

杨立青

梅西安作曲技法初探

中央音乐学院图书馆藏

书号 E55m/7 CBd 78

总登号 152554

Charles Messiaen

福建教育出版社

梅西安作曲技法初探

杨立青
福建教育出版社



梅西安作曲技法初探

杨立青

•

福建教育出版社出版、发行

霞浦县印刷厂印刷

开本850×1168毫米 1/32 印张9 字数218千 插页1
1989年12月第一版 1989年12月第一次印刷

印数： 1—2,000

ISBN 7-5334-0572-2/J6·1

定价：4.00元

序

奥里维尔·梅西安是当代法国具有世界影响的音乐大师。无论他的创作和音乐理论，都可说是独树一帜，自成体系。在其作品中，节奏、旋律、和声、调式、色彩等，均有独特的个性。在节奏方面，他吸收了希腊、中世纪、印度、斯特拉文斯基和德彪西等音乐中的节奏因素，作了调式性和序列主义等多种音乐手法，开创了具有纵横共同关系的有限移位模式。梅西安对于色彩的观念亦极为独特，他常声称在写作或聆听音乐时，看到色彩。他认为音色与音高、时值同等重要。凡此种种具有独创与更新意义的理论与作曲技法，及其作品中丰富的内容与新颖的形式，使他成为二十世纪声名卓著、影响广泛的最重要的音乐家之一。

过去，国内仅知梅西安之名，而对其作品与理论，则知之甚少。近几年来，由于文化上的开放交流，在不少有关二十世纪音乐的译著中，介绍了梅西安的理论和作品，电台亦曾广播过他的部分作品。在各音乐学院的图书馆中，他的作品、唱片和录音带，亦成为作曲专业师生所乐于研读和聆听的资料。上海音乐学院作曲指挥系为了丰富教学内容，扩大视野和知识

面，了解现代音乐的各种流派，请杨立青副教授开设了介绍梅西安创作理论体系的选修课。该课内容详尽，涉及了梅西安创作手法与理论体系的各方面，因而开课以来，深受作曲专业学生的赞扬和欢迎。现杨立青应福建教育出版社与福建省艺术研究所之约请，将讲稿整理付梓。该书之出版，当为我国第一部全面系统地阐述梅西安创作技法与理论观点的专著，定能使我国音乐界和作曲专业的同行们从中获得启发，吸取有益的经验。

杨立青同志多年来潜心钻研，孜孜不倦，教学与创作两方面均作出了显著成绩。编写新的教材，开设新的课程，为教学改革作出了贡献。我祝愿他再接再厉，不断有新作问世。

系 桐

1988年国庆前夕于上海音乐学院

引 言

“面对梅西安的音乐，人们只能持极端立场……叹服，或拒斥……”，这是德国音乐理论家乌·迪贝琉斯(U·Dibelius)评介法国作曲大师奥利维尔·梅西安的一句“警句”〔注一〕。且不论这一见解是否公允、中肯，也不论对这位作曲家的创作及音乐思想存在着多少歧议纷争，起码，它表明：梅西安——这位当代音乐巨擘，已成为现代艺术史上最富于个性的人物之一。他对二十世纪音乐的发展演变所产生的影响是不容忽视的。

作为作曲家的梅西安，他诚挚地忠于内心的呼唤与大自然的声音，将高超的作曲技巧、丰富的情绪感受与真挚酣畅的表现溶于一体，就像是“一座火红的熔炉。他汲取着鸣响的材料，据为己有，并将它们溶化在他的音乐悟性的形式中反射出来”〔注二〕。他独树一帜的音乐语言及创作风格，使他的作品具

有绝不会混同于他人的鲜明个性和独特的表现力，在交响乐、室内乐、声乐、钢琴及管风琴等不同的领域中都为二十世纪的音乐宝库增添了无数珍奇的瑰宝。

作为音乐理论家与新技法孜孜不倦的探索者梅西安的建树，或许堪与亨德米特的体系或勋伯格的十二音技法相媲美，称之为自成一家的学派创始者亦不为言过。他系统地总结、阐述了所谓“有限移位模式”〔注三〕的理论，并在希腊、印度音乐的节奏运用中深受启迪，创制了独具特色的节奏理论与手法。此外，梅西安还是最早从事系列手法试验的作曲家之一。他在理论上的独到见解，不仅集中地汇聚于早年所著的《我的音乐语言技巧》（1944）一书中，而且散见于许多论文及在世界各地所作的学术讲座，对当代音乐的理论与实践具有举足轻重的影响。

作为音乐教育家，自1942年起，梅西安便担任了巴黎音乐学院的教授。他不拘一格、循循诱导，善于启发青年学生的创作个性，在他班上造就了诸如布列兹、斯托克豪森、塞纳基斯、葛尔、巴拉克等一大批蜚声国际乐坛的作曲家。

此外，梅西安还可称是位音乐民俗学家，及音乐界独一无二的“鸟类学家”。就像贝拉·巴托克足迹遍及东欧采集民歌一样，他潜心钻研印度、印尼及日本等东方音乐，挖掘南美洲、非洲的民间音乐文化遗产，并系统地搜集、记录、整理了鸟类的鸣啼，作为创作素材应用在他许多音乐作品中。

梅西安独特的调式——和声思维以及他在作曲技法领域所作的大量试验，曾对1945年以后欧美所谓“新音乐”的发展起过有力的推动作用；他对东方音乐的借鉴、加工，对音响色彩的高度重视，以及对节奏——时值体系的研究创造，对我国作曲理论界来说，恐怕更具有重要的参考价值。为此，笔者不揣卑陋，特将1986—87年间在上海音乐学院作曲系介绍梅西安作曲技法的选修课讲

稿整理成文，以期能对这位当代音乐大师的创作、理论的研究工作作一点小小的奉献。由于资料匮乏，行文仓猝，大谬不然之处或许难免，尚祈识者斧正。

〔注一〕乌·迪贝柳斯：《1945—1965年的现代音乐》，60页。

〔注二〕见K·斯托克豪森为梅西安50诞辰所作祝辞，转引自沃·罗格《新音乐》，26页。

〔注三〕“有限移位模式” (modes a transpositions limitees) 中，“mode ”一语，可译为“调式”，“程式”，“列式”，或“模式”。但梅西安的“mode ”，不同于寻常的调式，本书中概称为“模式”。详见本书第二部分。

中央音乐学院图书馆藏书	
书号	625m/6CBd 78
总登记号	152554

中央音乐学院图书馆藏书	
书号	2800.145
总登记号	152554

目 录

序(桑桐)

引言

第一部分 梅西安其人与其乐

- | | |
|--------------------|----|
| 一、简略生平 | 1 |
| 二、梅西安在二十世纪音乐中的历史地位 | 2 |
| 三、创作思想简述 | 5 |
| 四 创作分期 | 9 |
| 五、音乐语言的构成元素 | 11 |

第二部分 梅西安的有限移位模式

- | | |
|----------------|----|
| 一、人工调式的早期实践 | 15 |
| 二、有限移位模式的结构 | 21 |
| 三、有限移位模式的特点与色彩 | 24 |
| 四、模式、序列、调式辨异 | 26 |

第三部分 梅西安的旋律手法

- | | |
|--------------|----|
| 一、旋律的“源”与“流” | 29 |
| 二、常用旋律型的特征 | 35 |
| 三、常用旋律发展手法 | 45 |

第四部分 梅西安的和声手法

- 一、常用特性和弦及其应用 95
 - 二、和弦外音概念的扩大 117
 - 三、有限移位模式中调性中心的
确立 121
 - 四、有限移位模式与其他音响素
材的结合 125
 - 五、有限移位模式的转换 134
 - 六、复合模式的运用 140
-

第五部分 梅西安的节奏手法

- 一、梅西安的节奏观念 155
 - 二、节奏手法的“源”与“流” 156
 - 三、无理数节奏值的组合 170
 - 四、节奏变值手法的运用 174
 - 五、递行节奏与不可逆行节奏 194
 - 六、节奏卡农 198
 - 七、同型节奏与同型旋律的交错 203
 - 八、节奏值的换列 211
 - 九、复合节奏模式 213
-

第六部分 梅西安的系列技法

- 一、自由的十二音写法 222
 - 二、模式化的系列技法 223
 - 三、系统的换列手法 238
-

第七部分 梅西安的曲式结构特点

- 一、基本的曲式结构原则 250
- 二、并置对比原则的运用 252

三、变奏原则的运用	255
四、回旋原则的运用	258
五、拱形结构原则的运用	260
六、其他结构原则的影响	262
七、混合结构原则的运用	269

后记。

第一部分

梅西安其人与其乐

一、简略生平

奥利维尔·梅西安于1908年12月10日生于法国阿维尼翁。父亲彼埃尔·梅西安是一位著名的英国语言文学学者，莎士比亚剧作翻译家。母亲塞西尔·索瓦热则是一位女诗人。这样的家庭背景，使得梅西安滋生了对文学与诗歌终生不渝的酷爱。

梅西安很早便与音乐结下了不解之缘。七岁开始作曲，才八岁时，他最心爱的圣诞礼物便是柏辽兹《浮士德的惩罚》及莫札特《唐·乔万尼》的总谱！1918年，他便已开始随N·吉普森(N·Gibson)学习和声。多年后，当梅西安回忆起吉普森赠给他这位当时年方十岁的学生一部德彪西《佩列阿斯与梅里桑德》的总谱时说：这是“一颗真正的炸弹……或许是对我一生最具决定性影响

的事件”〔注一〕。

自1919年起，梅西安在巴黎音乐学院开始了长达十一年的学习生涯。他先后师从N·加隆（N·Gallon），M·丢普莱（M·Dupré）及P·丢卡（P·Dukas）等著名音乐家，学习成绩卓著，在1926—1929年间，即获得五门课程的第一奖。在学习期间，他对印度节奏、希腊调式、鸟歌、天主教素歌产生了浓烈兴趣；他第一部公开发表的作品——管风琴曲《天国的盛宴》也是在这一时期问世的（1926年）。

自1931年起，梅西安就任巴黎圣三一教堂的管风琴师，并开始了他的多产的创作生涯；1936年，梅西安在音乐师范学校及歌唱学校任教，并与A·若里维、达尼埃尔—勒絮尔及Y·博德里埃尔一起创建了在法国现代音乐史上颇有名望的作曲家社团组织“青年法兰西”（La Jeune France）。

第二次世界大战爆发后，梅西安从军参战，于1940年被德军俘虏。在战俘营中，他创作了使他在战后首次获得国际性声誉的四重奏《时间的终结》。1942年，梅西安获释，回到巴黎音乐学院任教，担任和声学课程。自1947年始，他在巴黎音乐学院教授作品分析、美学及节奏；1955年之后，则还担任音乐哲学的教学，并经常在世界各地举办学术讲座活动。1967年，梅西安被选为法国研究院艺术院院士。并因他对人类文化所作的杰出贡献，于1971年获得了伊拉斯谟斯奖。

〔注一〕转引自：R·尼科尔斯《梅西安》，第7页。

二、梅西安在二十世纪音乐中的历史地位

梅西安在现代音乐史上居于一个十分奇特的地位。作为一位法国作曲家，梅西安直接继承了法国音乐文化（特别是柏辽兹）的优秀传统，其中，尤以德彪西对他的影响为深。这位印象主义

大师精巧、细腻的风格与梅西安的天性十分相近，而德彪西在和声上摆脱功能关系的束缚，寻求多种调式的色调对比，及截然不同于德国学派的色彩性和声逻辑；在节奏上，突破古典派板滞的节拍韵律，而形成了更为飘逸的“散文风格”，都为梅西安树立了一个楷模——在创作上追求更大的自由，但却并非取消“秩序”，而是用新的可能性去丰富、扩大它。与德彪西相似，梅西安很早便表现出对非欧洲的异国音乐文化的强烈兴趣。他在巴黎音乐学院M·埃曼纽埃尔教授开设的“音乐语言发展史”课上受到启示，深入研究了异国的调式、节奏结构和丰富多采的乐器运用，这成为他日后创作汲之不竭的源泉。

另一位对梅西安颇具影响的作曲家则是斯特拉文斯基。特别是斯氏的舞剧《春祭》在节奏领域中所作的大胆实验（当然，还有印度节奏的启示），对梅西安形成他自己独特的节奏“语言”，给予了直接的驱动力。此外，梅西安从早期颇近似印象派的风格，到50年代初的无调性写作，乃至日后以鸟歌为主要素材的创作，在不同历史时期风格转变之大，大概也仅有斯特拉文斯基可以与之相比拟。而且，与斯氏相仿，尽管不同时期所用技术手法迥异，但个人的风格特征，却始终那样鲜明、独到，决不会与他人相混淆。

勋伯格学派对梅西安并没有任何直接的影响。然而，有趣的是，梅西安不仅在某些作品中巧妙地运用了威伯恩式的点描手法，而且，在《时值与力度的模式》一曲中，他将音高、时值、力度及奏法都用独创一格的序列加以组织。这部作品于1950年在联邦德国达姆施达特公演后取得了辉煌的成功，“在一个狂热地寻找新的音乐语言的时代，这部以贯彻始终的系列手法写成的作品像一颗炸弹爆炸一样，成为从天而降的赐予年青音乐家们的礼物”，并由此而被尊奉为“系列音乐之父”〔注一〕。这位与序列音乐

本无多少渊源关系的作曲家，却对以勋伯格学派的创作思想为起始点的一代先锋派产生了这样深刻的影响，不能不说是当代音乐发展史上的一大奇观！

梅西安从不在已达到的高度上驻足久留，而是不倦地汲取一切与他的艺术个性相投合的技巧、语言、思潮和美学观。在他的音乐中，感性与理性思维、调性与无调性因素、人工调式与系列音乐手法、鸟歌与古代宗教音乐素材并存共济，一些持批判立场的评论家由此而认为其语言过于繁杂，称梅西安为“折衷主义者”，而梅西安则宣称：“我始终是自由的，而不属于任何学派”〔注二〕。他说：“在创作中，为什么要排除这一种或那一种手法？假使我高兴用大调，是否就会使我的调式陷于混乱或相互对立？如果模仿鸟儿的啼鸣或活跃的印度歌唱使我感到高兴？如果突然我认为要使用‘系列音乐’的技术的话我就会使用……”〔注三〕。就这一意义而言，美国评论家贝尔的见解是颇有见地的，他认为：“在二十世纪音乐演进的一个转折点上，梅西安的出现，成了一个天然的连结环节和一种方向性的力量。他帮助统一了如所谓‘人性’音乐的拥护者和严格的序列主义提倡者这样迥然相反的声音……代表着现代音乐中对立因素的综合，下一代人可以从这里出发继续前进”〔注四〕。

〔注一〕 A·吕斯勒：《奥利维尔·梅西安的音乐语言》，24页。

〔注二〕 同上，第18页。

〔注三〕 C·罗斯坦：《“法国青年”小组》，引自《外国音乐参考资料》1983·1

〔注四〕 卡拉·休斯敦·贝尔：《奥利维尔·梅西安》，引自《外国音乐参考资料》，1979/3

三、创作思想简述

梅西安在阐述自己对音乐的见解时，曾写道：“事实上，我并不知道，我是否有什么美学观。但是，可以讲，我所喜好的是——一种富于光彩、精微细巧，而令人愉悦的音乐（但并非感官上的），一种或温柔或狂暴，充满着爱与激情的音乐。一种微微摇曳、吟唱的音乐（荣耀归于旋律与旋律性的乐句！）。这种音乐，是新鲜的血液，是一种表情达意的手势，一种从未闻及的芳香，一只不眠之鸟。这种音乐，就像教堂的窗户那样，在相互镶嵌的色彩中震颤。这种音乐表现出时间的终结、表现出普遍的存在，净化的肉体 and 神的超自然的奥秘。它是一道‘神学的彩虹’”〔注一〕。显然，这些论述与德彪西的某些观点颇有相近之处，但却蒙上了一层朦胧的宗教神秘色彩，更加强调主体的深层感受。

由于梅西安是一个虔诚的天主教徒，宗教性主题不仅贯穿于他大部分作品中，而且可以说是他音乐观的一个核心组成部分。他追求的是“真诚的音乐”，亦即“一种涉及一切物像，又不失去与神的联系的音乐”〔注二〕。他甚至说：“我有幸是一个天主教徒……我作品中的一大部分是奉献给天主教的信仰，以使神学的真谛更趋清晰。这是我音乐中最为重要的一个方面……或许，这是我在死亡的时刻唯一不会感到羞愧的事情”〔注三〕。由这一点出发，便不难理解，何以梅西安这样全力倾注于宗教题材，并在创作中应用了大量的象征主义手法。

表现大自然无与伦比的美，则是梅西安的音乐观的另一个重要核心。然而，正如他将彩虹视为人间与天国相沟通的象征所表明的那样，他对大自然的崇拜，几乎带有一种泛神论的色彩。而鸟类的啼鸣，作为大自然与自为地存在的一种象征，也几乎是贯穿于梅西安大部分创作中的一个要素。他曾多次引用杜卡的话：

“请听听鸟的啼叫，它们才是伟大的大师！”〔注四〕，并为自己是“一个鸟类学家”，一个“在发展把鸟叫记谱的科学上有些用处的人”而感到自豪〔注五〕。甚而，他自认为，在音乐中他“最大的发现始终是自然的声音：鸟鸣、树林间的风、海浪的节奏与野兽的啼叫”〔注六〕，并向青年作曲家们谆谆告诫：“自然，永远美丽、永远伟大，永远新颖的自然，是最重要的源泉”〔注七〕。

梅西安还是一位具有特殊的色彩禀赋的音乐家。他自称是“给声音着色的信徒”，并坚信“在视觉和听觉之间存在着某种联系”，甚至认为“要理解我音乐中的音色、和声及声音的组合你就必须热爱色彩……必须懂得声音与色彩之间的联系”〔注八〕。这种由一定的声音现象所产生的具体视觉色彩联想，固然带有非常主观的性质，但无疑对梅西安的调式——和声感觉乃至配器色彩的运用起着常人无法想象的决定性作用（参看本书第二部分第三节）。

我们前面引述的梅西安的若干言论都表明，他不受任何学派的门户之见的束缚，异常强调创作主体的主观体验和直觉感受，在某些方面，其见解甚至带有相当神秘的色彩，然而，这却并不意味着，梅西安的创作完全是听由漫无节制的任意性所主宰的。恰恰相反，在阿姆斯特丹的一次讲座上，梅西安在谈及创作的自由时指出：“我所讲的自由，与幻想、无秩序、革命或漫不经心都毫不相干。这里涉及的是一种结构上的自由，它是通过自我的控制，对它物的尊崇，对万物造化之功的惊诧，及通过沉浸在神秘之中，寻求神的真谛而获得的。这种奇妙的自由像是一种对天国的自由的领悟”，他还补充道：“基督曾对他的门徒们讲（约翰福音八）：‘如果你们始终遵从我的话，你们将认识到真理，而真理亦将使你们自由’”〔注九〕。这番乍听之下十分晦涩玄妙的“说教”，实际上却颇似由“必然王国”抵达“自由王国”的