

## 「他者」としての農民達

### ——バルトークの農民観と作曲家のアイデンティティをめぐる一考察——

太 田 峰 夫

本稿は、作曲家バルトーク・ペーラの農民観について考察するものである。民俗音楽が作曲家に与える影響についてならば、バルトーク自身も屢々論じているが、ここで主題として扱うのはそうした彼の議論それ自体ではない<sup>(1)</sup>。寧ろ問題にしたいのは、彼の議論を成り立たせている他者性とアイデンティティの關係の仕方である。距離を取って考えた場合、そこには幾つかの疑問点があるのではないだろうか。一方で民謡を生活の中で歌っている農民達が現に存在するにもかかわらず、何故彼はその他者の音楽を、自分自身の創作活動と密接に關係させようとしたのか。農民達とバルトークとの間にはどの様な關係があり、彼自身は農民達をどの様なものとして捉えていたのか。そして農民という他者との關係から形成される彼の作曲家としてのアイデンティティとは、そもそも一体どんな性格のものだったのか。具体的に言えば、本稿が扱うのは、そうした問題である。

職業的な音楽家と農民の關係というものは、時代の状況や地域によっても様々な仕方で変わってくるものである。二十世紀初頭のハンガリーに関して言えば、そこには厳然とした社会的身分の差があったと言う事が出来るだろう。少なくともバルトークと農民達の間に経済的にも文化的にも埋め難い隔たりがあった事は、確かな事実である。バルトークについてこれまで非常に多くの回想が出版されてきたにもかかわらず、採集者バルトークに関する農民達の証言が驚くほど少ない<sup>(2)</sup>のは、決して

て偶然ではない。いわば採集する側が一方的に観察対象について語るといふ構造が強固な形でそこにあり、その枠組みが彼の採集活動を決定的な仕方では条件付けていたのである。

さしあたり本稿では、両者の間にあるこうした隔たりを考慮しつつ、ハンガリー出身のイスラエルの研究者ユディット・フリジェシに倣い、農民達をバルトークにとつての「他者」として捉える事にしたい<sup>(3)</sup>。そしてその上で更に一歩踏みこんで、バルトークがどのような他者として彼ら農民達を捉えていたのかを考えていこう。他者性の内実がいかなるものかを問う事で、我々はこの作曲家のアイデンティティの問題にも踏み込む事になるだろう。

議論を分かり易いものにする為に、バルトークについて考察する前に、本稿ではまず民謡研究という学問の前史を、十九世紀後半のハンガリーの社会状況と関連づけながら見ていく事にしよう。それを第一節の課題とする。第二節では彼以前の民謡研究者とバルトーク達の間の繋がりを確認し問題点を鮮明にしたい。そして残りの二つの節で本稿の本来の課題に取り組み事にする。まず第三節では彼とコダーイ・ゾルターンの文化ナショナリズムの立場がどのようなものであったのかを主に考察しよう。その上で最後の節では、バルトークの農民観の全体像を、コダーイとの相違も考慮に入れつつ考察していく事にする。

## 一

十九世紀の最後の十年間は、ハンガリーのエスノグラフィの研究にとって画期的な変化が起こった時期であった。一八九六年の建国千年祭の前後の時期に高まったナショナリズム運動に呼応して、古い民俗文化を本格的に記録していこうという動きが政府を巻き込む形で生じたのである。ヘルマン・アンタルの一九〇七年の回想<sup>(4)</sup>によれば、一八九〇年代のハンガリーの国会では「民衆の間で口頭で伝承されている生きた音楽的伝統を最終的な絶滅から救わなくてはならない」という主張や、「今日参照する事の出来ない古い時代の藝術音楽の記憶を、参照出来るものになくしてはならない」という主張がなされてい

たという。前者は明らかに民謡採集を支持する考え方だが、後者の主張もナショナリズムと民謡採集を結びつける重要な考え方である。というのもそれは後には、地方の民謡を調べれば、過去の藝術音楽の「記憶」が見つかる筈だという考えを生み出す事となるからである<sup>(5)</sup>。国会でのこうした議論は、やがてハンガリー国内のエスノグラフィ研究の発展も促していく。一八八九年にはハンガリー民族誌学協会という民間の団体が結成されているが、この団体は一八九五年に文化大臣の支援を得て当時まだ高価だったフォノグラフを購入している<sup>(6)</sup>。

世紀末のハンガリーに於けるナショナリズムの高揚の背景には、オーストリアとの関係の悪化という対外的な政治情勢が確かに関係していただろう。しかし忘れてはならないのは、ハンガリーの国内情勢という、事態のもう一つの側面である。ハンガリーという一つのネイションを共有しているという意識は、この時期までにこの地域に住む様々な人種・階層の人々の間で浸透し、共有されるようになっていた。そしてその事が、ナショナリズムの性格や運動としての勢いにも重要な影響を及ぼしていたのである。長期的な視野に立つて考えるならば、この時代のエスノグラフィ達とそれ以前の民謡研究者達とはかなり異なつた社会環境のもとでその活動を開始した事は明白となるだろう。

周知の様に、一八六七年にアウスグライヒが成立してからの約三〇年間は、ハンガリーという国家の独自の社会制度が急速に整備されていった時代だった。その年にオーストリアのフランツ・ヨーゼフ皇帝がハンガリー王フェレンツ・ヨーージェフとして即位したという事実は、少なくともハンガリー人達が理解したところでは、マジャール語を国語とする一つの国家として、ハンガリーがその存在を対外的にも認知されたという事を意味していた<sup>(7)</sup>。そして実際にも、この戴冠式に続くようにしてハンガリーは新興の近代国家としての体裁を整えていったのである。国民総生産は二重帝国の時代に飛躍的に伸び、行政や経済活動の中核となる都市も急激に発展していった。産業を見ても、単にオーストリアに食料を供給するだけの国ではなくなり、独自の工業生産を行う様になっていった。一八八〇年代にはまだ国内の工業施設の三分の二が外国資本家のものであったのに対し、大戦直前までの間に彼らの所有している施設は全体の三分の一にまで減少している<sup>(8)</sup>。積極的な同化政策の結果、ユ

ダヤ系の人々もハンガリーの都市部に数多く定住する様になり、後には彼らの中からルカーチ家に代表される様な、ハンガリー独自の富裕な市民層が形成されていった<sup>(9)</sup>。一八七三年にはマジヤール系の人々が多く住むベスト市が王宮のあるブダ市と合併され、ブダペストという新しいハンガリーの首都が成立し、活発な政治的・経済的・文化的な交流がこの首都を中心に独自になされるようになった。鉄道網も発達し、ハンガリー領内の線路の全長も一八六七年の状態（二二八五キロメートル）に比べると一八九〇年には約五倍、一九一三年には約十倍の長さまで延びている<sup>(10)</sup>。鉄道の年間の利用者数は一八九〇年代の平均で年間のべ五二〇〇万人に達した。一九一三年には更にそれが年間のべ一億六六〇〇万人（当時の総人口は約二〇〇万人）にまでふくれあがっている<sup>(11)</sup>。事を考えるならば、ハンガリーの近代化が二重帝国の時代にかなり速いテンポで進んでいた事が分かる。

ベネディクト・アンダーソンの言葉を借りるならば、この近代化のプロセスは、ハンガリーというネイションが想像の共同体として人々の意識の中で共有され、定着していくプロセスでもあったと言えるだろう<sup>(12)</sup>。一八九六年のブダペストで行われた建国千年の博覧会の様な催しも、民衆のネイションへの帰属意識を高める上では役立った筈である。また新聞の種類もアウスグライヒからの五十年の間に四倍以上に増え、一九一四年には新聞の定期購読者の総数がのべ二億三千万人に到達している<sup>(13)</sup>。マジヤール語以外の言語を母語にしていた人々が総人口の半数近く<sup>(14)</sup>を占めていたにせよ、新聞の普及は―それがマジヤール語で書かれていたにせよドイツ語で書かれていたにせよ―ハンガリーという共同体の空間を共有しているという意識を、読者の間で急速な仕方に植え付けていった筈である。

そうした意識はまた、この時代に導入された様々な新しい制度によっても強化されていっただろう。特に二重帝国体制下で教育制度が世俗化され、義務教育が徹底されていた事は非常に重要だったと考えられる。これによりマジヤール化の波は王国の辺境にまで行き渡り、非マジヤール系の児童にも国語であるマジヤール語の習得が義務づけられる様になったからである。このような急激な近代化とナショナリズムの流行が、アディヤバルトーク達の世代の知識人の幼少期の共通の体験になっていた

た事は注意しておきたい。バルトークも学校教師を両親に持ち、国内の様々な地方を転々とまわりながら幼少時代を過ごしている。成長の過程で彼もハンガリーというネイションへの帰属意識を近代化のイデオロギーとともに人一倍深く内面化していた筈である。その帰属意識はハプスブルク家に対するものというよりは、近代化を推し進める新興国家としてのハンガリーに対するものであった。

エスノグラファー達に話を戻そう。ここまで述べてきた事から明確になってくるのは、この時代のハンガリー民謡への関心が、急激に近代化していく社会の新たなナショナリズムの流行に対応するものであったという事である。丁度ハンガリーが海外からの視線に応える様な形で新興国としての体裁を整えていったのに対応する様に、実際にもこの時期のエスノグラファー達は体系的・客観的な仕方で自国のナショナルな伝統を捉え返し始めている。一七八二年にレーヴァイ・ミクローシュ達が初めてハンガリーで民謡採集を試みた時には、まだ彼らは自分達の新聞の読者に古い歌を送ってもらう手法に頼っていた<sup>(15)</sup>。

それが百年後のこの時代には採集者が自ら農村に出かけ、農民達から直接に録音する手法が取られるようになったのである。ブダペストという新しい「中心」から、近代科学の専門的な知識を携えて、様々な「周縁」地域に乗り込み、「中心」との関係からそれらを分節していく<sup>(16)</sup> という彼らの研究の手法自体、ここまで述べた様なハンガリーの社会の全般的な近代化なしには成り立たなかっただろう。これにより領土全体に散在する様々な民間伝承は、それまで偶然見過ごされてきたものを含めて、統一的な視点から再検査・再評価されていく事となった。民族誌学協会の主幹であるヴィカール・ペーラが、それまでの研究者が消失したと考えていたセーケイ人（トランシルヴァニアに住むマジャール系の民族の一つ）のバラッドの旋律を「発見」し録音した事<sup>(17)</sup> は、当時としては画期的な事件だっただろう。こうした業績を積み重ねる事でヴィカール達は「科学的な」民謡研究のスタイルを確立させ、その知見を学会誌や新聞といった新しい媒体を通じて、ハンガリーの知識人達の間で広く認知させていったのだった<sup>(18)</sup>。

ではこの時代に於いてエスノグラファー達と農民達の間果たしてどんな関係があり得たのだろうか。以上の様な状況をふ

まあつつ考えておかなくてはならないのは、その点である。勿論わざわざ調査する程なのだから、農民達を貴重な民俗文化の担い手として見ていた事は間違いないだろう。しかしそれと同時に、高度な専門知識を備えた採集者と、近代化の波がようやく到達したばかりの地域に住む人々の間に、埋めたい大きな開きがあった事もまた確かなのではないだろうか<sup>(19)</sup>。『エスノグラフィー』の様な学術雑誌が創刊され、採集者が農民達について調べ、その知識を都市の市民層が共有する構造が形成されつつあったのに対し、農民達は観察されるべき存在として周縁化されてしまっていた。その事に我々は注意しなければならない。

世紀の変わり目の時期の民謡採集者と農民達の関係を知る上では、一旦第三者の視点に立つて考えてみるのが良いかもしれない。二十世紀初頭の代表的な流行作家モーラ・フェレンツの『ホントウ県の親方歌手』という短編小説を見てみよう。この短編小説は実際に一九一〇年にホントウ県の県庁所在地イボイシャークで実際に行われた民謡採集をもとにしたものだが、民謡研究者達が農民達をうまく騙して、バグパイプを吹かせるのが前半のあらすじとなっている。役所の中庭に集められた農民達について、そこでは以下の様な描写がある。

「リボンのついた帽子をつけてぼんやりしている若者達、オーク材から彫った様な体格の良い男達。サンダル履きの陰気なマジヤール人の年寄り達、彼らの髭は雄羊のその様に角型に尖っている……ホントウ県のあらゆる所からからヴァタ（訳注：十世紀のマジヤール人の族長の一人で異教徒の反乱の指導者）の家来の末裔が結集した。喧嘩をさせるといっているのであれば、こちらから促す必要もなさそうに見える。しかし誰がこの異教徒の民に音楽を演奏させ、歌を歌わせるのだろうか。」<sup>(20)</sup>

この引用の最後に使われている「異教徒の民」という表現は、大部分のキリスト教徒であるハンガリーの一般的な市民層の人々にとって、農民達が恐るべき他者であった事を示唆している。農民の描写全体も、寧ろ特異性を際立たせる様な性格のもの

のと言えるだろう。モーラの短編小説を読んでいた当時の都会人達にとって、調査対象である農民達は、それ程までに縁の遠い存在だったのだ(21)。

一方この農民達と作品の中で鋭いコントラストをなしているのが、民謡採集者達である。彼らはフエレンツ・ヨーゼフの「密使」であると偽って農民達にバグパイプを演奏させる。その手口は巧妙で、採集する側とされる側の関係は、殆ど支配・被支配関係を連想させるものになっている。対等な人間同士の話し合いというものがあるがそこでは殆ど見られないのだ。作品の冒頭でモーラは、民謡から「いかに科学や博物館の宝物が出来上がるかを書く事にする」とことわっている(22)が、恐らくこれは採集者の強引な手法に対する皮肉だろう。二十世紀の初頭の民謡採集者と農民達の間の溝は大きなものであり、そこには前者が後者を調査するという一方向的な構造があった事が、彼の記述からもよく分かる。

事によると、モーラの作品の読者である市民層の人々と、実際にフィールドワークを行っている研究者達の間には微妙な温度差の様なもの、つまり立場の違いに由来する状況認識の違いはあったかもしれない。採集の現場に携わっている人々にとっては、農民達の他者性よりも、彼らと自分達の共通項の方がやはり遙かに大きな意味を持っていたという事も、十分考えられる。例えばエルデー地方のエスノグラフィであるヘルマン・アントルが、一九〇〇年にヴィカール・ペーラと共同で行った採集旅行の報告も、そうした現場の考え方を示唆している。それによると、独立戦争の記念日を調査中の村落で迎えたヘルマンは、招待された記念式典の席で「新しい時代に於いてネイション(nenzt)の自由と独立を確保する」為には「仕事と教養」が必要であると農民達に演説したという。更に、セーケイ人も「近代文明」によって進歩しなくてはならないが、それと同時に「自身の古く純粹なモラルや昔からの習慣、それに色々な伝統」にも忠実であってほしいと彼は主張したというのである(23)。

彼の演説の内容について、当時の雑誌から我々が知りうるのは殆どそれだけだが、少なくともそこでは農民達が恐るべき他者としてではなく、寧ろ同じ時代の、同じネイションに属する人々として捉えられている事は明白だろう。たとえ農民達が他者である事が明白であるにせよ、彼は彼我の隔たりよりは寧ろ「ネイションの自由と独立」という、共通の利害の方を強調して

いる。あるいはその様に主張する事で、彼は自分自身のエスノグラフィアとしてのあり方、ナショナリストとしてのあり方、彼自身のアイデンティティを自らの手で規定しようとしているのかもしれない。しかしいづれにせよ、こうした現場の問題意識が第三者である市民層の認識とはややかけ離れていたものだった可能性があるという事を、我々はここで注意しておく必要があるだろう。

十九世紀の末から二十世紀初頭にかけてのハンガリーの社会状況、とりわけエスノグラフィアに関連する状況は以上のようなものであった。この新しい学問分野が同時代のナショナリズムの普及と密接に関わりあうものであり、その研究の手法自体が既に研究者と農民達との間の立場の隔たりを前提としていた事が、そこからは明らかになったと言えるだろう。次の節では、こうしたエスノグラフィア達の採集活動と、バルトーク達の研究活動との間にどのような関係があったのかを見ておく事にしたい。

## 二

世紀の変わり目のエスノグラフィア達が切り開いた民謡採集の手法は、基本的にはそのままバルトーク達の民謡研究に受け継がれていったと言って良いだろう。コダーイが民謡研究を始めた時にも、ヴィカールは直接指導している<sup>(24)</sup>。バルトークの研究方法も採集・採譜作業に於いてフォノグラフを最大限に活用する事の特徴としており、その点ではヴィカールの方法論を発展させたものと言う事が出来るだろう。実際の民謡の収集活動に於いても、バルトーク達はヴィカールのコレクションをそのまま継承する形で行っている<sup>(25)</sup>。またバルトークが主著『ハンガリー民謡』で主張した様な、地方毎に民謡の「方言」があるという発想<sup>(26)</sup>も実はヴィカールの議論を受け継ぐものだった事が知られている<sup>(27)</sup>。世紀の変わり目のエスノグラフィア研究は、バルトーク達の研究活動にとつていわば重要な出発点だったのである。



したがってやはり我々は、バルトーク達と農民達との間にも立場の上での大きな隔たりが存在したと考えるべきだろう。実は先程のモーラの短編小説の題材となったイポイシヤークでの民謡採集にも、バルトークは参加している。彼が一九一一年に『エスノグラフィー』誌に発表した「ハンガリーに於ける器楽の伝承」という記事は、この採集旅行の成果を土台にして出来上がったものである。その記事の中でバルトークはねぎらいの言葉を農民達ではなく役人達に向けて書いているが、これも当時の社会の中で農民達がどの様な位置にあったかを知る上では示唆的だろう（28）。

バルトークが妻にあてた一九〇九年の有名な手紙もまた、フリジェシが指摘した様に（29）、調査対象である農民をいかに自分達と異なる存在として彼が捉えていたかをよく示すドキュメントである。関連する箇所を引用しておこう。

「親切で、ナイーヴな、原始の人々！ここで彼らと一緒に楽しんでもう二日目になる。私のフォノグラフを取り囲むや、彼らは必死になって機械に少しでも多くの歌を入れようと頑張っている。勿論彼らには収集の結果等はいつでも良いのであつて、ただ単に大きな（フォノグラフの）口の部分、「ラッパ」に興味があるだけなのだが。でも子供達にまじめな課題をさせる時だつて、当の課題にとつては寧ろどうでもよくても、彼らにとつては身近である様な、そんな事に対して彼らの興味をかき立てられてはじめて、うまくいくだろう。」（30）

採集者である自分と農民達との間に彼がいかに大きな溝を認めていたかを、この箇所はよく示している。子供と比較している事が示唆するように、バルトークは「彼ら」農民達には民謡を採集する事の本当の意義は理解出来ないと考えていた様なのだ。彼の農民の描き方自体は確かにユーモラスでポジティヴなものではあるが、両者の関係は決して対等なものではなかったのである。それは、二十世紀初頭の社会状況に、とりわけエスノグラフィーという学問の手法にかなり条件付けられたものだったのだ（31）。

こうした状況の制約の中で、彼は農民という他者に一体どの様な積極的な意味を与えていったのだろうか。それを問う事で、ようやく我々は本稿の考察の本題に入っていく事となる。当然ながら他者をどう捉えるかと言う事は、単にエスノグラフィアであるだけでなく音楽家でもあったバルトークのアイデンティティの問題とも関わってくるだろう。次の節では、民謡研究と民謡編曲というバルトークがコダーイと共に携わった二つの活動領域に注目したい。そしてそこでの彼らの問題意識を明らかにしつつ、彼らが農民をどの様に捉え返していったのかを考えていく事にしよう。

### 三

音楽家バルトークの農民観を考える出発点として、まず『ハンガリーの農民音楽』という、一九二〇年に書かれたバルトークの論文<sup>(32)</sup>を見てみよう。この論文は彼の名著『ハンガリー民謡』の前身とも言える内容を持っており、彼の民俗音楽観がまとまった形で述べられた最初の論文とも言えるものである。そこで彼は民俗音楽を「民謡風の藝術音楽」と「農民音楽」という二つのグループに分けた上で、「農民音楽」について以下の様に書いている。

「民謡風の藝術音楽は・・・(中略)・・・殆どの場合、絶対的な完全さというものには到達しない。その中には平凡なところが沢山見られるが、それは作った者達に興味が欠けていた事や、西ヨーロッパの音楽の決まりきった型に依存していた事によって来している。それに対して狭い意味での農民音楽は、どの旋律一つをとっても欠けたところのない完璧さそのものである。それは音楽的想念をどの様にすれば最も単純な手段で、最も純粋な形式で、最も理想的な仕方で表現出来るかという事の古典的な例なのである。」<sup>(33)</sup>

若干の説明が必要かもしれない。「民謡風の藝術音楽」(“népies műzene”)とは、バルトーク達の用語法では、作曲家によって書かれた民謡風の音楽を指す。具体的には、十九世紀に流行したマジャール・ノータ(“magyar nota”)という歌のジャンルがここでは念頭に置かれている。それと対比的に扱われている「狭い意味での農民音楽」とは、農民達が変奏を重ねながら歌い続けてきた民謡のレパートリーで、ほぼ統一の取れた様式的特徴を示すものである(34)。

この引用で注意しなければならないのは、「狭い意味での農民音楽」が美的にもあたかも特別な価値を持つものであるかの様に語られているという点である(35)。つまり、由来のオーセンティシティが美的な評価と混同されているのだ。農民音楽を「完璧さそのもの」として極端に理想化する一方で、凡庸な「民謡風の藝術音楽」の中に彼は「西ヨーロッパの」定型への依存を見ようとする。あたかも国外からの視線を意識するかの様に、あらためてオーセンティツクな農民音楽だけを取り出してその価値を美的・科学的に正当化しようとする傾向が、ここでは顕著なのである。

農民達の精神活動を高く評価しようとするこうした考え方は、音楽家としてのバルトークの問題意識の一端を示すと同時に、彼の思想的な傾向も反映している。同じ論文で彼が農民をどの様に特徴づけているかを見る事によって、後者の点は一層はつきりとしてくるだろう。民謡採集の困難さに関連して、彼は農民達について以下の様に述べている。

「ジプシー音楽家達は、「職業的」音楽家として、当然の様に音楽を注文する人に自分達の知っている事を示すことができる。しかし農民達は違う。彼らは紳士達の前ではある種の羞恥心から歌おうとする気持ちを抑えてしまうのだ。それだから彼らの場合は、長い、彼らの不信をかき消すような説得によってはじめて我々は目的に達する事が出来る。」(36)

彼は観察対象である農民達の中に、「ある種の羞恥心」や「不信」の様な複雑な感情の働きを認める。こうした感情がある事で、オーセンティツクな農民音楽が「紳士達」―農村であれば大抵ジェントリ層に属する人々―から目に付かない所に隠され

てきた事をここで彼は示唆しているのだ。農民達を価値の高い文化遺産の担い手として改めて評価する事が、彼の民謡研究を支える問題意識になっている。ハンガリー領内の民俗音楽が彼の主な研究対象であった事を考慮するならば、こうした民俗音楽観・農民観が農民音楽を求心力とする新しい文化ナショナリズムの主張と密接に関わるものであった事は明白だろう。

こうした彼の主張は、他の民謡研究者からは必ずしも支持されていなかった筈である<sup>(37)</sup>。しかし他方でその議論は、単なるエスノグラフィ―研究の文脈を超えて、当時の幅広い文化的・政治的コンテクストと深く関わるものだったと考えられる。民謡研究に並行する様に、彼がコダーイと共に実に夥しい数の民謡編曲を書いたという事実も我々はここで思い起こさなくてはならないだろう。彼らは単にオーセンティックな農民音楽がどの様なものであるかを明らかにするだけでなく、それが体現している文化的アイデンティティをハンガリーの社会共有のものにする為の努力も積極的に行っているのである。

バルトークとコダーイが最初の民謡編曲《二十のハンガリー民謡》を共著の形で出版したのも、彼らが本格的な採集活動を始めてまだ間もない一九〇六年の事であった。民謡編曲に関する彼らの考え方を知る上で、この作品の序文を試みる事しよう。そこではコダーイが、バルトークとの協議をふまえつつ、以下の様にハンガリー民謡について書いている。

「もし私達の民衆の魂の、屢々原始的なこれらの表現が、それに相応しい愛情のうちの半分でも受けられるならば……(中略)……ハンガリーの社会の殆どの部分はまだ十分ハンガリー(マジャール)人にはなっておらず、もう十分にナイーヴでもない。そしてこれらの歌に心から親しみを感じるには、まだ彼らは十分に教養を積んでいない。ハンガリー民謡をコンサート・ホールに! (この主張は) 今日にあつてはまだ奇妙に響く。世界の音楽作品の傑作や、外国の民謡と同列になろうというのだから。しかし、やがてその時は来るだろう。」<sup>(38)</sup>

ハンガリーの社会の為に、新しい共有の文化的アイデンティティを提示しようという意図がここではかなりはつきりと認め

られる。とりわけ注目に値するのは、コダーイが自国の民謡を外国の民謡と同列なものにしようとしている事である。丁度ハンガリーが、海外からの視線に応える形で近代国家としての体裁を整えていったのに対応する様に、コダーイは文化においてもハンガリー民謡が認知される事を望んでいたのだ。

この文化ナシヨナリズムにはまだ実現されていない目標があった。「これらの歌に心から親しみをを感じる」為に、人々はこれから「十分に教養」を積まなくてはならないのである。ハンガリー性という文化的アイデンティティが、あたかも勉強さえすれば誰でも身につけられるものであるかの様に表象されている点に、注意しよう。民謡のオーセンティシティが科学的に保証されている事が、全ての人にとって問題を明らかに対処しやすいものになっている。恐らくエスノグラフィ研究の成果という後ろ盾があったからこそ、文化ナシヨナリズム運動の中で自分達のハンガリー民謡が有効な求心力になりうる事をコダーイは確信出来たのだらう。

学習の役割をとりわけ重視するこの序文の傾向を考慮するならば、コダーイの主張がどのような社会的・政治的なコンテクストのもとにあり、どのような人々を対象としているかはほぼ明らかだろう。恐らく彼は、当時次第に形成されつつあったマジヤール系の市民階級の人々に対して、自分達の発見した民謡を文化的アイデンティティの上での一つの選択肢として提示しようとしたのである。ハンガリー民謡をコンサート・ホールで演奏する事が一つの目標になりえたのは、まさに潜在的にコンサート聴衆になりうる市民層の人々に彼が語りかけていたからに他ならない。例えばハンガリー領内の地方都市に住むマジヤール系市民層は、明らかにコダーイ達が期待していた購買層だったろう。バルトークもまた《二十のハンガリー民謡》が出版された際に、ボジョニ（現在のブラティスラヴァ）やセゲドで曲集を売り出そうと奔走している（39）。

他方でコダーイは、ハンガリーの社会に同化しつつあったユダヤ系市民層の事も、念頭に置いていた筈である。例えばバルトーク達の支援者で後にコダーイ夫人となったエンマ・シャーンドルや、コダーイの旧友であったバラージュ・ペーラがユダヤ人であった事をここで思い出しておかなくてはなるまい。バラージュ・ペーラは本名をヘルベルト・パウアーというのだが、

彼はマジヤール風のペンネームを敢えて用い、セーケイ人のバラッドのスタイルをわざわざ模倣して《青髭公の城》の様な劇作品を書いている<sup>(40)</sup>。この様なユダヤ人の側の古いハンガリーの民俗文化への関心と、コダーイ達の試みている事の間に明らかに問題意識の連関があると考えられる。科学的にオーセンティシティを保証されたハンガリー民謡を出版する事は、明らかにそうしたユダヤ人の市民層の欲求に応えるものだっただろう。引用であげたコダーイの序文の中の「まだ十分ハンガリー（マジヤール）人にはなっていない」という表現も、ユダヤ人市民層の存在を示唆している。

バルトークの民謡研究の中に我々は新しい文化ナショナリズムの主張を認めたのだが、その主張が民謡編曲という領域に於いて、具体的な文化ナショナリズム運動へと発展している事が以上から明らかになっただろう。ここで確認しておかなくてはならないのは、バルトークとコダーイのこの新しい文化ナショナリズム運動が、それ以前の文化ナショナリズムに対抗するものとして登場したものだということである。《二十のハンガリー民謡》の序文の末尾でも明らかにしている様に、最初からバルトークとコダーイは、自分達の民謡編曲をマジヤール・ノータと対抗するものとして発表している<sup>(41)</sup>。あまりにも流行した結果、二十世紀初頭には、マジヤール・ノータ（*magyar nótá*）はハンガリー民謡（*magyar népdal*）と殆ど同義語となっていた。

ところがバルトークとコダーイは、科学的なオーセンティシティを問題にする事で、敢えて両者を区別して、「本物の」ハンガリー民謡をあらためて農民という他者に帰属させたのである。更に彼らがそのオーセンティシティの問題を美的な評価の問題と結びつけた事は、既に述べた。背景に、マジヤール・ノータやジプシー音楽の根強い支持者である保守的なジェントリ（没落貴族）層とラディカリズムを信奉する市民階層の間の緊張関係があった事は、恐らく間違いないだろう。思想的にバルトーク達がラディカリスト達に近い立場<sup>(42)</sup>をとっていた事は良く知られているが、「本物の」ハンガリー民謡を人々に改めて学習させようという主張も、実はこうした政治的文脈と関連していたのである。チャート・ゲーザが出版当時に指摘した様に、バルトーク達の新しい民謡編曲は、ジプシーの音楽ではなくまさに「農家の娘」の歌を楽譜にした点において画期的な意義を持っていたのだ<sup>(43)</sup>。

マジヤール・ノータとの競合の結果として、バルトーク達が農民達の他者性をやや極端な形で理想化するようになったのは、ごく自然なりゆきだったと言えるだろう。農民達は、「まだ十分ハンガリー人にはなっておらず、もう十分にナイーヴでもない」人々との対比に於いて、理想化された他者となる。先に引用した『ハンガリーの農民音楽』にあった様に、彼らは「紳士達」もあずかり知らないような、価値の高いナショナルな文化遺産を担う存在として捉えられる事となっていたのだ。

バルトークとコダーイの文化ナショナリズムに於いて、農民の他者性がどの様なものとして捉えられていたのかを以上で我々は考察した。両者の農民観が、仮に一枚岩の様に同じものだったとするならば、本稿の課題は既にここまでの考察によってほぼ果たされたと言えるかもしれない。しかし実際には、バルトークの農民観に関して、更に我々はコダーイの見解とのずれも考慮に入なくてはならないだろう。そして、このずれを考える事で、問題は複雑な様相を帯びてくるのである。

#### 四

少なくともバルトークとコダーイの農民観に、ややずれがあった事は確かである。その相違は、民俗音楽に関する彼らの用語法の違いに端的に現れていると言う事が出来る。例えばコダーイが書いた論文を年代順に追って見ていくと、彼が可能な限り「農民」(“*paraszti*”)ではなく「民衆」(“*nép*”。英語の *people* にほぼ相当する。)という単語を使っており、その方針がほぼ一貫している事が分かる。その理由は、本人が示唆している様に、“*paraszti*”という単語にネガティブなニュアンスがあったからに他ならない<sup>(44)</sup>。農民達を市民階級にとって親しみやすい存在として表象する事をコダーイは寧ろ好んだのだ。その事は、《二〇のハンガリー民謡》の序文<sup>(45)</sup>からも、あるいは一九二〇年代以降の様々な場所での発言からも確認出来る事である

(46)

ところがバルトークには、寧ろ“*paraszti*”という言葉を好んで用いる傾向が明らかに認められるのだ<sup>(47)</sup>。民俗音楽に関して

も、第一次大戦以降の創作活動の後半には、彼は「民俗音楽」(“népzene”)という中立的な表現を嫌って、「農民音楽」(“Paraszzene”)という表現を主に使うようになっていた<sup>(48)</sup>。農民や民俗音楽の持つ他者性を敢えて強調するバルトークの用語法は、コダーイが構想する文化ナショナリズムとはやや異なる枠組みの中で彼が農民を捉える事があった事を我々に示唆している。このずれを考慮に入れつつ、バルトークの農民観の全体像を纏めていくのが、この節の課題である。

バルトークとコダーイの農民観の違いは一九二〇年代以降次第にはつきりとしてくる。そこで最初に、一九二四年に出版された主著『ハンガリー民謡』を参照して、円熟期に入ったバルトークの見解がどの様なものだったのかを見ておく事にしよう。まず目に付くのは、彼が農民を「階級」として捉え、外部の世界から独立した精神活動を行っている存在として見ている事である。農民階級について彼は以下の様な定義をしている。

「フォークロアの観点から、民衆のうちでも一次産業に従事しており、肉体的にも、精神的にも必要なものを自分達の伝統に相應しい形で満たしている人々を（我々は）農民階級と見なす。事によると彼らは外からもたらされた形で満たす事もあるが、それを彼らは自身の気質に合う様に、本能的に変形させる。」<sup>(49)</sup>

コダーイが農民達をネーション共有の文化の忠実な保存者<sup>(50)</sup>として表象したのに対し、バルトークは農民階級をあくまで外的世界から一定の距離を保った集団として捉え、寧ろ外部からもたらされたものを自発的に変形する点に彼らの全般的な生活様式の重要な特徴があると考えていた<sup>(51)</sup>事が、上の引用からは明らかになるだろう。

農民達と自分達との間にある溝を埋めようとする代わりに、はつきりと強調する点にバルトークの議論の特徴はある。より正確に言えば、農民達を現在の状況に於いて一時的に他者である存在として捉えるだけではなく、寧ろこれからも他者であり続ける様な存在として理想化する傾向が、彼の議論には認められるのである。例えば一九三一年の講演でも彼は農民階級を「ハ



ンガリー民謡』と全く同じ様に定義しているが、そのしばらく後で彼は以下の様にコメントをしている。

「ここまで何度も二つの形容詞を使ってきました。農民風(*parasitos*)、という言葉とプリミティヴ(*primitive*)な、という言葉の事です。どうか誤解しないでください、私はこれらの二つの形容詞を決して蔑む様な意味で使っているわけではありません。それどころか反対に、両方の言葉によって何か夾雑物のない、原始的で、理想的な単純さを指し示したいのです。」<sup>(52)</sup>

当時のマジヤール語の言葉遣いで「農民」(*parazn*)という言葉には軽蔑的なニュアンスがあつた事をこの部分も示唆している。しかしそうした風潮にもかかわらず、彼がその言葉から派生した形容詞を取って用いようとしている事の方に今は注意する事にしよう。バルトークは農民階級を、彼らがまさに異質でプリミティヴな生活を営んでいるが故に肯定的に評価する傾向にあつた事を、上のコメントはよく示しているのではないだろうか。彼が重点的に採集活動を行つた二十世紀初頭のエルデーイ地方(現在のルーマニア領トランシルヴァニア地方)やフェルヴィデーク地方(現在のスロヴァキア東部)の農村ではまだ農業の近代化が進んでおらず、殆ど自給自足に近い生活が営まれていたという事実<sup>(53)</sup>は、恐らく彼のこうした農民観とも無関係ではなかつただろう。一九二八年のアメリカでの講演で彼自身回想している様に、彼は「都市の文化にまだ触れていない素材」を見つける為に「文明の中心からも交通の幹線からも可能な限り遠くにある村を訪れ」<sup>(54)</sup>たのである。

プリミティヴな生活様式に対するバルトークのこうした関心は、かなり早い時期から認められる。そしてその関心は、必ずしも特定の人種の枠に限定されていなかった。一九一三年に彼が自ら志願してアフリカのビスクラまでアラブの民俗音楽の採集に出かけている事もここで我々は思い出しておかなくてはなるまい。民謡研究の中で彼は一貫してアラブ音楽を最もプリミティヴな音楽の一つとして捉えており、非常に屢々引き合いに出している<sup>(55)</sup>。また他の同時代のハンガリーの研究者と異なり、ハンガリー領内の「西ヨーロッパの(都市の)文化に殆どあてはわなかった」<sup>(56)</sup>ルーマニア系の農民達の民謡の研究にも

バルトークは熱心に取り組んでいた。一人のヨーロッパ人としてプリミティヴな他者と向き合う事が、彼個人の民謡研究の一つの大きな特徴となっていたのである。例えばルーマニア民謡の採集活動に関連して、一九一〇年に彼はブカレストの研究者であるディミトリ・キリアックにあてて以下の様に書いている。

「最初はルーマニア系の学生が私の同行者だったので、彼が歌詞を記録していました。しかし今では、それらの歌詞を私自身でも記録する事が出来る所まで至りました。民謡風な発音については、私はこの仕事を（彼がしたよりも）遙かに正確にする事が出来ると思います。というのも、私の同行者に関しては、発音を変えてしまう、と言う事が屡々起こったからです（民衆をどうしても改良してしまいたいと思う人が丁度する様に！）。」<sup>(57)</sup>

この手紙は、ハンガリー領内のルーマニア人の民俗音楽に関連して、バルトークがルーマニア王国の研究者と直接的にコンタクトをとった初期のドキュメントの一つである。ここで通訳として同行しているルーマニア系の知識人を、彼がルーマニア系の農民達とはつきりと分けて捉えているという事実は、興味深い。彼にとって大事なのは人種それ自体の区別ではなくて、寧ろ農民なのかそうでないかの区別だったのである。国外からの視線も意識しつつ、ここで彼がプリミティヴな他者の文化を研究するヨーロッパ人として自らのアイデンティティを規定しようとしているのは明らかだろう<sup>(58)</sup>。

恐らくこうした農民のプリミティヴな思考様式への関心は、バルトークの場合、彼自身の創作活動のストラテジーとも密接に関わるものだっただろう。かけ離れた境遇にある農民達の他者性を自分のうちに幾分か取り込む事によって、彼は作曲家としての自分の独自なあり方を規定しようとしていたのではないだろうか。一九〇九年に妻に宛てた手紙の中でも、彼はそうした構想をはっきりと描いて見せている。

「今我々にとって運がいいのは、我々がアジアの端に住んでいると言う事だ。ここにはまだ民俗音楽が豊かにある。それがドイツにおいて危険な程に老化してしまった音楽に新鮮な血を注ぎ込むだろう。」<sup>(59)</sup>

ドイツ音楽という当時に於ける「中心」を相対化する存在として自らを規定した上で、ここで彼はまだ実現されていない未来の構想について語っている。この構想自体は、枠組みとしては一種のモダニズムと言えるものだが、興味深いのはここで彼が自分の立場の周縁性を「アジアの端」という現実の地理的位置と結びつけ、民謡採集活動の意義をモダニズムの文脈から述べている事だろう。農民の他者性が、ここでは作曲家バルトークの個人としてのアイデンティティを規定する上で役立てられている。当然ながら、西洋藝術音楽に「新鮮な血」を注ぎ込む為には、彼にとって民俗音楽は「アジア」の、ヨーロッパ人から見て特異な特色を持ったものでなくてはならなかっただろう<sup>(60)</sup>。民俗音楽のプリミティヴな様式的特徴を用いる事と、既存の音楽との比較においてラディカルに新しい音楽を書く事が、バルトークの構想の中では切り離し難く関係していたのである<sup>(61)</sup>。

念の為にことわっておくが、ここで彼は決して、作曲家が農民達に完全に同化してしまう様な事態を思い描いていたわけではない。農民達に作曲する能力はないと彼が非常に屢々主張している<sup>(62)</sup>。事からも分かる様に、彼にとっては、作曲家と農民達というのはそもそも互いに活動分野をはっきり異にする存在だった。寧ろそれだからこそ、彼は農民音楽という他者の音楽と関わる事を、彼の個人としてのアイデンティティの形成と関係づけようとしたのである。

以上で見たバルトークのモダニズムの構想が、コダーイの文化ナショナルリズムとは必ずしも噛み合わない考え方だった事は明らかだろう。コダーイの様に文化的アイデンティティを自国の聴衆と共有する事に究極目標を置く限りでは、新しい音楽の様式の導入はストラテジー上の手段の一つでしかありえない。ところがバルトークに於いては、新しさの追求がそれ自体として一つの目標となっており、作曲家と聴衆との間の隔たりが絶えず作られる様な仕組みになっているのだ。この事について実

際にもコダーイがやや不満であった事は、生前出版されなかった彼の遺稿からも知る事が出来る。

「彼（バルトーク）は門外漢の聴衆を自分の作品で脅して追い払ってしまったても平気だった。．．．（中略）．．．私は早くから気がついていて、きちんとした聴衆を追い払ったりおびえさせたりするのは、勿体ない事なのだと。鎧をつけて、防衛を固めつつ（聴衆に）近づいていくのではなく、武器を持たずに、友好的に近づいていかななくてはならない。というのも我々は彼らを助けたいのだから。．．．（中略）．．．民俗音楽を私は自分と自分の弟子達の模範とした。藝術音楽は民俗音楽に似ていてはじめて価値がある。似ていないならそれは作られた音楽、つまり人工の、代用品に過ぎない。」<sup>(63)</sup>

農民音楽の様式的特徴から新しい自国の藝術音楽を創造しようとする点に関しては、確かにバルトークとコダーイの考えは共通していた。しかし上の引用が示唆する様に、農民音楽の持つ他者性をどの様なものとして捉えるかと言う事に関しては、両者の間の発想の傾向はやや異なっていたのである。コダーイは農民音楽を外国の音楽と区別出来る様な、ネイションに独自のものとして新たに捉え返し、それを求心力にして「自分達」ハンガリー人の文化的アイデンティティを立ち上げようとした。それに対しバルトークには、農民音楽を取り込む事によって、「中心」から外れた者としての、個人としての自分のアイデンティティを立ち上げようとする傾向があったのだ。勿論、仮に「中心」から外れている事自体の中にハンガリーの文化的アイデンティティを見えるのであれば、バルトークの考え方も一種の文化ナショナリズムと捉えられるかもしれない。ただその場合も、コダーイが考えている様な、民謡は聴衆にとっても親しみやすいものである筈だという前提自体が、バルトークに於いては実に危ういものになっている事に注意しなくてはならないだろう<sup>(64)</sup>。バルトークの考え方は西洋近代の文化のヘゲモニーに対する異議申し立てにはなっていない、新興の近代国家の文化ナショナリズムの戦略としては、やや問題を含んでいたのだ。

今我々は、頻繁に連絡を取り合っていた二人の音楽家の間の、微妙な発想の傾向の相違に立ち入って議論をしている。当然ながら、この議論はデリケートに扱わなくてはならない性質のものである。そもそも二人の傾向の違いというのも、一九二〇年代以降二人の活動領域が別々になって来るにつれて―バルトークが海外の演奏活動に、コダーイが国内の教育活動に重点を置く様になっていくにつれて―徐々に鮮明になってくるものであつて、それ以前においては断片的な仕方で見られているに過ぎない。前の節で述べた様に、バルトークの考え方の中にもコダーイと共通した部分があるという事もやはり重要である。我々は、コダーイの見解を取り除いたところに、純粹にバルトークのものと呼べる様な、何か「本當の」見解が浮かび上がってくるなどとは、恐らく考えるべきではないだろう。しかしそれでも、二人の考え方の傾向の違いを指摘する事が、我々の考察にとって極めて重要である事に変わりはない。というのも―コダーイの事はここではふれないとしても―バルトークのケースは、他者性を取り込んでアイデンティティを形成していくそのプロセスの中で、他者性に関する見解のゆらぎがそのままアイデンティティのゆらぎを生み出していった一つのケースとして捉えられるからである。

冒頭の問題に立ち返るならば、バルトークはモダニストとして西洋近代を相対化するプリミティヴな他者を農民達に見る一方で、ハンガリー人としてナショナルな文化的アイデンティティをそこに見出す事もあったと言う事が出来るだろう。農民という他者に対する彼の捉え方の二面性は、個人としての彼のアイデンティティの二面性をそのまま反映していたのである。更に言えばそれは、一方ではオーストリアのハプスブルク家によって支配される「周縁」の国であり、一方ではそれ自体科学主義に沸き立つ新興の「中心」国であるという、二重帝国時代のハンガリーの国家としての二面性とも深いところで関連していたのかもしれない。彼の議論の中に時々見られるほころびを、我々は寧ろこの作曲家のアイデンティティの複雑な有り様について考える為の、積極的な契機としなくてはならないのである。

## 結び

バルトークが農民という他者をどのようなものとして捉えていたのかを出発点に、我々は彼の作曲家としてのアイデンティティがどのような仕方で形成されていつているのか、その重要な一側面を見る事が出来た。アイデンティティというものを最初から自明なものとして捉えているだけではそもそも見えてこない様な、アイデンティティの揺らぎや二面性といった問題がそこからは浮かび上がってきたと言えるだろう。

本稿は、エスノグラフィーの前身をふまえた分、農民観についての考察に終始せざるを得なかった所がある。しかし仮にこうした農民や農民音楽の他者性というのが、「他者」として語り得る様な他の概念とどのように結びついていたのかを問うてみるならば、恐らく我々は更に議論を広げる事が出来るかもしれない。ここではひとまず考察を終えるが、バルトークの研究と結びつけながら、そうした事柄に関してもまたいずれ論じていく事にしよう。

## 註

- (1) 創作活動をめぐるバルトーク自身の議論に関しては、本稿の筆者は既に一度思想的な文脈から論じている。拙論文「農民音楽の「精神」は何故重要なのか―バルトークの民俗音楽観とその歴史的背景について」『美学』二二〇号（二〇〇二年秋）、三九―五二頁を参照せよ。
- (2) 例外の一つとして、ドーシャ・リデイへのインタヴューがある。一九〇四年にこの女性が奉公先で歌っていた民謡を耳にした事が、バルトークの農民音楽との最初の出会いとなった。この女性の消息はその後分からなくなっていたが、一九七〇年になってルーマニアの研究者によって彼女は「発見」され、インタヴューが行われた。Cf. László, Ferenc, "Megjegyzések a Bartók-életrajz Dosa Lili-epizódjához", *Tanulmányok és Tanácsok* (Bukarest: Kriterion, 1980), p. 9-22. インタヴューの内容については、伊東信宏「バルトーク」（中公新書、一九九七年）、二〇頁―二二頁を参照せよ。

(3) Frigyesi, J., *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest* (Berkeley: University of California Press, 1998), p. 79.

(4) Hermann A., "Népzenei Kincseink Gyűjtése és a Fonográf". In: Sebő Ferenc, *Népzenei Olvasókönyv* (Budapest: Planetás, 1997), p. 127.

(5) 一九二〇年代以降コダーイは屢々古い教会音楽の記録と民俗音楽の間の密接な関係を主張する様になっているが、これはここで言われている様な十九世紀末の問題意識の延長線上にある議論なのかもしれない。Cf. Kodály, *Visszatekintés* (Budapest: Zeneműkiadó, 1982), pp. 20-23.

(6) Sebő F., *Népzenei Olvasókönyv*, pp. 127-130.

(7) 大津留厚によると、この点に関してオーストリア側とハンガリー側に認識のずれがあったという。すなわちハンガリー側は「対等な二国の連合国家」が出来たと考えたのに対しオーストリアはあくまでも「単一不可分な帝国」の中に「二つの対等な部分」が出来たに過ぎないと理解したというのである。大津留厚「ハプスブルク帝国」(山川出版社世界史リブレット三〇、一九九六年) 四三頁。

(8) パムレーニ・エルヴィン編「ハンガリー史」(田代文雄・鹿島正裕訳、恒文社、一九九〇年、八〇頁)。

(9) 一八六七年にユダヤ教徒とキリスト教徒の間の政治的権限が正式に認められる様になった。但しエシトークに拠ると、ハンガリーではそれ以前からもユダヤ人の領内の定住を積極的に押し進める政治的努力があったという。一八九〇年の終わりにはユダヤ教徒とキリスト教徒の間の結婚も認められる様になった (Cf. Eső, *Magyarország Története 1849-1914* (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1999), pp. 116-117.)。

(10) Romsics Ignác, *Magyarország Története a XX. Században* (Budapest: Osiris Kiadó, 2001), p. 27.

(11) Romsics, *op.cit.*, p. 28.

(12) ペネディクト・アンダーソン『増補 想像の共同体』(白石さや・白石隆訳、NTT出版、一九九一年)。但し、アンダーソン自身のハンガリーのナショナリズムに関する議論(とりわけ第六章)は本稿では直接言及しなかった。アンダーソンは、主にヤースイやイグノトウス(子)の様なアメリカに亡命した社会主義ラディカリストの書物から非常に多くの事を引用しているが、本稿ではより新しい資料を参照する事にしたい。

(13) パムレーニ・エルヴィン編「ハンガリー史」、九四頁。

(14) 一八八〇年の時点では、マジヤール語を母語とする人々が占める割合は、クロアチア自治領を除くハンガリーの総人口の四五パーセントにも満たなかった。その後マジヤール語を母語とする人々の占める割合は増大したが、一九一〇年の時点でもそれは五四・四パーセントに過ぎなかった (Cf. Romsics, *op.cit.*, p. 49)。

(15) Sárosi Bálint, *Völkermusik: Das ungarische Erbe* (Budapest: Corvina, 1990), p. 15.

(16) 世紀の変わり目の時期の代表的な民謡研究者で、民俗誌協会の主幹でもあったヴィカール・ペーラは、王国内での民謡の分布の仕方を、

丁度言語の場合と同じように、「方言」の区域によって分けてゐる (Cf. Sebő F., *Népzenei Olvasókönyv*, p. 37.)。

(17) Sebő F., *Népzenei Olvasókönyv*, p. 129.

(18) ここまでに述べた様なフタバストを中心とするエスノグラフィの発達とは別な動向もあったという事はここでもことわっておく。例えば二十世紀初頭には、エルデーイ地方の研究者シェブレーデー・ヤーノシュの様に、自らが育った地方の民俗音楽のみを丹念に調べる研究者も地方に於いて現れてきていた (Cf. Sarosi, *Folksmusik: Das ungarische Erbe*, pp. 19-20.)。

(19) この採集者と農民達の間にある大きな開きを決定的なものにした近代科学の産物が、フォノグラフであった。このシリンドラー式の録音機器は一八九〇年代当時まだかなり高価な機材だったが、エスノグラフィ研究にそれを導入する事によって、ハンガリーでは誰もが参照できるような録音資料がデータとして中央において集積されていった。ヘルマン・アンタルに拠れば、フォノグラフの導入から一九〇七年までの約十年間に七〇〇ロール、三〇〇〇曲近くが録音されたという (Hermann Antal, "Népzenei Kincseink Gyűjtése és a Fonográf" (1907), *Népzenei Olvasókönyv*, p. 129.)。

(20) Móra Ferenc, "A Honi Irtóck", *Népzenei Olvasókönyv*, p. 152.

(21) 短編の後半は、逃げ出した豚飼いが酒に酔い、イポイシャークの町で様々な乱暴狼藉をする、という内容になっている (Cf. *Népzenei Olvasókönyv*, pp. 154-155.)。これは実話と言うよりは話を面白くする為の脚色だろう。とはいえ、豚飼いは乱暴者だ、という通念が読者の間で共有されているからこそ、このような脚色も成り立つという事には注意しておく必要がある。

(22) *Népzenei Olvasókönyv*, p. 150.

(23) Nyikai, "A Fehér Nyikó Völgyből" (1900), *Népzenei Olvasókönyv*, p. 132.

(24) Kodály, *Visszatérők* (Budapest: Zeneműkiadó, 1982), p. 15.

(25) ヴィカールが残した一四九二曲の録音をバルトークとコダーイは自分達の手で採譜している。一九二四年に出版されたバルトークの『ハンガリー民謡』でも、ヴィカールの録音が基本資料の一つとなっていた (Cf. Bartók, *Magyar Népdal*. In: *BB/5*, p. 13.)。

(26) Bartók Béla *Írásai* (バルトク BB/5 ヴォルム 5) (Budapest: Editio Musica Budapest, 1990), edited by Dorrit Révész, p. 12.

(27) Sebő, *Népzenei Olvasókönyv*, pp. 37-38.

(28) 「イポイシャークではソコイ・アラヨシユ男爵が大変な犠牲精神によって収集を可能にしてくれた。豚飼いの角笛やバグパイプのコンテストを我々の為に企画してくれた……。午後の短い時間の間にナジメジエルのもよりも遙かに面白い獲物を得る事が出来たのは、全くもって彼の骨折りのおかげである。」 (Cf. Bartók, "A Hangszeres Zene Folklorja Magyarországon" (1911), *Bartók Béla Írásai* (バルトク BB/3 とする) (Budapest: Editio Musica Budapest, 1999), edited by Vera Lampert, p. 52.



- (29) Frigyesi, J., *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest*, p. 152.
- (30) *Bartók Béla Levelei* (Budapest: Zeneműkiadó, 1976), edited by János Demény, (以下 *Levelei* とする) p. 146.
- (31) 一九二八年のアメリカでの講演でも「バルトークは採集旅行を「自分の人生の最も幸せな日々」と懐かしみつつ、自分達の意図を農民達がなかなか信用してくれなかった事を彼は認めている。自分達「よそから来た紳士達」(“idegen urak”)と農民達との間にあった大きな社会階層の違いやジェントリ層から後者が受け続けてきた圧迫、フォノグラフという「化け物」のもたらした効果等を彼はその原因として言及している (Cf. Bartók, “Magyar Népzene és Új Zene” (1928), *Bartók Béla Írásai I* (以下 *BÍI* とする) (Budapest: Zeneműkiadó, 1989), edited by Tibor Tallián, p. 130.)
- (32) Bartók, “A Magyar Parasztné” (1920), *BÍI/3*, pp. 148-165.
- (33) Bartók, “A Magyar Parasztné” (1920), *BÍI/3*, p. 150.
- (34) Bartók, “A Magyar Parasztné” (1920), *BÍI/3*, pp. 149-150.
- (35) 民俗音楽学者のシェーン・フェレンツも「民謡の美的な価値を問題にした点にバルトークとコダーイの研究の画期的な新しさがあったと指摘している (Cf. Sebő, *Népzenei Olvasókönyv*, p. 16.)」
- (36) Bartók, “A Magyar Parasztné” (1920), *BÍI/3*, p. 148.
- (37) 例えは一九三五年のラジオ講演で、他の採集者がジェントリ層から民謡を採集した事についてバルトークは不満を述べている。農民からオーセンティックな民謡を採集する事は、確かに作曲家であるバルトーク達にとつては重要だっただろう。しかし逆に彼のコメントは、彼らの主張が民謡研究者の間で必ずしも支持されていなかった事も我々に教えてくれるのである (Cf. Bartók, “Miert és Hogyan Gyűjtünk népzene?” (1935), *BÍI/3*, p. 279.)
- (38) Kodály, “Magyar Népdalok: Előszó” (1906), *Visszatérő írások*, p. 10.
- (39) Cf. *Levelei*, p. 111, 112, and 125.
- (40) 一九二〇年の革命評議会政府の瓦解の直後、ハンガリーからオーストリアに亡命するにあたってバラージュ・ペーラは日記に以下のよう書き留めている。「自分はマジヤール人ではない。人種の本能というものが自分の中で何か要求しているわけでもない。それでも私は彼らと共に魂の彷徨の旅に出て、彼らに対して心の底から愛着を持つようになった。彼らの言葉や服や、習慣を自分のものにしたし、それらを私はとても愛していた」(Cf. Balázs, *Napló 1914-1922* (Budapest: Magvető, 1982), p. 360.) 勿論これは亡命という極端な状況において、自分だけの為に書いた文章なので、彼が実情をやや歪めている可能性はあるだろう。しかしそれでも、バラージュの場合はマジヤール人への同化は、やはりかなり意図的なものであったと考えられる。

(41) 〈二十のハンガリー民謡〉の序文でコダーイは「リトゥカ・ブーザ」(「イチョーカ・ビョーカ」)とは違う種類の「ハンガリー民謡」も世の中にはあるという事」を人々に知らしめる事を目標の一つにあげている。言及されている二曲は、いずれも当時流行していたマジヤール・ノータだが、それが「ハンガリー民謡」として当時流通していた事をこの箇所は我々に教えてくれる (Cf. Kodály, *Visszatévesztés*, p. 10)。また、バルトーク達がハンガリー民謡を決してマジヤール・ノータとは呼ばないのに対し、同時代のチャート・ゲーザの批評では、それらが同義語の様にかかるがわる用いられている点には注意が必要だろう。

(42) 二十世紀初頭のハンガリーではヤースィ・オスカール等のユダヤ系の知識人を中心に、社会主義ラディカリズムの勢力が台頭していた。その運動の中で従来のジェントリ層中心のハンガリー性のあり方が批判されるようになっていた (Cf. Romics, *op.cit.*, pp. 76-77. 及び太田峰夫、上掲論文、四四―四六頁)。マジヤール系の知識人の中でアディがこのラディカリズムを支持していた事は良く知られているが、バルトークもアディの作品や様々な友人関係 (例えばアディの詩をもとに歌曲を作曲したライニッツ・ペーラ) の影響で、それに近い立場を取るようになっていったと考えられる (Cf. Breuer, *A közéleti Bartók*, *Bartók és Kodály* (Budapest: Magvető, 1978), pp. 88-104)。但し、実際に政治問題に関して屢々発言したアディに比べると、バルトークはハンガリー国内の政治にそれ程強い関心を持っていなかった様にも見える。それがここでラディカリズム「に近い」立場とした理由である。なお、バルトークも生涯に一度だけヤースィに会っているが、それはアメリカに亡命した晩年の、一九四〇年代の事に過ぎない (Cf. Levelei, p. 658)。

(43) Csáth Géza, "Új Népdalgyűjtemény" (1906), *A Muzsika Meseleirje* (Budapest: Magvető, 2000), p. 209.

(44) 「農耕民 ("parasztember")」民 ("ember") という点を私は強調しよう。彼らから我々を分かちものではなく、彼らと我々に共通のものを。」 Cf. Kodály, "Népzene" (1927), *Visszatévesztés*, p. 31.

(45) 「民謡は」良いものの中から選び取られなくてはならず、何らかの編曲によって公衆の趣味に近づけられなくてはならない。われわれがそれを野原から都市へと持ってくるのなら、やはり服が必要なのだ。」 Cf. *Visszatévesztés*, p. 9.

(46) 例えば一九三〇年代の「日の出」(*Napkelet*) 誌掲載の短編小説に関する彼の感想の覚え書きを参照せよ。「二篇の破壊的な短編小説が農民達を戯画化している。私は我慢出来ない。それらは不愉快なものとして農民達を描いており、彼らを親しいものにしてくれる代わりに遠ざけてしまう。……」寧ろ中産階級こそ民衆 ("nép") から言葉や音楽を学ばべきであるという考えが覚え書きの後半では展開されている (Cf. Kodály, *Közélet, Valóságok, Zeneélet* (Budapest: Szépirodalmi Könyvtár, 1989), p. 19)。

(47) 民俗音楽で使われる楽器を扱った一九一一年の論文でも、どの楽器を扱うかを決める際には「農民の手で」("parasztkézektől")作られた楽器なのか、という点と「農耕民」("parasztember")が「真正正銘の農民風」("valódi parasztosan")に演奏するか、それとも「紳士風」(「紳士とはジェントリを指す」)("urasan")なものの模倣に過ぎないかという点が判断の基準になっている。派生語がここで数多く用い

られている事が示すように、“*paraszti*”という単語はバルトークにとっては非常に重要な意味を持つ言葉だったのだ(Cf. Bartók, “A Hangszerez Zene Folklorja Magyarországon”(1911), *BB/3*, p. 46)。

- (48) 一九三一年にバルトークは民俗音楽を「民俗風の藝術音楽、別名都市の民俗音楽」と「村の民俗音楽、別名農民音楽」に分け、自分達の興味の対象は後者であるとしている。なお彼に拠れば、前者がマジヤール・ノータであるという(Cf. Bartók, “Népi Zene Hatása a Mai Műzenélre”(1931), *BB/1*, p. 138)。<sup>9</sup>なお「農民音楽」(“*paraszti zene*”)という単語は既に一九一七年のアラブ音楽に関する論文でも使われてゐる(Cf. Bartók, “A Biskra-vidéki Arabok Népzeneje”(1917), *BB/3*, p. 87)。

- (49) *BB/5*, p. 10. 興味深い事にバルトークは一九三二年の講演でもこれと殆ど全く同じ定義をしてゐる(Cf. Bartók, “A Népi Zene Hatása a Mai Műzenélre”(1931), *BB/1*, p. 138)。

- (50) Cf. Kodály, “A Magyar Népzene”, *Visszatérőkérdés/1*, p. 20.

- (51) ここではあくまでも全体的な議論の傾向の問題にしているという事をこゝろしておきたい。実際には、外からもたらされた旋律を農民がいかに変形するかという事について、コダーイも決して論じなかったわけではない。例えばエルケルのオペラの旋律がどの様に農村に波及していったかを考察した講演がコダーイにはある(Cf. Kodály, “Etkel és a Népzene”(1921), *Visszatérőkérdés/2*, pp. 91-96)。<sup>10</sup>ただそこにおいても、外から(藝術音楽や他の民族の民俗音楽から)もたらされた旋律は全体の一部に過ぎないという事を、彼は忘れずに強調してゐる(*ibid.*, p. 94)。

- (52) *BB/1*, p. 139.

- (53) Eszök János, *Magyarország Története 1849-1914* (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1999), p. 179.

- (54) *BB/1*, p. 130.

- (55) eg. *BB/5*, p. 16.

- (56) *BB/5*, p. 18.

- (57) *Levellei*, p. 165.

- (58) 農民達が自分達の歌う音楽をどう呼び、どのように生活の中に位置付け、分節しているかという点にバルトークはかなり早い段階から注意を払っていた。その点でバルトークは一種の文化相対主義な立場を取っていたという事が出来るかもしれない。例えば一九二二年の手紙の一つで彼は、ある村で原始的なオーボエがバグパイプと同じ名称で呼ばれている事、前者の楽器を吹くのが民間療法の医者で、その楽器での演奏が医者執り行う儀式と関連するものである事を報告している(Cf. *Levellei*, p. 197)。<sup>11</sup>なお一九三〇年代の講演においても、ある旋律が実際の村落の生活の中でどのような「役割」を担っているかを調べなくてはならないと彼は主張している(Cf. Bartók,

“Miért és Hogyan Gyűjtisünk Népzene-t?” (1935), *BB/3*, p. 285.)。

(59) *Levelei*, p. 146.

(60) この段落での議論に関連して、(二十のハンガリー民謡)を出版する際に、バルトークとコダーイの間で生じた論争についてここで触れておきたい。コダーイの回想に拠れば、それはバルトークが編曲した民謡(“Ucca, ucca...”という歌詞から始まるもの)のオーセンティシティをめぐる論争であった。ヴィカールが録音したこの民謡をコダーイは「それまで知られていたどの民謡のタイプからも逸脱している」という理由で曲集から除外しようとした。ところがバルトークはその風変わりな形式がまさに「特殊なもの」だからこそ残そうとしたのである。数年後になってこの曲が十九世紀の流行歌に起源を持つ事が判明したため、後の版になってこの曲は曲集から除外されている(Cf. Kodály, “Szenitmagyói Bartókig” (1935) *Visszaekintés/2*, p. 464.)。なおバルトークの民謡編曲の原曲について調べたランペルトに拠れば、典型的なスタイルの民謡を好んだコダーイに対し、バルトークは特異な様式的特徴を持つ民謡を編曲する事を一般に好んだという(Cf. Lampert, “Bartók’s Choice of Theme for Folksong Arrangement: Some Lessons of the Folk-Music Sources of Bartók’s Works”, *Studia Musicologica* vol. 24 (1982), pp. 401-409.)。

(61) ここで思い出しておかなくてはならないのは、民謡にはどの様な和声があふさわしいかという問題についての一九三二年の講演での彼主張である。「旋律がプリミティブなものであれば、それだけ風変わりな和声や伴奏をつける事が出来る。」彼にとって民謡の持つプリミティブな様式的特徴は、作曲家により多くの自由を与えるものだったのである(Cf. Bartók, “A Népi Zene Hátusa a Mai Muzenére”, *BB/1*, p. 142.)。

(62) Cf. *BB/5*, p. 10.

(63) Cf. Kodály, *Közélet, Vallomások, Zeneélet*, p. 214.

(64) コダーイが一九二五年の「ハンガリーの民俗音楽」という論文で民謡は「階級藝術」ではない、と主張している事はこの節の前半で見たバルトークの主張との対比において興味深い事実である(Cf. *Visszaekintés/1*, p. 20)。むしろコダーイは、民族全体の、共有の音楽であったという点の方を強調しているのだ。