

梅湘的管弦樂改編寫作技法之探討 ——以二首《為 Mi 的詩集》之選曲為例

蕭慶瑜

摘 要

本文係以選自法國現代作曲家梅湘 (Olivier Messiaen, 1908-1992) 的作品《為 Mi 的詩集》(*Poèmes pour Mi*, 1937) 為例，探討其管弦樂改編寫作技法。

在他的早期作品內，除已逐漸發展出個人所獨創之寫作語法外，同時亦數次將自身原創作品加以改編，成為不同編制的作品。以《為 Mi 的詩集》為例，原曲編制為女高音與鋼琴，屬於以九首藝術歌曲所組成之聯篇歌曲集。一年後，梅湘親將此曲編制擴大，成為女高音與管弦樂團的組合。其中人聲部分未更動，然自視覺部分的記譜、直至聽覺部分的聲部、以及音色等面向，皆呈現迥異於前的成果。

有鑑於此，筆者即選擇以《為 Mi 的詩集》為研究主題，從中擇取二首樂曲進行探討，研究所得大致如下：在面對同音型（或樂句）重複之際，梅湘經常更換演奏樂器，以求音色更加豐富呈現。而在新增聲部方面，所增加之類型包羅萬象：由反向和絃、持續音、泛音、及對旋律等，皆含括於內。甚至亦有為新增音型再添音色映襯之舉。另於樂器語彙的轉化方面，如以弦樂器撥奏的運用為例，其所呈現的面貌亦相當多元且富於變化。

關鍵字：梅湘、現代音樂、法國音樂、管弦樂改編

Analysis of Messiaen's Transcribing Techniques for Orchestra —An Example of Selected Pieces from *Poèmes pour Mi*

Ching-Yu Hsiau

Abstract

In his early works, Messiaen had developed a distinctive musical language, and he transcribed his original pieces several times for other instrumental groups. Taking his nine-song cycle *Poèmes pour Mi* as an example, the original instrumentation for soprano and piano was “transcribed” by Messiaen into a work for soprano and orchestra one year later. Although the vocal part remained unchanged, the accompaniment was significantly transformed in its new incarnation. This study intends to analyze these transcription techniques and their transformation for orchestra in Messiaen's work, specifically in an examination of select pieces from the song cycle *Poèmes pour Mi*.

Keywords: Olivier Messiaen, Modern music, French music, Transcription.

壹、前言

對於音樂創作者而言，在譜寫樂曲之際，除努力將心中的樂念逐步具體化之外，通常也會針對所選擇的編制加以探究，尋求該「發聲體」（樂器、人聲等）的聲響語彙特質，保留並加以發揮，以利與創作樂念相結合，成就心目中理想的音樂語境。甚至也可能反其道而行，刻意排除其原有的演奏語彙，企圖以近似「大破大立」的手段為基礎，進而建構出全然「陌生化」的音響格局。另如在面對既成的樂曲，卻試圖以改變編制樂器的方式重新演繹，但亦仍希冀保存原有的內涵與意境，且更添豐富多彩的音響色澤，則屬另一層面的挑戰。更遑論由鋼琴至管弦樂——自單一演奏者的「純淨」、直至由多人共同演奏的「複合」之間的巨大差異。

法國作曲家梅湘 (Olivier Messiaen, 1908-1992) 及其聯篇歌曲作品《為 Mi 的詩集》 (*Poèmes pour Mi*, 1936) 之間，即存在類似的關係。梅湘在 1936 年譜寫完成此部編制為女高音與鋼琴的作品之後，僅相隔一年，即親自將此曲改編、擴大成為女高音與管弦樂團的版本。其中聲樂部分完全保留，與原先的版本並無二致。而在管弦樂改編方面，所更動的包含記譜（增加小節線等）、聲部增加、音色變異與因應樂器演奏語彙差異所進行的轉化等，可謂由「視覺」到「聽覺」皆含括於內。雖屬梅湘早年之作，惟仍可從中檢視、探討梅湘本人在面對自鋼琴擴大成為樂團、由小至大的過程中，其配器改編技法之具體呈現。

另梅湘在譜寫本曲之前，亦曾數次嘗試類似於此、將原創作品改編成為不同樂器編制的樂曲：例如《聖體的宴饗》 (*Le Banquet eucharistique*, 1928) 與《耶穌升天》 (*L'Ascension*, 1933)，原為管弦樂作品，但其後皆被梅湘改寫為管風琴曲《天國的宴饗》 (*Le Banquet Céleste*, 1928) 與《耶穌升天》 (*L'Ascension*, 1934)。其相異點僅在於此二首作品，皆為「由大至小」，以樂團版為始，再改編成為管風琴獨奏版本；而本文之研究主題《為 Mi 的詩集》，則反其道而行，自較小型的女高音與鋼琴版，擴大成為女高音與管弦樂團的編制。

在梅湘心目中，「鋼琴」這項樂器，原本即具有展現多重色彩的能力。以創作年代略晚於本研究主題的獨奏作品《二十個對聖嬰耶穌的注視》 (*Vingt*

Regards sur l'Enfant-Jésus, 1944) 為例，在共計廿首樂曲內，作曲者即於樂譜上多次清楚註明，需模仿各種不同樂器的音色；其中含括了長笛、雙簧管、單簧管、法國號、長號、馬林巴木琴、大鼓、鑼、鈸與弦樂器的撥奏等。¹ 而他本人也深信，藉由鋼琴，亦足以表達多元化音色的能力：「特別在第十四首與第十六首樂曲中，梅湘追隨著德布西的腳步，將鋼琴視為一如同管弦樂團般的角色加以處理；他甚至宣稱『在鋼琴上展現出比管弦樂團更加多元化的音色，是非常有可能的』」。² 換言之，對於梅湘這位身兼鋼琴家的創作者而言，³ 即便是面對單一的樂器—鋼琴，其內在對於聲響的思考，顯然與富含多重音響色彩的管弦樂團是足以聯結的。

本研究主題《為 Mi 的詩集》雖創作年代略早於《二十個對聖嬰耶穌的注視》，惟不僅屬於梅湘的首部聯篇歌曲集，同時，或可視為相當於「預示」之隱含意義。雖最初的寫作係以女高音與鋼琴為本，但在譜寫鋼琴聲部的過程中，其對於所造就之聲響色澤的追尋，與在相隔一年後、親將樂曲改編成為樂團版本之間，與其稱之為「改編」，或許以「落實」視之，更足以顯現出二者其間的關聯。

綜觀現今國內、外學界文獻資料，雖已有多篇論文以本曲為主題，惟多側重音高、節奏或詩句意涵的研析，而以管弦樂改編技法為核心者，則較不常見。筆者選擇以此為切入角度進行探究，除嘗試剖析此首作品在樂團版的配器語彙之外，亦期能略為補足當前學界對此曲研究之空缺。

《為 Mi 的詩集》樂譜分為二冊，其分冊係以各闕詩作其象徵意義為據；第一至四首列於第一冊，第五至九首列於第二冊，共計由九首歌曲所組成。本研究選擇第一首《感恩》(*Action de graces*) 與第四首《驚恐》(*Épouvante*) 進行探討，其因在於此二首樂曲皆列於第一冊，且分居該冊之首、末；不僅象徵作曲者於精神層面上心境之流變，且音樂風格迥異，足堪作為在探究梅湘其管

¹ 有關作品《二十個對聖嬰耶穌的注視》內，鋼琴與各項樂器其間的模仿部分，可參蕭慶瑜所著之專書《二十個對聖嬰耶穌的注視》之研究》。

² Roger Nichols, *Messiaen* (London: Oxford University Press, 1975), 37。筆者中譯。本文之後之外文中譯，若無特別提示，皆出自筆者。

³ 梅湘本人鋼琴演奏能力極佳，其多首作品之首演即由本人親自上場彈奏；室內樂作品《世界末日》(*Quatuor pour la Fin du Temps*, 1941) 與雙鋼琴作品《阿們的靈視》(*Visions de l'Amen*, 1943) 即為其中二例。

弦樂改編技法之實例。同時原創與改編僅相隔一年，亦足以相當程度顯現作曲家早年的寫作風格。

最後須強調，本研究著重於管弦樂改編技法的探討；而有關音高、節奏等面向的寫作設計，則擇要簡述之。另凡涉及歌詞的文學意涵與演奏詮釋的部分，皆不列入本研究之討論範圍內；而本文中所有的專有名詞，凡屬於樂曲曲名者，皆以原文標示；其它屬於較為一般性之音樂語彙，則以英文列出。此外，本研究中所論及的人名與音樂方面之專有名詞，為求中文譯名之統一化起見，皆以由教育部公佈、國立編譯館所編定的《學術名詞資訊網》為準。

貳、創作背景與作品概述

一、創作背景

1932 年，梅湘與小提琴家克萊兒·德勃 (Claire Delbos, 1906-1959) 結婚，也展開了他的教學生涯：1936 年，於巴黎師範音樂院 (École Normale de Musique de Paris) 與歌唱學校 (Schola Cantorum) 教授鋼琴視奏與管風琴即興演奏等課程。並於是年與作曲家若利維 (André Jolivet, 1905-1974)、波德利耶 (Yves Baudrier, 1906-1988) 與勒敘 (Daniel Lesur, 1908-2002) 等四人合組「年輕法國」(La Jeune France)，⁴ 掀起一全新的音樂創作風潮；並揭櫫「絕對真摯的精神與回歸於人性的情感需求」之創作理念，以對抗當時由米堯 (Darius Milhaud, 1892-1974)、浦朗克 (Francis Poulenc, 1899-1963) 與歐內格 (Arthur Honegger, 1892-1955) 等人所領軍的「六人組」(Les six) 新古典主義之音樂風格。⁵

同年，為了題獻給其愛妻，梅湘譜寫了為女高音與鋼琴的聯篇歌曲《為 Mi 的詩集》，此曲堪稱為梅湘的第一部聯篇歌曲。⁶ 「Mi」是梅湘對她的暱稱，

⁴ 1989 年出版之 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 中，勒敘之名為 “Daniel-Lesur, Jean-Yves”。

⁵ 連憲升，《奧利維亞·梅湘早年生平及其音樂與人格特質》（台北：作者自行出版，1992），109。

⁶ 在《為 Mi 的詩集》之前，梅湘亦曾譜寫聲樂作品，《三首旋律》(*Trois Mélodies*, 1930) 即為其中一例。但如較著重整體連貫性論，《為 Mi 的詩集》則屬首篇作品。

同時也是她所擅長的樂器小提琴的定絃音之一；⁷ 歌詞係由梅湘本人所寫。次年（1937 年）4 月 28 日，此曲即於巴黎首演，⁸ 演出者為作曲者本人與瑪賽爾·本雷（Marcelle Bunlet, 1900-1991）——對梅湘而言，其地位如同鋼琴的羅莉歐（Yvonne Loriod, 1924-2010）般的重要音樂家。⁹ 同年亦著手改編，將樂曲擴大成為女高音與管弦樂團的版本。其中第一首《感恩》即於是年 6 月 4 日假加渥廳（Salle Gaveau）首演。直至 1949 年 1 月 20 日，全曲方完整演出，樂團為法國國家交響樂團（l'Orchestre National de France）。二次演出的女高音與指揮皆為馬賽爾·本雷與羅傑·德索米耶（Roger Désormière, 1898-1963）。¹⁰ 全曲演奏時間約 29 分鐘，無論是鋼琴版或樂團版，其樂譜皆由法國 Editions Durand 公司出版。

二、作品概述

如前文所述，《為 Mi 的詩集》分為二冊，第一至四首列於第一冊，第五至九首列於第二冊；表達出梅湘本人對於婚姻所形成之心靈面向的探索，亦足以投射出他自己對於愛情、宗教與大自然之敬意。第一冊內容象徵對婚姻關係的期待，第二冊則強調婚姻誓約的神聖與雙方心靈的結合：「在作品中，以富戲劇性的朗誦描述自然世界中的試煉和恐懼，而這樣的朗誦被短促與安靜的突入加以平衡，並融入夫妻間的親密關係」。¹¹

⁷ 梅湘曾譜寫數首作品題獻給她，除《為 Mi 的詩集》之外，為小提琴與鋼琴的二重奏《主題與變奏》（*Thème et variations*, 1932）亦同。

⁸ 本曲首演係由現代音樂團體「螺旋」（La Spirale）所籌辦，而該團體為梅湘與若利維等人於 1935 年所籌組。

⁹ 除《為 Mi 的詩集》之外，梅湘的其餘聲樂作品《人間與天國之歌》（*Chant de terre et ciel*, 1938）與《哈拉威》（*Harawi*, 1945）亦皆由她所首演。

¹⁰ 有關《為 Mi 的詩集》樂團版的首演資料，各項文獻所記錄略有出入；筆者此處係以法國 IRCAM 與 Durand 出版公司之官方網站資料為據，引用出處分別為 <http://brahms.ircam.fr/works/work/10608/>與 http://www.durand-salabert-eschig.com/formcat/catalogues/messiaen_olivier.pdf (accessed Oct. 27. 2012)。

¹¹ Alexander Carpenter, "Description", in *Poèmes pour Mi, song cycle for soprano & piano (or orchestra)*, I/17b, <http://www.allmusic.com/composition/po%C3%A8mes-pour-mi-song-cycle-for-soprano-piano-or-orchestra-i-17b-mc0002385278> (accessed Sep. 23. 2012)。

且如同梅湘其後的部分作品一般，雖全曲被分為數冊，但內部實仍多方交互聯結，形成頗具內聚力的組織體：¹²「《為 Mi 的詩集》由二冊所組成，亦宛如被二次禱告所構築，分居全曲首、尾的第一首與第九首，是全曲僅存、提及上主或基督的詩作，被設計成如同二首應答曲一般」¹³。

或因雙親皆為文學家、深受薰陶所致，在梅湘的藝術歌曲作品中，其歌詞大多係屬他本人所寫的詩作。梅湘曾言：「我之所以經常以自己的詩作譜曲，有幾個實際上的考量：我的旋律與節奏，當我試圖延展它們時，是必須完全根據詩句而生的。而且我嘗試將演唱者對於各種母音的發聲方式列入寫作的考量之中，所以我是憑藉著內心的音樂性來寫作詩句的……換言之，音樂是詩作的靈魂」。¹⁴ 自此，足可窺見這位作曲家對於文字語韻與音樂二者之聯結的重視。

無論是鋼琴版或樂團版，毫無疑問的，人聲仍屬全曲的主導角色。在樂譜的曲名標題處，梅湘特別註明「為偉大的戲劇女高音」(pour grand soprano dramatique)，歌詞的字句經常以較快的速度發音，並且輔以相同的單音或小音程的鄰近音，營造出近似於宣敘調 (recitative) 般的效果。而在演唱技巧方面也具相當難度：「它的樂句很長，呼吸十分緊湊，且須十分寬廣的演唱音域」。¹⁵

且本曲雖屬早年之作，但於音高、節奏等方面的設計，實已全然呈現梅湘個人音樂創作語彙－例如「有限移位調式」(Mode à transpositions limitées)、「附加時值」(Valeur ajoutée)、「節奏卡農」(Canon rythmique) 與「持續節奏音群」(Pédale rythmique) 等，皆已多次清楚呈現於內。他本人亦曾言：「無論任何人，如想要了解我的音樂，或許可以先選擇《為 Mi 的詩集》及《人間與天國之歌》(Chant de terre et ciel, 1938) 這二組作品研讀，因它們呈現出在我的音樂性中最真實的一面；同時也內蘊了我的部分典型寫作技法」。¹⁶

甚至在他的著作《我的音樂語言的技巧》(Technique de Mon Langage

¹² 梅湘的鋼琴獨奏巨作《鳥類誌》(Catalogue d'Oiseaux, 1958) 即為一例：整部作品由 13 首樂曲組成，樂譜雖分為七冊，但仍深具整體性架構。

¹³ Siglind Bruhn, *Messiaen's Explorations of Love and Death* (New York: Pendragon Press, 2008), 62。

¹⁴ Jean Roy, *Olivier Messiaen: Mélodies* (France: EMI Classics Records, 1991), 5。

¹⁵ Olivier Messiaen, *Music and Color: Conversations with Claude Samuel* (Portland: Amadeus Press, 1994), 28。

¹⁶ Peter Hill, ed., *The Messiaen Companion* (Portland: Amadeus Press 1994), 116。

Musical, 1944) 中，亦擷取多處源自本曲的譜例於內，以為佐證。且其中各曲其風格、氛圍差異甚大；以本文的分析主題－第一首《感恩》與第四首《驚恐》為例：前者「如同中世紀的素歌」，而後者則「呈現戲劇性場景」，¹⁷ 且音樂情緒截然不同，為樂曲第一冊之首、尾建構深具對比的映照。

在原作完成一年後，梅湘將其改編成樂團版；其中聲樂部分完全未更動，純粹呈現因管弦樂配器所產生的音響色澤變異。惟九首樂曲其編制不盡相同，其中以第四首《驚恐》之涵蓋樂器最為全面－不僅自木管、銅管、打擊與弦樂兼備，亦屬整部作品唯一運用「倍低音管」(Contrabassoon) 的樂曲。現即將各曲曲名中譯、演奏時間與對應樂團編制彙整如表一。¹⁸

【表一】：梅湘《為 Mi 的詩集》曲名、演奏時間與樂團編制彙整表

	曲名（法文）	曲名中譯	演奏時間	樂團編制
1	<i>Action de grâces</i>	感恩	6 分 54 秒	長笛、雙簧管、單簧管、低音管、法國號、小號、長號、打擊、弦樂
2	<i>Paysage</i>	風景	1 分 49 秒	長笛、雙簧管、英國管、單簧管、低音管、法國號、打擊、弦樂
3	<i>La Maison</i>	家宅	1 分 52 秒	長笛、雙簧管、英國管、單簧管、低音管、法國號、弦樂
4	<i>Épouvante</i>	驚恐	2 分 58 秒	短笛、長笛、雙簧管、英國管、單簧管、低音單簧管、低音管、倍低音管、法國號、小號、長號、低音號、打擊、弦樂

¹⁷ Carla Huston Bell, *Olivier Messiaen* (Boston: Twayne Publishers, 1984), 60。

¹⁸ 【表一】的演奏時間係以布雷茲 (Pierre Boulez, 1925 生) 於 1997 年指揮克里夫蘭交響樂團的錄音版本為據。

5	<i>L'Epouse</i>	妻子	3 分 03 秒	長笛、雙簧管、英國管、單簧管、低音管、法國號、小號、弦樂
6	<i>Ta Voix</i>	你的聲音	3 分 08 秒	短笛、長笛、雙簧管、英國管、單簧管、低音管、法國號、小號、打擊、弦樂
7	<i>Les Deux Guerriers</i>	兩位戰士	1 分 41 秒	短笛、長笛、雙簧管、單簧管、低音管、法國號、小號、長號、低音號、打擊、弦樂
8	<i>Le Collier</i>	項鍊	4 分 00 秒	長笛、雙簧管、單簧管、低音管、法國號、弦樂
9	<i>Prière exaucée</i>	被允納的祈禱	3 分 19 秒	短笛、長笛、雙簧管、英國管、單簧管、低音管、法國號、小號、長號、低音號、打擊、弦樂

因本研究係以第一首《感恩》與第四首《驚恐》為分析主題，致筆者將此二首歌曲其歌詞之中文翻譯列出如下：

《感恩》(*Action de grâces*)

蒼穹，
流過多變雲朵的水，
大地與恆久等待的山巒，
以及變換無定的光。
一雙眼緊挨著我自己的眼，一種意念緊
挨著我自己的意念，
一張同時微笑與哭泣的臉孔，與我自己

《驚恐》(*Épouvante*)

啊！
別將你在人間的記憶隱藏，因你可能
再也找不著它。
別拉扯它、別弄皺它、更別撕毀它。
在黑暗中帶血的碎布片將跟隨你，
如同三角形的嘔吐物。
在無法修復的門上、因門環碰撞所生

的一道，	的吵鬧，
緊跟在後的雙腳，	加深你的絕望，
浪花一波波地加入。	火焰般的力量志得意滿。
而靈魂，	啊！
無形，卻滿盈愛與不朽，	
以及為復活而萌生的肌理長袍與骨骼，	
以及真理、神靈、感恩、以光所留下的	
遺跡。	
這就是，您所給予我的，	
而您也依然給予您自己，	
在順服與您十字架上的血液裡，	
也在比清亮星辰更加溫厚的聖餅裡，	
我的上主。	
哈雷路亞。	

如前文所述，雖在樂團版內，梅湘並未更動聲樂部分，但或因考量樂器聲部大幅增加、音響色澤更形豐富、及樂器發聲原理與演奏語彙有所變異之故，致仍進行諸多調整：例如在記譜方面，除增加小節線並標示拍號、致使鋼琴版與樂團版其小節數有所不同之外，甚至還加上近似指揮手勢的節拍圖形，以符號象徵節拍的韻律（如【譜例一】所示）。

【譜例一】梅湘：《感恩》第 1－4 小節－選自《為 Mi 的詩集》（樂團版）

Très modéré (♩ = 144)

3 FLÛTES

2 HAUTBOIS

1^{er} VIOLON Solo

2^{es} VIOLONS Div. en 3

ALTOS Div. en 3

4 □ □ □ □ 3 □ □ Δ 3 □ □ □ 3 □ □ Δ

實際上，在相隔近 20 年後，梅湘的高徒——也是當代作曲、指揮巨擘的布雷茲 (Pierre Boulez, 1925-) 在其代表作《無主之錘》(*Le Marteau sans Maître*, 1955) 中，也運用了此種記譜方式，對於指揮或研究者在讀譜方面實產生明顯助益。

除在「視覺」部分有所調整之外，「聽覺」部分所生的變動更大：藉由管弦樂改編之途徑，經由聲部增加、音色變異與樂器演奏語彙轉化等手段的介入，雖名為「改編」，然形同「再創作」之嶄新音樂語境已然呈現：「在較晚的樂團版本中，作品輝煌耀眼、且陌生奇特」。¹⁹

¹⁹ J. M. Nectoux, R. Nichols, P. Gowers, G.W. Hopkins and P. Griffiths, *The New Grove Twentieth-Century French Masters: Fauré, Debussy, Satie, Ravel, Poulenc, Messiaen, Boulez* (New York: W. W. Norton & Company, 1986), 237。

參、管弦樂改編寫作技法

在此部《為 Mi 的詩集》之樂團版內，梅湘所運用的管弦樂改編技法，經研究，約可彙整歸納如下：

一、同音型（或樂句）重複，但更替樂器

為因應編制擴大之需、同時也增加音響色澤之多變性，在曲中時可觀察出在同音型或樂句重複之際、予以更換樂器組合的處理；且其（音型或樂句）在每次重複時，包含「連續直接重複」與「以另一旋律從中區隔」等方式，顯現出「近距」與「遠距」兼備的音色切換型態。在「近距」部分，以《驚恐》的曲首處為例，梅湘將相同的重複音型交由不同組合的樂器輪替連續呈現（銅管與弦樂），甚至增加低音聲部的演奏樂器（倍低音管），以更形強調因節奏時值「增值」所產生的力度加強之效（如【譜例二】與【譜例三】所示）。

【譜例二】梅湘：《驚恐》第 1—3 小節—選自《為 Mi 的詩集》（鋼琴版）

The image shows a musical score for a piece titled 'Vif haletant et plaintif'. It is divided into two main parts: 'CHANT' (Vocal) and 'PIANO' (Piano). The 'CHANT' part is written for a voice and includes the lyrics 'ha, ha, ha, ha, ha, ha'. The 'PIANO' part is written for piano and includes a section for '8^e basse' (8th Bass). The score is in G major and 4/4 time. The tempo/mood is 'Vif haletant et plaintif'. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and a strong bass line. The vocal part is a simple melody with long notes and rests.

【譜例三】梅湘：《驚恐》第 1－4 小節－選自《為 Mi 的詩集》（樂團版）

The musical score is for a piece titled 'Vif' (Allegro) with a tempo of 200 beats per minute. It is arranged for a full orchestra and includes a vocal part. The key signature has one sharp (F#). The instruments listed are: 2 CLARINETTES en Si b, 2 BASSONS, CONTREBASSON, 4 CORS en Fa, 3 TROMBONES, CAISSE ROULANTE, GROSSE CAISSE, CHANT, 1er VIOLONS, 2es VIOLONS Div., ALTOS, VIOLONCELLES, and CONTREBASSES. The vocal part has lyrics 'ha, ha, ha, ha' and is marked 'f haletant et plaintif'. The string parts are marked 'ff' and 'pizz.'.

而在「遠距」部分，則可以《感恩》為例，亦同在曲首處：先由鋼琴呈現一連串的和絃群，右手以六個和絃為一組進行循環，而左手則以「節奏卡農」與之搭配，但和絃群之構成音略有不同，形塑完整的樂句。類似的處理，於第一頁共計重複出現二次，但二次之間以女高音的宣敘調區隔。惟在樂團版中，雖仍重複出現，但樂器組合改變，呈現管樂與弦樂交叉互換的運用：高音聲部的和絃由長笛改為小提琴，而原左手的和絃中，由第二小提琴所演奏的部分，

則改由單簧管與低音管吹奏，並達成原譜中力度由「*pp*」轉為「*mf*」的效果（如【譜例四】與【譜例五】中括弧所示）。

【譜例四】梅湘：《感恩》第 1—7 小節—選自《為 Mi 的詩集》（鋼琴版）

Très modéré

CHANT

PIANO

pp

mf

Le ciel,

Et l'eau qui suit les variations des nuages, Et la terre, et les montagnes qui attendent toujours,

Et la lumière qui transforme.

mf

Et un oeil près de mon oeil, une pensée près de ma pen.

【譜例五】梅湘：《感恩》第 1－20 小節－選自《為 Mi 的詩集》（樂團版）（共 3 頁）

Très modéré (♩=144)

3 FLUTES

2 HAUTOIS

1^{er} VIOLON Solo

2^{es} VIOLONS Div. en 3

ALTOS Div. en 3

Très modéré (♩=144)

3 Flûtes

2 Hautb.

4 Cors en Fa

2 Tromp.

Chant

1^{er} Violon Solo

2^{es} Violons Div. en 3

Altos Div. en 3

Le ciel,

第一小提琴演奏泛音持續音

Chant
Et l'eau qui suit les variations des nuages, Et la terre, et les montagnes qui attendent toujours,

1^{rs} Vons
Div. en 3

Altos
Div. en 3

celle
Solo

2 Clar.
en La.

2 Bons
1
2

2 Tromp.
1
2

Chant
Et la lumière qui transfor - - me.

1^{re} *mf*

1^{re} *pp*

4 *mf*

3 *mf*

pizz.

pizz.

(8^{ve} réelle)

mf

2 Hautb. 1 2

2 Clar. en La 1 2

2 Bons 1 2

2 Tromp. 1 2

Chant

1^{rs} Violons Div. en 3

Altos Div. en 3

Solo

2 Hautb. 1 2

2 Clar. en La 1 2

2 Bons 1 2

4 Cors en Fa 1 2

Chant

1^{rs} Violons Div. en 3

Altos Div. en 3

Solo

Et un oeil près de mon oeil, u ne pensée près de ma pen.

小號吹奏
長音作為
「鋪底」
之用

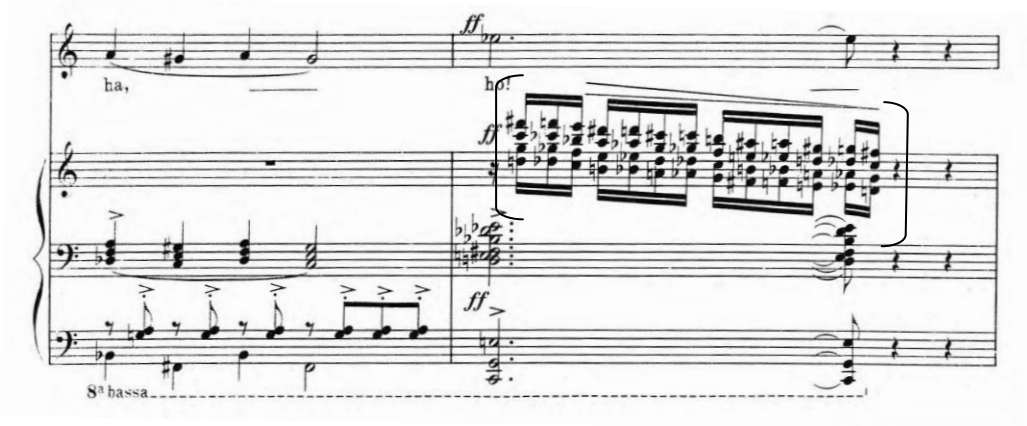
在所擷取的譜例中，無論是「近距」「遠距」，皆一致呈現出管弦樂織度的「漸增」。

二、新增聲部

（一）反向和絃

為增強和絃群的整體色澤之豐富，同時也擴張其涵蓋音域，梅湘在《驚恐》樂團版的第 9–10 小節處，為既有的、由高至低的和絃群新增另一聲部——相反方向、由低至高的和絃群。前者由木管樂器演奏，新增的部分則由第二小提琴與中提琴拉奏。甚至，除音響色澤的更形豐沛之外，也設計音高結構的差異——前者為半音下降平移的四度重疊和絃，後者則屬以「有限移位調式」的「調式 2」之第三移位所建構的平移和絃（如【譜例六】與【譜例七】中括弧所示）。

【譜例六】梅湘：《驚恐》第 4–5 小節—選自《為 Mi 的詩集》（鋼琴版）



(共2頁)

新增後續
長音，以強
化既有的
持續音

44

Un peu moins vif B

1^{re} Flûte

2 Flûtes

2 Hautb.

Cor A.

2 Clar. en Si b

Clar. B. en Si b

2 Bons

Contrebass.

4 Cors en Fa

3 Tromp.

3 Tromb.

Tuba

Cymb. avec bag. de Timb.

Tam-Tam

Gr. C.

Chant

N'en fous pas tes souvenirs dans la ter-re, tu ne les retrouverais plus.

Un peu moins vif

1^{rs} Vons Div.

2^{es} Vons Div.

Altos Div.

velles

C.B.

小號吹奏快速音群

Div. pizz.

pizz. *mf*

Div. pizz. *mf*

（二）新增音型（或樂器），擴大漸強效果

在管弦樂配器的改編過程中，為利於音響色澤的豐富與音量的擴大，逐步新增樂器係屬常見的技法；在《為 Mi 的詩集》中也不例外。以《感恩》為例，在曲首處、前文已述之「節奏卡農」和絃群，全曲出現三次，其力度自「*pp*」經由「*mf*」直至「*f*」，其配器亦由「木管＋弦樂」、「木管＋小號＋弦樂」增加到幾近樂團全體皆一同演奏。而以小號為例，則由第二次的吹奏長音作為鋪底之用（已呈現如【譜例五】矩形所示），改為加入和絃群，形成近似旋律線的效果（如【譜例八】矩形所示）。

同時，梅湘亦因應樂團中各類樂器之特質，新增與原譜不同的音型，很明顯地、其因仍在於增強音量擴張時的音色亮度。以《驚恐》為例，在樂團版的第 10 小節中，小號吹奏出大 2 度重疊的 32 分音符快速音群，即為配合漸強效果所新增，同時亦增添銅管樂器明亮強勁的聲響色澤（已呈現如【譜例七】矩形所示）。

【譜例八】梅湘：《感恩》第28-33小節—選自《為Mi的詩集》（樂團版）

5

D **E**

3 Flûtes

2 Clar. en La

2 Bons

4 Cors en Fa

2 Tromp.

T. de B.

Chant

1er violon Solo

1rs violons Div.

2es violons Div.

Altos Div. en 3

Violoncelles

(avec le dos de la main)

1er violon Solo

1rs violons Div.

2es violons Div.

Altos Div. en 3

Violoncelles

小號加入吹奏和絃群

第一小提琴與大提琴演奏泛音持續音

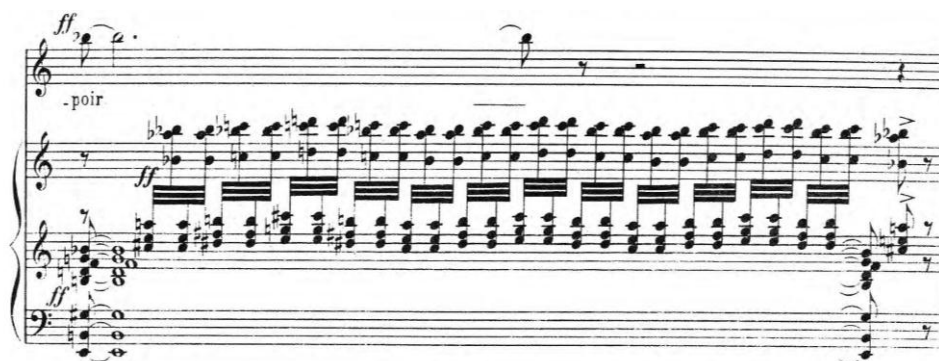
（三）新增後續長音，強化既有的持續低音

在一般作曲者眼中，「鋼琴」這項樂器唯一的缺點，可能即為無法維繫單一長音的力度；當然，更遑論音量的增強。在《驚恐》鋼琴版的第 5 小節（已呈現如【譜例六】所示），低音域先呈現出一堅實有力的和絃，隨即雙手移至高音域彈奏下降平移的四度重疊和絃。力度雖標示「*ff*」，然對於鋼琴而言，「*ff*」的力度僅能仰賴高音域的和絃群維繫，低音域的和絃雖長達三拍半，但實際上是呈現一「漸弱」的樣態。

當改編成為樂團版本時，此項困難不僅迎刃而解，同時甚可額外新增後續長音，形同將單一長音的音響色澤亮度加以扭轉，更形強調此長音的音色變化：在樂團版的第 9 小節處，在低音單簧管、低音管、法國號、小號與長號共同吹奏第 1 拍的低音域和絃後，於第 2 拍後半拍，倍低音管、低音號、大提琴與低音提琴一同再次演奏出該和絃的最低音「C」，並加入大鼓，對於既有的低音產生更為增強的效果（已呈現如【譜例七】圓形所示）。

另如將《驚恐》的第 25 小節（鋼琴版）與第 31 小節（樂團版）兩相對照，亦可發現類似的處理。低音域的和絃在第 1 拍、由低音管與全體銅管吹奏後，於第 2 拍後半拍，亦由倍低音管與全體弦樂（第一小提琴除外）再行演奏，且亦引入敲擊樂器，成功形塑全曲音樂情緒最激越之處，亦為此處歌詞「加深你的絕望」所表露的「驚恐」產生更形強化之效（如【譜例九】與【譜例十】所示）。

【譜例九】梅湘：《驚恐》第 25 小節—選自《為 Mi 的詩集》（鋼琴版）



【譜例十】梅湘：《驚恐》第 30—31 小節—選自《為 Mi 的詩集》（樂團版）

49

Instrumentation:

- pt^e Flûte
- 2 Flûtes
- 2 Hautb.
- Cor A.
- 2 Clar. en Sib
- Clar. B. en Sib
- 2 Bous
- Contreb.
- 4 Cors en Fa
- 3 Tromp.
- 3 Tromb.
- Tuba
- Cymb.
- Tam-Tam
- Caisse roul.
- Gr.C.
- Chant
- 3 1^{rs} vons Soli
- les autres 1^{rs} vons
- 2^{es} vons Div.
- Altos Div.
- velles Div. en 3
- C. B.

Lyrics:

Ryth - me - rait ton dé - ses - poir

Tous les 1^{rs} vons Div. en 4.

Performance Notes:

- cresc. molto*
- arco*
- ff*
- pp*

(四) 新增泛音之持續音

類似於前項，僅相異點在於此處所新增的、係為音色微弱透明的泛音持續音，且完全未曾於鋼琴版樂譜內出現，純屬「新增」而非「補強」之用。其出發點應為模擬鋼琴藉由延音踏瓣所生的迴音效果所致。在《感恩》之樂團版內，即有多處採取此種手法：例如第 1－9 小節（已呈現如【譜例五】圓角矩形所示）、第 28－39 小節（其中第 28－33 小節亦已呈現如【譜例八】圓角矩形所示），皆由第一小提琴演奏長時值的泛音；且為求增強該效果，於第 28 小節起尚引入大提琴，二者共同拉奏泛音。

而最大規模的運用則在樂曲之樂團版第 81－91 小節，不僅仍由第一小提琴與大提琴演奏鋼琴版未有的泛音，一意延續直至曲末，同時中提琴尚演奏添加弱音器的高音域震音，其音色亦與泛音近似，與其相互共構，成就迷離清透的音色氛圍（如【譜例十一】與【譜例十二】中括弧、圓角矩形所示）。

【譜例十一】梅湘：《感恩》第 46－49 小節－選自《為 Mi 的詩集》（鋼琴版）

The musical score for Example 11 shows measures 46-49 of the piece 'Grâce' from 'For Mi's Poems' (Piano version). The score is written for voice and piano. The key signature is G major (one sharp). The tempo changes from 'Au mouvement' to 'Très modéré' at measure 47. The piano part includes markings for 'mf', 'pp', and 'p' dynamics, as well as 'très brouillé de pédale' and 'expressif, avec une joie sereine'. The vocal line includes the lyrics 'Mon Dieu.' and 'Al-le-lu-ia,'.

【譜例十二】梅湘：《感恩》第 81 小節—選自《為 Mi 的詩集》（樂團版）

18 **M** **Lent** (♩=56)

2 Flûtes *mf* *expressif*

2 Clar. en La *pp*

Cymb. avec des baguettes de Timbale *ppp*

Chant

7 **Lent** (♩=56)
4 (2 + 2 + 3)

5 1^{rs} vons Soli

5 2^{es} vons Soli

Alto Div. en 4

4 velles Soli

第一小提琴與大提琴演奏泛音持續音

小部分的第二小提琴撥奏與單簧管相同的旋律另一部分的第二小提琴撥奏新增旋律

中提琴演奏震音

(五) 新增對旋律

為因應聲部擴增，同時也更形豐富織度，在將鋼琴版改編成為樂團版之際，新增對應的副旋律，使其與主要旋律相互呼應襯托，形成「對唱」的效果，這對於聲稱「旋律至高無上，堪稱音樂元素中最高貴者」的梅湘而言，²⁰ 應屬自然之舉。在本研究主題《為 Mi 的詩集》內，亦可檢視出多次類似的運用。以《感恩》為例：如前文所述，在樂團版第 81—91 小節，不僅由第一小提琴演奏泛音持續長音作為鋪底，同時中提琴尚添加弱音器、於高音域演奏震音，與之成就迷離清透的音色氛圍。甚至在第二小提琴部分，梅湘亦安排其以撥奏 (pizzicato) 演奏一全新、且未曾於鋼琴版出現的對旋律。因係以撥奏方式呈現，故不至於喧賓奪主、攬奪原先既有的高音域二聲部旋律線之主導性（已呈現如【譜例十二】矩形所示）。

另再以《驚恐》為例：在鋼琴版第 19—24 小節處，鋼琴在高音聲部僅維持 16 分音符的連續平行和絃；惟在樂團版的第 24 小節起，卻在第一小提琴新增一更高音域的對旋律，且力度為「*f*」，形成與女高音相互競逐的態勢，亦更形深化此處歌詞「在無法修復的門上、因門環碰撞所生的吵鬧」所流露的躁動不安；且為其後的「加深你的絕望」產生更有力的鋪排（如【譜例十三】與【譜例十四】中括弧所示）。

【譜例十三】梅湘：《驚恐》第 19—24 小節—選自《為 Mi 的詩集》（鋼琴版）

Et le choc bruyant des anneaux sur la
porte-réparable. Rythme rait ton déses

²⁰ Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical* (Paris: Alphonse Leduc & C^{ie} Éditions Musicales, 1944), 23.

【譜例十四】梅湘：《驚恐》第 24—29 小節—選自《為 Mi 的詩集》（樂團版）（共 2 頁）

47

D

2 Flûtes

2 Hautb.

Cor A.

2 Clar. en Si \flat

Clar. B. en Si \flat

2 Bons

4 Cors en Fa

Cymb.

Bag. de Timb.

Chant

3 1^{rs} vons Soli

2^{es} vons Div.

Altos Div.

veilles

C.B.

第一小
提琴拉
奏新增
旋律

48

2 Flûtes

2 Hautb.

Cor A.

2 Clar. en Si b

Clar. B. en Si b

2 Bons

4 Cors en Fa

3 Tromp.

3 Tromb.

Cymb.

Caisse roul.

Chant

3 1rs vons Soli

2es vons Div.

Altos Div.

velles

C. B.

ant des an-neux sur la porte ir-ré-pa-ra-ble

pp

pp

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

【譜例十五】梅湘：《驚恐》第 41—45 小節—選自《為 Mi 的詩集》（樂團版）

52

長笛與
雙簧管
吹奏新
增音型

2 Flûtes
2 Hautb.
2 Clar.
en Si \flat
2 Bons
4 Cors
en Fa
3 Tromp.
3 Tromb.
Cymb.
Gr.C.
Chant

3
8
2
4
3
8
2
4
3
8

6
rs vons
Soli
2
es vons
Soli
les autres
es vons
Altos
Div. en 3
velles
Div.
C. B.

第二小
提琴拉
奏泛音
滑奏

（六）為新增音型再添音色映襯

在《驚恐》樂團版的第 41—45 小節處，多數樂器係以演奏原鋼琴版本部分為主，梅湘於此新增了來回 2 度、8 分音符的高音域小音型，由長笛與雙簧管演奏，俾使與低音域之原版相呼應。但每當其出現時，第二小提琴亦皆演奏 8 度來回的泛音滑奏，且亦顯現「漸減」的趨向，共同形成於高音域來回滑動的游移聲響（如【譜例十五】所示）。

三、樂器語彙的轉化—由鋼琴到管弦樂

（一）擴大範圍的裝飾音

在鋼琴的演奏語彙中，「裝飾音」(Ornaments) 的運用至為廣泛，且類型多元；如為調性音樂，則時可被視為「和聲外音」(Non-chord tone)。本曲雖非屬純粹之調性音樂，²¹ 惟在鋼琴版內亦呈現多次，且多以快速音群顯現。例如《驚恐》鋼琴版的第 7—11 小節處，即皆以三個音為一組的快速音群為主，而在音高結構方面，集中在一組小 2 度，且應以下方的音為核心——例如第 9 小節的「E」、第 10 小節的「G[#]」與第 11 小節的「B」（如【譜例十六】所示）。【譜例十六】梅湘：《驚恐》第 6—12 小節—選自《為 Mi 的詩集》（鋼琴版）

Un peu moins vif

N'enfouis pas tes souvenirs dans la terre, tu ne les retrouverais plus. Ne tire pas,

Un peu moins vif

Modéré

ne froisse pas, ne déchire pas.

Modéré

D. & F. 12.729

²¹ 在《我的音樂語言的技巧》一書中，梅湘自承經常將「有限移位調式」與調性結合運用，在《為 Mi 的詩集》內亦同；致使作品雖非屬純粹的調性音樂，但仍時而呈現二者交互穿插的形貌。

而在樂團版內，則可檢視出梅湘對此典型鋼琴語彙，如何將其轉化成為適合樂團的努力：將原為單音的核心音放大成為整組的小 2 度，而在先前的快速音群部分，先漸增其音數，由 3 個音至 6 個音，並擴大音群之音域範圍，更形強調力度的擴大——換言之，原先的裝飾音「升格」成為核心音，爾後再增加新的快速音群做為裝飾音（如【譜例十七】所示）。

【譜例十七】梅湘：《驚恐》第 14—17 小節—選自《為 Mi 的詩集》（樂團版）

（二）聲響更趨密集的垂直和絃

在本曲的管弦樂改編過程中，梅湘似乎係以「和聲節奏」(Harmonic rhythm)——亦即和絃變換的「頻率」、作為處理垂直和絃的切入點：如運作較緩，則選擇適合樂器、演奏與鋼琴版完全相同的音高與節奏，在《感恩》的曲首處即為一明顯的運用：由木管與弦樂共同演奏與鋼琴版如出一致的面貌（已如【譜例五】所示）。但如和絃進展的速度較頻繁、且音樂情緒較為濃烈時，則在選

擇適合樂器之餘，尚予以改變節奏，以形塑較為密集、緊湊的氛圍：例如在《驚恐》的第 18—30 小節處，即由弦樂演奏連續的垂直和絃，並將節奏更為 32 分音符，即為一例，致使音樂更具「顫動」的效果（其中第 24—29 小節處已如【譜例十四】左大括弧所示）。

而同在《驚恐》的第 50—56 小節處，則屬「顫動」的更進一步之做法：此處主要以管樂演奏垂直和絃，惟力度與情緒亦屬較為有力之風，梅湘在中提琴聲部額外新增快速音群，且力度為漸強。雖看似與原譜無關，實際上其音高範圍皆與管樂的和絃相同，為原本較為靜態的和聲不僅新增「顫動」的效果，更添加推進的衝力（如【譜例十八】所示）。

（三）弦樂器撥奏的運用

在許多管弦樂的作品中，弦樂器的撥奏（pizzicato），因其所具備的彈跳音質、向來被作曲者賦予重任，在樂曲中扮演活躍的角色。在本研究主題《為 Mi 的詩集》之樂團版中亦不例外，其運用範圍不僅遍布各音域，且所呈現方式亦相當多元：

1. 強勁有力的 2 度音堆

例如在《驚恐》的第 1—8 小節（已如【譜例三】與【譜例七】所示）與第 50—57 小節（部分已如【譜例十八】所示）處，皆由大提琴與低音提琴於低音域呈現強勁有力的 2 度音堆。另在第 61—64 小節處，雖為相似運用，但更進一步，再加入第二小提琴與中提琴，音響效果更形突出。

2. 與旋律同音重複，成就近似光暈的音響色澤

在《感恩》的鋼琴版曲首處，係為二組循環和絃所主導；而在樂團版，此二組分別由長笛（上方聲部）與雙簧管、中提琴（下方聲部）擔任。梅湘特別以第二小提琴的撥奏，演奏與後者完全相同的音高，形成同音重複。毫無疑問地、雙簧管與中提琴其音色必然較為突出聚焦（中提琴為正常拉奏），而第二小提琴的撥奏，則較為柔和，成為隱身於後的光暈，形塑「前、後」與「明、暗」的立體音響色澤（已如【譜例一】與【譜例五】所示）。

另同在《感恩》的樂曲最末段（鋼琴版為自第 47 小節起直至終了，樂團版則為自第 81 小節起，二者皆部分呈現如【譜例十一】與【譜例十二】所示），亦顯現相似處理：單簧管吹奏旋律，亦由一部分的第二小提琴以同音撥奏，二

者共生、共治、共榮，再次形塑「前、後」與「明、暗」的立體色澤。

此二處分別位於《感恩》之曲首與曲末樂段，無形中亦建構出相互對稱輝映之態勢。

3.演奏新增旋律，填補整體色澤空缺

在《感恩》一曲的最末段（鋼琴版為自第 47 小節起直至終了，部分已如【譜例十一】所示），有別於先前較偏向「宣敘調」的風格，女高音演唱出抒情而綿長的旋律線。而在鋼琴伴奏部分，雙手各自肩負高音域的、以連續 16 分音符主導的音群；且皆局限於窄小範圍，顯現出近似於「素歌」(Plain chant) 的氛圍。雖譜面上看似單薄，惟或因梅湘於樂譜上標示「模糊踩換踏瓣」(très brouillé de pédale)，致使整體音響效果潤澤清亮，相當特別。面對如此「鋼琴化」的語彙，梅湘於此進行較大的變革，將原譜中的三個層次擴充成為六個層次，且前後、明暗有別，為此處人聲歌詞不斷重複的「哈雷路亞」、提供了更具複合色彩的音響支撐：

第一層次：亦為最鮮明的層面，即為原女高音的旋律，由多數的第一小提琴伴隨共同呈現並加強之。

第二、三層次：即為原鋼琴版之右、左手聲部，前者以長笛演奏，而後者則如前文所述，由單簧管吹奏，且由一部分的第二小提琴以同音撥奏。

第四層次：為原譜所無，亦屬最明顯的新增部分，由一部分的第二小提琴，以撥奏在中音域演奏一嶄新的旋律。近似於複格 (Fugue) 中「對題」(Counter subject) 的角色，無論在音域、以及音色等方面，皆足以與人聲或原鋼琴伴奏聲部明確區隔。

第五層次：亦為原譜所無，全部的中提琴在中、高音域演奏顫音，且另由打擊樂器之演奏者以鼓棒輕敲「鈸」，演奏微弱的顫音伴隨之。堪稱為高音域的持續音，且其音色因加入鈸之故，呈現出明亮輕顫的色澤。

第六層次：仍為原譜所無，且屬聽覺上較難立即辨識的層次，以另一部分的第一小提琴與全部的大提琴演奏泛音持續音，近似於「鋪底」的角色，其與前段所述之第五層次結合，成就整體音響效果之「背景」（因此樂段較長，致筆者擷取部分呈現如【譜例十九】所示）。

【譜例十八】梅湘：《驚恐》第 50—54 小節—選自《為 Mi 的詩集》（樂團版）

54

[H] Vir (♩=200)

2 Clar.
en Sib

2 Bons

Contrebas.

4 Cors
en Fa

3 Tromb.

Tuba

Caisse roul.

Gr. C.

Chant

f *holetant et plaintif*
ha, ha, ha, ha,

2 Vir (♩=200)
5 2 5

6
1^{re} vons
Soli

2^{es} vons

Altos
Div. en 3

velles
Div.

C. B.
Div.

中提琴
拉奏新
增快速
音群

【譜例十九】梅湘：《感恩》第 83 小節—選自《為 Mi 的詩集》（樂團版）

20

第二層次 2 Flûtes

第三層次 2 Clar. en La

第五層次 Cymb.

Chant

第一層次 5 1rs Vons Soli

第六層次 5 2es Vons Soli

第三層次 5 1rs Vons Soli

第四層次 5 2es Vons Soli

第五層次 Altes Div. en 4

第六層次 4 velles Soli

le - lu - ia, al -

肆、結 語

梅湘本人嫻熟鋼琴演奏，並對此項樂器抱持信仰與熱愛；深信其原即足以自成一多重色彩樂器。而經研究結果，在他此部作品《為 Mi 的詩集》樂團版所呈現的，無論在視覺輔助、或整體聽覺經驗再造等面向，更是全然以對「樂團」最有利、並十足展現其特質之考量為出發點，進而衍伸出諸多不同類型的改編技法，包含由拍號與小節線等記譜變動、同樂句重複時更換樂器以求音色多變。甚至另行新增聲部，所增加的類型包含反向和絃、持續音、泛音與對旋律等，而其所扮演的角色亦相當多元，由鋪底、呼應直至對唱，皆涵蓋於內。甚至亦有為新增音型再添音色映襯之舉，形成「新上加新」的型貌。另於樂器語彙的轉化方面，自鋼琴至管弦樂，不僅只是進行單純的「翻譯」，作曲家充分掌握各樂器其音色特質，且成功展現這些樂器較少被運用的一面－例如小號的微弱長音、及大幅呈現弦樂器撥奏的多元面貌等；致使音樂由純粹的黑白琴鍵轉為多彩的管弦樂團，以形同「再創作」的途徑，為此部《為 Mi 的詩集》展現出更加豐富繽紛的聲響姿態。

參考文獻

一、中文著作

連憲升。《奧利維亞・梅湘早年生平及其音樂與人格特質》。台北：作者自行出版，1992。

蕭慶瑜。《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，2002。

二、外文著作

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

Bruhn, Siglind. *Messiaen's Explorations of Love and Death*. New York: Pendragon Press, 2008.

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

Messiaen, Olivier. *Music and Color: Conversations with Claude Samuel*. Portland: Amadeus Press, 1994.

_____. *Technique de mon langage musical*. Paris: Alphonse Leduc & C^{ie} Éditions Musicales, 1944.

Nectoux, J.M., R. Nichols, P. Gowers, G.W. Hopkins and P. Griffiths *The New Grove Twentieth-Century French Masters: Fauré, Debussy, Satie, Ravel, Poulenc, Messiaen, Boulez*. New York: W. W. Norton & Company, 1986.

Nichols, Roger. *Messiaen*. London: Oxford University Press, 1975.

Roy, Jean. *Olivier Messiaen: Mélodies*. France: EMI Classics Records, 1991.

三、樂譜

Messiaen, Olivier. *Poèmes pour M pour grand soprano dramatique et piano*, Paris: Editions Durand & C^{ie}, 1937.

_____. *Poèmes pour Mi pour grand soprano dramatique et orchestre*. Paris: Editions Durand & C^{ie}, 1939.

四、網路資源

Carpenter, Alexander. « *Description, for Poèmes pour Mi, song cycle for soprano & piano (or orchestra)* », *Allmusic*,
<http://www.allmusic.com/composition/po%C3%A8mes-pour-mi-song-cycle-f-or-soprano-piano-or-orchestra-i-17b-mc0002385278> (accessed on Sep. 23, 2012).

五、錄音資料

Messiaen, Olivier. *Olivier Messiaen: Mélodies*. France: EMI Classics Records, 1991.
_____. *Messiaen: Poèmes pour Mi / Le Réveil des oiseaux / Sept Haïkai*. Hamburg: Deutsche Grammophon GmbH Records, 1997.
_____. *Messiaen: Poèmes pour Mi / Chants de terre et de ciel*. UK: Warner Classics Records, 2005.

六、電子資料庫

網址：<http://brahms.ircam.fr>
網址：http://terms.nict.gov.tw/search_b.php，國立編譯館學術名詞資訊網。
網址：<http://www.durand-salabert-eschig.com>
網址：<http://www.oliviermessiaen.org/messiaen2index.htm>