

中央音乐学院图书馆藏书

书号 E1.5

总登记号 ZL04

# 我的音樂語言的技巧

TECHNIQUE DE MON LANGAGE MUSICAL

奧利維亞·梅湘 原著  
OLIVIER MESSIAEN



連憲升 譯

張 昊 陳其鋼 校閱

法蘭西 ALPHONSE LEDUC 公司授權譯者於中華民國出版

語言的技巧  
Messiaen, O.)

57

Messiaen, O)

(ZL04)



# 我的音樂語言的技巧

TECHNIQUE DE MON LANGAGE MUSICAL

奧利維亞·梅湘 原著  
OLIVIER MESSIAEN

連憲升 譯

張 昊 陳其鋼 校閱

法國 ALPHONSE LEDUC 公司授權譯者於中華民國出版

# 我的音樂語言的技巧

TECHNIQUE DE MON LANGAGE MUSICAL

奧利維亞·梅湘 原著  
Olivier Messiaen

---

譯者	連憲升
發行人	中國音樂書房
經銷處	China Music Book House
地址	台北市愛國東路26號 26, I Kao East Road, Taipei, Taiwan, R.O.C.
電話	392-9912, 392-9913
郵政劃撥	0106900-1
打字排版	無花果企業有限公司
法律顧問	王惠光律師
初版	中華民國八十一年三月

---

定價 新台幣320元

Traduit par Lien Hsien-Sheng

Révisés par Chang Hao et Chen Qigang

"Seule édition autorisée à la vente dans le territoire suivant : République de Chine, Hong Kong et Singapour. Exportation interdite".

"Tous droits d'exécution, de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays aux Editions Alphonse Leduc & Cie-Paris.

Copyright by Alphonse Leduc & Cie ( 1992 pour la version chinoise ; Editions Musicales, 175, rue Saint-Honoré-Paris-Ier).

Tout exemplaire trouvé en circulation et ne répondant pas aux présentes conditions sera considéré illicite".

(「本書由法國 Alphonse Leduc 公司授權譯者於中華民國發行，並於中華民國、香港、新加坡地區銷售。

著作權 ( 1992 年中文版 ) 及本書之演奏、翻譯、重製、改寫之權利均屬於 Alphonse Leduc 公司。

未依上述情形流通之本著作均屬違法。」)

## 一九九一年新序

這部著作的中心思想，旨在闡明“不可逆行的節奏”與“有限移位調式”之間的聯繫。這些節奏與這些調式一樣，均具有一種不可能性：對於節奏而言，是使其逆行的不可能性；對於調式而言，則是使其移位的不可能性。它們的力量（它們的奇異魅力）也恰恰寓於這兩種不可能性之中。

“不可逆行的節奏”是由一個被共同中心時值連接在一起的兩組互為逆行關係的時值。這個中心可以是一個長的時值，也可以是幾個等長的時值，甚至可以是一個處在“不可逆行節奏”包圍之中的小型的“不可逆行的節奏”。如果我們想擴大或縮小一個“不可逆行的節奏”，就必須在它的左右兩邊以對稱的方式同時增加或削減時值。無論人們從左至右或從右至左來視奏“不可逆行的節奏”，他們的時值次序將是一樣的。為人所知的最古老的“不可逆行的節奏”是運用在希臘格律中的克雷蒂克(*crétique*)節奏：長—短—長。

同樣的節奏現象也出現在古印度的 *deçî-tâlas* 中，它的名字為 *Dhenkî* \*。

“不可逆行的節奏”被囿於一個時間框架之中，這個框架可大可小，即：節奏可以被演奏得很慢或很快，但這個“監獄”的重要性絲毫不會改變“不可逆行”的特點。

“有限移位調式”的基礎是將 12 個音分為若干均等的，和對稱的音組，每一組的最後一個音，又同時被共用為相鄰音組的第一個音。「調式 1」是全音階，被分為以兩個音為單位的六個組，它只有兩次移位 ( $6 \times 2$ )：調式  $1^1$ ，調式  $1^2$ 。「調式 2」被分為以三個音為單位的四個組，它有三次移位 ( $4 \times 3$ )：調式  $2^1$ ，調式  $2^2$ ，調式  $2^3$ 。「調式 3」，被分為四個音為單位的三個組，有四次移位 ( $3 \times 4$ )：調式  $3^1$ ，調式  $3^2$ ，調式  $3^3$ ，調式  $3^4$ 。其餘的調式均有六次移位 ( $2 \times 6$ )，其價值也因其移位可能性太多而降低了。

“有限移位調式”沒有主音，沒有屬音，沒有啓始音，也沒有終止音。特別是在和聲性的運用中（不超出被選擇調式音的範圍），這些調式儘管不像“不可逆行的節奏”那樣受到時間框架的限制，卻被禁錮在某種色彩領地中。正是這個領地的顏色，使我們能夠立即辨別出在這裡運動著的

\* 見本書第二章注釋③——譯者。

和弦的所屬調式。作為提示，我將調式2的三個移位和調式3的四個移位的顏色標示如下：

調式 2<sup>1</sup>：藍色偏紫

調式 2<sup>2</sup>：金黃與淺棕色

調式 2<sup>3</sup>：綠色

調式 3<sup>1</sup>：橘黃，金色與乳白色

調式 3<sup>2</sup>：灰與淡紫色

調式 3<sup>3</sup>：藍與綠色

調式 3<sup>4</sup>：橘黃、紅、稍帶些藍色

所有這些色彩在中音區時都非常強烈。在高音區則逐漸退色變白，更為淺明。在低音區，則逐漸被黑色包圍，更為深暗。

“不可逆行的節奏”與“有限移位調式”之間的共性對我來說是如此的顯而易見。這兩者都基於一個不可能性之上。“不可逆行的節奏”自行分為對稱的兩組（逆行式的對稱），而“有限移位調式”則由對稱的音組構成。在節奏中：兩個組共有的中心時值；在調式中：構成調式的各音組之間共同音。這些節奏不可能逆行，是因為他們自身即由小的逆行構成。這些調式不可能移位，是因為一些小的移位已經包含於調式之中。最後，“不可逆行的節奏”是被禁錮在一個時間框架之內，而“有限移位調式”則囿於一塊色彩領地當中。這兩所監獄，一所長度的，一所色彩的，是構成節奏與調式所具有的神奇魅力的主要因原。

以上就是這部小書的宗旨所在。

## 奧利維亞·梅湘

（陳其鋼譯，一九九一年十二月二十日，巴黎）

## 前 言

1). 談論自己經常是危險的。許多人曾經強烈地批評，或是讚美我，卻始終沒有能切中肯綮，並且經常是爲了我沒有做過的事情而批評或讚美我。另一方面，有幾位特別渴求新知的學生，也曾經問過我許多關於我的音樂語言的問題。因此，我決定寫這本小小的「理論」。除了極少數在行文中順便提及的罕見例外，這裡所引用的譜例都將取自我自己的作品（過去、或者是未來的作品！）。我寄望於我的學生能夠重拾我在此書即將展示的若干理念——或者是比我更善於運用它們，或者是從它們引出不同的意思，或者是終於拋棄它們，如果未來的事實證明它們不可行。牽著讀者的手，我草擬這本論文，和他一起摸索，在昏暗中希望能慢慢引領他朝著有限的光前進，並爲日後他將獲致的「更善於運用」做準備。如果讀者已經具備了堅實的和聲學、對位法和賦格、作曲、管弦樂法的研習基礎，也沒有忘記節奏學和音響學，那麼他將更容易跟隨我。如果他是被「來自上方的靈啓」所召喚，而我——只在很小的一個點——正好是他的前導，那麼我的工作便已完成，並且已被超越……

歌曲（les mélodies）（聲樂和鋼琴，或聲樂和管弦樂）構成我的作品足足三分之一；它們具有非常多樣的形式：唱詩曲（psalmodie），無詞歌（vocalise<sup>①</sup>），讚美歌（antienne），單節詩（strophes），對句與疊唱（couplets et refrain），三段體式（forme à trio），渡橋曲式（forme Pont），ABCBA，戲劇性的發展（développement d'ordre dramatique），一套數幅繪畫的形式——依其所據的詩之篇數<sup>②</sup>（Tableau en plusieurs volets suivant les division du poème）；並且，依照它們的尺幅比例和性格，經常呈現出戲劇場景的縮節面貌。然而，除了在談到唱詩曲（psalmodie）和無詞歌（vocalise）時的少數幾句話之外，我將絕口不提我對於戲劇、聲樂形式、韻律學，和音樂線條與語言之生動的抑揚頓挫相結合的特殊觀念。我假定讀者已經熟知賦格和奏鳴曲式，因此，我們將相當快速地走過它們，而以較多的篇幅來討論一些不常用的樂曲形式，尤其是素歌的各種曲式（les formes plainchantesques）。

爲什麼在此保持沈默？

我的音樂語言的技巧，它的語言，是從節奏、旋律以及和聲三重觀點



來加以思考的語言。這並不是一本作曲論。

同樣地，我也遠離了所有觸及配器學的可能。讀者可以在我的作品中發現某些非常精練的管弦樂法，大量的人聲和器樂的探索，鋼琴的寫作，意想不到的風琴音栓配合法，甚至許多馬特諾電子琴（Onde Martenot ③）的效果。讓我們忘掉所有這一切，而把注意力放在我們所選定的題目；這本書所討論的是語言（langage）而不是音色（timbre）的問題。雖然我曾經寫過數量龐大的宗教作品——神秘的，基督徒的，天主教意義的宗教作品——我也必須將此偏好暫置一旁；我們處理的是技巧（technique）而不是情感（sentiment）。關於最後這一點，我只引述過去我曾經用來讚揚聖樂（la musique sacrée）的一篇論文。在探求了「真正的音樂，也就是，宗教性的，一種作為信仰的行狀，觸及了所有題材而未嘗稍歇於趨近上帝的音樂，質言之，一種獨特的音樂，它的語言將能夠推開某些門扉，摘取若干依然遙遠的星辰的音樂」之後，我認證了「素歌未嘗說盡一切，仍有發揮餘地」。而後我結論以：「爲了要以一種持續的力量來表現我們的幽闇與聖靈（l'Esprit Saint）的搏鬥；將我們的肉體之牢獄的門，高舉至山巔；給予我們這個世紀所渴望的生命之水。這必須有一位大藝術家，一位同時是巨匠和偉大的基督徒的大藝術家出現。」讓我們趕緊祈禱，敦促這解放者的早日到來。而，在他來臨之前，讓我們呈獻於他兩句話。先是，勒韋迪（Reverdy ④）的：「他要一口氣吸進整個的天體！⑤」之後，是埃洛（Hello ⑥）的：「只有那蒙上帝與他說話的人才是偉大的，並且，也只有在上帝與他說話的那一剎那」。

2. 在結束這個導言之前，我必須感謝——我的老師們：讓和諾埃爾·加隆（Jean et Noël Gallon ⑦），他們磨礪了我對於「真正的」和聲的感覺，馬塞爾·杜普雷（Marcel Dupré ⑧），他帶領我學習對位法和曲式學，保羅·杜卡（Paul Dukas ⑨），他教導我以謙遜、不偏不倚的精神學習樂題發展，管弦樂配器，並研究音樂語言的歷史。——那些曾經影響我的人：我的母親（女詩人塞西兒·索瓦惹，Cécil Sauvage ⑩），我的妻子克萊兒·德爾勃斯（Claire Delbos ⑪），莎士比亞，克洛岱爾（Claudel ⑫），勒韋迪（Reverdy）和艾呂雅（Eluard ⑬），埃洛（Hello）和科倫巴·馬米翁神父（Dom Columba Marmion ⑭）（我是否敢於提及包含了唯一「真理」的「聖經」），鳥兒們，俄國音樂，德布西天才橫溢的「佩雷亞斯和梅麗桑德」，素歌，印度節奏，多菲內山群⑮，和最後，所有那些彩繪玻璃和彩虹。——還有我最忠實的詮釋者羅惹·德索米爾（Roger Désormière ⑯）（管弦樂指揮）

，馬塞爾·本雷 (Marcelle Bunlet ⑰) (女聲樂家)，埃蒂安·帕斯基耶 (Etienne Pasquier ⑱) (大提琴家)，伊溫·羅莉歐 (Yvonne Loriod ⑲) (女鋼琴家)。——和最後，所有那些激勵我寫這本著作的人們，尤其是我的朋友安德烈·若立偉 (André Jolivet ⑳)。

## 譯 注

- ①無詞歌 (或無詞旋律)，Vocalise。Vocalise 通常是指以一個、或多個母音演唱，有聲無字的歌曲或旋律片段；或是爲了教學而作，或者其本身也可以自成一首富於藝術性的作品，如拉威爾的《Vocalise en forme de Habanera》。
- ②一套數幅繪畫的形式——依其所據的詩之篇數。有似意大利斐冷翠 Uffizi 畫廊，三幅一連的宗教摺屏畫，也有五扇的作品，稱爲 Pentachon，多扇的作品則稱爲 Polyptychon。——張昊師注。
- ③馬特諾電子琴。Onde Martenot，由法國音樂家和工程師馬特諾 (Maurice Martenot, 1928-) 所發明的電子鍵盤樂器。馬特諾電子琴的特色在於它能夠作出如人聲般持續起伏的圓滑音，梅湘曾用之於他最著名的兩部作品《突朗加里拉交響曲》和《神的靈在的三個小禮拜式》。
- ④勒韋迪。Pierre Reverdy，法國詩人、小說家 (Narbonne, 1989-Solesmes, 1960)。
- ⑤「他要一口氣吸進整個的天體」，法文作“Qu'il aspire le ciel tout d'une haleine!”。張昊師按：這是想像力的偉大雄奇，有若我國古人所說的「氣吞長虹」、「氣貫斗牛」，「幾回酒喝思吞海，一度詩狂欲上天」，「囊括宇宙，氣吞八荒」之類。
- ⑥埃洛。Ernest Hello，法國天主教作家 (Lorient, 1828-1885)。
- ⑦讓和諾埃爾·加隆：  
Jean Gallon，法國作曲家、音樂理論家 (Paris, 1878-1959)。  
Noël Gallon，法國作曲家 (Paris, 1891-1966)，Jean Gallon 之弟。
- ⑧馬塞爾·杜普雷。Marcel Dupré，法國管風琴家、作曲家 (Rouen, 1886-Mendon, 1971)。1926年起任巴黎音樂院管風琴、即興演奏教授。
- ⑨保羅·杜卡。Paul Dukas，法國作曲家 (Paris, 1865-1935)。
- ⑩塞西兒·索瓦惹。Cécile Sauvage (1883-1927)，梅湘的母親，女詩人。
- ⑪克萊兒·德爾勃斯。Claire Delbos，梅湘的第一任妻子，小提琴家。歌曲集《爲 Mi 的詩集》即是呈獻給她。1959年病逝於療養院。
- ⑫克洛岱爾。Paul Claudel，法國詩人，劇作家 (Villeneuve-sur-Fère, 1868-Paris, 1955)。
- ⑬艾呂雅。Paul Eluard，法國詩人 (Saint-Denis, 1895-Beynac Dordogne, 1952)。

- ⑭科倫巴·馬米翁神父。Dom Columba Marmion，比利時天主教神學家。其神學作品《基督在祂的奧義之中》（《Le Christ dans ses Mystères》）影響梅湘至鉅。
- ⑮多菲內（Dauphiné）山群。法國東南部，和義大利交界處附近的阿爾卑斯山麓，多菲內地方的山群。
- ⑯羅惹·德索米爾。Roger Désormière，法國作曲家，管弦樂指揮家（Vichy, 1898-Paris, 1963）。
- ⑰馬塞爾·本雷。Marcelle Bunlet，法國女歌唱家。（Fontcnay-le-Comte, Venise, 1900-），《為Mi的詩集》首演即由她擔任演出。
- ⑱埃蒂安·帕斯基耶。Etienne Pasquier，法國大提琴家（Tours, 1905-），曾經和梅湘在集中營裡共同首演《為時間終結的四重奏》。
- ⑲伊溫·羅莉歐。Yvonne Loriod，法國女鋼琴家（Houilles, 1924-），梅湘早年的學生，後來成為他的第二任妻子。梅湘大多數鋼琴作品都題獻給她，並由她擔任首演。巴黎音樂院鋼琴教授。
- ⑳安德烈·若立偉。André Jolivet，法國作曲家（Paris, 1905-1974）。1936年若立偉和梅湘、波得里耶（Baudrier, 1906-）、丹尼爾·勒敘爾（Daniel-Lesur 1908-）合組「青年法蘭西」（La Jeune France），揭發「絕對的真誠和回歸於人的情感需求」之創作理念，以對抗普朗克、米洛、霍乃格等「六人組」作曲家所代表的新古典「理智主義」趣味的音樂創作風氣。「青年法蘭西」四人之中，若立偉最長，梅湘最幼。梅湘在創作生涯的早年，與若立偉互為奧援，後來梅湘畢生傾力於透過音樂以闡揚他虔信不渝的天主教神學奧義，初期即受到若立偉的鼓舞。重要作品有《為長笛與鋼琴的奏鳴曲》，《瑪納》（《Mana》），《咒舞》（《Danse incantatoire》）等。



# 目 錄

一九九一年新序 .....	i
前 言 .....	iii
第一章 不可能性的魅力與不同素材之間的關係 .....	1
第二章 Rāgavardhana, 印度節奏 .....	3
1) 不以小節形式為節奏單位的音樂 .....	3
2) Rāgavardhana .....	4
第三章 帶有附加時值的節奏 .....	7
1) 附加時值 .....	7
2) 附加時值的使用 .....	7
3) 節奏的準備和落句 .....	10
4) 和附加音的關係 .....	11
第四章 擴張與縮減的節奏和這些節奏的表格 .....	13
1) 擴張與縮減的節奏 .....	13
2) 附點的添加和撤除 .....	13
3) 一個節奏的某些擴張與縮減之形式的表格 .....	14
4) 不精確的擴張 .....	15
第五章 不可逆行的節奏 .....	17
1) 逆行的節奏 .....	17
2) 不可逆行的節奏 .....	17
3) 不可逆行的節奏和有限移位調式的關係 .....	19
第六章 複合節奏和節奏持續音群 .....	21
1) 不等長節奏的重疊 .....	21
2) 一個節奏，在其不同形式的擴張和縮減之上的重疊 .....	23
3) 一個節奏與其自身逆行的重疊 .....	24
4) 節奏卡農 .....	26
5) 添加附點的卡農 .....	28
6) 不可逆行節奏的卡農 .....	30
7) 節奏持續音群 .....	31
第七章 節奏的記譜法 .....	37
1) 第一類記譜法 .....	37

2) 第二類記譜法 .....	37
3) 第三類記譜法 .....	37
4) 第四類記譜法 .....	38
5) 某些「依同等時長劃分小節」的節奏 .....	39
<b>第八章 旋律和旋律輪廓線 .....</b>	<b>43</b>
1) 音程 .....	43
2) 旋律輪廓線 .....	44
3) 民間歌曲 .....	48
4) 素歌 .....	49
5) 印度 Rāgas .....	51
<b>第九章 鳥兒們的歌聲 .....</b>	<b>53</b>
<b>第十章 旋律的發展 .....</b>	<b>57</b>
1) 削減 .....	57
2) 音的換位 .....	58
3) 音域的改變 .....	59
<b>第十一章 歌曲句式，二段和三段句式 .....</b>	<b>61</b>
1) 歌曲句式 .....	61
2) 附加解釋 .....	62
3) 二段句式 .....	63
4) 三段句式 .....	65
5) 旋律樂節表 .....	66
<b>第十二章 賦格，奏鳴曲，素歌形式 .....</b>	<b>71</b>
1) 賦格 .....	71
2) 奏鳴曲 .....	72
3) 三個主題的發展，為一個來自第一主題的終曲作準備 .....	73
4) 第一主題的變奏，被第二主題的發展加以分隔 .....	75
5) 素歌形式 .....	79
6) 唱詩曲和無詞歌 .....	84
7) 垂憐曲 .....	84
8) 續抒詠 .....	86
<b>第十三章 和聲、德布西、附加音 .....</b>	<b>89</b>
1) 附加音 .....	89
2) 附加六度音和附加增四度音 .....	89

3) 附加音和附加時值的關係 .....	90
4) 附加音的使用 .....	91
<b>第十四章 特殊和弦，和弦串群與和弦連結表 .....</b>	<b>97</b>
1) 屬音上的和弦 .....	97
2) 泛音共鳴的和弦 .....	98
3) 四度音程疊置的和弦 .....	100
4) 共鳴的效果 .....	101
5) 和弦串群 .....	103
6) 其它風格的比較考察 .....	104
7) 自然的和聲 .....	106
8) 和弦連結表 .....	107
<b>第十五章 外來音，拍前上揚和句尾結落的擴張 .....</b>	<b>117</b>
1) 持續音群 .....	117
2) 經過音群 .....	118
3) 裝飾音群 .....	119
4) 拍前上揚和句尾結落 .....	119
<b>第十六章 有限移位調式 .....</b>	<b>123</b>
1) 有限移位調式之理論 .....	123
2) 第一種有限移位調式 .....	124
3) 第二種有限移位調式 .....	124
4) 第三種有限移位調式 .....	128
5) 調式4，5，6，和調式7 .....	131
6) 有限移位調式和不可逆行節奏的關係 .....	135
<b>第十七章 有限移位調式的轉調和有限移位調式     與大調調性的關係 .....</b>	<b>137</b>
1) 有限移位調式和大調調性的關係 .....	137
2) 調式往調式自己本身的轉調 .....	140
3) 一個調式往另一個調式的轉調 .....	141
<b>第十八章 有限移位調式與調式音樂，無調性，多調性     和四分音音樂的關係 .....</b>	<b>145</b>
<b>第十九章 多調式 .....</b>	<b>147</b>
1) 兩種調式的重疊 .....	147
2) 三種調式的重疊 .....	149

3) 多調式的轉調 .....	150
附 錄：梅湘作品表 .....	155
後 記.....	167

|



## 第一章 不可能性的魅力與 不同素材之間的關係

音樂是一種語言，我們的首要之務是努力讓旋律「說話」。旋律是出發點。願它仍是最高的統御者！不管我們的節奏與和聲是多麼地複雜，它們都不能夠只依循它們自己的航跡，來引出旋律，相反地，它們卻應該像一個忠實的僕人，臣屬於旋律；和聲尤其應始終保持「真實」，以一種隱含的狀態，存在於旋律之中，並且一直都是從它所生。我們將不拋棄和聲與曲式的古老規則；而要持續地牢牢記住它們，以觀察之，擴充之，或是為它們添增其它更古老（諸如素歌和印度節奏）、或比較新（德布西和所有當代音樂所提示於我們）的規則。我們的注意力先是凝集在一點之上：不可能性的魅力（le charme des impossibilités）。我們尋找閃爍絢麗的音樂，它為我們的聽覺帶來官能上細緻優雅的歡愉；同時，這種音樂也必須能夠表現各種高貴的情感（尤其是最高貴的，被神學和我們的天主教信仰的真理所昇揚的宗教情感）。而這魅力，既挑動感官的愉悅，又復使人沈思冥想，它尤其存在於調式和節奏領域裡的某些數學的不可能之中。調式，之所以無法在超過了某些次數的移位之後再移位，是因為它始終一再地重新掉落在同一群音之上；節奏，之所以不可逆行，是因為在此情形之下，人們將再度發現相同的時值次序——這便是兩個顯著的「不可能性」的例子。我們在第五章（不可逆行的節奏，*Rythmes non rétrogradables*）和第十六章（有限移位調式，*Modes à transpositions limitées*）裡將澈底地研究它們。人們將立刻注意到這兩種不可能性的相似性，與其二者間的如何互補：節奏是以橫向進行實現（逆行），而調式卻以縱向進行實現（移位）。在這最初的關係之後，另外還有一層介於「添加入節奏的時值」與「添加入和弦的音」之間的關係（第三章：附加時值的節奏，第十三章：和聲、德布西、附加音）。最後，我們將節奏重疊（第六章：複合節奏與節奏持續音群）；我們也將調式加以疊置（第十九章：多調式）。