

國立臺灣師範大學音樂學院

音樂學系碩士班

書面報告

Department of Music

College of Music

National Taiwan Normal University

Written Report

鳥歌在梅湘鋼琴作品之體現

The Manifestation of Birdsong in Olivier Messiaen's

Selected Piano Works

范嘉萍

Fan, Chia-Ping

指導教授：鍾家瑋 博士

Advisor: Dr. Chung, Chia-Wei

中華民國 114 年 06 月

June 2025

## 摘要

奧利維耶·梅湘 (Olivier Messiaen, 1908-1992) 自五歲，就開始對於鳥類聲音的採集工作，同時著手進行整理與分析，應用於自己的創作之中。1944 年鋼琴作品《二十個對聖嬰耶穌的注視》，已開始進行鳥歌的運用，但尚未將鳥歌於作品內做全面性的發展。1956 年到 1958 年間創作的《鳥類圖誌》，鳥鳴風格趨於成熟，成為其後期作品中重要的元素。

本書面報告旨在探討鳥歌在梅湘鋼琴作品上的體現，分為八個章節。第一章介紹研究動機、目的和方法。第二章分為三節，首先提供了梅湘音樂語言的概述；第二節深入探討梅湘鋼琴音樂作品及其創作特色，並凸顯鳥歌在創作中的重要性；第三節則進一步聚焦於不同時期梅湘鋼琴作品中鳥歌的應用方式，揭示鳥歌如何以多樣化的方式呈現在梅湘的音樂中。第三至六章深入討論了筆者挑選的梅湘創作生涯中的具有代表性的六首鋼琴作品，這些作品皆有應用到鳥歌，分別為《前奏曲》《二十個對聖嬰耶穌的凝視》、《鳥類圖誌》、《鳥兒的小小素描》之中的選曲，從其曲式架構、調式和創作手法等觀點進行樂曲分析。第七章則從指法、節奏、語法、踏板、層次、力度和背譜這些層面探討這六首作品的演奏詮釋。最後一章為結論，總結了鳥歌在梅湘鋼琴作品中的體現及其演奏詮釋。

關鍵字: 梅湘、鳥歌、鳥類圖誌、二十個對聖嬰耶穌的凝視

# Abstract

Olivier Messiaen (1908–1992) began collecting and analyzing birdsong at the age of five, gradually incorporating it into his compositions. While his 1944 piano work "*Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*" marked an early use of birdsong, it was not until "*Catalogue d'oiseaux*" (1956–1958) that this element became a fully developed and defining feature of his musical language.

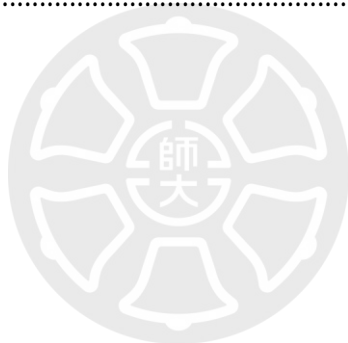
This written report aims to explore the manifestation of birdsong in Olivier Messiaen's Selected Piano Works, which are divided into eight chapters. The first chapter introduces the research motivation, objectives, and methods. The second chapter, consisting of three sections, begins with an overview of Messiaen's musical language. The second section delves into the overall characteristics of piano works, with a particular focus on the evolution of Messiaen's piano style and the significance of bird songs in his creative process. The third section further focuses on the application of bird songs in Messiaen's piano works during different periods, revealing how these elements are presented in diverse ways in his music. Chapters three to six provide in-depth discussions of six selected representative piano works by Olivier Messiaen, all incorporating bird elements. These pieces include selections from "*Prélude pour piano*," "*Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*," "*Catalogue d'oiseaux*," and "*Petits esquisses d'oiseaux*," analyzing them from perspectives such as musical structure, tonality, and compositional techniques. The seventh chapter explores the performance interpretations of these six pieces, examining aspects such as fingering, rhythm, articulation, pedaling, texture, dynamics, and memorization. The conclusion summarizes the artistic and technical significance of birdsong in Messiaen's piano repertoire.

Keywords: Messiaen, Birdsong, Catalogue d'oiseaux, Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus

# 目錄

摘要.....	ii
Abstract.....	iii
目錄.....	iv
表格目錄.....	vi
譜例目錄.....	vii
第一章 緒論.....	1
第二章 梅湘的音樂語言及鋼琴作品.....	6
第一節 梅湘的音樂語言.....	6
第二節 梅湘的鋼琴音樂作品.....	20
第三節 鳥歌的應用演進.....	29
第三章 《前奏曲》〈白鴿〉樂曲分析.....	44
第四章 《二十個對聖嬰耶穌的凝視》之選曲.....	50
第一節 第五首〈聖子注視聖嬰〉樂曲分析.....	53
第二節 第八首〈自高處的注視〉樂曲分析.....	60
第五章 《鳥類圖誌》之選曲.....	68
第一節 第五冊 第八首〈短趾雲雀〉樂曲分析.....	70
第二節 第七冊 第十三首〈大杓鷓〉樂曲分析.....	77
第六章 《鳥兒的小小素描》〈黑鸕〉樂曲分析.....	83

第七章 演奏詮釋綜合探討.....	88
第一節 指法.....	88
第二節 節奏與語法.....	93
第三節 踏板.....	97
第四節 層次與力度.....	102
第五節 背譜.....	107
第八章 結論.....	109
參考資料.....	113



## 表格目錄

【表格一】梅湘鋼琴作品分期與作品.....	21
【表格二】《前奏曲》〈白鴿〉曲式與架構.....	45
【表格三】《二十個對聖嬰耶穌的注視》應用到鳥歌素材的曲目表.....	52
【表格四】《二十個對聖嬰耶穌的注視》〈聖子注視聖嬰〉曲式與架構.....	54
【表格五】《二十個對聖嬰耶穌的注視》〈自高處的注視〉曲式與架構.....	60
【表格六】《鳥類圖誌》〈短趾雲雀〉曲式與架構.....	70
【表格七】《鳥類圖誌》〈大杓鷗〉曲式與架構.....	77
【表格八】《鳥兒的小小素描》〈黑鶇〉曲式與架構.....	85

## 譜例目錄

【譜例 2-1-1】有限移位調式一第一移位.....	9
【譜例 2-1-2】有限移位調式二第一移位.....	9
【譜例 2-1-3】有限移位調式二第二移位.....	9
【譜例 2-1-4】有限移位調式二第三移位.....	10
【譜例 2-1-5】《前奏曲》〈白鴿〉第一至二小節.....	10
【譜例 2-1-6】有限移位調式三第一移位.....	10
【譜例 2-1-7】有限移位調式三第四移位.....	10
【譜例 2-1-8】有限移位調式四第一移位.....	11
【譜例 2-1-9】有限移位調式五第一移位.....	11
【譜例 2-1-10】有限移位調式六第一移位.....	11
【譜例 2-1-11】有限移位調式七第一移位.....	11
【譜例 2-1-12】《二十個對聖嬰耶穌的注視》〈聖子注視聖嬰〉第一至四小節.....	12
【譜例 2-1-13】Rāgavardhana 節奏.....	13
【譜例 2-1-14】Rāgavardhana 節奏的倒置.....	13
【譜例 2-1-15】Rāgavardhana 節奏倒置後再改寫.....	13

【譜例 2-1-16】附加音.....	14
【譜例 2-1-17】附加休止符.....	14
【譜例 2-1-18】附加點.....	14
【譜例 2-1-19】結合音階所有十二個音的和弦.....	15
【譜例 2-1-20】帶有加六音的屬九和弦.....	15
【譜例 2-1-21】添加音的倚音的屬音和絃.....	16
【譜例 2-1-22】《鳥兒的小小素描》〈黑鸚〉第 32 至 35 小節.....	16
【譜例 2-1-23】《鳥類圖誌》〈大杓鷗〉第一小節.....	17
【譜例 2-1-24】《四首節奏的練習曲》中〈時值與強度的模組〉之序列.....	18
【譜例 2-2-1】《前奏曲》中〈夢中不可觸及之聲〉第 1 至 4 小節.....	25
【譜例 2-2-2】《前奏曲》中〈焦慮的鐘聲與離別的眼淚〉第 1 至 5 小節.....	25
【譜例 2-2-3】《四首節奏的練習曲》中〈時值與強度的模組〉之序列.....	27
【譜例 2-2-4】《四首節奏的練習曲》中〈時值與強度的模組〉第 1 至 7 小節.....	28
【譜例 2-3-1】《前奏曲》〈白鴿〉第一至二小節.....	33
【譜例 2-3-2】《鳥類圖誌》〈大杓鷗〉第一小節.....	34
【譜例 2-3-3】《耶穌升天》第 13 至 15 小節.....	34
【譜例 2-3-4】《時間終結四重奏》的第一樂章〈水晶儀式〉.....	36

【譜例 2-3-5】《二十個對聖嬰耶穌的注視》〈自高處的注視〉第 4 小節.....	37
【譜例 2-3-6】《二十個對聖嬰耶穌的注視》〈自高處的注視〉第 59 小節.....	37
【譜例 2-3-7】《眾鳥甦醒》烏鴉片段.....	40
【譜例 2-3-8】《眾鳥甦醒》金翅雀片段.....	40
【譜例 3-1-1】《前奏曲》〈白鴿〉第 1 至 2 小節.....	46
【譜例 3-1-2】《前奏曲》〈白鴿〉第 10 小節.....	46
【譜例 3-1-3】《前奏曲》〈白鴿〉第 17 至 23 小節.....	47
【譜例 3-1-4】有限調式二的第二轉位.....	48
【譜例 4-1-1】《二十個對聖嬰耶穌的注視》〈聖子注視聖嬰〉第 1 至 4 小節.....	56
【譜例 4-1-2】《二十個對聖嬰耶穌的注視》〈聖子注視聖嬰〉第 1 至 6 小節.....	57
【譜例 4-1-3】《時間終結四重奏》〈水晶儀式〉單簧管演奏黑鶉的歌曲.....	58
【譜例 4-1-4】《二十個對聖嬰耶穌的注視》〈聖子注視聖嬰〉第 28 至 32 小節.....	59
【譜例 4-2-1】《二十個對聖嬰耶穌的注視》〈自高處的注視〉第 1 至 10 小節.....	62
【譜例 4-2-2】《二十個對聖嬰耶穌的注視》〈自高處的注視〉第 46 至 56 小節.....	63
【譜例 4-2-3】《二十個對聖嬰耶穌的注視》〈自高處的注視〉第 61 小節.....	64
【譜例 4-2-4】《二十個對聖嬰耶穌的注視》〈自高處的注視〉第 4 至 10 小節.....	65
【譜例 4-2-5】《二十個對聖嬰耶穌的注視》〈自高處的注視〉，第 60 小節.....	65

【譜例 4-2-6】《二十個對聖嬰耶穌的注視》〈自高處的注視〉第 46 至 56 小節.....	66
【譜例 4-2-7】《二十個對聖嬰耶穌的注視》〈自高處的注視〉第 1 小節.....	67
【譜例 5-1-1】《鳥類圖誌》〈短趾雲雀〉第 43 小節至 50 小節.....	72
【譜例 5-1-2】《鳥類圖誌》〈短趾雲雀〉第 58 小節至 28 小節.....	73
【譜例 5-1-3】《鳥類圖誌》〈短趾雲雀〉第 1 至 2 小節.....	74
【譜例 5-1-4】《鳥類圖誌》〈短趾雲雀〉第 1 至 2 小節.....	75
【譜例 5-1-5】《鳥類圖誌》〈短趾雲雀〉第 27 至 32 小節.....	75
【譜例 5-1-6】鳳頭雲雀的動機〈自高處的注視〉.....	76
【譜例 5-1-7】《鳥類圖誌》〈短趾雲雀〉第 75 至 79 小節.....	76
【譜例 5-2-1】《鳥類圖誌》〈大杓鵲〉第 68 小節至 70 小節.....	79
【譜例 5-2-2】《鳥類圖誌》〈大杓鵲〉第 127 小節至 135 小節.....	79
【譜例 5-2-3】布列塔尼的大杓鵲和聲版本.....	81
【譜例 5-2-4】韋桑島紅腿鵲和聲版本.....	81
【譜例 5-2-5】《鳥類圖誌》〈大杓鵲〉的紅腿鵲.....	81
【譜例 5-2-6】《鳥類圖誌》〈大杓鵲〉第 1 小節.....	82
【譜例 5-2-7】《鳥類圖誌》〈大杓鵲〉第 221-223 小節.....	82
【譜例 6-1-1】《鳥兒的小小素描》〈黑鵝〉第 7 至 11 小節.....	87

【譜例 6-1-2】《鳥兒的小小素描》〈黑鶉〉動機發展.....	87
【譜例 7-1-1】《鳥類圖誌》〈大杓鵲〉第 44 小節至 49 小節.....	89
【譜例 7-1-2】《二十個對聖嬰耶穌的注視》〈聖子注視聖嬰〉第 22 至 23 小節.....	90
【譜例 7-1-3】《鳥類圖誌》〈大杓鵲〉第 18 至 35 小節.....	91
【譜例 7-1-4】《二十個對聖嬰耶穌的注視》〈聖子注視聖嬰〉第 1 至 4 小節.....	92
【譜例 7-2-1】《二十個對聖嬰耶穌的注視》〈聖子注視聖嬰〉第 1 至 4 小節.....	93
【譜例 7-2-2】《二十個對聖嬰耶穌的注視》〈聖子注視聖嬰〉第 22 至 23 小節.....	94
【譜例 7-2-3】《二十個對聖嬰耶穌的注視》〈聖子注視聖嬰〉第 11 至 19 小節.....	95
【譜例 7-2-4】《二十個對聖嬰耶穌的注視》〈聖子注視聖嬰〉第 27 節至 33 小節.....	96
【譜例 7-2-5】《鳥類圖誌》〈短趾雲雀〉第 1 至 8 小節.....	96
【譜例 7-3-1】《鳥類圖誌》〈短趾雲雀〉第 1 至 3 小節.....	98
【譜例 7-3-2】《鳥類圖誌》〈大杓鵲〉第 71 小節.....	98
【譜例 7-3-3】《前奏曲》〈白鴿〉第 1 至 2 小節.....	99
【譜例 7-3-4】《鳥類圖誌》〈大杓鵲〉第 1 至 3 小節.....	101
【譜例 7-3-5】《鳥兒的小小素描》〈黑鶉〉第 14 至 19 小節.....	101
【譜例 7-4-1】《四首節奏的練習曲》之第二首〈時值與強度的模組〉.....	103

【譜例 7-4-2】《鳥類圖誌》〈大杓鷓〉第 52 至 57 小節.....	104
【譜例 7-4-3】《前奏曲》〈白鴿〉第 1 至 2 小節.....	104
【譜例 7-4-4】《前奏曲》〈白鴿〉第 19 至 20 小節.....	105
【譜例 7-4-5】《二十個對聖嬰耶穌的凝視》〈聖子注視聖嬰〉第 1 至 4 小節.....	106
【譜例 7-5-1】《二十個對聖嬰耶穌的凝視》〈大杓鷓〉第 15 頁.....	107



# 第一章 緒論

## 一、研究動機與目的

奧利維耶·梅湘 (Olivier Messiaen, 1908-1992) 有許多引人入勝且具有影響力的音樂作品，此研究聚焦於他鋼琴作品與鳥類素材的緊密關係。梅湘獨特的風格以生動的色彩、細膩的節奏和深遠的精神特質為特徵，這些元素與他作品中鳥鳴聲音的融合緊密相扣。此研究旨在闡明鳥歌對梅湘鋼琴作品的體現，並提供洞察他在不同時期的應用方式，也深入探討梅湘的音樂語言與鋼琴作品風格的演變，特別是檢視鳥類素材在梅湘鋼琴作品中隨時間推移的影響。研究的動機源於參與林梅芳老師的現代音樂課程時，對於梅湘的音樂作品中所呈現的音樂色彩以及他獨特的人格特色產生濃厚的好奇心。同時，鑒於台灣在這方面的相關研究相對匱乏，大多著墨於作曲結構分析和音樂學領域，而在演奏實踐方面的研究相對較為稀少。希望這份研究不僅對於演奏梅湘鋼琴作品的演奏家提供實用的指引，同時能在彈奏時，在聽覺與觸覺有更深刻的體悟。

## 二、研究方法

本書面報告旨在探討鳥歌於梅湘鋼琴作品上的應用與呈現，筆者列舉出了梅湘早期至晚期的鋼琴作品，且這些作品皆有應用到鳥歌，《前奏曲》(*Préludes pour piano*) 的〈白鴿〉(*La Colombe*)，《二十個對聖嬰耶穌的注視》(*Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*) 的第五首〈聖子注視聖嬰〉(*Regard du Fils sur le Fils*) 和第八首〈自高處的注視〉(*Regard des hauteurs*)，以及《鳥類圖誌》(*Catalogue d'oiseaux*) 的第五冊、第八首〈短趾雲雀〉(*L'Alouette Calandrelle*)，第七冊、第十三首〈大杓鷓〉(*Le courlis cendré*)，以及《鳥兒的小小素描》(*Petites esquisses d'oiseaux*) 中的〈黑鶇〉(*Le Merle Noir*)。

研究範圍為這六首作品，首先從梅湘的音樂語言出發，再來帶到鋼琴作品的種類、分期與風格，並以「鳥」的觀點切入，進一步理解鳥歌於梅湘鋼琴作品中的應用與呈現，並歸納出分期與風格。接著，透過這六首作品所採用的曲式架構、節奏、旋律、和聲等創作手法，來分析及歸納梅湘的創作風格與特色，而後再以從指法、節奏與語法、踏板、層次和力度、背譜這些層面，探討這六首應用到鳥歌的作品之樂曲詮釋，並分享彈奏梅湘鋼琴作品上的心得與建議。

作為一位多產的作曲家，梅湘不僅涵蓋了多種音樂類型，從獨奏鋼琴的性格小品到龐大的管弦樂作品和歌劇，他還自 1935 年的《主降節的誕生》(*La Nativité du Seigneur*) 以來為自己的作品撰寫序文，為錄音製作撰寫節目說明，並著有兩部重要的論著，《我的音樂語言技巧》(*Technique de mon langage musical*) 和《節奏、色彩與鳥類學論》(*Traité de Rythme, de Couleur, et d'ornithologie*) 七大冊。此外，他還在會議上發表演講，並接受學者和評論家的訪談。所有這些活動使梅湘能夠傳播他的音樂語言和作曲哲學。

主要參考書籍有梅湘的《我的音樂語言的技巧》，深入探討了自己的作曲思想技巧，共分為十九章，主要涵蓋節奏、旋律、形式以及和聲等方面。其中第九章專注於鳥鳴的音樂元素，以一頁的篇幅介紹了一些典型的鳥鳴特徵。梅湘引用老師杜卡 (Paul Dukas, 1865-1935) 的話，強調聆聽鳥兒的重要性，並描述了鳥鳴的節奏和音程特點。<sup>1</sup> 儘管他認為盲目模仿自然是可笑的，但他仍引用了一些基於真實鳥鳴的例子，並提供

---

<sup>1</sup> 杜卡說：「傾聽鳥兒吧，他們是大師！」

了四個鳥鳴的紀錄給讀者。這一章的目的是突顯梅湘對鳥鳴音樂元素的獨特理解，同時展現他在作曲技巧上的巧妙應用。

梅湘除了這本清楚闡述寫作理念與技巧的專書外，更重要的是一部寫作長達四十餘年，共七大冊名為《節奏、色彩與鳥類學的論述》的著作。梅湘在此部論著《節奏、色彩、與鳥類學論》中，特別強調了鳥類學的重要性。<sup>2</sup>論著的鳥類學部分分為兩卷，共包含八章，主要涵蓋了法國、歐洲、日本、美國、新喀里多尼亞等地區的鳥鳴。梅湘通過自己系統性的方式對龐大的鳥鳴收藏進行了分類，首先描述鳥的外貌、棲息地和歌聲特點，然後轉錄這些鳥鳴。他分析了這些鳥鳴，運用自己的音樂語言，包括希臘和印度的節奏、旋律唱詠的概念、有限轉位的模式、特殊的和弦和音色等。論著最後總結了梅湘作品中使用的鳥鳴，包括他生前的作品和死後出版的作品。其中也提到了梅湘的妻子伊馮娜·洛里奧 (Yvonne Loriod, 1924-2010)<sup>3</sup>可能在總結中添加了一些鳥名，這些鳥名在梅湘的序言中未提到。

另外一本相當重要的著作，與克勞德·薩繆爾 (Claude Samuel, 1931-2020)<sup>4</sup>對談的《梅湘的音樂與色彩：與克勞德·塞繆爾的對話》 (*Olivier Messiaen: Musique et couleurs: Nouveaux entretiens avec Claude Samuel*) 一書，以一問一答的方式，這是一系列七次梅湘和塞繆爾之間的對話，其中第四次集中討論鳥鳴。在這場對話中，梅湘從鳥鳴的一

---

<sup>2</sup> Claude Samuel, *Olivier Messiaen Music and Color: Conversations with Claude Samuel*, trans., E.T. Glasow (Portland, OR: Amdeus Press, 1994a), 105.

<sup>3</sup> 伊馮娜·洛里奧是法國鋼琴家，教師和作曲家，梅湘的第二任妻子。

<sup>4</sup> 克勞德·薩繆爾為著名法國新聞記者、音樂評論人，曾在法國電臺從事法國音樂與文化類節目的製作，梅湘與羅斯特羅波維奇國際音樂比賽的創始人，在報刊雜誌上發表了大量的音樂方面的文章。

般特點和在自然中的功能開始，然後描述了一些常見鳥類的鳴叫特點，如黑鶇、夜鶇等。他提到收集鳥鳴的最佳時間是在春季的求偶期間，而作為一位作曲家和鳥類學家，保持準確性需要耐心和極熟練的聽力。梅湘強調他不使用錄音機，而是選擇望遠鏡來識別鳥類。他有時會精確地將鳥鳴融入音樂中，有時則將其視為可塑的素材。梅湘解釋了他對鳥鳴的處理方式，並討論了在音樂中轉錄鳥鳴所面臨的挑戰，包括音色再現和音程的處理。總體而言，這些對話突顯了梅湘對鳥鳴的獨特理解，以及他如何將這種理解融入音樂創作中。

梅湘鳥鳴風格的演進論述，可見於保羅·格里菲思 (Paul Griffiths, 1947-) 於《奧利維耶·梅湘與時間的音樂》(*Olivier Messiaen and the Music of Time*) 一書，彼得·希爾 (Peter Hill, 1948-) 編纂之《梅湘指南》(*The Messiaen Companion*) 中由羅伯特·謝爾拉·強森 (Robert Sherlaw Johnson, 1932-2000)<sup>5</sup>所執筆的相關章節。彼得·希爾於《梅湘指南》一書自己所執筆的《鋼琴音樂二》(*Piano Music II*) 章節中，對梅湘三部鳥鳴風格的鋼琴獨奏曲皆有所著墨；而在《鋼琴音樂一》(*Piano Music I*) 與《鋼琴音樂二》文章間，亦透露出希爾對梅湘個別鋼琴作品，以及這些鋼琴曲在鋼琴作品文獻上的價值觀。

伊馮娜·洛里奧以身為梅湘絕大部分鋼琴作品題獻者的身份，於凱瑟琳·馬西普 (Catherine Massip, 1946-)<sup>6</sup>編纂的《奧利維耶·梅湘的肖像》(*Portrait d' Olivier Messiaen*)

---

<sup>5</sup> 羅伯特·謝爾拉·約翰遜是一位英國作曲家、鋼琴家和音樂學者，其作品反映了對新思想、技術和美學的歐洲廣泛興趣。在巴黎度過的時光對他的專業發展產生了深遠的影響，尤其是他在演奏和錄製梅湘的音樂方面的成就，以對梅湘音樂的倡導和演奏而聞名。

<sup>6</sup> 凱瑟琳·馬西普是法國的圖書館策展人和音樂學家。

一書中，發表了名為〈對奧利維耶·梅湘鋼琴作品的研讀〉(*Étude de la diffusion de l'œuvre de Messiaen*) 的文章，於此將梅湘鋼琴演奏上的技巧，分為十二種項目來探討。雅克·佩諾(Jacques Peno)則是以梅湘鳥類學家的身份，亦於此書發表名為《奧利維耶·梅湘：鳥類學家》(*Olivier Messiaen: ornithologue*)的文章，來敘述梅湘這一系列作品寫作的過程。



## 第二章 梅湘的音樂語言及鋼琴作品

### 第一節 梅湘的音樂語言

1944 年梅湘在好友若立 (André Jolivet, 1905-1974)<sup>7</sup>的鼓勵下，寫作並出版了《我的音樂語言的技巧》(*Technique de mon langage musical*) 一書，儘管自該書出版以來，梅湘的音樂語言已經有了巨大的發展，但在該書中解釋的他音樂語言的根基依然穩固。書中前言，梅湘曾說：「談論自己永遠是一件危險的事。」<sup>8</sup>提到自己經常受到批評或讚美，但始終沒有切中肯綮，另一方面，有一些對他的音樂語言表現濃厚興趣的學生向他提問。他也提到：「一個解釋自己的作曲者，就好像當你看到了一個本來你只是從書信或電話中認識的人，對你來說是有幫助的一樣。」<sup>9</sup>在這樣的背景下，作者希望透過書中的理念重新啟發讀者對他的音樂作品的理解，並激發他們更具創意地運用這些理念。梅湘也指出，歌曲 (*les mélodies*)<sup>10</sup>他的作品中佔有相當大的比例，包括唱詩曲 (*psalmodie*)、無詞歌 (*vocalise*)<sup>11</sup>、讚美歌 (*antienne*) 等多樣形式，梅湘明確表示這本書並非作曲論，而是從節奏、旋律與和聲的三重觀點來加以思考的語言。梅湘特別強調

---

<sup>7</sup> 法國 20 世紀著名作曲家，1961 年受聘為巴黎音樂學院教授。

<sup>8</sup> Olivier Messiaen, *Technique de Mon Langage Musicale*, (Paris: Alphonse Leduc, 1986b), 3.

<sup>9</sup> 連憲升，《奧利維亞·梅湘》(台北：中國音樂書房，1992a)，第 69 至 70 頁。

<sup>10</sup> 20 世紀的法國藝術歌曲，通常編制為聲樂和鋼琴或是聲樂和管弦樂團。

<sup>11</sup> *Vocalise* 通常指的是以一個或多個母音演唱的歌曲或旋律片段，是一種有聲無字的表演形式。這種形式的歌曲可能是為了教學而創作，也可能獨立成為一首充滿藝術性的歌曲。例如，拉威爾的《哈巴奈拉舞曲式的聲樂練習》(*Vocalise - étude en forme de habanera*)。

他在書中不會深入探討配器學，也避免涉及情感和宗教性的討論，而是集中在語言 (langage) 而不是音色 (timbre) 上問題；處理的是技巧 (technique) 而不是情感 (sentiment)。梅湘期望讀者具備基本的音樂知識，尤其是和聲學、對位法、賦格和管弦樂法，以更好地理解他所提出的論點，真正理解並應用他的音樂理念。

以下我選擇了梅湘音樂語言其中的五個項目：「不可能性的魅力」、「附加的概念」、「和弦、鳥歌」以及「排列性質的手法」。這些項目與本書面報告中的六首曲目密切相關。

### 一、不可能性的魅力 (Le charme des impossibilités)

音樂如同一種語言，將旋律視為表達的首要手段。梅湘主張，儘管節奏和和聲可能相當複雜，但它們應該以服務旋律為目的，而非自行發展。和聲應該像忠實的僕人，臣屬於旋律，以一種隱含的狀態，存在於旋律當中。<sup>12</sup>同時，不放棄傳統和弦和曲式的規則，且持續觀察、擴充，或是結合更古老的元素，例如素歌與印度節奏；新的音樂規則，例如德布西與當代音樂所提示於我們。在以上的論述中，梅湘提到了「不可能性的魅力」。這裡指的「有限移位調式」和「不可逆行節奏」，即調式無法在超過一定次數的移位之後再移位，而節奏是不可逆行的。梅湘在《我的音樂語言技巧》的第一章中解釋了這一點：「這種不可能性的魅力，既富有感官愉悅又具思考性，特別體現在模式和節奏領域的某些數學不可能性中。這些模式不能在一定數量的轉位之外轉換，

---

<sup>12</sup> 奧利維亞·梅湘。《我的音樂語言的技巧》(Technique de mon langage musical)。連憲升譯。台北：中國音樂書房，1992b，第2頁。

因為總是回到相同的音符…」<sup>13</sup>這份魅力不僅能夠喚起感官的歡愉，同時也能夠引導人深入冥想。它主要存在於調式和節奏的領域中，那裡充滿了某些數學上的不可能性。例如，調式之所以無法在超過一定次數的移位之後再移位，是因為它總是不斷地回歸到相同的音群；而節奏之所以不可逆行，是因為在這種情況下，人們將再次發現相同的時值次序。這兩個顯著的「不可能性」會在以下中得到說明。

### 1. 有限移位調式(Modes à transpositions limitées)

1927年，梅湘寫作了管風琴曲《調式提綱》(Esquisse modale)，這是「有限移位調式」首次被提及；1929年為鋼琴的《前奏曲》(Préludes pour piano)則是「有限移位調式」的具體展現。在這部早年的鋼琴曲中，「有限移位調式」被梅湘徹底的運用，也或許可說，藉由這八首前奏曲，梅湘更加嫻熟「有限移位調式」與色彩之間的關係。梅湘說這些前奏曲實為一部色彩的練習曲，而這最早出現且極具個人特色的素材，幾乎終其一生地被梅湘所使用。即便是在艱深難懂的鳥鳴風格樂曲中，梅湘不斷的在自己的《節奏、色彩與鳥類學的論述》中提及各個段落，甚至每一個和絃的色彩，這不可否認的是來自早年《前奏曲》中「有限移位調式」的習作。<sup>14</sup>有人問到梅湘的音樂是調性的還是調式的音樂時，梅湘本人的回答則說是色彩的音樂。他說：

---

<sup>13</sup> 同上。

<sup>14</sup>這八首《前奏曲》雖是梅湘第一部出版的作品，也頗負盛名，然而創作之最初是梅湘於國立巴黎高等音樂院之作業。

古典的各種調性具有一個主音，各種調式則有一個結尾音。我的有限移位調式既沒有主音亦沒有結尾音，它們只是色彩。古典的和絃著重於張力與解決，我的和絃就是色彩，這些色彩在轉換間隨之演變。<sup>15</sup>

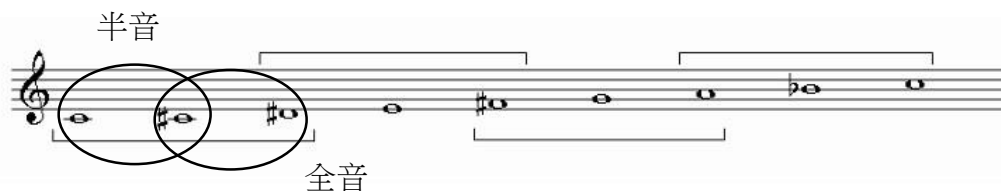
梅湘的「有限移位調式」是在一個八度內，分為若干對稱的音組。音組的最後一音同時為下一相鄰音組的第一音，如此構成一種調式。之後依半音往上移位，直到所產生的調式內容音與先前完全相同時，則此一移位就不再具有意義。梅湘的「有限移位調式一」是全音階，共有兩次移位。由於德布西以全音階寫作了許多優異的作品，因此「有限移位調式一」在梅湘的調式理論中是盡量避免使用的。【譜例 2-1-1】

【譜例 2-1-1】「有限移位調式一」第一移位



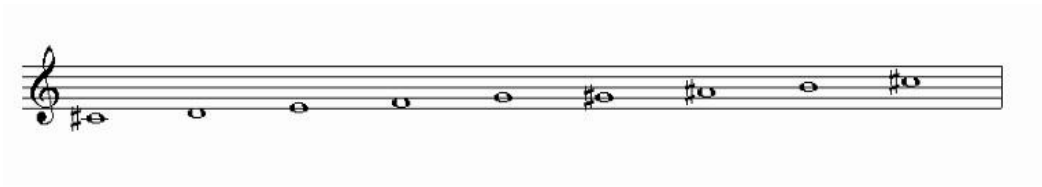
「有限移位調式二」，可以進行三次移位，由四組三個音組成。【譜例 2-1-2】【譜例 2-1-3】【譜例 2-1-4】這些音組可以進一步分為半音和全音交錯。有限移位調式二第一移位與八音音階相同。「有限移位調式二」第二移位有出現在《前奏曲》〈白鴿〉中【譜例 2-1-5】。

【譜例 2-1-2】有限移位調式二第一移位



【譜例 2-1-3】有限移位調式二第二移位

<sup>15</sup> Claude Samuel, *Olivier Messiaen Music and Color: Conversations with Claude Samuel*, trans., E.T. Glasow (Portland, OR: Amdeus Press, 1994a), 62.



【譜例 2-1-4】有限移位調式二第三移位



【譜例 2-1-5】《前奏曲》〈白鴿〉第一至二小節

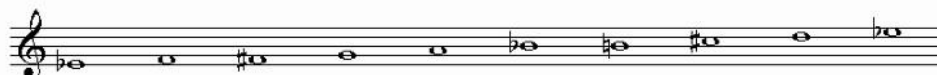
**Lent, expressif, d'une sonorité très enveloppée**

「有限移位調式三」可以進行四次移位，並分為三組四個音。這些音組包含三個音程，一個全音和兩個半音。【譜例 2-1-6】【譜例 2-1-7】

【譜例 2-1-6】有限移位調式三第一移位



【譜例 2-1-7】有限移位調式三第四移位

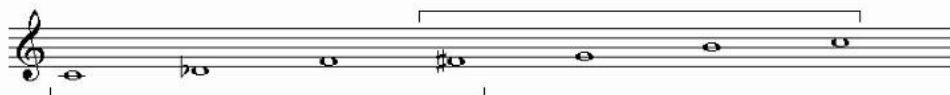


有限移位調式四、五、六和七在梅湘的作品中使用較少。這些調式都可以進行六次轉調，並分為兩組，八度音程都被一個三全音所分割。【譜例 2-1-8】【譜例 2-1-9】【譜例 2-1-10】【譜例 2-1-11】

【譜例 2-1-8】有限移位調式四第一移位



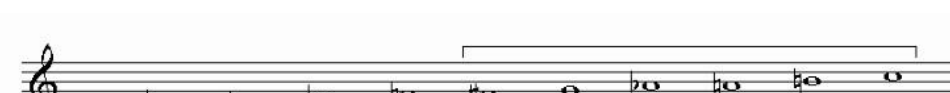
【譜例 2-1-9】有限移位調式五第一移位



【譜例 2-1-10】有限移位調式六第一移位



【譜例 2-1-11】有限移位調式七第一移位



梅湘經常同時使用不同的調式來創造多調式性 (polymodality)。【譜例 2-1-12】

【譜例 2-1-12】《二十個對聖嬰耶穌的注視》〈聖子注視聖嬰〉第一至四小節

The image shows a musical score for a piece titled "Très lent" (♩=76) with the subtitle "(Polymodalité et canon rythmique par ajout du point)". The score is written for piano and features three staves. The first staff is marked "m. dr." and "pp", with a tempo marking of "Très lent" and a metronome marking of "♩=76". The second staff is marked "m. g." and "ppp (doux et mystérieux)", with a tempo marking of "Très lent" and a metronome marking of "♩=76". The third staff is marked "p lumineux et solennel". The score includes several annotations: "有限移位調式六的第三移位" (Limited mode shift 6, 3rd shift) above the first staff, "有限移位調式四的第四移位" (Limited mode shift 4, 4th shift) above the second staff, and "有限移位調式二" (Limited mode shift 2) above the third staff. The score also includes a reference to "(Thème de Dieu)" and a dynamic marking of "g.".

2. 「不可逆行的節奏」(Rythmes non rétrogradables)

緊接著「有限移位調式」之後，節奏是梅湘下一個顯著的音樂語言。來自對於希臘格律與印度節奏的鑽研，雖不能說是獨創，但梅湘在其中尋得了自己對節奏的認知，進而發展出「不可逆行的節奏」以及「附加時值」(valeurs ajoutées) 等中心思想。這些節奏素材與「有限移位調式」在 40 年代被梅湘複雜而靈活地使用著，現今許多極為出名的作品皆是這時期的產物，例如：管弦樂《突朗加里拉》(Thurangalila)、鋼琴曲《二十個對聖嬰的注視》。梅湘對節奏的偏好，源自就讀於國立巴黎音樂學院時，其音樂史教授莫里斯·埃瑪紐耶爾(Maurice Emmanue)<sup>16</sup>對希臘格律的格外注重，以及十三世紀印度理論家沙嘎迪瓦 (Çarngadeva) 為世人所留下的 120 個印度地方節奏目錄 (Deçi-Talas) 的影響。在梅湘《節奏、色彩與鳥類學的論述》第一冊中第三章與第四章，對希臘格律與印度節奏有極為仔細的探討，並於之後以其他作曲家與梅湘自己的作品說明這些節奏的使用情形。梅湘藉由第 93 個印度地方節奏 Rāgavardhana 【譜例 2-1-13】，思

<sup>16</sup> 莫里斯·埃瑪紐耶爾是一名法國作曲家、音樂學家、音樂教育家。他在音樂史研究方面用功特深，後來成為古希臘音樂研究的權威，並擔任巴黎音樂學院的音樂史教授。

考出「不可逆行的節奏」以及「附加時值」的概念。將【譜例 2-1-13】倒過來看則成為【譜例 2-1-14】，再將【譜例 2-1-14】中之附點二分音符寫成 3 個四分音符，則成為【譜例 2-1-15】的樣式。

【譜例 2-1-13】 Rāgavardhana 節奏



【譜例 2-1-14】 Rāgavardhana 節奏的倒置



【譜例 2-1-15】 Rāgavardhana 節奏倒置後再改寫



梅湘在這個演譯當中歸納出三個結論。一、藉由添加一個短小時值，從而改變其原來的律動。例如 Rāgavardhana 節奏中的第二個音符，可視為一個 8 分音符添加了一個 16 分音符，而使原先平均的 8 分音符律動發生些許變化，這即是「附加時值」。二、任何節奏均可伴隨其擴張或是縮減，而且可以是不精確的。三、另外則是在 Rāgavardhana 節奏中，本身存在著一種不可逆行節奏。

附加的概念，「附加」的概念基本，是通過音符、休止符或點所添加的短值。在《我的音樂語言的技巧》的第三章中，梅湘通過以下例子說明了這一概念。這些增值

將這三個簡單的節奏轉變為無節奏的節奏，不再符合古典西方的律動。【譜例 2-1-16】

【譜例 2-1-17】【譜例 2-1-18】

【譜例 2-1-16】附加音



【譜例 2-1-17】附加休止符



【譜例 2-1-18】附加點



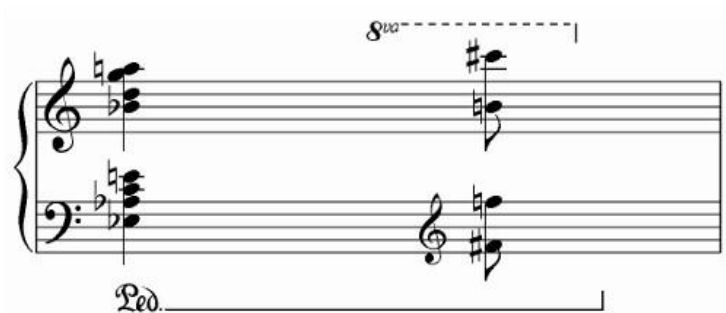
## 二、和弦

梅湘自稱是一位「調式」的作曲家，儘管他的一些作品包含音調過渡和序列寫作。他以一種方式結合了十二音的半音音階，使它們聽起來不像是一個系列或系列的一部分，而更像是顏色；他經常同時使用所有十二個音在和弦的進行中。<sup>17</sup>【譜例 2-1-19】

---

<sup>17</sup> Claude Samuel, *Olivier Messiaen Music and Color: Conversations with Claude Samuel*, trans., E.T. Glasow (Portland, OR: Amdeus Press, 1994a), 49.

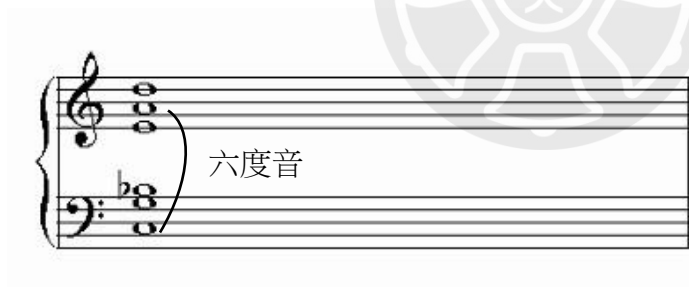
【譜例 2-1-19】結合音階所有十二個音的和弦



除了有限轉位的調式外，梅湘像德布西和拉威爾一樣，經常使用帶有添加音的簡單和弦。他在屬七和屬九的和弦上添加六度音或增四度音，以「暗中改變和弦的色彩」。

<sup>18</sup> 【譜例 2-1-20】

【譜例 2-1-20】帶有加六音的屬九和弦



屬音和弦，由大調音階的所有音組成，經常與添加音的倚音(*appoggiatura*)搭配使用。他通常將不同的倒置排列在共同的低音音符上。【譜例 2-1-21】

<sup>18</sup> 奧利維亞·梅湘。《我的音樂語言的技巧》(*Technique de mon langage musical*)。連憲升 譯。台北：中國音樂書房，1992b，第 97 頁。

【譜例 2-1-21】添加音的倚音的屬音和絃

The musical score for Example 2-1-21 consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The four measures are labeled below as C:V13, Bb:V13, G:V13, and D:V13. Each measure shows a chord with a grace note (倚音) above the main chord. The chords are: C major (C4, E4, G4), Bb major (Bb3, D4, F4), G major (G2, Bb2, D3), and D major (D2, F#2, A2). The grace notes are: F#4, Eb4, Bb2, and F#2 respectively.

具有轉位的倒置和絃，在相同的低音音符上轉位，是梅湘作品中常見的，《鳥兒的小小素描》便有大量此手法。【譜例 2-1-22】

【譜例 2-1-22】《鳥兒的小小素描》〈黑鷗〉第 32 至 35 小節

The musical score for Example 2-1-22 is in two systems. The first system has two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The first measure is marked with a forte dynamic (*f*). The bottom staff has six measures, each with a 'Res.' annotation below it. The second system also has two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The first measure is marked with a decrescendo dynamic (*dim.*). The second measure is marked with a piano dynamic (*p*). The bottom staff has four measures, each with a 'Res.' annotation below it. The final measure of the second system has a '1 2 3 4 5' annotation below it.

梅湘的作品呈現了杜卡稱之為「共鳴效果」(effects of resonance)的特色。有兩種不同的「共鳴效果」，即上位共鳴和下位共鳴。<sup>19</sup>根據約翰遜(Robert Sherlaw Johnson)的說

<sup>19</sup> 奧利維亞·梅湘。《我的音樂語言的技巧》(Technique de mon langage musical)。連憲升譯。台北：中國音樂書房，1992b，第 101 頁。

法，這種添加共鳴的裝置可能對梅湘和年輕作曲家產生了最深遠的影響，從而改變音色。這些效果形式各異，但通常包括在低音或高音部靜靜地彈奏一個音符或和弦，覆蓋在更大聲的主要材料上，或是將一個音符或和弦大聲彈奏與其他材料相對立。<sup>20</sup>【譜例 2-1-23】

【譜例 2-1-23】《鳥類圖誌》〈大杓鷗〉第一小節



### 三、鳥歌

在梅湘獨特的音樂語言中，最具個人色彩且討論最多的即是為鳥歌。在 50 年代的數年間，梅湘潛心研究鳥歌而創作出 1953 年的《眾鳥甦醒》，1956 年的《異域群鳥》，而終至 1958 年的《鳥類圖誌》一系列的作品。至此，鳥鳴風格趨於成熟，並在梅湘後期各類型作品中成為不可或缺的一項素材。鳥歌這項獨特音樂語言是本書面報告的主軸，其演進與呈現方式，將於第三節中作詳細的說明。

### 四、排列性質的手法

<sup>20</sup> Robert Sherlaw Johnson, *Messiaen*. California: University of California Press, 1975.

1949 年為鋼琴獨奏《四首節奏的練習曲》中之時值與強度的模組，是近似序列主義的作品。【譜例 2-1-24】一如梅湘自希臘格律與印度節奏中所啟發的節奏觀念一樣，梅湘對於序列主義亦有著個人獨到的見解，而寫出這首在當時造成極大震撼並影響深遠的樂曲。這近似序列主義的手法在《鳥類圖誌》可以看到。雖然序列主義的手法並非梅湘創作中喜用的方式，使用次數亦寥寥可數，但以其運用的呈現方式仍可一窺梅湘創作上的個人習性。

管弦樂作品《時間的色彩》(Chronochromie, 1960)中複雜的排列置換(permutations symétriques)，是一個洋溢著數學感的作曲手法。這項手法在《時間的色彩》之前，於《烏鶉》(Le Merle noir)與《聖靈降臨節彌撒》(Messe de la Pentecôte)中會初試啼聲，而在《時間的色彩》之後則成為梅湘另一個獨特的音樂語言於許多作品中出現。

【譜例 2-1-24】《四首節奏的練習曲》中(時值與強度的模組)之序列

The musical score consists of three staves, each with 12 numbered notes. The notes are marked with dynamic symbols: *ppp*, *ff*, *f*, *mf*, *pp*, *sf*, *p*, *fff*, and *8<sup>va</sup>*. The first staff starts with *8<sup>va</sup>* and ends with *p*. The second staff starts with *sf* and ends with *f*. The third staff starts with *ff* and ends with *fff* and *8<sup>va</sup>*.

這些的音樂語言，最大的特色即是幾乎為梅湘個人所獨有。可由於個人特質太強與梅湘教學的觀念所致，梅湘的學生們亦未追隨其師的創作手法，這也使得梅湘的音樂在整個音樂史上呈現獨特且唯一的現象。另外中世紀的素歌、來自於雙親的文學素養、幼時環抱於大自然的生活環境與個人虔誠的宗教信仰，皆帶給梅湘作品中顯著的影響。



## 第二節 梅湘的鋼琴音樂作品

梅湘的鋼琴創作跨足了長達近七十年的時光，從他九歲時的《夏洛的夫人》(*La Dame de Shalott*) 一直延續到 1985 年的《鳥兒的小小素描》。梅湘本人不僅是優秀的鋼琴家，而且鋼琴這樂器與他的音樂風格相得益彰。此外，他的第二任妻子洛里奧在鋼琴演奏方面的多才多藝，對於他的編織複雜音樂結構的熟練程度，也是促使他創作大量鋼琴作品的原因之一。<sup>21</sup>

哈爾布·萊希將梅湘的鋼琴作品分為四個時期：青年時期、戰爭時期、尋找期和鳥鳴風格期。這種分期方式不僅根據作品的創作順序排列，還將在寫作手法和風格上相似的樂曲歸納在一起，形成了清晰且易於理解的分期方式。<sup>22</sup>

《二十個對聖嬰耶穌的注視》和《鳥類圖誌》是梅湘鋼琴作品中最耀眼的兩部巨著，即便放眼整個音樂史上的鋼琴作品，它們依然引人注目。《二十個對聖嬰耶穌的注視》以其複雜的構造和龐大的篇幅而著稱，《圖倫加利拉交響曲》(*Turangalila Symphonie*) 則成為梅湘鋼琴和管弦樂曲中最為人熟知的代表作之一。梅湘已經熟練地運用了不可能性的魅力所需的技巧，這表現得淋漓盡致，也就是說，他在作品中清晰

---

<sup>21</sup> Carla Huston Bell, *Olivier Messiaen*, (Boston, MA: Twayne Publishers, 1984), 31.

<sup>22</sup> 此表為梅湘出版的所有鋼琴曲。時值九歲所作的《夏洛的夫人》(*La Dame de Shalott*, 1917)，十七歲所作的《一大片蒼白天空的憂傷》(*La tristesse d'un grand ciel blanc*, 1925)，以及梅湘逝世後於遺稿中發現的《前奏曲》(*Prélude pour piano*, 1964)等三首樂曲皆未出版也因此不在此表中。François-René Tranchefort, ed., *Guide de la Musique de Piano et de Clavecin*, (Paris Fayard, 1987), 501.

且成熟地展現了他在《我的音樂語言的技巧》中所提到的。至於日後極為重要，而至今仍不甚為世人所了解的鳥歌亦已零星出現，為這充滿色彩的作品再增添另一種神秘的內容。

【表格一】梅湘鋼琴作品分期與作品

時期	作品
青年時期 1929-1943	<p>《滑稽幻想曲》(<i>Fantaisie burlesque</i>)</p> <p>《為保羅·杜卡之墓的小品》(<i>Pièce pour la tombe de Paul Dukas</i>)</p> <p>《輪旋曲》(<i>Rondeau</i>)</p>
戰爭時期 1943-1944	<p>《阿門的顯像》(<i>Visions de l'Amen</i>)</p> <p>《二十個對聖嬰耶穌的注視》(<i>Vingt regards sur l'Enfant-Jesus</i>)</p>
尋找期 1949-1950	<p>《康特由達亞》(<i>Cantévodjava</i>)</p> <p>《四首節奏的練習曲》(<i>Quatre études de rythme</i>)</p>

鳥鳴風格期 1956-1985	<p>《鳥類圖誌》(<i>Catalogue d'oiseaux</i>)</p> <p>《園中之鶯》(<i>La Fauvette des jardins</i>)</p> <p>《鳥兒的小小素描》(<i>Petits esquisses d'oiseaux</i>)</p>
-----------------	---

「有限移位調式」與「不可逆行的節奏」是戰爭時期《二十個對聖嬰的注視》這部巨著的重要內容，事實上「有限移位調式」在青年時期已有充分的發展，從早年的1929年的《前奏曲》即可見到頗為成熟的寫作。尋找期則是梅湘於上述巨著後，尋找其他寫作方式的時期，而其中最重要的即是節奏的展現，《康特由達亞》(*Canteyodjava*)即是這方面的作品，《四首節奏的練習曲》除了節奏之外，同時展現序列主義的概念，並於日後以更自由的方式表現出來。鳥鳴風格的鋼琴曲是極其特別的一種作品樣式，而更重要的這也幾乎成為梅湘鋼琴曲最後的風貌。這時期中的三部作品《鳥類圖誌》、《園中之鶯》與《鳥兒的小小素描》，由於寫作時間相距甚遠，雖然內容皆是以為鳥歌為主要素材，但由於時空背景而有著細微的差異。以下先就前三時期重要作品《前奏曲》、《對聖嬰的二十個注視》與《四首節奏的練習曲》作一簡略介紹。

## 一、青年時期

在梅湘的青年時期，他創作的《前奏曲》是他的第一部出版作品，同時也是其中最為著名的之一，當時的梅湘還是巴黎高等音樂學院的學生。此時的梅湘已經開始意識到音樂與色彩之間的關聯，通過對「有限移位調式」的運用，他試圖在音樂中呈現色彩和補色理論的獨特方式。《前奏曲》是他在和聲和色彩方面的實驗，儘管是早期的

作品，卻已展現出鮮明的個人風格。其中一些寫作手法也在他未來的傑作中得到了發展。這部作品經常被描述為具有德布西風格的音樂作品，梅湘本人對此一看法相當不予認同：「我的音樂由於有限移位調式、部分複調式的樂句與曲式上的實驗而與德布西的音樂大相逕庭。在這些樂曲中，我使用了奏鳴曲式、歌謠曲式甚至還有如巴哈賦格的作法，這些在德布西的作品中是不曾見到的。」<sup>23</sup> 德布西與梅湘的鋼琴前奏曲呈現相似之處，其中包括兩人都將作品集結成冊出版；每一首樂曲都擁有獨立的、充滿詩意的標題，這些標題引發色彩映像的聯想；他們均使用了附加大度和弦，並表現對鋼琴共鳴的敏銳感。然而，兩者在曲式上的處理方式存在顯著差異。德布西的前奏曲中並無特定的形式，而梅湘則選擇採用多種傳統的曲式。

梅湘的創新之處在於他引入了「有限移位調式」，在某種程度上清晰地區分了他與其他作曲家之間的聯繫。雖然兩位作曲家都選擇從調式出發，但他們各自採用了不同的方法突破西方傳統調性。德布西選擇了教會調式與全音階，而梅湘則自行創作了「有限移位調式」。雖然在梅湘的「有限移位調式」中也包括全音階，但梅湘在《我的音樂語言的技巧》中強調禁止使用「有限移位調式」。因為該音樂語言的結構，除了音程間的完全一致外，德布西已作了絕佳的詮釋則是另一個重要的因素。

另一方面，兩位作曲家的音樂都呈現相對較靜態的特點。在和聲進行上，他們都選擇了不同以往緊張與鬆弛之間關係的方式，而是大量使用附加音並將和絃保持不解決的狀態。這種較靜態的音樂特性在德布西的音樂中風格的體現，而在梅湘的音樂中，

---

<sup>23</sup> Reverdy Michele, *L'Oeuvre pour Piano d'Olivier Messiaen*, Leduc, 13

則是通過「有限移位調式」的使用，以其不可移位和特定的音程結構，創造出一種接近永恆的音樂，貼合著他的信仰。關於梅湘與德布西之間的關係，也許洛里奧的這段話是個很好的註解：<sup>24</sup>

在梅湘童年的夏天，發現並且彈奏德布西，顯然點亮了梅湘日後鋼琴樂曲的寫作方式。德布西的影響如同一顆小石子丟入水面，梅湘讓這水花泛起的圓不斷的擴張，在此同時並加上節奏上的探索。<sup>25</sup>

在這組《前奏曲》中有幾點預示了日後的寫作，例如節奏的自由使用，多調式的手法，再加上共鳴效果，「有限移位調式」組成音幾乎以垂直的和聲配置出現等。在第五首〈夢中不可觸及之聲〉(*Lessons impalpable du rêve*) 樂曲中，一開始右手以持續音群 (*groupe pédale*) 製造出夢境般的感覺，這是以「有限移位調式三第三移位」寫成，然而左手則同時呈現清晰的旋律與節奏感，這是「有限移位調式二第一移位」【譜例 2-2-1】。這複調式的疊置與共鳴的手法，在日後有大量且更複雜的使用，然而卻早見於梅湘這第一部出版的作品中。

---

<sup>24</sup> Paul Griffiths, *Olivier Messiaen and the Music of Time*. (London: Faber and Faber, 1985), 34.

<sup>25</sup> "Découvrir et jouer du Debussy a été pour Olivier Messiaen tout jeune enfant une révélation qui illuminera toute son écriture pianistique. Les cercles que forme un caillou jeté dans l'eau ont influencé Debussy, et Messiaen ne cessera d'interroger les rythmes de ces ondes." Yvonne Loriod-Messiaen, *Étude sur l'œuvre pianistique d'Olivier Messiaen, in Portrait(s) d'Olivier Messiaen*, ed. Catherine

【譜例 2-2-1】《前奏曲》中〈夢中不可觸及之聲〉第 1 至 4 小節

Modéré

有限移位調式三第三移位

有限移位調式二第一移位

《前奏曲》中尚有一個值得注意的現象，那就是節奏的使用。雖然「不可逆行的節奏」、「附加時值」等皆尚未出現，然而在〈焦慮的鐘聲與離別的眼淚〉中，一共 74 小節的音樂使用了包括 7/16、5/16、6/16、9/16、10/16、8/16、3/16、2/4、3/4、6/8、5/8、8/8 與 2/8 等 13 種拍號，並頻繁地更換了有 56 次之多。在第 1 至 4 小節的 G 音鐘聲，梅湘使用了不規則的遞增節奏【譜例 2-2-2】，這在此時期是頗不尋常的一個現象。當然在梅湘發展出「附加時值」後，並不需再以頻繁的更換拍號達到所希望達到的結果，顯然〈焦慮的鐘聲與離別的眼淚〉在這整組作品中，因節奏與複調式的使用而具有預示性的地位。

【譜例 2-2-2】《前奏曲》中〈焦慮的鐘聲與離別的眼淚〉第 1 至 5 小節

Très lent

## 二、戰爭時期

《二十個對聖嬰耶穌的注視》無疑是梅湘最富盛名的一部鋼琴作品，由數個主題、宗教上的意念貫穿連結全曲二十個樂章。「有限移位調式」與複雜多變的節奏使用是全曲相當重要的兩種手法，特殊和絃以及鳥歌亦出現在這部作品中，至此確立了梅湘的個人風格，也為鋼琴作品文獻寫下極其特別的一頁。這部作品到處呈現複雜的藏體，比起《前奏曲》以更多的素材，層層交疊躍織而成，多調式與多節奏的手法層出不窮，期間穿插著鳥歌，甚至有賦格的作法，如梅湘所言的藉由不可能性的魅力達到「暈眩」的效果。<sup>26</sup>其中第五首〈聖子注視聖嬰〉(*Regard du Fils sur le Fils*)中與第八首〈自高處的注視〉(*Regard des hauteurs*)為此次書面報告演講音樂會曲目，會於第四章做更詳盡的說明。



## 三、尋找期

1948 至 1949 年間的兩部鋼琴曲《康特由達亞》與《四首節奏的練習曲》，可謂自梅湘就讀巴黎音樂學院時對節奏的熱情，在此一尋找期中，將新探索的節奏與印度節奏、希臘格律以及索歌，加上排列、重組等方式再次全面性的呈現，而且幾乎是單以節奏這個角度切入。其中《四首節奏的練習曲》之第二首〈時值與強度〉的模組，更是梅湘唯一一首中心主旨與序列主義概念相關的作品。其排序不僅僅侷限在音高，並擴張到力度、音的時值與彈奏方式等等，這觀念為全然序列主義 (*total serialism*) 開啟

---

<sup>26</sup> 梅湘一生都在尋求「暈眩」的寫作，並以「暈眩」作為與宗教相關的最高層級音樂表現。《對聖嬰的二十個注視》這部以教義內容作為創作思考的作品，事實上是藉由不可能性的魅力來達到「暈眩」的結果，這是《對聖嬰的二十個注視》這部作品的目標，梅湘說唯有如此才能更接近上帝，實現透過寫作榮耀上帝的理想。梅湘經常藉由眾多數量的器樂，同時演奏不同鳥兒的歌唱，呈現出一種「暈眩」的效果。

了嶄新的視野。這部作品對日後現代音樂的影響甚鉅，布列茲 (Pierre Boulez) 即說過梅湘引發對於音符時值有意識的技巧思考，並傳達音樂中序列主義素材選擇的多樣性。

<sup>27</sup>〈時值與強度的模組〉一曲以三行譜表記譜，分別呈現高、中與低三個音域。每個音域各有十二個半音，同時呈現在十二種半音等級的節奏上，由高而低依序為 32 分音符、16 分音符與 8 分音符。另外再加上十二種彈奏法與七種力度，嚴格的限制了所有音符的寫作【譜例 2-2-3】。如此一來，全曲一共呈現了三十六個不同音高，這些音高共有二十四種不同的音符時值；然而由於力度與演奏法的編排，使得每一個音符均具備了獨一無二的特質，並且忠實不變地呈現在這一如三重奏的樂曲【譜例 2-2-4】。這樣嚴格限制近似序列主義的樂曲，在梅湘的作品中僅出現一次，之後的樂曲則是此概念上的自由使用。

【譜例 2-2-3】《四首節奏的練習曲》中〈時值與強度的模組〉之序列

<sup>27</sup> Michele Reverdy, L'Oeuvre pour Piano d'Olivier Messiaen, (Paris: Alphonse Leduc), 1988, 71.

【譜例 2-2-4】《四首節奏的練習曲》中〈時值與強度的模組〉第 1 至 7 小節

The image shows a musical score for a piece titled 'Four Rhythmic Exercises' (Op. 10, No. 4) by Frédéric Chopin. The score is in 2/4 time and marked 'Moderé'. It consists of 7 measures. The music is written for piano and features a complex rhythmic pattern with various dynamic markings (ppp, ff, f, mf, pp, p, ff, mf, p, ff, f, ff, mf, pp, p) and articulation marks (accents, slurs). The piece is in G major and consists of 7 measures.

在梅湘尋找期間，兩部作品展現了其獨特性，同時顯示了與前後作品極大的差異性。以鋼琴曲的寫作為例，之前是《二十個對聖嬰耶穌的注視》這部龐大而複雜的作品，接著梅湘再次著手節奏的探索，引入序列主義和排列的概念。接下來是鳥鳴風格的代表作《鳥類圖誌》，這個轉變幾乎可以描述為兩者內容之間的截然不同。這些作品之間的承接關係再次凸顯了梅湘「前瞻性」的創作特質，每個時期都呈現出之前時期不會出現的新素材或想法。例如，《康特由達亞》中對節奏的新探索，以及希臘格律和印度節奏的巧妙結合，都是尋找期的新發現，進一步突顯了梅湘作品中獨特而漸進的特點。

#### 四、鳥鳴風格期

鳥鳴風格的演進過程，詳見下一節。《鳥類圖誌》與《鳥兒的小小素描》兩部作品，詳見第五、六章。

### 第三節 鳥歌的應用演進

保羅·格里菲思在《奧利維耶·梅湘與時間的音樂》一書中提到了一些作曲家，如庫普蘭（François Couperin）、貝多芬和史特拉汶斯基等，他們創作了關於夜鶯的音樂作品，以突顯梅湘鳥鳴作品的獨特性，與之前的作品存在著明顯的差異。<sup>28</sup>羅伯特·法倫則是在他的博士論文中探討了模仿鳥鳴的作品範疇，這是一項艱難且耗時的工作，因為作品數量龐大，而對於鳥鳴模仿的界定也是一個問題。<sup>29</sup>在梅湘之前，大多數作曲家通過音符來表達對鳥鳴的想像。回顧音樂史上的這些作品，人們對鳥鳴似乎有著共同的印象。梅湘鳥鳴風格的創作則是透過田野的採集，以「有所本」的方式呈現，其獨特性可由梅湘所說的這段話中得到證實：「鳥兒成為我寫作素材的一部分，而我深信我是唯一一位直接以鳥類學觀點出發的音樂家。」<sup>30</sup>這樣嶄新且有系統的寫作方式在音樂史上是具原創性的。然而，這類音樂因其新穎性而在音樂史上相對封閉，但卻已創立了一個獨樹一幟的特殊風格。

梅湘選擇鳥歌作為他個人寫作的一種素材，乃是出於對鳥兒歌唱的由衷欣賞，以及對大自然的敬意。梅湘強調大自然豐富資源之於創作的重要性，鳥歌中旋律與節奏

---

<sup>28</sup> Paul Griffiths, *Olivier Messiaen and the Music of Time*. (London: Faber and Faber, 1985), 168-170.

<sup>29</sup> Robert Joseph Fallon, "Messiaen's Mimesis: The Language and Culture of the Bird Styles." Ph.D. diss., University of California, Berkeley, 2005.

<sup>30</sup> "Les oiseaux font partie de mon matériel de travail et je crois bien que je suis le seul musicien à "m'occuper directement d'ornithologie" Jacques Penot, *Olivier Messiaen ornithologue. In Portrait(s) d'Olivier Messiaen*, ed. Catherine Massip, (Paris Bibliothèque nationale de France, 1996), 63.

的渾然天成，相對於人類創作的更富想像力等，這些都說明了梅湘對鳥歌的熱愛，以及鳥歌在作曲家心中崇高的地位。與大自然親近是天性使然，更是環境使然，對鳥兒的狂熱愛戀則有著不可思議而令人難解的事蹟加以佐證。洛里奧曾在《奧利維耶·梅湘百歲紀念叢書》一書中轉述一段梅湘母親西西莉·索瓦惹 (Cécil Sauvage) 對她說的話：

1910 年春天大約梅湘十四個月大時，有一回索瓦惹推著童車在亞維儂散步，此時的梅湘雙手緊握奶瓶正吸著牛奶，突然間，梅湘放掉了奶瓶，雙手與雙眼同時朝向天空，Sauvage 不察梅湘的反應而逕自對著天空端詳，最終發覺一隻開心歌唱的小鳥兒，回頭一看，這小嬰兒出神的聆聽，滿臉盡是喜悅的笑容。<sup>31</sup>

事實上，在索瓦惹懷胎時詩作中的許多話語，預示了梅湘與鳥兒的連結，更是許多研究梅湘的學者一定會提及但卻永遠沒有解答的現象。這聽到鳥兒歌唱即滿心歡喜的現象，並不是只發生在無法對人們說明的嬰兒時期，而是持續存在於梅湘的一生。這對於即使總是陪伴梅湘採集鳥歌的洛里奧來說都是無法理解的。以下是梅湘面對碧姬·馬辛 (Brigitte Massin) 訪談時的一段話：

一旦我聽到鳥兒歌唱，我立即感到無比舒暢。當我與洛里奧到新克里多尼島 (Nouvelle-Calédonie)<sup>32</sup>去採集鳥歌，必須搭乘 27 小時的飛機，當飛機落地後，洛里奧幾乎累倒，而我則是一旦聽到鳥鳴就立刻感到神清氣爽、欣喜萬分，一點累的感覺都沒有。關於我的反應，洛里奧永遠都無法感同身受。再說的確切些，鳥歌可撫慰我的疲憊，可使我立即復原，我無法多說甚麼，一切就是如此。<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> Anik Lesure and Claude Samuel, *Olivier Messiaen le livre du centenaire*, (Paris: collection Perpetuum mobile, 2008), 239.

<sup>32</sup> 西南太平洋法屬島嶼，鄰近澳洲。

<sup>33</sup> Brigitte Massin, *Olivier Messiaen Une poetique du merveilleux*, (Marseille Alinea, 1989), 83.

關於大自然、鳥兒與上帝之間的關係，有些學者以作品中的一些現象提出論點。事實上，梅湘本人對此並無肯定的話語，然而也許可以從梅湘的部份談話中推測出他心中的些許想法：

無論如何美麗的景緻，如果沒有了鳥兒的歌聲，一切就如同沙漠般荒涼與死寂。<sup>34</sup>

鳥兒是最早唱出音樂的動物。<sup>35</sup>

天空由於銀河系的星星們而滿是上帝的光輝...，大地是上帝的作品，大地是美麗的，海洋、群山、樹木都是極美的...，別忽略了樹上的小鳥兒們！鳥兒的身體雖小，卻因為歌聲而出奇的偉大。<sup>36</sup> 我的作品中並無所謂的宗教作品，而是所有的樂曲皆是為了榮耀上帝而寫作。<sup>37</sup> 深淵(abyss)是時間的悲哀與疲憊。鳥聲則是時間的反面，它們是我們對光明、星星、彩虹和歡快歌聲的渴望。<sup>38</sup>

以上是梅湘在與薩繆爾關於鳥兒的對話，在回答馬辛關於寫作鳥兒的音樂是否在榮耀上帝時所說的話以及《時間終結四重奏》中的〈群鳥的深淵〉(*Abîme des oiseaux*)的樂譜序言。對於梅湘來說，可以確定的是鳥兒的重要性遠在大自然之上，在人類所居住的地上與天上的上帝之間，也許鳥兒是最親近上帝的媒介。不論鳥兒與上帝在梅湘心中有無存在何種關聯，梅湘對鳥兒的愛戀與鳥兒至高無上的地位是無庸置疑的。

---

<sup>34</sup> 奧利維亞·梅湘。《我的音樂語言的技巧》(Technique de mon langage musical)。連憲升譯。台北：中國音樂書房，1992。

<sup>35</sup> 同上., 74.

<sup>36</sup> Brigitte Massin, *Olivier Messiaen Une poetique du merveilleux*, (Marseille Alinea, 1989), 176.

<sup>37</sup> Olivier Messiaen, *Conférence de Notre-Dame*, (Paris: Alphonse Leduc, 1978), 14.

<sup>38</sup> 《時間終結四重奏》中的〈群鳥的深淵〉(*Abîme des oiseaux*)的樂譜序言

從梅湘回答關於誰可能是對其影響最大的作曲家時，竟得到了「鳥兒們的歌聲」這個答案，顯然再次為梅湘與鳥兒愛戀般的關係提供強而有力的佐證。

自 1942 年從戰俘營回到巴黎開始，一直到 1951 年的九年間，梅湘的創作包括宏偉的管弦樂作品《突朗加里拉》和鋼琴獨奏曲《二十個對聖嬰耶穌的注視》。這段時期同時見證了《我的音樂語言的技巧》一書的完成和出版。然而，相較於這段豐富而龐雜的創作時期，1953 年至 1956 年的四年間，梅湘僅創作了《眾鳥甦醒》和《異域群鳥》兩部相對較短的作品。很明顯地，運用全新素材進行創作需要一定的時間來醞釀和整理。這兩部作品以及隨後的《鳥類圖誌》標誌著一個長達六年的時期，完全以鳥歌作為主要素材的音樂作品。在梅湘一生的創作過程中，這段時期被視為獨特且獨一無二的，幾乎所有研究梅湘的學者都認為這是梅湘鳥鳴風格形成的最重要階段。因此，我們將 1953 年至 1958 年的六年歸納為鳥鳴風格演進的分水嶺，並以鳥歌初探、潛心鑽研和自由運用等三個階段描述其各自的發展過程。

### 一、鳥歌初探 (1953 年之前)

梅湘第一次試圖寫下鳥歌大約是在十六歲時，地點則是在奧伯 (Aube) 地區菲力尼 (Fuligny) 的嬌嬌家附近。梅湘這次記錄下的是一隻雲雀的歌聲，他並說鳥兒自此開始長久地進入他的生活。至於梅湘刻意以聽寫的方式來蒐集鳥歌則是在十七、八歲時，也就是 1925 至 1926 年間就讀於國立巴黎高等音樂學院時期；因此常有個說法，梅湘對鳥兒的喜愛來自於其師杜卡的影響，顯然杜卡的建議恰巧與梅湘個人的喜好不謀而

合。<sup>39</sup>梅湘的音樂中，於早期的作品中，《前奏曲》中的〈白鴿〉中也隱約透露出鳥類素材的痕跡。梅湘在《我的音樂語言技巧》中形容鳥兒為「我們的無形喜悅小僕人」<sup>40</sup>，早期作品中鳥鳴的象徵意義已被提及。〈白鴿〉中鳥類的特徵——飄動的高音部、旋律的螺旋下降。【譜例 2-3-1】鴿子在音樂中扮演了自然在音樂中的傳統角色，作為人類情感的鏡像，或許還作為宗教符號雖然樂譜上沒有提及，這種特殊的美麗、溫柔 and 些許珍貴感可在梅湘早期音樂中找到，尤其是在《前奏曲》中。〈白鴿〉開場左手以 E 大調演奏，上聲部以有限移位調式二演奏。這種多層次的質地在《鳥類圖誌》中經常出現，以及通過和聲和調式的手段將不同的樂音融合在一起，例如在〈大杓鷗〉的開頭頁中。【譜例 2-3-2】

【譜例 2-3-1】《前奏曲》〈白鴿〉第一至二小節

**Lent, expressif, d'une sonorité très enveloppée**

The musical score for the first two measures of 'White Dove' from the Prelude is presented in three staves. The top staff (right hand) features a complex texture with many beamed notes, marked *ppp*. The middle staff (left hand) has a more sparse texture with some chords and moving lines, marked *p*. The bottom staff (bass line) consists of a steady eighth-note pattern, marked *mp*. The key signature is E major (one sharp) and the time signature is 2/4. The tempo and mood are indicated as 'Lent, expressif, d'une sonorité très enveloppée'.

<sup>39</sup> 梅湘在《我的音樂語言的技巧》一書中會提及其師對鳥兒的讚賞，杜卡說：「傾聽鳥兒吧，他們是大師！」

<sup>40</sup> 奧利維亞·梅湘。《我的音樂語言的技巧》(Technique de mon langage musical)。連憲升譯。台北：中國音樂書房，1992。

【譜例 2-3-2】《鳥類圖誌》〈大杓鷓〉第一小節

Courlis cendré

Modéré (♩ = 120)

*mf* (flûte, triste)

*p*

類似鳥鳴風格的旋律首次出現在《耶穌升天》(*L'Ascension*)中。儘管梅湘提到這段旋律是基於禮儀哈利路亞風格的自由演奏，並未明確提及「鳥」(oiseau)，但樂譜中的旋律，由英國管在樂譜中的第一小節開始，接著由單簧管和長笛繼續，展現了後來鳥類旋律的典型特徵，包括重複的元素、顫音和花押。<sup>41</sup>【譜例 2-3-3】。

【譜例 2-3-3】《耶穌升天》第 13 至 15 小節

10

15

*pp*

*tr*

<sup>41</sup> Peter Hill, ed. *The Messiaen Companion*, (Oregon: Amadeus Press, 1994), 250.

這樂章的標題是「渴望天堂的寧靜哈利路亞」(Alléluias sereins d'une âme qui désire le ciel)，其中引用了升天節的集禱詞：「我們懇求你，上帝..使我們在心靈中居住在天堂」。<sup>42</sup>其提及天堂和對天堂的渴望使其與梅湘在其他上下文中象徵性地使用鳥鳴的情境相關。實際上，有足夠的證據表明，在這裡，鳥鳴風格的旋律可能與聖歌風格無意識地結合在一起。

像其他作曲家一樣，梅湘早期的鳥鳴作品被用作裝飾性的元素，這意味著它包含了多種「飄動」、「喋喋不休」或「喳喳叫」的特徵，具有高音區的顫音、突然的呼喚和和絃。這些特點很容易辨識，因為它們呈現出傳統的「鳥類」形狀。然而，隨著時間的推移，梅湘的鳥鳴以各種複雜的方式發展，模仿真實的鳥鳴，鳥類以多種形式出現在他的音樂中。它們呈現出各種形狀：從單一旋律到範圍廣泛的和聲化，作為主角或裝飾，獨唱或合唱，甚至作為神聖的象徵。

1941年《時間終結四重奏》的第一樂章〈水晶儀式〉是梅湘在樂譜中首次清楚地紀錄鳥鳴的作品。【譜例 2-3-4】雖然樂譜本身未提供名稱，但在作品的前言中，作為「黑鶉」和「夜鶯」的形象呈現。樂曲前言描述清晨三至四時，鳥兒們在塵土飛揚聲中甦醒，黑鶉和夜鶯在樹林中即興唱著極高而逐漸消逝的震音。不同旋律的特點足夠明確，使人們清楚地了解到小提琴演奏夜鶯的歌曲，而單簧管則演奏黑鶉的歌曲。在此之後梅湘繼續在相當長的一段時間內將音樂中的鳥鳴簡單地標記為“oiseau”。在《二十個對聖嬰耶穌的注視》的第八首〈自高處的注視〉，他稍微更明確一些，樂譜中標明了夜鶯，前言則提到了飛翔在黑鶉、柳鶯、金翅雀的歌聲。【譜例 2-3-5】【譜例 2-3-6】

---

<sup>42</sup> “Nous vous supplions, ô Dieu faites que nous habitons aux cieux en esprit”

這些作品中的鳥歌段落相當清晰且在樂曲中佔有一席之地，但大多與其他寫作手法混合，並非以鳥歌作為主要素材，也未具體敘述是哪種鳥的歌聲，因此不需要發展成單一的單音旋律，遵循原始鳥鳴的輪廓和寬泛的節奏特徵。梅湘在 1953 年以後的作品中詳細解釋了這一點。

梅湘在《我的音樂語言與技巧》的第九章中，梅湘寫道：「由於它們使用的音程比半音還小，如果我們只依樣劃葫蘆地模倣自然，其結果必定是滑稽且徒勞；因此，我們在這裡提出來討論的幾個「鳥鳴」體裁的旋律...<sup>43</sup>」

【譜例 2-3-4】《時間終結四重奏》的第一樂章〈水晶儀式〉

The image shows a musical score for the first movement of 'Time's End Quartet'. It features four staves: Violin, Clarinet in Bb, Violoncelle, and Piano. The tempo is marked 'A Bien modéré, en poudrolement harmonieux (♩=54 environ)'. The Violin part includes the instruction 'comme un oiseau' and 'ppp son flûte.'. The Clarinet part includes 'comme un oiseau' and 'p express.'. The Violoncelle part includes 'ppp (vibr.)'. The Piano part includes 'pp legato (très enveloppé de pédale)'. The score is in 3/4 time and features a complex harmonic texture with many accidentals.

<sup>43</sup> 奧利維亞·梅湘。《我的音樂語言的技巧》(Technique de mon langage musical)。連憲升譯。台北：中國音樂書房，1992b，第 57 頁。

【譜例 2-3-5】《二十個對聖嬰耶穌的注視》〈自高處的注視〉第 4 小節

Modéré (♩ = 116)

ppp

p

8

7 (pour 4)

dr.

p

p

8

8

(Le rossignol)

7 (pour 4)

夜鶯

【譜例 2-3-6】《二十個對聖嬰耶穌的注視》〈自高處的注視〉第 59 小節

decresc.

ppp

8

Modéré (♩ = 116)

p

8

Très vif

(Le merle et tous les oiseaux)

f

黑鶇與所有鳥兒

(brouillé de pédale)

在 1949 至 1952 年間，梅湘的音樂創作進入轉變期，也是他初次探索鳥歌的關鍵時期。這四年間共創作了五首作品，包括為長笛與鋼琴而做的《黑鶇》、管風琴曲《風琴之書》(Livre d'orgue)。這三部作品與鳥歌有所連結，相較之前更為重要，也加強了鳥歌在樂曲中的比例。其中，1952 年的《黑鶇》是梅湘首次以鳥名為樂曲標題，首次將

鳥歌置於樂曲核心素材，並以置換手法展現。梅湘被要求為巴黎音樂學院譜寫一首考試曲，於 1952 年完成了為長笛和鋼琴而作的《黑鶉》，這是他第一首完全致力於特定鳥類的作品自從《黑鶉》之後，鳥鳴就被應用到他的每一個作品中，直到他去世為止。似乎從 1952 年開始，梅湘與雅克·德拉曼 (Jacques Delamain, 1874-1953)<sup>44</sup>的會面影響了他的音樂。《黑鶉》是鳥類學家首次承認包含鳥聲的作品，並且完全致力於鳥鳴的作品。在那之前，他是在未能確定鳥類名稱的情況下轉錄鳥鳴的，但在與德拉曼的課程後，他能夠識別出鳥類的確切種類，於是開始在他的音樂中標記鳥名、特定位置和確切日期。

## 二、潛心鑽研 (1953 至 1958)

從 1953 年到 1958 年，梅湘認為鳥鳴是他音樂中最重要的素材之一，可以清楚地看到，在樂譜上標注鳥類的確切名稱表明了他對自己識別特定鳥類信心。在這段時間裡，他創作了三部致力於鳥鳴的作品：《眾鳥甦醒》、《異域群鳥》和《鳥類圖誌》，演奏時間從約 6 分鐘增長到近 3 小時。隨著 1953 年《眾鳥甦醒》的問世，梅湘的作品進入了一個現實主義的階段，對於鳥鳴的處理要求更高的精確度。鳥類學家等人對他的這種聲稱提出了強烈的批評，堅稱無法聽出與原始鳥鳴的相似之處。在《我的音樂語言與技巧》中提出的原則在這方面仍然是有效的，只是在將鳥鳴轉錄為樂器樂譜時需要進行一些妥協。

梅湘進一步詳細說明了這一點，當他與克勞德·塞繆爾討論時提到，他被迫壓制那些樂器無法演奏的非常小的音程。他將這些約一或兩個半音的音程替換為半音，但他

---

<sup>44</sup> 雅克·德拉曼是法國鳥類學家，專門研究鳥類學。

仍然保持不同音程之間的比例尺度；換句話說，如果有幾個半音對應一個半音，那麼真實的半音將對應一個整音或三度。<sup>45</sup>只要鳥鳴仍然是作品中的次要元素，它的單旋律特性就不是一個嚴重的限制。然而，在為鋼琴和管弦樂寫的《眾鳥甦醒》中，一切都是鳥鳴，清楚地顯示出純粹的單旋律結構無法在樂曲中提供足夠的變化，以引起聽眾的興趣。為了獲得質地上對比，他被迫在管弦樂中建構出鳥鳴的複雜對位，代表著鳥的合唱，特別是主要的獨奏部分代表黎明的合唱。在這些合唱與鋼琴的獨奏形成對比，鋼琴的獨奏致力於不同的鳥，通常是單獨呈現，除了最後的獨奏，它回顧了多種不同的鳥鳴。除了一些例外，在這些獨奏中，鋼琴傾向於以八度演奏，除非同時有多隻鳥在歌唱。這些例外指引了未來作品中鳥鳴旋律發展的方向—透過著色的方式呈現音色。梅湘和諧的一個特點一直是其功能是為了「著色」旋律線，而不是在傳統的功能意上「和諧」它。這導致了和聲和音色功能的融合，【譜例 2-3-7】【譜例 2-3-8】中所示的樂句可以被視為「加厚」或「著色」的單旋律，而不是「和諧」的旋律。這種和聲觀念自然而然地導致了將鳥鳴著色以表示其音色的概念，這在《眾鳥甦醒》中的前幾個例子中就有所體現，例如在烏鴉 (*corneille noir*) 的刺耳嘎嘎聲和金翅雀 (*serin cini*) 的高亢清脆的歌聲。

---

<sup>45</sup> Peter Hill, ed. *The Messiaen Companion*, (Oregon: Amadeus Press, 1994), 253.

【譜例 2-3-7】《眾鳥甦醒》烏鴉片段

【譜例 2-3-8】《眾鳥甦醒》金翅雀片段

在《鳥類圖誌》中，梅湘進一步擴展了鳥鳴的和聲，並將其應用於為獨奏鋼琴創作這要求單一的鳥鳴必須在和聲中獨立存在，提供與自己的音色對比。儘管鋼琴在這樣一個以鳥鳴為主題的作品中可能看似不同尋常，但梅湘自 1943 年開始將鋼琴視為喜愛的樂器，強調他的目標是確保鳥鳴的轉錄是準確的，而不是單純地「模仿」自然。<sup>46</sup>

根據阿爾穆特·瑞斯勒 (Almut Rößler) 與作曲家的對話，梅湘運用了華格納的「主題」原則來創作他的鳥鳴，這幫助聽眾通過相同的樣式、技巧、樂器和音色來輕鬆識別。<sup>47</sup> 例如，《鳥類圖誌》〈金鶯〉(Le Lorient) 的歌曲重複了相似的音樂模式，在〈園中之鶯〉(La Fauvette des Jardins) 也有這樣的標註。在〈金鶯〉中，左手演奏金鶯的歌聲，右手

<sup>46</sup> Peter Hill, ed. *The Messiaen Companion*, (Oregon: Amadeus Press, 1994), 255.

<sup>47</sup> Almut Rößler, *Contributions to the Spiritual World of Olivier Messiaen*. Translated by Barbara Dagg and Nancy Poland. Duisburg: Gilles und Francke Verlag, 1986.

則演奏共鳴的和弦，給予豐富的音色。它有著固定的節奏和相同的強度。〈園中之鶯〉中，梅湘以類似的十六分音符節奏，但更加聚焦於鳥鳴本身而不帶共鳴。

《鳥類圖誌》共十三首樂曲，包括了七十七種不同的鳥類。每一首以一種鳥類名稱作為樂曲標題，這鳥兒的居住環境也就是此曲的自然景觀，並加入鄰近或此區域中其他鳥兒的歌唱。樂曲標題的這隻鳥兒不見得是全曲最重要的鳥歌所在，然而自是有其一定的份量或原因。雖然人們不見得同意梅湘這鳥歌模寫的創作手法，梅湘可是對這些以真實採集為本的作品相當引以為傲。《鳥類圖誌》中大量令人驚訝的聲響，複雜的音色思考、詩意的手法、個人化的語彙，以及對於鋼琴此樂器對位與塊狀和聲的演奏等，都提供了現代音樂創作嶄新的思維。

### 三、自由運用 (1958 年之後)

梅湘於 1959 至 1960 年間為管弦樂寫作了一首《時間的色彩》(*Cheononchromie*)，這部作品中首次出現的排列置換，也就是梅湘在轉變期(1949-1952)後，除了鳥歌之外另一項重要的寫作手法。在此曲中，梅湘重拾以往對於色彩、節奏、宗教等的關注。不同的是自此時起，幾乎除了在部分有關宗教議題的作品外，都可見到鳥鳴風格成為梅湘一種鮮明的特徵。《時間的色彩》雖是一部以排列置換為主要手法的作品，曲中依然有運用鳥歌素材的段落，例如〈終結段〉(Coda) 使用了 12 把小提琴、4 把中提琴與 2 把大提琴，演奏 18 種不同的法國鳥兒。這種以「自由對位」稱之的作法，首見於梅湘的作品中。

雖然《時間的色彩》首演因此造成了所謂的醜聞，但梅湘可是對此手法頗為滿意，並且於日後的作品中經常性地出現。例如《照耀彼世》(*Eclaires sur l'au-delà*) 第九樂章〈生命之樹的許多鳥兒們〉(*Plusieurs oiseaux des arbres de Vie*)，即是梅湘這類手法的再現。以十八隻木管樂器同時演奏二十五種不同鳥兒的歌聲。整首樂曲沒有速度，每一種鳥兒依循最合適歌唱的速度唱著自己的歌，三角鐵與小鑊鈸以極輕聲的震音，為這鳥兒們的音樂會增添閃爍的光彩。這首樂曲的標題亦不是皆來自聖經，而是取自一位法國神秘主義者 Dom Dom J. de Mon Léon 的想像：「永恆的生命如同一顆長生不死的樹展現基督受難像，而所有被救贖的靈魂好似樹枝上歌唱的鳥兒，並採集著甜美的果實。」<sup>48</sup>

梅湘在《鳥類圖誌》這部鋼琴獨奏的巨著之後，接續創作的是 1970 年的《園中之鶯》與 1985 年的《鳥兒的小小素描》，兩部全然以鳥鳴風格寫作的鋼琴獨奏曲。從《鳥類誌》、《園中之鶯》到《鳥兒的小小素描》這三部作品看來，鳥鳴風格幾乎成為梅湘鋼琴獨奏曲唯一選擇的題材。另外，在管弦樂作品中，經常可見到鳥歌與梅湘許多寫作手法的混搭，有時是如拼貼般一段一段的，有時則是同時進行的，另外也有純粹以鳥鳴風格寫成的獨立樂章。在管弦樂作品中也有純粹以鋼琴獨奏寫成的樂章，這分別是《從峽谷到群星》(*Des Canyons aux Etoiles*, 1974) 中的第四樂章〈白眉知更鳥〉(*Le Cossyphe d'Heuglin*) 與第九樂章〈模倣鳥〉(*Le Moqueur Polyglotte*)。在晚年的幾部作品中，梅湘再現了一生寫作中經常出現的素材，鳥鳴風格時而純粹出現，時而與其

---

<sup>48</sup> “la Vie éternelle comme un arbre infini représentant le Christ, et toutes les âmes élues comme des oiseaux chantant dans ses branches et cueillant des fruits suaves. "Olivier Messiaen, *Éclaires sur l'au-delà*.... performed by Orchestre de l'Opéra Bastille and Myung-Whun Chung (conductor). compact disc, 439 929-2 GH, DDG, 1994, s.v. « Program notes, » by Paul Griffiths (in English), and Yvonne Loriod-Messiaen (in French).

他技法融合，在在都顯現出其重要性。鋼琴經常是份量頗重的獨奏樂器，並且擔任鳥歌的演奏工作。從這些作品的數量、配器各方面看來，鋼琴的確做為梅湘鳥鳴風格作品中一個特別且無法取代的樂器。最後這部《鳥兒的小小素描》，以三首小曲仔細描繪紅喉雀的歌聲，這倒是一個特殊的現象。田間雲雀作為全曲之終樂章，或說是所有鋼琴曲之結語，則有幾個適當且巧合的原因：雲雀是梅湘第一次採集鳥歌時的鳥兒，勝利燦爛的歌唱極適合這歡愉作品的終曲，雲雀結合飛行的歌唱，結尾處總以優雅的姿態落地等。這使得梅湘最後的鋼琴曲，正如同法國人的性格般，即便是在欣喜勝利的情緒下，仍不忘維持一貫雍容優雅的外貌。



### 第三章《前奏曲》〈白鴿〉樂曲分析

梅湘的八首《鋼琴前奏曲》為其年僅二十歲時於國立巴黎音樂院學習期間跟隨杜卡學習作曲時所創作，於為期兩年的寫作完成後，於 1930 年由法國巴黎的杜蘭 (Durand) 出版商所出版，並題獻給管風琴暨鋼琴家羅惹 (Henriette Roget, 1910-1992)，隔年由羅惹擔任此作品之首演。

這個時期之作品在節奏方面雖尚未具有明顯地個人節奏語言之使用。但整體來說，在這部《鋼琴前奏曲》中經常運用切分音的節奏型來打破節拍的均衡與對稱，甚至在第四首以及第六首中分別運用了「不可逆行的節奏」與「附加時值」之手法，預示了梅湘極具特色的節奏特質；相對地，在此階段音樂的和聲與旋律線條上，梅湘已高度運用其所創造發明的「有限移位調式」之音樂語言，充分展現其鮮明地個人音樂色彩與風格特色。

《鋼琴前奏曲》中之八首樂曲各自有獨立的標題，分別為〈白鴿〉 (*La Colombe*)、《憂鬱景緻中之吶喊》 (*Chant d'extase dans un paysage*)、《輕盈的數字》 (*Le nombre léger*)、〈消失的瞬間〉 (*Instants défunts*)、《觸不到的夢之聲》 (*Leçons impalpable du rêve*)、〈焦慮的鐘聲與別離的淚〉 (*Cloches d'angoisse et larmes d'adieu*)、〈寧靜的嗚咽〉 (*Plainte calme*)、〈映在風中的光影〉 (*Un reflet dans le vent*)，這些附上標題之樂曲，充滿了象徵主義音樂之特性，藉由豐富的想像力表現其中之氛圍，營造特殊的和聲與音響色彩，以喚起音樂當中之意境。

【表格二】《前奏曲》〈白鴿〉曲式與架構

段落	主題素材	小節數	調式
A	a	mm. 1-5	調式二的第二移位
	b	mm. 6-10	
A'	a	mm.11-15	
	b'	mm. 16-20	
Coda	mm. 21-23		

### 一、曲式架構與和聲

《前奏曲》〈白鴿〉可分為AA'coda的二段體結構。A段包括第1至第10小節，從中再分為a和b兩個小段。a小段由1至5小節組成，首先以八度音引出向上增四度的旋律線，各聲部皆由有限調式二第二轉位所構成，分別以FAC三音開始的模仿進行，最下方則是E大調的和弦音。調性（E大調）與八聲音階音型（梅湘的有限移位調式二）的融合也是其特點。整個旋律都被這種關係所著色：在其下降的螺旋中，來自E大調的和弦的主音受到來自音型的附屬音的半音染色（A#、F等）。梅湘巧妙融合調式與調性，為之後E大調的b部分留下伏筆。右手是一連串變化音(notes chromatiques)串成的排鐘式的效果【譜例3-1-1】，b小段轉以E大調為主，音樂的張力上也較a小段大。梅湘運用連續六度和聲、大小和弦的交錯，及一連串屬和弦進行，在音樂色彩上做變化。b小段中屬音更加密集地出現，增加其音樂張力，強化音樂中主

屬的關係，將整曲帶入高潮，最後停留在屬九和弦，使音樂步調較 a 小段更緊湊。【譜例 3-1-2】

【譜例 3-1-1】《前奏曲》〈白鴿〉第 1 至 2 小節

排鐘效果

Lent, expressif, d'une sonorité très enveloppée

增四度

*rubato*

*expressif*

【譜例 3-1-2】《前奏曲》〈白鴿〉第 10 小節

rall.

a tempo

ppp

pp

p

ppp

E:V9

A'段與 A 段幾乎完全相同，其不同之處在於 b'小段的和聲提升四度，低音持續出現 E 大調屬音 B 音，加強了音樂的張力，直至結尾才解決了懸宕已久的屬和弦。主和弦不僅是純粹的 E 和弦，還加入了二度與六度音(F,C)，並在上方聲部運用 b'小段的素材，製造一種漂亮的、彷彿不準確的減八度音響阻絕了原本功能性強烈的 V-I 終止，，即縮減半音，管風琴中所謂的「縮減半音」(octaves diminuées)的效果，以極短的低音八度 E 音突顯出 E 大調主音，似乎回到調性又停留在調式上，為樂曲增添了神秘色彩。

【譜例 3-1-3】

【譜例 3-1-3】《前奏曲》〈白鴿〉第 17 至 23 小節

The musical score for measures 17-23 of the 'Prelude' (White Dove) is presented in two systems. The first system shows measures 17-19, with a 'cresc.' marking. The second system shows measures 20-23, with a 'Rall.' marking and dynamic markings 'ppp', 'p', and 'pp'. The score includes a treble and bass clef staff, with various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature is E major (one sharp) and the time signature is 3/4. The score concludes with a final cadence in measure 23.

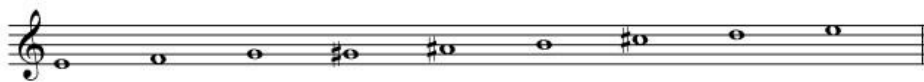
## 二、鳥歌的應用

此作品並沒有鳥鳴風格，〈白鴿〉中鳥類的特徵——飄動的高音部、旋律的螺旋下降——並不宣稱自己是現實主義的；畢竟，它們可能描繪的是任何鳥類。相反，白鴿在音樂中扮演了自然在音樂中的傳統角色，作為人類情感的鏡像，或許還作為宗教符號，儘管樂譜上沒有提及，這種特殊的美麗、溫柔和些許珍貴感可在梅湘早期音樂中找到，尤其是在《前奏曲》中。

## 三、主題動機

a 小段主題調性（E 大調）與八聲音階音型（有限移位調式二）的融合。整個旋律都被這種關係所著色：在其下降的螺旋中，來自 E 大調的和弦的主音受到來自音型的附屬音的半音染色（A $\sharp$ 、F 等）。同樣地，儘管基本動機明顯屬於 E 大調，但模式的風味被一陣顫動的高音伴奏輕輕強調，使旋律不僅受到下方和聲的著色，還受到上方共鳴的影響。因此，除一開始梅湘慣用的增四度音程（F-B）外，長而不斷的線條幾乎以級進、半音方式進行。音樂雖有上下的起伏，整體呈現縹緲不定的效果。【譜例 3-1-4】

【譜例 3-1-4】有限調式二的第二轉位



a 小段，旋律一開始即以 E 大調屬音 B 音帶出，帶入一連串屬調和弦的進行。旋律由細碎音群模仿進行所構成。這裡不似 a 小段的長樂句線條，梅湘利用分句模仿進行。

句子長度上的縮減造成音樂上顯得急促，適時加上力度與和聲色彩的變化，讓音樂張力明顯與增強，與 a 小段的音樂色彩有著明顯的不同變化。

梅湘在〈白鴿〉中融合了調性與調式的創新手法，但曲中強烈的主屬關仍清晰可見，曲式上也運用單純的兩段體，保留傳統的寫作手法。為了展現空靈的宗教效果，在主屬的關係上，運用變化音般排鐘式效果及管風琴中的「縮減半音」效果，沖淡主屬和弦間強烈的安定感，調和音樂色彩，進入虛無標攤的音樂境界中。



## 第四章《二十個對聖嬰耶穌的注視》之選曲

《二十個對聖嬰耶穌的注視》是梅湘最偉大的鋼琴作品之一，作於 1944 年由二十個樂章組成，是梅湘諸多表達宗教意念的代表作之一。它們華麗、新奇又帶著些神秘，以大膽的和聲、豐富的音色、多變的節奏、富有表情的旋律、鮮明的主題動機以及技巧性的鋼琴織體著稱於世，是 20 世紀最偉大的鋼琴詩篇之一。從三月到九月，僅僅六個月，梅湘就以驚人的神速完成了創作，從這個方面來看，不難體會出作曲家是多麼急切地運用他的新的音樂語言來表達內心屬靈的沖動。筆者認為非常珍貴的是，梅湘都會在每首樂曲撰寫前言，給予我們很多有關此作品的尋錫、他的想法、及給予演奏家的指示。從這些文字與作品中，我們看到了這個年輕的藝術家作為一個徹底虔敬者，在這個信仰的環境中，他被驅動去讚美和尊敬這溫暖的信仰。<sup>49</sup>

這部作品是梅湘受到他的學生，洛里奧的激發而創作的。洛里奧是一位出色的鋼琴家，與梅湘合作首演了他的雙鋼琴作品《阿們的顯像》，合作十分愉快，演出獲得巨大的成功。她高超的演奏技巧及對現代音樂的熱忱極大地觸動了梅湘。受到洛里奧善於掌握複雜樂思的高度演奏能力的鼓舞，梅湘完全突破了對於寫譜有關彈奏技巧方面的限制，想象力宛如天馬行空般徹底解放，從而創作了由一首樂曲構成的標題性的鋼琴套曲《二十個對聖嬰耶穌的注視》。<sup>50</sup>這部作品匯集了梅湘早期的大部分創新技法，

---

<sup>49</sup> Peter Hill, and Nigel Simeone. *Olivier Messiaen in Words and Pictures*, (New Haven: Yale University Press), 3.

<sup>50</sup> 蕭慶瑜《梅湘二十個對聖嬰耶穌的注視之研究》，(台北四章堂：文化事業有限公司，2003)，第 99 頁。

是他早期鋼琴作品中最成熟、最具代表性的作品。這部作品與過去意義上的禮拜用樂不同，現代人在內心世界里與神的對質。

整套作品一共有七個主題，主要是上帝的主題、星星與十字架的主題與和絃的主題，另外愛情的主題、喜樂的主題、親吻的主題以及鐘聲的和絃這四個主題較類似前三個主題的變型。自第一首樂曲起，凡樂曲次數為五的倍數時，所彰顯的皆是上帝；由於七是一個代表完美的數字，第七與第十四首分別為〈十字架的注視〉與〈天使的注視〉；〈時間的注視〉位於第九首，這是因為所有的嬰兒皆經由九個月的孕育而成，比喻時間見證了永恆耶穌基督的誕生，藉著主的兒子耶穌基督轉為肉身來到人間，才能傳播主的偉大，於是第十八首為〈可敬畏的敷抹聖油禮的注視〉；由於六是代表創世紀的數字，第六與第十二首分別是〈藉著祂成就一切〉與〈全能的話語〉。<sup>51</sup>

《二十個對聖嬰耶穌的注視》其中第四首〈童貞瑪麗亞的注視〉、第五首〈聖子注視聖嬰〉、第八首〈自高處的注視〉、第十一首〈童貞瑪麗亞的初領聖禮〉、第十四首〈天使的注視〉、第十五首〈聖嬰耶穌之吻〉、第十七首〈寂靜的注視〉、第十一首〈愛的教會之注視〉<sup>52</sup>皆有應用到鳥類素材，但大多與其他寫作手法混合，並非以鳥歌作為主要素材，有些也未具體敘述是哪種鳥的歌聲。

---

<sup>51</sup> Olivier Messiaen, *Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie, Tome II* ,(Paris: Alphonse Leduc, 1995),

<sup>52</sup> 蕭慶瑜《梅湘二十個對聖嬰耶穌的注視之研究》，台北四章堂：文化事業有限公司，2003。

【表格三】《二十個對聖嬰耶穌的注視》應用到鳥歌素材的曲目表<sup>53</sup>

應用到鳥歌素材的曲目	鳥歌素材
童貞瑪麗亞的注視	mm.38-39, 98-99 模仿黑鵝的聲音
聖子注視聖嬰	mm54-55,57,61 mm.26,62，音響效果與《白鴿》相似 mm.28 黑鵝音型
自高處的注視	夜鶯、黑鵝、柳鶯、花雀、金羽雀、必鳥、金絲雀、小雲雀(特別)
童貞瑪麗亞的初領聖禮	mm.73 與第八首《自高處的注視》mm.62 相似
天使的注視	mm.78-83,89-96,106-114 模仿黑鵝的聲音
聖嬰耶穌之吻	譜上尚未標示，但經過研究 <sup>54</sup> ，mm.40-52 右手於高音音域的快速音群屬於「裝飾上帝主題的溫和鳥歌」
寂靜的注視	mmm.45-47 模仿黑鵝的聲音
愛的教會之注視	運用黑鵝的聲音及第四首《童貞瑪麗亞的注視》

<sup>53</sup> Julian Anderson, *Olivier Messiaen*, The Musical Times 133 (September 1992), 449-451.

## 第一節 第五首〈聖子注視聖嬰〉樂曲分析

該曲的樂譜前言為：「奧秘、夜晚一斜微光—喜樂的反應、寂靜的鳥兒—造物者在人間—耶穌基督的本質融於神與人之間…」<sup>55</sup>。

關於作品的創作靈感的來源，學者羅伯特·謝爾拉·強森認為作品借用了其他不同領域的藝術形式，例如第十一首《童貞瑪麗亞初領聖體》是以一副描繪瑪麗亞屈膝跪下祈禱，敬拜她體內的聖嬰之畫作為基礎的，而第十五首《聖嬰耶穌之吻》則由一座描寫聖嬰耶穌掙脫瑪麗亞的雙臂以擁抱利索斯之聖特蕾莎 (Saint Therese de Lisieux) 的雕刻衍生出的創作靈感，第十八首《可敬畏的敷抹聖油體的凝視》的靈感是由一副畫有耶穌基督跨上馬匹的景象的慢帷所得來的。<sup>56</sup>

*Regard* 一詞在英語中是很難翻譯的，文字上表示「凝視、注視」，還有深層的「默想、玄想、觀想」(Contemplation)之意，同時一帶有「和...有關的方面」以及「尊敬、敬畏」的隱含意義。從這個角度上，我們可以看到梅湘所希望代表的信仰和禱告意味。

---

<sup>55</sup> "Mystère, rais de lumière dans la nuit réfraction de la joie, les oiseaux du silence la personne du Verbe dans une nature humaine \_ mariage des natures humaine et divine en Jésus-Christ ..." Olivier Messiaen, *Vingt regards sur l'enfant-Jésus*. (Paris : Éditions Durand, 1947), 18.

<sup>56</sup> Johnson, Robert Sherlaw. *Messiaen*, (California: University of California Press, 1975), 71.

很少有作品的慢速樂章中能獲得如此持久而莊嚴高尚地感覺，從這慢速的矚目表中表達出的感染力遠遠勝於鋼琴宏偉技藝所帶給我們的沖擊。

梅湘對此曲有詳盡的解釋。他除了針對樂曲寫作手法做提綱挈領的說明外，也運用多種調式所呈現的奇異瑰麗色彩。他描述整首樂曲以描繪聖子注視聖嬰的景象為主題，並運用了三種音色、三種調式和三種特定節奏型，重疊呈現出不同的音樂層次。

整首樂曲是以描繪聖子注視聖嬰的景象為主。曲中我運用了三種音色、三種調式與三種特定的節奏型，將三種不同的音樂加以重疊。『上帝的主題』屬於其中一部，而另二個聲部的音樂是以附加時值的節奏卡農重疊：它涵蓋了三種不同的印度節奏，有『râgavardhana』、『candrakala』與『laksakmiçaji』。而... 在所運用的三種『有限移位調式』中，上聲部的和絃所依循的是調式6的第三移位，其散發出的主要是淡黃色，其中卻又帶一點淡紫、普魯士藍以及略現淡紫的棕色點點；中聲部是調式4的第四移位，其呈現的色澤令人聯想到牽牛花：暗沈的紫，其上卻有白色的花樣，同時這白色區域中亦泛出紫與紫紅。另一聲部則呈現調式2的三種移位，其中特別是第一移位，以藍一紫色呈現基本色調。全曲的音域集中在高音；而F#大調所展現的、極其明亮的聲音，它完全吸取了調式2本身所蘊含的、紫色與鑲以金與銀色螺懸狀花邊的藍，其中又略帶一點寶紅的色澤。樂曲幾乎以複節奏與複調式貫穿全曲，其間並穿插鳥歌，屬於黑鶉與園中之鶯的歌聲；而在此輪替之中，『上帝的主題』不曾間斷，一意延續直至樂曲終結。<sup>57</sup>

【表格四】《二十個對聖嬰耶穌的注視》〈聖子注視聖嬰〉曲式與架構

段落	主題素材	小節數	調式
A	聖子、聖靈、上帝的主題	mm. 1-21	調式六的第三移位
B	鳥歌、上帝的主題	mm. 22-33	調式四的第四移位

<sup>57</sup> "Il s'agit évidemment du Fils-Verbe regardant le Fils-enfant-Jésus. Trois sonorités, trois modes, trois rythmes, trois musiques superposées. "Thème de Dieu" et canon rythmique par ajout du point. La joie symbolisée par des chants d'oiseaux..." Olivier Messiaen, *Vingt regards sur l'enfant-Jésus*. (Paris : Éditions Durand, 1947), 2.

A'	聖子、聖靈、上帝的主題	mm. 34-52	調式二
B'	鳥歌、上帝的主題	mm. 53-66	
A''	聖子、聖靈、上帝的主題	mm. 66-73	
Coda	鳥歌	mm. 74-76	

### 一、曲式與手法

全曲其曲式與架構可視為以 A-B-A'-B'-A'' 所形成的，堪稱為迴旋曲式的五段體，其後再行附加一小段尾聲。這是一個寂靜、神秘的樂章，上兩聲部為色彩層，如繁星點點、若隱若現，第三聲部則是「上帝主題」的第二次明確呈示。三個聲部以三行譜形式，藉由上兩聲部的節奏卡農，表現了聖子凝視自己的主題以及對「聖三位一體」的頂禮膜拜。

此曲明顯地採用了結構分層的手法，並採用三種不同的音色、不同力度、不同節奏、不同調式，並由此產生不同的音響效果，作品亦呈現出種不同的音樂之間的拉鋸，但卻又有另一聲部以獨特而自我的步調進行著運轉。其中這三種節奏形態互有聯系，並蘊含特殊的涵義。它們在 13 世紀音符音樂家沙嘎迪瓦的著作《音樂與舞蹈的海洋》(Samgita-ratnakara) 中，分別是所列 120 個印度節奏型“Deci-talas” 的第 93、105 和 88 號節奏型代表「最富生命力的節奏」、「月色的美麗」和「平靜的」，因此，可以推斷梅湘想要藉由這三種節奏型的卡農營造出何種安詳、聖潔而又蘊含生命希望的意義。作為和弦色彩層，上兩聲部分別由有限移位調式中調式六的第三移位和調式四的第四

移位構成，它們以節奏卡農形式出現，其中第二聲部的節奏是第一聲部添加了附點的節奏增值，第三部為「上帝的主題」，為調式二的各移位所構成。【譜例 4-1-1】

【譜例 4-1-1】《二十個對聖嬰耶穌的注視》〈聖子注視聖嬰〉第 1 至 4 小節

Très lent (♩=76)  
(Polymodalité et canon rythmique par ajout du point)

(\*) 8  
m. dr. (mode 6<sup>3</sup>)  
pp

8  
m. g. (mode 4<sup>4</sup>)  
ppp (doux et mystérieux)

m. g. (mode 2)  
p lumineux et solennel

(Thème de Dieu)

調式六的第三移位

調式四的第四移位

上帝的主題

## 二、信仰意涵

第一聲部的調式六彷彿象徵這耶穌受難於十字架上，作為他降臨人世、並奉獻出自己身肉體；第二聲部的調式六則象徵著上帝派遣他的兒子耶穌降臨人間，拯救人類的具體實踐，最底下的第三聲部調式二上的「上帝的主題」則穩固堅定，貫穿始終，如藍紫色的薄霧一般將切籠罩。<sup>58</sup>

三個聲部共疊置出現三次，每一次上兩聲部作為持續音群保持節奏與和聲的不變，而第三聲部「上帝主題」的進入時間則每次均有提前——在第一次的基礎上，第二次提前了二拍，第三次提前了三拍，最終三個聲部進入的時間維度得到了統一。這樣的結果不僅造成了第三聲部的「和聲持續音群」與上兩聲部獨立的「節奏持續音群」的對峙，如同幾何魔方一樣，在時間的對位中旋轉出別樣的色彩，而且從三個聲部的

<sup>58</sup> Olivier Messiaen, *Vingt regards sur l'enfant-Jésus*. (Paris : Éditions Durand, 1947), 1

進入時間的調整，暗示了聖子、聖靈與聖父的位格統一，即「聖三位一體」的奧秘。而上帝主題的貫穿始終，似乎寓意了上帝恆久地存在並維護著聖靈在轉往人身過程中的高貴和尊嚴。作為連接的段落，鳥歌再次出現。正如梅湘在樂譜內標題下方所說明的，它是喜悅的象徵，而對於學者西格琳德·布魯恩(Siglind Bruhn)來說，它則象徵「以最自然的方式表現上帝的愛。」<sup>59</sup>【譜例 4-1-2】

【譜例 4-1-2】《二十個對聖嬰耶穌的注視》〈聖子注視聖嬰〉第 1 至 6 小節

**Très lent** (♩=76) **聖子：耶穌受難於十字架上，作為他降臨人世、並奉獻出己身肉體**  
 (Polymodalité et canon rythmique par ajout du point)

(\*) 8 *m. dr.* (mode 6<sup>s</sup>)

**PIANO** *pp* **聖靈：象徵著上帝派遣他的兒子耶穌降臨人間，拯救人類的具體實踐**

*m. g.* (mode 4<sup>e</sup>) *ppp* (*doux et mystérieux*) (mode 2) *m. g.* *p* **上帝的主題** *lumineux et solennel*

(Thème de Dieu)

三、鳥歌的應用

<sup>59</sup> Siglind Bruhn, *Images and Ideas in Modern French Piano Music: The Extra-Musical Subtext in Piano Works by Ravel, Debussy, and Messiaen*. Edited by Edward Lippman, (New York: Pendragon Press, 1997), 250.

經過分析，黑鶉也有出現在〈聖子注視聖嬰〉，黑鶉的特徵是其歌聲總是升至高音。它的歌聲既莊重又嘲弄，基於超大調或至少使用了大三度、完全四度、大六度和增四度。<sup>60</sup>梅湘《時間終結四重奏》包含梅湘首次以黑鶉和夜鶯的名稱命名的鳥鳴。他僅在作品序言中提到這兩種鳥的名稱，對於第一樂章的描述是：「在凌晨三點到四點之間，鳥兒的甦醒：一隻黑鶉或夜鶯即興演奏。」然而，在序言和樂譜的後來描述中，他僅提到鳥類(les oiseaux)，並在鳥鳴旁標註「像一隻鳥」(comme un oiseau)。儘管在音樂中很難確切辨認出鳥鳴的位置，安東尼·波普(Anthony Pople)的結論是小提琴演奏夜鶯的歌曲，而單簧管演奏黑鶉的歌曲。<sup>61</sup>【譜例 4-1-3】

【譜例 4-1-3】《時間終結四重奏》〈水晶儀式〉單簧管演奏黑鶉的歌曲

Bien modéré, en poudrolement harmonieux (♩=54 env.)  
(comme un oiseau) *p expressif*

A B C D

<sup>60</sup> Claude Samuel, *Olivier Messiaen Music and Color: Conversations with Claude Samuel*, trans., E.T. Glasow

<sup>61</sup> Anthony Pople, *Messiaen: Quatuor pour la fin du Temps*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 102.他透過將樂譜片段與《鳥類圖誌》以及安托萬·戈萊亞 (Antoine Golé) 與梅湘的訪談進行比較，得出這個結論。

第一樂章黑鶉之歌的前七小節簡要分析。該部分包含四個由休止符分隔的片段。第一個片段以 F 為主，而其他音高均均勻地出現。這個音高的主宰在接下來的三個片段中不再發生，因為每個短語中的音符只出現一次或兩次。然而，當我們確定這四個片段中音高出現的精確頻率時，就顯現出對一些結構音符的強調。這些被強調的結構音符包括 D、F、G、B、B、D 和 F，有助於形成以 F 為中心的大調。梅湘通過頻繁使用「中心音」來確立黑鶉的音樂模式。因此，模式感變得清晰而強烈。

藉此，梅湘《時間終結四重奏》黑鶉的分析，〈聖子注視聖嬰〉也可以看到有圍繞著中心音的片段，這是黑鶉顯著的音型。【譜例 4-1-4】

【譜例 4-1-4】《二十個對聖嬰耶穌的注視》〈聖子注視聖嬰〉第 28 至 32 小節

## 第二節 第八首〈自高處的注視〉樂曲分析

該曲的樂譜前言為：「高處的讚樂…，自高處降至馬槽，像雲雀的歌。」<sup>62</sup>

耶穌誕生的夜晚，來自於天使的歌聲是來自於高處的榮耀，所謂的「高處」，作為最為接近上帝天父的鳥兒，其歌聲正是象徵了來自上帝這高處的聲音。因此，這個類似兩聲部創意曲的樂章，蕩漾的水面，小鳥的鳴叫，這是梅湘精神的家園，也是全曲中表現鳥歌最為集中的段落，同時，其背後的宗教意義仍然指向對上主天父的崇敬和讚美。

從整套作品的結構來看，全曲的 20 個樂章可以按結構分為 4 組，每組 5 首。第 2 組為自第 6 首至第 10 首。由於這一組的兩端，各有一個篇幅巨大、情緒激烈而充滿戲劇性表現的樂章，因此，梅湘在中間安排了 3 個篇幅較為短小的樂章——《十字架的凝視》、《自高處的凝視》和《時間的凝視》，梅湘將此歸納為精神的、象徵性的段落。<sup>63</sup>

【表格五】《二十個對聖嬰耶穌的注視》〈自高處的注視〉曲式與架構

段落	主題素材	小節數
一	導奏	mm. 1-8
二	主體 - 小雲雀	mm. 9-55

<sup>62</sup> “Gloire dans les hauteurs... les hauteurs descendent sur la crèche comme un chant d'alouette...” Olivier Messiaen, *Vingt regards sur l'enfant-Jésus*. (Paris : Éditions Durand, 1947), 2.

<sup>63</sup> Peter Hill, *The Messiaen Companion*, (London: Farber and Farber, 1995), 89

三	間奏	mm. 56-59
四	尾奏 - 黑鶉與所有的鳥兒	mm. 60-64

### 一、主題動機與和聲

從均勻的 32 分音符的六連音開始，左右手調性形成小二度覆疊關係，如同一股清流，舒緩了前一樂章給人造成的壓抑和沈重感，把聽者引入色彩斑斕的神秘花園。蔚藍色的湖山遠及近靜靜流淌，柳樹和灌木林中的雲雀、夜鶯、鸚鵡以及各種不知名的鳥兒，輕盈地在枝頭歡快地鳴啾。刻畫出林中歡快的夜鶯。首先，作曲家以大幅度跳躍的旋律，不規則的節奏組合形態，短小的旋律片段形象地，然後，雲雀在高音笛的音區唱出上聲部，另一隻雲雀則以單簧管的音區以對位形式給予呼應，靈巧而機智。

#### 【譜例 4-2-1】



【譜例 4-2-1】《二十個對聖嬰耶穌的注視》〈自高處的注視〉第 1 至 10 小節

The image shows a musical score for a piano piece. It is divided into two main sections: 'Vif' and 'Modéré'.  
 - The 'Vif' section starts at measure 1 with a tempo marking of quarter note = 132. It is marked 'PIANO' and 'ppp'. The music features a complex, rhythmic pattern with many sixteenth notes. There are markings for '(pour 4)' and 'cresc.'.  
 - The 'Modéré' section starts at measure 8 with a tempo marking of quarter note = 116. It is marked 'p'. The music is more melodic and features a 'Le rossignol' (The nightingale) section. There are markings for '7 (pour 4)', 'dr.', and 'p'.  
 - The final section is 'Un peu vif' starting at measure 8 with a tempo marking of quarter note = 126. It is marked 'p' and 'stacc.'. It features a 'L'alouette' (The lark) section. There are markings for '8' and 'p'.

在主體樂段的旋律中，上方的雲雀旋律以降 B 音為中心，音程以小九度、增四度的大跳描繪出歡快的形象，節奏更富於變化，旋律的跳動也更為頻繁，梅湘說：「雲雀急切的鳴啼，總是越唱越高。」<sup>64</sup>【譜例 4-2-2】

<sup>64</sup> Olivier Messiaen, *Music and Color: Conversations with Claude Samuel*, trans., E.T. Glasow (Portland, OR: Amadeus Press, 1994a), 88

【譜例 4-2-2】《二十個對聖嬰耶穌的注視》〈自高處的注視〉第 46 至 56 小節

The image displays three systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system begins with a dynamic marking of *mf*, followed by *mf stacc. sempre*, and then *f stacc.*. The second system starts with *cresc.* and *f*. The third system also begins with *cresc.* and features a watermark for National Central University (師大) overlaid on the score.

61 小節開始，鸚鵡和所有的鳥兒開始齊聲歌唱，梅湘形容鸚鵡的旋律輪廓，如夢幻般超越了人類的想象。<sup>65</sup>而此處，由完整十二音構成的旋律線條簡潔明快，雙手八度齊奏在高音區短促跳躍的音符並時常伴隨著快速的裝飾音，一派森林大合唱的熱鬧場面。鳥兒的歌聲如同天使的報喜，讓人們懷抱著崇敬而不敢倦怠的心情歌聲直上雲霄直到永恆。【譜例 4-2-3】

<sup>65</sup> Peter Hill, *The Messiaen Companion* (London: Farber and Farber, 1995), 54

【譜例 4-2-3】《二十個對聖嬰耶穌的注視》〈自高處的注視〉第 61 小節

8 **Modéré** (♩ = 116)

*p*

(Le merle et tous les oiseaux)

**Très vif**

*f*

(brouillé de pédale)

*dr.*

*dr.*

## 二、鳥歌

在《二十個對聖嬰耶穌的注視》這部作品中的第八首〈高處的注視〉，是梅湘所有作品中首次以鳥歌素材為主要角色的樂曲，而非如之前的作品般以近似徽章的點綴出現，全曲從頭至尾也曾出現任何主題，例如「上帝的主題」y，亦未發現有調式的運用，為求忠實反映鳥聲。梅湘明確地於樂譜上寫出雲雀、夜鶯以及黑鵝與所有的鳥兒。

【譜例 4-2-4】【譜例 4-2-5】 樂曲主要部分為雲雀的歌唱，降 B 雖非雲雀歌唱實際的最高音，然而為這段歌唱的中心音高，亦即雲雀歌唱的主宰高音。【譜例 4-2-6】

【譜例 4-2-4】《二十個對聖嬰耶穌的注視》〈高處的注視〉第 4 至 10 小節

夜鶯 (Le rossignol)

7 (pour 4)

7 (pour 4)

Un peu vif (♩=126)

mf stacc. (L'alouette) 雲雀

【譜例 4-2-5】《二十個對聖嬰耶穌的注視》〈高處的注視〉，第 60 小節

decresc.

ppp

Modéré (♩=116)

(Le merle et tous les oiseaux)

Très vif

黑鶉與所有的鳥

(brouillé de pédale)

【譜例 4-2-6】《二十個對聖嬰耶穌的注視》〈高處的注視〉第 46 至 56 小節

The image displays three systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system begins with a piano (*mf*) dynamic and includes markings for *mf stacc. sempre* and *f stacc.*. The second system features a *cresc.* marking and a *f* dynamic. The third system also includes a *cresc.* marking. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

進入這主要樂段前有一小段八小節的前奏，雙手大致以黑白鍵交錯的複調音型重複進行十二次【譜例 4-2-7】，之後有兩小節模仿鳥歌的樂句，休息一小節後則是三小節標記著夜鶯的句子。這短小的前奏包含了數種題材，特別的是即便只有三小節的歌唱，梅湘以夜鶯標記，而非以往僅寫上如同鳥兒的字樣，這是值得注意的現象，因為這已相當接近日後鳥鳴風格樂曲的標記模式。樂曲尾奏標記為烏鶯與所有的鳥兒，這是一段雙手齊奏的段落，樂譜作者的話並逐一列舉這些鳥兒的名稱，如夜鶯、烏鶯、鶯、金翅鳥、布斯卡爾鶯與雲雀等。



## 第五章 《鳥類圖誌》之選曲

梅湘在創作了《時值與力度的模式》這部作為整體序列音樂開山鼻祖的作品後，所有人都認為他會繼續沿著這條主線創作下去，但是卻在這個時候將創作的重點轉向了鳥歌。梅湘幼時與姑姑們生活在法國東北部的奧布省，也是在這裡與鳥兒結下了不解之緣，這裡風景優美，群山巍峨，農場、草原、鳥兒成為了梅湘對大自然最初的印象。梅湘曾敘述到：

我不僅是作曲家、節奏家、音高和色彩的信徒，我同時更是一名鳥類學家。18歲時我就開始記錄鳥的歌聲...我首先研究了法國的鳥叫聲，然後又遠涉美國、日本，甚至我還到了新喀里多里亞...在這些鳥中有一些會唱歌的鳥，山鳥和海鳥只會唱音律上揚的歌，但歐洲的綠啄木鳥、森林貓頭鷹卻可以唱出有節奏感的歌聲，也有以唱高音為主的雲雀、夜黃鸝、黑斑鳩和知更鳥。<sup>66</sup>

對於梅湘來說，鳥類代表著天真與自由，同時也象征著不朽。

《鳥類圖誌》創作於 1956-1958 年，共有 13 首作品，被分為七冊出版，並且每首作品前都有相應的情景介紹，此書面報告，僅只挑選第五冊的第八首，及第七冊的第十三首作深入的探討。

梅湘在這 13 首作品中所標記的鳥歌種類多達 77 種，從名稱可以看出他始終圍繞著法國各地的鳥類做標題音樂，他是想真正地為鳥聲描繪出肖像。每一樂章都主要以一種鳥類為中心，根據不同的鳥兒在不同的環境中，以及不同的時間，創作出風格迥

---

<sup>66</sup> Claude Samuel, *Olivier Messiaen Music and Color: Conversations with Claude Samuel*, trans., E.T. Glasow (Portland, OR: Amdeus Press, 1994a), 91.

異的作品。這部作品完整的演奏需要將近三個小時，這也是梅湘作品中演奏時間最長的作品。從每一冊的曲目數量來看，第一冊為三首，第二冊為一首，第三冊為兩首，第四冊為一首，第五冊為兩首，第六冊為一首，第七冊為三首，從冊數來看，筆者發現，以第四冊為軸，冊數可構成回文式的結構，形成了一個對稱的拱型，與他許多曲目的曲式的架構安排有著相似的特徵。梅湘也在《鳥類圖誌》中為每首曲子親撰前言，記載著主角鳥類的活動地點、時刻、季節、景致及其他鳥類和生物互動的情形。



## 第一節 第五冊 第八首〈短趾雲雀〉樂曲分析

該曲的樂譜前言為，

在 7 月的普羅旺斯，下午兩點，在博城，艾爾皮勒山，乾燥的巖石地形，有金雀花和柏樹。蟬的單調鼓擊聲，隼鷹的斷奏警報聲，通往恩特雷森的道路上：鳳頭雲雀與短趾雲雀形成了兩聲部的對位。下午四點，在克勞地區。石子的沙漠，強烈的光線，灼熱的天氣。只有短趾雲雀的短小樂句在寂靜中回蕩。傍晚六點左右，一隻歐亞雲雀升上天空，發出歡快的歌聲。<sup>67</sup>

### 一、曲式與架構

這首曲子的結構為 ABA'C。A 段一開始介紹了兩和弦動機，配合著獨奏者短趾雲雀的歌曲，我稱之為 a。其他以類似風格但概念更延展的部分分別是 a1 和 a2；然而，這些部分的背景和聲不是兩和弦動機，而是由梅湘作品中常見的熟悉和聲所組成。由蟬、隼和鶴鶉發出較低音高叫的部分標為 b。短趾雲雀和鳳頭雲雀的二重唱是 c，樂曲的尾聲 C 段則涉及了歐亞雲雀的歌曲，兩側伴隨著鶴鶉的叫聲，接著是短趾雲雀的一段作為結尾。

【表格六】《鳥類圖誌》〈短趾雲雀〉曲式與架構

段落	主題素材	小節數	內容
A	a	mm. 1-8	環境+短趾雲雀
	b	mm. 9-14	蟬、隼和鶴鶉

<sup>67</sup> "Provence, mois de juillet: l'Alouette Calandrelle. 2 heures de l'après-midi, les Baux, les Alpilles, rochers arides, genêts et cyprès.... Vers 6 heures du soir, une Alouette des champs s'élève dans le ciel et lance une strophe jubilante. Amphimacre de la Caille, souvenir de la Calandrelle..." Olivier Messiaen, *Catalogue d'oiseaux pour piano 5ème livre*, (Paris : Alphonse Leduc, 1964), 154.

	a1	mm. 15-26	環境+短趾雲雀(延展)
B	c	mm. 27-42	短趾雲雀和鳳頭雲雀的二重唱
A1	a2	mm. 43-57	環境+短趾雲雀(延展)
	b	mm. 58-69	蟬、隼和鸛鷓
	a	mm. 70-79	環境+短趾雲雀
C	d	mm. 80-95	歐亞雲雀
	a	mm. 96-97	環境+短趾雲雀

在結構上呈現兩個重要特點。首先要觀察的是對稱的拱形，三個部分 a 與其後的三個 a 形成了鏡像。儘管後面的 a 組要長得多，但其主題的安排基本相同。B 段短趾雲雀和鳳頭雲雀的二重奏是兩個 A 大段的中心軸，從而形成了一個迴文形式。從這個角度上來看，人們期望 B 段二重奏是高潮，因為它有最快的節奏，並且出現在樂曲的中心。然而，作曲家所給予的時間表明，我們應該將 a2 視為高潮，這段 a2 位於整首的中心。此外，這是短趾雲雀表演最激動人心的節奏的地方，充滿了背景和諧的動能觸發的更大音量。【譜例 5-1-1】

【譜例 5-1-1】《鳥類圖誌》〈短趾雲雀〉第 43 小節至 50 小節

Alouette Calandrelle

Un peu vif (♩ = 108)

Vif (♩ = 160)

mf

f

(Péd. sempre)

mf

f

(Péd. sempre)

mf

f

(Péd. sempre)

m. g. dessus

mf

f

(Péd. sempre)

m. g. dessus

mf

f

(Péd. sempre)

然而，短趾雲雀的歌聲和這個三重奏的意義為結構帶來了另一種形式。藉由短趾雲雀歌聲的動機，可以注意到其節奏從開始部分到高潮 a2 得到發展，後來回歸到樂曲最後一小節中的原始動機中。隨著獨奏者的發展，有兩個三重奏的 b 部分在中心部分於二重奏之前和之後出現。在彼得·希爾的《梅湘的指引》中，他解釋這是一個靜態框架，可以讓獨奏者的歌曲作為變奏形式發展為一個動態元素。<sup>68</sup>【譜例 5-1-2】

<sup>68</sup> Peter Hill, *The Messiaen Companion* (London: Farber and Farber, 1995), 70.

【譜例 5-1-2】《鳥類圖誌》〈短趾雲雀〉第 58 小節至 28 小節。

(choeur des cigales)  
 Presque vif (♩=138)  
 mf (sec et monotone)      pp      cresc.

*58b.*  
 sans péd.

*f*      *p*      *cresc.*      *f*

Faucon Crécerelle  
 vif (♩=162)

*f*      *pp*      *ff*      *mf*      *f*

*tr*      *tr*

*s*      *sans péd.*      *tr*

*tr*

Caille  
 Très modéré (♩=120)  
 mf (bien rythmé, claquement doux et mouillé)

*s*

(sans péd., avec sourdine)

A.L.-22.944

The image shows a page of a musical score with three distinct sections. The first section, 'Chœur des cigales', is in 3/4 time with a tempo of 'Presque vif' (♩=138). It features a piano accompaniment with a monotone texture, marked 'mf' and 'sans péd.'. The second section, 'Faucon Crécerelle', is also in 3/4 time with a tempo of 'vif' (♩=162). It includes piano trills and dynamic markings ranging from 'pp' to 'ff'. The third section, 'Caille', is in 3/4 time with a tempo of 'Très modéré' (♩=120). It features a piano accompaniment with a 'bien rythmé, claquement doux et mouillé' character, marked 'mf' and 'avec sourdine'. The score is written for piano and includes various performance instructions and dynamic markings.

## 二、鳥歌

除了獨奏者短趾雲雀之外，還有另外五種歌聲或叫聲對這首曲子作出貢獻。另外還有成為一個獨立部分的 b 的蟬、鷹隼和鸛鵒。需要注意的是，蟬並不是鳥類而是昆蟲。這反映了梅湘對周圍噪音的關注，他的注意力不僅僅集中在鳥鳴上。鳳頭雲雀與歐亞雲雀更像是「客人」，因為它們只出現了一次，雖然它們的歌聲都比較長。它們的歌聲也表現出明顯的特點：鳳頭雲雀與獨奏者二重唱，則顯得與其他片段格格不入，不僅與獨奏者短趾雲雀形成對比，而且在前面的樂段平靜之後出現，讓人感到驚喜。短趾雲雀歌聲的突出特點是其響亮音色，左手和右手的主要音高 *mf* 和 *p* 是相互呼應的。

### 【譜例 5-1-3】

#### 【譜例 5-1-3】《鳥類圖誌》〈短趾雲雀〉第 1 至 2 小節

(Chaleur et solitude du désert de la Crau)

*Lent* (♩ = 54)

*pp*

*mf* (clair)

*Un peu vif* (♩ = 108)

*p*

Alouette Calandrelle

16

8

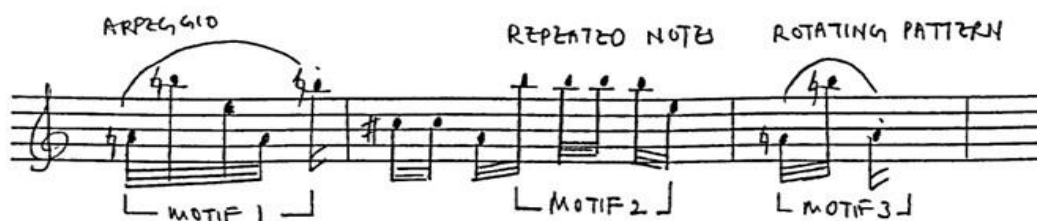
\*

## 三、主題動機與和聲

獨奏者歌曲的「主題」在第 2 小節開始引入，使用了上面提到的第一組音高（Bb 大調七和弦 / A 大調）。【譜例 5-1-4】



【譜例 5-1-6】鳳頭雲雀的動機



四、休止符

值得注意的是短趾雲雀的休止是一致的，要麼是兩個八分音符的長休止伴隨著一個停頓，要麼是一個八分音符用來標點每個短語。獨奏者歌曲和休止之間的對應是歌曲發展的藍圖。起初，獨奏者的歌聲出現在碎片中，每次一個短語，由停頓和休止分開；後來是三個短語和一個休止符，這些標誌著歌曲發展的開始。<sup>69</sup>【譜例 5-1-7】

【譜例 5-1-7】《鳥類圖誌》〈短趾雲雀〉第 75 至 79 小節

<sup>69</sup> Messiaen, *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie: Tome V*, 528

## 第二節 第七冊 第十三首〈大杓鷗〉樂曲分析

該曲樂譜文字前言，

申特島上，我們可以看到一個巨大的鳥，它有條紋式的羽毛，羽毛上有著淡黃、紅色、灰色和棕色的斑點，它的長嘴彎曲的像一把鐮刀，這就是大杓鷗。這就是它的獨奏，緩慢而悲傷的顫音，彩色的顫音，野蠻的顫音，還有一種悲劇性重覆的咕咕聲，表達了海岸的荒涼。海面上，所有的鳥叫聲被海浪的聲音打斷，水一直延伸到目之所及的地方，漸漸的，霧和黑夜籠罩著大海，一切都是黑暗可怕的。在破碎的巖石中，燈塔發出悲傷的呻吟，這是警報的聲音！鳥兒們又叫了幾聲，當它們飛遠後，大杓鷗不斷的重覆著它們的哀鳴，漸漸的消失了……黑夜，只剩下寒冷的海浪聲！<sup>70</sup>

《大杓鷗》是《鳥類圖誌》中最後的一首曲目，然而它是在最早期完成的，完成於 1957 年二月底之前。這首曲目原本在目錄的早期版本中，洛里奧於同年三月的演奏中呈現。然而，它後來被重新安排在目錄的排列中，以豐富作品結尾與開頭之間的對稱。《大杓鷗》被視為曲目的終章，以海浪上的音景作為靈感。此曲呈現了海洋的動盪，以及梅湘想像中大西洋邊緣巖石的輪廓，以龍、鱷魚形狀堆疊而成。作曲家的描述充滿了形容這些巖石的奇幻意象，以及海浪的狀態，海水的色彩與巖石形成鮮明對比。

【表格七】《鳥類圖誌》〈大杓鷗〉曲式與架構

段落	鳥類素材	小節數
A	大杓鷗	mm. 1-38

<sup>70</sup> “L’Ile d’Ouessant (Enez Eusa), dans le Finistère. A la pointe de Pern, on peut voir un grand oiseau, au plumage rayé, tacheté de roux jaunâtre, de gris et de brun, haut sur pattes, pourvu d’un très long bec recourbé en forme de faucille ou de yatagan: le Courlis cendre!.....” Olivier Messiaen, *Catalogue d’oiseaux pour piano 7ème livre*, (Paris : Alphonse Leduc, 1964), 252.

B	黑脊鷗、銀鷗、蠓虎鷗、紅腳鷗等	mm.39-641
A	大杓鷗	mm. 642-663

### 一、主題動機與和聲

在這首曲目中，中段第五至第十三小節，是一片尖銳的叫聲和哭喊聲的混亂，這些聲音碎片充滿了類似梅湘早期作品《坎特尤加亞》(*Cantéjodjayâ*)的特點。梅湘的技巧是賦予不同鳥鳴不同的角色。有些是靜止的；另一些，像銀鷗和蠓虎鷗，則不斷發展，而紅腳鷗的輕柔啾聲帶來安靜的視角，作為一種副歌。中段開始設定了基調，黑頭鷗的忽而變化的叫聲與夾在高 B 上的三連音律動相互交織。另一個反覆出現的音高參照點位於鋼琴的另一端，即開始音高 F $\sharp$ ，它開始了海浪的動機。海浪的較短部分作為緊迫的標點，不斷提醒著海洋的存在。然而，它們兩次噴發，形成了高聳的波浪，鋼琴的模式交替使用黑白琴鍵。值得注意的是，梅湘希望這些狂想曲「非常非常快速地」演奏。中段的音樂分為兩部分。第一部分聚焦於對黑脊鷗 (*goéland argenté*) 的展開，以一個華麗的音樂結尾，作為第一段暴風雨的前奏。【譜例 5-2-1】

【譜例 5-2-1】《鳥類圖誌》〈大約鷗〉第 68 小節至 70 小節

7

Un peu lent (♩ = 72)      Un peu vif (♩ = 182)

*ff* (cuivré, comme des cors)

sans péd.      Red.      Red.      \*

(les vagues de la mer)      *mf*      *ff*      *f*      *p*      *sf*      dessus

Très vif (♩ = 176)      pressez

Red.      Red.      \*

第二部分帶來新的能量，音樂朝著一個高潮趨近（在蠔虎鷗 (Huitrier pie) 的音樂中達到高潮），從反覆的漸強和音和數量增加的重複開始（第 12 頁，第 6、8 和 10 小節）。

【譜例 5-2-2】

【譜例 5-2-2】《鳥類圖誌》〈大約鷗〉第 127 小節至 135 小節

*pp*      *ff*      *mf*      *ff*

Red.      Red.      \*      sans péd.      Red.      \*

*mf*      *ff*      *mf*      *ff*

sans péd.      Red.      \*      sans péd.      Red.

然而，這些中段的聲音中明顯缺少的鳥聲是大杓鵲。梅湘讓大杓鵲獨奏部分獨自呈現的決定似乎來自他對杜鵑的最早記錄，這個記錄（可能是在 1954 年）來自路德維希·科赫 (Ludwig Koch)<sup>71</sup>的《野鳥之歌》(More Songs of Wild Birds)：記錄中表達了大杓鵲的哭聲表達了黑暗降臨大海的孤獨和荒涼。科赫的錄音分為三節。第一部分的音色介於「音樂般的吠聲」和「吱吱作響的滑輪」之間，震蕩的頻率正是大杓鵲開頭短語的前身。接下來是杜鵑持續不斷的呼喚，聲調向上滑動。最後是「狂野之歌」，有猶豫的上升節奏，逐漸融合並轉向顫音。

接下來的例子展示了這個開頭樂句的生成。來自布列塔尼的大杓鵲和聲版本【譜例 5-2-3】。進一步的準備步驟似乎來自梅湘對紅腿鵲歌聲 (chevalier gambette) 和聲的想法，在他最早在韋桑島做的樂譜中可以找到【譜例 5-2-4】：E 大三和弦與 C<sub>4</sub>的組合是紅腿鵲的一個一致特徵，它出現在灰鷺歌聲的上部。這成為了一個定義性的聲音，在整段樂曲中流動，開始時令人困擾地重複，並在中間部分中紅腿鵲的反覆出現。它的最後出現尤其精緻：由更安靜的上部和聲烘托著，速度比之前慢得多，這似乎帶有一種「回憶」的感覺，賦予了大杓鵲最後的呼喚一種超現實的感覺。【譜例 5-2-5】

---

<sup>71</sup> 是一位廣播員和音頻記錄者。作為動物聲音錄製的專家。在童年時，他曾經得到一台早期的留聲機，並錄製了一些動物的聲音。他於 1889 年錄製的白腰八聲短腳鵲 (Kittacincla malabarica) 的歌聲錄音是已知最早的鳥鳴錄音。

【譜例 5-2-3】布列塔尼的大杓鷗和聲版本

Un peu lent  
flûte  
mf p liquide f glissé flûte mf

【譜例 5-2-4】韋桑島紅腿鷗和聲版本

Courlis cendré  
8  
mf (flûte, triste) p  
p Red. \*

【譜例 5-2-5】《鳥類圖誌》〈大杓鷗〉的紅腿鷗

Lent (♩=56)  
16  
p (doux et flûte)  
mf Red. \*

伴隨大杓鷗歌聲的低音小調和弦可以追溯到梅湘最早的《大杓鷗》草稿，他想以 C 小調的重音和弦作為結尾；這段早期的片段在樂曲開始處仍有餘響，當中的小調和弦和大杓鷗歌聲相伴。這種音樂的簡單和諧格外突出地與整首樂曲的和聲不一致，也是梅湘保持大杓鷗獨奏獨特性的另一種方式。同時，開頭獨奏中最重要的音高概述了整個樂曲將要涵蓋的音域。【譜例 5-2-6】

【譜例 5-2-6】《鳥類圖誌》〈大杓鷗〉第 1 小節

尾聲部分，低聲部構成五聲音階（#F-#G-#A-#C-#D），作曲家用五聲音階這種東方色調的和諧來表示夜色中回歸安靜的大海，伴隨高聲部六音和弦來比喻海浪中沈默的飛濺聲，其中高聲部的六音和弦均是由 C 大調中的音構成，沒有變化音。【譜例 5-2-7】

【譜例 5-2-7】《鳥類圖誌》〈大杓鷗〉第 221-223 小節

## 第六章《鳥兒的小小素描》〈黑鶉〉樂曲分析

《鳥兒的小小素描》為梅湘自由運用時期所創作作品。這部作品一共包含六首規矩小樂曲，單數樂曲皆是紅喉雀，而雙數樂曲則依序為黑鶉、音樂家斑鶉與田間雲雀。這在鳥鳴風格鋼琴獨奏曲中是規模最小。不像之前《鳥類誌》一般，對鳥歌與大自然景物均有大量的描繪與發展。《鳥兒的小小素描》並無時間進行過程的描繪，僅運用幾個如聖詠般，經過著色的和絃，使鳥歌如透視法般置於前景而更加清晰，而這些和絃大多是移位轉置和絃。在最開始探索鳥歌的《眾鳥甦醒》中，僅有鳥歌而無其他素材以及人性面的反應思考，經過繁複的發展而至亦僅有鳥歌的《鳥兒的小小素描》，哈里·哈爾布雷希將這些僅有鳥歌素材的樂曲，稱為「鳥兒自己的說話」而視為珍貴的寶藏，展現梅湘晚年去蕪存菁的鳥鳴風格，而這樣的寫作方式也僅止於這一組鋼琴獨奏曲，並不在其他類型的作品中有相似的作法。

《鳥兒的小小素描》寫於梅湘位於佩蒂謝 (Petichet) 區拉索林 (La Sauline) 的家  
中，由於作品中的鳥兒都是在花園中極易見到的，因此事實上梅湘在琴房的窗口旁，  
即可聽見這些鳥兒的歌聲。<sup>72</sup>這些簡樸純淨的短曲，全都是處於歡愉的情緒下，這也正  
適度反映出梅湘退休生活的心情。對於這六首短曲，梅湘說其彼此相似又相異。類似  
的外觀使其看起來頗為相同，這是因為處理這些複雜的音色變化是運用相同風格的和  
聲技法。主要是移位轉置和絃所產生的藍、紅、橘、紫，另外也有共鳴與全部十二個  
半音的和絃等。反之，因為每一種鳥兒歌唱美學的本質，旋律與節奏律動上的根本不

---

<sup>72</sup> Olivier Messiaen, *Conférence de Notre-Dame*, (Paris: Alphonse Leduc, 1978), 444.

同，而使得這些樂曲實際上完全相異。對於作品中的四種鳥兒，梅湘作了以下的敘述：「三首獻於紅喉雀的樂曲，在精雕細琢近乎滑奏的下行琶音後，總是伴隨些許緩慢的音符，猶如一幅細緻的圖畫。烏鶇唱著如同陽光普照般的句子，帶著點勝利的姿態。<sup>73</sup>」

音樂家斑鶇以咒語的性格作著鮮明的反覆。最後，這組作品的田間雲雀，在主宰性極強的高音旁，如同輕微爆裂般的聲音流利的歌唱，有時以兩個慢且強的音符分隔樂句，歌唱的句子皆與鳥兒的飛翔相連結。

## 一、鳥歌

在梅湘《節奏、色彩與鳥類學論》裡關於鳥類十四種棲息地的分類，黑鶇是被歸類在城市中的。事實上，黑鶇應是屬於在樹林裡的鳥類，只是漸漸地烏鶇幾乎在各處都可以築巢，無論是花園、灌木叢、鄉間小屋甚至在城市裡。梅湘在巴黎經常聽到烏鶇的歌唱，只是經由梅湘本人的比較與判定，鄉間黑鶇的歌唱確定比城市中的黑鶇要好得多。不像絕大部分同種的鳥類有特定的歌唱主題，黑鶇們的鳴唱是建立於相同的風格或說是美學中，然而每一隻黑鶇又有著截然不同的主題。在累積了一定數量的主題後，黑鶇將其連結、誇飾、倒置抑或變奏到一個無以復加的地步，之後將這些句子逐一排開，即使鳴唱半小時以上都沒有任何的重複。這種難以捉模的多變性，應該是

---

<sup>73</sup> Les trois pieces consacrées au Rouge-gorge contiennent des arpèges perlés, descendants, presque des glissandos, suivis de notes lentes, et de dessins plus raffinés. Le Merle noir chante quelques strophes ensoleillées, un peu victorieuses. La Grive musicienne se fait remarquer par ses répétitions à caractère incantatoire. Enfin, l'Alouette des champs, qui termine, possède une volubilité grésillante, tournant autour d'une dominante aiguë, ponctuée de temps en temps par deux notes lentes et fortes, le tout correspondant aux phases du vol de l'oiseau." Olivier Messiaen, Petites esquisses d'oiseaux, (Paris : Alphonse Leduc, 1988), 1.

黑鶉歌唱之所以吸引梅湘的原因之一。黑鶉與夜鶯同是首次被梅湘註記於《時間終結四重奏》的兩種鳥兒，而這兩種鳥兒的歌唱也持續在其鳥鳴風格作品中大量地出現。黑鶉的歌唱與大多數的鳥兒不同，通常是開始於中音域，接著在其調性上著色。在黑鶉的歌唱中經常可發現大三度的音程，有時更有著 C 大調的痕跡；其間混雜其他的情緒藉以擺脫之前的旋律線條，時而譏諷、時而奔放，又時而靜謐抑或無比莊嚴，基本上鳥鶉的歌唱風格是極富變化性的。

【表格八】《鳥兒的小小素描》〈黑鶉〉曲式與架構

段落	主題素材	小節數
A	a	mm. 1-4
	b	mm. 5-6
	c	mm. 7-9
A'	a	mm. 10-13
	b	mm. 14-16
	c	mm. 17-19
B	a'	mm. 20-23
	b'	mm. 24-25
	c'	mm. 26-30
A	a2	mm. 31-36

	b	mm. 37
	a	mm. 38-40

## 一、主題動機與和聲

此曲架構為 AA'BA，素材共有三種，開頭四小節為連續的和聲進行，接著便是點描式的黑鶇鳥鳴聲，再來是長音及寂靜的聲音。三者皆為黑鶇的鳥鳴聲，但卻差異甚大，然而，從聽覺上，和聲的聲響是類似的。a 的鳥鳴較強調和弦縱向的進行，b 僅僅兩個小節的鳥鳴則是不同節奏的快速音群，c 的長音，力度為 pp。

鳥歌由每個部分的條目旁邊的鳥名「黑鶇」(le merle noir)指示。從 A 部分到 B 部分，鳥歌的長度逐漸增加，而在這個擴展的 B 部分中，鳥歌有兩個短語。最後，在 A 部分，鳥歌的長度縮回到最面 A 部分的相同長度。鳥歌的特點是其音程的開頭，其中開頭的雙音是具體的音高，例如，A 部分的鳥歌以 G-B~、C-E~、E-A 和 D-G 開頭。在音程的開頭之後，鋼琴上由黑鍵表示的半音音符被引入。所有旋律音符，包括音程和半音，都以不精確的方式重複。【譜例 6-1-1】【譜例 6-1-2】

【譜例 6-1-1】《鳥兒的小小素描》〈黑鶉〉第 7 至 11 小節

Modéré, (♩ = 112)  
un peu vif  
Merle noir

*ff*

*p*

Red. Red. Red.

Modéré (♩ = 88) Unpeulent (♩ = 80)

*pp* *f*

Red. Red. Red.

8b. Red.

Detailed description: This block contains two systems of musical notation. The first system is for 'Merle noir', marked 'Modéré, (♩ = 112) un peu vif'. It features a treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The melody is written in a single line with various ornaments and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 3, 2, 1). Dynamics include *ff* and *p*. The piano accompaniment is in the bass clef, with chords and some triplets. The second system is for 'Unpeulent', marked 'Modéré (♩ = 88)' and 'Unpeulent (♩ = 80)'. It has a treble clef with a key signature of two sharps and a 4/4 time signature. The melody is in a single line with dynamics *pp* and *f*. The piano accompaniment is in the bass clef with chords. There are 'Red.' markings below both systems.

【譜例 6-1-2】《鳥兒的小小素描》〈黑鶉〉動機發展

Section 1

Section 2

Section 3

Section 4

12 dyads

16 dyads

19 dyads

12 dyads

Detailed description: This block shows four handwritten musical sketches, each on a single staff with a treble clef. Each sketch illustrates a different development of a motif. Section 1 is labeled '12 dyads' and shows a sequence of notes with various accidentals. Section 2 is labeled '16 dyads' and shows a more complex sequence. Section 3 is labeled '19 dyads' and shows an even more complex sequence. Section 4 is labeled '12 dyads' and shows a simpler sequence. A large, faint watermark is visible in the background of the sketches.

## 第七章 演奏詮釋綜合探討

### 第一節 指法

從 1940 年代末期開始，梅湘在他的鋼琴作品中越來越頻繁地提供了對指法的詳細指示，例如鋼琴獨奏曲《四首節奏的練習曲》。在早期作品中，如《二十個對聖嬰耶穌的注視》，一些片段偶爾也會標有指法，在後來的鳥鳴作品中，如《鳥類圖誌》、《鳥兒的小小素描》，更加細緻地為每個音符和每個旋律模式的變化都寫上了指法。在與克勞德·薩繆爾的訪談中，作曲家解釋道：

我是一個非常細緻的人，我在手稿上非常仔細地標註我所期望的速度、強弱，涉及弦樂時的弓法，木管樂器的吐音，以及鍵盤樂器的指法。我只是要求我的指示受到尊重；但我一直很感激那些演奏我的音樂的藝術家，他們將幾個星期、幾個月，有時甚至是幾年的時間奉獻給它。<sup>74</sup>

給出的指法提供了關於某些鳥鳴片段形狀的許多細節。在接受彼得·希爾的訪談時，梅湘的妻子伊馮娜·洛里奧，也是《鳥類圖誌》的致敬對象，表示鋼琴樂譜中的所有指法都完全是梅湘親自標註的。她進一步指出：

梅湘對鋼琴聲音有著非常敏銳的感受力。他經常向學生們彈奏，彈奏我們討論過的所有作品，即使是非常困難的作品，而正因如此，他對指法的感覺非常好。但是，不同人的手和男性手與女性手之間當然存在差異。他的一些指法可能不太適合.....我們應該明白，梅湘在鳥鳴段落中提供的指法提示不僅為執行他的鋼琴作品提供合適的手位，還為我們提供了對某些音符的演奏方式、重量和音色的了解。

梅湘的指法的其中一個最重要的目的是使得在極快的速度下演奏鳥鳴聲。雙拇指也提供了作曲家為特定的鳥鳴編寫更多音高的機會。此外，兩個音高之間的音程可以拉長，因為第四和第五指可以更遠地伸開，而拇指則彈奏半音或全音，即使在連音中

也可以如此；而如果拇指和第二指同時使用半音和全音，伸展程度會明顯減少。這種技巧可以在整個〈大約鷗〉中找到。【譜例 7-1-1】

【譜例 7-1-1】《鳥類圖誌》〈大約鷗〉第 44 小節至 49 小節

The image shows a musical score for two pieces: 'Sterne Caugek' and 'Mouette rieuse'. The score is written for piano and includes various musical notations such as dynamics (f, mf), articulation (accents), and fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5). Red boxes highlight specific passages where the thumb is used to play multiple notes in a row, often with a slur or an accent. The first box is in the first system, the second in the second system, and the third in the third system. The score is in French and includes the title 'Mouette rieuse' and the lyrics 'Un peu vir (c) = 138' and '(cruel, joie méchante)'. The tempo is marked 'Modéré (♩ = 120)'. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into three systems, each with a 'Red.' marking and an asterisk.

在使用拇指連續彈奏兩個或更多音符時，還有其他重要特點。在梅湘的樂譜中，連續使用拇指是常見的。這種指法產生了幾個功能，在《二十個對聖嬰耶穌的注視》中的鳥鳴段落，《聖子凝視聖嬰》中，拇指連續彈奏了兩個音符，後面跟著一個更高的裝飾音。【譜例 7-1-2】梅湘可能是為了使這些快速的音符清晰而使用了拇指，或者是為了方便地指向裝飾音。使用拇指的效果是為這三個音符創造了強音。另一方面，如果在前兩個音符上使用兩個不同的手指，再加上斷音以及如此快的速度，演奏者可能

只會忽略這些音符。這種情況很常見，因為演奏者通常會把注意力集中在高音上，從而忽視了斷音的觸感。

【譜例 7-1-2】《二十個對聖嬰耶穌的注視》〈聖子注視聖嬰〉第 22 至 23 小節

梅湘特別為鳥鳴指定指法，其中一個原因是為了幫助鋼琴家理解某個短語甚至一個短片段的方向。《大杓鷓》中所提到的「悲劇和沮喪，帶有滑音的情感」(tragique et désolé, dans le sentiment d'un glissando)，這個短暫的滑音主題與動態的升降一起連續重復十七次。整個樂句中，踏板被按住，梅湘甚至特別指出「不減速」(sans ralentir)，提醒演奏者不要在樂句末慢下來。由於音高更為接近，採用半音音階的模式可能更有效地演繹。梅湘提供了指法，兩隻手都以拇指開始；左手繼續使用第五指進行，而右手則以食指開始。梅湘用兩隻拇指強調每個音階的第一個音符並不奇怪，但由左拇指迅速轉換到第五指似乎相當不自然。筆者認為這可能是梅湘想要實現兩隻手的一致性，或確保兩個音符更有可能具有相同的音色，實際操作上也認為這樣的指法是可行且舒服的。【譜例 7-1-3】

【譜例 7-1-3】《鳥類圖誌》〈大杓鷗〉第 18 至 35 小節

Bien modéré (♩ = 104)

*(tragique et désolé, dans le sentiment d'un glissando)*

悲劇和沮喪，帶有滑音的情感

*(sans presser)*

*cresc.*

*(Péd. sempre)*

*dim.*

*dim.*

*(sans ralentir)* 不放慢速度

*ppp*

*(Péd. sempre)*

雙手交叉可能會導致指法問題，因為它會影響手的位置。梅湘在〈聖子凝視聖嬰〉有大量標記右手(m.d)、左手(m.g)、在上面(dessus)和在下面(dessous)的頻繁使用。筆者認為梅湘指示這些術語的原因除了是兩隻手同時共享相同的音域外，也提示我們可以進一步思考與設計合適的指法。雙手交叉的技法也幫助三個聲部至製造不一樣的色彩與層次。【譜例 7-1-4】

【譜例 7-1-4】《二十個對聖嬰耶穌的注視〈聖子注視聖嬰〉第 1 至 4 小節

**Très lent** (♩=76)  
 (Polymodalité et canon rythmique par ajout du point)

(\*) 8 (mode 6<sup>a</sup>)  
 1 2 3 4 5 (mode 4<sup>a</sup>)  
 1 2 3 4 5 (mode 2)  
 (Thème de Dieu)  
*p lumineux et solennel*



## 第二節 節奏與語法

梅湘的節奏與語法可說是許多研發自希臘格律及印度節奏而來的改革物，在精密安排下的進行方式。另外，也能在譜面上看到沒有拍號的標示，摒棄小節等手法，這是因為梅湘所追求的「時間的終結」，一種新型的節奏音樂，該音樂摒棄了重複、小節線和均等分割，最終汲取自然運動的靈感，這些運動是自由而不等長的，完全相反於傳統對「節奏」的理解。例如《二十個對聖嬰耶穌的凝視》第五首〈聖子注視聖嬰〉的節奏卡農。筆者的練習方式，開頭會維持以十六分音符為律動的小拍，確保上兩聲部的節奏感是準確的。到了第 22 小節鳥歌的加入，此時的節奏，上聲部主要是模仿真實的鳥鳴聲，下聲部則是維持上帝的主題，此時的節奏的律動則以四分音符為律動的小拍。【譜例 7-2-1】【譜例 7-2-2】

【譜例 7-2-1】《二十個對聖嬰耶穌的注視〈聖子注視聖嬰〉第 1 至 4 小節

Très lent  以十六分音符為心跳  
(Polymodalité et canon rythmique par ajout du point)



沒有拍號

【譜例 7-2-2】《二十個對聖嬰耶穌的注視〈聖子注視聖嬰〉第 22 節至 23 小節

Un peu plus vif (♩=92)

8

8

p

(comme un chant d'oiseau)

cresc.

第八首〈自高處的注視〉，這個樂章的演奏以斷奏居多，講究的是指觸的輕盈和清晰，尤其對於活躍彈性十足的旋律線條及的力度上的精確性。第一小節以左右手分別彈奏由鋼琴的白鍵與黑鍵所構成的快速音群，將一個八度的十二個音都展現出來。第二至七小節，開始有鳥類的素材加入，接著第八小節加入了本曲的主體—雲雀，節奏的脈動也開始有了變化，每小節的節奏不均等性，造成了樂句長短不一，彈奏時要根據音樂進行的邏輯劃清樂句結構，對邏輯重音給予適當的強調，並設計好高點和演奏層次，以十六分音符速度為基準，使整個樂章的速度穩定而節奏多樣。等到律動掌握穩定後，再搭配節拍器，以八分音符去練習，整體樂曲的方向感會更好的去感受，也能增加穩定性。【譜例 7-2-3】【譜例 7-2-4】

【譜例 7-2-3】《二十個對聖嬰耶穌的注視》〈聖子注視聖嬰〉第 11 至 19 小節

節奏不均等性，造成了樂句長短

【譜例 7-2-4】《二十個對聖嬰耶穌的注視》〈聖子注視聖嬰〉第 27 至 33 小節

完全的靜止在《鳥類圖誌》中是一個特別的現象，由於對節奏的鑽研，也使得梅湘的作品在節奏的精準度上有嚴格的要求在不同鳥兒的歌唱之間，又或者在特定的景

物描繪之後，梅湘經常施以一個完全的靜止。這靜止或長或短，然而不如梅湘以往的作品那樣有著嚴格的規範，雷韋爾迪將這帶有偶然意味的靜止，視為詮釋上的自由空間，也提供了樂曲結構上的諸多可能性。<sup>74</sup>這完全的靜止似乎與水墨畫中的留白有著些許相似性。留白之於墨彩，無聲之於有聲，強烈的對比外，更供給了無限的呼吸與想像空間。〈短趾雲雀〉曲中有許多的靜止，也許有時踏板依然存在，此時殘留聲響一如山谷回音，這正是詩意的表達。【譜例 7-2-5】

【譜例 7-2-5】《鳥類圖誌》〈短趾雲雀〉第 1 至 8 小節

The musical score for 'Alouette Calandrelle' is presented in three systems. The first system (measures 1-8) features a piano introduction with a tempo of 'Lent (♩ = 54)' and dynamics of 'pp'. It includes performance instructions like 'Red.' and 'mf (clair)'. The second system (measures 9-16) alternates between 'Un peu vif (♩ = 108)' and 'Lent (♩ = 54)', with dynamics ranging from 'p' to 'pp'. It includes 'Red.' and '(Péd. sempre)' markings. The third system (measures 17-24) is marked '(chœur des cigales)' and 'Presque vif (♩ = 138)', with dynamics of 'mf (sec et monotone)' and 'f'. It includes 'long' markings, 'tr' (trills), and 'Red.' instructions. The score is written for piano with treble and bass clefs.

<sup>74</sup> Reverdy, Michele. *L'Oeuvre pour Piano d'Olivier Messiaen*. Paris: Alphonse Leduc, 1988

### 第三節 踏板

踏板在音樂表現中具有至關重要的影響，特別是由於梅湘對音樂與色彩之間強烈的關聯，踏板的指示成為作曲家極為嚴格的要求。練習的方法如就像附加時值節奏練習，通過長時間以最小單位的練習，逐漸轉化為習慣性的節奏，必須在練習中仔細傾聽音符在踏板作用下的共鳴，最終使梅湘的音樂色彩成為習慣。換句話說，這要求在練習過程中精確體驗踏板的影響，以逐步培養對梅湘獨特音響的感知。

聲響共鳴(resonance)在《鳥類圖誌》這系列作品中被視為一個重要的元素，其使用了豐富的和聲著色技巧，借助鋼琴廣泛的音域和踏板的功能，創造出更為複雜的聲響效果。根據約翰遜的解釋，共鳴可以表現為一個安靜的音或和弦，與主要和弦同時演奏。它也可以是在低音域強奏的和弦，與其他音樂材料形成相應的效果。<sup>75</sup>共鳴音的聲音依附於或被吸收到主要的音或和弦中，而這種方式不僅在和聲上產生變化，更重要的是在音色上帶來實質的變化。這些複雜的和弦配置，再加上踏板的運用，形成了《鳥類圖誌》獨特的音色呈現。由於不同種類的鳥兒有不同的聲音特徵，因此梅湘在樂譜中對於觸鍵和力度有精細的指示，這也是這種聲響思考中的一個變數。這樣眾多的因素造就了梅湘鳥鳴風格最為明顯卻又深奧難解的特點。基本上，這些和弦配置大多處於不諧和的音程，然而在許多鳥歌中呈現出非調性和有調性的綜和狀態，這與「有限移位調式」所呈現的聲響相似。【譜例 7-3-1】【譜例 7-3-2】

---

<sup>75</sup> Paul Sung IL Kim, "Olivier Messiaen's "Catalogue d'Oiseaux" for Solo Piano: A Phenomenological Analysis and Performance Guide." Ph.D. diss, (New York University, 1989), 428

【譜例 7-3-1】《鳥類圖誌》〈短趾雲雀〉第 1 至 3 小節

*(Chaleur et solitude du désert de la Crau)* Alouette Calandrelle

Lent (♩ = 54) Un peu vif (♩ = 108) Lent (♩ = 54)

【譜例 7-3-2】《鳥類圖誌》〈大杓鷗〉第 71 小節

*(les vagues de la mer)*

Très vif (♩ = 176) pressez

從譜面上，可發現許多音符後面都有延音【譜例 7-3-3】，意旨要將前面的聲響延續，這時踏板的搭配極為重要了。因此，在〈白鴿〉可用一個大踏板囊括第 1、2 小節，將三個層次互相融合的色彩表現出來，踩踏板的同時，也需專心注意層次上的遠近，那些聲部為前景，那些聲部為背景，需要搭配耳朵與觸鍵達成。

【譜例 7-3-3】《前奏曲》〈白鴿〉第 1 至 2 小節

Lent, expressif, d'une sonorité très enveloppée

延音的標示在梅湘之後的作品都可以常常看到，也有許多需要靠踏板維持的延長記號。筆者第一次彈奏時，便對於梅湘這樣的標示感到十分好奇，大量對於時間上的清楚的標示，必定有它特定的意圖。在《時間終結四重奏》可以觀察到他對時間全新的理解，以及他想帶給觀眾、世人嶄新且具有啟發性的音樂聲響與觀點。《時間終結四重奏》的基礎文本匯聚了《聖經》對時間作為神學問題的關注，相比之下，梅西安的風格包括十首管風琴曲、七首交響樂曲、兩首鋼琴曲以及一首為四樂器合奏的《世界末日四重奏》，該作品於 1941 年在第 8A 戰俘營創作。這部四重奏的靈感源自啟示錄 10:1-7：

我看見一位大力的天使從天降下，頭上蓋著有彩虹的雲，臉如太陽，兩腳像火柱。他把右腳放在海上，左腳踏在地上，大聲呼喊，好像獅子吼叫；他向著天舉起右手來，指著那創造天和天上之物、地和地上之物、海和海中之物的，起誓說：不再有時間了；但在第七位天使發出號角的日子，上帝所宣告的奧秘，都要成全了。

梅湘向觀眾保證：「我絕不是想評論《啟示錄》。我唯一的願望是表達我對時間終

結的渴望。」<sup>76</sup>

《聖經》描繪了人類以上帝形象創造，會意識到時間、歷史和自己即將死亡。但《聖經》的觀點並不是時間是上帝放入他的創造中的一種預先存在的東西；相反，時間本身作為整體的一部分而被創造。上帝創造並不是為了填滿時間，而是給予創造生命的時間。就像上帝一樣，作曲家構建了一種與現實時間迥然不同的音樂時間，直到作品完成、演奏並以富有創意的方式被聽眾聆聽。因此，在音樂時間的形成中，表演者和聽眾的角色至關重要。梅湘在寫作技法上使用的延音與延長記號有助於演奏者創造這樣的音樂時空，而踏板所製造出的音色則能有效地傳達梅西安所欲表達的深意。這樣的音樂時空結合了梅湘對時間終結的觀點，使作品更具意境和表現力。【譜例 7-3-4】【譜例 7-3-5】



---

<sup>76</sup> 'Je n'ai voulu en aucune façon faire un commentaire de l'Apocalypse, mais seulement motiver mon désir de la cessation du temps' (*Antoine Goléa: Rencontres avec Olivier Messiaen*, Paris, Julliard, 1960, R/1984, p. 64).

【譜例 7-3-4】《鳥類圖誌》〈大杓鷓〉第 1 至 3 小節

Courlis cendré

Modéré (♩ = 120)

PIANO

*mf* (*flûte, triste*)

*p*

【譜例 7-3-5】《鳥兒的小小素描》〈黑鶇〉第 14 至 19 小節

Modéré, (♩ = 112)  
un peu vif

Merle noir

*p*

*ff*

*pp*

*pp*

## 第四節 層次與力度

1948 至 1949 年間《四首節奏的練習曲》，可謂自梅湘就讀巴黎音樂學院時對節奏的熱情，在此一尋找期中，將新探索的節奏與印度節奏、希臘格律以及素歌，加上排列、重組等方式，再次全面性的呈現，而且幾乎是單以節奏這個角度切入。其中《四首節奏的練習曲》之第二首〈時值與強度的模組〉，更是梅湘唯一一首中心主旨與序列主義概念相關的作品。其排序不僅僅侷限在音高，並擴張到力度、音的時值與彈奏方式等等，這觀念為全然序列主義(total serialism)開啟了嶄新的視野。〈時值與強度的模組〉一曲以三行譜表記譜，分別呈現高、中與低三個音域。每個音域各有十二個半音，同時呈現在十二種半音等級的節奏上，由高而低依序為 32 分音符、16 分音符與 8 分音符。另外再加上十二種彈奏法與七種力度，嚴格的限制了所有音符的寫作。【譜例 7-4-1】如此一來，全曲一共呈現了三十六個不同音高，這些音高共有二十四種不同的音符時值；然而由於力度與演奏法的編排，使得每一個音符均具備了獨一無二的特質。這樣嚴格限制近似序列主義的樂曲，在梅湘的作品中僅出現一次，之後的樂曲則是此概念上的自由使用。





在結尾處，因其音樂之織度的加寬與加大，和音域上的擴充與分佈，在彈奏上更要以手臂的自然重力來幫助彈奏此寬厚的大和絃群，方能輕鬆地表現出好的音色。最後於第 21 小節進入 Coda 樂段，梅湘在右手高音聲部上重複了第 6 小節的素材，並且以非常弱的音量在低音域上彈奏出不協和的減八度，並又以極短的十六分音符之低音八度 E 音，畫龍點睛般的點出 E 大調之主音，彷彿將回到調性又似停留在調式上的不確定感，也為樂曲增添了不少神秘的色彩。此時，同樣的素材，左右手都要特別注意的速度，左手的力度也比右手多上一層，三層聲部的力度關係，手耳必須在平時練琴時特別確認，才能真實、完整體現作曲家的樂思。【譜例 7-4-4】

【譜例 7-4-4】《前奏曲》〈白鴿〉第 19 至 20 小節

梅湘《二十個對聖嬰耶穌的注視》第五首〈聖子注視聖嬰〉，開頭將一緩慢的主旋律—上帝的主題與快速的鳥歌相互重疊，如何將三個聲部融合的恰到好處，觸鍵層次與踏板的使用極為關鍵。譜面上將上兩聲部，分別標示 pp 與 ppp 的力度，代表兩者和弦交錯時，必須做出相對應的力度差異，從力度的相對性去思考，最上聲部可做出比 pp 再多點的力度，可幫助 ppp 的力度想像。加上踏板時，更需要處理觸鍵與離間的速度，加上上帝的主題後，也不能因織度變厚，而喧賓奪主。【譜例 7-4-5】

【譜例 7-4-5】《二十個對聖嬰耶穌的凝視》〈聖子注視聖嬰〉第 1 至 4 小節

**Très lent** (♩=76)  
(Polymodalité et canon rythmique par ajout du point)

(\*) 8  
*m. dr.* (mode 6<sup>3</sup>)

*pp*

PIANO

8  
*m. g.* (mode 4<sup>4</sup>)

*ppp* (*doux et mystérieux*)

(mode 2)  
*m. g.*

(Thème de Dieu)

*p* (*lumineux et solennel*)

*dr.*

*g.*

## 第五節 背譜

背譜是一項相當挑戰的任務，尤其是梅湘後期作品中對鳥鳴的紀錄變得更加精確完整。其中一些段落缺乏明確的邏輯，力度變化多，音型和方向缺乏規律，對演奏者而言，單憑視譜已經相當具有挑戰性，更何況是背譜，尤其是如〈大杓鷓〉一曲。

【譜例 7-5-1】《二十個對聖嬰耶穌的凝視》〈大杓鷓〉第 15 頁

The image displays a musical score for a piece titled "The Great Sparrow" (大杓鷓) from the work "Twenty Glimpses of the Holy Infant Jesus" (二十個對聖嬰耶穌的凝視). The score is presented in four systems, each with a piano (piano) staff and a vocal staff. The piano part is highly technical, featuring complex rhythmic patterns and fingerings, with various dynamics and articulations. The vocal part is a simple melody. The score includes markings such as "f", "dim.", "p cresc.", "d. dessus", "g. dessous", and "rall.". The score is in G major, 4/4 time, and consists of four systems of piano and vocal staves.

儘管如此，仍有一些作品是可以成功背譜的。演奏者可以仔細研究指法的設計，確立手型和位移，透過踏板的運用練習和聲色彩，切實實現梅湘所強調的力度與層次的表現。這種結合觸覺與聽覺的訓練，能夠有效地協助克服背譜的難題。在背譜過程中，演奏者也需要根據音樂邏輯和形式進行合理的組織，並在記憶中建立起對作品整體結構的理解。



## 第八章 結論

在梅湘的鋼琴作品中，鳥類素材的體現出一種獨特而豐富的音樂風格，從本文六首選曲中，可以看到他對於鳥類素材的應用，從早期的裝飾性元素與象徵性意涵，逐漸演變成其作品的核心素材之一。

在他的早期作品中，鋼琴作品《前奏曲》〈白鴿〉的鳥類素材為象徵「和平」之意，也具有象徵「鳥類」形狀的音樂特徵，但逐漸演變為更為複雜、真實的模仿方式，也將多種鳥類的聲音融入音樂之中。這種轉變首次明確表現在 1941 年的《時間終結四重奏》中，樂譜中首次清晰記錄了鳥鳴，而在隨後的作品中也經常見到「如同鳥兒」的文字註記。然而，這些作品多數將鳥鳴與其他寫作手法混合，未以鳥鳴為主要素材，且未明確描述鳥鳴的來源。1944 年的鋼琴作品《二十個對聖嬰耶穌的注視》〈自高處的注視〉，梅湘稍微更明確一些，樂譜中標明了夜鶯，前言則提到了飛翔在黑鳥、柳鶯、金翅雀的歌聲。這些作品中的鳥歌段落相當清晰且在樂曲中佔有一席之地，但大多與其他寫作手法混合，並非以鳥歌作為主要素材，也未具體敘述是哪種鳥的歌聲，因此沒有發展成完整的主題。

從 1952 年至 1959 年，梅湘開始將鳥鳴視為音樂中最重要的素材之一，並逐漸將鳥鳴應用到他的每一個作品中。特別是為長笛與鋼琴所做的《黑鶉》成為他首次完全致力於特定鳥類的作品，標誌著鳥鳴風格在他音樂中的突破。隨著時間的推移，梅湘的鳥鳴風格逐漸成熟，從鋼琴作品《鳥類圖誌》到《鳥兒的小小素描》，這二部作品將鳥

鳴風格發展為其鋼琴獨奏曲的主題。晚年的作品中，梅湘再次彰顯了鳥鳴風格的重要性。

1956 年至 1958 年創作的鋼琴作品《鳥類圖誌》，梅湘才在樂譜中提供了對和弦更詳細的描述。隨著時間的推移，他努力捕捉不僅是他聽到的鳥鳴，還有他感知到的光線和色彩，他嗅到的香氣，實際上，是環繞著鳥鳴的整個環境。1985 年鋼琴作品《鳥兒的小小素描》中，梅湘使用特殊的色彩和弦，通過運用他對聯覺的知識和經驗，隱含地為鳥鳴提供了豐富多彩的背景。顏色的變化和發展，以及不同顏色之間的對比，為現有的聽覺感知增添了連貫性和複雜性。

在演奏詮釋上，梅湘的譜面上總有清楚嚴謹的的指示，無論是閱讀他的書籍，或指示讀他的譜，都給了我們很多演奏詮釋上的參考與方向。從 1940 年代末期開始，梅湘在鋼琴作品中提供了對指法的詳細指示，尤其在鳥鳴作品中更加細緻地標記每個音符和旋律模式的變化。這些指示不僅提供了合適的手位，還提供了對音符演奏方式、重量和音色的理解。

在節奏與語法方面呈現出極具獨特性的特色，梅湘深受希臘格律和印度節奏的影響，同時突破了傳統的小節結構，展現了他對音樂時間感的全新理解。這種獨創性的探索使其作品充滿了多樣性和豐富性。梅湘追求的是一種「時間的終結」，這一理念使他不拘泥於重複、小節線和均等分割的約定俗成，反而創造了一種更自由、不等長的節奏體系。這種挑戰傳統的態度使他的音樂充滿了獨特的韻味。以鋼琴作品的《聖子注視聖嬰》為例，在筆者的練習方式中，時常需要根據不同的節奏脈動迅速轉換律動基準，以確保節奏感的準確性。這種技巧性的要求反映了梅湘對音樂時間感的敏銳把

握，使得演奏者需要具備高度的節奏感知能力。在演奏中，斷奏的運用、節奏的不均等性以及邏輯重音的巧妙運用，都體現了他對節奏結構的細緻處理和獨特風格。

梅湘對踏板的使用極具講究。由於他對音樂與色彩之間的強烈聯繫，踏板成為作曲家極為嚴格要求的元素之一。踏板的運用不僅影響和聲的呈現，更在整體音樂氛圍上發揮了關鍵性的作用。他的作品中踏板的指示細緻入微，要求演奏者在練習中仔細傾聽音符在踏板作用下的共鳴。另外，梅湘在《鳥類圖誌》中對聲響共鳴的運用更是一大特色。透過和聲著色技巧，他創造出豐富而複雜的聲響效果。共鳴音的聲音在主要和弦的基礎上交織呈現，這種獨特的配置不僅在和聲上產生變化，更在音色上帶來實質的變化。這種對共鳴的精細運用，使得他的音樂呈現出極具層次感和豐富度。梅湘的層次與力度的處理至為重要。這些元素在音樂中扮演著塑造音樂結構和情感表達的關鍵角色。首先談到層次感，梅湘通常透過豐富的和聲著色技巧來創造層次感。《鳥類圖誌》中使用了複雜的和弦配置，並借助踏板的功能，使得音符在共鳴中呈現出豐富的音色變化。這種層次感的營造使得整個樂曲在聽覺上更加立體豐富，各個聲部間有著明顯的區別，同時也使得不同種類的鳥兒的聲音特徵得以清晰呈現。而在力度的處理上，梅湘極為注重音符之間的動態變化。例如在〈短趾雲雀〉中，所有的力度記號都被極為精確地設計，呈現了音符間極富變化的強弱關係。這種精確的力度控制不僅突顯了每個音符的獨特性，也使得整個樂曲在表現上更加細膩動人。此外，梅湘在力度設計上還傾向於強調相對性，使演奏者在表現時更能夠感受到音符之間的動態關係，進而提高演奏的表現力。

背譜對於梅湘的作品來說是一項巨大的挑戰，尤其是在後期作品中，對於鳥鳴的紀錄非常精確完整，需要演奏者仔細研究手型、指法，確立適當的手型與位移，並融合踏板的運用，以達到梅湘所要求的力度與層次，結合觸覺與聽覺，才能成功呈現出這些複雜而獨特的音樂作品。在背譜過程中，演奏者需要根據音樂邏輯和形式進行合理的組織，並在記憶中建立起對作品整體結構的理解。

透過這次深入的詮釋與學習過程，筆者深刻體會到掌握梅湘鳥鳴風格的樂曲不僅需要技巧上的熟練，更需要對其音樂語言的深刻理解。梅湘的創作源於對大自然的細膩觀察，尤其是鳥兒的歌聲。這不僅體現在他的旋律創意上，更在節奏結構中有著獨特而微妙的表現。寫作書面報告的過程中，筆者深入閱讀了多本相關專書，同時研讀了梅湘的訪談記錄和文字紀錄，使筆者更全面地了解了這位音樂家的心路歷程。這些第一手資料不僅深化了對梅湘音樂的理解，也為演奏與詮釋帶來了更豐富的情感共鳴；透過閱讀他的文字，筆者也感受到很大的激勵。

這份書面報告不僅是探討鳥歌在梅湘鋼琴作品上的體現與詮釋，更是對梅湘這位作曲家致上最高的敬意。

## 參考資料

### 一、樂譜

Messiaen, Olivier. *Catalogue d'oiseaux pour piano 5ème livre*. Paris : Alphonse Leduc, 1964.

\_\_\_\_\_. *Catalogue d'oiseaux pour piano 7ème livre*. Paris : Alphonse Leduc, 1964.

\_\_\_\_\_. *Le Merle Noir pour Flûte et Piano*. Paris : Alphonse Leduc, 1952.

\_\_\_\_\_. *Préludes pour piano*. Paris : Éditions Durand, 1930.

\_\_\_\_\_. *Vingt regards sur l'enfant-Jésus*. Paris : Éditions Durand, 1947

\_\_\_\_\_. *Petites esquisses d'oiseaux*. Paris : Alphonse Leduc, 1988.

### 二、中文書目

連憲升。《奧利維亞·梅湘—早年生平及其音樂與人格特質》。台北：中國音樂家書房，1992。

鄭中。《梅西安鋼琴作品研究》。北京：人民音樂出版社，2006。

戴維后。《梅湘的音樂—分析時間的色彩》。台北：淑馨出版社，1997。

蕭慶瑜。《二十個聖嬰耶穌的注視之研究》。台北：四章堂文化，2003。

蕭慶瑜。《法國近代鋼琴音樂》。台北市：國立編譯館，2009。

### 三、翻譯專書

奧利維耶·梅湘，《我的音樂語言的技巧》。連憲升譯。台北：譯者自行發行（中國音樂書房經銷），1992b。

#### 四、中文論文

蔡世豪。〈從《園中之鶯》探討梅湘的鳥鳴風格〉。（國立臺北藝術大學 博士論文），2012

#### 五、外文書目

Bell, Carla Huston, *Olivier Messiaen*, Boston, MA: Twayne Publishers, 1984.

Dingle, Christopher, and Simeone, Nigel, ed. *Olivier Messiaen: Music, Art and Literature*. Burlington: Ashgate, 2007.

Griffiths, Paul. *Oliver Messiaen and the Music of Time*. New York: Cornell University Press, 1985.

\_\_\_\_\_, ed. *Messiaen's Language of Mystical Love*. New York: Garland Publishing, Inc., 1998.

Hill, Peter, ed. *The Messiaen Companion*. Oregon: Amadeus Press, 1994.

\_\_\_\_\_, and Nigel Simeone. *Olivier Messiaen in Words and Pictures*. New Haven: Yale University Press, 2005.

Halbreich, Harry. *Olivier Messiaen*. Paris: Fayard, 1980.

Hsu, Madeleine. *Olivier Messiaen, the Musical Mediator: A Study of the Influence of Liszt*,

Lester, Joel. *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*. New York: Norton, 1989.

Lesure Anik, and Claude Samuel. *Olivier Messiaen le livre du centenaire*, Paris: collection Perpetuum mobile, 2008.

Loriod-Messiaen, Yvonne. *Étude sur l'œuvre pianistique d'Olivier Messiaen. In Portrait(s) d'Olivier Messiaen*, ed. Catherine Massip. Paris: Bibliothèque national de France, 1996.

Messiaen, Olivier. *Messiaen on Messiaen : he composer writes about his works*. Trans. Irene

Feddern. Bloomington Ind. : Frangipani, 1986.

\_\_\_\_\_. Conférence de Notre-Dame. Paris: Alphonse Leduc, 1978.

Nichols, Roger. *Messiaen*. New York: Oxford University Press, 1987.

Penot, Jacques. *Olivier Messiaen ornithologue. In Portrait(s) d'Olivier Messiaen*, ed. Catherine Massip, Paris Bibliothèque national de France, 1996

Raad, Virginia. *The Piano Sonority of Claude Debussy*. Lewiston: E. Mellon Press, 1994.

Rößler, Almut. Contributions to the Spiritual World of Olivier Messiaen. Translated by Barbara Dagg and Nancy Poland. Duisburg: Gilles und Francke Verlag, 1986.

Reverdy, Michele. *L'Oeuvre pour Piano d'Olivier Messiaen*. Paris: Alphonse Leduc, 1988.

Samuel, Claude. *Olivier Messiaen Music and Color: Conversations with Claude Samuel*.

Translated by E. Thomas Glasow. Oregon: Amadeus Press, 1994a.

Sadie, Stanley, and Tyrell, John. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* : Shenton, Andrew. *Oliver Messiaen's System of Signs*. Burlington: Ashgate, 2008.

Sholl, Robert, ed. *Messiaen studies*. New York: Cambridge University Press, 2007.

Tranchefort, François-René, ed., *Guide de la Musique de Piano et de Clavecin*, Paris Fayard, 1987

六、外文論文

Anderson, S.D. *Vingt Regards sur l'enfant-Jésus by Olivier Messiaen: An Analysis of its Content, Spiritual Significance and Performance Practice*, DMA Dissertation, University of Texas at Austin, Austin, Texas, 1999.

Bruhn, S. (Ed.) *Messiaen's Language of Mystical Love*, Garland Publishing, New York, 1998.

Fallon, Robert Joseph. " *Messiaen's Mimesis : The Language and Culture of the Bird Styles.*" Ph.D. diss., University of California, Berkeley, 2005.

Gallentin, J. A.(1986), *An Overview of the Compositional Methods in Representative Works of Olivier Messiaen*, Ph.D. Dissertation, Conservatory of Music, University of Cincinnati, Cincinnati, Ohio.

Henderson, Karen R. " *A Study of the Use of Birdsong in the Compositions of Olivier Messiaen : What is musical about this extra-musical Connection?*" B.M., Ithaca College, 1992.

Kim, Paul Sung-Il. " *Olivier Messiaen's Catalogue d'Oiseaux for Solo Piano : A Phenomenological Analysis and Performance Guide.*" Ph.D. diss., New York University of California, 1989.