

民間音樂在巴爾托克創作上的應用

—分析 *Concerto for Orchestra*

游添富

前言

- 一、 巴爾托克與民間音樂的接觸
- 二、 巴爾托克作品中的民間音樂
- 三、 *Concerto for Orchestra* 的民間音樂成分
- 四、 *Concerto for Orchestra* 的音樂手法分析
- 五、 *Concerto for Orchestra* 與 Neoclassicism
- 六、 結語

前言

二十世紀初的國際間，籠罩著詭譎多變、動盪不安的政治情勢，樂壇多少受到當時社會環境影響，也呈現出繁華多彩的樣貌，文藝界的各種主義、思潮應運而生，各流派間彼此交互的碰撞與影響，激盪出迸裂四散的火花。大體上，可以1900年為界，在此之前可以說是浪漫派獨霸的天下；以後的樂界大致以反對德布西以前浪漫運動為主（浪漫派作曲家仍然繼續創作），他們提出了一些口號和理念，為音樂尋求新的道路，其中有三個團體取得優勢，影響當時時期作曲家甚鉅：一是以《春之祭》喧騰一時的史特拉汶斯基（代表的是新古典主義）、另一是以十二音技法作曲的荀伯格（代表的是表現主義）、以及以傳統民謠作為創作素材的巴爾托克（Béla Bartók。代表的是民族主義）¹。

雖然音樂上的民族主義並非始於巴爾托克，但由於他擅採民歌素材，並融入藝術創作之中，突破了地域疆界的藩籬，將農夫音樂帶進了世界舞台，而達到輝煌成就；同時在民間音樂的蒐集與研究上，也留下了豐富而寶貴的資產，在這二十世紀初的時局裡別具深刻的意義，影響範圍既廣且持久。然而，*Concerto for Orchestra* 是其晚期作品，已可見到作曲家將民歌素材運用高度的技巧進行創作，對此樂曲進行剖析，將有助於了解巴爾托克在民間音樂應用的情形。

一、巴爾托克與民間音樂的接觸

巴爾托克何以會選擇民族主義作為其音樂創作道路？而民族樂派（或國民樂派）在挪威、芬蘭、西班牙、特別是蘇聯等國家，都早有許多的發展，這位擁有深厚基礎的作曲大師又何以堅持以此作為發展的途徑？運用本國傳統音樂作曲，若要成為自己民族的音樂家容易，但若要寫出世界性的音樂則難以達成，何苦要限制自己的發展而投入民間音樂的路子？另外，以既有民間音樂曲調作為素材，總不免被譏為是欠缺靈感創意、取巧的作為，他是如何來利用民間音樂素材，為自己尋求創作道路？聽眾又該以何種角度來看待他的作品呢？面對這些問題，恐怕必須先對他的生活背景與經歷有所瞭解，才能逐一求得解答。

¹ Arthur Honegger 曾認為，巴爾托克或許不如史特拉汶斯基有光彩，也不如荀伯格自成體系，但他有自己獨特的風格，作品內容更有深度。值得提出說明的是，此三位大師也並非僅侷限在特定的一個流派領域裡，二十世紀的作曲家在創作技法上常是彼此觀摩學習，並且互相影響的。這裡所要突顯的是他們各自努力所表現優異的方向，以及值得我們去加以重視的地方。

（一）音樂養成教育與早期經驗

巴爾托克 (1881-1945) 出生在當時的匈牙利東南邊界小鎮 Nagyszentmiklós，由於政治環境影響，現今已易名為 Sînnicolaul Mare，同時也改隸羅馬尼亞所管轄。在東歐的這一小塊土地上，居住幾個不同種族，語言複雜自然不在話下，卻也被政治力介入硬生生的劃分成幾個國家。當地居民被詢問到自己的國籍時，常常都要再三解釋，這種不安的苦楚是難以形容的，巴爾托克日後堅強的民族意識，想必從小便奠定下來的。

五歲開始，即從母親學習鋼琴，1888 年父親去世，全家便遷往 Nagyszöllös（現為俄羅斯領土），母親為了孩子教育問題，遂再遷往 Pozsony（現為捷克的 Bratislava），巴爾托克在此共接受了五年紮實的基礎教育，在鋼琴演奏與作曲都有優異表現，以致於 1899 年得以同時獲得維也納音樂院與布達佩斯音樂院的入學機會，但他卻放棄前者人人稱羨的最佳音樂學府，從而選擇後者就讀，其堅定的民族意識，或許也是導致這樣結果的原因之一。而早年搬遷，使得他得到在不同國家與幾個種族接觸的機會，因此對於鄰近的民族能有一定程度的認識，而這位學音樂的孩子，自然對於民間歌謠會投以更多的關注，如此的生活背景，極有可能影響到他日後的創作。

布達佩斯音樂院擴展了他的音樂視野，除了鋼琴師從 István Thomán（伊斯特凡·托曼）²、作曲從 János Koessler（亞諾斯·克斯勒）、管絃樂從 Emma Sandor（愛瑪·山多爾）學習，特別是托曼，這位曾經是李斯特的學生，也是 Ernő von Dohnányi（杜南伊）³的老師，這兩位音樂家對巴爾托克的一生有著重要的影響，其中杜南伊對其選讀布達佩斯音樂院一事，也曾給與建議。

音樂院的訓練，使得巴爾托克得以潛心研究布拉姆斯等古典派音樂嚴謹的曲式結構，又得以從李斯特等浪漫派大師作品中得到作曲技法，華格納的作品一直是 he 加以關注的，而在 1902 年欣賞理查·史特勞斯的《查拉圖斯特拉如是說》，使其受到強烈的震撼，乃對其總譜加以鑽研。另外，巴爾托克在古典音樂創作的訓練是紮實而深厚的，在布達佩斯也常有機會可以聆聽到當代大師的作品，因此這段音樂院的日子，著實給予他穩固的基礎，只是他一心想跳脫布拉姆斯的影子，寄望在華格納與理查

² (1862-1940) 匈牙利鋼琴家兼教師。曾受教於李斯特，1888 到 1906 年在布達佩斯音樂院任教，杜南伊和巴爾托克皆是其學生，一生致力於研究與教學李斯特的鋼琴演奏技法與創作法，作品有六冊，包括關於教學法的研究、幻想曲和小型的樂曲。

³ (1877-1960) 匈牙利鋼琴家、指揮家、作曲家兼音樂教師。鋼琴技巧頗受巴爾托克欣賞，也受到愛樂人士的激賞，作曲方面亦頗有成就，特別是鋼琴曲與室內樂，但樂曲中的民族色彩感較不純正，卻仍對匈牙利樂界有很大的影響力。作品有器樂曲、芭蕾舞曲與歌劇等。

我擺脫了布拉姆斯式的風格，我如此渴望透過華格納和李斯特來找出新的方向，但是並不成功。（當時，我並沒有看出李斯特對現代音樂發展的意義和重要性，我只看到李斯特在作曲方面的過人技巧而已。）有兩年的時間，我沒有寫出一首獨立的作品。⁴

1903 年巴爾托克自音樂院畢業，即獲得李斯特獎學金，他在鋼琴演奏上面的表現卓越，常吸引兩大鋼琴家 Busoni（布梭尼）與 Godowsky（葛道夫斯基）到場臨聽，同時作曲工作仍持續地吸引著他，1904 年他參加拜魯特音樂節見到了李斯特，李斯特對其鋼琴與管絃樂的詠諧曲甚感興趣（這是一首屬於理查·史特勞斯式的作品），而同年夏天所寫的 *Rhapsody No. 1*（第一號狂想曲）則可以感受到與李斯特相同的趣味，或許在某種程度上也受到李斯特的影響。從這個階段的作品看來，他仍然是浸淫在浪漫派幾位大師樂風的氛圍裡，還未能見到其突破性的發展。

從 1905 年的魯賓斯坦大賽中，可以見到他的音樂才華，他同時參加了鋼琴演奏與作曲的兩個項目：結果鋼琴演奏獎項得主是 Wilhelm Backhaus，作曲得獎的兩位：第一是 Attilio Brugnoli；第二是巴爾托克。這裡已明確顯示巴爾托克前期的作品所展露出的才能，已受到當時樂界一定程度的認同。

（二）巴爾托克民族音樂新嘗試

1903 年他接觸到兩首匈牙利民謠，另有研究發現，巴爾托克從家中女傭 Lidi Dosa 口中，採集到一些民謠⁵。巴爾托克將注意力集中在這些簡單純樸的民間旋律上，經過徹底研究發現，匈牙利境內的所謂民間音樂並非真正的農民音樂，包括布拉姆斯的《匈牙利舞曲集》與李斯特的《匈牙利狂想曲》都只不過是流行於匈牙利境內簡單的吉普賽旋律，而李斯特所著的 *On the Gypsies and their Music in Hungary*（《論吉普賽人與匈牙利的吉普賽音樂》）中，更造成許多人對匈牙利只有吉普賽音樂的看法深信不疑。⁶ 巴爾托克開始鎖定個人音樂發展去路，朝發掘匈牙利民間音樂為方向。

⁴ Hamish Milne,《偉大的作曲家群像：巴爾托克》（原名：The illustrated lives of the great composers: Bartók）林靜枝、吳家恆譯，（台北：智庫，1996），頁 17。

⁵ 同註 4，頁 27。

⁶ 同註 4，頁 28。李斯特雖提出此種懷疑，但是他仍是希望能深入鄉間，蒐集民謠，只是未能付諸實行。

（三）巴爾托克與高大宜

1905年4月，他經由布達佩斯音樂院的推薦，向政府申請研究民間音樂經費，於此期間也認識了工作夥伴 Zoltan Kodály（高大宜），該年夏天高大宜首先踏上民謠採集之路，巴爾托克則是在魯賓斯坦大賽之後的第二年，開始這項工作的，他們隨身帶著留聲機，錄製了數以百計的滾筒，草稿、筆記數量龐大，他們第一次共同合作的完成的心血結晶是《二十首匈牙利民謠》，並於1906年出版。巴爾托克一生花費許多功夫在民謠分類上，他和高大宜又發現匈牙利民謠有數種之多，且大部份是屬古老的五聲音階風格；也有些是以七聲音階作成的新風格；當然還有混合兩種風格的綜合體。

另外，高大宜曾將德布西的音樂介紹給巴爾托克，特別是利用印尼甘美朗曲調的部份，讓巴爾托克終於領悟到異國情調的音樂造成的震撼，而這樣的音樂種子在匈牙利一樣可以找到。他倆在研究工作上互相提攜、觀念思想上互相交流，巴爾托克對於高大宜的研究精神給予極高的稱讚，由於彼此志趣相投，兩人深厚的友誼終生維持。

國際間民族主義的興起、匈牙利的政治環境因素、與巴爾托克個人的生活背景、音樂創作上的求新求變使然，種種的經歷，必然的驅使巴爾托克朝自己家鄉的音樂發展，或許正因為如此，使他得以在音樂史上，特別是在音樂創作上與民族音樂學領域得以享有聲譽。

二、巴爾托克作品中的民間音樂

巴爾托克逐漸地發覺匈牙利民間音樂的成因，與鄰近地區各民族之間的音樂有密不可分的關係，於是他四處進行田野調查，蒐集了上千首的旋律，包括匈牙利、斯洛伐克、羅馬尼亞、保加利亞、盧桑尼亞（Ruthenia）⁷、土耳其、甚至於從阿拉伯傳入的曲調，巴爾托克不僅將此珍貴寶藏記譜留存、分析研究、寫作論文出版、演講鼓吹外，更將音樂材料融入作品，他認為古老的五聲音階可以提供新的和聲系統的一種參考與組合，他曾提到：

我在研究旅行中蒐集到的旋律，其中大部份——也是最有價值的部份流入古老教會音樂的調式中，也就是流入希臘以及某些更原始（五聲音階的）調式中。這些旋律兼具「彈性速度」（rubato）與「準確速度」（tempo giusto），展現出最富變化而自由的節奏與韻律模式。眼前已經很明白，我們民間藝術音樂已不再使用的古代音階，其活力絲毫不減。它們的應用使新型的和聲組合

⁷ 曾一度建立國家，但很快便被他國兼併。1939年3月宣佈獨立，一天後卻被匈牙利併吞，現在的盧桑尼亞人大多數已與烏克蘭人融為一體。

成為可能⁸。

從此以後（1908年）他開始嘗試將民間音樂融入藝術音樂的創作技法中，也漸漸開拓出個人特色而形成自我風格。

（一）創作三個階段（可參閱【附錄】巴爾托克作品全表）

1. 第一階段（1899-1905）：

從進入音樂院開始，接受學院派作曲訓練，受到其師影響對於李斯特、布拉姆斯、華格納，以及當時作曲家理查·史特勞斯的作品至為關注，並加以研究與學習，如前述提及的《第一號狂想曲》具李斯特風格，而此時也可見其步入民族主義的先兆，如以理查·史特勞斯華彩風格寫成，紀念匈牙利民族英雄 Kossuth 的作品《Kossuth 交響詩》（1903），與以匈牙利民歌旋律為人聲與鋼琴而寫的民謠 *Székely Folk Song*（1904）。

2. 第二階段（1906-1919）：

此階段開始與高大宜進行田野調查，首先完成為人聲與鋼琴的《二十首匈牙利民謠》（1906），次年也寫了同樣為人聲與鋼琴的作品《三首 Csík 地區的匈牙利民謠》。第一首將民間音樂與藝術音樂結合起來的作品是為小提琴與管絃樂團的《第一號協奏曲》（1907-1908），由此開始形成自己的風格，作品大量選擇民間音樂做為素材，但並非侷限在匈牙利，而是包含鄰近地區的民謠：如《八首匈牙利民歌》（1908-1917）、《兩首羅馬尼亞舞曲》（1909-10）、《野蠻的快板》（1911）⁹、《組曲》（1916）等；另外又寫了唯一的歌劇《藍鬍子公爵城堡》（1911-1918）、舞劇《木雕王子》（1914-1917）、默劇（Pantomime）《奇異的滿洲官吏》（1919），除了舞劇題材屬童話性質，另兩劇大膽、怪異且血腥，但全都有象徵的意味，寫作手法則是綜合前述各家之大成，最具特色處乃是摻入了民間音樂成份，特別是歌劇採用匈牙利語言完成，是道地民族主義的產物。

3. 第三階段（1920-1945）：

從默劇所採用的音樂手法看來，當中的不諧和、獨特的節奏運用，已和荀伯格、史特拉汶斯基相近，而從巴爾托克傳記中得知表現主義大師荀伯格等人也曾對他造成影響，¹⁰ 此階段的作品顯然更趨成熟，作曲手法則是將融合古代與現代、東方與西方、民間音樂與藝術音樂，而創出獨樹一幟的風格，特別是 1934 年以後的作品，益顯作曲才華，達運用自如之境。

⁸ 同註 4，頁 31。

⁹ 譯成《粗野的快板》，具有原始主義特徵，鋼琴在此處當作打擊樂器使用。

¹⁰ Halsey Stevens, *The Life and Music of Béla Bartók*, Third edition. P.111。

作品部分是奏鳴曲、即興曲、組曲、協奏曲、狂想曲、娛興曲、四重奏與五重奏，而其它的名曲包括有：為人聲與鋼琴的《農村場景五首》(1924)、鋼琴練習曲 *Mikrokosmos* (小宇宙, 1926-1939)、歌詠曲 *The Mime Enchanted Stags* (世俗大合唱, 1930)、以及編制頗新奇的《為絃樂器、打擊樂器與鋼片琴演奏的樂曲》(1937)和聲具甘美朗效果及對位的技巧《為兩架鋼琴和打擊樂器的奏鳴曲》(1938-1940)與晚年所寫樂種身份頗特殊的 *Concerto for Orchestra* (1943)。

(二) *Concerto for Orchestra* 的創作思想

Concerto for Orchestra 這個標題乍看之下頗為怪異，為管弦樂所作的協奏曲到底為何？據作曲家本人的說法是：

它處理獨奏樂器群或樂器群組的傾向是『競奏』(concertant)或獨奏的方式。

而技藝精湛的獨奏群(virtuoso)的處理，舉例來說，曾出現在第一樂章發展部的復格樂段(銅管)、終曲第一主題中似常動曲(Perpetuum mobile)的部份(弦樂器)、特別是第二樂章樂器成對持續出現明亮的技藝高超的樂段¹¹。

就上述說明看來，他前兩個例子所謂的「協奏曲」，是由多種性質相近樂器(如銅管、弦樂)所組成，各種樂器群彼此相互的競奏，樂團的其它樂器加以協奏；而後面的例子，乃將成對的¹²不同樂器(Bassoons；Oboes；Clarinets...)，輪流出現帶領樂團，亦即成對的樂器競相爭得主導，只不過這裡的獨奏樂器數量在各樂段使用時不同、樂器種類也不一定，當然在寫作的方法上也非按照協奏曲從頭到尾的採用協奏曲的創作方式，再來，就總譜所示，明顯得知它是更靠近交響曲的，¹³因此，它具有協奏交響曲與交響曲的特質，取名「協奏曲」應只在強調樂曲中運用到協奏的精神。

¹¹ 譯自 David Cooper, *Bartók-Concerto for Orchestra* (N.Y.: Cambridge University Press, 1996), p.85.

¹² 兩樂器也彼此競奏。

¹³ 同註10。其實，巴爾托克本人也有這種想法，在解釋這首管弦樂作品時，曾說它是'symphony-like orchestra work'，亦即像交響曲的作品。

三、*Concerto for Orchestra* 的民間音樂成分

巴爾托克對於民間音樂的認識，自然是了然於心的，在早期創作中，不但可以就所蒐集的民謠加以改編，更善用素材創作民謠風味的樂曲，從以下【表一】音樂成份的分析可以得到一些解釋：

【表一】

小節	五樂章（全曲約四十分鐘）	出處	音樂成份
1-521	第一樂章 Sonata form (* +) ¹⁴		
1-75		Introduzione	
1-6	Hungarian folk songs 【譜例一之一】		歌謠
26-29	Hungarian dotted-rhythm type		節奏
39-50	Hungarian folk song		歌謠
76-230		Exposition	
76-78	Bulgarian rhythm schema 【譜例二】		節奏
154-159	North-African Arab folk song & Yugoslav specimen		歌謠
174-191	Bulgarian rhythm schema		節奏
231-396		Development	
278-283	Slovak folk songs		歌謠
313-341	Romanian change-song style		改編 歌謠
1-252	第二樂章 abcde T a'b'c'd'e' (*) ; A B A (+)		
1-8	Romanian instrumental folk music	Part A	器樂
9-24	Romanian and Serbian instrumental folk music & rhythm patterns		器樂、 節奏
25-32	Yugoslav <i>tambura</i> (塔不拉琴) motifs & cadence		器樂
41-45	Romanian bag-pipe motifs		器樂
45-57	Dalmatian <i>sopel</i> (雙簧管的一種) folk-song melody		旋律
60-86	Serbian violin melody		旋律
90-101	仿 Dalmatian folksingers & Slovak and Yugoslav seven-syllable folk-songs		仿人聲、 歌謠
123-126	Yugoslav (half-cadence)	Part B	半終 止式
1-128	第三樂章 pABCp (*) ; A B + Da capo (+)		
62-72	Transylvanian-Romanians	Part A	歌謠
1-151	第四樂章 ABA 【int】 BA (*) ; ABACBA (+)		
4-12	Slovak folk song; Gypsy-minor; Bulgarian rhythm; Slovak peculiarity	Part A	歌謠、調 式節奏

¹⁴ 這裡的曲式分析是採用兩位學者看法：D. Cooper 的看法用 (*) 表示；B. Suchoff 的看法用 (+)。(* +) 是表示兩者的看法一致。

75-91	Bulgarian rhythm	Part C	節奏
135-142	Romanian nondiatonic mode	Part A	調式
143	Hungarian pentatonic scale & Transylvanian Romanians		音階
143-151	Bulgarian rhythm schema		節奏
1-625	第五樂章 Sonata form (* +)		
1-4	Romanian <i>alphorn</i> & Transylvanian Romanians	Exposition	器樂
5-11	Romanian instrumental melodies & Romanian folk guitar		器樂旋律
12-15	Romanian <i>bucium</i> tonic and dominant drone pipes		器樂
44-51	Romanian rhythm		節奏
74-87	Bagpipe rhythm		節奏
188-195	Imitation of Romanian melodic style		模仿 旋律
211-221	Romanian alphorn music		器樂
231-238	Hungarian pentatonic strain & Slovak folk rhythm		音階、 節奏
256-383		Development	
256-265	Chinese form of pentatonic scale 【譜例三】		中國五 聲音階
266-277	Hungarian-inhabited southern part of Czechoslovakia		民歌
321-324	Slovak rhythm schema		節奏
333-337	Slovak rhythm schema		節奏
384-625		Recapitulation	
384-386	Romanian instrumental melodies		旋律
433-448	Ukrainian <i>kolomyjka</i> (round-dance) schema		舞曲
482-497	Romanian motivic rhythm		節奏

從上面的表列中可得知，巴爾托克在所使用的民間音樂，並非侷限在匈牙利的本土，而是多個種族音樂的複合體，其中除了鄰近匈牙利音樂外，還包括了阿拉伯與北非的成分，甚至於採用了中國五聲音階，而最常使用的音樂要素，則莫過於旋律、拍子、節奏、調式，特別是節奏與調式的運用至為明顯，而素材在撿選與使用時，有的是直接從傳統民歌得來，有的則是作曲家自行按照民歌特徵而創作的「新曲」，甚至於有一些旋律動機來自於巴爾托克舊作所得來的靈感（如第三樂章曾使用類似 *Duke Blue-beard's Castle*（藍鬍子騎士城堡）中使用過的動機，這種的五音音階色彩所製造出的效果，使得在氣氛上也與 *Introduzione*〈序章〉的起始處極為相似（【譜例四】）；第五樂章則被學者認為極短的倚音（*acciaccaturas*）產生的音響（【譜例五】），與《小宇宙》某些片段有相似的效果，¹⁵ 運用上隨作曲家發揮，而成就本曲。

¹⁵ 參閱 Benjamin Suchoff, *Bartók-Concerto for Orchestra*, p.178-179。所指的是其鋼琴作品《小宇宙》中的 Bagpipe（風笛）裡的 32-35 小節。

【譜例一之1】

Violoncello's

Double Basses

p legato

pp

This musical example shows the lower strings of a symphony orchestra. The Violoncello and Double Bass parts are written in a 4/4 time signature. The music is in a key with one sharp (F#). The Violoncello part begins with a *p legato* marking and features a series of eighth notes. The Double Bass part follows a similar pattern, also marked *p legato*. The music concludes with a *pp* (pianissimo) dynamic marking.

【譜例一之2】

p

This musical example continues the lower string parts. It begins with a *p* (piano) dynamic marking. The Violoncello part features a series of eighth notes, while the Double Bass part provides a harmonic foundation with sustained notes. The music concludes with a *6* (sexta) marking, indicating a sixteenth note.

【譜例二】

Allegro vivace, $\text{♩} = 88$

Vins. I

Vins. II

This musical example shows the Violin I and Violin II parts. The tempo is marked *Allegro vivace* with a quarter note equal to 88 beats per minute. The Violin I part begins with a *f* (forte) dynamic marking and features a series of eighth notes. The Violin II part follows a similar pattern, also marked *f*. The music concludes with a *f* dynamic marking.

【譜例三】

Un poco meno mosso, $\text{♩} = 122$

Timp.

Harp I

Harp II

p

p

p

256

This musical example shows the Timpani and Harp parts. The tempo is marked *Un poco meno mosso* with a quarter note equal to 122 beats per minute. The Timpani part begins with a *p* (piano) dynamic marking and features a series of eighth notes. The Harp I and Harp II parts follow a similar pattern, also marked *p*. The music concludes with a *p* dynamic marking. A page number *256* is visible at the bottom of the page.

【譜例四】



【譜例五】

另外，上列的民間音樂成分的分析中，尚未包括從民間音樂抽取出來的短小動機，以及隨短小動機擴張的樂段，從作品整體看來，可以下一個如此的小結：亦即此曲四處都可找尋到民間音樂成分，不僅是如上表所列，有更多的因子，隱藏在更多的角落裡。

四、Concerto for Orchestra 的音樂手法分析

此曲是作曲家晚期的作品，創作手法上頗為複雜，但卻受到學者們青睞加以熱烈的探討，由於這裡所關注的，是民間音樂與藝術音樂的關連性，以及兩者組合的可能性與應用的效果，音樂分析上並不準備分章分節在細部上加以說明，僅就特別手法與民間音樂的關係給予探討¹⁶。

（一）曲式架構

巴爾托克在經過早年創作的研究後，漸漸形成個人風格，在曲式的選擇上，他特別喜愛五個樂章的形式，雖然五樂章的作品早在貝多芬《第六交響曲》、白遼士《幻想交

¹⁶ 與此作品相關的音樂分析書籍頗多，詳細的音樂分析書籍，可參閱 Halsey Stevens, *The Life and Music of Béla Bartók*, Third edition (N.Y.: Oxford University Press, 1993) 和 David Cooper, *Bartók-Concerto for Orchestra* (N.Y.: Cambridge University Press, 1996) 兩本書。

響曲》便已出現，但是，巴爾托克確有個人的特色，可參考【表二】。

【表二】

樂章	第一樂章	第二樂章	第三樂章	第四樂章	第五樂章
標題	序章 Introduzione	成對遊戲 Gioco delle copple	悲歌 Elegia	中斷的間奏曲 Intermezzo interrottto	終曲 Finale
速度	Andante non troppo ¹⁷ Allegro vivace (ca. 83)	Allegro scherzando (ca. 94)	Andante, non troppo (ca. 73-64)	Allegretto (ca. 114)	Pesante-Presto (ca. 134-146)
調性	F	D	升C	B	F
曲式	Sonata	Chain with trio (abcde T a'b'c'd'e')	Chain with prelude and postlude (pABCp)	ABA【int】BA	Sonata
長度	521 小節	252 小節	118 小節	151 小節	625 小節

上表中可得知第三樂章〈悲歌〉是全曲中心，樂曲速度最慢，兩側的二、四章是屬於較詼諧的部份與一、五章的序曲、終曲速度都較快。調性設計上，雖然未遵照傳統方式寫作，但仍依照F調開始與結束的規則。曲式上，第三樂章採用帶前奏與尾奏的‘Chain’（鏈狀）結構，主題與結構較為單純，第二與第四樂章主題單純而曲式較複雜，第一與第五樂章都採奏鳴曲式，但主題與曲式都很複雜；另外，各樂章的曲式其實都是對稱的，也值得注意。樂曲長度上，仍是以第三樂章為中心點，兩側的小節數依次增長。

這種五樂章，第三樂章作為中心軸兩側對稱的結構方式，在巴爾托克的許多作品的看得到，例如《第四號弦樂四重奏》、《第五號弦樂四重奏》…等，這種對稱的曲式，被稱作‘Arch or Bridge’（拱橋形式）。¹⁸

巴爾托克的音樂絕非由民間音樂隨意拼湊而成，從他前述經歷得知，在作曲技法上，很早就受到眾人的肯定，除了撿選民間音樂作為材料，在樂曲的許多方面也都表現出個人的技藝超群的習慣與風格，才得以使其獲得讚譽，還可以在下列幾個關鍵處找到其特色。

¹⁷ 反黑處為序奏，雖包含在第一樂章，卻非奏鳴曲式主體，但音樂素材在後面的樂章中卻仍有被運用到。

¹⁸ 一般常會將ABA或ABACA的曲式來以此名稱稱呼。

（二）主要動機

此曲有兩個動機，經過不斷的衍生、發展成新的樣式而貫穿整過作品之中，兩個動機在第一樂章的中即已出現，它們彼此不但是對比的、而且也是構成各個樂章的重要素材：第一個動機是以四度音程進行為主要特徵（參見【譜例一之1】），它首先由低音絃樂器奏出，色彩感偏暗，令人想起《藍鬍子公爵城堡》中樂曲開始的陰暗畫面，它還是第一樂章、第三樂章與第五樂章的主題材料；第二個動機則是以二度進行為特徵的（參見【譜例一之2】），開始出現是由長笛吹奏出的，它是構成第二樂章、第三樂章與第四樂章的主要材料。由這兩個動機所發展出來的情感會形成兩個極端：亦即悲傷的與興奮的。

若從動機發展與情感設計¹⁹ 這個角度來看樂章架構，也同樣可以得到和拱橋形式相似的對稱效果：

樂章	第一樂章	第二樂章	第三樂章	第四樂章	第五樂章
標題	序章	成對遊戲	悲歌	中斷的間奏曲	終曲
主題材料	動機一	動機二	動機一和動機二	動機二	動機一
情感設計	表現了苦難人民對嚴峻現實的抗爭奮鬥之情	間奏曲	寄託了對祖國與人民的憂慮懷念之情	間奏曲	人民掙脫苦難的勝利狂歡的激情

（三）聲部結構

整首作品同時具有‘Homophony’（主音音樂）與‘Polyphony’（複音音樂）的聲部結構，只是主音音樂在組成上並非完全遵照傳統的功能和聲，以主旋律配上伴奏的手法與以往有所不同（後文會繼續討論）；而複音音樂在曲中是頗值得注意的問題，尤其是出現一些卡農與賦格（可參照【譜例六】），使得木管、銅管或弦樂器為小組的各聲部，得以在樂曲中進行「遊戲般」追逐，不但可達作曲家對本曲標題設定的意圖，亦增添了許多的曲趣。

¹⁹ 根據許勇三主編的《論巴托克的音樂創作》中，周小靜的一篇論文〈深刻的思想、嚴密的結構-樂隊協奏曲論析〉，頁226的看法。

【譜例六】

The musical score for Example 6 consists of two systems of staves. The first system includes parts for Horns (Hos. in F), Trumpets (Trpts. in C), and Trombones (Trbs.). The second system continues the parts for Horns, Trumpets, and Trombones. The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *f, ben marc.* and *ossia*.

(四) 調性、調式、和聲

巴爾托克在創作上，有許多新的嚐試，儘管沒有像《春之祭》與第二維也納樂派的作品這般的受到強烈的咆嘯與攻訐，但是許多「廿世紀的作曲法」帶來音樂上的不諧和，也確實飽受爭議與批評，特別是艱澀難懂的室內樂（如弦樂四重奏），在當時確也沒能得到合理的對待。

他本人是堅持認定樂曲是必須具備調性的，但是在使用上卻非完全遵照傳統的大、小調。巴爾托克於1927年在美國演奏旅行時所作的演講稿〈匈牙利民間音樂和新的匈牙利音樂〉中，有如下的說明：

最後，還有一點必須再次強調。儘管我們的民間音樂不能在大調和小調的意義上來加以理解，它卻完完全全是有調性的；這點不帶詳論。（依我看來，無調性的民間音樂完全是不可想像的。）既然我們在這樣的基礎上來進行創作，我們的作品也就自然而然地具有明確的調性。確實，我一度從事於一種『十二音

音樂』的寫作。不過，即使我在這一時期所寫的作品也具有這個明顯的特徵：他絕對是建立在調性的基礎之上的。

然而，在其蒐集民間音樂過程中，便已找到許多不同的音階與調式，所製造出來的和聲，不同於傳統的三和絃，這些和聲可以有豐富具變化的音響而不同於以往，這些正得以構成他個人新的音樂語法（可參照【譜例七】），但是，這也並非說他完全放棄三和絃，他在三度音的和絃使用上也別具特色（參照【譜例十一】）²⁰。然而，在他的音樂中半音的使用頻繁，所謂的‘Chromaticism’（變化音風格），並不像華格納的半音體系，基本上仍是建立在大小調的調性之上的。巴爾托克則是將之視為某一個調式的音級，它是來自於民間音樂的，並且他在 1908 年時，發現羅馬尼亞民間音樂中，不同調式有連續出現或並置的情形，他將這種‘Polymode’（複調式，參照【譜例八】）放入作品當中，也一樣用了十二個半音²¹，但是與荀伯格的‘Twelve-tone technique’（十二音技巧）和‘Atonality’（無調性）則是完全不一樣的東西。

【譜例七】



【譜例八】



²⁰ 他的和絃常出現大小三度音同時並存的現象，和聲外音使用相當自由，使得其和聲更為豐富。

²¹ 巴爾托克的音樂在當時常會被人誤以為是無調的作品。而這個譜例的上面小提琴部分，和下面的中提琴與低音提琴部分，分別建立在 G-Phrygian 和 G-Lydian 的調式上，正好用足了十二音，分別是 G-降 A-降 B-C-D-降 E-F/G-A-B-升 C-D-E-升 F。

由於使用的調式非比尋常，他的作品中經常製造出來的和聲效果，自然也與傳統音響效果不同，以致於較難以被大眾所接受。然而，在這個作品裡面，竟不同於以往的不和諧，而能以較為簡單清晰的旋律線條，與較為和諧的聲音效果，因此特別受到聽眾的歡迎，而成為演奏會上必備的重要曲目之一。

（五）拍子、節奏

拍子的運用上，由於必須採用民間音樂的素材，而民間音樂卻常出現了與西方藝術音樂常使用固定的二拍子、三拍子與四拍子不同，而是將不同的拍子串聯在一起成為其特色，這種民間音樂所產生的拍子可以在樂曲中見到，例如 3/8 拍子到 2/8 拍子的轉換（參照【譜例九】）。另外，作曲家也運用了類似早期葛瑞果聖歌的唱法，較難以固定拍號的拍子來劃分小節線的一種自由使用方式，並且常常會在民間音樂中出現的 *Parlando*（自由速度，參見【譜例一】）。

【譜例九】

The image shows a musical score for 'Allegro vivace, 68' from Bartók's Concerto for Orchestra. The score is for Violins I and II, Viola, Violoncello, and Double Bass. It shows a complex rhythmic pattern with frequent changes in meter, including 3/8 and 2/8 time signatures. The tempo is marked 'Allegro vivace, 68'.

節奏上，也同拍子一樣，受到素材選用的影響，採用了具民俗風味的特殊節奏（從【表二】的分析中，可以清楚見到這些節奏的運用），甚至於由於運用了民間音樂節奏而影響了拍子的使用（同【譜例九】）。同時因為作曲家有高度的敏感性與技法，得以將複雜節奏突出的使用，使得音樂極具民族風味，從他的音樂中可得之，節奏的掌握與應用，可以將民族音樂的特色表現出來（其節奏不完全是出於民間音樂，有些只是近似某些節奏風格而已），而巴爾托克更是以此明顯的特徵，使得聽眾在聆聽其音樂時，得以迅速的認出，並指出他與眾不同的地方。

(六) 其它

Concerto for Orchestra 還運用了一些特殊手法，頗值得一提：

力度上，他常使用強烈的對比，造成一種強勁的趨力，氣氛的轉折明顯，使得樂曲頗富戲劇張力；速度則除了彈性速度以外，也有許多段落用到漸快、與還原速度的段落，與力度上的配合，常能得到更好的效果，尤其是漸快與力度上的強調，常是樂曲製造高潮的主要手段。

另外，在某些地方也出現了 *Ostinato*（頑固低音）的樂段，例如在第一樂章的〈序章〉進入到奏鳴曲式的過渡處（第 58 小節至 74 小節），便是一例，它結合了由弱而強的力度，並且持續加快的速度，造成緊張的氣勢，而直接導入奏鳴曲的呈示部（參閱【譜例十二】）。

在樂器的使用上，亦有其特別之處，出現在樂器聲部的再細分處理，亦即除了各種樂器的演奏的聲部以外，在特別之處，再將該樂器細分成兩部，以求得更輕盈細緻的效果，如此細膩的手法，在德布西的作品中早已出現，有可能也受到後者的一些影響。【譜例十】便是第一小提琴、第二小提琴與中提琴的三個聲部再細分，形成各自兩部的六個聲部。

【譜例十】

Andante non troppo, ♩ = ca. 78-84

Flute I

Violins I

Violins II

Violas

Violoncellos

Double Basses

con sord. div.

con sord. div.

sul pont.

div. in 2

p legato

p legato

12

【譜例十一】

112 (calmo, $\text{♩} = \text{sempre } 64$) 118

Picc.

I

Flta. II

Obo. I, II

I

clar. in A

II

Timp.

E. Harp I

112 (calmo, $\text{♩} = \text{sempre } 64$) 118

Viol. I

Viol. II

Vis.

Vcl.

35"

123 128

Picc.

(con sord.)

Clar. in B

Bass.

123 128

Viol. I

Viol. II

Vis.

Vcl.

58"

B. & H. 9009

Duration of 3rd movement approx. 7' 11"

【譜例十二】

Flts. I, II

Obo. I, II

Clts. I, II
in B $\flat$

Bsns. I, II

Hrs. I, II
in F

Trpts. I, II
in C

Timp.

Vln.

Vcl.

D. B.

cresc.

Andante

$\text{♩} = 76$

50

五、Concerto for Orchestra 與 Neoclassicism

從這個作品中，明顯的看到它與‘Neoclassicism’（新古典主義）²²的關係，無論樂種（巴羅克時代協奏曲）、曲式（奏鳴曲式等）、對稱的架構、以及複音風格的卡農、賦格等手法與「競奏」的使用上，都與那些屬於新古典主義羅克時代協奏曲）、曲式（奏鳴曲式等）、對稱作品中常使用的方式相似，而在和聲、調性設計、與音響感上卻又是以二十世紀的方式處理，符合新古典主義的條件：亦即採用浪漫時期以前的音樂素材，用二十世紀「新」的作曲技法完成。事實上，若從巴爾托克的所有作品看來，他的器樂作品幾乎都沒有標題（可是他卻認為自己的音樂不屬絕對音樂，而認定音樂是具有目的性的）²³，樂種有奏鳴曲、即興曲、組曲、協奏曲、狂想曲、娛興曲、四重奏與五重奏

22 二十世紀音樂的一種運動，特別是兩次世界大戰之間，作曲家將源自於十七、十八世紀的音樂特徵，包容在當代的音樂風格裡，這種表現是對過分濫情的後期浪漫主義的一個反動。特徵是：風格統一、複調的高度發展和明朗的客觀性氣質。例如：旋律和結構佈局可能是古典的，但和聲複雜、配器音色多變又是現代的。有時採用複調性、複節奏、複拍子等，出現二十世紀特有的尖銳、新穎、與不諧和的音響效果。

²³ 鍾子林,《西方現代音樂概述》,頁16。巴爾托克說:「我不能設想完全不表現什麼東西的音樂」。筆者以為在他的舞台作品中,能更清楚地體會這句話的意義,然而在這些運用民謠的器樂曲裡,或許他也正試圖藉由民間音樂來表達某些意含,例如突顯匈牙利民謠的重要性、強調各國民間音樂的豐富資源、融合各族民間音樂以示世界和諧……等。

等，這些都是浪漫時期音樂較少著力的部份，可見得巴爾托克是深受新古典主義所影響的，在其名為〈匈牙利民間音樂和新的匈牙利音樂〉的一篇演講稿中，他提出了這樣的看法：

依照我的見解，在我們這個時代，每種現代音樂在性質上都具有兩個共同的特徵。這兩個特徵密切聯繫，幾乎可以說是互為因果。其中之一是和不久前的音樂、特別是浪漫主義的音樂分道揚鑣，而距離的大小各有不同。與其相反，另一特徵是企圖接近較古老時代的音樂風格。換句話說，人們對於浪漫主義時期的作品已經感到厭倦，開始尋找新的起點，以求盡想像之所能及，與浪漫主義者的表達方式形成最大的對比。於是，作曲家們有意識或無意識地轉向過去年代的音樂作品；而這種作品實際上是和浪漫主義的作品完全處於對立地位的²⁴。

而在對於向過去取材的方法中，他則提出了兩條途徑：

在接近古老年代的音樂風格的努力中，有兩條不同的道路：一條是回到古老的民間音樂，例如某些和我同時代的匈牙利作曲家的作品中所表現的；另一條是回到古老的、特別是十七和十八世紀的藝術音樂²⁵。

由此得知，巴爾托克對於當時西方音樂發展是相當關心的，他將自己的作品與1920年左右興起的新古典主義的取材，作了一個比較，並將兩者相同的特色（回到古老的音樂）提出，同時，除了一方採用古老民間音樂；另一方則是古老的藝術音樂外，在這個作品中，似乎和新古典主義所標榜的作曲手法上，有更多的相同處，甚至於可以說，除了選用古老曲調的材料相異外，其它幾乎一樣，但是，由於早年的樂曲朝民族主義方向努力，因此仍被歸類於民族樂派的作曲家，否則，被公認為新古典主義代表的史特拉汶斯基的《春之祭》，當中運用古老的俄羅斯民謠，是否也能被歸類在民族主義的範疇呢？由此，筆者認為，這類的問題，決不能端看某個作品或者某些段落來下定論，畢竟作曲家們是「活」的，吸取別處優點以為己用是進步的現象，未嘗不可為之，更何況這樣的嘗試獲得了成功，這種大膽嘗試的精神，頗值得作曲界學習以為借鏡。

²⁴ 本文是作者於1927年在美國作演奏旅行時的一篇講稿，收錄在《巴爾托克書信選》，湖北藝術學院作曲系與人民音樂出版社編輯，頁37。

²⁵ 同註17，頁37-38。

六、結語

儘管在音樂的分析上，還有許多細節問題未加以提出探討，但是，僅就本文的說明，已可以見到巴爾托克在這部作品中，是如何運用高度的音樂技法來與民間音樂成分相結合，並且明瞭音樂素材可以有這麼多的變化與組合，成功的將這些原屬鄉野粗鄙的農夫音樂，蛻化成動人樂曲，並走出狹小的村落，進入國際舞台，這樣以民俗音樂作曲的手法與精神，實值得本國樂界人士來學習的。另外，筆者將這些手法上的優點歸結於下：

首先，如前文所提及的，*Concerto for Orchestra* 是受到新古典影響的，而巴爾托克還有許多作品是受到其他大師與流派影響的，如早期的布拉姆斯、李斯特、理查·史特勞斯，以及後來受到‘Primitivism’（原始主義，如 1911 年的鋼琴曲 *Allegro Barbaro*）、‘Expressionism’（表現主義）與‘Symbolism’（象徵主義）影響（如 1911 到 1918 年的 *Duke Bluebeard's Castle* 與 1919 年的 *The Miraculous Mandarin*），證明巴爾托克在樂曲創作中經過許多大膽的嚐試，才得以獲得成功的。

其次，作曲家為了配合樂曲的實際需要，特意發展出得以重覆、循環或對稱的曲式，藉以達到統一與完整性，如「拱橋架構」的樂章設計與「拱橋五段體形式」（ABCBA）的樂曲段落設計；以及異於傳統和聲的和絃配置、調式、調性、拍子、節奏，甚至於特定的音型動機作為曲中的「因子」，以此而形成個人的風格特色。

第三，巴爾托克的主要作品是器樂曲，但是他的音樂並非脫離現實的、為藝術而藝術的作品，在他那些充滿戲劇性的作品裡，可以感受到恐懼苦惱、激動緊張的氣氛，這些也可能是他對於當時不安的社會情勢與環境所作的反應，將內心不滿的情緒藉由戲劇中的主角予以宣洩，而在 *Concerto for Orchestra* 中，也可探知具有它一定的情感內容存在，這些情感的表現似乎是趨於一致的。因此，他的作品所反映的內容是頗具時代精神意義的。

第四，巴爾托克的民間音樂運用，可將各種不同民族間的音樂素材，加以融合，不免讓人有隨意「拼湊」的感覺，²⁶ 實際上，若不被理論邏輯所束縛，從音響表現上，並不會有太多的衝突，倒是發揮了「劇情驟變」²⁷ 的效果上，已形成其音樂特色。

²⁶ 在 David Cooper, *Bartók-Concerto for Orchestra* 書中，曾提及有學者提出這樣的質疑。

²⁷ 參考潘皇龍，《讓我們來欣賞現代音樂》，頁 45。對於音樂轉折的看法。

第五，*Concerto for Orchestra* 最特別的地方，便是其曲式架構的邏輯性運用，使得作品不但具有對稱的美感，更易使人感受到樂曲的統一性，同時，作曲家在動機旋律的發展上，也是循著合理的途徑，因此，這是一個相當嚴謹的作品，形式與內容兼顧的佳作，若沒有受過嚴謹的磨練是難以達成的，在二十世紀許多新的創作理念被提出來，無可否認的，技巧性對於作曲家而言，仍應是一項不可或缺的基本能力。

綜上所述，巴爾托克在創作上是吸收古今與東西方的菁華，配上自行設定的民族主義方向，為此開創新局的²⁸。反觀國內作曲界，在黃自師徒等前輩的一脈傳承與帶動下，也一再強調以此作為樂曲發展重心，為國人開闢出音樂創作的「新路」，但卻往往因為不能突破本國傳統窠臼（強調以五聲音階創作），或受限於西方理論的束縛，或因視野過狹（不懂得結合新的技法）而難以跳脫出來，創作出大膽前進的傑作。無可否認的，理論的純熟是作曲的必備條件，這點國內的音樂家多能達到，倒是如何將我們的生活題材融入音樂技法中，讓音樂與我們有更多的貼近，且又不失其藝術性，並可以將代表我們的音樂送上國際舞台，這一直是國人心中所引頸企盼的，如此的情形正與巴爾托克早年所遇到的瓶頸有太多的類似，對於研究他的各種作品和創作歷程可以充分得到許多的收穫，巴爾托克的作品，實值得我們再加以深入去討論與研究。 ■

參考書目

辭典工具書：

1. 康謳主編，《大陸音樂辭典》（台北：大陸書店，1980）。
2. 王沛綸編著，《音樂辭典》（台北：樂友書房，1979）。
3. Randel edited, *The New Harvard Dictionary of Music*, (Don Michael. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University, 1996)
4. Stanley Sadie edited, *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, (London etc.: Macmillan, 1992), vol. 2, p.197-224.
5. Stanley Sadie edited, *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, (London etc.: Macmillan, 1992), vol. 18, p.774.

音樂相關書目：

1. Hamish Milne 著，林靜枝、吳家恆譯，《偉大的作曲家群像：巴爾托克》（原名：The illustrated

²⁸ 根據鍾子林，《西方現代音樂概述》，頁18。提到巴爾托克的創作也曾受到史特拉汶斯基與荀伯格的影響，他曾稱讚《春之祭》是「風格完美」、「簡直把俄羅斯田園風味的音樂發展到登峰造極的境地」，並認為《婚禮》是俄羅斯農民音樂的「最高成就」，他不同意評論家所宣稱的，認為荀伯格完全破壞傳統，而認為「藝術的發展正是以穩定的連續的演變作為基礎的」。

lives of the great composers: Bartók) (台北：智庫，1996)。

2. 鍾子林，《西方現代音樂概述》(北京：人民音樂出版社，1991)，頁 9-37。
3. 許勇三編，《論巴托克的音樂創作》。(北京：人民音樂出版社，1986)。
4. Harold C. Schonberg,《國民樂派》(原名: *The lives of the great composers-4*) 陳琳琳譯，(台北：萬象圖書，1994)，頁 195-208。
5. 潘皇龍，《讓我們來欣賞現代音樂》(台北：智文，1985)，頁 41-47。
6. 李哲洋主編，《最新名曲解說全集》(台北：大陸書店，1982)，第六冊，頁 338-380。
7. 湖北藝術學院作曲系與人民音樂出版社編輯，《巴爾托克書信選》(台北：世界文物出版社，1993)。
8. 許鐘榮主編，《國民樂派的舵手》(台北：錦繡，2000)，頁 1-25。
9. 服部龍太郎，《100 個偉大音樂家》張淑懿譯，(台北，新潮文庫，1981)，頁 361-363。
10. 馬清，《二十世紀歐美音樂風格》(台北：揚智，2000)，頁 106-121。
11. 曾正仲(瀚霏)，《音樂認知與欣賞》(台北：幼獅，1997) 頁 194-200。
12. 錫特龍，《巴托克》李哲洋譯，(台北：大陸書店，1971)。
13. 葛利菲斯 (Paul Griffiths),《現代音樂史》(原名: *Modern Music-A Concise of History*) 林勝儀譯，(台北：全音，1985)，頁 61-98。
14. Paul Griffiths, *Modern Music-A Concise of History* (British Library Cataloguing, 1978).
15. Halsey Stevens, *The Life and Music of Béla Bartók*, Third edition (N.Y.: Oxford University Press, 1993).
16. David Cooper, *Bartók-Concerto for Orchestra* (N.Y.: Cambridge University Press, 1996).
17. Benjamin Suchoff, *Bartók-Concerto for Orchestra* (N.Y.: Schirmer Books, 1995).
18. Stolba, K. M., *The Develop Of Western Music*, 3rd ed (Boston: M.G.H., 1998) p. 584-588.
19. Grout, Donald J. & Claud V. Palisca, *A History Of Western Music*, 5th ed. (N.Y. : Norton, 1988) p.696-700.

文摘、雜誌：

胡金山主編，《音樂大師》(香港：巨英國際，1996)，第四十六期。

CD：

巴爾托克，《管絃樂協奏曲及舞蹈組曲》，《音樂大師》，第四十六期。

樂譜：

Bartók, *Concerto for Orchestra-Full Orchestral Score*. Malcolm MacDonald, 1997.

【附錄】巴爾托克重要作品表 (未包含 1900 年以前與不同版本的作品)

合唱作品

- | | |
|------|--|
| 1910 | 4 Old Hungarian Folk Songs, for 4 part male chorus, a cappella |
| 1915 | 2 Romanian Folk Songs, for 4 part female chorus, a cappella |
| 1917 | 5 Slovak Folk Songs, for 4 male chorus, a cappella |
| 1917 | 4 Slovak Folk Songs, for 4 part mixed chorus and piano |

- 1930 4 Hungarian Folk Songs, for mixed chorus, a cappella
 1930 '*Cantata Profana*', for tenor and baritone soloists, double mixed chorus and orchestra
 1932 6 Székely Songs, for 6 part male chorus, a cappella
 1935 25 Choruses for 2 and 3 children's choir, with and without accompaniment
 1935 'From Olden Times', for 3 part male chorus, a cappella

舞台作品

- 1911 Duke Bluebeard's Castle, opera in one act
 1917 The Wooden Prince, ballet in one act
 1919 The Miraculous Mandarin, pantomime in one act

管弦作品

(包括協奏曲)

- 1901 Rhapsody no.1 for piano and orchestra
 1903 'Kossuth'—Symphonic Poem for full orchestra
 1904 Scherzo for piano and orchestra
 1905 Suite no.1 for orchestra
 1905-7 Suite no.2 for orchestra
 1908 Violin Concerto no.1
 1907-16 Two Portraits for orchestra
 1910 Two Pictures for orchestra
 1912 Four Pieces for orchestra
 1923 Dance Suite for orchestra
 1926 Piano Concerto no.1
 1928 Rhapsody no.1 for violin and orchestra
 1928 Rhapsody no.2 for violin and orchestra
 1931 Piano Concerto no.2
 1938 Violin Concerto no.2
 1939 Divertimento for string orchestra
 1943 Concerto for orchestra
 1945 Piano Concerto no.3
 1945 Viola Concerro (reconstructed and orchestrated by Tibor Serly)

室內樂

- 1903 Sonata for violin and piano
 1904 Piano Quintet
 1908 String Quartet no.1
 1917 String Quartet no.2
 1921 Sonata for violin and piano, no.1
 1922 Sonata for violin and piano, no.2
 1927 String Quartet no.3
 1928 String Quartet no.4
 1931 44 Duos for two violins
 1934 String Quartet no.5
 1937 Sonata for two pianos an percussion
 1938 'Contrasts' for violin, clarinet and piano

- 1939 String Quartet no.6
1940 Sonata for solo violin

鋼琴作品

- 1900 Variations on a theme by F.F.
1903 4 Pieces
1907 3 Hungarian Folk Songs
1908 14 Bagatelles
1908 10 Easy Pieces
1909 2 Elegies
1908-9 For Children (43 pieces in 4 volumes)
1910 2 Romanian Dances
1908-10 7 Sketches
1910 4 Dirges
1908-11 3 Burlesques
1911 Allegro Barbaro
1915 Sonatina
1915 6 Romanian Folk Dances
1915 20 Romanian Christmas Songs
1916 Suite
1914-18 15 Hungarian Peasant Songs
1918 3 Studies
1920 8 Improvisations on Hungarian Peasant Songs
1926 Sonata
1926 'Out of Doors'
1926 9 Little Piano Pieces
1916-27 3 Rondos
1926-39 Mikrokosmos (153 pieces in 6 volumes)

聲樂作品

(此處所列皆為人聲與鋼琴所作)

- 1904 4 Hungarian folk Songs
1905 "To the Little 'Tót,'" (5 songs)
1906 20 Hungarian Folk Songs (in collaboration with Kodály)
1907 4 Slovakian Folk Songs
1915-16 5 Songs (texts compiled by K. Gombossy)
1916 5 Songs (text by E. Ady)
1907-17 8 Hungarian Folk Songs
1924 Village Scenes
1929 20 Hungarian Folk Songs (in 4 volumes)
1945 Ukrainian Folk Song