

※本博士論文は単行本の形で5年以内に刊行が見込まれるため、要約の公表で全文の公表に代える。

※一部の図版に関してインターネットによる公開について著作権使用の承認を得ていないため、下記に該当する図版を記す。

第2章

図1 『ニュガト』創刊号の表紙

第3章

図1 バルトークとバラージュの住居（テレーズ環状通り17番）

図2 バルトークとバラージュの住居（太い矢印の部分）

図3 バルトークとバラージュ（1917年）

第5章

図1 音高と強弱アクセント

譜例1 オープニング

譜例2 オーケストラとのオスティナートとユディットの歌唱の重なり

譜例4 《サロメ》

図1 「ユディット I」

図2 「ユディット II サロメ」

譜例5 エンディング①

譜例6 エンディング②

譜例7 エンディング③

終章

図1 『青ひげ公の城』初演の舞台美術

以上

博士論文 目次（参考）

序章 《青ひげ公の城》ではなく『青ひげ公の城』として ——オペラへのアプローチ

1. 対象
2. 先行研究と本研究の問題設定
3. 研究の方法
4. 本論の構成
5. 作曲家バルトーク、原作者バラージュの活動、作品のあらすじ
 - 5-1. ベーラ・バルトーク／5-2. ベーラ・バラージュ／5-3. 『青ひげ公の城』あらすじ

第1章 「国民音楽」の殿堂 ——ハンガリー・オペラと王立歌劇場

はじめに

1. 言語と大衆音楽からなるハンガリーらしさ——19世紀ハンガリーの音楽劇
 - 1-1. 劇場におけるハンガリー語と音楽の結びつき／1-2. 音楽劇の諸相／1-3. ハンガリー語オペラの代表格——フェレンツ・エルケル《ラースロー・フニャディ》
2. ハンガリー王立歌劇場のプログラム分析
 - 2-1. ハンガリー王立歌劇場の設立／2-2. ハンガリー人作曲家と「ハンガリー・オペラ」——レパートリーとプログラムから／2-3. バルトークがオペラを作曲する足がかり——一幕オペラと記念年

おわりに

第2章 音楽と演劇における「ハンガリー」の在りか ——狭間の世代による芸術運動

はじめに

1. ハンガリーにおける新しい学問・芸術の潮流
 - 1-1. 政治的背景／1-2. 急進主義とモダニズム——『フサディク・サーザド』と『ニュガト』
2. 音楽と演劇におけるモダニズム——社会に開かれた芸術としての使命

2-1. 実験劇団「ターリア協会 (A Thália Társaság)」 (1904-1908年) / 2-2. 1910年代における芸術雑誌の創刊ラッシュ——バラージュとバルトークの活動の場として / 2-3. 音楽協会「新ハンガリー音楽協会 (Új Magyar Zenei Egyesülete)」 (1911年-1912年) / 2-4. バルトークと知識人グループの接点

3. 劇場における新しいハンガリー——「存在しない」芸術への憧れ

3-1. ハンガリー演劇のすがた——ルカーチ『近代演劇発展史』第15章「ハンガリーの劇文学」 / 3-2. ハンガリー音楽への博打——バルトークとモルナールによる「ハンガリー音楽について」の論争 / 3-3. 狭間の世代の一員として——前世代からの決別と「依存」、そして打破

おわりに

第3章 バルトークとバラージュによる『青ひげ公の城』の制作

はじめに

1. バルトークとバラージュの交流と共同作品について
2. 作品の成立史——戯曲として、オペラとして
 - 2-1. 一次資料の情報 / 2-2. 成立史 / 2-3. 作品の制作過程におけるバルトークとバラージュのやりとり

おわりに

補論 亡き作曲家への「回想」——バラージュによるバルトーク像

はじめに

1. バラージュによるバルトークについての回想
2. 台本作家と作曲家の「友情」の変遷——「呼び起こされた」バルトークのイメージ
 - 2-1. 日記におけるバルトーク像 / 2-2. 亡命中の回想——公に向けた「日記」と「書簡」 / 2-3. 亡き作曲家についての「思い出」

おわりに

第4章 バラージュの神秘劇——戯曲としての『青ひげ公の城』

はじめに

1. 一幕神秘劇としての「青ひげ公の城」の完成
 - 1-1. 「一幕神秘劇」に至る道——バラージュの熱意と挫折／1-2. 「青ひげ公の城」の様式——売り文句としての「セーケイのバラッド」
2. 「青ひげ公の城」の『神秘劇集』における位置づけ——他の作品との比較から
 - 2-1. 現実から夢への移り変わり——「青ひげ公の城」の改訂／2-2. 女性による救済——「青ひげ公の城」から「聖母の血」への連続性／2-3. 散文劇から韻文劇への転換点——「妖精」第1版、「青ひげ公の城」、「妖精」第2版／2-4. 『神秘劇集』についての考察
3. 上演と受容
 - 3-1. 演劇か詩か——戯曲としての上演とその評価／3-2. 『神秘劇集』への評価——バビッチ対ルカーチ

おわりに

第5章 『青ひげ公の城』の音楽による解釈 ——「夜」への道筋

はじめに——レーゼドラマを舞台にのせる

1. ハンガリーの様式とオペラ全体としての形式
 - 1-1. 「同時代」作曲家と「古代」のハンガリー——バルトークの理念／1-2. ハンガリー語の「シュプレヒゲザング」？——旋律におけるハンガリーの様式／1-3. 『青ひげ公の城』の形式——「組曲的」性格のオペラ
2. オペラにおける「登場人物」の描写
 - 2-1. 血のシンボルとしてのユディットとサロメ——運命の女への転換／2-2. 生きた「城」と青ひげの一致——必要のない舞台から実在の舞台へ
3. 改訂によるエンディングの変化
 - 3-1. 静かなる結末——エンディング①／3-2. 言葉を持たないやりとり——エンディング②／3-3. 「二重唱」のさらなるクライマックスへ——エンディング③

おわりに

終章 オペラ初演、そして別れ ——バルトーク、バラージュ、『青ひげ公の城』

1. オペラ初演とその評価

1-1. オペラの初演／1-2. オペラ初演の評価／1-3. 別れ

2. バルトークとバラージュ、そして『青ひげ公の城』

2-1. 様々な芸術運動と出会いの結節点としての『青ひげ公の城』／2-2. 作者それぞれにとっての『青ひげ公の城』／2-3. バルトークとバラージュ、そしてハンガリー——オペラ史における『青ひげ公の城』

3. 今後の研究への展望

資料

解題

ジェルジ・ルカーチ『近代演劇発展史』第15章「ハンガリーの劇文学」

ベーラ・バルトーク「ハンガリーの音楽について」

ゲーザ・モルナール「ハンガリーの音楽について」

ベーラ・バラージュ「回想」

ベーラ・バラージュ「ベーラ・バルトークへの回想」

参考資料一覧

序章（要約）

《青ひげ公の城》ではなく『青ひげ公の城』として ——オペラへのアプローチ

本論文「神秘劇をオペラ座へ——バルトークとバラージュの共同作品としての『青ひげ公の城』」は、ベーラ・バルトーク（Béla Bartók, 1881-1945）¹作曲、ベーラ・バラージュ（Béla Balázs, 1884-1949）による『青ひげ公の城』（1910年戯曲発表、1911年作曲、1918年オペラ初演）の作品研究である。このオペラの内容はいうなれば一組の男女の心理劇であるが、こんにち頻りに上演されるイタリア・オペラやドイツ・オペラと比較して華やかさに欠け、極めて神秘的で謎めいている。登場人物は「青ひげ公」と花嫁「ユディット」のただ2人、場所は暗闇に包まれた青ひげの城。殺しもなければ群集による合唱も派手なバレエもない。舞台上で登場人物2人が行うのは、城にある7つの扉を開けることのみである。こんにち国際的に上演される数少ないハンガリー・オペラであることもあいまって、本作品はオペラ史において孤高の存在を保っているといえよう。

なぜこのような「奇妙な」オペラが誕生したのか？——それが本研究の出発点である。そしてこの問いに答えるためには、作品とともに、20世紀初頭のオーストリア＝ハンガリー二重君主国の都市ブダペシュト、そして作者であるバルトークとバラージュの交流へと目を向ける必要があるのではないか。

本作品に関する先行研究はすでいくつか存在しているが、以下の問題が十分に論じられていなかったと考えられるため、本稿では次の観点から議論を進めた。

① バルトークの当時の人的交流と思想形成

本作品が生まれた1910年代のバルトークの思想は、1900年前後の熱狂的な愛国主義の時期を過ぎて、「コスモポリタン」で左派的な思想へと転換していった時期である。このようなバルトークの変化がいつ起ったのかは定かではないが、第2章および第3章で論じていくように、この背景には台本作家であるバラージュを初めとする同化ユダヤ知識人らからの多大な影響があったことはほぼ間違いない。そのため、当時のブダペシュトのモダニズムという多様で分野横断的な文化的コンテクストと人的交流を抜きにして、『青ひげ公の城』を初めとするバルトークの当時の創作を語ることはできないだろう。

② バラージュによる戯曲とオペラ創作との関係

原作者バラージュについては、本作品を包括的に論じたリーフシュテットの研究²で既に触れられている。しかしモーリツが指摘している通り、そもそもバラージュが書いたリブレットが本来自律した戯曲であったという大前提が、なぜか彼の研究からは抜け落ちているよ

¹ ハンガリー語の慣習では人名は姓・名の順に表記されるが、本稿では他の片仮名の表記による人名（名・姓）との混同を避けるため、名・姓で統一する。

² Carl S. Leafstedt, *Inside Bluebeard's Castle: Music and Drama in Béla Bartók's Opera* (New York: Oxford University Press, 1999).

うに思われる³。バラージュの戯曲『青ひげ公の城』はオペラが初演される前に戯曲自体が独立して改訂され、戯曲集『神秘劇集』（1912年）に収められているだけでなく、1913年には「演劇として」初演されている経緯がある。そのため先行研究で前提にされているテキストと音楽の一致という見解はこれらの経緯を見る限り正しくなく、原作戯曲とオペラには、文学と音楽によるドラマツルギーの差異があるということを考慮するべきではないか。

③ オペラ史における『青ひげ公の城』の意義

本作品が《ペレアスとメリザンド》や《アリアーヌと青ひげ》といった象徴主義的なオペラとして語られることはあるものの⁴、オペラを一作品しか書かなかったバルトークがオペラ研究史において論じられることはあまりない。しかし本作品はバルトークにとって本格的な舞台作品であると同時に「声楽作品」でもあった。バラージュの歌詞に対する旋律の付し方を具体的に分析することで、ハンガリー語を初めてオペラ化する際の、バルトークの戦略が見えてくるのではなかろうか。

そのため本稿では、当時のハンガリー王立歌劇場を中心とするハンガリーにおけるオペラ制作の状況や、バルトークが西欧におけるモデルとみなしていた西欧の同時代作曲家によるオペラを考察対象として、当時のバルトークの周囲のオペラ事情や、本作品とモデル／反面教師の作品とのあいだにある連続性と差異に目を向けることとした。

以上で挙げた観点に共通しているのは、『青ひげ公の城』における原作者バラージュの重要性である。音楽や戯曲という他分野の芸術を横断して作り上げられるオペラを分析する上で、作曲者だけでなく台本作者への考慮は欠かせない。最終的に本論文は、バルトークとバラージュの共同作品として本作品を位置付けることを目指している。

³ Klára Móricz, “Batrók, Balázs, and Bluebeard: Questions of Text and Context,” *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 4 (2000): 468.

⁴ Philip Weller, “Symbolist opera: trials, triumphs, tributaries,” in *Twentieth-Century Opera*, edited by Mervyn Cooke, 68-84 (Cambridge: Cambridge University Press, 2005).

第1章（要約）

「国民音楽」の殿堂

——ハンガリー・オペラと王立歌劇場

第1章では、『青ひげ公の城』を生み出した文化的背景として19世紀ハンガリーにおける音楽について概説した後、1884年に開場したオペラ座のプログラムの分析を行うことで当時のハンガリー語のオペラの制作状況を論じた。

ハンガリーの音楽研究では民俗音楽研究に関して膨大な蓄積があるが⁵、この傾向は横井が鋭く指摘しているように19世紀の大衆音楽への軽視を招き、さらに音楽学における社会的アプローチを阻んできた⁶。しかしこれらの状況は2000年代に入って改善されつつあり、バルトーク研究においてもバルトークと前世代との関係を断絶ではなく連続したものとして捉えるようになってきている⁷。

本章では以上の研究状況を踏まえた上で、『青ひげ公の城』を論ずる土台として劇場研究と従来のバルトーク研究を架橋することを試みた。バルトークは3作品しか舞台作品を作曲しておらず、そのため舞台作品研究もオペラや劇場の観点から記述されることが少なかった。しかしリブレットの存在や興行的条件、インテンダントの方針など、作曲者の意向以外の条件が大きく左右する舞台作品制作はほぼ国営組織とも言える国民劇場やオペラ座の独特の文脈のなかで考える必要があるといえる。

第1節ではハンガリーにおける19世紀の音楽劇文化とハンガリー・オペラについて、先行研究を参照しつつ概説した。国民劇場を発端に、1884年に完成したオペラ座に場所を移して様々なハンガリー語のオペラが作曲されてきたこと、とりわけ国民的作曲家であるフェレンツ・エルケルが今日でもハンガリー国内で上演されるオペラを作曲したことを確認した。

第2節ではハンガリー王立歌劇場プログラムの分析から、当時ハンガリー語原語のオペラがどれほど生み出されていたのか、さらにどの作品が多く上演されていたのかという傾向を分析した。オペラ座開場25周年に出版された資料集⁸にあるプログラム集をデータベース化して分析した結果、マーラーが去った直後から1896年の建国千年祭にかけてハンガリー語によるオペラが多く制作・上演されていることが明らかになった。ただし全体を通してエルケル以外のハンガリー人作曲家による作品の上演数は決して多くなく、またハンガリー人がハンガリー語以外の言語のリブレットで作曲することも行われていた。さらに本節の最後

⁵ たとえばハンガリー科学アカデミー音楽学研究所、民俗音楽研究室はオンラインでかなりの数のデータベースを作成している。以下を参照。「ハンガリー科学アカデミー音楽学研究所 データベース集」<http://db.zti.hu/>（2013年10月29日参照）

⁶ 横井雅子「文化としての音はどう捉えられてきたのか——19～20世紀ハンガリーの伝統音楽研究をめぐって」『国立音楽大学 研究紀要』第40号（2005年）、146頁。

⁷ 19世紀ハンガリーの音楽文化との連続性を論じたバルトーク研究としては、David E. Schneider, *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition: Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality* (Berkeley: University of California Press, 2006)などがある。

⁸ A M. Kir. Operaház Igazgatósága, *A Magy. Kir. Operaház 1884-1909: adatok a színház huszonötéves történetéhez* (Budapest: Markovits és Garai, 1909).

ではバルトークが『青ひげ公の城』を作曲した直接のきっかけとなった2つのコンクールに注目し、『青ひげ公の城』がエルケル生誕100周年という記念年に作曲されたこと、そして一幕オペラという20世紀以降に頻繁に上演され始めたオペラの形式に即して作曲されたということを明らかにした。

当時はハンガリー人作曲家による作品が多く制作されていたものの、その公演回数は他の歌劇にはるかにおよびず、さらにハンガリー語のオペラに限っていえばエルケルの存在は圧倒的であった。このような状況下においては、バルトークが『青ひげ公の城』を制作する際も、記念碑的な存在感を示すエルケルに対してどのように対峙するのか——いかにして新しいタイプのハンガリー語のオペラを制作するのか——が問題となっていたことが推察される。

第2章（要約）

音楽と演劇における「ハンガリー」の在りか ——狭間の世代による芸術運動

第2章では『青ひげ公の城』が成立する時期の1910年と1911年に焦点を当て、本作品の背景となる芸術運動——作者らとその周囲の人間が共有していた、ハンガリーの芸術をめぐる当時の問題意識と活動の実態——を分析した。具体的に分析対象としたのは、当時バルトークとバラージュが属していた知識人グループである。『青ひげ公の城』の草稿が出来上がった当時、バラージュは思想家のルカーチを筆頭として、バルトーク、コダーイ、コダーイの恋人のエンマ・グラーベル、画家のアンナ・レスナイ、バラージュの恋人であるエディット・ハヨーシュといった同化ユダヤ人を多く含む友人らに感想を求めており、彼らの間には活発なやりとりがあったことがわかっている。

すでにバルトークと当時のブダペシュトのモダニズムについてはフリジェシを初めとする先行研究が存在するが、それらは詩人アディや主要文芸雑誌『ニュガト』等とのモダニズムのいわゆる「主流」との関連を論じたものであった。それに対して本稿では、あえて1910年から1911年というごく短い時期の特定のグループとバルトークの「接点」、とりわけ『青ひげ公の城』と関係する舞台芸術分野の活動を深く掘り下げた。これまで概観されてきた芸術史や正典化されている活動だけではなく、主流な運動の陰で研究対象からこぼれ落ちてきた活動を視野に入れたことにより、『青ひげ公の城』制作時期のバルトークがバラージュやルカーチといった知識人グループからの影響を強く受けつつ思想を発展させていったことを明らかにした。

まず第1節では先行研究を参照し、当時の政治的背景とともに、1900年に端を発する社会科学雑誌『フサディク・サーザド』とその母体「社会科学協会」、そして文芸誌『ニュガト』を中心とする当時の主要な学問・芸術運動を概観した。

第2節では上記の団体から影響を受けつつも独自の方針を持ちながら運営されていた様々な試み、とくに『青ひげ公の城』と関連がある音楽・演劇分野でのグループや雑誌に焦点を当てた。具体的に取り上げたのは以下の協会、雑誌である。1904年から1908年にルカーチとその友人バーノーツィとベネデクを中心に活動していた「ターリア協会（A Thália Társaság）」、主要文芸誌『ニュガト』との差異化を図って創刊され、そして結果的に短命に終わった芸術雑誌——『シンヤーテーク（Szinjáték）』、『ルネサンス（Renaissance）』、『アウローラ（Aurora）』——と、さらにバルトークが積極的に関わった音楽協会「新ハンガリー音楽協会（Új Magyar Zenei Egyesülete）」を対象とした。

これらの活動や雑誌は同時多発的な側面もあるものの、バラージュは音楽協会を除くすべての雑誌団体や協会で積極的に活動を行っていた。バルトークが1911年に『アウローラ』に寄稿している「ハンガリーの音楽について」という記事もバラージュの勧めにより掲載された可能性が高く、バラージュを中心とした知識人たちの活動がバルトークやコダーイを刺激し、音楽と社会への新たな関わり方を模索する起爆剤となったということも十分に考えられる。そしてその結果として「新ハンガリー音楽協会」が設立されたという経緯があったのではないかと推察される。

第3節ではルカーチ『近代演劇発展史⁹⁾』(1911年)の第15章「ハンガリーの劇文学 (A magyar drámairodalom)」とバルトークが1911年に発表した評論「ハンガリー音楽について (A magyar zenéről)¹⁰⁾」を分析することで彼らの問題意識を明らかにし、この時期のバルトークが、ルカーチやバラージュらの運動と連動しつつ、やや急進的な活動を展開させていったことを明らかにした。

1911年当時のバルトークは、彼なりのハンガリー音楽を創造しようとする試みに燃えており、新しさを希求するとともに、前世代と決別しようとする野望を持っていた。しかし「これから」生み出されるハンガリーの音楽は、同時代の作曲家と民俗音楽が鍵であると述べてはいるものの、確固たる方法論が生み出されていたわけではなかった。ハンガリーの芸術は存在しておらず今まさに生まれようとしている——しかしその具体的な方法はまだはっきりしない——という立場は、同年の『近代演劇発展史』におけるルカーチのハンガリー演劇へのまなざしとも不思議なほど似通っている。

ルカーチはハンガリー演劇の未来についてかなり悲観的に捉えていたが、バルトークやバラージュは新しい種類の音楽や演劇を作り出せるのか。『青ひげ公の城』が制作される背景には、以上のような芸術上の問題意識があったのである。

⁹⁾ Lukács György, *A modern dráma fejlődésének története* (Magvető kiadó, 1978).

¹⁰⁾ Béla Bartók, “A magyar zenéről,” *Aurora* 3(1911, March 16): 126-8.

第3章（要約）

バルトークとバラージュによる『青ひげ公の城』の制作

第3章「バルトークとバラージュによる『青ひげ公の城』の制作」では、第1節においてバルトークとバラージュの交流、そして第2節で『青ひげ公の城』の成立過程を論じた。この章の目的は2点ある。ひとつめはできうる限り同年代の資料に基づき、『青ひげ公の城』が制作された当時の状況を浮かび上がらせ、作者2人の交流を実りの多い「肯定的な」関係として評価しなおすことである。ふたつめは、その交流状況を踏まえて本作品の成立を戯曲とオペラ両方の観点から調査し、これまでの先行研究で提示されてきた成立過程の「拡大」と若干の修正を行うことである。

まず第1節においてバルトークとバラージュの交流について概観を行った。バルトークとバラージュはオペラ『青ひげ公の城』とバレエ『木彫りの王子』の作曲家と原作者であるとともに、1910年代には友人としての付き合いがあったことで知られている。しかし彼らの関係はハンガリー評議会共和国崩壊後にバラージュがウィーンに亡命したことで途絶え、最終的にこの2作品のほかに共同作品が生まれることはなかった。

この短命に終わった「友情」は、これまでの研究においてやや懐疑的、否定的に捉えられてきた。バルトークがバラージュについてほとんど言及しておらず、2人の関係についてはバラージュ側からの手紙や回想などの一方的な資料しか知ることができないからである。そこで本稿では、回想ではなく出来る限りその時期に遺された資料を基にして、彼らの関係の再検討を行った。ここで明らかになったのは、「親友同士の美しい友情」のようなイメージとまではいかないが、時に戦略的に利用しあい、時に刺激を与えあう友人としてのバルトークとバラージュである。

第2節では、『青ひげ公の城』の成立過程を詳細に明らかにした。このテーマはすでにリーフシュテットとヴィカーリウシュによって取り組まれている。そのため本稿の意義は主にバラージュ側からの補足と、それをオペラ成立史にも反映させて若干の修正を行うことにある。第1節で明らかになった事実等を踏まえつつ作品成立の経緯を追っていくことにより、『青ひげ公の城』をめぐる2人の共同作業は、オペラとしては一風変わったものであったことを明らかにした。まず戯曲が書かれ、それを基にオペラが作曲され、それから戯曲が独自に改訂されて「戯曲として」出版され、さらにその後オペラも改訂されたのである。原作者と作曲者の、付かず離れずの奇妙なオペラ制作のあり方がうかがえる。

『青ひげ公の城』制作における互いの作業への一種の「無関心」は、もともとこの作品が戯曲として創作されたという事情に加えて、互いに劇作と作曲において門外漢であったこと、さらにオペラがコンクール落選という不運に見舞われ初演の見込みがまったくなかったことが理由であると考えられる。まさにこの事情ゆえに、最初の戯曲発表からオペラの初演までの8年の間に、幸か不幸か、戯曲もオペラも一旦完成したあとも、それぞれ独自に発展し続ける余地があったのである。

以上のように、第3章ではバラージュの戯曲にも対象を広げ、戯曲が単体で公刊、初演、独自に改稿していったという成立史を示し、『青ひげ公の城』の創作をめぐる状況の全体像を明らかにした。リブレットを含む舞台作品においてはそのテキストの成立も考慮に入れる必要があると

考えられ、さらにこのバルトークとバラージュのような一種特殊な関係においては上記の作業がより一層強く求められるように思われる。

このような成立過程の「拡大」によって、バルトークとバラージュのやりとりやバラージュがオペラ『青ひげ公の城』の作曲についてどれほど関与しているのかが整理され、さらに本文内での図示により互いの影響関係を視覚的に捉えることも可能になった。

補論（要約）

亡き作曲家への「回想」

——バラージュによるバルトーク像

補論「亡き作曲家への『回想』——バラージュによるバルトーク像」は、第3章の研究過程において新しく確認された資料に基づき、バラージュとバルトークの関係性について再検討したものである。

すでにレンケイを初めとする研究者が指摘していることではあるが、バラージュに関する資料——手稿そしてタイプライター原稿——はその大部分が未刊の状態にある¹¹。そして、これらの中にバルトークについての回想の手稿も遺されていることが博士論文研究の過程でわかった。

第3章で論じたとおり、バラージュとバルトークの交流は1910年代に限られたものであった。しかしバラージュにとってはバルトークとの交流は美化され、脚色され、ロマンティックに語られるべき重要な思い出であり、彼は生涯にわたって多くの回想を執筆し寄稿し続けていた。

実のところ、これらの回想のげさな脚色がバルトークとの関係を過小評価する傾向に拍車をかけてきたのも事実である。しかし先行研究で見過ごされているのは、これら公にされた回想はほぼすべてバラージュの亡命後、すなわちバルトークと疎遠になった後に書かれたものであるということである。戦間期に名を馳せるようになった作曲家バルトークについての回想を書くことは、バラージュ自身がかつて身を捧げたモダニズムを思い返す個人的な営みであると同時に、それ自体が亡命者としての政治的意味合いを持つものであった。したがってこれらの回想はバルトークやそのほかの歴史的事実の「記録」というよりは、多くの「自伝的小説」同様にバラージュの「作品」としても取り扱う必要があるだろう。

そのためこの補論では本研究において確認された新資料を用いつつ、バラージュによるバルトーク像の変遷を論じた。バラージュの日記におけるバルトークの描写、そして亡命後の回想（未刊のものを含む）に書かれたうつりゆくバルトークのイメージを対象とし、バラージュによって書かれたバルトークの特徴を、当時の文化的コンテクストにも考慮しつつ論じる。したがってこの補論はバルトークについてではなく、バルトークについて書いたバラージュの作品論ということになる。

第1節ではバラージュによるバルトークの回想一覧を概観した。個人的な日記のエントリに始まり、公開書簡、回想、作品へのインスピレーションまで、バルトークの存在がバラージュの作品活動に多岐にわたって影響していることが確認された。彼らの関係は10年ほどしか続いていなかったものの、亡命時代そしてバルトーク死後のバラージュにとっては特筆すべき思い出であったということがわかる。

¹¹ Júlia Lenkei, “‘NÍVOMBELIVEL EGYÜTT DOLGOZNI...’: Balázs Béla két szöveggönyve,” *Critica! Lapok*, 7–8 (2009), http://www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=37702&catid=15&Itemid=2 (accessed January 29, 2013).

第2節では、バラージュの日記、ヴィーンでの回想、モスクワでの公開書簡、そしてブダペシュトでのバルトーク死後の回想「分かつことのできないひと」を対象として、それぞれのバルトーク像を分析した。バラージュにとってバルトークについて書くことは、ブダペシュト時代に立ち戻り彼らの活動を思い返す営みであった。それと同時に、亡命者としてのバラージュにとっては彼の政治的立場をも表明する手段であったのである。そのため、これらバルトーク像はまったく一貫していない。しかしいずれにせよ回想や手紙は、バラージュからの「一方的な」友情を公開し、バラージュ自身のバルトークとの関係を強調している。この傾向はバラージュがハンガリーに帰った後も続き、バルトークの死はバラージュをしてバルトーク像を記念碑化させ、創造させるまでに至った。この記念碑化は同時に、バルトークとバラージュとの関係を強化する方法でもあった。

さらにより広い文脈でバルトーク像について捉えるならば、バラージュの回想は、いかにしてバルトークが利用され、時に歪曲され、そして文学的源泉になっていたかということを示すものである。たとえバルトークが「分かつことのできないひと」であったとしても、バラージュによって生み出されたイメージは一枚岩とはとても言えない、様々に「分断された」ものだったのである。

第4章（要約）

バラージュの神秘劇

——戯曲としての『青ひげ公の城』

オペラ《青ひげ公の城》についてはこれまで音楽学分野で少なからぬ先行研究が存在するが、原作である同名戯曲についての研究はそれほど多くない。その理由としては本作品が純粋に演劇としてこんにち上演されることが少なく、そのためオペラ研究側からの付随的なアプローチしかなされていないことが挙げられる。さらにオペラ研究に関して言えば、本作品は文学オペラ——リヒャルト・ヴァーグナーの楽劇から生まれた潮流の一つで、文学作品のテキストをほぼそのままリブレットとして用いて作曲したオペラ——としての側面が強く、かつ作者ふたりが友人同士であったため、リブレットと原作戯曲が混同されがちである¹²。

しかしモーリツも指摘しているように、そもそもバラージュの戯曲はオペラのリブレットとは別の独立した作品である¹³。第3章で明らかにしたとおり、オペラ制作のために密な共同作業が行われていたわけではなく、オペラが一回完成した後にバラージュは再び戯曲を改訂して『神秘劇集 (*Misztériumok*)』(1912年)という戯曲集に収録して公刊した経緯があった。バラージュ「青ひげ公の城」は従来見られているように単にオペラに付随したリブレットではなく、純粋な戯曲としての側面も持っているのである。

そこで第4章「バラージュの神秘劇——戯曲としての『青ひげ公の城』」では、「青ひげ公の城」をバラージュの戯曲として捉え直すことによって、本作品をバラージュの活動に位置づけることを目指した。先行研究において深く論じられてこなかった戯曲としての独立したドラマツルギーを見出しもうひとつの『青ひげ公の城』論を提示することは、オペラにおけるバルトークの音楽技法と比較することを可能にするだろう。

第1節では『青ひげ公の城』が完成するまでのバラージュの作品と作風を概観した上で、『青ひげ公の城』で採用されたスタイルについて論じた。バラージュは新しいハンガリーの劇作品をつくらうという意欲のもとで「青ひげ公の城」を創作した。その際の彼の戦略は、様式としてハンガリー語の韻文詩——「セーケイのバラッドのリズム」——を用いること、内容としては人間の内面を重視する一幕神秘劇を作ることにあつた。このセーケイのバラッドはバルトークによる譜例集から影響を受けたと考えられる。さらにバラージュ自身も草稿を書きながら徐々にこの特徴について意識していったことを明らかにした。

¹² 文学オペラが「戯曲のテキストをほぼそのまま用いた」というダールハウス定義によるところが大きい。この「ほぼそのまま」という表現はやや混乱を招く危険性も孕んでいるのではなからうか。定義は Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, translated by J. B. Robinson (Berkeley: University of California Press, 1989), 347 に書かれている。なお日本でも徳永康元によるリブレットの翻訳が「バラージュ名義の」戯曲としてハンガリー短編集に収録されている。ベアラ・バラージュほか『青ひげ公の城——ハンガリー短編集』徳永康元編訳（恒文社、1998）。

¹³ Móríciz, “Batrók, Balázs, and *Bluebeard*: Questions of Text and Context,” 468.

第2節は作品分析であり、1912年に出版された『神秘劇集』内の各戯曲「青ひげ公の城」「妖精」「聖母の血」の比較を行った。戯曲「青ひげ公の城」は雑誌での発表後『神秘劇集』に収録されたため、一つの戯曲集を構成する一部としても考えられていた。この戯曲集において「青ひげ公の城」と「聖母の血」の間には内容的な連続性がみられ、女性による救済というコンセプトが通底している。さらに「妖精」は『ニュガト』での雑誌掲載時から『神秘劇集』に収録される折に大幅な改訂が行われており、「青ひげ公の城」の形式に近づくように改稿され、特に「夢」というモチーフについて接近が見られる。「青ひげ公の城」は形式面においても内容面においても、バラージュの重要な作品であったのである。

第3節は、そのバラージュの自信作がどのように受け入れられたかを新聞記事や手紙から明らかにし、当時の文壇の主流から逸脱せざるを得なかったバラージュの立ち位置を明らかにした。バラージュの神秘劇は、当時の近代演劇に見られるようなレーゼドラマに近い形で生み出されていたため、公演は大失敗に終わっている。さらに彼が苦勞して作り上げた「セーケイのバラッド」の様式について、ルカーチやバビッチを初めとする文壇からの評価は割れており、バラージュはかなり苦しい立場にいたのである。

第5章（要約）

『青ひげ公の城』の音楽による解釈 ——「夜」への道筋

第5章では、バルトークがどのような音楽語法を用いて『青ひげ公の城』を作曲していったかを明らかにし、バラージュによる戯曲のドラマツルギーが音楽によって変容していったことを論じた。

第1節ではまず、当時のバルトークの理念が『青ひげ公の城』作曲の際にどのように実現されているのかを論じた。彼の論考には、古い民俗音楽と同時代の作曲家たちとの交流によって新しい音楽が生まれると語られている。まず前者について、旋律における民謡からの影響やハンガリー語の音高が影響していることが確認された。さらに後者については、一幕オペラという当時のオペラの潮流に従い、交響詩的な作品として『青ひげ公の城』が作曲されていることを指摘した。

次に第2節において、登場人物（青ひげ、ユディット、城）の描写を戯曲とオペラで比較することで、戯曲とオペラの作劇上の差異を分析した。女登場人物ユディットに関しては、オペラで頻繁に用いられる「血のモチーフ」という短二度の和音に加え、リヒャルト・シュトラウス《サロメ》との類似性を指摘することで、オペラでは戯曲にはなかった運命の女としての要素がユディットに付されているということを示した。さらに青ひげと城については、第5番目の部屋にクライマックスを持ってくることで青ひげと城の強大さが強調されるとともに、最後の場面での彼の孤独が露になる。この強さと孤独の対比が浮き彫りになることによって、オペラが戯曲とは異なる特徴付けがなされていることを指摘した。ユディット、青ひげ、城のそれぞれにおいて、戯曲と音楽それぞれの作劇法において同一性と差異が生まれているのである。

最後に第3節で、バラージュから送られてきた改訂テキストとバルトークによるエンディング改訂を分析し、最終的な登場人物の関係性の解釈を行うとともに、作者らのやりとりによるオペラ制作への影響を考察した。バルトークのエンディングは大きく分けて3種類存在しており、これらエンディングの改訂はすでに先行研究でも論じられている。しかしテキストと音楽の関係性や戯曲との比較を考慮しながら解釈が行われているとは言いがたいため、本節で改訂による変化を追いつつ解釈を行った。さらにバルトークが想定した作品と上演の関係性について考察も行っている。

その結果、バルトークは改訂につれて実際の上演を念頭に置きながら改訂を行っていること、戯曲では「夢」が強調されていたのに対して、オペラにおいては「夜」と登場人物との関係性が強調されていることが明らかになった。このエンディングの様々な改訂によって、戯曲に寄り添いつつも、音楽による新しいエンディングがもたらされているのである。

ルカーチは、近代演劇は観客の知性に訴えかける点で「無媒介的な大衆的効果をさまたげてしまう」一方で、オペラは素材自体が感覚的効果をもたらすものであり、知性化が生じないため、近代演劇とオペラはまったく性格が異なると述べている¹⁴。すなわち、音楽は純粹にまつり的な

¹⁴ Lukács, *A modern dráma*, 70.

ものを保持しているために、大衆に働きかける力があると言い換えることが出来るだろう。しかし『青ひげ公の城』は、これらの矛盾する2つの芸術が組合わさったものだとも言える。バラエティの神秘劇がレーゼドラマに近いことに鑑みれば、『青ひげ公の城』における音楽の役割——オペラが持つ音楽の大衆的効果——は上演に不可欠であったのではなかろうか。戯曲『青ひげ公の城』は舞台として大衆的効果の見込めない作品が、音楽があって初めて舞台に耐えうる作品として生まれ変わったのである。

終章（要約）

オペラ初演、そして別れ

——バルトーク、バラージュ、『青ひげ公の城』

終章では、オペラ初演と作者らのその後について触れた後、本論文の議論のまとめを行った。

第1節ではオペラの初演の状況に加え、第一次世界大戦後のバルトークとバラージュの別れを概観した。オペラの初演は1918年5月、バラージュが1910年に戯曲を発表してから8年後、バルトークが作曲を開始してから実に7年後のことであった。初演は成功裏に終わったが、その批評は「音楽は素晴らしいが台本がよくない」という不可思議なものが多かったという。初演時のいざこざとも相まって、バルトークとバラージュの心理的距離は徐々に離れていくことになった。

第2節では本論での議論をまとめ、さらに今後の展望を述べた。本稿の特色として、バルトークとバラージュという2人の作者の交流を軸にして『青ひげ公の城』を分析してきたことが挙げられる。この2人の出会いはそのまま彼らのさらなる友人の輪へとつながり、すなわち思想、文学、絵画、演劇、音楽といった多分野の芸術家や思想家たちとの交流を意味していた。『青ひげ公の城』はまさにこの輪の中から生まれたと言える。そしてこの状況を同時多発的な「傾向」としてではなく、個人的な事情など、なるべく同時代の資料に基づいて厳密に浮き彫りにしようとしたことが先行研究との違いである。

『青ひげ公の城』はハンガリー語のオペラとして生まれているが、このオペラを作るにあたって必ずしもハンガリーの歴史劇等が題材である必要はなかった。彼らの「ハンガリーの芸術作品」は普遍的な内容を持つ必要があったためである。彼らにとって「ハンガリー」とは、彼ら独自の様式を発展させる動機であり、ハンガリーの言語や、当時彼らが注目していた民俗的な素材を用いていた結果、様式として現れるものだった。その具体的な方法として、セーケイのバラッドといった地方の民俗的素材がバラージュとバルトークにインスピレーションを与えていた。当時の彼らにとって、それらの「古さ」は新しさと同義である。そして実際それらは近代化の結果として持ち込まれてきた素材でもあり、現実的に新しいものであった。

本作品はバラージュにとって、バルトークを含めた周囲の知識人たちに助けられながら、ハンガリーの新しいドラマを作るという、自らの野望を形にした作品であった。バルトークにとっては民俗音楽を用いつつ舞台と声楽という新たな分野へと踏み出す一歩であり、それはやはりハンガリーの音楽という「存在しない芸術」を生み出そうとする意欲から生まれたものであった。同時代における評判という点では決して恵まれた作品ではなかったものの、彼らにとって一つの区切りとなった作品とも言えるだろう。そして本作品の背景、制作、評判——それぞれ独自に『青ひげ公の城』を発展させたこと——があったからこそ、次のバレエ『木彫りの王子』という、『青ひげ公の城』とはまた異なるジャンルの、異なる共同制作のあり方へと進むことが出来たとも言える。