

# 當代澳門華人聖樂新作： 伍星洪合唱作品《功成十字》分析

戴定澄

---

**[提要]** 華人天主教徒伍星洪的近期代表作之一、四聲部無伴奏合唱作品《功成十字》，在承繼早期西方多聲部聖歌和20世紀澳門天主教聖樂創作傳統的基礎上，運用本土語言的韻律（廣州話）作出富於特色的聖樂旋律，並根據音樂情緒之需要，大膽的追求和嘗試多聲部不協和音響，成為澳門當代聖樂創作中較為少見的異數，具有著獨到的個性品質，相信可藉此窺一斑見全豹，了解澳門近年華人聖樂創作的一些情況。

**[關鍵詞]** 澳門華人 聖樂創作 伍星洪 合唱作品 《功成十字》

**[中圖分類號]** J619 **[文獻標識碼]** A **[文章編號]** 0874 - 1824 (2013) 02 - 0085 - 09

---

就當代澳門天主教聖樂創作而言，20世紀的成功作者首推三位先後來澳服務於聖若瑟修院的外來神父：馬炳靈（F. Maberini 1886～1956，意大利人，約20世紀30年代在澳工作）、司馬榮（Guiherme Schmid S.D.B. 1910～2000，奧地利人，1939年來澳，在澳服務27年之久）和區師達（Aureo Castro 1917～1993，葡萄牙人，1931年來澳至逝世）。三位神父均受過專業音樂訓練，然又出自不同背景，他們在澳門不僅寫作大量作品，亦存有大量創作手迹，這些作品是澳門當代天主教音樂文化史重要的成就。在上述音樂家之間或之後，或受教、或傳承，一批本地天主教神父或教徒在侍奉天主的信念下，出於澳門聖若瑟修院較為嚴格的音樂技術培訓背景，包括對位法、和聲學、鍵盤樂、弦樂、額我略聖歌（Gregorian chant）等，亦為澳門天主教音樂創作注入活力，從而形成難得的地區音樂創作群體的基型。比較著名的人士有：顏儼若神父（1907～1982）、李冠章神父（1932～2012）、梁加恩神父（1928～）、林家駿神父（1928～2009，於1988年至2003年曾任澳門教區第22任主教，亦為澳門首位華人主教）、鄧思恩神父（1939～）、莫慶恩神父（Lancelote Miguel Rodrigues 1923～）及天主教徒羅保（Pedro Lobo 1892～1965）博士、伍星洪（1947～）、巢樹森（1949～）、林平良（1961～）等。一些在早年同樣出自於澳門聖若瑟修院、信奉天主教的專業作曲家或教授如林樂培、劉志明等，也寫出了不少膾炙人口的禮儀合唱

作品。前述音樂家群體不僅在音樂創作，亦在音樂團體和活動的組織方面，將澳門天主教禮儀音樂推到一個歷史高點。本文應伍星洪先生之邀約及授權，對其近期代表作之一、四聲部無伴奏合唱《功成十字》作一探析，以期窺一斑見全豹，了解澳門近年華人聖樂創作的一些情況。

## 一

伍星洪出生於澳門，自幼醉心於古典音樂，在利瑪竇中學完成中、小學學業，畢業後在母校任教達 13 年之久。1969 年至 1981 年間與友人共同創建復民合唱團，並擔任該團指揮，之後又擔任澳門嚶鳴合唱團指揮至今。伍星洪在美國音樂家查理斯·鄧肯（C. Duncan）和澳門聖若瑟修院區師達神父的指點下，修習和聲及作曲，曾為澳門公共行政翻譯中心翻譯員，現已榮休。

伍星洪的創作同其合唱團生活密不可分：1970 年代開始為合唱團寫歌，到了 80 年代，由於當時較為特別的社會狀況，澳門天主教相關的合唱活動處於低潮階段，他的創作也相應地留下一片空白，直到 90 年代才又開始創作。《功成十字》是他 2006 年創作的作品。

伍星洪認為自己只是一個音樂愛好者，理據是他沒有正式學過音樂：“我從未正式學過音樂，說得具體點，我從未有系統地學過音樂。只不過，我從小就已對音樂有興趣。”但學習音樂的過程“只是如食散餐，在這裡學些，在那裡拿些，主要是參與，參加一些音樂團體，如合唱團。”<sup>①</sup>而合唱音樂幾乎佔據了他整個生涯。伍星洪的創作是有一個過程的，起初是自己去嘗試，因為開始時幾乎什麼也不懂，只是看過一些樂理書、和聲的書和不時請教一下導師，如聖庇護十世音樂學院院長區師達神父以及一位來澳門很久的黑人音樂家查理斯·鄧肯。鄧肯鼓勵伍星洪去寫作，告訴他學習音樂只靠聽是不夠的，一定要寫，因為在寫作過程中能夠找到很多的規則，如果規則不懂，就很難去處理樂曲，經過自己的寫作，並得到人的修正，知道的東西才能更多。區師達和鄧肯的鼓勵，使伍星洪在不斷的寫作嘗試中，得到創作帶來的莫大喜悅。

伍星洪的作品，大多被刊登在本地或香港的聖樂樂譜集中，其中，由林平良主編、澳門教區准印的三集《嚶鳴集》<sup>②</sup>中，刊登有伍星洪下列作品：“萬籟靜”（二部、四部合唱，並管風琴伴奏，1995 年為佚名的歌曲編曲）；亞肋路亞（3/4 拍，作於 1996 年，三部、二部合唱，加管風琴、鋼琴伴奏）；彌撒曲三首：垂憐曲（2/2 拍，作於 1984 年，三部無伴奏合唱）、歡呼曲（4/4 拍，作於 1984 年，三部無伴奏合唱）、羔羊頌（3/4 拍，作於 1984 年，三部無伴奏合唱）。以上均刊登在《嚶鳴集》（1）之中。《嚶鳴集》（2）中刊登了伍星洪作於 1994 年的“光榮頌”（3/4 拍，二聲部合唱及鍵盤伴奏）；作於 1998 年的“聖母頌”（2/4 拍，四部—八部無伴奏合唱）；作於 1999 年的《天主經》（3/4 拍，二部—四部合唱，鋼琴及風琴伴奏；作於 1999 年的《天下萬國》（12/8 拍，四聲部合唱，鋼琴及風琴伴奏）。《嚶鳴集》（3）中收錄了伍星洪作於 2001 年的三首作品：“感恩從善”（6/8 拍，單聲部歌曲，鍵盤伴奏）；“聖神降臨”（6/8 拍，二聲部合唱，鍵盤伴奏）及“歡欣聖誕”（3/4 拍，領唱與四部無伴奏合唱）。

本文分析的四聲部無伴奏合唱《功成十字》，是伍星洪自認為較滿意的作品之一。

## 二

伍星洪的四聲部無伴奏合唱作品《功成十字》採用康熙的詞作《七律基督死》（世人稱之為“康熙十字歌”），表現主耶穌受難十字架的情景。原詞為：“功成十字血成溪，百丈恩流分自西；身列四衙半夜路，徒方三背兩番雞；五千鞭撻寸膚裂，六尺懸垂二盜齊；慘慟八垓驚九品，

七言一畢萬靈啼。”此詞曾多次被譜曲，較早的記載，是1974年由黃永熙博士為之譜曲的聖歌，採用五聲羽調式，分節歌形式，是一首簡易、平和的短歌。之後，至少尚有陳永華博士和張懷智等人為這首詞譜曲。<sup>⑨</sup>筆者手頭所獲伍星洪贈閱的樂譜手稿，對之細作瀏覽，並與同類作品、尤其是前述同名作品稍作比較，覺得作品的手法獨特，音樂頗具興味，值得分析、探討。以下從幾個方面對作品的音樂構成作一分析。

### (一) 關於旋律形態

整首作品雖為四聲部無伴奏作品，各聲部亦具有一定的獨立性，尤其是在尾部結構運用模仿複調的部分（參本文之後相應分析），但總體而言，應屬16世紀“眾讚歌”（Chorale）式的“和弦式”織體。<sup>⑩</sup>大多數情況下，合唱的下方三聲部均為和聲式聲部，雖偶有一些聲部的呼應，但不妨礙高音聲部在多聲部中發揮旋律性的表形引導作用，因此，本文將之作為旋律形態的基本表現進行分析。

#### 1. 旋律起伏的走向：

很明顯，旋律起伏的走向，首先同詞音相同：

Grave solenne

*mp* *cresc.* *mp*

功 成 十 字 血 成 溪，

*mf* *p*

百 丈 恩 流 分 白 西，

如將上述歌詞按相應的廣州話九聲音調朗讀，即可發現，上例中的詞同音調的結合是基本一致的。從這裡，我們也許會有一個印象：廣州話語音本身確實是富於歌唱性的，而伍星洪對如何儘量“準確地”用音調“詮釋”廣州話語音，也是費了一番功夫的。

然而，旋律亦不只是語音的“詮釋”，在儘量依據“準確”的詞音關係基礎上，旋律的起伏，又同歌詞情緒（詞意）密切合作，有時還採用一定的旋律發展手法，進行渲染：

*mf* *cresc.*

身 列 四 衙 半 夜 路，

上例的“半夜路”的音調，並不同廣州話音調完全一致，或者說是有很誇張放大的用法，尤其是句中的大七度上行跳躍和接踵而來的同一詞的八度下行跳躍，反映了旋律在這一詞語上造成的情緒大起大伏的戲劇性效果。

旋律的進行，還常常有意或無意之間表露出一種技術性的起伏走向：

*mp* *cresc.*

徒 方 三 背 兩 番 雞，

上例前2小節，倚音式的開始，運用了對稱的、但不嚴格的倒影關係，同樣表現了一種痛苦

掙扎的情緒。而後方三小節，在“兩”字上，以一個二度動機，不斷向上模進突破，直達此曲第一次高潮的最高音 #F，有相當激烈的情緒鋪墊效果。

## 2. 旋律調式的呈現：

整首作品的調式調性較為動蕩，部分地方由於運用了較為突然的外音或遠距離調性和弦，更突顯這種不安分的調效果。儘管如此，以傳統的調觀念去看，作品還是具有較為清晰的調（調性及調式）背景：這種遷移著的調背景及相應調色彩，是同整體音樂的結構相輔相成的：

血 成 溪， 百 丈  
血 成 溪， 百 丈  
血 成 溪， 百 丈  
血 成 溪， 百 丈

作品前半部分 1—20 小節基本上是在 a 小調的背景上倘佯；由 21 開始，直至 33 第一拍，雖然運用了大量半音和弦（同主音調式或平行調式借用和弦、副屬離調和弦、下屬變和弦等），調式內部顯得不夠穩定，具有展開的性質，但仍可視為 a 小調的一個基本框架。由 34 開始，調性移到 C 大調上，調式情緒同織體（後述）互動，在 41 之後，通過下屬方向的模仿及引入變音，調性經過 c 小調的色彩（44），在下屬方向的 F 大調上結束全曲，反映出一種無奈、不明確的調式特徵。

值得一提的是：在上述基本調性背景上，作者事實上使用了一定的調式和聲手法，尤其是在小調式中較多的運用了“弗里幾亞”（Phrygian）調式的基本形態（全、全、半下行的調式音列）。見上例標出的音符，①為下行弗里幾亞的音列；②同上方聲部同向進行的下行弗里幾亞音列；③為上行弗里幾亞的音列；④為同第二聲部同向進行的弗里幾亞上行音列。

右例為隱伏的弗里幾亞和聲進行。

此外，8—9 旋律第一聲部，及 33 等小節處，亦可很明顯的見到弗里幾亞的進行痕跡。

無論作者是否有意如此安排，在實際效果上，這樣的安排，一方面使小調自然調式化，另一方面則平添了一種教會調式（Church modes）的溫潤，使音樂具有一定的經典聖歌的調式風味與相應的虔誠意境。

## 3. 旋律節奏的安排：

作者將每句 7 個字詞分別安排在 5 小節一

功 成 十 字  
功 成 十 字  
功 成 十 字  
功 成 十 字

句的樂句結構中，除了尾字為停頓音（半終止或終止）勢必佔據一小節外，通過節奏擴展在語氣上較為強調的通常是第五詞，對該詞的渲染，常常逾越了小節線，達到一個半的小節量：

上兩例中，我們看到“血”及“分”兩個詞通過節奏上的三連音和切分音的“一字多音”擴張，是如何突出該詞的戲劇性的“動”感效果的；而這種擴張，直接造成了樂句結構的奇數小節效果，更突出了一種散文詩般的自由語氣。

通篇看來，每句詞的前四字的節奏安排，如同一個主導性的節奏動機，是基本平穩和大致相同的，而變化較大的旋律節奏，基本上都在第五字（有時還加入第六字）上披露。

以詞音節奏的“密（緊）”與“寬（鬆）”來論，每個樂句基本上呈現了 || 密（緊）|| 寬（鬆）|| 密（緊）|| 的對比性結構樣式，並形成一種慣性，在所有的樂句中持續，形成了詞與旋律節奏關係上的一個特點，使音樂密切配合和支持中國古詩的韻味，這也是作品同通常的聖歌比較所具有的不同點之一。

## （二）多聲部的和聲形態

如前所述，這首無伴奏合唱，雖然各聲部在橫向線條上具有相對的獨立性，部分聲部還具有較為獨立的呼應或模仿的複調化多聲部關係，但總體而言，基本上是屬於“點對點”的“和弦式”結構，類似於 16 世紀新教“眾讚歌”式的織體形態，因此，其和聲手法的運用比例，是大大超越對位手法的。

作品的多聲部和聲形態，主要有下列幾個特點：

### 1. 以傳統和弦為多聲部架構的基礎：

以開始兩小節為例：第一小節為 Am/Am7/dm7（第二轉位）；第二小節的第三拍則為 F 與 Am 和弦的復合和弦（即 F 大七和弦），形成一個總體尚為傳統、協和的和聲支架。

而在第 10、20、25、30、35、46 這些樂句終止或樂段終止處，幾乎是整個小節都應用了不同調性背景的完滿大三和弦，表現不同的和聲色彩。

### 2. 通過不協和音的加入，“改造”和聲音響，從而表情達意。

在三度和弦的基本構架上，為達到詞意的渲染效果，作者頗費心思插入不同的音程，使和弦結構變異，形成一種偶成的和聲音響：

下面兩例是作品的第一和第六樂句，分別採用了 A 和 E 的低音持續音，似乎也證實和強調了 a 小調的主、屬關係。這是一種傳統的用法，同早期無伴奏合唱的同類手法一脈相承，突顯了作品的“古典式”和聲音響。

例中第 2 小節的 bG (#F) 音，使縱向結構成為以四度音 (B) 代替五度音 (C) 的 #F 半減七和弦，這個 B 音在第 4 小節第一拍被還原成為 C 音。而 bG 音同上方 F 音的碰撞，是超出傳統

手法的。同樣的大七度碰撞，還發生在第 3 小節的第三拍及第 4 小節的第二拍上。

第 5 小節第二聲部倚音式的 B 音，也是造成和弦音響變異的途徑之一。

Grave solemne  
mp cresc. mp

功 成 十 字 血 成 溪。  
功 成 十 字 血 成 溪。  
功 成 十 字 血 成 溪。  
功 成 十 字 血 成 溪。

6 mp cresc. mp

嗚!  
六 尺 悲 重 二 盜 齊;  
六 尺 悲 重 二 盜 齊;  
嗚!

上述情況，在作品中大量存在和發生，是作品“反傳統”、或可稱之為較“自由”的和聲音響的一大特徵。

3. 在和聲功能的基礎上，注重色彩和一定的線條手法的和聲進行：

mf p

百 丈 恩 流 分 自 西。  
百 丈 恩 流 分 自 西。  
百 丈 恩 流 分 自 西。  
百 丈 恩 流 分 自 西。

此例是由較為傳統的、功能式的離調和弦帶來的調式色彩，可標記為

(a 小調)： $I^{+4} V_{7/V} | VII_6 V_5^6 / IV | IV I_5^6 | V_3^4 I | V \parallel$

下例以傳統的和弦思維，可標記為：

(a 小調)： $VII_{6/III} VII_{7/V} | VII V_{5/BII}^6 | {}^b II {}^{\#3} IV_4^6 V_{7/IV} | IV V_6 | {}^{\#} VI$

熟悉上述標記的讀者不難發現，此例的和聲音響充滿挑戰，充滿不確定性，在不斷變幻的色彩中達到一個明亮的色彩聚焦點，表現了對“徒方三背兩番雞”之情景的複雜心境。

作品中也通過連續的平行聲部進行，來突顯音響的平行效果：

16 *mp* *cresc.*  
 徒 方 三 背 兩 番 雞  
 徒 方 三 背 兩 番 雞  
 徒 方 三 背 兩 番 雞  
 徒 方 三 背 兩 番 雞

21 *mp* *cresc.* *mf*  
 嗚! 慘 慟 八 垓  
 六 尺 悲 重 二 盜 齊; 慘 慟 八 垓  
 六 尺 悲 重 二 盜 齊; 慘 慟 八 垓  
 嗚! 慘 慟 八 垓

上例中，先是內聲部的平行六度移行，之後，則是連續的減七和弦進行，外聲部則是傳統和聲中少見的連續的“魔鬼”三全音進行（增四減五），表現“慘慟八垓”的悲烈情景，頗具特色。

4. 少量、簡易的模仿聲部，是轉變情緒的手法之一。

28 *P* *lento e tranquillo*  
 七 言 一 畢 萬 靈 啼  
 七 言 一 畢 萬 靈 啼  
 七 言 一 畢 萬 靈  
 七 言 一 畢 萬 靈

作品的後部分，在大起大落的展開性和聲音響後，情緒逐漸平穩，作者在C大調的主和弦上建立了一個簡易動機，之後在下屬方向進行模仿，不僅是情緒的需要，也為最末導向F大調終止作了調性色彩上的預備。

### （三）音樂表情的轉換及曲體的結構形態

作者按照詞意、詞句和詞體的總體結構及對詞意情景的理解，進行音樂上的再結構，原詞七字一句，共八句，值得一提的是，詞中先後出現的“一、二、三、四、五、六、七、八、九、十、

百、千、萬，及“半、兩”“分、寸、尺、丈”等量詞，不僅是頗具意趣的白描手法，對詞的意境表達也有形象的描繪作用，給人留下深刻印象。由於上述特點，曲作者在音樂結構的構思上，設計了敘事式的直鋪寫法，而避免常有的相對容易統一音樂形象的分節歌加尾聲（或副歌）的寫法，使整首作品形成一氣呵成、然而又可根據音樂情緒變化，將之劃分為兩大部分的結構。

#### 1. 作品的總體音樂結構圖式：

同詞句相應，每句詞配以 5 小節的樂句，共 8 句 × 5 小節，最後的詞句重複出現，用作尾聲。雖然如此，如根據作品同詞結構相應的音樂表情轉換，似可分為兩大部分：

第一部分“Grave Solenne”為 5+5+5+5 的前四句詞；

第二部分為“Espressivo”同 Lento e tranquillo 的組合。

#### 2. 樂句的結構：

音樂處理上，將每個詞句安排為異乎尋常的 5 小節之不平衡、非對稱結構，打破通常偶數小節的方整印象，加上前述旋律與和聲的特別安排，突出了詞意的痛苦意境。

#### 3. 樂句中的主導性節奏型：

作品以 [1]-[5] 小節高聲部的旋律節奏為原型，在以後的旋律呈示中，以此作為主導，層層披露直至 [25] 小節，在經過 [26]-[30] 的小小變化之後，在 [31] 小節後再次出現這個主導性的節奏型，使這個節奏型成為作品的一個重要特徵，貫穿全曲首尾。

#### 4. 兩大部分音樂在音樂要素上的聯繫：



前後兩部分之間，除上述音樂表情上的轉換及多聲部結構、旋律節奏上的關聯外，第二部分同第一部分的開始，似可看作一種不嚴格的“倒影”的關係。

### 三

通觀伍星洪的這首作品，我們可以得出下列幾點意見：

（一）運用本土語言（廣州話）創作聖樂，以廣州話音韻為基礎，結合詞意、音樂背景，作出適當的誇張，創作高低起伏的旋律線條。

伍星洪的歌大部分都以廣州話發音來作，寫作也盡量去配合廣東話的音韻，“當然有時那是難以配合的，因為廣東音實在太刁鑽，只轉了小小調，就整個意思都不同了，所以其實是很困難的，除非音樂和詞也是自己創作的，這樣就可以容易遷就，甚至更改。但經文就不行了，因為經文是固定的，是官方的，是不可以改動的，所以是最難的……只能從音樂上去遷就它，但無論如何有些字韻也會是不太貼切的。”<sup>⑤</sup>

事實上，澳門 20 世紀以來聖樂創作的歷程中，由華人神父如李冠章、梁加恩等人的早期探索，到同樣出自於澳門聖若瑟修院音樂訓練的專業作曲家林樂培的成熟的廣州語音聖樂創作<sup>⑥</sup>，都表現出了天主教聖樂運用本土語言創作的成果。伍星洪的作品，正是沿襲了這條道路。



(二) 就多聲部的具體手法而言，作品以主調的和弦化手法為主，和聲風格基本上仍屬於傳統（古典）調性範疇，但在此基礎上，較多地運用了以不協和音為主的插入音或改變音，以及一些調式化橫向音階進行。相對而言，作品的復調對位手法稍顯簡易，可以看到的是，末段的模仿手法基本上是建立在和弦的框架之中，未見有豐富的對位應用。

(三) 作品的體裁，承繼了早期拉丁語多聲部聖歌和 20 世紀澳門天主教多聲部聖樂創作的傳統，無論是多聲部形式，還是多聲部的關係，都顯露出對過往作品的敬意。同時，作品也在多聲部的不協和音響上作出一些大膽、新鮮的探索，在澳門傳統天主教音樂作品中是不多見的。可以認為，這種探索更多的是源自於作者對音響辨別的自覺實踐，也給世人展示了一位有著長期天主教音樂生活經歷、但基本是自學、探索的成功的作曲範例。對此，伍星洪曾經談到：“由於不是科班出身，所以實在遇到很多困難，例如和聲的進行。雖然現在作曲有很多的規條已經放開了，但也不能太過越規的，所以困難在如和聲的進行，怎樣解決是最難的，這對我來說是不太得心應手的，因為始終有規則所限，不能過份的，過了份別人會說天馬行空。”伍星洪在寫作中很著重實際音響的關係，為了要達到某一種聲音的效果，他也會主動放棄某些規則，不少地方的音響效果大膽新鮮，這在一些固守傳統準則的人來看會認為是不妥當的。然而，由於比較著重實際聲音之間的關係，進行這樣的創作使其得到相當大的滿足。“作了一首作品後會不停地再去看它，再在琴上去試，……改善的時間需時很長的，最開心的就是有時候寫到某個地方好像前無去路，但當柳暗花明又一村的時候，就會很開心了……這種滿足感是無法形容的”。<sup>⑤</sup>

伍星洪的四聲部無伴奏合唱作品《功成十字》，同澳門天主教聖樂創作傳統一脈相承，同時，由於它本身的特色，尤其是對不協和音的大膽的運用、對不協和聲音響根據音樂情緒之需要大膽的追求，使之成為澳門當代聖樂創作中的一個異數，從而具有獨到的個性品質。

對這首作品的探析，在引起我們對當代澳門天主教聖樂創作的關注的同時，希望亦可引起我們進一步的思考，同時，我們也期望能早日在澳門聽到這部作品的公演！

---

①⑤⑦採訪伍星洪，2006年8月19日，澳門嚶鳴合唱團排練室。

②林平良主編：《嚶鳴集》（1）（1996）、（2）（1999）、（3）（2003），澳門：崗頂前地聖奧斯定堂歌詠團出版。

③分別參見黃永熙作曲：《康熙十字歌》，載《普天頌讚》修訂本，第170首，香港：基督教文藝出版社，1977年；陳永華作曲：《功成十架》，載蔡詩亞主編：《頌恩信友歌集》，香港：公教真理學會，2005年，第584頁；張懷智作曲：《萬靈啼》，載《禮樂集》（20期），香港：天主教香港教區出

版，第56～63頁。

④戴定澄：《歐洲早期和聲的觀念與形態》，上海：上海音樂出版社，2000年，第195頁。

⑥戴定澄：《音樂創作在澳門》，澳門：澳門日報出版社，2007年，第97頁。

**作者簡介：**戴定澄，澳門理工學院藝術高等學校教授，博士。

**[ 責任編輯 陳志雄 ]**