

[匈] 贝拉·巴托克 著
金经言 译

匈牙利民歌研究

——试论匈牙利农民曲调的体系化



匈牙利农民曲调的体系化

2

克著
(79)

中央音乐学院出版社

匈牙利民歌研究

——试论匈牙利农民曲调的体系化



[匈] 贝拉·巴托克 著

金经言 译

中央音乐学院出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

匈牙利民歌研究——试论匈牙利农民曲调的体系化/[匈]贝拉·巴托克著;金经言译. —北京:中央音乐学院出版社,2004. 12
ISBN 7-81096-040-7

I. 匈… II. ①贝…②金… III. 民歌—研究—匈牙利
IV. J607.515

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 076561 号

匈牙利民歌研究

[匈]贝拉·巴托克著

——试论匈牙利农民曲调的体系化

金经言译

出版发行: 中央音乐学院出版社

经 销: 新华书店

开 本: 880×1230 毫米 1/32 开 印张: 8.125 字数: 189 千字

印 刷: 北京大地印刷厂

版 次: 2004 年 12 月第 1 版 2004 年 12 月第 1 次印刷

印 数: 1-3000 册

书 号: ISBN 7-81096-040-7

定 价: 22.00 元

中央音乐学院出版社

北京市鲍家街 43 号

邮编: 100031

发行部: 010-66415712

传真: 010-66415711

目 录

绪 论	(1)
-----	-----

甲纲 匈牙利农民音乐的古老风格	(15)
-----------------	------

第一亚纲 每句唱词为 8 个和 12 个音节的曲调	(17)
---------------------------	------

第二亚纲 每句唱词为 6 个音节的曲调	(31)
---------------------	------

第三亚纲 每句唱词为 7 个音节的曲调	(33)
---------------------	------

第四亚纲 每句唱词为 11 个音节的曲调	(38)
----------------------	------

第五亚纲 每句唱词为 10 个音节的曲调	(41)
----------------------	------

第六亚纲 每句唱词为 9 个音节的曲调	(42)
---------------------	------

小 结	(45)
-----	------

乙纲 匈牙利农民音乐的新风格	(52)
----------------	------

小 结	(68)
-----	------

丙纲 匈牙利农民音乐的特殊曲调(混合风格)	(72)
-----------------------	------

第一亚纲	(77)
------	------

第二亚纲	(83)
------	------

第三亚纲	(86)
------	------

第四亚纲	(93)
------	------

第五亚纲 有科罗梅卡节奏的 4 旋律句曲调	(98)
-----------------------	------

第六、第七亚纲·····	(101)
小 结·····	(105)
结束语·····	(112)
附 录	
一、地名目录·····	(113)
二、引用的资料及版本目录·····	(129)
三、相关音乐作品的一些说明·····	(132)
谱 例·····	(135)
一、符号用法说明·····	(135)
二、关于各谱例的说明·····	(137)
三、谱例中的印刷错误·····	(165)
四、谱 例·····	(166)
译后记·····	(253)
出版补言·····	(255)

绪 论

(关于民间音乐或者农民音乐的一般概念——农民音乐资料的收集——对收集来的较大量的资料作体系分类——匈牙利民间音乐资料的一般分类)

就广义而言，我们把农民音乐理解为下述曲调的总和，即在任何民族的农民阶级中，在相当漫长的时间内和相当广大的范围里作为音乐感情的自发表现而不断存在着的或在某个时期曾经存在过的那些曲调的总和。

就民俗学的观点而言，可以把初级产品生产者中下述一部分人称做农民阶级，这些人在某种程度上或以符合其传统的形式，或以虽然来自较高级的(城市)文化、但已本能地按照其精神上的独有特性改造过的表达形式，来满足其生理上的和精神上的表达要求。“在某种程度上”这一不确定的措词表明了“农民阶级”这一定义的相对性。同样，在探讨上述农民音乐的定义时，也不得对“漫长的时间和广大的范围”这一用语规定哪怕是粗略的界线。这一定义本来也就是相对的。农民音乐各按所包含的无数阶段的序列(从最微小有限直至最大程度的时间和空间的延伸)涉及一条曲调链，涉及各种曲调种类的无数阶段(从几乎不被列为或根本不被列为农民音乐的曲调种类，直至表现为最狭义的农民音乐的曲调)。在探讨这一定义时，曲调的渊源问题——出自名家之手也好，从另一阶级，譬如从统治阶级那里吸取而来也好

——则被作为非本质的问题而略过。

可以认为,当代全部有名的、较新的欧洲农民音乐几乎都是在某种艺术音乐,尤其是在“民间风格的”艺术音乐的影响之下产生的。

我们把出自下述作家之手的音乐作品——通常是无伴奏的个别的乐曲——理解为民间风格的艺术音乐,这些作家受过某种程度的音乐教育,他们在其作品中,将家乡农民音乐风格中的某些特点与较高雅的艺术音乐的一些形式融为一体。^①

民间风格的艺术音乐发展成为农民音乐大概是在下述形式中完成的。我们不妨设想一下,在某一民族的农民阶级中存在着某种传统的、相当原始的音乐风格,农民阶级经常与具有较高文化素养的阶级——例如城市居民(他们讲相同的或不同的语言)——发生接触,也会与邻近民族的农民或具有较高文化的阶级建立联系。所以在农民身上体现有两种相对的倾向:一种倾向是喜欢无变化地保留古老的传统(这使他们原封不动地保留古老的习俗);另一种倾向是模仿的本能。农民本能地把具有较高文化的阶级的更为富裕的经济状况看做是一种难以达到的理想境界。他们所追求的目标,就是至少要模仿那个阶级的外表形式。如果农民的这种模仿本能发展到超过了喜欢保守的这一倾向,如果农民与被他们视为榜样的、具有较高文化的阶级之间的接触频繁到了一定程度,那么,农民便会(也许是不自觉地)吸收那个较高级阶级的某种文化产品。如果这些被吸收的因素不仅仅被看做偶然的个别现象,而把它们看成是真正在农民阶级中间扎下了根的事物,那么,如果它们在漫长的时间和广大的范围内得以在农民阶级中继续存在的话,它们便会由于农民生活方式的相对闭塞而发生某种变化。^②如果(为了因袭音乐的概念而)仅从各别的因素——亦即仅从个别的曲调——考察这些变化,那么,这些被吸收的曲调便会在不同的地区形成各种不同的变体。这与范围的扩展正相吻

合。但是,如果这些外来曲调或外来的曲调片断受到同化,致使其(也许与农民阶级中迄今一直占统治地位的音乐风格的某些特点融于一体)与原来被吸收时的形式大相径庭,而且如果就某种情况而论,已统一地完成了对全部吸收物的改造,那么,就会产生一种新的、统一的农民音乐风格。匈牙利农民音乐的新风格就是这样产生的。而且有可能不仅是较新的农民音乐风格,就连某一民族在当前被看做最古老的、著名而统一的农民音乐风格,至少也有一部分是由那些被吸收的因素所构成的。古老的匈牙利风格就是如此。但是,为了证实此点,目前还缺乏大量用于比较的必要资料。

如果说作为个体的农民有能力创造全新的曲调,这必然会令人怀疑。我们手头没有这方面的论述。即使用以表达农民的音乐本能的形式也无法说明这方面的情况。但是,农民——甚至是单个的农民——不仅有能力,而且也有强烈的喜好,对供他们使用的音乐素材进行改编。这些改编已经成为农民的群众性活动。从不同曲调的被称之为具有独特风格的变体中,可以看出这种改编本能(变体本能)在农民身上产生的作用有多么强烈。农民的表演,完全与伟大的表演艺术家的表演相类似,具有许多即兴的特性,甚至是同一个农民所表演的乐曲,它的表面形式(不触及其本质)也不是毫无变化的。在绝大多数情况下,乐曲反复时都表现有较小的节奏变化,当然,有时音高(或各个音的音级)也有变化。可以想象,在诸如此类的某些非本质的变化中,有一部分随着岁月的迁流而固定不变了。后来,出自另一类人之手的具有相似性质的一些变化添加了进去,在这样一种链式的发展过程中,最后一环也许就完全不同于第一环的形态了。也就是说,音乐因素的根本改变并不产生于某一个别的农民,这是显而易见的。此外,由于个人之间具有近似的精神气质,聚居在某一集中地理区域和讲同一种语言的农民,他们身上的改编本能以类似的方式,

或者说以相同的趋向产生影响，这也是毋庸置疑的。因此就有可能形成一种统一的音乐风格。

就狭义而言，我们把农民音乐理解为从属于一种或者多种统一风格的农民曲调的总和。所以，狭义的农民音乐是一种由本能发挥作用的自然力量所转化产生的结果——由不受任何渊博知识束缚的人们在其本能的冲动下产生的创造物：它如同动、植物王国里的千姿百态的形态一样，也是一种自然现象。因此，就其个体——单个的曲调——而言，它们便是艺术上最完美的范例。就其小部分而言，它们的完美性完全可以与具有宏伟结构的音乐杰作相匹敌。这些乐曲确实是人们所能以最小的形式和最简朴的手法（简言之，即以尽可能完美的形式）非常得当地表达一种崭新乐思的范例。相反，在那些普遍受欢迎的统治阶级的民间风格的艺术歌曲中，尽管也有某些令人感兴趣的变化，但也包含了非常众多的音乐上司空见惯的东西，致使其价值远不如狭义的农民曲调。

如果在农民中间产生了或正在酝酿形成一种新的音乐风格，而且如果在与之有关的农民中间其保守本能已十分微弱，那么新风格就会逐渐取代迄今一直占有统治地位的原有风格或者原有的各种风格，例如在匈牙利就是如此。如果保守本能仍然拥有若干力量，那么，两种形式的风格便会相互共存，如斯洛伐克的情况那样。

有时，导致形成一种新风格的影响并非来自于某种民间风格的艺术音乐，而是来自于其他较高文化的邻近民族的农民音乐。就是在这种情况下，我们要么与所吸收的范例毫无二致的曲调发生联系，例如马拉马罗斯（即马拉穆列什，位于罗马尼亚境内——译注）具有罗马尼亚古老音乐风格的曲调，它与乌克兰人的“杜米曲调”（Dumy - Melodien）是一致的；要么与一种面目全非的新的音乐风格发生联系，例如罗马尼亚较新的音乐风格，毫无疑问，它是在匈牙利较古老的农民音乐的某些形式影响下所产生

的。也还会有这种情况：某个地区的农民同时受两个邻近民族农民音乐的影响。我们在当代斯洛伐克的农民音乐中便能看到这种例子。其中一小部分受到西方(德国和捷克)的影响，大部分则受到了东南方(来自匈牙利新农民音乐)的影响。

音乐民俗学的研究目的如下：

第一，尽可能丰富地收集农民曲调，并对之进行科学的系统整理。首先从互有频繁接触的、邻近地区的农民曲调宝库中去收集。

第二，对所获得的资料加以认真细致的比较，以确定其中每一种音乐风格的类别，并尽可能探明其渊源。^③

未遭肢解的匈牙利曾是最适于从事这类研究的地区之一。在匈牙利，曾经产生过各种新的风格，甚至在我们当代，几乎就在我们眼前，仍然产生着各种新风格，同时，也依然保存着旧有的风格(在有些地区甚至是原封不动地保存着那些古老的风格)。本书的极大部分资料采集自匈牙利、斯洛伐克和罗马尼亚的农民音乐。本书只论述匈牙利农民音乐，以期确证它所包含的各种风格、它的历史关系以及它与邻近各民族农民音乐的关系。

匈牙利语言区远远超过了特里亚农和约^④所确定的疆界：(沿捷克斯洛伐克的政治边界)大致由尼特腊、伊波吕萨克、卡萨、蒙卡斯和温克瓦尔等城市组成了独立的匈牙利语言区的北部边界；东面(沿罗马尼亚的政治边界)几乎一直越过索特马尔和瑙杰瓦拉德；在(罗马尼亚北部的)西本彪根^⑤地区，至少有 30 万人口的、重要的塞克勒人地区是语言上的独立单位，它以与索特马尔和瑙杰瓦拉德地区相反的方向，通过无数孤立的匈牙利语言区与匈牙利的主体部分联系在一起。有两个孤立的匈牙利语言区甚至处在匈牙利原来国界以外的布科维纳和摩尔多瓦(两地均位于罗马尼亚境内——译注)。在布科维纳的孤立的匈牙利语言区包括

五个村落(即布科维纳的坎科斯人);在摩尔多瓦,围绕巴考市的许多村落(即摩尔多瓦的坎科斯人)组成了匈牙利语言区。最后,在巴纳特、巴奇卡和斯拉沃尼亚(今属南斯拉夫)也还有较多的匈牙利人村庄。除了摩尔多瓦地区外,我们也从上述地区收集了大量资料。

整个匈牙利语言区可分为四种音乐方言。甲、外多瑙地区(多瑙河以西、以南地区);乙、北部地区(多瑙河以北和蒂萨河上游地区);丙、蒂萨河地区或奥尔弗尔德大平原地区;丁、西本彪根地区(此地也属于布科维纳)。在下文中,我们将用甲、乙、丙、丁来代表这四个地区。应该注意的是,只有在所谓古老风格的曲调资料中才可感觉到这几种音乐方言之间的差别,也就是说,这种方言区的划分仅仅适用于这部分曲调。

下述资料可供比较:

1. 《匈牙利民间歌曲和民间音乐》(200页),卡罗伊·西尼著(Szini Károly: A magyar népdalai és dallamei)。佩斯,赫克纳斯·古斯塔夫出版社;1865年第1版,1872年第2版。

2. 《匈牙利民歌集》,伊斯特万·鲍尔塔卢什编(Bartalus István: Magyar népdalok, egyetemes gyűjtemény),1—7册,1873—1896年布达佩斯版。

3. 《匈牙利儿歌集》,阿罗恩·基什编(Kiss Aron: Magyar Gyermekek játék—gyűjtemény),霍尔尼扬茨基·维克托出版社,1891年布达佩斯版。

在西尼的专集里有收集自农民阶级的136首曲调。鉴于西尼是位没有受过专门训练的音乐家,所以他的记录还是相当不错的。鲍尔塔卢什的专集共有七册之多,该书不仅附有大量参考书目,而且还有钢琴伴奏。其中除去收录了西尼专集中的32首曲调外,共有411首此类农民曲调。虽然鲍尔塔卢什是个“受过专门教育的”音乐家,但在他记录的曲调中,错误远比西尼要多。

基什的儿歌集是三部出版物中最好的一部。当然，记录简单得多的儿歌曲调，本来就是一件容易得多的工作。从这些为数众多的、构成了农民音乐中一个特殊类目的儿歌曲调里可以整理出42首“其他的农民曲调”。

其他一些较老的集子所收集的可供使用的资料更少，因此我们可以略而不谈。

所以，我们在上世纪末印刷出版的三部最重要的匈牙利民间音乐的专著中能找出589首农民曲调，没有变奏的是476首。

始于本世纪初的近代收集成果大约有7800首曲调(包括变奏)，按收集者分类如下：

贝拉·维卡尔(Bela Vikar)于1898年约至1910年收集了1492首曲调，都录了音^{⑥⑦⑧}。

科什·高劳(Akos Garay)收集了47首曲调，都录了音^⑦。

佐尔坦·柯达伊(Zoltan Kodaly)于1904年至1921年收集了约2700首曲调，部分录了音^⑨，部分只记了谱。

贝拉·巴托克于1904年至1918年收集了2721首曲调，部分录了音^⑩，部分只记了谱。

安塔尔·莫尔纳尔(Antal Molnar)于1911年至1912年收集了307首曲调，部分录了音^⑪，部分只记了谱。

柯达伊夫人于1917年至1920年收集了348首曲调，只记了谱。

拉斯洛·劳伊塔(Laszlo Lajtha)于1911年至1914年收集了260首曲调，部分录了音^⑫，部分只记了谱。

在这些资料中，收集自丁方言区(西本彪根地区)的150首曲调业已印刷出版：《匈牙利埃尔代伊民歌》^⑬，巴托克和柯达伊合编，布达佩斯1923年版。我们将用缩写字母Sz. N.(即塞克勒民歌)来标记这部分曲调。

要想有条不紊地对如此大量的曲调进行研究，就有必要对其

进行系统的整理。芬兰音乐民俗学家科恩(Ilmary Krohn)的(多少被修改了的)体系最适于对匈牙利、斯洛伐克和罗马尼亚的农民曲调作“辞典式的”整理^⑧。

这一经修改的体系的关键在于,把所有曲调引到一个共同的结束音上,以为最佳。这样就出现了如下特有的分类形式:

①我们各按旋律句^⑨(或译乐句)的数目把曲调分成2句的、3句的和4句的。同时,某些模进式的反复句(一首曲调经过这种反复似乎就成了5句的或6句的)不能算做独立的旋律句。这就使得那些包含着重句的曲调仍然是4旋律句的(例如谱例235和236中的第3旋律句以及谱例243—245中的第1旋律句和第3旋律句就是这种重句)。

②按照各旋律句结束音的音高作进一步的分类:2旋律句的曲调以第1句的结束音为准;3旋律句的曲调主要以主要停顿(它不是在第1句结尾,就是在第2句结尾)的结束音为准;4旋律句的曲调首先以第2句(主要停顿)的结束音为准,然后以第1句的、最后以第3句的结束音为准。这样就产生了总组和从属组,它们的先后顺序由有关的终止音的音高来确定,并由低至高顺序排列(举例说,以作为主要停顿的4旋律句就列在以作为主要停顿的4旋律句曲调之前)。为了简便起见,我们借助数字来标记各旋律句的结束音,也就是各种数字相当于各个音:



如有升降记号则写在数字前面,如: $\flat 3 =$ .

主要停顿的结束音标以□,位于它前面的旋律句标以┐,位于它后面的旋律句标以┌。那么,举例说,┐3┌┐5┌┐4┌就标记了一首4旋律句的曲调,其第1句结束在,第2句结束在

，第3句结束在。

③根据旋律句的音节数对从属组再作分类。可以按照从较小的音节数至较大的音节数来顺序排列这些从属组。我们用经逗号点开的阿拉伯数字来标记各句的音节数(如谱例 117 的曲调用 12, 10, 10, 12); 用两个以“+”号连接的阿拉伯数字标记上述提到过的模进式重句(如谱例 244 的曲调用 7+7, 6, 7+7, 6)。如果一段曲调的所有旋律句的音节数都是相同的, 那我们只需用一个数字即能标记所有 4 句的音节数了(如谱例 1 至 6 的曲调用 6; 谱例 7 至 32 中的曲调用 8)。

④我们以曲调的音域作最后的分类。同样以数字作标记, 并以连线连接分别表示曲调中最低音和最高音的两个数字(如谱例 15 中的曲调: VII—8)。就是[4][4][1], 8, 1—8 表示一首 4 旋律句的曲调, 其中第 1 句和第 2 句都结束在，第 3 句结束在；每一句都有 8 个音节, 最低音是，最高音是 (谱例 22)。

②[V], 7, 10, 10, V—5 表示一首 3 句的曲调, 它的主要停顿在第 1 句的结尾; 第 1 句结束在，第 2 句结束在，第 1 句有 7 个音节, 第 2 句和第 3 句各有 10 个音节; 最低音是，最高音是 (谱例 311)。

使用这种分类法一定能把完全一致的曲调并行排列起来。它也适用于大部分曲调的变体。

今天, 在东欧各民族的农民音乐中通常存在着许多风格: 或多或少被完好地保留下来的较古老的风格和(也许正在形成之中的)较新的风格。此外, 还有许多被吸收并已乡土化了的因素, 这些因素还没有导致形成一种统一的风格。

在某种风格的极盛时期会出现许许多多结构相同的曲调, 它

们都表现出一种或多种具有内在联系的模式。处在这些模式中的匈牙利地区农民音乐,其每一旋律句的结束音(或者至少是主要停顿的)编号是相同的(举例说,ⅦⅦ 8 就表示了罗马尼亚某些地区的曲调;ⅦⅦ 11,是匈牙利农民音乐新风格中具有代表性的模式之一)。大量非常类似的曲调,正是我们用于研究完全成熟的风格——亦即狭义的农民音乐——的重要依据^⑧。

就旋律句的结束音而言,匈牙利曲调的资料是极其丰富多彩的。仅此而论,我们就应对各种风格类型进行研究。在对这些资料进行较深入的分析过程中,作为其中特别常见的某些类型便会明显地表露出来。例如,占优势的是编码为ⅦⅦ 2 的曲调;相当常见的则是标明为ⅦⅦ 3, 8 的曲调。在深入研究的过程中,我们应尽可能确定其中突出的曲调类型的相对年代。我们是根据简单的乐曲比稍复杂一些的乐曲存在得更久远这一假设来进行工作的。原始性和复杂性涉及:

1) 曲调结构(曲调的构成)

各种不同的发展阶段可能是:

①短曲调。它由 1 至 2 小节的动机或由此形成循环式的双重动机组成(如大部分俄罗斯舞曲,罗马尼亚风笛舞曲和阿拉伯农民音乐)^⑨。

②有某种完整形式的 3 旋律句或 4 旋律句的曲调,但没有较固定的建筑结构(见谱例 1 至 72)。

③有完整形式并明显具有建筑结构(Architektonik)的 3 旋律句或 4 旋律句的曲调(如 AABA 或 ABBA;此外,每一个大写字母各代表一句旋律句;相同的字母代表相同内容的旋律句)。

自然也存在着一一些过渡阶段或者按某种倾向修饰变化的阶段。

2) 节奏的各发展阶段可能是这样的:

①大部分是相同值的准确速度(Tempo Giusto)节奏(或译规整节拍节奏)。原始音乐也许是在与有节奏的身体运动(跳舞、劳动)相联系的情况下产生的:在这一原始阶段恐怕难以形成复杂的节奏形态。

②宣叙式自由速度(Parlando-rubato)节奏。当曲调逐渐脱离身体的运动并为表演而表演的时候,原始的紧凑节奏所具有的舞蹈风格的规整性也随之动摇了。此时,曲调的节奏有可能与填在它下面的唱词节奏相适应;另外表演者也可能延长唱词的某个音,以示强调。匈牙利、斯洛伐克和罗马尼亚古老的宣叙式自由速度曲调就体现了节奏的这一发展阶段。

③因固定了自由速度的表演而又产生的准确速度节奏。随着岁月的迁流,有些因自由的表演方式而产生的节奏形态可能也已经固定在自由的表演之中了。此时,如果出于某种原因(例如用于舞曲),一首诸如此类的曲调又采用了准确速度的表演方式,那么,它就保留有在自由的表演中产生的较复杂的节奏形态。这样,作为发展过程中第三阶段的准确速度节奏就大大复杂于第一发展阶段那种原始的准确速度节奏。

3)就各旋律句的结构(所涉及唱词的音节数)而言,我们可以假设,音节数较少的旋律句通常产生于较原始的发展阶段,而音节数较多的旋律句则产生于比较复杂的发展阶段;因强调而分成对称的旋律句(如8个音节分成4+4)比分成非对称的旋律句(如8个音节分成3+3+2)更原始些。就分段结构而言,由等节奏或者等韵(即等音节数)旋律句组成的曲调比非等节奏或者非等韵(即非等音节数)旋律句组成的曲调可能要更原始一些。

4)音域较窄的曲调可被看做比音域较宽的曲调更原始一点^⑨。

5)曲调的音阶也能体现各种不同的发展阶段。不完整的音阶(如五声音阶)就比足数的七声音阶原始些;而七声音阶又要比半

音阶原始些。

6)最后,(在风格盛期的)某个时期的曲调能否被分成许多类型,也可以表现各个发展阶段。原始状态可能只有单一的曲调类型。在稍后一点的发展阶段内,就显示出含有某些外来影响。通过这些影响,一些明显是不同类型的曲调就形成了用于固定事件的曲调(如婚礼歌曲、丧葬歌曲等)。尤其在与宗教仪式有关的音乐表演中可以看到上述外来的影响。在东欧,这一变化无疑是皈依基督教而带来的必然后果。其次——要晚得多——出现了受各种外来影响的舞曲,这也许与外来的(如城市的)舞曲的传播有关。在这一发展阶段中,原来用于任何场合的风格统一的曲调,只保留在某些独特的歌曲里,以及保留在不与任何事件发生联系的演唱中(可能也适用于一部分舞曲)。第二发展阶段在当代的罗马尼亚人中间表现得最为典型。那里除了有许多不与任何事件发生联系的原始风格曲调以外,还有不少互相分离的诸如圣诞节歌曲、婚礼曲、丧葬曲和舞曲等种类。例如比斯克拉及其周围地区的阿拉伯农民音乐就处在第一个发展阶段。他们那里的不与任何事件有关的歌曲、舞曲和一部分阿拉伯宗教歌曲都属于同一风格^⑨。可以把第三个发展阶段看做是个倒退。随着时代的推移,东欧某些民族的农民在城市文化的影响下,完全放弃了他们与某些节庆礼仪相联系的习俗。随着这些节庆礼仪的消亡,使用于这些场合的特殊曲调类型也就成为多余的了。例如匈牙利农民音乐新风格只有一种类型,这种(准确速度)曲调既可用作为舞蹈音乐,也可用于不与任何事件有关的演唱。

按照所示原理,可将匈牙利农民音乐的全部资料分成三大纲:

甲纲:古老风格的曲调;

乙纲:新风格曲调;