

武汉音乐学院

硕士学位论文

梅西安8首钢琴《前奏曲》和声技法及其结构力研究

姓名：文艺元

申请学位级别：硕士

专业：作曲与作曲技术理论

指导教师：钱仁平

20100601

中文摘要

奥利维尔·梅西安 (Olivier Messiaen, 1908~1992), 法国著名作曲家、理论家、管风琴家和音乐教育家, 现代音乐重要的代表人物之一。创作于 1929 年的 8 首钢琴《前奏曲》是他早期钢琴音乐创作的代表作之一, 同时也是他实验各种创作技法的基础性作品之一。本文从和声学的研究角度入手, 以对该部作品中各首乐曲音高材料的描述分析为基础, 分别对有限移位调式、附加音和弦、平行和声、附加共鸣效果、外音和声、调性及结构力表现等方面展开研究。进而, 将作品中所运用的各种和声技法进行梳理, 同时总结和归纳其在作品中的运用情况、运用方式及表现形态, 最后通过对调性在作品中的确立方式及结构力在作品中的表现等方面的概括说明, 以论证体现该作品在他钢琴音乐创作中“实验性”与“基础性”的作用。从而, 更好把握该作品的音乐风格以及他在早期音乐创作中与法国“印象主义”音乐相区别的音乐特点, 为将来继续深入研究梅西安音乐提供资料上的准备和方法上的借鉴。

关键词

梅西安 有限移位调式 附加音和弦 调性 结构力

Abstract

Olivier Messiaen, a famous composer, theorist, organist and music educator in French, was one of the representatives of modern music. Eight pieces of *Prelude*, composed in 1929 for piano, was one typical work of his early piano compositions and one of the basal opuses to his experiment on different kinds of composition techniques. Starting with the theory of harmony, this paper, which based on the analyze of pitch and material for the opus, studied from several aspects on modes of limited transposition, chord of added notes, parallel harmony, tonality and representation of structure strength and so on. And then, this paper analyzed and classified all kinds of harmonic techniques, and also summarized their application, used forms and manifestation. In the end, by instructing and explaining the confirmed ways of tonality and structure strength in the opus, the experimental and fundamental function of *Prelude* to his compositions of piano will be embodied in this paper. Therefore, to hold better understanding on the musical style of this work and musical characteristics different from French impressionism music in his early works, this paper will offer help for the further study of Messiaen's music by in formations and ways.

Key Words

Olivier Messiaen Modes of limited transposition Chord of added notes Tonality
Structure strength

前言

一、关于梅西安和他的钢琴音乐

奥利维尔·梅西安(Olivier Messiaen, 1908~1992), 法国著名作曲家、理论家、管风琴家和音乐教育家, 现代音乐重要的代表人物之一。作为一名在当代具有重要影响力的音乐大师, 梅西安于1919年在法国巴黎音乐学院接受了11年正规的音乐教育, 学习期间便对印度节奏、希腊调式、鸟歌和天主教素歌产生了浓厚的兴趣, 这为其以后成为一位多产的作曲家提供了丰富的素材^①; 此后, 他根据自己独树一帜的创作经验和创作方法, 于1944年和1994年还分别总结撰写了《我的音乐语言技巧》和《节奏、色彩和鸟类学的论著》^②两部著作, 其中关于和声方面的理论还成为当代西方三大和声体系^③之一; 从巴黎音乐学院毕业之后, 他于1931年被任命为巴黎圣三一教堂的管风琴师, 并在该教堂工作了55年之久, 所以在其创作中管风琴作品占有了一定量的比重; 另外, 他于1942年获释并回到巴黎音乐学院任教, 1947年开始在音乐学院教授音乐分析课程, 并以独特的观点、新颖的角度、精辟的阐释为世界各国年轻音乐家所推崇。

梅西安一生所创作的音乐无数, 其中公开出版的音乐作品就有61部之多, 且涉及不同的音乐体裁形式, 包括: 歌剧、声乐、管弦乐、管风琴、室内乐、钢琴和电声音乐。在这些体裁形式中, 钢琴音乐无疑是其中最重要的体裁形式之一, 其不仅贯穿他一生的创作, 而且是他新技术和新方法的“试验田”。他共创作了14部钢琴独奏作品, 这些作品含盖了他所有的音乐语言和创作手法, 也因此被众多研究者所关注。笔者根据他的创作思维和创作技法变化与发展, 将其钢琴音乐分为四个创作时期: 创作初期(1929~1935年)、创作发展期(1943~1944年)、创作转变期(1949~1950年)以及创作综合期(1956~1985年)。^④具体情况见下表:

表一:

^① 特别是宗教、大自然题材的作品。

^② 该书是梅西安生前总结归纳, 去世后才出版发行的, 共有七册, 第一册出版于1994年。

^③ 当代三大和声体系主要是指: 亨德米特、梅西安、勋伯格三人的和声理论, 可参见【俄】霍洛波夫著, 罗秉康译, 人民音乐出版社1987年版的《论西方的三种和声体系》一书。

^④ 这一划分主要是依据郑中在《梅西安钢琴作品研究》中的阐述。详见郑中著《梅西安钢琴作品研究》, 人民音乐出版社, 2006年9月, 第25~26页。下文简称《研究》。

时期分类	作品名称	创作时间
创作初期	《前奏曲》	1929年
	《被遗忘的祭献》 (由管弦乐改编而成)	1930年
	《滑稽幻想曲》	1932年
	《为保罗·杜卡之墓的小品》	1935年
创作发展期	《回旋曲》	1943年
	《圣婴的二十凝视》	1944年
创作转变期	《康特约达亚》	1948年
	《调式化的音质与音强》	1949年
	《节奏的纽姆音群》	1949年
	《火之岛 I》	1950年
	《火之岛 II》	1950年
创作综合期	《鸟类志》	1956~1958年
	《园中之莺》	1970年
	《鸟儿的小小素描》	1985年

二、关于研究对象的一般情况及其研究价值

梅西安的《前奏曲》是梅西安钢琴音乐的初期创作，是他所有音乐中最早首演并出版的作品。《前奏曲》中共包含有8首作品，且每首作品都有各自的标题：《白鸽》、《忧伤景物中的狂欢之歌》、《轻盈的数字》、《消逝的瞬间》、《不可触及的梦中之声》、《焦虑的钟声与别离之泪》、《平静的诉怨》、《风中映像》。从创作时间来看，这部作品是他巴黎音乐学院毕业前夕所作，相比那些有过工作经历之后所创作的钢琴音乐作品而言，这8首作品比较集中地体现了梅西安钢琴音乐创作中的某种“实验性”和“基础性”。但很多研究者在对梅西安的音乐进行研究时，较多地集中在对其成熟作曲理论与技法的介绍和转变时期“多维准序列”音乐等方面研究，而对其创作初期的作品分析与研究较少，从而在一定程度上忽视了这部作品对于梅西安之后创作作品的影响；另一方面，于巴黎音乐学院学习期间所创作的该套作品，在形式上或多或少地受到了法国“印象主义”音乐的影响，

特别是与“印象派”音乐大师德彪西的同体裁作品相近，使之具有丰富的共性特点，从而有利于进行相互地比较研究。虽然从音乐形式（或者说是思想内容）上该作品与德彪西式的“印象主义”音乐在某种程度上具有相似性，但在创作风格上梅西安从创作初期开始就已经形成了自己的独特个人风格，所以在该作品中充分显示了梅西安所独有音乐语言的最本质特点。因此，对梅西安 8 首钢琴《前奏曲》的分析和研究，不仅可以提升这部作品应有的地位，也能使人们对梅西安及其音乐创作，特别是创作初期的音乐创作获得更完备的认识。

另外，从“和声学”的角度对这部既具有“学院”风格，又饱含独创意识，在梅西安独特音乐语言形成过程具有基础性意义的作品进行研究，不仅有利于为浪漫主义晚期至二十世纪“新音乐”和声语言的演化提供一些例证，更为二十世纪“新音乐”风格的出现提供可资追踪的“线索”，具有一定的现实意义。同时，于该部作品中分析归纳出的各种和声技法也将可以作为资料的积累和今后教学的例证，并为本人今后更加深入分析和研究梅西安音乐中的作曲技术理论提供经验，也为更加广泛深入研究法国音乐的发展抛砖引玉，更为今后我国专业音乐领域发展中的创作实践和理论研究提供一定的参考价值和借鉴作用。

三、关于本课题的研究现状以及本文的研究思路

从已知的国内外研究资料，包括《新格鲁夫音乐家和音乐家大词典》中提供的文献目录和中国国内已知的专著、文章来看，涉及到梅西安创作初期或其相关音乐创作方面的研究文献大致可分为“背景生平”、“讲稿译文”、“理论介绍”、“技法思辨”以及“个案分析”等几个方面。国内主要文献有：郑中著《梅西安钢琴作品研究》由人民音乐出版社于 2006 年 9 月出版；杨立青著《梅西安作曲技法初探》由福建教育出版社于 1989 年 9 月出版；【法】奥利维尔·梅西安著，连宪升译《我的音乐语言技巧》由中华民国出版社于 1992 年出版中文版；【俄】尤·尼·霍洛波夫著，罗秉康译《论西方的三种和声体系》由人民音乐出版社于 1987 年出版；安德烈·鲍库雷克利耶夫著，周游在《天津音乐学院学报》1990 年第 3 期上发表的《梅西安：二十世纪音乐巨匠》；郑中（译）在《齐鲁艺苑》2008 年第 1 期上发表的《奥利沃·梅西安 1977 年在巴黎圣母院的演讲》；郑中在《中央音乐学院学报》2005 年第 4 期上发表的《梅西安〈鸟类志〉之分析》；

陈国威在《音乐探索》2006年第S1期上发表的《对梅西安有限移位调式的延展思考》等等。主要的外文文献有：P. Hill, ed.: *The Messiaen Companion*; D. Drew: *Messiaen: a Provisional Study*; N. Demuth: *Messiaen and his Organ Music*; R. Smalley: *Debussy and Messiaen* 等等。

从现有的关于梅西安创作初期和关于其音乐创作方面的研究文献中不难发现：目前国内外对梅西安音乐创作的研究，主要集中在对其作曲技术理论的介绍归纳和转变时期“多维准序列”音乐个案分析等方面研究，而对其创作初期的作品分析与研究较少。尽管在梅西安本人所著的《我的音乐语言技巧》、上海音乐学院杨立青教授所著的《梅西安作曲技法初探》以及山东艺术学院郑中教授所著的《梅西安钢琴作品研究》中，对梅西安钢琴创作初期的作品有片段性的分析描述，但相对于其中、晚期创作的研究而言对其初期作品的整体与全面的研究还显不够。由此可见，对梅西安创作初期的音乐作品进行整体、系统的和声技法分析，对于国内这方面研究文献和资料的“缺少”和“缺失”来说，具有一定的补足作用。

本文以梅西安8首钢琴《前奏曲》为研究对象，主要通过音高材料分析总结归纳和声技法在不同乐曲中运用的情况，进而研究阐述其对形成作品结构力所具有的影响和起到的作用，并依据上述研究结论对作品音乐风格进行正确的判断和对其早期音乐特点进行总结，从而为浪漫主义晚期至二十世纪“新音乐”和声语言的演化提供例证，也为二十世纪“新音乐”风格的出现提供可咨追踪的“线索”。

第一章 《前奏曲》的音高材料和曲式结构

梅西安钢琴《前奏曲》中共含 8 首独立乐曲，作为深入研究该部作品和声技法运用情况及其结构力形成作用与影响的前提，首先将作品中各首独立乐曲的音高材料作描述性分析如下。

第一节 关于《白鸽》

《白鸽》^①为该部作品的第一首，共长 23 小节，都于弱力度上进行，其整体结构可看作如下图所示的一个“复乐段”。

表 1—1:

结构类型	复乐段			
细部结构	前乐段		后乐段	
材料表现	a	b	a	b'
起始小节	1	6	11	16
调性表现	E:			

由上图可知：前乐段 1~10 小节，为对比但等长的两个乐句。前句 5 小节，主体是以 E 大三和弦附加大六度音为骨干的六声性旋律，并于乐句前两小节添加色彩层和低音层进行存托，同时各音通过组合可以得到有限移位调式 2^{2②}；后句 5 小节，围绕 B 音上属九和弦附加大六度音进行发展。后段 11~23 小节，与前段大体相同，只是在该段的后乐句要导向整首乐曲结束从而使结构扩展了 3 小节，最后以 E 大三和弦附加大六度音并伴有 B—[#]F 的属和弦支持，同时在该和弦的上方以附加共鸣效果（见例 1—1），通过低音的和弦持续及上方声部的不规则减缩结束，给人一种白鸽向着远方飞走时所发出声音的感觉。

例 1—1:

^① 下文简称《白》。

^② 以下简称调式，并说明大数字为第几调式、小数字为第几移位。在下文将做专门介绍，此处不做举例说明。



第二节 关于《忧伤景物中的狂欢之歌》

《忧伤景物中的狂欢之歌》^①为该部作品的第二首，共长 74 小节，由双纵线将其分成三个相对独立的部分，且缓慢而忧伤的 3/4 拍首尾旋律与密集而激动的 9/8 拍中间发展形成鲜明的对比，其整体结构可看作如下图所示的一个“三部曲式”。

表 1—2:

结构类型	三部曲式									
	呈示部			中部			再现部			尾声
细部结构										
材料表现	A	B	A'	C	D	C'	A'	B	A''	A''
起始小节	1	9	17	25	33	41	49	57	65	73
调性表现	$\sharp f$		$\sharp f$	$\sharp F$		$\sharp F$	$\sharp f$		$\sharp f$	

呈示部共长 24 小节，由三个八小节段落所组成，为展开性中段的三段曲式结构。其中，呈示段为并行等长二句式，明显的上下两条旋律线条围绕 $\sharp f$ 小三和弦运动，并且综合各音可以得到有限移位调式^{2'}。其次，展开性中段可以看成是截段式的发展，为具有并行关系的两句，且可以划分出五个截段。其基本材料源自于呈示段落，这里将其进行和声化处理（见例 1—2）使之发展变化，同时音响效果变为块状并于其上方伴以附加共鸣效果：上句（第 9~13 小节）包含两个截段；下句（第 13~16 小节）从整体上可看成是上句的向上纯五度移位并具有

^① 下文简称《忧》。

减缩, 包含三个截段。最后, 再现段为呈示段的动力再现, 上方旋律声部以八度叠置的方式进行, 下方旋律声部进行加厚, 并且均于调式 2' 内取音, 以[#]f 小三和弦结束呈示部分。

例 1—2:



中部具有三声中部的特点, 共长 24 小节, 由三个八小节段落所组成, 为对比性中段的三段曲式结构。其中, 呈示段为并行二句式结构, 由力度关系可以分为三个层次^①: 上方色彩层、中间旋律层、下方和声分解层。上句(第 25~28 小节)前 3 小节为以小节为单位、固定节奏的重复, 但所强调的和弦不同、且中间旋律层以“经过音群”连接; 后 1 小节通过调式 2' 连接下句。下句(第 29~32 小节)前三小节与上句一样, 后 1 小节延续前小节和声形成过渡。其次, 对比性中段为移位假并行关系的两句, 高低声部旋律采用相距三个八分音符的严格卡农手法、中间伴以固定的节奏持续音型。上句(第 33~36 小节)建立于[#]G 音上的属九和弦附加增四度和大六度音分解形态上; 下句(第 37~40 小节)则将上句卡农向上移位小三度, 开始为^bB 音上属九和弦附加增四度和大六度音分解形态, 并在第 39 小节处通过等音转换进入到 A 大三和弦附加增四度和大六度音, 结束时以附加音的 A 大三和弦加以强调、过渡至再现。最后, 再现段是呈示段的静止再现。

再现部可以看成是呈示部的倒置变化再现: 先完全再现呈示部的再现段, 中段与呈示部中段相同, 最后由声部的逐渐消减慢慢回到呈示部的开头: 上句四小节为上下旋律的双八度进行, 下句四小节音区降低八度并回到音乐开始的两条旋律进行。尾声从第 73 小节进入, 低音持续着[#]F 音, 并形成[#]f 小三和弦附加大六度音, 进而以该和弦结束全曲。

^① 突出中间旋律层, 低音和声层是分解式和弦形式, 其力度比上方附加共鸣效果的色彩层稍强一些。

第三节 关于《轻盈的数字》

《轻盈的数字》^①为该部作品的第三首，共长 52 小节，两种材料的交替出现且由句逗分为了五个段落，其整体结构可看作如下图所示的一个“双主题五部回旋曲式”。

表 1—3:

结构类型	回旋曲式					
细部结构	叠部	插部 I	叠部	插部 II	叠部	尾声
材料表现	A	B	A'	B'	A''	A''
起始小节	1	13	18	26	35	47
调性表现	E		B		E	E

由上图可知，叠部的初次呈示是 1~12 小节。叠部是在轻快固定单一的节奏型伴奏和声上对比出抒情的主题旋律，各音通过组合可以得到调式 2²。其根据旋律变化可以划分为三个四小节的句子：第一句以 E 大三和弦附加六度音分解形式为主；第二句主要是 G 音上属七和弦附加增四度和大六度音分解形式扩大成四小节的处理；第三句与第一句的前三小节相同，最后一小节以 E 大三和弦三音结束。叠部的第一次再现为 18~25 小节，是将初次呈示进行了高五度移位，形成了动力再现，但在规模上减缩了四个小节（没有再现第一次呈示的中间句）。而叠部的第二次再现是对初次呈示的动力再现，且与尾声紧密相连，为 35~52 小节；对主题旋律进行了严格的卡农，虽然在卡农之间添加衬托音声部，但和声进行与叠部初次呈示相同且各音通过组合仍为调式 2²。最后六小节尾声，延续材料发展且其音区逐渐提高并在 E 大三和弦附加大六度音上结束全曲。

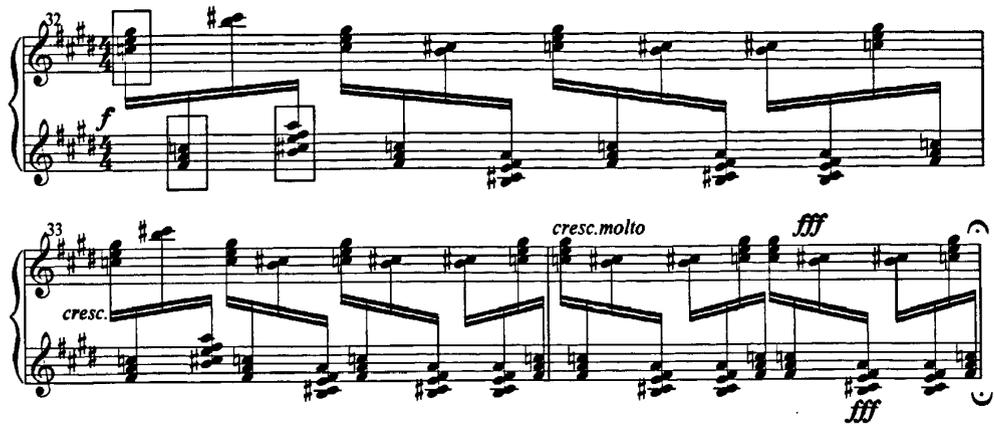
第一插部 13~17 小节，前两小节以梅西安独创的“伴奏形式”这一技法进行发展，可以“在其上方或下方，召唤着一首歌”^②；后三小节为伴有装饰音群的“伴奏形式”延续。第二插部 26~34 小节，较第一插部规模有所扩大，前五小节是对第一插部的下行纯四度移位，最后通过连续三度叠置和弦与四度叠置和

^① 下文简称《轻》。

^② 引自【法】奥利维尔·梅西安著 连宪升译《我的音乐语言技巧》，中华民国出版社，1992 年中文版，第 116 页。下文简称《技巧》。

弦的前后和声置换并伴以八度重复使该段落扩大了三个小节且达到了乐曲的高潮^①（见例1—3）。

例1—3:



第四节 关于《消逝的瞬间》

《消逝的瞬间》为该部作品的第四首，共长46小节，速度舒缓但节拍变换频繁，其整体结构可看作如下图所示的一个“回旋曲式”。

表1—4:

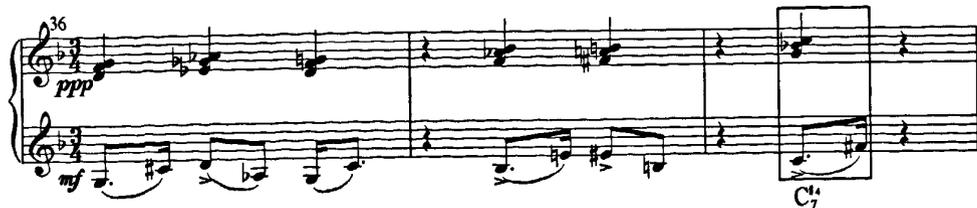
结构类型	回旋曲式					
细部结构	叠部	插部I	叠部	插部II	叠部	尾声
材料表现	A	B	A'	B'	A''	A/B
起始小节	1	9	19	23	35	39
调性表现	D	d	D		D	D

由上图可知，叠部的初次呈示是1~8小节，为并行二句式，其中低音声部形成旋律进行，高音声部则为和声衬托，由不可逆行节奏构成的第1小节旋律强调G—D的进行，第4小节到达A大三和弦的半终止，而并行开始的下句在第8小节到达D大三和弦的全终止，从而具有了D调性的感觉。其后，叠部的两次再现分别在19~20小节和36~38小节，篇幅上呈现出递减的趋势。第一次再

^① 出现全曲唯一的 *fff* 的力度

现去掉了初次呈示时的前句部分；第二次再现则只再现了一个小节，而后通过不规则地缩减并移位的进行，并最终于 C 音上形成省三音的属七和弦附加增四度音开放着结束该段落（见例 1—4）。

例 1—4:



乐曲的第一插部 9~18 小节，为并行不等长的二句式结构：上句 4 小节，前两小节由于移位进行，分别强调了 d 小三和弦附加大六度音与 b 小三和弦附加大六度音；后两小节采用调式 7[♯] 并强调 d 小三和弦。下句 6 小节，前两小节与上句形成并行关系，后面四小节在调式 6[♯] 中，强调 d 小三和弦附加大六度和增四度音横向发展，并以 d 小三和弦的增四度音—— $\sharp G$ 音开放结束该段落。在此 d 小三和弦始终处于强调位置，显示出控制力，表现为 d 调性。而后，第二插部 23~35 小节，较第一插部规模有所扩大，是对第一插部的变化再现，且之间具有了连接。上句 4 小节：前两小节采用相距一个八分音符的节奏卡农，而上下声部的和声性旋律则互为倒影对置（见例 1—5），同时还形成了有限移位调式的综合运用；后两小节没有延续节奏卡农，而是附加音和弦的分解运用：C 音上属九和弦附加增四度和大六度音——B 音上属九和弦附加大六度音——C 音上属九和弦附加增四度音。连接部分三个小节为带倚音的大三和弦与属七和弦附加大六度音的过渡，其中和弦根音形成半音化进行。（见例 1—6）下句 6 小节，开始部分与上一句形成并行关系，但第 31 小节没有延续节奏卡农，而是通过柱式和声进行并节奏减缩使其形成连接似的调式移位，而后变化再现第一插部的后四个小节，同时此处低音强调调式 6[♯] 中 D— $\sharp G$ 的调式内音阶进行，与第一插部的结束相似：运用 $\sharp G$ 音开放结束。

例 1—5: 互为倒影旋律的音高抽象



例 1—6:

例 1—6 展示了钢琴与低音声部的乐谱。上方为钢琴声部，包含两个系统，每个系统有三小节。动态标记包括 *p*、*pp* 以及带加号的 *p*。下方为低音声部，包含两个系统，每个系统有三小节。标注为“和弦低音进行”，下方标有和弦符号：B、 A^6 、A、 G^6 、 G^6 。

乐曲的尾声可以看成是具有并行关系的二句式结构。虽然调号发生了改变，但低音的运动依旧强调 D—A 音进行，并到达 D 大三和弦附加增四度音，最后以该和弦为基础连续两次向上大二度移位并减弱结束。（见例 1—7）

例 1—7:

例 1—7 展示了钢琴与低音声部的乐谱，分为两个系统。上方为钢琴声部，包含两个系统，每个系统有三小节。动态标记包括 *ppp* 和 *p*。下方为低音声部，包含两个系统，每个系统有三小节。标注为“和弦低音进行”，下方标有和弦符号：D⁴、D⁴、E⁴、F⁴。

第五节 关于《不可触及的梦中之声》

《不可触及的梦中之声》^①为该部作品的第五首，共长 68 小节，中等速度但十六分音符的大篇幅应用使音乐紧凑富于流动性，其整体结构可看作如下图所示

^① 下文简称《不》。

的一个“三部曲式”。

表 1—5:

结构类型	三部曲式								
细部结构	呈示部			中 部		再现部			尾 声
材料表现	A	B	A	C	B'	B	A	C	A'
起始小节	1	7	17	22	33	44	52	58	65
调性表现	A		A	a		A		A	A

由上图可知,呈示部共长 1~21 小节,由三个段落构成,为综合性中段的三段曲式结构。其中,呈示段 1~6 小节为不可分乐段,由清晰的上下两层织体组成。右手声部为上层,是以一个小节为长度单位、同时运用十六分音符构成的柱式和弦“持续音组”,各音通过组合得到调式 3^3 ;左手声部为下层,表现为和声性的旋律声部,以 A 大三和弦附加六度音的第二转位形式为中心进行环绕式运动,各音通过组合得到调式 2^1 。其次,综合性的中段 7~16 小节,可以分为展开对比的两个阶段:其中前 3 小节为展开阶段,为第一个段落低音和声性旋律层的延续发展(见例 1—8);而后 6 小节为对比阶段,为第二种材料的“伴奏形式”发展,最后 1 小节是连接再现段的过渡。之后,是再现段对呈示段的静止再现。

例 1—8:

呈示段第5小节左手和声性旋律

综合性中段第7~8小节

The image shows a musical score for two piano parts. The first part, labeled '呈示段第5小节左手和声性旋律', shows a left-hand accompaniment with a steady eighth-note pattern in the bass and a more active line in the treble. The second part, labeled '综合性中段第7~8小节', shows a more complex texture with overlapping lines in both hands, including some triplets and a dynamic marking of *p*.

中部具有三声中部的特点,共长 22~43 小节,可以分为前后两个阶段。前一阶段 22~32 小节,为并行不等长的两句式结构,整体的高低两条旋律以 C 音为轴心的倒影方式进行相距一个八分音符的卡农模仿发展,并于两条旋律中间层以连续的十六分音符的双音色彩层渲染,各音通过组合可以得到调式 6^5 (见例 1—9)。后一阶段 33~43 小节,材料来源于呈示部中段的后半部分,同样以“伴

奏形式”来进行发展，连续的和声重复移位以及材料减缩使音乐逐步达到高潮，并在最后运用持续音组及音组重复来结束中部并连接与暗示再现部（见例 1—10）。

例 1—9：前一阶段旋律对位示意：

轴中心音

A_m

调式 6^3

A_m^6

例 1—10：

8^{ma}

cresc.

持续音组

重复音组

$A(A_m)$

再现部 44~64 小节，是对呈示部的静止重复，但为了使音乐逐步缓和下来进入尾声，最后的十六分音符的和声组作了两次下行八度的重复，从而使再现部比呈示部扩大了一个小节。

尾声共 65~68 小节，其中第 65 小节引用了呈示部中段开头的材料，调式模式与和声虽然相同，但和声织体发生了改变。第 66 小节运用减缩的方式，仅对前一小节最后和声进行了下行移位重复，同时这也呈现并强调了 E 音上属九和弦

附加增四度和大六度音的和声，第 67 小节强调 A 音，并在上方添加 A 大调音阶的附加共鸣效果，最后第 68 小节以 A 大三和弦附加大六度音为基础运用调式 3³ 结束乐曲。（见例 1—11）

例 1—11:

第六节 《焦虑的钟声与离别之泪》

《焦虑的钟声与离别之泪》^①为该部作品的第六首，共长 74 小节，力度轻柔、速度缓慢但拍子多样交替、调号频繁变换，其整体结构可看作如下图所示的一个“二部曲式”。

^① 下文简称《焦》。

表 1—6:

结构类型	二部曲式						
	第一乐部			第二乐部			尾 声
材料表现	A	B	A	C	C'	C	A / C
起始小节	1	14	21	39	49	55	64
调性表现	G	D	^b B—D	B		B	B

由上图可知,第一乐部 1~38 小节,由三个段落构成,为对比性中段的三段曲式结构。其中,呈示段 1~13 小节,为并行不等长的二句式结构。上句 5 小节,低音声部以不规则的律动持续着 G 音^①,上方声部在调式 3²的控制下形成节奏性的和声进行,最后到达 G 大三和弦与^bD 大三和弦对置、同时在对置和弦的上方加入调式 6¹与调式 2²两种调式模式对置的附加共鸣效果。下句 8 小节,前 5 小节与上句形成并行关系,而之后的第 11~12 小节可以看成是经过和弦移位发展的小节^②,通过这两个小节到达由第 10 小节上行小二度移位的第 13 小节(体现为 A 大三和弦与^bE 大三和弦的对置、同时上方的附加共鸣效果则为调式 6³与调式 2¹两种调式模式的对置)。其次,对比性的中段 14~20 小节,主体为两条旋律的八度卡农重复,并在其下方添加进一个一系列大三和弦附加增四度音与属七和弦附加大六度音和声交替进行的色彩声部,最后于该段第 19 小节的第一个 D 大三和弦汇合,各音通过组合得到调式 2³;而后 2 小节是在调式 3⁴控制下进行和弦式过渡连接下一段落(见例 1—12)。再现段 21~38 小节,是对呈示段的变化再现,其规模较呈示段扩大了五小节,同时调号也发生了改变。随着调号的改变,再现的上句持续音为^bB 音、^bB 大三和弦与^bF 大三和弦的上下对置、附加共鸣效果为调式 6⁴与调式 2²的上下对置。通过一小节的色彩和弦过渡,达到了同样改变了调号的下句。再现段的下句持续音为 D 音、D 大三和弦与^bA 大三和弦的上下对置、附加共鸣效果为调式 6²与调式 2¹的上下对置;移位后为 E 大三和弦与^bB 大三和弦的上下对置、附加共鸣效果为调式 6⁴与调式 2³的上下对置;最后通过和声持续音组与材料减缩重复使下句扩大了两小节。

^① 似乎这种不规则的律动反映出了一定的数理逻辑:以十六分音符为单位,其律动表现为 1+2+2+2+3+3+5+5+7 (5+2)+9。

^② 移位的经过和弦之上仍然添加了附加共鸣效果,同样具有调式模式的对置。

例 1—12:

The musical score for Example 1-12 consists of two staves: a treble clef staff (piano) and a bass clef staff (bass). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score starts at measure 19. The piano staff features a melodic line with various intervals and dynamics, including *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte). The bass staff provides harmonic support with chords and moving lines. A dynamic marking of *dim.* (diminuendo) is present in the latter part of the score. A key signature change to three flats (E-flat major or A minor) is indicated by the notation "调式3°" above the piano staff.

第二乐部共长 39~63 小节, 由三个段落构成, 为展开性中段的三段曲式结构。其中, 呈示段 39~48 小节, 由重复的两句构成。这里虽然节奏比较复杂且音符密集, 但和声还是清晰, 其以小节为单位, 连续运用一系列附加音三和弦分解形式, 分别为 D 大三和弦附加大六度音——B 大三和弦附加增四度音——e 小三和弦附加增四度和大六度音——b 小三和弦附加增四度和大六度音——B 大三和弦附加增四度音。其次, 展开性的中段 49~54 小节, 其中前四小节运用了调式移位发展, 使之形成调式 2^3 与调式 2^1 的前后并置, 且两两小节分别强调 b 小三和弦与 a 小三和弦。后两小节是一系列大三和弦和弦的平行移位进行, 其中上下声部半音化隐伏旋律充斥着小二度的对置, 并使其作为段落之间的连接过渡 (见例 1—13)。再现段 55~63 小节, 为呈示段的变化减缩再现。这里将第一句最后的 B 大三和弦附加增四度音进行了一小节地延长, 而重复句仅仅只重复了前句的后两小节, 并通过 B 音进入尾声。

例 1—13:

The musical score for Example 1-13 consists of two staves: a treble clef staff (piano) and a bass clef staff (bass). The key signature is one flat. The score starts at measure 53. The piano staff features a melodic line with various intervals and dynamics, including *mf* (mezzo-forte) and *pp* (pianissimo). The bass staff provides harmonic support with chords and moving lines. Chord labels E, E F G, and D are placed below the bass staff. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the latter part of the score.

尾声 64~74 小节, 同时调号发生了改变, 但前面出现的持续音与密集音符在此得到综合体现, 始终强调以 b 小三和弦附加增四度和大六度为基础进行发展。该段落上方声部以强调和弦的分解形式进行, 并以八度重复的方式呈现出 B— \sharp E (F)—B 这一梅西安喜用的三全音旋律进行; 下方声部则是第一部分持续音

形态的进行，同时 B 音持续着并以半音下行级进方式停在 G 音上^①，和声进行则以平行和弦进行的方式衬托着，最后落回到 b 小三和弦附加增四度和大六度音的第二转位上，并以三全音的解决结束全曲。（见例 1—14）

例 1—14:

The musical score for Example 1-14 is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The piece is in a key with two sharps (D major or F# minor) and a 2/4 time signature. The first system begins at measure 64 and features a melodic line in the right hand with a *mf* dynamic and a *ppp* accompaniment in the left hand. The second system continues the melodic development with *ppp* and *p* dynamics. The third system shows further melodic and harmonic complexity with *pppp* and *pp* dynamics. The fourth system concludes the piece with a *ppp* dynamic and a final chord marked *B^b* in the bass clef.

^① g 音正是 B 三和弦的六度音。

第七节 《平静的诉怨》

《平静的诉怨》^①为该部作品的第七首，共长 32 小节，平静而柔缓，有一种被压抑的冲动，材料变化不大，但是三部性原则仍然显现其中，其整体结构可看作如下图所示的一个“带再现二段曲式”。

表 1—7:

结构类型	二段曲式				
细部结构	呈示段		再现段		尾声
材料表现	a	a'	b	a'	a'
起始小节	1	7	15	25	31
调性表现	C:				

由上图可知，呈示段 1~14 小节，其为中间带有两小节连接且并行的两句结构。上句 6 小节，主要依托^bA 音上属七和弦附加增四度和大六度音的分解形式发展，终止于 D 音上属七和弦第二转位，低音强调 C—[#]F 的全音进行，并通过各音组合体现调式 2³ 的色彩。两小节的连接部分是通过 D 音上属七和弦附加增四度音转换至下句。下句 6 小节，与上句的不同在于结束，下句结束时由 D 音上属七和弦回到^bA 音上属七和弦，同时低音强调 C—[#]F—D—C^②。

再现段 15~32 小节，中句 5 小节以和声性进行为主，紧接着被原样重复了一次，并运用了两种发展手法：前两小节的上下旋律形成相距一个四分音符的卡农重复，中间加入带倚音的三音四度叠置和弦进行色彩烘托；后两小节为“和声连祷”。第 24 小节为一个连接小节，是连续的四音四度、五度和弦的进行，进而连接重复的中句，而重复时则连接再现句。（见例 1—15^③）再现句的弱起旋律顺承连接着四音和弦表层旋律，而后对呈示段的下句进行完全再现。弱起的尾声延续着 D 大三和弦—A 音上属七和弦第二转位的和声进行，并两次作八度的重复，且力度逐渐减弱直至无声结束。

例 1—15:

^① 下文简称《平》。

^② 延续三全音进行，再通过二度音回来。三全音与二度音关系进行正是梅西安所喜用的进行方式。

^③ 例中方框处为乐曲第 19 小节，用以连接重复句。



第八节 《风中印象》

《风中映像》^①为该部作品的第八首，共长 202 小节，快板的速度。本首乐曲拥有两个主题，并且第二个主题两次出现的色彩具有不同性，且郑中于《研究》一书中也谈到：“《前奏曲》第八首采用的是奏鸣曲式”^②，既是奏鸣曲式，其中的副部主题即会产生调性的变化以致形成色彩的不同性。故笔者依据该首乐曲为奏鸣曲式结构的结论，并以奏鸣曲式各部分进行分析，进而说明各结构之间的关系。其整体结构可看作如下图所示。

表 1—8:

结构类型	奏鸣曲式										
细部结构	呈示部				展开部		再现部				尾声
材料表现	主部	连接部	副部	结束部	阶段 I	阶段 II	主部	连接部	副部	结束部	
起始小节	1	24	33	61	75	91	109	140	149	177	191
调性表现	D		A	A	F— [#] f	[#] F	D		D	D	D

如上图所示，呈示部长 74 小节，且各个内部结构完整，两个主题对比明显。其中，主部 1~23 小节，根据休止符的停顿及材料关系可以分成对比再现的三句：当中呈示句长 8 小节，前 3 小节为 A—C—^bB—^bE 音的分解持续同时强调 A 音，第 4 小节落于 D 大三和弦附加大六度音，后 4 小节是 A—^bB—D “三音材料”的八度叠置进行，最后停留在双八度的^bB 音上，该局各音通过组合得到调式 3⁴。对比句长 6 小节，调式模式没有改变，且前后为不规则扩大发展，强调^bE 三和弦附加增四度音，并于第 14 小节停在 A 音上属七和弦附加大六度音上。再现句长 9 小节，

^① 下文简称《风》。

^② 引自《研究》一书，第 101 页。

与第一句基本相同,在最后继续延续 A— \flat B—D 的八度叠置扩展了一小节,并在 D 音上结束主部。接着,连接部 24~32 小节,音型材料来自主部的对比句,但调式模式发生了改变。开始为调式模式移位重复,且都强调 B 音上的属七和弦;之后第 29~32 小节为截取材料进行不完整移位并重复,整体上看这里形成了不规则减缩,并形成 C 大三和弦附加大六度音的持续(见例 1—16)。

例 1—16:



副部 33~60 小节,调号发生了改变,同时该部分可以分为两个段落。第一个段落 33~44 小节,为变化重复的两句式。其中前句 6 小节,在调式 3^3 内以 \flat B 大三和弦附加增四度和大六度音与 A 大三和弦附加六度音交替移位进行为主,中间伴有四音音组的平行模进,最后在省略五音的 A 大三和弦附加大六度音上结束(见例 1—17);后句 6 小节,进行方式与上句相同,最后于第 44 小节落在带倚音的 A 大三和弦上^①。

例 1—17:

第二个段落 45~60 小节,同样可分成带变化重复的两句。前句 7 小节,其中第 45~46 小节为 G 大三和弦附加增四度和大六度—F 大三和弦附加增四度和大六度的移位进行。第 47~48 小节是在调式 2^3 控制下大三和弦附加增四度音与省略五

^① 例 32 中最后一小节的 \flat 别看作是 E 的倚音。

音的属七和弦附加大六度音交替进行,为 D 大三和弦附加增四度音— $\sharp G$ 音上属七和弦附加大六度音—B 大三和弦附加增四度音,到达 F 大三和弦附加大六度音分解。第 49~51 小节为连续的属九和弦进行,前两小节为中间是经过的 D 音上属七和弦附加大六度音的 E 音上属九和弦附加增四度和大六度音分解进行,第 51 小节是一系列省略五音的属九和弦附加六度音的和声模进^①。后句 9 小节,技法与上句一致,通过和声模进将音乐扩展了两个小节,开放着进入结束部。(见例 1—18)

例 1—18:

The musical score for Example 1-18 is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is two sharps (D major). The time signature is 2/4.

- System 1 (Measures 45-48):** Shows a sequence of chords. An annotation "下移大二度" (down a major second) is placed below the first two measures.
- System 2 (Measures 49-51):** Continues the harmonic progression. An annotation "调式 2³" (Mode 2³) is above the first measure. Below the second measure is "E \sharp ", and below the third measure is "经过音组 E \natural " (passing tone group E natural).
- System 3 (Measures 52-56):** Features a series of chords with the number "5" written below each, indicating the fifth of the chord.
- System 4 (Measures 57-58):** Continues the progression with the number "5" written below the chords.

^① 这些附加大六度的属九和声分别于 $\flat B$ 、G、 $\flat A$ 、F 音上建立。



结束部 61~74 小节，材料主要来自副部，表现为对副部第一个段落的变化再现重复，变化在于最后通过和声模进发展了两个小节的持续：以横向的 a 小三和弦和纵向的 A 大三和弦强调 A 调性，并开放着结束呈示部。（见例 1—19）综合副部与结束部，所划分出来的三个段落呈现出明显的三部性特点，并且可以得出这一阶段的主导调性为 A 调性^①，主导调式色彩为调式 3³ 与调式 2³ 的前后对比。

例 1—19:



展开部 75~108 小节，以主部 A—^bB—D “三音材料”为发展主导，可以划分为两个带有连接的阶段，且阶段内部又都由两个段落组构成移位重复关系。第一阶段 75~83 小节，其中前 5 小节为该阶段的第一个段落，体现为^bB 调性，三音材料的变形在下方声部，上方声部从 F—C 音的持续进行到达^bB 小三和弦附加六度音分解。（见例 1—20）第 80~83 小节是第二个段落，通过调号的改变及对前一段落的重复体现为 b 调性。

例 1—20:



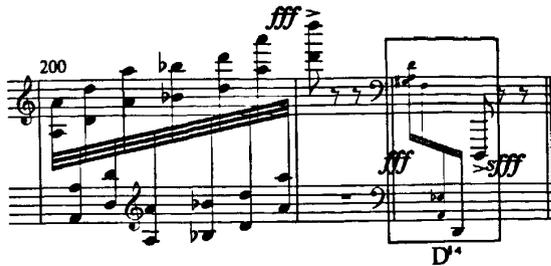
^① 与主部的 D 调性形成了明显的主—属的宏观调性布局关系，同时也呼应了乐曲开始的 A—D 音的进行。

例 1—23:

再现部 109~190 小节，为动力再现并略有扩大。其于主部再现之前加入了 8 小节 A—C— \flat B— \flat E 四音分解和弦的持续及对 A 音的强调。主部再现之后，连接部的再现为呈示部中连接部的向上纯四度移位，同时为调式 7^3 —调式 7^5 移位进行。副部的再现则是呈示部中副部的向下纯五度移位，同时为调式 3^4 与调式 2^2 的色彩对比，且调性也移到了 D 调性，体现了调性回归的奏鸣性原则。结束部同样以 D 调性结束。

尾声 191~202 小节，其与展开部的进入相似。（见例 1—24）运用主部 A— \flat B—D 三音材料发展，八度叠置的进行落于 D 音上，最后以带倚音的 D 大三和弦附加增四度音结束乐曲。

例 1—24:



第二章 《前奏曲》的和声技法

梅西安的音乐创作之所以表现得极具特点,这与他独特的和声语言是分不开的。在他自己撰写的书中分别对有限移位调式、附加音和弦、特殊和弦^①、外音和声等重要和声技法进行了介绍,进而可以说明这些和声技法为他独特的和声语言提供了重要语汇。通过上文对《前奏曲》的音高材料分析,笔者将作品中所出现和声技法的运用情况分别进行概括说明。

第一节 有限移位调式

梅西安的有限移位调式是根据十二平均律体系,将十二个半音分成若干对称均匀的音组,同时每一组的最后一个音和下一组的第一个音是共同的;按照这样的方式组合而成的调式。尽管每种有限移位调式的形态(或者说是组成方式)不同,但在几次半音移位之后它将回到初始形式,不能再进行移位,所以它的移位次数是有限的,这便是“不可能性的魅力”中的“移位的不可能”。另外,他根据各个调式及其移位所体现出来的特有音响效果并通过他那敏锐而又可以“通感”的听觉能力,赋予这些有限移位调式以某种实在的特定的色彩,这更使得其作品色彩斑斓。

一、梅西安的七种有限移位调式

在十二个半音中按不同的音程进行组合叠加,梅西安共总结出了七种有限移位调式。具体如下。

调式1,共由6个音构成,在十二个半音中按照大二度进行等分,并用大二度音程关系进行组合叠加而成,共可以移位两次,亦可称为“全音阶”或“格林卡黑海音阶”。(见例2—1^②)

^① 主要包括属音上的和弦、泛音共鸣和弦、附加共鸣效果等。

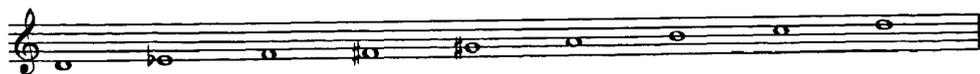
^② 关于调式的标记方式上文已有说明,故例中采用与上文相一致的标记方式。

例 2—1:

调式 1¹:调式 1²:

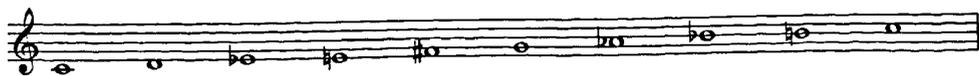
调式 2, 共由 8 个音构成, 在十二个半音中按照小三度进行等分, 并用小二度+大二度音程关系进行组合叠加而成, 共可以移位三次, 亦可称为“里姆斯基·科萨科夫音阶”或“巴托克音阶”。^① (见例 2—2)

例 2—2:

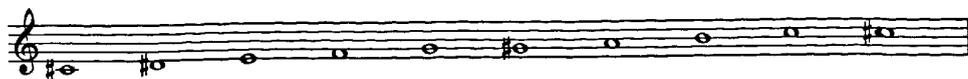
调式 2¹:调式 2²:调式 2³:

调式 3, 共由 9 个音构成, 在十二个半音中按照大三度进行等分, 并用大二度+小二度+小二度音程关系进行组合叠加而成, 共可以移位四次。(见例 2—3)

例 2—3:

调式 3¹:调式 3²:

^① 在里姆斯基·科萨科夫的《萨特阔》中已有该调式的使用痕迹。参见童忠良著《现代乐理教程》，湖南文艺出版社，2006年5月版，第18~19页。下文简称《教程》。

调式 3¹:调式 3²:

调式 4, 共由 8 个音构成, 在十二个半音中按照三全音进行等分, 并用小二度+小二度+小三度+小二度音程关系进行组合叠加而成, 共可以移位六次。(见例 2—4)

例 2—4:

调式 4¹:调式 4²:调式 4³:调式 4⁴:调式 4⁵:调式 4⁶:

调式 5, 共由 6 个音构成, 在十二个半音中按照三全音进行等分, 并用小二度+大三度+小二度音程关系进行组合叠加而成, 共可以移位六次。(见例 2—5)

例 2—5:

调式 5¹:



调式 5²:



调式 5³:



调式 5⁴:



调式 5⁵:



调式 5⁶:



调式 6，共由 8 个音构成，在十二个半音中按照三全音进行等分，并用大二度+大二度+小二度+小二度音程关系进行组合叠加而成，共可以移位六次。（见例 2—6）

例 2—6:

调式 6¹:



调式 6²:



调式 6³:



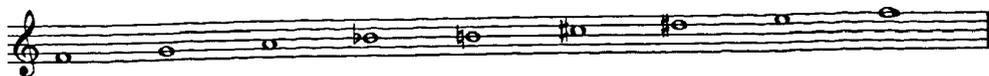
调式 6⁴:



调式 6⁵:



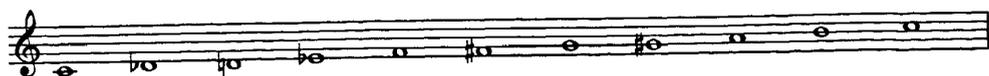
调式 6°:



调式 7, 共由 10 个音构成, 在十二个半音中按照三全音进行等分, 并用小二度+小二度+小二度+大二度+小二度音程关系进行组合叠加而成, 共可以移位六次。(见例 2—7)

例 2—7:

调式 7¹:



调式 7²:



调式 7³:



调式 7⁴:



调式 7⁵:



调式 7⁶:



有限移位调式在梅西安之前就已经被很多作曲家分别有意识地运用于各自的作品当中, 特别是其中的调式 1 和调式 2 被运用得最为广泛, 所以它们也被冠以运用者的名字作为其它称谓。

二、《前奏曲》中有限移位调式的运用及其色彩关系

梅西安运用“通感”的听觉对各种有限移位调式的各个移位都进行了色彩定位, 于是在后来写成的《论著》第 7 册中他对调式 2、3、4、6 用具体的文字对抽象的色彩进行了详细的说明。梅西安在《前奏曲》中的各首独立作品均有意识

地运用了相应的有限移位调式，并且在该作品唱片的说明中写到：“曲一，桔黄色。曲二，三部曲式，中部呈银色。曲三，桔黄色。曲四，深绿色。曲五，复合模式，因而呈蓝—绿色（固定音型）与紫红—紫罗兰色的重叠。曲六，多模式复合：紫红—桔黄—紫罗兰色。曲七，深灰色。曲八，主部：光亮的，第二主题，第一次出现时：蓝—桔黄色，第二次出现时：绿—桔黄色”^①。

笔者将《前奏曲》中各首乐曲的调式及其表现出来的色彩叙述分别如下：

《白》主要运用了调式 $2^{2\text{②}}$ 。调式 2^2 所表现出来的色彩：“黄色和银色的螺旋线，位于棕色和红宝石色的垂直线上；主导色为金色和棕色、金黄与浅棕色”。^③

《忧》主要运用了调式 2^1 、调式 6^4 。调式 2^1 所表现出来的色彩：“蓝紫色的岩石，散布着小小的灰色立方块，钴蓝或深普鲁士蓝，带少许紫色、金色、红宝石色的反光，以及谈蓝色、黑色、白色的星形物，主导色为蓝紫色”；调式 6^4 所表现出来的色彩：“黄色，紫罗兰和黑色的竖线”。

《轻》主要运用了调式 2^2 、调式 $2^{3\text{④}}$ 。调式 2^2 所表现出来的色彩：（同上）；调式 2^3 所表现出来的色彩：“亮绿的树叶和绿色的草地，带有蓝色、绿色和浅橙色的斑点，主导色为绿色”。

《消》主要运用了调式 7^3 、调式 6^4 、调式 3^4 、调式 6^1 、调式 3^1 。调式 7^3 所表现出来的色彩：暂没有找到该调式的具体色彩说明；调式 6^4 所表现出来的色彩：（同上）；调式 6^1 所表现出来的色彩：“灰底色上的金色大字，带有橙色圆形污点和金色反射下显得相当庄严的绿色树枝”；调式 3^4 所表现出来的色彩：“底部：大块橙色桌布，有重的红色画线和轻的蓝色画线，蓝色、绛紫色、银色的树枝——白色的百合，虎纹百合，花朵呈朱红色，加有黑色——果实橙色和蓝色，果实橙色和绿色，主导色为橙色、红色、带点蓝色”；调式 3^1 所表现出来的色彩：“橙色桌布，带有金色和乳白色图案和一些暗灰色斑点（这些斑点是分散的淡紫色或红色，或绿色），主导色为橙色、金色和乳白色”。

《不》主要运用了调式 3^3 、调式 2^1 、调式 6^1 、调式 6^5 。调式 3^3 所表现出来的色彩：“大大的垂直线，钴蓝和相当深的蓝绿色交替，在上面，零星稀疏的有几朵橙红色的百合和一些银色的藤蔓，主导色为蓝色和绿色”；调式 2^1 所表现出来

^① 引自杨立青著《梅西安作曲技法初探》，福建教育出版社，1989年12月，第26页。（下文简称《技法》）

^② 具体分析请参见上文，后同。

^③ 关于调式色彩的具体描述均引自郑中《研究》一书，第60~62页。后同。

^④ 由于调式模式在乐曲中有相同的出现，故例中只列举新出现的调式模式音阶。

的色彩：(同上)；调式 6¹所表现出来的色彩：(同上)；调式 6⁵所表现出来的色彩：“金色，浅兰色，紫罗兰色，带有棕色线条”。

《焦》由于调号的改变使材料多次移位，导致所运用的调式模式较多（包括重复运用）且形式多样，有调式 3²、调式 3¹、调式 6¹、调式 2²、调式 6⁵、调式 2³、调式 6²、调式 6³、调式 2¹、调式 3⁴。调式 3²所表现出来的色彩：“一层层的横线，底部在高处，深灰、淡兰、明灰和白色，反射淡紫和浅黄色——带有闪闪发光的金字，是一种无法辨认的字体，和大量小小的橙色或蓝色的圆弧，很薄，很细，几乎无法辨认，主导色为灰色和淡紫色”；调式 3¹所表现出来的色彩：(同上)；调式 6¹所表现出来的色彩：(同上)；调式 2²所表现出来的色彩：(同上)；调式 6⁵所表现出来的色彩：(同上)；调式 2³所表现出来的色彩：(同上)；调式 6²所表现出来的色彩：“肤色和巧克力色，带有橙色和浅红色色域和深紫罗兰色‘几片灰白色和淡紫色的晴空’”；调式 2¹所表现出来的色彩：(同上)；调式 3⁴所表现出来的色彩：(同上)。

《平》主要运用了调式 2³（所表现出来的色彩同上）。

《风》主要运用调式 3⁴、调式 7⁴、调式 7⁶、调式 2³、调式 3³、调式 2²。调式 3⁴所表现出来的色彩：(同上)；调式 7⁴与调式 7⁶所表现出来的色彩：同样暂没有找到该调式的具体色彩说明；调式 2³所表现出来的色彩：(同上)；调式 3³所表现出来的色彩：(同上)；调式 2²所表现出来的色彩：(同上)。

以上通过对作品中各首乐曲的有限移位调式色彩叙述说明，可以非常直观的理解唱片说明中各首作品的色彩介绍，同时也能使我们更好理解作品的深层内涵。

三、《前奏曲》中有限移位调式的运用方式

上文已将《前奏曲》中各首乐曲所运用的有限移位调式罗列出来，但这些调式的运用方式却是因地而异的，并不是至始至终、一贯到底的，常常是段落性或者是截段性的：有的结构是一种调式的单一运用、有的则是多种调式的综合运用；有些是运用于结构的基础部位、有些则是运用在结构的附加部分。这也体现出梅西安运用有限移位调式的一个特点。

1、单一运用

单一运用是指某一种有限移位调式的某一移位运用于作品中的某个段落性或者截段性部位。

例 2—8:

The musical score for Example 2-8 is presented in two systems. The first system consists of two staves (treble and bass clef) in 2/4 time, marked with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first staff begins with a *ppp* dynamic marking and features a complex texture of chords and moving lines. A bracket above the first staff spans the first two measures, with the annotation '调式 2²' (Mode 2²) written above it. Below the first measure of the first staff, the chord 'E⁶' is indicated. The second system also consists of two staves in the same key signature and time signature. It begins with a *p* dynamic marking. The first staff has a *rubato* marking above it. The second system is also annotated with '调式 2²' in the upper right corner.

上例是《白》中的第 1~5 小节。通过上文的音高材料的描述性分析我们知道这是乐曲前乐段的前句,在 E 大三和弦附加大六度音的基础上呈示出音乐的主题,并且各音通过组合可以得到有限移位调式 2²,同时在前两小节运用调式音所构成的连续三音和弦进行作为色彩渲染。

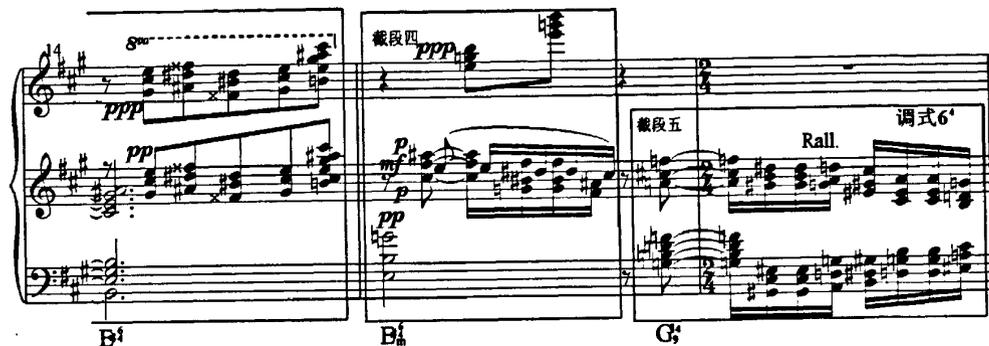
例 2—9:

The musical score for Example 2-9 is presented in two staves (treble and bass clef) in 2/4 time, marked with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first staff begins with a *pp* dynamic marking and features a complex texture of chords and moving lines. The second staff has a *pp* dynamic marking and features a complex texture of chords and moving lines. The score is annotated with 'pp' in the lower left corner of the first system.



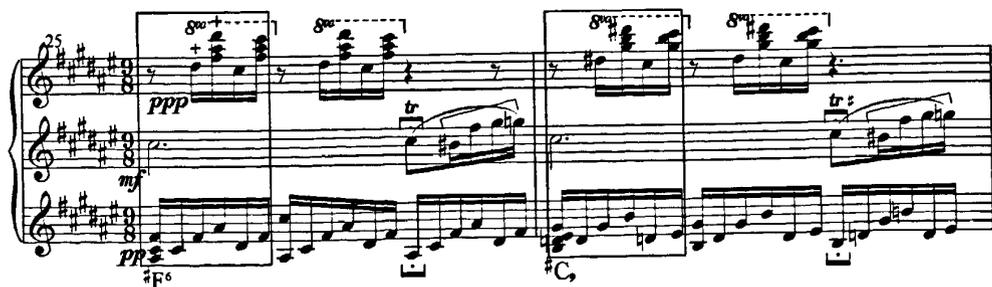
上例是《忧》中的第 1~8 小节。通过上文的分析我们知道这是乐曲呈示部的呈示段，围绕 $\#f$ 小三和弦附加大六度音呈示出上下两条旋律线条，并且各音通过组合可以得到有限移位调式 2^1 。

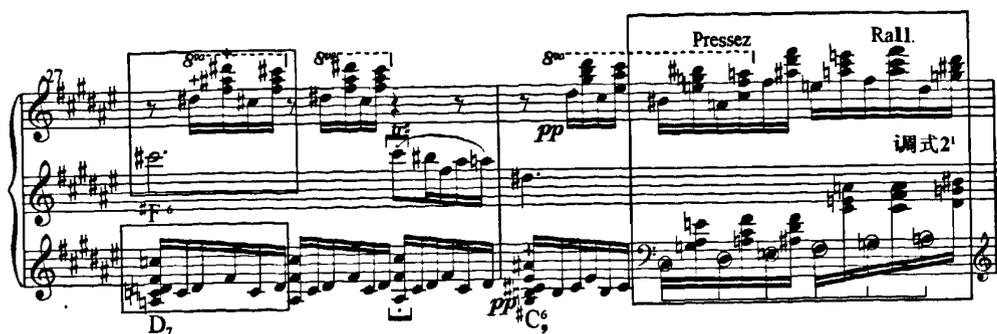
例 2—10:



上例是《忧》中的第 14~16 小节。通过上文的分析我们知道这里属于乐曲呈示部的展开性中段，其中截段五是在音乐到达 G 音上属九和弦附加增四度音后运用调式 6^4 形成一系列的柱式和弦进行，以此来作为与再现段落的连接。

例 2—11:





上例是《忧》中的第 25~28 小节。通过上文的分析我们知道这里是乐曲三声中部呈示段的前句，在第 28 小节由 $\sharp C$ 音上属九和弦附加大六度音结束，由于整个呈示段是一个并行的二句式结构，其之后要进入 $\sharp F$ 大三和弦附加大六度音，这里利用调式 2¹（特别是低声部单音形成的该调式的上行音列）作为连接与色彩填充。

有限移位调式的单一运用在作品的其他乐曲中亦有出现，但不外乎上举四例所指情况：第一、以和弦为基础通过有限移位调式呈示乐曲材料；第二、以旋律为基础通过有限移位调式呈示乐曲材料；第三、通过有限移位调式各音构成连续进行的柱式和弦作为基础结构的连接；第四、通过有限移位调式音列达到承上启下作用。

2、综合运用

综合运用是指两个或者两个以上的有限移位调式（可以是同一有限移位调式的不同移位，或者是不同有限移位调式的不同移位）运用于作品中的某个段落性或者截段性部位。

例 2—12:

Example 2-12 is a musical score for piano and voice. It consists of three systems of staves. The piano part is in the upper staves, and the vocal part is in the lower staves. The score includes chord symbols D_m^6 , B_m^6 , and D_m^6 below the piano part. The text '调式 7³' is written above the vocal part in the final system.



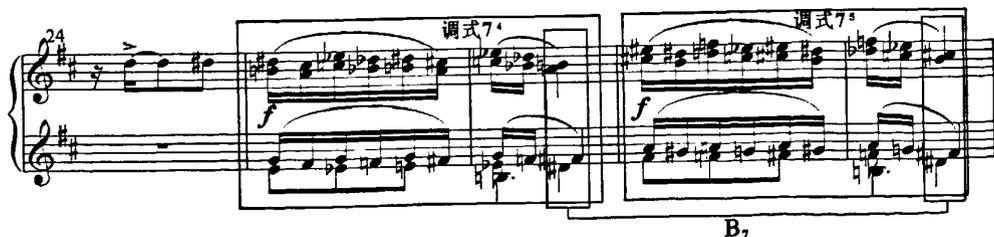
上例是《消》中的第 9~18 小节。通过上文的分析我们知道这里是乐曲的第一插部，一个并行不等长的二句式结构。前后两句后半部分虽然织体相同且都强调了 d 小三和弦附加大六度音，但通过前后调式间接性运用的不同使得该段落的两句在色彩上呈现出了差异。

例 2—13:



上例是《不》中的第 7~8 小节。通过上文的分析我们知道这里属于乐曲综合性中段展开阶段的开始，该处运用呈示段材料进行展开发展，主要体现在上方八度的旋律中。前后两小节通过下行移位形成了调式直接性的前后并置，同时使得音乐在进行过程中出现了色彩的变化。

例 2—14:



上例是《风》中的第 24~28 小节。通过上文的分析我们知道这里属于乐曲

呈示部连接部的开始，该处第24小节由呈示段“主音”——D音地半音变化作为连接部的引入阶段，第25~28小节则是通过上行移位形成了调式直接性的前后并置。虽然所强调的都是B音上属七和弦，但是通过调式的前后变化使音乐形成了色彩性的连接过渡。

例2—15:

上例是《焦》中的第5小节。通过上文的分析我们知道这里属于乐曲第一乐部呈示段，该处是在G大三和弦与 D^{\flat} 大三和弦上下对置为基础的上方添加附加共鸣效果进行色彩润饰。同时附加共鸣效果都是由柱式和弦的连续进行构成，而所构成的上下两个声部又形成了两种不同有限移位调式上下的严格对置。因此，这便使得利用不同调式进行并置对比的附加共鸣效果来进行色彩润饰更加明显。

例2—16:



上例是《不》中的第 1~6 小节。通过上文的分析我们知道这里是乐曲呈示部的呈示段，该段落上下两个声部的节奏疏密对比是显而易见的。其中，上方声部运用调式 3^3 所构成的连续十六分音符柱式和弦进行并以小组为单位反复形成上下起伏的波浪带；下方声部则是运用调式 2^1 各音所构成的柱式和弦形成一条旋律带，由此产生调式色彩的上下对比。另外，由于其调式是先后进入的关系，这便形成了调式上下的错位对置。

例 2—17:

上例是《消》中的第 23~24 小节。通过上文的分析我们知道这里是乐曲第二插部上句的前半部分，该处单个小节上下两个声部由于运用不同的有限移位调式以致形成了调式的上下错位对置；同时两个小节之间由于是下行的移位关系，其便使得该处又形成有限移位调式的前后直接性并置。这也使得该处的色彩对比更加强烈、色彩变现也愈加丰富。

作品中还有其它很多地方出现了有限移位调式的综合运用，与有限移位调式的单一运用一样，以上所举情况与其他综合运用情况基本相同：第一，前后并置，其可以是前后的直接性并置、亦可以是前后的间接性并置；第二，上下对置，其

可以是上下的严格对置、亦可以是上下的错位对置；第三，以上两者的综合。

通过对《前奏曲》的音高材料分析所总结出来的关于有限移位调式的运用分布情况以及上文关于有限移位调式运用方式的说明，至此可以看出梅西安在该作品中有限移位调式^①运用的比重情况（见表 2—1）：

表 2—1：

调式 曲目	调式 1	调式 2	调式 3	调式 4	调式 5	调式 6	调式 7
第一首	0	1	0	0	0	0	0
第二首	0	1	0	0	0	1	0
第三首	0	2	0	0	0	0	0
第四首	0	0	2	0	0	2	1
第五首	0	1	1	0	0	2	0
第六首	0	3	3	0	0	4	0
第七首	0	1	0	0	0	0	0
第八首	0	2	2	0	0	0	2
总 计	0	11	8	0	0	9	3
百分比	0	35.5	25.8	0	0	29.0	9.7

由表中调式运用数据可以看出，整套作品只对四种调式进行了运用。其中，对调式 2 的使用相对集中，几乎每首作品都可以看到它的影子，且分析的过程表明其通常运用在呈示性的段落，因为在其控制下可以构建出相当数量的附加音大小三和弦以及附加音属功能结构的和声，这对于调性的确立起到了一定的作用；

^① 只以调式种类归类比较，没有考虑移位。

虽然调式 6 的运用比重是仅次于调式 2,但是它主要表现为控制下构建平行和声的移位进行、色彩对比以及连接过渡;而调式 3 的运用主要集中在中后几首作品,且运用的情况几乎与调式 2 相同,毕竟在调式 3 的控制下同样也可以构建出确立调性的和声,这也可以看出梅西安在其初期钢琴作品中对于有限移位调式摸索着的实验性运用;相对于其他三种调式模式在作品中出现,调式 7 的运用明显不具备重要性,况且文中的分析过程亦表明该调式也只是在连接过渡时才会使用。

由此可以得出,在该套作品中虽然仅仅只体现出了四种调式的使用,但是放眼至该作品的写作时期,其正是梅西安发掘调式构成特点和声的实验时期。这为他区别法国前人的音乐提供了途径,也为他之后在作品中更成熟更全面的运用色彩性和声提供了经验。

第二节 附加音和弦

附加音和弦是一个在和弦中加添了原来没有的音而改变了和弦结构特性的基本和声构成。^①对于附加音,梅西安在《技巧》一书中提到了德彪西对于附加音的贡献及影响,并认为这些附加音均来自于“和弦根音的泛音共鸣”(即根音的泛音列中)因而“仍然拥有某种公民权”。所以在他的音乐语言中,附加音和弦占有着非常重要的地位,就如同“附加时值的节奏”一样通过附加音去改变和弦的色彩同样具有“相似的魅力”。而在三和弦、七和弦以及九和弦的基础上附加大六度音、附加增四度音以及同时附加增四度和大六度音则是他最常使用的和弦之一,几乎在他的每首作品中都可以找到它的存在。

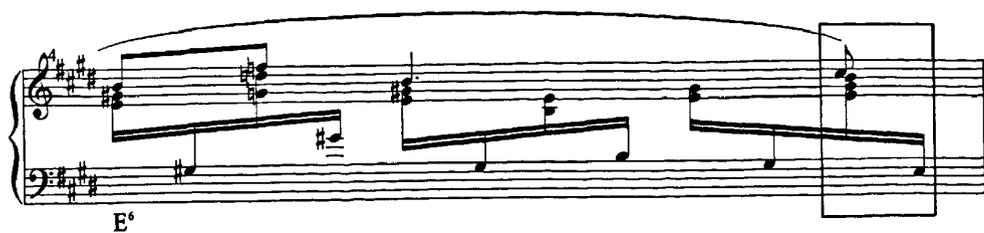
一、三和弦附加音

在《前奏曲》中三和弦附加音的情况是非常常见的,其具体的表现形态可分为两大类:大三和弦附加音和小三和弦附加音。

1、大三和弦附加音

例 2—18:

^① 引自【美】文森特·佩尔西凯蒂著,刘烈武译《二十世纪和声》,人民音乐出版社,1989年8月第一版,第101页。



上例是《轻》中的第 4 小节。通过上文的分析我们知道这里是乐曲叠部初次呈示第一句的结束，其中舒缓的旋律漂浮在 E 大三和弦分解的伴奏织体上，最后结合而形成了 E 大三和弦附加大六度音和弦。

例 2—19:

上例是《焦》中的第 39~40 小节。通过上文的分析我们知道这里是乐曲第二乐部呈示段的开始，此处虽然由三个声部构成并且各自形成节奏地对比，但却不难发现它们是由同一个和弦发展而来。第 39 小节由 D 大三和弦附加大六度音和弦发展而来，并以大六度音为低音，使之形成向 $\sharp F$ 音的五度进行。而第 40 小节则形成于 B 大三和弦附加增四度分解形式，并以该和弦的五音为低音形成对 $\sharp F$ 音的持续。

例 2—20:

上例是《忧》中的第 39 小节。通过上文的分析我们知道这里属于乐曲中部对比性中段的下句，此处是中间伴以固定节奏音型的上下两条卡农旋律发展，并

通过等音转换 ($bD = \sharp C$) 汇合于 A 大三和弦附加大六度和增四度音。而这里以该和弦的三音为低音，是为了再现段进入 $\sharp F$ 大三和弦做准备。

2、小三和弦附加音

例 2—21:

The musical score for Example 2-21 is written for piano. It consists of three measures. The first measure features a piano (ppp) dynamic and includes a first ending bracket. The second measure also has a ppp dynamic and a first ending bracket. The third measure is marked pppp. The bass line includes dynamic markings of pp and pp with accents (>). The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

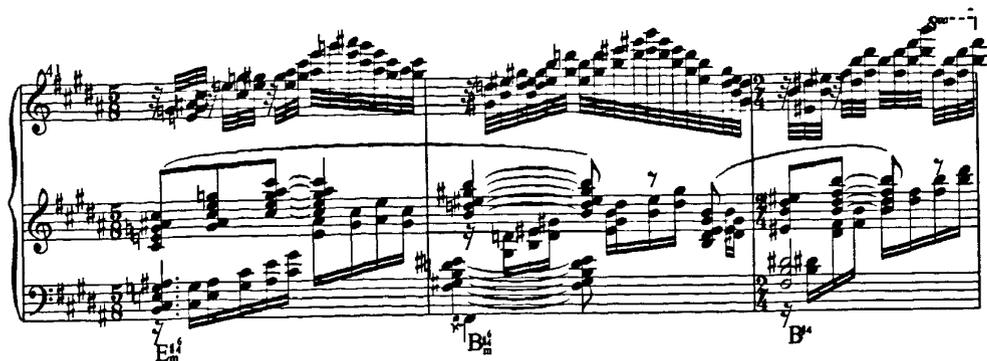
上例是《忧》中的第 73~74 小节。通过上文的分析我们知道这里属于乐曲尾声部分，此处是建立在 $\sharp f$ 小三和弦附加大六度音的基础上，并且低声部通过叠加和弦音时值地增长来体现“忧伤的景物”。

例 2—22:

The musical score for Example 2-22 is written for piano. It consists of four measures. The first measure is marked with a piano (p) dynamic and includes a first ending bracket. The second measure is marked with a piano (p) dynamic and includes a first ending bracket. The third measure is marked with a piano (p) dynamic and includes a first ending bracket. The fourth measure is marked with a piano (p) dynamic and includes a first ending bracket. The bass line includes dynamic markings of C⁶, C^{#4}, and C^{#4m}. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The tempo marking 'Rall.' is present above the fourth measure.

上例是《忧》中的第 40 小节。通过上文的分析我们知道这里属于乐曲中部对比性中段的下句，此处是中段的结束，整个控制在附加音的 A 大三和弦中，并通过连续的和弦进行形成至再现段的连接。为了使连接更加富于色彩性，在该和弦中又添加了围绕 $\sharp C$ 音形成的三个经过式的和弦，它们的和弦性质不同且附加音也不一样，其中第 4 个和弦便是 $\sharp C$ 小三和弦附加增四度音的和弦。

例 2—23:



上例是《焦》中的第 41~43 小节。通过上文的分析我们知道这里是乐曲第二乐部呈示段前句的后半部分，例 2—19 与此处共同构成了该呈示段的前句。与例 2—19 的手法相同，例中的各个小节都可以归纳出一个和弦，且纵向上形成织体的对比，而横向上则是不同和弦的色彩对比。这里由 e 小三和弦附加大六度和增四度音向 b 小三和弦附加大六度和增四度音发展，最后进入 B 大三和弦附加增四度音。

三和弦附加音的两种表现形态，由于其本身的和弦结构与色彩不同，再加上被附加音的多样性，其形成的色彩便愈加丰富，以致梅西安在作品中大量的运用。另外，他在书中说：“附加大六度音和附加增四度音的完全和弦，将是第二种有限移位调式（文中所指的调式 2）的典型和弦”^①。而通过上文对于有限移位调式的比重说明，可以清楚看到调式 2 的运用与三和弦附加音形成了明显的对应。

二、七和弦^②附加音

在《前奏曲》中七和弦附加音的情况也是非常常见的，与三和弦附加音一样，七和弦也能够被附加大六度音、增四度音以及两者同时。

例 2—24:



上例是《风》中的第 9~14 小节。通过上文的分析我们知道这里是乐曲呈示部主部主题的对比句，此处调式 3' 的控制下进行不规则的扩大发展，并与第

^① 引自《技巧》一书，第 90 页。

^② 需要指出的是这里的七和弦，都是属七和弦结构的七和弦，即大小七和弦结构的和弦。

14 小节结束在 A 音上属七和弦附加大六度音和弦上，以形成对主部主题前后两句的对比。

例 2—25:

Example 2-25 is a musical score for piano. It features three staves: a treble clef staff with a melody, a middle treble clef staff with a counter-melody, and a bass clef staff with a harmonic accompaniment. The key signature is two sharps (D major), and the time signature is 4/4. The score is marked '调式 2²' (Mode 2²). Dynamics include *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *pp* (pianissimo). Chords are labeled as D⁺ and B⁺ in the bass staff. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in the treble staff.

上例是《焦》中的第 14~16 小节。通过上文的分析我们知道这里是乐曲第一乐部对比中段的开始，此处两条八度卡农的旋律下方铺垫着柱式和弦与分解进行：D 大小三和弦附加增四度音和弦中间叠入 B 音上属七和弦附加大六度音和弦，为卡农的旋律进行了色彩的润饰。

例 2—26:

Example 2-26 is a musical score for piano. It features two staves: a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with a harmonic accompaniment. The key signature is two sharps (D major), and the time signature is 4/4. The score is marked '调式 2²' (Mode 2²). Dynamics include *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte). Chords are labeled as G⁺ and B⁺ in the bass staff. A fermata is placed over a chord in the treble staff.

上例是《风》中的第 100 小节。通过上文的分析我们知道这里属于乐曲展开部第二阶段的移位重复段落，该段落与上文例 1—22 形成移位重复。而这里则是在调式 2² 控制下 G 音上属七和弦附加增四度音和弦向^bB 音上属七和弦附加增四度音的进行。

例 2—27:



上例是《轻》中的第 5~6 小节。通过上文的分析我们知道这里是乐曲叠部初次呈现的第二句前两小节，此处位于上方的旋律与铺垫其下的和弦分解进行共同构成了 G 音上属七和弦附加大六度和增四度音的和弦持续。

在该部作品中属七和弦附加音的表现形态是多种多样的，它可以在某种有限移位调式的控制下形成特定的属七和弦附加音形态；也能够以某个属七和弦为基础再与其他声部进行相结合共同构成属七和弦附加音形态。

三、九和弦附加音

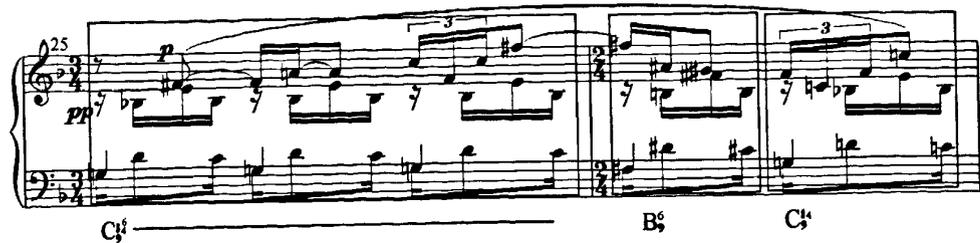
与七和弦附加音一样，九和弦附加音在作品中通常变现为属九和弦附加音的情况，其可以看做是属七和弦附加音的发展，附加音的类型也与属七和弦附加音相同。

例 2—28:



上例是《白》中的第 6 小节。通过上文的分析我们知道这里是乐曲前乐段下句的开始，此处以 B 音上属九和弦附加大六度音和弦为基础作圣咏式织体的发展。

例 2—29:



上例是《消》中的第 25~26 小节。通过上文的分析我们知道这里是乐曲第二插部上句的后半部分，此处连续运用属九和弦的分解进行，并与上方的旋律相结合构成了各种属九和弦附加音形态。

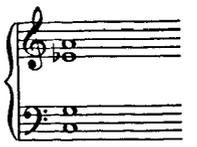
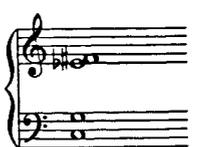
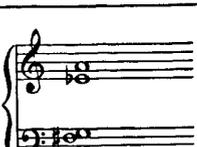
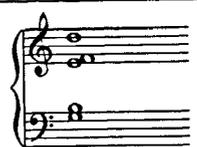
由上文对《前奏曲》中所出现附加音和弦情况的分类说明，不难看出作曲家非常注重对附加音和弦的使用。而其中三和弦附加音被普遍地运用于呈示性的结构当中；属七、属九和弦附加音则通常被运用于对比展开性和连接过渡性的结构当中，这与其本身具有的不稳定性作用^①有着分不开的联系。另外，笔者依据郑中《研究》一书第 71 页所列“梅西安色彩和弦字典表”中“附加音和弦”以及上文关于附加音和弦情况分类说明，对《前奏曲》中相关附加音和弦进行重新归纳总结如下表：

表 2-2^②：

附加音和弦基础类型	附加音类型	和弦样式	音级集合
大三和弦	附加大六度音		4-27
	附加增四度音		4-22
	附加大六度与增四度音		5-25

^① 属七、属九和弦本身就具有强烈的解决倾向和色彩性，而这些附加音和弦在作品中有的被作了解决是作品调性得到确立；有的则是持续发展、有的甚至是多个连续，这便使得调性飘忽不定从而色彩性增强。

^② 根据作品中实际的分析情况，该表所列附加音和弦种类较郑书中的形式更加丰富多样。

小三和弦	附加大六度音		4-23
	附加增四度音		4-16
	附加大六度 与增四度音		5-31
属七和弦	附加大六度音		5-25
	附加增四度音		5-28
	附加大六度 与增四度音		6-223
属九和弦	附加大六度音		6-33
	附加增四度音		6-34
	附加大六度 与增四度音		7-34

第三节 平行和声

当所有声部在和弦序进中以相同的方向移动时，就出行了平行和声，而在这类进行中通常包含两种进行方式：一种是真正的平行移位，即严格的移位，所有和声的结构及相互音高关系是相同的，可以形成音乐中心的飘忽不定；另一种为守调的平行进行，即不严格的移位，其构成和声结构及音高关系的改变决定于所用的调式音阶（音列），其能够帮助保持调性。而平行和声进行这一和声手法在梅西安的音乐语言中同样扮演着非常重要的角色，其在《前奏曲》中亦是普遍地运用。

一、严格的平行和声

例 2—30:

上例是《白》中的第 6~8 小节。通过上文的分析我们知道这里是乐曲前乐段下句的前三小节，此处为和弦的严格平行进行，并伴以材料的不规则减缩。例中第 6 小节通过上文分析为 B 音上属九和弦附加大六度音和弦，以小三度为步伐向上进行移位，第 7 小节为 D 音上属九和弦附加大六度音和弦，第 8 小节是前面材料的不规则减缩并再以小三度为步伐进行向上移位。

例 2—31:

上例是《消》中的第 9~10 小节。通过上文的分析我们知道这里是乐曲第一插部上句的前两小节，此处以和弦为骨干形成严格的平行和声进行。例中两小节分别强调 d 小三和弦附加大六度音和弦与 b 小三和弦附加大六度音和弦，整体形成以小三度为步伐的下行移位进行。

另外，严格的平行和声进行也包括有限移位调式，但是只能够在有限移位调式的前后并置中发生，并且只能是同一种有限移位调式的不同移位。如例 2—13，便是在同一种有限移位调式不同移位控制下所形成的严格平行和声进行。

二、不严格的平行和声

在梅西安的音乐语言中传统的“调式”概念^①已经不复存在，而其中唯一与传统调式概念相近的有限移位调式便成为了不严格平行和声进行的载体。他通过对有限移位调式音列中各音间隔音数的揭取，来形成在“调式”内的平行和声进行。

例 2—31:



上例是《不》中的第 16 小节。通过上文的分析我们知道这里是乐曲第一插部的最后一小节，此处通过在调式 6¹ 控制下形成一系列的和弦进行从而为叠部的再现形成色彩性的过渡。例中上下两个声部和弦进行方向相反，并且和弦的构成也不相同：上方声部是在调式 6¹ 音列中通过音数间隔（2，1）构成一系列三音和弦（和弦构成请参见上文例 2—6），使之形成上行的不严格平行和声进行；下方声部是在调式 6¹ 音列中通过音数间隔（2，2）构成一系列三音和弦，使之形成下行的不严格平行和声进行。

再如，上文例 2—8 中前两小节的上方色彩渲染声部，其一系列三音和弦进行同样是不严格的平行和声进行，它们是在调式 2² 音列中通过音数间隔（2，1）

^① 传统的调式概念通常是指：若干高低不同的乐音，围绕某一有稳定感的中心音，按一定的音程关系组织在一起，成为一个有机的体系。见《教程》一书，第 68 页。

所构成的和弦（和弦构成请参见上文例 2—1）。另外，上文例 2—15 中上下方声部在不同的有限移位调式中构成和弦形成对置：上方声部是在调式 6^1 音列中通过音数间隔（2，1）构成一系列三音和弦，使之形成下行的不严格平行和声进行；下方声部是在调式 2^2 音列中通过音数间隔（2，1，1）与（2，2，2）交替构成一系列四音和弦，同样使之形成下行的不严格平行和声进行。

由此可见，梅西安在《前奏曲》中对平行和声的运用较传统的平行和声理念有所扩大和发展：在横向方面，不仅利用和弦进行形成的平行和声，而且利用同类有限移位调式的并置平移形成平行和声；在纵向方面，不仅依照严格的音程关系构成平行和声进行的和弦，而且通过对有限移位调式音列中相同的音数间隔或不同的音数间隔地揭取构成平行和声进行的和弦。

第四节 附加共鸣效果

或称附加共鸣和弦、梅西安称之为“共鸣的效果”。这种效果是一种纯粹的音响效果，通常附着于主要声部或音响的上方或者下方，其是根据泛音原理，并将基音与谐音以明确的和声结构加以结合而成的一种音响效果。这也是梅西安的老师保罗·杜卡经常提到的一种技术手法，“它是一种纯粹想像的效果，可以将它视为和自然界共鸣现象关系非常遥远的类似效果”^①，就犹如远处的钟声一样；是“在某个用较强度奏出的音响上方或下方相隔较远的音区，伴以通常力度较弱的附加和弦。这些和弦在和声结构上并无一定之规，其作用主要在于增加音响的共鸣及浓淡色调层次”。^②

在一些已有的关于这一和声技法的文献中，对该作品第六首中的相关运用情况进行了说明（见例 2—15），故笔者在此不再赘述。但依据上文对附加共鸣效果的特点描述，在该作品的其他地方仍有体现，只是其和声结构的组成方式与表现形态不同。

例 2—32：

^① 引自《技巧》一书，第 101 页。

^② 引自《技法》一书，第 105 页。

上例是《忧》中的第 9~11 小节。通过上文的分析我们知道这里是乐曲呈示部展开性中段的截段一，此处以 $\sharp f$ 小三和弦为基础在其上方附着力度极弱的且由双八度叠置所构成的和音形态。

例 2—32

上例是《轻》中的第 49~52 小节。通过上文的分析我们知道这里是乐曲尾声部分，此处一直持续着提高八度演奏的 E 大三和弦附加大六度音和弦，在第 52 小节的下方附着弱力度的且由八度叠置所构成的和音形态。

再如，上文例 1—1 第 21~22 小节，在 E 大三和弦附加大六度音和弦的上方附着极弱力度且由相距减八度的和音形态；例 1—11 第 68 小节，在 A 大三和弦附加大六度音和弦的下方附着弱力度的且由八度叠置所构成的和音形态；例 2—10 第 14 小节，在 E 大三和弦附加增四度和大六度音和弦的上方附着极弱力度且由一系列大小三和弦第二转位交替进行所构成的和声形态；例 2—11 第 25 小节，在 $\sharp F$ 三和弦附加大六度音和弦的上方附着极弱力度且由柱式和弦分解进行所构成的和声形态；例 2—21 第 73~74 小节，在 $\sharp f$ 小三和弦附加大六度音和弦的上方附着极弱力度且由调式 2^1 控制下的柱式和弦进行所构成的和声形态。

第五节 外音和声

我们平时所认知的和弦外音：持续音、经过音、装饰音、倚音，它们在梅西安的音乐语言当中都有着特殊的作用，而且他进一步的扩展了这些外音所构成和弦的含义，让它们具有了更强的和声意义，从而形成了“持续音群、经过音群、装饰音群、拍前上扬和句尾结落”^①这一系列具有和声效果及旋律线条的“外音形态”。

持续音群将持续音的含义扩大，使其“不是一个和围绕着它的和弦群无关的持续音，而是一个不断重复的音乐（重复，即等同于持续），它和另一段在它上方或下方的音乐并不相干，且各自拥有其节奏、旋律与和声”^②。由于这一和声技法在相关介绍梅西安作曲技法的书籍中已有实例引举，且都为《前奏曲》的第五首第2~6小节（见例2—16第2~6小节），故笔者在此不进行赘述。

经过音群与传统的经过音大相径庭。他将“模进的节段重复等同于‘经过音群’，一个接着一个音级，上行或下行的均匀进行”^③，并在这类进行的上方或者是下方对置着一个相对稳定的和声背景，这一动一静的结合便是经过音群。与持续音群相同，在相关书籍中已有实例引举（见例2—11第26~27小节），故笔者不做赘述。

此外，装饰音群^④与拍前上扬和句尾结落^⑤这两种外音和声，笔者通过对整部作品的分析并没有发现它们的运用。但从整体上讲，这四种梅西安音乐语言中特有的外音和声都需要一个相对稳定的和声环境与之作参照，也是一个动静结合的过程，所以它们常以相互综合的形态运用出现。

另外，在《前奏曲》中梅西安还对其他两种和声技法进行了运用。一种是“和声连祷”，它是一种由两个或者几个音所构成的旋律片段，以不同的和声配置加以反复。^⑥这一和声技法在《平》中加以运用（见例2—32）。

^① 笔者这里是引用梅西安本人的说法，详见《技巧》第十五章；而《技法》中则是称为“持续音组、经过音组、装饰音组、弱起一重音一尾缀”。说法不同但意义相同。

^② 引自《技巧》一书，第117页。

^③ 同②，第118页。

^④ 装饰音群同样需要一个相对稳定的和声背景，要求该音群（单音或是和弦）置于这一和声背景之间（标志或是和声背景的和弦或是其相同和弦音）。

^⑤ 拍前上扬和句尾结落这一外音和声较其他三种外音和声其和声性显得弱一些，因其主要强调外形（逐渐上升——稳定至高——放松下落）与力度（橄榄形的力度表现，最强位于至高点）的结合。

^⑥ 同②，第109页。

例 2—32:

例中第 17 小节以 G— \flat A 音构成的旋律片段进行反复,并配以 \flat D 音上属七和弦至 C 大三和弦的进行;而后以大二度为步伐向上做平行和声进行。

第二种是“伴奏形式”^①,它的概念在上文第一章第三节对《轻》进行音高材料分析中已经提到过。这一和声技法是梅西安音乐中所特有的,以纯粹的伴奏式织体给人想象的空间(见例 2—33)。

例 2—33:

通过对《前奏曲》中所运用和声技法的概括说明,我们可以看到如此丰富的和声技法为构筑梅西安独特的音乐语言提供了途径,然而这些和声技法大多数都是遵循传统和声的原理从而拓展变化而来。在传统和声思维的基础上运用附加音的添加、运用音数对有限移位调式音列进行截取来实现多样化的和弦结构;在有限移位调式的主导下通过与其他和声技法的融合与搭配来实现多层次的色彩观念,从而让其和声语汇富于色彩性与装饰性、使其音乐更富于表现力和描绘性。虽然在作品中没有将有限移位调式体现穷尽,同时外音和声也没有运用完全,但是作为他早期成功音乐作品之一,其实验各类创作技法的意义已经毋庸置疑地体现了出来。

^① 这里要对《研究》一书第 75 页表 4.1 进行一个说明:表中指出《技巧》一书例 295 的技术手法为“和声连祷”,但笔者通过分析以及资料查阅发现该例为“伴奏形式”,而“和声连祷”与“伴奏形式”是梅西安音乐语言中不同的和声技法。

第三章 《前奏曲》的调性及结构力表现

一部作品的统一往往会由其内部多样化的结构力表现而受到不同程度的影响。在梅西安这8首钢琴《前奏曲》中，通过上文的分析我们可以明确其调性的存在。但他在作品中建立调性的方式，却不是完全依赖于传统的根据和声功能进行，而呈现出多样化的特点，并且富有逻辑地与作品材料的呈示、展开和对比相结合，使各首作品在结构上达到统一。

第一节 《前奏曲》中调性的确立方式

在《技巧》一书中梅西安本人已经明确叙述了调性在其音乐中的存在，并可以通过有限移位调式表现出来：“以某一个调性为主导、使许多调性并存或者调性的游移。”那么，在《前奏曲》中作为构成作品结构力因素之一的调性，其在作品中的确立方式具体可以表现为如下几种。

一、和声式

与传统大小调体系中以泛音现象为基础并立足于和声以及和声进行的调性建立方式相似，可以从和声序行中清楚地判断出V—I关系，并依此而建立调性的一种方式。

例3—1:

The musical notation for Example 3-1 consists of two staves. The top staff shows a sequence of five chords: E, B \flat , E, B \flat , and E. Above the second chord (B \flat) is the label 'V II'. The bottom staff shows a sequence of five bass notes: T, D, T, D, and T. Arrows point from the bass notes T, D, T, D, T up to the chords E, B \flat , E, B \flat , E respectively. A double bar line is at the end of the sequence.

上例是乐曲《白》的整体和声基础抽象，根据上文的分析：虽然有调式 2^2 的运用，但是其调性却非常明显的表现为E调性，而这个调性中心的确立，不仅仅是乐曲前5小节的低音层和声支持，更为重要的是全曲E调性的主与属的交替，这就使得E调性对全曲形成了明确的控制。

例 3—2:

例 3—2 展示了乐曲《消》叠部初次呈现的和声基础抽象。乐谱包含两个声部：上方为和声部分，下方为旋律部分。和声部分由一系列和弦组成，标注为 D, E, A, D, A, D。旋律部分由一系列音符组成，标注为 T, DD, D, T, D, T。乐谱上方标有“V 5”和“//”，表示乐段的结束。

上例是乐曲《消》叠部初次呈现的和声基础抽象，根据上文的分析：该部分 8 小节为标准的乐段结构，其调性的确立完全可以依照传统的判断方式，前句结束在调性的属和弦上，后句结束在调性的主和弦上，从而形成 D 调性的属主关系。

二、和弦式

当乐曲的和声序进表现为纷繁复杂的和弦进行，同时这些和弦又不能以“和声式”来确立调性，这时通过强调结构重要部位的和弦（结构的开始或结束），其中心感和稳定性便凸显出来，从而调性便可围绕该和弦而得到建立。

例 3—3:

例 3—3 展示了乐曲《轻》叠部初次呈现的旋律与和声基础抽象。乐谱包含两个声部：上方为和声部分，下方为旋律部分。和声部分由一系列和弦组成，标注为 E⁶, G⁶, E⁶, G⁶, E⁶, G⁶, E。旋律部分由一系列音符组成，标注为 1, 7。乐谱上方标有“1”，表示乐段的开始。

上例是《轻》叠部初次呈现的旋律与和声基础抽象，根据上文的分析：该部分 12 小节为对比再现的三句式乐段结构，其中各句所包含的和弦相互间不能形成上述的和声式调性建立关系，但是其前后两句所强调的和弦与该结构开始和结束的和弦都为 E 大三和弦形式，由此体现 E 大三和弦的中心地位，从而建立起 E 调性。

再如，《不》呈示部中呈示段的右手部分（参见上文例 2—16 上方声部），根据上文的分析：这里为梅西安独创的“持续音群”运用，是在调式 3³ 下以小节为单位的连续三音和弦的反复进行，且形成波浪形的运动。其开始和弦与每次反复

所形成高点和弦均为 A 大三和弦的第二转位，由此可以明确在此处 A 调性的建立。

三、旋律式

在乐曲中旋律的重要结构位置（特别是结构的开头和结尾或者是最高点和最低点），以反复强调某一音或和弦来确立调性的方式，而这种方式往往是通过强调某一音或和弦出现的频率以及稳定性来突出其中心地位的。

例 3—4

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The music begins with a piano (p) dynamic marking. The second system continues the piece and ends with a forte (f) dynamic marking and a sharp sign above the F note, indicating the key signature change to A major.

上例是《忧》呈示部的呈示段，根据上文的分析：该部分 8 小节表现为在调式 2' 两条旋律地对比进行，而在旋律中反复强调出现[#]f 音，同时亦表现在两条旋律的最高点和最低点，可以明确这里[#]f 调性的建立。

再如，《不》呈示部中呈示段的左手部分（参见上文例 2—16 下方声部），根据上文的分析：对应右手部分的和弦音群地持续，而根据“持续音群”的概念，左手部分则表现为一段和弦的旋律进行。而在该旋律中反复围绕附加大六度音的 A 大三和弦进行发展，结合以“和弦式”方式建立调性的右手部分，该段落 A 调性更加明显。

四、持续音式

在乐曲中通过强调持续音（特别是低音）的进行来确立调性的方式。这种方式虽然在传统音乐中非常常见，但是梅西安却以十分独特的方式表现出来。

例 3—5:



上例是《焦》中第一乐部呈示段的上句，根据上文的分析：该部分用低音声部持续进行的 G 音与上方的复杂的和弦进行相对应，持续音在此形成了铺垫作用，由此可以明确 G 音的支柱作用并由此建立 G 调性。

例 3—6:





上例是《平》中的呈示段，根据上文的分析：C音虽然包含在A音附加六度的属七和弦与D音属七和弦中，但是它在音乐低声部与中声部的连续长时值出现正显示出它的持续性，特别是该部分结束时C音于最下方长时值的铺垫，正可以由此来明确C调性的建立。

五、综合式

在音乐中通过上述方式的相互综合来确立调性的方式。这种方式通过两种或两种以上的方式结合，可以更加肯定的明确调性的建立。

例如，上文中提到的《不》呈示部中的呈示段（参见上文例2—16），例中上下两个声部均可以利用不同方式确立的调性，而通过两种方式的结合，该段落的A调性便可以更加明确地得到确立。

例3—7：

Musical score for Example 3-7, consisting of two systems of piano accompaniment. The first system is marked '调式2' and includes dynamics *p* and *mf*. The second system includes dynamics *pp* and *mf*. Below the score, harmonic analysis is provided for the bass line, showing chords: $D^{\#}$, B_7^{\flat} , $D^{\#}$, B_7^{\flat} , $D^{\#}$, B_7^{\flat} in the first system; and $F^{\#}$, B^{\flat} , C^{\flat} , D in the second system.



上例是《焦》第一乐部的中段，根据上文分析：该部分由高中低三个声部构成，其中高中两个声部形成模仿卡农的旋律进行，两条相同旋律中的最高点均为较长时值的 D 音，具有以 D 音为中心音形成调性的可能，但不能够被充分地确立下来；而低音声部的和弦进行可以看出 D 大三和弦的中心地位，由此结合高中声部运用“旋律式”确立调性与低声部运用“和弦式”确立调性两种方式可以更加明确地确立该部分的调性。

通过上述调性确立方式的说明，我们可以发现《前奏曲》中调性思维还是普遍存在的。但是梅西安的调性观念正逐渐被多样化结构及色彩丰富的和声材料所淡化，从而使得调性的作用在作品中常常被其他因素所遏制，以至于作品中的调性作用因素不再是唯一的组织结构的力量。

第二节 《前奏曲》中调性和材料的关系

《前奏曲》中的各首作品虽然可以通过上述方式进行调性的确立，但梅西安是一位注重音乐色彩和技法创新的音乐家，他在音乐中的表现手段必然是十分丰富的，而能够被确立出来的调性其表现可能是局部的，“并没有形成作为一种刻画作品结构轮廓的、有着自身结构形态的‘调性结构’”，^①所以单单靠“调性”这一单一因素来作为结构作品的力量是显得不足的，其需要与其他的因素相结合共同使作品达到统一。正如刘健在《论西方音乐作品中调性结构和材料结构的同步性与异步性》^②一文中所说：“作曲家也不得不依靠各因素的结合力，正式各因

^① 参见刘健《论组合逻辑与排列逻辑——西方现代音乐作品曲式结构试探》，《黄钟》，1989年第2期，第1~7页。

^② 参见刘健《论西方音乐作品中调性结构和材料结构的同步性与异步性》，《黄钟》，1990年第2期，第1~8页。

素力量的共同作用所产生的凝聚力,保证了作品的逻辑性、艺术性和整体性。”于是作品材料的运用与被确立的调性一起结构成作品统一的力量。

此外,作品中被确立的调性与所运用的材料于一定程度上具有相似的功能作用。可以在作品的某个部分确立调性便可导致其在某种程度上具有相对的“稳定性”,进而可以有力地促成该部分的呈示功能;反之,调性不能被确立、相对比较模糊或者所表现调性与该结构终止和声不一致、所运用和声技法体现出“色彩”的性质,这便体现了某种程度的相对“非稳定性”,则可看作是具有游移或者对比的功能。相对于作品中所运用的材料,其陈述的过程可以看成在某种程度上“稳定性”,而运用陈述过程中的某一因素加以变化发展或者直接运用新的材料与陈述过程产生对比,则在某种程度上具有相对的“非稳定性”,以至可以将作品中所运用的材料看作同样具有呈示、展开和对比的功能。而该部作品则主要体现出一下两种关系。

一、同步关系

作品中的同步关系表现为被确立的调性与所运用的材料在相同的结构位置表现出相同的功能关系。在这部作品中以《不》为例,其调性与材料同步关系表现得较为明显,以下用表格的方式对其进行说明。

表 3—1: 作品呈示部调性与材料关系

小节	1~8	9~16	17~24
材料表现	平行旋律线条	块状柱式和弦	加厚的平行旋律线条
材料功能	呈示	展开	再现
调性表现	$\#f$	游移	$\#f$
调性功能	呈示	游移	再现
结构功能	呈示	展开	再现

表 3—2: 作品中部调性与材料关系

小节	25~32	33~40	41~48
材料表现	分解与柱式和弦综合	卡农	分解与柱式和弦综合

材料功能	呈 示	对 比	再 现
调性表现	$\sharp F$	模 糊	$\sharp F$
调性功能	呈 示	对 比	再 现
结构功能	呈 示	对 比	再 现

表 3—3：作品再现部调性与材料关系

小 节	49~56	57~64	65~72
材料表现	平行旋律线条	块状柱式和弦	加厚的平行旋律线条
材料功能	呈 示	展 开	再 现
调性表现	$\sharp f$	游 移	$\sharp f$
调性功能	呈 示	游 移	再 现
结构功能	呈 示	展 开	再 现

以上三个表格分别对该作品中各个主要结构部分的同步情况进行了说明，由此可以看出整首作品的调性和材料关系亦是同步的。

三、异步关系

作品中的同步关系表现为被确立的调性与所运用的材料在相同的结构位置表现出不相同的功能关系。在这部作品中以《焦虑的钟声与离别之泪》为例，其调性与材料异步关系表现得较为明显，以下用表格的方式对其进行说明。

表 3—4：作品第一乐部调性与材料关系

小 节	1~13	14~20	21~38
材料表现	持续音上柱式和弦进行	卡农旋律配合节奏和弦	持续音上柱式和弦进行
材料功能	呈 示	对 比	再 现
调性表现	G	D	$\flat B$ 、 D
调性功能	呈 示	对 比	对 比
结构功能	呈 示	对 比	再 现

表 3—5: 作品第二乐部调性与材料关系

小节	39~48	49~54	55~63
材料表现	附加音和弦分解琶音进行	调式模式的音阶式进行	附加音和弦分解琶音进行
材料功能	呈示	展开	再现
调性表现	B	游移	B
调性功能	呈示	展开	再现
结构功能	呈示	展开	再现

以上两个表格分别对作品中主要结构的调性与材料关系进行了说明,不难看出两个主要结构内部本身调性与材料关系分别表现为异步与同步,同时两个结构之间的这一关系所表现的结构功能又只是呈示与对比,那么作品是如何达到结构统一的呢?

表 3—6: 作品整体调性与材料关系

结构	第一乐部	第二乐部	尾声
材料功能	呈示	对比	综合再现
调性功能	呈示	对比	对比
结构功能	呈示	对比	再现

通过上表可以看出,由于作品最后还有一个相对长大的尾声,而且其中材料更多的来源第一乐部,调性则是对第二乐部的延续。这样通过主体结构与附加结构的比较,整个作品的调性与材料关系便表现出异步关系。

关于《前奏曲》中调性及结构力表现,文中指出了五种适用于该作品明确调性的建立方式,不难发现这些确立方式有些同样能够适用于传统的调性音乐;同样调性与材料相结合共同结构作品的统一也与某些传统音乐的结构方式相一致。由此可以看出,梅西安在这一时期的音乐一定程度上还是受到了传统音乐的影响,但他的表现手法和创作技法都具有很强的创新性。

结 语

8首钢琴《前奏曲》是梅西安创作初期的重要作品之一，是他创作生涯中技术手段创新和色彩思维运用的奠基之作。本文通过对该作品的音高材料分析、和声技法总结、调性及结构力变现等方面的阐述，可以得出以下结论：

一、《前奏曲》对于法国“印象主义”音乐的继承。

作品从隐伏的和声进行、调性思维以及构成结构力的调性与材料关系上来看，基本上是在传统即浪漫主义，特别是法国“印象主义”音乐的基础上。梅西安通过每首前奏曲富有象征性的标题，来描绘一种意境、某种氛围或是闪忽的伤感，这与印象主义音乐所求目的是相通的；通过丰富的和声效果和斑斓的音响色彩，来唤起意境和感官的印象，这与印象主义音乐所求立场是相同的。但他不局限于这些“触角”式的印象感受，而将各类不同构造的和弦形式和各种不同排列的调式赋以真实的色彩，以便使人可以明显地直观地感受到他画卷似的音乐。另外，梅西安在与塞缪尔的对话中谈到中表现了“印象主义”音乐对他的影响，更是说到了法国“印象主义”音乐大师德彪西与该部作品的关联：“我承认像《不可触及的梦中之声》、《风中映像》这样的乐章标题与德彪西的作品非常相似，但通过运用我的有限移位调式的手法，在音乐上与德彪西相区别。……这些《前奏曲》中不同于德彪西作品的方面：奏鸣曲式，这个曲式的中间部分都是用三部性的乐段，它更像巴赫赋格作品的结构；由于调式的应用，或许由于我是保罗·杜卡学生的原因，我的《前奏曲》呈现了一个声音——色彩的对应体系。无论如何，我的节奏远远区别于德彪西非凡的自由。”^①

不难看出，传统音乐特别是法国“印象主义”的音乐思维对梅西安创作方式的影响，而他在继承优秀传统文化的同时不断探索和创新“色彩音响”，并作品中实验并形成其独有的音乐色彩构成方式，从而在音乐作品中体现出“青出于蓝而胜于蓝”的独特风格魅力。

^① 引自《研究》一书，第81页。

二、《前奏曲》对于作曲技法，特别是和声语言的拓展和丰富。

虽然梅西安在该作品中体现出了法国印象主义音乐的特点，但是他不满足已有的表现音乐中色彩的方式，并不断拓展作曲技法，创造出新的和声语言，从而丰富了作品的音乐表现内容，形成新的音乐风格。

首先，和弦结构上。主要以三度叠置的高叠和弦及其附加音和弦为重要的和声材料，并通过有限移位调式音列的音数间隔揭取形成各类结构的平行和弦。其中三度叠置的高叠和弦及其附加音和弦都是对传统三度叠置和弦的发展、延续与变异；而作品中附加六度音与附加增四度音的各类属和弦结构和弦以及按有限移位调式音列中音数间隔揭取而成的和弦则可以看作是作曲家对新的和弦音响的一种尝试与探索，使音乐富有更加丰富的色彩感。其次，和声进行上。虽然传统功能和声的进行在作品中的某些部位表现得较为明显，但是纵观其整体和声进行却又表现出复杂化的特点。平行进行这一作曲技法不仅仅体现在和弦或者旋律之间的音程关系上，而是将其放置在有限移位调式中并利用调式音列间的间隔音数来形成平行的进行关系。附加共鸣效果、和声连祷以及伴奏形式这一类型的和声进行则是梅西安新创造出来的和声技法，其和声进行亦体现出不同的和声色彩，给人以丰富的联想空间。第三，外音和声上。众所周知，外音和声是丰富音乐表现的重要手段之一。梅西安不仅仅在其作品中运用传统的外音和声形态，而且将其概念拓展外延并创造出“持续音群”、“经过音群”、“装饰音群”、“拍前上扬——重音——句尾结落”这一系列自己的音乐和声语言，从而使得音乐的色彩表现更加多样化。第四，人工调式运用上。梅西安的有限移位调式是人工调式的一类，并且其中的调式1与调式2在其前辈、法国音乐的标志性人物德彪西和拉威尔的音乐中已有所运用，但他根据调式形成规律创造出新的有限移位调式并运用于他的作品中，使该类人工调式在某种程度上的到了完善和发展。

梅西安以其高深的艺术修养、精湛的作曲技艺、独特的创作思维而跻身于近现代最重要作曲家的行列；他的钢琴《前奏曲》虽谈不上是他创作当中最为著名的一部作品，但对其创作风格最终走向成熟，却起着重要的作用，是他在创作的探索道路上不可忽视的一部作品。这部作品以经典的形式、丰富的技法而体现出

独树一帜的风格，最终将成为法国乃至世界钢琴音乐发展史中的艺术宝藏之一。至此，回望一年多来与梅西安8首钢琴《前奏曲》的朝夕相伴，尽管自己在音乐分析水平以及专业知识积累方面尚处于肤浅阶段，并且深受外文阅读能力的限制，但仍为梅西安为音乐终生奋斗的伟大情怀以及作品中技艺精妙、思维独特的创作理念所深深吸引。本论文只是对其学习与研究的一个开始，大量更深层次的知识还有待于继续探究，笔者将以此作为契机，踏上人生新的学习旅程，为中国音乐事业的发展，特别是作曲与作曲技术理论的发展尽微薄之力。

【参考文献】

著作:

钱亦平著《音乐分析学海津梁——钱亦平音乐文集》，上海音乐出版社，2007年1月版。

郑中著《梅西安钢琴作品研究》，人民音乐出版社，2006年9月版。

董忠良著《现代乐理教程》，湖南文艺出版社，2006年5月版

彭志敏著《新音乐作品分析教程》(上)，湖南文艺出版社，2004年10月版。

彭志敏著《音乐分析基础教程》，人民音乐出版社，2004年4月版。

姚恒璐著《现代音乐分析方法教程》，湖南文艺出版社，2003年8月版。

杨立青著《梅西安作曲技法初探》，福建教育出版社，1989年9月版。

【俄】尤·尼·霍洛波夫著 罗秉康 高燕生译《和声学教程》，人民音乐出版社，2008年12月版。

【德】瓦尔特·基泽勒著 杨立青译《二十世纪音乐的和声技法》，上海音乐出版社，2006年10月版。

【美】库斯特卡著，宋瑾译《20世纪音乐的素材与技法》，人民音乐出版社，2002年5月版。

【美】文森特·佩尔西凯蒂著 刘烈武译《二十世纪和声》，人民音乐出版社，1989年8月版。

【法】奥利维尔·梅西安著 连宪升译《我的音乐语言技巧》，中华民国出版社，1992年中文版。

【俄】尤·尼·霍洛波夫著 罗秉康译《论西方的三种和声体系》，人民音乐出版社，1987年版。

【美】保罗·亨利·朗著 顾连理 张洪岛 杨燕迪 汤亚汀译《西方文明中的音乐》，贵州人民出版社，2009年1月版。

【美】唐纳德·杰·格劳特 克劳德·帕里斯卡著 汪启璋 吴佩华 顾连理译《西方音乐史》，人民音乐出版社，2001年4月版。

《新格罗夫音乐与音乐家词典》(*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*)，其中关于“Messiaen”词条，2001年版电子文本。

论文:

郑中(译)《奥利沃·梅西安1985年在京都的演讲》，《齐鲁艺苑》，2008年第2期。

- 郑中（译）《奥利沃·梅西安 1977 年在巴黎圣母院的演讲》，《齐鲁艺苑》，2008 年第 1 期。
- 胡向阳《论有限移位调式的结构特征及其数量》，《黄钟》，2007 年第 3 期。
- 郑中《有限移位之调式论》，《音乐艺术》，2007 年第 1 期。
- 钱仁平《音集运动的结构功能——以威伯恩〈六首管弦乐小品〉之四为例》，《音乐研究》，2006 年第 4 期。
- 陈国威《对梅西安有限移位调式的延展思考》，《音乐探索》，2006 年第 S1 期。
- 郑中《梅西安〈鸟类志〉之分析》，《中央音乐学院学报》，2005 年第 4 期。
- 郑中《梅西安多维准序列创作观——以钢琴作品〈调式化的音值与音强〉》，《黄钟》，2005 年第 1 期。
- 张惠玲、郑中《梅西安的和弦表：无序与有序》，《中央音乐学院学报》，2004 年第 3 期。
- 郑中《梅西安色彩和弦表解析》，《中央音乐学院学报》，2004 年第 3 期。
- 唐建东、冶鸿德《梅西安的“有限移位调式”研究》，《中国音乐》，2004 年第 1 期。
- 郑中、童忠良《论梅西安色彩和弦的音集特征——兼论音级集中的孪生结构》，《音乐研究》，2003 年第 3 期。
- 郑中《八音音阶——传统与非传统的糅合》，《中国音乐学》，2003 年第 2 期。
- 丁冰《梅西安的音乐色彩》，《黄钟》，2003 年第 S1 期。
- 郑中、童忠良《论有限移位调式的对称模式》，《音乐研究》，2003 年第 1 期。
- 常罡（译）《二十世纪西欧作曲家概览（之二）》，《中央音乐学院学报》，1994 年第 2 期。
- 安德烈·鲍库雷克利耶夫著 周游译《梅西安：二十世纪音乐巨匠》，《天津音乐学院学报》，1990 年第 3 期。
- 刘健《论西方音乐作品中调性结构和材料结构的同步性与异步性》，《黄钟》，1990 年第 2 期。
- 王次炤《音乐形式的构成及其存在方式》，《音乐研究》，1990 年第 1 期。
- 刘健《论组合逻辑与排列逻辑——西方现代音乐作品曲式结构试探》，《黄钟》，1989 年第 2 期。
- 张韵璇《梅西安与十四世纪新艺术派的异曲同工之美——论等节奏技巧及其审美意识》，《中国音乐学》，1989 年第 2 期。
- 王次炤《音乐的结构和功能》，《中央音乐学院学报》，1988 年第 2 期。
- 刘健《点调性、群调性观念及其对曲式结构的影响》，《黄钟》，1987 年第 3 期。
- 彭志敏《作为结构力量之一的对比及其风格演变》，《黄钟》，1987 年第 1 期。

致 谢

经过一年多的辛苦和努力，这篇学位论文终于得以完成。回眸硕士研究生三年，着实让自己丰富了情感、充实了知识、开阔了眼界。

饮水思源，首先需要感谢的是我的父母和恩重如山的导师钱仁平教授。父母的养育，让我有了强健的体魄；父母的支持，为我提供了向前的动力；父母的鼓励，使我充满了坚定的斗志。而在我求学的道路上，幸得我的导师钱仁平教授孜孜不倦的教导和尽心尽力的培养。平日，他关心我的生活更注重我的学习，时常嘱咐多看书多做读书笔记；他关心我的研究更注重我的基础，经常叮嘱扎实最根本的基础是前提，这些都让我的研究能力和专业水平不断提高。该篇论文写作时，由于本人在本科及研究生阶段缺少对近现代大型音乐作品进行深入研究的经验，每当遇到困难举步维艰的时候，虽然我的导师已经调任上海音乐学院，但他总能以其独到的见解和睿智的引导并通过各种方式带我走出困境。总之，没有钱仁平教授的高水平的指导和耐心的修改，就没有本文如今的结果。

另外，我还要感谢一直关心我们成长的博学严谨的彭志敏院长、一丝不苟的作曲系张璟主任和研究生部胡军主任、和蔼可亲的作曲系魏平安书记和研究生部孙雪兰书记以及在校学习期间各门课程的任课老师和作曲系、研究生部所有的老师和同学，还有那些关心和帮助过我的朋友们。正是由于你们，才让我一步步的成熟、稳重、独立和进取。