

## イデオロギーとしての「農民音楽」

— バルトークの民謡研究と文化ナショナリズムについて —

太田 峰 夫

本稿は作曲家バルトーク・ペーラの民謡研究がどのような価値観のもとに行われたものだったのかを考察するものである。あえて民謡研究に考察の対象を絞ることによって、彼の仕事がどのような文化的・政治的なコンテクストのもとにあり、どのような問題点をはらんでいたのかを、ここではできるだけ具体的に明らかにすることにした。

幾つかの事実を確認することからはじめよう。バルトークがオーストリアハンガリー二重帝国のハンガリー領南端に位置する、トロンタール県のナジセントミクローシユに生まれたのは、一八八一年のことだった。一九〇六年に彼は自国の民謡を採集しはじめ、第一次大戦の終結までの十年あまりの間に、一万曲にのぼる民謡を収集している。その内訳は、ほぼ同数のマジャル民謡、スロヴァキア民謡、ルーマニア民謡などによって占められていたという。そしてそれと並行して、彼がアルジェリアのビスクラ地方に出かけ、アラブ民謡を採集したことは、伝記的事実として良く知られている通りである。

バルトークは単に作曲家であっただけではなく、音楽学者でもあった。確かに、彼は民謡の美的な価値を高く評価していたが、単に旋律を集めるだけでは満足せず、その形成原理を明らかにすることに強い関心を抱いていたのである。実際第一次大戦後になると、彼の活動の重心は収集から分類・分析の作業へと移っている。一九二〇年代半ばには主著である『マジャル民

謡」<sup>(1)</sup>をドイツ語とマジヤル語で相次いで公にしているし、『マラムレシュ地方のルーミアニア民俗音楽』のように、かなり専門的なモノグラフも彼は同時期にドイツ語で発表している。そして一九三四年に科学アカデミーに職を得ると、彼は民謡の分類作業に終日従事するようになる。三万曲あまりの民謡からなる『マジヤル民謡大全』はこの時期の仕事の集大成と言えるだろう。アメリカに亡命してからも、民謡研究とのつながりは途切れなかった。ルーミアニア民謡についての研究をそこでまとめたほか、コロンビア大学の委嘱でミルマン・パリーの残したセルビアfolkア民謡のコレクションの研究を彼は行っている。このように、民謡研究者としてのバルトークのキャリアは、長期間にわたる、かなり本格的なものであったのである。

バルトーク本人にとって民謡研究が重要な活動であったことは、ほとんど異論の余地はないだろう。ただ、そのわりには、その研究がどのような価値観に基づいて行われたものだったのかということについて、これまでのバルトーク研究はそれほど積極的に議論してこなかったところがある。その原因ははっきりしない。あるいは伊東信宏の言うように、彼の民謡研究を「作曲家の余技」としてあっさりとは片付けてしまう傾向が研究者の間であったのかもしれない<sup>(2)</sup>、問題自身が政治的な問題と関連するために、敬遠されてきた面もあったのかもしれない。ただ、これまでの状況がどうであったにせよ、この作曲家が従事していた比較音楽学という二十世紀前半の学問自体が、その時代の西洋中心主義的な世界観を色濃く反映するものであったことが批判的に語られるようになって今日、研究者としての彼の業績を、固有の歴史性を帯びたものとして、あらためて批判的に捉えかえす必要が出てきていることは、疑いようのないことではないだろうか。実際、数こそ少ないものの、文学史家のトランプナーの論文のように、音楽学の枠組みの中で営まれてきた従来の研究とはやや異なる立場から、バルトークの民謡研究の政治的な傾向についてかなり批判的に論じた研究<sup>(3)</sup>も出てきている。そうした新しい動向を一方で考慮しつつ、従来の研究から得られる知見を最大限に活かすことで、バルトークの研究の方法論が抱える問題点や彼の研究・創作活動の文化的・政治的背景を明らかにすることはできないものだろうか。本稿での筆者の問題意識は、そこにある。

もちろん、このようなテーマを扱う場合、ナシヨナリズムの問題を避けて通るわけにはいかないだろう。民族誌研究は、そ

れ自体政治的な意図に基づくものであるかどうかに関係なく、ナシヨナリズム運動の基盤となる可能性を秘めたものだからである(4)。意外に思われるかもしれないが、ハンガリーにおいて、バルトークの研究活動の文化ナシヨナリズム的な側面についてはこれまであまり論じられてきていない。むしろ彼については「民族間の友愛」を訴えた藝術家として美化されて語られてきたところがある。例えば哲学者ルカーチも、一九七一年のバルトーク生誕九〇周年記念国際会議の冒頭で、マルクス主義的な立場からバルトークについて以下のように述べていた。

「民衆の力 (Völkraft) が現れていさえすれば、バルトークにとって、それがハンガリーの文化なのか、ルーマニア、中近東やアフリカ、あるいは任意の、どこかの文化なのかということは、同じことであった。資本主義における人間の浅薄化 (“Veräußerung”)、疎外 (“Entfremdung”) に対する、人間的なるもの (“Menschlichkeit”) の反抗—そこからバルトークの偉大な藝術は生じたのである。」(5)

つまり、どの民族の音楽であっても、バルトークにとつては同じだったというのである。確かにこの見解は(音楽の)源泉は清潔でありさえすればよい」というバルトーク自身の発言とも符合するが、バルトークの民謡研究は本当にそのような強固なイデオロギーに裏打ちされたものだったのか、やはりここで改めて検証しておく必要があるだろう。はたしてそこには文化ナシヨナリズム的な側面はまったくなかったのか。その問いに答えることが、本稿のさしあたりの課題となるだろう。

論ずべき事柄は多岐にわたる。その中には、バルトーク自身が意識していた問題もあれば、必ずしも意識していなかった問題もあるだろう。異なるレベルの問題を混同しないよう、以下のようななかたちで議論をすすめたい。まずバルトークの主著である『マジヤル民謡』を中心に、彼がどのような方法論に基づいて民謡を分類・分析していたかを論じ(第一節)、それが近代的な藝術観に基づくものであったことを明らかにしよう(第二節)。その上で、本人の問題意識からあえて距離を取ることで、

彼の研究の——恐らく本人も意図しなかったであろうような——政治的な問題点を論じることにはしよう(第三節)。そして最後に、彼の学説が一つの言説として当時のハンガリーにおいてどのように受けとめられ、語り継がれていったかを見ることで(第四節)、彼の民謡研究がその時代のイデオロギーとどのように関係していたかを明らかにしたい。

## 第一節

基本的には、バルトークの民謡研究は旋律の形態にかかわるものだったと言つてよい。コダーイの例(6)に倣いつつ、彼は民謡の構造を一定の形式を持ったストローファの反復として捉えた。後になると歌詞や振り付けなどの重要性をたびたび論じてはいるものの、生涯にわたり一貫して、彼はこのストローファについて分析を行っている。具体的には、主著である『マジャル民謡』が典型的に示すように、ストローファの行の数、各行の音節の数、各行の終わりの音の音高、リズムのタイプといった様式的特徴による分類を彼は徹底的に行つたのだ。

行の数や行毎の音節数、旋律構造など複数の尺度を組み合わせる事によってバルトークが示そうとしたのは、民謡における「統一の取れた様式」(“egyeszes stílus”)の存在である。『マジャル民謡』でも、彼はマジャル民謡全体を大きく「A. マジャル系農民音楽の古い様式」「B. マジャル系農民音楽の新しい様式」「C. マジャル系農民音楽の他の旋律(混成クラス)」の三つに分類し、AとBの二つの「様式」がマジャル系農民の民謡に存在することを主張している。

この主張の前提には、恐らく進化論的な発想があつた。『マジャル民謡』で、民謡の様式の「発達の諸段階」について彼が実に様々な側面から論じているのに注意しよう。例えば、「短いモティーフの反復からなる旋律」から「閉じた行構造を持つ旋律」へ、「少ない音節数の旋律」から「多くの音節を持つ旋律」へ、「狭い音域を用いた旋律」から「広い音域を用いた旋律」へ、というようにそこでは発達のプロセスが論じられている(8)。一言で言えば、民謡の歴史を単純なものから複雑なものへと至

る、様式の進化のプロセスとして彼は捉えていたのである。マジヤル民謡の二つの様式も、彼にとっては、進化のプロセスの特定の段階を示すものに他ならなかった。

バルトークは民謡を有機体との類比の中で捉えていた。古い民謡の様式の起源がどこにあるかという問いについても、「有機体の起源の問題」と同じようにはっきりとした答えを与えることはできない、と彼は書いている。文化の変容と生物の進化という、明らかにレベルの異なる問題を混同する傾向にあったのだ。

おそらくこうした混同とも関係するのだろうが、彼の民謡研究ではしばしば、進化論特有の自然淘汰の考え方の影響が見取れる。例えば「マジヤル民謡」においても、農民には「保守的な傾向」と「模倣を好む傾向」の両面があると述べ、後者を「より高い階層の人びとのより好ましい物質的状况を、なかなか到達することのできない理想的な状態と本能的に感じ取り、せめて外側に現れてきたものだけでもできるかぎり真似ようとする」傾向であると説明している。そして「模倣を好む傾向」によって、農民達は「より高い」外来の文化を取り入れ、自分たちの文化を發展させていくと述べている。一見すると合理的な議論のように見えるが、程度の高い文化が程度の低い文化を駆逐していくという暗黙の前提があつてはじめて成り立つ議論であることに注意する必要があるだろう<sup>9)</sup>。

バルトークの議論のこうした傾向は、当時のヨーロッパの民族誌研究全体の動向を反映するものと見ることができよう。進化論の図式はドイツ語圏の比較音楽学において幅広く用いられていたもので、あるいはそうしたものから彼は靈感を受けたのかもしれない<sup>10)</sup>。ただ、彼の主張を単純に西ヨーロッパの研究動向の「焼き直し」として理解するだけでは、不十分なものがあることに注意しよう。進化論ないし自然淘汰の論理が、ハンガリーのような「周縁」の国の民謡の様式を論じるための装置として、はたしてどのように用いられているかという点について、もう少し細かく見ておく必要があるからである。進化論的な思考の枠組みでは、民族文化の優劣の問題が民族文化の存亡の問題と必然的に関係してくる。マジヤル人特有の民謡の様式がかつて存在し、今なおあることを主張するには、それが淘汰されてこなかったことの理由を説明しなくてはならない。

その点について、バルトークがどう考えていたのかをやはり我々は見ておく必要があるだろう。

一つ確かなのは、歴史を超えるような、マジヤル民族に固有の音楽的な傾向が存在すると彼が信じていたことである。「マジヤル民謡」においても、同じ言葉話し、同じ地域にまよって住む農民達には、「互いに良く似た魂の傾向」(“*tokon lelki diszpozicio*”)<sup>(11)</sup>があるとは彼は述べている。この「魂の傾向」をバルトークは生物学的・先天的と言うよりは、社会的・後天的に獲得されるものとして捉えていたが、そうでありながらも、その「傾向」を、彼はほとんど自然科学の法則のようなものとして理解していた。実際、著作の中で、「心理学的な法則」(“*lelekani törvény*”)<sup>(12)</sup>や「音楽的本能」(“*zenei ösztön*”)<sup>(13)</sup>といった用語が使われているのを、我々は目にする事が出来るだろう<sup>(14)</sup>。こうした枠組みのもとで彼は音楽文化を、使用されている言語に応じて一つ一つの言語を「民族」に対応させつつ一分節したのである。

一方に様式の発達があり、他方に民族固有の性質があるとすれば、両者の関係性の解明が研究の主題として当然のように浮上ってくる。はたして、バルトークの民謡研究において、民謡が変形を繰り返していく中で、どのようにして民族独自の性格が保たれていくのかということが中心的なトピックとして扱われているのを我々は確認できるだろう。

この点について考える際、バルトークが、一個人としての農民に民謡作曲する能力があるとは考えていなかったことはおさえておかねばなるまい。「それ(訳註・農民一人による旋律の創作)についてはデータがなく、彼らの音楽的本能の現れ方もそのような説を支持しない」と彼は書いている<sup>(15)</sup>。農民達は、むしろ与えられた旋律を変形する能力において優れているというのだ。民謡の「統一の取れた様式」も、一つ一つの旋律が農民達の間で歌い継がれ、変形を続けていくうちに、出来上がったものだと彼は主張する。農民達は「互いに良く似た魂の傾向」を持つているので、「変形する傾向」も一つの方向に働くはずだというのである<sup>(16)</sup>。

コダーイが古い伝統を農民達が「保持している」ことに注目し、彼らの音楽文化をむしろステイックなものとして捉えた<sup>(17)</sup>のに対し、バルトークは農民達の「変形させる」能力を強調する。外から音楽文化を取り入れることを、まるで様式の成立に

とつてほとんど欠くことのできない条件であるかのように彼が考えていたことは、さまざまなテクストからも確認できるだろう(18)。「マジャル民謡」でも、「統一のとれた様式」を持つ民謡を「狭い意味での農民音楽」と言い換えながら、彼は以下のように述べている。

「狭い意味での農民音楽とはつまり、無意識のうちに働く自然力による、変形の働きの所産だ。それは、どんな教育も受けていない集団の本能が作り出したものである。」(19)

狭義の「農民音楽」を定義する際、定義それ自体の中に既に「変形の働き」が含まれていることは注目に値するだろう。それほどまでに、変形の問題は彼の研究にとって重要なトピックだったのである。マジャル民謡が淘汰されてこなかったこと理由も、あるいはこの変形の現象の中に彼は見ていたのかもしれない。というのも、新しい外来の旋律が流入しても、それを「変形の働き」によって自分達の「魂の傾向」に見合うように作り変える能力がマジャル人にあることを言えば、彼らの音楽がこれまで独自性を保ちつつ発展してきたことの説明になったはずだからである。

\*

それでは具体的には、どのような「変形の働き」を彼は民謡の中に見ていたのだろうか。これについては、「マジャル民謡」中の譜例の解説を参照するのが簡便だろう。例えば、「B. マジャル系農民音楽の新しい様式」に属する第八〇番の民謡について、彼は以下のような解説を書いている。

「センチルマイ・E（エレメール）が作曲した、『たった一人の娘しかこの世にいない』という歌詞で知られる旋律の、農民風ヴァージョンである・（中略）・民謡風の流行歌から農民歌への変化を示す典型的な例である。もとにあった短音階が、五音音階風のイデオムを伴う、エオリア旋法へと変化した。第一行の終止音「2」が「1」に変わっており、第四行が第一行と類似したものになっている。ジブシー風のテンポ・ルバートはテンポ・ジュストに変化しており、第三行は十一音節に増えている。つまり、「1・5・7」、9、9、11、9、A B B A の形式<sup>(20)</sup>になったのだ。原曲の不快なほどセンチメンタルな趣味を、新鮮な、農民風のイデオムが解消している。流行歌から、力強い、エネルギーに満ちた、本物の農民の旋律が出来上がったのである。」<sup>(21)</sup>

つまり、「流行歌」であったものが「新しい様式」の「農民歌」へと変形したというのである。「五音音階風のイデオム（“pentaton formlak”）」とは、別な箇所で定義されている通り、「五音音階との関連を示唆する二―四つの音の連なり」のことだろう<sup>(22)</sup>。そこにバルトークが「古い様式の農民音楽様式」から受け継がれた、「マジャル的な」様式的特徴を見ていたことはよく知られている通りである。一方「A B B A の形式」については、起源こそ新しいものの、「ハンガリーの土地に生まれた、典型的にマジャル風な形式」であると別な箇所で説明がされている<sup>(23)</sup>。まとめるならば、「五音音階風のイデオム」を伴う、「A B B A の形式」の旋律に変わること、第八〇番の民謡はより「マジャル的な」様式的特徴を帯びるようになったということ、ここでバルトークは暗黙のうちに主張しているということになるのである。

この例のように、流行歌や「混成クラス」の旋律が、変形を経て「マジャル風な」特徴を獲得し、「新しい様式」の旋律へと変貌していく現象に、バルトークが強い関心を持っていたことは間違いない。著書の中で彼が繰り返すその現象に触れていることからそのことは確認できるだろう。第八〇番と同様に流行歌に起源を持つ第九二番の旋律についても、変形を経ることによって、「五音音階風のイデオム」を獲得し、行構造が A B C D から A B B A に変化したことを彼は指摘している。そして



その上で、この例についてはリズムが一貫して「マジャル人の農民音楽のリズムとは全く食い違う型を示している」ので、「ここでは第八〇番ほど変形が徹底していない」と述べている。「混成クラス」の第四サブクラスに関する議論においても、「混成クラス」から「新しい様式」に至る「過渡的な段階」を示す例に彼は幾つかふれており、「新しい様式」に時折見られるAAB構造が、この変形の中で形成されてきた可能性を論じている<sup>(24)</sup>。

つまり、形態上の変化に注目することによって、外来の音楽文化がいかにマジャル人独自の文化の中へと同化していったかを民謡研究者バルトークは明らかにしようとしているのだ。実際、『マジャル民謡』の中で、「五音階風のイディオム」を旋律の中に組み込む傾向、西洋音楽の長音階をドーリア旋法やエオリア旋法の音階へと変形する嗜好、旋律の終わりの音をもとの音高より四度低くして「プラガル化」<sup>(25)</sup>する傾向、更には「適応リズム」のような特有の付点音型のリズムを多用する傾向など、実に多くの変形の傾向を彼はマジャル人特有のものとして論じている。民謡研究者としての彼の目には、旋律の形態上の変化はしばしば、マジャル人の文化的な独自性の発露として映っていたのである。

## 第二節

民謡の変形のプロセスにおいて現れ出るような、一揃いの様式的特徴を、バルトークはそれぞれの民族に固有なものとして価値づけた。重要なのは、その価値づけの前提に近代的な藝術観があったということに気づくことだろう。『マジャル民謡』において、統一の取れた様式を持つ「狭い意味での農民音楽」を「無意識のうちに働く自然力による、変形の働きの所産」、「集団の本能が作り出したもの」と性格づけた後で、彼がその美的価値について以下のように論じていたことに注意しよう。

「個々の旋律は、最高度の藝術的な完全性のあるもの、それらは非常にスケールの大きい傑作と同じくらい完璧なのだ。それらは、どうすれば可能な限り小さな形式と、ささやかな手段で、音楽上のアイデアを新鮮な

まま、過不足なく、一言で言えば最も完全な仕方で表現できるかということの、実に古典的な見本なのである。」(26)

ここでは「農民音楽」が、「藝術的な完全性」といった、西洋近代の価値基準にしたがって高く評価されている。バルトックが「農民音楽」の中に藝術の理想の姿を見ようとしていることは明白だろう。このように旋律の形態をめぐる議論が美的価値をめぐる議論に切れ目なく繋がっているために、バルトックの民謡研究では旋律の改変は、価値の創造として表象されるようになっていく。そこでは農民の歌う歌が、観察者が理想とするような「様式」との関係において、その価値を認められる仕組みになっているのだ。

こうした議論の中にある種のエリート主義を見て取ることは容易だろう。実際、一九二二年の論文「我々の時代の藝術音楽の発展の中での民族音楽の役割」において、バルトックは以下のように書いている。

「いずれにせよ注意しておくべきなのは、二つの極端なものだけが藝術的な完全さに到達しようということである。いかなる種類の都市の文化（*“műveltség”*）とも接触のない農民の集団の創造力がその一方であり、偉大な才能を持った一個人の創造力が他方である。不幸にも両極端の間に生まれついた人びとの創造本能はどれも、ただ無味乾燥の、役に立たない奇形しか生み出せない。もし農民や農民階層の人びとが、都市の文化、より正確には生半可な文化と接触を持ち、その結果として、彼ら自身の純真さ（*“hívás”*）や偏りのない無垢な性質を失うならば、彼らの藝術的な創造の力もなくなってしまふのである。」(27)

つまり、バルトックが理想とする、「藝術的な創造の力」を持った農民とは、都市の「生半可な文化」とあまり関わりを持たないような、ごく限られた集団に限られるということである。この考え方は、一見したところ農民達が外来の影響から独自の民謡の様式を築き上げていったとする前節の議論とうまく噛み合わないが、実は「マジヤル民謡」の中でも、農民階級に「相

対的な閉鎖性」<sup>(28)</sup>があることが述べられていることに注意が必要だろう。つまり、孤立した環境の中で「創造の力」を保持しつつ、外来の音楽文化は積極的に同化していくというような、かなり特殊な農民像を彼は抱いていたのである。それはほとんど、モダニスト藝術家バルトークの自画像だったのかもしれない。少なくともそれは、近代化・都市化の波にさらされつつあった当時の農村生活者全体を指し示すような概念ではなかったし、ましてや「民衆」(「folk」)という言葉のように、労働者まで含みこむような意味に拡張できる概念<sup>(29)</sup>ではなかったのである。確かに一方において、「農民」(「peasant」)という、当時としては侮蔑的なニュアンス<sup>(30)</sup>を持つていた言葉をあえて使うことで、バルトークは自分の関心の対象が近代市民社会に属する他者であることを明確に示したが、彼の抱いていた農民概念は、実はそれ自体かなりの程度において、近代的な藝術観に基づく理念的構築物だったのだ。

\*

「都市の文化」の普及によって、「農民」の「藝術的な創造の力」が失われていくというバルトークの考え方は、「部族的なもの」が近代化の波にさらされ、危機に瀕しているとする当時の民族誌の考え方に非常に近いものだったと考えられる。人類学者のクリフォードは、まさにそうした考え方が西洋人によるモノの収集・収奪行為を、「普遍的に価値あるもの」を救い出す「サルヴェージ(救済)の行為」<sup>(31)</sup>として正当化してきたことを批判的に述べているが、同種の論理を「植民地主義との直接的な関わりは指摘できないとしても」民謡採集に関するバルトークの考えにも我々は恐らく読み取ることができよう<sup>(32)</sup>。収集されたモノがそれ自体普遍的価値を含み持つものとして扱われ、その美的価値がモダニスト的な立場から評価されることがあるのをクリフォードは指摘していた。これに対し、バルトークもまた、減びゆく「古い様式」のマジヤル民謡の美的価値について以下のように書いている。

「新しい（様式の）旋律がいかにも新鮮で、好ましく、人をひきつけるものであるとしても、古い様式の旋律の方がはるかに高い音楽的価値を有していることは言っておかなくてはならない。西洋の慣れ親しんだ形式とあらゆる意味で異なる後者のありよう、崇高な単純さ、エキゾチックな旋律線の方が、新しいものを求める音楽家の魂にははるかに近いものである。ほかの場合と同様、この領域においてもそうした音楽家は「新しいもの」を「古いもの」の中に見いだすのである。」<sup>(33)</sup>

新しさ、「西洋の慣れ親しんだ形式」との差異など、まさにモダニストにとって重要な価値基準をもとに、「古い様式」とが語られている。プリミティヴィズムの画家達について、「自らのイメージに合わせて非西洋の藝術を構成すること」への嗜好があることをクリフォードは指摘していたが<sup>(34)</sup>、バルトークの「農民音楽」の捉え方にも、それと同種の態度があったと見て、恐らく間違いはないだろう。少なくとも、民謡研究の中で彼が、モダニスト藝術家としての自分の価値観について多くのことを語っていることは、確かだと考えられる。

ただし、彼の民謡研究に自民族の独自性の主張と結びつく一面があったことを忘れてはなるまい。ここで大事なのは、バルトークの「農民音楽」論においては、丁度西洋近代の藝術を論じる場合と同様に、作品としての民謡の価値の普遍性と作者としての農民の独自性が、互いに切り離せない事柄のように扱われていたということなのである。

以上二節にわたって、我々はバルトークの民謡研究をいわば一つの閉じたシステムとして考察した。それが進化論的な世界観や近代的な藝術観に基づいた仕事であったことを、ここまでの議論から我々は十分に確認できたはずである。もしかするとバルトーク自身にとっては、それは十分に「科学的」で「客観的」な研究であったかもしれない。しかしながら、彼が当然のように受け止めていた物の見方から一歩距離を取った場合、どうだろうか。次節ではその点を考察することにしよう。

### 第三節

対象となるべき「農民」の概念をバルトークはせまく絞りこんだ。あまりに「農民」概念を純粋な意味に取った結果、今日から見ると彼の議論がかなりいびつな排除の論理をかかえこんでしまっていることは、否定できそうにない。K・トランプナーが指摘した「ダブル・スタンダード」のことを考えれば、問題点は分かりやすいだろう。一方において、バルトークは外来の文化を取り入れ、手を加えて自分たちのものにすることを、一種の創造行為として高く評価していた。マジヤル系農民達の新しい旋律を取り入れて変形したことを彼が肯定的に評価していたことは、既に見た通りである。同じ理屈で、作曲家フランツ・リストが様々な音楽の語法を自作の中で用いたことについても、取り入れられた音楽自体の価値については懐疑的であったにせよ、バルトークは以下のように評価している。

「リストはその手に触れたものを―それがマジヤル語の流行歌や民謡、イタリア語のアリアやその他のものであろうと―作り変え、あたかもそれが自分の持ち物にでもなったかのように、そこに自身の個性の刻印を押し付けた。それら外来の要素から作ったものは、間違いようもなくリストの音楽となった。ただ、それよりもっと重要なことがある。それは、彼が外来の起源の音楽に、まさに自分だけのものをかけあわせ、一曲たりとも我々が彼の創作力の偉大さを疑うことができないほどまでにしたということである。」<sup>(35)</sup>

ところが、同様の現象が問題になっているはずなのに、「ジプシー」達がマジヤル人の民謡を変形したことについて、バルトークは否定的に評価しているのだ。例えば一九二二年に「ラ・ルヴュ・ミュージカル」のために書いた論文「マジヤル人の民俗音楽」で、彼は以下のように書いている。

「どのような事情があつたにせよ、ジプシーは雇い主が望んだものをいつも演奏したのだ。貴族達には貴族出身の愛好家が作った旋律を、農民達には村の音楽を、と言うように。・（中略）・そして彼らは観客に演奏するものをみな、作り変えてしまったのである。旋律のリズムをパルランド・ルバートにして、際限のないルバートや、沢山の、切れ目なく続く装飾をつけることで、彼らはもとの曲が何なのか分からなくなってしまうほどに作り変えてしまった。・（中略）・こうした歪曲（“deformálás”）を彼らはマジヤル人の旋律においても、丁度スロヴァキア人やルーマニア人の旋律の場合と同様に行っている。」<sup>(36)</sup>

これでは不公平ではないか、とトランプナーは言うのである。彼女は自分の論文の中で、このことについて以下のように述べている。

「リストやマジヤル系農民達と同様、ジプシーの音楽家達も新旧の音楽を、はつきりと彼ら自身のものと呼べるような様式的刻印を帯びるようになるまで編曲している。そうすることで彼らは自分達のレバートリーを構築しているのだ。ところがそれにもかかわらず、リストの作曲行為が、多様な材料を彼自身のものへと同化していく天才の能力に関わるもので、農民達の演奏が、外から来た素材を濾過し、再び純化する能力に関わるものであるとすると、（訳註：バルトークの議論においては）ジプシーの演奏は盗用や、冒流、汚染や異化に関わるものになつていように見える。」<sup>(37)</sup>

同じ行為が一方にだけ許され、他方に許されないとすれば、それはやはりアンフェアだろう。バルトークの「農民音楽」論が近代的な藝術観に基づくものであることは既に述べたが、彼は全ての人々に一様に「藝術的な創造の力」を認めただけではなかつたのである。もちろん、バルトークは先天的・生物学的な条件より後天的・社会的な条件から民族間の文化の違いを論

じているので、上の引用を論拠にして、バルトークの研究が「人種主義的」なものであったと断じるトランプナーの批判<sup>(38)</sup>には同意しかねるが、民族や文化と言った概念を、歴史を超えるような、不動の本質を持ったものとして表象しようとした点において、このマジヤル人音楽家の研究が方法的に限界を持っていたとする彼女の指摘は、やはり的確なもの認めなくてはなるまい。「ジプシー」を媒介にして生じるような、文化の混淆・変容の複雑な実態を捉えきるには、バルトークの民俗音楽の捉え方は、あまりにも本質主義的であり、純粋なモデルの構築にとられ過ぎたものだったのだ。

\*

マジヤル系農民の音楽文化を純粋なものとして捉えるあまり、バルトークの議論は内なる他者としての「ジプシー」達に対してひどく抑圧的なものになっていた。同じことは、恐らく非マジヤル系民族についての彼の議論にも言うことができるだろう。マジヤル系の文化を均質で、一体性を持つものと論じる一方で、隣接する他の民族の文化については、同じことを彼はなかなか認めようとしないからである。例えばトート人(旧ハンガリー領内に住むスロヴァキア系住民)について、「新しい様式」のマジヤル民謡の旋律を数多く取り入れていることを彼は繰り返し主張しているし、オラー人(旧ハンガリー領内に住むルーニア系住民)についても、地域毎にまったく異なる文化を持つことを繰り返し主張している。つまり、自民族の文化を一体のものとする一方で、他の民族の文化については、むしろ彼は積極的に細分化する傾向にあったのである。

その結果、彼の議論では、マジヤル人の音楽文化が隣接民族の音楽文化に及ぼした影響の方が、逆方向の影響よりも頻繁に強調されることとなる。『マジヤル民謡』で、彼がマジヤル人の民謡と隣接する地方のオラー人の民謡との類似について、以下のように説明していたのを、我々はここで思い出す必要があるだろう。

「どのようなことがあろうと、セーケイ地方に接する、この小さなオラー人の居住地域（訳註：メゼーシェーグ地方等）の音楽が、セーケイ地方の古い音楽ばかりか、それと本質的には同一である、マジヤル人の住む地域全体の音楽までも、（訳註：オラー人の領域の音楽）自身と似たものへと作り変えてしまったなどと仮定することはできないだろう。そしてまた、古いマジヤルの農民音楽が六種類の相異なる形を持つことを考慮してみよう。十二及び八音節のもの、六音節のもの、七音節のもの、十一音節のもの、十音節のもの、九音節のもの<sup>(39)</sup>がそこにはあつた。一方オラー人の農民音楽には唯一、パルランド・ルバートで一行八音節からなる形しかない。オラー人の八音節の形を取り入れた民族が、その素材からこれほどのシェーマを作り出すことができたのに、それを貸し与えたオラー人の方は唯一つのシェーマだけにとどまったなどと仮定するのは無理だろう。以下の説明の方がずっと納得がいくはずである。すなわち、数世紀の間文化の程度が高かつたセーケイ人達が、より文化の程度の低いオラー人達に彼らの農民音楽の影響をもたらしたのだ。」<sup>(40)</sup>

セーケイ人が複数の旋律型を持つからといって、なぜセーケイ人がオラー人に影響を与えたという結論になるのか、その根拠はあまり明らかではない。ただ、進化的な発想とならび、マジヤル民族の音楽文化の一体性をことさらに重視する考え方が、彼の議論の大きな論拠になっていることは確かだろう。

こうした箇所は、バルトークが隣接民族の音楽文化を、本当にマジヤル人のそれと対等なものとして扱っていたのかどうか、真剣に問い直す必要があることを我々に教えてくれる。彼の民謡研究は、本当にナショナルな政治的関心と関わりのないものだったのだろうか。その点を、さらにもう少し考えてみることにしよう。

まずはバルトークが各民族の音楽を進化の階梯のどのあたりに位置づけていたかということから、始める必要があるかもしれない。実は、マジヤル系農民の音楽文化を、外来の音楽文化の影響を受けながら発展を続けるものとして表象したのに対し、隣接民族の音楽文化を、むしろ旧来の状態にとどまるようなものとして捉える傾向が彼にはあつたからである。ことにルーマ



ニア系農民の音楽文化について、バルトークははっきりとマジヤル系農民のそれより原始的なものとして捉えていた。そのことを、彼自身の様々な発言からも我々は確認することができるだろう。例えば既に一九一四年の「フニヤド県のルーミア民族の音楽方言」と題した講演の中で、「我が国の民族の中ではルーミア人が相対的に見てもっとも十全な私たちで民俗音楽の古い状態を保ってきた」と彼は述べている。また、「マジヤル民謡」序文でも、彼は以下のように論じている。

「幾つかの地方（例えばビハル県、フニヤド県）の、西ヨーロッパの（都市の）文化にほとんど触れていないオラー人（訳注：ルーミア系）の農民達は、今日に至るまで、原始状態とは言えないにせよ、とにかく非常に古いと考えられるような、音楽生活のありようを保存してきた。そうした地方に來ると、採集者はあたかも自分が中世に舞戻ってきたかのように感じるのである。・（中略）・そこで以下のような問いが浮かび上がってくるのである。隣接民族においても、かつて（オラー人と）同じくらい低い文化の段階にあった時、同じような（音楽文化の）状態にあったのではないか、と。」<sup>(4)</sup>

丁度十九世紀の人類学者達が同時代のパプアニューギニアの人びとの文化の中に自分達のかつての文化の名残を見ようとしたのと同じように、バルトークはここで、地理的差異と歴史的差異を混同した議論をしている。かつてのマジヤル人やトロー人の音楽文化と今のオラー人の音楽文化とが、同様のものである保証はどこにもないのに、まるで後者を調べれば、前者のことが解明されるかのように論じているのである。ビハル県やフニヤド県のルーミア人の音楽を、彼は明らかにマジヤル人の音楽よりも原始的なものに見なしていたのだ。

このオラー人の音楽に比べると、バルトークはトロー人の音楽をより高度なものとして位置づけていたと考えられる。一九二〇年代前半の未発表論文「トロート民族の旋律」でも、彼はトロート人の音楽について、丁度マジヤル人の音楽の場合と同じような段階的な様式の発達を論じている。彼らの音楽には、チェコ人やモラヴィア人、マジヤル人の音楽の影響が見られるとい

うのである。マジヤル人の音楽との関係についての論じ方も慎重で、一九二〇年代以降の論文では、幾つかの旋律がトート人とマジヤル人の間を行きつ戻りつしていたとする見解を彼は繰り返し述べている<sup>(42)</sup>。

ただ、どれほど論じ方が慎重だとしても、相対的に見て彼がマジヤル人の音楽文化をトート人のそれより優位にあるものと見なしていたことは、整理してみるとやはり明らかになるのである。前述の未発表論文の後半でも、「トート人のもつとも新しい、今日発展途上にある民俗音楽上の時代は、マジヤル人の民俗音楽の新しい様式の強い影響を示している」<sup>(43)</sup>と彼は書いている。独自の進歩を上げてきたとしても、トート人も結局のところ、マジヤル民謡の「新しい様式」の影響からは自由ではなかったというのだ。一九三四年の「我々の民俗音楽と隣接民族の音楽」でも、彼は以下のように述べている。

「我が国（訳注：文脈上、第一次大戦前のハンガリー王国を指す）では、最近百年〜百二十年の間にまさに革命のような、急激な勢いで新しいマジヤル人の村落の音楽が形成された。・（中略）・この音楽上の革命はトート人やアルテニア人にとってほとんど致命的だったと言えるかもしれない、もし―圧倒的多数の忠実な旋律の借用、および歪められたかたちの旋律の借用に加えて―はつきりとマジヤル人の影響の痕跡を帯びているにせよ、独自の形を持つような旋律が形成されていなかったとすれば。」<sup>(44)</sup>

仮に引用の最後にあるような、トート民謡の「独自の形」について細かく論じていったとすれば、あるいはトート人の音楽文化の独自性を主張する議論も可能だったのかもしれないが、少なくともバルトークの民謡研究はそのような方向性をとっていない。また、「古い様式」と「新しい様式」に共通するような、一貫した様式的特徴がトート人の音楽について指摘されているわけでもない。歴史的なプロセスの中で、マジヤル人の「新しい様式」の様式が果たした影響を指摘するところで、彼の議論は実質的に終わっているのである<sup>(45)</sup>。マジヤル人の音楽文化については、様式的特徴の一貫性を超歴史的に論じるのに対

し、隣接民族の音楽文化については、むしろ一貫性の欠如を歴史的に述べようとする。偏った議論になっていることは明らかだろう。

こうした議論の偏りは、あるいはバルトークが二重帝国体制下で民謡採集を行ったということと関係しているのかもしれない。一九一七年から一八年の時期に、バルトークが当時の文部大臣あてに書いた陳情書のことを、ここで我々は思い出しておくべきだろう。ピアノ教師から博物館の研究員への配置替えを願ったその書類において彼は、それまでの自分の研究が「まさにハンガリーのネイションにとって重要な成果」(“*span magyar nemzeti szponzorból nagyon jelentékeny eredmény*”)をもたらしただことを報告している。その成果とは彼によると、以下のようなものだったという。

「これまでの研究から科学的に解明されたのは、マジヤル民族の新しいレパトリリー (“*dallamkincs*”) が一部のナシヨナリテイ、すなわちトート人とルテナア人の間で、彼らの土着のレパトリリーを次第に閉め出しつつあるということです。言い換えれば、最近になってトート人やルテナア人は音楽的にマジヤル化しつつあるということです。ルーマニア人についても随所に、最近の、同じくらい重要な影響が見られます(例えばマラーマロシユ地方)。もともと、彼らについては、古いセーケイ(訳註：マジヤル系住民)の民謡がサトマール地方やメゼーシエーグ地方のルーマニア人の音楽にもたらした大きな影響のことを言う方が、はるかに面白いかもしれません。とりわけ後者の地方では、セーケイの民謡がほとんどそのままのかたちで大量に取り入れられているのが指摘できるからです。」(46)

ハンガリー政府が領内に居住するナシヨナリテイに対して行った、いわゆる「マジヤル化政策」に呼応するかのようになり、ここでバルトークは、嬉々として非マジヤル系民族の音楽文化の「マジヤル化」について述べている。もちろん、バルトークの側からの数々の批判的なコメント(47)からも確認できるように、彼と政府の政治的な立場をまったく同一のものと考えること

には無理があるが、マジヤル系農民の音楽文化の普及をあたかもハンガリーというネイションにとって一大事であるかのよう  
に表象する点において、知らず知らずのうちに、バルトークの議論が一種の自民族中心主義の主張になってしまっていること  
は確かだろう。

隣接民族が地方毎にばらばらに、マジヤル人の音楽文化の影響を受動的に受けていたかのように表象するのに対し、マジヤ  
ル系農民については、新しい様式の確立に向けて、まるで一体となつて、外来の影響を乗り越えていったかのようにバルト  
ークは描く。その議論が一見「客観的」で「科学的」な外見とは裏腹に、ときにやや強引なものとなつてゐることも、注意が  
必要だろう。例えば『マジヤル民謡』の二九九番の民謡について、三つのヴァリアントが「CクラスとBクラスを結ぶ線の始  
めと、中間、終わりをそれぞれ示す」と彼は主張していたことに注意してみよう。ちょうど第一節でふれたような「変形」の  
モデルケースとして彼はこの民謡を論じていた。

ところが奇妙にも、ここでは採集された場所のことが全く考慮されていない。実際には、三つのヴァリアントのうち二つが  
採集されたフェルシェーイレグ村と、残り一つが採集されたヨッバージテルケ村とが、互いに五〇〇キロ近くも隔たった場所  
にあるにもかかわらず、である。彼はこれら二つの村で採集された旋律を、まるで共通の法則性のもとにおかれたものよう  
に関連づけて論じているが、これは明らかに強引な議論だろう。いったい、なぜこのような根拠の薄い例を彼は持ち出してき  
たのだろうか。この箇所についての彼自身の以下のコメントから、その理由は明らかになるはずである。

「ほんのいくつかの旋律においてしか、三つの発展段階を示すヴァリアントを探り当てることはできなかつた。もし二十世  
紀はじめではなく、それよりずっと前に我々の農民音楽の研究を始めていたならば、どれだけ多くのケースに関してそれを探  
り当てられたことだろう！」<sup>(48)</sup>

つまり、研究の核心部分である「変形」の問題については、実証的な議論に必要なだけのデータをバルトークは持ち合わせていなかったのだ。外部から何か音楽がもたらされた場合、マジヤル系農民ならば誰しも、その共通の本能に従って、多かれ少なかれ似たような仕方に変形を行うはずだという想定が既にあるところから、彼の議論は実は構築されていたのである。

そしてまさにこうした想定から、バルトークはマジヤル民族の独自性を主張しようとする。例えば『マジヤル民謡』の結論で、マジヤル系農民の「藝術的な創造の力」(“művészi alkotóere”)について彼は以下のように書いている。

「新しい様式の誕生とその顕著な獨創性は、それが生まれる直前までマジヤル人の農民音楽が極めて多くの外来の音楽の要素に満ちていた分だけ、見事なものである。更なる発展の際に、これらの影響が我々の農民音楽の種的な特徴に致命的な打撃を与えなかった事\*は、マジヤル系農民の偉大な獨立性と、その藝術的な創造の力の最良の証拠と言える。」(49) (\*はバルトーク自身による)

つまり、マジヤル系の農民達の音楽が、「人種的な特徴 (“fajjelleg”）」(50)を失わずに外からの影響を吸収し、「更なる発展」を遂げたことを彼はかなり重く見ていたのである。そのことをさらに\*印の注釈で、彼は以下のように補足している。

「私の知る限り、最近数十年の間における、これほど統一の取れた、新しい農民様式の形成は、他の民族において例がない現象である。」(51)

つまり、他の民族にはできなかったことがマジヤル人にはできた、というのである。これはやはり、マジヤル民族の文化的な独自性を彼が主張していると解釈するより他はないだろう。自民族の独自性や卓越性を、他との比較においてことさらに強

調する点において、バルトークの研究はたしかに文化ナシヨナリズムの受け取られかねないような一面を持っていたのである(52)。

\*

もちろん、「バルトークⅡ文化ナシヨナリスト」説と相容れないような伝記的事実もないわけではない。大著である「スロヴァキア民謡」の草稿を建国後間もないチェコスロヴァキアの学術団体に送ったことや、ルーマニア民謡に関する最初の著作をブダペストではなく、ブカレストで出版していることも、思い出しておく必要があるだろう。「民謡研究とナシヨナリズム」という晩年の論文(53)を読めば、比較と云う方法論を用いることで、民謡研究はナシヨナリズムという軛から解放されうると彼が信じていたことも、明らかになるはずである。本人の意図からすれば、少なくとも彼自身の研究は単なるナシヨナリズムの主張とは一線を画すものだったのかもしれない。

しかしながら、本人が意識していなかったとしても、結果的に民謡研究者としての彼の著作が文化ナシヨナリスト的なものとして受け取られかねないものになっていたことは既に見た通りだろう。少なくとも、戦間期のルーマニアにおいて、なぜバルトークの民謡研究があれほどまでに批判の矢面に立たされたのか(54)、その理由の一端はここまでの議論から明らかになっただけである。社会現象を自然現象と混同し、ハンガリー領内における「新しい様式」のマジナル民謡の流行を、あたかも自然な帰結であるかのように論じた点において、バルトークの議論は知らず知らずのうちに、政治的に危うい性格を帯びていたのである。

#### 第四節

バルトークの民謡研究に、文化ナショナリズムと関係づけられるような様々な問題点が認められることが、ここまでの考察からは明らかになった。とはいえ、それは当時のハンガリーの文脈を一步離れたところから見た議論にすぎず、バルトークの学説が現実と同時代人にどのように受容されていたかという観点はそこから抜け落ちていた。またそれ故に、バルトークのケースにおける文化ナショナリズム概念のありようについても、性格づけが曖昧なままになっていることは否めないだろう。そこで最後に、彼の主張が言説としてどのように語り継がれていったかを調べ、その部分の欠落を補っておくことにしよう。

ハンガリーの民族誌研究において、バルトークの研究が作曲家の生前から一定の影響力を持つていたことは確かである。例えば民族誌研究者ヴァイカイ・Aは一九四〇年の「今日のハンガリーの民族誌研究の横断面」と題した批評の中で、民俗音楽研究こそが、マジヤル民族の文化の「東方的な要素」を「もつとも明瞭に」証明することに成功した分野であると述べ、バルトークの仕事が「もつとも見事に書かれた民族誌研究」の一例としてあげている<sup>55</sup>。彼の民謡研究がハンガリーの文化的アイデンティティの問題に関連するものとして早くから専門家達の間で認知されていたことを、我々はこうした発言から知ることができるだろう。

古い伝承のみをそれまで研究対象としてきた民族誌研究において、はじめて新旧の様式の間を問題にした点でも、バルトークの仕事はかなり「先駆的」なものだった<sup>56</sup>。「新しい様式」の確立をめぐる彼の理論が、『マジヤル民謡』の出版された一九二四年以降、周囲の人々に相当な影響力を持つていたとしても、それほど驚くにはあたらないだろう。そして実際、様々な論者によって、バルトークの用いた概念装置が再利用されているのを我々は確認できるのである。例えば、作曲家で民謡研究者だったライター・Lとヴェレシユ・Sの二人も、ハンガリーの民謡研究について関する一九三六年の論文の中で、「新しい様式」のマジヤル民謡について以下のように述べている。

「もし民族 (Folk) の文化が十分に強ければ、いかなる外からの影響も吸収するだろう。またたとえ何か他の文化に同化したとしても、自文化の様式の諸要素、色合いが新たな土台の上に姿を現すことになるだろう。・ (中略) ・新しい要素はまだ残存する古い伝統に應じて作り変えられたり、独特な仕方ですれと混じり合い、古いものから受け継がれた様式的特徴とともに、一つの全体を構成したりする。・ (中略) ・このような (訳註・新しい要素の変形の) 過程を、例えばマジヤル人の民俗音楽における、いわゆる新しい様式において我々は見ることができよう。そこには古い様式の数えきれないほどの要素がとけ込んでゐる。」(57)

「新しい様式」の民謡をマジヤル系農民の旋律を作り変える能力の所産と見る点において、バルトークの主張との類似性は明らかだろう。彼らの議論は忠実に先輩作曲家の考え方にしたがっていると見える。最大の相違点は、「農民 (Peasants)」というバルトーク独自の概念が、より一般的な「民族・民衆 (Folk)」に言い換えられていることに認められるかもしれない。このような概念操作によって、バルトークの民謡研究が分かりやすい文化ナシヨナリズムの主張に結びつけられていくのを、我々はやがて他の例でも見ることになるだろう。

「変形の働き」の問題については、コダーイもバルトークの主張を支持していたと考えられる。例えば一九三七年に出版された『マジヤル民俗音楽』という著作でも、外からもたらされた流行歌の減五度の音程だった箇所が、農民達の間で歌われていくうちに完全四度に、短六度だった音程が完全五度に変化していったことを彼は指摘しており、「我が国では今もなお五音階の感覚が生きており、それが音程の選び方に強い影響を与えている」と結論づけている。これは様式の一貫性をめぐるバルトークの主張と軌を一にする考え方とすることができよう(58)。

民謡に関するバルトークやコダーイ達の研究成果は、アカデミックな枠組みを超えて、より広い文脈にも影響を及ぼしていた。どのようなかたちでそれが語り継がれていったのかを知る上で非常に示唆的なものとして、例えば一九三二年に文藝雑



誌「西方」の主催で行われたシンポジウムの例をあげることができよう。民俗音楽をテーマにしたこのシンポジウムには、作曲家のライター・L、音楽評論家モルナル・Aとトート・A、作家のナジ・Eがコメンテーターとして参加しているが、ここでは、丁度ここで論じているような変形の問題について語られているのを読むことができる。

簡単に見ておこう。まずそこではライターが、「衰退した文化財」<sup>(59)</sup>という言葉を用いつつ、以下のように自説を述べている。

「こう言わなくてはなりません、自分のもとにやってくる、あらゆる外からの影響や、あらゆる「衰退した文化財」を、民衆（訳注：原語は *people*）はすっかり作り変えてしまうのだと。彼らはそこから類型を作り出しているのです。そこでこう仮定しなくてはなりません、改変する基準になるような、何かがそこにはあるのだと。その何かこそ、丁度我々の言語にあるのと同じような、ある種の太古からの要素に他なりません。それはマジャル民族自体よりも古くからあるものなのです。」<sup>(60)</sup>

バルトークが「新しい様式」と「古い様式」との間の類似性を述べたのと同様に、ライターは民謡を變形する際に「基準」となるような、「ある種の太古からの要素」の存在に言及する。民謡が自民族の古い記憶をとどめているということと、それが美的に価値のある音楽であるということとは、厳密に言えば別々の事柄のはずだが、それを混同している点でも、ライターはバルトークの議論に忠実にしたがっているとと言えるだろう。この部分について、いわば「門外漢」であるナジが質問をしているので、両者のやり取りも見えておこう。

ナジ「どんなものも民衆のところに来ると歪んでしまいます。地理学的・物理学的諸事実さえもです。このような歪曲を、やはり創造とは見なせないのでしょうか？」<sup>(61)</sup>

ライター「民衆は自分達のところに来た素材を損なうのではなく、より良いものにするのです。」

ライターが民衆の創造の能力をいわば無条件に肯定する立場にあったことをこのやりとりは示しているが、こうした肯定的な民衆観の根拠はいつたい、どこにあったのか。シンポジウムの終盤での彼の発言を見れば、その根拠は明らかになるだろう。

「マジヤル人の民俗音楽は、ハンガリーの音楽のうちもっとも上層の、身分のある人にもっともふさわしい伝統の記憶を維持してきました。もしカールパート盆地を占領した先祖達の末裔を探すとすれば、大部分は民衆のなかに見つけることができるでしょう。」(62)

つまり、「民衆」こそ、現代におけるマジヤル民族の文化的アイデンティティの最もオーセンティックな担い手であると彼は考えていたのだ。「伝統の記憶」に基づくゆえに、「民衆」が行う旋律の改変は高く評価できると恐らく彼は信じていたのである。

「民衆」の役割をことさらに強調するライターの議論は、言わば藝術における民主主義の主張と解釈できるものかもしれないが、重要なのは、こうした信念を彼と共有する知識人は当時少なくなかったということである。前述のシンポジウムにおいても、まるであらかじめ合意があったかのように、列席していた音楽評論家達がライターの考え方を支持しているのを確認できる。すなわち、トートはライターの発言を補足するかたちで農民を「水滴」、流行歌を「小石」にたとえ、口伝いに歌い継がれることで流行歌が「次第に完全なものになる」ことを述べており、モルナルもまた、シンポジウムの終盤で、バルトークの『マジヤル民謡』から具体的な実例——本稿第二節でもふれた第八〇番の民謡の例——をわざわざ口笛で示しながら、いかに「民謡風の流行歌」が「本物の民謡」に変わりうるかを聴衆に説明しようとしているのである。変形に関するバルトークの理論が、

彼ら一人一人の信念を方向付け、一つにたばね、支えるような重要な概念装置の一つになっていることに我々はここで、注意する必要があるだろう。

もちろん、ナジの質問を読めば分かるように、誰もがライタ達の考えに納得していたとは考えにくい。ただ、変形に関するバルトークの議論が、ハンガリーの文化アイデンティティを語る際の一つの理論上のモデルとして、当時の知識人の間にある程度普及していたことは確かである。実際、戦間期の知識人の間で、「農民音楽」に関するバルトークの主張に共感する者は少なくなかったと考えられる。例えば歴史家のセクフェー・Gyも一九三四年の著書『三つの世代、およびその後続くもの』において、バルトーク達が「発見」した民俗音楽は、「民族性」と「歴史的諸力」の「総合」を示していると述べている。そしてそればかりか、この歴史家は、同様の「総合」を行うことをハンガリー社会の将来の課題と考え、民衆のもとで「今日もなお維持されている諸価値」を、「ネイション全体へもたらすこと」こそ、「ハンガリー人同士の友愛、ネイションとしての連帯と団結」の実現にとって必要だと主張しているのである<sup>(65)</sup>。つまり、マジヤル民謡が示すように、外来の文化を取り入れることと伝統を保持することは両立できるはずだというのである。この文脈において、農民達が外からもたらされたものを変形するというバルトークの理論が、近代化と国民文化の形成の両方を目指す知識人達自身の願望に見事に応えるような概念の道具立てになっていることは明らかだろう<sup>(64)</sup>。厳密に言えば、「農民」というバルトーク独特の概念がより一般的な「民衆」という概念に読みかえられるなど、彼の議論が曲解されている面も確かにあったかもしれないが、本人の意図はどうあれ、少なくとも理論的な土台を提供したという意味において、やはりバルトークはハンガリーにおける文化的アイデンティティの問題に深く関与していたのである。

バルトークの民謡研究が彼の時代の様々な価値観、特に文化ナショナリズムのイデオロギーと切り離して考えることのできないものであることを我々は以上で見ることができた。当時どのように評価されていたにせよ、今日の目から見ると、彼の研究が方法的に多くの問題点をはらんでいることが、そこからは明らかになったと言えるだろう。

科学の手法を借りることで、バルトークはハンガリーの新しい文化ナショナリズムの理論的な基盤を与え、ハンガリー音楽に関するヒロイックな物語を提示した。そのことで彼を断罪することは容易だろう。しかしここで重要なのはむしろ、バルトークの民謡研究がこれほどまでに同時代の社会や政治の動向と深く結びついたものだったということの方にある。マジヤル系農民の「変形の働き」をめぐる彼の学説は、同時代のハンガリーの知識人の間である程度までは知られていたし、一部の人々の間では深い共感をもって受け入れられていた。創作活動であれ、民謡研究であれ、バルトークの活動の文化的コンテクストを考える際、我々が忘れてはならないのは、このことである。

註

- (1) 「ハンガリー民謡」と訳されるのが一般的だが、本稿では原則的にエスニシティと言語が問題になる場合については「マジヤル(“magyar”)」国家とネイションが問題になる場合には「ハンガリー(“magyar”,あるいは“Magyarország)」の訳語をあてることにする。なお、「マラムレシユ地方のルーマニア民族音楽」と「マジヤル民謡全集」については以下の文献を参照せよ。Bartók, *Rumanian Folk Music* /5 (The Hague : Martinus Nijhoff, 1975), edited by B. Suchoff; Bartók, *Magyar Népdalok Egyesületes Gyűjtemény I* (Budapest : A Kádernai kiadó, 1991) edited by S. Kovács and F. Sebő.

- (2) 伊東信宏、「バルトーク」、111頁。

- (3) Trumppner, Katie, “Béla Bartók and the Rise of Comparative Ethnomusicology: Nationalism, Race Purity, and the Legacy of the Austro-Hungarian

Empire', *Music and the Racial Imagination* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2000), edited by R. Radano and P. V. Bohlman, pp. 403-434.

(4) 例えはホプズボームはフロフの主張に依拠しながら、民族運動の歴史を「A. 純粋に文化的、文学的、民俗的な運動で、政治的な含意を持たない段階」、「B. 一群の草分け的な人々と闘士による「民族的理念」のための政治的キャンペーンの段階」、「C. ナショナリズムの綱領が、大衆の支持（の一部）を得る段階」の三段階に区分し、民衆文化の「発見」がナショナリズム運動の基盤となりうることを述べている（ホプズボーム、『ナショナリズムの歴史と現在』（大月書店、二〇〇一年）、一四頁、および一三三—一三四頁）。ただし、彼が繰り返し強調するように、民俗学的な研究と当該人民の政治的運動との結びつきは必ずしも常に必然的なものではない。

(5) Lukács, Gy. 'Bartók und die Ungarische Kultur', *International Musicological Conference in Commemoration of Béla Bartók 1971* (Melville, NY: Belwin Mills, 1972), edited by J. Ujfalussy and J. Breuer, p. 12.

(6) 「新しい全般的な民謡集成の計画」と題された一九一七年の記事の中で、コタライは自分達の分類の方法論に関連して以下のように書いている。「比較音楽学の台頭で、以下のように考えられるようになった。似た旋律が互いに隣り合うように置かれ、主要な諸類型をはっきり示すことができるよう、民謡集成はもっぱら音楽的な、純粋に旋律の諸特徴から得られた観点にしたがって、辞書的に行われなければならない」と。後に続く例（終止音の「音高」など）からも明らかになるように、「ここで彼の言う「音楽的な観点」とは、旋律の形態に関わるものに他ならなかった。Cf. Kodály, "Az új egyetemes népdalgyűjtemény tervezete", *Kiszatalkinés?* (Budapest: Zeneműkiadó, 1982), p. 50.

(7) *Bartók Béla hrasaiv* (以下 *BBI/3* とする) (Budapest: Editio Musica, 1990), edited by D. Révész, p. 15.

(8) *BBI/5*, pp. 16-17.

(9) 実際にはここで述べた法則ではうまく説明がつかない現象があることに、バルトーク自身も気が付いていた。一九一八年にベルベル人の音楽とアラブ人の音楽の関係を論じた際も、バルトークは被征服者であるはずの前者の音楽が後者の音楽に影響を与えていることにもれた上で、それが「より高度な文化を持った民族は、より低い文化を持った隣接民族の文化の産物を取り入れない」という「法則（"forvény"）」と矛盾していることにわざわざ言及している。ただし、そこにおいても彼は、この矛盾の解決を将来の研究の課題と位置づけるにとどまっておき、法則そのものの有効性を疑うところまでには至っていない。Cf. *Bartók Béla hrasaiv* (以下 *BBI/3* とする) (Budapest: Editio Musica Budapest, 1999), edited by V. Lampert, p. 96.

(10) 例えは著書『マジカル民謡』において、バルトークは「狭い音域からなる音楽のほとんどは、広い音域からなる音楽よりプリミティブな形式を持つ」と述べているが、この説はベルリンの比較音楽学者ホルンボステルの説に由来するものだったと考えられる。この著名

なベルリンの研究者は既に一九〇五年の「比較音楽学の諸問題」と題した論文(秋山龍英編『民族音楽学リレーディングス』音楽之友社、一九八〇年)所収)において、「未開民族の旋律は、子供たちの歌のように、大抵はせまい限界内を移動する」と書いている。一九一七年にアラブ音楽の論文を書く際にバルトークがホルンポステルの先行研究を参照していることや、両者の間に学問上の交流があったことからすれば、影響関係があったことは十分にあり得るだろう。Cf. *Barokk Béla Lewelei* (Budapest: Zeneműkiadó, 1976), pp. 188-189.

(11) *Bbl/5*, p. 11.

(12) *Bbl/5*, p. 34.

(13) *Bbl/5*, p. 10.

(14) 「音楽的本能」のような用語についても、ベルリンの比較音楽学者達からバルトークが影響を受けた可能性はある。シュトゥウンプフを祖とするベルリンの比較音楽学はもとと心理学の研究から発展したものであり、例えばホルンポステルとアブラハムの論文にも「日本人の音楽的本能」といった用例があるからである(月琴は日本人の間に広く行き渡ったが、日本人の音楽的本能にまでは到達していない。日本人は三全音と五度の間の奇妙な音程に純粋さを感じているらしい。)(寺内直子訳)。ホルンポステル&アブラハム、「日本人の音組織と音楽に関する考察」(寺内直子訳)、井上さつき、寺内直子、渡辺裕共著『日本音楽・藝能をめぐる異文化接触メカニズムの研究』一九〇〇年パリ万博前後における東西の視線の相互受容』(研究報告書・平成一六年一月発行)所収。

(15) *Bbl/5*, p. 10.

(16) *Bbl/5*, pp. 10-11.

(17) 例えば一九二九年の「マジヤル民謡の藝術的な意義」という論文においてコダーイは自国の農民達を「ネイションの守り手("nemzetfenntartó")」と位置づけた上で、彼らの「古いものに対する頑固なまでの執着」のおかげで、かつて全てのマジヤル人に共有されていた音楽文化が失われずにすんだことを述べている。Cf. Kodály, *Vaszkalinksí/*(Budapest: Zeneműkiadó, 1982), p. 34.

(18) 古い様式のマジヤル民謡についてさえ、バルトークは外部からの影響の介在を考えていた。著書『マジヤル民謡』の中で彼は以下のよう述べている。「恐らく、様々な民族の、新しいものだけではなく、今日最も古いとされるような、統一の取れた農民音楽の様式(例えば古いマジヤルの農民様式)もまた、少なくとも部分的には、外からもたらされた要素から作られたものと考えられる。」(Cf. *Bbl/5*, p. 10)。「外から」とは一体どこからのことなのかあまり明瞭ではないが、「マジヤル農民音楽の古い様式」で使われる五音階に彼が「アジアの音楽文化の痕跡」(*Bbl/3*, p. 277)を見ていたことからすると、民族が分かれる以前の、より古い文化のことを念頭においていた可能性がある。

(19) *Bbl/5*, p. 11.

(20) ABB Aなどのアルファベットのシンボルは、ストローファの各行の関係を記号化したものである。同じ文字で表された行は互いに良く似た「内容」(“*taralom*”)を持つとバルトークは「『マジカル民謡』」の中で説明している (Cf. *Bbl/5*, p. 16)。なお、「[1・5・7]」は第四行の終止音を基準にした時、第一行・第二行・第三行の音高がそれぞれ「一度・五度・七度」の高さになることを示し、「9・9・11・9」は各行の音節数を表わす。いずれもバルトークが民謡研究の中で繰り返し用いた表記法である。

(21) *Bbl/5*, p. 177.

(22) *Bbl/5*, p. 24.

(23) *Bbl/5*, p. 46.

(24) *Bbl/5*, p. 71.

(25) *Bbl/5*, p. 44.

(26) *Bbl/5*, p. 11.

(27) *Barók Béla Irásai/1* (以下 *Bbl/1* とする) (Budapest: Zeneműkiadó, 1989), edited by T. Tallian, pp. 107-108.

(28) *Bbl/5*, p. 10.

(29) 例えば共産主義運動の文脈では、「民衆」(“*nép*”)という語は農業労働者・工業労働者を含めた「人民」の意味で使われていた。一九一八年から翌年にかけての革命政権や、一九四九年から四十年間続いた共産主義政権も、その意味で「人民」という語を国名(「ハンガリー人民共和国」(“*A Magyar Népköztársaság*”))に用いている。

(30) 例えば「[西方]誌の批評家シェプフリン・Aは「農民」(“*paraszti*”)という題のエッセイで以下のようなコメントをしている。「民衆」(“*nép*”)。我々は彼らについて親しみを込めて語ろうとする時、彼らのことをそのように呼ぶ、階級全体をひとまとめにして。…(中略)…農民(“*paraszti*”)。この言葉を口にすると、それはまるで呪いの言葉のように響く。…(中略)…誰かのことを「農民」と呼ぶのは、ひどく侮辱である。」 Cf. Schöpflin, A, “*A Paraszti*” In: *Nyugat*, no. 6 (1916).

(31) ジェイムズ・クリフォード、「部族的なものと近代的なもの」の歴史、「文化の窮状—二十世紀の民族誌、文学、芸術」(人文書院、二〇〇二年)、二四五—二七二頁。なお、「サルヴェージュの行為」という表現は同書二六〇頁にある。

(32) 例えば「音楽フォークローア」と題した一九一九年の記事において彼は、古い民謡や楽器が年々失われていくことを述べ、各国で早急に民謡収集活動を行うべきだと訴えている(「処置の」遅れは年ごとに、取り返ししようのない文化的価値の消失を意味する)。Cf. *Barók Összegyűjtött Írásai/1* (以下 *Bbl/1* とする) (Budapest: Zeneműkiadó, 1967), edited by A. Szöllösy, p. 575.

(33) *Bbl/3*, p. 164.

- (34) クリフォード、「部族的なもの」と近代的なものの歴史」、『文化の窮状—二十世紀の民族誌、文学、芸術』、二四九頁。
- (35) この円熟期の論文「リスト問題」では、バルトークはリストを「改革者」であり、「言葉の最良の意味において折衷的」な作曲家であると肯定的に評価しているが、それ以前に彼がリストについて書いたものにはそうした評価は見られない。あるいはタツリアーン・Tが指摘するように (Tallian, "Bartók-marginália", *Zenetudományi dolgozatok* (1979), p. 43)、「論文「リスト問題」のケースでは、バルトークは表面上リストについて語りながら、実は自分自身の信条を「告白」しているのかもしれない。なお、リストが「ジプシー音楽」をハンガリー音楽としてヨーロッパ中に広めたことについて彼は様々な場所で批判的に語っているが、この論文ではその非はリスト自身ではなく、彼に「ジプシー音楽」をハンガリー音楽として紹介した、当時のハンガリーの人々にあると主張している。Cf. *Böhl*, p. 698.
- (36) *Böhl*, p. 100.
- (37) Trunpener, Katie, "Béla Bartók and the Rise of Comparative Ethnomusicology: Nationalism, Race Purity, and the Legacy of the Austro-Hungarian Empire", *Music and the Racial Imagination* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2000), edited by R. Radano and P. V. Bohman, p. 411.
- (38) Trunpener, *op. cit.*, p. 421.
- (39) バルトークは『の』著書において、「十二音節のものと八音節のものを、独自のリズムのシェーマの分類法に従い、一つの形として扱って」<sup>52</sup>。Cf. *Böhl*, p. 20.
- (40) *Böhl*, p. 29.
- (40) *Böhl*, p. 18.
- (42) *Böhl*, p. 178.
- (43) *Böhl*, p. 180.
- (44) *Böhl*, p. 216.
- (45) ただし、前述の未発表論文「トート民族の旋律」では、歪められたマジャル民謡をもとに将来「トート人の新しい様式」が生まれる可能性があることは示唆している。Cf. *Böhl*, p. 184.
- (46) *Bartók-Breviarium* (Budapest: Zeneműkiadó, 1975), edited by J. Ujfaluussy, p. 234.
- (47) 例えばルーマニア系の友人であるI・ブシツィアにあてた一九一七年の手紙には、「マジャル化政策を押し進めた政治家アッポニ・アルベルトについての批判的な発言が見られる（「この（マジャル人とルーマニア人の）友好関係は—アッポニの「ありがたい」活動のおかげで—今のところ実現が遅れていきます。」）。Cf. *Bartók Béla Leveléi* (Budapest: Zeneműkiadó, 1976), p. 242.



- (48) Cf. *Bbl/5*, p. 71.
- (49) *Bbl/5*, p. 81.
- (50) バルトークは「人種 (race)」という語をそれほど頻繁に使わなかった。数少ない例として晩年の論文「音楽と種の純潔性」(Cf. "Zene és faj tisztaság" in: *Böhl/1*, pp. 601-603.) が思い浮かぶが、そのでの議論でも「音楽」の「人種性」と歌い手である「人間」の「人種性」は区別されており、前者だけが問題になっている (*op. cit.*, p. 601.)。既に述べたように、一つ一つの民族を区別する際、生物学的な差異よりも言語的・地域的な差異を彼は重視していたので、彼にとって歌い手の「人種性」はそれほど重要なテーマにはなり得なかったのではないかと考えられる。
- (51) *Bbl/5*, p. 81.
- (52) 「マジカル」という「民族」と、「ハンガリー」という「ネイション」をバルトーク自身は必ずしも常に厳密に区別していなかった。確かに、多くの場合、「民族」(nép) という言葉を彼は民謡研究において使っているが、「ネイション」(nemzet) という語をほとんど同じコンテクストにおいて使うケースも時折あった。例えば「我々の民族の音楽と隣接民族の音楽」でも、「新しい様式」が生じる直前の時期にマジカル民謡が「脱ネイション化」(“elnemzetellenedés”) の波にさらわれていたことを論じている。Cf. *Bbl/3*, p. 201.
- (53) *Böhl/1*, pp. 597-600.
- (54) 例えばルーマニアの研究者ペトラヌは一九三六年にバルトークの民謡研究を批判する記事を書き、その中でマジカル民謡がルーマニア民謡に影響を与えたとするバルトークの説を批判し、この民謡研究者＝作曲家を「ハンガリーのショーヴィニスト」と非難している (*Böhl/1*, pp. 878-881)。以後約二年にわたって両者の論戦は続いており、当時の様々な新聞や識者がこの問題についてコメントを残している。これについては、セーツレツシが一九六〇年代に編集した「バルトーク全著作集第一巻」の巻末資料が詳しい。Cf. *Böhl/1*, pp. 877-896.
- (55) *Vajkai, Néprajz—Tudománytörténeti és Módszeri tanulmányok* (Budapest: Jászóveg Mihelyi Kiadó, 2004), p. 28.
- (56) *Kosa, L., A Magyar Néprajz Tudománytörténete* (Budapest: Osiris, 1989; Second Edition, 2001), p. 149.
- (57) *Lajtha László Összegyűjtött írásai* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1992), edited by M. Berács, p. 83.
- (58) 例えは一九三七年に出た主著「マジカル民俗音楽」の中で、コダーイは農村で採集した民謡の一つを、もともなかったと見られる流行歌(“múdal”)と比較し、そこにおいて流行歌のAABAという構造がABBAという構造に変化したことを指摘している。バルトークは「マジカル民謡」の「新しい様式の民謡」の項でABBAを「疑いなくマジカル人の土地で生まれた、典型的にマジカルな構成」と呼び、ABBAをAABA(こちらについてはバルトークは由来が分からないとした)から派生したものと捉えていたが、コダーイの

指摘がまさにこの発達の図式を正確になぞるものになっていたことは注意しなくてはならないだろう。

- (59) 原文ではドイツ語で“*gesunkenes Kulturgut*”とある。別な文章の同様な議論において、ライターは“*gesunkenes Kulturgut*”とらう用語を使用しており、おそらく両者は同一の概念だろう。なお、ライター著作全集の編者であるベルラーズ・Mによると、“*gesunkenes Kulturgut*”はシュペンクラーに由来する概念であると言っている。Cf. *LÖfl*, p. 145
- (60) Breuer, *Zenei Írások a Nyugataban* (Budapest: Zeneműkiadó, 1978), p. 413.
- (61) Breuer, *Zenei Írások a Nyugataban*, p. 416.
- (62) Breuer, *op. cit.*, p. 419.
- (63) Szekfi, Gy., *Három Nemzedék és Ami Utána Következik* (Budapest: ÁKV-Macemas, 1989), p. 494.
- (64) もちろん、第二次大戦中、ファシズムに抗して著作活動を展開したセクフューのような人物 (Cf. “Szekfi Gyula”, *Magyar Elrajzi Lexikon 1000-1990*) の立場を典型的に文化ナショナリズム的のものと呼べるかということについては議論の余地がある。しかし、文化ナショナリズムという語をかなり広い意味で使っていることをわかっておくことにしたい。