

音乐论丛（七）



论巴托克的音乐创作

纪念贝拉·巴托克一百周年诞辰

许勇三主编

人民音乐出版社

音乐论丛（第七辑）

纪念贝拉·巴托克诞辰一百周年

论巴托克的音乐创作

许 勇 三主编

人民音乐出版社

(第七辑) 音乐论丛

音乐论丛(第七辑) 音乐创作

论巴托克的音乐创作

许勇三 主编

音乐论丛(第七辑)

论巴托克的音乐创作

许勇三 主编

*

人民音乐出版社出版

(北京翠微路2号)

新华书店北京发行所发行

北京延文印刷厂印刷

850×1168毫米 32开 1504文字 7.75印张

1986年12月北京第1版 1986年12月北京第1次印刷

印数:0,001—1,735册

书号: 8026·4519 定价: 2.35元

目 录

巴托克的成功之路及其对我们的启示·····	许勇三 (1)
民间曲调与现代和声结合的巴托克风格·····	马国华 (9)
巴托克多调式和声中的三全音功能·····	陈世宾 (48)
巴托克调式体系的综合性与多重性·····	王安国 (66)
巴托克线式对位的和声基础·····	姚盛昌 (97)
《舞蹈组曲》技法研究·····	鲍元恺 (118)

复调写作中的二重调式

——谈《44首小提琴二重奏》的写作特色·····	赵德义 (145)
--------------------------	-----------

《为弦乐、打击乐和钢片琴所写的音乐》研究札记···	陈世宾 (157)
---------------------------	-----------

继承与创新

——谈巴托克对贝多芬晚期四重奏写作手法的发展···	许勇三 (184)
---------------------------	-----------

深刻的思想 严密的结构

——《乐队协奏曲》论析·····	周小静 (213)
------------------	-----------

附:

贝拉·巴托克年表·····	周小静编译 (228)
---------------	-------------

贝拉·巴托克作品目录·····	周小静编译 (238)
-----------------	-------------

后 记

巴托克的成功之路及其 对我们的启示

许 勇 三

在多年的研究和教学实践中,我常常这样想,对某一作曲家和他的作品进行研究,除首先考虑到这位作曲家和他的作品在音乐史上的地位和影响之外,还有一个更重要的目的,这就是有益于繁荣我们自己的音乐事业。

我们知道,本世纪初,西方作曲家们都纷纷探索新的音乐语言,以摆脱晚期浪漫主义音乐的沉重影响。在一系列形形色色的探索者中间,巴托克则是一位用自己的勤劳和勇敢到达了理想彼岸的胜利者。在探索的路上,他那强烈的民主思想和爱国思想,使他始终立足于民族、民间音乐的土壤上,广泛而深入地吸收世界音乐文化的优秀成果,并通过自己的创作实践,将民间音乐的伟大传统与专业的音乐优秀成果,成功地结合在一起。同时,在长期深入研究活生生的人民音乐文化和长期与人民群众密切的接触中,使他的民主思想和爱国思想得以发展、成熟和确立。

从某种意义上讲,巴托克的成功之路,似乎和我们中国音乐家所走过的、以及正在走的创作道路有着一定的一致性。而巴托克做为立足点的东欧的尤其是匈牙利的民间音乐和我国某些民间音乐又有着一定程度的血缘关系(关于这一点,匈牙利音乐学家萨

伯奇在他的《匈牙利音乐简史》一书中曾有过详尽的论证)。这样看来,巴托克和我们之间的距离又是大大的缩短了。那么,研究巴托克和他的作品,借鉴巴托克成功的经验,对于我们的音乐文化的提高则更有其价值了。

现代西方音乐现象是非常复杂的。在一系列具有代表性的作曲家中,每个人几乎都是从不同的方向探索着前进的道路。就巴托克本人而言,他不仅与其他同时代的作曲家有着差异,而且他本人也在不同的阶段有着不同的特点。所以,欲见巴托克音乐风格之“森林”,必先见其“森林”中之“树木”。只有在深入细致地研究其各个作品的个性之后,才能找到作者在创作上的共性,也才能谈得上概括归纳。这是进行研究的一个方法问题,当然,也是一项非常艰苦又非常细致的工作。为了避免浮光掠影,避免以偏盖全,我们在研究过程中除了巴托克早期(1905年以前)的作品之外,分别选择了他的其它各个阶段的代表作品作为研究重点。其中包括 1906 年——1919 年巴托克创作发展时期的《献给孩子们》(儿童钢琴曲集); 1920 年——1926 年取得巨大成就时期的《八首匈牙利农民歌曲钢琴即兴曲》和《舞蹈组曲》; 1927 年——1940 年创作高峰时期的《为弦乐、打击乐与钢片琴所写的音乐》、《两架钢琴和打击乐奏鸣曲》和《第二小提琴协奏曲》; 1940 年——1945 年晚年时期的《乐队协奏曲》、《第三钢琴协奏曲》和贯穿于各个阶段的六首弦乐四重奏。在对一系列作品的分析研究中,我们一般从作品的思想意义及艺术价值、作品的技术手法、其手法与传统的联系及对传统的革新和借鉴意义四个方面入手。当然,对不同的作品也有不同的侧重。

经过对巴托克的长期研究,使我深深地感到:巴托克之所以能够成为巴托克,他之所以能够成为一位杰出的音乐家,除了有强烈的爱国主义精神和美好的思想境界之外,在音乐专业方面,他还具

有高度发展的锐敏听觉,极优秀的钢琴演奏技巧,对极丰富的民间音乐的掌握和对各个时期尤其是对同时代作曲家的发展道路和创作手法的深刻了解以及他能从内心感受出发,进行创作实践等几个方面的优越条件。

巴托克听觉的敏锐程度以及他把所听到的音响正确地用乐谱反应出来的能力,是十分惊人的。当然,这里有先天条件的因素,但最重要的是他从早期就受到了音乐方面的严格训练。翻开他记录民歌的手稿,我们可以看到其中的节奏、音高、音色和力度等,都记录得十分仔细和准确。又如他在《第三钢琴协奏曲》第二乐章的中部,那段优美的“夜之音乐”,就采用了他 1944 年在美国北卡罗来纳州阿什维尔郊外所记录下来的鸟叫声。这段音乐对于大自然之声的模拟是维妙维肖,引人入胜的。

巴托克是他那个时代的著名钢琴大师。他曾多次以钢琴演奏家的身份到世界各地旅行演出。他尤其长于演奏巴赫、贝多芬、莫扎特等人的作品。钢琴是音乐工作者最重要的必不可少的工具。熟练地掌握它,既可用以准确地了解他人的创作,又可作为表达自己的乐思,检验自己创作的最直接的手段,并可作为推动艺术想象力,启迪新音响的重要媒介。就巴托克一生中所创作的大量钢琴作品来看,也显示了掌握这门技术的重要意义。

另外,熟悉本民族的传统音乐,是巴托克作品具有浓郁民族风格的最根本的原因。而熟悉专业音乐文献,就能使作曲家知道怎样去继承和发展传统,怎样去顺应技术手法历史发展的规律,知道到哪里去吸取自己所需要的营养。

巴托克对他同时代作曲家的创作手法,以及对他们各自的发展过程也有着深刻的了解。1943 年,巴托克在美国哈佛大学的讲演中,对近代作曲家勋伯格和斯特拉文斯基的作品及其发展道路,

作了十分精辟的论述。他在演讲中说：“如果我们回过头来看看勋伯格和斯特拉文斯基这两位过去几十年来最主要的作曲家，便可以发现他们的作品显然是演变的结果。……任何人只要听过勋伯格最早的作品，尤其是他的弦乐六重奏《净化之夜》或大型合唱与管弦乐作品《古列之歌》，就可以看出他们是瓦格纳风格的一种延续，一种进一步的发展。或者——如果允许我使用这个字眼的话——是瓦格纳风格的一种夸张。……勋伯格和斯特拉文斯基之间正好形成鲜明的对照。这也不奇怪，因为斯特拉文斯基是从迥然不同的起点开始（他的创作生涯中经历过好几次开始）。他不喜欢瓦格纳的音乐，这是众所周知的。为了取代瓦格纳，他转向以当代的法国音乐，尤其是以他的俄罗斯前辈的音乐作为起点。……这种因素一直保持在相继而创作的、风格更加完全的《春之祭》中。”^①

巴托克的这段论述，使我们清楚地看到，他对当代作曲家的作品以及手法的演变情况是作过极其细致的研究的。

那么，是不是了解了所有前辈和同时代作曲家的成就之后，就等于自己也“大功告成”了呢？这显然远远不够。那些了解与研究只不过是进行创作的一个必要的基础。如果没有自己的突破，那他充其量也只不过是一个聪明的模仿者而已。“我从来不事先创造出任何新理论，我讨厌这样一类想法。当然，我应该向哪一个方向走，我的感觉是十分明确的。……我的这种态度，并不意味着我是不按照既定的方式或没有足够的约束力来进行创作的。”^②他正是在这种认识的支配下，通过写作实践，顺应事物发展的规律

① 引自巴托克《关于音乐中的“革命”与“演变”》，郑英烈译。载于《音乐译文》1981年第一期。

② 引自 Béla Bartók Essays selected and Edited by Benjamin Suchoff (Faber & Faber) p. 376, 笔者译。

而不断取得创新与突破的。比如说,在他后来创作中经常出现的新的旋律变音体系,就是这样形成的。他说:“由于运用调式变音,很自然地,它促使我去尝试一种新的旋律变音体系,它完全是不知不觉地发展起来的”。^①

巴托克的作品之所以能吸引这么多的人,深深打动人们的心灵,正是由于他的创作从内心感受出发。他那独创的作曲技巧,是顺应他内心不断的音乐冲动而产生的。他从不对别人进行一味的模仿,或者是为了写作而写作。他用高超的手法表达的是内心的感受和对祖国、对人民的热爱。这也是所有获得成功,并在世界音乐史上留下美名的作曲家们的共同特征。

巴托克的新手法与风格的特征是鲜明的,他的多声音响结合一向是独特而新颖的。他于1920年写的《八首匈牙利农民歌曲钢琴即兴曲》之三,就是他处于萌芽状态所独创的“夜的音乐”的开始。1926年,巴托克写了一部钢琴组曲《在户外》,在第四曲《夜曲》中,巴托克对这种手法又作了进一步的发展。在隐隐约约的音群和弦的背景上,最高声部出现了一些奇特的音程结合与旋律进行。十分逼真地描摹了昆虫等动物的叫声。

此后,巴托克又把这种手法加以发展,并把它移植到各种不同的乐器组合上。例如1928年写的《第四弦乐四重奏》第Ⅲ乐章(第35小节起);1935年的《第五弦乐四重奏》第Ⅳ乐章开始处以及其它一些作品。他在最后一部作品《第三钢琴协奏曲》的第Ⅲ乐章中,又再度采用了这种手法。“夜的音乐”不仅是对大自然的一种描写,同时也是作者内心深处的真挚情感的流露。可见巴托克在创作中的革新是在实践的过程中,按照具体的手法本身的发展规律,

① 同4页注②。

步步深入地向前迈进的。

巴托克的创作，主要是依靠他内在的音乐感觉来进行的。这在历史上非但不乏其先例，而且也是所有作曲家们都具有的共同特征。1787年10月28日，莫扎特用了一夜的时间便写完了歌剧《唐·璜》序曲。对莫扎特来说，创作只不过是把酝酿成熟了的音响记录在乐谱上而已。而贝多芬晚年，在他完全失去了听觉的情况下，竟也写作了许多不朽的作品，则更说明他们内心的听觉发展程度之高了。

内心听觉是一个对乐曲的风格进行最后确定的准绳。它的具有和生成，则是一个艺术家在长期实践过程中的一种感性积累的产物，也是一个有音乐素质又经过一定时期的音乐训练后而产生的一种内心的动力。这种音乐上的冲动，要求他去用音乐的手段表现出来，以表达作者的思想情感。当然，表现手法还要在实践过程中不断地更新，以使思想感情的表达更为深刻。这里，我们可以具体地看看巴托克。他曾深入到农村中去，和农民以及他们的音乐建立了深厚的感情。他在进行创作时，在考虑采取哪种手法、运用什么样的风格时，他的内心听觉里所积累起的有关农民歌曲的音调就起到了左右他的创作的作用。他之所以不去写无调性的音乐，就是因为这种音乐与农民音乐的基本规律不相容。他曾深有感触地谈到：“无调性的农民音乐，我认为是不可思议的。”^①可见，巴托克之所以在他的创作中始终没有放弃过调性，就是因为在他的内心听觉上，受到了农民音乐风格的制约。

认真地探索下巴托克的成功之路，结合我多年来所从事的研究和教学工作，我深深地感到，要在我国音乐院校中真正培养出合格的作曲专业人材，最主要的环节就是要打好听觉训练、钢琴

^① 引文所据，同4页注①。

弹奏(包括视奏能力与阅读总谱的能力)与音乐文献(包括熟悉掌握民间音乐)这三个方面的基本功。只要很好地完成了这三个方面的任务,其它技术理论课程才能顺利地进行下去。

为了在现有的基础上,进一步提高我们的作曲教学质量,我认为我们可以在前边所提到的三个条件方面做一点改进。

听觉训练与钢琴课是作曲系两项极为重要的基础课。总的说来,我们在这两方面的问题,是教材内容跟不上历史发展的问题。如果增加一点二十世纪第二次世界大战以前外国比较好的作品,将不会是一件很困难的事。

作曲技术理论课(即“四大件”)和音乐文献课(即“名作”或“欣赏”课),对于培养学生内心听觉都会起到十分重要的作用。因此,作曲理论课一定要随时地联系音响。音乐文献课的任务,除了使学生熟悉一些主要的作品以及它们的社会历史背景之外,还要培养学生在感性上分辨乐曲不同时代与流派风格的能力。

在学生的思想中树立起作曲手法的发展观点是极为重要的。只有做到了这一点,学生才能认识到手法本身是随着时代和内容的要求而改变的。同时,它还要受到艺术发展规律的制约。这样,他们就不会教条式地去照搬任何手法,而会极其自然地顺应他们已经培养起来的音乐感受(即内心听觉)和所要表达内容的要求,主动地去从音乐技术手法发展的历史长河中,汲取他们所需要的营养,并有所创新了。根据我国音乐教育事业发展的实际情况,我认为一个切实可行的办法是在讲授完每种技术理论课程之后,增加一个关于该课程的手法发展的部分,或是在高年级或是在研究生中开设几门技术手法发展的专题讲座。

为了培养好学生的内心听觉,在感性上一定要打好民族民间音乐方面的基础。我们一直强调巴托克的最伟大的功绩在于他能

在他的一些极优秀的作品中，把西方作曲技术上的最高成就与他自己民族的、即东欧民间音乐的精神实质十分巧妙而自然地结合在一起。我们有一个与西方迥然不同的音乐风格传统。我们有着历史悠久、且具有自己独特风格和特殊美学原则的民族民间音乐传统。我们还有着举世无匹的极其丰富的音乐遗产。就说我们的古琴音乐吧，它的内容无比丰富，乐曲又十分动人，但由于时代的变迁，人们欣赏习惯的改变，现在已经很难为一般听众所接受了。那么，怎样使我们民族的优秀音乐遗产重放光芒呢？还有，我们的民族民间音乐基本上都是单声的，它在曲式方面虽有其本身的独特规律，但是这里还有一个怎样使民族民间音乐多声化的问题。

为了解决这些问题，让我们也象巴托克那样，深深地扎根在本民族民间音乐的土壤里，与祖国共命运，与人民共呼吸，把具有高度发展的内心音乐听觉同为祖国的艺术事业贡献全部力量的决心融合在一起，去勇敢地探索吧！

民间曲调与现代和声结合的 巴托克风格

马 国 华

巴托克在他晚年的一次讲演中，曾这样论述过匈牙利新艺术音乐的基础：“以过去和当代西方艺术音乐的普遍知识作为创作的技巧；以新近发掘出来的乡村音乐——一种无可比拟的完美材料，作为作品的灵魂。”^① 以上的概括，正好可以用来说明巴托克自己的创作特征。

用现代作曲技巧来处理民间音乐，各个作曲家有着各自不同的方式，而且形成各自独创的风格，这根源于各自对民歌旋律的理解和认识。对于巴托克风格的民间曲调与现代和声结合的方式的认识，本文试图从调式调性和新的音响结合两个方面进行探讨。

一 调式、调性

巴托克多年深入民间，采集民间音乐，经过比较研究后，对他所发掘出来的民间音乐，得出他自己的见解。

“农民音乐把我从流传至今的大小调体系的垄断统治中完全

① 引自巴托克《匈牙利新艺术音乐的基础》，郑英烈译，见《音乐译文》1981年第1期。

解放出来”(巴托克:《自传》)^①,在这些“最道地的民间旋律中,都不存在普通的大小调音阶”,倒是有着“中世纪艺术音乐中最常用的五种调式,甚至还有着从未见过的其他调式”^②。

“在上述大多数调式里,五度音所占的地位不如在大、小调里那样重要。这一事实在和声手法上引起了非常重大的作用。旧音乐那种尽人皆知的主、属和声的交替出现,在这里失去了它不少的权威。”^③

“在普通大小调音阶中那么引人注目的主——属关系,在调式中已不那么明显或者已经模糊;而在五声音阶中它们干脆消失了,……它的属音性质已不复存在了。”^④

巴托克对民间音乐的这些深刻而透彻的理解,使他很快地就从1906年与柯达伊合编的二十首民歌中的单一调式及传统功能和声的基础上解脱出来。凭着他那敏锐的调式感觉,首先就是使民歌的调式特质,得到充分体现,在他素描式的简单的和声处理中,有时仅仅改换一下伴奏的背景和弦,就使同一旋律得到了不同的调式色彩。



- ① 见《巴托克论文书信选》,廖乃雄译,音乐出版社1961年版。
- ②④ 引自巴托克《匈牙利新艺术音乐的基础》,郑英烈译。见《音乐译文》1981年第1期。
- ③ 引自《匈牙利民间音乐和新的匈牙利音乐》,季子译,见《巴托克论文书信选》,音乐出版社1961年版。



这首民歌的前一半，使我们可能在 A 调域中感受，后半也可单独在 G 调域中感受，末尾的 $\sharp F$ 及 $\sharp C$ 均可包含于 G 调域， $\sharp F$ 作 $b7$ ① 看待，只会更加强这种理解。

这里需要弄清的问题是：匈牙利民歌中经常出现的同一音级的半音变化，首调唱法中的 $\sharp fa$ 与 $\sharp fa$ ， $\sharp si$ 与 $\sharp si$ 。它们常不是紧接着出现，而是在民歌的前部与后部分别出现，而且保持着自然音级的旋法进行。

例2 Par lando $\text{♩} = 75$ (巴托克采集1918)①

(a)

(b)

(拉斯罗·拉依塔1930采集)

根据这两首旋律②所处的调域，可以认为是由 C 调音阶和 F 调音阶合成，主音 g 是明显的，因此可归纳为下列合成音阶：

① “ $b7$ ”为“降七级音”的简写。本文中其他如“ $+4$ ”、“ -5 ”等即指“增四度音”、“减五度音”，不一一注出。

② 摘自《柯达伊论民间音乐》，音乐出版社，北京。



柯达伊的分析图式是 A^5B^5AB (见例2 (b)), A^5B^5 是素材 AB 提高五度的标示, 同时也表明了前部服从后部的观点, 因此整首民歌可在 F 调内理解, 这是匈牙利民歌中最基本的综合现象。 F 标作“宫”, 是这个调域的一个基点音, 其他各音都以与这个音的一定的音程关系而“定位”(柯达伊在分析匈牙利民歌时, 曾采用过“宫”音的名称)。从 C 音阶来的 $\sharp B$ 音, 与基音 F 为增四度关系, 因此标记为 $+4$, 它并不如传统和声中那样作为一个重属导音, 而是当作一个自然音那样地自由进行。

如果基音 F 成为调式主音时, 这个 $+4$ 音就具有里底亚调式的特点。可称为里底亚四级音。



$+4$ 音在旋律中很显著而动听, 如果旋律的后部没有用上 $\sharp 4$ 音时, 这时旋律则具有单纯的里底亚调式的意味。然而, 和声仍常常保持着大调功能进行的脉络, $+4$ 音在和声中, 多半作为和弦的三音, 用以改变一下和弦的音响色彩, 而且常被后来的纯四度音 ($\sharp 4$) 所抵消, 所以 $+4$ 音并未起重要的功能作用。有人称这种调式为“增四度大调”或为“里底亚大调”。巴托克的《罗马尼亚民间舞曲》六首之 5、之 6 的一些段落, 就是这种调式。

1929 年写的《二十首匈牙利民歌》(以下简称“民歌 20 首”)之 1, 进一步说明了一些原则。

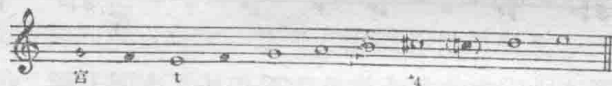
例 5

《民歌20首》之1(狐宁)



上例中开始并延续下来的五声音调的固定音型伴奏, 给我们确定在 G 宫调域, 使本来属于 c 多利亚的旋律, 改变为 c 爱奥利亚而带有 $^+4$ 音的调式, 即使 $\flat 4$ 音从未出现, 这也完全符合匈牙利民歌的气质。因此这段民歌改编曲的调式可用下列音阶来标示:

例 6



我们将“调域”与“调式”的概念分开, “调域”是指由某些音(或音列)活动而形成的功能场^①, 其中每一个音都可能被强调为主音, 当然首先是那些五声骨干音。由此, 我们还可以听到带有 $^+4$ 音的弗里几亚调式、混合里底亚调式等。判断的根据常以和声所处调域为准, 这种情况大多是和声比旋律处于多一个降号(或少一个升号)的调域而造成。我国作品中所采用的“异宫配置法”, 也正是这个原理。

与此原理相同而方向相反的配置方法, 是使和声处于多一个升号的调域, 造成旋律中往往出现 $\flat 7$ 音的情况, 概括性地可用例1

① 在传统和声中, 是指某个自然大调音阶各音活动而形成的领域, 音乐进行中, 即使主音尚未明确, 则可用“调域”的概念来概括分析。