

香港聲樂 作品集

Hong Kong Vocal Music
Collection

VI

藝術歌曲
Solo Art Songs

香港聲樂 作品集

Hong Kong Vocal Music
Collection

VI

藝術歌曲
Solo Art Songs



香港聲樂作品集 VI

藝術歌曲

主 編：羅炳良

執行編輯：蔣慧民

植 譜：蔡氏譜藝音樂社

封面設計：迦南天設計

發 行 人：蘇成溢

出 版 者：基督教文藝出版社

總辦事處：香港九龍彌敦道 138 號五樓 A 座

電話：2367 8031 傳真：2739 6030

門 市 部：香港九龍油麻地東方街 10 號地下

電話：2385 5880 傳真：2782 5845

承 印：信德印刷廠有限公司

一九九九年三月初版

版權所有

Hong Kong Vocal Music Collection VI

Solo Art Songs

Chief Editor : Daniel P.L. Law

Executive Editor : Wai-man Chiang

Score Typing : Choi's Music Company

Cover Design : Guarantee Design

Publisher : Eric S.Y. So

All Rights Reserved

First Edition : March 1999

Chinese Christian Literature Council Ltd.

138 Nathan Road, 4/F., A, Kowloon, Hong Kong

Tel: 2367 8031 Fax: 2739 6030

e-mail: hkcclcltd@hknet.com

<http://www.hkcclcltd.org>

Cat. 2059.6

ISBN 962-294-652-6

1M110

序

自古至今，歷來文化藝術的發展都深受政治、經濟、社會環境等所影響，而作曲家則是音樂藝術發展的推動者。鑑於香港回歸祖國已進入歷史新階段，面臨廿一世紀大時代，《香港聲樂作品集》在此時出版，尤其具有重大意義。我們有系統的整理和總結，目的在於展現二十世紀下半葉內，在香港（或曾在香港）生活、工作，為音樂文化作出貢獻的近四十位作曲家的原創聲樂作品；因為他們的辛勤耕耘，使音樂園地花木茂盛，並且更成為香港本地文化的重要元素之一。

《香港聲樂作品集》分為《合唱曲：中國古典詩詞》（一）、（二），《合唱曲：中國現代詩詞》（一）、（二），《合唱曲：民歌》，《藝術歌曲》，《宗教歌曲》和《外語歌曲》八冊；其中匯集了半個世紀以來活躍於香港樂壇的作曲家，包括始自五十年代，份屬香港第一代的作曲家林聲翕、黃友棣、黃永熙，以至到八、九十年代最年輕的作曲家吳俊凱、陳錦標、許翔威等，和七十年代、先後由內地來港定居的作曲家符任之、施金波、屈文中等不同形式、不同風格的獨唱、重唱和合唱歌曲。《香港聲樂作品集》為聲樂藝術愛好者提供豐富的曲目品種，從創作的精神面貌而言，它是香港音樂文化的縮影，具備高度的藝術性和可唱性之外，還具有研究香港音樂發展史料的歷史價值。我們深信，《香港聲樂作品集》會跨越時間和空間，成為世界性的音樂文獻。

我們謹在此衷心感謝香港藝術發展局的資助和支持，並基督教文藝出版社承擔起出版（及日後再版）的重任，使《香港聲樂作品集》能夠順利出版。

本作品集是由香港作曲家聯會、香港合唱團協會和基督教文藝出版社聯合推動，成立「出版委員會」（委員會成員包括費明儀、羅炳良、陳偉光、蔣慧民）策劃出版，並且是在羅炳良博士為首的「編輯委員會」（委員會成員包括蔣慧民、許翔威、周廣恩、李燕芬、溫以德），黃永熙博士為

首的「選曲委員會」（委員會成員包括陳永華、陳偉光、費明儀、郭嘉特、陳晃相、蔣慧民），及所有參與工作人員的協力合作下所得的成果，對他們的辛勞我們亦衷心感謝。

《香港聲樂作品集》將帶領我們進入廣闊的音樂世界。

《香港聲樂作品集》

出版委員會主席

費明儀

一九九八年二月一日

Foreword

Since ancient times, the development of art and culture has been deeply affected by politics, economy, and social environment etc., and composers in turn act as expeditors in the development of music. In view of Hong Kong entering into a new historical era by being reunited with China, the publication of the *Hong Kong Vocal Music Collection* at this moment is especially significant. Through our systematic compiling and summing up of the works of nearly forty composers who lived and worked in Hong Kong and who made contributions to the musical field, we aim to publicize their original compositions of vocal music composed during the latter half of the twentieth century, honouring their industrious labour in the garden of music. The flourishing of their work is also a crucial element in the formation of the local culture of Hong Kong.

The *Hong Kong Vocal Music Collection* is divided into eight volumes, including: *Choral: Classical Chinese Poetry I & II*; *Choral: Modern Chinese Poetry I & II*; *Choral: Folksong*; *Solo Art Songs*; *Religious Songs* and *Songs in Foreign Languages*. The composers of these collections include Lin Sheng-shih, Hwang Yau-tai, and Heyward Wong, composers of the first generation active since the 50's. Some belong to the youngest generation in the 80's and 90's, including Ng Chun-hoi, Chan Kam-piu and Hui Cheung-wai. There are also those who migrated from the mainland since the 70's, including Fu Yam-chi, Shi Kum-por and Wut Man-chung. Their compositions of solos, ensembles and choruses cover a wide range of form and style. The *Hong Kong Vocal Music Collection* provides a rich collection of repertoire for vocal music lovers. In the spirit of creativity, this collection is a miniature of Hong Kong's musical culture. Apart from its high artistic value and singable qualities, this collection contains great historical value for the study of the development of music in Hong Kong. We firmly believe that *Hong Kong Vocal Music Collection* will leap over time and space and find a place among the world's musical documents.

We would like to express our heart-felt appreciation to the Hong Kong Arts Development Council for their subsidy and support, and to Chinese Christian Literature Council Ltd. for taking up the responsibility for publishing (and future reprinting of) this collection. Their collaboration has contributed to the smooth publication of these volumes.

The *Hong Kong Vocal Music Collection* is jointly propelled by Hong Kong Composers'

Guild, Hong Kong Association of Choral Societies and CCLC. The 'Publication committee' (members include Barbara Fei, Daniel Law, Victor Chan and Chiang Wai-man) was set up for the planning of its publication. Under the co-operation and involvement of the 'Editorial committee', headed by Dr. Daniel Law Ping-leung (members include Chiang Wai-man, Hui Cheung-wai, Godwin Chow, Ivy Lee and Wan Yi-tak), the 'Selection committee' headed by Dr. Heyward Wong (members include Barbara Fei, Chan Wing-wah, Victor Chan, Jimmy Chan, Gabriel Kwok, and Chiang Wai-man) and other related staff, we witness the blossoming of their effort. To them we would also extend our thanks.

The *Hong Kong Vocal Music Collection* will surely lead us into a vast world of music.

Hong Kong Vocal Music Collection
Chairman of Publication Committee
Barbara Fei
1 February 1998

編輯緒言

為著要將有代表性的香港聲樂作品向世界展示，香港作曲家聯會的委員、香港合唱團協會的委員、與基督教文藝出版社，於一九九五年商討出版這八冊的聲樂作品集。「編輯委員會」千辛萬苦地確保選曲、編輯與印製均能達到其他類似性質的全集最高標準。

本曲集絕無可能包羅近六十年來香港所有的作曲家，也無法包羅每位個別作曲家的全部聲樂作品。我們成立了「選曲委員會」，選出在香港音樂事業不同領域中留下鴻爪（頗有貢獻）的作曲家——他們多數因應音樂廳演出的需求而創作，也有為教育目的而編寫民歌，更有一些專只為教會寫作。作曲家經選定後，委員會訂出選曲準則，甄選出作曲家有代表性的曲種及作品，不過此實非易舉；在生的作曲家也常表達他們的偏好。然而在曲集中，作品的代表性相當平衡。

我們徵集到選曲的手稿或已出版的樂譜後，編輯委員仔細核對每一音及每一符號，在有疑問處諮詢作曲家本人或對個別作品熟悉的音樂家。在某些情況下，諮詢在生的作曲家不果（或不可能），對樂譜上作曲家的意圖不明確時，註釋派上用場。

樂譜的外觀與出版的目的關係密切。編委會的方針是提供的樂譜既為供研究，也為演出之用。鑑於出版樂譜的規格與植譜軟件的限制，要將樂譜的外觀完全統一說易行難；加上同一集中作品之間聲部的多寡及樂器的組合不同更將問題擴大了。

雖然我們原欲在歌詞每一個中文字之下加上漢語拼音，但為著保持樂譜版面的簡潔與清晰，並減輕樂譜製作上的困難，我們不得不打消這樣的念頭。取而代之的是將全部中文歌詞的漢語拼音附錄於曲集的後面。希望此折衷辦法不至於降低曲集的實用性。

在每一曲集之後，尚附有作曲者的簡介，或由作曲家親自提供，又或參考標準的資料來源如一九八八年及一九九七年由香港作曲家聯會出版的

會員簡介。這些資料均經過細心編輯，力求風格與篇幅的統一。此外，除了作曲家資料，還附錄有每首樂曲的簡介。樂曲簡介一般由作曲家提供，原有內容的風格都盡量保持。

曲集中的每一集都有明確的種類分野：或是音樂的，或是文辭的，又或是風格上的。第一、二集收錄了不同音樂風格、以中國古典詩詞譜寫的合唱曲。第三、四集則是中國現代詩詞的合唱曲。第五集所收錄的為中國不同地方民歌改編的作品，或是以民歌風格特性創作的歌曲。第六集藝術歌曲涵蓋的音樂風格與首四集相似，所不同的，這些全為獨唱作品。第七集乃宗教曲集，歌詞大都來自基督教（廣義的），反映基督教的信仰。最後的第八集收錄了長時期旅居香港的外籍作曲家的聲樂作品，又或是以外語譜寫的樂曲。

第六集：獨唱藝術歌曲

此曲集的歌曲除了麥志彪的《重畫地圖》外，其他均應以普通話演出。麥氏的那一首在譜寫時是以粵語演唱來構思樂曲的。一般來說，粵語發聲喉音較重，共鳴位置較低；然而在聲調及字音相對的長短上頗具音樂性。作曲家以粵語歌詞譜曲時，已在聲調與旋律高低配合的問題上考慮周詳。不過要為歌詞配上精確的粵語注音則較為困難。

以普通話演唱時，在複韻（二元音、三元音）的處理上，分配給每個韻母（包括介母與歸韻）適當的時值比例不容易，聲調及字音長短須謹慎。對於處理歌詞的抑揚，有經驗的作曲家必然會小心翼翼，然而偶爾一些無可避免的混合節拍，帶來非重音的字配以重拍（或一拍中的重音部分）或配以長時值重音（agogic accent）的後果。當音樂旨趣與歌詞清晰度二者之間有矛盾時，合唱指揮應確立一己的優次選擇。本集中一些歌曲有些 'Ah'、'Oh' 等的純韻母發音，韻母均以古典拉丁文為準。

大多數語言學的書籍，討論語言的講說多於唱歌的發音。下列三位在其著作中給現代歌唱者提供了運用普通話歌唱時，在咬字、吐字發音上有不同參考價值的資料。趙元任討論中文語音聲調的中英文著作甚豐，讀者不難在較具規模的圖書館中找到。趙氏的《新詩歌集》（臺灣：商務印書館，1928 初版，1960 增訂臺一版）附錄中（54 至 59 頁）的分析，對於處理複韻（二元音），尤其是歌唱字尾的收音、歸韻方面頗為有用。中國著名合唱訓練專家、學者馬革順所著的一書《合唱學》（香港宣道出版社，1992）的第七章〈中文的咬字與吐字〉（159 至 174 頁）為以國語歌唱的正確方法總結了全面的規律。李振邦則利用貴勾利素歌的音調變化圖譜成功

地設計出中文字短句的音調變化圖譜，將音樂文字整合起來。（詳見其著作《宗教音樂》〔臺灣：臺灣天主教教務協進會出版社，1979〕之〈中文天主經的唱法〉〔138至144頁〕及〈禮儀歌詞的創作〉〔226至229頁〕）。但他在這方面最大的貢獻則見於他較早的書《中國語文的音樂與處理》（臺灣天主教教務協進會出版社，1978）。

中國歌曲以鋼琴作為伴奏樂器，實乃必要而非理想。鋼琴演（伴）奏者要以豐富的想像力來將一些中國樂器的效果奏出。例如：顫音通常可能提示琵琶的（輪指）顫音，五聲音階的滑奏——揚琴或古箏，裝飾音群——古琴，四度疊置的和弦——琵琶的多音（**multistop**）和弦，左手低音區的顫音——鼓聲等等。

歐洲大音階中相對較高的導音與較低的第四度音所蘊含的半音解決，在傳統中國音樂中非常罕見。敏銳的耳朵可將西方「方向性」的聲部進行減弱，相反可建立多主音的傾向（即對每一音同樣看待，且能因應其處境而化作「結束」音）。

朗誦的詞句並未有節拍、節奏的安排。然而於排每一小節內的詞句應於該小節的時間內完成。配有時值、節奏的演說歌唱（**Sprechstimme**）則應按記譜誦出。

聲樂作品的伴奏形態與功能可以是很多樣化的。「伴奏」一詞給人頗誤導的印象，像是有著主僕從屬的關係。實際上，十四世紀英國歌曲，十六世紀西班牙**Valderrabano**及英國杜倫的魯特琴歌，十七世紀神劇及歌劇有伴奏的詠嘆調，歷代眾多通俗及民間歌曲，都是有伴奏的聲樂作品的例子，它們都有持續的獨唱段落而用和弦「伴奏」，以此「追隨」、「服事」及「承托」獨唱者。在大多文的藝復興及巴洛克演出組合中，對位手法可能困囿了主導獨唱聲部的自由。西方音樂中，伴奏角色的標準化及其地位的提升出現於古典時期。古典維也納作曲家將他們的小提琴奏鳴曲標示為「為小提琴與鋼琴而譜的奏鳴曲」而非「為小提琴獨奏及鋼琴伴奏譜的奏鳴曲」。他們對堅持二者（兩種樂器）互補互配的關係上頗有洞見。在器樂曲中，譬如貝多芬的小提琴奏鳴曲，那突出的旋律聲部有時會交給那伴奏樂器，而「獨奏」樂器則扮演伴奏角色。然而除了那些為聲音宏大的歌劇歌唱家而譜寫的一類外，獨唱聲樂曲常是為那些可能沒有絕對音感的聲樂家而寫的。作曲家由是常在伴奏中提供了他們通達的處理手法。在古典標準聲樂曲目中，大多数的伴奏在譜曲時已考慮到獨唱者的需要：伴奏提供了良好的和聲承托、入音的提示及多數時候提供了旋律的暗示甚或重

複。偉大的德國藝術歌曲作家舒伯特綜合、發展了浦賽爾、海頓、莫扎特及貝多芬等人的聲樂曲寫作伴奏的處理與技法，並樹立了楷模，而再經其後的德國藝術歌曲作家如孟德爾遜、舒曼、布拉姆斯、H. 沃爾夫、李察·史特勞斯及C. 法朗克等在他們的藝術歌曲五花八門的伴奏中鞏固發揚。

在本曲集的廿六首獨唱曲中，伴奏樂器由一件至四件不等，樂曲大而多數為鋼琴與獨唱而譜寫的。不單樂曲的風格分別頗為有趣，獨唱聲部與樂器的相互關係及樂器在結構上的功能等更是蔚然大觀的伴奏技法的展示。正如其他的曲集一樣，此集裡的樂曲的音樂與其歐洲的同類作品有細緻的分別；而與在中國大陸和台灣的中國作曲家所寫的藝術歌曲則可能有很大的差別。這些本色化的關注與比較則留待音樂學學者去處理了。下面是每一首的旋律與伴奏關係的簡介。

甲、在廿六首藝術歌曲中，最簡單的伴奏形式是每一和弦一個低音，而和聲則以某種伴音型（重複的和弦、阿爾拔提和弦）呈示；而大多數的分散（分解）和弦是和弦音配以經過音（或完全沒有經過音）。雖然此曲集中差不多每一首藝術歌曲都有此特徵，林聲翕的《白雲故鄉》、周書紳的《飛蛾》及胡然的《浣溪沙》可能此類手法的最佳例證。葉純之的兩首也很明顯。《如有此一天》一曲以獨唱旋律及鋼琴曲調的卡農作結，而《暮春》的末段迷人之處乃在附加高音聲部（第72-82小節）。舒伯特大多短小的藝術歌曲可能以一伴奏音型貫穿全曲，而引子及尾奏或許則是不同風格的織體。這正是陳健華的《七年的話》中所用的手法。兩節歌詞使用了持續頻現的伴奏音型而節奏為♩. ♩|♩. ♩|♩. ♩|。在此曲中，有一簡短而肖似中國花鼓的間奏與尾聲；那是對詞意有力的傳遞，同時也是與那一貫而無盡、持續頻現的音型成合襯的對照。

乙、在第二組裡，獨唱與伴奏的關係上是頗為清晰和不言而喻的。它們蘊含宣敘調式的旋律，而伴奏通常為「寂靜」，直至一句的結束；伴奏則以對答方式「回答」獨唱句。此集中，幾首作品以較自由的宣敘調開始，反映出中國戲曲說白手法的應用。施金波《望夫石》一曲中，第32小節及以後的左手顫音生動地展示了此種手法。在此戲劇性時刻，獨唱聲部唱出那富表情（*con espressione*）的部分，將全詩的情節宣示。屈文中的《西江月》伴奏擔當了活躍的角色——在某種意義上，當聲部到了樂句完結之處，一些作上拍（*anacrusis*）上行的半音階色彩和弦，帶來新的項目或其他更高的音。屈氏的對答式伴奏在李

樂安的《歷史的火種》及黃佑新的《明天》中進一步展示出來。於此，在兩曲的開端，鋼琴音型只在聲部唱長音時才活躍起來，給人一種這兩媒體互相「交替」的感覺。許翔威的《出水蓮》之開端則和應了他友人李樂安的嘗試：以哼鳴作引子，而鋼琴只用作宣敘調的句讀。然而整體而言，上述各首中，並無廣泛地貫穿全曲應用此種對答手法。

丙、在太多的曲例中，獨唱曲的旋律聲部常由伴奏重複；然而這些重複現象有許多面向。這裡是作曲家寫伴奏時重複獨唱旋律三種方法的簡介。首先，旋律完全在伴奏最高聲部或內聲部，甚或在低音部隻音不漏的重複。其次，旋律可被嵌入伴奏的其中一聲部內或由伴奏聲部勾勒，要不是作較花巧的疾奏，就是作有經過音的分解和弦。其三，以駢枝複調／支聲複調（**Heterophonic**）重複旋律。在許多中國地方戲曲中，唱腔是以這種方式拍和的；其修飾與句末的增潤補奏（加花）通常由（器）樂手即興創作。從創作的角度而言，現代作曲家從傳統中借鑑此頗基本的伴奏風格是有其豐富與創新的意義。屈文中的《西江月》第15小節至倒數第7小節是第一類旋律重複的伴奏手法的好例子。麥志彪的《匆匆》首9 0 小節呈現了伴奏最高音與旋律的相同，而點綴以有效果的間奏與句末補綴。在曾葉發的《雨戀》裡，不同的獨唱樂句或是在鋼琴左手聲部，又或是直接以右手的最高音重複，但變化卻是顯注的。例外的是在中段裡引入了一段優美的琶音伴奏，而跟那樸實的再現成了巧妙的對照。至於在麥志彪的《重畫地圖》中，我們可以找到許多直率的重複，特別是在歌唱聲部與單簧管聲部之間。

至於第二類的旋律重複，從黃永熙三首著名作品可以找到出色的例子。《懷念曲》展示了右手三連音分解和弦不單蘊含樂段裡的和聲，同時也展示了將獨唱旋律音的每一音嵌入了這看起來好像單純的琶音組合。雖然貫穿這整首二段體歌曲的伴奏音型轉變了好幾次，獨唱旋律音經常清晰地在伴奏的某處呈現，忠實地承托著歌唱者。在《陽關三疊》裡，黃氏交替地使用直接重複及上述的琶音式重複。在《飄泊天涯》的 *Adagietto con dolore* 樂段的開端，伴奏聲部中仍發現旋律音，但隱藏得更為巧妙。它們通常以倚音在一拍的重音部分開始，第二或第三音則將會是旋律音。伴奏部分差不多成了一如孟德爾遜的代表作品。

第三類旋重複是中世紀民間曲調及東方音樂經驗裡的演奏習慣常見現象的結合。陳永華的《戀歌》中，鋼琴常模倣一些中國樂器的特色，在一種短而慢的音型裡，其實重複了旋律音的骨幹（結構）音。有時獨唱者唱的音較繁密，有若裝飾音；其他時間，鋼琴引發出更多的音，修飾了獨唱旋律；又有時在一小節裡交換了這些裝飾功能。第27小節是個好例子，在此我們可以看到伴奏與獨唱聲部輪流互相裝飾，是一種駢枝複調式重複的典型例子。林樂培的《李白夜詩三首》也蘊含不少這種駢枝複調式重複。在《夜思》中尤為明顯。在「舉頭望明月」句，粵劇唱腔即興風格之影響顯而易見。「月」一字結尾音的加花很有江南風味。

丁、許多伴奏的「曲調」與獨唱聲部形成了運作中的對位關係，就是在伴奏裡也有其他曲調與旋律聲部緊密協作，而在垂直的和聲關係之上構成一水平的線性關係。這些對位關係也以不同的形式出現：1．成對的聲部；2．附加高音聲部；3．對題（句）；4．很少傳統和聲暗指的個別曲調。在此曲集中，並沒有一首純複調手法譜寫的。

1. 林聲翕的《白雲故鄉》裡，從第33小節到曲終，我們可以清楚看到與主旋律成對的輔（副）旋律。
2. 在施金波的《望夫石》第95-109小節裡，我們發現一悅耳而與獨唱旋律相關的鋼琴高音聲部的例子。在第144-162小節中，我們也可以與旋律聲部似無太大關係的附加高音聲部；它有自己的特性與設計，然而卻與主旋律合成一完美的二重奏。
3. 在施氏的《望夫石》石中，我們更可看到一近似巴哈風格的對題。從第57小節起，十六分音符的素材用作主旋律的對題。低音部的曲調與獨唱常是某種模倣或和應的關係。
4. 黃佑新的《明天》的第11-30小節給我們展示了伴奏刻意不重複旋律。右手的高音形成一突出的曲調。差不多在所有的強拍上，似乎最少有一尖銳刺耳的不協和音，或是小九度，或是大七度。雖然上述的鋼琴曲調緩慢而清越，它肯定非常獨立於獨唱旋律。

戊、有幾首作品是由超過兩條線及超過三種元素所織成（例如：主旋律的意念對左手或右手兩種不同的表達模式）而非光只是「旋律——伴奏」二元性。林聲翕的《蘇軾迴文詞四首》是一首典型例子，稍後會較詳細討論。吳俊凱的《一剪梅》經常同時陳呈三種元素。許翔威的《寒夜》裡，除了古琴風的自由段落外，作曲者常用超過兩種

元素去構造其作品。從第15小節起，獨唱者唱主旋律的同時，低音部有一輔旋律，而右手則是持續頻現的和弦。

己、在此組別中，我們可以看到獨唱元素作為唱奏組合的一個聲部，成為一組樂器或聲部線條的一員。《穹廬，籠》的作者陳偉光很小心地使用歌詞，至使將其發音作樂器音色來處理。「穹」(qiong)、「廬」(lu)、「籠」(long)三字均為沉鬱的韻母。它們在中段與清越的韻母「天」(tian)、「茫」(mang)及蒼(cang)相映照。些沉鬱韻母的長音配以拼音符號‘Oo’及‘ng’的韻尾，於是發出聲響上怪異的泛音，帶來女高音多少有點「方整波動」(square wave)的結果。在第54-65小節，獨唱聲部與單簧管與圓號節奏完全相同，並混和了二者的色彩而與鋼琴成對比。另一首非常成功將獨唱聲部化作唱奏組合的一部分是麥偉鑄的《曇花夢》。像G. 克林姆的音樂，裡面同時有著無限無盡的交通互動及「交換互讓」。在樂譜聲部之間有許多提示記號。只要閱讀首三小節，就會發覺古鍵琴（在第六集中改編給鋼琴）與吉他及人聲如何交纏在一起而成一難以區分的整體。光取其個別樂器聲部作獨立演奏不單不可能，若無全組三人一起，連視奏／唱樂譜個別聲部也幾乎不可能。

庚、我們共有六首應用了自由的十二音體系的創作。它們引發出很多與前述不同的伴奏原則。黃育義的《聲聲慢》給予十二音列的旋律在聲響上（同時也在外觀上）非常傳統的伴奏。實際上，右手在開端的曲調連同第4、5小節左手曲調形成一十二音序列。十二音給排列成大約每兩小節距離就有一調性中心。同一位作曲家的《溪聲》裡，作曲者將十二音分成兩部分，第一組是中國的五聲音階，餘下七音形成其他兩個五聲音階的組合。在樂曲的開端，獨唱旋律聲由低音部重複，並在一小節後以長笛模倣，使這非（無）調性十二音列作品的調性游移非常平易近人。林聲翕的《蘇軾迴文詞四首》保持了統一的創作原則。四首蘇軾的詞每一詩句有都一逆序句隨後，如「落花開院春衫薄，薄衫春院開花落」。在中文詩裡雖不容易，但仍是可能的。在四曲裡任何一片段前後很一致地包含三個「元素」：獨唱是非常嚴格的十二音列聲部；右手及左手各自乘載自己的一種「元素」。這些「元素」可能是輔旋律、某些三個音的和弦或其他樂音組合。十二音的結構頗易於明瞭掌握。

若我們不能找到法則之例外者，音樂就不會如哈佛的哲學家蘭采女

士 (S.Langer) 所說的是「最抽象的藝術形式」。當我們欣賞作曲家寫作伴奏時的多樣與有趣，每一位作曲家就在他（在本集中全為男性）自己的作品中均有一些不凡的作為。有一首特別不落習套成規之內的是許翔威的《出水蓮》。曲中有一些眾多前述的特點，然而在能界定其類型之前，獨唱與伴奏的關係已經轉移了。在一些地方我們可找到描述性及行動的詞語如「飛去」，那壓根兒就是為歌詞著色。對香港作曲家所創作的音樂是很難生厭的，因為在此中，任何風格都可能聽得到。

香港聲樂作品集
主編 羅炳良
(蔣慧民譯)

Editor's Notes

In order to present representative vocal music in Hong Kong to the world, committee members of the Hong Kong Composers' Guild met with their counterparts in the Hong Kong Association of Choral Societies and the Chinese Christian Literature Council Ltd. in 1995 to plan these eight volumes. The editorial board has made great effort to ensure that both the selection and presentation meet the highest criteria of other anthologies of the same nature.

This collection is by no means an all extensive and comprehensive collection of all composers living in Hong Kong in the last sixty years. Nor do these sets represent all the works of each composer. A selection committee was set up to select composers who, in one way or another, have left a mark in the musical life of Hong Kong. Most of them have been active in writing music for the concert hall. Some have arranged folk music for education purpose or even wrote exclusively for the Christian church. After the selection of composers, then measures and criteria were drawn up to select the representative work and genre of each composer. This was sometimes not an easy task as living composers would also express their own preference, but the representation in these volumes has been well-balanced.

After we collected the manuscript and/or consequently published score of each selected work, the team of editors checked each note and musical sign in consultation with the composer or with musicians familiar with an individual's pieces. On a few occasions, when verification with a living composer was not possible or successful, footnotes are utilized in cases in which the composer's intention may be arbitrary.

The appearance of the printed score has much to do with publication objectives. It is the intention of the editorial board to publish both a scholarly edition and a performance edition. Bearing in mind the size of the printed page and the certain constraints with the input software of the computer, unifying all the pieces in appearance may be easier said than done. Augmenting the problem may be the difference in vocal forces and instrumentation between pieces of the same volume.

Although it is our intention to romanize each Chinese character in the music, our goal to keep the score simple and clear, coupled with difficulties in technical procedure, deterred us from taking the step. But we have put the pinyin (romanization) of all the lyrics at the end of each volume. It is hoped that this compromise would not weaken the usability of the eight volumes.

There is a short biography of each composer at the end of the volume. They are either provided by the composers or from standard biographies such as the one published by the Hong Kong Composers' Guild in 1988 and 1997 respectively. Special care has been taken to ensure uniformity in writing style and length wherever possible. Program notes for each piece are also provided. They are normally in the original form written by the composers themselves. Here, difference in writing styles and content are published with as little editing as possible.

Each volume represents a clear division of either musical, literary or style genres. Volumes 1 and 2 are choral pieces written in a variety of musical styles with lyrics from classical Chinese poetic sources. Volumes 3 and 4 include choral works with modern Chinese texts. Volume 5 are either arrangements of representative folk songs from various parts of China or original songs written in idiosyncratic folk style(s). Volume 6 includes art songs also sharing the same musical attributes of the first four volumes except that they are written for the solo voice. Volume 7 presents choral or vocal ensembles written for religious use. Texts are mainly taken from Christian sources and written for the Christian faith. Finally, Volume 8 includes vocal works written either by expatriates living in Hong Kong for an extended period of time or simply compositions using non-Chinese texts.

Volume 6 Solo Art Songs

All the pieces in this volume should be sung in Putonghua (Mandarin), except Mak Chi-piu's *Remapping*. The composer indicated that he wrote the piece with the intention for the Cantonese dialect. Cantonese, as a speaking voice, is throaty and the resonance rather flat. But it is very musical in terms of pitch and relative length of each syllable. Composers working with Cantonese lyrics usually have already taken into consideration the intonation problems. It is however more difficult to have a precise phonetic system to romanize the Cantonese words.

Putonghua singing can be difficult in allotting the right portion of time for each vowel in diphthongs and triphthongs. Tones and word length should be treated with special care. Word accents are usually taken care of by experienced composers with occasional unavoidable mixed meters resulting in fitting unaccented words to an accented beat (or porting of a beat) or on an agogic accent. Choral directors should set their own priorities where musical interest and textual clarity conflict with one another. A number of songs included in this volume make use of sheer phonetic utterance such as 'Ah' and 'Oh'. These vowels should normally be pronounced as in classical Latin.

Most linguistic books deal more with speaking the language than singing a song. The following three authors have, in different ways, presented different but good suggestions dealing with Putonghua diction addressed to modern singers. Chao Yuen-ren (趙元任) wrote extensively on Chinese word tones. His writings appeared in both English and Chinese. Readers can easily find his writings in any major library. The appendix of his *Hsin Shih Ko Chi*《新詩歌集》(臺灣：商務印書館，1928 初版，1960 增訂臺一版，p.54-59) is particularly useful in dealing with clear production of diphthongs, especially with word endings. Ma Geshun (馬革順), one of China's best-known choral trainers and scholars wrote