

巴爾托克

民謠採集及十五首匈牙利農民歌曲

Béla Bartók, Folk Song Collecting and His *Fifteen Hungarian Peasant Songs*

曾士珍 Shih-Chen TSENG
美國華盛頓大學鋼琴演奏博士



巴爾托克 (Béla Bartók, 1881-1945) 成長時期的匈牙利是與奧地利帝國共同組成的雙元帝國。帝國的疆界遼闊，南起亞得里亞海，東至羅馬尼亞，北及波希亞盆地、波蘭及烏克蘭西部，民族組成龐大且複雜。1867年，奧地利帝國於普奧戰爭失利後，陷於困局，為了避免族群瓦解造成帝國的分裂，不得不和帝國第二高人口比的匈牙利民族妥協，形成二元君主體制。匈牙利王國雖享有充分的自治權，但奧地利日耳曼民族在政治及文化上，仍擁有強勢的主導地位，而其他少數民族在這兩個民族的壓制下，只能暫時噤聲隱忍了。巴爾托克本身也來自多民族混血的家庭，祖父為匈牙利人，祖母來自塞爾維亞，母親則有德國血統。雖然父親以身為馬扎兒人為豪，但巴爾托克幼年時來自母親日耳曼背景的影響顯然更大。奧匈合政的五十年間，隨著民族主義思潮席捲歐洲並持續向新世紀延燒，境內其他少數民族紛紛跳出來爭取平權，匈牙利人的愛國主義和民族自決也開始萌芽茁壯。在這樣的時代氛圍下，本是西歐音樂忠實信徒的巴爾托克也慢慢轉向匈牙利傳統音樂，在民謠中找到自己的音樂語言和源源不絕的創意，最後終以風格鮮明的匈牙利作曲家之姿，躍身層巒疊嶂，與他曾崇拜的西歐作曲家們比肩齊聲，成為史上最耀眼的音樂民族英雄。

民族主義的啟蒙時期

巴爾托克出生於昔日匈牙利南部邊境的納治

森米克洛斯 (Nagyszentmiklós, 今屬羅馬尼亞)。七歲時，父親驟然辭世，母親帶著他和妹妹，遷居到匈牙利東北部的小鎮納吉修羅斯 (Nagyszőlős, 今屬烏克蘭)。六年後，為了讓巴爾托克受到較好的音樂教育，舉家再度遷至位於奧匈邊境的大城波佐尼 (Pozsony, 今為斯洛伐克首都布拉提斯瓦拉 Bartislava)。波佐尼在哈布斯堡王朝統治期間，曾是匈牙利首都，與維也納之間只有咫尺之遙，深受日耳曼文化影響。巴爾托克在此和艾凱爾 (László Erkel, 1845-96) 學習音樂，並結識才華洋溢的青年音樂家杜南伊 (Ernst von Dohnányi, 1877-1960)。兩位都是道地的匈牙利人，更是西歐音樂的追隨者，巴爾托克也不例外地在德奧音樂的養成和訓練中，朝著同一個方向前進。儘管音樂裡的巴爾托克非常日耳曼，但畢竟自幼隨母親多次遷徙，住過的地方都在今日匈牙利境外，接觸過不少少數民族，很可能他的民族主義思想早已悄悄被啟蒙了。

1899年，巴爾托克放棄到維也納留學的獎學金，進入布達佩斯皇家音樂院 (Budapest Academy of Music) 就讀。布達佩斯雖貴為匈牙利王國的首都，充滿濃郁的匈牙利文化氣息，但城市生活仍由日耳曼文化強勢主導。德語為貴族階級和文化菁英的主要語言，特別是在音樂院裡，除了不少來自德、奧兩國的教授，連匈牙利籍教授也偏好以德語授課。巴爾托克的德語非常流利，但對如此獨尊德語的環境多少感到茫然，甚至有些反彈，內心開始

萌生民族認同的問題，有時會刻意用匈牙利語與家人交談，故意不說德語。¹ 布達佩斯音樂院裡的訓練也是德奧系統，與維也納音樂院並沒有什麼不同，但這是巴爾托克從小就接觸的，對他而言再自然不過。他繼續崇拜布拉姆斯（Johannes Brahms, 1833-97），鑽研華格納（Richard Wagner, 1813-83）和理查史特勞斯（Richard Strauss, 1864-1949）的作品，在西歐音樂世界裡如魚得水，悠游自在。布達佩斯的音樂活動相當活絡，貴族和資產階級聽的是維也納人的古典音樂，流傳於街坊巷弄，深受中產階級喜愛的是吉普賽音樂，而屬於匈牙利人自己的音樂幾乎是不存在的。巴爾托克和大部分匈牙利人一樣，視李斯特（Franz Liszt, 1811-86）為匈牙利民族英雄，將自己的民族情感投射在李斯特的「匈牙利」音樂中，還一度以為那些豪放熱情的旋律就是匈牙利音樂唯一的樣貌。

民謠採集的時空地圖

1904年夏天，音樂院畢業那年，巴爾托克為了專心準備鋼琴獨奏會，住到鄉下葛利斯普斯塔（Gerlicepusztá）閉關練琴及創作。他在寄宿的匈牙利家庭中，聽到一位來自外西凡尼亞（Transylvania）

的十八歲女傭莉蒂·多莎（Lidi Dósa）哼唱民謠，和他所認知的匈牙利音樂竟如此迥然不同，頓時眼界大開。將近七十年後，八十五歲的莉蒂回憶到當時的場景：「巴爾托克很喜歡我唱的那首歌，他急著要把它記下來。記下來後，他還跑到鋼琴前給旋律加上伴奏彈給我聽，問我這樣對不對。嗯，他彈的和我唱的根本就一模一樣。」² 莉蒂唱的匈牙利民歌，充滿豐沛的生命力和鄉土情感，為巴爾托克開啟嶄新的音樂視角。他終於發覺自己以往熟悉的匈牙利音樂，其實是吉普賽音樂，因吉普賽樂手到處傳唱演奏而流行，但真正屬於匈牙利的民間音樂卻長期置身於窮鄉僻壤間，乏人聞問，很可能正瀕臨失傳的危機。身為音樂家的巴爾托克，深覺自己對匈牙利民謠復興身負重任，立志要在這些民歌消失前，想辦法將它們保存下來並在民間繼續傳唱。隔年，二十四歲的巴爾托克在朋友家遇到正在攻讀語言學博士、專攻民俗學的高大宜（Zoltán Kodály, 1882-1967）。這兩人一拍即合，決定攜手合作，跨足匈牙利民間音樂領域，從此展開漫長的民謠採集之旅。

這是巴爾托克音樂生涯重要的轉捩點。他從尊貴舒適的音樂院環境轉入粗陋艱辛的偏鄉探險，



1 奧匈帝國時期的民族分布，根據地圖學家 William R. Shepherd 於 1911 年繪製的地圖。(圖片來源：維基百科)



2 巴爾托克（左二）帶著留聲機在農民的協助下在鄉間移動。

每到一個新的村落，都是長途跋涉，舟車勞頓，遭逢大雨或烈陽，嚴寒或酷暑，隨時都在自我調適。農村的居住環境簡陋，有時他甚至得和農民擠在同一間房間，睡在草編麻袋或板凳上，所有偏鄉的不便和衛生條件的落後都得默默隱忍。巴爾托克和高大宜剛開始進行田野工作時並不順利，當局者和大眾對沒受教育的農夫們抱有偏見，對民謠採集這項計畫多所質疑，甚至攻訐，使得他們在申請經費時到處碰壁。從事民謠採集的第二年，兩人即編纂出版了給鋼琴和聲樂的《二十首匈牙利民謠曲集》（*Magyar népdalok*），期望能藉以推廣匈牙利音樂，沒想到這一千五百本樂譜竟熬了三十多年才賣完。³所幸，仍有不少重要的藝文界人士作為他們的精神後盾，其中包括巴爾托克以前的音樂院鋼琴教授托曼（István Thomán, 1862-1940）、一些現任的音樂院同事和布達佩斯著名的藝文沙龍女主人愛瑪·葛路伯女士（Emma Gruber）⁴。

1907年起，巴爾托克獲聘為布達佩斯皇家音樂院的鋼琴教授，因此田野工作不得不改到放假時才進行。剛開始前幾年，他們主要以匈牙利民謠為主，採集的範圍多在今日的匈牙利境內。巴爾托克第一次在斯洛伐克和羅馬尼亞兩地聽到當地年輕人用他們自己的語言唱「匈牙利」民謠時，感到非常驚訝。他也在其他偏遠地區聽過相當多和匈牙利民謠曲調幾乎一樣的其他各民族民謠，才慢慢意識到旋律是會跨越語言界線的。⁵民謠在民族間不僅會彼此借用，還可能相互影響，牽繫彼此的關連。更

甚者，還可能從中找到民族遷徙的足跡及當地民俗的起源。因此，唯有找出哪些民謠是借用的，哪些是原創的，才能追溯匈牙利民謠的原始特性。有了這樣的認知之後，巴爾托克開始將羅馬尼亞、斯洛伐克等少數民族的民謠也納入研究範疇，因此採集的區域逐漸向外擴張。然而，高大宜只想專注於匈牙利民謠研究，仍以匈牙利民族居住的農村為主，所以兩人後來便慢慢轉成下鄉時各自行動，但研究上彼此支援的合作模式。一直到1918年，巴爾托克的足跡遍及今日的斯洛伐克、羅馬尼亞、塞爾維亞、克羅埃西亞、魯塞尼亞、保加利亞等地，甚至遠赴北非阿爾及利亞採集撒哈拉沙漠一帶的阿拉伯民謠。在這些農村中，巴爾托克對今屬羅馬尼亞的外西凡尼亞特別著迷。⁶這一帶為匈牙利馬扎兒族與其他少數民族混住的區域，深藏豐富的民謠資產，巴爾托克第一次聽到的匈牙利古調也是來自此地。他一而再、再而三地回到這裡，至少走訪了一百多個村落。

1918年，第一次世界大戰結束，奧匈帝國再度受創，境內各民族紛紛藉機宣布獨立。東歐國家版圖重新分配，匈牙利失去大半領土，許多匈牙利語區包括巴爾托克的出生地和童年住過的地方，都被併入鄰近的新興國家，而原來被定位為「匈牙利」的民謠也得重新歸位。⁷1920年匈牙利邊界在《特里亞農條約》（*Treaty of Trianon*）⁸制訂後確立，巴爾托克因簽證的限制再也無法如往常一樣在鄉野間自由進出，因此決定暫停所有下鄉活動，轉而從事民謠的整理研究及論文發表。1934年，巴爾托克進入匈牙利國家科學院（*Hungarian Academy of Sciences*）從事匈牙利民謠研究。1936年，應土耳其政府之邀，赴安那托利亞（*Anatolia*）採集土耳其民謠。⁹1941年移民美國後受哥倫比亞大學（*Columbia University*）委託，協助抄錄及彙整米爾曼·帕理（*Milman Parry, 1902-35*）在南斯拉夫採集的塞爾維亞與克羅埃西亞民謠。¹⁰對巴爾托克而言，這些跨民族的民謠研究，主要目的仍是在尋找鄰近地區其他民族的民謠與匈牙利民謠的關連。

民謠採集的方式和理念

維卡爾 (Béla Vikar, 1859-1945) 是匈牙利第一位有系統地採集及編纂民謠的民族誌學者。¹¹ 他在 1870 年代就已經投入田野工作，深入偏鄉採集民謠及民間故事了。但由於當時人們只認定民謠的歌詞才具保存價值，維卡爾開始做田野訪視時，都將重點放在文字而已。1898 年維卡爾首次扛著笨重的捲筒留聲機，下鄉採錄民謠旋律，成為匈牙利民俗音樂研究中第一位使用留聲機的人，這樣的田野研究，一直持續到 1912 年為止。有了前人的啟發，1905 年巴爾托克與高大宜在下鄉採集民謠前，已能更有系統地規劃。他們的民謠研究主要分為四個階段：錄音記譜 — 抄錄整理 — 分析分類 — 研究比較。研究是為了發表論文和出版民謠曲集，讓一般人有更多機會認識和接觸到匈牙利的傳統音樂。比較則是為了找出民謠的各種風格，進而追溯它的根源。巴爾托克為了民謠採集，學過很多種語言，儘管不是樣樣精通，但起碼能大略了解歌詞意涵。高大宜是他音樂院時的作曲同儕，也是語言學及民俗專家。兩人的搭檔，正是巴爾托克理想中的下鄉組合：語言學家和音樂家。¹² 巴爾托克那個年代要深入鄉野去尋找還會唱匈牙利古調的人，實在不容易，所以每次出發前，最好能計畫周延，裝備齊全。他在 1936 年發表的文章〈我們為何及如何蒐集民間音樂？〉(Why and How Do We Collect Folk Music?)¹³ 中，對自己過去的民謠採集經驗有相當詳盡的闡述，並向後進提供了清楚的工作目標和方法。

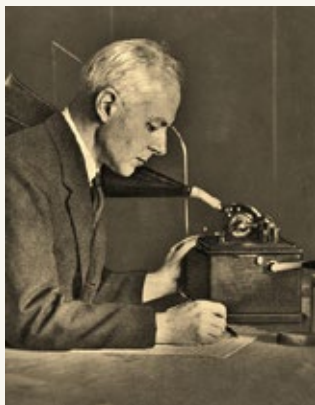
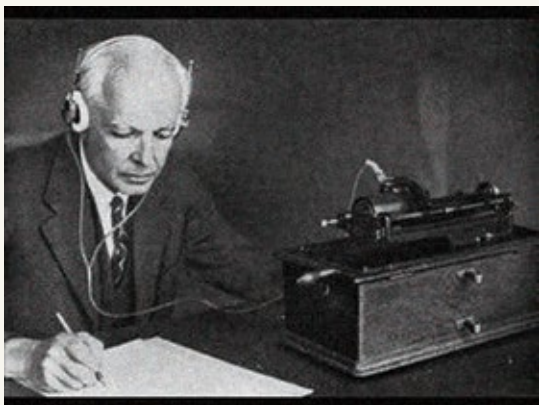
首先，留聲機是民謠採集的必備及首要條件。民謠是經過時間累積流傳下來的，本身已帶有許多不確定性，即使是由同一個人唱的，不見得每次都會一樣。諸如粗略的滑音、變化音、唱腔等音樂中獨有的特性，音樂家即使經過充分的記譜訓練，也很難精確地一一記下。因此，巴爾托克建議採集時最好能分別錄下歌者及二到三種不同樂器的演奏。歌者優先採錄，同一首歌找不同人唱，每一個人至少錄兩次且中間間隔一段時間。樂器演奏時則無重

複錄音的必要，因為會演奏樂器的人，通常比較知道自己在演奏什麼。由於留聲機有很多技術上的限制，收錄時間有限，所以巴爾托克也事先過濾了採集的內容。只有一個人會唱的、學校教的或收音機放的民謠都不必採錄，因為這些很可能都不夠道地。巴爾托克在文中特別強調，民謠採集之所以要如此繁瑣和慎重其事，都是為了更接近民謠的原始風貌。他也建議，採集來的民歌中，若有任何一點點的不一樣，無須太在意，特別是旋律的裝飾音，這和歌者的演唱並無太大關連，因為民謠本來就沒有固定的形式，而且永遠都保有多變的特性。

現場記譜及記錄是在使用留聲機錄音時必須同步進行的。為了達到更為精確的採錄，最好再加上節拍器和碼表以記錄演唱的速度和時間。筆記除了用來補強記譜的不足外，也用來記錄一切和民謠有關的訊息，因此採集時對演唱或演奏者，最好有完整的訪談。首先，巴爾托克一定會清楚記下採集日期、地點及採集對象的姓名、性別與年齡。當民謠被用在創作中或被集結出版時，這些基本資料就會



3 巴爾托克(中)攝於1936年土耳其安那托利亞。



4	4	
	5	



4 巴爾托克在留聲機前抄錄採集來的民謠。
5 1907年巴爾托克(左四)於今日捷克村落採集民謠。(Malcolm, Bartok Remembered, 1991: 53)

和民謠的曲譜和歌詞一起被列在索引，供讀者快速瀏覽。另外，巴爾托克也會為受訪者建立個人檔案並記錄民謠與村民間的互動，以便找出民謠與民俗生活中的關聯。最後，巴爾托克會記下民謠在農村生活中扮演的角色和它可能會出現的場合。如果是舞曲，除了記下曲名和舞步，還包括舞曲與人的關係。舊時代農村的集體生活是由強大的民俗力量所主導的，音樂和舞蹈的出現和流傳，幾乎都與傳統習俗有關。因此，越能清楚音樂和舞蹈的背景，就越能瞭解生活中影響民謠的變因，對民謠的溯源也很有幫助。

民謠是在集體生活中形成的，和農村的所有活動相互依附。所以越是不受城市影響的村落，越是理想的採集地區，特別是那種與城市隔絕，還在用當地傳統方式生活的老農村。巴爾托克也提醒，跟在外地遇到的村民採集民謠不算是好的訪談，因

為這些人有可能因離鄉太久而和村落原來的民謠唱法漸行漸遠。最好的方法是親自到現場採集。受訪者在自己熟悉的環境裡與村民的互動中演唱民謠，應該是再自然不過的事了，必要時還會有旁人的提醒，可隨時補充或修正採錄時的不足。基於留聲機的限制，巴爾托克對採集的對象也有所斟酌。他最常接觸的是老人，因為只有老人知道那些古調，但一開始要取得老人的信任，讓他們能夠自在地唱出來並不是很容易，常須花時間與對方溝通。女人通常是較理想的採集對象，因為很多農村的民俗只允許女人為死者哀嘆，唱誦哀歌；男人到田裡耕作時，女人得用號角向山裡傳送信息；婚禮的場合也多由女人和女孩演唱，所以女人必定知道比較多的民謠。至於男人，因為經常出外工作，工作時較少有機會歌唱，相較之下也不如女人來得喜愛音樂，通常不會是好的採錄對象。有時喝起酒來，還可能

天南地北地唱，唱的卻不一定是巴爾托克想要的民謠。但或許因為男人較放得開，巴爾托克的採集紀錄中，仍出現不少的男人受訪。

巴爾托克下鄉時最常遇到的難題，是怎麼跟農民解釋他想要蒐集他們的旋律。通常農民不是對城市來的人懷有敵意，就是在陌生人面前羞於開口歌唱，但一旦巴爾托克取得農民的信任，整個採集過程就會變得既順利又令人振奮了。其實，大多數農民們對巴爾托克民謠採集的目的並不感興趣，他們只會被留聲機的大喇叭深深地吸引，甚至有人會對留聲機畢恭畢敬。常常在好奇心的驅使下，農民們會自動圍在留聲機旁，輪流一首接一首地唱著，努力想再多放幾首歌進去，認真投入的表情中完全不見倦容。¹⁴ 巴爾托克一面在論文中正經八百地闡述他民謠採集及研究多年的觀點，一面在田野日記裡生動描述著許多動人的訪談，那些遇過的人和事，在他的筆下一躍然紙上。民謠裡存在著人類共同的記憶，而巴爾托克在他翻山渡水採集而來的數千首民謠中，又為自己的記憶加上了豐富的顏色。

農民民歌

農民音樂在巴爾托克的民謠研究中扮演了很重要的角色。因為莉蒂不經意哼唱的農民民歌，激起了巴爾托克的民族熱情，讓他發現音樂裡另一片天地。他為了蒐集農民民歌，走遍匈牙利的窮鄉僻壤，然後為了深究匈牙利農民音樂的起源，將採集的範圍從布達佩斯近郊不斷地向外擴大，像個拓荒者一樣，不畏艱難地向目標前進。巴爾托克深信，匈牙利的民族音樂只存在於農民音樂中。經過連續十多年的民謠採集後，他對這個想法更加堅信不移了。巴爾托克所謂的農民音樂是一種音樂類型，由特性與結構相仿的民謠旋律組成。¹⁵ 民謠採集運動開始之前，農民音樂只存在於農村，流傳於農民之間，從未受城市文化的干擾，因此保有原始的純淨與簡單。但問題是，農民音樂是一種非常鬆散的音樂形式，發乎直覺，沒有一定的基礎，所以在經過

傳唱後很可能會和原來的旋律漸行漸遠。農民民歌都是多首歌詞唱同一個旋律的反覆歌形式 (*strophic form*)，歌者在反覆時也很容易出現細微的變化，因此同一個唱的人，很可能唱出多種不同的旋律變體。或者，這首民歌在這個村落只有一種形貌，但傳到別的村落時，旋律和節奏都可能發生變化。然而，相異的民謠旋律中必有其規律性和共通性。巴爾托克在下鄉和教琴之餘，費盡心力地將採集來的農民民歌整理分析，從中歸納出旋律的風格與特色。最後，再根據這些旋律的共通性加以分類並發表於〈匈牙利農民音樂〉(*Hungarian Peasant Music*)一文。¹⁶

認識農民民歌之前，最好先洞悉農民民歌中常見的兩種節奏風格。首先，是「朗誦式自由節奏」(*Parlando rubato*)。這種農民民歌的旋律帶有說話般的自由節奏，速度多變，具有即興特質，常見於速度較慢的歌曲。而與此自由節奏風格迥異的則是「正規速度節奏」(*Tempo giusto*)。此類型的農民民歌有固定的節奏模式，速度較少變化，常見於快速的2/4拍舞曲，有時為了讓節奏變得較有彈性，也會與3/4拍混用。接下來是農民民歌的風格類型，巴爾托克將它分為「古老的」、「新的」、「無固定的」三種風格。屬於「古老風格」的農民民歌，用的是五聲音階系統，完全沒有大小調的觀念。旋律由四個等長的樂句構成，結束時不會回到開頭的樂句(如AABB、AABC)。古匈牙利農民民歌同時具有「朗誦式自由節奏」與「正規速度節奏」兩種特性，節奏的彈性非常大，常隨著音節拖長或縮短，隨興自在，可說是此風格最為鮮明也最迷人的特色。「新風格」的匈牙利農民民歌於十九世紀末興起，受到西歐影響，因此除了五聲音階之外，也用到不少大調音階。旋律為對稱的四樂句結構，第一句與第四句相同，與西歐的歌曲形式(AABA)類似。此類型的農民民歌也有類似古風格農民民歌的節奏模式，但有更多組合與變化。「正規速度節奏」因適合用於舞曲，加上舞曲的性格活潑，所以很容易在民間流行起來，吉普賽人正是此風格音樂

十五首匈牙利農民歌曲

《十五首匈牙利農民歌曲》出版於1920年，即巴爾托克暫停下鄉採集，轉入民謠整理研究工作的那年。出版時，附有民歌旋律和歌詞的索引。根據這份索引，這十五首民歌選自於巴爾托克1907-18年間採集來的數千首民歌。巴爾托克最早完成的部分是九首舞曲旋律（第7-15首），1914年夏天，即已交付匈牙利出版商，但出版計畫因大戰爆發而夭折。1918年，巴爾托克到匈牙利中部鄉間的朋友家作客。某天突然聽到莊園的洗衣婦在唱匈牙利民謠，便一連好幾天窩在洗衣房裡，向幾位在莊園工作的農民們採錄民謠，還在他們的協助下走訪鄰近多個村落，前後共採集到兩百多首民謠。巴爾托克從中挑選了七首改編成鋼琴曲，其中的三首，後來被收錄到《十五首匈牙利農民歌曲》裡。¹⁸ 根據巴爾托克自己的非正式作品目錄，這部作品是在1914-18年間陸陸續續完成的。1918年八月底，巴爾托克重新將1914年計畫出版的九首舞曲旋律，連同最新完成的六首，寄給維也納出版商，但整部作品等到兩年後才正式出版。1939年，巴爾托克為了讓更多人認識匈牙利農民歌曲，進而將第6-12首及第14-15首改寫成管弦樂曲，以《匈牙利農民歌曲—敘事曲與匈牙利農民舞曲》為標題出版。¹⁹

《十五首匈牙利農民歌曲》簡單地說，就是民謠改編曲。儘管這些歌曲偶爾會出現較複雜豐富的和聲，但民歌的旋律仍是樂曲的焦點，從頭至尾都能很清楚地聽到。巴爾托克為了保留民歌的原始結構，不管原來的旋律多短，都避免加上序奏或尾奏，也不在曲中加上間奏。樂曲常常一開始就直截了當地帶入民歌旋律，毫不贅述，即使偶爾會出現例外，但這些新加的幾個小節都顯得相當低調，完全不影響民謠原本的簡單特性。全曲以音樂會曲目的形式與風格呈現，分為四個大段：四首古調—詠諧曲—敘事曲—九首舞曲旋律，如古典四樂章的架構。樂段之內的樂章沒有真正的結束，必須連續不斷地彈奏。



6 《十五首匈牙利農民歌曲》的採集地圖。(Francis Laping, Remember Hungary, 1956)

的主要傳播者。最後，是「無固定風格」的農民民歌。此類型旋律不限四個樂句，詩節無須對稱，沒有固定形式，也沒有明確的共通性。

1904年，當巴爾托克準備踏上民謠採集之路時，曾在給胞妹愛爾莎（Elsa）的信中說：「我要去蒐集匈牙利最好的民謠，為它們配上鋼琴伴奏，將它們提升為藝術歌曲。」¹⁷ 巴爾托克的創作生涯中以匈牙利民謠為素材寫過不少藝術歌曲，但都不如他的鋼琴曲來得廣為人知。鋼琴是巴爾托克的樂器，是他最根本且直接的情感表現，因此演奏和教材編寫，自然是他推廣匈牙利民謠最有力的媒介。巴爾托克共採集了七千多首民謠，六百多首用於創作中，其中三百首為傳統匈牙利民謠。這些作品中就屬鋼琴獨奏曲最為出色，其中完全引用匈牙利民謠的作品分別為《三首匈牙利民謠》（*Three Hungarian Folk Tunes*）、《給兒童》鋼琴曲集第一、二冊（*For Children Book I, II*）、《十五首匈牙利農民歌曲》（*Fifteen Hungarian Peasant Songs, Sz. 71, BB 79*）、《匈牙利農民歌曲即興曲》（*Improvisation on Hungarian Peasant Songs, Op. 20*）。這些作品各具特色，屬性和創作方式也不一樣。《十五首匈牙利農民歌曲》結合民謠特色與藝術價值，完全取材於農民民歌，但仍忠實保留了民歌原有的形貌，可視為認識匈牙利農民音樂的最佳曲目。

■四首古調 (Four Old Tunes)

四首古調中帶有不少古匈牙利農民音樂的節奏特性，樂句都以「短長（長）」的節奏結束。四首中有三首是二、三拍混用的節拍，每首都帶有說唱式的即興性格，以「朗誦式自由節奏」進行。其中兩首在曲首即開宗明義地標示了「彈性速度」，另二首「行板」則因為出現不少速度變化的術語，也有相當多的速度彈性。樂曲最多只有一次變奏，但旋律幾乎維持不變，僅在和聲上有些許變化。

第一首：彈性速度 *Rubato*

二十六歲女性。匈牙利，1918 年。²⁰

「我將我的馬兒繫在垂柳旁，對著牠我埋首悲慟中。」



這首歌曲以典型的傳統民謠演唱方式編寫，左手伴奏如吉他掃弦，伴著說唱式的旋律。不協和的音響將歌中主角的悲慟表露無遺。

第二首：行板 *Andante*

五十歲女性，文盲。羅馬尼亞，1914 年。

「情人給我的花，在他離開我前就枯萎了，唉唉唉。」

他為了一個女人離我而去。希望她被上帝懲罰，唉唉唉。」

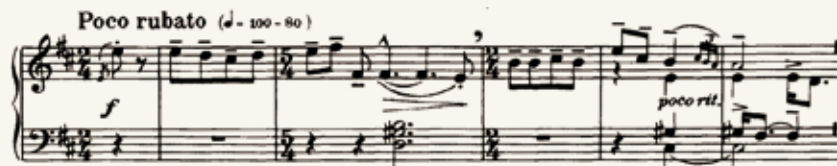


這首曲子是四首古調中唯一以前奏、間奏、尾奏將變奏的旋律串連起來的（序奏—A—間奏—A'—尾奏），各段在伴奏上以和聲變化鋪陳情緒的轉折。A 段是女主角的故事陳述，旋律中的反覆音抽抽噎噎，但伴奏的和聲仍維持優雅。A 段以八度音再現時語氣變得堅決，彷彿是對情人的控訴，右手的不協和和弦折射出主角碎裂的心。尾奏時，色調轉為陰鬱，音域持續下沈至最低的 D 音，終究還是抑制不了故事主角心有不甘的喃喃自語。

第三首：一點彈性速度 *Poco rubato*

五十五歲男性，文盲。羅馬尼亞，1914年。

「你們去哪呢，三個孤兒們？我們正要出發去很遠的地方找幫傭的工作。」



這首曲子的速度變化相當豐富，除了節拍的轉換，巴爾托克也以奏法變化（如重音、斷音、圓滑奏）及速度術語清楚標示速度的轉折。這就是「朗誦式自由節奏」。旋律中帶有強烈的說話語氣，即興意味甚濃，因此伴奏常常刻意留白，讓旋律得以不受束縛地自由吟唱。

第四首：行板 *Andante*

女，年齡不詳。羅馬尼亞，採集年份不詳。

「藍色的勿忘我輕撫在我肩上，母親把我送走讓我到處流浪。」

她為何離開我讓我變成一個孤兒，在這個世界到處流浪。」



這首歌旋律感傷，四個樂句在結束時都有漸慢（*poco rit.....*）的標示，彷彿歌中主角難掩的幽咽，讓旋律難以繼續。

■第五首：詼諧曲 快板 *Scherzo: Allegro*

十九歲及二十六歲女性。匈牙利，1918年。

「我的妻子很愛乾淨，一個月只打掃一次。」

嘿！開心點吧！已經娶她了這輩子我都是要擔心的！」



這首歌節奏活潑明快，共有三次變奏，以音域和速度的變化為主。旋律首先出現在中音域的左手，第二段時移到高八度的右手，第三段先以八度滑音的連奏（*portamento*）、轉慢的彈性速度、及踏板為旋律注入較深的感情，但旋即又回到開場的速度。第四段旋律和開場樂段幾乎一樣，伴奏的左手不僅需跨越右手，還得彈奏快速的連續雙音，挑戰技巧難度。帶著裝飾音的伴奏和弦不只為旋律注入節奏動感，也製造出突兀的音響，反映歌中主角的自嘲與幽默。

■第六首：敘事曲（主題與變奏） 行板 Ballade (Tema con variazioni): *Andante*

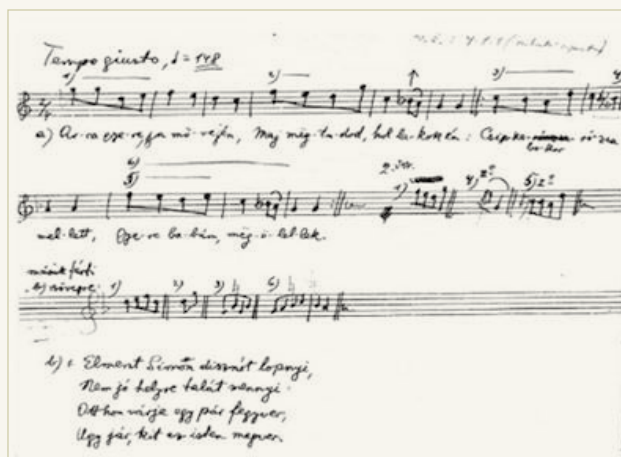
十七歲女性。²¹ 匈牙利境內毗鄰羅馬尼亞邊境，1918 年。



這首是匈牙利著名的民謠〈安歌麗·芭芭拉〉(*Angoli Borbála*) 改編的，為整組農民歌曲中最長且附有最多表情術語的曲子 (*dolce, cantabile, etc.*)。民謠的歌詞共有二十三段詩節，描述一個年輕女孩在情人離開後發現自己懷孕，終於抑鬱而棄世。當情人回頭時才發現女孩已經死了，懊悔不已，於是自縊身亡。由於民謠本身的戲劇性非常強，巴爾托克也在曲中以難得的力度對比 (*ppp-ff*) 及速度變化來表現，這首曲子因此成為整部作品的高潮。鋼琴的編寫亦具有敘事性效果，如最後一段變奏，不祥的詭異氣氛描繪男主角的震驚與悲慟。曲終前，不協和和弦以粗暴劇烈的觸鍵揭示男主角的死亡。巴爾托克初次聽到這首民謠時感到非常興奮，他在 1918 年給妻子瑪麗亞 (*Márta Ziegler, 1893-1967*) 的信中寫道：「妳應該要聽聽她唱（這首歌），因為能在匈牙利語中聽到這樣的東西真的非常令人震撼，而且是在這平原的中心，更重要的是它還是 7/8 拍的節奏！」²² 巴爾托克非常喜愛這首民歌，常在他的鋼琴獨奏會安可時演奏這首曲子。

■九首舞曲旋律 (Nine Dance Tunes)

第七首農民歌曲的抄錄手稿



九首都是舞曲，「正規速度節奏」是它們的共同特性，樂句不是以「長長」就是「短長」的節奏結束。其中不少歌曲是七個音節形成的「短短短短 | 短短長」的節奏，是農民音樂中最顯著也是最原始的節奏模式。九首舞曲除了第十二首是三拍和二拍的混用節拍，其他全是 2/4 拍的輕快舞曲。樂曲基本上都只有一次變奏，同樣是以和聲變化為主，旋律維持不變，但也有樂曲擴展到三次變奏。第十五首是唯一的例外，以多段旋律串連，各段有自己的變奏，完全跳脫了這部作品的變奏慣性。另外，第十首與第十三首各作為第九首與第十二首的中段，兩首樂曲前後循環成完整對稱的三段式 (ABA)。九首舞曲旋律的靈感來自 1910 年在伊波伊賽歌 (*Ipolyság*，今沙希 *Šahy*，斯洛伐克南部靠近匈牙利邊境的小鎮) 舉辦的一場風笛比賽，因此以匈牙利傳統的風笛歌開場，由此次盛會中採錄到的風笛舞曲作結。²³ 這兩首與風笛相關的曲子也因扮演著開場和結束的角色，都具有較大的情緒規模和技巧表現。

第七首：快板 *Allegro*

男，年齡不詳。斯洛伐克境內毗鄰匈牙利邊境，1910 年。

「來吧，跟我走，妳很快就會知道我住在哪，
在山楂樹的樹籬旁，來吧，愛人，到我懷裡吧。」



這首民歌為匈牙利風笛歌（即農民歌唱時專以風笛伴奏的歌曲），具有此類民歌的節奏特性：四個八分音符接以四個四分音符。巴爾托克在此以強而厚重的雙手齊奏為九首舞曲旋律揭開序幕。第一段變奏如樂團裡的獨奏，為線性移動的對位旋律。後續的二段變奏如樂團總奏，右手的八度旋律以塊狀和弦伴奏，從 *f* 到 *ff* 以穩健的速度精神奕奕地行進。

第八首：稍快板 *Allegretto*

年長男性，年齡不詳。斯洛伐克境內毗鄰匈牙利邊境，1910 年。

「我爬上梅子樹，弄破了褲子。沒關係，我的情人會幫我修補。」



「正規速度節奏」是這首樂曲的原貌，但巴爾托克以斷奏、重音、連奏不同奏法增加樂曲的語韻，使節奏變得更為俏皮也更有彈性。樂段反覆時情緒轉為溫柔，結束前變得果決，生動刻劃出歌中主角的心情。

第九首：稍快板 *Allegretto*

六十二歲男性及其他農民。斯洛伐克，1912 年。

「女孩們紡著亞麻，彼此喃喃唸著：媽媽，紡紗好難，等待好難。」



伴奏的持續低音描摹紡紗車轉動的聲音，像節拍器一樣對速度形成自然的約束。

第十首：不變的速度 *L'istesso tempo*

二十歲女性。匈牙利，近羅馬尼亞邊境，1912年。

「在鬱鬱蔥蔥的森林裡，蚱蜢要結婚了。

他給蒼蠅一個擁抱，想要娶她。

我想娶妳，小蒼蠅！如果妳不是那麼小隻的話。

我想嫁你，蚱蜢先生！如果你沒那麼彎腰駝背的話。」



輕柔的斷奏表現蟲子的微小和輕巧。弱起的和弦伴奏造成旋律節奏的搖擺，回應歌詞裡的俏皮。

第十一首：相當中庸的速度 *Assai moderato*

年長男性。匈牙利，1910年。

「妳不是女人，不，妳不是。妳不敢親吻我。還是妳怕我不會還妳一個吻。」



全曲有二段變奏，但只在和聲上做變化，節奏自始至終都以四分音符沈穩行進，塊狀和弦的伴奏進一步鞏固節奏的穩定性。左手的滑音和弦需要以踏板輔助以延長厚實的音響。

第十二首：稍快板 *Allegretto*

七十歲男性。匈牙利，1907年。

「孱弱的女人，疲憊的小伙子，吉普賽伙伴們，為我唱首歌吧！嘿呀嘿！

等我一下，等我吃飽喝足，我將為你們伴舞，嘿呀嘿！」



這首民歌為「正規速度節奏」3/4與2/4節拍混用的最佳例子。「短短長長」節奏的旋律以斷奏—圓滑奏奏出，與弱拍上的右手伴奏及左手拍點上的節奏彼此拉扯，形成自然的搖擺，彷彿歌中主角酣飲後踉踉跄跄的步伐。

第十三首：多一點生氣 *Poco più vivo*

男，年齡不詳。匈牙利，1910 年。

「昨天我才從松爾努克買了我的愛馬。今天我為了美酒和女人要把牠給賣了。」



這是整套作品中唯一以反覆記號直接複誦、沒有變奏的樂章。曲首標示「相當於中段 *quasi trio*」，亦即此段旋律結束後前段樂曲會再現，連成完整的三段體。

第十四首：快板 *Allegro*

七十歲婦人。匈牙利，1910 年。

「集合，集合，伊撒埔的女孩們，嘿呀嘿呀，伊撒埔的女孩們！」



這首樂曲共有三次變奏，每次在和聲及織度上加點細微的變化，直到最後一次變奏左右手角色互換，音響才有了顯著的改變。樂曲結束時，突來的升 A 和弦巧妙又直接地暗示了下一首樂曲的調性走向（A#-Bb）。

第十五首：快板 *Allegro*

斯洛伐克毗鄰匈牙利邊境，1910 年。



這是一首風笛舞曲，用來為舞蹈伴奏，所以沒有歌詞。1910 年初，巴爾托克在今靠近羅馬尼亞邊境的鄉間第一次接觸到類似風笛的傳統樂器，但到該年秋天在斯洛伐克農村尋訪時才採錄到用風笛演奏的民謠，包括這首風笛舞曲。巴爾托克非常喜愛這首舞曲，認為它具有最美且最有價值的匈牙利風笛曲調。²⁴ 風笛舞曲的特色之一是它的基本節奏模式「短短短短 | 短短長」，但由於風笛源於空曠的山野鄉林間，天生具有自由多變的特質，因此不只在節奏上，音符間的變化也相當豐富。風笛舞曲中最鮮明也最引人注目的是風笛的持續低音，很多作曲家對它相當著迷，在創作中模仿其效果。巴爾托克也寫過好幾首具有風笛效果的鋼琴曲，各出現於小奏鳴曲（*Sonatina*）、《給兒童》鋼琴曲集、《小宇宙》（*Mikrokosmos*）等，都是讓人一聽就傾心的作品。

鋼琴詮釋與錄音

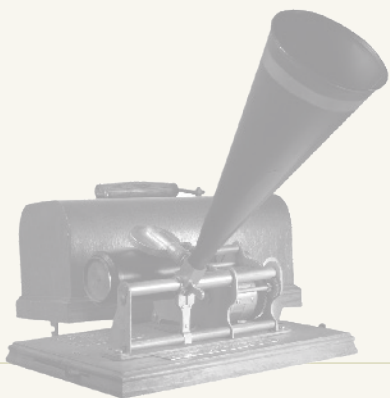
巴爾托克的音樂生涯是從鋼琴家身分開始的。鋼琴是他從頭到尾賴以維生的工具，生前無論在教學或演奏方面都備受讚譽，成就更甚於創作和民謠研究。1920年起，他暫別民謠採集的工作投入忙碌的演奏事業，成為歐洲最受歡迎的鋼琴家之一，不僅應邀到西歐各地巡演，還三度遠赴美國。他的演奏曲目除了傳統古典作品，如巴哈（Johannes Sebastian Bach）、貝多芬（Ludwig van Beethoven）、蕭邦（Frédéric Chopin）、布拉姆斯（Johannes Brahms）、李斯特等，也包括當代作曲家如德布西（Claude Debussy）、高大宜的新作。當然，他彈最多的還是自己的作品。1910年巴爾托克為了送給高大宜結婚賀禮，用民謠採集專用的愛迪生圓筒留聲機留下了生平第一支演奏錄音。²⁵ 之後，隨著錄音器材精進，他先後嘗試各式留聲機、紙捲鋼琴及早期錄音室的錄音，留下將近十小時的演奏錄音。1981年，匈牙利唱片公司匈牙利之聲（Hungaroton）發行一套長達六個多小時的巴爾托克作品專輯，收錄巴爾托克過去未曾發行的錄音室、廣播電台及音樂會現場錄音等，曲目包括《十五首匈牙利農民歌曲》及多部鋼琴獨奏曲，堪稱當代最完整的收藏。《十五首匈牙利農民歌曲》分別於1928年及1936年錄製，是少數巴爾托克重複錄音的作品，但詮釋上並無太大差異。²⁶ 兩次錄音都是九首舞曲旋律的選曲，全長四分多鐘，選曲一樣都是第7-10、12、14、15首。基於錄音時間的考量，巴爾托克兩次都省略了速度較慢的第十一首及樂段有所重複的第十三首。但這樣的安排對音樂的整體並無影響，六首樂曲一氣呵成，仍有意想不到的效果。另外，網路上也可找到巴爾托克演奏第六首〈敘事曲〉的錄音，錄音年分暫不可考。

巴爾托克認為他有義務推廣自己的作品，所以除了演奏和教學，他也在樂譜上極盡所能地說

明自己的作品該如何詮釋。他清楚標示樂句、奏法、速度和表情，有時還用自創的記號來表現特殊效果。速度上的指示除了術語也用節拍器，1930年起還在曲末標上演奏時間。實際上，巴爾托克在演奏時並沒有那麼固守譜上的標示。²⁷ 他的速度多變，節奏有很大彈性，與樂譜上所寫的頗有出入。巴爾托克曾抱怨傳統記譜無法完整表達他心裡所想的，或許因為如此，他並不在意自己的演奏太過隨興，也不要求別人在彈奏他的作品時中規中矩地遵循樂譜的指示。²⁸ 這或許和他從事民謠採集經常需要現場記譜有關。民謠被唱出來時本來就不可能是譜上工整的音符和曲線，曲調間的抑揚頓挫和情感收放一旦被轉譯成音符放到樂譜上時，就突然變得四平八穩，全然少了歌唱時的韻味。這就是記譜的限制。所以巴爾托

Béla Bartók





克容許演奏時可以有很多彈性，特別是速度和節奏上，而他在譜上的標示多少也帶有暗示的意味。畢竟，農民歌本身也帶有說唱的語韻和即興性格。

事實上，巴爾托克對演奏者自發的即興性格如此寬容，並不全然是想擺脫記譜的限制而已，他同時還承襲了浪漫派的鋼琴演奏風格。自由是浪漫派作曲家的理想，音樂內容才是演奏的目的。他們追求的是情感的傳達，不是讀譜的精準度，刻意壓抑速度，維持規律脈動，反而會被認為平庸造作，和二十世紀的演奏風格完全是不一樣的思維。現代鋼琴家讀譜逐字逐句，如歷史學家般地考究，速度總是在控制下四平八穩，在上個世紀的音樂家眼裡想必是乏善可陳。從巴爾托克的錄音會發現，他彈奏的快板通常比樂譜快很多，且速度多變，節奏擺盪。他傾向在長音或重要的音上稍作延遲，在連續短音時往前推進，在接續的長音上逗留。因此，第八、十、十二首的「正規速度節奏」在他的彈奏下，即使譜上沒有速度變化的標示，還是出現了明顯的彈性速度。顯然巴爾托克在彈奏和寫譜之間是有差距的。就第十首來說，旋律反覆時樂譜上並無任何速度和表情的指示，但巴爾托克在演奏時的明顯漸慢和力度轉換，不僅打斷「正規速度節奏」的規範，也改變了樂曲的情緒。類似的情況也出現在第十二

首。巴爾托克在彈奏此曲時，自然的節奏搖擺再度打破了「正規速度節奏」的束縛。當旋律反覆時，樂曲隨著奏法的改變（由斷奏到滑奏）情緒加深，速度也明顯變慢。由此看來，想要掌握巴爾托克樂曲的速度變化，除了觀察速度方面的標示，還可從奏法的改變得到暗示。巴爾托克對速度和節奏的處理非常敏感，很多細緻的變化都是譜上沒有的。節奏動感本來就是他的作品特色，透過他的指尖來詮釋就更讓人興會淋漓了！

巴爾托克的錄音也顯示，當他想要表現特別的音色時，譜上通常會有彈性速度方面的暗示。當他想渲染和聲色彩表現音響效果時，旋律會刻意比伴奏晚一點點彈出（第七、十二首），將伴奏的塊狀和弦分解滑奏也是為了達到類似的目的（第八首）。一般而言，巴爾托克在使用踏板時相當節制，在對位樂段、短的圓滑線、或非圓滑奏時幾乎是不用踏板的。但遇到織度較厚的八度、塊狀或分解和絃時（第七首）、或模仿風笛的頑固低音時（第九、十五首），他也會為了和聲效果而使用較多的踏板。巴爾托克的演奏很有個人風格，儘管後來他的作品傾向把鋼琴當作打擊樂器，但他的觸鍵自始至終都保持輕盈，音色優美。第七首樂曲的間奏是從低音起跑的四個上行音階，厚沈的低音在他指尖下竟如輕風揚起，讓人忍不住屏住呼吸驚豔不已！

注釋

- 1 Lynn Hooker, "The political and cultural climate in Hungary at the turn of the twentieth century," *The Cambridge Companion to Bartók*, ed. Amanda Bayley (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2001), 16-18.
- 2 Béla Bartók, *The Hungarian Folk Song*, ed. Benjamin Suchoff (Albany: State University of New York, 1981), xviii; Malcolm Gillies, *Bartók Remembered* (New York: Norton, W. W. & Company, 1991), 50-52. 此段莉蒂的訪談最早出現在〈是誰唱給巴爾托克聽〉(Aki Bartóknak énekelt)一文,收錄在*Bartók-könyv*, ed. F. László (Bucharest: Kriterion, 1971), 89-92.
- 3 Hooker, *The Cambridge Companion to Bartók*, 17-19.
- 4 Ibid. 愛瑪為布達佩斯著名的藝文沙龍女主人,本身還是才華洋溢的語言學家。曾先後與杜南伊、巴爾托克、高大宜學習鋼琴與作曲,最後和高大宜結婚,成為高大宜最忠實的音樂伴侶及終生的精神支柱。
- 5 Béla Bartók, "Why and How do We Collect Folk Music," in *Béla Bartók Essays*, ed. Benjamin Suchoff (London: Faber & Faber, 1976), 11.
- 6 Stephan Erdely, "Bartók and Folk Music Field Work," *The Cambridge Companion to Bartók*, ed. Amanda Bayley (New York: Cambridge University Press, 2001), 32.
- 7 Eric Hobsbawm, *The Age of Extremes: A History of the World, 1914-1991* (New York: Pantheon Books, 1994), 33.
- 8 Miklos Zeidler, *Ideas on Territorial Revision in Hungary, 1920-1945* (New York: Columbia University Press, 2007), 27-40.
- 9 Erdely, *The Cambridge Companion to Bartók*, 32-36.
- 10 此為巴爾托克生前最後一次重要的民謠研究,為期兩年。在他過世六年後(1951年)整套民謠曲集方由哥倫比亞大學以《塞爾維亞—克羅埃西亞民謠集》為題出版。Serbo-Croatian Folk Songs. Texts and Transcriptions of seventy-five folk songs from the Milman Parry Collection and a Morphology of Serbo-Croatian Folk Melodies by Béla Bartók and Albert B. Lord. New York: Columbia University Press, 1951.
- 11 Béla Bartók, "Hungarian Peasant Music," in *Musical Quarterly* 19 (1933): 271.
- 12 Bartók, *Béla Bartók Essays*, 11.
- 13 Ibid., 9-24.
- 14 Erdely, *The Cambridge Companion to Bartók*, 29.
- 15 Bartók, *Musical Quarterly* 19 (1933): 268.
- 16 Ibid., 267-287.
- 17 Victoria Fischer, "Piano music: teaching pieces and folksong arrangements," in *The Cambridge Companion to Bartók*, ed. Amanda Bayley (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2001), 99.
- 18 這段採錄民謠的描述見於巴爾托克1918年寫給羅馬尼亞好友的信。Vera Lampert, "Dating of Some Bartók Folk-song Arrangements," in *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 23, Fasc. 1/4, *Centenario Belae Bartók Sacrum* (1981): 324-326.
- 19 Ibid.
- 20 巴爾托克原始記載的資訊,包括歌者姓名、年齡及明確的採錄地點。由於戰後匈牙利版圖重劃,許多地點已隨之更易。為了方便觀察巴爾托克的足跡及歌者的基本資料,本文將人名省去,地名亦簡化為以今日東歐國界為主的地理位置。歌詞的翻譯參照樂譜索引之匈牙利原文、英文資料參考 Ron Atar, "Bartók's hidden narrative: the composer's recordings of 15 Hungarian Peasant Songs," in *Israel Studies in Musicology Online*, 11 (2013); Julie Tunstall and Laura Peterson, "Béla Bartók: The Folk Music Tradition," in 2012 National Flute Convention in Les Vegas.
- 21 當時唱這首民歌的是羅莎·烏克羅思(Róza Ókrös),因這首民謠而成為巴爾托克民謠採集最著名的歌者之一。巴爾托克是在1917年探訪他住在貝凱士縣韋斯特(Vésztő, Békés county)鄉間的妹妹時遇到羅莎的。1980年羅莎在受訪時表示,當時她在巴爾托克妹婿管理的莊園工作。某天巴爾托克到莊園來,問他們之中有誰知道一些匈牙利老歌可以唱給他聽。當時有很多女孩在場,但因為害羞等原因都隱而未答,只有羅莎自告奮勇。當天傍晚巴爾托克來到羅莎的宿舍向她採錄民謠,羅莎因為緊張只唱了兩首,其中一首即為這首敘事曲。此訪談源於"A népdalkutató Bartók Béla," in *Békéscsaba*, ed. Béla Csende (Kner Nyomda, 1981), 67-8. 英文資料來自 Malcolm Gillies, *Bartók Remembered* (London, 1990), 53-54.
- 22 此段話引自巴爾托克兒子編輯的《家書》,出現在 Béla Bartók, *Családi levelei*, ed. Béla Bartók, Jr. and Adrienne Gombocz (Budapest, 1981),

282. 英文原文參見 Zoltán Kocsis, *Bartók New Series 27: Works for Piano Solo*, vol 4 (Budapest: Hungaroton Records Ltd, 2008)
- 23 Kocsis, *Bartók New Series*, 2008.
- 24 Ibid.
- 25 Lampert, *The Cambridge Companion to Bartók*, 233.
- 26 這兩次錄音年分的詳細資訊可參考 Ron Atar, "Bartók's Hidden Narrative: the Composer's Recordings of 15 Hungarian Peasant Songs," in *Israel Studies in Musicology Online*, 11 (2013): 45.
- 27 Lampert, *The Cambridge Companion to Bartók*, 236-240.
- 28 Atar, *Musical Quarterly*, 11 (2013): 43. 曾經在布達佩斯音樂院從學於巴爾托克的指揮家多拉提(Antal Dorati)表示過,巴爾托克很能接納其他演奏者詮釋上的自由,從不期待演奏者刻意維持速度或力度的一致性。

參考資料

- Atar, Ron. (2013). Bartók's Hidden Narrative: the Composer's Recordings of 15 Hungarian Peasant Songs. In *Israel Studies in Musicology Online*, 11, pp. 44-60.
- Baker, Theodore and Béla Bartók. (1933). Hungarian Peasant Music. In *Musical Quarterly*, 19, pp. 267-287.
- Bartók, Béla. *Fifteen Hungarian Peasant Songs*. London: Boosey & Hawkes.
- . (1981). *The Hungarian Folk Song* (Benjamin Suchoff, Ed.). Albany: State University of New York.
- . (1951). Preface. In *Serbo-Croatian Folk Songs*. Texts and Transcriptions of Seventy-five Folk Songs from the Milman Parry Collection and a Morphology of Serbo-Croatian Folk Melodies by Béla Bartók and Albert B. Lord. xv-xvi. New York: Columbia University Press.
- . (1976). Why and How do We Collect Folk Music. In *Béla Bartók Essays* (Ed.), Benjamin Suchoff, 9-24. London: Faber & Faber.
- Erdely, Stephan. (2001). Bartók and Folk Music Field Work. In Amanda Bayley (Ed.), *The Cambridge Companion to Bartók*, pp. 2-42. Cambridge; New York: Cambridge University Press.
- Fischer, Victoria. (2001). Piano Music: Teaching Pieces and Folksong Arrangements. In Amanda Bayley (Ed.), *The Cambridge Companion to Bartók*, pp. 92-103. Cambridge; New York: Cambridge University Press.
- Garst, Marilyn M. (1985). How Bartók Performed His Own Compositions. In *Tempo, New Series*, 155, pp. 15-21.
- Gillies, Malcolm. (1991). *Bartók Remembered*. New York: Norton, W. W. & Company.
- . (2015). Bartók Béla. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press.
- Hobsbawm, Eric. (1994). *The Age of Extremes- A History of the World, 1914-1991*. New York: Pantheon Books.
- Hooker, Lynn. (2001). The Political and Cultural Climate in Hungary at the Turn of the Twentieth Century. In Amanda Bayley (Ed.), *The Cambridge Companion to Bartók*, pp. 7-23. Cambridge; New York: Cambridge University Press.
- Lampert, Vera. (2001). Bartók at the Piano: Lessons from the Composer's Sound Recordings. In Amanda Bayley (Ed.), *The Cambridge Companion to Bartók*, pp. 231-242. Cambridge; New York: Cambridge University Press.
- . (1981). Dating of Some Bartók Folk-Song Arrangements. In *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 23, Fasc. 1/4, *Centenario Belae Bartók Sacrum*, 323-327.
- Zeidler, Miklos. (2007). *Ideas on Territorial Revision in Hungary, 1920-1945*. New York: Columbia University Press.
- Zoltán Kocsis. (2008). *Bartók New Series 27: Works for Piano Solo*, vol. 4. Budapest: Hungaroton Records Ltd.
- Bartók plays 15 Hungarian Peasant Songs No. 7-10, 12, 14-15. <https://www.youtube.com/watch?v=yT1gLn40yQ>
- Bartók plays 10 Easy Pieces/15 Hungarian Peasant Songs. <https://www.youtube.com/watch?v=uE7Naw7AqT4>