水龍曾說：「每一種民族藝術成長都應該先有自己的文化背景，再接納別人的技術，將它吸收消化，才能產生自己健康的文化」。⁴⁵他認為西方傳統音樂的結構技法雖為重要的基礎，但音樂最重要的是其精神和內涵，所以必須瞭解自己的人文背景，學習與保留本民族的音樂文化，再加上對生活的體驗認知，才能掌握中華民族的精神內涵。這部改編作品極具教育意義，能幫助演奏者深入瞭解臺灣地區的音樂和在地民俗。透過充滿韻律感的旋律，演奏者得以進入民間音樂世界，學習並體驗多姿多彩的民族地域文化。同時，這部作品也有助於訓練演奏者的基礎技能，為日後能夠流暢詮釋專業作品奠定堅實的基礎。本文對這部作品的研究，有助於演奏者更好地理解 and 演奏馬水龍的音樂，也為其他學者研究馬水龍的音樂作品提供一個指引和參考。

⁴⁵ 王力行，〈馬水龍重複中國人的聲音〉，〈時報雜誌〉，1980年11月30日。

參考文獻

一、中文書目

王正雄，胡萬川總編輯。《泰雅族歌謠》。臺中：臺中縣立文化中心，1998。

《中華民族歌謠選集》（第一集）。臺北市：中國出版公司，1980。

《中華民族歌謠選集》（第二集）。臺北市：中國出版公司，1980。

田哲益。《台灣原住民歌謠與舞蹈》。臺北：武陵出版有限公司，2002。

呂鈺秀。《臺灣音樂史》。臺北市：五南圖書，2003。

吳榮順。《台灣原住民音樂之美》。臺北：漢光文化，1999。

林信來。《臺灣阿美族民謠研究》。作者自印，1979年。

林信來。《臺灣阿美族民謠謠詞研究》。作者自印，1983。

周傳榮。《中國民歌全集》。臺北：黎明文化事業股份有限公司，1978。

浦忠勇。《台灣鄒族民間歌謠》。臺中：台中縣立文化中心，1993。

陳漢金。《音樂獨行俠馬水龍》。臺北市：時報文化出版企業股份有限公司，2001。

許常惠。《現階段台灣民謠研究》。臺北：樂韻出版社，1992。

許常惠、呂鍾寬、鄭榮興。《台灣傳統音樂之美》。臺中：晨星出版有限公司，2002。

劉茜。《台閩少數民族的複音民歌》。臺北市：財團法人中華民俗藝術基金會，1990。

簡上仁。《臺灣民謠》。臺中：臺灣省政府新聞處，1983。

二、論文

顏綠芬。〈馬水龍的文化觀與音樂教育理念的實踐〉。曾能汀等編輯。《聽見臺灣的聲音—馬水龍作品學術研討會論文集》。臺中市：臺灣交響樂團，2008。

簡上仁。《臺灣福佬民歌的淵源及發展研究》。臺北：臺灣師範大學音樂研究所碩士論文，1980。

三、期刊報紙

王力行。〈馬水龍重複中國人的聲音〉。《時報雜誌》（1980年11月30日）。

林翠鳳。〈臺灣歌謠賞析：火金姑、天黑黑、一隻鳥仔哮啾啾〉。《東海大學圖書館館刊》（2019年2月38期）：69-73。

馬水龍。〈尋找中國音樂的新語法—今日的創新便是明日的傳統〉。《中國時報》（1988年6月21日）。

韓國鎮。〈相容並蓄，放眼四海：談馬水龍的音樂教育理念〉。《關渡音樂學刊》（2016年1月第23期）：1-34。

四、樂譜

馬水龍。《給兒童與青少年—中國民歌鋼琴小品集》。臺北市：亞洲作曲家聯盟中華民國總會，2008。

馬水龍。《臺灣民歌鋼琴小品集》。新北市：馬徽，2016。

附錄一：許子珍老師訪談內容摘錄

時間：2022 年 12 月 2 日至 2024 年 1 月 19 日期間多次訪談

地點：網絡

方式：LINE 訊息與通話

內容摘錄：

筆者：師母您說的〈捕魚之歌〉是第九首舞曲的原旋律《捉魚女婿》嗎？

許：不是。〈捕魚之歌〉是放在最早黃皮的《中國民歌鋼琴小品集》的第 3 首。後來出版台灣民歌那本漏了放進去這一首，有請書店補放了一頁這一首的樂譜。你若沒有可以去向大陸書店拿。

筆者：我剛看了我的這份裏面確實沒有〈捕魚之歌〉，所以它本來應該放在《台灣民歌鋼琴小品集》這套中阿美族部分的曲子是嗎？所以這套作品應該是 17 首？

許：是的，已經出版了，後來才發現少了一首，只能補印附上。

筆者：《臺灣民歌鋼琴小品集》中，〈泰雅之歌〉（一）和（二）的標題下有「for Julianne」，陳俊斌老師說是馬老師的孫女，您知道為什麼在〈泰雅之歌〉（一）和（二）裏有標題和孫女有關，但（三）就沒有呢？

許：她是我住在美國小兒子的女兒，疫情之前每年暑假都會回來。2013 年時她才小學一年級，學鋼琴不久，趁她回來馬老師就配合她的程度寫了這兩首給她，他們回去以後，馬老師才又寫了這首節奏稍微難一點的（三）。

附錄二：陳俊斌教授訪談內容摘錄

時間：2022 年 12 月 7 日至 2023 年 4 月 7 日期間多次訪談

地點：網絡

方式：電子郵件

內容摘錄：

筆者：許子珍師母曾提起馬水龍老師有一些改編作品，其中的原住民旋律是您提供的，所以在《臺灣民歌鋼琴小品集》中，所有原住民的旋律都是您提供給馬老師的嗎？這套作品中第 12 首《泰雅之歌》（一）和《泰雅之歌》（二），馬老師在標題上標注「for Julianne」，您知道 Julianne 是誰嗎？他是原住民有名的人物嗎？在《泰雅之歌》（三）中卻沒有這個標題，請問陳老師知道其中的緣由嗎？

陳：我有提供馬老師一些資料，不過很可惜他還沒有用這些旋律做改編就過世了。他已經寫好的改編曲是根據自己蒐集的資料。Julianne 是馬老師的孫女，那首曲子是寫給她的。

筆者：您的文章《山海之間：馬水龍教授的音樂之旅》中有提到：馬水龍在 1964 年創作的《小提琴與鋼琴奏鳴曲》中使用了自己設計的和聲系統，奠定一個重要的里程碑。他在這首曲子中使用的和聲系統建立在琵琶定弦的五度相生關係（A-D-E-A），這個和聲系統成為他日後創作的�主要語法。請問馬老師當年有跟您詳細解釋過這個雙基音的概念嗎？它是怎麼運用在作品裡的呢？有運用在哪些作品裡呢？馬老師還有一個“音源”概念，請問您有聽馬老師說過嗎？

陳：琵琶定弦的五度相生關係運用在馬老師大部分的作品中，取代西方三度和聲結構（如：c-f-g-c 取代 c-e-g-c）。音源指的是可以轉化成創作素材的所有資源，包括音樂元素和生活中任何觸動創作的來源（例如：〈玉山日出〉）。

附錄三：陳漢金教授訪談內容摘錄

時間：2022 年 12 月 8 日

地點：網絡

方式：MESSENGER 通話

內容摘錄：

筆者：在您的《音樂獨行俠馬水龍》這本書中，「雙基音」和「音源」這兩個詞，當年馬老師有跟您具體聊過這它們的概念嗎？您書上的描述是馬老師的原話還是您的理解呢？他有跟您提過這些概念是如何運用在鋼琴作品裏的嗎？

陳：他根據他自己小時候一路看過來，和接觸的各種臺灣民間音樂，來當作創作的啓發參考，這是他音樂創作的源頭，就叫「音源」。

筆者：所以說馬老師小時候聽到傳統音樂的聲響，為他以後創作提供一些聲音的素材？

陳：他的創作深受臺灣民間音樂的啓發，小時候接觸很多種，如南管、北管、評劇、說書等等。「雙基音」是根據琵琶調弦，他的說法就是 A-D 是五度，如果從最低的弦調上去就是 A-D-E-A。

筆者：所以最低的 A 是 E 的基音？

陳：對，所以 A 是 E 的基音，D 是 A 的基音，都是五度。這裏面只有三個音，但是彼此之間還產生泛音列的關係，泛音列前面就是一四五八度完全協和音程，我想馬老師他蠻專注於擺脫西方式的影響，西方從巴洛克時期到古典、浪漫時期都是三和弦的觀念，就是三度音和六度音被重視，更早以前的文藝復興時期也是。最早有對位、複音音樂的時候也是注重一四五八度，不過西方人到了比較近代有點忘了比較古老的音響，古老的音響不管東方、西方都跟泛音列前面那個一四五八度息息相關。因為五聲音階五度相生一路出來的話，就旋律來說一四五八度的感覺是蠻重要的。現代人創作

不可能只創作一個旋律，可能會適度參考東方旋律五聲音階的音響，如果和聲對位上就採用一四五八度為主，種種和聲變化聽起來就會擺脫西方的傳統音響。

筆者：採用一四五八度是爲了與傳統音樂比較相似是嗎？

陳：對，與東方音樂的感覺比較相似，因爲三度、六度、三和弦的概念根深蒂固，就西方音樂大家都聽得很習慣了。如比較早期的古樂器它們用五聲音階沒有錯，但他們下面的伴奏還是三和弦的概念，聽起來就有點不中不西。他現在就是從琵琶的調弦為基礎，因爲有很多一四五八度息息相關的，用一四五八度去做種種變化，就是馬老師設計和弦的概念。如果研究《梆笛協奏曲》，剛開始就不是西方的感覺，不管旋律上 A-A-A-A-E-G-F[#]-D-E，雖然有一個 F[#]音沒有錯，多一點變化，但他還是在琵琶調弦那幾個音上面，你也可以把樂譜找出來研究一下他的旋律如何配和弦，我想他的鋼琴作品也有類似的處理。避開三和弦，避開三度和六度，不能說完全沒有用，但如果你仔細把它分析一下，裏面應該有蠻多比較東方音響那種和弦，裏面就是強調一四五八度，彼此之間的那種組合成的和弦音響。

附錄四：《臺灣民歌鋼琴小品集》部分民歌曲譜

〈一隻鳥仔啼啾啾〉⁴⁶

嘿 嘿 嘿 都 一 隻 鳥 仔 啼 啾 啾 嘿 嘿 啼
嘿 嘿 嘿 都 什 麼 人 仔 甲 阮 弄 破 這 個 巢 都 呢

8
啼 到 三 更 一 半 暝 找 無 巢 啼 嘿 啼 啊...
被 阮 掠 著 不 放 伊 干 休 啼 嘿 啼

〈捕魚歌〉⁴⁷

白 浪 滔 滔 我 不 怕 常 穩 舵 兒 往 前 划
嗨 唷 依 唷 依 唷 嘿 海 洋 嗨 唷 依 唷 依 唷 嘿 海 洋

9
撒 網 下 水 到 魚 家 捕 條 大 魚 笑 哈 哈
嗨 唷 依 唷 依 唷 嘿 海 洋 嗨 唷 依 唷 依 唷 嘿 海 洋

〈捉螃蟹〉⁴⁸

活潑輕快

1.e ya yo go yu ya fo to feo go 'o meo yi no yo go tif ki ca co 'lu 'lku u
2.uh' ne fue nu 'boe boe po no ho o te moc ni ma yi ne e
3.uh' ne coe ha toa toa 'lu gu ho o te moc ni ma yi ne e

5
na no co o go na no co go
na no go o seo na no go seo
na no go o seo na no go seo

⁴⁶ 簡上仁，《臺灣民謠》（臺中：臺灣省政府新聞處，1983），31。

⁴⁷ 周傳榮，《中國民歌全集》（臺北：黎明文化事業股份有限公司），90。

⁴⁸ 浦忠勇，《台灣鄒族民間歌謠》（臺中：臺中縣立文化中心，1993），157。

〈敬酒歌〉⁴⁹

i da ga u i da gau wa ko i ni ni
ka ma ro ka ma ro i dan i ni ni ni
i da gau u i da ga u wa ko i ni ni ni

7
ko ra nam ka ma ro ha i dan
ha ya ko i zup ra ya pun ha i dan
ko ta ma ko ra ya pun ha i dan

〈十人船到小蘭嶼划船歌〉⁵⁰

ro - wa zi ra na, u - ni ru gadan - mu, man gai.ga ra na - a, lo - a, ran mu,
do - gasha garen -, wo - i si sira -, a nugu i dam - bei ra gura gum hon - i na, ra num.

⁴⁹ 林信來，《臺灣阿美族民謠詞研究》（作者自印，1983 年），頁 234。

⁵⁰ 許常惠，《現階段台灣民謠研究》（臺北：樂韻出版社，1992），頁 198。

