

中图分类号: J614

单位代码: 10231
学 号: 42120567



硕士学位论文

巴托克《十四首钢琴小品》OP. 6

中的调性特点与和声形态

学科专业: 音乐与舞蹈学

研究方向: 作曲与作曲技术理论(和声)

作者姓名: 庞 圣 久

指导教师: 李龙德 副教授

哈尔滨师范大学
二〇一五年六月

中图分类号: J614

单位代码: 10231
学 号: 42120567

硕士学位论文

巴托克《十四首钢琴小品》OP. 6 中的调性特点与和声形态

硕 士 研 究 生: 庞 圣 久

导 师: 李龙德 副教授

学 科 专 业: 音乐与舞蹈学

答 辩 日 期: 2015 年 6 月

授 予 学 位 单 位: 哈尔滨师范大学

A Thesis Submitted for the Degree of Master

**THE TONALITY DISTINGUISHING AND
HARMONY FORM OF BARTOKOP.6
_14_BAGATELLEN**

Candidate	: Sheng jiu—PANG
Supervisor	: Long de—LI Professor
Speciality	: Music and dancology
Date of Defence	: 2015 June
Degree-Conferring-Institution	: Harbin Normal University

目 录

摘要	I
Abstract	II
绪论	1
一、研究背景	1
二、研究内容	2
三、研究目的	3
四、研究方法	3
第一章 《十四首钢琴小曲》OP.6 中的调性特点	4
一、巴托克简介:	4
二、巴托克钢琴音乐创作特点	4
三、巴托克《十四首钢琴小品》介绍:	6
四、大、小调性思维的瓦解	8
(一) 传统和声的瓦解	8
(二) 东、西欧民族各调式代替传统大、小调体系	8
五、新的调性思维衍生双调性与多调性	12
(一) 大小调式之间的纵向结合	13
(二) 中古调式基础上形成的纵向结合	14
(三) 匈牙利民间音乐特点的调式纵向结合	16
第二章 对传统和声的扬弃产生多调性下的和弦形式	21
一、带有传统大、小调特征的多调性和弦形式	23
(一) 和声的平行进行	23
(二) 和声的反向进行	28
二、带有中古调式及各类特种调式特征的多调性和弦形式	28
三、带有匈牙利民族调式特征的多调性和弦形式	33
四、三度结构三和弦的连续应用	34
五、二度、四度等非三度结构和弦的应用	37
(一) 四度叠置的和弦	37
(二) 二度叠置的和弦	39
第三章 巴托克的创作手法产生的影响	43

一、对匈牙利民族音乐的影响	43
二、对二十世纪音乐的发展产生的影响	43
结论	45
参考文献	46
攻读硕士学位期间所发表的学术论文	49
哈尔滨师范大学学位论文独创性声明	50
哈尔滨师范大学学位论文授权使用声明	50
致谢	51

摘 要

传统的大小调功能和声体系，是从十七世纪后期一直延续到十九世纪末，维持了二百多年的发展与变革。十九世纪中期之后，西方众多著名作曲家打破传统和声的约束，大量而广泛地运用十二平均律范畴之内的各种三度叠置和弦。至二十世纪初，这种创作技法已经越来越完善，而后又经过欧洲各国作曲家的不断发展，到了二十世纪中叶，早已形成色彩远比传统调性和声丰富的新型和声技法。

在《十四首钢琴小曲》OP. 6 中，巴托克运用了大量特殊的调式安排与多种和弦的应用手法，逐渐摆脱传统和声的束缚。将匈牙利民间曲调和西方的传统、现代手法融为一炉。此种探索和创新，赋予了匈牙利民间音乐以新的含义，让传统的匈牙利民族音乐展现出全新的面貌，并为后来作曲家的创作思路提供宝贵的参照和启发。从传统大、小调统中解放出来，显然不是一味地抛开调性体系的基本法则——这是音乐艺术的退步。从传统的功能法则解放出来应该理解为用其它手法代替这些组成因素，竭尽可能合理地选择作曲家在美学上所喜爱的调式综合体，从而创造出一种新体系。

本文通过对巴托克《十四首钢琴小曲》OP. 6 这部作品中调式与和声运用的分析，摸清西方传统和声理论向近现代和声理论转变的规律；了解十九世纪到二十世纪西方音乐创作与新的和声技法之间的必然联系；近现代音乐作品如何体现出调式融合的和声的特点，新的和声技法又是如何反应近现代音乐作品的创作规律；展示在传统调性和声理论基础上的新思维条件下的近现代和声技法。从而了解近现代作曲技法中的东欧民族风格与十九世纪末欧洲音乐相揉合的创作思想，把握新的音乐发展走向；并且通过对巴托克作品的研究来探讨其中的西方音乐突破传统迈向近现代特点的发展过程。

关键词 调式排列；近现代和声；匈牙利民间曲调；中古调式；不协和音程；

Abstract

The traditional major and minor functional chord last from the late seventeenth century to the end of nineteenth century, which maintains the development and change of more than 200 years. After the mid-nineteenth century, many western composers break the traditional harmony constraint and widely used three chords within twelve errhythmic. At the early twentieth century, this creation technique has become more and more perfect, and then through the development of European composers, by the middle of the twentieth century, it has already formed a richer color of harmonic technique than the traditional tonality.

In the “bartok op.6 _14_bagatellen”, Bartok applies many special mode arrangements and a variety of modes of chord to gradually get rid of the constraint of traditional harmony. He mixes the Hungarian folk tunes with the western traditional and modern methods. This kind of exploration and innovation give new meaning to the Hungarian folk tunes. It also shows a new look of traditional Hungarian folk music. Besides, it provides valuable reference and inspiration for the creative thinking of later composers. Liberated from the traditional major and minor mode, it obviously does not mean to blindly abandon the basic law of tonality system—this is retrogress of music art. This liberation from traditional function of law should be understood to use other techniques to replace these components, and try to rationally choose composers’ favorite mode synthesis in aesthetics, so as to create a new system.

This paper analyzes the mode and application through Bartok op.6 _14_bagatellen. It finds out the transformation law of the traditional western harmony theory to modern harmony theory. It shows the link of western music and the new techniques of harmony between the nineteenth century and the twentieth century. It includes how to reflect the harmony characteristics of mode fusion of modern music works and how the new harmony techniques reflect the creation rules of modern music works. It also displays the modern harmony techniques under the condition of thinking on the basis of traditional tonal harmony theory, thus to understand the modern composing ideas of Eastern Europe national style combining with Europe music at the end of nineteenth century, which grasp the trend of new music development. Through the analysis of

Abstract

Bartok's works, it discusses the development process for exploration the breakthrough of traditional western music into the modern characteristics.

Keywords: mode arrangement; modern harmony; Hungarian folk tunes; medieval modes; dissonance interval

绪 论

一、研究背景

传统的大小调功能和声体系，是从十七世纪后期一直延续到十九世纪末，维持了二百多年的发展与变革。十九世纪中期之后，西方众多著名作曲家打破传统和声的约束，大量而广泛地运用十二平均律范畴之内的各种三度叠置和弦。至二十世纪初，这种创作技法已经越来越完善，而后又经过欧洲各国作曲家的不断发展，到了二十世纪中叶，早已形成色彩远比传统调性和声丰富的新型和声技法。而二十世纪的和声常规的音响失去了功能惯性，丢掉了听觉习惯，让和声排序进入到了一种放宽规则的状况。这一时期的和声法则自然是已没有了功能家族概念的相互关系，而进入单独个别的、类似于无序形式的音响模式。

音乐发展到了这个阶段，欧洲涌现出了一大批具有代表性的作曲家，他们的作品各自体现出了不同的风格，巴托克就是他们其中的一位。他创作的《十四首钢琴小品》OP. 6 就是一部带有打破传统；尝试全新风格的独奏曲作品。

通过分析巴托克《十四首钢琴小曲》OP. 6 中的调式与和声的处理方法，摸清西方传统和声理论向近现代和声理论转变的规律；了解十九世纪到二十世纪西方音乐创作与新的和声技法之间的必然联系；近现代音乐作品如何体现出调式融合的和声的特点，新的和声技法又是如何反应近现代音乐作品的创作规律；从而熟悉在传统调性和声理论基础上的新思维条件下的近现代和声技法。

巴托克的音乐特点为我们展现了一个重要的历史问题，巴托克解决了这个复杂的问题，即：将古老的音调材料同二十世纪前半叶欧洲先锋派最新的成果相结合。若要弄清楚现代和声原则在巴托克音乐中的运用和变化，就要尽可能研究这种结合。对巴托克而言，这也就是他最基本的工作，在艺术上不但要证明这是正确的音高关系体系，是在合理地选择它的中心组成因素的基础上构成的；同时还要考虑到在巴托克创作中的体系是现代体系，而材料来源则是古老的。就是基于这种背景下而产生的。在深入研究巴托克和声技法在音乐创作中的艺术指导性的同时，对巴托克《十四首钢琴小品》OP. 6 中的调式与和声的创作特点进行概括，并阐述他的和声技法在二十世纪和声的发展过程中所起到的连接近现代音乐特征的作用。

二、研究内容

本文通过对《十四首钢琴小品》的分析,来阐述巴托克和声体系在《十四首钢琴小品》中的体现和对作品创作的指导,以及在体系中各个理论部分之间的联系与相互影响。

当我们欲想以其它调式代替传统的大小调体系时,就会不可避免地形成一种复合调式体系,在我们面前就会出现有各种特点的调式构成的集合形态,在巴托克的创作中也体现出了这点。

在巴托克和声里最重要的一个特征就是自由使用不协和和弦。其重要的具体表现是:

1、广泛运用各种各样的不协和和弦,其中包括最不协和的音响集合和完全由二度(大、小混合二度)组成的和音。也涉及到作为独立的和声单位而自由使用二度和七度。除传统的和弦外,巴托克广泛地使用创新的和弦,他认为这种旧的与创新的和弦的混合丰富了和声效果。

2、不协和和弦的独立性和稳定性,有时造成幻想般的不同凡响的音响和完全另一种不同的旋律进行的调式逻辑,在涉及到创新的调式表现力时形成极独特的效果。

研究重点:

音调材料是巴托克创作时的调式调性组织的核心源头,而音调的综合体是奠定他的体系的基础。这就是所谓的东方和西方的结合——将东南欧特有的民歌结构的调式特点与西欧音乐思维的最新成果结合在整体中。这种结合,使巴托克特有的多调式显得更集中,这时则显示出了调式综合的新结构原则。

巴托克创作中的多调式可分为以下两种主要的结构类型:

1、横向——序进的、单声部的,即经常变换调式。单声部旋律里的多调式大多是不同的调式诸音在同一主音上的交替。巴托克或直接引用民间音乐的这一原则,或在民间音乐中发现这种原则。在他所收集的匈牙利民歌里,我们发现了清楚单声部多调式。

2、纵向——同时的、多声部结合。另一种多调式是属于同一主音的各种不同调式的同时结合。就是单声部——多调式的旋律线条可以同时结合起来。

它的作用在于要求广泛地接触在同一种调式音阶中不能接触到的十二音的变音体系中的其它音级。它的根据源于普通功能调性的基本规律。调式扩充的原则也起到了使调式范围内音响鲜明的作用。在一般的调性功能交替过程中,音响部分的替换可能近似于此原则。这种原则在巴托克作品中的表现是多样的。在多声部音乐中,调式扩充甚至可以造成在短的片断内使用所有十二个半音的倾向。

若要梳理巴托克近现代和声的发展脉络,首先需要对传统的大小调和声体系的情况有一个把握,并且要了解自十九世纪末的传统调性和声发展的高峰向二十世纪前期调式功能的减弱和音级更加相对独立这一现象转变的过程;在转变的过程中,和声原则发展的各个阶段以及所有环节之间的联系与相互的影响,对于探索十九世纪到二十世纪近现代和声的法则与发展方式具有挑战性的意义。

三、研究目的

本文通过对巴托克《十四首钢琴小曲》OP.6 中调式与和声运用的分析,探索西方传统和声理论向近现代和声理论转变的规律;了解十九世纪到二十世纪西方音乐创作与新的和声技法之间的必然联系;近现代音乐作品如何体现出调式融合的和声的特点,新的和声技法又是如何反应近现代音乐作品的创作规律;展示在传统调性和声理论基础上的新思维条件下的近现代和声技法,而了解近现代作曲技法中的民族风格与十九世纪末欧洲音乐相揉合的创作思想。

四、研究方法

本文是一篇理论性和实践性相结合、具有较高的概括和应用价值的论文,在其写作过程中主要运用了以下几种研究方法:

(1) 资料整理法:本文在写作研究之前已经对相应地音乐内容进行了一系列的搜集整理工作,积累了许多的有关音乐素材。搜集了包括音乐图片、谱例、视频资料以及音响文献等参考资料。但本着服从和服务于该论文研究的需要,因而将其进行了有关的筛选和梳理工作。

(2) 实践观察法:本人通过在阅读和实际配合的过程中,运用观察和实践法将这二者如何能够更好地完美有机结合形成了一种独具特色的理论见解,并以资料的形式进行了相应地整理。

(3) 文献研究法:本文通过中国知网、中国期刊网、万方数据资源系统中的有关文献资料来整理、分析和研究现存的一些关于近现代和声理论的必然联系,从而来更进一步地的总结与揭示这二者在整个艺术创作过程中相互配合、相互协作、相互作用的重要意义与价值。

(4) 访谈法:针对于本文的研究内容,本人走访了一些有着丰富经验的老一辈专家和学者,从他们那里吸取了许多与本论文有关的一些宝贵的意见和建议,为本文日后地顺利完成提供了有力地保障与支持。

第一章 《十四首钢琴小曲》OP.6 中的调性特点

一、巴托克简介：

贝拉·巴托克(Bela·Bartok, 1881—1945) 出生于匈牙利的托隆泰尔地区(现罗马尼亚), 他是二十世纪初期匈牙利著名的音乐家之一, 近代欧洲伟大的作曲家、钢琴家、民族音乐学家, 同时也是新民族乐派多位音乐家中对钢琴的创作做出突出贡献的一位。作为代表性的民族主义作曲家, 民间音乐的继承和发展在巴托克的推动下达到了一个全新的阶段。他突出的成就是将音乐的本质从民族音乐艺术里发现出来, 并加入自身的创作特点, 将匈牙利民间曲调和西方的传统、现代手法融为一炉。此种探索和创新, 赋予了匈牙利民间音乐以新的含义, 让传统的匈牙利民族音乐展现出全新的面貌, 并为后来作曲家的创作思路提供宝贵的参照和启发。研究作曲家在运用古典和声手法和匈牙利民间音乐融合而成的千变万化的和弦结构, 从而展开我们在本民族音乐创作上的和弦结构方面的思维。

巴托克从小就是一个音乐天才, 十岁左右便公开演奏自己创作的作品。1899年, 在布达佩斯音乐学院学习音乐。至 1905 年, 他将工作的主要精力放在收集东欧民族音乐上, 因此其创作也发生较大的转变。第二次世界大战爆发后的 1940 年秋, 巴托克在美国定居至 1945 年 9 月去世。

现如今, 巴托克出生地已不能从地图上查到。因该地区多重语言混杂, 这对巴托克的创作产生重大影响。他的钢琴音乐折射出了他的天赋, 风格变化频繁并且个性鲜明。他深入民间整理农民曲调, 前后总共整理将近 8000 首民歌曲调, (涵盖中欧、土耳其、匈牙利、罗马尼亚和北非等国家和地区)。通过收集和整理民歌, 巴托克察觉纯粹的匈牙利民族音乐, 就是农民音乐。对民族音乐曲调的研究, 形成一种属于自己的创作思维——提炼出匈牙利民族调式五声音阶, 并用于创作中。该成就成为巴托克音乐创作中最成功的一项, 成为巴托克献给人类艺术创作的宝贵经验。

二、巴托克钢琴音乐创作特点

二十世纪的特点是统一性写作风格被终结, 各类风格性特点被突显出来, 各种复杂、纷繁的流派交替发展与揉合。这一时期, 巴托克涉及的创作领域较为广泛, 包括声乐、室内乐、舞台剧、合唱、改编曲、钢琴独奏曲及管弦乐曲等。其

中，以室内乐、钢琴独奏曲以及管弦乐曲更为著名。而在这些钢琴独奏曲中的主要形式为钢琴小品。它们篇幅虽然短小，却融合许多民间曲调，将独特的技法发挥到了极致。因此，人们又将巴托克称为“作曲家、钢琴家和民歌收集者”。

巴托克的创作中，钢琴曲的地位非常突出，大量新手法与新音响都率先在钢琴音乐上得以体现。作品形式丰富，能总体体现巴托克独到的创作思想和风格。因此，分析巴托克的钢琴作品，对了解二十世纪作曲技法有特殊意义。巴托克一生的创作中，前期受贝多芬、理查·施特劳斯等古典和浪漫作曲家的影响，后期受德彪西、斯特拉文斯基等近代作曲家的影响。而他本人则认为对他创作的定型起决定作用的是匈牙利“民族音乐”。据记载：巴托克曾前往罗马尼亚的特兰西瓦尼亚，在那里他发现匈牙利民歌中经常运用的五声调式根源。以后，他便以当地的五声调式为基础，形成民族化的创作方式。在巴托克大量新技法里，一个核心内容就是从五声调式出发形成丰富的和弦结构。

黑格尔曾在著作《美学》中指明：因为是以声音为媒介，音乐就并非以外形这个因素来表达内容，而且没有明显的可眼见的特点，所以要领会音乐作品，就需要另外的主体器官，就是听觉。巴托克之所以能成为音乐家的一个主要原因就是他具有敏锐的耳音，他将所听到的音乐准确记录下来。巴托克一生拥有大量作品，1904 年他记录的第一首匈牙利民间曲调，这一发现使他将注意力放到祖国音乐的创作中来。1907 年巴托克出任布达佩斯音乐学院教授，使他得以留在国内研究匈牙利民间音乐。他察觉民族音乐运用中世纪用的七种中古调式和五声调式，而并非以古典大小调作为表现手段。在中世纪的调式中五度并不是重要的调式音级关系，民间音乐不再是古典功能和声里的突出主、属交替的情况，并且在五声调式中传统大小调和声功能急剧减弱。他的音乐尽管没有太明显的题材表现，但却用匈牙利民间音乐开拓出新天地。

巴托克对匈牙利民族音乐的搜集和探索伴随着国家的战火和硝烟。自 1526 年，匈牙利便陷入达几百年之久的侵略战争和暴乱政治，使匈牙利文化艺术遭受严重摧残，并且在音乐领域体现更加突出，这时期德奥体系音乐时刻都在向匈牙利民族音乐渗透着。虽有李斯特、勃拉姆斯等音乐家，创作大量匈牙利风格的作品，如《匈牙利狂想曲》、《匈牙利舞曲》等，但体现的是吉普赛人的匈牙利城市音乐素材，属于吉普赛风格，没有真正继承匈牙利民间音乐的本质。巴托克前期创作与李斯特、勃拉姆斯和拉威尔有很多相同之处，不过在创作过程中，巴托克改变乐曲风格，将注意力转向匈牙利民族音乐的领域，并将这些丰富的素材当做创作的源泉，形成别具一格的曲风。每首单独的匈牙利民歌，都是一首完美的作品，尽管规模小，

但其价值不弱于巴赫赋格曲或贝多芬钢琴奏鸣曲。这些民族曲调,表达了人们的思想情感,无丝毫冗赘。这种民间的音乐可使人们学会如何用最简洁的技法表达内心思想。作曲家们特别需要像民间音乐这样的典范来把握音乐的创作。

巴托克的创作被匈牙利民族音乐深深地影响着,使得他深信,越是偏远地区的音乐,受到城市音乐的冲击就越小,越能展现人民真挚的情感。自 1906 年起,巴托克与当时正独自研究农民音乐的佐尔坦·柯达伊(1882——1967)配合,收集整理匈牙利民歌。后来数年里,巴托克身背录音机,往返于匈牙利乡村和山区之间,收集那些将要消失的民间歌曲。不仅如此,巴托克还注意总结不同地区民歌的起源,发展和相互关系。巴托克深信民间音乐的精华深藏于此,发掘并维护这些古老的艺术财产,为后人留下宝贵的精神财富。巴托克把这些民歌的调式与古典大小调式、泛音列及全音阶、半音阶相融合,组成新调式和声结构,并由此扩展出丰富多彩的和弦结构形式组成特别的和声形式。

巴托克探访民间,搜集整理民族音乐的曲调,把民间音乐的素材结合到西方现代作曲手法当中进行音乐创作实践。在和声的运用方面,为了突显出匈牙利民间音乐的特性,巴托克竭力做到脱离严肃古典和声规则的约束,寻求全新的和声技法,把匈牙利民间音乐调式同大小调音乐有机融合在一起,在三度叠置原则所形成的和弦、和弦外音、调式的相互关联、转调法以及发展半音体系等层次进行突破和革新,赋予古典和声观念以新的生命力。针对于增强和声表现力的应用方面,着重表现匈牙利民间曲调的风格,建成曲调独特的调式和弦生成方式。

三、巴托克《十四首钢琴小品》介绍:

《十四首小品》创作于 1908 年。这部作品被后世作曲家们视为巴托克音乐语言的开始,是二十世纪音乐创作观念的领袖,这部钢琴小品由巴托克本人在 1908 年 6 月首演。这十四首小品的名称分别为: 1. 很和缓; 2. 戏谑似的快板; 3. 行板; 4. 极慢板; 5. 极快板; 6. 慢板; 7. 狂想曲的极快的快板; 8. 和缓的行板; 9. 优雅的稍快的快板; 10. 快板; 11. 伸缩速度稍快的快板; 12. 伸缩速度; 13. 情人死了, 悲悼的慢板; 14. 圆舞曲, 我的情人在跳舞, 急板。而最后一首小品用的是巴托克《第一小提琴协奏曲》的主导动机。

巴托克的《十四首钢琴小品》具有明显的实验性特点,他在之后的曲风所使用的许多手法,在此时已略显雏形。通过对这些乐曲的解析我们可以得知,尽管巴托克有时也会采取李斯特式的创作风格,与他越来越简练的曲风没有丝毫联系,但是他的新的创作思路已经有较大的进展。

巴托克的时代正是浪漫主义向二十世纪音乐转型的过渡时期,众多作曲家都在力图摆脱传统作曲技法对音乐创作的束缚,通过某种途径搜寻一条全新的创作之路。甚至有些人提出激励自己的口号“和传统的古典主义决裂”,以此来鼓励新的音乐风格的拓展;还有一些人寻找另外一种新的道路——从民族音乐中吸收精华元素来启示音乐创作,而巴托克就是后者的代表人物。

《十四首钢琴小品》是巴托克创作生涯中,里程碑似的作品。在这之前,巴托克的创作仍然围绕着传统的大小调作曲技法,其作品中充斥着大量古典主义的元素。不过自从与柯达伊一同进行民间音乐的采集和整理之后,巴托克从中找到了自己音乐创作的源泉和道路,并坚定着信心沿着这条道路谱写出自己独特的创作风格。尽管这部作品并不受音乐会听众的宠爱,在音响上也不具有悦耳的、令人回味无穷的旋律性,但却成为巴托克后来创作自己独特音乐风格的开端。

在这部《十四首钢琴小品》中,作曲家使用了大量具有实验性质的创作手法,努力促使他以往所搜集整理出来的民间曲调融入乐曲中,外加在和声手法上进行了多次现代化的尝试。

《十四首钢琴小品》OP. 6 属于一部结合了浓郁的匈牙利民族特性节奏风格与作曲家本人个性化创作特点的钢琴作品。他将西方高度概括的作曲技法同民间音乐的精髓融会一处,使得他的音乐作品既遵循传统的古典作曲技术理论,又符合现代音乐创作的发展方向。在曲风的层面,直接以民族曲调的旋律为基础来进行创作,利用主题材料所展示的旋律音阶来增加乐曲的民族风格,这是本作品节奏模式的来源与主题动机的素材,是他这部作品中比较有代表性,较常被用来作为示范的原因之一。

该作品尽管只有区区十四首小品,但其艺术价值和所起的典范作用却远远超越其篇幅,主要原因是其中体现了二十世纪初期音乐作品的各种风格与各种手法的概括,是一部集合近代音乐创作开始阶段的绝大多数作曲手法为一体的作品。每一首小品都蕴藏着各自不同的创作技法,整个小品集也包含了二十世纪初期近代音乐的宝藏,指示着后世的作曲家们走向自我发展的道路。

《十四首钢琴小品》里的局部旋律运用匈牙利民族音乐材料和斯洛伐克民族音乐材料,作品中展现大量新、老曲调相互交织的风格,速度的转变频繁而迅速,调式的转换也是新颖而自然。这些钢琴小品中展现了自由的结构、丰富的和声、强烈的即兴性与咏唱式的风格、多样的音乐语言和钢琴技巧、新颖的音响、多变的织体类型等,这些手法都与他对各类民族曲调材料的使用是不可分割的。该乐曲将民间音调利用半音化特点而运用出来,传统和声也因为被小七和弦、全音音

调、大小和弦的交替使用而变得含糊不清。

由于针对于民间音乐的创作，往往使用变奏技法来即兴似的扩展音乐，巴托克在创作钢琴小品时也多次使用这类手法。不管用哪类技法，都是在为突出主题旋律而服务。巴托克因为运用民间音乐的风格，从而建立自己的音乐发展道路，创作手法多样而灵活，既汲取民族音乐又自如使用这些材料。利用欧洲传统音乐创作方法，配合着匈牙利民族音乐的曲调特征，并且融入了现代和声特色，采取更加清晰、灵活的技法表达音乐信息，这些情况都让巴托克钢琴小品的特点异常鲜明。这部作品用独到而卓越的写作技巧让匈牙利民族曲调借助欧洲传统的大小调和声体系而融合在钢琴音乐的作品中。对位是被巴托克大量使用的技法，而这些以具有民歌特点的旋律在作为主题的同时，其织体也使用近代的创作手法，往往采用不协和音程、大跳音、精炼的线条，充分地发挥了复调音乐。

根据巴托克的收集、整理和研究,古老匈牙利民间曲调特点被归结为:以不带变化音的五声音阶为基础,由四个等长的句子所构成,段落结构的后半部分旋律近乎为前半在低五度上的近似完全的反复。

欧洲音乐到了古典主义时期逐步以大小调式为核心，一直延续到浪漫主义后期，这种调式音乐的结构并没有发生实质性的改变，而且它所覆盖的地域范围也逐渐从西欧国家扩展到整个欧洲大陆。早在大小调式被确立之前，东欧许多国家的音乐创作就已经运用各种不同的调式音阶，尤其是使用我们所熟知的中古调式。

四、大、小调性思维的瓦解

（一）传统和声的瓦解

由于大小调式的思维时间长久，早已是根深蒂固，所以这些近代作曲家在创作的过程中，尽管秉持着超凡脱俗的创作意念，却在其作品中仍能看到古典风格的痕迹。作曲家们重新挖掘中古调式的使用价值，拓展出许多具有中心音的调式音阶，巴托克正是这些作曲家们的典型代表。“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。”[1]巴托克逐步脱离传统的调式风格，以匈牙利民族音乐所使用的古老的中古调式为基础，创造出的调式音阶拥有自身独特的风格。我们可以说巴托克的音乐仍然具有调性的特点，但是里面包含了近代音乐的形态和效果。

（二）东、西欧民族各调式代替传统大、小调体系

巴托克的音乐表现手法有独到的性格，他将东欧的民族旋律与西欧古典、近

现代手法成功地融合在一起，钢琴小品内容选材广泛，主要有两方面的特征：一、取自东欧各民族曲调，二、吸收先进创作手法。一直以来，巴托克对匈牙利、中欧、北非和罗马尼亚等众多国家和地区的民族音乐作广泛收集研究。

1、匈牙利民族音乐的类型

a、古老的曲调形式：匈牙利民间的古老歌曲一般具有速度自由和诵唱式的特征。丰富的旋律转变，大多用四个等长乐句构成，采用匈牙利民族的五声形式的音阶，调式的色彩较暗，音乐的陈述往往采用强烈悲哀的感情色彩。这种旋律经常被老年农民所演唱，这样的传统音乐在东欧流传了很长时间。

b、新的曲调形式：匈牙利新的民族曲调形式通常较为活跃。常为四乐句结构(AAAA, AABA, ABBA)，句子一般带一部分扩充，末尾原封不动地再现首句。因为受西欧音乐特点的左右，自然大调与和声小调被运用在匈牙利民间音乐的调式中，其感情的展现更直白。自十九世纪中期开始，这种曲调逐渐被年轻农民所广泛表演。

c、新旧混合的曲调形式：这种新旧混合的曲调形式较为复杂，长期受东欧与斯洛伐克民族文化的影响。结构同样为四乐句，一般采用传统大小调式，以及典型的比较欢快的节奏型，经常在节日与各类民间活动中使用，新的音乐格式比旧的音乐格式更轻盈、富有乡村气息。

2、罗马尼亚民歌的类型

a、佐林德(eolinde)曲调——一种圣诞颂歌。在圣诞节前夕，由少年在村子里走街串巷问候，并在受到礼物时所演唱的歌曲，内容与基督降生的宗教题材相关，到了后期大多受到别的教义的影响而发生改变。具有祈祷颂歌式的特征。

b、舞曲：这种音乐形式流传于罗马尼亚，一般无歌词，由小提琴、笛子等乐器演奏。站在罗马尼亚舞曲音乐的基础之上，巴托克大多的钢琴作品结构简练、完整，受到匈牙利民间音乐中的新旧混合调式的影响，经常为四句体的重复与发展。应用轻松愉悦的节奏型，同时也多用混合利底亚调式、利底亚调式、自然大调等这类较轻快的调式。

3、斯洛伐克民歌的类型

a、古老旋律：斯洛伐克民歌中的旋律常常由牧羊歌与仪式歌构成。牧羊歌充满即兴特点，曲式较为自由，具有朗诵式的风格，采用混合利底亚调式，音区往往在一个八度内。仪式歌同样为朗诵风格，其调式与牧羊歌不同，很少采用混合利底亚调式。

b、长短不一的旋律和曲式：这种特征大多出现于斯洛伐克民歌当中，一般运

用利底亚调式，速度一致，用两乐句构成非方整的结构。与捷克与匈牙利的新旧混合形式的民歌有紧密联系。

c、现代多元化的旋律：是一种斯洛伐克民歌所采用的旋律类型，很大程度上受新的匈牙利民间旋律的影响，在节奏上展现出匈牙利新式民间音乐的特点。

尽管巴托克的音乐吸收了部分序列音乐创作思路，但是与古典主义及浪漫主义前期的作曲家相比，他并不严格按着它的规则，而是运用不完全的序列，是在继承的基础上又有所突破。力图挣脱古典的调性功能体系，采用了复合调性、全音音阶、多种类别的音列等技法。巴托克把这些材料融合到一起，将它们合理地纳入自己的作品中，这些手法增加了他的钢琴小品的性格与现代音乐特点。

初期的调性音乐里，调性的判断往往要看个别旋律音在节拍中所处的位置是否关键，以及调式音阶的特性音程是否出现，并得到强调。在巴托克的这部《14首钢琴小品》中，将这一方法运用到创作中。他的调性的安排体现在不同的层面上，体现出更加复杂、更加多样的调式音阶与和声背景。

谱例 1: 《十四首钢琴小品》第二首第 1——6 小节



例中高音声部只采用 $\flat A$ 与 $\flat B$ 两个相距大二度音程的连续八分音符的进行，形成一种和声背景的渲染效果。左手低音声部从 B 音开始，向上、下两个方向作逆行的半音式的进行：从 B 音出发上行至 C 音、 $\flat D$ 音、 D 音、 $\flat E$ 音；下行先跳进至 G 音，再半音进行至 $\flat G$ 音、 F 音、 $\flat F$ 音、 $\flat \flat E$ 音、 $\flat D$ 音，再从 $\flat E$ 音出发至 $\flat \flat E$ 音、 $\flat D$ 音、 C 音。通过向下半音的进行可知，音阶在 $\flat D$ 音处停留，并且后面音阶重新出现在另外一个音区，这段音阶调性的主音属于 $\flat D$ 音。这六个小节之中所暗含的旋律线使我们在判断调性上产生了错觉，但是低音声部 $\flat \flat E$ 音向 $\flat D$ 音作解决的这种进行仍旧是较为明显的。而上方高音声部中的 $\flat A$ 音为 $\flat D$ 音上方纯五度，对其产生一种支撑的作用，同样可以证明 $\flat D$ 音为这一段落的主音。

依照传统大小调和声体系的调性判断方法，也可以为巴托克这部《十四首钢

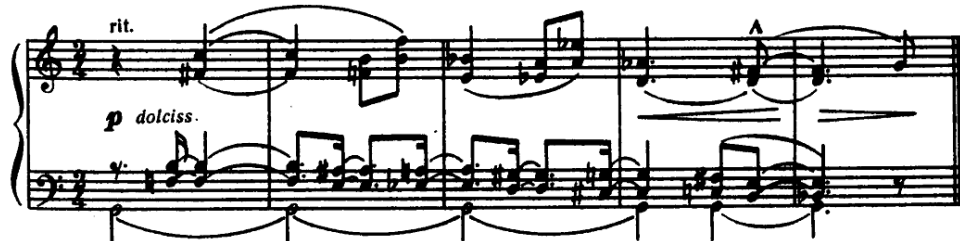
琴小品》中的部分曲目提供判断调性的理论依据。与传统大小调判断调性那样要运用根音向上下纯四度以及向上大、小二度来体现功能特性不同，巴托克在摆脱传统的同时，往往运用根音向上、下三度和四度以及增四度、减五度等关系复杂的具有色彩意义的和声进行来突出调式特点。在传统和声中，主和弦一般采用大小三和弦，因为它们具有较高的稳定性与协和性，可以被其它音级上的和弦所依附。而巴托克的这部作品中，大量出现带有多形态的主和弦，其中不乏七和弦、九和弦、带有附加音的和弦以及其它高叠和弦等。

谱例 2: 《十四首钢琴小品》第十三首第 25——26 小节



前文已经举过这首曲子的例子，低音声部只有两种和弦，即： $\flat E$ 、 $\flat G$ 、 $\flat B$ 以及 A 、 C 、 E 两种小三和弦。在结束部分，尽管最后一个小节高音声部是 $\flat D$ 音，但是综合低音声部，此处的和弦应为： $\flat E$ 、 $\flat G$ 、 $\flat B$ 、 $\flat D$ 四个音所构成的小七和弦，被用来作为乐曲的终止和弦，由此可以看出，这首乐曲的调性应为 $\flat E$ 调。倘若按着传统大小调思维的观点来看，则此曲根本没有任何终止和弦的音响色彩。

谱例 3: 《十四首钢琴小品》第八首第 28——32 小节



这是《十四首钢琴小品》第八首的结束部分。整首乐曲的织体安排以及和声选择让我们难以辨别它的调性，但是在这结束部分的二十八小节到三十二小节，在低音声部出现延续了整整五个小节的 G 持续音。这种持续音对调性的判断起到了至关重要的作用。尤其是在这种调性模糊的情况之下，只有持续音的出现突出了调式内音符的地位，因此我们可以判断这首小品的调式主音为 G 音。

谱例 4: 《十四首钢琴小品》第三首第 21——24 小节



在第三首中，右手高音声部从头到尾一直持续着同一个音型：由五个十六分音符 G、B、 $\flat$ B、A、 $\flat$ A 构成的循环持续音组。从中可以看出这种音型是以音符 G 作为核心，而其它音符则为环绕音符 G 的装饰音型，从而突出重音 G 的重要性，并利用这种音型作为下方声部的陪衬。下方声部的旋律走向一直到最后一小节都是采用慢速级进下行的方式到达最后的 C 音而结束，由此可知这首钢琴小品的主音是 C 音。下方声部所囊括的根音上方增四度音以及根音上方增二度音，其音程的源自于匈牙利民间音乐的调式音阶，而上方声部所强调的 G 音则为主音的属音，为主音提供功能上的支持。但是因为其它类型的功能进行并没有出现，所以全曲的功能意义还是非常微弱，凸显出伴奏的高音声部装饰音型的色彩意义。

通过所举的上述范例可以看出，巴托克在运用传统调式的时候，已经在很大程度上避开古典主义音乐风格的创作思路，尝试着开创自己独具特色的调式应用手法，很多传统的功能进行被忽略，转而采用色彩性更强的调式发展手法，如：连续不断的装饰音型循环推进，或是采用匈牙利民族调式中包含的不协和的曲调等。这种既以传统调式为基础，又不拘泥于传统调式的创作手法在巴托克的《14 首钢琴小品》中被广泛应用。

五、新的调性思维衍生双调性与多调性

双调性，也叫“多调性”，是巴托克常用的调性手法之一，各声部间主音相同但调式音不同的音阶在纵向上相结合。中古调式又叫“特种调式”或“教会调式”。这些调式音阶的产生早于传统大小调式而流传于欧洲各地。只是在后来的古典主义时期，西欧国家大量采用大小调和声体系，中古调式才逐渐被取代。尽管如此，中古调式却并没有完全消失，仍然有许多风格各异作曲家在不断地使用它们。特别是到了十九世纪后期，民族主义思潮席卷全世界，东欧地区国家纷纷要求摆脱统一的大小调体系，发展本民族音乐风格。

横向多调式转换的现象叫做调式交替，而纵向多调式叠加的现象叫做双调式。调式交替和双调式作为巴托克重要的调式体系结构，既可以将民族风格的调式运用其中，又可以将其与二十世纪特有的作曲手法相结合，近代音乐中形成独特的

和声体系奠定了基础。

早在欧洲音乐初期的二声部奥尔加农音乐中就有上下相差四、五度的两个调式的互相融合。到了近代，这种调性手法再一次得到应用，并被赋予全新的定义。正是因为受到传统调性的规则与匈牙利民族曲调的影响，外加上当时复调技法有了进一步的发展，才使得巴托克将双调性用于创作中，从而丰富了音乐的表现手法。

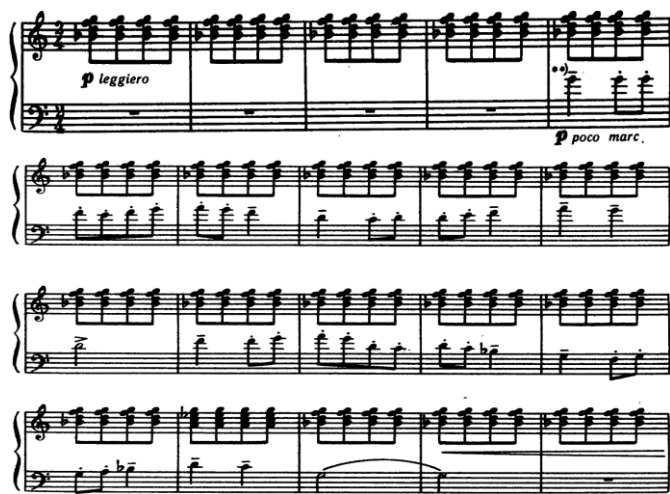
双调性是传统调性的扩展，在两个相结合的调性中，每一个调性都是采用传统调性来加以陈述。与传统调式交替或调式转换相区别的是，双调式并非一般意义上的横向的调性切换，而是纵向的调性上下重叠，使音乐在调性思维上具有明显的层次感。究其根源，这种调性的安排是作曲家在调性观念的一种转变。

（一）大小调式之间的纵向结合

双调性手法的产生和发展，是受传统大小调调性观念影响的必然结果。它将原本是横向调性交替与对置的思维转化成纵向调性叠加的思维。从横向交替到纵向叠加是近现代作曲家们在调式思维层面所发生的转变，也是和声思维层面的转变。这种转变受到现代艺术美学思想的影响，是音乐思维从横向线条化向纵向立体化转变的结果。

巴托克作品中双调性的运用，与民族音乐中可以出现不同调性的和弦有密切联系，甚至两个调性相互之间存在较大矛盾，它们的和弦也可以相结合。在匈牙利民间音乐中就常常出现建立在同一音级上的半音变化音，它们分别出现在民歌的开头部分与结束部分，有时候在主音被确定的情况下，会造成调式的转化。这一匈牙利民歌特有的现象被巴托克应用到了他的钢琴小品的创作当中。

谱例 5: 《十四首钢琴小品》第一首第 1——20 小节



此例中，右手高音声部为单纯的和弦式的背景，左手低音声部为主要的旋律

声部。旋律声部的前半乐句属于 C 大调的调式音级，旋律中没有任何变化音；而在后半乐句中出现了 $\flat B$ 音，使得调式从 C 调转变为了 F 调。不过我们可以发现在前面旋律中似乎有意避开了 B 音，目的是为了与后半乐句形成的同级不同音的冲突，在调式中避免了这种尖锐的小二度音响。

（二）中古调式基础上形成的纵向结合

谱例 6：《十四首钢琴小品》第一首第 15——18 小节



通过乐谱我们可以看出，上下两个部分采用不同调号。单纯从表面上看，上方声部采用 E 大调的调号，而下方声部采用 $\flat A$ 大调的调号，然而事实却并非如此。上例所列举的是巴托克《十四首钢琴小品》第一首的最后四个小节，是乐曲的结束部分。通过调号的辨别，我们可以得知上下两个声部采用的是不同的调号，属于双调性的调性安排，问题在于如何判断它们都是什么调性。先看高音声部，采用 E 大调的调号，声部的旋律结束在 E 音上，同时旋律中并没有出现其它的变化音级，由此可以判断上方声部属于 E 伊奥尼亚调式；再看低音声部，采用 $\flat A$ 大调的调号，但却不属于 $\flat A$ 自然大调。在最后一个小节，旋律结束在 C 音上，同样没有其它变化音级的出现，调号与结束音并不相符。实际上低音声部采用的是一种主音是 C，而在音阶中带有弗里几亚调式色彩，在调式音阶中出现弗里几亚特有的根音与二级音之间的小二度音程。如下例：C 弗里几亚音阶

谱例 7：C 弗里几亚音阶



四个降号在调号中已然显示出来，其它音级上则为自然音，以 C 音为核心的调式音阶，所有的一切标志出这段低音旋律属于 C 弗里几亚调式。这种常常在匈牙利民族音乐以及其它东欧国家的民间音乐中使用的调式，与上方的 E 伊奥尼亚调式旋律相互结合，形成特殊的双调性音响的音乐形象。将不同音级、不同和弦的上下对置扩展成为不同调性的上下对置，更加丰富了不协和色彩的音响效果。同时我们可以看到，巴托克在创作这首小品时，采用上下对称与倒影式的调性安

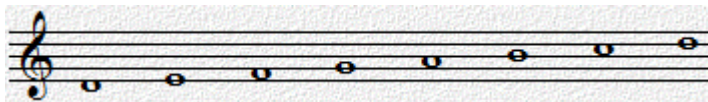
排，上方声部调号为四个升号，下方声部则运用四个降号。这种手法是巴托克在创作中的一项试验性的手法，并借此开创全新的调式应用技巧。

谱例 8：《十四首钢琴小品》第七首第 5——9 小节



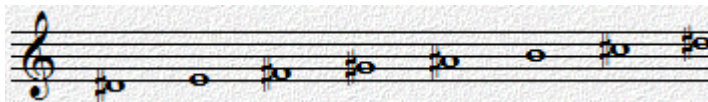
这首小品的上下两个声部非常明显采用了两个不同类别的调性。上方声部中调式音级里没有出现变化音，而根据前后乐句判断主音为 D 音，由此可以得知上方声部所使用的是 D 多利亚调式。如下例：

谱例 9：D 多利亚调式



需要注意的是，这个地方并非传统的大小调式体系，尽管没有变化音级，但是主音的安排却是与大小调式不相符。下方声部所采用的同样不是大小调式，而是 #D 弗里几亚调式。如下例：

谱例 10：#D 弗里几亚调式



这一段落，上方声部采用 D 多利亚调式，下方声部采用 #D 弗里几亚调式，两种调式都没有使用传统大小调式，而是古典主义和浪漫主义时期没有得到广泛使用的中古调式。在调式的选择上已经摆脱了古典主义音乐风格，更何况在调式排列上采用双调式的纵向结合，更加突出了近现代创作技法的发展方向。两个调的调式主音在音程上形成增一度的距离，形成极为尖锐的调式冲突，增加了调与调之间的不协和性。

正如前面所列举的例子，巴托克特别善于运用在中古调式的基础之上形成的综合性的调式音阶。他始终认为这种古老的音阶仍然具有顽强的生命力，可以产生新颖的和声色彩。这部《14 首钢琴小品》是巴托克在调式安排以及和声应用方面的早期试验性作品，很多近代音乐调式排列手法如倒影、对称、叠置、甚至调性的纵向对置等，在这里都是被首次运用。

（三）匈牙利民间音乐特点的调式纵向结合

谱例 11:《十四首钢琴小品》第十首第 41——42 小节



这首钢琴小品为 2/2 拍，在第四十一小节第一拍的后半拍，上下声部同时出现 E 音与 $\flat$ E 音；第二拍的后半拍，上下声部同时出现 A 音与 $\flat$ A 音，形成同级不同音的对撞；在第四十二小节第二拍的后半拍上下同时出现 $\sharp$ G 音与 G 音。与上一个例子不同，这一范例在纵向上直接形成尖锐的同级半音的冲突，大大增强了音响效果的不协和性。这是一种建立在和声思维上的调性纵向对置，匈牙利传统的民族调式被纵向叠加在了声部的进行中。

在巴托克的《十四首钢琴小品》中，调式的交替与双调式是大量存在的：

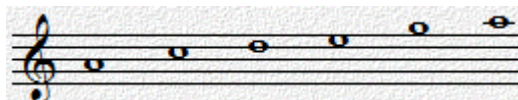
(1)用于交替的两个调式之间属于近关系调，在大多数情况下只差一个升降记号，或是相差三个升降号的情况，例如传统和声认为同主音大小调同样属于近关系调，而巴托克的后期创作中则出现，两个调式关系较远的调同样被用于调式交替。

(2)在运用调式交替时，往往是前后两个调式的分界较为明显。即便是两个调式没有做到非常明显，但是它们调式特征音的相互距离也会相距比较远，从而尽可能促使调性分明。

(3)双调性的两个调之间的关系要远于交替的两个调之间的关系，不过由于《14 首钢琴小品》是巴托克创作的实验性作品，双调性之间的两个调关系还没有达到太远的程度。而在他后来的创作中，两个调的关系才越来越远，形成近代欧洲音乐典型的调性处理手法。

在 1907 至 1908 年期间，巴托克搜集并研究了许多东欧国家的民族音乐，同时在当时的音乐创作中寻找灵感。1907 年他在特兰西瓦亚记录下了一条音阶，并且在一定的条件下开始应用这条音阶。如下例：

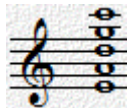
谱例 12:



巴托克发觉这种五声化音阶的运用所建立的和声体系能够塑造出一种新颖的

和声效果。(如《十四首钢琴小品》之四、之五)。这种在匈牙利民族音乐中存在的四度，被巴托克运用在和声之中。

谱例 13:

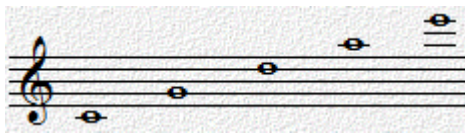


这种“五声化和弦”随即成为巴托克核心使用的和弦。

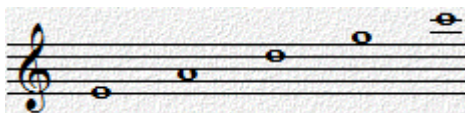
通过上面谱例我们可以看出，这种五声音阶在形态上与我们国家的民族五声调式相同，但是它们在性质上存在着本质的区别。中国民族五声调式的律制生成所采取的，是通过三分损益法而产生的音级相距纯五度的调式音，如下例 a。并且在民族曲调的创作上，这些音级的用法也与东欧民间音乐大相径庭；而巴托克所记录下来的匈牙利民间曲调的五声调式，是从匈牙利民歌旋律中提炼出来的音级相距纯四度的调式音，如下例 b。这些音级的使用都是符合匈牙利民歌曲调的旋律特点，并且在后来的发展中经常采取四度叠置和弦的方式被巴托克运用在音乐创作中。

谱例 14:

a



b



巴托克音乐的调式含义中有这样一种思维，即环绕着一个单音，通过对称的手法组织建立起来一种调式音阶，尽管同样包含调式主音，但是这种调性安排颠覆了传统大小调所解释的主音为调式核心的含义。相比较而言，调式的这种变化在另一个层面里更加强调了中心音的地位。它并不单纯是通过调式音级的倾向性来强调主音，更是通过其它音级所形成的围绕主音的对称形态来加强主音的地位。形成对主音的三维一体的强调。运用十二个音级所具备的同等地位，缩短自然音与变化音以及大、小调式间的差异。如作品《十四首钢琴小品》第二首，在这首带有活跃情绪的音乐中，起始的地方以 A 音作为中心音，用固定音型不断重复的动机作为外声部和中间段落的背景材料。这一段落的织体几乎是围绕在单个轴心音上的对称形式。高音声部是以 A 音为中轴对称的大二度音程(♭A 和 ♭B)构成的固定音型。低音声部在第三至第四小节中(见谱例 10)，同样将 A 音当做轴心，其

它音级作对称性的反向级进式的扩展，构成类似辐射状的声部进行。

谱例 15: 《十四首钢琴小品》第二首第 1——6 小节



在第 18 小节大二度音程 D 音和 E 音以固定音型的模式重复出现，轴音变为 $\flat E$ 音。

谱例 16: 《十四首钢琴小品》第二首第 17——22 小节



并在对称的过程中，两个轴音之间采用三全音关系。在第二十三小节前，高音声部轴音回到 A 音，而低音声部仍保持在 $\flat E$ 音上，表现出两个轴心对称的相互融合。

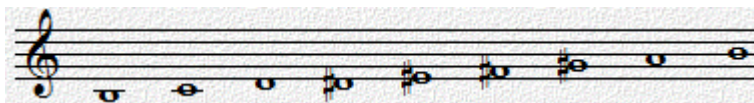
巴托克钢琴小品中广泛采用各种调式音阶和音列，包括自然音阶、教会调式、全音音阶以及半音化音阶。如作品《14 首钢琴小品》中，第四首用爱奥尼亚调式，第五首用多里亚调式。除此以外，作曲家还往往按着一定的音程关系模式来自己组建新的音阶。

谱例 17: 《十四首钢琴小品》第六首第 1——5 小节



作品《十四首钢琴小品》第六首中所使用的音阶如下例：

谱例 18:



多重性调式特征一般体现为下列几个形式：同主音双重调式运用；不同主音、音列的双重调式结构的结合；多重调式运用。如作品《14 首钢琴小品》第一首中，曲调缓慢幽深，中心音为 C 音，运用双重调性排列，并且两个调关系很远。上下声部调性主音关系为增一度，高音声部为四个升号的调号，属于 #C 伊奥尼亚调式；低音声部为四个降号的调号，属于 C 弗里几亚调式，由此可见双调性特点，只是到了整首乐曲最后小节才出现 C 大调终止式。

谱例 19: 《十四首钢琴小品》第一首第 1——5 小节



低音声部通过问答形式引入旋律，采用固定音型的节奏手法，下行音阶营造出不稳定的情绪效果。正是因为双重调性，造成音响的不协和，从而形成较大的上下差别。旋律发展在第九至十一小节转变为完全的五声性音调。

谱例 20: 《十四首钢琴小品》第一首第 6——18 小节



这三个小节的音级采用 E、B、#F、#C、#G，这些音级是 #C 伊奥尼亚调式的局部音级。后面第十二小节的音仍然在这一调式范畴之内，不过是由另一组

五声化音阶开始，即：E、A、B、 $\sharp C$ 、 $\sharp F$ ，它被分为两个纯五度 E 音至 B 音和 B 音至 $\sharp F$ 音，这五个音以 B 音为中心，采取对称顺序而明确地排列在一起。在接下来的第十三小节，音符呈现出五度循环模式，这六个音级为 E、B、 $\sharp F$ 、 $\sharp C$ 、 $\sharp G$ 、 $\sharp D$ ，同样体现出对称和循环的特点。这是一首典型的双调性作品，它的创作展现出巴托克对不同调式的自由应用。

第二章 对传统和声的扬弃产生多调性下的和弦形式

在古典主义音乐与浪漫主义音乐时期所运用的传统和声体系中，和弦的结构采用三度叠置的排列形式，这一排列原则到了近现代仍然得到了继承，并且在这一原则基础上对和弦的结构进行了更为极端的复杂化。在欧洲近现代音乐作品中，不同的作曲家对于三度叠置和弦的组合形式与使用方法也千差万别。就像巴托克一样，他对三度叠置的和弦进行了继承和发扬，在传统的基础上又进行新的发展，即受到匈牙利民族民间音乐曲调的影响而形成一种全新的和声风格。

巴托克在他的音乐创作中，也经常采用传统的三度叠置和弦结构。不过，依照它们的使用原则与方法看来，大多数情况之下，传统大小调和声体系中的很多进行规则早已不再被巴托克严格地遵守，而是仅仅将这些三度叠置的音程与和弦当做建立自己音乐风格的重要元素之一。尤其主要的是，在很多时候，他所运用的和弦外音并不对其进行传统意义上的预备与解决，在一定程度上折射出了巴托克对古典数法和声法则的局部性的突破。

在古典主义和声里，“复功能和弦”是理论家们对高叠和弦的另一个称谓，因其和县内包含了两个和弦功能意义。由于双重功能之间存在的极度紧张性与不协和性使得这类和弦在近现代时期之前很少被应用。不过在有些例子中却非常自如地应用高叠和弦，并且它们后面常常没有进行相应的解决。

巴托克在和声使用方面的最大特点为多样化的和弦结构，这给他的民族风格音乐创作贡献了大量的和声材料；利用这些多样化的和弦结构，巴托克突破古典大小调和声体系的三度叠置和弦模式的硬性约束，正是因为这一突破起到的作用极为重要，所以使巴托克自身民族化的音乐风格得以定型。

古典大小调和声的和弦结构以三度叠置形式为主，但是巴托克突破了三度叠置规则。尽管巴托克以前的印象主义作品中，其它结构的和弦已出现过，然而巴托克融合了大量匈牙利民间调式来改造这些和弦并运用于作品中，使它们的结构体现出多样、丰富、不受约束的形式。

巴托克钢琴小品性格鲜明的和声运用方式，主要在以下几个方面体现出来：

- 1、使用多种协和与不协和音程及和弦。纯四度、增四度、大小二度等非三度排列的和声被广泛应用。传统意义上，三度音程体现出和声的稳定因素，而不协和音程的出现主要源自于协和音程之间的相互冲突，所以七和弦、九和弦与三和弦并不处于相同重要的位置。但是在巴托克的创作中，不协和和弦得到解放，甚

至出现七和弦、九和弦与三和弦的地位持平的现象，从而营造出具有复杂表现力的音乐形象。如《十四首钢琴小品》第四首中和弦分布情况，先出现协和的三和弦，紧接着是七和弦、九和弦等不协和和弦，并采取不解决的手法，让不协和和弦的地位等同于协和的三和弦，建立起以不稳定和弦为核心的进行方式。

谱例 21: 《十四首钢琴小品》第四首 1——8 小节



在这里面的七和弦与九和弦，既没有前面的准备，也没有后面的解决，形成具有高度独立性的和声。除此之外，二度音程的叠置，增加了和弦浓度，提升了单个和弦的紧凑感，音响更加丰富。以具有民族曲调的 D 爱奥尼亚调式为基础，体现了庄重的气氛，是巴托克个性化和声素材的转折点。

2、巴托克这部钢琴小品中运用比较普遍的还有平行和弦。在乐曲的进行中，作曲家对相同结构和弦的平行进行的使用，突出了和声的横向进行思维。如谱例 8(《十四首钢琴小品》之五)中，七和弦第一转位并省略五音的二度上行级进式平行进行。

谱例 22: 《十四首钢琴小品》第五首第 46——47 小节



再如谱例 23(《十四首钢琴小品》第十一首)中，向下平行进行的四度叠置和弦，展现了横向线条化的和弦行进特征。

谱例 23: 《十四首钢琴小品》第十一首



这些平行进行使得和弦的功能性特点被掩盖起来，大多数情况下带有色彩描述的特征。它们可以促进旋律层的增厚，为和声的色彩提供更广泛的表现手段。

一、带有传统大、小调特征的多调性和弦形式

巴托克所处的时期还没有完全摆脱传统调性的范畴，仍然属于有调性的音乐。在古典主义音乐作品中，调性占据着核心地位，而段落的结束也必然伴随着不同种类的终止式的出现。这些终止式起到完全的或是部分的结束乐思和音乐发展动力的作用，它们往往以从不稳定和弦通过某种协和音程距离的链接进行到稳定的主和弦。其和弦之间进行的音程距离一般采用纯四度，这是典型的完满终止式所运用的音程度数。V——I、K46——V——I、V/V——V和各种副属和弦至临时主和弦的进行，是传统大小调和声体系的主要进行方式，而这类进行在本作品中有很多地方出现。“在大多数调式里，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”[2]在巴托克的音乐中，终止式的运用却与传统和声之间也存在着明显的不同。巴托克继承了古典主义大小调和声体系的和弦构成，但却改变了它们的用法。如下例：

谱例 24：《十四首钢琴小品》第四首第 11——12 小节



第四首是整部《14 首钢琴小品》里篇幅最短小的一首，只有短短的十二个小节，上例是这首钢琴小品的结束部分。我们可以看出，并没有出现传统意义上的完满终止式，没有体现出结束全曲的音调。在这里，巴托克特意丢弃了属七和弦到原位主和弦的终止式，而是采用一种不具备稳定性的七和弦来作为音乐的结束和弦。需要注意的是，这个七和弦不但不协和音没有得到解决，而且本身也处于乐曲最重要的位置，明显突破了传统作曲技法的束缚。

(一)和声的平行进行

在传统的大小调音乐创作范畴内，会经常出现相同度数的音程或相同结构的和弦产生连续不断的进行，这种情况被理论家们称为平行进行。这类和声进行包含了两个方面的特殊效果，就是既在横向上拥有声部进行的意义，又在纵向上拥

有和弦排列的突出特点。至于会突出哪一方面，则要看具体的节奏类型。如果节奏相对较快并且音符时值较短，则在横向的线条方面具有显著体现；如果节奏相对较慢并且音符时值较长，则会突出纵向的和弦方面。这样的和声在进行过程中，其和弦形态并不会发生实质的改变（和弦的结构形态不变，而音程之间的音数可能会发生改变），这也导致和弦中各个声部的独立性也荡然无存。在如此特别的和声进行中，各个和弦本身的独立意义几乎可以忽略不计。这一点类似于在传统大小调和声里面，由于和弦进行的连续摸进导致单个和弦失去自身本来的功能及其在调式中的地位。

巴托克在作品中较多使用这种平行和弦的进行，但是他摆脱了传统意义上的平行进行，而是将属于本国的匈牙利民族风格音乐应用在这种平行进行当中。

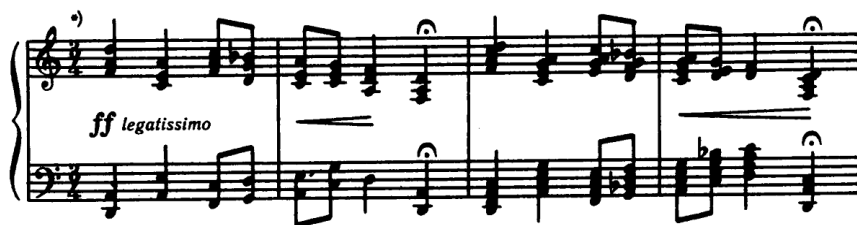
谱例 25: 《十四首钢琴小品》第十首第 33——36 小节



谱例中下方声部用连续八分音符节奏，第三十三小节第一拍和弦 $\sharp F$ 、 $\sharp A$ 、 $\sharp D$ 与 G 、 B 、 D 及第二拍和弦 $\flat A$ 、 $\flat D$ 、 F 与 G 、 C 、 E 这四个和弦形成一组平行进行的音群，以此为一个单位，在后面的和声进行中不断对这一音群进行重复和上行摸进，形成和弦组在音区内的平行进行。这一进行延续到后面整个段落的结束处。在这种进行中，和弦失去功能意义，只在节奏与和弦色彩上起到陪衬作用。由于这首曲子所具备的快板节奏，音符时值较短，造成其横向旋律效果更显著。

平行和弦进行在巴托克这部钢琴小品中还有大量应用。比如在下例中：

谱例 26: 《十四首钢琴小品》第四首第 1——4 小节



上例中，第一小节与第二小节，右手的高音声部采用一系列连锁的三和弦第一转位的平行进行方式，中间夹有原位三和弦，而左手低音声部则采用连续的省略三音的原位三和弦的平行进行方式，这种进行打破了古典主义和声体系规则中尽量避免省略三音的传统手法。这种既省略三音又平行进行的和声进行方式，使

得这种省略三音的非常规手法得到了强调，提高了这种具有空洞效果的和弦形式的地位。两个声部在进行方向上采取反向的方式，更是加强了音响效果的紧张性。第三小节与第四小节，右手的高音声部同样采用一系列连锁的七和弦的转为形式。其中第三小节前两个和弦均采用七和弦第一转位形式，形成一种下行纯四度的平行进行，后两个和弦采用七和弦第二转位的形式，形成下行大二度的平行进行。左手的低音声部在三、四两个小节里均采用七和弦原位形式（最后一个省略的和弦三音），上下两个谱表同样是以反向的进行来达到增加音乐不稳定性的效果。平行六和弦的连锁进行，在古典和声中一般不被要求连续使用超过三次，因为会很大程度上削弱和声的推动力，不过作为一种色彩的陈述，平行进行的和弦具有调式色彩的和声特性。

谱例 27: 《十四首钢琴小品》第七首第 80——81 小节



此例中，右手和弦的结构采用前文已经叙述过的带有和弦外音的原位三和弦，根音滞后出现在三音与五音的后面。这里需要注意，从第一个和弦开始，三和弦之间采用二度级进下行的连接方式，和弦的排列方式、和弦音的位置以及和弦外音的与和弦音的音程关系都是相同的，从而形成三和弦的下行平行进行。在这首钢琴曲中，整体都充斥着这样的进行，只是和弦连接之间时而平行进行，时而保持不动，时而大跳进行。单靠右手这种一致风格贯穿全曲的和弦形式就使整首乐曲的各个部分统一在一起。并且还突出了这种和弦附加音在乐曲中的地位。在这一系列钢琴小品中还有另一种形式的和弦平行进行，如下例：

谱例 28: 《十四首钢琴小品》第五首第 81——82 小节



这两个小节的和弦形成先上行后下行的声部走向，右手上方声部全部采用七

和弦第一转位的形式，根音位于和弦的最上方，在旋律上突出各个和弦的根音地位。正是因为和弦排列法没有发生改变，造成和弦内部的声部层次非常明显，各自独立分明。这种排列方式延续了很长的段落，一直到乐曲的结束。在乐曲的其他地方，平行和弦采取三和弦的原位、转位；七和弦的原位、转位以及它们的省略音与附加音的和弦等不同种类的形式，但是每一次和弦的平行进行，所用的和弦均使用相同和弦结构的模式。

平行七和弦的进行，不协和七音并不解决，减弱了调性的意义，是近代和声的主要特点之一。平行七和弦进行，在传统和声理论中，是不可以独立使用七和弦的，因为它在调式中不具备稳定性，甚至属于不协和和弦。而在巴托克这部《十四首钢琴小品》中，作曲家则一反常态，大量使用独立的七和弦，有时甚至通过让其作为音乐的结束和弦来加以肯定它的地位。

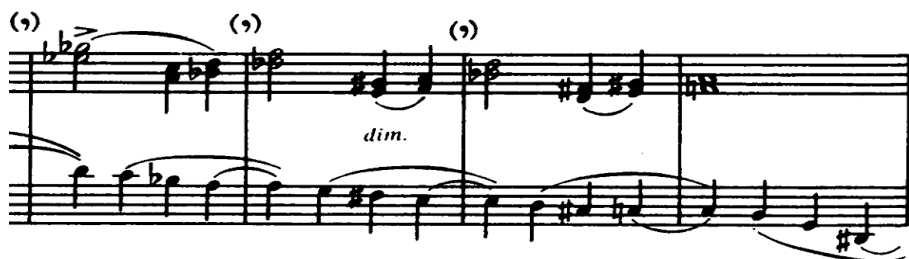
除此以外，还有一种平行和弦的形式常常被巴托克应用在这部作品中，即一种以全音音阶为基础而形成的和弦被用于平行进行。如下例：

谱例 29：《十四首钢琴小品》第十四首第 129——142 小节



上例中，右手部分全部采用三度音程形式，并且在平行进行的过程中，所有的三度音程全部采用大三度。在音响上形成饱满的大三度音程连续进行，这是一种突破传统大小调式和声原则的创作技法。这种音程的连锁应用，其调式依据为全音音阶，即以某一音级为主音，依次以大二度音程的距离来生成调式音级，以 C 为主音分别为 C、D、E、#F、#G、#A、C。在一个纯八度内拥有六个自然音级，而不是传统意义上的十二个音级。下例为另一首钢琴小品中相同的平行进行类别：

谱例 30: 《十四首钢琴小品》第六首第 12——15 小节



此例在第十五小节中,从第一拍开始,旋律声部 $\flat E$ 与 $\flat G$ 两个音已经形成纵向的三度音程,但却是一个小三度音程。而真正意义上的大三度音程连续进行则是从该小节最后一个四分音符处的 $\flat B$ 与 D 两个音所构成的大三度音程开始的。延续到后面一直到第十五小节的全音符处结束,始终延续着大三度音程的连锁进行。同样,这也是全音音阶在和弦平行进行中的表现范例之一。

这种包含三度音程的平行和声进行的手法并不是巴托克所创立的,早在古典主义音乐的早期,像奥地利作曲家海顿在他的作品中,就已经使用过这种类似平行三和弦的进行。但是当时的作曲家们不会如此频繁而又自由地运用,而是将这些手法借助于延留音等和弦外音的形式加以表现出来。到了巴托克所处的二十世纪近现代音乐时代,人们逐渐摆脱这些束缚,更加大胆地,甚至通篇地运用平行三和弦进行。然而,这种运用并没有完全摆脱传统和声体系的原则,巴托克从中寻找新的创作思路,继承并发扬了此类和弦平行进行的手法。区别于传统的和声法则,近现代的和弦平行进行早已被视作一种非常重要的和声发展技法。站在和声功能意义的层面,这种属性被大大的削弱;相反,其和弦色彩的意义得到大幅度的提高,但是也并不意味着声部的混乱,它的横向声部仍然具有独立的意义,这些曲子仍然属于有调性的音乐,这一点与传统音乐并不矛盾。

谱例 31: 《十四首钢琴小品》第十三首第 23——26 小节



前面例子已经提到过,这首乐曲低音声部的和弦只有两种,即: $\flat E$ 、 $\flat G$ 、 $\flat B$ 以及 A 、 C 、 E 两种小三和弦。上例是该曲的最后四个小节,可以发现传统意义上的完满终止式同样没有出现在乐曲的结束处。这两个和弦在曲中都占有非常重要的地位,这使得判断它的调性变得特别困难,自始至终都没有出现任何可以辨别出调性的功能性和弦进行,只有在这结束处才能发现 $\flat E$ 、 $\flat G$ 、 $\flat B$ 小三和

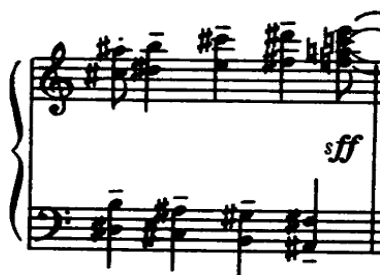
弦的使用率较多于 A、C、E 小三和弦。由此得知，在传统音乐中建立起来的以调性为中心的创作手法在这里已经处于次要地位。

在传统和声里，终止式往往采用二度、三度、五度根音关系的和声进行，以此来完成调性中心的建立。这一手法同样被巴托克用在这部《十四首钢琴小品》之中。不过与传统大小调和声体系所不同的是，在这些和弦里面所蕴含的调式音阶以及和弦关系经常会发生更加复杂化的改变。外加上巴托克多次利用传统和声认为不协和的和弦作为终止和弦，增加调式的不确定性，进一步打破传统和声的规则。

（二）和声的反向进行

和弦的反向进行在传统和声里面原本也是司空见惯的，它可以增加声部在进行过程中为音乐增加更大的推动力。和弦的反向进行并不是强调古典和声中所突出的在调式中的功能性，而是通过强调反向旋律的音型来增强音响效果的力度，并借此来使音乐达到高潮。但是在巴托克的《十四首钢琴小品》中，这种进行方式被赋予了新的特点。

谱例 32：《十四首钢琴小品》第十首第 29 小节



低音声部采用六度音程下行的进行方式，高音声部则采用六度音程的上行方式。需要注意的是，高音声部为了避免与低音声部形成节奏与和弦音上的冲撞而特意使用连续的切分节奏，形成上下错位的和声结构，同时也避免了和弦内同级不同变化音的不协和碰撞，如最后一个和弦 F 与 #F 被前后错开。

反向和弦进行的创作手法最早的理论依据应归属于早期欧洲音乐中的华丽奥尔加农，里面包含着反向进行与同向进行两种用法的相互交替。后来又逐渐发展成为声部的倒影手法，直到近现代形成连续的反向和弦进行。反向平行进行的和弦在巴托克的后期作品中被广泛的应用，目前在这部钢琴作品中使用得还不多。

二、带有中古调式及各类特种调式特征的多调性和弦形式

早在教会调式盛行的时期，三全音功能的和声进行就已经出现在大量的音乐作品中。它们来源于中古调式里的利底亚调式一级与四级两音之间和洛克里亚调

式一级与五级两音之间。在民间音乐中，尤其是罗马尼亚民间音乐中频频出现的三全音进行，给了巴托克在三全音运用方面的启示。三全音程又叫增四度、减五度音程，因其音程中包含了三个大二度，即全音音程而得名。有的音乐理论家将三全音又称为“极音”，而带这种三全音的和弦叫作“极音和弦”。其实我们不应该把巴托克的“极音和弦”孤立地视为近代作曲手法之一，除了受自身结构逻辑支配以外，它与传统的古典主义和声学也存在着割裂不开的关系。也就是说“极音和弦”原本就是脱胎于传统和声之中的。通过学习以往的知识我们可以得知，增四度、减五度音程属于非常不协和的音程，被早期西方作曲称为“魔鬼音程”而在传统的大小调和声体系中被禁止使用。到了浪漫主义后期，人们纷纷追赶摆脱约束的潮流，逐渐放宽对三全音的使用限制，因此在大量的音乐作品中可以找到它们的痕迹，这在古典主义音乐思维中是难以想象的。巴托克不单大量使用这类三全音音程，而且还对它的用法进行了扩展，使这种不协和音程的独立意义更加明显。巴托克在搜集罗马尼亚民歌过程中，曾在其中发现很多这种三全音音程，随即将其用在钢琴创作中。

谱例 33: 《十四首钢琴小品》第十三首第 9——10 小节



在第十三首钢琴小品中，整个低音部分均采用 $\flat E$ 、 $\flat G$ 、 $\flat B$ 以及 A 、 C 、 E 两种小三和弦的保持进行。在它们变换和弦的时候就形成了小三和弦之间的三全音进行（ $\flat E$ 到 A 为增四度音程）。全曲从头至尾都是运用这一和弦对置的进行方式，可谓发挥到了极致。这样的和弦同样也是减弱了它的功能意义而增加其色彩对旋律的渲染效果。

我们能发现巴托克的创作中出现大量包含三全音音程的和弦。由两个音所构成的三全音，不管是在十二个半音的八度的循环中，还是在五度循环的功能圈里，所处的位置都非常对称，它们似乎是在一条中轴线上的上下两个顶点。

第一类极音和弦的应用：

谱例 34: 《十四首钢琴小品》第十三首第 17 小节



这类极音和弦的三全音音程并不是体现在和弦内部的各个音之间的音程距离上，而是体现在和弦与和弦的根音之间的距离。上例中， $\flat E$ 、 $\flat G$ 、 $\flat B$ 和弦与 A、C、E 和弦之间，根音的距离为三全音的增四度音程，带有明显的极音和弦的性质。

第二类极音和弦的应用:

谱例 35: 《十四首钢琴小品》第十首第 5——7 小节



例中第五小节高音谱号处的 G、 $\flat B$ 、D、 $\sharp F$ 和弦以及第七小节第一拍 C、 $\flat E$ 、G、B 和弦，这两个和弦中都各自包含了一个三全音的和弦，体现出了极音和弦的特点。

从上述范例中，我们发现调性的扩张是巴托克在运用“极音和弦”时所体现出来的特征，这一特征是与巴托克所处的同一音乐时期其他的部分作曲家所共有的。在当时还有另外一些作曲家刻意避开调性元素来进行创作，尽管也是处于相同的时代，但是巴托克却与他们相反。巴托克并非有意挣脱调性束缚，而是将传统调性与东欧民间调性结合或叠置地运用，把古典大小调特点埋葬于民歌旋律与和声当中。所以巴托克的“极音和弦”仍然带有传统和声特性，只是这种特性是属于具备了多种调性因素的集合。

三度叠置和弦在近现代的音乐作品里依然是得到了比较广泛的使用，并且相比较传统的和声手法，七和弦在这一时期在很多情况下受到更多作曲家的青睐，甚至包括一些高叠和弦，如：九和弦、十一和弦、十三和弦等等。他们越来越多地被近现代作曲家所使用在自己具有代表性的作品中，从而对近代西方音乐产生深远影响。

在古典的大小调体系和声里，一般情况下高叠和弦往往只运用于几个最为基

本的调式音阶，如：Ⅱ级和Ⅴ级等，特别是Ⅴ级，并且通常情况下只用原位的排列形式。不过在近代音乐作品中，作曲家们为了摆脱传统创作技法对音乐的束缚，纷纷要求在和声方面放宽对高叠和弦运用的禁锢，他们力求在通常所禁止的非主要音级上使用高叠和弦，并且大量采用非原位形式，更加增强了音乐曲调的不稳定性，从而达到摆脱古典音乐的包围并逐步向本民族音乐风格靠拢。在传统的大小调和声体系里，每一个声部都必须要求做到符合声部进行的原则，并且不协和的音级以及和弦外音要求拥有预备并得到适当的解决，高叠和弦不被允许单独使用。而在近代音乐里，高叠和弦可以与同音级的三和弦一样被单独的使用，他们各自的独立程度得到了更大的提高，并且不需要拥有预备和解决，具有了更高的独立意义。之所以会产生这样的现象，那是由于在这一时期为了突破传统，和声原本的功能意义受到了削弱，而色彩意义得到了很大程度的加强。巴托克在他早期的音乐创作时也比较善于在符合匈牙利民间音乐曲调的基础上使用七和弦以及高叠和弦。

巴托克在他的《十四首钢琴小品》中，较多地使用小七和弦。巴托克站在欧洲东部所特有的民族民间音乐曲调的基础上，赋予小七和弦以全新的音响效果和调式意义。巴托克曾经说过这种小七度具有相对协和的特性。

谱例 37 中《十四首钢琴小品》中第四首里的结束处就是利用小七和弦直接作为终止和弦。

谱例 37：《十四首钢琴小品》第四首第 11——12 小节



终止处的和弦是在调式主音 D 上构成的小七和弦，在传统的和声手法上是不会出现这样的情况。而在该终止和弦之前出现了一个大七和弦，与后面的这个小七和弦形成平行七和弦的进行。通过以往学习音程的协和性质，我们可以得知，小七度音程的协和性要略高于大七度音程的协和性，因此这种大七和弦在前而小七和弦在后的平行进行的对比，可以造成原本不协和的小七和弦在一定程度上具有些许协和的性质。由此我们可以知道协和性质与不协和性质并不是绝对的。时代的不同，对音程以及和弦的协和性的判断也不尽相同，并且随着时间的推移，协和性的原则也在不断地拓宽，很多在古典和声体系中被列为不协和的音程及和

弦，在这一时期已被划为协和音程的范畴之内。

早在巴托克的早期创作中，小七和弦就已经被视为协和和弦而被独立运用，后来的很多近现代作曲家也遵循巴托克这一和弦运用手法。但是这种手法却并非巴托克臆断而出，在浪漫主义音乐的后期以及印象派的作曲家如德彪西就曾经运用过这一和声手法。因此尽管巴托克的小七和弦的运用具有开拓性的精神，但却仍旧是站在前人和声技法的基础上进行发展的。

在巴托克的这部作品中，包括小七和弦在内的众多不协和和弦都得到了独立的运用。同样是在第四首中，巴托克所采用的和声配置包含：率先采用三和弦形式，随后再采用同音级七和弦与九和弦的形式，如此便在音响效果上造成一种逐渐向不稳定的趋势，并且这些不协和、不稳定的和弦在后面都没有得到相应的解决。之所以会出现这样的情况，正是因为巴托克已经将七和弦与九和弦置于与三和弦同等的地位，它们变得更加独立，并且在调式内的特点不再有质的差别。

谱例 38: 《十四首钢琴小品》第四首第 2——3 小节



谱例 39 : 《十四首钢琴小品》第七首

a、开头处第 7——8 小节



b、结尾处 116——118 小节



第七首的左手起始和弦与终止和弦相同，都是#D上建立起来的分解和弦式的九和弦，这一个和弦在整首乐曲中多次出现，并占有极其重要的地位。这种九和弦的多次出现，使得整首小曲充斥着并不和谐的音响效果，但是在开头和结尾处以如此明显的方式出现，并且没有对其加以解决，足以证明巴托克赋予这一和弦为类似主和弦的地位，使其拥有一种更加独立的感觉。

这些和弦的处理手法是巴托克发扬了前人对古典和声的突破成果所总结出来的。运用七和弦、九和弦以及特别形成的高叠和弦替代下相应的三和弦，这种情况实际上是经历了一个非常漫长的过渡阶段。追根溯源，在古典主义音乐时期众

多传统的和弦当中，减七和弦在所有不协和和弦里是第一个被允许不解决的和弦。这一时期，属七和弦、减七和弦以及Ⅱ级七和弦是较为广泛使用的七和弦。发展到了浪漫主义音乐时期，用七和弦结构代替同级三和弦结构的现象逐渐成为作曲家惯用的手法，并且在这一时期，在调式音级，甚至在半音阶中各个音级上建立的七和弦、九和弦与高叠和弦都得到了更大程度上的运用。这些和弦不再像传统和声体系一样解决到稳定的三和弦上去，而是不再解决，或是解决到另一个不稳定的和弦中去，它们各自的独立性增强，对调式更加具有支配作用，造成整首乐曲的功能意义不再明显，而是突出色彩的千变万化。这种变化并非偶然，而是和声体系发展到一定阶段所必然经历的过程。

三、带有匈牙利民族调式特征的多调性和弦形式

前文已经叙述过，带有匈牙利民间曲调风格的调性纵向结合的手法在巴托克的《十四首钢琴小品》中得到广泛应用。这种结合使得巴托克在创作中采用一种带有其它度数音程的和弦。

在调式音级和弦上加入一个或几个不属于这一和弦的外音，是近现代西方作曲家常用的和弦构成方法。这些和弦外音的出现不是因为声部的进行所造成的，即按着传统和声技法所产生的和弦外音在后面的声部进行中并没有像以往那样得到合理的解决。这些音虽然不属于和弦内，但却对和弦产生影响，对和弦的协和度与色彩的紧张性产生特别的作用。这类和弦出现的目的是为了加强和声进行的力度，增强旋律的织体背景并提高音量。同时，这些和弦外音的大量出现也在一定程度上提升这些不协和音响在乐曲中的地位，它们不再像以往那样只被用来起装饰性和过渡性的作用。

作为近现代作曲家的代表，巴托克在创作这部钢琴小品时将和弦外音与和弦音置于相同的重要程度，形成和弦与和弦之间以及和弦中音与音之间的地位更加平等，相互之间不再有强烈的倾向性。

谱例 36: 《十四首钢琴小品》第七首



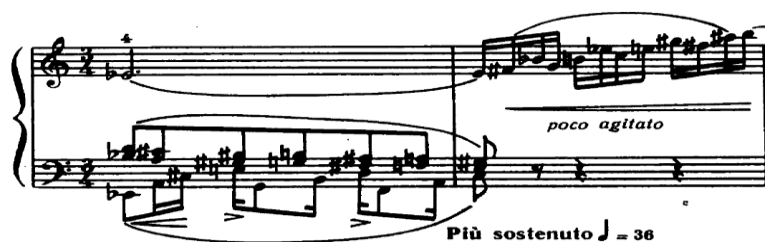
上例为《十四首钢琴小品》第七首中的第五至八小节，曲中右手部分采用的

就是带有外音的原位三和弦。其中第五小节原本的和弦音应为 C、E、G，而在三音 E 上附带一个和弦外音 D，与根音形成二度音程。需要注意的是，在右手的一系列声部进行中，原位三和弦的三音、五音与和弦外音率先出现在节拍重音上而被强调出来，可是作为和弦支柱的根音却相对滞后，出现在节拍的弱拍和弱位上，这种现象的出现也可以说明巴托克在这里有意弱化和弦的功能特征而强化色彩含义。其实这样的和声安排贯穿于这首乐曲的绝大部分段落（除引子 1—3 小节、过渡段落 70—77 小节、结尾 99—118 小节以外），使得整首作品以这种附加音和弦作为和声背景，体现出一种与古典主义风格大相径庭的特点。在这里，不协和的和弦外音同样没有得到相应的解决，反映出这一时段作曲家们的协和观发生本质上的转变，也正是基于这一条件的放宽，导致作曲家可以更加自由地运用这些“漂浮”着的和弦外音去发展符合自身风格的创作技法。

四、三度结构三和弦的连续应用

在近现代作曲家所常用的创作技法之中，还有另外一种对三度叠置和弦的运用进行开拓和发展的手法，那就是所谓的带有变化音的和弦。这些和弦在音程上造成相互之间关系更加复杂化，在音响上造成更加尖锐的效果。而这些和弦的构成方式却是直接源自于传统和声体系之中。作曲家们将同音级上所构成的大小调三和弦组合在一起，从而组成一个单独的和弦。将调式音级相同但色彩不同的两个和弦汇集在一个音响上，这是作曲家们模糊调性的一个有效手段，并且在形式上与双调性概念更为贴近。

谱例 40：《十四首钢琴小品》第八首，第 20——21 小节



这首小曲是第 21 小节第一拍的和弦，是一个带有两个和弦三音的和声，且这一和弦中还包含了一个不协和的增五度音程，即 C、 $\flat$ E、E、 $\sharp$ G 四个音所构成的和弦，即使旋律声部的音属于延留音，但是已然满足了“双重三音和弦”这一概念。这种和弦在形式上仍然属于三度叠置和弦，但是它已经超出了传统大小调和声的范畴而被许多近现代作曲家大量采用。

类似这样的情况还有很多，其中《十四首钢琴小品》第十首里就含有双重音

和弦的另外一种形式。

谱例 41: 《十四首钢琴小品》第十首第 1 小节



该曲第一小节首和弦，可将旋律声部中的 $\flat G$ 音等音转换为 $\sharp F$ 音，从而形成 F、 $\sharp F$ 、A、C 的和弦，这便形成了所谓双重音和弦的一种特殊形式，即“双重根音和弦”。该和弦仍然采用原位的排列方式将最低的 F 音置于低音声部来体现主调的特点。同样在本曲第六小节也出现相同情况。

谱例 42: 《十四首钢琴小品》第十首第 6 小节



上例为《十四首钢琴小品》第十首第 6 小节，它的首和弦由 C、 $\sharp C$ 、E、 $\sharp G$ 四音构成，形成重复根音三和弦，其中根音 C 与五音 $\sharp G$ 构成增五度音程，使得这一主要和弦带有较多的不协和性。

谱例 43 《十四首钢琴小品》第十三首第 15 小节



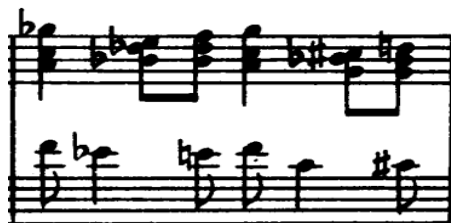
上例中，下方声部三个音 $\flat E$ 、 $\flat G$ 、 $\flat B$ 与上方声部二分音符 B 构成双重五音三和弦， $\flat E$ 音和 B 音构成增五度音程。

前面几个例子所列举的是带有双重和弦音的三和弦，它们既可以含有双重根音和五音，甚至还包含在传统和声中较少使用的双重三音。这些和弦不但满足古典和声体系里面和弦所需要的重复音，而且重复的和弦音以半音关系出现在和弦之中，造成相应的增减音程，从而提升不协和和弦在乐曲中的地位，添加音乐的色

彩效果。

依照相同的原理，这样的和弦变化音也往往被用在七和弦与九和弦以及其它高叠和弦之中。它们同样起到削弱和弦的功能意义而提高色彩意义。

谱例 44: 《十四首钢琴小品》第十首第 3 小节



谱例 44 中第二拍和弦为 C、 $\sharp C$ 、E、G、 $\flat B$ 的和弦音（其中 E 音被省略），构成双重根音的九和弦。

谱例 45: 《十四首钢琴小品》第十首第 14 小节



谱例 45 中将低音声部中的 $\sharp C$ 等音转换为 $\flat D$ ，在这一拍中形成 G、 $\sharp G$ 、B、 $\flat D$ 、 $\sharp D$ 、F、A 的和弦，属于既有双重根音又有双重五音的和弦。需要注意的是，和弦中的五音采用围绕 D 音的上下半音作为和弦音，而省略了还原的 D 音，形成与根音之间的增减五度音程，大大削弱了协和与稳定的效果。这种和弦的构成方式与之前所介绍的双重音三和弦属于相同的原理，但是就音响效果来讲，则更为复杂和尖锐，更加突出这种不协和和弦地位上升的状况。

通过对传统的古典和声体系的学习，我们可以得知，在和弦中加入变化音级，其目的在于增加和弦内音在解决过程中的声部倾向性从而运用半音级进的方式来完成音乐的行进。因此，带有变化音的和弦在本质上所具有的独立性质是非常弱的。一直到浪漫主义音乐的中期和二十世纪音乐初期，这一和声手法被作曲家们大量地使用，为摆脱古典和声的束缚提供合理的理论依据。实际上，无论是双重三音三和弦还是双重根音、五音的其它高叠和弦，它们的出现具有一种相应的必然性，是对传统和声继承和拓展的结果。

还有一种双重音和弦的特殊形式，即：同音级上的双重三音和弦。这种特殊的三度结构和弦是指在同一音级上同时出现大、小三度音作为和弦三音，区别于传统的三度叠和弦只有一个三音，这种含有多个三音的和弦是双重或多重调式在纵向上的重合所产生的结果。

二十世纪的作曲家们探索的一个主要方面就是打破传统的三度叠置结构，寻觅新的和声材料。实际上，非三度和弦结构早在巴托克前的肖邦、德彪西等人的作品中也不时出现，不过在巴托克的创作中将这种非三度叠置和弦的使用提升为主要的地位层面，使其在作品中得以广泛的应用。这些和弦结构受到巴托克的偏爱，在他的各种作品中均能够见到。但更为突出、典型的应用则是在其钢琴小品中。

在巴托克的作品中另一种比较常见的和弦是四度叠置的和弦。巴托克经常使用四度叠置结构和弦所特有的容易产生多调性感觉的特征而将其作为在创作中拓展调性的媒介之一。

经过这些叙述对巴托克音乐中和弦结构的分析，我们能够发现巴托克和声运用中的一大特点是多样性和弦结构。这一特点为他在民族音乐风格创作中提供了大量的和声材料；同时，巴托克通过这类和弦结构来突破传统的古典大小调三度结构和声体系的约束，对自己民族化创作特点的建立起关键作用。

五、二度、四度等非三度结构和弦的应用

在传统的古典大小调和声体系里，三度叠置的和弦是最核心最常用的和弦，如：三和弦、七和弦、九和弦等等。它们所特有的和弦功能特性是其它音响效果所不能比拟的。在古典主义作曲家的脑海里，追求协和与完美是他们永恒的目标。当时间推到了上个世纪初期，人们不再满足于以往的协和音响，要求有所突破，标新立异。一些非传统的和弦构成和排列形式应运而生，成为这一时期作曲家们争相使用的和声素材。而巴托克在《十四首钢琴小品》中就实验性地使用了与传统相区别的非三度结构的和弦形式。

（一）四度叠置的和弦

传统的大小调和声学认为，空五度的和弦属于省略三音的和弦，该类和弦往往比较谨慎的运用连锁进行，在转位后会在和弦中形成协和性较弱的四度音程，那么它的使用就变得更加拘谨。不过巴托克始终将这类有四度音程的和声视为能较好地体现匈牙利民间五声调式特点的和弦结构，所以在创作过程中，巴托克多次运用这类含有四度音程的和弦。下面例子里，右手连续使用带有四度音程叠置的和弦

进行，具有古典和声没有的色彩。

谱例 46: 《十四首钢琴小品》第十一首



非三度和弦是近现代时期广泛使用的新和弦形式，在传统和声中很少见到。在众多类别的非三度结构和弦中，巴托克运用得最多的是四度叠置的和弦。

谱例 47: 《十四首钢琴小品》第十一首第 1——4 小节



例中从第一小节第一拍开始，高音声部的和弦采用四度叠置的和弦排列方式，三个音分别为 E、A、D，在其后的和声进行里一直保持着四度叠置和弦的连锁进行。在这些和弦的进行上依旧采用传统技法上常用的级进下行的进行方式，除了和弦本身发生改变以外，其它方面并没有发生太大的变化。由于四度叠置的和弦大量运用在作品中，与协和的三度叠置和弦形成对比，突出由此生成的七度音程的音响效果，在一定程度上形成全新的和声风格。在本首钢琴曲的再现部分又一次出现四度叠置和弦的进行，比呈示段落提高了一个八度音程，体现巴托克在本曲中逐渐提升这种和弦的重要性，使其成为叙述全曲的主要和弦形式。

实际上，巴托克增加这类和弦的使用，更多情况是受到匈牙利民族民间音乐曲调的影响，并对这些曲调进行了理论性的改造，形成独特的和声体系。巴托克认为，在传统的民间曲调中，蕴藏着大量的四度音程进行，这些音程促成了四度叠置和弦的产生，并为它们的运用提供可靠的理论依据。将这种四度的旋律音程转化为纵向的和声音程，从而形成四度叠置和弦的原始形态并最终得到应用。

谱例 48: 《十四首钢琴小品》第十首第 85——86 小节



在《十四首钢琴小品》第十首里，巴托克同样使用了很多四度叠置和弦。从第 85 小节开始，上方声部就运用四度叠置和弦来为全音符以及下方声部的五度音型充当和声背景，并一直向后延续直至结束之前。这些和弦的音符很少发生变化，所形成的特殊音响渲染了处于内声部的旋律。再加上其中纯四度与增四度相互交替出现，为乐曲提供了较为复杂的效果。

（二）二度叠置的和弦

在非三度叠置和弦中，除了四度叠置和弦以外，巴托克还较多使用带有二度音程的“音块”式的紧凑的和音。这些音响在他的《十四首钢琴小品》里，同样得到较为广泛的应用。

谱例 49：《十四首钢琴小品》第二首第 1——6 小节



例中旋律声部采用相同的音型，即 $\flat A$ 与 $\flat B$ 两音构成的大二度和音，从第一小节开始一直延续到第六小节，并且均采用八分音符形式，正是由于运用这种音型而产生类似于敲击性的效果，使得它的功能性和色彩性非常微弱而节奏特点变得强烈，从而在音乐上产生较大的推动作用，并以此来衬托下面的旋律声部。同样的情况在第十八至二十小节再次出现，不同的是这一次，构成大二度音型的 D、E 两个音出现在下方声部，而旋律声部则转移到了上方。

谱例 50：《十四首钢琴小品》第二首第 17——22 小节



这类带有节奏感的音型给乐曲带来新的生机，在二十世纪中期以及后期的音乐创作中被众多作曲家用来修饰自己的作品。

巴托克被认为是众多近代作曲家中较多运用不协和和弦的一个。听惯了贝多芬、莫扎特、勃拉姆斯和门德尔松音乐的人，再去听巴托克的音乐会觉得非常奇怪。巴托克所使用的民间和声或许听上去较怪异，不过从中可以发觉，越简单的旋律，能够相匹配的和声与伴奏可能反而会越复杂。

通过上述所列举的这些范例我们可以知道，不管是古典意义中的三度叠置的和声，还是近现代时期大量应用的非三度结构和弦，均在巴托克的这部《14 首钢琴小品》中得到展现，这是传统作曲技法与新型的和声手法在实际运用中的结合。拉近了传统与近代之间的联系。

音色特点

因为巴托克对于多种音乐材料如：民族曲调素材、近代音乐的各类手法以及传统的作曲技法等的熟练掌握，使得他能够创造出复杂多样的音乐形象与独具特色的音响效果。巴托克善于创作出音色广泛的钢琴作品，它们具有丰富的想象力。

“极端”的音响效果基本上能够出现在乐谱的各个角落。和弦音的密集与开放的对比；原始的敲击性节奏与独特的和声安排；固定音型、滑奏及半音进行等等，这些变化丰富、独具一格的创作手法都使得巴托克的钢琴作品在音乐的发展史上书写下了辉煌的篇章。

节奏与速度

富有民间音乐特点的节奏：

节奏作为音乐的主要表现手段之一，可以使乐曲变得更生动、带有立体感。正是因为对民族音乐节奏的应用，使得作曲家们非常重视弱拍或弱位，从而形成一种类似于打击乐器的敲击性节奏。这种民族风格的敲击性节奏给作品添加了新音响。巴托克钢琴小品中，多次出现配合强烈的附点节奏而运用弱拍重音，这些技法的运用为钢琴小品增添了新的紧张性。

例如在《十四首钢琴小品》的第十三首中，旋律深沉而哀伤，标题为“她已死去(Elle est morte...)”，这首曲子描述的是巴托克对自己的恋人小提琴家盖耶(Stefi Geyer)的感情受到挫折的痛苦内心。“死去”指的是两个人之间的关系已经结束。作品中低音声部的伴奏使用后附点节奏型，旋律从弱拍起始，预示着内心的沉痛与不安。

谱例 51: 《十四首钢琴小品》第十三首第 1——3 小节



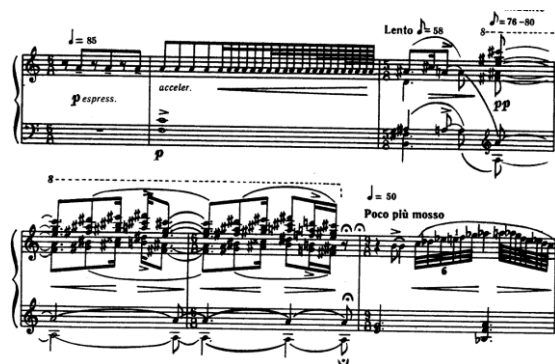
在这些钢琴小品中,有时候速度记号会发生多次改变,这样可以增添节奏的动力。就像《十四首钢琴小品》第七首里面,速度包括 $J=70$ 、45、80、140、120、100、180、108、200、208、184、88 等等,并且还经常带有渐快、渐慢记号,展现出情绪时而激烈、时而平和的转变。

谱例 52: 《十四首钢琴小品》第七首第 5——9 小节



乐曲中多次的节拍变化,这种复杂的速度安排带来的运动对比给人一种出乎意料的感觉,营造出了新颖的效果,展现了不受约束的表现力,是巴托克的创作风格具有想象力的体现。如《十四首钢琴小品》第十二首中,乐曲表现出强烈的速度弹性。

谱例 53: 《十四首钢琴小品》第十二首第 24——28 小节



整首乐曲标题叫做“伸缩速度”,它的速度标记包括: $J=72$ 、92、80、50、85、 $J=58$ 、 $J=50$ 、58、50。乐曲中不单频繁出现速度标记的更替,而且拍号的变化也非常丰富,包括:6/8、5/8、9/8、3/8、4/8 等等。这种速率的变换为节奏营造出一种自由的空间,旋律不再长时间围绕一个单独的速度和拍号来描绘音乐形象,在思维层面远离了传统音乐的影响,并且更加贴近了匈牙利民歌中的较为自由、分散的速度模式。

巴托克的这部钢琴小品中,民族音乐的节拍特征被充分应用在节奏上。类型

复杂多变，音乐速度时快时慢。混合拍子的应用也非常普遍，变换拍号造成了重音在音乐中发生改变。如《十四首钢琴小品》第十首第八十至九十小节，节拍从 2/2 变换到 1/2 后变回到 2/2 拍，又变换到 3/2 拍，最终再次回到 2/2 拍。

谱例 54: 《十四首钢琴小品》第十首第 80——90 节



第三章 巴托克的创作手法产生的影响

一、对匈牙利民族音乐的影响

在巴托克的创作里,匈牙利民族音乐的痕迹随处可见,摆脱长时间以来困扰作曲家的、横亘在古典和现代之间的阻碍。其创作向新一代作曲家阐明,在古典基础上添加全新的创作技法并非遥不可及,原本的音乐特点可通过大量方法来重新建立并发生质的飞跃。民间的以及古典的元素仍旧充斥着顽强的生命力。节奏上的差异也可让音乐形象展示出华丽的面貌。

巴托克从朴素的匈牙利民族民间音乐中吸取了创作的素材从而完成这部钢琴小品。作曲家将属于各种不同特性风格的民间传统曲调所特有的内在形象转化为自己风格的音乐,其旋律拥有简朴精炼和异域曲调的特点。

巴托克的创作对匈牙利民族音乐的贡献是突出的。其创作展现二十世纪上半叶的新音乐特点与手法,探索全新的音阶、和声、调式调性、复调、节奏等层面。在近现代,巴托克是运用这种新的作曲技法来创作的代表音乐家,采用现代技法和民间音乐语汇的融合,形成突出的风格和别具一格的民族音乐特征。

巴托克鲜明的民族意识源自他强烈的民族自豪感,巴托克曾在书信里提出:匈牙利已从长期昏睡中苏醒,我此生要竭力为祖国服务。“巴托克也在晚年时的一次演讲中说:以过去与当代西方音乐知识为创作技巧;以新开发的民间曲调作为材料,来作为音乐的灵魂。”[3]

巴托克从1908年到1911年一时期创作出大量钢琴作品,其中绝大部分是为孩子而谱写的。在众多表现形式中,钢琴小品毫无疑问属于一种较为便捷的音乐形式。同时,巴托克也借此时机在作品中尝试他所拓展出来的新思路。作曲家在这里尝试着把民族曲调转换成近现代音乐。而所使用的方法是维持原有的旋律,随后通过伴奏的辅助,配合前奏和结尾,描绘出独具特色的艺术形象,巴托克将这一技法视为工匠为饰品镶嵌珠宝。

二、对二十世纪音乐的发展产生的影响

作为作曲家,巴托克把民族音乐的本质同西方传统技法、现代技法合为一体,并以此著有若干民歌研究的著作;作为钢琴家与教育家,在钢琴演奏与教学也有者突出而卓越的贡献。大量文献阐述其演奏的特点。据钢琴家赫尔纳迪

(L·Hernadi, 曾随巴托克学习)说:“钢琴作品在他的弹奏下都清新脱俗,无论是节奏、乐句处理,还是整个乐曲都是透彻全貌,叙述内容涵盖无遗。他集合众多作曲家之长,继承了巴赫作品中的复调织体;在贝多芬的作品中汲取主题发展手法;从德彪西等作曲家的作品中吸收色彩丰富的音响技巧,在继承前人优秀技法基础上,极大扩展了思想感情的展现幅度和描绘音乐形象的范围”。这种特点使巴托克屹立在近现代世界民族音乐的巅峰。

目前,国内外针对于巴托克作品的研究大多偏重于、作曲技术的研究,可是对其钢琴小品的解析却是寥寥无几。在巴托克的钢琴小品里面,他以崭新的创作技法把民族音乐同西方古典、现代作曲技法结合在统一的作品里。这些钢琴小品的表现形式丰富,却并不难于理解,适用于作曲学习的中级甚至高级阶段,为理解二十世纪初期的钢琴音乐创作起到重要作用。

正如柯达伊所说:“时间尽管能够使匈牙利人在面容上具备的东方特征变得模糊,但在音乐产生的根源——内心深处,却永恒存在着一些传统的东方特征。”

注释:

- 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
- 2 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
- 3 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

结 论

《十四首钢琴小品》Op.6 在 1908 年创作完成。这部作品具有很强的实验性，巴托克后期的成熟风格在这部他的早期作品中已初见端倪。就像巴托克本人的解释一样，体现了全新的风格。作品中共有十四首小品，它们都含有相似的风格特点：部分曲子采用民族材料，部分曲子具有练习曲的特性。

近现代时期的欧洲音乐发生了翻天覆地的变化，而作曲家们对钢琴音乐的创作实验为这个变化起到了重要作用。它基本上包含了二十世纪音乐的所有特点，通过分析这一时期钢琴创作的实验手法可以更加容易帮助我们理解二十世纪音乐的发展脉络。这部巴托克的《钢琴小曲 14 首》，就是反映当时音乐特征的代表性作品，并且它也开辟了钢琴音乐发展史上的全新阶段。

参考文献

中文资料

（一）学术专著：

- 1 桑桐 半音化的历史演进.[M].上海音乐出版社, 2004 (1)
- 2 童忠良 近现代和声的功能网[M].人民音乐出版社, 1984 (4)
- 3 徐平力 20 世纪初期的和声研究[M].上海音乐出版社, 2010 (6)
- 4 郑英烈 序列音乐写作教程 {修订版}[M].上海音乐出版社, 2007 (5) 第 2 版
- 5 戴定澄 欧洲早期和声的观念与形态[M].上海音乐出版社, 2001 (3)
- 6 方智诺主编 西方音乐史略[M].现代出版社, 1996 (4)
- 7 苏夏 和声的技巧[M].上海文艺出版社, 1984 (3)
- 8 沈一鸣 和声学新编[M].上海音乐出版社, 2006 (5)
- 9 安徽艺术职业学院教材编纂委员会 大小调和声写作教程[M].黄山书社, 2006 (6)
- 10 沙汉昆 旋律写作教程 (第二版) [M].厦门大学出版社, 2009 (6)
- 11 刘锦宣 基础和声[M].中央民族大学出版社, 2007 (12)
- 12 该丘斯著 缪天瑞译 和声学[M].上海万叶书店印行, 1950 (2)
- 13 桑桐 和声学教程[M].上海音乐出版社, 2003 (3)
- 14 杨通八 和声分析教程[M].上海音乐出版社, 2011 (3)
- 15 伊 杜波夫斯基等著 陈敏译 和声学教程 (上、下册) [M].人民音乐出版社, 1991
- 16 王安国 现代和声与中国作品研究[M].中国文联出版社, 1989
- 17 吴式锴 和声学教程——理论与应用[M].人民音乐出版社, 1985
- 18 桑桐 和声的理论与应用[M].上海音乐出版社, 1988
- 19 黄虎威 转调法[M].人民音乐出版社, 1983
- 20 桑桐 和声学专题六讲[M].人民音乐出版社, 1980
- 21 黄虎威 和声写作基本知识[M].人民音乐出版社, 1978
- 22 “音乐译文”编辑部编 论现代和声 (论文集) [M].音乐出版社, 1959
- 23 陈洪 对位化和声学[M].上海音乐出版社, 1951
- 24 孙振兴 和声常识[M].辽宁人民出版社, 1958
- 25 戴树屏 新和声教程[M].浙江人民出版社, 1989

(二) 学术期刊

- 1 刘康华 二十世纪和声的基本结构成分及其衍生的音高关系体系[J].《当代和声理论与教学研究——最新学术成果辑要》，2009（5）
- 2 张征 论拉威尔钢琴作品中印象主义和声的技法特征[J].《当代和声理论与教学研究——最新学术成果辑要》，2009（5）
- 3 陈士森 霍华德 汉森的现代和声理论和应用[J].《当代和声理论与教学研究——最新学术成果辑要》，2009（5）
- 4 徐平力 大小调和声的解体与新的调性思维的发展[J].《当代和声理论与教学研究——最新学术成果辑要》，2009（5）

(三) 外国资料:

- 1 菲 约 雷曼著 顾连理译 和声分析[M].新音乐出版社，1951
- 2 马克西莫夫著 静霞译 钢琴和声教程[M].新音乐出版社，1954
- 3 奥 斯克列勃科夫、奥 斯克列勃科娃著 孙静云译 实用和声学教程（东北音乐专科学校音乐编译丛书）[M].音乐出版社，1955
- 4 阿连斯基著 陈登颐译 和声学大纲[M].音乐出版社，1955
- 5 奥 斯克列勃科夫、奥 斯克列勃科娃著 孙静云译 和声分析习题[M].音乐出版社，1957
- 6 马德莱 理查生著 杨与石译 调式及其和声法[M].音乐出版社，1962（6）
- 7 里姆斯基—科萨科夫 和声学实用教程[M].人民音乐出版社，1990（11）
- 8 文森特 佩尔西凯蒂著 刘烈武译 二十世纪和声——音乐创作的理论与实践[M].人民音乐出版社，1990
- 9 尤 霍洛波夫著 罗秉康译 论西方的三种和声体系[M].人民音乐出版社，1988
- 10 保罗 兴德米特著 罗忠镕译 传统和声学简明教程（上、下册）[M].人民音乐出版社，1983
- 11 莫 卡纳著 冯覃燕、孟文涛译 当代和声——二十世纪和声研究[M].人民音乐出版社，1983

外文文献:

- 1 Russ, M.Bartok, Beethoven and the Sonata for Two Pianos and Percussion[J]. JOURNAL OF THE ROYAL MUSICAL ASSOCIATION.2012 (No.2).
- 2 Mauskopf, M.Collective Virtuosity in Bartok's Concerto for Orchestra[J].JOURNAL OF MUSICOLOGICAL RESEARCH.2011(No.4).
- 3 Hunkemoller, J.Folk Music in Bartok's Compositions. A Source Catalog. Arab, Hungarian, Romanian, Ruthenian, Serbian, and Slovak Melodies[J]. MUSIKFO

- RSCHUNG. 2012(No.1).
- 4 Metzler, W. Played ... again. Bela Bartok: Suite for Organ, from Pieces for Piano from 'Microcosm', arranged by Helmut Barneveld [J]. MUSIK UND KIRCHE. 2012 (No.1).
 - 5 Wieschollck, D. XX/XXI. Werke von Witold Lutoslawski, Leo Janacek, Anastasio Mitropoulos und Bela Bartok EMCD-015 (R Zambrzycki-Payne, U Wiget)[J]. NEUE ZEITSCHRIFT FUR MUSIK. 2012(No.1).
 - 6 Potter, T. BARTOK Violin Concertos nos.1 & 2 PENTATONE PTC 5186 350 (Romande Orchestra, M Janowski)[J]. STRAD. 2011(No.1450).
 - 7 Hunkemoller, J. Explanations to the facsimile edition of the autograph draft of Bela Bartok [J]. MUSIKFORSCHUNG. 2009(No.2).
 - 8 Rainer, A. Praise of inconvenient (Bela Bartok)[J]. NEUE ZEITSCHRIFT FUR MUSIK. 2007(No.6).
 - 9 Weidringer, W. "Concerti I: Mozart - Liszt - Bartok" Neos 20901 (GrauSchumacher Piano Duo, Franz Schindlbeck und Jan Schlichte (Percussion), DSO Berlin, R Gazarian)[J]. OSTERREICHISCHE MUSIKZEITSCHRIFT. 2011(No.5).
 - 10 Schuster-Craig, J. Bartok, Hungary, and the Renewal of Tradition: Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality [J]. FONTES ARTIS MUSICAE. 2009(No.1).
 - 11 SAMINSKY, LAZARE. Bela Bartok and the Graphic Current in the World Music. [J]. The Musical Quarterly. 1924.
 - 12 David E. Schneider. Review: Bela Bartok and Turn-of-the-Century Budapest . Judit Frigyesi . [J]. Journal of the American Musicological Society. 2000(No.1).
 - 13 Pieter C. van den Toorn. Review: The Music of Bela Bartok: A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music . Elliott Antokoletz . [J]. Music Theory Spectrum. 1987(No.1).
 - 14 Barbara Krader. Gyermekjátékok (Children's Games) by George Kerényi; Bela Bartok; Zoltan Kodaly; Jeles Napok (Important Days) by George Kerényi; Bela Bartok; Zoltan Kodaly; Lakodalmok (Wedding Songs) by Lajos Kiss; Bela Bartok; Zoltan Kodaly; Párosjátékok (Match-Making Songs) by George Kerényi; Bela Bartok; Zoltan Kodaly [J]. Journal of the American Musicological Society. 1962(No.2).
 - 15 Karl Signell. Review: Turkish Folk Music from Asia Minor . Bela Bartok , Benjamin Suchoff . ; Bela Bartok's Folk Music Research in Turkey . A. Adnan Saygun , Laszlo Vikar . [J]. Journal of the American Musicological Society. 1978(No.2).

攻读硕士学位期间所发表的学术论文

- 1 庞圣久.贺绿汀音乐作品的和声风格探析.文艺生活·文艺理论, 2015 (3)

哈尔滨师范大学学位论文独创性声明

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是本人在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的作品成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本人完全意识到本声明的法律结果由本人承担。

学位论文题目：_____

学位论文作者签名：_____ 日期：_____ 年 _____ 月 _____ 日

哈尔滨师范大学学位论文授权使用声明

本人完全了解并遵守哈尔滨师范大学有关保留、使用学位论文的规定，即：学校有权保留学位论文并向国家主管部门或其指定机构送交论文的电子版和纸质版。有权将学位论文的标题和摘要汇编出版。有权将学位论文提交《中国学术期刊（光盘版）》电子杂志社在《中国优秀硕士学位论文全文数据库》和《中国博士学位论文全文数据库》中发表，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存学位论文。保密的学位论文在解密后适用本规定。

作者签名：_____ 日期：_____ 年 _____ 月 _____ 日

导师签名：_____ 日期：_____ 年 _____ 月 _____ 日

致 谢

三年研究生期间的学习和生活转瞬即逝。在本文定稿之际，本人最想感谢的是我的导师李龙德副教授。李龙德老师治学严谨、知识渊博、学术思维敏锐灵活、教学态度精益求精以及诲人不倦的风范等将直接影响我一生的工作和学习。同时，对本论文从选题、构思、设计安排、资料收集再到最终定稿的每一个环节，李龙德老师都给予我精心的指引与教导，这使我对自己的专业有了更全新的认识，在此对我的导师表示我最由衷的感谢。此外，我还要由衷感谢多年来一直关心我、鼓励我的父母，是你们引导我走进音乐艺术的大门，并在我生命中给予了我无私的爱护和关怀。我还要感谢我的同学和朋友们，是他们在写作过程中提供了非常多的宝贵意见，对他们们的热情帮助和默默支持，我将会永远铭记于心。最后，我也要向在百忙之中抽出宝贵时间和精力对本文进行审阅、评议的每位老师送上我最真挚地谢意！

论文的写作过程，是全新的学习和提高的过程，它也从侧面体现出我在某些学术知识与科研能力上的缺憾和不足。在日后的学习中，我将本着终身学习专研的精神，不断探寻知识的高峰，发挥自身的优势，真正实现音乐理论与实践的完美结合，并争取在新的领域中再创辉煌，以此来回馈多年来一直教导我的恩师和母校。