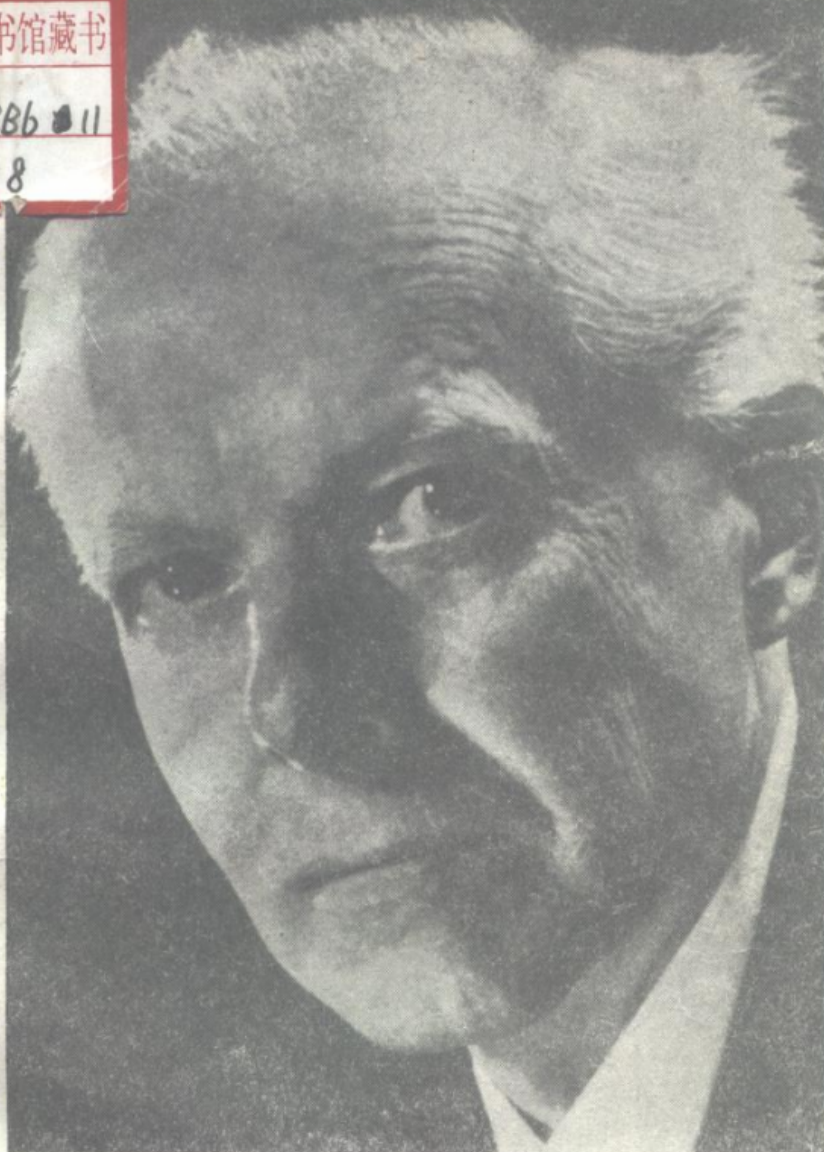


中央音乐学院图书馆藏书

书号 E1.56/7CB6 011

总登
记号 142708

资料



巴托克论文书信选

增订版

人民音乐出版社

巴托克论文书信选

〔增订版〕

人民音乐出版社编辑部编
湖北艺术学院作曲系

人民音乐出版社

一九八五年·北京

封面设计：郑在勇

巴托克论文书信选

〔增订版〕

人民音乐出版社编辑部编
湖北艺术学院作曲系

*

人民音乐出版社出版

（北京翠微路2号）

新华书店北京发行所发行

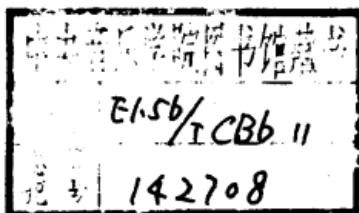
延文印刷厂印刷

850×1168毫米 32开 185千文字 8印张

1985年7月北京第2版 1985年7月北京第2次印刷

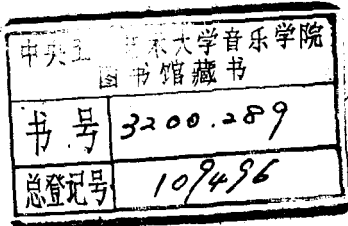
印数：1,646—5,000册

书号：8026·1513 定价：1.90元



目 次

胡内多阿拉县的罗马尼亚民间音乐方言·····	1
民间音乐对现代艺术音乐的影响·····	15
新音乐问题·····	20
匈牙利民间音乐和新的匈牙利音乐·····	27
匈牙利音乐民俗学的研究·····	33
农民音乐对现代专业音乐的影响·····	43
罗马尼亚民间音乐·····	55
匈牙利农民音乐·····	61
为什么和怎样采集民歌·····	87
民歌研究与民族主义·····	108
东欧民间音乐研究的几个问题·····	114
现代匈牙利艺术音乐与民间音乐的关系·····	135
音乐中的种族纯洁性·····	142
匈牙利新艺术音乐的主要特征·····	148
民间音乐的记录与分类方法·····	193
巴托克书简(14封)·····	215
(附录)	
自 传·····	243
巴托克主要作品目录·····	249
编后记·····	251



自 傳

我于1881年3月25日生在拿格仙特米克罗斯(位于匈牙利陀龙塔勒州境内,现属罗马尼亚),六岁开始随母亲学习钢琴。我父亲是一所农业学校的校长,有相当高的音乐天赋,会弹钢琴,曾组织过一个业余乐队。为了能参加乐队演出,他还学习拉大提琴,甚至还尝试过创作舞曲。我八岁时便失去了父亲。他死后,我母亲不得不到小学任教来维持家中每天的食用,我们移居到拿格左楼斯(现在捷克斯洛伐克境内),然后又迁往比斯特里茨(在西本彪根,现属罗马尼亚),1893年终于又到了普莱斯堡(现名布拉蒂斯拉瓦,在捷克斯洛伐克境内)。由于我九岁时已开始创作一些钢琴小曲,并于1891年以“作曲家”兼“钢琴家”的名义在拿格左楼斯作首次的公开演出,所以能移居到一个较大的城市,这对我们说来似乎是特别重要的。那时普莱斯堡在匈牙利是音乐生活最为活跃的一个省会,因而我有可能一方面随艾凯尔·拉斯罗^①(Erkel László 1844-1896 我们著名的歌剧作曲家艾凯尔·费伦斯[Erkel Fere-

① 匈牙利人的姓名排列方式是姓在前,名在后,这与一般西方国家不同,中译本中的匈牙利人如用全名,排列一律按匈牙利习惯。但简写方式仍从旧,与其它西名相同。(如简写方式B.巴托克中,前者为名,后者为姓)——中译本编者

nc]1810-1893的儿子)学习^①鋼琴与和声学(一直学到十五岁),另方面也能听到一些管弦乐音乐会和歌剧演出,虽然演出的水平不高。我也常有机会参加室内乐的演出,所以到十八岁为止,已經能够比較熟悉从巴赫到勃拉姆斯的音乐文献了(对瓦格納只限于到《湯豪塞爾》为止)。在这期間,我在勃拉姆斯以及比我大四岁的多拿尼^②的青年时代作品的强烈影响下,創作了我的第一号作品。

当我在中学毕业之后,进哪一所音乐学校成了一个莫大的問題。当时一般都把維也納音乐学院当作是进行正规音乐学习的唯一场所。虽然如此,我仍然听从了多拿尼的劝告来到了布达佩斯,在匈牙利皇家音乐学院陀曼斯·伊斯特万教授班上学鋼琴,并在柯斯勒·雅諾斯班上学作曲。我在布达佩斯从1899年起一直呆到1903年。我到那里之后,立即以极大的热忱学习了我还不熟悉的瓦格納的作品(《三部曲》、《特里斯坦》、《名歌手》)以及李斯特的乐队作品。可是我自己的創作在这段时期内却完全停頓了。这时我虽然从勃拉姆斯的风格中解放出来,可是还不能超脫瓦格納和李斯特,找到自己所期望的新道路。(当时我还不理解李斯特对音乐发展的意义;我在他的作品中只看到一些外表的东西。)因此,約莫两年我几乎什么也沒有做,而只是在音乐学院內被人当作一位具有良好技术的鋼琴演奏家。

1902年在布达佩斯首次演出了《查拉图斯特拉如是說》^③,这

① 艾凱尔·費倫斯是19世紀著名的匈牙利作曲家,以歌剧著称。——中譯者注

② 多拿尼(Dohnányi Ernő, 1877-),匈牙利著名鋼琴家、作曲家兼指揮。——中譯者注

③ 《查拉图斯特拉如是說》是德国作曲家理查德·斯特勞斯(1864-1949)根据尼采的同名著作所写的一部交响詩,作于1896年。——中譯者注

下可象閃电一般把我从停滞的状态中拖了出来;这首使当地大多数音乐家赞叹的作品激动了我。我终于看到一个方向、一条新的道路。我埋头研究斯特劳斯的这本总谱,并重新从事创作。此外还有另一个情况对我的发展具有决定性的意义。当时在匈牙利产生了众所周知的民族的政治思潮,在艺术的领域里同样可以感到。进行音乐创作势必要创作出一些具有特殊匈牙利风格的东西。这种思想方向使我信服,并把我的注意力引向了对我们民间音乐的研究,也就是说,对当时人们认为是匈牙利的民间音乐进行研究。

在这些影响下,我于1903年创作了一首名为《柯树特》的交响诗,这部作品立即被李希特·汉士(H. Richter, 1843—1916)拿去在曼彻斯特演出了(1904年2月)。这期间我还写了一部小提琴奏鸣曲和一部钢琴五重奏,前者由菲茨纳·鲁多夫在维也纳演出,后者由普里尔五重奏团演出。这三部作品一直未出版。我在这一时期的作品还有:1904年创作的为钢琴及乐队演出的狂想曲(作品第一号),1905年我曾用这部作品参加在巴黎举行的鲁宾什坦奖的比赛,结果未获成功;此外1905年还作了第一首为大型乐队用的组曲。

我醉心于理查德·斯特劳斯的時間并没有持续很久。通过对李斯特的重新研究,亦即对他的比较不流行的作品的研究,如《巡礼的年代》、《诗的以及宗教的和音》、《浮士德交响曲》、《死之舞》等,使我能越过那些较少引起我共鸣的外表性的东西,而走向事物的核心;这位艺术家真正的意义在我面前被揭示出来了;我在他身上发现了一位对音乐的发展说来远比瓦格纳和斯特劳斯伟大的天才。

此外我更認識到，那些被誤認為民歌的許多匈牙利曲調（這事實上是一些或多或少流於平庸的、廣泛流傳的創作歌曲而已）的確很少能使人感到興趣，因此，我於1905年轉而探討人們前此根本還不知道的匈牙利的農民音樂。在這一點上，我莫大的幸運是找到了一位杰出的大師——柯達伊·佐爾丹（Kodály Zoltán, 1882-）作為合作者，他有着敏銳的觀察和判斷力，不論在音樂的哪一個部門都給了我許多無法估價的啟示和勸告。

我是從純粹音樂的立場出發去開始這項採集工作的，也就是說採集只限於馬扎兒^①語系的地區範圍內；可是後來又增加了对這些資料進行同樣重要的科學整理，以及把探討的範圍進一步擴大到斯洛伐克和羅馬尼亞語系的地區。

研究所有這些農民音樂，對我具有重大的意義，因為這些音樂把我從流傳至今的大小調體系的壟斷統治中完全解放了出來。因為在古老的教會調式中，或是在古希臘的音階以及某些更原始的（即五聲的）音階中，正保存着比重很大的、更有價值的一部份旋律的寶藏。在這份寶藏中含有許多最為多样化的、最自由的節奏結構以及節拍變換，在表演方式上既有自由速度的處理，又有正規速度的節拍進行。事實證明：這些在我們專業創作的音樂中已不再應用的音階絕對沒有喪失它的生命力。應用它們，就可以產生許多新穎的和聲的結合。對自然音階的音列進行這種處理，可以擺脫僵化了的、大小調音階的束縛，而其最終結果是能夠對我們十二音體系中的每一個個別的音進行完全自由的處理應用。——1907

① 馬扎兒是匈牙利一個主要的民族。——中譯者注

年，我被任命为布达佩斯匈牙利皇家音乐学院的钢琴教授，这件事是我欢迎的，因为它使我有机会定居在匈牙利，并且继续进行我的民俗学研究。在这同一年，我在柯达伊的启发下，熟悉并研究了德彪西的作品，我惊奇地发现：在德彪西的和声中，某些和我们的民间音乐非常近似的五声音阶的用法，竟占有那样一个重要的地位。这显然是受一种东欧民间音乐的（大概是俄罗斯的）影响。我们在伊戈尔·斯特拉文斯基的作品中可以发现他同样在这一方面进行了努力；这也就是说，在我们这个时代里，在地理上彼此遥遥相隔的地区，人们进行了同一种努力：用一种新鲜的、未受近几世纪创作影响的农民音乐的因素，去使专业创作的音乐获得新的生命。

我从作品第四号开始所写的作品，都企图表达出上述那种观点，这些作品显然在布达佩斯引起了巨大的反对意见。其原因是除了不能被人理解之外，还由于我们新的管弦乐作品几乎总是演奏得非常不完善，既没有一个理解力丰富的指挥者，又没有一个适当的音乐会乐队。当这一斗争特别尖锐化的时候，一些青年音乐家，其中包括柯达伊和我，于1911年决定试图成立一个“新匈牙利音乐协会”。这件工作的主要目的是组织一个独立的音乐会乐队，它将以正规的方式演出古代、近代以及当代最新的音乐作品。可是为了达到这一目的所进行的一切努力，始终都未获成功。由于这些尝试以及许多其他个人的企图都遭到失败，我在将近1912年的时候完全脱离了公开的音乐生活，而更热忱地转向音乐民俗学的研究。我作出了一些对我们的状况说来是相当大胆的计划。1913年，我实现了计划中的一部份，作为一个初步的开始：我旅行到比士克拉及其周围的地方，为的是去研究该地的阿拉伯农民音

乐。战争的爆发使我异常地痛苦，因为除了由于一般的人道原因之外，更由于它几乎是突如其来地把一切这类的探讨工作全部打断了；能够供我进行研究的，只剩下了匈牙利的一部份地区，我直到1918年只能呆在这些地区内，继续做些有限的工作。

1917年，布达佩斯的公众对我的作品的态度有了完全不同的转变；我竟有了这样的幸运：由于埃基斯陀·唐戈乐长的帮助，我的一部较大型的作品——舞剧《木雕王子》，终于得到了在音乐上非常完善的演出。1918年，他又首次演出了我较旧的剧作：1911年写的独幕歌剧《青髯公爵的城堡》。

很遗憾，紧接着这良好的转折，1918年秋天开始了政治和经济局势的恶化。连带着产生的、继续了约莫一年半的混乱局势，根本不可能使人安静地完成任何一件较严肃的工作。

甚至今天的局势也不容人再考虑到继续进行音乐民俗学研究的可能性。凭借自己的力量，我们现在再也不能实现这种“奢望”了；此外，由于政治的原因以及彼此的敌意态度，想对脱离了往日的匈牙利版图的地区进行学术性的探讨，是几乎不可能的了。去较远的国家旅行根本没有希望……

现在在世界上也找不到任何地方会对音乐学的这一个部门感到真正的兴趣——也可能它根本不具有那样的重要性，根本不象为它而热狂的一些人所认为的那样重要！

（作于1921年）

廖乃雄译

匈牙利民間音樂和 新的匈牙利音樂*

承音樂促進會邀請我向會員介紹匈牙利今天的音樂概況，說明它在現代音樂上的努力和方向。這一問題我想從兩個方面來闡明：

(1) 匈牙利的現代音樂與其它國家有無共同之點。

(2) 匈牙利的現代音樂與其它國家有無不同之處。

依照我的見解，在我們這個時代，每種現代音樂在性質上具有兩個共同的特征。這兩個特征密切聯系，幾乎可以說是互為因果。其中之一是和不久以前的音樂、特別是浪漫主義的音樂分道揚鑣，而距離的大小各有不同。與此相反，另一特征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，以求盡想象之所能及，與浪漫主義者的表达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。

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

* 本文是作者於1927年在美国作演奏旅行時的一篇講稿。

一条是回到古老的民間音乐，例如某些和我同时代的匈牙利作曲家的作品中所表现的；另一条是回到古老的、特别是 17 和 18 世紀的艺术音乐。

在（第一次）世界大战以前，匈牙利农民以及匈牙利境内的其他民族如羅馬尼亚和斯洛伐克农民，都有民間歌曲的音乐宝藏；内容之丰富，令人难以置信。这样，就有了丰富多采的材料来供我們使用；人們似乎只需伸出手来，即可拾取。一方面，可配以伴奏，用这种方法将它作成簡短的乐曲。另一方面，同一泉源能給作曲家以启发，来創作別出心裁的乐曲。

然而，它毕竟还不是象人們在最初的一瞬間所想象的那樣簡單：只須“伸手”，就可“拾取”。人們不妨想想，所謂城市的知識份子对于民間音乐空前丰富的宝藏完全无知；他們甚至根本沒有想到这类音乐的存在。

大約 25 年以前，几个年輕的音乐家——其中有柯达伊和我——开始对匈牙利的农民階級加以注意。这是一种对于未知事物的向往，是由于模糊地感覺到，只有在农民的队伍中才能发现真正的民間音乐。我們在这个方面所走的第一步，是由这一点来推动的。我們的初步嘗試所带来的果实是一些当时人們还不知道的丰富資料。对我們來說，这个結果起了鼓舞的作用。于是，我們用全部力量，用业已改善而具有系統的方法，投入民間音乐的收集工作。

人們难于想象，这种收集包含多少工作和紧张的劳动。例如，为了发现至今还没有接触现代文明的音乐材料，我們不得不探訪那些尽可能远离文化中心和交通綫的农村。那时，在匈牙利，还有

許多這樣的農村。如果我們想找到較古老的、可能是好幾個世紀以來的曲調，我們勢必向老年人求教，尤其是要向老年婦女求教。可是，說服老年婦女來歌唱，並不容易。她們不敢在陌生的男子面前唱歌，又怕受其他的村民嘲笑。此外，她們對留聲機也有所恐懼（我們幾乎一貫用留聲機來進行收集）。總之，我們必須在最簡陋的農村里，在最原始的情況下生活，爭取農民的友誼和信任。后者特別困難。由於過去貴族們曾經利用農民的信任來達到自己的目的，因此農民對於看來出身於上層階級的任何人都表示懷疑。然而，我所能說的是，在這方面，我們辛苦的工作給我帶來最大的樂趣。我在農村和農民一起度過的那些日子，是我一生中最幸福的日子。

在收集方面，一個極端重要的條件不得不在此一提：事實證明，收集必須親自進行，不能通過他人手抄或印刷的搜集資料來認識歌曲的真正面目。對我們來說，這點具有重要意義。一般說來，手抄或印刷的搜集資料是死的資料。的確，假如資料可靠，人們能從中認識旋律；然而，人們卻不可能通過這些資料來深入到民間音樂的真實的有血有肉的生命中去。誰想實實在在地觸摸這種音樂的活躍的生命，必須經歷這樣的生活；除了和農民直接交往以外，別無他法。誰想在創作上汲取民間音樂的泉源，必須為民間音樂的全部威力所感染；這點絕對必要。因此，僅僅學習曲調，就不夠了。同樣重要的是，這些歌曲所生存的環境，不可不加以認識。人們還須看看正在歌唱的農民的面部表情。他們的舞會、婚禮和聖誕慶祝以及葬禮都必須參與（他們對每個特殊的時節都有特殊的歌曲，往往異常富於特征）。我不得不在此強調一點：對作曲家

來說，問題不僅僅在於設法獲得單獨的曲調，將它完整地或部份地裝進自己的作品，用傳統手法來進行加工。那無非是手工藝似的操作，無法導致一種新的、統一的風格。問題在於掌握人們迄今還不熟悉的這種音樂的精神，然後從這種難於用言語形容的精神出發，來創造新的音樂風格。正是為了正確地領會民間音樂的精神，由本人當場進行收集就非常重要。

前面說過，人們在作品里所要體現的民間音樂的精神，不可能用言語來形容。不過，它客觀的影響和特殊的效果，就我們所能見到的，或許能比較具體地一談。

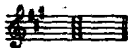
在談到這一點以前，我想先肯定下面一點：根據我的信念，每一個地道的、狹義上的民間歌曲，在藝術上都是極度完美的真正典範。我認為它們都是小型的傑作，有如巴赫的賦格曲與莫扎特的奏鳴曲之成為大型的傑作一樣。它們所表達的音樂思想簡潔而精煉，毫不多余；在這一點上，這種歌曲是經典的範例。但是，正是這種簡練和異乎尋常的表達形式，難於為庸俗的音樂家或“音樂愛好者”所理解。對於庸俗的音樂家來說，在每個作品里，最重要的莫過於那些業已為他所熟悉的、千篇一律的格式。他們只能從爛熟的刻板形式里得到滿足，無法理解事物的精髓。那麼，在庸俗的音樂家與這種音樂之間不可能產生親密的關係；這點也就不足以令人驚奇了。

由此可見，其它一切姑且不談，人們從民間音樂里所能學習的，是表現上無比的緊湊，是對於非本質的一切加以最嚴格的淘汰；而這恰恰是在浪漫主義冗長繁瑣的風格以後，人們所求之不得的。

如果我们检查一下民间曲调,就会承认东欧音乐在旋律进行和音阶调式上丰富多采。种种不同的调式,如多利亚、弗利季亚、混合里第亚及爱奥里亚等,在这里依然开出灿烂的花朵。同时,也能从中发现东方色彩(含有增二度进行)的音阶,甚至某种类型的五声音阶。

在上述的大多数调式里,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。此外,还有其它事实,也曾给现代和声以影响;今举一例如下:

这些音阶的小七度具有协和的性质,在五声音阶的曲调里尤其如此。在这种现象的影响下,我于1905年所写的一首升f小调的作品已经用下列的和弦来结尾:

。在这个终止和弦里,七度产生协和的效果。那时,人们还不习惯于这类终止。仅仅德彪西在大约同一时期的作品里采用过和它类似的下列和弦:

。可是,当时我还不知道德彪西的这些作品。^①在和声的配制上我们还得到许多其他类似的启发;这些启发是应当归功于民间歌谣所蕴藏的和声的。

这些民歌在节奏上简直是千变万化,无与伦比。在宣叙式、活动拍子的曲调(Parlando-Rubato-Melodie)里,节奏的自由令人

① 当巴托克的这篇讲稿在美国发表时,澳大利亚作曲家帕西·格兰格尔(Percy Grainger)声称,他也用过这样的终止和弦。“一个法国人、一个匈牙利人和一个澳大利亚人在同一时期而且不约而同地采用这种不协和的终止”,足以证明这一创举在历史上的必要性。据我们所知,这种结尾最初见于李斯特的歌曲,如《我失去了我的力量和生命》(1872)与《离弃》(1880),以及钢琴套曲《圣诞树》(1876)中的第六首与钢琴曲《早晨的云彩》(1881)。——编者

极度惊奇。人們甚至从这些曲調里听到有规律的舞蹈节奏作最奇特的結合。当然,这些情况給我們指出了新型节奏的发展道路。

可是,在对位方面,我們沒有从民間音乐里得到启发。大概由于这点,我們的作品一般具有主調音乐的性质。

假如有人問我,在哪些作品里,匈牙利精神表现得尽善尽美,我唯一的答复是:柯达伊(Kodály)的作品。这些作品是匈牙利灵魂的自白。从表面看,这点足以說明,作为作曲家的柯达伊的創作活动,完全扎根于匈牙利民間音乐的土壤。而精神的原因是,柯达伊对于人民的創造力和未来具有不可动摇的信心和信任。至于我自己,不仅收集了匈牙利民間音乐,而且收集了斯洛伐克和罗马尼亚的民間音乐;并且拿它們来作为我的典范。在(第一次)世界大战以前,为了收集和研究撒哈拉地区的阿拉伯民間音乐,我甚至旅行到北非。它的影响我也不加拒絕。例如,我的《鋼琴組曲》(作品第14号)第三乐章,就是在阿拉伯民間音乐的影响下产生的。

作为我們創作基础的匈牙利民間音乐,在形式与內容上都和其他民族的音乐完全不同。匈牙利的艺术音乐具有它自己的特征,从而使它和其它国家的现代艺术音乐具有明显的差別。

• 最后,还有一点必須再次強調。尽管我們的民間音乐不能在大調和小調的意義上来加以理解,它却完完全全是有調性的;这点不待詳論。(依我看来,无調性的民間音乐完全是不可想象的。)既然我們在这样的基础上来进行創作,我們的作品也就自然而然地具有明确的調性。确实,我一度从事于一种“十二音音乐”的写作。不过,即使我在这一时期所写的作品也具有这个明显的特征:它絕對是建立在調性的基础之上的。 (作于1928年) 季子譯

农民音乐对现代专业音乐的影响

一、民间音乐

对于民间音乐和民间歌曲的看法，还存在着很大的混乱。广大群众一般地都以为属于某一个国家的民间音乐是一个协调的整体，而实际上完全不是这样。民间音乐包含两种因素：一方面是群众性的专业音乐，也就是城市的民间音乐；另一方面是乡村的民间音乐，也叫做农民音乐。至少东欧的民间音乐是这样，而这地区也正是和我们关系最大。

下面让我们把城市的民间音乐和乡村的民间音乐两个概念分别加以研究。

曲调的结构比较简单，由上层社会的音乐爱好者所创作并且也流行于这一社会阶层的音乐，我们称之为城市的民间音乐。农民一般地不懂得这种音乐；如果他们学会这种音乐，那也要在很久以后，并且是通过这一阶层的人而学会的。这种歌曲在匈牙利称为“匈牙利歌曲”。柯达伊对它作过如下解释：

“群众性的专业音乐特别在 19 世纪下半叶流行于匈牙利；其中最重要的一种是单声部而有許多段歌词的歌曲；这些歌曲通过口授而传播；每个人都懂得很多首，但也許从来没有见过写成的或