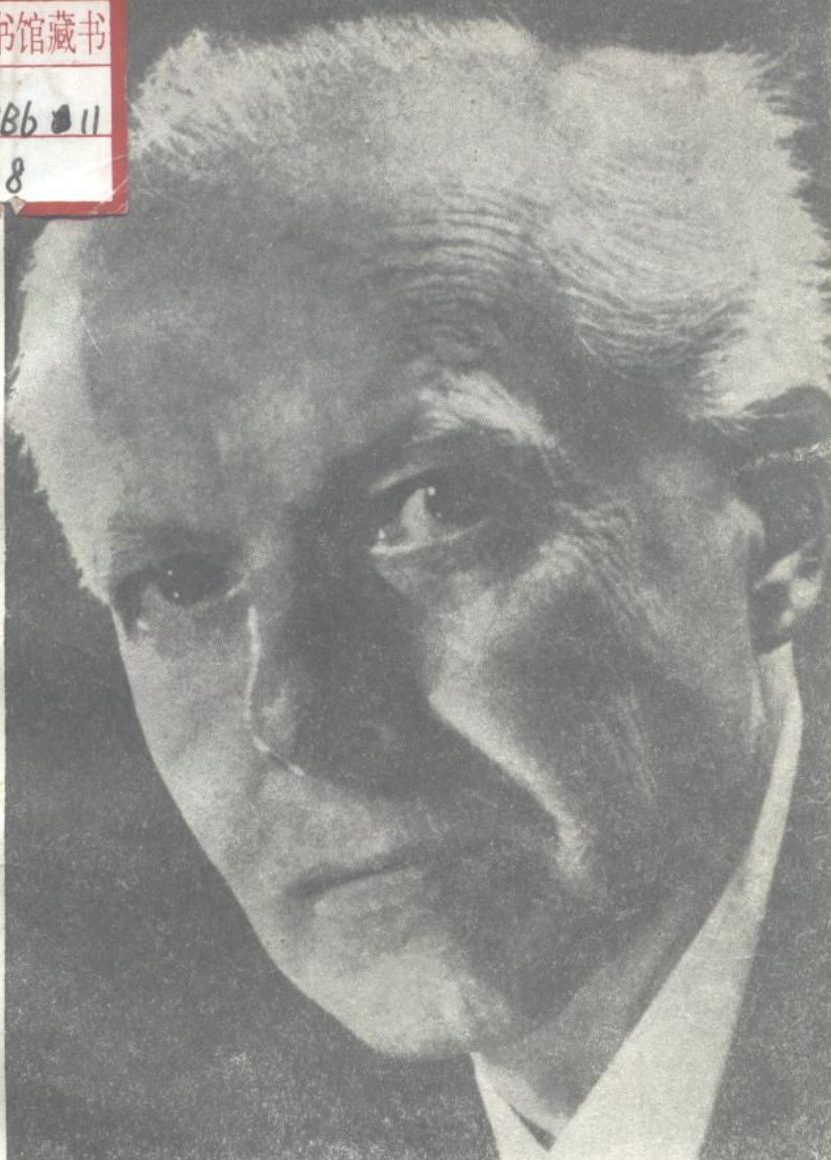


中央音乐学院图书馆藏书

书号 E1.56/TCBb 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

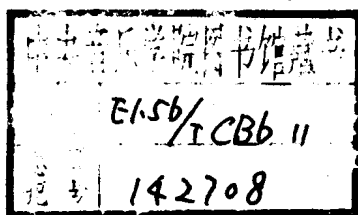
延文印刷厂印刷

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

胡内多阿拉县的罗马尼亚 民间音乐方言

(1914)

作为这篇《胡尼奥德地区（胡内多阿拉县）罗马尼亚人的音乐方言》的绪言，先谈谈关于罗马尼亚民族音乐的一般特点：

我国的罗马尼亚人仍以比较完整的形式保存着他们民间音乐的古代状态^①。按原型的特征，可把曲调分为定义明确的五种类型，根据不同情况，它们可作演唱或演奏用：

1. 佐林德(colinde)曲调——这种歌曲只在圣诞节期间才唱，按民间习惯它以“佐林达林”(colida'ing)一名著称；
2. 婚礼歌曲调——顾名思义是在结婚仪式上演唱；
3. 各种哀悼歌曲调——以“博采特”(hocet)一名著称^②；
4. 舞蹈曲调——只在舞蹈时演奏或更确切地说，在舞蹈时演唱（它们的歌词是舞蹈性的）。罗马尼亚人称为“斯特里加图里”(strigaturi)或“休伊图里”(chiuituri，一种舞蹈用语)；
5. 最为重要的一类——所谓多伊纳类型(doina-type)的曲调，

① 音乐未受城市文化，或更确切地说，未受艺术音乐的影响。——原注，下同

② 有些地方称为“杜帕莫尔蒂”(dupa mortii)、“瓦维耶特”(vaiet)、“佐里洛”(zorilor)、“伦特楚尔布拉杜卢伊”(cântecul bradului)等等。

正式或非正式的礼仪歌曲，用抒情或叙事性的歌词，不必有任何特殊的理由都可演唱(奏)①。

事实上，我们匈牙利人在古代也有相似的定义明确的曲调类型，可以在雷加斯(regas)歌和演戏歌里清楚地认出它们的痕迹。而且，我们的婚礼歌的八音节自由节奏(rubato)的曲调，也相当于罗马尼亚多伊纳类型的曲调(例如，拉兹洛·费赫的各种曲调)。但是一般说来，上述的曲调已几乎再也听不到有人唱了；另一方面，当今流行的匈牙利曲调，②人们不但纯粹为了在从歌唱中获得愉快时演唱，而且还在跳舞时演奏。

罗马尼亚歌曲中歌词的特点之一是，没有诗节结构(它正好与匈牙利和斯洛伐克民间诗歌相反)；另一个特点是，他们的词句几乎一无例外地都包含八个音节，分成两对扬抑格：“~ | ˘~ || ˘~ | ˘~”③，可用以下记谱表示：词句最后的扬抑格常常是不完全的。在这种情况下，所缺少的末音节以 u 或 ä 来代替，或以音节 mǎi, le, re 来代替。在补充音节的选择上，是有某些规律的：当不完全词句的第七音节以一个辅音结束时，所缺少的第八音节则以 u (ä) 来代替，有时以 mǎi 来代替；当它以元音结束时，则几乎都以 le 或 re 来代替。这种

① 这里所列的五类曲调都很著名。其它类型的歌曲仅在某些地区才能找到。例如，称为“帕帕鲁加”(paparuga)或“多多洛埃”(dodolaie)的丰收歌曲调(南特兰西瓦尼亚和巴纳特(Banat)地区。参阅特奥多雷斯库[Teodorescu]著《罗马尼亚民谣》，布加勒斯特，1885年版，第208页)。

② 我要强调的是，我们仅仅是指真正的民歌，而非民间类型的艺术曲调。

③ 这里的一~不是表示韵律的长短，而是指在音乐感上不同音节的强拍。参阅魏甘德(Welgand)著《布科维纳与贝扎拉比恩的方言》(Die Dialekte der Bukowina und Bessarabiens)(莱比锡，1904年版)第90页。那里所举的一~ | ˘~ || ˘~ | ˘~公式据此拿第三和第七音节与第一或第五音节相比，更强调前者，它指出了脱离曲调吟诵诗句时的重读。

补充音节是罗马尼亚民歌的一种特色。不幸的是，罗马尼亚的教师有一种习惯，企图通过教室，特别是教堂中的唱诗班，来消除这种补充的音节。其实，他们干的是根除民间方言的发音法。

包括一对半扬抑格在内的，能压缩成五音节的六音节乐节，相对来说极为罕见，特别是在多伊纳的歌词中。所以，目前我们可以不用考虑这种结构形式。

诗节结构的短缺，使它让演唱者能相当自由地以不同的词句来适应曲调。然而，更常见的处理是通过完整的曲调来演唱一词句；即在原有曲调范围内，常用重复词句的办法，使曲调部分适应下面的词句数目。

罗马尼亚民歌歌词惯用法的第二个普遍特点是，不同的歌词并不限于一首固定的曲调；任何一首佐林德的歌词，可用任何一首佐林德的曲调来唱。^①当然，只有六音节的词句，才能用来配上少数以六音节乐节组成的曲调。^②

把罗马尼亚音乐分成几个方言区以后，我们就要检验一下它的主要类型“多伊纳型”的曲调了，因为它们在不同地区都各有不同的特点。当然，我们在这里仅涉及定居在匈牙利的罗马尼亚人的音乐方言；因为据我们了解，并感到很遗憾的是，直到今天，无论在罗马尼亚，布科维纳（Bukovina）或匈牙利境外其它有罗马尼亚人居住的地方，都还没有人大规模用科学的方法系统地搜

① 至少，多数的佐林德的叠句是和某一首特定的曲调有联系的，而所有的多伊纳曲调都有叠句。同时，适当的歌词的选择是随各人的喜爱而定。

② 在某种情况下，曲调和歌词是很不好分开的，同时，很多新民歌在一些有身分的人士中也是众所熟知的。这些民歌，也许不一定是纯粹的民间来源，但它包含一种新的民间风格发展的萌芽（例如，*Face maica taietăi, tichitich-ita, La fântâna'ntre livezi, hm, Fata maichii, fata maichii, cea frusmoasă fată*，等等）。

集过民间音乐。^①

在谈到方言特性之前，我必须提到，最近我们用统一的音高来记录演唱的曲调，即每首曲调的结束音都是 。所以要这样处理的原因，部份是由于记谱时音高的选择不会变得没有根据，部份是能使曲调间的对照更容易。

我们把匈牙利版图内的罗马尼亚人定居点分为两个有强烈对比的地区：(a) 北部方言区，它的中心是马拉穆列什和乌戈恰(我们不清楚这个地区向南方的延伸有多远，因为没有在索特马尔、锡拉吉和拜斯泰尔采瑙索德等地进行过搜集工作)。(b) 南部方言区，它包括其西南方的一个地区，从比霍尔到福高劳什形成一条想象的界线，而且，很可能延伸到罗马尼亚的邻近地区^②。同时，我们注意到还有一个第三方言区，就是接近斯泽凯利地区(迈泽谢格属于这个地区，很可能是基什屈屈勒和瑙杰屈屈勒的领域)的“马扎尔语”地区，这是个混杂人口的地区，受斯泽凯利地区的强烈影响；它与南部或北部方言区都很少有共同之处。我们在这里不打算讨论第三方言区。

上述两个地区的多伊纳曲调的区别甚至会使我们认为是两个完全没有关系的民族的曲调。那个小得多的北部方言区基本上是同类的；西南部的却可再细分为三种方言：(1) 巴纳特方言或带叠句的方言，它只限于巴纳特地区，(2) 比霍尔方言和 (3) 南特兰西瓦尼亚方言，它一直延伸，通过欧索-费赫，胡尼奥德和

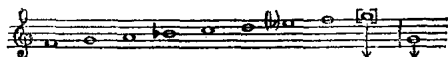
① 只有帕鲁埃斯库(Păruescu)的著作《察塔尔的霍拉舞》(Hora din Cartal)(布加勒斯特，1908年版)里，包括些有用的材料(约有40首舞蹈的曲调)。还要提到由D. G.基里阿茨(Kiriac)录制的《阿尔杰什的楚尔特阿地区唱片集》其中包括一百首曲调(未出版)。

② 至少，上面提到的基里阿茨的唱片集里所提供的多伊纳曲调，说明了这种界限。

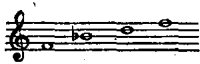
塞拜恩等县。我们可以命名它为用匈牙利终止的方言。

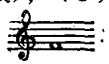
比霍尔和南特兰西瓦尼亚方言互相很接近；下面举出它们共通的一些特点：

1. 旋律线由下面这些音组成：

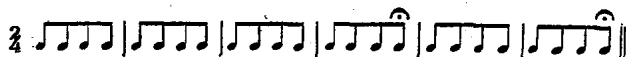


罕见 结束音

其中  是和弦音，其它——当然，除结束音  外——都是和弦外音的经过音。换言之，我们能想象出旋律下面的和弦 ，例外的是在结束音的下面，则出现  的结束和弦。可以把上述音阶上方的四个音，但从不省略下方的四个音。

2. 结构特征：(1)三乐节结构；(2)主要的句逗放在第二乐节末尾，随之是一个明确的中止(目的好像是为了呼吸)；(3)第二乐节最后的音节上的音(即主要句逗的地方)往往是 。第一乐节的最后一个音多数也是 ，偶然是 。

3. 基本的节奏型：



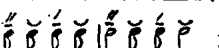
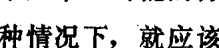
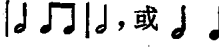
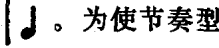
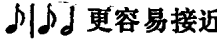
第一句

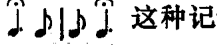
第二句

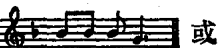
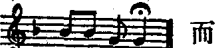
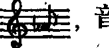
第三句

以朗诵(parlando)风格演奏时，第二、三乐节最后的八分音符用延长记号(∞)加以扩展。每个八分音符相当于一个音节。每个八分音符的节拍器速度在 120 至 160 之间(局部和个别地方会有变化，但整首旋律基本保持不变)。以一种粗野的自由演奏风

格演奏时，可能多少会改变这种节奏。在下面的谱例里将可看到这种情况。很重要的一点是，当记谱中安放小节线时，实际曲调的节奏就会追想到这种基本节奏型。那就是上述的公式 $2/4$

。因而，“强”拍落在音节“一”上，“次强”拍落在“一”上，“弱”拍落在“~”上。相当于八个音节的八拍，如上所示，作为强弱拍的相互关系，永远保持它们的这种特征，无论基本的节奏型怎样改变，这种关系必须经常安放小节线以显示出来。例如，如果把落在 $4 + 4$ 的音节上的音符时值加以增大，以致它们必须占两小节，那么，为了要使小节线安放得能明确表示出音节“一”与音节“~”相对的重读关系，唯一可能的分配就成“一~ | 一~”。例如在  这种情况下，就应该安排成 ，而不是 ，或 。为使节奏型  更容易接近和更

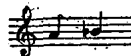
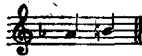
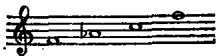
容易理解起见， 这种记谱法更为可取。当然，这种改变只允许用于节奏自由的朗诵式曲调。因为这种记谱法，只适用于音乐家的听觉不可能正确地分辨出强弱拍的那些曲调。同时，记谱时还绝对必须考虑到歌词的节奏。^①

比霍尔音乐方言和用弗里季亚终止^②的音乐方言之间的主要区别是，前者的曲调倾向于把 b^b 变成 b ，而后者的曲调却更倾向于引向所谓弗里季亚终止。例如比霍尔地区的多伊纳曲调的终止一般是  或  而在弗里季亚方言区的曲调，可以发现以一个与  音相近似的音，来代替倒数

① 在作者的《(比霍尔省的)民歌》(1913年版)里，仍然包括了一些根据这种观点说来是安放错了的小节线(例如，第4，25，40，44，50，和其它等等)。

② 这里我只注意最主要的区别。我们还要指出，在本文里所讨论的一些特点，只是在它们的绝大部分曲调里碰到，而不是在全部曲调里碰到。

第二个音^b。①

关于巴纳特方言与其它两种南部方言之间的区别，我们看到，在巴纳特，更偏爱把 ，唱成 ，而  是它的音阶里构成和弦的音，其余是经过音；换言之，可在曲调下面想象出  和弦（曲调的结束音除外）。结构上的区别，在于它的曲调占压倒多数都是属于四个部分的结构形式。同时，按前述，这些曲调的主要特点是它的主要句逗（第二乐句的结束音）也是 。

巴纳特曲调的基本的节奏型，与其它的两种细分的方言的特点相同，只是按照第四乐节以八个八分音符加以扩展。我们把它叫做叠句型，因为在那里，或在第三、四乐句（或更确切地说，在它们的位置上），出现了一个有某些独立意义的歌词叠句，它或多或少地是这种音乐方言所独一无二地特有的。

较小的胡尼奥德地区的曲调，属于用弗里季亚终止的音乐方言，但它受巴纳特曲调的强烈影响。

通过检查下面八个谱例，我们可以得到一个较完整的印象。为了读谱方便起见，对其中所用的一些符号，在下面作一些解释：用小音符标记的音具有它的完全相应的时值（短的前倚音和后倚音，除  以外）；这些音的时值从连线联接的主要音（大音符）的时值中扣除。小音符标记的音表示应唱得稍轻。

小延长记号（）表示一种几乎感觉不到的增大，最多是音符时值的一半；大延长记号（）最少是音值的两倍。

 这种曲线表示滑音，它大致滑到记号终点的音高上。约占音值的后半。

① 作为研究上一种绝对肯定的结果，我们必须指出，弗里季亚终止在比霍尔方言区任何地方都没有发现过。

$\flat/2$ 表示降低四分之一音。

谱例 1 ① 从节奏的观点看，这是一首用弗里季亚终止的多伊纳曲调的最简单的模式，它只包括了八分音符；我们宁愿把第二、三乐节最后那个被大延长记号所增大的音标记成 $\hat{f}$ ，它比 $\hat{f}$ 这样标记，看起来更意味深长。

八分音符中的任何一个音都难于变成一个装饰音，甚至仅仅是作为一个草率的倚音（用一个小音符表示）。在其它场合，作为一种特殊的变化形式，装饰音可以取消，或者，在某种情况下，它显得超越其它音节而作为一种非装饰音的引用；简言之，这些音都不是曲调的主要部分。造成方言的弗里季亚终止特征的 $\flat a$ （稍高于真正的 $\flat a$ ），也是以附在倒数第二个音 $\flat b$ 上的一种小的后倚音的形式出现的。如不管这些并不重要的音，很明显，音阶的各级就构成了一个五声音阶的和弦。第一小节前括弧内的音（弱拍。用元音 $\tilde{A}$ 唱出），是很有特色的农村演唱风格。不过，既然不是曲调的组成部分，这个弱拍就可省略。② 这些“悄音弱拍”（whisper upbeats）通常都唱成很快的耳语声，一不注意就听不到了（类似的例子是例 8 第三小节 N 处的最后一个音）。

第四、五小节之间的八分休止符是上述的“呼吸”标记，多半是这种长度。这种中止不属于小节的有机组成部分，因此它标记在谱表的上方。分析曲调的结构表明，除了结束音外，它的第二

① 参阅第 12 页。同时，我们并不认为有必要把歌词附上，因为正如上述，不同的曲调并没有一种唯一固定的歌词；事实上，演唱者可以选择任何一种歌词来演唱他所想到的任何一首曲调。我们用 $\sim\sim\sim | \sim\sim\sim$ 这种韵律记号来代替歌词，以表示词句的律动节奏，使读者能更清楚地看到哪一部分曲调落在哪一个音节上。

② 后来，在罗马尼亚出版的乐谱上，巴托克取消了这些括弧，在不明显的语气词下面划了一条波纹线，表示它们属于非本质的附加物。

乐节(=b)是第三乐节(=b₁)的严格重复。用字母符号(第一乐节=a)标记它的结构,可得 abb₁ 公式。^① 表情术语“朗诵式”,表示这里不必按舞蹈式节奏的严谨性来演唱音值(特别是例 3, 5, 6 和 7)。

谱例 2 ——在第二、三乐节之间的呼喊声“嗨, 嗨”上面, 出现了一个插入性小节。因为它是曲调的非本质部分, 在确定结构时, 可不予考虑。^② 结构分析表明, 除少数音外, 三个乐节都是一样的, 此种情况产生出 aa₁a₂ 这种图式。在这首曲调里, 大多数八分音符都已转化为更为明确得多的装饰音模式, 任何一个唯一的八分音符时值都没有增大(与第二、三乐节的结束音的正常的增大不同)。

唯一的变体如注①所示(例 4 出现很多变体), 清楚地勾划出这些曲调的外形的伸缩性和不稳定性。

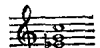
谱例 3 ——它的节奏颇为不同于基本的节奏型, 因为它的增大稳定, 在第一、二、三和第五小节中, 第二、三两个八分音符的时值增加到将近三倍。也许, 这些扩展的八分音符原来并不是如此固定的音符, 而是一贯以节奏自由(rubato-type)的延长形式增大的。现演唱时, 它们变得那样稳定和一致, 以致我们乐于用  这种记谱来代替那不确定的  的记法了(十分可能, 在其它乡村里, 我们会从另外一些人那里听到用增大得少一些的唱法, 即 )。曲调结构如上一首: aa₁a₂。

谱例 4 ——这是一首不属于严格的南特兰西瓦尼亚型(用弗里季亚终止)的曲调。虽然它也包括了弗里季亚终止, 但它以四部分结构代替了三部分结构。图式是 abb₁c。这种结构的曲调特点, 是第三乐节(b₁)的最后一个音短促(近乎断音staccato)。那个

① 巴托克后来爱用小号大写字母来标记结构, 而用小写字母标记节奏的结构。

② 在胡尼奥德和比霍尔地区常常发现一种带插入性小节的三部分结构的曲调。

特点只是 b 和 b_1 之间的仅有的不同。四部分结构说明它是源自外地，可能是巴纳特地区；此外，几个主要的音(和弦音)，构成了上面说明巴纳特地区的音乐方言时所提到的那个  和弦。

谱例 5 ——这首四部分结构的曲调构造特殊。它的图式是 abb_1c (如在前例中， b_1 与 b 的不同表现在结束音的断音特点)；很明显，第一乐节主要的几个音并不适合  或  这种和弦 (几乎不能是  这种和弦)；结束音是 g 纯属例外。其它三个乐节主要的几个音构成的  和弦，表现了南特兰西瓦尼亚和比霍尔地区音乐方言的特点，它的弗里季亚终止是非常明确的。

谱例 6 ——这里是一首真正的巴纳特型的曲调。我们发现，在它的音阶里以 $a^b b$ 代替 bab 。它是四部分结构，图式是： abb_1c (b_1 有一个短促的结束音)。主要的音构成  和弦。这个曲调确有一个弗里季亚终止，但它在这里并未显出它的特色，因为弗里季亚终止的 ba ，并未显示出它的突然效果(如在南特兰西瓦尼亚方言的曲调中)。由于这个原因，音阶的第三级 ba 就应贯穿全曲。^① 如果把这首曲调的 b 和 c 两个乐节同例 4 的比较一下，就会发现在轮廓和构造上有不少相似之处。

曲调的第一个音(一种从属性的装饰音)是 。

ba 的音高在记谱上不是很精确的， ba 大概比通常的高一些，而 b 则低一些。

谱例 7 ——也许是一首较近代的典型的巴纳特曲调。在它的音阶里包括 $a^b b$ ；同样，终止是 ag 。主要的音构成  和弦。

① 因此，弗里季亚终止在有这种典型结束形式的曲调里是很明显的 (以至很多人就认为它是这种音乐方言的特征)，因为在整首曲调中，都以 a 代替了 ba ，只有终止音前面的 a ，才落到了 ba 上。

结构是四部分结构；图式是 aaba₁。它的节奏表现出很多稳定的增大。前一首曲调是在切尔拜尔(Cserbel)普遍流传的；而这一首却只有少数年轻妇女熟悉。我们发现，她们是从一个切尔拜尔的年轻人那里发现的，而那个年轻人则是在瑙杰塞拜恩服役时，从一个原籍巴纳特的士兵那里学到的。

谱例 8 ——完全不同于任何其它方言类型。可能是更晚才出现的。主要的不同是曲调部分的终止音。主要句逗（第二乐节的结束音）以 c 代替了南部方言富有特色的 f。不过，事实上，主要句逗以 c 作为终止音，在巴纳特方言曲调里却并不稀奇。四部分结构和叠句也是巴纳特的特征。（这种叠句是 Jo mor mândră, mor, mă；第三乐节相当于一个八音节的词句加上六音节的叠句，第四乐节的构造相似。）它的结构图式是 aabb₁。有趣的是，在埃尔德哈特沙格(Erdőhátság)地方，以 b 代替 b₁ 来演唱；由于把乐节的最后两个音降低五度，就导致把主要终止转到 f¹ 上了。

在这篇对南特兰西瓦尼亚（或更确切地说，对胡尼奥德）音乐方言的分析里，我们不得不取消对其它四类曲调的论述；确实，我们甚至对佐林德曲调也不够熟悉。然而，必须指出，各地区之间的礼仪歌曲却很少有显著的区别。而且，也不能因为地区的不同而以多伊纳曲调为基础来划分音乐方言的界线。

另一方面，在胡尼奥德县区域内的婚礼歌和挽歌，却是每个地方都不相同的；确实，他们甚至在很小的地区内也有变化。因此，不能把它们看作是胡尼奥德县音乐方言的固有的特征。^①

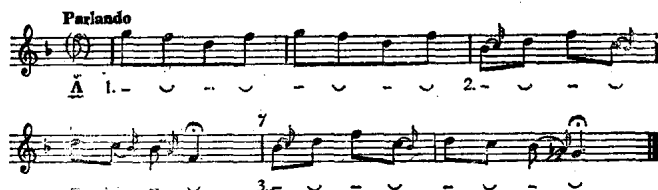
胡尼奥德的舞蹈曲调不是这个方言区所特有的。对这些曲调和佐林德曲调的分类和详细分析，则需另写专文论述。

杨磊诚译 裘耀章校

① 例如，比霍尔方言区很多地方都有同样的婚礼歌和一种叫“博采特”的曲调。

例 1

玛丽亚和舒扎纳·佐什塔



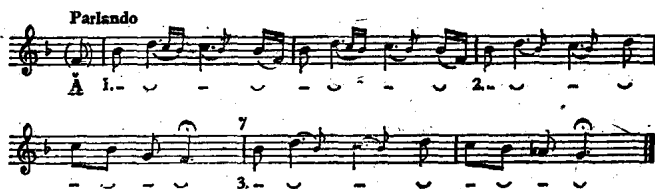
例 2

玛丽亚和舒扎纳·佐什塔



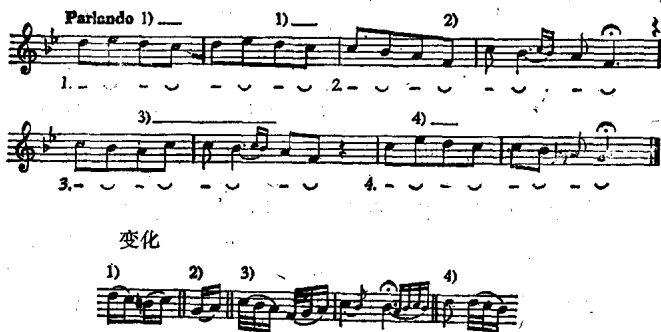
例 3

玛丽亚和舒扎纳·佐什塔



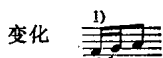
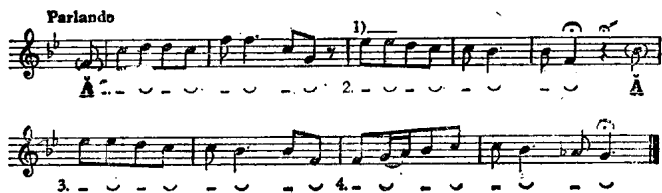
例 4

两个老年妇女



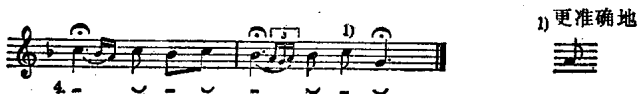
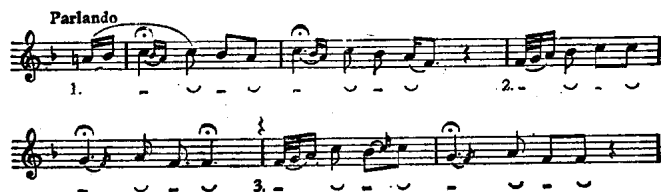
例 5

玛丽亚·勒斯库通(22)和其它妇女



例 6

玛丽亚和舒扎纳·佐什塔



例 7

一个青年妇女

