

硕士学位论文

Master Thesis

巴托克三首钢琴协奏曲分析与研究

Analyze and study to three piano concert of Bartok

常沁怡

CHANG QIN YI

目 录

摘要.....	i
Abstract.....	ii
引言	iii
第一部分 概述.....	1
第一章 巴托克的生平简介.....	1
第二章 巴托克三首钢琴协奏曲的创作背景及特征	1
第二部分 作品的分析与研究	5
第一章 第一钢琴协奏曲	5
一、曲式结构图示	5
二、创作特征分析	5
1、节奏特点.....	5
2、主题贯穿	8
3、黄金标界.....	11
4、钢琴打击化	12
三、和声分析.....	14
第二章 第二钢琴协奏曲	17
一、曲式结构图示	17
二、创作特征分析	18
1、拱形结构	18
2、材料呼应	18
3、发展手法	21
4、钢琴打击化	22
三、和声分析	22
第三章 第三钢琴协奏曲.....	24
一、曲式结构图示.....	24
二、创作特征分析.....	25
1、旋律特征.....	25
2、织体形式.....	26
3、赋格手法.....	29
三、和声分析.....	32
第四章 不同风格的比较.....	35
一、探索	35
二、创新	37
三、回归	37
结语	39
附页 1	41
附页 2	43
注释.....	46
参考书目.....	47
后记.....	48

摘 要

匈牙利作曲家巴托克是二十世纪最杰出的作曲家之一。他最大的成就就是将匈牙利的民间曲调与现代作曲技法相结合，形成了具有个人风格的音乐语言，创作出匈牙利“新的音乐艺术”。

巴托克的音乐创作经历了三个重要时期：探索时期（1906—1919 年）、成熟时期（1920—1940 年）和顶峰时期（1940—1945 年）。他的三首钢琴协奏曲，成熟时期的代表作《第一钢琴协奏曲》和《第二钢琴协奏曲》，顶峰时期的力作《第三钢琴协奏曲》，都充分体现出巴托克个性化的音乐语言。本文将从以下几个方面进行论述：

一、 阐述巴托克三首钢琴协奏曲的创作背景及特征；

二、 对巴托克的三首钢琴协奏曲中所突出体现的巴托克音乐创作特征进行较细致、全面地分析与研究。这是本文的核心部分。从旋律、节奏、拱形结构、黄金标界、主题贯穿、钢琴打击化和调式体系及富有特色的和声音响等方面来展现巴托克的音乐创作特征。

同时，结合对巴托克三个不同风格时期的比较分析，不仅能使我们对这三首作品的理解，而且可以使我们看到巴托克始终坚持的音乐创作思想。

关键词：巴托克 钢琴协奏曲 创作特征 和声体系

Abstract

Bartok, Bela, Hungarian Composer, is one of the most excellent composers in the 20th. His greatest achievement is combining the folk melody of Hungary with modern composing skill and technique, forming a personal style and musical language and creating “the new musical art” of Hungary.

Bartok's creation experience of music can be divided into three important periods: exploration period(1906--1919), mature period(1920--1940), and peak period(1940--1945). Among his three piano concerts, “the first piano concert”, and “the second piano concert” are the representative works in the mature period, and “the third piano concert” is the best works in the peak period. All of these three piano concerts fully reflect his personal musical language. This paper will discuss it from the following aspects.

The first: elaborate the composing background and characters of his three piano concerts.

The second: relatively carefully and fully analyze and study the three piano concerts from the musical form and harmony aspects. This is the central part of the paper. And present to his composing characters of music from the characters of musical form (arch form structure, golden section, centralized principle), and mode-chromaticism as well as characteristic harmony sound.

At the same time, combining the comparison and analysis to his three different composing period, not only makes us get a deeper understanding to the three works, but also let us see his persistent creation thought of music.

Key words: Bartok, Bela piano concert composing characters
harmonic system

引 言

在我国的钢琴教学与演奏中,比较侧重巴洛克时期到浪漫主义时期的音乐作品,这对音乐素质的培养无疑是必不可少的。但音乐语言在二十世纪已发生了巨大的变化,期间产生的大量优秀钢琴作品在世界钢琴文献中占有十分重要的地位。而我们对二十世纪钢琴作品的了解与掌握还略显不足,主要是因为对二十世纪钢琴文献的研究还远远不够,使我们很难理解这一时期的音乐作品,自然也就无法很好的应用到钢琴的教学与演奏中。因此大量介绍和研究二十世纪的优秀钢琴作品已迫在眉睫。

在二十世纪的钢琴作品中匈牙利作曲家巴托克的三首钢琴协奏曲堪称是同类作品中最为优秀的作品之一。其庞大的结构规模在巴托克的钢琴作品中极为少见,它们都是巴托克中年以后的成功之作,代表了巴托克不同创作时期的音乐风格。但这三首钢琴作品对我们来说还比较陌生,因此对巴托克三首钢琴协奏曲进行较全面的分析与研究,不仅可以增进我们对巴托克钢琴作品的了解,而且也可拓展我国钢琴教学的曲目,为我国的钢琴教学与演奏提供理论参考。

第一部分 概 述

第一章 巴托克 Bela Bartok, (1881—1945 年) 生平简介

匈牙利作曲家, 民俗音乐家及钢琴家贝拉·巴托克是二十世纪上半叶西方最有影响力的作曲家之一。

1881 年 3 月 25 日, 巴托克出生于托伦塔 (Torontal) 省的纳吉森特米克罗什 (Nagyszentimilos)。5 岁开始跟母亲学习钢琴, 8 岁时, 父亲去世, 靠母亲做小学教师维持生活。他从小就显示出过人的音乐天赋, 10 岁前已在公众面前演奏自己的作品。童年时为了生计, 母亲带他多次迁居, 他开始接触到本民族的民间音乐。1899 年起, 他开始在布达佩斯音乐学院学习钢琴和作曲。1905 年, 对巴托克来说是非常重要的一年, 他参加巴黎鲁宾斯坦比赛, 虽未获奖, 但他接触到德彪西的作品, 一度热衷于印象主义音乐。与此同时, 他受到匈牙利音乐家柯达伊的影响, 发现了真正的匈牙利民间音乐, 这与那些被误认为民歌的许多匈牙利曲调大不相同。他开始收集和研究民间音乐, 其创作由此而发生了重大变化。二战爆发后, 当纳粹势力猖獗欧洲时, 他于 1940 年秋天, 忍痛离开了祖国, 移居美国。1945 年 9 月 26 日, 巴托克因白血病在美国去世。

作为作曲家, 他成功的将自己祖国匈牙利的民间曲调与欧洲音乐作曲技法结合在一起, 并用民间语汇创造出了具有个人风格的音乐语言。作为民俗音乐学家, 他一生收集了包括匈牙利、罗马尼亚、中欧、土耳其和北非等地区 9000 多首民歌。同时他还撰写了关于民间音乐的大量论著和论文, 为比较音乐学做出了很大贡献, 并为民族学研究提供了大量可靠的事实依据。作为钢琴家和音乐教育家, 他是那个时代著名的钢琴大师, 同时也为钢琴教育事业做出了突出贡献, 为世人留下了一部集现代技法之大成的具有巨大教育价值的作品——《小宇宙》。

作为现代音乐史上的一位巨匠, 巴托克在音乐创作、民歌研究和演奏三个领域内都给人类留下了丰厚的遗产。他为推进 20 世纪的音乐实践作出了贡献。

第二章 巴托克三首钢琴协奏曲的创作背景及特征

纵观巴托克的音乐作品，其音乐创作经历了三个重要时期，即：探索时期（1906—1919 年），成熟时期（1920—1940 年），顶峰时期（1940—1945 年）。这三个时期的作品在创作风格上大致体现了传统——创新——传统的三个阶段（这里的传统泛指巴托克的民族性意义上的传统）。巴托克的三首钢琴协奏曲分别代表了其成熟时期和顶峰时期的音乐风格，即创新风格与回归传统风格。

巴托克的创新风格时期正值二十世纪二、三十年代。由于战争的影响，加速了音乐传统形式的分裂：旋律走向解体、和声带给人以难以忍受的紧张印象、节奏也变得烦躁不安或更简单。同时各种音乐流派繁杂纷纭，产生了十二音体系、无调性、多调性等音乐创作方法。毫无疑问，这些现象对当时的作曲家产生了巨大影响，同样也影响着巴托克。除音乐环境的影响以外，巴托克在政治上也不断地遭受迫害。1905 年巴托克发现了真正的匈牙利民间音乐——农民音乐，开始以忘我的热情展开了大量收集、整理、研究民间音乐的工作。但他的研究活动引起了当时匈牙利沙文主义的不满，并对他进行了粗暴的攻击。1919 年，匈牙利无产阶级建立革命政权的四个多月期间，在匈牙利苏维埃政府的领导下，巴托克曾任“音乐理事会”成员。由于他反对纳粹统治，在匈牙利革命政权被帝国主义扼杀之后，巴托克在国内的处境越来越困难，但他未做任何妥协，仍继续着自己崇高的事业。当时那种异常复杂的时代，促使着巴托克以最大的力量来反映时代的矛盾、表现他对现实的疑虑和对自己祖国的不安，这就使得这一时期巴托克的音乐风格发生了较大转变，从清新明朗的传统风格转向刺耳、不安、极具动力性的风格，变得似乎令人难以接近。但他在表现方法上并不像当时的一些作曲家已走到了极端，而仍探索着一定的限度，这正是巴托克所坚持的自己的创作思想：发扬民族文化最优秀的传统，以民间音乐作为基石，用现代音乐的写作手法创造出匈牙利“新的艺术音乐”。于是，巴托克的音乐语言在经历了“探索时期”后，在“创新风格时期”日益成熟。《第一钢琴协奏曲》、《第二钢琴协奏曲》正是这一时期的代表作。

巴托克的《第一钢琴协奏曲》创作于 1926 年，是年作曲家 45 岁。这一年几乎是巴托克专为钢琴作曲的一年，在完成了《钢琴奏鸣曲》、《在户外》和《九首钢琴小品》之后，于 11 月 12 日终于完成了《第一钢琴协奏曲》。这部作品的素材简单无比，算不上主题，只有动机。这里，巴托克将民间音乐

与固定音型技术自然相结合而形成的动力性节奏脉动，显示出作曲家对节奏表现力的超凡驾驭能力。作品中娴熟的巴洛克对位技巧，又体现了巴洛克音乐对巴托克的影响。同时，他将钢琴打击化处理，不仅揭示了钢琴作为打击乐器的本质，也拓展了钢琴的音色。在这部作品中既找不到农民旋律，也找不到对农民旋律的模仿，但整个乐曲都充满了农民音乐的气氛，可见作曲家已完全将民间音乐消化为自己的语言了。

巴托克的《第二钢琴协奏曲》是巴托克三部钢琴协奏曲中最受欢迎的一部，创作于1930年—1931年间，当时他已年近50。从其创作的日期来看，是在一完成《世俗大合唱》就开始致力于这部作品的创作了。巴托克创作此曲的最重要的目的是希望钢琴与管弦乐队的交流能更容易，在主题材料上具有更多的一致性。他的确做到了这一点。在其独特的“巴托克曲式”基础上将主题材料巧妙的统一起来，使全曲在结构和内容上一脉相承，上下贯通。乐曲在配器上较为独特，第一乐章的管弦乐队包括管弦乐和打击乐器，柔板部分用弦乐和定音鼓演奏，中段的托卡塔由弦乐、一组管乐和打击乐器演奏，只有第三乐章使用了整个管弦乐队。从这样的配器安排可以看出巴托克在音色方面不断地探索与追求。这部作品同样受到斯特拉文斯基和巴赫的音乐影响，尤其是乐曲开始处，嘹亮的主题就借鉴了斯特拉文斯基的《火鸟》，精彩的赋格段再一次展示出作曲家精湛的对位技法。第一乐章具有明亮的巴洛克风味，其旋律和节奏的风格都受到民间音乐的影响。柔板乐章平静且充满感情，弦乐奏出的众赞歌般的乐句与朗诵调式的钢琴独奏所形成的问答式结构是典型的巴托克风格，并且具有浓厚的怀旧气氛。中段的急板是整个作品的中心，幽灵般的谐谑曲调与鸟的声音相互交融在一起。第三乐章的各种主题素材均来源于第一乐章，是第一乐章主题材料的变化重现，全曲最后在喧嚣的急板中结束。

巴托克在创新风格时期之后进入了创作的顶峰时期，但其音乐风格却回归了传统，这与他在生活上发生的变化有直接的关系。

1940年他与妻子被迫离开了匈牙利，是什么原因使他离开了自己所热爱的祖国呢？其重要原因是匈牙利沙文主义者在第一次世界大战后对他的迫害，但起决定作用的首先是政治方面的原因。在他的遗嘱中，他明白的表示只要匈牙利有两个广场或一条街道还冠以法西斯罪犯的名字，他就决不同意用他的名字来命名匈牙利的任何广场和街道。另一个原因是他在音乐界被与

众隔绝。在两次世界大战之间，巴托克曾多次到国外旅行，演出自己的作品。他不得不承认，差不多在世界的任何地方他所得到的鼓励、欢迎和关注，都比在自己的祖国给予的多。最后，他母亲的去世割断了他和匈牙利这块土地之间的最后联系，他怀着这种沉重而复杂的心情决心离去。在异国他乡，巴托克仍无时无刻地不在想念着自己的祖国，对匈牙利民族的热爱和对人民的深厚感情，使他在创作中依然从民间音乐中得到鼓舞和激励，尤其是他杰出的《第三钢琴协奏曲》。

巴托克的《第三钢琴协奏曲》是他的绝笔之作，在他 1945 年 9 月 26 日溘然长逝之时，还余下 17 小节未完成，后由其弟子谢尔利补续完成。由于这部作品是为其妻子而创作的，因此也称为“女性”协奏曲。虽是为妻子而作，但又是巴托克倾吐心声地自白。这是一首伟大而坚定的艺术家的天鹅之歌，是音乐家对世界的最后绝唱。这歌声告诉我们人类的幸福、纯洁和快乐属于那些从善弃恶的人，属于那些热爱自然，热爱人民的人。而他在生活极端困难的时候，在残酷的战争的悲剧中远离了家乡，又受到病魔致命的袭击，他是怎样感觉到这种幸福和快乐呢？我们不知道是他对人类最美好生活的希望鼓舞着他，还是由于他的即将离世，促使这位作曲家把他生活中所寻到的和感受到的一切美好的东西对世人和自己重说一遍？如果他能继续创作的话，他的其他作品可能会给我们一个答案，但这永远成为了一个谜。

这部作品整体上不像前两部作品那样具有冲击力和野性，而显得温柔亲切，规模也比前两部作品小，钢琴部分更加质朴舒缓。第一乐章一开始就让我们感到了他所向往的田园诗般的童年和金色年华的那种无忧无虑的气氛。钢琴模仿匈牙利大杨琴的效果，奏出悠扬的匈牙利民歌，将我们带到了巴托克自己的伊甸园。第二乐章巴托克第一次使用了“虔诚”两个字，这是作曲家与上帝虔诚的对话，也是作曲家告别生命的绝唱。中段，以巴托克典型的宁静而神秘的“夜乐”为背景，钢琴传出阵阵鸟鸣，优美而感人，表达出作曲家眷恋尘世的心情。第三乐章的主要主题用钢琴旋律以其巧妙的色彩变化在乐章中反复呈现。两个插部的复调手法表明巴托克仍深受巴赫风格的影响。这部作品是巴托克回归传统风格的代表作，重现其早期作品中清晰、直率、明朗的风格，具有浓郁的民族特色，音乐语言通俗易懂，写作技法可以说达到了炉火纯青的地步。

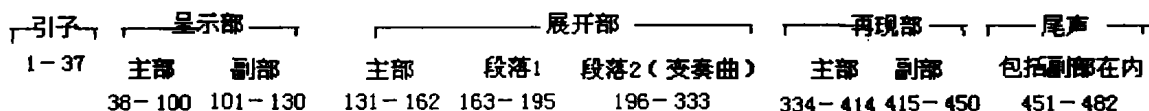
第二部分 作品的分析与研究

第一章 《第一钢琴协奏曲》

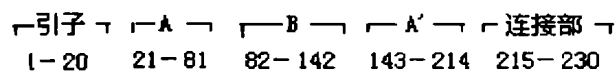
巴托克的钢琴与管弦乐队合奏的作品，自1904年的《狂想曲》和《谐谑曲》之后，到1926年《第一钢琴协奏曲》才是第三部。这部作品是巴托克创新风格的代表作，在当时是令人耳目一新的作品，与他早期的受欢迎易理解的作品在风格上形成了鲜明的对比。

一、结构图示：

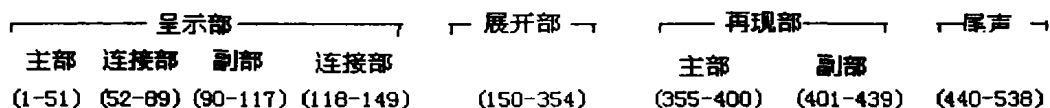
第一乐章：奏鸣曲式



第二乐章：三部曲式



第三乐章：奏鸣曲式



二、创作特征分析

巴托克的创作特征在这部作品中突出的表现在节奏方面，在主题贯穿、黄金标界和将钢琴打击化处理等创作手法的运用上也十分明显。下面将从这几个方面逐一分析。

1、节奏特点

将民间音乐与固定音型技术自然相结合而形成的动力性节奏脉动，突出的表现了作曲家的超凡驾驭能力。巴托克用这样的动力性节奏反映当时几乎变成病态似的易于激动的内心紧张情绪，这正是巴托克创新风格时期

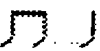
的音乐表现特征之一。

第一乐章一开始就有一个介绍全曲的引子（见附页 1）出现了贯穿全曲的节奏。（见谱例 1）

谱例 1： 引子中的节奏型

节奏 1 

节奏 2 

节奏 3 

这三种节奏都来源于匈牙利的民间音乐，节奏 1 是巴托克在对匈牙利农民音乐古老风格的曲调研究时，发现的“按八音节一句的曲调的原始节奏”^[1]。节奏 2 是巴托克在《关于节奏的结构特征》中指出的“构成许多匈牙利音乐中为人们所熟知的粗犷节奏”的“附点节奏”^[2]的一种变体。节奏 3 是“非重读音的开始转到重读音的开始的一种节奏型”。^[3]

我们来看看这三种节奏是如何贯穿全曲的。

第一乐章的主部主题同时运用了这三种节奏，并将节奏 3 紧缩变为 ，这个动力性节奏出现在全曲的各个部分，同时这种节奏与节奏 1 结合产生的新的节奏型  成为呈示部与再现部中最主要的节奏型之一。（见谱例 2）

谱例 2：



副部主题采用节奏 2 加节奏 1，（见谱例 3）

谱例 3：



展开部的段落 1 完全运用了节奏 2 而段落 2 则将节奏 2 与节奏 1 相融合变为 $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ 和另一形式 $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ 。

第二乐章贯穿始终的鼓的节奏与钢琴作为打击乐器的节奏都运用了节奏 1 的变体： $\frac{3}{8} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ 。主题也采用了节奏型 2 与节奏 3。（见谱例 4）谱例 4：



第二乐章不间断进入第三乐章。连接部似乎是第三乐章的一个引子，它的节奏型与第三乐章的主部主题的节奏型一致为 $\frac{2}{4} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ （见谱例 5），这是节奏 1 的变化再现，也是一种“原始的节奏型”^[4]。

谱例 5：



副部主题与展开部的节奏与第一乐章段落 2 的节奏一致  (见谱例 6)。同时,  的节奏型贯穿于末乐章。

谱例 6:



以上对作品中节奏的分析,可看出毫不松弛的节奏赋予这部协奏曲强有力的推动力,巴托克的节奏型“是其艺术上不容质疑的创作成就”^[5]。

另外,“非周期时值的混合—变拍子”^[6]也是巴托克常用的音乐表现方式,巴托克《在关于节奏的结构特征》中说到“在刻板的节奏中,最使我们感兴趣的是拍子的变换”^[7]。如在第一乐章中,呈示部主部主题的节拍变换十分频繁(2/4,-3/4,-5/8,-2/4,-3/4,-2/4)(见谱例 2),这种变化拍子也表现出巴托克受到了民间音乐的影响。

2、主题贯穿

主题贯穿也是巴托克的创作特征之一,是巴托克对贝多芬贯穿曲式和李斯特的单一动机发展方式的继承与发展。主题贯穿在这部作品中体现得尤为突出。主题贯穿并不排斥冲突对立的新的动机在作品中出现。

这里我们运用二十世纪最主要的音乐分析法之一的“拉多夫·莱蒂的主题——动机分析法”对《第一钢琴协奏曲》中的主题贯穿进行初步较为细致的分析。

在《第一钢琴协奏曲》的引子中,三个短小的材料“动机 1”与“动机 2”及“动机 1”的变体“动机 1a”,形成了作品的主题—动机的基础,全曲就是以这三个材料加上它们的多种变化(移位、倒影等)形成复杂的作品面貌的。

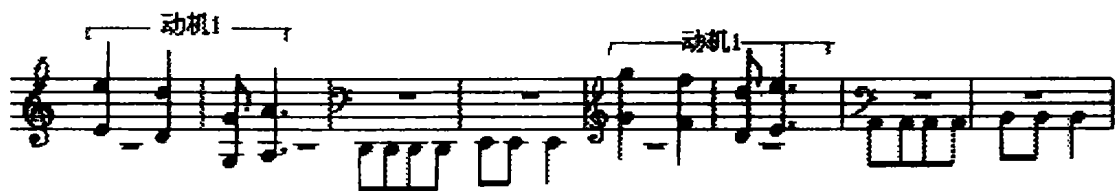
引子:



第一乐章: 主部主题



副部主题:



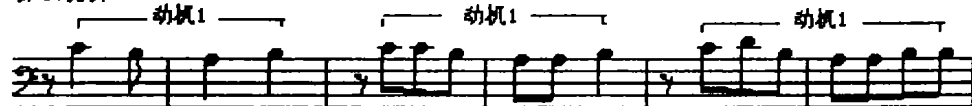
连接部是动机2及其倒影和动机1a

[illegible]

第二变奏



第三变奏



第二乐章是新的动机

第三乐章：主部主题：



连接部：



副部主题：



从以上的分析，我们可以看到，主题一动机作为乐思是怎样膨胀、成长为一部作品的，同时也可看出主题动机与整个结构的逻辑关系。主题一动机贯穿始终，增强了作品的结构力和统一感。

3、 黄金标界

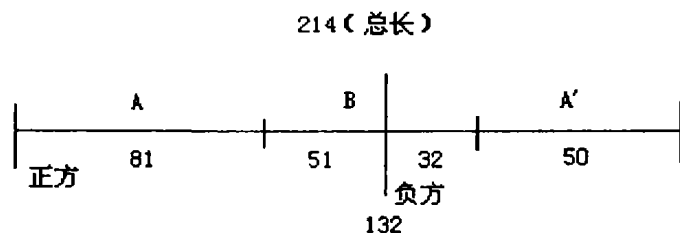
在巴托克的作品中，内部比例和曲式结构与黄金标界的规律有着密切的联系。兰德卫^[8]把巴托克音乐中的这个要素等同于古典乐派的方整性乐段在结构方面的重要性。

所谓黄金标界是指：乐曲的总长度与其中较长的一段的比，等于较长的

一段和较短的一段的比。用数学公式表示就是“乐曲总长 $\times 0.618$ =乐曲较长的段落，乐曲较长的段落 $\times 0.618$ =乐曲较短的段落。”在《第一钢琴协奏曲》的第二乐章中，总长为 214 小节，高潮点正好落在 $214 \times 0.618 = 132$ 小节处。在高潮点（132 小节）前是正方即：乐曲上升；在高潮点后是负方即：乐曲回落（负方共 82 小节）。而且正方较长的段落 81 小节 +（1）= 负方长度 82 小节；正方较短的段落 51 小节 = 负方较长的段落 50 + 1。（如图示）

虽然黄金标界打破了三段体（ABA）的结构平衡，但正方与负方相辅相承，彼此互相补充，又体现了张力与内聚力的平衡。而且音乐的各段落（小的或大的）都是正方和负方段落的对称结合，音乐由小的段落伴随着音乐的张力，逐渐汇聚成大的正方和负方的段落。由此可见，巴托克的音乐组织结构十分严谨。

图示：



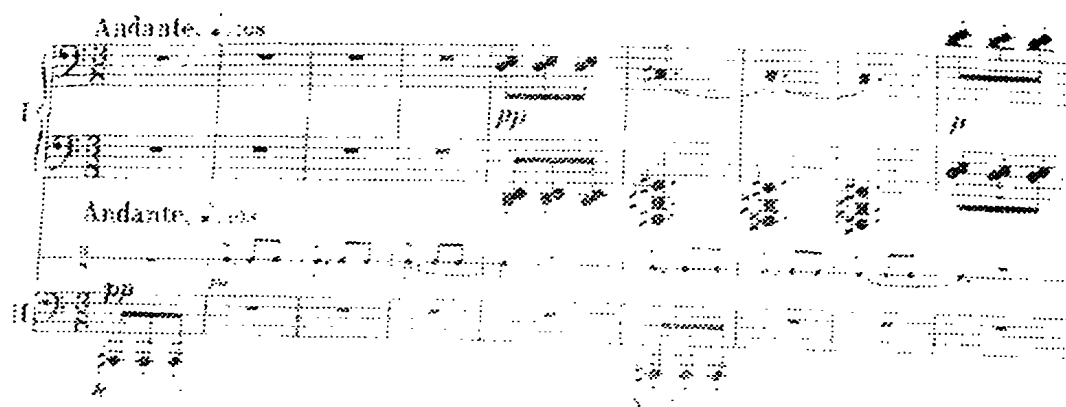
4、钢琴打击化

将钢琴打击乐化并不是巴托克独有的钢琴处理方式，在同一时期的作曲家普罗可菲耶夫的作品中也得到大量运用。巴托克第一次将钢琴打击乐化是在《野蛮的快板》中，之后在其创新风格时期的《第一钢琴协奏曲》、《第二钢琴协奏曲》与《两架钢琴和打击乐器的奏鸣曲》等作品中得到了充分的体现。巴托克在这一时期较多运用这样的钢琴处理方式，是对时代惊恐不安的反映。勋伯格称他是“将钢琴打击乐化的最伟大的人”^[9]。将钢琴打击化处理不仅揭示了钢琴作为打击乐器的本质，而且也突破了钢琴原有音响的局限。

这部作品，第一乐章主部主题由钢琴以 *ff* 的力度奏出。八度的单线条旋律，不仅将引子中动力性节奏与动机音调相结合，而且采用的锤击和疯狂的节奏方式将钢琴作为打击乐器处理（见谱例 2）。

第二乐章巴托克完全将钢琴看作是打击乐器中的一员，在与打击乐器的对话中充满了新的色彩。（见谱例 7）

谱例 7:



中段是巴托克将钢琴作为打击乐处理的一个典型的例子。(见谱例 8, 详见附页 2)

谱例 8:

Andante, 4/8

pp

p

ff

I

II

三、和声分析

这部作品在和声方面体现了巴托克特有的调式体系。如在调式的横向综合中，由同主音五声调式综合而产生的独特的“巴托克式音阶”。

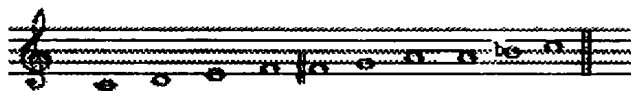
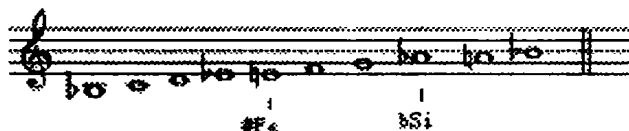
同主音的五声调式可有以下五种排列：



如果我们把 C “Do” 与 C “Mi” 两个距离最远的调式相综合，就可得如下音列：



这种同主音五声调式综合音阶的结构特点正是：在自然七声音阶基础上增加 $\sharp Fa$ 和 $\flat Si$ 音：



这种含 $\sharp Fa$ 合 $\flat Si$ 的音阶，匈牙利音乐学家兰德卫称之为巴托克式“泛音音列”或“巴托克式音阶”。这种综合音阶在《第一钢琴协奏曲》中运用较多。（见谱例 9）

谱例 9：



同样，在同主音七声调式的综合上也有明显的体现。（见谱例 10）

谱例 10：



（C 伊奥尼亚调式 + C 罗克里亚调式）

这种同主音七声调式的综合是巴托克最主要的调式结构之一。巴托克在论《匈牙利新艺术音乐基础》^[10]时说：“在最地道的民间旋律中，都不存在普遍的大小调音阶，到是有着中世纪艺术音乐中最常用的五种调式，甚至还有着从来未见过的其他调式。”巴托克所说的这种调式就是中世纪的教会调式。教会调式音阶有七种，分别是多里亚（Dorian）、爱奥利亚（Aeolian）、费里几亚（Phrygian）、伊奥尼亚（Ionian）、罗克里亚（Locrian）、利底亚（Lydian）、混合利底亚（Mixolydian）。

如果从理论上对多调式的概念——同主音的两种不同自然音音阶的同时运用——进行研究，便可通过简单的组合分析而得知，它们的组合共可形成 21 个多调式音阶，音数 8—13 不等。但巴托克是否在创作实践中运用了 21 个理论上有可能成立的多调式结合，暂时还无法确定。但他对这些综合中的某几组较为偏爱，这在他的多调式旋律中显而易见。（见谱例 10）这几种调式的特点是一方面具有尽可能大的音数，另一方面，则是对称的结合。如例 10 中，音数为 12，同时又是对称结构，而且它们的综合可以产生十二音综合调式音列。



在这部作品中也大量运用了不同主音的调式叠置，如谱例 11 就是一个典型的例子。

谱例 11:



这种不同主音的调式综合，由于二个声部或声部层有各自不同的调中心音（主音）形成不同调性的同时叠置，也可称为“双调性”音乐。巴托克是近现代最早应用双调性的作曲家之一，早在 1908 年他写作的《小曲》（Bagatelle）中就已应用了双调性。在他的许多作品中也得到大量的应用。

第一乐章的再现部又运用了多重调式的纵向综合（见谱例 12）分别是 C 调域、 $\flat E$ 调域、A 调域、 $\flat B$ 调域、 $\flat D$ 调域、E 调域的纵向综合。

谱例 12：

The image displays two systems of musical notation for piano (I and II) and violin (I and II). The tempo is marked "Tempo I. (Allegro, 1/4 = 130)". The notation shows complex polytonality with multiple keys overlaid, illustrating the concept of multiple tonal domains (C, $\flat E$, A, $\flat B$, $\flat D$, E) as described in the text.

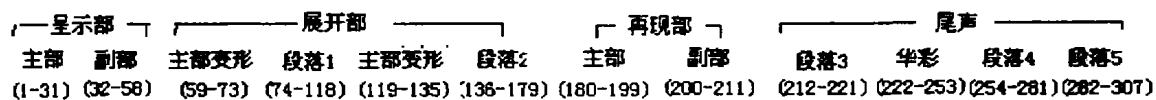


第二章 《第二钢琴协奏曲》

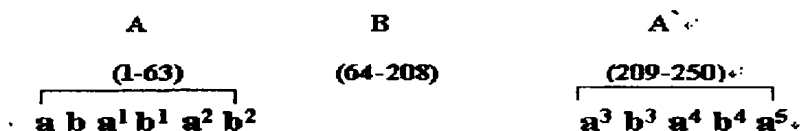
巴托克写这部作品的时期（1930-1931年），正是他走向顶峰的过度期。这部作品不像《第一钢琴协奏曲》那样复杂、刺耳和急促，但音乐热情澎湃，具有强烈的倾诉力，技巧华丽灿烂，色彩丰富独特。

一、曲式结构图示

第一乐章：奏鸣曲式



第二乐章：复三部曲式



第三乐章：回旋曲式

A	B	A'	C	A''	D	A'''	尾声
(1-44)	(45-77)	(78-93)	(94-139)	(140-161)	(162-206)	(207-254)	(255-362)

二、创作特征分析

这部作品在拱形结构、材料呼应、发展手法及将钢琴打击化处理等方面充分地体现了巴托克的创作特征。

1、拱形结构

“拱形结构”是巴托克特有的曲式结构，这是巴托克对古典时期对称原则的一种发展。在古典时期的单乐章作品中，主题材料与它的再现构成了 A B A 的对称形式，巴托克将这种集中对称曲式原则扩大到乐章与乐章之间，从而增加了整个作品的结构力。

《第二钢琴协奏曲》的结构图示：



这部作品以第二乐章的中段为对称轴，第一乐章第三乐章相呼应形成一个大的拱形结构。巴托克在结构上的设计是经过深思熟虑的，“其结构的最终形态是由材料本身的内在逻辑性所决定”^[11]。这里的内在逻辑性主要是材料的统一，即第一乐章与第三乐章在材料上形成呼应关系，呼应不是简单的重复，而是有机的变奏关系，因此，我们把巴托克的拱形结构看作是他使乐曲结构高度集中的一个重要手段。

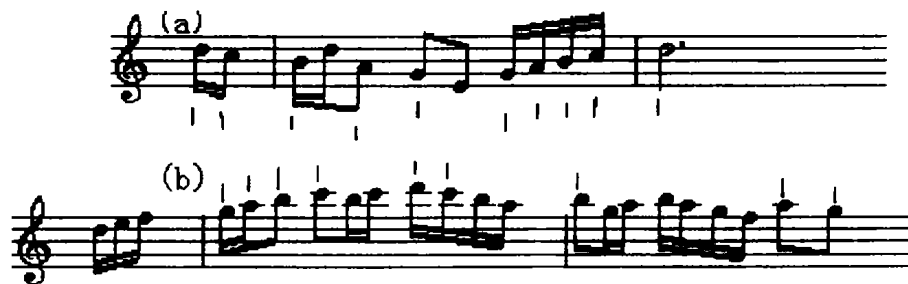
2、材料呼应

在这部作品中，巴托克成功的实现了他想要的与管乐队的交流更容易一些，并在主题上有更多的一致性的目的。从三个乐章材料的关系上来看，第一乐章有四个材料贯穿于第三乐章，与第三乐章在材料上形成呼应关系。因此整部作品的结构就形成了巴托克所特有的拱形曲式结构，这是巴托克在这部作品中最突出的创作特征。这四个材料分别是：



(a) 与 (b) 分别是第一乐章呈示部中主部主题 1 与主题 2，由乐队和钢琴先后奏出。这两个主题在音调和节奏上十分相似，似乎钢琴主题是乐队主题的延伸。音调呈倒影，节奏稍有变化。(见谱例 13)

谱例 13:



(c) 为连接部的材料，以三度跳进为主要特征。(d) 是展开部段落 1 的主要材料，它的主要特征为切分节奏 $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ 。

我们来看看第三乐章是怎样与第一乐章形成材料上的呼应关系的。

第三乐章为回旋曲式，除主部是新的材料外，三个插部的材料分别来源于第一乐章的四个材料(a)、(b)、(c)、(d)。

第一插部是将主部主题 2 (b) 和主题 1 (a) 进行了节奏变化处理。(见谱例 14)

谱例 14:



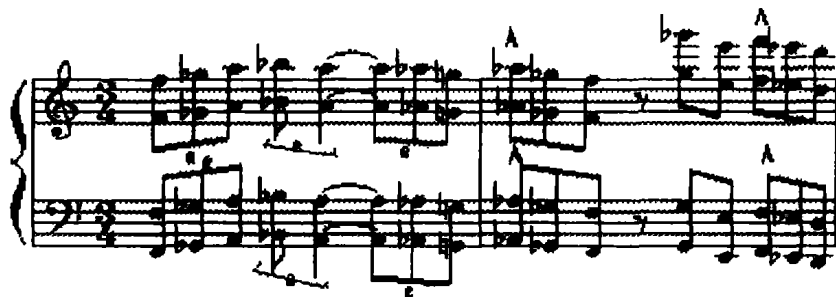
第二插部是将主部主题 1 (a) 的音阶进行与连接部材料(c)的三度跳进相结合，并改变了节奏。(见谱例 15)

谱例 15:



第三插部是以 (d) 材料为基本素材的 (见谱例 16)

谱例 16:



在这个插部中乐队以卡农形式奏出的高潮部分是由第一乐章副部的材料和 (a) 材料合并而来的。(见谱例 17)

谱例 17:





3、发展手法

经过对一、三乐章的材料呼应分析,我们发现主题出现了多种变化及派生现象,这说明巴托克又一创作特征是变化的发展手法。他曾说:“人们一般认为,我特别注重技术形式。我不允许用同一种形式两次表达一种主旨思想,我从不重复丝毫未加变化的任何一种东西。这同我喜欢变化,喜欢主题变奏有关系。这不是空洞无物的游戏,例如,在我的钢琴协奏曲中我变化了主题的进行。在我们的民间音乐里也可以看到这种变幻不定和多样化的倾向,而这种倾向,同样是我天性的主要特点。”^[12]

在变化中他又大量使用了他十分喜爱的主题发展手法之一——倒影。如第一乐章的再现部就大量使用了倒影手法,甚至是倒影与逆行手法相结合。

(见谱例 18)

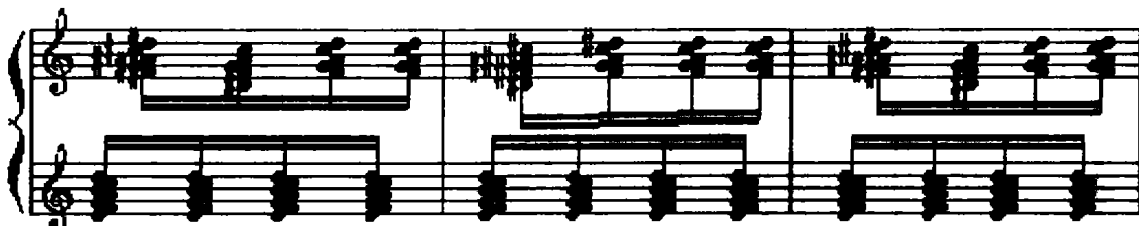
谱例 18:



4、钢琴打击化

在这部作品中，巴托克将钢琴作为打击乐器处理的更为强烈，并采用与现代先锋派的聚音音块技术相结合的手法，来加强将钢琴打击化的音响效果。如第二乐章的中段巴托克将钢琴打击乐器化伴随“音块”大量使用。（见谱例 19、20）

谱例 19:



谱例 20:



将钢琴打击化处理的方式在整部作品中多达 340 小节（共 944 小节）。与“音块”相结合的将钢琴打击化处理意味着作曲家找到了作为音响范畴的音调，它没有独立的和声意义，仅有色彩的价值。

三、和声分析

巴托克在这部作品中运用了同主音大、小调式综合。（见谱例 21）

谱例 21:



与古典与浪漫主义时期不同的是，古典与浪漫主义时期大、小调式的交替主要体现在不同的乐句、段落中，而巴托克则把同主音的大、小三度综合在一个乐句甚至在一个短小的旋律结构中，使这种大、小调式的综合成为具

有巴托克特色的手法之一。

在这部作品中还体现了巴托克个性化的和声色彩。1927年，巴托克在针对当时各种音乐流派的音乐创作的共同倾向时说：“人们对于浪漫主义时期的作品已感到厌倦，开始寻找新的起点、以求尽想象之所能及与浪漫主义者的表达方式形成最大对比。”^[13]这种相对于传统和声理论意义上来说是不协和的现代和声语言，正是二十世纪初各流派的作曲家寻求的新的和声音响。

首先表现在不协和的和声音响方面：

巴托克为追求新的音响对听觉产生一种“刺耳”效果。采用了大量的极不协和的音程并置。可以说这是这部作品和声音响的主要特色。他常给和弦加上一个不协和的大二度或小二度音程，使它更富刺激性。如（见谱例 22）第一乐章 108—110 小节，不仅在和弦上增加了大小二度音程，同时两个和弦又在空间上形成二度结合。

谱例 22：



其次是平行和声的应用：

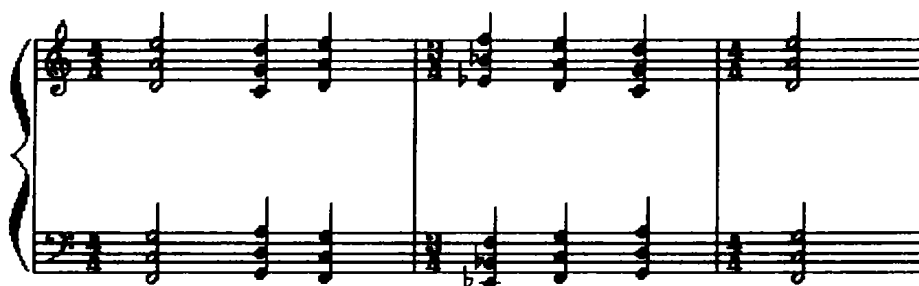
巴托克大量运用体现民族调式特征的纯四、纯五度，使之平行进行，甚至叠置平行进行。这是由于巴托克在对民间音乐进行研究时发现“在我们的古老旋律中特别多的是四度跳进，这个同样地启发我们去形成四度叠置的和弦，把相继出现的横线条变成同时出现的垂直线条”^[14]。

如：第一乐章的副部主题（见谱例 23）和第二乐章 A 段的乐队部分（见谱例 24）都是纯五度叠置的平行进行。并且谱例 22 又是对称进行，轴心为 $\flat B$ 音。

谱例 23：



谱例 24:



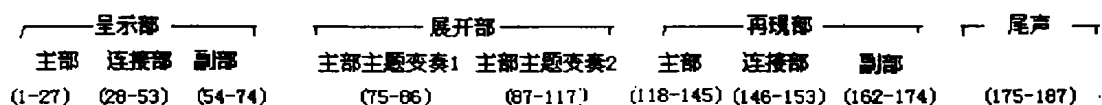
这些和弦的平行进行并不体现和声的功能性特点,而更多的具有描绘性的特征,加厚旋律层,以增加和声的色彩。

第三章 《第三钢琴协奏曲》

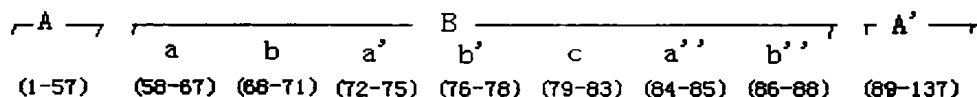
这部作品是巴托克的最后一部作品,与前两首创新风格时期的钢琴协奏曲在风格上形成了鲜明的对比,平易率真的气质表现出朴素清新的风格正是巴托克回归传统风格的特征。

一、曲式结构图示

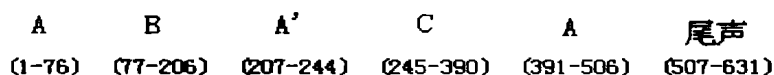
第一乐章：奏鸣曲式



第二乐章：复三部曲式



第三乐章：回旋曲式



二、创作特征分析

巴托克在这部作品的旋律、织体等方面分别体现了他回归传统风格的创作特征。

1、旋律特征

这在第一乐章表现的最为明显。

第一乐章一开始就在弦乐颤动的背景上出现了主部主题，这是钢琴用八度音程奏出的“多依娜”(doina)(是罗马尼亚的一种民间音乐)风格的旋律。(见谱例 25)

谱例 25:



我们将这一旋律与前两首钢琴协奏曲的主部主题进行比较，如下：

〈第一钢琴协奏曲〉主部主题



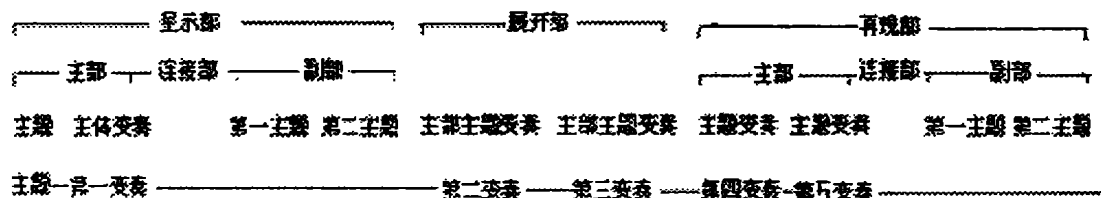
《第二钢琴协奏曲》主部主题



可以看出这部作品的主题与前两首协奏曲有明显的不同，大段的民间音乐旋律，没有动力性紧张的节奏和密集的音型，而更多的是平静与优美，有大量的装饰音。这种明朗纯朴的旋律是巴托克回归传统风格最鲜明的特征。

这个主题在第一乐章里完整变奏了五次所以这个乐章又象是一个变奏曲（如图示）。而这里的变奏完全没有倒影与逆行的变化手法。

图示：



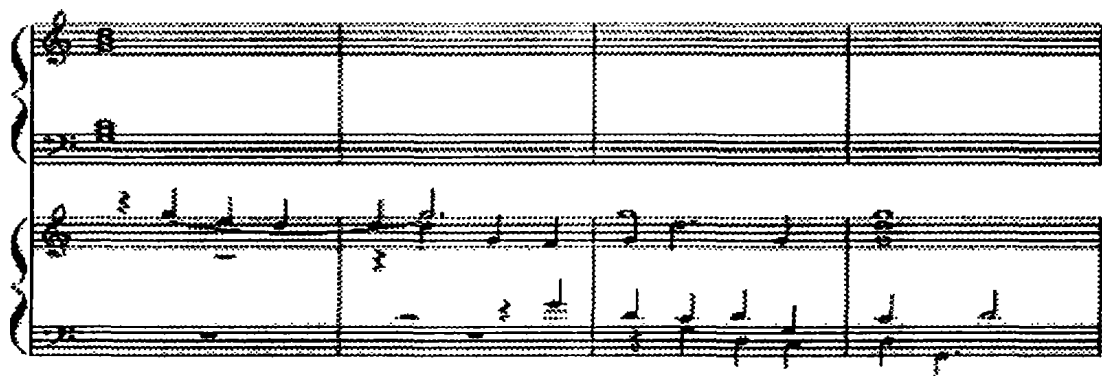
2、织体形式

第二乐章的织体形式突出体现了巴托克回归传统时期的音乐风格。第二乐章“虔诚的柔板”，弦乐在 C 大调上以卡农形式奏出了 14 小节的引子之后，出现了钢琴与弦乐的对话共 5 次。这种似宗教般的合唱，使人感到宁静与庄重。这样的织体形式与音乐风格使人不禁想到了贝多芬的晚期作品《a 小调弦乐四重奏》的第三乐章，二者在节奏、调性、旋律和织体方面都十分相似。

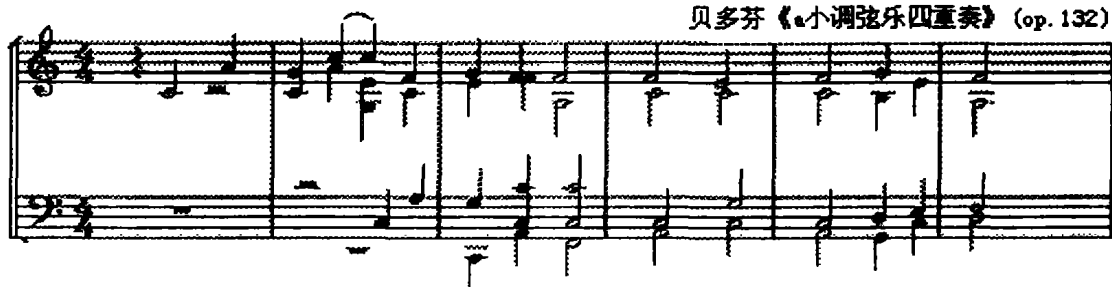
（见谱例 26）

谱例 26：

《第三钢琴协奏曲》



贝多芬《a小调弦乐四重奏》(op. 132)



贝多芬是在其患了重病之后，把感谢康复之情寄托在以“在此痊愈之际，谨以利地安调虔诚之情，对神恩叩谢之歌”为题的乐章中。而巴托克在其最后一部作品中运用这样的形式，是作曲家与上帝虔诚的对话，也是作曲家自以为不久将失去生命而唱出的对生命的赞歌。这样的形式在巴托克的作品中极为少见，这也是巴托克回归传统风格的重要特征之一。

中段出现的“夜之音乐”是巴托克特有的音乐风格。这是作曲家看自然界的视角，同时也是他内心的精神实质所在。巴托克所独创的“夜之音乐”早在1920年的《八首钢琴即兴曲》之三中就有了萌芽。但第一次作为独立的部分出现是在钢琴组曲《在户外》中（Out of Door）（见谱例27）。在隐约的板块和弦的背景上，高声部出现的奇特的音程结合，十分逼真地模仿了昆

虫等小动物的叫声。

谱例 27:《在户外》之《夜乐》



此后，巴托克对这种手法作了进一步的发展，并把它用于各种不同的乐器组合上。

在《第三钢琴协奏曲》第二乐章的中段再度采用了这种手法，与《第一钢琴协奏曲》不同的是，这里有 1944 年巴托克在北卡罗里那的阿谢维列地记录的鸟鸣音调。(见谱例 28)。这是一个回旋结构(见结构图示)，主部出现了由弦乐奏出的极弱的颤音，在此背景上，单簧管在 $\#F$ 调域奏出的鸟鸣音调与钢琴在 D 调域和 A 调域奏出的鸟鸣音调相呼应。

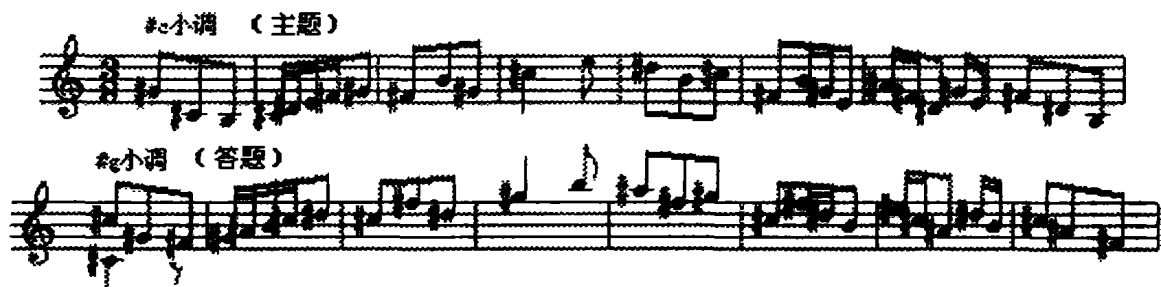
谱例 28:

3、 赋格手法

赋格在第三乐章得到充分的运用，且手法更为成熟。

第三乐章是一个回旋曲结构的乐章。第一插部是一个精致的有充分展开的赋格段，它的主题是 $\sharp c$ 小调的伊奥尼亚调式。（见谱例 29）

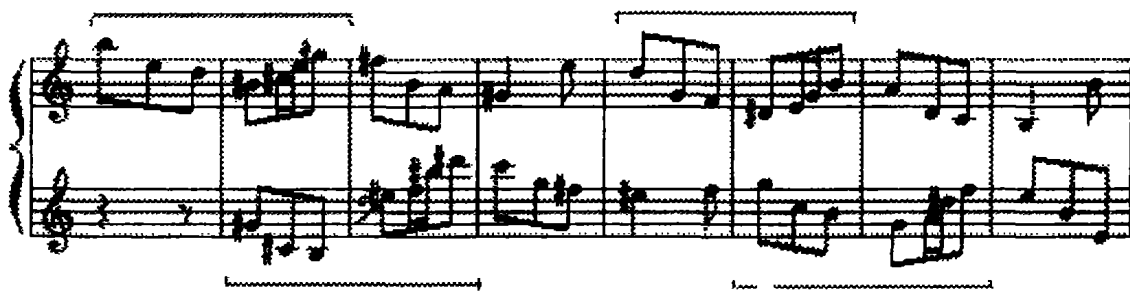
谱例 29:



与传统赋格曲的呈示段一样，答题先后在属调 $\sharp g$ 小调(钢琴)、主调（小提琴）和属调（中提琴）上依次进入。

展开段由三部分组成，第一部分是由以主题第一小节的音调开始的两小节的动机不断下行模进组成的，另一对位声部与之构成二声部卡农。（见谱例 30）

谱例 30:



展开段的中心部分是赋格主题的两次完整的变形。第一次是钢琴在以F为主音的混合利底亚调上，第二次是长笛以 $\sharp C$ 为主音的多里亚调上的主题的倒影。同时，乐队部分以对位手法此起彼伏的交织着主题的旋律。在 $\sharp c$ 小调的倒影主题八度卡农的后半部分，单簧管和大管奏出以B为主音的混合利底亚调式的原型主题的八度卡农。

The image displays a musical score for Bartók's Three Piano Concertos, specifically measures 290 and 300. The score is written for piano and features complex, rhythmic patterns. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The score is organized into systems, with measures 290 and 300 clearly marked. The music is characterized by its intricate, often syncopated rhythms and the use of chromaticism.

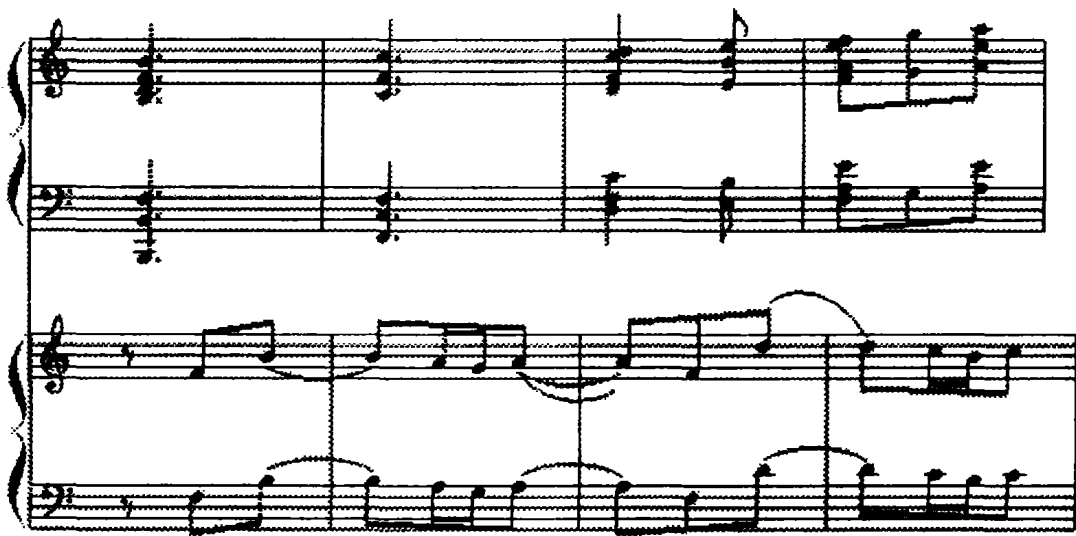
展开段的第三部分是第一部分的倒影。(见谱例 31)
谱例 31:



再现部分是紧缩的八度卡农和一系列以主题材料为核心的模进。这个赋格段充分显示出巴托克精湛的复调对位写作手法。

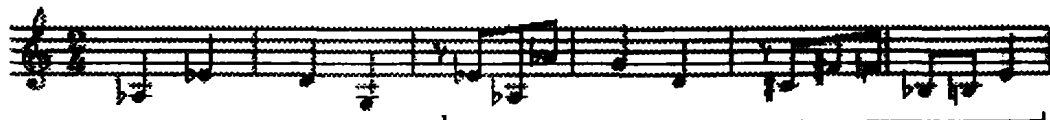
第二插部也有三个部分，第一部分乐队以对比式复调声部应和着钢琴的旋律。（见谱例 32）

谱例 32:



第二部分又是一个赋格段，其主题吸收了十二音作曲技法。（见谱例 33）

谱例 33:



当乐队演奏赋格主题时，钢琴先后装饰着 G、 $\flat$ B、 $\flat$ D 大调的自然音阶，对题部分的和声全部建立在传统的三和弦基础上。（见谱例 34）

谱例 34：



这是十二音技法与调性原则的巧妙结合。正如巴托克所说：“无调性音乐压根就没有基音。我们的音乐，我指的是匈牙利艺术音乐，常常是建立在一个单一的基音上，无论局部还是整体都一样。”^[15] 赋格段之后，第一部分以八度纵向转位再现，钢琴和乐队的旋律互换，并加入了新的对位声部。

三、和声分析

这部作品也出现了巴托克的同主音大、小调式综合。（见谱例 35）

谱例 35：



由此就产生了典型的巴托克和弦，即我们所熟悉的建立在小三度——四度——小三度公式上的具有“大调性——小调性”音响的和弦。（见谱例 36）

谱例 36：



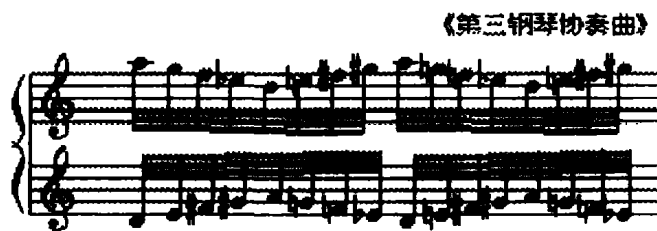
这个和弦是巴托克独特的和弦构成中较典型的一个。兰德卫在其《巴托克的曲式与和声》中分析了大量的谱例，得出巴托克最典型的调性和声特点就是“轴心”体系。他认为“轴心”体系可以构成我们在巴托克音乐中经常碰到的和弦中的任何一个和弦。包含黄金标界法则的 Fibonacci（菲波那齐）数列是：2.3.5.8.13.21 等等，如果用其数字表示音程间的半音数，巴托克的每一个和弦都可按这种特殊的方式构成。如“巴托克和弦”即大、小三度的和弦就是遵循着 8—5—3 的比率构成的。（见谱例 37）

谱例 37：



另外，这部作品也出现了巴托克的同主音七声调式综合（见谱例 38）和多重调式的纵向综合，如：第三乐章第一插部的展开部分（147—169 小节），是钢琴——F 混合利底亚，长笛——#C 多利亚，单簧管——B 混合利底亚，大管——B 混合利底亚的纵向综合。（见谱例 39）

谱例 38：



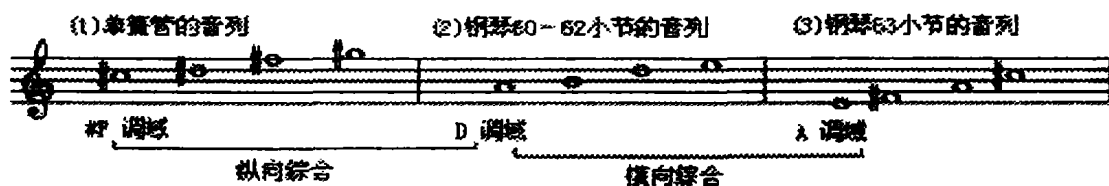
（D 利底亚调式 + D 弗里几亚调式）

谱例 39:

The image displays three systems of musical notation for Example 39. Each system consists of a grand staff (piano) and a single staff (solo instrument). The notation is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The first system includes a measure number '276' in a box. The second system includes a measure number '279' in a box. The third system includes a measure number '280' in a box. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various rests.

甚至在这部作品中还出现了多调式的横向纵向的综合。如：第二乐章的中段，钢琴与单簧管在不同音列上演奏的鸟鸣音调。（见谱例 40）

谱例 40:



第三章 不同风格的比较

从以上对巴托克三首钢琴协奏曲的分析来看,《第一钢琴协奏曲》、《第二钢琴协奏曲》是巴托克继《八首钢琴即兴曲》(1920年)之后,又一创新风格时期的力作。这两部作品体现着其创新风格的特点,它们标志着巴托克将民族音乐与现代音乐的结合达到了一个新的阶段,也是巴托克个性音乐语言更加成熟的标志之一。而巴托克的最后一部作品《第三钢琴协奏曲》又是其回归传统时期的代表作,它们在旋律、节奏及钢琴打击化等方面都反映出作曲家创新风格时期到回归传统时期的风格转变。那么巴托克不同风格时期的创作到底有什么变化呢。还是让我们来对比巴托克三个不同时期的音乐吧。

一、探索(1906—1919年)

巴托克在开始对匈牙利及其他地区的民间音乐进行深入的研究后,积累了大量的音乐素材。1906年,他与柯达伊改编的《29首匈牙利民歌》主要使用的是传统的和声手法,但已表现出巴托克在和声构思上力求适应民间音乐曲调的特征。之后的1908—1917年内,他以民族旋律为基础写了大量的钢琴曲,包括《献给孩子们》(1908—1909年),《罗马尼亚民间舞曲》(1915年),《十五首匈牙利农民歌曲》(1914—1918年)。还有一些管弦乐作品:《两幅肖像》(1907—1908年),《交响音画》(1910年),歌剧:《蓝胡子公爵的城堡》(1911年),两部舞剧:《木雕王子》(1914—1916年),《奇异的满大人》(1918—1919年)。

在这些作品中,我们可以看到巴托克受民间音乐的启发,同时又吸收了

印象派和晚期浪漫派的各种写作技巧，在和声语言方面进行了一系列的探索 and 创作，但风格上仍未摆脱为民歌旋律配置和声的框架。如《献给孩子们》中第1卷第27首（见谱例41），相同的旋律连续出现三次，但和声却经过了多次调式和调性的转换：D—C—D—b—#C—b—g—a—D，这说明巴托克的多调式综合已有了雏形。

谱例 41：

The musical score for Example 41 consists of six systems of music. The first system is for piano (p) and includes the tempo marking 'Allegramente'. The second system includes the marking 'Giacoso'. The third system includes 'p poco rit.' and 'f a tempo'. The fourth system includes 'p rit.' and 'f a tempo'. The fifth system includes 'poco dim. rit.'. The sixth system includes 'molto rit.' and 'f a tempo'. The score shows complex harmonic structures with multiple key signatures and modulations, as indicated by the text above.

二、创新（1920—1940 年）

以《八首钢琴即兴曲》为开端的创新风格时期，巴托克跳出了为民歌旋律配置和声的框架，汲取了民间音乐中的精髓，并将这种民间语汇作为自己的音乐母语，形成了自己独特的音乐语言。这一时期的许多作品都是巴托克风格的代表作。如《舞蹈组曲》（1923 年）、《钢琴奏鸣曲》（1926 年）、《第一钢琴协奏曲》（1926 年）、《第三弦乐四重奏》（1927 年）、《第二钢琴协奏曲》（1931 年）、等。

巴托克在创作中一方面沿循着民间音乐的方向，一方面又平衡着这种倾向；既根植于民族的土壤，又结合着现代音乐作曲技法。这种大胆的创作思想在《第一钢琴协奏曲》、《第二钢琴协奏曲》，尤其在《第二钢琴协奏曲》中发挥到了极致。民间音乐不断变化发展的本性主要表现为巴托克对音乐的变奏发展手法，而民间音乐中临时的、松散的、萌芽状态的因素，必须用严谨的结构来排除，以集中、统一、精练的方式赋予民间音乐一定的形式，使之囿于一定的结构中，这样就形成了巴托克个性的拱形曲式结构、节奏处理方式与多调式和声体系等。

正是这种创作思想，使巴托克在借鉴各种音乐流派先进技法的同时，将民间音乐与现代技法结合在一起，创造出匈牙利的“新艺术音乐”。

三、回归（1940—1945 年）

经过创新风格时期，巴托克的音乐创作有了明显的变化，从半音化的旋律、不协和风格转向自然音化的旋律、和声以三度音程为主，并趋向于更加清彻透明，以至达到极其简朴的程度，各种技法的运用更加成熟，尤其是受巴赫的影响，这一时期的作品加强了复调的处理，转向以对位手法为主，这在《第三钢琴协奏曲》及《乐队协奏曲》等作品中都得到充分的体现。《第三钢琴协奏曲》中已没有了《第一、第二钢琴协奏曲》的动力性节奏及变奏发展手法特别是倒影和逆行的手法，也没有了巴托克在其创新风格时期，为寻求新的音响效果、反映对时代的不安的感受而大量采用的将钢琴打击化处理方式，及固定音型和“音块”技术，同时《第三钢琴协奏曲》中有大量装饰音的民间特色旋律与巴托克创新风格时期的《第一、第二钢琴协奏曲》等作

品中简单、动机化的主题在风格上也形成了鲜明的对比。这些更为质朴的风格特征显示了巴托克向古典与民族性的回归。

从三个时期的音乐创作道路，我们可以看到巴托克在传统的基础上是怎样一步步地进行革新和探索，将古老的民间音乐与现代的音乐写作手法结合起来，并逐步建立起自己独特的音乐风格的。他个性化的音乐语言主要表现在拱形结构、黄金标界、调式半音体系、极音和弦、板块和弦、将钢琴打击化及节奏、旋律等方面。从上述的分析中我们可以看出，虽然巴托克的音乐风格经历了传统——创新——传统的转变，但他始终坚持着自己的创作思想，遵循着一条进化发展的路线，并在其整个创作经历中始终不渝地坚持同一基本原则，这在其他的近代作曲家身上几乎是看不到的。勋伯格斩钉截铁地与调性决裂，就否定了其早期作品地倾向；兴德米特同巴托克一样都是以勃拉姆斯所作为自己的起点，但在二十世纪三十年代他却又建立了表面上以音响学实验为根据的一套和声理论，晚年仍坚持了这套理论；斯特拉文斯基在《火鸟》之后多次改变他的主张，从俄罗斯民族主义经新古典主义转向后来威伯恩的十二音体系。与他们相比，巴托克创造性的特征从未改变，无论来自何方的“影响”都被迅速地吸收同化，并毫不偏离地沿着自己的道路前进，其目标就是要创作出匈牙利“新的艺术音乐”。

结 语

巴托克三首钢琴协奏曲,从《第一钢琴协奏曲》(1926年)的创作到《第三钢琴协奏曲》(1945年)的完成期间跨越了近二十年,经历了巴托克最重要的创作时期,即成熟时期和顶峰时期。作品中独特的曲式结构、调式体系与和声语言都深深地烙上了民间音乐地印记,这正是巴托克个性化的音乐风格。

巴托克的这三首不朽之作之所以取得了巨大的成功,成为世界音乐宝库的精品,首先最重要的是巴托克坚定不移的创作思想。即使在异常复杂的年代,在各种音乐流派纷杂的时期,他仍遵循着自己创作的目标,从未改变过,而一直支撑他的则是他对匈牙利民族的创造力和未来的坚定的信心。他曾在给母亲的一封信中满怀激情地写道:“每个人到了成年时,必须将自己为之奋斗的最高目标作为他全部活动与一切行动的准绳,就我来说,在我整个一生中,我将时时刻刻千方百计地为匈牙利民族和匈牙利祖国的利益服务。”这就是他一生为之奋斗的目标。对祖国的热爱,对匈牙利人民的深厚感情就像一根红线始终贯穿在他的生活中,他把个人的命运与祖国的命运紧紧地连在了一起。

其次是巴托克在这三首钢琴作品中所体现的鲜明的民族特征。对巴托克来说,民族性的原则是最主要的。正如巴托克自己所说:“对待民间音乐创作的态度,永远是检验任何一位作曲家的试金石。”^[16]正是由于他深深地扎根于民间音乐的沃土,不断地汲取养分,才真正实现了民间音乐传统的现代化,才创作出匈牙利“新的艺术音乐”。

最后,巴托克的音乐是对时代的反映。他不是“为艺术而艺术”的音乐家,而是一位力求使自己的艺术充满强烈思想感情的音乐家。对时代矛盾的尖锐性的理解,对祖国和整个欧洲命运深深忧虑的痛苦,对法西斯强烈的憎恨,所有这一切决定了他的思想和整个创作的特点。在给巴托克颁发神圣的国际和平奖的大会上,匈牙利作曲家费伦茨萨博在发言中这样说道:“巴托克生活的年代,正直法西斯黑暗势力损害一切美好和人道的东西,使全世界陷入史无前例的恐怖之中。巴托克对这一切是深有体会的,他在个人的音乐里以无比巨大的激情表现了遭受苦难的人类思想感情的境界,他们渴望自由世

界的来临。”^[17]

在社会不断进步，历史不断发展的今天，分析与研究巴托克的三首钢琴协奏曲对我们进一步了解巴托克的音乐作品、二十世纪的音乐语言及拓展我国的钢琴教学与演奏的曲目都具有重要的意义。希望通过本文对这三部作品初步的分析与研究，为更好地理解近现代钢琴音乐作品起到抛砖引玉的作用。希望有更多的有识之士来共同研究这个课题。

附页1

I

Béla Bartók
(1926)

Allegro moderato, ♩ 100-92

Piano I (Solo)

Piano II (Orchestra)

I

II

Copyright 1927 by Universal Edition

Copyright renewed 1954 by Boosey and Hawkes Inc., New York
Universal Edition No. 8729

The image displays three systems of musical notation for a piano concerto, likely by Béla Bartók, featuring two staves labeled I and II.

- System 1:**
 - Staff I: Treble clef, contains sparse notes and rests.
 - Staff II: Treble and Bass clefs, contains a complex melodic line with many beamed sixteenth notes and rests. Dynamics include *mf* and *f*. A double bar line with repeat dots is present.
- System 2:**
 - Staff I: Treble clef, contains a melodic line with many beamed sixteenth notes. A box containing the number 31 is at the start.
 - Staff II: Treble and Bass clefs, contains a complex melodic line with many beamed sixteenth notes. A double bar line with repeat dots is present.
- System 3:**
 - Staff I: Treble and Bass clefs, contains a complex melodic line with many beamed sixteenth notes. Dynamics include *f*. A box containing the number 31 is at the start. The system ends with *accel.* and *rit.* markings.
 - Staff II: Treble and Bass clefs, contains a complex melodic line with many beamed sixteenth notes. A box containing the number 31 is at the start. The system ends with *accel.* and *rit.* markings.

附页 2

The musical score is presented in three systems, each consisting of two staves labeled I and II. The first system begins with a box containing the number 9. The second system features a box with 9 and a box with 7. The third system includes a box with 7. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *p*, *mp*, and *mf*. The score is written in a style typical of Bartók's compositions, with complex rhythmic patterns and a focus on texture and dynamics.

First system of the musical score, measures 1-10. The score is written for two piano parts, I and II, each with a grand staff (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 2/4. The first system includes a measure number '10' in a box above the first staff. The second staff has a 'cresc.' marking above it. The third staff has a 'f' marking below it. The fourth staff has a 'f' marking below it.

Second system of the musical score, measures 11-20. The score continues with two piano parts, I and II, each with a grand staff. The key signature remains one flat. The second system includes a measure number '10' in a box above the first staff. The third staff has a 'f' marking below it. The fourth staff has a 'f' marking below it.

Third system of the musical score, measures 21-30. The score continues with two piano parts, I and II, each with a grand staff. The key signature remains one flat. The third system includes a measure number '10' in a box above the first staff. The third staff has a 'dim.' marking above it. The fourth staff has a 'ff' marking below it.

U.E. 8579

The image displays a musical score for two piano parts, labeled I and II, across three systems of staves. The notation is in a complex, modern style characteristic of Béla Bartók.

- System 1 (Measures 11-12):**
 - Part I (top staff): Features dense, rhythmic chords and arpeggiated figures. Measure 11 is marked with a box containing the number 11.
 - Part II (bottom staff): Mirrors the complexity of Part I with similar chordal textures and arpeggios.
- System 2 (Measures 13-14):**
 - Part I: Continues the rhythmic patterns with some melodic lines. A dynamic marking of *p* (piano) is present.
 - Part II: Features long, sweeping arpeggiated lines that span across measures.
- System 3 (Measures 15-16):**
 - Part I: Includes a dynamic marking of *pp* (pianissimo) and the instruction *p espress.* (piano, expressive). It features more complex rhythmic patterns, including triplets.
 - Part II: Also marked with *pp*, it consists of sustained, arpeggiated chords.

注释:

- [1]引自《巴托克论文书信选》【增订版】中《匈牙利农民音乐》一文 第68页 人民音乐出版社 1985年
- [2]引自《巴托克论文书信选》【增订版】第184页 人民音乐出版社 1985年
- [3][4]引自《巴托克论文书信选》【增订版】中《匈牙利农民音乐》一文 第77页、第71页
- [5][12][16][17]引自《巴托克研究论文集》中《巴托克和现代音乐》【苏】伊·马尔蒂诺夫 第170页、第175页、第170页、第177页 音乐理论文丛第一辑 中国音乐家协会天津分会
- [6]引自《现代乐理教程》童忠良 第38页 湖南文艺出版社 2003年
- [7]引自《巴托克论文书信选》【增订版】中《关于节奏的结构特征》一文 第186页
- [8]匈牙利音乐学家埃尔诺·兰德卫 (Erno Lendvai);
- [9]引自《钢琴艺术中的新观点和新风格》[美]哈罗德·勋伯格
- [10][15]引自《巴托克论文书信选》【增订版】中《匈牙利新艺术音乐的主要特征》一文 第161页、第170页
- [11]引自《巴托克研究论文集》中《贝拉·巴托克的生平与音乐的结束语》【美】哈尔西·史蒂文斯 第165页
- [13]引自《巴托克论文书信选》【增订版】中《匈牙利民间音乐和新的匈牙利音乐》一文 第27页
- [14]引自《巴托克论文书信选》【增订版】中《农民音乐对现代专业音乐的影响》一文第50页

参考文献:

- 1、David Yeomos ,*Bartok for Piano.* Indiana University Press
- 2、*The Life and Music of Bela Bartok.* Oxford University Press, 1964.
- 3、Elliott Antokoletz, *The music of Bela Bartok:A study of Tonality and Progression on Twentieth-Century Music.* Berely,LosAngeles and London University of California Press,1984.
- 4、“Bela Bartok”,*The New Grove Dictionary of Music and Musician.* 2001.
- 5、哈密·施麦恩:《巴托克》,江苏人民出版社,1999年
- 6、拉约什·莱斯瑙伊:《巴托克传》,人民音乐出版社,1985年
- 7、安德拉斯·米哈伊:《论巴托克》,音乐出版社,1958年
- 8、彼得·斯·汉森:《二十世纪音乐概论》,人民音乐出版社,1981年
- 9、帕翠卡·豪沃德:《钢琴艺术三百年》,西南师范大学出版社,1998年
- 10、唐纳德·格劳特:《西方音乐史》,人民音乐出版社,1996年
- 11、杰拉索德·亚伯拉罕:《简明牛津西方音乐史》,上海音乐出版社,1999年
- 12、约瑟夫·马克利斯:《西方音乐欣赏》,人民音乐出版社,1998年
- 13、库斯特卡:《二十世纪音乐的素材与技法》,人民音乐出版社,2002年
- 14、许勇三:《论巴托克的音乐创作》,人民音乐出版社,1986年
- 15、《巴托克论文书信选》[增订版],人民音乐出版社,1985年
- 16、廖乃雄:《巴托克论文书信选》,人民音乐出版社,1961年
- 17、《巴托克研究论文集》,中国音乐家协会天津分会,1981年
- 18、钟子林:《西方现代音乐概述》,人民音乐出版社,1991年
- 19、周薇:《西方钢琴艺术史》,上海音乐出版社,2003年
- 20、童忠良:《现代乐理教程》,湖南文艺出版社,2003年
- 21、姚恒璐:《二十世纪作曲技法分析》,上海音乐出版社,2000年
- 22、《音乐译丛》[第一期],人民音乐出版社,1979年
- 23、杨儒怀:《音乐的分析与创作》,中国文联出版社,1995年
- 24、高为杰:《20世纪音乐名著导读》(协奏曲卷),上海音乐出版社,2001年
- 25、《中国大百科全书》(音乐舞蹈卷)

后 记

感谢我的导师汪子良教授，从本文的选题到完成，无不倾注了她的心血，同时在我三年的研究生学习过程中，她以丰富的专业知识、严谨的治学态度，使我获益非浅，更使我在钢琴专业上有了很大的提高。

感谢上海音乐学院苏彬教授在钢琴教学与演奏上对我的指导；感谢上海音乐学院孙国忠教授在论文写作过程中给予我的大力帮助。同时感谢康建东教授、李曙明教授、牛龙菲教授、李锦生教授在论文写作过程中给予我的帮助。

此外，衷心感谢音乐系的各位老师，他们给我的知识及对我的关心与支持，使我终身收益。

最后，因水平所限，文中难免出现不妥和疏漏之处，恳请各位尊敬的师长批评指正。

常兴怡

2004年5月