

鳥鳴風格的音樂

—分析梅湘作品「異國風的鳥」

The Musical Analysis of Bird's Song on Messiaen's *Oiseaux Exotiques*

劉克浩 (Ke Hau Liu)

摘 要

奧利維亞·梅湘 (Olivier Messiaen 1908—1992) 無疑是二十世紀最重要的作曲家之一，而在他的音樂中，鳥鳴聲是重要的創作素材之一。從梅湘的作品來看，1950 年是他運用鳥歌素材的分水嶺。1950 年以前的鳥歌素材是作品中的一個樂章，1950 年以後則是作為作品的中心主題，作品《異國風的鳥》可說是他的代表作之一。

本首作品的鳥歌素材是梅湘在亞洲、歐洲、北美洲所採集記錄各種鳥類的叫聲所寫的作品，而且也在作品中標示出鳥名，但事實上聽眾假如沒有文字引導的話，是無法真正明白演奏的當時是何種鳥類的聲音；特別是作品中段引入印度與希臘的節奏，在鳥歌素材與特定節奏交織之下，產生出的音樂織體，看似雜亂實則統一。

本首作品雖然分成十三個段落，每個段落均毫不停止用速度區分。但本篇論文則分析出，雖然梅湘的作品聽起來讓人覺得他的音樂是前衛的，但就音樂的手法上，他從傳統音樂的語法發展出個人的音樂觀念，豐富了音響而且將曲式發展為：法國式序曲—複合式的協奏曲—兩段器樂的尾聲的三段式，在複雜之中顯現出單純的統一。因此，「異國風的鳥」作品之後，從簡易的叫聲到細膩的作品，他涵蓋了所有世界大洲的鳥類以及呈現出所有可資利用的鳥歌模式。在不斷的變化當中，帶有鳥類不規則句子結構的新音樂發展，其豐富的音色，複雜的旋律輪廓和持續不斷的變奏，比鳥類學知識的正確性重要的多。

Abstract

Olivier Messiaen (1908 – 1992) is undoubtedly one of the most important composers in the twentieth century. Bird's song is one of the considerable creative ideas in his musical compositions. All of his compositions show that the employment of the element of bird's song was an important watershed in 1950. Before 1950, the element of bird's song was only a movement in the piece. After 1950, the element of bird's song was an essential motif in the work, and his *Oiseaux exotiques* is one of his best works.

Elements which Messiaen had recorded and notated bird's song from Asia, Europe, North America in *Oiseaux exotiques* are translated into music and he transcribes bird's name in the score. In fact, the audience still couldn't understand what kind of bird's song is when performing without explaining by words. Especially, the work notated some particular rhythms which borrowed from India and Greece, one may hear the unique sound when the work is performed. Therefore, the texture of the piece sounds complicated but actually naïve simplicity.

The work, *Oiseaux exotiques*, is constituted by 13 sections, each section linked up to another by tempo's change instead of resting. In this monograph, we can understand that the work makes us feel avant-garde. In fact, Messiaen developed his individual musical idea from traditional musical carpentry. He diversified musical sound and fertilized musical form. The work seemed complex but concise and harmonic. Therefore, from *Oiseaux exotiques* onwards, he included bird's song from all the continents and represented all available models, from brief calls to elaborate compositions. The ornithological accuracy is less important than the development of a new musical style with the birds' irregular phrase structures, rich timbres, complex melodic contours and intricate rhythmic patterns in incessant variation.

I

二十世紀法國音樂家奧利維亞·梅湘 (Olivier Messiaen 1908-1992)¹在介紹自己的名片上印有：「巴黎音樂院作曲教授，巴黎聖三堂管風琴師，鳥類學者，節奏家」²，他在接受克洛德·撒姆爾 (Claude Samuel) 的訪問中提到：「什麼是給予我影響最大的？長遠地說，是鳥兒們的歌聲。真的，我是一個鳥類學家正如我是一位作曲家，或者更有甚於我是一位作曲家。……在我每一次旅行時，我都嘗試去發覺新的鳥類；對我來說這是一種非常大的樂趣，並且，這不只是一種科學性的喜悅，而是一種巨大的聽覺以及藝術的喜悅。」³雖然如此，梅湘也指出他的音樂語言與聽眾之間存在溝通理解的困難之一也是鳥鳴聲，他說：「我所從事的許多鳥鳴聲的採譜，經常使用在我的作品裡；然而音樂會的聽眾，卻大多是不曾仔細聆聽鳥兒們歌聲的都市人。」⁴

¹ 奧利維亞·梅湘 (Olivier Messiaen) 1908 年出生於法國南部的阿維農 (Avignon)，1915-1917 年開始自學鋼琴，後來又隨夏爾東 (Chardon) 學習，並嘗試作曲。1918 年舉家遷往法國西北部的南特 (Nantes)，遇見他的第一位正式的音樂啟蒙老師若昂·德·吉朋 (Jehan de Gibon)。1919 年梅湘全家定居巴黎，梅湘乃進入巴黎音樂院學習，1929 年獲作曲課程第一獎結業，1930 年獲頒高級音樂學習文憑，結束巴黎音樂院的學習生涯。1936 年與若立偉 (Andre Jolivet)、丹尼爾-勒敘爾 (Daniel-Lesur) 和波得里耶 (Yves Baudrier) 合組「青年法蘭西」，以對抗當時盛行於巴黎，由普郎克、米堯、霍乃格等「六人組」作曲家所代表之輕浮、瑣屑，新古典「理智主義」趣味的音樂創作風氣。1944 年出版《我的音樂語言的技巧》(*Technique de mon langage musical*)，從音樂三要素節奏、旋律以及和聲來闡明“不可逆行的節奏”與“有限移位調式”。而梅湘個人的音樂美學觀則包含色彩、鳥聲、節奏與信仰，這也是其音樂與人格重要特質。詳見連憲升，《奧利維亞·梅湘 早年生平及其音樂與人格特質》(台北市：中國音樂書房，民國 81 年)。

² 連憲升，《奧利維亞·梅湘 早年生平及其音樂與人格特質》(台北市：中國音樂書房，民國 81 年)，21。

³ 同註 2,71-72。

⁴ 同註 2,22。另外梅湘所遇到的困難還有：對於節奏語言的探索，一般人常將節奏和等量的時值與規則節拍相混同；無法看見音樂所表現內在感知的色彩；聽眾如果不具備信仰，和對於宗教與神學的知識，便不容易理解他的音樂語言。

梅湘對於鳥歌素材運用在其作品的方式，可發覺 1950 年是一個分界點。在 1950 年之前的鳥歌素材常是作品中段落，例如：1929 年為鋼琴所做的《八首前奏曲》（*Huit preludes*）的第一首，《白鴿》（*La colombe*）；1941 年為小提琴、單簧管、大提琴和鋼琴所做的四重奏《時間終了》（*Quatuor pour la fin du temps*）的第三段，《群鳥之淵》（*Abime des oiseaux*）；1945 年為戲劇女高音和鋼琴所做的《哈拉威》（*Harawi*）的第二段《你早，綠鴿》（*Bonjour toi, colombe verte*），和第十段《愛，星鳥》（*Amour, oiseau d'étoiles*）。1950 年之後的鳥歌素材的運用則擴大配器的使用，例如：1951 年為長笛與鋼琴所做的《烏鶇》（*Le merle noir*）；1953 年為鋼琴與管絃樂所做的《眾鳥甦醒》（*Reveil des oiseaux*）；1956 年為鋼琴及管樂團所作的《異國風的鳥》（*Oiseaux exotiques*）；1956 年為鋼琴所作的《鳥類誌》（*Catalogue d'oiseaux*）；1970 年為鋼琴所做的《園中之鶯》（*La fauvette des jardins*）；1985 年為鋼琴所做的《鳥兒的小小素描》（*Petits esquisses d'oiseaux*）；1986 年為鋼琴及管樂團所做的《彩繪玻璃與鳥兒們》（*Un vitrail et des oiseaux*）。從以上可看出梅湘在 1950 年之後將鳥歌當成是他創作中完整且重要的素材，而且梅湘將這種素材的表現方式稱之為「鳥鳴風格」。⁵在梅湘所有的鳥歌作品中，鋼琴為其必然使用的樂器。「異國風的鳥」雖然不是梅湘第一首將鳥歌的素材運用在樂團的作品，但卻是第一首將鳥歌素材運用在管樂及打擊的處理手法，雖然與 1986 年的作品「彩繪玻璃與鳥兒們」有雷同之處，但本曲完全是從鳥歌素材為主，而「彩繪玻璃與鳥兒們」除了鳥歌以外，還有梅湘對於色彩的音響感知成分，對於絕大多數音樂欣賞者或分析者而言，要理解「看不見色彩的音樂」，也只有擁有梅湘那種能力的人才有辦法品味其音樂。⁶所以排除色彩與音響連結的難以理解性，本篇試圖從音樂的結構上，來看梅湘是如何處理所謂的「鳥鳴風格」。

⁵ 請參考奧利維亞·梅湘，《我的音樂語言的技巧》，連憲升譯（台北市：中國音樂書房，民國 81 年），53。基本上，梅湘在著作裡也沒有特別從音樂的素材中指出何謂「鳥鳴風格」，而是梅湘本人對於鳥兒歌聲的改寫、轉化和詮釋的旋律輪廓線條。

⁶ 梅湘的學生布列茲（Pierre Boulez）也曾表示，對於梅湘附注於樂譜之某些色彩指示也坦承：「就我個人來說，我從來就沒有能夠感覺到做這種逐字逐句之轉換的必要。」

II

《異國風的鳥》是應布列茲(Boulez, Pierre)的委託，為音樂領域(Domaine Musical)音樂會所創作。創作時間從1955年10月5日到1956年1月23日，作品題獻給鋼琴家；也是第二任妻子的依溫·羅莉歐(Yvonne Loriod)，1956年3月10日於巴黎馬里尼小劇院(Petit Theatre Marigny)首演。本曲特殊地方在於梅湘的管絃樂作品中，第一首不使用絃樂部的樂曲，而著重在管樂、打擊樂及鋼琴來表現「鳥鳴風格」，有別於巴洛克與古典時期在表現鳥歌時，絃樂佔有重要地位的處理方式。因此，從以下的分析，來看梅湘對於「鳥鳴風格」的處理手法。

一、和聲

在鳥歌的素材上，對位的應用大於和聲的運用，因為每一隻鳥兒的歌聲都是一個獨立的素材，因而當這些鳥歌合在一起，或漸次出現時，其所形成音響的方式就像早期對位手法一樣，所以梅湘說：「牠們的合奏可以組成三十或四十個同時發出聲音的。」⁷但梅湘也說：「當我在管絃樂或鋼琴上面重現一隻鳥兒的歌聲時，每一個音，我都給它一個和絃，並不是一個已經分類了的和絃，而是專門為了賦予音色給這個音的一種聲音複合體。」⁸因此，可以了解梅湘的和聲概念是音響組合所產生個人的聽覺認知，而非只是純粹已理性化的和聲學概念。然而梅湘的「鳥鳴風格」只是：「想準確地為鳥歌描繪其肖像」嗎？⁹我想儘可能的以音樂分析，準確地呈現梅湘對「鳥鳴風格」的音樂和聲。因此，和聲的使用；尤其是鋼琴獨奏的部分，更能在忠實模仿之餘凸顯出和聲的特

⁷ 同註2，29。

⁸ 同註2，30。

⁹ 戴維后著，《梅湘的音樂一分析「時間的色彩」》(台北市：全音樂譜，民國79年)，44。

點。¹⁰本曲總共有五段鋼琴獨奏：

小節數	共計	
14—44	31	鋼琴獨奏一
59—70	12	鋼琴獨奏二
91—102	12	鋼琴獨奏三
266—328	63	鋼琴獨奏四
379—384	6	鋼琴獨奏五

鋼琴獨奏一裡，第 14 小節右手部分是四度疊置，左手部分是加六度音（G#）的屬和絃（譜例一）¹¹；第 18 小節以 B 為起音帶有倚音的「屬音上的和絃」

譜例一

The image shows a musical score for Piano Solo, measures 14-18. The score is written on a grand staff with a treble and bass clef. The tempo is marked 'Viv (♩ = 144)'. The key signature is one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'f'. There are also some annotations in French, including '(Mainate hindou)' and 'm. d. d'essus'.

的琶音（譜例二）¹²。37 小節是 C 大調與降 D 大調和絃的混和；38 小節則加上降 E

¹⁰ Roger Nichols, *Messiaen* (Oxford University Press, 1987), 57. 「異國風的鳥中出現更為重要衝擊性'鳥的風格'……這個作品引人之處在於更加具有想像力及和諧性色彩的鋼琴作品

¹¹ 同註 5, 43。梅湘說明附加六度音早在拉摩 (Rameau) 時已有跡象，並且由德布西加以確立。

¹² 同註 5, 53。梅湘說明和絃在鳥兒歌聲素材的轉化與運用，指出和絃對鳥歌承接的方式。

譜例二

(升 D，上聲部) 大調附加增四度音 (A) 及 E 大調 (下聲部) 和絃的複調手法，持續至 41 小節 (譜例三)，梅湘利用這三種方式，將鋼琴獨奏一的鳥鳴風格串聯起來。

譜例三

在鋼琴獨奏二的第 59 及第 66 小節，則使用 E 音為根音屬和絃的附加六度 (C#) 與增四度 (A#) 的分解和絃¹³ (譜例四)。鋼琴獨奏三則模仿鋼琴獨奏二的音形

¹³ 同註 11。

譜例四

Très vif ($\text{♩}=100$) (le plus vite possible, brillant, comme un crepitement de gouttes d'eau)

Piano Solo

，但在音程方面則是不規則的移位。鋼琴獨奏四是獨奏段落最長的樂段，整段是儘量模仿鳥歌，以兩種鳥類的歌聲交互穿插，是純粹的模仿（譜例五）。鋼琴獨奏五則是截取 37—39（379—381）節（第三移位調式）及 68—70（382—384）

譜例五

Un peu vif ($\text{♩}=116$) Vif, brillant ($\text{♩}=152$)

miaulement de l'Oiseau-chat Dolicox ou Bobolink

Piano Solo

小節（注意下聲部：第 382 小節是以 C 音為根音的屬九和絃；第 383 小節以 D 音為根音的屬和絃附加增四度 G#）當鋼琴獨奏部分的結尾（譜例六）。

譜例六

Grive des bois, d'Amérique

Très modéré ($\text{♩}=100$) (un peu rubato, laissez longuement vibrer)

Piano Solo

Piano Solo

351

352

f *p* *ff* *(laissez vibrer)*

Cardinal rouge de Virginie

Très vif ($\text{♩} = 100$)

Piano Solo

353

354

f *ff*

le plus vite possible, brillant, comme un crépitement de gouttes d'eau

Piano Solo

355

356

f *ff*

le plus vite possible, brillant, comme un crépitement de gouttes d'eau

所以從鋼琴獨奏裡可看到梅湘的鳥歌手法，還是利用西方傳統音樂的方法，從中尋求自然素材與音樂傳統的磨合性。

二、樂曲形式

若只純粹依器樂出現的方式（Tutti 與 Solo 交互出現）及表情速度記號的改變而言，本曲共分十三個段落。¹⁴但如果從器樂的組合方式，則可分析出本曲是由三個部分所組成。

第一部分是前 6 個段落，採用的方式：Tutti 一（1-13 小節，慢）→Piano solo（鋼琴獨奏一：14-44 小節，快）→Tutti 二（45-58 小節，快）→Piano solo（鋼琴獨奏二：59-70 小節，快）→Tutti 三（71-90 小節，快）→Piano solo（鋼琴獨奏三：91-102 小節，快），這個部分的 Tutti 是不使用鋼琴的配置。在譜例四提到鋼琴獨奏二與鋼琴獨奏三的相關性，在 Tutti 二（第 58 小節）與 Tutti 三（第 73、76、79、84、90 小節）裡有利用相同和聲的手法（譜例七），可見其素材運用具有一貫性。假如用速度來看的話，第 1-13 小節是慢板，第 14-102 小節是快板，很明顯是採用法國式序曲慢—快的手法，所以可看出梅湘在傳統中求變化。

第二部分是 7 到 11 的段落，是複合式的協奏曲的形式。它基本上可分為 Tutti 四（103-116 小節，慢）→Piano concerto I（117-246 小節，快）→Tutti 五（247-265 小節，慢）→Piano cadenza（鋼琴獨奏四 266-328 小節）→Piano concerto II（329-378 小節，快）→鋼琴尾聲（鋼琴獨奏五 379-384 小節，快）→Tutti 尾聲（385-392 小節，慢）。Tutti 四使用複節奏（Polyrhythm）手法（譜例八），Tutti 五則是 Tutti 四的反行。

¹⁴ 戴維后著，《梅湘的音樂—分析「時間的色彩」》（台北市：全音樂譜，民國 79 年），55。I 序奏；II 裝飾樂段；III 間插段；IV 短的裝飾奏；V 間插段組曲；VI 第三個裝飾樂段；VII 暴風雨，亞馬遜森林中的雷鳴與丘比特松雞叫聲；VIII 中間的大總奏；IX 第七段的逆行；X 第四個裝飾樂段；XI 大總奏的終曲段；XII 短的裝飾樂段；XIII 尾聲。

譜例七

Musical score for Example 7, featuring woodwind and string staves. The score is divided into two main sections, each with three systems of staves. The instruments are: Piccolo Flute (Pic Fl.), First Flute (1 Fl.), First Horn (1 Hrb.), Second Clarinet in B-flat (2 Clar. Sib), and Second Bassoon (2 Bsn). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamics (e.g., *mf*, *f*, *ff*). The first section is marked with a circled 73, and the second section is marked with a circled 74. The score is written in a standard musical notation style with a key signature of one flat and a common time signature.

譜例八

⑧ Un peu lent (♩ = 58)

16 70.3 70.5

Pte Fl.

1 Fl.

1 Hrb.

Pte Clar.
Mi b

2 Clar.
Si b

Clar. basse
Si b

1 Basson

17.5 15 15

Pte Fl.

1 Fl.

1 Hrb.

Pte Clar.
Mi b

2 Clar.
Si b

Clar. basse
Si b

1 Basson

iglapissement
formidable)

梅湘本人在本曲第一個前言曾說：「鋼琴部分是非常重要的；這個作品幾乎是一首鋼琴協奏曲（"The piano part is very important；the work is almost a piano concerto"）。」¹⁵從 Piano concerto 一（117-246 小節，快）中，如果以鋼琴跟其他樂器比較的話，很明顯可對照出為何這首曲子也可稱做鋼琴協奏曲（譜例九）。從 103-265 小節（Tutti 四—Piano concerto I—Tutti 五）可看成協奏曲的前半段：A-B-A'，接下來進入裝飾奏（cadenza 266-328 小節，鋼琴獨奏四），爾後再進入協奏部分（Piano concerto II，329-378 小節）。Piano concerto II 的旋律主要用"shama"鳥聲的素材（譜例十）¹⁶，在各個器樂部分都有"shama"的出現（譜例十一）。而這個"shama"素材也散見在 Piano concerto I 中（137、168 小節的法國號和小號；193、233、241 小節的鋼琴），可見梅湘對第二部份的重點是擺在"shama"素材。從樂曲形式而言在第 332、347、371 小節出現同樣的旋律素材，所以 Piano concerto II 為：A1-A1'-A1"的變奏曲式（variation）。因此第二部分可看成（A-B-A）—Cadenza—variation 的複合形式的協奏曲式。

¹⁵ Olivier Messiaen, 《Oiseaux exotiques》（Universal edition）, X.

¹⁶ Roger Nichols, Messiaen（Oxford University Press, 1987）, 58.

譜例九

19

30

Pte Fl.

1 Fl.

1 Htb.

Pte Clar. Sib

2 Clar. Sib

Clar. basse Sib

1 Basson

2 Cors en Fa

1 Trp. en Ut

Glock.

Xylo.

Piano Solo

3 Tpl. bl.

W.-bl.

Caisse cl.

3 Gongs

Tam-tam

Merle de Swainson

Merle migrateur

Pape indigo ou Ministre

Chouette de la Louisiane

Lakskwiça

f stacc.

mf

Solo

16

etc.

譜例十



譜例十一

234 26

Shama

1^{re} Fl.

1 Fl.

1 Rb.

1^{re} Clar. Sib

2^e Clar. Sib

Clar. basse Sib

1 Basson

2 Cors en Fa

1 Trp.

Glock.

Xylo.

Piano Solo

Shama *ff (éclatant)*

Tangara de la Louisiane

etc.

26

This musical score is for a full orchestra and piano solo. It includes parts for Flute 1, Flute 2, Bassoon, Clarinet in Bb, Clarinet in Bb, Clarinet in Bb, Bassoon, Horns in F, Trumpet, Glockenspiel, Xylophone, and Piano Solo. The score is marked with '234' and '26'. The title 'Shama' is written above the first five staves. The piano solo part is marked 'Shama ff (éclatant)'. The xylophone part is marked 'Tangara de la Louisiane' and 'etc.'. The score is written in 2/4 time and features a variety of musical notations, including dynamics, articulation, and repeat signs.

第三部份是兩種器樂手法的尾聲，第 12 段短小的鋼琴獨奏五（見譜例六）利用第一部份鋼琴獨奏一的素材；第 13 段最後 Tutti（385-392 小節）以第一小節的開頭的音形作為結束，充分顯示出梅湘在整曲處理的手法，利用開始樂曲的素材，製造素材回歸的方式，讓整曲有前後銜接的關係。

綜觀全曲的形式：法國序曲風格→複合式的協奏曲→兩段器樂的尾聲，而且尾聲素材又與序曲有關，整首曲式也可看成 A—B—A' 的曲式。

三、配器法

梅湘創作本曲時，他同時也將樂器的舞台配置設定如下表：¹⁷

打擊樂器			木管樂器		
鑼 3 (gongs)	鑼 (tam-tam)		短笛	降 e 調豎笛	雙簧管
木魚 3 (temple blocks)	木魚 (wood-block)	小鼓	降 b 調低音豎笛	低音管	長笛
					鐘琴
					小號 法國號 2
	鋼琴	指揮	木琴	降 b 調豎笛 2	

應是梅湘對於演奏時音響感受的要求。第一部分序曲段落的 Tutti 並無出現打擊的部分，只利用木管、鐘琴和木琴，很明顯是短笛主奏其餘木管群伴奏；以及鐘琴與木琴的對位，兩種手法結合而成（譜例十二）。

¹⁷ Olivier Messiaen, 《Oiseaux exotiques》in *Emplacement des instruments sur la scene* (Universal edition) .

譜例十二

Un peu vite (♩ = 132) etc.

Pic Fl.

1 Fl.

1 Bt.

2 Clar. Sib

Glock.

Xylo.

第二部份複合式協奏曲式的配器延續著第一部份的手法，其特別的地方在於利用打擊樂器加入印度及希臘的節奏，造成反覆四次的節奏音節形式（*strophe rythmique*）¹⁸與鳥歌素材的交錯，使此部份曲子的密度及鬆緊度不因同樣的素材而顯得平凡單調。而每一次的節奏音節形式，也有一定順序的打擊樂器出現以及節奏音形名稱。打擊樂器出現的順序：小鼓→木魚 I（wood-block）→鑼（gong and tam-tam）→木魚 II（temple-blocks），如果四種打擊樂器都出現以後，為一個完整配器段落的話，那麼在這個順序下，完整一次的節奏音節名稱如下表：¹⁹

¹⁸ 在梅湘的曲譜裡已有標示出節奏音節形式（*strophe rythmique*）段落。

¹⁹ Sherlaw J. Robert, *Messiaen* (University of California Press, 1980), 123.

樂器 段落	小鼓	木魚 I	鑼	木魚 II
第一段	Asclepiad	Sapphic	<i>Nihcankalila</i>	
第二段	Glyconic	Adonic	<i>Gajalila</i>	<i>Lackskmica</i>
第三段	Iambelegiac	Aristophanian	Matsya-Sankirna	<i>Caccari</i>
第四段	各兩組 5 個十六分音符		<i>Candrakala</i>	Dactylo-epitrite

(斜體字部份是印度節奏名稱，餘皆是希臘節奏名稱)

因此鳥歌素材與印度及希臘節奏雖然是個別的發展，但其所產生的織體，看似雜亂實則統一。

四、演奏說明

梅湘在樂譜一些地方寫到有關演奏說明，這些說明可視為音響色彩的詮釋說明，例如：

- 1、鋼琴獨奏二寫到：「儘可能的快、亮麗，好像水滴的劈啪聲
("Le plus vite possible, brillant, comme un crépitement de gouttes d'eau")。 」
- 2、第八段寫到：「除了一些相反的指示之外：在整個 Tutti 的段落，從 10 到 22 之前，木琴大聲獨奏 ("Sauf quelques indications contraires : dans tout le Tutti central, de 10 a 22 exclu, le xylophone est forte, solo")。 」
- 3、第 199 小節寫到：「★從鋼琴獨奏的這個小節接下去 (" shama" 的主題)：很強 ("★Cette mesure et la suivante au piano solo (theme du "shama") : fortissimo")。 」
- 4、第 206 小節寫到：「法國號和小號：清晰的、準確的，每一音都很清楚 ("Cors et Trompette : net, précis, bien articule")。 」
- 5、第 373 小節寫到：「★鑼很強：這是為低音及色彩的和諧 ("★Le tam-tam fortissimo : c'est lui qui fait la basse et colore l'accord")。 」

6、第 392 小節寫到：「指揮手臂暫時在空中停頓，一直到終止線才放下。（"Le chef reste le bras en l'air pendant la pause, jusqu'à la double barre"）。」

這些曲譜的文字說明對於梅湘本人而言，是具有重要的意義，所以梅湘說到：「我強烈希望指揮者與鋼琴家們看註解，註解將有助於他們的演奏，演奏家不該忘記這個作品是具有高度的色彩。²⁰如果將這些註解說明對照梅湘對色彩與音響的內在聯結，就能理解這些文字說明的音樂色彩化。²¹

III

漢斯利克（Eduard Hanslick, 1825-1904）說：「世界上所有的自然聲音一同結合起來，也產生不出一個主題來，那正是因為他們不是音樂（註：…鳥叫聲…這些訴材並非作曲家所要模仿的對象，而是經由他們的激發，作曲家得以創造出具有獨立自發性美的動機來，並且以藝術性的自由構思來發展這動機），耐人尋味的是唯有當音樂涉足繪畫領域時，他才能用到自然界的現象。」²²大自然的鳥聲經過梅湘處理後，以藝術的形式呈現在我們面前，而且他超越了十九世紀美學大師漢斯利克的音樂美學觀，音樂與色彩的關係不是只有自然界的現象才會跟繪畫的物象有所關聯，而是音響的本身就是繪畫中的色彩，與阿多諾（Theodor Wiesengrund Adorno, 1903-1969）所認為第二維也納樂派的音樂觀點有異曲同工之妙。²³

²⁰ Roger Nichols, *Messiaen* (Oxford University Press, 1987), 58.

²¹ 「我是內在地看到這些色彩，這不是想像，更不是一種生理的現象，這是一種內在的真實」：「每一個人有他觀看事物的方式，但我總覺得每個人都必須去聽，聲音確實是有色彩的，並且是互相疊置的各種色彩」。連憲升，《奧利維亞·梅湘 早年生平及其音樂與人格特質》（台北市：中國音樂書房，民國 81 年），37-38。

²² 漢斯利克著，《論音樂美 音樂美學的修改芻議》，陳慧珊譯（台北市：世界文物，民國 86 年）128-129。

²³ 「十二音列應更正確地比喻為調色盤裡顏色的安排而非真正的畫作（"It can be more correctly compared to the arrangement of colors on a palette than to the actual painting of a picture"）。Theodor W. Adorno, *Philosophy of Modern Music*, translated by Anne G. Mitchell and Wesley V. Blomster, New York (Continuum), 1984, c1973, 61.

從以上的論述中可發現，梅湘對樂曲的處理手法是從西方傳統音樂出發。「異國風的鳥」作品之後，從簡易的叫聲到細膩的作品，他涵蓋了所有世界大洲的鳥類以及呈現出所有可資利用的鳥歌模式。在不斷的變化當中，帶有鳥類不規則句子結構的新音樂發展，其豐富的音色，複雜的旋律輪廓和持續不斷的變奏，比鳥類學知識的正確性重要的多。²⁴結合了自然素材中鳥歌與色彩，利用本身生理及心理的特性對音樂內容的認知，梅湘展現出個人獨特具有的音樂藝術特質。因此，在作品演奏時是否有聽到每一隻鳥的叫聲；或是在音樂中去析離出哪一種叫聲是哪一隻鳥已不重要，音樂內容的鋪陳才是梅湘所希望的「鳥鳴風格」。

²⁴ Sadie, Stanley., ed. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Vol 3, 2001, 609.

研究文本

Messiaen, Olivier. 《Oiseaux exotiques》, Universal edition。

中文資料

連憲升編撰。《奧利維亞·梅湘 早年生平及其音樂與人格特質》。台北：中國音樂書房，民國 81 年。

奧利維亞·梅湘著。《我的音樂語言的技巧》。連憲升譯。台北：中國音樂書房，民國 81 年。

漢斯利克著。《論音樂美 音樂美學的修改芻議》。陳慧珊譯。台北：世界文物，民國 86 年。

戴維后著。《梅湘的音樂－分析「時間的色彩」》。台北：全音樂譜，民國 79 年。

英文資料

Adorno, Theodor W. Philosophy of Modern Music, translated by Anne G. Mitchell and Wesley V. Blomster, New York (Continuum), 1984, c1973。

Robert, Sherlaw J. Messiaen. University of California Press, 1980。

Nichols, Roger. Messiaen. Oxford University Press, 1987。

Sadie, Stanley., ed. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Vol 3, 2001。