

音乐理论文丛
第一辑

E2.15

中国音乐家协会天津分会

巴托克研究论文集

序 言

匈牙利作曲家、钢琴家、音乐学家巴托克·贝拉（1881—1945年）是一位具有民主主义思想的爱国音乐家。今年三月二十五日是他诞辰一百周年纪念日。他一生中不仅大量采集和研究了匈牙利及东欧一些国家的民歌及民间音乐，还努力吸收、运用到自己的音乐创作中去，并逐步形成了自己独特的风格。使他的许多优秀作品既具有鲜明生动的民族民间特点，又具有高度的专业技巧，这些音乐作品思想深刻，感情真挚，成为人类进步音乐文化中的宝贵财富。他还在音乐学方面留下了不少论著。他对和声、调式、调性和十二音体系等的许多学术性问题，作了深刻研究，这些对于我们有着非常重要的借鉴意义。

天津音乐学院作曲系许勇三教授，是我五十年代在中央音乐学院干部进修班学习时的老师。他不仅有着丰富的专业教学经验，他还长期从事巴托克专题的研究，做过大量有意义的工作，1979年春天曾应邀前往四川音乐学院讲学，就巴托克为匈牙利民歌配置和声的手法等课题，作了专题学术报告。中国音协贵州分会曾将他的报告专册出版。天津音乐学院作曲系还成立了由几名研究生与几名青年教师组成的研究生班，由许勇三教授任导师。这个研究生班把对于巴托克的研究作为教学内容之一，并取得了可喜的成绩，本书中的论文就是这个班师生们研究成果中的一部分。

书中还收进了三篇译文，这也是由天津音乐学院的外语教师

和研究生所译。这三篇译文分别是匈牙利、美国和苏联音乐学者的著述，收在一起，是为了便于读者进行比较和研究。

许勇三先生在音协贵州分会出版的《略论巴托克为民歌配置多声的手法》的引言中写道：“我惊奇地发现，巴托克在接触了农民歌曲之后，主要是1906年以后十年左右期间为民歌配置和声的手法，和我国许多作曲家通过实践所总结出来的民歌旋律的多声配置手法，在很多地方是不谋而合的。我认为这绝不是偶然巧合，它说明了巴托克的这些多声手法并不是出于一种主观臆造，而是顺应了艺术发展规律的。”

对巴托克这样一些近代音乐家及其作品的系统研究，在我国还是新的课题，许勇三先生多年来致力于这方面的研究，是很有意义的。我们音协天津分会决定为许先生及研究生班的师生们在这方面的研究成果出版这本集子，并向音乐界的同志们推荐。今后希望我们在这方面的学术研究取得更大的成绩。

王 莘

一九八一年一月十六日



目 录

序 言	王 莘
巴托克·贝拉	许勇三 1
巴托克创作的立足点与创作道路	许勇三 5
巴托克《钢琴即兴曲》之和声研究	杨通八 32
对巴托克《为弦乐、打击乐和钢片琴所写的音乐》 的介绍和分析	陈世宾 51
一首独特的变奏曲 ——谈巴托克《第二小提琴协奏曲》	姚盛昌 83
巴托克的《第三钢琴协奏曲》	鲍元恺 96
略谈巴托克的《乐队协奏曲》	周小静 118
附录一：曲式分析图表（周小静译、许勇三校）	133
附录二：第五乐章展开部缩谱	150
巴托克的作曲原则 ……〈匈〉本杰·萨伯奇（陈世宾译、许勇三校）	160
《巴托克·贝拉的生平与音乐》的结束语 ……………〈美〉哈尔西·史蒂文斯（景霖译）	164
巴托克和现代音乐	〈苏〉伊·马尔蒂诺夫（罗秉康译） 167
巴托克·贝拉年表	190
本文集主要参考书目	197
编者附言	198

巴托克·贝拉 (Bartok Bela)

许勇三

巴托克·贝拉 (Bartok Bela 1881—1945) 是杰出的匈牙利作曲家、音乐民俗学家及钢琴家。1881年3月25日生于拿格森特米罗斯(位于匈牙利托隆塔勒州境内, 现属罗马尼亚)。六岁开始随其母学习钢琴。父亲是一所公立农业学校的校长, 有相当高的音乐才能。贝拉八岁时, 父亲去世。此后由母亲在学校任教来维持家庭生活。贝拉九岁时开始作曲。1891年他以“作曲家”兼“钢琴家”的名义作了首次公演; 1899到1903年在布达佩斯的匈牙利皇家音乐学院陀曼·伊斯特万 (Thoman István) 班上学钢琴, 并在格斯勒·汉斯 (Koessler Hans) 班上学习作曲。

1905年他与柯达伊·佐尔丹 (Kodaly Zoltan) 发现了以前不被人们所知道的匈牙利农民音乐。他们共同采集民歌, 和农民直接交往。这为他今后的音乐民俗学的研究奠定了基础, 并给他的创作输入了新的生命力。

1907年巴托克被任命为布达佩斯匈牙利皇家音乐学院的钢琴教授, 此后在这里工作了近三十年之久。1935年他被政府委任在科学院专门从事民间音乐的研究工作。1940年当纳粹法西斯强暴势力横扫全欧时, 他忍痛离开了祖国, 到了美国, 并在哥伦比亚大学继续从事整理、研究民间音乐的工作。晚年, 在朋友和音乐家们的支持下, 他写了最后的几部作品。

1945年9月26日, 他在久病之后, 于美国纽约的一家医院中逝世。

巴托克对人类文化事业的发展所作出的贡献，可以分为三个方面。

首先，在音乐民俗学的领域中，作为比较音乐学这门年青科学的奠基人，巴托克作了大量的记录、整理、研究民间音乐的工作。他一生收集了将近八千首民歌曲调，其中主要是匈牙利与罗马尼亚的民歌，另外还包括他亲自在中欧、土耳其和北非所搜集的民歌。他还写了几部有关民歌研究方面的著作。通过他的辛勤劳动，为比较音乐学这门年青的音乐学科开拓了道路。他那些宝贵的民歌集和论文专集，都已成为这门音乐学科的经典文献。

第二个方面，巴托克作为一位杰出的钢琴家和音乐教育家，在钢琴演奏和教学方面也有着突出的贡献。特别是他的钢琴曲集《小宇宙》，这是一部按照循序渐进原则所写的非常优秀的钢琴教材，同时他在这部教材中对自己及其同时代一些作曲家的新的作曲手法作了有意义的归纳（他的44首小提琴二重奏也属于这种性质）。此外，他还编写了许多专为钢琴教学用的教材。

第三个方面，作为作曲家的巴托克是西方近代最重要和最有影响的作曲家之一。他继承了巴赫作品中织体的丰满性，他从贝多芬的作品中汲取了丰富的发展主题的手法，从德彪西等作曲家的作品中汲取了那种富于色彩的音响结合的技巧。在继承了所有前辈们的优秀写作手法的基础上，他通过自己独特的创造，极大地扩展了表达思想感情的幅度和刻划音乐形象的范围。而他的独特创造，正是置根于东欧、特别是匈牙利和罗马尼亚民间音乐之中。可以说，巴托克最大的功绩，正在于他把西方作曲技术上的最高成就与东欧民间音乐的精神实质十分巧妙而又自然地融会贯通在一起。自从他接触了真正的东欧民间音乐，认识到了它的实质之后，这二者的结合就成了他一直为之奋斗的目标。通过他的辛勤探索与努力实践，终于取得了辉煌的成就。这种成就，在欧洲音乐史上可以说是没有先例的。

巴托克的创作年代从1899年他在布达佩斯音乐学院的学习时开始，直到1945年他在美国逝世，可划分为五个时期。

第一，早年时期（1899—1905年）。1899—1903年巴托克在布达佩斯音乐学院学习，作为钢琴独奏家、作曲家和室内乐乐队的一员，他经常在公众面前出现。这时期的一些作品，显示出他深受理查德·斯特劳斯、李斯特和勃拉姆斯等人的影响。1903年，他写了第一部具有重要意义的交响诗《科树特》。这部作品描写了1848—1849年民族英雄科树特为了摆脱奥地利的奴役而进行独立战争的情景。《科树特》第一次公演后，从此青年作曲家巴托克的名字在匈牙利国内引起了人们广泛的注意。

第二，发展的年代（1906—1919年）。对巴托克说来，1906年是极为重要的年代，他和科达伊把他们所开始的对匈牙利民间音乐采风工作的成果第一次公布于世。在1908—1917年间，他写了大量以民族旋律为基础的钢琴曲，其中包括：《献给孩子们》《匈牙利地区的罗马尼亚民间舞曲》（1915年）《十五首匈牙利农民歌曲》，在这些作品中，我们可以看到他在民间音乐的启发下，在和声上做了许多极有意义的创新。这个时期的管弦乐作品，如《第二管弦乐组曲》作品第4号、《两幅肖象》作品第5号（1907—1908年）、《交响音画》作品第10号（1910年）以及《四首管弦乐曲》作品12号（1912年），在这些创作中，他吸收了德彪西等西方作曲家各方面的写作技巧。巴托克的歌剧《兰胡子公爵的城堡》（1911年）与两部舞剧《木雕王子》（1914—1916年）、《奇异的满大人》（1918—1919年）都是这一时期的作品。这三部作品的共同特点，是体现了作曲家对新的当代风格的大胆探索。

第三，大胆探索、获得重要成果的年代（1920—1926年）。在这个时期里，巴托克在创作上最重要的特征是：一面在各种手法上作大胆探索，一面同时寻找一种新的、更为适度的、听众易于接受的创作方式。其中探索性的作品，有如：1920年创作的《八首钢

琴即兴曲》，1920—1922年写的两首《小提琴与钢琴奏鸣曲》，而1923年写的《舞蹈组曲》则属于一部分寸较为适度的作品。

第四，创作上取得卓越成就的时期（1927—1940年）。巴托克在这期间的作品呈现出显著的繁荣茂盛的景象。著名的《小提琴与钢琴第一、第二狂想曲》，富有高度独创性的独唱与钢琴伴奏的《20首匈牙利民歌》、《世俗大合唱》以及通俗易懂、并具有教学意义的《44首小提琴二重奏》和钢琴作品《小宇宙》，都是这一时期的作品。尤其应该突出地提出来的，是下列四部作品：1936年的《为弦乐、打击乐和钢片琴所写的音乐》；1937年的《两架钢琴和打击乐的奏鸣曲》；1937—1938年的《小提琴协奏曲》；1939年的《嬉游曲》。前两部作品在表达独特的音乐构思，以及运用不同寻常的乐器结合而获得特殊效果等方面，取得了突出的成就。他的小提琴协奏曲，无论是在手法与结构上的新颖与简练，还是在感情的充沛与民族气息强烈的程度上，都无可辩驳地是一部世界名作。弦乐队的《嬉游曲》通俗易懂、风格新颖，民族气息鲜明，也不愧为一部十分优秀的作品。另外，巴托克的六部弦乐四重奏曲（写于1909—1939年），不仅在他的作品中占据了一个重要的位置，就是在整个弦乐四重奏音乐的发展史上也是一个不容忽视的环节。其中在曲式结构上富有创新精神的第三、四、弦乐四重奏曲也正是这一时期创作成果的一部份。

第五，流亡美国、在创作上最后放出异彩的时期（1940—1945年）。1940年希特勒法西斯强暴势力横扫全欧，在万般无奈的情况下，巴托克于1940年10月8日在布达佩斯开了告别音乐会，然后来到美国。在美国期间，他所写的作品中最重要的是1943年的《乐队协奏曲》，1945年的《第三钢琴协奏曲》（最后的十几小节由梯伯尔·谢尔利完成配器）。这两部作品都具有浓郁的民族风格，音乐语言通俗易懂，技术手法可以说达到了炉火纯青的地步。这是巴托克对世界音乐宝库所作出的最后的、也是最珍贵的贡献。

巴托克创作的立足点与创作道路

许勇三

今年3月25日是伟大的匈牙利作曲家、音乐学家、钢琴家巴托克·贝拉诞辰一百周年纪念日。巴托克一生的音乐活动，对世界音乐事业的发展作出了重大贡献。概括地讲，他最重要的成就，是立足于民族的土壤之上，以高超的技巧把西方作曲手法与民间音乐紧密地结合在一起，创作出一系列思想深刻、风格独特、并富于创新精神的音乐作品。这些作品给人们以极大的启发，引起了人们广泛而强烈的兴趣，在音乐创作上开拓了一条崭新的、广阔的道路。作为中国的音乐工作者，繁荣我们伟大民族的精神文化，将世界文化的优秀成果同我们民族的伟大传统结合起来，是我们多年来寻求的目标。因此，对巴托克的音乐创作进行一番探讨和研究，是很有借鉴意义的。

要想了解一个作曲家全部创作的意义，除了要系统地将他的作品逐一研究之外，重要的一点，是要了解他音乐创作的思想过程，这个背景恰恰又是帮助我们更深入地了解他的作品的最好的钥匙。非常可庆的是，巴托克不仅给人们留下了大量的实际作品，他还撰写了许多论文及有关他自己音乐创作的书信。这些宝贵的资料十分详尽地向我们展示了他的整个思想发展过程。在这里，我们从这些文字资料中，扼要地概括出以下几个方面来进行介绍，希望能有助于大家的进一步研究。

(一)巴托克对匈牙利音乐历史发展的认识

从十六世纪上半叶开始，匈牙利十分不幸地遭到了土耳其人的入侵和占领。这一包括对匈牙利首都布达佩斯的残酷的侵占竟持续了二百年之久，这是匈牙利历史上最黑暗的但也是很重要的时期。人们对于土耳其的侵占进行了长久不懈的斗争，终于挣脱了侵略者的魔掌，可是又不幸地落入了哈布斯王朝的统治和沉重的压迫之中。这一连串的灾难，对于匈牙利文化的发展是十分不利的，特别是在音乐方面，情形更为严重。

在早期，曾有过一些游吟诗人，他们曾经用一种原始的方法把他们的音乐记载下来，但这种活动并未起到多大作用。只有匈牙利土地上的农民，能够将他们传统的音乐保存并流传下来。但他们的生活是非常悲惨的，那些唯一受过教育的贵族阶层根本不可能注意到他们的音乐，在这些老爷们的眼里，农民只配为他们做苦工而已。

从十八世纪开始，音乐发展的情形略有好转。一些大地主们在自己的庄园、城堡里建立起了乐队（作曲家海顿就曾在一个名叫艾斯特哈奇的公爵的宫廷里服务了很多年）。不久，出现了著名的匈牙利作曲家李斯特（1811—1886年），他发现了吉卜赛音乐——他这样称呼这种实际上是被吉卜赛人所流传的匈牙利城市音乐。根据这些音乐素材，他写了那些著名的《匈牙利狂想曲》。紧接着，又出现了一位歌剧作家弗朗兹·艾凯尔（Ferenc Erkel，1810—1893年），他的作品是当时的意大利歌剧风格与所谓的吉卜赛音乐相结合的产物，尽管在国内举行了公演，但并未造成多大影响，对于国外来说，它们更是十分陌生的。

这个时期，创造出一种独特的、富有民族气息的匈牙利音乐的时刻似乎已经到来。可是人们的这一迫切期望却未能实现。有些人在十九世纪后半叶，致力于发展匈牙利城市音乐，却并未做

出能持久的成就。另一些人则成了瓦格纳的热切拥护者。这种拥护本身是无可指责的，因为要想努力使音乐跟上时代的发展是一件值得称赞的事。但真正的症结却在于某些崇拜者发展到了完全依附于瓦格纳的地步。在他们所写的歌剧中，充满了已不再是新鲜的瓦格纳风格中的那些陈旧音调。盲目的模仿，对任何一个民族来说都是绝对要不得的，对匈牙利人来说更为有害，因为那种瓦格纳的精神与匈牙利音乐完全格格不入，因此绝不能拿前者来作为后者未来发展的出发点。又有另一些作家去模仿勃拉姆斯，虽然他与瓦格纳风格完全不同，但作为未来发展的出发点，也同样是不可取的。直到十九世纪末，匈牙利音乐大致就是处于这样一种相当可悲的情况之中。

知识分子阶层中的一些主要人物，越来越急于创造出真正的匈牙利风格的音乐，在他们的想象中，似乎应该有一些象捷克的斯美塔那、德沃夏克，象挪威的格里格，特别是象俄罗斯的那些民族乐派的作曲家。人们普遍感到不满足，心情急切，但却没有任何人知道应当如何着手去做。当时，匈牙利的乡村农民音乐仍然被埋藏着，正有待于人们去发掘它。

二十世纪初，出现了几位有远大理想的年轻作曲家。为了取得作曲所不可少的技巧，他们首先如饥似渴地向古典作曲家学习。但不久就发现，德国十九世纪浪漫派的风格对他们的思想感情是不相适应的，特别是瓦格纳的音乐，在结构上过于沉重，在精神上过于德意志化。因此，他们与瓦格纳的变音体系和声和浪漫主义风格渐渐脱离。他们在李斯特的某些富有独创性的作品中受到了启发，他们发现李斯特这些透明度较强的作品的精神实质与德意志风格是根本不同的。而当时法国印象派中的一些新的创作手法，对于他们也起到了十分珍贵而有益的提示作用。所有这些富有启发性的因素，对当时任何一个国家的作曲家来说都是可以随意采用的。但是对这些匈牙利青年作曲家们来说，他们有着更为

远大的目标，这个目标促使他们把注意力放到一个直到那时仍然未被人们所发现的源泉上去，这个对其它国家的人们说来无法加以利用的源泉，就是东欧的乡村农民音乐，尤其是匈牙利的农民音乐。

这个极其宝贵的源泉，与被吉卜赛人广为传播的匈牙利城市音乐大不相同。匈牙利城市音乐在当时是以李斯特的狂想曲与勃拉姆斯的匈牙利舞曲这两种形式在世界乐坛上流行的，它确实具有一定的价值，况且李斯特与勃拉姆斯写作得很出色。但这些青年作曲家本能地感到它的缺陷和局限性，这些作品在风格上太一般化，过于伤感，而且有些复杂化的倾向，不能拿来作为未来发展的依据。

总之，要创造出全新的匈牙利音乐，必须从两方面入手。第一：为了在作曲方面获得技巧，必须对过去的以及同时代的音乐艺术作一番通盘的、深入的了解与学习；第二：他们所要创作的音乐作品，必须以那种新发现的、无比美丽完善的乡村音乐的精神实质为依据。

在纵观了匈牙利音乐历史的发展情况后，巴托克正是选择了上述这样一条道路。关于他在这两方面的具体观点，我们可以从他对于同时代音乐家以及民族乐派的评论中看到。

巴托克曾说过这样一段话：“常常与当代音乐错误地联系在一起的一个名词是‘革命’。〔注〕凡是一个作曲家写出了比较新颖的作品之后，人们就称他为‘革命的’音乐家。艺术上的革命以音乐为例，从严格的意义上来讲，那就意味着把过去一切手法统统毁掉，倒退几千年，然后一切再从零做起。因此艺术上的彻底革命是不可能的，至少说，作为达到某种目的的一种手段是不可取的。”

〔注〕这里的革命与我国通常的概念不同，这里指的是在音乐技术上将过去的一切彻底推翻。

谈到玄堡，巴托克认为，在他连续写成的作品里面就不曾出现突然背离或完全废弃过去传统手法的迹象。人们所看到的是他对前辈所使用的手法的逐步改革，并以此形成他自己的表现手法与风格。例如他的《净化之夜》和管弦乐与大合唱《古雷之歌》（Gurre — Lieder），可以说是对瓦格纳风格的发展或夸张。从风格上来讲，玄堡的四重奏是对瓦格纳音乐的进一步发展，复调性和变音体系的使用都十分广泛。

作品十一号的三首钢琴曲是玄堡向前发展所采取的一个连贯的步骤。在这里，玄堡首次否定了调中心，但这并不是预先设计好了的一个作曲体系，而是通过不断的尝试性的实践，逐步建立起被他自己称为十二音体系的写作手法，其中包括若干应该遵循的规则。此后，他便严格地按照这个体系原则去写作。

再以斯特拉文斯基为例。他的创作的出发点与玄堡就完全不同。众所周知，他很不喜欢瓦格纳。他的出发点是同时代的法国音乐，特别是他的前辈——俄罗斯音乐。他十分赞赏莫扎特那种透彻明亮的音乐风格，但在他的幼年期间，对贝多芬的音乐却不那么熟悉。在他早期的三部舞剧中第二部《彼德鲁什卡》里，采用了新的音乐因素，那就是俄罗斯的农民音乐，他以此作为写作的基础。在《春之祭》中，这种风格获得了进一步的完善。斯特拉文斯基的音乐风格是不断变化的。《木管八重奏》是他的新古典主义时期的开始阶段，当时他曾和巴托克谈到，他有权把他认为恰当的或适合于他的目的的任何素材吸收到他的音乐中来。对于这个问题，巴托克不象有些人那样，肤浅地认为斯特拉文斯基的新古典主义是直接建立在巴赫、亨德尔和那个时期的其他作曲家的基础之上的。他说：“我认为斯特拉文斯基是按照他自己独特的精神来运用这些以往的手法的，因此他创造出了一种全新的、富有个人风格的音乐作品。”

谈到民族乐派，巴托克认为：为了建立音乐上的民族风格，

这些作曲家在本民族的乡村音乐中寻找灵感，把其中的旋律、动机以及某些特征拿过来，与自己的个人风格结合，这在别人听起来，确实有些异国风味，这也无疑是一种成就。但总的说来，这并不意味着已形成了独特的个人风格。

巴托克深深地体会到，在匈牙利土地上，一首真正的农民歌曲就是一个最完善的艺术典范，它足以与一首巴赫的赋格曲或莫扎特的奏鸣曲乐章相比美，只不过它的规模较小而已。这些旋律同样是经典性的范例，它极其精确地表达了思想，排除掉一切多余的东西。从这种音乐中，可以学会怎样运用最简单的手法来表达乐思，特别是在经历了西欧浪漫主义乐派的那种形式过分庞大、处处强调夸张的宏伟气概的这样一个时期之后，尤其需要象农民音乐这样一类的典范来指导自己的创作。

以巴托克为代表的匈牙利青年作曲家们，深刻地体会到乡村音乐所具有的艺术上的巨大力量，他们把这种音乐作为创作的基本立足点，而不是象某些所谓民族乐派作曲家那样，仅仅以猎奇的态度从中获取一些表面上的“特点”，而丧失了民间音乐的精神实质。巴托克等人这种以民间音乐为基本立足点的艺术观，以一种全新的面貌出现在当时。巴托克说：“我们对东欧的纯粹乡村音乐的崇敬，可以说已经达到了一种新的音乐宗教式的信仰的程度”。

（二）巴托克对民间音乐的研究

对于民间音乐，巴托克下了这样一个定义：民间音乐是最少受到城市中外来文化影响的音乐，它是人们自发的音乐冲动和创造力的自然表露。而远离城市的农民阶层，是民间音乐最可靠、最忠实的继承和传播者。

为了深入了解和掌握民间音乐的本质，获取准确的资料，巴托克作了大量的艰苦而又细致的现场采风工作。他不愿意走“捷

径”，反对仅仅利用别人出版的民歌集或是保存在博物馆里的材料。固然，这些资料是有益的，但是不去与创作这些音乐的农民们接触，产生感情上的交往，就不可能抓住其最本质的东西。他多次来到农村，与农民们住在一起，观察他们的日常生活，请他们演唱民歌，并且把这些民歌录制下来，一丝不苟地记在纸上，哪怕是极细微的装饰音和各种几乎捉摸不住的小变化都不放过。巴托克再三强调资料的准确性，他反对在现场搜集时仅仅凭耳朵去记录。他说：“当我们遇到那些带有许多装饰音的、每一个小节都带有不同变化的歌曲时，如果没有录音仪器的话，一个最有经验的采集者，最多也只能对这个曲调记录个大概，换句话说，他所记下来的将是一个平均数字的记录稿。即使我们听到农民们把这支歌不加变化地反复唱上十遍、二十遍，但要把那些复杂的装饰音准确地记录下来，也是不可能的。”当时还没有我们现在所用的这种录音机，巴托克所使用的是腊制的筒子，运用旧式唱机录制，然后放慢速度进行记录。由此可见巴托克对待民间音乐的高度重视及其严谨的科学态度。

巴托克不仅重视当时所能搜集到的一切资料，并且研究了这些民间音乐的起源和相互关系。通过长期的观察与探索，巴托克总结了古老匈牙利农民音乐的特点：以不带变化音的五声音阶为基础，在结构上是由四个长度相等的乐句所组成。在结构上的特征，是后半旋律几乎等于前半在低五度上的近似的反复。

巴托克在1936年曾来到土耳其安纳托利亚（Anatolia）的阿达纳（Adana）地区进行采风。他发现那里的民歌与古老的匈牙利民歌极为相似（见例一）。

本世纪二十年代苏联出版过的一本捷莱米斯人的民歌选集，以及稍后一位在维也纳的教授拉赫出版的捷莱米斯人的民歌集，都具有巴托克在前面所总结的那种调式、旋律和结构上的特点。可是近千年以来，匈牙利人与土耳其人、捷莱米斯人并未有任何

例一
土耳其民歌

匈牙利民歌

The image displays two musical examples. The first, labeled '土耳其民歌' (Turkish Folk Song), features a melody with a prominent descending eighth-note pattern and a trill-like ornament. The second, labeled '匈牙利民歌' (Hungarian Folk Song), shows a similar descending eighth-note pattern but with a different melodic contour and ornamentation. Both pieces are written in a single system with a treble clef and a bass line.

接触，为什么在音乐上却有这么多的共同点呢？巴托克得出结论说：匈牙利民歌的历史是十分悠久的，早在七——八世纪，匈牙利人还未在今天称为匈牙利的土地上定居之前，就与土耳其人有着密切的接触，从那个时期起，这种音乐就被流传并保存下来，直至今今天，甚至不仅在音乐上，就是在语言上，匈牙利语中的许多字都来源于土耳其语言。捷莱米斯人的历史也同匈牙利人一样，与古老的土耳其有着密切的联系。巴托克最后的结论是：古老风格的匈牙利民歌是古老土耳其音乐的一个发展的分支。

在得出这个结论之后，巴托克又向自己提出了另一些新的问题：这种土耳其的风格是如何传播的？中国的五声音阶与古老的土耳其音乐又有什么关联？遗憾的是对这些问题他没有得出最后的确切结论。后来，柯达伊和匈牙利音乐学家撒伯奇（Bence Szabolcsi）进行了这方面的研究。在撒伯奇的《匈牙利音乐简史》

一书中，他把一首中国民歌、一首马里〔注〕（也就是捷莱米斯）民歌以及一首匈牙利民歌并列在一起作了比较，发现了惊人的相似之处：

例二。

The musical score consists of three parts, each with a vocal line and a piano accompaniment line. Part IA (Chinese folk song) is in a major key with a simple melody. Part IB (Mari folk song) is in a minor key and features a more complex, rhythmic melody with many sixteenth notes. Part IC (Hungarian folk song) is in a major key and has a very fast, intricate melody with many sixteenth notes, similar in style to IB. The piano accompaniment for each part provides a harmonic and rhythmic foundation.

IA 中国民歌 IB 马里民歌 IC 匈牙利民歌

柯达伊在他的《匈牙利民间音乐》一书中曾这样论述：“时间虽然可以模糊匈牙利人在面貌上所具有的东方特征，但在音乐产生的源泉——心灵的深处，却永远存在着的一部分古老的东方因素”。由此看来，巴托克的许多以古老匈牙利民歌为基础的创作，之所以引起我国人民的共鸣，绝不是事出无因的偶然现象。我们可以这样认为，巴托克好似是沟通东西方音乐文化事业的桥梁，他在将匈牙利民间音乐与西方音乐写作手法上的许多巧妙结合，对我们来说更是具有重要的借鉴意义。

〔注〕 马里是俄罗斯的芬兰族族名，即今苏联的马里(Mari)自治共和国所在地。捷莱米斯(Cheremiss)是它的旧称。