

“三位一体”的双调性思维

——以巴托克《14首钢琴小曲》为例

孙明明

【摘要】《14首钢琴小曲》作为巴托克早期音乐创作的一部“实验性作品”，在他的整个音乐创作生涯中占有重要的地位。而这部作品中的双调性思维“三位一体”的特点可以使我们能更加清晰地认识与分析这位音乐家的音乐创作思维。

【关键词】“三位一体” 双调性思维 巴托克 《14首钢琴小曲》

巴托克是匈牙利伟大的民族音乐家，他创作了许多优秀的音乐作品，其中《14首钢琴小曲》这部钢琴小品是巴托克的一个早期的“实验性作品”，也可以说是巴托克音乐创作生涯中的一部“里程碑式作品”。

称其为“实验性作品”是因为在这部作品创作之前，巴托克的创作还只是停留在一种对浪漫主义音乐的崇拜与对民族音乐创作的迷茫中。直到1905年，巴托克结识了匈牙利的另一位著名音乐家柯达伊，二者开始共同对匈牙利民间音乐进行搜集与整理，在通过不懈的努力后，巴托克收集到许多匈牙利民歌的第一手资料。1908年他创作了《第一弦乐四重奏》，而这一作品创作的“草稿”就是《14首钢琴小曲》。在这部作品中，巴托克将他所收集到的真正的匈牙利民间音乐融入其中，并运用了许多实验性的和声手法进行大胆的现代化尝试。因此，《14首钢琴小曲》可以说是巴托克的一个早期的实验性作品。

称其为“里程碑式作品”是由于在与科达伊共同进行匈牙利民歌的收集工作之后，巴托克认为自己寻找到了创作的源泉与方向，并从此开始了真正的匈牙利民族音乐创作。因此这部作品是巴托克真正匈牙利民族音乐创作的开始标志，也是巴托克以后整个音乐创作生涯的一个重要见证，巴托克后期的许多创作手法大都可以在这部作品中找到影子。

至于选择《14首钢琴小曲》的双调性手法来作为研究的切入点，则是因为这部作品可以说是“巴托克调式语言形成的标志”，也是“现代和声大多数常用手法最佳的概括”。¹在《14首钢琴小曲》中，巴托克运用了许多的实验性手法，而其中所运用的双调性手法尤为显著。笔者认为巴托克的双调性思维是“三位一体”的，其中不仅有传统调性的影响，复调手法的运用也是一个重要因素，但最为重要的一点是巴托克对双调性的运用深深地受到匈牙利民间音乐的影响。如果说前两点是大多数作曲家创作的“共性”的话，那么后一点则体现出巴托克双调性运用的“个性”。而这三点合在一起，才是巴托克的“三位一体”双调性思维。

一、对传统调性继承并发展的双调性

“双调性，是基音不同、音列不同的调性、调式的纵向结合。同主音双调式（亦即巴托克所称的‘双调式’或‘多调式’），是各声部之间基音或中心音不同的不同调式音列的纵向结合”。²巴托克并非是“双调性”的始创者，也非近现代双调性的“初试者”。笔者认为双调性的起源甚至可以追溯到中世纪二声部的奥尔加农，这种由平行四五度构成的奥尔加农实际上已构成了一种调式的重叠。较早运用双调性的作品，如1787年莫扎特《音乐的玩笑》（作品522）；彼得罗·拉伊蒙迪（1786—1853）创作的四组、六组四声部合唱队用的赋格曲《科学作品》，各用一个不同的调，可分别或同时演唱等。虽然早期有些音乐家以对此进行了有益的探索，但是直到近现代，双调性才得到了较为广泛的使用，许多音乐家都运用过这一手法。

双调性与传统调性有同有异。也可以说双调性是对传统调性的继承与发展。在传统大小调音乐的大调与小调可以通过前后的对置来进行对比，表现为一种横向关系，体现的是横向调性思维；而双调性是对传统调性的继承与发展，它将中心音不同的两个调性的纵向结合，而各个调性层次都是建立在传统的调性基础之上，这就形成调性的上下叠置，表现为一种纵向关系，体现的是纵向调性思维。

双调性则是传统调性在近现代的一种“变异”，这种“变异”即是一种调性思维的转变，归根结底是音乐家对调性观念的一种横向——纵向的改变。它形成了一种更加立体化的、甚至空间化的调性思维，而这一思维方式的出现与近现代由一元化向多元化发展的思维方式应该有着极为密切的联系。

在传统大小调和声体系中，调性是通过音乐的横向发展来陈述的。谱例1为奥地利作曲家舒伯特(Schubert)著名的歌曲《菩提树》，它选自声乐套曲《冬之旅》。在这首歌中，表现了一个被恋人抛弃、孤独地流浪异乡的人，回忆起家乡门前那棵茂密的菩提树以及曾有过的幸福时光那种复杂的心情。这一段调性为E大调，整体音响感觉比较温暖、明亮。



门前有棵菩提树，生长在古井边。

接下来，歌词从温暖的回忆转到了悲惨的现实，于是作曲家将音乐也相应地作了变化，前段的旋律骨架完全保留，仅将升g音还原为g，调式从E大调转到e小调，这就使原本的旋律由温暖变为悲哀。见谱例2。



今天像往日一样，我流浪到深夜。

而这段的后一半，歌词的意境又变得温暖了。于是作曲家将这两个乐句又由e小调返回到了开始调性E大调，见谱例3。



好像听见那树枝，对我轻声呼唤。

这种同主音大小调的对置所产生的是直接的调式、和声色彩对比。它与双调性最根本的区别就在于前者还只是单一调性，色彩单一，而后者将两个不同的调性纵向叠置，不协和色彩丰富。

同主音大小调思维继续横向扩展，即是交替调式。

勃拉姆斯《第一交响曲》



谱例4为勃拉姆斯《第一交响曲》片断:这是在C大调中引用了c小调的下中音和弦VI级大主和弦,开始与结束均为C大调的主和弦,这是一种将小调的特征音引入了大调,从而形成一种大小调式交替的形式。这一手法在许多作曲家的作品中都可以见到,这种色彩对比恰到好处,形成了多彩的音乐调色板。

双调性的发展是与传统大小调体系调性观念有着密切的联系,它将横向的调性对置交替发展成为一种调性纵向的叠置,从横向的对置到纵向的叠置可以说是近现代调性思维的一种变化,也是和声思维上的变化,这种变化是在现代音乐美学思潮的影响下形成的,是音乐思维追求立体化的结果。了解传统调性与双调性的关系便于我们更好的研究双调性的发展脉络。

双调性则是一种更为直接的形式,它可以将两个完全不同的调性叠置在一起,其音响效果较之交替调式更为明显尖锐、紧张。巴托克是较早运用双调性的作曲家之一,而《14首钢琴小曲》可以说是他对此最早的实验。巴托克本身就是一个传统主义坚守者,他深受传统调性思维的影响,从来就没有放弃过调性,这与后来的勋伯格等人有着极大的不同。但不放弃调性并不代表着固守调性,巴托克在他的这部具有实验性的《14首钢琴小曲》中第一次运用了双调性手法。其中《14首钢琴小曲》第一首(见谱例5)虽然事实上这是一个典型的双调性作品,但巴托克自己分析此作品却是一个带有弗里几亚色彩的C大调。可见,在巴托克的思维中,传统和声思维仍然占据较为重要的地位,使他根据传统的调性思维习惯来解释这首乐曲。因此,我们可以从传统大小调和声中来找寻巴托克双调性思维产生的源泉。

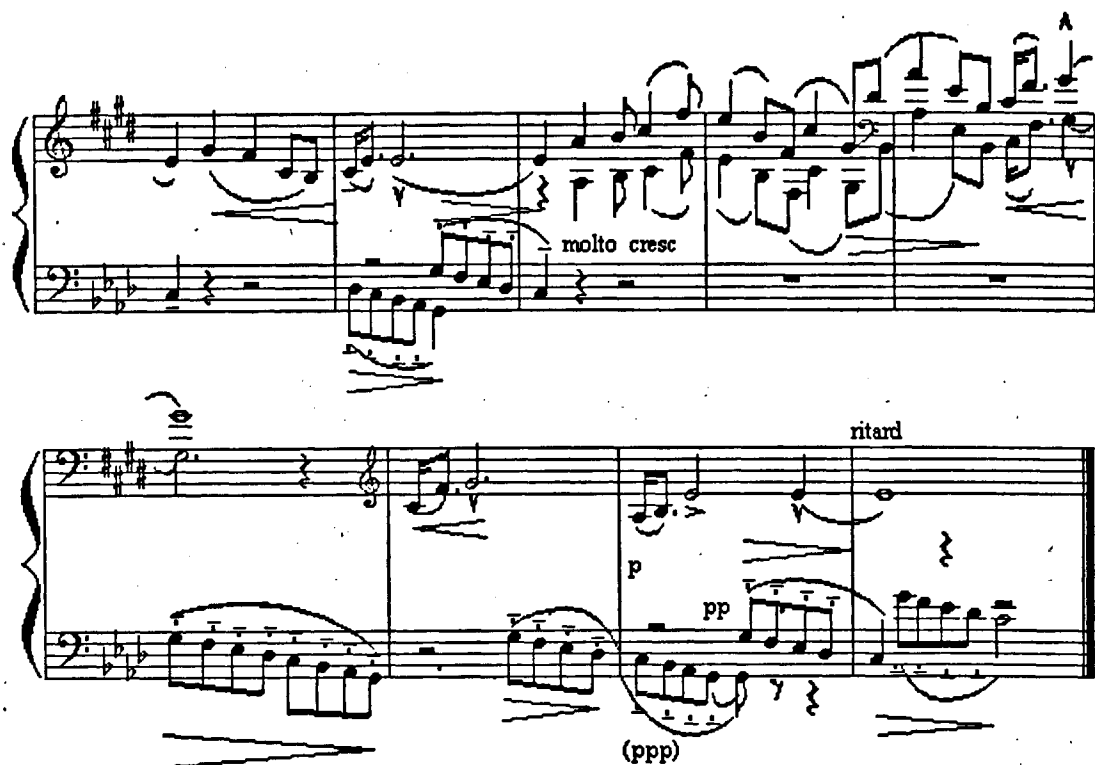
二、复调性的双调性思维

双调性的出现也经常是采用现代横向写作的结果,即运用某种对位手法,如卡农、模仿,两个或更多主题的结合,主题旋律的始终如一的贯穿、主导动机的不断变异等。如果严格运用这些对位手法,往往会产生调性模棱两可与调性分裂的现象,而这种由复调手法构成的双调性在巴托克的作品中屡见不鲜。

“巴托克对巴赫的经典巨著从小做深入的研究:从主体动机素材的来源到旋律线的处理,从各个声部之间的进行到纵横向整体的完美结合,都储存在他的记忆库中”。³巴托克说过:“关于倾向主调音乐与复调音乐的问题,我主张两者的混合;因为它们当中任何单独一种都有一定的局限性。两种只有在混合过程中,才能有更多的变化”。⁴巴托克十分喜爱运用的是在中古调式基础上形成的一种综合调式音阶,他认为这种中古调式音阶绝对没有丧失它的生命力。应用它们,还可以产生许多新颖的和声结合。巴托克对这些古老的调式音阶的使用并不是照搬,而是赋予了它们新的用法与意义。他将调式进行综合创造出了富有特色的“巴托克音阶”,他还在调式综合的基础上加入了对位技法,这就使得他的音乐既充满了感性的民族色彩又有理性的复调思维。

例如谱例5,是《14首钢琴小曲》中的第一首,巴托克运用了调式的对称倒影手法。巴托克常用这种对位手法,即在一个主音上方以上行大调音阶写作,而下方以下行的弗里吉亚音阶写作,二者互为倒影关系。而第一首则是有两个主音,上方声部为E伊奥尼亚调式,下方则是C弗里吉亚调式。因此,正是复调性的思维导致了双重调性的出现。

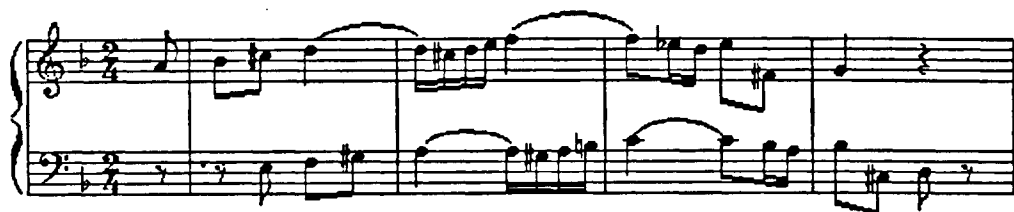
谱例5 *Molto sostenuto*



其实对位手法导致的双调性在早期音乐中就能见到。爱·德温·伊凡斯(Edwin Evans)说：“在精神上每一次卡农式进行，都产生一种不同八度的音程，每一个赋格的大体都构成了对双调性的一次试验”。⁵因此严格的赋格手法有时会导致双调性的产生。

巴赫《古钢琴或羽管键琴二重奏》

谱例 6



谱例 6 是巴赫的钢琴作品，运用的卡农手法。其中，上方声部由 d 小调转到 g 小调，而下方声部由 a 小调转到 d 小调，实际上、下两个不同调性叠置在一起已构成双调性。但是这种双调性的写法与大多数的近现代作曲家大不相同。这种不同是由于巴赫非常注意纵向因素，从纵向来看根本没有调性模棱两可的感觉。只有当我们这一乐句完全从横向来分层剖析，才获得双调性的印象，

在巴托克中后期的作品中这种类型的双调性也经常能见到。谱例 7 中，四个声部中有两个声部作严格的倒影进行，上方声部的持续音是中心音 e，下方声部加的持续音是调性 g 的上方五度音 d，因而形成相隔大六度的两个调性，最后结束和弦是 g 小调五度音程与 e 小调五度音程的结合。而在两声部调性的基础上加进的持续音，为线条性的双调性增加了一定的和声的因素。

谱例 7

巴托克《小宇宙》作品 64 《线和点》



可见,复调思维也是形成巴托克双调性技法的一个重要组成部分。由上我们可以看出双调性的发展有着漫长的过程,它的出现也并非偶然现象,我们也可以从历史中寻找它继承与发展的脉络。

三、受匈牙利民间音乐影响的双调性

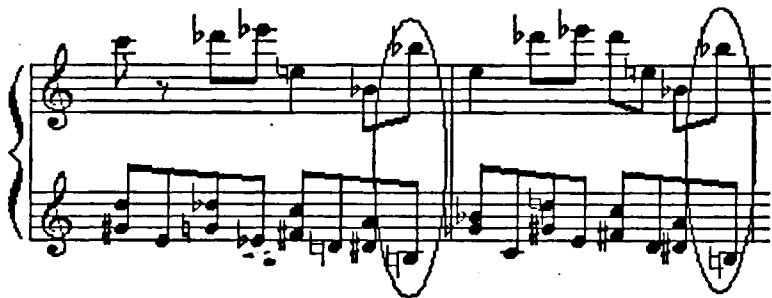
巴托克对双调性手法运用的最重要一点因素就是受到匈牙利民间音乐的影响。巴托克认为其双调性的产生,是由于民间音乐中可使用不同调性的和弦,有时并且可以使用调性相互矛盾的和弦所致。“匈牙利民歌中经常出现的同一音级的半音变化,首调唱法中的 $\#fa$ 与 fa , si 与 bsi 。它们常不是紧接着出现,而是在民歌的前部与后部分别出现,而且保持这自然音级的旋法进行”。⁶ 这种半音级的变换在主音明确的情况下有时会导致调式的转换。巴托克就将匈牙利民歌中这一特有的现象运用到了他的音乐创作中。

谱例 8



谱例 8 为《14 首钢琴小曲》第五首 5-18 小节左手旋律,其中主音 g 十分明显,共两句,是由 C 调音阶与 F 调音阶合成的,其中前半句中似乎有意的回避了还原 B 音,没有与右手的 bB 音构成小二度,从而使得音响上并没特别尖锐,而此例中巴托克对于上述半音变化现象并没作太大的变化发展。但是如果对比谱例 9,即《14 首钢琴小曲》第 10 首 39-40 小节就会发现其不同之处:变化音由横向对置变成了一种纵向的叠置。这是一种和声思维上的变化,也说明了巴托克在不断地探寻一种对匈牙利民间音乐有所继承与发展的途径——运用纵向的和声思维来创作既有民族风格又有现代气质的匈牙利音乐。

谱例 9



这种现象经常出现在巴托克后期的作品中。此外巴托克还常将两种不同主音与音阶的调式同时叠置,形成了一种典型的双调性。

谱例 10



谱例 10 为《14 首钢琴小曲》的第七首 1-25 小节中所包含的两种调式,上方声部为 d 多利亚调式,下方则为 $\#d$ 弗里几亚调式的叠置,构成主音相差小二度的双调性,这种双调性是通过黑键音阶与白键音阶两种不同音列的层次来构成的。

因此,通过巴托克对双调性运用的分析,我们可以看出巴托克的思维深受传统调性的影响,也可以说是

继巴赫之后的又一位复调大师,但最为重要的是巴托克是真正的匈牙利民间音乐家。他对匈牙利民间音乐的继承与发展并把匈牙利的民间音乐完美的融入自己的音乐创作中,将“三位”融为“一体”,创作出了真正伟大的匈牙利民族音乐。

我国著名的文学家傅雷先生在致友人刘抗的信中曾经说过:融合中西艺术观点往往会流于肤浅,cheap,生搬硬套;唯有真有中国人的灵魂,中国人的诗意,中国人的审美特征的人,再加上几十年的技术训练和思想酝酿,才谈得上融合“中西”。否则仅仅是西洋人采用中国题材或加一些中国情调,而非真正中国人的创作。7巴托克之所以成为一代匈牙利民族音乐家,并非单纯技法的高超,而是因为他的音乐中已经融入了匈牙利民族音乐灵魂,这也正是我们中国音乐家们所追求的一种民族音乐精神。

【注释】

- [1]《当代和声》莫·卡纳著 冯卓燕 孟文涛译人民音乐出版社 1983年6月第1版
- [2]《巴托克〈小宇宙〉中双调式、复合调式与双调性乐曲分析》桑桐 音乐研究 1994年第1期
- [3]《巴托克复调手法的形成——从审美心理结构角度探讨》黄洛华《星海音乐学院学报》1996年第3期
- [4]《巴托克复调手法的形成——从审美心理结构角度探讨》黄洛华《星海音乐学院学报》1996年第3期
- [5]《室内乐泛瞰》科贝特(cobbett)牛津版 1929年“无调性与多调性”条文
- [6]《匈牙利音乐民俗学的研究》1929年见《巴托克书信选》[增订版]人民音乐出版社编辑部 1985年7月第2版 第50页
- [7]《傅雷文集/书信卷》(上册)安徽文艺出版社 1998年10月第1版