

[シンポジウム I]

コダーイ 《ハーリ・ヤーノシュ》 舞台版と組曲版の比較

岡本 佳子

はじめに

18世紀末に最初のハンガリー語音楽劇とされる《ピッコー王子とユトカ・ペルジ Pikkó herceg és Jutka Perzsi》が発表されて以来、エルケル・フェレンツ Erkel Ferenc¹ (1810–1893) による《バーンク・バーン Bánk bán》などを初めとして数多くのハンガリー語のオペラが創作されてきた。しかしながら今日なお国際的に上演されている例というと少なく、バルトーク・ベーラ Bartók Béla (1881–1945) のオペラ《青ひげ公の城 A kékszakállú herceg vára》(1918年初演) と、本稿で取り上げるコダーイ・ゾルターン Kodály Zoltán (1882–1967) のジングシュピール(歌芝居)《ハーリ・ヤーノシュ Háy János》(1926年初演) の2作品にとどまる。しかもその両者を比較すると後者の上演・録音頻度はかなり低く²、《ハーリ・ヤーノシュ》とえばむしろ、舞台版を元に編まれた同名の管弦楽組曲版(1927年初演)の方がよく知られているだろう。作曲家であるコダーイは本作品を含めて3つの音楽劇を作曲しているが、後述のようにハンガリー国内においてすら「忘れられた」存在となった作品もあり、これら舞台作品については作曲者の生誕125年が過ぎてキシュラの資料集が出版されるなど、再評価が近年始まったばかりである³。

本稿は、その《ハーリ・ヤーノシュ》の内容を近年の研究成果を下敷きに概観するとともに、その構成および一部の楽曲に着目し、管弦楽による組曲版との比較を行う。それによって声楽で表現されている《ハーリ・ヤーノシュ》の情景が、管弦楽のみの場合はどのように再現、あるいはさらなる意味づけがなされているのかを考察することが目的である。構成としてはまず、作曲者のコダーイと彼の舞台作品についてまとめたのち《ハーリ・ヤーノシュ》の成立史を述べる。その後、舞台版と組曲版の比較分析を行う⁴。

1. 作曲家コダーイと舞台作品について

コダーイはバルトークとともに20世紀のハンガリーを代表する作曲家、民俗音楽学者、音楽教育者として知られる。どちらも同国の音楽史には欠かせない人物であるが、バルトークと比較して特筆するべきは、コダーイには音楽家だけではなく言語学者としての顔があったことだろう。1882年、オーストリア＝ハンガリー二重君主国体制下にあったハンガリーのケチュケメートで生まれ地方各地で幼少期を過ごしたの

ち、ブダペストのパーズマーニ・ペーテル大学とエトヴェシュ学寮で言語学を、さらに王立音楽院（現リスト・フェレンツ音楽大学）で作曲を学んだ。自身の民俗音楽収集や既存のコレクションをもとに研究され、博士号を授与された「ハンガリー民謡の詩節構造 A magyar népdal strófa-szerkezete」（1906年）⁵はまさに両分野を生かした研究であったと言える。コダーイの学術的専門性は、同時期に出会ったとされるバルトークへ民俗音楽研究の基礎を伝えることも可能にしたのだった。

とはいえ、ピアニストと作曲家として名声を高めていったバルトークとは対照的に、コダーイが国際的に活躍するようになるのは戦間期からである。特にブダペスト市成立50周年記念音楽祭に委嘱された《ハンガリー詩篇》（1923年）や、本稿で取り上げる《ハーリ・ヤーノシュ》（1926年）の成功により、作曲家として国外で名が知られるようになった。同時期から合唱にも興味関心を持ち始め、民謡の様式や旋律を題材に多くの合唱曲を作曲することでハンガリーの音楽教育に多大な尽力を行った。戦中、戦後もハンガリーに残り、社会主義期だけでなく没後の現在に至るまで国内外の音楽研究分野や、音楽教育界でその影響が見てとれる。

コダーイのオペラには《ハーリ・ヤーノシュ》、《セーケイの紡ぎ部屋 Székelyfonó》（1932年初演）、《ツィンカ・パンナのバラッド Czinka Panna balladája》（1948年初演）の3作品がある。《ハーリ・ヤーノシュ》については次項から述べるとして、《セーケイの紡ぎ部屋》は合唱主体で劇進行する、紡ぎ部屋で求婚者の無事を待つ女を描いた作品である。《ツィンカ・パンナのバラッド》はバルトーク《青ひげ公の城》の台本作家でコダーイの友人であったバラージュ・ベーラ Balázs Béla (1884-1949) がリブレットを書いたオペラで、17-18世紀の軍人オチュカイ・ラースローと18世紀のロマ（ジプシー）のヴァイオリン奏者ツィンカ・パンナを主人公にしたフィクションの歴史ドラマである。1848年の独立革命運動の100周年を記念して創作されたが、内容に問題があるとして直ちに上演禁止となり⁶、そのまま今日でも復活上演は行われていない。

2. 《ハーリ・ヤーノシュ》の舞台版と組曲版の成立

舞台版の《ハーリ・ヤーノシュ——ナジアボニからウィーンの宮殿にいたる冒険の旅 Hány János: kalandozásai Nagyabonytól a Burgváráig》は、1926年10月16日、ブダペストのハンガリー王立歌劇場（現ハンガリー国立歌劇場）で初演されている。ハンガリーの詩人ガライ・ヤーノシュ Garay János (1812-1853) による『古参兵 Az obsitos』(1843年) という叙事詩を原作に、パウリニ・ベーラ Paulini Béla (1881-1945) とハルシャーニ・ジョルト Harsányi Zsolt (1887-1943) が台本を執筆したものである。

内容は元軍人のハーリ・ヤーノシュが、ナポレオン戦争期にハプスブルク帝国軍の一員として体験した冒険談である。序曲とプロローグに4つの冒険（初演時は5つ）、

そしてエピローグがついた構成となっており、それぞれの冒険の内容を簡単に述べると、

- ① ハーリ・ヤーノシュはロシアとガリツィアの国境地帯でマリー・ルイーゼを助け
て一目惚れされ、婚約者のエルジェとともにウィーンに随行することになる
- ② ウィーンの宮殿で荒くれ馬ルツィフェルをハーリ・ヤーノシュが乗りこなし、ま
すます寵愛を受ける。マリー・ルイーゼの臣下は嫉妬するあまりフランスとオー
ストリアの戦争を引き起こす。
- ③ 戦争に遠征したハーリ・ヤーノシュは味方が怖気付くなか、戦地でフランスのナ
ポレオン軍とナポレオン本人を単独で撃退する
- ④ ウィーンに帰還して祝宴が開かれ、オーストリア皇帝からマリー・ルイーゼとの
結婚と皇太子の地位を約束されるがハーリ・ヤーノシュは拒絶し、エルジェとと
もに故郷のナジアボニ（現スロヴァキアのヴェルケー・ブラホヴォ）に帰る。

このような荒唐無稽な自慢話を、プロローグとエピローグで老いたハーリ・ヤーノシュが故郷の居酒屋で語るという枠構造を取る。

その構成はオペラというよりは歌と台詞の場面が数珠繋ぎとなったジグシュピールであり、ハンガリー民謡の旋律と歌詞をそのまま用いた箇所も多くちりばめられている。またハンガリーの舞曲ヴェルブンコシュに由来する楽曲や、民族楽器のツィンバロムを用いているという特徴も、19世紀の作曲家でハンガリー・オペラの始祖とされるエルケルのオペラにも見られる「ハンガリーらしさ」の表出を受け継いだと解釈することができる。

管弦楽組曲版は友人のバルトークが勧めにより編まれたとも言われており、1927年に初演された。全体で1時間半以上の舞台版から6つの楽曲を抜粋して組み直しもしくは編曲がなされ、25分程度に再構成された作品となっている。同時期にバルトークが発表した《中国の不思議な役人 A csodálatos mandarin》(1926年初演)も組曲が編まれており、それぞれの背景事情はかなり異なるものの管弦楽組曲を編むことで演奏機会が格段に増える結果となった。

というのも、舞台作品は台本の内容や舞台技術、そして政治的事情にも影響を受けやすいためである。《ハーリ・ヤーノシュ》も例外ではなく、例えば初演時にあったもう一つの冒険(ドラゴンとの戦い)は舞台上の制約によりカットされた⁷。他にも社会主義時代の1952年の公演では第1の冒険の場面設定である「モスクワ大公国(ロシア)」との国境地帯が「プロイセン」に変更され、敵国が当時のソ連ではなくドイツとされるような場面設定変更がなされた⁸。このように本作品は舞台上の制約から政治的な「配慮」まで、様々な要因による改訂が行われながら上演されてきた経緯がある。

3. 構成の比較

本項では舞台版と組曲版の全体構成について比較を行う。舞台作品を組曲に編曲する例は少なくないが、その再構成方法は作品それぞれで異なる。例えばバルトークの《中国の不思議な役人》の組曲版は、原曲である舞台版の約三分の二をそのまま抜粋しコーダを付与した形になっている。《ハーリ・ヤーノシュ》の場合は先述したように原曲である舞台版の楽曲の抜粋と再構成が中心となっているが、必ずしも全てが舞台版の時間軸に沿って配置されたものではない。組曲内の楽曲が舞台版でどの位置関係にあるか、下記の図1にまとめた。

組曲は全6曲（第1曲：前奏曲、おとぎ話が始まる、第2曲：ウィーンの鐘時計、第3曲：歌、第4曲：ナポレオンとの戦い、第5曲：間奏曲、第6曲：皇帝たちの入場）から成っている。この図からもわかるように第2曲は舞台版の第2の冒険、第3曲は舞台版の第1の冒険に由来している。さらに組曲のクライマックスとも言える第5曲は第1の冒険と第2の冒険の間の間奏曲であり、元々はかなり冒頭に配置された楽曲であった。

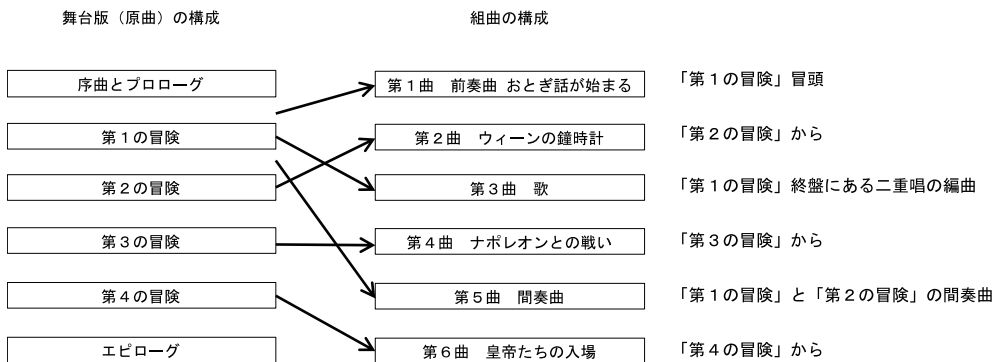


図1 舞台版と組曲の構成

この構成は時間軸として舞台版に沿ってはいないが、突拍子もないものとして解釈されてきたわけではない。エーセラの指摘にあるように、奇数曲と偶数曲で異なる意味づけがなされているという解釈がある⁹。すなわち、奇数曲においてはハーリ・ヤーノシュが実際に過ごしてきたであろう日常の情景が描かれている（第1曲：酒場宿でのホラ吹き話を描いた前奏曲、第3曲：恋人との愛をつむぐ「歌」、第5曲：募兵の舞曲による間奏曲）。そして偶数曲では実際にはあり得ないと思われる、おとぎ話のような冒険の非日常が描かれる（第2曲：ウィーンの宮殿の鐘時計の音、第4曲：遠征先のミラノでのナポレオン軍との戦い、第6曲：オーストリア皇帝たちの入場と祝祭）。性格の異なる曲が交互に現れることによって、実際の質素な生活と非日常の冒

険の行き来が示されているという。

さらに、奇数曲と偶数曲では中心となる楽器編成も異なる。前者は弦楽器と木管楽器の響きが目立つ（第1曲：木管楽器と弦楽器による冒頭のグリサンドや低音弦の暗い旋律、第3曲：ロマ楽団を思わせる弦楽器と木管楽器、ツィンバロムが中心、第5曲：弦楽器中心でツィンバロム以外の打楽器の出番があまりない）である。ツィンバロムは打楽器ではあるが弦を用いており、またロマ楽団の編成から見て弦楽器や木管楽器と親和性があるように思われる。それに対して後者は金管楽器と打楽器による華やかさが目立つオーケストレーションである（第2曲：高音域の管楽器と打楽器や鍵盤楽器による鐘の音、第4曲：管楽器と打楽器のみの編成、低音の金管楽器によるナポレオンの主題が印象的、第6曲：高音の管楽器による掛け合いと最後の金管楽器によるファンファーレ）。著者（岡本）の印象論的な指摘であることは否めないが、日常風景の奇数曲にはツィンバロムを初めとする「ハンガリーらしさ」を表す楽器編成を用いられているとも言えるだろう。

さらに奇数曲である第1曲、第3曲、第5曲がすべて第1の冒険から取られているということも指摘しておくべきだろう。特に、第5曲は舞台版では本来は「第1の冒険」と「第2の冒険」のあいだ、すなわちハーリ・ヤーノシュが初めてウィーンへ向かう途上にある間奏曲が用いられている。そしてこの間奏曲自体、実は他の作家による舞台作品《ドロッチャ Dorottyja》の劇付随音楽のためにコダーイが用意していた曲を舞台転換の都合のために転用したものだった¹⁰。旋律はハンガリーの舞曲「ヴェルブンコシュ (verbunkos)」に由来する¹¹。

ヴェルブンコシュとは18世紀ハンガリーで新兵を募集するために用いられた舞曲であり、ロマによる楽団の合奏にあわせて兵士が踊り、若者を軍隊へと巧みに誘う役割を果たした。全体は2拍子で、緩やかな「ラッシュー (lassú)」と、速いテンポの「フリッシュ (friss)」という対照的な部分が交互に現れることが特徴である。元々舞台版の「第3の冒険」終盤では、旋律は異なるものの、ウィーンへ帰還する前にハーリ・ヤーノシュと兵士たちの合唱による新兵募集の雄々しい歌が入っていた。第5曲としてこの間奏曲を再配置し、戦勝の祝い、そして帰還前の景気付けの意味を新たに付与している。

以上のように、偶数曲に関してはそれぞれ時系列的に非日常のエピソードを配置し、その間にハーリ・ヤーノシュの日常を描く奇数曲を第1の冒険から配置する形で、音楽的にも棲み分けがなされた情景をちりばめ、舞台版よりも一貫したわかりやすい形で冒険譚を描いているように思われる。

4. 第3曲「歌」：声による「二重唱」から器楽による「歌」へ

さて舞台版から組曲へと変容する際、最も変化しているのは第3曲「歌」である。この曲は組曲の中で唯一声楽曲に由来する楽曲であり、「歌」という表題の名残自体

がそれを物語っている。この楽曲は元々舞台版の「第1の冒険」の終盤に位置する曲であった。ハーリ・ヤーノシュがマリー・ルイーザ一行を助けてウィーンに随行することになる直前に、ハーリ・ヤーノシュと恋人エルジェが互いへの愛を確かめて歌い合う場面である。舞台版でのこの愛の二重唱が、組曲では管弦楽版に編曲した「歌」という音楽になっている。

旋律は1906年にバルトークがトルナ県のフェレシェーイレグというハンガリー南西の町¹²で収集した民謡「ティサのこちら、ドナウの向こう (Tiszán innen, Dunán túl)」に基づくもので(譜例1)、舞台版ではこの旋律が異なる歌詞で4回繰り返される。1番目がハーリ・ヤーノシュ(バリトン)のみが歌い、2番目にエルジェ(メゾ・ソプラノ)のみに引き継がれる。そして3番目にハーリ・ヤーノシュに再び戻り、最後の4番目で2人が重唱する形で歌われる。

譜例1 ティサ川のこちら、ドナウ川の向こう¹³

Tiszán innen Dunán túl túl a Tiszán van egy csi-kos nyá - jas - túl.

Kis pejlova ki van köt-ve szür kö-tél-lel, pok-róc nél-kül gaz - dás - túl!

(歌詞) ティサのこちら、ドナウの向こう／ティサの向こうには優しい馬飼／栗毛の仔馬が、覆いもなしに馬主によって綱に繋がれている

組曲版でもこの旋律が異なる演奏によって4回繰り返されており、二重唱に沿った編曲となっている。最初のハーリ・ヤーノシュのバリトンのパートはヴィオラで引き受けられ、ロマの楽団の響きを思わせるようにその主旋律をクラリネットとツィンバロムが伴奏する。次のエルジェのソプラノの旋律はオーボエが担い、それに対してチェロの高音域での独奏が重なりながらフルートとツィンバロムが続く。3番目のハーリ・ヤーノシュの歌は、ホルンによって一部拡大・変形されながら繰り返される。最後の二重唱では、オーボエ(=エルジェ)とチェロ(=ハーリ・ヤーノシュ)によって同時に美しく歌い上げられ、終盤にツィンバロムの独奏が名人芸的に披露される。

民謡の旋律とともにツィンバロムの音色が響くことによって、登場人物2人が祖国ハンガリーを思い、その美しさを表現しているかのようである。しかしながらこの民謡が1906年に収集された背景を考えれば、実際に楽曲で用いられている18-19世紀

的なヴェルブンコシュの舞曲やロマ楽团的な響きによる表現は必ずしも相容れるものではなく、様々な折衷の結果である可能性も見逃してはならないだろう。1900年代から1910年代までのバルトークとコダーイが前世代の遺物としていわば仮想敵としていたのは、ヴェルブンコシュやチャールダーシュ（音楽的にはヴェルブンコシュとあまり差異がない）など、ロマの楽団によって都市で流行した大衆歌曲、そしてそれを積極的に取り入れながらハンガリーで「国民オペラ」を作り上げたエルケルらの作品だったためである¹⁴。多少うがった見方をするのであれば、この第3曲にも現れているように1920年代になってもなおハンガリーらしさを表現する方法として19世紀的な表現に依らざるを得なかったとも解釈することができる。

5. 結びにかえて：舞台版から組曲版への音楽劇の変容、そして「ハンガリーらしさ」

以上、ごく一部ではあるが舞台版と組曲版の比較を行い、元々は舞台、声楽曲であった《ハーリ・ヤーノシュ》が管弦楽による組曲となる上でどのように変容、意味づけがなされているのかについて述べてきた。既存の民謡や大衆的な音楽も含めた民俗音楽を用いた舞台版《ハーリ・ヤーノシュ》はジングシュピールであるがゆえに様々な楽曲が組み合わされた構成を持っていたが、組曲編曲の際に6曲に絞られた。さらに新たな順番で組み直されることによって再構成され、順序に制約のない日常の風景と、劇進行のために時系列が重要となる非日常のエピソードを交互に入れることで、新たな一貫性が創出されていることが指摘できるだろう。

この日常と非日常の交互の表れとともに重要なのが、第3曲でも表現されている故郷、ハンガリーという地域性であるように思われる。厳密に言えばハーリ・ヤーノシュの故郷ナジアボニの地域は現スロヴァキアであり、作品が初演された1920年代にはすでにハンガリー王国領ではなかったが、故郷の風景を思いながら2人の主人公が歌うのは20世紀初頭に収集されたハンガリーの民謡であった。

ただしここでも日常の風景である奇数曲がハンガリーらしさを兼ね備え、非日常の偶数曲は外国由来といった単純な解釈を行うのは無理があるだろう。舞台版「第2の冒険」にあり組曲版の第2曲となった「ウィーンの鐘時計」のように、ウィーン由来ではなく、ハンガリーで収集された豚飼いの民俗音楽の旋律が元になっている例もあるためである¹⁵。それぞれの場面で用いられている旋律とその使われ方には様々な解釈が可能だと思われるが、今後の課題としたい。

冒頭でも指摘した通り《ハーリ・ヤーノシュ》はもっぱら管弦楽曲である組曲として親しまれているが、民謡と歌、そしてハンガリーという地域性と国民性という文脈を踏まえることによって、新たな解釈や理解を得ることができるようになる。コダーイの没後50年を過ぎた今日、これまであまり知られていなかった舞台音楽や声楽曲に着目して比較していくことが、今後の舞台作品への再評価の取り掛かりとなる

ように思われる。

注

- 1 ハンガリー語の慣習では人名を「姓-名」の順で記載する。日本語では「名-姓」で表記することも多いが、本稿ではハンガリー人名を「姓-名」で統一することとする。
- 2 上演記録については下記を参照した。Franklin Mesa, *Opera: An Encyclopedia of World Premieres and Significant Performances, Singers, Composers, Librettists, Arias and Conductors, 1597–2000* (Jefferson: MacFarland, 2007), 123, 140.
- 3 Kis Domokos Dániel, ed., *Kodály a színpadon* (Budapest: Osiris Kiadó, 2007). またダロシュによる論文集も刊行されており、本稿ではこちらも参照している。Dalos Anna, “Kodály Zoltán eszményi birodalma: a *Háry János* alakváltásai,” *Kodály és a történelem: tizenkét tanulmány* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015), 81–90.
- 4 本稿は2018年3月29日に行われた「2017年度日本スラヴ学研究会研究発表会」(東京大学本郷キャンパス法文1号館113教室)での、第IV部ミニシンポジウム「中東欧の声楽作品を聴く——音楽、言語、歴史をつなぐ鑑賞の手引き」の口頭発表の記録である。作品あらすじ等の内容については一部、岡本佳子「コダーイ 組曲《ハーリ・ヤーノシュ》解説」『全音ポケットスコア コダーイ 組曲《ハーリ・ヤーノシュ》』5–17頁(全音楽譜出版、2018年)との重複があることをお断りしておきたい。組曲版についてはユニヴァーサル社のスコアやフィルハーモニア社のスコア Zoltán Kodály, *Háry János-Suite für großes Orchester* (Vienna: Universal Edition, 2011)、Zoltán Kodály, *Háry János-Suite für großes Orchester* (Vienna: Philharmonia, 1927)、舞台版については入手が困難であったため、1929年ユニヴァーサル社の出版譜を元に全音楽譜出版社が出版したヴォーカル・ピアノスコアを参照している。コダーイ・ゾルターン『作品15 ハーリ・ヤーノシュ ナジャボニよりウィーンの宮殿にかけての世にもまれなる素晴らしき冒険』中村隆夫訳(全音楽譜出版社、1982年)。
- 5 Kodály Zoltán, *A magyar népdal strófa-szerkezete*, Különlenyomat a Nyelvtudományi Közlemények XXX VI. évfolyamából (Budapest: 1906).
- 6 Kis, 5.
- 7 Dalos, 81, Kis 121.
- 8 Kis 121. また、社会主義時代に出版されている台本 Kodály, Zoltán, *Háry János: kalandozásai Nagyabonytól a Burgváráig* (Budapest: Zeneműkiadó, 1982)においても、この設定は引き継がれている。
- 9 László Eősze, et.al., “Kodály, Zoltán,” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, vol. 13 (Oxford: Oxford University Press, 2001), 720–721.
- 10 Dalos, 81.
- 11 Bónis, Ferenc. “Preface to *Háry János-Suite*.” Zoltán Kodály, *Háry János-Suite für großes Orchester* (Vienna: Universal Edition, 2011), XVIII–XIX.

- ¹² Dalos, 87. 上述の岡本佳子「コダーイ 組曲《ハーリ・ヤーノシュ》解説」12頁では「ハンガリー東部の町」となっているが、南西の誤りである。
- ¹³ 全音楽譜出版社の出版譜、コダーイ（1982年）を元に岡本が作成。
- ¹⁴ 例えば1911年に出版されているバルトークの「ハンガリーの音楽」において、バルトークはエルケルらの作曲手法を厳しく非難し、古い民謡が持つ新しい響きがこれからのハンガリー音楽を作っていくのだと主張している。Yoshiko Okamoto, “Béla Bartók’s Controversy with Géza Molnár in 1911: As a member of the ‘Transitional generation,’” *Studia Musicologica* 58/2 (2017): 135–136.
- ¹⁵ Bónis, XVIII.

***Háry János* Compared with its Orchestral Suite Version**

Yoshiko OKAMOTO

This article compares Kodály's Singspiel *Háry János* with the *Háry János-Suite* for orchestra, both composed by him in 1926 and 1927 respectively. Although he also created three musical theaters, unfortunately, even the original stage version of *Háry János*, which is one of his masterpieces, is little known beyond its orchestral-suite version in Japan. This article briefly introduces the content of Kodály's work, including the original plot of his musical theater, and compares the theatrical version with the orchestral suite. In general, the focus of this study is on the structure of both these works, but also, in particular, on his duet "This Side of the Tisza, Beyond the Danube," as sung by the characters of Háry János and Örzse (his fiancée).

The original stage version of *Háry János* is a Singspiel, a type of light opera (typically with spoken dialogue), which includes numerous plays and songs. Conversely, the orchestral-suite version, the *Háry János-Suite*, is composed of only six movements, yet differences between compositions also extend to the numbering of the songs in the suite, which are important to individual scenes (and the overall plot). For example, the odd-numbered songs relate to depictions of Háry János' daily life, which makes the composition that much more comprehensible and listenable.

Háry János and Örzse's duet is arranged in the orchestral suite as the third movement. This song is originally derived from a Hungarian folk song. Kodály's arrangement is also evocative of a Gypsy-style sound, accompanied and arranged using strings, clarinet, and cimbalom. This combination (folk song and Gypsy-sound) reminds us of how national characteristics are expressed in musical theater, as the composer Ferenc Erkel also attempted to incorporate such characteristics in his operas from the nineteenth century. Kodály's Singspiel, *Háry János*, thus further reinforces our awareness of traditional national culture and its effects on musical composition.